

R.H. 11.552

BID.T 823 (I)

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Facultat de Geografia i Història
Departament d'Història de l'Art

LA ESCULTURA
DE
ANDREU ALFARO

BIOGRAFIA ARTISTICA Y CATALOGO RAZONADO

•

Tesis doctoral presentada por:
JOSE MARTIN MARTINEZ

Dirigida por la Catedrática:
Dra. CARMEN GRACIA BENEYTO

Valencia, mayo 1993



UMI Number: U607290

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI U607290

Published by ProQuest LLC 2014. Copyright in the Dissertation held by the Author.
Microform Edition © ProQuest LLC.

All rights reserved. This work is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.



ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

b11937634
i13289457

CB 0002203131

~~D, 489.652~~
~~L, 489.656~~

TESIS DOCTORAL

LA ESCULTURA DE ANDREU ALFARO
BIOGRAFIA ARTISTICA Y CATALOGO RAZONADO

•

TOMO I



***A Evangelina,
con quien he contraído una deuda de amor
que no llegaré a saldar nunca.***

SUMARIO GENERAL

TOMO I

NOTA PRELIMINAR	6
-----------------------	---

Primera parte METODO Y CONTEXTOS

1. Introducción.....	16
1.a. <i>Marcando objetivos</i>	16
1.b. <i>Discernir el método</i>	26
1.c. <i>Sobre las fuentes y la bibliografía</i>	30
1.d. <i>Arquitectura del trabajo</i>	35
2. Hacia un estado de la cuestión: el lugar de Alfaro en el arte español contemporáneo	49
2.a. <i>La consideración crítica de Andreu Alfaro: una cuestión pendiente</i>	50
2.b. <i>Andreu Alfaro y la "generación de los cincuenta"</i>	57
2.c. <i>Andreu Alfaro y el arte normativo español</i>	69

Segunda Parte BIOGRAFIA ARTISTICA

1. Del origen de la vanguardia en los años veinte a su recuperación en los cincuenta	88
2. Los ecos de la vanguardia en Valencia hacia 1929	93
3. Nacimiento, infancia y juventud de Andreu Alfaro	100
4. El despertar artístico (1954-1958)	114
5. Las dificultades en la búsqueda de un lenguaje escultórico (1959-1963) ...	137
6. Entre el compromiso ético y la libertad de creación (1964-1969)	181
7. La plena dedicación a la escultura (1970-1979)	226
8. De la madurez y lo proteico: la libertad de un escultor (1980-1991)	290

TOMO II

Tercera parte ESTUDIO DE LA OBRA ESCULTORICA

1. Los orígenes constructivistas: el inicio de una escultura insólita (1958-1963)	381
--	-----

1.a. <i>Primeras investigaciones plásticas en busca de un espacio real: gouaches, "relieves" y esculturas informalistas.</i>	381
1.b. <i>Hacia una escultura constructivista (1959-63): alambres, planchas y dibujos analíticos.</i>	390
1.c. <i>Contactos y divergencias con el constructivismo</i>	399
1.d. <i>Análisis de la obra escultórica realizada entre 1959 y 1963</i>	413
2. La escultura como imagen narrativa. Construcciones abstractas y minimalismo simbólico (1964-1969)	426
2.a. <i>Descripción y aspectos formales de la obra realizada entre 1964 y 1969</i>	427
2.b. <i>La escultura como comunicación: la cuestión ética y la semántica artística</i> ...	434
2.c. <i>El "minimalismo emotivo" de Alfaro</i>	458
2.d. <i>La incorporación de la técnica del diseño a la creación escultórica.</i>	465
3. La emoción de la técnica (1970-1979)	471
3.a. <i>Introspección personal en pos de un lirismo visual y tecnológico</i>	471
3.b. <i>Recuperar el perdido valor de la imagen y la percepción. La obra de los setenta</i>	476
3.c. <i>Un cinético heterodoxo</i>	490
4. Mirar la historia, avanzar en la modernidad (1980-1991)	511
4.a. <i>La renuncia a las fórmulas: la libertad en la naturaleza y en los modelos de la historia</i>	511
4.b. <i>Figuración y naturaleza</i>	521
4.c. <i>Recorrido descriptivo por la escultura de los ochenta</i>	528
4.d. <i>Una escultura que revisa su historia</i>	551
4.e. <i>Asedio a lo clásico</i>	557
4.f. <i>La postmodernidad como reto de permanencia</i>	564

Cuarta parte

ESCULTURA PÚBLICA Y MONUMENTO

1. Escultura pública y monumento: una difícil modernidad.	576
2. Alfaro o la persistente vocación de la escultura pública	587
3. El lugar de la escultura pública de Alfaro: el espacio urbano	598
4. La función simbólica o la reivindicación del monumento	604
5. Retos y dificultades de la escultura pública	611
6. Las imposiciones del lugar y la función sobre la forma: escala, volumen, tiempo y materiales	618
7. La relación entre forma y representación en el espacio público	636
8. Evolución de las formas en la escultura monumental	642

BIBLIOGRAFIA

1. Bibliografía general	658
-------------------------------	-----

1.1. <i>Historia, teoría y técnicas de la escultura contemporánea</i>	658
1.2. <i>El arte español desde los años cincuenta</i>	665
1.3. <i>Contexto histórico y cultural español</i>	674
2. Bibliografía específica	677
2.1. <i>Textos de Andreu Alfaro</i>	677
2.2. <i>Monografía</i>	678
2.3. <i>Artículos específicos</i>	678
2.4. <i>Textos de catálogo</i>	682
2.5. <i>Diccionarios y enciclopedias</i>	684
2.6. <i>Críticas de exposiciones</i>	685
2.7. <i>Entrevistas y declaraciones</i>	696
2.8. <i>Noticias de prensa</i>	703
3. Descripción bibliográfica de los catálogos de las exposiciones individuales	722
ÍNDICE DE LAMINAS	733

TOMO III

Catálogo razonado de esculturas (1958-1969)
 Criterios de catalogación
 Listado alfabético de títulos

TOMO IV

Catálogo razonado de esculturas (1970-1979)

TOMO V

Catálogo razonado de esculturas (1980-1985)

TOMO VI

Catálogo razonado de esculturas (1986-1991)

TOMOVII

Relación de exposiciones individuales y colectivas (1955-1991)
 Nota previa

NOTA PRELIMINAR

•

A nadie se le ocultará que estas son las últimas líneas escritas de este trabajo. Son quizá, por tanto, las páginas menos inocentes e ingenuas, pero también las más sinceras. Si se me permite el tono personal y distendido, asumiendo con respeto las fuertes convenciones académicas que el género tesis doctoral impone, quisiera, antes de entrar en materia, explicar someramente al Tribunal las razones de la elección del tema y sus circunstancias. A fin de cuentas no encontraré ya ocasión más adecuada para personarme en un discurso que deberá ser (y así lo asumo) objetivo, crítico, científico. Aquí, por lo demás, intentaré hacer mas cercana la rigidez literal de estos conceptos.

Me propuse en esta tesis doctoral realizar el estudio de la trayectoria biográfica y la obra escultórica de Andreu Alfaro; y como tarea previa la elaboración del catálogo razonado de su producción hasta 1991. Cuando se inicia un trabajo de estas características debe confesarse que la justificación que se encuentra en un principio no deja de ser una intuición de lo que acabarán siendo sus causas definitivas. Personalmente creo que este es un gran valor enriquecedor de una tesis doctoral para quien se inicia en la investigación: observar cómo esa justificación inicial progresivamente adquiere rasgos de mayor certidumbre y coherencia. Eso ayuda a ir reorientando el trabajo que crece en las manos, y a encontrar sentido de correspondencia entre tus personales preocupaciones y el panorama crítico y científico general dentro del que aspiramos a inscribir el trabajo. Por eso lo que en principio se sustentaba en una innegable curiosidad intelectual y en la oportunidad de estudiar a un artista que representaba una evolución sobresaliente en la plástica valenciana desde mediados de siglo, con el tiempo adquiere justificaciones más sólidas y, sobre todo, más útiles.

Precisamente hace unas semanas apareció la obra de Valeriano Bozal que constituye el volumen XXXVII de la Summa Artis destinado al estudio del arte español desde 1939 a 1990. En su introducción comenta el considerable aumento, en los últimos años, de las investigaciones sobre ese periodo, pero, al mismo tiempo, señala las carencias de conocimiento que le afectan, mencionando expresamente la escasez de catálogos completos o de monografías sobre artistas significados. Nos gustaría creer que nuestro trabajo recoge ese testigo, pues intenta contribuir con un estudio particular al mejor conocimiento global de nuestro arte reciente.

Existieron, no obstante, otras razones que me gustaría comentar. Los primeros pasos que orientan la tesis se producen en un momento social y cultural que explican en parte su elección. En la segunda mitad de los ochenta, cuando finalizó mi licenciatura, se asiste a un verdadero boom nacional del arte contemporáneo que comienza a tener una carta de naturaleza primordial en la cultura del país. Comenzada una etapa de normalidad democrática en España, el arte contemporáneo, su protagonismo social, se convierten en seña de identidad de una cultura española que empieza a tener una proyección internacional impensable una década antes. El arte de la generación más joven, las figuras de la postergada vanguardia histórica o los nombres más notorios de la generación de los cincuenta, serán los principales (y casi únicos) motivos de atención.

Deslumbrado por esta repentina explosión pero incapaz de integrarlo dentro del arte español de nuestro siglo, que prácticamente desconocía, mi vocación de historiador me inclinó a intentar aprender antes el comportamiento del arte de las décadas anteriores. En aquel momento, por otra parte, asistíamos a los primeros pasos de un proyecto cultural y político inédito que tenía sus primeras manifestaciones en una ferviente tarea de rescatar lo propio de cada nacionalidad o región del nuevo Estado autonómico. Me interesé, pues, en la forma y significación de la contribución del País Valenciano al arte contemporáneo de vanguardia, y Andreu Alfaro se me ofreció como una figura destacada que,

además, se encontraba entonces de actualidad por su nueva e inesperada imagen. No vislumbraba el riesgo de esta "candente actualidad", pero desde el principio tuve claro que quienes deseábamos dedicarnos a la investigación y a la docencia debíamos intentar que esa mayor presencia social del arte contemporáneo fuera acompañada de una mayor y más profunda comprensión, y no de una simple aceptación de su valor como inversión económica, en prestigio o proyección pública.

Por encima de la oportunidad social de una investigación de estas características, existen también razones de relevancia científica. El evidente interés y la positiva valoración de la obra de Alfaro por parte de reconocidos especialistas no se correspondía con la existencia de estudios adecuados. El caso de este artista mostraba cómo ese auge del arte español último se asentaba en un desconocimiento cierto del pasado inmediato. Como si el intento cosmopolita de la nueva generación por partir de cero respecto al arte del inmediato pasado, se hubiera contagiado también a los críticos e historiadores. Y si de tender puentes entre el presente y el pasado cercano se trata, la obra de Alfaro parecía ofrecer una ocasión idónea.

La investigación, avalada en principio por su presunta oportunidad histórica y su relevancia científica, no se me pasó por la cabeza hasta que no conocí personalmente al escultor. El verano de 1985, durante la celebración en el Palacio de la Magdalena de Santander del curso "El Arte visto por los artistas", dirigido por el profesor Calvo Serraller, saludé a Alfaro (que se encontraba allí como ponente, junto a otros nueve destacados autores del panorama nacional) y éste accedió a que le hiciera una entrevista para una revista literaria que por entonces coordinaba. A raíz de ello, el propio Andreu me sugirió que colaborase con él en la ordenación de sus numerosos materiales, tanto fotográficos como escritos, con el objeto de conformar un archivo accesible. Vimos entonces que nos encontrábamos ante una investigación viable, ya que disponíamos de recursos documentales, de una voluntad para aplicar críticamente los métodos de la investigación humanística y de un tiempo razonable para llevarla a cabo.

Del trabajo documental, de la ocasión impagable del manejo directo de las fuentes escritas y de las propias obras artísticas, fue creciendo la tesis de una forma muy lenta. Nunca sometí a la prisa académica la necesidad de tomarme un tiempo suficiente para dominar un terreno tan desconocido para mí (mi memoria de licenciatura había versado sobre el urbanismo y la arquitectura industrial saguntina). Naturalmente esto no evitará que el Tribunal encuentre, con seguridad, planteamientos cuestionables y lagunas perfectibles. Ello quizá obedezca a que el tiempo final de redacción se ha visto presionado por la necesidad vehemente de concluir el trabajo e, incluso, por las interferencias de mi propio ejercicio profesional como Ayudante en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València. Un tiempo que se consumió en los primeros años, tal vez en exceso, intentando calibrar las dificultades, no valoradas en principio, que presentaba investigar desde un punto de vista académico sobre un artista todavía vivo y en plena creación.

Contaba con una formación bastante clásica y coherente con la joven tradición de los estudios universitarios de Historia del Arte, que no se han caracterizado por su interés hacia lo contemporáneo ni por compaginar éste con estudios historiográficos, de filosofía del arte o crítica. Hube de asumir, como primera fase de la tesis, la necesidad de realizar numerosas lecturas pendientes en ambas vertientes que implicaron una demora en el progreso efectivo de la investigación; pero que siempre consideré parte obligada de la realización de un trabajo que teóricamente nos habilita para acceder al máximo grado académico. Conté para este periodo formativo con ayudas institucionales y becas que me permitieron no sólo compaginar la docencia con la investigación sino visitar otras universidades (Bolonia y Virginia) y conocer, a través de museos, exposiciones, y bibliotecas especializadas, las grandes obras de la vanguardia que me servirían de necesario referente.

Encuentro así que la tesis me ha brindado la posibilidad de aproximarme a panoramas teóricos y críticos sobre el arte de nuestro

presente que estoy seguro me serán de utilidad (ello forma parte de la tesis, de su carácter de ciclo formativo). Y que me dieron cierta seguridad para entender en su totalidad y con detalle el arte de Alfaro, que no estaba al acceso del investigador del arte contemporáneo. Existían, claro está, valiosas aproximaciones críticas y ensayos sobre momentos concretos. Así por ejemplo los de Llorens o Bozal en el catálogo de la individual de 1979 en el Palacio de Velázquez de Madrid, o la cronología incluida en el de 1981 en la Universidad Complutense. Ya en los ochenta aparecen algunos textos de aproximación global, un tanto retrospectivos en alguna ocasión (Cirici en 1981, Yvars en 1985 y sobre todos los de Calvo de 1981 y 1984). Redactando los últimos capítulos, aparece en Valencia la primera monografía que intenta una síntesis de la trayectoria de Alfaro.

-Finalmente, en esta concatenación de causas y justificaciones no voy a ocultar mi propia experiencia personal. La que lleva a un estudiante de 5º de carrera a sentirse seducido por la nueva obra de Alfaro que contempla en la exposición "El cos humà" de 1985, y que él identifica con la oportunidad de interesarse por el mundo del arte contemporáneo y el singular espacio que en él juega la escultura, un arte que en ese momento parece ofrecer en nuestro país insospechadas posibilidades de ruptura y renovación. Mi curiosidad se estimulaba aún más por el hecho de tratarse de una creatividad que se gestaba en el presente. Es preciso reconocer ahora que este deslumbramiento debió madurarse y reposarse en los años siguientes, y creo conveniente afirmar que ha sido un trabajo que, siendo inherente a una tesis, me ha enriquecido conceptual y metodológicamente, probablemente más que si me hubiera atendido a un tema del pasado con fuentes más amplias y dispersas pero con métodos de aproximación más consolidados historiográficamente. La oportunidad de asistir en primera fila a la creatividad de un artista, cuyo taller ha constituido uno de mis espacios de investigación, ha sido tan ampliamente satisfactorio que compensa los problemas inherentes a la falta de cierta distancia con el objeto de investigación. Espero que el ininterrumpido diálogo que he mantenido con ese objeto, cuyo rostro y nombre se me imponían con una saludable proximidad habitual, cotidiana, aporte otras facultades al estudio.

En la amplia nave, situada entre los municipios de Godella y Rocafort, y pese a que el ambiente creativo que presenciaba se encontraba mucho más próximo a la laboriosidad vulgar de un taller de carpintería metálica o decoraciones en mármol que al romántico quehacer del escultor, la visión de la espalda arqueada de Alfaro dibujando, abocetando, sus constantes interpelaciones, sus comentarios, me han procurado la emoción de ver emerger la belleza en directo, una emoción que no quiero ocultar, aunque sea manifestando un rubor. He recordado alguna vez, incluso, a Rainer Maria Rilke evocando su impresión de grandeza formidable al ingresar en el taller de Rodin, sus formas blancas, sus altas y amplias ventanas, sus espacios poblados de criaturas en reposo. Y esto es algo cualitativamente diferente a ver las obras de un artista en un museo o en una galería, ni siquiera puede ser equivalente a tenerlas como objeto de estudio. Es, más bien, una oportunidad insustituible para poder explicar todo el viaje anterior a la contemplación de una escultura acabada.

Mi propósito es reconstruir y explicar ese viaje y comunicarlo para estimular un verdadero diálogo entre la obra y su público. Como recuerdo de un profesor boloñés, el crítico o el historiador de lo contemporáneo "è colui che, non facendo e non avendo fatto, tira a indovinare come la cosa sia stata fatta, è un voyeur pieno di bonni propositi".

Claro que este carácter dialógico, de intercambio constante es, más que una opción metodológica, necesidad. ¿Cómo, si no, poder aventurarse en el estudio de un artista vivo, en plena y efectiva creación? Lejos de los temores de un academicismo rígido (con su consabida fórmula de lo necesario de una perspectiva temporal para cualquier posicionamiento crítico), y pese a las dificultades inherentes (y a los fallos en los que, seguramente, hemos incurrido), yo creo que en la Universidad deben entrar los temas contemporáneos no exentos de discusión (de seguro que en el siglo XIX hubiera encontrado motivos de estudio más tranquilizadores). Probablemente dentro de un cuarto de siglo este tema

ya lo sea, y se pueda realizar otra tesis doctoral sobre Alfaro con la seguridad de un método consolidado, de unas fuentes ordenadas, y de una perspectiva crítica más contrastada.

No tendrá, sin embargo, el privilegio de ese asedio tan próximo que yo he debido afrontar y desearía que nuestro trabajo quede por debajo de aquél, con tal de contar con la satisfacción de que le sirva de base para un avance o, incluso, para muchas discusiones.

He pretendido que el trabajo, desarrollado a pie de obra, con fuentes directas y con presupuestos positivistas e históricos que no ocultamos, tenga, sin embargo, método y compromiso teórico e interpretativo, si bien siempre lo planteamos como posibilidad abierta, como una interpretación surgida a partir de haber obtenido por vez primera el contraste efectivo y continuo de las obras materiales, los textos críticos por ellas generados y el documento, ciertamente singular, de la presencia de Andreu Alfaro como elemento intradiscursivo sea por medio de conversaciones orales, sea por medio del acceso a documentos y escritos de toda su trayectoria.

Es así como hemos experimentado la dificultad de construir una interpretación global para un artista como el que nos ocupa. Nunca es fácil comprender en su totalidad una obra artística y es iluso confiar en alcanzar su significación tal como el artista la imagina. Si además ésta se transforma en el tiempo la tarea se hace más compleja. Espero que esta lectura no le resulte del todo desencaminada.

Sin duda alguna, y aunque el esfuerzo depositado en estas páginas en lo personal ha sido mucho (y en el enriquecimiento del aprender paralelo), no puedo dejar de reconocer que, como diría Karl Popper, es imposible evitar todos los errores, incluso aquellos que son evitables. Pero de muchos de ellos he podido quedar eximido gracias a la ayuda de personas concretas cuya mención considero indispensable.

En primer lugar deseo dar las gracias a la directora de la tesis, Dra. Carmen Gracia que me ha conducido con el magisterio de la confianza, del ejercicio del criterio y del estímulo, sobre todo en los primeros momentos, aquellos de mayor desconcierto en los que no se veían frutos.

También a Tomás Llorens con el que compartí reflexiones y descubrí nuevos puntos de vista durante los trabajos de preparación de la exposición retrospectiva en el IVAM, y cuya ocasión me permitió esbozar un primer avance, muy sintético, de esta investigación. Al profesor José Francisco Yvars que con frecuencia me ha hecho llegar sugerentes apreciaciones.

A María José Calas, sin cuya colaboración, aún hubiera sido más costosa la ordenación del material fotográfico y la informatización de los datos del catálogo. Y a Rosa García, cuya amistad y paciencia ha quedado patente en la maquetación de estas páginas.

Pero muy especialmente, y con el placer y responsabilidad que, a la vez, me supone, a Andreu Alfaro, escultor e impagable conversador que tuvo la generosidad y la temeridad de abrirme su taller, su archivo y, sobre todo, su voz y disponibilidad para que ahora con amistad sincera, le brinde este resumen que asedia, sin poder agotarla, la permanente creatividad de su obra.

Puerto de Sagunto, mayo 1993

J. M. M.

PRIMERA PARTE

METODO Y CONTEXTOS

•

1

Introducción

1.a. *Marcando objetivos*

Quisiéramos subrayar desde el principio que nos hemos enfrentado a esta investigación con el objetivo básico de contribuir a la historiografía del arte español y valenciano contemporáneo. La oportunidad de hacerlo mediante el estudio concreto y pormenorizado de un artista actual, todavía en plena creación, viene a confirmar el auge del interés que en los últimos diez años ha despertado el arte más reciente entre los historiadores y críticos; y confiamos que suponga una aportación, desde una perspectiva monográfica, a una cadena más amplia que conformará dentro de un tiempo, una panorama historiográfico notablemente ampliado y revisado del arte contemporáneo desde los años cincuenta hasta hoy.

No es que Alfaro haya estado ausente de los estudios panorámicos o generales publicados durante este tiempo. Desde su definitiva incorporación a la escultura en los sesenta, su mención y referencia en este tipo de obras ha sido frecuente, empezando por el *Panorama del nuevo arte español* publicado por Aguilera Cerni en 1966 y siguiendo por todas aquellas que más atención han puesto en señalar o valorar las apuestas artísticas inequívocamente vanguardistas. Pero nos parece evidente que su escultura no se ha visto nunca con la perspectiva idónea, tanto por necesitar unas claves de comprensión específicas, como por el hecho de que su vertiginosa trayectoria ha hecho preciso que incluso sus críticos más continuos hayan tenido que reconocer constantes *redescubrimientos* de su obra, a medida que ésta desarrollaba nuevas

etapas o problemas.

Por otra parte y pese a que la relevancia social del arte contemporáneo (como emblema del florecimiento cultural de la democracia) ha suscitado una revisión de la vanguardia internacional y nacional, y una recuperación de muchos de sus protagonistas desconocidos u olvidados por la información disponible; es muy cierto -como afirmará Francisco Calvo Serraller- que en lo que se refiere al arte contemporáneo estamos, en buena medida, "en plena fase de inventario" ¹ y aunque durante la década de los ochenta se vivió un verdadero impulso de recuperación, todavía debemos seguir trabajando para que emerjan al conocimiento común otros protagonistas. Porque estos últimos años de frenesí revisionista se han centrado por entero en la necesaria reivindicación de nuestra brillante y dispersa vanguardia histórica o en redundar sobre unas pocas figuras ya consagradas en los años cincuenta o sesenta. Con lo que otros artistas como el caso que nos ocupa, sin una entrada exitosa en la escena internacional de aquel momento y un reconocimiento nacional todavía pendiente, no han sido objeto de la atención que se ha brindado a los miembros más notorios de su generación ni tampoco, por razones obvias, del apoyo entusiasta del que se han beneficiado las nuevas filas de artistas jóvenes que ha configurado la nueva imagen artística de España.

Para centrar este objetivo creimos que no bastaba urdir una aproximación crítica (tanto en el sentido teórico como en el valorativo). Resultaba claro que había que conocer en toda su extensión la obra de un artista cuya incorporación a la vanguardia se opera desde una decidida voluntad autodidacta en medio de unas circunstancias especialmente adversas. Coincidimos con Kosme M. de Barañano al pensar que lo primero y fundamental en el conocimiento de lo real (la obra de un creador) no es la razón crítica sino la razón cognoscitiva. ² Construir un

¹ *España. Medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985*, Madrid, Ministerio de Cultura/Fundación Santillana, 1985, p. 29; ahora en *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza, 1988, p. 82.

² Afirmación a propósito de una exposición de los *aprioris* histórico-estilísticos sobre los que fundar una historia del arte vasco (en los que el primero y fundamental consistiría -

catálogo lo más completo posible de su producción escultórica era, a mi entender, la primera garantía para valorar adecuadamente y emitir un balance sobre sus aportaciones al arte español de nuestro siglo y, sin duda, al valenciano. Y es que, posiblemente, otra razón (no vamos a decir que determinante pero sí significativa) de que Alfaro tuviera aún pendiente un estudio completo, bien podría ser su condición *periférica*. No estamos argumentando situaciones de localismo marginal o de discriminación; pero el País Valenciano que, en lo cultural ha sido periférico tanto respecto al Estado como respecto a Cataluña en muchos casos y por razones poco afortunadas, ofrece también el flanco de tener pendiente una deuda historiográfica con quienes, en las circunstancias especialmente adversas y provincianas de la Valencia de los años cincuenta y sesenta, encontraron un modo de aunar los principios del vanguardismo artístico con la fidelidad a la cultura propia. Esto no equivale a decir que estemos reivindicando un artista postergado por lo local; y de ello puede dar cuenta el que Alfaro es sin duda el escultor más internacional del ámbito de la cultura catalana no demasiado pródiga, por cierto, en escultores.

Como consecuencia, otro de los objetivos, dentro de la confesada perspectiva historiográfica que admitimos, es contribuir a un mayor conocimiento del género escultórico, ya que parece claro que las carencias del arte contemporáneo se acentúan en este campo. Un historiador de la perspectiva histórica de Joaquín Yarza, ha podido afirmar respecto al arte actual que "interesa mucho más un pintor de segunda fila que un escultor de genio. Se airean más las experiencias ocasionales de un pintor en el terreno de la escultura que la labor continuada y creativa de un buen escultor".³ No es simplemente una apreciación reciente. Ya en el Renacimiento el debate entre la pintura y la escultura produjo un dilatado corpus teórico para minusvalorar ésta (por su carácter manual) frente a aquella (con un pretendido mayor carácter intelectual). Pero en el arte contemporáneo los problemas aumentaron bajo la presión de la crítica de

este autor- en la catalogación de la obra de los artistas vascos) vertidas en su artículo "El monólogo plástico de Agustín Ibarrola contra el poder", *Kobie*, V, Bilbao, 1988, pp. 223 y ss.

³ "La escultura", en AA.VV., *Introducción a la Historia del Arte*, Barcelona, Barcanova, 1990, p. 168.

la escultura decimonónica y la crisis definitiva del clasicismo; en la que se imputó a la escultura un "brutal positivismo", una falta de capacidad ilusionística, imaginativa y hasta espiritual, totalmente inadecuada, en definitiva, para adaptarse a la modernidad. ⁴

Mucho más de esto hemos podido percibir al manejar la mayor parte de los estudios que abarcan una trayectoria completa de la historia del arte moderno. En ella, la escultura aparece con una particular evolución, dislocada respecto a unos parámetros pensados para unas vanguardias eminentemente pictóricas. Los periodos y movimientos de éstas tienen un ritmo mucho más acelerado y agitado en la pintura, y casi podríamos decir que los grandes escultores (Brancusi, Giacometti, González) ofrecen unas características estilísticas en un *tempo* más pausado que la dinámica agitada de la vanguardia. Tomàs Llorens llega a hablar de la existencia de una profunda incompatibilidad entre vanguardia y escultura. ⁵ Una indefinición de límites que se ha acentuado notablemente en la práctica artística reciente, unas veces por la propia "expansión" espacial del objeto, que llega en ocasiones a disolverse en el espacio o a confundirse con él; y otras por encarnar principios estéticos más propios de la pintura. El propio Alfaro ha reaccionado contra las contaminaciones pictóricas con el fin de sostener la diversidad de medios expresivos. Dificultad para asumir la modernidad, inadecuación al concepto de vanguardia, falta de límites nítidos con otros géneros... Lo cierto es que por la desafección o ignorancia que todo ello ha generado, la historia de la escultura ha debido de ser reescrita con más frecuencia que la de la pintura. Sobre estas razones apoyamos una parte de los objetivos

⁴ Estos y otros argumentos utilizó un testigo de excepción, Charles Baudelaire, para demostrar que la escultura, como arte arcaico y salvaje, un arte de caribes, contenía pocos atractivos para el hombre civilizado de pleno siglo XIX. Nos referimos, por supuesto, a su célebre capítulo "Pourquoi la sculpture est ennuyeuse" contenido en su crítica al Salón de 1846 (*Oeuvres complètes*, París, Seuil, 1968, pp. 257-258. Traducción castellana: *El Salón de 1846*, Valencia, Fernando Torres, 1976, pp. 189-193). Es interesante un reciente comentario de CALVO SERRALLER, F., "Fragmentos, ruinas, desplazamientos: La expansión de la escultura en el arte contemporáneo", en cat. exp. *7 escultores con el Premio Penagos*, Madrid, Mapfre Vida, 1988, pp. 9-17 (ahora en *La senda extraviada del arte. Ensayos sobre lo excéntrico en las vanguardias*, Madrid, Mondadori, 1992, pp. 35-48).

⁵ "Andreu Alfaro. Esculturas en el Born", en cat. exp. *Alfaro. Esculturas en el Born*, Barcelona. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1983, p. 8 y 11.

(perfectibles en un futuro) de esta tesis y, sobre todo, la verdadera valoración de la obra de Alfaro.

Pero no se trata únicamente de que la escultura tenga o haya tenido dificultades teóricas para integrarse en la modernidad. Es un género artístico con dificultades objetivas y que Alfaro en ocasiones ha definido con precisión: que se trata de un medio no arraigado en nuestro país, que su práctica como ejercicio artístico es más cara y costosa físicamente, que implica la intervención de diversas técnicas u oficios y que, en fin, ofrece una dificultad de comercialización más que notable. Quizá la suma de todas estas dificultades, que han hecho de ella una actividad minoritaria, haya incitado la creatividad de nuevos artistas, cuya sola dedicación se ha visto ya como una novedad. Incluso hay quien se ha inclinado por afirmar que en el arte español del siglo XX se ha producido un verdadero Siglo de Oro de la escultura, si pensamos en autores como Picasso, González, Gargallo, Hugué, Alberto Sánchez o Chillida.⁶ Un siglo que se perpetúa con el inusitado auge escultórico de los años ochenta, en los que se ha producido una avalancha de propuestas que contrasta poderosamente con la escasez de las décadas anteriores. Un florecimiento en el que Valencia se ha convertido en un foco de indudable interés.

Pero si aspiramos a contribuir a una nueva perspectiva historiográfica sobre la escultura, igualmente queremos incidir sobre una corriente del arte español que no ha merecido todavía una adecuada consideración histórica como movimiento específico o, al menos, como propuesta plástica que se gesta en una determinada coyuntura de nuestro arte. Nos referimos a la corriente normativa que, a diferencia del informalismo, no ha sido observada como la verdadera alternativa estética que fue, por más que su nacimiento como grupo compacto no llegase a producirse y su vigencia en la producción de la mayoría de sus primeros cultivadores resultase un tanto efímera. Pero no ocurrió así en el caso de algún artista como Alfaro, cuya obra ha evidenciado una sustancial continuidad con aquellos principios que dieron sentido a esa reacción

⁶ PORTELA SANDOVAL, F., "Escultura" en SAMBRICIO, C.; PORTELA, F. y TORRALBA, F., *El siglo XX*, vol. VI de *Historia del Arte Hispánico*, Madrid, Alhambra, 1980, p. 127.

neoconstructivista o neoconcreta, protagonizada por el entonces llamado *arte normativo español*. Una opción artística que no ha desaparecido de la plástica posterior, pues no sería difícil trazar una línea de artistas y grupos que comparten orientaciones artísticas afines con aquellos principios, ya los llamemos normativos, constructivistas, cinéticos o geométricos, que por estos y otros rótulos se los ha conocido. Pero esta opción nunca ha obtenido apreciables adhesiones ni apoyos críticos, viéndose relegada a posiciones secundarias. La relación de Alfaro con esta corriente ha contribuido muy poco a una cabal apreciación de su obra, surgida en unos momentos en que las corrientes dominantes en la práctica artística son, primero, la informalista y posteriormente el realismo y distintos tipos de figuración.

No se deduzca de lo expuesto que nos disponemos a iniciar una reivindicación de Alfaro en función de su siempre cuestionable adscripción a grupos o tendencias. Estos elementos, usuales en toda metodología histórica, aparecerán con frecuencia pero poniéndolos siempre al servicio de los valores individuales. Podríamos haber escogido como lema para nuestro trabajo la conocida afirmación con la que Ernst H. Gombrich inicia su famosa *Historia del Arte*: "No existe, realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas." ⁷ Nuestros objetivos historiográficos parten así de un enfoque individual. No hubiéramos iniciado ni perseverado en esta investigación, si no creyéramos que existe una imagen de Alfaro ignorada por los sistemas del arte (críticos, galerías, museos, coleccionistas ...). Y por ello, aunque nuestra contribución personal con esta tesis no suponga una subversión de la valoración global del artista, si confiamos en fundamentar la necesidad de una mayor atención hacia su obra y, desde luego, en proporcionar a futuros investigadores un punto de partida de mayor rigor, detalle y amplitud que la documentación hasta ahora disponible.

Y es que la trayectoria de Andreu Alfaro tiene ingredientes de poderoso interés. En primer lugar su radical y decidida apuesta por la renovación formal de la escultura. Apuesta no fácilmente comparable a la de otros artistas españoles de este siglo y desde luego bastante inédita en

⁷ Madrid, Alianza, 1979, p. 13.

el momento en que Alfaro lo hace. Tomando para ello el referente estético más revolucionario que haya tenido la escultura europea: la tradición constructivista. Compatibilizando sus principios básicos de experimentación vanguardista con los contenidos comunicativos, hasta haber logrado que obras suyas de lenguaje abstracto se hayan convertido en símbolos colectivos del pueblo valenciano. Aportaciones reseñables de su trabajo proceden de sus investigaciones sobre las enormes posibilidades que, para el avance de la escultura, ofrecen los nuevos materiales y procedimientos técnicos, así como las concepciones generales del diseño industrial. Ha roto cualquier tentación por seguir encerrando a la escultura en un reducto tradicional al margen de la sociedad moderna. Aproximando, sin misticismos, la ciencia al arte, en la medida en que se lo han permitido las circunstancias del país y de su medio inmediato. Ha sido quizá en el ámbito de la escultura monumental donde la aplicación de estas investigaciones han obtenido los resultados más apreciables. Un medio especialmente complejo en el que Alfaro ha logrado con innegable acierto rescatar para la escultura moderna su función tradicional de monumento conmemorativo en el seno de la ciudad contemporánea.

Toda su carrera es una constante evolución en busca de nuevas soluciones, planteamientos alternativos, modernas inquietudes... Un camino que le ha llevado desde la escultura formalmente abstracta hasta el reencuentro actual con la figura humana, manteniendo siempre una sintonía profunda con cada momento cultural. La de Alfaro no es una aportación que nazca de unas circunstancias artísticas precisas (su entrada al arte, su primera madurez ...) y se haya perpetrado en la práctica posterior. Por el contrario, dicha aportación refleja un diálogo constante con todos los momentos históricos que el artista ha recorrido. Este perfil multiforme, fruto de un arte siempre joven, lo ha situado en desventaja para el reconocimiento artístico.

Nos ha interesado también subrayar, además de los valores intrínsecos de sus aportaciones escultóricas, la ejemplaridad de su actitud como artista de su constancia y entrega al arte en un contexto adverso

como el valenciano y en unas circunstancias atípicas como eran las de un escultor aficionado con responsabilidades y familiares durante la mitad de su vida como artista. Para pocos creadores el arte ha sido (a pesar de las circunstancias adversas que afectaron a toda su generación) una vocación tan duramente puesta a prueba y tantas veces reafirmada. No mediante el hambre o la necesidad, que nunca le afectó debido a sus buenos ingresos por otras dedicaciones, sino precisamente por las comparativamente pocas satisfacciones económicas, sociales o morales que el arte le prometía frente a los otros trabajos. Hasta 1973 su dedicación a la escultura no fue el resultado de una opción de juventud sin una marcha atrás honorable (como desgraciadamente ha ocurrido con algunos artistas), sino una determinación fortalecida por sus convicciones y desarrollada en el tiempo libre que le dejaba su verdadero trabajo.

Nos permitimos, en definitiva, abrir la posibilidad de conocer o resituar mejor a Andreu Alfaro dentro de su generación y en el devenir del arte español de los últimos casi cuarenta años. Pensamos que un artista heterodoxo como él, demuestra que todavía hay sitio para grandes creadores al lado de las primerísimas figuras. No obstante, su caso necesitará tiempo, el tiempo necesario para que se asienten las coordenadas concretas que permitan un reconocimiento *definitivo*. Esta condición que hace de él "el único artista de su importancia objetiva" -en palabras de Francisco Calvo- "que aún debe postular el reconocimiento crítico que se merece en nuestro país",⁸ nos impele al objetivo no tanto de vindicar su figura (no es el modo ni el lugar) sino de paliar el desconocimiento de la partes de su trayectoria creativa.

Pensamos que expresó muy bien nuestro propósito Tomàs Llorens, cuando advirtió sobre la oportunidad de la importante exposición retrospectiva que presentó el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) en septiembre de 1991, y en la que tuvimos la ocasión de colaborar. Llorens, en efecto, marcaba como el objetivo principal del evento la posibilidad de aplicar a la obra de Alfaro una visión histórica.⁹ Tal ha sido nuestro

⁸ "Las formas de Alfaro", *El País (Artes)*, Madrid, 21 septiembre 1991, p. 4.

⁹ Tomàs Llorens declaró: "la intenció de l'exposició no és la de la retrospectiva antològica

objetivo: explicar la obra de Alfaro desde la historia del arte con los métodos y principios de ésta como disciplina. En su última época este principio, como veremos, cobrará aún más sentido, y estamos convencidos de que, sin perjuicio de la pertinencia de una observación estrictamente teórica, son los criterios historiográficos los que mejor pueden contribuir a la valoración futura de su obra y la precocidad de algunas de sus aportaciones.

Se comprenderá fácilmente que la consecución de estos objetivos se obtenga mediante la realización de una biografía tanto personal como artística, que incluya, además de la exposición ordenada de los principales hechos de la historia personal, la recepción crítica que la obra ha ido produciendo y sus relaciones con el contexto artístico y cultural en el que se desarrolla. Junto a ello, atenderemos al estudio detallado de esa misma obra, secuencializada en una serie de etapas estilísticas. Algo que no podría realizarse sin el tercer pilar sobre el que descansa esta tesis: la realización previa de un catálogo razonado de toda la producción.

No será necesario insistir en la conveniencia de que, cada vez más, dispongamos de este tipo de catalogaciones para el estudio fundado de los artistas contemporáneos y de que, de ser posible, la confección de los mismos se realice con la supervisión o contraste del propio artista, que avala, con la autoridad más convincente, la fiabilidad de los datos allegados. Es más, algunos de los datos necesarios quedarían totalmente desconocidos de no mediar, como así ha sido en este caso, la presencia próxima del artista. Lo cual, por otra parte, nos ha permitido cumplir el objetivo de elaborar un catálogo cuyo carácter de completo es bastante asumible, pues apenas ciframos en un 10 ó un 15% el número de las hipotéticas ausencias.

Somos conscientes de los posibles límites y carencias de estos objetivos y de que pueda cuestionarse la elección de un camino

convencional sinó la d'aplicar a l'obra d'Alfaro una visió històrica. S'ha fet poca història de l'art amb l'obra d'Alfaro i l'objectiu prioritari que ens hem marcat en aquesta exposició és ajudar en aquest sentit." (ALBEROLA, Miquel, "Alfaro a l'IVAM", *El Temps*, 379, Valencia, 23 setembre 1991, p. 54.

historiográfico que se sostiene en el recorrido biográfico de un artista. Creemos no haber ignorado la advertencia de George Kubler de que "biografía y catálogos son sólo estaciones de paso en las que es fácil olvidar la naturaleza continua de las tradiciones artísticas".¹⁰ Para nosotros aprender intelectual y experimentalmente de las soluciones que un artista individual da a una serie de problemas artísticos, insertándolas en la historia que le rodea, ha sido una estación de paso obligada en el entendimiento más amplio de la historia que le precede y, tal vez, de la que le seguirá.

Reconocemos explícitamente una delimitación necesaria: nos referiremos siempre al Alfaro escultor, independientemente de referencias esporádicas al dibujo, la gráfica, la pintura o la cartelística, actividades que han quedado mayoritariamente circunscritas al territorio de lo biográfico y no al corpus del estudio crítico o del catálogo. Ello no quita para que, desde otra perspectiva (más teórica o estética; menos positivista), Alfaro haya declarado que se considera, sobre todo, un dibujante. En efecto, existe una progresiva importancia del dibujo en su escultura, pero no hay duda de que Alfaro es, eminentemente, un escultor. Y pensamos por ello que un trabajo exhaustivo sobre su dedicación a esos otros medios plásticos no hubieran arrojado resultados diferentes a los aquí obtenidos. Una tarea pendiente es, desde luego, el estudio y catalogación de la obra pictórica (recuérdense sus peculiares *bufatintes*), la gráfica y, especialmente, el dibujo. Poner en claro ese material y analizar sus relaciones con la obra tridimensional es un empeño arduo que exige una buena dosis de ilusión y paciencia, aunque creamos con Joan Fuster, que "si algún dia algú pot arribar a catalogar els dibuixos que Alfaro ha fet, i publicat, i ordenarlos i reproduir-los, el conjunt seria gloriós. I divertit".¹¹

Otra delimitación lógica es la temporal. Iniciamos nuestro recorrido -como era esperable- en 1929, año del nacimiento del artista en Valencia, con una primera etapa de infancia y juventud que no alcanza

¹⁰ *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*, Madrid. Nerea, 1988, p. 63.

¹¹ "Alfaro", en cat. exp. *Alfaro*, Valencia, IVAM, 1991, p. 12.

verdadero interés para nuestros objetivos concretos hasta la etapa de 1954-58, periodo de despertar artístico, de realización de sus primeras exposiciones como dibujante y pintor, de su viaje a Bruselas, de su integración con el grupo Parpalló y del inicio de su obra tridimensional. Cerramos el recorrido en la fecha aún próxima de 1991. Sin negarnos a algunas referencias posteriores, dado su incansable quehacer, era necesario decidir un momento conclusivo, y su exposición retrospectiva en el IVAM nos ofrecía una ocasión oportuna y coherente para hacerlo. Oportuna, desde luego, y también coherente, pues tras aquella ocasión no se ha mostrado obra nueva hasta este próximo mes de mayo de 1993.

1.b. *Discernir el método*

No han sido pocas las dificultades que hemos encontrado para hallar una metodología acorde con la consecución de los objetivos descritos. Algunas son casi intrínsecas al arte contemporáneo. Otras deben atribuirse a mi propia inexperiencia como historiador del arte y a las características peculiares de la formación académica recibida, tan carente de conocimientos teóricos o metodologías sobre la propia disciplina. Si su falta puede constituir un grave obstáculo para todo joven licenciado que se disponga a iniciar cualquier investigación, la posición será aún de mayor desventaja si ésta pertenece al arte más reciente.

No obstante, ese deseable bagaje de reflexiones metodológicas, de conocimientos historiográficos, de formación estética..., no son una garantía absoluta cuando la cuestión a resolver es la creatividad contemporánea. Nos sentimos tentados a usar la metáfora ya empleada por Cesare de Seta para referirse a la frecuente sensación que embarga a cualquiera al entrar en una exposición o galería de arte contemporáneo, sea cual sea su grado de cultura y especialización: la de ser un hombre desnudo.¹² En primer lugar, porque lo que se observa no responde a ninguna norma consagrada por la tradición de la historia del arte. Es más,

¹² *Viale Belle Arti*, Milán, Bompiani, 1991, p. X.

esos conocimientos actúan en ocasiones como una especie de memoria arqueológica que nos impide dialogar con el objeto que contemplamos, que sólo por comodidad seguiremos llamando pintura o escultura. Si el arte contemporáneo ha roto con los tradicionales códigos de referencia, difícilmente podrán encontrarse fundamentos seguros sobre los que elevar un discurso global, teleológico. Un discurso que pierde pie con mayor frecuencia cuando trata sobre escultura actual, asunto que se muestra casi más esquivo a las primeras interpretaciones. Por todo ello, el camino que hemos seguido en busca de una comprensión lo más amplia posible de la obra de Alfaro, ha tenido un rumbo zigzagueante. En él hemos intentado orientarnos con los instrumentos clásicos de la historia del arte que conocíamos y, cuando estos no llegaban, con un empirismo más o menos acertado.

Ante la falta de una "buena distancia" entre unos fenómenos tan recientes como los estudiados y nosotros, que dejaban tan poco margen para elaboraciones críticas más profundas, hemos optado por un punto de vista, por una metodología, esencialmente histórica y por sus procedimientos de indagación inductiva, positivista. Desde luego no nos ha movido a ello convencimientos tan firmes como los que esgrime George Steiner en su defensa de una "política de lo primario", en lo referente a los estudios artísticos. En una atrevida parábola llega a imaginar una sociedad en la que todo discurso sobre arte, música o literatura fuera considerado palabrería ilícita, en favor de la existencia de "catálogos, razonados y escrupulosos, de la obra de un artista, de exposiciones de arte, museos y colecciones públicas y privadas".¹³ No proponemos tal extremosidad positivista, pero consideramos válida su defensa sustancial de lo que el mismo identifica con el método filológico; es decir, el establecimiento puntual y riguroso de los datos principales sobre los artistas y las obras, acompañados de los comentarios explicativos e históricamente contextualizado que posibiliten su mejor comprensión personal. Este es el

¹³ *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1991, p. 15. Steiner lucubra propuestas de un higienismo muy provocativo: "estarían prohibidas las críticas de arte, las reseñas periodísticas de pintores, escultores o arquitectos. Se acabarían los tomos sobre el simbolismo en Giorgione, los ensayos sobre la psique de Goya o los ensayos sobre esos ensayos."

punto de vista adoptado por nosotros en esta investigación, en el convencimiento de que era necesario, casi urgente, fijar las fuentes, el corpus, la biografía ..., previamente a la formulación de otro tipo de juicios.

No sabemos, ni mucho menos, si habremos acertado, pero en el fondo hemos intentado acercarnos a Alfaro con la misma pulcritud científica y el mismo rigor documental que si hubiéramos tratado sobre un autor más alejado cronológicamente de nosotros. Un supuesto ciertamente falso pues se trata de un artista en plena creatividad, pero aún así hemos seguido el consejo de Umberto Eco de trabajar sobre un contemporáneo como si fuera un clásico y sobre un clásico como si fuera un contemporáneo. Si el arte, a diferencia de la técnica o de cualquier organización humana, a los efectos de comprensión y disfrute de su belleza, no es un hecho que pueda inscribirse en una línea de progreso (no es mejor el arte del siglo XIX que el del XVIII, ni éste que el del XVII), para comprenderlo deberemos situarlo en medio de un sistema de correspondencias que sólo adquieren pleno sentido cuando reciben un tratamiento histórico. Es decir, para entender el hecho artístico el camino más seguro es *historizarlo*.¹⁴

Pero que una obra artística tenga este carácter histórico no implica que haya de agotarse en sí misma, ni que se agote con las circunstancias o con la coyuntura temporal en la que se produce. Necesitamos por ello abrir grietas interpretativas en el seguimiento de la trayectoria de Alfaro que aúnen historicidad y crítica desde el presente. Joan Fuster en su ensayo sobre *Les originalitats* nos pone tras esa pista cuando decía que: "el destí singular de cada home s'involucra en l'aventura circumstantial, i en ella ateny -no com a limitació, sinó com a punt de partida- la seua dimensió extratemporal."¹⁵ Porque si recurrimos exclusivamente a la contextualización histórica nos habremos adentrado

¹⁴ Traducimos el término (*storizzarlo*) usado por R. BIANCHI BANDINELLI: "Per comprenderlo veramente, di volta in volta, nelle sue manifestazioni e acquisirlo alla nostra cultura, non servono le teorizzazioni estetiche: l'unico modo per acquisire il fatto artistico è di storizzarlo." ("Problem di metodo. La storia dell'arte come interpretazione storica delle forma", en *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, Bari, Laterza, 1985, p. 148.

¹⁵ *Les originalitats*, Barcelona, Barcino, 1956, p. 33.

en un campo minado. Las meras relaciones de causalidad entre el momento, el creador y su obra pueden, convertirse en argumentaciones incapaces de mayor porosidad, de admitir que estamos pisando un terreno humanístico, ajeno a certidumbres absolutas.

Desde estas bases filológicas hemos puesto especial cuidado en recoger y tener siempre presente la primera lectura de la obra, la más autorizada, la del propio autor. Nos parecía necesario que se oyera su voz, un punto de referencia ineludible en cualquier análisis sobre la creatividad contemporánea. Y más cuando, como en el caso que nos ocupa, el autor ha mostrado interés por los aspectos teóricos de su trabajo y sus opiniones nunca han discurrido por sendas metafísicas e incomprensibles, sino que siempre han mantenido una lógica, posiblemente subjetiva, pero de indudable coherencia. Alfaro es, además, una persona extrovertida que gusta por temperamento de la conversación y que tiene, quizá por ello, un tipo de raciocinio muy verbal (es decir, que en muchas ocasiones sus razonamientos y convicciones más profundas cristalizan oralmente). Por esta causa algunas de sus declaraciones son fiel reflejo de ese momento y guardan bastante relación con la obra coetánea. Lo hemos podido comprobar personalmente en las entrevistas formales que le hemos realizado y en las conversaciones casi cotidianas mantenidas en su taller durante los últimos años. Pero, sobre todo, pueden dar fe de ello las cuantiosas entrevistas periodísticas publicadas desde 1959. Alfaro, además, se ocupa con frecuencia de reflexionar por escrito sobre sus ideas, incluso de hacer valoraciones retrospectivas de su propia obra. Los textos publicados son una demostración fehaciente, pero nosotros hemos podido estudiar también las numerosas anotaciones y pensamientos dejados en los cuadernos de trabajo al hilo de su creación escultórica.

Esta abundante documentación, a la que nos referiremos seguidamente, ha posibilitado un particular enfoque a lo largo de todo el trabajo. Nuestra aproximación a la escultura de Alfaro ha tenido en cuenta estas elaboraciones conscientes, ya que aclaran desde una perspectiva legítima el por qué y el cómo de buena parte de su obra, y desde qué aspectos Alfaro espera o desea ser comprendido. Claro que esta

declaración nos expone a ser acusados de parcialidad crítica o de no haber respetado el necesario el distanciamiento. Pero no tienen por qué ser aspectos excluyentes. En cualquier caso hay tiempo para todo, y en esta investigación han sido más los frutos de la proximidad al artista, a sus esculturas y bocetos, a su *modus operandi* a lo largo de todo proceso creativo, a sus escritos y cartas, etc., que las inhibiciones en las que hayamos podido incurrir. Y hemos procurado no perder de vista que la razón última del método era el conocimiento directo y concreto de las obras particulares (que hemos catalogado en su práctica totalidad) y el estudio de su evolución en el tiempo.

1.c. *Sobre las fuentes y la bibliografía*

De una tesis es preciso señalar, todo lo exhaustivamente que sea posible, las fuentes utilizadas. Nunca se debe perder un punto de equilibrio entre esa disciplina de seguimiento y la deseable originalidad de las nuevas aportaciones y, en ese equilibrio, a veces no se tiene en cuenta que nos enfrentamos al trabajo de partida de un investigador. Que acaso debe recordar al Montaigne de los *Ensayos*, que se rebeló contra quienes pudieran acusarlo de que su obra no era sino un ramillete de flores ajenas en el que su única contribución personal era el cordel que las ataba. Desde luego he realizado una amplia recepción de textos y voces. La del propio autor, la de los críticos, la de los textos que perfilan cada circunstancia. Del montaje crítico que confiere sentido al conjunto, me he ocupado con un cordel que confío sea, al menos, resistente para que no se quiebre la lógica objetiva.

Esta tesis ha tenido una fase *heurística* más larga y compleja de lo que en principio presumíamos, no tanto por la localización y accesibilidad de las fuentes, como por su número y la dificultad de su ordenación para que fueran plenamente disponibles. En primer lugar fue muy costosa la identificación de todo el material fotográfico sobre las obras (fuentes primarias del trabajo). El estudio de las obras requería una

identificación y ordenación detallada del archivo de negativos (y contactos), fotografías y diapositivas de varios tamaños. Las imágenes debieron identificarse cotejando otras fuentes en la que aparecían sus nombres, características y datación, normalmente los catálogos de exposiciones. Tarea complementaria, igualmente necesario para acceder a un inventario total de las esculturas, fue el estudio de los reportajes fotográficos de exposiciones, las ilustraciones de periódicos y revistas y los propios catálogos de individuales y colectivas.

Tras la clasificación del archivo fotográfico tendente a la elaboración del catálogo de la obra, otra tarea clave consistió en la localización y análisis de las fuentes hemerográficas (tanto primarias como secundarias) y del resto de bibliografía general o específica. Para la hemerografía fue ayuda fundamental el archivo del autor que recogía recortes de prensa especialmente valiosos para los periodos más antiguos. A lo publicado a partir de finales de los setenta, hemos accedido también mediante los departamentos de documentación de algunos importantes periódicos (fundamentalmente los de *El País*, *Avui* y *La Vanguardia*) o de repertorios como el de la revista *Lápiz*.

Para la conformación de una bibliografía general sobre la escultura española, la escultura moderna en general y sus diferentes movimientos o corrientes contemporáneas, hemos recurrido a diversas bases de datos y repertorios (Francis, Art Bibliographies Modern, RILA). No ha sido, sin embargo, esta búsqueda muy satisfactoria. Primero, porque su desarrollo en nuestro país es muy limitado. Segundo, porque, como puede suponerse, la bibliografía sobre Alfaro es muy escasa y sin proyección internacional. Y, en fin, porque no parecía necesario, para los objetivos de nuestro trabajo, pretender un conocimiento exhaustivo y muy actual sobre movimientos o manifestaciones que sirven de referente y telón de fondo para algunos análisis de la tesis.

También se hizo necesario, en la fase heurística del trabajo, la clasificación y estudio de la correspondencia personal que tan generosamente Alfaro ha puesto a nuestra disposición, así como otra

documentación relacionada con diversas galerías. Muy importante ha sido la consulta de sus cuadernos de trabajo, fundamentales para la datación de muchas obras y el análisis de su génesis, y de gran interés por los numerosos textos y reflexiones que contienen. Como no podía ser de otro modo, aunque no hagamos referencia expresa, hemos contado al elaborar nuestra apreciaciones con numerosas notas de las conversaciones mantenidas con el autor durante los últimos cinco años. Que además de los valores intrínsecos que hemos comentado al final del capítulo anterior, nos han servido para obtener informaciones que luego hemos constatado con documentación directa.

Conviene que hagamos ya una distinción entre las fuentes primarias y secundarias de la tesis, advirtiendo que se trata de un diferencia de naturaleza epistemológica y un tanto el rango de una determinada fuente puede cambiar según lo que se le requiera en cada momento. Las críticas de exposiciones, por ejemplo, son fuentes secundarias, pero en las páginas dedicadas en cada capítulo de la parte biográfica a la recepción de la obra, han pasado a ser momentáneamente fuentes primarias.

Las fuentes primarias por excelencia de una investigación artística son las propias obras, en este caso el conjunto de la producción escultórica de Andreu Alfaro, estudiada en la mayoría de los casos mediante documentación fotográfica, salvo las conservadas por el autor y las realizadas en los últimos años. Fuentes primarias de naturaleza igualmente artística, han sido los dibujos, la obra gráfica, la pintura y la cartelística, que no ha sido objeto directo de catalogación pero que sí dan cuenta de su capacidad creativa. Otros documentos relaciones con ésta, han sido los dibujos y bocetos preparatorios sobre el cuaderno, los bocetos tridimensionales, las maquetas ...

También han recibido el tratamiento de fuentes primarias aquellas otras (de carácter no artístico) que aportan informaciones muy directas sobre la obra o su autor, usualmente generadas por él mismo. Es decir:

- a) declaraciones, entrevistas o escritos publicados,
- b) noticias de prensa (especialmente en el caso de la parte bibliográfica),
- c) catálogos de exposiciones individuales y colectivas en las que ha participado,
- d) textos y reflexiones inéditas contenidas en sus cuadernos de trabajo, y
- e) correspondencia y otra documentación de su archivo personal.

Consideramos **fuentes secundarias** aquellas que nos han aportado información ya elaborada sobre la obra y, en especial, sobre la interpretación y enjuiciamiento crítico de la misma. Es decir, lo que podríamos llamar la *literatura crítica* sobre Andreu Alfaro:

- a) críticas sobre las exposiciones individuales, así como las referencias en las primeras colectivas que realiza con el grupo Parpalló,
- b) artículos específicos, entre los que sobresalen por su interés los publicados en los años sesenta,
- c) textos críticos incluidos en los catálogos de las individuales, que han ofrecido claves de interpretación para la obra de cada momento, y
- d) bibliografía general que aporta algún tipo de referencia global a la obra o al autor.

Como tal fuente, la bibliografía general ocupa un lugar un tanto secundario. La bibliografía sobre la historia del arte contemporánea (y especialmente sobre la escultura del siglo XX) ha sido consultada para centrar nuestra atención en los movimientos históricos o más recientes que arrojaban alguna luz o establecían elementos de comparación con Alfaro: constructivismo, minimalismo u op-cinético. En puntos concretos del texto, podían advertirse también, nuestras deudas con algunos autores alejados en principio de los aspectos concretos de nuestro estudio pero que nos

han sugerido modos particulares de enfocarlos: Bachelard, Berman, Calinescu, Sedlmayr, etc. Como obra de consulta general con importante aparato teórico merece citarse la de Simón Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto*. Para la cuarta parte, dedicada a la escultura pública, nos fue de considerable ayuda el sugerente libro de Javier Maderuelo, *El espacio raptado*.

Más exhaustiva ha sido nuestra búsqueda bibliográfica sobre el arte español de los años cincuenta y sesenta, que adquieren para nosotros un mayor peso documental y que seleccionamos en función de nuestro particular objeto de estudio. En este sentido habremos de reconocer una gran deuda con la obra de Calvo Serraller, *España, medio siglo de arte de vanguardia*, de frecuentísima consulta. También nos ha facilitado las referencias y las ha hecho más precisas su *Enciclopedia del arte español del siglo XX*. Y lamentamos que el magno libro de Valeriano Bozal, *Pintura y escultura española del siglo XX (1939-1990)*, haya llegado a nuestras manos cuando ya redactábamos esta parte introductoria, pues hubiera enriquecido el estudio del contexto artístico.

Respecto al contexto cultural y social en el que se desarrolla la actividad artística de Alfaro, hemos consultado distintas obras históricas y monográficas sobre la evolución de la cultura durante el franquismo. En este último aspecto nos sirvió de guía para la recolección de datos e interpretaciones, el libro recientemente reeditado de Elías Díaz, *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)*.¹⁶

En cuanto a las monografías específicas sobre escultura, el déficit es aún grande. Aunque se haya avanzado mucho desde los ya históricos trabajos de Antonio Gaya Nuño (*Escultura española contemporánea y Formas de escultura contemporánea. El hierro en el arte español*) o de Carlos Areán (*Escultura actual en España: tendencias no imitativas*), el tema sigue encontrándose subsumido en las obras generales, pese al gran valor de los recientes catálogos críticos de figuras de nuestra vanguardia histórica como Picasso, Gargallo o Julio González y

¹⁶ Agradecemos en este punto las orientaciones del profesor Pedro Ruiz Torres.

de magníficas monografías sobre Oteiza, Chillida, Miró o Villelia. El auge de la escultura actual, estudiada por Francisco Calvo en *Escultura española actual: una generación para un fin de siglo*, tal vez suponga un cambio de rumbo para el género en la historiografía española.

En el apartado de la bibliografía específica sobre Andreu Alfaro hemos prestado especial atención a aquellos críticos que han seguido más de cerca la trayectoria del artista desde sus primeros años, mencionarlos es como citar la plana mayor de la crítica española más comprometida con la vanguardia: Alexandre Cirici, Moreno Galván, Aguilera Cerni o Nieto Alcaide. Posteriormente se unen a esta relación otros más jóvenes ligados por amistad o proximidad personal al escultor: Tomàs Llorens (sus textos son fundamentales para la segunda mitad de los sesenta y primeros setenta) y Valeriano Bozal. Además de Giralt-Miracle (para la segunda mitad de los setenta) y Francisco Calvo Serraller (cuyas aportaciones críticas y teóricas son las de mayor entidad en la década de los ochenta).

Ya en plena redacción apareció la primera monografía sobre Andreu Alfaro, escrita por el profesor de estética Vicente Jarque. Excelente trabajo sintético que ayudará, sin duda, a la difusión y comprensión de su figura entre los valencianos, de su relevancia artística, cívica y social. Nos han parecido especialmente sugestivas algunas reflexiones sobre su obra más reciente contenidas en sus últimas páginas.

1.d. *Arquitectura del trabajo*

La organización estructural de la tesis, siguiendo los conceptos aceptados de nuestra metodología histórica, será genético-cronológica. El corpus del trabajo se ha dividido en cuatro partes (introducción y estado de la cuestión, biografía artística, evolución estilístico-formal de la obra y escultura pública). La ordenación cronológica ha primado en la segunda y tercera partes, donde se distinguen diferentes etapas.

Esta opción (que podría resumirse de manera simplista aludiendo al tradicional "Introducción-Vida-Obra") ha sido consciente y no obedece a ingenuidad alguna. Es una estructura clásica que consolida nuestra metodología y la hace provechosa y útil. También, esperamos, clarificadora y sencilla para su lectura y manejo.

Las etapas vienen dadas por la misma evolución natural de su producción, pues, aunque en ocasiones Alfaro vuelve a opciones antiguas o parece crear en direcciones diferentes, es lo cierto que pueden detectarse claros cambios entre la década de los sesenta y los setenta y entre ellos y los ochenta. Alfaro se distingue netamente de los artistas que apenas ofrecen cambios cualitativos en su producción o en los que éstos son apenas perceptibles por su lentitud. Esta estructuración parecía por ello infinitamente más idónea que cualquier alternativa, fuera tomando como base los materiales, los géneros o la temática. En definitiva, la obra de Alfaro nunca será un mundo autónomo desvinculado totalmente del curso de su propio existir en el tiempo.

Las etapas cronológicas han permitido sin ningún esfuerzo establecer agrupaciones de las obras más o menos homogéneas en cuanto a su técnica o materiales, sus formas o rasgos estilísticos y sus coordenadas semánticas o significados a partir de un determinado contexto. Y esto no solamente vendrá justificado por esa vinculación con la biografía personal del artista, sino por causas externas ya que existe un cierto acompasamiento de dichas etapas con momentos importantes de la cultura y el arte de la historia reciente de nuestro país. Parece demostrable que los puntos de inflexión o de crisis por los que atraviesa Alfaro se corresponden con una circunstancia semejante del contexto artístico.

Momentos claves en la biografía artística o en la evolución de la obra serán en repetidas ocasiones momentos significados en el arte español, además de la nitidez que da la simple estructuración por décadas. De modo que las etapas de su trayectoria artística, por una parte, y de la evolución de su obra, por otra, las hemos resuelto con estos apartados:

	BIOGRAFIA	OBRA
1929-1953	Nacimiento, infancia y juventud	
1954-1958	Despertar artístico	
1959-1963	Las dificultades en la búsqueda de un lenguaje escultórico	Los orígenes constructivistas: el inicio de una escultura insólita.
1964-1969	Entre el compromiso ético y la libertad de creación	La escultura como imagen narrativa. Construcciones abstractas y minimalismo simbólico
1970-1979	La plena dedicación a la escultura	La emoción de la técnica.
1980-1991	De la madurez y lo preteico: la libertad de un escultor	Mirar la historia, avanzar en la modernidad

El paralelismo al que hemos aludido entre la trayectoria personal y el acontecer artístico en el que se desarrolla, se inicia ya en el periodo de su tardío despertar artístico (1954-1958). Sin duda es una etapa decisiva en la maduración intelectual, civil y artística de una generación que protagonizará en las décadas siguientes la verdadera transición sociológico-cultural hacia la plena democracia. Ya en 1951 se inicia una tímida fase de apertura del régimen franquista en los aspectos educativos y culturales con la renovación del ministro Ruiz-Giménez (1951-1956).

El año 1957 será también clave en la evolución del arte español vanguardista, cuya definitivo nacimiento cifran muchos historiadores en el trienio que va desde esa fecha hasta el comienzo de los sesenta. Será precisamente en el 57 cuando Alfaro realice su primera exposición individual de dibujo, mientras van apareciendo grupos artísticos como El Paso, el Equipo 57 o el Parpalló (fundado a finales de 1956). Cuando en 1958 Alfaro viaja a Bruselas, volverá notablemente influido por una visión nueva y casi iniciativa de la vanguardia que pronto tendrá ocasión de conformar en un lenguaje plástico autónomo con su integración en el grupo Parpalló y la realización de sus primeras esculturas. Comienza entonces (1959) una etapa que hemos denominado de búsqueda de su propio lenguaje escultórico y que alcanzará hasta 1963. En este momento clave del arte español (al compás de la apertura de relaciones

internacionales y los inicios de la recuperación económica) Alfaro vive su primera gran etapa de experimentación dentro de los referentes artísticos y éticos del *normativismo*, en la que adquirirá unas concepciones básicas, una particular manera de concebir la creación escultórica que en esencia no abandonará nunca. No será casual que este periodo coincida plenamente con el que muchos expertos han señalado como el de la decisiva evolución de la escultura moderna en nuestro país, entre el renacimiento de la abstracción hasta su posterior desarrollo en múltiples opciones. ¹⁷

Hacia 1963-64, la obra de Alfaro experimenta una transformación apreciable. Desde la incipiente seguridad adquirida en su primera etapa advierte los límites del normativismo y comienza su personal "reconversión" hacia una escultura con mayor carga comunicativa. La evidente presión del contexto social y cultural, sin embargo, no le harán dirigirse hacia el realismo, como en su momento veremos. Pero aún manteniendo una fidelidad básica con el lenguaje neoconstructivista sus inquietudes en relación al compromiso ético del artista serán muy evidentes durante ese periodo. Comparte similitudes con formaciones valencianas próximas como Estampa Popular y Equipo Crónica, preocupado por la consecución de un lenguaje artístico socialmente eficaz, incardinado en la cultura valenciana.

Incluso el momento de crisis que vive Alfaro entre 1968 y 1970, y el consiguiente cambio de rumbo de su producción iniciado con la nueva década, tiene también algún paralelismo circunstancial con las contradicciones y estancamiento que se detectan en la evolución política y cultural de la sociedad española. ¹⁸ En 1967 Alfaro realizará con grandes expectativas su primera exposición retrospectiva en Madrid, en la única sala oficial existente en España, la de la Dirección General de Bellas Artes, que no se verán en modo alguno colmadas. No nos resistimos al recuerdo

¹⁷ Vid. El pionero artículo de Rosa M^a SUBIRANA, "Incidencia del contexto económico y social en la evolución de la escultura abstracta en España", *Estudios Pro-Arte*, 4, Barcelona, octubre-diciembre 1975, pp. 6-27.

¹⁸ Cfr. DIAZ, Elías, *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)*, Madrid, Tecnos, 1992, pp. 13, 157 y ss.

de la valoración que por entonces hiciera de este año Ruiz-Giménez: "un año de desilusiones y desesperanzas, una losa para muchos sueños".¹⁹ A partir de 1970, Alfaro evoluciona, sin embargo, más a impulsos de su propia voluntad personal y de propias decisiones, empezando por su plena dedicación a la escultura, sus primeros éxitos (la exposición en la Sala Gaspar de Barcelona en 1973, algunos encargos de esculturas monumentales, etc.), en un momento en que, con la crisis energética, el incipiente desarrollo artístico sufrió un importante frenazo, no remontado hasta casi finales del decenio.

El año 1980, que hemos tomado como referente para iniciar su última etapa, ofrece un significado no sólo personal (con su decisiva e insospechada transformación como escultor) si no que también inaugura una etapa nueva y brillante del arte español y su apreciación exterior. Surge con mucha fuerza una generación joven (que ya había iniciado sus trabajos a mediados de los setenta) y el arte se convierte en un fenómeno cultural de insospechado auge. En este nuevo contexto, en el que entran en crisis muchos principios artísticos, Alfaro se atreverá a marcarse rumbos radicalmente distintos, manteniendo una fidelidad a su léxico estilístico esencial, pero con la construcción de formas audazmente diferentes y la ampliación a nuevos argumentos artísticos.

Lo expuesto hasta aquí de manera muy esquemática justifica la opción por una determinada arquitectura del trabajo que arranca a partir de una trayectoria biográfica. Pero ello no quiere decir que ignoremos sus límites y problemas. En primer lugar ninguna etapa (incluso en un artista tan resuelto como Alfaro para la heterodoxia y el cambio) supone un compartimento estanco. Además que unas etapas puramente biográficas no nos permitían profundizar, por los continuos pormenores que era necesario mencionar, en un análisis adecuado de la obra, algo que realizamos en la tercera parte.

Por otra parte, nadie debe leer la parte biográfica como una

¹⁹ "Panorama de un año (1967)", en AA.VV., *España, perspectiva 1968*, Madrid, Guadiana, 1968, p. 1.

novela del artista. Hemos intentado dar cuenta de todos los acontecimientos biográficos que puedan tener algún interés en su evolución como creador. Pero Alfaro es un artista de vida ordenada y costumbres muy comunes a la de un profesional liberal. La sobriedad de esta trayectoria es lo que hemos querido ofrecer, intentando un tono objetivo y franco, al que se le ofrecían pocas ocasiones para explayarse en circunstancias azarosas o agitadas que coloreasen el relato. Pero, naturalmente, siempre que ha sido posible hemos subrayado las circunstancias o detalles de su formación autodidacta y curiosidad intelectual. El mismo Alfaro afirmaba en 1984:

"Jo crec que qualsevol biografia és significativa per comprendre un modo de ser i en el cas de l'artista, una obra. [...] l'home que més es cultive i que més s'aproxime a la vida, és a dir, qui cultive el que podem dir l'"*esprit*". D'açò he fet sempre el meu *credo*." ²⁰

Además de esta curiosidad intelectual, creciente con el paso de los años, pueden individualizarse en su trayectoria biográfica varios rasgos muy interesantes:

- a) Una lenta maduración de su vocación, que no cuenta con la ventaja (ni con los prejuicios) de una formación específica y que realmente resuelve de manera tardía.
- b) Sin embargo, cuando opta por el camino de la creación lo hace de manera radical, absolutamente comprometido con las propuestas más innovadoras del contexto que conoce.
- c) Posteriormente a esta *epifanía* inicial, radical y aperturista, tiene una maduración de su lenguaje escultórico un tanto ralentizada debido a que no se dedica plenamente al arte hasta comienzos de los setenta.
- d) No hay en la trayectoria biográfica de Andreu Alfaro hitos de "antes" y "después" (ni éxitos clamorosos ni fracasos decepcionantes). Ha habido un ascenso perseverante que se ha acelerado en el vertiginoso quehacer de los ochenta. ²¹

²⁰ FORNES, J.R., "Xarrant amb Andreu Alfaro", *Reüll*, 7, Valencia, 1984, p. 7.

²¹ El propio Alfaro explica muy bien algunas de las características de su devenir biográfico en los párrafos que siguen, pronunciados hace tan sólo unos meses, y que nos parece

Junto a ello, Alfaro es un hombre que jamás ha renunciado a sus orígenes familiares, donde recibió una formación liberal. Por eso no hemos querido dejar de reflejar estos aspectos en los primeros capítulos de esta segunda parte. Estos años de inicial formación, de obtención de un ideario básico, de enraizamiento en un contexto social y cultural son uno de los sistemas referenciales de toda su biografía. Como lo serán sus relaciones en el contexto político en etapas tan importantes como la recuperación de la democracia, sus relaciones con otros artistas, con críticos, público y medios de comunicación. De algún modo, es cierto que la escultura de Alfaro es ella misma más todo el sistema de relaciones que hemos mencionado. No se gesta únicamente en la soledad creativa del artista sino con la plusvalía añadida de su unión y enlace con lo vital (azaroso o no), con el mercado, con el museo, con la instituciones. Según ello esta parte del trabajo pretende, al menos, ser algo más que una estricta biografía. Y ello explica el que nos hayamos detenido ocasionalmente, sobre todo en notas a pie de página, en suministrar datos y referencias documentales del contexto, porque de algún modo se subraya así el trasfondo elegido (o no) por Alfaro y que sirven de rumor cotidiano o puntual al hilo concreto del relato, pues relato es lo que, en definitiva, hemos perseguido. De ahí la presencia personal del artista, de datos de su familia, amigos, correspondencia para atender encargos o exposiciones, participación en manifiestos colectivos y, hecho importantísimo que acaso podría haberse desgajado de manera independiente, *la recepción crítica* de su obra. Pero si no lo hemos hecho finalmente ha sido, justamente, para señalar este carácter de sistema complejo del hecho artístico-biográfico.

de interés reproducir pues explícitamente hace referencia a Dorotea Hofmann, su esposa desde 1954, cuya discreción apenas la hace aparecer en los capítulos correspondientes: "Sóc lent, no he anat de pressa. No sé si és per qüestió de caràcter o per la meva forma de viure en aquella època, però jo mai havia cregut que seria escultor. Jo tarde molt a guanyar-me la vida amb l'art. [...]. Fins que em vaig casar amb aquesta dona que ha fet de mi un home. Es disciplinada, amb una sèrie de característiques que jo no tenia. Tenia més de quaranta anys quan vaig començar a vendre alguna cosa. Fou aleshores quan vaig pensar que podia fer d'escultor Per això sóc atípic. No he fet mai vida d'artista. Sóc molt preocupat per la feina [...]. La voluntat i la disciplina eren coses que jo no coneixia i em va condicionar vore al meu costat una persona, la meua dona, més digna que jo qualitativament, socialment i que era capaç de tenir més responsabilitat". (MAS, Manuel, "Andorra no pot talle la tradició", *Diari d'Andorra*, Andorra, 23 octubre 1992, p. 21.

Al globalizar todo este sistema de referencias, conseguimos también que la simple crónica o relato de hechos más o menos objetivos, nos adviertan del *campo ideológico* que va asumiendo el artista y que se delata en su permanente compromiso de progreso, sus opciones sociales o sobre el nacionalismo, su independencia partidista. Alfaro no hace más que seguir el destino de disidencia y oposición de la vanguardia española. Estas actitudes de Alfaro en el campo ideológico no puede negarse que ayudan a *leer* buena parte de su producción, y es relevante que recuerde, aun cuando desde los ochenta no parece tan obvio ni perentorio que los artistas profesionales se planteen estas actitudes éticas, aquel intento de Rimbaud de cambiar la vida con el arte. Pero Alfaro (que no fue escultor profesional hasta los 44 años) y en unas circunstancias políticas muy diferentes, sí ha mantenido esta actitud de compromiso social, siempre unida más a una respuesta a sí mismo, a su libertad personal y a su necesidad de comunicación, que a una tendencia testimonial o a una militancia política que en cierto momento se llegó a identificar con la vanguardia en general.

Dentro de este campo ideológico no queremos pasar por alto el verdadero valor que el compromiso nacionalista tiene en nuestro escultor. Y decimos verdadero porque Alfaro siempre se ha negado a mixtificaciones u ortodoxias al respecto. El nacionalismo adquirirá importancia para él desde mediados de los años sesenta, como clara señal de disidencia política y la asunción profunda de una identidad histórica propia. Se manifestará desde el principio como un resuelto apoyo a una colectividad (el pueblo valenciano) a la que pertenece y que no se ha realizado ni política ni (lo que es aún más importante para Alfaro) culturalmente, y que ha sido marginada a una serie de clichés no sólo premodernos sino claramente antimodernos. Si esta actitud será permanente en su ideario personal, el reflejo directo en su escultura alcanzará solamente hasta la entrada en la etapa democrática, pues entonces verá claro que los posicionamiento éticos o políticos tienen otras vías de expresión distintas al arte. Por otra parte, quedará patente a lo largo de su recorrido biográfico que el nacionalismo profesado por Alfaro,

precisamente por vincularse al País Valenciano, es atípico; un nacionalismo de izquierdas, progresista. Muy lejos, sin duda, de ese nacionalismo denunciado por Oriol Bohigas, ²² reflectario a todo humanismo cosmopolita y con una mácula anticular que acaba ahogándole en la sublimación de lo específico. Por el contrario, Alfaro prefiere contrastar el avance y la calidad antes que cegarse ante lo propio, y siempre ha mantenido su nacionalismo como una esperanza de futuro más que como vigencia del pasado. Un pasado que para el País Valenciano jamás tuvo una verdadera consistencia política ni cultural. Su nacionalismo será siempre una reivindicación de la libertad personal y la diversidad cultural de los pueblos.

Por su inequívoco apoyo a este sentimiento de recuperación cultural de lo valenciano (en sus aspectos de calidad y de progreso) sin duda alguna, como trataremos de explicar, le harán jugar un papel relevante en la sociedad de su entorno, un papel que va más allá de su profesión artística y que para un país tan falto de referentes, ha llegado a convertirse en personalidad significativa de vertebración para el nacionalismo valenciano; ya que éste, falto de verdaderos guías políticos o ideológicos ha encontrado en algunos intelectuales valenciano el liderazgo que necesitaba. Como era de esperar, Alfaro, pese a él mismo, ha tenido que soportar por ello, no sólo las irracionales críticas de una derecha regional bastante irresponsable sino, también, un cierto marbete de artista oficial. No es cierto. Pero es innegable que su asesoramiento y sus ideas han asistido a políticos democráticos en momentos decisivos y su papel, por ejemplo, en la creación del IVAM no fue irrelevante.

Todo ello vendrá a confirmar una característica que hemos intentado dejar clara en el relato de su trayectoria: su convencimiento de la oportunidad de que un artista, para convertirse en verdadero creador, debe estar lo más cerca posible del conocimiento y la reflexión teórica sobre la cultura. Debe ser un intelectual activo y no metafísico, sensible a cada página de la historia o de los hallazgos del arte y proclive a aclarar por escrito sus propias dudas o reflexiones. Sinceramente pensamos que esa

²² *Combat d'incerteses*, Barcelona, Edicions 62, 1989, pp. 317-318.

ha sido la clave de su prodigiosa postura de avance y crecimiento constante.

Conocida la trama argumental básica de su trayectoria vital y artística, la parte fundamental de la tesis se centrará en averiguar, por usar la metáfora de la Wittgenstein, la sintaxis con la que el artista construye esa larga frase de su creación. La arquitectura de sus etapas estilísticas. Hasta ahora, en la parte anterior, la metodología histórica no planteaba problemas sino que favorecía esta *continuidad* de la frase. Ahora, en la tercera parte, ya no se trata de encontrar hechos concretos o circunstancias frente a las que la creación de Alfaro pueda reaccionar; sino discernir, en la obra misma, los elementos que la aproximen a paradigmas estéticos teorizados o postulados por los distintos movimientos de la vanguardia. Esto no siempre será evidente, pues puede suceder que Alfaro se aparte de éstas para propugnar sus propias argumentaciones, su propio modelo o sintaxis. Pero siempre existirá, de manera próxima o lejana, algún referente que ayude a la comprensión de su plástica.

A pesar de las dificultades, el modelo histórico es también pertinente, aunque no siempre encontremos una correspondencia directa entre el significado concreto de una escultura y el contexto artístico. Pero en su conjunto la producción de Alfaro atraviesa diferentes etapas, no se estanca en una determinada morfología, permanece viva en el tiempo y se deja influir por él. Es cierto que hoy parece dominar la heterogeneidad, o una especie de homogeneidad de lo diverso. Pero la obra de Alfaro, especialmente en el momento inicial de su actividad artística, sí obedece a un paradigma claro: el del constructivismo o neoconstructivismo. Un modelo desde cuyas particularidades será más operativo la explicación de su escultura. En las etapas siguientes, la referencia a otros paradigmas (minimalismo o cinetismo) ya no implicará un sometimiento consciente de la obra a los mismos, sino que los usaremos con el objeto de plantear un diálogo entre la obra alfariana y las poéticas de estos movimientos artísticos coetáneos. No será extraño, tampoco, que al llegar a los ochenta su obra no permanezca al margen de la crisis de esos modelos vanguardistas y al debate entre los conceptos de modernidad y

postmodernidad.

Por lo general, pues, hemos estudiado en cada etapa las obras (al objeto de perfilar mejor sus análisis) en relación con una corriente plástica, una poética conocida y normalizada historiográficamente. Para la primera etapa esta será el constructivismo y, más concretamente, la tradición plástica que en él se genera y tiene en los cincuenta un momento de resurgir en Europa. Para la segunda etapa (con un sentido más de contraposición que de semejanza) hemos empleado el minimalismo. Y para la tercera, señalando las numerosas proximidades y también las apreciables diferencias, el referente ha sido la escultura cinética. En la última etapa, en un contexto contrario a los paradigmas, hemos reflexionado sobre el sentido de los nuevos caminos emprendidos a la luz del presunto fin de la modernidad. Pero en ningún caso hemos intentado convertir determinadas categorías historiográficas o críticas como criterios absolutos para *entender* la totalidad de la obra; recurriremos a ellas como simples perspectivas homologadas que nos proporcionan indicios válidos. La pluralidad de los fenómenos reales (ya sean históricos, sociales o plásticos) no pueden agotarse en una clasificación reduccionista, los historiadores simplemente han de apoyarse, para salvar un posible discurso crítico dubitativo o impresionista, en homologaciones reconocidas por los propios precedentes históricos.

Recientemente Valeriano Bozal ²³ ha expresado con acierto este problema, al recordar que con la crisis de los modelos historiográficos apoyados en la teoría de la vanguardia, ahora interesa más destacar la peculiaridad individual de cada artista frente a las adquisiciones estilísticas; pero no podemos negar que esos modelos existieron, que no fueron conjeturas o mixtificaciones elaboradas *a posteriori*, y que actuaron influyendo sobre los autores concretos. Nuestro objeto será la personalidad individual de la obra de Alfaro pero enmarcada dentro del horizonte concreto en el que surgió y frente al que reaccionó, para comprenderla *históricamente*, para entender razonablemente su recepción

²³ *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1991)*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, pp. 10-11.

y frontera crítica, su evolución y su margen de libertad estilística.

En esa libertad estriba, precisamente, la precaución especial que hemos tenido a la hora de aplicar a Andreu Alfaro esos soportes o modelos estilísticos-estéticos. Y ello, sobre todo, por dos razones. Porque es un artista, como podremos demostrar, que, dentro de unos principios básicos mantenidos desde el inicio, evoluciona constantemente. Y porque precisamente en ese mantenimiento de su libertad heterodoxa ha basado su fidelidad a la modernidad. Es decir, su insistente intento de ir contra corriente, contra las modas y, como consecuencia, contra los modelos. Como hasta recientemente ha sostenido, la libertad ha sido para él una lucha por mantener su personalidad, por obtener una constante puerta a la opción de la diferencia y de la diversidad.²⁴ Su versatilidad le ha permitido abrir caminos y subcaminos al arbitrio de su propio criterio (no sin dificultades) y nunca por razones de mercado. Ni mucho menos por razones de una estúpida idolatría por la novedad, por esa especie de obsolescencia planificada que ha achacado el arte contemporáneo. Esa búsqueda de una originalidad como resultado y no como irreflexivo propósito será la gran protagonista, como veremos, de sus últimos diez años, cuando perciba con nitidez los límites de experimentación compulsiva de la vanguardia y prefiera volverse con sinceridad, pero con ojos modernos, a los grandes referentes de la historia del arte.

Creemos que será también en esta, por el momento, última etapa en la que se desarrollen plenamente, además de su principio de la libertad, el de la voluntad de comunicación y el de la búsqueda de la simplicidad, de una sencillez clásica, purista, que reduce lo variado del mundo a reglas esenciales, a formas sintéticas.

En cada uno de los capítulos de la tercera parte, hemos dedicado un epígrafe al análisis concreto de las formas empleadas y sus técnicas constructivas, pero no sé si desde una perspectiva clásica esto puede parecer escaso. Podríamos explicarlo por la propia esencia de la escultura de Alfaro que nos obliga a reflexionar más sobre su concepción

²⁴ ALFARO, A., "La libertad es la diferencia". *El País*, Madrid, 5 diciembre 1992, p. 14.

teórica que sobre su ejecución material. La razón es obvia. La obra de Alfaro entronca con la herencia constructivista, radicalmente diferente a la escultura tradicional. Abandona el modelado, cincelado o fundición, en favor del empleo de técnicas de adición o ensamblaje, que originan objetos tridimensionales en lo que lo constructivo y espacial prima sobre cualquier preocupación de calidades, texturas, acabados, etc. Sería aplicable aquella famosa frase de Dau Flavin: "resulta para mí fundamental no ensuciarme las manos. Reivindico el arte como pensamiento".

En todo estudio crítico de un artista, el problema de las influencias es primordial para determinar desde qué punto es original su obra. En general es lo que hemos acometido en toda la tercera parte de la tesis, para ir descubriendo cómo Alfaro ha podido ir trascendiendo esas influencias hasta llegar a una expresión personal. Pues bien, quizá sea en la escultura pública donde los retos para adquirir esa voz personal han sido mayores, y los resultados, posiblemente, de los más satisfactorios. Ello justifica que hayamos dedicado enteramente la cuarta parte a esa producción. Y es que, como aclararemos en su momento, la escultura alcanza su máxima realización cuando se hace *monumental*, ya que participamos de la opinión de que la escultura es un arte de exterior, fundamentalmente. Es decir, allí donde ni el diseño arquitectónico del espacio ni ningún obstáculo visual o material impiden su contemplación absoluta. Además de que la práctica de este género por parte de Alfaro ha sido continua a lo largo de sus más de treinta años de actividad, como demuestran las aproximadamente sesenta obras realizadas entre 1959 y 1992.

Alfaro ha sabido conjugar la condición tradicional del monumento (una condición intrínseca a la escultura occidental) con la nueva sensibilidad moderna adversa a la idea de conmemoración y mitos intemporales, pero necesitada de hacer más significativo y habitable lo urbano, más relacionado con la historia, con lo cultural o lo antropológico. Los monumentos de Alfaro humanizan el paisaje urbano contemporáneo tan repleto de zonas de paso, de espacios anónimos, de *no-lugares*, transformándolos en lugares concretos, con significado específico. En esta

parte dedicamos capítulos a la necesaria relación entre escultura y lugar, la función simbólica de las esculturas monumentales, así como la problemática específica de la escultura urbana en cuanto a grandes obras que son, situadas en el espacio urbano y sus peculiares circunstancias de contemplación. No podría ser de otro modo, si es éste el Alfaro más conocido y si, desde sus principios, se plantea su tarea escultórica con mucha frecuencia como ejercicio de proyecto o maquetas de grandes esculturas. Frente al pesimismo de Henry Moore, quien nunca creyó que la escultura abstracta de talante constructivista pudiera solucionar los problemas de las esculturas monumentales, Alfaro ha alcanzado tal precisión y elegancia en las suyas que era difícil no dedicarles una parte monográfica, cuando se hubieran abordado ya los argumentos necesarios.

Hacia un estado de la cuestión.

El lugar de Alfaro en el arte español contemporáneo

Como hemos señalado en el capítulo anterior, al fijar los objetivos del presente trabajo, la figura y la obra de Andreu Alfaro no se ha visto secundada por un reconocimiento crítico o una valoración que apunte a la altura del cierto entusiasmo puntual de algunas de sus exposiciones ni, por supuesto, podemos considerarlo, a juzgar por ese seguimiento, un *clásico* del arte contemporáneo español. Una categoría que sí se otorga a varios artistas de su generación. Prueba de ello es que su escultura todavía no ha ingresado en los museos ni es una obra habitual en las colecciones públicas o privadas. Aunque esta condición *no museable* pueda matizarse y, desde luego, como veremos, no es asumido por el artista como una carencia, sino como un estímulo creador.

Pero no es de eso de lo que se trata ahora. En este capítulo pretendemos revisar el lugar histórico del que debería arrancar, en todo caso, la valoración crítica de Andreu Alfaro y ver el momento en el que se produce su ingreso en la historia de nuestro arte más reciente y en qué tejido histórico y generacional esto se produce.

Y es que, como ha dicho Kubler,¹ el trabajo de toda la vida de un artista es parte de una serie que se extiende más allá de ella misma y de sus propias aptitudes. Hay que agregar a ello lo que se ha dado en llamar su *entrada* en una corriente; en una coyuntura histórica. Claro que este concepto tan sugerente es de difícil aplicación en el arte moderno, debido a la aceleración y simultaneidad con que se desarrollan los

¹ La configuración del tiempo, Madrid, Nerea, 1988, pp. 63-64.

distintos movimientos. Parece difícil considerar, por ejemplo, que la incorporación de Alfaro a la actividad artística a finales de los cincuenta y su adscripción al normativismo vaya a explicar toda su variada trayectoria posterior. Pero esas circunstancias son ciertas y cabe analizar las dificultades que rodearon esa entrada, desde el grado de hostilidad en que tuvo que verificar su creación artística, en un medio como el valenciano notablemente más hostil para el arte vanguardista que el catalán o el madrileño, hasta el hecho de que fuera un despertar tardío, cuando artistas de su serie generacional ya habían efectuado su *entrada* antes. Para acentuar, en fin, esa incorporación desfavorable al contexto artístico, Alfaro se vinculará decididamente al normativismo, cuando en los canales nacionales e internacionales triunfaba una opción opuesta, el informalismo, y esta era la única corriente que parecía interesar entre lo que artísticamente ofrecía nuestro país en ese momento. Y más tarde, en los sesenta, aún compartiendo las mismas inquietudes éticas, tampoco opta por convertirse a la figuración, que se impuso tras la crisis informal, manteniéndose fiel al abstracto. Al final de la década tampoco se integra en las filas ópticas o cinéticas que tuvieron cierto impulso en Valencia.

Conviene, en fin, revisar con algún detenimiento este asunto para pasar en la segunda parte a un estudio de su trayectoria biográfica.

2.a. La consideración crítica de Andreu Alfaro: una cuestión pendiente

Ya lo hemos señalado en nuestras consideraciones iniciales. No existe una suficiente clarificación histórica del significado y aportaciones de la obra de Alfaro. Hasta finales de 1992 hemos carecido de una sola monografía sobre el escultor y cuando ésta ha llegado ha obedecido más a un interés por su personalidad pública, vinculada con el nacionalismo valenciano, que por su relevancia artística dentro de un contexto nacional. Tomàs Llorens lo ha expresado de manera muy objetiva al decir que "se ha hecho poca historia del arte con la obra de Alfaro". Una consecuencia, y causa a la vez, ha podido ser que su obra no ha sido *institucionalizada* por los sistemas artísticos. La historia del arte se ha hecho tradicionalmente a

partir de la presencia de los artistas en las colecciones públicas y privadas. Y Alfaro apenas está representado actualmente con dos obras en los fondos del Museo Nacional Reina Sofía (una de ellas ingresada desde el antiguo MEAC), otra en la Fundación Miró de Barcelona y en la March de Palma de Mallorca, en el Museo de Vitoria y en el de Sevilla. Recientemente han ingresado obras suyas en las colecciones del IVAM, de la Asociación de Amigos del Reina Sofía y en la del ICO.

Claro que en un país con un grado tan bajo de *musealización* del arte contemporáneo, este hecho no resulta del todo inexplicable. En los últimos años, sin embargo, hemos asistido a una forma más accesible de sentar precedentes para esa "historia oficial" de nuestro arte: las exposiciones panorámicas o históricas. La inclusión de Alfaro en las mismas no siempre se ha considerado necesaria, y cuando sí lo ha sido, la perspectiva desde la que se observa su obra ha adolecido de un cierto esquinamiento, como si constase encajarla en el discurso general del arte español, especialmente cuando se trata de muestras pensadas para el exterior. El ejemplo más claro y reciente lo tenemos en la exposición "Pasajes. Actualidad del Arte Español" que albergó el Pabellón de España en la Exposición Universal de Sevilla de 1992. La selección² se decantó especialmente por los artistas nacidos entre los años cuarenta y cincuenta, pues a esta generación pertenecen 23 de los 51 participantes, contándose 9 más nacidos ya en la década de los sesenta. De los artistas de la generación de Alfaro estaban representados Chillida, Chirino, Rueda, Torner y Julio López Hernández. Sin entrar en polémicas estériles, es lo cierto que juzgamos cuestionable, dada la selección de los escultores mencionados, la ausencia de Alfaro. Cinco años antes, en 1987, sí que formó parte una obra suya de la exposición "Le siècle de Picasso", que se presentó en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París. Pero allí se advirtió esa "dificultad" de incluirlo en la idea general. De hecho no se le incluirá en el apartado que por lógica cronológica le correspondía ("Senderos" c. 1942-1964), ni tampoco en el gran apartado "El desprecio de la regla" (c. 1962-1980), sino en el espacio "Referencias", en el que los

² Fueron sus comisarios María Corral, María Teresa Blanch, José Luis Brea, Miguel Fernández Cid y Rosa Queralt.

comisarios³ incluían, literalmente, "los cabos sueltos" o "puntos de fuga" respecto al campo visual que lo circunda. Naturalmente no se trataba de un arrinconamiento, sino de acentuar esta especificidad de difícil clasificación, como no fuera la abstracción geométrica. En aquel *puerto franco* se hallaban también obras de Gutiérrez Solana, el Picasso de *Las Meninas*, Sempere, Oteiza, Palazuelo, Rivera, Mompó, Guerrero, Ràfols-Casamada, Antonio López García y Julio López Hernández.

Quizá un reflejo anterior de esta dificultad (y quizá también su causa) era la falta de criterios homologados para su valoración en la historiografía tradicional del arte español contemporáneo, especialmente en los panoramas críticos publicados entre los años setenta y ochenta. Unos cuantos ejemplos nos pueden servir de referencia. Así, Areán, en su *Balance del Arte Joven en España*⁴ lo incluirá como "un escultor anclado todavía en la abstracción pictórica geométrica", con el mismo nivel de interés que Antonio Sacramento, por citar un nombre. Juan Antonio Gaya Nuño, en el tomo XXII del *Ars Hispaniae* dedicado al arte del siglo XX, se limitará a comentar de pasada, y en medio de una catarata de menciones, sus "formas pinchosas y agudas".⁵ José María de Azcárate publicará un año después un *Panorama del arte español del siglo XX*⁶ de carácter divulgativo en donde Alfaro comparte párrafo con Feliciano, Sacramento, Chirino, Amador, Coomonte y Rubio Camín. Por su parte Francisco Portela, en el espacio dedicado a la escultura del siglo XX en el tomo VI de la *Historia del Arte Hispánico*⁷ le dedicará la misma atención que a otros escultores como Soria, Berrocal, Sacramento, Amador o González Abad.

Resulta paradójica esta falta de consolidación o, incluso de *despegue* en su valoración global cuando Alfaro ha contado desde tempranamente con la atención y la consideración teórica, siempre

³ Francisco Calvo Serraller y Tomàs Llorens.

⁴ Madrid, Publicaciones Españolas, 1971, p. 88. El mismo autor en su obra *Treinta años de Arte español (1943-1972)* (Madrid, Guadarrama, 1972, pp. 324-25) se limita a una breve referencia a su "obra airosa, elegante y erguida"

⁵ Madrid, Plus Ultra, 1977, p. 339.

⁶ Madrid, UNED, 1978, p. 130.

⁷ SAMBRICIO, C.; PORTELA, F. y TORRALBA, F., *El siglo XX*, Madrid, Alhambra 1980, p. 210

favorable, de los críticos tenidos hoy por más prestigiosos y mejor informados. Los casos más significativos, por su inquebrantable adhesión, han sido los de Alexandre Cirici y Tomàs Llorens; el primero perteneciente a una generación anterior a la de Alfaro y que éste ha considerado guía y mentor; el segundo coetáneo a nuestro escultor. La contribución de Cirici es continuada desde 1964 hasta dos años antes de su muerte (acaecida en 1983) en que se encarga de presentar las primeras obras de los ochenta. La de Llorens comienza en 1965 y concluye, por ahora, con el texto para el catálogo de la muestra de 1991 en el IVAM. Pero además de estas contribuciones, en los primeros años Alfaro contó también con textos apoyando su obra escritos por Aguilera Cerni, cuyos puntos de vista fueron de notable influencia durante los años sesenta. En 1961 Alfaro comienza a contar con la atención de Moreno Galván, quién dicho año avala la primera exposición individual del escultor en la Galería Darro de Madrid y escribe el texto del catálogo. Posteriormente -ya en los setenta- firmará varias críticas muy elogiosas en las páginas de *Triunfo*. En los años sesenta cabe destacar también los artículos de Nieto Alcaide y de Valeriano Bozal que tendrán continuidad -en el caso de Bozal- hasta finales de los setenta. Durante los ochenta cobran capital importancia los textos de José Francisco Yvars y, sobre todo, Francisco Calvo Serraller. Lejos de las aseveraciones generalistas y escasamente comprometidas de la historiografía que hemos mencionado en el párrafo anterior, estos críticos apuestan claramente por singularizar o destacar las aportaciones de Alfaro. Cirici, ya en 1964, lo considera el más importante escultor catalán del momento⁸ y en 1966, al ocuparse globalmente de la escultura valenciana, explicitaba su plenitud formal y la eficacia de su lenguaje, muy por encima, por ejemplo, de Gabino o Sempere.⁹ Ese mismo año, Nieto Alcaide juzgaba la obra de Alfaro como la aportación más importante para la renovación de la escultura española.¹⁰ Cuando en 1972 Valeriano Bozal publica su *Historia del arte en España*,¹¹ Andreu Alfaro ocupa un lugar de privilegio tanto en la valoración como en el espacio que se le

⁸ "Andreu Alfaro", *Serra d'Or*, Abadía de Montserrat, 10 octubre 1964, p. 28.

⁹ "L'escultura valenciana actual", *Suma y sigue*, Valencia, marzo 1966, p. 36.

¹⁰ "El lenguaje escultórico de Andrés Alfaro", *Artes*, 77, Madrid, junio 1966, p. 7.

¹¹ Madrid, Istmo, 1972, t. 2, pp. 180-184.

dedica, y se le presenta como un artista que ha superado las limitaciones del arte analítico y experimental. En 1973 Giralt-Miracle no duda en calificarle como el "más grande escultor, en lo que a creación original se refiere, que poseemos hoy en España".¹² Años más tarde, en fin, recibe pronunciamientos encomiásticos de autores como Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego o Francisco Calvo Serraller. El primero pone de relieve su proyección exterior y su importancia "que rebasa con mucho el medio que le vió nacer".¹³ El segundo lo considera "uno de los más importantes escultores españoles".¹⁴ Y el tercero de los citados escribe en los ochenta varios textos para catálogos y crítica de exposiciones en la firme creencia que es uno de los "más célebres artistas españoles de vanguardia".¹⁵

La historiografía más reciente parece apuntar en esta dirección. La obra de Valeriano Bozal, *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)* le dedica un amplio espacio, destacando sus aportaciones a la escultura española desde los años sesenta hasta nuestros días. De hecho, si nos guiamos por la extensión de los comentarios ocuparía un cuarto lugar en la atención del autor entre los escultores tras Chillida, Oteiza y Chirino.¹⁶ Un cuarto de siglo después del *Panorama del nuevo arte español*, a cargo de Vicente Aguilera,¹⁷ en el que Alfaro recibió ya un trato muy destacado para tratarse aún de una joven promesa, la apreciación crítica parece haberse consolidado. Y ello a pesar de que Alfaro ha sido durante este tiempo un artista empeñado en combatir un estilo personal fijo, inmóvil; nada amigo de indagar con el único objetivo de alcanzar esa huella inconfundible en la que perpetuarse. Una actitud realmente audaz que quizá haga preciso el transcurso de bastante más tiempo que el habitual para la comprensión global de su obra.¹⁸ De hecho,

¹² "La escultura tecnológica de Andreu Alfaro", *Destino*, 1847, Barcelona, 24 febrero 1973, p. 37.

¹³ En AA.VV., *Valencia*, Fundación Juan March / Noguera, 1985, p. 379.

¹⁴ "Alfaro: la carrera de un escultor", *ABC*, Madrid, 26 septiembre 1991, p. 133.

¹⁵ "Andreu Alfaro. El redescubrimiento de un escultor para la ciudad". *Diseño Interior*, 9, Madrid, noviembre 1991, p. 28.

¹⁶ Madrid, Espasa Calpe, 1991, pp. 509-514.

¹⁷ Madrid, Guadarrama, 1966, pp. 296-297.

¹⁸ Cfr. CALVO SERRALLER, F., "Las formas de Alfaro", *El País*, Madrid, 21 septiembre

los autores han ido cambiando los adjetivos con los que calificar su obra y más de una vez han quedado patentes las vacilaciones que tal intento les ha comportado. Y es de todos conocido que ser inclasificable no es el mejor modo de propiciar un lanzamiento o, simplemente, alcanzar un lugar en el mapa.

La catalogación más generalizada para su obra especialmente hasta los setenta, ha sido la de constructivista o algunos de los términos que se consideran en mayor o menor grado afines a éste (neoconstructivista, analítico, concreto, etc.), y que por su amplitud semántica puede seguir siendo válida aún hoy. También durante los últimos sesenta y primeros setenta se la vió relacionada con un inexistente *minimalismo* peninsular. Y es relativamente común que la obra de los setenta se la explique desde la estética del cinetismo.

Ciertamente la escultura que realiza Alfaro durante toda su trayectoria entronca con la nueva concepción del objeto escultórico que arranca del constructivismo ruso, el neoplasticismo y el arte concreto posterior. La vinculación de Alfaro con esta corriente tan fructífera para la escultura ha sido, además, desde el inicio una opción consciente; y en términos genéricos sigue siendo una forma de indicar el tipo de obra de que se trata, su modo de realización, las técnicas empleadas, etc. Aunque no debe pasarse por alto una importante matización: las construcciones de Alfaro son sólo aparentemente abstractas pues, desde un principio, ese lenguaje no figurativo se encuentra ligado a significaciones y contenidos intencionales, algo que en rigor es ajeno a esta tradición.

La supuesta adscripción al minimalismo de una parte de la producción alfariana, como en el capítulo dos de la tercera parte veremos, tiene una fundamentación más débil, que arranca de ciertas coincidencias formales como la extrema sencillez visual de las piezas, el empleo de materiales estandarizados, el geometrismo, etc.; sin que exista ningún otro punto de contacto con este movimiento de perfiles y límites geográficos precisos. Presentando, en cambio, una gran divergencia en las

motivaciones, en la razón de ese lenguaje: las obras de Alfaro encarnan en la mayoría de los casos una voluntad comunicativa, no excluyen programáticamente, como lo hacía el *minimal*, la implicación emotiva del espectador.

El registro formal empleado en la obra de los setenta sí justifica plenamente, a nuestro juicio, su explicación desde la estética del arte cinético. Aunque no se agote su interés en una lectura de ese tipo, pues la obra aspira a *decir* más. El efecto cinético u óptico empleado por Alfaro se encuentra inmerso generalmente en una poética que necesita de la expresión lírica para manifestarse en su totalidad.

Esta variedad de posibles adscripciones (sin mencionar la problemática planteada por el cambio de 1980) ha llevado a que Alfaro proyecte una imagen atípica y carente del apoyo de una tendencia o una clave de interpretación estable. Ha insistido siempre en su falta de modelo y en su heterodoxia, en ser varios artistas dentro de uno. Una actitud proteica que le ha restado una fácil conexión con la crítica pero que le ha abierto permanentes caminos de creatividad, aunque ello haya sido visto a veces como anarquía o falta de rigor. Nos aventuramos a decir, sin embargo, que aunque a un artista le haya faltado provisionalmente un sitio en la crítica, no tiene por qué faltarle, cuando exista la perspectiva adecuada, un espacio en la historia. Esa historia que, mediante la correspondiente reflexión, pueda revisar el presente y sus lógicas conexiones con el pasado y con los contextos artísticos en que han surgido esas obras. Y con los que han dialogado. Será un momento en que acabe el monopolio de la historia del arte contemporáneo concebida como una sucesión de *ismos*. Será un momento más propicio para comprender y valorar la obra de muchos artistas, contemplados al fin en su específico y autónomo interés.

Con esta seguridad, nos vamos a ocupar a continuación de cómo y en qué contexto se produce la entrada de Andreu Alfaro a la actividad artística. Lo hacemos desde dos perspectivas coincidentes, aunque no exactamente idénticas. Por una parte, asumiremos un punto de

vista cronológico, empleando, aunque sea como aproximación metodológica, el concepto de generación. Por otra parte, observaremos dicho ingreso desde un punto de vista artístico-estilístico, pues en el arte moderno se ofrecen coetáneamente diferentes opciones estilísticas. Veremos así la elección concreta de Alfaro que se sustancia en el llamado *arte normativo*.

2.b. Andreu Alfaro y la "*generación de los cincuenta*"

Antes que nada conviene decir que empleamos el término *generación* como un concepto historiográfico que guarda coherencia con el método general de la tesis. Es decir, trataremos de comprender y explicar la escultura de Alfaro partiendo de su vinculación con un sistema de creencias, intereses intelectuales, culturales, sociales o políticos en los que maduró su personalidad y la del grupo que coetáneamente se vió afectado por una serie de hechos o circunstancias de distinta naturaleza que les han conferido, junto a unas edades próximas, una serie de actividades comunes o, cuanto menos, relacionadas entre sí. Lo haremos, aún siendo conscientes de que este concepto, sobre todo en su aplicación al arte, plantea problemas de precisión. En la historiografía sobre el arte español de los últimos cincuenta años no faltan las referencias a grupos generacionales pero no se trata de definiciones comunmente aceptadas ni armónicas entre sí.

Una de las denominaciones empleadas para referirse al grupo de artistas de edades próximas a la de Alfaro procede del campo de la historia literaria del mismo periodo (unos estudios en los que este método cuenta con mayor tradición).¹⁹ Nos referimos al de *generación de los*

¹⁹ Veanse algunas historias generales: ALVAREZ PALACIOS, J., *Novela y cultura española de postguerra* (Madrid, Edicusa, 1975); BENITO DE LUCAS, J., *Literatura de la postguerra* (Madrid Cincel, 1981); y PAYERAS GRAY, M., *Poesía española de postguerra* (Palma de Mallorca, Prensa Universitaria, 1986). O monografías sobre este tema: HERNANDEZ, A., *Una promoción desheredada* (Madrid, Zero, 1978); GARCIA HORTELANO, J., *El Grupo poético de los años 50* (Madrid, Taurus, 1980); y AA.VV., *Encuentros en el 50* (Oviedo, Fundación Municipal de Cultura 1990).

cincuenta, del medio siglo o segunda generación de posguerra. Los escritores pertenecientes a la misma ofrecen rasgos similares a los que Alfaro aporta, especialmente dos: el que arroja su fecha de nacimiento, que se encuentra comprendida entre mediados de los años veinte y mediados de los treinta, y la toma de conciencia generacional; o incorporación a la creación artística en los últimos años cincuenta (en el terreno literario se toma como hecho generacional la conmemoración entre 1959 y 1964 del veinte y veinticinco aniversario de la muerte de Machado). Efectivamente, para la generación literaria la secuencia cronológica se muestra bastante clara pues tanto los miembros catalanes (Barral, Gil de Biedma, los hermanos Goytisolo, Castellet ...) como los castellanos (García Hortelano, Caballero Bonald, Claudio Rodríguez, Valente, Alfonso Sastre, Martín Gaité, Alfonso Grosso...) nacieron todos ellos entre los años mencionados. Si Alfaro cumple ese requisito ineludible para poder hablar de grupo generacional, no es menos demostrable que sus primeras manifestaciones artísticas coinciden también con las de la mencionada generación literaria, salvando algún año de retraso debido a la vocación un tanto tardía de Alfaro y a la mayor precocidad con que entonces se solían manifestar públicamente los escritores (los citados publican sus primeros poemarios en la primera mitad de los cincuenta). De hecho, las primeras exposiciones individuales como dibujante y pintor tienen lugar en 1957 y 1958, y como escultor en 1961 y 1963.

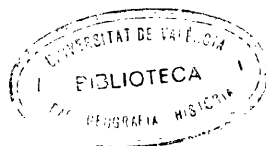
El mismo José María Castellet (que fue portavoz de esta generación literaria como editor de varias antologías poéticas sobre la misma) realizará un intento de configurar una generación de artistas plásticos para el arte catalán, aunque ampliando notablemente sus límites cronológicos desde 1919 (año en que nace Tharrats) a 1931 (cuando lo hace Fernández Pijoan). Esta generación de la *postguerra civil*, tal como él la denomina, estaría integrada, además de por los citados, por Vilacabras, Todó, Tàpies, Brodat, Ràfols Casamada, María Girona, Cuixart, Guinovart, August Puig, entre otros.²⁰ Alexandre Cirici también emplea en

²⁰ "Divagaciones en torno a una generación", *Suma y sigue*, 5-6, Valencia, octubre-noviembre 1964, pp. 5-6.

varios de sus textos el concepto generacional (*generació del mig*, concretamente) para referirse al grupo de artistas catalanes que se manifiesta en los años cincuenta tras la práctica disolución de "Dau al Set". También otros historiadores del arte han empleado acuñaciones semejante aunque sin precisar su perfil exacto: *generación de postguerra* (para referirse al grupo de artistas de mayor edad que a los que ahora nos referimos), una *generación abstracta* (para aludir al hecho diferencial que supuso la incorporación del lenguaje no figurativo), o *generación de la ruptura* (para designar a los artistas que irrumpen en el panorama artístico en los años cincuenta). Tampoco han faltado denominaciones más "personales" de determinados escritores como *generación de 1963* o *generación postinformalista*.

De aplicarse directamente a la actividad artística el concepto de generación de los cincuenta o de medio siglo, Alfaro pertenecería a ella de una forma bastante inequívoca. Pero, sea por la menor aplicación de este concepto en el arte, sea por otros problemas específicos, lo cierto es que nunca se ha percibido con mucha claridad su adscripción al grupo de artistas que le correspondería por edad. Incluso, no han faltado los textos que lo hayan situado junto a artistas más jóvenes, ya con quienes representaron las distintas opciones figurativas de los sesenta, ya con aquellos otros que fueron bautizados por Antonio Aguirre con el rótulo de "Nueva Generación", con la ambición de alternativa tanto a la anterior "generación abstracta española", denominada por el informalismo, como a la reacción a éste representada por el realismo social.

Son varias las causas de este desconcierto al situar a Alfaro dentro de un grupo generacional. La primera proviene de las mismas peculiaridades del género artístico cultivado por él, pues la singularidad de la escultura suele avenirse mal con las divisiones elaboradas desde la pintura. La segunda, y muy importante, es el valor casi excluyente, incluso entre los críticos actuales, que tiene la corriente informalista, hasta el punto de convertirse en clave de interpretación de todo el arte de los años cincuenta y primeros sesenta, de manera que cuanto no es informalismo (más bien poco) no encuentra una ubicación clara. Ahora bien, existen,



sobre todo, circunstancias del propio escultor que favorecen esa indefinición.

Pensemos en una primera circunstancia, que explicaremos en los capítulos dedicados a la biografía artística, y que no es otra que su tardía dedicación a la escultura con obras de cierta madurez. Algo que ocurre, sin duda, con una mayor edad que los artistas de su misma generación.²¹ Su primera exposición individual como escultor tiene lugar en 1961, cuando cuenta ya con 32 años y sólo se venía dedicando a dicha actividad desde 1959, y de un modo no muy intenso. Por otra parte, su distancia del informalismo se debe en buena medida a que ya llega tarde para hacer una escultura en esta estética (en el supuesto que eso fuera posible), además de que las más importantes figuras del informalismo son mayores. A la vez que, paralelamente, la postura postinformalista del realismo la encarnan artistas más jóvenes que él (nacidos en los treinta y primeros cuarenta). De este modo nuestro escultor queda en una situación fronteriza, pues se "desclasa" (en sentido figurado, se entiende) de su propia generación cronológica para incorporarse a otra, conviviendo con un grupo generacional con el que no coincide cronológica ni tampoco estilísticamente.

No pretendemos extraer de este comentario alrededor del concepto de generación aplicado a Alfaro una determinada conclusión empírica. Más bien constatar que, a pesar de todas las puntualizaciones que se han hecho, la entrada de Alfaro en la actividad artística debe situarse en el contexto clave de 1958-1959. Y no sólo porque esto sea cierto, ya que empieza a pintar y exponer en la segunda mitad de la década, sino especialmente porque Alfaro asume decididamente los referentes estéticos de ese contexto, insertándose en el debate artístico de

²¹ Este hecho es observado por Bozal con toda claridad en la obra ya citada (*Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*, p. 508) cuando escribe: "Entre los escultores de esta generación creo que es preciso destacar a Marcel Martí (1925), Moisés Vilella (1928) y Andreu Alfaro (1929) -aunque sea preciso señalar que Alfaro empieza a esculpir relativamente tarde, en los últimos años de la década de los cincuenta, tal como se indicó al hablar del Grupo Parpalló-, además de Julio López Hernández (1930)." Aunque no explica Bozal si también pertenecerían a esa generación escultores estudiados en capítulos anteriores como Chillida (1924), Sempere (1923-1985), o Chirino (1925).

la oposición coetánea al éxito informalista, representada por el normativismo. Esta incorporación determinará en gran medida toda su trayectoria posterior, hasta el punto de que difícilmente podremos entender globalmente la producción del escultor y su razón histórica si no ubicamos su gestación en este contexto preciso. Un contexto que, opciones estilísticas aparte, es el mismo en el que madura personal y culturalmente su generación natural, por más que puedan existir diferencias debidas a las peculiaridades del contexto valenciano o al hecho de no haber pasado por las aulas universitarias o de la Escuela de Bellas Artes, como sí hicieron otros miembros destacados de la misma.

Como veremos, el despertar artístico de Alfaro se produce entre 1957 y 1958, coincidiendo a grandes rasgos con el intento aperturista del ministerio de Ruiz-Giménez (1951-1956), el inicio, en el seno del pensamiento oficial, de actitudes más liberales para con una juventud cada vez más crítica con el régimen, el desbloqueo de las relaciones con el exterior, y por supuesto, la lenta mejora de la situación económica tras una dura postguerra. En ese momento se producen los primeros movimientos evidentes de disidencia política en el interior, al tiempo que el régimen se encuentra al borde de una verdadera quiebra económica. Según los historiadores del periodo, es en esta época cuando verdaderamente nace la oposición interior: desde la revuelta estudiantil de 1956, que origina el cese del Ministro de Educación, hasta la huelga de Asturias de dos años después. Incluso se manifiestan los primeros síntomas de una disidencia de parte de los intelectuales. En 1956 tiene lugar la confluencia de una grave crisis económica y política que marca el inicio de una nueva etapa del sistema franquista en la que se intenta una institucionalización del sistema político, una salida a la crisis económica y la normalización plena de las relaciones internacionales. Con el encauzamiento de estas soluciones, el sistema político iniciará en los primeros sesenta una tímida apertura para encauzar el inevitable pluralismo de sectores cada vez más amplios de la población. A ello habría de sumarse (lo que será muy importante para las vivencias personales de Alfaro) el lento proceso de recuperación de las culturas periféricas y, desde luego, el despertar, entre los círculos intelectuales

valencianos, de la identidad nacional, que no puede dejar de relacionarse con la publicación, en 1962, de las obras de Joan Fuster, *Nosaltres els valencians* y *El País Valenciano*.

La débil oposición obrera de la década anterior fortalece ahora su estrategia sindical y en 1962 se producen las decisivas huelgas de Asturias, País Vasco, Cataluña o Valencia. Además de los primeros pasos en los contactos entre las fuerzas disidentes en la reunión de Múnich de ese año. Cuando el régimen reaccione ejecutando en 1963 a Julián Grimau, la conciencia política y cívica de la generación de Alfaro ha alcanzado el suficiente nivel de madurez como para que el escultor, como otros artistas, afronte el reto de una "reconversión" de su lenguaje plástico para hacerlo más eficazmente comunicativo desde una perspectiva ética.

El mismo proceso de contradicciones políticas se verifica en el plano económico donde se asiste a una grave crisis en 1956, reflejo de los condicionamientos de una política autárquica. El nuevo Gobierno de 1957, sin embargo, inicia un proceso de racionalización y liberación de la economía que, a partir del Plan de Estabilización de 1959, favorece el llamado "milagro económico" de los sesenta, al que contribuyen también el turismo y la emigración.

Y en cuanto al objetivo, perseguido por la diplomacia franquista desde 1946, de romper el aislamiento internacional, los últimos años cincuenta deparan notables éxitos. Así lo atestiguan las numerosas visitas de jefes de Estado y ministros que son recibidos en El Pardo por entonces, entre ellas destacó la del presidente Eisenhower en diciembre de 1959.

Todo ello va a implicar una lenta pero imparable apertura a nuevas actitudes y corrientes socioculturales con el exterior. Los artistas salen a Europa, se empapan de nuevas corrientes y toda una generación madura intelectualmente al impulso de la tímida apertura que años antes se había iniciado con Ruiz-Giménez, cuando el ministro proclamaba en la revista *Laye* su deseo de "establecer un diálogo fecundo, constructivo, con

el mundo".²² Cuando ese intento de liberalización intelectual se frustrase con la crisis de 1956 y, en cierto modo, sea sustituido desde el poder por la liberalización económica, surgirán claras actitudes de oposición y una crítica política e intelectual de sentido ya explícitamente democrático, especialmente entre los miembros de la nueva generación.²³ Es lo que se ha definido en términos de claro choque generacional, el de una generación formada por jóvenes procedentes de las capas medias y altas de la sociedad que se manifiestan contra un régimen que ya no refleja en absoluto su sensibilidad.²⁴ Como ha escrito Laureano Bonet, se crea una "línea de sombra biológica" que distancia definitivamente al pensamiento nuevo de la dictadura.²⁵ Para el caso valenciano será también perceptible en la nueva generación de universitarios este creciente hecho diferencial, de disidencia. Ahí están los recuerdos de las tertulias entre los profesores Tarradell, Ubieto y Reglá, a la que asistían, entre otros, Fuster, Raimon, Aracil, Climent, Cucó, Solá, Blasco, cuyas contribuciones a la oposición política de los años siguientes fueron significativas. En 1959 se producirá la primera fractura (de lo que había de ser una gran saga de contradicciones en la cultura valenciana) con el acto conmemorativo de la muerte del poeta del siglo XV Ausiàs March, organizado por este grupo. Y, sobre todo, con las primeras disidencias en la asociación de Lo Rat Penat respecto a la unidad de la lengua tras la conferencia de Francesc de B. Moll contestada por el catedrático Julián San Valero.²⁶

Alfaro se encuentra muy próximo a estas actividades desde un principio, especialmente a las de los círculos de artistas. En 1958 se integra en el Grupo Parpalló, que en este contexto provinciano suponía el intento colectivo de renovación más decisivo, en un panorama

²² Cfr. BONET, Laureano, *La revista Laye. Estudio y antología*. Barcelona, Península, 1988, p. 42.

²³ Vid. DIAZ, Elías, *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)*, Madrid, Tecnos, 1992, p. 87.

²⁴ Vid. HEINE, Hartmut, "Contribución de la 'Nueva Izquierda' al resurgir de la democracia española, 1957-1976", en FONTANA, Josep, ed., *España bajo el franquismo*, Barcelona, Crítica, 1986, pp. 143-144.

²⁵ *Op. cit.* pp. 34-35.

²⁶ Vid. PICO, Josep, *El Franquisme*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1982, p. 44. Pico afirma que estos actos expresaron un primer enfrentamiento entre dos generaciones.

protagonizado aún por sorollismos tardíos, seguidores de Benedito o Benlliure, y en donde lo más nuevo estaba representado por Pedro de Valencia y Genaro Lahuerta. En este panorama tan pobre, alejado de las corrientes artísticas europeas, remiso a cualquier cambio, falto de instituciones que apoyaran nuevas iniciativas ..., no pocos artistas tuvieron su despertar particular al arte abstracto, tan sólo después de ver en Valencia algunas muestras como "Tendencias recientes de la pintura francesa, 1945-55" (que llegó en 1956) y la titulada "Arte Abstracto Español" (al año siguiente). La salida del cerco provinciano tuvo unos grados de precariedad y voluntarismo hoy impensables. Mediante unos cuantos libros ilustrados comprados en el extranjero, algún viaje a Francia o Italia, y la lectura con fruición de las revistas que dedicaban algún espacio al arte como *La Estafeta Literaria*, *Índice de Artes y Letras*, *Acento Cultural*, o *Serra d'Or*, los jóvenes se iniciaban en la *modernidad* artística. Y en medio de la desolación del presente, comienzan a buscar las raíces de la preguerra y la curiosidad por lo cosmopolita. Ello vendría a suponer, en términos artísticos, no sólo la recuperación de la tradición vanguardista sino la necesidad de posicionarse frente a esa gris realidad del país.

La importancia de esta generación del cincuenta radica sin duda en que asume ese papel de necesaria transformación cultural. Y lo hace no sólo en el horizonte plástico sino también en lo poético, novelístico, teatral e incluso cinematográfico. Ciertamente, ante la falta de un estímulo concreto y presente, pues el arte propiciado por el régimen había consistido en un adocenamiento del estilo, se ha de volver a visitar el espíritu de las primeras vanguardias españolas. Y a partir de ello, se iniciará un lento proceso de normalización artística. Reciben los artistas los primeros estímulos de exposiciones ²⁷ y congresos ²⁸, así como del apoyo para presentar en algunos certámenes internacionales. La oficialidad es capaz de organizar estas manifestaciones que subvierten valores plásticos

²⁷ "Bienales Hispanoamericanas de arte" (Madrid, 1951; Barcelona, 1955-56), "Exposición Internacional de Arte Abstracto", (Santander, 1953), "Tendencias recientes de la pintura francesa, 1945-1955" (varias capitales, 1955-56), "Pintura italiana contemporánea" (1955), "El Arte Moderno en los Estados Unidos" (Barcelona, 1955), entre otras.

²⁸ "Problemas de arte de nuestro tiempo" (Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 1955).

y artísticos y contribuyen poderosamente a la asimilación por el público interesado, de los principios de libertad del arte moderno y a la aceptación de sus nuevos lenguajes. Sólo desde estas primeras acciones institucionales pueden valorarse los planteamientos de nuevos grupos (Parpalló, Equipo 57 y, sobre todo, El Paso) y el éxito internacional de Tàpies, Chillida, o, en menor medida, de Oteiza, Millares, Feito, Saura, Canogar, etc. El nuevo arte supondrá el planteamiento abierto, dentro del frente común de la abstracción, de una cuestión que en Europa había quedado configurada desde poco después del final de la II Guerra Mundial y que era la presencia de dos tendencias contrapuestas en la práctica artística. A saber: por un lado el informalismo (canalizado por la producción de El Paso y otros artistas catalanes) y por otro, un arte analítico de clara inclinación experimental y preocupado por la integración real de las artes (representada por el Equipo 57 y, en parte, por el Parpalló). Ya veremos la importancia que la confrontación de ambas tendencias (muy desiguales en cuanto a resultados y aceptación) tendrán para la evolución de Alfaro. Pues, en efecto, esta última corriente cristalizará, si bien es cierto que muy precariamente, en las afirmaciones teóricas y pragmáticas del grupo Parpalló y su revista *Arte Vivo*, cuyo primer número (1957) fue ya una verdadera seña de identidad generacional para el contexto valenciano. Es muy importante observar la incidencia que tendrán los grupos en esta constitución de referencias generacionales (dadas las dificultades de cualquier iniciativa individual o aislada). Las tendencias más sólidas y pujantes del arte español de postguerra se dan en el seno de estas formaciones. Las cuales, en el contexto español de estos años, se caracterizaron en gran medida (el ejemplo del Parpalló es paradigmático) más por la asunción de un papel de animación y de educación artística, motivado por la necesidad normalizadora (que se traduce en una lucha indiscriminada por abrir caminos a la cultura artística) que por la incorporación a una tendencia estética específica y su correspondiente defensa. Sus razones, las razones del vanguardismo español, son, como queda apuntado, más que evidentes, y casi todas de orden sociológico. Es decir, las muchas carencias para poder canalizar (tanto en el orden comercial como meramente cultural) sus propuestas artísticas, la incompreensión del

entorno y la necesidad de un encuentro con las raíces éticas de la libertad individual.

Paradójicamente, en esta circunstancia tan poco favorable se produce un arte que por primera vez tendrá un cierto relieve internacional y, además, este éxito es propiciado, en parte, por el apoyo que recibe en su difusión exterior por parte de algunos organismos estatales. De hecho, desde inicios de la década de los cincuenta, algunos artistas españoles comienzan a recibir inesperados reconocimientos. En 1951 Ferrant y Oteiza son distinguidos con la Medalla de Oro y el Diploma de Honor en la Trienal de Milán, respectivamente; Miró, el Gran Premio de Venecia de 1954. Pero ya en 1955 los galardones van a recaer en artistas de la nueva generación (Luis Feito gana el 2º Premio de Pintura en la I Bienal de Alejandría). En 1957 son los grandes premios de la Bienal de Sao Paulo y Alejandría para Oteiza y Eudaldo Serra, respectivamente. En 1958 Chillida recibe el Gran Premio de Escultura de la Bienal de Venecia, y Tàpies, que es galardonado con otro de pintura, obtiene también el Premio Carnegie. Las distinciones seguirán llegando en los años siguientes. Pero esta sorprendente proyección del arte español afecta solamente a los artistas de la corriente mayoritaria: el informalismo; en cuya poética expresiva, muchas veces desgarrada y dramática, se veían las señas de identidad básicas de la gran tradición artística española encarnada ejemplarmente por Goya. Con este criterio se organizaron muchas de aquellas representaciones oficiales del arte español, y desde este ángulo fueron recibidas. No hay más que rescatar algunas de las críticas que recibió en París la exposición "Treize peintres espagnols actuels"²⁹ en los que se acentuaba el carácter realista, la brutalidad (en su sentido de fuerza sin sofisticación o elaboración), la violencia, el sentimiento profundo de la tierra ..., en fin, todo aquello que ha conformado la estética de "veta brava".³⁰ Una percepción similar se hizo igualmente en Estados Unidos al presentarse en el MOMA de Nueva York, primero, y posteriormente, en

²⁹ Organizado por la Dirección General de Relaciones Culturales, tuvo lugar en el Pabellón Marsan del Museo del Louvre, y participaron los artistas Canogar, L. Muñoz, Mier, Millares, Suárez, Feito, Rivera, Saura, Tharrats, Viola, Tàpies y Vela.

³⁰ Vid. los comentarios de François Choay y Jacques Guerin sobre esta exposición recogidas en *El Arte del siglo XX*, Barcelona, Salvat, 1989, t. II, p. 117.

varias ciudades importantes, la exposición "New Spanish Painting and Sculpture".³¹ La proyección exterior, iniciada a partir de entonces por varios de estos artistas, sin duda favoreció la comprensión interior del arte. Pero ya hemos observado como es fundamentalmente el informalismo el que se beneficia de este salto del arte español al prestigio internacional, de modo que mientras artistas de El Paso u otros informalistas catalanes consolidan una resonancia a este nivel mediante exposiciones en galerías extranjeras, ni los miembros del Equipo 57, ni ninguno del Parpalló, ni otros cultivadores de la abstracción geométrica lo logran (exceptuando a Palazuelo). Es más, esta inicial penetración en el mercado internacional no es continuado en los años siguientes por nuevos artistas salvo algún nombre concreto relacionado con la figuración crítica como Genovés o el Equipo Crónica, que sintonizan con la nueva figuración y el *pop* europeo.

Subrayamos estos pormenores para indicar cómo la entrada de Alfaro en su contexto artístico es, así, más difícil, pues entronca con una alternativa plástica a contracorriente de la tendencia que tenía una recepción más favorable y provechosa. Es más: una tendencia que parecía monopolizar el modo cómo los artistas españoles habían efectuado su incorporación a la vanguardia, rompiendo con sus propias tradiciones pero, paradójicamente, también manteniéndose fiel a las mismas (al "alma española" y su expresiva dramaticidad. Una identidad que lograba por fin encontrarse con formas cosmopolitas del arte moderno, mediante un nuevo modo de entender la materia y el medio técnico, mediante un uso eminentemente expresivo y nuevo del óleo (chorreados, roturas, grandes empastes, empleo de las manos) y la incorporación a la pintura de materiales no artísticos (telas, arpilleras, arena, objetos pegados...). Encaminado a la consecución de un lenguaje austero y restringido cromáticamente en el que parecía evidenciarse la mejor creencia de "lo hispánico": expresionista, sensual y desgarrado. Moreno Galván opinaba que el aformalismo, más que una ruptura, significaba el reencuentro de una tradición de desequilibrio y de vida contradictoria. Y es que, "por una

³¹ La exposición fue organizada por el conservador Frank O'Hara y reunió obras de todos los pintores que estuvieron presentes en la de París del año anterior (a excepción de Mier y Vela) a la que se sumaron nuevas de Cuixart y Ferreras; además de esculturas de Chillida, Oteiza, Serrano y Chirino.

vez, las corrientes más renovadoras de la vanguardia coincidían con las corrientes más subterráneas de la tradición. La vanguardia autorizando y actualizando a las dormidas fuerzas del instinto ancestral".³² Los linderos estéticos, no obstante, parecen no explicar en exclusiva este "vendaval aformalista" (expresión tan del gusto de Moreno). Habrán de tenerse en cuenta también factores históricos e, incluso, sociales, pues tanto para propios como para extraños parecía el medio artístico más idóneo para expresar la realidad española, la de siempre y la de esa peculiar coyuntura impuesta por las circunstancias políticas.

Alfaro, que en ese momento inicia su andadura en el arte, va a seguir un camino prácticamente opuesto. Nunca sintonizará con esa "veta brava" y hasta creemos que no podrá entenderse su permanente vocación antiexpresionista, racional y clasicista, sin tener en cuenta el factor reactivo, por oposición, de ese medio en el que toma sus primeras opciones artísticas. Desde el principio se opondrá a todo aquello que en arte pueda confundirse con cualquier casticismo porque entiende la tradición europea, a la que debe aspirar a incorporarse España, en términos de modernidad, de progreso y de racionalidad. En 1979 no dudaba en considerar aquel "boom" del arte español capitalizado por muchos artistas cultivadores de ese expresionismo, como "un españollear", manifestando su disidencia de tales tópicos.³³ Su idea fue clara desde el principio: una alternativa reflexiva y conceptual, enlazada con las corrientes constructivas de la abstracción geométrica. Pero este *normativismo* (como se le llamó a esta alternativa en nuestro país) va a ser el gran perdedor frente a un imparable "vendaval informalista" que pareció ocultar cualquier otra tendencia artística de la España de los cincuenta y primeros sesenta.

³² *La última vanguardia*, Madrid, Magius, 1969, p. 40.

³³ ROMERO VERDU, E., "Andreu Alfaro: 'Sólo podremos ser libres a través de la cultura'", *El Socialista*, Madrid, 17 junio 1979, p. 24.

2.c. Andreu Alfaro y el arte normativo español

Pese a su evidente predominio y al práctico monopolio que el informalismo obtiene en el proyección y reconocimiento del arte español de los últimos años cincuenta, no fue la única corriente de la vanguardia artística española de ese momento. Existió lo que Nieto Alcaide ha llamado acertadamente "la vanguardia desplazada",³⁴ corriente minoritaria pero profundamente significativa y que explica la figura de Andreu Alfaro, tal como hemos enunciado al final del apartado anterior. De hecho, barruntando la crisis del informalismo, otros artistas practican alternativas en dos direcciones: o la abstracción constructiva como recuperación del orden y de la racionalidad, o la figuración o recuperación de la realidad frente a la subjetividad absoluta. Naturalmente el esquema no venía a ser tan simplista, pero lo cierto es que Alfaro rechaza incorporarse a la poética mayoritaria, representada en ese momento por el expresionismo, dramático y contradictorio, de lo abstracto informal, para *someter* su plástica por encima de cualquier veleidad ensimismada, a la razón y al orden.³⁵ Halla estas pautas en una serie de propuestas teóricas no muy precisas de ciertos vanguardismos y en la obra individual de algunos artistas cercanos (Oteiza, Equipo 57, Sempere, especialmente) alrededor de las cuales se pretenderá conformar la corriente normativa, que Alfaro conocerá en el seno del Grupo Parpalló.³⁶

³⁴ "Sobre el arte que se hizo en los cincuenta: Entre la modernidad y la vanguardia", en cat. exp. *Arte de los años 50 en Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1991, p. 80.

³⁵ Es necesario que hagamos una matización. Alfaro durante su iniciación en la pintura realiza algunos cuadros en 1958 claramente influido por este clima informalista. Serán experimentaciones con pintura y materia (arena, piedras...) que se abandonan pronto.

³⁶ Exista poca bibliografía sobre el normativismo, desde luego ninguna obra que analice el fenómeno en su totalidad. Podemos anotar, como fuentes bibliográficas más relevantes, el estudio de Angel LORENTE, *El Equipo 57 y el arte normativo español* (una memoria de licenciatura presentada en Valladolid el año 1982, que nos ha resultado imposible consultar). Asimismo Angel Luis PEREZ VILLEN, *Equipo 57*, Córdoba, Diputación Provincial, 1984 (especialmente pp. 53-65). Inmaculada JULIAN (*El arte cinético en España*, Madrid, Cátedra, 1986) arranca de datos del normativismo para explicar la corriente cinética. Existe también un artículo de Javier HERNANDEZ CARRASCO ("Dinámica del arte normativo en España", *Goya*, 190, Madrid, enero-febrero 1986, pp. 208-218) que se centra en lo que podríamos llamar 2ª generación normativa, más que en los orígenes de la corriente. Dos exposiciones recientes han pretendido revisar esta tendencia, aunque quizá con una perspectiva poco precisa y crítica, nos referimos a "Constructivistas españoles" (Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1987) que incluyó en su catálogo textos de MORALES Y MARIN ("Sobre la pintura constructivista en España") de MARIN-MEDINA ("Escultores constructivistas") y

¿Qué significó específicamente este movimiento y su situación marginal respecto al informalismo? Creemos que el texto con el que la revista *Acento Cultural* presentó en 1960 su número 8, dedicado a estos artistas, puede resumir bien la cuestión:

"Debido al auge alcanzado en nuestra patria por los modos artísticos de expresión conocidos bajo la etiqueta de ARTE INFORMAL [...], la población no muy numerosa que se preocupa por estas cuestiones, ha podido sospechar que el expresionismo abstracto, arte en contra de la forma, no sólo era la manera vigente de conducirse artísticamente en el mundo de hoy, sino también, a causa de la protección oficial concedida a través de las bienales y a través de las galerías, la genuina declaración del estilo artístico español en las generaciones jóvenes. ACENTO [...] procura servir a la imparcialidad informativa, ofreciendo a sus lectores un panorama, nunca exhaustivo, de otra zona estética vigente: la formal o arte de análisis." ³⁷

Frente al auge de la expresividad personal y subjetiva, los artistas invitados a expresar en aquellas páginas su arte (José María de Labra, Manuel Calvo, Equipo Córdoba y Equipo 57) buscaban, sobre todo, influir contenido ideológico a la actividad artística, en pos de un arte transformador de la sociedad mediante una integración de la plástica, la arquitectura y el diseño. Una confluencia de las artes que se creía alcanzar mediante un análisis sistemático de la percepción visual, guiada por una razón humanista.

Una de las primeras, si no la primera, percepción de esta tendencia como tal, como actitud alternativa al aformalismo, por parte de la

Julián GIL ("Breve historia del constructivismo en España"); y a la titulada "Arte geométrico en España" (Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1989) que recogió en su catálogo una serie de testimonios sobre el movimiento, unos de carácter inédito y otros ya aparecidos. La más reciente revisión del tema que conocemos, en relación al Grupo Parpalló, que fue uno de los impulsores de la iniciativa, la realizó Pablo RAMÍREZ con motivo de la exposición sobre este colectivo (*Grupo Parpalló 1956-1961*, Valencia, IVEI, 1991, especialmente pp. 40-44).

³⁷ *Acento Cultural*, 8, Madrid, mayo-junio 1960, p. 51. El texto aparece sin firma como nota editorial, pero podemos atribuirlo con seguridad a Antonio Giménez Pericás, redactor de arte de la publicación. Al igual que otra inserción anterior ("Arte Normativo", p. 37) que precede el primer artículo dedicado al tema, escrito, y en este caso sí firmado por él mismo ("La estética de un arte sin objetos", pp. 38-42).

crítica se deberá a Moreno Galván en un artículo de 1960 ("Dinámica apresurada de la abstracción en España")³⁸ en el que con motivo de la exposición "Blanco y negro", celebrada en la madrileña Sala Darro, presenta claramente "el radical antagonismo entre un tipo de arte montado sobre valoraciones de expresividad y otro tipo de arte montado sobre valores analíticos". Moreno presenta así la dualidad de lo que él llamará "segunda vanguardia", sacando de la oscuridad al arte normativo, aunque, de momento, no reciba este nombre.

Esa será la opción asumida por Alfaro entre las dos que le ofrecía el panorama artístico cuando, en el momento de su entrada, intente hallar un estilo personal. Esta opción, de tan grandes posibilidades para un escultor, le marcará en gran medida toda su trayectoria futura, llegando a convertirse en un representante cualificado de la misma.³⁹ No creemos que sea gratuito relacionar el sentido de sus primeras obras insertas conscientemente en el amplio campo de la abstracción geométrica, con la voluntad de modernidad, la actitud optimista ante la capacidad del progreso y la creatividad humana, etc. O constantes más estrictamente artísticas como la concepción objetiva y racional de la inspiración, la simplicidad formal, el rechazo a las capacidades expresivas de los materiales, la factura impersonal, la preferencia por las composiciones lógicamente estructuradas, etc.

Esta alternativa normativa representó una renovación sintáctico-formal a la crisis del informalismo. Otra será la que encarnen las tendencias icónicas y representativas (la nueva figuración, el pop, el realismo crítico o social) que será la que realmente alcance hegemonía a mediados de la década de los sesenta. Pero Andreu Alfaro mantendrá toda su evolución dentro de la tradición neoconstructivista que quiso representar en un principio el normativismo español, incluso cuando, en

³⁸ *Acento Cultural*, 6, Madrid, enero-febrero, 1960.

³⁹ No es una apreciación nuestra. Margit ROWELL en su texto para la exposición "New Imagen from Spain" (Nueva York, Guggenheim Museum, 1980, p. 26) afirma que la escultura de Alfaro ejemplifica la corriente *normativa, analítica o racionalista*, frente a la otra, "gesticulante, orgánica y llena de fuerza", que -según Rowell- estaría representado por Oteiza y Chillida.

sucesivas etapas esta pueda tener semejanzas con el minimalismo o el cinetismo. Esta fidelidad no se romperá ni cuando, a partir de su segunda época, advirtamos una clara voluntad de comunicación que le hará, por una parte, aproximarse a los contenidos de cierto realismo crítico y, por otra, evitar la inmanencia a la que tienden con cierta frecuencia el arte óptico y cinético.

Esta alternativa normativa representada por el Equipo 57, el Equipo Córdoba, el Grupo Parpalló, y otros artistas no integrados en ninguna formación⁴⁰ como Palazuelo, Manuel Calvo o Néstor Basterrechea, no tendrá apenas repercusión como corriente conjunta, pero durante unos tres años, (1959-1961) representó una toma de postura coherente (tanto desde el punto de vista estético como de responsabilidad social) para una parte de la nueva generación de artistas. Y durante algunos años llegó a considerarse como una verdadera corriente organizada en torno al constructivismo y a las investigaciones pioneras de Oteiza. Así en 1961, un crítico ajeno a la *operación normativa* como Carlos Areán, la consideraba un programa en vías de consolidación, tanto por lo que concernía al "interpenetrado núcleo valenciano-cordobés" como a personalidades como Palazuelo o De la Sota. ⁴¹

Desde luego no todo el arte normativo constituía un bloque homogéneo. Con una cierta perspectiva se observaron dos vertientes. Una serie de artistas apostaban por la estricta objetividad de la forma, determinada de manera fenoménica por elementos como la extensión, la proporción y la dimensión. Para otros la forma no era meramente un hecho objetivo y cuantitativo, sino cualitativo y susceptible de acoger contenidos simbólicos. ⁴² Encarnaban la primera posibilidad el Equipo 57, la llamada

⁴⁰ Los colectivos citados se encontraban integrados a finales de 1960 por los siguientes miembros. Equipo 57: Juan Cuenca, José Duarte, Angel Duart, Agustín Ibarrola y Juan Serrano. Equipo Córdoba: Segundo Castro, Alejandro Mesa, Manuel García, José Pizarro, Manuel González y Francisco Arenas. Y el Grupo Parpalló: Aguilera, Alfaro, Balaguer, Estellés, Giménez Pericás, Labra, Martínez Peris, Monjalés, Pablo Navarro y Sempere.

⁴¹ *Veinte años de pintura de vanguardia en España*, Madrid, Editora Nacional, 1961, p. 159.

⁴² Seguimos en este análisis a MORENO GALVAN, A., *La última vanguardia*, Madrid, Magius, 1969, p. 122; quien sitúa a medio camino entre ambos polos a Sempere y

entonces Escuela de Córdoba, Manuel Calvo o Sobrino; y la segunda Labra, Palazuelo y, sin duda, Alfaro. Lejos de cualquier exclusión dogmática como ha hecho, por ejemplo, Javier Hernando,⁴³ la intencionalidad ética de Alfaro ha estado siempre tan manifiesta como la percepción del normativismo exigía en sus propuestas fundacionales.

Merece la pena, por tanto, considerar brevemente cómo se inició la construcción de esa alternativa al informalismo, cómo se articuló la respuesta de la "otra vanguardia", representada por el normativismo y que tuvo a la ciudad de Valencia como uno de sus escenarios más importantes. Como lo que nos interesa es observar la repercusión sobre Alfaro de esta articulación, cabe recordar un hecho significativo cual fue una exposición de Manuel Calvo en el Club Universitario de Valencia en junio de 1959 que fue presentada dentro de la actual polémica artística entre los movimientos informalistas y los formalistas", como "la primera vez que en Valencia se cuelgan cuadros pintados todos bajo el rigor constructivista".⁴⁴ La exposición se vió acompañada de coloquios sobre la actualidad artística con la participación de representantes del Equipo 57, Antonio Giménez Pericás, Aguilera Cerni y miembros del Grupo Parpalló.

Esta fue la primera ocasión de la que tenemos noticias, en la que coincidieron conjuntamente esta serie de artistas. Pero para entonces ya se estaba fraguando un proyecto más ambicioso: el intento de conformar una plataforma para estos y otros artistas que cultivaban esta

Basterrechea. Moreno no menciona a Alfaro por tratarse de un estudio centrado en la pintura.

⁴³ Nos referimos a su artículo, "Dinámica del arte normativo en España", *Goya*, 190, Madrid, 1960, p. 213; donde afirma: "Hay que desechar la tentación de incluir [en el normativismo] a otros escultores que aun incidiendo en el espacio y la dialéctica que genera con la materia, contemplan además, la obra de arte como soporte de algún pensamiento ideológico, metafísico o de cualquier otro tipo." Esta interpretación rigorista del arte normativo tiene muy poca fundamentación histórica. Si usamos el término *arte normativo* debemos ser conscientes de cual fue originariamente su poética. Y de lo que no hay duda es de que, en su momento de gestación, contenía una fuerte carga ética; así como que Alfaro fue uno de los miembros fundacionales de la tendencia.

⁴⁴ "Voluntad de coherencia y arte concreto", *Claustro*, 10 (2ª época), Valencia, primavera 1959. Cit. por LLORENS, T., "Vanguardia y política en la dictadura franquista: los años sesenta", en AA.VV., *España. Vanguardia artística y realidad social: 1939-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 136.

corriente.⁴⁵ Su primer paso consistiría en una gran exposición colectiva sobre el constructivismo español en Madrid y otras capitales europeas como París, Milán o Venecia y de la que se responsabilizarían Pericás, Aguilera y Moreno. En un principio la lista de artistas que integrarían esta exposición fundacional de la tendencia era realmente muy amplia. En escultura: Oteiza, Chirino, Alfaro, Equipo 57, Serrano, Subirach, Benavente y Calvo. En pintura: Equipo 57, Monjalés, Alfaro, Sempere, Calvo, Labra, Basterrechea, Benet, De la Sota, Palazuelo, Grupo Córdoba, Equipo Forma, Vila-Casas y Monzón. También se incluirían proyectos arquitectónicos de Equipo 57, Equipo Forma y Candela. Sin perjuicio del fracaso del proyecto, pues nunca llegó a celebrarse tal muestra, esta actividad y los numerosos contactos entre críticos y artistas, dan idea de la conciencia aglutinadora que empezó a tomar el movimiento, de la respetable elaboración teórica que le acompañaba y de los propósitos reivindicativos de sus ideas, hasta el punto que Giménez Pericás llegará a proponer una "batalla político-artística" que estaría encabezada por el Equipo 57, el Grupo Parpalló y los críticos Aguilera, Moreno y él mismo. ⁴⁶ Se trataba de la primera vez que se intentaba (y se dieron muchos pasos efectivos para ello) lanzar un movimiento de vanguardia como reacción a otro, y, por supuesto, la primera convocatoria de los artistas del "constructivismo español".

Se llegó a realizar la convocatoria formal para invitar a la exposición (que se inauguraría en la Sala Darro de Madrid en abril de 1960 ⁴⁷ y que posteriormente viajaría a París y Milán⁴⁸) a un conjunto de colectivos y artistas individuales bastante amplio -aunque no tanto como los primeros cálculos- a los que se les pedía entre dos y cinco obras. Exactamente a Equipo 57, Grupo Parpalló, Grupo Córdoba, Grupo Espacio, Néstor Barterrechea, José M^a de Labra, Manuel Calvo, Pablo

⁴⁵ Los datos que siguen sobre esta iniciativa proceden de la correspondencia privada mantenida entre Pericás, Moreno, Aguilera y Alfaro. También pueden entresacarse algunos datos sobre la misma de PEREZ VILLEN, A.L., *Op. cit.*, pp. 39-41.

⁴⁶ *Cfr.* PEREZ VILLEN, A.L., *Op. Cit.*, p. 41.

⁴⁷ Se hicieron gestiones ante Fernando Chueca, director desde el año anterior del Museo Nacional de Arte Contemporáneo. Cuyas nuevas salas se inauguraban oficialmente en ese mismo año de 1959, pero sin obtener respuesta favorable.

⁴⁸ Se habían realizado gestiones, hasta ese momento favorables, ante la Galería Denise René de París y ante Umbro Apollonio de Milán.

Palazuelo, Jesús de la Sota, Manuel Benet, Jorge de Oteiza, Martín Chirino, Pablo Palazuelo y José Luis Alonso. En la explicación de los motivos de la iniciativa se decía:

"En una reunión que hemos mantenido recientemente Antonio Pericás, Vicente Aguilera Cerni y José M^a. Moreno Galván, hemos llegado a la conclusión de lo necesario que se hace en las actuales circunstancias hacer público, tanto a la estimativa española de las artes como a la internacional, el estado actual de la abstracción formal. Como es evidente, el público está prácticamente percatado de que lo que se llama arte abstracto es el que está más o menos mediatizado por el informalismo. Situación que urge rectificar."⁴⁹

Como hemos adelantado el proyecto no llegó a realizarse, pero en esos meses se llevaron a cabo otras exposiciones que, de un modo fragmentario, lo sucedían. La de mayor interés tuvo lugar en marzo, precisamente en Valencia, y fue la "Primera exposición conjunta de arte normativo español", verdadero acto fundacional de la corriente, y que será decisivo para la definitiva articulación intelectual de las propuestas del Grupo Parpalló. Este se beneficia a su vez de aquel impulso anterior para exponer colectivamente en el Club Urbis de Madrid en febrero de ese mismo año 1960; como lo hará el Equipo 57 en la Sala Darro de Madrid durante el mes de mayo.⁵⁰ El clima de estas exposiciones recoge casi con toda exactitud los objetivos que se había marcado aquella exposición global. Esto es perceptible en el propio texto del Equipo en el catálogo, en el que el ideario constructivista adquiere rasgos explícitos. En él se reacciona frente a la concepción tautológica del arte defendiendo su función social como elemento integrador de la plástica con la vida. Se rechazaba no sólo la creciente comercialización de la vida artística sino la exaltación del genio individual, defendiendo, por el contrario, la integración en el trabajo en equipo y en investigaciones colectivas para

⁴⁹ Carta firmada por Moreno y Pericás en papel con membrete de la Galería Darro, Madrid, 13 enero 1960.

⁵⁰ El Equipo ya realizó un año antes, en abril de 1959, una exposición en el Club Urbis, que estuvo acompañada por un ciclo de conferencias y coloquios a cargo de Moreno y Pericás, que no llegó a concluirse debido al cariz político que tomaron las primeras sesiones. (Vid. RAMIREZ, Pablo, *Op. cit.* p. 40, nota 39; cita a LORENTE, A. *Op. cit.*, p. 41).

llegar a una plena integración práctica del arte en soluciones urbanísticas.

En cuanto a la exposición del Grupo Parpalló en el Club Urbis, ésta no contenía el mismo grado de contundencia debido a la propia falta de coherencia estética entre los distintos miembros del colectivo. Lo cual no era óbice para desarrollar contrucciones teóricas que abogaran por el normativismo, al que solamente respondían las obras de Sempere y Alfaro, como el extenso artículo de Giménez Pericás publicado en el diario *Levante* de Valencia el 9 y 10 de marzo de 1.960.⁵¹ El crítico insistirá en una definición comprometida y ética de la actividad artística del colectivo ("El arte no es nada si no es para todos", dirá), confrontándola con los "gesticulantes individualismos vegetativamente satisfechos" del frente informalista. Realmente lo importante del texto era preparar el camino, presentar un avance teórico, de la exposición que dos días después tendría lugar en la capital valenciana. De algún modo se intenta crear un ambiente de expectación y apoyo crítico a la nueva propuesta que nacería entonces.

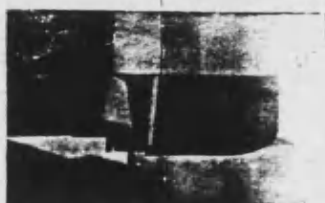
El 12 de marzo, en efecto, se abre en el Ateneo Mercantil la "Primera exposición conjunta de arte normativo español" que recogerá obras del Parpalló, del Equipo 57 y del Equipo Córdoba y de los artistas José María Labra y Manuel Calvo. Esta fue la iniciativa de mayor proyección colectiva, a pesar de su poquedad, que dió de sí este debate. La muestra sirvió para acuñar el nombre *arte normativo*, etiqueta que normalizó Aguilera, y constituyó el único momento de encuentro y convergencia de los artistas que, desde diferentes ángulos, coincidían en aquel momento -como expresó Pericás en el catálogo- en la concepción objetiva y experimental del arte y, desde luego, en la bondad de un trabajo en colaboración, integrador de las artes y no fenómeno de genialidad individual.⁵² Como explicó el propio Aguilera Cerni el día de la apertura de la exposición,⁵³ lo normativo partía de la consideración del arte como

⁵¹ "Nueva noticia de un grupo artístico" *Levante*, Valencia, 9 y 10 marzo 1960.

⁵² De hecho, de los dos artistas no integrados en ningún colectivo, Calvo había intentado sin éxito ingresar en el Parpalló, y Labra lo efectuará, al menos formalmente, en los meses siguientes.

⁵³ SANCHEZ-GIJON, A., "Arte con norma moral: Normativismo". *Levante*, Valencia, 12 marzo 1960.

ARTE NORMATIVO ESPAÑOL



exponen:
grupo parpalló
y sus invitados
manuel calvo, equipo
57, equipo córdoba
y josé maría de labra

sala de exposiciones del ateneo de valencia

del 12 al 26 de marzo de 1960 - horas de visita: de 7 a 9 tarde, excepto domingos y festivos

actividad humana, intencionada, voluntaria y, por tanto, con responsabilidad ética y moral. Frente a la profundidad y velocidad de los cambios de la época, se acogía la *norma* de lo experimental, la creación en equipo y la intervención positiva en lo social, frente a la inhibición de movimientos como el dadaísmo. En ese acto fundacional Aguilera se ocupa de mentar a los referentes que tenía el naciente movimiento en España: Equipo Forma (integrado por arquitectos e ingenieros), el Grupo R (arquitectos), la Sociedad Española de Diseño Industrial, y otros grupos de la Escuela de Córdoba (sic); e individualmente nombra a Oteiza, Palazuelo y Barterrechea. Y a nivel internacional se refiere a que sus antecedentes inmediatos son el constructivismo, el neoplasticismo, la Bauhaus y su continuación en Harvard, el Instituto Tecnológico de Illinois, el concretismo de Max Bill, la Escuela de Ulm y los diseñadores escandinavos.

Es evidente que, al amparo de esta muestra, se crearon numerosas expectativas entre los artistas que integraban la tendencia. Se intensificaron los contactos, los debates y las aportaciones teóricas, llegándose a pensar en una federación de grupos constructivos. Pero pese a la falta de continuidad de las manifestaciones colectivas de este arte, la exposición valenciana tiene el significado, importante, de proponer por vez primera, un *programa teórico* con el objeto de diferenciar una alternativa frente a la vanguardia dominante.

¿Cuáles fueron las bases concretas de ese programa? En primer lugar sorprende la consciencia programática de los textos sobre el normativismo escritos en 1960 y 1961 por los críticos citados. Resulta evidente que se trata de un intento orquestado en común. Y, sin embargo, los argumentos estrictamente estéticos que se manejan son demasiado imprecisos como para sustanciarse en estilo unitario. Los argumentos predominantes son de índole ético y moral más que artístico. Vamos ha intentar dar cuenta de la filosofía sustancial del movimiento a través de sus textos fundacionales, dejando para otra ocasión una investigación detallada sobre el particular.⁵⁴

⁵⁴ Las fuentes que podríamos considerar *primarias* respecto al normativismo, pueden reducirse a las siguientes: [GIMENEZ PERICAS, A.L.], "Arte Normativo", *Acento*

Ya en la prehistoria del movimiento, Aguilera Cerni, en el contexto de un número de *Papeles de Son Armadans* dedicado al grupo El Paso,⁵⁵ defendía un modo abstracto "socialmente necesario", de raigambre constructiva y, en general, de investigación sistemática de la forma, aunque no rechazaba el arte expresionista por ser una manifestación socialmente inevitable ante los impactos sociales y

Cultural, 8, Madrid, mayo-junio 1960, p. 37. Cuando PEREZ VILLEN lo cita (*Op. cit.* p. 54, n. 27 y *Bibliografía*, p. 149, confunde este número 8 con el 11 de la misma revista y equivoca también la fecha al hablar de abril de 1961. Se trataba en este caso de la presentación que hace la revista de los artículos que siguen y no lleva firma pero Pericás era el redactor de la sección de arte. Lo vuelve a editar AGUILERA CERNI, V. en *La posguerra. Documentos y testimonios*, Madrid, Ministerio de Educación, 1975, t. I, pp. 219-220, y lo transcribe casi en su totalidad CALVO SERRALLER, F., *España. Medio siglo de arte de vanguardia*, Madrid, Fundación Santillana/Ministerio de Cultura, 1985, t. I, pp. 477-8. También GIMENEZ PERICAS será el autor de "La estética de un arte sin objetos", *Acento Cultural*, 8, Madrid, mayo-junio 1960, pp. 38-42 (en este caso incluye como ilustración una obra de Andreu Alfaro de 1959, *Pla corb*). También lo reproducirá AGUILERA en *loc. cit.*, pp. 220-233. Debe verse asimismo de MORENO GALVAN, J. M., "El Equipo 57", *Acento Cultural*, 8, Madrid, octubre 1960, pp. 46-49; AGUILERA CERNI, V., "Arte normativo español: primera pancarta de un movimiento", *Cuadernos de Arte y Pensamiento*, 4, Madrid, noviembre 1960; él mismo lo reedita en *La posguerra...*, t. I, pp. 209-215 y CALVO SERRALLER, F. (*Op. cit.*, t. I, p. 478) reproduce un fragmento. El EQUIPO 57 firmará "Acerca de un panorama actual del arte en España", *Acento Cultural*, 11, Madrid, abril 1961, pp. 54-56. Pablo RAMIREZ ("El Grupo Parpalló, una aproximación", en cat. exp. *Grupo Parpalló, 1956-1961*, Valencia, IVEI, 1991, p. 43, n. 47) lo incluirá erróneamente en la revista *Cuadernos de Arte y Pensamiento*). Será recogido por AGUILERA CERNI, V., en la obra repetidamente indicada (pp. 237-244) y antologa un fragmento CALVO SERRALLER en *Op. cit.*, t. I, pp. 478-480. Nuevamente MORENO GALVAN, J.M., "El normativismo no es un clasicismo", *Acento Cultural*, suplemento quincenal, nº 31-34, Madrid, junio, 1961, pp. 2-3. Este artículo que no hemos manejado directamente, es citado por Pablo RAMIREZ como un suplemento incluido en la revista *Cuadernos de Arte y Pensamiento*, nº 12-13, pp. 1-4. Volvemos nuevamente a GIMENEZ PERICAS, A. en "Arte normativo y disolución de la pintura", *Acento Cultural*, suplemento quincenal, nº 31-34, Madrid, junio 1961, pp. 5-10. (Pablo RAMIREZ lo incluye igualmente en *Cuadernos de Arte y Pensamiento*, nº 12-13, como suplemento nº 31-34, Madrid, junio 1961, pp. 5-10). Como puede verse sería enormemente útil una investigación profunda y concreta sobre estos textos fundacionales del arte normativo que supusiera, como mínimo, una verdadera colación crítica formal y de contenido de esta bibliografía. En ello estamos, como trabajo posterior a la redacción de esta tesis. Además de estas fuentes primarias, existen textos anteriores que sirven para confirmar la progresiva aproximación que realizaron los críticos a la definición y delimitación de la tendencia. Así, por ejemplo, podrá verse, AGUILERA CERNI, V., "El Arte Además" (seis entregas) en *Índice de Artes y Letras*, nº 122, 123, 124-25, 126, 127 y 129, Madrid, febrero 1959, marzo 1959, abril-mayo 1959, junio 1959, julio 1959 y septiembre 1959, pp. 12, 13-14, 16, 16 y 25, 14 y 14, respectivamente. Y posteriormente tanto AGUILERA CERNI como PERICAS y MORENO (y también GIRALT MIRACLE) volverán a someras reflexiones sobre el significado histórico de sus propuestas, pero ya de manera muy general.

⁵⁵ "El problema social en el arte abstracto", *Papeles de Son Armadans*, 37, Palma de Mallorca, abril 1959; recogido en *Textos Pretextos y Notas*, Valencia, Ayuntamiento, 1987, t. I, pp. 101-107.

culturales que recibe el artista. Proponía Aguilera un espectro muy amplio para dar cabida desde el verdadero informalismo (según Aguilera no era el que entonces estaba en boga que era neo-romántico y neo-barroco, sino el basado en el concepto matemático) hasta los intentos de resurrección de la perdida dignidad artesana (Bauhaus) pasando por las averiguaciones del arte concreto, la arquitectura, el urbanismo y las múltiples posibilidades del diseño. Unos meses después Giménez Pericás, con ocasión de la exposición de Calvo en el Club Universitario de Valencia ya citado, adelanta también unas primeras propuestas teóricas en la revista *Claustro*⁵⁶ en la que, refiriéndose al arte constructivo o concreto (aún no se emplea el término normativo), abundaba en su función cultural integradora del arte y de la construcción y en su base profundamente racional. Ya en 1960, Moreno Galván será el primero en precisar la corriente como tal, identificando a sus representantes en un momento clave, que coincide con la exposición "Blanco y negro" de la Sala Darro para homenajear a los artistas triunfadores en el extranjero, todos muy próximo al informalismo, salvo Oteiza y Palazuelo.⁵⁷ Por las mismas fechas Moreno, en una crítica insertada en el diario *Ya*⁵⁸ vuelve a reivindicar el arte del Equipo 57, Calvo, Labra, Oteiza, Escuela de Córdoba, Barterrechea y Alfaro como la verdadero continuación de la labor de investigación espacial iniciada por Velázquez. En ese momento estaba ya fraguándose el homenaje "normativo" al pintor sevillano que realizaría el Grupo Parpalló un año después, una manera de entroncar con una tradición diferente a la representada por la expresividad goyesca.

Tras la exposición de Valencia en marzo de 1960, los textos teóricos sobre el normativismo adquieren un carácter claramente programático. Así ocurre con los aparecidos en el número 8 de la revista *Acento Cultural* publicada en octubre de ese año, al que ya nos hemos referido al iniciar este epígrafe. En él se incluía un artículo de Giménez Pericás ("La estética de un arte sin objetos") en el que claramente

⁵⁶ "Voluntad de coherencia y arte concreto", *Claustro*, 10 (2a. época), Valencia, primavera 1959. Para las siguientes referencias, vease la extensa nota bibliográfica anterior).

⁵⁷ "Discriminación apresurada de la abstracción en España", *Acento Cultural*, 6, Madrid, enero-febrero 1960, Editado por AGUILERA CERNI, V., *La postguerra. Documentos y testimonios*, Madrid, Ministerio de Educación, 1975, t. I, pp. 169-184.

⁵⁸ Madrid, 10 enero 1960, pp. 11-12.

diferenciaba las dos corrientes fundamentales de la abstracción y fundamentaba las razones del arte normativo, un arte que "procura la integración de las artes en el único quicio que puede permitir una perfecta ensamblación: en el espacio plástico organizado racionalmente".⁵⁹ Además de una presentación al conjunto del número (posiblemente redactada por el propio Pericás) titulada "Arte Normativo", en la que se le define como un arte de intervención social a través de la experimentación formal y del abandono de artificiales fronteras entre la ciencia del arte y la ética.⁶⁰ Un sentido semejante tendrá el artículo de Moreno sobre el Equipo 57, inserto en la misma revista. En él resaltaré la condición activa y transformadora de su arte ("El Equipo 57 en particular, y el normativismo en general, se niega a expresar porque pretende transformar").⁶¹ Dentro de este ideario integrador de lo racional en la arquitectura, el arte y el diseño, como operaciones funcionales para modificar la cotidianidad del individuo.

Vicente Aguilera Cerni publica poco después su "Arte normativo español: primera pancarta de un movimiento", que encierra hasta ese momento la reflexión más completa acerca del valor y alcance del nuevo sentido activo, objetivo y transformador del espacio y del entorno que suponía el arte normativo:

"Para comprender cabalmente los alcances del orbe activo del normativismo, hemos de pensar en el diseño como creador del contorno donde vive el hombre, desde las vastas planificaciones de la urbanística hasta la arquitectura, la pintura, la escultura y el diseño industrial. Desde esta escala, el trabajo de los pintores y escultores para las exposiciones privadas, adquiere una dimensión absolutamente distinta que corrige en parte la deformación tradicional según la cual suelen acaparar la consideración como 'arte'. Para el normativismo, las amplitudes del diseño y las del arte coinciden exactamente. De ahí que considere como sus legítimos antecedentes próximos los

⁵⁹ *Loc. cit.*, p. 39.

⁶⁰ *Loc. cit.*, p. 37.

⁶¹ *Loc. cit.*, p. 47. En el mismo número se publicaron textos de algunos de los artistas que representaban la tendencia: LABRA, J. M. de, "Fuerza y forma en el arte" (pp. 51-53); CALVO, M., "Sobre la ilustración de este número 8 de Acento" (pp. 54-55); EQUIPO CORDOBA, "Proceso y concepción artística" (pp.56-57); y EQUIPO 57, "Idea y plan" (pp. 58-59).

movimientos y figuras que han procurado -desde las realidades de la producción- el 'habitat' humano con las exigencias vitales y las aspiraciones espirituales del hombre moderno, pero no desde el plano de lo excepcional, sino encaminándose primordialmente -por riguroso orden de urgencias- al mejoramiento y enriquecimiento de vastas colectividades humanas." ⁶²

El texto clarifica la influencia que pudo suponer en Alfaro que su *entrada* se produzca en el seno de esta poética volcada hacia la integración del arte con el diseño, la arquitectura, el urbanismo, con el objetivo de transformar el hábitat del hombre. Por lo demás, la intencionalidad ética forma parte de la conciencia de Alfaro desde sus primeros pasos en el arte; y este principio es piedra fundacional del normativismo, tal y como lo explicaba Aguilera a finales de aquel año 1960 en este artículo: "Como la gente pide definiciones lapidarias, podemos decir que el arte normativo es aquél que se produce en función de la intencionalidad, como deber moral y servicio al bien. Es un arte para el que cuentan todos los problemas humanos, para el que es decisivo el orden de prioridad de sus urgencias."

Nuevamente desde *Acento Cultural*, la revista del S.E.U., en abril de 1961, el Equipo 57 escribirá un artículo ("Acerca de un panorama actual del arte en España") en el que el grupo se posiciona con reticencias y matices, frente a la propuesta de Aguilera de convertir prácticamente a la ética y a una especie de talento moralizador en una patente de curso con la que explicar cualquier opción estética dentro de la tendencia. Reclamando una aplicación más estricta de los principios de debían diferenciar a la tendencia. También Moreno Galván, en junio de ese mismo año, avanza en esta polémica entre partidarios, con su artículo "El normativismo no es un clasicismo", en el que insiste en la necesidad de precisar más los objetivos del normativismo, que debía despojarse de abstracta ideologías humanizantes y consolidar un lenguaje plástico:

"El normativismo no es una definición abstracta para un arte

⁶² *Cuadernos de Arte y Pensamiento*, 4, Madrid, noviembre 1960. El fragmento citado procede de AGUILERA, V., *La posguerra. Documentos y testimonios*, Madrid, Ministerio de Educación, 1975, pp. 213-214.

abstracto, sino la apelación discriminatoria para una trayectoria del arte; aquel que empieza planteándose como asunto la contextura espacio-temporal de las obras artísticas, el que analiza las dimensiones espaciales de la realidad 'concreta', con la conciencia de que esta tarea va a disponer un mundo más cumplidamente habitable para el hombre." ⁶³

Vemos, pues, que artistas y críticos intentan configurar un proyecto de vanguardia que sucediera al informalismo. Algunos críticos, incluso, no alineados específicamente en su nacimiento, propugnaban la necesidad de esta renovación con parecidos argumentos. Como ejemplo significativo citaremos a Alexandre Cirici (bastante vinculado con Valencia) quien, en 1960, decía mantener

"L'esperança d'un art que oposi una aportació positiva al nihilisme informalista, que sigui normatiu i general enfront de la gratuïtat anàrquica i particular, que sigui transcendent contra la pobresa immanent; que participi de la impersonalitat universal i necessària de la raó, per damunt de la limitació i l'error perspectivista de les coses immediates; positiu enfront de la negació, solidari enfront de l'individualisme." ⁶⁴

Evidentemente el arte normativo será un reflejo de varios fenómenos artísticos extranjeros de una longitud de onda similar. El propio Aguilera reconoce los préstamos ideológicos de Gropius, Giedion y Zevi, junto con "ramalazos de existencialismo marxiano".⁶⁵ Y era una propuesta más o menos homologable a las tendencias neoconstructivas surgidas en los años cincuenta en Europa. Coincidió con el arte programado en su intento de desmitificar el acto creativo, en el estudio de la psicología de la percepción, en la simplificación de los medios compositivos, en el aprovechamiento de materiales y tecnologías contemporáneas y en el intento de implicar al espectador en la obra. Por otro lado, también podía parangonarse con el arte concreto, que incidía especialmente en la cooperación interdisciplinar de las artes y reivindicaba una plástica analítica, experimental y comprometida. El grupo italiana MAC (Movimento

⁶³ *Acento Cultural*, suplemento quincenal 31-34, Madrid, junio 1961, p. 2-3.

⁶⁴ "Un nou esperit per a la plàstica", *Serra d'Or*, Abadía de Montserrat, mayo 1960, p. 28.

⁶⁵ "Lo que va de ayer a hoy", en cat. exp. *Grupo Parpalló, 1956-1961*, Valencia, IVEI, 1991, p. 11.

per l'Arte Concreta) quizá fuera el referente más próximo para los normativos españoles, así como una serie de formaciones neoconcretas que tuvieron cierto auge, precisamente, entre 1958 y 1960.⁶⁶

Esta reacción respecto a la carga emotiva del expresionismo abstracto, con el consiguiente cambio de sensibilidad a favor de la tradición de los estilos geométricos europeos de los años treinta, se producirá también en el arte norteamericano,⁶⁷ de modo rigurosamente contemporáneo al fenómeno normativista, aunque con una teorización diferente a la de los neoconstructivismo europeos coetáneos (recuérdense los textos de Ad Reinhardt).

Pese a todo ese marco de interés y a que parece claro que el esfuerzo conceptual de arte normativo era superior al de la estética informalista, no llegó a prosperar, ni mucho menos, en sus propuestas. No, al menos, en su intento de transformar la sociedad a través del arte experimental, sobre todo porque esta utopía se planteaba en un medio, como el español, económicamente subdesarrollado, y en el que difícilmente una arte experimental podía transformar nada por medio de los productos del diseño.⁶⁸ Esta fue una razón poderosa por la que una parte de los artistas que habían practicado la investigación experimental geométrica, van a ir abandonándola en los primeros sesenta para unirse a otras tendencias (Estampa Popular, por ejemplo) en las que creían contribuir mejor a la transformación de la sociedad. En consecuencia, el interés del *normativo* fue, ante todo, doctrinal, pero nunca llegó a tener la fuerza que el informalismo o los movimientos figurativos en el panorama artístico español del momento.

En efecto, frente a la elaboración teórica, los resultados

⁶⁶ Vid. algunos datos que sobre este particular aporta el teórico fundador del MAC, Gillo DORFLES, *Ultimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, Labor, 1976, pp. 82-83. En RICKEY, George, *Constructivism. Origins and Evolution*, Nueva York, George Braziller, 1967, se recogen numerosas noticias sobre los artistas y grupos, así como una extensa bibliografía (pp. 229-244 y 247-301, respectivamente)

⁶⁷ Vid. *Contrastes de forma*, cat. exp., Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pp. 215-256.

⁶⁸ Cfr. BOZAL, V., *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966, pp. 192-193.

artísticos no acabaron de consolidarse como tendencia, algo que sí lograría el realismo crítico unos años después; quedando devaluada aquella apelación a la norma y al racionalismo como sistema de vehicular lo ético. A esta nueva alternativa de signo figurativo se incorporarán durante la primera parte de los sesenta no sólo algunos normativos, sino también artistas que, procedentes del informalismo convivirán paulatinamente en posiciones muy próximas a la nueva figuración.

Se suceden así lo que Tomás Llorens bautizó como "conversiones";⁶⁹ un proceso (verificado en torno a 1963-1964) del que participará Andreu Alfaro, como veremos, al inicio de la segunda etapa de su trayectoria artística. Y estas reconversiones obedecen a una causa lógica: a la incapacidad del lenguaje informal por adaptarse a un contenido claro y a la idéntica incapacidad de las obras normativas para hacer comprensible y operativo su motivación social. El hermetismo final de ambas propuestas no responde al nuevo contexto y, auspiciada asimismo la crisis por motivaciones comerciales y generacionales, aparece clara la necesidad de un nuevo planteamiento artístico renovador en el que, por encima de su autoafirmación, imperase la urgencia ética de comunicar nuevos contenidos. En algunos casos la respuesta consistió en la elección de un significado iconográfico, en otros primó el valor emblemático.⁷⁰ El primer grupo constituyó la corriente mayoritaria, con representantes tan significativos como el Equipo Crónica. El segundo albergó la respuesta artística de Andreu Alfaro de ese momento.

Esta recuperación de la figuración tenía también su correspondiente homologación internacional (no hay más que recordar el manifiesto "Nouveau Realisme" lanzado por Pierre Restany en 1969, la exposición "Pour une nouvelle figuration" realizada en París al año siguiente o la que se abre en Florencia en 1963 bajo el título de "La nuova figurazione" y, por supuesto, el lanzamiento internacional del *pop art*). El

⁶⁹ "Vanguardia y política en la dictadura franquista: los años sesenta", en AA.VV., *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pp. 155-160.

⁷⁰ En estos dos grupos se presentaron las aportaciones de los artistas entre 1964 y 1972 en la Bienal de Venecia de 1976. Vid. BOZAL, V. y LLORENS, T., *Op. cit.* en nota anterior, pp. XVIII-XIX.

nuevo panorama tendría un reflejo muy destacado en el contexto valenciano con la fundación de Estampa Popular, Equipo Crónica y Equipo Realidad, y la adhesión de numerosos artistas jóvenes a una tendencia denominada "Crónica de la Realidad". Una expresión acuñada en 1964 por Vicente Aguilera para designar aquella pintura que, frente al informalismo y a ciertos ecos del realismo socialista, pretendía ser una alternativa al *pop* y a la nueva figuración. Un aspecto muy novedoso consistió en la integración en el engranaje artístico de un nuevo repertorio iconográfico basado en la creciente cultura de los *mass-media*. Esta fue la opción del Equipo Crónica y el Equipo Realidad, ya citados, y artistas individuales como Genovés, Heras, Boix, Canogar o Armengol. En torno a 1964 esta opción parece haber desplazado definitivamente al informalismo y al mormativismo. ¿Qué ocurre entonces con un Andreu Alfaro ingresado con verdadero entusiasmo en el arte normativo y que, arrastrando ya el peso de una vocación tardía, ve cómo su opción artística se disuelve antes de su consolidación definitiva, mientras una nueva generación arrebató el protagonismo ético del arte y pretende reconducirlo hacia el nuevo lenguaje figurativo?

En este momento adoptará Alfaro la segunda decisión importante para terminar de definir su entrada en el arte. Acentuando, al compás que sus compañeros su sentido del compromiso ético, no renuncia, en cambio, al lenguaje artístico con el que se ha iniciado en la escultura. Es el momento en que desarrolla un estilo personal y solitario dentro del arte español, aunque en profunda sintonía con las circunstancias históricas. Alfaro ofrecerá, en este momento de debate de la vanguardia recuperada, un caso personal de *conversión*. Será capaz de interiorizar las circunstancias históricas, analizarlas y asumirlas para dar su propia respuesta dentro de la tradición constructiva, enriqueciéndola con una muy particular denotación simbólica.

Alfaro es, pues, hijo (artísticamente hablando) de este momento clave en la recuperación de la vanguardia a finales de los cincuenta y primeros de los sesenta: reacciona frente a la hegemonía informalista (que acaparaba todo el protagonismo de esa vanguardia) con la opción del arte

normativo. Y, después, con la crisis del normativismo y la presión de las circunstancias sociales de ese momento y del contexto valenciano en particular, adopta una actitud muy similar a la de "Crónica de la Realidad", pero manteniéndose dentro del lenguaje constructivista aprendido en el arte normativo.

Ese fue el momento de su entrada en el arte. De cómo se cruzan estas vivencias artísticas con su personal trayectoria biográfica, desde los primeros pasos de su formación hasta sus más recientes apuestas artísticas, daremos cuenta en la siguiente parte de la tesis.

SEGUNDA PARTE
BIOGRAFIA ARTISTICA

•

Del origen de la vanguardia en los años veinte a su recuperación en los cincuenta

Desde cualquier óptica crítica que se adopte hoy parece incuestionable el papel decisivo que, para la evolución del arte contemporáneo en España, tuvieron los años cincuenta. Y es precisamente en este contexto donde se produce la entrada de Andreu Alfaro en la actividad artística con sus primeras exposiciones individuales. La importancia de esta década radica, como ha subrayado toda la historiografía española que en parte ya hemos comentado, en la progresiva y decidida *homologación* del arte producido en el interior de nuestras fronteras, cada vez más permeables, con las corrientes internacionales, cuya muestra más evidente es el éxito que algunos de nuestros jóvenes artistas cosecharon entonces en el seno del informalismo.

Y junto a este hecho capital: la incorporación a la vanguardia internacional de la producción artística de los más inquietos creadores españoles, tras décadas de aislamiento; se produce también en la década de los cincuenta el redescubrimiento de la vanguardia histórica propia, la de aquellos años heroicos en los que Picasso, Miró, Julio González, Juan Gris, Manolo Hugué... inauguraron desde París los nuevos caminos del arte europeo del siglo XX, y en los que la producción artística del interior del país, si bien no representaba un papel tan brillante como el de la "escuela española de París", discurría en estrecho y fructífero contacto con aquella. Hecho más que meritorio, si nos situamos en una España recién salida de un bloqueo internacional que lejos de debilitar el régimen fortaleció su vocación autárquica.

Esta constatación alimentaba las ansias cosmopolitas de los más intrépidos, al demostrar que, al menos por una década podía desmentirse el contumaz antivanguardismo de la España contemporánea, actitud que se vivía por parte de la ideología dominante como una de las esencias constitutivas de la identidad nacional.

Por tanto, una común voluntad de ruptura relaciona, por encima del tiempo que los separa, el contexto de los años cincuenta (en que se produce la recuperación de la memoria de la vanguardia española) y aquel otro que va de 1925 a 1936, en la que precisamente surge y se desarrolla ese espíritu vanguardista truncado por circunstancias tan adversas como fueron una guerra civil y sus consecuencias en todos los órdenes. Es decir, podemos establecer un parangón, más allá de toda anécdota, entre el contexto español en el que Alfaro se da a conocer como dibujante y pintor y aquel otro, veinticinco años anterior, en el que se inicia su existencia. Parangón que debería recoger semejanzas y paralelismos como el carácter ecléctico de muchas de las propuestas artísticas, contruidas con referencias de muy variadas procedencias, en algunos casos contrapuestas en su origen, y unidas por una misma voluntad innovadora frente a un academicismo que finalmente no era muy distinto entre un período y otro. La necesidad de unir fuerzas, vengan de donde vengan siempre que tengan un carácter crítico frente al arte existente, singulariza ambos movimientos; y junto a ello, la común preocupación regeneracionista, tan patente en la mayoría de los artistas de los años veinte como en en los de finales de los cincuenta. Preocupación que en el transcurso de una y otra década se va tornando en compromiso social y político de marcado acento progresista y, según los casos, claramente radical.

Y en el fondo, condicionando muchos de estos comportamientos de artistas e intelectuales, una coyuntura socio-política igualmente adversa. No podía ser de otro modo pues "con una sangrienta y prolongada guerra civil y dos dictaduras militares de por medio [...] ninguna esfera de la vida española del siglo XX pudo desarrollarse al

margen de la sombra opresiva de los acontecimientos y, evidentemente, menos aún la esfera cultural",¹ sin embargo, a pesar de estas circunstancias hostiles, el arte español recupera tras la postguerra el pulso de la vanguardia internacional; así como el clima de censura y arbitrariedad de la dictadura de Primo de Rivera no pudo impedir que se produjera una cierta eclosión, marcada por la efervescencia en todos los campos de la creación y difusión de la cultura. En un contexto de profunda crisis política y social que sólo el recurso al autoritarismo populista y cierta bonanza económica lograron postergar; y con una cultura -según Jaime Brihuega- caracterizada por un alejamiento de la modernidad inveterado y endémico, se producen -como este mismo investigador analiza-² unos años extraordinariamente fértiles que han merecido ser calificados de "edad de plata"³ a pesar, de no superar en ningún género artístico los quince o veinte años.

En el terreno de las artes plásticas los aires renovadores se producen de una forma continuada en la segunda mitad de la década de los veinte. Más exactamente, suele tomarse la fecha de 1925 como punto de arranque del nuevo clima artístico por haber tenido lugar entonces, en el palacio de Velázquez de Madrid, una significativa exposición de la "Sociedad de Artistas Ibéricos", colectivo un tanto heterogéneo en sus planteamientos artísticos pero que supuso una primera aparición colectiva de los artistas con pretensiones vanguardistas o, por decirlo con palabras de Moreno Galván, fue un primer "aldabonazo conjunto de la modernidad española"; el segundo, según este crítico, lo encarnaría otra exposición, la "I Bienal Hispanoamericana de Arte", celebrada precisamente en 1951.⁴

Sin embargo, conviene matizar el valor del año 1925 en la génesis del vanguardismo peninsular para no caer en el error de juzgar

¹ CALVO SERRALLER, F., "España (1939-1985): medio siglo de arte de vanguardia" en *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza, 1988, p.72.

² BRIHUEGA, J., *Las vanguardias artísticas en España 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981.

³ MAINER, J.C., *La Edad de Plata (1902-1931). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Barcelona, Cátedra, 1975.

⁴ MORENO GALVAN, J.M., *Introducción a la pintura española actual*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1960, p. 120.

todo el arte español a la luz de los hitos madrileños. La cronología del nuevo arte no se inicia a la par en las distintas ciudades españolas; algunas, como la misma Valencia, se incorporan a él con mayor o menor retraso, y en el caso particular de Barcelona se produce desde 1917 un brillante adelanto en la renovación artística, reflejo de más y mejores relaciones que Madrid con la cultura artística europea, por más que algunas de sus manifestaciones tengan fronteras difusas con el *noucentisme*.

Resulta difícil calificar, con los términos acuñados para los movimientos de la vanguardia parisina, estos síntomas de renovación formal, a pesar de ser aquellos su fuente de inspiración. Serán primero los ecos del cubismo y posteriormente, con mucha mayor fuerza, la influencia surrealista, las tendencias más secundadas por los creadores peninsulares. El surrealismo introdujo, además de una verdadera renovación formal, un clima de "rehumanización" de los contenidos artísticos que fue evolucionando al hilo de las circunstancias históricas (caída de la Dictadura y de la Monarquía, vicisitudes de la República, crisis y radicalización internacional...) en un "nuevo romanticismo", que tras un intento de coordinar vanguardia estética y vanguardia política, será desbancado por un arte comprometido bajo la égida del realismo social. Esta vinculación del acto cultural a la crítica de la contemporaneidad, tan propio de la encrucijada europea tras la crisis de 1929, reaparecerá no obstante en la España franquista al filo de las décadas de los cincuenta y los sesenta y Alfaro no será ajeno a ello. En ambos momentos la vanguardia local se inicia con propuestas de un arte puro no sometido a intenciones extraestéticas (ultraismo en un caso y abstracción informalista, en otro) para desembocar en un arte realista con voluntad de transformar la realidad social.

Con esta reflexión hemos intentado establecer una plausible y coherente relación (a la vista de las razones históricas que enlazan ambas épocas) entre el contexto de los años cincuenta y sesenta en que se inicia

la carrera artística de Alfaro;⁵ y ese otro momento clave en el que surge el vanguardismo español y en el que se produce a su vez el nacimiento del escultor en la ciudad de Valencia.

⁵ La figura artística que nos ocupa, no sólo concita en torno a su biografía el recuerdo de ese momento crucial al filo de la tercera y cuarta década del siglo, sino que -casualidades aparte- su propia producción enlaza en los inicios con algunas de las grandes aportaciones del lenguaje plástico de síntesis constructiva y geométrica desarrollado en aquellos años, como el propio constructivismo, el movimiento *De Stijl*, la *Bauhaus* o los posteriores y más efímeros *Cercle et Carré* o *Abstraction Creation*. Además de las obras siempre presentes de Brancusi y Julio González, que junto a la producción picassiana y de otros creadores surrealistas, convierten ese período en el más creativo de la escultura contemporánea.

2

Los ecos de la vanguardia en Valencia hacia 1929

En el el clima de aparente calma social impuesto por la dictadura primorriverista, Valencia había sido noticia en los diarios nacionales por dos intentos de golpe militar ocurridos en junio de 1926 y enero de 1929, que de haber contado con la participación del capitán general hubieran supuesto el fin de la Dictadura en el primer caso y en el de 1929, incluso, la anticipación en dos años del sistema republicano. Que fuera Valencia el escenario de ambas intentonas y que contara con el apoyo de los partidos progresistas y los sindicatos obreros no puede juzgarse una casualidad si tenemos presente la tradición republicana de la ciudad, gobernada desde 1901 por el partido blasquista.

Lejos de ser cierto que los valencianos no tuvieran otro motivo de preocupación en 1929 que el papel que pudiera hacer su representante en un concurso de belleza femenina, tal y como explicó el dictador restando importancia a la sublevación de ese año,¹ el descontento de casi todas las capas sociales había llegado al punto de la conspiración, no sólo en Valencia, sino en muchas otras ciudades.² A partir de ese año el aparente conformismo que se había registrado hasta entonces desemboca en una serie de tensiones económicas y políticas, ante las cuales el régimen de excepción entra en su fase "resolutoria y liquidadora".³ Para entonces ya se había hecho sentir de forma alarmante

¹ Citado por TUSELL, Javier, *Siglo XX, AA.VV., Manual de historia de España*, Madrid, Historia 16, 1990, t.6, p.278-279.

² CARR, Raymond, *España 1808-1939*, Barcelona, Ariel, 1969, p.564.

³ MARTINEZ CUADRADO, Miguel, *La insurgencia conservadora (1874-1831)*, Artola, M., director, *Historia de España Alfaguara*, Madrid, Alfaguara, 1973, p.386.

la gravedad de la crisis económica y la flaqueza de la política hacendística llevada a cabo por el régimen personal, por lo que desde agosto distintas instancias próximas al Directorio habían sugerido a Primo de Rivera una retirada honorable de la escena política; decisión que no tomará hasta finales del mes de enero siguiente, cuando la fuerza de los acontecimientos (agravados por la crisis mundial) no sólo haría insostenible un régimen tenido por ilegítimo desde el principio, sino que arrastraría en su caída la propia credibilidad de la monarquía que lo había amparado. El empeoramiento de la situación a lo largo de 1930 inauguró un período de crítica social y agudización de las actitudes políticas y de la convicción cada vez más extendida de que sólo una solución radicalmente distinta al viejo sistema constitucional ideado por Cánovas, podía servir para superar la crisis.

Pero, no obstante este desenlace, la Dictadura había contado en su haber, además de un significativo apoyo social en sus inicios, ciertas consecuciones en las reformas materiales emprendidas así como en el desarrollo de la economía nacional hasta el punto que, de haber sido capaz de aprovechar este clima favorable para articular un nuevo régimen antes de que el malestar por la crisis económica y su propio agotamiento político cuestionaran la viabilidad de una reinstauración de la monarquía constitucional, pasaría por un período regeneracionista en el difícil ingreso del país en el siglo XX. De hecho, pese al balance claramente negativo en el terreno político, durante los años de la dictadura se produce en España una tasa de crecimiento industrial muy notable, siendo el País Valenciano uno de los territorios más beneficiados en esta coyuntura de expansión y dinamismo económico en el que juega un papel muy relevante el auge espectacular del sector agrario, representado fundamentalmente por los frutales, cítricos en especial, destinados a la exportación. Son los años dorados de la naranja.

De forma paralela al clima general, la ciudad de Valencia intensifica durante este período el proceso de transformación urbana iniciado con el siglo al aprobarse el reglamento para la edificación del Plan General de Ensanche de 1887; a este primer ensanche se uniría otro

en 1912 que extenderá el perímetro urbano hasta el camino de Tránsitos. En los años veinte, finalizada la urbanización del primero, esta segunda área es la que se encuentra en plena construcción, habiéndose consolidado en 1927 un tercio de su superficie total. Junto a esta notable ampliación del núcleo urbano, también el casco antiguo se verá afectado por importantes intervenciones urbanísticas. Primero fue el Plan de Reforma Interior de 1912 que por su alto coste tendría una ejecución escasa, y será retomado con adaptaciones en 1928 durante la alcaldía del Marqués de Sotelo; un corto período de tres años en el que se acometió una fecunda gestión municipal cargada de proyectos urbanísticos (pavimentación de casi todas las calles, terminación de las inacabadas obras del Mercado Central, urbanización de la actual Avenida del Antic Regne, construcción de varios nuevos puentes sobre el Turia, así como la discutida remodelación de la actual plaza del Ayuntamiento, entre las más significativas) que cierran un primer tercio de siglo en el que Valencia configura gran parte de su actual imagen urbana a la par que experimenta un espectacular crecimiento demográfico que le hace pasar de los poco más de 200.000 habitantes que tenía en 1900 a los 320.000 habitantes de 1930.

Pero pese a estos *happy twenties*, felices años veinte, tan cargados de reformas de todo tipo y confianza en el progreso, por el que atraviesa la ciudad, y a su calidad de tercera capital del Estado; su panorama artístico dista mucho de poder equipararse a los de Barcelona o Madrid que dieron pie para hablar de una eclosión cultural, la primera de la modernidad española. El número de profesionales de las bellas artes es cuantioso, su Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado, la segunda en número de alumnos después de la de Madrid. Tampoco faltaría una actividad social en torno a las exposiciones en las distintas salas (Palacio de Bellas Artes e Industrias, Palacio Municipal, Real Academia, Circulo de Bellas Artes...) y galerías (Abad, Ortells, Imperium, Casa Povo...); sin embargo debemos esperar a 1929 para que se acusen en Valencia los primeros síntomas de renovación artística.

El panorama estará dominado hasta entonces por una pintura académica desfasada, unida al tópico regional y con una diversificación de géneros comerciales, sobre la que planeaba la influencia de maestros de prestigio como Sorolla. La escultura atravesaba por una fase de éxitos en las Exposiciones Universales, fundamentados en el buen oficio y la influencia estilística del *noucentisme* catalán, siendo también significativo el prestigio del que gozaba Benlliure entre artistas y público valenciano. No obstante no faltaban creadores de calidad con una muy estimable preparación técnica, aunque lamentablemente empeñados en honradas búsquedas individuales al margen de la historia de la vanguardia, verdadero criterio de calidad para el arte realizado en el presente siglo. ⁴

Los primeros ecos de un difuso vanguardismo se producen en Valencia cuando la década de los veinte llega a su fin. En junio de 1929 se inaugura, con una conferencia de Ernesto Giménez Caballero, la Sala Blava, una iniciativa impulsada por Antonio Ballester, Francisco Carreño y Josep Renau con el objeto de presentar la obra de jóvenes artistas. En ese mismo año se produce también una interesante exposición de los pintores Genaro Lahuerta y Pedro de Valencia. A partir de ese momento se suceden las primeras exposiciones individuales o colectivas de una generación de autores nacidos en el primer decenio de siglo y que, tras terminar su aprendizaje en las aulas de San Carlos o en algún estudio particular, contribuyen a la transformación del panorama artístico de una ciudad de gustos provincianos. Revelador de esta conciencia generacional frente al arte de "cánones cómodos y decadentes" es el manifiesto firmado por Renau en junio: "Nosotros, la gente de la generación nueva que ya es consciente [...] Queremos que el arte nos enseñe la fisonomía moral de una época, de un individuo, de un momento, más que la apariencia material, que nada nos interesa". ⁵ Desde las

⁴ No se nos oculta lo parcial de esta aseveración y la estrechez del concepto de vanguardia para enjuiciar la totalidad de la producción artística del siglo XX sin que la selección de calidad, resultante de aplicar este criterio, niegue la cultura visual de cada momento; pero no es este el lugar adecuado para discutir la identidad excluyente que casi toda la historiografía artística de los últimos sesenta años establece entre vanguardia y contemporáneo.

⁵ Cit. por AGUILERA CERNI, V., *Panorama del nuevo arte español*, Madrid, Guadarrama, 1966, p. 27; y "1910-1936. Introducción al periodo", en Aguilera Cerni, V. dtr., *Historia del Arte Valenciano*, Valencia, Consorci d'Editors Valencians, 1988, t.g., p. 16.

páginas de *La Gaceta Literaria*, que ya con anterioridad había apoyado a estos jóvenes artistas, Max Aub constata los cambios con mordaz ironía cuando dice: "Es grato consignar que se puede ya debatir de pintura en Valencia sin mentar a Sorolla, extraordinario pintor muerto hace treinta años".⁶

Si bien Valencia se incorpora con cierto retraso al clima de florecimiento cultural del período, lo hará con tal intensidad que, paralelamente a los acontecimientos históricos y propiciado por éstos, llega a situarse en la avanzadilla de aquel resurgir durante los últimos años de gobierno republicano; ejemplificando, como en ningún otro lugar, la dialéctica entre las concepciones de una vanguardia artística pura y las del arte comprometido políticamente.⁷

Desde la proclamación de la República la actividad renovadora en Valencia se va escorando progresivamente hacia esta segunda opción. Ya entre los firmantes de "Manifiesto dirigido a la Opinión Pública y Poderes Oficiales" que pedía -quince días después de aquel acontecimiento histórico- una "renovación profunda de la vida artística nacional" y se pronunciaba contra "un arte oficial viejo, representativo de la España muerta",⁸ se encuentran los valencianos Francisco Badía, Enrique Climent y Josep Renau. Después se producían exposiciones colectivas de clara intencionalidad política, publicación de revistas con propuestas estéticas cada vez más radicalizadas (*Murta*, 1931; *Orto*, 1932 y *Nueva Cultura*, 1935; son las más significativas), asociaciones de artistas militantes en partidos izquierdas..., hasta llegar -en plena guerra civil- al II Congreso de Intelectuales Antifascistas del año 1937 en que se detectan dos actitudes frente al compromiso del creador; una que podían encarnar intelectuales relacionados con la revista *Hora de España*, defensores de planteamientos menos estrictos, y otra representada por *Nueva Cultura* (cuyo director era Renau), más influida por criterios de

⁶ *La Gaceta Literaria*, 1 julio 1929. Nótese que en el momento de escribirse esas líneas habían pasado, tan sólo, seis años de la muerte de Joaquín Sorolla.

⁷ Vid. AA.VV., *Literatura y compromiso político en los años 30*, cat. exp., Valencia, Diputación de Valencia, 1989.

⁸ *La Tierra*, 29-IV-1931. Manifiesto transcrito por BRIHUEGA, J., *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid. Istmo, 1981, pp. 318-319.

eficacia propagandística, y que en la Valencia de aquellos sombríos años treinta contaba con mayor adhesión entre los artistas plásticos. Estos, ante aquella trágica coyuntura, habían apostado en favor de la historia política -parafraseando a José Carlos Mainer-⁹ y correrían, por tanto, la misma suerte que aquella en momentos de guerra y revolución.

Esta progresiva radicalización de posturas es un reflejo del clima general de enfrentamiento que vive la sociedad española en los años treinta, un período en el que -como escribió Tuñón de Lara- "esas olas de fondo, que remueven de tiempo en tiempo el hondón mismo de una sociedad, ponen en primer plano de la conciencia humana los destinos de aquella".¹⁰ Unos destinos que, zarandeados en menos de una década por una fuerte aceleración histórica, en pocas ocasiones podían verse tan oscuros como en plena guerra civil.

La ciudad de Valencia, convertida desde noviembre de 1936 en capital improvisada de la República, sede de las últimas sesiones del II Congreso de Intelectuales, última patria de una España que se resiste a claudicar; parecía no ser la misma capital de provincia que en la calma aparente del verano de 1929 (cuando la dictadura emprende sus últimos pasos) celebraba su Feria de Julio. En aquel verano, los periódicos locales se ocupaban en sus portadas de los actos del programa de la feria que, a primeros de agosto, entraba en sus últimas jornadas. La noticia internacional era el inicio en La Haya de la Conferencia de Reparaciones de Guerra en la que se impondría a Alemania el plan *Young*. La actualidad nacional giraba alrededor del Anteproyecto constitucional publicado el 6 de julio con la pretensión de otorgar una nueva legalidad al régimen, y los pormenores de las vacaciones del Marqués de Estella, en el balneario de Mondáriz, y las del rey Alfonso XIII en Santander. Y, contemplando la actualidad local, abundantes ecos de sociedad. Entre estos, en el periódico *Las Provincias* del día 7 de agosto de ese año, junto a una boda aristocrática en la Real Capilla de la Virgen de los Desamparados, el cotillón celebrado la noche anterior por la Sociedad de Agricultura dentro

⁹ *La Edad de Plata (1902-1931)*, p. 279.

¹⁰ *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Madrid, Tecnos, 1971, p. 240.

del programa de festejos y una nota de la Alcaldía que salía al encuentro de ciertas críticas sobre el ancho proyectado para algunas calles, nos encontramos con la siguiente noticia:

"Nuestros buenos amigos los señores de Alfaro-Hernández, están de enhorabuena, por haber visto aumentada su descendencia con un nuevo vástago, lo que constituía un vivísimo deseo del citado matrimonio.

De este modo, la dinastía de los Andrés Alfaro no queda interrumpida, ya que los hijos que hasta ahora tenían eran hermosísimas niñas.

Tanto la madre como el recién nacido, al que se le impondrá el nombre de Andresito, se encuentra en perfecto estado de salud. Reciban nuestra felicitación."

3

Nacimiento, infancia y juventud de Andreu Alfaro

No hemos resistido a la tentación de transcribir las diecisiete líneas insertas en la segunda página del diario citado, por el valor de la anécdota que supone iniciar los datos biográficos del artista no con un registro de archivo sino con un recorte de hemeroteca. Efectivamente el primer hijo varón de Andrés Alfaro Moreno (1898-1972) y Teresa Hernández Rodríguez (1900-1973) había nacido dos días antes, durante la madrugada del 5 de agosto de 1929, en la planta baja del edificio de finales del ochocientos situado en el número 11 de la céntrica calle de Pascual y Genís,¹ donde se encontraba instalada la carnicería familiar.

La familia, a pesar de que la prensa se hiciera eco del nacimiento y de que el anónimo redactor se refiriera a ella con el rimbombante título de "la dinastía de los Andrés Alfaro", no pasaba de ser una representación, orgullosa eso sí, de una clase media de comerciantes que atendía personalmente un negocio de carnes del que vivían con holgura. Era, en definitiva, una familia más del importante grupo *dels botiguers*, los tenderos de la ciudad de Valencia, capa social de perfiles confusos, con gran influencia en la vida de una capital donde un tercio de la población activa se dedicaba al sector servicios, y entre estos unas 8.000 personas -el 8% de la población activa- obtenía sus ingresos de lo abundantes comercios que abastecían ya entonces, no solamente sus

¹ El inmueble es someramente descrito en SIMO, T., *Valencia centro histórico. Guía urbana y de arquitectura*, Valencia, Institución Alfonso El Maganánimo, 1983, p. 303; donde se atribuye al maestro de obras Carmelo Lacal (+1897) sin precisar el año de edificación.

habitantes, sino también los de una extensa y muy notable zona de influencia.

El establecimiento, "Casa Alfaro", había sido fundado por el abuelo, no hacía más de quince años, en una de las calles abiertas tras el derribo del antiguo barrio de pescadores, con ciertos lujos modernistas que, junto a los uniformes del personal que lo atendía, le granjearon el apelativo de "*el farmacéutico*" de los demás comerciantes, entre los que tenía cierta fama. Una fama debida, tanto a su sociabilidad y buen carácter como a su amistad con hombres conocidos en la ciudad, entre los que destacaba, con mucho, el prohombre de la época: Vicente Blasco Ibáñez, quien desde siempre y especialmente en sus últimas visitas a Valencia antes de ascender definitivamente en 1928 al panteón de los dioses laicos valencianos, le deparó indudables muestras de afecto. Ni qué decir tiene, por tanto, que el padre de Andreu Alfaro heredará, además del negocio familiar, una fe impulsiva en el republicanismo blasquista, doctrina política populista de gran éxito durante el primer tercio de siglo entre amplios sectores urbanos, que constituirá el otro aspecto señalable del ambiente familiar en el que nace el escultor y que explicará la singular educación que va a recibir.² Pero antes de que abordemos el tema de la educación, insoslayable en la biografía de todo artista, hemos de señalar que la presencia de Blasco no es una excepción, sino que, a pesar de la baja cultura de los padres, el círculo familiar lo componían también otros profesionales liberales e intelectuales. El propio Andreu fue apadrinado por el doctor José Campos Estela, otorrinolaringólogo y catedrático de la Facultad de Medicina; su tío paterno, abogado y líder político, llegó a presidir el Ayuntamiento y contrajo matrimonio con la hija de Félix Azzati, jefe del partido blasquista en el que militaba y una figura importante en la cultura valenciana del momento que entró así a formar parte de la familia; por no citar otros nombres que la memoria ha olvidado pero que entonces prestigiaban cualquier tertulia, como era el caso de varios famosos toreros.

² Buena muestra de la relación de la familia con Blasco y el Partido de Unión Republicana Autonomista fue el lugar tan preferente que ocupó el padre en el cortejo fúnebre que recorrió las calles de Valencia, entre una inmensa multitud, con el féretro que traía de Francia sus restos mortales, tal como puede verse en una foto del archivo personal de Andreu Alfaro.

El tío Vicente -al que acabamos de citar- y su historia personal, jugaron un significativo papel en la formación personal del joven Andreu. Vicente Alfaro era un hombre de una vasta cultura, a diferencia del hermano que, quizá por eso, le profesaba una profunda admiración. Había estudiado Derecho y muy joven logró fama de buen orador. Salió elegido concejal de Valencia en las históricas elecciones del 12 de abril de 1931 por el Partido de Unión Republicana Autonomista y un año después, cuando contaba sólo 31 años, ocupó la máxima autoridad municipal. En 1934, disconforme con la integración de su partido en el Parlamento español con el radicalismo lerrouxista y la progresiva derechización del blasquismo, abandona el PURA junto a otros destacados dirigentes (Marco Miranda, Just Gimeno, Altabás...), para fundar *Esquerra Republicana*, grupo nacionalista de izquierdas que bajo su jefatura como secretario general elaborará varios anteproyectos de estatuto de autonomía. Fue elegido concejal por esta formación en las elecciones de febrero de 1936, desempeñando el cargo hasta la disolución de la corporación en enero del año siguiente. Durante todo el tiempo que participó en el gobierno municipal demostró una respetable talla política como demuestran sus intervenciones de las actas de plenos; así en la primera reunión que celebró el Consistorio tras la sublevación militar, el concejal Alfaro Moreno después de declararse no comunista ni socialista, reconoce que en España después del 18 de julio era necesario ir hacia una sociedad nueva.³ Tras la guerra civil, a pesar de no haber participado en el movimiento revolucionario, fue juzgado y condenado a muerte, aunque la pena fue conmutada (probablemente por las intensas gestiones que llevó a cabo su hermano Andrés) y tan sólo pasó tres años en la cárcel y algunos más desterrado en el Puerto de Santa María. Estos hechos quebraron su personalidad y produjeron a su vez una huella en el joven Andreu que se hizo más profunda con su trato frecuente y cuando más tarde surgieron en él las primeras inquietudes sociales o políticas. Entonces se convirtió para él en la demostración progresiva de la iniquidad de un régimen que

³ Archivo Municipal de Valencia, *Libro de Actas Municipales*, 24 de julio de 1936. Cit. por GIRONA, Albert, *Guerra i revolució al País Valencià (1936-1939)*, València, Eliseu Climent, 1986, p. 50.

actuaba tan injustamente con un hombre que había obrado al dictado de su conciencia. En una entrevista reciente Alfaro se refería a él con las siguientes palabras:

"El recorde amb una certa admiració. Era l'intellectual de la família. El que havia llegit. El que tenia un cert criteri. El que em deixà els primers llibres i em donà les primeres orientacions sobre la lectura." ⁴

Falta por mencionar, para terminar este breve bosquejo familiar, la figura materna, de la que Alfaro guardará -como suele ser frecuente- un recuerdo más entrañable que del padre. Teresa Hernández, de extracción social más humilde que su marido, procedía de una familia de Buñol, establecida en el popular barrio de *Arrancapins* al venir su padre a trabajar como empleado de la Hidroeléctrica. Cristóbal Hernández, este era el nombre del abuelo materno, tenía tendencias marcadamente obreristas próximas al anarco-sindicalismo (que desde luego no se daban en la línea paterna, de un progresismo burgués menos radical) y una cierta afición a la lectura que le daba pie para presumir de librepensador. Su personalidad poco común y esa ilustración obrera de ateneo libertario atrajeron a Alfaro casi tanto como la del tío, su otro referente "ideológico". Y, desde luego, esta forma de pensar del abuelo era la razón de que la madre no jugase en el seno familiar el típico papel de contrapeso a la influencia de un padre de profundas convicciones anticlericales (ejercitadas en la juventud reventando rosarios de la aurora) y que por ello no pusiese especiales reparos a la educación laica que recibía el niño.⁵

⁴ ALBEROLA, Miquel, "Alfaro, el comunicat universal", *El Temps*, 333, Valencia, 5-11 noviembre 1990, p. 52.

⁵ Esta falta de fuertes devociones de la madre constituye un elemento original del ambiente familiar, a diferencia de lo que era común en su generación, pues como afirma Juan F. MARSAL en *Pensar bajo el franquismo. Intelectuales y política en la generación de los cincuenta*, (Barcelona, Península, 1979, p. 40): "Tras el inicial liberalismo de aquellos jóvenes inquietos de los cincuenta se encuentra casi siempre el rastro de un padre librepensador o liberal, catalanista o con veleidades juveniles socialistas o lerrouxistas, o decididamente perseguido como 'rojo'. A veces un ambiente familiar liberal; no sólo el padre. En algún caso, rarísimo, la madre. Pues las madres en casi todos los casos representan el catolicismo tradicional más conformista y desdibujado". Y, sin duda, la ausencia de este catolicismo facilitó la maduración personal del joven sin las complicaciones de tantos prejuicios religiosos como proliferaron en los hogares españoles durante la postguerra. Una muestra de esta liberalidad familiar lo constituía también el hecho de que dos hermanas de la madre fueran *vedettes* de revista.

* * *

La educación de Andreu Alfaro durante sus primeros años puede calificarse de privilegiada, teniendo en cuenta la situación de la enseñanza infantil en la España del primer tercio de siglo e, incluso, vista desde nuestros días. Empezando por el hecho de que se inició muy pronto, que se desarrolló en los mejores centros de la ciudad y que estuvo dirigida por un profesorado bien preparado y con verdadera vocación docente.

En 1932, cuando tenía tres años recién cumplidos, sus padres lo inscriben en el Colegio Colón, un colegio privado al que ya asistían sus dos hermanas. En él aprende sus primeras letras pero es en la Escuela Cossío, a la que sus padres lo trasladan al curso siguiente, donde adquirirá su primera formación. Escuela, que llevaba por nombre el del pedagogo e historiador del arte Manuel Bartolomé Cossío, fue una iniciativa de una docena de maestros y profesores que intentaron, con una breve fortuna, crear en Valencia una escuela moderna siguiendo los postulados de la Institución Libre de Enseñanza, en la que algunos habían estudiado y de la que todos eran admiradores y colaboradores estrechos en las iniciativas que ésta propició en Valencia. Entre los fundadores destacó José Navarro Alcácer (1891-1989), un ingeniero industrial descendiente de una familia valenciana de comerciantes acomodados, propietario de una pequeña fábrica de metales estampados y gerente de otra, propiedad de la familia Ferrer, dedicada a la fundición de maquinaria y cerrajería; su verdadera vocación, sin embargo, además de la investigación científica, fue la enseñanza (que ejerció en la Escuela de Artesanos de Valencia, en la Cossío y en el Instituto del Hierro y el Acero del Consejo Superior de Investigaciones Científicas). Se dio a conocer internacionalmente por sus aportaciones en la fundición del acero, las aleaciones ligeras y otras especialidades metalúrgicas. Tuvo también un destacado papel en la constitución de la Escuela y la selección del profesorado Angelina Carnicer, formada en la I. L. E. y la Escuela Superior de Magisterio. El cuadro de profesores lo componían, además de los dos ya mencionados, Salvador La Casta, María Moliner (la famosa lexicógrafa

formada también en la I. L. E.), José María Ots, el matrimonio formado por el filólogo griego Nicolás Percas y la profesora de francés nativa Ana Babenco, y algún otro que se incorporó posteriormente.⁶

El centro inició su corta andadura en el curso 1930-31⁷ instalado en el primer piso del nuevo edificio de la Escuela de Artesanos (de cuya junta directiva había sido presidente José Navarro) situado en la Avenida del 14 de abril (hoy del Antic Regne). Se trataba de una iniciativa humilde que concitó los esfuerzos de unos jóvenes matrimonios de clase media y educación progresista para empezar reuniendo un número reducido de niños, unos cuarenta, procedentes de familias de amigos y conocidos. En 1933 la Escuela se encuentra más asentada, define su ideario e intenta darse a conocer editando un *Programa de la Escuela Cossío. 1933-1934*, a la vez que amplía sus enseñanzas hasta el bachillerato e incorpora nuevos profesores.

Es en este curso cuando ingresa en el grupo de maternal el niño de la familia Alfaro. Tenía entonces cuatro años y permanece en la Cossío hasta los siete. Son tres años muy significativos en la formación de Andreu Alfaro. Como él mismo ha reconocido en numerosas ocasiones, esta educación moderna y sin prejuicios definió muchos rasgos del carácter y las inquietudes que le han acompañado de adulto. El modelo pedagógico de la Escuela Cossío, inspirado en las experiencias educativas difundidas por la Institución Libre de Enseñanza, prestaba especial atención a los aspectos educativos de la enseñanza sobre los meramente instructivos, buscaba la estimulación del aprendizaje infantil mediante el trato cordial y la estima del trabajo excluyendo los premios y castigos, se propiciaba la agilidad mental mediante métodos intuitivos y la enseñanza de viva voz,

⁶ Hemos tomado estos datos del *Programa de la Escuela Cossío. 1933-34*, Valencia, Impresos Cosmos, [1933], pp. 8. Sobre la Escuela Cossío y la persona de José Navarro puede consultarse además: AA.VV., *La Escuela Cossío de Valencia. Historia de una ilusión (1930-1939)*, Valencia, Conselleria de Cultura Educació i Ciència, 1984, pp. 124. Libro que reproduce en la sobrecubierta un dibujo de Alfaro.

⁷ Sobre la fecha de fundación de la Escuela Cossío existe una pequeña disparidad de un año, en el *Programa* mencionado se dice que comenzó a funcionar en el curso 1931-32. Nosotros hemos tomado el año 1930 de las "Notas autobiográficas de un nonagenario" escritas por el propio José Navarro (AA.VV., *La Escuela Cossío de Valencia. Historia de una ilusión (1930-1939)*, Valencia, Conselleria de Cultura Educació i Ciència, 1984, p. 50).

LA ESCUELA COSSIO DE VALENCIA

▼
HISTORIA DE UNA ILUSION
(1930-1939)



GENERALITAT VALENCIANA

sin olvidar la formación moral en las virtudes laicas de rectitud, generosidad, tolerancia, autoestima, etc. Completaban las excelencias de este programa pedagógico la incorporación de la formación física, manual y estética del niño,

"...enseñándole, sobre todo, a discurrir y a usar de todos sus instrumentos naturales de trabajo: la inteligencia como los sentidos y las manos; y, por otro lado, tratamos de proporcionarle una cultura universal que despierte su curiosidad en todas direcciones, de la que no se excluya ningún aspecto de conocimiento, desde la historia de la filosofía y de las religiones hasta la botánica, y suministrándole en todos esos aspectos conocimientos no tanto numerosos como claros y fecundos. Esta formación científica será, además, completada en la educación del gusto y una iniciación artística adecuada, mediante el cultivo, por ejemplo, del dibujo y la música." ⁸

Si modernos resultaban los planteamientos de la Cossío en los métodos educativos, no resulta menos innovador integrar en la escuela otros aspectos de la cultura total del hombre como las artes o el deporte. En esto incide especialmente Agustín Navarro, hijo del director de la escuela y compañero de Andreu en el grupo de maternal:

"Si tuviera que describir brevemente cosas a las que allá se daba importancia mencionaría las siguientes: Respeto hacia los otros, y desarrollo de la capacidad de apreciación estética; ambiente de mutua confianza y camaradería, de integración; afición al aire libre, y hacia el deporte como juego competitivo, apreciación de la naturaleza; seriedad y responsabilidad de las tareas dentro de un 'buen humor'; estímulo de la creatividad y afección."⁹

Repasando estos valores que componían el ideario educativo de la Escuela Cossío -una iniciativa renovadora que como otras de su género naufragó en 1939- nos parece estar describiendo algunas de las cualidades humanas e intelectuales más significativas que encarna el hombre que se formó de niño en aquellas aulas y que nosotros hemos

⁸ Programa de la escuela Cossío, p. 4.

⁹ NAVARRO ALVARGONZALEZ, Agustín, "Rememoranzas de la Escuela Cossío"; en AA.VV., *La Escuela Cossío de Valencia. Historia de una ilusión (1930-1939)*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1984, p. 102.

conocido medio siglo después; y debemos concluir, por tanto, que alguna relación causal debe existir entre aquella formación recibida a tan temprana edad y la personalidad que Alfaro ha desarrollado a lo largo de su vida adulta.

Pero no todo el mérito de tan esmerada educación corresponde a la Escuela Cossío. En 1936 Andreu Alfaro ingresa en el Instituto-Escuela de Segunda Enseñanza para iniciar sus estudios primarios. La elección de sus padres de un centro donde continuar la educación recibida en la Cossío no podía haber sido más acertada, pues la orientación pedagógica de los Institutos Escuela estaba inspirada, igualmente, en la Institución Libre de Enseñanza.

El Instituto-Escuela de Valencia fue creado en marzo de 1932 en el extinguido colegio de la Compañía de Jesús, siguiendo las normas del que venía funcionando en Madrid desde 1918 bajo la tutela de la Junta para la Ampliación de Estudios; y como aquél se convirtió en un verdadero centro de renovación didáctica y de ensayo pedagógico para la segunda enseñanza.¹⁰ Muestras evidentes de ello eran la coeducación y la convivencia entre alumnos y profesores, una enseñanza integral y cíclica que prescindía de libros de texto y exámenes, una metodología activa basada en la observación, el intento por formar ciudadanos solidarios con "una individualidad libre y responsable, integrada de lleno en la sociedad"...; junto a la inclusión en el currículo académico de los trabajos manuales, el dibujo, modelado, pintura, música, ejercicios deportivos, danzas rítmicas o excursiones.

Y era en estas actividades donde el pequeño Andreu obtenía las mejores calificaciones, distando mucho de los rendimientos más bien bajos de materias como la lectura, caligrafía o ciencias; mostrándose, ya entonces, como un estudiante inteligente pero muy desigual, que alcanzaba excelentes resultados en las materias que atraían su atención

¹⁰ Vid. ESTEBAN MATEO, León y MAYORDOMO PEREZ, Alejandro, *El Instituto-Escuela de Valencia (1932-1939). Una experiencia de renovación pedagógica*, Valencia, Universitat, 1984, p. 85.

mientras descuidaba aquellas otras que le resultaban aburridas. Algo que no ocurría con el dibujo, al que dedicaba muchas de sus horas de entretenimiento, por más que sus diseños no fueran valorados por los clientes de la carnicería al encontrárselos en los papeles de envolver la carne y le valieran por ello más de un capón de la madre. Pero también el dibujo le reportó su primer "éxito artístico" cuando ganó el premio de un concurso de dibujo infantil y no sólo recibió el honor de exponer sus *cosacos rusos* corriendo, en el vestíbulo del Cine Olimpia, sino que aún recuerda su orgullo al verlos reproducidos en gran tamaño en la fachada del edificio. Claro que dibujar en la Valencia de 1938 unos rusos era jugar con ventaja.

Los recuerdos de Alfaro sobre aquellos años de guerra civil no tendrán tintes dramáticos, sino al contrario, recordará los sucesos bélicos -desde la óptica del niño que aún era- como ruptura de la cotidianidad en una Valencia cuyo ritmo vital se había alterado por bombardeos, carestías y movilizaciones. Pero las verdaderas dificultades para la familia Alfaro comenzaron al finalizar la contienda debido a su significación política anterior. Tras la entrada de las tropas franquistas en marzo, el tío Vicente es encarcelado y condenado a muerte, y el padre no consigue abastecimientos para la carnicería: por si no habían tomado suficiente conciencia sobre lo ocurrido, la dura realidad les enseña que la guerra iba con ellos -y lo que era peor- la habían perdido. La inmediata postguerra fue una etapa difícil aunque el empeño del padre y su sentido comercial lograron remontarla; primero fue la venta de sangre cocinada con cebolla y después, sorteando las dificultades impuestas por los capitostes del momento, llegaban al mostrador de la tienda las primeras carnes. El establecimiento tardará en recuperar la normalidad de seis años antes, pero poco a poco se convertirá en uno de los más prestigiosos de la ciudad. Cuando el clima se tranquiliza al tío Vicente le conmutan la pena de muerte y los Alfaro pasarán a la distribución de carne para restaurantes y hoteles. Una década había sido suficiente para pasar de las penurias al desahogo.

Aunque la postguerra no fuera especialmente desafortunada para Andreu, sus últimos años de infancia se esfumaron prematuramente con la guerra, y su juventud estuvo marcada por una rápida incorporación al mundo de los adultos y sus responsabilidades. Su padre, convencido de que la mejor educación que debía inculcarle era el amor al trabajo y el orgullo de buen comerciante, le encomienda unas tempranas obligaciones en la carnicería y en el corral de cerdos de la vecina localidad Tabernes Blanques que le exigían levantarse mucho antes del alba y asistir al colegio después, con media jornada de trabajo a sus espaldas. El mismo recuerda hoy aquellas imposiciones paternas sin acritud pues, por más que fueran injustas y entonces le pesasen hasta el punto de dificultar sus relaciones con el padre, aquella disciplina ayudaron a construir su carácter y le incapacitaron definitivamente para la inactividad o la indolencia:

"Mon pare pensava que a la gent se l'educava fent-la alçar de matinada per agafar un ganivet o per donar de menjar als porcs. En els anys, això se m'ha fet fàcil de comprendre, perquè li ha passat igual a tota una generació. Els pares no ho feien per abusar dels fills, sinò perquè havien de fer-los homes i no hi havia més fórmula que el treball, el sacrifici i el sofriment."¹¹

También en el aspecto educativo el final de la guerra marca el inicio de una etapa mucho menos modélica. Disuelto el Instituto-Escuela en abril por una orden ministerial de las nuevas autoridades, Andreu es matriculado en el Colegio Academia Cervantes, un centro privado adscrito al Instituto Luis Vives que tenía su sede en un inmueble de la calle Hernán Cortés. La calidad y los métodos de ambos centros diferían, claro está, sensiblemente. Además de las dificultades para la cultura y la educación de toda situación postbélica, era evidente que en el régimen instaurado por la victoria franquista no tenían cabida las experiencias innovadoras, y mucho menos las relacionadas con la Institución Libre de Enseñanza, verdadera bestia negra a ojos de la jerarquía eclesiástica y las fuerzas conservadoras, esencialmente iletradas, en las que aquel se apoyaba.

¹¹ ALBEROLA, Miquel, "Alfaro, el comunicat universal", *El Temps*, 333, 5-11 noviembre 1990, p. 52.

En las aulas masificadas de aquel colegio y con una disciplina a la medida de una larga regla de dibujo, Andreu pasa cuatro años junto a otros compañeros del Instituto-Escuela. Primero realiza el curso de ingreso a la Enseñanza Media y tras él los tres primeros años de Bachillerato. Continúa siendo el estudiante de calificaciones tan dispares entre las distintas asignaturas como años antes, e incluso entre unos cursos y otros; y como en los estudios primarios sigue destacando en el dibujo, aunque también con algún altibajo, como el del curso 1942-43 en el que la profesora de esta materia, la escultora académica María Labrandero, le aprueba con tan sólo un cinco.

Al finalizar ese tercer curso en 1943, cuando tiene ya 14 años, vuelve a trasladarse de colegio. Se trata de otro centro privado, la Academia Santo Tomás de Villanueva, que se encontraba a una manzana de casa, en el palacio de los condes de Penalba; pero en esta ocasión es un centro confesional (si bien es cierto, que dirigido por un sacerdote tolerante y un tanto atípico para el momento) y por ello resulta significativo este cambio, ocasionado probablemente por una transformación de las ideas de la familia, en consonancia con un fenómeno sociológico más amplio que se produce de forma muy clara entre las clases medias de la capital, que mudan progresivamente su ideología hasta acomodarse al nuevo régimen y acabar considerándolo como la opción menos mala, como el mejor de los mundos posibles. En el colegio Sto. Tomás de Villanueva, en el que impartían docencia algunos profesores de prestigio como el historiador de la literatura Juan Alborg Escartí, realiza los cuatro últimos cursos del Bachillerato con unas calificaciones tan irregulares como en años anteriores aunque con una conducta más revoltosa. Su talento artístico sigue desarrollándose en esos años con las cortas miras de realizar los métodos de dibujo para sí y cuantos compañeros se lo pidan. Su habilidad para copiar las distintas láminas es tal que cuando cursaba cuarto el profesor, acusándolo de usar alguna artimaña, le suspende con un 1 de nota final, y sólo el 9 que obtiene al año siguiente parece enmendar aquella infundada sospecha.

* * *



Es por entonces un joven muy activo al que atraen mucho más los deportes que los estudios. Su inclinación por los deportes le absorberá el poco tiempo de ocio entre los trabajos en el negocio familiar y las clases. Desde los veranos que pasó en la playa de Nazaret junto a su abuela durante la guerra y los veraneos posteriores con sus padres y hermanos (tras él nacieron una hermana más y otro hermano varón) se aficionó a nadar, algo que posteriormente seguirá practicando, pese a la oposición del padre para quien era algo impropio de un hombre frecuentar la Piscina de Valencia. Después vendrá, a principios de los cincuenta, la práctica de la pesca submarina y las competiciones de esta modalidad a las que concurre con fortuna en distintas localidades de la costa mediterránea. También empezó a jugar al baloncesto durante los años pasados en el Sto. Tomás, primero en el propio colegio y posteriormente en el equipo del Liceo Francés y en el Júpiter Club, para acabar fichando por la Peña Deportiva Valencianista en 1950 y el Valencia Club Baloncesto para las temporadas del 1952-53 y 1953-54.

Por entonces ya había terminado el Bachillerato, exactamente en 1947, se había presentado ese mismo año al Examen de Estado, necesario para ingresar en la Universidad, y no lo había superado. Quizá este pequeño fracaso y la falta de motivaciones para emprender una carrera universitaria le decidieron a alistarse como voluntario en el Servicio Militar, obligación que cumplió sin apenas aparecer por el cuartel de Torrent al que había sido destinado. No obstante, en el curso 1948-49 se dedica a preparar nuevamente el Examen de Estado en una academia y lograr aprobando pero no inicia estudios universitarios. En aquel momento ni sus objetivos, ni desde luego los del padre (cuyos deseos había tenido que contravenir para preparar el examen) miraban en esa dirección. De este modo, a los 20 años, abandona los estudios para incorporarse plenamente a un pluriempleo continuo como tratante de ganado para proveer de carnes al negocio familiar. En 1949 sus objetivos no parecen ser otros que continuar la lógica de una vida reducida y enmarcada por la moral burguesa y comercial, en un sentido positivo, activo de la vida, pero ajeno a cualquier planteamiento artístico.

Deseaba casarse y formar una familia para liberarse de la tutela paterna que ya entonces le abrumaba y sentía como una cortapisa a su libertad. En aquellos planes que decidirán su futuro no había lugar, de momento, para el arte, ni siquiera llegó a plantearse seriamente la posibilidad de desarrollar aquella afición suya por el dibujo ingresando en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, quedando aquella inclinación como una habilidad escolar sin mayor trascendencia. El ambiente de una familia burguesa de elevado sentido pragmático y comercial no propiciaba tal posibilidad, incluso tratándose de una, como la suya, con amistades de artistas y admiradora de los maestros que (eso sí, por supuesto) habían conseguido triunfar. Pero a finales de los cuarenta eran poquísimos, incluso, los que en Valencia lograban vivir de los pinceles, y los Alfaro conocían muy bien la pobreza de muchos de ellos a los que compraban cuadros a cambio de paquetes de carne. Será de estos, quizás, como una forma transaccional de pago, como el padre pudo aumentar una pequeña colección de pintura de género y paisajes valencianos en la que Andreu comenzará a formar su gusto estético. Pero una cosa era enorgullecerse de sus *marinas* a la manera de Sorolla o encargarse un retrato escultórico de una de las hijas (de Marisol exactamente) a José Capuz -un signo más de su posición-, y otra muy distinta alentar a su primer hijo varón en una ocupación distinta a la de regentar la carnicería que, cuanto menos, resultaba una tarea más procuradora de sustento que la pintura. El señor Alfaro de esto sabía un poco y las recientes carestías de 1946 le demostraron que, entonces al menos, su oficio de tablajero era la mejor herencia que podía haber recibido y la mejor que podía dejar a su hijo.

Alfaro recordará en las conversaciones que hemos mantenido sobre su juventud, aquellos años decisivos en los que postergó su vocación artística en un momento en el que, joven y sin ataduras, hubiera podido encauzarla más tempranamente. Pero las cosas no sucedieron de ese modo; tal vez fuera la falta de orientación (quizá la ausencia de ese "descubridor" que junto a las dotes naturales componen, desde Vasari, los tópicos de la infancia del artista) o tal vez una cierta cobardía ante el riesgo

de asumir su condición de artista y sus interrogantes. Lo cierto es que pasarán algunos años hasta que realice su primera exposición de dibujo y bastantes más para que decida dedicarse por entero a la escultura. Será un artista de vocación tardía. El mismo se ha referido a este hecho en varias ocasiones, así se expresaba en una entrevista reciente:

"Jo he sigut molt lent. He començat a adonar-me de les coses molt tard. El criteri i la reflexió m'han arribat tard. M'imagino que el meu retard és degut a un problema biològic: en la meua joventut no he donat més de si. Sempre he estat influït pels altres, aspecte que potser és degut a l'herència de mon pare, que era molt absorbent. Em sentia, en certa manera, poc més que un inútil. De jove, sempre vaig tenir complex d'inferioritat, adquirit, probablement, per la pressió i l'aclapament del pare. Mai vaig pensar que seria capaç de fer coses pel meu compte, que tenia capacitat per a fer el què he fet. Es d'ací, potser, que em ve la lentitud. De jove, també els amics van tenir una ascendència molt forta sobre mi: jo mai tenia criteri, mai em decidia per mi mateix. Tret de la faena. La faena sempre ha estat el meu palau de cristall, l'imperi de les meues decisions." ¹²

¹² ALBEROLA, Miquel, "Alfaro, el comunicat universal", *El Temps*, 333, Valencia, 5-11 novembre 1990, p. 54.

El despertar artístico (1954-1958)

La biografía artística de Andreu Alfaro se inicia en el período comprendido entre 1954 y 1958. En estos años se producen los primeros pasos de su tardío pero rápido despertar a la actividad artística. Un momento poco propicio, bien es cierto, para proponerse ser pintor o escultor; pero en el que, no obstante, se evidencia un claro despertar de la sociedad española en su conjunto, tras una larga y dura postguerra. Ante una coyuntura internacional más propicia y una economía que alcanzando la situación anterior a la guerra civil se adentraba en una parcial industrialización, el régimen entra en sus mejores años a pesar de breves crisis de gobierno como la de 1956, el malestar social y los desórdenes de ese año o los problemas de la hacienda pública en los ejercicios siguientes. En este período "poblado de infelices gabardinas a la deriva" -como recordará Gil de Biedma- comienza la maduración personal y artística del escultor que estudiamos.

En el terreno personal el año 1954 marca un cambio importante en la biografía de Alfaro. Ha conocido hace ya seis años a una joven en la academia donde preparó el Examen de Estado y deciden casarse ese año; ella es Dorotea Hofmann Wimmer, la hija de un matrimonio alemán que se había establecido en Valencia antes de haber nacido ella, abriendo un taller de encuadernaciones artesanas y venta de libros litúrgicos. Alfaro recordará este hecho no solamente como la consecución de una meta natural que llevaba tiempo madurando y que considerará siempre como una de sus más felices decisiones, sino también como el logro de la independencia de su familia y el disfrute de una libertad desconocida hasta entonces, que aprovechará para practicar más intensamente la

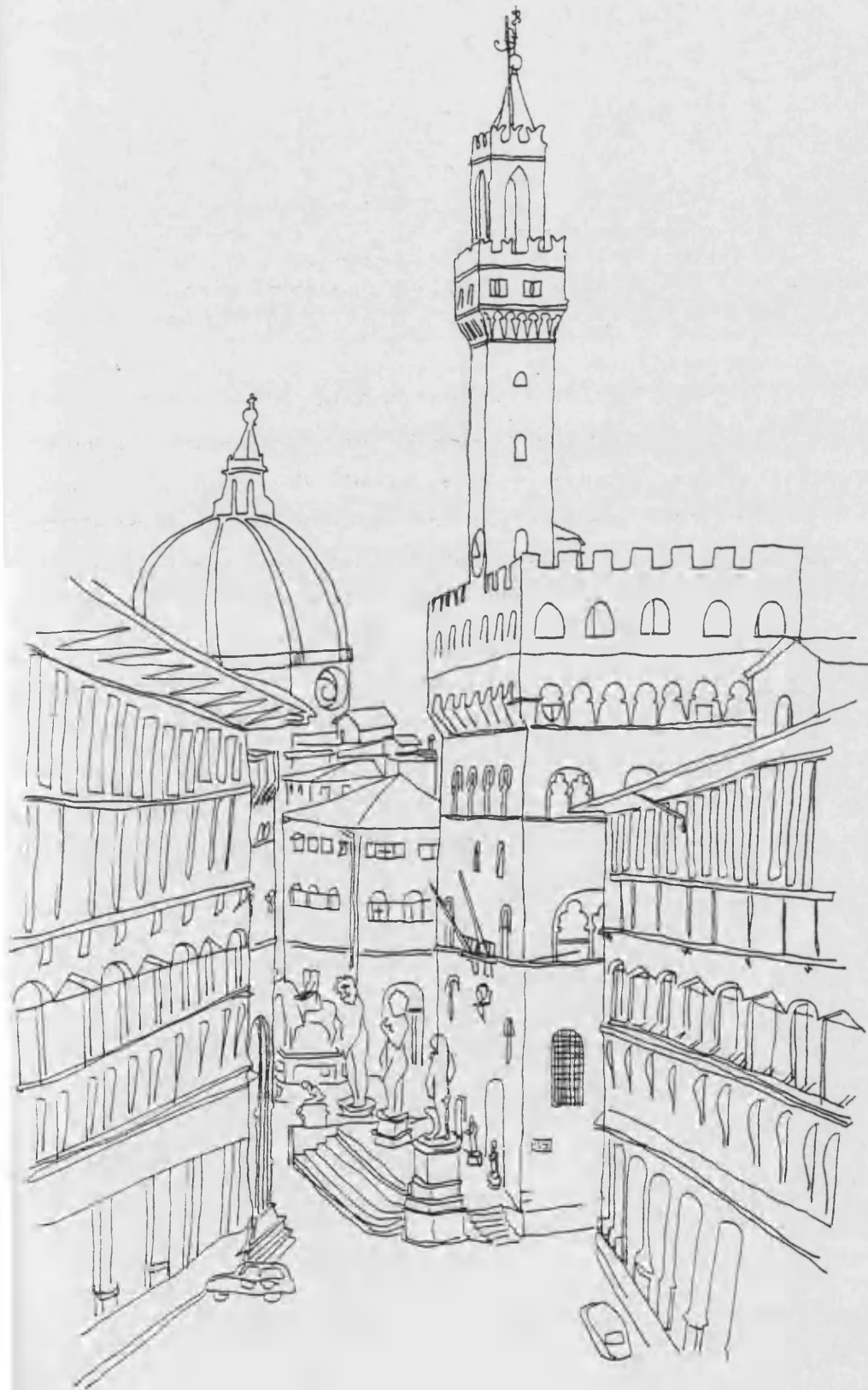
pesca submarina, realizando bastantes viajes relacionados con esta afición como el del verano de 1956 a la isla de Formentera o la travesía del año siguiente, por las islas Baleares, invitado en el buque de la Marina "Cruz del Sur", cuya misión era estudiar la biología de las islas, siendo el jefe de la expedición el Dr. Luis Agosti Romero.¹ También participa activamente en las misiones del Centro de Investigación de Arqueología Submarina (C.I.A.S.), del que fue socio fundador. Sin embargo, tras haber obtenido numerosos premios en el deporte de la pesca submarina, decide abandonarlo.² El fracaso en una competición celebrada en Almería le hace replantearse el sentido de esos campeonatos que, lejos de satisfacerle, le crean cierta ansiedad. A partir de entonces sólo practicaré la pesca submarina de forma muy esporádica y dedicará su escaso tiempo libre a la que para entonces ya será su más intensa afición: la pintura. La afición que era ya la de un padre de familia, pues en 1955 nacerá su hija Ana y dos años después Andreu, su tercer y último hijo, Carles, llegará en 1960.

También ese mismo año de 1954 tiene un particular interés biográfico porque en él se producen los primeros síntomas del despertar de las inquietudes artísticas. Un viaje de un mes por distintas ciudades italianas junto a su esposa, le reconciliará con el dibujo. En aquel mes de octubre, tras años de no haber reincidido apenas en aquella afición escolar, volverá a dibujar y lo hará con un estilo diferente. La causa de este cambio se remonta a casi tres años antes, cuando en la segunda quincena de enero de 1952 visita una exposición de dibujos de Rafael Alvarez Ortega³ en la Sala Mateu de Valencia. Era la tercera individual de un

¹ A finales de agosto se publicó en *Blanco y Negro* un reportaje sobre la expedición firmado por el periodista participante en el mismo, Miguel González Muñiz.

² Tenemos noticias de su participación en diversas competiciones durante los años 1959, 60 y 61. En un reportaje periodístico de 1960 se le presenta como "Uno de los más antiguos escanfandristas de España, tres veces campeón de la especialidad en nuestra Escollera y subcampeón nacional de pesca submarina en el pasado año." (*Las Provincias*, Valencia, 19 mayo 1960, p. 15). Y en el que el mismo presidente del CIAS declara que tenía muchas posibilidades de participar en el equipo nacional de esa modalidad deportiva. En febrero de 1961 concurre al I Campeonato de Invierno de Pesca Submarina celebrado en Sueca, aunque obtiene únicamente el noveno premio. (*Las Provincias*, Valencia, 28 febrero 1961, p. 16).

³ Nace en Córdoba en 1927. Maestro nacional, estudia y trabaja en su ciudad natal hasta el año 1949, en que, pensionado por la Diputación provincial, marcha a Madrid para estudiar Bellas Artes. Además de pintar, realiza decorados para teatro y balet, e ilustraciones para libros y revistas. Hasta el momento que mantiene contacto con Alfaro,



joven cordobés, estudiante de Bellas Artes en Madrid, que realizaba con soltura unos dibujos sencillos pero muy expresivos, de un refinamiento ingenuo, compuestos únicamente de líneas. La exposición, que a juzgar por la prensa tuvo cierto éxito,⁴ impresionó poderosamente al joven Alfaro, mostrándole una forma distinta e indudablemente más personal de dibujar. Frecuentó asiduamente la sala hasta llegar a entablar amistad con el autor, (tan sólo dos años mayor que él) con quien mantuvo correspondencia durante un par de años⁵ y al que su padre adquirió una de aquellas obras. Influidos por aquellos dibujos de Alvarez Ortega, Alfaro ensaya durante aquel viaje a Italia un tipo de dibujo a lápiz, realizado al natural con rapidez, de paisajes urbanos, estatuas o monumentos; como los que otros viajeros, antes que él, habían plasmado en sus cuadernos con mayor o menor pericia. Pero para él tal ejercicio supuso algo más, fue un verdadero ejercicio de autopedagogía. De modo que a la vuelta de este breve *soggiorno* en Italia Andreu bien pudo llegar a pensar para sí el viejo tópico del "anch'io sono pittore".

realiza las siguientes exposiciones individuales. 1950: Librería Góngora, Córdoba. 1951: Sala Municipal de Arte, Córdoba. 1952: Sala Mateu, Valencia. 1953: Wittenborn One-Wall Gallery, Nueva York; Sala Sur, Santander; Biblioteca José María de Pereda, Torrelavega. 1954: Galería Clan, Madrid; Casa de Cultura Reinosa. Y numerosas colectivas. 1940: Círculo de Bellas Artes, Madrid. 1951: I Bienal Hispanoamericana de Arte, Madrid. 1952: III Exposición de pintores de Africa; Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid; Galería Xagra, Madrid. 1953: Círculo de la Amistad, Córdoba; Museo de Arte Moderno, Madrid; Sala Estilo, Madrid; Ateneo, Madrid. 1954: II Bienal Hispanoamericana de Arte, La Habana; Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid. Entre sus ilustraciones para libros de aquellos años cabe destacar los 30 dibujos para *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez (Madrid, Aguilar, 1953).

4 M.D. escribirá en su crónica: "Un día y otro la Sala Mateu tiene una animación de ermitorio en día de romería. Los ermitorios suelen ser pequeños. Como para sentir más en lagar el racimo de la juventud. Un día y otro la Sala Mateu se llena de juventud. La romería la promueve -día tras otro, novena diaria- los dibujos de Rafael Alvarez Ortega". (*Las Provincias*, Valencia, 27 enero 1952).

5 En una carta de Rafael Alvarez fechada en Madrid el 4 de abril de 1952, en la que le comenta positivamente unos dibujos suyos que ha recibido y le anima a que continúe, encontramos la siguiente noticia: "Me alegro que entres a formar parte de los 7. Ello te adelantará". Debe referirse al grupo, activo en Valencia entre 1950 y 1954, denominado "Los Siete", que estaba integrado en ese momento por Vicente Castellano, Juan Genovés, Vicente Gómez, Lloréns Riera, Fillol Roig, Ricardo Hueso y Joaquín Michavila. La integración de Alfaro no se produjo, ni éste recuerda que se lo hubiera planteado realmente. (Sobre este colectivo plástico vid. PATUEL, Pascual, "El grupo Z i los Siete en la pintura valenciana dels anys quaranta", *L'Espill*, 29, Valencia, octubre 1991, pp. 59-60).

Y, efectivamente, en los cuatro años siguientes dará los primeros pasos para que este deseo se haga realidad. Pero, a nadie se le oculta, que la elección del arte no es una decisión sencilla. Con veinticinco años, ya casado, contra la decisión paterna y sin haber madurado esta idea anteriormente... Recordamos a este respecto una pregunta que se hacía Anne Moeglin-Delcroix en un texto biográfico sobre Jean Hélion:

"una vez escuchada la vaga llamada del arte, ¿cómo se penetra en el dominio de la pintura y de los pintores, cuando no se ha frecuentado ninguna escuela de Bellas Artes, ni ningún curso de dibujo, y cuando más bien se ejercita para escribir poemas? El camino que lleva, desde los primeros cuadros [...] está jalonado de encuentros decisivos." ⁶

El caso del joven Alfaro es similar. Carece de una formación artística propiamente dicha y tampoco el ambiente en que había crecido le ha dotado de un gusto estético personal. Debido a la pequeña colección de casa el hecho pictórico no le era absolutamente desconocido (cosa que en aquel momento era ya bastante), pero unas marinas, paisajes o bodegones no habían sido de gran ayuda para despertar su sensibilidad. Es durante ese primer viaje a Italia cuando tiene oportunidad por primera vez de contemplar en la galería Nazionale d'Arte Moderna de Roma obras de las primeras vanguardias, y su desarrollo durante el período de entreguerras. Pero no preparado aún para comprender los cuadros futuristas de Marinetti (*Aeropittura di un incontro con l'isola*, 1929) Boccioni (*Cavallo + cavaliere + caseggiato*, 1914 o *Ritrato del Maestro Busoni*, 1916), Depero (*Guerra Ferta*, 1925) o Dottori (*Miracolo di luci volando*, 1932); ni incluso las de otras grandes figuras del arte moderno algo más "tradicionales" debido a su contenido claramente figurativo como De Chirico (*Autoritratto*, 1925; *Natura morta*, 1929...), Severini (*Natura morta*, 1929) o Modigliani (*Figura dal collareto*, 1917); su reacción es de total incomprensión y rechazo, calificándolas despectivamente en su cuaderno. Valorando muy positivamente, en cambio, las pinturas de Felice Casorati, que representado por retratos y naturalezas muertas de una austeridad clásica, dentro del "retorno al orden" propugnado por el movimiento "Valori

⁶ "Lo que quiere decir figurar", en cat. exp. *Jean Hélion*, Valencia-Liverpool, IVAM/Tate Gallery, 1990, p. 24.

Plastici", se encontraba más próximo a sus gustos. El mismo reconoce que no comenzará a adquirir cierto discernimiento en pintura, académica desde luego, hasta 1956 ó 1957; y hasta algunos años después sus conocimientos sobre pintura moderna no pasarán de ser informaciones de segunda mano. ⁷

Como ya dijimos, Alfaro no se matricula en la Escuela de Bellas Artes en 1947 al terminar el Bachillerato o en 1949 después de superar el Examen de Estado, tal como hubiera sido normal (normal al menos para el 1'4 % de la población de 18 a 25 años que tenía acceso a los estudios superiores en 1950).⁸ Pero ¿supuso esta falta de estudios académicos un detrimento en su evolución posterior como escultor? No necesitamos pensarlo dos veces para responder negativamente. La Escuela de San Carlos de Valencia, como el resto de las que funcionaban en España, eran centros auténticamente antivanguardistas, desconectados radicalmente de los tímidos intentos renovadores que asomaban por el horizonte de los cincuenta y ajenos, incluso, a las recientes inquietudes universitarias de la "era Ruiz-Giménez". De poco podían servir, por tanto, a un joven que pretendiera convertirse en un artista contemporáneo de su tiempo, las enseñanzas de aquellos supuestos maestros, desconectados incluso del impresionismo. Eusebio Sempere, alumno de la Escuela de Valencia entre 1941 y 1949, escribirá en 1955 una carta a Alfons Roig -entonces profesor del centro- en la que afirmaba:

"Es lógico que le pese dar clases en San Carlos. Yo tampoco podría estar en aquel ambiente. Hay que aconsejar al director de Bellas Artes un nuevo sistema pedagógico. San Carlos es un centro (y me imagino que las demás escuelas de pintura de España serán lo mismo) donde se poda lo que de fuerte y joven tiene la vocación de los que empiezan. Habrá que incitar a los jóvenes a que dejen de asistir a las clases de esta horrible escuela."⁹

⁷ Conversación con el autor mantenida el 18 de septiembre de 1990.

⁸ FERNANDEZ VARGAS, V., *La resistencia interior en la España de Franco*, Madrid, Istmo, 1981, pp. 210-211.

⁹ Carta de Sempere a Alfons Roig, París, 29 de octubre de 1955. Publicada en el cat. exp. *Alfons Roig i els seus amics*, València, Diputación, 1988, p. 120.

Tan sólo durante los primeros años de práctica de la pintura (aproximadamente entre 1955 y 1961) Alfaro lamenta su casi absoluto desconocimiento sobre técnicas artísticas; aspecto éste, el del oficio, que evidentemente sí le hubieran enseñado en San Carlos. Pero era un oficio que no precisó para su trayectoria posterior de escultor, en la que los usos tradicionales para esculpir o modelar, más que un aprendizaje útil, bien se hubieran podido convertir en un lastre, un cauce por el que alejar su lenguaje de búsquedas más atrevidas. En el caso de Alfaro no nos cabe duda que esta falta de formación académica posibilitó su inmediata incorporación, ya desde los primeros trabajos, a algunas de las inquietudes de la escultura moderna, tan alejada de la imaginería que se practicó en las academias españolas hasta bien entrados los setenta. Y no es en esto Alfaro un ejemplo extraño, recordemos que muchas de las nuevas puertas que se han abierto a la escultura contemporánea se deben a artistas que no habían sido educados como pintores o escultores; en el seno del constructivismo (al que nos referiremos para enmarcar la primera fase de la producción de Alfaro) se dan ejemplos muy claros como los de Naum Gabo y su hermano Antoine Pevsner.

El propio Alfaro debió reflexionar con frecuencia sobre este asunto como lo demuestra un escrito (quizá el borrador de una intervención en público) que se conserva entre sus papeles personales de los primeros años sesenta. Por su carácter autobiográfico transcribimos una parte amplia del mismo:

"Cuando comencé a contarles lo de que yo empecé a pensar, lo decía porque no creo que sea algo que está al alcance de cualquiera. No todos tienen la misma facilidad para pensar que yo tuve, o mejor dicho, no a todos les permiten pensar. Existen las escuelas de Bellas Artes [...], las cuales se preocupan, y en muchos casos lo consiguen, que sus alumnos no piensen. Yo tuve la suerte de no caer en una de estas escuelas.

Quisiera aclarar algunas cosas sobre las escuelas de Bellas Artes. Es posible que se piense que si me meto con ellas sea por la razón antes expuesta, de que yo no he pertenecido a ellas. Sin embargo quiero dejar claro algo referente a ellas que es importante. Siempre es mejor pasar por una escuela que ser autodidacta. Con ello sobreentendiendo que una educación profesional es siempre más completa en una escuela de Bellas

Artes, que la que uno pueda adquirir por su cuenta. [Pero] en cuanto a todo lo demás las escuelas son deplorables, y aún más, inmorales. Quiero justificar estas palabras. No se puede permitir que el muchacho de la escuela adquiera una formación que le conduzca a sentirse un ser privilegiado, cuya actividad en la vida es sólo para elegidos y que en último caso estudia la carrera del genio. Este es el mayor pecado de la escuela y que es necesario e imprescindible suprimir.

Salvo excepciones se les enseña soluciones fijas para planteamientos diversos, que casi siempre son trucos malos ya que sus maestros suelen ser artistas fracasados. No se les enseña actividad [alguna] que salga de las normas establecidas de pintor o escultor." ¹⁰

Si bien el autodidactismo es un ingrediente esencial en la trayectoria madura de todo artista contemporáneo, en el caso que nos ocupa, además, este hecho explica algunas de sus peculiaridades. Empezando por su repentina incorporación a la experimentación sin pasar por fases previas de abandono de un academicismo inicial; su trayectoria tempranamente solitaria; o la forma de plantear determinados problemas escultóricos; así como, en el terreno intelectual, la heterodoxia de sus opiniones sobre algunos temas, extraídas de su conocimiento directo de las fuentes sin atender a la literatura crítica sobre los mismos.

En el duro camino de esta formación sin maestros Alfaro aprendió mucho de sus amigos artistas e intelectuales. Sin haber pasado por las aulas de la Academia ni la Universidad, y en una España sin otros medios de información sensibles a la cultura, aquellas primeras inquietudes se hubieran malogrado de no haberse fortalecido con la amistad de personas como Joaquín Michavila, José Soler Monjalés, Nassio Bayarri, Doro Balaguer, Andrés Cillero, Salvador Soria, García Borillo, Vicente Corbín, Salvador Montesa, Henández Calatayud, entre otros artistas; y, entre los intelectuales, Vicent Ventura, Josep Iborra, José García Richart, Joan Fuster, Vicente Aguilera Cerni, Francisco Brines; y, algunos años después, Valeriano Bozal, Tomàs Llorens y Raimon. Con los primeros trabó amistad y se contagió de sus ilusiones en las tertulias de las noches de los viernes en la Cafetería Monterrey, de la calle de la Abadía

¹⁰ Archivo personal de Andreu Alfaro. Borrador mecanografiado sin fechar.

de San Martín, o la Cafetería Kansas, de la calle de la Paz. En estas reuniones informales eran asiduos, junto al propio Andreu y los jóvenes artistas ya mencionados, otros como Vicente Chuliá, José Gozalvo, Ribera Berenguer, Salvador Laval, Llorens Cifre, Vicente Castellano..., o el pintor alemán Gerar Neusen, el intelectual croata Antonio Wuster y el propietario de un conocido taller de cerámica sito en la calle Náquera, Manuel Real Alarcón. Precisamente gracias a los cuadernos con los que asistía a las tertulias este último y en los que anotaba los asistentes a cada sesión, los temas tratados, noticias sobre los mismos, etc.; y en los que los propios artistas plasmaban sus dibujos, retratos o caricaturas, tenemos una información excepcional sobre estos encuentros de los que no es frecuente contar con documentación tan puntual. Estos cuadernos, (denominados por su propietario "Libros de Oro de las tertulias de pintores y escultores valencianos" en un librito de 1985 en el que transcribe el contenido de los mismos y da noticia de otra documentación que a estos fue adhiriéndose, como recortes de prensa, invitaciones, catálogos y fotografías de los asistentes a las mismas, etc.) Abarcan las tertulias celebradas entre diciembre de 1955 y abril de 1957, en las que Alfaro es uno de uno de sus protagonistas. ¹¹ El periodista Vicent Ventura asistió a una de estas tertulias, la del 19 de octubre de 1956, publicando días después una crónica un tanto irónica en la que se destacan los siguientes párrafos referidos a Alfaro:

¹¹ Además de las frecuentes referencias a Alfaro en el transcurso de las distintas reuniones, se encuentran numerosos dibujos y retratos realizados por él (a los que volveremos a referirnos en párrafos siguientes) así como retratos que de él realizan otros compañeros (Montesa, Nassio y Mamjalés); además de otros documentos: la invitación de una exposición de Nassio Bayarri en la Sala Lafuente (1-10, marzo de 1956) ilustrada con un retrato de Nassio por Alfaro, los catálogos de las exposiciones individuales de Valencia y Alicante de enero y febrero de 1957, los recortes de la crítica de *Las Provincias* y *Dígame* sobre la primera exposición, tres fotografías de la exposición "Arte en los Jardines de la Generalidad" (marzo 1957) en las que aparece Alfaro, y en una de ellas su padre; e incluso unos versos juveniles que quedaron manuscritos en los folios de la tertulia del 24 de febrero de 1956. No hemos podido contemplar estos dibujos o consultar el material citado, recogido en las páginas de los tres "Libros de Oro" que en la actualidad poseen los herederos de Manuel Real Alarcón, los datos que facilitamos proceden de la publicación basada en los mismos, ya citado en el texto (REAL ALARCON, Manuel, *Historia de los Libros de Oro de las tertulias de pintores y escultores valencianos*, Valencia, Ayuntamiento, 1985, p. 116).



"La otra noche estuve en una tertulia de artistas, donde apenas si se habló de arte. Michavila hizo esfuerzos vanos por meter el tema en el ruedo de la conversación. Pero no hubo forma. Es natural [...]. El lector se preguntará si aquello era una tertulia o un velatorio, qué clase artistas son estos que no bullen, ni gritan opiniones tremendas ni nada de eso [...]. Pues aunque parezca extraño, en la tertulia había un medio tono de voz, una especie de rumor, que lo mismo podía haber correspondido a una modosa tertulia de burgueses de esos a los que los artistas conscientes deben 'epatar'. Las voces que se dieron correspondieron a esa gran persona que es Alfaro. Alfaro es un dibujante muy bueno que, para que vayan tomando nota los profesores, esos que dicen que el arte necesita de un clima especial y delicado para desarrollarse, ha llegado a dibujar excelentemente sin dejar por eso su oficio completamente alejado de las preocupaciones artísticas. Alfaro discutía con Michavila -el cual quería que se hablara de arte a todo trance- sobre la función de la crítica en el arte. Ahí es nada. Como es natural no se llegó a a conclusión alguna. La conversación se mantenía entre ellos dos sin apenas intervenciones ajenas, con muchos altibajos. De vez en cuando Bayarri apostillaba una frase con cualquier comentario, tan puntiagudo como su barba." ¹²

En estas tertulias, o en las más intelectuales de otra cafetería de la Avenida del Oeste, o en las famosas de Casa Pedro que frecuentaban Vicent Ventura, Fuster, Aguilera Cerni, Raimon, José María Morera, Eliseu Climent...,¹³ tuvo la oportunidad de desmitificar la figura del artista y sus empresas, así como de tomar conciencia de la situación política general y especialmente de la identidad nacional del País Valenciano.

De este momento, al filo de los cincuenta, arranca su profundo convencimiento nacionalista, una óptica que guiará parte de sus acciones en el futuro, y que se explica si tenemos presente que su maduración intelectual se produce al mismo tiempo que el descubrimiento del hecho

¹² "Los artistas cuando se reúnen, no hablan de arte", *Jornada*, 22 octubre 1956.

¹³ Sobre el ambiente de este último establecimiento, casi un centro cultural de la Valencia de entonces, se ha llegado a escribir algún comentario posterior, como el de BRINES LORENTE, R., "La antigua Casa Pedro, crisol artístico de los cincuenta", *Las Provincias*, Valencia 18 febrero 1990. Ahora en *Medio siglo a cuestas*, Valencia, Federico Doménech, 1990, pp. 153-155. El establecimiento llegó a convocar unos premios literarios que le habían sido propuestos a su propietario, Xavier Marco, por Vicent Ventura. En una de las veladas de la entrega de premios cantó Raimon su primer recital, tal como lo cuenta Fuster en su librito sobre el cantautor (*Raimon*, Barcelona, Alcides, 1964, pp. 8-11).

nacionalista, e, incluso, influido por las mismas personas; pues en este aspecto sí cuenta con un maestro: Joan Fuster, con quien compartirá desde entonces muchas de sus preocupaciones e inquietudes y a quien profesará hasta hoy una gran admiración.¹⁴ El propio Fuster reconocía en 1979 esta amistad:

"Yo, por ejemplo, no puedo 'ver' las creaciones de Andreu Alfaro sin tener presente años y años de asiduidad en la charla, de cercanía de trabajo, de compartir unas cuantas lealtades profundas. Somos viejos amigos."¹⁵

Una amistad que se fundamentó desde el principio en un profundo reconocimiento intelectual. No podía ser de otro modo pues Fuster, con tan sólo siete años más que Alfaro, era ya por entonces un intelectual consumado, quizá el único que hizo de puente entre la generación valenciana de la postguerra y la que produciría sus primeros frutos a caballo entre los cincuenta y los sesenta. Tenía un veintena de libros entre poemarios, antologías y ensayos, publicados en catalán por prestigiosas editoriales de las ciudades de Valencia, Alicante, Barcelona y Palma de Mallorca; varios artículos escritos en la *Revista Valenciana de Filología* y otros de crítica literaria en las revistas *Verbo* y *Pontblau*; así como varios centenares de colaboraciones semanales en los suplementos de los diarios *Levante* y *Jornada* que se salían de las tiras al uso en el periodismo de aquellos años. Especial interés despertó en Andreu la lectura de *El descrèdit de la realitat*, cuya primera edición catalana apareció en la editorial Moll de Palma de Mallorca en 1955, y dos años después la traducción al castellano publicada por Seix Barral de Barcelona. Un ensayo que, desde la posición del *outsider*, del no especialista, traza con sencillez la evolución del arte occidental en su búsqueda por representar la realidad, para termina por explicar el

¹⁴ Vid. ALFARO, A., "Joan Fuster, sobre tot un escriptor", *Saó*, 130, mayo 1990, p. 54. Dando la última revisión al texto constato que ese hoy ya no se ajusta con propiedad a los hechos pues Fuster falleció el pasado 21 de junio de 1992. Y recuerdo las palabras de pesar pronunciadas días después por Alfaro en una reunión de amigos, confesando el vacío que dejaba en él su gran consejero y amigo.

¹⁵ "Hay muchas maneras de 'acercarse'", en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1979, p. [5]. Esta amistad y mutuo reconocimiento tuvo también un reflejo en aquellos años en el campo profesional al colaborar Alfaro en varios de los libros de Fuster con algunos dibujos.

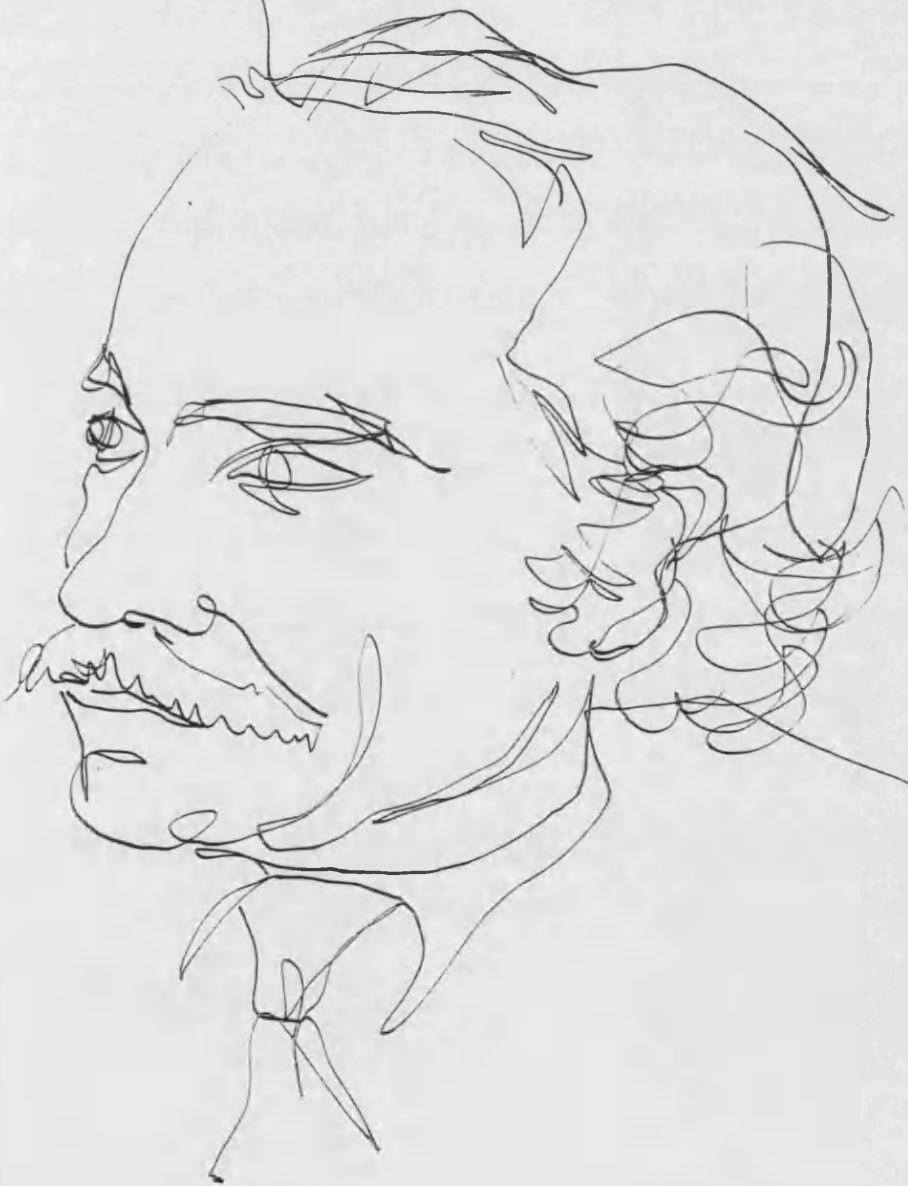
abandono de la misma con las vanguardias y el rechazo de la pintura abstracta a toda realidad ajena a ella misma; demostrando así una claridad y comprensión de la revolución del arte moderno que no se prodigaba entre los pensadores peninsulares de aquellos años. Y a juzgar por algunas manifestaciones posteriores de Alfaro y su propia trayectoria, también debió leer con atención el ensayo "Sobre algunes relacions entre l'art i la política" que se incluyó en el libro *Figures de temps*, publicado en Barcelona en 1957 por la editorial Selecta; pues en él Fuster aconsejaba, entre otras cosas, no dejarse "prendre pel partit" a fin de mantener la libertad de "prendre partit" de acuerdo con las propias necesidades expresivas y las propias convicciones sobre el papel del arte en la sociedad y en la vida.

* * *

Estas relaciones contribuyen poderosamente al despertar intelectual del joven Alfaro, pero también como hemos adelantado el período comprendido entre 1954 y 1958 es el del despertar artístico, en el que se producen los primeros pasos en el mundo del arte. Desde 1954 practica con asiduidad el dibujo.¹⁶ De aquellos dibujos, de una habilidad sencilla, muy particular y elegante, existen muestras al ser requeridos por los amigos para ilustrar sus artículos en la prensa local o las invitaciones de las exposiciones de estos. Especialmente diestros y dotados de una agudeza psicológica muy certera son los retratos de esos años, de los que se conservan numerosos ejemplos (32 exactamente) realizados a lo largo de 1956 y 57, durante las tertulias en las Cafeterías Monterrey o Kansàs, en los "Libros de Oro" que custodiaba Manuel Real Alarcón. En sus páginas se encuentran plasmados los rostros de muchos de sus asistentes (Andrés Cillero, Antonio Wuster, Néstor García, Salvador Montesa, Melchor Román, Monjalés, Vicente Corbín, Francisco Brines, Nassio Bayarri, Mora, Manuel Real Alarcón, Manolo Genovés, Vicente Chuliá, García Blanco, Salvador Soria y Vicente Tudela); así como el primer dibujo abstracto del

¹⁶ Entre los dibujos de este momento que hemos podido documentar se encuentran varios incluidos en un folleto de 1957 que reproduciría el discurso del abogado Joaquín Maldonado pronunciado en el acto de presentación de la fallera mayor infantil de ese año.

1857



que conservamos noticia, titulado *Composición*, realizado en la reunión del 5 de abril de 1957.¹⁷ También de finales de los cincuenta y primeros años sesenta datan varias viñetas ilustrando las portadas de libros de Fuster. Entre estas colaboraciones editoriales sobresale el libro de lectura para niños titulado *Un món per a infants* (Valencia, Sucesor de Vives Mora, 1959) en el que fuster seleccionó y adaptó un conjunto de poemas y narraciones breves de destacados escritores -valencianos en su mayoría-, y para el que Alfaro preparó 32 dibujos en ese estilo suyo de entonces (no muy diferente al que en la actualidad emplea para encargos similares, como la autobiografía por entregas de Manuel Vicent en el semanario *El Temps*) en el que la línea sola traza los perfiles de las formas, anunciando su tratamiento maduro del volúmen escultórico.

Sus experiencias pictóricas comenzarán en 1955 cuando pinta sus primeros cuadros.¹⁸ Serán unos ejercicios que adolecen, como no podía ser de otro modo, de fuertes incoherencias estilísticas entre unos lienzos y otros: algunos guardan parecido con el fauvismo, otros incorporan piedras y tierra acercándose a la pintura matérica, para terminar esta breve etapa de pintor con unos guaches abstractos de influencia constructivista y cierto aire cinético. A pesar de lo prematuro de tales realizaciones no dudará en presentarlas a varios certámenes.¹⁹ Ya en mayo de 1955 presentará su primer cuadro a la "I Exposición Colectiva al aire libre en los Jardines de La Generalidad". En 1956, 57 y 58 lo hará al II, III y IV Salón de Otoño -respectivamente- organizados por el Ateneo Mercantil de Valencia, consiguiendo incluso, en la segunda ocasión, la Mención de Honor con un desnudo femenino. También participa en otras exposiciones colectivas como la que tuvo lugar en marzo de 1957 en los

¹⁷ De los dibujos de Alfaro se reproduce en el librito de Real Alarcón (*op. cit.* p. 105) únicamente un retrato de Salvador Soria, que ocupaba el folio 221 del "III Libro de Oro". El dibujo *Composición*, que ocupa todo el folio 241 del "III Libro de Oro", y está realizado en color, es calificado por Real Alarcón como "maravilla de abstracto-expresionista-mironiano" (*Historia de los libros de Oro...*, p. 107).

¹⁸ A pesar de que en una carta de Rafael Alvarez Ortega fechada en París el mes de octubre de 1952, éste le pregunta si ya ha comenzado a pintar al óleo, no tenemos constancia de que esto ocurriera de forma apreciable hasta 1955.

¹⁹ Para una descripción pormenorizada de todas las exposiciones individuales y colectivas en las que participa Alfaro véase el apartado correspondiente en el que se encuentran relacionadas cronológicamente.

Jardines de la Generalitat a la que concurrió con una pintura y tres dibujos, y a la de mayo de ese año en la Imprenta Ibero-Suiza con el título "Art Nou" en la que presentó cinco obras. En 1958 concurrirá al Premio Senyera del Ayuntamiento con el cuadro *La barraca* (1958) y al II Salón de Mayo de Barcelona con *Interior*; también participa ese año en las exposiciones colectivas "Arte Actual del Mediterráneo" celebrada en Valencia y Santander; (con la pintura denominada *Toro*); y en la "Exposición Homenaje a José Mateu". Pero por encima de estos hechos, los que revestirán mayor importancia en su vida artística serán las primeras exposiciones individuales. En enero de 1957 presenta una colección de dibujos a pluma en la Sala Mateu. Están hechos con suaves trazos continuos de tinta azul que captan de forma sencilla aspectos y anécdotas cotidianas. La temática de aquellos primeros dibujos es calificada por él mismo de "impresionista", y dice estar influido por el dibujo naturalista y suelto de Sorolla o Pinazo. En ellos intentaba atrapar con la mayor sencillez y economía de trazo, detalles cotidianos, someros retratos, el movimiento de la calle, algunos paisajes... Joaquín Michavila en el texto de presentación del catálogo definía con estas palabras la vitalidad de unos dibujos que seguirá realizando sin demasiados cambios hasta 1959-60:

"... la magia sencilla de su estilográfica que dibuja su trazo sobre el papel, la hace siempre en función de un sutilísima facultad estimativa que posee Alfaro. Esa facultad se nos revela en esa línea que, comenzando con un punto cualquiera de la composición, sigue sin romperse, segura -porque la pureza no es jamás frágil, según advertía D'Ors- hasta terminar, sugerente, en el arabesco de la firma. Andrés Alfaro ha dibujado un mundo más que concreto: el mundo que veis, mundo conocido, mundo familiar, Alfaro ha hecho vivir, con la vida permanente del arte, animales, barcas, árboles, casas... pero lo que esencialmente ha vivido por el esfuerzo y el talento de este pintor es el espacio, el contexto que nos envuelve."

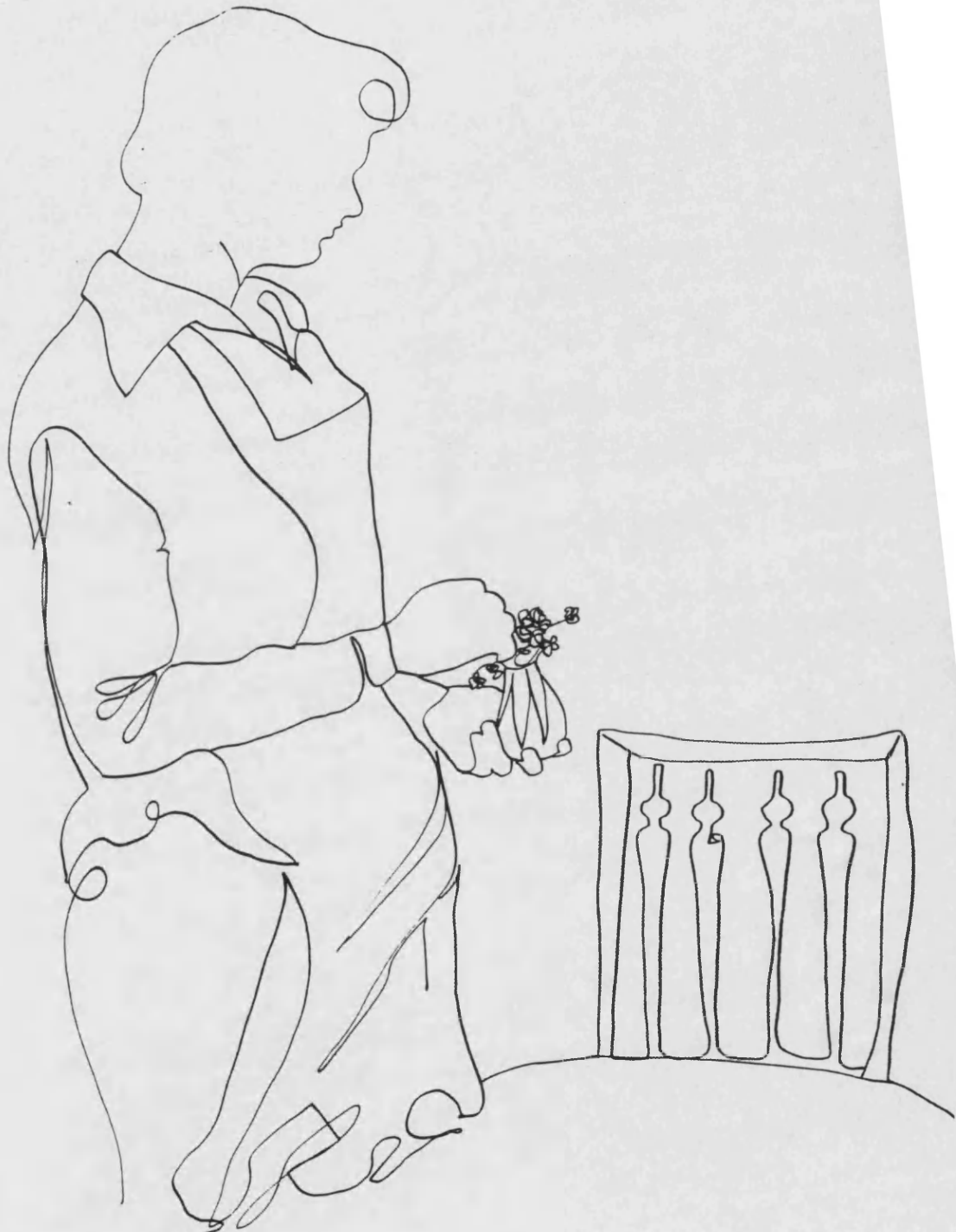
Al mes siguiente presentará 18 de estos dibujos, más 5 óleos, en el Salón de La Decoradora de Alicante. Y en 1958 tendría lugar la tercera exposición individual en el recién inaugurado Centro de Estudios Norteamericanos de Valencia. La compondrán pinturas y unos particulares "dibujos" realizados con alambre en forma de pequeños relieves murales.



Estas primeras presentaciones públicas de sus obras obtienen un sorprendente éxito.²⁰ Vende algún original y, lo que es más importante, la crítica de los periódicos locales acoge aquellos dibujos con elogios, calificándolos de lineales, equilibrados, alegres; ensalzando su trazo firme, seguro, flexible; así como su gracia y optimismo. Resaltando especialmente que su dibujo "no tiene nada de atormentado" y "que no necesitan torturas de procedimiento ni torturas de imaginación para explicarse lo que [se] está mirando". No podía ser mejor comienzo para un artista tan novel. Uno de estos críticos, López Chavarri, llega a decir: "Alfaro [es] un dibujante de cuerpo entero, con una firmeza, una seguridad de trazo, como no suelen verse hoy ni aún entre concursos de fama'. Y José Ombuena, otro conocido periodista que se ocupó de la exposición en Mateu, incluso profetiza: "Andrés Alfaro es un joven artista extraordinariamente dotado para cultivar el diseño [...] posee materia prima más que bastante para alcanzar éxitos muy considerables en la práctica de este arte". Por si lo dicho fuera poco, terminó de realzar aquella primera muestra otra crítica (ilustrada además con tres dibujos) firmada por Federico García Sanchiz, miembro de la Real Academia Española y conferenciante de fama en la Valencia del momento, en la que vertía nuevas aprobaciones: "consumado artista", "su pluma se asemeja a la de los escritores de los tenidos por intelectuales"..., entre otras. El propio autor recordará en una carta de marzo de 1962 al crítico alemán Verich Gertz, aquella habilidad admirada por los críticos: "Empecé a los 24 años con unos dibujos a línea muy sencillos y simples, un poco poéticos, hechos directamente a tinta con gran seguridad, que fue lo que verdaderamente más sorprendió a todos".

En cambio, las pinturas en su primera salida conjunta del taller no tuvieron una acogida tan unánime. Los cinco óleos expuesto en febrero

²⁰ RAFAEL "Andrés Alfaro, en Sala Mateu", Valencia, enero 1957. L[OPEZ-] Chavarri, E[duardo], "El dibujante Alfaro en Casa Mateu", *Las Provincias*, Valencia, 20 enero 1957. O[MBUENA, José], "Andrés Alfaro, en Sala Mateu", *Levante*, Valencia, enero 1957. GARCIA SANCHIZ, Federico, "Cheques y nervios", *Las Provincias*, Valencia, 30 enero 1957, p. 13. ANONIMO, "Exposición al aire libre", *Jornada*, Valencia, marzo 1957. L[OPEZ-] CHAVARRI, E[duardo], "En los jardines de la Generalitat", *Las Provincias*, Valencia, abril 1958. O[MBUENA, José], "Salón de otoño, en el Ateneo Mercantil", *Levante*, noviembre 1958.



Wagen 87

de 1957 en Alicante fueron juzgados favorablemente por J. P. J. desde las páginas de *Las Provincias*, hasta el punto de lamentar su ausencia en la exposición de la Sala Mateu.²¹ Pero, sin embargo, el crítico alicantino Vicente C. López opina en una reseña más extensa que, siendo Alfaro "un dibujante estupendo, limpio y profundo", "cuando toma los pinceles, se transfigura, divide su propio ser y, creyendo imponer su voluntad, lo que hace es dejarse arrastrar por una corriente engañosa que lo conduce al espejismo de una eliminación artificial". Para concluir diciendo que "como pintor [...] por ahora sólo está en ciernes".²² Los cuadros de exposiciones posteriores tampoco son objeto de críticas muy favorables. López-Chavarrí en la que realiza de la tercera individual ("Andrés Alfaro. Pinturas y [sic] hierros") se centra, más que en las pinturas, en las siluetas lineales realizadas con alambre.²³ Y José Ombuena en la reseña de las obras presentadas al IV Salón de Otoño no repite las expresiones incondicionales del año anterior: "el cuadro de Alfaro es gracioso, a su modo y en su estilo".²⁴

Algunas de estas primeras apariciones públicas de sus obras fueron promovidas por Juan Portolés Juan, un joven periodista valenciano (había nacido en 1933) que desarrolló en aquellos años de finales de los cincuenta una prodigiosa actividad de promoción del arte vanguardista, y al que -conocido el panorama cultural de la España de entonces- no se le ha prestado la atención que merece.

Esta se inició en el verano de 1956 cuando con la participación de algunos jóvenes artistas como Michavila, Monjalés o Salvador Soria, tuvo la idea de "patentar" el nombre de *Movimiento Artístico del Mediterráneo*, bajo cuyo rótulo se organizarían exposiciones con el objeto de dar a conocer las obras de los nuevos artista. Y de este modo, sin mayores pretensiones teóricas que las de dinamizar el panorama artístico

²¹ P.J., "Pintores valencianos en Alicante y Mallorca", *Las Provincias*, Valencia, 9 marzo 1957.

²² LOPEZ, Vicente C., "Exposición de obras. Andrés Alfaro", febrero 1957, pp. 2 y 12.

²³ L[OPEZ-]CHAVARRI, E[uardo], "Pinturas e Hierros", *Las Provincias*, Valencia, abril 1958.

²⁴ O[MBUENA, José], "Salón de Otoño, en el Ateneo Mercantil", *Levante*, Valencia, noviembre 1958.

español dando a conocer a jóvenes creadores y ponerlos en contacto entre sí, se desarrolló a lo largo de los próximos años una intensa actividad por toda la península y algunas ciudades extranjeras con el sello M.A.M. Su creador lo definía así:

"El Movimiento Artístico del Mediterráneo pretende arrimar los valores valencianos a las interesantes manifestaciones catalanas y conjuntamente lograr la fuerza de una unión solidificada por ánimos sinceros e inexpugnables en su deseo aferrado de un seguir adelante por siempre." ²⁵

La primera exposición de importancia que promovió tuvo lugar entre los días 17, 18 y 19 de marzo del año siguiente en los jardines del Palacio de la Generalitat con el patrocinio del Ayuntamiento valenciano. Pero ya antes de esta fecha habían tenido lugar otras exposiciones con el sello del *Movimiento*, una de ellas la ya mencionada del propio Alfaro en la Sala La Decoradora de Alicante. Esta primera exposición colectiva de marzo de 1957 (en la que, como hemos dicho, Alfaro participa con un lienzo y tres dibujos) tuvo su continuidad en las mismas fechas del año siguiente con la exposición "Arte Actual del Mediterráneo", que era la primera de una serie de exposiciones que con este mismo nombre, aunque variando su contenido, se abrirían a lo largo de ese mismo año y el siguiente en distintas ciudades españolas y extranjeras.²⁶ Para este

²⁵ "El Movimiento Artístico del Mediterráneo", *Revista*, Barcelona, 8-14 febrero 1958.

²⁶ A partir de las escasas y siempre fragmentarias noticias de la prensa valenciana de esos años, de ciertos datos de REAL ALARCON, (*op. cit.* pp. 81-83) y de un par de colaboraciones del propio Portolés en la segunda época de *Arte Vivo* (nº 1, enero-febrero y nº 2, mayo-junio 1959) puede reconstruirse la siguiente lista por orden cronológico: Valencia, Lérida, Alicante, Santander, Málaga, Tortosa, Castellón (durante 1958); Tai-pei, Caracas, Nueva York, Zaragoza, Buenos Aires (durante 1959) y Múnich, Milán, Burdeos, Dieppe (finales de 1959 ó 1960). Siendo, al parecer, la última exposición del MAM la celebrada en la Galería San Jorge de Madrid.

Excepcionalmente aparece información precisa sobre una exposición del MAM en una cronología general. En el catálogo *Informalisme a Catalunya* (Barcelona, Generalitat, 1990, p. 140) se reproduce la portada del catálogo de la exposición "III Salón de Arte Actual del Mediterráneo" que tuvo lugar en abril de 1960, en Valencia; en la que figuran como expositores: Corberó, Wil Faber, Hurtuna, Zacarías González, Alfonso Mier, Arús, Pallarés, Ràfols Casamada, Antonio Ruiz y Salvador Soria. Así como los autores de los textos: Casanova, Ciri Pellicer, Cirlot, Alberto del Castillo, Joan Fuster, Ramón Faraldo, Joaquín Michavila, Juan Portolés y Rubén Vela.

En la entrada "Movimiento Artístico del Mediterráneo" de la valiosísima *Enciclopedia del Arte Español del siglo XX*, t. 2 (Madrid, Mondadori, 1992) se desliza el error de datar una exposición del Movimiento organizada por el Grupo Picasso de Málaga entre 1962 y 1963, cuando el hecho tuvo lugar en 1958 (PORTOLES, *Arte Vivo*, 1, primera época,

proyecto, realmente sorprendente, se formó una organización especial dentro del MAM con el nombre de *Asociación de Artistas Actuales* o simplemente *Arte Actual*. En cuyo acto fundacional en la Taberna Casa Pedro se encontraba presente Alfaro. Arte Actual convocará en 1960 el I Salón de Marzo, una iniciativa que pasando por diversas vicisitudes llegaría hasta su quinceava convocatoria con el Salón de 1978,²⁷ y a los que Andreu curiosamente no concurrirá hasta su quinta edición, en la que obtendría la medalla de oro. El nombre *Asociación de Artistas Actuales* delata el modelo que toman los jóvenes valencianos cuando se proponen organizar un salón anual, nos referimos a la *Associació d'Artistes Actuals* de Barcelona y sus respectivos "Salò de Maig" y "Saló de Novembre". Basandose en estas relaciones del MAM con esta agrupación catalana Cirici llega a calificar al *Movimiento* de filial de la A.A.A.²⁸

Paralelamente a las exposiciones "Arte Actual del Mediterráneo" de las que Alfaro formó parte en repetidas ocasiones, junto a una cantidad muy amplia de artistas (en enero de 1959 eran ya cincuenta los que habían expuesto más de un centenar de obras).²⁹ Portolés gestionó simultáneamente un sinnúmero de muestras menores, individuales o colectivas, bajo el subtítulo de "Valores Plásticos Actuales", en distintas ciudades españolas,³⁰ así como en localidades valencianas.³¹ Tampoco fue ajeno el M.A.M. a la organización en Valencia de "Arte Español del Mediterráneo". Exposición preparatoria de la participación española en la "III Bienal de Alejandría" que tuvo lugar durante la segunda quincena de marzo en el Ateneo Mercantil y el Salón Dorado del entonces palacio de la

Valencia, enero-febrero 1959). La confusión proviene de cruzar dos datos de BARROSO, Julia, *Grupos de pintura y grabado en España 1939-1969* (Oviedo, Universidad, 1979, p. 58 y 184) que no precisa la fecha de la exposición y en cambio sitúa al Grupo Picasso entre 1961 y 1963.

²⁷ Sobre los salones de marzo véase la documentada aportación de GIL SALINAS, Rafael, "Dos décadas de arte valenciano (1960-1978) a través de los 'Salones de marzo'", *Círculo de Bellas Artes*, 30, 1986, pp. 71-78.

²⁸ "La plàstica catalana dels últims cinc anys", *Serra d'Or*, Abadía de Montserrat, febrero 1961, p. 32.

²⁹ Entre ellos figuraron nombres tan conocidos hoy como, Pablo Serrano, Eusebio Sempere, Genovés, Hernández Mompó, Ràfols Casamada, J. Brotat, Vento, Tarrats...

³⁰ Valencia (Instituto de Estudios Norteamericanos), Palma de Mallorca (Galería Quint), Bilbao (Asociación Artística Vizcaína), Sevilla, Málaga (Caja Provincial de Ahorros de Ronda), Castellón, Zaragoza, Santander (Ateneo).

³¹ Sagunto, Oliva, Algemesí, Manises, Utiel y Sueca.

Diputación, y en la que Alfaro -como veremos- presentó públicamente sus primeras esculturas. Pero su actividad no se limitó a la organización de estos ciclos de exposiciones o a la promoción de exposiciones de otros colectivos como las que tuvo el propio Grupo Parpalló en Madrid, el Grupo Picasso de Málaga o las de otro colectivo menos activos como Rotgle Obert;³² sino que a ese peculiar Movimiento se debieron también los ciclos de Arte Actual del Mediterráneo que tuvieron lugar en Castellón en octubre de 1958 y diciembre del 59 en los que participaron junto a Alfaro destacadas personalidades.³³ En el campo de las publicaciones se acometieron interesantes series de catálogos para las distintas exposiciones, diseñados en muchas ocasiones por García Borillo, que incluyeron textos de, entre otros, Aguilera, Cinci, Cirlot, Westerdahl, Sucre, Sempere y el propio Portolés. Así como unos "Cuadernos Artísticos del Movimiento Artístico del Mediterráneo" cuyo primer título, *Polelogía del Informalismo* escrito por Cirlot, apareció en marzo de 1960.

Esta enorme actividad pudo llevarse a cabo con la colaboración de numerosos colectivos artísticos con los que Portolés entraba en contacto y sumaba así al Movimiento. De este modo llegaron a "integrarlo" la Asociación de Artistas Actuales y el Equipo Forma de Barcelona, los Indalianos de Almería, el Grupo Picasso de Málaga, los grupos El Parpalló y Rotgle Obert de Valencia, el Círculo Artístico de Tortosa, los grupos Ibiza 59 y Tago de Palma, los colectivos Tormes y Arte Viviente de Salamanca,

³² No es cierto que "la labor artística [de Alfaro] se inició en la pintura, dentro del grupo Rogle [sic] Obert" tal como se afirma en la *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana* y otros textos posteriores, pues sus primeras participaciones colectivas se produjeron en los proyectos del MAM, Arte Actual y fundamentalmente como integrante del grupo Parpalló. Aunque debido a la falta de nitidez histórica que tienen las actividades y componentes del colectivo citado, que realiza algunas exposiciones en Valencia entre 1958 y 1959, no puede descartarse que este dato pudiera proceder de alguna fuente de aquellos años. De Rotgle Obert tenemos noticias relacionadas con una exposición presentada por el MAM en febrero de 1958 y otra en enero del año siguiente. Los artistas valencianos relacionados con el mismo fueron Albors, Borillo, Bort, Hernández Calatayud, Ferrero, Huguet, Mario Molés, Navarro, Pura Ribes, Salomón y Saval.

³³ Los primeros coloquios estuvieron dirigidos por Aguilera y colaboraron en su desarrollo Camilo José Cela, Cirici Pellicer, Eusebio Sempere, Antony Kerrigan, Wenley Palacios, Prades Perona, Soria, Borillo, Mojalés y el propio Alfaro. Del segundo ciclo sabemos que se expusieron obras de Salvador Soria, Víctor Pallarés, Monjalés, Juana Francés, Xam, Nassio, Alfonso Mier, Pérez Pizarro, Hurtuna, Ripollés y del Grupo Ibiza. Participaron también algunos artistas italianos del grupo Número de Florencia, junto a otros como Alberto Moretti, Mario Nigro y Umberto Peschi.

el grupo Ton Fan de T'ai-Pei (Taiwan)... Unas relaciones nada despreciables que sin duda debieron influir en el panorama artístico valenciano y en la generación y peculiaridades de otros proyectos como Arte Actual o incluso, el propio grupo Parpalló, a los que Portolés también estuvo vinculado. No nos parecen exagerados por tanto sus recientes afirmaciones:

"Para hablar del grupo Parpalló hay que hacer referencia a todo lo que aportó el Movimiento Artístico del Mediterráneo, sin duda alguna, espléndido elemento incubador de la mayoría de cosas buenas, que ocurrieron en esos años al nuevo arte valenciano, que, con tanta prestancia como acierto y selección, presenta en buena parte el Grupo Parpalló." ³⁴

Participando activamente en estas exposiciones y otras actividades culturales, Alfaro, como dirá un crítico en 1963, llegó a las tereas de la creación artística casi súbitamente.³⁵ Un inicio rápido para una carrera retardada. Retardada porque, no solamente deberán de pasar bastantes años para que pueda dedicarse por entero a la actividad artística (algo ciertamente arriesgado en sus circunstancias), sino que tardará, incluso, en aceptar su condición de artista, en no resistirse a ella. Hasta entonces compaginará varios empleos con algunas horas semanales dedicadas, primero, a la pintura; a la pintura y a la escultura entre finales de 1958 y, aproximadamente, 1961; para terminar dedicandose únicamente a la escultura a partir de ese año. Si bien es cierto que, con sus inconvenientes, esta situación de *amateur* le permitió crear en una libertad absoluta; y fue, en definitiva la única opción para un artista empeñado en unas experiencias plásticas que no tenían cabida en el mercado del arte español.

* * *

³⁴ PORTOLES, Juan, "Para hablar del Grupo Parpalló...", en cat. exp. *Grupo Parpalló, 1956-1961*, Valencia, Sala Parpalló/IVEI, 1990, p.82.

³⁵ Rodríguez Alfaro, José, "Andrés Alfaro, un escultor que siguió súbitamente al arte", *Informaciones*, marzo 1963, p. 12.

Para terminar este periodo en la biografía de Alfaro resta comentar dos "encuentros decisivos" ocurridos en 1958: la visita a la Exposición Mundial de Bruselas y su integración en el Grupo Parpalló.

En el mes de julio de ese año emprende junto a José Huguet y otros amigos un largo viaje en el que visitarán especialmente París, Colonia, Bruselas y Copenhague. De esta segunda salida al extranjero guardará numerosos recuerdos que le impresionaron, como el de París en un 14 de julio, cuando "París era una fiesta" -por usar el título de la novela de Hemingway-. Pero sobre todo el viaje tuvo importancia porque en Bruselas pudo contemplar deternidamente, en los últimos días la irrepetible exposición "50 Ans d'Art Moderne", organizada con gran acierto dentro del programa de la Exposición Internacional, cuya importancia habían sido noticia en Valencia,³⁶ y de la que le había hablado su amigo Monjalés en dos cartas desde Bruselas.³⁷ La muestra, compuesta por 350 obras, de las que 80 eran esculturas, tuvo una notoriedad internacional muy significativa. Por un lado sirvió para conocer mejor el arte alemán anterior al nazismo; también fue la primera vez que se pudo contemplar conjuntamente un número significativo de obras de la vanguardia rusa, especialmente de Malevich, Kandinsky, Chagal, Gabo y Pevsner; y tan importante como lo dicho, sino más, fue el hecho de que por primera vez los pintores y escultores norteamericanos se confrontaron con los artistas europeos y, por tanto, se integraron -historiográficamente hablando- en el desarrollo del arte occidental.³⁸

Evidentemente Alfaro no realizó entonces un análisis de tal naturaleza. Quedó desbordado por la cantidad y calidad de aquellas obras

³⁶ De hecho un antiguo miembro del Grupo Parpalló, presento unicamente en su primera exposición de diciembre de 1956 en el Ateneo Mercantil, el escultor valenciano Amadeo Gabino, que residía en Madrid, había participado en el diseño y montaje del pabellón español en esta exposición.

³⁷ En la primera, fechada el 2 de mayo de 1958, Monjalés le dice: "He pasado muchos días -completos- visitando la gran exposición de arte, que se exhibe en uno de los palacios, dentro del recinto de la exposición universal." En otra del 19 de ese mismo mes (que también firma Vicente Castellano, miembro igualmente del Parpalló) le pregunta por los preparativos del viaje.

³⁸ Vid. Cat. oficial: *50 Ans d'Art Moderne*, Bruselas, Palais International des Beaux-Arts, 17 avril-21 juillet 1958, Bruselas, Expositions Internationales des Beaux-Arts, 1958, pp. (84), XL, 219 pp. lám.

que él no estaba preparado para asimilar. ¡Le faltaban tantas claves para comprender el sentido de todo aquello! No obstante, guardó muchas imágenes imborrables -quizás precisamente por eso-, especialmente de los artistas españoles presentes: Picasso, Gris, Miró y González; y de aquéllos que ya conocía muy parcialmente: Cezanne, Matisse, Duchamp, Klee, Mondrian, Boccioni.. y especialmente Kandinsky. No será aún el momento de la escultura. El impacto que le produjo *La Montserrat* de Julio González fue, tal vez, la excepción. Y no porque faltasen al encuentro escultores como Rodin, Lehmbruck, Brancusi, Gabo, Moore, Bill, etc., a las que posteriormente volverá; sino porque su interés por el volumen -o mejor, por el espacio- llegará después. Aunque no mucho después.

A su regreso sus búsquedas plásticas tomarán un nuevo rumbo. Ha comprendido que el arte realizado entonces en Valencia, y la mayoría del español, guarda muy poca relación con las corrientes internacionales. Frutos de aquel impacto son los primeros gonaches abstractos que pretenden seguir los pasos de Kandinsky. Pero el dinamismo de aquellas obras mal podía constreñirse en la superficie bidimensional del cuadro, parecían requerir las tres dimensiones, y aquellos primeros experimentos abstractos desembocaron, un par de meses después, en los primeros proyectos escultóricos. Muchos años después el propio Alfaro describía así la importancia, a nivel objetivo, de aquella repentina maduración de sus planteamientos artísticos.

"El viaje a Bruselas fue definitivo para mi trabajo y produjo en mí una verdadera revelación. Lo único que siento es no haberlo podido realizar diez años antes. Porque en una España de ciegos, sordos y mudos, donde nadie tenía una perra, y muy pocos los papeles en regla para pasar la frontera, ir a Europa, ir a París, era un abanico de posibilidades que hasta ahora nadie se ha tomado la molestia de valorar. Yo me pregunto lo difícil que sería comprender a un Tàpies, un Chillida o un Saura sin haber sido los primeros en llegar a París.

Al regreso de Bruselas, donde en la Exposición Mundial del 58 vi la muestra "Cincuenta años de arte moderno", comienzo a pintar abstracto, pero mis deseos de volumen y espacio me llevan a la escultura. Construyo aquellas obras de alambre y

hojalata que, por cierto, siento muchísimo no haberlas conservado al no darles entonces importancia." ³⁹

Fruto, igualmente, del impulso de este viaje es la voluntad de vincularse de lleno al ambiente artístico valenciano de signo renovador y entrechar lazos con los artistas jóvenes que ya conoce y con los que ha convivido desde 1955 en tertulias, exposiciones y conferencias. Sabe de la existencia del Grupo Parpalló, al que pertenecen algunos de estos amigos desde su fundación a finales de 1956, y que edita una pequeña publicación denominada *Arte Vivo* y organiza exposiciones en Valencia, Barcelona y Madrid. Los círculos artísticos de la capital interesados por el arte joven no son amplios y él se encuentra integrado desde hace unos tres años en ellos, por lo que no le podían pasar desapercibidas las actividades, aún escasas, del colectivo. De hecho había visitado, días antes de salir de viaje, una del grupo en el Centro de Estudios Norteamericanos, donde él mismo presentó en abril su tercera individual.

Comienza participando activamente en la composición de *Arte Vivo*, contribuyendo decisivamente a la reorientación de la revista, especialmente en los aspectos formales: reducción del tamaño tabloide, aumento del número de páginas, mejora de la maquetación, inclusión de publicidad..., y diseñando personalmente la portada de la nueva época. Cuando él se incorpora en el otoño de 1958,⁴⁰ junto a Isidoro Balaguer y Eusebio Sempere, el grupo Parpalló pasa a estar compuesto por veintiséis

³⁹ Martín, José, "Andreu Alfaro. Polea y forma: la línea", *Abalorio*, 12, Sagunto primavera-verano 1986, pp. 52-53.

⁴⁰ La asistencia de Alfaro a las reuniones, del grupo Parpalló se producen en el mes de octubre de 1958, propiciada por algunos de sus amigos, miembros del mismo, como Monjales o Michavila, quienes habían visto algunos de sus gauches abstractos y primeros bocetos de esculturas en alambre y hojalata. Documentalmente se confirma esta fecha. La incorporación no se produjo antes (como se afirma en la Gran Enciclopedia de la Región Valenciana) pues Alfaro ni participa en la exposición colectiva del Centro de Estudios Norteamericanos (27 junio-10 julio 1958), si su nombre aparece en la lista de miembros publicada en la cuarta entrega de *Arte vivo* del mes de julio de ese año. Su incorporación a las actividades del grupo tiene su primera constatación documental en el núm. 1 de la segunda época de *Arte vivo*, publicado en enero de 1959, al figurar por primera vez su nombre en la relación de componentes del grupo. Demostración de que las relaciones con algunos miembros del colectivo eran ya estrechas a finales de 1958 es el viaje que realizó con Aguilera, Salvador Soría y Monjalés a Palma de Mallorca para conocer a Joan Miró. (Se conserva documentación fotográfica en el archivo del autor).

miembros. Un número amplio (formado por dieciséis pintores, tres escultores, dos arquitectos, dos críticos, un decorador y dos aficionados) que no tienen demasiados puntos en común más allá de un deseo de renovación y una voluntad de unir fuerzas para combatir la inactividad y los academicismos imperantes en la capital . A lo largo del siguiente año, el recién llegado contribuirá a una reorganización del grupo que drásticamente reduce su nómina y radicaliza sus planteamientos plásticos. Fue en el seno del nuevo Grupo Parpalló (el que tendrá interés en el panorama nacional) donde se desarrollan los tres primeros años de un periodo importante en la trayectoria escultórica de Andrés Alfaro: el de la formación de su lenguaje plástico.



5

Las dificultades en la búsqueda de un lenguaje escultórico (1959-1963)

El crítico e historiador del arte Herbert Read concluía en 1934 su primera reseña sobre el escultor Henry Moore, cuando éste tan sólo tenía treinta y cinco años, refiriéndose expresamente a las dificultades que rodean toda iniciación en el arte:

"La vida de un artista original [...] ya se trate de un pintor, de un escultor, de un poeta o de un músico, es dura; sólo la absoluta integridad de propósito puede sostenerlo durante esos años de penuria económica, de desdén y de indiferencia del público que constituyen su suerte inevitable."¹

La búsqueda de su propio lenguaje escultórico en esta primera etapa entre 1959 y 1963, estuvo especialmente dificultada por esa "suerte inevitable" de la que habla Read. En 1963 ante la pregunta un tanto abstracta del crítico catalán José Corredor-Matheos sobre cuáles eran los principales problemas técnicos que plantea la materia al escultor, Alfaro contesta con absoluto realismo: "Yo no tengo problemas técnicos; el problema de esta clase está supeditado para mí al económico".²

Por entonces Alfaro, que no ha abandonado aún por completo la pintura, conoce la distinta dependencia que sufre frente a las necesidades materiales en uno y otro medio plástico. Para construir esculturas precisa un taller, herramientas y materiales bastante más costosos que los

¹ Citado por el propio READ en *Carta a un joven pintor*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1976, p. 115.

² "Andrés Alfaro...", *La Prensa*, 10 septiembre 1963, p. 10

pinceles, pinturas y lienzos; pero por adverso e inédito que fuera este camino había decidido recorrerlo. Sus primeros bocetos salieron de la cocina de su casa en la calle Maestro Palau contruidos con herramientas rudimentarias y utilizando hilo de alambre, la hojalata de algún bote de conserva o cartón. En 1960 empezó a trabajar algunas horas del final de la tarde en una planta baja del barrio de la Malvarrosa que le prestó su amigo Pablo Navarro. Y allí adquirió sus primeros conocimientos con la práctica y la ayuda de un improvisado maestro, un calderero jubilado que a ratos le enseñó a usar el soplete para ablandar la chapa o para hacer soldadura autógena, a cortar y doblar la plancha de hierro o latón, la forma de obtener determinados acabados, etc. En aquel primer taller realizó las planchas datadas entre 1959 y 1963. Pero más grave que esta escasez de medios materiales y de tiempo fue en aquellos años la orfandad de maestros, la falta de referentes artísticos directos y la más penosa desinformación sobre la actualidad artística internacional. Incluso las pocas realizaciones de signo innovador que lograban desarrollarse en el interior del país eran sistemáticamente silenciadas o desdeñadas por los medios de comunicación que dedicaban escasa atención a las artes plásticas y la obra madura de los maestros españoles que residían fuera del país era conocida en el interior de forma muy fragmentaria e incompleta. En estas adversas circunstancias la búsqueda retrospectiva de paternidades en que apoyarse no era tarea fácil, y si bien este problema se presenta en todos los campos de la creación, desde la literatura se pudo conectar con mayor facilidad con la vanguardia anterior a la guerra representada por los autores de la Generación del 27, no ocurriendo nada semejante en el mundo de las bellas artes. La literatura, el texto escrito, conservó mejor aquella incipiente tradición de lo nuevo, surgida en la España de los años veinte y treinta, que las imágenes plásticas.

Esta primera etapa está presidida por una intención personal muy audaz pero poco consciente de sus deficiencias o sus logros. Muchas de aquellas ideas y bocetos se han perdido, pero las obras que llegaron a realizarse de forma definitiva y se han conservado, o la documentación fotográfica que tenemos de aquellos años, muestran la originalidad de

unas propuestas plásticas que sin tener semejanzas directas con ninguna producción escultórica que Alfaro pudiera entonces conocer, plantean problemas de espacio y dinamismo, e incluso, del mismo objeto escultórico, que entroncan de forma personal con las inquietudes más importantes de la escultura contemporánea.

Precisamente para contrarrestar este clima hostil y hallar alguna orientación y apoyo, Alfaro se había integrado en el grupo Parpalló. En las actividades del mismo se relacionó con otros creadores que como él intentaban encontrar un camino personal, pero fue especialmente decisiva la amistad con el crítico valenciano, y líder del grupo tras la muerte del pintor Manolo Gil (Valencia 1925-1957), Vicente Aguilera Cerni, y el conocimiento de la figura y la obra del escultor vasco Jorge de Oteiza.

Aguilera Cerni (Valencia, 1920) era, ya a finales de la década de los cincuenta, un crítico de prestigio. Estaba informado sobre los fenómenos más relevantes del panorama internacional, conocía las vanguardias históricas, especialmente el constructivismo ruso-soviético, el neoplasticismo holandés y la Bauhaus alemana, movimientos a partir de los cuales configuró su propia doctrina estética siguiendo a importantes teóricos del arte como Giulio Carlo Argan o Lionello Venturi, de los que se reconocía discípulo. Desarrollaba su labor como crítico, además de en la prensa local, firmando frecuentes colaboraciones en revistas nacionales, como las madrileñas, *Insula* e *Ondice* o la barcelonesa *La Revista de Actualidades, Artes y Letras*, y contaba para entonces con varios libros, dos de ellos dedicados al arte norteamericano. La concesión en 1959 del Premio Internacional de la Crítica en la XXIX Bienal de Venecia lo convirtió en una persona relevante y, a pesar de su ideología marxista, influyente en varias instituciones oficiales que podían servir de plataforma para los jóvenes artistas como el Ateneo y el Instituto de Estudios Norteamericanos de Valencia, o el Instituto de Cultura Hispánica. Por estas razones es comprensible que fuera, desde sus inicios, el ideólogo del grupo, la persona encargada de trazar -al menos en teoría- las propuestas estéticas, escribiendo sus textos colectivos, coordinando la revista...; y que tuviera una gran influencia en la maduración de Alfaro, hasta el punto de

convertirse en el miembro del Parpalló que más estrechamente entroncó sus búsquedas plásticas con las propuestas estéticas elaboradas por Aguilera, unas propuestas de las que Alfaro no se alejaría del todo a lo largo de su trayectoria posterior. En la parte destinada al contexto artístico en el que se integra Alfaro ya hemos comentado este tema y especialmente en el movimiento ideado por Aguilera, el *normativismo*, del que Alfaro fue uno de sus representantes. El mismo ha reconocido el papel jugado por Aguilera en el grupo cuando, a la pregunta de un periodista sobre si necesitaban el apoyo doctoral representado por este crítico, Alfaro responde:

"Creo que sí. Eramos jóvenes y luchábamos contra una sociedad y sus valores establecidos, porque en los años cincuenta esto era Nigeria y hasta finales de los cincuenta no vi el primer arte abstracto: esculturas de Oteiza ... Quizá necesitábamos la comprensión y hasta la justificación de los teóricos." ³

A Jorge de Oteiza lo conoció en 1959 cuando éste fue invitado a impartir una conferencia en el Ateneo Mercantil de Valencia. Un primer encuentro del que Alfaro recordará a un hombre arrollador y persuasivo que consumió el tiempo desmontando con ingenio las propuestas cinéticas que desde la exposición "Le Mouvement" (celebrada cuatro años atrás en la Galería Denise René) se habían extendido entre muchos artistas parisinos; sin llegar a exponer el contenido de unas cuartillas que había traído escritas para tal ocasión. Estos contactos se repitieron de forma muy esporádica durante los dos o tres años siguientes, y en ellos ejerció sobre algunos miembros del Parpalló, pero especialmente sobre Alfaro, su preocupación pedagógica hacia la juventud; de la que dan testimonio sus múltiples iniciativas en este campo (como su papel en la génesis del Equipo 57 y Grupo Espacio) y la constatación personal de otros artistas vascos que lo trataron más estrechamente como Barterrechea o Ibarrola. Este último declaraba en 1978:

"Jorge siempre supo animar a la juventud de una manera muy

³ PIERA, Emili, "Andrés Alfaro, enamorado del Barroco", *Tiempo*, Madrid, 10 octubre 1988, p. 86.

anarquizante y muy especial, pero con unas coordenadas suficientemente válidas y serias." ⁴

Estas coordenadas servirán de orientación al joven Andreu durante bastantes años. Aunque no será en esto un caso aislado, pues como señalará Daniel Giralt-Miracle en un artículo sobre Alfaro:

"Quizá la figura más arrolladora, enérgica y creadora del grupo (de artistas normativos) fuera Jorge de Oteiza, hombre que con su obra, sus teorías y su actuación ha influido enormemente en las generaciones jóvenes preocupadas por el espacio, la forma y el volumen" ⁵

Es innegable que estas preocupaciones: espacio, forma y volumen (incluso por este orden de importancia y hasta cronológico), son puntos axiales de la trayectoria de Alfaro, y él mismo ha reconocido siempre, con admiración, la deuda que en ellos tiene con el escultor vasco:

"En la neoplástica creo que Oteiza [...] es una de las figuras más inmensas que hay hoy en el mundo. Dentro de la combinación de planos y de espacios ha llegado a una perfección de análisis casi insuperable." ⁶

Alexandre Cirici contó, en uno de sus tantas veces precursos artículos en *Serra d'Or*, que cuando Andreu conoció -según él por intermediación del crítico argentino Romero Brest- a Oteiza, éste "va oferir-li la seva generosa amistat, tan cordial i exuberant. També el gran escultor basc li digué que si continuava tan enamorat de la pureza es quedaria

⁴ ANGULO BARTUREN, Javier, *Ibarrola, ¿un pintor maldito? (Arte Vasco de postguerra. 1950-1977 de Aránzazu a la Bienal de Venecia)*. San Sebastián, 1979, p. 26.

⁵ "La Escultura tecnológica de Andreu Alfaro", *Destino*, Barcelona, 24 de febrero 1973, p. 37. Una opinión que es corroborada por M^a Soledad ALVAREZ MARTINEZ en su estudio sobre la escultura vasca (*Escultores Contemporáneos de Guipúzcoa, 1930-1980*, San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipuzcoa, 1983, p. 163) cuando señala que "resultaría difícil citar un escultor vasco que de algún modo no haya experimentado el influjo de Oteiza", señalando "su magisterio tanto en grupos de arte ("Equipo Córdoba", "Equipo 57") como en numerosos escultores (Alfaro, Amador, Palazuelo, Labra, Sempere ...) y, en general, en todos los artistas que realizan su obra dentro de tendencias racionalistas, normativas u objetivas".

⁶ PORCEL, Baltasar, "Andreu Alfaro y sus hierros enhiestos", *Destino*, 1616, Barcelona, 21 septiembre 1968, p. 33.

sense res en les mans".⁷

Lejos de ocultar celosamente sus influencias o fuentes, Alfaro siempre las ha expresado abiertamente.⁸ Así en otra entrevista algunos años después, se refería también a esta influencia, especificando, no obstante, algunas disensiones:

"Me influyó, más conceptualmente, de forma más directa, Oteiza. El es un hombre del Norte, profundamente religioso. En cambio yo soy mediterráneo y muy poco religioso. Oteiza es uno de nuestros mejores escultores, de categoría internacional. Me influyó muchísimo, aunque él sea un amante de la metafísica y yo de la realidad ... Fue el primero en intentar una comunicación simbólica, no puramente material, por medio de materiales, es decir comunicar simbólicamente unos conceptos mediante un espacio. Esto se puede ver en su 'Homenaje a Mallarmé', que a mi personalmente me descompone, o en su 'Mueble metafísico'."⁹

Pero no sólo en el aspecto estrictamente artístico puede detectarse la ascendencia de Oteiza, también respecto a la mutua convicción sobre la función social del arte, una *misión* -la de ser el "garante del despertar espiritual y político de su pueblo"- que Alfaro en parte, años después, incardinó con la reivindicación nacionalista. O al menos así ha sido visto por la crítica, hasta el punto de que Cirici llegue a sobrevalorar la postura de Alfaro:

"En 1959 va conèixer Oteiza i la gran força de la seva intencionalitat psicològica i idealista. Però Alfaro ha volgut anar més enllà, cap a una intencionalitat compenetrada amb una situació social i nacional concreta, i amb una projecció històrica activa."¹⁰

⁷ "Andreu Alfaro", *Serra d'Or*, 10, Abadía de Montserrat, octubre 1964, p. 30.

⁸ Un rasgo de la personalidad de Alfaro que, en el caso concreto que nos ocupa, provocó el siguiente comentario de MORENO GALVAN: "Me gustaría [...] aludir a algo de Andrés que a mí me complace mucho: su reconocimiento permanente a Jorge de Oteiza, al cual él proclama siempre como su maestro. Ya lo he dicho más de una vez: todo artista es hijo de padres conocidos. Andrés, también. Pero le gusta proclamarlo." ("Andrés Alfaro en la Galería Juana Aizpuru. Sevilla", *Triunfo*, 460, Madrid, 27 de marzo 1971).

⁹ HIX, Juan de, "Conversación con Alfaro", *Correo de Andalucía*, Sevilla, 13 de marzo, 1971.

¹⁰ "L'escultura valenciana actual", *Suma y sigue*, Valencia, marzo 1966, p. 36.

Reparar sobre lo que significaron en aquellos años ambas personas puede esclarecer algunos aspectos de la trayectoria biográfica, pero antes de repasar los significativos años del periodo 1958-1963, tiene interés -en este orden de cosas- prestar atención también al discreto aunque significativo respaldo teórico que brindaron a su obra algunos críticos del momento y que sin duda debió estimularle a seguir por el camino emprendido.

Hemos de mencionar en primer lugar, nuevamente, a Aguilera Cerni. Fue el primer crítico que le dedicó un artículo alentando sus primeros pasos en la escultura, que apareció en la misma revista del Parpalló en abril de 1959.¹¹ Una verdadera muestra de confianza habida cuenta que por entonces hacía a penas unos meses que había acometido sus primeras esculturas y no llegaban a la docena las que tenía finalizadas. Este temprano voto de confianza se revalida con varias colaboraciones posteriores. En agosto del mismo año le dedica tres laudatorios párrafos en otro artículo de mayor difusión sobre el nuevo arte valenciano: "Inesperadamente, Valencia se ha encontrado con un escultor de grandes posibilidades". En el que aprueba su inquietud intelectual y su temprana madurez.¹² E incluso en un artículo publicado en *Aujourd'hui. Art et architecture* sobre la escultura abstracta española llega a afirmar: "Enfin c'est entre l'art de Chillida et celui d'Alfaro que se situe la jeune sculpture espagnole".¹³ Incondicionales apoyos fueron así mismo las referencias a Alfaro en otro artículo sobre el mismo tema en la revista de la Bienal de Venecia al año siguiente;¹⁴ al igual que la selección de unas esculturas para la III Bienal de Alejandría de 1959, de cuya participación española Aguilera fue comisario y que supuso la primera presentación de Alfaro en un foro internacional.

Sin embargo, a partir de 1961, con el enfriamiento de las relaciones entre ambos, Aguilera retira su atención sobre la obra de Alfaro

¹¹ "Andrés Alfaro", *Arte Vivo*, 2 (segunda época), Valencia, marzo-abril 1959, pp. [16-18].

¹² "Nuevo Arte Valenciano", *Revista*, 383, Barcelona, 15 agosto 1959.

¹³ "La sculpture abstraite espagnole", *Aujourd'hui. Art et architecture*, 24, París, diciembre 1959.

¹⁴ "La nuova scultura spagnola", *La Biennale*, 40, Venecia, julio-septiembre 1960.

y sólo escribirá en 1963 -a propuesta de éste- un breve texto para su exposición de Neblí ¹⁵, y dos referencias obligadas en sendas críticas sobre la Bienal de Venecia de 1966, en la que se habían presentado varias esculturas suyas. ¹⁶ Curiosamente en *Panorama del Nuevo arte español*, que fue publicado ese mismo año, Aguilera enmienda aquel decidido apoyo de 1959 y 1960 comenzando la página de Alfaro en los siguientes términos:

"Como era de suponer, Alfaro superó pronto *los pasos iniciales determinados por trabajos escasamente maduros*, donde se planteaban efectos de dinámica espacial [...]. El objeto creado -dentro de su *inmadurez plástica*- ya evidenciaba la propensión hacia el símbolo." ¹⁷

Otro crítico que se interesó desde muy pronto por la obra de Alfaro fue José María Moreno Galván. En 1961 le invitará a realizar su primera individual como escultor en la Galería Darro de Madrid que dirigía desde su salida del Museo Nacional de Arte Contemporáneo en 1958, al cesar Fernández del Amo como director del mismo; escribiendo él mismo el texto de presentación en el catálogo. ¹⁸ Dos años después, concidiendo con la segunda individual, también en Madrid, escribirá otro texto para *Aulas 63* en el que apoya decididamente su escultura. ¹⁹ Un interés que no era arbitrario sino coherente con el alineamiento mantenido por Moreno Galván con la "línea analítica y mensuradora" (tal como la llamará en *Autocrítica del arte*, su alegato contra la actitud aformal o expresiva en el arte) ²⁰ que ya se había manifestado en 1960 al participar en el intento de promover el *movimiento normativo* junto a Aguilera.

También a raíz de la exposición individual de 1963 en Neblí

¹⁵ "Convertir en lenguaje ...", en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Galería Neblí, 1963, pp. [2-4]

¹⁶ "Della Spagna. Gli artisti per la Biennale di Venezia", *D'Ars*, 1-2, Milán, 10 marzo-20 octubre 1966, pp. 36-39. "Relazioni dalla Spagna sulla Biennale", *D'Ars*, 3-4, Milán, 10 junio-20 octubre 1966.

¹⁷ Madrid, Guadarrama, p. 296. El subrayado es nuestro.

¹⁸ "Proporcionar es una manera ...", en cat. exp. *Andrés Alfaro*, Galería Darro, 1961, pp. [2-3].

¹⁹ "Las esculturas de Alfaro", *Aulas*, 35..., Madrid, abril 1963, pp. 9-10.

²⁰ *Autocrítica del arte*, Madrid, Península, 1965.

aparecerá un importante artículo de Víctor Manuel Nieto Alcaide que será, a pesar de su brevedad, la contribución de mayor valor historiográfico publicada hasta entonces. Nieto vincula su trabajo escultórico con el constructivismo ruso y comenta distintas obras, reproduciéndose fotográficamente siete. ²¹ Aquella exposición Neblí le causó tan buena impresión que en una valoración general de la temporada 1962-63 Nieto la califica como una de las aportaciones plásticas más importantes de la misma y sin duda la de mayor calidad de todas las de escultura.

Para el catálogo de esa muestra Valeriano Bozal -que desde hacía tres años conocía personalmente al escultor- preparó un texto de cierta extensión en el que incardinaba las obras presentadas con las investigaciones espaciales del constructivismo, diciendo que por su mayor integración con el espacio concreto y el carácter simbólico de muchas de ellas, superaban a las del mismo Pevner. ²² El profesor Bozal ya había mostrado su interés y apoyo a Andreu en una crítica sobre la exposición del Grupo Parpalló (la del Club Urbis de Madrid en 1969) en la que afirmaba que era el artista más importante del colectivo. ²³ La amistad con Valeriano Bozal se estrechó algunos años después y aunque la afinidad de intereses artísticos de un principio divergió un tanto al decantarse éste por la corriente del realismo social (al que dedicó varios valiosos estudios en la segunda mitad de los sesenta) seguirá siendo durante los sesenta y setenta un testigo de excepción en la evolución escultórica de su amigo Alfaro. ²⁴

Otros críticos del momento que acogieron con aprobación las primeras presentaciones públicas de sus esculturas fueron Cirlot, Cirici, Hierro, Popovici y Corredor entre otros menos relevantes. Eduardo Cirlot describe favorablemente las obras que se incluyeron en la exposición del Grupo Parpalló en la Sala Gaspar, siendo verdaderamente casi la

²¹ "La escultura de Andrés Alfaro", *Artes*, 4..., Madrid, junio 1963, pp. 18-19.

²² "La aparición de las obras ...", en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Sala Neblí, 1963, pp. [6-22].

²³ "Grupo Parpalló.Club Urbis", *Cuadernos del Arte y pensamiento*, 3, Madrid, febrero 1969, p. 150.

²⁴ Nos ocuparemos con algún detalle mayor sobre esta amistad en el capítulo siguiente.

excepción. ²⁵ Alexandre Cirici Pellicer le dedica un párrafo apreciativo en su crítica sobre la Bienal de Alejandría de 1959 en *Destino*. La exposición de 1963 en la Sala Neblí fue objeto de bastantes críticas y la mayoría de signo positivo: José Hierro valoró muy certeramente la falta de dramatismo de sus esculturas y la potencialidad monumental de las mismas. ²⁶ Cirilo Popovici también se hizo eco de la muestra, ²⁷ y con motivo de ésta José Corredor-Matheos le hizo una entrevista para el periódico *La Prensa*; ²⁸ por lo que este primer periodo artístico finalizó con cierta sensación en Alfaro de haber superado la primera prueba de la crítica.

* * *

Alfaro ha ido superando los años de aprendizaje en solitario, de búsqueda instintiva o asombrada tras los destellos de las obras artísticas verdaderamente modernas. Pero a finales de los años cincuenta la libertad del creador ya no la concibe como un manifiesto personal sino como un acto solidario, como el fruto de una colaboración vinculada a un compromiso estético y social. En 1959 así lo manifestaba:

"[El artista] halla plenamente [la libertad] cuando trabaja en colaboración, pues hemos llegado a un punto en que no es necesario el individualismo. Estamos llenos de mitos, de ídolos. [...] Creo en el individuo, pero no en la adoración. El individuo puede hacer grandes cosas, pero mayores las hará en colaboración." ²⁹

Esta concepción de la libertad del artista vinculada a la práctica y a la obra de un colectivo que orientará sus propias experiencias plásticas por el cauce teórico y formal de la vanguardia recién conocida, la encuentra Alfaro con su incorporación a finales de 1958 en el Grupo Parpalló; colectivo fundado en 1956, como se ha dicho anteriormente, y

²⁵ "Exposición del Grupo Parpalló en Sala Gaspar", *Correo de las Artes*, Barcelona, noviembre 1959.

²⁶ "Alfaro" *El Alcazar*, Madrid, 28 marzo 1963, p. 12.

²⁷ "Alfaro", *GP*, 208, 15 abril 1963.

²⁸ "Andreu Alfaro ...", *La Prensa*, 10 septiembre 1963, p. 10. También apareció otra interesante entrevista (*Destino*, Barcelona, 5 octubre 1963) realizada por Fuster.

²⁹ ARNAL, Jaime, "Conversaciones con nuestros artistas. Andreu Alfaro", *Revista de Actualidades. Artes y Letras*, Barcelona, 28 noviembre 1959. Es esta la primera entrevista que concede el escultor. Estuvo motivada por la exposición del Parpalló que se había abierto en la Sala Gaspar hacía unos días.

con muchos miembros había ya establecido algunos contactos. Andreu Alfaro se integra en el grupo precisamente en el momento en que éste ha iniciado un proceso de homogeneización en unos presupuestos en principio interdisciplinares y eclécticos que admitían corrientes muy variadas, para radicarse progresivamente en una práctica muchos más decidida y comprometida teórica e ideológicamente. En efecto, la artificialidad de un colectivo integrado por casi una treintena de miembros, de diferentes edades, de diversos grados de formación y objetivos en ocasiones contrapuestos, con diferentes estilos y concepciones del arte, revelaría pronto la imposibilidad de lograr una cierta cohesión. Las reiteradas incomprensiones de los críticos y el público que se habían plasmado especialmente en la quinta exposición colectiva celebrada en el Centro de Estudios Norteamericanos de Valencia en junio de 1958, serán la causa de la crisis de esta forma de agrupamiento fundacional que, al decir de Pablo Ramírez "había agotado todas sus posibilidades, ya planteaba más limitaciones que ventajas".³⁰ De hecho la editorial del número 4 de la revista *Arte Vivo* que aparece en julio de ese año anuncia sin rodeos el acceso a una nueva etapa:

"Todavía no ha llegado el momento de hacer un balance de los resultados obtenidos por el Grupo Parpalló desde su fundación [...]. La postura ha sido eficaz y creemos haberla mantenido con dignidad y seriedad. Aunque sigue siendo necesaria una tenaz labor de información actualizadora, la batalla está ganada, pues su resultado depende de esas promociones más jóvenes a las que importan bien poco los anacrónicos llenos de bilis y nostalgias malsanas. Considerados aisladamente, estamos dispuestos a admitir la debilidad de nuestro esfuerzo. Verdaderamente son muy pocos los elegidos y menos todavía los que están dispuestos a trabajar y a estudiar sin regateos para merecerlo. Ahora bien; como grupo, sabemos que la labor no puede ser completamente estéril si contribuye a vivificar un ambiente artístico rarificado a fuerza de querer respirar indefinidamente el mismo aire."³¹

Nos hemos detenido en esta cita porque explica el especial

³⁰ "El Grupo Parpalló, una aproximación", en cat. exp. *Grupo Parpalló, 1956-1961*. Valencia, Sala Parpalló. IVEI, 1990, p. 34.

³¹ "Editorial", *Arte Vivo*, cuarta entrega, julio 1958, p. [1].



significado del momento en que Alfaro se integra en el colectivo. Forma parte así de "esas promociones más jóvenes" dispuestas al impulso y a la renovación. Junto a él protagonizan esta decisiva orientación, además del propio Aguilera, Monjalés (send. de José Soler Vidal. Albaida, Valencia, 1932), Martínez Peris (Valencia, 1925-1989) y Eusebio Sempere (Onil, Alicante, 1923-1985), que procedían de la anterior etapa; Isidoro Balaguer (Valencia, 1931), que se incorpora en el mismo momento que Andreu; y Antonio Giménez Pericás (Madrid, 1930), integrado en las actividades del Parpalló a principios de 1959, y responsable en gran medida de las progresivas inclinaciones hacia el arte concreto del grupo valenciano. Con Pericás, además, mantendrá Alfaro una interesante y frecuente correspondencia durante 1959 y 1960, conservándose cartas de alto contenido teórico que debieron influir en la primera formación artística de Alfaro.

El propio Alfaro relata así este proceso de crisis y posterior relanzamiento:

"No es que [el grupo] tuviera una cierta desintegración, lo que ocurrió es que en aquel momento estábamos muy politizados, y razones de este cariz junto a otras de tipo estético, también bastante radicales, dieron como fruto una especie de depuración en una noche extraña en la que nos reunimos en el estudio del decorador Martínez Peris y decidimos que, o hacíamos una depuración y nos quedábamos aquellos que compartíamos una serie de valores, o no seríamos nada. Y no niego que en esta decisión fuera yo, a pesar de haber entrado el último, uno de los más radicales. Y pienso que de no haber sido por aquella nueva línea, hoy nadie hablaría del *Parpalló*; se habla de este grupo porque hubieron cinco o seis exposiciones después de esta transformación, ya que las exposiciones anteriores no tuvieron resonancia ni interés. De alguna manera comenzamos una modernidad sin concesiones a la sociedad que nos rodeaba." ³²

El colectivo celebra frecuentes reuniones, bien de carácter formal en los locales del Ateneo, bien organizando tertulias o conversaciones informales en cenas en la desaparecida Casa Pedro o en

³² MARTIN, José, "Andreu Alfaro. Idea y forma: la línea", *Abalorio*, 12, Sagunto, primavera-verano 1986, p. 53.

la casa o estudio de algún miembro. Los temas de discusión que interesaban ya a nuestro escultor tienden a configurar su propio ideario de compromiso estético. Junto a sus compañeros lee los nuevos planteamientos del significado que hacía Kandinsky en *Punto y línea frente al plano*; discute las implicaciones artísticas de las dimensiones espacio/tiempo de la teoría de la relatividad; las propuestas alternativas al informalismo; y, sobre todo, la cuestión palpitante para la vanguardia de la primera mitad de siglo: la obra total, la integración de las artes entre sí y con la sociedad.³³ El grupo, además, sintoniza y tiene puntos de contacto en sus preocupaciones teóricas con otros colectivos fuera del País Valenciano, especialmente con el Grupo 57, propiciados desde Madrid por Giménez Pericás. En el mes de abril de 1959 este equipo fundado en París dos años antes, celebra una exposición en el Club Urbis de Madrid, que provoca un ciclo de conferencias en el que el crítico Moreno Galván habla de la "Actividad del espacio plástico" y dirige un coloquio sobre "el concepto de espacio en las artes plásticas" (temática de atención preferente en las primeras esculturas de Alfaro). Poco después *Arte Vivo* da la reseña completa de la "I Decena de Problemas Estéticos Contemporáneos" celebrada en la madrileña Galería Darro, en la que Giménez Pericás participa con la conferencia "Propósito de coherencia y arte concreto" y Oteiza con "Un arte receptivo".³⁴ Será en el mes de junio de ese mismo año cuando en Valencia, coincidiendo con la exposición de Manuel Calvo en el Club Universitario, se organizan los días 12, 13 y 15 unas charlas coloquio a cargo del propio Calvo, el Equipo 57 y Giménez Pericás, en las que participaron activamente los miembros del Parpalló. De hecho Calvo estuvo a punto de incorporarse al colectivo a finales de ese año 1959.

Así va pertrechándose la escultura de Alfaro de las nociones básicas que dan contenido y orientación a su primera etapa plástica: un arte de experimental de clara filiación formalista y racional, un arte de apercepción ética cara a la construcción de un mundo más racional y

³³ ESTELLES, Juan José, "El grupo celebra permanentes ...", en cat. exp. *Grupo Parpalló 1956-1961*, Valencia, Sala Parpalló/IVEI, 1990, p. 78.

³⁴ "Panorama del arte español", *Arte Vivo*, 3 (segunda época), Suplemento de información artística y bibliográfica, Valencia, mayo-junio 1959, p. [1]

justo. En 1959 escribía:

"No m'interessa el goig intel.lectual de l'emoció de l'art.

M'interessa l'art que pot servir per a dir-me el què és el món on vivim, els jardins dels col.legis, les cadires i tots els objectes que fan la nostra vida.

Vull un art que pense en aquests objectes quan es fa. Cal fer art pensant en els altres. Amb això no crec que es pugui perdre la personalitat, el què s'ha de perdre és l'individualisme sentimental."

También en ese mismo año explicaba su forma de entender el colectivo, remarcando su vocación utópica y al mismo tiempo desmitificadora de la creación artística:

"Este grupo artístico no pide genios. Exige entrega en algo realmente vital como el arte, exige razón en aquello que se hace, no se pregunta quién lo hace ni cómo lo hace [...]. Queremos defender el arte como fenómeno espiritual ante la sociedad [...], tenemos fe en los hombres y en una sociedad mejor." ³⁵

Y, en consecuencia, una unión integradora de las artes plásticas con la actividad del arquitecto, el urbanista, el diseñador o el ingeniero. Fruto de todos estos planteamientos es la admiración de Alfaro en aquellos años por los arquitectos e ingenieros:

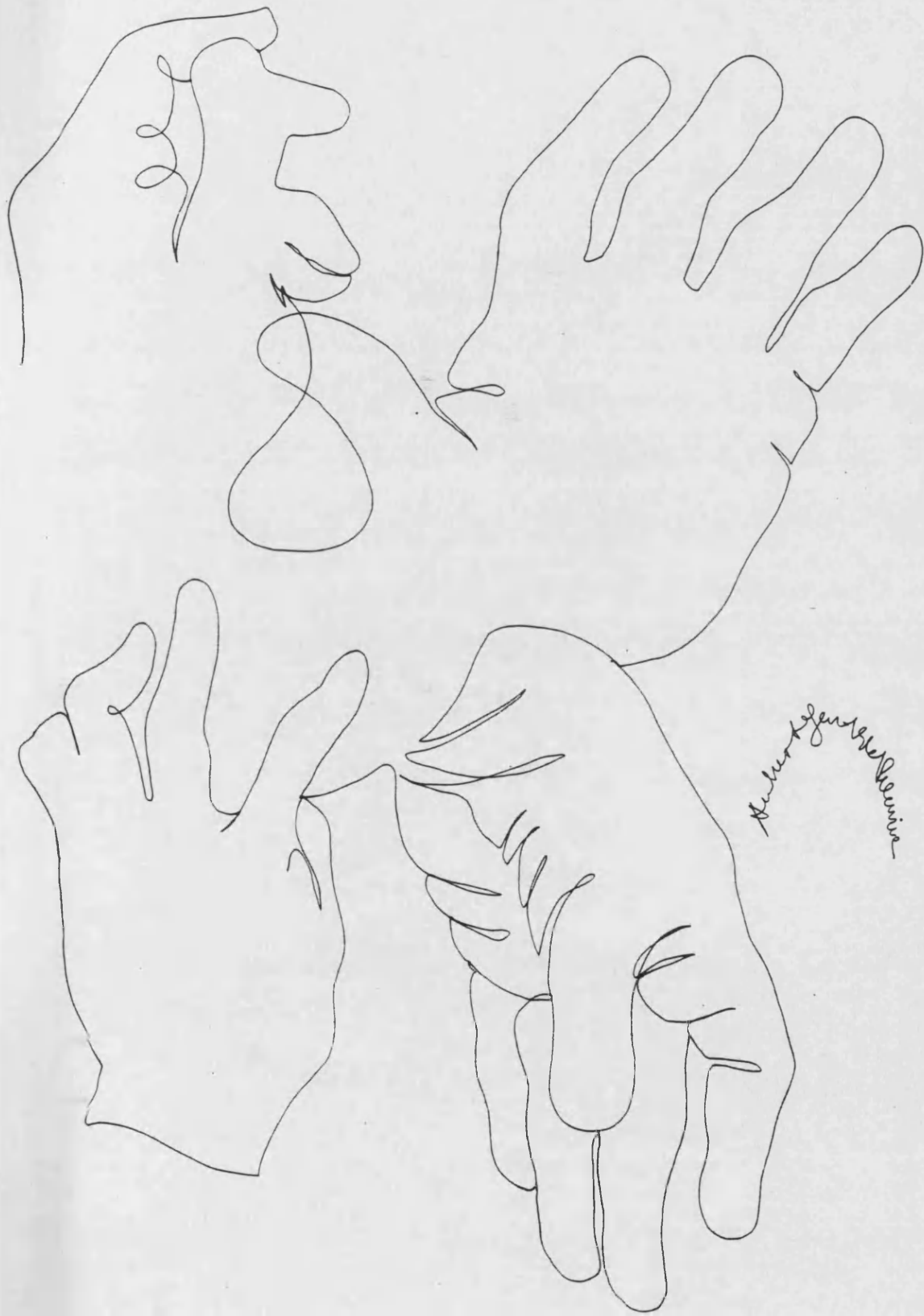
"Los artistas más grandes de hoy son los arquitectos. Y también debemos dar una gran importancia a los que descubren, inventan formas industriales. El arte no ha de quedar encerrado en unos límites reducidos. Ha de trascender en todas las manifestaciones de la vida, porque el arte lo ha hecho el hombre para el hombre y el arte debe ser parte de nuestro mundo porque su función está en la comunidad." ³⁶

³⁵ J.G.R., "Andrés Alfaro y El Parpalló", *Levante* 1959 Desconocemos la fecha exacta de publicación.

³⁶ ARNAL, Jaime, "Conversaciones con nuestros artistas. Andrés Alfaro". *Revista de Actualidades, Artes y Letras*, Barcelona, 28 noviembre 1959. Coetáneamente a Alfaro estuvieron integrados en el colectivo los arquitectos Juan José Estellés (Valencia, 1920) y Pablo Navarro (Valencia, 1921) ; pero a pesar de la teórica importancia de su papel en el nuevo arte que se pretendía construir, no se llegaron a realizar verdaderos proyectos conjuntos. También formó parte desde un principio el decorador y diseñador Martínez Peris.

Estos planteamientos teóricos son algunos de los que definieron la incipiente tendencia *normativa* del arte español, cuyos postulados teóricos fueron desarrollados, aproximadamente entre 1959 y 1961 por los críticos Aguilera Cerni, Giménez Pericás y Moreno Galván en varios textos de catálogos, conferencias y artículos en *Acento Cultural* y *Cuadernos de Arte y Pensamiento*, pero cuya plasmación pública en un *corpus* de artistas y obras no pasó de mera tentativa con la "Primera exposición conjunta de arte normativo español" que tuvo lugar en el Ateneo Mercantil de Valencia el mes de marzo de 1960, organizada por el Parpalló. La iniciativa verdaderamente importante de los tres críticos citados no llegó a tener lugar. Se trataba también de una exposición colectiva pero de mayor importancia, pues se inauguraría en la Galería Darro de Madrid para trasladarse posteriormente a París y Milán. De ella ya hemos dado cuenta en nuestra primera parte. Aquí nos interesa fundamentalmente establecer la articulación en la trayectoria biográfica de Andreu Alfaro de todas estas inquietudes y reseñar su total adhesión a estos postulados plásticos encarnados parcialmente por el Grupo Parpalló de esta segunda etapa, como demuestra el hecho de que participara en la totalidad de exposiciones realizadas por el mismo: en la Sala Gaspar de Barcelona (octubre-noviembre de 1959), en el Club Urbis de Madrid (febrero de 1960), en la Sala Mateu de Valencia (febrero de 1961), y en la "exposición póstuma" del colectivo que tuvo lugar cuatro años después en la Agencia de Exposiciones Artísticas de Poznań (Polonia). Todas ellas mostraron un nuevo colectivo más profesional y compacto, cuya trayectoria -no obstante- se truncaría cuando parecía haber alcanzado su mejor dinámica.

Cabe señalar que es en esta etapa donde se va a producir asimismo el paso definitivo de la expresión artística de Alfaro hacia la escultura, abandonando, al menos como actividad primordial, el dibujo y la pintura, a la que, sin embargo, había prestado (y prestará incluso en estas fechas) cierta atención como fórmula no ya sólo de aprendizaje sino de campo de experimentación de su ya por entonces intensa obsesión por el espacio. Tanto para la práctica de la escultura como de la pintura ya vimos que careció de una educación académica convencional, y que actuó con la



Robert Rauschenberg

flexible intuición que, por el contrario, le aportaba su primera educación liberal y progresista.³⁷

El estilo de aquellos dibujos naturalistas que tuvieron su primera presentación pública en la Sala Mateu el año 1957 se prolongará durante este periodo pero reducido ya a su esporádica actividad de ilustrador, especialmente de varios libros de Joan Fuster, por los que este pensador siempre ha expresado verdadera admiración, hasta el punto de decir recientemente:

"Alfaro ha estat sempre un gran dibuixant: és possible que per això ha esdevingut un gran escultor. [...] Si algún dia, algú pot arribar a catalogar els dibuixos que Alfaro ha fet, i publicat, i ordenar-los i reproduir-los, el conjunt seria gloriós. I divertir."³⁸

En cuanto a la pintura también es -lo seguirá siendo en parte después de conocer el arte abstracto en 1958- fundamentalmente figurativa, con influencias *fauves* y expresionistas, además de la de algunos maestros concretos como Van Gogh, Matisse, Cézanne o Picasso. Poco perito en la técnica de fabricación casera de los lienzos, se aplicaba indiferentemente al papel o a tablas generalmente de formato grande (100 x 150 cm., aproximadamente). Tras su viaje a Bruselas inicia unos *gouaches* abstractos, que no suponen, no obstante, el abandono de las maneras anteriores, ni la práctica simultánea de otras técnicas más atrevidas como la aplicación a las pinturas de otras materias como piedras y gravilla que por el año 1958 solía realizar en el corral mismo del Matadero. Una técnica de pintura matérica con la que se había presentado en el IV Salón de Otoño del Ateneo Mercantil, y en donde con un cuadro (*La Noria*) provocará en algún crítico la comparación de Alfaro con Salvador Soria³⁹ debido, probablemente, a las pinturas que éste realizaba

³⁷ No está lejos su trayectoria de lo que Herbert Read apuntaba en su *Carta a un joven pintor*: "... en nuestra educación los únicos grandes artistas son aquellos que han logrado por obra de la casualidad, mediante un esfuerzo deliberado, evitar los efectos deletéreos de la educación convencional" (Buenos Aires, Siglo Veinte, 1976, p. 33)

³⁸ "Alfaro", en cat. exp. *Alfaro*, Valencia, IVAM, 1991, p. 12.

³⁹ [OMBUENA, José], "Salón de Otoño, en el Ateneo Mercantil", *Levante*, Valencia, noviembre 1958.

en ese momento a base de tierras y polvo de hierro, a semejanza del procedimiento que ya difundían desde hacía un par de años pintores informalistas como Antoni Tàpies. Son años de aprendizaje y experimentación muy mediatizados por las distintas informaciones e influencias que recibe. En 1982 se refiere a aquella pronto abandonada actividad pictórica:

"Jo tinc la sensació que en un parell d'anys ho vaig fer tot, de l'aquarel·la a l'oli, passant pels materials que començaven a utilitzar els informalistes, com sorra, grava... La història de l'art contemporani me la passava de quadre en quadre. En feia un, i ja era totalment diferent de l'anterior."⁴⁰

También en la técnica de la *aguada* parece compartir Alfaro inquietudes e influencias. Resulta una coincidencia curiosa que precisamente las primeras pinturas abstractas que se presentaron en Valencia nueve años antes fueran precisamente unos *gouaches* de Eusebio Sempere realizados en París, impactado por sus primeras contemplaciones de cuadros no figurativos, especialmente los de Kandinsky; y que las formas de aquellos *gouaches* fueran geométricas onduladas y espirales.⁴¹ Sempere siguió usando esta técnica durante el periodo que participó en el Parpalló, como subrayó Valeriano Bozal al señalar el impacto que les produjo la visión de los mismos tanto a él como a Arp en la exposición del colectivo en la Sala Urbis de Madrid en 1960.⁴² Coincidencias aparte, lo importante es señalar el planteamiento formal de estas pinturas que obedecen a una serie de juegos de espirales más o menos deformadas por tensiones, y cuyos arcos, dominados aparentemente por una progresión matemática, en el fondo -como ocurrirá en otros momentos- eran hallazgos intuitivos, casi con la apariencia de los drapedados de las estatuas griegas arcaicas. Cirici (de quién procede la imagen anterior) las califica en 1964 de "una *action painting* sense caos ni

⁴⁰ RODRIGUEZ, Conxa, "Andreu Alfaro: 'Ningú no inventa res. Ni Picass, ni Mondrian. Tot és història'", *El Món*, Barcelona, 26 octubre 1982, p. 33.

⁴¹ SEMPERE, Eusebio, "En el mes de julio ...", en AGUILERA CERNI, Vicente, *La Postguerra. Documento y Testimonios*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, pp. 81-82.

⁴² "Eusebio Sempere", en cat. exp. *Con Sempere*, Madrid, Banco Exterior, 1983, p. 13

desordre".⁴³ Y dos años después explicaba esta relación de aquellos *gouaches* con el movimiento americano:

"Les seves pintures, dels últims anys cinquanta, derivaren de *l'action painting* i podien fer recordar els rastres rotatives d'un Pollock sinò fos que en les seves volutes, les seves espirals, els seus ovals, hi havia no solament la trajectòria del gest, sinò també una ordenació formal, determinada per un cert joc de tensions i pressions. Aquesta síntesi de trajectòria i forma corresponia a una voluntat de fer de la matèria un moviment i de la potència un acte. Era, per això, un art de fe simple, però un art de fe revolucionari".⁴⁴

Aunque quizá el parentesco más próximo será la corriente espacialista que llega al arte valenciano hacia 1956, unos diez años después de su aparición en Europa y E.E.U.U.⁴⁵ De hecho alguna de aquellas obras lleva el significativo título de *Desarrollo espacial* lo que documenta que Alfaro medita ya sobre el plano pictórico en términos espaciales, en imaginario de escultor, y que como ha contado tantas veces pasó al volumen cuando el plano le quedó pequeño para expresar esa voluntad espacial que ya bullía en su mente.

Carlos areán también conoció aquellos *gouaches* y les dedica una temprana y detallada descripción, comparando el acusado sentido espacial de esas pinturas con las de Manuel Calvo y los Equipo 57, Córdoba y Espacio. Su comentario sobre estas obras perdidas en su casi totalidad tiene suficiente interés para que las recojamos aquí:

"Alfaro plantea y resuelve en ambas [pintura y escultura] problemas similares, preocupado siempre por el estudio y creación de nuevas formas y nuevos desenvolvimientos espaciales. Sus obras pictóricas, en las que la preocupación experimental no disminuye la valía estética, pertenecen a dos tipos principales: el primero, al que cabría denominar 'de creación de formas en espacios tradicionales', suele incluir una única forma, de límites parabólicos, sobre un fondo negro, totalmente muerto; el segundo, en el que crea 'espacios

⁴³ "Andreu Alfaro", *Sera d'Or*, Abadía de Montserrat, 10 octubre, 1964, p. 29.

⁴⁴ "L'escultura valenciana actual", *Suma y sigue*, Valencia, marzo 1966, pp. 35-36.

⁴⁵ Vid PATUEL, Pascual, "Pintura espacialista valenciana", *Goya*, 223-224, Madrid, julio-octubre 1991, pp. 43-48.

interiores', constituye la más personal aportación de Alfaro a la actual problemática pictórica. En las obras del primer tipo la forma blanquecina, aunque tiene materia, posee una alta finura de ejecución. Parece a veces estar constituida por un haz de blancos erosionados que parten, en curvo abanico, de un punto situado en uno de los lados del soporte, para terminar, tras una regular inflexión a margen perdido, parte en ese mismo lado y parte en el contiguo. La forma se halla así íntegra, pero no rígidamente contenida, dejando siempre una breve ventana abierta a la imaginación, cosa que aunque menos visible, sucede también en Calvo, pero nunca en el ascético constructivismo de los tres equipos de Córdoba." ⁴⁶

Nieto Alcaide al entroncar el origen de estas obras con algunas pinturas del Delaunay ⁴⁷ de la época "órfica", señala así mismo éste perceptible tránsito de unas formas pictóricas que poseen ya los resortes de expresión del inmediato uso del alambre _que dibuja en el espacio_ y la completa libertad de los pliegues de la hojalata procedente de botes de conserva que serán los materiales con los que nuestro autor se enfrente, en sus primeras esculturas, al problema de las tres dimensiones y al dominio de la precisión de realidad. Estas primeras esculturas que en el último artículo citado se las denomina *Desarrollo de formas en el espacio, según unos gouaches*, "aún poseyendo todavía el carácter de ensayos -en palabras de Nieto Alcaide-, tienen ya un valor plástico indudable por encontrarse en ellos todo un planteamiento de problemas a resolver" ⁴⁸. Estos nuevos retos cautivaron a Alfaro y le empujaron hacia la escultura, un género en el que se sentía más libre, menos coaccionado por limitaciones conceptuales y técnicas; aunque, no obstante, durante esta primera etapa que ahora inicia como escultor, seguirá cultivando la pintura y el dibujo, que presentará en varias exposiciones colectivas. ⁴⁹

⁴⁶ Veinte años de pintura de vanguardia en España, Madrid, Editora Nacional, 1961, pp. 167-168. Líneas después se volverá a referir a esas pinturas como "compacta nebulosa, hendida en el centro", formadas por "blanco sobre negro"; de las que afirma que su espacio interior es "dinámico y rodeado de una vertiginosa rotación [que] sigue[...] caminos previamente fijados, en los que ha sido prohibida la alegría cromática".

⁴⁷ "La escultura de Andrés Alfaro", *Aulas*, 4, Madrid, junio 1963, p. 18.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ En "veinte años de pintura española contemporánea", organizada en abril de 1959 por la Dirección General de Relaciones Culturales en Lisboa, presentó su cuadro *La noria* (128 x 81 cm.). Más tarde, en octubre de ese mismo año, presenta algunas pinturas en la Galería Número de Florencia, en la exposición "Arte Actual del Mediterráneo", organizada por el M.A.M., junto a artistas como Eduardo Alcoy, Will Faber, Alfonso Mier, Monjalés, Carlos Planel, Victor P. Pallarés y Pablo Serrano. También estuvieron presentes, junto a las esculturas, algunos cuadros en la exposición del Parpalló en el



La primera presentación pública de Alfaro como escultor tiene lugar en marzo de 1959 cuando decide presentar tres esculturas a la exposición "Arte español del Mediterráneo", que, convocada como preparación para la participación española en la III Bienal de Alejandría, se celebra en el Ateneo Mercantil y en el Salón Dorado de la entonces Diputación Provincial de Valencia. Al lado de artistas como Juana Francés, Manuel Hernández Mompó, Alberto Ràfols Casamada, entre otros, Alfaro presenta tres esculturas que definen con claridad sus preocupaciones técnicas y estéticas del momento: *Espacio libre*, *Proyecto para un espacio libre* y *Expansión múltiple*. Resultando seleccionado para participar en la Bienal que tuvo lugar a partir de diciembre en el Musée de Beaux Arts de Alejandría; allí expondrá cinco esculturas, las dos primeras citadas con anterioridad y, además, *Plano curvo*, *Composición* y *Fuerza*.

Alfaro revela ya su decisión de renunciar a los elementos tradicionales de la escultura y la voluntad de seleccionar drásticamente determinadas formas con objeto de que la materia se manifieste por sí misma: convierte alambre, planchas o barras en unidades plásticas que armonizan el metal con la estructura espacial que adoptan; y todo mediante un explícito lenguaje, diríamos casi, de técnica industrial en la que, no obstante queda patente la mano del hombre y con su huella un cierto hálito lírico.

Sin embargo tiene aún mayor significación, si cabe, su participación, en mayo del mismo año, en la exposición que, patrocinada por la revista *Papeles de Son Armadans* en el marco de las "Conversaciones Poéticas de Formentor" y del "I Coloquio Internacional de Novela", tiene lugar en el Hotel Formentor de Palma de Mallorca. El hecho

Club Urbis de Madrid que tuvo lugar en febrero de 1960. Finalmente, en noviembre de ese año, participa como pintor en la exposición promovida por el M.A.M "Mediterranean Painting exhibition" en T'ai-pei (Taiwan).

Dibujos correspondientes a este primer estilo naturalista se mostraron en dos exposiciones colectivas desarrolladas en este periodo, una en la Galería Huemul de Buenos Aires, organizada por el M.A.M. en octubre de 1959; y en la del grupo Parpalló en la Sala Gaspar que tuvo lugar en Barcelona en las mismas fechas. Posteriormente Alfaro iniciará sus dibujos analíticos que tendrían una estrecha relación con la esculturas cohetáneas en plancha.

merece resaltarse por la coincidencia en el tiempo con esos dos encuentros decisivos para los intelectuales, críticos y escritores que, agrupados en torno a la llamada generación de los cincuenta (Barral, Gil de Biedma, Goytisolo García Hortelano o Bousoño) buscaban, como los artistas plásticos, la renovación del lenguaje artístico y del clima cultural del momento. Alfaro se presenta ya como escultor integrado en el Parpalló (de hecho su título fue "Dos pintores y un escultor del grupo Parpalló") y así se reafirmará cuando la exposición se prolongue en el Círculo de Bellas Artes de Palma ("Soria, Monjalés, Alfaro, del Grupo Parpalló"). De las catorce esculturas que presenta, al menos once inciden de nuevo en la preocupación por las formas espaciales y su dinamización (en títulos tan expresivos como *Ensayo para modulación del espacio*). Por otra parte expone sus primeros "proyectos de monumento": *Proyecto para un monumento a la libertad* y *Proyecto para un monumento a la infancia*. Más que por su repercusión o eco artístico, que en parte lo tuvo,⁵⁰ las exposiciones de Palma suponen para Alfaro su primer contacto con los círculos intelectuales de Madrid y Barcelona que, desde la crítica o la disidencia, buscaban rumbos nuevos a la esclerotizada vida cultural del país. El acceso a este encuentro fue facilitado por invitación de Camilo José Cela que había conocido en Valencia a algunos miembros del Grupo Parpalló cuando, en junio de 1958, pronunció en el "Conferencia Club" una charla sobre "la obra literaria del pintor Solana". Seguramente el actual Premio Nobel se vería sorprendido por la fuerza y hasta cierto díscolo salvajismo de la obra de los artistas, y pensaría -no sin razón- que serían un buen elemento plástico de calidad aunque un tanto epatante y divertido para el tipo de convocatoria que se disponía a realizar. No es casual que los carteles anunciadores de las citadas "Conversaciones" fueran encargados a otro grupo relevante (El Paso), concretamente a Millares, Canogar y Saura. En un ambiente relajado, de cierta bohemia mediterránea,⁵¹ Alfaro tiene la oportunidad de conocer a poetas de otras

⁵⁰ En una carta del 21 de junio de 1959 dirigida a Monjalés, el miembro del Grupo TAGO de la capital balear Rafael Jaume, se refiere a la exposición abierta en el Círculo de Bellas Artes en los siguientes términos: "...ha levantado polvareda de discusiones. Los 'viejos' están indignados. Los jóvenes bizquean un poco ante tales atrevimientos artísticos. Te digo que era hora que alguien sacara de quicio a los 'bellos durmientes' de nuestra provinciana capital." (Archivo Alfaro).

⁵¹ Véase el completo relato de aquel decisivo encuentro generacional que realiza RIERA,

nacionalidades del Estado, puramente estetas o más comprometidos como Celaya; o a novelistas como José Caballero Bonald o Goytisolo, y de aproximarse a los intereses estéticos de estos creadores de su generación (Bousoño había nacido en 1923, Martín Gaité en 1925, en 1928 habían nacido Barral, Caballero Bonald y García Hortelano, y Gil de Biedma en 1929). Llega a conocer incluso al padre del "nouveau roman", Alain Robbe-Grillet, incomprendido por esta nueva generación de novelistas del llamado realismo de los cincuenta. También participaron en aquellos debates que giraron alrededor del tema literatura y sociedad, los italianos Italo Calvino y Elio Vittori, y el inglés Angus Wilson, además del también francés Michel Butor.

Integrado en el Parpalló desde hace un año escaso, se presenta con varias esculturas y dibujos, en octubre de 1959, en una exposición colectiva del grupo en la Sala Gaspar de Barcelona, con la que inauguraba la temporada. Sea por esta razón, por la importancia de la galería, o por asociarse a la muestra las ya conocidas declaraciones teóricas ciertamente radicales del grupo, es el caso que tiene una amplia repercusión crítica en los medios de comunicación y ésta, en general, no fue ni mucho menos cálida o favorable ni para el colectivo ni para nuestro autor.⁵² Si bien en algún caso se detecta notoriamente la novedad de sus trabajos y ciertamente en todos ellos se percibe, aunque sea de modo negativo, la imagen decidida de la experimentación por la que apostaba Alfaro. Algunas críticas rayan el más absoluto cretinismo reaccionario. Así el anónimo autor de la reseña de *la Vanguardia*⁵³ llega a encuadrar al grupo valenciano entre "las asociaciones que se han formado para reventar las puertas de la libertad de expresión ingobernable hace años

Carmen, *La escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*, Barcelona, Anagrama, 1988, pp. 221 y ss; y que es corroborado con las más variadas y divertidas anécdotas por los resultados del propio Alfaro. Vid, también MANGINI, Shirley, *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1987, pp. 109-111.

⁵² Fueron especialmente los medios de mayor difusión los más duros, hecho que puede explicarse, en parte, por la edad de sus críticos. En el caso de los tres de mayor prestigio que citamos: Cortés, Castillo y Marsá tenían 61, 60 y 59 años, respectivamente.

⁵³ "El Grupo Parpalló en la Sala Gaspar", *La Vanguardia*, Barcelona, 23 octubre 1959. La reseña pudo deberse a Juan Cortés y Vidal, redactor y crítico de arte de *La Vanguardia* desde 1955.

abiertas de par en par por críticos, organismos, directores de museos, entidades e instituciones". Abomina el crítico de la abstracción de estos artistas "enemigos de la realidad" que reniegan "de toda representación del universo visible para entregarse a lo que llaman pura creación". Califica las esculturas de Alfaro como "una pequeña colección de planchas metálicas recortadas y retorcidas, de una trivialidad absoluta".

Otro crítico anónimo, el de *El Mundo Deportivo*, arremete contra el pretendido deseo del grupo ("forjar los símbolos de una redención"); ironiza sobre "la barahúnda que han armado los ismos explosivos" y, tras unos interesados extractos del texto de Aguilera, concluye: "Sacada la literatura y de cara al grano, la obra expuesta, salvo los acertados proyectos de establecimientos, lo demás es con lenguaje cifrado, una Torre de Babel de formas, colores y retazos de zinc -refiriéndose a las esculturas de Alfaro-, que si tiene toda nuestra consideración como elemento decorativo, para mensaje son de efectos nulos". Mucho más dura y reflectaria es la reseña firmada por Juan Cortés (bajo el seudónimo de Pedro Ciruelo) en *Destino*.⁵⁴ Despacha a Alfaro con una escueta referencia a sus "chapas de metal cortadas y torcidas", encuadrándolo en "la filial valenciana del colonialismo de la nueva fe que ha de redimirnos a través de la aventura estético-filosófica del día", y en la "ya manida, sobada y andrajosa ocurrencia antirrepresentativa para esquivar la vulgaridad y la indiferencia de la imaginación". En otros casos, sin embargo, se da paso a una cierta perplejidad. Tal es la crítica de Alberto del Castillo en *Diario de Barcelona*⁵⁵ en la que, pese a saludar encomiásticamente el advenimiento del Grupo Parpalló por lo que significa de "reacción contra la postración artística de la región valenciana", escribe sobre la obra de Andreu Alfaro: "Me cuesta trabajo admitir como esculturas propiamente tales las esculturas de Alfaro, lo mismo los tubos de acero inoxidable recordando espirales satelitarias, que los planos de aluminio retorcidos asomando a la luz y a la esperanza, todos de gran simplicidad y austeridad, más discutibles en cuanto a su inclusión en un concepto plástico que no sea de sumisión a una función secundaria o marginal en conjuntos funcionales".

⁵⁴ "El Grupo Parpalló", *Destino*, Barcelona, 7 noviembre 1959.

⁵⁵ "El Grupo Parpalló", en Sala Gaspar", *Diario de Barcelona*, Barcelona 24 octubre 1959.



Angel Marsá. en el *Correo Catalán*,⁵⁶ habla con excepticismo del "débil andamiaje" del grupo y, con excepticismo aún mayor, de los trabajos del incipiente escultor: "De Alfaro son unas estructuras metálicas en planchas retorcidas, a las cuales puede adjudicarse un cierto parentesco con la escultura, pero que más bien inciden en la destreza manual sin mayores preocupaciones estéticas". Otros críticos apuntan de manera ambigua a su "frio e implacable deseo de pureza y de esquematización",⁵⁷ y es de notar que incluso las críticas menos entusiastas reconocen esta manifiesta voluntad depuradora que lleva al autor, como sugirió Benet Aurell a "un apretado análisis de los ritmos formales, en señalada simplificación ambientados ya sea en el espacio real, ya en un espacio sugerido."⁵⁸ Desde luego no falta alguna crítica positiva, que subrayan precisamente la "dignidad y claridad" de sus aportaciones. Se trata de Juan-Eduardo Cirlot que alaba de las esculturas de Alfaro su "modo esencial de sentir y de dar vida a un movimiento envolvente del espacio" y en donde "la superficie y la línea se hallan animadas de un concepto monumental y luminoso."⁵⁹ Finalmente Rafael Manzano⁶⁰ alaba sin embagues al escultor del grupo, destacando el sentido dinámico de la levedad de materiales como el aluminio y la precisión de las piezas esquemáticas "como alas de aviones" que -añade- "levantarían exclamaciones emocionadas al futurismo de Marinetti".⁶¹

⁵⁶ "Grupo 'Parpalló' (Sala Gaspar)", *El Correo Catalán*, Barcelona, 24 octubre 1959.

⁵⁷ ANONIMO, "El Grupo Parpalló' en la Sala Gaspar", *El Noticiero Universal* Barcelona, 7 noviembre 1959, p. 12.

⁵⁸ "El Grupo Parpalló (Sala Gaspar)", *Revista*, Barcelona, 24 octubre 1959.

⁵⁹ "Exposición Grupo Parpalló en la Sala Gaspar", *Correo de las Artes*, Barcelona, noviembre 1959, p. 4. Cirlot vió entonces por primera vez obras de Alfaro y le escribe el 30 de noviembre de ese año remitiéndole el recorte e interesándose por recibir fotografías de obras anteriores para preparar un artículo, aunque puntualiza que el texto "será más de augurio que de corroboración, pues tu arte es reciente, no ya por las fechas sino por su íntima esencia: está en una sencillez inicial, prometedora por la claridad y limpieza, pero que -creo- forzosamente habrá de ser modificada en beneficio de una complejidad estructural mayor, porque lo complejo *explica*, precisamente, *nuestra articulación con la circunstancia* y acontece cuando ya no podemos vivir en el universo dorado de nuestra soledad." (Archivo Alfaro).

⁶⁰ Rafael Manzano era el crítico habitual del diario barcelonés *Solidaridad Nacional*; sus reseñas tenían un carácter abierto y solía apoyar, en sintonía con las vertientes constructivistas del arte, a los artistas jóvenes.

⁶¹ Ni que decir tiene que las ventas estuvieron en consonancia con la opinión de los críticos. Se vendieron únicamente dos cuadros pintados por Monjalés de 70x50 cm. a 3.000 pts. cada uno.

Tras la experiencia de Barcelona, la primera exposición de importancia debido a la ciudad, la galería y sus repercusiones, vuelve a exponer colectivamente en la "Exposición de Arte conmemorativa del X aniversario de la fundación de R.N.E. en Valencia" organizada en diciembre de 1959 por la Asociación de la Prensa y en la que presenta obras junto a miembros del Grupo Parpalló y otros artistas valencianos de mayor edad como Ricardo Verde , Genaro Lahuerta o Francisco Lozano.⁶²

A finales del año iniciará los trabajos preparatorios de una obra importante. Se trata de su primera obra monumental, que le será encargada mediante un concurso público, y que irá destinada a un espacio abierto, iniciando así su faceta más notoria y significativa como escultor en un futuro. Se trata de la escultura para el nuevo edificio del Colegio Alemán de Valencia sito en la calle de Jaime Roig. El encargo se efectuó de una forma un tanto convencional, en calidad de "elemento decorativo" para una fuente que se iba a instalar en el patio, pero Alfaro realizó con indudable atrevimiento una obra de una gran sencillez, formada por una lámina estrecha que descubría una incipiente espiral de casi cinco metros de diámetro, y que contrastaba con la regularidad rectilínea del proyecto arquitectónico. Junto a la importancia intrínseca de una primera realización de una escultura en gran formato que supuso un reto para un escultor aún inexperto en este tipo de encargos, significó también su primer trabajo remunerado, "profesional", pues le realizaron en contrato y percibió 80.000 pts. de las que gastó algo más de la mitad en pagar la ejecución de la pieza a los Talleres Torras. En la instalación, que tuvo lugar ya en 1960, colaboró el arquitecto Pablo Navarro (miembro también del Parpalló), que dirigía las obras del edificio.

El año siguiente, 1960, significa un avance en el progresivo encauzamiento de la carrera artística de Alfaro, y desde luego, su estrecha vinculación al Parpalló. Al grupo se incorpora en ese momento Antonio

⁶² Además de los mencionados se recogieron obras de Andrés Cillero, Eusebio Sempere, Manuel Gil(+), Jacinta Gil, Joaquín Michavila, Monjalés, Nassio, Ricardo Lloréns Cifre, Ribera Berenguer y Salvador Soria.

Giménez Pericás, con quien entabla amistad y al cual deberá, en parte, su profundización en los postulados teóricos del arte concreto. Por esas fechas conoce asimismo a Valeriano Bozal (amigo estrecho durante toda la década de los sesenta y setenta) y a José María Moreno Galván, seguidores abiertos, como se verá enseguida, de la trayectoria del Grupo y del propio escultor.

La primera actividad del Parpalló en ese año fue la preparación de la exposición de febrero en la Sala Urbis de Madrid que dirigía Jesús González Robles; una sala interesante pues en ella habían expuesto desde su apertura en 1957 artistas como Sempere, Viola o Feito, y se organizó en 1958 la exposición "Pintura española de hoy" con obras de Canogar, Cuixart, Chirino, Feito, Millares, Saura, Tàpies, Vento, Viola... Alfaro presenta en esta ocasión esculturas y cuadros junto a obras de Sempere, Martínez Peris, Balaguer, Jacinta Gil, Pablo Navarro y Monjalés; y que estuvo acompañada por tres charlas-coloquio a cargo de Aguilera, Moreno y Pericás. Tal como había sucedido en Barcelona las propuestas del Grupo encuentran algún tipo de crítica intransigente. Manuel García Viñó,⁶³ que advierte su encono "contra todos los grupos en general", describe la producción pictórica expuesta como "detenida en el fangal del impersonalismo, sin poseer siquiera un valor documental, no ya en lo artístico, sino ni siquiera en lo patológico". Respecto a Alfaro se despacha con la rotunda calificación de sus cuadros y esculturas como de "una alarmante trivialidad". Sin embargo, otros críticos aplauden la decidida, e incluso revolucionaria, postura del colectivo. Tal es el caso de Ramón Faraldo, el crítico del periódico *Ya*⁶⁴ que resume mejor que cualquier otro,

⁶³ " 'El grupo Parpalló', Club Urbis", *Estafeta Literaria*, Madrid, 1 abril 1960, p. 21. Evidentemente las opiniones de este crítico (entonces redactor jefe de la revista citada) muestran sus ideas contrarias a la abstracción, que expresó por extenso y cierta satisfacción en un libro de avanzados los sesenta, al recuperarse la figuración tras la oleada informalista (*Pintura española neofigurativa*, Madrid, Guadarrama, 1968). Entre 1958 y 1959 había publicado en *Estafeta* una serie de entrevistas a artistas y críticos que delataban claramente su toma de postura, si tenemos en cuenta el cuestionario repetidamente planteado: "¿Es lo figurativo lo más avanzado? ¿Es más de nuestros días lo no figurativo que lo figurativo moderno, o sea, lo no realista? ¿Se puede distinguir en las composiciones no figurativas la sinceridad del fraude? ¿Cómo se explica la existencia real de muchos advenedizos? ¿Han sido fructíferos los "ismos" desde el impresionismo hasta el tachismo, o, por el contrario han resultado nocivos para el arte?", etc.

⁶⁴ "El Grupo Parpalló o la necesidad de llevar la contraria", *Ya*, Madrid, 26 febrero 1960. Reproduce fotográficamente una obra de Alfaro.

la visión positiva, emergente y esperanzada del Grupo:

"Lo del Parpalló es un gesto. Tiene razones de ser equivalentes a un portazo: la puerta se cierra sobre un estado de cosas inaceptable. Los miembros del grupo saben decididamente cómo no quieren ser. Lo abstracto, en este caso, llega a constituir un cauce natural y hasta legítimo cuando las otras alternativas se llaman benlliurismo o sorollismo"

Valeriano Bozal ⁶⁵ realiza una valoración absolutamente positiva del conjunto de las obras expuestas y se aproxima a la de Alfaro con un enfoque metodológico que no se había empleado hasta ese momento. Toma a Alfaro y a Monjalés para definir las dos tendencias o direcciones del Grupo. Si este presenta el informalismo, aquel intenta (y en ocasiones logra, según Bozal) "la apertura dinámica del espacio para obtener un espacio absoluto, exento de toda temporalidad". Señala también sus puntos de contacto con Oteiza (más de intención que de semejanza), así como su carácter más intuitivo, ajeno a cualquier proceso de racionalización y su preocupación por usar el espacio como el principal elemento escultórico. Bozal califica a Alfaro como el artista más importante del Grupo.

La exposición de la Sala Urbis ofrece otro dato singular para la biografía artística de Alfaro. Por vez primera se expone mediante un fotomontaje el *Proyecto para un monumento al Mediterráneo*, realizado en equipo con el arquitecto Pablo Navarro. Su interés radica pues, no solamente en volver a plantear un aspecto relevante de la escultura de Alfaro (su virtual dimensión monumental), que abordamos en una parte monográfica, sino en la dimensión de obra-símbolo que este proyecto tuvo en los presupuestos artísticos del colectivo. De hecho el proyecto será reproducido en el catálogo-cartel de la "Primera exposición conjunta de arte normativo español" a la que nos referiremos seguidamente. La crítica valoró la osadía y la vocación de sobredimensión del monumento que se había pensado para su ubicación en el lago de la Albufera, aunque Bozal, reconociendo su importancia, mostraba sus reservas ante la problemática

⁶⁵ "Grupo Parpalló. Club Urbis", *Cuadernos de Arte y pensamiento*, 3, Madrid, febrero 1960, p.150.

integración en la naturaleza. Las formas del mismo se encuentran estrechamente relacionadas con los alambres retorcidos que Alfaro realiza desde finales de 1958 y 1959, como en el caso de la pieza *Sense títol*, 1958.

El proyecto, en fin, tiene el significado de ser un conato del Grupo Parpalló por asumir en la práctica su propia teoría del trabajo en equipo y aparecer así con cierta coherencia en la misma línea del Equipo 57. Un intento de alineamiento que tendrá su reflejo más evidente cuando en marzo de ese año 1960 el Grupo Parpalló organice la "Primera exposición conjunta de arte normativo español" con la pretensión de aglutinar a los distintos colectivos y artistas individuales que cultivan una misma tendencia artística neoconstructivista, que desde hacia un año aproximadamente intentaba su potenciada y articulada en algunas exposiciones y actos públicos por Aguilera, Pericás y Moreno Galván. Precisamente esta exposición en Valencia, en la que participaron, junto a los componentes del Parpalló (Alfaro, Balaguer, Martínez Peris, Monjalés y Sempere), Manuel Calvo, el Equipo Córdoba, Equipo 57 y José María de Labra (este último acaba integrándose en el colectivo valenciano); puede considerarse como el acto fundacional del breve e inarticulado movimiento *normativo*, al que ya nos hemos referido en la primera parte.

Mientras Alfaro va profundizando en su propio camino artístico a lo que no serán ajenos en los próximos años, además de algunas de las personas ya citadas, su amistad con Raimon y Tomàs Llorens el Grupo Parpalló, a la vez que parece encontrarse en su mejor momento debido a la mayor coherencia entre sus postulados teóricos y sus realizaciones plásticas y a su alineamiento en una corriente artística, se encamina hacia su disolución debido, tal vez, a la dificultad de seguir dando respuestas a los nuevos retos. Pero antes de ello, en febrero de 1961 celebran en la Sala Mateu de Valencia la exposición "A Don Diego Velázquez de Sylva" con motivo del tercer centenario de su muerte, con obras de Alfaro, Balaguer, Sempere, Monjalés y el recién incorporado José María de Labra. Con esta exposición el colectivo valenciano secundaba otras iniciativas similares, y en particular la exposición "Homenaje informal a

Velázquez" que había tenido lugar entre el 15 de octubre y el 4 de noviembre del año anterior en la Sala Gaspar de Barcelona. En la misma habían participado (junto a figuras ya entonces conocidas como Millares, Saura, Subirachs, Ferrant o Hernández Pijuan) dos miembros del Parpalló: Monjalés y Sempere, y un ex-miembro: Soria. Y el catálogo de Valencia había tomado algunos elementos formales del realizado en Barcelona (así las letras de época para escribir "A Don Diego Velázquez de Sylva" y el tratamiento plástico de la foto del autorretrato del maestro conservado en el Museo de Valencia, que en Barcelona se había aplicado al autorretrato contenido en *Las Meninas*). Pero por encima de estas semejanzas con la iniciativa catalana, la reivindicación de Velázquez del Grupo valenciano apuntaba en una dirección radicalmente contraria. Si en el texto de Brossa incluido en el catálogo catalán podemos leer: "En certs aspectes, l'informalisme no fa més que afegir noves dades a un problema que Velázquez havia començat a resoldre", y en el propio título de la exposición se pudo advertir que el Velázquez reivindicado era el maestro de la técnica, de la meditación sobre la tela, del gusto por comunicar la duración y el acto de pintar; o, en palabras de Ortega, el de la concepción de la pintura como un "perpetuo jeroglífico", cuyas telas "nos están siempre haciendo señas".⁶⁶ El Velázquez homenajeado en Valencia era otro, pues se recordaba

"A Diego Velázquez de Silva. Al prodigio de la norma. Al precursor, Al que venció sobre la tercera dimensión fingida y rompió las recetas del claroscuro. Al más actual y portentoso de los artistas. Al pintor del tiempo. Al maestro que enseñó a mirar hacia el futuro. Al asombro de la mano, gloria de la mirada, luz del intelecto."⁶⁷

Un Velázquez que Moreno Galván ya había presentado un año antes como precursor de las investigaciones espaciales desarrolladas posteriormente por Cezanne y continuadas en ese momento por Oteiza, Equipo 57, Labra, la escuela analítica de Córdoba, Basterrechea, Calvo y

⁶⁶ ORTEGA Y GASSET, J., *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1950, p.22.

⁶⁷ GRUPO PAPPALLO, en cat.exp. *A Don Diego Velázquez del Sylva*, Valencia, Sala Mateu, 1961, p[2].

Alfaro ⁶⁸. Y al que unos meses después Giménez Pericás se había ocupado de distanciarse del expresionismo abstracto americano y del informalismo español y afirmar que su obra se encuentra más cerca del ideario plástico de Mondrian o Malevich. ⁶⁹

Además de este interés general sobre el distinto significado de uno y otro homenaje, la exposición en la que participa Alfaro cobra un interés particular en su biografía pues en el catálogo se incluyó el primer texto teórico del escultor (si exceptuamos uno más breve y de menor profundidad que se incluyó en el catálogo de la exposición del Círculo de Bellas Artes de Palma del año anterior) en el que manifiesta de una forma clara su posición ante el arte y ante la realidad, revelándose ya una personalidad de ideas propias. Merece la pena que transcribamos algunos fragmentos de este texto, que podríamos calificar de verdadero manifiesto de esta etapa artística (y de parte de su trayectoria artística posterior):

"Digo:

Que no pertenezco a ningún ismo que suponga aformar esto y negar todo lo demás [...]; tengo partido y no es el neutral. Mi partido es la vida, el trabajo, el estudio, el respeto a los demás.[...] Mi partido es el de los que creen que la verdad es tener todas las posibilidades.[...] Para un mundo como el nuestro, donde las urgencias han traído unas necesidades que requieren rápida solución, [...] hablar de arte nos queda muy atrás en la escala de valores. [...] El arte como en otras épocas, se divide entre la expresión y la razón: pero siempre con la preocupación de ser comprendido. Lo cual reafirma de forma clara la intención social que caracteriza el estilo de nuestra época. [...]

La razón parece representada por un nuevo constructivismo el cual se autodenomina como única realidad del arte. Realidad hecha con formas geométricas y teorías científicas, que las más de las veces no tienen nada de científicas ni aún de funcionales. [...] se defiende algo. Pero [...]. ¿Para qué sirve a esta sociedad de urgencias? [...]

Ahora bien si dentro del contorno en que vivo, apoyándome en

⁶⁸ "Velázquez, el maestro", *Ya*, Madrid, 10 enero 1960, pp. 11-12. La sintonía entre las concepciones que Moreno explicó en este artículo y las que movieron al grupo valenciano a realizar la exposición homenaje son idénticas: "Ni el expresionismo ni ninguna de sus infinitas secuelas como el dadaísmo, el surrealismo o el informalismo, tan peculiar de los artistas de nuestros días, se corresponden con el espíritu de Velázquez." (Op. cit., p. 12).

⁶⁹ "Arte Normativo", *Acento Cultural*, 8 Madrid, mayo-junio 1960.

la razón y la expresión [...] me planteo el arte [...] como un quehacer del hombre capaz de humanizar la materia, cosa que, aunque no sea la primera urgencia, si lo es de necesidad, pues sería injusto sacrificar la humanidad a las urgencias [...].

Si se tiene plena conciencia de una época [...] daremos nuestra versión de la máquina, la industria, la ciencia, la sociedad y la libertad que debemos conquistar para el hombre.

Esta es la base espiritual de mis esculturas, lo que trato de expresar y conseguir con ellas."

Debemos poner en relación el contenido de este manifiesto con los postulados teóricos del grupo, un tanto heterogéneos, y con la evidente influencia constructivista que irá consolidándose con el tiempo de una forma estrictamente personal. Inmaculada Julián ya señaló el valor documental de este texto, demostrativo de la heterodoxias del Grupo Parpalló.⁷⁰

Completan la actividad expositiva de este año de 1961 varias participaciones en representaciones oficiales de arte español en el extranjero organizadas por la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores. Es requerido, en primer lugar, para presentar dos obras *Forma en desenvolupament I*, 1960 y *Forma* en la exposición "Art Espanyol contemporain" que tuvo lugar entre marzo y abril en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas. Entre los meses de septiembre y diciembre volverán a salir obras suyas a una cita internacional, esta vez a la VI Bienal de Sao Paulo, en cuyo Museo de Arte Moderno presentará cinco dibujos incluidos en el apartado de "Arte constructivista". No es la primera vez. Ya hemos citado su participación de 1959 tanto en los "veinte años de pintura española contemporánea" de Lisboa, como en la III Bienal de Alejandría. Y en 1966 concurrirá a la XXXIII Bienal de Venecia. El interés que para un artista, de una trayectoria aún incipiente, podían tener estas salidas de sus obras es evidente. Por una parte, la posibilidad de aproximación a los circuitos internacionales. Por otra la posibilidad de seguir los pasos de otras artistas españoles que habían cosechado

⁷⁰ *El arte cinético en España*, Madrid, Cátedra, 1986, p.51. Esta misma autora lo recogía en su totalidad en el apéndice documental de su libro *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*, Barcelona, Icaria, 1977, pp.161-162. Posteriormente se incluyó en la extensa cronología incluida de la obra *España medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*, dirigida por Francisco Calvo (pp. 514-515)

indudables éxitos en certámenes semejantes, que supusieron su lanzamiento internacional.⁷¹ Y si bien no consiguió esto último, es evidente que protagonizó, junto con otros artistas, el hecho irreversible de mostrar una imagen de la cultura española de signo vanguardista, pese a la evidente cerrazón; y pese a que, desde algún punto de vista, el uso de estos canales oficiales del Ministerio de Asuntos Exteriores o del Ministerio de Educación pudiera ser juzgado como una colaboración con el régimen dictatorial, que "blanqueaba" así de puertas a fuera su radical desapego hacia el arte moderno tomando unas obras de evidente ideología antifranquista. Como otros artistas de su generación Alfaro es consciente de la necesidad de aprovechar cualquier posibilidad (o contradicción) institucional para ejercitar su testimonio plástico de compromiso y oposición; siempre y cuando las condiciones de los organizadores no fueran excesivamente descaradas, cosa que ocurrió en 1964, llevándole a renunciar a formar parte de la selección de escultura española para la Exposición Internacional de Nueva York.⁷²

⁷¹ Basta recordar los casos de Oteiza que consiguió el Gran Premio en la IV Bienal de Sao Paulo celebrada en 1957, Chillida el 2º Premio de Escultura de la XIX Bienal de Venecia de 1958; incluso Tàpies, pese a su renuncia en 1959 a participar en la exposición en el Pabellón Marsan del Museo de Louvre, había obtenido el año anterior, el 2º Premio de Pintura de la Bienal de Venecia, así como el de la Fundación David E. Brigh y el Premio Especial de la Unesco. Por no citar los casos de Luis Feito, Cuixart o Antonio Suárez.

⁷² Suscribimos la tesis de Francisco Calvo Serraller, quien es contundente al enjuiciar con perspectiva histórica estas presentaciones oficiales de jóvenes artistas españoles en el extranjero, los cuales, en su opinión "representaban el antifranquismo español que fluía a través de las grietas de un régimen cada vez más tambaleante.[...] creando con ellas expectativas sociales de cambio y, por tanto, fomentando las contradicciones internas del sistema". Vid. "España (1939-1985): medio siglo de vanguardia", en *Del futuro al pasado*, Madrid, Alianza, 1988, p. 112. En aquel momento, no obstante, estas participaciones levantaron vivas polémicas (que de algún modo se reflejan, sin el distanciamiento adecuado, en alguna publicación de los primeros años del postfranquismo. Cf. UREÑA, Gabriel, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española, 1940-1959*, Madrid, Istmo, 1982, pp. 135-139; en donde comenta alguna de estas exposiciones en un apartado que titula "La proliferación de embajadas de Arte Abstracto Español". El propio Alfaro recuerda las críticas que recibieron aquellas exposiciones a partir de 1960-61 de los propios artistas informalistas que años antes habían participado en ellas y les habían servido de plataforma para darse a conocer, y que entonces ya no consideran admisible que nuevos artistas necesitados de esa posibilidad siguieran su ejemplo. No obstante la correspondencia cursada entre Alfaro y los distintos organizadores de estas muestras oficiales, especialmente con Luis González Robles (funcionario del Instituto de Cultura Hispánica en quien recayó con frecuencia esta responsabilidad) se detecta una evidente prevención fruto de la contradicción interna entre el deseo de dar a conocer la obra en unos foros internacionales privilegiados y la evidencia de poder ser utilizado políticamente para hacer verosímil una mentira: que en España se apoyaba ese tipo de arte y a quienes lo cultivaban.

Pero, siendo importante que Alfaro comenzase a ser llamado a estas exposiciones colectivas, el hecho relevante de este año de 1961, el que señaló el inicio de su marcha en solitario, fue su primera exposición individual como escultor que tuvo lugar entre el 10 y el 25 de marzo en la Sala Darro de Madrid, en la que presentó quince dibujos analíticos realizados en los meses anteriores y treinta esculturas, entre ellas *Desenvolupament* y *Homenatge a Miguel Hernández*, que había realizado el año anterior. La Sala, que había organizado últimamente exposiciones estimables como "El arte español entre 1925 y 1935. Entre la Exposición de Artistas Ibéricos y el ADLAN", en la que pudieron ver obras de Dalí, Picasso, Cossío, Vázquez Díaz, Moreno Villa, García Lorca, Bores, Caneja, Ferrant, Hugué...(abril 1960), o la del Equipo 57 (mayo 1960) y el año de su inauguración en 1959 celebró la importante colectiva "Negro y Blanco", organizada para conmemorar los premios internacionales obtenidos por Chillida, Oteiza, Tàpies y Palazuelo; estaba dirigida en aquel momento por José María Moreno Galván⁷³ quien, lógicamente propicia la exposición e incluso escribe el texto introductorio del catálogo. Evidentemente aquellas obras ejemplificaban bien sus ideas estéticas. Moreno destaca la composición humanista que Alfaro logra en la captación estética de la máquina y del fenómeno espacial, resumiendo en una palabra (*proporción*) su trabajo sobre la forma y sobre el espacio. El texto comenzaba con unas frases elocuentes:

"Proporcionar es una manera de humanizar -me complazco en decirlo aquí ante la escultura de Andrés Alfaro-, porque quien somete a un orden legislativo todo lo que es gregario, informe, elemental, le confiere el código de los hombres. Por la misma razón que un teorema es más humano que el grito de guerra de un salvaje."

Pues a pesar de los esfuerzos que tuvo que acometer para llevarla a cabo y de este arropamiento teórico, la muestra no tuvo apenas

⁷³ Moreno Galván se incorpora a la galería tras el cese de Fernández del Amo como director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo en 1958, con el que había colaborado hasta entonces en las tareas del Museo desde 1952.

resonancia entre los críticos. Tan sólo Giménez Pericás⁷⁴ apoya con entusiasmo el marco "filosófico" en el que Alfaro se dispone a construir "un mundo impecable en el cual, matemáticamente navegue la libertad". Aunque no cabe duda que su presencia en la capital del Estado debió de atraer la atención de parte de la crítica pues será seleccionado, al año siguiente, en la Exposición Antológica que organizó la Asociación Española de Críticos de Arte en el Museo de Arte Moderno de Madrid. Para Alfaro ésta fue la única consecuencia apreciable de una exposición que le dejó cierta decepción pues en modo alguno colmó sus expectativas.

Con un mercado artístico prácticamente inexistente, la ausencia de iniciativas públicas o privadas de algún alcance, con una crítica poco favorable a novedades radicales y sin la aureola del éxito internacional lograda por algún compañero de generación, aquellas obras irremediabilmente quedaban excluidas de los estrechos caminos del mundo de arte en la España de los primeros años sesenta. Los primeros éxitos tardarán años en llegar -el clima aún no era propicio- y no será Madrid, sino Barcelona, su escenario.

En 1962 aparece, publicado en Barcelona, la primera edición del ensayo de su maestro y amigo Joan Fuster *Nosaltres els valencians*, texto capital como se sabe del valencianismo político tras la guerra civil y cuya lectura acabará de articular las ideas nacionalistas, que serán fundamentales en la biografía de Andreu Alfaro. En ese mismo año mediante gestiones de la Galería Gaspar (con la que ha empezado a trabajar, entregando en depósito varias esculturas) es invitado a dos amplias exposiciones que tuvieron lugar en prestigiosas galerías londinenses. En enero presenta tres obras de 1960 (*Forma circular, Cortes y Tierra*) en la Malborough Gallery. La muestra reunió importantes firmas de artistas españoles bajo el título genérico de "Contemporary Spanish Painting and Sculpture", entre las que primaban las de pintores: Millares, Lucio Muñoz, Hernández Pijuan, Saura, Tàpies, entre otros, presentándose únicamente esculturas de Manuel Martí y Serrano junto a las de Alfaro. El texto del catálogo lo escribió Aguilera, quién

⁷⁴ "Sala Darro: Alfaro", *Acento Cultural*, 12-13, Madrid. 1961

probablemente participara en la organización. A Londres volverá en noviembre, seleccionado por la organización Christian Action y la The O'Hana Gallery, presentando la escultura *Desenvolupament* (1960) en la "International Exhibition and Sale of Contemporary Art" cuyo catálogo iba prologado por Herber Read. Con motivo de esta exposición realizará su primer viaje a Inglaterra.

En el intermedio había expuesto, como ya dijimos, en la "Antológica de la Crítica" abierta el mes de abril en el Museo de Arte Moderno de Madrid por la recién creada Asociación Española de Críticos de Arte que presidía José Camón Aznar. Allí presenta de nuevo su *Homenatge a Miguel Hernández*. Y por otra parte, realiza su segunda escultura de gran tamaño por encargo de la empresa constructora Calpesa con destino a una urbanización próxima al Peñón de Ifach, en Calp (Alacant). Tiene entonces la oportunidad de ampliar, en chapa de hierro, hasta una altura de cinco metros, una pieza de 1960 (*Forma lliure*) que ahora titula *Cosmos 62*. Con este segundo encargo Alfaro, además de reafirmarse en su vocación de escultor público, llevando hasta sus últimas consecuencias el verdadero potencial de sus formas plásticas, entrevee también la posibilidad de obtener por esta vía unos ingresos que en modo alguno podrían aportar las ventas de sus esculturas para colección. El tipo de escultura que a él interesa cosecha más aceptación consideradas como elementos decorativos, dentro de proyectos arquitectónicos o urbanísticos, además de que incluidas en los presupuestos globales de estos sus costes son insignificantes, sin contar que los arquitectos que los diseñan suelen ser más abiertos, artísticamente hablando, que los hipotéticos compradores.

Esta obra es reproducida con cierta profusión en noticias y artículos posteriores, pues resulta ciertamente sorprendente, a la vez que integrada en un paisaje, con el propio Peñón de fondo, ciertamente "pintoresco". Y no deja de ser significativo que esta escultura, premonitoria de su actividad posterior y tan distanciada de su propósito abierto, social y comunicativo sirviera, precisamente, para ilustrar una entrevista que le hace Joan Fuster en septiembre del año siguiente. En ella el escultor hace

una explícita declaración de intenciones, aspecto que preludia una siguiente etapa de mayor compromiso social:

"Me propongo [dice] un arte eficaz, esto es, un arte cuya proyección social sea palpable y constante. El lugar de la escultura es la plaza, el jardín, la fachada: metida en la vida de la gente e irradiando sobre ella. Allí, en su obra, de cara a la sociedad el artista 'dice' sus 'cosas'."⁷⁵

Por las mismas fechas, al ser entrevistado por el crítico e historiador José Corredor-Matheos, insiste:

"Lo que caracteriza fundamentalmente el artista auténtico en su toma de conciencia, su contacto con la vida, el convencimiento de que es un hombre como los demás.

Desgraciadamente, el arte sigue siendo monopolio de las minorías; pero el artista ha de pretender influir y participar en los problemas de la comunidad de la que forma parte."⁷⁶

A los 34 años Alfaro muestra una contrastada decisión en su programa artístico y vital que anuncia la evolución que seguirá en la segunda mitad de la década, de la que nos ocuparemos en el próximo capítulo.

1963 es un año en que su nombre comienza a ser objeto de alguna atención mayor de la prensa, e incluso es objeto de artículos monográficos como el escrito por Víctor M. Nieto Alcaide, que apareció en el número de junio de la revista *Aulas* y que ya hemos mencionado. Poco después (de julio a octubre) es invitado a participar en la "IV Biennale Internazionale d'Arte" celebrada en el Palazzo Kursal de San Marino que ese año, bajo el título de "Oltre l'informale", pretendía presentar las nuevas tendencias emergentes tras el movimiento informalista, estructuradas en esencia en tres corrientes: el nuevo realismo, la nueva figuración y el arte experimental de inspiración geométrica, neopurista o neoconstructivista. Entre los artistas españoles se encontraban: Arroyo, Manuel Calvo, Chirino, Equipo 57, Monjalés, Sempere y Sobrino. La Comisión de

⁷⁵ "Alfaro, un escultor con razones " *Destino*, Barcelona, 5 octubre 1963.

⁷⁶ "Andrés Alfaro [...]", *La Prensa*, 10 septiembre 1963, p. 10.

invitaciones la presidia Giulio Carlo Argan y la componían Vicente Aguilera Cerni, Pierre Restany, Umbro Apollonio y Giuseppe Gatt.⁷⁷

En diciembre tiene lugar el fallo de los premios del II Certamen de Artes Plásticas que se celebraba en el Palacio Exposiciones del Retiro. Hasta entonces Alfaro ha concurrido a pocos premios y la explicación de que lo hiciera ahora la podemos encontrar retrospectivamente en unas declaraciones de 1959: "Me importarían [los premios] si fueran concedidos por buenos jurados. En este caso podrían orientar al público. Pero desgraciadamente, no ocurre así y se siembra el confusionismo entre la gente"; pues el jurado de este Certamen lo formaban algunas personas receptivas al nuevo arte y, que además, anteriormente habían valorado positivamente el suyo como Venancio Sánchez Marín, Cirilo Popovici y, por supuesto, su amigo Valeriano Bozal. Estas buenas expectativas se confirman con las críticas favorables que reciben sus obras una vez abierta la exposición. Sin embargo la inclinación del jurado en el terreno de la escultura tienen una orientación diametralmente opuesta: el Premio Extraordinario a la mejor obra del Certamen recae en el escultor José Planes y el Gran Premio de Escultura en Venancio Blanco.⁷⁸ Si bien los premios de pintura (Hernández Mompó), grabado (Jesús Númez), dibujo (Juan Barjola) y arquitectura (Alejandro de la Sota) eran esperados y fueron en general bien recibidos, la crítica más informada protestó sin disimulo por estas actitudes retardatarias que disipaban parte de las esperanzas depositadas en el certamen como contrapunto de las

⁷⁷ En este contexto Argan intentó relanzar la alternativa experimental (representada en Italia por los grupos de *arte programmata*) que llamó "Neo-gestaltismo". Aguilera se hizo eco en España de esta alternativa a la crisis informalista que de algún modo rehabilitaba la memoria del normativismo (AGUILERA, V., "Libertad y alienación: ante la IV Bienal de San Marino", en *Posibilidad e imposibilidad del arte*, Valencia, Fernando Torres, 1973, pp. 85-111). Es interesante señalar que en una carta de finales de 1963 dirigida a una galería de Hannover, Alfaro se desmarca de la catalogación de gestáltico que dice haberle dado Argan en la Bienal por no compartir sus postulados.

⁷⁸ No obstante este resultado finalmente adverso, sabemos por una carta de Bozal a Alfaro que la votación fue larga y enconada. Tras un reiterado empate entre la candidatura de nuestro escultor, que era apoyada por Venancio Sánchez Marín, José Caballero, Cristino Mallo, Cirilo Popovici, Francisco Javier Saénz de Oiza, José María García de Paredes y, desde luego, Valeriano Bozal; y la de Venancio Blanco defendida por la otra mitad del jurado: Carlos Areán, Redondela, Marsá, Luis Alegre Núñez, Rivera, Yuste y Ezquerria (no he podido precisar las identidades de estos tres últimos, citados en la carta por sus apellidos). El desempate se obtiene al fin al cambiar el arquitecto Saénz de Oiza el sentido de su voto, recayendo el premio en Blanco por un sólo voto de diferencia.

Exposiciones Nacionales.⁷⁹

Las palabras de Víctor Manuel Nieto en su valoración de los premios del Certamen son representativas de esta parte de la crítica:

"El premio de escultura recayó sobre Venancio Blanco. Aquí el jurado se inclinó por la tradición frente a la verdadera escultura contemporánea representada por Andrés Alfaro. [...] Un simple paseo por las salas de esta exposición es suficiente para poner de manifiesto la calidad de las obras presentadas por Andrés Alfaro. Estas constituían la presencia de una escultura constructiva y renovadora, contemporánea. La escultura contemporánea más innovadora no tuvo acceso a los premios de este certamen."⁸⁰

Pensamos que para llegar a este apoyo de la crítica había sido decisiva la exposición individual que poco antes, entre los meses de marzo y abril, había presentado en la Sala Nebli de Madrid. La galería venía avalada por una trayectoria de apuesta por las tendencias innovadoras. Exposiciones anteriores de interés habían sido las de Oteiza, Juana Francés, Basterrechea, Lucio Muñoz (1960), Fernando Zóbel, Amadeo Gabino, Grupo Hondo (1961). Incluso había organizado en Santillana del Mar una exposición, "Arte Actual" con obras de Cuixart, Genovés, Mompó, Vento, Zóbel, Ferrant, Oteiza, entre otros.

En el catálogo de la muestra, compuesta por 15 esculturas, aparecen dos textos críticos de Aguilera y Bozal, llamados a constituir, especialmente este último, una de las primeras gramáticas de análisis y contenido más amplias de la escultura de Alfaro. Aguilera incide en su conquista del repertorio formal de la escultura no figurativa para convertirlo en lenguaje, "en objeto significativo que alcanza la jerarquía del símbolo cuando logra unir la nitidez de su contexto formal con el significado

⁷⁹ De hecho vinieron a secundar las estimaciones de las Nacionales pues Planes ya recibió la Medalla de Primera Clase en la Exposición Nacional de 1943 y la de Honor en la de 1966. En 1960 había ingresado en la Academia de San Fernando. En cuanto a Venancio Blanco había obtenido la segunda Medalla en la Exposición de 1960 y la primera en la del año anterior (1962) al Certamen que comentamos.

⁸⁰ "Los premios del II Certamen Nacional de Artes Plásticas", *La Voz de Galicia*. La Coruña, 3 enero 1964.

propuesto".⁸¹ Bozal hace una valoración muy positiva de la escultura de Alfaro, la cual -dice- supera al constructivismo de Pevner porque al incorporar un significado concreto y en ocasiones emocional que supera la fase de investigaciones espaciales en sentido abstracto en las que se quedó el constructivismo; además de haber resuelto la integración de la escultura en la sociedad actual, que exige un medio más humanizado. Esta integración con el medio lo logra la escultura de Alfaro -según este historiador- pues son estructuras dinámicas, formas abiertas en desarrollo, que han sido concebidas para unos lugares concretos. El catálogo presentaba también el *corpus* de obras más amplio publicado hasta ese momento: once fotografías, parte de las cuales ya no habían sido realizadas por el propio escultor sino por el fotógrafo Francesc Jarque.⁸²

A la cualificación de estos textos que analizan estas esculturas de Alfaro que anuncian ya las características de la nueva fase, se une el hecho de que, desde publicaciones entonces importantes, también se aborde la figura del escultor en un texto individualizado. Simultáneamente a la exposición de Nebli, Moreno Galván publica en *Artes* su artículo "Las esculturas de Alfaro", que constituye un refuerzo a las obras expuestas, y que resume en dos conceptos escultóricos (voluntad *estatuaria* y voluntad *escultórica*) las dos líneas de fuerza que, opuestas en su origen, caracterizarán cada vez con mayor nitidez su escultura, esto es, la idea de la conmemoración, del símbolo colectivo y, por otro lado, la idea de la problematización o interacción dinámica del espacio.⁸³

La crítica acoge en líneas generales la exposición con favorables elogios Rodríguez Alfaro le otorga el calificativo de "excelente escultor",⁸⁴ y asimismo lo reconocen, desde sendas reseñas críticas,

⁸¹ "Convertir en lenguaje...", en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Galería Nebli, 1963, p. [4].

⁸² Durante estos primeros años Alfaro fotografía sus obras en un ejercicio de experimentación, llamémosle auxiliar, del que se sirve para la determinación de algunos factores de la creación escultórica como la escala de las piezas. No obstante llega a realizar algunas investigaciones autónomas en este medio, un ejemplo podría ser el reportaje que realizó para presentarse al I Congreso Internacional de la Música y la Danza en el Cine, en el que obtuvo por su fotografía *Folklore* el 4º premio.

⁸³ MORENO GALVAN, José María, "Las esculturas de Alfaro", *Artes* 63, 35, Madrid, abril 1963, pp. 9-10.

⁸⁴ Entrevista titulada "Andres Alfaro, un escultor que surgió súbitamente al arte",

Ramón Faraldo⁸⁵ y Arbós Ballester.⁸⁶ Se extenderá más José Hierro⁸⁷ que valora su evidente posición rupturista, fabricando una escultura que, sin dramatismos, tiende a "verdaderas maquetas de monumentos", a la esbeltez de las formas, a la adecuación al paisaje y su vocación por la pureza de la línea y el dibujo sobre el metal más que por la búsqueda de efectos y calidades. Unos términos especialmente acertados para definir su concepción de la materia escultórica, bastante alejada de la representada por las corrientes mayoritarias de ese momento. En una entrevista que Joan Fuster le realiza para *Destino*, expresa con claridad:

"Para mi la materia no es nada, no dice nada 'en sí' [...]. Lo que he de decir; me induce a escoger la materia. [...] [Uso] no el metal, la lámina. La 'lámina'. Lo mismo me daría que fuese de papel. Pero el metal, la lámina de metal, presenta más viabilidad 'práctica'. La 'lámina' es liviana, maleable, concisa y rápida; se 'integra' en el espacio, y permite dar a las formas un dinamismo vivo."⁸⁸

Y quizá por ello la crítica está de acuerdo en definir su estilización como un inteligente y no un frío geometrismo que, como sugerirá Popovici, le acercaba a Brancusi en la misma medida que le alejaba de Max Bill. "El hallazgo de Alfaro -añade- es el haber logrado una transfiguración poética de unos temas plásticos que en la mano de un escultor menos dotado hubiera quedado en un mero ejercicio técnico".⁸⁹

Víctor Manuel Nieto Alcaide⁹⁰ no duda en calificar la exposición de la Sala Nebli como una de las más importantes de la temporada madrileña y, además, la de mayor calidad entre las de escultura, juicio que merece contrastarse con la importante nómina de escultores que habían expuesto en la capital, en la que se encontraban, entre otros: Pablo

Información, Madrid, marzo 1963, p. 12. A pesar del segundo apellido del periodista, no existe parentesco alguno con Andreu Alfaro.

⁸⁵ "Alfaro, Nebli", *Ya*, Madrid, 5 abril 1963.

⁸⁶ "Esculturas de Andrés Alfro, en Sala Nebli", *ABC*, Madrid, marzo 1963.

⁸⁷ "Alfaro", *El Alcázar*, Madrid, 28 marzo 1963, p. 12.

⁸⁸ "Alfaro, un escultor con razones", *Destino*, Barcelona, 5 octubre 1963.

⁸⁹ "Alfaro", *SP*, 208, Madrid, 15 abril 1963.

⁹⁰ Se conserva en el archivo de Alfaro el recorte de prensa fechado por él mismo en julio de 1963 pero no hemos podido localizar su lugar de publicación.

Serrano, Subirachs o Chirino.

A finales de 1963 encontramos a un Andreu Alfaro crecido en su madurez intelectual y humana. Ha logrado forjar su lenguaje artístico en el seno de un grupo de vanguardia cuyos presupuestos ha contribuido a formar y de los que, en alguna medida, no se apartará del todo en el futuro. Ha realizado como escultor sus primeras exposiciones individuales en la capital de España, cosechando con ellas (especialmente con la última) críticas favorables de cualificadas firmas. En ellas ha presentado una obra con una posición definida por él y por la crítica desde un punto de vista no dogmático pero con los claros límites del arte constructivo. Y sin duda, esta incipiente trayectoria y su práctica diaria lo instalan ya en la vocación definitiva de escultor, abandonando definitivamente la pintura. Y a la vez que asume y ejerce su condición de artista, de escultor, en los últimos años de este periodo acepta también su faceta de personaje público, de intelectual comprometido con una realidad histórica concreta; ejemplo de ello será la carta dirigida al ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga, que firma junto a un numeroso grupo de intelectuales y artistas, en protesta por la represión de las huelgas de las cuencas mineras de Asturias del verano de 1963 y la detención de siete intelectuales por motivos políticos.⁹¹

Vemos así que entre 1959 y 1963 se conforman rasgos fundamentales de la personalidad artística e intelectual de Alfaro. Pero con esta rápida formación de su personalidad, no da por finalizada su búsqueda, no supone en modo alguno un estancamiento, nada más lejos de la realidad. Si algo caracteriza de forma indiscutible y evidente su biografía esto es la voluntad de transformación; fruto a la vez de un deseo constante de libertad y de la fidelidad a una determinada poética. Aspectos

⁹¹ La carta firmada por Alfaro (la segunda que estuvo motivada por aquellos hechos) estaba fechada el 31 de octubre de 1963. Vid. Inmaculada JULIAN, *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad, Barcelona, Icaria, 1977, pp.180-183*. Hasta ese momento los contactos políticos de Alfaro habían sido escasos, fuera del círculo de amistades valencianas; únicamente puede señalarse su relación con Dionisio Ridruejo, quién realizó varios viajes a Valencia (sobre los años 1960-62) para dar a conocer clandestinamente su Partido Social de Acción Democrática que había fundado en 1957, al que perteneció Vicent Ventura. No obstante, tanto en esos años como en sus visitas tras el exilio de París (1962-64), fue una relación de simple amistad.

que no son contradictorios por cuanto Alfaro no se niega a experimentar con formas nuevas o a afrontar motivos desconocidos hasta entonces; pero una vez iniciados esos nuevos caminos, somete su habilidad, su propensión a cierto virtuosismo, a una rigurosa disciplina que extraiga lo fundamental y deseche lo accesorio, como si para conseguir sus mejores metas tuviera que recorrer las rutas más trabajosas. Y es esta actitud vigilante para evitar el virtuosismo manierista, una razón también que propicia esos cambios, al impelerle a emprender nuevas propuestas cuando las anteriores le parecen ya agotadas.

Es la constatación de este hecho lo que le intranquiliza en 1963. Una sensación de vacío, de pérdida de intensidad y sentido de sus experimentos plásticos; a la vez que un deseo de ligarlos más a sus preocupaciones como intelectual comprometido con su tiempo. Alfaro intuye el peligro de la experimentación por la experimentación. Es consciente que ha de evitar, precisamente por la habilidad en el manejo técnico de unos materiales que corta y dobla sutilmente, caer en las generalizaciones y en la repetición de fórmulas. Impedirse, en una palabra, que la habilidad de la ejecución se convierta en un experimentalismo repetitivo y falta de osadía.

La crítica había advertido esta voluntad de Alfaro de quemar las naves de regreso a la pura habilidad manierista. Aguilera Cerni en 1959 señalaba la ejemplaridad del joven artista "porque ha sabido ir domesticando su peligrosa facilidad para brillar con superficiales habilidades artísticas".⁹² Un peligro del que, ya como dibujante, le había prevenido López Chávarri en 1957: "Sabido es que los virtuosismos tienen el peligro de caer en la receta, es decir, en el amaneramiento. Creemos que Alfaro huirá de la trampa..."⁹³ El propio artista es plenamente consciente y así lo reconoce en la entrevista que concede a Rodríguez Alfaro en marzo de 1963:

"La verdad es que yo siempre había dibujado con gran

⁹² "Nuevo arte valenciano", *Revista de Actualidades, Artes y Letras*, 383, Barcelona, 15 agosto 1959, p. 15.

⁹³ "El dibujante Alfaro en Casa Mateu", *Las Provincias*, Valencia, 20 enero 1957.

habilidad. Pero precisamente esto es lo que luego me iba a producir más preocupaciones. Porque no hay nada más peligrosos que la habilidad. Esa gran soltura y facilidad que acaba de convertir el trabajo artístico en un simple juego. El artista ha de sentirse torpe y lleno de dificultades a la hora de realizar su trabajo."⁹⁴

Dos años después, cuando siente que ha superado esa prueba, confiesa con una mirada retrospectiva:

"Realmente, en esa primera época yo tuve unas mayores preocupaciones de tipo estético y formal. Justificaba el lienzo en blanco y doblar un hierro buscando esfuerzos más o menos bellos.

Aquí como es fácil imaginar existía un peligro: el amanerarse. Algo de esto le ha ocurrido a Oteiza."⁹⁵

Un peligro que también la crítica, como veremos en la siguiente etapa, lo da por superado. Así Figuerola-Ferretti, en su reseña de la exposición de la Dirección General de Bellas Artes de 1967, en la que estaba ampliamente representada su nueva producción, expresará:

"... tengo la idea clara de que señalé en su obra anterior -1963-, como peligrosa atenuante de sus elementos positivos, su tendencia virtuosa al alabeamiento de la chapa en objetos brillantemente dirigidos hacia un concreto efectismo. Ahora, en cambio, me parece que Alfaro ha dado un salto de gigante en pureza de ejecución y, sobre todo, en esencialidad de concepto."⁹⁶

Con su rechazo al academicismo, bien basado en la tradición retrógrada sustentada por el "oficio" (tan presente en el arte valenciano entre finales del XIX y buena parte del XX), o por contra en la tradición de lo nuevo; Alfaro lo que hace es participar de una estética plenamente moderna que presta más atención al aspecto mental de la obra (teoría estética y contenido) e, incluso, visual (fuentes artísticas o ideológicas)

⁹⁴ "Andrés Alfaro, un escultor que surgió súbitamente al arte", *Informaciones*, Madrid, marzo 1963, p. 12.

⁹⁵ ALONSO, Elfidio, "Andrés Alfaro, un notable escultor español", *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, septiembre 1965, p.7.

⁹⁶ "Alfaro", *Arriba*, Madrid, 26 noviembre 1967.

que a la ejecución material. Pero esta cuestión será abordada en otro lugar. Traemos estas cuestiones estéticas para cerrar con ellas una fase biográfica y señalar de este modo la estrecha relación que existe entre ésta y la evolución estilística de su escultura.

Alfaro ha recorrido el camino de la experimentación no para convertirse en un hábil artífice sino en un denso y vital artista comunicador. Sobre la brillantez del efecto, va a perseguir, en los años que seguirán (cuando biográficamente también acometa nuevas empresas como las de darse a conocer en Barcelona y Valencia) la esencia del concepto o el nítido mensaje ético. El virtuosismo y el circense "más difícil todavía" son abandonados cuando conducen a la tentación del nihilismo; una tentación incomprendida, como pocas, en los círculos artísticos e intelectuales de la España de principios de los sesenta. En esta fase, de 1959 a 1963, que ahora cerramos, ha construido su lenguaje, ahora se trata de hablar con él y encontrar un destinatario en el ámbito de lo cívico y de lo histórico. Ya lo había anunciado con resolución al periodista Jaime Arnal en 1959: "Sé a dónde voy. Tengo [...] una finalidad, una fe. No creo en el arte por el arte". El entrevistador concluía haciéndose eco de esta perturbadora seguridad del neófito: "Así se puede seguir y caminar tranquilo".⁹⁷

⁹⁷ ARNAL, Jaime, "Conversaciones con nuestros artistas. Andrés Alfaro", *Revista de Actualidades, Artes y Letras*, Barcelona, 28 noviembre 1959. Se trata de la primera entrevista que conservamos, se produjo a raíz de la exposición del Grupo Papalló que hasta el 6 de ese mes había estado abierta en la Sala Gaspar.

6

Entre el compromiso ético y la libertad de creación (1964-1969)

Ante la pregunta de cierto periodista sobre qué es la escultura, Alfaro responde en 1965 con rotundidad: "Escultura deu ser un llenguatge".¹ Esta afirmación recoge de manera clara la convicción que preside la creación del artista desde la etapa anterior, y que ahora explicitará en una decidida apertura hacia un lenguaje artístico que integre la realidad exterior, haciendo válida aquella voluntad de "comunicación directa con la mayoría" propugnada por el movimiento *normativo*. Una voluntad compartida desde el principio. Pero hacia 1963, con el patente agotamiento del informalismo, se hará más necesaria aún la búsqueda de esos componentes lingüísticos válidos para establecer una comunicación eficaz con la sociedad, empeño que el omnipresente informalismo, debido a su aparente carácter hermético y subjetivo no había logrado.

Esta segunda etapa en la trayectoria de Alfaro creemos que ejemplifica bien algunos aspectos del debate surgido en el arte español a la crisis del informalismo hacia 1963-64, alrededor de contenidos como abstracción *versus* figuración o el problema del arte comprometido; encarnando su escultura, en definitiva, una de las corrientes "superadoras" de la hegemonía informalista.²

¹ BOSCH I CRUAÑAS, Lluís, "Andreu Alfaro, escultor Valencià", *Ancora*, 903, San Feliu de Guixols, 30 septiembre 1965.

² Sobre la génesis del arte de los sesenta a partir de la crisis del informalismo y el debate coetáneo es muy clarificador el artículo de NIETO ALCAIDE, V., "Apuntes de los cuadernos de la Memoria (Madrid, 1963-1964)", en cat. exp. *Madrid. El arte de los 60*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1990, pp. 75-85

En una intervención eminentemente autobiográfica pronunciada en el seminario sobre arte de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en el que participa en 1985, el propio protagonista de estas páginas recordaba la nueva etapa que hacia 1964 se abrió para el arte español y para su propia trayectoria personal:

"A partir de 1964 comienzo (tal vez por mi situación aislada y al mismo tiempo bastante complicada) a realizar una obra más intimista. Es una época en que trabajó demasiado y en demasiadas cosas. También es el tiempo en que mi país parece despertar y reconocerse a sí mismo, y esta toma de conciencia tiene una gran importancia en mi trabajo. Ocurre en toda España; fue como si comenzáramos todos a salir de la represión en la que estábamos ahogados y nos decidiéramos a respirar de nuevo." ³

Sin embargo aún en 1964, Alfaro es un artista no profesionalizado, que hasta ese momento ha realizado unas sesenta esculturas. ⁴ Más aún, ni siquiera se ha planteado la posibilidad de convertirse en un artista emancipado, que pudiera obtener una rentabilidad económica de su arte. Hasta 1964 sigue ayudando en el negocio familiar trabajando en el Matadero de Valencia.⁵ Por esas fechas, sin embargo, comienza su actividad en la empresa de publicidad Publipress, que compatibilizará con su primera dedicación hasta 1967 ó 1968. No será hasta 1974 cuando lo encontremos dedicado plenamente a la escultura.

La publicidad representó para Alfaro, no solamente la solución a las necesidades de mantenimiento de una familia, sino la definitiva conexión con un contexto más liberador y creativo; y, sobre todo,

³ Decía Klee que cuando...", en AA.VV., *El arte visto por los artistas*, Madrid, Taurus, 1987, p.23. Este volumen recoge las intervenciones de los once destacados artistas participantes en este seminario dirigido por el profesor Calvo Serraller (al que nos referiremos en el capítulo 8 de esta parte).

⁴ Esta es la cantidad que declara en una entrevista *Las Provincias*, Valencia, 24 marzo 1964 y según nuestro catálogo es una cifra bastante exacta.

⁵ En 1968 confirmará a Baltasar PORCEL ("Andreu Alfaro y sus hierros enhiestos", *Destino*, 1616, Barcelona, 21 septiembre 1968, p. 32): "Hasta hace cuatro años trabajé en el matadero de Valencia".



íntimamente relacionado con la nueva sociedad de consumo (que progresivamente se irá implantando en el país) a la que intenta analizar como la destinataria, en buena medida, del arte que construye. Así lo asegurará a Baltasar Porcel en 1968:

Económicamente la cosa me ha ido mal. O, para ser exactos, regular. No me permite dedicarme enteramente a ser escultor y para mantener mi casa tengo que vender medio día a la publicidad. La cual me divierte, ¡eh! no es ningún sacrificio. Hago especialmente cine publicitario, pero llega a apasionarme ¡Qué fuerza tiene la imagen visual en la sociedad presente, oye, qué fuerza! [...]. Con la publicidad [...] te metes entre bastidores de la sociedad de consumo, la estudias." ⁶

Durante aquellos años en Publipress, sociedad en la que también participa su amigo el periodista Vicent Ventura, diseña y lleva a cabo numerosas campañas publicitarias en las que efectivamente los *spots* cinematográficos eran uno de sus componentes. En campañas importantes como las que encargaron Galerías Todo, Damel, Banco de Valencia o Railite-Vikalita, Alfaro elaboró, desde un somero estudio de mercado, pasando por el mensaje y la imagen gráfica del mismo, hasta terminar diseñando la presentación del propio producto, como en el caso de los chicles y golosinas de la firma Damel; e incluso, hubo ocasiones en las que hizo de modelo. Fueron años de un trabajo duro, realizado en un medio competitivo en el que era preciso aportar resultados rápidos y en el que costaba mucho que fuerán aceptados métodos innovadores. A pesar de estos condicionantes, como el poco desarrollo empresarial de muchos de los clientes, se realizó una publicidad que revolucionó este incipiente sector en Valencia. Muestra de esta faceta innovadora fue la promoción de una exposición y conferencias sobre diseño industrial que se celebraron en el Colegio de Arquitectos de Valencia en abril de 1967 bajo el patrocinio de esta institución y la empresa Railite-Vikalita, y que contaron con la colaboración de ADI FAD. La idea surgió de Alfaro, quien, además diseñó el catálogo y medió con la empresa Vikalita S.A. para que ampliase sus inversiones en publicidad a estas acciones de prestigio. La exposición reunió 26 productos diseñados en España, entre muebles,

⁶ *Ibidem*, p. 32

electrodomésticos y objetos, bajo el ambicioso título de "Diseño industrial en España" (7 al 30 de abril); y estuvo organizada por los arquitectos Juan José Estellés y Emilio Giménez, Llorens y Alfaro. En las conferencias tomaron la palabra figuras de la importancia de Tomás Maldonado, director entonces de la Escuela Superior de Diseño de Ulm, continuadora de la Bauhaus, o el crítico Cirici Pellicer. De interés fueron también los coloquios animados por Tomàs Llorens. De la importancia de esta iniciativa en el contexto valenciano da cuenta Enric Jardí:

"D'aquesta manera s'inicia a València un contacte important amb el disseny que es reflectí en la premsa i els diversos àmbits interessats. L'exposició era una selecta panoràmica dels diversos *Deltas* tenint en compte tots aquells que podrien ajudar l'activitat valenciana, eminentment dominada pel caràcter manufacturer."⁷

Resulta evidente que esta dedicación "extra-artística" restó considerable energía a la creación escultórica. Pero por otra parte, el hecho de la no dependencia material de su trabajo artístico, cabe ser subrayado si se piensa en las posibilidades de mayor libertad creadora que ello le proporcionó. No es difícil conjeturar que Alfaro se acercaría así a la postura de otros artistas como Julio González que, con gran lucidez, no pretendió nunca vivir exclusivamente de su escultura. Por el contrario, de uno u otro modo fue subvencionando su arte mediante otras actividades, lo que le permitió mantener intacta su libertad de creación frente a presiones o constreñimientos de tipo comercial. Esta, y no otra, es la razón para que Alfaro pudiera armonizar o racionalizar su dedicación profesional a la publicidad y al diseño con un arte que en esta etapa se va a manifestar social y éticamente muy comprometido.⁸ Naturalmente no se niega la posibilidad de una entera dedicación al arte. En su vida de aquellos años pesaba la fatal coyuntura de las necesidades primarias pero ya manifestaba su deseo de una total entrega a su vocación:

⁷ *L'art català contemporani*, Barcelona, Proa, 1972, p. 388. Al año siguiente Publipress editó con el patrocinio del Colegio los textos de las conferencias.

⁸ Debe señalarse, no obstante, el carácter un tanto peculiar de esta empresa de publicidad, al menos vista desde nuestros días. En ella trabajaban personas de ideología de izquierdas, que en algunos casos como el de Ventura, era conocida públicamente tras participar en mayo de 1962 en el llamado por el Régimen "Contubernio de Munich", que le ocasionó un breve exilio en París y un confinamiento en Denia hasta julio de 1963.

"Como casi todos los españoles, salvo una reducida minoría de privilegiados, necesito otra ocupación para vivir. No vivo del arte. Practico el pluriempleo. ¿Por qué un artista iba a ser la excepción? Ahora bien, no oculto que tengo una gran curiosidad por saber qué pasa cuando se vive de una sola actividad y esa actividad es la que a uno le gusta o la que uno ha escogido. Espero que algún día podré satisfacer esta curiosidad."⁹

Así pues, en contra de la radical oposición manifestada por otros artistas que, como Antoni Tàpies, detestaban la publicidad por considerarla, si era ejecutada por un artista, "un trabajo casi de mercenarios",¹⁰ Andreu Alfaro obtiene en este trabajo posiblemente la marca de un reto y la garantía de una consecución. El reto de enfrentarse al arte del diseño como un laboratorio de investigación y reflexión, del que extraerá muchas enseñanzas para su actividad de creador de objetos artísticos (la forma de tratar los materiales, su combinación, acabado, etc) o para aspectos colaterales de todo artista (diseño de catálogos, carteles para exposiciones,¹¹ etc.) y, lo que quizá sea más importante, su preocupación constante por establecer algún tipo de coherencia entre la forma de sus obras y su "función" o contenido.¹² Alfaro no sería un artista tradicional intentando sobrevivir en una sociedad industrializada, sino, como apuntará años después Francisco Calvo Serraller,¹³ un creador filo-constructivista empeñado en no convertirse en un simple diseñador

⁹ Es la respuesta de Alfaro a la encuesta realizada por MARTINEZ-MENA, Alfonso, "Situación de la cultura en España. Contesta Andrés Alfaro", *Diario S.P.*, Madrid, 9 febrero 1968; y en concreto a la pregunta "¿Vive usted de su arte o necesita otra ocupación para resolver sus problemas económicos? Diga si son compatibles dos ocupaciones distintas".

¹⁰ JULIAN, Imma y TAPIES, Antoni, *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*, Barcelona, Icaria, 1977, p. 75

¹¹ Los catálogos de las exposiciones de Alfaro fueron diseñadas directamente por él hasta la década de los setenta, incluida. Los realizados en esta etapa son especialmente interesantes, a pesar de su menudez, por la precisión técnica y la hábil asunción de los métodos modernos de la composición que no son habituales en otros artistas coetáneos. Igualmente en los carteles anunciadores de las exposiciones individuales (realizados generalmente partiendo de fotografías o motivos fotográficos de sus obras) Alfaro pudo poner en práctica su conocimiento de los lenguajes de comunicación visual.

¹² Nos ocuparemos de este aspecto de la obra alfariana, según nuestro criterio uno de los más relevantes, en la tercera y cuarta parte.

¹³ "Al vent d'Alfaro", en cat. exp. *Alfaro. Escultures al Parc de la Mar*, Palma de Mallorca, Ajuntament de Palma, 1984, p 14.

industrial, ajeno al mundo del arte. Y, por otro lado, la garantía de la libertad, de no verse obligado para vender, a un seguimiento de las imposiciones de los comitentes. Una libertad que, en este tramo de su biografía, se convierte en lema sustancial y casi obsesivo, más allá de una simple actitud personal:

"Siempre buscando la libertad: Liberarme de un pasado de familia que presume de izquierdas y eran republicanos blasquistas: liberarme de un trabajo que no me gustaba pero que me parecía más digno que ser artista, y aún me lo parece. Liberarme de Aguilera. Liberarme del marxismo como medida de toda actividad humana."¹⁴

* * *

Pero este deseo de sentirse libre no era una opción romántica o nihilista. Alfaro aspira a marcar el territorio de su libertad con un creciente compromiso social que en esta época comienza a manifestarse en una presencia cada vez más activa en el nacionalismo valenciano: de hecho sus exposiciones van a ir alcanzando el carácter de manifestaciones de estos círculos. Y estas convicciones en el terreno de lo personal tendrán su correlato artístico: era necesario entablar un diálogo con el mundo ajeno al arte. De hecho, este afán de obtener un lenguaje artístico plenamente comunicador arranca de principios de esta década, cuando en torno a 1962 se enfrenta a la necesidad de practicar un artes, una escultura "más legibles". Puede hablarse de una auténtica crisis por la cual comprende la necesidad de abrirse, desde la libertad, a la comprensión de una mayoría. Ha de precisar más su escultura, pues el arte -tal como llega a precisar entonces- no es capaz de transformar el mundo exclusivamente ligado a las formas normativas y puras que predicaban los constructivistas o la tradición de la Bauhaus. Es necesario que esas formas se adapten a un lenguaje universal, que el mito de la

¹⁴ Carta a Valeriano Bozal, fechada en marzo o primeros de abril de 1965. La supuesta indignidad de la figura del artista reside para Alfaro en la concepción académica de su papel en la sociedad, por encima y al margen del resto de las ocupaciones: "No quiero ser un artista. Esos tipos me dan risa. Son algo pasado, mustio y petulante. ¡Un artista! No concibo cómo alguien puede desarrollar la actividad que sea al margen del tiempo histórico en que vive. Los que se llaman artistas tendrían que convertirse en técnicos" (PORCEL, *Vid. supra* n.5)

racionalidad sea reinterpretado. Tal será el sentido de la producción de este periodo, de sus homenajes cívicos, de su búsqueda diligente por una síntesis primaria en materia de signos o de iconos de comunicación escultórica, que bien rompan con los límites de la abstracción para cercarse a lo real, o se aproximen a un lenguaje tan natural como podría ser la risa, los movimientos de la cabeza o los gestos de las manos.

Naturalmente la crisis y la reflexión de Alfaro no es puramente espontánea. Su actitud personal está ligada al contexto artístico español de los años 1963 y 1964 en los que se iniciaban con fuerza los realismos críticos que, en claro compromiso con la sociedad (tema estrella en aquel momento), aspiraban a convertirse en vehículo o instrumento de subversión del conformismo o, cuanto menos, de superación de la hegemonía informalista. En efecto estos años se revelaron decisivos para la extensión en España del movimiento *pop*, (acelerada a partir de la Bienal de Venecia de 1964) que fue recibido como "la más espectacular alternativa postinformal".¹⁵

En Valencia también dichos años suponen un giro o fractura fundamental. Tomàs Llorens habla en un precursor trabajo sobre la historia reciente del arte valenciano de "la renovación del 64" en los siguientes términos:

"Alrededor del año 1964 una serie de individuos parecieron manifestar la entrada en una etapa cualitativamente diferente para las vanguardias valencianas. La renovación pareció manifestarse formalmente como el reflejo de las tendencias dominantes en las vanguardias exteriores (Pop-Art, en Inglaterra y Estados Unidos, Nouveau-Realisme en Francia): pero debe explicarse más bien en función de las preocupaciones y posibilidades de algunos grupos de artistas."¹⁶

Alfaro participará plenamente en esta renovación que desde el punto de vista ideológico se caracterizó por un replanteamiento profundo

¹⁵ AGUILERA, Vicente, "Tras la XXII Bienal de Venecia", *Suma y sigue*, Valencia, julio-agosto 1965, p. 34.

¹⁶ "El desarrollo actual de las artes visuales en Valencia", *Hogar y Arquitectura*, 72, Madrid, septiembre-octubre, 1967, p. 62

de la función social del artista, que sumado a las inquietudes éticas del momento, dió como resultado la búsqueda de un arte social presuntamente eficaz. Esta nueva conciencia ética de las vanguardias se manifestó bajo aspectos diversos. En el artículo citado, Tomàs Llorens los estructura en tres opciones básicas: el intento de incidir en el espectador mediante la "expresividad", convertir el cuadro en un "modelo de experiencia real cotidiana" o el de "construir la obra de arte como símbolo visual o plástico de un valor ético, sistematizado en el contexto de los valores éticos en torno a los cuales se iba cristalizando la nueva 'opinión pública' del país". Ni que decir tiene que, como se encarga de señalar este autor, la evolución del escultor Andreu Alfaro, a partir de 1964, ilustra perfectamente este tercer aspecto.¹⁷

A este respecto conviene advertir que a pesar de la intensidad que entonces alcanzaron estas convicciones, y aún antes de que a finales de los sesenta y primeros setenta se advirtieran las limitaciones de esta "canalización" de significados sociales a través del arte, Alfaro nunca se adscribió de manera ortodoxa a los "realismos" (en su acepción más amplia) que se cultivaron entonces. Para bien de su arte, como escribirá Víctor Nieto Alcaide:

"estas esculturas, aunque realistas, no tienen la inmediatez y premuras de objetivos del llamado realismo social. El significado de estas esculturas está establecido sobre bases de mayor perdurabilidad.

Alfaro no ataca la alienación, el hambre, o la opresión. Prefiere hacer un canto al amor, al trabajo y a la libertad de conciencia."¹⁸

Sería inexacto extraer de esta postura alguna ambigüedad. Lo que sucede en realidad es que Alfaro, sin renunciar a lo que ética o

¹⁷ *Ibidem*, p. 63.

¹⁸ "El lenguaje escultórico de Andrés Alfaro", *Aulas*, 77, Madrid, junio 1966, p. 10. Víctor M. Nieto basaba la calificación de realista para la obra de Alfaro "porque son un testimonio concreto y determinado de la labor constructora del hombre [...]. Alfaro nos da el testimonio de la técnica, el elemento más definidor de la época en que vivimos." Como el propio autor señala, "el sentido realista no viene condicionado por la representación". En este sentido cabe recordar que CIRICI se referirá a nuestro autor, precisamente en el momento de cambio, calificándole de *no-figurativo realista* (*Serra d'Or*, 10, octubre 1964, p. 28).

socialmente significaban movimientos del tipo *Estampa Popular, Crónica de la Realidad*, o la primera producción del *Equipo Crónica*, decide permanecer en un lenguaje artístico de estricta tradición vanguardista, en el que debe predominar la calidad.¹⁹ Hecho que, paradójicamente, mientras que en su primera etapa le había ayudado a dotarse de una sensación de protagonizar una instancia colectiva, insertándose en una generación y en el entorno artístico valenciano, ahora le aísla un tanto. Biográficamente estos años suponen un cierto caminar en solitario, un aislamiento interior que le hace diferenciar claramente entre lo puramente contemporáneo (es sensible, por supuesto, al hecho histórico y social) y lo moderno como planteamiento intelectual y artístico. Sigue fiel a materiales y procedimientos que él entiende como actuales, a un lenguaje experimental y abstracto, ajeno al expresionismo goyesco de los años 1962 a 1964 o a las imágenes posteriores del pop. Este cierto aislamiento artístico le hacen cobrar consciencia de su propio potencial y profundizar en sus convicciones. "En ese momento -nos dirá en octubre de 1991- entendí que tenía que hacer carrera por mi cuenta. Y que mientras yo no me impusiera mi propio estilo no sería nada".

Unas convicciones como la de la comunicación que no son totalmente nuevas, en manifestaciones anteriores cobran ya importancia desde 1961, como en su texto para la exposición-homenaje a Velázquez del Grupo Parpalló: "El arte, como en otras épocas, se divide entre la expresión y la razón: pero siempre con la preocupación de ser entendido". Pero en este periodo esta preocupación cobra mayor protagonismo. Los mismos escritos y reflexiones del artista durante aquellos años revelan, mejor que cualquier testimonio ajeno, la inquietud que en ciertos momentos le invade:

"No me fío de mis obras, no me fío de los demás. Uno pasa el

¹⁹ Esta posición de Alfaro, que le distancia del realismo representado por los grupos citados, queda patente en una carta de abril de 1965 dirigida a Bozal en la que explica su opinión sobre *Estampa Popular de Valencia*: "...me parece que no habeis entendido las intenciones de esta gente. Ellos no pretenden hacer Arte, pretenden simplemente llegar con palabras y formas cotidianas, con técnicas que ellos consideran lo más cerca de la tradición popular, llegar a ese pueblo. Estampa popular para ellos no es una manifestación en que debe predominar la calidad, para ellos lo que más les interesa es el contenido."

tiempo -su vida- intentando un lenguaje. Quiero hablar a los demás hombres, enseñándoles objetos hechos en nombre de la libertad, del amor, de la esperanza. Cuando estos objetos han sido cuidados por la experiencia adquirida día a día en la vida, para determinar una forma de expresión, *descubre de pronto que su lenguaje no es apto, peor todavía, no es legible*. Que aquello que él hacía para los demás sólo queda en satisfacción personal y deleite de unos cuantos.

Si un lenguaje propio de mi tiempo, que habla del progreso científico y social, de la industria, del amor, no es comprendido, es que algo no funciona y se habrán de plantear nuevas preguntas." ²⁰

Muy clarificadora es también otra anotación en el cuaderno de trabajo de 1963:

"Siempre intento comunicarme con el público, hablarle de mis anhelos, de sus esperanzas y resumirlas en cada una de mis obras como un deseo común. ¿Pero es mi lenguaje el adecuado?

¿Utilizo un código inteligible? No me interesa un público de amigos. Tengo un público de entendidos y aficionados. Quiero un público de masas."

Este año de 1963 parece decisivo para definir claramente los objetivos de esta segunda etapa. Expresa con seguridad que la obra artística "Ha de estar movida por una preocupación universal. El artista ha de sentir la misma inquietud por lo social que por la teoría de la relatividad o los viajes interplanetarios".²¹ Y define su postura en el debate antes aludido entre abstracción y realismo:

"Habría mucho que hablar acerca de la 'abstracción' y el 'realismo'. Puedo decirte que no soy un formalista; no me tienta la gratuidad del juego formal. Un artista que no domina la forma, sus formas, que no sepa aprovecharlas en todos sus recursos, será un artista frustrado, desde luego. Pero la forma, a mi entender, debe supeditarse a la expresión. La expresión: eso es lo que hace que la obra sea una creación personal irreductible,

²⁰ Cuaderno de trabajo del artista, s.d.; aproximadamente de mediados de los años sesenta. Los subrayados son nuestros.

²¹ RODRIGUEZ ALFARO, José, "Andrés Alfaro, un escultor que surgió súbitamente al arte", *Informaciones*, Madrid, marzo 1963, p. 12.

lo que le da un valor humano."²²

Esta voluntad de comunicación, de compromiso en una lucha social, irá encauzada en una expresividad simbólica que en buena parte se vehiculará en los títulos, llamadas a la emoción colectiva, que presiden las esculturas de estos años. En la misma entrevista confesará a Joan Fuster: "Me propongo un arte eficaz, esto es, un arte cuya proyección social sea palpable y constante". Pero esta necesidad, tal como anunciaba en el fragmento anterior, no podía ir desligada de un dominio de los materiales y las técnicas, es más, en Alfaro había surgido como consecuencia de su progreso como escultor:

"En el moment en que he trobat que havia dominat els materials [...] pot dir-se que he definit tècnicament el meu procés escultòric. [...] Ara amb aqueste domini dels materials vull que els meus objectes parlen d'amor, d'esperança i de llibertat."

La historia posterior a aquellos ilusionados años sesenta demostrará pronto la obsolescencia de aquel arte pretendidamente eficaz. Algo de lo que Alfaro, a pesar de la sinceridad de su empeño, era consciente desde el principio, como declaraba a José Corredor-Matheos:

"Me propongo siempre cosas que no podré hacer nunca. Mis propósitos son siempre desproporcionados. El propósito de decir cosas inteligibles por medios plásticos, donde la forma y el espacio lo es todo expresivamente, es demasiado optimista."²³

De hecho, pese a este esfuerzo comunicador, a la voluntad de integración, el carácter emblemático, representativo y simbólico que desde la actualidad se concede a la escultura de esta etapa no se correspondió en aquellos años con una verdadera comprensión. Ni siquiera los entendidos captan positivamente la sobriedad, más bien incluso, sequedad de un lenguaje sintético, despojado de lo accesorio, en una palabra, esencialmente minimalista. Un lenguaje que su autor describía

²² FUSTER, Joan, "Alfaro, un escultor con razones", *Destino*, Barcelona, 5 octubre 1963.

²³ "Andrés Alfaro: 'lo que caracteriza fundamentalmente al artista auténtico es su toma de conciencia, su contacto con la vida, el convencimiento de que es un hombre como los demás", *La Prensa*, 10 septiembre 1963, p. 10.

así en 1985:

"En este entorno descubro los materiales industriales como unidades aisladas con significados propios, y sólo la situación como los coloco, los miro o los hago mirar a los demás les da su sentido. Las relaciones son mínimas, dos cosas se juntan: es el amor; dos elementos juntos al final de su recorrido se separan largamente, y es la libertad. Así, de una forma muy subjetiva y casi espontánea, me voy confeccionando una especie de sintaxis formal, seguramente demasiado personal, la cual no llega a traspasar más allá de un grupo de personas que se interesan por mi trabajo.

[...] Fue entonces cuando con mis materiales empecé a hablar, a intentar explicar lo que pasaba a mi alrededor: era el *Pop*, el tiempo de las imágenes de comunicación de masas. Yo sentía también unos grandes deseos de comunicar a los demás mis anhelos, mis esperanzas. Lo hice como pude, con mis simples medios; no sabía hacerlo de otra forma, no tenía otras manos ni otros ojos ni otra cabeza. La verdad es que todo esto tuvo poca resonancia, pero aprendí a expresarme con el mínimo de elementos y relacionar estos elementos industriales casi sin manipularlos.

Años más tarde me sorprendió leer que en aquellos momentos yo había sido un precursor del *Minimal*. Yo estoy convencido de que nunca me propuse hacer *Minimal*, y hasta casi después de los setenta no sabía ni que existiera."²⁴

Al particular *minimal* que instrumentaliza en ese momento su estilo escultórico debe Alfaro el dominio y sometimiento del geometrismo anterior a un lenguaje esencial, aumentando el simbolismo y el contenido argumental de las obras. Y esto a través de dos modos de llevarlo a la práctica. Por una parte, reduciendo hasta el extremo la materialidad de la obra, construyéndolas mediante pletinas o barras delgadas, bien en disposiciones únicas o de escasas unidades (*Monument a l'amor, My Black* o *Si em mort*), o en un ritmo o seriación repetitiva en el espacio, que en algunas ocasiones sugiere movimiento (*Tothom, Agulles de Santa Agueda* o *L'arbre de la vida*). Y por otro entre 1966 y 67 investigando sobre la masa y el volumen de formas igualmente primarias, realizadas en madera (*Amor II, Móduls 3 A* o *Creu de ciment*). Queda enunciada así la producción de este segundo periodo biográfico, al estudio de la misma y

²⁴ *Loc. cit.* nota 3 de este capítulo.

clasificación de los problemas semánticos que plantea, así como a su parcial relación con el *minimal*, dedicamos un capítulo de la parte siguiente.

* * *

Durante estos años sesenta Andreu Alfaro cultiva su habitual curiosidad e interés por el intercambio de ideas con numerosas amistades y relaciones. Cabe destacar las que mantiene, a partir de algunos viajes a Italia, con artistas y críticos de este país como el pintor Emilio Vedova (Venecia 1919) que tras pasar por una etapa de pintura automática y abstracta de contenido gestual se interesa a primeros de los sesenta, en el momento que mantiene correspondencia con Alfaro, en una experimentación de técnicas y materiales de matiz dada o constructivista. Se escribe asimismo con Carla Panicali, que regenta la Galería Il Segno (y luego la Malborough) de Roma. O con el crítico Nello Ponente, prestigioso profesor de la Universidad de Roma y autor de monografías sobre los escultores Mazzullo, Calò (en colaboración de Argan) y Ceroli. O con Giovanni Carandente, historiador y crítico al que también se deben trabajos sobre escultura contemporánea italiana como su *Scultura italiana del XX secolo*, o su conocido *Dizionario della scultura moderna* que, editado en 1967, fue el primer diccionario que incluyó a nuestro artista entre sus entradas.²⁵ También se conservan en el archivo del escultor varias cartas de Gillo Dorfles datadas en 1969.

Mientras se aleja de algunas amistades que años antes resultaron significativas como la de Vicente Aguilera, conoce en 1964 a otro crítico cuya comprensión y amistad resultará decisiva en su trayectoria posterior: Alexandre Cirici Pellicer (Barcelona, 1914-1983). El hecho sucede en 1964 al ser invitado Cirici a formar parte del jurado del V Salón Internacional de Marzo, organizado por la Asociación Arte Actual y

²⁵ Citamos únicamente los libros aparecidos durante los sesenta o con anterioridad. El diccionario de Carandente fue editado en Milán por Il Saggiatore y tuvo una segunda edición en 1971 a cargo de Mondadori. Carandente colaboró en el *Nouveau dictionnaire de la sculpture moderne* dirigido por Robert Maillar (París, Hazan, 1970) con, entre otros, el artículo dedicado a Alfaro. Este diccionario fue traducido al inglés al año siguiente (Nueva York, Tudor).

patrocinado por el Ayuntamiento, y obtener Alfaro la Medalla de Oro de Escultura por su obra *La rella* (1967). Meses después, en octubre, un artículo publicado en *Serra d'Or* ²⁶ dará constancia del interés del crítico catalán por la obra del joven escultor. Cirici i Pellicer gozaba ya entonces de prestigio entre los artistas jóvenes pues sus críticas, de amplia perspectiva y enormemente sugerentes, aportaban las reflexiones más clarividentes y arriesgadas sobre arte que se hacían en aquel momento en Cataluña y en el Estado. ²⁷ Cirici reconoce en Alfaro "un dels més interessants escultors catalans d'aquest moment"²⁸ y sitúa su obra en un punto estratégico entre el constructivismo y el realismo; una equidistancia que le permite definirlo de manera concisa y original, como un "no-figuratiu realista", calificación de gran lucidez que en esencia resultará válida para toda la trayectoria posterior de nuestro artista:

"Lluny d'aquells qui s'il.lusionen creient que, a través de l'abstracció, creen unes noves realitats, ell utilitza l'abstracció per a parlar-nos de la Realitat mateixa, de la Realitat única".

Alfaro recibe con estas palabras de Alexandre Cirici un fuerte y muy autorizado apoyo en el terreno artístico, pero además Cirici extiende su generosa aprobación a la personalidad del creador y le impulsa

²⁶ "Andreu Alfaro", *Serra d'Or*, 10, Abadía de Montserrat, octubre 1964, pp. 28-31. Previamente a este hecho que desencadenará una estrecha amistad, tuvo lugar una relación indirecta de Alfaro con el crítico cuando este encabezó, como director, el proyecto de Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona que se inauguró en la cúpula del Edificio Coliseum en junio de 1960. Alfaro depositó en el museo dos obras (*Sense títol*, 1959-60 y *Forma en desenvolupament*, 1960) que tras cerrarse tres años después, se encuentran desde 1968 en la Biblioteca-Museo Balaguer de Vilanova i La Geltrú. Desconocemos la fecha exacta del envío pero, teniendo en cuenta la datación de las piezas, bien pudo ser para su inauguración o meses siguientes.

²⁷ Repasando algunos de los razonamientos estéticos mantenidos por Cirici durante los cuatro años anteriores puede entenderse perfectamente su interés por el joven escultor valenciano. En uno de sus artículos de *Serra d'Or*, publicado en el número de mayo de 1960, que llevaba el título: "Un nou esperit per a la plàstica", reprovaba al informalismo su insolidaridad, nihilismo, gratuidad anárquica..., y abogaba por un arte normativo, que participase de la impersonalidad necesaria de la razón, solidario, etc. Por no mencionar los postulados más generales de sociología del arte defendidos en su libro *Art i Societat* que, aparecido precisamente en marzo de 1964, fue un trabajo teórico precursor de este método en España.

²⁸ Esta integración de Alfaro en el arte catalán no es un error, se explica desde el enfoque nacional con el que Cirici Pellicer estudió el arte de todos los territorios de habla catalana; siendo en este aspecto un pionero que dió, desde el Principado, cierta entidad artística y cultural al concepto político de Países Catalanes. Así lo reconoce FUSTER, *Un país sense política*, Barcelona, La Magrana, 1976, p. 72.

indirectamente a consolidar una consciencia nacionalista, muy poco vertebrada ideológicamente en Valencia. El artículo terminaba con estas frases:

"Conèixer l'home ajuda a conèixer l'obra. Andreu Alfaro és un home de cor, que estima, necessita estimar la terra i la gent, universal i generós, fidelíssim a allò que representa el Mediterrani, que per a ell és l'obertura, la curiositat, l'interès cap a totes les coses, i fidelíssim a una manera catalana d'entendre'l i d'expressar-lo. Es un artista que no vol ésser inútil, que no creu que la obra pugui ésser bona quan només és filla d'una voluntat de projecció social. Vol treballar obeint a les exigències del seu art. Però confia que les seves escultures, nascudes d'una vivència tan sentida i tan profunda dels problemes del homes, d'una manera o altra, sense cercar-ho expressament, seran útils per a tots."

Alfaro responde, emocionado, en una carta que refleja las motivaciones y nuevo espíritu emprendedor que le suscita el artículo:

"Si li dic que el seu article m'ha emocionat, no li ho dic perquè l'article en si siga o no tan important per a mi, deixem a banda l'escultor, el article i l'autor. El que a mi m'impresiona, el que vertaderament importa és com vosté, l'home Cirici ha comprès a un altre home, en tota l'extensió que entranya la comprensió per als altres. Per a fer això fa falta molt d'amor, molta intel·ligència. Perquè jo intente dir-ho, però vosté ho ha dit. El meu camí s'ha fet més fàcil, jo em trobe més fort, puc dir més coses i més gent les pot sentir."²⁹

A partir de este año Cirici Pellicer será un fiel seguidor de la obra de Alfaro y sobre la que escribirá en repetidas ocasiones. En 1981 (dos años antes de su muerte), cuando Alfaro decida presentar en Barcelona las primeras obras fruto de su nuevo e inesperado giro, querrá que sea la escritura de éste la que interprete el nuevo horizonte. Y Cirici lo hará con acierto, pero no sin antes comenzar dando fe de esa antigua

²⁹ Borrador de carta sin fecha, aproximadamente octubre o noviembre de 1964. Esta carta tiene, además, un interés añadido por tratarse con toda probabilidad del primer texto escrito por Andreu en valenciano, de hecho comienza diciendo: "El major reconeixement i agraïment que jo puc fer-li és contestar-li en la nostra llengua. Llengua que jo no sé escriure i que la parle malament. Hauren de conformar-nos amb la bona voluntat davant d'aquesta realitat vergonyosa".

amistad y sus razones:

"He escrit moltes vegades parlant d'Andreu Alfaro, perquè he reflexionat molt sobre el seu art. Hem tingut en comú una mateixa obtinació apassionada per canviar el món, com a conseqüència d'una mateixa inclinació cap a estimar les coses, la gent, el país comú i també la llibertat que necessiten les coses, la gent i el país comú per a ésser en plenitud allò que són." ³⁰

El otro apoyo e influencia que recibe desde el campo teórico en esta etapa proviene del historiador y crítico de arte Valeriano Bozal, quién en julio de 1964 publica en *La Voz de Galicia* un artículo en el que pondera muy favorablemente la vertiente pública de la escultura de Alfaro, pues a su juicio encarnaba mejor que la de ningún otro escultor español, la nueva concepción del monumento urbano aportado por el constructivismo. Logrando superar, además, el difícil reto de construir una escultura moderna (de formas abstractas) que al mismo tiempo sea popular, esté dirigida a la comunidad. Para Bozal la de Alfaro lo es porque se propone integrarse en el espacio urbano y humanizarlo. Algo que es entendido por el crítico del siguiente modo:

"... humanizar el espacio habitable es encontrar un tipo de belleza más de acuerdo con nuestro tiempo, un medio de expresión de nuestra historia y del mundo en que nos encontramos ..." ³¹

Un año después Bozal volverá a desarrollar su concepción sobre la "popularidad" de la escultura de Alfaro fundamentándose en su función verdaderamente urbana y en el factor comunicativo, comprensible para cualquier ciudadano sin necesidad de una cultura especial. ³²

Como se recordará, Alfaro conoce a Bozal desde 1960 cuando

³⁰ "El món d'Andreu Alfaro", en cat. exp. *Alfaro, ferros i pedres 1980-1981*, Barcelona, Sala Gaspar, 1981, p. [2].

³¹ "Artistas españoles contemporáneos. II Andrés Alfaro", *La Voz de Galicia*, La Coruña, 24 de julio 1964.

³² "La escultura popular de Alberto Sánchez a Andrés Alfaro", *Aulas*, 26-27, Madrid, 1965, pp. 24-27.

forma parte aún del Grupo Parpalló, una amistad que estrecharán a partir de 1962 con frecuentes visitas de Bozal a Valencia y abundante relación epistolar, especialmente entre el último año citado y 1966. Valeriano Bozal había escrito uno de los textos del catálogo de la individual de la Sala Nebli en 1963 y volverá a escribir sobre Alfaro en 1965.³³ El escultor al trabajar en Publipress le proporcionaba numerosas fotos y negativos para las investigaciones del historiador, que entonces, entre enormes dificultades, intentaba recuperar (historiográficamente hablando) la vanguardia de los años veinte y treinta o dar a conocer el arte estrictamente contemporáneo, intentando siempre establecer los necesarios puentes entre ambos. La correspondencia de aquellos años da cumplida cuenta de los trabajos de Bozal, venciendo dificultades de todo género, sobre Alberto Sánchez que finalmente verían la luz en *Aulas y Cuadernos Hispanoamericanos*, o los más amplios sobre la "corriente realista", objeto de dos monografías aparecidas en 1966 y 1967. En sus cartas Valeriano Bozal le mantenía informado sobre distintos aspectos de la vida madrileña, le insta sin disimulo a un arte más comprometido socialmente y a adoptar posturas críticas ante hechos concretos como el encarcelamiento de Moreno Galván y de Pericás. También le recomienda algunas lecturas, como el libro de Moholy-Nagy, *La nueva visión*: "Creo - escribe en una carta fechada el 18 de marzo de 1964- que te interesará mucho para lo que tú haces y nos interesa en general dentro del horizonte de cuestiones en que nos movemos".

De aproximadamente 1961 data la amistad con otro historiador y crítico del arte amigo del anterior, en quien Alfaro se apoyará numerosas ocasiones para afirmarse y presentar públicamente sus obras. Alfaro conoce a Tomàs Llorens Serra -a quién nos referimos- en los últimos momentos del Parpalló, cuando es aún estudiante de Filosofía y Letras, pero su amistad se estrechará en esta etapa biográfica, cuando Llorens ya ha adquirido un significativo relieve en Valencia como teórico de la corriente realista por su intervención en la puesta en marcha de Estampa Popular y Equipo Crónica, además de por su pertenencia al consejo de redacción de la revista *Suma y sigue del arte contemporáneo*. No obstante

³³ *Ibidem*.

el trato ya debía ser estrecho y frecuente desde 1962 pues Llorens recuerda en 1976 sus frecuentes conversaciones con Bozal sobre asuntos artísticos entonces de candente actualidad, en las que también intervenía Alfaro:

"Durante el curso 1962-1963 Valeriano Bozal y yo mantuvimos una serie de discusiones acerca de la crisis de la vanguardia y la función social del arte. Bastantes de ellas tuvieron lugar en Valencia, en casa de Andreu Alfaro, donde solían acudir también otros amigos, entre ellos, Monjalés. El tema de las 'conversiones' (entonces no las llamábamos así, claro está) salía frecuentemente en la discusión."³⁴

A pesar de ciertas diferencias entre las inclinaciones artísticas y la edad de ambos, no cabe duda de que Llorens es el teórico (además de amigo íntimo) que sigue más de cerca, con la complicidad que otorga el diálogo frecuente y los proyectos compartidos, la trayectoria de Alfaro hasta la actualidad; algo de lo que ha dejado constancia fehaciente en sus numerosos escritos sobre el artista. En su primera aportación crítica, aparecida en el catálogo de Concret Llibres en 1965, se ocupa precisamente de interpretar la producción de Alfaro tras el giro de 1963-64. Seguirá, dos años después, el texto para la exposición de la Dirección General de Bellas Artes; y nuevamente en 1973, cuando se presentan las nuevas obras de los setenta en la galería Temps, será también Llorens quien las arrope desde el campo teórico. Tampoco faltarán colaboraciones suyas en los importantes catálogos de las exposiciones del Palacio de Velázquez (en cuyo montaje intervino) y de la Universidad Complutense, en 1979 y 1981 respectivamente. Mención especial merecerá su participación en las del antiguo mercado del Born de Barcelona y el IVAM de Valencia, en las que fue comisario. Aspectos de los que nos ocuparemos más detenidamente en este y otros capítulos, sin olvidar sus coincidencias en varios proyectos antes y después de su vuelta a Valencia en 1984 para hacerse cargo de la Dirección General de Patrimonio

³⁴ LLORENS, T., "Vanguardia y política en la dictadura franquista: los años sesenta", en AA.VV., *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 156. Con el término "conversiones" Llorens se refiere a la evolución estilística hacia el realismo que experimentan bastantes artistas españoles en torno a 1962-64, paralelo a una intensificación del compromiso ideológico-político.

Artístico de la administración autónoma.

En 1965 tiene Andreu Alfaro otro encuentro interesante en su trayectoria biográfica, aunque sin la ascendencia teórica de Cirici ni la camaradería de Llorens. Conoce a Alfons Roig Izquierdo (1903-1987), sacerdote y profesor de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos desde 1939; se había formado intelectualmente en Roma, Francia y Alemania y fue, durante años, un solitario defensor de las corrientes vanguardistas que infundió a sucesivas generaciones de estudiantes que pasaron por sus clases. En 1960, promueve la primera exposición individual del escultor Julio González en España que tuvo lugar en el Ateneo de Madrid y en el Palacio de la Virreina de Barcelona, y en cuyo catálogo publicó un emotivo texto. Dos años después se ocuparía de *Picasso en Barcelona*. No obstante esta amistad es un tanto tardía en la trayectoria de Alfaro como para que los conocimientos o relaciones del pare Roig pudieran dejar huellas significativas en él.

* * *

En el aspecto de las exposiciones este periodo arranca con un éxito en el V Salón Internacional de Marzo de 1964, como hemos adelantado al hablar sobre Alexandre Cirici, por formar parte éste de su jurado (lo compusieron, junto a él, Moreno Galván y González Robles)³⁵ y motivar esta circunstancia su amistad. Alfaro presentó dos obras, obteniendo la Medalla de Oro por la escultura *La rella*, fechada dos años antes. Pero salvo este certamen no participa durante el año en ninguna otra exposición. Había sido invitado por el entonces Director General de Bellas Artes, Gratiniano Nieto, a participar en la exposición "Arte Español Contemporáneo" que iba a tener lugar en el pabellón de España en la Exposición Mundial de Nueva York entre agosto y septiembre de ese año. Pero pese al inicial interés, a la ciudad en la que tendría lugar y a las facilidades (se le compraría la obra enviada), decide no participar debido a

³⁵ En esta muestra fue invitado también a colaborar el crítico Moreno Galván, que junto a Cirici, fueron los firmantes de los textos que aparecían en el catálogo. Este hecho pudo alentar a Alfaro a presentarse, pues la amistad con Moreno venía ya desde la etapa de Parpalló.

las implicaciones políticas que comenzó a tener esta "embajada artística" de carácter oficial.

El periodo se inicia realmente, desde el punto de vista expositivo, con 1965; año en el que está presente en cuatro colectivas y protagoniza dos individuales. En marzo presenta por primera vez dos obras a la "Muestra de Arte Nuevo" organizada por el grupo "Ciclo de Arte Hoy" del Círculo Artístico de San Lluç, con el patrocinio de Ayuntamiento y Diputación y en la que participaron también los valencianos Sempere y los miembros del Equipo Crónica (Solves y Valdés). En el mes de mayo un amigo envía, sin comunicárselo, su escultura *Els espanyols* (1960) a la III Bienal de Pintura y Escultura de Zaragoza, otorgándosele la Medalla de Plata de esta modalidad.³⁶ Y en junio puede contemplarse, en el entonces Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid, su obra *Composició* (1963) dentro de la "Colección del Excmo. Sr. George Labouchere", por entonces embajador de Gran Bretaña en Madrid, quién había adquirido la obra en la exposición de la Sala Neblí en 1963.³⁷ Mención aparte merece por su atipicidad la exposición que tuvo lugar en la Agencia de exposiciones artísticas de la ciudad polaca de Poznan, bajo el título "Alfaro-Balaguer-Labra-Monjalés. Wystawa Prac Mlodych Artystow Hiszpanskich". En ella se expusieron una selección de dibujos a tinta china entre los dieciséis realizados por Alfaro en 1960 y enviados al año siguiente a la crítica de arte de nacionalidad polaca Ewa Garztecka, junto con otras obras realizadas también sobre papel por otros miembros del Grupo Parpalló. La iniciativa de realizar este envío surgió en Venecia durante la celebración de la Bienal de 1969, al conocer Vicente Aguilera y Monjalés a Garztecka y sugerir ésta la posibilidad de realizar algún tipo de

³⁶ Hemos obtenido este último dato en la entrevista de Elfidio ALONSO ("Andrés Alfaro, un notable escultor español", *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, septiembre 1965, p. 7), pero a pesar de su interés no hemos podido constatarlo con otras fuentes, algo que nos parecía necesario dado que el propio autor no recuerda en la actualidad dicho galardón, ni tampoco figura en los *curricula* de los años inmediatamente posteriores. De lo que no cabe duda es de la presencia de la pieza en la Bienal pues figura en el catálogo con el nº 70. El jurado de esta convocatoria estuvo formado por Antonio Beltrán, Alberto del Castillo, Manuel López Villaseñor, Federico Torralba, Juan Alvarez y Felipe M^a Garín (este último excusó su asistencia). La obra procedía de Barcelona, lo que hace pensar que pudiera haberse ocupado de su envío la Galería Gaspar.

³⁷ Los escultores presentes en la exposición fueron, junto a Alfaro, Armitage, Moore, Serrano, Feliciano y Valdivieso. El catálogo iba prologado por Chueca Goitia.

intercambio entre ambos países que entonces, por razones obvias, no existían. Debido a esta génesis y a la datación de las obras (conservadas desde 1971 en el Museo Nacional de Wroclaw) debemos considerar esta exposición como una actividad póstuma del Grupo Parpalló.³⁸ Pero el interés de 1965 en el *curriculum* de Alfaro no radica en la celebración de estas exposiciones, sino por la individual abierta en la prestigiosa Sala Gaspar de Barcelona entre el 10 de abril y el 7 de mayo.

Alfaro había mantenido contactos ininterrumpidos con la galería Gaspar desde la exposición de 1959, e incluso había dejado en ella varias obras en depósito para su exposición y venta. No es de extrañar el mutuo interés, tanto del artista como de los propietarios de una sala que, inaugurada en 1927, se había convertido en plataforma de jóvenes artistas de tendencia abstracta, especialmente informalista. Precisamente fue esta Galería la que presentó, con la colaboración de la Stadler de París y el "Club 49", la exposición programática "Otro arte" del comisario Michel Tapié, que despertó poderosamente el interés de los jóvenes artistas catalanes por el informalismo europeo. Y en 1959, además del Grupo Parpalló, se pudo admirar en Barcelona una colectiva de El Paso. Pero si los hermanos Gaspar podían estar interesados en programar la exposición del joven escultor valenciano, de lo que no cabe duda es de que Alfaro debió ilusionarse con la posibilidad de mostrar sus esculturas en el mismo establecimiento que otros artistas del prestigio de Picasso, Miró, Braque o Tàpies (los dos últimos lo habían hecho en la temporada pasada) o compartir la programación de ese año con Antoni Clavé o Monserrat Gudiol. A ello cabe añadir que en este momento de su trayectoria sus ideas han evolucionado lo bastante para adoptar una postura de mayor flexibilidad y de valoración más positiva respecto al papel jugado por las galerías en la promoción de la obra artística y su necesaria proyección en

³⁸ Con esta consideración fue incluida por Pablo Ramírez en el catálogo de la reciente exposición del Grupo Parpalló (Palau dels Scala-Sala Parpalló de Valencia, enero-febrero de 1991), en la que además el segundo centro acogió una selección de aquellas obras que se visitaron en Poznan y que posteriormente se trasladó a otras ciudades polacas. Alfaro estuvo representado en la Sala Parpalló con 8 dibujos analíticos. El catálogo recogía un texto de Ewa Garztecka con el comentario de las circunstancias mencionadas, desde las dificultades para realizar la muestra que la retrasaron hasta 1965, la imposibilidad de remitir posteriormente las obras a España, hasta su definitiva donación al Museo de Wroclaw junto al resto de su colección.



el mercado. Resulta revelador a este respecto leer parte de sus escritos de 1963, donde no duda en afirmar:

"En un sistema capitalista crec que la pregunta tan debatuda del mercat i les seves galeries es converteix en una qüestió de pura ètica personal. I no crec que eixa siga la qüestió. O siga, que si anem a substituir i canviar, millor seria que canviàrem la societat i el seu sistema. D'altra banda si substituir les galeries o el mercat tradicional de l'art suposa convertir-nos en una classe de privilegiats-mantinguts, marcats per la inspiració més o menys divina, aleshores no cal canviar la societat ni fer la revolució." ³⁹

¿Cual será la postura de Alfaro respecto al mercado del arte? ¿Cómo compaginar su voluntad de comunicación con la sociedad mediante sus obras y la fidelidad a ciertas actitudes vanguardistas (reforzadas entonces por el marxismo) de negación de la mercantilización del arte. Y todo ello sin olvidar su voluntad de vivir de sus obras? Nuestro artista no encontró una resolución satisfactoria a este dilema. Por la sencilla razón de que esta no existe. No obstante apostó por una salida, que nosotros llamaríamos de compromiso: la realización de múltiples. Como ya había iniciado anteriormente con la propia Sala Gaspar, el escultor aprovechará la exposición individual de 1965 para potenciar la edición de esculturas. Concretamente y como ejemplo sintomático, se inclinaría por sacar a la venta algunas series de 25 ejemplares de sus obras *Un poble en marxa*, *Com el mar* o *La veu d'un poble*. De esta forma responderá ante una reflexión teórica que en aquel momento compartía significativamente con muchos otros creadores. Los artistas del siglo XX se habían venido planteando el sentido de pintar un cuadro o construir una escultura cuyo destino más ambicioso era ser contemplada y vendida en una galería comercial, quedando con ello supeditados al sistema -el canal económico- que sancionaría de manera unilateral su consagración como artistas. O por el contrario, si debían usar su inventiva para sobrevivir al margen del sistema, prescindiendo del mercado o encontrando otro mercado, otro público; y encaminarse así hacia la verdadera integración del arte en la sociedad contemporánea. De modo que en las múltiples de Alfaro se plasma, en primer lugar, este intento de autorreivindicación e

³⁹ *Cuaderno de trabajo*, 1963.

independencia (vender múltiples supone obtener lícitas ganancias de una creación que se abre a un público teóricamente más amplio). Y todo ello sin claudicar de su vocación de compromiso y testimonio (pues las series se centran en esculturas, por así decirlo, de carácter reivindicativo). En segundo lugar, este intento testimonial y de rechazo al coleccionismo elitista de obra única,⁴⁰ conecta de manera coherente con el principio de reivindicación de la técnica contemporánea en la factura de la obra artística. Así, mediante la reproductibilidad de la obra, el "esfuerzo" del diseño y de ejecución material que exige son meros ingredientes en la consideración del arte como instrumento integrador con la sociedad moderna; en una actitud comparable al uso que del grabado o la serigrafía hacen movimientos realistas coetáneos como Estampa Popular.

Sin perjuicio de que esta *socialización* teórica del arte pueda ser cuestionada desde posiciones pragmáticas, avaladas por hechos como el grado real de difusión de estas obras multiplicadas o su contribución a la subsistencia de sus creadores; el detenernos en esta dimensión de la exposición de 1965 en la Sala Gaspar es porque, una vez más, la actividad artística de Alfaro protagoniza preocupaciones teóricas rigurosamente contemporáneas, que analizadas desde esta óptica individual resultan más comprensibles. No estará de más recordar que en aquel momento había trascendido el caso del marchante Ivanhoe Trivulzio que en diciembre de 1964 (y en París), tras haber editado, en serie ilimitada, trece obras de Adami, Arroyo, Matta, Recalcati ..., que serían vendidas al módico precio de 10 francos, quemó en público los originales para terminar así la operación de conseguir en arte (al destruir la "matriz") algo equivalente a lo que son los discos para la música o los libros para la

⁴⁰ Respecto a la cuestión del múltiple y su nueva relación con el coleccionismo recuerdo un fragmento de las conclusiones de Inmaculada Julián a su libro *El arte cinético en España* (Madrid, Cátedra, 1986, pp. 203-204) en el que aborda este aspecto dada la importancia que tuvo entre los artistas de esta corriente: "Los múltiples no han dejado de ser una mercancía más en el actual sistema regido por la ley de la oferta y la demanda. Su precio depende del artista que firma la obra ... en este sentido lo ideal había sido el tiraje de obras sin firma individual a semejanza de lo realizado en su momento por el "Equipo 57". A parte de esta cuestión del "nombre del artista" estaría la cuestión del tiraje ... Con este tipo de realizaciones ¿no se está fomentando la creación de un nuevo tipo de coleccionista? Un coleccionista con los mismos reflejos que el de obra única". Para el caso de las obras seriadas de Alfaro la respuesta es afirmativa.

literatura. 41

Con estos planteamientos ideológicos de fondo, en el caso de Alfaro confluirá además otros claramente extra-artísticos que a partir de este segundo periodo cobrarán bastante importancia. Nos referimos a las convicciones nacionalistas. No fue casualidad, en este sentido, ni la intervención del cantante Raimon en la inauguración de la exposición ("Iré a dar unos gritos" -le había prometido-) ni mucho menos, el carácter comprometido y testimonial del texto de Joan Fuster para el catálogo. Un texto en el que le define como "l'escultor més original que ha produït el País Valencià en els últims temps" y en el que su escultura se califica como *viva* y definidora de una cultura común entre el norte y el sur del Ebro. Y préstese atención porque esta dimensión pública de la muestra no debe pasarse por alto. Claro está que desde un punto de vista estrictamente artístico su interés es prescindible, pero no así desde una perspectiva sociológica y menos aún desde la biográfica. No vamos a reclamar para aquel acto un relieve histórico en la trayectoria del nacionalismo valenciano, pero es lo cierto que la pequeña historia del valencianismo político (a falta de otra mayor, la única existente) está jalonada por actos y declaraciones tan aparentemente nimios -contemplados distanciadamente- como éste; e, irremediablemente, de carácter cultural. Un recital de canciones o poemas, la entrega de un premio o la presentación de un libro, una conferencia o una exposición artística eran por entonces las casi únicas manifestaciones públicas de que algo se estaba moviendo entre los valencianos. Un exponente de ello fue -precisamente- el sorprendente éxito del joven cantautor universitario Ramon Pelegero, quien, a tan sólo unos meses de grabar su primer disco, ya cantaba en el "Homenatge a Raimon" que el Liceo barcelonés le dedicó en diciembre de 1963, y era objeto de un libro escrito por el propio Fuster.⁴² En ese contexto socio-cultural en el que Raimon era un símbolo

⁴¹ Como protagonista indirecto de este hecho Eduardo Arroyo lo recoge en su inculcable libro *Sardinas en aceite* (Madrid, Mondaróni, 1990, p. 45).

⁴² *Raimon*, Barcelona, Alcides, 1964. Obviamente el interés de Fuster por este cantante no es de carácter musical. Sino porque para él "'El cas Raimon' presenta, en la nostra actualitat nacional, una innegable transcendència" debido a la considerable difusión del idioma que supuso (p. 59).

del inconformismo de unos jóvenes universitarios con unas sencillas canciones que hablaban de libertad, solidaridad, justicia y amor, es en el que se gestan las obras de Alfaro cuyos títulos anuncian esos mismos temas. A nivel biográfico aquella inauguración de la avenida barcelonesa del Consell de Cent fue como una profesión de nacionalismo en la que Andrés Alfaro, a partir de ese preciso momento Andreu Alfaro,⁴³ se presenta como otra joven promesa del movimiento. El propio escultor hará años después una declaración de intenciones en este sentido: "Mi ubicación concreta dentro del País Valenciano, es llevar al espacio escultórico la síntesis, la simplicidad de la poesía de Ausiàs March, la literatura de Fuster o Estellés y la canción de Raimon."⁴⁴

Volvamos a la exposición. Según nuestros datos se mostraron diecisiete obras, que formaban un conjunto retrospectivo de su producción desde 1959. Casi la mitad eran planchas cortadas y dobladas del tipo *Camins de llibertat* (es decir: formando ángulos y torsiones curvas), estaban también presentes algunas planchas de ángulos rectos como el *Homenatge a Antonio Machado* (1962) o *Victoria en la Bahía de Cochinos* (1967); y se presentaban por primera vez tres piezas de esta nueva etapa estilística que se inicia entre 1963 y 1964, caracterizadas por su verticalidad y esencialidad irónica: *Monument a l'amor* (1963), *La veu d'un poble* (1964) y *Dos pobles, dues veus* (1964).

La crítica responde con elogios casi unánimes, resulta evidente que el panorama artístico ha cambiado bastante entre 1959 (año en que la exposición del Grupo Parpalló en esta misma galería cosecha la incomprensión general) y el momento de esta individual. El crítico Angel Marsá de *El Correo Catalán* percibe, dentro de sus formas en libertad, su respecto a una cierta organización, a una vocación de orden "inexorable, inmediato y preciso".⁴⁵ Un "orden dinámico", como sugiere el crítico de *El*

⁴³ Tanto la reseña biográfica como en el texto del catálogo de esta exposición aparece, por primera vez, su nombre de pila escrito en valenciano o catalán, y de ese modo comienza a partir de entonces a ser conocido.

⁴⁴ NABAS, Ernesto, "El futuro, presente en las esculturas de Andrés Alfaro", *Las Provincias*, Valencia, 30 noviembre 1975, p. 16.

⁴⁵ "Alfaro (Sala Gaspar)", *El Correo Catalán*, Barcelona, 16 de abril 1965.

Mundo Deportivo, que incardina a Alfaro con los maestros Gargallo, Gaudí, Ferrant, y Alberto Sánchez, y con contemporáneos cultivadores del bronce y el latón como Camín, Eudaldo Serra, Amador Rodríguez y Corberó; pero de los que se aparta precisamente -según este comentarista- por su dominio verdadero del metal ya que al tratarlo en frío "elimina los dramatismos torturadores del fuego."⁴⁶

En otros casos, y como era de esperar, llaman la atención la capacidad simbólica de las esculturas, que *significan* (más que representan), que ofrecen, dentro de una indiscutible tendencia abstracta, una clara calidad de símbolo unida a una extrema precisión técnica que Santos Torroella describirá así desde su conocida página de *El Noticiero Universal*:

"Precisamente es la calidad simbólica, con la fuerza expresiva que le concede el hecho de haberse abstraído en ella sólo el significado de una realidad, la que hace tan intensas, acuciantes y sugestivas estas obras de Alfaro. Pero éstas son así, además, por la rara perfección en la que se alían los estrictos primores de una técnica impecable y la capacidad resolutive de una inspiración que acierta siempre con tanta elegancia como sobriedad, al conseguir que aquélla no resulte una cárcel, sino la imagen misma de la libertad creadora".⁴⁷

También Alberto del Castillo (en el *Diario de Barcelona*), al establecer su proximidad a Oteiza, capta el mensaje simbólico de sus obras, tanto en ideas como en sentimientos y las sitúa dentro de la tendencia especialista del constructivismo. ⁴⁸ En otros casos su dominio del metal lleva a los críticos a establecer una filiación de su obra con la de González o Gargallo, ⁴⁹ o a valorar la "exquisita perfección laboral" y la eficacia de su buen oficio para asegurar, en los materiales, la realización

⁴⁶ LIENCE BASIL, Francisco, "Andreu Alfaro, esculturas, Sala Gaspar", *El Mundo Deportivo*, Barcelona, 19 abril 1965.

⁴⁷ SANTOS TORROELLA, Rafael, "Alfaro en la Sala Gaspar", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 21 abril 1965.

⁴⁸ "Alfaro en Sala Gaspar", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 24 de abril 1965. Nuevamente, con ligerísimas modificaciones en *Goya*, 68, Madrid, septiembre-octubre 1965; en donde se reprodujo *Camins de llibertat*. Este, entonces prestigioso crítico, llega a decir: "Es un artista de extraordinario interés".

⁴⁹ G., "Alfaro (Sala Gaspar)", *Tele/exprés*, Barcelona, 29 abril 1965.

de su instinto por la belleza y el punto impecable de las formas como hace Juan Cortés y Vidal.⁵⁰ Sin faltar quienes subrayan el predominio expresivo de su intento de comunicar en un ritmo aéreo, sin peso, apuntando al infinito.⁵¹ Todas las críticas coinciden, en fin, en observar en Andreu Alfaro un depurado racionalista que logra reducir, con riesgo y con limpieza, una serie de conceptos a formas mentales y plásticas dotadas, a su vez, de valor significativo y social.⁵²

Este éxito en crítica y público⁵³ de la exposición barcelonesa tendrá su continuidad al trasladarse una selección de las últimas al local de la librería valenciana Concret Llibres entre el 22 de mayo y el 5 de junio. Será la primera vez que Alfaro expone individualmente como escultor en Valencia. De nuevo no es casual el marco elegido. Concret Llibres era, a mediados de los sesenta, un verdadero referente neurálgico de la cultura progresista y comprometida con la causa nacionalista y social. Actuaba como oficioso centro cultural con una sala de exposiciones, dedicada preferentemente a la obra gráfica, en la que habían expuesto el año anterior el grupo recién formado Estampa Popular (con obras de Anzo, Marí, Martí, Solves, Toledo y Valdés), y ese mismo año lo hacían Vedova, Saura, Millares o Canogar. Como mentor teórico e ideológico de aquellas actividades hay que señalar un nombre indiscutible: Tomàs Llorens Serra, quién entonces iniciaba su trayectoria

⁵⁰ "Alfaro", *La Vanguardia*, Barcelona, 9 mayo 1965. Los comentarios referidos, o el fragmento siguiente: "Una sensibilidad plástica agudísima y un muy seguro instinto de la belleza inefable de las formas claras y bien determinadas, que su propio buen oficio y los materiales sobre los cuales lo ejerce le permiten manifestar con toda eficacia, son las características de su personalidad". Contrastan poderosamente con las críticas reaccionarias que este mismo autor publicó anónimamente en este mismo diario o bajo su seudónimo de Pedro Ciruelo en *Destino*, al respecto de la exposición del Grupo Parpalló en esta Sala el año 1959. *Vid Supra*, cap. 5. Como decíamos al principio, el contexto artístico ha experimentado una apertura significativa, manifestada, por ejemplo, en la aceptación del arte abstracto en los círculos cultos del país; o en la evolución de algunos críticos como Joan Cortés y Vidal (1898-1969), que llegó a ser galardonado con el Premio Internacional de la crítica en 1964. En 1965 escribe un libro sobre Francesc Serra que también expone ese mismo año en la Sala Gaspar.

⁵¹ GUTIERREZ, Fernando, "Andrés Alfaro, en Sala Gaspar", *La Prensa*, 4 mayo 1965.

⁵² CORREDOR-MATHEOS, José, "Alfaro en Sala Gaspar", *Destino*, 1447, Barcelona, 1 mayo 1965.

⁵³ Puede hablarse, incluso, de cierto éxito en las ventas. Los ingresos que percibe por varias obras le permiten ese verano descansar unas semanas en Tenerife. Cf. entrevista de Elfidio Alonso (*El Día*, Santa Cruz de Tenerife, septiembre 1965, p. 7).

como crítico en la revista *Suma y Sigue* y "portavoz" del Equipo Crónica. La conexión de Concret Llibres con la reivindicación nacionalista de los sesenta forma ya parte de la azarosa historia de la cultura reciente del País Valenciano, como recuerdan Damià Mollà y Francesc Mira en su polémica *De impura natione*:

"La llibreria Concret buidà les pacients butxaques del seu propietari Valerià Miralles, i feu passar tèrboles nits al seu home de confiança, Serneguet, encaparrats tots dos a fer país, intentant vendre allò que els afamagats de cultura popular i els enemics d'ella, s'entossudien a decomisar, per motius ben distints; botiga amable, amb *bouquet de connaisseur* i alcoiana moral." ⁵⁴

El catálogo de esta exposición va encabezado, como prólogo, por un fragmento bien significativo del texto que Joan Fuster había emitido para el de la Sala Gaspar: precisamente aquel que apuntaba al fondo común de la cultura valenciana y la de Cataluña, su actitud solidaria y de compromiso con una problemática de identidad y de afirmación vitalista e ilusionada. Y como texto más estrictamente artístico el catálogo contará con un denso estudio de Tomàs Llorens. En él, tras encuadrar la obra de la primera etapa de Alfaro en la fértil herencia de los movimientos de Stijl, constructivismo y Bauhaus; se centra en el problema de la escultura y la comunidad, que según este crítico caracteriza su nueva concepción de la escultura en ese momento. Una concepción que pretende rescatar el lenguaje de la escultura del siglo XX para significar los grandes contenidos éticos de su comunidad (la solidaridad, la libertad, la justicia ...). Al hilo de lo dicho, el texto concluye:

"Es d'aquesta manera com troben aplicació les troballes de l'escultura del nostre segle, amb totes les seves virtuts: el racionalisme de la seva percepció, el seu poder suggestiu com a monument, l'acord amb les característiques dels productes de la nostra època en dos dels seus sectors més progressius, l'arquitectura i la indústria ... Aquest llenguatge es fa apte per a significar aquells continguts per uns mecanismes de simbolisme de base lògica estricta i alhora metafòrics: hom fa al·lusió al tema, hom l'explica, per mitjà d'una comparació que

⁵⁴ Valencia, Eliseu Climent, 1986, p. 81.

l'espectador fa entre el contingut conceptual del tema proposat i les relacions espacials que lliguen els elements formals; i aquesta al·lusió ve reforçada per l'impacte poètic, per la força persuasiva d'aquests elements, que esdevé estrictament de les seves qualitats materials i espacials." 55

Al entrar en 1966, la identificación nacionalista de Alfaro y su militancia en este campo parece fortalecida por las significativas individuales del año anterior sin olvidar algunos gestos públicos en esta dirección. 56 Pero su prestigio no se cifra solamente en una proyección en y desde la cultura propia. El reconocimiento de la crítica se va ampliando con el nuevo empuje representado por las individuales de este año. Si Alexandre Cirici le dedica sus mejores líneas cuando en marzo publica en *Suma y Sigue* un trabajo sobre "L'escultura valenciana actual", al valorarlo por encima del resto de escultores valencianos. Y el estudioso catalán vuelve a recordar que en Alfaro, sobre el dominio de la técnica o de lo puramente artístico, prima su respuesta a una situaciones históricas y sociales concretas que le llevan a convertir la abstracción no en una estética ni en una finalidad, sino en un medio o un lenguaje, explicando que es esta la razón por la que "no el satisfà cloure's en la posició d'un gestàltic pur". 57 Tres meses después otro crítico, Nieto Alcaide esta vez desde Madrid, señala explícitamente que "la obra de este escultor, por su

55 Tomàs Llorens dedica también un apartado a la monumentalidad de la escultura de Alfaro, entendida como "una resposta a l'exigència de trobar per a la activitat artística una funció més noble que no la de constituir un objecte preciós dintre la col·lecció d'un home d'élite, amb sensibilitat estètica més o menys refinada i amb més o menys necessitat de prestigi social. La intenció de posar l'obra d'art al servei de la comunitat es traduïa en incloure-la dintre un complex arquitectònic". Desde una perspectiva similar interpreta la escultura de serie, a la que dedica otro párrafo.

En la tesis principal de Llorens sobre la nueva escultura de Alfaro y su forma de interpretarla desde la inquietud social coincide Valeriano Bozal al subrayar el carácter público de su monumento, y es el sentido precisamente que da a la palabra *popular* en su artículo "La escultura popular de Alberto Sánchez a Andrés Alfaro", *Aulas*, 25-27, Madrid, 1965, pp. 24-27.

56 Un ejemplo puntual sería su adhesión en abril de 1965 al comunicado de solidaridad y rechazo por la destitución del abad de Montserrat, Aureli M. Escarré por sus declaraciones a raíz de la encíclica *Pacem in Terris*. Mayor interés tiene recordar que el autor del dibujo compuesto por un círculo atravesado por cuatro barras verticales (las cuatro barras de la bandera de *Els Països Catalans*) que se multiplicó en numerosas pintadas por todo el País Valenciano, junto a la frase "Parlem valencià", fue Alfaro. Un símbolo que han usado desde entonces diversos colectivos o partidos nacionalistas con el mismo sentido (Cfr. FUSTER, Joan, "Un premio para Andreu Alfaro", *La Vanguardia*, Barcelona, 28 mayo 1980, p. 7).

57 *Op. Cit.*, p. 36.

alcance y significación, desborda los límites de una concreta geografía para tener el alcance universal de toda obra cuyo argumento es el hombre y la vida".⁵⁸ El entonces joven profesor hace una notable aportación historiográfica (el artículo más extenso publicado hasta entonces) en la que partiendo en el primer párrafo del siguiente hecho:

"La escultura de Andreu Alfaro constituye una de las más importantes aportaciones para la renovación de la escultura española actual; es, asimismo, una de las más notables realizaciones de la escultura europea de los últimos años."

Explica la escultura de Alfaro como un lenguaje que surge de un hombre inmerso en una sociedad de cuya vida participa y a cuya vida contribuye con sus obras, en las que hace uso de la técnica. Este inspirado artículo concluye diciendo:

"El lenguaje escultórico de Andrés Alfaro llega, con estas obras [de los últimos dos años], a tener una claridad tan directa como la expresión hablada. Pero, sobre ella, tiene el valor de todo lenguaje visual: el de la universidad sin distinción de países, razas o idiomas."

En 1966 las obras del artista comienzan a prodigarse en buen número de muestras colectivas como la celebrada en el Norrköpings Museum de Suecia "10 Fram Barcelona och Valencia", y que itineró por otros diez museos de ciudades suecas (Linköping, Jönköping, Örebro, Karlstad ...) con cinco esculturas de Alfaro.⁵⁹ También estuvo representado en la "Exposición Itinerante de Arte Actual" que, organizada por la Unión de Estudiantes de Arquitectura de España, visitó las ciudades de Barcelona, Madrid, Pamplona, Sevilla, Valencia y San Sebastián. Igualmente en la celebrada en el Colegio de Arquitectos de Valencia bajo el título "Pintura y escultura valencianas."⁶⁰

⁵⁸ "El lenguaje escultórico de Andreu Alfaro", *Artes*, 77, Madrid, junio 1966, p. 7.

⁵⁹ Los otros artistas catalanes y valencianos presentes fueron : Equipo Crónica, Juan Hernández Pijuan, Joaquín Lluciá, Owe Pelesjö, Ràfols Casamada, Amelia Riera, Juan José Tharrats, Francisco Valbuena y Joan Vilacasa.

⁶⁰ Se incluyeron obras de Armengol, Boix, Equipo Crónica, Gabino, Genovés, José María Gorris, Artur Heras, Mompó, Michavila, Ana Peters, Sempere, Salvador Soria, José Antonio Toledo y Salvador Victoria.

Mención especial merece, por su carácter programático, su participación en el "I Salón de las Corrientes Constructivistas" que tuvo lugar en la Galería Bique de Madrid (septiembre o diciembre de 1966) en el que expone junto a autores como Calvo, Estrada, García-Ramos, Iglesias, F. Hernández, Sempere y Valcárcel Medina.⁶¹ La muestra fue organizada por Angel Crespo que, en el texto justificativo, sitúa a Alfaro y los demás seleccionados como ejemplo de un arte consciente, puesto al servicio del equilibrio mental, de las justas medidas; propugna así un arte fundamentado en la poesía y en la razón y no simplemente en la geometría pero, eso sí, un arte alejado de lo encendido, del exceso y de la pura intuición. Un arte racionalista y geométrico (Crespo lo denomina "concretista") que resurge como corriente en la segunda mitad de los sesenta y tiene en esta exposición su primer intento de agrupación, consolidada al año siguiente en la exposición "Arte Objetivo" organizada igualmente por este escritor y crítico, en la que no estuvo presente nuestro escultor.⁶²

Pero con todo, será su inclusión en el Pabellón español de la XXXIII Bienal de Venecia el hecho expositivo de mayor trascendencia de este año. Se trataba de la primera vez que accedía a un foro internacional de esta importancia y prestigio, algo que no volverá a repetirse hasta diez años después. Alfaro lleva cinco piezas de su producción más reciente que han sido realizadas pensando en muchos casos en envío a Venecia: *Monument a l'amor*, 1963 (65); *L'arbre de la vida*, 1965 (66); *My Black Brother*, 1965; *Vull amor i llibertat*, 1965 y *Si em mor*, 1966. El Pabellón español recibe buenas críticas en general y pese a la amplitud de la

⁶¹ El Salón tuvo su continuación el año siguiente en la que mostraron obras de artistas que por cuestión de espacio no se pudieron incluir en la primera parte.

⁶² Desconocemos si existió alguna razón para esta exclusión. Aunque del texto del catálogo (Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1967), en el que Angel Crespo explicaba que arte objetivo era aquel que renunciaba a contenidos subjetivos, reivindicando el carácter objetual de la de arte y su relación con el diseño industrial y la producción serie, se deduce que esa renuncia programática a los contenidos subjetivos dejaba fuera las obras alfarianas, por más que el resto de aspectos le fueran consustanciales (diseño industrial, producción en serie, nuevos materiales industriales, etc.).

representación (25 artistas),⁶³ Alfaro recibe elogios en particular⁶⁴ como los de Mercedes Molleda:

"Sculpture offers the most balanced section. Andrés Alfaro has a personal, clear and polished manner of expression where the metal almost acquires the vibration and sonority of a tuning fork. They are sensitive works that arouse a visual and tactile desire to trace their form."⁶⁵

El de Mario Valsecchi ("e noteveli -escribe- per alto effetto decorativo sono anche i ferri di Andrés Alfaro".⁶⁶ O la entusiasta valoración del corresponsal de *Libera Stampa*⁶⁷ en cuya crítica advertimos por primera vez conceptos como mediterraneidad, equilibrio o serenidad de meditación moral que desde entonces serán moneda común en la historiografía crítica sobre este autor. También Aguilera se hace eco de la presencia de Alfaro en Venecia, resaltando su obra junto a la de Anthony Caro dentro de la escultura de herencia formalista-constructiva.⁶⁸ Aunque es sin duda la mención de Lynton en su rigurosa crítica en *Art International* la de mayor interés, al destacar su nombre y relacionar sus obras con el minimalismo americano:

"The Spaniard Andrés Alfaro (in a pavilion stuffed with a lot of mostly very derivative and madly self-consciously Spanish stuff) does rather impressively simple iron sculptures that could

⁶³ Los pintores o dibujantes María Droc, Federico de Echevarría, Juana Francés, José Luis Galicia, Pedro A. García-Ramos, José Luis García Severo, Juan Genovés, Juan Giralt, Manuel Gómez Raba, Francisco Hernández, José María Iglesias, Antonio A. Lorenzo, Julián R. Martín de Vidales, Manuel Méndez, Jesús Nuñez, Francisco Peinado, Dimitri Perdidikis, Eduardo Sanz, Salvador Soria, Vicente Vela e Ignacio Yraola. Junto a los escultores Amadeo Gavino, Remigio Mendiburu y Joaquín Rubio Camín. El comisario fue, como en ediciones anterior, Luis González Robles. Es interesante recordar que ésta fue la última ocasión en la que la presencia española en la Bienal gozó de cierta credibilidad exterior y alguna aceptación interior. A partir de este año -como señala Llorens (*op. cit.*, p. 152)- dejó de admitirse en los círculos artísticos la justificación por necesidades profesionales para concurrir al pabellón oficial de un régimen dictatorial.

⁶⁴ El otro artista del pabellón que atrae la atención de los críticos internacionales es Juan Genovés, cuyo realismo crítico efectivamente sorprende que fuera seleccionado para representar oficialmente al país. Para Genovés darse a conocer en Venecia supuso su lanzamiento internacional al firmar un contrato con la Galería Marlborough.

⁶⁵ "Spain art Venice", *Art and Artists*, 3, Nueva York, junio 1966, pp. 72-73.

⁶⁶ "La scultura domina la Biennale", *Tempo*, Milán, 6 julio 1966.

⁶⁷ SCHOENENBERGER, Gultiero, *Libera Stampa*, 16 julio 1966.

⁶⁸ "La XXXIII Bienal de Venecia", *Suma y sigue*, 1 (2ª época), Valencia, 1er. trimestre 1967, p. 25. En p. 24 se reproduce *Si em mor*.

primary structures and in their setting they stood out for their strength and directness." ⁶⁹

Esta buena acogida de los críticos se ve corroborada por la venta de *My Black Brother* y *L'arbre de la vida* ⁷⁰ a sendos coleccionistas norteamericanos por unas cantidades muy superiores (uno y dos millones de libras, respectivamente) a las que se pagaban en España por sus obras. Unos ingresos realmente importantes en 1966 que le permitieron poner en marcha su traslado a la urbanización Santa Bárbara de Rocafort. Téngase presente que en esas mismas fechas los precios fijados por la Galería Gaspar para las obras únicas oscilaban según el tamaño, entre las 35.000 y las 40.000 pts (el de los ejemplares de serie era de 7.000 pts.); y que no es extraño que Alfaro aceptase encargos de esculturas grandes (que debía encargar a su vez a un taller) por cantidades no muy superiores a las 50.000 pts.

Con motivo de su inclusión en el pabellón español, Alfaro visita la Bienal y se interesa especialmente por algunos de los *comic strips* de Roy Lichtenstein que le impactan vivamente con su lenguaje visual procedente de la publicidad y la historieta. Aún hoy recuerda alguna de las cinco obras (como *Drawing Girl*) presentes en una pequeña sala del pabellón norteamericano, u otras más recientes de mayor tamaño, realizadas con pinceladas más anchas y malévola mente expresionistas que Leo Castelli presentaba en la Galería L'Elefant junto a obras de Warhol. En el terreno escultórico únicamente le atraen la ligereza curvilínea y el ímpetu vertical de algunas piezas en metal del británico Robert Adams, presentes en el pabellón de este país; o la fuerza del danés

⁶⁹ LYNTON, Norbert, "Venice 1966", *Art International*, vol. X, nº 7, 15 septiembre 1966, p. 84. Entre las 19 obras reproducidas se encuentra *Si em mort* en p. 87. "Primary Structures" es -como se sabe- el término que se otorgó a un movimiento escultórico que adquirió relevancia a partir de la exposición de este mismo nombre organizada por Kynaston McShine en el Jewish Museum de Nueva York que había tenido lugar unos meses antes; y en la que firmaron escultores como Tony Smith, Donald Judd, Ronald Bladen, Robert Morris, Carl Andre, Dan Flavin o Sol Lewitt. Como es evidente este estilo escultórico se encuadró en el ámbito del minimalismo, y de hecho el término estructuras primarias se utilizó en ocasiones como sinónimo de arte minimal (Vid. OSBORNE, H., dtr. *Guía del arte del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1990, p. 671).

⁷⁰ Un hecho que no fue excepcional, pues curiosamente el pabellón español fue el que proporcionalmente tuvo mayores ventas (38 obras sobre un total de 118 expuestas), siendo los artistas más favorecidos Juan Genovés, Eduardo Sanz y María Droc.

Jacobsen. No apreció en cambio con ninguna estima la obra de Julio Le Parc, que recibió el premio de pintura, ni la del también premiado Kenneth Martin, ni, incluso, las obras presentes de Anthony Caro. Precisamente en una carta en la que comenta sus impresiones del viaje se refiere con escepticismo al carácter escasamente innovador de los premios concedidos por el jurado, sometidos como todos a la presión del mercado y las galerías. ⁷¹

La constatación de esta otra cara del mercado artístico no le hacen bajar la guardia, sino al contrario: entre el verano de este año y el otoño de 1967 trabaja intensamente experimentando con nuevas formas como los volúmenes modulares o con nuevos materiales. Serán dos años fértiles. De fertilidad buscada, pues desde septiembre Alfaro comienza a preparar una importante exposición para finales de 1967: la de la Dirección General de Bellas Artes; en la que depositaría demasiadas esperanzas. ⁷²

Antes de ésta cabe señalar su participación en varias exposiciones colectivas de 1967 como "Forma, espacio y materia" que tuvo lugar en el Colegio de Arquitectos de Valencia, o la que se celebra en homenaje a Picasso en Barcelona para la que realiza *la mirada de Picasso* (hoy *Homenatge a Picasso*, 1966), ⁷³ además de participar en la cuarta edición de la Muestra de Arte Nuevo abierta en la capilla del antiguo Hospital de Santa Cruz, también en Barcelona. ⁷⁴ Mayor interés representa su presencia en la exposición "Contemporary Spanish art. 10 Artists of Catalan School" que tuvo lugar en la Galería Nacional de

⁷¹ Carta a Dominique Amulf, s.d., probablemente julio o agosto de 1966.

⁷² Las gestiones para esta exposición las lleva a cabo Felipe Santullano, de la Galería Biosca de Madrid, quien se dirige en su nombre al director general Escassi. Santullano comunica a Alfaro la fecha de la exposición (noviembre de 1967) en carta del 19 de septiembre de 1966.

⁷³ La comisión organizadora estuvo formada por X. Corberó, J.M. García-Llort, María Girona, J. Guinovart, J. Hernández Pijuan, A. Ràfols-Casamada, Amèlia Riera, J.M. Subirach, A. Tàpies, F. Todó y F. Valbuena.

⁷⁴ La única documentación que conocemos que avale este hecho es una carta de la Galería Gaspar del 14 de marzo de 1967 en la que le comunica al artista que ha enviado dos obras, una de ellas *Els espanyols*.

Canadá (Otawa); ⁷⁵ o en el "XIX Salón de la Jeune Sculpture", al que es expresamente invitado por Denis Chevalier. Con este motivo visita París y anota en su cuaderno algunas impresiones que recibe de esta nueva visita más pausada. Por él sabemos que visita una exposición sobre la "figuración narrativa" (denominación aplicada por el crítico G. Gassiot-Talabot, este año precisamente, a los trabajos de pintores como H. Télémaque, J. Monory, V. Adami, A. Perilli o A. Seguí) que en su opinión

"Sólo ha servido para darse cuenta lo bien que cuentan las cosas las imágenes de los 'comics' y lo mal que las cuentan los 'grandes artistas', los de las galerías, los de la historia del arte [...] ¿Cuándo podrá un medio de la figuración narrativa, decir, expresar en una sola imagen, las muchísimas posibilidades de cualquiera de las imágenes de los tebeos clásicos? ..."

Esta curiosidad y hasta admiración por la fuerza narrativa y gráfica del comic acaso explique su circunstancial colaboración, por esas mismas fechas, con el grupo Estampa Popular, más como diseñador que como artista, creando la portada del calendario para 1968 (el tercero y último editado por este grupo) que reproducía la imagen de Superman con una reproducción del mismo calendario en la mano. Un grafismo ágil, el guiño del comic, el leve toque intelectual de la imagen dentro de la imagen, el compromiso crítico respecto a una sociedad cuyas lacras y engaños publicitarios se pretendía denunciar (que era el tema central de los trabajos, en láminas interiores, de los componentes del colectivo, ⁷⁶intonizó con esta corriente y vino a demostrar su constante permeabilidad para trasladar impresiones y experiencias. ⁷⁷

En París visita igualmente la importante exposición del Museo

⁷⁵ Se expusieron cinco obras de Alfaro: *La veu d'un poble*, *Homenatge a Antonio Machado*, *Camins de Llibertat*, *Dos pobles, dues veus*, y *Monument a l'amor*.

⁷⁶ Participaron J.M. Górriz, J. Ballester, J. Cardells, J.A. Toledo, R. Solbes, R. Martí, A. Peters, F. Calatayud, M. Valdés.

⁷⁷ Esta colaboración de Alfaro con Estampa Popular de Valencia no supone, en modo alguno, su pertenencia al grupo pues, además de las notables diferencias de planteamientos estéticos, no se produjo ninguna otra participación en proyectos o exposiciones. En este punto el documentado estudio de Ricardo MARIN VIADEL (*El realismo social en la plástica valenciana (1964-1975)*, Valencia, Nau, 1981, pp. 145-147 y 153-161) no se encuentra muy acertado al incluirlo entre sus miembros, por más que efectivamente señala lo circunstancial de esta única intervención.

de Arte Moderno titulada "Lumière et mouvement", de la que escribe: "es la única que me ha impresionado, ya que me ha hecho admitir que la luz y el movimiento son algo muy importante en cuanto a aportación al progreso de la plástica"; aunque sus resultados, las obras artísticas que encarnaban este supuesto avance, no acababan de convencerle. Pero sus juicios más críticos se dirigen a la escultura que tiene la oportunidad de ver, pues considera que excepto sus aportaciones técnicas y tratamiento de nuevos materiales, en lo demás cae en una suerte de academicismo de lo nuevo:

"... formas sugestivas de otras formas, materiales sugestivos de otros materiales, y todo con ese no sé qué, de no sé cuantos del buen arte francés [...]. Lo nuevo es el tipo de material que eligen, lo original es la forma de colocarlo [...]. El academicismo está llegando a extremos mucho más elevados que en las Escuelas de Bellas Artes, la crisis es total." ⁷⁸

En esta visita también ve cine, ¡cómo no, viniendo de España! Películas que le aportan reflexiones del medio cinematográfico como arte, incluso en lo que él juzga como cierta servidumbre al escapismo y al sexo (*Belle de jour* (1960) de Buñuel, por ejemplo). Interesándole más *Blow-up* (1966) de Antonioni y su lúcida perspectiva de la obsesión del artista y su obra.

La exposición más importante de este periodo, junto a la de Gaspar de 1965, será la que realice en noviembre de 1967 en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes en Madrid. El catálogo incluye un nuevo estudio teórico de Tomàs Llorens, quien vuelve a definir con precisión la situación de Alfaro y su escultura dentro del campo doctrinal heredado de la Bauhaus, para señalar posteriormente las peculiaridades de su obra última: el simbolismo conceptual referido a actitudes éticas; y como consecuencia estilística del mismo: una notable reducción de la complejidad perceptiva. Lo que lleva a Llorens a desestimar el calificativo de constructivista, considerando que "uno de los modos más sugestivos de operar la caracterización doctrinal de la escultura de Alfaro, consiste en partir del supuesto de una asimilación del proceso de creación implícito en

⁷⁸ Cuaderno de trabajo, 1967.

estas obras con los problemas generales del proceso de diseño".

Las 38 esculturas que componen la muestra, y entre las que predominaban las piezas inéditas fruto de sus últimas investigaciones, como era el caso de las realizadas en madera, obtiene un éxito de crítica casi unánime.⁷⁹ La mayoría de los diarios de la capital y varias revistas se hacen eco de la misma con reseñas que resaltan el carácter equilibrado y vigoroso de su lenguaje, la perfección material de las obras y la esperanzadora etapa que anuncian su última producción. Alfaro comienza a ser leído por la crítica en unos términos de medida y equilibrio clásicos propios de las vanguardias positivas, tan frecuentemente relacionadas con la geometría y la matemática. Así Castro Arines escribía en la página que dirigía en *Informaciones* que "no es otra cosa que poesía matemática la que va impresa en esas singulares invenciones de Andrés Alfaro: poética matemática, rítmica arquitectura [...], flexible y racional comportamiento de las cosas; geometría en acción". Para terminar diciendo que "los sueños de la razón son como creaciones entrañables de vida en la inventiva de este escultor, tan grata para mí".⁸⁰

En sintonía con esta poética, el crítico del periódico *Madrid* afirmaba: "Pocas veces la línea, la forma y el volumen alcanzan una expresión más neta, pura y emocionante que en las obras de Alfaro".⁸¹ Y García Viñolas llegaba a calificar a Alfaro como "el escultor más alegre de las abstracciones españolas".⁸²

Un aspecto reseñable en el que coinciden varios críticos fue la positiva valoración de la nueva etapa de Alfaro (la recorrida precisamente a partir de su última exposición en Madrid del año 1963). Quienes ya habían juzgado positivamente la obra de entonces, como era el caso de Figuerola Ferreti, señalan que el peligro de virtuosismo que amenazaba

⁷⁹Se expusieron también, como venía siendo habitual en ocasiones anteriores, fotografías de algunas esculturas monumentales realizadas hasta entonces.

⁸⁰"Alfaro se apoya en la realidad...", *Informaciones*, Madrid, 18 noviembre 1967. En el inicio de otro párrafo podía leerse: "Quiero celebrarlo como un escultor de los de empuje mayor en el hacer de nuestra plástica joven".

⁸¹J.M.C., "Esculturas de Alfaro", Madrid, 23 noviembre 1967.

⁸²"Alfaro", *Pueblo*, Madrid, 23 noviembre 1967.

aquellas obras, ahora se encuentra totalmente superado: "Alfaro ha dado un paso de gigante en pureza de ejecución y, sobre todo, en esencialidad de concepto".⁸³ Valorando positivamente la carga significativa que acompaña a las nuevas obras:

"Su obra una elocuencia directa [...]. Porque las alusiones formales son claras, pese a su significación y porque, además, hay un amor a la perfección material que califica con mucha altura a este sensible escultor, amante de sus materiales y de la corrección técnica, sin pedantería."⁸⁴

Sánchez Marín llega a percibir en la nueva significación de las obras recientes el carácter más importante de la nueva etapa, y su mejor garantía para el futuro:

"Este cambio deliberado en la prioridad ha traído como consecuencia en la escultura de Alfaro una ampliación prácticamente ilimitada de nuevas -y diferentes- posibilidades".⁸⁵

En definitiva, Alfaro obtiene en Madrid el beneplácito de los profesionales de la crítica e, incluso, el de algún medio extranjero como el de *Guidepost*, donde se afirma que "ha conseguido un puesto para sí entre los mejores escultores de España".⁸⁶ Pero paradójicamente estos buenos augurios no encuentran confirmación real. La exposición pudo ser un éxito de crítica, pero de lo que no hay duda es de que fue un fracaso sin paliativos en ventas: solamente Juan Huarte adquirió dos obras. Y lo que es más importante: ese puesto entre los mejores no parece ser respetado por nadie. En los meses siguientes nada parece cambiar. Tiene ya casi 40 años, una edad poco adecuada para seguir siendo un artista novel, un artista novel que parece haber tocado techo. Esta era la sensación de Alfaro en los años finales de esta etapa, en los que casi abandona la

⁸³"Alfaro", *Arriba*, Madrid, 26 noviembre 1967.

⁸⁴Ibidem. En el mismo sentido se manifestaba RODRIGUEZ ALFARO ("Esculturas de Alfaro en las Salas de la Dirección General", *Hoja del Lunes*, Madrid, 20 noviembre 1967): En las obras que presenta ahora en las Salas de la Dirección General de Bellas Artes vuelve con las mismas inquietudes y entusiasmo, pero con una completa formación de su personalidad y más cargado de significaciones".

⁸⁵"Alfaro: de la experimentación al simbolismo", *Goya*, 82, Madrid, enero-febrero 1968.

⁸⁶CASE, D. [seud. de Bill DYCKES], "Sensuality Thorough Iron Bars", *Guidepost*, París, 17 noviembre 1967, pp. 23-24.

escultura. Nos lo recordaba recientemente:

"Yo hago la exposición de la Sala de la Dirección General de Bellas Artes y me doy cuenta que no hay nada que hacer. He hecho un gran esfuerzo, una gran exposición en Madrid, pero las cosas siguen igual. No consigo despegar. Las críticas son buenas, pero yo me doy cuenta que ni las ventas, ni las galerías, ni las personas realmente influyentes cambian de actitud y me siguen ignorando".⁸⁷

El desánimo y la falta de motivaciones reducen sus actividades artísticas al mínimo, especialmente su dedicación a la escultura, siendo muy escasas las obras producidas entre 1967 y 1970. Los cuadernos de trabajo dan fe de las dudas y sentimientos introvertidos que entonces le invaden. A pesar de la coincidencia de ideas de un principio se siente al margen de los nuevos movimientos surgidos en la segunda mitad de los sesenta, como el bautizado por Aguilera "Crónica de la realidad", para incluir a Estampa Popular, Equipo Crónica y Equipo Realidad; que, precisamente a finales de la década alcanzaron notable éxito (especialmente el Equipo Crónica). Tampoco se "apunta" al intento, en buena parte contrario, de trasladar al arte metodología científica que pretendió entre 1967 y 1969 el grupo de Antes del Arte, fundado en Valencia por tres de los antiguos miembros del Parpalló (Aguilera, Michavila y Sempere),⁸⁸ aún pudiendo encontrar ciertos parentescos formales con algunos de los escultores de esta formación.

Un aislamiento que el silencio de los teóricos del arte sanciona: desde los párrafos de Llorens en el artículo sobre el panorama artístico valenciano (septiembre-octubre 1967) hasta el artículo que le dedica Giralt-Miracle en un número de *Destino* de 1973, ningún otro se ocupa pormenorizadamente de Alfaro,⁸⁹ seguramente debido a la falta de

⁸⁷Entrevista del 7 de octubre de 1991.

⁸⁸Junto a los también residentes en Valencia Ramón de Soto y José María Iturralde; a quienes en 1968 se suman Eduardo Sanz y Jordi Teixidor (igualmente valenciano) y el músico Tomás Marco.

⁸⁹Desde luego cabe matizar la rotundidad de esta afirmación, pues entre ambas fechas, además de las críticas de la exposición últimamente citada (noviembre 1967), aparecen nuevas con motivo de la individual en la Galería Juana de Aizpuru de Sevilla (marzo 1971), y Colegio de Arquitectos de Valencia (junio 1972), junto a varias entrevistas y un

sintonía entre su trabajo y las corrientes de actualidad.

Desde estas circunstancias puede entenderse uno de los varios textos conservados de aquel momento de crisis en el que duda sobre convicciones artísticas pero se niega a seguir los dictados de nadie:

"Hace años, cuando yo empecé, pensaba que el arte [...] podía intentar algo más que demostrar las habilidades de cada cual, buscar un lenguaje, el cual me permitiera expresarme tal como creía que era la realidad y darla a conocer a través de mis obras. ¿He conseguido lo que me propuso? Esto siempre es para mí una duda, a veces creo haberlo conseguido, a veces creo que sólo pierdo el tiempo y lo hago perder a los demás [...]. Y después de todas estas dudas, de entrega día a día, durante años de espera y búsqueda, viene el-todo-lo-sabe-antes, el gran profeta de la estética y te explica de forma clara y sencilla cómo lo que hace tal está bien en un sentido tradicional, pero que lo nuevo, lo progresista es esto. Comprendo que haya que aguantar una sociedad que difícilmente nos acepta. Comprendo que se aguanten los intereses comerciales, ya que vivimos en una sociedad capitalista [...]. Comprendo que los artistas, al menos los españoles, tengan el arte como los americanos tienen su *hobby*. Todo esto se acepta y se da como forma de vida dentro de este oficio. Lo que ya es inaguantable es que te digan lo que tienes que hacer y cómo lo tienes que hacer. Lo imperdonable es que los artistas lo hagan."⁹⁰

Releyendo sus papeles personales y declaraciones coetáneas pensamos que la crisis por la que atravesó durante los tres últimos años de la década se debió a la conjunción de las circunstancias adversas ya mencionadas: la frustración de ciertas esperanzas, como las depositadas en la individual de 1967, el aislamiento artístico en el que se halla, la falta de atención que le prestan los teóricos... Pero estas fueron interiorizadas por Alfaro de forma más aguda debido a su clarividencia sobre los condicionantes económicos y sociales de la valoración artística, y la convicción de que son estos -al menos a medio plazo- los realmente decisivos para cimentar la carrera de todo artista. Por esta razón la comercialización de la obra artística (la que él no consigue para las suyas)

par de entradas en enciclopedias.

⁹⁰ Texto mecanografiado sin fecha, probablemente 1968-1969.

es un asunto al que se refiere en varias entrevistas. Así se pronuncia en sus respuestas a una encuesta del diario *S.P.* sobre la "situación de la cultura en España": "Vivimos en una economía de mercado donde hay oferta y demanda. El arte no escapa a esas leyes y ha de comercializarse."⁹¹ A la pregunta de si cree que la sociedad española se interesa por el arte de vanguardia contesta nuevamente aludiendo a la economía:

"El arte vive de la admiración que produce pero esta admiración ha de concretarse en la compra. Hay pues una parte sustancial de la sociedad de la que el arte vive realmente, que es la que compra porque puede, es decir, la burguesía. Y la burguesía, en general, tiene un criterio para comprar arte: que sea una inversión."⁹²

Una insoslayable evidencia que plantea a todo artista la implícita aceptación del mercado y sus reglas, un dilema especialmente conflictivo para un artista de izquierdas. Así lo explicaba Alfaro en 1968:

"La cotización mundial de arte se la mangonean doscientos marchantes que fijan precios [...]. Entonces tú, bueno, yo, te quedas atezado por este engranaje: si quieres vender, tienes que aceptarlo; sino, quedas al margen. [...]. Pero no imagines que yo me hago el romántico o que sea una excepción: tengo contratos con galerías y espero obtener uno muy gordo cualquier día. O no tenerlo, yo que sé. Pero estoy metido en una sociedad capitalista y en ella no hay otro medio de tirar adelante como artista que entrando en el juego. El dinero no hiede. Yo quiero vivir."⁹³

Mientras esas dudas se resuelven y aparece el público que necesita su producción, pues este es el verdadero problema: la inadecuación de su obra tanto a las corrientes del momento como a los escasos grupos sociales que a finales de los sesenta compran arte en España (un problema no paliado por una proyección internacional que sí habían alcanzado los informalistas); el artista se repliega en el padre de

⁹¹ MARTINEZ MENA, Alfonso, "Situación de la cultura en España. Contesta Andrés Alfaro", *S.P.*, Madrid, 9 febrero 1968.

⁹² *Ibidem.*

⁹³ PORCEL, Baltasar, "Andreu Alfaro y sus hierros cubiertos", *Destino*, 1616, Barcelona, 21 septiembre 1968, p. 33.

familia. Alfaro centra sus energías en la vida privada: trabaja duro en la publicidad (en 1968 abandona el negocio familiar de la carne) para obtener los ingresos que precisa la construcción y acondicionamiento de su nueva casa en la urbanización Santa Bárbara de Rocafort, hasta su tiempo libre debe dedicarlo a esta empresa doméstica ocupándose de los acabados, diseñando el mobiliario, e instalándose en el nuevo taller. Porque en su nuevo hogar tendrá un lugar la escultura, la abdicación no habrá llegado a producirse.

La familia se traslada en el verano de 1969 a una casa unifamiliar proyectada por el arquitecto Emilio Giménez en una urbanización cercana al pequeño municipio de Rocafort, a unos 8 Km. al N.O. de la capital, una zona tradicional de veraneo y descanso. En 1972 recordaba, en una entrevista con Montserrat Roig, las estrechuras económicas por las que atravesó por este motivo:

"L'Alfaro també treballa en una agència de publicitat, la mateixa d'en Vicent Ventura, perquè no guanya prou amb l'escultura, i la casa que s'ha fet -aquesta que vaig a veure ara-, l'ha entrampat. La casa li ha costat tres milions de pessetes i la sort és que tenen facilitats: la poden pagar durant quatre anys. L'Alfaro m'explica que durant un any ell i la seva dona van viure molt angoixats per la qüestió de les peles, però que per ara se'n surten bé. Se li nota, que n'està content, de la seva casa als afores.."94

La inclusión privilegiada de un espacioso estudio-taller en el proyecto de la nueva casa es buena prueba de que no había quemado las naves de regreso al arte. De hecho en los años 1968-1969 no interrumpe totalmente su participación en exposiciones. Envía en 1968 por segunda vez una pieza *Inicial cantic*, 1966)95 a "XX Salón de la Jeune Sculpture" que se abrirá en el Palais Royal de París. La misma escultura, junto con *Un poble en marxa* (1967), se expondrá en el "I Salón de Escultura Contemporánea" que se celebra en los locales de Muebles la Fábrica en Barcelona, patrocinada por el empresario y coleccionista Félix Estrada

94 "Andreu Alfaro, antirromàntic", *Serra d'Or*, Abadía de Montserrat, 1972, p. 27.

95 Una escultura de la que curiosamente procede la idea que desarrollará Alfaro en su diseño para la celosía o enrejado del labadero de la nueva casa.



Saladich.⁹⁶ Al año siguiente, 1969, vuelve a enviar una escultura al "Salón de la Jeune Sculpture", cupiéndole el pequeño honor de saber que su obra *La nostra victòria* (1966) es seleccionada para la muestra especial abierta en el Musée du Havre, "Tendences de la Jeune Sculpture Contemporaine", junto a 37 escultores de todo el mundo. Y otra a la quinta exposición internacional de escultura al aire libre que organiza la Fondazione Pagani y el Museo d'Arte Moderno de Legnano-Castellanza (Italia).

Mayor interés reviste su participación en una exposición con programa como fue "Tendencia Esencialista" que reunió, en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes, obras de Pic Adrián, Alfaro, Luis Bosch Cruañas, Amadeo Gabino, Jose María Labra, Gerardo Rueda, Gustavo Torner, Salvador Victoria, Vilacasas y Fernando Zóbel; y cuyos organizadores fueron el pintor Pic Adrián y Cesáreo Rodríguez Aguilera. Este último proclama en el texto del catálogo la poética de la tendencia:

"El arte tiene también sus signos convencionales: son los símbolos aceptados, las formas con valor significativo que acaban convirtiéndose en nuevo lenguaje. Sin duda que el lenguaje plástico tiene un valor más amplio y más universal que el literario, pero el entendimiento exige la aceptación general de formas y signos. No es posible que el artista camine por su mundo subjetivo íntimo sin la menor conexión con las formas de entendimiento que han de objetivar su obra."

Una poética que parece convenir a la obra de Alfaro de este periodo, con su distancia de la gestualidad informalista como de la objetualidad del *pop* o del "realismo naturalista", su empeño en la comunicación con el público mediante el uso de símbolos comprensibles... Aunque la debilidad de estas concurrencias se encargará de sentencias la nula proyección de la propuesta.

La relación con el arte, por tanto, no se corta, a pesar de la crisis. Además del hecho expositivo cabe mencionar un aspecto novedoso: una breve introducción en la gráfica mediante la edición

⁹⁶ Quien tras la exposición adquirirá la última escultura citada para ser instalada al aire libre en su Parc Museu El Pedregar (Bellaterra-Cerdanyola), pagando por ella 50.000 pts.

litográfica de un dibujo del cantautor y amigo Raimon en 1967, y la de tres series de serigrafías: "Del 1 al 9", formada por 9 unidades; "Dogma, revolució i anarquía", formada por tres unidades; y "Trobar-se abans de trobar-se", formada por 10 unidades. De cada una de las series se tiraron 50 ejemplares. En aquel momento la obra gráfica registra en Valencia un alza considerable, recuperándose como género para el nuevo arte, y Alfaro experimenta con las técnicas de estampación. Un medio que no atenderá, de forma esporádica, hasta los ochenta.

Pero son los encargos de esculturas públicas, una vocación perenne en toda su producción el salvavidas que le mantiene artísticamente a flote, el terreno en el que se siente seguro. La escultura pública tiene la capacidad de resolver el conflicto arte-sociedad, planteado anteriormente. Para Alfaro es la síntesis entre la creación libre y las necesidades sociales, mediante la cual el escultor se integra activamente en la sociedad, contribuyendo a su mejora. Incluso, en el fondo, es la única salida realmente válida para la escultura:

"Lo que no se puede hacer con la escultura es coleccionarla. Creo que la escultura tiene, todavía, en cambio, una función social y artística importante como monumento: en un parque, en un jardín, en una plaza pública. [...] Mi obra ésta que ves aquí, apenas si tiene sentido sin pensar que va destinada a lugares públicos. Con ella, nacidas de exigencias éticas y de los medios de producción industrial, creo que puedo decirle cosas básicas, digamos 'puras', al hombre masificado y adulterado por la sociedad de consumo: amor, solidaridad, libertad."⁹⁷

Durante la segunda mitad de los sesenta Alfaro consolida su faceta de escultor de obra pública con una decena de encargos para nuevos edificios o urbanizaciones (coincidiendo con el *boom* turístico de la década), que le permiten ejecutar en grandes dimensiones, hasta entonces virtuales ideas escultóricas producidas con anterioridad, dando sentido a su opción como escultor. Además los encargos de esculturas para el embellecimiento arquitectónico, en contra de lo que pudiera pensarse, plantean a Alfaro numerosas ventajas y escasos

⁹⁷ PORCEL, Baltasar, *op. cit.*, p. 33.

inconvenientes. Empezando por el hecho de los arquitectos, que son quienes los efectúan, suelen otorgar total libertad al artista y terminando por el mayor beneficio que suponen estos proyectos. Pero, sobre todo, en ellos Alfaro se encuentra como escultor, recobra la esperanza:

¿Que qué he conseguido con mis esculturas en cuanto a finalidad exterior? Mira: tengo ocho o nueve obras que pesan desde mil quinientos a tres mil kilos, instaladas al aire libre. Es lo que más me satisface. Después, hay piezas más en algunos museos de España, de los Estados Unidos, de Suecia. Pero pienso, tengo la esperanza de que mi obra puede alcanzar muchísima más proyección."⁹⁸

Tras el *ímpass* de finales de los sesenta, ese programa de proyección pública y comunicación que ha preparado con la depuración de su lenguaje le impulsarán hacia delante, a comenzar de nuevo, hasta convertirse en el mago público que había soñado.

⁹⁸ *Ibidem.*

**La plena dedicación a la escultura
(1970-1979)**

Los sesenta han recibido la denominación, casi sentimental, de década prodigiosa. Por lo que se refiere a nuestro país, sin embargo, sólo puede hablarse del prodigio de una resistencia cultural y social prácticamente escondidas, que no alcanzarán protagonismo histórico hasta la segunda mitad de la década de los años setenta. Una década marcada por una transformación socio-económica que propicia la aceleración -esta vez, sí, prodigiosa- hacia un cambio político, impensable incluso ante el evidente declive que la dictadura franquista padecía en 1969, con su parálisis decisoria típica de la fase terminal de los regímenes dictatoriales.

A parte del nombramiento de Juan Carlos de Borbón como sucesor de Franco, precisamente en 1969, el titubeo y la adopción de medidas sin proyección de futuro caracterizan las acciones del régimen que se quedaba sin su virtual factótum con la muerte de Carrero Blanco en 1973 y sin la viabilidad de una democracia orgánica con el fiasco del llamado "espíritu del 12 de febrero" del gobierno de Arias Navarro al año siguiente. Los setenta debieron de convivir con un régimen moribundo, primero, y con otro que no acababa de nacer, después, con los últimos fusilamientos y la condena unánime de la esfera internacional; con una crisis económica galopante provocada en parte por el espectacular encarecimiento de los carburantes que en 1973 subieron un 500%, y el alarmante aumento de las tasas de desempleo que entre el 74 y 75 ascendieron un 50%; con un explícito boicot de las fuerzas políticas progresistas a un referendun que se verá entonces como una reforma del

régimen franquista, y con un triunfo abrumador del *sí* que daba paso a una transición ordenada y terminaba con las propuestas de ruptura en la práctica política. Y, sin embargo, hoy cabe decir, para entender la evolución intelectual y artística de Andreu Alfaro y muchos hombres de su generación, que el instinto de su cultura y de la propia sociedad que la motivaba fueron tan fuertes y decididos que construyeron un futuro de progreso hacia una contemporaneidad cuya recuperación se precisaba como urgente. Este instinto se desarrolló en gran medida -a diferencia de lo acontecido durante los sesenta- al margen de las contradicciones y titubeos del ámbito político. Los medios culturales, como señala Javier Tusell,¹ al igual que la propia sociedad, aparte de agudos conflictos puntuales, se desarrollaban al margen del sistema político; y pese a que subsistirá el compromiso ético y político como fondo de sus creaciones, tanto en la literatura como en el arte de los setenta se tiene clara la necesidad de la experimentación formal, abandonada desde los cincuenta en favor de la beligerancia social. Esta transición hacia nuevas formas de afrontar la actividad artística, partiendo desde la preexistente voluntad de compromiso con una sociedad en constante transformación hasta lograr una profundización en los problemas intrínsecos del arte, sus técnicas y materiales, acorde con los nuevos tiempos, enmarcan la trayectoria biográfica de Andreu Alfaro en los setenta.

Una trayectoria que debe entenderse inmersa en un contexto cultural que evoluciona rápidamente y en el que el arte comienza a desempeñar las funciones sociales, políticas e, incluso, económicas que le son propias en las sociedades avanzadas con las que España pretendía homologarse. Ya la administración franquista había ensayado unas perplejas relaciones con el arte contemporáneo desde finales de los cincuenta que culminaron polémicamente con la construcción e inauguración en 1975 del Museo Español de Arte Contemporáneo; pero ésta relación entre arte y estado dieron un vuelco con la transición democrática. Desde el segundo gobierno de Adolfo Suárez, salido de las primeras elecciones generales de 1977, en el que se estrenaba Ministerio

¹ *Siglo XX*, en AA.VV., *Manual de Historia de España*, Madrid, Historia 16, 1990, t.6, pp. 789-793.

de Cultura y Bienestar, la "nueva administración" desplegó un apoyo a la cultura como legitimador de los nuevos poderes democráticos que acrecentó notablemente el consumo cultural hasta convertir algunas manifestaciones artísticas en fenómenos de masas, algo inusitado poco antes. Especialmente relevantes fueron, por esta razón, algunas grandes exposiciones de finales de la década; pero más si cabe por su significado como muestra palpable del fin del aislamiento internacional. Aún así el arte venía registrando ya desde inicios de la década unos niveles de actividad económica que hacia 1975 pueden calificarse de verdadero *boom* artístico² por la creciente presencia del arte en los medios de comunicación, el alza en las cotizaciones, el incremento de las exposiciones y, sobre todo, el espectacular aumento del número de galerías: en Madrid llegan a contabilizarse casi doscientas, en Barcelona un centenar, unas treinta en Valencia, dieciséis en Bilbao y alrededor de la decena en Santander, Sevilla, Valladolid y Zaragoza.³ Este aumento de la demanda de obras artísticas permite la incorporación a la profesión de numerosos artistas, especialmente de la nueva generación nacida en torno a 1945; o el asentamiento definitivo en la misma de miembros de la generación anterior. Tal sería el caso, más bien excepcional, de Andreu Alfaro, como veremos más adelante.

Estos importantes cambios socio-económicos, primero, y políticos, después, no podían por menos que alterar la práctica artística poniendo en crisis las corrientes predominantes de los sesenta -los distintos tipos de realismos y el neoconstructivismo-, especialmente en aquello que, por encima de sus diferencias, tenían en común: la

² MARCHAN FIZ se ha referido a este "estallido del arte" de características efímeras en varias de sus importantes publicaciones: "Los años setenta entre los 'nuevos medios' y la recuperación pictórica", en AA.VV., *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 173; y *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974)*, Madrid, Akal, 1986 (ed. corregida de la de 1974), p. 273.

³ Esta importancia social del arte había sido anunciada por una voz coetánea tan autorizada como Lafuente Ferrari: "Las artes visuales han ido cobrando en el mundo actual una importancia social formidable, una avasalladora influencia, un volumen de atención nunca superado en la historia. Jamás ha habido tantas exposiciones de arte, tantas revistas al arte dedicadas, tan gran difusión de los productos de este arte constantemente reproducidos, presentados, utilizados ... Nuestra vida diaria y nuestra memoria están saturadas de imágenes visuales. Y el arte moderno se ha visto favorecido, como nunca en la historia, por esta difusión." (*Ortega y las artes visuales*, Madrid, 1970).

concepción del arte como lenguaje con capacidad de incidencia social. Una crisis que se saldrá con la transformación de parte de esas corrientes y la aparición de nuevas propuestas. Entre las que deben citarse por su relevancia la neofiguración, la neoabstracción (las dos que captaron mayor número de cultivadores) y las propuestas minimalistas y conceptuales, más radicales, pero menos consolidadas en nuestro país. Sin olvidar otras prácticas artísticas implantadas a finales de la década anterior que siguen vivas en ésta como fue el cinetismo. Lo cual ofrece un panorama plural en el que ninguna de las prácticas incluye entre sus principios el de convertirse en hegemónica o excluyente, haciendo con ello una renuncia más o menos explícita del vanguardismo.

* * *

Entre las grandes líneas de este panorama de los años setenta que estamos sumariamente trazando para enmarcar la biografía de Alfaro, es importante señalar el favorable ambiente artístico que se desarrolla tras la muerte del general Franco en el ecuador de la década. Un ambiente caracterizado por una creciente animación y entusiasmo en el que muchos creyeron que el clima de mayor libertad iba a desencadenar la creatividad espontánea, y si bien fue cierto, como señalaba Andrés Amorós ⁴ en un balance del momento cultural de 1979, que "las esperanzas culturales que hizo surgir la naciente democracia no han dado frutos estimables"; en el caso de Alfaro, al final de la década no sólo ha aprovechado los vientos favorables para consolidarse profesionalmente y empezar a darse a conocer en Alemania, sino que mantiene un nivel de creatividad muy estimable. Tras la crisis de finales de los sesenta, Alfaro encuentra, él sí, su década prodigiosa, y el salto cualitativo en su consideración como escultor.

El año decisivo será probablemente 1973, cuando confluyan en una serie de exposiciones el éxito comercial y de crítica largamente ambicionado, a la vez que esos hallazgos plásticos de formas geométricas que tan buena acogida tenían en las salas de exposiciones, le permitían

⁴ "Introducción: el momento cultural español", en AA.VV., *El año cultural español 1979*, Madrid, Castalia, 1979.

reavivar poderosamente su importante faceta de escultor de obra pública con unos encargos cada vez más importantes. Aspectos ambos que le alentaron a dar el paso decisivo: asumir el reto de vivir, exclusivamente, de su actividad como escultor.

Los años setenta son, por tanto, los del despegue profesional de Alfaro. Un hecho que tiene lugar especialmente en dos escenarios: Barcelona y la antigua República Federal Alemana. Por una parte mantiene interesantes contactos profesionales y su obra obtiene casi un permanente eco en la Ciudad Condal. Probablemente por dos causas. La primera por el vivo interés que en la capital catalana existía por toda la cultura visual y, en particular, por el diseño. La segunda, por la intensa actividad arquitectónica realizada por un grupo de arquitectos vanguardistas adscritos a la herencia racionalista, a un estilo que Oriol Bohigas -uno de sus protagonistas- había bautizado en 1962 como "arquitectura realista", y que era muy proclive a la integración de elementos artísticos en la línea propugnada por la escultura de Alfaro. De hecho éste venía colaborando desde 1963 con los arquitectos integrantes del prestigioso estudio de Oriol Bohigas, David Mackay y José María Martorell.

Por otro lado merece destacarse la introducción que las obras de Alfaro van a conseguir en el importante mercado alemán. Un hecho al que no es ajeno el eficaz apoyo de su esposa, pero que se debe fundamentalmente a la confianza y empeño del joven galerista Helmut Dreiseitel (por entonces tenía 35 años) que a principios de la década había abierto la Galería Dreiseitel en la Richmodstrasse, una calle muy céntrica de Colonia. El mismo escultor reconocía en 1985 el importante papel jugado por Dreiseitel desde sus primeras *subidas al Norte*: "Cuando un artista se lanza por el mundo no hace nada si no da con un marchante que está volcado en su obra, que siente pasión por ella. Yo tuve esta suerte."⁵ Un apoyo profesional y una amistad que se ha fortalecido con el tiempo hasta la actualidad.

⁵ VENTURA MELIA, Rafael, "Andreu Alfaro, el cuerpo humano en el arte", *Levante*, Valencia, 12 mayo 1985, p. 19.

Desde el punto de vista biográfico, la decisión más importante -como hemos anunciado- será el abandono de su actividad como publicista. Un trabajo, que si por un lado le dejará el poso de una impagable experiencia en el diseño y en su comprensión de la sociedad de consumo, por otro le había reportado durante años una fuerte tensión y responsabilidad, producto de una labor ausente de mecanismos reglados que dependía exclusivamente del gusto o apreciaciones personales del cliente, quien podía echar por tierra semanas de reflexión y actividad. "Yo tenía demasiada responsabilidad" -nos confesará en octubre de 1991-. "Yo pensaba las campañas, las llevaba adelante y, a veces, las vendía. Me dejé la publicidad porque los últimos años fueron muy duros." La emancipación profesional parecía casi un paso imperativo. No sólo porque resultaba insostenible una doble dedicación que le reportaba mayores satisfacciones del lado de la escultura, además de crecientes compensaciones económicas,⁶ sino porque su crecimiento y madurez en la creación artística le llevan progresivamente a advertir el amplio horizonte de libertad creativa que puede desarrollar con la escultura frente a las limitaciones intrínsecas del diseño publicitario. En éste los resultados no responden sólo a la búsqueda plástica sino que son tributarios de agentes e intereses externos muy difíciles de objetivar. La producción artística depende fundamentalmente de las ideas que, en este caso Andreu Alfaro, personalmente escogía.

Pese a la seguridad económica que suponía un salario fijo e incluso al brillante futuro que parece anunciarle el renombre que había adquirido en el medio profesional, Alfaro consumará su ruptura con Publipress de una forma radical y para 1976 podrá declarar con satisfacción que ha logrado su objetivo:

"Jo em considere un professional i proud. Tinc uns horaris establerts, un taller on treballo en col.laboració amb uns

⁶ En 1971 confesaba al periodista Joaquín JIMENEZ en una entrevista: "La escultura hoy, da dinero. Pero a tres o cuatro solamente. A los que trabajamos. Yo vengo todos los días al taller sobre las seis de la tarde. Y trabajo cuatro o cinco horas. Pero todos los días ¿Sabe usted lo que dan de sí cuatro horas diarias de trabajo todos los días del año? Trabajo mucho, sí." ("Andreu Alfaro y la sociedad de consumo", *Informaciones*, 4 marzo 1971).

operaris, i unes màquines amb les quals construir les escultures. Es un treball que demana moltes hores de dedicació. No, no crec massa en allò de la inspiració. [...] Jo treballo tot el dia, però em considere ben pagat, molt ben pagat ..."⁷

Alfaro siempre se mostró contrario a la idea del artista-genio, sacralizado por el vago concepto de inspiración romántica. En aquellos momentos de recuperación cercanos a la plenitud democrática insistía con su propio ejemplo en la equiparación del artista como un trabajador más en el nuevo Estado.

Con todo, lo que se revela como causa determinante de su plena dedicación a la escultura es el medio favorable a la venta de sus obras. Esas creaciones dependientes únicamente de su libertad empezaron a ser bien acogidas por los coleccionistas.

"- En estos últimos años tu obra se ha revalorizado y ha tomado un camino espectacular, ¿a qué es debido?

- Yo nunca he tenido prisa. El tiempo, a pesar de todo, es necesario para aprender. Sin embargo es posible que a partir del concurso de la ciudad de Núremberg, empezaron a pensar que algo había en mis esculturas que no había en las demás... Después todo ha ido muy deprisa. Cuando deseaba, hace años, poder vender, no encontraba a nadie. Ahora todo está vendido."⁸

Este hecho es explicable, en parte, por el contexto socio-económico de la primera mitad de la década pues, hasta que se acusen las repercusiones de la crisis energética de 1973, en España "una parte del capital circulante se dedicó a invertir en arte, quizá por primera vez en nuestro país, y esto, sumado a un indudable progreso cultural que hacía que el arte contemporáneo fuera mirado cada vez con mayor respeto, tuvo una repercusión verdaderamente arrolladora."⁹

* * *

⁷ FABREGAT, Amadeu, "Andreu Alfaro, escultor i prou", *Avui*, Barcelona, 19 mayo 1976.

⁸ BELLVESER, Ricardo, "Andreu Alfaro: Técnica, estética y defensa de la propia personalidad", *Las Provincias*, Valencia, ¿1974?, p. 37.

⁹ TUSELL, Javier y MARTINEZ NOVILLO, Alvaro, *Cincuenta años de arte. Galería Biosca 1940-1990*, Madrid, Turner, 1991, pp. 131-132.

Como consecuencia de una ya larga trayectoria y de la intensificación de sus actividades como escultor, Alfaro será objeto en los setenta de una mayor atención por parte de la crítica y las revistas especializadas. Ahora bien, cabe decir que las críticas aparecidas tienen un corte más bien noticioso, carecen del entusiasmo del periodo anterior y su interés historiográfico es menor. Las razones son complejas y ya hemos visto la agitación contextual del país y el vértigo con que los acontecimientos se producían en menoscabo de una verdadera reflexión sobre los fenómenos culturales. Pero sin duda la más consistente proviene del mismo género artístico en que nos movemos, es decir, de la peculiar historiografía crítica que la escultura ha tenido (y más concretamente tenía en ese momento) en el desarrollo de los últimos coletazos vanguardistas. Tomàs Llorens acierta al calificar de *dislocada* la trayectoria de la escultura respecto a la historia del arte moderno.¹⁰ La sucesión de periodos, las dialécticas y las polémicas que afectan a otros terrenos del arte es inútil buscarlas en las investigaciones estéticas de los grandes escultores de nuestro siglo, pues parecen moverse con otro *tempo* menos agitado o condicionado por los movimientos vanguardistas. Y como dice Llorens, en todo caso, la agitación afectará más al artista -escultor- que a su propia obra. Esta sería la razón de fondo:

"La manca d'atenció de què ha estat objecte l'escultura d'Alfaro des de finals dels 60 fins a finals dels 70 -un període de furor avant-guarda- podria il·lustrar la mateixa tesi."¹¹

Entre los críticos que escriben sobre su obra en este periodo son de destacar José Corredor-Matheos (*Destino*, junio 1977), Miguel Durán-Loriga (*Temas de Arquitectura y Urbanismo*, mayo 1975), Daniel Giralt-Miracle (*Destino*, febrero 1973 y *Mobelart*, junio 1973), José María Moreno Galván (*Triunfo*, marzo 1971 y julio 1979), Gloria Moure (*Destino*, 7 julio 1977 y *Batik*, 1979), Victor Manuel Nieto Alcaide (*Bellas Artes*, 1979),

¹⁰ "Andreu Alfaro. Esculturas en el Born", en cat. exp. *Alfaro. Escultures en el Born*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1983, p. [8].

¹¹ *ibidem*, p. [11].

Trinidad Simó y Tomàs Llorens (*La Marina*, 1973).¹² Especial mención merecen los comentarios de Daniel Giralt-Miracle, quien se interesa por el escultor vivamente y es capaz de interpretar, quizá mejor que ningún otro, el significado de sus obras. Algo que se explica recordando la vinculación de este historiador y crítico catalán con la tendencia que, arrancando de la primera exposición MENTE (Barcelona 1968), agrupó a los artistas que se movían dentro del nuevo constructivismo, del cinetismo o el arte óptico; algunos de los cuales tuvieron cierto relieve en el ámbito escultórico, como Villèlia, Pericot, Vinyes o el propio Alfaro. Además de su interés y sólida formación en comunicación visual, diseño gráfico..., en un momento en el que en España aún no eran frecuentes estos conocimientos entre los teóricos. De hecho adoptó respecto a Alfaro una postura de clara reivindicación de su obra frente a otras formas mejor consideradas de entender la escultura:

"Andreu Alfaro es un claro sucesor de aquella pujante escuela de maestros [en referencia a la corriente normativa] que por razones históricas, sociales y políticas en estos momentos vive casi en el olvido. Pero la sucesión a que hacemos referencia no tiene nada que ver, en absoluto, con el epigonismo. A nuestro entender, Alfaro, junto con Chillida en otro campo, es el más grande escultor en lo que a creación original se refiere, que poseemos hoy en España."¹³

Cabe apuntar como indicio significativo del mayor interés que despierta ya la figura de Alfaro, el hecho de que durante la década de los setenta comienza a ser habitual su inclusión en diccionarios y enciclopedias de divulgación dentro del país e incluso, en algún caso, en el exterior.¹⁴ Aunque, naturalmente, adquiere mayor interés constatar la

¹² La lista no es exhaustiva en cuanto a los nombres de los críticos ni tampoco respecto al número de sus colaboraciones en las revistas que citamos en cada caso. Hemos mencionado únicamente los que nos ha parecido más significativos.

¹³ "La escultura tecnológica de Andreu Alfaro", *Destino*, 1977, Barcelona, 24 febrero 1973, p. 37.

¹⁴ *Diccionario Universal del Arte y los artistas*, Barcelona, Gustavo Gili 1970. Firmado por Eduardo Cirlot.
Gran Enciclopedia Catalana, Barcelona, Enciclopedia Catalana, 1969 (aparece en 1970). Firmado por Tomàs Llorens.
CARADENTE, Giovanni, *Nouveau dictionnaire de la sculpture moderne*, París, Hazan, 1970.
Gran Enciclopedia de la Región Valenciana, Valencia, G.F.R.V., 1972.

incorporación de su nombre y de su obra a estudios y monografías de mayor envergadura historiográfica. Sería el caso de la atención que le otorga Valeriano Bozal en su precursora *Historia del Arte en España*, cuya primera edición sale a la luz en Madrid el año 1972 publicado por la editorial Itsmo. En el segundo volumen y dentro del capítulo "Hacia un arte crítico: informalismo, experimentalismo, realismo", agrupa a Alfaro en el epígrafe "Arte analítico y experimental" junto a Oteiza, el Grupo Parpalló o el Equipo 57. Es presentado como un ejemplo de superación del arte experimental y recibe una atención preferente (unas 100 líneas) con abundante ilustración gráfica (se reproduce *Homenatge a Picasso* y *Generatriu 4*, ésta última en cuatro fotografías desde distintos ángulos).

Aquel mismo año Juan Eduardo Cirlot presentaba en Barcelona, editada por Labor, la primera historia universal del arte contemporáneo escrita por un español. Se trataba de los dos volúmenes del *Arte del Siglo XX*, la primera oportunidad de observar el arte español situado críticamente en el contexto internacional. Alfaro de nuevo es objeto de un trato preferencial, incluido en la escultura adscrita al *minimal art*, aunque matizando "su mayor variedad morfológica". La reproducción de las obras *L'arbre de la vida*, *Si em mor* y *My Black brother* ilustraban así una valoración especial de la simplicidad extrema de sus obras últimas sobre barra metálica, de las que Cirlot llega a decir que tienen "ritmo de ave".¹⁵

En cambio será la vertiente constructivista próxima al cinetismo la que subrayará en el capítulo de Alexandre Cirici en *L'Art Català Contemporani* que también se publica en Barcelona por Proa/Aymá bajo la dirección de Enric Jardí. Cirici destaca su pureza elemental y su proximidad a Vasarely, y anota también dos aspectos ciertamente fundamentales de la escultura realizada por Alfaro hasta entonces: el uso

Enciclopedia Universal Espasa-Calpe, Suplemento 1975-76, Madrid, Espasa Calpe, 1976.

BENEZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, París, Gründ, 1976.

MURRAY, Peter y Linda, *Diccionario del Arte y Artistas*, Barcelona, Instituto Parramón, 1978. Firmado por Francisco Rondón.

Diccionario Monográfico de Bellas Artes, Barcelona, Bibliograf. 1979.

¹⁵ CIRLOT, J.E., *Arte del siglo XX*, Barcelona, Labor, 1992, t. 1, p. 171 y ils. p. 294.

de la tecnología industrial y su respuesta simbólica a situaciones históricas concretas.

Un paso de cierta importancia en la consideración durante los años inmediatamente posteriores a Andreu Alfaro fue la inclusión de ocho obras suyas en la gran exposición que dedicó a la Bienal de Venecia de 1976 al arte español posterior a 1936. Un hecho que tuvo su correlato bibliográfico con la publicación de un libro colectivo (el catálogo que no fue editado en Venecia) en el que varios miembros de la comisión organizadora y otros colaboradores hacían importantes aportaciones historiográficas sobre el arte durante el franquismo, con una evidente carga crítica contra un sistema que aún pudo reaccionar secuestrando el libro. Entre sus capítulos se encontraba uno de Tomás Llorens que Alfaro ocupaba un primer plano para explicar la evolución artística e ideológica seguida por los artistas españoles durante la década de los sesenta.¹⁶

Y ya casi al final de los setenta, en 1978, aparece la amplia obra de José Marín-Medina sobre *La Escultura Española Contemporánea (1800-1978). Historia y evolución crítica*, en la que Alfaro es clasificado dentro de la escultura óptica, cinética y lumínica, junto a Sempere, Manuel Rivera, Eduardo Sanz, Francisco Sobrino, Enrique Salamanca y Diego Moya. En cuyo reparto de elogios le corresponden a nuestro escultor los de ser "uno de los hitos de la escultura óptica internacional", debido, en su acertada opinión, a que "Alfaro trasciende el efectismo y el ilusionismo visuales para instalar su obra en el campo de la escultura racionalizada, temporalizada, cambiante y abierta al contemplador."¹⁷

Para concluir el análisis de la relación entre el escultor y la crítica durante el periodo, creemos apropiado dos reflexiones. En primer lugar constatar la evidencia de que Alfaro no solamente es más conocido y valorado en los medios críticos barceloneses, sino que se le inscribe desde una perspectiva más acertada, integrada en un contexto de ideas e

¹⁶ "Vanguardia y política en la dictadura franquista: los años sesenta", en AA.VV., *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pp. 136-167.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 340.

intereses artísticos más actuales. Circunstancias ambas que debemos explicar de una parte por la mayor y más frecuente presencia de las obras de Alfaro en Barcelona y, de otra, por la mayor y mejor información sobre determinados temas de los ambientes artísticos de la capital catalana. Sin olvidar cierto instinto de apoyo que el escultor valenciano podía inspirar en los círculos culturales nacionalistas.¹⁸ En contraste, la crítica de Madrid obedece a criterios más anticuados, anclados hasta mediados de la década en las preferencias de los sesenta y, desde luego, menos interesada por lo que estrictamente podía representar la escultura de Alfaro. Ni que decir tiene que lo poco que se escribe sobre arte contemporáneo en Valencia (desaparecida en 1967 la revista *Suma y sigue*) sigue teniendo, a pesar de los esfuerzos por modernizarse, un cariz muy académico. Este será el caso de la monografía de Miguel Angel Catalá Gorgues, *100 años de pintura, escultura y grabado valencianos, 1878-1978* o la *Historia del Arte Valenciano*, publicada igualmente por la Caja de Ahorros de Valencia en el mismo año de 1978, del presidente de la Academia de San Carlos Felipe M^a García Ortiz de Taranco, en donde la escultura de Alfaro se la califica de: "Quizá la más innovadora, o más revolucionaria."¹⁹ En segundo lugar apuntar un fenómeno un tanto desconcertante que tengo la impresión se produjo en la recepción de la obra de Alfaro entre los entendidos. Es incuestionable que el aprecio crítico se amplía e incrementa durante el periodo, pero parece como si éste se produjera a pesar de la obra coetánea. En algunos textos- especialmente de finales del periodo- creemos percibir una sombra de duda sobre la verdadera densidad artística de las obras o sobre la pertinencia última de una experimentación que es clasificada *grosso modo* con otras manifestaciones artísticas conocidas, para sufrir la misma indiscriminada fortuna que ellas. Algo que en todo caso ocurriría

¹⁸ Más que los elogios "especializados" esta circunstancia resulta evidente por la presencia en la prensa catalana coetánea de ciertos artículos encomiásticos firmados por periodistas u otros profesionales en los que indefectiblemente se resalta la catalanidad de Alfaro. Recuerdo, por ejemplo, un artículo de José Meliá comentando la exposición de 1973 en el que lo califica de "mejor escultor catalán" y afirmaba: "Y es lógico que reparando el olvido en que se ha tenido a este artista genial -¡y hay tan pocos que lo sean!- el nombre de Alfaro irradie prestigio y universalidad". Para terminar diciendo que esa exposición "establecerá de forma irreversible la posición de Andreu Alfaro dentro del mosaico artístico de la Cataluña no decadente."

¹⁹ *Op. cit.*, p. 395.

paralelamente al éxito entre círculos más amplios de simples aficionados, precisamente con esa imagen ciertamente simplificada.

* * *

Los años setenta, como al principio se ha apuntado, fue una época intensamente política en la que amplios sectores intelectuales del país alcanzaron un progresivo protagonismo social, en unos primeros momentos en los que el cambio se anunciaba como inevitable y en los que después aparentemente todo era posible. Especialmente los artistas plásticos capitalizaron esta proyección quizá porque era la actividad que más meridianamente se había mostrado desafecta con lo instituido. Esta supuesta ejemplaridad les valió durante la transición a algunos de ellos cierta influencia sobre los primeros políticos democráticos. Y en todo caso el arte se convirtió en el aval más aparente de legitimidad democrática de las renovadas instituciones. Pero si esto es generalizable para todo el Estado, en las nacionalidades históricas el papel de los intelectuales fue más activo, constituyéndose en referentes imprescindibles en el proceso de recuperación de la identidad como pueblos diferenciados.²⁰

El compromiso con la causa del nacionalismo valenciano es ya antiguo en la biografía de Alfaro y por ello su figura adquiere relevancia pública durante estos años. En unos años que fueron decisivos y que, de hecho, han marcado en buena medida la actual inestabilidad cultural del País Valenciano, Alfaro pone esta relevancia al servicio de, quizá, la última reivindicación de la izquierda valenciana: la profundización de la identidad cultural catalana de su País, la creencia en que su "mejoramiento" pasa indefectiblemente por su plena integración cultural -no necesariamente política- en la órbita de Cataluña y Baleares. Así nos lo declaraba en 1986, finalizada ya la transición política:

"Yo no soy nacionalista, *soy catalanista*. Creo en la historia y la cultura de Cataluña, Baleares y Valencia, que fue distinta a la de

²⁰ Un ejemplo patente de lo que decimos es el caso de Euskadi, que fue puntualmente estudiado por Ana María GUASCH (*Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Madrid, Akal, 1985).

otros lugares. *Para mí el problema del nacionalismo es un problema de libertad*, si a mí no me aceptan con mis signos diferenciadores cohartan mi libertad. Aunque quiero dejar bien claro que no acepto ninguno de los 'chauvinismos' que suelen acompañar los nacionalismos, sobre todo el español, para mí la patria es una cuestión de cotidianidad y de libertad."²¹

Esta reivindicación, a primera vista sorprendente, del nacionalismo entendido básicamente como un problema de libertad, (un nacionalismo progresista en definitiva) sólo es comprensible en su totalidad conociendo la poca ejemplaridad que en el País Valenciano tuvo el proceso de transición política. La nostalgia por la ruptura fue, en efecto, la primera cuota de desencanto que hubo de pagarse; aunque Alfaro, como otros muchos, juzgan lo acontecido desde ahora con otra perspectiva. Pero a la necesidad global de una alternativa radical a la dictadura, Alfaro, como otros creadores valencianos, unía el deseo de ver concretados sus derechos nacionales en un proyecto político; algo que determinaría su adhesión en unos casos, y en otros sus reticencias, con los distintos acontecimientos desarrollados a una velocidad desacostumbrada a partir de 1975. En septiembre de ese mismo año, junto a un elevado número de representantes de entidades ciudadanas, firmará el "Manifiesto en defensa del Patrimonio Artístico" promovido por el Colegio Oficial de Aparejadores y Ayudantes Técnicos de Cataluña. Cuatro años más tarde, cuando el tercer gobierno de Adolfo Suárez crea en agosto de 1979 el Consejo de Artes Plásticas, Alfaro acepta formar parte del mismo como gesto responsable de colaboración con la democratización de la cultura. Estos dos ejemplos dan cuenta de una clara actitud de compromiso con un proceso histórico del que se negó tanto a marginarse como a adoptar posiciones inamovibles. Y ello a pesar de la tremenda ceremonia de confusión orquestada con ahinco por la U.C.D. valenciana en estrecha colaboración con personajes del antiguo régimen y grupos fascistas a los que se dió pie para que recompusieran un "valencianismo vociferante, hueco y sub-cultural".²²

²¹ MARTIN, José, "Andreu Alfaro. Idea y forma: la línea", *Abalorio*, 12, Sagunto primavera-verano 1986, p. 61. Los subrayados son nuestros.

²² PICO, Josep y REIG, Ramiro, en AA.VV., *Historia del Pueblo Valenciano*, Valencia, Diario Levante, 1988, t. III, p. 960.

En un Estado que acababa de realizar una particular y discreta liquidación de la dictadura a través de gestos y representaciones de alto valor simbólico, la derecha entabla la batalla precisamente en el escenario de los gestos, de los símbolos y de unas instituciones endebles, todavía sin el soporte de un pleno refrendo democrático. En este confuso contexto Alfaro se señala por su reconocimiento de las instituciones preautonómicas, apenas apoyadas por una minoría concienciada de origen intelectual y universitario, a quienes habrá de agradecerse la reciente historia del País Valenciano, pues en un momento de seria invertebración social y de procedimientos políticos escasamente legitimados por la voluntad popular, optaron por el esfuerzo de cooperar en la construcción de un nuevo Estado. Un esfuerzo que a muchos se pagó con denuestos y ataques por un irracional movimiento "anti-catalanista" que pretendía frenar el proyecto político nacionalista en cuanto significaba de restar fuerza a la izquierda que lo encabezaba. Alfaro sin llegar a padecer la dialéctica de las bombas contra Joan Fuster o el profesor Sanchis Guarner, fue objeto de frecuentes insultos, especialmente desde el diario *Las Provincias*, plataforma de estas fuerzas. Un hábito ridículo que se ha prolongado, cual gesto atrofiado, hasta la actualidad, politizando interesadamente la recepción de su producción artística.

Por descontado que un artista vehicula sus inquietudes en los signos que crea, y es por eso que este trecho de su trayectoria biográfica es indisociable de algunas obras que ejemplifican, con su valor simbólico, este deseo de tirón y estímulo colectivo. No de otro modo puede juzgarse hoy su *Català power* de finales de 1975, una escultura que se inspira en el gesto reivindicativo y de protesta de los atletas negros levantando el puño en la Olimpiada de Méjico. Realizó la pieza con la intención de editar una serie de 500 ejemplares, cuyo precio (7.500 pts.) se destinaría, deducidos los gastos de fabricación y distribución, al Secretariat de la Llengua. Alfaro nunca negó la voluntad simbólica de esta obra que, en contra de lo habitual, se realizó en color. "Sin color" -declarará a Lluís Permanyer- "no podía en éste caso haber símbolo, y el color no podía ser otro que el rojo

de las quatre barres."²³ Pero reaccionó con energía ante la utilización partidista de esta imagen como símbolo de la campaña de la candidatura "Socialistes de Catalunya" (formada por el PSC y el PSOE) a las elecciones del 15 de junio de 1977. Dejando aparte la mayor o menor sinceridad de las excusas que ante la protesta del artista ofreció la formación política en un comunicado, y el propio secretario general del PSC en una carta personal, lo que nos interesa del hecho (de mal recuerdo para Alfaro) son las razones que se argumentaron para tal elección, pues demuestran fehacientemente la difusión y trascendencia política que polarizó la obra. Joan Reventós las explicaba así:

"Entenim, en el moment d'escollir aquest símbol, que constitueix, ara ja, un tema nacional-popular, que no tenim la intenció, ni les possibilitats de monopolitzar. Creiem, en efecte, que aquest símbol s'està convertint, de fet, en un element de semiologia nacional-popular, a l'estil d'altres que són utilitzats per un o altre grup en un moment donat, sense que això signifiqui cap apropiació. Tal és el cas, entre altres, de temes com el d' 'el més petit de tot', l'estàtua de Rafael de Casanova, etc."²⁴

Esta consideración de *Català power* como patrimonio colectivo de los catalanes y su equiparación a otros ya históricos se contenían igualmente en el citado comunicado:

"De totes maneres, té interès en posar de relleu la bona fe de la decisió pura, basada en els següents punts: 1er considerar el símbol com a patrimoni comú dels catalans i utilitzable per tots com no poden ésser el pi de les tres branques, el sol ixent darrera Montserrat o l'estàtua de Casanova, que utilitzaren altres èpoques. 2on. Reafirmar, amb l'adopció d'un símbol originat a València, la unitat fonamental dels Països Catalans..."²⁵

²³ "Català power, un símbol", *La Vanguardia*, Barcelona, 11 junio 1976. En el catálogo de la individual de la Sala Francisco Armengol de Olot (1976) el propio artista explicaba su significación: "Quatre barretes roges s'alcen amunt amb quatre quadrats que fan com un puny. Quatre barres roges, símbol i senyera dels Països Catalans, alcen un puny que demana llibertat. Demanen perquè poden demanar. Història, cultura i voluntat de poble els donen el poder, poder català: 'Català power'."

²⁴ Carta fechada en Barcelona el 11 de mayo de 1977.

²⁵ El comunicado, publicado en diferentes medios de difusión de Catalunya, recogía en su inicio las razones de la disconformidad de Alfaro: "-No li ha estat demanada l'autorització prèvia- L'obra ha estat concebuda com un símbol però de tots els Països Catalans, de

Este hecho involuntario junto a otros libremente elegidos le acarrearán lamentables desencuentros con su pueblo y perturbarán en Valencia el conocimiento de su obra. Y todo ello por las maniobras de ciertos sectores conservadores que desde 1977 actuaron como profetas de supuestas invasiones. Cualquier manifestación de intelectuales, profesores o artistas, desde los míticos "aplec" a la entrega de los Premios Octubre, eran anunciados como síntomas de la imparable expansión "pancatalanista". Y Alfaro participa en todos ellos. Realiza en 1976 el cartel de la primera festividad del 9 de octubre, día nacional del País Valencià, tras la muerte de Franco. Como suscribió el manifiesto de defensa de los derechos nacionales de los Países Catalanes cuando en 1978, el Congreso de los Diputados aprueba el artículo 138 de la futura Constitución por el que se imposibilitaba la federación de Comunidades Autónomas, acompañando su firma a la de Fuster, Estellés, Renau, Raimon, Ventura, Salvador Espriu, M^a Aurelia Company, Castellet o Badia i Margarit. Así como también el manifiesto "Volem l'Estatut" en el que prácticamente toda la izquierda valenciana exigen la oficialidad de la lengua catalana y "la Federación, en el futuro, del País Valenciano, las Islas y el Principado, cuando sus pueblos así lo aprueben mayoritariamente..." En ese mismo año realiza la escultura *D'un País que ja anem fent* como símbolo del primer Consell de la Generalitat Valenciana. En enero de 1979 participa en la fundación de la asociación Acció Cultural del País Valencià, bajo la presidencia de Joan Fuster y auspiciada desde la secretaría, por el editor Eliseu Climent. Alfaro formará parte (junto a Vicent Andrés Estellés, Ricard Blasco, Pere María Orts, Josep Renau, Manuel Sanchis Guarner y otros) de la Junta Consultiva. En diciembre del 79, junto a otros profesionales e intelectuales, participa en un encierro en la misma sede del Consell en protesta por el lamentable Real Decreto 2003/79 de 3 de agosto que condenaba al País Valenciano a un artificial e interesado bilingüismo castellano-valenciano y fijaba para el último unas aberrantes normas ortográficas, ajenas a cualquier autoridad científica. El 17 de diciembre el Patronato de la Fundació Congrés de

Salses a Guardamar i no només al Principat. L'escultor Alfaro no pertany a cap partit, malgrat que sap ben bé quina és la lluita política que li pertany i, en conseqüència, la utilització de la seva obra suposa un equívoc que vol desfer."

Cultura Catalana lo nombra miembro del Consell Assesor del área artística. Ejemplos todos ellos de una irrenunciable voluntad de ser contemporáneo a su tiempo.

Aquel año de 1979, final de una década intensa, Joan Fuster escribe un texto clarividente sobre su amigo Alfaro que revela con palabras exactas las implicaciones del escultor en este sentido:

"Quienes conocemos de veras a Alfaro sabemos que, para él, las tentaciones 'políticas' nunca condicionaron su obra. [...] Nunca fue un 'formalista', y menos cuando más pudo parecerlo. Tampoco cayó en la trampa del 'arte dirigido'. Pero a través de la austeridad plástica de sus creaciones, Andreu Alfaro siempre se propuso 'retraditionalizar' la escultura en el País Valenciano, liberándola de las rémoras tóxicas y regresándola a una alternativa militante. Alfaro ha sido uno de los pocos que se quedaron. Por una fatalidad histórica y social, la mayoría de los artistas -y de los intelectuales, *sensu lato*- valencianos tuvieron que 'irse', porque no encontraban aliento ni jornal en su tierra. [...] Alfaro hizo cuestión de principio su arraigo; su solidaridad con las reivindicaciones básicas de sus vecinos. Muchas de sus esculturas, aparentemente 'abstractas', con un simple título indicativo, se convirtieron en ingredientes de la lucha colectiva. De la del pueblo valenciano. Cosa que no puede decirse de la mayoría de sus contemporáneos. Su ejemplaridad comienza por su adhesión a unas esperanzas irrenunciables.

[...] Con su arte y con lo que él añade a su arte, Andreu Alfaro es mucho más que una firma de cotización internacional. Continúa siendo, entre agresivo y sarcástico, un modesto trabajador de la cultura: de la cultura del País Valenciano, de la de los Países Catalanes. Que es lo que nos urge. No le faltan compañeros, afortunadamente. Le pertenece la capitania. Si no fue el primero, sí ha sido y es el más tozudo de los artistas valencianos que ha hecho suya la reivindicación nacionalista."²⁶

Es un texto relevante no solamente por quién lo escribió y cuándo, sino por el contexto en el que se produce. Porque el catálogo que encabezaba correspondía a la primera gran exposición de reconocimiento para Alfaro: en Madrid, en el Palacio de Velázquez bajo el patrocinio del Ministerio de Cultura. El nacionalista disidente y periférico comenzaba a ser un artista oficial.

²⁶ Catálogo exposición Palacio Velázquez-Parque del Retiro, Madrid, 1979, pp. [6 y 10].

Adviertase, empero, otro dato. Las palabras de Fuster comienzan por matizar el alcance de ese compromiso: "Quienes conocemos de veras a Alfaro sabemos que, para él, las tentaciones 'políticas' nunca condicionaron su obra." Un tema que a medida que avanza la década más preocupa al artista. Difícil había resultado hasta entonces guardar el equilibrio personal como ciudadano y como artista entre la ética y la estética; pero ante las nuevas circunstancias políticas y la confusión entre ambos ámbitos en la valoración de los artistas y sus obras, era ya ineludible poner cada cosa en su lugar. En un artículo publicado en abril de 1977 deja clara su posición al respecto:

"Yo no soy un político, soy un escultor. Esto no quiere decir que no esté al lado de la lucha por la liberación de las clases populares: lo he estado hasta ahora y supongo que lo seguiré estando durante esta nueva etapa de los 'demócratas'. Pero yo considero que trabajo dentro del campo de la cultura, y la cultura no debe estar a las órdenes de la política. La cultura debe ser libre, debe ser más bien la conciencia de la política, su crítica."²⁷

Nos parece interesante subrayar la clarividencia de Alfaro cuando, en unos tiempos especialmente proclives a adular el concepto de calidad artística con la dialéctica arte progresista/reaccionario, defiende que "la militancia política no puede ser la que determine la calidad de la obra de arte."²⁸ Y abogue por una forma de entender la cultura que él mismo reconoce podía tildarse de clasista:

"...el meu criteri sobre l'art, o més bé, sobre allò que en diem cultura, és una mica particular i, fins i tot per a molts excessivament classista. Però, que puc fer-hi? Es el que pense."²⁹

* * *

Como hemos visto la fuerza de los acontecimientos acaecidos

²⁷ "Arte/libertad", *Guadalimar*, 22, Madrid, abril 1977, p. 94.

²⁸ Entrevista de ROMERO VERDU, *El Socialista*, Madrid, 17 de junio 1979, p. 24.

²⁹ ALFARO, "El País Valencià es un poble d'artistes?", *Saó*, 15, Valencia, noviembre-diciembre 1978, p. 7.

en los setenta obligaron a una redefinición del compromiso social del artista. Pero, ¿acaso el arte mismo podía quedar indemne ante el desarrollo económico que transforma la sociedad española desde mediados de los sesenta? ¿Podía seguir siendo válido el mismo tipo de pintura y escultura que en las últimas décadas? La respuesta de Alfaro era ciertamente negativa.

Recordamos un texto de Moreno Galván en el que hacía un circunstancial balance del arte en 1971 y en el que tras señalar que -a diferencia de años atrás- "No parece que hoy se dibuje un horizonte claro hacia el cual se encaminen los nuevos pasos de la pintura y desde el cual puede trazarse un panorama", concluía expresando la creencia de que lo que se dibujaba en la nueva pintura era el nacimiento de una nueva moral.³⁰ Hacemos mención a este texto, un tanto leve, porque se acerca a las reflexiones del propio Alfaro anotadas en sus cuadernos de trabajo entre ese mismo año de 1971 y 1973. En ellos manifiesta una profunda inquietud sobre las consecuencias para el arte de la implantación de la sociedad industrial de consumo basada en la producción estandarizada, en la utilización de la máquina y en el protagonismo de los nuevos materiales. En estas reflexiones aflora la doble motivación: la de hallar una nueva norma moral que no niegue por principio los logros de la sociedad de consumo, a la vez que configurar una nueva práctica artística acorde con la nueva sociedad:

"la tecnologia moderna produeix uns nous materials que no són els naturals: Ni fang, ni fusta ni marbre, ni coure. Són composicions de vàries matèries que eixen d'un procés de producció en sèrie, és a dir, estandaritzada.

I una nova Naturalesa surt de l'estandarització, uns nous objectes, unes noves construccions fan canviar la imatge del paisatge. I bé, què fan els pintors i els escultors? Copien la nova Naturalesa, l'interpreten.

Per a mi el procés és distint. Crec que els materials estandaritzats que la tecnologia produeix no s'hi poden tan sols contemplar o interpretar. Pense que n'hi ha que endinsar-se en ells per a construir una nova Naturalesa. Cal aprendre dels sistemes de producció industrials. [...] Els materials industrials

³⁰"El arte en Madrid", en cat. exp. 1ª *Mostra Internacional d'Art Homenatge a Joan Miró*, Granollers, CIT, 1971, p. 89.

són per a construir una nova Naturalesa.

[...]

Nosaltres no podem asustar-nos com a beats inconformistes davant de la nova Naturalesa industrial, ni entusiasmar-nos com a "esnobs". Deguem acceptar i aprofitar les bones possibilitats que ens proporcionem i afanyar-se en contribuir a la construcció d'aquesta nova imatge de la Naturalesa i de la societat que l'habita."³¹

De estas ideas arranca la concepción estética de Alfaro en los setenta. Pero también su nuevo entusiasmo por contribuir con su arte al progresivo bienestar social de la nueva etapa española.³² Un rebrote de antiguas utopías "banhausianas" pero también un intento de integrar la escultura en su contemporaneidad. En una sociedad española formada ya por una amplia clase media (el 49% de la población según el informe F.O.E.S.S.A.) que en 1972 alcanzaba en 1239 dólares de renta *per cápita* y que, con la introducción de los electrodomésticos en sus hogares (el 63% dispondrán de frigorífico y televisor) y el acceso al automóvil (el 24%), se arrojaran en manos del consumo y el progreso. Y en una economía que experimentó entre 1971 y 73 una de las fases de crecimiento más espectaculares de su historia, oscurecida sólo por la inflación.

Paralelamente a estos fenómenos, de los que es testigo de excepción desde su trabajo en publicidad, Alfaro elabora una reflexión personal de importantes consecuencias en su producción artística, a cerca de la sociedad de consumo y el mercado del arte. No olvidemos que estará inmerso -y con los ojos bien abiertos- en el mundo de la publicidad hasta 1973 y que, además, la relación con la sociedad de consumo era una preocupación en el mundo del arte desde mediados de los sesenta. Desde esta perspectiva tiene un curioso valor testimonial ciertos pormenores de un trabajo realizado para Publipress en los primeros años de la década

³¹Cuaderno de trabajo, 1972-1973.

³²En noviembre de 1975 declaraba a un periodista: "He tenido conciencia de la realidad en donde vivo y por ello he trabajado con material industrial porque creo que es la materia idónea [...]. Mi compromiso social como artista creo que está en dos aspectos. Uno porque he aportado mi escultura a todas las causas que yo creo que lo merecían [...]. Por otra parte, lo que hago creo que puede servir a la sociedad para vivir mejor. Yo soy incapaz de hacer una revolución por medio de una escultura. Ahora pretendo contribuir al bienestar de todos los hombres, provocando una satisfacción de las formas y los espacios." (NABAS, "El futuro, presente en las esculturas de Andreu Alfaro", *Las Provincias*, Valencia, 30 noviembre 1975, p. 16).

media hora antes
para Pekín,

de tomar el avión
aprenda chino.

publipress

VD. PUEDE APRENDER RÁPIDAMENTE
CUALQUIER IDIOMA POR MEDIO DEL
MEMOTAP QUE "ENSEÑA" 500 PALABRAS
DEL IDIOMA QUE SE DESEE CADA MEDIA HORA

MEMOTAP

			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30		

para felicitar las Navidades y difundir la empresa entre los clientes de una forma irónica. Se trataba de unos calendarios diseñados por Alfaro que teóricamente anunciaban (mediante unos supuestos estudios de prospectiva) la próxima aparición en el mercado de unos productos de ficción que estandarizaban los más altos emblemas consumistas y, a un tiempo, las más emotivas utopías de la sociedad del bienestar. Desde un *recuperador electrónico* para sustituir el descanso nocturno, hasta sorprendentes fórmulas de rejuvenecimiento, desde un "tratamiento reeducador de genes" para elegir el sexo de los futuros bebés hasta el lanzamiento de obligaciones de una emprendedora empresa turística que prometía reconducir las aguas del Mediterráneo hasta la provincia de Madrid, desde el *electrologos* para "aprender" 500 palabras de un idioma extranjero cada media hora hasta los confortables *aeromuebles* producidos por condensación de aire.³³ Naturalmente que las manifestaciones de Alfaro en diversos escritos y entrevistas,³⁴ tenían un carácter más profundo que esta broma no exenta de una buena dosis de autoironía hacia el oficio de vender ilusiones que correspondía a un publicista. Pero es lo cierto que en cualquier caso era preciso dotarse de esa nueva moral a la que aludíamos, para afrontar de modo distinto a como habían hecho los realismos críticos o el *pop art* español. De modo que cuando Alfaro se declara ferviente partidario de la sociedad de consumo no esgrime ni ironía ni cinismo, sino un profundo convencimiento -a pesar de los riesgos- en la posibilidad de alcanzar un estado de

³³ Las ideas eran verdaderamente divertidas, véase, sino, de qué forma se presentaba la primera entrega del calendario para 1972: "De 616 productos entre los existentes en el mercado en 1950, sólo quedaban 187, en 1960". Ros Federal Corporation asegura además que el porcentaje de productos nuevos que fracasan, es de un 80% entre los que llegan al mercado. Estos y otros muchos datos, justifican la gran importancia de la prospectiva. Las previsiones de plazo medio y largo se han convertido de plazo corto a causa de una rotación tan vertiginosa. Moviéndonos entre la realidad y la fantasía -y ¿Qué es la fantasía sino la realidad de mañana?- hemos seleccionado una serie de productos que no están en el mercado todavía pero que pueden estar pronto. Nos proponemos seguir un ritmo y ofrecerle, en marzo, junio y septiembre las 'novedades' más rigurosamente actuales de la prospectiva." Estos calendarios estaban impresos -mes a mes- a todo color sobre cartulina couché de 24'5 x 13'5 cm. y se basaban, por lo general, en técnicas de fotomontaje. Probablemente la inspiración provino de la lectura del libro de WIENEK y KAHN, *El año 2000* que se había editado en Madrid en la Revista de Occidente en 1969.

³⁴ Títulos de prensa bien significativos fueron los de las entrevistas con Joaquín JIMENEZ en *Informaciones* (4 marzo 1971): "Andrés Alfaro y la sociedad de consumo," o el de MEJIAS en *El Correo de Andalucía* (5 marzo 1971): "Alfaro se siente complice de la sociedad de consumo".

bienestar para todos. Y se posiciona contra la crítica hipócrita de quienes, desde una posición más elevada, teorizaban sobre la creciente alineación consumista de la clase obrera. En marzo de 1971 lo explicaba con detalle:

"-He dicho en general dos cosas diferenciadas: Primero, que hay que ser realistas, que los escultores que vivimos en esta sociedad vendemos nuestras obras a esta sociedad. Esto es lo que se ha podido interpretar como 'complicidad' con la sociedad de consumo, cuando en realidad no le daba este matiz cínico que parece han añadido. Es decir, que yo lo digo por experiencia; otra cosa sería autoengañarse. Segundo, que la sociedad de consumo en sí tampoco la considero tan nefasta como dicen algunos. Lo que es malo es que sólo puedan acceder a ella unos cuantos, a expensas de los demás. Pero en sí no es mala [...]. Lo que es malo es esta sociedad de consumo del 'avecrem'. Pero en sí no es un sistema malo. Mucho peor sería ese incómodo retorno a lo primario que preconiza Marcuse."³⁵

La sinceridad y pragmatismo de sus opiniones sobre el mercado del arte llegan a ser provocativas dichas en un momento en el que los artistas que se pronuncian en este asunto adoptan posiciones diametralmente opuestas. Dejando aparte -por sabidas- las críticas del realismo, con la irrupción en España de los nuevos comportamientos artísticos de signo conceptual se extendió entre los artistas una, tan intensa como pasajera, preocupación por negar la mercantilización del arte. Aunque es lo cierto que el comercio del arte en nuestro país estaba naciendo precisamente entonces y los artistas, más que vilmente instrumentalizados, se sentían un tanto sorprendidos por la perspectiva de un cierto desahogo económico. Frente a este clima Alfaro llega a la conclusión de que el arte experimental del momento no podía reproducir la postura romántica y combativa de las primeras vanguardias, sino asumir y aprovechar los canales habituales del sistema mercantilista del arte.³⁶ No participando, por tanto, del cuestionamiento global de la "institución" arte propugnada desde las filas conceptuales, un cuestionamiento que a

³⁵ HIX, Juan de, "Conversación con Alfaro", *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 13 marzo 1971, p. 17.

³⁶ Sin resultar, evidentemente, una coincidencia única recuerdo que esta era una de las conclusiones defendidas por Archille Bonito Oliva en su libro de 1976 *Arte o sistema de l'Arte*.

mediados de la década prácticamente desaparece. Tomàs Llorens, en su texto para el catálogo de la exposición en la Galería Temps (1973), llamará la atención sobre el distanciamiento de la obra de Alfaro respecto al contexto doctrinal de la tradición constructivista (justificación social del arte, integración total con el medio físico...) para mostrar una creciente atención por los aspectos de diseño, común a los objetos que simbolizan la sociedad de consumo. Este es según Llorens el aspecto más polémico e interesante de Alfaro. "Lo que parece proponer Alfaro es la conveniencia de encontrar, en la liberación de las emociones estéticas que acompañan al acto de consumo, un importante fermento de cambio social." Esta es la nueva moral de Alfaro. Contraria al moralismo burgués tradicional, pero también muy diferente del moralismo de los críticos de la sociedad de consumo, desde los del realismo crítico, pasando por los *pop* hasta llegar a los *povera* y conceptuales.

En realidad Alfaro siempre había mantenido una praxis artística distanciada del *realismo crítico* pero, si en la segunda mitad de los sesenta su escultura da respuesta de una forma personal a las sollicitaciones éticas, en los setenta niega incluso esa forma de entender el compromiso que convertía al artista en una especie de profeta o disidente. En varios textos expresa su convicción de que los realismos que reciben la consagración en la década (algunos muy próximos a Alfaro como los representados por Genovés o el Equipo Crónica) no representan la nueva realidad porque sus medios son anticuados y estériles. Como estériles eran muchos de estos debates de trasfondo sociológico. En el mismo catálogo en el que Moreno Galván anunciaba la configuración de una nueva moral, Tomàs Llorens parecía responderle en un texto sobre "La politización de la pintura valenciana" en el que decía que lo que debía abolirse era la pretensión de "una comunicación estética auténtica [...]. Y dejar el arte donde está y como está, sin hacer demasiadas preguntas sobre su dignidad."³⁷

* * *

³⁷ En cat. exp. 1ª *Mostra Internacional d' Art Homenatge a Joan Miró*, Granollers, CIT, 1971, p. 105.

Todos estos elementos ideológicos y de contexto acompañan la aventura de Alfaro en su producción de los setenta. Una etapa en la que la homogeneidad del trabajo realizado hasta entonces le permite revisar, reflexionar o desarrollar las múltiples posibilidades visuales que contiene su obra, experimentando con la potencialidad de sus esculturas en el terreno urbano y monumental. Es una producción optimista que da cabida de forma contenida al juego de perspectivas y puntos de vista variables, en la que se exalta sin alardes la máquina y los materiales industriales para conseguir una obra bien hecha, junto de una reflexión sobre la forma y la función muy cercanos a los practicados usualmente en el diseño. Preocupa a Alfaro durante estos años lograr una pertinencia razonable entre los medios utilizados y los objetos plásticos que se persiguen. En 1971 reflexionaba en uno de sus cuadernos:

"Aprendemos el barro y la madera. Dibujamos con carboncillo y estatuas, colores al óleo. Procedimientos tradicionales y representativos de la naturaleza. Y no aceptamos el reto de la tecnología y el progreso científico y social. [...] Casi todas las teorías en contra del progreso y la máquina son puramente románticas. Utilizar el progreso para todo, menos como ideología y compromiso. Al hombre lo oprimen los hombres. Los que dominan la máquina."³⁸

Los materiales estandarizados, levemente transformados mediante procesos y máquinas industriales son el medio para hacer un arte que refleje mejor la realidad actual:

"En el nostre temps les fàbriques produeixen materials industrials estandaritzats i les construccions amb aquests materials han produït noves formes, per exemple els ponts penjats, de ferro, a les grans ciutats, que són com una nova realitat. No són fets amb materials naturals com abans, són materials artificials fets per l'home, en el seu procés de transformar la naturalesa. Jo treballa amb aquests materials, que són els de la meva època".³⁹

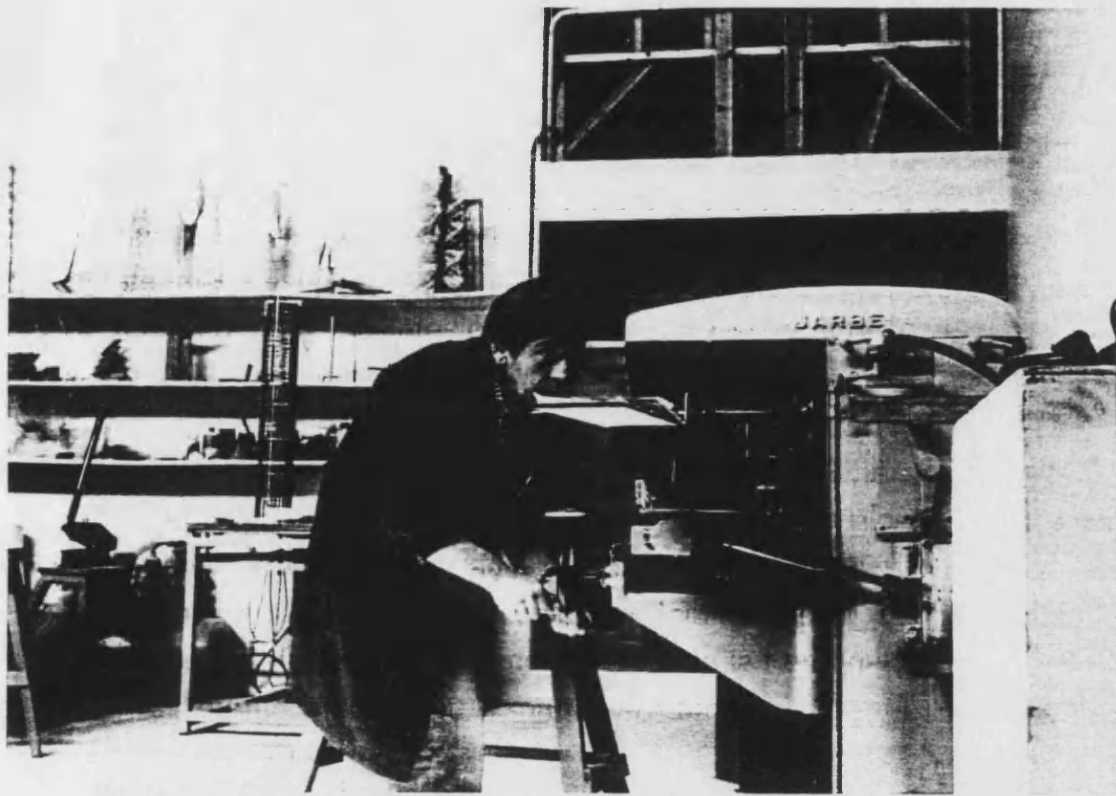
³⁸ El 11 de febrero de 1973 insistía en una entrevista publicada en *El Correo Catalán*: "La tecnología no es culpable de la alienación. El culpable es el hombre que no sabe usar convenientemente esa tecnología. Racionalizar, experimentar, seguir un método, eso es lo que he adoptado de la ciencia."

³⁹ ALFARO, "Que vol dir aixó?", *Cavall Fort*, 328, 1976, p. 2.

Claro está que pese a la claridad de su objetivo y pese a su insistencia en el método simple ("Els materials es conserven tal com els dóna la indústria. El plantejament és premeditadament simple; el resultat pot ser elemental o complex. La forma surt de les relacions de les parts, com si nasqués del fons d'ella mateixa."), ⁴⁰ Alfaro es consciente de que para lograrlo hay que buscar la formación y aprendizaje en el manejo de esos materiales y técnicas industriales. La preocupación por la adquisición de esa mínima *tejne* ya arrancaba de años atrás. En 1968, entrevistado por Baltasar Porcel en septiembre para *Destino*, confesaba, tras reconocer su deseo de hacer de su obra un eco más real del mundo: "Lo que pasa es que no tengo suficientes conocimientos tecnológicos para llegar a donde desearía". Estos conocimientos (o, más bien, las circunstancias favorables para asumir plenamente este reto tecnológico) se alcanzarán ahora, en parte, debido a su total dedicación a la escultura y a que, prácticamente coincidiendo con el cambio de década, se traslada a su nueva casa en la Urbanización Santa Bárbara donde instalará un taller bastante mejor dotado que los dos anteriores; en el que contará con un experto ayudante, José María Serrano, especialista en matricería y en la realización de instrumentos y máquinas de precisión. Se trataba de saltar a los setenta no solamente con una concepción estética de la escultura como objeto tecnológico, sino con un método acorde para realizarla.

Surge así su repertorio de materiales preferentes en la década: el acero inoxidable, el hierro y el latón, y el aluminio para las esculturas urbanas; y en la casi totalidad de las ocasiones usados en forma de tubos cuadrados de distinto grosor. Unos tubos con los que construirá su gran hallazgo plástico de los setenta: las generatrices. Formas de gran sencillez constructiva pero de sorprendentes efectos ópticos-cinéticos. Bien es cierto que producirá obras con otras formas y rotaciones. E incluso nos faltan algunas obras en madera que retoman algunas construcciones modulares de los años 1966-67. También entre 1973 y 1977 experimenta con el metacrilato de distintos colores, aunque llegando a resolver definitivamente tres o cuatro piezas tan sólo.

⁴⁰ ALFARO, en cat. exp. Sala Gaspar, 1973.



Fiel a un concepto de originalidad basado en el esfuerzo racional de "experimentación y los ensayos de laboratorio", dentro de la misma línea que los movimientos *De Stijl* o *Bauhaus* (pero distanciándose del constructivismo ruso pues según él sus creaciones delataban un uso efectista de los nuevos materiales) Alfaro produce unas obras cuyas relaciones nunca son arbitrarias, sino fruto de un orden; de una pertinencia que no pretende perpetuarse en sí misma: "Yo nunca he hecho experimentalismo."⁴¹

Contra esta posible caída en el vacío, Alfaro ha mostrado siempre el antídoto de su permanente curiosidad. En primer lugar, como ya hemos visto, ni siquiera cuando se siente plenamente satisfecho con el metal de formas estándar, deja de experimentar con otros alternativos. y aunque perseguirá siempre más la transparencia que el detalle cromático, tampoco renuncia a un uso selectivo del color, como los metacrilatos realizados entre 1973 y 1977, o las llamadas "escales" realizadas en metal pintado, que datan de 1975 a 1977. Pero, además, en la segunda mitad de la década y hasta 1980, Alfaro volverá esporádicamente a la pintura después del abandono inicial. Se trata de una serie de aerógrafos y dibujos en color, ambos sobre papel, en los que pretende trasladar a la superficie plana de la cartulina los efectos espaciales y ópticos con los que trabajaba en la escultura de ese momento. Dejando a un lado la evidente bidimensionalidad de estos trabajos, sus relaciones con las generatrices, los metacrilatos y las "escalas" son estrechas.

Para su realización empleará una técnica, bautizada por él con el nombre de "bufatintes", y que consistía en una adaptación de la aerografía mediante pistola pulverizadora. La peculiaridad del método consistía en que, en lugar de aplicar el color directamente sobre la superficie deseada mediante el aerógrafo, Alfaro construyó una caja cúbica o cabina de más de un metro de lado, en la que había previsto una ranura inferior para introducir la cartulina en el momento previsto y una

⁴¹ MARTIN, José, "Idea y forma: la línea", *Abalorio*, 12, Sagunto, primavera-verano 1986, p. 56.

apertura superior por donde pulverizar el color, de modo que el papel soporte sólo se exponía al color pasados unos segundos después de cada pulverización, recibiendo así, únicamente, la pintura que quedaba en suspensión de forma muy atomizada. El método descrito sucintamente debía combinarse necesariamente para conseguir formas con la disposición de finas planchas de metal, simples plantillas de cartón o cinta adhesiva que reservaban partes del soporte que no se deseaban exponer a las distintas pulverizaciones de color, producido con tinta litográfica y disolvente. Las pinturas requerían repeticiones sucesivas del procedimiento, lo que acercaba su elaboración a los procedimientos de fabricación industrial. El origen de la técnica lo había aprendido del pintor Rafael Armengol, aunque este simplemente pulverizaba el color al aire, directamente sobre el soporte; pues de este modo podía dirigir el aerógrafo para configurar las figuras o sus fondos. Alfaro tiene objetivos diferentes y por ello se construye esta "máquina" con la que, además de mayor rapidez en el proceso, consigue unas gradaciones de tonos muy leves, de gran uniformidad y perfección. Como vemos, vuelve a la pintura pero aplicando unos procedimientos similares a los de la escultura: la *mano* del artista casi no interviene, el proceso se ha mecanizado, y hay una programación del resultado casi matemáticamente, mediante el diseño previo de la forma final y la realización de las plantillas o la calculada aplicación de la cinta.

Estas ideas de fondo, junto a la apariencia formal de las propias obras, conectan la producción de los setenta con los movimientos óptico y cinético. Porque (sin menoscabo de un análisis más detallado en el lugar que corresponde) cabe señalar que el arte cinético concretó muchas de las concepciones sobre el hecho artístico que hasta ahora venimos diciendo respecto a Alfaro. El cinético, aunque no siempre se reconozca, fue originalmente un "arte de responsabilidad" -como bien señala Elena de Bértola-⁴² que urgido por la necesidad de integrar al arte dentro de la sociedad pretendió construir el arte del siglo XX. Y no cabe duda que los medios que usó para ello se encuentran muy próximos a los empleados por Alfaro. Entre ellos la posibilidad de ampliación monumental de las

⁴² *El arte cinético*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, p.153-4.

obras para el marco urbano. Con ello se asegura también (otro principio del arte cinético) la contribución del espectador, casi co-autor del hecho escultórico en sí, al ser su percepción, cambiante en el espacio y en el tiempo, la que verdaderamente completan la obra.⁴³

Una confluencia de pretensiones y medios que alcanza su mayor grado en las esculturas urbanas de Alfaro. Una faceta en la que alcanzará relevancia nacional durante esta época, a la vez que comienza a darse a conocer en Alemania. Con la ampliación de la escala y su ubicación urbana la nueva producción de Alfaro encuentra su vocación más profunda de integración y alcanza todo su desarrollo potencial. Desde el punto de vista técnico la escultura del periodo (especialmente las formas en generatriz) se muestran extraordinariamente aptas para su ampliación monumental: tanto sus procedimientos constructivos, de instalación, o los propios materiales se adaptan perfectamente tanto al aumento de escala como al resto de exigencias propias de la escultura monumental. Además de que (exceptuando algunas polémicas inherentes a toda inversión pública en arte, u otras de alcance estrictamente valenciano) son obras cuya recepción resulta accesible a todos los ciudadanos, especialmente por su efectismo y la imagen de modernidad que aportan al espacio urbano en el que se enclaban. Nos parece claro que en aquel momento las esculturas de Alfaro logran simbolizar una adhesión al progreso y a la modernidad, convertidas casi en emblemas de gran fuerza y representatividad urbana. Es verdad que casi dos décadas después aquella emergencia parece haber desaparecido y la estética tecnológica y cinética (no digamos ya el arte cibernético) ha entrado en un profundo descrédito. Pero no puede negarse que la actual consideración de Alfaro y su proyección pública se derivan de su audaz logro de haber asociado la idea de escultura-monumento con esa genérica voluntad de contemporaneidad, sin llegar a los extremos de otros creadores más radicales. De la faceta de Alfaro como escultor público, no obstante, nos ocuparemos en otra parte. Desde una perspectiva más estrictamente

⁴³ Nos ocuparemos de la proximidad de Alfaro a la práctica cinética, así como de sus propias matizaciones al respecto cuando estudiemos las obras de esta etapa que ahora recorreremos únicamente desde el punto de vista biográfico.

biográfica, estas "virtudes públicas" de las grandes obras, convertidas en una decena de encargos, posibilitaron de forma más generosa que hasta entonces, el mantenimiento del taller y la dedicación de Alfaro a investigaciones menos *rentables*. Sin este importante factor de decisión de 1974 tal vez no se hubiera producido nunca.

En el apartado de exposiciones resulta obvio señalar que la mayor dedicación y el consiguiente crecimiento en la producción de esculturas va acompañado de un aumento del número y frecuencia de las exposiciones. De hecho, salvo la excepción del 78, en todos los años de la década inaugura una o dos exposiciones individuales. Lo que indica, en el fondo, una buena desenvolvura en el mercado, que pasa por la intensificación de relaciones con la Galería Gaspar y el comienzo de la mantenida hasta hoy con la Dreiseitel; aunque sin llegar a la exclusividad, ya que otras galerías organizan individuales de forma aislada. Pero también la voluntad de Alfaro de no desprenderse de sus obras sin que hayan sido presentadas previamente en una exposición, así como su costumbre de no establecer nunca contactos directos con los coleccionistas.

Igualmente aumentan las ocasiones en que Alfaro envía obras a exposiciones colectivas, entre las que aparece un tipo nuevo: el de las exposiciones al aire libre. Además de los importantes concursos de Núremberg en 1971 y de la Autopista del Mediterráneo en 1974, participa en la "I Exposición Internacional de Escultura en la calle" de Santa Cruz de Tenerife (1973), al año siguiente en las organizadas por el Club de Golf de Madrid en sus nuevas instalaciones y en otra promovida por el Ayuntamiento de Vigo. Al aire libre se presentará la escultura *Bon dia, llibertat* en la Bienal de Venecia del 76 y en su posterior traslado a la Fundación Miró de Barcelona, así como la obra enviada a la "I Triennale de Sculpture" que tuvo lugar en París dos años después y también en sendos jardines se instalarán una parte de las obras que compusieron las dos mayores exposiciones del periodo: la de la Sala Gaspar-Parque de

Cervantes de Barcelona en 1977 y la del Palacio Velázquez-Parque del Retiro en 1979.

Pero este aumento en la frecuencia expositiva no es palpable hasta 1973. En 1970 Alfaro está sumido en la instalación de su nueva vivienda y taller, ocupandose personalmente de diseñar los muebles con materiales desechados tras las ferias de muestras y algunos suministrados a buen precio por clientes de Publipress.⁴⁴ Dedicará poco tiempo al trabajo de taller y únicamente envía un dibujo al IX Premi Internacional de Dibuix Joan Miró, resultando seleccionado entre 385 participantes y siendo incluido en la exposición que se celebró entre el 27 de mayo y el 26 de junio en Barcelona y entre el 30 de octubre y el 1 de diciembre en el Miami Art Center.⁴⁵ A finales del año participa por primera vez, con dos obras en la segunda edición de la "Exposición Nacional de Escultura en Metal" que desde el año anterior ofrecía como novedad la Feria del Metal de Valencia, en un intento pionero en España de entroncar el arte con la actividad económica de una feria de muestras.

En 1971 decide (animado por la esposa de Tomàs Llorens, Ana Peters) presentar un proyecto de escultura pública al concurso convocado en Núremberg con motivo del Simposium Urbanum. De entre los 700 artistas que concurren son seleccionados treinta, entre ellos el proyecto de Alfaro *Un arbre per a l'any 2000*. Incrédulo por este reconocimiento totalmente inesperado, viaja junto a su esposa a Núremberg para realizar personalmente el montaje de la obra tal como fijaban las condiciones del concurso. De este modo, tras encontrar su esposa un taller que aceptase el encargo, se levantó en un par de semanas en la Plaza Am Plärrer la

⁴⁴ A pesar de la precariedad de medios la decoración no desmereció en nada el acabado de la construcción. De hecho apareció un reportaje fotográfico de la casa en la revista *Hogares Modernos*, 51, octubre 1970, pp. 71-79.

⁴⁵ El certamen había sido creado en 1961 por iniciativa de algunos miembros del Cercle Artístic Sant Lluc como Bosch Cruañas, Amelia Riera o Francisco Valbuena, al objeto de lograr una mayor conexión de Joan Miró con los jóvenes artistas catalanes y crear una alternativa más renovadora al premio del dibujo de la Fundación Ynglada-Guillot. Alfaro no alcanza ninguna mención, aunque varios miembros del jurado llegan a votarle. El jurado estuvo formado por Llorens Artigas, María Luisa Borrás, Joan Gich, Oriol Bohigas, Josep Prat, Joan Teixidor, Francesc Valbuena, Arnau Puig, Josep Vallés i Rovira, Francesc Vicens y Lluís Bosch i Cruañas.

escultura de nueve metros de altura compuesta por 46 tubos de aluminio a modo de ramas de un árbol del futuro, que fue financiada por una empresa de construcción que tenía su sede en la misma plaza. Para finales de octubre ya se había terminado y ello es ocasión para comentarios en la prensa alemana y cierta repercusión en los medios españoles que se hacen eco de este "éxito español en Alemania".⁴⁶ Lo cierto es que para Alfaro supone un paso importante como escultor de obra urbana y, además, establece un buen principio para su introducción en Alemania.

También en 1971 participa por segunda vez en la edición de "El metal en el arte", en el contexto de la Feria ya citada, al tiempo que, casi simultáneamente, envía su escultura *El meu poble i jo* a la "Muestra de Arte Nuevo" que se desarrollará este año en las galerías Adrià, Gaspar y René Metrás.⁴⁷ Y dentro todavía del mismo año acude, invitado por Denis Chevalier, al "XXIII Salon de la Jeune Sculpture" de París (Le Parc Floral, Bois de Vincennes) con la obra *Barretes roscades a un eix* que, realizada a finales de 1970, anunciaba las inmediatas generatrices.⁴⁸

La exposición más significativa de 1971 será la individual que presenta la galería Juana de Aizpuru de Sevilla entre el 5 y el 24 de marzo. Lo fue no tanto porque Alfaro la preparase meticulosamente o porque mostrase ya la producción de la nueva etapa sino, por haber surgido fortuitamente y haber servido para que el escultor, sumido desde finales del periodo anterior en una crisis auspiciada por el escaso eco de su obra, descubriera no sólo que algunas de sus piezas se adquirirían a

⁴⁶ Reseñar la noticia *Destino* (11 diciembre 1971), *Informaciones* (2 diciembre 1971), *La Vanguardia* (1 enero 1972), *Gorg* (27 enero 1972), *Ya*, *Levante* (19 julio 1972), *Serra d'Or* (nº 148,15 enero 1972). Aparecerá incluso una breve entrevista en el programa de televisión "El mundo es un pañuelo", conducido por Pedro Wender.

⁴⁷ Alfaro ya había participado, como se recordará, en 1965 y 67 en las M.A.N., organizados desde 1964 por los "Cicles d'Art d'Avui" del Cercle Artístic de Sant Lluç. En los años setenta hasta su disolución en 1975, estas Muestras -sin perder el eclecticismo que siempre habían tenido- parecen orientarse hacia el arte óptico y cibernético. Alfaro participará en ellas en los tres años siguientes. En la de 1971 lo hace junto a artistas como Anzo, Elena Asins, Aulestia, Barbadiño, Ràfols Casamada, Cillero, Clavé, Cuixart, Guinovart, Pijuan, Soledad Sevilla, Tharrats, Yturralde, etc.

⁴⁸ También en 1971, en Madrid y Barcelona, como muestra de su preocupación por aproximar su obra en la cotidianidad y el diseño, participará en muestras colectivas en los establecimientos de muebles Tecno-Mobisa y Tecno-Mambar.

precios altos, sino que además las obras más representativas de sus nuevas preocupaciones por las formas y procedimientos estandarizados podrían funcionar bien. Vende tres piezas una de las cuales alcanza las 90.000 pts., una cotización que comenzaba a ser respetable habida cuenta que eran todas de formatos medianos y pequeños. En la exposición se colgó la serigrafía *Trobarse avans de trobarse* y probablemente alguna otra. La exposición de Sevilla, en una galería muy joven pero con una prometedora continuidad,⁴⁹ devuelve a Alfaro la posibilidad de aparecer de nuevo en la palestra pública y de recobrar la seguridad en una serie de entrevistas (buena parte de ellas mencionadas al comienzo de este capítulo)⁵⁰ a la vez que le sirven para explicitar sus nuevos posicionamientos frente a la sociedad de consumo y los recursos industriales empleados en sus esculturas. La crítica es escasa pero positiva, aunque también existe algún caso que no recibe bien unas esculturas cuya contención expresiva y cuyo geometrismo quizá disonaban de la estética más elocuente y barroca, tónica de la capital andaluza. Tal sería el sentido de las líneas que le dedica Torres Martín en las que se resume bien las razones de parte de la crítica desafecta al escultor hasta nuestros días:

"Hay en este escultor una visión enormemente fría, desarrollada con un concepto geométrico de puras líneas metálicas, quizá excesivamente razonada. Una fría razón de las formas, desarrolladas en arquitectónica construcción, donde palpita una deshumanizada industrialización artística.

En fin, en las obras expuestas en la Galería Juana de Aizpuru, la poderosa idea del artista valenciano no llega a influir calor a la fría calidad de estos metales. Sólo en algunas obras se desprende un cierto mimetismo ideológico, como en la escultura representando el 'Monumento al amor'. Por lo demás, Alfaro no inventa nada."⁵¹

⁴⁹ Había sido fundada por Juana de Aizpuru dos años antes. En 1970 había expuesto el valenciano Artur Heras y en ese mismo año 71 Alfaro comparte programación con Soldad Sevilla, Luis Gordillo, Guinovart y Gerardo Rueda.

⁵⁰ Recordemos, fundamentalmente, las publicadas por Joaquín JIMENEZ (*Informaciones*, 4 marzo), Juan Luis MAMFREDI (*ABC*, 5 de marzo), Holgado MEJIAS (*El Correo de Andalucía*, 5 marzo) y Juan HIX (*El Correo de Andalucía*, 13 marzo 1971).

⁵¹ "Exposición del escultor Alfaro en la Galería Juana de Aizpuru", Sevilla, 12 marzo 1971. Recorte en el archivo del autor del que no hemos podido averiguar la procedencia.

Como contrapunto, Moreno Galván lo alabará sin reservas en su crítica de *Triunfo*, en la que señala la coherencia de su evolución, su fidelidad al formalismo incluso en momentos contrarios para tal corriente, para concluir diciendo: "...esta exposición de Sevilla es, para mí, todo un símbolo. Es como la llegada de la medida a la ciudad de la desmesura."⁵²

En 1972 es ya mayor el número de exposiciones colectivas en las que Alfaro está representado. En la nueva Muestra de Arte Nuevo presenta *Generatriu 3*. Otra generatriz, *Un mon per a infants*, estará presente, también en abril, en la Feria del Metal de Valencia. Y con esta misma pieza participará en la interesante exposición "Arte Actual Valenciano" que tiene lugar en la nueva sede del Palacio de la Cilla del joven Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, formada por obras de Alfaro, Anzo, Armengol, Manolo Boix, Cillero, Equipo Crónica, Equipo Realidad, Artur Heras, Hernández Mompó, Sempere, Salvador Soria, Teixidor e Yturralde.⁵³ En el *curriculum* de colectivas de este año figuran dos más celebradas en Cataluña: una "Exposición Nacional de Escultura contemporánea" abierta en el claustro de la catedral de Gerona, y otra, igualmente de escultura contemporánea, seleccionada por José Corredor para el Instituto Británico de Barcelona.

La primera exposición que va a ofrecer en su totalidad una obra comprometida con los presupuestos de esta nueva etapa es la individual que tendrá lugar en junio en el Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia. No se trata tanto de optimizar el resultado de la muestra (acogida en una sala pequeña) o de celebrar unas críticas calurosas⁵⁴ o el éxito de ventas. Alfaro necesitaba reafirmarse en su fe, en sus posibilidades como escultor que ya había comenzado a recuperar en Sevilla el año anterior, y consolidar unos proyectos que recibirán un apoyo decisivo poco después. Prueba de esta mayor seguridad es el texto manuscrito que incluye en el

⁵² "Andrés Alfaro en la Galería Juana de Aizpuru", *Triunfo*, 460, Madrid, 27 marzo 1971.

⁵³ En el catálogo figuraron dos textos, uno de Aguilera y otro de Llorens, sobre el arte valenciano del momento.

⁵⁴ Únicamente LOPEZ-CHAVARRI le dedica unas líneas en un crónica colectiva de exposiciones y Carlos SENTI, una breve reseña en las columnas de *Levante* del 28 de junio.

desplegable que hace las veces de catálogo de la exposición y que podría calificarse de manifiesto de esta época que acababa entonces de inaugurar:

"Recerques, Experiències, i noves experiències. La realitat amb tota la seva complexitat. La cultura oberta com la palma de la mà. La llibertat amb els braços al vent. L'amor amb una abraçada. La personalitat: un model per al mercat. L'originalitat: ¡Quina frivolitat! Tot es història: el meu poble, els meus amics, la meva vida, la meva escultura. Tot es història. ¡Qui fora mecànic i sabera prou matemàtiques! Ah ¡Qui tinguera un calidoscopi IBM per donar-li voltes i mirar! ¡Quina maravella! Però vigila, científista, el butoni de la metafísica ens guaita.

Jo deuria contar-vos què és la meva escultura. La meva escultura és això i jo vull contar-ho. Història. Aquestos grecs se la sabien tota."

Observemos que no solamente se proclaman conceptos líricos o reivindicativos ("cultura oberta", "llibertat amb els braços al vent") sino un método racional que se basa en la experimentación ("recerques, experiències") y que aspira a la complicidad de la máquina para desarrollar ese ideal escultórico ("Qui fora mecànic...!"), etc.; sino que además anuncia una concepción nueva y ambiciosa de la realidad ("...amb tota la seua complexitat") y un deseo de totalización integral en la sociedad y en la historia. Tendremos oportunidad de ocuparnos en otro lugar de estos contenidos.

En 1973 además de las ya habituales participaciones en la Feria del Metal de Valencia y la M.A.N. de Barcelona, participa con una obra expresamente realizada para la ocasión (*Homenatge a Joan Miró*) en sendas exposiciones en honor del pintor barcelonés que tienen lugar en la Sala Gaspar (abril-mayo) y en la nueva sede del Colegio de Arquitectos en Palma de Mallorca (noviembre-enero). Más interés biográfico tiene su participación en una iniciativa original y única como fue la "I Exposición Internacional de Escultura en la calle" que organizó el Colegio de Arquitectos de Canarias en Santa Cruz de Tenerife bajo el patrocinio de las autoridades insulares. En primer lugar los organizadores tuvieron gran poder de convocatoria y acudieron a Tenerife o se obtuvo obra de artistas de la talla de Alexander Calder, Henry Moore, Marino Marini, Joan Miró,

Kenneth Armitage, Julio González, Ossip Zadkine, Eduardo Paolozzi, Jesús Soto, Jean Tinguely, Arnaldo Pomodoro, etc. Una calidad artística que se complementó con la presencia de importantes historiadores y críticos que participaron en el "I Simposium de Arte en la Calle" que se celebró los días 10, 11 y 12 de diciembre. Presentaron ponencias, entre otros, Xavier Rubert de Ventós, Oriol Bohigas, Valeriano Bozal, Gillo Dorfles, Juan Manuel Bonet, Simón Marchán, Eduardo Westerdahl y José Luis Aranguren. Tomàs Llorens redactó las bases teóricas de la convocatoria. Siempre han tenido una gran influencia sobre Alfaro los encuentros entre la teoría y la práctica y en esta ocasión participa con atención en estas jornadas de debate, a la vez que instala por vez primera en un lugar público una de sus generatrices, concretamente en la Avenida de las Asuncionistas, donde queda definitivamente.⁵⁵ Aquel encuentro reforzará sus ideas, ya entonces avanzadas, de la necesaria integración de la escultura en lo urbano, como un proceso necesario de intervención humanizadora de las ciudades, para redescubrir y determinar los lugares del habitat. Así explicaba en el diario *El Día* su opinión sobre esta exposición, sobre el papel que le toca jugar a la escultura en la calle, etc.:

"Yo creo que la parte más interesante de esta exposición es lo que va a suceder en la calle. Esto es lo que verdaderamente nos tiene que interesar: lo que la gente piensa ante este fenómeno. Por otra parte, quiero decir que las esculturas no están en los mejores sitios de la ciudad; quiero decir que debieron usarse las esculturas para valorar espacios desconocidos de la ciudad, para descubrir espacios nuevos, de manera que esta muestra, que empezó siendo una mera tentativa cultural, se convierta en un proceso urbano de primera magnitud."⁵⁶

La exposición de mayor importancia de 1973, por su relevancia estrictamente artística pero también por sus consecuencias biográficas, es la que tiene lugar en la Sala Gaspar entre febrero y marzo y, poco después, en la Galería Temps de Valencia. El propio Alfaro expone en el

⁵⁵ El resto de esculturas (un total de 46) fueron expuestas en el Parque Municipal y en la Rambla del General Franco. Una parte de las mismas se quedó definitivamente en esos lugares. Alfaro percibió entre 1974 y 75 por la suya la cantidad de 200.000 ptas.

⁵⁶ CRUZ RUIZ, Juan, "Coloquio con el director del Museo de Arte Moderno de París, y los escultores María Simón y Andrés Alfaro", *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, enero 1974.

catálogo ⁵⁷ (que no incluirá otro texto) con unas breves frases su nueva poética. Insiste sobre los materiales, las posibilidades ópticas de la generatriz, su lirismo que remite a sensaciones como la libertad o el amor a la vida. Un sentimiento, éste último, que recordará emotivamente al fallecer este año su madre con la escultura en madera oscura -una suerte de monumento funerario- llamada *La mort és perfecta* (1973).⁵⁸

Tanto en aquel momento como desde la perspectiva actual la exposición resultó un completo éxito -como Alfaro no recordará otro- en el que convergían dos aspectos complementarios. Por un lado la evidente maduración, brillantez, dominio de la técnica y coherencia de la obra de un artista cada vez más imprescindible. Por otra la aceptación del público y la crítica que, en opinión de algunos, magnificó y acrecentó la importancia y calidad de las 50 piezas expuestas.⁵⁹ Cabe por ello hacer notar la entusiasta aceptación que la obra de Alfaro recibe de la crítica catalana. Es un hecho que ya hemos mencionado pero que conviene volver a recordar aquí, tomando como ejemplo el elogioso artículo de Daniel Giralt-Miracle en el que saluda a Alfaro como el claro sucesor de una corriente experimental de integración racional y formal que, según Giralt, tenía en Oteiza su representante más enérgico y arrollador. Por su parte Melià no duda en declararle el mejor escultor catalán del momento con una obra rigurosamente contemporánea, de una tecnología "mucho más avanzada" -afirma- "que la que corresponde a este pequeño país nuestro". Debe contar por tanto, aunque claro está no como el elemento determinante y absoluto, este factor de valoración e integración en un ámbito cultural que desea más que nunca reafirmarse, un ámbito formado por un sector de clase social intelectual, progresista y adherida a la causa nacionalista, que reconoce la validez estética de un escultor que, además, acentúa en su producción la propia estima por pertenecer a esa clase y a esa

⁵⁷ El catálogo se realizó con mayores medios que ninguno anterior. Fue diseñado por Alfaro y reproducía numerosas fotografías en la totalidad de sus 40 páginas. También se imprimió un interesante cartel anunciador, diseñado igualmente por Alfaro, en el que los textos estaban impresos en plateado sobre un fondo negro reproduciendo en su forma y disposición una generatriz.

⁵⁸ Alfaro le dedica la exposición con esta frase: "La meva mare en deixar-nos, ens ha deixat / el seu amor a la vida". Su padre había fallecido un año antes, en 1972.

⁵⁹ SIMO, Trinidad, "Alfaro. Entre el romanticismo y la programación", *La Marina*, Valencia, p. 30.

sensibilidad. Esas filas de intelectualidad adinerada, propia de Barcelona, se sentirán atraídos por la idea de poseer una de esas obras que según las medidas podían alcanzar un precio entre las 200.000 y las 300.000 pts., llegándose a vender algunas obras de serie a 100.000 pts. Cuando Alfaro declare que pese al esquematismo abstracto de sus obras está convencido de llegar a un público amplio, sin caer en el populismo, no dudamos en que contará como un arma para ello el factor de sensibilidad por una cultura pendiente de reivindicar con nuevos signos culturales.

Fueron seguramente estas buenas perspectivas lo que lleva a la Galería a proponerle, a finales de abril, un contrato en el que se estipulaba que el escultor confería la exclusividad en la venta de su obra a la Sala Gaspar y en el que ésta compraba la totalidad de las piezas expuestas por la suma de 973.000 pts. Un contrato que no llega a firmarse pues Alfaro prefiere conservar su libertad, pero que no frustra la transacción económica y que en todo caso otorga a Alfaro una gran confianza.⁶⁰ Por primera vez se siente escultor de verdad. Es hora de actuar en consecuencia y ser exclusivamente escultor. Una confianza que se ve favorecida por numerosas felicitaciones que recibe, incluida una inolvidable llamada telefónica del propio Joan Miró. También fue un estímulo profesional unos prometedores contactos con la Galería Maeght (directamente con Aimé Maeght), que ya desde que se estableciera en su sede de Sant-Paul-de-Vence en 1964, llevaba su prestigio más allá de los simples circuitos comerciales del arte. Es verdad que finalmente no se llegó a acuerdo alguno, pero no es pequeño el detalle como indicio del interés que Alfaro pudiera plantear a una galería internacional que en esas fechas estudiaba abrir una sede en Barcelona.

Similar éxito social alcanzará la exposición de un conjunto muy similar de obras del nuevo arte de los setenta que se abrió en octubre en la Galería Temps de Valencia. El marco de la muestra tuvo su interés, pues

⁶⁰ A pesar de no llegarse a firmar protocolo alguno, la verdad es que las relaciones de Alfaro con los hermanos Gaspar entre este momento y los primeros años 80 fueron de una aceptable fidelidad, pues ni Alfaro estableció contactos estables con ninguna otra galería, más allá de la organización de alguna exposición, ni la Sala Gaspar permaneció totalmente al margen de los mismos. Así como tampoco Alfaro ejercerá la venta directa de su producción.

se trataba de una galería abierta muy recientemente, en un viejo palacio del siglo XIV-XV situado en la calle Cocinas número 7, y cuyo acondicionamiento para sala de exposiciones supuso una intervención ejemplar y precursora.⁶¹ La prensa local reseña el acontecimiento como inauguración de la temporada. Se alaban sus finas esculturas, el simbolismo poético de sus referencias a Valery, Miguel Hernández, Espriu o Estellés. Y el crítico de *Las Provincias* se deshace en una retórica del asombro para interrogarse:

"¿Cómo puede logarse tanta gracia curvilínea, nada barroca, clásica; con ángulos rectos, cuadrados, con varillas y tubos también rectos, surgiendo, en ocasiones, verdaderas melodías musicales?"⁶²

También en la Galería Temps se pusieron a la venta carpetas de obra gráfica (con precios que oscilaban entre 6.000 y 20.000 pts.), múltiples (entre 20.000 y 160.000 pts) y piezas únicas (desde 30.000 y 600.000 pts.). De nuevo la exposición sirvió de importante instrumento de difusión del nombre de su autor, aunque aquí el interés de los escasos coleccionistas y críticos no se saldó con el mismo balance que en Barcelona. El catálogo, en cambio, fue más extenso que el de Gaspar (tenía 54 páginas en cartulina estucada de las que 11 y la portada se tiraron a todo color). Pero sobre todo, contaba con la aportación del joven profesor Tomàs Llorens, por entonces ya incorporado a la Escuela Politécnica de Portsmouth en Gran Bretaña, quien realizaba su segunda aproximación teórica de una cierta profundidad sobre su amigo Alfaro. En efecto señala en el texto, de forma sucinta, las tres características de la evolución del escultor hasta ese momento, a saber: su arraigo en la tendencia *constructivista* y su aprendizaje con los clásicos de la misma como Vantongerloo, Moholy-Nagy o Pevner; su desarrollo paralelo y parecido al *arte cinético* de Vasarely o el Groupe de Recherche d'Art Visuel; y, finalmente, su continua preocupación por la expresión de contenidos culturales públicos, y de sentimientos colectivos expresados de

⁶¹ SIMO, Trinidad, *Valencia. Centro Histórico*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1983, p. 221.

⁶² D.V., *Las Provincias*, Valencia, 18 octubre 1973.

una manera simbólica y directa. Pero además se ocupa de llamar la atención sobre las nuevas preocupaciones del artista por el diseño y el manejo de materiales industriales, sobre los que ya nos hemos extendido. Fuera de Valencia, Moreno Galván celebra esta conversión de Alfaro a la técnica de nuestro tiempo, a la perfección buscada no como fin sino como medio, una perfección escultórica basada en la organización de la forma, pero pretendiendo siempre "que la forma arrastre un contenido real y que camine hacia un contenido simbólico."⁶³ Y será el pleno dominio de los materiales empleados lo que, de acuerdo con la totalidad de la crítica, diferencian a Alfaro de la estricta tradición constructivista.⁶⁴

La actividad de Alfaro es ya imparable a partir de 1974, ha entrado en una fase nueva en la que ya se empieza a saber quién es y se identifica su obra. El éxito del año anterior -como ya hemos dicho- le anima a abandonar Publipress. Parecen quedar atrás los tiempos de aprendizaje, de indecisión, de las dificultades para exponer o salir en los medios de información. Un tiempo que él mismo ha valorado como un camino arduo hasta llegar al primer estadio de reconocimiento de su obra:

"Tenía bastante más de cuarenta años cuando pude vivir plenamente de mi trabajo artístico y olvidarme de todas mis ocupaciones anteriores. En casa, hace cuatro días que la mujer y los hijos se enteraron de que era escultor. Desde mucho antes tuve la suerte de contar con un grupo, cuya opinión me importaba realmente mucho, que comprendía el sentido de mi obra y me animaba a seguir trabajando. Vanidoso no lo soy, aunque tengo mucho orgullo y, sobre todo, ambición."⁶⁵

A partir de estos años se incrementa notablemente su producción, a lo que contribuye la ya constante presencia de colaboradores en su taller. Y en 1974 se consigue un récord de presencia en exposiciones colectivas, un total de diez (que tengamos debidamente documentadas), una cifra no alcanzada hasta hoy. Algo que no tiene

⁶³ "Esculturas de Alfaro en la Galería Temps, de Valencia", *Triunfo*, 580, Madrid, 10 noviembre 1973, pp. 75-76.

⁶⁴ J.G., "Andreu Alfaro", *Gaceta del Arte*, 15 diciembre 1973. No citamos otros artículos y reseñas en la prensa valenciana, como uno firmado por el poeta Vicent Andrés Estellés.

⁶⁵ PIERA, Emili, "Andreu Alfaro, enamorado del Barroco", *Tiempo*, Madrid, 10 octubre 1988, p. 84.

mayor importancia que la de reflejar el nuevo empuje con el que trabaja. Ha de acelerar la marcha, recuperar el tiempo perdido. Desea que se le conozca y aprovecha cualquier oportunidad para exponer alguna obra. Concurrirá nuevamente a la Muestra de Arte Nuevo de Barcelona y a la Feria del Metal de Valencia. A una muestra organizada por varios Colegios profesionales de Barcelona bajo el título de "Realitat". A una exposición de escultura y pintura valenciana abierta en el Castell de Pilats de Tarragona con motivo de una Semana Cultural Valenciana. A otra colectiva de la galería valenciana Arts de escultores valencianos. Así como a dos exposiciones de esculturas al aire libre celebradas en Madrid (Club de Golf) y Vigo (Parque Municipal de Castro). Y no faltaron las celebradas en el extranjero: una de obra gráfica de artistas españoles celebrada en Nueva York (Internacional Book Store and Gallery Rizzoli); y otra de carácter panorámico promovida por el Estado español en Bruselas (Musée Royaux des Beaux Arts) y meses después en Múnich (Hans der Kunst), en la que Alfaro estuvo representado con su obra de 1972 *Homenatge als constructivistes*.

Sin embargo su verdadera introducción en Alemania se realiza en este año, como ya anunciamos, de la mano de la Galería Dreiseitel, en la que realizó su primera individual en el extranjero y en cuyo *stands* estará representado en las importantes ferias de arte alemanas. Así entre el 3 de mayo y el 30 de junio se presenta una muestra de la última escultura de Alfaro en Colonia, según un acuerdo del año anterior entre Helmut Dreiseitel, los hermanos Gaspar y el escultor. La relación entre esta exposición y la de la galería barcelonesa del año anterior es estrecha desde varios puntos de vista. En primer lugar puede considerarse una consecuencia de la misma (en parte también lo fue la de Temps) y, además, estaba compuesta por obras ya expuestas en aquella ocasión y pertenecientes en su totalidad a los tres últimos años. Por otro lado la Sala Gaspar gestionará la representación de Alfaro en Alemania hasta que hacia 1978 toda la responsabilidad la lleve directamente Helmut Dreiseitel, cuyo interés por la promoción del artista había crecido progresivamente. El primer contacto con su obra tuvo lugar hacia 1973 -según él mismo escribirá- cuando visitaba los almacenes de los hermanos Gaspar y quedó

sorprendido no sólo por la belleza de algunas de aquellas piezas, sino porque apreció en ellas un planteamiento enriquecedor de la condición actual de la escultura.⁶⁶ Su interés por el arte español, especialmente por el catalán no era nuevo, y en sus fondos desde muy pronto han estado representados artistas como Miró, Dalí, Julio González, Tàpies, Viladecans o Clavé.

En el catálogo se reproduce parte del material fotográfico de las individuales del año anterior. No se pide a ningún crítico texto introductorio pero Alfaro incluye uno de gran interés, quizá la más explícita y directa explicación sobre su escultura, aunque sin desterrar el lirismo. Un texto en el que se posiciona frente a las concepciones realistas del arte⁶⁷ y reafirma su voluntad de incidir en la sociedad de una forma nueva, contemporánea a su tiempo ("Intento seguir el hilo de la historia", dice en un párrafo). Y se define como "un heterodoxo que cree en el hombre, y que construye objetos bellos". La exposición se cierra con un balance sorprendentemente favorable y como consecuencia la galería incluye obras suyas en dos colectivas de la temporada siguiente. Una sobre gráfica que tiene lugar en septiembre y otro en el stand de la misma en la Feria de Arte de Colonia (19-24 octubre). Siendo esta la primera ocasión en la que se presente alguna obra suya en una feria de importancia, un hecho que se repetirá con frecuencia en distintas ferias alemanas de los años próximos.

Paralelamente a la muestra de Dreiseitel, Andreu Alfaro realiza una individual, patrocinado por el Ayuntamiento, en la Galería Atenea de Zaragoza (18-31 de octubre). En ella se presentan obras de los últimos

⁶⁶ "Meine Begegnung mit Andrés Alfaro", en AA.VV., *Alfaro*, Colonia, Galerie Dreiseitel, 1981, p. 9. Se trata de la edición alemana del catálogo de la exposición de la Universidad Complutense de ese mismo año.

⁶⁷ Ya en el texto "Recerques. Experiencies, i noves experiencies ..." (cat. exp. Colegio de Arquitectos, Valencia, 1973) aludía a su forma "completa" de abordar la realidad. También, páginas atrás, hemos hecho alusión a su crítica a los realismos de todo tipo que se sitúan el arte español entre los sesenta y los setenta. Especialmente importante es la corriente de realismo social en Valencia que, renovada con la introducción de las imágenes de masas en la práctica del Equipo Crónica, estaba en las fechas en que se escribe este texto triunfando dentro e, incluso, fuera de España.

años que tienen buena crítica.⁶⁸

En el terreno de la escultura pública 1974 tiene interés por el encargo por parte de la empresa concesionaria de la autopista Tarragona-Barcelona-Gerona, de realizar una réplica en 5 m. de altura de su pieza *Generatriu 1*, datada tres años antes, con destino a una de las áreas de servicio de la autopista en la provincia de Gerona. El hecho tuvo mayor realce pues se inscribió en la iniciativa del Patronato de Autopistas de la Fundación General Mediterránea de convocar un concurso de proyectos escultóricos para ornamentar las distintas áreas de descanso. Fueron expuestos un total de 228 proyectos y un jurado compuesto por Robert Juvín, Alberto Sartoris, Eduardo Westerdahl, Francesc Miralles y Francesc Folch, seleccionó para su realización definitiva las obras de Marcel Martí, Orensanz, Joan Gardy Artigas, Ricardo Ugarte y Amadeo Gabino, quién recibió el gran premio. Alfaro fue invitado a exponer fuera de concurso su obra junto a Calder y Miró, y posteriormente recibió el encargo.

El año de 1975 no será de tanta actividad expositiva. No obstante participa en dos promovidas desde el nacionalismo cultural catalán, en el que -como hemos mencionado- Alfaro alcanzará cierto protagonismo. Una fue "Arte de vanguardia en Cataluña" que se abrió en la pionera Galería Sur de Santander.⁶⁹ Por las mismas fechas en que Francisco Franco y su último Gobierno inauguraban el polémico nuevo edificio del Museo Español de Arte Contemporáneo, se exponía en la Galería Ponce de México "23 Artistas Catalanes de hoy" en la que junto a nombres de fama como Aguilar, Clavé, Gabino, Pijuan, Miró, Mompó, Sempere, Subirach, Tàpies o Teixidor; Alfaro mostraba uno de sus aerógrafos.

Poco antes, entre el 5 y el 13 de abril, abre sus puertas de nuevo en Valencia la Feria del Metal y su ya habitual exposición de esculturas realizadas en este material. El certamen incluía desde 1973 una sección

⁶⁸ "Alfaro, en Atenea", *El Noticiero*, Zaragoza, 24 octubre 1974.

⁶⁹ Se mostraron obras de Arranz, Bravo, Bartolozzi, Claret, Guinovart, Ponç, Ràfols Casamada, Tàpies, Tharrats, Subirach y Villèlia.

monográfica de obras de un artista invitado. Y así, después de las dedicadas al francés Jacques Zwobada (muerto en 1967) y a Pablo Serrano, en 1975 es Alfaro el que protagoniza este apartado exponiendo en un amplio stand de casi 300 metros cuadrados unas 22 esculturas, entre las que se incluían maquetas o primeras versiones de obras realizadas a escala monumental en los últimos años. En el hall del recinto ferial instaló su *Bon dia, llibertat* de la que llegó a especularse fuera adquirida por el Ayuntamiento de la ciudad. No fue así, aunque la exposición, saludada unánimemente en la prensa como "brillante",⁷⁰ denotaba un progresivo afianzamiento del escultor en su ciudad en un momento en el que aún no se habían empezado a enturbiar las esperanzas. No resulta casual, pensamos, que el texto del catálogo que presentaba la obra de Alfaro fuera escrito por un intelectual "profano" en arte, pero de gran prestigio en los círculos progresistas de la capital, por el filólogo e historiador Manuel Sanchis Guarner. Se trató así de un escrito de "circunstancias", aunque muy significativo desde el punto de vista histórico y biográfico. Los argumentos de Guarner eran los esperables:

"Con la luz en el espacio y la fuerza de las líneas, aspira a trascenderlos a los sentimientos colectivos, pues Andreu Alfaro es un moralista y preocupado por los problemas y afanes comunitarios [...]. La escultura en metal de Andreu Alfaro expresa y refleja, con la más concienzuda fidelidad, a su pueblo y a su época."

El escultor comienza a ser conocido en Valencia. Aquel mismo año había realizado una nueva escultura de gran formato, su generatriz *Doble*, una obra en aluminio de 6 x 7 x 4 m. que decoraría la fachada de la empresa de las Galletas Río en Paterna (Valencia). Y una crítica de Vicente Aguilera Cerni, tras más de una década de no prestarle pública atención, parece darle la bienvenida paternal en su propia tierra con unas palabras que valoran la trayectoria recorrida por Alfaro en solitario como la feliz

⁷⁰ La exposición, en efecto, pese a que iba acompañada de una colectiva de 53 autores, se recibió como un homenaje al escultor valenciano y tuvo eco incluso en semanarios de tirada nacional como *Sábado Gráfico* (24 mayo 1975), *Lecturas* (16 mayo 1975) y *Hola* (24 mayo 1975); ésta última ilustraba la noticia con la fotografía de la gran *Bon dia, llibertat* (nombre que recibió para presentarse en Venecia tras la muerte del dictador) y glosaba el carácter internacional de su autor.

culminación de una de las promesas descubiertas por el Grupo Parpalló, y revela en realidad no tanto un renovado interés o un novedoso enfoque sobre el escultor, sino una evidente reivindicación *a posteriori* de los postulados de una corriente que él ayudó en buena medida a formular en su día:

"Andreu Alfaro no sólo es una suma de trabajos, propósitos y significaciones: con otros encarna, porque lo ha vivido e impulsado decisivamente, un proceso esencial en la renovación del arte español de la postguerra [...]. No puedo olvidar su presencia en las tareas del Grupo Parpalló, que fundamos en 1957 [...] para intentar la renovación y actualización de nuestro ambiente artístico, colaborando varios nombres que hoy se disputan [...] los mismos 'entendidos' que entonces los ponían toda clase de trabas [...]. Los retrógrados de entonces [...] han sido derrotados en todos los frentes de la cultura artística [...] [los miembros de Parpalló] sabíamos lo que queríamos cuando hablábamos de 'un hombre nuevo', de 'una vida que tenemos derecho a intentar empezando por la paciente investigación de su forma desconocida [...]"

¿Y qué es, en particular la obra desarrollada por Andreu Alfaro sino aquella 'paciente investigación' propuesta 'dejando para otro el aspaviento innecesario'?"⁷¹

Después de la exposición se edita una pequeña monografía (48 páginas) a modo de catálogo de la misma, con un texto del pintor constructivista y geométrico José María Iglesias. En tres páginas traza una evolución de Alfaro desde 1958, pasando por lo que él llama "escultura simbolista" de los sesenta para llegar al "difícil cinetismo" de los setenta. Difícil, según Iglesias, en cuanto que no existe ni movimiento real ni efectiva ilusión óptica, ni efectos "moiré". Más bien Iglesias descubre que son los elementos de espacio y tiempo los principales constituyentes de su obra, empleados en una dimensión lúdica.⁷²

Antes de concluir el año Alfaro vuelve a exponer de manera individual, esta vez en la Galería Cànem de Castellón. La muestra reúne

⁷¹ "Sobre Andreu Alfaro y el 'Metal en el Arte'", *Levante*, Valencia, 30 marzo 1975. Las citas internas corresponden a un texto del propio Aguilera publicado en el catálogo de la colectiva del Grupo Parpalló en la Sala Gaspar el año 1958.

⁷² Cfr. IGLESIAS, J.M.^a, "¿Será cierto que el arte...?", *Alfaro*, Madrid, Sindicato Nacional del Metal, 1975, pp. [5-7].

nueve esculturas datadas en los cuatro últimos años y obra sobre papel, y se edita un folleto con un texto del periodista Vicent Ventura. Como anécdota cabe decir que se hicieron gestiones ante el Ayuntamiento de la capital de la Plana para que autorizase la colocación provisional de una escultura en una calle o plaza, sin éxito. Los preparativos de la exposición se realizan en plena agonía de Francisco Franco y se inauguró dos días después de su muerte; las instituciones, paralizadas durante unos meses, no estaban para estas cosas del arte y el Ayuntamiento ni contestó. Suponemos, en cambio, que el acto de inauguración de la muestra tuvo un alborozo añadido al estrictamente necesario en estos casos.

La transición española inicia su andadura y el mundo del arte y sus manifestaciones públicas empiezan a moverse en otra longitud de onda, acrecientan su significación social y política, preguntándose inquietos los artistas cuál será su nuevo papel en la España que se quería socialista o, cuanto menos, democrática. Como muestra de este nuevo espíritu de "hermandad" artística ante unos acontecimientos que se esperaban más drásticos de lo que fueron (circunstancia que provocó la rápida desaparición de este clima de "refundación" del 76-77) puede citarse la exposición "Els altres 75 anys de pintura valenciana" que se abrió en las galerías valencianas Val i 30, Punto y Temps durante el mes de abril en respuesta a la primera parte de una muestra organizada por el Ayuntamiento de Valencia titulada "75 años de pintura valenciana" que había tenido lugar el año anterior (la que abarcaba el periodo 1900-1936) y al anuncio de su continuación. La exposición de protesta fue organizada por un amplio número de artistas y otros profesionales liberales que llegaba a 65, quienes se constituyeron en *Colectiu d'Artistes Plastics del País Valencià* y se dirigieron en varias ocasiones a la opinión pública. Con anterioridad a la exposición difundieron un comunicado rechazando la iniciativa municipal y anunciaron la no participación de sus integrantes en la misma reivindicando unas libertades plenas;⁷³ y contemporáneamente a la exposición abogando por los "movimientos de carácter asociativo,

⁷³ COL·LECTIU D'ARTISTES PLASTICS DEL PAIS VALENCIA, *Els altres "75 anys de pintura valenciana" Proposta de treball col·lectiu de pintors del País Valencià*, Valencia, C.A.P.P.V., 1976, 16 pp. Vid. también GARNERIA, José, "Polémica en torno a los '75 años de pintura valenciana", *Artes Plásticas*, 8, Barcelona, mayo 1967, pp. 15-17.

encaminados a la creación de plataformas representativas del sector de artes plásticas, desde las que defender nuestros intereses profesionales", así como manifestar su "solidaridad con otros sectores interesados en las libertades democráticas" y concretar en seis puntos "las condiciones indispensables para el acceso a la sociedad democrática" (amnistía, legalización partidos políticos, libertad sindical, derecho de huelga, reunión y manifestación, abolición de la censura y Estatuto de Autonomía).⁷⁴

Un carácter similar tuvo la exposición "Art actual del País Valencià" organizada por la Galería Cànem de Castellón en la Torre de San Miguel de Morella durante el mes de agosto, y en la que participaron artistas regresados del exilio como Renau o Arroyo. Alfaro también participa en otras iniciativas artísticas de claro contenido político que se sucedieron ese año en otros lugares de la península, como la que tuvo lugar en la Fundación Miró de Barcelona (27 septiembre-24 octubre) bajo el significativo título "Els drets humans, l'amnistia i l'art". Fue patrocinada por numerosas entidades y colectivos (Amigos de la Unesco, Congrés de Cultura Catalana, Federación de Asociaciones de Vecinos, etc.) y participaron una larga lista de artistas con el objetivo de reclamar una total amnistía y una democratización de las estructuras represoras del estado. Recordemos que en julio se había producido una importante manifestación en favor de las libertades y la amnistía que provocó el primer decreto en este sentido.

Con el proceso de democratización de la vida española y la incógnita de su desenlace final se activa en otros países occidentales un creciente interés por el arte español. Una de las manifestaciones más

⁷⁴ COL·LECTIU D'ARTS PLAST PLASTIQUES DEL PAIS VALENCIA, "Comunicat del Col·lectiu d'Arts Plàstiques en torn de l'exposició 'Els altres 75 anys de pintura Valenciana'", *Cartelera Turia*, 640, Valencia, 26 abril - 2 mayo 1976.

La iniciativa pretendió abarcar también a otros "Profesionales de la Cultura" con tres conferencias celebradas los días 6, 7 y 8 de un mes de abril impartidas por el pintor Doro Balaguer ("Per un Estatut d'Autonomia"), el profesor Jenaro Talens ("Treball artístic i pràctica política") y el crítico cinematográfico Julio Pérez Perucha, y una mesa redonda sobre el tema "País Valencià, 1960-1970: la renaixença de la consciència del País" en la que participan los escritores Rafael Ventura Meliá y Josep Iborra, el cantante Xambó y el director de teatro Juli Leal.

tempranas fue la exposición dedicada a nuestro país en la prestigiosa feria de Basilea que reunió primeras firmas de la pintura y la escultura nacional.⁷⁵ También en esta feria estará presente por primera vez Alfaro en el stand de la Galería Dreiseitel, un hecho que se hará cada vez más frecuente. Pero el acontecimiento que atrajo la atención internacional hacia el arte español fue la exposición "Spagna avanguardia artística e realtà sociale. 1936-1976" que se celebró en el contexto de la Bienal de Venecia. El proyecto de exposición fue encargado por el Consejo Directivo de la Bienal, presidido por Carlo Rippa di Meana, a una amplia comisión de artistas, críticos e historiadores españoles ⁷⁶ en un momento previo a la muerte de Franco -entre marzo y julio de 1975- pero de una incipiente efervescencia política y cultural dentro del país (proyecto de reforma política del gobierno Arias, conflictividad laboral, actividades de la Junta Democrática y de la Plataforma de Convergencia Democrática...). Una efervescencia interior y un interés exterior que, notablemente acrecentada tras la muerte del General, otorgaron una mayor resonancia a la exposición; prueba -al menos- de lo primero fue la amplia polémica que motivó.⁷⁷ Alfaro estuvo representado por ocho obras en los sucesivos apartados en los que estaba estructurada la muestra, una evolución histórico-estilística del arte español a la que su propia evolución se ajustaba con asaz homogeneidad. Su obra *El cercle i la línia* (1959) fue presentada en el apartado "Spazi utopici", junto a otras de Sempere, Equipo 57 y Oteiza. Por otra, y en el periodo 1964-72, sus conocidas piezas *Dos pobles, dues veus* (1964), *Monument a l'amor* (1963) e *Inici al càntic* (1966) se incluyeron al lado de obras de Genovés, Guinovart, Ràfols Casamada, Tàpies y Brossa bajo el título "Giochi emblematici". Por último,

⁷⁵ Entre los escultores figuraron obras, junto a Alfaro, de Chillida, Julio González, Berrocal, Subirach, Alberto y Oteiza. Mas amplia fue la lista de pintores: Gris, Picasso, Miró, Clavé, Tàpies, Palazuelo, Saura, Millares, Feito, Antonio López, Equipo Crónica, Sempere, Guinovart, Rivera, Mompó, Canogar, Genovés, Ferreras, Gordillo, Villalba, Hernández-Pijoan, Ponç, Castiello, Lucio Muñoz, Cuixart, Julio Hernández, Barjola, Jardiel, Guerrero y Dalí. La Feria estuvo abierta entre el 16 y el 21 de junio.

⁷⁶ Los historiadores o críticos Tomàs Llorens, Valeriano Bozal y Manuel García; los artistas Antonio Saura, Alberto Corazón, Manuel Valdés, Agustín Ibarrola, Rafael Solves y Antoni Tàpies; y el arquitecto Oriol Bohigas. Colaboraron con esta comisión en distintas facetas José Miguel Gómez, Inmaculada Julián, Víctor Pérez Escolano, Josep Renau y Eduardo Arroyo.

⁷⁷ Vid. Revista *Comunicación*, 31-32, Madrid, 1976; especialmente BOZAL, V., "La polémica. Documentos para una cronología", pp. 93-112.

y en un amplio espacio -"Horts texte"- compartido con numerosos artistas ⁷⁸ aparecen obras recientes, de 1975 y 1976: *Nous composicions* (1975), *Arquitecturas* (1976), *Chance* (1976) y *Bon dia, llibertat* (1975, realizada en 1976).⁷⁹ La exposición tuvo indudable interés por el pionero esfuerzo historiográfico que significó para el arte español del franquismo y por la recuperación de algunos artistas como Renau o Alberto y manifestaciones como la cartelística republicana o el conjunto del pabellón español en la feria de París de 1937. Una primera historia del arte español tras el franquismo en la que Alfaro se encontraba integrado de pleno derecho. Pero además la ocasión de la Bienal trajo otras consecuencias en el ámbito personal como fue la estrecha amistad que entonces surgió con Eduardo Arroyo. Este volvió a España tras su voluntario exilio desde 1958 y pasó el verano de ese año 1976 invitado en Valencia por Andreu Alfaro.

La exposición regresa a España para abrirse en la Fundación Miró (en cuyos jardines quedó definitivamente la escultura *Bon dia, llibertat*) entre el 18 de diciembre y el 13 de febrero y desencadenaría un amplio debate con ingredientes políticos y artísticos que hasta entonces había afectado únicamente a algunas personalidades. En la polémica intervino la Justicia al ordenar el Juzgado nº 2 de Orden Público secuestrar el libro que se había editado a modo de catálogo por supuesto delito de propaganda ilegal.

Junto a estas participaciones en colectivas ⁸⁰ también tienen lugar dos individuales. Una en la Sala Francisco Armengol de Olot (Gerona) durante el mes de marzo. Y la otra, de mayor importancia sin duda, en la Galería Ursus-Pressé de Düsseldorf (15 de enero-12 febrero) en la que se muestran esculturas y gráfica. Su primera exposición alemana en una galería distinta a la Dreiseitel.

Y por último, decir que en 1976 Alfaro crea una "estatuilla" para

⁷⁸ Arroyo, Corazón, Lucio Muñoz, Equipo Crónica, Genovés, Ibarrola, Monjalés, José Ortega, Julián Pacheco, Saura, Sempere y Tàpies.

⁷⁹ Esta obra fue instalada en el exterior del pabellón.

⁸⁰ También este año repite enviando una escultura la VIII edición del "Metal en el Arte" de la Feria Nacional del Metal, concretamente *Un dia tots junts volaren d'alegria* (1974).

la edición de este año de los Premis d'Octubre, unos premios para la creación literaria en catalán, convocados desde hacia algunos años por la editorial Tres i Quatre de Valencia, y que ahora tendrán un notable relanzamiento. La significación nacionalista de los mismos era notable y el propio Alfaro quiso adherirse a esta reivindicación de la lengua y literatura propias. En el folleto de convocatoria se reproduce la siguiente dedicatoria de su puño y letra:

"Per a tots els que lluiten / per la nostra història, / per la nostra cultura, / per la nostra voluntat de poble; / vull dir: per a tots els que som valencians. / Fer els Premis Octubre és per la nostra / cultura, el nostre país, és fer País Valencià."

Con el primer gobierno democrático tras las elecciones del 15 de junio de 1977 y la creación del Ministerio de Cultura que sustituía al antiguo de Información y Turismo ⁸¹ y asumía la Dirección General de Patrimonio Artístico y Cultural del Ministerio de Educación, se iniciaron unas nuevas relaciones entre la administración y la cultura. Una de las primeras exposiciones oficiales de la primera etapa fue la que llevó por título "Forma y medida en el arte español actual", abierta entre octubre y noviembre en la sala de exposiciones de la Dirección General citada. Era una muestra muy amplia en la que se representaban más de un centenar de obras ⁸² de cuarenta y nueve artistas (entre pintores, escultores ⁸³ e, incluso, músicos) seleccionados por José María Iglesias, Soledad Sevilla, Tomás García Asensio y José M^a de Labra; con la pretensión de que quedaran representadas todas las tendencias del arte geométrico. Un objetivo afortunadamente expresada por el profesor Julián Gállego en el texto introductorio:

"... aquí no se trata de mostrar la única pintura buena de la pintura española; pero sí de demostrar que la pintura de forma y

⁸¹ Además de las herencias orgánicas, la nueva cartera heredó también a un antiguo político, Pío Cabanillas, que la había llevado desde enero de 1974 hasta su cese en octubre del año siguiente por aperturista.

⁸² Alfaro envió tres obras: *Homenatge a Joan Miró* (1973), *95 Tubs negres* (1976) y *Formació del rombe* (1976).

⁸³ Los creadores representados con esculturas fueron Amador Rodríguez, Manuel Ayllón, Joaquín Rubio Camín, Feliciano Hernández, Fernando Jesús, Angel Mateos, Diego Moya, Enrique Salamanca, Francisco Sobrino, Salvador Soria y Pilar de Vega.

medida es tan española y legítima como cualquier otra y que ya va siendo tiempo de buscar algunas raíces de lo hispano, no en la furia o en el desengaño, sino en la armonía y el equilibrio, no en la denuncia sino en la creación ..."⁸⁴

En 1977, por otra parte, realizará Alfaro dos de sus grandes exposiciones de los setenta. Lo hará entre mayo y agosto de nuevo en la galería Dreiseitel consiguiendo ya alguna resonancia en medios extranjeros.⁸⁵ Poco después, en junio, tiene lugar en Barcelona una memorable exposición que inaugura las individuales de Alfaro al aire libre. Esta muestra presentó un amplio conjunto de obras recientes en la Sala Gaspar, la producida con posterioridad a la individual de 1973. Por primera vez se contemplaran públicamente sus obras realizadas en metacrilato y *les escales*, únicas incursiones de Alfaro en el color, datadas en este lapso de tiempo. Ahora bien, quizá el aspecto más relevante de esta individual residió en su "complemento" con la colocación de siete obras de gran tamaño en el Parque de Cervantes de la Ciudad Condal, que podían ser contempladas tal como su autor había querido crearlas, en un espacio de solaz público, de perspectivas múltiples y cambiantes, como ingredientes de enaltecimiento de la vida cotidiana de las gentes.⁸⁶ Para que el hecho tuviera aún mayor incidencia en lo social, la inauguración coincidió con el clima de efervescencia de las primeras elecciones democráticas tras cuarenta años y en un ambiente de recuperación utópica de la cultura como espacio conciliador y de emergente libertad; en la recta final de una campaña electoral en la que Alfaro había sido protagonista involuntario.⁸⁷ No por casualidad, mientras que al acto inaugural acudían políticos y personalidades, un crítico (Guillem Viladot) llegaba a escribir al hilo de la exposición que "el país s'ha de normalitzar i ha de quedar superat aquest

⁸⁴ *Loc cit.* p. 7. Esta declaración de intenciones no debió satisfacer a todos pues la exposición inauguró la sana costumbre de la crítica sistemática y abierta a estas iniciativas públicas, tal como la ejerció el joven pintor Pancho Ortuño desde la revista *Artefacto*.

⁸⁵ Un ejemplo sería el párrafo que le dedica BURKLIN, Heidi, "Mostre di Scultura in Germania", *Scultura*, 5-6, Milán, julio-septiembre, 1977, p. 27.

⁸⁶ La corporación municipal, aunque formada aún por los concejales del periodo anterior -las primeras elecciones municipales no tendrán lugar hasta dos años después-, dió su visto bueno al proyecto y prestó un tímido apoyo.

⁸⁷ La práctica totalidad de las reseñas sobre la exposición mencionan, a veces en sus antetítulos o subtítulos, el incidente del *Català power* y la Candidatura Socialista a esas elecciones

període emocional que va del 20 de novembre de 1975 al 15 de juny de 1977. L'art ha de tornar a protagonitzar la vida del ciutadà. Entussodir-nos en la 'neurosi' política seria errar."⁸⁸

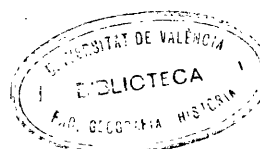
Pero Alfaro pretendía sobre todo mostrar un nuevo concepto que ha logrado incluir en la escultura. Lo proclama en el catálogo: "Ara em done compte que el que jo he estat cercant molt de temps era ... el temps." Este descubrimiento de la dimensión temporal complementaria a la noción espacial para conseguir una mayor participación del espectador al actuar como recreador de la obra, será fundamental para observar en qué medida y con qué nivel de definición entra el *cinetismo* en el arte de Alfaro no como fin sino como instrumento.

La nueva obra de Alfaro, pero sobre todo la iniciativa -casi inédita- de la Sala Gaspar de mostrar un conjunto de esculturas en una exposición individual al aire libre fue acogida con interés por la prensa que la reseñaría con abundancia. Lluís Permanyer en *La Vanguardia*, al recordar lo insólito de la iniciativa, menciona también la cotidianidad de referencias artísticas que Alfaro tenía diseminadas en la ciudad de Barcelona; pero también las referencias de signo cultural-político que Alfaro, pese a sí mismo, ha construido.: "En estas intensas jornadas electorales, el puño de su 'Català power', escultura que los socialistas del PSC-PSOE no pudieron menos que apropiársela de tanto que les gustaba, lo vemos como emblema en las solapas, en las paredes, en los anuncios de la prensa. Estos son los 'Alfaro' con que topamos en nuestras calles."⁸⁹

La crítica es sensible a ese mensaje creativo y de libertad que modifica y hace participativo un espacio público, lo devuelve enriquecido y en una perspectiva de uso lúdico para el ciudadano. En un momento en que devolver la palabra y la iniciativa al pueblo, convertido en usuario de una libertad recién estrenada era fundamental para transmitir la cultura como hecho de "utilidad pública". Desde esa perspectiva se asoman a las páginas de periódicos o semanarios metáforas casi ecológicas: "Al Parque

⁸⁸ "L'art de l'Alfaro", *Correo Catalán*, Barcelona, 21 julio 1977.

⁸⁹ "¡Plantad esculturas!", *La Vanguardia*, Barcelona, 7 junio 1977.



de Cervantes, con la primavera le han brotado esculturas", "Alfaro entre los árboles" o "¡Plantad esculturas!" son rótulos para agudizar luego un análisis más puntual aunque nunca exento de cierto entusiasmo. Inmaculada Julián al mencionar las "arbóreas esculturas a cuya sombra juegan los niños o donde se posan los pájaros", destaca la capacidad de sentido comunicacional y su clara decantación por la proyección en lo social para incidir en la sensibilización ciudadana en pro de la libertad.⁹⁰ Giralt-Miracle, después de enfatizar sobre la vertiente constructivista y óptico-cinética de su trabajo,⁹¹ traza una descripción llena de sensualidad, realizando una de las más bellas invitaciones que se han hecho a la escultura de Alfaro. El crítico recrea el poético mimetismo de lo industrial y lo natural, las gigantescas estructuras metálicas que se dejan envolver por la propia mirada, auténtica promotora del movimiento, de la riqueza transformista de las barras de acero o aluminio que adquieren vida propia con el paso envolvente del espectador que pasa de contemplar una simple contorsión helicoidal al vuelo de un pájaro. Es quizá la aportación crítica más determinante de este bello logro en la evolución artística de Alfaro, el de una escultura que rompe los límites de las fotos fijas o de las simples simulaciones:

"Una foto fixa d'una escultura d'Alfaro traeix el propòsit primigeni de l'artista. En tot cas, la seva escultura pot ser filmada, pero fins i tot les filmacions no aconseguiran transmetre'ns el més pregon del seu programa: donar-los vida. Cal viure-les i fer-les viure amb la mateixa llibertat amb què ells ens les presenta."⁹²

El mismo Giralt-Miracle, días después, reseñará la exposición en las páginas de *El País* (diario que a un año de su fundación ya gozaba de notable influencia en la opinión pública) reitera esa capacidad transfiguradora de las esculturas, cuya individualidad física se fragmenta en múltiples imágenes. Al incluir el tiempo real en su escultura, este crítico proclama a Alfaro como "un escultor científico que sin técnicas frialdades

⁹⁰ "Alfaro entre los árboles", *Cambio* 16, 291, Madrid, 4-10 junio 1977.

⁹¹ No es el único que lo hace, claro está; en la revista *Artes Plásticas* (nº 19, julio-agosto 1977) aparece bajo las siglas A.P. (¿Arнау Puig?) una extensa y correcta reseña de la muestra donde no se duda en incluir a nuestro escultor en el *op-art*, al buscar deliberadamente efectos ópticos, alcanzados tanto estática como dinámicamente.

⁹² "Les escultures d'Andreu Alfaro", *Avui*, Barcelona, 19 junio 1977, p. 26.

sabe ordenar en formas simples y complejas materiales procedentes de la industria y sumergirnos en un laberinto de ágiles y volátiles figuras."⁹³

Otros críticos descubren los valores de Alfaro en su sentido casi de *desmaterialización y transparencia* que le permite, paradójicamente, expresar mejor la realidad, tal es el caso de Corredor-Matheos.⁹⁴ O anunciar por primera vez su clasicismo: "arribar a la perfecció comunicativa de l'Alfaro és, sembla, arribar a institucionalitzar la manera personal de ser i d'estar -per tant de desfer- el mon de la realitat. O dit d'una altra manera, és aconseguir els límits pels quals es converteix l'artista en un classic". Un clasicismo basado en un arte personal y reconocible "que quan hom descobreix un obra de l'Alfaro, la paternitat es immediata."⁹⁵ En este hecho precisamente podríamos cifrar la conclusión de la muestra: en difundir y propagar un estilo reconocible, el estilo de sus obras de los setenta, el que será inseparable hasta bien entrados los ochenta. Esta exposición fue un ingrediente en esa consumación; y la iniciativa de presentar obras grandes en un parque contribuyó a que el hecho trascendiera los límites estricto de una exposición de galería o comercial, como se prefiera. Prueba de ello son las aproximadamente veinte críticas, reseñas y noticias que tenemos documentadas.⁹⁶ Con todo, el artículo más certero y valioso escrito al hilo de la exposición lo escribirá Alexandre Cirici, por el que Alfaro profesaba una entrañable amistad y que a la sazón era senador socialista en las Cortes recién constituidas. Más que una crítica Cirici se extiende en un verdadero análisis de la obra del escultor desde cuatro ángulos. Primero desde la tradición constructivista en la que la obra se inserta. En segundo

⁹³ "La muestra de Andreu Alfaro, en Barcelona", *El País*, Madrid, 30 junio 1977.

⁹⁴ "Andreu Alfaro: el uso de la libertad", *Destino*, 2072, 23-29 junio 1977. La exposición motivó también alguna entrevista. De las más interesantes fue la de Gloria MOURE publicada en este mismo semanario ("Andreu Alfaro: el humanismo sin concesiones", *Destino*, 2074, Barcelona, 7 julio 1977) pues repasaba las influencias de Alfaro, los materiales que utilizaba, su vocación "desalienadora" de la sociedad ...

⁹⁵ VILLADOT, Guillem, "L'art de l'Alfaro", *Correo Catalán*, Barcelona, 21 julio 1977. Para este periodista los rasgos característicos de su obra y que delatan su paternidad son una especie de quintaesencia de grandes artistas: "un Miró, amb els valors plans, un Calder amb els valors mòbils, un Tàpies amb els valors dialèctics, un Viladecans amb els valors popular, etc."

⁹⁶ *Avui*, 19 junio 1977. *Cambio* 16, 4-10 julio. *Destino*, 2071, 16 junio 1977; 2072, 23 junio 1977 y 2074, 7 julio 1977. *El Correo Catalán*, 18 junio 1977. *El Noticiero Universal*, 10 y 21 junio 1977. *El País*, 30 junio 1977. *Jano*, 284, 15 julio 1977. *La Vanguardia*, 7 y 8 junio y 9 julio 1977. *Mundo Diario*, 7 julio 1977. Y *Tele/expres*, 18 junio 1977.

lugar observando sus formas a la luz del cinetismo. Un tercer nivel de lectura derivado de las formas de ejecución y los materiales que vinculan su obra con el *minimal*. Finalmente presta atención a un "juego semiótico" motivado por la necesidad de comunicar, de poseer una utilidad. De ahí que la valoración final se ajuste a la voluntad de Alfaro de intervenir con sus esculturas en espacios reales:

"Este aspecto activo y público constituye su aportación más fecunda y reencuentra el papel activo que tuvo la escultura del Renacimiento y que desde el Barroco al encerrarse en el aspecto fúnebre, momificado de los monumentos, se había perdido."⁹⁷

Un apoyo teórico a una evidencia ya sabida por el autor como era la capacidad de sus obras grandes para integrarse, transformarse o crear espacios abiertos. Un reto al que se someterá gustoso cuantas veces le sea posible desde entonces. Y tan alentador principio bien merecía un recuerdo permanente. Alfaro donará a la ciudad su escultura *Rombes bessons* realizada en aluminio anodizado de 4'5 x 7 x 3 m., para que quede definitivamente ubicada en este parque.

Antes de concluir este importante año de 1977 ha de mencionarse otra exposición individual, esta vez de dibujo y obra gráfica. Tuvo lugar en la joven galería valenciana Eixam y fue la primera vez que se exhibía una colección de dibujos, serigrafías y *bufatintes* con un carácter retrospectivo, pues se incluyeron papeles desde 1955 hasta el año anterior.

El año 1978 va a significar un paréntesis de reafirmación en distintos ángulos. En primer lugar, con la efectiva recuperación democrática los símbolos de su adhesión nacionalista se manifiestan de manera casi militante. No solamente será entonces cuando realice la escultura *D'un país que ja anem fent*, emblema de la entonces incipiente Generalitat Valenciana. En febrero participa en una colectiva de la Sala Gaspar ("Setza artistes i una bandera") de claro contenido catalanista, a la

⁹⁷ "Alfaro al aire libre", *Batik*, 35, Barcelona, junio-julio 1977, pp. 26-27.

que envía tres de sus obras inspiradas en la bandera: *El silenci de les quatre barres*, *Català power* y *Projecte per a un monument a Carles Salvador*. Y entre el 25 de junio y el 23 de agosto estará representado en la exposición "Art i Modernitat als Països Catalans" que se organizó la Staatliche Kunsthalle de Berlín con motivo de unas semanas culturales dedicadas a Cataluña, País Valenciano y Baleares. Naturalmente la exposición superaba la simple reivindicación localista pues significaba, aunque con el carácter voluntarista y empedrado de dificultades propias de aquellos años, un intento de proyectar exteriormente una cultura diferenciada a la española; además de la estricta significación artística de recuperar la historia de la vanguardia largamente silenciada por el franquismo. Así lo expresaban, en los diversos textos que integraban el catálogo, Cirici, Rafael Tous, Francesc Roca, Tomàs Llorens, Alicia Suárez, Francesc Fontbona y Enric Jardí. Las cuatro obras de Alfaro se presentaron en el apartado "Normativisme", junto a las de Sempere, Pericot y otros artistas y arquitectos.⁹⁸ Otras dos ocasiones en las que se pudieron contemplar obras suyas en el extranjero fueron la feria de Düsseldorf y la "I Triennale Europeene de Sculpture" celebrada en los jardines del Palais Royal de París.

Pero es el aspecto más destacada de este año (en el que no preparó ninguna exposición individual) la realización de su segunda escultura urbana o monumental en Alemania. Un hecho que inaugura su faceta de mago público. El ayuntamiento de la ciudad alemana de Mülheim convoca un concurso ⁹⁹ para la realización de un escultura destinada a una escuela de arte. El proyecto de Alfaro es seleccionado entre los de 25 escultores. Y a raíz de ello se organizará, entre octubre y noviembre, la exposición "Alfaro graeff Prasse" en dicho centro educativo, además de ser invitado a impartir una conferencia. Este hecho tuvo eco en la prensa valenciana, y el medio que entonces representaba la avanzadilla progresista resaltó la noticia recordando que "Alfaro no era profeta en su

⁹⁸ Cfr. COMBALIA, V., SUAREZ, A. y VIDAL, M., "Tot sobre les Setmanes Catalanes a Berlín", *Artlugi*, 4, Barcelona, 1977, pp. [1-4]

⁹⁹ Desde finales de 1977 Alfaro había intercambiado varias cartas con el Ayuntamiento de Mülheim y llegó a elaborar en ese año la maqueta definitiva que posteriormente recibió el visto bueno en el concurso.

tierra", y sugiriendo a los próximos ediles democráticos: "¿por qué no encargarle a Alfaro una escultura que sustituya, previo cambio de nombre de la plaza, la del General Franco?"¹⁰⁰

Aunque no se consumó esta "revancha" democrática y el Caudillo fue descabalgado bastante después en una teatral mascarada nocturna, las esculturas de Alfaro son ya reclamadas para parques o museos al aire libre como anuncio de los numerosos encargos que recibirá en la década siguiente. Precisamente el 9 de febrero 1979 se inaugura definitivamente en Madrid el Museo de Escultura al aire libre situado bajo el paso elevado de las calles Eduardo Dato-Juan Bravo, al que había donado en 1972 (por mediación de Sempere) su obra *Un mon per a infants [c]* (1970). Alfaro quedará así representado, en pleno Paseo de la Castellana, entre un conjunto altamente representativo de la escultura española del siglo XX: Alberto, Eduardo Chillida, Martín Chirino, Amadeo Gabino, Julio González, Rafael Leoz, Manuel Martí, Joan Miró, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, el citado Eusebio Sempere, Francisco Sobrino, Pablo Serrano, José María Subirach y Gustavo Torner. Lástima que tan interesante iniciativa se viera rodeada de la polémica ridícula sobre si el puente resistiría o no las seis toneladas de la escultura de Chillida *Sirena varada*, hasta el punto de retrasar su definitiva inauguración siete años. El sino del arte contemporáneo en España.

Por entonces colocará en la plaza del Ayuntamiento de Maguncia la escultura más importante ubicada hasta entonces en Alemania, y aún hoy de las dos o tres más relevantes por tamaño y localización: *La força de viure* de 6'5 x 7 x 5 m. No teniendo idéntica fortuna con el proyecto que presentó a un concurso de la firma Philips para realizar una gran escultura. Alfaro presentó una revisión de su obra *Donant-li voltes* de 1976, que se hubiera realizado con las partes horizontales incluyendo tubos de neón, siendo por tanto el único proyecto de escultura lumínica de Alfaro. La maqueta fue expuesta en el Philips Ontspannings Centrum de Eindhoven (Holanda) junto al resto de proyectos que concurren.

¹⁰⁰ "Alfaro premiado en Alemania", *Valencia Semanal*, 18, Valencia, 9-16 abril 1978.

Es también 1979 un año prodigo en exposiciones colectivas entre las que destaca la exposición "Otra dimensión" de la Galería Theo de Madrid. Una muestra que era un exponente maduro del nuevo talante internacional que adquieren las exposiciones celebradas en nuestro país. Con la novedad de que exposiciones comerciales como esta llegasen a alcanzar un rango mayor del que cabría esperar. Por otra parte, ésta en particular, acentuaba la presencia de destacados artistas cercanos al movimiento op y cinético: Agam, Albers, Calders, Soto, Le Parc, Noland, Palazuelo, Sempere, Tomasello, Vasarely y Schöfer. Pero También se ofrecían ejemplos del movimiento concreto (Arp), de la Banhaus (Bill) o del neoplasticismo (Mondrian). Alfaro se encontraba por vez primera (con su obra *Homenatge a Joan Miró*, 1973) en el contexto de algunas de sus ineludibles referencias y antecedentes. También participa en otras muestras como la de la galería Theo de Valencia sobre escultura internacional, una de la galería Artema de Barcelona que recogía obras de 21 escultores catalanes, además de participar nuevamente en el stand de Dreiseitel de la feria de Colonia.¹⁰¹

Pero sin duda alguna la exposición que supone la culminación de la década de los setenta, en la que hemos visto alcanzar a Alfaro la madurez artística y un pleno reconocimiento, es la celebrada, a partir del 15 de mayo, en el Palacio de Velázquez del Retiro madrileño. La exposición fue programada formalmente por el Ministerio en noviembre de 1978 cuando era director general de Patrimonio Artístico, Archivos y Bibliotecas Evelio Verdera Tuells y fue probablemente una iniciativa alentada por Felipe V. Garín que ocupaba entonces el cargo de subdirector de Museos Estatales, que seguía compatibilizando con numerosas responsabilidades en Valencia (director del Museo de San Pío V, del Museo de Cerámica, del Museo Arqueológico de Sagunto, además de sus deberes de catedrático de universidad). Y en unas fechas un tanto

¹⁰¹ También en este año colabora con un dibujo en una nueva exposición reivindicando los derechos humanos que tiene lugar en diciembre en Barcelona. Y en el Colegio de Arquitectos de Santa Cruz de Tenerife se presenta la colección de la Asociación Canaria de Amigos del Arte Contemporáneo en la que se encuentra un ejemplar de *El Matí*.

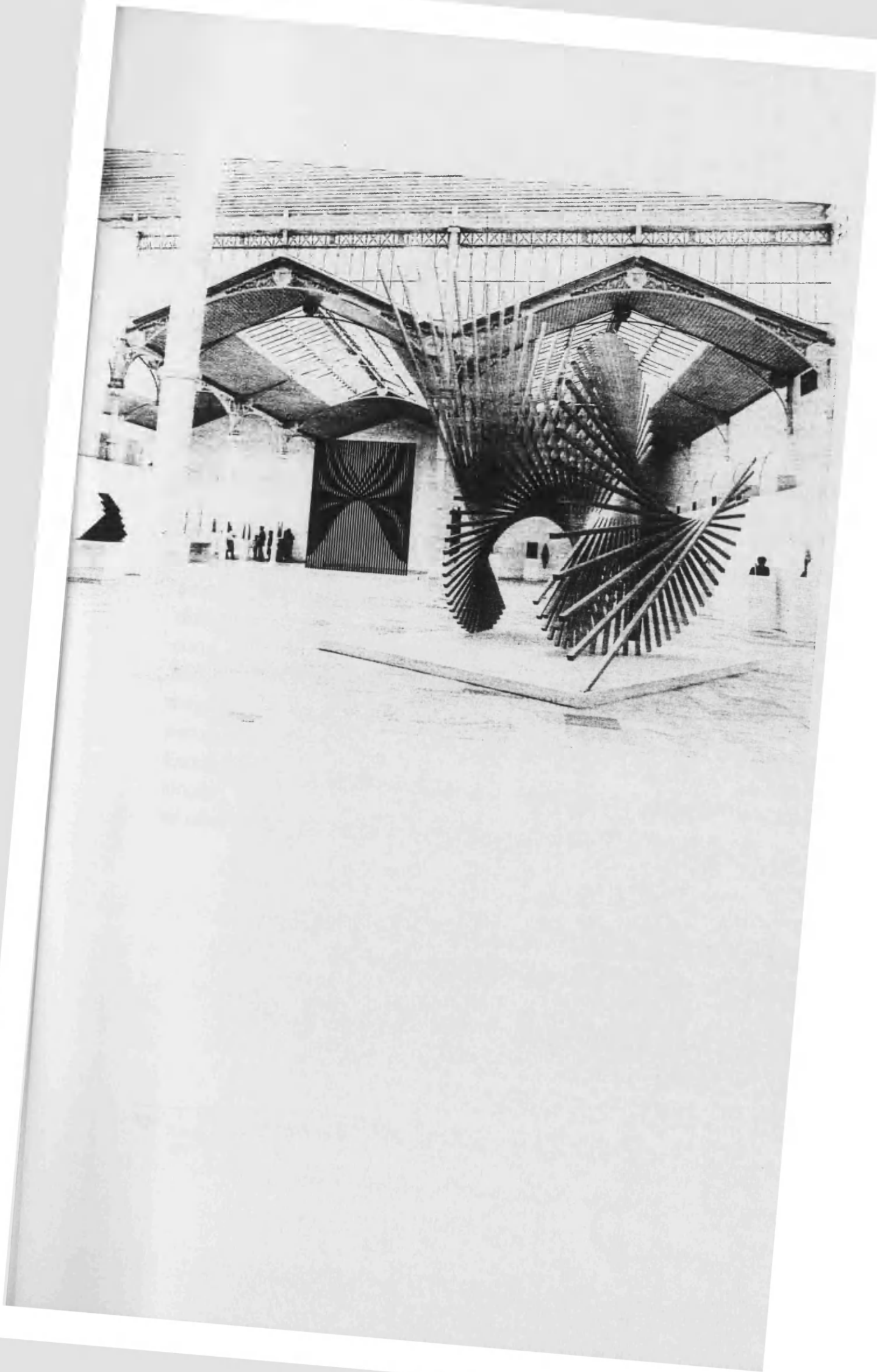
crispadas por la conflictividad social y la escalada de violencia protagonizada por ETA, GRAPO y grupos ultraderechistas. Una crispación que indirectamente también sufrió la exposición pues en vísperas de su inauguración la obra *Quadrat corb* (que se había instalado entre el estanque del Retiro y el Palacio de Velázquez) apareció completamente destruida.¹⁰² Pero el incidente no mermó la brillantez de una exposición que encontró en el Palacio y su entorno ajardinado, incluido el propio estanque donde se instaló la escultura *Nado*, un marco de singular adecuación estética.

La exposición se recordará durante algunos años como "memorable"; la ocasión excepcional en la que el público madrileño pudo descubrir ampliamente al escultor y que como recordará Figuerola Ferretti en 1983 supuso "la ratificación más importante de su saber y entender".¹⁰³ Pero me atrevería a decir que este ensalzamiento de la muestra fue un fruto más bien póstumo, cultivado ulteriormente. No pasó desapercibida, por supuesto, pero su eco y las valoraciones que suscitó no guardaron demasiada relación con la importancia y la apuesta que en la trayectoria de Alfaro significaba la exposición. El profesor Julián Gállego en un balance artístico del año la ponderaba, a la vez que señalaba con la anécdota de su visita el tenue interés público que atrajo:

"La exposición del notable escultor Andreu Alfaro (Valencia, 1929) en el Palacio de Velázquez del Retiro, no sé si habrá recibido tantos visitantes como merecía, como una de las más bellas de la temporada. Los dos palacios de cristal, de tan amable arquitectura, idónea para muestras escultóricas, sufren del inconveniente de estar en el centro del magnífico parque de Madrid, lo que obliga a sus visitantes (y pese a la tolerancia abusiva de automóviles entre los jardines) a caminar algunos pasos, lo que se sale de sus costumbres. [...] Cuando yo llegué a la de Alfaro, apenas encontré más que una visitante, eso sí, de

¹⁰² No se supo si el hecho tuvo motivaciones de algún signo o se trataba de un simple acto vandálico. Alfaro declaró a la prensa que lo entendía como "una reacción de desprecio frente a las obras de arte, que se puede producir en las grandes ciudades. De cualquier manera, es siempre una reacción peligrosa, porque suele estar muy cercana del fascismo". (*El País*, Madrid, 16 mayo 1979).

¹⁰³ "Las esculturas de Alfaro", *Goya*, 173, Madrid, 1983. Crítica de la exposición de la Sala Theo.



calidad: Madame de Margerie, embajadora de Francia [...] ¹⁰⁴

Y pensamos que en parte el alcance posterior se debió -además de por lo acontecido en los primeros ochenta, que propició la mirada retrospectiva- a la calidad del documento que transmitió: el catálogo. Que más que una publicación circunstancial fue una aportación bibliográfica importante, no solamente por la recopilación fotográfica y la descripción de un total de 190 obras que agrupaban cronológicamente toda su producción (incluyendo además dibujo y obra gráfica), sino porque reunió también excelentes contribuciones críticas. Por un lado fue más que significativa la participación de Joan Fuster, de cuyo texto se desprende la sinceridad de la admiración y la fuerte complicidad de la amistad. En la que parecía ser la exposición de su definitivo reconocimiento "oficial" en Madrid, Alfaro quiere aparecer vinculado al gran líder intelectual del nacionalismo valenciano, con quien comparte -como dice el propio Fuster en su texto- "unas cuantas lealtades profundas". Pero también participan en el catálogo Valeriano Bozal y Tomàs Llorens. Bozal analiza, con nuevos razonamientos, lo que Alfaro ha ido clarificando en los últimos años: la consideración del espacio y el tiempo como un elemento activo de la escultura. Argumenta con acierto que sus obras de los setenta no son simples objetos tridimensionales, sino que invitan al contemplador a la percepción de su espacialidad desarrollada necesariamente en el tiempo. Esculturas que reclaman una práctica perceptiva pura, sin servidumbres de ningún tipo. Un objetivo plástico con el que Valeriano Bozal se identificará, tal como expresa en su párrafo conclusivo:

"La sencillez y simplicidad de las pautas utilizadas tiende a eliminar los elementos narrativos que las imágenes suelen contener. Una barra de metal es sólo una barra de metal, y un eje no es más que un eje. Su significado autónomo no va más allá de la función que en el conjunto -o fuera de él- pueden desempeñar. De esta forma, el reclamo de la práctica perceptiva se hace más evidente en cuanto tal práctica, sin segundas intenciones. Es como si de pronto nos dijeran ¡vamos a mirar las cosas! Algunos preguntarán por la finalidad de esa mirada, que es la mirada misma, y dirán que no es bastante. Yo sí tengo

¹⁰⁴ "Las artes plásticas en Madrid (temporada 78-79)", en AA.VV., *El año cultural español 1979*, Madrid, Castalia, 1979, pp. 202-203.

bastante."¹⁰⁵

Finalmente Tomàs Llorens (al que podemos considerar como el mejor conocedor, e incluso, inductor teórico de la trayectoria de Alfaro), logra en un denso texto en el que analiza la obra desde los conceptos de la tradición purovisibilista de *línea, espacio/movimiento, textura y figura*, delinear el sistema elaborado por Alfaro a lo largo de su último desarrollo y que él sintetiza como el progresivo intento de desmaterializar la visión de una escultura que ocupa el espacio con la delicadeza de la línea y que finalmente llega, en el límite de ese mismo sistema, a la necesidad de apelar a un principio de *figuratividad* sea natural (alas, movimiento del mar, del fuego, un brazo humano...) sean *logotipos* o signos artificiales; aplicando -según Llorens- unas condensaciones polisémicas (en el sentido que Galvano della Volpe daba al término). Un principio de figuratividad que hace que la obra remita a algo exterior al sistema desde el que ha sido construida: a la historia. Un referente cargado de futuro. El último párrafo resulta profético:

" 'Todo es historia', ha dicho Alfaro en cierta ocasión refiriéndose a su escultura. Y con ello se refería no sólo a la historia de la escultura -la escultura griega, por ejemplo, que constituye uno de los puntos de referencia preferidos por el artista-, sino también y sobre todo a la historia de sus contemporáneos -las pasiones, deseos y aspiraciones, la seducción por la belleza de los hombres con los que convive y que se encuentran próximos a él-."¹⁰⁶

Pese a esta importante apuesta, la exposición -como hemos adelantado- no concita demasiado interés en los medios artísticos. A pesar de que no faltan críticos que califiquen la presencia de Alfaro en el Palacio de Velázquez como un acontecimiento artístico excepcional ¹⁰⁷ lo cierto es que fueron más bien escasas las críticas de relevancia. No faltó una de Moreno Galván, ¹⁰⁸ otra de mayor interés escrita por Gloria Moure

¹⁰⁵ "Andreu Alfaro, dos notas", en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Patronato de Museos, 1979, pp. [29-30].

¹⁰⁶ "Línea, espacio, movimiento, textura y figura en la obra de Alfaro", en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Patronato de Museos, 1979, p. [54].

¹⁰⁷ ALFARO, J. R., "Andreu Alfaro", *Hoja del Lunes*, Madrid, 1979.

¹⁰⁸ "Andreu Alfaro, escultor catalán de Valencia", *Triunfo*, 860, Madrid, 21 julio 1979, p. 43.

¹⁰⁹ y otra de Julio Arrechea.¹¹⁰ Además de algunas entrevistas.¹¹¹ No obstante la prestigiosa revista *Opus Internacional*, publicaba una muy favorable crítica de la exposición firmada por Gerald Gassiot-Talabot con referencia al momento histórico español que merece ser recordada en su integridad:

"L'Espagne, par de multiples signes, à peine sortie du franquisme, montre qu'elle renait à la vie artistique, avec une sorte de fièvre, un peu de confusion. Le pouvoir reste à prendre encore, entre les rituels du passé et les convoitises du présent. La nouvelle direction des musées a pris une excellente décision en accueillant dans la salle éclatante de lumière et de blancheur du Palacio de Velazquez, en plein parc du Retiro, un important ensemble de pièces de Alfaro. Le sculpteur catalan, qui a séjourné longtemps à Paris, montre, sur plus de vingt ans, une évolution qui va des pièces découpées, déchiquetées du début des années soixante aux récents montages qui se déploient dans l'espace, sublimes éventails, queues de paons, coquilles et soleils de métal. La métaphore n'est pas inconvenante pour un art qui, tout en poussant au plus loin les recherches formelles, n'a jamais renoncé à dire ses racines, ni à signifier. Les déchirures baroquisantes du début se lisaient déjà dans une relation avec l'espace, invitant au mouvement, mais les grandes pièces à articulation tubulaire peuvent se concevoir à la fois dans une acception cinétique (transformation par le déplacement du spectateur) et dans une formulation minimaliste (rapport avec la totalité de l'espace). Or l'espace ici est propice au contrepoint entre les rythmes architecturaux de l'ossature métallique du palais et le déploiement généreux, lyrique d'un linéaire d'aluminium qui exploite un grand nombre de possibilités du vocabulaire plastique. La courbe ciselante, l'armature des droites: autant d'écritures qui restituent et abolissent, à chaque pas, les trois dimensions. Les lignes pures d'Alfaro s'inscrivent sur la page blanche du palais Velasquez avec une virtuosité, une hautaine élégance, qui sont à chaque fois invention, découverte, exploration d'un développement possible."¹¹²

¹⁰⁹ "Andreu Alfaro, fidelidad a una trayectoria", *Batik*, 50, Barcelona, 1979.

¹¹⁰ "La aventura de Alfaro", *El País*, Madrid, 21 junio 1979; y *Levante*, Valencia, 24 junio 1979. Nótese que las críticas se publican con más de un mes de retraso respecto a la apertura.

¹¹¹ LOGROÑO, Miguel, "Alfaro...", *Diario 16*, Madrid, 31 mayo 1979, p. 19. MARI, Rafael, "Andreu Alfaro", *Valencia Semanal*, 75, Valencia, junio 1979, pp. 32-36.

¹¹² "Madrid. Retrospective Alfaro", *Opus Internacional*, 74, París, otoño 1979.

La exposición tuvo en cambio una consecuencia biográfica inmediata como fue el intento desde diversas instancias de contar con su nombre. En primer lugar desde la esfera oficial, pues el nuevo Director General de Patrimonio Artístico cuando se abre la exposición, Javier Tusell, le propone entrar a formar parte del Consejo Asesor de las Artes Plásticas que se había creado en julio.¹¹³ Una iniciativa que no es naturalmente un signo de comprensión política, pues la posición de izquierdas y nacionalista del escultor era sobradamente conocida, sino más bien uno de los gestos de "convergencia" que caracterizaron la política de la UCD. Alfaro no cree en la teoría de la *futilidad* pues el nuevo sistema daba ya argumentos para la esperanza, y acepta contribuir por ello al clima de normalización democrática y colabora en la puesta en marcha de algunas iniciativas del Ministerio junto a José María Ballester, Venancio Blanco, Arcadio Blasco, Rafael Canogar, Francisco Echauz, Julián Gállego, Eusebio Sempere, Pablo Serrano, Francesc Vicens y Fernando Zóbel, que componían dicho Consejo. Una de ellas fue la primera convocatoria de becas y ayudas para artistas jóvenes en cuya nómina de beneficiados se encontraban nombres como Chema Cobo, Victoria Civera, Juan Uslé, Jaume Plensa, Antón Lamazares, Pedro Sinaga, y un largo etc.¹¹⁴ Naturalmente este reconocimiento desde el gobierno se corresponde con la paralela reivindicación de la oposición, constituida ya como tal oficialmente. De ahí que sea sintomático que, coincidiendo con la exposición del Retiro, sean entrevistado por Eduardo Romero Verdú en *El Socialista*, nuevamente editado en España tras la larga censura franquista.¹¹⁵ Y, por fin, como era lógico, la reivindicación en su propia tierra. En junio se publicará en la progresista *Valencia Semanal* una larga entrevista a cargo del actual redactor del diario *Las Provincias*, Rafael Mari.¹¹⁶ Toda ella tiene un sesgo biográfico y personal, se hace un

¹¹³ BOE de 14 de agosto de 1979. Alfaro es nombrado oficialmente en el mes de octubre.

¹¹⁴ La comisión calificadora para otorgar estas becas (convocadas el 14 de agosto de 1979) en concreto fue constituida el 6 de noviembre por Andreu Alfaro, Enrique Azcoaga, Venancio Blanco, Arcadio Blasco, Rafael Canogar, Francisco Echauz y Víctor Nieto. Nótese que en estos órganos Alfaro es el único miembro con claras vinculaciones "periféricas".

¹¹⁵ "Andreu Alfaro: 'Sólo podemos ser libres a través de la cultura'", *El Socialista*, Madrid, 17 junio 1979, p. 24.

¹¹⁶ *Valencia Semanal*, 75, Valencia, junio 1979, pp. 32-36. La entrevista esta ilustrada con

detallado seguimiento de su trayectoria y personalidad, de su evolución ideológica y de su inquieta búsqueda en lo artístico. Los intelectuales y artistas que habían mantenido la imagen simbólica de la libertad, comenzaban a ser instalados en el prestigio democrático de cuño oficial. Los que lograron sobrevivir tendrían un renovado protagonismo en la década siguiente.

Al comienzo de ese otoño Alfaro realiza también su habitual subida al Norte. Expone de nuevo individualmente en la galería Dreiseitel entre el 15 de septiembre y el 14 de noviembre, como novedad el catálogo contenía un texto de Ulrich Gertz que comenzaba a reflejar el interés hacia su escultura de la crítica alemana.

Alfaro a sus cincuenta años había alcanzado ese punto de brillantez y estabilidad en la que muchos artistas hacen descansar la base de su obra definitiva. Existía en torno a él un cierto aliento de unanimidad para ponderar su impecable trayectoria de veinte años en la que la posición de vanguardia había logrado alcanzar incluso una respuesta de reconocimiento popular. Sus obras empezaban a entrar en algunos museos y galerías de reputación, habían ocupado espacios urbanos y brotado con vitalidad en medio del paisaje. En concreciones de definido lenguaje simbólico, habían adquirido ocasionalmente el estadio de la iconografía colectiva y de reivindicación social. Pero Alfaro barrunta que un artista mientras vive nunca llega a tierra firme. Las barras de acero o aluminio son ahora las alas para un viaje que recomienza. Lo anuncia su amigo Fuster en el catálogo citado: "Alfaro ha alcanzado su plenitud. O no. Todavía nos dará más." La libertad, su constante -según confesaba a Miguel Logroño-, le empujará hacia otras metas.

siete fotos personales desde su infancia y juventud, hasta ese momento.

8

**De la madurez y lo protelco:
la libertad de un escultor
(1980-1991)**

Cuando comienza la década de los ochenta nuestro escultor alcanza una madurez y una proyección en la que muchos artistas optan por la estabilidad y la legítima profundización en los hallazgos técnicos y estéticos ya resueltos. Pero el carácter de aquel dibujante que veinte años atrás había decidido reiventarse una ya lejana vanguardia no había perdido su ímpetu para replantearse de nuevo el camino, impelido como entonces por una fe en el progreso, entendido como continua renovación, como continua dialéctica entre lo ya resuelto y los retos pendientes. De hecho no será fácil encontrar en el panorama español otro artista de su generación que, hoy por hoy, difiera más en sus realizaciones no ya de sus propósitos iniciales o de su etapa de "despegue", sino de las mismas formas con las que entra en esta su, por ahora, última y fértil etapa. Sea cual sea el resultado de su trabajo más reciente hay un hecho (un valor, podemos decir sin exageración) perfectamente reconocible: la apuesta cada vez más fuerte por el riesgo. Una elección entre la lucidez y la valentía, de combatir en el propio campo y en el contrario, de instalarse en la ruptura y la contracorriente frente a la continuidad y la facilidad. Para bien o para mal, como él mismo ha repetido, "siempre he estado del lado de la libertad".

Una libertad para ser fiel a sí mismo por encima de ataduras, pero también para dejarse influir por nuevos impulsos, por el curso de la historia. La trayectoria biográfica de Alfaro en los ochenta seguirá en muchas de sus grandes trazas el curso de los acontecimientos que

cambian la faz de su país y del Estado. Y libertad, además, para seguir comprometido con los ideales y presupuestos de una nueva oportunidad para la cultura en el País Valenciano que a lo largo de estos años se concretarán en un estilo de hacer y en varios proyectos decisivos en los que Andreu Alfaro colaborará con decisión. A fin de cuentas una buena parte de las ideas políticas vinculadas con el progresismo, la modernidad y la identidad valenciana defendidas por Alfaro durante toda su vida van a plasmarse en las nuevas instituciones democráticas, en cuyos proyectos culturales no dudará en influir; superando preconcepciones o dogmatismos inservibles. Pero también haciendo acopio de paciencia ante una transición política que en Valencia fue especialmente conflictiva y muy poco ejemplar. Y en la que la cultura, los intelectuales y los signos políticos fueron tema de debate acalorado, e incluso, blanco de agresiones irracionales.¹ Unas circunstancias que pusieron a prueba la esperanza, las ganas de seguir trabajando en Valencia. Un sentimiento que no se remontó hasta finales de la década. En 1983 dirá:

"Valencia es una ciudad sucursalista que lo único que le interesa es la mediocridad. [...] Esto es lo que siempre ocurre en sociedades sucursalistas, de derechas, reaccionarias. El poder en Valencia está en manos de esa gente. Todo sigue igual." ²

No todo seguía igual, pero ni discurría como se había imaginado ni la forma como se estaba produciendo el cambio democrático en Valencia y sentando las bases para su reconstrucción nacional eran motivo de complacencia. Tomàs Llorens escribe en 1981 una introducción a unos textos suyos de 1978 para el catálogo de la "Mostra cultural del País Valencià" celebrada en Alcoy (Alicante) que terminaba diciendo:

¹ El grave atentado contra Joan Fuster de 1981, que produjo hondo malestar en Alfaro, fue un momento algido en la espiral de crispación que se había iniciado cuatro años antes con la puesta en marcha de la pre-autonomía. En enero de 1983, en un momento de mayor tranquilidad, Alfaro recordará: "A las fuerzas progresistas les han pegado en la calle, impunemente, durante la transición. Esto es intolerable. A un Presidente del Consell autonómino, a un Presidente de la Diputación, a un Alcalde de la ciudad, les han pegado, empujado, insultado en plena calle. Intolerable, y se ha permitido en la democracia. A veces digo que la inquisición se había disfrazado en mi tierra de democracia. La gente dice que exagero. Pero es así." (GARCIA, Manuel, "Entrevista con Andreu Alfaro...", *Lápiz*, 2, Madrid, enero 1983, p. 29).

² *Ibidem*.

"No havia rellegit aquests textos des de que els vaig escriure, fa ara tres anys, i aquests tres anys semblen un segle. El 'període de transició' arribava a la seua fi, i molts intel·lectuals d'esquerra ens imaginàvem aleshores un futur ben diferent del present que tenim. Com és possible que ens trobem tan lluny d'aquell moment si ha passat tan poc temps i tan poques coses?"³

En realidad, y a excepción del específico "problema valenciano" que determinó una anómala solución a los problemas de identidad lingüística y de simbología, el resto del Estado, desde las elecciones de 1977, estaba adquiriendo unos saludables rumbos de normalidad cultural. Era natural que ello sucediera pues era precisamente en el espacio de la cultura donde podían manifestarse con mayor claridad y rapidez las contradicciones con el régimen anterior. El nuevo Estado democrático aspiraba a legitimarse, sobre todo restaurando las relaciones rotas con los intelectuales y artistas tanto del exilio interior como exterior. Un acto simbólico de dimensiones históricas fue la llegada a España del *Guernica* de Picasso en 1981⁴ y la exposición antológica que, con motivo del centenario del artista, organizaron conjuntamente el Ministerio de Cultura, el Ayuntamiento de Barcelona y el Museo Picasso de esta ciudad. La muestra, que reunía más de un centenar de obras procedentes del Ermitage, el MOMA o la National Gallery de Washintong, fue la línea de salida de un programa de grandes exposiciones que se descubrieron como nuevos fenómenos de masas, totalmente desconocidos en el país. Después vendrían las exposiciones sobre Moore, Cezanne, Matisse, etc.

Paralelamente a este interés por el arte internacional, la propia España, constituida ya en un símbolo de transición democrática, comienza a ser redescubierta como foco de interés artístico. Naturalmente se

³ "Nota editorial", en cat. exp. *Mostra Cultural del País Valencià*, Alcoy, Ajuntament, 1981, p. 13. La mostra, compuesta por un gran número de actividades (exposiciones, conferencias, conciertos y recitales, fundamentalmente), fue calificada por los gestores más beligerantes del confucionismo de aquellos años como una encarnación elocuentísima de la "expansión imperialista del pancatalanismo". (RAMOS, Vicente, *De Albiñana a Monzonis (Agonía del pueblo valenciano)*, Valencia, Novecientos, 1981, p. 197).

⁴ Alfaro, satisfecho por el éxito de las negociaciones, escribió una carta felicitando a Javier Tusell en la que resaltaba la importancia de este reencuentro con la figura de Picasso.

revalorizan los autores ya conocidos y apreciados internacionalmente, pero el interés internacional se centra con entusiasmo en el descubrimiento de la generación más joven. Raramente el interés de los comisarios o las galerías extranjeras se plantean revisiones del pasado. Y de resultados de este clima volcado hacia lo más joven (desconocido en otros ámbitos de la cultura, en los que mayoritariamente se apostó por la recuperación de la memoria) tan poco las instituciones públicas -entrados los ochenta- invirtieron ningún esfuerzo en promocionar a artistas de más de cuarenta años. De este modo Alfaro y los de su generación, pisando la meridiana etapa de los reconocimientos, pero aún no consagrados ni por el valor mercantil exportable, ni por una historia personal concluida y ya hecha referencia de manual, parecen, de nuevo, perder el tren del apoyo institucional en un momento especialmente favorable para el arte español en el exterior.

Son un conjunto de razones sociales (oportunidad de dar una nueva imagen del país en el exterior, joven y homologable; dirigismo de una nueva tendencia consumidora de cultura como valor de prestigio democrático...) y otras razones más específicas de los ámbitos galerísticos y del comercio del arte a nivel internacional los que abonaron el éxito del arte joven español entre 1982 y 1988. Fruto de los cuales la conexión internacional y la apertura a la crítica y el mercado, que tan trabajosamente consiguieron un pequeño grupo de los artistas de la vanguardia española de los cincuenta y sesenta, resulta extraordinariamente más fácil y rápido para los jóvenes. El paso de la década, como veremos, desacelerará este proceso de novedades promocionadas en favor de una vuelta a quienes, desde la madurez, siguen imponiéndose la disciplina de la experimentación sin llegar al "todo vale". En definitiva, un nuevo contexto para el arte español que no es más que un inevitable reflejo de la llegada al país de la industria cultural de las sociedades avanzadas. ⁵

⁵ Una descripción de este nuevo contexto artístico puede encontrarse en el texto de CALVO SERRALLER para el monumental catálogo de la exposición sobre el arte español de 1936 a 1985 en la simbólica celebración de "Europalia 85". (Ahora en *Del futuro al pasado*, pp.144 y ss.) Una visión más reciente y más crítica también es la de POWER, Kevin, "La 'ligeresa' de los ochenta", *Revista de Occidente*, 129, Madrid, febrero 1992, pp. 95-111. Y "Los ochenta: guía para no perderse", en cat. exp. *Los ochenta en la Colección de la Fundación "la Caixa"*, Sevilla, Comisaria de la Ciudad de

Un contexto nuevo en el que el arte comienza a desempeñar un protagonismo mucho mayor en los medios de comunicación de masas, en los estándares de cultura y el ocio de las ciudades. Alfaro, sin ser objeto directo de promociones, sabrá aprovechar las nuevas circunstancias para dar a conocer su nueva obra en espacios públicos preferentes o singularizados con la ayuda de las instituciones que contribuyen innegablemente a que, a partir de los ochenta, cada una de sus muestras más que una suma de esculturas, produzcan la sensación, en ocasiones ciertamente audaz, de poner en pie *mundos*. El campus de la Universidad Complutense de Madrid, el Mercat del Born en Barcelona, el Parc de la Mar en Mallorca, el palacio de Brühl en Alemania son algunos de esos espacios brindados a la escultura de Alfaro. Por no hablar del IVAM en Valencia, escenario del homenaje más amplio que se recuerde concedido en Valencia a un artista vivo.

Y en ese contexto encontramos otra razón para el redescubrimiento y consolidación de la obra de Alfaro, que le afecta de una forma indirecta pero a la que él sabe sacarle partido. Nos referimos al relanzamiento de la escultura, al repentino interés por el género que se detecta a mediados de la década.⁶ Un género que ha sido, sin duda, el más cambiante de las artes de estos años. Unos cambios a los que él mismo ha hecho honor es su trayectoria.

Pero por encima de esta coyuntura más o menos favorable, la proyección de la obra de Alfaro en los ochenta es producto ante todo de una intensa y muy fructífera dedicación a la escultura. Su capacidad creativa parece ser más fecunda que nunca. Nuevas ideas y proyectos brotan de su mente y llenan las páginas de sus cuadernos de trabajo. La producción de obras aumenta considerablemente respecto a etapas anteriores, hay años que llegarán a realizarse medio centenar de piezas definitivas; y hacen falta nuevos colaboradores pues su mente va

Sevilla, 1992, pp. 62-85.

⁶ A los nuevos aires que recibe la escultura urbana producto de la voluntad conmemorativa de las instituciones dedicaremos nuestra atención más adelante.

demasiado deprisa y se adentra por materiales y técnicas desconocidas hasta entonces. Unas ideas le llevan a otras, se multiplican, y es consciente de tener un tiempo acotado para llevarlas a cabo. En 1985 confiesa al periodista Ventura Meliá: "Puede que me queden veinte años. Y he de aprovechar el tiempo. Ya pienso que no voy a tener tiempo, que no tengo tiempo."⁷

Es una reflexión sobre el qué querer decir y de cuántos modos diversos. Ello explica la celeridad y casi perfecta singularidad conceptual y temática de cada uno de sus ciclos escultóricos en los que estructurará su producción durante el periodo. Ello explica también que la escultura acabe por convertirse en un verdadero motivo vital, por encima de una necesidad profesional o de una persecución de lo sublime: "Ante todo hay que hacer lo que a uno le guste, y si yo me paso tantas horas en el taller es porque me divierto. Que nadie piense que me torturo y me sacrifico por la obra perfecta."⁸

Y junto al taller, las horas de reflexión teórica sobre las más variadas lecturas: historia de la escultura, estética, filosofía, novela, poesía... En los cuadernos, junto a los esbozos de esculturas, cada vez son más las notas, reflexiones, resúmenes de lecturas o ideas sueltas. La inquietud intelectual un tanto difusa y autodidacta se hace más profunda y encuentra su motivo de reactivación con el conocimiento de la obra y la figura de Johann Wolfgang von Goethe. La evolución de los ochenta en el territorio de las ideas es un diálogo constante con Goethe; e incluso en la aproximación de su obra a la naturaleza y la historia -los dos factores claves del cambio de rumbo de los ochenta- no se encuentra lejana la figura del maestro. "Amb el Joan Fuster havia obert els ulls -dirà en 1983-; amb el Goethe, ja no vaig parar de mirar."⁹ Esta admiración por Goethe viene de atrás pero es coincidiendo con el cambio de década cuando se acentúa. Muchas horas de lecturas a partir de entonces transcurrirán con la edición de Cansinos Assens de sus obras completas entre las manos; y

⁷ "Andreu Alfaro, el cuerpo humano en el arte", *Levante*, Valencia, 12 mayo 1985, p. 19.

⁸ PIERA, Emili, "Andreu Alfaro, enamorado del Barroco", *Tiempo*, Madrid, 10 octubre 1988, p. 84.

⁹ "Del sentiment a la idea", *Tascó*, 5, Reus, junio 1983, pp. 5-6.

sobre todo abiertas por las *Conversaciones con Eckermann* o las páginas autobiográficas, porque lo que interesa es el intelectual humanista, el gran genio creador. Un interés vehemente, entusiasta, que encontraremos durante la década en muchas de sus declaraciones. Un asiduo interlocutor de esas conversaciones como Fuster nos dirá recientemente: "Parlar amb l'Alfaro, últimament, era parlar de Goethe."¹⁰ Las razones de ese deslumbramiento eran para Alfaro muchas y dispares:

"Goethe és el principi de la modernitat. Representa l'humanista, l'home complet (que fa música i teatre, estudis de física, estudis de colors, escriu poesia, fa estudis dels ossos, és un gran pensador...), que ha iniciat el pas a l'home de la modernitat. Goethe té una obra, l'única que redimeix la humanitat pel treball, que és *Herman i Dorotea*, en realitat la primera obra marxista. Un altre aspecte de Goethe és que descobreix Itàlia -és l'inventor del turisme- [...]. I per mi descobreix qué vol dir ser català quan descobreix què és la pàtria..."¹¹

Así Goethe se convierte en un referente intelectual cargado de las más variadas sugerencias que iluminan desde nuevos ángulos buena parte de su anterior ideario cultural, ideológico y aún estético. Algo que, habida cuenta el poco favor que entre nuestros contemporáneos ha gozado Goethe, la propia dificultad intrínseca de su pensamiento, sumado a las demás acusaciones de inautenticidad o cinismo vertidas sobre su figura, resulta cuanto menos sorprendente. Pero como señala Eugenio Trías en la primera página de su brillante introducción a la persona y la obra del alemán, los numerosos obstáculos que median entre nosotros y él pueden suplirse "con tiento, con paciencia, con seriedad y sobre todo con amistad".¹² Y si bien en España -como sentenció con pesimismo Cernuda- Goethe había sido letra muerta, el escultor valenciano se encontraba en especial disposición para acometer ese esfuerzo de aproximación ante todo -permitáseme decir- por afinidad. Una común falta de sensibilidad para la tragedia y para el patetismo; eso que ha pasado por ser quinta esencia de lo español, en fórmula unamunesca, como "sentido trágico de

¹⁰ "Alfaro", en cat. exp. IVAM, Valencia, 1991, pp. 12-13.

¹¹ PIÑOL, Rosa María, "Andreu Alfaro: 'Si no fos catalanista, no seria escultor'", *Avui*, Barcelona, 26 noviembre 1981, p. 25.

¹² *Conocer Goethe y su obra*, Barcelona, Dopesa, 1980, p. 9.

la vida". No nos parece nada casual que fuera un intelectual periférico, para más señas catalán, como Joan Maragall, quien lograra sintonizar sin prejuicios con la personalidad de ese otro pacífico burgués como fue Goethe. Las palabras con que Trías explica la predisposición cultural del poeta catalán para penetrar en lo más íntimo del mito dilucidan también las del escultor:

"Maragall supo dar expresión a esa alma catalano-burguesa (¿pero hay algo catalán que no sea esencialmente burgués?) que gusta de lo sencillo, íntimo, cotidiano, pero que alienta la perfección, la medida, el orden, el 'acabado' en cualquier acción o ejecución. Me refiero a esa heroicidad de lo no-heroico, a esa capacidad por producir una espontánea poética de lo industrial, casero y familiar: una dignísima síntesis de melodía sentimental y plasticidad objetiva y geométrica [...]. Maragall, el barcelonés, el catalán, entendió a Goethe, vio, o intuyó al menos, un pasadizo subterráneo por donde unir a él esta parte del alma hispánica, parte esencial y eternamente olvidada, tanto por cegueras hidalgas trasnochadas como por resentimientos nacionalistas."¹³

Una fórmula, en definitiva, de encontrar una ligazón entre los grandes ideales del humanismo y la cultura europea, y las particulares raíces nacionales de sus diversas tradiciones. Tal vez una quimera, pretender ser universal y particular al mismo tiempo; pero en ese intento reside la más profunda libertad intelectual.

Pero si bien alrededor de Goethe gira una parte de la actividad intelectual de Alfaro, otros autores y otros periodos de la historia centran su atención, una atención virgen en muchos aspectos. Junto a la ilustrada razón goethiana, reconoce la fascinación barroca de Bernini. De algún modo van configurándose dos constantes que trenzarán una reflexión sobre todo lo hecho hasta ese momento, un camino que acabará por considerar una simple preparación para lo que habría de realizar en esta década. En 1983, introducido de lleno en la nueva etapa, reflexiona sobre esta evolución y el papel de los nuevos referentes culturales:

"Jo crec que de cinc anys cap a aquí he canviat prou de criteris,

¹³ *Op. cit.*, pp. 25-26.

perquè he reflexionat molt sobre el 'catecisme cultural' a partir de les meves lectures de Goethe i les meves noves reflexions sobre el marxisme. En Goethe he vist representat tot allò que jo tenia equivocament. El sentit comú per mi ha pres una gran importància, allò que ell defineix com la raó i l'espontaneïtat. El meu segon descobriment ha estat Bernini, que no es solament Bernini, sinò el barroc. Jo em trobo amb una societat molt moderna, molt barroca."

Y después del barroco, su "segundo descubrimiento",¹⁴ vendrán otros motivos culturales estrechamente relacionados con la historia y la plástica escultórica como la estatuaria antigua, el cuerpo humano, el retrato clasicista, etc. Todo lo cual demuestra su insaciable curiosidad intelectual, que será reflejada en varios escritos aparecidos durante los últimos años; especialmente sus "Reflexions després d'un viatge a Nova York",¹⁵ las "Reflexions a l'entorn de l'escultura",¹⁶ su intervención en el seminario de la UIMP,¹⁷ y su artículo "Por una escultura no pictórica";¹⁸ además de otros de carácter más estrictamente periodístico.

* * *

El protagonismo en la vida de Alfaro de estas mitologías personales va a transformar su forma de entender el compromiso intelectual con su tiempo. Un tiempo, el de los ochenta, en el que tantas ideas entraron en crisis; es la muerte de las ideologías, la pérdida de fe en el progreso, el futuro o la posibilidad de transformar el mundo. No se sumará a la desesperanza, porque como dirá recientemente "la gente de mi generación difícilmente podemos olvidar la solidaridad y la justicia social; eso hay que recuperarlo." Existen constantes en ciertas biografías que de abandonarse se pierde un signo de identidad.

¹⁴ RENDE I MASDEU, Joan, "Alfaro: el barroc de la simplicitat", *Avui (Art)*, Barcelona, 16 junio 1983, p. II.

¹⁵ *Saber*, Barcelona, mayo 1980, pp. 32-33.

¹⁶ *L'Espill*, 9, Valencia, primavera 1981, pp. 65-77.

¹⁷ AA.VV., *El Arte visto por los artistas*, ed. de F. Calvo Senaller, Madrid, Taurus, 1987, pp. 17-36.

¹⁸ *Kalías*, 3-4, Valencia, octubre 1990, pp. 62-65. Versión modificada del texto publicado en el volumen colectivo que recogía la totalidad del ciclo de conferencias en donde fue pronunciada (AA.VV., *Doce artistas de vanguardia en el Museo del Prado*, Madrid, Mondadori, 1990, pp. 113-130. Nos referimos a estos y otros escritos de Alfaro en sus respectivos años de publicación, en páginas siguientes.

En los ochenta su compromiso ciudadano sigue presente pero ha cambiado algunas de sus formas, acorde con las nuevas circunstancias. No obstante aunque ocupe de su tiempo en actos, comisiones, reuniones... -pues su actividad pública aumenta-, no centrará ya demasiadas ilusiones. Seguirá ocupándose por su ciudad, porque tenga un lugar digno para el arte contemporáneo, ante el ministro, el director general de Bellas Artes, el alcalde, el *conseller*...; aceptará encargos de carteles, esculturas, monumentos; pero su interés vital está ya centrado casi exclusivamente en su obra. Una obra que más que nunca pretende salvaguardar de las contingencias externas.

"Creo que mi actitud como artista ha estado relativamente separada de mi actitud como ciudadano del País Valenciano. Aunque naturalmente han ido influyendo las sucesivas situaciones políticas, no he militado a través de mi obra, que jamás ha sido algo parecido al *realismo socialista* o a una Estampa Popular. Intento que mi escultura sea un acto de libertad."¹⁹

Alfaro se preocupará en el cambio de década de marcar cierta distancia entre su proyección artística y su proyección como hombre público, pues adquiere conciencia del peligro que supone para la valoración y perdurabilidad de su obra el creciente interés que suscita su persona y sus manifestaciones en los medios de difusión. Pero a pesar del empeño por que un Alfaro no haga sombra al otro, lo cierto es que siempre ha ejercido de valenciano; y este país no anda sobrado de referentes con los que arraigarse en el presente y que sean la conciencia permanente de los valencianos; quienes le adviertan del grave peligro de perder el idioma y con ello su propia identidad de pueblo.²⁰ No parece extraño que se le

¹⁹ SOLBES, Rosa, "Alfaro expone en el Born su escultura nacionalista", *El Periódico*, Barcelona, 31 mayo 1983.

²⁰ En el prólogo de su libro *Ara o mai* (Valencia, Eliseu Climent, 1981) Fuster lanzaba una voz de alarma en este sentido: "Els valencians estem en el perill immediat de perdre l'idioma. La crisi actual no és comparable amb qualsevol altra que la nostra llengua ha sofert al llarg de la història. Si almenys n'arribem a tenir una consciència plena, ja començarà a haver-hi lloc per a l'esperança. Després encara vindrà molta feina a fer: un gran esforç, lent i complicat, enèrgic.

L'alternativa no serà sinò la nostra desaparició com a poble. Crec que no resultaria

califique de "homenot", a la manera de Josep Pla,²¹ o de "patricio entre los artistas valencianos"²², ni que sus rivales le atribuyan una considerable influencia política. Una afirmación, esta última, más hipotética que real, aunque no puede negarse que su dimensión pública no es la popularidad al uso, sino su virtual capacidad de influencia en los sectores que, gestionando la cosa pública, se saben observados estrechamente por el juicio de un intelectual comprometido con la cultura valenciana en general y con algunos proyectos concretos que ha alentado en particular.

Se trata pues de un poder moral acumulado en su compromiso con la causa nacionalista y la integración cultural, desde las señas de la lengua fundamentalmente, en el ámbito catalán; y un compromiso reconocido en Cataluña. El 29 de mayo de 1980 recibirá en el *Saló de Cent* del Ayuntamiento de Barcelona el prestigioso *Premi d'Honor Jaume I*, un galardón que se le otorga, según el jurado, "per la seva exemplar fidelitat als ideals del Països Catalans i per la qualitat artística de la seva obra".²³ Joan Fuster, desde las páginas de *La Vanguardia*, saludará alborozado esta distinción a un artista que él proclama, pese a su reivindicación puramente estética, como un "artista militante", inequívocamente fiel a la vocación nacionalista, en la que nunca falló.²⁴ Y Alexandre Cirici, en *Avui*, reflejaba bien el sentido de aquel primer gran reconocimiento de los ochenta:

"Una vegada, l'esçultor valencià ens deia que no sabia per què

licit limitar-nos a atribuir-ho a 'genocidi': seria, així mateix, una mena de 'suïcidi' col·lectiu. De nosaltres depén."

21 MELIA, Ventura, "La moda es lo que manda", *Levante*, Valencia, 12 mayo 1985, p. 18. Melia explica este calificativo: "O, dicho en plata, todo un personaje. Su peso social, político, cultural es mucho, desaloja mucha agua, tiene mucha influencia, al decir de los plásticos."

22 JARQUE, Vicente, "Treinta años de escultura. El IVAM presenta una retrospectiva de Andreu Alfaro", *Papers de Cultura*, Valencia, octubre 1991, p. 27.

23 El jurado de esta cuarta edición del premio concedido por la Fundació Jaume I estuvo compuesto por Josep M. Ainaud de Lasarte, Oriol de Bolós, Eliseu Climent, Tomàs Garcés, Joaquim Maluquer, Albert Manent, Oriol Martorell, Francesc de B. Moll y Joan Triadú. Alfaro recibió el premio en la modalidad dirigida a personas, la destinada a instituciones recayó en la Abadía de Montserrat. El acto contó con una nutrida representación de las autoridades catalanas con el presidente Pujol, el alcalde Serra, y los *consellers* de Cultura y Enseñanza, Cahner y Guitars. El premio estaba dotado con un millón de pesetas.

24 "Un premio para Andreu Alfaro", *La Vanguardia*, Barcelona, 28 mayo 1980, p. 7.

ens interessàvem tant per ell, si era per l'escultura, per València, per Catalunya o per la persona. Vam haver de confessar-li que era per totes quatre coses. Com a escultor, li donem des de fa temps un lloc presidencial entre els escultors catalans. Com a valencià, hem trobat sempre en ell l'escultor del Catalan Power, la més exacta correspondència al nostre ideal de solidaritat, i no sols per convenciment sinò per la meravellosa fúria vital que l'anima. Com a català perquè poques coses ens apassionen tant, a nosaltres, com l'estimació a aquesta València que Alfaro representa tan bé. Com a persona, perquè és or pur. Poques persones donen el dring que ell dóna de sinceritat, d'autenticitat, de desinterés personal, d'espírit de combat."²⁵

Otros significativos reconocimientos le llegarán desde Cataluña. En enero de aquel mismo año 1980 es nombrado miembro del Consejo Asesor de la *Fundació Congrés de Cultura Catalana* en el área de producción artística. Y en 1982 recibe de la Generalitat de Cataluña la *Creu de Sant Jordi* en su segunda convocatoria.²⁶ Y a la construcción de esta comunidad cultural contribuirá en variadas ocasiones como cuando ese mismo año diseña el cartel anunciador de la "Feria Nacional dels Països Catalans" que se celebrará el 24 de junio. En la presentación del cartel declarará que:

"A València s'ha comès l'error de creure que la intel·ligència és superior a la política, no adonant-se que, en no fer política, no tenim poder, i el poder és el que fa que a les escoles s'ensenyi o no el català."²⁷

Estas manifestaciones nos parecen interesantes para entender el sentido de concreción y pragmatismo al que está llegando Alfaro en su forma de entender la recuperación nacional de los valencianos. Este proyecto ya no pasa por una abstracción mitad revolucionaria, mitad culturalista, sino por la necesidad de organizar las ideas en torno a la praxis política y a un poder que haga realidad esas ideas. De ahí que ese nacionalismo se tiña de la cita "ejemplar" del catalanismo que sí se ha vertebrado desde el punto de vista político para recuperar su identidad.

²⁵ "Una lectura d'Andreu Alfaro", *Avui*, Barcelona, 28 mayo 1980.

²⁶ Vid., ALCAZAR, Joan, *La Creu de Sant Jordi. Homenatge a la societat civil (1982-1985)*, Barcelona, 1989, p. 73.

²⁷ GONZALEZ, Laia, "Llompert i Alfaro presenten la Festa dels Països Catalans", *Avui*, Barcelona, 29 mayo 1982.

Una identidad que, además, para el único nacionalismo valenciano existente, el de izquierdas, sólo será verdadera desde el catalanismo. En una entrevista de 1982 explicaba con claridad esta forma de ser nacionalista:

"Bo, en primer lloc he de dir-te que jo no sóc nacionalista. Aquesta és una paraula que té per a molts una significació en la que jo no estic d'acord. [...] Jo no crec que sols existeisca 'la meua' cultura, ni 'el meu poble'. Ni tan sols afirme que 'lo meu' és millor. D'altra banda estic convençut que solament tenim una cultureta i un petit país, que encara ens el volen fer més xicotet. [...]

Tot això ho sé i no em molesta. L'únic que vull és que em deixen viure en la meua cultureta, al meu païset, amb les meues coses. [...] Per això dic que no soc nacionalista. Sóc catalanista; per a nosaltres els valencians, és l'única manera que tenim de no perdre la nostra identitat. [...] A nosaltres, els valencians, ens ha tocat cercar-la, guanyar-la tots els dies; és la nostra principal consciència social. Crec en la unitat indestructible de la llengua que es parla al Principat, a les Illes i al País Valencià. A més crec que tenim una cultura comuna, que ens fa a tots plegats una realitat diferenciada de la resta de les nacionalitats de l'Estat espanyol. El meu projecte polític passa per un estat federal. Per tot açò afirme sense equívoc i amb rotunditat que sóc catalanista, i potser que els únics que ho tenim clar açò som els valencians."²⁸

El problema radica en que este nacionalismo, el verdadero nacionalismo valenciano, es inviable políticamente pues continua siendo marginal y no tiene ni un partido ni un líder que le den existencia real en la sociedad valenciana.²⁹ Esta es la fatalidad que se cierne sobre el País Valenciano. En octubre de 1988, al ser entrevistado por la revista *Tiempo*, se lamenta de haber pasado "la vida predicando que los valencianos habían de recuperar su identidad y el problema, quizá, es que no

28 ANONIMO, "Andreu Alfaro, un escultor del i per al País Valencià", *Saó*, Valencia, abril 1982, p. 22.

29 Así se pronuncia Alfaro en 1986: "Un defecte que li trobo del nacionalisme a València és que continua sent marginal, [...]. El valencianisme neix a la universitat i d'alguna manera té les característiques lògiques del marxisme. [...] No hi ha cap partit a València que tingui la quantitat de gent que té el nacionalisme, entenem-hos, català, perquè els partits a València no tenen afiliats i segurament són incapaços de fer una manifestació on vagin més de cinc-centes persones. Se mengen la cua. [...] No hi ha un senyor representant, no hi ha una cara [...]. (ESCUR, Nuria, "Entrevista. Andreu Alfaro", *El Món*, 196, Barcelona, 24 enero 1986, pp. 30).

queremos tener ninguna".³⁰ En esta coyuntura la única salida pragmática del nacionalismo se encontraba en la esfera del Partido Socialista, conectado en Valencia con los sectores intelectuales a través de la figura de Ciprià Ciscar, Conseller de Cultura, Educació i Ciència desde 1983. La decidida política de éste en favor de la normalización lingüística, y en la puesta en marcha de proyectos artísticos importantes como la creación del museo de arte contemporáneo por el que Alfaro venía luchando desde los primeros años de la transición, hicieron que apoyase decididamente su gestión al frente de la Conselleria, a la que, además, su amigo Tomàs Llorens se incorporará como Director General de Patrimonio desde 1984. Aunque esta proximidad y colaboración con los proyectos de Ciscar tuvo un reflejo público al ser nombrado miembro del Consejo Valenciano de Cultura en 1986, institución que abandonará en 1990, meses después de la marcha de Ciscar a Madrid como parlamentario.

Estas actitudes políticas han convertido a Andreu Alfaro, sin duda en más ocasiones que las que él ha deseado, en centro de la polémica dentro de la propia vida valenciana. En los meses de septiembre y octubre de 1983, la entonces Alianza Popular propicia en distintos ayuntamientos del País, mociones para declararle "persona non grata" debido a su intervención procatalanista en un programa televisivo. Junto a él, por idéntica razón, se condenaba a Joan Fuster, Eliseu Climent, Raimon y Joan Oleza. La mayoría de estas iniciativas no prosperaron (por la oposición del PSOE) e incluso en algún ayuntamiento como el de Sueca la moción se convirtió en un reconocimiento de la corporación por sus esfuerzos en pro "del reencuentro de nuestro pueblo valenciano". Lo que suele suceder en Valencia es que en estos conflictos las opiniones de un individuo no sólo le hacen objeto -casi siempre impune- de ataques ideológicos y políticos sino que se pone en cuestión, sin gradación ni principios de crítica científica, la propia competencia profesional del adversario, su propia obra, en este caso artística. Incluso desde una revista semanal de "pedigree" progresista como la cartelera *Turia* un crítico, bajo pseudonimo, arremetía contra la escultura conmemorativa del Milenario de

³⁰ PIERA, Emili, "Andreu Alfaro, enamorado del Barroco", *Tiempo*, 10 octubre 1988, p. 86.



Cataluña, calificando de "mondadientes" los tubos de acero y asociando su realización y monumentalidad con el arte fascista.³¹ Naturalmente que desde la prensa reaccionaria y declaradamente anticatalanista, representada por el diario *Las Provincias* los ataques de este género serán frecuentes, incluyendo la total descalificación en el terreno artístico. La última muestra de esta obsesión consistió en intentar contrarestar el éxito de la exposición de 1991 en el IVAM, publicando un texto firmado por un tal García Moya bajo el título "La escultura 'Catalán Power' y el fósil de Calatayud", en el que comparaba su escultura con un excremento fósil, trayendo a colación el manido asunto del catalanismo para descalificar sus hallazgos estéticos, llegando a definir su obra y su prestigio como una artificial creación del "poder catalán" encandilador de las más altas autoridades de la Generalitat Valenciana.³²

Ante esta intransigencia Alfaro siempre ha reaccionado con parsimonia y prudencia. A la postre, como reza una de las máximas de Goethe, "no se puede vivir para todo el mundo, sobre todo para aquellos con los cuales no se querría vivir". De algún modo su permanencia, pese a todo en la brecha, expresa por sí misma esta actitud esperanzada:

"No soy una persona resentida. No lo quiero ser. Yo creo que nuestra sociedad está inmersa en un proceso ... largo. Muchas cosas que no creímos que iban a cambiar han cambiado. Se necesita paciencia y constancia. Con el tiempo vamos a ser una sociedad normal. Y acabaremos por respetarnos."³³

Es más, a estas alturas de su biografía, desea apoyar su postura en este terreno no en un primitivo sentido del enraizamiento en un

31 MONDINO, Enzo, "El 'Mil.lenari' de Alfaro", *Turia*, 1355, Valencia, 22-28 enero 1990.

32 El improvisado crítico se preguntaba: "¿Que tiene más valor, el coprolito o el 'Catalán Power' de Alfaro? Complicado dilema. La materia orgánica del équido ha requerido sesenta millones de años para ser fósil codiciado, pues equivale a un banco de datos biológico. La escultura de Alfaro -también inservible cuando es creada-, se transforma en joya después del aderezo crítico de los intelectuales catalanistas y las cantidades, supongo, empleadas en promoción, actos catálogos, acondicionamiento del IVAM para la exposición, etcétera.

Por otro lado, hay, que reconocer la constante superación del artista, en contraste con el coprolito, pues de ser un valenciano corriente -quizá con raíces riojanas a juzgar por su apellido- se transformó en súbdito y desaforado defensor de los 'Països Catalans'. "(*Las Provincias*, Valencia, 27 septiembre 1991, p. 28).

33 SITJES, Josefina, "El joc de la llibertat", *Regió 7*, Manresa, 24 noviembre 1991, p. 6.

concepto provinciano de nacionalismo (que abocaría casi irremediabilmente en la mediocridad) sino que se sitúa al lado de la calidad, de su personal impulso de superación: "Jo no accepte l'actitud provinciana de que pel fet de ser un bon valencià ja se és un bon metge. El que importa és ser un bon metge, i després un bon valencià."³⁴ Por esta razón se produce, de manera tan paulatina como perceptible a lo largo de los ochenta y primeros noventa, una nueva visión de su militancia nacionalista, que ahora se vincula a una política cultural basada en la conquista cotidiana de la calidad dentro de su ya vieja aspiración a un clima generalizado de bienestar social.

"Y una cosa muy importante para nuestro País Valenciano es si somos capaces de valorar la calidad. Este es un País dominado por la mediocridad, si algún día somos capaces de hacer diferenciar a nuestra sociedad la calidad de la mediocridad habremos ganado una de las grandes batallas que pueden hacer cambiar totalmente nuestra comunidad. Será entonces una colectividad donde podremos decir personalmente con gran orgullo, que lo que es bueno para todos los valencianos es bueno para cada uno de nosotros."³⁵

Desde el momento en que esta pretensión parece coincidir con la política "ilustrada" de algunos responsables socialistas, Alfaro se convierte en mentor habitual de los responsables de la gestión cultural y de determinados proyectos en particular.³⁶ Nunca ha dudado en manifestar su apoyo -si bien heterodoxo y crítico- a los proyectos de infraestructura emanados de la Conselleria de Cultura, de la que llega a decir, en 1986, que era "l'única autonomia que conec" y que "si la Conselleria de Cultura fracassa fracassará l'autonomia".³⁷ El político que logra ilusionar e intregar a destacados intelectuales y artistas con la administración autónoma es el ya citado *conseller* Ciprià Ciscar. Quien

34 GARCÉS, V.M., "Andreu Alfaro exposa a València el esprés d'onze anys d'absència", *Papers*, Valencia, mayo 1985, p. 25.

35 MARTÍN, José, "Andreu Alfaro. Idea y forma: la línea", *Abalorio*, 12, Sagunto, primavera-verano 1986, p. 61.

36 En 1982 manifestaba en el curso de una entrevista: "Mentre el PSOE farà, en matèria cultural, les coses que jo crec que són importants per al meu país, jo ajudaré a dur-les endavant." (ALBEROLA, Miquel, "Alfaro, convulsions i minerals", *El Temps*, 122, Valencia, 20 octubre 1986, p. 56).

37 GAMEZ, Carles, "Una societat culta", *El Temps*, Valencia, 27 enero 1986, p. 20-21.

para Alfaro realiza dos operaciones políticas de distinto cometido pero igualmente eficaces para atraer el apoyo de las reivindicaciones nacionalistas y de ciertas minorías que aspiraba a algún proyecto de signo emblemático que sacara el nombre de Valencia de los clichés del tópico. La primera de aquellas operaciones fue la aprobación de la *Llei d'Us i Ensenyament del Valencià* que ha significado una línea coherente con las posibilidades reales, de apoyo socialista a la extensión del valenciano como lengua de cultura en los niveles de enseñanza.³⁸ La segunda operación fue la construcción del *Institut Valencià d' Art Moderne*, un proyecto llamado a ser el signo emblemático de una política cultural autonómica diferenciada, conectada con una realidad europea y universal que ha situado a Valencia en el circuito de importantes exposiciones internacionales de arte contemporáneo, aunque con inevitables consecuencias para otras inversiones más urgentes en el patrimonio artístico y museístico del País Valenciano. De cualquier forma el IVAM en su gestación y puesta en marcha ha sido todo un éxito, entre otras cosas porque tuvo la virtud de unir los criterios y apoyos de un cierto tejido intelectual en torno a la figura de Ciscar; un tejido, además, con conexiones fuera del País, que supieron recuperar a Tomàs Llorens, por entonces obligado a vivir profesionalmente de sus clases en el Instituto Politécnico de Portsmouth (Gran Bretaña). Al ocupar la Dirección General de Patrimonio Artístico él diseñó el proyecto y fue su ideólogo e impulsor fundamental, aunque la idea de creación de un centro de arte era anterior.

Alfaro había abogado por la apertura de un centro de exposiciones ante Javier Tusell al terminarse las obras de remodelación del antiguo Hospital de Valencia, destinándolo a Casa de Cultura; y ante el alcalde Pérez Casado sugiriéndole la construcción un complejo lúdico y cultural en el recuperado recinto del Saler. Resulta revelador leer en el curso de unas declaraciones de abril de 1982, respecto a las necesidades culturales pendientes en el País Valenciano, que el escultor ya reclamaba:

³⁸ Alfaro no duda en calificar este hecho de histórico. En 1984, con motivo de la muerte de A. Cirici, le escribe una carta-homenaje (fue enviada a un diario barcelonés pero no fue publicada) en la que subraya esta conquista: "A més a més et contaré una bone notícia, una autèntica joia al País Valencià: a les escoles, els xiquets han començat a estudiar la seua llengua, la nostra. Això, per a 'nosaltres els valencians', es possiblement la notícia més important d'aquest segle."

"tindre un bon museu d'art a València. [...] Crec que primer que res hi ha que fer un museu a la ciutat de València. [...] I s'hauria de fer amb una important col·lecció. Una col·lecció plantejada per a comprendre amb claretat la història de l'art. [...] Crec que el museu ha d'ésser també fonamentalment dinàmic. En ell s'hauria de connectar tota la nostra realitat. Donat el caràcter viu del museu, les obres artístiques en ell recollides no tindrien una instal·lació definitiva. Aquestes obres, al cap d'un cert temps, serien substituïdes per d'altres. També deuria haver-hi una part per exposicions, sobretot temàtiques, que permeteren anar explicant al visitants de forma real la història de l'art. Així també deuria servir com a plataforma de promoció per a intercanvis i poder fer conèixer els nostres artistes arreu del món. El museu seria com un gran auditorium d'art, on d'una manera periòdica s'alternarien espectacles i conferències de tota mena que interrelacionarien les diferents dimensions artístiques de l'obra d'art. Crec que açò seria decisiu per potenciar el nostre país des de la perspectiva artística."³⁹

Aunque la configuración de este hipotético museo esbozado por Alfaro sea bastante genérica, resulta palmario que la gestación y breve historia del IVAM satisface prácticamente todas sus *desiderata*. Incluso la necesidad de contar con una colección fundacional constituyó un ingrediente capital del Instituto. En junio de 1985, con este ya en marcha, la Generalitat Valenciana adquiere un conjunto importante de obras del escultor Julio González a sus herederos, que fue presentado al público al año siguiente mediante una exposición en La Lonja de Valencia montada por Tomás Llorens y Andreu Alfaro, implicado ya en el proyecto del IVAM, cuya constitución se da a conocer junto a estas primeras piezas de la colección permanente.

Pero por encima de constatar esta participación del escultor en la gestación de esta empresa es interesante señalar que lo hace con el convencimiento de que se trata de una iniciativa histórica para Valencia, que trasciende el ámbito estrictamente artístico, pues la redime de su secular mediocridad:

"En aquest sentit l'exposició de González té una gran

³⁹ ANONIMO, "Andreu Alfaro, un escultor del i per al País Valencià", *Saó*, Valencia, abril 1982, pp. 22-23.

importància, no la mateixa exposició, sinò el fet que aquesta ciutat haja estat la ciutat d'Espanya que haja dut González a València; el fet que, això, ho haja fet València és un signe inaudit en la història d'aquesta ciutat. Avui, aquesta operació, la firmarien per exemple, des de la ciutat de Nova York fins a la ciutat que vulgues del món, perquè avui en tot el món es reconeix, fins i tot a nivell financer, que ha estat una operació genial, un fet que mai no s'havia esdevingut en aquest país. [...] Això és molt important, perquè si a través de l'IVAM, per exemple, a través del que serà aquest Institut de l'Art Modern, es valora la qualitat, això desemmascararà moltes coses i farà obrir el ulls a la joventut i a les noves generacions, davant del que vol dir la qualitat i davant del que ací es considerava com a qualitat, que era la mediocritat.

Si això ho fa l'IVAM, això per a mi és revolucionari."⁴⁰

Por lo demás, Alfaro no deja de prestar su apoyo a iniciativas fuera del País Valenciano. En 1984, por ejemplo, cuando se discute a nivel ministerial la viabilidad de adecuar el antiguo Hospital General de Hombres de Madrid para usos culturales, firma junto a otras personalidades ⁴¹ un *manifiesto* que reclamaba se respetase la integridad y belleza del monumento, y sugería que se destinase el edificio para nueva sede del MEAC y del Museo de Reproducciones Artísticas.

Y para terminar este apartado me parece de algún interés citar sus diseños de carteles para conmemoraciones, campañas culturales o actos públicos. Era una actividad circunstancial iniciada en la segunda mitad de los setenta, cuando, por ejemplo, realiza el cartel para la primera celebración "pública" de la fiesta del 9 de octubre de 1976. Con la revitalización de las instituciones democráticas pondrá a prueba su formación de diseñador que le hace concebir los carteles de una manera integral, teniendo presente el mensaje concreto y no haciendo el tradicional cartel-cuadro de artista. No en vano hasta esta misma época se había ocupado personalmente de los carteles para sus exposiciones. Y

⁴⁰ GAMEZ, Carles, "Una societat culta", *El Temps*, Valencia, 27 enero 1986, pp. 22-23.

⁴¹ Juan Benet, Jose A. Fernández Ordoñez, Juan García Hortelano, Pedro Navascués, Julio López Hernández, Fernando Higuera, Francisco Nieva, Eduardo Chillida, Luis Revenga, Luis Gordillo, Enrique Gran y Guillermo Pérez Villalta. Junto a este manifiesto se sucedieron por las mismas fechas artículos pronunciándose en parecidos términos, como uno de Calvo Serraller y otro de Fernández Alba, arquitecto director de las obras iniciadas en 1980.

ahora lo continuará haciendo en colaboración con el diseñador Josep Hortolà, una colaboración que se extenderá al otro tipo de carteles que nos hemos referido y a la realización de los catálogos.⁴² Personalmente realiza un buen número de ellos entre los que cabría destacar el del *Nou d'Octubre* para Acció Cultural del País Valencià (1981), el de la *Festa Nacional dels Països Catalans* (1982), el de la *IV Campanya de Teatre i Música* de la Diputació de Valencia (1982), el de la *Mostra Itinerant del Museu Salvador Allende* (1984), el del *III Premi de Poema Jove Salvador Espriu* para la Fundació Pere Vergés (1988), el de *Albeniz i el seu temps* para el Palau de la Música de Valencia (1990), y el del *Any de Mozart* para "Música 92" (1991), entre otros.

* * *

En medio de esta actividad pública Alfaro sigue creando -con más intensidad que nunca- escultura. Pero el cambio de década coincide con un cambio en su modo de seguir construyendo esculturas de una envergadura mucho mayor que los acaecidos en las dos transiciones anteriores. Sus nuevas obras de los ochenta aunque conservan ese "parecido de familia" que Wittgenstein atribuía a los conceptos básicos de la estética, sorprenden poderosamente por sus contrastes y heterodoxias respecto a las líneas dominantes de su trayectoria anterior. La continuidad existe pero sumergida bajo una decidida apuesta por la renovación, nacida de una imperiosa necesidad vital de liberación. En palabras del propio artista:

"He tenido dos épocas en mi vida en que creía que no podía ser libre. La primera cuando vivía con la familia y trabajaba en la carnicería de mi padre, encontré la libertad casándome. [...] La otra época fue en los setenta, cuando estaba muy condicionado por los argumentos de mi alrededor. Como si siguiera un catecismo o como si los otros fueran el Papa. Me atreví a volver a ser yo mismo durante los años ochenta, que ha sido cuando

⁴² Hortolà participa en la realización gráfica de los catálogos para las exposiciones de la Universidad Complutense (1981), del Parc de la Mar (1984), de Mapfre (1989), de Gamarra y Garrigues (1989) y del IVAM (1991), entre otros. Colaboran juntos en los carteles para la *Quinta Campanya Carles Salvador* de Acció Cultural (1981), para el *Dotze Congrés de Metges i Biòlegs de Llengua Catalana* (1984) y el *X Congrés Nacional de Microbiologia* (1985), entre otros.

más soluciones nuevas he buscado."⁴³

Una necesidad que se precipita con la exposición-balance del Palacio Velázquez de Madrid. Aquella exposición (que no despertó el interés que esperaba) le hizo reflexionar sobre su trayectoria de veinte años y le provocó una comezón interior, una duda que pronto degeneró en insatisfacción cuando se sintió atado y obligado a seguir unos postulados. "Al acabar la década [de los setenta], llegó el tortazo ¿Por qué no podía hacer lo que me diera la gana? ¿Por qué no podía hacer el culo de una mujer? Porque era abstracto, me decían... Fue difícil."⁴⁴ Desertar de la abstracción era una decisión arriesgada pero legítima, lo había leído en Goethe y apuntado en su cuaderno: "La mayor muestra de afecto que un autor puede darle a su público es la de no brindarle nunca aquello que se espera, sino lo que él mismo en cada etapa de su propia y ajena evolución considera legítimo y provechoso."⁴⁵

De todos modos la ruptura con el pasado no iba a ser total, no podía serlo. Alfaro observa en la actualidad ⁴⁶ toda su trayectoria anterior a los ochenta como una preparación, un entrenamiento para hacer la obra que ha producido en la última década, pues de aquella proviene un lenguaje con el que ahora representar, no sólo conceptos abstractos, sino también dar entrada a la naturaleza y a la historia. Porque sus posibilidades formales y expresivas son mucho mayores que las que proceden de las ideas, el concepto o la figura geométrica, que una vez hallada o repetida deja de ofrecer posibilidades de descubrimiento.

Alfaro necesita nuevos estímulos y los encontrará a partir de ahora de muchas y variadas procedencias, harto contradictorias a veces. Pero será precisamente de la contradicción, de la tensión dialéctica entre contrarios (clasicismo/modernidad, fidelidad a las señas de identidad/cosmopolitismo, probidad formal/barroquismo...)⁴⁷ de donde

43 IBARZ, Mercè, " La originalidad no puede ser nunca un propósito", *La Vanguardia Magazine*, Barcelona, 13 octubre 1991, p. 70.

44 *Ibidem*.

45 Cuaderno de trabajo, 1980-81.

46 Entrevistas personales de los días 21 de agosto y 18 de septiembre de 1990.

47 Estos aspectos han sido destacados con gran acierto por CALVO SERRALLER en sus

Alfaro alumbrará sus mejores creaciones. Busca su inspiración cada vez más en lo sensible e inmediato. "Hi ha alguna cosa al meu voltant que m'estimula. Potser un llibre, una frase, un poema, un fet particular o col·lectiu, un paisatge... Així comença la meua escultura"⁴⁸ -escribía en 1983-, es decir: la naturaleza y la cultura. Pero también valora lo artificial (las matemáticas, la geometría, por ejemplo) que da muestras de la capacidad del hombre. Y todo ello para construir unas formas que comuniquen ideas, sentimientos o conceptos de un modo más directo que antes. Unas temáticas que se convierten cada vez más en protagonistas, e incluso -como el propio autor reconoce- en motor de los nuevos trabajos;⁴⁹ y que se entremezclan -en especial su interés por la cultura y la historia del arte- con sus vivencias personales. No de otro modo deben interpretarse sus frecuentes viajes durante esta época a Roma, Nápoles, Sicilia o Egipto. Los *Kouroi* y las columnas, por ejemplo, que han definido algunas de las últimas obras, confiesa haberlos concebido "al mirar una balaustrada" tras unas visitas a Sicilia y Egipto.⁵⁰ En 1984 declara que "la musa va carregada d'història i, sobretot, de la teua història personal".⁵¹ Parece como si la biografía personal y sobretodo intelectual, se unieran mucho más íntimamente en esta etapa con la propia creación. Esta unión entre creación y el cultivo de la vida del espíritu confiesa en 1984 que ha sido siempre su *credo*.

"Sóc un home que segueix llegint, que segueix amb la mateixa curiositat i amb la mateixa passió per viure que quan tenia vint anys i quan açò s'acabe la meua producció perdrà interès i començaré a decaure i a ser un poc mimètic, a copiar de mi mateix, doncs seré incapaç de seguir inventant."⁵²

Un mimetismo ausente por completo en esta época, en la que junto al cambio en los temas y con ellos en las formas escultóricas, Alfaro

textos sobre el artista (Vid. por ejemplo "Al Vent d'Alfaro", en cat. exp. Parc de la Mar, Palma de Mallorca, 1984, p. 48.)

48 Alfaro, A., "Del sentiment a la idea", *Tascó*, 5, Reus, junio 1983, p. 6.

49 "Decía Klee que cuando...", en AA.VV., *El arte visto por los artistas*, Madrid, Taurus, 1987, p. 25.

50 VENTURA MELIA, R., "El IVAM inaugura...", *Levante*, Valencia, 20 septiembre 1991, p. 68.

51 FORNES, José Ramón, "Xarrant amb Andreu Alfaro", *Reüll*, 7, Valencia, 1984, p. 7.

52 *Ibidem*.

cambia también sus materiales. En efecto, en los ochenta, junto a sus materiales de siempre (hierro, acero o aluminio, metales estandarizados, en general), se incorporan los materiales clásicos del taller del escultor: el mármol y la piedra. Se retracta de sus opiniones adversas hacia los materiales tradicionales y se rinde al poder de sugerencias expresivas y culturales de un mármol de carrara o una piedra caliza. Los nuevos materiales le obligan a cambiar los tiempos y modos de trabajar al mismo tiempo que le obligan a proveerse de nuevas máquinas y herramientas y contar con nuevos colaboradores. A empezar a experimentar como al principio ocurrió con el metal, y descubrir una manera más sensual y directa de vivir el alumbramiento de las piezas. Hasta llegar a decir en 1986 que el mármol es el material que más le agrada.⁵³ Con un parecido afán innovador aunque no contenga tantos cambios en su elaboración, trabaja de un modo distinto la plancha de hierro; consiguiendo mediante sus perfiles y siluetas, o sus disposiciones mediante planos que se intersectan, unos volúmenes y nuevas formas de gran belleza. A diferencia del modo en que utilizaba la plancha en los últimos años cincuenta y primeros sesenta, ahora la plancha, el plano, se utiliza para dibujar con sus contornos una figura, cuyo volumen se consigue mediante la configuración de un contorno mediante las aristas de las planchas.

El principio de la nueva década coincide también con una aumento notable en los encargos monumentales, en algunos momentos más de los que puede atender. Los casi veinte proyectos que ejecutan a lo largo de estos años ponen en evidencia su brillante talento escenográfico, su demostrada capacidad para integrar la escultura en conjuntos arquitectónicos o espacios urbanos. En sus numerosas entrevistas a este respecto, reivindica el monumento, aboga por que la escultura urbana recupere su capacidad conmemorativa, su poder de personalización de las ciudades. Y critica la poca adecuación a los espacios concretos de que adolece la mayoría de la escultura urbana que se hace en la actualidad, esculturas que a su juicio están simplemente dejadas caer y como si fueran realmente a ser vistas en helicóptero como se ven las maquetas

⁵³ ALBEROLA, M., "Alfaro, convulsions i minerals", *El Temps*, 122, Valencia, 20 octubre 1986, p. 55.

con las que se otorgan los encargos. En esta faceta de su trabajo también ha extraído enseñanzas de la historia del arte, y es frecuente que se refiera a la destreza de los arquitectos y escultores barrocos para crear espacios monumentales teniendo siempre muy presente la perspectiva humana.⁵⁴

Entre las obras realizadas en este momento caben destacar por distintos motivos las siguientes. Por ejemplo las tres primeras que coloca en su propia ciudad de Valencia: la primera por encargo de la Diputación democrática presidida por Manuel Girona para los jardines del Hospital General (1980-81) y las otras dos encargadas por el Ayuntamiento con destino a la plaza contigua al estadio Luis Casanova con motivo del mundial de fútbol de 1982, y en recuerdo del poeta Ausiàs March en los jardines del Real (1984), respectivamente. Hechos que van acompañados de agrias polémicas alimentadas por el periódico *Las Provincias* en las que con el objetivo de atacar el gobierno municipal del PSOE se menosprecia la calidad artística de su trabajo a resultas de sus opiniones políticas ante la cuestión nacional. De 1984 data también la colocación de la obra para la Plaza de Europa de Gerona, y al año siguiente pertenece la de los Jardines de las Américas de Burgos. En Alemania durante los ochenta se continúan instalando grandes obras. Destacan *El Món* (1985-86) situada en la plaza de la República de Francfort o *Som* (1977, realizada en 1988) para la fachada del Palacio de Justicia de Colonia. Obras todas ellas que guardan una estrecha relación con la producción de los setenta, e incluso en algunos casos son ampliaciones de obras de entonces. Pero también se acometen en la segunda mitad de los ochenta proyectos que abandonan por completo las generatrices para desarrollar formas estrictamente cohetáneas a la producción del momento. Quizá la más importante y de la que Alfaro se sienta más satisfecho sea la *Porta de la Il·lustració* (1984, realizada en 1990), una gigantesca estructura de 26 arcos que cubren los dos sentidos de la avenida madrileña del mismo nombre. Guardando cierta similitud con ésta, se encuentran los dos piezas (1986) para la estación de Metro de Aluche (Madrid). Y en los últimos tres años se han ejecutado tres obras de gran importancia y complejidad. De

⁵⁴ Vid. a este respecto la interesante entrevista con GUERRERO, Joan C., "Alfaro: S'ha perdut la idea de monument", *Presencia*, Gerona, 16 diciembre 1984, pp. 20-23.

1991 son el *Monument al Mil·lenari de Catalunya* cuyas dificultades procedían de su altura: 21 m., y las ocho piezas que forman dos remates arquitectónicos para la nueva sede del Banco Santander en Nueva York que requirieron una atención mucho mayor de lo usual en los problemas de escala y perspectiva. Y por último en 1992, y en un tiempo muy breve, se definió y realizó una gran columna a modo de cactus para el edificio de Mapfre, la llamada *Torre Mapfre*, situado en la Villa Olímpica, junto al Puerto. Aquí los problemas técnicos que debieron resolverse se encaminaron a dar estabilidad y firmeza de la estructura, debido a su delgadez y escaso apoyo. Con ello queremos señalar -como tendremos ocasión de detallar en el capítulo correspondiente- que los proyectos monumentales se complican notablemente en los últimos años pues cada vez son más ambiciosos y complejos. Lo cual reporta también bastante intranquilidad en Alfaro pues las responsabilidades en todos los órdenes son muchas y recaen en una sola persona. Pero también la magistral resolución de estos retos que él mismo se marca han confirmado su prestigio como escultor urbano, sin duda el más capaz con que contemos en España.

* * *

Este conjunto de encargos oficiales, junto a otros de menor entidad como los carteles, estatuillas, obra gráfica... y concesión de reconocimientos público, etc., ha motivado ciertas acusaciones de artista oficial, o escultor del PSOE, desde posiciones propensas a valorar la marginación de los artistas como signo de autenticidad. Desde luego que en los ochenta la proyección pública de Alfaro se acrecienta progresivamente. En 1982 recibe lo que hasta ese momento representa el más alto reconocimiento concedido. Se le otorga el Premio Nacional de Artes Plásticas, galardón que recibe junto a su amigo Luis Gordillo, Manuel Angeles Ortiz, José Hernández y Joan Hernández Pijoau. Es la segunda convocatoria de este Premio instituido en la democracia con un sentido reivindicador, una especie de acto de justicia a los autores ya consagrados y merecedores de un respaldo oficial a su obra, en el caso de Alfaro a "su

trayectoria ininterrumpida en las nuevas formas escultóricas".⁵⁵ Tal reconocimiento será mucho más tardío en la propia Valencia. Por las mismas fechas que el Ayuntamiento de Madrid concediera a su obra *Porta de la Il·lustració* uno de los Premios de Urbanismo, Arquitectura y Obra Pública de la convocatoria de 1990,⁵⁶ la Diputación valenciana le concede el Premio de Artes Plásticas Alfons Roig en su décima edición. El jurado estaba compuesto por Joan Bravo, Tomàs Llorens, Jordi Teixidor, Artur Heras, Vicente García y María Luisa Borrás. Recibe este premio a toda una carrera artística después de haberlo recibido artistas consagrados como Josep Renau, Mompó o Sempere, y otros artistas más jóvenes como Valdés, Miquel Navarro, Angeles Marco, Carmen Calvo o Teixidor. De nuevo aparecía en Valencia como una puerta de tránsito entre dos generaciones.

En una conversación reciente (11 marzo 1992) Alfaro nos expresaba su escepticismo respecto a la importancia de los premios para la valoración última de la obra de un artista. Pues ésta se fundamenta mucho más en los juicios acumulados a lo largo de un cierto tiempo de quienes tienen opinión y cuentan en el mundo del arte: los coleccionistas, historiadores, críticos, galeristas..., y muchas veces los honores recibidos resultan un estorbo para los "redescubrimientos". Lo que Alfaro valora es esa voz difusa y que parte de varios sitios, y de la que los críticos son su articulación más locuaz.

Sería imposible resumir con detalle la cierta unanimidad con la que es valorada su nueva obra de los ochenta. Cabe, claro, recordar que

55 El jurado estuvo formado por los artistas Martín Chirino y Albert Ràfols Casamada, el crítico Enrique Azcoaga, el presidente de la Asociación de Críticos Victor Nieto, el catedrático de historia del arte José Romero Escassi, el presidente de la Fundación Joan Miró Francesc Vicens, el Subdirector General de Artes Plásticas Alvaro Martínez Novillo y el Director General de Bellas Artes Javier Tusell. El premio estuvo dotado con medio millón de pesetas.

56 La obra recibió el premio en el apartado de "Actuaciones que supongan un tratamiento específico del espacio público y del entorno". Integraron el jurado el director general del Ministerio de Obras Públicas y Transporte Angel Menéndez Rexarch, el historiador Carlos Sambricio, el periodista Luis Carandell, el decano del Colegio de Arquitectos de Madrid Luis del Rey, el presidente del Colegio de Ingenieros de Caminos de Madrid José Antonio Torroja, el ingeniero de Caminos José Medem Sanjuán y el arquitecto Mariano Bayón.

el número de referencias crece en proporción a su incansable trabajo, y, por otra parte, resaltar que si en los sesenta y setenta Alfaro había sido en cierto modo un "descubrimiento" de la crítica barcelonesa, en los ochenta esta atención bascula a favor de la prensa y crítica madrileñas. Pesa ya su proyección dentro y fuera del país y el hecho de que su obra sea muy favorablemente enjuiciada por críticos de gran solvencia y prestigio profesional como el catedrático Francisco Calvo Serraller, quien realiza un seguimiento de todas sus individuales a partir de 1981 desde las columnas del influyente diario *El País*, además de escribir importantes textos para varios catálogos desde el año siguiente. La amistad entre ambos se produce a partir de la exposición de la Complutense y se estrechará con los años. Junto con Tomàs Llorens (quien por esta época entra asimismo en contacto con Calvo Serraller), el profesor y crítico madrileño será determinante para aquilatar a Alfaro en lo que él llama "espléndida madurez",⁵⁷ y, asimismo, para subrayar su diligencia vertiginosa en quemar etapas y seguir creando incansablemente hasta su actual fecundidad creativa:

"Que haya alcanzado ahora este estado de gracia, no creo, sin embargo, que se deba ni al azar ni a la necesidad, sino a la forma inteligente con que ha sabido afrontar estos imponderables."⁵⁸

Debe citarse también la contribución a la historiografía sobre la obra de Alfaro del catedrático Julián Gallego, autor del texto para el

57 CALVO SERRALLER, F., "Alfaro, la fiera, el rayo y la piedra", *El País*, Madrid, 15 enero 1983. Y texto cat. exp. Parc de la Mar, Palma de Mallorca, 1984.

58 CALVO SERRALLER, F., "Al vent d'Alfaro", en cat. exp. *Alfaro. Escultures al Parc de la Mar*, Palma de Mallorca, Ajuntament de Palma, 1984, p. 41. Este texto se inicia del siguiente modo: "Según el ritmo de producción de Andreu Alfaro durante estos últimos años produce vértigo. [...] nos encontramos, en efecto ante una especie de apoteosis del escultor valenciano."

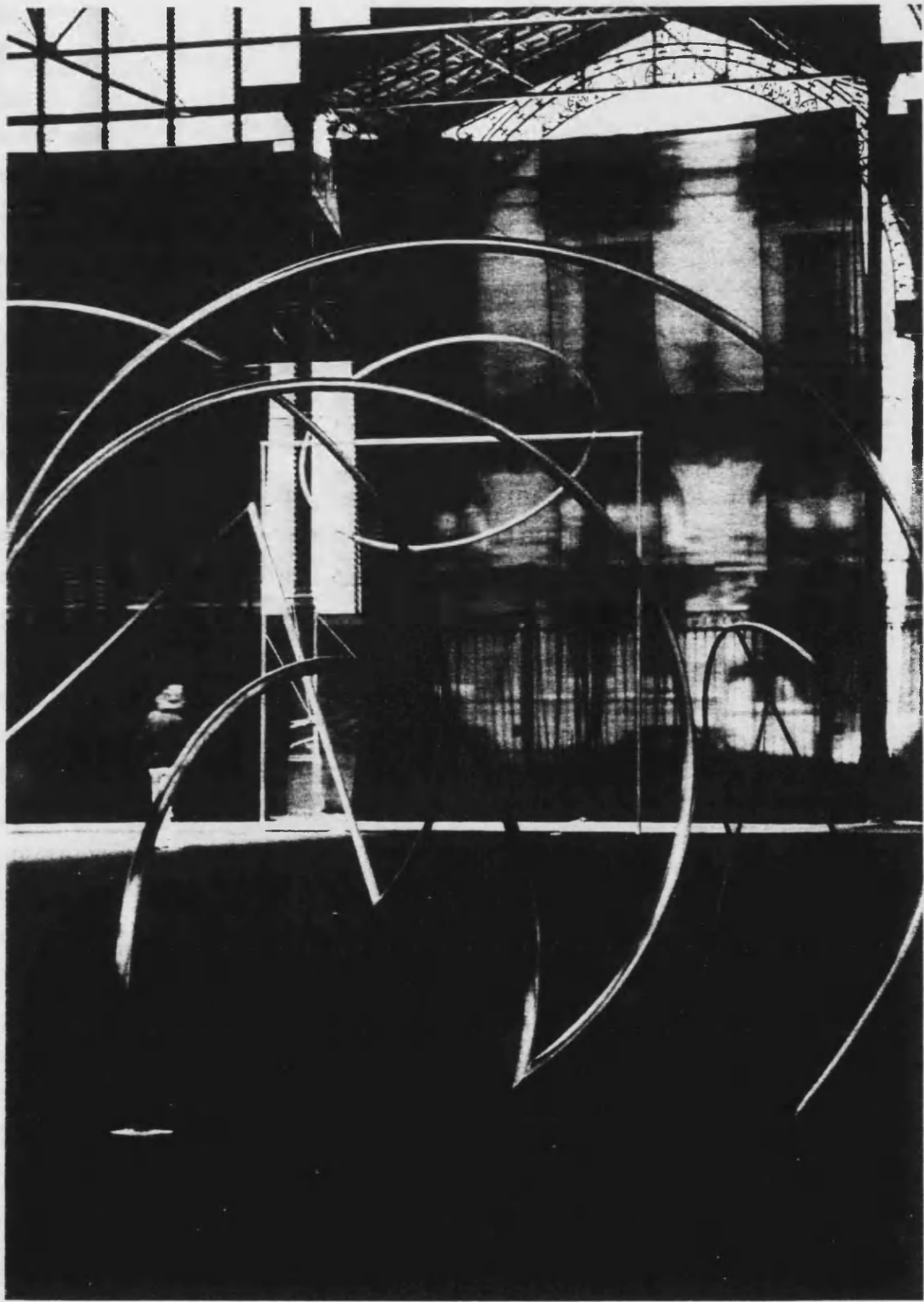
Citamos a continuación de forma sucinta la bibliografía del profesor Calvo Serraller sobre el escultor. Textos para los catálogos de las exposiciones del MEAC (1982), Sala Luzán de Zaragoza (1983, reproducción del anterior), Parc de la Mar, Palma de Mallorca (1984), Almudí de Murcia (1987), Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias (1988, reproducción del anterior), Fundación Cultural Mapfre Vida de Madrid (1989) y Galerie de France de París (1989). Críticas de exposiciones en *El País* del 16 de mayo y 27 de noviembre de 1981, 15 de enero de 1983, 12 de octubre de 1984, 11 de mayo de 1985, 28 de enero de 1989 y 21 de septiembre de 1991. Sobre la faceta como escultor de monumentos trata el artículo publicado en *Diseño Interior*, Madrid, 9 noviembre 1991.

catálogo de la exposición celebrada en la Galería Theo en 1983, el año precisamente en que ingresa en la Real Academia de San Fernando. Este trabajo sitúa a Alfaro en la órbita poética de sus ya por entonces poderosas inclinaciones hacia el Barroco. Asimismo Julián Gállego firma favorables críticas de algunas importantes exposiciones como la de Mapfre en 1989 y la del IVAM en 1991, ambas en *ABC*. También cabe señalar la amistad e influencia que a partir de 1985 tiene en Alfaro el escritor y editor José Francisco Yvars, quien por lo demás, en sus dos textos para los respectivos catálogos de las exposiciones "El cos humà" y del IVAM, fundamentó unos interesantes principios teóricos-metodológicos para la comprensión histórica de su obra.⁵⁹ Los tres son amigos personales del artista, y nos consta que gusta de consultar ante sus nuevos trabajos. Recordar por último la figura de Cirici, fallecido en 1983, quien -según Alfaro- fue el único que creyó en él, que lo sintió cerca, cuando decidió iniciar esta nueva etapa y le apoyó públicamente con el texto para el catálogo de "Ferros i pedres" (1981). La crítica, que parecía haberle abandonado a finales de los setenta cuando aquella gran exposición del Palacio Velázquez no tuvo el eco que hubiera deseado, puede decirse que en los ochenta ha "redescubierto" su obra y ha fundamentado en buena medida su difusión y reconocimiento. De hecho a partir de 1980 se publican tantos artículos como desde sus inicios hasta ese año. Varios críticos alemanes se interesan por su obra: Gerhard Kolberg y Christa Lichtenstern, por ejemplo, y escriben textos para catálogos de exposiciones en aquel país. Todas las individuales tienen una aceptable difusión en las páginas especializadas. Aumenta notablemente el número de entrevistas concedidas a distintos medios. Y la cantidad de noticias o comentarios sobre su persona o su obra se multiplica aproximadamente por ocho.

* * *

Nos referimos ahora a las exposiciones del periodo (junto a otras circunstancias biográficas). Y cabe hacer unas reflexiones previas de

⁵⁹ Ambos aparecieron posteriormente en la *Revista de Occidente*, números 117 (febrero 1991, pp. 17-30) y 130 (marzo 1992, pp. 100-115)



orden general. La primera sería señalar que importantes muestras de los ochenta adquieren unas proporciones y un carácter nuevo, como dando cumplida respuesta a la sensibilidad general de estos años tan proclive a la dimensión escenográfica y a los montajes ambiciosos. Son muestras, como la del antiguo mercado del Born de Barcelona, el Parque de la Mar de Palma o la de Mapfre en Madrid, en las que en distinto grado se tiene muy presente la creciente faceta de la cultura como espectáculo. En el caso de las exposiciones de obras de gran formato al aire libre (Universidad Complutense, 1981; Parque de la Mar, 1984) o en lugares singulares (Mercado del Born, 1983; Palacio de Brühl, 1985) la propia potencialidad y versatilidad de las esculturas para transformar esos espacios generan esa espectacularidad de la que hablamos, en algunas ocasiones muy próxima a la de las instalaciones, que tanta relevancia han adquirido en el panorama artístico del momento. En otros casos ésta debe pretenderse con el montaje y el resto de estrategias que acompañan su celebración. Pero en todo caso las muestras exigen un grado mucho mayor de preparación para cada situación concreta a la vez que adquieren una unidad, una personalidad muy destacada. Esta procede de la unidad temática o carácter monográfico que progresivamente adquieren todas las individuales de Alfaro en los años ochenta. Se abandona el antiguo carácter antológico-retrospectivo para presentar conjuntos de piezas más concentradas en el tiempo y que giran alrededor de algún tema o motivo común. Este hecho es consecuencia de su propia dinámica creativa, del protagonismo que adquieren en la misma determinados *topoi* artísticos o culturales; y juega el papel de una autodisciplina creativa que le obliga a renovarse y emprender retos inimaginados de otro modo. Buena muestra son los "ciclos temáticos" convertidos en exposiciones como "El cos humà" (1985), "De la vida y la muerte, la memoria" (1988-89), "Columnarium" (1989) o "De Goethe y nuestro tiempo" (1990), por citar las más relevantes. Un interés por el argumento que será común a muchas manifestaciones artísticas de los ochenta.

Por otra parte la propia aceleración de las exposiciones en el momento cultural que vive España, hace que obras de Alfaro sean incluidas cada vez con más frecuencia en exposiciones de fondos de

galerías. Ello hace que sea casi imposible (y desde luego irrelevante) que agotemos todas las referencias a esta participación en exposiciones, más accidental que voluntaria. Por el contrario, Andreu Alfaro en la nueva etapa ya no participa en exposiciones de *tendencia*; algo que, por otra parte, era ya consecuencia de su inclinación a seguir una trayectoria personal desde siempre, pero que ahora, con el nuevo rumbo impuesto a su obra, las adscripciones atribuidas en el pasado se revelan inapropiadas. Por ello declina la invitación o no muestra interés en participar en exposiciones como "Arte y nuevas tecnologías" (Palacio de la Magdalena, Santanbder, 1984), "Propuestas objetivas" (Galería Fernando Vijande, Madrid, 1985), "La geometría en el arte" (Facultad de Bellas Artes, Cuenca, 1986), "Constructivistas españoles" (Madrid, 1987) o "Arte geométrico en España" (Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1989). Dos únicas excepciones pueden contabilizarse: "La experimentación en el arte"(1983) celebrada en el Centro Cultural Conde-Duque de Madrid y "Carta blanche à Denise René. Aventure géométrique et cinétique" que tendrá lugar en el Centro de Arte de París en 1984.

El periodo se inicia en 1980 con un viaje a Bogotá y Nueva York. La capital norteamericana le deslumbra con su inmensidad. En una entrevista reciente (11 marzo 1992) evocaba el gran espectáculo rutilante que ofrecía el bosque de rascacielos iluminados a medida que se acercaban aquella noche de su llegada en febrero con su amigo Eduardo Arroyo a la gran manzana. El conjunto de Manhattan, sus edificios y avenidas, los espacios..., y también los museos. Recuerda especialmente su visita al Whitney donde quedó sorprendido al contemplar varias obras de Calder entre las que destacaba *El circo* (1926-1932). Se asemejaban tanto a sus primeros "relieves" en alambre de 1958-59, los nudos, dobles, ausencia de soldadura, reutilización de materiales, el carácter dibujístico... Fue un descubrimiento *a posteriori*, como tantos otros ocurridos en las biografías de los artistas. En la suya creemos que este viaje corroboró algunas convicciones previas o desencadenó otras que son básicas para explicar el cambio de rumbo que sufre su actividad artística entre ese preciso año de 1980 y el siguiente, porque están en su origen. Pocos artistas europeos de nuestro siglo han quedado inmunes al impacto de

Nueva York, por fugaz que este haya sido. Para Alfaro Nueva York ya no estaba ligada a ese sueño de todo artista joven de "cruzar el charco" y conquistar el mercado mundial. Sin ser desdeñable, el gran escaparate artístico de esa ciudad, además de poco probable para todo extranjero, no ofrecía ninguna garantía firme de futuro ni suponía tampoco la penetración en Estados Unidos sino, en el mejor de los casos, un alza de precios en el país de origen. Sus intereses eran de otro signo. Pudo constatar *in situ* la muerte del turno de tendencias que lanzadas desde esa misma ciudad, habían caracterizado la modernidad de los últimos veinticinco años. En 1980 la crisis de la vanguardia es muy evidente en Nueva York, y Alfaro cree ver la salida en la tradición cultural y artística europea, en su compleja diversidad de tradiciones nacionales, en la capacidad crítica que siempre ha tenido su pensamiento para cambiar y progresar, en las grandes posibilidades de su patrimonio cultural administrado desde la razón; una razón de origen humanista e ilustrado a la que no conviene renunciar.

Estas reflexiones, expresadas en un artículo publicado meses después por la revista *Saber*,⁶⁰ tienen todo el sesgo de una peculiar e individual plasmación de la *querelle* entre modernidad y postmodernidad (a la que volveremos en otro lugar), en la línea de la polémica en boga en aquel momento. En concreto, sobre las posibilidades del arte europeo en este contexto de crisis, existen notables coincidencias con los problemas planteados por los artistas Beuys, Cucchi, Kiefer y Kounellis en un debate que mantuvieron en 1986, posteriormente publicado.⁶¹ Comentando las intervenciones de estos artistas Francisco Calvo Serraller se preguntaba:

"En resumidas cuentas: ¿Será capaz de proveer la tradición histórica y cultural de la vieja Europa una serie de respuestas creativas eficaces que estructuren un mundo dominado por la dispersión? Más aún: ¿Sabrán los artistas europeos recobrar la confianza suficiente en sí mismos para desarrollar un lenguaje propio frente al coloso americano."⁶²

60 "Reflexions després d'un viatge a Nova York", *Saber*, Barcelona, mayo 1980, pp. 32-33.

61 *Ein Gespräch/ Una Discussiones*, Zurich, Parkett, 1986; y París, L'Arche, 1988.

62 "La catedral europea y el sueño americano. Reflexiones sobre el arte del fin de siglo", en *La senda extraviada del arte*, Madrid, Mondadori, 1992, p. 92.

Y más adelante:

"¿Cómo reconstruir, pues, esa identidad cultural europea de tal forma que no sea únicamente una simple evocación nostálgica del pasado glorioso, y , por tanto, capaz por sí misma de emanciparse de la opresiva influencia norteamericana?"⁶³

La respuesta personal de Alfaro a estas preguntas -formuladas por él mismo en 1980- es su nueva escultura de los ochenta, la respuesta más válida que pueda nunca dar un artista.

Precisamente por el protagonismo de esta actividad de reflexión y replanteamiento de su obra 1980 es un año de pocas exposiciones. En enero realiza junto a Arroyo el viaje a Colombia para exponer conjuntamente con Monjalés en la Galería San Diego de Bogotá. Alfaro expone múltiples de pequeño formato y algo de obra sobre papel, es evidente que el propósito de la exposición más que artístico fue de amistad hacia Monjalés y por el viaje en sí, que como hemos dicho posteriormente les llevó a Nueva York.⁶⁴ Participa en otras dos colectivas fuera de España. En la titulada "De Picasso a nuestros días. Vanguardia española siglo XX" que se celebró en el Museo de Bellas Artes de Caracas en marzo y en la que se exhibe su *Homenatge a Visconti* (1972) entre las de otros importantes escultores españoles.⁶⁵ Y entre el 8 y el 21 de mayo será en la Greisinghäusern de Wurburgo donde estará representado con su *Círculo abierto* (1978) en la exposición "Zum Beispiel: 12 Spanische Künstler" ⁶⁶ En Valencia se exponen varias obras suyas de las realizadas en metacrilato en una muestra titulada "La llum i el color" que promueve la recién creada Sala Parapalló en diciembre; ⁶⁷ y en Santa Cruz de Tenerife

⁶³ *Ibidem*, p. 93.

⁶⁴ La exposición, no obstante, tuvo cierto eco en la prensa local. Tenemos registradas una crítica (*El Tiempo*, 17 enero 1980), una entrevista a los tres (*El Tiempo*, 20 enero 1980) y varias reseñas (*El Tiempo*, 16 enero 1980 y *El Espectador*, 18 enero 1980). También en Valencia se informó al respecto (*Valencia Semanal*, 108, 10-16 febrero 1980, p. 49). Alfaro vendió 9 múltiples a 125 dolares la unidad, lo que casi le permitió sufragar los gastos del viaje.

⁶⁵ Estaban representados: Berrocal, Chillida, González, Lobo, López García, Mignoni, Palazuelo, Rueda, Sempere y Torner.

⁶⁶ Los otros once artistas eran Arranz-Bravo, Bartolozzi, Clavé, Fin, Miró, Sánchez, Tàpies, Tharrats, Vila Casas, Viladecans y Villèlia.

⁶⁷ Fue su comisario Artur Heras quien invitó a Armengol, Bronchú, Ricardo Fernández,

se muestra su obra *El matí* (1976) en la presentación nuevamente de la colección de la Asociación Canaria de Amigos del Arte.

En lo que se refiere a muestras personales únicamente se produce la de la Feria de Düsseldorf (galería Dreiseitel) en la que presenta obra de los setenta. El hecho permite constatar una dinámica cada vez más autónoma de su obra, que ya no requerirá su intervención personal en la preparación de muchas exposiciones en las que está representado, y en la que se acrecienta su presencia en ferias por la propia iniciativa de los galeristas con los que trabaja a lo largo de la década (especialmente Dreiseitel, Theo y Gamarra y Garrigues).

Otros hechos de 1980 son la instalación de la escultura encargada por el Ayuntamiento de Tárrega (Tarragona) para perpetuar "la permanente unión de los Países Catalanes" el año anterior, por la cantidad de dos millones de pesetas. Y la colocada en el edificio Cuzco IV de Madrid, también otra generatriz realizada en acero inoxidable, de 12 m. de altura. También este año contribuye con una réplica en gran formato al Museu d'Art Contemporani dels Països Catalans de Bañoles (Gerona) que se instala en su plaza mayor. Y en otro orden de cosas, ilustra un relato de Ernest Martínez Ferrando para un número de la serie *Conte del Diumenge* que por entonces publicaba la editorial Prometeo de Valencia.

Pero el año decisivo en esta acelerada evolución que para Alfaro representará la nueva década lo constituye 1981, en él ofrecerá dos exposiciones clave: en la Universidad Complutense, cuyo contenido y detallado catálogo constituye la recopilación cronológica y crítica más importante habida hasta ese momento sobre el escultor. Otra, celebrada en la Sala Gaspar pondrá de manifiesto el giro decisivo de su quehacer escultórico. En medio, y junto a su afirmación como escultor de grandes espacios públicos (tanto a nivel internacional como local), el definitivo reconocimiento del Premio Nacional de Artes Plásticas.

Amadeo Gabino, Le Parc, Lugán, Mesa, Michavila, Sempere, Tomasello e Yturralde. El Catálogo incluyó un texto de Alfaro en el que explicaba la génesis de estas obras en metacrilato de color, además de un texto general de Vicente Todolí.

El 30 de enero impartirá una conferencia a los alumnos de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona.⁶⁸ El texto se publicará más tarde en la revista valenciana dirigida por Fuster *L'Espill* ⁶⁹ bajo el título "Reflexions a l'entorn de l'escultura", y presenta un recorrido personal por la historia de la escultura occidental que delata los propios intereses y una implícita justificación de su trabajo. Las ideas reflejan en cierta manera los motores de la nueva dirección que en esos mismos meses estaba imprimiendo a su creación, aspirando, según sus propias palabras, a una "escultura total", en la que la "forma y el contenido se manifiesten integrados en un sentido ideal". No por casualidad, además de valorar la escultura griega por su sentido atemporal, afirma que la dualidad clasicismo *versus* expresionismo será la contradicción teórica más interesante aportada a la modernidad. Bajo estos conceptos básicos, pergeña ya su universo de preferencias, interrogantes y mitos culturales que van a orientar su trabajo en los ochenta; en él las variadas lecturas y las múltiples notas realizadas para preparar esta conferencia serán un aliciente por conocer más. Sobre el Manierismo recordará su valor cinético y pluriperspectivista, del Barroco confiesa que es uno de los movimientos culturales que le interesaría conocer bien y destaca la teatralidad espectacular pero de profunda racionalidad de Bernini, y del siglo XIX se referirá a la contribución de Rodin a la escultura conmemorativa, integrada en la colectividad y en el entorno. Al llegar al siglo XX se detiene, como era de esperar, en Moore ("ejemplo claro de la buena utilización de los materiales"), Brancusi (que "es como un resumen histórico de toda la escultura"), Julio González ("inventor de toda una nueva síntesis"), Giacometti (que "es un escultor muy pictórico y literario") y en el movimiento constructivista ("la incorporación que hacen de los materiales industriales es definitiva para la escultura"). El artículo finaliza con un

⁶⁸ A dicha visita a Barcelona se refiere Raimon en *Les hores guanyades* (Barcelona, Ediciones 62, 1983, p. 62): "L'Alfaro va sopar ahir amb nosaltres i ens va llegir la conferència que ha de fer avui a un grup d'alumnes de Belles Arts. Em va agradar i vaig pensar quina sort tenen els alumnes d'ara de poder establir contacte amb un home tan entusiasta del seu ofici com és ell." El entusiasmo que siempre ha tenido Alfaro parece que era especialmente evidente en este momento. El propio Raimon se refiere a ello en el mismo diario en su reflexión del día 27 de diciembre de 1980 (p. 21): "Es admirable la capacitat d'entusiasme que té l'Alfaro. La seguretat en ell mateix i en el que fa en aquell moment o en el que pensa que farà en un futur inminent."

⁶⁹ Nº 9, Valencia, primavera 1981, pp. 65-77.

ataque al culto de la novedad por sí misma y con una conminación a los artistas para no dejarse clasificar y convertirse en un modelo para el mercado; a lo que Alfaro opone el compromiso total del arte con la libertad.

Junto a esta actividad de conferenciante, que no será del todo inusual a partir de ahora, retorna ese año otra faceta interesante: la de ilustrador de libros. Este año realiza las de un libro infantil, concretamente para la *Història d'un cavall* de Tolstoi, publicado por la editorial Magrana de Barcelona y que ha tenido varias ediciones.

Entre tanto participa durante 1981 en varias exposiciones colectivas, algunas muy significativas. El Ayuntamiento de Alcoy convoca en febrero la "Mostra Cultural del País Valencià" con objetivos de clara afirmación cultural, tal como apuntará el mismo Fuster en el catálogo de los actos: "...passant per damunt de qualsevol incidència merament didàctica o informadora, hi predominarà el fet incisiu d'assumir, amb el treball de la gent de la cultura, la nostra opció de poble que es reivindica de cara al futur." En medio de una larga lista de actos, Alfaro, junto a numerosos artistas valencianos, participará en una exposición con la obra *Fent-se* (1978). La *Mostra*, en fin, representará un hito para la casa de brujas anticatalanistas tan desgraciadamente alentada desde entonces. Y en el mes de mayo, coincidiendo con la extraordinaria exposición que sobre Henry Moore organizó el Ministerio de Cultura, estará representado con su pieza *Una palmera, un ocell, el Misteri d'Elx* (1980) en la exposición homenaje al escultor británico que organiza la Facultad de Bellas Artes de la Complutense de Madrid.⁷⁰

Por lo que respecta a muestras en Alemania, deben señalarse las siguientes organizadas por Dreiseitel. La titulada "Zur Spanischen

⁷⁰ El elenco de escultores participantes ascendía a 44, entre los que destacaban primeras figuras como Basterrechea, Berrocal, Chillida, Chirino, Gabino, Lobo, Mallo, Miró, Palazuelo, Serrano y Torner. Tuvo lugar en la sala de exposiciones de la citada Facultad entonces dirigida por María Luisa Martín de Argila.

Otras exposiciones colectivas en la que se presentó obra de Alfaro fueron "El Retrat", Sala Parpalló, Valencia, febrero-marzo (una pintura de 1967); y "L'Art a l'Escola", Escuelas San José, Valencia, febrero-marzo.

situation 1939 bis 1980" que presentó obras de autores de la galería; la presencia con otra obra (*Nado*, 1976) en la importante Feria de Basilea; y en la de Colonia con una pieza de ese mismo año (*Gott Natur*) que supone por tanto, la primera de la nueva etapa que se muestra en aquel país. Mayor transcendencia tendrá la colectiva "30 artistas valencianos" que organiza el Ayuntamiento de Valencia en su sala de exposiciones en el mes de noviembre, pero que viajará posteriormente a la ciudad alemana de Maguncia (17 diciembre - 17 enero). Fue en realidad la primera iniciativa de alguna importancia que en el terreno de las artes plásticas emprendió el Ayuntamiento democrático, y tuvo como consecuencia para Alfaro que su escultura *La força de viure* (1979), que se colocó provisionalmente en la plaza del ayuntamiento de la ciudad alemana con motivo de la muestra, fuera adquirida para permanecer allí definitivamente.

Pero será la exposición celebrada en el *campus* de la Universidad Complutense de Madrid, entre mayo y junio, la que supondrá un primer anuncio de la espléndida etapa de los ochenta. Las fechas se hicieron coincidir con la retrospectiva de Moore en los palacios de Velázquez y Cristal y el homenaje ya citado. Bajo la supervisión de Antonio Bonet Correa (a la sazón Vicerrector de Extensión Cultural), Alfaro dispondrá en los jardines que separan las facultades de Filología y Derecho cinco esculturas de gran formato, dos de ellas (*Homenatge a Plató* y *Cercle berninià*) datadas en ese mismo año. El catálogo constituye la aportación crítica más completa y sistemática sobre su obra hasta la exposición de 1991, e incluía una completa cronología y una bibliografía de María Luisa Martín.⁷¹ El texto de presentación de Bonet Correa pone de relieve con claridad la faceta de escultor como transformador del espacio público a través de los monumentos, que son la materialización de conceptos colectivos. Por su parte Cirici analiza la evolución artística de

⁷¹ En la realización del catálogo se empleó activamente el autor, habida cuenta lo innecesario de otros preparativos para la exposición y el prolongado tiempo del que se dispuso. Bonet Correa ya había anunciado a Alfaro el proyecto de organizar una exposición suya al aire libre en la Universidad a finales de 1979 en una cena ofrecida por el embajador francés en Madrid Monsieur Margerie, a quien conocía desde la individual en el Parque del Retiro de 1979. El catálogo tuvo contemporáneamente una edición en alemán a cargo de la galería Dreiseitel, en la que se sustituyó el texto de Antonio Bonet por otro de Helmut Dreiseitel.

nuestro escultor usando modelos de cariz estructuralista, desde su primera etapa de planchas emotivas, no muy lejanas al informalismo, pasando por la etapa que comienza a mediados de los sesenta y que Cirici define como la de los "modelos teóricos", en la que la emotividad abre paso al factor ideológico, para concluir, según el crítico catalán, en una tercera etapa que él llama cinética y en la que se acentúan los factores técnicos y constructivos, en un marco de mayor abstracción y de menor incidencia ideológica, más abierto, optimista y lúdico.⁷²

La visión de sus esculturas, expuestas a la prueba de fuego del aire libre, impresiona a varios entendidos, quienes glosan la potencia y expresión orgánica de sus obras.⁷³ Calvo Serraller, en las primeras líneas que le dedica, señala su filiación constructivista, racionalista y conceptual, pero advirtiendo los matices de naturalidad y espontaneidad de sus "ritmos aéreos desde unas raíces muy bien hincadas en la tierra".⁷⁴ Pero Calvo no se queda en la impresión poética, pues percibe ya la evolución desde la retrospectiva vista dos años antes en Madrid. Llama la atención el profesor sobre las dos nuevas obras, "frágiles y sutiles siluetas que se configuran con la escueta sencillez de lo esencial".⁷⁵

Después de otra individual, esta vez en la Galería Dreiseitel inaugurada el 31 de octubre ("Das Scharz die Line die Farbe"), en noviembre abrirá en la Sala Gaspar de Barcelona la exposición decisiva de 1981: "Ferros i pedres", el clarinetazo de salida de una inspiración disparada.⁷⁶ En ella Alfaro recoge casi medio centenar de obras realizadas en la feroz etapa de los dos últimos años (1980 y 1981). En una exposición totalmente innovadora, con explícitas referencias figurativas en unos casos y en otros, inaugurando la vertiente de construcciones geométrico espaciales, de carácter muy sencillo pero de gran efecto,

72 El catálogo incluirá también una reedición de los dos textos de Bozal y Llorens que aparecieron en el de la exposición del Palacio de Velázquez de dos años antes.

73 Cfr. la opinión de J. Gállego recogida por CARRASCO, "Las esculturas de Andreu Alfaro...", *El País*, Madrid, 8 mayo 1981.

74 "La escultura en el jardín", *El País* (Artes), Madrid, 16 mayo 1981, p. 2.

75 *Ibidem*.

76 Son palabras del mismo crítico en el texto del catálogo de la exposición del Parque de la Mar de Palma, 1984, p. 51.



especialmente en las obras de grandes dimensiones. En cuanto a la técnica y materiales la gran novedad serán sus nuevas piezas en mármol blanco y rosa.

Para presentar esta nueva obra había escrito un lúcido texto Alexandre Cirici (la que será su última aportación sobre el escultor pues moriría dos años después) en el que dividía las obras en dos grandes apartados: "Els dibuixos en l'espai" y "Els marbres". En el primer grupo se incluyen las construcciones realizadas en barras de hierro industriales de sección cuadrada y acabado mate y oxidado que, calificadas por Cirici de "minimalismo emotivo", reducen la figuración a signos lineales esqueléticos, aún más elementales que las de Giacometti, pero siempre con alguna referencia figurativa que da pie a ricas polisemias. Para el grupo de los nueve mármoles, Alexandre Cirici valora el radical purismo formal. En resumen, el texto resalta la fuerza interna de la escultura de Alfaro en unos años de crisis generalizada del género. La espontánea alegría de sus dibujos en hierro y la expresión purista y minimalista del mármol hacen que Cirici lo sitúe como continuador de las primeras vanguardias y en la línea de Modigliani y Brancusi.

Este nuevo Alfaro desconcierta a muchos pero también sorprende muy favorablemente a otros. Iglesias del Marquet resalta el talante innovador e investigador.⁷⁷ Giralt-Miracle subrayará la reducción del gesto descriptivo a un concepto sintético, casi en la línea de una escritura pictográfica, con lo que convergían la pureza formal y la intención narrativa que remitía a sus dibujos ilustrativos.

Ya se habla de la síntesis que Alfaro persigue en esa nueva etapa de libertad: la de la pasión romántica y la del pensamiento clásico. Con Goethe ya en el fondo, Giralt-Miracle resalta la nobleza de calidades y sugerencias de sus mármoles, que partiendo del lenguaje minimalista expresaban sentimientos, intenciones y propósitos plásticos que hasta ese momento él mismo había eludido:

⁷⁷ "El llenguatge renovat de l'escultor Andreu Alfaro", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 5 diciembre 1981.

"Alfaro ni ha canviat ni s'ha traït. S'ha alliberat de certs prejudicis normativistes per donar volada a uns sentiments i unes imatges festius i ordenats que caracteritza el seu llarg quefer en l'escultura contemporània dels Països Catalans."⁷⁸

No faltará en este "momento crucial de su evolución" la crítica de Francisco Calvo Serraller, que de éste modo justifica su personal curiosidad por conocer las últimas obras del reciente ganador del premio nacional de Artes Plásticas: "mi actual curiosidad por seguir la pista de Alfaro respondía a la intuición previa de que se hallaba ahora en un momento crucial de su evolución plástica".⁷⁹ Su crítica señala también que ese momento actual es fruto de una profunda "reflexión plástica, que le lleva, por una parte, a sus orígenes [...], y , por otra, a la reconsideración crítica de los grandes maestros de la vanguardia histórica ya consagrada". Y termina confesando su emoción ante esas obras: "me resultaría verdaderamente insoportable el fracaso de no haber podido transmitir la profunda emoción que siento ante la escultura actual del artista Andreu Alfaro." Alfaro queda un poco sorprendido, no hubiera imaginado un asentimiento tal para su recién estrenado lenguaje. Pero las cuentas de la exposición no se cierran con buen balance. Era el riesto de cambiar. Los pocos coleccionistas que habían adquirido alguna obra de los setenta no se interesan por el nuevo Alfaro. En su presentación en Alemania, no obstante, tuvieron mejor acogida, y hoy no queda en poder del autor ni en las galerías ninguna de aquellas primeras obras de la nueva etapa.

En el ámbito de la biografía personal 1982 anota dos pronunciamientos de Alfaro desde las páginas de la prensa. El primero respecto al Estatuto de Autonomía para la Comunidad Valenciana que se iba a debatir en el Parlamento en marzo. Entonces, en plena descomposición de Unión de Centro Democrático, el sector político valenciano de esta formación impide la elaboración de un estatuto que reconociera plenamente la identidad nacional-catalana del País

⁷⁸ "Andreu Alfaro. L'escultura feta dibuix", *Avui*, Barcelona, 6 diciembre 1981, pp. 19 y 23.

⁷⁹ "Andreu Alfaro presenta en Barcelona sus últimas obras", *El País*, Madrid, 27 noviembre 1981, p. 37.

Valenciano. Y la izquierda parlamentaria se ve abocada, por las propias presiones o indiferencia de una mayoría social a espaldas de cualquier conciencia histórica del hecho diferencial valenciano, a pactar y ceder. El llamado compromiso de Benicasim (en el que definitivamente se diluyen a nivel oficial cuestiones como los símbolos, la catalanidad de la lengua o el propio nombre de la autonomía) frustran a un amplio sector de la izquierda y los intelectuales. Alfaro suscribirá un artículo denunciando lo que califican de "farsa" instrumentada por Fernando Abril Martorell y Manuel Broseta, y lo firmará junto a Josep Renau, Vicent Andrés Estellés y Eliseu Climent.⁸⁰ Meses más tarde, y ya con los socialistas en el poder, escribe personalmente un artículo en las páginas de *El País* bajo el título "El pesimismo, la cultura y la esperanza". Con el fondo ideológico de las contradicciones y la confusión que la transición democrática había dejado en la ciudad de Valencia (una confusión que en lo cultural llega hasta hoy), Alfaro dice escribir "como respuesta a nuestra situación colectiva, donde el fascismo, disfrazado de democracia, persigue a la cultura como si se tratara de un cancer."⁸¹ Desde una ciudad en la que "el miedo y la inhibición se han establecido como sistema"; y en la que "hay una inquisición establecida que persigue a la cultura autóctona." Ante lo que él considera una degradación de la cultura por los políticos actuales, hace una llamada al colectivo cultural para reivindicar la cultura, la alta cultura, como "único camino para alcanzar el progreso y la libertad", y en contra del populismo. De lo que se trata -continúa- es de:

"convertirla en la conciencia de la política, en una cultura siempre crítica, capaz de orientar la política en beneficio de la colectividad. Hay que transformar la cultura en un hecho social que tenga gran fuerza en la opinión pública como para mandar sin el poder, para decidir en qué condiciones los otros podrán gobernar."

En un momento de desconfianza en la política de la reciente democracia ("el poder embrutece y corrompe", dirá en otro párrafo), aboga por el compromiso del intelectual en la nueva coyuntura con palabras vehementes y utópicas. Pero que en parte hará válidas con su propia

80 "El estatuto valenciano de U.C.D. y la farsa", *El País*, Madrid, 11 marzo 1982.

81 *El País*, Madrid, 12 noviembre 1982.

actividad de los años siguientes.

En ese año, por otra parte, Alfaro será requerido en varias ocasiones para formar parte de jurados de certámenes artísticos. Su participación como tal en el II Premio Cáceres de Escultura (organizado ya en diciembre por la Institución Cultural "El Brocense" de la Diputación cacereña) tuvo dos consecuencias. Por una parte contribuyó a que recibiera el premio el escultor Joan Cardells con su obra *Chaqueta* (pieza representativa de sus esculturas originalísimas en fibrocemento), lo que supuso un espaldarazo en la carrera de este artista valenciano; no muy próximo a la sensibilidad de Alfaro pero por el que éste siente una profunda admiración, demostrada en apoyos como el que comentamos.⁸² Por otra parte, el certamen -de los más importantes a nivel nacional a pesar de sus dos únicas convocatorias- eran invitados a exponer, fuera de concurso, otros escultores consagrados. Este año fue invitado Alfaro junto a otros veinte entre los que se encontraban Arroyo, Chillida, Chirino, Cobo, Miró, Palazuelo, Sempere...; cuyas obras se pudieron contemplar en el antiguo convento de San Francisco al lado de las de concursantes de interés ya entonces como Sergi Aguilar, Gabino, Miguel Navarro, Plensa, Susana Solano, Manolo Valdés o Iturralde. Alfaro llevó su *Generatriu 6* (1972, realizada en 1978), siendo adquirida (y esta es la segunda consecuencia) por la Diputación de Cáceres para ser instalada en el centro del claustro del complejo cultural donde se expuso, y donde se encuentra. También ese año fue Alfaro designado por la Diputación de Valencia para el Jurado del Premi Alfons Roig, junto al profesor Román de la Calle, el crítico Aguilera Cerni, y los artistas Guillermo Heras y Eusebio Sempere. El galardón recayó en Hernández Mompó.⁸³

La obra de Alfaro está por entonces lo suficientemente extendida

⁸² Aunque podría deberse a la simple casualidad, la coincidencia de exposiciones en los mismos lugares entre Cardells y Alfaro daría pie para hablar de este apoyo. De hecho Cardells presenta individuales en el Born de Barcelona y el Parque de la Mar de Palma al año siguiente que Alfaro (1984 y 1985, respectivamente), en la galería Dreiseitel de Colonia, en el instituto de Estudios Hispánicos de Tenerife, y en la galería Gamarra y Garrigues de Madrid.

⁸³ Además de tres ayudas de 250.000 pts. para el escultor Agustín Moreno, la pintora Carmen Calvo y el fotógrafo Rafael de Luis, se dan dos becas de estudio a Pablo Ramírez y Prades Perona de 100.000 pts.

por galerías o colecciones como para aparecer en exposiciones colectivas sin que este hecho tenga interés biográfico. Así, su *Generatriu 3* (1972) junto a *Ulises a Rocafort* (1974) se presentan en la exposición que el Banco Urquijo realiza en Madrid para mostrar su colección de pintura, dibujo y escultura.⁸⁴ Mayor relevancia ofreció la que se presenta entre septiembre y noviembre en el desaparecido Museo Español de Arte Contemporáneo con los premiados por el Nacional de Artes Plásticas el año anterior. En ella presentó veinticuatro piezas, en buena parte ya vistas en la Sala Gaspar en la temporada anterior. En el catálogo, Calvo Serraller, presenta la obra en la tradición cultural del País Valenciano y del Mediterráneo; lugar geográfico, en su opinión, de las raíces históricas del clasicismo y de su contrapunto barroco, y ámbito, por tanto, posible del vértigo y equilibrio de Alfaro, de su rica tensión dialéctica entre norma y forma, razón y sentido, intimidad y escenografía, intemporalidad e instante. Una primera contribución extensa del profesor Calvo llena de agudas sugerencias. Y en cuanto a exposiciones, sólo cabe añadir la que presenta en la Galería El Setze de Martorell (Barcelona).

En cambio 1983 será un año intenso expositivamente hablando. De las críticas y catálogos de las mismas, sin embargo, ya no podrá hacerse eco su gran amigo, y en buena parte maestro y confidente, Alexandre Cirici Pellicer, cuya muerte conmovió al artista. Entre tanto el arte inicia un importante protagonismo social que parece tener en la exposición de Salvador Dalí en el MEAC, con 250.000 visitantes, su pistoletazo de salida. Y como se dijo en la prensa esto obligaba a un replanteamiento de la función de los museos,⁸⁵ que de hecho estuvieron de actualidad con las polémicas que sacudieron el MEAC por la compra ministerial sin consultar al Patronato y por un desfile de modas realizado en sus salas. Los socialistas ganadores absolutos en las elecciones del 27 de octubre llevarán a cabo no sin titubeos este replanteamiento de la acción pública en el arte. Nuestro escultor, por lo pronto es refrendado en su cargo de miembro del Consejo Asesor de Artes Plásticas del Ministerio

⁸⁴ Hoy integrada en la colección del Banco Hispano Americano. Participando en una selección de sus fondos, las dos obras citadas, han recorrido numerosas ciudades entre 1986 y la actualidad. Vid. las exposiciones del año 1986.

⁸⁵ *El País*, Madrid, 27 mayo 1983.

de Cultura.

Entre mayo y septiembre su obra *Relacions de cercles* (1982) participa de la "Fira d'Escultura al carrer" de Tárrega (ciudad de Lérida que dos años antes le había adquirido una obra monumental), junto a esculturas de Ton Carr, Mesa, Plensa o Francesc Martí. Y entre mayo y junio, contribuye con las piezas *Sempere balla el cant de la línia* (1983) y *El caragol* (1978, realizada en 1983) al homenaje a su amigo Eusebio Sempere que le rinde el Banco Exterior de España, presidido entonces por Francisco Fernández Ordoñez. En la muestra participan escultores como Max Bill, Calder, Chillida, Chirino, Gabino, Julio González, Palazuelo o Serrano. Su escultura *El caragol* que se había colocado en el exterior de la sala, es adquirida por la entidad bancaria para instalarse definitivamente en ese lugar, la sede del Paseo de la Castellana de Madrid. El 25 de octubre se inaugura en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid la exposición "La experimentación en el arte". El comisario (Luis Caruncho Amat) realiza una selección de artistas mayoritariamente geométricos u óptico-cinéticos que dificulta la coherencia y homologación de los autores incluidos. Alfaro envía *El devenir* (1980) y su *Homenatge a Plató* (1983) que se muestran junto a piezas de algunos afamados escultores: Calder, Chillida, Mompó, Schoffer o Sempere. Fue la última ocasión (al menos en España) en que se decide a participar en una exposición programática o de tendencia. Sin embargo, se sigue prodigando en exposiciones testimoniales o altruistas como "Artistas por los Derechos Humanos" (Centro Cultural de la Villa, Madrid); así como dona una pequeña generatriz de 1980 ⁸⁶ para la subasta pro-damnificados por las inundaciones sufridas en algunas zonas de Valencia en el octubre del año anterior. También participa por primera vez en una colectiva de la Galería Theo de Madrid, en la que comienza a trabajar a primeros de año.

Efectivamente el 11 de enero se inaugura una doble exposición de escultura y obra sobre papel en las galerías Theo y Celini de Madrid. Fue la primera exposición en una galería comercial de la capital desde

⁸⁶ La pieza es *Desenvolupament vertical* y tuvo un precio de salida entre las 250.000 y las 325.000 pts.

1963, auspiciada por la crítica positiva que se había producido a partir de la exposición de la Complutense y el premio de Bellas Artes. La veterana galería Theo mostró más de cuarenta esculturas y la Celini (hoy Theografic), sus dibujos, combinando obra reciente con otra perteneciente a los setenta. Calvo Serraller se referirá en su crítica al carácter compilador y completo de la muestra que ofrecía "con casi todo Alfaro: el brillante y barroco de los aluminios, el escueto y mágico de los hierros, el misterioso y sensual de la piedra; sin que tampoco nos olvidemos, claro, del Alfaro dibujante, absolutamente fundamental y seductor".⁸⁷ Calvo elogia con entusiasmo su trabajo, al que sitúa en una espléndida madurez y califica la exposición de magnífica. La exposición, por lo demás, contó con la fortuna de un espléndido texto escrito para el catálogo por el catedrático Julián Gállego que logró sintetizar en una atrevida y sugerente metáfora barroca el contenido y proyección estética de la muestra (y del conjunto de la obra) de Alfaro. Irónicamente la metáfora iba a proporcionarla el dramaturgo Calderón de la Barca (representante de un barroco interior, básicamente "centralista" y poco mediterráneo que no hubiera complacido teóricamente al escultor en el pasado). Pero sin embargo la evocación de *La fiera, el rayo y la piedra* (título de una espléndida comedia mitológica de Calderón) ha supuesto uno de los aciertos críticos más lúcidos para enmarcar y comprender la evolución prodigiosa de su escultura, el creativo y fértil viaje del barroco al clasicismo. Pensemos, por ejemplo, en la apertura escenográfica y espectacular de la teatralidad espacial calderoniana; pensemos en que la obra ofrece un marco mitológico en el que la imaginación y la razón buscan un equilibrio; pensemos en que la obra evoca la noción del tiempo y de la memoria (con la aparición de Las Parcas); pensemos en la desbordante versatilidad y constante cambio de su aparato; y pensemos, en fin, en ese momento bellísimo de la aparición de los titanes trabajando y transformando con su técnica la materia, el hierro, o Pigmalión con la suya la piedra. Pero es sólo nuestra lectura. La de Gállego precisaba, casi con sensibilidad poética, mucho más. Entendía a Alfaro como un artista heroico y ejemplar, cuyas obras viven en medio de la sociedad y asaltan al viandante como un ser vivo: *la Fiera*. Entendía el desarrollo luminoso y poético de su obra como reflejos o fallas

⁸⁷ "Alfaro, la fiera, el rayo y la piedra", *El País*, Madrid, 15 enero 1983.

incombustibles, dibujados en el aire como el relámpago: *el Rayo*. Finalmente cuando, cansado de jugar por el aire se abate sobre la tierra como un gavilán, se concreta ímpetus petrificados: *la Piedra*.

El estudio de Gállego guía a varios críticos de la exposición. Carlos Jiménez, desde *Cambio 16*, elabora desde los conceptos propuestos y los transforma en juego, imaginación y cálculo. Juego o combinatoria algebraica serán vistos, según Jiménez, en *L'altra victoria*. Cálculo en el mármol de *L'esfera amb dos talls*. Y una imaginación que se independiza del juego y el cálculo en las obras de querencias figurativas como *La danza*.⁸⁸

Ya en abril Andreu Alfaro vuelve a la Sala Luzán de la Caja de Ahorros de la Inmaculada en Zaragoza, donde ya había expuesto en 1974. Repite prácticamente la muestra de la galería Theo y el catálogo reproduce el texto que Francisco Calvo Serraller había escrito para la exposición de los Premios Nacionales el año anterior. Las críticas locales son altamente laudatorias.⁸⁹

Al inicio de junio inaugura en el *Antic Mercat del Born* de Barcelona una espléndida exposición que el propio autor ha calificado siempre como la más importante de los años ochenta. Bajo el título de "Alfaro. Esculturas en el Born" el patrocinio corrió a cargo del Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña y del Ayuntamiento de la ciudad.⁹⁰ El artista puso todo su ahinco y creatividad en llenar nada

⁸⁸ "Cálculo imaginacional", *Cambio 16*, 582, Madrid, 24 enero 1983.

⁸⁹ Angel Azpeitia (*Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 mayo 1983) alaba el sentido creativo del montaje en sí y de la extensa gama de significaciones de las obras. La de A. Fernández Molina insiste en la riqueza de formas y matices, desde la línea o los volúmenes de la piedra. Positiva es también la de García Vandrés (*Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 1 mayo 1983).

⁹⁰ Esta dualidad ocasionó no pocos recelos entre las dos instituciones y varios retrasos. El proyecto se inició muy a principios de 1981, siendo bien acogido por la Generalitat, pero debía de contarse con el Ayuntamiento por ser el propietario del edificio. A la voluntad de Alfaro de hacer una exposición de esculturas grandes en Barcelona y al primer viaje a la Generalitat se refiere Raimon en su diario *Les hores guanyades* (Barcelona, Edicions 62, 1983, p. 83); también Llorens se refiere al proyecto en una carta al artista del 15 de abril de 1981. Los preparativos se iniciaron formalmente al año siguiente.

menos que 8.000 m2 con 34 esculturas de gran formato que (a excepción de dos exhibidas en la Complutense y tres en el MEAC) había diseñado y realizado expresamente entre 1981 y 1983. Alfaro continua con ello otra de las grandes líneas maestras de su trayectoria de madurez (que había iniciado con la exposición del Parque Cervantes, también de Barcelona, en 1977): la integración de las obras en un gran espacio, con la coordinación de los trabajos de instalación con la realización del catálogo para que se contengan en él las obras fotografiadas "in situ" (reportaje realizado con gran acierto por Francesc Catalá-Roca). La idea en fin, de la exposición como obra total, bajo el signo estético del barroco y con la batuta teórica de Tomàs Llorens que ejerció de comisario.⁹¹ Se trataba pues, por vez primera de modo explícito, de reinterpretar un espacio y no sólo concebir el viejo mercado del Born como un recinto-soporte para contener piezas monumentales (todas de construcción lineal) sino como elemento constitutivo del proyecto, propiciador de relaciones entre la obra y su entorno espacial, constituyendo un todo. El montaje (calificado más tarde de "fascinante" por parte de Calvo Serraller)⁹² será preocupación esencial de Tomàs Llorens, que insiste en la función "reinterpretadora" del viejo edificio del Born en el extenso y denso estudio que escribe para el catálogo. El mercado, que se ofrecía con los trazos originales de la austeridad en el tratamiento del hierro y en la inserción del gran octógono central en una trama columnaria rectangular, prestaba, con su magnitud -siempre según el teórico valenciano- el escenario ideal para representar el nacimiento de la sensibilidad visual de la urbe moderna. El fondo escenográfico era todavía evocado por Llorens en las notas escritas para el catálogo de la exposición del IVAM, donde, al comentar algunas piezas de las allí expuestas escribe que: "l'ambregaven en l'espai negre i mesia del muntatge de l'exposició com ho fan certs caràcters secundaris en el teatre de Shakespeare, o alguns motius decoratius en les capelles de Bernini".⁹³ Por ello Alfaro habló siempre de su interés por crear un

⁹¹ Se contó con la colaboración de los dos técnicos representantes de las instituciones patrocinadoras: Daniel Giralt-Miracle, jefe del servicio de Artes Plásticas de la Generalitat; y Oriol Bohigas, delegado de Urbanismo del Ayuntamiento.

⁹² "Al vent d'Alfaro", en cat. exp. *Alfaro. Escultures al Parc de la Mar*, Palma de Mallorca, Ayuntamiento. 1984, p. 24. Merecía esta calificación, según el autor, por la belleza de las obras, el montaje escenográfico y el lugar en el que hacía.

⁹³ "Des dels límits de l'escultura", en cat. exp. *Alfaro*, Valencia, IVAM, 1991, p. 97.

espectáculo total, un conjunto, una totalidad, ⁹⁴ y acercarla, en su brillantez, al público:

"Es una exposición concebida como un espectáculo cultural [...] Creo que hay que dar espectáculos culturales de calidad para que el pueblo tenga elementos de juicio, elementos de conocimiento. Esta exposición intenta serlo. No rebajar el nivel para el pueblo, sino hacer pedagogía cultural para que sea tan 'listo' como nosotros los profesores de la cultura."⁹⁵

Para el catálogo Llorens preparó un extenso texto en el que aborda el carácter aparentemente ahistórico de la escultura moderna motivado por la incompatibilidad con el concepto de vanguardia que ha estructurado la evolución del arte contemporáneo. Afirmando que solamente considerando la escultura desde una perspectiva histórica pueden comprenderse las interrelaciones que existen entre el género escultura y las otras artes respecto al problema de la representación del espacio, y al del *status* de la obra de arte como construcción respecto de la naturaleza. Desde este punto de vista la escultura de Alfaro rescataría la dialéctica entre ambos problemas en una perspectiva histórica, y por tanto, rescataría los valores de *extroversión* aparentemente perdidos por la escultura con las vanguardias. De este descenso de Llorens se deduce que la escultura de Alfaro se encuentra a medio camino entre la pintura y la arquitectura por ser representación y construcción al mismo tiempo.

Pese a estos especiales ingredientes, la exposición no tuvo la resonancia crítica que sus autores esperaban. El crítico que seguramente hubiera marcado su verdadera dimensión, Cirici, ya no pudo hacer de valedor frente a otros focos de interés artístico que Barcelona ofreció por las mismas fechas.⁹⁶ No obstante esta opinión fueron varios los críticos que se hicieron eco con acierto de la misma, resaltando su capacidad para apropiarse de un espacio de la magnitud y características de El Born; y

⁹⁴ Vid. VENTURA MELIA, Rafael, "La moda no es lo que manda", *Levante* (Magazine), Valencia, 12 mayo 1985, p. 18.

⁹⁵ V.V., "Andreu Alfaro llena el Born con sus macroesculturas", *El Correo Catalán*, Barcelona, 31 mayo 1983, p. 33

⁹⁶ Así se expresaba en una entrevista personal del 7 de octubre de 1891.

numerosas las menciones en la prensa de Barcelona.⁹⁷ E incluso no faltan comentarios muy favorables de años después como el ya citado de Calvo (que no cubrió la exposición) u otro de Francesc Miralles donde la calificaba como "una de las muestras más importantes de escultura que se ha presentado en nuestra ciudad".⁹⁸ Victoria Combalía resaltaba la maestría con que había superado la prueba del Born: "creo que Alfaro ha conseguido aquí dar el gran salto de la escala monumental, al algo difícilísimo para un escultor, así como implicar al espectador en una experiencia espacial mucho más compleja que en obras anteriores".⁹⁹ Pilar Parcerisas resalta el significado de la muestra como nueva lectura de la escultura moderna desde una perspectiva histórica.¹⁰⁰ Y Gloria Moure califica el resultado de solemne y sobrecogedor.¹⁰¹

De lo que no cabe duda es de que la excepcionalidad de la muestra -y probablemente también la nueva coyuntura política- convoca en Barcelona a destacadas personalidades de la cultura catalana y valenciana. El ya conseller Ciprià Ciscar y el nuevo presidente de la Diputación de Valencia Antoni Asunción, acuden a la inauguración; junto a Raimon, Eliseu Climent, Xavier Rubert de Ventós, Francisco Candel, Castellet, Ràfols Casamada, Maria Aurèlia Capmany, Daniel Giralt-Miracle... El Conseller de Cultura catalán Max Cahner en su prólogo institucional sustancia esta excepcionalidad en una evidente complicidad

⁹⁷ Ya antes de su inauguración apareció un artículo anunciando los preparativos de la muestra (RODRIGUEZ, Conxa, *El País*, Madrid, 31 marzo 1983). Sobre la misma aparecieron críticas y reseñas en numerosos medios firmados por conocidos críticos (IGLESIAS DEL MARQUET, Josep, *Diari de Barcelona*, Barcelona, 4 junio 1983; COMBALIA, Victoria, *El País*, Madrid, 11 junio 1983; PARCERISAS, Pilar, *Avui*, Barcelona, 16 junio 1983; MOURE, Gloria, *Noticiero Universal*, Barcelona, 24 junio 1983; CALLE, Román de la, *Las Provincias*, Valencia, 26 junio 1983; MANZANO, Angels, *Noticias*, Barcelona, 3 junio 1983; y SALES, Enric, *El Món*, Barcelona, 17 julio 1983). Además de varias entrevistas al autor con este motivo (*El Periódico*, Barcelona, 31 mayo 1983; *Avui*, Barcelona, 16 junio 1983; y *La Vanguardia*, Barcelona, 19 junio 1983) y numerosas noticias alrededor de ella (*La Vanguardia*, Barcelona, 31 mayo 1983; *El País*, Madrid y Barcelona, 31 mayo 1983; *El Correo Catalán*, Barcelona, 31 mayo 1983; *Avui*, Barcelona, 1 junio 1983; y *El Noticiero Universal*, Barcelona, 2 junio 1983).

⁹⁸ *La Vanguardia*, Barcelona, 28 mayo 1985, p. 45.

⁹⁹ "El reto de Alfaro en el Born", *El País* (Artes), Madrid, 11 junio 1983, p. 2.

¹⁰⁰ "Alfaro, esculturas al Born", *Avui* (Arts), Barcelona, 16 junio 1983, p. 1.

¹⁰¹ "Alfaro: el Born, recinto de esculturas", *Noticiero Universal*, Barcelona, 24 junio 1983, p. 30.

en los valores éticos de una cultura común.

Además en este encuentro entre Ciscar, Llorens y Alfaro en Barcelona se sembró la semilla del IVAM. Esta es, al menos, la "reconstrucción de los hechos" que tanto escultor como estudioso realizan cuando, en septiembre de 1991, tenga lugar la retrospectiva en el Centro Julio González.¹⁰² Es el caso que, en efecto, Tomàs Llorens elabora a partir de 1983 una serie de proyectos por encargo de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència valenciana sobre posibles exposiciones de arte contemporáneo en el extranjero y, especialmente, sobre la posible creación de un centro cultural en el Colegio de Beneficencia que progresivamente se concreta en un museo de nueva planta ("Museu d'Art Modern de Valencia") con un plan operativo que alcanza incluso a la inauguración, prevista para 1986, con una exposición sobre "Sorolla i el seu temps". Y ya en febrero de 1984, tras el cese de Trinidad Simó (que apenas llevaba meses en el cargo), Tomás Llorens sería nombrado director general de Patrimonio Artístico de la Generalitat Valenciana, un cargo en el que permaneció hasta 1988 y que convirtió en instrumento esencial de un objetivo único: la construcción del actual Institut Valencià d'Art Modern.

Antes de finalizar el año, Alfaro expondrá dos veces fuera de España. Una en la galería pública de la ciudad de Maguncia, entre el 7 de julio y el 21 de agosto; y otra en el *stand* de la galería Driseitel en la feria de Colonia, que supondrá la presentación en el mercado alemán de su nueva escultura, compuesta por obras de la exposición de "Ferros i pedres" de dos años antes.

Durante 1984 Andreu Alfaro continuará ejerciendo, en lo

¹⁰² "L'IVAM -declararà Alfaro al periodista Manuel Catañeda- és en certa manera, dones, fruit d'aquella exposició al Born, del treball de Llorens, que, com a primer director, el va posar en marxa, i de la voluntat política de Ciscar." (*Avui*, Barcelona, 8 setembre 1991, p. 37). Por su parte Llorens afirmará en *Levante* el 5 de septiembre de ese año: "La exposición de Andreu Alfaro es un proyecto muy especial. La primera vez que coincidí con Ciprià Ciscar fue en Barcelona, cuando hice una exposición de la obra de Alfaro. El deseaba que preparase otra para Valencia, y, buscando un espacio adecuado, dimos con la idea de crear el IVAM. De ahí que el proyecto del museo y el de esta retrospectiva surgieran juntos." (p. 54).

posible, ese compromiso que invocaba en 1982. Sigue formando parte de jurados de premios (como el Salcillo de Escultura, convocado por la Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia). Pero en abril decide dimitir del Consejo Asesor de Artes Plásticas. Por una parte no se sentía gratificado con la pertenencia a un organismo en cuyo seno cada vez se precisaba menos su opinión y consejo. Por otro los numerosos y crecientes compromisos profesionales le persuadían a permanecer lo más posible en Valencia. En efecto, ese año, el escultor se dedica a realizar algunos proyectos en su tierra, significativos e importantes para su propia querencia cultural. Tiene oportunidad de realizar, a escala monumental, el *Homenatge a Joan Fuster* que había diseñado en 1961. Veintidós años tuvieron que transcurrir para que su admirado maestro pudiera recibir un reconocimiento público en forma de signo físico, para presidir un Colegio público que llevaba su nombre en la localidad de Manises. Alfaro, con su habitual optimismo, comentaba que aquello suponía "l'inici d'un trencament del tabú que a la societat valenciana s'hi té respecte a les persones que defensen criteris i opinions sobre el futur del País Valencià."¹⁰³ Sin embargo la realidad valenciana, sobre todo en la capital, continuaba siendo dura y contradictoria. La susceptibilidad de algunos sectores y el incivismo del grupo de siempre lo demostraron de nuevo cuando Alfaro instala, precisamente en ese mes de abril, su *Monument a Ausiàs March* en los jardines del Real. La maqueta databa ya de 1977 y el encargo se remontaba a diciembre de 1981, cuando el Ayuntamiento le pidió un estudio técnico y valoración económica de un monumento escultórico dedicado al poeta.¹⁰⁴ Esta fue la segunda oportunidad que le daba el Ayuntamiento de realizar una gran escultura en su ciudad, pero esta vez podrá quitarse la espina que le quedó con la colocación de la primera de un modo un tanto provisional y en un lugar nada agradecido. Los diecisiete metros de altura de la obra se levantarán en un espacio acondicionado especialmente para crear un espacio cívico en el que los ciudadanos evocaran en un reflexivo paseo la importancia literaria del poeta. Para su autor sigue siendo, aun hoy, la obra de la que

¹⁰³ *Generalitat*, Valencia, abril-mayo 1984, p. 23.

¹⁰⁴ Ya en 1980, el político Muñoz Peirats le había manifestado por carta su interés en que la Corporación valenciana asumiera un proyecto así. Por entonces se concebía que fuera instalado en la plaza o avenida Ausiàs March.



se encuentra más satisfecho. Por más que el acto de inauguración, pensado como colofón al II Encuentro de Escultores del Mediterráneo, con la asistencia del ministro de Cultura Javier Solana, el presidente de la Generalitat y el de la Diputación, Joan Lerma y Antoni Asunción respectivamente, no faltará la presencia histórica y vociferante de un grupo de *anticatalanistas*, ni las esperables andanadas del diario *Las Provincias*.

A los pocos meses Alfaro tendrá oportunidad de transformar otro espacio público, al erigir en la Plaza de Europa de Gerona, otra escultura urbana. Con ello se enfrenta una vez más a lo que va a ser su obsesión en lo referente a estos encargos: no hacer simplemente una escultura, sino hacer la obra adecuada al lugar. Pero Alfaro no cesa en otras actividades más o menos puntuales. Ilustra el poemario de Joan Vicent Clar, *Le sucrier velours* y participa en alguna exposición colectiva.

En este apartado de colectivas 1984 es un año abundante. Quizá la más interesante sea la que reunió en el Centro de Arte de París a un importante y numeroso grupo de artistas geométricos y cinéticos en homenaje a la galerista Denise René y en el que se incluyó a los españoles Angel Duarte, Equipo 57, Angel Luján, Francisco Sobrino y Fernando Mignoni, además del propio Alfaro, presente con su pieza *El llibre*. Antes había sido invitado a una exposición un tanto emblemática de los nuevos tiempos: "Arte español en el Congreso" organizada por su presidente, que contó con una representación amplia de los mejores creadores contemporáneos, entre los que se encontraban los escultores Baltasar Lobo, Francisco López Hernández, Julio López Hernández, Christino Mallo, Chirino, Torner, Chillida y Serrano. Otras exposiciones en las que estuvo representado fue en la "2ª Fira de l'Escultura al carrer" de Tárrega; en el Palacio de los Condes de Gabia de Granada, con motivo de la 2ª muestra de Arte Actual; en la exposición de inauguración de la nueva plaza de la Estación de Sants de Barcelona; y en varias localidades valencianas formando parte su pieza *El matí* (1975) del Museo Salvador Allende.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Esta iniciativa tiene su origen en el Museo de la Solidaridad creado por Salvador Allende en Santiago de Chile, poco después de ganar las elecciones y como fruto de un

En el capítulo de individuales de este año cabe reseñar su participación con la galería Theo en la tercera edición ARCO, celebrada en el Palacio de Cristal de la Casa de Campo y considerada como el año de consolidación de la feria; en la que muestra obra del último año realizada en varilla de hierro. Pero 1984 será recordado por otra exposición singular que tuvo lugar entre octubre y noviembre en el Parc de la Mar de Palma de Mallorca organizada por el Ayuntamiento y la Fundación Bertomeu March con motivo de la inauguración de este bello espacio entre la catedral y el mar. Alfaro vuelve a transformar un espacio, esta vez al aire libre, mediante dieciséis grandes piezas (oscilan entre los tres metros y medio y los siete y medio) que en su mayoría ya se habían presentado el año anterior en el Born, pues sólo se presentan por primera vez *Esperant la germinació* y *Una línia al vent*. Esta última, además, junto a una de las tres piezas de los setenta expuestas (*Gran cercle negre*) es adquirida por los patrocinadores para permanecer en el lugar definitivamente. En el catálogo, que contiene las fotos de las piezas ya colocadas en este lugar, incluyó un texto crítico de Calvo Serraller, que constituye su aportación más extensa y entusiasta sobre el escultor, consagrando el momento de éxito inapelable y de riqueza y versatilidad creativa de Alfaro. Para ello, señala su orientación constructivista, geométrica y cinética, pero sin caer en el rígido dogmatismo, del que le salva su ironía, su fina dialéctica con el clasicismo y lo romántico y, sin duda, su aprovechamiento de la historia. Un brillante estudio sobre el artista al que recurriremos en la tercera parte. Al mismo tiempo en el Palau March, se expusieron un conjunto de obras inéditas en su mayoría, que constituyen un redondo complemento a esta incursión del escultor en la ciudad de Palma tras aquella primera de 1959 un motivo de las "Conversaciones Poéticas de Formentor".¹⁰⁶

llamamiento a los artistas del presidente y de intelectuales como Carlos Levy, Jose M^a Moreno Galván y Mario Pedrosa. El golpe de Pinochet obligó a dispensar aquel legado artístico y se constituyó en el exilio bajo el nombre de Museo de la Resistencia, que tuvo su sede en La Habana y después en Villafamés (Castellón). En España el Museo se presentó en la sede de la Fundación Miró de Barcelona en 1977 y llegó a Valencia en otoño de 1978. Alfaro hizo entonces la donación que se formalizó documentalmente al trasladar sus fondos a Santiago de Chile en septiembre de 1991.

¹⁰⁶ La exposición del parque tiene su génesis en ésta de la Fundación Bertomeu March pues en un principio el proyecto presentado por la Fundación a Alfaro consistía en una exposición en el citado palacio, con motivo de la donación de una escultura para el nuevo parque. En el curso de las conversaciones Alfaro propuso la operación global,

Y tras la ausencia de los dos últimos años vuelve a inaugurar en la Galería Dreiseitel. Y a finales de año (con motivo de la colocación de su *Homenatge a Europa* en Girona) muestra una veintena de pequeñas esculturas en la galería 3 i 5 de esta ciudad.

A mitad de la década Alfaro despliega una actividad casi febril, con una vitalidad prodigiosa que no se desacelerará en lo que resta de década, prolongándose hasta nuestros días. Así lo reflexionaba él mismo en la prensa, en mayo de 1985:

"En Alemania, este año, voy a pasar un mes entero, agosto. Estaré en el centenario de Brühl. Lo que haré allí, una gran exposición, tiene relación con lo que hice en El Borne. Eso se inaugurará el 18 de agosto. Antes, para el 16 de mayo, abriré en Colonia una exposición. Y para la feria de Francfort pondré una gran escultura. He de pasar por Burgos, donde he de colocar un monumento a América. [...] Hace dos años que no me tomo vacaciones. Y no es por el dinero. Ahora intentaré dedicar una semana a ver Viena, Budapest ... Son ciudades barrocas, decadentes, tienen todo lo que me gusta."¹⁰⁷

Pero no sólo se trata de esta actividad estrictamente artística. En 1985, Alfaro ha ingresado por derecho propio en el grupo de artistas españoles vivos cuyo interés les consagra más allá de sus obras y exposiciones. Interesan sus ideas, interesan como sujetos reflexivos de la historia reciente del arte español, el gran descubrimiento cultural de España que en ese momento ya había iniciado su ascensión internacional. La Universidad Internacional Menéndez Pelayo en su sede del Palacio de la Magdalena de Santander acogió, entre el 29 de julio y el 2 de agosto, un seminario muy especial dirigido por el profesor Francisco Calvo Serraller que, bajo el título "El arte visto por los artistas: el testimonio de los creadores", pretendió propiciar un encuentro entre relevantes artistas españoles. Alfaro es convocado a una, sin duda, fuerte experiencia (así la recordará él), pues se trataba del reto de explicar su arte y de argumentar

contando con la participación del Ayuntamiento.

¹⁰⁷ VENTURA MELIA, R., "Andreu Alfaro, el cuerpo humano en el arte", *Levante*, Valencia, 12 mayo 1985, p. 19.

una justificación de su presencia junto a Arroyo, Barceló, Chillida, Gordillo, Guerrero, López García, Pérez Villalta, Ràfols Casamada, Saura y Villalba. Todos ellos elaboraron (en una experiencia inédita y posiblemente irreplicable) unos textos de "literatura artística", documentos de primera mano para el análisis de la evolución del arte en el último medio siglo. Alfaro repasa su trayectoria, explica sus cesuras, pautas, y establece sus propios criterios, confiesa sus interrogantes y mitos inmediatos, ya bastante maduros: el Barroco y Goethe, además de explicar su exposición en Brühl, que se inauguraría semanas después.¹⁰⁸ El seminario fue complementado con una exposición celebrada en la sede de la Fundación Botín de Santander (en septiembre viajará a la Sala de Exposiciones de los Reales Alcázares de Sevilla, otra sede de la UIMP). Las obras *L'avenir* (1984) y *El somni* (1984) fueron sus aportaciones. Pero la sala de exposiciones, espacio que domina como pocos, no dejará huella en su recuerdo; será aquel careo en el aula del seminario, frente a rivales de peso y un público entendido, lo que recordará como una difícil prueba finalmente superada. Algo que pensamos- le reafirmará psicológicamente, casi le hizo sentirse ufano, como si hubiera llegado al fin al lugar deseado desde el principio.

Pero tiene poco tiempo para entretenerse con estos pensamientos pues en lo que resta de año deberá responder a numerosos compromisos. Pero este "aluvión de requerimientos que le llegan por doquier",¹⁰⁹ no le han impedido el trabajo y la reflexión íntima en el taller. O, tal vez, debido a esa desacostumbrada actividad de viajes, exposiciones, encargos monumentales, etc.; le había brotado una querencia interna por el recogimiento creativo, por la continuación en el impulso creativo de 1980 y 1981. Y las consecuencias de ese nuevo rumbo inaugurado entonces son sorprendentes entre: 1983 y 1984 Alfaro se había encerrado durante meses ejercitando su mirada y su mano en el dibujo al natural, aquella primeriza habilidad que abandonará para ser un artista de verdad, es decir, abstracto. Transgredidos definitivamente los

¹⁰⁸ Las diferentes intervenciones se publicaron en el volumen AA.VV., *El arte visto por los artistas. La vanguardia española analizada por sus protagonistas*, Madrid, Taurus. 1987. El texto de Alfaro ("Decía Klee que cuando ...") ocupa las pp. 17-36.

¹⁰⁹ CALVO SERRALLER, F., "Alfaro, la línea mórbida del cuerpo vivo", *El País*, Madrid, 11 mayo 1985.

escasos prejuicios que le quedaban, después de un largo periodo por la escultura entendida como construcción, se acerca al núcleo tradicional de la escultura: la estatuaria; y a su tema por excelencia: el cuerpo humano.

"¿Por qué el cuerpo humano?, me preguntan a veces, a lo que yo respondo: ¿Y por qué no? ¿Quién me niega esta posibilidad de hacerlo?, ¿Porque soy un artista abstracto? Nadie me lo prohíbe y estamos obligados a hacer uso de nuestra libertad."¹¹⁰

A su mano -como dirá en la intervención de la UIMP- nada le está prohibido, y el dibujo ejerce de instrumento redentor de su trabajo:

"Yo deseaba dibujar del natural, volver a mirar el desnudo, seguirlo con mis ojos como si mis ojos fueran una línea. Perseguir su contorno, dejarlo sobre el papel; mirarlo, dibujarlo, volver a dibujar. Ya sé que para muchos éste es un trabajo demasiado clásico, demasiado académico. Yo quería dibujar el cuerpo humano, y lo dibujé. Me costó mucho, casi tres años, enseñarle a mis ojos a seguir la línea del cuerpo humano, para que mi mano la realizara y que al final a mi me gustara. Porque no se trataba sólo de dibujar, se trataba de hacer 'mi dibujo'. Al final, como siempre también me había divertido y además me daba la impresión de hacer uso de la libertad."¹¹¹

A partir de esos dibujos en los más variados lápices y papeles elabora bocetos en alambre y entre 1984 y 1985 un conjunto de piezas que tienen poco parangón, a primera vista, con lo realizado en años anteriores. La nueva etapa, representada por veintidós esculturas y más de cuarenta dibujos, se presenta casi simultáneamente en cuatro ciudades. En las sedes de la galería Theo de Valencia y Madrid, en la Sala Gaspar de Barcelona y en la galería Dreiseitel de Colonia; lo que se consigue realizando seis originales de cada obra. Todo ello en aras del impacto y la homogeneidad de la exposición. Convirtiéndose en una de las más cohesionadas a todos los niveles: temático, cronológico y estético. Porque reúne la producción de dos años sobre el cuerpo humano desnudo tanto

¹¹⁰ SPIEGEL, Olga, "Alfaro presenta su serie de dibujos y esculturas...", *La Vanguardia*, Barcelona, 15 mayo 1985.

¹¹¹ "Decía Klee que cuando...", en AA.VV., *El arte visto por los artistas*, Madrid, Taurus, 1987, p. 26

desde su perspectiva estrictamente natural, como desde la histórica, es decir, como género artístico, como reflexión *metaescultórica*.

Esta carga simbólica de conjunto es subrayado en el texto que prepara para el catálogo el profesor José Francisco Yvars.¹¹² En él establece tres niveles de lectura: el dibujo de línea continua, las posibilidades expresivas de la escultura lineal y la reflexión historicista, un poco en la periferia del clasicismo, que lleva adelante Alfaro. Al señalar las afinidades electivas de estas esculturas con la estatuaria antigua, Yvars casi resulta "profético" respecto a la creación futura del artista, fuertemente orientada, a partir de ese momento, por la reflexión sobre la tradición y el pasado del arte.

El despliegue expositivo en las cuatro ciudades cosecha un eco en los medios de difusión superior al de todas las exposiciones anteriores. Sin contabilizar las aparecidas en Alemania, el número de críticas, entrevistas y noticias casi llega a la treintena. La crítica se sorprende con la nueva obra que descubre a un artista distinto.¹¹³ El nuevo comentario de Calvo Serraller subraya la novedad y el riesgo de un constructivista geométrico como Alfaro que, en medio de la crisis de la concepción dogmática de la vanguardia, "se reconcilia con esa línea mórbida del cuerpo vivo". Relaciona sus dibujos con la limpieza de un Picasso o la grácil elocuencia de un Calder y sus esculturas con referencias implícitas e Bernini y Poussin. Concluye diciendo que "constituyen el documento precioso de la madurez de un creador: capacidad de síntesis y sentido íntimo de libertad."¹¹⁴ El resto de las críticas saludan igualmente este acercamiento a la insinuación figurativa, este rebelarse -siempre dentro de

¹¹² En la edición alemana del catálogo se incluyó, además, un texto de Gerard KOLBERG, "Metaleskulpturen als Zechmingen im Raum", pp. [22-24].

¹¹³ La forma con que inicia su crítica Miguel LOGROÑO (*Andreu Alfaro: El cuerpo humano*, *Diario 16*, Madrid, 12 mayo 1985) es representativa: "Sorprenderá al conocedor de la obra de *Andreu Alfaro* el conjunto de trabajos..." lo que explica por el carácter cuasi-figurativo de las obras, que hace más evidente la transformación que las piezas geométricas de las grandes exposiciones del Born o el Parque de la Mar, o las más genéricas de "Ferros i pedres". El descubrimiento del nuevo Alfaro se produce en 1985 con esta exposición. También resultó novedosa la presencia destacada de dibujos, una faceta desconocida.

¹¹⁴ "Alfaro, la línea mórbida del cuerpo vivo", *El País*, Madrid, 11 mayo 1985.

una disciplina- al mandato abstracto, y el logro de "la pura consistencia del contorno de la figura humana".¹¹⁵ La verdad es que en ningún caso la exposición provoca una larga entrevista o un artículo en un medio especializado (seguramente por el desconcierto que este cambio en su ya aparentemente fijada trayectoria, había producido) pero en los comentarios realizados existe unanimidad en la fascinación por la depuración y austeridad de la nueva síntesis visual y por esa capacidad de reflexión diacrónica, a través del museo imaginario de la historia del arte, que parece emanar de las sucesivas propuestas, como subrayará Román de la Calle.¹¹⁶ Por su parte otro crítico relevante, Francesc Miralles, tras referirse a la sorpresa positiva de la contraposición que Alfaro ofrecía en la exposición entre racionalismo y planteamiento libre y vitalista, concluye que "Andreu Alfaro, con sus dibujos y sus esculturas sobre modelo, nos ha dado una lección: que todo puede ser nuevo. Es una lección que sólo pueden dar los auténticos creadores."¹¹⁷ Pero al juzgar por la respuesta de los coleccionistas estos entusiasmos de los críticos tienen poca influencia. No existe aún una "demanda" de estos nuevos "alfaros", y solamente los dibujos equilibran los balances de los galeristas.¹¹⁸ Alfaro era consciente que este empezar de nuevo tenía sus riesgos, y, después de todo, no habían sido tan graves.

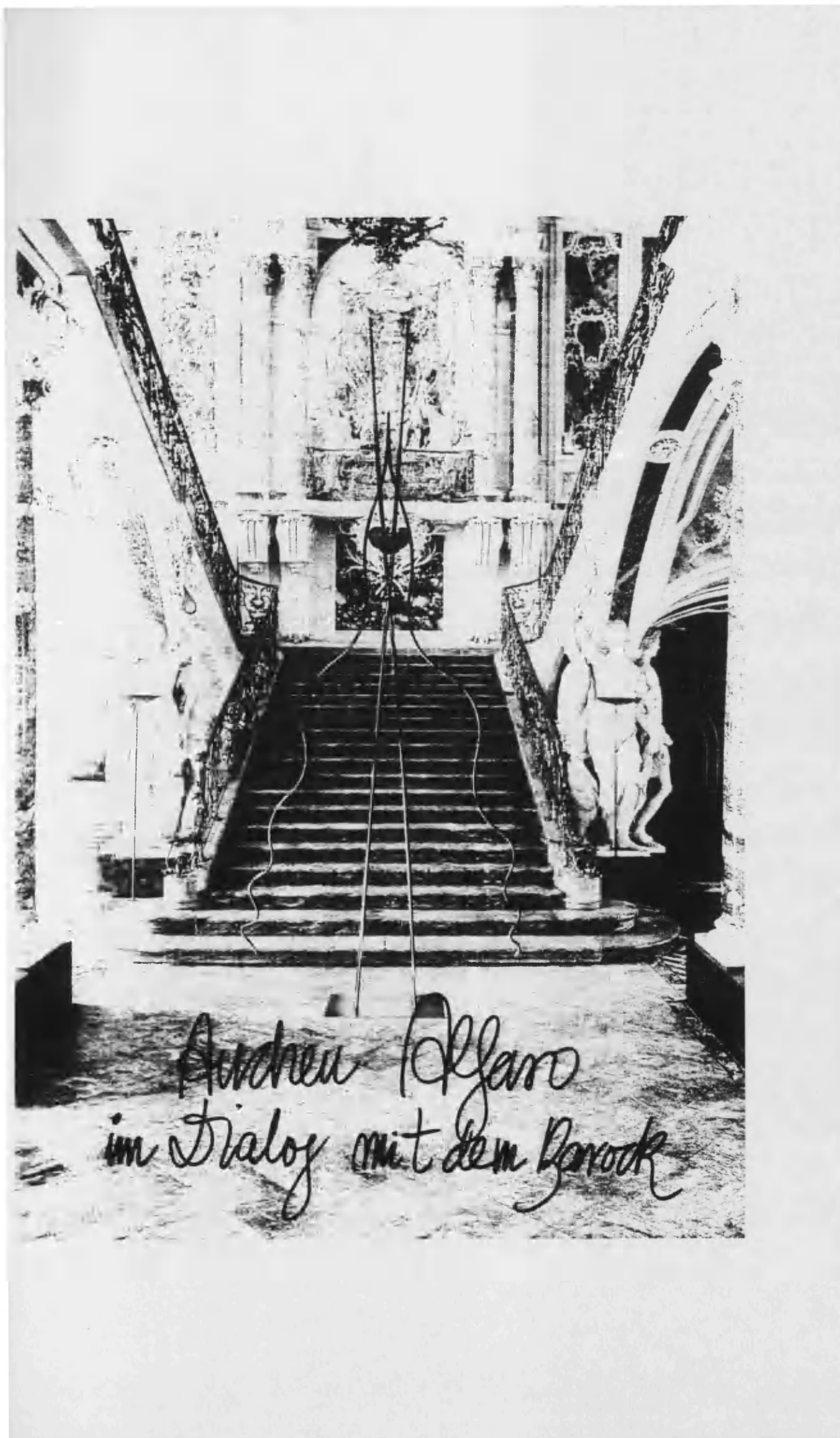
Apenas apagados los ecos de esta exposición en España y días después a su inauguración en Colonia, parte hacia un escenario opuesto. El hombre mediterráneo que acaba de dejar constancia de su nuevo apasionamiento por la síntesis y la linealidad clasicista, se vuelca hacia la otra gran pasión elaborada en los ochenta: el Barroco. Ascende para ello al Norte y se ve obligado a comprimir en el sueño y la imaginación, la más ambiciosa escenografía que hasta entonces había concebido para sus

¹¹⁵ FIGUEROLA-FERRETTI, Luis, "El arte en Madrid", *Goya*, 189, Madrid, 1985, pp. 172-3.

¹¹⁶ "El lenguaje escultórico de la inflexión lineal", *Las Provincias* (Dominical), Valencia, 12 mayo 1985, p. XXII; y bajo el título "Andreu Alfaro (la escultura y la inflexión lineal)", *Formas Plásticas*, 3, Madrid, junio 1985, p. 13.

¹¹⁷ "Alfaro, reflexión sobre el cuerpo humano", *La Vanguardia*, Barcelona, 28 mayo 1985, p. 45

¹¹⁸ De forma inmediata se vendieron entre 30 y 40 dibujos y cerca de 20 esculturas. Desconocemos si pudo ser esta la causa por la que la exposición no se presentó en Lausana y Nueva York tal como estaba proyectado inicialmente para 1985 (Conf. las declaraciones del autor a J. LOPEZ, *Levante*, Valencia, 24 agosto 1984).



Andrea Alfano
im Dialog mit dem Barock

esculturas. Helmut Dreiseitel le había sugerido la posibilidad de una exposición de gran formato al aire libre en el Palacio Augustusburg de la ciudad de Brühl, antigua residencia de los príncipes de Colonia y en la actualidad sede de la Fundación que lleva el nombre del pintor Max Ernst. Las formas barrocas de los siglos XVII y XVIII se ofrecen como un nuevo y espléndido reto artístico para el escultor. El palacio, con la impresionante escalera realizada entre 1743 y 1748 bajo la dirección de Neumann, como marco y como referente artístico, entregan a Alfaro a una reflexión sobre el nacimiento de la modernidad y sobre la soberbia dramatización del espacio que representa el Barroco. Así lo reflejará en el texto que incluye en el propio catálogo:

"... yo cerraba mis ojos y lo imaginaba [el palacio] dibujado por formas metálicas resplandecientes y lineales, formando un contrapunto con la arquitectura barroca, como una escenografía viva, al mismo tiempo calculada y sorprendente. A fin de cuentas, era una interpretación del barroco muy barroca que yo ponía, pero se conservaba todo su sentido: arquitectura para sorprender, para encantar, para mirar, para vivir."¹¹⁹

Ante aquella gran fachada dieciochesca y su entrada ajardinada con grandes superficies verdes, fuentes y estanques, desea imitar a Neumann, a Bernini, a Berromini; imagina la balaustrada de acceso rematada de bustos-retratos, las superficies verdes de los jardines pobladas de círculos y cuadrados en tubo de acero inoxidable, "dibujando el aire, señalando la pasión por el poder." Pero surgen dificultades administrativas y presupuestarias que obligan a reducir la exposición a un ala menor del palacio (la Orangerie) y a los jardines traseros. Alfaro comprime, reduce su sueño; pero explora su exposición imaginada en una especie de rebeldía irónica, en un juego de fotografías con los dibujos superpuestos de las piezas en sus emplazamientos ("una forma de sobreescritura, rutilante y alusiva", en palabras de Llorens).¹²⁰ Esta es la

¹¹⁹ Además de este texto del artista y las correspondientes fotografías de las piezas (tomadas en sus emplazamientos de la muestra), el catálogo contiene una presentación de las autoridades de la ciudad y del embajador de España, unas notas sobre el edificio, y un estudio de la escultura de Alfaro de Gerhard Kolberg, del Museo Ludwig de Colonia.

¹²⁰ "Des dels límits de l'Escultura", en cat. exp. *Alfaro*, Valencia, IVAM, 1991, p. 103.

génesis de "Alfaro im Dialog mit dem Barock", la exposición más ambiciosa llevada a cabo hasta ese momento fuera de España, que tiene lugar entre el 18 de agosto y el 29 de septiembre. Siete grandes esculturas poblaron el exterior de la Orangerie, la mayoría de ellas realizadas para esta cita. Y otras diez inéditas, entre las que predominaban los bustos-retratos, se acogían en la galería, en un original diálogo con mármoles de época. El barroco se había convertido en un desafío y el desafío en un logro. La exposición da a conocer el nombre de Alfaro en sectores más amplios de opinión en Alemania. La prensa se hace eco como nunca hasta entonces de su obra, aparecen cuatro críticas muy favorables,¹²¹ además de otras reseñas o noticias sobre la muestra.¹²² A España llega la noticia de la exposición mediante crónicas de agencia en periódicos de Barcelona, Valencia y Madrid.¹²³

Tras estos años de intensa actividad expositiva,¹²⁴ Alfaro puede dedicar 1986 a reflexionar, seleccionar bocetos y proyectos para ejecutar nuevas obras. Tiene en la mente -ya desde hace unos cuatro años- profundizar sobre la figura, la obra e, incluso, el círculo de amigos de Goethe, para ampliar el número y variedad de obras que desde principios de la década le ha ido dedicando. Desea tener un número suficiente de obras para realizar otra gran exposición que ya a finales de año empieza a proyectar en Frankfurt y París. Aunque, como veremos, no tiene su primer reflejo público hasta 1989.

¹²¹ Tenemos localizadas las siguientes: JÜHLEN, Monika, "Die Zeichnung wird zur Skulptur", *General-Anzeiger*, 20 agosto 1985. SCHNEIDER, Bruno F., "Träume aus Metallrohren", *Kölnische Rundschau*, Colonia, 21 agosto 1985. G.T.G., "Brühls Scholb ist tabu", *Kölnische Rundschau*, Colonia, 23 agosto 1985. DANK, Ralf, "Plastischer Dialog mit dem Barock", *Kolner Stadtanzeiger*, Colonia, 7 septiembre 1985.

¹²² Aparecen igualmente en la prensa de Colonia como los medios citados y también el periódico *KSTA*

¹²³ *La Vanguardia*, 7 agosto 1985; *El Correo Catalán*, 17 agosto 1985; *Las Provincias*, 17 agosto 1985; y *El País*, 19 agosto 1985.

¹²⁴ Durante 1985 también se prepararon dos individuales más. Una en la Kunstverein de Ludwigshagen am Rhein y otra en la galería 4 Gats de Palma de Mallorca. Obras suyas formaron parte de otras dos muestras colectivas de la galería Theo en Barcelona ("Art europeu") y Valencia ("De Rodin a nuestros días"). También se da a conocer en octubre la colección de "Arte español contemporáneo" propiedad de la Fundación Juan March, que hacía unos meses había adquirido *Figura aixecant-se* (1984). La exposición tiene lugar en Madrid, en 1987 se presentará en Zamora, y en 1989 nuevamente en la sede madrileña de la Fundación. La obra de Alfaro se exhibe permanentemente, desde diciembre de 1990, en la sede de Palma de Mallorca.

Cada vez dedica más tiempo a dibujar. Delante de las hojas de sus cuadernos comienzan a existir todas las obras. Siempre había tenido importancia, pero antes eran plasmaciones de proporciones y medidas, las piezas nacían mitad en la mente, mitad en su proceso de construcción. Ahora nacen en el papel, en los trazos de la mano su *disegno* es más próximo a la materialidad del dibujo. La mayoría de las veces son estrictamente trabajos preparatorios (no se repetirá en los próximos años ninguna exposición con una presencia de dibujos tan marcada como en la de 1985) pero, sin embargo, acepta algunos trabajos de ilustración, como el que prepara para el libro de su amigo Raimon (Ramón Pelegno Sanchís) *D'aquest viure insisten*,¹²⁵ exactamente 19 dibujos en lápiz de carbón graso en negro y azul. El poeta había intentado comunicar unas vivencias con rigor y precisión, casi con ascetismo, y estimó acertado el lenguaje de Alfaro, extremadamente sobrio, compuesta de líneas rectas y algún punto, ocupando muy levemente la superficie del papel. Alfaro dirá: "he intentado hacer una simbiosis con sus palabras y con mis líneas."¹²⁶

Tampoco olvida su faceta pública, una posibilidad de aprender. Así en noviembre, toma parte en unas jornadas de debate sobre arte contemporáneo y medio urbano que tienen lugar en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Su intervención se produce en la jornada final del día 8, junto a figuras como el pintor-restaurador Enric Ausesa, el escultor Eduardo Paolozzi y el arquitecto Albert Viaplana. Constantemente requerido por su compromiso con la cultura valenciana, en 1986 acepta formar parte del Consejo Valenciano de Cultura (un órgano consultivo creado por el Estatut de Autonomia) siendo elegido vicepresidente. Y en su habitual tono polémico, en su discurso como presidente del jurado del *Premi Catalònia* de Ilustración, reivindica la superación del anacronismo que en gran parte sufre el dibujo y la ilustración, levantando con estas opiniones un cierto revuelo.¹²⁷

¹²⁵ Valencia, Eliseu Climent, 1986, 79 pp.

¹²⁶ SAN AGUSTIN, Arturo, *El Periódico*, Barcelona, 4 diciembre 1986, p. 19.

¹²⁷ Posteriormente publicado: "Lliurament del Premi Catalònia. Discurs d'Andreu Alfaro", *Faristol*, 3, Barcelona, diciembre 1986, pp. 29-30.

No cesa tampoco su faceta de "transformador" urbano, y sitúa, tras ganar el concurso correspondiente, ¹²⁸ una espectacular escultura de 10 metros en la Plaza de la República de Francfort. De este año datan también la escultura situada junto al antiguo puente de la Margineda en Andorra, en conmemoración del paso II Congrès de la Llengua por el Principado y la de Tortosa (Tarragona), en conmemoración del bimilenario de la ciudad. Mención aparte merece la escultura compuesta de dos unidades complementarias de 12 metros de altura que realiza para la estación de Metro de Aluche (Madrid) por ser la primera obra de importancia emparentada directamente con la nueva producción de los ochenta que se coloca en un lugar público.

En cuanto a exposiciones es un año escaso. Únicamente muestra un conjunto de obras en el *stand* de la galería Dreiseitel en una nueva edición de la feria de Colonia. Y es invitado a participar con tres obras de la exposición "El cos humà" en la "Troisième Biennale Européene de Sculpture de Normandie", que se organizó en el Centre d'Art Contemporain de Jouy sur Eure (Francia). Bajo el patrocinio de la Comisión de Comunidades Europeas, la muestra pretendía homenajear a los artistas españoles con motivo del ingreso de nuestro país en la CEE, y acogió obras, además, de los españoles Sergi Aguilar, Joan Cardells, Chirino, Antoni Marqués, Mompó, Joan Pala, Antonio M. Santonja, Subirá-Puig y Moisés Villèlia.¹²⁹

La presencia en exposiciones se incrementa en 1987, aunque no se presenta durante el mismo ningún conjunto de obra inédita. Así las dos exposiciones abiertas entre abril y mayo en el Almudí de Murcia y la Sala de exposiciones de la ciudad de Maguncia, estaban integradas por el conjunto de "El cos humà". Pero tiene interés documentar la selección de

¹²⁸ El presupuesto ascendía a 400.000 marcos, el más alto con que se había contado hasta entonces (aproximadamente 20 millones de pesetas).

¹²⁹ En este año se presenta por primera vez la nueva colección del Banco Hispano Americano en Laredo, en la que se encuentran las obras *Generatiu 3* y *Ulises a Rocafort* (adquiridas por el Banco Urquijo), que inicia un recorrido por numerosas ciudades españolas, que prácticamente continúa hasta nuestros días: Laredo, Murcia y Valladolid, 1986; Zaragoza, Teruel, Huesca y Salamanca, 1987; Albacete, Ciudad Real, Guadalajara y Toledo, 1988; Santander, 1990. En este año se presentó también en el Royal Hospital Kilmainham de Dublín.

obra para importantes exposiciones colectivas de contenido programático. La primera tiene lugar por iniciativa del prestigioso Wilhelm-Hack-Museum de Ludwigshafen ¹³⁰ bajo el título "Mathematik in der Kunst der letzten dreißig Jahre" ("La Matemática en el arte de los últimos treinta años"). La obra de Alfaro *Desplaçament de semicercles* apareció en el apartado "Formas básicas planas" junto a obras de Bill, Nauman, Serra, Long, Vasarely o Morellet, por ejemplo. Otra exposición importante en la que se cuenta con Alfaro es en la gran antológica sobre el arte español del siglo XX, inaugurada en el Museo de Arte Moderno de París el día 10 de octubre, quizá la más ambiciosa de todas las que se habían organizado hasta la fecha. La trascendencia que había alcanzado el escultor y los que fueran sus comisarios Tomás Llorens y Francisco Calvo, hacían inevitable su presencia en "*Le siècle de Picasso*" (1966). Su inclusión (dentro del apartado "Referencias", junto a Solana, Sempere, Oteiza, Palazuelo, Mompó o el propio Picasso) cobra mayor interés si observamos que la selección fue tan rigurosa que únicamente se encontraron representados, entre los escultores vivos, Chillida, Chirino, Oteiza y Julio López Hernández. La exposición patrocinada por los ministerios de Asuntos Exteriores y Cultura llegará al año siguiente al Centro de Arte Reina Sofía.

En este Centro, a partir del 16 de noviembre, Alfaro aparece representado con tres obras ¹³¹ en la amplia exposición itinerante (recorrerá después de Madrid las ciudades de Zaragoza, Albacete, Oviedo y Valencia) "Naturalezas españolas 1940-1987", en la que participarán escultores de varias generaciones, desde Angel Ferrant hasta Cristina Iglesias.¹³²

Y entre diciembre y enero no sólo colaborará con la exposición "Papiers Collés. Collages", organizada por la Universitat de València, sino

¹³⁰ Posee una colección equilibrada de mayores tendencias del arte del siglo XX, con particular énfasis en el constructivismo ruso y holandés, y el expresionismo alemán.

¹³¹ *Planta d'interior* (1983), *L'Arbre nu* (1983) y *Fontain* (1984)

¹³² La nómina completa estaba formada por Francisco López Hernández, Angel Ferrant, Martín Chirino, Gerardo Rueda, Moisés Villèlia, Eduardo Arroyo, Juan Navarro Baldewerg, Andrés Nagel, Carlos Pasoz, Matías Quetglas, Adolf Schosser, Eva Loots, Miguel Navarro, Mitsuo Miura, Miguel Angel Blanco, Jaume Plensa, Cristina Iglesias y Alfaro. Desde luego también la formaron otro amplio número de pintores. Su comisario fue Calvo Serraller.

que también es seleccionado por la Sala Luzán de Zaragoza para la colectiva "Veinticinco años de arte contemporáneo español en la Sala Luzán". Sin dejar de participar en las exposiciones testimoniales -cada vez más escasas- como el "Homenaje a las víctimas del franquismo y a los luchadores por la libertad" que se inauguró en el Centro de la Villa de Madrid.

Pero estas actividades externas de 1986 y 1987 tienen poca relación con lo que es la verdadera evolución de su trabajo creativo; que atraviesa por un nuevo proceso, llamémosle de "ivernación". Terminado aquel grupo de obras alrededor del cuerpo humano Alfaro busca otro argumento en el que adentrarse. Y, por esa dialéctica tensional que define su creatividad, lo encontrará en unos territorios diametralmente opuestos a aquel "joie de vivre" que contagiaban sus *dansaire, femme a la toilette* o *figura en moviment* y plásticamente contrarios a la morbidez de sus líneas. Será su reflexión de una dureza densa y severa sobre "la vida y la muerte, la memoria".

"Después de la alegría que expresaba en la anterior exposición en Valencia sobre 'el cos', tuve una crisis. Como resultado de aquella situación, quise reflejar la escasa permanencia que queda de los hombres, tras su muerte, en los demás, a través de pequeños signos y recuerdos, representados en esas pequeñas hendiduras en la piedra y en los frágiles esquemas escultóricos de metal."¹³³

Fruto de esta reflexión de 1986 a 1988 surgirá la exposición "De la vida y la muerte, la memoria" que se presentará por primera vez, en su ya acostumbrada cita anual de la feria de Colonia de noviembre del 88 y meses después, con algunas variantes,¹³⁴ en la galería Gamarra y Garrigues de Madrid, iniciando con ello una relación con Gamarra y Garrigues que se prolonga hasta hoy. La exposición ofrecía un número reducido de piezas, veintiséis exactamente, realizadas en tres

¹³³ ARIAS, Fernando, "Toda la carne en el asador", *Hoja del Lunes*, Valencia, 16 septiembre 1991.

¹³⁴ Estas consistieron en que las cuatro piedras calizas que integraban la muestra fueron diferentes en ambas ocasiones. De obras en acero se realizaron tres juegos para poder mostrar las mismas.

modalidades diferentes: piedra caliza, varillas y planchas de acero inoxidable. El conjunto, con variedad de materiales, formas, tamaños y disposiciones en la sala; donde las hendiduras de los grandes bloques de piedra y de las sobrias planchas metálicas se complementaban en un juego de positivo-negativo con los frágiles esquemas realizados en varilla, se integraba en un todo armónico que producía la sensación de un campo de estelas mandado erigir por algún filósofo panteísta.

El purismo y formalismo extremo de este conjunto la convierten, en efecto, en un paréntesis extraño que a primera vista resulta complejo relacionar con la evolución anterior y posterior, pero que responde a esa bipolaridad de los intereses plásticos de Alfaro, junto a la viva conciencia histórica que empapa sus intereses intelectuales durante los ochenta. En este caso, Alfaro interpreta la conciencia del hombre que se sabe temporal e irrepetible, que tiene una idea en perspectiva del tiempo que lo precedió y un sentido proyectivo del futuro, o, dicho en unas palabras de Moreno Galván en su *Autocrítica del arte*, "esa responsabilización con el tiempo irrepetible [...] la que le concede su condición historicadora que consiste en la transformación conceptual del tiempo en historia."¹³⁵

La exposición presenta a un Alfaro dispuesto a volver, provisionalmente, a la esencialidad geométrica pura, al comienzo de las formas del *Stijl* y, como señaló Martínez-Novillo, al aire espiritual de algunas obras de Oteiza.¹³⁶ Calvo Serraller, al contemplar la belleza de la armónica solución de las piezas (que son elocuente y dramática narración de carencias y deseo de trascender) concluye:

"Así, las siluetas, formando el ritmo alado de un pentagrama imaginario, con el espacio flotando vibrando en torno suyo, contrastan con la plenitud yacente de las planchas, y éstas, a su vez, lo hacen con los bloques compactos regulares -erguidos verticalmente como estelas votivas- de las piezas, que, pesantes, *miráble visu*, flotan, sin embargo, en el espacio."¹³⁷

¹³⁵ Madrid, Península, 1965, p. 53.

¹³⁶ "Volúmenes en piedra", *ABC*, Madrid, 2 febrero 1989, p. 17.

¹³⁷ "Estelas de la memoria", *El País*, Madrid, 28 enero 1989, p. 7.

El texto que acompañó el catálogo era de Raimon y sus palabras de poeta incidieron en el tono elegíaco, reflexivo, que el escultor deseaba transmitirnos:

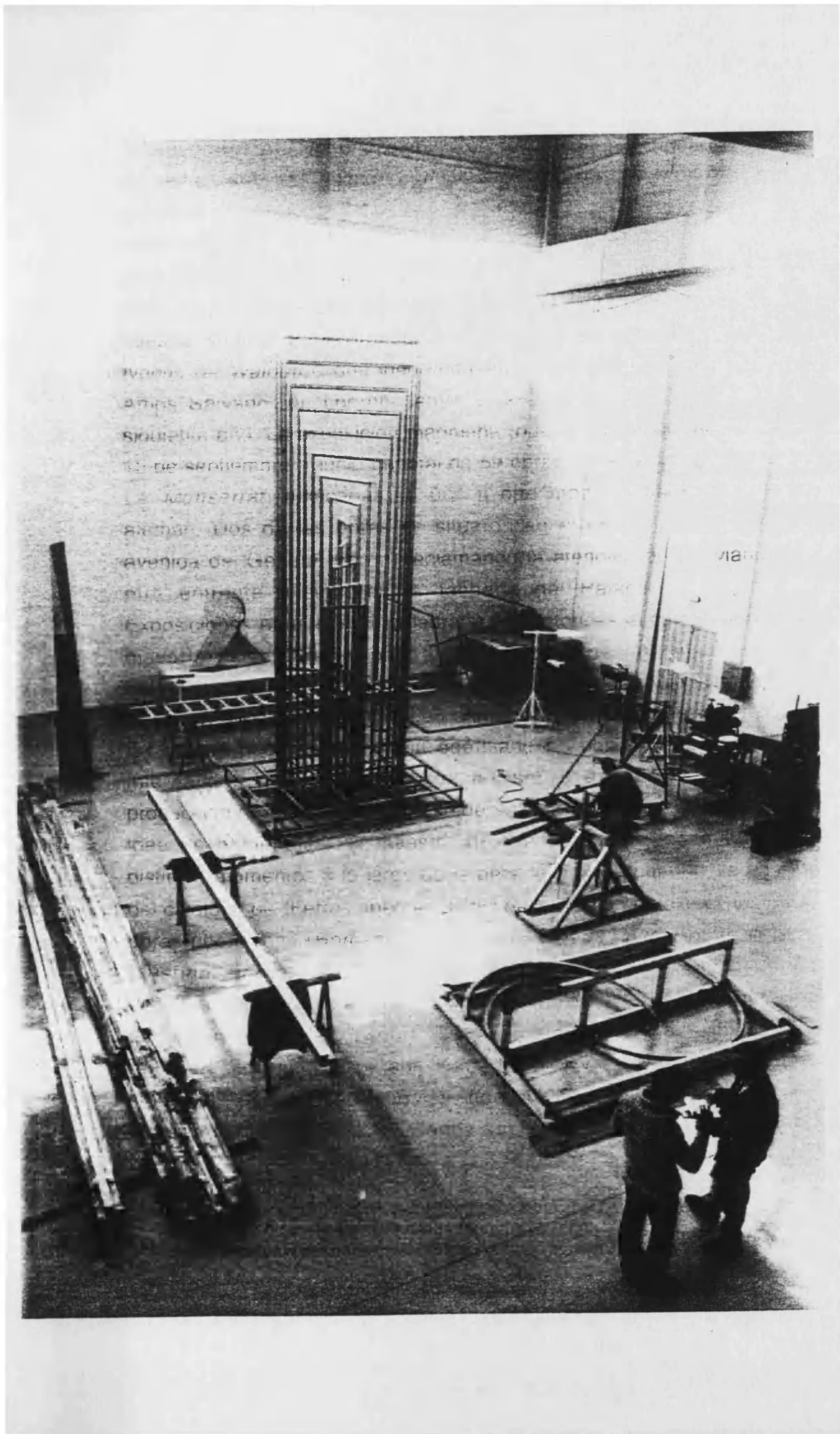
"Huellas. ¡Oh piedra, reloj de muchos caminos! Incidir en ti, metal, piedra, materia que nos sobreviven y nos pervive. Incidir en los otros, convertirse en una gran cicatriz de la herida profunda del combate contra el tiempo."

Y las obras, cada vez con una aparente mayor autonomía, siguen su curso en exposiciones. Este año de 1988 tienen lugar otras dos individuales. Una nueva presentación de 11 piezas y algunos dibujos de "El cos humà" en el Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias con el que mantiene amistad desde antiguo.¹³⁸ Y también una muestra singular, la única realizada hasta la fecha, de Alfaro como dibujante. Bajo el título "Zeichnugen eins bildhauers. Arbeiten auf Papier 1958-1984" la galería Dreiseitel preparó a finales de abril un conjunto de dibujos representativos de toda la producción alfariana hasta 1984, desde los primeros *gouaches* y dibujos analíticos, pasando por la pintura aerográfica, hasta llegar a los dibujos del ciclo del cuerpo humano. Y no faltarán la presencia de obras en colectivas debidas a las más variadas circunstancias.¹³⁹

También en estos años recibirá importantes encargos monumentales. En 1987 se instala en los Jardines de las Américas de Burgos una pieza de 11 x 7'86 x 7 m. en acero inoxidable; y en este año realiza otra importante obra de 10 metros de altura para la fachada del Palacio de Justicia de Colonia. Son obras que requieren una maquinaria y unos espacios de procesado y montaje que sólo con grandes dificultades pueden acometarse en el taller adjunto a su vivienda en la urbanización

¹³⁸ Con motivo de la inauguración viaja a las Islas Canarias y se interesa por el arte primitivo africano, intentando conseguir alguna pieza de interés, sin demasiado éxito. Para finales de año, cuando se realiza el viaje, ya ha realizado las tres "máscaras" de *Schiller*, *Charlotte von Stein* y *Goethe* de pequeñas dimensiones, que están inspiradas formalmente en las máscaras de arte negro.

¹³⁹ Ninguna de ellas tendrá relevancia historiográfica. Fueron las siguientes: "Artistas actuales als fons municipals", Sala del Círculo de Bellas Artes, Palma de Mallorca; "9 escultors", Galería Theo, Barcelona; "Alfons Roig i els seus amics", Sala Parpalló-Palau dels Scala, Valencia; "Homenaje a Sempere", Galería Brita-Prinz, Madrid; "Levy-Dahan Overture", Galería Levy Dahan, París; "Exposició 750 Aniversari 1238-1988", Plaza del Ayuntamiento, Valencia.



Santa Bárbara. Ya desde inicios de la década venía pensando en la necesidad de buscar un nuevo taller más apto para estas obras de grandes proporciones. Unas obras que, si bien ocasionaban estas incomodidades, eran las que reportaban ingresos seguros e inmediatos para mantener el taller con el operario habitual y su propia casa; pues la obra de exposición tenía siempre una salida más lenta y, dados los cambios formales, nunca segura. Son estas obras últimas las que motivan y permiten la construcción de un nuevo taller, a la vez que la necesidad de contar con todo lo necesario para el trabajo del mármol o la piedra. En 1988 se inician las obras de una gran nave entre Rocafort y Godella, muy cerca de su residencia, proyectada por Emilio Giménez, pero con la intervención muy próxima del propio Alfaro. Allí instalará un gran taller para las piezas monumentales, otro para la elaboración de las piedras (incorporando un nuevo operario para este menester), un estudio amplio y cómodo, además de un espacio amplio de exposición donde poder contemplar las piezas para ultimarlas o idear los montajes de exposiciones. Además de unos almacenes donde ordenar las piezas antiguas y los bocetos, una necesidad sentida ya como inaplazable. Tras el verano ya se ha efectuado el traslado y las condiciones de trabajo mejoran en todos los niveles, la obra lo acusará muy favorablemente a partir de este momento. Los trabajos en mármol suponen una reactivación considerable. De este nuevo taller saldrá un conjunto de obras muy importante que se presentarán en 1989; de hecho la gran novedad de ese año se hallará, precisamente, en estas nuevas obras.

Después de tres años en los que predomina el trabajo interior, 1989 representa un nuevo y vigoroso salto hacia adelante, con nuevas formas y contenidos, con una escultura que se transmuta desde ópticas y motivaciones formales sorprendentes. Será, por otro lado, un año en que su participación en el mundo de la cultura termine definitivamente escindida de un protagonismo político y polémico al que se sustraerá; en esta línea, en la que se siente más cómodo, se orientará, por ejemplo, su conversación con la periodista Concha García Campoy para el *magazine* de gran tirada *El País Semanal*.¹⁴⁰ Pronunciará una conferencia en el

¹⁴⁰ "Andreu Alfaro. La madura ironía", *El País Semanal*, 634, Madrid, 4 junio 1989, pp. 84-

Museo del Prado sobre su reflexión y programa estético frente a la estatuaria arcaica, y será ponente en la "Segona Trobada de la Comisión Internacional de Difusión de la Cultura Catalana" celebrada en mayo sobre el tema de la diversidad cultural en el diálogo Norte-Sur.¹⁴¹ Este tipo de actividades van a orientar su vida pública, aunque el año tuvo alguna decisión personal de otro orden. En febrero ve hecho realidad el proyecto cultural con el que se había ilusionado desde hacía más de seis años; se inaugura el IVAM, cuando su gran impulsor Tomàs Llorens ya se había trasladado a Madrid para hacer del Centro de Arte Reina Sofía un verdadero museo de arte contemporáneo. Era lógico que disminuyera su vinculación con la política cultural, sobre todo cuando en septiembre dimite el conseller Ciprià Ciscar para encabezar la lista de los socialistas valencianos a las elecciones legislativas de octubre. Su sustituto, Antoni Escarré, imprimirá un aire de interinidad a su gestión que desencanta a los principales protagonistas de la larga y fructífera etapa ciscarista. La crisis final tuvo lugar en diciembre, cuando tanto Tomàs Llorens (vicepresidente del Consejo Valenciano de Cultura) como él deciden abandonar un órgano consultivo cuya ineficacia y patente politización, desgraciadamente instrumentalizada por sus miembros más reaccionarios y pintorescos, eran para entonces sonrojantemente notorias.

Es evidente que la presencia de personas como Alfaro o Llorens (y desde luego de otros miembros con criterio como Joan Fuster, Ramiro Reig o Emilio Jiménez), obedecían al deseo de apoyar y consolidar la política cultural representada por Ciscar.¹⁴² En otros casos, la mayoría, obedecía al deseo de protagonismo y poder que una derecha perdedora en las urnas no podía reivindicar en las Cortes autonómicas. Pero las dimisiones y las repetidas ausencias de los miembros progresistas, comienzan a convertirlo en una verdadera escenografía de demagogia y confusión. Alfaro se mostrará a partir de entonces acerbamente crítico con el Consejo: el último episodio de esta desavenencia sucederá en 1991

90.

¹⁴¹ La ponencia apareció en las *Actas*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat Catalana, 1991, pp. 169-170.

¹⁴² Cf. las declaraciones de Alfaro a MARIN, Emili J., "Entrevista amb Andreu Alfaro", *Saó*, Valencia, octubre 1991, pp. 21-22.

cuando Enrique García Asensio, músico miembro del mismo, propone con el respaldo de cinco consejeros y la aquiescencia de los demás, el repudio de sus manifestaciones críticas sobre el mismo.¹⁴³

Alfaro sigue siendo repetidamente seleccionado para participar en exposiciones colectivas. De enero a mayo de ese año de 1989 se celebra en la sede del Consejo de Europa en Estrasburgo la muestra "Sculpture espagnole contemporaine", seleccionada por Fernando Huici, con motivo de la presidencia española de la CEE y del cuarenta aniversario de la fundación de dicho Consejo.¹⁴⁴ Alfaro envía su *Homenatge a Plató* (1981) que será expuesta al aire libre junto a otras de Aguilar, Cardells, Chillida, Chirino, Miró, Palazuelo y Torner. Mas tarde, del 29 de abril al 11 de junio, expone por primera vez en Japón, en el marco de la muestra "Spanish Master pieces of the 20 th Century" que organiza el periódico The Asahi Shimbun (en colaboración con los ministerios españoles de Cultura y Exteriores) en el Seibu Museum de Tokyo.¹⁴⁵ También estará representado en dos muestras de galería: una de la Dreiseitel ("Spanische Künstler. Klassische moderne-Zeitgenossen"), contemporánea a un conjunto individual de nueve obras de los ochenta que se mostró en el jardín de la misma ("Im Skulpturengarten: Alfaro"); y otra de la nueva galería Levy de Madrid. También tiene lugar otra muestra de interés historiográfico, como fue la presentación de la "Colección Amigos del Centro de Arte Reina Sofía" en la que se halla su pieza de 1988 *Torso*, formada bajo la dirección de Antonio Bonet, Julián Gállego y Simón Marchán.

Pero el 89 es un año en el que se reanudan las grandes exposiciones individuales en las que se presenta el trabajo de los tres últimos años. La galería Gamarra y Garrigues expondrá una individual del escultor, de carácter unitario e innovador en su *stand* de la feria Arco, celebrada entre el 8 y el 14 de febrero. Se trata en esta ocasión de 17

¹⁴³ ANONIMO, "El Pleno del Consejo de Cultura repudia unas declaraciones del escultor Andreu Alfaro", *Las Provincias*, Valencia, 30 octubre 1991, p. 44. Las declaraciones en cuestión tuvieron lugar a lo largo de la entrevista ya citada *ut supra* con Emili J. Marín.

¹⁴⁴ La exposición se trasladará en julio al Södgarten von Schoss de Ludwigsburg.

¹⁴⁵ La obra enviada será *Columna de Venus II* (1988).

piezas de pequeño y mediano formato que abundan en el tema del cuerpo femenino y su sugerente sensualidad. La serie de esculturas responden al deseo de encontrar un nuevo lenguaje acorde con su manera de entender las calidades de un material como la piedra. Partiendo de bloques paralelepípedos no son las líneas o los valores lineales (fluidos y dúctiles) los que inspiran en este caso al artista sino que este confía ahora la expresividad a los efectos sugeridos por la masa. Sobre este nuevo estilo escribirá más tarde Tomàs Llorens:

"Les formes, que emergeixen comprimides entre dos plans paral·lels, evocuen així la poètica d'un cert barroc sec, dens i polaritzat per la contraposició entre la voluntat expansiva de la forma i la inèrcia centrípeta de la pedra",¹⁴⁶

La colección ofrece, en efecto, una nueva técnica en la aplicación de combinaciones de planos rectos y curvos en el mármol y en la piedra caliza, mientras que tres obras en plancha de hierro se obtiene el volúmen más circular o poligonal mediante un procedimiento similar al cruce en ángulo recto de los planos de sus dos siluetas recortadas en la plancha. De esta vertiente sensual y casi voluptuosa de las formas dan cuenta, como si de un manifiesto se tratara, los versos de la *Quinta Elegía Romana* de Goethe que encabezaban el catálogo:

"Durante mis noches, Amor, me ocupa de distinto modo
Aunque aprendiendo poco, me colma aún más de delicias
¿Acaso no me instruyo invitando las formas de un seno gracioso
y deslizandome mi mano a lo largo de bellas caderas?
Solamente entonces comprendo el mármol: medito y comparo
veo con ojos que sienten, siento con manos que ven."

La exposición fue un rotundo éxito económico. La consideración del artista se estaba fraguando firmemente en los últimos años y en el contexto favorable de 1989, remontada ya la crisis del mercado del arte que se produjo entre 1979 y 1983, y con un conjunto de obras de pequeño formato y marcada sensualidad, Alfaro vende la casi totalidad de las obras presentadas. Desde 1973, año en que precisamente se declara una importante crisis económica general, no se había producido un balance

¹⁴⁶ "Des dels límits de l'escultura", en cat. exp. *Alfaro*, Valencia, IVAM, 1991, p. 116.

tan favorable en ninguna exposición. Claro que la temporada 88-89 y siguiente serán las últimas buenas antes de que se produzca el actual enfriamiento.

El 12 de junio inaugura en la Fundación Cultural Mapfre Vida de Madrid otra de sus exposiciones importantes de la década: "De Goethe y nuestro tiempo". Parte de la exposición (y el trabajo contemporáneo de la *Noche de Walpurgis* que luego comentaremos) irá después a la Sala de Amós Salvador de Logroño entre el 25 de abril y el 20 de mayo del siguiente año. La exposición madrileña (que permanecerá abierta hasta el 15 de septiembre) reunió un total de 59 obras, todas ellas (si exceptuamos *La Monserrat*) dedicadas en uno u otro modo al dramaturgo y poeta alemán. Dos de las obras se situaron en el exterior de la sala por la avenida del General Perón, reclamando la atención de los viandantes, y otra enfrente mismo, en la fachada del Palacio de Congresos y Exposiciones en el que se celebraba por entonces la cumbre europea. La mayoría de las piezas podrían clasificarse (de una manera un tanto heterodoxa) dentro de la tipología del retrato o del busto, realizadas en varilla de hierro, en mármol o en chapa. Variedad que es síntoma de que las piezas dedicadas al tema goethiano no posee la unidad estilística interna que poseen el resto de las series en las que se agrupa la producción de esta etapa. Esto se debe, sin duda, a que la admiración y la idea de homenajear al maestro de Weimar había ido madurando en distintos momentos a lo largo de la década de los ochenta. Ya en el texto del catálogo de "Ferros i pedres" Cirici describe con detalle varias de estas obras goethianas (*Homenatge a Goethe, Goethe jove, Retrat de Goethe, Cristina, Herman i Dorotea y Sturn und Drang*).¹⁴⁷ En 1983, Alfaro declaraba ya, en una entrevista con Manuel Muñoz,¹⁴⁸ la preparación de una extensa exposición sobre la vida y obra de Goethe. Confesaba tener realizadas veinte y esperaba inaugurar la muestra en 1984. Entonces sintetizaba su admiración por el poeta evocando su síntesis dialéctica entre la razón y la pasión. Cuando en 1985 diserta sobre su experiencia

¹⁴⁷ Cuya identidad en un par de casos no resulta clara. Tal vez viera alguna de ellas todavía en boceto y otras han adoptado otro nombre definitivo.

¹⁴⁸ "Goethe, modelo para el escultor Andreu Alfaro", *El País*, Madrid, 2 enero 1983.

artística en la UIMP de Santander, el mito goethiano es referido con vibrante admiración por el genio y el contexto que le rodeó:

"Era un monstruo: al mismo tiempo dirigía el teatro de Weimar, escribía las obras y las interpretaba, y aún le quedaba tiempo para enamorar a todas las actrices que pasaban por el teatro. Weimar era una ciudad con 30.000 habitantes; allí estaban Wieland, Schiller, Goethe, Hegel, Herder ... Pasó la cultura de todo el mundo de entonces y Goethe se interesó por todo, él era como el Olimpo de Weimar..."¹⁴⁹

En aquella conferencia explicaba ya cómo había concebido y realizado algunos de los retratos del ciclo goethiano. Además Goethe será el referente para su constante preocupación por la cultura valenciana, como confesaba en 1986:

"Además, estoy preparando una exposición sobre Goethe ya hace casi cinco años, en ella quiero expresar que la única revolución viable es la revolución de la calidad, que el día que eliminemos la mediocridad, habremos hecho la verdadera revolución. Y esto no es despotismo ilustrado: yo llamo calidad a que el carnicero corte bien la carne o que el albañil ponga bien los ladrillos."¹⁵⁰

La exposición alcanzó una proyección superior a la de una simple exposición individual, convirtiéndose en una especie de reivindicación de la cultura europea en los meses de presidencia española del Consejo de Europa. De hecho la Fundación Mapfre patrocinó asimismo un ciclo de conferencias y mesas redondas titulado "La cultura como identidad europea", coordinado por José Francisco Yvars, en el que intervinieron figuras como Agnes Heller, Eugenio Trías, José María Castellet, Hans Mayer, José María Valverde y Martín Walser, entre otros. Cuestiones como la idea de totalidad, el vitalismo sin extremos, la antimetafísica o el antimesianismo, se interiorizan y se interpretan en la obra de Alfaro, quien trae hasta nuestra época la figura de un ilustrado apasionado (pero salvado por la razón de la entrega romántica) y que, en

¹⁴⁹ "Decía Klee que cuando ...", en AA.VV., *El arte visto por los artistas*, Madrid, Taurus, 1987, p. 33.

¹⁵⁰ MARTIN, J., "Andreu Alfaro. Idea y forma: la línea", *Abalorio*, 12, Sagunto, primavera-verano, 1986, p. 62.

una lectura actualizadora, supera el anacronismo de aquel viejo consejero aúlico. Andreu Alfaro, en una extensa entrevista que se incluye en el catálogo, intenta dilucidar su admiración, explicar las contradicciones de aquel revolucionario que supo resistirse a la violencia, de un clásico que da continuidad al pensamiento antiguo e ilustrado, de un descreído, amoral y panteísta que apostó, en igual grado, por la ciencia y la libertad. También en ella se desgrana la génesis de muchas de las obras, las fuentes iconográficas de las que parten y sus significados para él. Y un texto, más literario que crítico, de Francisco Calvo Serraller, concluía centrando el significado de la exposición en la continuidad evolutiva del autor:

"La ya dilatada trayectoria artística de Alfaro se ha cargado durante los últimos años de una extraña intensidad. Como le está ocurriendo a una parte de la escultura más reciente, este estructuralista se aproxima cada vez más a la figura. Hay un muy dinámico viento de temporalización que alienta y sacude a sus obras, cada vez más cargadas de vida. Sin abandonar el barroquismo, que es precisamente fuente de vida, se ha hecho, sin embargo, más clásico. Siente y domina el impulso, lo que transforma el renovado ardor creativo en plenitud. Y, al fin y al cabo, cuando uno piensa en la biografía de Goethe no puede menos que imaginarla como ejemplo de una vida colmada, una vida plena."¹⁵¹

La crítica acogió admirativamente esta exposición que fue reseñada en numerosos medios. Julián Gállego comentaba la particular y esquemática iconografía de los retratos de Alfaro,¹⁵² tan sensibles como exactos, fueran las cabezas de piedra (mármol o caliza) de Goethe, Charlotte von Stein, Schiller o Werther, fueran los retratos lineales, pero agitadores de espacio, de Bettina Brentano, Lili Schönemann, Beethoven, Humboldt, Hegel o la familia Mozart; fueran la concisa precisión (no exenta

¹⁵¹ "De Goethe y Alfaro", en cat. exp. *De Goethe y nuestro tiempo*, Madrid, Fundación Mapfre Vida, 1989, p. 14.

¹⁵² Cabe señalar a este respecto que uno de los logros del catálogo era incluir las fuentes iconográficas que habían inspirado al escultor, es decir, imágenes de grabados o pinturas de los personajes luego interpretados; así como la gestación de este trabajo. Esto es una novedad en la trayectoria de Alfaro que puede interpretarse como una emulación del maestro alemán, que con frecuencia solía desvelar sus fuentes de inspiración argumental.

de ironía) de los Eckermann o Corona Schröter.¹⁵³ Huici desde su crítica en *El País*, no sólo rememora la tensión innegable de ecos clasicistas y románticos que, tomando a Goethe como coartada, trabaja el escultor, sino que añade una de las referencias esenciales del Alfaro de los ochenta -y quizá de los noventa-:

"Alfaro explora [...] una cuestión que ha sido esencial a la fructífera evolución experimentada por su obra a lo largo de la presente década, el de la reintroducción de la referencia *naturalista* en el seno de una trayectoria esencialmente comprometida con una radical depuración abstracta, aunque nunca, como advierte el mismo Alfaro, de intención únicamente formalista."¹⁵⁴

Sin duda un dato destacable de la exposición será precisamente la predisposición, entre los periodistas y críticos que la comentan, a valorar y contraponer conjuntamente la obra de Alfaro con la figura de Goethe; algo que tendrá secuelas en el futuro. Así la profesora de la Universidad de Marburg, Christa Lichtenstern, que había participado en el ciclo de conferencias anteriormente referido, reelabora su ponencia en un artículo que publicará después la revista *Kalías* bajo el título "La visión goethiana de la naturaleza en el arte del siglo XX. Klee, Masson, Chillida y Alfaro".¹⁵⁵ En él toma como pretexto la muestra, pues plantea que "el encuentro de Alfaro con el Goethe investigador de la naturaleza se inscribe en una ya larga tradición"; para analizar una serie de obras suyas (*Goethe i la ciència*, 1982; *L'esperit de Goethe*, 1982-83; *Triangle i cercle*, 1981 y *L'Olimp de Weimar*, 1982) que contrasta con las ideas de Goethe sobre el cosmos y la naturaleza.

Y si estos éxitos fueran pocos para un año, en este de 1989 tendrá lugar otra exposición excepcional: la de la Galerie de France de París que tuvo lugar entre el 26 de octubre y el 25 de noviembre. Esta prestigiosa galería, reconocida entre otras cosas por su relación con la obra de Julio González, acoge un importante conjunto de piezas alfarianas

¹⁵³ "Goethe y Alfaro. Las metamorfosis electivas", *ABC*, Madrid, 29 junio 1989, p. 52.

¹⁵⁴ "Una doble pasión", *El País*, Madrid, 17 junio 1989.

¹⁵⁵ *Kalías*, 3-4, Valencia, octubre 1990, pp. 40-49.

bajo el título genérico de "Columnarium"; una investigación sobre otros conceptos barrocos, que ya no son la línea o el espacio, sino la morbidez y el volúmen. La columna salomónica, transmutadas en los bellos cuerpos femeninos de las tres Gracias. Era otra exposición en la que había apostado frente a todos los niveles. París lo merecía. Se venía preparando desde hacía unos tres años, el tríptico de las *Tres Gracias* se había realizado con mármol carrara en la misma ciudad italiana de Massa, las Venus y Afroditas eran fruto de varios años de experimentación en el taller para conseguir las columnas salomónicas con los perfiles y cortes deseados. Y el resultado fue plenamente satisfactorio, incluso en el aspecto económico el balance fue aceptable pues se vendieron cinco piezas.

Desde una plenitud un tanto barroca Alfaro se sintió cada vez más cautivado por la belleza primigenia de lo arcaico, y dejará constancia de ello en su evocación de un Museo del Prado soñado y lleno de escultura antigua, en el que la estatuaria arcaica y los enigmáticos *Kouroi* representan un nuevo ideal de perfección y severidad artística. Lo hace en una conferencia que pronuncia el 12 de diciembre, inscrita en el sugestivo ciclo "El Museo del Prado visto por los artistas españoles contemporáneos", patrocinado por la Asociación de Amigos del Museo citado y dirigido por Francisco Calvo Serraller.¹⁵⁶ En ella reflexiona sobre su reciente obsesión por la estatuaria arcaica, especialmente griega, por su imponente presencia y el protagonismo y significado de la piedra, a diferencia de toda la escultura posterior, de carácter más pictórico.

"Pero en los Kuroi encontraba algo diferente, y por mucho que los mirara e intentara comprender nunca conseguía una respuesta; y sobre todo no sabía como podría reflejar estas sensaciones en mi propio trabajo. Pero yo las sentía cada vez con mayor intensidad y cada vez me eran más necesarias, deseaba hacerlas mías. Y me preguntaba por qué en el siglo XX, la era de la tecnología y la informática, tenía yo estas obsesiones. [...] Será que tal vez el hombre de nuestros días no

¹⁵⁶ Tuvo lugar en la sala Juan de Villanueva del mismo Museo entre los días 24 de octubre de 1989 al 30 de enero de 1990. Intervinieron junto a Alfaro: Antonio Saura, Miguel Barceló, Ramón Gaya, Eduardo Arroyo, Luis Gordillo, Guillermo Pérez Villalta, Gustavo Torner, Manuel Rivera, Ràfols Casamada, Gerardo Rueda y Eduardo Chillida.

tiene ya la seguridad de su protagonismo y, a pesar de su progreso tecnológico, no está tan convencido de ser la medida y norma de todas las cosas."¹⁵⁷

En este diálogo entre sus preocupaciones artísticas y la primera escultura de la tradición occidental, Andreu Alfaro parece, excepcionalmente, dudar de algunas de las metas de la modernidad, pero no persigue otra cosa que la pureza absoluta de la escultura respecto a elementos de otras artes. Lo que no es otra cosa que profundizar en el proceso consustancial al arte moderno que, iniciado en el siglo XVIII, desembocó hacia 1910 en las primeras pinturas "puras", en la revolución que fue descrita por Sedlmayr.¹⁵⁸

Podríamos poner en relación esta reflexión sobre la verdadera identidad de la escultura y su personal aproximación a la tradición para resistir a la fuerza efímera de nuestro tiempo, con el artículo que publica un mes y pico después, el 24 de enero de 1990, en el diario *El País* a propósito de Velázquez (y a raíz del tumultuoso éxito de la exposición del pintor celebrada en El Prado). Bajo el título de "El pintor de los pintores", Alfaro realza la figura del pintor elevándola a modelo para pintores y escultores: él supo, como nadie, superar y resistir al paso del tiempo, abandonando lo accidental e intentando reflejar lo esencial de lo humano. Velázquez -como la estatuaria arcaica- significan para Alfaro la *presencia* sin emociones ni sobresaltos añadidos, resistiéndose a una clasificación reductora y dejando, sustrayéndose a ser un reflejo personal y tomando lo real como una excusa para hacer pintura, etc. No será necesario que advirtamos al lector el deseo que proyecta Alfaro de emular tales valores en su propia obra.

Pero ello no quiere decir que Alfaro decida instalarse en una suerte de ataraxia fuera del tiempo. Es que cada vez más valora un sentido de la vida basado en la calidad y el bienestar que se buscan en el ejercicio lúcido del placer y de las libertades. La tecnología que nos liberó, debe

¹⁵⁷ "Por una escultura no pictórica", *Kalías*, 3-4, Valencia, octubre 1990, p. 65.

¹⁵⁸ En *La revolución del arte moderno*, cuya primera edición es de Hamburgo, 1955. Hemos leído la última traducción española (Madrid, Mondadori, 1990), *Vid.* especialmente pp. 26-27.

ahora ser subordinada a la exaltación de lo natural, incluyendo en ella al hombre mismo, como primer sujeto de una ecología que no debe tomarse como retroceso a lo primitivo. Estas ideas, partiendo de una valoración desprejuiciada sobre el consumismo cultural de los ochenta, son más o menos expuestas en una breve colaboración para la hoja informativa del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana:

"Com tampoc hauríem d'oblidar-nos que l'electrònica i el progrés científic no han tingut més justificació que la de proporcionar a l'home més alegria, més felicitat i la possibilitat de viure més anys conservant el plaer dels sentits. Plaers que gairebé s'habien deixat anar, pressionats per les urgències, les necessitats quotidianes i un cert enlluernament davant l'èxit de la mística tecnològica. L'home vol prémer botons, d'acord, però no vol deixar d'estretar mans, de tocar, mirar, parlar, riure, escoltar o plorar. Vol sentir, i fins i tot vol sentir-se diferent."¹⁵⁹

Como vemos el maduro Alfaro retoma sus ideas sobre el progreso que inspiraron otros momentos de su trabajo; pero matizando ahora que el progreso no tiene por qué ser lineal, si no que puede nuevamente discurrir por caminos viejos y clásicos y que al mismo tiempo regulan y compensan el progreso científico. Un progreso material irremediabilmente teñido de cultura y progreso intelectual. Aunque como siempre el mantenimiento de esos ideales sean en el País Valenciano más un auto de fe que otra cosa: así lo reflexionará en su pequeño homenaje a Joan Fuster que escribe en abril para la revista *Saó*,¹⁶⁰ en el que se centra en la voluntad de Fuster de hacer de su pueblo una sociedad "humanista y poète", es decir, culta, moderna y respetuosa. Un intento lamentablemente incomprendido y menospreciado.

Si la variedad de conceptos manejados por Alfaro durante la década tuvieran que sintetizarse en una sola obra, esta sería, seguramente su espléndida *Porta de la Il·lustració* cuya instalación finalizó la noche del 22 de febrero de 1990. El proyecto se había iniciado ya en 1984, con motivo de la atrevida remodelación urbanística de la avenida de la Il·lustración madrileña a cargo de los ingenieros Fernández Ordóñez y

¹⁵⁹ "Si això és una moda: visca la moda", *Notícies d'escena*, 5, Valencia, febrero 1990, p. 2.

¹⁶⁰ "Joan Fuster, sobretot un escriptor", *Saó*, 130, Valencia, mayo 1990, p. 54.

Martínez Calzón y los arquitectos Jerónimo Junquera y Estanislao Pérez Pita. La Avenida, de 5 kilómetros y medio quería ofrecer, en su tramo Este (desde la carretera de Colmenar hasta el final del Barrio del Pilar) un bulevar arbolado de gran anchura con arcadas centrales, amplios paseos peatonales y dos vías laterales de servicios. Se había previsto la instalación de una gran escultura de Antonio López (un hombre desnudo) en la plaza de Betanzos y de una fuente diseñada por Pablo Palazuelo y Juan Benet. Pero sólo la escultura de Alfaro (un enorme doble tunel o doble arcada que surcan los dos carriles de la avenida) llegaría a instalarse en el cruce con Guinzo de Limia. Los arcos de acero inoxidable, el mayor de los cuales alcanza 22 m. de altura y 44 de apertura y en disposición concéntrica, parecen plasmar las ideas de escenografía barroca preñadas de fantasía y orden, de modernidad y progreso tecnológico, y, en definitiva, intentan ser un nuevo símbolo de la capital, una nueva puerta: "Porque Puerta de la Ilustración quiere decir puerta de la razón y esa es una puerta que conviene mantener abierta de par en par."¹⁶¹ Ha sido la intervención urbana más importante y merecerá mayor atención en el capítulo que dediquemos a las obras monumentales.

En el terreno de la creatividad escultórica el año 1990 será un año intenso, de cierta agitación interior, pues comenzaron a fraguarse en maquetas y las primeras obras definitivas su nuevo argumento plástico: la estatuaria arcaica, las figuras de los *kouroi*. Esta será su apuesta original para la exposición del IVAM del próximo año que ya empieza sus preparativos. No obstante este trabajo se aprovecha el año para presentar varios grupos de obras creadas con anterioridad. Así en la individual que le propone la Sala Amós Salvador de Logroño presenta, junto a una selección de las obras que formaron parte de la de Mapfre, siete piezas del nuevo ciclo dedicado a Goethe: "La noche de Walpurgis", inspirado en los seres monstruosos de la historia popular recogida por Goethe. Son piezas entre los dos y los casi tres metros de altura realizadas en plancha de hierro realizadas el año pasado, pero que responden a la técnica iniciada

¹⁶¹ Declaraciones del autor a ANTOLIN, Enriqueta, "Una puerta colosal para la Ilustración", *Cambio* 16, 955, Madrid, 12 marzo 1990, p. 118.

ya en 1988. ¹⁶² El ciclo completo (compuesto por la mencionada, más otras de menor tamaño, en torno al metro de altura) fueron presentadas en Alemania, repartidas entre la sala de la Galería Dreiseitel y el *stand* de la feria de Colonia. Y al año siguiente en el Centro de Cultura y Congresos de Stuttgart.

Otro conjunto de obra inédita, aunque realizada entre 1983 y 1988 son "las puertas", del que se presentan cuatro a requerimiento de María Luisa Borrás, comisaria de la exposición itinerante por los museos de las ciudades alemanas de Mannheim (Städtische Kunsthalle), Bochum y Berlín (Haus am Waldsee), que bajo el título "Eisenskulptur und Spanien" reunió obras de Gaudí, Gargallo, González, Chillida, Sergi Aguilar, Badiola, Irazu, Plensa y Solano, entre otros. Otras colectivas de este año en las que se presentaron obras suyas fue la nueva edición de la feria Arco de Madrid y la de Basilea a las que concurre con tres obras del año anterior (*Cap de dona, La nit de Walpurgis I y V*) de la mano de la galería Gamarra y Garrigues en ambas ocasiones. Y en las de fondos de la galería Theo en Barcelona y Valencia que tuvieron lugar en junio-julio y diciembre-enero, respectivamente. Así como en un homenaje artístico a Estella que se celebró en esta ciudad y posteriormente en el Museo de Navarra. También al inicio del año había tenido lugar en Alcoy (Alicante) una nueva exposición de piezas pertenecientes al conjunto de "El cos humà", un nuevo compromiso de esos que podríamos denominar "de extensión cultural".¹⁶³ Y en septiembre se inaugura la primera escultura monumental del ciclo de Goethe (*L'Olimp de Weimar*, proyectada en 1982) en la fachada del edificio Westend Carree, entre las calles Grüneburgweg y Leerbachstrasse de Frankfurt.

El año 1991 comenzará y acabará con dos simbólicos signos de

¹⁶² Al mismo tiempo que las obras expuestas en el interior de la sala se colocaron cuatro piezas de gran tamaño en los lugares próximos: la fachada del Parlamento de La Rioja y la plaza del Ayuntamiento. Estas obras fueron *Goethe al camp de Roma*, para el primer emplazamiento, y *Desplaçament de semicercles, Homenatge a Plató* y *La Porta de l'Univers*, para el segundo. La exposición obtuvo buena acogida en la prensa local, especialmente la ubicación de las piezas exteriores.

¹⁶³ Fue organizada por el pintor Antoni Miró, director de la sala de exposiciones del Centre Cultural d'Alcoi.

paréntesis retrospectivo y reflexivo, como marcando, con el inicio real de una nueva década, letras capitales de una etapa que, aún por definir, se consolida en una trayectoria ya reconocida. Esos valores se perciben fácilmente en tres aspectos: el arranque del año con una exposición histórica sobre la labor del Grupo Parpalló; la conclusión con la gran retrospectiva del IVAM; y el logro de dos distinciones que marcan su carácter de artista polifónico. Si por una parte *Porta de la Il·lustració* recibe el Premio de Urbanismo, Arquitectura y Obra Pública del Ayuntamiento de Madrid, con el que recibe un inesperado respaldo un trabajo en escultura urbana en España, en mayo se le otorga el Premio Alfons Roig de la Diputación de Valencia, que es el primer reconocimiento oficial en su ciudad natal después de una larga trayectoria.

Por otra parte es ya un tanto habitual su presencia como miembro de jurados para certámenes o premios de Artes Plásticas (en 1991 lo será de las becas convocadas por el Grupo Endesa y Diputación de Teruel). Y también es habitual que pronuncie conferencias en torno a sus propias ideas sobre la cultura humana y sus relaciones con el progreso y el futuro de la modernidad. Desde este ángulo debe interpretarse su intervención como ponente en las jornadas "Art, ciència i medi natural" que organiza en marzo de 1991 la Comissió Internacional de Difusió de la Cultura Catalana, en una línea controvertida. Alfaro se reafirmará en su actitud defensora de los valores humanistas de la razón y el progreso, para lo que invita a una nueva confianza en el discurso técnico-científico que puede ser perfectamente compatible con el disfrute de la naturaleza. Y en contra de una defensa cerrada del medio natural, sin alternativas racionales, que puede llevar a una estrategia involucionista. Unas ideas en su fondo muy afines a las defendidas por Tomàs Maldonado en su libro de *El futuro de la modernidad*.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Madrid, Júcar, 1990. *Conf.* especialmente las pp. 10-11, en las que, tras rechazar como solución a los aspectos negativos del progreso el crecimiento cero del conocimiento científico, para hacer posible una reconciliación con la naturaleza, afirma: "No hay otra salida: a todo ello se debe responder con una racionalidad que vuelva a colocar en el centro de nuestro pensamiento y de nuestra actuación los valores que estaban, desde el principio, en la base del programa moderno, programa posteriormente desfigurado y desnaturalizado: es decir, los valores que promueven la solidaridad, el respeto a la persona, la justicia, la equidad, la libertad, en suma, los valores que pueden hacer si no infalible al menos más probable la emancipación humana." (p. 11)

Para ocupar todas las facetas que lo han caracterizado, en este año de resumen y nueva apertura, vuelve a su renovada vocación de ilustrador, al realizar, a partir de octubre, dibujos para la narración de Manuel Vicent publicará semanalmente en la revista *El Temps*. Y, por supuesto, vuelve a erigir un monumento público que como parecía tradicional, suscita la correspondiente polémica aunque en esta ocasión fuera de Valencia y por motivos ajenos a la propia obra o el encargo. En efecto, en 1989 había recibido de la Generalitat catalana el encargo de realizar una gran escultura de acero inoxidable y 21 metros de altura para conmemorar la celebración del Milenario del nacimiento político de Cataluña. El monumento, costado su presupuesto de 45 millones por un acuerdo entre el Grupo Vitalicio (ligado al Banco Central) y la Feria de Barcelona, iba a alzarse en el recinto ferial del Montjuic pero el Ayuntamiento aconseja que se ubicase en la esplanada de Miramar. Pero finalmente, y tras unos desencuentros entre la Generalitat y Ayuntamiento se le destinará al polígono Mas Blau II, en los terrenos del "Business Park", próximo al aeropuerto de El Prat. Lo que se efectuará en junio de 1991, siendo inaugurada por Jordi Pujol el 20 del mes siguiente.

El ocho de enero se inaugura en el Palau dels Scala de Valencia la exposición "Grupo Parpalló", 1956-1961". Naturalmente no puede considerarse un acontecimiento excepcional en la biografía de Alfaro; pero se trataba de la primera reflexión seria sobre el relevante papel histórico del grupo, realizada con una distancia temporal y un arropamiento historiográfico adecuado; y además, a nadie se le ocultó que Alfaro era de los miembros de aquel colectivo que había conseguido mayor consideración, únicamente parangonable con la de Juan Genovés o Eusebio Sempere. La Sala Parpalló, organizadora de la exposición, confió su comisariado a Pablo Ramírez que realizó un nutrido y documentado catálogo en el que se rescataba para el conocimiento actual este primer intento consecuente de vanguardia en Valencia. Alfaro ocupó un espacio singularizado, donde se mostraban diez esculturas. Y en la Sala Parpalló ocho dibujos analíticos realizados en tinta china, mostrados entre las obras realizadas sobre papel de algunos miembros del colectivo (Alfaro, Labra,

Balaguer y Monjalés) conservados en el Museo Narodowe de Wroclaw (Polonia) al que fueron donados -como se recordará- por Ewa Garztecka. De alguna manera fue una ocasión para contemplar sus obras primerizas en el contexto de los artistas más próximos.

Otras exposiciones colectivas tendrán lugar a lo largo del año. Desde una puramente testimonial como la que exhibió nuevamente los fondos del Museo Salvador Allende en Valencia antes de que viajaran definitivamente a Santiago de Chile, hasta una en homenaje a Mompó promovida por el Centro Cultural Pelaires de Palma de Mallorca, a la que acuden destacados artistas y en la que está presente con dos esculturas: *Amazona I* y *Balladora III* (1989), esta última inédita hasta entonces. Pero la tercero, que tuvo lugar entre el 4 y el 24 de noviembre revistió un interés mucho mayor. Hablamos de la exposición "El Museo del Prado visto por doce artistas contemporáneos", una idea de la Fundación Amigos del Museo del Prado que presentaba cuatro gráficas de cada uno de los artistas que el año anterior habían participado en el ciclo de conferencias de casi idéntico título al que en su momento nos referimos. Las obras habían sido editadas en una carpeta de tirada limitadísima (12 ejemplares) con el objeto de recaudar fondos para nuevas adquisiciones de la Pinacoteca. Alfaro preparó con especial mimo durante un par de meses sus cuatro litografías sobre el tema de *Las Tres Gracias*. Un tema sobre el que ya había trabajado en escultura, concretamente en varias de las obras presentadas en la exposición "Columnarium" de París, y que ahora abordará como una especie de elaboración *a posteriori* de la gestación de sus columnas salomónicas en las que termina, tras un proceso de síntesis, transformándose el cuadro de Rubens que representa este asunto mitológico.

Llegamos así a la exposición más importante del año y que marca una especie de suma retrospectiva de toda su carrera y un inicio, todavía indefinido pero palpable, de una nueva etapa de desconocida trayectoria. Para ello se le ofrece el marco adecuado que él mismo había impulsado. Por fin una gran exposición suya puede celebrarse en Valencia. Alfaro llevaba tiempo deseando una exposición de tales

características. Ya cuando en 1985 terminaba de inaugurar su última individual en Valencia, a una pregunta de un periodista sobre si alguna vez realizaría una antológica, declara:

"Creo que sí que la haré. Pero será una retrospectiva. Lo de antológico me suena mal. Pero la haré cuando haya un espacio adecuado. Mi obra necesita mucho espacio."¹⁶⁵

Y cuando hicimos mención a la exposición del Born de Barcelona, también indicamos que se puso de manifiesto la necesidad de crear en Valencia un espacio para el arte contemporáneo en el que desarrollar exposiciones como aquella. Tomàs Llorens recordará ahora que "el proyecto del museo y el de esta retrospectiva surgieron juntos."¹⁶⁶

La exposición se planteó como una recuperación para Valencia de uno de sus artistas vivos, conocido internacionalmente, que, sin embargo, ofrecía elementos desconocidos y casi inéditos en su propia ciudad. En efecto, la trayectoria del escultor había podido ser seguida muy fragmentariamente. Sólo habían tenido lugar cuatro exposiciones, dos al menos muy reducidas y reservadas como el de la librería Concret en 1965 o la del Colegio de Arquitectos en 1972; aunque tuvieron mayor alcance la de 1973 en la galería Temps y la monográfica "El cos humà" de la galería Theo en 1985. Ninguna había ofrecido una visión de conjunto de una ya dilatada trayectoria. La obra de Alfaro ofrecía una imagen sumaria injustamente encasillada en la proyección popular de sus grandes esculturas urbanas, que, además de resultar inevitablemente estereotipadas para un artista en constante evolución, se unían excesivamente -para la conflictiva Valencia de la transición democrática- a su faceta de hombre de militancia pública, protagonista -en más ocasiones que las deseadas por él mismo- de polémicas ajenas al quehacer permanente artístico.

¹⁶⁵ VENTURA MELIA, R., "Andreu Alfaro, el cuerpo humano en el arte", *Levante*, Valencia, 12 mayo 1985, p. 19.

¹⁶⁶ VENTURA MELIA, R., "El IVAM tendrá una de las mejores colecciones de Europa en veinte años", *Levante*, Valencia, 5 septiembre 1991, p. 54.

Joan Lerma, Cirpià Ciscar, Pedro Agramunt ...) aseguraba que la exposición "és d'aquelles que marquen una fita en la vida d'una ciutat i en la d'un país";¹⁶⁹ Manuel Vicent llevaba el acto a la consagración de algo más que noticia al hacerlo motivo de la columna de contraportada de *El País*, en la que con indudable gracia señalaba el inigualable espectáculo de que, en una ciudad tan canalla como Valencia, "un público lleno de pasiones valencianas, de esas que sólo se curan con la navaja" conviviera en armonía alrededor de la "elegancia interior muy ática" de Alfaro.¹⁷⁰

El discurso y objetivo básico de la exposición era pues, como sugirió Román de la Calle, ofrecer "recorrido selectivo a través de las múltiples y diversas familias de propuestas artísticas" ¹⁷¹ que Alfaro había desarrollado en tres décadas de trabajo. Pero ello orientado hacia el propósito de aplicar por vez primera a su obra una visión histórica; visión que, al final, evidencia cómo el escultor, siguiendo el hilo conductor de su propia libertad creativa,¹⁷² había desgranado una estética "en la que curiosamente se hermanan el clasicismo y la vanguardia."¹⁷³ De ahí que el telón final fuera su obra nueva, inspirada en la estatuaria arcaica griega y egipcia, con la que Alfaro quería ofrecer, como conclusión provisional a su inquieta carrera, la resistencia a inútiles novedades, su necesidad de reflexionar sobre la esencia misma de la escultura, de retornar a la verdadera fuerza innovadora de lo primigenio, aquello que según George Steiner contiene "el pulso de la fuente lejana."¹⁷⁴ Los *kouroi*, los extraños caminantes que habían poblado el Museo del Prado en la imaginaria visión que Alfaro había dado en su conferencia del año noventa, ofrecen al artista una inefable *presencia*, una *permanencia* al margen del tiempo, con

¹⁶⁹ "Andreu Alfaro a l'IVAM", *Diari de Barcelona*, Barcelona, 29 septiembre 1991.

¹⁷⁰ "Alfaro", *El País*, Madrid, 23 septiembre 1991, p. 48.

¹⁷¹ "Andreu Alfaro: geometría i història", *El Temps*, Valencia, 18 noviembre 1991; *Formas Plásticas*, 45, Madrid, 1991, p. 47; y *Papers d'Art*, 43, Gerona, noviembre-diciembre, 1991.

¹⁷² A la pregunta de cual era el hilo conductor de su obra, el *leitmotiv* que une las diferentes etapas, Alfaro contesta: "Només em cal una paraula: llibertat. Fer ús de la llibertat, cosa que molt poca gent fa, perquè vol dir enfrontar-se a moltes coses, i sobretot, a la incomprensió." (SITGES, Josefina, "El joc de la llibertat", *Regió 7*, Manresa, 24 noviembre, p. 7.

¹⁷³ CALVO SERRALLER, F., "Andreu Alfaro. El redescubrimiento de un escultor para la ciudad", *Diseño Interior*, 9, Madrid, noviembre 1991, p. 30.

¹⁷⁴ *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1991, p. 42.

Hasta el 17 de noviembre un numeroso público podrá contemplar 72 esculturas realizadas entre 1958 y 1991, además de 40 obras sobre papel (dibujos, serigrafías, guaches, collages y sus personales aerógrafos) y una atractiva muestra, instalada en una enorme mesa, de casi 300 bocetos y maquetas.

Esta amplia exposición ocupó las dos grandes salas de la planta baja y el segundo piso, además de la sala de la planta baja que normalmente acoge las obras de Roberta y Joan González, donde se instaló los bocetos y la obra sobre papel, y la explanada de ingreso, ocupada con cuatro obras de mayores dimensiones. El carácter retrospectivo y, por tanto, inevitablemente cerrado, de la sala superior en la que se hacía un recorrido desde el inicio hasta el comienzo de los ochenta; quedaba contrarrestado por el espléndido espectáculo que en la planta baja ofrecía su obra más reciente (desde el ingreso con *De la vida i la mort, la memòria*, pasando por alguna pieza suelta de los ochenta, *Las Tres Gracias* y la *Afrodita IV*, hasta terminar con las 14 obras rigurosamente inéditas realizadas para la ocasión entre 1990 y 1991. El escultor se sintió irremediabilmente llamado a defender buena parte de la obra que daba a conocer: "Era mi obra maldita" -declarará a la prensa- "porque no se había visto en Valencia nunca."¹⁶⁷

Aquella tarde del 19 de septiembre esa sensación de malditismo, la compleja y, a veces apasionada, relación de amor-odio que Alfaro siente por su ciudad, tuvo, sin embargo, que quedar provisionalmente suspendida. Porque todo el mundo cultural, político, social (y no necesariamente en este orden de importancia o de número) se dió cita en el IVAM para la inauguración que suponía un reconocimiento de quien -incluso para un periódico como *ABC*- era ya sin duda "el mayor representante del arte valenciano de nuestros días."¹⁶⁸ Si desde Barcelona, Raimon (que había compartido honores con personalidades tan dispares como Joan Fuster, Rita Barberá, Ernest Lluch, Manuel Broseta,

¹⁶⁷ V[ENTURA] M[ELIA], R., "El IVAM inaugura una muestra con trescientas obras de Alfaro", *Levante*, Valencia, 20 septiembre 1991, p. 68.

¹⁶⁸ ANONIMO, "El mundo cultural y social valenciano en la inauguración de Alfaro", *ABC*, Madrid, 21 septiembre 1991, p. 100.



una fuerza y un movimiento potencial, pero contenidos, con una expresión autosuficiente e irónica. Un símbolo permanente comienzo, de la imposibilidad de dar cualquier cosa -y menos en el arte- por concluida:

"La vida, como el arte, no son un problema de tiempo mensurable: sólo tienen una respuesta, fuera del tiempo, fuera de la moda: los kuroi, esculturas que son 'un ahora para siempre'."175

El catálogo, excelentemente editado, subrayaba aún más el sentido voluntariamente retrospectivo y globalizador de la exposición. Lo abría un texto amistoso de Joan Fuster y un estudio de José Martín de la evolución completa, compendiada por etapas, de la trayectoria artística de Alfaro, marcando las líneas y el desarrollo de sus objetivos y técnicas como escultor. Tomàs Llorens, que actuó como comisario, 176 recorría con breves textos, cada una de las piezas sometiéndolas a una perspectiva teórica y de cierto recorrido estético. José Francisco Yvars se ocupaba en su texto de dilucidar el sentido de su obra más reciente que se exponía por primera vez. Se acompañaba una cronología y bibliografía que completaban lo que es en este momento la mejor monografía sobre el autor hasta la fecha. A lo que no es ajena la reproducción fotográfica de 123 esculturas, 40 dibujos y 48 bocetos, debidamente catalogados.

Pero como la exposición -ya lo hemos dicho- no consistió en la contemplación de una trayectoria acabada y ya inane, también estuvo jalonada por ataques que intentaban contrarrestar el éxito que alcanzaba la exposición en los medios de difusión. Así se intentaba invocar a los fantasmas valencianos recordando sus "veleidades catalanistas". Un periódico local decía alegrarse de que el IVAM abriera una nueva etapa "en la que parece ser van a hacer antológicas de numerosos escultores valencianos", para añadir que Antonio Sacramento bien podría ser uno de ellos, a la vez que daba las únicas dos pinceladas de su *curriculum*, la de

175 ALFARO, Andreu, "Por una escultura no pictórica", *Kalias*, 3-4, octubre 1990, p. 65. Una versión anterior apareció en AA.VV., *Doce artistas de vanguardia en el Museo del Prado*, Madrid, Mondadori, 1990, pp. 113-130.

176 Junto a él figuró también como comisario el director del área artística del Instituto Vicente Todolí.

ser autor del *Catalan Power* y de haberse prodigado en numerosas obras conocidas como "las varillas de Alfaro", producto, especialmente de "la etapa de gobierno socialista".¹⁷⁷ Con mayor aspiraciones de discurso crítico intentaba incidir, en el mismo diario, el desconocido profesor Ricardo García Moya, cuyo texto "La escultura 'Catalan Power' y el fósil de Calatayud"¹⁷⁸ ya fue comentado en otro lugar. En él desplegaba una serie de insultos proferidos desde la superioridad de quien se cree ser el único testigo de la desnudez del rey del cuento de Andersen, para terminar desvelando la motivación última: llamar la atención sobre la trama que acecha a los valencianos.

"El caso plantea interrogantes. ¿Por qué otros escultores valencianos, que dominan su arte, son sistemáticamente ignorados por críticos e instituciones? ¿Será por la vergonzosa escoración al catalanismo que evidencian todas las actividades culturales de la Generalitat?, y por último, ¿es Alfaro autor del 'Catalan Power' o, por el contrario, él es un producto cultural del mismo poder?"

Naturalmente las reivindicaciones absolutamente contrarias (al nacionalismo como justificación) tampoco faltaron en artículos de algunos medios del Principado. Ni estuvo ausente la *boutade* a cargo de cierta ironía del texto de Fuster en el que afirmaba preferir un Alfaro a un Goethe, a la que *El Siglo* respondía: "Modestamente, nosotros preferimos cuarto y mitad de Fausto que toda la papiroflexia inoxidable mostrada en el IVAM."¹⁷⁹

Pero, como hemos dicho, la ausencia total de polémica hubiera sido inconcebible.¹⁸⁰ Y más con el enorme eco periodístico, de

¹⁷⁷ ANONIMO, *Las Provincias*, Valencia, 21 septiembre 1991. En su habitual columna "La gota", el mismo día la subdirectora del medio, M^a Consuelo Reyna, después de confesar que "es un escultor que no me gusta en absoluto" incitaba a que se repitieran las exposiciones de tal clase porque "vivos o muertos, hay varios escultores valencianos que merecen una antológica en el IVAM." (p. 5).

¹⁷⁸ *Las Provincias*, Valencia, 27 septiembre 1991, p. 28.

¹⁷⁹ ANONIMO, "Goethe versus Alfaro", *El Siglo*, 3, Madrid, 28 octubre-3 noviembre 1991, p. 81.

¹⁸⁰ El crítico valenciano PRAT RIVELLES apreciaba perfectamente este aspecto polémico en su reseña (*Levante*, Valencia, 5 octubre 1991): "Ante la escultura de Andreu Alfaro [...] uno empieza a preguntarse si es tan importante como dicen sus amigos o tan falto de interés como apuntan sus enemigos." Aunque parece subordinar el juicio crítico a la

acontecimiento, que tuvo la muestra, cuya trascendencia, aparte de la línea informática de los periódicos actuales que tiende más hacia la noticia-entrevista,¹⁸¹ no puede negarse por haber dado lugar a serias críticas de notorios especialistas. Aunque a decir verdad estas últimas fueron más bien escasas.

La primera en aparecer (y con una amplitud excepcional de 10 columnas) fue la de Francisco Calvo Serraller en uno de los últimos suplementos de Artes de *El País* de los sábados, en la que aplaudía el carácter de "revisión selectiva a través de momentos de intensidad" de la exposición, lo que además de impedir el fúnebre homenaje académico, permite valorar desde criterios historiográficos, la precocidad de algunos de sus ideas en las que se adelanta a escultores como Agam o Schapiro.¹⁸² Señalando que "tras décadas de búsqueda y experimentaciones, el mejor monumento de Alfaro se decanta ahora mismo."¹⁸³ Julián Gállego también abunda en el interés de estas últimas propuestas que recuerdan la tranquilidad y severa grandeza" que recomendaba Winckelmann. Con ellas conquista Alfaro "un incomparable, la eutritmia de lo abstracto alimentada por la severidad ante lo concreto, una recreación de lo creado."¹⁸⁴ Por su parte María Lluïsa Borràs, sitúa a Alfaro en la brecha de artista "autodidacta, crítico hasta la médula para con el sistema, sin galería ni marchante, ferozmente independiente". Y valora positivamente el que la selección de la obra se hiciera prescindiendo de la parte más difundida (la vertiente neoconstructivista de los setenta) que a mi juicio -añade- "no cuenta entre lo mejor de su producción".¹⁸⁵ Cabe señalar también un comentario a la trayectoria artística del escultor escrito,

amistad.

181 Publicaron noticias o reseñas los siguientes medios, por orden de aparición: *El País Semanal*, *Hoja del Lunes* (Valencia), *Mediterráneo* (Castellón), *El País*, *Levante*, *ABC*, *La Vanguardia*, *El Punto*, *Las Provincias*, *El Temps*, *Futuro*, *Paisajes desde el Tren*, *La Esfera*, *La Cartelera de Levante*, *El Siglo*, *Biba*, *Boom* y *El Sol*. Y noticias-entrevistas en *Avui*, *El Mundo*, *Levante*, *El Observador*, *El Periódico*, *El Sol* y *El Independiente*, *El Temps*, *Diario 16*, *La Vanguardia Magazine*, *Cambio 16*, y *Regió7*. Por supuesto que pueden existir más referencias, estas son las localizadas por nosotros.

182 "Las formas de Alfaro", *El País* (Artes), Madrid, 21 septiembre 1991, p. 4.

183 *Ibidem.*, p. 5.

184 "Alfaro: la carrera de un escultor", *ABC*, Madrid, 26 octubre 1991, p. 133.

185 "Con un pie en la historia", *La Vanguardia* (Cultura y Arte), Barcelona, 22 octubre 1991, p. 7.

a modo de reseña de la muestra, por el profesor de sociología del arte en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, Vicente Jarque.¹⁸⁶

Además, con motivo de la muestra se publicaron tres artículos. Uno de Calvo Serraller en *Diseño Interior*¹⁸⁷ sobre escultura pública; otro más general sobre su figura de Vicente Jarque¹⁸⁸ y el de José Francisco Yvars que en la *Revista de Occidente*¹⁸⁹ reproducía el texto del catálogo. La proyección de la obra entre algunos críticos es importante, contribuyendo eficazmente con el descubrimiento de una nueva imagen total de artista; y también fue significativa su difusión general en el público que acudió en cantidades apreciables a la exposición.¹⁹⁰ Y ¿consecuencias económicas? Un artista, claro está, mide también los resultados comerciales de una muestra; pero los propósitos de la exposición del IVAM eran de otro orden: presentar su obra al reconocimiento crítico.¹⁹¹ Alfaro nos dirá¹⁹² que detecta ciertos síntomas de movimiento a su alrededor que podría auspiciar resultados en este orden a largo plazo; pero que en todo caso a él no le preocupa esta faceta de su trabajo en sí misma. Porque tiene la seguridad, a sus 63 años, de poder vivir de la escultura para seguir haciendo lo que se ha propuesto, y de que si en su juventud prefirió ser considerado un "artista de fin de semana" a traicionarse, no cree que ahora vaya a cambiar. Nosotros percibimos que estas reflexiones delatan una apuesta irrenunciable por la perdurabilidad, que encarnan el *dur désir de durer*. Desde el cual pierden toda importancia la privación de algunas "oportunidades" como la

¹⁸⁶ "Treinta años de esculturas", *Papers de Cultura*, Valencia, octubre 1991, pp. 26-27.

¹⁸⁷ "Andreu Alfaro. El redescubrimiento de un escultor para la ciudad", *Diseño Interior*, 9, Madrid, noviembre 1991, pp. 26-31.

¹⁸⁸ "Andreu Alfaro. Voluntad de estilo" *El Guía*, 12, Barcelona, diciembre 1991-enero 1992, pp. 14-18.

¹⁸⁹ "Andreu Alfaro: la densidad del riesgo", *Revista de Occidente*, 130, Madrid, marzo 1992, pp. 100-105.

¹⁹⁰ Al mes de la inauguración se había alcanzado la cifra aproximadamente de 15.000 visitantes (*El País*, Valencia, 20 octubre 1991). Y al finalizar esta habían pasado por sus salas más 27.000 personas, según el Museo.

¹⁹¹ Un objetivo que, por obvio que parezca, tratándose de la obra de Alfaro aún sigue siendo necesario. Como señaló acertadamente F. Calvo con motivo de la exposición, "su obra, más que incomprendida, no ha sido vista, o que la eventual incomprensión que padece es producto del desconocimiento cierto". (*El País* (Artes), Madrid, 21 septiembre 1991, p. 4).

¹⁹² Entrevistas del 7 de octubre de 1991 y 11 de marzo de 1992.

exposición del Pabellón de España en la Expo '92, o su exclusión de la muestra permanente del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, por citar dos ejemplos recientes.

Alfaro contempla la exposición como una posibilidad personal de reflexionar junto a otros y renovar fuerzas para los nuevos retos. Le gusta definir el discurso de su obra como abierto y heterodoxo y se complace que los intereses de todos no se hayan abatido todavía sobre sus muchos interrogantes que requieren una necesidad paciente, pues su trabajo se resiste a adquirir la marca diferenciada de las modas o los intereses inmediatos.¹⁹³ Por esta causa la trayectoria artística de Alfaro no ofrece al biógrafo coartada alguna para buscar un brillante o tranquilizador remate. Sino al contrario. En 1987 escribía en su cuaderno de trabajo:

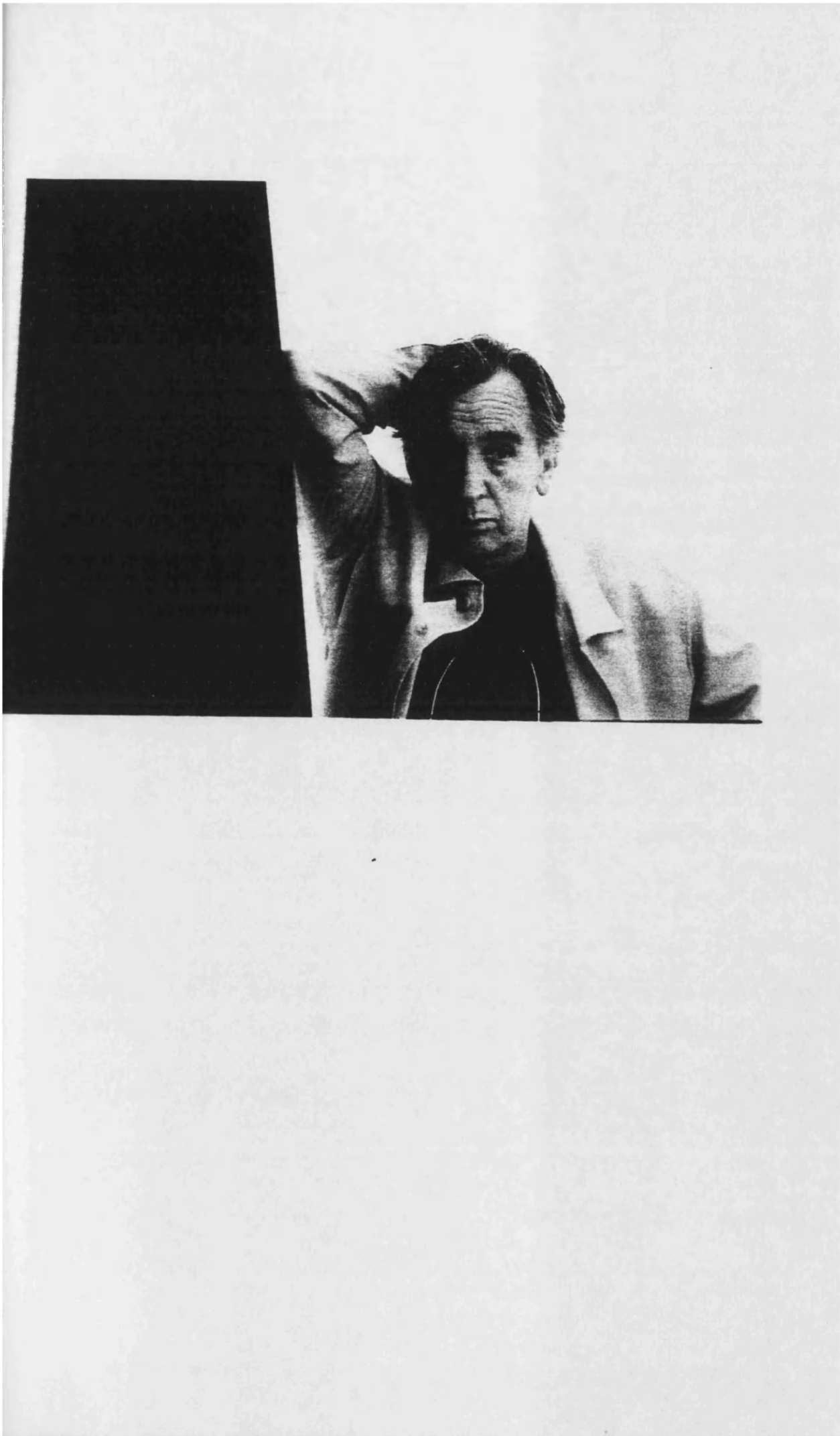
"Amb una vida és impossible donar la mida d'allò que voldria fer. Cada volta trobe que tinc menys temps i torna a vindre a mi la imatge devoradora del temps, eixe temps que em menja i mai em queda prou per fer el que vull fer."

Naturalmente que esta reflexión y la afirmación de 1991: "a mí me gusta ponerme a hacer lo que no sé hacer [...] me he pasado treinta y pico años aprendiendo. Y lo sigo haciendo, tengo más ilusión que a los veinte años";¹⁹⁴ no nos dispensa de la cierta desazón de no poder dar por concluida esta parte, que queda necesariamente abierta. Pero esta pequeña mezquindad profesional queda sepultada bajo la inquietud gozosa ante el barrunto de nuevas e inesperadas obras. Nadie mejor que Joan Fuster lanzó esta en el año clave de 1979, y que podría fecharse, con toda adecuación, a 1992:

"Andreu Alfaro va por otro camino. O quizá mañana salte a otro. ¿Por qué no? El Alfaro actual no sabemos lo que podrá ser, lo que querrá ser, lo que conseguirá ser. Ya lo 'veremos'. Porque el arte -las artes plásticas- es para 'ver', y para que la visión se convierta en 'conciencia' o 'consciencia'. Alfaro ha alcanzado su

¹⁹³ Cf. sus declaraciones a FERNANDEZ-CID, Miguel, "Andreu Alfaro. 'Donde realmente hacen falta esculturas es en los espacios horribles'", *Cambio* 16, 1039, Madrid, 21 octubre 1991, pp. 118-120. Especialmente p. 119.

¹⁹⁴ IBARZ, M., "La originalidad no puede ser nunca un propósito", *La Vanguardia Magazine*, Barcelona, 13 octubre 1991, p. 68.



plenitud creadora. O no. Todavía nos dará más."¹⁹⁵

¿El qué? Por lo pronto es permanentemente reclamado para realizar esculturas urbanas lo que permiten resolver sus problemas con soluciones y formas totalmente nuevas. Después de los *kouroi*, habla en los últimos tiempos de completar el ciclo goethiano en espera de la gran exposición en Alemania, con una experimentación sobre la metamorfosis de las plantas ¹⁹⁶ y la teoría de los colores. Y también habla de explorar el campo del autorretrato;¹⁹⁷ no solamente por tratarse de un nuevo reto acometiendo un género prácticamente olvidado por la modernidad, sino porque quiere evitar, con un giro o guiño irónico, el encasillarse en la solemnidad arcaica de sus últimas propuestas. La emoción de los *kouroi* no desea que se convierta en un desdichado deseo de engolada trascendencia. Los rasgos del rostro, diseñados en curvas y rectas, contruidos en hierro o piedra, con un salto hacia la broma y la ironía, una nueva aventura no exenta de riesgos.

Y es que Alfaro sabe que, después de haber profesado la pasión y la utopía, de haber expresado deseos de permanencia colectiva, reivindicaciones de libertad y de cultura, llega, casi como una conquista o un derecho personal, el choque de la soledad, el plegarse y reflexionar sobre sí mismo: "creo que es necesario pensar de nuevo en el individuo para salvar a la colectividad, y no al revés."¹⁹⁸ Estar en paz con su obra antes que con el juicio de sus contemporáneos. Vaciar interiormente durante toda una carrera para dejar siempre espacio a la libertad de comenzar un nuevo aprendizaje. El perfil biográfico de Andreu Alfaro no es otro que el de su propia obra. Es decir, es, necesariamente, inacabado. Y necesariamente complementario del devenir histórico y significado de su escultura, al que dedicamos la siguiente parte.

¹⁹⁵ "Hay muchas maneras...", en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1979, p. 10.

¹⁹⁶ PELLICER, N., "Alfaro muestra 30 años de producción artística", *El Observador*, Barcelona, 19 septiembre 1991, p. 52

¹⁹⁷ *Ibidem*. Sobre este asunto ya realizó en 1991 numerosos dibujos que han terminado - por el momento- en unas cuatro esculturas definitivas realizadas al año siguiente. Cuando corregimos este texto en noviembre de 1992 existen ya más de una docena de bocetos de un gran atractivo y novedad que recuerdan los relieves pioneros del constructivismo ruso.

¹⁹⁸ IBARZ, M., *Op. cit.*, p. 70.

BID. T 823 (II)

R.H. 11.553

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Facultat de Geografia i Història
Departament d'Història de l'Art

LA ESCULTURA DE ANDREU ALFARO

BIOGRAFIA ARTISTICA Y CATALOGO RAZONADO

•

Tesis doctoral presentada por:
JOSE MARTIN MARTINEZ

Dirigida por la Catedrática:
Dra. CARMEN GRACIA BENEYTO

Valencia, mayo 1993



~~D. 489.652~~
~~L. 489.656~~

CB 0002203132

423520115

611937634

TESIS DOCTORAL

LA ESCULTURA DE ANDREU ALFARO
BIOGRAFIA ARTISTICA Y CATALOGO RAZONADO

•

TOMO II

TERCERA PARTE
ESTUDIO DE LA OBRA ESCULTORICA



**Los orígenes constructivistas:
el inicio de una escultura insólita
(1958-1963)**

**1.a. *Primeras investigaciones plásticas en busca de un espacio real:
gouaches, "relieves" y esculturas informalistas***

Andreu Alfaro, tal cómo decíamos al recorrer su trayectoria biográfica, es un artista que parte de un instinto autodidacta influenciado por el contexto inmediato pero que progresivamente va encaminando su escultura hacia unas adscripciones teóricas que le garantizan dos cosas: la posibilidad de un permanente aprendizaje de la materia y del espacio puestos al servicio de un homenaje a la técnica y la capacidad transformadora del hombre, y la conservación de su propia libertad creadora. En la etapa que transcurre entre 1959 y 1963, su primera y decisiva época de formación y de sus primeras manifestaciones estrechamente vinculadas con una parte del ambiente artístico español, ambos principios se manifiestan, primero, en un experimentalismo, no siempre consciente, hacia la total y más descarnada tridimensionalidad que, desde las pinturas abstractas, los peculiares "relieves" y los primeros bocetos en alambre y hojalata le llevan a una preocupación fundacional: el espacio real. En segundo lugar su vinculación a unos modelos de concebir la creación y el papel del artista procedentes del constructivismo, con una reinterpretación de sus principales conceptos artísticos y la importante carga de utopismo social, que en la España de los años cincuenta era uno de sus potenciales de mayor interés.

En el invierno de 1958-59, Alfaro realiza sus primeras obras

inequívocamente tridimensionales: diversas formas de alambre y hojalata y elementalísimas piezas de alambre más grueso o barra de metal que vistos desde la perspectiva actual sorprenden poderosamente por la reflexión objetual que contienen; resultado de una inquieta búsqueda intuitiva que arranca de su propia y breve experiencia como pintor. Efectivamente tales objetos, los *Filferros i llaunes*, no se explican sin los *gouaches*, totalmente abstractos, que realizará tras su viaje a Bruselas y que habían supuesto un salto decisivo en la pintura que venía practicando en los últimos años. Algunos críticos, como Tomàs Llorens, insisten incluso en que no sólo los *gouaches* sino sus iniciales dibujos figurativos contienen ya las claves de una irremediable evolución hacia la escultura:

"La reducción de la figura a un trazo fluido y continuado, una operación elaborada y tipificada en la tradición de la pintura moderna (piénsese en Picasso o Matisse, por ejemplo, cuyos dibujos difundidos en España en los años 50 influyeron sin duda sobre Alfaro en su período de formación), tiende a funcionar estos dibujos a modo no del todo pictórico. Véase por ejemplo el tratamiento de los escorzos, donde la línea pide al espectador que reconstruya no la imagen sino la corporeidad -casi como en un alzado arquitectónico- del objeto de la representación."¹

Se trataba pues, ya fuera en el dibujo, en el *gouache* del otoño pasado y, por supuesto, en las esculturas de pocas semanas después, de hallar no sólo la sugerencia o representación del espacio sino la consecución de su realidad o evidencia mediante la tridimensionalidad propia del objeto escultórico. Las líneas así se transformaban en alambres o varillas de hierro y las superficies de color en láminas de hojalata o latón. Este objetivo estaba claro desde el origen: no en vano alguna de sus aguadas más representativas llevaron el título de "Desarrollo espacial"; y aquellas primeras esculturas en alambre y hojalata se presentaron en alguna publicación coetánea como *Desarrollo de formas en el espacio, según unos guaches*.² Unas querencias espaciales que podemos poner en relación con parte del informalismo. Cirici se refiere a estas pinturas de

¹ "Línea, espacio, movimiento, textura y figura en la obra de Alfaro", en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1979, p. [34].

² NIETO ALCAIDE, Víctor M., "La escultura de Andrés Alfaro", *Aulas*, 4, Madrid, junio 1963, p. 18.



1958 como "una *action-painting* sin caos ni desorden",³ pero su relación resulta más próxima con el informalismo espacialista, que precisamente tiene cierto eco en Valencia por entonces. Una tendencia cuyo principal representante (el italiano Lucio Fontana) concitó el interés, si bien muchas veces indirecto, de algunos pintores valencianos en torno al *Manifiesto Espacialista* (1947) y al *Manifiesto técnico del Espacialismo* (1951). En sus principios hallamos una preocupación semejante a la que Alfaro está elaborando y que le llevará finalmente a la práctica escultórica: la de que la realidad que el arte debe expresar es el propio espacio, por lo que el artista debe interesarse más por el ámbito envolvente y su amplitud que por las manchas, signos o grafismos. Esta corriente tendrá eco en Valencia en torno a 1956 (unos diez años después de su aparición en Europa o en USA) y Alfaro pudo observarlo en las realizaciones de artistas como Manuel Gil, Juan Navarro, Francisco Pérez, Salvador Montesa, Juan Alcón, Lola Bosshard o Salvador Victoria.⁴

Lo cierto es que, pese a que aquellas pinturas especialistas de Alfaro prácticamente nunca se mostraron, atrajeron la atención de un crítico del prestigio de Carlos Antonio Areán hasta el punto de comentarlas en su *Veinte años de pintura de vanguardia en España*,⁵ llamándolas "desenvolvimientos espaciales", y ocuparse de su clasificación en dos tipos: las de "creación de formas en espacios tradicionales" que suelen incluir una única forma de límites parabólicos sobre fondo negro y las que crean "espacios interiores":

"En las obras del primer tipo la forma blanquecina, aunque tenue de materia, posee una alta firmeza de ejecución. Parece a veces estar constituida por un haz de blancos erosionados que parten, en curvo abanico, de un punto situado en uno de los lados del soporte, para terminar, tras una regular inflexión a margen perdido, parte en ese mismo lado y parte en el contiguo. La forma se halla así íntegra, pero no rígidamente contenida, dejando siempre una breve ventana abierta a la imaginación".

³ "Andreu Alfaro", *Serra d'Or*, 10, Abadía de Montserrat, octubre 1964, p. 29.

⁴ Cf. PATUEL, Pascual, "Pintura espacialista valenciana", *Goya*, 223-224, Madrid, julio-octubre 1991, pp. 43-48.

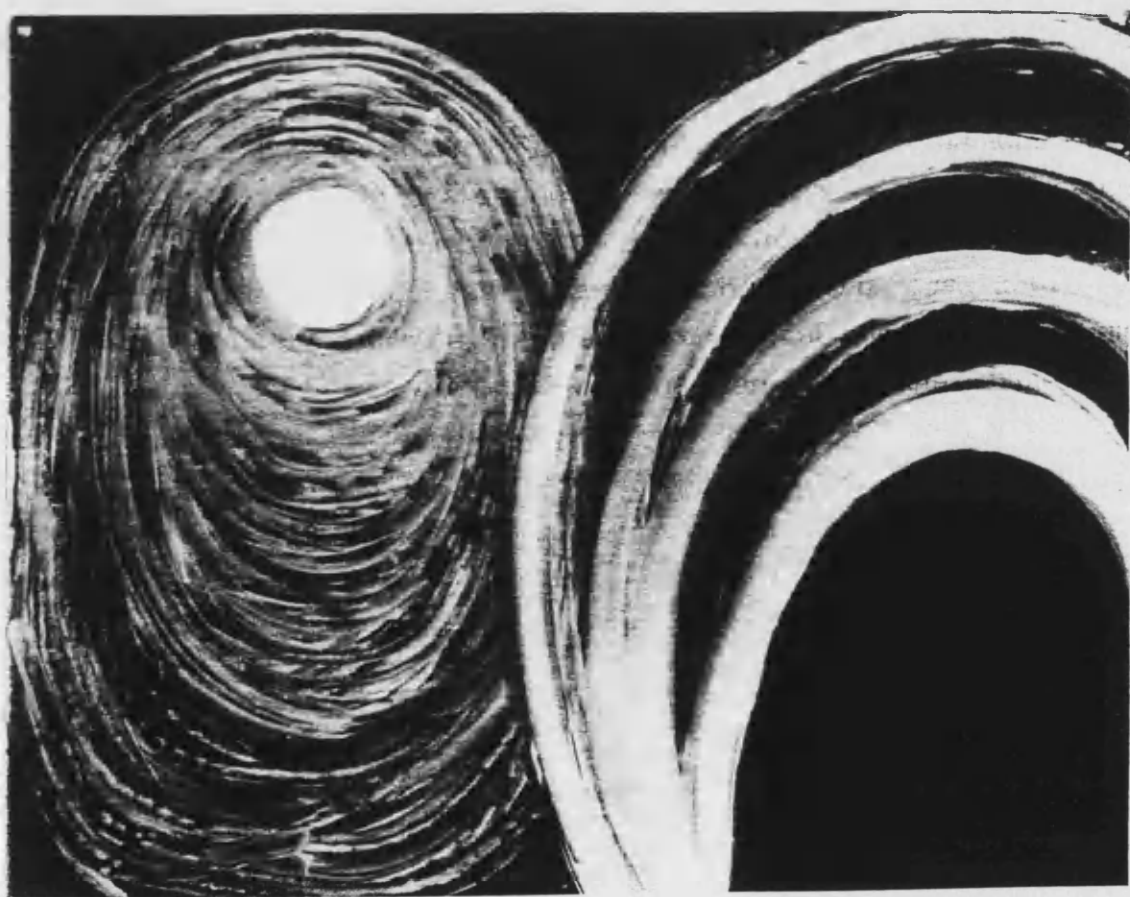
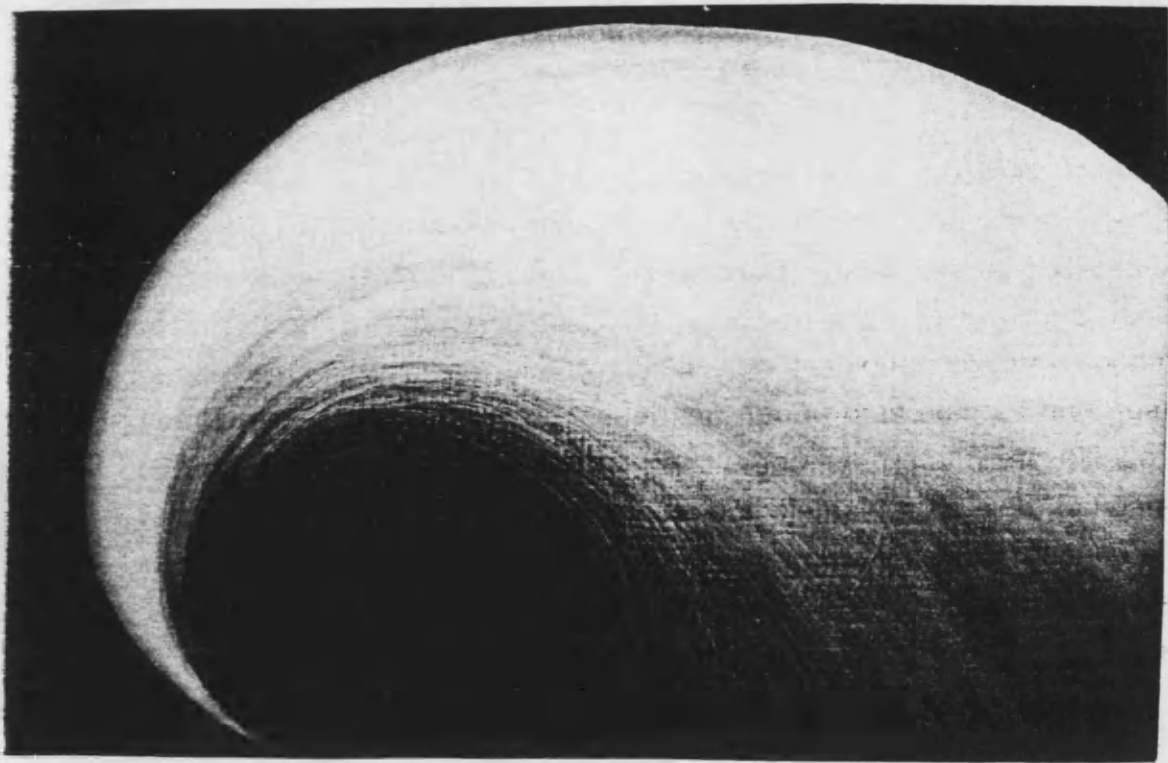
⁵ Madrid, Editora Nacional, 1961, pp. 167-168. A falta de las propias obras, perdidas en su práctica totalidad, estas descripciones cobran un indudable interés.

Areán etiqueta a Alfaro significativamente como un "constructivista parpallosiano" y subraya la consecución de la evidencia del espacio a través del dinamismo y la vertiginosa rotación sin apenas concesión cromática.

En esta preocupación por el espacio real que le lleva a la escultura, Alfaro recorre un camino seguido antes que él por innumerables escultores. El salto de sus *gouaches* especialistas a las construcciones tridimensionales de carácter progresivamente constructivo describía un tránsito muy similar al experimentado por Malevich a principios de siglo, que pasó de las investigaciones suprematistas basadas en la búsqueda de formas absolutas en el espacio pictórico a la investigación arquitectónica alimentada por el constructivismo. Malevich persiguió así la percepción del espacio como una noción dinámica de distancia y movimiento, que, ensamblando las cualidades temporales y espaciales, pudiera ir más allá de la bidimensionalidad para alcanzar la representación incluso cuatridimensional. Un tránsito similar fue el de Lissitzky. Es más, artistas estrictamente contemporáneos como Donald Judd, que inició su carrera como pintor a finales de los años cincuenta, pronto denunciará las limitaciones de la bidimensionalidad del cuadro y comienza a construir obras en las que la tercera dimensión tiene una importancia estructural, al opinar que el espacio real era más poderoso y específico que el espacio representado.

En otros casos las concomitancias de estos primeros años se perciben no ya en planteamientos o intereses ideológicos, sino en la ejecución o características formales. Los *gouaches* de nuestro artista ofrecen semejanzas más que evidentes con obras de Sonia Delaunay, Frank Kupka o de Max Bill. Otras obras de ese momento de colores planos con superficies nítidas como ciertos *collages* de 1958-59, ofrecen un sorprendente parecido con pinturas estrictamente coetáneas del llamado *Hard-edge* americano o *nueva abstracción*.⁶ En efecto, en ellas

⁶ Este dato puede sorprender en primera instancia, pero esta evolución del espacialismo a la nueva abstracción no es nada extraña, basta comprobar las significativas deudas que tienen en Europa las manifestaciones de la nueva abstracción respecto al espacialismo.



advertimos la combinación de la economía de las formas y la nitidez de superficies (aunque Alfaro anula la plenitud de colorido prefiriendo el simple contraste blanco/negro o la combinación tricolor de apagados negros, blancos o azules). Concretamente, algunas de aquellas obras de Alfaro son bastante parecidas, por ejemplo, a las contemporáneas de Ellsworth Kelly: coinciden en un lenguaje depurado, con formas adyacentes, rectilíneas o curvilíneas, con nítidos contornos y contraste de color.

Pero no sólo en la pintura encuentra Alfaro un puente hacia la escultura. En su búsqueda de un espacio absoluto contará con el trampolín de un género intermedio: el relieve. De entre 1957 y 1958, aproximadamente, datan unos relieves realizados en alambre o en alambre y hojalata sobre una superficie plana a la que se sujetaban para contemplarse colgados en la pared. En esta especie de relieves cabe distinguir dos grupos nítidamente diferenciados. Unos de carácter figurativo, en los que el hilo de alambre cumpliría la misma función que el trazado de la línea del lápiz o pluma de sus mismos dibujos. Son anteriores a los *gouaches* que hemos descrito y, desde luego, no perseguían espacialidad alguna. Algunos de ellos fueron expuestos en 1958 en la individual del Instituto de Estudios Norteamericanos de Valencia. Otro grupo, de carácter totalmente abstracto, muy próximos al grupo de *Filferros i llaunes* de finales de 1958, eran composiciones de alambre y hojalata sobre una tabla de madera, describiendo unos giros libres en el espacio; la sensación de espacialidad, de ruptura del plano en busca del espacio se completaba en algunas de ellas con una perforación en la madera de la que parecían partir las elipses giratorias. Lamentablemente no se han conservado ninguna de aquellas obras (ni siquiera un fiable testimonio fotográfico); pero de las minúsculas reproducciones en prensa y de sus descripciones cabe hacer un interesante cotejo de las piezas del primer grupo con los alambres de Calder de mediados de los años veinte y sus dibujos de principios de los treinta relacionados con su obra *El circo*. Tenían un aire similar, fruto de un mismo hallazgo plástico: el dibujo tridimensional; pero los alambres de Alfaro eran bastante más simples y menos anecdóticos, y tenían

pretensiones de un acabado más perfecto. En la única presentación pública de los mismos, por supuesto que no se aludió a este posible parentesco sino al un tanto socorrido de Picasso, pero no pasó desapercibido su interés, por encima de las pinturas abstractas que los acompañaban:

"... más interesantes, más expresivas las siluetas lineales realizadas con cordón de hierro, ofreciendo tipos del toreo muy sugestivos en gesto, y 'plantados' con donaire."⁷

En aquel momento no resulta nada probable que, a pesar de las varias presentaciones del conjunto de Calder en Norteamérica y Europa, fuera conocido en nuestro país. Alfaro no supo de este estilo hasta mucho después; y hasta su visita a Nueva York en 1980 no hay testimonio evidente de que se sintiera atraído por la contemplación directa de *El circo* en el Whitney Museum. Naturalmente que existen diferencias en el sentido extremadamente lúdico de las "esculturitas" exentas de Calder y los perfiles alámbricos de Alfaro. Pero si exceptuamos que el primero añade al perfil anatómico materiales varios (corcho, madera, tela, cartón, lana ...) para acentuar el naturalismo, no hay duda que en sus acróbatas desnudos (donde se obvian estos materiales), la semejanza es más que sugerente, sobre todo por el aire ingenuo y desenfadado de las composiciones. Alfaro, en cambio, ya lo hemos dicho, tiende a un acabado más preciso en el que la ejecución *hábil* del artista queda patente. La cierta torpeza, las rectificaciones, el aire imperfecto, etc. podrá encontrarse en los bocetos de Alfaro, pero cuando se pretende la obra definitiva nada del proceso de ejecución quedará al descubierto.

Y esto es una característica que lo diferenciará tanto de Calder como del primer constructivismo: la fase de elaboración procesual de la obra no ha de evidenciarse en la obra acabada; las soldaduras se limarán, se prestará singular atención a los acabados. La influencia del Bauhaus junto a la concepción tradicional de la habilidad técnica de la herencia artística valenciana podrían ser la explicación de este modo de hacer que caracterizará siempre al artista. A diferencia de la convención general de

⁷ L[OPEZ] CH[AVARRI], E., "Pinturas e hierros", *Las Provincias*, Valencia, abril 1958.

gran parte de los movimientos vanguardistas que acostumbraron al "enfrentamiento del recurso", a mostrar los recursos utilizados en la construcción de la obra, Alfaro aspirará, en cambio, a unas técnicas y acabados que no perturben la imagen formal de la escultura.

Sin embargo, las primeras esculturas propiamente dichas, que ejecuta a finales de 1958, constituyendo el grupo conocido como *Filferros i llaunes* del que tenemos documentación fotográfica de cinco de ellas, presentan un marcado aire de bocetos en el que el rudimentario procedimiento de doblado y engarzado de sus partes queda totalmente evidente. Estas primeras esculturas, de las que se realizaron réplicas en 1991 para su presentación en la exposición retrospectiva de ese año, muestran claramente que su gestación es correlativa a los comentados *gouaches* de movimientos giratorios. Un testigo de excepción de este tránsito como fue Aguilera Cerni constata inequívocamente esta procedencia: "Al trasladar este intento [de los *gouaches*] a la escultura, Andrés Alfaro recurrió a la espiral, a la elipse, a la superficie que sirve de referencia, al simultáneo fugarse y llegar de las espirales y al inagotable reencontrarse de las órbitas."⁸ Estaban realizadas con materiales reciclados del ámbito doméstico, sin soldaduras ni casi herramientas. Pero con carácter rudimentario o de simple ensayo, sus valores plásticos ya ofrecían un interesante planteamiento artístico, abriendo una serie de perspectivas.

Una de ellas era la problemática ya enunciada del espacio, una preocupación que separa nítidamente a Alfaro de la escultura coetánea del informalismo (para la que dicho problema fue siempre secundario). Pero convengamos que la gestualidad y tratamiento matérico del informalismo aparecen reflejados en estos "confusos cabellos de alambre", como las denominará Cirici al incluirlas, precisamente, dentro de la escultura informalista catalana.⁹ Será el propio artista quien revele al crítico catalán que en aquellas obras compartía la expresividad de carácter individual y

⁸ "Andrés Alfaro", *Arte Vivo*, 2 (segunda época), Valencia, marzo-abril 1959, p. 18.

⁹ CIRICI, A. en JARDI, E. (dir.), *L'Art català contemporani*, Barcelona, Ediciones Proa/Aymà, 1972, p. 206.

emotivo de, por ejemplo, un Tàpies, que era como mentar la quintaesencia de esa tendencia hegemónica en el panorama nacional hasta finales de los años cincuenta. ¹⁰ Muy próxima a la escultura matérica de su tiempo, ejemplarmente representada por Chillida, ¹¹ se encuentra una obra de 1959, *Força*, en la que el color, el grosor y la textura tienen el propósito de reforzar la presencia física del material. Pero se trata de un caso aislado. ¿Por qué se abandona este camino? Las causas son evidentemente estéticas: el resultado de las torsiones en la barra de hierro más grueso provoca un lenguaje más torturado, expresivista, que estará en las antípodas de incipiente poética de Alfaro. Aunque tampoco debemos subvalorar razones técnicas para las que no estaba preparado: se requería un instrumental adecuado, un taller mínimamente dotado y una introducción en los procedimientos de la forja que no poseía. Pero sin recurrir a la influencia del ambiente artístico podemos dar una explicación más endógena, ligada a la misma evolución instintiva e individual del artista. O como ha expresado con exactitud Tomàs Llorens: "els primers passos de l'artista en el domini de les tres dimensions semblen respondre sobretot a la necessitat de donar curs a l'impuls gràfic de la mà." ¹² Dicho de otro modo, estos arabescos de alambre, como las levísimas planchas que se contorsionan o alabean suavemente, denuncian un claro origen en el dibujo, disciplina por la que había alcanzado hasta ese momento cierto reconocimiento (recordemos que ya en 1957 realiza una individual en la Sala Mateu de Valencia) y que será una constante en el desarrollo de toda su obra (un permanente trazo o dibujo en el espacio). En este rasgo personal pudo influir la figura del escultor que más lejos había llevado la escultura abstracta europea en el desarrollo del dibujo en el espacio: Julio González; una referencia relativamente bien conocida en los círculos valencianos. De él probablemente provenga, si bien de forma no necesariamente directa, la negación de la masa y el uso del metal, aunque

¹⁰ CIRICI, A., "Reflexión sobre Alfaro", en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Universidad Complutense, 1991, p. 93. Cirici recordaba una antigua conversación: "Alfaro, hablando de las esculturas de la serie de las torsiones nos decía: 'Esto es lo que yo hacía como Tàpies'." Un referente artístico en modo alguno excepcional, pues en el contexto valenciano la influencia del pintor catalán es clave para comprender las primeras experiencias informalistas de varios jóvenes pintores, especialmente entre 1957 y 1960.

¹¹ Vid. por ejemplo obras de Eduardo Chillida como *Modulación del espacio*, de 1963.

¹² "Des dels límits de l'Escultura", en cat. exp. *Alfaro*, Valencia, IVAM, 1991, p. 38.

pronto abandonará la técnica fundamental del maestro, el *assemblage*, y la poética de la pobreza (entendida por Alfaro más bien como sobriedad de medios).

Y es que, a pesar de lo primerizo de aquellas realizaciones, de su carácter inicial, resulta poco productivo rastrear influencias directas de otros escultores. O quizá porque los impulsos son muchos y proceden de orígenes muy diversos, su individualización es doblemente difícil y escasamente significativa. Pero aunque no clarifiquen su origen podemos comparar los alambres y hojalatas con otras obras con las que guardan alguna semejanza, por encima del tiempo, y profundizar así en sus peculiaridades. Estas composiciones, por ejemplo, han sido comparadas con algunas obras de Jean Tinguely por su ironía y soltura (aunque sin su parafernalia mecánica).¹³ También están próximas a otras de Daniel Smith, escultor del expresionismo abstracto influido por la escultura en metal de Picasso y González. Igualmente existen semejanzas con realizaciones contemporáneas de Leandre Cristòfol como sus *Volumetrías* (que continúan formas ya experimentadas por él en los años treinta). Por no hablar de un cierto aire italiano que nos puede recordar a Melotti o Fontana.¹⁴ Pero más productivo resultará, probablemente, no perder de vista la semejanza con varios *contra-relieves* de Tatlin datados en 1915.¹⁵ El parentesco informalista puede ser extendido a alguna plancha posterior en las que su textura irregular (*Els Espanyols*, 1960) o la abundancia y capricho de sus cortes (*Cantarem la vida*, 1960 o *Talls*, 1960) y dar pie a emitir el calificativo de "informalismo lírico" atribuido por Marín Medina¹⁶ a esta fase de la producción alfariana, pero como este mismo historiador señala, fue superado pronto con leyes de orden y simplificación formal que la enlazan definitivamente con la escultura de tradición constructivista.

¹³ LLORENS, T., *Ibidem*. Y GALLEGO, Julián, "Alfaro: la carrera de un escultor", *ABC*, Madrid, 26 septiembre 1991, p. 133.

¹⁴ LLORENS, T., *Ibidem*.

¹⁵ Aparecen reproducidos, por ejemplo, en *Sculpture du XX siècle*, [cat. exp.], Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 1981, pp. 213 y 214.

¹⁶ *La Escultura Española Contemporánea*, Madrid, Edarcón, 1978, p. 141.



1.b. *Hacia una escultura constructivista (1959-63): alambres, planchas y dibujos analíticos*

Tras experimentar con el hilo de alambre de muy poco grosor uniéndolo a la hojalata reutilizada de botes de conserva, para construir sus *Filferros y llaunes*, Alfaro inicia el conjunto de los alambres o varillas de acero inoxidable que conocemos como *Filferros*. Dos de los que tenemos documentados datan ya de 1958, pero es en 1959 cuando realmente adquieren entidad. Suponen una vertiente nueva de esa búsqueda del espacio real, caracterizada por una mayor desnudez y nimiedad formal. Son líneas que surcan el espacio sin ocuparlo, en un principio con curvas y dobles irregulares, un tanto caprichosos, como los que presentan *Filferro I y Sense títol* de 1958 y las primeras de 1959: *Filferro II* o *Projecte per a un monument al Mediterrani*, por ejemplo. Y posteriormente con una conformación de líneas mixtas, es decir, combinaciones de rectas y curvas que muchas veces se describen literalmente en los títulos, éste es el caso de *Línia amb corba*, *La línia i la corba*, *El cercle i la línia* o *La corba i la recta*. A la vez que estas formas de la varilla se someten a la disciplina geométrica de la línea y la curva, van perdiendo el primitivo aire de caprichosos arabescos y reduciendo al mínimo sus torsiones y la longitud del filamento metálico en el que están realizadas. Unas obras que creemos muestran ese estado intermedio entre las piezas gesticulantes y redundantes que arrancan en los alambres y hojalatas de 1958 y terminan en la depuración formal de *La línia i la corba* de 1959 son *Projecte per a un monument a la llibertat I y II*, que presentan en su base una especie de ovillo de curvas y torsiones del que se eleva, con vocación de orden sereno, un extremo perfectamente recto hacia la altura.

Pero también en 1959, dentro de esa poética de elementos mínimos (que podríamos calificar con toda propiedad de *elementarista*)¹⁷ conformada por las combinaciones armónicas de líneas curvas y rectas, encontramos las primeras planchas, llamadas a tener, de forma inmediata,

¹⁷ Vid. la definición que de elementarismo dan el *Diccionario de Arte Moderno* dirigido por Aguilera (pp. 177-178) o la *Guía del arte del siglo XX* de Harold Osborne (pp. 246-247).

una mayor perdurabilidad en la producción de esta etapa. Nada más lógico que este tránsito de la línea al plano, si como llevamos dicho el *leitmotiv* de sus investigaciones es el espacio. Como se sabe, las tres categorías de entes que definen el espacio geométrico (tanto el euclidiano como en los no euclidianos) son puntos, rectas y planos; por ello nada tan consecuente como pasar de la extensión continua considerada en una sola dimensión (definición de la línea) a la extensión espacial en las dos dimensiones de longitud y latitud (definición de plano).

Igual que en el caso de los alambres, sobresale en las planchas la impronta dinámica, ahora en formas curvas y alabeadas, conseguida mediante la simple torsión de la plancha de hierro, latón o acero inoxidable, abandonando así el sentido inerte de la superficie recta. Si los alambres surcaban el espacio, las planchas lo cortan, lo delimitan o lo contienen sin forzarlo, y siempre eludiendo ocuparlo. Y como las piezas anteriores, presentan una entidad física mínima, un carácter objetual extremo y, desde luego, son de una entidad turbadoramente antiesculturica. Las obras de 1959 son producto de una férrea disciplina reductora, de una voluntad estética de depuración formal que le lleva casi a la inmaterialidad. De ello se percató Alexandre Cirici al escribir unos años después:

"Les seves primeres escultures, del mateix 1958, eren encara la traducció d'aquest dinamisme lineal a tres dimensions. Fetes de fil metàl·lic entortolligat, eren sens dubte més lliures, menys matemàtiques, més vivents, més confuses, que no les pintures. Però en elles hi havia, al costat de l'exigència d'acte, l'exigència de pureza i de perfecció, i aquesta exigència va portar l'obra d'Alfaro, el 1959, cap a una depuració tan absoluta, que els seus filferros assolien la simplicitat més elemental: un rull i un angle, per exemple."¹⁸

En efecto, con una imparable apetencia de perfección y enamorado del purismo más radical, Alfaro acentúa esta especie de operación de catarsis (también un término empleado por el mismo Cirici) y, vinculado ya al grupo Parpalló, afirmará como principio estético que "res

¹⁸ "Andreu Alfaro", *Serra d'Or*, 10, Abadía de Montserrat, octubre 1964, p. 29.

no és tan bell com el no res". El viaje purificador finalizará poco después cuando ya en 1960 hagan su aparición realizaciones complejas en plancha conformadas por numerosos cortes y torsiones, pero dejará frutos de una considerable perfección que nos gustaría calificar de clásica. Son los casos de los alambres más sencillos y las primeras planchas de formas triangulares ligeramente curvadas de 1959, así como el conjunto de planchas simples, con uno, dos o tres cortes y aspecto ágil y brillante de 1960.

Sin embargo, no corrían aires favorables entonces para tan depuradora sencillez. Desde luego no entre el arte tradicional; pero sin duda tampoco en los círculos del llamado "arte vivo", mayoritariamente inclinados hacia la artificiosidad informalista. No nos extraña que Juan Eduardo Cirlot no comprendiera aquellas primeras obras al augurarle (en una carta fechada en Barcelona el 30 de noviembre de 1959) que tal limpieza y claridad habría de abocarle a una mayor complejidad estructural y a mayores referencias con la circunstancia:

"tu arte es reciente, no ya por las fechas sino por su íntima esencia: está en una sencillez inicial, prometedora por la claridad y la limpieza, pero que -creo- forzosamente habrá de ser modificada en beneficio de una complejidad estructural mayor, porque lo complejo *explica*, precisamente, *nuestra articulación con la circunstancia* y acontece cuando ya no podemos vivir en el universo dorado de nuestra soledad."

Lo cierto es que, bien en el uso de la varilla que sustituye al alambre, renunciando a cualquier accidente y apurando hasta el límite la esencia lineal, o bien con la plancha, ajena totalmente a las manchas o rugosidades del óxido; Alfaro parece haber asimilado en un tiempo sorprendentemente breve el lenguaje de la escultura constructivista. Y lo que es más increíble aún: de un modo eminentemente intuitivo. Pues aunque no faltaron las sugerencias formales y ciertas influencias teóricas, las primeras eran, en un país con tal carencia de medios de comunicación al servicio del arte como la España de los años cincuenta, necesariamente escuálidas; y las segundas eminentemente muy genéricas. No obstante, como indicamos en la parte biográfica, la influencia de Jorge de Oteiza

puede mentarse con total pertinencia. En primer lugar porque el propio discurso estético del Parpalló, al que tan ajustadamente se sumó el joven Andreu Alfaro, tomaba como uno de sus referentes inmediatos la obra de Oteiza, y en segundo lugar porque bien pudieron influir de una forma directa sobre él las imágenes de algunas obras concretas del escultor vasco. Respecto a esto último (pospondremos para el capítulo siguiente el primer aspecto, aunque ya nos hemos referido al relevante papel de Oteiza en el intento normativo) creemos que son patentes las semejanzas entre las piezas en alambre citadas y obras de Oteiza datadas entre 1956 y 1958 del tipo *Espacio lineal abierto*, *Definición lineal de macla de poliedros vacíos* o *Definición lineal de poliedro vacío*.¹⁹ Un tipo de obras que el propio Aguilera Cerni comentará en la revista del Parpalló de julio-agosto de 1959, citando expresamente las palabras del artista vasco con las que teorizaba esta forma de hacer escultura:

"A mayor masa, a mayor proporción de materia tangible de escultura, de poderosa apariencia de escultor, corresponde un espacio libre más indiferente o totalmente ajeno, a la misma obra. A la inversa, a escultura menos complicada, un espacio libre más activo."²⁰

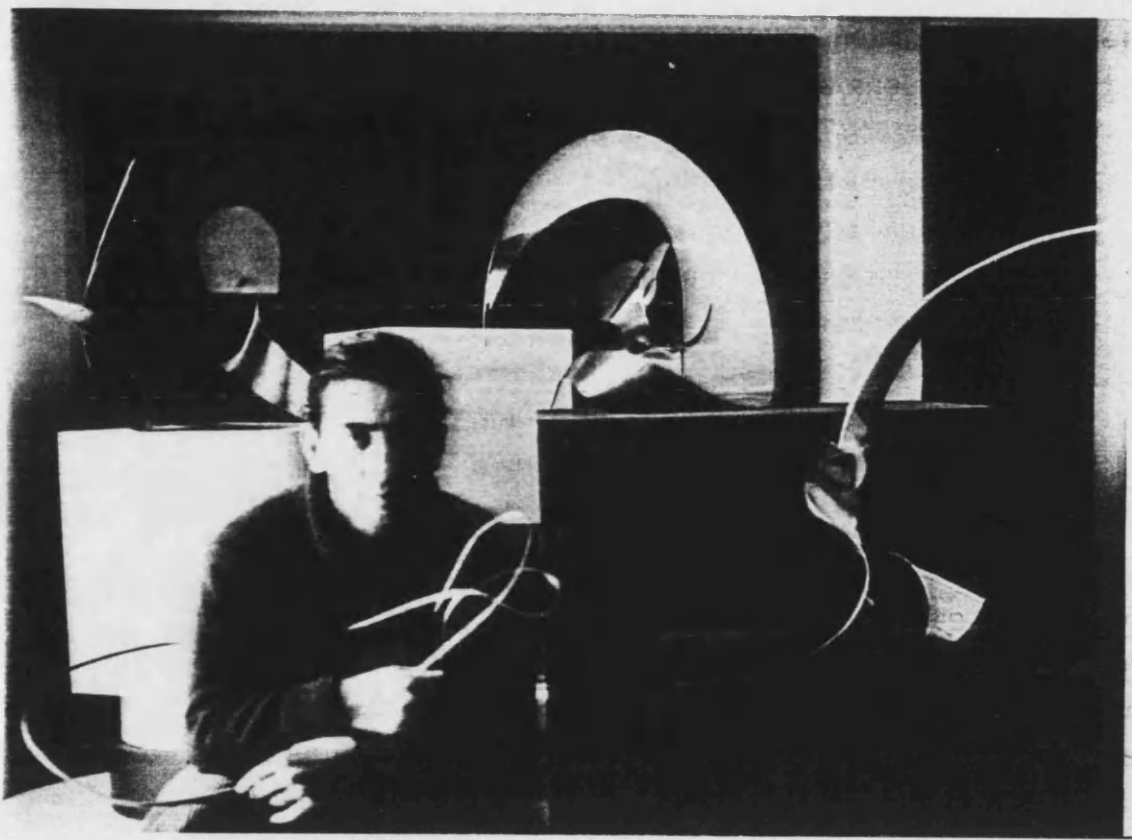
Estas son las razones que sostienen las esculturas abiertas y lineales realizadas en hierro por Oteiza en los años cincuenta como un intento de capturar el aire y la luz intangibles del paisaje real antes de aventurarse en la captura del vacío metafísico;²¹ y que influyeron en la forma inicial de concebir la escultura por parte de Alfaro, en su intento por respetar y potenciar el espacio, ese "espacio libre" de entidad física más que metafísica.

Dentro de esa poética realizará en 1959 sus primeras investigaciones en plancha, interesado, no ya en el desarrollo de la línea sino en las posibilidades espaciales del plano; evolucionando al año

¹⁹ Catalogadas por Txomin Badiola en *Oteiza. Propósito experimental* (Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1988) con los números 217, 164 y 165.

²⁰ "En torno a Jorge de Oteiza", *Arte Vivo*, 4 (segunda época), Valencia, julio-agosto 1959, p. [17].

²¹ Cfr. ROWELL, M., "Una modernidad intemporal" en *Oteiza. Propósito experimental*, [cat. exp.], Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1988, p. 23



siguiente hacia una mayor complejidad de cortes y torsiones. De 1959 datan piezas de una simplicidad absoluta como *Projecte per a un espai lliure*, un triángulo de aluminio sencillamente doblado que se apoya en sus tres esquinas; o *Pla corb* y *Forma I*, una lámina de metal en forma de huso ondulada en un extremo y levemente torsionada en el opuesto; u otras que introducen ya dinamismos helicoidales como *Homenatge al futurisme* y *Planxa corbada*. Pero ya en 1960 toda su producción tridimensional estará realizada en plancha, sea de hierro, acero o latón. Las formas que logra crear en estas nuevas obras presentan, eso sí, algunas diferencias respecto a las primeras de 1959. En un grupo, las planchas parten de una forma circular que mediante uno o dos cortes o eliminaciones de algún fragmento y una posterior torsión adquieren un dinamismo característico y muy original: *Forma en desenvolupament I y II* o *El cercle i dos talls*, son los ejemplos más claros. Observaremos que se trata aquí también (como sucedía en las varillas) de una *estética mínima*, con escasos cortes que parecen provocar breves curvas o alabeamientos circulares o semicirculares. Véanse obras como *Un tall I y II*, *Forma II* o *Camíns de llibertat I*. A este grupo de formas simples podría adscribirse también el famoso *Cosmos 62*, aunque con un carácter más aéreo y, desde luego, vocacionalmente monumental.

Ahora bien, podemos realizar otro grupo de planchas más complejas, constituidas por una multiplicidad de cortes, lo que favorece alabeamientos, torsiones y curvaturas más efectistas, con un dinamismo más agitado y un tanto eléctrico. Aquí nos encontraremos con el vitalismo expresivo de *Cantarem la vida*, *Com el mar* o *Talls*. Y otro tercero que podría estar integrado por piezas, de formas aún incipientes en 1960, de conformación más meditada que las obras de múltiples cortes y en las que está ausente el dinamismo de las anteriores. Nos referimos a *Estàtic* y *El pardalot*, en las que los planos de la plancha son rectos y se cortan generando en su interior espacios delimitados. ²²

Mención aparte merecen obras de características peculiares

²²Las obras citadas recuerdan algunos de los llamados *Stabile* de Calder, también diferenciados de los *móviles* por la ausencia de movimiento, en este caso real.

como *Els espanyols*, que ya en su momento dijimos podía ponerse en relación (por la materialidad y la técnica de tratamiento de la plancha) con un cierto aire informalista; y que, por otra parte, con la referencia figurativa de un papel arrugado se aparta de la abstracción geométrica del resto de trabajos contemporáneos. Algo muy similar podemos decir de *La rella*, pues en ella quedan ecos figurativos de las formas que deja el arado en la tierra. Otro ejemplo excepcional lo constituye el *Homenatge a Miguel Hernández*, una plancha rectangular bastante alargada a la que se le ha practicado un doble de 90º en diagonal. La brillantez del acero coadyuva al efecto de rayo o cuchillo, en una consciente aproximación a las imágenes de la poesía hernandiana.

La corta producción de 1961 (hemos podido catalogar nueve obras tan sólo) no plantean apenas formas ni problemas nuevos. Siguen presentes las planchas con varios cortes y formas enroscadas (*L'alba*) o con cortes contrapuestos y planos que parecen intersectarse (*Avant*, *Camíns de llibertat II* o *Sense títol*). Quizá ofrecen mayor singularidad las obras realizadas en planos rectos que se intersectan en ángulos, como *Deu talls*, *Homenatge a Joan Fuster* y *Homenatge a Jorge de Oteiza*, obras que plantean de modo más decidido la experimentación con el volumen sin por ello dar cabida a la masa. Así ocurre en la obra homenaje a Oteiza, en la que cuatro diedros planos reinterpretan las investigaciones espaciales de las maclas oteicianas. En cuanto a *Cercle amb un tall* que está formada por una plancha circular con un corte y una separación en perpendicular por el corte, se encuentra en la línea de algunas obras del año anterior, aunque el criterio conceptual aquí se ha extremado más.

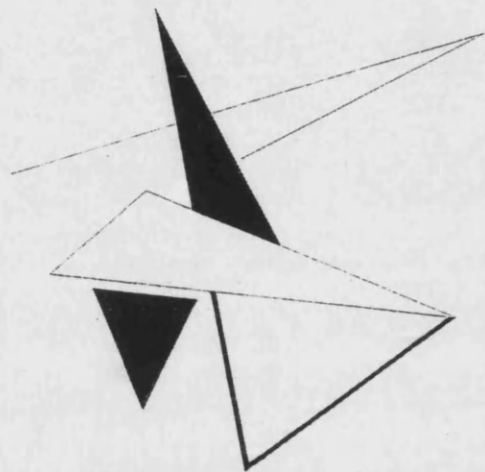
En 1962 (año, igual que el anterior, poco pródigo en obra pese a encontrarse entre las dos primeras exposiciones individuales, la de 1961 y 1963) acentúa las formas mencionadas de planos rectos, con la peculiaridad de que las dos obras catalogadas presentan la intersección de planos en su parte baja para elevarse un plano esbelto y agudizado, que comienza a tener una significación ética o de homenaje. Son las obras *Homenatge a Antonio Machado* y *Victoria de la Bahía de Cochinos*.

A juzgar por nuestro catálogo, tampoco en 1963 la dedicación de Alfaro es muy intensa pues solamente tenemos tres obras documentadas, pero es evidente que se trata de un año de cambio e investigación de nuevas formas que anuncian la etapa siguiente. Si primero fue el alambre y posteriormente la plancha, ahora empleará fundamentalmente barras, pletinas y tubos de diferentes secciones y grosores. Si en la escultura para el exterior del Banco Atlántico, *Al vent*, permanece fiel al lenguaje de la plancha, en *Homenatge als heterodoxes I y II* se inclina ya por el uso de la pletina que se enrosca en un punto para separarse posteriormente. Además de varios bocetos en esta misma línea, ²³ de este año data asimismo una obra bellísima en donde percibimos con claridad el ingreso en nuevos planteamientos artísticos. Nos referimos al *Monument a l'amor*, formada por dos pletinas unidas por su lado más ancho que describen, casi en su base, una torsión de 180º, para después, y sin separarse, elevarse hacia lo alto. Ya tenemos aquí una forma madura de la etapa 1964-69 y el perfil de los numerosos homenajes producidos en ella, que ya habían sido anunciados por las dos obras citadas en el párrafo anterior, de 1962.

Antes de profundizar en el significado y alcance estilístico de estas morfologías que hemos presentado someramente desde el punto de vista formal, conviene establecer una comparación entre esa faceta escultórica de Alfaro y sus dibujos de tipo analítico que realiza entre 1959 y 1961. Ello nos permitirá constatar con mayor nitidez la influencia constructivista de esta primera etapa de su trabajo, a la vez que comprender mejor la gestación de ese lenguaje escultórico.

En efecto, si las primeras esculturas en alambre de carácter eminentemente dibujístico -como decía Llorens- parecen responder a la necesidad de dar curso al impulso gráfico de la mano (que les hace descender de los dibujos figurativos que terminaban en abstractos arabescos en las formas anteriores a la firma); el salto al plano,

²³ Además de estas dos piezas que podríamos calificar de definitivas y por ello las hemos introducido en el catálogo se conservan otros bocetos de características similares en el taller del escultor, prueba de sus experiencias con los nuevos materiales que lleva a cabo en este año.



representado materialmente por las planchas de metal, tienen también un antecedente -en este caso parece ser que coetáneo- en la superficie bidimensional del papel: los dibujos analíticos realizados en tinta china entre 1959 y 1961. En ellos las líneas representan los planos exactamente perpendiculares al de representación, mientras que las superficies cubiertas de color negro representan las láminas situadas en un plano paralelo u oblicuo al de la representación. Y respecto a la otra parte de la afirmación del párrafo anterior, diremos que en los *gouaches* de 1958 y 1959 el influjo constructivista aparecía confundido con formulaciones como el espacialismo, que si bien en su origen entroncaba con la tradición constructivista, aunque de modo bastante libre, sus continuadores practicaron formulaciones próximas al informalismo como ya hemos comentado. En cambio, en estas tintas chinas la influencia constructivista puede rastrearse con mayor seguridad. En ellas cabe recordar sin excesivo esfuerzo la experimentación pictórica de Rodchenko, Popova o Stepanova, durante la llamada "fase de laboratorio" del constructivismo ruso comprendida entre 1919 y 1920, previa a la total dedicación a las construcciones tridimensionales.

De hecho, existe la significativa anécdota de que cuando algunos de estos dibujos de Alfaro ingresaron en el Museo de Woclaw (Polonia) mediante la donación Garztecka, reciben el nombre de *composición*, en lo que puede interpretarse una proyección lejana de los debates del constructivismo histórico en el seno del INKHUK (Instituto de Cultura Artística) alrededor de los conceptos de *composición* bidimensional y *construcción* tridimensional, en los que se llegó a la superioridad de la segunda por tratarse de un proceso activo de creación, mientras que la composición la consideraban un proceso pasivo y contemplativo. Constatando también esta relación que se percibía como evidente, se encuentra el hecho de que los cinco dibujos que Alfaro presentó en el pabellón español de la VI Bienal de Sao Paulo, se incluyeron en el apartado de "arte constructivista".

No queremos con ello argumentar que exista una relación directa y unívoca con el constructivismo ruso, sino más bien que se

integran dentro de la tradición artística que se inicia con aquél. Así podrían encontrarse ciertas semejanzas también con el neoplasticismo, el estilo bauhaus o la abstracción geométrica de los años treinta. Y la razón es bien simple, pues Alfaro recibe esas influencias de primeros de siglo a través de las corrientes neoconcretas y neoconstructivistas de los cincuenta que sí pudo conocer algo más de cerca. De ahí el aire, por ejemplo, neoplasticista de algunos de estos dibujos que trabajan con la línea y el ángulo recto, o la proximidad entre los dibujos que introducen la línea curva, y parecen con ello dar cabida al espacio, con el *Manifiesto del Elementarismo* de Van Doesburg que publicó en la misma revista *De Stijl* en 1926, como una modificación de la aplicación demasiado dogmática del primer neoplasticismo.

Son todas estas razones las que posibilitan la cierta proximidad de los dibujos de Alfaro con obras de Moholy-Nagy de 1922-1923 y, especialmente, con las incluidas en una carpeta de seis litografías realizadas en 1923 con el título *Construcción 6. Kestnermappe*, u otras composiciones del llamado Cuaderno Kestner. No obstante, estos dibujos de Alfaro tienen una unidad interna mayor entre cada una de sus formas, posiblemente debida a la relación con la escultura de una sola plancha, desarrollada en ese momento por él. Pero incluso aquellos que no parecen tener una relación con la obra tridimensional, presentan composiciones muy interrelacionadas y con una espacialidad interna entre las distintas formas y planos más acusada que en los dibujos que hemos podido examinar de Moholy-Nagy, en los que aparecen líneas y planos que entre ellas apenas contienen espacio, que están como suspendidas en un espacio abstracto de fondo. Tampoco resulta extraño, con estos antecedentes que estamos señalando, el sorprendente parecido de algunos dibujos con ciertas composiciones en collage y tinta china sobre papel de Luigi Veronesi, datados a finales de los años treinta, especialmente el conjunto de 1936 denominado *14 Variazioni di un tema pittorico* del Museo Cívico de Trento. Veronesi es un artista de la vanguardia italiana de entreguerras reivindicado en los ochenta (la Bienal de Venecia de 1986 le dedicó una sala y en el Palacio Real de Milán se celebró una gran antológica tres años después) que representa el arte de

la corriente concreta, de hecho formó parte del grupo Abstraction-Création. Podemos decir en conclusión, pues podríamos citar más ejemplos, que existe un parentesco o unas afinidades formales, tanto con las investigaciones constructivistas (especialmente suprematistas y neoplasticistas), como con las nuevas formulaciones de sus principios llevadas a cabo por el grupo de artistas formados alrededor de la corriente *abstraction-création*.

1.c. *Contactos y divergencias con el constructivismo*

La presentación formal de la producción artística comprendida entre 1959 y 1963 nos ha permitido advertir las constantes relaciones e influencias con una amplia corriente de tradición constructivista. Convendrá ahora que definamos el constructivismo histórico para determinar después el grado de proximidad o integración de esta obra en la corriente artística a que dió lugar. Intentamos así a lo largo de este apartado, explicar los orígenes teóricos de la corriente constructivista en general y el utopismo social que le es intrínseco para poder estudiar en la perspectiva adecuada los conceptos básicos de la escultura de Alfaro de los primeros años, reconstruyendo el marco conceptual del que partió. Conviene advertir que nos vamos a referir a las fuentes y orígenes de ese marco (llámese constructivismo, neoplasticismo ...), puesto que el marco histórico real en el que esas influencias toman cuerpo, por lo que se refiere al ámbito español de finales de los años cincuenta, es la corriente normativa -comentada ya con cierto detalle en la introducción-, que a su vez se inscribe en el ámbito más amplio de los movimientos neoconcretos de varios países. Así como también, que no vamos a intentar escribir un apartado de "compromiso académico", como nueva excusa o cita de lujo para salvar el soporte teórico de esta parte del trabajo. Más bien se trata de explicar la complejidad de las fuentes y de las referencias teórico-est ticas de un artista que en su trayectoria total ha dado muestras de una radical libertad, lo cual equivale a reconocer que en ningún caso cabr  encontrar en su obra respuestas directas a un sólo estímulo o corriente. Unos estímulos,

que por otro lado, en la España de los años cincuenta eran bastante escasos e indirectos y por lo tanto inevitablemente rodeados de ciertas tergiversaciones míticas, un hecho que ocurrió como en ningún otro caso con la recepción del constructivismo. Pero conviene señalar que esas formulaciones más o menos fundadas existieron, y que lanzaron su creatividad en una determinada dirección, especialmente durante los primeros años. Y sucede, por otra parte, que el término *constructivismo* dista todavía en la actualidad de poseer unos perfiles nítidos en los estudios de historias del arte, su sombra resulta un tanto alargada.

Técnicamente al hablar de *movimiento constructivista* habría que referirse a las ideas y objetos realizados por el grupo de artistas surgido en Moscú en torno a 1921 y que llegó a incluir a Rodchenko, Stepanova, Medunetsky, Gau y los hermanos Stenberb. Sus objetivos, coincidentes con la naciente revolución de 1917, abarcaban el trabajo artístico interdisciplinar (desde el tejido o mobiliario a la arquitectura). En lo referente al arte escultórico, debían mucho al lenguaje formal abstracto tridimensional de los años anteriores a la revolución, sobre todo a los relieves de Tatlin de 1915 ²⁴ y a su nuevo concepto de escultura realizada en materiales corrientes, y no incluida ya en un espacio imaginario o separado conceptualmente del espacio del observador a través del pedestal convencional. Estos principios fundacionales resultan determinantes para entender la escultura moderna en la que se inscribe la obra de Alfaro, si añadimos, además, la introducción por parte de Tatlin de la llamada "cultura de los materiales", es decir, la investigación y la explotación de las propiedades reales, tanto estéticas como prácticas, de los materiales modernos. Impulsado por el entusiasmo colectivo de la revolución, el constructivismo (especialmente en su tendencia conocida como productivismo) avanzó en la idea de borrar los límites entre el artista y el ingeniero, defendiendo un arte justificado en la producción en masa de bienes socialmente útiles. Originándose con ello una fructífera polémica entre quienes defendían planteamientos artísticos estrictamente estéticos (representados perfectamente en el *Manifiesto realista* de 1920 firmado por

²⁴ Influenciados a su vez por el *collage* cubista y las construcciones en relieve de Picasso de 1912-13.

los hermanos Gabo y Pevsner) y quienes llevaban al extremo esos planteamientos sobre la utilidad social de la producción artística en la nueva sociedad sin clases (expuestos claramente por Tatlin en el *Manifiesto productivista* de 1921).

Pero junto a esa definición estricta del constructivismo histórico mediante una precisa delimitación geográfica y cronológica, no podemos negar que el término se atribuye también con propiedades menos precisas en la literatura artística a una corriente del arte europeo plasmada por las obras de los mismos Gabo y Pevsner, Tatlin, Rodchenko, junto a otras de Popova, Klinn, Perri, Rozanova ..., realizadas con anterioridad a 1920, y especialmente fuera de la Rusia Soviética, y continuada por un espectro muy amplio de escuelas y estilos diferentes. Este otro movimiento conocido bajo el nombre de "constructivismo europeo" o "constructivismo internacional" (para diferenciarlo del soviético) tiene una definición problemática más allá de la opinión de que sus obras estaban concebidas dentro de una abstracción no expresiva, a través de la reflexión, frente a las producidas de manera impulsiva o improvisada. Precisamente por su imprecisión ha convertido este término en una gran definición de características estilísticas más que geográficas o cronológicas, pues alcanzó difusión internacional mediante alguno de los grupos con los que se relaciona, llegaría hasta los años sesenta. Esta amplia evolución constructivista guardaría huellas importantes del primitivismo vocabulario plástico y, en una medida menor, del idealismo social del constructivismo soviético, a estas dos señas de identidad de la corriente nos vamos a referir en los párrafos siguientes.

Respecto al vocabulario plástico es indudable partir del citado manifiesto de Naum Gabo y Anton Pevsner en el que reivindicaban para la escultura el valor gráfico de la línea y su sentido direccional, el abandono del volumen como forma plástica del espacio, el trabajo con la ausencia de masa y la búsqueda del dinamismo. ¿Pueden encontrarse mejores postulados para explicar la escultura de Alfaro que terminamos de presentar?

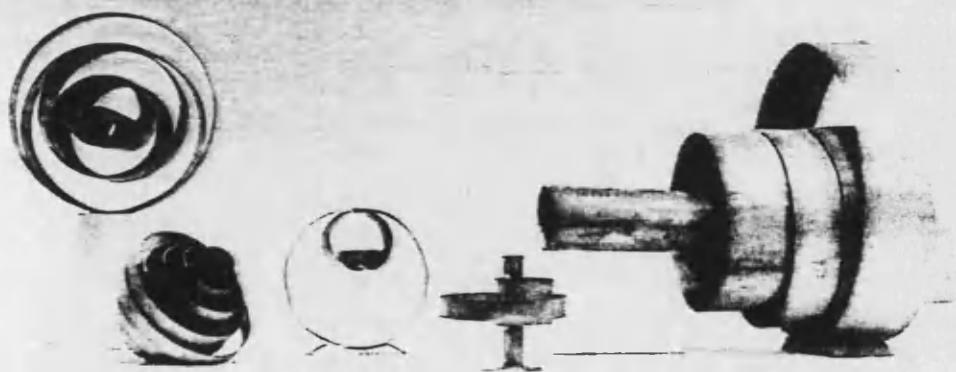
"Nous rejetons dans la ligne son valeur graphique. [...] Nous n'affirmons la ligne que comme direction des forces statiques et de leurs rytmes cachés dans le corps. [...] Nous rejetons le volume comme forme plastique de l'espace. [...] Nous affirmons la profondeur comme seule forme plastique de l'espace. [...] Nous rejetons dans la sculpture la masse en tant qu'élément sculptural. [...] Ainsi nous affirmons en elle la profondeur comme forme unique de l'espace. [...] Nous affirmons dans l'art plastique un nouvel élément: les rythmes cinétiques comme formes essentielles de nos perceptions du temps réel." ²⁵

Los artistas constructivistas respecto al modo de plasmar este vocabulario en las nuevas obras, proclamaban (en consonancia la argumentación de Marx) que las condiciones esenciales de la máquina y la conciencia del hombre llevarían a la creación de una estética que sería el reflejo de su época, una estética constructiva, síntesis de dos ideas o conceptos especialmente para la escultura: la *tectónica* (la fusión de contenido y forma entendidos como utilidad social y materiales apropiados) y la *factura* (en el sentido de conocer y trabajar con la naturaleza y posibilidades de transformación de esos materiales). ²⁶

Pero a la gran influencia posterior de esas concepciones, el constructivismo ruso original es muy mal conocido e interpretado por los historiadores del arte europeo hasta prácticamente los años sesenta. Unicamente se conoció la versión más internacionalizada de Gabo, Pevsner y Kandinsky, que fueron los verdaderos referentes de las tendencias afines que resurgieron en la década de los treinta y tras la segunda guerra mundial. Perdiéndose en esa transmisión a Occidente la radicalidad social y utópica de la vanguardia rusa, como lo prueba el hecho de que la mayoría del neo-constructivismo prescindiera de esa carga política original en favor de la experimentación intrínsecamente estética. Ahora bien, incluso en esta opción del arte por el arte, había un empeño en la modernidad *per se*, normalmente representado con materiales y formas que sugerían una tecnología maquinista.

²⁵ Traducción de Nathalie Brunet recogida en cat. exp. *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, París, Centre Georges Pompidou, 1986, pp. 362-365.

²⁶ Cfr. SCHARF, Aaron, "Constructivismo", en STANGOS, Nikos, comp., *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza, 1986, p. 137. El artículo de Scharf data de 1966.



Entendido, en definitiva, como una especie de etiqueta de estilo referida a unas cualidades características de la escultura moderna, género en el que más hondas repercusiones ha tenido, pueden señalarse tres cualidades que la tipifican la escultura constructivista:

- a) una tendencia al empleo de un vocabulario geométrico de la forma,
- b) la sustitución de volúmenes de masa por volúmenes vacíos, y
- c) el empleo de una técnica de ensamblaje o añadido de materiales nuevos frente al clásico esculpir la piedra o modelar la arcilla.

Poco a poco el término constructivista se irá generalizando: ya no sólo al grupo ruso que promueve el movimiento entre 1912 y 1922 (Tatlin, Malevicht, Rodchenko, Lissitzky, Gabo o Kandinsky), sino que afectará también a corrientes subsiguientes de la pintura y escultura europeas y americanas, desde el Arte concreto ²⁷ al *Kalte Kunst*, de grupos como *Cercle et Carré* a *Realités Nouvelles* o al *American Abstract Artis* y de las tendencias definidas por neologismos como *hard edge* y *post-painterly abstraction* hasta el término más amplio del arte europeo conocido como *new-tendency*. ²⁸ Muchos autores, para encontrar, aunque sea de manera aproximada, un denominador común, hablan de abstracción geométrica como equivalente a todas las prolongaciones del constructivismo. Aún en los años 50 y 60 (es decir, en el exacto contexto en el que Alfaro comienza su producción) las corrientes constructivistas mantienen su vitalidad, como muestra la formulación de poéticas en la

²⁷ Este término, usado por vez primera por Van Doesburg en 1930, se concibe como movimiento o tendencia artística en el manifiesto del Arte Concreto. Algunos de sus principios son altamente próximos a la concepción escultórica de Alfaro y merece la pena señalarse. Así, su concepto de la obra de arte concebida con precisión por la mente antes de su ejecución, o la eliminación de anécdotas superfluas, o la sencillez y claridad en la construcción visual, o la apuesta por una técnica exacta, antiimpresionista. Por contra, la escultura de Alfaro se apartará de otros principios del primitivo arte concreto, como por la existencia en muchas obras de un significado intencional o la presencia frecuente de un cierto lirismo, primero, o la intencionalidad simbólica de años siguientes.

²⁸ Sobre el llamado constructivismo internacional y sus derivaciones posteriores *vid.* RICHY, G., *Constructivism. Origins and Evolution* (Nueva York, Georges Braziller, 1967); BANN, S., ed., *The Tradition of Constructivism* (Nueva York, Viking, 1974), o los cat. de las exp. *Geometric Abstraction in America* (Nueva York, Whitney Museum, 1962), o *Abstract Painting and Sculpture in America* (Nueva York, Moma, 1951).

revista *Structure* (1958-1964) que se encaminan a una estética neo-constructivista: el holandés Joost Baljen, el norteamericano Charles Biderman, los ingleses Anthony Hill o Kenneth Martin. Ellos, entre otros, fundamentaron por entonces un nuevo modo de arte a medio camino entre la pintura y la escultura, extendiéndose desde la construcción en relieve hasta la construcción en plexiglás, vinilo o metal. Ni que decir tiene que con la expansión del interés por la realización de construcciones tridimensionales, este *constructivismo concreto* fue capaz de desarrollarse en múltiples direcciones, desde la cinética y lumínica, desde el minimalismo al arte seriado. Y de todo ello advertimos huellas en la escultura de Alfaro. De todo ello y de cómo la crítica coetánea lo advierte y subraya muy tempranamente nos ocuparemos a continuación.

En efecto, ya en 1963, Nieto Alcaide, al escribir sobre la obra de nuestro autor, no duda en argumentar tal carácter constructivista. Y lo hace aludiendo tanto a una adscripción formal como ideológica (con lo que se está refiriendo a los dos ejes del movimiento, al nuevo vocabulario plástico y a un cierto utopismo social). Veamos las palabras de Nieto:

"Toda la escultura de Andrés Alfaro está íntimamente ligada al constructivismo ruso de las primeras décadas del presente siglo. Su relación para con esta tendencia no es solamente formal sino intencional, aunque para su realización Alfaro haya partido desde una realidad distinta."²⁹

Así pues, desde los primeros comentarios con cierta profundidad y autoridad se le vincula con el constructivismo. Cirici lo llamaría "el més interessant dels constructivistes catalans",³⁰ y Tomás Llorens en 1973, recordaba el papel fundamental que en sus años de aprendizaje habían tenido clásicos de esta tendencia como Vantongerloo, Moholy-Nagy, Pevsner y Max Bill.³¹ Calvo Serraller, por su parte, añade a estos los nombres de Lissitzky, Vasarely y Julio González:

"La práctica totalidad de estos nombres [...] disipa cualquier duda

²⁹ "La escultura de Andres Alfaro", *Aulas*, 4, Madrid, junio 1963, p. 19.

³⁰ En JARDI, E. (dir.), *L'Art català contemporani*, Barcelona, Proa/Aymà, 1972, p. 222.

³¹ *L'escultura d'Andreu Alfaro ...*, en cat. exp. *Alfaro*, Valencia, Galería Temps, 1973.

respecto a la orientación constructivista, geométrica y cinética de la obra de Alfaro, orientación que asumió no sólo desde el punto de vista formal, sino también material, técnica y conceptualmente."³²

Y, en efecto, todos los artistas citados se encuentran dentro de los movimientos Constructivismo-De Stijl-Bauhaus-Arte Concreto, un camino, sucesivo o no que también transitará la experimentación escultórica de Alfaro, especialmente en esta primera fase. De esta época, más o menos, data una copia manuscrita del *Manifiesto* de Gabo y que se encuentra entre sus papeles personales.³³ El mismo escultor jamás ha negado tal adscripción aunque coetáneamente (y también en décadas sucesivas) subraya o acentúa ciertos matices respecto al constructivismo ruso y su mayor proximidad al neoplasticismo y el Bauhaus, así como la importancia conferida a los procedimientos, al diseño y la voluntad comunicativa de sus obras más que expresiva:

"Brancusi i Oteiza han influït molt en la meua obra. Però, en general, estic dins les tendències de tipus constructiu, encara que la meua realització es bàsicament distinta: accepto els materials i els use tal com són, sense interpretar-los, i, per altra banda, refuse radicalment el procés constructiu artesanal i procure que la màquina intervenga sempre com a mitjà. En aquest sentit em trobe continuador de la línia de De Stijl i del Bauhaus, però no dels constructivistes russos, els quals conceptue molt més tradicionals en el tractament dels materials que continuen interpretant romànticament."³⁴

Toda una declaración estética que reitera 1985: "Mis primeros nuevos maestros son Oteiza y el manifiesto de los constructivistas rusos. El formalismo y la impersonalidad de la obra de arte son, en teoría, mis primeras influencias."³⁵ Claro está que, como ya se ha señalado, el mismo desconocimiento de la producción real del constructivismo soviético

³² "Al vent d'Alfaro", en cat. exp. *Alfaro. Escultures al Parc de la Mar*, Palma de Mallorca, Ajuntament, 1984, p. 42.

³³ Incluso aventuramos con bastante seguridad que el "Manifiesto" que el propio Alfaro incluye en el catálogo del "Homenaje a Velazquez" es una respuesta personal (incluso en algún elemento de su formulación retórica) del manifiesto constructivista (recuérdese el "Nosotros decimos ...", equivalente al "Digo" alfariano).

³⁴ SIMO, Trinidad y LLORENS, Tomàs, "Enquesta: Andreu Alfaro", *Gorg*, 19, Valencia, mayo 1971, p. 38.

³⁵ "Decía Klee que ...", en AA.VV., *El arte visto por los artistas*, Madrid, Taurus, 1987, p. 22.

impedirá una influencia directa del mismo. Más bien recibe, eso sí, reinterpretaciones de sus postulados, por ejemplo las de Oteiza, un artista formado en el arte concreto de los años treinta, o también mediante movimientos claramente influidos por él como el neoplasticismo. Alfaro acepta de éstos la exigencia de claridad, certidumbre y orden que predicaba, por ejemplo, Van Doesburg. Y, por supuesto, la austeridad estética que promulgaba la limitación de los elementos expresivos de la línea recta y al ángulo recto, a la vez que a los colores. Junto a ello, Alfaro asume el rechazo al puro subjetivismo del artista y se adhiere a la obra realizada con medios objetivos como la máquina y los procesos industriales, y sin que el proceso de realización material sea parte de la imagen de la obra. Eso sí, parece evidente que nuestro autor desechó siempre el misticismo y sentido trascendente que algunos artistas neoplasticistas (como Mondrian o Van Doesburg) auspiciaron.

Y es que, como hemos dicho tantas veces, Alfaro siempre estableció como valor supremo de su obra, por encima de las influencias pasajeras, su propensión a la libertad, por eso ahora será un constructivista un tanto heterodoxo. Expresamente Alfaro ha señalado en alguna ocasión sus discrepancias respecto a la concepción de los materiales y su empleo: "Frente a este verdadero racionalismo [del neoplasticismo], los rusos eran, por lo menos a mi me parece, románticos y esclavos. Jamás tienen conciencia de las posibilidades de los materiales, sino que los combinan entre sí o con materiales tradicionales."³⁶ Es aquí donde para Alfaro residen las proximidades y diferencias respecto al constructivismo: en los materiales y en el modo de usarlos. Significativamente, ya en 1977, es decir, cuando haya desarrollado una mayor técnica constructiva y aplicado con eficacia a sus esculturas numerosos principios del diseño industrial, matizará cuales son en este punto sus contactos y divergencias:

"Si yo he estado más cerca de los constructivistas, ha sido más bien en cuanto a los medios que utilizo y a los materiales que

³⁶ HIX, J., "Conversación con Alfaro", *Correo de Andalucía*, Sevilla, 13 marzo 1971, p. 17. Unas frases después afirma: "Gabo pues, descubre unos materiales pero hace de ellos un empleo efectista."

uso, con una diferencia clarísima: que yo sí hago construcciones y ellos no. Ellos lo que hacían era acumular materiales distintos a los tradicionales, la imagen que se producía era completamente diferente, era una imagen muy pictórica, muy dramatizada. Un plástico, un aluminio, unos alambres de cobre, todo esto junto a una imagen distinta y dramática de los materiales, esto yo creo que forma parte de la pintura. Yo lo que hago no es mejor ni peor, lo que trato es de construir con unos materiales estandarizados que se pueden unir unos a otros y hacer unas formas. Eso ellos no lo hacían, casi los pegaban; a pesar de que muchos eran ingenieros, no hay tornillos en sus esculturas. Por eso, donde está mi mayor acercamiento a los constructivistas, es en los materiales que utilizo."³⁷

No andaba nada desencaminado Alfaro en sus críticas al uso "expresionista" de los materiales que hacen muchos pioneros constructivistas. El mismo Lissitzky había denunciado esa especie de "fetichismo" de los materiales, investidos de una significación simbólica que lastraba los propósitos de revolución estructural y de forma de la tendencia. ³⁸ De ahí que Alfaro "corrija" este lastre asumiendo una nueva influencia: "Yo había recogido la tradición de la Bauhaus y del diseño, de la utilización de la máquina. Esto es lo que yo introduzco en mi trabajo respecto a los constructivistas." ³⁹

La influencia del Bauhaus (que confiesa comenzar a conocer a través de los libros de Siegfried Giedion y Giulio Carlo Argan, *Espacio, tiempo y arquitectura* y *Walter Gropius y la Bauhaus*, respectivamente) germinará realmente en la segunda etapa y, por supuesto, propicia su paso a la misma con la aplicación de su mayor aportación: la

³⁷ MOURE, Gloria, "Andreu Alfaro: el humanismo sin concesiones", *Destino*, 2074, Barcelona, 7 julio 1977.

³⁸ Estas polémicas tan tempranas sobre el uso realmente constructivista que debía darse a los nuevos materiales industriales lo resume con acierto BUCHLOH, Benjamín H.D., "Construire (l'histoire de) la sculpture", en cat. exp. *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, París, Centre Georges Pompidou, 1986, pp. 254-274; especialmente en pp. 262-263.

³⁹ MARTIN, José, "Andreu Alfaro: Idea y forma: la línea", *Abalorio*, 12, Sagunto, primavera-verano 1986, p. 55. En 1991 vuelve a reiterar este convencimiento: "[Me di cuenta de que] muchas obras constructivistas eran poco constructivas, que descansaban en aportaciones sentimentales, que se utilizaban los materiales casi de forma expresionista. Lo frío era el material, pero la forma de unirlos era caótica. Lo veía mal construido y quería hacerlo bien, por eso me fijé en la Bauhaus." (FERNANDEZ CID, M., "Andreu Alfaro. 'Donde realmente hacen falta las esculturas es en los espacios horribles'", *Cambio* 16, 1039, Madrid, 21 octubre 1991, pp. 119).

experimentación sobre las propiedades de los materiales (los metales casi en exclusivo) y sus procesos de elaboración con criterios paralelos a los empleados en el diseño; a lo que Alfaro unirá en esa etapa la elaboración de una peculiar reinstauración de las relaciones entre las obras y unos significados más precisos, con una intención comunicativa.

Y creemos que es en este punto donde Alfaro presenta, ya en esta primera etapa, sus mayores heterodoxias respecto a la doctrina clásica de la imagen constructivista. Según George Rickey, en su importante estudio *Constructivism. Origins and Evolution*,⁴⁰ el carácter esencial del arte constructivo no está en el estilo ni en el material o la técnica usada, sino en la imagen concebida como una realidad en sí misma, en la que sus elementos visuales deben poseer una expresión independiente de cualquier asociación con los aspectos externos del mundo. Una imagen que según Rickey, no depende de ninguna experiencia directa, evento u objeto observado con anterioridad, ni de ninguna clase de asociación o sugestión, ni tampoco de una proyección de la experiencia en una forma evocativa. Resulta evidente que una parte importante de las obras alfarianas quedan fuera de esta conceptualización de la imagen constructiva, iniciando por la vía de las evocaciones y referencias externas, cada vez más presentes en su producción, un cisma hacia el simbolismo de la segunda mitad de los sesenta que alcanza la separación definitiva con la abstracción biomórfica de formas de la naturaleza desarrollada en la década de los ochenta.

Con respecto a la influencia de artistas concretos que pudieran hacer de puente con esta amplia tradición hemos visto que Alfaro cita claramente a Oteiza y a Brancusi, dos menciones expresadas invariablemente cuando se le interroga por el particular, pero de muy diferente sentido. Respecto al primero, cuyos textos e ideas son objeto de referencias frecuentes en el Grupo Parpalló y su revista *Arte Vivo*, así como en el conjunto de creadores que hemos citado al hablar sobre el normativismo, Alfaro asumirá no tanto su vertiente metafísica sino su intento de "una comunicación simbólica, no puramente material, por medio

⁴⁰ Nueva York, Geoges Braziller, 1967.

de los materiales, es decir comunicar simbólicamente unos conceptos mediante un espacio".⁴¹ Es evidente, por todo lo que llevamos dicho, que esta etapa formativa y de primeros experimentos tridimensionales fue un producto personal de esta admiración por la obra de Oteiza, unido al estudio más teórico y abstracto de los principios constructivistas. No es difícil encontrar ciertas semejanzas de concepción entre algunas de las obras mencionadas al inicio al epígrafe anterior y esculturas oteicianas realizadas también en chapa hacia 1956-57 como los *Estudios para la desocupación de la esfera*, *Par móvil*, *Suspensión vacía* o *Sobre lo redondo*. Por no citar numerosas maquetas no ejecutadas, también realizadas en chapa que abordaban el problema espacial y la dinamicidad de las formas. El propio Alfaro dejará constancia de esta admiración en su *Homenatge a Jorge de Oteiza* (1961), una composición sobre un tema tan claramente oteiciano como las maclas de volúmenes positivos y negativos. Pero por encima de las coincidencias formales que puedan señalarse nos viene a la memoria una afirmación de Moreno Galván a propósito de las enseñanzas del maestro vasco, decía: "lo que Oteiza les enseñó a los jóvenes escultores [...] no fue una fórmula para la realización de un tipo de escultura, la suya. [...] Es que Jorge Oteiza no enseñó fórmulas: enseñó libertades."⁴²

Por lo que se refiere a Brancusi, la influencia posiblemente habrá que matizarla más o, al menos, situarla es un nivel menos directo y con un carácter más general, fruto de una impresión global de la obra del escultor rumano. Personalmente no encontramos relaciones claras entre ambas producciones hasta que no llegamos a las piezas alfarianas de los ochenta, entonces sí son explícitas las referencias brancusianas, basadas fundamentalmente en la existencia del volúmen. Pero a pesar de ello existe un algo que las emparenta con un vínculo un tanto lejano y contradictorio. Uno de los críticos más solventes que se han ocupado antes del tema, Cirici Pellicer, recordaba estos comienzos diciendo:

"Entre hojas y alas, entre llamas y crestas, le salían unas formas

⁴¹ HIX, Juan, "Conversación con Alfaro", *Correo de Andalucía*, Sevilla, 13 marzo 1971, p. 17.

⁴² "Arte", *Triunfo*, Madrid, octubre 1973.

vivientes y puntiagudas de un color dorado, tan tenso y pulido como un Brancusi, pero en el polo opuesto de las piezas del artista rumano. Si Brancusi se detenía en la masa compacta y quieta, Alfaro seguía hacia la inmaterialidad y el movimiento."⁴³

Esa diferencia de latitud que señala Cirici arranca de la ubicación de Alfaro, dentro de la escultura contemporánea, en la estética de la cultura, mientras que Brancusi es un representante muy cualificado de la estética de la naturaleza; y encarna junto a otros "primitivistas" de principios de siglo, la reacción frente al medio moderno mecanizado que acuden, para la realización de su obra, a técnicas tradicionales y manuales. De hecho, como sucedía con los expresionistas alemanes, Brancusi mantenía una visión negativa frente al progreso técnico e industrial, origen, según él, de una profunda deshumanización. Sus obras serán, además, más figurativas que abstractas y desde el punto de vista material, táctiles y sensoriales. Ahora bien, también es cierto que Brancusi evolucionará hacia una sintetización y depuración formal hasta llegar a las antípodas del primitivismo, que es donde, posiblemente hallemos una proximidad más coherente con Alfaro. Pero del Alfaro de los años ochenta, pues es entonces cuando abordará la esencia de las formas a partir de la imagen icónica, sometiendo con ello su escultura a un proceso de nueva abstracción comparable a la de Brancusi. Y pensamos que en ocasiones, partiendo de algunas menciones suyas al artista rumano y, sobre todo, de este acercamiento posterior, se han construido juicios de alcance retroactivo hasta los primeros años, no del todo fundados.

* * *

Pero si el constructivismo, y su saga de tendencias y corrientes que se mueven en parámetros cercanos, son importantes en la conformación del lenguaje escultórico de Alfaro en todo lo que se refiere a las concepciones estéticas, al uso y elaboración de los materiales, etc.; no lo serán menos (y en cierta manera es la influencia más decisiva) sus razones ideológicas, su profunda preocupación, tan fácil de asumir en la

⁴³ "Reflexión sobre Alfaro", en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Universidad Complutense, 1981, p. 91.

realidad española de los cincuenta, por la utilidad del arte, por su aproximación a la realidad y a la sociedad. De hecho el constructivismo jamás pretendió ser un estilo completamente abstracto, ni un arte *per se*. Como escribió en 1966 Aaron Scharf, el constructivismo era la expresión de la convicción de que "el artista podía contribuir a hacer más elevadas las necesidades físicas e intelectuales de la sociedad en su conjunto [...]. Satisfacer las necesidades materiales, expresar las aspiraciones, organizar y sistematizar los sentimientos del proletariado revolucionario -tal era su objetivo: no un arte político, sino la socialización del arte."⁴⁴ Alfaro participa, y de una forma apasionada, con esta herencia de utopía y progreso social de la corriente histórica, rechaza con vehemencia el arte como experimentalismo formal encerrado en obsesiones estéticas, y recusa la imagen romántica del artista genial o bohemio. Como los primeros constructivistas ha aspirado siempre, aunque con una utopía cada vez más excéptica, a un nuevo arte socialmente útil que contribuyera a construir una sociedad más libre e igualitaria. Tarea harto difícil que encontrará su humilde reflejo en la "continua preocupación por la expresión de contenidos culturales públicos", a decir de Tomàs Llorens.⁴⁵

El propio Alfaro ofrece testimonios de esta convicción. En un texto mecanografiado que podríamos fechar entre los años 1960-62, escribía:

"Ya hace tiempo que llevo pensando y diciendo a mis compañeros la importancia que tiene para el verdadero artista contemporáneo, la comprensión de sus obras por la masa, que sus obras contribuyan al bien del pueblo y la presencia en ellas de todos los problemas que rodean su época. Este anhelo de comprensión, esta necesidad de participar en los problemas sociales de su época, definen al hombre actual, que hace del arte su medio de expresión, como el pionero de un nuevo arte, un arte que lucha ante todo contra el esteticismo. [...] Nuestra mejor experiencia es la vida misma, nunca debemos apartarnos de ella buscando caminos sin fin, ahora es el momento de volver a lo sencillo, humano, vital. Por ello este deseo de comprensión,

⁴⁴ "Constructivismo", en STANGOS, Nikos (comp.), *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza, 1986, p. 135.

⁴⁵ "L'escultura d'Andreu Alfaro ...", en cat. exp. *Alfaro*, Valencia, Galería Temps, 1973. Traducido al castellano en cat. exp. Zaragoza, Ayuntamiento, 1974.

de participación en el pueblo y para el pueblo es el principio de un arte nuevo, porque su apoyo no es ya sólo la estética, sino la moral, nuevo, porque ayuda en su medida al renacer de una sociedad, nuevo, porque debe ser hecho para hombres nuevos, limpios, abiertos al trabajo, al respeto, al amor."⁴⁶

Notas de este tenor son muy frecuentes entre los papeles personales y cuadernos de trabajo de estos años. En otro, probablemente también de hacia 1961 o 1962, afirma: "El arte es la expresión del hombre consciente de su entorno en el espacio y el tiempo". Y seguidamente: "Me propongo que la escultura esté dedicada a la vida, a los hombres. Sé de la dificultad de comprensión actual del hombre masa, pero esto no presupone la imposibilidad de que el arte sea una manifestación dedicada a la colectividad, a la calle, a la vida".⁴⁷ Todo lo cual no hace sino atestiguar sus profundas preocupaciones como artista por no caer en una práctica meramente productora de goce estética, y dedicarse, en cambio, a un "quehacer del hombre, capaz de humanizar la materia", que es como define en su manifiesto incluido en el catálogo de la exposición "Homenaje a Velázquez" de 1961. Eran unos propósitos no exentos, claro está, de la voluntad pedagógica que el influjo marxista imponía en ese momento, de forma especialmente acentuada en el contexto español, en donde las informaciones sobre el movimiento ruso se recibían como un revulsivo con más consecuencias en el campo general del pensamiento que en el estrictamente plástico. Y cómo no mentar en este punto la doctrina de Arnold Hauser, que no hace falta ir a buscar a su *Historia social de la literatura y el arte* sino que basta tomar el catálogo de la exposición del Parpalló en la Sala Urbis de Madrid en 1960:

"El problema no es limitar el arte al horizonte actual de las grandes masas, sino extender el horizonte de las masas tanto como sea posible. El camino para llegar a una verdadera apreciación del arte pasa a través de la educación. No la simplificación violenta del arte, sino la educación de la capacidad de juicio estético, es el medio por el cual podrá impedirse la constante monopolización del arte por una pequeña minoría."

⁴⁶ Hojas mecanografiadas sin fechar. Archivo personal del autor.

⁴⁷ *Ibidem*.

Nos parece que este horizonte de utopía social que se encuentra en el ambiente cultural de los cincuenta y sesenta, y su sesgo inevitable de confianza en la educación, lo que trasmite a la práctica artística de Alfaro es un deseo de convertirla en medio de comunicación humanizador, transformador. "El arte es mensaje" -dirá en aquella primera entrevista de 1959- Mensaje de un hombre a los otros hombres."⁴⁸ Esta necesidad de contenidos comunicativos irá adquiriendo importancia real mientras, en consecuencia con estas ideas, pierda protagonismo la experimentación formal alrededor de problemas genéricos como el espacio, el dinamismo o los volúmenes vacíos. La escultura pasará a entenderse entonces en un lenguaje creado en un determinado contexto y dirigido a unos receptores concretos. Es, en definitiva, una progresiva toma de postura que motivará el tránsito hacia una nueva etapa artística que es detectable con claridad hacia 1963-1964.

1. d. *Análisis de la obra escultórica realizada entre 1959 y 1963*

Asimilando de un modo propio y original todas estas influencias que recibe de su medio artístico y social inmediato, Alfaro realizará sus esculturas aplicando un tratamiento único a las estructuras escultóricas básicas: el espacio y la materia. De la contemplación, por somera que sea, de sus obras datadas entre 1958 y 1963, lo primero que sorprende poderosamente es el profundo replanteamiento del objeto escultórico, de su naturaleza y de su sentido como obra artística. La materialidad de aquellas obras nos sorprende aún hoy por su extrema sencillez, por su insignificancia casi inmaterial, su ligereza formal, y su falta de pretensiones artísticas: hablamos (hay que recordar) de un metro de alambre o varilla, de un recorte de acero o latón, por no referirse a los ovillos de alambre y botes de conserva desplegados; unos materiales, además, no redimidos de su condición, pues la mano del artista apenas ha intervenido más que doblando esa plancha o varilla con un gesto leve que les ha insuflado vida propia. ¿Puede reducirse a menos la materialidad física de la obra y el arte

⁴⁸ J.G.R., "Andrés Alfaro y 'El Parpalló'", *Levante*, Valencia, 31 julio 1959.

creativo del artista? Sin duda en esta revisión del objeto artístico y de la intervención del propio creador confluyen distintas poéticas de las vanguardias históricas, incluso una que normalmente no se ha citado como la dadaísta y su estética del objeto encontrado. Pero no cabe duda que la influencia más fructífera será la comentada del constructivismo y el conjunto de movimientos neoconcretos, sobre todo por un hecho evidente: porque el protagonista de esta primera producción de Alfaro es el espacio, la inclusión en el lenguaje plástico de la tridimensionalidad como agente activo.

De Gabo y de Pevsner procedía, como ya mencionamos, la consideración del espacio como la sustancia diferenciadora de la escultura. Tras sus afirmaciones del *Manifiesto* de 1920, Gabo reformulará en 1937 sus ideas al respecto del modo siguiente:

"Hasta el presente, los escultores han privilegiado la masa. [...] El espacio no les interesaba sino en la medida en que podían disponer de él o proyectar en él los volúmenes. El espacio debía envolver la masa. [...] Nosotros lo consideramos como un elemento escultural absoluto, desentendido de todo volumen cerrado y lo representamos desde su interior, con sus propiedades características. [...] En nuestra escultura el espacio no es ya una abstracción lógica o una idea trascendental; él se ha convertido en un elemento material maleable; se ha convertido en una realidad."⁴⁹

Alfaro perseguía lo mismo con aquellos objetos mínimos, contruidos con terna sobriedad y que conseguían crear unos volúmenes virtuales para hacer evidente la existencia de un espacio que la obra surca o dibuja (para las piezas de alambre y varilla) o que divide, corta o diferencia (sería el caso de las de plancha). Es decir, un deseo de arrimar y ordenar racionalmente el espacio circundante, en lugar del trabajo tradicional que había obrado hasta ese momento en la escultura peninsular: la distribución de los volúmenes y el modelado de su superficie

⁴⁹ GABO, N., "Sculpture: Carving and construcción in Space", *Circle: International Survey of constructive Art*, Londres, 1937, pp. 106-107. Citado por ROWELL M., en cat. exp. *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, París. Centre George Pompidou, 1986, p. 66. Y también por MARIN-MEDINA, José, "Escultores constructivistas", en cat. exp. *Constructivistas españoles*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1987, p. 105.

visible. Ahora se revalorizaría el papel expresivo del vacío, borrando los límites entre el interior y el exterior de la escultura. La significación estética de ésta iba a ser, en adelante, el sentido determinado que la percepción del espacio circundante de la misma pudiera producir en el espectador. Dicho de otro modo, se trataba de materializar con las obras la estructura invisible del espacio, algo que en los movimientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX será habitual, pero en España apenas va a centrar las preocupaciones de los escultores excepto las de Oteiza o Chillida.⁵⁰

Recordemos que ya en sus primeros *gouaches*, en los que imprimió lo que Aguilera llamará un "movimiento giratorio a los planos estáticos", perseguía la presentación del "espacio absoluto", o del "espacio unitario", equivalente a lo que llamaban los constructivistas el espacio real. En su credo estético, esta búsqueda que le lleva definitivamente a la escultura, se expresará muy tempranamente, como aparece en el catálogo de la exposición colectiva de junio de 1959 en Palma de Mallorca.

"Desde que he empezado a pensar en el arte mi deseo ha sido respetar el espacio. Si algo hay que llenar, hay que saber lo que se quiere. ¿Hay algo más bello que una superficie blanca, la nada, la simplicidad? Un corte, una forma. Modelar, dirigir el espacio."⁵¹

Junto a esta dialéctica entre la masa y la forma, dialéctica en la que el espacio es el acto de reflexión creativa del artista, Alfaro se hará eco también de otra innovación del constructivismo histórico (concretamente la representada por Tatlin y sus seguidores). A saber: establecer como una de las razones del ser de su escultura el hecho de compartir activamente el espacio y el suelo con el espectador. De hecho las obras de esta época no incluyen nunca soporte, base o pedestal alguno. El alambre o la misma plancha se apoyarán directamente sobre la superficie, sin elementos

⁵⁰ Si bien las habría que matizar que la obra de Chillida está mucho más cerca de lo que podríamos llamar una "ontología del espacio". Alfaro concibe el espacio de una manera más física y real. Cfr. P. BUNES, "Espacios sin signos", *Revista de Occidente*, 3, Madrid, enero 1976, p. 42.

⁵¹ Cat. exp. *Alfaro, Monjalés y Soria del Grupo Parpalló*, Palma de Mallorca, Círculo de Bellas Artes, 1959. Poco después afirmará en una entrevista en el diario *Levante*: "El espacio ha dado lugar a las formas: yo quiero dar formas al espacio." (31 julio 1959). ¿Se puede ser más certero?

estéticos o formalmente neutros que sean funcionales como son los añadidos que tradicionalmente muchos escultores han debido añadir para que hicieran de pie o base. Desde luego que las obras suelen mostrarse en su mayoría sobre pedestales o bases que la eleven para la observación, pero este hecho es más fruto de una necesidad práctica (que no se presenta cuando la obra adquiere cierto tamaño, pues entonces descansa directamente en el suelo) que de una conceptualización sublimada del objeto.

Dentro de una concepción espacial estereométrica (es decir, de geometría en el espacio) y no volumétrica, nacerán las primeras planchas de 1959, que inauguran este sentido "activo" del espacio. Algunas de ellas repiten curvas helicoidales (son los casos de *Homenatge al futurisme*, de *Forma I* o de *Planxa corbada*) como hicieron las varillas del mismo año. Otras parecen explotar más su naturaleza de fragmentos de un plano en el espacio para crear un espacio interior, un espacio que, en algunas se asemeja a los que son genuinos de la arquitectura. Tales serían las obras *Proyecte per a un espai lliure* o *Sense títol* (1959-60). En otras ocasiones, como el *Homenatge a Fuster* (1961), *Homenatge a Oteiza* (1961) o *El pardalot* (1960), con un corte o una superposición de planos rectos se crea un volumen virtual muy efectivo.

Los mismos títulos de estas primeras esculturas denotan una explícita voluntad de intervención o creación creativa del espacio. Así las que presenta en su primera exposición como escultor, la muestra preparatoria de la participación española en la III Bienal de Alejandría que tuvo lugar en Valencia en marzo de 1959, llevan por título: *Espacio libre*, *Proyecto para un espacio libre* y *Expansión múltiple* (las tres de 1959). O las que presenta en junio del mismo año en el Círculo de Bellas Artes de Palma llevan cuatro el de *Forma espacial* y otras seis el no menos significativo de *Ensayo para modelación del espacio*, o el ya citado *Proyecto para un monumento a la libertad*.

Las críticas que se escriben en este periodo sobre su obra confirman que este protagonismo del espacio resultaba palpable. Algunos

señalan los ritmos formales ambientados "ya sea en el espacio real, ya en el espacio sugerido".⁵² Otros, como Aguilera Cerni con ocasión de la Bienal de Venecia de 1960, recuerdan para su escultura este respecto al espacio como ámbito de la vida y de la creación humana.⁵³ Moreno Galván, en fin, asegura que Alfaro toma el espacio como objeto de definición artística construyendo obras que son estructuras diédricas que tienen como fin la definición teórica de fronteras o ritmos espaciales, produciendo con ello una humanización del espacio.⁵⁴ No por otra razón, cuando se seleccionen para la Bienal de Venecia de 1976 varias obras suyas, la más antigua, *El cercle i la línia* datada en 1959, será incluida en el apartado "Spazi utopici", junto a obras de Sempere, Equipo 57 y Oteiza.

Pero el espacio no es estático o inerte, sino dinámico. He aquí otra lección de raíces constructivistas. Alfaro no perseguía la representación de la naturaleza, pero sí que su arte reflejase la estructura de la realidad, y ésta es, necesariamente, dinámica, en constante movimiento. Por ello la escultura se integra conscientemente en una dinámica de relación con el medio. Para el caso que nos ocupa, como puso de relieve Nieto Alcaide, "los planos de diferentes formas, recortes, puntas o agujas, poseen una dinámica que anima toda la pieza. De ahí que sus obras, de apariencia tan sobria y geométrica primero, y progresivamente más complejas, carezcan siempre de la frialdad que caracteriza muchas obras constructivistas.⁵⁵ No se trata, desde luego, de una dinámica fragmentada, meramente móvil; es una dinámica total, de estructura integral, pues el artista recurre a una plancha única, cortándola y doblándola después, sin partes añadidas. ¿Cómo no citar los paralelismos que este dinamismo espacial guarda con algunas piezas de Pevsner como *Columna desarrollable* (1942)?⁵⁶

⁵² BENET AURELL, J., "El Grupo Parpalló (Sala Gaspar)", *Revista*, Barcelona, 24 octubre 1959, p. 16.

⁵³ "La nouva scultura spagnola", *La Biennale di Venezia*, 40, julio-septiembre, 1960.

⁵⁴ "Proporcionar es una manera ...", en cat. exp. *Andrés Alfaro*, Madrid, Galería Darro, 1961, pp. 2-3.

⁵⁵ El lenguaje escultórico de Andrés Alfaro", *Artes*, 77, Madrid, junio 1966, p. 9.

⁵⁶ Un dinamismo que, después de permanecer dormido durante la producción de la segunda mitad de los sesenta, despertará con fuerza en las generatrices de la década de los setenta.

Encontramos ese dinamismo ondulante que activa virtualmente la ligera superficie de la lámina desde las primeras piezas de 1959 como *Forma I, Planxa corbada o Triangle i doble*. Pero es en 1960 cuando, a la par que aumenta el número de cortes y con ello los picos que las planchas lanzan en movimientos centrífugos, crece también su dinamismo. Véanse de muestra obras como *Forma en desenvolupament I y II, El cercle i els talls o Cantarem la vida*, entre otras. Pero también encontramos en la producción de estos años piezas que sugieren un estatismo más severo. Se trata principalmente de planchas más unitarias con cortes y planos rectos que se interseccionan si llegan a cortarse: *Estatic* (1960), *Homenatge a Jorge de Oteiza o Victoria de la Bahía de los Cochinos* (1962).

Esta apertura dinámica al espacio es una de las grandes aportaciones de la escultura de Oteiza que comparte Alfaro (lo que el maestro vasco llamará la "dinámica del vacío"), aunque sin llegar a su geometrización. Es desde este presupuesto (entre otros) desde el que Oteiza lidera, como artista de enorme prestigio, la corriente normativa española; constituyéndose en el verdadero intermediario entre ella y la fuente original constructivista. Oteiza apostó siempre por una escultura en la que el espacio libre fuera más importante que su masa, sus volúmenes, su espacio ocupado.⁵⁷ Fue esta una idea que recibió el Grupo Parpalló en cuyo contexto Alfaro elaboró su subordinación de líneas y superficies a los espacio vacíos, inspirados, en el momento en que comienza a crearlas (hacia 1959) en las experimentaciones de Oteiza, en las que toma el vacío como punto de partida al utilizar unidades formales livianas, y en las que observamos que cuanto más formas existen en el espacio, más oprimido y pasivo resulta éste, y cuanto menos formas contiene, mayor energía denota.⁵⁸ Cabe decir como salvedad, que Oteiza jamás se sintió

⁵⁷ El concepto de "espacio libre" usado por Alfaro con insistencia durante estos años aparece igualmente en el discurso teórico de Oteiza con cierta frecuencia. Cfr. PELAY OROZCO, Miguel, *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, Bilbao, Gran Enciclopedia vasca, 1978.

⁵⁸ Seguimos en este comentario el análisis que hace M^a Soledad ALVAREZ MARTINEZ sobre el espacio en la escultura oteiziana (*Escultores contemporáneos de Guipúzcoa, 1930-1980*, San Sebastián, Caja Provincial de Ahorros de Guipúzcoa, 1983, pp. 164 y

interesado por la tecnología ni por las utopías modernas, sino por la relación inmutable del hombre con la naturaleza.

Existe también una clara diferencia de la relación espacial de Alfaro con respecto a las de las primeras vanguardias constructivistas. Mientras éstas entienden el espacio como una especie de categoría *a priori*, abstracta y generalizada, Alfaro, desde sus mismos inicios artísticos, afirma el espacio como algo "existencial", algo arraigado dentro de las vivencias concretas del hombre. De ahí surgirá la voluntad de integración en el espacio urbano para humanizarlo y comunicar un mensaje social.

* * *

Alfaro sitúa su obra, por tanto, sobre los pilares de los que arranca la escultura contemporánea: liberada de la tradición de la representación y del prejuicio de la masa, de una parte, y de otra, inmersa en una nueva concepción física y matemática del espacio.⁵⁹ Una concepción que plasmará mediante planos abiertos que le llevará al uso de los metales laminados como material idóneo. Pasamos así el tema de las concepciones sobre la materia.

Debe quedar muy claro que será el interés espacial y no ningún tipo de connotación expresiva o estética lo que determinará la elección y modo de empleo de los materiales. De nuevo el recuerdo de la teoría constructivista se hace preciso: los vanguardistas rusos (Tatlin al frente) pusieron el acento sobre los materiales reales u ordinarios, cuya especificidad y leyes naturales eran las que debían guiar al artista (y no su propia subjetividad o la búsqueda de efectismos). Esto es: que las formas resultantes debían guardar una relación estrecha con la naturaleza de los nuevos materiales industriales, pues de sus características inherentes debía tomar el artista su repertorio de formas. Así para Alfaro la "forma natural" del metal es la lámina y la barra de sección redonda o rectangular,

ss.)

⁵⁹ En estos términos los presenta BRION, Marcel, "Aspecte d'une esthétique nouvelle de la sculpture", *Revue d'Esthétique*, 4, París, octubre-diciembre, 1954, p. 337.



en su estadio de productos semielaborados. Así se constituye el léxico de formas fundamentales que utiliza sistemáticamente al servicio de un deseo de depuración, de catarsis. Desacraliza y minimiza con ello la importancia de los materiales: "El escultor ha llegado a sentir una preocupación por la materia absurda al tratar de conseguir unas cualidades que son propias de la obra pictórica pero nunca de la escultura." ⁶⁰ Por eso, en última instancia, y a lo largo incluso de toda su obra (si exceptuamos quizá alguna obra de los ochenta realizada en mármol) ni los materiales, ni las técnicas, ni el proceso constructivo tienen protagonismo en su escultura, si no es "para manifestar una intención y exponen un sistema coherente de pensamiento." ⁶¹

Esta *cultura de los materiales* que hereda Alfaro de la tradición constructivista se encontraba ya encarnada en el panorama español mediante la obra de Oteiza. Recordemos simplemente dos frases de contenido inequívoco incluidas en su "Advertencia personal" al conjunto de obras suyas presentadas en la IV Bienal de Sao Paulo: "Desprecio el material, fuera de su condición formal y luminosa, estrictamente espaciales. Persigo una estatua en su naturaleza experimental, objetiva, fría, impersonal, libre de todo afán espectacular, de toda intención superficial de parecer original y sorprender." Oteiza se inclina claramente por someter la materia al objetivo espacial, y junto a ello -según afirma en la segunda frase- rechaza el ilusionismo de otras tradiciones escultóricas. Lo mismo sugiere Alfaro cuando explica a Joan Fuster en 1963 que no le interesaba el metal en sí como su tratamiento ya en "lámina", porque "la 'lámina' es liviana, maleable, concisa y rápida; se 'integra' en el espacio, y permite dar a las formas una dinamismo vivo."⁶² La interdependencia entre medios materiales y objetivos estéticos es una correspondencia biunívoca presenta en toda la historia del arte. Si González, por ejemplo, llega a la escultura con una sólida formación profesional como artesano del hierro forjado y el material base del hierro es la plancha o la varilla de metal ¿qué

⁶⁰ Son palabras del autor a RODRIGUEZ ALFARO, José, "Andrés Alfaro, un escultor que surgió súbitamente al arte", *Informaciones*, Madrid, marzo 1963, p. 12.

⁶¹ NIETO ALCAIDE, V.M., "La escultura de Andrés Alfaro", *Artes*, Madrid, 4 junio 1963, p. 19.

⁶² "Alfaro, un escultor con razones", *Destino*, Barcelona, 5 octubre 1963.

desencadenará su concepción de la escultura como volúmenes espaciales huecos: fue su búsqueda espacial la que le llevó a la elección de esos materiales; o fueron aquellos materiales poco apropiados para la escultura de bultos enteros los que le llevaron a la utilización positiva del espacio? Sin duda ambas cosas a la vez, pero es seguro que cada material es apto o permite unos usos, casi parece pedirlos en función de sus características intrínsecas y de la historia reciente de sus usos. De estos problemas es consciente Alfaro cuando relaciona estas ideas con el Bauhaus y las investigaciones sobre el particular de algunos arquitectos:

"Me interesó mucho la idea de unir los materiales de la Bauhaus, conocer la obra del arquitecto Cordech, o aquella historia que contaba Frank Lloyd Wright, que aseguraba pasarse horas mirando un ladrillo, un trozo de aluminio, otro de acero, otro de madera, porque cada material tenía una forma diferente de utilizarse." ⁶³

Y en cuanto al *antiilusionismo* que aparece en la cita de Oteiza, en perfecta sintonía con la cultura de los materiales constructivista. Alfaro también participará de ella en líneas generales. No pinta las planchas de sus esculturas o, en todo caso, especialmente en las obras de exterior, les aplicará una protección que distorsione lo menos posible su propia naturaleza de hierro. Pero la ligereza y falta de peso o las superficies reflectantes que da a muchas obras podría parecer a primera vista una opción en sentido contrario, pero no es tal si advertimos que esas estrategias de desmaterialización del objeto escultórico o de resaltar mediante las superficies reflectan su aspecto contextual, son empleadas ya por Rodtchenko y Archipenko. Sólo que en Alfaro esa introducción de la luz y la ligereza, unido a estructuras verticales, adquiere pronto un significado añadido de carácter épico, de ofrenda su homenaje (el *Homenatge a Miguel Hernández* sería buena prueba de ello). Toda una verdadera novedad en una época en la que la escultura española estaba asediada por piezas oxidadas, de hierro torturado por el fuego y los golpes, con clavos, tornillos y herrumbre, como medios más idóneos para expresar inquietudes existenciales.

⁶³ FERNANDEZ-CID, Miguel, "Andreu Alfaro ...", *Cambio* 16, 1039, Madrid, 21 octubre 1991, p. 120.

* * *

Ahora bien, ¿qué proceso creativo sigue Alfaro y qué diferencias, si las hay, existen respecto al constructivismo? Encontramos una coincidencia básica: la comprensión del acto creativo como un proceso lógico, racional y ajustado con precisión previamente a su ejecución; por lo que la obra nunca es fruto azaroso de ese proceso, si no que en gestación se han tenido presente criterios de composición o proporción de la psicología de la percepción, tendentes a conseguir la "buena forma" con una simplificación máxima de los elementos empleados. Y al igual que ocurre en la imagen constructiva, según las características determinadas por George Rickey, ⁶⁴ en ninguna de las obras que hemos estudiado hasta aquí la técnica es parte de su imagen, como deja bien claro la limpieza de sus superficies, la ausencia de huellas de procesualidad alguna, y la cierta apariencia de no haber sido tocadas por mano humana. Una concepción del artista-ingeniero alumbrada en el tantas veces referido "manifiesto realista":

"Con la plomada en la mano, con los ojos tan precisos como una regla, el espíritu tendido como un compás, construimos nuestra obra como el universo construye la suya, el ingeniero un puente, el matemático sus cálculos de las órbitas."

Del mismo modo el artista, ya en palabras de Alfaro, deberá aspirar, para la construcción de sus obras, a "unas normas razonadas que puedan servir de base y de camino, de las que se haya de partir inexorablemente y que el artista no tenga necesidad de intentar en cada momento, en cada situación, el circense más difícil todavía." El artista, dirá en otra ocasión, "debe poner su inteligencia al servicio de su arte sintetizando todas sus experiencias. Arrancar de lo complejo para llegar a lo más sencillo." ⁶⁵ Y con esos anhelos de tan rigurosa disciplina se enfrenta a la ley formativa de las planchas: un desarrollo tridimensional de una única plancha por medio de cortes y curvaturas. Cuya planificación fría

⁶⁴ *Constructivism. Origins and Evolution*, Nueva York, Geoges Braziller, 1967.

⁶⁵ J.G.R., "Andrés Alfaro y 'El Parpalló'", *Levante*, Valencia, 31 julio 1959.

y exacta se atemperará, sin embargo, por su apertura dinámica, por su aire orgánico. Porque puede apreciarse un sustancial apartamiento de Alfaro respecto a la rigurosa previsibilidad matemática que suele asociarse a esta tradición. No tenemos más que comparar alguna de sus obras con las que realiza por las mismas fechas Max Bill para desentrañar las diferencias internas por debajo del parecido que indudablemente presentan.⁶⁶ Las planchas de Alfaro de formas más complejas no se conciben en su mente de una forma exacta, previamente a la realización de la pieza definitiva mediante los cortes de la cizalla y sucesivos dobles, sino que la imagen final se gesta de una forma más aleatoria mediante un proceso más lento de experimentación durante la fase de estudios y bocetos en la que se van seleccionando desde la forma más adecuada de la sección de chapa de la que partir, hasta el número la profundidad o inclinación de los cortes precisos, y la forma de separar y alabear los extremos resultantes.

Se combina así el racionalismo y ciertas correcciones del mismo durante su aplicación -lo que en su "manifiesto" de 1961 Alfaro definía como la expresión y la razón-⁶⁷ que va acompañado de una simplicidad técnica que raya la más extrema precariedad instrumental: la cizalla para cortar y el soplete para ablandarla y facilitar el doblado. Esta austeridad se convierte en virtud al apartarse radicalmente de las técnicas tradicionales de la escultura, sea talla, modelado o fundición.

Pero precisamente el hecho de que el dinamismo de las planchas está reglado de manera tan sencilla como espontánea (es decir producido durante el proceso de los estudios sobre el material y no siguiendo un principio matemático) es por lo que tendrán el poder de atraer emocionalmente al espectador que desconoce el proceso, no lo ve plasmado, pero observa la dinámica aparentemente espontánea de su resultado, con una organicidad completa. Por todo ello, Nieto Alcaide afirmó con acierto que la escultura de Alfaro tiene más importancia por lo

⁶⁶ Estamos pensando en obras de Bill como *Superficie infinita en forma de columna* (1953), *Transición* (1958) o *Unión de tres volúmenes iguales* (1961), en relación con las de Alfaro: *Homenaje a Miguel Hernández*, *My Black brother* y, la de 1967, *Els quatre punts*.

⁶⁷ "Digo: Que no pertenezco ...", en cat. exp. *Grupo Parpalló. A Diego Velázquez de Silva*, Valencia, Sala Mateu, 1961, p. [2]

que *no tiene de constructivista* que por las evidentes relaciones que delata con este movimiento. ⁶⁸

Entre otras cosas, lo que no tienen de constructivistas muchas de estas obras es su apariencia orgánica, el estar dotadas del dinamismo vivo que el propio artista ha pretendido insuflarles: "Mi propósito es convertir los materiales en objetos vivos que se estén continuamente desarrollando, hasta el punto que muchos partiendo de una cierta configuración, se libentan del artista; se crean una propia libertad." ⁶⁹ Ciertamente no son obras antropomórficas ni siquiera gestuales, pero presentan una morfología muy genuina, a medio camino entre la geometría y la naturaleza. En cierta manera podríamos aplicar a estas obras el concepto "simbolismo organicista", muy usado por Vicente Aguilera al referirse a la actitud que entiende el arte como contemplación, representación o captación de la naturaleza, ya sea en sus formas o en sus energías. ⁷⁰ En definitiva lo que pretendemos resaltar es la contradicción que presentan estas obras entre su fuerte impronta normativa y su propensión no tan racionalista hacia el lirismo. Una heterodoxia conscientemente asumida: "Mi obra es el resultado de dos tendencias que luchan en mí: la pasión y la razón. Dicho de otra forma, el resultado de la paradoja de buscar la razón apasionadamente." ⁷¹

Emoción lírica y resistencia a la total desaparición de las referencialidades externas de la obra que encuentra su reflejo más inequívoco en los títulos de muchas obras. Si en 1959 se otorgan títulos fundamentalmente denotativos que aludían sólo a las entidades geométricas que genera la obra (*El cercle i dues línies, El cercle i la línia, La corba i la recta, Línia amb dos dobles, La línia i la corba, Pla corb ...*) y en los dos años posteriores siguen presentándose otros que mencionan el soporte físico o el proceso de realización material (*Planxa corbada*, 1959;

⁶⁸ "El lenguaje escultórico de Andrés Alfaro", *Artes*, 77, Madrid, junio 1966, p. 9

⁶⁹ ALONSO, E., "Andrés Alfaro, un notable escultor español", *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, septiembre 1965, p. 7.

⁷⁰ AGUILERA, (*Iniciación al arte español de la postguerra*, Barcelona, Península, 1970, p. 136) emplea este término a propósito de la obra de Chillida.

⁷¹ *Cuaderno de trabajo*, 1963.

Planxa amb talls, 1960; *Talls*, 1960; *Cercle amb un tall*, 1961 ...); a partir de 1960 comenzarán a gestarse obras con una intencionalidad expresiva o comunicativa más explícita, o en su defecto, ligadas *a posteriori* a esos contenidos mediante un acto de voluntad del autor, como es darles un determinado título inequívocamente connotativo.

Estos títulos crean un área de significaciones connotativas que pueden plantear distintos grados de pertinencia entre el objeto físico y la idea suministrada por el título. En unos casos éste parece confirmar esa vida propia que la plancha como organismo emancipado (*Expansió múltiple*, 1959; *Força*, 1959; *Com el mar*, 1960; *Desenvolupament*, 1960; *El pardalot*, 1960; *Al vent*, 1963 ...), y nos invita a contemplarla buscando algún hilo de unión entre la morfología de la obra y las ideas, seres o cosas designadas en el título; y con ello surge un problema de difícil solución en la obra de Alfaro y que no es otro que la dificultad para adscribirlo taxativamente a la abstracción. Y en otros casos, de una forma más explícita aún, el título delata un contenido comunicativo que bien puede haber estado presente en su gestación (mediante algún tipo de asociación o sugestión) o no guardar con éste más que la dedicación explícita del autor. Los ejemplos más claros son los numerosos y crecientes homenajes que se suceden a partir de 1960: *Homenatge al Mediterrani*, *a Boccioni*, *a Miguel Hernández*, o *Els fills del 36*, de 1960; *Homenatge a Jorge de Oteiza*, o *a Antonio Machado*, de 1961; *Victoria de la Bahía de Cochinos*, de 1962; o *Monument a l'amor*, ya de 1963. Con estas obras nos adentramos en el asunto de la significación y la imparable necesidad comunicativa que comienzan a instalarse en la obra de Alfaro a partir de 1961 y desencadena hacia 1964 una singladura nueva en su evolución.

2

La escultura como imagen narrativa. Construcciones abstractas y minimalismo simbólico (1964-1969)

La etapa comprendida entre 1964 y 1969 es la más breve pero quizá la de mayor interés en la trayectoria de Alfaro, habida cuenta que en ella desarrolla un lenguaje plástico muy personal, gestado en un momento clave en la revisión de la vanguardia artística en nuestro país. Ese momento no es otro que la definitiva crisis de la hegemonía del informalismo así como de su inmediata alternativa normativa que se produce en torno a 1963. Y la radical originalidad de su escultura consiste en que propone una salida acorde con la más pura tradición vanguardista a la vez que sensible al contexto sociocultural español del momento. Porque Alfaro no se inclinará por los caminos alternativos de la renovación sintáctico-formal, o de la eficacia comunicativa, que entonces se presentaba como salida de la crisis, sino que recorrerá las dos a un tiempo dando cabida a una nueva preocupación por la dimensión semántica de la obra a la vez que acrecentaba sus investigaciones sobre la forma.

La teoría artística por esas mismas fechas comienza a formalizarse científicamente a través del discurso semiótico. Este hecho, y el deseo de estructurar este capítulo con la claridad deseable, quizá justifiquen que intentemos organizarlo en tres epígrafes más o menos coincidentes con las tres dimensiones que comunmente comprende la semiótica: la sintáctica o relaciones y construcción de los signos y objetos; la semántica o las relaciones de esos signos y objetos con su propia significación; y la pragmática o las relaciones de los signos y las significaciones con los hombres o receptores que perciben esos

significados. Traducido a nuestro interés específico: la descripción somera técnico-formal de las obras del periodo; la problemática de la escultura como comunicación en el contexto del que se deriva; y la dimensión pragmática en un sentido de contexto social-industrial en el que la escultura de Alfaro pretende integrarse. Entre el segundo y tercer epígrafe incluiremos otro con un excursu amplificador sobre las relaciones formales de su escultura con el minimalismo y sus diferencias en el campo de la significación, que sólo tras haber abordado esta última dimensión podía hacerse.¹

2.a. Descripción y aspectos formales de las obras realizadas entre 1964 y 1969

La producción de Alfaro en este periodo es un tanto escasa (se realizan alrededor de medio centenar de obras tan sólo) pero, sin embargo, de una gran novedad creativa. La potencia de su experimentalismo y la innovación de su lenguaje plástico nos interesan cada vez más; y nos hacen lamentar hoy -incluso al propio autor- que aquel camino se hubiera interrumpido de forma abrupta cuando hacia 1967 había entrado en una fase tan prometedora. Fueran por la escasa atención que la prestaron los círculos artísticos, fuera por el cambio en el contexto cultural a partir de finales de los sesenta, lo cierto es que más de la mitad de las obras datan de los años 1966 y 1967 con el objeto de ser presentadas en la individual que tuvo lugar el último año citado en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid. Y con ella y la consiguiente crisis personal, creativamente hablando, se cierra este ciclo, pues en los dos años siguientes tan sólo hemos catalogado tres y dos obras respectivamente.

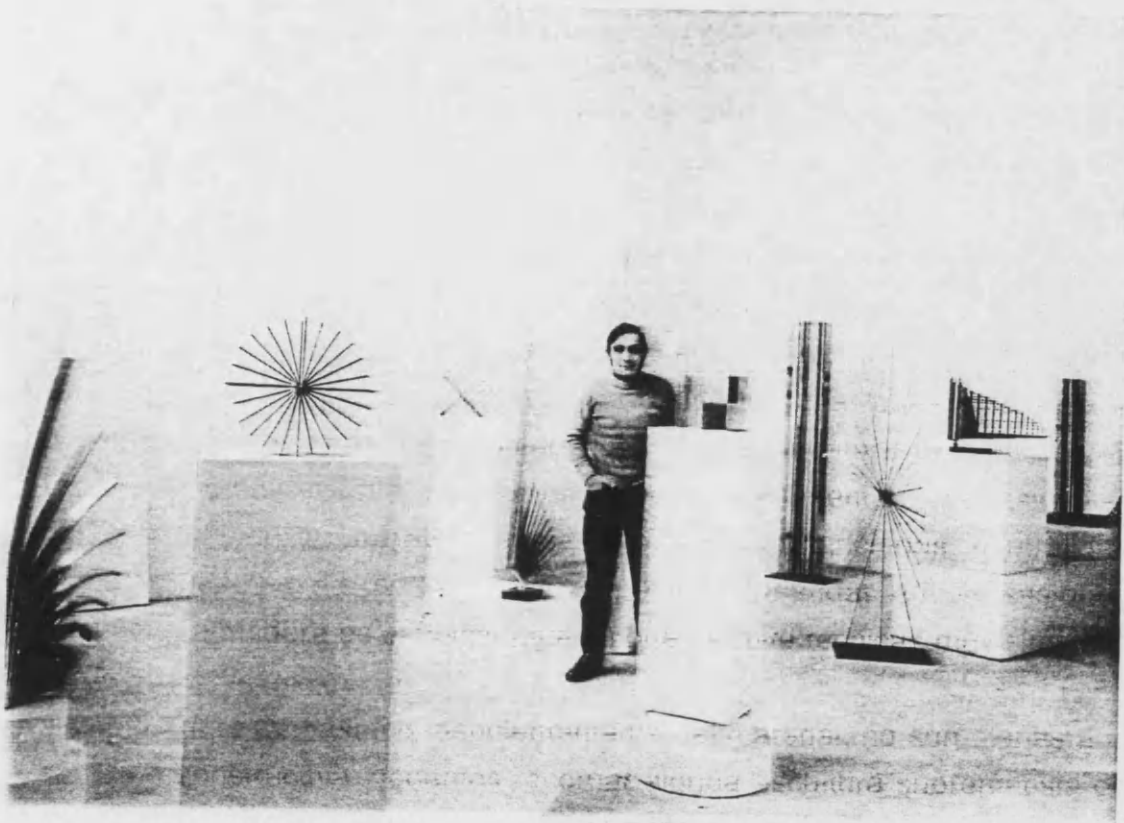
Si hasta 1963 Alfaro, consciente del paulatino agotamiento del

¹ Queremos advertir ya, que estas coincidencias entre las dimensiones de la obra como signo no se corresponden exactamente con los contenidos de nuestros epígrafes, pues éstos tienen una distribución más acorde con la argumentación general. Así se podrá observar que algunos aspectos de la dimensión pragmática ligados a la recepción e interpretación de los mensajes de las esculturas se tratan ya en el epígrafe segundo, mientras que el cuarto y último se refiere a una relación con el contexto más amplio.

referente informalista, profundiza en la renovación formal de la escultura (bajo la influencia netamente constructiva), a partir de ese momento y hasta el inicio de la década siguiente, se ve impulsado a plantearse también una renovación semántica, una apertura a la realidad social inmediata una estética renovadora. Un mensaje comunicativo que es especialmente activo entre 1963-64 y 1966, coincidiendo sintomáticamente con el periodo de mayor vigencia del realismo social en Valencia. ² Las obras realizadas en varilla o plancha curvas o rectas, darán paso a una voluntaria depuración al límite, renunciando temporalmente a los planos de superficies y a la expresividad espacial de la línea. El elemento constructivo y formal constituido ahora por la varilla de perfil rectangular de uso industrial, va a cargarse de referencias a una realidad cada vez más precisa cultural y políticamente, en torno, especialmente, a la cuestión nacional valenciana. Es lo que llamará Tomàs Llorens "la nostalgia de lo épico". Este contenido argumental de las obras puede adoptar una conformación radicalmente geométrica, es decir, totalmente abstracta; o bien presentar una forma casi figurativa, o por así decirlo, de imagen abstraída de la realidad que aún conserva alguna apariencia sintética con ella o con su significado esencial (*Els amants* o *Amor 2* son dos ejemplos claros).

Desde una perspectiva más estrictamente taxonómica podríamos establecer tres grupos en los que clasificar la producción de estos años. Uno en el que las obras se construyen con simples varillas o pletinas apenas intervenidas (*Monument a l'amor, La veu d'un poble, Dos pobles, dues veus, Si em mor, My black brother, Vull amor i llibertat*, o incluso *La nostra victoria*, a pesar de estar realizada en listón de madera). Otro en el que dichas varillas o pletinas conforman seriaciones repetidas en el espacio (*Tothom, Agulles de Santa Agueda, L'arbre de la vida, Un poble en marxa, Inici al càntic* ...) que en algún caso están constituídas ya por figuras geométricas como en *Dues rectangles, Rectangles* y

² Estampa Popular de Valencia celebra exposiciones colectivas desde 1964 hasta 1967; y la tendencia denominada *crónica de la realidad* vive también entre esos años su mejor momento. El caso del Equipo Crónica es distinto pues parte de este ideario pero evoluciona abandonando el acento narrativo hacia una intensificación de la dimensión pictórica.



Homenatge a Picasso. Y en tercer lugar, otro grupo presentan investigaciones totalmente nuevas de masa y volúmen realizadas en madera (*Composició de cubs, L'amor complet, Amor 2* o *Ells amants*) salvo el caso de *La fàbrica del silenci* y *Dos colzes*, ejecutadas con tubo cuadrado de cierto grosor. Estos tres grupos o tipos se suceden casi cronológicamente, aunque existe cierto solapamiento temporal entre el primer y segundo.

En definitiva se trata de una sustancial transformación desde la época anterior. Como escribió Bonet Correa,³ ahora su pasión por la inmaterialidad puede explayarse a sus anchas, ya que se trata de utilizar barras o tubos de metal, productos de fabricación industrial a las que apenas aplica transformación, pues simplemente los ensambla o dobla. Algunos críticos ven en esta evolución de Alfaro afinidades estilísticas con los años más clásicos del neoplasticismo (quién puede no verlas, como señala Llorens,⁴ al contemplar obras como *Homenatge al Che Guevara* o *Monument als cosmonautes*), o de algunos escultores contemporáneos que mantienen vínculos de unión con él, como era el caso de Anthony Caro. También, aunque las relaciones no sean claras, se han señalado semejanzas de estilo con algunos de los escultores ingleses próximos al *pop art* como Williams Tucher; siempre que entendamos estas comparaciones -como advierte en otro lugar el propio Llorens-⁵ como un mero intento de adscribir estilísticamente las obras.

En el inicio del periodo se realizan algunas obras que continúan el estilo formal de la etapa anterior, especialmente pensadas como esculturas de exterior. De 1964 datan *Seguisc buscant llibertat* y *Mareny Blau* (que se ejecutan a tamaño en 1965 y 1966), y del año siguiente el proyecto para la firma Bra (*Quatre fulles d'acer inoxidable*) que no llegó a ejecutarse a mayor escala. Únicamente la obra *25 anys de pau ...?* no tienen relación con la escultura urbana y mantiene todavía en 1964 el

³ "Razón e intuición en la escultura de Andreu Alfaro", en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Universidad Complutense, 1981, p. 11.

⁴ "Des dels límits de l'escultura", en cat. exp. *Alfaro*, Valencia, IVAM, 1991, p. 70.

⁵ "Trayectoria de la obra ...", en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1967, p. [9].

lenguaje de las planchas dobladas.

Pero inmediatamente se percibe el primer grupo señalado: las conformadas con rigurosa simplicidad en barra de metal apenas forzada. *Adam i Eva*, *Un altre amor*, o *La veu d'un poble* (las tres de 1964) llegan a ofrecer una extrema sequedad formal que, sorprendentemente son metáforas del cuerpo humano, por ello remiten, contra todo pronóstico, a la tradición estatuaria de la escultura. Más volcadas quizá hacia una significación más conceptual se encuentran obras de una gran belleza como *Monument a l'amor* (ya de 1963), *Dos pobles dues veus*, *Dos curvas* (ambas de 1964) o *Vull amor i llibertat* (1965). En este último año realiza una de las obras más significativas de este grupo: *My black brother* compuesta por dos secciones de barras de hierro (una de ellas oscurecida) unidas describiendo una torsión de 180°. Esta obra representa perfectamente la estrecha relación entre un lenguaje formal de una gran austeridad y rigor, y la significación que encarna, basada en el simbolismo primario de las formas (como en este caso) o en restos de figuración. Una combinación que encontramos también magistralmente resuelta en *Homenatge a la llibertat de consciència* (1964) una obra de exterior en cuya forma confluyen significaciones primarias y otras claramente históricas (si en el ejemplo anterior era la denuncia al racismo, en este es la esperanza en la apertura ideológica y de creencias que en el campo religioso y social había supuesto la Encíclica de Juan XXIII *Pacem in terris* y el Concilio Vaticano II, entonces en curso).

Una abstracción de una imagen real es, según el propio autor, la obra *Si em mor* (1966), inspirada en la famosa escultura helenística de Pérgamo, *El gálatas caído*, conservada en el Museo Capitolino de Roma. Y con un contenido más imprecisamente lírico tenemos *Parlem d'amor* (1965) o *La nostra victòria* (1966). Un carácter votivo presenta *Homenatge a Joan XXIII* (1964), con un simbolismo claramente codificado: el de la cruz.

El segundo grupo de obras, como ya hemos dicho, se construyen con un ordenamiento repetitivo y muy sencillo de los esquemas

anteriores, alentado tal vez por la corriente de arte geométrico y tecnológico de fuerte carácter normativo, que se desarrolla en el arte contemporáneo español en los últimos años sesenta. Alfaro, menos presionado en ellas por la voluntad comunicativa o la necesidad de contenidos, experimenta con la creación de unidades rítmicas a partir de elementos primarios como rectas, curvas u otras figuras geométricas. En estas investigaciones se plantean ya movimientos de rotación que retomados en 1971 darán origen a las generatrices y todas las obras de los setenta basadas en estas estructuras de repetición. Estas formas, casi únicas a partir de 1966, rompen progresivamente con las referencias a la realidad física y se presentan como modelos de carácter abstracto, sin guardar si quiera aquellas vagas alusiones orgánicas de las planchas. Es una evolución lenta que se inicia con piezas como *Tothom* (1964), *Agulles de Santa Agueda* (1965) o *L'arbre de la vida* que tienen aún significados motivados en la forma, bien por relaciones con conceptos, el de solidaridad en el primer ejemplo, bien por parecidos con los seres naturales, el perfil de unas montañas o un árbol, en los otros ejemplos citados. Que continúa por obras connotadas con alguna referencia externa mediante el título, pero que resulta imposible relacionar con la forma, tal nos parece el caso de *Homenatge al Vietkong* o *Inici al cantic* (ambas de 1966) a no ser que recurramos a visiones muy subjetivas de su creador. Hasta llegar a la pureza abstracta de obras ya datadas en 1966 como *Deu rectàngles*, *Rectàngles* o *Triàngles*, momento a partir del cual se presentan con más frecuencia este tipo de estructuras con secuencias de formas: *Cilindres* y *Monument als cosmonautes* de 1967, *San Patricio Numumba* de 1968, *De Natura* y *El meu poble i jo* de 1968-69, o *L'espuma* de 1969.

Pero con este enfoque nos estamos introduciendo anticipadamente en el ámbito de la semántica de las obras, un aspecto totalmente inadecuado para una clasificación formal, pues las relaciones de los dos planos resultan en muchas ocasiones oscuros y muy subjetivos, sólo iluminados con la ayuda del autor. Así ocurre con una obra como *Homenatge a Picasso* (1966) que tiene una regla de formación precisa, consistente en siete secciones de tubos de hierro de diversa longitud y diámetro que se insertan unos en otros en disposición horizontal y que se

sostienen unidos unos por su parte superior y otros por la inferior. Y sin embargo, con esta conformación tan autóctona del mundo real Alfaro ha pretendido establecer una relación de analogía con el personaje homenajeado. Con el uso de formas cilíndricas se quiere evocar en este caso, como una suerte de emblema, la figuración del ojo comunmente asociado al pintor nacido en Málaga. El propio Alfaro explica la gestación constructiva de la obra en función de esta voluntad emblemática:

"La parte inferior es el ojo de Picasso. Quiero decir, la inteligencia. El hombre que lo hizo todo, que lo vió todo, pero todo libremente. Esta libertad es la excentricidad, y la diversidad va representada por los diversos diámetros de los círculos. Por fuera quiero decir, en el mundo donde Picasso vivió, son las corrientes artísticas de las cuales él fue protagonista; es, al mismo tiempo, como si Picasso quisiera agradecer a todos los que formaron aquel mundo artístico tan vivo, tan auténtico, a todos aquellos que hicieron posible el fenómeno del nuevo arte. Ahí están el cubismo, el futurismo, el constructivismo; así como Leger, Boccioni, Tatlin, etc... Pienso que Picasso estaría de acuerdo conmigo.

Está hecho de planchas de hierro de un grueso de 10 mm., excepto la segunda contando desde fuera para dentro que tiene 15 mm. ¿Razón? Sostiene las otras cinco planchas. La de dentro tiene 6 mm. ¿Razón? No encontré tubería de 10 mm.

Está pintada de aluminio sintético. ¿Razón? Yo buscaba la expresividad de la materia que posee el hierro. Quería el color de Leger o de aquellos papeles de plata de los collages, o el color de los cuadros cubistas de formas redondas y construidas. Pensé que este no sería el color más adecuado para el gusto actual, pero era el adecuado para lo que yo quería decir. Creía que lo importante era el significado y no el gusto de la educación estética de los demás, ni aún el mío propio." ⁶

Una variante de este grupo caracterizado por las secuencias de formas podrían ser las investigaciones de láminas de hojalata sobre tabla, es decir, relieves, en los que Alfaro vuelve a trabajar hacia 1967-68. Se tratará de unos bocetos realizados con cintas o tiras de chapa fina, fijadas perpendicularmente al fondo, que conforman imágenes abstractas con cierto aire vegetal o de fondos marinos, y que en ningún caso llegan a convertirse en obras definitivas. ⁷

⁶ En cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1979, p. [19].

⁷ Completan la producción de este periodo varias serigrafías. Una de ellas consistía en un

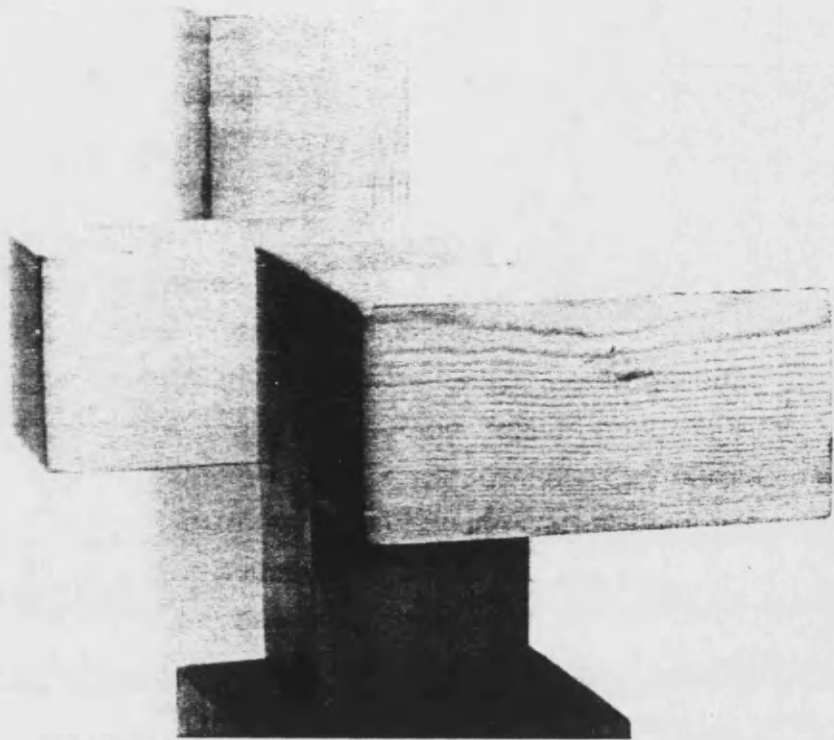
Finalmente llegamos al grupo de esculturas modulares que Alfaro comienza a realizar en madera entre 1966 y 1967, y que constituyen una interesantísima incursión en la masa y el volumen. La decisión de usar la madera era para Alfaro realmente arriesgada, pues dicho material "premoderno" parecía implicar una técnica tradicional: remitía a la labor manual de la talla y hacía pensar en las cualidades de la no formal como el color o la textura. Alfaro pretende una separación (que no ruptura) respecto a los problemas típicos de la tradición constructivista; pues busca en la madera, precisamente, las características que le permitan concentrarse en los contornos de unas formas por primera vez plenamente tridimensionales como su blandura para evitar aristas o efectos pronunciados, neutralidad ante los efectos de la luz ... Alfaro decide investigar en dimensiones nuevas y la madera es el único material que permite técnicas muy simples.

Las formas, independientemente del material, no son ajenas a la tradición constructiva, podemos recordar alguna escultura suprematista de Wladyslaw Strzeminski ⁸ o las contemporáneas obras de David Smith tituladas *Cubos*. Y también cabe citar a Oteiza para quien el cubo, como unidad modular esencial, sería tema frecuente en su carrera madura.

También en estas experimentaciones con la masa en formas de paralelepípedos, Alfaro puede apelar de nuevo a cierto subjetivismo figurativo. Este es el caso de obras como *El amante, Amor I y II* (las tres de 1966) que ofrecen explícitas características biomórficas, o simbólicas en *L'amor complet* o *Creu de ciment* (ambas de 1967). Pero la gran mayoría de las obras de este grupo debemos enmarcarlas sin ninguna duda en la más pura abstracción. En ellas (como sucedía con parte de las obras en las que jugaba con la repetición matemática) persigue Alfaro liberarse de contenidos y alusiones a la realidad para situarse en la autonomía de la

retrato de Raimon realizado en 1967 a partir de un dibujo de dos años antes. Y tres series de serigrafías formadas cada una de ellas por tres, nueve y diez unidades: Son las tituladas *Dogma, evolució, anarquia, Del 1 al 9* y *Trobar-se abans de trobar-se*, respectivamente. Realizadas todas ellas sobre papel de 48'5 x 33'5 en el Taller de la Ibersuiza de Valencia hacia 1968.

⁸ Vid. la que se reproduce en AA.VV., *La escultura*, Barcelona, Skira/Carroggio, 1968, p. 149.



pura forma y de la investigación del espacio. Este "despegue" hacia la autonomía del volumen, de la forma espacial, que se percibe con claridad a partir de 1966, podríamos interpretarlo como una búsqueda de mayor libertad puramente artística, voluntariamente desligada a los compromisos éticos. Este sentido de la libertad se expandirá en la década de los setenta, aunque con breves interrupciones más o menos coyunturales.

Perdida cualquier referencialidad externa a la obra, se convierten en rotundas afirmaciones de las formas en el espacio; carentes de cualquier coartada anecdótica o de cualquier expresividad, los volúmenes (cubos o paralelepípedos) aspiran, como las célebras cajas de Donald Judd o los módulos de Tony Smith, a ser objetos específicos que no expresan nada más que el hecho de ser un cubo o un paralelepípedo. Buen ejemplo son *Doble* (1966), *Mòduls 3A*, *Mòduls 3B*, *Composició amb quatre mòduls*, *Composició de cubos*; al igual que *Composició lliure*, *Els quatre punts*, *Expansió ...*, todas de 1967. Dos ejemplos especiales de este grupo serían las *Dos colzes* y *La fàbrica del silenci*, también de 1967. En ellas la madera es sustituida por el tubo de acero de sección cuadrada en forma de L.

2. b. *La escultura como comunicación: la cuestión ética y la semántica artística*

A los significativos cambios que hemos visto producirse en la obra de Alfaro entre 1963 y 1964, tanto en lo que se refiere al plano morfológico (los materiales semielaborados, especialmente la barra de metal), como a la sintaxis formal (que por seguir el símil lingüístico podríamos denominar "conceptualista"), se suma otro cambio fundamental y en gran medida motor de aquéllos: el de la semántica de las obras, el de su nueva carga comunicativa que apela al destinatario y alude a un contexto.

Esta inquietud por acercar el arte a los contenidos sociales no se produce en la práctica de Alfaro de una forma repentina y mucho menos

aislada. Calvo Serraller llega a plantear como la clave simbólica que aglutinó a los artistas más activos y prestigiosos de los años sesenta la famosa máxima "nulla aethetica sine ethica". Dicha máxima se elevó a la categoría de motor justificador de los grandes cambios de la vanguardia artística, asociada así, progresivamente, a la vanguardia política, pues el compromiso político del creador se convirtió en una cuestión esencial.⁹ De ahí que se produjera en general, durante esa época, una apertura al arte referencial que si no supuso una vuelta total a la figuración, sí un intento de recuperación de la realidad exterior a la obra artística, realizada con un objetivismo crítico y testimonial. Un intento general por encontrar componentes lingüísticos válidos para establecer una comunicación eficaz con la mayoría. Algo que ni el informalismo, ni el arte normativo estaban en condiciones de ofrecer. Esta nueva concepción básicamente instrumental del arte sometió a muchos artistas a un verdadero *tour de force*, que en el caso de Alfaro, a la inversa que ocurrió con la mayoría, le llevó a un intento de apropiarse de las motivaciones y fines del arte figurativo sin abandonar la opción analítica.

Y hemos dicho que esta necesidad comunicativa no surgió de forma repentina en nuestro escultor porque desde el principio fue sensible, aunque ello no se tradujera hasta ahora en un cambio de su práctica artística, a las voces que ya en pleno auge del informalismo demandaban un arte con contenido social. Pero esos planteamientos que no obtuvieron una resonancia inmediata más que en el intento normativo, alcanzarán ahora plena satisfacción en el realismo crítico o social; como aquella militante afirmación de Alfonso Sastre en 1957 desde las páginas de *Acento Cultural* en la que se decía que "lo social es una categoría superior a lo artístico".¹⁰ E incluso los cultivadores de la tendencia neoconcreta evolucionaron en varios casos, por ese convencimiento ideológico, hacia un arte realista representado por Estampa Popular. En palabras de Vicente Aguilera Cerni, se pusieron a "expresar", precisamente por su voluntad transformadora, por su intervencionismo social, por su preocupación ética,

⁹ "España (1939-1985): medio siglo de vanguardia", en *Del futuro al pasado*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 114 y ss.

¹⁰ Cit. por JULIAN, Inmaculada, *Diálogo sobre, arte, cultura y sociedad*, Barcelona, Icaria, 1977, p. 67.

por su lucha contra la alienación, por su deseo de conquistar una auténtica libertad."¹¹

Estaba claro que los artistas plásticos eran requeridos por los intelectuales de la izquierda para que incluyeran en sus obras las mismas intenciones que escritores, poetas, dramaturgos o, especialmente novelistas; quienes, con un arma más eficaz como era la literatura y un lenguaje realista, estaban llevando este género a uno de los periodos más interesantes de su historia reciente. Se requería que el artista justificase su testimonio. El crítico Gillo Dorfles en su libro de 1959 *Il divenire delle arti* (traducido al castellano en 1963) llega a afirmar rotundamente: "Solamente quien tenga en cuenta las exigencias éticas presentes y futuras podrá quizá sentar las bases para una nueva estética que no se agote y esterilice en unos argumentos necesariamente abstractos y apoteorísticos." Concluyendo con un criterio de valoración estética pendiente también de lo extraartístico: "creo que el arte, ahora como siempre, no sólo puede y debe ser considerado con su aspecto cultural o erudito, sino también valorado por su indiscutible eficacia moral."¹²

Todas estas propuestas, unidas a las peculiares circunstancias históricas de nuestro país, produjeron un intenso debate sobre las opciones artísticas más coherentes con esa eficacia moral de la que hablaba Dorfles. En esta tesitura muchos artistas sintieron la necesidad de hallar "relaciones cada vez menos ambiguas entre el lenguaje y su recepción, entre la intencionalidad y los efectos de la obra de arte"; lo que les llevó a "entrar en un nuevo sistema de expresión: una 'conversión' artística". Así se expresa Tomàs Llorens en un texto clave para comprender las motivaciones de los cambios estéticos que experimentaron numerosos artistas españoles a comienzo de los sesenta.¹³ Cambios de lenguaje artístico (denominados "conversiones" por Llorens) que les encaminó del

¹¹ Libertad y alienación: ante la IV Bienal de San Marino", en *Posibilidad e imposibilidad del arte*, Valencia, Fernando Torres, 1973, p. 108.

¹² *El devenir de las artes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.

¹³ Nos referimos al capítulo ya citado "Vanguardia y política en la dictadura franquista: los años sesenta", incluido en AA.VV., *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976; especialmente a sus epígrafes 7 y 8, pp. 155-160.

informalismo o el normativismo al campo de las más variadas figuraciones. Ese punto de llegada parecía el más idóneo para los fines perseguidos, pero no estuvo claro desde el principio, ni igualmente para todos, la inviabilidad de la alternativa neoconstructiva. Uno de los protagonistas de este debate, el historiador y crítico Valeriano Bozal publica en 1966 su artículo "Constructivismo y realismo",¹⁴ en el que precisamente reflexiona sobre el conflicto entre ambas tendencias tomando como referente la opción de Alfaro. Parte de la idea aceptada de que tanto el realismo como el constructivismo tienen en común una voluntad de transformación social, pero Bozal -que había apoyado la vanguardia analítica años antes- argumenta que el realismo se encuentra mejor dotado para intervenir en un contexto social concreto, mientras que el neoconstructivismo "no dispone de un lenguaje capaz de suscitar descargas significativas."¹⁵ Y a continuación se refiere a la opción seguida por el propio Alfaro para soslayar esa dificultad: "Esta carencia ha obligado a titulaciones y alusiones formales simbólicas, con objeto de que la obra no quede en puro ente formal. Tal es, por ejemplo, el proceder de Andrés Alfaro."¹⁶

Estamos ya en condiciones de preguntarnos ¿cuál es el grado de la conversión de Alfaro?, ¿de qué modo se opera el cambio en su trayectoria? En primer lugar creemos que no será necesario extenderse en argumentar que asume personalmente estas llamadas a un compromiso más explícito, pero, en cambio, será interesante detallar de qué modo responde a ellas. Porque a diferencia de la mayoría de compañeros de generación, Alfaro se resiste a que esa conversión implicase un abandono del lenguaje clásico de la vanguardia (fundamentalmente abstracto) y sus principales concepciones (como la experimentación objetiva), en pos de un arte más comprensible y popular. Alfaro intentará alcanzar la pretendida eficacia social explicitando más el contenido de las obras permaneciendo fiel a su lenguaje de herencia constructivista. Y esta es la razón profunda de la mayor depuración formal que hemos comentado en el epígrafe anterior.

14 *Artes*, 74, Madrid, marzo 1966, pp. 7-12. Este es otro texto clave para la comprensión de este momento.

15 *Op. cit.*, pag. 11.

16 *Ibidem*.

En el texto citado, también Tomás Llorens toma como punto de referencia para explicitar el fenómeno de las "conversiones" la práctica de Alfaro, oponiéndola a la de autores como Ibarrola o Monjalés, cuya "conversión" supuso un cambio sustancial en el léxico de su lenguaje, mientras que Alfaro mantiene su continuidad. Si en el caso de los primeros su nueva actitud podrá verse como un retroceso (en algunos casos lo fue) respecto a lo que la vanguardia artística española había aportado hasta el momento, con la contrapartida de un mayor acercamiento al contexto concreto; Alfaro, que había conseguido con notable esfuerzo personal entroncar su obra con un lenguaje artístico de vanguardia, no parece dispuesto a desconfiar de la "función social" de la vanguardia, más bien cree que esas otras propuestas plásticas podrían ser contemporáneas pero no modernas. La peculiar "conversión" de Alfaro se opera del siguiente modo. A un nivel sintáctico se producen ciertos cambios en el léxico, al cambiar de materiales y también en las relaciones de estos entre sí, al hacerse más sintéticas, más estrictas. Pero es en el nivel semántico donde propiamente se produce el cambio mediante la expresión de contenidos intencionales de carácter social. Unos contenidos que en ocasiones van dirigidas a un contexto concreto. Del siguiente modo lo explicaba Llorens:

"En 1963 Alfaro encontró una solución a su problema. 'Convertirse' sin interrumpir la continuidad del desarrollo de su léxico de formas plásticas. Se trataba, simplemente, de establecer una nueva relación semántica, con una denotación concreta, dirigida a un contexto social concreto -el pueblo valenciano-, que venía a superponerse al significado 'normal', 'ortodoxo', propio de una obra de investigación plástica." ¹⁷

Alfaro se pregunta entonces ¿hasta qué punto esta fidelidad a un lenguaje tenía que estar en radical oposición a un arte comprometido? ¿Acaso sus esculturas no suponían una intervención real del espacio, integrándose en una realidad urbana, convirtiéndola en un lugar de intercambio de procesos humanos y sociales? En modo alguno termina por aceptar que la fase de la construcción racional sólo tenga razón de ser

¹⁷ *Op cit.*, p. 158.

tras el momento de la denuncia. Conociendo la trayectoria seguida hasta entonces, su "conversión" no tenía por qué producirse en términos abruptos, simplemente acentúa paulatinamente el carácter denotativo y expresivo de sus obras, puestas al servicio de contenidos más concretos, a diferencia de la expresividad más difusa y lírica de la etapa anterior. Para ello emplea una referencia denotativa más o menos explícita en los títulos, junto a ciertas relaciones icónicas entre dicho contenido y la imagen de la pieza. Respecto a las diversas estrategias de esta voluntad comunicativa y el grado de pertinencia entre el plano formal y los contenidos referidos volveremos más adelante.

En realidad esta evolución de Alfaro es el lógico resultado de la misma voluntad que animaba ideológicamente su primera etapa artística, aquella confianza en un arte racional, pero de una razón histórica a medida del hombre. Una voluntad de compromiso que se trasluce ya en obras de los primeros sesenta que Alfaro titula, inspirándose en Sartre, *Caminos de libertad*, por ejemplo.¹⁸ Porque, tal como expresamos en epígrafe 1c de esta tercera parte, la herencia constructivista se recibe en España con toda su carga ideológica, y la convicción consiguiente de que perderse ésta, la práctica artística derivaba necesariamente hacia la pura abstracción dirigida a la belleza trascendente y eterna.

Un texto personal de Alfaro, de comienzos de los años sesenta, da cuenta de hasta qué punto es consciente de este debate y cómo éste repercute en la apertura hacia un nuevo periodo en su actividad:

"Los problemas sociales de nuestro tiempo son demasiado importantes para dejarlos a un lado tal como yo lo estoy haciendo, no es posible que los hombres conscientes de los

¹⁸ Poner en 1960 a una escultura un título alusivo a J.P. Sartre era un gesto inequívoco de inconformismo. De hecho, recuérdese, por ejemplo, que en 1965 cuando Arnau Puig, siendo presidente del Cercle Maillol de Barcelona, pretende titular la exposición "Convergencias entre el pensamiento y la política actuales" como "Homenatge a J.P. Sartre", la censura lo veta. El catálogo de la muestra, que fue muy significativa en el contexto catalán del arte comprometido, A. Puig reflexionaba precisamente sobre el arte y el compromiso político y los límites plásticos de la obra comprometida, refiriéndose expresamente al ejemplo de Sarte. Vid el fragmento recogido por MIRALLES, F., *L'època de les avantguardes, 1917-1970*, t. VIII de *Història de l'art català*, Barcelona, Edicions 62, 1989, p. 278.

problemas que nos rodean diariamente nos apartemos de ellos como si no nos concernieran. [...] ¿Hemos de apartarnos de los problemas propios y exclusivos del arte, y ponernos a disposición de los problemas de todos, tal como hicieron los constructivistas rusos (Tatlin, etc. ...) o muchos artistas actuales? Pero sinceramente ¿son mejores los que hacen un arte dedicado exclusivamente a los problemas sociales? No, sinceramente no; hasta se da el caso de que muchos hacen uso de este compromiso como trampolín. No son los mejores artísticamente, plásticamente, pero lo son humanamente y esto me preocupa. Me preocupa porque yo no estoy entre ellos, porque yo estoy preocupado por estos problemas, pero mi arte es una cosa aparte, lo dedico a ellos pero no responde a ellos, exclusivamente a ellos, lo dedico a todos, irremediamente a todos, y responde a este todo ¿Es presunción, tal vez ingenuidad, hipocresía? Si lo fuera, pienso que es auténtica, que es humana.

Lo que sí está claro es que no hay otros valores estéticos que los humanos, que no hay valores eternos en arte." ¹⁹

Aunque con dudas Alfaro continuará en esencia por el camino iniciado años antes, a pesar de vivir de cerca el proceso de transformación hacia el realismo de amigos muy próximos como Mojalés y compartir en gran medida la sinceridad de sus preocupaciones. Sin embargo sus reticencias a esa transformación colectiva son de la más variada índole. En marzo de 1963 a la pregunta de un crítico sobre su opinión sobre la nueva figuración contesta: "Más que una auténtica preocupación de crear algo nuevo, me parece que responde a una renovación con carácter comercial." ²⁰ Y la lectura en 1964 del libro de Alexandre Cirici, *Art i societat*, en el que se descalificaba abiertamente el arte comprometido desde una estricta militancia ideológica, termina de convencerle. En concreto Cirici rechazaba la valía moral del artista como medida de valor para su obra:

"Es lícit de demanar l'enrolament de l'home per una causa de tots, i és lícit d'expressar que aquest enrolament afecti tot el seu ésser, àdhuc l'energia creadora; pero es absurd de voler projectar, realitzar, definir ni valorar l'obra, si no és per pures exigències de la plàstica i de la funció constructiva, funcional o comunicativa a complir. Hi pot haver artistes catòlics o comunistes, però l'art no pot ésser catòlic ni comunista: pot ésser

¹⁹ Borrador mecanografiado sin fecha. Archivo personal del artista.

²⁰ RODRIGUEZ ALFARO, "Andreu Alfaro ...", *Informaciones*, marzo 1963, p. 12.

bo o dolent a qualsevol fi a què sigui destinat." 21

Por todo ello, y por su profundo convencimiento de que el arte siempre debe mirar al futuro (lo que implica necesariamente la investigación de nuevas formas) es por lo que Alfaro renuncia a transformar su lenguaje para alcanzar una mayor justificación social. Pero ¿existía otra solución? ¿podía desde la escultura operarse una "conversión similar a la sufrida por el medio pictórico? No parecía muy factible, de repente, volver a esculpir en madera o piedra o fundir en bronce, por más que fuera para representar cuerpos de niños hambrientos, trabajadores explotados, represaliados o perseguidos políticos. La repercusión del realismo escultórico era una tarea imposible para un escultor formado en la vanguardia, deseoso de una mayor perdurabilidad para su arte. Como subrayará Nieto Alcaide en 1966, Alfaro "no ataca la alienación, el hambre o la opresión. Prefiere un canto al amor, al trabajo y la libertad de conciencia." 22

Pero ¿cómo articular mensajes mediante un lenguaje artístico de signo innovador? Un pre-requisito que entonces se vislumbraba como necesario era la renuncia de la carga subjetiva y romántica, en la convicción de que los contenidos éticos propuestos por el artista tienen más posibilidades de llegar al espectador por una vía objetiva y un tanto distanciada. Sin duda la demostración en contrario representada por el informalismo se encontraba muy cercana. En efecto, el carácter innovador de éste, de una originalidad personal e intransferible, implicó un alto grado de impredecibilidad, que unido a un orden complejo y sintácticamente muy débil, "no cristalizó -como afirma Marchán- en códigos admitidos por el emisor y el receptor". 23 Ciertamente era costoso conjugar la innovación dentro de la tradición abstracta y la comunicación, pues normalmente a mayor grado de originalidad habrá una consecuente disminución de la inteligibilidad; a no ser que introduzcamos sentidos hipotéticamente extraídos de formas simbólicas, de reducciones formalistas inmanentes en el propio signo ...

21 Barcelona, Edicions 62, 1964, pp. 218-19.

22 "El lenguaje escultórico de Andrés Alfaro", *Artes*, 77, Madrid, junio 1966.

23 *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1986, p. 83.

En el contexto español, aislado del "mundo libre", se acentuó más este enfrentamiento respecto a la falta de conexión del informalismo con la realidad, su carencia de resortes comunicativos, su desviación hacia fórmulas esteticistas. Se advierte así la necesidad de pasar del expresionismo abstracto al arte como comunicación. Muchos creadores (y, con ellos, Alfaro) asumían así aquel principio de Hegel en su introducción a la *Fenomenología del espíritu*, según el cual quien apela al sentimiento, al oráculo interior, a su sentimiento subjetivo y no expresable en términos compartidos, pisotea la raíz misma de la humanidad, cuya afinidad comunicativa desprecia. Ello significaba elevar la comunicación (siquiera por unos años) a un primer paradigma de la actividad artística, reconociendo así el efecto estético no tanto en el nivel de lo subjetivo como en el nivel de lo social.

Pero también en la teoría estética se observa una tendencia a consolidar los dispositivos de distanciamiento frente a toda retórica sentimental, frente a toda huella subjetiva. Obras fundamentales en esta dirección crítica serán las de Max Bense (*Estética*, 1954-60 y 1965; *Desobediencia de las ideas*, 1965) y Abraham Moles (*Teoría de la información y percepción estética*, 1958; *Comunicación y lenguaje*, 1962; y *Sociodinámica de la cultura*, 1967). Si el primer autor rompió con la opción romántica y motivó la estructuración del arte en códigos tan descifrables como cualquiera de los restantes sistemas de comunicación, el segundo propugnó un arte a escala de la sociedad global y no del individuo. En general se gestó una nueva preocupación teórica por el concepto de arte como lenguaje, como lenguaje distinto y diferenciado de otros sistemas de signos, pero intentando detectar su organización y funcionamiento con métodos tomados de la lingüística, la psicología, la teoría de la imagen o de la propia ciencia. Para muchos se trataría, en definitiva, del auge del estructuralismo frente a un debilitado pensamiento existencialista que es lo que venía, en definitiva, a poner en cuestión el concepto de vanguardia y el declive del arte abstracto en general, que estaba rozando el peligro de la academización.

La evolución de la escultura que nos ocupa se inscribe en esta línea. Alfaro siempre ha confesado supeditar cualquier experimentalismo, cualquier reflexión sobre la forma y sobre el espacio, a la consecución de un fin, que no es otro que la de ser contemporáneo a su propio tiempo. Lo explicaba él mismo al periodista Elfidio Alonso en 1965:

"Realmente, en esta primera etapa yo tuve unas mayores preocupaciones de tipo estético y formal. Justificaba el lienzo en blanco y doblar un hierro buscando efectos más o menos 'bellos'. Aquí, como es fácil imaginar, existía un peligro: el de amanerarse. Algo que le ha ocurrido a Oteiza.

- Y, entonces, Andrés Alfaro dejó estas piruetas formalistas para buscar un lenguaje capaz de colmar estas preocupaciones vitales; un vehículo eficaz para dar salida a su temperamento; unos materiales idóneos que pudieran convertirse, en las manos del escultor, en ese lenguaje que todo artista procura crear con el fin de comunicarse con otros y de comunicar sentimientos e ideas.

- Sí, siempre me ha preocupado esto de la comunicabilidad." ²⁴

"Escultura deu ser un llentguatge", insistirá por las mismas fechas. ²⁵ Si Kandinsky había afirmado en 1912 (aunque en la práctica se apartó de este principio) que "la misión del artista no es el dominio de la forma, sino la adaptación de la forma aparente al significado supuesto", Alfaro tendrá claro que la forma de sus esculturas "tiene que tener una finalidad. Una finalidad en la obra misma y en su destinación." ²⁶ Una preocupación que se acentúa ahora y precipita su peculiar "conversión", pero que ya se encuentra presente desde 1960 en su voluntad por significar conceptos, por comunicar. En algunos escritos personales de hacia 1961-62 este deseo aparece de forma explícita:

"Expresar ¿qué?

Ya no se trata de expresar sentimientos, desgracias, etc. Ahora nuestro mundo es algo común para todos, todo tiene un valor

²⁴ "Andrés Alfaro, un notable escultor español", *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, septiembre 1965, p. 7.

²⁵ BOSCH CRUAÑAS, Lluís, "Andreu Alfaro. Escultor valencià", *Ancora*, 903, San Feliu de Guixols, 30 septiembre 1965.

²⁶ PORCEL, Baltasar, "Andreu Alfaro y sus hierros enhiestos", *Destino*, 1616, Barcelona, 21 septiembre 1968, p. 32.

universal, lo más individual no interesa. Sólo aquello de lo que los demás participan puede servir." 27

Es exactamente la misma idea que subyace en su texto del homenaje que el grupo Parpalló rindiera a Velázquez en 1961: "El arte, como en otras épocas, se divide entre la expresión y la razón; pero siempre con la preocupación de ser entendido." Esta voluntad encuentra (ya sobre 1963) una justificación más acusada: su afinidad con el resurgir nacionalista valenciano que entonces experimentaba entre los jóvenes universitarios un insospechado incremento. Esos dos elementos (générica ansia de comunicación y voluntad de incidir en el contexto social inmediato) fuerzan definitivamente a Alfaro a construir su propia "gramática" personal de comunicación (siempre fiel al léxico formal normativo preexistente en su obra). En 1985 explicará retrospectivamente este proceso en los siguientes términos:

"A partir de 1964 comienzo [...] a realizar una obra más intimista. [...] es el tiempo en que mi país parece despertar y reconocerse a sí mismo, y esta toma de conciencia tiene una gran importancia en mi trabajo. [...]"

En este entorno descubro los materiales industriales como unidades aisladas con significados propios, y sólo la situación como los coloco, los miro o los hago mirar a los demás les da su sentido. Las relaciones son mínimas, dos cosas se juntan: es el amor; dos elementos juntos al final de su recorrido se separan largamente y es la libertad. Así de una forma muy subjetiva y casi espontánea, me voy confeccionando una especie de sintaxis formal, seguramente demasiado personal, la cual no llega a transpasar más allá de un grupo de personas que se interesan por mi trabajo.

Sin embargo, yo tengo un recuerdo muy feliz de ese momento y creo que, sin él, mi obra posterior no se entendería. Fue entonces cuando con mis materiales empecé a hablar, a intentar explicar lo que pasaba a mi alrededor: era el *Pop*, el tiempo de las imágenes de comunicación de masas. Yo sentía también unos grandes deseos de comunicar a los demás mis anhelos, mis esperanzas." 28

27 Manuscrito sin fecha. Archivo personal del artista.

28 Ponencia al seminario de la UIMP de agosto de 1985. "Decía Klee que cuando ...", en AA.VV., *El arte visto por los artistas. La Vanguardia española analizada por sus protagonistas*, Madrid, Taurus, 1987, p. 23.

En efecto, a partir de 1961, ya habían comenzado a aparecer en las obras ciertas referencialidades figurativas o conceptuales, que acabarán formulándose en una suerte de simbolismo conceptual mucho más explícito, implicado directamente con las convicciones éticas. Recuérdese, ya en 1962, la obra titulada *Victoria de la Bahía de Cochinos*. De inmediato la crítica capta esta voluntad y singularidad del hallazgo de un lenguaje artístico eficaz pero no tendencioso ni de estricta militancia ideológica. Nieto Alcaide -sin duda, un observador advertido- explica en 1963 que "Alfaro llegó a la escultura porque vió que con ella podía escribir con la forma, hablar con el metal y retratar una situación real sin acudir al representativismo o a la alegoría. Por eso su escultura es más un lenguaje que un idioma concreto, más un sistema que una técnica." ²⁹ Pero con la contemplación del pleno desarrollo posterior de ese lenguaje no figurativo, precisará más la propuesta de Alfaro frente a los realismos:

"Sin representación, Alfaro ha realizado una obra plenamente realista, más efectiva que las anteriores, porque su lenguaje se ha hecho más sintético y claro, más eficaz y concreto. El lenguaje escultórico de Andrés Alfaro llega, con estas obras, a tener una claridad tan directa como la expresión hablada." ³⁰

Dos párrafos más arriba hemos aludido a un fenómeno que, interiorizado por Alfaro tal como comentamos en su trayectoria personal, influyó poderosamente en esta orientación de su escultura hacia la comunicación social: la voluntad de contribuir en la transformación de un contexto histórico concreto -el del pueblo valenciano-, que se convierte en gran medida en el destinatario ideal de sus obras. Añadiéndose al significado normal u ortodoxo de su investigación plástica este otro significado adicional extraído de la comunidad en la que decide integrarse el artista. Tomàs Llorens dedicaba a este aspecto uno de los apartados de su primer texto sobre Alfaro:

"Un home que viu dintre una comunitat determinada no sols geogràficament (la llum, el clima, la proximitat de la mar ...), sinó històricament, amb unes circumstàncies sociològiques,

²⁹ "La escultura de Andrés Alfaro", *Aulas*, 4, Madrid, junio 1963, p. 18.

³⁰ "El lenguaje escultórico de Andrés Alfaro", *Artes*, 77, Madrid, junio 1966, p. 11. Este era precisamente el párrafo con el que concluía Victor M. Nieto su artículo.

econòmiques i, fins i tot polítiques que conficionen la seva vida de cada obra. [...]

Aquest esforç restarà com a troballa de llenguatge, d'un llenguatge, però, que ens ha de dir alguna cosa, que ens ha de remetre, en darrer terme, a aquelles problemes comunitaris." ³¹

Se trataba en definitiva, por usar el título más que significativo de una de sus esculturas de 1964 de erigirse en *La veu d'un poble*, de transformar plásticamente las vivencias y la trama cívica y social que deseaba articularse en torno a conceptos como el nacionalismo o la modernización del País Valenciano. Una nueva conciencia que culturalmente no sólo ofrecía la aportación plástica de nuestro escultor, sino hitos tan significativos como las aportaciones de intelectuales (*La llengua dels valencians* de Sanchis Guarner se publica en 1960 y *Nosaltres els valencians* de Fuster en 1963). Ocurría entonces en el País Valenciano como si los círculos culturales recordasen aquellas palabras de Schelling a Hegel en 1796: "Mientras no hayamos transformado las ideas en obras de arte carecerán de interés para el pueblo". Era el comienzo, como ahora ya sabemos, de un conflictivo camino desgraciadamente no concluso. Pero Alfaro nos muestra así una de las características más importantes que el arte contemporáneo ha querido incorporar, y que no es otro que la ampliación de las formas de expresión de la experiencia privada en busca de nuevos contenidos de signo colectivo, inscritos en un presente inmediato; alcanzando así la misión de toda obra artística: la conversión de la experiencia solitaria en experiencia solidaria con un tiempo concreto.

Ahora bien, se impone una pregunta que el propio Alfaro se planteó más de una vez: ¿era posible construir un lenguaje plástico para alcanzar estos objetivos mediante imágenes abstractas, mediante lo que hemos dado en llamar la continuidad de un léxico constructivista? Una cuestión clave en la génesis del arte moderno planteada por Hans Sedlmayr en estos términos: ¿es posible todavía una adaptación de lo aparente al significado no aparente, sobre la base de un arte no figurativo?

³¹ "La vida d'escultor d'Andreu Alfaro ...", en cat. exp. *Alfaro*, Valencia, Concret Llibres, 1965, p. [4].

³² Este importante representante de la Escuela de Viena defiende que esta adaptación es posible, si bien bajo determinadas condiciones pues las dificultades son importantes. La pintura y escultura abstracta tiene mayor capacidad para significar, ya que su *forma aparente* es mucho más difusa, subjetiva y admite mayor margen de arbitrariedad. Esta indeterminación, esa labilidad intrínseca del arte no figurativo que es su mayor desventaja cuando se pretende comunicar, es adaptada y transformada por Alfaro mediante el empleo de formas que guarden leves relaciones analógicas con el contenido intencional de la obra. Esas analogías son como restos figurativos (muy leves, sutiles, símbolos en ocasiones, formas icónicas que sugieren ideas o conceptos abstractos ...) que tienden *puentes* entre lo aparente y el significado no aparente. Esta es la solución de Alfaro: la búsqueda de formas analógicas que pongan en relación el mundo de los sentidos con el de las ideas, entre las formas de lo aparente y el contenido que se pretende comunicar. Esto, claro está, tiene sus limitaciones. La primera es la necesidad de advertir de la existencia en la obra de esos significados no aparentes con el objeto de activar la habilidad descodificadora del contemplador. Y la segunda, la poca precisión a la que se puede aspirar ya que los significados que admiten vehicularse de manera artísticamente razonable con una obra aparentemente abstracta son necesariamente muy generales. Por ello se requieren otros elementos de apoyo que en el caso de Alfaro son fundamentalmente los propios títulos de las obras. Esta componente -en palabras de Joan Fuster- "en lugar de ser un añadido 'literario', es el enunciado del contexto intencional -y en ocasiones, 'histórico'- del que surge la escultura". ³³ El título denuncia lo que se oculta tras la imagen y precisa su significado primario, aunque dentro de unos márgenes en gran medida épicos o líricos como libertad, amor, fraternidad, conmemoración, homenaje ... Por lo que resulta válida para estas obras la afirmación de Sedlmayr de que este tipo de arte no figurativo es una *variante moderna de la alegoría* que, como ella, aspira a una ilustración de contenidos abstractos inexistentes en la realidad objetiva. Con la peculiaridad -como

³² *La revolución del arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 35. 1ª edición alemana de 1955.

³³ "Un art com el d'Alfaro ..." en cat. exp. *Alfaro*, Barcelona, Sala Gaspar, 1965, p. [4].

ya veremos- que en Alfaro esas relaciones analógicas pueden oscilar entre las codificaciones simbólicas y los restos figurativos propiamente dichos.

Este signo del arte moderno tal como lo formula Sedlmayr no es en modo alguno ajeno al contexto español de estos años. Valeriano Bozal planteará respecto a Alfaro la misma problemática: ¿cómo hacer una escultura moderna (abstracta y experimental) que sea al mismo tiempo comprendida y aceptada por la colectividad? ³⁴ Y la solución, junto a la integración real en el espacio urbano, la halla en el contenido simbólico de las piezas. En éste y otros textos que abordan la cuestión, la escultura de Alfaro se presenta como una síntesis de las dos fidelidades en conflicto, la fidelidad a los principios de la "vanguardia auténtica", y a las convicciones éticas, o dicho de otro modo, una síntesis de las dos grandes corrientes de la plástica contemporánea, la abstracción y la figuración. Así se expresaba Alexandre Cirici en su primer artículo sobre el artista, donde tan acertadamente le otorgaba el calificativo de "no-figurativo realista". ³⁵ En este sentido se pronunciará el propio escultor, contemplando con cierta perspectiva esta definición de Cirici referida a esta etapa concreta, en una entrevista que mantuvimos en 1986:

"Yo creo que soy figurativo siempre, siempre estoy queriendo decir cosas. Lo que ocurre es que no soy figurativo como son los otros, como no soy abstracto de la forma que lo fue Julio González, digamos que él iba añadiendo y yo voy quitando. La figuración consiste en el fondo en *representar sentimientos*." ³⁶

Alfaro coincide aquí con una aseveración de Oteiza en su *Quousque tandem!* ... según la cual es la presencia o la ausencia del tema lo que diferencia a la escultura figurativa de la abstracta. ³⁷ Pero, en este

³⁴ Vid. "Artistas españoles contemporáneos. Andrés Alfaro", *La Voz de Galicia*, La Coruña, 24 julio 1964; y "La escultura popular de Alberto Sánchez a Andrés Alfaro", *Aulas*, 26-27, Madrid, 1965, pp. 24-27.

³⁵ "Andreu Alfaro", *Serra d'Or*, 10, Abadía de Montserrat, octubre 1964, pp. 28-31.

³⁶ MARTIN, J., "Andreu Alfaro. Idea y forma: la línea", *Abalorio*, 12, Sagunto, primavera-verano 1986, p. 59.

³⁷ Las palabras de Oteiza son claras a este respecto: "La escultura cuando se muestra sin tema, como puro problema, es lo abstracto. En cuanto esta estructura se acompaña del tema, puede parecer abstracta la obra, pero es sólo hasta su entera comprensión y

periodo, Alfaro no suele partir de la realidad visible, objetiva (eso vendrá después, ya en los años ochenta) sino de las *ideas* (el tema, en la terminología de Oteiza), aunque también encontramos (especialmente entre 1966 y 1969, cuando trabaja con elementos modulares o estructuras de repetición) obras estrictamente formalistas que no aspiran a una comunicación precisa o, en otros casos, la alusión figurativa se añade *a posteriori*, una vez advertida el parecido visual de la obra (como *El pardalot*).

Cuando en la gestación de la obra intervienen esas ideas conceptos más o menos abstractos es muy común que su inteligibilidad se apoye, además de en el elemento literario que es el título, en la combinación de una información visual de nivel abstracto (los elementos básicos que componen la imagen y sus relaciones mutuas) y un nivel que roza en algunas obras el universo de los símbolos codificados. Así lo reconoce el propio autor: "Sí, necesariamente se trata de una expresividad muy general, simbólica. De ahí que el título sea una ayuda para aclarar su significación." ³⁸ Esta es la solución más perfecta de Alfaro al dilema expresado en párrafos anteriores por Sedlmayr o Bozal: la comunicación mediante signos convencionales comunmente aceptados, es decir, los símbolos. Lo había anunciado con palabras muy precisas Vicente Aguilera Cerni en su texto para la exposición de 1963 en la Sala Neblí, cuando la "conversión" de Alfaro estaba a punto de expresarse plásticamente en las obras de la nueva etapa:

"Convertir en lenguaje el repertorio formal de la escultura no figurativa: tal es el problema que se plantea en las obras de Andrés Alfaro. [...]"

Sin volver la espalda al mito tradicional de la 'belleza' abstracta -concebida aquí como equilibrio, perfección, serenidad y pureza-, se quiere condensar algo extraído de lo real, un mensaje, un contenido, tal vez tan sólo una palabra, una emoción.

Estamos, pues, ante el producto de una ecuación aparentemente imposible cuyos factores son la identidad

es entonces que se ha vuelto figurativa". (*Quosque tandem! ...*, San Sebastián, Auñamendi, 1963. 3ª ed. de 1975, p. 79).

³⁸ FUSTER, Joan, "Alfaro, un escultor con razones", *Destino*, Barcelona, 5 octubre 1963.

abstracta de lo 'bello' -que irresistiblemente intenta escapar de la servidumbre del tiempo- y la vocación por el contacto con las contradicciones concretas de lo temporal [...]

El resultado de esta doble apelación solamente puede ser uno: el objeto significativo que alcanza la jerarquía del símbolo cuando logra unir la nitidez de su contextura formal con el significado propuesto." ³⁹

Aguilera adelanta así esta peculiar "conversión" de Alfaro que consiste en que si en la primera etapa sus esculturas eran preferentemente signos significantes en un contexto espacial, en esta segunda etapa, las esculturas pasan a ser significantes en un *contexto histórico*. Una evolución en el plano semántico que ya vimos tuvo su consecuencia en el plano formal pues el despojamiento de la materia no es sólo un deseo impreciso de elementalidad sino un recurso premeditado para hacer más claro el lenguaje de los símbolos. ⁴⁰ Esta pretendida adecuación entre ambos planos la explicó Cirici aludiendo al principio de Christopher Alexander, según el cual los esquemas teóricos se parecen a la morfología del diseño. Formulando esta evolución desde el punto de vista de la teoría de los modelos, "se podía decir que Alfaro se planteó unos modelos teóricos y que, a través de un modelo operativo [...] llegó a la realización que no sólo servía de comprobación de la validez del modelo teórico sino que se le parecía radicalmente". ⁴¹

Estamos ya en condiciones de concluir este epígrafe reflexionando, precisamente, sobre las estrategias en que se apoyan las obras de Alfaro para conseguir esa pretendida eficacia comunicativa. Dicho de otro modo, ¿cuáles son las relaciones entre el significante y el significado que hacen posible su comprensión? Unas relaciones que, por lo que llevamos dicho, deben plantearse preferentemente en unas simbolizaciones de base lógica. Un hecho que observamos en las piezas más representativas. Veamos cuáles son estas estrategias.

³⁹ "Convertir en lenguaje ...", en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Sala Neblí, 1963, pp. [2] y [4].

⁴⁰ Así lo percibió con claridad la crítica. De este mismo modo se expresaba, por ejemplo, A. del CASTILLO al comentar la primera muestra individual del periodo ("Alfaro en Sala Gaspar", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 24 de abril 1965; y *Goya*, 68, Madrid, septiembre-octubre 1965).

⁴¹ "Reflexión sobre Alfaro", en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Universidad Complutense, 1981 p. 93.

1.- En primer lugar la estrategia puede basarse en el empleo de un lenguaje formal que no llegue a la abstracción total, que conserve lo que Hans Sedlmayr llamaba restos de la *realidad figurativa*. Estas formas de realidad significativa, basadas en una pertinencia analógica entre el signifiante y el significado, puede ser de carácter pseudo-figurativo o pseudo-icónico (es decir que el signo imita al objeto o posee algún rasgo común con él), aunque será la conclusión final de un título la que ratifique *a posteriori* esta intencionalidad comunicativa que no necesariamente ha intervenido en su gestación. Así tenemos obras, ya en la primera etapa, del tipo *Com el bou, Com el mar, o El pardalot* (las tres de 1960). En *Els espanyols* (1960) observamos un caso especial ya que no existe una relación objetiva entre el contenido intencional al que alude el título y su forma, pero figurativamente sí que advertimos un resto de imitación pues la plancha parece reproducir una hoja de papel arrugado que comienza a abrirse. Connotaciones figurativas (aunque con una derivación probablemente simbólica) ofrece *L'arbre de la vida* (1965). También este hilo figurativo puede unir la obra con otra imagen artística como ocurre en *Si em mor* (1966) con respecto al *Gálata moribundo*.⁴²

2.- Bastante más interés tendrá en este momento cuando la analogía con el mundo natural incida muy estrechamente con una voluntad simbólica que trasciende la referencia figurativa. Son las obras que plantean un contenido simbólico pero motivado en una analogía del tipo natural. Así, el amor puede tener una invocación simbólica con dos barras en contacto o que se retuercen o una representación figurativa mediante una pareja que se abraza. Pero puede también explorarse la vía intermedia que consiste en la representación del concepto mediante unidades abstractas que puedan aún percibirse como síntesis de figuras naturales. En la representación abstracta compuesta por dos barras, el escultor puede imprimir *gestos* o *huellas* de lejana figuración, por ejemplo, situando una detrás de otra y dejando a la de atrás una separación por la

⁴² Una cita artística que únicamente tras una advertencia del propio autor adquiere cierta verosimilitud, debido a la extrema sintetización de las formas y a la lejanía que la separa del referente.

mitad de toda ella y explicitando la alusión al hombre y la mujer, respectivamente, con un título denotativo como *Adán i Eva* (1964). Hay casos en que la pertenencia analógica entre forma escultórica y contenido puede ser aún más explícita, por más que el título juegue una imprescindible función *desveladora* o *ratificadora* (según sea nuestro conocimiento del lenguaje del autor): si encontramos una escultura constituida por una barra de metal arqueada sobre la que sitúa tangencialmente otra en posición recta y el título es *Un altre amor* (1964) la imagen física de la relación homosexual explícita es evidente. Un caso similar (aunque con motivaciones simbólicas completamente diferentes) es el de *My black brother* (1965). Si tal título va unidos a dos piezas juntas pero autónomas, que describen una torsión semejante a la de *Monument a l'amor*, y ambas presentan un distingo importante como el de su diferente color (blanco/negro), resulta posible una relación lógica con la deseable fraternidad entre los hombres sin exclusiones debidas al color de la piel.

Alfaro insiste mucho en estas posibilidades de las formas a medio camino entre la síntesis figurativa y la significación simbólica a partir de esculturas integradas por dos unidades. Quizá el ejemplo más claro lo tenemos en *Els amants* (1966), dos unidades perpendiculares perfectamente acopladas que describen una curva y que evidencian la complementariedad de los cuerpos masculino y femenino, la unión, la intimidad, etc. Además, la obra presenta una novedad, la masa, que facilita aún más la comprensión de la corporeidad. Muy similares son *Amor I* y *Amor II* en las que (sea su primera versión en madera o la de mármol de 1981) la imagen de corporeidad y referencia física al acto amoroso prueba la eficacia de este sistema comunicativo de Alfaro, sobre el que se fundamentará gran parte de su nueva escultura de los ochenta.

Con el *Homenatge a Picasso* (1966) la leve carga figurativa se alía a una de tipo cultural, de mito cultural casi, pues los cilindros de diferente diámetro y longitudes representan indicativamente el célebre tema del ojo tan identificado con el genial pintor. Pero como se habrá advertido la apreciación de analogías que den pie a una interpretación lógica del significado, es decir, motivada, es bastante subjetiva. En este

límite se encuentran piezas como *Un poble en marxa* (1967), pues su contenido intencional de carácter simbólico puede verse explicitado en la figuración del acto (múltiple, colectivo general, grupal) de caminar juntos mediante el conjunto de pletinas que parten de posiciones sucesivas pero separadas para unirse hacia adelante en una sola.

3.- Pasamos ahora a la tercera estrategia de Alfaro: se trata de la construcción de símbolos efectivos, en los que se han perdido prácticamente cualquier relación analógica con el mundo natural. La relación entre la forma y el contenido es convencional, una convencionalidad que no llega a la total arbitrariedad pues, como ocurre con muchos símbolos, su convencionalidad proviene de alguna significación primaria en el ámbito visual de la forma o en el de la cultura. En el caso de las obras de Alfaro el sentido se explicita con el título que hace de puente para la descodificación. Estas características se advierten muy bien en *Monument a l'amor* (1963), en donde la idea de unión espiritual y física se representa con una imagen casi arquetípica de dos barras delgadas que ascienden esbeltas después de una torsión en la parte inferior. *Tothom* (1964) seguirá un procedimiento semejante pues el concepto de unidad de un colectivo abstracto se representa mediante una sucesión de barras de diferente longitud que giran alrededor de un único eje. Pero siempre resulta difícil precisar estas analogías que presuntamente motivan el símbolo en la mente del autor. *Homenatge a la llibertat de consciencia* (1964) nos parece que tiene una construcción más abstracta, cuyas analogías entre la idea expresada en el título y su conformación física no parece residir más que en un acto arbitrario de su creador. Igual que *Parlem d'amor* (1965), una pletina con un par de torsiones en su parte baja que se inclina por el centro de un modo libre y suelto, y que parece recordar aquellas obras de los primeros sesenta con alusiones genéricas. Alguna pertinencia simbólica mayor quizá encontremos en *Vull amor i llibertat* (1965) o *L'amor complet* (1967), en esta última la contención formal y la ausencia total de restos figurativos no podía ser mayor. Se trata de un simple cubo, sólo que construido con dos tipos diferentes de madera cuyo perfecto ensamblaje de uno en el otro simboliza la plena unidad de dos seres que siguen, sin embargo,

conservando su individualidad representada por la contraposición de sus coloraciones. ¿Existen indicios objetivos en la obra para lecturas de este tipo? , ¿o se trata, por el contrario, de codificaciones simbólicas estrictamente subjetivas que no se apoyan en ningún tipo de racionalización inteligible? El propio Alfaro (abandonada ya esta concepción de la comunicación artística) responde en 1971 a la cuestión:

"Si bien es cierto que cada individuo tiene peculiaridades de comprensión, creo que por pertenecer a una especie que tiene 50.000 años de historia, tenemos características comunes de funcionamiento que no podemos olvidar.

Por eso creo que ante una obra, aparte del plano puramente visual, hay una simbología que se capta enseguida mediante la forma." ⁴³

4.- Pero existen también, en cuarto lugar, obras cuya carga comunicativa se manifiesta en la sola voluntad del artista, verbalizada en el título, pues en ellas sí que se ha perdido cualquier grado de pertinencia o motivación lógica que sostenga ese contenido. Únicamente se manifiesta una concreción o voluntad subjetiva, difícilmente descodificable por el espectador porque no incluye ni restos figurativos ni codificaciones simbólicas. Este puede "participar" por la vía de la sensibilidad en la comprensión del carácter normalmente *votivo*, de homenaje, que el escultor ha querido brindar a un personaje, hecho o anhelo colectivo. Algunas obras del primer periodo ya contenían esta manifiesta intencionalidad, pretendidamente más concreta que en los casos anteriores, pero menos justificada racionalmente. Son sus homenajes a Miguel Hernández (1960), Joan Fuster (1961), Jorge de Oteiza (1961), Boccioni (1960), Antonio Machado (1961), Salvador Espriu (*Inici al cantic*, 1966) o al Che Guevara (1967).

Referencias más explícitas a hechos concretos encontramos en *Victoria de la Bahía de Cochinos* (1961) o en *Homenatge al Vietkong* (1966) pero sus formas son totalmente arbitrarias respecto a estos hechos o ideas.

⁴³ HIX, Juan, "Conversación con Alfaro", *Correo de Andalucía*, Sevilla, 13 marzo 1971, p. 17.

Un caso especial dentro de este conjunto de obras que presentan contenidos intencionales concretos (en relación con un determinado contexto cultural) quizá lo constituyan algunas piezas como *Dos pobles, dues veus* (1964) o *La veu d'un poble* (1964) cuya conformación, su diseño -aludiendo a la teoría antes citada de Christopher Alexander- se asemeja al "modelo teórico" que pretende representar.

Pero, aun siendo objeto de nuestra atención en este apartado las obras concebidas con un contenido comunicativo, es evidente que existen muchas otras que no presentan esta intencionalidad, o al menos no nos costa. La clave para tal deducción nos la ofrece el título. En tales casos éstos remiten a rasgos descriptivos de su forma o del mismo soporte material de ésta. Esta descripción puede ser de diverso tipo:

- a) Puede aludir al material empleado. Unos títulos que se emplean casi exclusivamente en la etapa anterior: *Filferro* (1958 y 1959), *Planxa amb talls* (1960 y 1961), etc.
- b) Puede aludir a las figuras geométricas representadas. También son muy frecuentes en la primera etapa: *El cercle i dues linies* (1959), *Cercle amb tall* (1961), etc. Pero también aparecen con frecuencia entre 1966 y 1968, cuando un conjunto de obras totalmente abstractas de notable interés: *Deu rectangles* (1966), *Rectangles* (1966), *Cilindres* (1967), *Mòduls* (1967), *Poliedres* (1967), etc.
- c) Puede, incluso, atribuir acciones animadas a la obra. Algo que también se da exclusivamente en los primeros años (*Força*, 1959; *Desenvolupament*, 1960 o *Estàtic*, 1960). En algunos casos se puede subjetivizar prácticamente esa referencia a la dinámica de la obra (*Espai lliure*, 1959 o *Expansió múltiple*, 1960). En la segunda mitad de los sesenta únicamente encontramos los casos de *Expansió* y *Composició lliure*, ambas de 1967.

Podemos resumir diciendo que en una proporción mayoritaria de las obras de esta segunda etapa existe una relación intencional entre el contenido de la misma y su forma física, y que esta relación puede adoptar -tal como hemos visto- dos sistemas de analogías:

- a) Una analogía natural, cuando la imagen de la obra conserva algún resto figurativo con el referente; o, incluso, cuando el contenido de aspiración simbólica tiene aún una motivación en los elementos formales de la obra.

- b) Una analogía simbólica, cuando la relación entre la imagen de la obra y su contenido intencional está basada únicamente en connotaciones formales o perceptivas propias de la psicología de la percepción; o cuando ni siquiera se da esa relación hasta cierto punto lógica entre ambos planos y el contenido guarda con la forma una vinculación exclusivamente subjetiva.

En cualquier caso, parece incontestable en esta etapa la concepción por parte de Alfaro de la escultura como un medio de comunicación inscrito en un contexto socio-cultural concreto. Esta voluntad significativa, la intencionalidad de transmitir contenidos, le ha llevado a rechazar sistemáticamente su pretendida adscripción a corrientes esteticistas con una preocupación fundamentalmente sintáctico-formal y una muy débil vocación semántica. En los setenta se preocupará de marcar distancia con el arte óptico y el cinético (como abordaremos en el capítulo siguiente), pero ya en este momento, cuando las obras se consideran cargadas de funciones primariamente comunicativas, Alfaro no desaprovecha la primera ocasión que se le ofrece para precisar sus diferencias para con una versión del *arte programmata* italiano, propiciada por Argan bajo la denominación de "nueva gestáltica". Una corriente que en principio se presentaba como una salida lógica a las investigaciones normativas desarrolladas en España por el Equipo 57, y que por extensión podría serlo también para algunos artistas como Alfaro, o así lo creyeron

algunos críticos españoles como Aguilera Cerni.⁴⁴ Sin embargo, él rechaza el calificativo de gestáltico por las mismas razones que rechazará posteriormente su inclusión en el cinetismo: por la inmanencia hacia la que derivan estos movimientos. En ellos -según la opinión más generalizada- sus mismos efectos plásticos se convierten en sustancia y fin de la obra, algo inadmisibles para un escultor que con tanto esfuerzo ha pretendido hacer de su obra un lenguaje de comunicación sin ar de lado la investigación de nuevas formas. La oportunidad se presentó con motivo de la Bienal de San Marino de 1963 a la que participa Alfaro y en la que Giulio Carlo Argan avala la necesidad de las investigaciones experimentales de carácter neoconcreto ejemplificadas por el Gruppo Uno de Roma (surgido con su directa participación el año anterior) haciendo extensiva esta tendencia a artistas españoles como el Equipo 57, Manuel Calvo o Andreu Alfaro. Este, por el contrario, disiente con claridad de esta opinión. Así, por ejemplo, cuando se presenta al año siguiente, mediante carta, a una galería de Hannover, Alfaro deja clara su posición al respecto:

"En la última Biennale de San Marino, el Sr. Argan marcó, para él, dos nuevas tendencias del arte después de la caída del informalismo. El Sr. Argan tiene la costumbre, desde hace tiempo, de hablar 'a priori' del arte, lo cual le convierte en un profeta, para algunos 'sagrado'. Dijo que las dos nuevas tendencias eran, en términos generales, el 'pop art' y la 'gestáltica'. El, desde luego, está con la 'gestáltica', lo cual es lógico dada su mentalidad. A mí me incluyeron en la 'gestáltica'.

Deseo explicarles a ustedes, ya que al realizar mis obras pretendo ser consciente de lo que hago y por qué lo hago, que no estoy de acuerdo con la 'gestáltica' y, por lo tanto, no participo de las razones que mueven a estos artistas en la realización de sus obras. Para mí, la experiencia como finalidad única de la obra de arte no me interesa. El arte es un lenguaje, los medios que se utilicen deben estar supeditados al fin propuesto, pero nunca los medios deben ser el fin. Esto constituyó la muerte del informalismo cuyo único fin acabó siendo la materia por la materia."⁴⁵

Su voluntaria inmersión en una situación histórica y social muy

⁴⁴ "Libertad y alienación: ante la IV Bienal de San Marino". Publicado en 1963, ahora en *Posibilidad e imposibilidad del arte. Comentarios en el tiempo*, Valencia, Fernando Torres, 1973, pp. 85-111.

⁴⁵ Borrador sin fecha de la citada carta. Archivo personal del artista.

concreta ("Me interesa el progreso científico y la lucha de clases", dirá en otro párrafo), le impide, en efecto, adoptar una estética que ve como una reformulación de la teoría del "arte por el arte"; pese a compartir con ella fuertes principios y evidentes parecidos formales. Una proximidad que fue señalada unos años después por el propio Alexandre Cirici cuando señala la parcialidad de la primera exposición MENTE al excluir del "arte gestáltico-cinético" -así lo denomina Cirici- figuras del arte catalán como Alfaro.⁴⁶

Nos encontramos ahora en condiciones de abordar la proximidad formal de la escultura de Alfaro realizada en los sesenta con el minimalismo. Un hecho que no se detectó en aquel momento por la nula incidencia que este movimiento eminentemente anglosajón tuvo en el ambiente artístico español; pero de haberse señalado, nos atrevemos a suponer que criterios muy similares a los esgrimidos respecto a la nueva gestáltica, le hubieran llevado a reivindicar una libertad creativa sin encasillamientos.

2.c. El "minimalismo emotivo" de Alfaro

En 1970 Juan Eduardo Cirlot presentaba con total rotundidad a nuestro autor como el primero y principal cultivador en España del minimalismo. Estas eran sus palabras:

"Debe considerársele como el primero y principal de los plásticos que en España han trabajado dentro de la tendencia llamada 'minimal art', aunque su obra tienda más a la valoración del ritmo lineal que la de los escultores anglosajones de la tendencia. Alfaro practica una plástica de suma simplicidad desde hace cuando menos una década, y se ha mantenido en todo momento fiel a ella."⁴⁷

⁴⁶ Serra d'or, 105, Abadía de Montserrat, 15 junio 1968, p. 121.

⁴⁷ En *Diccionario Universal del Arte y los Artistas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1970, t. I, pp. 14-15.

Una opinión muy similar sostenía, años después, el también historiador y crítico Marín Medina en su historia de la escultura española contemporánea, la única existente por el momento. No dudando en considerar que la escultura de Alfaro se encontraba mucho más próxima al minimalismo que al propio constructivismo, basándose igualmente en la extrema simplicidad formal de las piezas.⁴⁸ Esta mención al minimalismo en relación con esta etapa de la trayectoria de Alfaro la encontramos en otras fuentes de los años setenta (muy probablemente porque es entonces cuando este movimiento se da a conocer en nuestro país) y aunque sólo fuera por eso cabría que nosotros aquí le prestásemos alguna atención; más cuando pensamos que la comparación puede ser un recurso de clarificación crítica muy adecuado.

Pero sobre esta apreciación es menester que hagamos, de entrada, dos aclaraciones. La primera es que así como con respecto al constructivismo existe una vinculación de continuidad consciente y voluntaria en intenciones y medios plásticos, la aplicación de criterios formales para unir el término *minimalista* a la escultura alfariana es una operación de la crítica necesariamente realizada *a posteriori*, y no debe entenderse nunca como un intento de constatar influencias inexistentes. La segunda es que, a pesar que a la plástica española no le afectase ese desarrollo, no es de extrañar que la crítica mentase una salida "natural" al neoconstructivismo como fue en otros contextos artísticos el *minimal*, para un artista que había adoptado soluciones formales que se aproximaban (por más que fuera inadvertidamente) a dicha corriente; y ya desde las obras de 1959-60, cuando ensayaba la "mínima materialidad" de sus alambres y primeras láminas. Un hecho detectado por Cirici cuando se refirió a la "operación de catarsis", de purismo radical, que traslucían aquellas piezas y la afirmación del escultor de que "nada es tan bello como la nada". Y que bien podía dar pie para que se explicase su obra dentro del *proceso de desmaterialización* que busca el arte occidental tras la postguerra, comenzando por la abstracción postpictórica, que sigue con la corriente minimalista y desemboca en el conceptual.

⁴⁸ *La Escultura Española Contemporánea (1800-1978)*, Madrid, Edarcon, 1978, p. 34).

No obstante, la adscripción de Alfaro al minimalismo estuvo fundada en apreciaciones más estrictamente formales, como demuestra la justificación de Cirlot cuando lo señala como representante de esta tendencia en España, y advierte la mayor variedad morfológica de sus obras. ⁴⁹ A razones similares alude Llorens para señalar la relación:

"Por otra parte, este repertorio se encuentra tan 'trabajado', que, desde el punto de vista 'léxico' las obras de Alfaro resultan bastante próximas a las de esa derivación anglosajona de la vanguardia que un poco más tarde empezó a circular bajo la etiqueta de 'minimalismo'." ⁵⁰

A los materiales industriales, a la ejecución impersonal y su perfectibilidad, se refiere Cirici en una crítica de 1977 para justificar un tercer nivel de lectura que conecta sus obras con el lenguaje del minimal, después de señalar su vinculación a la tradición constructivista y sus semejanzas con el cinetismo. ⁵¹ También un crítico informado como Gassiot-Talabot mencionaba en relación con las obras de Alfaro una "una formulación minimalista" por su relación con la totalidad del espacio. ⁵²

¿Cual es la opinión del artista sobre esta afinidad "sobrevenida"? En primer lugar, de natural sorpresa y cierto escepticismo ante una posible interpretación desenfocada de su obra. En 1985 revisa la trayectoria de estos años y se refiere a este aspecto: "Años más tarde me sorprendió leer que en aquellos momentos yo había sido un precursor del *Minimal*. Yo estoy convencido de que nunca me propuse hacer *Minimal* y hasta casi después de los setenta no sabía ni que existiera." ⁵³ De hecho, críticos e historiadores del arte contemporáneo coinciden en señalar que el periodo de pleno desarrollo del *minimal art* se produjo entre 1964 y 1968; aunque sus primeras manifestaciones en EE.UU. puedan retrotraerse hasta la década anterior.

⁴⁹ *Arte del siglo XX*, Barcelona, Labor, 1972, t. I, p. 171.

⁵⁰ "Vanguardia y política en la dictadura franquista: los años setenta", en AA.VV., *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 159.

⁵¹ "Alfaro al aire libre", *Batik*, 35, Barcelona, junio-julio 1977, p. 26.

⁵² "Retrospective Alfaro", *Opus International*, 74, París, otoño 1979.

⁵³ "Decía Klee que cuando ...", en A.A.VV., *El arte visto por los artistas*, Madrid, Taurus, 1987, p. 24.

No parece gratuito observar que el minimalismo nacerá en Estados Unidos bajo razones similares a las que impulsaron en Europa el movimiento neoconcreto y en España el intento normativo, al que se adscriben las primeras obras de Alfaro. Es decir, una reacción frente al expresionismo abstracto norteamericano o al informalismo europeo; una reacción en definitiva frente al subjetivismo expresionista, frente a la creación plástica no sujeta a un orden, a un trabajo de previsión intelectual y formal. La escultura minimalista, que goza de un lugar privilegiado en la tendencia, impone un orden espacial nuevo definido por la sobredimensión del objeto. De un objeto de volúmenes geométricos llevados a su rigor formal más extremo, y construido con materiales rudimentarios de procedencia industrial ligeramente transformados mediante técnicas igualmente industriales. Sus creaciones, acentuando el orden, la norma, la lógica del montaje ..., se basan en una estética fría y neutra, exenta de subjetivismos o significados explícitos.

Estas fueron algunas de las características básicas de las "estructuras primarias" que mostraron en 1966 artistas como Carl André, Dan Flavin, Donald Judd, Sol Lewitt o Robert Morris, y que guardan sorprendentes coincidencias en los modos de concebir y construir materialmente la obra por parte de Alfaro. Claro que existen -como indicaremos acto seguido- divergencias importantes que atañen fundamentalmente a la ausencia en él de sobredimensionamiento y a la presencia, por contra, de una semántica más explícita. Insistiremos en que se trata de una aproximación morfológica y no de una filiación estilística estricta, y esto por una causa obvia, pues si en Europa el *minimal art* apenas tuvo influencias, en España su recepción es prácticamente inexistente hasta bien entrados los setenta. Pero tal proximidad, en términos teóricos, no parece tan sorprendente, habida cuenta el profundo parentesco del *minimal* respecto al constructivismo clásico, aunque no puedan establecerse dependencias directas. Es en este parentesco natural donde se aquillitan las similitudes de Alfaro; es decir, en el común interés por el mundo tecnológico, por la potenciación de la presencia física de los materiales en cuanto tales, la coincidencia en los procesos de

diseño de la obra *en frío*, etc. Y en términos históricos, una demostración de que el neoconstrutivismo podía tener derivaciones hasta asemejarse con el minimal nos la ofrece el *Katte Kunst* (arte frío) o el *estructurismo* inglés; que tienen en común con él la utilización de fórmulas matemáticas o elementos numéricos para estructurar la obra, a veces en combinación con algún elemento fortuito resultante de una casualidad planificada, con el objeto de configurar imágenes perceptivas simples e, incluso, de una extrema banalidad aparente. Algo que podemos ver reflejado en algunas obras de Alfaro, claramente opacas desde el plano semántico, como *Triangles, Quadrats, Mòduls*, etc.

Desde esta perspectiva historiográfica resulta comprensible el hecho de que, atendiendo exclusivamente determinadas cualidades de la imagen de algunas obras de Alfaro, puedan emitirse comparaciones con el minimalismo. De tal podría calificarse su fuerte voluntad de razón y fría impersonalidad de ciertas obras. El empleo deliberado y experimental de nuevos materiales industriales siguiendo sus cualidades específicas. Al igual que la pureza y autonomía artística, fuera de cualquier adherencia ajena a su particularidad formal o conceptual, que pone en sus esculturas. O también podría motivar esta adscripción el empleo similar de sistemas seriales o modulares siguiendo ejes de simetría. De hecho, si recordamos las primeras críticas formales de finales de los cincuenta y primeros sesenta, esta radical elementariedad de la obra, es decir su grado tan bajo de diferenciación y la cantidad de "trabajo artístico" tan escasa que contenía, motivó en un principio parecidos niveles de incompreensión en el público que la obra minimalista. La gran diferencia, el puente que podía salvarla del aislamiento, era la significación. Que esa gramática visual tan sencilla se debiera a una economía de medios para favorecer al máximo la unión de significante y significado, para evitar cualquier particularidad añadida a la materia o a la forma que estorbase la descodificación del mensaje comunicativo. Esta estrategia de comunicación (que ya hemos abordado en el punto anterior) fue la empleada mayoritariamente entre 1964 y 1966. En la semántica de la obra es donde reside la profunda diferencia entre Alfaro y los escultores minimalistas.

Pero no conviene precipitarse tampoco deduciendo de ello una oposición radical respecto a ese plano de la obra. El contenido de su escultura se distancia igualmente que la minimal del psicologismo de la escultura precedente, rechaza con parecida firmeza la opinión de que las descargas emotivas del artista legitimaban formalmente una obra, y tiende a un fortalecimiento del elemento impersonal con vistas a una percepción más neutra del objeto. Sólo que ese cambio del centro de atención escultórica desde la psicología a la percepción, esa voluntad en dirigir la experiencia entre la obra y nosotros a un plano exterior a nosotros mismos, lleva a los minimalistas a situarla en el contexto físico e histórico del arte, que es el que funciona como contenido; mientras que Alfaro lo plantea en un contexto histórico y social, que es el que funciona prioritariamente como contenido de la obra. La obra minimalista no vehicula otras significaciones ajenas a ella misma o en todo caso a su inmediato contexto artístico. No vehicula ninguna significación allende de su presencia en el espacio, como expresión neutra de la forma, como expresión concreta de los materiales. Frank Stella afirmará: "mi pintura se basa en el hecho de que en ella sólo se ve lo que hay". En Alfaro, en cambio, las formas elementales son el producto de una reducción para conseguir un simbolismo de fundamentación lógica, bien en la apropiación de símbolos codificados, en analogías formales con modelos teóricos, o bien en restos figurativos como si hubieran sido devorados por formaciones plásticas más elementales.

La presencia de esos restos de la figura humana convierte a ciertas obras de Alfaro en verdaderas "metáforas del cuerpo" -como las llama Llorens-⁵⁴, que al aproximarlas a la tradición estatuaria, las sitúan en las "antípodas de la escultura *minima*".⁵⁵ De este modo lo apunta recientemente el propio escultor: "Mi trabajo podría ser calificado como precursor del minimalismo, pero sólo por su apariencia: yo hablaba de Adán y Eva, de un pueblo en marcha, contaba cosas, y los minimalistas rechazaban esa actitud."⁵⁶ En la obra minimal la falta de un contenido

⁵⁴ "Des dels límits de l'Escultura", en cat. exp. *Alfaro*, Valencia, IVAM, 1991, p. 54.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ FERNANDEZ-CID, Miguel, "Andreu Alfaro ...", *Cambio* 16, 1039, Madrid, 21 octubre 1991, p. 118.

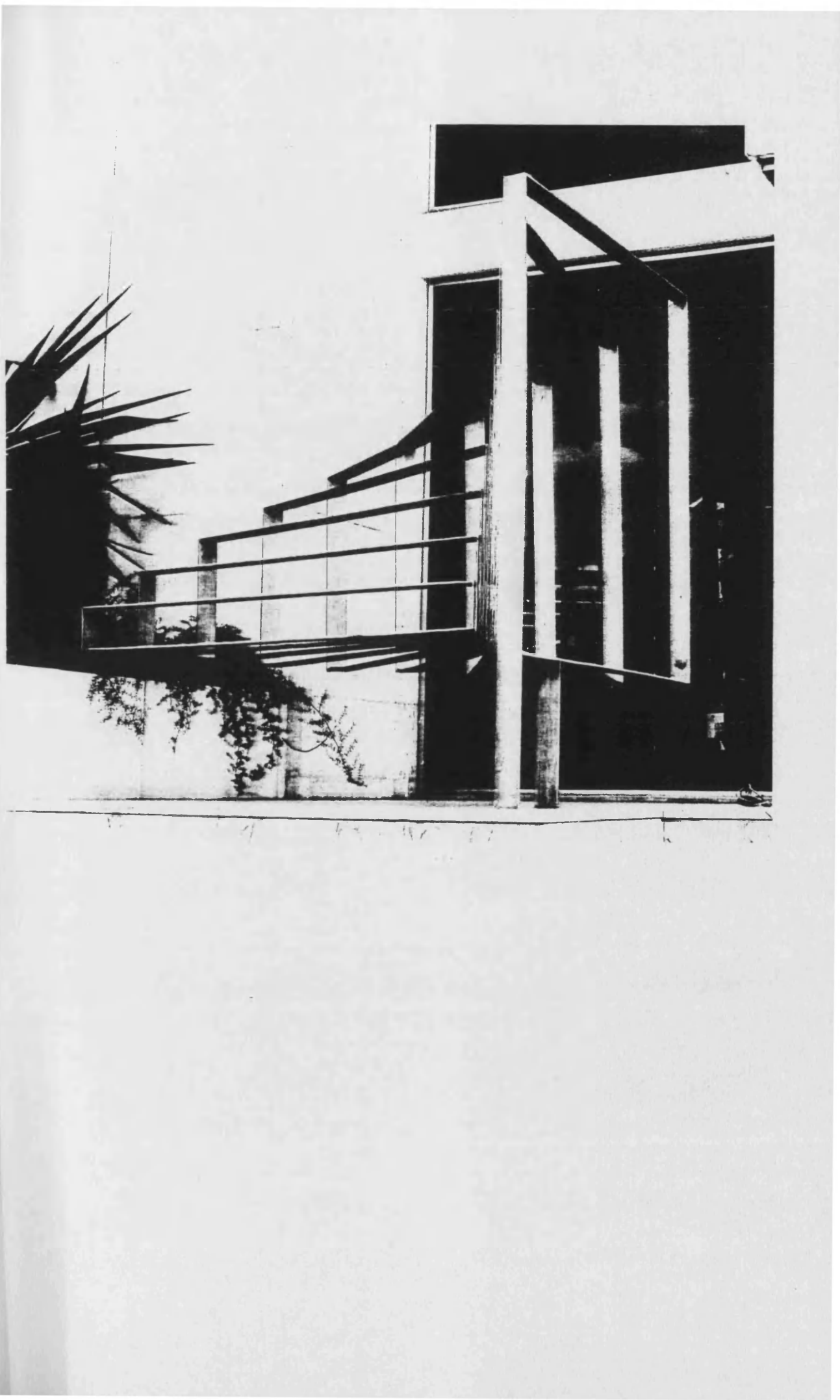
"verdadero" es sustituido por el concepto de contenido como forma, color, materia o su relación "agresiva" con el espacio circundante mediante un sobredimensionamiento del objeto.

Esta "dilatación" del objeto tridimensional es, junto a la significación, la otra diferencia sustancial del minimalismo con respecto a Alfaro, una diferencia que no tiene que ver con las formas sino con su dimensión, con su escala. Los minimalistas inauguran una concepción totalmente nueva de las relaciones entre el espectador y la obra de arte que renueva sustancialmente el modo de percepción estética. Como señala Margit Rowell, "el arte minimal tiende a hacer coincidir la percepción del objeto con la percepción fenomenológica que el espectador tiene de su propio cuerpo en tanto que realidad física en el espacio".⁵⁷ Los minimalistas crean una escultura de tamaño inusual hasta entonces, subrayando los efectos de *presencia*, de *evidencia* que se imponen de tal manera al espectador que le obligan a plantearse los términos de su relación perceptiva.⁵⁸ Este nuevo carácter se plantea virtualmente en la gestación de las obras de Alfaro en los primeros años, especialmente en algunos de sus proyectos de integración en el espacio natural, pero esa ruptura de la escala a la que también parecían apuntar las fotografías de bocetos, no llegó a efectuarse salvo en alguna escultura pública ya reciente. Creemos, por tanto, que esta ausencia del desbordamiento dimensional en la práctica escultórica de Alfaro es la diferencia más sustancial frente a la poética del minimal, por encima de cuanto atañe a la significación y a la forma.

Y para probar nuestra afirmación nada mejor que recordar la inclinación de Alfaro por el empleo de puras formas de geometría primaria para la construcción de un grupo de obras entre 1966 y 1968 que portan títulos tan opacos, significativamente hablando, como: *Módulo*, *Tres módulos*, *Tres A*, *Tres B*, *Los cuatro puntos*, *Cubos*, *Doble*, *Poliedros*,

⁵⁷ En cat. exp. *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, París, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 131.

⁵⁸ En estos términos se expresa MADERUELO, Javier, *El espacio raptado*, Madrid, Mondadori, 1990, pp. 45-46.



Composición libre, Triángulos, Cuadrados, Cilindros ... ⁵⁹ La figura cúbica interesó también a Alfaro como "un compromiso de claridad, rigor conceptual, literalidad y simplicidad",⁶⁰ un modo de llevar al extremo el deseo de rigor formal y experimentación dentro de una sistemática muy precisa. Así como el uso de formas estandarizadas muy simples, no figurativas y generalmente de carácter geométrico, bien en una configuración de una imagen concentrada o repetidas en un sistema constituido según un principio claramente visible como los cánones, las progresiones o los sistemas modulares. ⁶¹ Pero ninguna de estas obras consumarán una ocupación del espacio en detrimento de su carácter de objetos artísticos ajenos a su entorno circundante; mientras que en el minimal la función genuina de la escultura consiste en apoderarse y ocupar un espacio, cuando una percepción de la obra en estrecha oposición con el mismo. Únicamente encontraremos una aproximación a estos planteamientos dialécticos entre la escultura y su entorno en la escultura pública de Alfaro, como se verá en la cuarta parte.

2.d. La incorporación de la técnica del diseño a la creación escultórica

Llegamos así a lo que dimos en llamar, al comienzo de este capítulo, el nivel pragmático de la escultura de Alfaro en la segunda mitad de los sesenta. Es decir, su inmersión en un universo o contexto en los que el creador y el espectador hallan un elemento de acuerdo o complicidad en la realidad de una dimensión tecnológica, de diseño y proceso industrial que impone la renovada tradición artística y, sin duda, el entorno

⁵⁹ Transcribimos los títulos de las últimas obras tal como figuran en la relación de la exposición de la Dirección General de Bellas Artes celebrada en noviembre de 1967, algunos de los cuales han sufrido leves variaciones.

⁶⁰ Con estas palabras explica Suzi GABLIK el sentido del *cubo epistemológico* en la estética minimalista ("Minimalismo", en STANGOS, N., ed., *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza, 1986, p. 202).

⁶¹ Bajo el poderoso protagonismo del sistema en la obra minimalista, organizó el crítico Lawrence Alloway en 1966 la exposición del Guggenheim "Systemic Painting" en cuyo ensayo introductorio (editado posteriormente en BATTOCK, G., *Minimal Art. A critical Anthology*, Nueva York, F. P. Dutton, 1968) sugirió el término "arte de la imagen única" para estas obras en las que la variedad formal está regida por una sistema de reglas impuestas por el artista, fáciles de deducir mediante una observación empírica.

histórico mismo.

De nuevo Alfaro nos transmite el eco de una fidelidad a la vanguardia constructivista, a su opción por aplicar al arte nuevas actitudes frente a la obra, que deja de ser un objeto artesanal, manejado e identificado por los sentimientos personales y por la huella manual del artista, para pasar a convertirse en el producto de la incorporación de una metodología tecnológica, entendida siempre como instrumento liberador del hombre. Y no se trata de una simple invocación metafórica. Alfaro incorpora los procesos industriales en el sentido más literal que le es posible, y en aquello que les es intrínseco: la concepción de la creación artística como un proceso mental consistente en determinar la forma en coherencia con los materiales a emplear y su proceso de construcción mecánico.

El diseño se contempla como el vaso comunicante entre las posibilidades de una nueva escultura y su relación con las formas de producción dominantes en la sociedad industrial. Alfaro actúa de nuevo fiel a un principio que parece una constante en su trayectoria: salvar sucesivas barreras entre la tradición escultórica moderna y la dialéctica de la cultura contemporánea que él mismo vive.

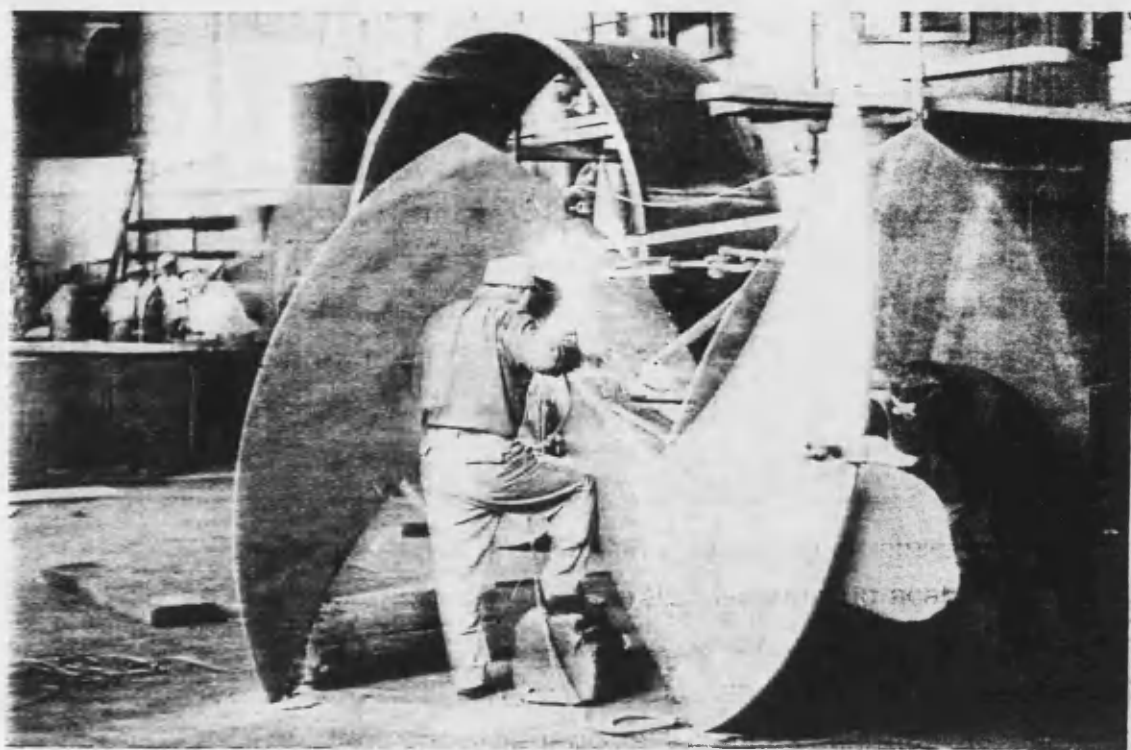
Tomàs Llorens, en el ensayo que escribe con motivo de la exposición de la Dirección General de Bellas Artes en 1967, teoriza ampliamente, desde un punto de vista crítico y semiótico, sobre este aspecto. Pero, en síntesis, concluye que en este nivel, en el de la incorporación de su metodología, en la asimilación en la creación artística de los procesos propios del diseño industrial, era en donde se produce el más claro encuentro de la obra de Alfaro y de su voluntad estética con la sociedad que le rodea. Ya no serán únicamente los significados, motivaciones o simbolismos líricos o colectivos. El nivel práctico de la *factura*, de los materiales y de su proceso es la respuesta más adecuada y eficaz para romper los esquemas de subjetividad romántica de la escultura anterior, y aventurar verdaderamente una nueva etapa para el arte:

"Las exigencias de racionalización de la ejecución material del objeto-obra de arte, coinciden totalmente con las de cualquier otro objeto destinado a otras funciones. La afirmación de este principio, [...] se muestra ilustrativamente en las obras de Alfaro, con un alcance polémico que sólo puede entenderse en función de [...] los prejuicios relativos a la unicidad e irrepetibilidad de la obra de arte y a la canalización casi fetichista del 'carácter' impreso en la obra por la mano del artista. En este contexto polémico, la economía de medios (y la ausencia de efectos más o menos artesanales) en el acabado de los materiales, la simplicidad de los soportes, etc., se convierten en programáticos, alcanzando en cierto modo, por sí mismos, el nivel de los contenidos de significación."⁶²

Lo nuevo y significativo de esta apuesta de Alfaro en esta su segunda etapa artística, se acrecienta si la encuadramos en un contexto como el español, social y tecnológicamente poco desarrollado, en el que difícilmente podían fructificar propuestas de transposos arte-ciencia. Desde luego Alfaro, una vez más, no se siente satisfecho con una mera investigación racional o formal que se extinga en ella misma. Su preocupación por el diseño de la obra tiene, como todas sus opciones estilístico-formales, una razón más allá de ella misma. Y esta no es otra que implicar su escultura en un proceso de integración-modificación de la cotidianidad humana, en su hábitat urbano y ciudadano. Es evidente que esta tendencia, llevadas a sus últimas consecuencias, se desarrollarán en los setenta -aunque con una pérdida notable en la semántica de la obra- y en la producción de esculturas monumentales, aunque intentando no desembocar nunca en una estética del diseño. Con esta idea esperanzada cerrada, precisamente, Valeriano Bozal el comentario sobre Alfaro en su *Historia del Arte en España* cuando ya se podía pasar balance de esta etapa y alumbraba el natural de la siguiente:

"Sin caer en los planteamientos 'artísticos' del diseño que, según veíamos antes, resultaban inoperantes, la escultura de Alfaro ofrece una alternativa de naturaleza positiva: su preocupación por utilizar materiales y modos de producción industriales y el destino y función de las piezas introduce el arte en un horizonte -creación del entorno- colectivo bien distinto al

⁶² Llorens, T., "Trayectoria de la obra ..." en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1967, p. [14].



minoritario que suele caracterizar a estos dominios."⁶³

El diseño y el método industrial no serán un fin en sí mismos, sino un instrumento para crear una nueva sintaxis de elementos y materiales con los que perseguir, un eficaz lenguaje artístico que comunique conceptos y transforme espacios. La técnica es un nuevo lenguaje de entendimiento social, es una nueva configuración del mundo. De modo que también desde el punto de vista ético, desde el punto de vista de un nuevo lenguaje para una nueva situación social, la tecnología es una necesidad. Recordamos una frase de Giménez Pericás que viene al hilo de lo que decimos y quizá nos acerque a una visión del particular tan distante de la presente: "Posiblemente el arte popular de nuestra época, 'arte proletario', se definirá así mismo como un arte industrial, un arte eminentemente tecnológico."⁶⁴

Es de este modo como encuentra Alfaro una manera de ser "realista" contraponiéndose, sin embargo, a la nueva figuración. Es realista porque da testimonio concreto de la labor constructora del hombre, porque define la época de la que es testigo con su elemento más representativo: la técnica. En ese sentido sus obras son realistas y la opción por la técnica es un modo diferente de responder a la realidad, de usar en su relación con ella unos medios de comunicación acordes con el momento histórico. "La técnica te liga con la sociedad actual" -afirmará el artista-. Su empleo convierte a la obra en "un reflejo más real del mundo [...]. No concibo cómo alguien pueda desarrollar la actividad que sea al margen del tiempo histórico en que vive."⁶⁵

Claro que estas concepciones, llamadas por algunos "teoría del reflejo", ni es nueva en este momento del arte ni en la trayectoria de Alfaro. Varios movimientos de la vanguardia histórica prestaron especial atención a este asunto, en especial constructivistas y el *Bauhaus*, que rehabilitaron la función de la máquina frente a las condenas del arte decimonónico. Y

⁶³ *Historia del Arte en España*, Madrid, Istmo, 1972, t. II, p. 184.

⁶⁴ "Despersonalización del Arte y Sociedad", *Acento Cultural*, 11, Madrid, abril 1961, pp. 37-44.

⁶⁵ PORCEL, B., "Andreu Alfaro y sus hierros enhiestos", *Destino*, 1616, Barcelona, 21 septiembre 1968, p. 32.

todavía fertilizan el panorama teórico del que arranca Alfaro, como ya se ha visto. Pero esta actitud optimista frente a la técnica, intrínsecamente moderna, ya en los sesenta encuentran en otras latitudes serios reproches. A mediados del decenio, por ejemplo, se está produciendo en Estados Unidos una contestación al minimalismo de artistas como Richard Serra o Eva Hesse, para quienes la noción de progreso dista mucho de adscribirse a la alianza del arte y la técnica.

Ahora bien, incluso antes de que el postminimalismo opte por esta actitud recelosa del progreso técnico-científico, en la misma España de los cincuenta en que la sociedad del bienestar era una absoluta quimera, coincidiendo con el auge artístico del informalismo, se afianza también un cierto microcosmos cultural refractario a la contaminación del mundo del arte por los conocimientos de la nueva sociedad industrial.⁶⁶ Se producía así una especie de rebelión contra el constructivismo histórico, desde una consideración del hombre determinado por una espontaneidad ontológica, vitalista, muy individual. Se enlaza así la tradición aformal y expresionista con una suerte de protesta contra la revolución industrial y con una renovada defensa del concepto romántica del artista, sublimada por la inspiración y el genio. Decimos esto para advertir la dimensión de ruptura que las ideas de Alfaro poseían en el contexto español, máxime cuando en nuestro país no abundaban precisamente los artistas preocupados por la técnica misma a la cual subordinar los materiales. Más bien, escultores o artistas reconocidos como Chillida o Tápies que habían descubierto "la expresividad dramática de la materia pura" (en palabras del propio Alfaro).⁶⁷ Para él, en cambio, resultaba una opción incomprensible continuar esa concepción artesanal de la creación artista en una sociedad industrializada; o en todo caso una opción equivocada, motivada por una satanización de progreso.

Una consecuencia lógica y coherente de la ruptura con las concepciones artesanales de la práctica artística mediante la incorporación

⁶⁶ Cfr. MACHÁN FIZ, S., *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1986, pp. 82-83.

⁶⁷ *Ibidem*.

real de la máquina y los procesos del diseño industrial, es el cuestionamiento de la obra como "pieza única". Porque si el "aura" de la obra de arte, ese ritual casi religioso que impone, está basado en el concepto de objeto único e irreptible, cuando (como ocurre en las obras de Alfaro) la única de sus cualidades "artísticas" consiste ya en su proyecto, en el *design*, nada impide la reproducción indeterminada de esa idea en la que reside la artisticidad. ¿Por qué no explorar este nuevo horizonte que se abre así el arte? Alfaro se hace esta pregunta recordando un texto de Victor Vasarely y transcribe a uno de sus cuadernos: "Si el arte quiso ayer *sentir y hacer*, hoy puede ser concebir y hacer [...] Si la permanencia de la obra residía, todavía ayer, en la excelencia de los materiales [...], en la maestría de la mano, se encuentra hoy en la conciencia de una posibilidad de *recreación, multiplicación y difusión*." Y como consecuencia decide en 1965 realizar sus primeras obras de serie, los primeros múltiples. En la escultura de Alfaro surgen como consecuencia lógica de su forma creativa, porque la multiplicación por medios mecánicos de una idea plástica no supone una adulteración de su carácter genuino, sino tan sólo la repetición del mismo proceso que hubiera dado como resultado una única obra. Con ello resuelve de forma ejemplar -al menos en teoría- el problema de la *obra de arte en la época de su reproductividad técnica* planteado por Walter Benjamin. Pero además, en el contexto artístico e ideológico que vive Alfaro en aquel momento, el múltiple es una manera de dar respuesta a la socialización de la obra artística, de consumir efectivamente su vocación comunicativa del modo más amplio posible, de integrar el arte en la nueva sociedad de consumo.

Confluyen una vez más, en un aspecto concreto de la práctica artística de Alfaro, como fue su opción natural por la multiplicación de algunas esculturas, razones de orden estrictamente artístico con otras que son fruto de una reflexión más amplia sobre las relaciones del arte con la sociedad contemporánea, configurando un arte en constante transformación por tensiones contrapuestas, pero que logra mantener un difícil equilibrio. Posiblemente por ello nos sigue interesando tan vivamente.

3

La emoción de la técnica (1970-1979)

3.a. Introspección personal en pos de un lirismo visual y tecnológico

A finales de los sesenta Alfaro parece haber llevado su lenguaje artístico a límites precisos. Lo ha depurado formalmente y lo ha amoldado a una semántica visual de interés primariamente comunicativo y simbólico. Toda la energía y el esfuerzo puestos en este segundo aspecto (la utilidad colectiva y social de un mensaje, su inteligibilidad objetiva frente al subjetivismo, etc.) posiblemente le habían hecho descartar una mayor experimentación, casi diríamos delectación, en las formas y estructura de la obra, en que ésta atendiera más a los aspectos visuales, estéticos y lúdicos. Ahora, en los primeros setenta, Alfaro sigue de algún modo el receso, la introspección, el paréntesis que en el vértigo creativo de las últimas vanguardias suponen esta década, ¹ y reactiva las intuiciones experimentales de carácter fundamentalmente visual surgidas ya en la segunda mitad de los sesenta. Con el objeto de desarrollar a partir de ellas una nueva escultura abierta a todas las posibilidades perceptivas, a la complicidad con el espectador, pero sin necesidad de contenidos narrativos, sino extendiendo su propia subjetividad en un cinetismo lírico de estética tecnológica. Lo semántico cederá espacio a lo morfológico y a lo sintáctico, a la experimentación de las capacidades potenciales de aquellas obras como *Deu rectangles* (1966) que constituían sus primeros trabajos de generación de formas geométricas partiendo de un punto o eje.

¹ CALVO SERRALLER (*Del futuro al pasado*, Madrid, Alianza, 1988, p. 136 y ss.) se refiere a la década de los setenta como una etapa de introspección y purga.

En efecto, desde mediados de los sesenta se habían presentado obras estructuradas mediante una repetición, siguiendo un eje de rotación de algunos elementos que variaban ligeramente aspectos formales como la longitud (*Tothom*, 1964) o la forma (*Agulles de Santa Agueda*, 1965). Obras como la citada *Tothom*, o *L'arbre de la vida* (1966), o *El meu poble i jo* (1968) ensayaban ya el modelo de la generatriz. Mientras que las estructuras modulares en madera *Mòduls 3A y 3B* (1967) parecen preludiar las obras del mismo material: *Sis escuadres, tres a tres, Sis escuadres, La mort es perfecta* o *El silenci de les quatre barres*, todas de 1973.

Este proceso de recuperación de aquellas intuiciones no está aislado del contexto artístico más general. Este contexto acaba percibiendo que tanto el vigor constructivo como la anarquía informalista o el compromiso de los realistas, no eran más que modos distintos de puritanismo. Surgen así experiencias artísticas alternativas como las representadas en "Nueva generación" (a partir de 1967), en las que confluían tendencias variadas desde el punto de vista estilístico. Alfaro comienza, casi por la misma época (1966), a distanciarse de la unidireccionalidad de los mensajes sociales y de los lenguajes prioritariamente comunicativos, del intervencionismo típico de las vanguardias en definitiva. Abriéndose a un arte más desenfadado, menos ortodoxo y de tesis, más personal y con un deseo de mayor participación "desinteresada" del espectador. Con ello Alfaro confluye con planteamientos artísticos defendidos por la generación más joven, que rechazan las obras-tesis para elaborar un lenguaje artístico de mayor complejidad e incluso, como asegura por ejemplo Simón Marchán, de mayor ambigüedad y de mayor investigación plástica subjetiva.² Estaba naciendo entonces una nueva pragmática del arte, es decir, una forma diferente de entender la relación del arte con el contexto social. A diferencia de los años sesenta, parecen retroceder las preocupaciones de los artistas por su conexión con el cuerpo social y no es mal vista (más

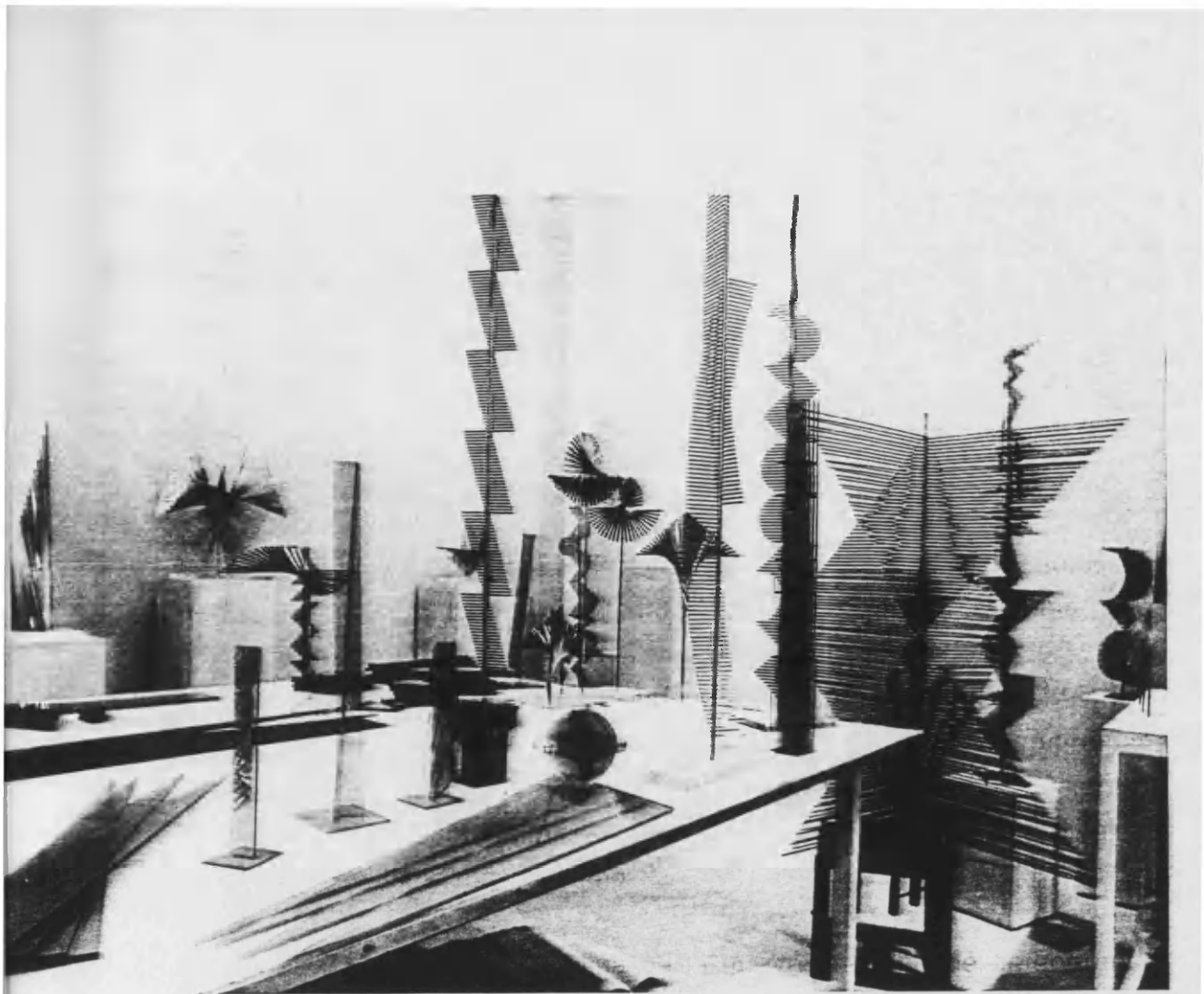
² MARCHAN FIZ, S., "Los años setenta entre los 'nuevos medios' y la recuperación pictórica", en AA.VV., *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pp. 181-182.

bien al contrario) la tendencia a proclamar el sentido revolucionario de apartarse a territorios artísticos más subjetivos, autónomos y experimentales. Claro que para el caso de Alfaro nunca se producirá un desentendimiento total de su realidad o contexto social. Pero alguno de los nuevos principios que predominan en ese momento le afectan y definen para él una nueva etapa. Así su implícita aceptación de la funcionalidad de la obra de arte en la sociedad como objeto estético y no como instrumento de utópicas transformaciones; y su mayor autonomía personal frente a las solicitudes externas.

Alfaro se resitúa como artista ante la realidad y el contexto. Y lo va a hacer mediante la reflexión sobre la sociedad industrial y en concreto sobre la fase de sociedad de consumo que progresivamente iba llegando a España. Si por una parte esta reflexión le conducían a extraer una "norma" de actuación ética bastante diferente a la de los sectores marxistas (no muy dispuesto a un pacto con la nueva situación social), por otra parte, y en el plano de lo puramente artístico, Alfaro se prepara para investigar y experimentar formas coherentes con el desarrollo tecnológico de esta nueva sociedad. De ahí provendrá la acentuación en el uso de similares materiales y procedimientos que el hecho industrial. No olvidemos una circunstancia decisiva de su trayectoria biográfica: su intensa dedicación a la publicad, actividad de la que extrae un significado positivo y estimulante, no negativo o alienante, del concepto "sociedad de consumo".³ En 1974 inserta un texto personal para la exposición de la galería Dreiseitel que se manifiesta muy revelador al respecto, pues refleja su nueva situación, su conciencia de superación de las utopías constructivistas y de la denuncia del realismo, y su aceptación de reflejar la nueva sociedad e integrarse en ella sin vedetismos vanguardistas.

Alfaro comienza a adoptar una clara actitud crítica frente a la herencia intervencionista del constructivismo y una mayor preocupación

³ Recuérdese algunas declaraciones al inicio del periodo como fueron las entrevistas con Joaquín JIMENEZ (*Informaciones*, Sevilla, 4 marzo 1971) titulada precisamente "Andrés Alfaro y la sociedad de consumo"; o la de MEJIAS (*El Correo de Andalucía*, Sevilla, 5 marzo 1971), que llevaba el título más rotundo de "Alfaro se siente cómplice de la sociedad de consumo".



por los aspectos concretos del diseño de la obra, especialmente a su acabado. Propiciando un arte que satisfaga de un modo nuevo las necesidades estéticas de la sociedad. Pero claro está que no se trata de justificar un entendimiento sin más con la sociedad capitalista. Dentro de una nueva dimensión crítica (que tenía que ver no poco con el desarrollismo singular de la sociedad española del momento) este periodo vendrá a significar el aspecto *pop* de la trayectoria de Alfaro.⁴ Y el *pop* observa el mundo con una actitud más desprejuiciada, con otro estado de ánimo que en modo alguno le llevará a posturas de autoexclusión o marginación social. Alfaro se reconoce como un profesional integrado en una sociedad cuyas exigencias o preferencias estéticas pretende atender y, a su modo, conducir y experimentar con propuestas innovadoras. El punto de esta conexión en el que hipotéticamente pueden confluír arte y sociedad es el diseño, que Alfaro no entendió con las connotaciones meramente comerciales o instrumentales, o con la pseudomistificación de la actualidad, sino como una herencia avanzada del prestigio de las vanguardias y de su deseo de vincularse con el progreso y bienestar de los individuos.

En este sentido (la atención prestada al diseño de la obra, especialmente a la concepción final del objeto y, por supuesto, la atención prestada a la tecnología como método de intervención en el proceso de creación artística) Alfaro culminará en esta etapa las intuiciones y propuestas planteadas, y desarrolladas en parte, en la etapa anterior. En 1972 no dudaba en confesar a Montserrat Roig:

"Quam em diuen que això són coses dels enginyers i no dels artistes, penso que tant de bo sabés com un enginyer! I és que l'art contemporani no agafa tota la complexitat de l'univers. He arribat a investigar exactament com un industrial, amb els mateixos procediments."⁵

Es más, poco después afirmará sin dudar que "los elementos industriales de que dispongo constituyen para mí una fuente de

⁴ Esta es la opinión de JARQUE, Vicente, *Andreu Alfaro*, Valencia, Eliseu Climent, 1992, p. 110.

⁵ "Andreu Alfaro, anti-romàntic", *Serra d'Or*, Abadía de Montserrat, 1972, p. 29.

inspiración." ⁶ Tales elementos industriales y sus procedimientos son asumidos por Alfaro en su habitual línea de claridad y distancia, sin la tentación de caer en el "pathos" expresionista o en excesivos "manierismos" personales. Desea, según sus propias palabras, *ordenar* los materiales industriales más que modificarlos. De hecho, la labor directa del artista termina en el estadio del boceto, el cual será traducido posteriormente mediante sistemas objetivos a los formatos y materiales definitivos, como tendremos ocasión de comprobar con los grandes proyectos monumentales. Por ello podrá declarar: "mi concepción de la escultura es tecnológica"; ⁷ una escultura racional, basada en la experimentación y en el ensayo programado. Unos medios siempre supeditados a un fin y en absoluto sujetos, como dirá en 1973, "a una actuación sentimental como una composición de Wagner porque en mi obra la forma la hacen los elementos."⁸ Lo sentimental equivaldrá para Alfaro no sólo al ya citado "pathos" sino a la arbitrariedad. "Déu haver un ordre dins del llenguatge, dins de les diferències -escribe en torno a 1972 o 73-. No una acumulació sino una distribució que forme i ordene l'espai lliurement."⁹ En ese orden, en esa racional combinatoria de elementos, residirá su concepto de la originalidad. Es decir, en el empleo de los materiales y técnicas que proporciona la nueva naturaleza circundante (la técnica, el ámbito industrial) y aplicarse a la "recreación" de la misma a partir de sus propios elementos para explorar nuevos campos de fruición estética. No parece gratuito recordar que, en ese momento, teóricos como Abraham Moles están proponiendo en obras concretas (*Art et ordeneur*, París, 1971) la necesidad de crear un mundo de comunicación estética en el que se integren la ciencia y la técnica para acabar con los métodos productivos heredados del pasado.

Alfaro pretende un reflejo de la realidad que no radique en los contenidos ajenos a la obra, sino en ella misma, en sus materiales,

⁶ LLADO, J.M., "Andrés Alfaro: un escultor singular", *Tele/expres*, Barcelona, 9 febrero 1973.

⁷ HIX, Juan de, "Conversación con Alfaro", *Correo de Andalucía*, Sevilla, 13 marzo, 1971, p. 17.

⁸ MARTI GOMEZ, J., "Andreu Alfaro, valenciano, racionalista, romántico y escultor", *El Correo Catalán*, Barcelona, 11 febrero 1973, p. 25.

⁹ Cuaderno de trabajo, 1972-73.

procedimientos y sistemas de creación. Que sea la presencia objetual de la obra la que se constituya en un todo significativo. Pero de una significación abierta e indeterminada, pues ya no se cree que deban necesariamente transmitir mensajes concretos referentes a hechos sociales precisos. Los contenidos ahora son mucho más generales y ambiguos, más polivalentes; sujetos a su mismo hecho formal y a la recreación de la obra en el acto de la percepción. Ampliándose la polisemia subjetiva de unas formas de ritmo repetitivo y visiones ópticas cambiantes. Los títulos subrayan el carácter emotivo y lúdico, o, simplemente, vitalista de una escultura que se aproxima más a la receptividad activa y sensible (más que intelectual) del observador; que obedece a unas concepciones estéticas más hedonistas y que no renuncia a una cierta autogratificación.¹⁰

La evidente conexión con el público, esa ingrediente de gratificación, los primeros éxitos comerciales y la recepción de algunos encargos de esculturas grandes, consolidan su dedicación a la escultura por una vía evidentemente experimental en la que desarrolla con habilidad las grandes posibilidades purovisibilistas de la escultura como estructura en el espacio.

3. b. *Recuperar el perdido valor de la imagen y la percepción. La obra de los setenta*

Valeriano Bozal escribirá en su ensayo "Andreu Alfaro, dos notas", incluido en el catálogo de la individual de 1979 en el Palacio de Velázquez:

"Antes de decir nada, antes de comunicaros esto o aquello,

¹⁰ Creo que del texto de Alfaro de 1974, publicado en el catálogo de la galería Dreiseitel y traducido posteriormente, podemos inferir claramente la pérdida de aquel "pudor hedonista" de los sesenta -como lo llama Marchán en el artículo citado en la nota 2-, especialmente en fragmentos como éste: "Prenc uns materials industrials i construesc objectes, com un bon taller que s'estima la feina que fa. Diriem, si se'm permet, amb l'ofici d'un artesà enamorat de la seva eina i dels seus materials."

hacer juicios morales o reflexiones de índole psicoanalítica, he aquí una tarea apasionante: recuperar el perdido valor de la imagen y la percepción." ¹¹

Esta propuesta de Bozal no es sóloamente definitoria de la nueva etapa de Alfaro, sino que viene a ser una especie de "ajuste de cuentas" consigo mismo, como crítico que se había mostrado hasta ese momento firme defensor del realismo social, en los que la obra se valoraba prioritariamente por sus contenidos intencionales más que por su intrínseco valor estético. Y esta revalorización de las cualidades de la imagen es, sin duda, la gran aportación de la trayectoria artística de Alfaro en los años setenta. Será la recuperación de la forma como revelación de lo bello y, lo que es igualmente importante, la recuperación de un sujeto co-responsable de esa revelación, es decir, la capacidad de percepción del espectador. Unos planteamientos que en esencia, por más que se negara, se confunden con los de la teoría del "arte por el arte", surgida precisamente en la segunda mitad del siglo XIX como reacción contra el realismo social del momento y la inclusión en el arte de ideas ajenas a su propia naturaleza. Alfaro, de hecho, impone en sus esculturas un protagonismo casi absoluto de la forma, dejando a un lado los contenidos significativos y sometiendo la expresividad a las sugerencias y percepciones que se derivan de la visión unitaria de la configuración formal. No queremos decir que Alfaro se convierta de repente al esteticismo, pues no se llega a la total inhibición ni al aislamiento respecto al contexto social, pero entiende la relación con éste de manera más general, ambigua, casi como algo inevitable. El abandono de las ortodoxias político-morales y de las utopías intervencionistas de las vanguardias provocará un proceso de transformación y experimentación de nuevos lenguajes, de acentuación del nivel sintáctico de las obras.

Esta evolución que se detecta en el contexto general venía anunciándose en la trayectoria de Alfaro desde los últimos años sesenta. Como dice Bozal, Alfaro "cada vez va a *decir* menos" y en sus esculturas plantea no tanto conceptualizar un significado como enfatizar y obligar a un festín de la mirada, mediante los cambios de perspectiva, los ritmos

¹¹ Cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1979, [18].

visuales, las ilusiones óptica o, por contra, la simplicidad absoluta de una forma geométrica. El mismo Valeriano Bozal concluye su texto de un modo impensable diez años antes:

"De esta forma, el reclamo de la práctica perceptiva se hace más evidente en cuanto tal práctica, sin segundas intenciones. Es como si de pronto nos dijeran ¡Vamos a mirar las cosas! Algunos preguntarán por la finalidad de esa mirada, que es la mirada misma, y dirán que no es bastante. Yo sí tengo bastante."¹²

Pero este reclamo de la práctica perceptiva no debemos verlo como un cambio radical de trayectoria anterior, se trata más bien de una profundización en la vertiente estrictamente artística del neoconstructivismo en detrimento de su faceta semántica; lo que irá acompañado, además, de una disolución de la concepción más estrictamente física de la escultura constructiva por una más ilusionista y ligada a la experimentación perceptiva. Aunque sin llegar a la disolución formal del cinetismo más extremo.

Definida así la poética de la nueva etapa, cabe detenernos en las estructuras que conforman las obras y en el orden interno que generan esas estructuras. En 1985, haciendo historia de su propia trayectoria dirá:

"En 1970 y 1971, las relaciones entre los materiales industriales se hacen más complejas, aunque en su principio todo sigue siendo muy simple. La curiosidad me apasiona y me lleva a experimentar una y mil veces, me divierte.

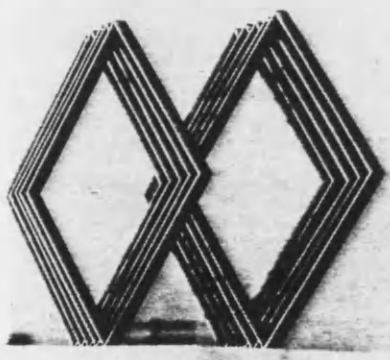
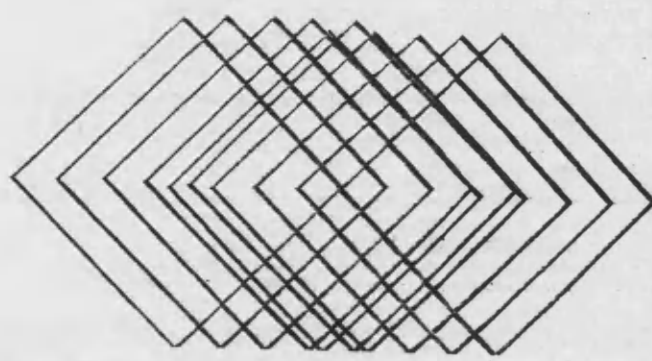
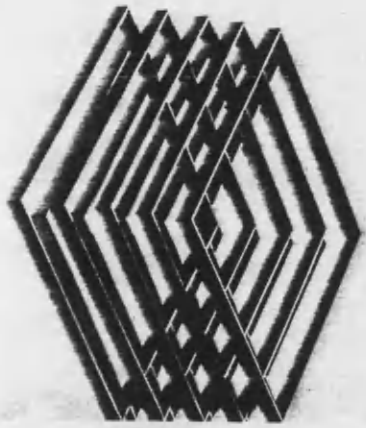
En 1973 hago muchas cosas y me encargan grandes esculturas. Creo que estoy descubriendo -aunque todavía no tengo una conciencia clara de ello- la capacidad que pueden tener las esculturas, cuando tienen grandes tamaños, de convertirse en un espectáculo: un espectáculo en el cual empiezan a tener un protagonismo los espectadores."¹³

Entendemos que el propio autor delimita bastante bien el desarrollo formal y estilístico del periodo:

a) un uso cada vez más complejo de los materiales industriales, pero una

¹² *Op. cit.*, p. [30].

¹³ "Decía Klee que cuando ...", en AA.VV., *El Arte visto por los artistas*, Madrid, Taurus, 1987, p. 25.



complejidad sometida a estrictos criterios ordenadores de naturaleza muy simple.

- b) una recuperación de la subjetividad en la experimentación formal que conlleva una cierta autogratisfación lúdica.
- c) una voluntad creciente de potenciar la "transformabilidad" de la obra en el acto de la percepción, con lo que, junto al protagonismo del espectador se incorpora la variable temporal.

Pero esa mayor complejidad no supondrá una disminución de los criterios ordenadores, sino al contrario, este aumento de la complejidad va acompañado de un aumento del orden interno de la pieza. Cabe entender esta evolución en el marco de las transformaciones sufridas desde los sesenta en el seno de las tendencias neoconcretas. Como señala Simón Marchán, si en un primer momento el arte de la nueva abstracción o el minimal instauran en una mínima complejidad de elementos grados máximos de orden, posteriormente con el desarrollo del óptico, el cinético y el cibernético, el aumento de complejidad implica un aumento del orden. Hasta abocar en sistemas estructurales estrictos. ¹⁴ Así en la trayectoria de Alfaro se experimenta un cambio similar entre los sesenta y los setenta respecto a la forma de interpretar el principio ordenador de las obras. Es más, parece coherente, para dilucidar la evolución de su escultura, apuntar las diferencias respecto a la concepción del objeto artístico entre el minimal y óptico, en el sentido de que mientras el primero se ocupa más del proceso que del objeto, el segundo denuncia más explícitamente su carácter de estructura y cómo ésta no es sino un sistema generador de transformaciones. ¹⁵ "La generatriu -dirá en 1972- és el que produeix la forma del conjunt de tubs d'acer inoxidable." ¹⁶ El resultado de este sistema es que la escultura de Alfaro durante el periodo que nos ocupa se ofrece como una conformación estructural en la que cada elemento está profundamente interrelacionado con los restantes, hasta el punto de que cualquier variación singular motiva el cambio de todo el conjunto. En la entrevista citada Alfaro declaraba que si a una obra

¹⁴ Vid. *Del arte objetual al arte concepto*, Madrid, Akal, 1986, pp. 84-85.

¹⁵ *Op. cit.* p. 112.

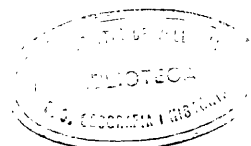
¹⁶ ROIG, Monserrat, "Andreu Alfaro, antirromàntic", *Serra d'Or*, Abadía de Monserrat, 1972, p. 29

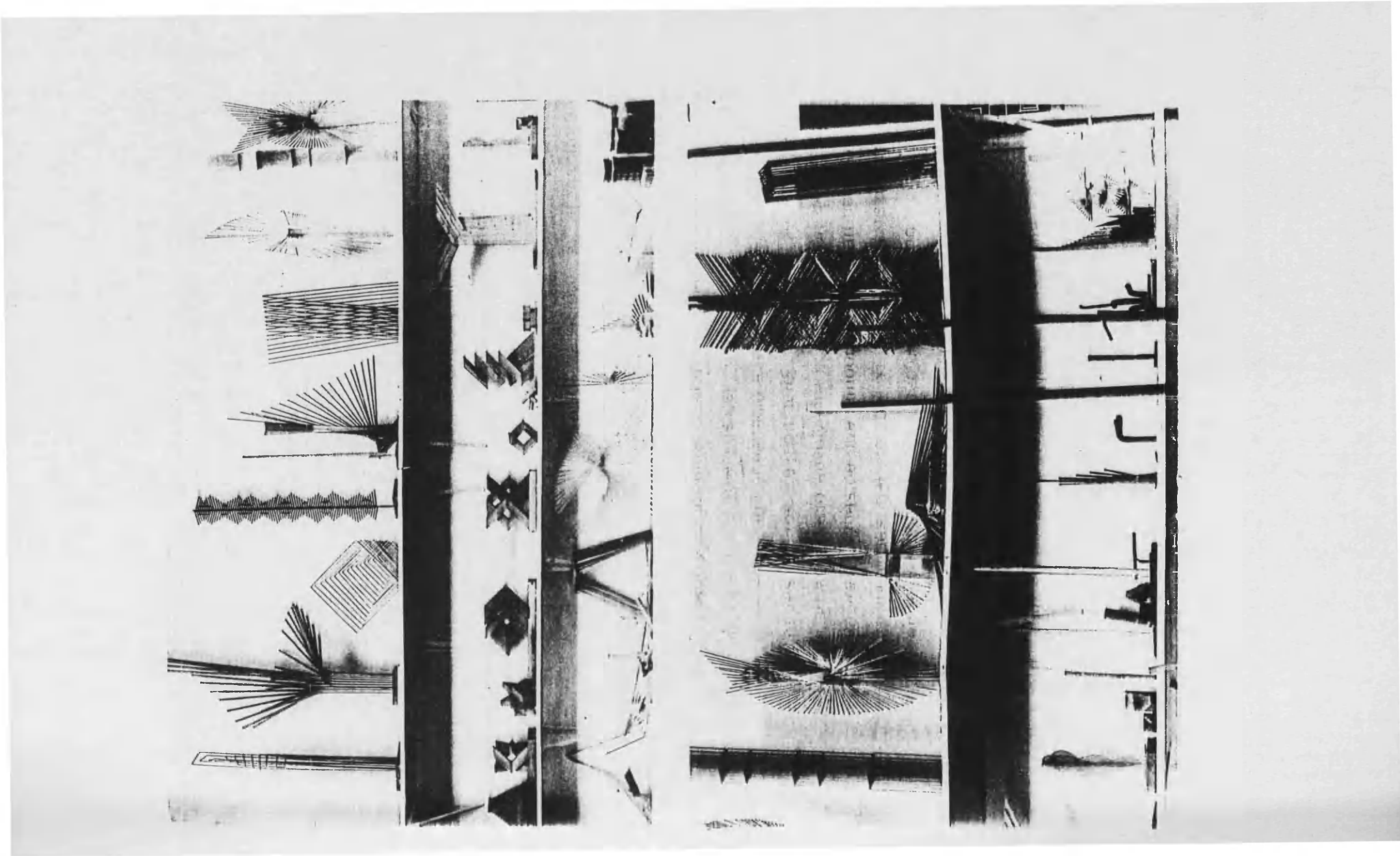
suya le quitaban una pieza la obra habrá desaparecido. "A la meva obra és tot el conjunt el que compta."¹⁷

Esta nueva plástica supera el puritanismo geométrico del constructivismo y del neoplasticismo en favor de una estructura modular impuesta por elementos standarizados. Lo que equivale a decir, en último término, instalarse en una preocupación conscientemente *sintáctica* del lenguaje escultórico: "El plantejament -dirá con motivo de su significativa exposición 1973 en la Sala Gaspar- és premeditadament simple; el resultat pot ser elemental o complex". En cierto modo Alfaro parece volver en algunas obras a aquella "catarsis" de finales de los cincuenta en la que apuraba el límite de lo inmaterial. Sólo que el protagonismo de la curva cede ahora su puesto a la línea recta (*Dos angles rectes A, B y C*, 1971; *Companyes, camarades, amics ...*, 1972; *Homenatge a Rosalía de Castro*, 1972). Aunque pronto esta primitiva simplicidad se complicará mediante movimiento de rotación o traslación hasta generar verdaderos espectáculos visuales que predominarán en la mayoría de las obras.

En lo que se refiere a los materiales existen algunas diferencias apreciables respecto a la etapa anterior. La decidida apuesta por la tecnología industrial privilegia, como cabría suponer, el acero inoxidable y el aluminio en detrimento del hierro. Destaca una mayor variedad en las formas, secciones y grosores. Se recupera además el uso de materiales como el latón (aunque normalmente pintado) y también la madera de modo ocasional en varias obras de 1973, que retoman las construcciones modulares de las esculturas en el mismo material de 1966 y 1967. Aunque en ellas el carácter natural de la madera se neutraliza mediante la pintura. La novedad cualitativa mayor estribará en la realización de algunas piezas (aunque no llegan a la docena el número de obras definitivas) en metacrilato de color. Independientemente de este empleo sustantivo, el metacrilato transparente o blanco se usará con frecuencia como pie o soporte de numerosas esculturas en metal.

¹⁷ *Ibidem*.





En los setenta la personalidad artística de Alfaro ha madurado y se sobreponen a cualquier influencia concreta. Pero, con todo, si tuviéramos que citar algún referente conceptual y teórico habríamos de señalar el de Vasarely, artista por el que Alfaro se sentirá interesado ya a finales de los sesenta. No le unen a él solamente el inicial acercamiento a los principios constructivistas y plasticistas, sino su perseverancia en las relaciones constantes entre la investigación estética y la sociedad industrial, junto a sus notables realizaciones en el arte óptico y cinético. Autor de *El arte nuevo: nuevas ideas y nuevas técnicas* (1954) y de *Notas para un manifiesto (Manifiesto amarillo)* (1955), Vasarely se consagra internacionalmente a mediados de los años sesenta, cuando Alfaro se interesa más precisamente por la consecución de una escultura realmente inserta en la sociedad industrial. Fuera de Vasarely no creemos que pueda hablarse de otros artistas que hayan tenido para Alfaro autoridad. Otra cosa es que existan sorprendentes parecidos entre obras concretas de Alfaro y de otros artistas cinéticos, como es el caso de Yaacov Agam y sus esculturas transformables o sus repeticiones seriadas de formas geométricas elementales; algunas de las cuales se asemejan a obras como *Angles rectes 1*, 1972; *Trenta-un angles rectes*, 1974 o *Donant-li voltes*, 1975.

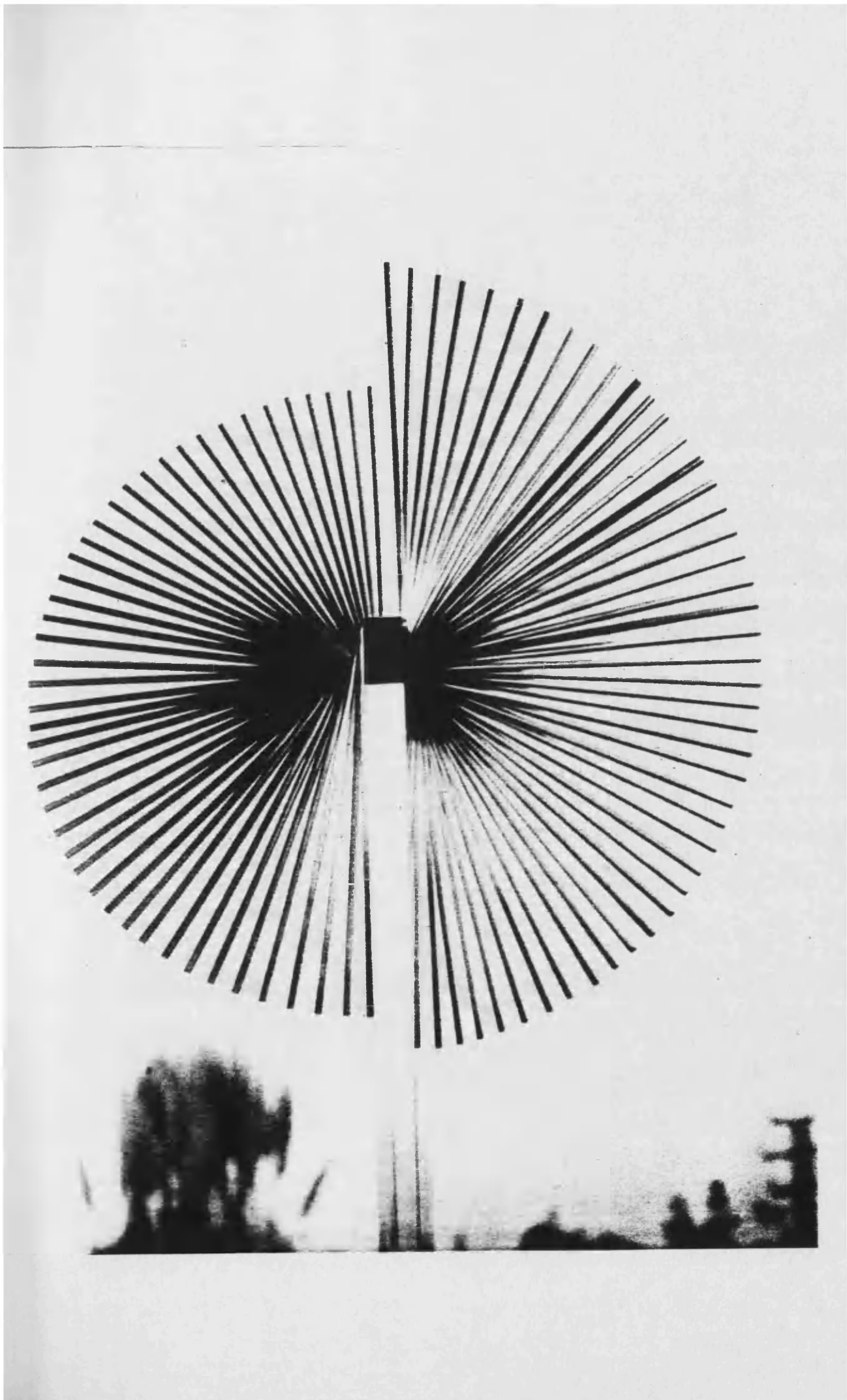
Estas proximidades están motivadas por un encuentro estético en postulados básicos representados por el arte cinético y son versiones más o menos próximas. Recuerdo, por ejemplo, el caso del llamado *arte generativo*, una forma de abstracción geométrica desarrollada por algunos artistas ingleses e hispanoamericanos, en el que se hace que un elemento básico "genere" otras formas mediante la rotación, creándose una cada vez más compleja estructura. Ni que decir tiene que resulta fácil comparar con este principio del *arte generativo* las generatrices de Alfaro y otras piezas conformadas por esa misma ley.

Pasemos ahora a estudiar la taxonomía formal de las obras del periodo de los setenta y que, de acuerdo con los antecedentes citados, van a consistir fundamentalmente en estructuras generadas por elementos simples que siguen una lógica progresión repetitiva. Caso aparte

constituirán, como veremos, los metacrilatos, una forma de clara investigación cromática, pero que también guardan ordenaciones lógicas; así como las llamadas "escales". También revisten características diferenciales las obras en madera, aunque en el fondo respetan iguales razones internas.

En todos los casos el nexo *sintáctico* fundamental de su nuevo lenguaje escultórico es la trama geométrica y el desarrollo, de gran complejidad en ocasiones, a partir de generatrices, es decir, de la repetición de elementos lineales que configuran superficies y volúmenes virtuales. Las diferencias entre una obra y otras estriban en las diferentes leyes o fórmulas de repetición que se aplique en cada caso. Quedando claro que a Alfaro, más que la posible complejidad geométrica, lo que persigue es el resultado final y sus potencialidades visuales de cara al espectador. Este espectador percibirá la totalidad de la obra como un *supersigno*, como una unidad constituida por otros metros muchas unidades más simples repetidas. Con ello está claro que Alfaro ha derivado hacia los principios del óptico y cinético europeos, partiendo igualmente del neoconstructivismo. Entra también en la perspectiva de la estética generativa y formativa, basada no en meras intuiciones como en una intencionalidad basada en la razón y el orden. Se instaura así la importancia de la *técnica* como parte funcional de la artisticidad y, como consecuencia directamente formal o estructural (que es lo que dilucidamos en este momento), la importancia de la combinatoria, de las simetrías, de las transformaciones y traslaciones, etc.

Así pues, el grupo mayoritario de las esculturas integrarían las llamadas por nosotros *estructuras de repetición*, es decir, obras cuya forma procede de la rotación de un elemento lineal (normalmente ángulos) alrededor de un eje. También suelen presentarse con frecuencia las alineaciones de ángulos que describen progresivamente una mayor apertura. En lugar de líneas, los elementos de repetición pueden ser asimismo formas geométricas cerradas (triángulos, cuadrados, rectángulos). Ejemplos de repetición de elementos lineales existen muchos en la década: *Un arbre per a l'any 2000*, (1971), *Angles rectes 1*



(1972), *Onze angles rectes* (1972), *Va i ve* (1972), *Els homes no poden ser si no son lliures* (1972), *Ventivuit angles i dues línies rectes* (1973), *Desset angles rectes* (1972), *Desset angles i una línia recta* (1972), *Homenatge al art nouveau* (1972), *A punt* (1974), *Huit i huit angles* (1972), *Trenta-un angles rectes* (1974), *Records* (1974), *Nou records* (1974), *Tots volarem d'alegria* (1974), *Catedral de la materia* (1974), *Noves composicions* (1975), *Deesa negra* (1978) ... Como puede observarse, excepto en casos en los que aflora una voluntad subjetiva y lírica, los propios títulos definen bien los elementos que componen la obra. También cabe señalar que este tipo de estructuras más bien simples se presenta prioritariamente en la primera mitad del decenio.

Si se trata de repeticiones o progresiones de formas geométricas más definidas, encontramos esculturas como *Catorze triàngles* (1972), *Desset quadrats* (1972), *Deu quadrats* (1972), *Simetria asimètrica* (1974), etc. Como ha señalado Tomàs Llorens, en ocasiones, de la regla más sencilla surge lo inesperado, como el volumen geométrico tan cambiante y poderoso que muestra la escultura *Chance I* (1976) que, al mismo tiempo, contemplada desde otra perspectiva se desintegra en un resplandeciente zig-zag. Otras obras similares son *Donat-li voltes* (1975), *Chance II* (1976) o *De dalt a baix* (1976).

En algunos casos, dentro del mismo principio generador, se introducen formas particulares con una consciente voluntad simbólica. Por ejemplo, en *Català power* (1975) es más que evidente la analogía figurativa con el puño cerrado. Al que se superpone, además, otro símbolo codificado históricamente como son las barras de la bandera valenciana. Algo semejante (en cuanto a la visualidad significativa) podíamos decir de *L'unitat de la llengua* (1976) o *D'un país que ja anem fent* (1978).

Pasamos ahora a ocuparnos de las populares *generatrices*, la estructura formal casi arquetípica de esta etapa de Alfaro y a la que deberá su reconocimiento público. Son obras en las que, pese a su aparente complejidad, se detecta con facilidad la ley generativa que las produce, pues la ordenación sintáctica obedece a códigos cuya percepción es

inmediata, y cuyo precedente volvemos a encontrarlos en los escultores constructivistas Gabo y Pevsner, especialmente en sus investigaciones de los años cuarenta con planos parabólicos. No obstante su primer parecido, las generatrices plantean una lógica constructiva mayor a la vez que mucho más sencilla, pues su génesis no parte de unas formas perimetrales que posteriormente generan planos, sino de la rotación de líneas alrededor de un único eje también recto. Las construcciones a las que nos referimos de los hermanos Pevsner apuestan por la intuición formal más que por el concepto. Todo ello es perfectamente advertible en obras de Naum Gabo como *Construcción lineal en el espacio nº 2* (1949) del Stedelijk Museum de Amsterdam, o en otras casi coetáneas de Anton Pevsner como la *Columna desarrollable de la victoria* (1946) de la Kunsthaus de Zúrich.

Pero a pesar del cierto parecido, el procedimiento de construcción es totalmente diferente. Mayor parecido guardan estas obras con las investigaciones sobre la paraboloides hiperbólica del contemporáneo Equipo 57 y de algunos desarrollos posteriores del miembro del citado equipo Angel Duarte,¹⁸ especialmente en los primeros años setenta. Incluso los objetivos del Equipo 57 en sus aplicaciones de la teoría de la interactividad del espacio a las superficies de doble curvatura, tienen bastantes puntos de contacto con los de Alfaro, como era la integración con el espacio envolvente o la producción de efectos ópticos como el de *moiré*. Además de que tampoco pretendían hacer arte cinético. Pero las paraboloides del Equipo 57 tienen una razón constructiva eminentemente perimetral y su aspecto está mucho más próximo a la configuración de planos que las generatrices de Alfaro. Por no señalar las notables diferencias en los sistemas de construcción, sin duda mejor resueltas en las obras de Alfaro. Las generatrices van a constituir así el gran descubrimiento formal de Alfaro en los setenta, y no sólo por la sorpresa o admiración visual que producen sino también por esa habilidad técnica aplicada en su realización, la limpieza de ejecución, la resistencia ... Y todo con una intervención mínima sobre los tubos cuadrados de acero inoxidable, que únicamente se ordenan alrededor del eje que los

¹⁸ Vid. VOUGA, D., *Angel Duarte. Oeuvres 1957-1972*, Neuchatel, 1972.

atraviesa. La bondad de los procedimientos empleados en su diseño, así como la gran potencialidad que este lenguaje de las generatrices tiene en la escultura monumental serán comentadas más extensamente en la siguiente parte.

Pero cabe advertir una cuestión: pese a la novedad que en su lenguaje escultórico plantean las generatrices, Alfaro ya había rozado esta forma en la etapa neoconstructivista con las planchas alabeadas. Es decir, las generatrices son paraboloides hiperbólicas, o lo que es lo mismo, planos de doble curvatura cuya geometría está generada por líneas rectas. Obsérvese desde esta perspectiva aquellas primeras planchas y, aunque sus planos describían múltiples curvaturas, se verá que existe entre ambas figuras más semejanzas de las que en un principio podía sospecharse. De todos modos, Alfaro en las generatrices no juega ya con el plano como elemento plástico en el espacio, sino con la imagen visual de las líneas creadas por los tubos de acero.

Dentro del grupo mayoritario de generatrices típicas podemos advertir ciertas diferencias formales dependiendo del giro descrito por los tubos, de la posición del eje, además del número y longitud de los tubos que constituyen la pieza. El contorno de la escultura (es decir la línea curva o recta que forman los extremos de los tubos) también determinará una diferencia apreciable, que en esta ocasión tiene una coincidencia temporal pues en un principio suelen presentarse los perfiles curvos, mientras que posteriormente se buscan imágenes de contornos lineales.

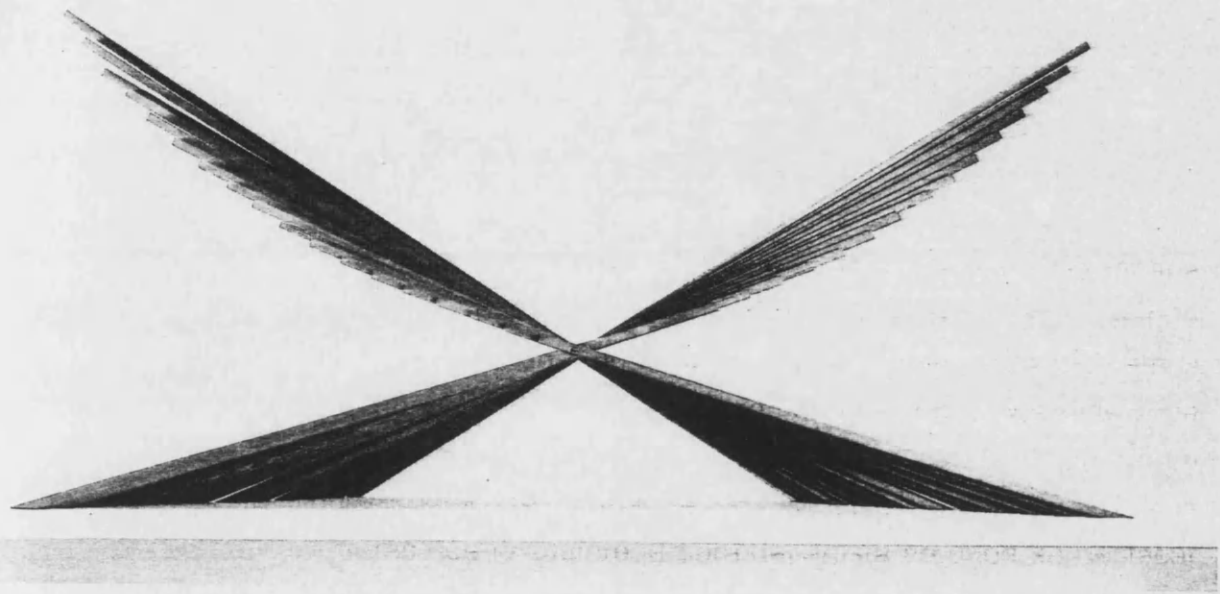
La obra *Barretes roscades a un eix* de 1970, delata claramente cual es el origen de la generatriz. Está formada por once varillas redondas, fileteadas de un extremo a otro, que se insertan en un eje con roscas internas situadas de forma helicoidal. Aquí se observa que lo que interesa es la imagen creada por el haz de varillas y no la conformación de planos. Además de que esta obra presenta peculiaridades muy interesantes como su aleatoriedad ya que las roscas macho pueden desplazarse a través de la tuerca realizada en el eje y crear imágenes simétricas o asimétricas.

En este mismo año se crean ya dos generatrices típicas aunque de estructura aún muy sencilla, en las que desaparece visualmente el eje y también el carácter aleatorio de la obra anterior. Son *Generatriu 0* y *Un món per a infants*, de las que existen varias versiones. El hallazgo se perfecciona e introduce variaciones, como bajar la altura del eje o jugar con la longitud de los tubos en progresión: *Generatriu 1*, *Generatriu 2* (ambas de 1971), *Generatriu 3*, *Generatriu 4*, *Generatriu 6* (las tres de 1972), o *Bon dia, llibertat*, datada ya en 1975. Mayor impresión de planos propician obras como *Homenatge a Leonardo* (1971) u *Homenatge als constructivistas* (1972), obras bastante similares aunque con la salvedad de que la primera está construida con listones de madera.

Entre los años 1973 y 1974 se desarrolla un tipo particular dentro de las generatrices, constituido por piezas con una mayor autonomía bilateral que acentúan su levedad al apoyarse sobre un plano vertical de metacrilato transparente. Nos referimos desde el *Homenatge a Miró* o *El meu ofici es l'alegria*, hasta *Trobar-se perquè sí* o *El testimoni d'acer inoxidable*, en el año 1973. O las piezas de 1974 *Amunt*, *El meu poble i jo*, *Suau-suau* o *El volaor*, sin olvidar *Naiximent*, de una belleza pujante y serena.

Otro desarrollo lógico de las generatrices lo forman las que presentan giros de más de 180°. Suelen ser obras muy aptas para la escultura monumental, y en esta fecha de la producción de Alfaro aparecen con cierta frecuencia. Buenos ejemplos son las tempranas *El molí* (1973), *Doble* (1975), *Un sol per a Mulheim* (1977), *El caragol* (1978) o *La força de viure* (1979); situadas respectivamente en Santa Cruz de Tenerife, Paterna, Mulheim, Madrid y Maguncia. Aunque también existen algunas que no han alcanzado la gran escala como son *Generatriu 10* (1975) o *Forma continuada* (1978).

Dentro de los desarrollos más típicos de la generatriz podemos conformar otro grupo muy bien representado entre los años 1976 y 1977 con obras complejas que combinan los perfiles siempre rectos, con frecuentes esquinas agudas, y un número de tubos generalmente elevado;



como vemos en *Construcció continuada, Espai per a trobarse, Rombe obert I, Tres* (de 1976), o *Rombe obert II* de 1977, *Brassos al vent* de 1978, o la pieza ya de 1979 titulada significativamente *Green fly remain*. Algunas de las cuales están formadas por dos desarrollos de la generatriz, como son los casos de *Bessons y Rombes bessons* (ambas de 1976) o *Dos en un* (1977).

Otro grupo de obras construidas también con tubos cuadrados unidos por un eje son mucho más simples tanto por el número de estos como porque describen giros muy leves, centrándose en la verticalidad. Son obras mayoritariamente pensadas para exteriores que se configuran como marcas de un lugar, tal como los monolitos o las columnas: *Cinc elements, Mai perdrem l'esperança, Un nou naiximent* (de 1976) o las obras de 1977 *Som* o *Monument a Ausiàs March*; al igual que la escultura de los edificios Cuzco de Madrid.

En otros casos, persiguiendo un efecto de mayor independencia respecto a la superficie, de imágenes más aéreas, la generatriz se apoya sobre un pie vertical que la eleva, tal como sucede en las tres obras dedicadas a Visconti datadas en 1972, 1975 y 1976, o en *Flor del desig, El Llamp y Nado* de 1976 o en *Dos triangles oberts, Lliure y Una pluma al vent*, de 1977.

Finalmente existe otro grupo muy definido de obras basadas también en la generatriz pero en las que una de las barras, alternativamente, forman un plano vertical y las otras describen la parábola. Este es el caso de las piezas más simples como *Gran cercle negre* o *Noranta cinc tubs negres* (ambas de 1976). Pero en años siguientes se presentan piezas en las que existen varios desarrollos superpuestos de generatrices: *Tres cercles negres* (1978), *Complements de cercles* (1979) o *Deu cercles i un rombe* (1979). Como se habrá advertido por algún título, los tubos están pintados, normalmente en negro.

El color será el principal protagonista de las obras realizadas en metacrilato. En esta década, como ya dijimos, Alfaro intensifica su

búsqueda y experimentación de materiales identificados con el progreso tecnológico. De ahí su interés por este material y sus posibilidades en relación con la luz y el color. En 1977 se refería a ello en el curso de una entrevista:

"Los materiales van perfeccionándose y están apareciendo materiales industriales mucho más interesantes que los que estoy utilizando; es el caso de los plásticos: cuando tengamos una extensa gama de colores y cuando sean más duros que el acero inoxidable, surgirán unos escultores completamente distintos de los que hay ahora, porque aunque el plástico tiene el defecto de que se raya, de trabajar sobre él pueden surgir cosas increíbles, por ejemplo, la transmisión de la luz, el plástico transmite la luz como si fuera una lámpara incandescente." ¹⁹

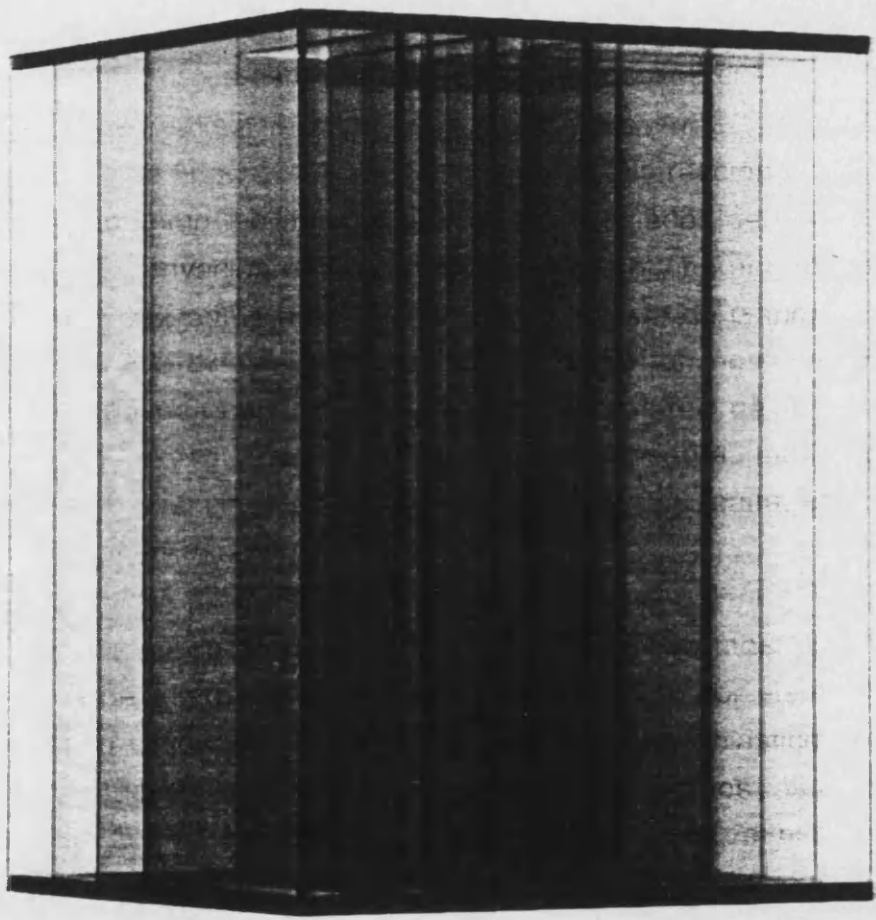
En efecto, la transparencia y las gradaciones de color son los dos estímulos que intensifican esta fase experimental, que contiene también ecos de los orígenes de la tradición constructivista, especialmente de Gabo. Estas investigaciones con el color conseguido mediante la superposición de láminas se inician en 1973, desarrollándose hasta 1977. Será en la exposición de este año en la Sala Gaspar cuando se presenten por primera vez una representación de estas obras y en su catálogo Alfaro explique su sentido:

"Ja fa temps que vaig fer petits esbossos amb plàstics i cada vegada que m'els mirava sentia la necessitat de mamprendre alguns mes frans. M'encisava la seua transparència i acumulació de colors per superposicions. Amb unes formes primaries ordenades, es produïen noves formes però també nous colors dins d'una gran gama d'intensitats sorprenents. Era com un nou espai. Em trobava en el moment del joc, de l'atzar, de l'alegria de treballar. Estava divertin-me. Com sempre." ²⁰

Los experimentos tridimensionales en metacrilato satisfacen su necesidad de objetivar el dominio del color (en una disciplina absolutamente ajena a la pintura) y de asumirlo como parte de la noción de textura, que así queda incorporada a la escultura moderna. Tal como

¹⁹ MOURE, Gloria, "Andreu Alfaro: el humanismo sin concesiones", *Destino*, 2074, Barcelona, 7 julio 1977.

²⁰ Catálogo exposición individual. Barcelona, Sala Gaspar, 1977.



muestran *Rombes blancs* (1973), *Triangles taronja* (1973), *Quadrats perpendiculars blancs* (1976) o *Convergencia de quadrats blancs y verts* (1977), esta última con una cierta similitud con obras de Francisco Sobrino.

El otro conjunto de esculturas en el que Alfaro investiga con las gradaciones de color son *les escales*, obras de latón pintado, construidas con pequeñas varillas muy finas y juntas, roscadas en posición horizontal a un bastón vertical más grueso. El conjunto conforma una superficie ilusoria, dinámica y cambiante de acuerdo con la perspectiva que se adopte; pero al mismo tiempo que este aire lúdico alguna de ellas sugiere también cierta imagen totémica. La pionera de ellas, *Escala de la vida*, data de 1975. De 1976 son *Escala en blau i vert*, *Escala dels teuladins*, *Escala en negre*, *Escala en roig* y *Escala rotja i negra*. Y por último, en 1977 se realizan *Escala blanca*, *Escala corva* y *Escala discontinua*.

Próximas formalmente a *les escales*, se encuentran otras esculturas eminentemente verticales, construidas con uno o varios ejes sobre los que se insertan varillas que describen giros de 90º, y que datan de 1978. Por ejemplo, *Fent-se*, *Materia oberta* o *Cin per sis*. También de 1978 data una pieza de evidente contenido óptico, por las marcados *moiré* que presenta, nos referimos a *Mampara de Rocafort*. Una obra también de forma vertical y gran riqueza óptica es *Homenatge als dada* de 1975. Esta pieza presenta 29 unidades de dos ejes que sirven para fijar varillas en forma de aspa, las cuales van ascendiendo en altura en cada uno de esos ejes, produciendo finalmente una trama de concavidades romboidales.

En esta prolífica década Alfaro ensaya asimismo en otro material, la madera. Un material escasamente usado por el artista, quien siempre se ha sentido remiso a su empleo por su carácter de materia orgánica. Pero que ahora aparece esporádicamente en unas obras de 1973, en las que seguirá destacándose el rigor geométrico de este momento, diferenciándose de aquellas formas más suaves y aleatorias de 1966-67. Ahora se tratará de piezas constituidas por combinaciones de escuadras, formas modulares en definitiva, como muchas obras de los primeros años setenta. Nos estamos refiriendo a *Huit esquadres*, *Sis*

escuadras, Sis escuadras, tres a tres, El silenci de les quatre barres y La mort es perfecta.

3.c. Un cinético heterodoxo

A partir de las exposiciones de 1973 en Barcelona y Valencia, y sobre todo, la de cuatro años después en la Sala Gaspar y el Parque Cervantes de la misma Ciudad Condal, las numerosas críticas y comentarios sobre la obra escultórica de Andreu Alfaro tienden a catalogarlo de artista cinético o de artista óptico. Tal marbete (independientemente de las matizaciones que puedan hacerse) acompaña de hecho su producción hasta entrados los años ochenta. Y no fue sólo la apreciación de la crítica más o menos de urgencia o periodística. Podemos decir que en la segunda mitad de los setenta la recepción crítica más seria y sólida de la obra de Alfaro se realiza en clave cinética. El propio Alexander Cirici, cuando se ocupa de la exposición de 1977, entre la polisemia de lecturas que le sugiere la obra del artista no duda en destacar la del cinetismo, como un elemento que explica y determina la percepción del movimiento y su conjunción en el tiempo.²¹ Claro que el mismo crítico catalán, cuando glosa la trayectoria del escultor al recibir éste el Premio Jaume I en 1980, afirma con claridad en *Avui*: "Aquesta dedicació, que ell té en comú amb els cinètics, no fa pas d'ell un cinètic."²²

Esta aparente contradicción de uno de los historiadores que, hasta su muerte, siguió con más atención y clarividencia la trayectoria de nuestro escultor, es bien significativa de la perplejidad que produce el intentar clasificar o catalogar de manera unívoca la producción de los años

²¹ "Alfaro al aire libre", *Batik*, 35, Barcelona, junio-julio 1977, pp. 26-27. Tenemos delante otra reseña igualmente cualificada, la firmada por Arnau Puig (*Artes Plásticas*, 19, julio-agosto, 1977), crítico por lo general bien informado, en la que comienza con la siguiente aseveración: "Es indudable que cabe situar la obra actual de Andreu Alfaro dentro de lo que se ha dado en llamar *op-art*. El autor busca deliberadamente efectos ópticos que se alcanzan tanto estática como dinámicamente, en este caso cuando el espectador se mueve en torno a la obra."

²² "Una lectura d'Andreu Alfaro", *Avui*, Barcelona, 28 mayo 1980.

setenta. Es verdad que una observación estrictamente formal de las obras conduce a una pronta y excesivamente fácil adscripción al arte cinético. Pero sin entrar, de momento, en las matizaciones personales del propio autor, no deja de ser significativo que a nadie satisfaga del todo ese supuesto; y que, de hecho, las monografías o historias generales no acaben de asumir tal ubicación, ni tampoco se ocupen de resaltar o matizar sus relaciones con el cinetismo. Lo cual sorprende porque suele ocurrir que la crítica no deja pasar la ocasión, siempre que de los setenta se trate, de unir el nombre de Alfaro al del arte cinético. ¿Por qué razón, entonces, al escribir sobre el cinetismo no se incluya a Alfaro?

Muestra de ello podría ser el significativo libro de la profesora Inmaculada Julián, *El arte cinético en España*,²³ que se ocupa, con profundidad y extensión, del fenómeno en nuestro país. En él cita a Sempere, al Equipo 57, Duarte, Sobrino, Pericot, el Grupo MENTE, Yturralde, Teixidor, Sevilla ...; pero no a Andreu Alfaro. Sin embargo, cuando señala los rasgos comunes de los artistas que investiga, resulta difícil encontrar justificada tal ausencia. Veamos, si no, dichos rasgos y qué próximos se encuentran de las preocupaciones plásticas del Alfaro de las estructuras de repetición, de las generatrices, de *les escales*; del Alfaro, en fin, heredero del neoconstructivismo más tecnológico y objetivo:

"A lo largo de las precedentes páginas se ha analizado la obra e investigaciones de grupos y artistas que tienen en común la aplicación de nuevas metodologías, sistemas tecnológicos, sin olvidar las lecciones de los maestros del próximo pasado a fin de lograr un arte más objetivo y despersonalizado y en más de una ocasión con claros propósitos de ruptura en relación con la personalidad del artista. Es evidente su preocupación porque la obra participe de la actual sociedad tecnológica, urbana [...]. La gran mayoría hace referencia a su inscripción en la línea del racionalismo europeo."²⁴

A no ser que la razón de tal exclusión se encuentre en el párrafo siguiente cuando se apunta que "estas tendencias no significarían nada actualmente desde una perspectiva semántica. Su característica es eminentemente

²³ Madrid, Cátedra, 1986.

²⁴ *Op. cit.*, p. 199.

sígnica." 25

Por el contrario, Marín Medina en *La Escultura Española Contemporánea*, no vacila en tener la obra de Alfaro "por uno de los hitos de la escultura óptica internacional." "La verdad escultórica de los trabajos del levantino -añade- resulta incuestionable; y su enorme aliento espacial, rotundo. Alfaro trasciende el efectismo y el ilusionismo visuales para instalar su obra en el campo de la escultura racionalizada, temporalizada, cambiante y abierta al contemplador." Y concluye el párrafo: "Alfaro llegará a ser el gran escultor que es, con su obra óptica y cinética, ya al filo del decenio de los 70." 26

A intentar explicar esta aparente contradicción vamos a dedicar este apartado. En realidad la clave ya la hemos desvelado al ir analizando la trayectoria de nuestro escultor y su personal y heterodoxo modo de asumir las poéticas en las que investiga. Esta personal actitud explica la incomodidad de los observadores a la hora de emitir una adscripción estilística precisa. Recuerdo, por ejemplo, el caso del artista y escritor José María Iglesias al intentar esta empresa en un catálogo de 1975: "Yo no dudaría en calificar de cinético al actual quehacer de Alfaro. Pero es el suyo un cinetismo difícil." Y es que Alfaro actúa siempre haciendo pasar los elementos definitorios y constitutivos de una poética por el filtro de su propia sensibilidad y de su propia libertad. Existe, para el caso que nos ocupa, un difícil acoplamiento a los estilos ópticos o cinéticos. Pero resulta evidente que participa en gran medida de ellos, al igual que del carácter lúdico de una parte significativa de aquellas tendencias.

Lo que debe interesarnos, no obstante, no es tanto clasificar una catalogación, como la comprensión del mundo artístico de Alfaro durante el periodo; pero seguramente en el intento de establecer los puntos de contacto y de divergencia con el arte cinético adquiramos un mejor ángulo para comprender aquella totalidad. La cuestión es en parte similar a la tratada en el capítulo anterior respecto al minimalismo, sólo que entonces

25 *Ibidem*.

26 Madrid, Edarcón, 1978, pp. 340-341.

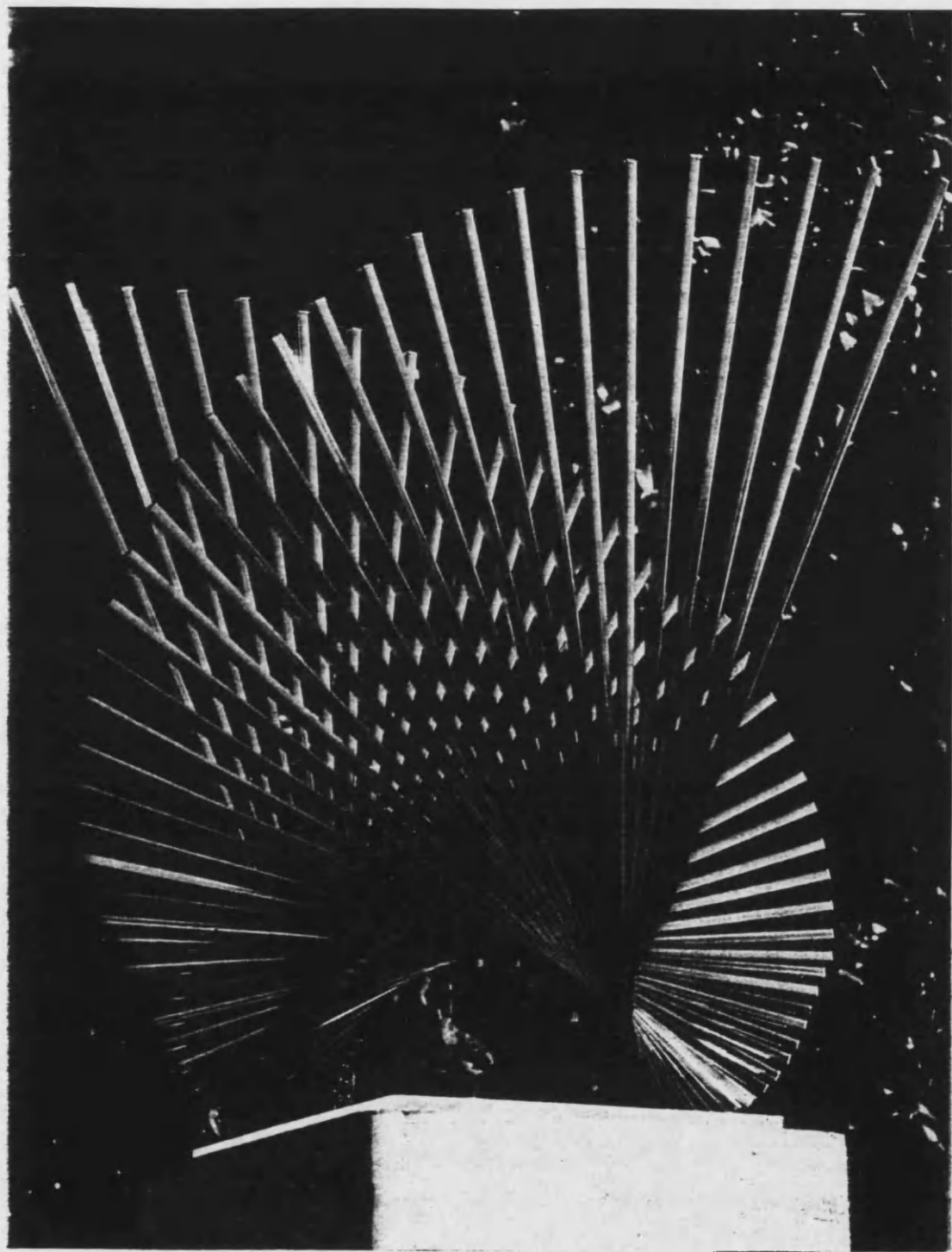
las semejanzas formales eran casualmente coincidentes y ahora existe un grado innegable de voluntariedad y consciencia por parte del artista en el uso y procedencia de estas estrategias plásticas. Por más que existan una intencionalidad última en parte distinta a la ortodoxia del movimiento cinético.

¿Cuál es esa definición canónica a partir de la cual podemos avanzar en la discusión de la aplicación o no del término cinético a Alfaro? Hay que comenzar recordando que el arte cinético es un resultado de un neoconstructivismo de síntesis, una nueva vía de experimentación dentro de los parámetros de esta tradición artística, que aparece como alternativa a la corriente realista representada por el *pop-art*, el *new dadaism* y el nuevo realismo (por una parte) y la nueva abstracción americana (por otra). Nacido como movimiento en París, a mediados de los cincuenta, ²⁷ es una clara derivación del constructivismo (de hecho el término "cinético" aparece por vez primera en el *Manifiesto realista* de Gabo y Pevsner de 1920). Que Alfaro tuviera una evolución hacia tal movimiento en modo alguno puede parecer un hecho ilógico. El apogeo de la tendencia se produce en la segunda mitad de los años sesenta, momento en que extiende su influencia a toda el área occidental y a España, con los artistas que hemos mencionado más arriba.

La producción de estos artistas (y creemos que, en parte, también la de Alfaro) responde a la definición que, por ejemplo, diera del arte cinético Umberto Eco en 1962: "Forma de arte plástico en la cual el movimiento de las formas, de los colores, de los planos, es el medio para obtener un conjunto cambiante." ²⁸ Dentro de cuya definición amplia se han distinguido normalmente diferentes categorías o técnicas que podrían esquematizarse del modo siguiente:

²⁷ Tradicionalmente se acepta como momento de nacimiento la exposición "Mouvement" organizada por la galería Denise René en 1955. En este mismo años se celebró en el Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausana la muestra "Le Mouvement dans l'Art Contemporain".

²⁸ Cat. exp. *Arte Programmata*, Milán, 1962. Cit. por JULIAN, Inmaculada, *El arte cinético en España*, Madrid, Cátedra, p. 13.



- a) La pintura que explota las ilusiones ópticas y la ambigüedad visual con el objeto de producir en el espectador esas mismas sensaciones ilusorias. Es lo que comunmente se denomina *op-art*.
- b) Las obras construidas de modo que su aspecto se cambie o transforme (de ahí la denominación aplicada de obras transformables) de acuerdo con la posición que adopte el espectador.
- c) Las obras en las que el aparente movimiento se consigue mediante la iluminación de sucesivas partes de la misma (que se clasifica bajo el denominador común de *luminismo*).
- d) Las obras que literalmente pueden moverse sin empleo de motor, como lo *móviles* de Calder.
- e) Las construcciones tridimensionales con partes dotadas de movimiento mecánico. ²⁹

Es evidente que para el caso de Andreu Alfaro, la cuestión se centra en la pertenencia de sus obras al modelo de la obra transformable, aunque de un modo más laxo participan de algunos recursos propios de la obra óptica.

La extensión de estos recursos plásticos se consagran internacionalmente a mediados de los años sesenta (por ejemplo en la Bienal de Venecia de 1966, en la que precisamente participará Alfaro) ³⁰ y

²⁹ Hemos seguido la clasificación del arte cinético contenida en OSBORNE, H., dir., *Guía del arte del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 154-155. Que en esencia es la misma de POPPER (*L'art cinétique*, París, Gauthier-Villars, 1970, p. 275) y BERTOLA (*El arte cinético*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, pp. 79 y ss).

³⁰ A lo largo de los sesenta tuvieron lugar importantes muestras internacionales sobre estos artistas. Desde la titulada "Mouvement in Art", organizada por varios importantes museos de Amsterdam, Estocolmo y Copenhague en 1961; pasando por la del MOMA de Nueva York dedicada al arte op en 1965, pero con una buena representación de obra cinética; a otras celebradas en Buffalo, La Haya, Berna, Stuttgart, Edimburgo ... En el mismo año de la Bienal de Venecia de 1966 destacaron las de la Universidad de Berkeley y la de Kunsthalle de Düsseldorf. Y en 1967 se ofrece otra en el Museo de Arte Moderno de París, "Lumière et mouvement", que fue visitada por el propio Alfaro. Sobre la misma escribirá impresionado: "La exposición de luz y movimiento es la única que me ha impresionado, ya que me ha hecho admitir que la luz y el movimiento son algo muy importante en cuanto aportación al progreso de la plástica [...] Impresionante dónde se puede llegar con el conocimiento de la luz y del movimiento, una nueva concepción del espacio y sus posibilidades, un nuevo concepto de la luz y su transformación en el

se prolongará durante los setenta en la práctica de numerosos artistas, o absorbido por otros lenguajes. La corriente llegará a España con el habitual "reflejo" retardado. Piénsese que mientras en el París de los años cincuenta se planteaba ya un arte óptico y cinético, en nuestro país los escasos artistas que podían interesarse por estas tendencias bebían aún del formalismo anterior a la II Guerra Mundial. Ya en 1960, en París se constituirá el Groupe de Recherche d'Art Visuel (del que fue miembro fundador el español Francisco Sobrino) con el propósito de experimentar con la manipulación estética de la luz y del movimiento, y de investigar tanto el uso de los materiales industriales como la mayor participación del espectador. Sin embargo en España las propuestas ópticas y cinéticas se desarrollarán especialmente en los primeros setenta, cuando tiene lugar en la Tate Gallery la última exposición coetánea del movimiento.³¹ Una de las primeras formalizaciones de la tendencia la encontramos entre varios de los artistas relacionados con las exposiciones del grupo M.E.N.T.E., que tuvieron lugar entre 1968 y 1970, en las que participaron un amplio número de artistas, junto a arquitectos, músicos y directores de cine; además de los críticos Aguilera Cerni, Giralt-Miracle y Westerdahl. También tiene lugar entre esos años la aparición en Valencia del Grupo Antes del Arte (su primera exposición tuvo lugar en ese mismo año 1968) que presentaba propuestas muy próximas a los postulados clásicos del *op* y el cinético, formuladas teóricamente por Aguilera Cerni.

Merece la pena que señalemos cuáles son los matices distintivos entre los términos cinético y óptico que hemos usado hasta aquí de modo casi unívoco. Este último, debido a la sensación o impresión de movimiento que produce, es frecuente encontrarlo clasificado como una variedad del arte cinético. Pero aunque las obras, en el caso del *op*,

espacio, una nueva posibilidad del movimiento racionalizado, científico. La creación de un nuevo mundo de luz, color, forma, movimiento. Nunca había tan claramente visto las posibilidades del movimiento y la luz, de la forma y el color. Del espacio dominado por completo en todas sus posibilidades y medidas, del completo dominio de los espacios interiores."

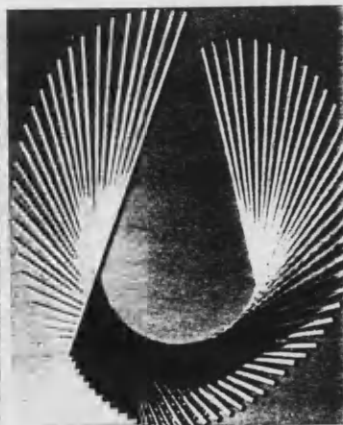
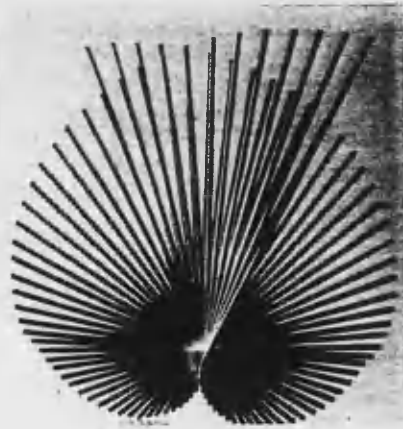
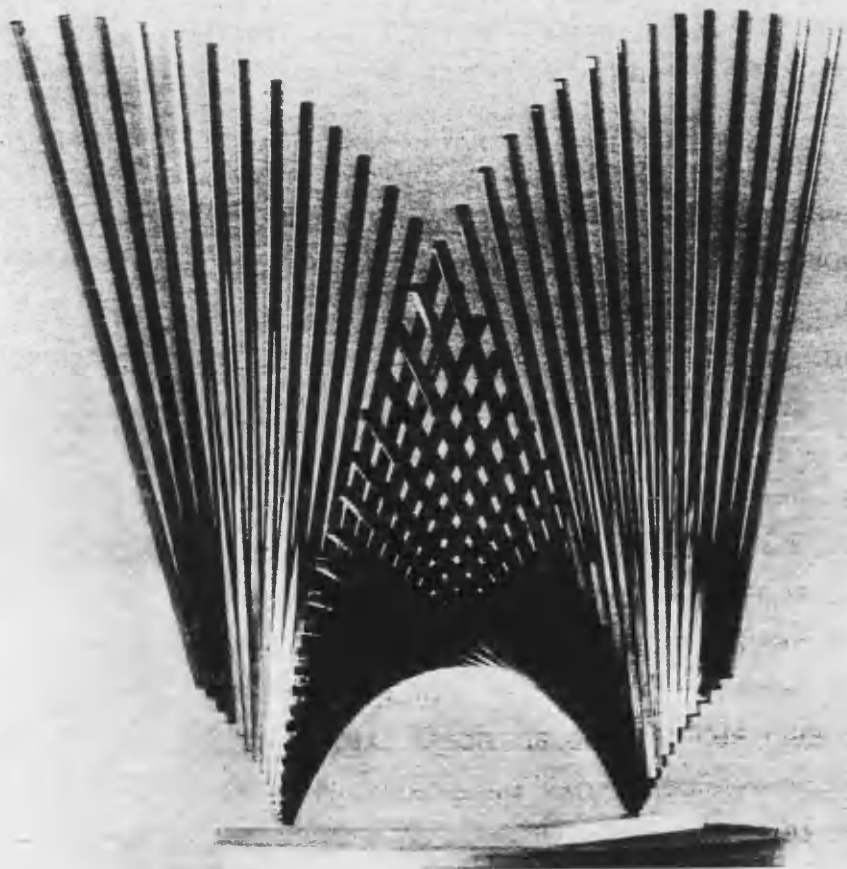
³¹ Pilar PARCERISAS, refiriéndose al contexto catalán afirma que "Les propostes òptiques i cinètiques es configuren cap al final de la dècada, més potser com fenomen de moda que com un art veritablement inmers en el teixit artístic y social." ("La dialèctica natural-artificial, 1964-1980", en *L'avantguarda de l'escultura catalana*, Palma de Mallorca, Conselleria de Cultura, Educació i Esports, 1990, p. 71).

parecen expandirse, avanzar, retroceder, girar o desaparecer, es lo cierto que se trata de ilusiones ópticas que no conllevan movimiento real ni por parte del objeto artístico, ni por parte del espectador. El espacio en el que las obras aparentemente se mueven es totalmente ilusorio, mientras que para el arte cinético -según una opinión bastante extendida- es el propio movimiento real el que crea la ilusión. De ahí que mientras el *op-art* se basa enteramente en líneas y colores (es decir, en la interacción de medios pictóricos), el arte cinético se basa en el movimiento como el verdadero elemento transformador. El *op* será así una tendencia abstracta, formalista, derivada en parte del constructivismo y del objetivo de Malevich de lograr "la supremacía de la sensibilidad pura en el arte", sacando el máximo partido de las ilusiones ópticas y de su capacidad para alterar los procesos normales de la visión. Dicho en otras palabras y de manera directa: el *op-art* plantearía un movimiento inducido, aparente o virtual,³² y el *cinetismo* incluiría el movimiento real del propio objeto artístico. Esta es al menos la idea más aceptada.

Claro, que la práctica demostrará que el arte cinético se incluyen normalmente obras y artistas que únicamente presentan un movimiento virtual. Y tal sucede en muchas esculturas de Alfaro, al ser obras que se "transforman" con el cambio de perspectiva desde la que el espectador las contempla. Esta fusión (confusión) de la crítica es frecuente y podríamos aducir el testimonio de una de las obras más clásicas sobre el tema, la de Frank Popper, en la que se incluyen bajo tal calificativo tanto las obras que contienen movimiento real (máquinas, móviles y proyecciones), como a las que contienen un movimiento virtual, es decir, "donde el ojo del espectador es guiado de una manera evidente". Afirmando al respecto en las conclusiones: "L'art cinétique actuel se compose d'oeuvres en mouvement virtuel et en mouvement réel à deux ou trois dimensions."³³ Esas obras aceptadas como cinéticas pero que contienen únicamente un movimiento virtual, se han dado en llamar *transformables*. De este modo, la escultura que ahora nos ocupa, puede estudiarse bajo este prisma. En concreto

³² Es el arte que llamó Vasarely "cinemático", para diferenciarlo del "cinético", que se caracteriza por la inclusión del movimiento mecánico. Cfr., REICHARDT, J., "Op-art", en STANGOS, N., comp. *Conceptos del arte moderno*, Madrid, Alianza, 1985, p. 199.

³³ *L'art cinétique*, París, Gauthier-Villars, 1970, p. 262.



creemos que le son aplicables todos los criterios de análisis que para estas obras desarrolla con detalle Elena de Bertola en *El arte cinético. El movimiento y la transformación: análisis perceptivo y funcional*.³⁴

Según la autora, tal y como el término indica, "en la obra transformable no es un *movimiento* lo que representa a la percepción, sino una *transformación*".³⁵ Dicha transformación puede obedecer, bien a una metamorfosis, o a un desplazamiento de los elementos de la obra; es decir, la puesta en evidencia de las diferentes facetas de una obra en continua generación. La actualización de este tipo de transformaciones (que no perseguirán simples sensaciones o efectos ópticos sino verdaderos cambios de composición) obedecerán generalmente al desplazamiento del espectador, al itinerario perceptivo de éste en torno o alrededor de la obra. Es este itinerario (y no en el primer contacto visual estático) lo que produce las metamorfosis de formas y colores. Y, desde luego, en la idea de "itinerario" está implícita la dimensión temporal. De este modo la obra transformable se distinguiría de las obras cinéticas, propiamente dichas, y de las ópticas. Pues en estas últimas el espectador puede permanecer inmóvil sin que por ello se altere su "cinetismo", mientras que las obras cinéticas del tipo transformable, como ocurre con las de Alfaro, precisan esta participación activa del espectador en el acto perceptivo.

Y como ya hemos adelantado la evolución hacia el cinetismo de un artista formado en la tradición constructivista no es nada sorprendente. Existen de hecho, dos vías claras para acercarse a esta estética: la una procede del dadaísmo y la otra del constructivismo. Ello resulta obvio si se piensa en el empeño racional y neoformalista del cinetismo y en su evidente herencia de las experiencias y principios del Bauhaus y de su pretensión de transformar la sociedad industrial. Y, como ya comentamos, entre los principios del constructivismo contenidos en el Manifiesto de 1929, se incluían los conceptos de movimiento, espacio y temporalidad (una inclusión que, no por casualidad, será recordada por Giralt-Miracle a

³⁴ Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.

³⁵ *Op. cit.*, pp. 5-51.

propósito de nuestro escultor).³⁶ Por fin, dos características claras del constructivismo histórico y los formalismos posteriores reaparecen en el arte cinético: la objetividad o eliminación de la factura personal del artista y la integración de la obra artística en el medio urbano.

En consecuencia, a poco que profundicemos en toda la trayectoria de Alfaro, encontramos en la misma ingredientes o elementos referidos a las constantes del cinetismo que de manera coherente, a la vez que personal, desembocan condensadamente en los setenta. La idea de movimiento, de la dinamicidad de las formas en el espacio o de la tensión entre los planos, se encontraba ya en las planchas de la primera época. Así como en obras de la segunda etapa aparece un cinetismo por secuencia de elementos, extraordinariamente próximo a las obras de los setenta, como los que pueden verse en *Tothom* (1964), o *Deu rectangles* (1966).

Es decir, aunque no esté planteado como un objetivo plástico prioritario, ya en los años precedentes, el dinamismo será, junto con la investigación del espacio y la voluntad de la forma, las vertientes fundamentales de la evolución artística del escultor. De hecho, la primera vez que se menciona a la plástica cinética en relación con Alfaro es ya en 1963; lo hace Moreno Galván al referirse a la obra como dotada de un dinamismo que no es la movilidad real y absoluta del móvil de Calder (que Moreno juzga como una dimisión del arte en la vida) sino una ruptura con la ecuación del estatismo, tal como había propugnado Oteiza.³⁷ Al año siguiente, Cirici evocará la "cinética" de algunas planchas de 1962, diciendo que se manifiesta como una "simplicidad tan resuelta y tan feliz que parece un hecho natural".³⁸ Y en algunos casos concretos, ya desde muy pronto, (como sucedió con el *Homenatge a Miguel Hernández*, 1960)

³⁶ Respecto a la cuestión del tiempo, en su reseña de la importante exposición de 1977 en Barcelona, Daniel Giralt-Miracle apuntaba de forma explícita la importancia de esta dimensión plástica en las obras expuestas, así como su origen constructivista: "La baralla amb l'espai l'ha dut el temps, l'etern dilema de l'existència. Però el problema del temps, al qual ell ha arribat des d'una praxi llarga i serosa és precisament allò que es varen plantejar amb rigor els constructivistes russos, els que signaren el Manifest del 1920." ("Les escultures d'Andreu Alfaro", *Avui*, Barcelona, 19 junio 1977, p. 26).

³⁷ "Las esculturas de Alfaro", *Artes*, 35, Madrid, 8 abril 1963, pp. 9-10.

³⁸ "Andrés Alfaro", *Serra d'Or*, 10, Abadía de Montserrat, octubre 1964, p. 30.

se presentan piezas en un desarrollo fotográfico de sus diversas perspectivas. A ello aludía Bozal, comentando la obra citada, de la que afirmaba que su objetivo era la dinámica formal, su transformabilidad.³⁹ La explicación de esta misma idea protagonizaba también una parte del artículo de Nieto Alcaide del año siguiente: "Los planos de diferentes formas, recortes, puntas o agujas, poseen una dinámica que anima toda la pieza. El cambio de posición del espectador, por esto, afecta a toda la obra."⁴⁰

La crítica de los sesenta captó con claridad el intento de Alfaro por acentuar en las planchas las relaciones entre ángulo, espacio y movimiento. Una pretensión que continúa vigente en los setenta, si bien, en lugar de servirse de las posibilidades de angularidad o contrapuntos del plano, ahora lo hará con la línea y sus numerosos desarrollos virtuales;⁴¹ y con ello los componentes de movimiento virtual y temporalidad adquieren un protagonismo casi absoluto.

El movimiento es la base fundamental de la obra de los setenta, porque es el elemento constructivo de sus relaciones con el espectador. Se entiende, por supuesto, un movimiento generado virtualmente como resultado de la interacción de la mirada y su fijación en los puntos sucesivos descritos por la potencial rotación o traslación de los elementos materiales de la escultura. Para captar en su totalidad la obra de Alfaro es necesaria una percepción global, que le obliga a un recorrido a su alrededor. La "temporalidad" nace así del movimiento de su contemplador, del que se obtiene una multiplicidad de imágenes, sin que ninguna de ellas resulte indiscutiblemente privilegiada sobre las demás. Por la misma

³⁹ "La escultura popular de Alberto Sánchez a Andreu Alfaro", *Artes*, 26-27, Madrid, 1965, p. 27. Valeriano Bozal no empleó exactamente el término transformabilidad, sino "la dinámica que consiste en la continuación de una forma en otra y en el reclamo que hacen al exterior".

⁴⁰ "El lenguaje escultórico de Andrés Alfaro", *Artes*, 77, Madrid, junio 1966, p. 9. Víctor M. Nieto, como antes Cirici, se ocupa seguidamente de diferencias dinamismo y movimiento real: "Alfaro entiende que una escultura dinámica no es una escultura en movimiento. Esto sería un objeto móvil. La dinámica de la escultura es algo propio de la pieza, no es un dispositivo mecánico."

⁴¹ Para una síntesis teórica de esta evolución del dinamismo perceptivo en la escultura de Alfaro, véase LLORENS, T., "Línea, espacio, movimiento, textura y figura en la obra de Alfaro", en cat. exp. Madrid, Ministerio de Cultura, 1979, pp. [37-38 y 40].

razón no será fácil "verificar" estas obras a partir de una "imagen fija" o "perspectiva única" en la memoria. Por el contrario, el movimiento del espectador activa una serie de ilusiones ópticas bien conocidas ya en el arte óptico y cinético: por supuesto movimientos virtuales, efectos de redundancia y repeticiones, pero también las llamadas ilusiones de Müller-Lyer, efecto Zöllner y, sobre todo, los característicos efectos de *moiré* (del inglés *mohair*) o *muaré*, es decir, el efecto óptico ocasionado por la superposición inexacta de dos o más series de líneas paralelas u otras estructuras repetitivas (dicho de modo más exacto: de la superposición de una pequeña desviación de ángulo de dos redes de difracción). Este efecto, ampliamente utilizado por numerosos artistas (J.R. Soto, Cruz Díez, Wilding, Yvaral, Sempere, Sobrino, etc.), se percibe claramente en las generatrices, pero sobre todo en obras como *Mampara de Rocafort* (1978), *Homenatge als dadá* (1975) o en *Les escales*.

El otro elemento activo del cinetismo (el tiempo) también se halla implicado en la escultura realizada por Alfaro durante la década. El tiempo debe entenderse como el periodo necesario para una percepción objetiva, es decir, global, sucesiva y múltiple de la obra. La objetividad está creada aquí también por el espectador cuyos movimientos crean diferentes maneras de ver la obra. De ahí que la temporalidad esté ligada asimismo al carácter activo y creativo de la percepción. El propio escultor reconoce explícitamente este principio que lo vincula con la plástica cinética, pero que él entiende, por encima de un recurso o una consecuencia de la transformabilidad de la obra, como un agente liberador de la percepción, como modo de supeditarse al libre albedrío del espectador. Así lo declaraba con total claridad al presentar en 1977 su obra de los setenta:

"Ara em done compte que el que jo he estat cercant durant molt de temps era ... el temps.

Sempre els artistes han volgut crear un espai fictici i, avui també, un temps fictici. Però amb l'escultura, es pot oferir un espai i un temps reals. Un espai construït amb materials que componen la forma i un temps creat per l'espectador quan, per conèixer l'obra, no li es prou una visió total; cal voltar-la a poc a poc.

Jo no volia una obra definitiva i completa, la volia canviant i diferent; perquè el que desitjava es que l'espectador participara

de l'obra donant-li ell part del seu sentit. Així, no es tractava ja d'un sol coneixement sinò que hi han molts i tots ells produeixen un coneixement de conjunt que l'espectador va interpretant a poc a poc i que al llarg del temps es convertirà en part de la mateixa obra. En definitiva, l'espectador està decidint pel seu compte; està fent us de la seva llibertat.

Per això, m'interessa tant el temps; perquè quan parle del temps estic referint-me a la llibertat. I aquesta és la primera condició per a la cultura ... i per a la vida."⁴²

Si además de este expreso reconocimiento, intentamos detectar en las esculturas características objetivadas por la aplicación de unos principios cinéticos, podemos hacerlo asimismo, matizando claro está nuestras apreciaciones, por lo difícil e inestable que es una obra artística marcada siempre por la huidade las reglas rígidas. Nos referimos, por ejemplo, a la posibilidad de aplicar las categorías estéticas predominantes, según Popper, en el arte cinético. Este investigador llega a establecer hasta 27 categorías distintas. Sin intentar tal minuciosidad (por lo demás, fundada en divisiones bastante subjetivas) puede ser útil reconocer algunas en las "obras transformables" de Alfaro, aunque dichas categorías no las agoten, ni mucho menos. En el apartado de "categorías del intelecto" de Popper, ⁴³ sus esculturas ofrecen, sin lugar a dudas, propiedades como la *sorpres*a, conseguida por la innovación de las formas, los recursos y los materiales empleados; así como lo *imprevisto* de sus desarrollos al cambiar la perspectiva; o desde luego también encontramos el ingrediente *lúdico*. Se podrían citar como demostración numerosas obras, desde las generatrices más complejas, pasando por obras de una inestabilidad visual inquietante como *Simetria asimètrica* (1977) o *Chance I y II* (1976). En el apartado de "categorías del medio ambiente" podemos encontrar *analogías con las formas naturales* especialmente en evoluciones de la generatriz como *El volaor* (1974), *El llamp* (1976), *Generatriu 10* (1975); y por supuesto el *vitalismo*, que es otra de las categorías de Popper, es posible hallarlo en gran cantidad de obras de este momento, baste citar *Tots volarem d'alegria* (1974), *Generatriu 6* (1972) o *La força de viure* (1979). Frank Popper analiza también una serie

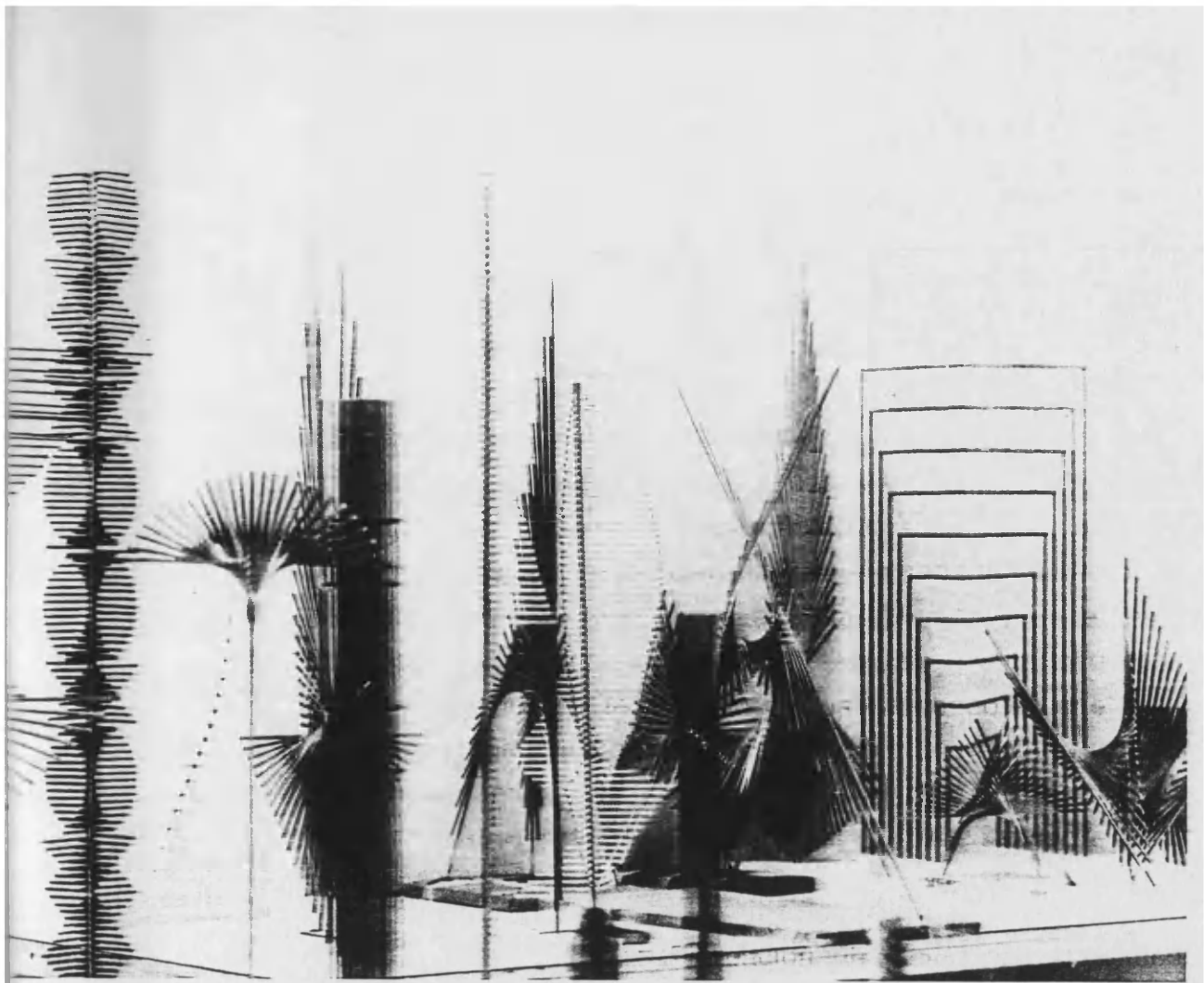
⁴² Cat. exp. Barcelona, Sala Gaspar, 1977, pp. [3, 34 y 40]; y en AGUIRRE, Juan Antonio, "Arte geométrico en España", *Bellas Artes*, 58, Madrid, 4º trimestre 1977, p. 40.

⁴³ Cfr., *L'art cinétique*, pp. 244-260.

de "categorías de la sensibilidad" de las que únicamente se manifiesta en la producción de Alfaro la de *pura sensación*, sobre todo en la busca de la sensación perceptiva directa de los metacrilatos. Entre las "categorías de la acción" encontramos la *gracia* o *soltura*, que en Alfaro, adquiere, por lo demás una sustancia formal, como se manifiesta en obras como *Homenatge a l'art nouveau* (1972), *Generatriu 3* (1972) o *Naixement* (1974). Finalmente, de las denominadas por Popper "categorías estéticas de la trascendencia", las más evidentes en Alfaro son el *tiempo*; la *libertad* (matriz de toda la poética de Alfaro); la *evolución* y el *progreso*, muy próximas a una noción de modernidad que se percibe especialmente en las obras monumentales; y lo *sublime* en sus connotaciones de pureza o de absoluto (*Homenatge a Rosalía de Castro*, 1972; *Homenatge a Visconti*, 1972; *Adeu, Visconti*, 1976; *Som*, 1977; etc.).

Pero se trata siempre de rasgos cinéticos residenciados en la propia estructura de la obra y manifestados en el acto de la percepción, y nunca producidas por eventuales mecanismos. La "transformabilidad" es inherente a la obra y a la libertad *re-creativa* del espectador. Precisamente por esto Alfaro es contrario al uso de aparatos mecánicos o *relé's* que produzcan movimiento real. En un texto manuscrito sin año (posiblemente de finales de los sesenta o primeros setenta) argumenta esta repulsa diciendo que estos mecanismos introducen en la obra una repetición constante sin propósitos determinados, y que sólo imprevistos o fallos pueden ofrecer nuevas posibilidades. Pues la máquina difícilmente mantiene o potencia nuestra imaginación, sino que la somete a imágenes predecibles que dejan poco espacio para la libre fantasía del espectador.

De esta opinión puede inferirse el escepticismo de Alfaro respecto a los intentos de integración entre el arte y la ciencia, como la protagonizada por el arte cibernético, tan en auge a finales de los sesenta y que se ha interpretado como la manifestación más radical del neoconstructivismo. La esterilidad de la mayoría de sus desarrollos, y los propios condicionamientos tecnológicos que tal arte "programado" precisaba (la sofisticada manipulación de ordenadores) está claro que lo sitúan en unos terrenos muy alejados de los propósitos de Alfaro. Lo que



no quiere decir que la racionalidad de sus diseños no hubieran podido plantear una hipotética relación con la práctica artística que llegó a seducir a artistas como Manuel Barbadillo, José María Yturralde, Sempere, Soledad Sevilla, José Luis Alexanco, etc., reunidos algún tiempo en torno al seminario "Generación Automática de Formas Plásticas" (1968). Pero para Alfaro una cosa es emplear procedimientos mecánicos en la "fabricación" de la obra, y otra muy distinta que la máquina poco menos que usurpe el papel creativo o que la cualidad estética del producto resida en sorpresas visuales generadas durante el procesado informático de unos datos. Alfaro declara al respecto en 1972: "No tinc problemes per a plantejar a una ordenadora. [Però] utilitzar una ordenadora com si fos un calidoscopi, com fan alguns artistes, em semblaria una trampa" ⁴⁴ Un uso inútil de unos instrumentos que ante todo son funcionales. Además de que las formas de este tipo de plástica son ininteligibles y por tanto casi más próximas a lo mágico que a lo racional y lógico.

* * *

Llegados a este punto cabe preguntarnos ¿es pertinente la calificación de cinética para la escultura de Alfaro? Nuestra respuesta sería afirmativa y negativa al mismo tiempo, un "sí, pero ...". Por lo argumentado hasta aquí creemos que puede efectivamente afirmarse que la lectura de la obra de Alfaro en clave cinética es adecuada, pues existe una coincidencia de recursos muy apreciable. Pero no es, ni la única interpretación posible, ni válida para todas las obras. Y debemos contar con un factor indispensable para la comprensión de la obra de un artista contemporáneo: su intencionalidad. Precisamente a este factor recurría el mismo Popper para adscribir las obras que presentan movimiento aparente a esta tendencia:

"Les oeuvres en mouvement virtuel sont donc, en quelque sorte, à mi-chemin entre le statique et la mobile. Nous les classerons parmi les arts cinétiques parce que l'intention principale reconnue par les artistes est la sensation de mouvement réel"

⁴⁴ ROIG, Montserrat, "Andreu Alfaro, antirromàntic", *Serra d'Or*, Abadía de Montserrat, 1972, p. 29.

suggérée au moyen de transparences, arrangements de lignes et de couleurs, etc., d'une manière contraignante." 45

¿Es para Alfaro la intención principal sugerir movimiento de una manera forzosa? Ciertamente no, como se constata en las numerosas manifestaciones realizadas al respecto reivindicando la libertad del espectador para contemplar la obra, por ejemplo:

"Estoy en contra del arte cinético, porque al espectador se lo dan todo hecho lo que puede resultar alienante. Frente a mi obra es el propio espectador quien va creando y descubriendo cosas nuevas cada día, cada vez que la mira."⁴⁶

Como de otras tendencias artísticas en las que ha investigado y de las que ha aprendido, Alfaro toma del cinetismo lo que le sirve y que en ningún caso le llevará a una renuncia de su propia libertad y la del espectador, ni a someterse a un sistema como único fin estético:

"Para mí el código es un medio para unos resultados que no se supeditan al mismo. En este sentido la obra se particulariza e individualiza y no se convierte en un sistema. En el informalismo y en el cinetismo el sistema era el fin de la obra."⁴⁷

Su posición resulta clara: los recursos cinéticos son un medio plástico, inscritos en una voluntad estética más amplia:

"Es cierto que se detecta algún eco del cinetismo en mis obras. Pero conviene matizar. La parte cinética de mi escultura no es la básica, sino que es parte de la configuración de una forma que de alguna manera está personalizada e individualizada en cada obra. Para mí es un elemento más. Con lo cual se crean unas áreas de ambigüedad mucho más rica y mucho más abierta. Esto no quiere decir que ataque al cinetismo. Simplemente hablo de diferencias. A mí no me interesa lo cinético como finalidad. Me escapo de él racionalmente, porque lucho contra toda clase de sistemas."⁴⁸

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 87. El subrayado es nuestro.

⁴⁶ NABAS, E., "El futuro, presente en las esculturas de Andreu Alfaro", *Las Provincias*, Valencia, 30 noviembre 1975, p. 16.

⁴⁷ ROMERO VERDU, E., "Andreu Alfaro: 'sólo podemos ser libres a través de la cultura'", *El Socialista*, Madrid, 17 junio 1979, p. 24.

⁴⁸ LOGROÑO, M., "Alfaro: 'Mi constante es la libertad'", *Diario 16*, Madrid, 30 mayo 1979, p. 19.

Resulta evidente en estas afirmaciones que Alfaro pretende distanciarse del carácter epidérmico e inmanentista que se achaca al arte cinético. Una acusación que aunque generalizada es negada por los teóricos y muchos artistas de esta corriente. ⁴⁹

Una explicación indirecta de su posición en este punto, la ofrece Alfaro cuando opina sobre la obra -indiscutiblemente cinética- de su amigo Eusebio Sempere, pues valora en ella, por encima de la riqueza de sus imágenes, su parte poética, lírica, emotiva, es decir, en última instancia, su contenido significativo y expresivo. Alfaro parece mirarse en la personalidad de Sempere y reivindicar para sí la combinación de rigor formal y lirismo que salvan la obra de Sempere de la autorreferencialidad o de la total gratuidad semántica. ⁵⁰

Con todo lo apuntado hasta aquí podemos concluir expresando lo que son para nosotros las tres características de la escultura de Alfaro que la individualizan claramente de la plástica cinética, o que hacen de él un cinético heterodoxo. La primera es la claridad de la estructura fundamental de la obra, independientemente de la complejidad o multiplicación de imágenes perceptivas que pueda motivar. El movimiento virtual tiene un sitio, pero al lado de la estructura, el espacio y la imagen, pues nunca se renuncia al rasgo esencial distintivo de la escultura como construcción en el espacio. A diferencia del cinetismo más habitual, en el

⁴⁹ Este desacuerdo plantea en su fondo la distancia que existe entre los objetivos que se pretenden y los logros reales. Ciertamente los estudios detallados sobre el cinetismo procuran con frecuencia desmentir que los efectos ópticos se hayan convertido en el único contenido de la obra o que la única relación con la realidad se agote en la misma percepción, argumentando que se trata de un arte que reacciona a provocaciones de orden epistemológico, sociológico, tecnológico y plástico del mundo exterior. Así Elena de Bértola afirma en sus conclusiones: "los artistas cinéticos no buscan el movimiento por el movimiento mismo o la transformación por la transformación misma: ellos son *medios* capaces de materializar una respuesta plástica frente a las sollicitaciones del mundo exterior." (*El arte cinético*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, p. 205). Al igual que ocurre en los textos de una parte cualitativamente importante de sus cultivadores (Le Parc, miembros del G.R.A.V., Tomasello, Vasarely ...). Sin embargo, es por todos conocido, el escaso aprecio en que han caído estas manifestaciones a partir de los años setenta, y su dificultad para mantener inalterable su frescura y su interés tras el primer efecto de curiosidad y sorpresa.

⁵⁰ Opiniones expresadas por Alfaro en la entrevista personal del 18 de septiembre de 1990.

que a menudo predomina el carácter visual o ficticio de la imagen en detrimento de la evidencia física de la ejecución material, la cual es prácticamente anulada por los efectos, Alfaro propendrá a las estructuras generadas por lógicas sencillas y capaces de reforzar la *presencia*, la ocupación de un lugar en la tridimensionalidad del espacio. Recordemos su texto de 1973 ya citado: "El plantejament és premeditadament simple; el resultat pot ser elemental o complex. La forma surt de les relacions de les parts, com si nagués del fons d'ella mateixa." ⁵¹

La segunda característica específica del cinetismo de Alfaro es su instinto y apariencia lúdica, de un ludismo vital y hedonista a la vez. Este "himno a la alegría", este "divertimento" (términos usados por Cirici para glosar sus obras), es una capacidad lúdica que rompe dogmas y proporciona libertad. El cinetismo no es una profesión de fe para él. El pretendido sentido lúdico de los cinéticos ortodoxos se queda, las más de las veces, en una buena intención. Alfaro, menos sofisticado y cerebral pero con mayor capacidad de comprensión de la forma y con una necesidad de expresión más directa, se niega a practicar juegos que acaben convirtiéndose en artefactos paleotécnicos. Quiere construir formas que comuniquen impulso hacia utopías verosímiles, negándose a transcendencias metafísicas que anulen nuestra capacidad de goce. En el catálogo de la Sala Gaspar en 1977, escribirá respecto a las nuevas obras en metacrilato: "Em trobava en el moment del joc, de l'atzar, de l'alegria de treballar. Estava divertint-me. Com sempre."

La tercera y más definitiva diferencia es su acentuado lirismo. Un lirismo que no debe confundirse con un inconcreto romanticismo, sino como una necesidad de mostrar que las múltiples combinaciones de líneas y perspectivas no son solamente producto del azar, del juego arbitrario, sino que se supeditan a una expresividad, una transmisión de significados amplios que se desean compartir. Significados que se concretan no ya en conceptos precisos ni en abstracciones filosóficas, sino en emociones, sentimientos, entusiasmos, vitalidad orgánica en fin, que le lleva, como dijera Ruskin, a unir "las implacables realidades de las matemáticas" con

⁵¹ Cat. exp. Barcelona, Sala Gaspar, 1973.

"los más dulces misterios del sentimiento".

De ahí que el resultado final, definitivo y diferenciador del cinetismo de Alfaro, sea un intento de superar el simple hallazgo cinético u óptico para acceder a una *significación*. "Estoy en contra de los cinéticos" - dirá en 1975-. "Dar movimiento a una escultura es ofrecerle todo al espectador, *restando la posibilidad individual de encontrar algo más detrás de las formas.*"⁵² Esta es la voluntad, otra cosa es, naturalmente, que esto se logre siempre y que pese a la globalidad teórica que el escultor desea imprimir a esta época, no se produjera un número importante de obras en la que sea difícil encontrar *algo más* que la plasmación visual de un bello hallazgo óptico o cinético. No obstante, este aire de lirismo que la envuelve, ha motivado que la mayoría de los historiadores que se han ocupado del arte geométrico o normativo español no lo hayan reconocido entre sus representantes, como ya anunciamos al inicio del apartado. Así, por ejemplo, Javier Hernández Carrasco en un artículo sobre el arte normativo español es tajante al respecto:

"Hay que desechar la tentación de incluir a otros muchos escultores que aun incidiendo en el espacio y la dialéctica que genera con la materia, contemplan, además, la obra de arte como soporte de algún pensamiento ideológico, metafísico o de cualquier otro tipo. Esto desborda con toda claridad lo meramente objetivo."⁵³

Y señala seguidamente una relación de artistas, entre ellos Alfaro, que quedan así en una especie de tierra de nadie entre el informalismo y el normativismo. Se deducirá de nuestra introducción que no compartimos una postura tan rígida, pues si algún valor tiene la configuración de corrientes o tendencias, como construcciones historiográficas para analizar la pluralidad artística, desde luego éstas deben concebirse con bastante flexibilidad y poco fundamentalismos, pues los verdaderos creadores ya son de por sí tozudamente individualistas.

⁵² ACTIS, R., "Alfaro: artesano de las formas sin modificar la materia", *Mediterráneo*, Castellón, 25 noviembre 1975. El subrayado es nuestro.

⁵³ "Dinámica del arte normativo en España. Del Equipo 57 a Soledad Sevilla", *Goya*, 190, Madrid, 1986, p. 213.

Claro está que, respecto a Alfaro, no debemos entender el término *significación* como denotación inequívoca. Tendríamos que hablar en términos más generales, aludiendo a las amplias posibilidades sónicas de lo plástico. Sin caer en la tan temida tentación esteticista de convertir los medios en fines, buscará cualidades significativas en sus esculturas, aproximándose lo más posible a los códigos icónicos o incluso iconográficos, no exentos de connotaciones históricas.⁵⁴ Las declaraciones del autor son numerosas y muy claras respecto a sus pretensiones. En el momento de presentar en 1973 su nueva obra, sigue reivindicando la comunicación ante la aparente frialdad: "En toda obra de arte existe un poder de comunicación. Lo mismo si se trata de una obra figurativa, como si está realizada con materiales de tipo industrial. Procuero utilizarlos sin frialdad, humanamente, con ánimo de comprensión."⁵⁵ O ante la nueva presentación de obra en 1977: "Intento introducir dentro de mis formas algún tipo de comunicación, llamémosla sentimental, lírica."⁵⁶

Alexandre Cirici centra muy bien el problema al comentar que esta *significación* se organiza en una semántica de sistemas de valores más que de mensajes precisos:

"El sistema de relaciones, tiene, sin duda, poder, por sí mismo, para dar si no significación, por lo menos sentido a la materia de los ejes semánticos. Es una organización que, inevitablemente, viene definida por un cierto sistema de valores. Formas que irradian, formas que vuelan, aladas; formas ascensionales, formas que penetran el espacio como hélices, formas que engendran -por intersecciones, por moaré- terceras formas puramente visuales pero no táctiles, que constituyen por sí mismas una sucesión de afirmaciones estimulantes, inevitablemente positivas.

Si el aspecto estático es, pues, positivo (irradiación, ascensión, penetración, generación) el aspecto cinético no lo es menos. Las formas que se contraen y se dilatan, que se hacen opacas y vuelven de nuevo a la transparencia, que modifican los

⁵⁴ Nos servimos en este párrafo de conceptos formulados por Marchán en un párrafo crítico sobre la inmanencia del óptico (*Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1986, p. 117).

⁵⁵ LLADO, J.M., "Andreu Alfaro: un escultor singular", *Tele/expres*, Barcelona, 9 febrero 1973.

⁵⁶ MOURE, G., "Andreu Alfaro: el humanismo sin concesiones", *Destino*, 2074, Barcelona, 7 julio 1977.

grafismos de las intersecciones visuales, que se unifican y se multiplican, que pasan de un polígono a otro, son la conversión en sensaciones ópticas, en experiencias vividas, son la visualización y la vivencia de la misma idea del cambio." 57

Estas sensaciones, estos "valores" cuajan en referencias a configuraciones naturales. Unas analogías figurativas que no es nueva de este momento sino que prácticamente es intrínseca a toda su trayectoria. Alfaro logra construir signos plásticos mediante elementos formales muy simples para explotar al máximo las ambigüedades del lenguaje natural estableciendo asociaciones, vínculos y oposiciones para que digan lo que, de por sí, se resisten a decir. Configurando formas complejas de aire muchas veces biomórfico y de una marcada ambigüedad. Una apertura semántica que es la clave de su aceptación popular.

He aquí que la originalidad o especificidad del cinetismo de Alfaro contribuye asimismo a singularizar su aportación a la escultura contemporánea. Si por un lado pone el énfasis en la estructura, en la básica construcción formal como producto del trabajo material del escultor, por otra, esa misma construcción formal ofrece una apertura semántica, no lejana a la representación, que remite a imágenes de la naturaleza o de la historia.

Estamos hablando ya de un tema (*la historia*) que va a dar sentido global y completo a la etapa siguiente, a la década de los ochenta. Pero lo que debe quedar claro de esta conclusiones es que, comparado con las raíces formales constructivistas a las que en esencia sigue siendo fiel, su práctica cinética no deja de ser un "paisaje prestado" al servicio de un incontenible deseo de crear obras abiertas a la fantasía y al sentimiento del espectador, pues en el fondo son metáforas.

57 "Reflexiones sobre Alfaro", en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Universidad Complutense, 1981, pp. 99 y 101.

**Mirar la historia, avanzar en la modernidad
(1980-1991)**

4.a. *La renuncia a las fórmulas: la libertad en la naturaleza y en los modelos de la historia*

Si como ya hemos comprobado en su trayectoria artística y vital, Alfaro ha renunciado a cualquier seguridad en su evolución, ahora, tras la amplia exposición retrospectiva del Palacio de Velázquez de Madrid de 1979, esta renuncia toma un inesperado grado de intensidad. La última década de su obra supone, sin lugar a dudas, una decidida apuesta por lo imprevisible. Lo más audaz sin embargo de esta nueva profesión de libertad está en que se consolida no sólo con la renuncia explícita e inconformista a su *propio modelo*, sino que este cambio es múltiple, basado en un completo recorrido de modelos, ejemplos extraídos o (más bien) buscados trabajosamente, a través de un personal camino de *afinidades electivas*, precisamente en lo *previsible* o *previsto* de un pasado histórico-artístico que le permite dar un sentido nuevo a los casi veinticinco años dedicados a la escultura, como si de un largo aprendizaje se hubiera tratado.

No consiste en un simple cambio de materiales o de técnicas que se perciban en la mera epidermis estilística. Se trata de verdaderas opciones, elección efectiva de caminos o modelos, prescindiendo-insistimos- de su propio modelo, aunque no, claro está, de la experiencia artística acumulada. Es esto lo que más nos atrae de la última década de Alfaro. Todo es nuevo, cada exposición es abrir una puerta a lo inesperado (levantar un *mundo*, como dijera Calvo Serraller). Pero esa novedad reside más en el significado que en la estructura, y, sin duda, aunque

tenga interés en sí misma, no se comprende en su verdadera dimensión si no conocemos las muchas estancias ya visitadas por Alfaro: su búsqueda de la esencialidad y la dificultosa sencillez, su tratamiento del material, su profunda vocación por la línea y el dibujo, su práctica comunicativa, su intervención en lo urbano, su inclinación a la emotividad o a la simbología colectiva que es una forma inmediata de visitar la historia.

Pero en este momento adquiere el convencimiento de que todo su trabajo ha sido el borrador de una nueva etapa. Parece reconocer (a través de su permanente apuesta por la libertad) el límite o la imposibilidad de avanzar más en el seguimiento de la vanguardia. Señalada esa frontera tiene la audacia de remontar el camino para, sin perder la firme presencia de la modernidad, dejarse arrastrar por el aprendizaje de la naturaleza y de la historia. Será como seguir avanzando, construyendo esculturas en el presente, pero con la mirada vuelta a los modelos levantados por la inclinación natural del dibujo figurativo y sus contornos corporales, o por el Barroco y sus espacios escenográficos, o por la Ilustración y sus combinaciones de sobriedad y gracia o por la severidad arcaica de la estatuaria griega.

Es, sin duda, una crisis la que sufre Alfaro entre 1979 y 1980. Pero es una crisis sorprendentemente fructífera, que no le lleva a ningún estiaje creativo sino que le impulsa a superar las desgastadas fórmulas de vanguardia (de las que, sin embargo, rescatará el racionalismo y el permanente sentido de progreso) con un nuevo vitalismo, e incluso, podríamos decir, un nuevo y hedonista sentido lúdico del trabajo artístico. Como siempre, parece ser fiel a aquella máxima de Hölderlin según la cual es en el riesgo donde realmente se encuentra la salvación. Y, en efecto, no dudamos en proponer la década que va de 1980 a 1990 como la más decisiva del escultor.

Y es que volver, como lo hace Alfaro, a contracorriente de su propia generación, a un figurativismo de inspiración del natural es una apuesta fuerte. Pero que se sustenta en esos más de veinte años de haberse prohibido la figura y haberla estado, sin embargo, acechando

desde lejos. Es este diálogo el que lo prepara para la etapa actual, en la que lleva hasta sus últimas consecuencias un intento de aproximación de un lenguaje de formas geométricas con una temática (insistimos en lo de temática) figurativa. Temática y significado son unos conceptos en los que Alfaro concebirá ahora la síntesis de sus esfuerzos como escultor, siendo un concepto que abarque tanto al contenido comunicativo como la materia con la que desea expresarlo.

En la conferencia pronunciada por el artista en la U.I.M.P. de Santander en 1985 explicará con suma claridad ese momento. Recordará, en efecto, el punto y aparte de la exposición del Palacio de Velázquez y su sensación de bloqueo ("Me daba la impresión -dirá- de que estaba atado y obligado a seguir unos postulados".) ¹ Y recordará su punto de salida: la exposición "Ferros i pedres" de 1981 en la que:

"La temática se convierte cada vez más en protagonista; yo diría en el gran motor de mis nuevos trabajos. Y la sorpresa para mí es observar que de esta forma tan normal y espontánea voy encontrando cada vez un lenguaje más directo, más fluido. Parece como si todos los años que han pasado hubieran sido años de aprendizaje." ²

Ya en los setenta Alfaro había percibido la necesidad de huir de su propio modelo, de buscar lo no identificable con fórmulas estereotipadas que pudieran atribuirsele, con planteamientos estéticos que se agotan por repetición. La figuración se convierte progresivamente en una frontera porosa, transpasable. Se trataba de recuperarla no como nuevo código o fórmula sino como espacio de libertad. Y así, Alfaro vuelve un poco al origen, a la libertad de una mano que dibuja y se aproxima a la vida y a la naturaleza de modo directo, mejor que a través de las ideas o conceptos abstractos, y sin riesgo alguno de agotar o repetir las formas, pues cada mirada es distinta. El cuerpo humano, modelo principal, es un organismo dinámico cuyos mínimos movimientos implican nuevas posibilidades y, por tanto, una permanente fuente de imágenes plásticas.

¹ "Decía Klee que cuando...", en AA.VV., *El Arte visto por los artistas*, Madrid, Taurus, 1987, p. 25.

² *Ibidem*.

Imágenes que posiblemente deban ordenarse bajo algún principio regulador como el de la geometría, pero sin que en ningún caso lleguen esos medios a emanciparse por completo del referente natural. En esta etapa de Alfaro pretenderá la belleza, no solamente con su ya demostrada inclinación hacia la limpieza y la sencillez, sino también en su deseo de vincular esa inclinación a la organicidad natural de lo vivo y a motivos culturales que han hecho avanzar la historia del arte.

Conviene repetir que Alfaro llega a este punto a través de un camino previo. Ya en los setenta advertimos su vocación a abrirse a referencias figurativas mediante analogías con los seres y las cosas, además de su nunca abandonado simbolismo. De un modo que -como advirtió Llorens en 1979- "la apertura semántica, la hibridez constitucional [...] del opus remite a algo exterior al sistema desde el que ha sido construido: a la historia".³ Sólo que por entonces lo hacía desde el estricto código de una escultura constructivista que tenía unos límites. Estos límites se transgreden en los ochenta y las referencias de las obras remiten de una forma abierta a la naturaleza o a la historia.

Por eso no se trata de un simple cambio estilístico sino de una crisis del modelo. Alfaro percibe el desconcierto teórico y artístico, e inaugura los ochenta, precisamente, asumiendo este desconcierto y volviendo sobre muchos de los pasos perdidos, la mayoría de los cuales él mismo no había recorrido por su compromiso con determinadas tendencias de la vanguardia. Para un artista de talento la ruptura de modelos siempre ha significado una coyuntura más favorable para desplegar su estilo personal, por esta causa el desconcierto de los ochenta se ha mostrado para Alfaro especialmente provechoso. La crisis definitiva del radicalismo vanguardista de los setenta abre una nueva época para él, que acusa como pocos artistas nacionales esa fractura. El propio artista ha comprobado en sí mismo la necesidad de llegar a pactos más flexibles con el mercado artístico, las muchas limitaciones empobrecedoras que los mensajes políticos imponía al arte, la dificultad

³ "Línea, espacio, movimiento, textura y figura en la obra de Alfaro", en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1979, p. [54].

para que la tecnología realmente verifique la posibilidad de un arte de masas y la misma obsolescencia de la continua novedad vanguardista, institucionalizada ya por los agentes artísticos. Cuando ya no parecen posibles más transgresiones porque todo se ha probado ya, se impone en un arte más personal y reflexivo, incluso ecléctico, y muchas veces en busca de la seguridad (o del riesgo) de la tradición. Para Alfaro será la gran tradición cultural europea, hasta llegar incluso a los orígenes de la tradición estatuaria griega. Es decir, frente a la investigación exclusivamente abstracta que ha arrinconado a los constructivistas a una integración en la arquitectura (en donde sus obras son poco más que una "plusvalía" estetizante y ornamental), Alfaro optará por formas espaciales que impongan modos autónomos de contemplación basados en amplios contenidos.

Del hecho de que Alfaro no es una excepción en esta reconsideración crítica de los modelos dan buena prueba la evolución de otros escultores y en especial el contexto artístico nada más inaugurarse la década. Recordamos, por ejemplo, un texto del escultor Eduardo Paolozzi incluido en el catálogo de la exposición sobre "Escultura británica contemporánea", celebrada en Madrid en 1986, que procediendo de un artista de su trayectoria adquiere mayor significación:

"Los grandes adelantos tecnológicos no conducen necesariamente a nuevos descubrimientos. Para el artista de hoy los tubos de neón o el ordenador pueden iluminar su paisaje urbano, pero las cuestiones reales continúan siendo las mismas: machacar una idea sobre un papel, luchar con un lápiz, esbozar un concepto, llegar a una idea con el mínimo de accesorios, ilustrar la conmoción interior mediante la metáfora, mostrar la marcha implacable hacia nuestra propia autodestrucción, crear una obra acabada de arte.

Tenemos ya un catálogo de imágenes en la historia del arte y tenemos nuestro propio catálogo para nuestro propio tiempo [...] Un escultor en el mundo urbano debe interesarse en las contradicciones entre el hombre y la máquina y las corrientes ocultas de la antigüedad, la religión y la magia y debe hacer uso de sus visiones para abrir a los demás un panorama amplio.

Incluso la escultura a pequeña escala, como puedan ser las

cabezas de tamaño natural, pueden servir para esta tarea." 4

Unas opiniones que estamos seguros que serían compartidas por Alfaro en este momento. Y no nos resistimos a comentar, al hilo de esta cita, que precisamente la exposición que Alfaro se prepara a presentar en la primavera del 93 gira entorno al autorretrato y a la cabeza humana. Claro que esta nueva preocupación por acentuar la significación e implicarla en la aproximación de la forma a lo figurativo no será fácil. La dialéctica entre forma y contenido, y el peligro de un escoramiento anacrónico hacia una reinterpretación naturalista de la figura, mantendrán al artista durante toda la década en un inestable filo de la navaja que aparece, por ejemplo, en unas notas de 1983:

"No caure en la realitat en el sentit més retòric de la paraula, en l'expressionisme sentimental, ni fer un formalisme net, clàssic, com la norma i la definició de l'estètica integral. Aquest es el problema que m'ocupa ara i ací, la meua resposta, plena de dubtes i reptes, plena d'il·lusió i esperança. La relació dialèctica entre forma i contingut, la resolució dialèctica entre espai i temps. A fi de comptes, el llenguatge és l'únic que m'interessa. Sense forma no hi ha estètica, no hi ha comprensió, pero amb forma no més, no hi ha art, no hi ha emoció." 5

Para la mayoría del público y de la crítica esta actitud nueva de Alfaro se manifiesta plenamente en la exposición "El cos humà" de 1985, sin lugar a dudas el primer conjunto escultórico de carácter homogéneo que se ha podido contemplar en más lugares. Con él muestra rotundamente su voluntad de redescubrir la tradición con un tema privilegiado en la escultura occidental: el desnudo; visto, eso sí, desde la vanguardia: "M'agrada la curiositat, l'ingeni, la ironia, la cultura històrica en general, i en aquesta exposició he tractat de fer la història del cos humà des dels grecs." 6 Aunque esta actitud nueva ya provenía de los inicios de la década de los ochenta, como vimos que él mismo declaraba a propósito de "Ferros i pedres", en las que aparecían las primeras referencias

4 "En las artes, desde hace incluso...", en cat. exp. *Entre el objeto y la imagen. Escultura británica contemporánea*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, p. 142.

5 *Cuaderno de trabajo*, 1983.

6 GARCÉS, V.M., "Andreu Alfaro exposa a València després d'onze anys d'absència", *Papers*, Valencia, mayo 1985, p. 24.

explícitas tanto al barroco como forma cultural (en sus geometrías en el espacio) como a figuras de la vanguardia histórica como Brancusi (en las primeras obras en mármol que entonces se presentan).

Y este es un rasgo ciertamente nuevo en la trayectoria de Alfaro: la mirada a la tradición desde la vanguardia. Una tradición que incluye ya la propia vanguardia histórica y a algunos de sus nombres capitales como Brancusi, Matisse, Picasso o González, entendida como la última parte de ese pasado distante. ¿Qué diferencia existe entre esta relectura de la vanguardia histórica y los vínculos existentes en la obra de los primeros años con el constructivismo? La diferencia radica en que aquellos vínculos eran conceptuales, de formas de entender la creación, de ideología, de materiales, incluso; pero no se pretendían semejanzas en el plano formal, en la imagen concreta de la obra. Se intentaba actualizar el espíritu, la razón de ser de la obra; pero no la exterioridad de las formas; entre otras cosas porque el conocimiento del constructivismo era más libresco que visual. En cambio, durante los ochenta mira hacia aquella modernidad heroica sabiendo que es imposible la reimplantación del modelo vanguardista, pero en el convencimiento de que conforma una pléyade inapreciable de motivos, de fragmentos y formas que pueden revitalizar el arte del presente. Ahora las vinculaciones, los parentescos con la tradición de la vanguardia son formales y muy raramente se pretendían afinidades relacionadas con la pragmática de la obra, por ejemplo. La vuelta a la figura ha permitido esta relación nueva con la vanguardia, especialmente con sus primeros momentos, previos a la total abstracción. Una relación que, además, evidencia grados de eclecticismo impensables años antes, cuando las propuestas de una tradición vanguardista se contemplaban como alternativas absolutas o, al menos, contrapuestas. Ahora la mirada de Alfaro se detienen en sus puntuales aportaciones formales y, por tanto, son compatibles e, incluso, complementarios entre sí unos fragmentos de modernidad con otros, y también con la tradición a la que históricamente se opusieron. Nos encontramos así con una característica que ha definido el arte más reciente: el uso compatible de imágenes y formas del pasado concebido todo él sin distinción como un gran *camarote* -permítasenos la metáfora- ordenado por los hermanos Marx. Como ha escrito Andreas

Hyssen la tradición del vanguardismo, si la apartamos de sus principios universales y normativos, no deja de ser una valiosa herencia de materiales artísticos que no es en absoluto incompatible con la recuperación de la historia.⁷ Por ello Alfaro experimenta y juega con esta posibilidad: la de poner en escena, a base de una búsqueda de imágenes o referencias formales, a una silueta abocetada del clasicismo, o del complejo lineamiento del pulso barroco o de la trasgresión de la misma vanguardia.⁸

En esta vuelta hacia la historia, hacia el pasado de la escultura, va a desempeñar un inopinado papel como desencadenante de esta voluntad el descubrimiento del Barroco; un periodo histórico en el que va a contemplarse como en un espejo para proyectar histórica y artísticamente las dudas que le invaden en ese momento. Será con motivo de la exposición en el Palacio de Brühl cuando, seducido por aquella escenografía, escriba: "Mi atracción por el barroco iba aumentando conforme iba conociéndolo mejor. Empezaba a fascinarme, era como volver a descubrir la modernidad, el nacimiento de las ideas de nuestro tiempo."⁹ Alfaro no duda en comparar ese momento con su descubrimiento del arte contemporáneo cuando en 1985 viaja a la Exposición Universal de Bruselas. Identifica al artista barroco con el hombre que interpreta los anhelos de su tiempo, un tiempo como el suyo, acechado por la inseguridad. La lección que Alfaro extrae de su particular visión del arte barroco es paradigmática del uso que hará en el futuro de este y otros motivos de la historia: le sirve como elemento reorientador de los desconciertos contemporáneos, como brújula con la que superar la ceguera momentánea de un vanguardista que ha agotado sus recursos; y, por encima de todo, le permite seguir haciendo esculturas. Si desde las últimas vanguardias es impensable volver a esculpir un desnudo

⁷ "En busca de la tradición: Vanguardia y postmodernidad en los años 70", en PICO, J., comp., *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988, p. 158. Publicado originalmente en *New German Critique*, 22, invierno 1981.

⁸ Cfr. CALLE, Román de la, "El lenguaje escultórico de la inflexión lineal", *Las Provincias*, Valencia, 12 mayo 1985, y posteriormente con ligeras variaciones en *Formas Plásticas*, 3, Madrid, junio 1985, p. 13.

⁹ "Meim Weg nach Brühl: Vision und Illusionen", en cat. exp. *Andreu Alfaro im Dialog mit dem Barock*, Brühl, Stadt Brühl, 1985, p. 39; traducción al castellano en AA.VV., *El arte visto por los artistas*, Madrid, Taurus, 1987, p. 29.

naturalista, o cuanto menos ese acto es sospechoso de retardatario, una solución factible puede ser aproximarse a la figura humana en cuanto motivo artístico, trascendiendo la imagen real para entrar en el terreno de una imaginación culta, de la cita alusiva, de la referencia lúdicamente distorsionada o inventada, de la marcha de diferentes motivos históricos o estilísticos, etc. En la escultura de los ochenta se cumple plenamente la antigua aseveración de Hegel: "ahora tanto toda forma como todo tema está al servicio y dictado del artista."¹⁰

Con esta libertad recuperada que le aparta de la rigidez de las neovanguardias de postguerra, Alfaro se abre gozosamente a temáticas y géneros rechazados en el pasado inmediato. De ahí la aparición del desnudo como tema. De ahí el género del retrato e, incluso, del autorretrato. Y de ahí, asimismo, los motivos más connotados de la historia del arte, desde *Las tres Gracias* rubensianas hasta los inquietantes *kouroi* preclásicos. Ya no existe (porque para él nunca apenas existió) la ortodoxia. Historia y naturaleza, dentro de la medida mediterránea de lo clásico servirán como motivo de inspiración a partir de ese sustrato cultural del Sur, con el que no dudarán en visitar, incluso, la nórdica ilustración goethiana. Para Alfaro ya no existirán temas convencionales, ni el cuerpo humano, ni el retrato, ni el paisaje: todo es nuevo si se observa con pasión y se recrea con libertad. Lo cual no quiere decir que no exista un orden, un criterio en el tratamiento de los diferentes motivos, una lógica interna que conforma conjuntos homogéneos regidos por unas cuantas ideas argumentales y numerosas imágenes de referencia. Así se explica la presencia de un *ensemble concerté homogène* como el de "El cos humà" o "La vida i la mort, la memoria" o "Walpurgisnacht", unidos bajo la inspiración "narrativa" de un argumento, de aquel *concetto* humanista, en el que resuenan ecos de un pasado cultural más o menos lejano.

En ningún caso esta vuelta a la tradición puede interpretarse en un sentido de retroceso o decadencia, ni siquiera de estiaje. Más bien este regreso a la historia es una catapulta para nuestro escultor que encuentra

¹⁰ Cit. por MARCHAN FIZ, S., *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1986, p. 341.

así un periodo de fructífera renovación, de inusitada actividad creativa. Sorprende (como señaló Cirici en el mismo umbral de los ochenta) ¹¹ la fuerza interna de sus nuevas esculturas, sus profundas y nítidas motivaciones, el optimismo (casi hedonismo a veces) fecundo e innovador y un cierto desenfadado jovial. Un vitalismo, en definitiva, que podemos parangonar con el clima que contagia en ese momento a numerosos jóvenes artistas. Este vitalismo se encuentra ligado en Alfaro a un renovado sentido del goce de la creación, manifestado, por ejemplo, en la mayor calidez sensual de los materiales. Lo disfrutable, excluido deliberadamente de la austera estética del modernismo, ha sido revalorizado por la postmodernidad actual.

Alfaro recupera ese placer de la materialidad artística que desplaza aquella satisfacción de signo más intelectual del constructivista. Un hecho que se manifiesta primeramente en el dibujo, en el que el hábito y finura artesanal del trabajo artístico reaparecen en la elección de los lápices, de la calidad del papel, en la aparición del color. Hay una reconciliación en el trabajo manual, ejecutado con una predisposición menos aséptica, menos conceptual. "He querido recuperar" -dirá en 1985 al comentar sus dibujos sobre el cuerpo humano- "la superficie del papel, el lápiz, la sanguina, que se habían perdido para la modernidad." ¹² Los lápices Conté y la fascinación de la línea sensual del cuerpo humano provocan en Alfaro un reconfortante horizonte de placer en su propio arte que pocas veces había percibido con anterioridad. Y que tienen su correlato en la obra tridimensional con la recién descubierta morbidez del mármol o las diferentes texturas de la piedra.

Esa fuerza vital y el optimismo de la libertad creativa lo encontramos en un autor que renuncia a cualquier melancolía por recuperar el tiempo perdido o los méritos escamoteados. Piensa que la historia está ya escrita y no pretenderá tomar trenes que pudo perder hace tiempo. Cree que le aguardan nuevas y definitivas metas, que tiene ante sí

¹¹ "El nou Andreu Alfaro", en cat. exp. *Alfaro, ferros i pedres, 1980-1981*, Barcelona, Sala Gaspar, 1981, p. 23.

¹² SPIEGEL, Olga, "Alfaro presenta su serie de dibujos y esculturas basadas en el cuerpo humano", *La Vanguardia*, Barcelona, 15 mayo 1985.

ignotos mundos artísticos por descubrir. Por eso no podemos percibir la obra de los ochenta como una plenitud final, aunque esta etapa otorga un sentido nuevo a toda la escultura anterior y demuestra la medida exacta de su talento que reaparece proteicamente en cada exposición que inventa.

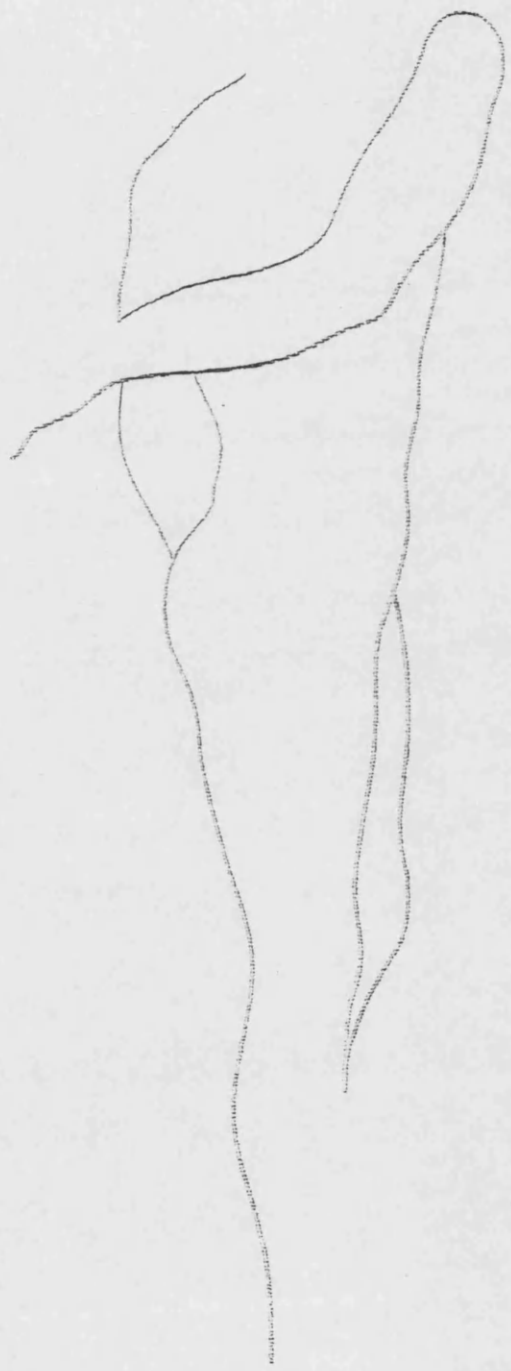
4.b. *Figuración y naturaleza*

El escultor Henry Moore había escrito:

"La observación de la naturaleza forma parte de la vida de un artista; aumenta su conocimiento de la forma, le permite conservar su frescura, le preserva de trabajar únicamente a partir de fórmulas, y alimenta su inspiración."

Alfaro, admirador de Moore, posiblemente conociera esta opinión del artista. O no. Pero seguro que la suscribiría. Explica en buena parte su salto sorprendente desde meras aproximaciones figurativas de carácter icónico o emblemático (que definían su trayectoria de constructivista) a una figuración tomada del natural o de otras imágenes artísticas. Pero, ¿por qué ser figurativo en los ochenta? Y, sobre todo, ¿cómo serlo?

Alfaro intenta hallar la solución que le permita un acercamiento a la realidad mediante dos vías. En primer lugar llega hasta los límites del territorio artístico que ya domina, del que procede: el de la abstracción geométrica, forzando sus formas para aproximarse al máximo a las de los seres y las cosas, de modo que esta abstracción se flexibiliza haciendo que las alusiones figurativas queden progresivamente más explícitas. Este camino ya lo había explorado en la segunda mitad de los sesenta, aunque entonces se quedó en el límite más bien de una figuración simbólica. Hay que señalar que dentro de esta vía de reconversión de la geometría, Alfaro halla una posibilidad, incluso, de que dichas formas se conviertan en *figuraciones* de una naturaleza artificial creada por el hombre, de carácter marcadamente dibujístico y acusada carga cultural, como un círculo y un cuadrado (que además tendrá referencia a Platón), una puerta o una columna. En segundo lugar este asedio a la naturaleza lo realiza Alfaro



por la vía nada ingenua de ser figurativo por medio del amplio catálogo de toda la historia del arte occidental. Se obvia así la figuración directa del academicismo, entendida como copia del natural, para penetrar en la naturaleza a través del arte, sin olvidar los embates de la vanguardia.

De hecho, y aunque la vanguardia en líneas generales tendió a considerar cualquier asomo de figuración como una tradición polémica, la figura humana no sólo sobrevivió sino que se desarrolló como fuente de inspiración escultórica en los inicios del arte moderno. En distintos momentos de la trayectoria de Picasso, Moore, Ernst, Giacometti o Paolozzi, aproximarse a la figuración se convierte en algo inevitable. La imagen del cuerpo humano fue básica para el desarrollo de la sensibilidad moderna pues lejos de ser un lastre, reaparece como un excelente vehículo de comunicación, colectiva susceptible de una rica gama de interpretaciones personales y abierta a una rica experimentación estilística. ¹³ Picasso llegará a decir: "No hay arte abstracto. Siempre hay que partir de algo [...] todo se nos aparece bajo la forma de una 'figura'." ¹⁴

La evolución artística de Alfaro muestra una latente pugna entre mantenerse en los límites de la racionalidad geométrica y transgredirlos hacia lo externo, como manifiesta la ansia comunicativa de los sesenta o las constantes analogías de los setenta. Ahora esa querencia se manifiesta con libertad y rompe definitivamente con la ortodoxia abstracta. En 1981 escribe tajantemente: "Va haver moments en què s'afirmava amb seriositat que l'art geomètric, per exemple, era racional, seriós i progressista, i que l'arte del signe era sentimental, individualista, irracional. Això, ja no hi ha qui lo mantinga." ¹⁵ Y es que la modernidad ya no podía sostenerse fuera del *continuum* temporal de la historia, de la historia del arte sobre todo. No podía haber límites al deseo de la mirada. No podía seguir trabajando a partir de restos de la imaginación. Abrir los ojos y mirar

¹³ Cfr. NASH, Steven A., "Figuras y fantasmas", en cat. exp. *Un siglo de escultura moderna. La colección de Patsy y Raymond Nasher*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 39-71.

¹⁴ Conversación con Christian Zervos en 1935. Vid. ASHTON, Dore, *Picasso on Art: A Selection of Views*, Nueva York, 1980, p. 9.

¹⁵ "Reflexions a l'entorn de l'escultura", *L'Espill*, 9, Valencia, primavera 1981, p. 76.

suponía (de hecho lo supuso para Alfaro) tropezar con la figura humana. A Alfaro le sucedió hacia 1983-84 lo mismo que a Alberto Giacometti, cuando éste nos cuenta:

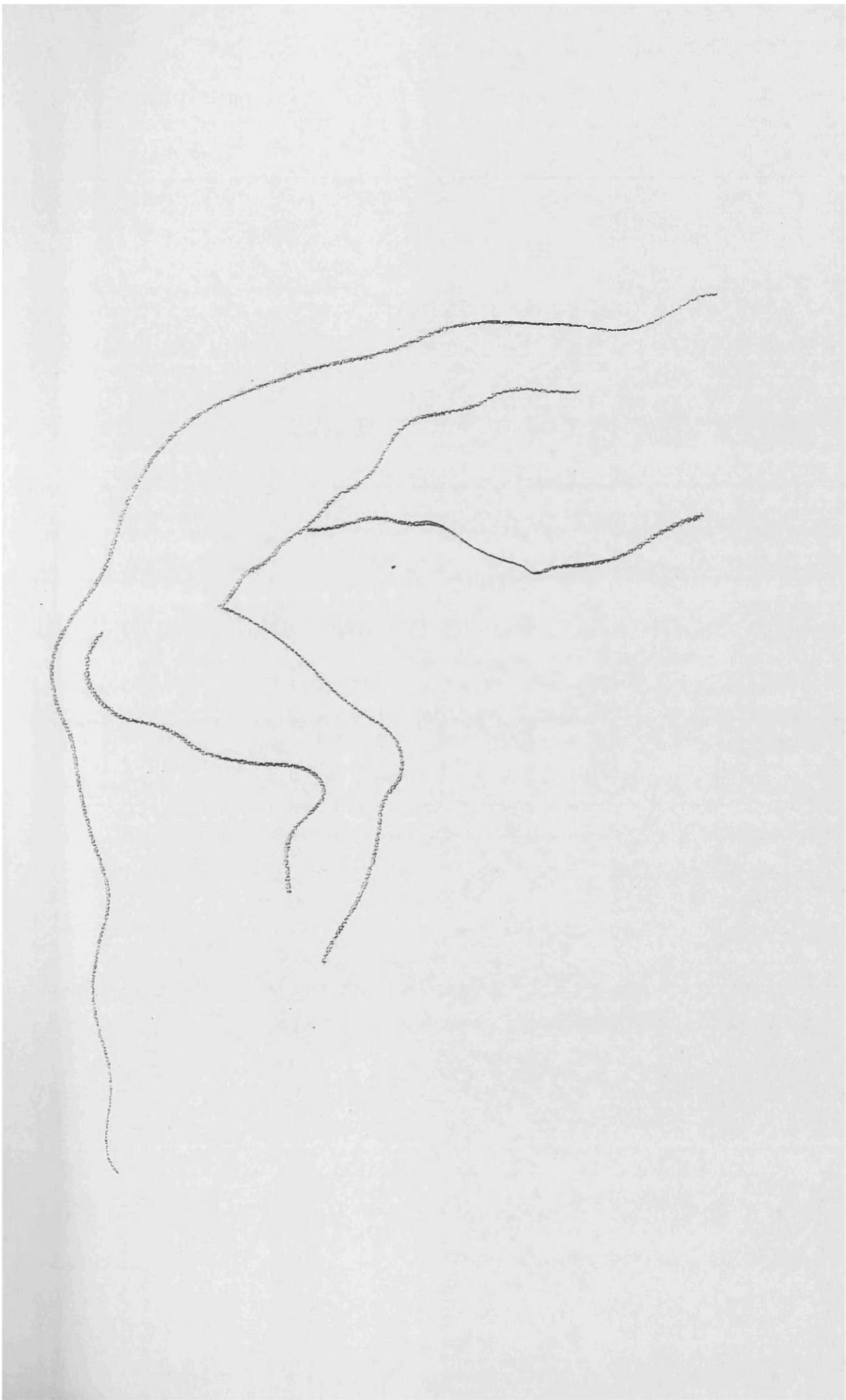
"Sabía [...] que algún día me vería obligado a sentarme en un taburete delante de un modelo y que debería intentar copiar lo que veía. Aunque no hubiera ninguna esperanza de éxito. En cierto modo temía verme obligado a llegar a ese punto, y sabía que ello era inevitable." ¹⁶

Pero lejos de rehuir ese momento, Alfaro intuye que en ese reto acabará encontrando su salvación. Después de un largo periodo de sumisión a las exigencias de la abstracción constructiva, necesita urgentemente ampliar su repertorio de soluciones formales.

Y se encuentra así entre 1983 y 1984 dibujando de unos modelos para luego depurar los cientos de dibujos tomados al natural en imágenes más sintéticas que en un proceso último de *abstracción*, se convierte en formas tridimensionales. De esta tensión entre realidad e imaginación nace en 1985 la exposición de "El cos humà", donde se lanza al riesgo de reconvertir un lenguaje geométrico en figurativo para ponerlo al servicio del tema artístico más convencional y académico: el desnudo. Logrando una radical depuración de la figura sin perder su sentido, además de conseguir entablar una comunicación con el espectador que ya no se queda (como en el arte óptico-cinético) en la experiencia sensible de la percepción, sino que abarca también una experiencia de reconocimiento intelectual, de reconstrucción de la totalidad de la imagen.

Esa extrema simplicidad a la que hemos hecho referencia supone un apasionante proceso creativo de síntesis. Alfaro parte, en efecto, de imágenes reales, sean seres vivos, formas artificiales o imágenes artísticas (desde el cuerpo humano, una planta, una columna salomónica o grabados y pinturas clásicas). Este catálogo de lo *externo* comienza entonces a recibir un intenso trabajo de procesamiento artístico. El dibujo comienza a trabajar diluyendo progresivamente las imágenes

¹⁶ LORD, James, *Giacometti: A Biography*, Nueva York, 1985, pp. 153-154.



reales, tendiendo a la sintetización de los detalles para conformar líneas casi regulares, formas casi perfectas. Lo que busca Alfaro con esa síntesis es señalar reglas ordenadoras de la pluralidad infinita de las formas de la naturaleza, reduciendo lo cambiante y fenoménico a sutiles esencias. Aplicar, en definitiva, la apreciación de George Santayana: "Mira largo tiempo y sé breve." ¹⁷ Una mirada que en la *suite* sobre el cuerpo humano parte del dibujo del natural, pero que en otros trabajos arranca de fuentes iconográficas que sustituyen ese punto de arranque (desde los clásicos libros de modelos fotografiados, hasta grabados o pinturas), o de textos literarios o históricos, que si bien no aportan imágenes precisas sirven con mayor o menor fidelidad a configurar ese *concetto* que mencionamos anteriormente. Así lo describe, por ejemplo, el propio autor al comentar los retratos contenidos en la exposición sobre Goethe:

"Respecto a los retratos que yo he podido ver, estos son escasos dada la época y a mí no me sirven exactamente como modelo. Yo no copio los retratos, sino que me dan unas ideas, unas formas fisiognómicas, que yo someto a procesos de síntesis dirigidos por otras ideas que adquiero de los diferentes personajes, leyendo textos del propio Goethe o biografías suyas. El resultado final es el producto de esas ideas subjetivas sobre la personalidad del personaje, mezcladas con algunos rasgos de su rostro o de su gesto que subjetivamente relaciono con lo demás." ¹⁸

Las palabras de Alfaro nos sirven para comprender la diferencia entre este proceso de síntesis que el escultor aplica en los ochenta respecto a los empleados anteriormente en obras que también partían de motivaciones más o menos explícitas como los homenajes. Ahora van a tener un papel mucho más decisivo las imágenes reales, el mundo físico de los seres y las cosas. Y la construcción formal resultante, por otra parte, se encontrará mucho más ligada a la imagen de partida, existe, en definitiva, una mayor pertinencia entre el contenido y la forma. Las nuevas obras participan al mismo tiempo del proceso de abstracción propio del

¹⁷ *Obiter Scripta*, ed. de BUCHLER, J. y SCHWARTZ, B., Nueva York, Scribner's, 1936, p. 119. Cit. por BELTRAN LLAVADOR, J., "La emancipación del medio. Santayana sobre el arte contemporáneo", *Kalías*, 8, Valencia, 2º semestre 1992, p. 33.

¹⁸ MARTIN, José, "De Goethe y nuestro tiempo", en cat. exp. *Alfaro. De Goethe y nuestro tiempo*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1989, p. 45.

arte moderno y del proceso análogo empleado en el arte clásico, tal como los diferenció Max Bense. Si el primero supone eminentemente una abstracción formal guiada por una prioridad compositiva, tendente a la configuración de formas puras emancipadas de los modelos reales; el segundo se genera a partir de una abstracción ideativa, consistente en un proceso reductivo, de eliminación de todo lo anecdótico y contingente, pero siempre partiendo de lo real. Porque el carácter de representaciones de muchas de ellas, reducido al mínimo de elementos materiales, pasa a un segundo plano para convertirse en un pretexto para el desarrollo de imágenes y problemas formales. No en vano Alfaro ha pasado por la abstracción como para que pueda adoptar ahora posturas ingenuamente realistas. Recordamos a este propósito el magisterio de Brancusi cuando afirmó que la sencillez no es la meta final del arte, pero la alcanzamos a pesar nuestro al acercarnos al significado real de las cosas.

Por eso Alfaro se acerca a las imágenes reales con el deseo de sustraerles la esencia de su potencial plástico, percatándose y subrayando los rasgos sobresalientes mediante una sucesión o contraposición de planos con el objeto de darles un tratamiento plenamente tridimensional. Este proceso (que persigue la presencia física del objeto) aprovecha sagazmente la formación anterior, el vocabulario de líneas y planos, de modo que la naturaleza es armonizada y homologada por la geometría, construyendo un universo plástico más coherente y lógico.

Todo ello exige un proceso lento y meditado. Cada exposición se toma su tiempo: una fase para madurar los motivos, otra para experimentarlos con el dibujo, otra para llevarlas a la materia tridimensional... No sucede como en los setenta en que se producía una casi automática evolución en la que unas formas llevaban a otras. Ahora cada nueva propuesta de conjunto suele provenir de un esfuerzo no siempre fácil por introducirse en otro discurso, para integrar otro *concetto*. Reflejo del mayor peso que adquiere en el proceso de creación la tenacidad y la voluntad, frente a la espontaneidad genética, son algunas de sus visiones ante ese gran espejo que es para él Goethe:

"En el caso de Goethe, algunos libros duran en sus manos casi una vida: el *Fausto* lo acaba un año antes de morir, ello da idea de su tenacidad, su tesón y voluntad, algo mucho más envidiable que esa espontaneidad única y genética que caracteriza a los románticos. Y creo que Goethe no lo es, o que al menos es, también, un romántico muy atípico, como son los mejores románticos, hombres que trabajan intensamente y que se responsabilizan del trabajo que hacen, y que por eso mismo saben cómo administrarlo en el tiempo de una forma armónica: cuando deben madurar las ideas, cuando olvidarlas y cuando llevarlas a cabo." ¹⁹

Decir esto en un momento en que la cultura mediática ha desplegado una inusitada opulencia de imágenes electrónicas vanales y efímeras, es ir contracorriente. Pero lo cierto es que cuanto más fáciles sean las imágenes y sus metamorfosis, más necesidad hay que los artistas incrementen la búsqueda de un mundo propio, un mundo ascético que rechace el vértigo y la rapidez. ²⁰ En una ocasión que Alfaro nos explicaba su forma lenta y reflexiva de elaborar las ideas que han de ejecutarse definitivamente en hierro, piedra o mármol, nos pareció estar escuchando la confidencia de Bernini a Paul de Fréart, Sieur de Chantelou, el 6 de junio de 1665. Bernini decía apuntar en la pared de su taller con carboncillo las ideas según le llegaban para no caer en la tentación frecuente en las mentes ágiles e imaginativas que amontonan pensamientos para un tema y se acaban decidiendo por la novedad, por la última idea. "Lo que hay que hacer para corregir este defecto" -aconsejaba Bernini- "es dejar descansar estas ideas sin mirarlas durante un mes o dos. Entonces se puede elegir la mejor."

En este proceso de meditada selección, Alfaro procura llegar a la esencia de la imagen, desprovista de toda anécdota anatomista, lo cual no la empobrece sino que al hacerla más ambigua la abre a la contemplación del espectador, emplazando a su propia subjetividad y su específico bagaje cultural. "Al fin y al cabo" -asegura en 1985- "es el espectador el que define la obra en la historia." ²¹ La impresión

¹⁹ MARTIN, José, *Op. cit.* p. 27.

²⁰ En estos términos se expresaba recientemente Werner Hofmann en una entrevista (*El País*, Madrid, 19 octubre 1992, p. 29).

²¹ SPIEGEL, Olga, "Alfaro presenta su serie de dibujos y esculturas basadas en el cuerpo

fragmentaria de las esculturas sobre el cuerpo humana invitan a una reconstrucción mental, a un recorrido en el que nos salen al paso numerosas sugerencias que reconstruyen la totalidad de la figura según los modelos de la naturaleza o el arte que conservamos en nuestra particular memoria perceptiva. Este es quizá el mayor atractivo estético de la obra de Alfaro de su última década. Su apariencia material (fragmentaria, sintética) nos conduce a lo real, pero a través de una lectura o desciframiento que despierta en nosotros una suerte de memoria aletargada, provocando la revelación de la esencia de las cosas a la luz de los "recuerdos" de la historia o de la cultura que almacenamos. Este viaje es posible precisamente porque Alfaro no ofrece una simple *mímesis* o copia, sino que sus obras siguen siendo construcciones. La figura se construye merced al contexto cultural compartido, en principio, por el artista y el observador. Por eso dirá Llorens con gran acierto que su figuratividad más que remitir a la naturaleza, remiten a la arqueología, es decir, a la cultura. ²²

Quizá en ninguna otra producción de Alfaro se percibe tan nítidamente cuanto llevamos dicho como en sus dibujos. Además de que en el nuevo periodo estos adquieren un relevante papel como instrumento de creación artística. Porque si la etapa supone, como estamos viendo, una búsqueda de la esencialidad de las cosas para configurar su forma plástica, el *diseño* suele constituirse en la primera expresión plástica de esta operación intelectual. De ahí el significativo reencuentro con el dibujo hasta alcanzar, incluso, el rango de obra autónoma y, hasta cierto punto, independiente de su trabajo tridimensional. Desde luego que siempre las esculturas habían partido de esbozos, croquis o planos de medidas realizados en los cuadernos, pero ninguno superó nunca el más estricto carácter utilitario, ligado a la necesidad de resolver unos cálculos o representar una determinada imagen abstracta.

El reencuentro con el dibujo es, además, la ocupación en la que adquieren madurez los impulsos de la nueva etapa, el medio en el que se

humano", *La Vanguardia*, Barcelona, 15 mayo 1985.

²² "Des dels límits de l'Escultura", en cat. exp. *Alfaro*, Valencia, IVAM, 1991, p. 100.

gestan las nuevas formas. Si el descubrimiento de la tradición artística encarnado en el periodo barroco había sido el desencadenante de una imparable curiosidad intelectual, el dibujo es el medio en el que se ejercitan las posibilidades expresivas de la escultura lineal, en las que reside gran parte de sus más importantes hallazgos. Hagamos un sucinto recorrido por la multiplicidad creativa que ofrecen los ochenta.

4.c. Recorrido descriptivo por la escultura de los ochenta

La etapa que va de 1980 a 1991 supone, como ya hemos dejado dicho, un fascinante sucederse de *suites* o mundos que indican una prodigiosa creatividad, permanentemente estimulada por cambios de visión. Este primer aspecto cambiante, proteico, se complementa con otros aspectos novedosos respecto a periodos anteriores: la incorporación de nuevos materiales como el mármol o la piedra y, por supuesto, su apertura a la gran tradición histórica de la escultura. Ahora bien, junto a este vértigo, Alfaro sigue siendo fiel a su repertorio técnico básico, a eso que podríamos llamar su morfología básica (construcción con varilla, tubo o plancha, predominancia de la línea, propensión a la síntesis formal, etc.). Sólo que ahora ese vocabulario se pone al servicio más de una realidad concreta que de una abstracción conceptual o de una imagen constructiva. Existe también otras pervivencias profundas por debajo de los cambios, como las que delatan cierto aire de semejanza que existe con la producción de los primeros años, aquellos primeros dibujos en el espacio y su depurado refinamiento lineal. Y es que el mundo artístico de Alfaro sigue girando sobre la misma preocupación básica: la dialéctica entre la forma simple, casi límite con la materia, y la necesidad de comunicación.

Cuando hablamos de dialéctica entre forma y materia queremos significar también la primacía que Alfaro sigue concediendo a la primera. Siempre se ha considerado básicamente un dibujante y se ha inclinado por restar todo el protagonismo posible a los materiales. El arte, según él, y sobre todo la escultura consiste en dar forma y sólo la forma potenciadora de la tridimensionalidad convierte el objeto en escultura. Los materiales

determinan la forma de un modo secundario y nunca en la verdadera escultura deben manifestar una voluntad formal autónoma. Así lo expresaba el propio escultor al presentar en 1983 los materiales por entonces empleados:

"Ara utilitza la barreta de ferro quadrada i procure deixar les superfícies amb un acabat natural, com si estigués oxidat. Mai no vull que la superfície del material tinga major importància; m'agrada que estiga amagada, que intervinga en el seu conjunt, però mai que siga determinant. Ha de quedar com un element més del llenguatge.

També utilitze el marbre. Es un altre material, és una altra forma de pensar. Amb el ferro, la forma és el dibuix, un dibuix a l'espai, amb un cert misteri i amb una certa definició. Amb el marbre, la superfície marca els límits de la forma, el dibuix no és en l'espai, és el límit de la superfície. Però la pedra es més sensual, almenys per a mi. Comunica un altre tipus d'emoció."

23

Sin prejuicio de insistir en la falta de protagonismo de la materia, el artista diferencia los tratamientos del material de acuerdo con el objetivo planteado: "segons quina cosa vull comunicar necessite un mitjà diferent. [...] Cada material, encara que l'objecte siga la mateixa temàtica, exigeix una sintaxi distinta que adeqüe la comunicació al suport." ²⁴ De este modo Alfaro es consciente que, a diferencia de la pintura, en la escultura, la materia forma parte del contenido de la obra y no es simplemente un soporte. La escultura ostenta un carácter o una evidencia fuertemente real y de ahí que el material se compenetre con su significación, que no pueda convertirse en elemento accesorio de una ficción. Quizá por ello la escultura más lineal, la más ideográfica, la que apenas ofrece presencia física de materiales, le presenta menos problemas. Pero en esta etapa va a plantearse un reto más: una escultura con plena corporeidad física construida con los materiales tradicionales del género. Precisamente en estas esculturas tenemos la oportunidad de observar su clara voluntad de establecer una pertinencia entre la forma, los contenidos y la materia.

En el descubrimiento de las enormes posibilidades de la piedra

²³ "Del sentiment a la idea", *Tascó*, 5, Reus, junio 1983, p. [6].

²⁴ "Alfaro, el comunicat mineral", *El Temps*, 333, Valencia, 5-11 noviembre 1990, p. 55.

(despreciadas por él hasta este momento, siguiendo la prevención general de las vanguardias para con los materiales tradicionales), influye de modo capital la quiebra de aquellas ortodoxias y la reconversión positiva de su relación con el pasado de la escultura. Algo que resulta especialmente claro en su personal interpretación del origen de esa tradición, en la interpretación de la estatuaria arcaica griega, en la que el mármol y la piedra caliza ostentan un grado de presencia real nunca alcanzado hasta entonces (salvo quizá en algunas de las piezas de "Columnarium"). Una presencia pétreo que significa algo más que la explotación de unas posibilidades plásticas. En ella podemos cifrar la búsqueda de Alfaro de la huella ordenadora de la tradición escultórica clásica, la norma y medida de lo clásico para superar las dudas sobre la modernidad y el progreso, la desazón por un mundo mutable y en constante cambio. Atendamos a sus propias palabras:

"Esta constatación de la mutabilidad del mundo, de su aparente irracionalidad, era un motivo de ansiedad que sólo podía ser aplacado con el descubrimiento de un orden lógico del cosmos. Mientras tanto, sólo un testigo inmutable le acompañará durante toda su vida: la piedra; una materia dura y resistente, parte básica de la naturaleza y memoria muda del devenir. Este será el medio idóneo para representar esa totalidad ordenada del cosmos [...]. El hombre creará dominar la naturaleza dándole forma, su misma forma, su única verdad, su existencia. La piedra desnuda y el hombre desnudo unidos intentando escapar al tiempo."²⁵

El uso de la piedra llevará, claro está, a un cambio también en la técnica de trabajo. Si hasta ese momento Alfaro ha aplicado (por decirlo en términos renacentistas) procedimientos "in aggiúngere", es decir, mediante la construcción de una estructura global por agregado de elementos, ahora procederá mediante el proceso de "in tógliere", es decir, consiguiendo la forma definitiva eliminando del bloque originario la materia sobrante. El nuevo material exigirá también la incorporación del instrumental mecánico adecuado (radial y herramientas neumáticas, principalmente, además de los tradicionales punteros y bujardas). Pero el objetivo, curiosamente, no será el de realzar el peso o la masa del

²⁵ "Por una escultura no pictórica", *Kalías*, 3-4, Valencia, octubre 1990, p. 64.

material, sino cierta apariencia de ingravidez, en la que el perfil, el contorno de la forma, sea lo que atraiga la atención en primer lugar. Pero a medida que avanza la década se introduce progresivamente en las obras en piedra o mármol cierta apetencia por el tacto, por la sensualidad de las superficies que describen curvas voluptuosas como en *Les tres Gracias* (1988), las varias *Afroditas* (1987 y 1989) y otras piezas próximas a la columna salomónica, o que presentan tratamientos "granulados" de la superficie como en las obras de Arco 89 o las mismas estelas de 1987.

Sin la novedad y consecuencias que comportó el empleo de los distintos tipos de piedras, Alfaro inaugura a partir de 1988 un nuevo uso de la plancha de hierro, consiguiendo, mediante sus perfiles y sus disposiciones en planos cruzados, unos volúmenes abiertos y unas siluetas de sorprendente belleza. El acabado de la plancha será bastante similar al de la varilla de hierro, es decir, una apariencia de leve oxidación conseguida mediante una especie de fregado de la plancha con pintura marrón y abundante disolvente, quedando así de una coloración natural y homogénea que la protege de la oxidación. En los noventa se empleará el acero corten que evita este procedimiento, pues basta con someter la pieza a una oxidación rápida de la capa superficial. ²⁶

La plancha no es ni mucho menos ajena a la escultura de Alfaro pero, a diferencia de los alabeamientos curvaturas tan característicos de las planchas de la primera etapa, ahora se trata de un uso más estrictamente constructivo. Las planchas se cortan en planos rectos configurando siluetas y volúmenes espaciales que recuerdan levemente las figuras estereométricas del primer constructivismo. Recuérdese como ejemplos algunas esculturas a modo de bustos del ciclo goethiano o el conjunto de *Walpurgisnacht*.

* * *

Trataremos ahora de repasar cada uno de esos mundos puestos

²⁶ Una novedad última, aparecida por primera vez en algunas de las piezas de la exposición "Auto-model", consiste en la combinación de acero corten con la piedra caliza.

en pie a lo largo de estos diez años. Aunque vamos a guiarnos por criterios formales, los distintos grupos de esculturas suelen ser con frecuencia propuestas con argumentos unitarios, pero no suelen incluir obras de distintas características tipológicas. En primer lugar comentaremos un grupo de formas geométricas en el espacio, una serie de esculturas que plasmarán en buena medida una primera reflexión sobre el espacio barroco.

Alfaro asume la geometría como norma ordenadora del espacio, uno de sus principios estéticos básicos. Al modo platónico, la geometría permite al ojo humano comprender el cosmos difuso como algo tangible y racional. De algún modo, y aplicando aquí una apreciación subjetiva por nuestra parte, Alfaro parece asimilar, durante los primeros años ochenta, una actitud semejante a la del artista griego en su singladura hacia el clasicismo. En efecto, este se sentía atraído por el flujo de la apariencia física y la mutable experiencia sensible de lo natural. Pero intentó hallar alguna ley, algún principio inmutable, que racionalizase semejante caos. Formalmente dicha ley acabará interpretándose en clave matemática y geométrica. Esta ordenación geométrica de la realidad tiene una fuerte huella en el periodo arcaico, hasta que progresivamente una naturalización de las formas la vaya suavizando. Podríamos establecer un símil con la evolución de Alfaro, que en su inicial acercamiento a la naturaleza muestra interés por la geometría más pura (líneas curvas y rectas, círculos y cuadrados) hasta que, liberado de los prejuicios abstractos, la naturaleza aparezca en sus obras de modo más flexible y dúctil, sin excluir en ocasiones la pura anécdota lineal.

En efecto, entre 1980 y 1982 encontramos un grupo de piezas que responden a una geometría arquetípica a base de curvas y rectas, círculos y cuadrados. De 1980 data una parte numerosa de estas piezas, como son *Deu semicercles i un quadrat*, *Simetria asimètrica*, *El cercle berninià* o el conocido *Homenatge a Plató*, que representa a la perfección este tipo de obras. En los dos años siguientes se construyen *Gott Nature* (1981), *Relació de cercles y Desplaçament de semicercles* (ambas de 1982), entre otras. En 1986 aparecen aún cinco esculturas de estas



características ya casi olvidadas, son *L'angle recte i la linea*, *Un cercle i un semicercle*, *Dos cercles i un quadrat* y *La norma no és un dogma*. De 1986 es también la maqueta para la escultura de la estación de Aluche (Madrid), formada por una secuencia de arcos. Es precisamente las versiones grandes de estas piezas las que despliegan con plenitud sus múltiples posibilidades de provocar escorzos y perspectivas escenográficas, como demostraron en las exposiciones del Born, Parc de la Mar y Brühl, donde eran un ingrediente muy importante.

Podríamos recordar, al hilo de estas obras, su estética de lo elemental, próxima en algunos puntos al *minimal*, que siempre ha alimentado el gusto de Alfaro por la simplicidad. Algo que aparecen con un acento particular en *La cortina* (1982) o en las diferentes piezas sobre la idea de *puerta*. Y decimos idea de puerta, de imagen prototípica a partir de la aprehensión de lo real, pues es eso exactamente lo que logra Alfaro con esas geometrías abstractas: representar una idea que ya no es un constructo simbólico sino una referencia figurativa con una densa carga simbólica. Esta estética de lo elemental se encuentra próxima al minimalismo porque comparte con él una especie de platonismo pitagórico, dentro del componente clásico que preside la nueva etapa de Alfaro: encontrar el punto elemental que remita a un todo genérico. No obstante, este sentido profundo de las geometrías en el espacio se suma en algunas obras a un significado abstracto representado ideográficamente, según un procedimiento muy frecuente en la trayectoria anterior del escultor. Así podemos percibirlo en *Homenatge a Plató* (1980), si se nos presenta con el título posterior de *Homenatge a la raó*, o *Les afinitats electives* (1985).

Hemos apuntado antes que estas geometrías son también una reflexión sobre el espacio barroco. Ciertamente su concepción escenográfica, los contrastes entre visiones en equilibrio o inestables, la tentativa de aprehender el universo mediante la figura geométrica (y los significados simbólicos con que se relaciona) o la multiplicidad de puntos de vista que contiene, aconsejan el uso de ese término. Pero alguno de

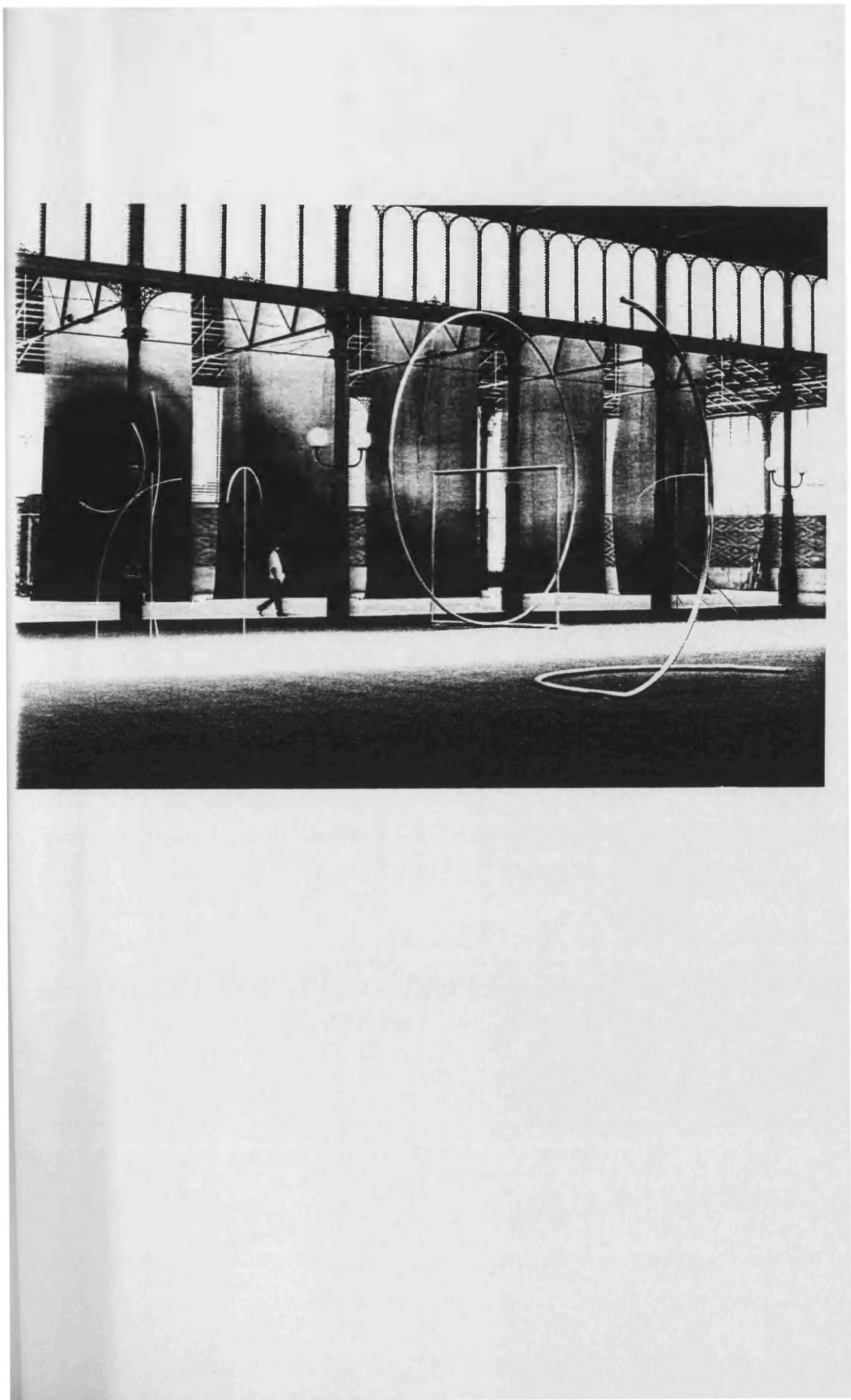
esos rasgos se hallan en obras anteriores. ²⁷ Sólo que entonces el supuesto barroquismo es fruto de un sistema constructivo, un barroquismo anamórfico, en tanto que ahora no solamente tiene una adecuación en lo formal, sino que es producto de una voluntad explícita basada en una mirada a ese momento histórico.

Ya en los setenta, la progresiva complejidad de sus esculturas desarrollan con gran maestría las posibilidades de los cambios de perspectiva por parte del espectador. Tomàs Llorens, al recordar el pronunciado gusto barroco que anuncian obras como *Simetria asimètrica* (1974) u *Homenatge als dada* (1975), lo compara con la cualidad escultórica del *serpentinato* iniciado por Miguel Angel y desarrollado, entre otros, por Bernini. Pero estas referencias culturales no se hacen de modo consciente hasta esta serie de piezas, cuando se interesa por la arquitectura del barroco romano y especialmente por Bernini, como delatan algunos de sus títulos. Es claro que nos encontramos ante una geometría cargada de historia.

Incluso las matemáticas, esa armonía aparentemente aséptica, se convierte así en la voluntad de Alfaro en la quintaesencia de la artificialidad, la mayor huella del hombre, de su racionalidad, de su capacidad de dominar el cosmos mediante su inteligencia. En un texto de 1987 escrito para el catálogo de una muestra sobre el arte y las matemáticas organizada por el Wilhelm-Hack-Museum de Ludwigshafen, puntualizaba cómo veía él esta relación en su obra:

"Opino que la matemática en mi trabajo no es esencial. Los números, la medición, son un medio más para expresar lo que me he propuesto. No obstante hay en los números, como en la geometría, algo que me fascina: su artificialidad. Me interesa lo que ha emprendido el hombre para cambiar la naturaleza, aunque al final todo junto sea otra vez naturaleza. Quiero repetir

²⁷ Una apreciación que ya señalara Francesc MIRALLES en 1985: "¿Es que no existía la idea barroca más pura en los *Complementos de círculos* de 1979 o en *Si em mor* de 1966?" ("Alfaro, reflexión sobre el cuerpo humano", *La Vanguardia*, Barcelona, 28 mayo 1985, p. 45). También Tomàs Llorens señalaba más recientemente que obras como *Deu rectangles* (1966) o *Un poble en marxa* (1967) ponían ya de manifiesto el interés del artista por la complejidad espacial de la arquitectura manierista y barroca ("Des dels límits de l'Escultura", en cat. exp. *Alfaro*, Valencia, IVAM, 1991, p. 66).



una y otra vez lo que últimamente he leído y que -a mi me lo parece- representa bien mi postura hacia los números: Aristides después de un naufragio llega a la playa de la isla de Rodas. Exhausto y desesperado descubre en la arena los dibujos de figuras geométricas y exclama: ¡Alegraos! He encontrado huellas humanas'.

Lo más importante es la imaginación." 28

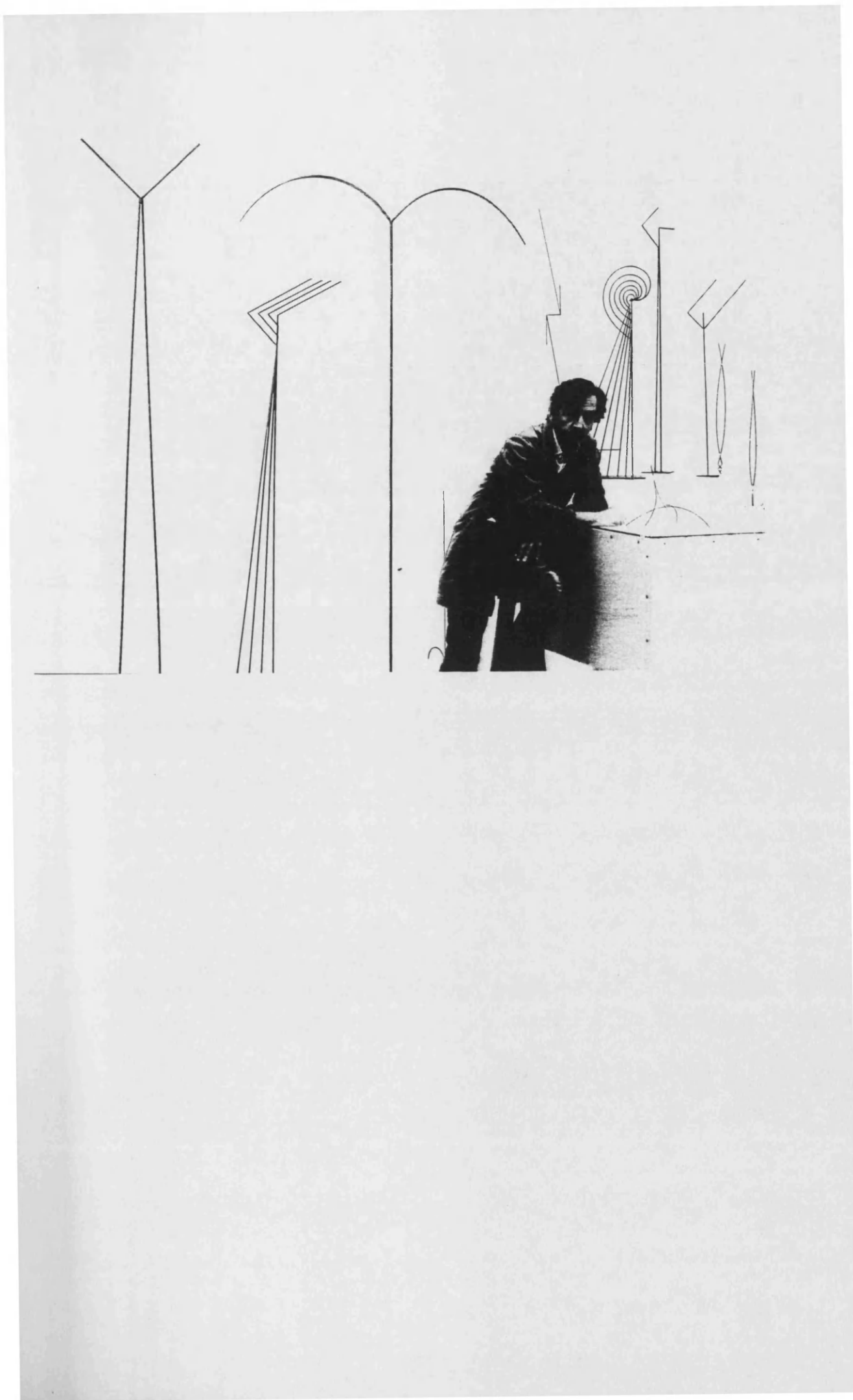
* * *

Pasemos ahora a otro grupo diferenciado de esculturas: aquel que se correspondería con el de vocación más figurativa a la vez que lineal y dibujístico, muy integrado en la constante de la continuidad lineal que caracteriza su obra de la década. Esta inclinación, revolucionaria y rupturista en un arte como el escultórico, tan inserto en la tradición de la "obra de bulto", convierte a sus esculturas en verdaderos ideogramas o signos. La nueva orientación figurativa opera de modo que es como si Alfaro adquiriera la libertad de emplear la varilla como si de un trazo caligráfico se tratara. Estos verdaderos dibujos en el espacio realizados en barra de hierro industrial de sección cuadrada y de acabado oxidado y mate, son descritos por Alexandre Cirici 29 en torno a tres aspectos básicos: el único elemento del juego plástico es el concepto, basado en las relaciones espaciales fundamentalmente bidimensionales (convergencias, paralelismos, conexiones ...); en segundo lugar el juego con impresiones de estabilidad o de dinámica; y en tercer lugar, estas obras plantean frecuentes correspondencias visuales entre sus estructuras y determinados objetos o seres del mundo exterior.

Suelen predominar entre estas obras las de fuerte impronta vertical. Apoyadas en pequeñas bases de plancha o polígonos conformados por la misma barra, se eleva un elemento portante que describe en la parte superior distintas formas con una lógica que en ocasiones configura simples signos geométricos y en otras recuerda las de

28 "Ich glaube, dab die Mathematik ...", en cat. exp. *Mathematik in der Kunst der letzten dreibg Jahre*, Ludwigshafen, Wilhelm-Hack-Museum, 1987, p. 110. También en el Cuaderno de trabajo de 1985 existe una anotación prácticamente idéntica.

29 "El nou Andreu Alfaro", en cat. exp. *Alfaro, ferros i pedres, 1980-1981*, Barcelona, Sala Gaspar, 1981, p. [2].



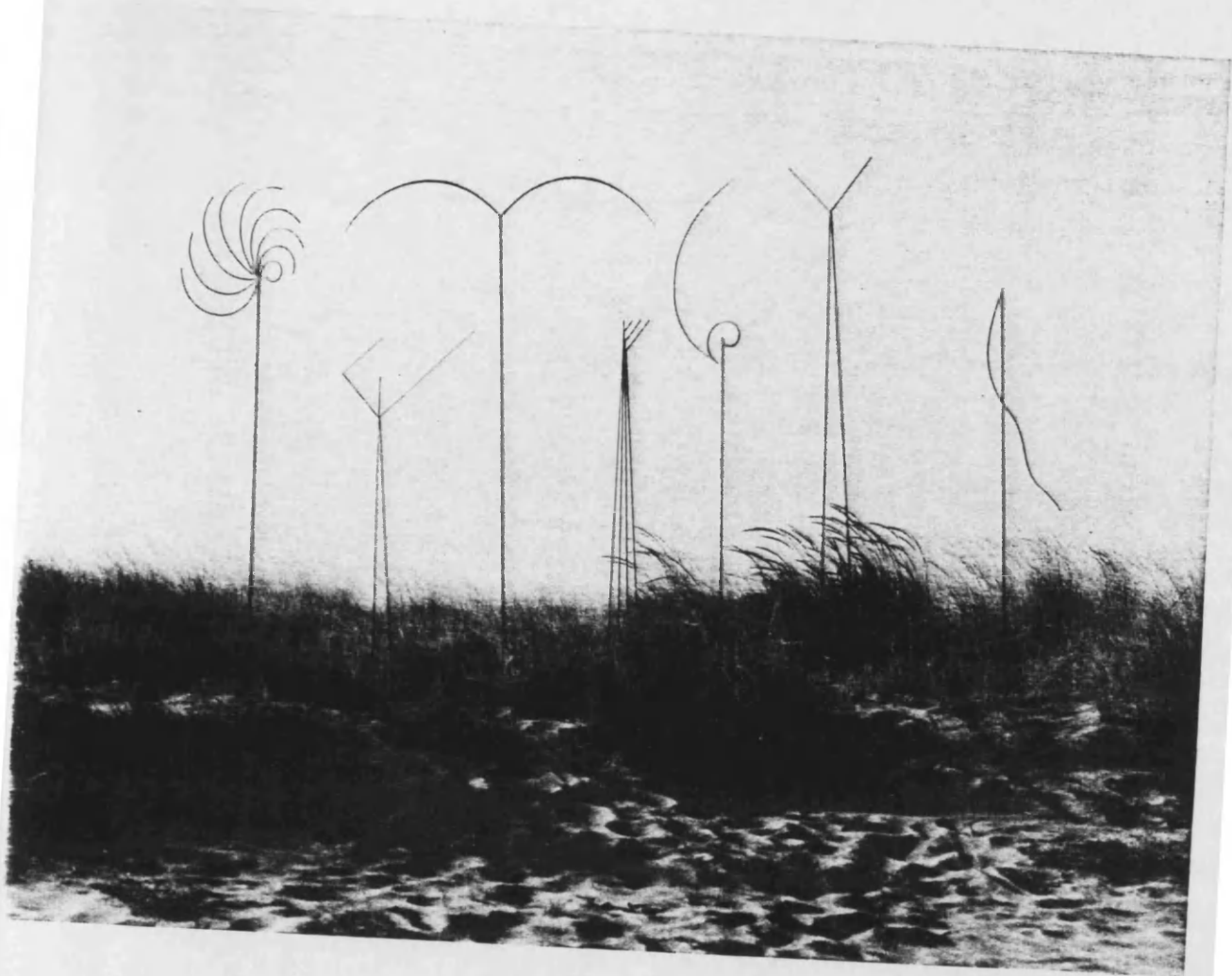
los seres vivos. Esta reducción de la figuración hasta el signo lineal esquelético, mucho más elemental todavía que las *linealizaciones* del cuerpo humano hechas por Giacometti, es lo que denominó Cirici en el texto citado *minimalismo emotivo*.³⁰ Pero, como queda dicho, la pureza formal, con ser muy acentuada, no elimina las posibles referencias: la suave altura y ramas abiertas de una palmera, o un ave acuática a punto de emprender el vuelo o una referencia conceptual al Misteri d'Elx (todas ellas contenidas en una de las obras más paradigmáticas: *Una palmera, un ocell: el misteri d'Elx*, 1980). Es decir, una brillante y emotiva polisemia que hace enormemente sugerente esta simplicidad lineal, este certero y lúcido apunte, que convierte siempre el arabesco en flecha hacia lo esencial. Un arabesco que unas veces es la personificación de una belleza esencial sin atender a las limitaciones del gusto, como lo entendiera Kant; y otras se complace en el divertimento anecdótico o el requiebro sensual, como en piezas del tipo de *El fuet* (1980), *Dona grega* (1980), *Metamorfosi* (1981) o *Figura d'un temps* (1982).

¿Qué influencias se detectan en estas obras? Ya Francisco Calvo Serraller señalaba en 1981,³¹ que estas obras recreaban dos líneas maestras de la escultura española en hierro: la insinuada en la última etapa de Julio González, cuando en los años treinta redujo casi hasta la esencia sus siluetas a medio camino entre la figuración y la geometría; y la de Gargallo, con su melódico linealismo ondulatorio de tradición *decó*. La admiración por Julio González la ha reconocido Alfaro en numerosas ocasiones que vienen desde antiguo, aunque nunca como ahora es tan patente en la obra. Si revisamos, en efecto, el catálogo de la escultura de González,³² encontraremos evidencias concretas de esta afirmación en figuraciones dibujistas del cuerpo humano, como las de las obras *Femme allongée* (ca. 1927-29), *Petite danseuse* (ca. 1929-30),

³⁰ *Op. cit.*, p. [3].

³¹ "Andreu Alfaro presenta en Barcelona sus últimas obras", *El País*, Madrid, 27 noviembre 1981, p. 37. En la crítica se hablar exactamente de tres líneas de posibles influencias, añadiendo la representada por los constructivistas Pevsner, Gabo y Tatlin, y no de dos como nosotros apuntamos. Calvo se refiere con ello a la totalidad de las obras en hierro presentadas (que incluían también geometrías espaciales del grupo antes comentado) y no sólo a las esculturas de siluetas y signos lineales que ahora nos ocupan.

³² Algo que se puede hacer con gran facilidad al contar con el modélico catálogo razonado elaborado por Jöhn Merkert (*Julio González*, Milán, Electa, 1987).



Danseuse échevelée (ca. 1935) o *Petite danseuse I y II* (ca. 1934-1935). Podemos añadir que en algunas de las obras más recientes de Alfaro incluidas en la *suite* de los autoretratos (no incluidos en nuestro trabajo) es detectable también el parentesco con González. Nos referimos a obras del escultor catalán como *Masque aiguë* (ca. 1939), *Petit masque à l'oeil carré* (ca. 1930) que, al igual que la de Alfaro, presentan recreaciones formales del rostro humano realizadas en láminas de hierro; o la de la pieza *La chevelure* (ca. 1934, de la que Alfaro posee un ejemplar de fundición) realizada con barra de hierro forjado.

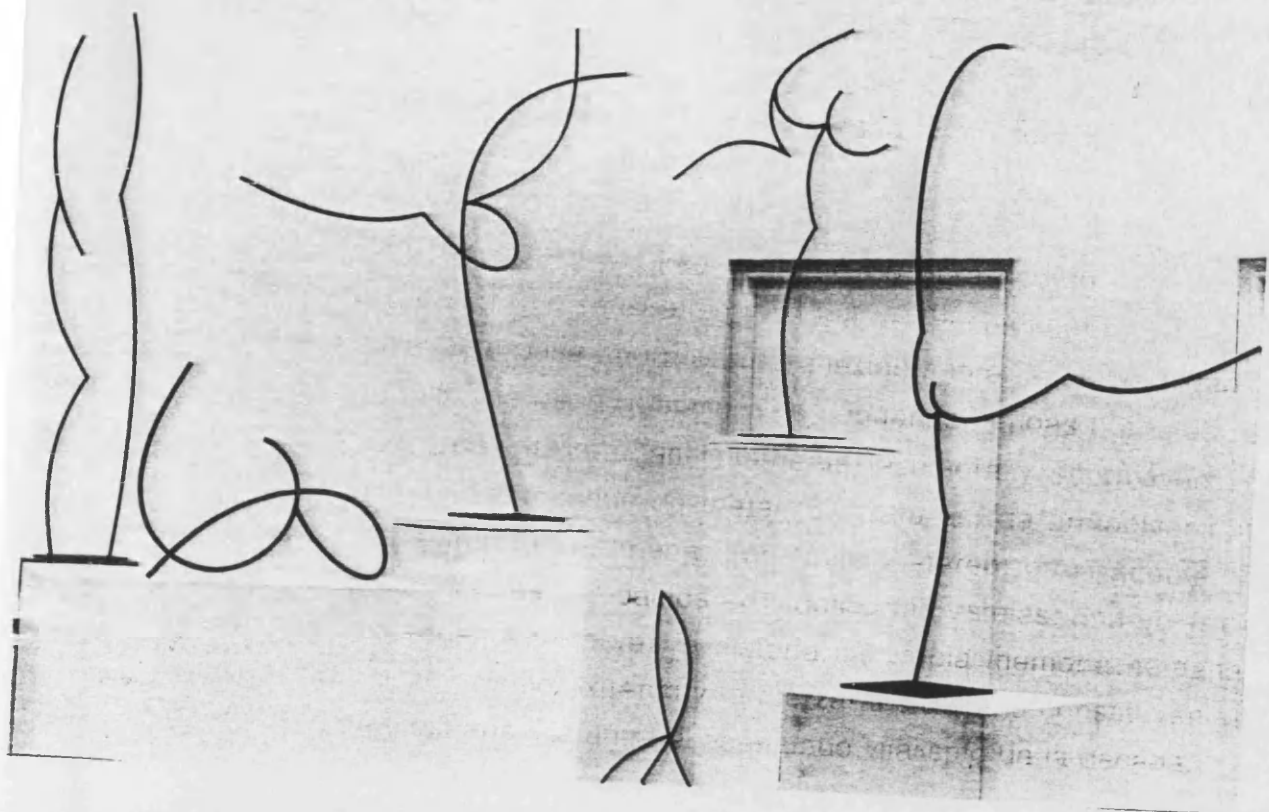
El numeroso grupo de esculturas lineales, de dibujos y siluetas en el espacio, abarca una proporción muy importante de la producción de la etapa, la casi totalidad de la desarrollada entre 1981 y 1987. Ya en 1980 aparecen, junto a las geometrías, este otro tipo de figuras y signos, una especie de ideogramas que guardan ciertas referencias reales que los títulos se esfuerzan por acentuar. La figuración se fundamentará desde entonces en un detalle formal representativo, por más que en ocasiones pueda tener un origen anecdótico, que se privilegia como quintaesencia: las crines de *El caball*, los cabellos en *La dama del mar* o *Personage pentinant a la catalana*, los brazos alzados y abiertos en *La dança*, etc. O también conceptualizaciones más subjetivas del propio artista como en los casos de *L'anima de Goethe* o *Eivissa*, en las que resulta imposible un desciframiento basado en la memoria visual. En estas obras hallamos un tipo de figuración más expresiva y poética que real, porque lo que se pretende es una insinuación gestual del mundo de la naturaleza.

En 1981 la mayor parte de las obras continúa en esta línea, unas veces con cierta proximidad a las imágenes reales que les dan pie, como podía ser el caso de *Al Brow vist per Cocteau*, *Homenatge a Giacometti* o *Eduardo Arroyo passeja pel Born*; y en otros caso son signos en el espacio, casi símbolos basados en algún tipo de analogía (*Encontre* o *Sense títol*, por ejemplo). En 1981 puede observarse cómo, de un modo progresivo, estas piezas van asimilando connotaciones históricas o artísticas más explícitamente que en etapas anteriores. Durante el año siguiente siguen realizándose piezas de estas características aunque en

una proporción menor (aproximadamente unas 8 sobre un total de 25), pensadas especialmente en gran tamaño para la exposición del Born que se realiza en 1983 (*L'encant, Senyal de vida, Endavant*, etc.). De las 36 obras catalogadas en 1983, más de una veintena reiteran el modelo, pero acusando cada vez más el empleo de la curva, con una inclinación mayor a la sinuosidad de la naturaleza (*Altra volta al vent, Línies al vent I, II y III, Línia vegetal, Planta A, Planta B, Planta d'interior*, etc.).³³

Entre 1984 y 1985 su energía creativa se centra, al fin, como resultado final de un proceso inevitable, en el dibujo de la silueta del cuerpo humano en el espacio: desnudos sintéticos basados en los dibujos al natural que había practicado a fondo en 1983. La aproximación a lo real desemboca finalmente en el modelo al vivo, en la figura humana. De las 24 obras de 1984, 17 pertenecen a esta temática, que arranca de un volumen muy superior de bocetos de varilla de hierro. En ellas ya no habrá sólo referencias de detalle o de concepto. Las líneas de la escultura persiguen, sin disimulo, asimilar las curvas de la silueta real humana. Aunque la primera apariencia de las obras pueda pasar por abstracta, al existir en su génesis una participación de la figura, siempre quedan huellas de ello en la tectónica de la pieza. Unos restos figurativos que permiten la reconstrucción de ese todo que la obra presenta fragmentariamente, y que remite muy frecuentemente a relecturas de motivos artísticos, como resaltan muchos títulos, formulados en términos claramente artísticos: *El bel corpo* (1984), *Femme à la toilette* (1985), *Reclining figure* (1984) o el mismo nombre de *Afrodita* (1984). La mirada primera del natural aparece así teñida de una intelectualización artística que selecciona las imágenes, las poses, de mayor eco clásico. En cierta manera, Alfaro ensaya uno de los modos artísticos de la modernidad. Se mueve desde el reino de la mirada y la sensación al de la historia y el saber.

³³ En alguna ocasión Alfaro ha comentado su proyecto de desarrollar en un conjunto amplio de piezas, esta recreación escultórica sobre las plantas mediante una exposición monográfica sobre el tema del jardín. Ello le permitiría un grado de libertad formal ilimitado, sin por ello renunciar al contenido figurativo (que presentado como un *jardín* de esculturas, entroncaría con un motivo artístico de gran tradición).



En el seno de este grupo de esculturas lineales realizadas en varilla de metal podemos diferenciar un subconjunto formado por los retratos-silueta. Este tipo de obras se inician en 1981 dentro del ciclo de obras inspiradas en Goethe y su mundo, y casi todas ellas reproducen las características básicas del busto a la francesa o a la italiana. De ese año en su *Charlotte von Stein* realizada en varilla de hierro (aunque también hay otra versión en mármol que comentaremos posteriormente) y su *Cornelia Goethe* en varilla de hierro una y otra en acero. De 1982 datan *Goethe infant*, *Goethe i la ciència*, *Lili Schönemann* ... Desde 1983, a las impresiones subjetivizadas sobre el personaje de variada procedencia Alfaro suele sustituir en ocasiones la mediación de una imagen artística concreta que toma como fuente iconográfica para la realización de un determinado retrato. Así ocurre en *Goethe al camp de Roma segons Tischbein* (1983), *Lluís XIV versus Bernini* (1983), *Goethe en la finestra de sa casa a Roma* (1984) ... Retomará nuevamente este tipo de obras en 1985 con nuevas obras para la galería de personajes goethianos con *Carolina Schröter*, *Eckermann*, *Schiller*, *Herder* ... Para, tras dos años de dedicación a otros tipos de obras, duplicar el número de retratos en los años 1988 y 1989 con el fin de presentar la exposición "De Goethe y nuestro tiempo". A partir de 1988 aparecen composiciones dentro de este grupo que combinan por primera vez la varilla de hierro con la plancha del mismo material (*Bettina Brentano*, *Ulrike von Levetzow*, *Byron*, etc.).

Los retratos sufrirán un decisivo giro que podríamos calificar de argumental, a partir de 1992, cuando Alfaro retome la idea de trabajar sobre la figura humana, centrando su atención en el rostro, concebido especialmente como una máscara, dentro de una laxa fidelidad compositiva de líneas y planos. Se toma a sí mismo como modelo de esta nueva experimentación, no para captar ningún tipo de esencia psicológica, tan ligada al género autorretrato, sino para investigar y resolver problemas formales, para componer una imagen equilibrada y sintética que permita, a la vez, cierta identidad con su fisonomía.

* * *

Lo que verdaderamente va a constituir la mayor novedad de índole estilístico y, sobre todo, taxonómico, en las obras de este periodo es la introducción de mármoles y piedras para la consecución de esculturas en volúmenes reales. El mármol, material emblemático de la escultura clásica, llega al fin a las manos de un escultor formado en la vanguardia. Y aunque puedan señalarse en un primer momento innegables influencias como la representada por la obra de Brancusi, no deja de sorprender la particular transformación que experimentan en sus manos los posibles modelos.

El empleo del mármol hace su primera y un tanto circunstancial aparición con la misma década, aunque no se convierte en un medio habitual hasta 1987. Y ello se explica porque hasta esa fecha Alfaro no dispone de un taller y la herramienta adecuada para su tratamiento.

Las primeras obras en mármol datan de 1980. Se trata de *De la potència al acte*, que puede considerarse una versión modificada de *Amor 2* (1966); de esta última realizará una réplica en mármol rosa portugués en 1981. Este mismo año hará también una réplica de *Els amants* en el mismo material. En cambio *Filar prim* (1980) o *Nu* (1980-81) tendrán características autónomas respecto a cualquier cosa realizada hasta entonces, con una tendencia marcadamente antropomórfica y sensual en el último caso. Poco después ensaya con el mármol su primer retrato goethiano en el que introducirá la masa, el de *Charlotte von Stein*, que no lo dará por terminado hasta que en 1987 retome los trabajos de la piedra. Y también en 1981 trata de aplicar al mármol sus geometrías espaciales con *Dos quarts d'esfera* y *Esfera amb dos talls*, que no tendrán continuidad en el futuro. Únicamente podemos relacionar con esas obras basadas en la esfera un boceto que no se realizará (con un significado totalmente diferente) hasta 1991, nos referimos a *El desig*. Tras la *Charlotte von Stein*, seguirán nuevos personajes para ese conjunto: *Schiller* y *Werther*, realizadas respectivamente en mármol blanco y mármol negro belga. En conjunto, estas primeras obras ofrecen un carácter de experimentalidad, de tentativas en distintas direcciones, empezando por ensayar el empleo del mármol con obras ya realizadas en madera años antes. La demora en

la finalización definitiva de algunas obras vendría también a confirmar la falta de seguridad de este primer momento. Pero aparecen ya ideas que estarán llamadas a tener gran protagonismo en la segunda mitad de la década. Especialmente novedoso es el carácter corporal de *Nu*. De interés son igualmente los primeros ensayos para la composición del rostro en forma de máscara o gajo de naranja, que se desarrollará posteriormente en numerosos retratos y en los recientes autorretratos.

Hemos anunciado más arriba que en estas piezas en volumen se advierte el magisterio de Brancusi. Obras como *Filar prim* o *Germinar* nos recuerdan de inmediato esculturas brancusianas muy conocidas como su *Mariastra*, cuyas versiones más antiguas datan de 1910, o las distintas formas de *Pájaro en el espacio*, *Pájaro dorado* o *Pájaro amarillo*. También pueden encontrarse similitudes entre los primeros retratos de Alfaro y la obra *Retrato de Nancy Cunard* (1925-27), y alguno en particular (la *Charlotte*) tiene estructura compositiva semejante a la cabeza de Brancusi denominada *La musa* (1912) o el busto de *Mademoiselle Pogany* (1912 y versiones posteriores), especialmente en la inclinación de la cabeza y el modo en que esta se une con el cuello. En cuanto a *El Werther*, se aproxima claramente a cabezas de Brancusi colocadas sobre un disco como *El inicio del mundo* (ca. 1920) y *El nuevo nacimiento* (1932 y 1933). Incluso para las formas de la esfera (*Dos quarts d'esfera* o *Esfera amb dos talls*) pueden encontrarse obras semejantes en la producción de Brancusi como la titulada *Forma* (ca. 1929).³⁴ Aunque la primera es idéntica a la obra en mármol negro de Max Bill, *Media esfera en torno a dos ejes* (1966) conservada en el MOMA, no conocida por Alfaro hasta años después.

Esta influencia de Brancusi no se agotará en las primeras esculturas en mármol. Asimilada de algún modo sus formas y la depurada sencillez de Brancusi, cuando Alfaro, ya en 1987, realice el grupo de esculturas presentadas en la feria Arco de 1989, algunas de ellas como *Figura* o *Totem*, tendrán una asombrosa semejanza con *Timidez* (ca. 1919-1917). Lo mismo que su *Columna de Venus* (1988), sólo que realizada en

³⁴ Las obras de Brancusi han sido revisadas a partir del catálogo contenido en HULTEN, P.; DIMITRESCO, N. y ISTRATI, A., *Brancusi*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1987.

plancha de hierro, con respecto a *La columna sin fin*, brancusiana. O de los arcaicos torsos de los noventa, respecto a *Torso de hombre joven* (ca. 1916-1923) o *Torso de mujer joven* (1918). Claro que, paradójicamente, la persuasiva estilización que Alfaro pudo aprender de Brancusi la realizará con una impronta más purista, más geométrica, y mediante técnicas industriales; aquello contra lo que Brancusi, en su tendencia a un mayor primitivismo y expresionismo, y su relación más táctil y directa con la materia, había luchado.

Pero no será el retrato el género que agote la profunda curiosidad de Alfaro por los materiales con los que tanto tiempo ha buscado un encuentro. Experimenta también otros lenguajes para buscar las cualidades de la piedra. Surgen así nuevas formas: paralelepípedos, bloques sobrios y rotundos en los que las formas se encuentran perfectamente recortadas entre las dos caras planas y paralelas de la piedra original. Las piezas, de dimensiones pequeñas, abandonan los valores lineales fluidos y dúctiles para presentarnos una reflexión sobre la consistencia y rigidez del material; la masa es ahora la protagonista. Tomàs Llorens hablará de una expresividad barroca (de un *barroco seco*) lograda con la contraposición entre la voluntad expresiva de la forma y la inercia centrípeta de la piedra.³⁵ Se trata de obras que sugieren abstracciones de la forma humana completa o de partes del cuerpo (brazos, piernas, cabezas o torsos), que parecen configurarse o desfigurarse simultáneamente, que recuerdan formas, posturas y sentimientos de ineludibles connotaciones sensuales. Nos referimos al conjunto expuesto en la feria Arco de 1989, cuyos mismos títulos eran bien expresivos de su condición de fragmentos del cuerpo: *Cos, Figura, Fragment, Totem*, etc. Todas estas obras, gestadas entre 1987 y 1988, son contemporáneas al trabajo sobre Goethe y no es improbable que tuvieron como motivo de inspiración las siluetas-retrato con las que Alfaro trabajaba para abocetar algunos de sus retratos.

Sin embargo, no es esta la obra total producida hacia 1987. Existe otro grupo de esculturas, sorprendente y compacto, verdadero

³⁵ "Des dels límits de l'Escultura", en cat. exp. *Alfaro*, Valencia, IVAM, 1991, p. 116.

paréntesis de estilo y significado que, en cierta manera, nos devuelve al Alfaro reductivo y elemental de los años sesenta. Se trata "De la vida i la mort, la memòria", expuesta en Colonia (1987) y en Madrid (1988). Un paréntesis de purismo con una unidad perfecta a pesar de plantear tres tipos de obras; que subrayan la inmanencia de la forma con trazos rectos y curvos que se escalonan en el espacio.

Alfaro ha explicado este conjunto de obras como una pausa reflexiva tras el optimismo sensual de la etapa de "El cos humà". De aquel hedonismo insinuante pasa ahora a una reflexión sobre la temporalidad y la escasa permanencia de lo humano, sus pequeñas heridas o grietas de recuerdo o memoria que marcan levemente la piedra y sobreviven en frágiles esquemas escultóricos de metal. Se trata así de armonizar dos estados o momentos de la materia: uno frágil y etéreo, otro yacente, y, entre ambos, los bloques compactos erguidos como estelas; una invasión emotiva y trascendente (otra vez la historia, la propia memoria humana) del espacio. El formalismo extremo y la fuerza abstracta la constituyen en una sugerente y extraña isla entre el acentuado vitalismo de la década.

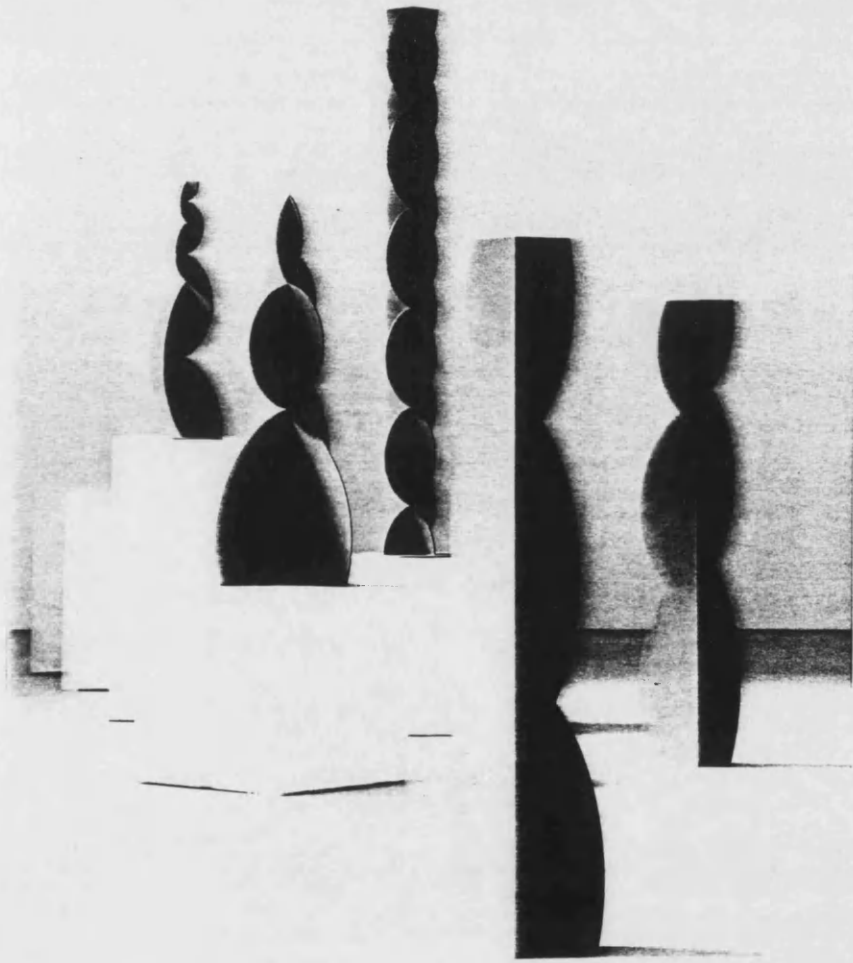
Pero en el material pétreo y marmóreo aún queda otro mundo más: el que representa la entrega total al poliformismo fértil y sensual de la línea curva en una serie de trabajos que arrancan de la columna salomónica. Casi todo este tipo de obras se centra en 1988 y adoptan, estilísticamente hablando, no sólo formas en mármol, sino también trasladados a perfiles de plancha o, incluso, volviendo a sus espléndidos dibujos en el espacio cuya morbidez se consigue mediante el entrecruzamiento de líneas curvas. Del primer tipo son *Afrodita I y II*, *Las tres Gràcies I*, *Insinuar* o *Suggestir*. Del segundo, *Columna de Venus*, *Venus I y II*, *Dama* o *Bust*. Y del tercero: *La seducció* y *Les tres Gràcies*.

El conjunto de las obras realizadas en mármol y expuestas en 1989 en París representa, de modo paradigmático, la confluencia de tres grandes móviles de la década. Por una parte la búsqueda de formas que constructivamente sean abstractas aunque con referencias o connotaciones culturales (las que contiene la columna salomónica). En

segundo lugar, la propensión a las analogías figurativas, en este caso mediante insinuantes aproximaciones al cuerpo femenino.³⁶ Y, en tercer lugar, la recurrencia a *topoi* de la historia del arte (Las tres Gracias, Afroditas, Venus y, en general, el desnudo femenino como motivo constante del arte clásico). En cualquier caso, Alfaro se plantea una paradójica búsqueda: investigar a partir de un profundo tópico que, a su vez, le conduce a reformular la misma base tradicional de ese tópico: ¿cómo si no poder ser figurativo en París en 1989? Pero además, este acercamiento a la memoria histórica del arte clásico, le lleva hasta los dos elementos fundacionales (y dialécticos) de esa tradición que arrancan del arte griego: la columna y el cuerpo humano. Columna y cuerpo se funden en una misma imagen en estas obras atesorando siglos de belleza. Un tipo de belleza clásica de volúmenes homogéneos, radicado especialmente en la figura femenina y realizado en los materiales considerados tradicionalmente como nobles. Estas obras de volúmenes llenos, de formas sensuales y macizas, podrían interpretarse como un contrapunto de la escultura inmaterial de dibujos y siluetas en el espacio de algunos años antes. Algo así como lo que vino a significar en la escultura de los años treinta la figuración clasicista de Maillol y el *noucentisme* catalán o la abstracción orgánica de Picasso, Brancusi o Bárbara Hepworth. Picasso, en concreto, a partir de 1931, justo después de haber realizado con González construcciones filiformes casi inateriales, se interesa por técnicas y argumentos más tradicionales, a la vez que de mayor presencia física. Parece como si Alfaro realizase entre la primera y la segunda mitad de los ochenta un trayecto semejante.

Alfaro, sin embargo, cuando llega a un punto de la historia, resuelve en su propio archivo de gestos artísticos ya practicados. Por eso la curva helicoidal de sus columnas salomónicas no le es desconocida. Ya la encontramos en las generatrices de los setenta, aunque en aquellos casos no mantuviera en sus giros una misma longitud de diámetro y fuera ajena a la elegancia de la verticalidad inherente a la columna. Y, por

³⁶ Resulta curioso advertir que esta confluencia de significados culturales no figurativos y figurativos que a un tiempo presenta la columna salomónica, confluyen en su nombre francés de "colonne torse".



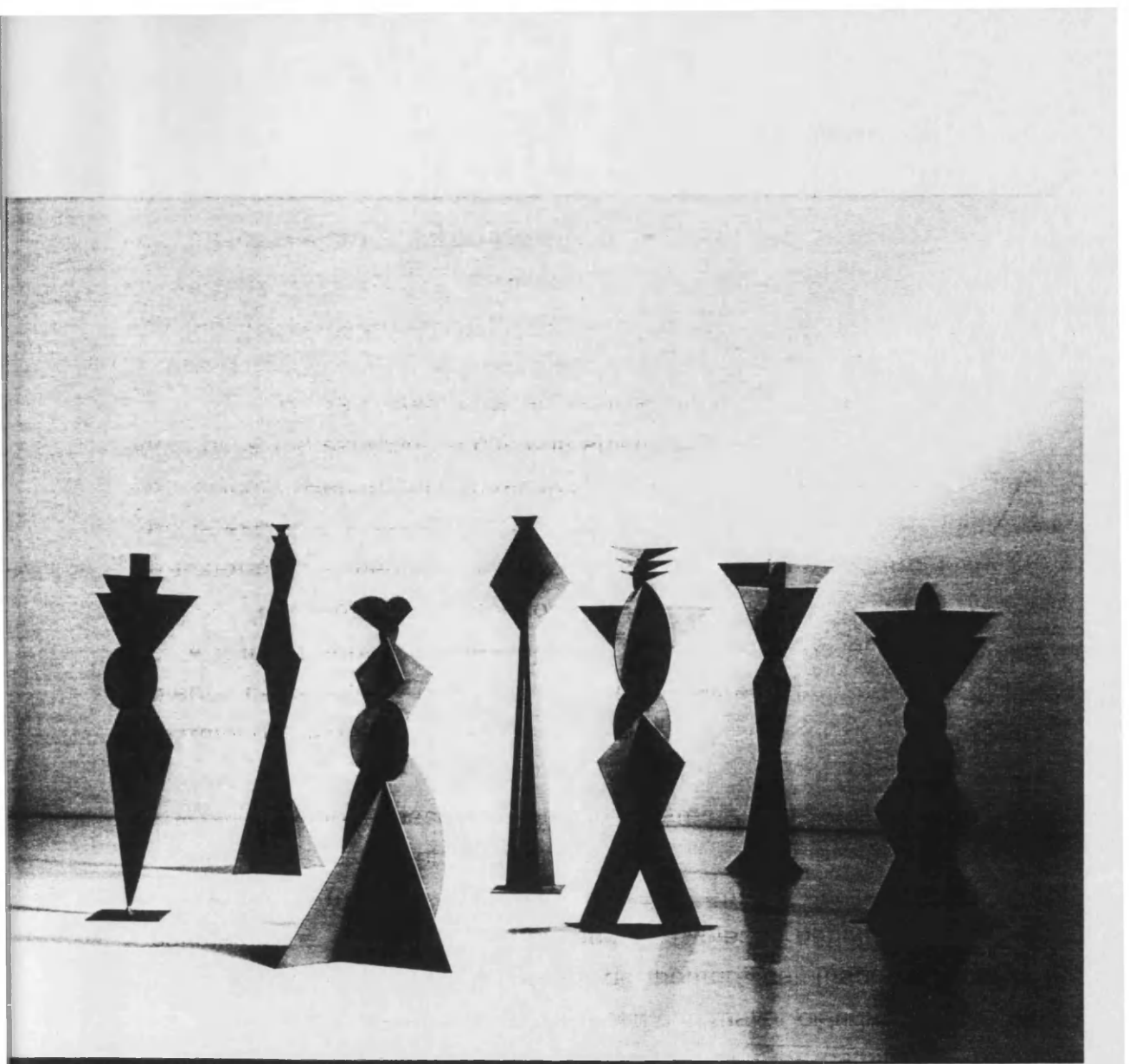
supuesto, su figuratividad era de naturaleza perceptual, nunca histórica.

Estas obras de los ochenta asumen una profunda carga significativa. Nada menos que reciben el legado de toda una alegoría como la representada por Las tres Gracias, con su polisemia de referencias clásicas. Lo mismo cabe decir de la columna, un producto tanto tectónico como plástico en el que se contienen gran cantidad de significados simbólicos. La columna ha sido medida armónica de la belleza corpórea, símbolo de la existencia erguida y elevada de la dignidad, y Alfaro acude a su fuerte presencia simbólica en este su horizonte de regreso a la memoria permanente de la historia.

* * *

Sobre 1988 Alfaro inicia otro tipo de esculturas, las que recuperan su antigua inclinación por el uso de la plancha de hierro con el objeto de obtener volúmenes mediante procedimientos denominados de estereometría, a la que nos hemos referido al iniciar este epígrafe. Con este procedimiento se realizan retratos (*Charlotte von Stern*, 1988; *Carlota de Weimar*, 1988; *Fausto*, 1989 o *Goethe*, 1989); también columnas (*Columna de Venus*, 1988; *Las tres Gràcies III*, 1988; *Venus I y II*, 1988; el conjunto denominado *Walpurgisnacht* y otras figuras aisladas como *Balladora I, II y III*, todas de 1989.

Acentúa en ellas el volumen y los perfiles, buscando en ocasiones el impacto espectacular como en la veintena de obras que se inspiran en el argumento literario de la noche de Walpurgis, con el que evoca al Goethe ensoñador del *Fausto* y sus alucinaciones mefistofélicas. El hecho de que estas obras consigan su presencia tridimensional a base de planos constructivistas como varios torsos de Pevsner o cabezas de Gabo, aunque reduciendo notablemente aquella especie de membranas que formaban una estructura tupida. En cuanto a las columnas la referencia a Brancusi se hace de nuevo obligada. No puede negarse cierta semejanza con sus varias *columnas sin fin* datadas entre 1916 y 1930, entre las que destaca la impresionante *Columna del don de la memoria sin*



fin (1938) de 30 metros de altura que se encuentra en el parque Targu Jin de Rumanía.

* * *

Tras la prosecución de la serie de los retratos del ciclo goethiano, el conjunto escultórico del *Walpurgisnacht* y los volúmenes en mármol o plancha de formas curvas y sensuales (trabajos que ocupan incesantemente a Alfaro durante todo 1989), comienza otro grupo de esculturas que abordan una profunda reflexión sobre los orígenes mismos de la disciplina escultórica. Se plantea entonces como motivo de experimentación artística la estatuaria arcaica griega e incluso, para algunas obras, la estatuaria egipcia. Aunque conceptualmente Alfaro venía pensando desde hacía algún tiempo sobre la cuestión, no será hasta el otoño de 1989 cuando se aplique a experimentar plásticamente con el tema. Esas primeras tentativas coinciden temporalmente con la preparación de la conferencia que pronunciará en diciembre en el Museo del Prado, que podemos considerar un verdadero manifiesto de sus intenciones en ese momento.

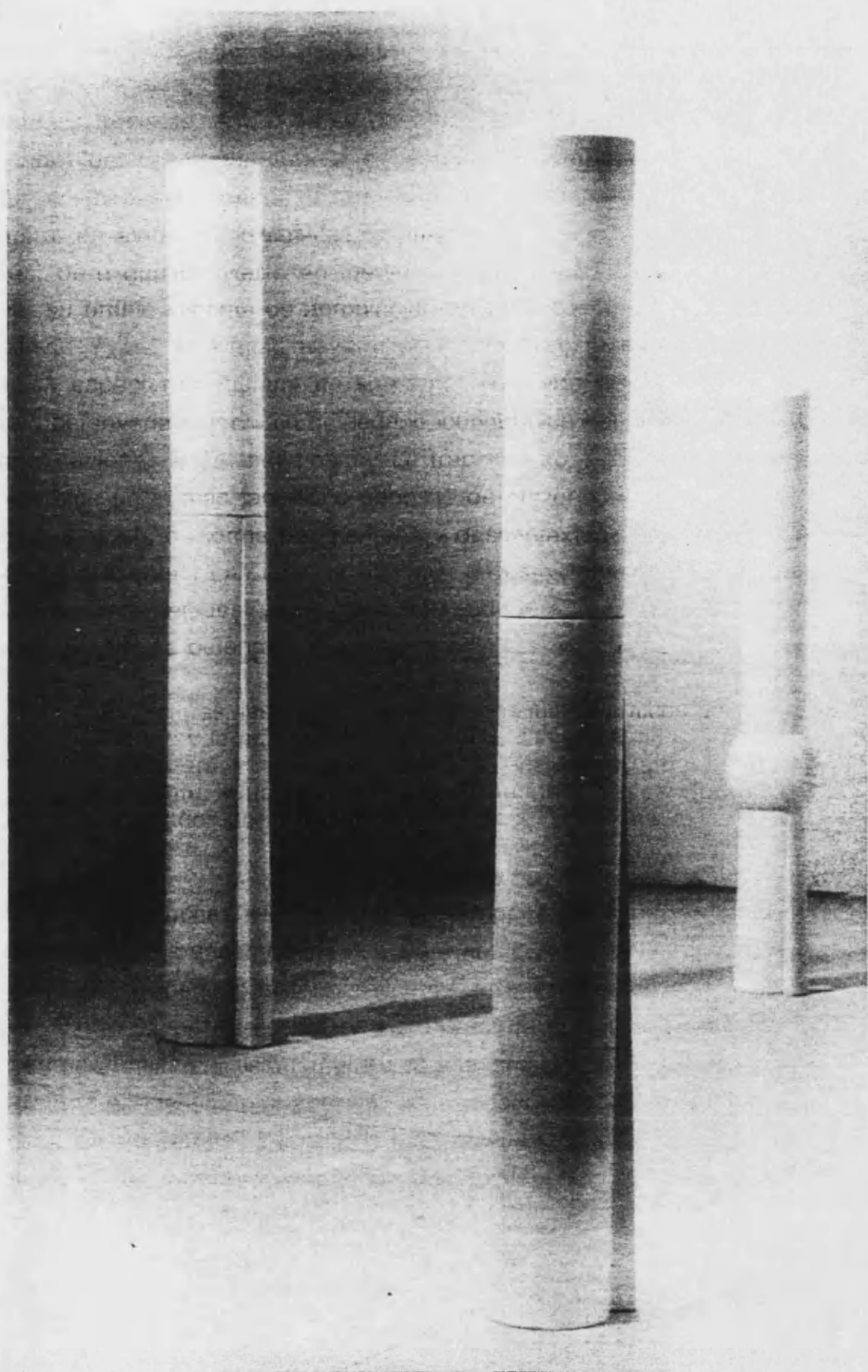
Los primeros bocetos de finales del 89 dan paso, tras una interrupción de no trabajar en ellos durante varios meses, a las obras definitivas de mediados del año siguiente. Surge con ellas un mundo tan imprevisible y extraño por su rara belleza, como lógico si hemos de atender a la acelerada y progresiva reflexión sobre la historia con la que Alfaro ha llenado su imaginario artístico a lo largo de toda la década. Ha llegado Alfaro a enfrentarse con las verdades esenciales, primarias, originales de la escultura: una renovación reflexiva de los materiales tradicionales de la estatuaria (mármol, piedra, pero también hierro) y una reelaboración personal de los principios esenciales del *oficio* o *tejné* del propio escultor. Como si el Alfaro que había aprendido de las vanguardias quisiera contrastar definitivamente su experiencia con lo que podrían llamarse los rasgos o virtudes fundacionales del arte de la escultura. Como ya dijo Witkower, los problemas sobre los que meditan los escultores y alrededor de los que giran sus sueños son relativamente pocos y apenas

han cambiado a lo largo de la historia del hombre occidental. ³⁷ Alfaro descubre que la permanente búsqueda que ha guiado su incansable curiosidad artística, su exploración de las formas en el espacio, los procesos necesarios para reducir la figura humana y sus rasgos a unas formas mínimas, etc., le identifican con el arte arcaico, con los problemas fundacionales del arte que practica: allí reconoce sus precedentes, el origen de sus preocupaciones. Como Brancusi o Picasso, descubre en las esculturas primitivas modelos que revelan su antiguo sueño: la fusión entre la monumentalidad expresada en bloques y la energía vital. Y naturalmente, como siempre ha hecho, sabe que no va a buscar (o encontrar) tranquilizadoras fórmulas sobre las que apoyarse, sino una interpretación libre y personal del repertorio del arte arcaico.

El pasado es otra vez espejo frente al que ensayar las propias pasiones, técnicas y materiales. Desde la contemporaneidad ya no se busca simplemente un pasado o una coherencia con el propio tiempo (problemas / tecnología / utilidad social del arte) sino la atemporalidad, la permanencia. De ahí su apasionamiento y sintonía por las formas puras y geométricas del escultor griego o egipcio, capaces de atrapar en tan simples trazos toda la pluralidad de la naturaleza, su devenir cambiante. El cuerpo humano se interpretará así en una sintaxis de geometrías simples: líneas, curvas, círculos, esferas, paralelepípedos o cilindros. Primitivas soluciones arcaicas y elaboraciones de la vanguardia confluyen en estas obras de Alfaro. Treinta años de escultura es pues condición previa y necesaria para regresar y recomenzar desde el origen.

Pero debemos advertir que esa mirada al origen de Alfaro tiene un significado distinto al que tuvo la influencia de lo primitivo en la vanguardia histórica, especialmente entre los expresionismos. Para muchos de los artistas de ese momento que se interesan por el arte africano u oriental el retorno al origen es un modo de escapar del control de lo racional o del orden. Una búsqueda del mito que en ocasiones desemboca en recreaciones de lo religioso. Alfaro se interesa por lo originario de la tradición occidental de un modo radicalmente opuesto:

³⁷ *La escultura. Procesos y principios*, Madrid, Alianza, 1980, pp. 38-39.



porque ve en aquellas obras el instante en que el hombre establece las medidas de su fuerza racionalizadora y su capacidad de ordenar, con reglas básicas, la imagen de cuanto le rodea. Allí es donde el artista puede descubrir las soluciones esenciales para conformar la belleza. Nada más lejano, por ello, de lo burdo, rudo o tenebroso que han buscado otros artistas. Alfaro suscribiría la opinión de Sedlmayr de que "no es posible retornar a los orígenes, sacrificando para ello la razón y el espíritu".³⁸

Ese es el reto de Alfaro frente a los *kouroi*: cómo captar, mediante el mínimo de formas, la vida que alienta lo humano, su desplazamiento, su energía. Cómo reducir esos gestos a formas geométricas puras. Desde los primeros bocetos, realizados en tubo de plástico, estudia meticulosamente la separación de las piernas, la actitud de caminar. Un simple corte y separación de líneas en la parte inferior del cilindro o el bloque, puede delatar toda la potencia energética de la humanidad.

Los inicios de este camino son trabajosos y lentos. Primero se realizan las obras que plantean un desarrollo de la estatua a partir del cilindro de mármol al que únicamente se les practica el corte y desplazamiento de las extremidades inferiores, tal como ocurre con *Kouros I y Kouros II* (1990) y, posteriormente, con *Kouros III* (1991). También se ejecuta, partiendo de ese recurso en el que se parece residenciar la vida de las piezas, la obra *Potència* (1990), que es como el aislamiento en estado puro de esa fuerza vital que insufla la naturaleza humana a las obras. Una radical y bella abstracción que, sin embargo, posibilita un entronque de lo abstracto con lo figurativo, de límites tan imprecisos. Un desarrollo de estas primeras piezas cilíndricas son los torsos, tanto el *Tors* de 1990 en mármol blanco, como el *Tors* de 1991 realizado en mármol negro.

Después de estos trabajos sobre formas cilíndricas, se inicia la experimentación con los torsos que parten de bloques paralelepípedos de mármol (el resto de torsos de 1990 y *Figura*, de 1991). Su carácter cúbico

³⁸ *La revolución del arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 95.

es consecuente con la misma impronta que encontramos en los *Kouroi* más arcaicos, aquellos en los que el resultado final sigue muy pegado al bloque de piedra inicial en cuyos distintos lados se habían trazado los perfiles de la figura que se pretendía esculpir.

En 1991 Alfaro trabaja también en torno a la estatuaria femenina y lo hace (no sabemos si con una advertida coherencia histórica) partiendo del cilindro. Recuérdese al respecto que las primeras imágenes femeninas de la escultura griega eran *xoanas*, burdos troncos de árbol ligeramente transformados mediante la talla, y que las *Korai* de Alfaro asumen, de hecho, una forma más redondeada y decorativa, pues las curvas de la esfera interrumpen la linealidad del cilindro. Una de ellas se realiza en piedra calcárea (*Fèmina I*, 1991), más cálida y sensual que el purista mármol de Carrara o el blanco yugoslavo.

Aunque desde un principio parecía claro que el material más idóneo para estas obras sería la piedra o el mármol, Alfaro realiza diferentes pruebas en metal que, en general, le resultaron menos satisfactorias y pocas de ellas llegaron a piezas definitivas. Entre estas aparece *Home* (1991), la imagen del hombre caminando mediante una estructura corpórea en la que aparecen con mayor claridad piernas, tronco y extremidades. Una evolución ulterior del hombre caminante, preñados de ecos históricos, fue *Ramsés II* (también de 1991) realizado mediante dos planos erguidos que se cortan.

De mediados de 1991, por último, datan *Home-déu* y *Ramsés I*, ambas en mármol uldecona, que propasan las proporciones humanas de la tradición griega y se remontan al modelo más antiguo de la estatuaria teocrática, solemne y monumental del Antiguo Egipto. Este prototipo, centrado en la rigidez frontal, los pies juntos, los brazos firmes y acabados en puño cerrado, ofrecen a Alfaro la posibilidad de transmitir esa potencia gestual de la marcha, de la solemnidad hierática que se trasgrede con una simple hendidura, con un leve movimiento de avance.

Este *Ramsés* monumental, todo un prodigio de equilibrio

inestable que ha permitido a Alfaro remontar el curso de la estatuaria griega hasta sus fuentes egipcias, nos lleva a comprender cabalmente una de las características buscadas con mayor ahinco por nuestro escultor: el de la presencia, el de la capacidad de concretar las cualidades esenciales de la configuración del cuerpo humano mediante la elusión del naturalismo. Ya lo explica en la conferencia citada al presentar su sueño alrededor de los *kouroi*. Le fascina su arrogancia, su indiferencia, su estar o ser por encima de cualquier contingencia formal o temporal. Esa *presencia* se logra con rotundidad subrayando la gravidez de la masa pétreo, pero, sobre todo, mediante una combinación perfecta de la escala con una acentuada economía formal. Es la propia *presencia* física de la obra la que hará evidente su estructura, por encima de cualquier accidente o anécdota (visual o táctil), pues Alfaro busca, en efecto, una escultura no pictórica. De ahí que se aleje (aquí sí) de la escultura clásica desestimando el *contrapposto* que significó, como sabemos, el definitivo abandono de la potencia contenida del arcaísmo. Aunque lo ensaya en los primeros bocetos es abandonado rápidamente: se somete a un pasado más remoto que le invita a aprovechar las enseñanzas de una *voluntad de forma* en estado puro. Un magisterio en el que bebieron antes que él notables escultores como Moore, quién llegó a afirmar:

"Todo mi desarrollo como escultor es un intento por darme cuenta y comprender más a fondo en qué consiste la forma y el contorno y reaccionar a la forma en la vida, en la figura humana y en la escultura del pasado. [...] He visto mucha escultura del pasado. Trabajo con ella en mi taller diez o doce horas al día. Incluso sueño con ella."

Aunque las lecciones que extrae Alfaro de la estatuaria antigua se encuentran más próximas a las que percibimos en la obra de algunos escultores, que procedentes de la abstracción geométrica, se aproximan en algún momento de su trayectoria a la figura humana en busca de un medio de expresión más profundo que la concreción racionalista o la abstracción gestual. Podemos recordar por ejemplo de qué modo se confunden en la obra de Torres García el geometrismo constructivista con el del arte precolombino. O aquellos otros que depuran la figura hasta estructuras sólidas similares a bloques. De hecho, los *kouroi* de Alfaro

ofrecen ciertas semejanzas con obras de Fritz Wotruba de los años cincuenta que plantean igualmente torsos y figuras de pie. O también del canadiense Jocelyn Chewett de esos mismos años.³⁹ En ambos casos percibimos la misma preocupación que mostrará Alfaro por las proporciones esenciales mediante el empleo de formas sólidas o bloques rectamente cortados para transmitir una idea de monumentalidad. También podemos mencionar otras figuras como *Hombre andando* (1966) de Joannis Avramidis que comparten con los *kouroi* de Alfaro una búsqueda de lo esencial del hombre en lo vertical, en la columna o estela.

En esa porosidad intemporal de la piedra, en esa mirada enigmática de hombres o gigantes caminando, o quizá de hombres subidos en los hombros de la historia, parecía que Alfaro iba a lograr la plenitud. Pero apenas finalizadas esas obras su mirada se habrá dirigido ya a otros argumentos. Los *kouroi* ya han salido de su sueño y tendrán que buscar otros compañeros de viaje.

4.d. Una escultura que revisa su historia

Como acabamos de ver, la nueva producción de Alfaro puede seguir contemplándose como elaboradas construcciones formales, pero alcanzan todo su potencial estético cuando se les mira a la luz de la tradición histórica que contienen. Andreu Alfaro es un artista que ha sabido hilar el pasado con el presente, en un fecundo espesor o curiosidad intelectual que convierte su escultura de los últimos años en apasionante cruce de ecos y de reflexiones artísticas. Lejos de considerarse como Jean Dubuffet "un adversario profesional y enemigo de la cultura", convierte a ésta en elemento indispensable y catalizador de su aportación estética, sólo explicable por su profunda inclinación a hacérsela ver a la luz de los máximos legados culturales sobre los que ha avanzado el arte.

³⁹ Vid. las esculturas de ambos, reproducidas en el libro ya clásico de SEUPHOR, Michel, *La sculpture de ce siècle*, Neuchâtel, Griffon, 1959, pp. 113 y 122, respectivamente.

Esa mirada no es regresiva ni nostálgica, no es anti-moderna, porque es irónica, reflexiva y cuestiona esos lenguajes desde la experiencia reciente. Alfaro no se conforma con realizar un "traslado" o "cita" del pasado trayéndolo a su esfera contemporánea, sino que "renueva" el pasado desde el presente. En otras palabras, Alfaro se convierte en alguien que selecciona imágenes de una memoria cultural común, pero que convierte en inéditas y recargadas de significado al aplicar su propio sistema de apropiación creativa. Como ha escrito José Francisco Yvars, el simple trazado de un torso o la evocación de la emoción espacial berniniana no son sino "vestigios disimulados de un estudio perseverante y crítico del legado iconográfico del clasicismo y sus transfiguraciones en el tiempo".⁴⁰ La tradición no deviene con ello en modelo sino en el más fantástico depósito de opciones imaginativas que pueden, siempre de forma fragmentaria y descontextualizada, enriquecer las obras presentes. Las libres elecciones de estos materiales históricos que hace Alfaro demuestran, una vez más, que el arte es la mejor lectura del arte. Steiner ha defendido con vehemencia esta opinión:

"Las lecturas, las interpretaciones y los juicios críticos del arte, la literatura y la música ofrecidos desde el interior mismo del arte, la literatura y la música, son de una penetrante autoridad raramente igualada por los ofrecidos desde fuera, los presentados por el no creador, es decir, el reseñador, el crítico, el académico."⁴¹

Ante muchas de las obras de los ochenta, especialmente las más recientes, nos encontramos con algo más que una referencia culta a otra obra o a un periodo historiográfico del arte, son la subversión de un género. En el último Alfaro hemos visto cómo la escultura puede hablar también de sí misma y desmontar así la aseveración de Baudelaire sobre el carácter esencialmente aburrido de la escultura. En sus Venus y Afroditas, en sus retratos y *kouroi*, la modernidad se lee en las referencias o, mejor, en las autorreferencias de una exploración incansable sobre motivos nodales de la escultura.

⁴⁰ "La forma como historia", *Revista de Occidente*, 117, Madrid, febrero 1991, p. 29.

⁴¹ *Presencias reales*, Barcelona, Destino, p. 24.

¿Desde qué perspectiva de pensamiento accede Alfaro a este convencimiento, a este descubrimiento de la tradición? Debemos insistir en que no se trata de ninguna actitud regresiva. No lo es ideológicamente. Tampoco estilísticamente. Ha habido una suerte de postmodernidad trivializada, auspiciada desde posiciones conservadoras, que propugnaba mirar hacia atrás volviendo a la mera representación figurativa. Alfaro no representa esa actitud. Propone una postura de mirada al pasado como sistema de reflexión o conocimiento, que implica una crítica a la mera mimesis realista, simbólica o abstracta. En una postmodernidad que no olvida la lección de la vanguardia abstracta, pero que reconoce su imposible continuidad, porque en la medida que *cualquier cosa* puede ser arte la innovación ya no es posible.

Alfaro se plantea la historia y su recorrido por la misma como un maduro gesto de libertad para resolver su propia crisis creativa, el franqueamiento de los límites de su trayectoria anterior, la frontera en la que el arte parecía haber perdido la unidad con la vida. Es ahí, en ese punto de impasse, donde la sensibilidad postmoderna juega a favor de la tradición cultural como impulso o aliento innovador. En ese momento de crisis participa de nuevo de su enorme curiosidad intelectual y en su escultura percibimos así un reflejo de uno de los debates más interesantes de la cultura contemporánea. Este debate, surgido desde finales de los setenta y desarrollado hasta los noventa, no será sino el cuestionamiento de la noción heroica de la historia lineal de las vanguardias y, concretamente, de que la única posibilidad de novedad radical estuviese en una permanente huida hacia adelante. Por el contrario, el pensamiento postmoderno abre la posibilidad de mirar al pasado del arte sin sufrir por ello, un déficit o carencia de pertenecer a lo contemporáneo, incluso con todas sus consecuencias, es decir, desde la aplicación de la tecnología a la aceptación de una sociedad mediática o de una cultura de masas. No será una postmodernidad que aplicara un segundo eclecticismo sino la libre elección de imágenes liberadoras del pasado, o, si se quiere, la libre elección de zonas o fragmentos de la historia del arte sobre los que buscan los núcleos forjadores de sucesivos nacimientos de la modernidad.

Algunos autores, como Marshall Berman, ⁴² fijan precisamente la historia de la modernidad en tres fases. La primera se correspondería con el periodo comprendido entre el comienzo del siglo XVI hasta casi el final del siglo XVIII, una época en la que la civilización parece centrarse en la búsqueda de un lenguaje (social, político, artístico) para fundar la modernidad. La segunda fase comienza con la gran ola revolucionaria de 1790 a 1800, en la que se desenlazan profundos cambios en el seno de una sociedad antigua, y de la experiencia de esta dicotomía, de la sensación de vivir simultáneamente en dos mundos, emergen y se despliegan las ideas de modernización y modernismo. Finalmente con el siglo XX el proceso de modernización se expande para abarcar toda la cultura del mundo desarrollado; pero precisamente por su globalidad se fragmenta y pierde su viveza y coherencia, y con ellas su capacidad de organizar y dar significado a la vida de las personas. "Como resultado de todo esto, -concluye Berman- nos encontramos hoy en medio de una edad moderna que ha perdido el contacto con las raíces de su propia modernidad." ⁴³

Con esta premisa nada tiene de particular que Alfaro, en su obra reciente, haya seleccionado tres grandes motivos sobre los que desarrollar su recorrido por la historia: el barroco y su artista emblemático por excelencia, Bernini; Goethe y su mundo ilustrado, espectador privilegiado del nacimiento de una nueva Europa; y que finalmente, en viaje se haya retrotraído a los orígenes griegos, a la raíz de la civilización occidental.

Como ya dijimos, el descubrimiento por parte de Alfaro del potencial de la tradición encarnada en el barroco fue el desencadenante de un cambio de actitud ante la creación. Un barroco que tiene poco que ver con la trascendencia tridentina o el tenebrismo caravaggista. Sino un barroco racional y escenográfico que preside la columnata de Bernini en la Plaza de San Pedro o en los más complejos interiores de los palacios de

⁴² *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1988, pp. 2-3.

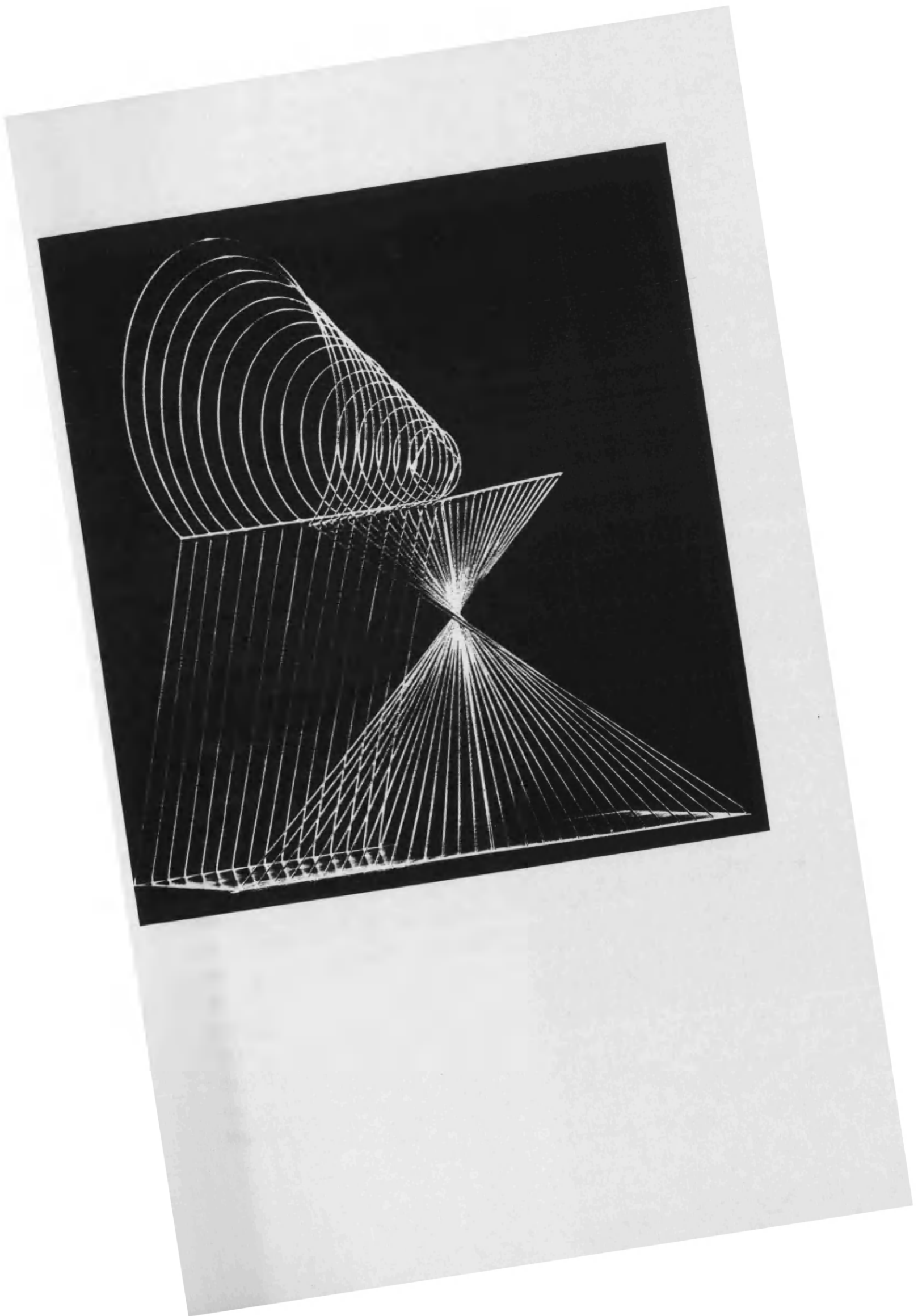
⁴³ *Op. cit.* p. 3

Newmann. En el que Alfaro, además, encuentra un precedente del desconcierto actual y la solución en la libertad de su propia creación. Porque el barroco es también la época en la que se sientan las bases de un nuevo racionalismo que desembocará en la Ilustración. Esta es la razón por la que Alfaro hablará siempre de "barroco positivo". Porque le abre puertas. Primero a reconocer plenamente vocaciones latentes: la de la vuelta a la figuración; o la de su vocación escenográfica y teatral de ocupación de ese mismo espacio; o la de su ya demostrada maestría como mago público.

Como en la secuencia histórica, el barroco abrirá a Alfaro las puertas del Siglo de las Luces, personalizado en la figura de Goethe, y con él, todo un mundo, casi una civilización abreviada. El respeto a la grandeza de Goethe ha hecho que casi todos los autores que se han acercado a él se hayan abstenido de medirse con ella en el mismo campo (en lo literario), prefiriendo, en cambio, convertir su figura y rica biografía en argumento literario o en tema plástico.⁴⁴ Igualmente para Alfaro es un poderoso argumento, una coartada de reflexión artística que ha permanecido viva en sus manos y su mente durante toda la década, ya que no podía ser un acervo de imágenes plásticas o de patrones estilísticos, a diferencia del barroco; quizá por ello el ciclo goethiano es tan variado formalmente.

El interés de Alfaro por Goethe bien puede encuadrarse como una expresión de las inquietudes y anhelos de un artista moderno a finales del siglo XX, que encuentra en la figura del intelectual alemán un referente en esa búsqueda iniciada por el barroco de las raíces de una modernidad crítica para con ella misma, un espejo en el que poder revisar la idea de modernidad, sus puntos luminosos y los oscuros. Goethe es, en fin, un destacado representante del humanismo ilustrado que ha sido capaz de aislar las fuerzas de la sinrazón y de sentar las bases de una modernidad crítica para con la misma idea de progreso en la que se fundamenta.

⁴⁴ No han sido pocas las recreaciones literarias y artísticas de la figura de Goethe. Sobre las segundas conocemos el libro de John CAGE, *Goethe on art*, Londres Scolar Press, 1989.



La concepción fáustica de que el único modo de que el hombre moderno se transforme es transformando el mundo en que vive en un progreso incesante, es la idea fundamental de la modernidad positiva de constructivistas, neoplasticistas y Bauhaus, los innegables núcleos de la formación intelectual y artística de Alfaro que presidirán su trayectoria hasta los setenta. Pero en los ochenta esa idea de modernidad no resiste inmune a los grandes costos que acarrea, como el olvido del pasado o la pérdida de la conexión primigenia con la naturaleza.

Una unión que Alfaro encontrará, siquiera momentáneamente, en el origen de la escultura occidental, la tercera de las elecciones en su busca de los fundamentos de lo moderno. Un modo de interrogarse en un mismo origen por el sentido del progreso, de la originalidad, de la necesidad de los cambios. Tras el largo periodo de dinamismo de las vanguardias a las que Alfaro tozudamente habrá conseguido vincularse, aprecia un cierto vacío, un desgaste de su fuerza creadora que sólo puede salvarse mediante una decidida apuesta por remontar los orígenes. Por hallar lo que es intemporal, lo que es permanente y no efímero en nuestra tradición, aquello que le permitirá avanzar, seguir creando esculturas.

Si en esa conciencia de crisis de la modernidad, de cambio de época o de proyecto histórico, Alfaro no ha dudado en volver sus ojos hacia experiencias centrales del nacimiento de esa modernidad (Barroco, Ilustración), ahora se remonta hasta el mismo origen: la civilización griega. Ese tiempo remoto de seguridades resitúa al artista frente a su creación. No es una ruptura con la racionalidad que le ha definido hasta entonces. Lo sobrenatural no le cautivará, ni siquiera en conjuntos de piezas como los de "De la vida i la mort, la memòria" o los torsos y los kouroi de 1990-91. Es más bien la trascendencia a la contingencia temporal o la vuelta provisional a esa fusión con el cosmos en el que el hombre parecía hallarse antes de su conversión en un Fausto transformador mediante el desarrollo de aquella armonía primaria. Querer volver a ser medida y norma de todas las cosas. Quedarse al margen del tiempo. Son, lógicamente, tentaciones provisionales. El mismo escultor lo explica como

un sueño poblado de esbeltos *Kouroi*, esculturas que son "un ahora para siempre".⁴⁵ Son formas arcaicas que han vencido el castigo o degeneración del tiempo. Expresan una idea de duración o de indestructibilidad, ambas tan sugerentes en un tiempo en que "todo lo sólido se desvanece en el aire". Pero una intemporalidad que se intenta plasmar a la manera sintética y geométrica del arte moderno, que tan bien sintoniza con aquel primitivo lenguaje. Creemos que en algunas de estas obras se plasma felizmente el gran poder de la escultura cuando en ella armonizan "el arcaico anhelo de mito con la más sofisticada investigación formal".⁴⁶ Al fundir con tal acierto investigación formal junto a una profunda reflexión sobre la temporalidad, una temporalidad a la que el hombre sólo puede sustraerse dejando recuerdos pétreos de su paso, su memoria hecha estatua o estela, Alfaro ha hecho un esfuerzo importante por redimir a la escultura de su pasado anti-moderno.

4. e. *Asedio a lo clásico.*

Tanto la aparición constante de figuras y motivos de la tradición clásica del arte, como la inspiración en contenidos de amplio calado cultural, y el uso de morfologías que doten de orden, claridad y rigor a la escultura, dan pie para que podamos hablar de los ochenta como una fase de reconocimiento o "anagnórisis" (por usar un término aristotélico) de lo clásico. El protagonismo que en muchas obras de esta etapa desempeña el amplio legado iconográfico y argumental del clasicismo es una característica radicalmente nueva en la evolución de Alfaro, pero no así la aplicación de determinadas morfologías en la estructura de la obra, de carácter usualmente normativo, que hallamos en la práctica totalidad de su producción. Tiene interés hacer esta distinción por cuanto las autoridades que han definido el concepto de clásico (partiendo de Wölfflin, Focillon y D'Ors) sostienen que la reaparición de referencias a una tradición no es razón suficiente para hablar de

⁴⁵ "Por una escultura no pictórica", *Kalías*, 3-4, Valencia, octubre 1990, p. 65.

⁴⁶ Son palabras de Francisco CALVO, "De Rodin a Henry Moore: La escultura busca su forma", en *Imágenes de lo insignificante*, Madrid, Taurus, 1997, p. 204.

clasicismo, sino que éste consiste más bien en la presencia de ciertas morfologías subyacentes a los fenómenos, que otorgan un tipo de orden definido frecuentemente por oposición al concepto de barroco. Y no es difícil aislar en las esculturas de Alfaro datadas en los setenta, por ejemplo, algunas de las constantes de los sistemas de orden clasicistas, siempre y cuando procuremos evitar sencillas antinomias entre características de lo clásico y lo barroco (simetría/asimetría, estabilidad/inestabilidad, etc.). Pero resulta inapropiado poner en relación esos aspectos "clásicos" con un concepto -el de *clasicismo*- que conlleva tantas acepciones históricas, con las que no mantienen ninguna vinculación, sino que más bien son herederos de la vanguardia artística que representó su derrumbamiento. Pueden plantearse comentarios de esas obras desde ciertos rasgos de la morfología clasicista, pero en modo alguno existía una vinculación consciente con aquel paradigma, por no hablar del significado respecto al contexto de crisis de la modernidad que adquiere la mirada a lo clásico en los ochenta.

Es esto lo que nos da pie al convencimiento de que el *clasicismo* de Alfaro no se liga únicamente a una superficial incorporación de motivos o sugerencias estéticas de la tradición clásica. A la permanencia de unas concepciones artísticas de un racionalismo normativo, une ahora una profunda investigación sobre el legado iconográfico de lo clásico, asumiendo sus indicaciones no accidentales y temporales sino su lección global. Pero el asedio al que somete Alfaro ese legado no es jamás mimético ni conformista, sino observando y aprendiendo de sus transfiguraciones en el tiempo, y comprendiendo que, por ello, lo clásico es un riesgo y no una seguridad: es sentirse parte integrante de una evolución y no el final de una secuencia. Concibe una forma de ligarse a esa tradición en la que la heterodoxia es la única garantía de encontrar los sucesivos universos originales que el hombre necesita en cada momento de su historia. Nos remitimos a una autodefinición muy explícita que da el escultor de sí mismo en 1991: "un clásico heterodoxo con un excepticismo materialista muy fuerte" y que cree "que la historia es básica para seguir el futuro".⁴⁷

⁴⁷ "Por primera vez en España una exposición antológica del escultor Andreu Alfaro",

El calificativo de clásico, por otra parte, es manejado en este periodo con cierta frecuencia por los críticos para referirse a la producción del escultor. Calvo Serraller,⁴⁸ por ejemplo, subraya la extraña intensidad de su escultura reciente que concita el vitalismo propio del barroco con una voluntad más clásica que domina el impulso, "lo que transforma el renovado ardor creativo en plenitud". Ahora entendemos mejor el papel tan significativo que desempeña Goethe en este periodo. Para Alfaro, lo clásico no puede significar el hallazgo de un lenguaje concreto elaborado en el pasado, sino la reformulación de unos principios que han unificado todo un pensamiento que tendría su origen en la antigüedad y que por ello se convierte en una referencia necesaria para el presente. Lo clásico así se presenta como una promesa de futuro: "clásico es el lenguaje [...] que se ha impuesto como necesario para entender una cultura y por ello es parte de la continuidad histórica de la cultura".⁴⁹ A la vez que para ser clásico es necesario ser absolutamente moderno: "porque todo lo que es verdaderamente moderno, sin concesiones a las modas, siempre preserva un vínculo secreto con lo clásico".⁵⁰ Vicente Jarque ha señalado con acierto en qué se fundamenta esta afinidad con Goethe basada en un principio de clasicismo. Alfaro comparte con Goethe:

"su universalismo, su fe en el *uno* y *todo*, en los ámbitos de la naturaleza y de la cultura. Su voluntad de perdurar, su afán de asegurar a esa cultura una continuidad histórica mediante la fidelidad a ciertos valores permanentes e irrenunciables, precisamente porque permanente es también la amenaza de regresión, el retorno del caos que los orgullosos *kouroi*, como el propio Goethe y como Alfaro todavía, trataban de conjurar." ⁵¹

Pero el modo en que se plasma ese principio de clasicismo

Diario 16, Madrid, 24 septiembre 1991, p. 37.

⁴⁸ "De Goethe y Alfaro", en cat. exp. *Alfaro. De Goethe y nuestro tiempo*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1989, p. 14.

⁴⁹ Opiniones del artista en MARTIN, J., "De Goethe y nuestro tiempo", en cat. exp. *Alfaro. De Goethe y nuestro tiempo*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1989, p. 29.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ "Andreu Alfaro. Voluntad de estilo", *El Guía*, 12, Barcelona, diciembre 1991-enero 1992, p. 18.

resulta un tanto contradictorio, al menos si pretendemos perfilarlo como la antítesis de barroco. En su práctica no son términos excluyentes, sino que se contraponen dialécticamente para conformar una síntesis equilibrada. Si nos centramos en los aspectos estilísticos e incluso en los contenidos específicos de las obras de Alfaro datadas entre 1980 y 1991 encontramos características tanto clásicas como barrocas: tensión dramática y depuración formal, sensualidad y serenidad, trascendencia e ironía, etc. Y, desde luego, la diversidad de estilos y temas en este periodo es quizá más aparente que cualquier hilo unificador. En él encontramos desde las geometrías abstractas que presentan tensiones perspectivas y equilibrios inestables, junto a otras de una armonía pitagórica. Obras que contienen una cierta tensión dramática a otras que presentan gráciles o sensuales detalles manieristas. Temáticas de una gran trascendencia como el tiempo, la muerte o la memoria frente a otras que son sutilezas del gusto o desarrollos hedonistas. La diferenciación formal es tan amplia que cuesta trabajo asumir que sean de un mismo autor piezas como el *Ramsés II* y *Home*, siendo del mismo año: o las varillas lineales de "De la vida i la mort, la memoria" y *La Montserrat*, ambas de 1987; o incluso el retrato de *Goethe i la ciencia* (1982) y el *Johan Wolfgang von Goethe a la manera de 1790* aun siendo ambos de varilla de hierro y de estructura similar; pues en ellas parece expresarse una concepción estilística diferente. Desde un punto de vista morfológico, unas veces puede parecer un clasicista y otras como un barroco.

Debemos adoptar una perspectiva más profunda para hallar algún aspecto que sustancie mejor una posible definición de clásico, que pueda dar un carácter más unitario a la expresión artística de los ochenta por debajo de la pluralidad formal que terminamos de señalar. Esta sería la forma en que se expresa su concepción general de la realidad y de la creatividad artística. Frente a la mayoría de los movimientos artísticos del siglo XX, que se basan en reacciones instintivas ante la experiencia sensorial o íntima, libres de las trabas de la mente racionadora; Alfaro, por el contrario, parte expresamente de una concepción de la realidad y el arte que se apoya en la potencialidad positiva de lo racional, de la razón que administra el equilibrio tensional de los contrarios en un todo armónico y

acabado. En 1989 nos dirá: "Persigo que [en mis obras] haya una idea de totalidad [...] que ningún elemento sobresalga individualmente ni que existan detalles innecesarios, pues éstos dificultan su conocimiento."⁵²

Enfocando el arte de los ochenta desde este ángulo podremos ver en él una base unificadora. Esta radicaría en la voluntad constante de hallar un equilibrio entre lo específico y lo genérico, procurando al espectador una aguda conciencia de ambos aspectos.⁵³ Es decir, lo específico de la evocación sensual de un cuerpo o de las sugerentes formas de la naturaleza vegetal, y lo genérico representado por las formas esenciales en las que puede expresarse la multiplicidad de seres e ideas de la realidad, que normalmente se alcanza mediante un proceso de sintetización geométrica. De modo que muchas de estas obras encuentran su mayor atractivo en esta dialéctica tensional entre lo real de la naturaleza concreta y lo ideal del pensamiento abstracto. Sería en palabras de Julián Gállego, como "la euritmia de lo abstracto alimentada por la sensibilidad de lo concreto". El propio Alfaro llega de modo consciente a estas ideas al hilo de sus reflexiones sobre Goethe después de haberse cuestionado la estética barroca. En el cuaderno de trabajo de 1983 podemos leer:

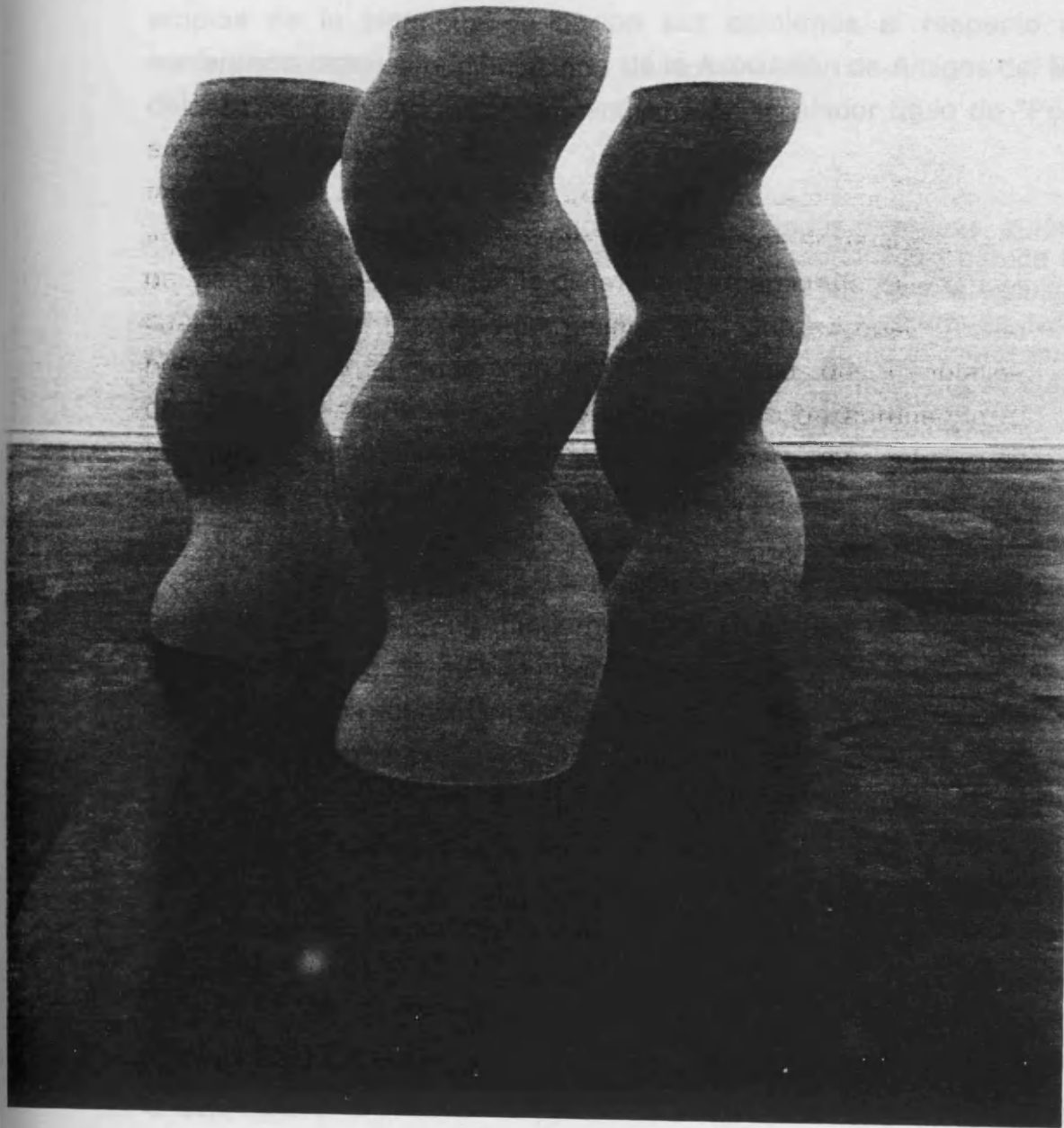
"Resulta d'això que l'artista no pot utilitzar ni un sol element de la realitat tal com la troba, que la seua obra cal que siga ideal en totes les parts i que, com a conjunt, tinga realitat i concordi am la naturalesa."

Una formulación de ese equilibrio dialéctico que fertiliza toda la actividad de estos años. Nunca Alfaro cae en un modo totalmente abstracto o aséptico, siempre hay un eco de la naturaleza con medias dosis de razón y emoción, de lógica y sentimiento ¿Cómo no intuir en este equilibrio esa tradición clasicista siempre viva en el Mediterráneo?

⁵² MARTIN, J., *Op. cit.*, p. 39.

⁵³ Empleamos la formulación que adopta J.J. POLLIT para definir el arte griego del periodo clásico (*Arte y experiencia en la Grecia Clásica*, Bilbao, Xarait, 1984).

En el siglo XVIII, los artistas de la escuela de los ceramistas de la provincia de Valencia, en España, se inspiraron en las formas orgánicas de la naturaleza para crear obras de arte que reflejaban la belleza de la vida cotidiana. Estas piezas, que a menudo se utilizaban como jarrones o vasos, se caracterizaban por sus formas curvas y asimétricas, que evocaban la sensación de movimiento y fluidez. Los artistas de esta escuela, como Juan de la Cruz y Juan de la Cruz, utilizaron técnicas de modelado y decoración que les permitieron crear obras de gran belleza y originalidad. Estas piezas, que a menudo se utilizaban como jarrones o vasos, se caracterizaban por sus formas curvas y asimétricas, que evocaban la sensación de movimiento y fluidez.



Estas obras, que a menudo se utilizaban como jarrones o vasos, se caracterizaban por sus formas curvas y asimétricas, que evocaban la sensación de movimiento y fluidez. Los artistas de esta escuela, como Juan de la Cruz y Juan de la Cruz, utilizaron técnicas de modelado y decoración que les permitieron crear obras de gran belleza y originalidad.

44. "El arte de la cerámica en España", *Revista de Arte*, vol. 10, no. 1, p. 15.
45. "Comunicaciones figurativas", *Revista de Arte*, vol. 10, no. 1, p. 15.

Existen también otros rasgos en las concepciones estéticas del momento que denotan un compromiso con lo clásico. Un ejemplo claro es su rechazo a las contaminaciones entre los géneros artísticos. Alfaro considera que un importante peligro que se cierne sobre el futuro de la escultura es la tentación de negarse a sí misma asimilando recursos propios de la pintura. Claras son sus opiniones al respecto en la conferencia pronunciada en el ciclo de la Asociación de Amigos del Museo del Prado, publicada posteriormente con el revelador título de "Por una escultura no pictórica":

"las últimas modas escultóricas son todas pictóricas, auténticos soportes de materia y superficie. La modernidad parece haber borrado la línea de separación entre la pintura y la escultura. Y mal que me pese, gran parte de mi escultura es también pictórica, aunque yo hubiera deseado que no lo fuera, pues no creo que el futuro de la escultura pase porque ésta se niegue a sí misma."⁵⁴

En efecto, uno de los rasgos del clasicismo ha estribado en marcar la naturaleza y los límites de cada medio expresivo. Lo clásico prefiere profundizar en los rasgos específicos de cada género, en lugar de ensayar en las fronteras entre un medio y otro. No creo que sea una imposición dictada por la ortodoxia, sino un repliegue táctico aconsejado por la fuerza de los hechos. Si la escultura ha perdido su identidad propia en el transcurso de su agitada y contradictoria lucha por modernizarse, debemos buscarla en su propio campo. De ahí la perseverancia de Alfaro por recuperar las raíces fundacionales del oficio de escultor. Marchán plantea esta polémica sobre la diferencia de medios expresivos como un episodio más de la querrela entre antiguos y modernos.⁵⁵ El clásico sería aquel que alcance la plenitud observando las diferencias de cada especialidad artística. Esta teoría clasicista fue expuesta con nitidez por Lessing en su *Laoconte* (1766), pero también el propio Goethe contribuyó a ésta desde la revista *Propylaën* (1798) saliendo al paso de ciertos síntomas desintegradores que, según él, brotaban entre los modernos. "Desde entonces -recuerda Marchán- la obsesión del sentir clásico, así

⁵⁴ "Por una escultura no pictórica" *Kalfas*, 3-4, Valencia, octubre 1990, p. 65.

⁵⁵ *Contaminaciones figurativas*, Madrid, Alianza, 1986, p. 9.

como de las sucesivas añoranzas insatisfechas que jalonan nuestra modernidad, es cultivar la separación y el aislamiento, sostener su diversidad". Sin detrimento de que la expansión de la escultura en el espacio arquitectónico haya sido muy enriquecedor para la recuperación del carácter monumental, y en general de la objetualidad y tridimensionalidad que le son propias, no creemos que hoy pueda tildarse de regresiva la preocupación de Alfaro por marcar límites entre pintura y escultura.

Y llegamos, finalmente, a otro argumento relacionable con lo clásico que Alfaro defiende y aspira a conseguir, el que él define como calidad, profesionalidad, deseo de alcanzar la belleza. Se trata claramente de una recuperación de la acepción cualitativa en que tradicionalmente se ha fundamentado todo clasicismo:

"Creo que habría que recuperar la profesionalidad. Es necesario esa vuelta al clasicismo, en el que el saber tiene un valor muy importante para el artista. Bernini y Rubens, por ejemplo, eran artistas inteligentes y cultos, profesionales. Lo que es necesario recuperar es esto, porque se ha dejado llevar todo por la idea de la originalidad y lo genial, mientras que se ha abandonado la profesionalidad."⁵⁶

El arte como perfección (es decir, la interpretación clasicista del arte) se sobrepone en la poética de Alfaro al arte como creatividad (propia del romanticismo). Está claro que el objetivo de esa perfección estética no es otro que la belleza. Y la belleza es la primera y principal categoría de lo clásico. Si Alfaro reconoce en su obra de los ochenta esta categoría por encima de otras (aunque no las excluya) es por la necesidad, no sentida antes, de situarse en un horizonte donde sea posible ejercer la capacidad de discernimiento, de hallar un criterio de certeza que resida en cualidades homologables intrínsecas a la obra y no en la subjetividad de juicio del contemplador. Nos tememos que Alfaro es tan consciente como todo verdadero creador que esa aspiración de certezas con las que resolver las dudas surgidas con la crisis del modelo vanguardista es una

⁵⁶ Declaraciones de Alfaro a MUÑOZ, J., "Goethe, modelo para el escultor Andreu Alfaro". *El País*, Madrid, 2 enero 1983, p. 19.

querencia imposible, porque de alcanzarse significaría el fin. Pero, mientras tanto, fundamenta su crítica sobre los excesos de la modernidad basada en una estética de la novedad perpetua. En la conferencia de 1981 a los alumnos de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona expresaba su punto de vista al respecto:

"Jo comprenc que, avui, és encara més difícil jutjar l'obra d'art perquè no tenim el model per comprovar, comparar i decidir. Estem en una època en què, amb la falsedat del producte nou i l'originalitat com a camí per a obtenir el triomf social, cada vegada és més complicat trobar una obra d'interés. Perquè apunta aquesta barreja d'originalitat i de novetat és una moda inaguantable, monòtona, avorrida i classificada."⁵⁷

4. f. *La postmodernidad como reto de permanencia.*

"Todo lo nuevo place", había advertido un sabio del Barroco. Y Alfaro reconoce esta máxima como lema operativo en su última etapa de escultor. Esta precaución o cautela nos asalta también cuando nos enfrentamos al manido concepto de *postmodernidad* por su falta de contenidos precisos o sus peligrosas polisemias, además de las significaciones más vanales que lo relacionan con los productos literarios y artísticos fundados únicamente sobre la reelaboración de obras precedentes descuidando cualquier experimentación. Lo que en su origen (recuérdese el célebre libro de Jean François Lyotard sobre *La condición postmoderna* ⁵⁸ no fue sino un informe con contenidos sociológicos, acabará siendo noción filosófica original o casi "deus ex máchina" para explicar todo el conjunto de rebeliones contra los principios del llamado Movimiento Moderno, su funcionalismo y racionalidad.

Nomenclatura ambigua, pero útil para referirse a la crisis de la modernidad y de interés para nosotros por cuanto suministra argumentos

⁵⁷ Publicada posteriormente como "Reflexions a l'entorn de l'escultura", *L'Espill*, 9, Valencia, primavera 1981, p. 76.

⁵⁸ Madrid, Cátedra, 1984.



para reflexionar sobre la última producción de Alfaro. No es que creamos que éste se haya planteado en ningún momento una elaboración consciente de una teoría postmoderna, pero ofrece, sin embargo, en estos últimos diez o doce años un ejemplo artístico, un síntoma o indicio, de la ambivalencia del final, aparente, de la modernidad. En efecto, en la crisis de la modernidad, ésta puede interpretarse como el final de los sistemas de la razón, para los que la salida racional no existe o, por el contrario, como el momento en que, planteados los límites de la razón, se profundiza en ella para resolverlos. Sería en este último sentido, es decir, en una especie de transformación final del proyecto ilustrado, en el que Alfaro es postmoderno. Nos lleva a pensar esto, no solamente los antecedentes sobre la historia del arte y ese asedio a lo clásico que hemos estudiado en su obra en apartados precedentes, sino además la nueva interpretación de lo postmoderno que ha cristalizado en los últimos años, después de que el término fuera contemplado como un apéndice subsidiario o subcategoría de la vanguardia. Ahora, es decir, durante la segunda mitad de los ochenta, la postmodernidad no es considerada como una nueva manifestación de la vieja vanguardia, como una consecuencia inevitable. No hay duda de que es algo sustancialmente distinto de aquélla, pues supone su puesta en cuestión. Un cuestionamiento (irónico, escéptico, pero lleno de inquietud) sobre cuál es, precisamente, el nexo de unión de las diversas fragmentaciones de la vanguardia en la historia, sus puntos de avance y de crisis, es decir, cuáles son los rasgos familiares o la arqueología esquemática y fundacional de lo moderno a lo largo de la historia, que no debemos reducir a su última manifestación en la vanguardia. Calvo Serraller lo ha llamado "reflexión racional sobre el destino histórico de lo moderno".⁵⁹ Alfaro es, en cuanto participa en esa reflexión radical, postmoderno. Aunque podríamos decir también, moderno, sin más.

En efecto, cuesta bastante asumir sin matices en Alfaro algunas de las características artísticas que se han atribuido a la postmodernidad entendida como una nueva moda. Nunca ha rechazado

⁵⁹ *La senda extraviada del arte. Ensayos sobre lo excéntrico en las vanguardias*, Madrid, Mondadori, 1992, p. 16.

radicalmente ni la pureza ni la abstracción formal ni el compromiso social, su fe en el progreso ha evolucionado pero en esencia ha permanecido firme. Ni se ha lanzado a un saqueo heterogéneo de la historia ni a una acumulación de imágenes o estilos, sino que ha revisado un repertorio seleccionado por la propia razón en busca de los modos auténticos de ser moderno. Si encontramos en muchas de sus obras una recuperación del decorativismo y la argumentación literaria y personal es como base de su proceso creativo. Así como también una reivindicación de la libertad del artista en contra de las modas e ismos. Alfaro se coloca una de las máscaras del bosque de Walpurgis y mientras aparentemente se limita a fijar una meta en el futuro, su otra mirada busca alimentarse de las raíces del pasado. Su experiencia le dicta que las características dominantes de cualquier actitud son siempre reversibles. Que es posible retirarse del postmodernismo al modernismo o vacilar entre los dos. La totalidad de las obras de la década serán, nuevamente, difícil de aprehender bajo una categoría unilateral, pero las fluctuaciones entre unos momentos y otros creemos que deben interpretarse a la luz de este debate.

Durante los sesenta y los setenta la posición de Andreu Alfaro frente al problema de la modernidad y el progreso es tan clara como afirmativa: su horizonte es el mismo que el de la estética e ideología en la que se entronca (constructivismo, Bauhaus, Gropius, Le Corbusier, etc.). La máquina y los procesos industriales serán desde esa perspectiva, agentes del mundo moderno y, como consecuencia, de la experiencia artística que éste deba reflejar. Ya hemos visto que esta visión afirmativa explica en buena parte algunas de las características de la trayectoria global de su obra, como su permanente deseo de integración del arte en la vida, en lo humano y en sus expresiones derivadas del dominio intelectual de la *tejné* (desarrollo tecnológico y ciudad). Lo interesante es ver ahora esa ideología ortodoxamente moderna a la luz de la crisis de ciertas manifestaciones recientes de lo moderno que nos ofrece su misma obra. Entendemos, por ejemplo, mucho mejor su vieja reivindicación de la sociedad de consumo, en un momento (los sesenta y primeros setenta) en que la izquierda ortodoxa mantenía posiciones contrarias, desde luego mucho más pesimistas, sobre el progreso social y su capacidad real de

elevant el nivel de vida. No hay que recordar libros tan determinantes como el de Herbert Marcuse, *El hombre unidireccional: estudios sobre las ideologías de las sociedades industriales avanzadas*,⁶⁰ visión negativa de la vida moderna, en la que el hombre social no es más que un vacío en el que la sociedad inculca necesidades artificiales que lo esclavizan. Ya entonces Alfaro se rebela: el consumo es un reflejo de una sociedad que optimiza sus energías individuales y colectivas para satisfacer un más amplio número de necesidades. Como también sus posiciones fueron desde un principio radicalmente opuestas a la visión, no menos negativa, del modernismo como una revolución permanente en la búsqueda de continuas y efímeras novedades, que tuvo sus primeros ecos en el contexto español con algunas actitudes del informalismo, como fueron la descubierta "tradición de lo nuevo" (en palabras precisamente del teórico de la *action painting*, Harold Rosenberg)⁶¹ y la anticuada concepción del artista como genio destructor.

Pero si Alfaro se encuentra en una posición contraria ideológica y artísticamente a la visión negativa de lo moderno (representada por los ejemplos anteriores), también se encuentra muy distante a otra posición que frente a la modernidad prosperó durante los sesenta, y que consistió en automarginarse de ella, la de considerar que la única postura viable era renegar de la vida moderna. Lo que en términos artísticos se tradujo en refugiarse en el propio medio creativo, en un regreso al arte puro y autorreferido. Posición mantenida, por ejemplo, por otro crítico norteamericano, Clement Greenberg, quien justificaba que la única preocupación legítima para el arte del presente, el arte moderno, era el arte en sí. La pintura (como vemos en el expresionismo abstracto, primero, y en sus derivaciones más neutrales aún del *colour field* o la *post-painterly abstraction*) se torna ella misma como contenido y se abole la atigua antinomia interior/exterior. No hace falta que a estas alturas recordemos lo alejado que de estos planteamientos ha trasitado la obra de Alfaro y que sus orígenes muestran con nitidez el rechazo de algunas de esas

⁶⁰ Barcelona, Seix Barral, 1969.

⁶¹ Recuérdese su conjunto de ensayos publicados como *The tradition of the new*, Horizon, 1959 (traducidos al castellano: *La tradición de los nuevos*, Caracas, Monte Avila, 1969).

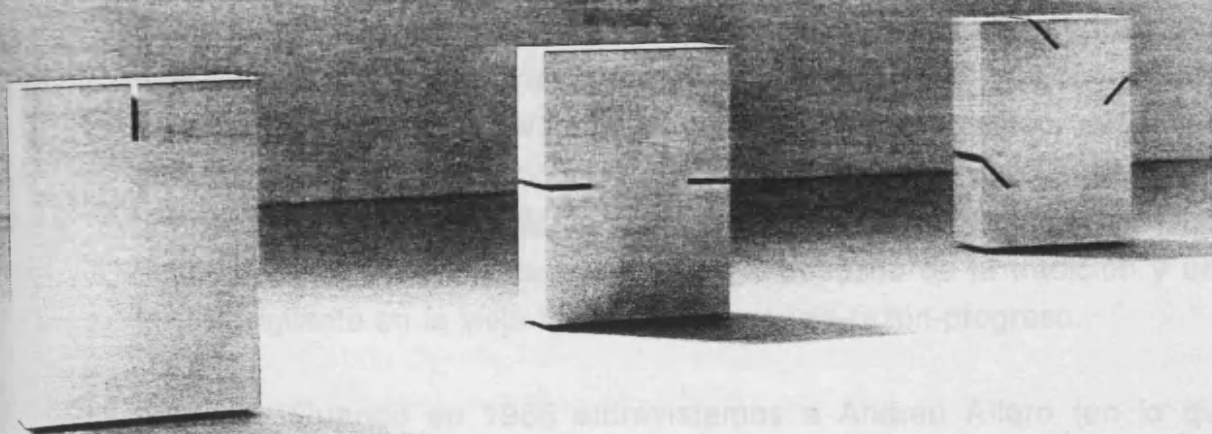
actitudes, personificadas en aquel medio por el informalismo.

Con todo, esta posición avanzada y constructiva respecto a la modernidad que Alfaro recibió de las vanguardias *positivas*, no siempre supo advertir los límites destructivos de la misma. Hasta la razón moderna en estado de vacilante vigilia puede producir monstruos (recuérdese que esta es la justificación de Alfaro para hacer surgir el grito desgarrado de su *Montserrat* en medio del cosmos ilustrado goethiano). La modernidad en la que Alfaro había confiado hasta los setenta tiene grietas y plantea dudas: al menos así comienza a planteárselo el artista a partir de ese momento. Quizá Alfaro llegara a pensar, como escribe Berman, que esa modernidad conocida hasta entonces "nunca desarrolló una perspectiva crítica que pudiera clarificar cuál era el punto en que la apertura al mundo moderno debía detenerse y el punto en que el artista moderno debe ver y decir que algunos de los poderes de este mundo tienen que desaparecer".⁶² Este es el punto en que Alfaro no rompe sino que más bien renueva su concepto de modernidad, al que incorpora lo que aquella en el pasado había dado la espalda: la tradición cultural y artística. Una visión más rica y humanista de entender el progreso y la modernidad, en la que la carga de la historia no se recibe como un peso muerto sino como un fértil legado para seguir creyendo en que existe, a pesar de todo, un futuro.

Puede que Alfaro asuma, básicamente, la advertencia que sobre una cierta improductiva modernidad hiciera, ya en los años sesenta, el poeta Octavio Paz: "cortada del pasado y lanzada hacia el futuro siempre inasible (la modernidad), vive al día: no puede volver a sus principios y, así, recobrar sus poderes de renovación."⁶³ El pasado o, mejor dicho, quienes vivieron en él diversas crisis en el nacimiento de lo moderno, pueden iluminar las fuerzas y necesidades contradictorias que inspiran y preocupan al artista actual. Este sería el sentido de su mirada a dos momentos emblemáticos de la historia como el Barroco y la Ilustración o, si se quiere, a sus respectivos *prometeos*, Bernini y Goethe. Momentos en que se descubre la dimensión heroica y bifásica del hombre moderno,

⁶² *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Madrid, Siglo XXI, 1988, pp. 21-22

⁶³ *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1967.



En 1965 empujé a Andrés Bello (en lo que
había de ser el consenso de, para mí, una apreciación y apreciación
de la obra de Bello en el diálogo) sus ideas y sus ideas
habían sido y habían sido y habían sido y habían sido
habían sido y habían sido y habían sido y habían sido

Es muy significativo que hasta se valieran con gran éxito los
artistas en general, que hacían sus obras con los elementos
de la época contemporánea. Similares por la nueva sociedad
burguesa, renovadora y renovadora. Esto en 1960
le dio a Bello, en 1965, en 1965, en 1965. ¿Por qué?
Seguramente siempre para lo mismo, pero necesitamos más de
50 años para poder ver los cambios. Luchábamos contra la
manía del vanguardismo, del nuevo modelo para cada año, de
la originalidad por la originalidad, y los hemos encontrado con
el positivismo, o sea, la originalidad y la originalidad con
una serie y originalidad en la originalidad y originalidad
originalidad originalidad originalidad originalidad originalidad
y originalidad. Las cosas, las cosas, al pensar en
nuestros grandes maestros no imponen, son simplemente
originalidad para originalidad en originalidad y originalidad
como originalidad originalidad. ¡Un gran año! para el fondo no

con vocación de futuro y con el miedo acuciante de que todo, incluidas sus más íntimas realizaciones materiales, se desvanezcan. Para conjugar ese temor al vacío, el artista es el gran mediador entre la realidad y la utopía o los sueños: a veces un escultor puede construir estos poblándolos de *kouroi*, esos seres enigmáticos que unen el pasado y el futuro y alumbran con el atractivo inefable de su creación el futuro, señalando la necesidad de apoyarnos en ideas firmes, en un pasado cultural perdurable y todavía presente o, en su defecto, de tejer vínculos emocionales con él.

Y no se tratará de un ocaso, más o menos poético de la modernidad. Tampoco de unos "retornos" al pasado planteados como alternativas estéticas a una vanguardia de la que se desea renegar. Es asumir con coraje el agotamiento de la experimentación como único móvil de la actividad artística; reconocer que la vanguardia fue una forma más de utopía que venía a estrellarse en la realidad cultural, y de cuyo choque habrá que salvar la libertad del artista, el depósito de la tradición y una lealtad vigilante en la vieja trinidad laica ciencia-razón-progreso.

Cuando en 1985 entrevistamos a Andreu Alfaro (en lo que había de ser el comienzo de, para mí, una apasionante y enriquecedora disciplina eckermanniana en el diálogo), sus afirmaciones críticas, muy radicales ya, sobre la necesidad de encontrar una modernidad lúcida y discriminatoria de lo efímero, apuntan en esta dirección:

"Es muy significativo que ahora se valoren con gran éxito los artistas sin creencias, que realizan sus obras con los elementos del pasado completamente asimilados por la nueva sociedad burguesa, renovándolos y poniéndolos al día. Esto en 1990 nos hubiera parecido 'pompíe', hoy, en 1985, es la moda. ¿Por qué? Seguramente siempre pasa lo mismo, pero necesitamos más de 50 años para poder ver con claridad. Luchábamos contra la manía del vanguardismo, del nuevo modelo para cada año, de la originalidad por la originalidad, y nos hemos encontrado con el postvanguardismo, o sea utilizar las vanguardias y darles una pasadita de barniz para que queden perfectamente asimilables y servidas. Las luchas, las creencias, el pensamiento de nuestros grandes maestros no importan, son frívolamente triturados y convertidos en polvo de estrellas, para presentarlas como excitantes novedades. ¡Un gran éxito!, pero en el fondo no

es más que una gran frustración de nuestro tiempo." 64

Una de esas creencias profesadas por los grandes maestros del arte contemporáneo fue la confianza en el progreso, un concepto cuestionado como pocos debido a su conflicto con el medio natural. Alfaro, sin embargo, no comparte la mística ecológica que defiende un crecimiento cero del conocimiento técnico-científico para posibilitar una reconciliación con la naturaleza. Su posición podría explicarse con unas palabras recientes de Tomás Maldonado: "no es con menos, sino con más (y ciertamente distinto) conocimiento técnico-científico como podemos superar los aspectos negativos que este mismo conocimiento, o al menos su utilización, ha dado origen." 65

Es pues la revisión del proceso racinalizador desde la misma razón ilustrada (y seguramente la recuperación de un pensamiento fuerte a la debilidad imperante) lo que puede, de verdad, convertir la modernidad en un proyecto recuperable. Podríamos traducir la alternativa de Jürgen Habermas ("aprender de los errores de lo moderno") 66 a lo que, a nivel artístico, nos propone el último Alfaro: regresar a los orígenes del proyecto moderno para ver como se produjeron esas rupturas o errores. Y, por tanto, si una parte de los pensadores han identificado (Habermas sería el caso más claro) la noción de postmodernidad con una posición neoconservadora de quienes consideran que la modernidad, y con ella sus impulsos utópicos, han fracasado por completo. Andreu Alfaro no es, desde luego, en este sentido, postmoderno.

El escultor se alinea más bien con los que se han decidido por que la modernidad cambie de piel, con los que desean retomar las intenciones de la Ilustración, y reconocen, en efecto, la existencia de una modernidad inconclusa o insatisfecha. Lo moderno, como lo clásico, no ha

64 "Andreu Alfaro. Idea y forma: la línea", *Abalorio*, 12, Sagunto, primavera-verano 1986, p. 56.

65 *El futuro de la modernidad*, Madrid, Júcar, 1990, p. 11.

66 "La Modernidad inconclusa", *El Viejo Topo*, 62, Barcelona 1981, p. 49; y "Modernidad versus postmodernidad", en PICO, J., ed., *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988, p. 98.

muerto. Su presumible extinción la desmiente el hecho de que la creatividad y el arte siguen superviviendo a su luz, a su favor o, acaso, en su contra, pero siempre con su referencia. Si la postmodernidad es asumir constructivamente esta posición crítica frente a ciertas versiones ortodoxas o raquíticas de los moderno, entonces Alfaro sí es postmoderno.

Lo será en la medida que revisa las codificaciones normativas de aquella, el progreso por el progreso y, desde luego, la vanguardia por la vanguardia, la originalidad por la originalidad, que acaba siendo una caricatura de verdadero riesgo. "La originalidad no puede ser nunca un propósito" -dirá en 1991- "es el resultado de un trabajo." ⁶⁷ En el fondo lo que se dilucida en esta fructífera discusión teórica (y creemos que Alfaro, aunque sea de manera intuitiva, lo muestra en su obra, en sus grandes ciclos, en sus opiniones, etc.) es la separación entre la modernidad como una constante de la historia de la civilización occidental y la modernidad como concepto estético. ⁶⁸ Si esta segunda habría de producir las vanguardias históricas, radicalmente críticas y antiburguesas, la primera produce la idea burguesa de la modernidad, la concepción positiva de la razón y de la libertad como dientes de avance del progreso, valores claves de todo humanismo artístico e histórico. Una vanguardia por tanto atemporal, que es por la que apostará Alfaro. Pero esta ambivalencia explicará, en no poca medida, las muchas paradojas de la crisis de la modernidad. Y explicará la reacción de nuestro escultor tras su viaje a Estados Unidos, que pormenorizará en un artículo en que se puede leer:

"Ells han cregut poder manipular la cultura tal i com ho han fet amb la indústria [...]. Però per sort la cultura precisa d'uns condicionaments diferents, és una altra cosa, i no es pot anar amb planificacions i temps previstos; precisa una educació del pensament lliure i molt de temps. I això ho saben bé a Europa, perquè precisament el que ens sobre, a Europa, és edat, i malgrat tot en resta encara molt de camí en la taxa d'educar el pensament de la col·lectivitat. [...] Però hem acceptat la influència americana sense cap precaució ni reflexió [...]. I aquest

⁶⁷ IBARZ, M., " 'La originalidad no puede ser nunca un propósito' ", *La Vanguardia Magazine*, Barcelona, 13 octubre 1991, p. 68.

⁶⁸ Seguimos en este punto el ensayo de Matei CALINESCU ("La idea de modernidad") contenido en su libro *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991, pp. 23-97.

és un perill molt seriós: reemplaçar la cultura per una atractiva mercaderia de consum. Es caure en la trampa demagògica del canvi d'una cultura de minories per una cultura de consum de masses, que és la justificació, que darrerament ha fet certa classe d'intel.lectual irracional. Estem jugant-nos la llibertat, la justícia, la veritat; tot allò pel què hem lliutat durant milers d'anys." ⁶⁹

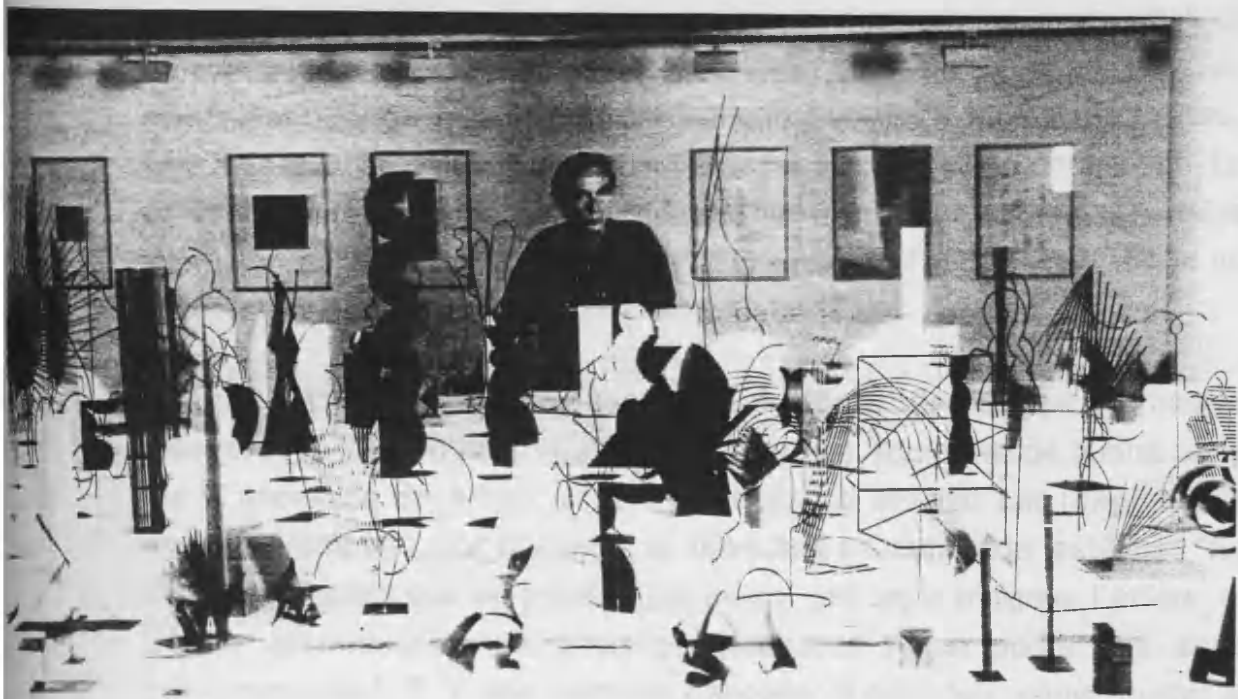
Alfaro está defendiendo una modernidad o, también, una vanguardia universalizadora, enraizada en la Ilustración burguesa, y no en el valor de lo nuevo como fetiche supremo (uno de los totems, por otra parte, que parecen próximos a caer tras la hipervaloración del arte contemporáneo, o de cierto arte contemporáneo, en los ochenta). Alfaro reacciona contra la dictadura de lo nuevo, de la vanguardia academizada que ha tomado con fuerza inusitada las instituciones artísticas de mayor prestigio. Si la vanguardia se convierte en "condición crónica", ¿no está negándose a sí misma? ¿No ha perdido todo aquel atractivo heroico? ¿No ha eliminado toda respuesta crítica frente a la cultura dominante de la que ya forma parte? ¿No se devalúa de este modo la libertad del artista? Estas son algunas de las preguntas que se hace Alfaro en la última etapa.

La vanguardia funciona como tal mientras es capaz de marcar diferencias con una cultura institucionalizada. Y es obvio que, de originalidad en originalidad, de sorpresa en sorpresa, esta capacidad real de ruptura se agota. De ahí que aparezca la postmodernidad como una nueva oportunidad para acabar con esta profunda devaluación. La búsqueda de la tradición moderna, combinada con un intento de recuperación parece ahora más importante que la innovación y la ruptura. ⁷⁰ Más que la innovación radical se desea un vivo diálogo con el pasado. "No creo que el arte moderno -dirá en octubre de 1992- haya de ser una cosa siempre diferente y nueva". ⁷¹

⁶⁹ "Reflexions després d'un viatge a Nova York", *Saber*, Barcelona, mayo 1980, p. 32-33.

⁷⁰ Vid. HUYSSSEN, Andreas, "En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70", en PICO, J., ed., *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 141-164.

⁷¹ MAS, Manuel, " 'Andorra no pot tallar la tradició' ", *Diari d'Andorra*, Andorra, 23 octubre 1992, p. 23.



24. Fuster, notable ilustrado y referente de la renovación moderna de la cultura valenciana, ya en 1956, antes de que Aliero iniciara su andadura por la escultura, lo deja dicho: "El artista no puede del no-res, no es un Adam cultural." 72 Aliero, como señala Fuster, aprenderá al final que no es en la novedad donde se funda la verdadera sustitución de un estilo colectivo o de unas bases morales e intelectuales sobre las que construir un arte. Por el contrario, como afirma Sedimayr al preguntarse qué es el arte moderno, esta sustitución debe surgir de la sustancia y del espíritu del arte antiguo y eterno. 73 Un arte que rechaza su subordinación a toda pasividad coyuntural, temporal, que no renuncia al contenido humano y que reconoce en la historia un orden de valores al que poder acomodarse libremente. Ser moderno desde esta perspectiva es, sencillamente, una forma de ser clásico.

72. *Resacaos reials*. Barcelona, Destino, 1991, pp. 41-42.

73. *Las originales*. Barcelona, Boreo, 1956, p. 10.

74. *Op. cit.*, p. 17.

75. *Op. cit.*, p. 26.

76. *La revolución del arte moderno*. Madrid, Mondadori, 1990, p. 124.

Lo moderno conserva vínculos permanentes e irrenunciables con lo clásico. Estos vínculos no resultan fácilmente discernibles en muchas ocasiones por la aparatosidad con que se ha valorado lo nuevo, que es, indudablemente, su aspecto más efímero y circunstancial. Lo moderno, por el contrario, contiene ese *dur désir de durer* del que habla Steiner.⁷² Es original, de una originalidad "desinteresada", que recibe su fuerza de ese pulso de la fuente lejana de lo arcaico.

Encontramos un insospechado teorizador de este principio incuestionable en un hombre y pensador que ha sido clave de buena parte de la evolución de Alfaro: Joan Fuster. En su ensayo *Les originalitats* critica el empeño por convertir la novedad en categoría estética: "Es considerà llavors que un primer -que un sol- precepte obligava l'artista: el de no assemblar-se als seus predecessors ni, si podia, als seus contemporanis."⁷³ Y dos párrafos después: "Tanmateix, convé desfer la confusió entre novetat i originalitat, no sentides aleshores com a distintes".⁷⁴ Fuster, notable ilustrado y referente de la renovación moderna de la cultura valenciana, ya en 1956, antes de que Alfaro iniciara su *anábasis* por la escultura, lo deja dicho: "l'artista no parteix del no-res, no es un Adam cultural."⁷⁵ Alfaro, como señala Fuster, aprenderá al final que no es en la novedad donde se funda la verdadera sustitución de un estilo colectivo o de unas bases morales e intelectuales sobre los que contruir un arte. Por el contrario, como afirmó Sedlmayr al preguntarse qué es el arte moderno, esta sustitución debe surgir de *la sustancia y del espíritu del arte antiguo y eterno*.⁷⁶ Un arte que rechaza su subordinación a toda coacción coyuntural, temporal, que no renuncia al contenido humano y que reconoce en la historia un orden de valores al que poder acomodarse libremente. Ser moderno desde esta perspectiva es, sencillamente, una forma de ser clásico.

⁷² *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1991, pp. 41-42.

⁷³ *Les originalitats*, Barcelona, Barcino, 1956, p. 16.

⁷⁴ *Op. cit.*, p. 17.

⁷⁵ *Op. cit.*, p. 26.

⁷⁶ *La revolución del arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 124.

No es que la tradición tenga que volver a invertirse con la legitimidad normativa del academicismo del siglo XIX. No es un modelo fijo ni puede ya serlo. El arte moderno ha roto con los preceptos inalterables, pero esto no significa necesariamente que deba ignorar el pasado, sino más bien que se encuentra al servicio del presente. Alfaro ha definido su trayectoria como "un trabajo continuado sin modelos fijos".

CUARTA PARTE

ESCULTURA PUBLICA Y MONUMENTO

•

1

Escultura pública y monumento: una difícil modernidad

Es un lugar común en toda introducción a la escultura referirse a las dificultades históricas que ha tenido su apreciación e, incluso, el reconocimiento de su propia identidad autónoma y separada de la pintura y la arquitectura; y deducir de ello una fundada minusvaloración y dependencia respecto a esos otros medios artísticos. La escultura ha estado tradicionalmente ligada a valores que son propios de la pintura por una serie de acendrados prejuicios visuales, y habitualmente sometida al monumento arquitectónico hasta el punto que resulta difícil imaginar para algunos periodos históricos una escultura no encuadrada en un marco arquitectónico. Además de los inconvenientes intrínsecos de los materiales y su coste, las dificultades de sus técnicas y almacenamiento, etc.; es lo cierto que al carecer de las posibilidades de desarrollo y contemplación autónomas de la pintura, lo que podría ser su gran aportación (la vinculación a un espacio perspectico mayor y sus posibilidades en el espacio público), opera en su contra. Y no solamente porque la arquitectura la ha convertido tradicionalmente en un arte auxiliar, sino porque en muchos casos alcanzar su plena realización exige la concurrencia de interlocutores institucionales, es decir, encargos oficiales, pues la libre voluntad del artista no basta para crear este tipo de obra. Un conjunto de rasgos que le ha estrechado la puerta para desarrollarse en la modernidad (aunque, claro está, le ha abierto la perspectiva de su completa emancipación). Es evidente que la característica estatuaria y monumental ha supuesto una pesada carga para encontrar un sentido y una función secularizada en el pleno siglo XX. No en vano el siglo inaugura con las vanguardias, la imagen emblemática del artista libre, no

sujeto a ningún requerimiento externo, y por tanto independiente o incapaz de aceptar las imposiciones de los comitentes, ya sean de género, tema o estilo. Además de que el propio nacimiento de esta nueva imagen del artista es fruto de una sociedad iconoclasta que ya no acepta la fabricación de ídolos intemporales. Dicho de otro modo, y por citar la acertada expresión de Rosalind Krauss, la "lógica del monumento"¹ que presidía, desde su origen, el arte escultórico, no daba apenas opciones a que éste penetrara en la modernidad, al menos en una situación de ventaja. En virtud de dicha lógica la representación conmemorativa de la escultura exige un lugar concreto e impone un significado simbólico a ese lugar, y ni la estética ni la sociedad contemporánea sintonizan con estas pretensiones *a priori*; abocando la relación entre la escultura moderna y el monumento a la historia de un fracaso.²

De este modo la crisis de la escultura en la modernidad se vincula estrechamente a su crisis específica como género esencial de lo monumental-conmemorativo, que ha sido su esencia histórica. Es entonces cuando, perdida esta identidad pierde también su lugar natural, el espacio público, y, carente de un asentamiento específico, se convierte en un arte sin raíces, un arte nómada, como acertadamente lo ha calificado Javier Maderuelo.³

Efectivamente esta crisis de la escultura como arte público arranca con la misma modernidad, detectándose sus primeros síntomas ya en el arte de finales del siglo XIX. Pero es con las vanguardias históricas cuando la distancia entre escultura y monumento se acrecienta de forma aparentemente insalvable. Es lo cierto que en la primera mitad del presente siglo casi todas las innovaciones realizadas en el campo de la tercera dimensión se acometen a escala del objeto, de la "obra privada". No faltaron en algunos movimientos la voluntad de reinterpretar la antigua

¹ "La escultura en el campo expandido", en FOSTER, Hal, ed., *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, p. 64.

² "Echelle/monumentalité. Modernisme/postmodernisme. La ruse de Brancusi", en cat. exp. *Qu'est ce que la sculpture moderne?*, París, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 246.

³ *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Madrid, Modandori, 1990, p. 76

función del monumento, de sobra son conocidas las investigaciones en este terreno de constructivistas, neoplasticistas y Bauhaus, pero es lo cierto también que sus búsquedas escultóricas tuvieron un débil influjo inmediato sobre la renovación del urbanismo y el papel en él del escultor.

La coyuntura sociopolítica de los años de la ascensión del fascismo tampoco facilitó este reencuentro, pues los encargos impusieron unos criterios propagandísticos que eran ajenos a la joven vanguardia. Y con ello se desacreditó aún más el carácter emblemático y pedagógico (un carácter consustancial en muchas de las realizaciones de Alfaro) que de la escultura habían hecho en el pasado los distintos estados; y desde luego, tal crisis se prolonga hasta nuestros días, hasta tal punto que críticos como Hal Foster no han dudado en escribir que "hoy día la idea de significado público es problemática, la posibilidad de una imagen colectiva, insegura. Esta crisis del dominio público se refleja en todas partes, la escultura pública no es más que un ejemplo, en donde las opciones parecen desde luego muy lamentables".⁴

Sin embargo la historia del arte del siglo XX no podría escribirse sin referencia al efectivo resurgimiento o recuperación de la vertiente monumental de la escultura. Con la paradoja de que este hecho comienza en los años cincuenta y sesenta, cuando se ha constatado la falta de adecuación entre el encargo público y las exigencias de la creatividad de los artistas, promovido en primera instancia por una institucionalización de las prácticas integradoras de la escultura en los proyectos arquitectónicos, como si se pretendiese llevar a la práctica unas ideas -las de los constructivistas- superadas desde hacía tiempo en el terreno estético. La coyuntura social se mostrará más propicia pero la recuperación no se hará sin graves dificultades y dudosos triunfos, pues el medio urbano es poco flexible y la escultura pocas veces logrará su objetivo de modificar el espacio y muchas veces quedará como un elemento decorativo aislado. Pero la audacia y ambición de artistas como Moore, Calder o -en nuestro país- Chillida o Alfaro, lograrán que la escultura halle una nueva función

⁴ "Sculpture after the Fall", en AA.VV., *Connections*, Pennsylvania, Institute of Contemporary Art, 1983, p. 14.

en el espacio urbano: la de transformarlo para el hombre y representar sus anhelos colectivos o sus preocupaciones más íntimas.

Esta recuperación de la escultura pública, abocetada aquí brevemente, tiene componentes que merecen ser pormenorizados para explicar el modo particular cómo se ejemplifica en la obra alfariana. Primero señalando algunas de las causas que hacen posible esta nueva escultura; y después recordando los diversos caminos seguidos por los artistas en la resolución de los problemas básicos del objeto artístico tridimensional que, aparentemente, lo habían excluido de la modernidad.

La primera circunstancia que permite esta revalorización del concepto de monumento es la aparición y uso de nuevos materiales y técnicas, una vez roto el tabú de la nobleza de los materiales y procedimiento tradicionales; de modo que junto al mármol o el bronce, se hace habitual el uso del hierro, la hojalata, el hormigón e, incluso, los materiales de deshecho más variados; así como técnicas que van desde la soldadura al encolado. Con los años sesenta estas técnicas constructivas tan deudoras de la industria permitirán la realización de obras de gran escala y resistencia a las inclemencias ambientales; de este modo la escultura estará en condiciones de rivalizar mejor que nunca, visual y físicamente, con la arquitectura. La segunda razón histórica de este hecho es la ya mencionada institucionalización de las iniciativas privadas y públicas para integrar esculturas de gran tamaño en los proyectos arquitectónicos y urbanísticos, como una forma de contrarrestar la pérdida de carácter y el empobrecimiento de las ciudades y de la nueva arquitectura funcional. Pero indudablemente las nuevas posibilidades que por esas fechas ofrecía el nuevo marco técnico y social para que los mejores escultores trabajasen -tras décadas de práctico abandono y descrédito- en la escultura pública, no se hubiera realizado con éxito si paralelamente no se hubiera producido un cambio en las concepciones de crítica y público sobre el concepto de escultura monumental, hasta el punto de aceptar como tal grandes objetos no representativos.

Estas tres razones han planteado a los artistas desde entonces

un doble camino de reflexión. Por una parte el artista habrá de pensar cómo recuperar el espacio y el significado de lo público. Por otra, sobre qué caminos experimentar para resolver dicha recuperación. Especialmente vivo en los sesenta fue el cuestionamiento entre los artistas del papel de su arte en la sociedad, optando en muchos casos por un rechazo de la comercialización de sus obras. Así, para algunos artistas hacer escultura pública era una manera de tomar la calle y abrir una función ideológicamente distinta a la oficial, un modo real de fabricar un arte verdaderamente popular. Una actitud inconformista que termina por ser reconducida por el poder institucional, aunque fuera por el burocrático procedimiento de arbitrar medidas legislativas para que mínimos porcentajes de los presupuestos destinados a los proyectos urbanísticos se emplearan en la adquisición de arte ligado a esas intervenciones. Hecho que no siempre ha producido resultados artísticamente satisfactorios, ni se ha implantado en todos los países con la misma fortuna, pues si Alemania fue pionera (aplicando un 2% sobre el presupuesto total), en países como España la medida no sólo no se tomará hasta la nueva Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985 sino que hasta los setenta se llegaron a dar ridículas polémicas alrededor de algunas esculturas públicas de signo innovador.

Será esa nueva actitud de los artistas y sus búsquedas por encontrar nuevos lenguajes de donde partirá realmente la recuperación de este "antiguo género", mediante el hallazgo de nuevos contenidos para el monumento. Un ejemplo claro fueron las propuestas de artistas *pop* como Oldenburg que elevan irónica o paródicamente a la categoría de monumento imágenes u objetos totalmente carentes de lo que se podría entender por dignidad pública o que exaltaban burlescamente el consumismo de la nueva sociedad o que, finalmente, otorgaban protagonismo a acontecimientos mínimos o domésticos. No hará falta decir que esta elevación del objeto cotidiano al colosalismo monumentalista no será el camino elegido por Alfaro, sobre todo porque sus monumentos estarán guiados por una idea conmemorativa que le hará buscar una durabilidad temporal muy alejada del carácter provisional o casi efímero de algunas obras muy representativas de Richard Serra o de Christo, de

acuerdo con la tesis de la "obsolescencia planificada" que sustentaba el *pop art*. Sólo en las instalaciones de obras monumentales en grandes espacios las exposiciones de Alfaro podrían coincidir con aquellas experiencias.

Pero también a finales de los sesenta comienza a darse en la plástica contemporánea otra tendencia que va a consolidar la nueva idea de escultura pública. Esta decide consumir su pugna con la arquitectura por la gran escala y su capacidad transformadora del medio, en un terreno neutro, lejos de la ciudad, en lugares recónditos de la naturaleza con los que llega a identificarse totalmente. Nace así el *land art*, ligada a un determinado medio en el que se integra transformándolo, o siendo precisamente esa misma intervención transformadora el acto creativo. La vinculación al entorno y al paisaje, y el préstamo que ellos hacen, en cuanto a su forma y características, a la escultura, provocan un nuevo concepto de la misma, que a partir de ahora podrá verse comprometida e integrada en un determinado espacio físico, con el que establecerá una mutua dependencia. Un terreno que tampoco es el de nuestro escultor pero en el que realizará al menos dos proyectos. Uno, su *Proyecto para un Monumento al Mediterráneo*, presentado mediante un fotomontaje en la exposición del Grupo Parpalló en Madrid el mes de febrero de 1960, que planteaba erigir una gran estructura de tubo sobre el lago de la Albufera de Valencia. Otra, ya de 1979 ó 1980, fue su proyecto titulado *Memorial Histórico* que también estaba planteado para algún espacio natural y que consistía en una plataforma a modo del antiguo crepidoma de los templos, sobre la que se erigían doce pilares o monolitos de gran altura formando un espacio interior.

Pero tanto dentro como fuera de la ciudad, tanto en el medio urbano como en el citado *land art* o *environment art*, es evidente que se precisan la confluencia de una serie de intereses que escapan a la voluntad directa de los artistas. Surge así (además de por razones de estricta reivindicación del arte como ejercicio conceptual o intelectual en la línea minimalista y conceptual) el llamado *project art* que legitimaba como realizaciones artísticas con sentido pleno la documentación del proyecto

ideado por el artista. Podríamos hablar del *Proyecto para un Monumento al Mediterráneo* citado como una iniciativa temprana en esta dirección, ya que se presentaba en la sala de exposiciones para que se valorase la idea conceptual, pero resulta evidente que sólo tenía sentido en cuanto proyecto susceptible de llevarse a cabo.

Ya a finales de los setenta, sin embargo, el desarrollo de algunos programas urbanísticos en distintos países permite el efectivo nacimiento del escultor urbanista; trabajando por primera vez en casi igualdad de consideración que el arquitecto. Esto ha ocurrido en Francia con el contexto de las *Villes Nouvelles*. También en Gran Bretaña tras las experiencias de R. Long apareció un grupo de escultores como Cragg, Woodrow o Wilmouth que han redefinido el objeto desde el punto de vista urbano. El apoyo a los artistas norteamericanos para la realización de proyectos urbanísticos de la *National Endowment for the Arts* y la *General Service Administration* ha sido fundamental para el desarrollo de la escultura pública en ese país y, por extensión en otras naciones.

Parece pues, por todo lo visto hasta ahora, que frente a la vieja lógica del monumento, ubicado en un lugar y portador de un significado simbólico, como postula Rosalind Kraus,⁵ se impone una nueva escultura que se define -ahora en palabras de Calvo Serraller- "como construcción de un emplazamiento" y como "negación de la arquitectura y del paisaje". Una inconcreción que, pese a su incomodidad (que se refleja no poco en la propia metodología para estudiarla), ciertamente es "la única opción residual que le queda a la vanguardia."⁶ Como tal opción entendemos que es un reto y, posiblemente, la escultura monumental puede convertirse en un ámbito de posible entendimiento entre la modernidad positiva y la actual revisión de sus principios en la llamada postmodernidad, ya que ambas pueden retomar la monumentalidad como un atributo singularizador de la forma destinado a conferir calidad y expresión al medio urbano. Calidad y expresión que tendrán mucho que ver con la

⁵ *Loc. cit.* nota nº 1.

⁶ "Fragmentos, ruinas, desplazamientos: la expansión de la escultura en el arte contemporáneo", en *La senda extraviada del arte*, Madrid, Mondadori, 1992, p. 47.

relación de esa escultura con la propia sociedad actual y su necesidad de nuevos mitos. Aunque sea mediante una relación participativa y lúdica que se da en el campo feraz para la escultura de la última década con las llamadas *instalaciones*, en las que el espectador puede redescubrir un lugar y percibir el juego de perspectivas y volúmenes. O mediante un intento más calculado de reapropiación de la ciudad y sus barrios; tal como ya plantearan en los años de la inmediata postguerra teóricos como Sigfried Giedion, Ferdinand Leger o Josep Lluís Sert, entre otros, los monumentos pueden acentuar la capacidad de cohesión, reconocimiento y autoestima de los ciudadanos.

En consecuencia, parece evidente que, como ha señalado recientemente Javier Maderuelo, "la nueva escultura de monumentos debe ser consciente de que recuperar su área de trabajo perdida en el siglo XIX y conseguir un efecto social armonioso, no debe abandonar ni el concepto, ni la forma, ni el lugar de la obra." ⁷ Dicho de otro modo, el artista debe experimentar en este ámbito como en cualquier otro de su producción e imprimirle su particular estilo (*forma*). Además, se trata de recuperar la capacidad de significación que la escultura puede desempeñar en el espacio urbano (*lugar*) y, lo que resulta quizá más problemático, de dotarle de un poder celebrativo, conmemorativo o simplemente cultural mediante el cual los habitantes de un lugar se reconozcan ciudadanos del mismo.

* * *

Estamos en condiciones de desarrollar y analizar a partir de ahora el modo como el artista Andreu Alfaro se enfrenta a esta triada de cuestiones y como las resuelve en la ejecución de su escultura pública. Pero previamente es preciso intentar delimitar (dentro de las indefiniciones que el mismo género impone) qué vamos a entender por escultura pública en el contexto de la producción global de Alfaro. Para ello podríamos establecer cuatro niveles que definen la pertenencia a esta categoría, ordenándolos de mayor a menor grado de necesario cumplimiento:

⁷ *Op. cit.*, pp. 135-36.

- 1) Las esculturas que se encuentran situadas permanentemente en un lugar público exterior, es decir, al aire libre y no en el interior de ninguna construcción. Consideramos incluidas en este nivel algunas obras integradas en construcciones, como las situadas en el zaguán de un edificio (*Homenatge a la llibertat de consciencia* (1964), o *El meu poble i jo* (1968, realizada en 1970), por ejemplo.
- 2) Aquellas obras cuyas dimensiones, consideradas a escala humana, la igualen o, sobre todo, la sobrepasen.
- 3) Las que fueron realizadas a propósito para el emplazamiento concreto que ocupan en la actualidad. También aquellas que siendo réplicas de una obra anterior, no fueron diseñadas sus formas para un lugar concreto, pero han sido ampliadas a escala monumental para recibir esa ubicación. Esta inclusión es lógica dentro de la estética de Alfaro que siempre ha concebido sus esculturas, independientemente de sus dimensiones concretas, a una escala potencialmente monumental. Con más motivos consideramos que cumplen este nivel aquellas obras realizadas ya en gran tamaño con motivo de una exposición al aire libre y que después quedan situadas permanentemente en el mismo lugar u otro anejo, al haber sido adquiridas o donadas (*Bessons* (1976-77) o *Gran cercle negre* (1981))
- 4) Finalmente aquellas que, además de las características anteriores, ostentan una voluntad conmemorativa o celebrativa de cualquier tipo, con lo que entrarían de lleno en la definición actualizada de monumento. No ocultamos, no obstante, las dificultades para asumir de manera inequívoca dicha voluntad. Piénsese que en ciertos casos son los comitentes los que han otorgado un nombre o sentido a la obra que sólo presumiblemente podemos considerar que ha sido asumido por el autor. Ahora bien, en general, y especialmente cuando el encargo tiene importancia y proviene de una institución representativa, Alfaro (y es una constante de su concepción plena de la obra pública) asume

como mensaje y expresión de la comunidad el estímulo cultural, conmemorativo e histórico que preside la concepción clásica del monumento. De hecho, Alfaro recupera el sentido etimológico de la palabra (de latín *monere, advertir*), y sus esculturas monumentales más completas poseen una gran capacidad de referencia simbólica, de llamada y participación de un hecho tomado en ocasiones del pasado pero siempre proyectado hacia el futuro de esa sociedad.

Podríamos visualizar estos cuatro niveles como cuatro diagramas de Venn incluidos unos en otros, de modo que en el primero y más extenso estuvieran incluidas todas las obras urbanas, y a los restantes englobados en él pertenecieran unas u otras obras. El resultado serían tres conjuntos casi concéntricos pero con algunas intersecciones motivadas por obras que, por ejemplo, pertenecieran a un conjunto como el tercero y no fueran elementos del segundo, tal como ocurre con *Bon dia, llibertat* que se encuentra en el jardín de esculturas de la Fundació Miró y tiene una escala monumental, pero no fue realizada originariamente con destino a ningún emplazamiento permanente en concreto.

Lo que en todo caso significa que la escultura pública de Alfaro será una reivindicación ajena al fatalismo con el que muchos críticos actuales han juzgado el retorno a la noción de monumento. Pensamos, por ejemplo, en estas palabras de Margit Rowell:

"On peut tout de même se demander si l'historicisme associé à un retour à la notion de monument commémoratif ou statue (la commande par un gouvernement de monuments à la mémoire ou à la gloire de héros nationaux) ne serait peu plus sujette à caution. Cette relance d'une pratique du XIX siècle semble souvent déboucher dans les fait sur une négation implicite de toutes les percées spectaculaires, qu'elles soient plastiques, intellectuelles ou spirituelles, qui ont caractérisé le mouvement moderniste dans son ensemble depuis le début du siècle. Peut-être en l'occurrence l'artiste a-t-il sa part de responsabilité, quant au type de monument qu'il conçoit, et quant à la sorte de liberté qu'il exprime par rapport au contenu et à la fonction de

l'oeuvre commandée."⁸

Como podremos observar, una parte importante de su práctica artística se ha focalizado en la superación de estas dificultades, creando obras que logren una mayor integración en la historia que la "escultura privada", sin renunciar a la libertad y autonomía artísticas.

⁸ En cat. exp. *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, París, Centre Georges Pompidou, 1986, pp. 230-31.

2

Alfaro o la persistente vocación de la escultura pública

De lo dicho en el apartado anterior puede colegirse la irregular frecuencia con que un escultor innovador ha podido dedicarse, sobre todo en España, a la escultura monumental. Y es aquí donde la figura de Alfaro adquiere singularidad: su propia trayectoria artística se vincula estrechamente a un perseverante camino en la búsqueda de una escultura de características monumentales. Lo que, paradójicamente, conviene resaltar pues ha sido un factor de riesgo e, incluso, ha tenido consecuencias lesivas para su propio prestigio y reconocimiento crítico; sobre todo por el prejuicio a una actividad cuyos condicionamientos pueden distorsionar la libertad creativa y experimental del artista. No coadyuvó tampoco esta vocación por la escultura monumental a consolidarlo como artista indiscutible, ya que al Alfaro de obra pública se le sitúa con frecuencia (y más en el País Valenciano) en el cliché de unas cuantas obras de primeros de los ochenta, cuyo estilo cinético y técnica repetitiva han ocultado al resto de su obra y le encasillaron como artista fácil y casi manierista. Y, por supuesto, proyectó sobre los artistas más jóvenes una imagen de escultor oficial y comercialmente bien situado, y, por tanto, de menor atractivo que otros novicios en este medio. No hemos de olvidar el papel tan poco relevante que en España ha desempeñado esta escultura hasta prácticamente la década de los ochenta (con intervenciones importantes debidas a los acontecimientos del 92), lo cual ha atraído a pocos creadores de importancia y consecuentemente una proporción importante de las obras son pseudoesculturas, por su escaso interés estético.

Sin embargo, pocas veces un escultor (lo vimos en la trayectoria biográfica) ha sido tan persistente y explícito para argumentar, por así decirlo, la sinceridad de su vocación primordial por la escultura pública. Una actividad que ha sido un motor de su actitud vigilante y confiada respecto a la proyección social del arte. Así lo manifestaba tempranamente en 1963: "El lugar de la escultura es la plaza, el jardín, la fachada: metida en la vida de la gente e irradiando sobre ella. Allí, en su obra, de cara a la sociedad, el artista 'dice' sus 'cosas' ..." ¹ Y en 1968, a la par que reiteraba que su obra iba destinada sobre todo a lugares públicos, confesaba que su mayor satisfacción como artista se centraba en las ocho o nueve esculturas instaladas al aire libre. ² Y esta práctica ha propiciado también que Alfaro se haya considerado siempre no ya como un artista en el sentido tradicional de la palabra, sino, por usar sus propios términos, "un profesional de hacer esculturas de gran tamaño para ser colocadas en exteriores". ³ Como si el ser un "profesional" de la escultura urbana, o casi un agitador de la calle, ⁴ le salvara, en última instancia, no sólo del arte comercializado en las galerías, dudoso desde el punto de vista moral, sino también del modelo ya rancio de artista genial, alejado de la vida real. Una consideración como hombre-técnico o artista-ingeniero vinculado a la escultura pública que, incluso, ésta se ha convertido, programáticamente al menos, en el sentido último de gran parte de su producción, aunque esta posibilidad real -acabar en un lugar público- fuera totalmente improbable en la gran mayoría de los casos. Así puede decirse que potencialmente todas sus obras son monumentales, que todas pueden alcanzar esta escala, pues en su concepción era ésa su escala ideal y virtualmente perfecta. Así lo ha confesado numerosas veces hasta la última década: "cuando hago escultura de interior, en realidad estoy haciendo proyectos

¹ FUSTER, Joan, "Alfaro, un escultor con razones", *Destino*, Barcelona, 5 octubre 1963.

² PORCEL, Baltasar, "Andreu Alfaro y sus hierros enhiestos", *Destino*, 1616, Barcelona, 21 septiembre 1968.

³ MANFREDI, Juan Luis, "Alfaro, escultor de recursos industriales", *ABC*, Sevilla, 5 marzo 1971.

⁴ Respecto a ésto último recordamos unas palabras al periodista José MARTI GOMEZ (*El Correo Catalán*, Barcelona, 11 febrero 1973, p. 25) en las que decía: "No quiero mi escultura en un *podium* en medio de un jardincito que apenas mira nadie. Para mi la vida está en la calle y un pequeño kiosco situado en una esquina tiene tanta importancia como una estatua monumental.

para esculturas grandes".⁵ Aunque para ser exactos la producción de los ochenta adquirirá una autonomía propia, no pudiéndose hablar ya de que cualquier obra puede ser la maqueta de una pieza mayor, pues la forma y proporciones dependen ya de las dimensiones concretas en que se ha ejecutado definitivamente la misma. Algo que resulta especialmente evidente en las piedras pues, de hecho, ninguna ha recibido la escala monumental.

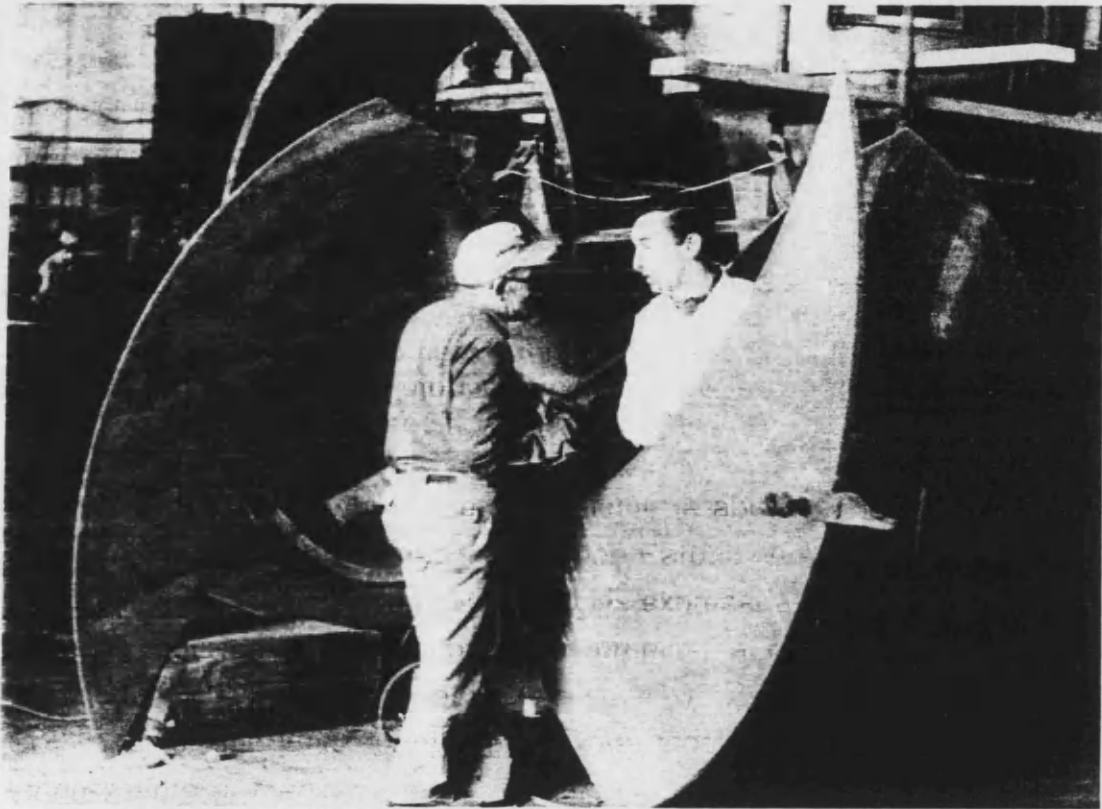
La crítica se hizo eco pronto de esta vocación. Muy tempranamente, en 1959, Vicente Aguilera, al alabar la precoz ejemplaridad de Alfaro, cifraba una de las razones de ésta en haber logrado "los símbolos espaciales que expresen las necesidades espirituales del hombre en vilo, coaccionado y maltratado por un contorno demoledor."⁶ Casi por la misma fecha, al exponer el Grupo Parpalló en la Sala Gaspar, Juan Eduardo Cirlot elogiaba las planchas y barras metálicas, cuya superficie y líneas se veían animadas por un "concepto monumental y luminoso".⁷ Años más tarde, en 1963, al exponer individualmente en la Sala Neblí, José Hierro advertirá que Alfaro parece tener como meta de su arte la arquitectura y que, no sólo cualquiera de aquellas piezas eran maquetas de monumentos, si no que sólo "admitiendo estas esculturas de Alfaro como monumentos, de grandes esculturas para el aire libre, puede olvidarse lo que en ocasiones tienen de frialdad, de bello objeto que puede caer en lo ingenioso y en lo decorativo."⁸ Durante los sesenta es una constante que una parte importante de las reseñas y comentarios tengan presentes esta interpretación que ve en la gran escala la plenitud de las obras. En 1967, García Viñolas al reseñar la muestra de la Dirección General de Bellas Artes (sin duda lo más importante del periodo) advierte al público que por causa de esta vocación insatisfecha las obras no manifiestan toda su

⁵ *Diario de Valencia*, Valencia, 3 junio 1981.

⁶ "Nuevo Arte Valenciano", *Revista*, 383, Barcelona, 15 agosto 1959. En este momento Alfaro había presentado varias obras como proyectos de monumentos pero no había ejecutado ninguna de ellas en esa escala. De hecho, el artículo reproduce la obra *Projecte per a un monument a la llibertat I*, 1959.

⁷ "Exposición Grupo Parpalló en la Sala Gaspar", *Correo de las Artes*, 21, Barcelona, noviembre 1959, p. 4.

⁸ "Alfaro", *El Alcázar*, Madrid, 28 marzo 1963, p. 12.



virtual fuerza:

"Pero reconozcamos que este género de escultura se deja exponer mal; porque trata, casi siempre, formas con vocación monumental, pensadas para crecerse y ocupar grandes espacios; y al limitarse a ser maquetas de sí mismas se quedan reducidas a simples piezas de fabricación donde, al parecer, la mano del artista interviene muy poco."⁹

Igualmente en los setenta, cuando Valeriano Bozal lo presente como uno de los escultores españoles más relevantes debido al afán significativo y a la sencillez de sus formas, que renovaban la concepción tradicionalmente compositiva de la estatuaria española sustituyéndola por una forma estructura basada en el desarrollo, resaltaba que ese camino era especialmente rico en posibilidades a nivel urbano y monumental.¹⁰ Esta combinación de los dos polos hicieron de Alfaro un pionero en esa recuperación cívica de la escultura que, inserta además en una cultura artística antimoderna como la valenciana, hizo decir a Fuster que Alfaro se había propuesto "retradicionalizar" la escultura en el País Valenciano.¹¹ Quizá fuera Antonio Bonet Correa quien mejor definiera esta característica cuando, ya en 1981, Alfaro había realizado numerosos ejemplos:

"pocos artistas han sido tan consecuentes con sus iniciales premisas de ir construyendo un universo tan totalizador y al servicio de un proyecto colectivo. En toda escultura siempre hay

⁹ "Alfaro", *Pueblo*, Madrid, 28 noviembre 1967. También un año antes NIETO ALCAIDE había constado que "Andrés Alfaro es, en este sentido, uno de los artistas más empeñados en sacar el arte a la calle, en incorporar la escultura al urbanismo." ("El lenguaje escultórico de Andrés Alfaro", *Artes*, 77, Madrid, junio 1966, p. 13).

¹⁰ *Historia del arte en España*, Madrid, Istmo, 1972, t. II, pp. 181-182.

¹¹ "Hay muchas maneras de ...", en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1979, p. 6. Enlazar con la tradición haciendo un arte de vanguardia puede parecer un contrasentido que sólo es comprensible considerando el peculiar marco ideológico del nacionalismo valenciano, eminentemente progresista. Unas ideas que aplicadas al terreno artístico ven en el arte tradicional, además de su anquilosamiento formal, su total desvinculación con la verdadera tradición valenciana, con el sentir de su pueblo. Así Fuster en este texto descalifica a Benlliure no sólo como fabricante de *bibelots*, sino también como escultor madrileño nacido en Valencia. Y valora en Alfaro su ruptura de estilo con la modorra provinciana alentada por el franquismo neoclásico y bobo, una ruptura formal que para Fuster cobra su verdadero sentido al estar inseparablemente unida a una actitud militante de signo nacionalista. De este modo la ruptura con la tradición inmediata es algo así como recuperar una imprecisa tradición del pueblo valenciano, existente, más que en una dimensión histórica real, en una voluntad política de futuro. Un supuesto, que si bien en el terreno literario podía funcionar a medias debido a la efectiva recuperación de la lengua autóctona, en el plástico era objetivamente una quimera.

una vocación de estatua, de obra pública, de monumento en el que cristaliza un afán comunitario, una representación que encierra un contenido generalizador. En Alfaro estas premisas se llevan hasta el extremo. Muy lejos están sus esculturas de ser la secreción individual de un artista poseído de un deseo de verter su subjetividad, sus diferentes estados de ánimo o sus obsesiones. Para Alfaro una escultura es una afirmación del hombre que por medio del esfuerzo domina la naturaleza, transformándola e incorporándola a su haber colectivo. De ahí la concentración y activización del fenómeno plástico como proyecto vital y social que trasciende al propio artista."¹²

Y si los ochenta confirmaron estas consideraciones hechas por Bonet en su umbral, probablemente en los noventa, con las importantes intervenciones de los últimos años y las que se preparan, la crítica se dirigirá a reconocerle como escultor plenamente integrado en las nuevas necesidades del entorno urbano. Calvo Serraller le ha dedicado recientemente un artículo a esta faceta suya ("Andreu Alfaro. El redescubrimiento de un escultor para la ciudad").¹³ Porque es lo cierto que, a diferencia de otros escultores cohetáneos que también ofrecían sus obras como proyecto o maquetas de grandes obras, sí ha hecho realidad esa utopía o sueño iniciado por el constructivismo, superando así la dificultad para hallar soluciones materiales a ideas que de otro modo quedarían como impecables proyectos.

Una utopía que se percibe claramente viva cuando contemplamos aquellas fotos de obras y pequeños bocetos tomadas sobre el pretil de la terraza de su casa en la calle del Maestro Palau, con el horizonte urbano de fondo en la parte inferior y el cielo sobre el que se recortaba la silueta leve de la obra. Con ello, no sólo hacía cierta aquella máxima de Moore de que "no hay mejor fondo para una escultura que el cielo", sino que, eliminando de su entorno inmediato cualquier objeto que pudiera mediatizar una percepción de su tamaño real, la escultura lograría, literalmente, "romper la escala", competir con la arquitectura empequeñecida por la distancia. Así el escultor, por usar una imagen aristotélica, contemplaba el efecto de su obra voluntariamente agigantada,

¹² "Razón e intuición en la escultura de Andreu Alfaro", en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Universidad Complutense, 1981, pp. 9-10.

¹³ *Diseño Interior*, 9, Madrid, noviembre 1991, pp. 26-31.

superando la medida humana. Una utopía que se reafirmaba cuando desde sus primeras exposiciones como escultor en 1959, no dudó en presentar sus obras como proyectos de monumentos. Una utopía que pasó a convertirse en realidad cuando entre ese año y el siguiente realizara su primera escultura monumental para el nuevo Colegio Alemán de Valencia, que significó, dentro de una concepción muy sencilla y conectada con las formas de sus *gouaches* (una especie de cinta de hierro que describe un espiral de rosca y media), el primer trabajo de colaboración con un arquitecto y, lo que es más importante: su primer encargo. Y lo convertía en pionero dentro del contexto del arte español de su tiempo. Piénsese, por ejemplo, en la escultura mencionada, cuando eran escasísimas las intervenciones de los escultores en este terreno, a excepción del proyecto de la Basílica de Aránzazu en el que en 1954 habían colaborado Oteiza y Chillida, o en el único monumento que éste último había levantado en los jardines de Ategorrieta de San Sebastián (*Monumento a Fleming*, 1955). Y que cuando coloca en 1965 su obra *Al vent* en la fachada del Banco Atlántico de Barcelona, apenas se conocían ejemplos en esa capital de esculturas abstractas con carácter urbano, si exceptuamos la que Subirach había situado en 1957 en Llars Mundet, o su *Evocació marinera*, de 1960, en el marco de la Barceloneta; o la obra de Eudald Serra que en 1961 se situó en el cruce entre la Meridiana y la carretera de Ribes; además de la *Enginyeria tèxtil* de Angel Ferrant, también de 1961.¹⁴

Pero es la producción de los años setenta la que proporciona la tipología escultórica que señala definitivamente el camino del Alfaro "ingeniero público": son sus conocidas generatrices, cuyas características técnicas y constructivas permiten la ejecución de grandes obras de probada espectacularidad para connotar significativamente el medio urbano. Y la razón de este buen desenvolvimiento en el medio urbano debemos buscarla en su relación con la tradición constructivista, ello ha permitido a Alfaro enfrentarse eficazmente -como señaló recientemente

¹⁴Vid. SUBIRACH I BURGAYA, Judit, *L'Escultura conmemorativa a Barcelona (1936-1986)*, San Cugat del Vallés, Els llibres de la frontera, 1989. Citas a las obras de Alfaro en pp. 64, 70 y 82.

Tomàs Llorens¹⁵ con los problemas que plantea la escultura pública en el siglo XX.

En efecto, la inspiración constructivista (y sobre todo su impacto sobre la nueva forma de entender la escultura y su función social) será para Alfaro -como ya hemos visto- un modelo teórico de amplia influencia. Una influencia que recibe del contexto inmediato y del que algunos teóricos del mismo se encargaron de argumentar. Valeriano Bozal, por ejemplo, será claro al establecer dichos precedentes:

"el constructivismo traía consigo una nueva concepción de la estatua, y [...] esta concepción había de conducir lógicamente a un planteamiento inédito del monumento urbano, trascendiendo la habitual estatua de museo o de salón, la común estatua de jardín para ser vista como adorno y aditamento de un conjunta ya prefijado o, incluso, edificado. Con el nuevo estilo, la escultura, el monumento se convierte en elemento vivo del conjunto urbanístico o paisajístico, como cualesquiera otro participa esencialmente en su configuración."¹⁶

Y Tomàs Llorens, tan próximo a su evolución estética, resaltaré también esta forma de concebir el monumento, común a constructivistas, *Bauhaus* y *De Stijl* :

"Per a Alfaro, com per als pioners que abans he esmentat, la monumentalitat era una resposta a l'exigència de trobar per a l'activitat artística una funció més noble que no la de constituir un objete preciós dintre la col·lecció d'un home d'èlite [...]. La intenció de posar l'obra d'art al servei de la comunitat es traduïa en l'incloure-la dintre un complex arquitectònic."¹⁷

Este es el marco teórico que ya hemos analizado especialmente en la primera etapa artística. Un marco que desde nuestros días resulta ingenuo pero que impulsó las investigaciones artísticas por terrenos muy fructíferos; de hecho una parte importante de los escultores que han realizado incursiones en el terreno que nos ocupa ha tenido alguna

¹⁵ "Des dels límits de l'Escultura", en cat. exp. *Alfaro*, Valencia, IVAM, 1991, p. 72.

¹⁶ "Artistas españoles contemporáneos. II Andrés Alfaro", *La Voz de Galicia*, La Coruña, 24 julio 1964.

¹⁷ "La vida d'escultor d'Andreu Alfaro ...", en cat. exp. *Alfaro*, Valencia, Concret Llibres, 1965, p. [4]

relación con las corrientes neoconstructivistas de los años cincuenta y sesenta. Alfaro, con perspectiva actual, enuncia las razones de esta atracción por realizar, desde una posición no-artística (entiéndase desde una imagen no tradicional de artista), nuevos objetos para una nueva sociedad:

"Hice cosas grandes porque me interesaba, estaba muy metido en la ideología de los constructivistas, de la Bauhaus. Ideología que, en ese momento, tenían un aspecto político que no tienen hoy. Idealista, utopista, incluso erróneo, pero sin un poco de idealismo, de utopía, no se hace nada."¹⁸

Una ideología que efectivamente le abocaba hacia la escultura pública. Recuérdese el énfasis del Grupo Parpalló en la integración de las artes. Y cómo las teorías de Giedion o las expresadas por éste junto a Sert y Léger, son tomadas como principios propios, tal como se constata en el catálogo de la exposición del colectivo en el Club Urbis de Madrid en 1960, en el que junto al fotomontaje que mostraba el *Proyecto para un monumento al Mediterráneo*, se incluían fragmentos de Siegfried Giedion en los que urgía a los artistas para que cumplieran con su misión de reavivar el perdido sentido de la monumentalidad, pues "la plástica -decía- necesita de la experiencia del espacio abierto y de la vida"; y en los que afirmaba la necesidad del trabajo en colaboración, presidido por "un nuevo tipo de fantasía, que supiera dar un valor sentimental, emocional, a las inmensas posibilidades técnicas, a los nuevos materiales, a los nuevos colores y formas".¹⁹ Ideas que también eran el centro de otros fragmentos extraídos del escrito conjunto de Giedion, Léger y Sert, *Puntos sobre monumentalidad*, entre los que cabría destacar por su claridad los siguientes:

"Los monumentos constituyen piedras miliarens en las que los hombres crearon símbolos para sus ideales, sus objetivos y sus actividades. Están destinados a sobrevivir a la época en que surgieron. Son un legado para futuras generaciones. Forman un vínculo entre el pasado y el porvenir.

Los monumentos son expresión de las más altas necesidades

¹⁸ FERNANDEZ-CID, Miguel, "Andreu Alfaro. 'Donde realmente hacen falta las esculturas es en los espacios horribles'", *Cambio 16*, 1039, Madrid, 21 octubre 1991, p. 119.

¹⁹ Cat. exp. *Parpalló*, Madrid, Club Urbis, 1960, p. [8].

culturales del hombre. Están destinados a satisfacer el ansia eterna del pueblo por traducir en símbolos su fuerza colectiva.

[...]

Tenemos a nuestra disposición materiales modernos y nuevas posibilidades técnicas. Nuevas construcciones y materiales de diversos tipos esperan el momento de ser empleados."²⁰

Esta corriente de integración entre arquitectura y escultura tuvo gran influencia en la información del arte de Alfaro, tanto como en el grueso de los escultores de los años cincuenta y primeros sesenta más próximos a la vanguardias históricas; por más que, llevadas a sus últimas consecuencias, tuviera sus riesgos. Tal como testimonia la trascendental decisión de Jorge de Oteiza de renunciar a la escultura que tomó en 1959 con una incomprensible y, quizá, temeraria coherencia; y que el propio Oteiza vinculaba claramente con esta ideología de fondo:

"Al afirmar que abandono la escultura quiero decir que he llegado a la conclusión experimental de que ya no se puede llegar a la escultura, como expresión, al hombre, no a la ciudad. Quiero decir que me paso a la ciudad -resumiendo todo conocimiento estético en urbanismo y diseño espiritual- para defensa de la ocupación tradicional de la expresión."²¹

Hecho que fue comentado en todos los círculos artísticos pues al coincidir con su triunfo en la Bienal de Sao Paulo la prensa se hizo eco de las opiniones del artista. Y no creemos aventurar mucho si decimos que también debió hacer reflexionar a Alfaro, siquiera para reafirmarse en esas creencias y ansiar llevarlas a la práctica, como una salida más positiva y menos aventurada que la tomada por el genial artista vasco.

Y si estas influencias fueron básicas en su formación, a lo largo de los periodos siguientes esta vocación de Alfaro encontró otros compañeros de viaje, algunos conocidos como los cinéticos y otros desconocidos para él, como los minimalistas; pero que en cualquier caso,

²⁰ *Ibidem*, p [12].

²¹ SANCHEZ MARIN, V., "Jorge de Oteiza y Néstor Basterrechea", *Goya*, 36, Madrid, mayo-junio 1960, p. 403. M^a Soledad ALVAREZ en su estudio sobre el artista en *Escultores Contemporáneos de Guipúzcoa* (San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1983, p. 115) explica esta decisión como un paso más en su afán por conseguir una integración de las artes.

y con el aislamiento artístico nacional, evidencian una sintonía de preocupaciones con otras corrientes que se ocuparon de la escultura pública.

Para Alfaro el sentido último de esta integración no es otro que la inserción en la propia sociedad, algo en lo que durante mucho tiempo cifró la razón fundamental de sus obras, para "con ella, nacida de exigencias éticas y de los medios de producción industrial, creo que puedo decirle cosas básicas, digamos 'puras', al hombre masificado y adulterado por la sociedad de consumo: amor, solidaridad, libertad".²² Pero con una acusada preocupación comunicativa que -esta sí- lo diferenciará de otros escultores. Una preocupación que por ser constante en su obra ha sido señalada, entre otros, por Nieto Alcaide ²³ o por Cirici ("No cerca ésser original, personalista, sinó parlar als altres amb llenguatge d'amor").²⁴

Ya en los años ochenta serán otras las motivaciones que le llevarán a seguir realizando esculturas monumentales. Más que aquellas razones de tipo ideológico o ético, actuarán entonces referentes culturales que Alfaro ha asimilado como modelos de su actuación artística. Entre ellos, aparece, por ejemplo, el modelo de intervenciones arquitectónicas del Barroco, el tratamiento del espacio urbano por parte de Bernini, o los ideales racionalistas e ilustrados de Goethe. De algún modo aquella pretensión de humanizar el espacio urbano se hace más pragmática y cultural; más ligada al poder aglutinador del arte, a su función de guardián de la memoria histórica e, incluso, a sus posibilidades ilustradas de ejemplificador de la sociedad.

Como fruto a la vez de esa voluntad por transformar la ciudad mediante intervenciones escultóricas, junto al deseo de acercar el arte a los ciudadanos de modo que atraigan su atención, y fruto también de cierto pragmatismo ante la dificultad de conseguir estos fines con intervenciones permanentes, nacen las exposiciones de obras grandes al aire libre o en

²² PORCEL, Baltasar, "Andreu Alfaro y sus hierros enhiestos", *Destino*, 1616, Barcelona, 21 septiembre 1968, p. 33.

²³ "El lenguaje escultórico de Andrés Alfaro", *Artes*, 77, Madrid, junio 1966.

²⁴ "L'escultura valenciana actual", *Suma y sigue*, Valencia, marzo 1966, p. 36.

grandes espacios. Nos hemos referido puntualmente a esta actividad tan sobresaliente de Alfaro en la parte dedicada a su biografía, pero conviene que la recordemos aquí pues obedece a los mismos planteamientos que la escultura pública; es más, en ocasiones son la culminación de aquéllos, una perfección sólo alcanzable por la vía de las acciones efímeras. Pues ciertamente sólo su carácter no permanente separa las obras incluidas en estas exposiciones de las que se ubican definitivamente en el espacio urbano, circunstancia que para algunas obras ha sido consecutiva en el tiempo al quedarse en el lugar en que previamente habían sido expuestas. Ello evidencia hasta qué modo la cualidad de *pública* aplicada a la escultura es un estado muchas veces transitorio, ligado únicamente a un cierto tamaño.

Pero siempre, bajo estas motivaciones, una constante tanto de sus esculturas públicas como de esas instalaciones temporales, ha sido conseguir una interrelación con el lugar en que se ubican de modo que lo transforme y revalorice. En la actualidad esa intervención sobre el espacio real cobra mayor importancia que la utópica integración. Como decía en 1979, "eso de la integración de la escultura y la arquitectura no tiene mucho sentido. Cada arte configura su espacio y puede ser que este espacio configurado sea óptimo, haya o no haya integración."²⁵

²⁵ LOGROÑO, Miguel, "Alfaro: 'Mi constante es la libertad'", *Diario 16*, Madrid, 30 mayo 1979, p. 19.

3

El lugar de la escultura pública de Alfaro: el espacio urbano

Una gran escultura desprovista de toda relación conceptual ostensible con el lugar en el que se ha erigido no constituye por ella misma un verdadero monumento. Esa alta función no puede consumarse plenamente en tales circunstancias, el monumento exige su lugar, de lo contrario es como el *Balzac* de Rodin, una estatua malograda. La vía para llevar a la práctica esa pretendida integración no puede soslayar el diálogo con su emplazamiento concreto. El objeto escultórico concebido para el exterior "es una representación -en palabras de Rosalind Krauss a propósito de la escultora Beverly Pepper- del significado del lugar sobre el que se erige".¹

Creemos que la práctica escultórica de Alfaro en este terreno confirma totalmente la veracidad de dicho planteamiento. Algo que lo diferencia de la concepción de constructivismo histórico, pues su principio espacial es concreto y próximo a las vivencias del hombre, y no abstracto y generalizable. Una concepción común al internacionalismo del resto de las vanguardias que Alfaro nunca ha compartido en su modo de trabajar, pues normalmente ha pretendido con sus obras dar respuestas a los problemas concretos de los entornos reales a los que iban destinadas. Aunque no todos los proyectos pueden afrontarse con este grado de coherencia con las propias ideas, los trabajos más importantes siempre han estado precedidos de un estudio y una reflexión detallada del lugar en el que se va a emplazar la obra, no descartando -como ha ocurrido en ocasiones- el plantear, tras el estudio de la primera propuesta de los comitentes, un lugar

¹ Beverly Pepper. *Sculpture in place*, Nueva York, Abbeville Press, 1986, p. 64.

alternativo. "Porque -dirá en 1992- no me gusta dejar caer las piezas, sino que mantengan una relación con el espacio, la gente que allí vive, su cultura. Hay que plantearse la obra a partir del lugar donde va a ser instalada. Cuando se deja caer, no funciona."²

Esta diferencia entre Alfaro y Pevsner, por ejemplo, en la manera de entender la relación con el entorno ya fue advertida por Valeriano Bozal en su texto para el catálogo de la segunda individual del artista en Madrid. Las esculturas de los pioneros del constructivismo obtienen una integración que "se aplica a todos los lugares y a ninguno [...] difícilmente armonizan en un conjunto urbano. En él son independientes del contorno o medio, tienen un valor propio y la integración [...] fracasa."³ Un fracaso que Alfaro resuelve realizando obras que responden a exigencias temporales y geográficas, que incluyen un significado comunicativo con el hipotético espectador, y porque son estructuras dinámicas abiertas al espacio circundante.

Lo específico o particular de Alfaro al realizar una escultura pública es transformar el medio urbano al que va destinada, captar el sentido del espacio real o atribuirle uno nuevo mediante la implicación en un acto creativo. Un acto que en muchas ocasiones no consiste únicamente en situar allí una obra, sino que, como él mismo dijera a propósito de su monumento a Ausiàs March de Valencia, siempre que las circunstancias lo permiten incluye una pretensión más amplia de *ordenar el espacio*⁴ mediante una intervención que propicie una interrelación de la obra y su entorno. En el caso de la obra citada, Alfaro consiguió que fuera aceptado un proyecto de reordenación de toda la superficie afectada de los Jardines del Real de la capital valenciana; consistente en crear un amplio parque o alameda, franqueado por dos filas de cipreses, entre la portalada de ingreso al jardín por la calle Jaca y la escultura, situada sobre un amplio macizo circular con una leve inclinación y rodeada por una

² SEGUI, J.R., "Andreu Alfaro instala ocho esculturas en la fachada de un rascacielos de Nueva York", *Levante*, Valencia, 10 mayo 1992, p. 86.

³ "La aparición de las obras ...", en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Sala Neblí, 1963, p. [10].

⁴ BATISTA, Antoni, "Alfaro, reivindica els monuments com a exemple d'un diseg col·lectiu", *Avui*, (Diumenge), Barcelona, 2 diciembre 1984, p. 5.

pantalla de cipreses que delimitan en posición circular este amplio monumento de aire funerario (especialmente por su conformación y la presencia de esas coníferas relacionadas con el duelo y la inmortalidad). Completa su significado monumental una losa de piedra de Borriol en el césped, con dos versos del poeta renacentista valenciano: "A temps he cor d'acer, de carn e fust./ Jo só aquest que em dic Ausiàs March."⁵

El *Homenatge a Ausiàs March* (1977, realizada en 1984) es un ejemplo feliz de esta creación de un nuevo espacio y dotarlo de una significación específica. Pero otros encargos implican principalmente la resolución de un problema, la lucha contra un entorno hostil para lograr que la obra se integre en él y lo transforme. Son bastantes las ocasiones en que los encargos han supuesto un reto a la capacidad técnica y artística de Alfaro. Un comentario suyo sobre la escultura de Gerona (*Monument a Europa*, 1983-84) tras su colocación da idea de estos problemas y la forma de resolverlos:

"El problema per a mi, a l'escultura de Girona, no era l'escultura sinó el magatzem de fusta, la via, l'espai aquell tan fotut. Allà havia de fer una cosa que es mengés la resta, que ho fes desaparèixer tot i es convertís en la protagonista única, xè! I això és el que vaig fer, vaig fer una escultura dura i salvatge, però jo havia de guanyar-me la tensió total de tot aquell espai, perquè si no me la guanyava, posés el que hi posés, allà l'espai s'ho menjaria tot. I l'espai és lleig. Es un espai típicament urbà i lleig, amb una gran quantitat de circulació. I jo havia de fer una cosa, a més, que guanyés també tota aquesta quantitat de circulació, que no tingués un punt de vista, que tingués cent mil punts de vista. Em sembla que alguna cosa he fet jo allà, una cosa en què ja no té res a veure-hi l'escultor. I és una cosa que els escultors haurien de fer."⁶

Ha de precisarse, además, que el concepto de entorno tal como lo entiende Alfaro incluye la noción de *participación* del espectador, en el sentido dado a este par de términos por Frank Popper, es decir, un entorno

⁵ Este carácter conmemorativo estuvo igualmente presente en el acto de su inauguración. Tuvo lugar como una actividad en honor del poeta al celebrarse el 525 aniversario de su muerte, inscrita en el "II Encontre d'Escriptors del Mediterrani" organizados por el Ayuntamiento.

⁶ GUERRERO, Joan C., "Alfaro: "S'ha perdut la idea de monument", *Presencia*, Gerona, 16 diciembre 1984, pp. 22.

en el que el espectador es estimulado a dar una respuesta total, intelectual y física a la vez. Entonces lo esencial no será ya el objeto en sí mismo, sino la confrontación dramática o lúdica del espectador con una situación perceptiva. Como escribe Popper:

"La diferencia esencial entre una tumba egipcia o una catedral gótica y un 'entorno' moderno está en el hecho de que éste último ha sido concebido como una proposición espacial autónoma que invita al espectador a establecer un paradigma crítico, estético o ideológico y que no constituye el simple reflejo de un contexto socio-histórico." ⁷

No se tratará de crear una atmósfera espiritual o metafísica, sino de que el espectador, a partir de la percepción física de ese lugar lo convierta en un objeto cultural reconocible desde su escala humana, con lo que, de paso, el propio sujeto se percibe a sí mismo, sus posibilidades de crear perspectivas y nuevas percepciones del entorno. Como han sostenido varios teóricos, se tratará de realizar materialmente lo que Merleau-Ponty formulaba como axioma de la *Fenomenología de la percepción*: "Me experimento experimentando el mundo".

Esta conciencia de percepción física, real, del espacio convierte la escultura no ya en "objetos para ver", sino "para vivir". Con todo conviene restringir un tanto la literalidad de tal aseveración para el caso de Andreu Alfaro quien, en su particular dialéctica del espacio, logra en ocasiones verdaderas propuestas de lugares "habitables", en los que la escultura como tal se disuelve en el espacio urbano y pierde su centralidad (El ejemplo paradigmático sería la *Porta de l'Il.lustració*). Pero en la mayor parte de los casos, su idea de integración en el espacio no anula la naturaleza objetual de la obra escultórica, ni su pretensión de belleza susceptible no sólo de provocar un efecto decorativo sino también conmemorativo. Y por lo tanto, su intervención en el espacio urbano-especialmente a partir de los ochenta- no abandonará el terreno de la cultura ni alguno de sus códigos históricos básicos como la verticalidad. Este sentido histórico y cultural es el que tiene progresivamente para Alfaro

⁷ *Arte, acción y participación*, Madrid, Akal, 1989, p. 19.



la humanización del espacio, en el que convivan no sólo la naturaleza y la tecnología, sino también la razón y el sentimiento, el progreso y la vida.⁸ Realizada esta operación el espacio deja de ser una noción vacía y abstracta para convertirse en el *lugar*, en un ámbito de significación y de sentido para el hombre. En la antigüedad erigir una escultura era apropiarse de un lugar y consagrarlo a la libertad de los hombres, a la vez que crear un ámbito de trascendencia. No es arriesgado pensar que la escultura monumental asume, también hoy, en la esencia del hombre como ser universal e histórico, este cometido de consagrar lugares que son nexo entre lo humano y lo trascendente. Una atribución, la de trascendente, que puede parecer inapropiada para la escultura que nos ocupa, aunque no es así; siempre que entendamos este término con un sentido estrictamente etimológico de *rebasar subiendo* determinado ámbito o nivel, en este caso el estrictamente personal y sensorial, para ascender al colectivo o social, ya sea histórica o cultural. Así creemos que lo explicaba ya Valeriano Bozal en 1964 cuando afirmaba que Alfaro sabía encontrar un "medio de expresión de nuestra historia y del mundo en que nos encontramos, un contorno no sólo habitable a duras penas, sino 'confortable'".⁹

Y confortable para el hombre concreto que habita en la ciudad. Alfaro tiene claro el espacio al que desea enfrentarse; pues paradójicamente el hombre concreto de finales del siglo XX precisa apropiarse, no tanto de la naturaleza, como de la ciudad, con su habitat intranquilo, incómodo e, incluso hostil. No debe ser prioritario para la escultura estar dentro del espacio amable, ordenado y sometido previamente de un jardín, a diferencia de como piensan otros artistas, como Anthony Caro, que consideran un peligro la imprecisión del espacio público y por ello prefieren instalar sus esculturas en espacios previamente acotados como los jardines privados. Y es que la escultura de Caro no tiene esa voluntad de trascender a lo público ("todas mis esculturas -dirá-

⁸ En el intento de armonizar esta triada de pares aparentemente opuestos, consistió según el autor su forma de entender el espacio para el *pendant* de esculturas de la estación de Metro de Aluche (Madrid).

⁹ "Nuevas formas de expresión. II Andreu Alfaro", *La Voz de Galicia*, La Coruña, 24 julio 1964.

(por grandes que sean) son no-públicas").¹⁰ La de Alfaro es la opción contraria:

"Hay quién elige espacios muy particulares para poner las esculturas, y dicen no concebirlas sino es para esos espacios. A mi me encantaría disponer del Museo de Luisiana, la obra sobre una colina y detrás del mar, pero posiblemente donde hacen falta las esculturas sea en los espacios horribles."¹¹

Lo vital para la nueva escultura es recrear, como lo sigue siendo para la del pasado, mediante soluciones puntuales, las relaciones entre las plazas, las calles y los barrios, de manera que cobren un sentido orgánico y formen nuevas unidades en las que cada elemento se pueda entender a través de las diversas influencias de los demás. En un intento de recuperar la forma urbana haciéndola comprensible.

¹⁰ RUBIN, William, *Anthony Caro*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1975, p. 83.

¹¹ FERNANDEZ-CID, Miguel, "Andreu Alfaro. 'Donde realmente hacen falta esculturas es en los espacios horribles'", *Cambio 16*, 1039, Madrid, 21 octubre 1991, p. 120.

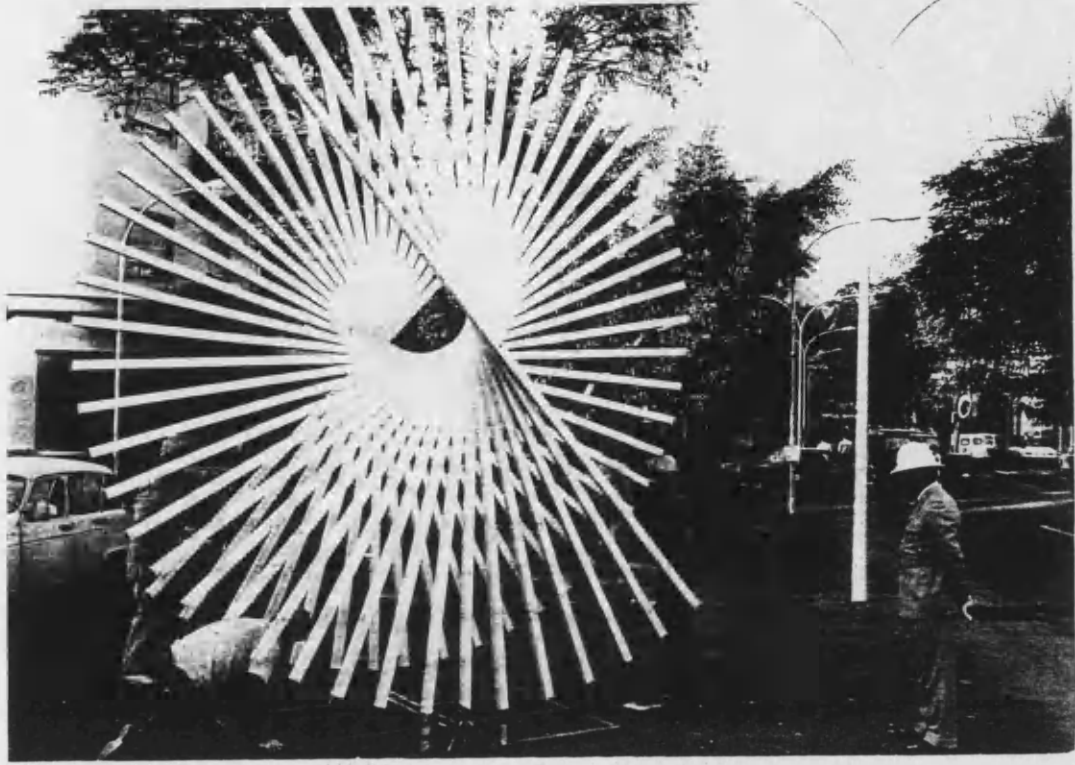
4

La función simbólica o la reivindicación del monumento

Alfaro siempre ha aspirado a un arte que salga de su propio círculo autocontemplativo. Sus razones estéticas son razones teleológicas, a la búsqueda de un arte con función. Y esto se hace especialmente evidente en la escultura pública, donde son más pertinentes las relaciones forma-función. En la escultura pública estaba pensando cuando en fecha tan temprana como 1963 declara a Fuster: "me propongo un arte eficaz".¹ La eficacia de Alfaro abarca el sentido de *eficiencia*, es decir trabajar en la escultura para conseguir el poder y la facultad de lograr un efecto determinado, una finalidad, un objetivo. No podría ser de otro modo si partimos de que su propia investigación del lugar en sus esculturas implica hacerlas leer en una función modificadora del espacio urbano; y una modificación siempre predeterminada por una personal lectura del espacio y su uso o sentido para sus habitantes, que son quienes en definitiva realizan ese encargo, a quienes va destinado. Se trata, por tanto, de una funcionalidad de conjunto, o, dicho con claridad, de un arte útil. Nos encontramos con ello en una nueva derivación de un principio constructivista como fue su intento de funcionalización de la escultura, al pretender realizar un arte para el pueblo dejando de lado el carácter estrictamente representativo en que la burguesía había confinado a la escultura, para convertirla en un instrumento útil en la nueva ciudad.

¿Qué direcciones asume esta funcionalidad? En primer lugar, y como hemos comentado en el capítulo anterior, la de *resemantizar* el habitat, produciendo una lectura positiva y humanizadora del espacio

¹ "Alfaro, un escultor con razones", *Destino*, Barcelona, 5 octubre 1963.



urbano y de la ciudad en su conjunto. Gillo Dorfles participó en 1973 en el "I Simposio de Arte en la calle" celebrado, como se recordará, en Santa Cruz de Tenerife, y Alfaro debió anotar de manera satisfactoria muchas de las ideas por él expuestas en su ponencia, pues venían a confirmar las suyas propias. Dorfles se mostraba partidario de que los elementos arquitectónicos, artísticos y naturales que definen un territorio debían servir para que el hombre vuelva a ser consciente y a amar "su propio micro-ambiente", para concluir con estas palabras:

"Si la escultura-monumento era concebible como tal en épocas en que conceptos como los de 'religión', 'amor de patria', 'fe', 'gloria', etc., tenían aún un valor exacto, esto es muy difícilmente concebible hoy día, y debe sustituirse con estructuras arquitectónico-urbanísticas, plástico-territoriales, cuyo valor cese de ser únicamente estético para ser también económico y vivencial."²

Esa resemantización del habitat debe entenderse en varias obras de Alfaro como una forma de evidenciar y resaltar la función del lugar. Así ocurre en el *pendant* de esculturas realizadas para la estación de Aluche (Madrid), cuya forma parte de una interiorización del uso y disposición de los elementos que definen ese lugar, con la pretensión de simbolizar esa función.

"Desde el primer momento cuando me encontraba en la estación de Aluche, descubrí sin aún conocer los planos del proyecto su carácter particular de plaza cortada en dos partes. Era evidente, situado en la parte alta del puente-estación, que todo quedaba dividido como si un gran cuchillo enviado por la fuerza fatal de los dioses hubiera caído desde el cielo. Me entusiasmaba esta idea, todo estaba partido en dos semicírculos; a un lado y al otro, como en un espejo, cada una de las partes reflejaba la otra, al margen de la velocidad, el ruido y la violencia que continuamente producían los móviles de hierro que circulaban sin parar por encima del puente. ¿Al margen? Si, al margen, porque aquellos dos semicírculos se mantenían silenciosos, naturales y tranquilos, como esperando que este fatal accidente un día sorprendentemente terminara y todo volviera a su estado natural. Con el tiempo a los dos semicírculos les han surgido plantas y árboles, y unas pequeñas gradas para descansar,

² "Aspectos sociológicos y semánticos de las estructuras urbanas y del Arte en la calle", *I Simposio de Arte en la calle*, Santa Cruz de Tenerife, 1973. Texto policopiado, fol. 7.

esperar o simplemente observar, y al centro, junto al puente, dos nuevos semicírculos de agua donde nacen dos esculturas metálicas que como surtidores-plantas también esperan junto al viento, al sol y la vida cotidiana de los ciudadanos el día en que el cuchillo se levante y todos vuelvan a unirse.

Esta ha sido mi forma de entender el espacio al realizar las dos esculturas de la estación de Aluche.³

Así pues, la escultura no tiene como función llenar espacios vacíos sino hacerlos comprensibles, sirviéndose de la relevancia que goza en ese entorno para que los ciudadanos puedan apropiarse de él; en definitiva, su función será contribuir decididamente "a la aspiración humana a un entorno de calidad".⁴ El caso de la obra realizada por Alfaro para la madrileña avenida de la Ilustración nos confirma esa aspiración a acentuar la apuesta por una calidad de vida, pues esta gran obra se inscribe en una operación urbanística que supone un cambio de mentalidad ante la planificación política de la ciudad (desechando una opción previa de autopista de circunvalación), además de un intento de integración de la escultura en la vida cotidiana, superando concepciones simplemente ornamentales.⁵ Hay que llamar la atención sobre este objetivo que, de nuevo, convierte a la escultura monumental en un espejo privilegiado de los cambios estéticos de Alfaro, pues tales conceptos como "mejorar" o "calidad de vida" han sido sustituyendo a conceptos excesivamente ideologizados, próximos a compromisos ortodoxamente políticos o sociales que le hubieran anquilosado excesivamente en su reflexión artística sobre la realidad. Bien recientemente nos recordaba que "els arguments que interpreten l'art com a finalitat social no serveixen per res. [...] Es la qualitat, és constatar que l'espai resultant ha millorat i que la gent que passava per allí se sent més feliç ara que abans. No hi ha res més."⁶

Así pues, no se tratará de llenar, ornamentar o señalar

³ *Cuaderno de trabajo*, 1987.

⁴ STORK, "Escultura en la frontera", en CELANT, G., cat. exp. *Oldenburg*, Valencia, IVAM, 1991, pp. 161.

⁵ En parecidos términos se expresa CALVO SERRALLER en un folleto sobre el proyecto ("Avenida de la Ilustración como intento de integración urbanista del arte", en *Avenida de la Ilustración*, Madrid, MOPU, 1986).

⁶ SITJES, Josefina, "El joc de la llibertat", *Regió 7*, Manresa, 24 noviembre 1991, pp. 6-7.

arbitrariamente un espacio, sino convertirlo en un lugar para vivir, atraerlo a la escala humana, significar el progreso de la ciudad moderna respetuosa con los individuos, y desempeñar algún tipo de función simbólica en ella. Alfaro se refería en 1978 a su *Arbre per l'any 2000* de Núremberg: "El que jo volia era convertir-lo en una part de la ciutat viva i que pogués ser utilitzada, no tan sols contemplada, sino utilitzada en la vida de cada u."⁷ Esto es lo que pretende idealmente Alfaro, servir a toda la colectividad que reside en la ciudad, estableciendo una unión dialéctica entre monumento y ciudad por el cual el monumento llegue a convertirse en quintaesencia de la ciudad. Estas son sus palabras para explicar el simbolismo de su *Porta de la Il·lustració*:

"Para mí aquel espacio ya no era un barrio de Madrid, era Madrid, debería ser la imagen del nuevo Madrid de los años 80. Un Madrid que tenía demasiados significados históricos para que no quedaran reflejados de una forma clara en su propio tiempo. Ya no se trataba de una plaza, de una escultura, sino que además debería plasmar una nueva forma de pensar, de convivir. Una plaza-escultura donde los ciudadanos de la Avenida de la Ilustración se sintieran orgullosos de representar todo esto, ya que sería como el nuevo símbolo de Madrid."⁸

Simbolizar a la ciudad integrando sus mejores ingredientes históricos (los conceptos de puerta-arco), una adecuación funcional al lugar (la necesaria convivencia entre el peatón y el tráfico) y, en definitiva, los deseos de toda ciudad por alcanzar una convivencia más libre y mejor:

"¿Cómo hacerlo comprensible? Desde el principio tenía una idea fija: los coches deberían pasar por debajo de la escultura, penetrar en ella, atravesarla como un bautismo espacial.

Después de muchos proyectos, llegué a este diseño definitivo de los semicírculos y sus cambios formales nos transmitieran la idea de libertad y amor; donde la modernidad, y como consecuencia el progreso, fueran imaginados a través de esa cadencia de aumento del radio de los semicírculos como un arco iris de esperanza, de la grandeza humana; no sólo en sus dimensiones, sino todavía más en su capacidad de

⁷ ROIG, Monserrat, "Entrevista con Andreu Alfaro emitida en el programa de TVE Barcelona "Personatge" en 1978.

⁸ ALFARO, A., "Me encontraba en la Avenida...", en *Avenida de la Ilustración*, Madrid, MOPU, 1986, p. 3.

comprensión, abierta a todo como una exaltación de la vida."⁹

En las obras más conseguidas de Alfaro alienta este espíritu cívico que se consume cuando los habitantes a los que va dirigida las reconocen como símbolo de la ciudad, tal como se cuenta de la obra de Calder *Gran velocidad* encargada por los ciudadanos de Grand Rapids (Michigan). Esa es la pretensión de la que arranca Alfaro para crear sus obras más importantes de carácter conmemorativo; una situación que podría leerse como una pedagogía autoritaria (¿quién es el artista para decir a nadie qué debe simbolizarle, cómo y por qué?) pero que Alfaro interpreta como un gesto civilizador de la colectividad y de sus dirigentes para que la historia, a través del arte, proclame la definitiva rehumanización del acto creativo. La expresión política de la conciencia cívica que puede observarse en la ordenación y humanización de lo urbano (en lo que puede intervenir la erección de un monumento), se percibe también en la impronta simbólica o emblemática de ese monumento. El artista se presta a ser gestor o mediador de una aspiración colectiva que haga a una sociedad avanzar en su propia historia. La voluntad conmemorativa que ha animado siempre la idea de monumentalidad de Alfaro es la forma más plena de su deseo de modificar la realidad histórica de sus conciudadanos o de los habitantes de otras ciudades. Su hecho plástico halla justificación cuando se pone (eso sí, bajo sus propias leyes estéticas) al servicio de una idea, de un pensamiento o de un concepto universal, y es que, como ha escrito el historiador y crítico Bonet Correa, "Alfaro, como un gran artista del Barroco ha comprendido que la obra de arte monumental sólo adquiere vida y tiene vigencia cuando es coincidente con un gran proyecto de vida colectiva."¹⁰

La reivindicación del monumento por parte de Alfaro se acrecentará a partir de los años ochenta, superado ya aquel antiguo abismo que vivió el país entre las instituciones políticas y el ciudadano: "Hay que 'conmemorar', hay que tener una memoria colectiva" dirá en

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ "Razón e intuición en la escultura de Andreu Alfaro", en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Universidad Complutense, 1981, p. 11.

1981.¹¹ Y, poco después, en 1982: "Sí, yo reivindico volver a la idea decimonónica del monumento dedicado a temas de interés colectivo. Es peligroso que la gente haga las cosas sin motivación, nuestra sociedad debería celebrar acontecimientos."¹² Dicha celebración debe unirse, claro está, a la idea de posesión colectiva de un espacio y a la de fortalecimiento de los ideales de los pueblos, en un evidente recuerdo cultural por recuperar los ideales humanistas e ilustrados, educativos y sociales del arte al servicio de la historia, de la moral cívica. Y todo ello, dotándolo en algunos casos de un sentido de compromiso ético concreto, en el contexto de la recuperación de las libertades democráticas en España y que coincide con un especial periodo de crisis de la identidad del País Valenciano, zarandeado por intereses confusos, ajenos a cualquier deseo de vertebración colectiva. No parece pues gratuito señalar la importancia de las apuestas de Alfaro en ese momento, teniendo en cuenta que sus realizaciones vienen a ser, además, una respuesta o alternativa estética a la escultura monumental kitsch valenciana que se da especialmente en las últimas décadas del franquismo en Valencia.¹³ Una obligación del escultor de carácter casi nacional, pues como expuso en unas jornadas sobre arte contemporáneo y medio urbano que tuvieron lugar en Barcelona en noviembre de 1986, "arquitectura y escultura son el testimonio más importante en las ciudades, probablemente más importante que la literatura".¹⁴

Este sentido de la memoria civil se advertirá en los propios títulos de muchas esculturas: *Los españoles, Homenaje a...*, *Monumento...*, etc.; todos ellos demostrativos de un deseo de memorizar en común, de fijar en el tiempo una actitud, pero rompiendo cualquier tentación regresiva mediante un lenguaje artístico moderno, más exactamente, abstracto. En ese lenguaje los objetos significativos alcanzan la jerarquía, en ocasiones, de símbolos, porque Alfaro, como veremos en el capítulo 6 de esta parte,

¹¹ MARI, Rafael, *Diario de Valencia*, Valencia, 3 junio, 1981.

¹² MORAGO, M., "Profeta en Europa", *Cambio* 16, 566, Madrid, 4 octubre 1982, p. 168.

¹³ Este sería el sentido de sus palabras al decir en 1981 (MARI, *Diario de Valencia*, Valencia, 3 junio 1981): "Ahora es el momento de hacer muchos monumentales, que sería la forma de contrarrestar algunos de los monumentos ya hechos".

¹⁴ "Arquitectura y escultura, testimonio más importante de la vida de las ciudades", *Periódico de Catalunya*, Barcelona, 9 noviembre 1986.

logra unir la nitidez de su contextura formal con el significado propuesto, logrando, como de hecho ha logrado el mejor arte cinético ¹⁵ una reinterpretación sensible y poética de la modernidad y del progreso. De este modo, la colocación de su generatriz en la planta de producción de Galletas Río, en 1975, Alfaro lo explicará coherentemente como una manera de construir una imagen de progreso, integrando el arte en una mera forma de producción industrial avanzada.

El éxito de estas esculturas reside precisamente en esta imagen de modernidad que ofrecen al ciudadano de la calle, junto a su dinamismo y transformabilidad que hace de ellas monumento-espectáculos. Basta recorrer los comentarios de prensa sobre las inauguraciones de las esculturas de Tárrega, Gerona, Burgos, Burriana, o, incluso, Barcelona, para detectar que la obra es interpretada como un símbolo de un desarrollo y progreso que se desea para la ciudad. Por más que este arte cinético fuera poco a poco desgastándose en ese simbolismo de avance tecnológico, cada vez más cuestionado; muchas de las esculturas de Alfaro de los setenta y ochenta, especialmente aquellas que no tienen su razón de ser en un motivo explícito, encuentran en esta simbología del progreso y optimismo visual, de diálogo entre lo antiguo y lo nuevo, de apertura y de modernidad, su sentido y función en el espacio urbano. Un objetivo que no es siempre fácil de alcanzar.

¹⁵ POPPER, *L'Art cinétique*, París, Gauthier-Villars, 1970, p. 259.

5

Retos y dificultades de la escultura pública de Alfaro

El primer reto y dificultad de toda escultura pública lo representa el encargo. Resulta evidente que para que la dialéctica que hemos descrito entre monumento y ciudad se produzca, para que la escultura llegue a existir realmente, tienen que concitarse algo más que la simple voluntad del artista: en la ejecución y el emplazamiento de un monumento en la calle debe concurrir una determinada voluntad política y económica que lo haga posible. Una realidad un tanto tiránica la del encargo, pero a diferencia de otros escultores, Alfaro ha reivindicado siempre el encargo como una necesidad bien asumida, y sobre todo como un estímulo creativo, como el primer principio de una disciplina encaminada a buscar la eficacia y funcionalidad de la obra, su adecuación a las necesidades de quienes la encargan. Desde luego que no para retrotraerse a una situación de dependencia respecto al comitente, una constante de la gran escultura desde la antigüedad que normalmente no sólo ha sido económica sino también creativa. Cuando escultores como Butler, Gabo, Pevner o Hepworth ganan en 1953 el célebre concurso internacional para el *Monumento al prisionero político desconocido* la paradoja de la escultura-monumento se hizo evidente, pues se comprobó cómo la imposición de un tema determinado podía entorpecer la libertad de expresión de la escultura moderna y dificultar los deseos e invenciones particulares de los artistas. Pareció entonces demostrado que la vía para que la modernidad asumiera la escultura a escala monumental era apostar por proyectos en los que la intuición y el deseo del creador precedieran a los de los comitentes.

Alfaro no estaría de acuerdo con esta conclusión. En primer

lugar porque la realidad no opera en esa dirección, pues son los administradores públicos, los financieros, empresarios o mecenas quienes dan el paso sin esperar a que algún creador les comunique su proyecto de monumento gestado en la intimidad de su estudio sin responder a ningún requerimiento. Y en segundo lugar porque la concepción "funcional" de la escultura pública de Alfaro es diametralmente opuesta en principio: sus obras son motivadas como respuestas a alguna necesidad exterior. Pero en el fondo la diferencia no estriba en la existencia o no de ese encargo, condición *sine qua non*, sino en la práctica de Alfaro de auto-imponerse el encargo como un reto personal y actuar bajo los condicionantes propios del encargo tradicional aunque éste objetivamente no exista. Por eso cuando se le requiere una escultura para un lugar público sin ningún tipo de condicionantes, es Alfaro quien personalmente convierte la mera venta de una gran escultura en un encargo. Aquí creemos que reside la diferencia. En su concepción de la escultura pública el encargo juega un papel fundamental, pues viene a ser el factor que obliga a la pertinencia entre obra y lugar, y el que en ciertos casos posibilita la creación de ese símbolo cívico. Desde luego, sin someter sus concepciones plásticas al servicio de requerimientos espurios; entre otras cosas porque sabe como artista moderno que el arte exige una libertad sólo limitada -como señala Sedlmayer- a que sus productos sean vendibles.¹ Así es para con los objetos artísticos desde la introducción del arte en los mecanismos de la sociedad capitalista, pero la obra pública sigue manteniendo las relaciones entre artista y comitente en un plano diferente al del anónimo mercado del arte. Al mercado artístico concurren esencialmente objetos muebles y la escultura monumental además de no serlo físicamente, posee potencialmente un valor de uso y de comunicación más que de propiedad.²

¹ *La revolución del arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 84.

² No cabe duda que estas afirmaciones llevadas al terreno de las obras concretas pueden ser controvertidas pues no es fácil determinar hasta donde una escultura es un objeto mueble y a partir de qué circunstancias deja de serlo, y cómo repercute esa ambigua naturaleza en su posibilidad o no de venta y traslado. Un conflicto de intereses surgido en 1991, entre la entidad propietaria del edificio de la Castellana de Madrid en cuyo exterior se encontraba *El caracol* (1978, realizada en 1983) y la nueva empresa compradora del mismo, evidencian la cuestión. El Banco Exterior que en 1983 adquirió dicha obra para ese emplazamiento exterior, pretendía trasladarla a un nuevo lugar considerándola un objeto mueble y, por tanto, no incluido en la operación de compraventa dentro del precio

Ese terreno distinto en el que se mueve el encargo tiene una complejidad mayor para el artista. Por un lado por la necesidad de integrar en su proceso creativo unos imperativos muchas veces inflexibles y la necesaria colaboración con arquitectos o ingenieros, bien porque ésta vaya impuesta por el proyecto general en el que la obra debe emplazarse, bien porque sus propias características exijan la contribución de estos profesionales para asesorar al artista respecto a cómo resolver problemas de anclaje, estabilidad, resistencia al viento, técnica de montaje, etc. Y he aquí la verdadera complejidad: la intrínseca a toda construcción de grandes dimensiones que juega con la estabilidad y resistencia de su estructura y materiales, además de otros problemas añadidos de la más variada índole que siempre pueden aparecer derivadas de su peso y tamaño.³ Pero a pesar de todo ello, Alfaro se mueve entre estos problemas con demostrada soltura y dando lo mejor de sí, pues nunca llegan a ser pesadas losas que agobian su creatividad aunque más de una vez consuman su paciencia. Su propia forma de entender la escultura como construcción, los materiales y procesos industriales que siempre usa en toda su producción, el acento puesto en el diseño y concepción de la obra y no en su ejecución, etc., son todo factores que le predisponen muy favorablemente para superar cualquiera de estas dificultades, por más que en los últimos años la tensión que da la enorme responsabilidad de estos proyectos, asumida prácticamente en solitario, le infundan respeto. Y en lo

global del inmueble. Tesis totalmente opuesta a las mantenidas por Tabacalera que defendía que la escultura tenía un carácter arquitectónico ligado al inmueble y, consiguientemente, afectado en la trasacción. Tenemos entendido que (desde luego por razones extra-artísticas) la obra ha terminado por trasladarse y los nuevos propietarios estudian la ubicación en ese lugar de otra escultura de Alfaro.

³ Efectivamente, conforme pasan los años los encargos han aumentado en importancia y complejidad. Normalmente esta aparece en el proceso de producción, pero en ocasiones las dificultades se han presentado en su transporte o colocación. Dificultoso resultó de transportar el *Mil.lenari de Catalunya*. Y notables problemas técnicos y burocráticos están surgiendo para la colocación de las ocho unidades del proyecto para el rascacielos del Banco de Santander en Nueva York, hasta el punto que no puede asegurarse cuando escribimos estas líneas en septiembre de 1992, si definitivamente las piezas serán definitivamente instaladas en los remates del edificio para los que se construyeron. Los problemas parecen partir de que estos elementos no se encontraban incluidos en el proyecto originalmente presentado por el estudio de arquitectos al solicitarse la licencia; así como de la propia altura a la que deben elevarse y la necesidad para ello de emplazar durante varias jornadas unas grúas en la avenida, cortando el tráfico, una necesidad que no logra el permiso de las autoridades locales.

que respecta a las relaciones con los "clientes" y la comprensión de sus necesidades -circunstancias intrínsecas a todo encargo- Alfaro muestra una habilidad aún mayor; algo que no nos parece descabellado relacionar con su experiencia como profesional de la publicidad, pues en ese ejercicio que resulta tan poco frecuente para los artistas contemporáneos reside la esencia misma del trabajo del diseñador. Aquella práctica interrumpida en 1973 creemos que ha dejado una enorme lucidez y pragmatismo para adaptarse y transformar en su propio acto creativo las necesidades del encargo/autoencargo, planteándose el conjunto del entorno, las necesidades de la instalación, los costes económicos, la presentación del proyecto ...

Pero todo encargo, especialmente cuando parte de una instancia pública, puede provocar reacciones que en algunas ocasiones llegan a poner en tela de juicio las evidencias sobre las cuales se basa, como la oportunidad misma de la decisión o la calidad de la obra realizada, planteada desde criterios tradicionales de belleza. Estos son problemas más difíciles de resolver pues escapan al poder del artista. ¿Cómo conciliar la demanda social con la creación? No cabe duda que la recepción por parte del público, de un público amplio no afecto al arte contemporáneo, es la prueba de fuego de la escultura pública, más cuando, como ocurre con muchas de Alfaro, aspiran a convertirse en verdaderos monumentos. Una prueba que sus esculturas superan con creces. Pues el público es posible que no entienda o asuma la descodificación intelectual de un lenguaje artístico evidentemente abstracto o simbólico, pero paradójicamente, responde al estímulo de la creación escultórica de nuestro autor por la vía de lo sensorial (dinamismo, perspectivas cambiantes, brillantez de los materiales, juegos luminosos...) o de la adhesión emotivo-estética (sintonización con su simbolismo, integración en un determinado paisaje...). Naturalmente no siempre es fácil conseguir esta entente; el objetivo de un artista es imponer su propio lenguaje e influir con él en las formas de percepción, pero la obra monumental carecerá de su máximo sentido (la conmemoración, la celebración) si no posee los niveles de aceptación y comprensión adecuados. Creemos que las esculturas de Alfaro suelen encontrar un

nivel de equilibrio entre la apuesta artística y la comprensión que les permiten adquirir ese sentido último al que aspiran.

De hecho, las polémicas que se han producido en torno a sus obras han estribado siempre en causas externas a las mismas (la personalidad y compromiso del artista en Valencia, las rivalidades de la adjudicación del encargo, problemas en la ubicación, disensiones internas de las instituciones, etc.). Diríamos, por el contrario, que el contacto de los ciudadanos con la obra de Alfaro ha sido un medio -como lo es en general la obra pública- para entrar en contacto y familiarizarse con el arte actual, especialmente en los casos de sus primeras realizaciones. Una función "pedagógica" que en España ha sido tardía y accidentada. Recordamos, por ejemplo, las críticas en la prensa a la iniciativa del Ayuntamiento barcelonés de situar en la vía pública cinco obras escultóricas innovadoras (concretamente las de Ferrant, Martí, Subirach, E. Serra y Aulestia). Esto sucedía en 1960-61. Pero todavía en 1973 y en 1975 las polémicas en los diarios acompañaron la instalación del Museo de Escultura al aire libre de Madrid o de una obra de Calder en Barcelona. Convengamos que Alfaro si no ha conseguido una quimérica conciliación entre la demanda social y la creación, sí, al menos, ha sabido estrechar el foso que separa ordinariamente a los escultores *abstractos* del público en general. Otra cosa, claro está, han sido los problemas derivados de lo azaroso de las polémicas políticas o de otra índole.

En este sentido Alfaro ha expresado su fundado temor de que las numerosas polémicas en Valencia hayan podido desvirtuar la percepción estética de sus monumentos. Tal sucedió, por ejemplo, con la escultura que, por encargo del Ayuntamiento de Valencia, realizó con motivo del Campeonato Mundial de Fútbol de 1982 para las inmediaciones del Estadio Luis Casanova. Fue la primera iniciativa del alcalde socialista Pérez Casado dentro de un intento de recuperación de los intelectuales y artistas destinado a modernizar la imagen de la ciudad. Pero fue objeto de los ataques políticos del tardofranquismo, bajo la bandera del auténtico nacionalismo, frente a los "intentos catalanizadores". Resulta cómico que el desenlace de la polémica fuera varios artículos periodísticos en los que se



observaba el "asombroso parecido" de la escultura con los bocetos que Alfaro preparaba para un monumento que entonces el Ayuntamiento de Tárrega le había encargado, dedicado a los Países Catalanes. Alfaro llega a ser denominado en la sección de las bajas pasiones de un diario local "cerrajero mayor de los Países Catalanes".⁴ Las cosas no hacían más que empezar pues diez años más tarde aún andamos con refriegas semejantes. La recepción de la obra de Alfaro ha sido distorsionada en Valencia desde este ángulo singular y pintoresco.

También se han dado algunas controversias alrededor de obras de Alfaro fuera de Valencia, pero de un signo distinto. Por ejemplo, en el caso de la obra anteriormente citada ubicada en Tárrega, fue la pertinencia del gasto y el procedimiento de encargo directo. Como decisiones políticas que son, difícilmente pueden sustraerse a la polémica, más en un contexto como el español de los últimos años en el que los gobernantes tienden a patrimonializar excesivamente para sus partidos las realizaciones que llevan a cabo con el dinero de todo; por no hablar de la escasa sensibilidad a conceder a los artistas la libertad y medios necesarios para que desarrollen su creatividad, al margen de los azares electorales. En este sentido se pronunciará varias veces Alfaro:

"A mi ningú no m'ha preguntat ací que m'ha encarregat l'escultura de Frankfurt, si la socialdemocràcia o els demòcrata-cristians: en aquell país els diners són dels ciutadans, no del partit que mana. Ací, quan t'encarreguen una escultura, tothom pregunta qui te l'ha encarregada; i els ajuntaments son institucions de les ciutats, no del PSOE. Són els gestors del poble que els ha votat i dels diners del poble. A Alemanya tenem molt clar que l'escultura és d'ells i no dels ajuntaments. Ací pensen que les escultures les encarrega el PSOE al senyor Alfaro [...]. Aixó vol dir que estem educats en el franquisme."⁵

Y en otros casos los problemas surgen por la incompetencia de las propias administraciones como es el caso del Ayuntamiento de Alcoy que tiene almacenada desde hace años una obra esperando su

⁴ Me refiero a la carta de E. SOLER ("Desagravio del Ayuntamiento a Pujol") aparecida en la sección de "cartas al director" de *Levante*, Valencia, 25 julio 1982.

⁵ ALBEROLA, Miquel, "Alfaro, convulsions i minerals", *El Temps*, 122, Valencia, 20 octubre 1986, p. 57.

instalación. O por los malentendidos entre varias instituciones como fue el caso de los que se produjeron entre la Generalitat de Catalunya, promotora del monumento al *Mil·lenari de Catalunya*, y el Ayuntamiento de Barcelona, que produjeron tras dos frustrados intentos por erigirlo en la Ciudad Condal, su definitiva ubicación en el término del municipio de El Prat de Llobregat. Estas son las dificultades más enojosas de la escultura monumental; las cuestiones técnicas y formales que requiere el espacio urbano dependen más estrechamente de la capacidad del artista.

Las Imposiciones del lugar y la función sobre la forma: escala, volumen, tiempo y materiales

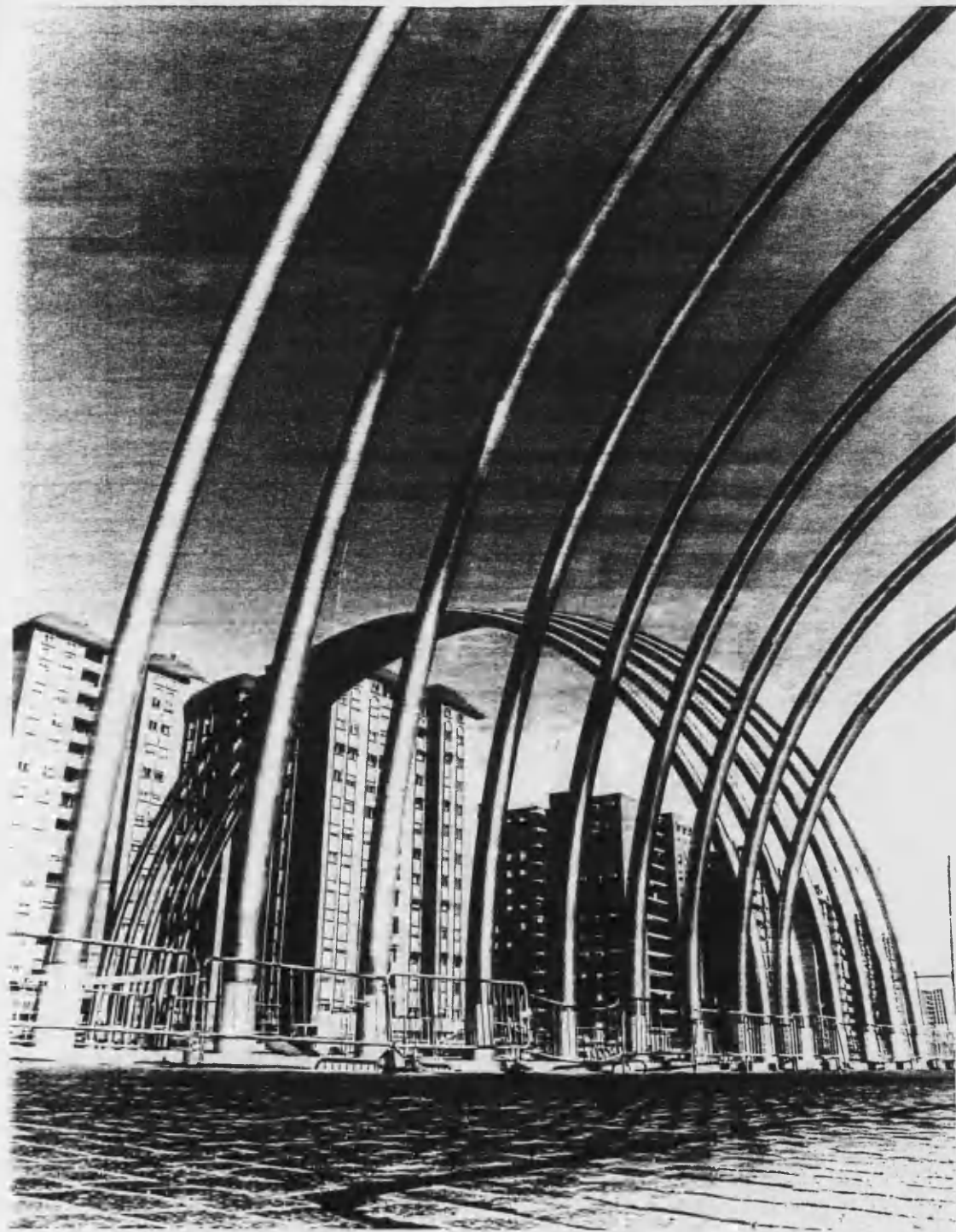
Por lo que llevamos dicho hasta aquí es innegable que el monumento escultórico funciona en el interior de una lógica que pone en relación forma y función. Pero si bien la escultura ha desempeñado a lo largo de la historia, y puede seguir desempeñando, como hemos visto, determinadas funciones en el contexto urbano (hacer perceptible el lugar, humanizarlo, representar simbólicamente unos anhelos sociales...), siempre pondrá el acento en la manipulación de su material, de los medios que dispone como escultura. Pues el escultor, al igual que todo artista moderno, está empeñado en suscitar a través de la obra una *sensación de forma*, considerada como un valor en sí misma; ya que por encima de cualquier otra función se haya la función estética.

En los capítulos que siguen vamos a ocuparnos de la forma de la escultura pública de Alfaro, pero relacionándola con las peculiaridades que ésta tiene por su propia condición de escultura pública o monumental; es decir, nuestro enfoque, para diferenciarlo del adoptado en el resto de la producción alfariana, será analizar la forma de la escultura pública desde el ángulo de sus características debidas o motivadas por la necesidad de responder a esas funciones peculiares que terminamos de comentar en los capítulos anteriores y por su emplazamiento en un lugar público, generalmente al aire libre. Dado que la forma de estas piezas, como en toda obra artística, se apoya en un soporte físico-material, para adquirir un nivel estrictamente formal configurador de una representación (independientemente del carácter abstracto de sus elementos), estructuramos el resto de esta parte en dos capítulos: el de las relaciones

de la forma con el soporte físico-material y el espacio abierto al que va destinada, es decir, las imposiciones del lugar sobre la escultura pública; y el de las relaciones de la forma con la representación, es decir, las "estrategias" visuales que, mediante una sintaxis abstracta, son empleadas por Alfaro para expresar el contenido conmemorativo o simplemente estético de sus grandes obras, que trataremos en el capítulo siguiente.

Cabe preguntarse ahora en qué medida estos dos estratos de la obra pública son diferentes respecto al soporte físico o a la forma del resto de su escultura, y en qué radican esas condiciones especiales que parece requerir el "arte público", destinado al conjunto de ciudadanos no especialistas en arte y cuya ubicación es el espacio abierto, respecto al "privado". Al enunciar en capítulos anteriores que casi toda la escultura de Alfaro anterior a 1980 contiene potencialmente la escala monumental y que en ella encuentra utópicamente su razón de ser, ya hemos respondido implícitamente que en su práctica no son en absoluto categorías separadas. Evidentemente existen diferencias obvias en aquellos rasgos intrínsecamente ligados a la esencia de la escultura urbana como el tamaño o la plasmación real de la escala monumental. También en lo relacionado con las dimensiones espacial y temporal adquieren un protagonismo real de primer orden en las grandes obras pues ponen en acto lo que normalmente era una potencia más o menos avivada. Es con la escala monumental cuando la obra activa sus capacidades espaciales y temporales, y adquiere con ello esa espectacularidad plena tan genuinamente alfariana. Y en cuanto a los materiales, dado que Alfaro utiliza preferentemente en toda su obra materiales industriales de durabilidad técnicamente asegurada, el paso de una producción a otra únicamente imposibilitará el uso de la madera y el metacrilato que han sido marginalmente empleados en algunas obras de interior; y no suponen (si exceptuamos el mormigón que se emplea únicamente en el caso de *Creu de ciment*, 1968) la introducción de materias nuevas por imperativos de la ubicación al aire libre.

Si en lo que atañe a la materialidad física de las obras no existen diferencias relevantes, tampoco el lenguaje formal empleados en



unas obras y otras presenta peculiaridades importantes. Suelen usarse los mismos elementos y la misma forma de estructurarlos en la composición. Únicamente se puede detectar en la escultura pública un intento de mayor sencillez, claridad y unidad en unas formas que, al mismo tiempo, pueden propender hacia una mayor espectacularidad y efectismo.

* * *

Pero aunque sin una diferencia categórica del resto, la escultura al aire libre está sujeta a sus propias leyes. Debe tener en cuenta lo que acontece a su alrededor, siendo pocos los elementos en los que apoyarse y muchos los que compiten con ella. Al fin y al cabo sustraerse al ambiente resguardado e íntimo de un interior, de una galería o de un museo, tiene su precio. El que ha de pagar para salvar unos condicionamientos físicos y formales derivados del lugar, del espacio abierto, del contexto urbano en el que normalmente se ubica.

Es el primero de ellos el mismo problema de la escala y el tamaño de unas esculturas que ya no se conciben para un fondo neutro o vacío en el interior de un espacio acotado arquitectónicamente, sino que deben revalorizar con la misma arquitectura en el espacio abierto, y por ello -como apuntó en 1979 Joan Fuster- "contienen en el tamaño su razón de ser".¹ Naturalmente que para Alfaro el tamaño no es una cuestión equivalente a monumental. Alfaro -ya lo hemos dicho varias veces- acostumbra a concebir su obra en una escala monumental por cuanto pueden considerarse en muchos casos, especialmente la obra de los cincuenta a los setenta, maquetas ideales de grandes obras, previa e independientemente de que lleguen o no a ejecutarse en gran escala. El tamaño, con toda su importancia espectacular y significativa, no deja de ser un accidente. Es la energía que se desprende de la estructura de la obra, de su forma de crear o problematizar un espacio, lo que genera su monumentalidad interna que, de aliarse con el tamaño, es cuando ciertamente alcanza su proyección monumental respecto a la escala

¹ "Hay muchas maneras de...", en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1979, p. [6].

humana; pues es la escala humana el referente central de toda dimensión en la obra de Alfaro. En este sentido podríamos hacer nuestras las afirmaciones de Kosme María de Barañano respecto a Educaro Chillida cuando habla de la monumentalidad de sus obras, aunque sean de pequeño formato y no tengan el peso del hormigón, o cuando afirma que aunque aquellas sean diminutas como las medallas, la escala en la que trabaja es siempre la del hombre.² De la comparación de las dimensiones de las obras con las del propio cuerpo del espectador se origina el efecto de presencia. La escala, así, se la proporciona la mirada humana, su capacidad o no de envolverla y de "apropiarse" de ella con un golpe de vista o con un desplazamiento a su alrededor.

El problema de la escala es fundamental en la escultura moderna, especialmente a partir del minimalismo que cifró gran parte de su novedad en la ruptura de la escala usual entre el objeto escultórico y el contexto de referencias preceptivas. En las primeras obras de Alfaro advertimos un planteamiento de esta ruptura, tal vez de una forma inconsciente pero con un claro protagonismo. Recuérdese que eran objetos específicos, cosas o estructuras que por la total carencia de referencias externas y su carácter mínimo (además de la voluntad en este sentido de su artífice) tenían potencialmente una escala monumental. Sin embargo nunca llega a darse en la práctica un desbordamiento real de los límites físicos y mentales del objeto escultórico con la claridad y pureza que algunos de aquellos alambres, por ejemplo, parecían sugerir. Cuando algunas de aquellas obras son agrandadas a escala monumental su potencialidad, esa entusiasta capacidad de raptar el espacio, no se consume en su totalidad. Era ya sorprendente que aflorase un problema de tamaña envergadura en aquel contexto artístico y social como para lamentar que no se saldase con un desbordamiento de los límites en el mismo sentido de los artistas americanos coetáneos.

Demostración de que en los círculos artísticos españoles no eran los problemas de escala un asunto que interesase o para el que existiera

² "Chillida: Escala Humana", en cat. exp. *Chillida Escala Humana*, Gijón, Caja de Ahorros de Asturias, 1991, p. 15.

alguna sensibilidad son los comentarios con que fue recibido el *Proyecto para un Monumento al Mediterráneo* presentado por el Parpalló como obra colectiva en febrero de 1960. Ni tampoco en el texto de presentación se aludía más que a la espacialidad, integración con la naturaleza y simbolismo; ni en las críticas, mayoritariamente negativas, se advertía sobre este aspecto. Bozal en concreto afirmaba que la obra conseguía la apertura al espacio pero no su identificación con la naturaleza.³ Justificando precisamente estas reservas de Bozal al proyecto, recientemente Pablo Ramírez ha hecho unas observaciones sobre el mismo de gran interés:

"Es obvio que Bozal valora la pieza de Alfaro por sí misma, pero cuestiona toda esa literatura que se le añade, ya que el principal problema del *Proyecto* reside en la osadía, tanto del escultor como del arquitecto, de proyectar utilizando un *criterio de sobredimensión*. Alfaro había llegado a materializar con éxito un tipo de obra mediante la torsión del alambre, que funcionaba bien a escala reducida [...]. Pero no tenía ninguna experiencia en escultura monumental y eso le lleva a formular su simbólica utopía en términos de una imposible *multiplicación de escala, que violenta todos los principios de la proporcionalidad*, por no hablar de los insolubles problemas constructivos que su definitiva realización conllevaría."⁴

En ellas Ramírez señala con acierto el problema que plantea la obra (la sobredimensión o la multiplicación de escala, usando sus términos) pero con su valoración negativa de estas pretensiones (más tarde se refiere al proyecto como "obra fallida") evidencia las dificultades e incompresiones con las que debían enfrentarse experimentaciones que pretendieran trasladar a la escala monumental de una forma directa -en lo que se hubiera sustanciado su gran novedad- aquellas esculturas de querencias monumentales.

De haber logrado plasmar a escala monumental aquellas obras tan esenciales y mínimas de entre 1959 y 1963, tal como Alfaro anhelaba,

³ "Grupo Parpalló. Club Urbis", *Cuadernos de Arte y Pensamiento*, 3, Madrid, febrero 1960, p. 150.

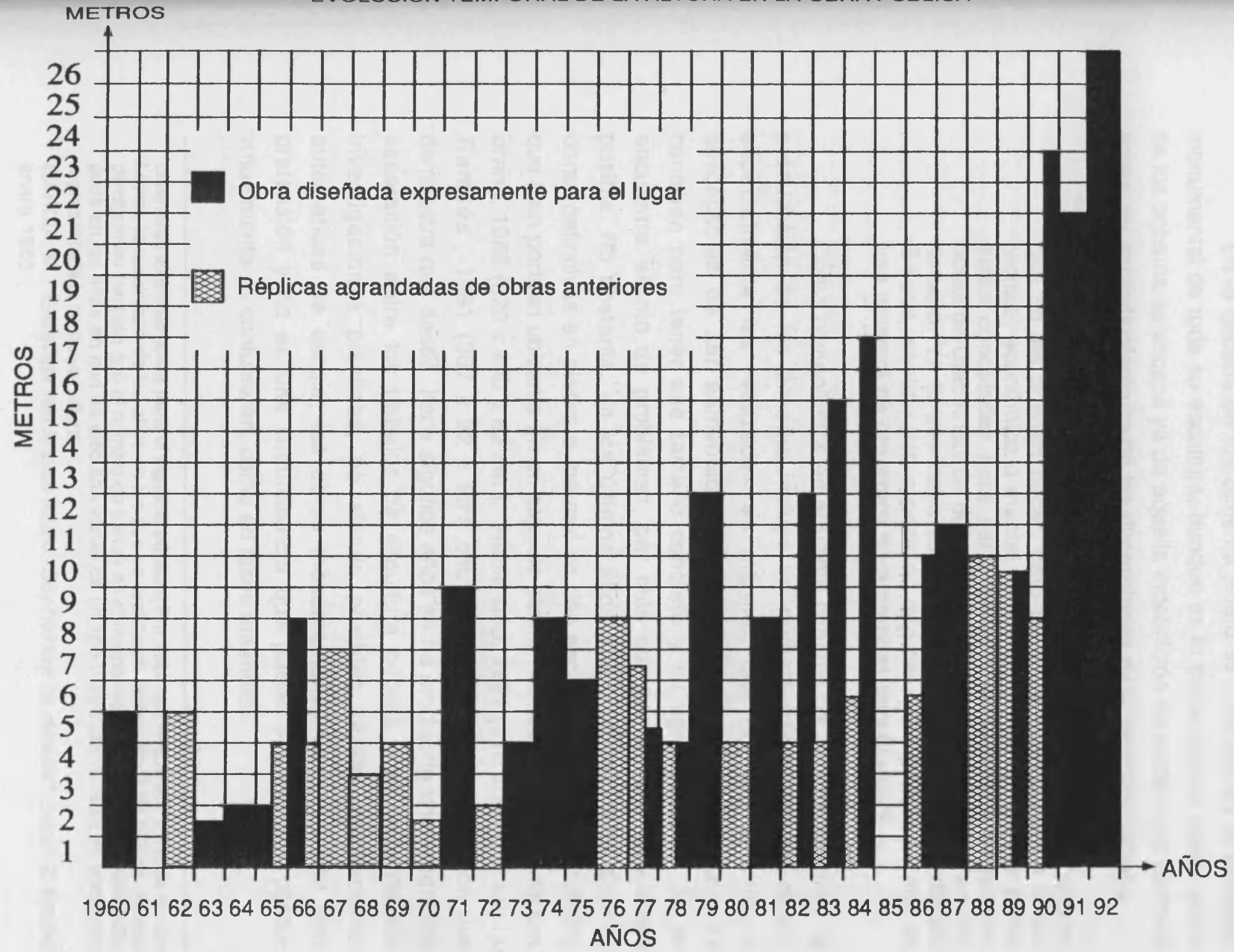
⁴ "El Grupo Parpalló, una aproximación", en cat. exp. *Grupo Parpalló, 1956-1961*, Valencia, Sala Parpalló/I.V.E.I., 1991, p. 39. Los subrayados son nuestros.

hubiera conquistado para la escultura española territorios totalmente desconocidos hasta que una década después lleguen los ecos del minimalismo y el *land art* americanos. Pero en la evolución de su práctica escultórica posterior pudo materializarse en muy poca medida esa primera etapa; y con el planteamiento a mediados de la década de los sesenta de nuevos problemas de expresión y significación, sus obras se circunscribieron definitivamente a la idea modernista de la escultura como obra autónoma en un espacio estético específico.

Pero es conocido que esta renuncia -problemente inconsciente- a cuestionar conceptualmente en sus obras las relaciones de escala, y su objetualidad, no supuso en Alfaro el abandono de la escultura pública. Pues lo cierto es que se advierte una progresiva maduración de su vocación como escultor de obra pública y su dominio de la escala monumental, en un plano tan real como el del incremento de las alturas que alcanzan sus realizaciones. Es decir, la dimensión espectacular deja de ser hipótesis utópica para convertirse en dato concreto. De hecho ya en los sesenta se llegan a realizar obras que con sus cinco metros podría atribuírseles la calificación tradicional de *colosales* (*Escultura per a font*, 1959, realizada en 1960-61; *Cosmos 62*, 1960, realizada en 1962; *Mareny Blau*, 1964, realizada en 1966) y en dos ocasiones, incluso se supera esta altura en dos metros (*Homenatge al Mediterrani*, 1960, realizada en 1967) y tres metros (*Agulles de Santa Agueda*, 1965-66). Al inicio de los setenta se realizará *Un arbre per a l'any 2000* (1971) que alcanzará la altura de nueve metros, la mayor hasta la década de los ochenta en la que se produce un gran salto. A partir de ese momento para Alfaro la altura representa (no podía ser de otro modo para un escultor que confía en las posibilidades de la técnica) un reto y una meta superables. Así la media de los ochenta se sitúa entre los 8 y 12 metros, alcanzando algunas piezas los 17 m. (*Monument a Ausiàs March*, 1977, realizada en 1984), y ya en los noventa llegan los 21 m. (*Monument al Mil·lenari de Catalunya*, 1989, realizada en 1991), e, incluso, los 23 m. (*La Porta de la Il·lustració*, 1984, realizada en 1990).⁵

⁵ Véase el gráfico de barras adjunto. En él hemos representado las obras según el año de terminación, diferenciando entre las que son réplicas de obras anteriores de las que se

EVOLUCIÓN TEMPORAL DE LA ALTURA EN LA OBRA PÚBLICA



En la década de los ochenta Alfaro se reafirma en la vocación monumental de toda su escultura, aunque es lo cierto que su nuevo estilo de los ochenta se escapa ya de aquella indefinición de escala que permitía antes su agrandamiento hasta las dimensiones de la escultura urbana.

"Hay escultores que podemos hacer cosas grandes y escultores que no las pueden hacer. Esto no es un problema de orden técnico, económico o mental. Es un problema de que las obras están concebidas para ser grandes. No se puede pensar en obras de Giacometti de diez metros. Son obras pensadas en otro tamaño. Yo lo que hago son proyectos de grandes esculturas. En ese sentido una exposición mía para una galería de arte es una muestra de proyectos para grandes esculturas."⁶

Como comentamos en el último capítulo de la parte anterior, la producción de los ochenta incluye un número importante de obras, especialmente las realizadas en mármol, que no son igualmente susceptibles de ser aumentadas de escala, pues creemos que se conciben para tener ese tamaño concreto y su agrandamiento no se encuentra exento de problemas, por más que en algunos casos sea posible. No obstante, en los últimos años Alfaro ha realizado algunas obras definitivas en piedra o mármol en una escala superior a la humana que bien podrían ubicarse en un espacio abierto. Así ocurre con *Sturm und drang*, 1989 (320 x 450 x 62 cm.), *Home-déu*, 1991 (210 x 88 x 92 cm.) o *Ramsés*, 1991 (387 x 82 x 93'5 cm.). Pero serían la excepción que demuestra que desde hace algunos años se ha producido una progresiva separación entre los trabajos de escultura pública y el resto de sus investigaciones plásticas, no siendo posibles ya las ampliaciones automáticas de escala; las obras monumentales nacen ya con esta pretensión y no es una circunstancia que pueda sobrevenirle porque virtualmente la contuvieran, como en fases anteriores.

diseñaron expresamente para el espacio público. Por esta razón aparece dividida en dos barras la cuadrícula de los años en los que se realizaron ambos tipos de piezas. Hemos de observar también que el número de barras no corresponde al total de obras realizadas pues en los años en que se ejecutan varias de un tipo u otro únicamente se encuentra representada la de mayor altura.

⁶ GARCIA, M., "Entrevista con Andreu Alfaro: 'Soy hombre de síntesis'", *Lápiz*, 2, Madrid, enero 1983.

Retomando el sentido de nuestra primera argumentación debemos decir que el tamaño no es una veleidad sino una exigencia de los espacios públicos. Fue curiosamente Walter Gropius quien formuló en este sentido una regla para la renovación de la arquitectura y el urbanismo (no seguida desgraciadamente por los cultivadores posteriores de tanta mediocre arquitectura funcional) tan simple como válida, perfectamente aplicable a las condiciones que deben cumplir las esculturas monumentales: que sean fácilmente visibles e identificables incluso desde lejos, y que no pierdan su atractivo al ser contempladas desde cerca (es decir, cuando son contempladas de forma consciente). A esta calculada combinación de generosidad formal, que ayuda a la orientación, y de gusto en el detalle, que tiene un efecto beneficioso inmediato sobre todos los sentidos, Andreu Alfaro añade algo importante: la capacidad, a partir del tamaño, de producir una escultura espectacular que involucre al espectador en el acto dinámico, temporal por tanto, de la percepción completa de la obra.

* * *

Cuando las obras alcanzan la escala urbana es cuando su potencial para evidenciar y crear un espacio deja de ser un factor estético para convertirse en una dimensión real y constructiva, que inserta a la obra en el espacio físico del espectador. De este modo se realiza plenamente la "voluntad escultórica" de las obras de Alfaro de problematizar un espacio, de convertirlo en un ingrediente activo limitando, otorgándole medidas y dinamizándolo con cada nueva contemplación necesariamente temporal.

Esa percepción del espacio generada por el tamaño de la obra se ve doblemente acentuada por el carácter de volúmenes abiertos con los que normalmente se consigue. Alfaro como ya hemos dicho elude la masa por cuanto su gravedad conduciría al estatismo. Las estructuras normalmente livianas y abiertas que componen sus esculturas monumentales pretenden una integración con el espacio del hombre sin expulsarlo. ¿De donde proviene esta concepción del volumen y del

espacio escultórico de Alfaro? Sin duda alguna del bagaje teórico e intelectual del legado constructivista. No tenemos sino que acudir al propio *Manifiesto realista* de Gabo y Pevsner para encontrar ese rechazo del volumen-masa como forma plástica del espacio y reivindicar la línea en cuanto a dirección y los volúmenes abiertos, la "profundidad", como forma única del espacio.

Pero creemos que en la escultura pública de Alfaro el paso decisivo hacia el desbordamiento de los límites de la obra en el entorno y el rechazo de una autarquía estética basada en su propia estructura interna, se produce cuando a esa concepción del volumen abierto y dinámico se unen las grandes dimensiones y el sobredimensionamiento de las formas simples. Así ocurre especialmente en *La Porta de la Il.lustració*, una obra que con sus 23 m. de altura, 84 de anchura y 32 de profundidad, tiene una escala arquitectónica y llega incluso a cubrir con sus aros concéntricos un fragmento de la propia avenida. Otras como el *Mil.lenari de Catalunya* adquieren esta proximidad a la arquitectura por su propia cualidad de ejes que configuran un *topos*.

Otro ingrediente que adquiere en la escultura pública un protagonismo mayor que en el resto de la producción de Alfaro es el tiempo, la dinamicidad de las formas escultóricas ligada a la perspectiva. Un dinamismo no ligado a la movilidad de la escultura, desde luego, sino por las formas curvas y rectas que crean fuerzas y sensación de movimiento; y junto a las formas empleadas por su capacidad de transformación al variar las perspectivas de visión. La dimensión temporal es el otro gran pilar del manifiesto constructivista:

"El Espacio y el Tiempo han nacido para nosotros hoy. El Espacio y el Tiempo son las únicas formas sobre las cuales se construye la vida y sobre ellos por tanto se deberá construir el arte. [...] La concretización de nuestra percepción del mundo en formas de espacio y de tiempo, es el único objetivo de nuestra creación plástica."

La estrecha relación entre las dimensiones espaciales y temporales, que eran objeto de atención también para las investigaciones

físicas de Einstein ("todas las medidas de tiempo son medidas de espacio y viceversa, las medidas de espacio dependen de las del tiempo"), debe entenderse aquí en función del proceso de percepción de la obra. De una obra de naturaleza generalmente cinética que se transforma espectacularmente a lo largo del itinerario perceptivo; que es el resultado de una suma de perspectivas que se suceden en el desplazamiento del espectador. A ello creemos que se refería Moore al afirmar que la escultura es como un viaje del que al regreso se posee un punto de vista diferente. Así, las esculturas de Alfaro llevan hasta sus últimas consecuencias aquella antigua afirmación de Milizia para las esculturas de bulto redondo de que teóricamente tienen "tantos puntos de vista, como puntos de vista hay en el espacio que les rodea".⁷ Claro que en contra de la opinión de Baudelaire para quien en el *Salon de 1846* afirma que el inconveniente de la escultura era precisamente el de consentir las arbitrarias perspectivas del espectador por serle imposible imponer la elegida por el autor, Alfaro raramente se plantea un único punto de vista para sus obras. Aunque acostumbra en muchas de ellas a preferir una determinada perspectiva: aquella en la que la obra muestra mejor su potencialidad espacial, en la que muestra todas sus planos de una forma más armónica o contrastada, en la que la composición se presenta con mayor nitidez. En las obras lineales y más estáticas será normalmente la perspectiva que podríamos considerar frontal, y en las que contienen volumen o mayor movimiento virtual será el punto de vista de tres cuartos. La razón de esas perspectivas consideradas privilegiadas por el autor se halla en el origen dibujístico de las mismas, pues el dibujo sólo puede mostrar una perspectiva; y esa con la que se concibe, sin anular el resto que nacen realmente con los primeros bocetos, es la que continúa siendo para el artista la imagen principal de la obra definitiva.

Esta multiplicidad de puntos de vista que plantea la escultura de Alfaro era ya resaltada en su primer proyecto monumental realizado en el seno del Grupo Parapalló, el *Proyecto para un monumento al Mediterráneo*. Así en la explicación ofrecida en su presentación en el Club Urbis de Madrid en 1960 se afirmaba:

⁷ *Sobre el arte de ver las bellas artes*, 1781.

"Por su emplazamiento y trazado, el monumento posee una inagotable multiplicidad de puntos de vista, tanto desde tierra como desde el lago. No impone un ángulo único para la visión y su totalidad se ha de formar necesariamente en la imaginación del espectador."⁸

Muchas son las obras de este género que están pensadas para mostrar su totalidad en la imaginación del espectador mediante la recomposición de todas sus perspectivas. Es más, esa transformabilidad tiene en algunos casos un significado simbólico como en la titulada *Creu de ciment* (1967), situada en el jardín de ingreso de un centro sanitario de traumatología. Al ubicarla en el centro del espacio ajardinado de ingreso, el transeunte al entrar y salir del centro, da una vuelta completa a la escultura. Desde la visión frontal la obra es una cruz griega (símbolo convencional de los hospitales). Pero, a medida que se la rodea, la cruz se desestructura (pues está compuesta por paralelepípedos ensamblados) para, después, reestructurarse otra vez en cruz. El carácter simbólico de la obra es así más efectivo: un mensaje transmitido dinámicamente en una secuencia temporal que sugiere la función de la clínica especializada en donde se ubica (recomponer fracturas y desencajamientos óseos).

La combinación de estas dos modalidades de temporalidad en estas obras (una figurada, al producirse por la dinamicidad de las formas empleadas, la otra real, en cuanto cansada por el desplazamiento del observador a su alrededor) unido a su carácter de grandes estructuras situadas en el espacio urbano, dan como resultado verdaderos espectáculos visuales. Si la escultura pública de Alfaro evolucionó hasta principios de los setenta en orden a una progresiva racionalización de la obra como estructura en el espacio, a partir de ese momento complicó su conformación con una clara voluntad escenográfica. La filiación constructivista que hemos señalado madura así progresivamente hacia una preocupación específica por el diseño de estructuras monumentales en el escenario urbano. "De esta manera -como apunta Calvo Serraller-⁹

⁸ Citado por G[ARCIA]-V[IÑO], M., "Grupo Parpalló. Club Urbis", *Estafeta Literaria*, Madrid, 1 abril 1960, p. 21

⁹ "La Avenida de la Ilustración como intento de integración urbanística del arte", en el

sobre un fondo marginal, analítico, se despliega una dialéctica tensional muy efectista."

* * *

Llegamos por último a otro condicionante importante de la obra pública: su soporte físico o material. Ya dijimos al comienzo de esta parte que la recuperación del concepto monumental de la escultura a partir de los años sesenta (proceso coetáneo a la práctica de esta escultura por Alfaro) se explica en buena parte por la aparición y uso de un extenso repertorio de nuevos materiales. La modernidad había roto ya hacía años el tabú de la nobleza de los materiales y las técnicas tradicionales, pero es lo cierto que no se había experimentado lo suficiente con la durabilidad y los tamaños que exige la escultura pública. Es así en los sesenta cuando se impulsaron técnicas y materiales industriales aptos para el exterior y las escalas arquitectónicas que le son propias.

Siendo palmaria la importancia del soporte material en toda obra artística, más en la escultura urbana, Alfaro siempre ha pretendido que este juegue un papel subordinado a la forma. Y si en sus trabajos de los ochenta, con la introducción de la piedra, se ha abierto la posibilidad de ciertas concesiones a la autoreferencialidad del material, en la escultura pública no observamos nada semejante por el momento. Muchas son las veces que Alfaro ha afirmado sus opiniones al respecto: "a mí la materia no me interesa [...], no quiero que atraiga la mirada del público, no quiero que le distraiga. Yo no reflexiono sobre los materiales en público."¹⁰

Y si los materiales no son protagonistas tampoco lo es, como enuncian sus propias declaraciones, la técnica de construcción, las uniones y conexiones de unas unidades con otras. Siempre ha existido en su trabajo una preocupación extrema por un concepto bastante tradicional

folleto *Avenida de la Ilustración*, Madrid, MOPU, 1986, p [5].

¹⁰ VENTURA MELIA, Rafael, "La moda es lo que manda", *Levante*, Valencia, 12 mayo 1985, p. 18.

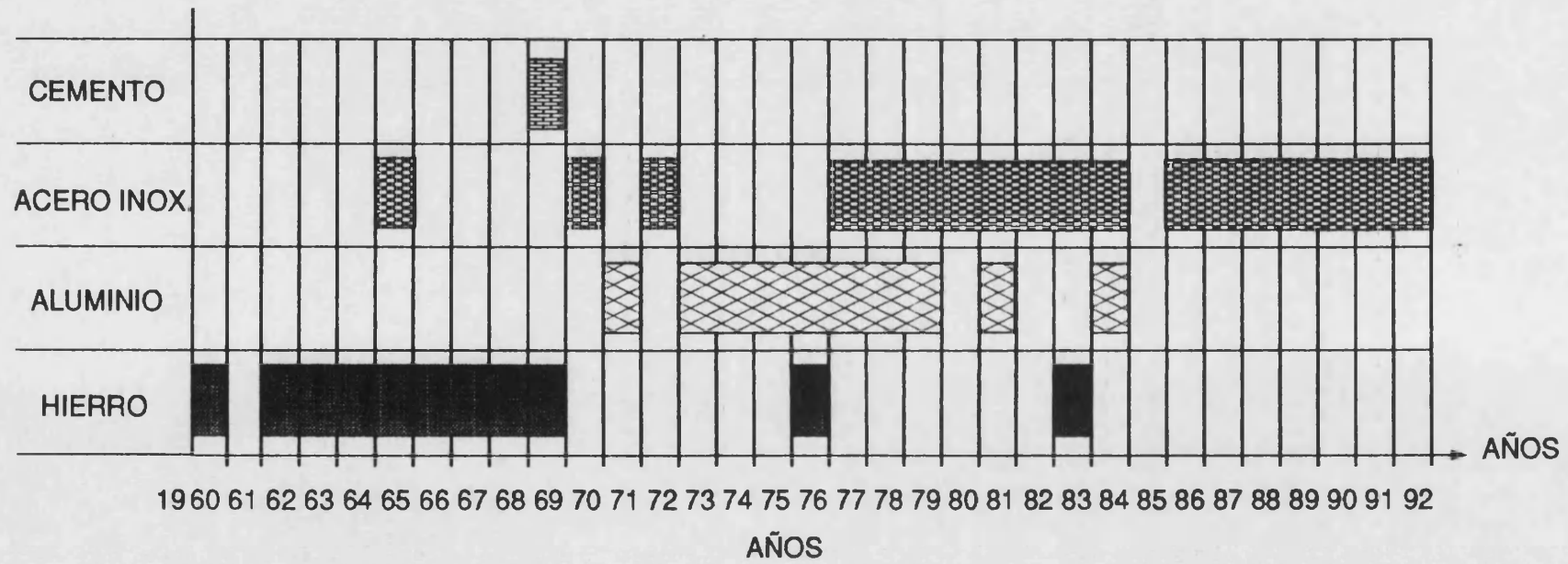
-o bastante moderno, según se vea- por la obra bien hecha, por los buenos acabados que oculten sus sistemas de ensamblaje, que no evidencien sus técnicas de construcción o fabricación. Una preocupación común, tanto a la tradición artesana y al arte clasicista, como a las modernas concepciones del diseño industrial; que diferencia a Alfaro de gran parte de la vanguardia histórica que en otros aspectos le es tan próxima (como la constructivista), como de muchos escultores contemporáneos que practican en sus obras una poética procesual y matérica.

Pero plantear sin matizaciones la subordinación de los materiales y técnicas a la forma puede esconder una verdad a medias. En la escultura de Alfaro la relación entre material, forma estándar que se emplea, técnica de ensamblaje de unas unidades con otras y la estructura formal que finalmente se persigue, es una relación de estrecha interdependencia ya que todos esos factores se mediatizan entre sí. Claro que Alfaro se interesa por las cualidades específicas de los materiales y las características de las modalidades que pueden hallarse en el mercado, por su capacidad de respuesta a la gravedad, la resistencia a la presión, etc. O es que ¿acaso no se interesa por los materiales, desde una perspectiva similar, al arquitecto? Este interés no es formalista, sino que atañe a sus capacidades físicas más concretas; aunque en su empleo se exploten esas potencialidades que en algún caso son de apariencia externa, como el brillo. Y todo para alcanzar una idea global de carácter formal que no traicione la significación final de la obra. Una significación en la que, por debajo de cualquier otra, está presente una voluntad de integrar sus obras en la nueva realidad industrial en la que el arte tenga un sentido positivo y actual. Si bien es cierto que estas motivaciones ideológicas han perdido importancia a lo largo de la última década frente a un uso más pragmático de unas técnicas que son las más aptas y viables para la escultura urbana.

Veamos ahora cómo se desarrolla en el tiempo esa dialéctica entre materiales y formas atendiendo a los cambios que se producen en los materiales empleados.¹¹ El hierro será el material preferente y casi

¹¹Véase el diagrama de barras adjunto en el que hemos representado gráficamente el uso

USO TEMPORAL DE LOS MATERIALES EN LA OBRA PÚBLICA



único de la escultura de los sesenta. Sólo ocasionalmente interrumpe esa pauta para ensayar con el acero inoxidable (en *Seguisc buscant llibertat*, 1965) o el cemento (en *Creu de ciment*, 1969). Ahora bien, nunca en el resto de obras se emplean expresivamente las cualidades matéricas del hierro (rugosidad, tonalidades, oxidación...), ya que siempre se pinta la superficie con colores neutros (o no-colores) tales como el aluminio o el negro. Sólo el *Homenatge a Jorge de Oteiza* (realizado en 1967) está pintado en minio protector. El hierro, metal de gran dureza y buena maleabilidad (aunque muy vulnerable a la oxidación) representó para Alfaro la posibilidad de aplicar tecnologías sencillas y muy accesibles que facilitaban la ejecución en los talleres de fragua o construcciones metálicas. De hecho, su primera obra monumental, la instalada en el Colegio Alemán de Valencia, aunque diseñada en aluminio, acabó realizándose en hierro para facilitar el proceso de construcción en un taller mecánico. Estas características de dureza, facilidad para su transformación, soldadura u otro tipo de uniones, junto al precio y la potencia de formas que puede asumir por su ductibilidad, lo convirtieron en el material protagonista de la escultura urbana de la postguerra y en tendencias más recientes de la escultura actual.

El aluminio comienza a emplearse en 1971 con la obra *Un arbre per al 'any 2000*. Desde esa fecha hasta 1976 se convierte en el material habitual de Alfaro hasta que, a partir de ese año, experimente un descenso en favor del acero inoxidable, hasta desaparecer en la década de los ochenta (únicamente en 1984 se ejecuta una versión monumental en este material de *Gran cercle negre*, original de 1976). Este desplazamiento es lógico si se piensa que la escasa dureza y acusada ductilidad del aluminio lo hacía especialmente inadecuado para las generatrices que precisan tubos resistentes a la deformación y, preferiblemente, una resistencia mayor a las agresiones medio-ambientales.¹² Hasta que la práctica no demostró sus inconvenientes (de hecho se han debido sustituir un par de obras en este material por réplicas de acero inoxidable debido a su

temporal de los materiales en estas esculturas.

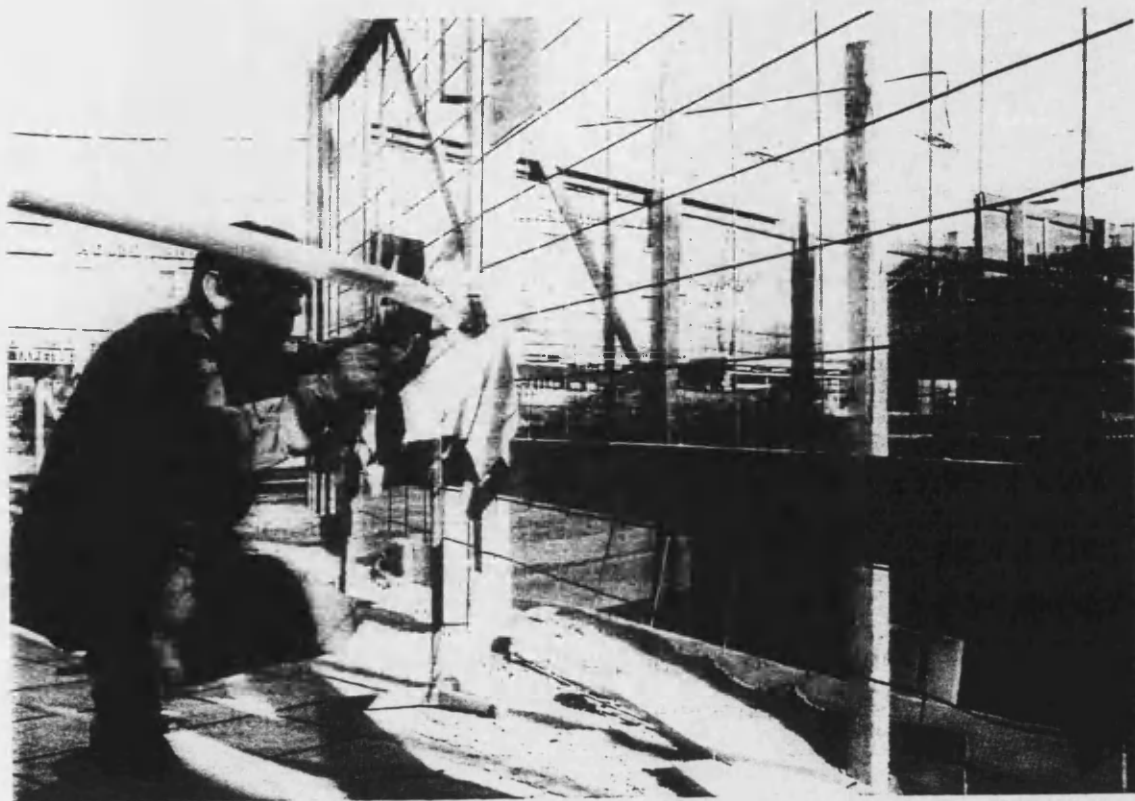
¹² Para su empleo en las generatrices el aluminio presenta otra contraindicación: la de deteriorarse al estar en contacto permanente con el acero, algo necesario en estas piezas ya que su eje debe ser de este material.

precaria conservación) el aluminio daba una imagen de modernidad a la vez que una sensación de levedad y ligereza en consonancia con las formas plásticas buscadas.

El acero (usado circunstancialmente en 1965 para *Seguisc buscant llibertat*, o en 1970 para *Un món per a infants*) se simultanea con el aluminio durante el final de los setenta, para ser en los ochenta el único material empleado en la escultura urbana. Incluso desde el punto de vista cuantitativo es el material más empleado en toda su producción, pues casi el 60% del total de obras son de acero, frente al 24% aproximadamente que son de hierro, y el 15% de aluminio. El acero (a excepción de sus problemas para la soldadura) es un material que se adecua con perfección a la voluntad del artista en estas obras: brillante, espectacular y resistente, además de asemejarse al aluminio en la impresión de ligereza. "A mí me apetece un material -dirá en cierta ocasión- que dé la sensación de livianidad, me gusta que parezca que no pesa. Como mediterráneo que soy me interesa la vida, quiero que mi escultura se eche a volar."¹³ En las mismas declaraciones, a raíz de la finalización de los trabajos de instalación de *La Porta de la Il·lustració*. Otra razón a favor del acero inoxidable que en los ochenta adquiere interés en su perdurabilidad: "Yo creo que el acero inoxidable puede ser un material eterno".

En cuanto al cemento, el otro material preferido por muchos escultores de la edad de Alfaro para la escultura de exterior, él solamente lo usa en una ocasión, en *Creu de ciment*, la réplica agrandada realizada en 1969 de una obra en madera de dos años antes. En esta ocasión emplea el cemento porque se trata de realizar un pieza con una conformación de masa que la hace atípica en su producción, dentro del grupo de piezas realizadas en madera con estas características entre 1967-68, debido a ello no aparecerá nuevamente. No es Alfaro en 1969 un pionero en el uso del cemento u hormigón, pero si se adelanta a otros autores como Chillida que lo emplearon con notable habilidad en años posteriores.

¹³ ANTOLIN, E., "Una puerta colosal para la Ilustración", *Cambio* 16, 955, Madrid, 1990, p. 118.



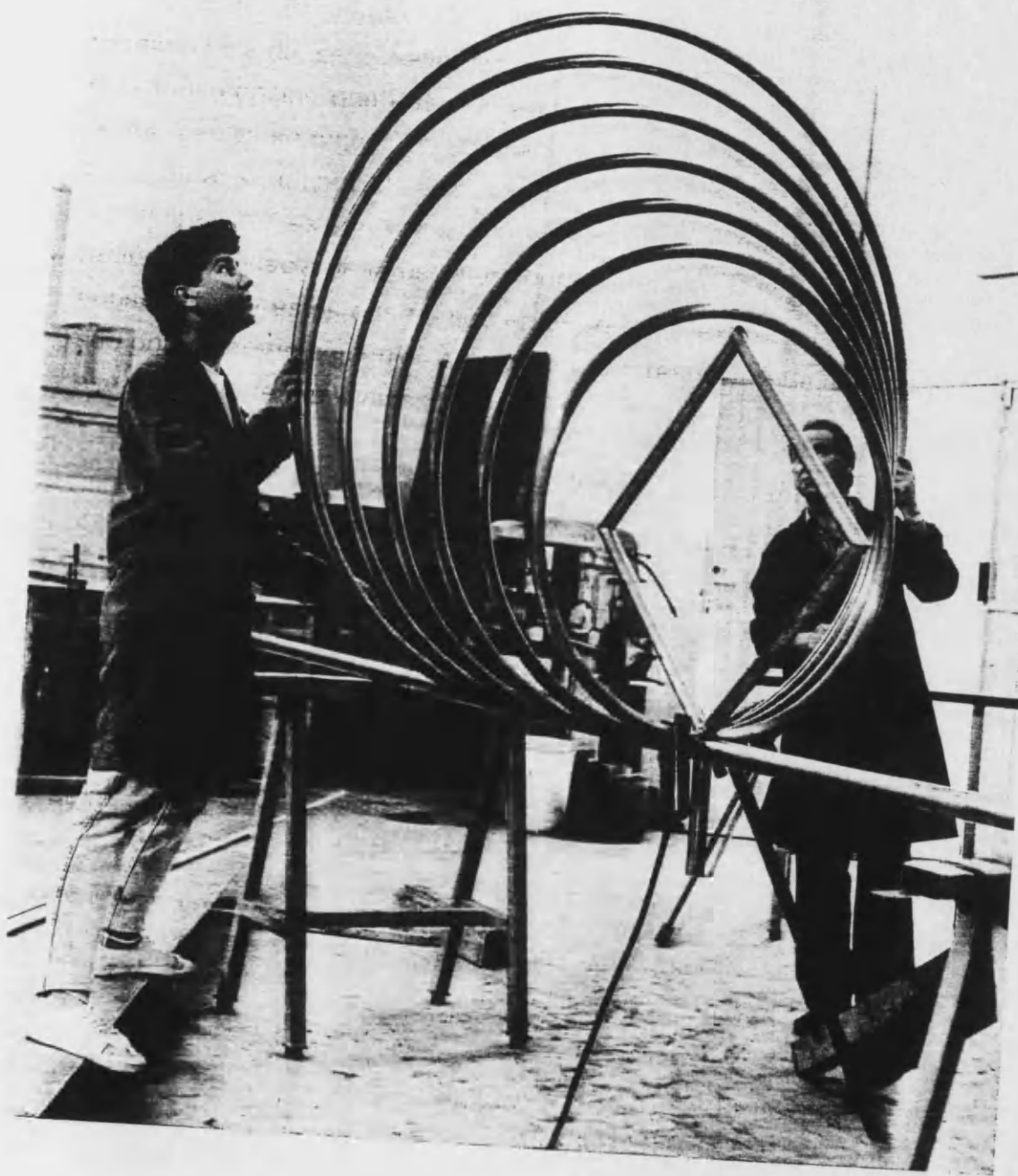
Pero además de señalar el uso diacrónico de estos materiales y apuntar las razones de esta evolución, es importante recordar que éstos se emplean en su escultura como productos industriales semielaborados. Así es el caso del hierro que se usará en planchas, el del aluminio en tubos cuadrados huecos de diferentes dimensiones de grosor, y el del acero inoxidable que se emplea como tubo cuadrado o redondo. El tubo cuadrado se empleó en las generatrices y los redondos se han usado en los ochenta para las obras de formas geométricas (*Simetría asimétrica, Porta de l'Univers, L'Olimp de Weimar, Línies al vent, La Porta de la Il·lustració, Escultures* de Aluche...). Y recientemente se ha producido en dos obras (las esculturas del rascacielos neoyorkino y la pieza para la Villa Olímpica de Barcelona) el retorno a la plancha, en este caso de acero inoxidable.

En cuanto a las técnicas empleadas en la construcción de las obras partiendo de estos materiales semi-procesados, se supondrá que desde luego no son las tradicionales del modelado, ni el vaciado, ni la talla, ni la fundición. Su técnica es la denominada de montaje o ensamblaje iniciada por Picasso y Julio González, y continuada por los constructivistas con el nombre, quizá más apropiado en el caso de las grandes obras, de construcción. Y que es el propio de las fabricaciones industriales en el sector de los metales. La unión o ensamblaje de unas partes con otras se realiza mediante pasadores y tornillos, especialmente en el caso de las generatrices por su limpieza y sencillez, o mediante la soldadura para las obras de hierro especialmente. En el taller se procede a cortar y, en su caso, doblar los tubos y las planchas, para posteriormente unirlos mediante tornillos o soldadura, aunque generalmente se procura que procedan ya del proveedor con las dimensiones adecuadas.

Y es que Alfaro, desde prácticamente los comienzos de su carrera persigue esta conexión con el empleo de los materiales industriales, tratados y procesados con procedimientos tecnológicos contemporáneos. Ahora bien, sólo será a partir de los años setenta cuando pueda desarrollar en la práctica estas preocupaciones debido al mayor

desarrollo social y económico del contexto y a la evidente mejora de las condiciones en las que se desarrollaba su trabajo, con taller, maquinaria y ayuda técnica más convenientes. El escultor practicará un proceso de trabajo que en potencia se encuentra muy próximo al del diseñador o el ingeniero industrial, que a partir de un modelo o maqueta, imparte órdenes precisas a un equipo de técnicos. Y aunque resulta evidente que existen insalvables diferencias entre las realidades de la industria y la tecnología para con la del arte, el trabajo de Alfaro siempre ha sido, y en la escultura monumental con más razón, un proceso intelectual largo y reflexivo en el que prima la concepción de la pieza sobre el papel, en el cuaderno de trabajo; posteriormente pasa a la maqueta cuando la idea ya se encuentra lo suficientemente definida. Es en este estadio cuando la tridimensionalidad impone algunas modificaciones sobre la idea originaria, y el momento en el que se estudian los perfiles de los materiales más convenientes, en ocasiones con el asesoramiento de los técnicos necesarios. Este estadio termina con la maqueta definitiva de la que se extraen las medidas y proporciones para la obra definitiva y se encargan los materiales con el grado mayor de elaboración que sea posible. En este sistema de trabajo el papel del artista podría finalizar satisfactoriamente con la entrega al taller de la maqueta definitiva, exactamente como la función del diseñador suele terminar en el prototipo. Alfaro supervisa la construcción de la pieza y resuelve los problemas que eventualmente se pueden presentar por el comportamiento de los materiales o las formas de ensamblarlos, dado que se ejecutan estas obras en el mismo taller; pero no sería imprescindible este seguimiento directo y de hecho supone un esfuerzo y una responsabilidad ante el comitente que en algunas ocasiones recientes ha sido un tanto dura.

Materiales y técnicas, el soporte de la obra, son de vital importancia, pero para el artista son elementos subordinados, un soporte para hacer corporea una determinada forma. Esa será la lucha del artista hasta llegar a una decisión que nosotros percibiremos como forma acabada. Todos los estudios previos y bocetos, las ideas abandonadas y las contradicciones, los detalles y las correcciones, puede ser un estudio interesante y revelar la vitalidad de la que arranca la obra. Pero aunque la



prehistoria de una obra es sin duda apasionante, lo decisivo es lo que finalmente veremos: la *forma* de la obra. A ella y su capacidad de representación como lenguaje nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

7

La relación entre forma y representación en el espacio público

Hemos visto que la lógica de la escultura pública funciona bajo unos condicionamientos impuestos por el lugar, en orden a su escala y tamaño, su integración y potenciación del espacio de una forma dinámica e, incluso, espectacular, y a su propia durabilidad material. Pero es también innegable que dentro de esa lógica de funcionamiento, la forma de la escultura urbana debe tener una relación estrecha y particular con la representación, con el contenido de la obra. Particular porque el uso público requiere que la obra *contenga* algún grado de funcionalidad en el escenario urbano (desde la conmemoración hasta la simple configuración de un lugar); y estrecha porque si la obra pretende atraer nuestra atención dentro del desorden del escenario urbano, debe representar formas claras y precisas, aunque encierren multitud de significados intangibles. El escultor que trabaja en el exterior debe realizar un esfuerzo doble, pues a pesar de su gusto por las referencias intangibles, que se encuentra oculto en toda obra de arte, debe tener muy presente las condiciones en las que su obra va a contemplarse y no olvidar nunca lo tangible.

Esto es especialmente cierto en la obra de Alfaro pues, como hemos pretendido dejar claro, la mayoría de sus esculturas urbanas tienen una voluntad significativa, contienen algún motivo argumental, sea éste conmemorativo o expresivo. Dado que esa referencialidad se realiza mediante un lenguaje abstracto, no representativo, Alfaro se sirve de los recursos primarios de la percepción visual o, si se quiere, de las reglas más sencillas de la gramática de las imágenes. Así, el carácter

conmemorativo de muchas obras se expresará mediante estructuras eminentemente verticales, esbeltas, y de una configuración precisa, reforzadas por la limpieza y brillantez de los materiales. Frente a esta sensación épica de los homenajes y monumentos, otras obras tienden a una funcionalidad más lúdica y decorativa, y por no tener que ajustarse a ningún mensaje concreto, gozan de una libertad estrictamente formal mayor.

Hemos hablado de estructuras (y no de composición) de manera consciente: la estructura es el modo de organización de la obra de arte en la que la distribución de sus elementos responde a modelos fundados sobre el número, la proporción y la simetría, cuyo objetivo final es obtener una "gestalt" adecuada. Mediante técnicas visuales como simetría, equilibrio, regularidad, simplicidad, unidad, economía o predictibilidad.

Pero en las obras de Alfaro no solamente se detecta un empleo de estos recursos de la sintaxis visual para conseguir una *buena forma*, sino que muchas de ellas tienen una proximidad más o menos evidente con el símbolo. Son abstracciones que por esa búsqueda de pertinencia entre el plano formal y el comunicativo guardan bastante semejanza con la codificación simbólica. Así, y en orden a avanzar en nuestro análisis de la forma-significante de la obra monumental de Alfaro, podríamos recordar que los mensajes visuales pueden ser recibidos por el receptor: a) *representacionalmente* (los que reconocemos desde el entorno y la experiencia por su semejanza con los objetos del mundo); b) *abstractamente* (los basados en las cualidades de sus propios componentes visuales mediante los medios más directos y hasta primitivos de confección del mensaje); y c) *simbólicamente* (mediante los sistemas de código aceptado socialmente).¹ Pues bien, en la obra de Alfaro es frecuente que confluyan el lenguaje abstracto y el simbólico, apoyándose mutuamente. Así ocurre en el *Monument al Mil·lenari de Catalunya* que parece conformar la "V" de la victoria, o *La Porta de la Il·lustració* que sus mismos arcos conforman una puerta.

¹ DONDIS, Donis A., *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 83.



Este simbolismo (de pacto colectivo o social, a niveles muy inmediatos, intuitivos o primarios) se aprecia igualmente en las formas básicas de sus esculturas. Tal sería, en primer lugar, su *verticalidad*, poderoso símbolo de ascensión y progreso, al que la psicología y la etnología le asignan el valor de representar un estadio definitivo de la toma de conciencia individual o colectiva; ² a cuyo gran sentido antropológico se suma el simbolismo intelectual y conmemorativo de la *columna*. Nada de particular tendrá pues que la forma vertical se presente en varias de las esculturas públicas de Alfaro: el proyecto de *Homenatge a Miguel Hernández* (1960), *Agulles de Santa Agueda* (1965, realizada en 1966), *Un arbre per a l'any 2000* (1971), *Homenatge a Ausiàs March* (1977, realizada en 1984), *Escultura* para el Palacio de Justicia de Colonia (1988), *Mil.lenari de Catalunya* (1991), *Columna olímpica* (1992), etc. Una característica que encontramos en famosos precedentes, como la *Columna del don de la memoria sin fin* (1938) de Brancusi, de cierto parecido con la *Columna olímpica* de Alfaro o la *Columna desarrollable de la victoria* (1946) obra de Pevner y de un efecto similar a algunas de las generatrices de Alfaro terminadas de citar (la del Palacio de Justicia de Colonia o la del *Mil.lenari*, por ejemplo).

Si continuamos la via abierta por la verticalidad como forma simple en el espacio y seguimos por las formas geométricas en las que se basan otras piezas, encontramos más confluencias entre significados fundamentados en la percepción de la forma y significados fundamentados en el simbolismo de la forma, dos niveles generalmente difíciles de deslindar. El *círculo* o, más bien, el *movimiento circular* cuya significación clásica (el tiempo) puede aproximarnos sin demasiada dificultad especulativa a obras de Alfaro como *El meu poble i jo* (1968, realizada en 1970). O si aplicamos los arquetipos de Jung ³, ¿acaso obras como *La Porta de l'Univers*, con su combinación de cuadrado y círculo, no configuran la dialéctica entre lo infinito y la finitud temporal de lo real y de lo humano? Incluso la forma radial de la generatriz ¿no alude a la unidad perfecta estéticamente? Y cuando la generatriz conforma una espiral

² ANDRE, Virel, *Histoire de notre image*, Ginebra, 1965.

³ *L'homme et ses symboles*, París, 1964, pp. 240-249.

helicoidal es fácil y previsible una motivación anímica que vehicule un simbolismo de desarrollo, de rotación creacional, de continuidad cíclica pero en progreso. La forma helicoidal, similar a la del caparazón del caracol, que hallamos especialmente en *Generatriu 6* (1972, realizada en 1978) o en la misma obra titulada *El caracol* (1978, realizada en 1983) es, según Titus Burckhardt "un glifo universal de la temporalidad, de la permanencia del ser a través de las fluctuaciones del cambio."⁴ De lo que podemos concluir que el significado de la mayoría de las obras de Alfaro puede percibirse tanto a un nivel abstracto, fundado en la estructura formal de la obra, su dinamicidad, etc., como a un nivel simbólico, fundado en la proximidad de estas formas a los símbolos codificados. Quizá en ello radique la eficacia de la escultura conmemorativa del autor. Y él mismo es consciente de estos dos planos en los que se expresa la significación de sus obras con un contenido específico. Así, respecto al *Mil.lenari*, resaltará ese plano de referencias primarias:

"L'obra del Mil.lenari té la pretensió de representar l'alegria i l'orgull de tot un poble que, després de tants d'anys, i tants d'entrebancs, ha conservat la seva identitat. Són com molts braços oberts al cel i la vida amb un gran crit de joia."⁵

Fijémonos que de una forma abstracta (la esbeltez, la superposición visual de tubos de acero inoxidable de 21 metros...) Alfaro evoca brazos, apertura a la vida y un grito de alegría superador de una postergación histórica. Otros comentarios de críticos incidirán más en el plano de la significación simbólica:

"La escultura tiene forma de una gran uve, uve de la victoria, formada por rayos como de agua y luz, que significan, según Alfaro, el triunfo que ha obtenido Cataluña estos últimos años con la recuperación de su Estatut, de su autonomía, de sus instituciones y del reconocimiento político de su personalidad."⁶

Advertimos así la necesidad de que la forma acabe aceptada como un

⁴ *La Alquimia*, Barcelona, Plaza y Janés, 1976.

⁵ SANZ, Manolita, "Una escultura...", *El Prat*, El Prat de Llobregat, julio 1991, p. 2.

⁶ DOMINGO, Oriol, "Una escultura de Alfaro recordará el Milenario de Cataluña en el recinto ferial de Montjuïc", *La Vanguardia*, Barcelona, 18 mayo 1989.

símbolo pactado históricamente.

Ello es apoyado, además de por la escala o la buena "gestalt", por las propias cualidades de los materiales empleados en relación con la luz. El carácter "heroico" de obras como el *Homenaje a Miguel Hernández* se acrecienta por la propia luz o brillo que refleja el acero inoxidable pulido. En las obras realizadas en ese material, además de las connotaciones de modernidad que de él derivan, la luz resalta los ingredientes conmemorativos o expresivos, ya sea en honor de un personaje, una idea, o la voluntad de marcar estéticamente un lugar. Y es la luz en estado íntegro ya que en la escultura de Alfaro no se hace uso de los colores, en todo caso -como los llamaba Mondrian- de los no colores, pues las tonalidades normales son el negro o gris para el hierro, o el blanco-gris natural del aluminio y acero inoxidable, que refuerzan la sobriedad épica que requieren algunas obras. De nuevo podemos dar un salto al referente lejano del constructivismo, pues en el *Manifiesto* de 1920 ya citado, se puede leer: "Nosotros afirmamos que el tono de los cuerpos, es decir, su capacidad material para absorber la luz, es la única realidad pictórica."

Otra cuestión no menos importante es el tratamiento que Alfaro otorga al pedestal de las esculturas exteriores. La crítica ha puesto de manifiesto cómo, a raíz del desvanecimiento de la lógica tradicional del monumento, la escultura ha pasado a ser un arte nómada sin raíces, sin necesidad de pedestal.⁷ Pero si en unos casos (como Brancusi) precisamente han encontrado en el tratamiento escultórico de éste y en su absorción en las piezas mismas el modo de conferir personalidad a las esculturas, en otros (será el caso de los minimalistas el más relevante) acaban prescindiendo totalmente de él con el objeto de integrar la obra totalmente en el espacio del espectador. Alfaro une en su práctica ambas estrategias. En el caso de las grandes obras evidentemente prescinde del pedestal o peana y resuelve la necesidad técnica de los anclajes o cimientos que den total estabilidad a la estructura, situando éstos por

⁷ Con brillantez expone estas ideas KRAUSS, Rosalind, "La escultura en el campo expandido", en FOSTER, Hal, *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, p. 64.



debajo del nivel del suelo para que la escultura propiamente arranque desde la superficie de la tierra totalmente autónoma e independiente. Ahora bien, en los casos de las esculturas menores que la escala humana, sí se suele emplear el pedestal por razones funcionales; estudiando la máxima neutralidad y sencillez. Aunque no sea esta la alternativa preferida por Alfaro, quien en ocasiones ha expresado públicamente su insatisfacción con las plataformas empleadas en algunas obras. Nos parece interesante en este sentido el comentario tras la instalación de su escultura en Valencia con motivo de los Mundiales de Fútbol de 1982:

"El montaje junto al estadio, sin embargo, no ha sido muy afortunado, pues la estructura queda sobre una plataforma que impide el acceso a la escultura, que por esta razón se convierte en monumento. No me gusta la cosa sacramental, contemplar ahí arriba una escultura, pero siempre hay dificultades para fijar sobre la propia tierra la obra."⁸

De hecho a partir de este año ya no emplearé en ninguna otra ocasión pedestales o anclajes visibles.

⁸ ANONIMO, "Una escultura, lo que queda del Mundial en Valencia", *El País*, Madrid, 30 junio 1982.

8

Evolución de las formas en la escultura monumental

La evolución de las formas escultóricas empleadas en la escultura pública durante las respectivas etapas de la trayectoria artística de Andreu Alfaro discurre paralelamente al resto de su producción, pero con algún intervalo en el traslado a la gran escala de las nuevas formas experimentadas en la escultura de "interior", junto al mantenimiento de otras ya abandonadas, tal como ocurre con las generatrices de los ochenta. A este ligero *décalage* cronológico contribuye la práctica de realizar para ciertos encargos monumentales réplicas agrandadas de obras anteriores, que en ocasiones ya no guardan relación con las preocupaciones plásticas de ese momento.

La faceta de Alfaro como artífice de obras públicas se inicia con la década de los sesenta en lógica contigüidad con el estilo de esa época, fundamentado en la experimentación con la plancha de hierro de una sola pieza (aunque en algunos casos su fabricación requiere la unión de varias unidades soldadas) cortada y doblada, que aspira a una poética adaptación al medio natural en el que se integran. Así *Cosmos 62* (instalada originalmente en una urbanización costera, próxima al Peñón de Ifach) con sus amplias curvas y su sentido dinámico pero al mismo tiempo reposado, evoca un pájaro o gaviota que toca levemente en su vuelo la superficie del mar; y demuestra con ello el potencial de referencias figurativas que contienen algunas de las obras de esta primera etapa.

Pero más exactamente -como se recordará- la primera escultura urbana de Alfaro fue *Escultura per a font* encargada por el Colegio Alemán

de Valencia. Esta obra, realizada entre 1959 y 1960 se encuentra muy próxima a la linealidad y arabescos de los alambres de 1959, aunque anuncia ya las experiencias en plancha del año siguiente. Una obra de gran originalidad por más que tuviera que moderar la "gratuidad" de sus formas con la rémora clásica de ser el elemento decorativo de una fuente; un reto del que sale airoosamente al asimilar magistralmente esa imposición funcional convirtiendo el recipiente que recoge los chorros del agua en un muy bien integrado pedestal para la obra, erguida sobre el manto del agua.

Además de *Cosmos 62* (colocada durante un tiempo actualmente en la fachada del IVAM), Alfaro empleará en otras ocasiones la plancha de hierro alabeada, integrada en un horizonte natural. Es el caso de *Homenatge al Mediterrani* realizada en 1967, partiendo de una obra de siete años antes, que pretende romper suavemente la horizontalidad del mar con un dinamismo aéreo. El mismo que, para un ambiente urbano del cruce de dos avenidas barcelonesas, capta cual vela empujada por el viento, *Al vent* (1963, realizada en 1965). En cambio las obras de 1960, *Seguisc buscant llibertat* y *Mareny Blau*, realizadas para dos proyectos arquitectónicos en 1965 y 1966, respectivamente, plantean una mayor definición del volumen virtual creado por la plancha, que en el segundo caso está formado por dos unidades separadas. Y ambas presentan por primera vez un dinamismo helicoidal que volveremos a hallar en numerosas obras de etapas sucesivas.

Junto a estas primeras esculturas en plancha alabeadas con dobles curvos, también se llevan a la escala arquitectónica en la segunda mitad de los sesenta algunas obras formadas en planchas con planos rectos y ángulos de doblado igualmente rectos. Sus formas tienen su origen entre 1960-61, pero sintonizan mejor con la escultura de la segunda etapa. Tal podemos ver en *El pardalot* (1960, realizada en 1965 para el mismo edificio barcelonés que *Seguisc buscant llibertat*), formada por cuatro planchas rectas cortadas en forma de aspa (o ala de pájaro) y unidas siguiendo una simetría helicoidal. O en *Estàtic* (1960) y realizada en 1965 partiendo de una lámina de hierro circular cortada formando

aspas, dobladas posteriormente alternando dos hacia arriba y las otras dos hacia abajo. De este grupo quizá sea la más sencilla y de efecto más conseguido la realizada en honor de Oteiza, *Homenatge a Jorge de Oteiza* (idea datada en 1961 y realizada en 1967 para una urbanización de la playa de Cullera) formada partiendo de una plancha en forma de triángulo rectángulo a la que se le inflinge un sólo corte y se doblan en ángulos de 90º los cuatro triángulos resultantes.

La primera puesta en práctica del estilo escultórico iniciado en 1963-64 tiene lugar en la producción para exteriores con *Agulles de Santa Agueda*, una gran escultura de 8 metros de altura (la mayor, por tanto, de las realizadas hasta entonces) formada por doce hojas de hierro en formas de triángulos diferentes colocadas formando abanico, obteniendo así un efecto dinámico mediante la repetición de formas similares o iguales que será tan empleado en otras esculturas de los sesenta y setenta. Pero la obra más representativa del *minimalismo* personal de Alfaro entre 1964 y 1969 es *Homenatge a la llibertat de consciència* (1964). Es una escultura mural compuesta de cuatro barras planas dobladas en forma de "L" que constituyen una cruz cuyos brazos perpendiculares se conforman con las barras unidas por sus caras anchas y en los horizontales (o el crucero) por los lados estrechos, describiendo por tanto las cuatro barras un doble en ángulo de 90º.

Ante esta obra, que representa casi en solitario la nueva estética de los sesenta, cabe preguntarse por qué ese particular e interesante lenguaje minimalista que protagoniza su producción entre 1964-1967 no tiene un reflejo en la escultura pública coetánea, que se resuelve mayoritariamente con ampliaciones de planchas de la etapa anterior. Nos atrevemos a sugerir que las obras conformadas por estructuras más primarias como *Monument a l'amor, Adam i Eva, My Black Brother...* ofrecían una sequedad y austeridad de formas tan extrema que no podían funcionar como esculturas monumentales. A no ser que Alfaro hubiera dado el gran salto de los minimalistas americanos: la ruptura violenta de las escalas y el sobredimensionamiento espectacular de aquellas simples formas objetuales. Pero no era ésta una posibilidad apta para una

escultura que aspiraba a ser bastante más que simples objetos. Y que si bien aparentemente la síntesis extrema de la idea que expresaban las piezas, llamemos, de interior, las emparentaba con la categoría de los simples objetos, para que ese contenido no naufragara en las piezas monumentales eran necesarias estructuras formales más "auto importantes", más ricas en su complejidad óptica, menos radicalmente alejadas del monumento urbano.

Otra faceta de la segunda mitad de los sesenta la conforman varias obras que repiten figuras geométricas como rectángulos, triángulos o simples ángulos rectos, formando secuencias cinéticas generadas alrededor de un centro. Estos primeros efectos cinéticos observados en la obra pública de Alfaro están ya regidos por un criterio estricto en el que confluye en unos casos la voluntad de conformar un espacio jugando con la perspectiva (*Triàngles*, 1966, realizada en 1968-69; y *Deu rectàngles*, 1966, realizada en 1970), la obra más bella e interesante del periodo, en la que se privilegia la visión frontal, posición en la que se perciben con precisión sus catorce ángulos rectos que describen un dinamismo similar al de la rotación de la hélice. Adelantando de este modo las primeras generatrices de dos años después.

Para concluir con las formas de los sesenta ha de citarse una realización sin duda excepcional, tanto por el material (el hormigón) como por las formas modulares (en cubos y paralepípedos) empleados. Se trata de *Creu de ciment* (1967) que, como se recordará, fue realizada en 1969 para la explanada de ingreso del Centre de Recuperació i Rehabilitació de Paterna (Valencia). Una obra que representa la otra vertiente de experimentación próxima al minimalismo o las llamadas "estructuras primarias" que Alfaro acomete entre 1967-68 mediante la combinación de módulos de madera. Esta obra, no obstante, tendrá un contenido expresivo de carácter simbólico, al igual que *Els amants*, *Amor I* y *II* o *Amor complet*.

Durante los años setenta no toda la producción escultórica de Alfaro se funda en la generatriz, ni mucho menos, tal como se ha visto en la parte anterior; pero en los encargos públicos sí son generatrices las obras

más frecuentes (nueve de las doce obras realizadas durante la década). Pero si el principio *generador* de estas obras mayoritarias es en esencia el mismo, al igual que las unidades materiales con las que se construyen, la variedad de formas que se obtienen es muy notable, potencialmente infinita, y ello hace que cada obra tenga su propia individualidad. El resultado final depende de unos factores precisos que son:

- a) las dimensiones de los tubos, es decir, la relación de dimensiones entre ellos. Pudiendo ser todas idénticas, estar en escala, o que sus longitudes describan una curva ascendente o descendente.
- b) la situación del eje respecto a la medida de los tubos.
- c) la posición del eje, una vez colocada la obra, respecto a la horizontal.
- d) el número de giros helicoidales que llega a conformar el plano que forman los tubos de la generatriz. O dicho de otro modo, el número de veces que se repite la paraboloides hiperbólica.

La primera obra de este grupo, que años después se ubicará en un espacio abierto, el Museo de Escultura al aire libre de Madrid, es *Un món per a infants*. Se trata de la tercera generatriz de 1970, tras *Barretes roscades a un eix* y *Generatriu O*, aunque la versión concreta del Museo se ejecutase dos años después. Está compuesta por 13 tubos cuadrados de acero inoxidable superpuestos y unidos por dos tornillos, formando los diámetros de un círculo. Es sin duda una pieza primeriza que, con un número escaso de tubos, no presenta la espectacularidad tridimensional de obras posteriores que sí llegan a formar verdaderas "superficies" paraboloides por la sensación de plano que se obtiene con el incremento de los tubos y la consiguiente profundidad de la estructura total. También la técnica de construcción mejorará notablemente con la introducción de un eje en el que insertar los tubos, aguantando su peso, y unos pasadores que fijan unos a otros en la posición radial deseada y que los propios tubos colocados después se encargan de ocultar. Sin este procedimiento constructivo, de gran sencillez por otra parte, hubiera sido imposible



realizar generatrices de mayores dimensiones y complicación.

La siguiente generatriz, esta sí, realizada para el lugar que ocupa en un área de servicio de la autopista A-7 en la provincia de Gerona, anuncia ya las enormes posibilidades de estas construcciones. La *Generatriz 1* (1971, realizada en 1974) está formada por 47 tubos cuadrados de aluminio exactamente iguales que describen una superficie hiperbólica, es decir, con curvaturas en sentidos opuestos (concavo y convexo) en diferentes direcciones en cualquiera de sus puntos. A pesar de su apariencia, las únicas diferencias que separan esta pieza de la anterior residen en el mayor número de piezas que la componen y de que el eje no atraviesa todos los tubos por su centro, si no que la perforación se realiza a una distancia del extremo que va aumentando, y por consecuencia en la obra terminada este centro queda bastante bajo. Esta escultura sí presenta una multitud de puntos de vista que el autor tuvo muy en cuenta al elegir su ubicación en la explanada que ocupa.

A partir, pues, de estas combinaciones sencillas, se logra una eficacia estética sorprendente. Así ocurre con *Generatriu 6* (de 1972 pero realizada en 1978) que muestra un dinamismo helicoidal de una gran belleza, obtenido mediante unos tubos de longitud creciente unidos al eje por la misma distancia de uno de sus extremos, y con la novedad de que este eje, en la posición definitiva de la pieza, se encuentra inclinado como el de una caracola puesta con el orificio hacia arriba. La sucesión de los tubos sigue describiendo en esta obra, como en *Generatriu 1*, un giro de 180°. Pero ese giro puede continuarse y dar como fruto estructuras visualmente más complejas y de más acentuada tridimensionalidad. *El molí* (la primera generatriz que se diseña *ex profeso* para un enclave urbano) describe un giro de 270°, acentuando con ello el carácter helicoidal de su forma. Por lo demás, será una obra sencilla, formada por 40 tubos de aluminio (que en la réplica con la que se la sustituye serán de acero inoxidable) unidos por su centro con un eje horizontal.

Progresivamente las generatrices se conciben y formulan en modelos más evolucionados. En *Doble* (1975), que realiza para integrarla

en el edificio de la Fábrica Río de Paterna, los tubos, que no se acoplan a un eje que los una por su centro sino que éste los atraviesa a longitudes progresivas, describen además un giro completo (360º). Si las primeras generatrices presentaban medio giro helicoidal, *Doble* es la primera de gran escala que podríamos calificar como una "generatriz doble". En *Bon dia, llibertat*, que se termina al año siguiente para exponerse en la Bienal de Venecia y que posteriormente se quedó en los jardines de la Fundación Miró de Barcelona, sobresale, sin embargo, la sencillez y limpieza de su estructura, favorecidas por la situación del eje en el punto medio de sus 35 tubos de aluminio exactamente iguales, que, además, no describen un movimiento helicoidal completo pues es de tan solo de 90º.

Unas obras peculiares dentro del grupo de las generatrices de los setenta son las que, en lugar de tener perfiles curvos, presentan perfiles rectos. Este resultado, aparentemente irrelevante, introduce en el proceso de creación de la obra una visión anticipadora de la relación de longitudes de los distintos tubos y su posición final en la obra, que no era preciso observar en las generatrices de perfiles curvos pues el propio principio generador producía el resultado final sin la misma necesidad de pruebas o correcciones. Este subgrupo, al que ya nos referimos en su lugar, se encuentra representado en el género monumental por *Rombes bessons*, realizada entre 1976-77 para la exposición en el Parque Cervantes de Barcelona, lugar donde se quedó definitivamente. Su forma es efectivamente la de dos rombos conformados por ejes individuales y unidos por compartir algunos de sus tubos que se encuentran en posición horizontal.

Las dos últimas realizaciones de la década, *Un sol para Mülheim* (1977-78) y *La força de viure* (1979), ambas en ciudades alemanas, Mülheim y Maguncia respectivamente, son ejemplos de mayor complejidad, en la línea abierta por *Doble*. Una complejidad que es sinónimo de formas más libres, menos regulares y exactas; debido fundamentalmente a las diferentes longitudes de sus tubos, cuyos extremos dibujan una espiral con un diámetro que progresivamente aumenta o disminuye. En el caso de *La força de viure*, la obra más

importante realizada hasta entonces, esta espiral alcanza los 450º, es decir, un movimiento de rotación equivalente a dos y media generatrices simples.

Pero con su indudable importancia y novedad, no todas las obras públicas de los años setenta adoptan estas formas. Cuando esa idea aún no se encontraba suficientemente madura, Alfaro presenta al ya citado concurso internacional de Núremberg en 1971 *Un arbre per a l'any 2000*, que tiene una relación directa con piezas de la segunda mitad de los sesenta, conformadas mediante elementos geométricos simples formando secuencias repetitivas a la vez que sufrían algún tipo de modificación. En este caso se trata de 46 tubos de aluminio macizos, uno de cuyos extremos se encuentran unidos perpendicularmente a la base y van describiendo en la mitad de su longitud un ángulo que evoluciona desde los 90º del primero hasta los 0º del último que es un tubo totalmente recto. La obra describe así un dinamismo helicoidal cuya curva finaliza en el centro con el tubo recto. Otra obra singular entre las llevadas a la escala urbana es *Català Power* (1975-76), realizada en hierro pintado para Bañolas por mediación del Museu del Països Catalans, con una altura de 8 m. aproximadamente. Su carácter es plenamente simbólico y por ello se distingue del resto, cuya relación entre la forma y dedicación expresiva, de existir o conocerse ésta, es arbitraria; mientras que en ésta existe un cierto grado de pertinencia, mitad figurativa, mitad simbólica. Y por último, mencionar una obra de 1975, pero que no alcanzará la escala monumental hasta 1988, nos referimos a *Donant-li voltes*, que significa un nexo de unión entre las estructuras repetitivas de finales de los sesenta y, por supuesto, de los setenta, con las formas geométricas de los ochenta; no es de estrañar por ello que sea retornada para un encargo de la ciudad de Alcoy hace unos años. El criterio de formación sigue siendo en este caso la rotación de los distintos rectángulos que van aumentando de tamaño.

En la evolución de la obra pública de Alfaro el ingreso en la década de los ochenta no representa ningún sustancial cambio en la orientación de los nuevos y numerosos encargos que afrontará en ella.

Existe más bien una continuidad con los hallazgos plásticos de los setenta, consumándose una trayectoria divergente entre el grueso de estas realizaciones y el resto de su investigación tridimensional, aunque en los últimos años la distancia tiende a acortarse. Y no es que desde el principio Alfaro no demostrara con obras como *Simetria asimètrica*, *La Porta de l'Univers* o *Linies al vent II*, por citar ejemplos que se encuentran ubicados en espacios públicos, que alguno de los nuevos caminos no pudieran llevarle también a la escultura pública; pero resulta evidente que sus posibilidades son más restringidas. ¿Por qué prescindir, entonces, de las formas que parten de la generatriz, que han demostrado tanta capacidad para encarar las funciones propias de la escultura pública y que admiten aún nuevos desarrollos?

Tal vez fuera ésta la cuestión que se plantease Alfaro al aceptar los primeros encargos monumentales de la nueva década. En 1980 inaugura tres obras, el *Monument per a Tàrrega* (Tàrrega), *Homenatge a Jaume I* (El Puig) y la del edificio Cuzco IV (Madrid); y comienza a trabajar en la escultura para el Hospital Provincial de Valencia. Son obras que desarrollan los principios de las generatrices anteriores pero que ponen más énfasis en el resultado formal que en la construcción experimental de la obra. Esa imagen final que se persigue con las nuevas generatrices de los ochenta es más espectacular, escenográfica, en algunas ocasiones con apariencias biomórficas, sensuales, y en otras mediante una monumentalidad más contenida y representativa de su función conmemorativa. Son unas obras que tienden a distanciarse de los rigurosos criterios constructivos de un principio para introducir progresivamente una voluntad representativa, las más de las veces por la vía de la analogía, y en algunos casos, incluso, aproximarse a la figuración. Una evolución que no hace otra cosa sino acusar los impulsos e intereses de la nueva etapa. Alfaro, que dió sus primeros pasos a través de la sobria disciplina de la vanguardia constructiva y que había demostrado en sus esculturas una excepcional fidelidad a las estructuras geométricas esenciales, se va a interesar cada vez más por el sentido escenográfico y monumental, unido a un deseo de "sensualidad y

organicismo típicamente mediterráneo" -en palabras de Calvo Serraller-.¹

Distinguimos en este último periodo, en primer lugar, las formas evolucionadas de la generatriz a las que nos hemos referido en el párrafo anterior, realizadas todas ellas en tubo cuadrado. A este grupo pertenecen las citadas de Tárrega, El Puig y Madrid, las tres empezadas en 1979. La última tiene especial interés pues es la primera que presenta una forma eminentemente esbelta, acusadamente perpendicular, una peculiaridad que se acentuará en varias obras posteriores, especialmente en aquellas de marcado carácter conmemorativo o representativo.

No es ese exactamente el caso de la escultura encargada por la Diputación para el Hospital Provincial, pues lo que más destaca en ella es su refinado perfil, muy abierto y alegre. Se trata de una obra original, en la que la posición, inclinación y longitud de los 72 tubos se encuentra muy estudiada y en la que parecen combinarse dos tipos de generatrices, una de aire más bien horizontal (tipo *Atenea*, que se encuentra en el MEAC) con otra más esbelta y propia de este momento; y todo para obtener una imagen pictórica, posiblemente la más pictórica de sus grandes obras.

Más sencillas, en cambio, y guiadas por un principio constructivo más primario son otras obras realizadas en la primera mitad de los ochenta, que guardan una mayor continuidad con la etapa anterior, además de bastantes similitudes entre sí. Así ocurre con la escultura sita junto al Estadio Luis Casanova de Valencia (1981-82), la ubicada en las oficinas centrales de la empresa AWK de Coblenza (1984), otra situada igualmente en un edificio de oficinas en Múnich (1983), la de la plaza de la República de Francfort (1985-86), y la de Tortosa (1986). Tienen en común el conformar una única paraboloides hiperbólica por más que el perfil que dibujan los extremos de los tubos son en unas curvos y en otras rectos, o de un modo en una parte y del opuesto en la otra. Dejando aparte las de Valencia, Coblenza y Tortosa que son bastantes similares, creemos que tienen mayor interés las de Múnich y Francfort, tituladas respectivamente

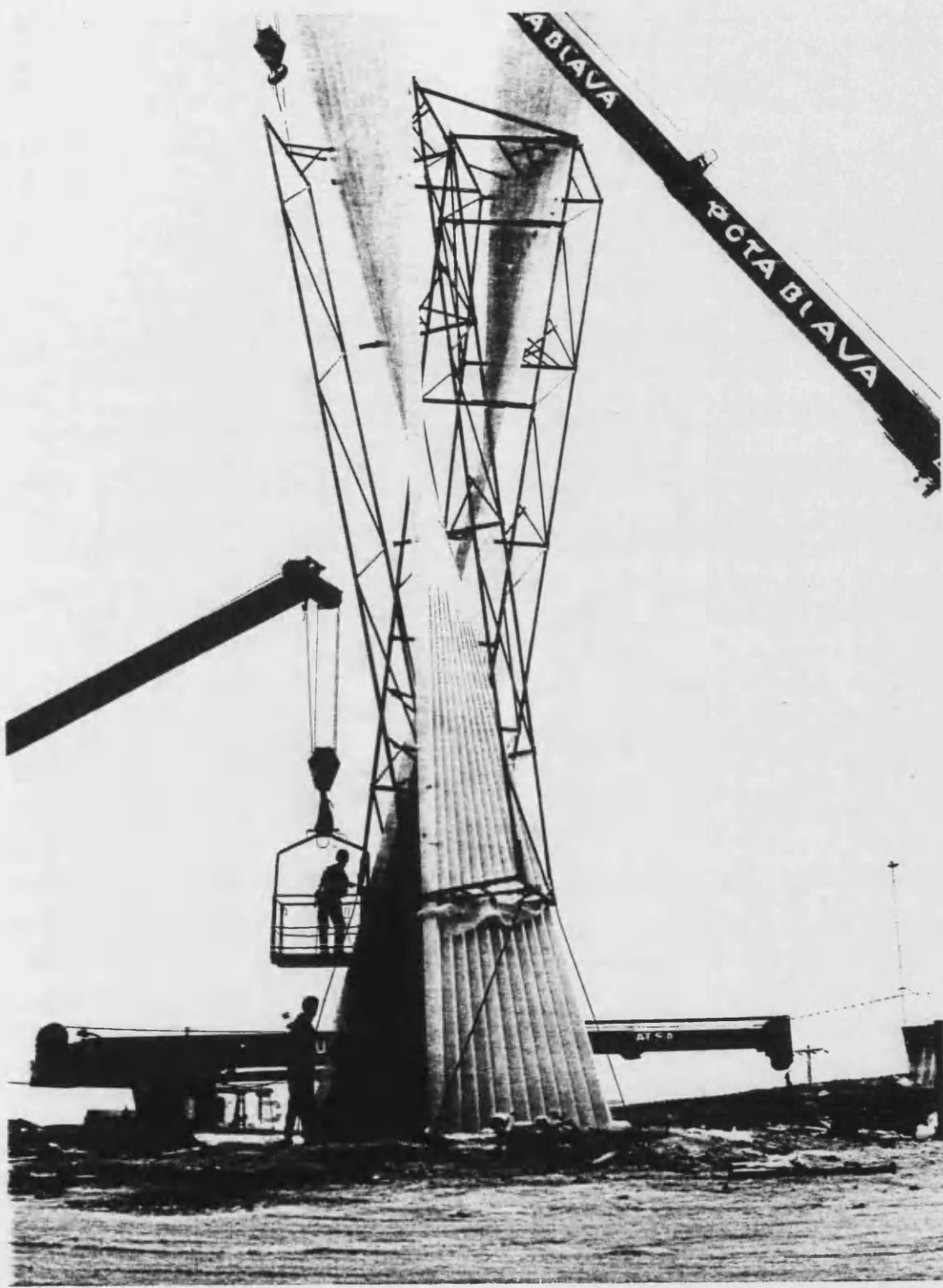
¹ "La Avenida de la Ilustración como intento de integración urbanística del Arte", en *MOPU Informa*, Madrid, MOPU, 1986.

Desenvolupament y *El món*. *El món* parte del mismo principio que las generatrices más antiguas, sólo que en ésta el eje es mucho más largo por estar compuesta por 79 tubos y ello permitió situarla a modo de arco por encima de una pasarela que discurre sobre un pequeño lago artificial. Radica en este detalle el gran efectismo de la obra pues el peatón atraviesa el espacio creado por ella. *Desenvolupament* no juega con esta expansión espacial o arquitectónica, pero presenta un dinamismo y una gran *transformabilidad*, por usar un término de Elena de Bértola.² En su construcción es idéntica a la anterior, pero además de las dimensiones y emplazamiento, esta obra, en lugar de apoyarse en el suelo partiendo de los primeros tubos más perpendiculares que están en cada extremo del eje, se apoya en los centrales que forman la paráboloide, quedando los primeros en posición horizontal.

Junto a éstas de rasgos simples se realizan otras en los años centrales de la década que podríamos denominar "generatrices compuestas", debido a que sus tubos no describen un sólo giro helicoidal de 180° sino dos o tres. Doble es la del *Monument a Europa* (1983-84) sita en la plaza del mismo nombre de Gerona. Y triple es la de *El caragol* (1978, realizada en 1983), una pieza de un ritmo muy acusado que se incrementa al generarse de un eje inclinado. Pero sin lugar a dudas la generatriz más compleja de cuantas se han realizado a gran escala es *Una escultura per a Burgos*, concebida en 1985 y colocada en los Jardines de las Américas de esta ciudad dos años después. Se trata de una obra de una tridimensionalidad desbordante y muy barroca, que se llega hasta los 11 m. de altura con sus 131 tubos de acero inoxidable. Representa, con ese aire biomórfico al que aludíamos con anterioridad, la apoteosis de la generatriz.

En el polo opuesto de las obras sobredichas se hallan otras que no presentan la forma de las generatrices por defecto, ya que los tubos que las componen describen giros de pequeño ángulo. Son estas las obras a las que nos hemos referido en el capítulo anterior calificándolas de esbeltas, gráciles, etc. Están realizadas sustancialmente igual que las

² *El arte cinético*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, cap. 4, pp. 50-62.



anteriores, es decir con tubos cuadrados unidos, pero formando ahora una especie de hoz, o más exactamente por dos haces unidos que forman dos planos ligeramente alabeados. Se trata de *Monument a Ausiàs March* (1977, realizada en 1984), *Som* (1977, realizada en 1988) y *Monument al Mil·lenari de Catalunya* (1989, realizada en 1991). Las diferencias entre ellas nos son muchas; el *Monument a Ausiàs March*, situado en los Jardines del Real de Valencia y el *Monument al Mil·lenari*, ubicado cerca del Aeropuerto de Barcelona, tan sólo se distinguen por la altura diferente a la que se sitúa el eje (colocado a la mitad en la última, y bastante más abajo en la otra) y por que la longitud de los tubos del monumento al poeta valenciano disminuye progresivamente cuanto más inclinada es la posición de los tubos, mientras que en la obra de Barcelona son todos iguales. La obra del Palacio de Justicia de Colonia (*Som*) es muy parecida al *Monument a Ausiàs March*, teniendo como ella los tubos desiguales pero las dos unidades que componen la obra (si tomamos el eje de simetría bilateral) están unidas de forma inversa.

Lo curioso de este subgrupo de obras es que a pesar de haberse ejecutado a mediados y finales de los ochenta, y presentar una concepción del monumento muy madura, propia de la reflexión teórica desplegada por Alfaro en esa década, sus formas son deudoras de investigaciones anteriores; de hecho tanto la de Ausiàs March como la del Palacio de Justicia de Colonia son réplicas agrandadas de piezas datadas en 1977. Pero no todas las realizaciones de la escultura pública de los ochenta muestra esta continuidad con los setenta y este desapego a lo que son los nuevos planteamientos plásticos. Si bien es cierto que no llega a realizarse ninguna obra en piedra,³ sí existen varias que representan otra faceta nueva de su producción: la de obras de carácter estrictamente geométrico inaugurado en los primeros años ochenta. Los ejemplos más claros son *Simetría asimétrica* (1980, realizada en 1982) y *La Porta de*

³ De finales de 1991 data el único proyecto en piedra realizado por Alfaro para un lugar público, que no ha llegado a realizarse. La idea general partía de una ampliación, hasta los ocho metros de altura, de la obra de mármol negro que representa un perfil de Goethe (bastante similar a *Sturm und Drang* de 1989), más siete bloques con formas onduladas alineados a continuación que figurarían los cabellos de Goethe ocultándose y brotando en el suelo. La gran cabeza de Goethe y las dos primeras formas se ubicarían en el ingreso de un centro comercial de Francfort y las restantes a lo largo del gran hall.

l'Univers (1983). *Simetria asimètrica* está formada por un cuadrado infinito en un círculo, aunque con la particularidad que ni el cuadrado ni el círculo son perfectos, ya que el primero presenta uno de sus lados más largo de modo que no se encuentra con el otro, y el círculo está como cortado y abierto. *La Porta de l'Univers* se compone de un cuadrado puesto de pie y un círculo secante a él por el lado superior de forma inclinada. Una variante compleja de esta combinación de puras formas geométricas es *L'Olimp de Weimar* que se instala en un edificio de oficinas de Francfort (aunque la idea es de 1982); aquí aparecen dieciséis círculos concéntricos de acero, en posición abocinada que en sus extremos se abandonan en líneas rectas que bajan al suelo. Este grupo de obras, junto a otra similar a las dos primeras que se encuentra en un instituto de Castellón, tienen cierto parecido con algunas obras de Agam, recuerdo por ejemplo *Super lignes volumes* de 1971, ubicada en el Bosque de Vincennes de París. ⁴

Un párrafo especial merece la obra más impresionante de cuantas ha realizado nuestro autor, tanto por sus dimensiones como por su potente dimensión espacial y escenográfica. Nos referimos, cómo no, a *La Porta de la Il·lustració*, una gran estructura con evidentes connotaciones simbólicas cuyas obras de colocación finalizan en 1990, pero que se gesta en 1984. Se trata sin ningún género de duda de una escultura arquitectónica que, aplicando el término de Javier Maderuelo supone un verdadero "rpto" del espacio urbano en el que se enclava. Pero además de esta dimensión física, la obra contiene un plano cargado de referencias simbólicas fundamentadas en la historia y la cultura: Bernini y las perspectivas barrocas, arco o puerta de la ciudad, el movimiento ilustrado, etc.

Próxima a ésta se encuentra la escultura doble que realiza en 1986 para la estación de Metro de Aluche en Madrid, pues está formada por una serie de secciones de arco que brotan en perpendicular de la superficie del agua de una fuente. Los segmentos de arco van adoptando progresivamente una abertura mayor. La obra se compone de dos

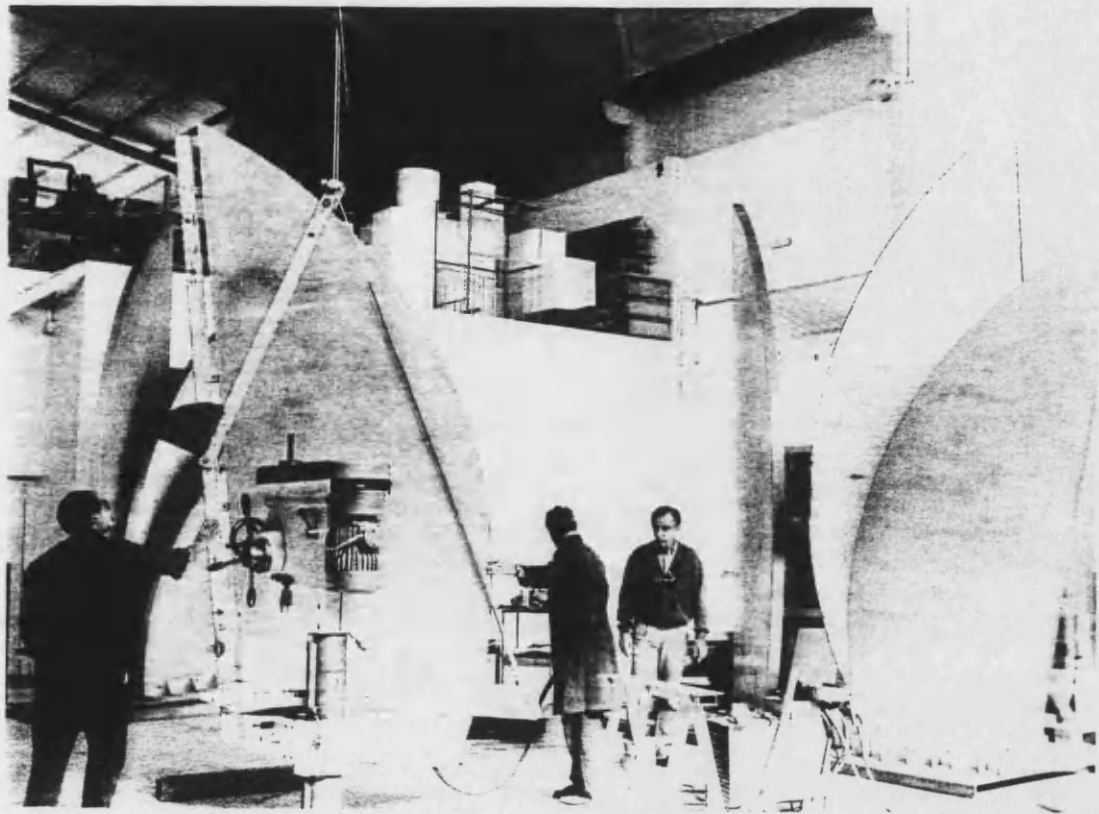
⁴ Vid. POPPER, Frank, *Agam*, Nueva York, 1980.

unidades iguales a cada lado del corredor de las vías. Así, el efecto simbólico se desprende de la misma forma, que alude a las vías del tren.

Y por último, dentro del grupo de obras realizadas en tubo redondo, pero de características más biomórficas, cercanas a formas naturales (viento, olas, pájaros) que hacen recordar *Cosmos 62*, se encuentran *Línies al vent II* y *Línies al vent V*, localizadas respectivamente en el Parque de la Mar y la residencia de los March en Cala Ratjada de Palma de Mallorca.⁵ Ambas, pese a su muy diferente construcción, se encuentran muy próximas a algunas planchas de los primeros años sesenta, seguramente por el objetivo común de conseguir una integración en el espacio natural.

Pero existe un contacto de mayor interés entre aquellas piezas de los sesenta y las últimas obras monumentales de Alfaro: el uso de la plancha. La escultura realizada en los ochenta presenta un nuevo lenguaje junto al del mármol y la varilla basado en el plano y sus perfiles. Ya vimos que las diferencias en la forma de unas y otras obras es importante pues ahora las planchas se someten a un criterio constructivo con el objeto de obtener unos volúmenes predeterminados. Aplicando este nuevo lenguaje se han realizado las ocho esculturas para el edificio promovido por el Banco Santander en Nueva York y la *Columna olímpica* junto a la Torre Mapfre en la Villa Olímpica de Barcelona. La *Columna olímpica* (1992) puede considerarse como una variación a partir de las *Columnas de Venus* datadas en 1988 en la que la forma de las secciones de plancha no son secciones de círculo sino triángulos rectángulos formando dientes; y recuerda también a la *Columna sin fin* (1937) de Brancusi. La realización técnica de estas obras ha supuesto un reto importante ya que han debido aplicarse nuevos procedimientos como la construcción en hueco de las distintas unidades de plancha o la solución satisfactoria de nuevos problemas de estabilidad.

⁵ La inclusión en esta parte de *Línies al vent V* resulta problemática pues, aunque realizada expresamente en gran formato para el exterior de la mencionada casa (cumpliendo así el requisito del tamaño, el segundo de los formulados en el primer capítulo de esta parte), sólo con dificultad podemos considerar esa ubicación como lugar público, o accesible al menos desde el exterior.



Una especial complejidad tuvo el diseño definitivo de las esculturas para coronar el rascacielos neoyorquino. El encargo tuvo lugar en 1991 en forma de una escultura para el gran hall de ingreso, pero Alfaro hizo la contrapropuesta, ciertamente atrevida, de realizar unos remates decorativos para el exterior del edificio. La propuesta fue aceptada por los arquitectos y el banco. Alfaro comienza a trabajar partiendo de unos primeros dibujos alrededor del logotipo de la entidad que representa una especie de pevetero encendido con dos llamas. La idea en un principio es que las esculturas tengan cierto sentido representativo, que se aproximen a una imagen de marca a varios cientos de metros de altura. Pero en la fase de elaboración las llamas van transformándose en una especie de velas o, mejor, en las tres hojas de una palmeta clásica muy simplificada. De este modo la ambigüedad semántica o polisemia de la imagen se convierte en su elemento nuclear que genera su atractivo y fino poder evocador, tanto de la antigüedad griega cuyas palmetas culminaban las pilastras o estelas funerarias, como de los aires decó tan bien representados en algunos rascacielos pioneros en esa misma gran manzana. Así, tras un largo periodo de deliberado ahistoricismo moderno, también a la escultura pública llega la nostalgia de su contrario: la reivindicación de la memoria colectiva expresada en la tradición de la cultura y el arte. Aunque este nuevo impulso suponga, como en este caso, una renuncia de la apreciada auto-referencialidad de la escultura para devenir en un elemento ornamental e identificador de la arquitectura, mediante evocaciones historicistas.

BIBLIOGRAFIA

•

1

Bibliografía general

1.1. Historia, teoría y técnica de la escultura contemporánea

AA.VV., *Art Into Life. Russian Constructivism, 1914-1932*, Nueva York, Rizzoli, 1990.

AA.VV., *Constructivismo*, Madrid, Alberto Corazón, 1973.

AA.VV., *De Stijl: 1917-1931. Visiones de Utopía*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

AA.VV., *La Escultura. La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX*, Barcelona, Skira/Carroggio, 1986.

AA.VV., *L'Expo 58 et le Style Atome*, Bruselas, Editions Magic-Strip, 1983.

ALBRECHT, Haus Joaquim, *Escultura en el siglo XX*, Barcelona, Blume, 1981.

AGUILERA CERNI, Vicente, dir., *Diccionario de arte moderno. Conceptos, ideas, tendencias*, Valencia, Fernando Torres, 1979.

ARACIL, Alfredo y RODRIGUEZ, Delfín, *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*, Madrid, Istmo, 1982.

ARNASON, H.H., *Historia del Arte Moderno*, Barcelona, Daimon-Manuel Tamayo, 1972.

ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Madrid, Alianza Editorial, 1979.

Art minimal I. De la ligne au parallélepède, cat. exp., Burdeos, CAPC-Musée d'art contemporain, 1985.

Art Minimal II. De la surface au plan, cat. exp., Burdeos, CAPC-Musée d'art contemporain, 1986.

- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- BANN, Stephen, ed., *The tradition of Constructivism*, Nueva York, Viking, 1974.
- BARAÑANO LETAMENDIA, Kosme M^a de, "El concepto de Espacio en la Filosofía y la Plástica del siglo XX", *Kobie* (Serie Bellas Artes), 1, Bilbao, 1983, pp. 137-224.
- BARRETT, Cyril, *Op Art*, Londres, Studio Vista, 1970.
- BATTCKOCK, Gregory, *Minimal Art. A Critical Anthology*, Nueva York, F.P. Dutton, 1968.
- BAUDRY, Marie-Thérèse; BOZO, M. Domenique, et al., *La sculpture. Méthode et vocabulaire*, París, Imprimerie Nationale, 1978.
- BEARDSLEY, John, *Art in Public Places*, Washington, 1981.
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XX, 1988.
- BERTOLA, Elena de, *El arte cinético. El movimiento y la transformación: análisis perceptivo y funcional*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- BILL, Max, "El pensamiento matemático en el arte de nuestro tiempo", *Ver y estimar*, Buenos Aires, mayo 1950, pp. 1-7.
- BLOK, Cor, *Historia del Arte Abstracto (1900-1960)*, Madrid, Cátedra, 1982.
- BRION, Marcel, "Aspects d'une esthétique nouvelle de la sculpture", *Revue d'Esthétique*, 4, París, octubre-diciembre, 1954, pp. 337-345.
- BÜRGE, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
- BURNHAN, Jack, *Beyond Modern Sculpture. The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*, Nueva York, Braziller, 1968.
- CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989.
- CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Imágenes de lo insignificante. El destino*

histórico de las vanguardias en el Arte Contemporáneo, Madrid, Taurus, 1987.

_____ "Fragmentos, ruinas, desplazamientos: La expansión de la escultura en el arte contemporáneo", en *La senda extraviada del arte. Ensayos sobre lo excéntrico en las vanguardias*, Madrid. Mondadori, 1992, pp. 35-48.

CASSOU, Jean, *Panorama de las artes plásticas contemporáneas*, Madrid Guadarrama, 1961.

CIRICI PELLICER, Alexandre, "Plástica europea de 1945 a 1960", *Revista de la Universidad de Madrid*, IX, 33, Madrid, 1960, pp. 163-194.
_____ *Art i Societat*, Barcelona, Edicions 62, 1964.

CIRLOT, Juan Eduardo, *La escultura del siglo XX*, Barcelona, Omega, 1956.

_____ *Arte contemporáneo*, Barcelona, 1958.

_____ *La pintura contemporánea*, Barcelona, Seix Barral, 1963.

_____ *Nuevas tendencias pictóricas (1955-1965)*, Barcelona, Seix Barral, 1965.

_____ *Arte del siglo XX*, Barcelona, Labor, 1972.

CLERIN, Philippe, *La sculpture, toutes les techniques*, París, Dessain et Tolra, 1987.

COMBALIA, Victoria, ed., *El descrédito de las vanguardias*, Barcelona, Blume, 1980.

COMPTON, Michael, *Optical and Kinetic Art*, Londres, Tate Gallery, 1967.

CORREDOR-MATHEOS, José, *La escultura contemporánea*, Barcelona, 1969.

CRISPOLTI, E., *L'Informale. Storia e poetica*, Roma, 1971, 5 vol.

DABROWSKI, Magdalena, *Contrastes de forma. Abstracción geométrica, 1910-1980*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

DAVAL, Jean Luc, *Histoire de la peinture abstraite*, París, Fernand Hazan, 1988.

DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1979.

DORFLES, Gillo, *El devenir de las artes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.

_____ *Últimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, Labor, 1976.

- ELSEN, Albert E., *Origins of Modern Sculpture. Pioneers and Premises*, Nueva York, Braziller, 1974.
- FOSTER, Hal, et al., "Sculpture after the Fall", en AA.VV., *Connections*, Pensilvania, Institute of Contemporary Art, 1983.
 _____ *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985.
- FUSTER, Joan, *El descrédito de la realidad*, Barcelona, Seix-Barral, 1957.
- GIEDION-WELCKER, Carola, *Contemporary Sculpture. An Evolution in Volume and Space*, Nueva York, George Wittenborn, 1960.
- GODWATER, Robert, *What is Modern Sculpture?*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1969.
 _____ *Primitivism in Modern Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.
- GONZALEZ GARCIA, Angel; CALVO SERRALER, Francisco y MARCHAN FIZ, Simón, *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, Madrid, Turner, 1979.
- HAMMACHER, Abraham Maria, *The Evolution of Modern Sculpture: Tradition and Innovation*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1969.
- HOFMANN, Werner, *La escultura del siglo XX*, Barcelona, Seix Barral, 1960.
- KRAUSS, Rosalind E., *Passages in Modern Sculpture*, Londres, Thames and Hudson, 1977.
 _____ *Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1985.
 _____ "Echelle/monumentalité. Modernisme/postmodernisme. La ruse de Brancusi", en cat. exp. *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, París, Centre Georges Pompidou, 1986, pp. 246-253.
- KULTERMANN, Udo, *The New Sculpture: Environments and Assemblages*, Nueva York, Frederick A. Praeger, 1968.
- LAUDE, Jean, "Vingt ans de sculpture", *Revue d'Esthétique*, París, octubre-diciembre 1967, pp. 405-419.
- LIPPARD, Lucy, *Six Years, The Dematerialization of the Art Object*,

Londres, Studio Vista, 1973.

LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, Madrid, Alianza, 1988.

LUCIE-SMITH, Eduard, *Movimientos en el arte desde 1945*, Buenos Aires, Emecé, 1979.

_____ *El Arte hoy*, Madrid, Cátedra, 1983.

Lumière et Mouvement, [cat. exp.], París, Musée d'Art Moderne de la Ville de París, 1967.

LYNTON, Norbert, *Historia del arte moderno*, Barcelona, Destino, 1988.

LLAVERIA, i ARASA, Joan, "La nueva escultura urbana, una encrucijada de modernidad. El caso de la Défense de París", *Cimal*, 38, julio 1990, pp. 73-79.

MADERUELO, Javier, *El espacio raptado*, Madrid, Mondadori, 1990.

MAILLARD, Robert, dir., *Nouveau dictionnaire de la sculpture moderne*, París, Hazan, 1970.

MALINA, Frank J., ed., *Kinetic Art: Theorie and practice*, Nueva York, Doven, 1974.

MARCHAN FIZ, Simón, "El arte 'óptico' y la estética de la visibilidad", *Revista de Ideas Estéticas*, 107, Madrid, julio-septiembre, 1969, pp. 27-49

_____ "Le bateau ivre: Para una genealogía de la sensibilidad postmoderna", *Revista de Occidente*, 42, Madrid, noviembre 1984, pp. 7-28.

_____ *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1986.

MASINI, Lara-Vinca, *Arte contemporanea. La linea dell'unicità*, Florencia, Giunti, 1989, 2 vol.

MATEOS, José, *Pintura y Escultura del siglo XX*, Barcelona, Sopena, 1979.

MENNA, Filiberto, *La linia analitica dell'Arte Moderna*, Turín, Einandi, 1983.

MILLS, J.W., *The technique of Sculpture*, Londres, B.T. Batsford Limited, 1976.

MOSCATO ESPOSITO, Liliana, "La scultura è noiosa", *Op. Cit.*, 76, septiembre, 1989, pp. 46-56.

MOULIN, Raymonde, "Art et société industrielle capitaliste. L'un et le

multiple", *Revue française de Sociologie*, X, París, 1969, pp. 687-702.

NICOLLE, Jacques, "Questions relatives à la symétrie", *Jahrbuch für Asthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XIV, 1, Bonn, 1969, pp. 8-54.

OLIVARES, Rosa, "La escultura. Una tercera vía para el arte", *Lápiz*, 44, Madrid, octubre 1987, pp. 42-51.

OSBORNE, Harold, dir., *Guía del arte del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.

Painting and Sculpture of a Decade, 54-64, [cat. exp.], Londres, Tate Gallery, 1964.

París 1930. Arte Abstracto-Arte Concreto/Cercle et Carré, cat. exp., Valencia, IVAM, 1990.

PLEYNET, Marcelin, *L'Art Abstrait: 1970-1987*, París, Maeght, 1988.

POPPER, Frank, *Naissance de l'art cinétique*, París, Gauthier-Villars, 1967.
_____ *L'art cinétique*, París, Gauthier-Villars, 1970.

Qu'est-ce que la sculpture moderne?, cat. exp., París, Centre Georges Pompidou, 1986.

READ, Herbert, *The Art of Sculpture*, Londres, Faber and Faber, 1956.

_____ *La escultura moderna*, México, Hermes, 1966.

_____ "La ambigüedad de la moderna escultura", en *Carta a un Joven Pintor*, Buenos Aires, Siglo XX, 1976, pp. 144-158.

RICKEY, George, *Constructivism. Origins and Evolution*, Nueva York, Georges Braziller, 1967; y Londres, Studio Vista, 1967.

ROGERS, L.R., *Sculpture*, Londres, Oxford University Press, 1969.

ROSENTHAL, Nan, "La escultura en la tradición constructivista", en cat. exp., *Un siglo de escultura moderna. La colección de Patsy y Raimond Nasher*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 73-97.

RUBERT DE VENTOS, Xavier, *De la modernidad*, Barcelona, Península, 1980.

- RUDEL, Jean, *Técnica de la escultura*, México, F.C.E., 1986.
- SEDLMAYR, Haus, *La revolución del arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990.
- SELZ, Jean, *La escultura moderna, orígenes y evolución*, Barcelona, Ecco, 1964.
- SELZ, Peter, ed., *Directions in Kinetic Sculpture*, California, 1966.
- SEUPHOR, Michel, *La sculpture de ce siècle*, Neuchatel, Griffon, 1959.
 _____ *La sculpture de ce siècle. Dictionnaire de la Sculpture moderne*, París, Fernand Hasan, 1960.
- STANGOS, Nikos (comp.), *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza, 1986.
- STEINER, George, *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1991.
- SUREDA, Joan y GUASCH, Ana M^a, *La trama de lo moderno*, Madrid, Akal, 1987.
- THOMAS, Karin, *Hasta hoy. Estilos de las artes plásticas en el siglo XX*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988.
- TRIER, Eduard, *Form and Space. Sculpture of the Twentieth Century*, Nueva York, Frederick A. Praeger, 1962.
- TUCKER, William, *The Language of Sculpture*, Londres, Thames and Hudson, 1974.
- WALKER, John, *El arte después del Pop*, Barcelona, Labor, 1972.
- WINGLER, H. M., *La Bauhaus, Weimar, Dessau y Berlín desde 1919 a 1933*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
 _____ *Las Escuelas de Arte de vanguardia 1900-1933*, Madrid, Taurus, 1980.
- WITTKOWER, Rudolf, *La escultura. Procesos y principios*, Madrid, Alianza, 1980.
- ZANINI, Walter, *Tendencias da escultura moderna*, Sao Paulo, Cultrix, 1980.

1.2. Arte español, especialmente de los años cincuenta y sesenta

AA. VV., *El arte abstracto y sus problemas*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1956.

AA.VV., *España en la crisis del arte europeo*, Madrid, 1968.

AA.VV., *Perspectiva del arte español contemporáneo*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1975.

AA.VV., *Un siglo de arte español*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1956.

AGUILERA CERNI, Vicente, "Nuevo arte valenciano", *Revista de Actualidades, Artes y Letras*, 383, Barcelona, 15 agosto 1959, p. 15.

_____ "La sculpture abstraite espagnole", *Aujourd'hui. Art et architecture*, 24, diciembre 1959.

_____ "La nuova scultura spagnola", *La Biennale di Venezia*, 40, Venecia, julio-septiembre 1960, pp. 27 y 30-31.

_____ "Arte normativo español. Primera pancarta de un movimiento", *Cuadernos de Arte y Pensamiento*, 4, Madrid, noviembre 1960.

_____ "Las ausencias de la actual pintura valenciana", *Suma y sigue*, Valencia, marzo 1966, pp. 8-15.

_____ *Panorama del nuevo arte español*, Madrid, Guadarrama, 1966.

_____ *El arte impugnado*, Madrid, Edicusa, 1969.

_____ *Iniciación al arte español de postguerra*, Barcelona, Península, 1970.

_____ *Posibilidad e imposibilidad del arte*, Valencia, Fernando Torres, 1973.

_____ *La Postguerra. Documentos y testimonios*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1975, 2 vol.

_____ *Arte y compromiso histórico (Sobre el caso español)*, Valencia, Fernando Torres, 1976.

_____ *Textos, pretextos y notas: escritos escogidos, 1953-1987*, Valencia, Ayuntamiento, 1987, 3 t.

_____ et al. *El arte en la sociedad contemporánea*, Valencia, 1974.

AGUIRRE, Juan Antonio, *Arte Ultimo. La Nueva generación en la escena española*, Madrid, 1969.

_____ "Arte geométrico en España", *Bellas Artes*, 58, Madrid, 4º trimestre 1977, pp. 35-40.

- ALCOLEA, Santiago, *Escultura española*, Barcelona, Polígrafa, 1969.
- ALVAREZ MARTINEZ, M^a Soledad, *Escultores Contemporáneos de Guipúzcoa, 1930-1980*, San Sebastián, Caja Provincial de Ahorros de Guipúzcoa, 1983, 2 V.
- AREAN GONZALEZ, Carlos Antonio, *Veinte años de pintura de vanguardia en España*, Madrid, Editora Nacional, 1961.
- _____ "La escultopintura no imitativa en España", *Hogar y Arquitectura*, 48, Madrid, septiembre-octubre 1963.
- _____ *Escultura actual en España. Tendencias no imitativas*, Madrid, Publicaciones El Duero, 1967.
- _____ "El arte en España y Portugal durante el siglo actual", en Huyghe, René, dir., *El arte y el hombre*, vol. III Barcelona, Planeta, 1967, pp. 470-489.
- _____ "La escultura abstracta en España", *Tercer Programa de Radio Nacional*, 9, Madrid, junio 1968, pp. 125-145.
- _____ *1971. Balance del arte joven en España*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1971.
- _____ *Treinta años de arte español (1943-1972)*, Madrid, Guadarrama, 1972.
- _____ "Los nuevos precursores de la escultura imitativa", *Bellas Artes*, 32, Madrid, abril 1974, pp. 13-18.
- L'avantguardia de l'escultura catalana*, cat. exp., Palma de Mallorca, Conselleria de Cultura, Educació i Esports, 1990.
- AZCARATE Y RISTORI, José María de, *Panorama del arte español del siglo XX*, Madrid, U.N.E.D., 1978.
- BARROSO VILLAR, Julia, *Grupos de pintura y grabado en España, 1939-1969*, Oviedo, Universidad, 1979.
- BAYARRI, Xusep María, *Istoria [sic] de la Pintura Valenciana [sic]*, Valencia, 1968.
- _____ *Istoria [sic] de la Esqultura [sic] Valenciana [sic]*, Valencia, 1969.
- BLASCO CARRASCOSA, Juan Angel et al., *Plástica Valenciana Contemporánea*, Valencia, Promociones Culturales del País Valenciano, 1986.
- BONET CORREA, Antonio, coord., *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981.
- BONET, Juan Manuel, "El arte abstracto español (1920-1960)" en Blok, C., *Historia del Arte Abstracto (1900-1960)*, Madrid, Cátedra 1982, pp. 247-299.

- BORRAS, M^a Luisa, "L'escultura catalana de la postguerra", cat. exp. *L'avantguarda de l'escultura catalana*, Govern Balear/Generalitat de Catalunya, 1990, pp. 52-60.
- BOZAL FERNANDEZ, Valeriano, "La situación económica de nuestra escultura", *Artes*, 71, Madrid, octubre 1965, pp. 3-8.
- _____ "Constructivismo y realismo", *Artes*, 74, Madrid, marzo 1966, pp. 7-12.
- _____ *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966.
- _____ "El arte 'óptico' y la estética de la visibilidad", *Revista de Ideas Estéticas*, 107, Madrid, 1969.
- _____ *Arte de vanguardia. Un nuevo lenguaje*, Madrid, Cuadernos para el dialogo, 1970.
- _____ *El lenguaje artístico*, Barcelona, Ediciones Península, 1970.
- _____ *Historia del arte en España*, Madrid, Istmo, 1972, 2 vol.
- _____ "La imagen de la posguerra" y "Para hablar del realismo no hay que hablar de realismo", en A.A.V.V., *España. Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pp. 83-110 y 111-135.
- _____ *El arte del siglo XX*, Madrid, 1978, 3 vol.
- _____ y LLORENS, Tomàs, "Introducción", en AA. VV., *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pp. XI-XX.
- _____ *Pintura y escultura española del siglo XX (1939-1990)*, Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *España, medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*, Madrid, Fundación Santillana/Ministerio de Cultura, 1985, 2 vol.
- _____ *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- _____ *Enciclopedia del Arte Español del siglo XX*, Madrid, Mondadori, 1991-92, 2 vol.
- _____ y GONZALEZ GARCIA, A., *Crónica de la pintura española de postguerra. 1940-1960*, cat. exp., Madrid, Galería Multitud, 1976.
- _____ *Escultura española actual: una generación para un fin de siglo*, Madrid, Fundación Lugar C, 1992.
- CAMON AZNAR, José, *XXV Años de arte español*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1964.
- CAMPOY, Antonio Manuel, *Diccionario crítico de arte español contemporáneo*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973.
- CASTRO ARINES, José de, *Arte abstracto*, Madrid, 1962.

CATALA GORGUES, Miguel Angel, *100 Años de Pintura, Escultura y Grabado valencianos, 1878-1978*, Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1978.

CIRICI PELLICER, Alexandre, "Plástica europea 1945 a 1960", *Revista de la Universidad de Madrid*, 1960, pp. 163-194.

_____ *L'Escultura catalana*, Palma de Mallorca, Moll, 1957.

_____ *La pintura catalana*, Palma de Mallorca, Moll, 1959.

_____ "La escultura catalana en 1964", *Suma y sigue*, 5-6, Valencia, octubre-marzo 1964, pp. 22-24.

_____ "L'escultura valenciana actual", *Suma y sigue*, Valencia, marzo 1966, pp. 35-36.

_____ "The Art of Spain from 1945 to 1965", en Grohmann, Will, *Art of Our time*, Londres, Thames and Hudson, 1966, pp. 162-164 y 173-181.

_____ *L'Art Català Contemporani*, Barcelona, Edicions 62, 1970.

_____ *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

CIRLOT, Juan Eduardo, *El arte otro. Informalismo en la escultura y pintura recientes*, Barcelona, Seix y Barral, 1957.

_____ *Informalismo*, Barcelona, Omega, 1959.

_____ *La pintura catalana contemporánea*, Barcelona, Omega, 1961.

_____ ALCOLEA y GUDIOL, *Historia de la pintura en Cataluña*, Madrid, Tecnos.

CIRLOT, Lourdes, *La pintura informal en Cataluña, 1951-1970*, Barcelona, Anthropos, 1983.

_____ *El grupo "Dau al Set"*, Madrid, Cátedra, 1986.

CONDE, Manuel, "Grupos plásticos de vanguardia en España. Constructivistas Españoles", en cat. exp. *Constructivistas Españoles*, Madrid, Ayuntamiento, 1987, pp. 25-28.

Constructivistas españoles, cat. exp., Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 1987.

CRESPO, Angel, "El arte en el Madrid de los años 60", en cat. exp. *Madrid. El arte de los 60*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1990, pp. 67-74.

CHAVARRI, Raúl, *La pintura actual española*, Madrid, Ibérico Europea, 1973.

Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años 50 en Madrid, cat. exp., Madrid, Comunidad de Madrid, 1991, pp. 311.

DYCKES, William, "A Survey of Spanish Sculpture", en *Contemporary Spanish Art*, Nueva York, The Art Digest, 1975, pp. 70-112.

- FIGUEROLA FERRETTI, Luis, "La pintura española en el siglo XX (1934-1967)", *Tercer Programa de Radio Nacional*, 9, Madrid, junio 1968, pp. 183-195.
- GAMEZ OLAYA, Carlos, "Kitsch i escultura monumental a València", *L'Espill*, 13-14, Valencia, primavera-verano 1982, pp. 119-132.
- GARCIA CERVERA, Vicente, "Recapitulación de la actividad artística en Valencia", *Suma y sigue*, 1, Valencia, 1967.
- _____ "Entre la crisi econòmica i la generació dels vuitantes", en cat. exp. *30 Artistes valencians*, Valencia, Ayuntamiento, 1981, pp. [21-28].
- GARCIA GARCIA, Manuel, "Tiempo de escultura", *Batlia*, 6, Valencia, primavera-verano 1987, pp. 61-66.
- GARCIA-VIÑO, Manuel, *Pintura española neofigurativa*, Madrid, Guadarrama, 1968.
- GARIN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María, *Historia del Arte de Valencia*, Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1978.
- GARNERIA, José, "La vanguardia artística en el País Valenciano", *Artes Plásticas*, 12, Barcelona, noviembre 1976, pp. 46-50.
- _____ "Arte contemporáneo en el País Valenciano", *Artes Plásticas*, 33-34, Barcelona, noviembre-diciembre 1979, pp. 19-30.
- _____ "La dècada dels seixantes", en cat. exp. *30 Artistes valencians*, València, Ayuntamiento, 1981, pp. [14-20].
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *La pintura española del medio siglo*, Barcelona, Omega, 1952.
- _____ *Escultura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957.
- _____ *Arte del siglo XX*, vol. XXII de *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, Madrid, Plus Ultra, 1958.
- _____ *Formas de escultura contemporánea*, Madrid, Aguado, 1966.
- _____ *El hierro en el arte español. Formas de la escultura contemporánea*, 1966, Madrid.
- _____ *Pintura española del siglo XX*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1971.
- _____ *La pintura española del siglo XX*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1970.
- _____ *75 años de escultura española*, Madrid, 1975.
- GIL, Julián, "Breve historia del constructivismo en España", en cat. exp. *Constructivistas españoles*, Madrid, Ayuntamiento, 1987, pp. 119-152.

- GIL SALINAS, Rafael, "Dos décadas de arte valenciano (1969-1978) a través de los 'Salones de Marzo'", *Címal*, 30, Valencia, 1986, pp. 71-78.
- Grupo Parpalló, 1956-1961*, cat. exp., Valencia, Sala Parpalló/Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1990, pp. 245.
- GUASCH, Ana María, *Arte e ideología en el País Vasco (1940-1980). Un modelo de análisis sociológico de la práctica pictórica contemporánea*, Madrid, Akal, 1985.
- HERNANDO CARRASCO, Javier, "Dinámica del arte normativo en España", *Goya*, 190, Madrid, enero-febrero 1986, pp. 208-218.
- JARDI, Enric, ed. *L'Art català contemporani*, Barcelona, Edicions Proa/Aymà Editora, 1972.
- JULIAN, Inmaculada, *El arte cinético en España*, Madrid, Cátedra, 1986.
- _____ *Les avantguardes pictòriques a Catalunya al segle XX*, Sant Cugat del Vallès, Els llibres de la frontera, 1986.
- _____ "El Equipo 57", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, VIII, Zaragoza, 1982, pp. 42-53.
- LAIGLESIA, Juan Fernando de, "Categorías estéticas de la escultura española actual", *Tekné*, 2, Barcelona, 1986, pp. 27-47.
- LARCO, Jorge, *La pintura española moderna y contemporánea*, Madrid, Castilla, 1964.
- LLORENS, Tomàs, "Realismo y arte comprometido", *Suma y sigue*, 4, Valencia, julio-agosto 1963, pp. 12-16.
- _____ "Problemes i tendències de la pintura valenciana actual", *Suma y Sigue*, Valencia, marzo 1966, pp. 16-32.
- _____ "El desarrollo actual de las artes visuales en Valencia", *Hogar y Arquitectura*, 72, Madrid, septiembre-octubre 1967, pp. 49-76.
- _____ "La politització de la pintura valenciana. Una meditació personal", en cat. exp. *1ª Mostra Internacional d'Art. Homenatge a Joan Miró*, Granollers, Centro de Iniciativas y Turismo, 1971, pp. 100-105.
- _____ "La pintura valenciana actual", en cat. exp. *Arte Actual Valenciano*, Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo, 1972.
- _____ "Art in Valencia", en DYCKES, W., ed., *Contemporary Spanish Art*, Nueva York, The Art Digest, 1975, pp. 126-131.
- _____ "Vanguardia y política en la dictadura franquista: los años sesenta", en AA.VV., *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pp. 136-167.

Madrid: el arte de los 60, cat. exp., Madrid, Comunidad de Madrid, 1990.

MARCHAN FIZ, Simón, "Los años setenta entre los 'nuevos medios' y la recuperación pictórica, en AA.VV., *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pp. 168-189. Ahora en cat. exp. *23 Artistas. Madrid años 70*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1991, pp. 37-59.

MARIN MEDINA, José, "El gran momento de la escultura española", *Bellas Artes*, 51, Madrid, 1976.

_____ *La escultura española contemporánea (1800-1978). Historia y evolución crítica*, Madrid, Edarcón, 1978.

_____ "España, escultura multiplicada", en cat. exp. *España, escultura multiplicada*, Madrid, Ministerio Asuntos Exteriores/Ministerio de Cultura, 1985.

_____ "Escultores constructivistas", en cat. exp. *Constructivistas españoles*, Madrid, Ayuntamiento, 1987, pp. 101-118.

MARIN VIADEL, Ricardo, *El realismo social en la plástica valenciana (1964-1975)*, Valencia, Universidad/Nau Llibres, 1981.

MARRODAN, Miguel Angel, *La escultura vasca*, Bilbao, la Gran Enciclopedia Vasca, 1979-1983.

MIRALLES, Francesc, *L'època de les avanguardes, 1917-1970*, Vol. VIII de *Historia de l'art català*, Barcelona, Edicions 62, 1983.

MON, Fernando, "Tríptico de la escultura española contemporánea", *Bellas Artes*, 55, Madrid, 1977.

MORALES Y MARIN, José Luis, "Sobre la pintura constructivista en España", en cat. exp. *Constructivistas españoles*, Madrid, Ayuntamiento, 1987, pp. 71-99.

MORATO, María Elena, "Panorámica de la escultura catalana del siglo XX", *Artes Plásticas*, 49, Barcelona, 1981, pp. 28-30.

MORENO GALVAN, José M^a, *Introducción a la pintura española actual*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1959.

_____ "La idea que generalmente ...", en cat. exp. *V Salón Internacional de Marzo*, Valencia, Ayuntamiento, 1964.

_____ *Autocrítica del Arte*, Madrid, Península, 1965.

_____ *Pintura española. La última vanguardia*, Madrid, Magius, 1969.

MUÑOZ IBAÑEZ, Manuel, *La Pintura contemporánea del País Valenciano, 1900-1977*, Valencia, Prometeo, 1977. (2^a edición revisada y ampliada, 1981).

- NIETO ALCAIDE, Víctor Manuel, "Hacia un arte constructivo", *Síntesis*, 1, Madrid, 1962, pp. 46-51.
- _____ "Apuntes de los cuadernos de la Memoria (Madrid, 1963-1964)", en cat. exp. *Madrid. El arte de los 60*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1990, pp. 75-85.
- _____ "Sobre el arte que se hizo en los cincuenta: Entre la modernidad y la vanguardia", en cat. exp. *Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años 50 en Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1991, pp. 42-91.
- PARDO CANALIS, Enrique, "Escultura española de un siglo", en cat. exp. *Un siglo de Arte español (1856-1956)*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1956.
- PATUEL, Pascual, "Pintura espacialista valenciana", *Goya*, 223-224, Madrid, julio-octubre 1991, pp. 43-48.
- PEREZ REYES, Carlos, *Escultura canaria contemporánea (1918-1978)*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1984, pp. 724.
- PEREZ VILLEN, Angel Luis, *Equipo 57*, Córdoba, Diputación Provincial, 1984.
- PICO, Josep, Ed., *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988.
- POPOVICI, Cirilo, "Introducción a la pintura abstracta española", *Tercer Programa de Radio Nacional*, 9, Madrid, junio 1968, pp. 197-206.
- RAFOLS, Josep Francesc, dir., *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña*, Barcelona, Millá, 1951-54, 2 V.
- RAMIREZ, Pablo, "Antiacademicisme i avantguarda en la pràctica valenciana de la dècada dels cinquantes", en cat. exp. *30 artistes valencians*, Valencia, Ayuntamiento, 1981, pp. [7-13].
- _____ "El Grupo Parpalló, una aproximación", en cat. exp. *Grupo Parpalló, 1956-1961*, Valencia, Sala Parpalló/Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1990, pp. 17-68.
- REAL ALARCON, Manuel, *Historia de los libros de Oro de las tertulias de pintores y escultores valencianos*, Valencia, Ayuntamiento, 1985.
- RODRIGUEZ AGUILERA, Cesáreo, *Antología española de arte contemporáneo*, Barcelona, Ediciones Barcelona, 1955.
- _____ *Crónica de arte contemporáneo*, Barcelona, Ariel, 1972.
- _____ *L'art català contemporani*, Barcelona, Ediciones del Cotal, 1982.

- _____ *Arte moderno en Cataluña*, Barcelona, Planeta, 1986.
- ROIG, Alfons, *Art viu del nostre temps*, Valencia, Diputació Provincial, 1982.
- SAMBRICIO, Carlos; PORTELA, Francisco y TORRALBA, Federico, *El siglo XX*, vol. VI de BUENDIA, R., dir., *Historia del Arte Hispánico*, Madrid, Alhambra, 1980.
- SANCHEZ-GIJON, Antonio, "Arte con norma moral: Normativismo. Entrevista con Vicente Aguilera Cerni", *Levante*, Valencia, 12 marzo 1960, p. 5.
- SUBIRACHS I BURGAYA, Judit, *L'escultura commemorativa a Barcelona*, Sant Cugat del Vallès, Amelia Romero, 1989.
- SUBIRANA, Rosa M^a, "Indicencia del contexto histórico económico y social en la evolución de la escultura abstracta en España", *Estudios Pro-Arte*, 4, Barcelona, octubre-diciembre 1975, pp. 6-27.
- TORMO, Enrique, "L'art valencià del segle XX", en Belenguer, E., coord., *Historia del País Valencià*, Barcelona, Edicions 62, 1990, vol. V, pp. 411-434.
- TOUSSAINT, Laurence, *"El Paso" y el arte abstracto en España*, Madrid, Cátedra, 1983.
- UREÑA, Gabriel, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, Madrid, Istmo, 1982.
- 23 artistas. Madrid. Años 70*, cat. exp., Madrid, Comunidad de Madrid, 1991.
- YVARS, José Francisco, "Arte", en Castellet, J.M., coord., *La cultura bajo el franquismo*, Barcelona, Ediciones de Bolsillo, 1977.

1.3. Contexto histórico y cultural español

AA.VV., *La cultura bajo el franquismo*, Barcelona, Ediciones de Bolsillo, 1977.

AA.VV., *Els Països Catalans: un debat obert*, Valencia, 3 i 4, 1984.

AA.VV., *Els valencians davant la qüestió nacional*, Valencia, 3 i 4, 1983.

AGUILO LUCIA, Luis, "La oposición democrática al franquismo en el País Valenciano", en AA.VV., *Nuestra historia*, Valencia, Aramo, 1985, pp. 189-192.

BALDO LACOMBA, Marc, "La actividad cultural", en AA.VV., *Nuestra historia*, Valencia, Aramo, 1985, t. 7, pp. 168-188.

_____, "La recerca d'una cultura moderna", en Belenguer, E., coord., *Historia del País Valencià*, Barcelona, Edicions 62, 1990, vol. V., pp. 383-410.

BAR, Antonio, "Spain: A Cultura in Transition", en Hoffmann, S. y Kitromilides, P., eds., *Cultura and Society in Contemporary Europe*, Londres, Allen and Unwin, 1981, pp. 152-167.

BENET, Josep, *Cataluña bajo el régimen franquista. Informe sobre la persecución de la lengua y la cultura catalana por el régimen del general Franco*, Barcelona, Blume, 1979.

BIESCAS, Jose Antonio y TUÑÓN DE LARA, Manuel, *España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*, Barcelona, Labor, 1980.

BOZAL, Valeriano, *El intelectual colectivo y el pueblo*, Madrid, Alberto Corazón, 1976.

CARR, Raymond y FUSI, Juan Pablo, *España, de la dictadura a la democracia*, Barcelona, Planeta, 1979.

EQUIPO RESEÑA (N. Alcover, coord.), *La cultura española durante el franquismo*, Bilbao, Mensajero, 1977.

ESTEBAN, Jorge de y LOPEZ GUERRA, Luis, *De la Dictadura a la Democracia*, Madrid, Universidad Complutense, 1979.

FERNANDEZ VARGAS, Valentina, *La resistencia interior en la España de*

Franco, Madrid, Itsmo, 1981.

FONTANA, Josep, (ed.), *España bajo el franquismo*, Barcelona, Crítica, 1986.

FRANCH I FERRER, Vicent, "Premsa i nacionalisme valencià", en AA.VV., *Dos-cents anys de premsa valenciana. Actas del I Congreso de Periodismo*. Valencia, 1990, al cuidado de A. Laguna y A. López, Valencia, Generalitat Valenciana, 1992, pp. 753-771.

FUSTER, Joan, "Un art i una societat", *Suma y sigue*, Valencia, marzo 1966, pp. 3-7.

GARNERIA, José, "Polémica en torno a los '75 años de pintura valenciana", *Artes Plásticas*, 8, Barcelona, mayo 1976, pp. 15-17.

IBORRA MARTINEZ, Josep, "Llengües i cultura", en AA.VV., *La Comunitat Valenciana, 1936-1986*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1989, pp. 193-216.

JIMENEZ-BLANCO, M^a Dolores, *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.

JUAREGUI, Fernando y VEGA, Pedro, *Crónica del antifranquismo*, Barcelona, Argos Vergara, 1983-85, 3 vols.

JULIAN, Inmaculada y TAPIES, Antoni, *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*, Barcelona, Icaria, 1977.

LIZCANO, Pablo, *La generación del 56, La Universidad contra Franco*, Barcelona, Grijalbo, 1981.

LOTTINI, Otello y RUTA, María Caterina, ed., *La cultura spagnola durante e dopo el franchismo*, Roma, Cadmo, 1982.

LLORENS, Tomàs, "La situació actual de les arts visuals dins la cultura del País Valencià", *Serra d'Or*, 105, Abadía de Montserrat, 15 junio 1968, pp. 75-78.

MANGINI, Shirley, *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1987.

MARAVALL, José María, *Dictadura y disentimiento político: obreros y*

estudiantes bajo el franquismo, Madrid, Alfaguara, 1978.

MARSAL, Juan F., *Pensar bajo el franquismo. Intelectuales y política en la generación de los años cincuenta*, Barcelona, Península, 1979.

NICOLAS MARIN, M^a Encarna y SECO SERRANO, Carlos, *El régimen de Franco y la transición a la democracia*, vol. 12 de Domínguez Ortiz, A., *Historia de España*, Barcelona, Planeta, 1991.

OLTRA, Benjamín, *Pensar en Madrid: Análisis Sociológico de los intelectuales políticos en la España franquista*, Barcelona, Euros, 1976.

PARAMIO, Ludolfo, "España, 1939-1976", en AA.VV., *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pp. XI-XX.

RIERA, Carme, *La Escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*, Barcelona, Anagrama, 1988.

SANZ, J., *La cara oculta de la política valenciana*, Valencia, 1984.

SOLER, Vicent, "L'arrencada industrial (1960-1975)", en Belenguer, E., coord., *Historia del País Valencià*, Barcelona, Edicions 62, 1990, Vol. V, pp. 353-382.

TAMAMES, Ramón, *La República. La era de Franco*, Madrid, Alianza/Alfaguara, 1973.

TUSELL, Javier, *La España del siglo XX. Desde Alfonso XIII a la muerte de Carrero Blanco*, Dopesa, Barcelona, 1975.

_____ *La dictadura de Franco*, Madrid, 1988.

_____ "Política y cultura de los cincuenta", en cat. exp. *Del Sindicalismo al Informalismo. Arte de los años 50 en Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1991, pp. 29-41.

VILAR, Sergio, *Manifiesto sobre arte y libertad*, Barcelona, Fontanella, 1964.

_____ *Historia del antifranquismo, 1939-1975*, Barcelona, Plaza y Janés, 1984.

Bibliografía específica

2.1. Textos de Andreu Alfaro

- ALFARO, Andreu, "Desde que he empezado ...", en cat. exp. *S. Soria Monjalés. Alfaro. Del Grupo Parpalló*, Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, 1959, p. [7].
- _____ "Digo: Que yo no pertenezco ...", en cat. exp. *Grupo Parpalló. A Diego Velázquez de Silva*, Valencia, Sala Mateu, 1961, pp. [2-3].
- _____ "Recerques. Experiències, i noves experiències ...", en cat. exp. *Esculturas Alfaro*, Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos, 1972.
- _____ "Was ist Wirklichkeit? ...", en cat. exp. *Alfaro*, Colonia, Galerie Dreiseitel, 1974, p. [3].
- _____ "¿Qué es la realidad? ...", en Durán-Loriga, M., "Las últimas obras de Andrés Alfaro", *Temas de Arquitectura y Urbanismo*, 191, Madrid, mayo, pp. 20-22.
- _____ "Que vol dir aixó?", *Cavall Fort*, 328, 1976, p. 2.
- _____ "In meiner Arbeit Spielt ..." en cat. exp. *Alfaro*, Colonia, Galerie Dreiseitel, 1977, p. [3]
- _____ "Arte/libertad", *Guadalimar*, 22, Madrid, abril, 1977, p. 94.
- _____ "Ara em done compte ...", en cat. exp. *Alfaro*, Barcelona, Sala Gaspar, 1977, pp. [3, 34 y 40].
- _____ "Ara em done compte ...", en AGUIRRE, Juan Antonio, "Arte Geométrico en España", *Bellas Artes*, 58, Madrid, 4º trimestre 1977, p. 40.
- _____ "El País Valencià és un poble d'artistes?", *Saó*, 15, Valencia, noviembre-diciembre 1978, p. 7.
- _____ "Reflexions després d'un viatge a Nova York", *Saber*, Barcelona, mayo 1980, pp. 32-33.
- _____ "Reflexions a l'entorn de l'escultura", *L'Espill*, 9, Valencia, primavera 1981, pp. 65-77.
- _____ "Reflexions a l'entorn de l'escultura", *Diario de Valencia*, Valencia, 2 diciembre 1981, p. 29.
- _____ "El pesimismo, la cultura y la esperanza", *El País*, Madrid, 12 noviembre 1982, pp. 17-18.
- _____ "Del sentiment a la idea", *Tascó*, 5, Reus, junio 1983, pp. [5-6].
- _____ "Mein Weg nach Brühl: Vision und Illusion", en cat. exp. *Andreu Alfaro im Dialog mit dem Barock*, Brühl, Stadt Brühl, 1985, pp. 39-42.

- _____ "Pintar era vivir", *El País*, Madrid, 13 abril 1985.
- _____ "Lliurament del Premi Catalònia. Discurs d'Andreu Alfaro", *Faristol*, 3, Barcelona, diciembre 1986, pp. 29-30.
- _____ "La veritat és que no m'interessa la mort...", *Saó*, 96, Valencia, marzo 1987, p. 13.
- _____ "Decía Klee que cuando ...", en AA.VV., *El arte visto por los artistas. La vanguardia española analizada por sus protagonistas*, ed. de F. Calvo Serraller, Madrid, Taurus, 1987, pp. 17-36.
- _____ "Fue como un impulso ...", en cat. exp. *Andreu Alfaro*, Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 1987, p. [5].
- _____ "Ich glaube, daß die Mathematik ...", en cat. exp. *Mathematik in der Kunst der letzten dreißig Jahre*, indwigshagen, Wilhelm-flack-Museum, 1987, p. 110.
- _____ "¿1968?" *El Temps*, Valencia, 30 mayo 1988, pp. 14-15.
- _____ "El pintor de los pintores", *El País*, Madrid, 24 enero 1990.
- _____ "Si aixó es una moda: visca la moda", *Noticies d'escena*, 5, Valencia, febrero 1990, p. 2.
- _____ "Joan Fuster, sobretot un escriptor", *Saó*, 130, Valencia, mayo 1990, p. 54.
- _____ "Por una escultura no pictórica", *Kalias*, 3-4, Valencia, octubre 1990, pp. 62-65.
- _____ "El Prado soñado", en AA.VV., *Doce artistas de vanguardia en el Museo del Prado*, ed. de F. Calvo Serraller, Madrid, Mondadori, 1990, pp. 113-130.
- _____ "Mompó, l'àmic", en cat. exp. *Monpó. Constelacions, representacions, signes*, Valencia, IVAM, 1991, pp. 25-26.
- _____ "Pienso que ja ha començat el diàleg Nord-Sud...", en AA.VV., *La diversitat cultural en el diàleg Nord-Sud. Ponències de la Segona Trobada de la Comissió Internacional de Difusió de la Cultura Catalana*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1991, pp. 169-170.

2.2. Monografías

JARQUE, Vicente, *Andreu Alfaro*, Valencia, Eliseu Climent, 1992.

2.3. Artículos específicos ¹

AGUILERA CERNI, Vicente, "Andrés Alfaro", *Arte Vivo*, 2, (segunda época),

¹ Las entradas de este apartado, al igual que las de los cinco restantes en los que hemos clasificado la bibliografía de Alfaro, se encuentran ordenadas por la fecha de publicación.

- Valencia, marzo-abril, 1959, pp. [16-18].
- _____ "Nuevo arte valenciano", *Revista*, 383, Barcelona, 15 agosto, 1959.
- _____ "La Sculpture abstraite espagnole", *Aujourd'hui*, 24, París, diciembre 1959.
- _____ "La nouva scultura spagnola", *La Biennale di Venezia*, 40, Venecia, julio-septiembre 1960, pp. 27 y 30-31.
- FRYNS, Marcel, "Andrés Alfaro of de betrachtig ener ruimte-dynamiek", *De Periscoop*, 1, Bruselas, 1 noviembre 1961.
- MORENO GALVAN, José María, "Las esculturas de Alfaro", *Artes*, 35, Madrid, 8 abril 1963, pp. 9-10.
- NIETO ALCAIDE, Víctor M., "La escultura de Andrés Alfaro", *Aulas*, 4, Madrid, junio 1963, pp. 18-19.
- AREAN, Carlos Antonio, "La escultopintura no imitativa en España", *Hogar y Arquitectura*, 48, Madrid, septiembre-octubre, 1963.
- NIETO ALCAIDE, Víctor M., "Hacia un arte constructivo", *Síntesis*, 1, Madrid, 1963, pp. 46-51.
- BOZAL, Valeriano, "Artistas españoles contemporáneos. II - Andrés Alfaro", *La Voz de Galicia*, La Coruña, 24 julio 1964.
- CIRICI PELLICER, Alexandre, "Andreu Alfaro", *Serra d'Or*, 10, Abadía de Montserrat, octubre 1964, pp. 28-31.
- BOZAL FERNANDEZ, Valeriano, "La escultura popular de Alberto Sánchez a Andreu Alfaro", *Aulas*, 26-27, Madrid, 1965, pp. 24-27.
- L.B.C., "Andrés Alfaro", *Amigós de la ciudad*, 12, julio-septiembre, 1965.
- CIRICI, Alexandre, "L'escultura valenciana actual", *Suma y sigue*, Valencia, marzo 1966, pp. 33-36.
- NIETO ALCAIDE, Víctor M., "El lenguaje escultórico de Andrés Alfaro", *Artes*, 77, Madrid, junio 1966, pp. 7-13.
- BOSCH I CRUAÑAS, LLuís, "Dues obres d'Alfaro", *L'Infantil*, 168, Barcelona, 1966.
- LLORENS, Tomás, "El desarrollo actual de las artes visuales en Valencia", *Hogar y Arquitectura*, 72, Madrid, septiembre-octubre, 1967, p. 76.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel, "La Escultura tecnológica de Andreu Alfaro", *Destino*, 1847, Barcelona, 24 febrero 1973, p. 37.

- _____ "Andreu Alfaro o el canto de la técnica", *Mobelart*, 9, Barcelona, junio 1973, pp. 48-50 y 68-69.
- SIMO, Trinidad y LLORENS, Tomás, "Alfaro. Entre el Romanticismo y la programación", *La Marina*, Valencia, 1973, p. 30.
- DURAN-LORIGA, Miguel, "Las últimas obras de Andrés Alfaro", *Temas de Arquitectura y Urbanismo*, 191, Madrid, mayo 1975, pp. 17-22.
- AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, "Andrés Alfaro: la epopeya del siglo XX", *Programa* 4, 4, Madrid, 5 noviembre 1976, pp. 38-40; y *Valencia Atracción*, 535, Valencia, agosto, 1979, pp. 4-5; y *Generalitat*, Valencia, primera quincena agosto 1980, p. 23.
- BELLVESER, Ricardo, "Andreu Alfaro: emigrar", *Las Provincias*, Valencia, 26 diciembre 1976.
- VALLES ROVIRA, José, "Andreu Alfaro", *Tele-Expres*, Barcelona, 18 junio 1977.
- MARSA, Angel, "Alfaro", *Jano*, 284, Barcelona, 15 junio 1977.
- NIETO ALCAIDE, Víctor M., "Objeto, espacio y percepción en la experiencia escultórica de Andreu Alfaro", *Bellas Artes*, 63, Madrid, primer trimestre 1979, pp. 3-16.
- ROMERO VERDU, Eduardo, "Andreu Alfaro", *El Socialista*, Madrid, 17 junio 1979.
- MORENO GALVAN, José María, "Andreu Alfaro, escultor catalán de Valencia", *Triunfo*, 860, Madrid, 21 julio 1979.
- VENTURA, Vicent, "El Monument als Països Catalans i Andreu Alfaro", *La Mañana*, Barcelona, 6 febrero 1980, p. 12.
- ESPINAS, Josep M., "Monuments per a un poble", *Avui*, Barcelona, 8 febrero 1980, p. 24; y *Nova Tarrega*, Tárrega, 16 febrero 1980.
- GARCIA, Manuel, "Aproximación a la obra del escultor Andreu Alfaro", *Cartelera Turia*, 844, Valencia, 7-13 abril 1980.
- MORAGO, M., "Profeta en Europa", *Cambio* 16, 566, Madrid, 4 octubre 1982, pp. 168-169.
- JIMENEZ, Carlos, "Cálculo imaginacional", *Cambio* 16, Madrid, 24 enero 1983.
- PRAT RIVELLES, Rafael, "Notas en torno a la escultura de Andreu Alfaro",

Címal, 23, Gandía, julio 1984, pp. 65-68.

ARNAU PUIG, "Alfaro", *Artes Plásticas*, 50, Barcelona 1985.

FABREGA, Jaume, "Andreu Alfaro, un esclat", *Diari*, Gerona, 9 enero 1985.

CALLE, Román de la, "Andreu Alfaro (La escultura y la inflexión lineal)", *Formas Plásticas*, 3, Madrid, junio 1985, p. 13.

ESCUR, Núria, "Andreu Alfaro", *El Món*, 196, Barcelona, 24 enero 1986, pp. 29-31.

CALVO SERRALLER, Francisco, "La Avenida de la Ilustración como intento de integración urbanística del Arte" en *MOPU Informa: Avenida de la Ilustración*, Madrid, MOPU, 1986, [10 pp.].

CALLE, Román de la, "Alfaro: The symbolic roots of sculpture", *Catalònia Culture*, 2, Barcelona, marzo 1987, pp. 30-31.

GARCIA, Manuel, "Tiempo de escultura", *Batlia* 6, Valencia, primavera-verano 1987, pp. 61-66.

MARTIN, José, "La escultura de Alfaro", *Boletín del C.I.B.V.*, 1, Valencia, 1987, p. [6].

ANTOLIN, Enriqueta, "Una puerta colosal para la Ilustración", *Cambio* 16, 955, 12 marzo 1990, pp. 116-118.

LICHTENSTERN, Christa, "La visión goethiana de la naturaleza en el arte del siglo XX. Klee, Masson, Chillida y Alfaro", *Kalías*, 3-4, Valencia, octubre 1990, pp. 40-49.

YVARS, J[osé] F[rancisco], "La forma como historia", *Revista de Occidente*, 117, Madrid, febrero 1991, pp. 17-30.

CALVO SERRALLER, Francisco, "Andreu Alfaro. El redescubrimiento de un escultor para la ciudad", *Diseño Interior*, 9, Madrid, noviembre 1991, pp. 26-31.

JARQUE, Vicente, "Andreu Alfaro. Voluntad de estilo", *El Guía*, 12, Barcelona, diciembre 1991 - enero 1992, pp. 14-18.

YVARS, J.F., "Andreu Alfaro: la densidad del riesgo", *Revista de Occidente*, 130, Madrid, marzo 1992, pp. 100-115.

VICENT, Manuel, "Silueta d'Andreu Alfaro", *Diario 16*, (Comunidad valenciana), Valencia, 31 octubre 1992, p. 3.

2.4. Textos de catálogo

- MICHAVILA, Joaquín, "Andrés Alfaro", en cat. exp. *Dibujos de Andrés Alfaro*, Valencia, Sala Mateu, 1957, p. [3].
- MORENO GALVAN, José María, "Proporcionar es una manera ...", en cat. exp. *Andrés Alfaro*, Madrid, Galería Darro, 1961, pp. [2-3].
- AGUILERA CERNI, Vicente, "Convertir en lenguaje ..." en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Galería Neblí, 1963, pp. [2-4].
- BOZAL, Valeriano, "La aparición de las obras ...", en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Sala Neblí, 1963, pp. [6-22].
- FUSTER, Joan, "Un art com el d'Alfaro ...", en cat. exp. *Alfaro*, Barcelona, Sala Gaspar, 1965, pp. [2-10].
- _____ "Per Alfaro tornem a tenir una escultura 'viva'...", en cat. exp. *Alfaro*, Valencia, Concret Llibres, 1965, p. [1].
- LLORENS, Tomás, "La vida d'escultor d'Andreu Alfaro ...", en cat. exp. *Alfaro*, Valencia, Concret Llibres, 1965, pp. [3-5].
- _____ "Trayectoria de la obra ...", en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1967, pp. [5-14].
- _____ "L'escultura d'Andreu Alfaro ...", en cat. exp. *Alfaro*, Valencia, Galería Temps, 1973, pp. [3-8].
- _____ "La escultura de Andreu Alfaro ...", en cat. exp. *Alfaro*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1974, pp. [2-4].
- IGLESIAS, José María, "¿Será cierto que el arte del escultor ...", en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Sindicato Nacional del Metal, 1975, pp. 5-7.
- SANCHIS GUARNER, Manuel, "El escultor nos transmite su mensaje ...", en cat. exp. *El Metal en el arte. X Feria Española de Arte en Metal*, Madrid, [Sindicato Nacional del Metal], 1975, pp. [5-7].
- VENTURA, Vicent, "Si fora cert el tòpic ...", en cat. exp. *Alfaro. Escultures, papers*, Castellón, Galería Canem, 1975.
- BOZAL, Valeriano, "Andreu Alfaro, dos notas", en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1979, pp. [13-30]; y en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Universidad Complutense, 1981, pp. 107-131.
- _____ "Andreu Alfaro, Zewei Anmer-kungen", en cat. exp. *Alfaro*, Colonia, Galeria Dreiseitel, 1981, pp. 107-131.
- FUSTER, Joan, "Hay muchas maneras de ...", en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1979, pp. [5-10].

- LLORENS, Tomás, "Línea, espacio, movimiento, textura y figura en la obra de Alfaro", en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1979, pp. [32-54]; y en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Universidad Complutense, 1981, pp. 135-163.
- _____ "Linie, Raum, Bewegung, Struktur und Figur in Werk von Alfaro", en cat. exp. *Alfaro*, Colonia, Galerie Dreiseitel, 1981, pp. 135-163.
- GERTZ, Ulrich, "Anfang der Sechziger Jahre ..." en cat. exp. *Alfaro*, Colonia, Galerie Dreiseitel, 1979, pp. [2-3].
- BONET CORREA, Antonio, "Razón e intuición en la escultura de Andreu Alfaro", en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Universidad Complutense, 1981, pp. 9-11.
- CIRICI PELLICER, Alexandre, "Reflexión sobre Alfaro", en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Universidad Complutense, 1981, pp. 91-103.
- _____ "Gedanken über Alfaro", en cat. exp. *Alfaro*, Colonia, Galerie Dreiseitel, 1981, pp. 91-101.
- _____ "El nou Andreu Alfaro", en cat. exp. *Alfaro, ferros i pedres, 1980-1981*, Barcelona, Sala Gaspar, 1981, pp. [2-23].
- DREISEITEL, Helmut, "Meine Begegnung mit Andrés Alfaro", en cat. exp. *Alfaro*, Colonia, Galerie Dreiseitel, 1981.
- CALVO SERRALLER, Francisco, "Tradición e innovación en la escultura de Alfaro", en cat. exp. *Andreu Alfaro. Premio Nacional de Artes Plásticas 1981*, Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1982, pp. [7-15]; y cat. exp. Zaragoza, Sala Luzán/Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1983, pp. [5-20].
- GALLEGO, Julián, "La fiera, el rayo y la piedra", en cat. exp. *Alfaro*, Madrid, Galería Theo, 1983, pp. [5-12].
- LLORENS, Tomàs, "Andreu Alfaro. Escultures en el Born", en cat. exp. *Alfaro. Escultures en el Born*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1983, pp. [7-25].
- CALVO SERRALLER, Francisco, "Al vent d'Alfaro", en cat. exp. *Alfaro. Escultures al Parc de la Mar*, Palma de Mallorca, Ajuntament de Palma, 1984, pp. [5-38].
- KOLBERG, Gerhard, "Metallskulpturen als 'Zeichnungen im Raum'", en cat. exp. *Alfaro. Der menschliche Körper*, Colonia, Galerie Dreiseitel, 1985, pp. [22-24].
- _____ "Zeitgenössische Skulptur im Dialog mit dem Barock", en cat. exp. *Andreu Alfaro im Dialog mit dem Barock*, Brühl, Stadt Brühl, 1985, pp. 13-23.

- YVARS, José Francisco, "La forma com a història", en cat. exp. *Alfaro. El cos humà*, Valencia, Galeria Theo, 1985; y Barcelona, Sala Gaspar, 1985, pp. [7-24].
- _____ "Die Form als Geschichte", en cat. exp. *Alfaro. Der menschliche Körper*, Köln, Galerie Dreiseitel, 1985, pp. [11-20].
- _____ "La forma como historia", en cat. exp. *Alfaro. El cuerpo humano*, Madrid, Galeria Theo, 1985, pp. [7-24]; y en cat. exp., *Andreu Alfaro*, Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 1987, pp. [8-11].
- CALVO SERRALLER, Francisco, "Teoría de la silueta", en cat. exp. *Andreu Alfaro*, Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 1987, pp. [6-7]; y en cat. exp. *Andreu Alfaro*, Tenerife, Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, 1988, pp. [4-5].
- RAIMON, "Sie haben die Zeit ...", en cat. exp. *Alfaro. Leben. Sterben, Erinnern*, Colonia, Galerie Dreiseitel, 1988, p. [5].
- _____ "Crearon el tiempo sólo para ...", en cat. exp. *Alfaro. De la vida y la muerte, la memoria*, Madrid, Gamarra y Garrigues, 1989, p. [5].
- CALVO SERRALLER, Francisco, "De Goethe y Alfaro", en cat. exp. *Alfaro. De Goethe y nuestro tiempo*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1989, pp. 9-14.
- _____ "Columnario", en cat. exp. *Les Trois Grâces*, París, Galerie de France, 1989.
- LICHTENSTERN, Christa, "Andreu Alfaro und Goethe", en cat. exp. *Alfaro. Walpurgisnacht. Einsens-Kulpturen ans dem Goethe-Zyklus*, Colonia, Galerie Dreiseitel, 1990, pp. [3-9].
- FUSTER, Joan, "Alfaro", cat. exp. *Alfaro*, Valencia, IVAM, 1991, pp. 11-13.
- LLORENS, Tomàs, "Des dels límits de l'Escultura", en cat. exp. *Alfaro*, Valencia, IVAM, 1991, pp. 37-121.
- MARTIN MARTINEZ, José, "Andreu Alfaro: Itinerari obert", en cat. exp. *Alfaro*, Valencia, IVAM, pp. 15-35.
- YVARS, J.F., "La densitat del risc", en cat. exp. *Alfaro*, Valencia, IVAM, 1991, pp. 123-130.
- PALOMERO, Josep, "Alfaro a Borriana", en cat. exp. *Alfaro. Escultura i papers, anys 70*, Burriana, Ajuntament, 1992, p. 2.

2.5. Diccionarios y enciclopedias

- LLORENS, Tomàs, "Alfaro, Andreu", *Gran Enciclopedia Catalana*,

- Barcelona, Enciclopedia Catalana, 1969, t.I., p. 557.
- CARANDENTE, Giovanni, "Alfaro, Andrés", en *Nouveau dictionnaire de la sculpture moderne*. París. Hazan, 1970.
- C[IRLOT], J[uan] E[duardo], "Alfaro, Andrés", *Diccionario Universal del Arte y de los Artistas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1970, t. I, pp. 14-15.
- C[ARANDENTE], G[iovanni], "Alfaro, Andrés", en Maillard, Robert, compil., *New dictionary of Modern Sculpture*, Nueva York, Tudor, 1971, p. 14.
- Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, "Alfaro Hernández, Andreu", Valencia, G.E.R.V., 1972, t. I, pp. 152-153.
- CAMPOY, Antonio Manuel, *Diccionario crítico de arte español contemporáneo*, Madrid, I.E.E., 1973, p. 29.
- BENEZIT, E., "Alfaro (Andrés)", en *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, París, Gründ, 1976, t. I, p. 110.
- RONDON, Francisco, "Alfaro, Andreu" en MURRAY, Peter and Linda, *Diccionario de Arte y Artistas*, Barcelona, Instituto Parramón, 1978, pp. 26-27.
- Diccionario Monográfico del Bellas Artes*, "Alfaro, Andreu", Barcelona, Bibliograf, 1979, p. 18.
- S[UAREZ], A[llicia], "Alfaro Hernández (Andreu)", *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Suplemento anual 1975-1976, Madrid, Espasa Calpe, 1981, p. 132.
- Diccionario Rafols de artistas contemporáneos de Cataluña y Baleares*. Barcelona, Diccionario Rafols, 1985, pp. 51-52.
- Nueva Enciclopedia Larousse*, "Alfaro (Andreu)", Suplemento I, Barcelona, Planeta, 1985, p. 33, cols. 1-2.
- P[RAT] R[IVELLES], R[afael], "Andreu Alfaro", *Plástica valenciana contemporánea*, Valencia, Promociones Culturales del País Valenciano, 1986, pp. 16-17. *Gran Larousse Català*, Barcelona, Edicions 62, 1990. vol., p. 157.
- CALVO SERRALLER, Francisco (dir.), *Enciclopedia del Arte Español del siglo XX*, Madrid, Mondadori/ARCO-IFEMA, 1991.
- Enciclopedia del Arte*, Barcelona, Ediciones B, 1991, pp. 30-31.

The International Who's Who 1992-93, "Alfaro, Andreu", Londres, Europa Publications, 1992, p. 27/1.

2.6. Críticas de exposiciones

L[OPEZ-CHAVARRI MARCO], E[duardo], "El dibujante Alfaro en Casa Mateu", *Las Provincias*, Valencia, 20 enero 1957.

O[MBUENA, José], "Andrés Alfaro, en la Sala Mateu", *Levante*, Valencia, enero 1957.

GARCIA SANCHIZ, Federico, "Cheques y nervios", *Las Provincias*, Valencia, 30 enero 1957, p. 13.

LOPEZ, Vicente, C., "Exposición de obras [de] Andrés Alfaro", Valencia, febrero de 1957, p. 2 y 12.

J.P.J., "Pintores valencianos en Alicante y Mallorca", *Las Provincias*, Valencia, 9 marzo 1957.

ANONIMO, "Exposición al aire libre", *Jornada*, Valencia, marzo 1957.

CHAVARRI, E.L., "En los Jardines de la Generalitat", *Las Provincias*, Valencia, marzo 1958.

_____ "Pinturas e Hierros", *Las Provincias*, Valencia, abril 1958.

O[MBUENA, José], "Salón de otoño en el Ateneo Mercantil", *Levante*, Valencia, noviembre 1958.

MANZANO, Rafael, "El grupo 'Parpalló', otra visión levantina del arte", *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 21 octubre 1959.

[CORTES, Juan], "El Grupo 'Parpalló', en Sala Gaspar", *La Vanguardia*, Barcelona, 23 octubre 1959.

MARSA, Angel, "Grupo Parpalló", *El Correo Catalán*, Barcelona, 24 octubre 1959.

ARNAL, Jaime, "El Grupo Parpalló", *Revista de Actualidades, Artes y Letras*, Barcelona, 24 octubre 1959.

[BENET AURELL, J.], "El Grupo Parpalló (Sala Gaspar)", *Revista*, Barcelona, 24 octubre 1959, p. 16.

CASTILLO, Alberto del, "El 'Grupo Parpalló' en Sala Gaspar", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 24 octubre 1959.

- ANONIMO, "El Grupo Parpalló en la Sala Gaspar", *El Mundo Deportivo*, Barcelona, 28 octubre 1959.
- ANONIMO, "El Grupo Parpalló en Sala Gaspar", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 7 noviembre 1959, p. 12.
- C[IRUELO] P[edro], sued. de Joan Cortés, "El Grupo Parpalló", *Destino*, Barcelona, 7-XI-1959.
- ANONIMO, "El Grupo Parpalló expone en Barcelona. La crítica considera este hecho como un acontecimiento histórico", *Levante*, Valencia, 20 noviembre 1959, p. 2.
- CIRLOT, Juan-Eduardo, "Exposición del Grupo Parpalló en Sala Gaspar", *Correo de las Artes*, 21, Barcelona, noviembre 1959, p. 4.
- CIRICI PELLICER, A., "III Bienal de Alejandría", *Destino*, Barcelona, diciembre 1959.
- HIERRO, José, "Alfaro", *El Alcázar*, Madrid, 28 marzo, 1963, p. 12.
- MARSA, Angel, "Alfaro (Sala Gaspar)", *El Correo Catalán*, Barcelona, 16 abril 1965.
- B[OZAL], V[aleriano], "Grupo Parpalló. Club Urbis", *Cuadernos de arte y pensamiento*, 3, Madrid, febrero 1969, p. 150.
- FARALDO, Ramón, "El grupo Parpalló o la necesidad de llevar la contraria", *Ya*, Madrid, 26 febrero 1960.
- G[ARCIA] PERICAS, Antonio, "Nueva noticia de un grupo artístico. Sobre la exposición celebrada por el Grupo Parpalló en Madrid I y II", *Levante*, Valencia, 9 marzo 1960 y 10 marzo 1960.
- G[ARCIA]-V[IÑO], M[anuel], "Grupo Parpalló. Club Urbis", *Estafeta Literaria*, Madrid, 1 abril 1960, p. 21.
- G[IMENEZ] PERICAS, Antonio, "Sala 'Darro': Alfaro", *Acento Cultural*, 12-13, Madrid, 1961.
- ARBOS BALLESTE, Santiago, "Esculturas de Andrés Alfaro, en la Sala Nebli", *ABC*, Madrid, marzo, 1963.
- FARALDO, Ramón, "Alfaro, Nebli", *Ya*, Madrid, 5 abril 1963.
- POPOVICCI, Cirilo, "Alfaro", *SP*, 208, Madrid, 15 abril 1963.
- MENESES, Jorge, "II Certamen Nacional de Artes Plásticas I y II", *La*

Noche, Santiago de Compostela, 16 diciembre 1963 y 19 diciembre 1963.

LIENCE BASIL, Francisco, "Andreu Alfaro, esculturas, Sala Gaspar", *El Mundo Deportivo*, Barcelona, 19 abril 1965.

S[ANTOS] T[ORROELLA], R[afael], "Alfaro en la Sala Gaspar", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 21 abril 1965.

CASTILLO, Alberto del, "Alfaro en Sala Gaspar", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 24 abril 1965; y con ligerísimas modificaciones: *Goya*, 68, Madrid, septiembre-octubre 1965.

G., "Alfaro (Sala Gaspar)", *Tele/expres*, Barcelona, 29 abril 1965.

CORREDOR MATHEOS, José, "Alfaro en Sala Gaspar", *Destino*, 1447, Barcelona, 1 mayo 1965.

GUTIERREZ, Fernando, "Andrés Alfaro en la Sala Gaspar", *La Prensa*, 4 mayo 1965.

CORTES, Juan, "Alfaro", *La Vanguardia*, Barcelona, 9 mayo 1965.

AGUILERA CERNI, Vicente, "Dalla Spagna. Gli artisti per la Biennale di Venezia", *D'Ars*, 1-2, Milán, 10 marzo 1966 - 10 junio 1966, pp. 36-39.

——— "Relazione dalla Spagna sulla Biennale", *D'Ars*, 3-4, Milán, 10 junio 1966 - 20 octubre 1966.

GICH, Juan, *Tele/expres*, Barcelona, 10 junio 1966.

MOLLEDA, Mercedes, "Spain art Venice", *Art and artists*, Vol. I, nº 3, Londres, junio 1966, pp. 72-73.

VALSECCHI, Marco, "La scultura domina la Biennale", *Tempo*, Milán, 6 julio 1966.

BOVI, Arturo, "Alla grande rassegna veneziana artiste latino-americani e spagnoli", *Il Messaggero*, 13 julio 1966, p. 3.

SCHOENENBERGER, Gualtiero, *Libera Stampa*, Lugano, 16 julio 1966.

LYNTON, Norbert, "Venice 1966", *Art International*, Vol. X, nº 7, 15 septiembre 1966, pp. 83-89.

CASE, D, seud. de Bill Dyckes, "Sensuality Through Iron Bars", *Guidepost*, París, 17 noviembre 1967, pp. 23-24.

ANONIMO, "Exposición Alfaro", *Triunfo*, 285, Madrid, 18 noviembre 1967.

- CASTRO-ARINES, José, "Alfaro se apoya ...", *Informaciones*, Madrid, 18 noviembre 1967.
- RODRIGUEZ ALFARO, José, "Esculturas de Alfaro en las Salas de la Dirección General", *Hoja del Lunes*, Madrid, 20 noviembre 1967.
- ANONIMO, "Alfaro", *ABC*, Madrid, 21 noviembre 1967.
- GARCIA VIÑOLAS, M.A., "Alfaro", *Pueblo*, Madrid, 23 noviembre 1967.
- J.C.M., "Esculturas de Alfaro", *Madrid*, Madrid, 23 noviembre 1967.
- FIGUEROLA - FERRETTI, Luis, "Alfaro", *Arriba*, Madrid, 26 noviembre 1967.
- SANCHEZ MARIN, Venancio, "Alfaro: de la experimentación al simbolismo", *Goya*, 82, Madrid, enero-febrero 1968, pp. 254-255.
- CORTES, Juan, "El I Salón de Barcelona de Escultura contemporánea", *La Vanguardia*, Barcelona, 6 octubre 1968.
- TORRES MARTIN, Ramón, "Exposición del escultor Alfaro en la Galería Juana de Aizpuru", Sevilla, 12 marzo 1971.
- MORENO GALVAN, José María, "Andrés Alfaro en la Galería Juana Aizpuru. Sevilla", *Triunfo*, 460, Madrid, 27 marzo 1971.
- SENTI, Carlos, "Andrés Alfaro en el Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia", *Levante*, Valencia, 28 junio 1972.
- D.J., "Hoy, Alfaro en Barcelona", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 8 febrero 1973.
- VALLES ROVIRA, José, "Alfaro (Sala Gaspar)", *Tele/expres*, Barcelona, 16 febrero 1973.
- D.V., "Esculturas de Alfaro en la Galería Temps", *Las Provincias*, Valencia, 18 octubre 1973.
- SENTI ESTEVE, Carlos, "Alfaro en Temps", *Levante*, Valencia, 24 octubre 1973.
- ANONIMO, "En Galería Temps, éxito de la exposición de Andreu Alfaro", *Las Provincias*, Valencia, octubre 1973.
- ESTELLES, Vicent Andrés, "Alfaro", *Las Provincias*, Valencia, octubre 1973.
- MORENO GALVAN, José María, "Esculturas de Alfaro en la Galería Temps

- de Valencia", *Triunfo*, 580, Madrid, 10 noviembre 1973, p. 75-76.
- VIDAL SORIANO, "Exposición de Alfaro", *Tele/express*, Barcelona, 16 noviembre 1973, p. 9.
- J.G., "Andreu Alfaro", *Gazeta del Arte*, 15 diciembre 1973.
- ANONIMO, "Alfaro, en Atenas", *El Noticiero*, 24 octubre 1974.
- AZPEITIA, "Galería Atenas: esculturas de Andreu Alfaro", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 1974.
- AGUILERA CERNI, Vicente, "Sobre Andreu Alfaro y 'el metal en el arte'", *Levante*, Valencia, 30 marzo 1975, p. 35.
- ANONIMO, "La VII Exposición 'El Metal en el Arte'", *Levante*, Valencia, 10 abril 1975, p. 18.
- GARNERIA, José, "Polémica en torno a los '75 años de pintura valenciana", *Artes Plásticas*, 8, Barcelona, mayo 1976, pp. 15-17.
- GALI, Francesc, "Alfaro en Sala Gaspar y Parque Cervantes", *Mundo Diario*, Barcelona, 7 junio 1977.
- GUARDIA, María Asunción, "Al Parque Cervantes, con la primavera, le han brotado esculturas", *La Vanguardia*, Barcelona, 8 junio 1977.
- MARSA, Angel, "A. Alfaro. Sala Gaspar", *El Correo Catalán*, Barcelona, 18 junio 1977.
- VALLES ROVIARA, Josep, "Alfaro (Gaspar). Referido ...", *Tele/express*, Barcelona, 18 junio 1977.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel, "Les escultures d'Andreu Alfaro", *Avui*, Barcelona, 19 junio 1977. p. 26.
- ANONIMO, "Las esculturas de Alfaro", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 21 junio 1977.
- IGLESIAS DEL MARQUET, Josep, "Alfaro, escultórica de esencias", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 25 junio 1977.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel, "La muestra de Andreu Alfaro, en Barcelona", *El País*, Madrid, 30 junio 1977.
- MARI, Rafael, "Andreu Alfaro. Retrats sense temps", *Valencia Semanal*, 75, Valencia, junio 1977.

- GUTIERREZ, Fernando, "Andreu Alfaro, en Gaspar", *La Vanguardia*, Barcelona, 9 julio 1977.
- MARSA, Angel, "Alfaro", *Jano*, 284, 15 julio 1977.
- VILADOT, GUILLEM, "L'art de l'Alfaro", *Correo Catalán*, Barcelona, 21 julio 1977.
- CIRICI, Alexandre, "Alfaro al aire libre", *Batik*, 35, Barcelona, junio-julio 1977, pp. 26-27.
- A.P., "Alfaro, Sala Gaspar", *Artes Plásticas*, 19, Barcelona, julio-agosto, 1977.
- VENTURA MELIA, R., "Alfaro i els seus papers", *Avui*, Barcelona, 18 diciembre 1977.
- ANONIMO, "Exposición de Andreu Alfaro en el Retiro", *La Vanguardia*, Barcelona, 18 mayo 1979.
- ANONIMO, "El crít lliure d'Andreu Alfaro", *Avui*, Barcelona, 27 mayo 1979.
- RODRIGUEZ ALFARO, José, "Andreu Alfaro", *Hoja del Lunes*, Madrid, Mayo, 1979.
- IGLESIAS DEL MARQUET, Josep, "Apel.les Fenosa y Andreu Alfaro, en Madrid", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 10 junio 1979.
- ROMERO VERDU, Eduardo, "La obra de Andreu Alfaro, expuesta en Madrid", *El Socialista*, Madrid, 10 junio 1979.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel, "Les Escultures d'Andreu Alfaro", *Avui*, Barcelona, 19 junio 1979.
- CORREDOR MATHEOS, José, "Andreu Alfaro: El uso de la libertad", *Destino*, 2072, Barcelona, 23-29 junio 1977.
- ARRECHEA, Julio, "La aventura de Alfaro", *El País*, Madrid, 21 junio 1979; y *Levante*, Valencia, 24 junio 1979.
- GUTIERREZ, Fernando, "Apel.les Fenosa y Andreu Alfaro en Madrid", *La Vanguardia*, Barcelona, 26 junio 1979.
- MORENO GALVAN, José Maria, "Andreu Alfaro, escultor catalán de Valencia", *Triunfo*, 860, Madrid, 21 junio 1979, p. 43.
- BURKLIN, Heidi, "Mostre di scultura in Germania", *Scultura*, 5-6, Milán, julio-septiembre 1977, pp. 26-27.

- GASSIOT-TALABOT, Géraltd, "Retrospective Alfaro", *Opus International*, 74, otoño 1979.
- MOURE, Gloria, "Andreu Alfaro, fidelidad de una trayectoria", *Batik*, 50, Barcelona, 1979, pp. 54-55.
- VALENCIA DIAGO, Gloria, "Vanguardia española en Sandiego", *El Tiempo*, Bogotá, 17 enero 1980.
- FRIEDRICS, Yvonne, "Nachbericht zum Internationalen Kunstmarkt in Düsseldorf", *Die Weltkunst*, 15 diciembre 1980, pp. 3652-3653.
- GARCIA, Manuel, "Juguetes, luz y color", *Diario de Valencia*, Valencia, 30 diciembre 1980.
- TODOLI, Vicente, "La llum i el color", *Generalitat*, Valencia, 1ª quincena febrero 1981, p. 28.
- CALVO SERRALLER, Francisco, "La escultura en el jardín", *El País (Artes)*, Madrid, 16 mayo 1981, p. 2.
 _____ "Andreu Alfaro presenta en Barcelona sus últimas obras", *El País*, Madrid, 27 noviembre 1981, p. 37.
- ALVAREZ, Joan, "Escultura de Andreu Alfaro", *Diario de Valencia*, Valencia, 28 noviembre 1981, p. 30.
- IGLESIAS DEL MARQUET, J., "El llenguatge renovat de l'escultor Andreu Alfaro", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 5 diciembre 1981.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel, "Andreu Alfaro. L'escultura feta dibuix", *Avui*, Barcelona, 6 diciembre, 1981, pp. 19 y 23.
- RICHTER, Horst, "Aktiviemng del Raums", *Weltkunst*, 1 enero 1982, p. 39.
- RUFI-GIBERT, M. "La síntesis formal de Andreu Alfaro", *Batik*, 65, Barcelona, enero 1982, pp. 18-19.
- HUICI, Fernando, "En busca del tiempo perdido", *El País (Artes)*, Madrid, 2 octubre 1982, p. 4.
- CALVO SERRALLER, Francisco, "Alfaro, la fiera, el rayo y la piedra", *El País*, Madrid, 15 enero 1983.
- JIMENEZ [MORENO], Carlos, "Cálculo imaginacional", *Cambio 16*, 582, Madrid, 24 enero 1983.
- GARCIA VANDRES, "Alfaro, la pura razón de la crítica", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 1 mayo 1983.

- AZPEITIA, Angel, "Luzán: Andreu Alfaro", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 mayo 1983.
- IGLESIAS DEL MARQUET, Josep, "Sota el patrocini ...", *Diari de Barcelona*, Barcelona, 4 junio 1983.
- COMBALIA, Victoria, "El reto de Alfaro en el Born", *El País (Artes)*, Madrid, 11 junio 1983, p. 2.
- PARCERISAS, Pilar, "Alfaro, escultures al Born", *Avui (Arts)*, Barcelona, 16 junio 1983, p.1.
- MOURE, Gloria, "Alfaro: El Born, recinto de esculturas", *Noticiero Universal*, Barcelona, 24 junio 1983, p. 30.
- CALLE, Román de la, "La depuración de los límites", *Las Provincias*, Valencia, 26 junio 1983.
- SPANNER, Werner, "Strenges Spiel im eugen Kreis", *Allgemeine Zeitung*, Maguncia, 13 julio 1983.
- MANZANO, Angels, "Alfaro, en el Borne; esculturas en un espacio armónico", *Noticias*, Barcelona, 3 julio 1983.
- SALES, Enric, "La transformació dels espais", *El Món*, Barcelona, 17 julio 1983.
- FIGUEROLA-FERRETTI, Luis, "La escultura de Alfaro", *Goya*, 173, Madrid, 1983, pp. 324-5.
- SCHREIBER, Doris, "Die düstere Seite Spaniens", *Kölnische Rundschau*, Colonia, 10 octubre 1984.
- CALVO SERRALLER, Francisco, "Esculturas de Alfaro en el nuevo Parque del Mar en Mallorca", *El País*, Madrid, 12 octubre, 1984, p. 24.
- FABREGA, Jaume, "Andreu Alfaro, un exclat", *Punt Diari*, Gerona, 9 enero 1985, p. 1.
- GARNERIA, José, "Andreu Alfaro: el cos humà", *Levante*, Valencia, 9 mayo 1985.
- CALVO SERRALLER, Francisco, "Alfaro, la línea mórbida del cuerpo vivo", *El País*, Madrid, 11 mayo 1985.
- LOGROÑO, Miguel, "Andreu Alfaro: El cuerpo humano", *Diario 16*, Madrid, 11 mayo 1985.
- CALLE, Román de la, "El lenguaje escultórico de la inflexión lineal", *Las*

Provincias, Valencia, 12 mayo 1985.

VENTURA MELIA, Rafael, "El cuerpo humano en el arte", *Levante*, Valencia, 12 mayo 1985.

SPIEGEL, Olga, "Alfaro presenta su serie de dibujos y esculturas basadas en el cuerpo humano", *La Vanguardia*, Barcelona, 15 mayo 1985.

BOFARULL, Ignacio de, "Alfaro entre la geometría y la vida", *Noticiero Universal*, Barcelona, 25 mayo 1985.

MIRALLES, Francesc, "Alfaro, reflexión sobre el cuerpo humano", *La Vanguardia*, Barcelona, 28 mayo 1985, p. 45.

PEREZ AZOR, José, "Alfaro y el cuerpo humano", *5 Días*, Madrid, 28 mayo 1985, p. 30.

ANONIMO, "Andreu Alfaro retorna a la figura humana", *El Correo Catalán*, Barcelona, 29 mayo 1985, p. 26.

ANONIMO, "Andreu Alfaro", *ABC*, Madrid, 30 mayo 1985.

ARNAU PUIG, "Qüestions sobre espai i volum", *Avui*, Barcelona, 2 junio 1985, p. 14.

SANCHEZ ORTIZ, Francisco José, "Esculturas lineales de Andreu Alfaro", *Valencia Fruits*, Valencia, 16 junio 1985.

CALLE, Román de la, "Andreu Alfaro (la escultura y la inflexión lineal)", *Formas Plásticas*, 3, Madrid, junio 1985, p. 13.

SANCHEZ ORTIZ, Francisco José, "Andreu Alfaro. Galería Theo (Madrid)", *Gal-Art*, 15, Barcelona, junio 1985, p. 152.

VALLES ROVIRA, J., "Andreu Alfaro. Sala Gaspar (Barcelona)", *Gal-Art*, 15, Barcelona, junio 1985, p. 152.

JÜHLEN, Monika, "Die Zeichnung wird zur Skulptur", *General-Anzeiger*, 20 agosto 1985.

SCHNEIDER, Bruno F., "Träume aus Metallrohren", *Kölnische Rundschau*, Colonia, 21 agosto 1985.

G.T.C., "Brühls Schlob ist tabu", *Kölnische Rundschau*, Colonia, 23 agosto 1985.

DANK, Ralf, "Plastischer Dialog mit dem Barock", *Kolner Stadtanzeiger*, Colonia, 7 septiembre 1985.

- FIGUEROLA-FERRETI, Luis, "El arte en Madrid", *Goya*, 189, Madrid, 1985, pp. 172-3.
- WIRTH, Rafael "Andreu Alfaro", *La Vanguardia domingo*, Barcelona, 8 febrero 1987, pp. 6-11.
- BAÑON, Celia "Contraparada", *Campus*, 16-17, Murcia, mayo y junio 1987, p.19.
- CALVO SERRALLER, Francisco, "Estelas de la memoria", *El País*, (Artes), Madrid, 28 enero 1989, p.7.
- MARTINEZ-NOVILLO, Alvaro, "Volúmenes en piedra", *ABC*, Madrid, 2 febrero 1989, p.17.
- GRAS BALAGUER, Menene, "Alfaro: sueños sólidos", *La Vanguardia*, Barcelona, 28 marzo 1989, p. 45.
- ANDRADA, Beatriz, "Un ciclo de conferencias y una exposición de Andreu Alfaro, en el homenaje al poeta Goethe", *Diario 16*, Madrid, 14 junio 1989.
- HUICI, Fernando "Una doble pasión", *El País* (Artes), Madrid, 17 junio 1989, p. 5.
- GALLEGO, Julián, "Goethe y Alfaro: Las metamorfosis electivas", *ABC*, Madrid, 29 junio 1989, p. 52.
- PENA, Carmen, "Goethe según Alfaro", *El Independiente*, Madrid, 13 julio 1989, p. 37.
- E.V., "El arte lineal de Andreu Alfaro, en el Centre Cultural", *Ciudad de Alcoy*, Alcoy, 1 febrero 1990, p. 8.
- MESTRE MOLTO, Josep Albert, "Andreu Alfaro: línea i dibuix", *Ciutat*, Alcoy, 6 febrero 1990, p. 2.
- _____, "Andreu Alfaro: línea i dibuix", *Informació*, Alcoy, 15 febrero 1990 y *Ciudad de Alcoy*, Alcoy, 6 febrero 1990, p. 2.
- PRATS RODENAS, Carmen, "El gesto escultórico de Andreu Alfaro", *Qué y Dónde*, Valencia, 3 septiembre-6 octubre 1991, p. 6.
- CALVO SERRALLER, Francisco, "Las formas de Alfaro", *El País* (Artes), Madrid, 21 septiembre 1991, pp. 4-5.
- ANONIMO, "El IVAM inaugura una antológica dedicada al escultor Andreu Alfaro", *El Punto de las Artes*, Madrid, 20-26 septiembre 1991, p. 17.

- GALLEGO, Julián, "Alfaro: la carrera de un escultor", *ABC*, Madrid, 26 septiembre 1991, p. 133.
- RAIMON, "Andreu Alfaro a l'IVAM", *Diari de Barcelona*, Barcelona 29 septiembre, 1991.
- REAL, Olga, "Andreu Alfaro. La compleja sencillez de una pasión", *Antiquaria*, 88, Madrid, septiembre 1991, pp. 58-60.
- A.M.G., "Alfaro, modelador del vacío", *Architectural Digest*, 41, septiembre-octubre 1991.
- PRAT RIVELLES, Rafael "La elegante esencialidad de Andreu Alfaro", *Levante*, Valencia, 5 octubre 1991.
- T.P.-J., "Andreu Alfaro. La búsqueda de un estilo", *El Sol* (Suplemento), 73, Madrid, 13 octubre 1991.
- BORRAS, María LLuïsa "Con un pie en la historia", *La Vanguardia*, (Cultura y Arte), Barcelona, 22 octubre 1991, p. 7.
- DEASIT, Manuel, "Andreu Alfaro a l'IVAM: un artista 'jove 'en plena renovació' ", *Saó*, 145, Valencia, octubre 1991, pp. 53-54.
- JARQUE, Vicente, "Treinta años de escultura. El IVAM presenta una retrospectiva de Andreu Alfaro", *Papers de Cultura*, Valencia, octubre 1991, pp. 26-27.
- MARTIALAY, Julieta, "Tres generaciones de artistas interpretan el Museo del Prado", *El Observador*, Madrid, 5 noviembre 1991.
- CALLE, Román de la, "Andreu Alfaro: geometría i història", *El Temps*, Valencia, 18 noviembre 1991, y *Formas Plásticas*, 45, Madrid, 1991, p. 47; y *Papers d'Art*, 43, Gerona noviembre-diciembre 1991.

2.7. Entrevistas

- J.G.R., "Andrés Alfaro y "El Parpalló", *Levante*, Valencia, 31 de julio 1959.
- ARNAL, Jaime, "Conversaciones con nuestros artistas. Andrés Alfaro", *Revista de Actualidades, Artes y Letras*, Barcelona, 28 noviembre 1959, p.12.
- RODRIGUEZ ALFARO, José, "Andrés Alfaro, un escultor que surgió

- súbitamente al arte", *Informaciones*, Madrid, marzo 1963, p. 12.
- CORREDOR-MATHEOS, José, "Andrés Alfaro...", *La Prensa*, Barcelona, 10 septiembre 1963, p. 10.
- FUSTER, Joan, "Alfaro, un escultor con razones", *Destino*, Barcelona, 5 octubre 1963.
- DASI, Ricardo, "El autodidacta Andrés Alfaro, su escultura y su medalla de oro", *Las Provincias*, Valencia, 24 marzo 1964, p. 13.
- BOSCH I CRUAÑAS, Lluís, "Andreu Alfaro, Escultor Valencià", *Ancora*, 903, San Feliu de Guixols, 30 septiembre 1965.
- ALONSO, Elfidio, "Andrés Alfaro, un notable escultor español", *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, septiembre 1965, p. 7.
- M.C., "Alfaro escultor con una ambición: que toda su obra esté integrada en la sociedad", *Sábado Gráfico*, 583, Madrid 2 diciembre 1967, p. 11.
- MARTINEZ-MENA, Alfonso, "Situación de la cultura en España. Contesta Andrés Alfaro", *Diario S.P.*, Madrid, 9 febrero 1968.
- PORCEL, Baltasar, "Andreu Alfaro y sus hierros enhiestos", *Destino*, 1616, Barcelona, 21 septiembre 1968, pp. 32-33.
- JIMENEZ, Joaquín, "Andrés Alfaro y la sociedad de consumo", *Informaciones*, 4 marzo 1971.
- MANFREDI, Juan Luis, "Alfaro, escultor de recursos industriales", *ABC*, Sevilla, 5 marzo 1971.
- MEJIAS, Holgado, "Alfaro se siente cómplice de la sociedad de consumo", *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 5 marzo 1971.
- TORRES MARTIN, Ramón. "Exposición del escultor Alfaro en la Galería Juana de Aizpuru", Sevilla, 12 marzo 1971.
- HIX, Juan de, "Conversación con Alfaro", *Correo de Andalucía*, Sevilla, 13 marzo 1971, p. 17.
- SIMO, Trinidad y LLORENS, Tomàs, "Enquesta: Andreu Alfaro", *Gorg*, 19, Valencia, mayo 1971, pp. 38-39.
- PEREZ BENLLOCH, J.J. "Andrés Alfaro: 'Un árbol del año 2000' ", *Informaciones*, (Artes y Letras), 2 diciembre 1971, p. 10.
- DE SIRVAL, "Experiencias de Andreu Alfaro", *Las Provincias*, Valencia,



julio 1972, p. 36.

S., "Una gigantesca obra de Andrés Alfaro en Nuremberg", *Levante*, Valencia, 19 julio 1972.

ROIG, Montserrat, "Andreu Alfaro, antirromàntic", *Serra d'Or*, Abadía de Montserrat, 1992, pp. 26-30.

LLADO, J.M., "Andrés Alfaro: un escultor singular", *Tele/expres*, Barcelona, 9 febrero 1973.

MARTI GOMEZ, José, "Andreu Alfaro, valenciano, nacionalista, romántico y escultor", *El Correo Catalán*, Barcelona, 11 febrero 1973, p. 25.

CRUZ RUIZ, Juan, "Coloquio con el director del Museo de Arte Moderno de París y los escultores María Simón y Andrés Alfaro", *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, enero 1974.

BELLVESER, Ricardo, "Andreu Alfaro: técnica, estética y defensa de la propia personalidad", *Las Provincias*, Valencia, 1974, p. 37.

_____ "Andreu Alfaro, la simbología de la forma como lenguaje", *Las Provincias*, Valencia, abril 1975.

ACTIS, Rafael, "Alfaro: artesano de las formas, sin modificar la materia", *Mediterráneo*, Castellón, 25 noviembre 1975.

NABAS, Ernesto, "El futuro, presente en las esculturas de Andreu Alfaro", *Las Provincias*, Valencia, 30 noviembre 1975, p. 16.

FABREGAT, Amadeu, "Andreu Alfaro, escultor i prou", *Avui*, Barcelona, 19 mayo 1976.

_____ "Andreu Alfaro, escultor", *Información*, Alicante, 3 junio 1976.

PERMANYER, Lluís, " 'Català power' un símbolo. Alfaro dona los beneficios de esta escultura al 'Secretariat de la Llengua' ", *La Vanguardia*, Barcelona, 11 junio 1976.

MOURE, Gloria, "Andreu Alfaro: el humanismo sin concesiones", *Destino*, 2074, Barcelona, 7 julio 1977.

LOGROÑO, Miguel, "Alfaro: 'Mi constante en la libertad' ", *Diario 16*, Madrid, 30 mayo 1979, p. 19.

ROMERO VERDU, Eduardo, "Andreu Alfaro: 'Sólo podemos ser libres a través de la cultura' ", *El Socialista*, Madrid, 17 junio 1979, p. 24.

MARI, Rafael, "Andreu Alfaro", *Valencia Semanal*, 75, Valencia, junio 1979, pp. 32-36.

_____ "Andreu Alfaro (L'escultor)", *Cartelera Turia*, 806, Valencia 1979.

- DE BETHENCOURT, Gonzalo, "Luchar contra Franco unió a tres artistas españoles", *El Tiempo*, Bogotá, 20 enero 1980. Idéntico texto en "Los pintores Arroyo y Monjalés y el escultor Alfaro protagonistas de un gran éxito en Bogotá", *Pueblo*, Madrid, 28 enero 1980.
- ROIG, Montserrat, *Personatges, segona sèrie*, Barcelona, Portic, 1980, pp. 255-270.
- MARI, Rafa, "Andreu Alfaro: 'Hay que tener una memoria colectiva' ", *Diario de Valencia*, Valencia, 3 junio 1981.
- PIÑOL, Rosa M^a, "Andreu Alfaro: 'Si no fos catalanista, no seria escultor' ", *Avui*, Barcelona, 26 noviembre 1981, p. 25.
- DAVO, José M^a, "Alfaro, Premi Nacional de les Arts Plàstiques 1981", *Generalitat*, 113, Valencia, 1^a quincena diciembre 1981, pp. 25-28.
- ANONIMO, "Andreu Alfaro, un escultor del i per al País Valencià", *Saó*, Valencia, abril 1982, pp. 22-23.
- ALVAREZ, Joan, "Una ciudad es importante cuando es capaz de estar abierta a todo", *Diario de Valencia*, Valencia, 25 de mayo 1982, p. 29.
- MORAGO, M., "Profesta en Europa", *Cambio 16*, 566, Madrid, 4 octubre 1982, pp. 168-169.
- RODRIGUEZ, Conxa, "Andreu Alfaro: 'Ningú no inventa res. Ni Picasso, ni Momdrian. Tot és història'", *El Món*, Barcelona, 26 octubre 1982, p. 33.
- CASTRO I PIERA, Francesc, "Andreu Alfaro un treballador de la l'Escultura", *L'Observador*, 1982.
- MUÑOZ, Manuel, "Goethe, modelo para el escultor Andreu Alfaro", *El País*, Madrid, 2 enero 1983, p. 19.
- GARCIA, Manuel, "Entrevista con Andreu Alfaro: 'Soy un hombre de síntesis' ", *Lápiz*, 2, Madrid, enero 1983, pp. 24-29.
- SOLBEL, Rosa, "Alfaro expone en el Born su escultura nacionalista", *El Periódico*, Barcelona, 31 mayo 1983.
- RENDE I MASDEU, Joan, "Alfaro: el barroc de la simplicitat", *Avui* (Art), Barcelona, 16 de junio 1983, p. II.
- SPIEGEL, Olga, "Alfaro. La alta cultura como espectáculo", *La Vanguardia*,

Barcelona, 19 junio 1983, p. 35.

BURGO, Pilar del, "Alfaro: 'En Valencia asusta la inteligencia y la cultura, creen que es un enemigo' ", *Noticias al Día*, Valencia, 7 agosto 1983, p. 5.

_____ "Mañana se inaugura en Viveros la escultura a Ausias March", *Noticias al Día*, 6 abril 1984 (?), p. 13.

BLAY, Josep, "Ausiàs March 'for ever' ", *Levante*, Valencia, 8 abril 1984 (?).

LOPEZ, J., "Aún pienso que estoy en la oposición", *Levante*, Valencia, 24 agosto 1984.

BATISTA, Antoni, "Alfaro reivindica els monuments com a exemple d'un desig col·lectiu", *Avui* (Diumenge), Barcelona, 2 diciembre 1984, p. 5.

FORNES, José Ramón, "Xarrant amb Andreu Alfaro", *Reüll*, 7, Valencia, 1984, pp. 1 y 7.

ANONIMO, "Alfaro inaugura la seva primera exposició a Girona", *Punt Diari*, Gerona, 7 diciembre 1984, p. 29.

GUERRERO, Joan C., "Alfaro: 'S'ha perdut la idea de monument' ", *Presencia*, Gerona, 16 diciembre 1984, pp. 20-23.

VENTURA MELIA, [Rafael], "La moda no es lo que manda", *Levante* (Magazine), Valencia, 12 mayo 1985, pp. 18-19.

ANONIMO, "Alfaro monta una exposició con 80 posturas del cuerpo humano", *El Periódico*, Barcelona, 12 mayo 1985, p. 25.

R.F., "Andreu Alfaro: la geometría del desnudo en 'El cos humà' ", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 14 mayo 1985.

PONS, Agustí, "Andreu Alfaro s'interessa pel barroc i el cos humà", *Avui*, Barcelona, 15 mayo 1985, p. 22.

GARCES, V.M., "Andreu Alfaro exposa a València després d'onze anys d'absència", *Papers*, Valencia, mayo 1985, pp. 24-25.

DANIEL, Beatriu, "Andreu Alfaro", *Dansa-79*, 44, julio-septiembre 1985, pp. 20-23.

HERNANDEZ, Gustavo, "Andreu Alfaro", *Diario Español*, 7 noviembre 1985.

ESCUR, Núria, "Andreu Alfaro", *El Món*, 196, Barcelona, 24 enero 1986, pp. 28-31.

- GAMEZ, Carles, "Una societat culta", *El Temps*, Valencia, 27 enero 1986, pp. 20-23.
- MARTIN, JOSE, "Andreu Alfaro. Idea y forma: la línea", *Abalorio*, 12, Sagunto, primavera-verano 1986, pp. 49-67.
- GRAU-RIBOT, M. Carme, "Andreu Alfaro, benvinguda a Andorra", *El Temps*, Valencia, 12 mayo 1986.
- BATISTA, Antoni, "Andreu Alfaro: 'La meva escultura està dins del ferro; no m'agrada afegir'", *Avui*, Barcelona, 25 septiembre 1986.
- ALBEROLA, Miquel, "Alfaro, convulsions i minerals", *El Temps*, 122, Valencia, 20 octubre 1986, pp. 53-57.
- SAN AGUSTIN, Arturo, "Andreu Alfaro, escultor", *El Periódico*, Barcelona, 4 diciembre 1986, p. 19.
- WIRTH, Rafael "Andreu Alfaro", *La Vanguardia domingo*, Barcelona 8 febrero 1987, pp. 6-11.
- MARTIN, José, "La escultura de Alfaro", *Club Internacional Bibliófilo Valenciano*, 1, Valencia 1987.
- PIERA, Emili, "Andreu Alfaro, enamorado del Barroco", *Tiempo*, 10 octubre 1988, pp. 84-86.
- GARCIA CAMPOY, Concha, "Andreu Alfaro. La madura ironía", *El País Semanal*, 634, Madrid, 4 junio 1989, pp. 84-90.
- BELTRAN, Adolf, " 'El arte es el gran espectáculo del final de siglo, según el escultor Andreu Alfaro' ", *El País*, Madrid, 12 junio 1989, p. 38.
- ASTORGA, Antonio, "Alfaro: 'En los últimos años el arte se ha estandarizado' ", *ABC*, Madrid, 13 junio 1989, p. 63.
- ANONIMO, " "Goethe tiene muchas cosas que decir", afirma el escultor Andreu Alfaro", *Ya*, Madrid, 14 junio 1989, p. 51.
- _____ "Andreu Alfaro: 'Goethe, como yo, era un antihéroe y un antipatriota", *Levante*, Valencia, 14 de junio de 1989.
- MARTIN, José, "De Goethe y nuestro tiempo", en cat. exp. *Alfaro. De Goethe y nuestro tiempo*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1989, pp. 17-50.
- ANTOLIN, Enriqueta "Una puerta colosal para la Ilustración", *Cambio 16*, 955, Madrid, marzo, 1990, pp. 116-118.

- ALBEROLA, Miquel, "Alfaro, el comunicat mineral", *El Temps*, 333, Valencia, 5-11 noviembre 1990, pp. 52-55.
- CASTAÑEDA, Manuel, "Andreu Alfaro exposarà a l'IVAM la seva 'particular visió' dels 'Kuros' hel·lènics' ", *Avui*, Barcelona, 8 septiembre 1991, p. 37.
- SEGUI, J. R., "Andreu Alfaro/Escultor. 'Siempre he ido a contracorriente' ", *El Mundo*, Madrid, 18 septiembre 1991.
- VENTURA MELIA, R., " 'Valencia me da más miedo que Nueva York' ", *Levante*, Valencia, 18 septiembre 1991, p. 56.
- PELLICER, Nel·lo, "Alfaro muestra 30 años de producción artística", *El Observador*, Barcelona, 19 septiembre 1991, p. 52.
- MANSANET, Victor, "Alfaro, el primer artista local que expone en el IVAM de Valencia", *El Periódico*, Barcelona, 20 septiembre 1991, p. 35.
- "La Administración no debe ejercer nunca el mecenazgo' ", *El Sol*, Madrid, 22 septiembre 1991.
- PERIS, Manuel, "Alfaro: 'La escultura ofrece más libertad que la pintura' ", *El Independiente*, Madrid, 23 septiembre 1991.
- ALBEROLA, Miquel, "Alfaro a l'IVAM", *El Temps*, 379, Valencia, 23 septiembre 1991, pp. 54-56.
- DASCA, Susa, "Por primera vez en España una exposición antológica del escultor Andreu Alfaro", *Diario 16*, Madrid, 24 septiembre 1991, p. 37.
- IBARZ, Mercè, " 'La originalidad no puede ser nunca un propósito'", *La Vanguardia Magazine*, Barcelona, 13 octubre 1991, pp. 66-70.
- FERNANDEZ-CID, Miguel, "Andreu Alfaro. 'Donde realmente hacen falta las esculturas es en los espacios horribles' ", *Cambio 16*, 1039, Madrid, 21 octubre 1991, pp. 118-120.
- MARIN, Emili J., "Entrevista amb Andreu Alfaro", *Saó*, 144, Valencia, octubre 1991, pp. 21-22.
- SITJES, Josefina. "El joc de la llibertat", *Regió 7*, (Suplement de Cultures), Manresa, 24 noviembre 1991, pp. 1 y 4-8.
- GOMEZ, Antoni, "Andreu Alfaro. 'No hace falta el Consell cultural'. El escultor califica de intolerable la polémica de la lengua", *Hoja de Valencia*, Valencia, 5 diciembre 1991, p. 41.

MAS, Manuel, "Andreu Alfaro: 'Andorra no pot tallar la tradició", *Diari d'Andorra*, Andorra, 23 agosto 1992, pp.21-24.

2.8. Noticias de prensa

CAMARA, "Soria, Monjalés y Alfaro exponen en Mallorca", *Levante*, Valencia, 14 junio 1959.

ANONIMO, "jeudi, inauguration de la IIIème Biennale d'Alexandrie", *La Reforme*, Alejandria, 10 diciembre 1959.

ANONIMO, "Exito de Monjalés y de Alfaro en Londres", *Levante*, Valencia 21 enero 1962.

NIETO ALCAIDE, Víctor Manuel, "Los premios del II Certamen Nacional de Artes Plásticas", *La Voz de Galicia*, La Coruña, 3 enero 1964.

ANONIMO, "Premios del V Salón Internacional de Marzo", *Levante*, Valencia, 14 marzo 1964.

CHANZA, Salvador, "Premios del Salón Internacional de Arte", *La Vanguardia*, Barcelona, 15 marzo 1964.

L[OPEZ] CHAVARRI, E., "El V Salón Internacional de Marzo (Escultura)", *Las Provincias*, Valencia, 21 marzo 1964.

ANONIMO, "Premios del V Salón Internacional de marzo", *Las Provincias*, Valencia, 29 marzo 1964.

ANONIMO, "Entrega del premio del V Salón Internacional de Marzo", *Levante*, Valencia, 16 abril 1964.

ANONIMO, "El alcalde hizo entrega de los premios del 'VSalón Internacional de Marzo'", *Las Provincias*, Valencia, 16 abril 1964.

ANONIMO, "Andreu Alfaro a Venecia", *Serra d'Or*, Abadía de Montserrat, 15 mayo 1966.

ANONIMO, "Técnicas y materiales industriales en el arte moderno del volumen: Los hierros a la intemperie de Andrés Alfaro", *Al Día*, 25 junio 1966, p. 1.

ANONIMO, "Una obra de Andrés Alfaro en la plaza Plarrev de Núremberg", *La Vanguardia*, Barcelona, 1 de enero 1972.

- SIMO, Trinitat y LLORENS, Tomàs, "L'escultura d'Andreu Alfaro a la plaça Plärrev de Nüremberg", *Gorg*, 27, Valencia, enero 1972, p. 30.
- S., "Una gigantesca obra de Andrés Alfaro en Núremberg", *Levante*, Valencia, 19 julio 1972.
- ANONIMO, "Nuestro tiempo y el arte", *Valencia Fruits*, 592, Valencia, 28 octubre 1973.
- ESTELLES, Vicent Andrés, "Soldat", *Las Provincias*, Valencia, noviembre, 1973.
- ANONIMO, "Homenaje a Andreu Alfaro", *Lecturas*, Madrid, 16 mayo 1975.
- VENTURA, Vicent, "Las esculturas de Alfaro, la Misa de los domingos y 'la llengua dels valencians' ", *La Vanguardia*, Barcelona, 23 mayo 1975.
- ANONIMO, "La Feria del Arte en Metal...", *Hola*, Madrid, 24, mayo 1975, p. 106.
- ANONIMO, "La Feria del Arte en Metal...", *Sábado Gráfico*, Madrid, 24 mayo 1975.
- ANONIMO, "I Concurso Internacional de escultura Autopista Mediterráneo", *Estudios Pro-Arte*, 1, Barcelona, 1975, pp. 110-113.
- ANONIMO, "Una escultura de Alfaro, en La Asegurada", *Información*, Alicante, 1 mayo 1977.
- ANONIMO, "Una escultura de Alfaro, segunda obra para la colección del siglo XX", *La Verdad*, Alicante, 1 mayo 1977, p. 7.
- SOCIALISTES DE CATALUNYA, "Una escultura d'Alfaro tema electoral. Comunicat del Socialistes de Catalunya", *Avui*, Barcelona, 27 mayo 1977.
- SOCIALISTES DE CATALUNYA, "Una escultura d'Alfaro teme electoral. Comunicat dels 'Socialistes de Catalunya' ", *Tele Express*, Barcelona, 30 mayo 1977.
- PERMANYER, Lluís, "¡Plantad esculturas!", *La Vanguardia*, Barcelona, 7 junio 1977.
- ANONIMO, "Una visión distinta del parque de Cervantes", *La Vanguardia*, Barcelona, 8 junio 1977.
- P.R. "Alfaro en el parque Cervantes", *Noticiero Universal*, Barcelona, 10 junio 1977.

- IGLESIAS DEL MARQUET, Josep, "Andreu Alfaro", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 18 junio 1977.
- SEMPRONIO, "Alfaro, a la intemperie..." *Destino*, 2071, Barcelona, junio 1977.
- ANONIMO, "Salvaje agresión contra una escultura expuesta en el Retiro", *El País*, Madrid, 16 mayo 1979.
- ANONIMO, "Destrucción de una obra de Andreu Alfaro", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 19 mayo 1979.
- ANONIMO, "Alfaro ha lliurat a Tàrrega el projecte", *Avui*, Barcelona, 15 enero 1980.
- ANONIMO, "Tres españoles en Sandiego", *El Tiempo*, Bogotá, 16 enero 1980.
- GENE, J.C., "El monumento a los Països Catalans por suscripción", *La Vanguardia*, Barcelona, 16 enero 1980.
- BENET, Josep Maria, "Una obra de Alfaro, símbolo de los Països Catalans", *El Correo Catalán*, Barcelona, 17 enero 1980, p. 11.
- ANONIMO, "Tres españoles en San Diego", *El espectador*, Bogotá, 18 enero 1980.
- TAGARI, "Tàrrega tendrá un monumento de Alfaro", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 18 enero 1980.
- ESPINAS, Josep M., "Monuments per a un poble", *Avui*, Barcelona, 8 febrero 1980, p. 24; y *Nova Tarrega*, Tàrrega, 16 febrero 1980.
- GARCIA Manuel, "Alfaro, Arrollo [sic] y Monjalés en Colombia", *Valencia Semanal*, 108, Valencia, 10-16 febrero 1980, p. 49.
- _____ "Alfaro, Arroyo y Monjalés en Colombia", *Valencia Semanal*, 108, Valencia, 10-16 febrero 1980, p. 49.
- _____ "Aproximación a la obra del escultor Andreu Alfaro", *Cartelera Turia*, 844, Valencia, 7-13 abril 1980.
- ANONIMO, "Die Eigenart zeigt sich oft au", *Fränk Volkblatt*, Würzburg, 13 mayo 1980.
- ANONIMO, "Veredicto de los 'Premis d'Honor Jaume I' 1980", *La Vanguardia*, Barcelona, 17 mayo 1980.
- ANONIMO, "Premis d'Honor Jaume I", *El Correo Catalán*, Barcelona, 17

mayo 1980.

FAULI, Josep, "La doble fidelidad de una Abadía y de un escultor", *La Vanguardia*, Barcelona, 25 mayo 1980.

ANONIMO, "Mañana, entrega de los Premios de Honor Jaime I", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 28 mayo 1980.

FUSTER, Joan, "Un premio para Andreu Alfaro", *La Vanguardia*, Barcelona, 28 mayo 1980, p. 7.

CIRICI, Alexandre, "Una lectura d'Andreu Alfaro", *Avui*, Barcelona, 28 mayo 1980.

ANONIMO, "Premios y concursos. Jaime I 1980", *Destino*, 2225, Barcelona, 29 mayo-4 junio 1980.

ANONIMO, "Hoy, entrega de los Premios de Honor 'Jaume I'", *La Vanguardia*, Barcelona, 29 mayo 1980.

ANONIMO, "Avui, lliurament dels Premis d'Honor Jaume I", *Avui*, Barcelona, 29 mayo 1981, p. 6.

ANONIMO, "Entrega de los Premis d'Honor Jaume I", *El Correo Catalán*, Barcelona, 29 mayo 1980.

SOLER, Marc, "Alfaro: 'Cal fer un museu alluyat del folklorisme'", *Tele/expres*, Barcelona, 30 mayo 1980.

ANONIMO, "Montserrat y Alfaro recibieron el Jaume I", *El Correo Catalán*, Barcelona, 30 mayo 1980.

ANONIMO, "Entrega de los premios Jaume I al escultor Alfaro y a Montserrat", *Teleexpres*, Barcelona, 30 mayo 1980, p. 18.

GABANCHO, Patricia, "La abadía de Montserrat y A. Alfaro recibieron los premios 'Jaume I'", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 30 mayo 1980, p. 25.

M. del, J.I., "Ayer se entregaron oficialmente los 'Premis d'Honor Jaume I'", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 30 mayo 1980.

ANONIMO, "El escultor Alfaro y Montserrat, premiados", *Mundo Diario*, Barcelona, 30 mayo 1980.

ANONIMO, "Entrega de los galardones a la Abadía de Montserrat y al escultor Andreu Alfaro", *La Vanguardia*, Barcelona, 31 mayo 1980.

- ANONIMO, "Veredictes dels Premis d'Honor Jaume I 1980", *Canigó*, 31 mayo 1980.
- MILLAS, Jaime, "Insólita exposició sobre la luz y el color en una galería Valenciana", *El País*, Madrid, 8 enero 1981.
- GINER, "Panorama. La luz y el color", *Levante*, Valencia, 9 enero 1981.
- PRAT RIVELLES, Rafael, "Parpalló. 'La llum i el color'", *Valencia Fruit*, 18 enero 1981, p. 20.
- ANONIMO, "Escultura de Andreu Alfaro para el patio del Hospital Provincial", *Diario de Valencia*, Valencia, 3 abril 1981, p. 27.
- ANONIMO, "Mañana se inaugura la exposición...", *Diario de Valencia*, Valencia, 6 mayo 1981, p. 31.
- CARRASCO, Bel, "Las esculturas de Andreu Alfaro inauguran el museo al aire libre de la Complutense", *El País*, Madrid, 8 mayo 1981, p. 38.
- RIBLA, "Andreu Alfaro, en la Complutense", *Diario de Valencia*, Valencia, 20 mayo 1981.
- R.V., "Andreu Alfaro. Un retrat fóra de sèrie", *Mundo Musical*, 25-31 mayo 1981.
- ANONIMO, "Un admirador de Goethe", *Diario de Valencia*, Valencia, 1 noviembre 1981, p. 31.
- ANONIMO, "El escultor Andreu Alfaro cumple su compromiso bienal con Colonia", *El País*, Madrid, 4 noviembre 1981, p. 35.
- ANONIMO. "El pintor Manuel Angeles Ortiz, entre los premios nacionales de Artes Plásticas. Joan Hernández Pijuán, José Hernández, Andreu Alfaro y Luis Gordillo son los otros galardonados", *El País*, Madrid, 13 noviembre 1981, p. 35.
- A[LVAREZ], J [oan], "Andreu Alfaro, premio Artes Plásticas, 1981", *Diario de Valencia*, Valencia, 13 noviembre 1981, p. 40.
- FABREGAT, Amadeu, "Andreu Alfaro, al llit del Túria", *Avui*, Barcelona, 15 noviembre 1981, p. 14.
- D.G.M. "Hernández Pijuan i Andreu Alfaro Guardonats", *Avui*, Barcelona, 22 noviembre 1981, p. 23.
- M., J.I., "Concesión de los premios de Artes Plásticas 1981", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 14 noviembre 1981.

- DURAN, Manuel, "Unos premios de los que se puede hablar", *El Correo Catalán*, Barcelona, 29 noviembre 1981, p. 27.
- ANONIMO, "El escultor valenciano Andreu Alfaro...", *Guadalimar*, 62, Madrid, noviembre 1981, p. 58.
- ANONIMO, "Alfaro, en Gaspar", *La Vanguardia*, Barcelona, 12 diciembre 1981.
- ANONIMO, " 'Lebenskraft' nennt... ", *Mainzer Stadt-nachrichten*, Maguncia, 18 diciembre 1981.
- FUSTER, Joan, "Nota sobre l'Alfaro", *Qué y Dónde*, 197, Valencia, 21-27 diciembre 1981.
- ANONIMO, "Andreu Alfaro, un pas endavant", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 25 diciembre 1981.
- MESTRE, Toni, " 'Andreu, amic, torsimany de metalls' ", *Mundo Musical*, 28 Diciembre 1981.
- ANONIMO, "Ein Anziehungspunkt", *AZ*, 4 enero 1982.
- ANONIMO, "Diese schwungvolle...", *Mindarer Tageblatt*, Munden, 8 enero 1982.
- ANONIMO, "Diese Schwungvolle", *Diepholzer Kreisblatt*, Diepholz, 9 enero 1982.
- ANONIMO, " 'Lebenskraft' ", *Nordbayerischer*, Bayreuth, 13 enero 1981.
- ANONIMO, "Diese schwungvolle...", *Aachener Nachrichten*, Aachen, 13 enero 1982.
- ANONIMO, "Le beuskraft-schwungroll", *Neue Pühr-Zeitung*, Essen, 14 enero 1982.
- ANONIMO, "Diese Schwungrolle...", *Esslinger Zeitung*, Esslinger, 14 enero 1982.
- ANONIMO, "Diese Schwingvolle Aluminium..." *Fränkische Volksblatt*, Würzburg, 14 enero 1982.
- GARNERIA, José, "30 artistas valencianos en Maguncia", *Boletín de Información Municipal*, Valencia, 15 de enero de 1982.
- ANONIMO, " 'Lebenskraft' aus Spanien...", *Nordwest-Zeitung*, Oldenburg, 16 enero 1982.

- ANONIMO, "'Lebenskraft' aus Spanien...", *Wilhelmshavener Zeitung*, Wilhelmshaven, 16 enero 1982.
- ANONIMO, "Diere Schwungvolle...", *Offenbruger Tageblatt*, Offenburg, 16 enero 1982.
- ANONIMO, "Als Einladung für Fubgänger", *Goslarsche Zeitung*, Goslar, 19 enero 1982.
- ANONIMO, "Ein Anziehungspunkt", *Rhein-Zeitung*, 20 enero 1982.
- ANONIMO, "Andreu Alfaro", *Badisches Tagblatt*, Baden-Baden, 21 enero 1982.
- ANONIMO, "Diese schwungvolle...", *Fuldae Zeitung*, Fulda, 25 enero 1982.
- R.M.P., "Cuatro pintores y un escultor recibieron los premios nacionales de Artes Plásticas 1981", *El País*, Madrid, 2 febrero 1982.
- ANONIMO, "El presidente del Gobierno y la ministra del Cultura entregan los premios nacionales de Artes Plásticas", *Ya*, Madrid, 2 febrero 1982, p. 44.
- V.Z., "Alfaro-Plastik bleibt am Rathaus", *AZ*, 3 febrero 1982.
- ANONIMO, "Rathausplastik im Ruhequartier", *Blifz-tip*, 4 febrero 1982.
- ANONIMO, "Das Schwungvoller arrangement", *Münsterche Zeitung*, Münster, 10 enero 1982.
- ANONIMO, "Mit dem Nationalpreis...", *Blifz-tip*, 11 febrero 1982.
- GARNERIA, José "Obra de Alfaro para Valencia", *Diario de Valencia*, Valencia, 12 febrero 1982.
- _____ José "La ciudad encarga una escultura a Alfaro", *BIM*, Valencia, 15 febrero 1982.
- GONZALEZ, Laia, "Llompert i Alfaro presenten la Festa dels Països Catalans", *Avui*, Barcelona, 29 mayo 1982.
- ANONIMO, "Andreu Alfaro schuf Grobplastik für 'Mundial 82' ", *Mainzer Stadt Nachrichten*, Maguncia, 12 junio 1982.
- GARNERIA, José, "Una escultura simbólica", *Boletín de Información Municipal*, Valencia, 30 junio 1982, p. 14.
- PEREZ CASADO, Ricard, "Trencar la condemna inquisitorial", *Boletín Información Municipal*, Valencia, 30 junio 1982, p. 14.

- ANONIMO, "Una escultura, lo que queda del Mundial en Valencia", *El País*, Madrid, 30 junio 1982.
- BUENO, B., " 'Expocultura', promoción de la 'conciencia' de los Países Catalanes", *Las Provincias*, Valencia, 3 julio 1982, p. 20.
- GARCIA HERNANDEZ, Ramón, "El monumento de los 'països catalans'", *Levante*, Valencia, 16 julio 1982.
- SOLER, E., "Desagravio del Ayuntamiento a Pujol", (cartas al director), *Levante*, Valencia, 25 julio 1982.
- ANONIMO, "Andreu Alfaro, per fi, a València", *Generalitat*, Valencia julio, 1982.
- GARNERIA, José, "Andreu Alfaro", *Cimal*, 14, Gandía, julio 1982, p. 88.
- ANONIMO, "Symbol der Freundschaft", *Allgemeine Zeitung*, 10 septiembre 1982.
- PEREDA, Rosa M^a, "Abierta en Madrid la exposición colectiva de los 5 premios nacionales de artes plásticas", *El País*, Madrid, septiembre 1982.
- MUÑOZ, Manuel, "Goethe, modelo para el escultor Andreu Alfaro", *El País*, Madrid, 2 enero 1983.
- PRATS RIVELLES, Rafael, "El caso de las esculturas en la vía pública", *Valencia Atracción*, 574, Valencia, enero 1983, p. 21.
- ANONIMO, "Esculturas de Andreu Alfaro en el Born", *La Vanguardia*, Barcelona, 31 mayo 1983, p. 44.
- F.A., "Grandes obras de Andreu Alfaro ocupan el antiguo mercado del Born", *El País*, Madrid, 31 mayo 1983.
- RODRIGUEZ, Conxa, "Andreu Alfaro prepara una gran antológica que se instalará en el Born de Barcelona", *El País*, Madrid, 31 marzo 1983.
- F.A., "Una exposición con 34 esculturas de Alfaro reinterpreta la arquitectura del Born", *El País*, Barcelona, 31 mayo 1983.
- V.V., "Andreu Alfaro llena el Born con sus macroesculturas", *El Correo Catalán*, Barcelona, 31 mayo 1983, p. 33.
- M.I., "El Born, reinterpretat per les escultures d'Alfaro", *Avui*, Barcelona, 1 junio 1983.

- ANONIMO, "El Born se recupera como espacio artístico", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 2 junio 1983.
- ANONIMO, "Esculturas de Alfaro en el Born", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 2 junio 1983.
- ANONIMO, "Esculturas de Miró, Matta y Alfaro", *El País*, Madrid, 4 junio 1983.
- ANONIMO, "Una escultura d'Andreu Alfaro pot presidir aviat la nova plaça d'Europa", *Punt Diari*, Gerona, 10 junio 1983, p. 5.
- ANONIMO, "Alfaro acepta el repte de la plaça d'Europa", *Punt Diari*, Gerona, 11 junio 1983.
- FABREGA, Jaume, "Escultura monumental: Símbol, Síntesi", *Punt Diari*, 16 junio 1983.
- ANONIMO, "Moderne Kunst ermöglich...", *F.A.Z.*, 20 julio 1983.
- ANONIMO, "A.P. pide que se declaren 'no gratas' a cinco artistas valencianos", *El País*, Madrid, 18 agosto 1983.
- MUÑOZ, Manuel, "Fuster no será declarado persona no grata en Valencia", *El País*, Madrid, 2 septiembre 1983.
- ALVAREZ, Vicent, "Personas no gratas", *El País*, Madrid, 5 septiembre 1983.
- HERVAS, Xavier, "Personas no gratas", *El País*, Madrid, 5 septiembre 1983.
- MUÑOZ, Manuel, "El Ayuntamiento de Jijona declara 'gratos' a cinco intelectuales", *El País*, Madrid, 1 octubre 1983.
- M[UÑOZ], M[anuel], "Fuster, Climent, Alfaro, Raimon y Oleza, 'personas gratas' en Jijona", *El País*, Madrid, 10 octubre 1983.
- ANONIMO, "Ein Dom mit 'Lebenskraft'", *Nurnberger Zeitung*, Núremberg 9 diciembre 1983.
- MUÑOZ, Manuel, "Andreu Alfaro prepara en Valencia un monumento de homenaje a Ausiàs March", *El País*, Madrid, 31 marzo 1984.
- VILLENA, Miguel Angel, "Andreu Alfaro dimite del Consejo Asesor de Bellas Artes", *El País*, Barcelona 24 de abril 1984.
- ANONIMO, "Alfaro de nuevo", *Reüll*, 5, Valencia, 1984, p. 9.

- VILLENA, Miguel Angel, "Andreu Alfaro dimite del Consejo Asesor de Bellas Artes", *El País*, Madrid, 25 abril 1984.
- ANONIMO, "Fuster a Manises", *Generalitat*, Valencia, abril-mayo 1984, p. 23.
- ANONIMO, "La escultura de siete millones de Alfaro en la plaza de Europa", *Los Sitios de Gerona*, Gerona, 27 mayo 1984.
- JAUME, José, "El Parque del Mar, un conjunto monumental para Palma", *Diario de Mallorca*, Palma de Mallorca, 10 octubre 1984, pp. 20-21.
- ANONIMO, "Los Reyes abren el Parc de la Mar a todos los palmesanos", *Ultima Hora*, Palma de Mallorca, 13 octubre 1984.
- ANONIMO, "Todo Palma asistió a la inauguración oficial de su esperado Parc de la Mar", *Baleares*, Palma de Mallorca, 13 octubre 1984, pp. 1 y 6-7.
- M.R., "Alfaro, en el Palacio March, " *Baleares*, Palma de Mallorca, 13 octubre 1984, p. 6.
- ANONIMO, "Populärer Plastiker", *Kölner Stadtanzeiger*, Colonia, 16 octubre 1984.
- MUÑOZ, Manuel, "Los cuerpos de Alfaro", *El País*, Madrid, 4 mayo 1985.
- ANONIMO, "Esculturas de Alfaro", *Hoja del Lunes*, Valencia, 6 mayo 1985.
- PONS, Agustí, "Crisi és llibertat", *Avui*, Barcelona, 2 junio 1985.
- BLASCO, Ricard, "Alfaro", *Qué y Dónde*, 377, Valencia, 3-9 junio 1985.
- ANONIMO, "Alfaro", *El Europeo*, Madrid, 6-13 junio 1985.
- TORTOLA, Amparo, "Andreu Alfaro 'presta' una escultura a Cipriano Ciscar", Valencia, 8 julio 1985, p. 44.
- ANONIMO, "Alfaro dedica en Bruehl [sic] un homenaje al Barroco alemán", *La Vanguardia*, Barcelona, 7 agosto 1985.
- H.E.C. "Edelsthl-Figuren im Barock-Dialog", *Kölnische Rundschau*, Colonia 15 agosto 1985.
- G.A., "Edelstahl vor Barockkulisse", *KSTA*, 14 agosto 1985.
- ANONIMO, "Alfaro desafía al Barroco alemán", *El Correo Catalán*, Barcelona, 17 agosto 1985.

- M.I. "Moderne Skulpturen im Schlob Augustusburg", *General-Anzeiger*, 17 agosto 1985.
- RABAGO, Joaquín, "Homenaje de Alfaro al Barroco alemán", *Las Provincias*, Valencia, 17 agosto 1985.
- ANONIMO, "El escultor Andreu Alfaro rinde homenaje al barroco alemán", *El País*, Madrid, 19 agosto 1985.
- B.P.M., "Stahlskulpturen von Andreu Alfaro", *Brühler Woche*, Brühl, 20 agosto 1985.
- ANONIMO, "Fruchtbarer Dialog zwischen zwei Epocheu", *K.S.T.A.*, 21 agosto 1985.
- E., "Verbannte Engel", *K.R.*, 23 agosto 1985.
- R.B.S., "Alfaro-Plastiken: Kunst Order >> Teppichstagen:?", *Wochenblatt*, 3 septiembre 1985.
- LEBRERO STALS, José, "Alemania: ¿España de moda?", *Lápiz* 33, Madrid, abril 1986, pp. 29-31.
- ANONIMO, "Lautlose Schüsse und eine 'welt' aus Edelstahl", *Frankfurter Neue Presse*, Francfort, 1 julio 1986.
- ANONIMO, "Wenn erst die Eiszapfen oder Laserstrahlen Kommen", *F.A.Z.*, Francfort, 5 julio 1986.
- ANONIMO, "Arquitectura y escultura, testimonio más importante de la vida de las ciudades", *Periódico de Catalunya*, Barcelona, 9 noviembre 1986.
- LOPEZ GIMENEZ, A., "Contraparada 8", *Arteguía*, 31, Madrid, 1987.
- REVERTE, Paloma, "Contraparada, puente de la vanguardia con Murcia", *La Verdad*, Murcia, 23 abril 1987.
- ALFARO, Dora M. "Arte en Murcia para España", *Hoja del Lunes*, Murcia, 27 abril 1987, p. 15.
- ANONIMO, "De estreno", *Cantarranas*, 69, Burgos, 8-15 mayo 1987.
- ANONIMO, " 'Contra parada' en la primavera de Murcia", *El Punto*, Madrid, 1-7 mayo 1987.
- ANONIMO, "Murcia: Contraparada 8", *Epoca*, 114, Madrid, 18 mayo 1987, p. 123.

- JABATO SARO, Jesús María, "Agonía del provincialismo y búsqueda de la expresión geométrica pura", *Diario de Burgos*, Burgos, 23 mayo 1987, p. 10.
- ANONIMO, "Emotivo homenaje de Burgos a América", *Diario de Burgos*, Burgos, 24 mayo 1987, p. 8.
- GOZALO, J. Angel, "Con el monumento inaugurado ayer en el paseo del Empecinado Burgos quiere 'singularizar el afecto' a los pueblos americanos", *Diario de Burgos*, Burgos, 24 mayo 1987, p. 8.
- CRUZ, Pedro Alberto, "Contraparada", *La Verdad*, Murcia, 26 mayo 1987.
- BAÑÓN, Celia, "Contraparada", *Campus*, 16-17, Murcia, mayo-junio 1987, p. 19.
- ANONIMO, "El taller de Andreu Alfaro", *Papers de Cultura*, 0, Valencia, enero 1988.
- DRACK, Harriet, "Rostfrei vor dem Gericht", *KSTA*, 13 abril 1988.
- SCHMIDT, Detlev, "Riesenkraich um neues Kunstwerk vor deus Justizpalast", *Express*, Colonia, 13 abril 1988.
- DOMINGO, Oriol, "Una escultura de Alfaro recordará el Milenario de Cataluña en el recinto ferial de Montjuïc", *La Vanguardia*, Barcelona, 12 mayo 1989, p. 28.
- ANONIMO, "Alfaro cobrará 15 millones por su obra", *Castellón Diario*, Castellón, 3 de junio de 1989.
- FELIU, Amparo, "Burriana: Sé cuestiona la contratación del escultor Alfaro", *Las Provincias*, Valencia, 3 de junio de 1989.
- ANONIMO, "Una exposición de Andreu Alfaro en el homenaje internacional a Goethe", *Hoja del Lunes*, Valencia, 12 junio 1989, p. 84.
- ANDRADA, Beatriz, "Un ciclo de conferencias y una exposición de Andreu Alfaro, en el homenaje al poeta Goethe", *Diario 16*, Madrid, 12 junio 1989.
- ANONIMO, "Andreu Alfaro inaugura una exposició a Madrid", *Avui*, Barcelona, 13 junio 1989, p. 40.
- GARCIA, Manuel, "Artistas valencianos en Madrid", *Levante*, Valencia, 13 junio 1989, p. 71.
- TRENAS, Miguel Angel, "Goethe y su gente, vistos por Alfaro", *La*

Vanguardia, Barcelona, 14 junio 1989, p. 50.

ANONIMO, "Andreu Alfaro, en el homenaje a Goethe", *El Punto*, 121, Madrid, 16 al 22 junio 1989, pp. 1,3 y 4.

VICENT GALDON, Francisco, "Andreu Alfaro. 'De Goethe y nuestro tiempo'", *Guadalajara 2000*, Guadalajara, 23 junio 1989.

ANONIMO, "El Museo del Prado visto por los artistas españoles contemporáneos", *El Punto*, Madrid, 15 diciembre-11 enero 1990, p. 31.

ANONIMO, "Andreu Alfaro presenta la escultura del Mil.lenari que colocará en Miramar", *El Periódico*, Barcelona, 29 diciembre 1989.

EDITORIAL, "Símbolo", *ABC*, Barcelona, 29 diciembre 1989.

PIÑOL, Rosa María, "Alfaro levantará una escultura de 22 metros en Miramar", *La Vanguardia*, Barcelona, 29 diciembre 1989, p. 33.

ANONIMO, "Miramar acogerá la escultura de Alfaro sobre el Mil.lenari", *El Periódico de Cataluña*, Barcelona, 29 diciembre 1989, p. 1.

HEVIA, Elena, "Una escultura de Alfaro saludará desde lo alto de Montjuic el Milenario de Cataluña", *ABC*, Madrid, 29 diciembre 1989, p. 43.

ANONIMO, "Andreu Alfaro", *Vivir en Barcelona*, Barcelona, 29 diciembre 1989.

ANONIMO, "Alfaro presentó la maqueta de la escultura conmemorativa del milenario de Cataluña," *El País*, Madrid, 30 diciembre 1989.

A.M.J., "Una commemoració en moviment", *Serra d'Or*, 361, Abadía de Montserrat, enero 1989, p. 1.

MONTFERRER, Oscar, "Andreu Alfaro vol que el monument del Mil.lenari sigui el millor de la seva vida", *Avui*, Barcelona, 3 de enero 1990.

BODI, Jaume Policarpo, "El Mil.lenari d'Alfaro", *Cartelera Turia*, 1356, Valencia, 29 enero-4 febrero 1990, p. 12.

ISRAEL, Judith, "De varillas", *Cartelera Turia*, 1356, Valencia, 29 enero-4 febrero 1990, p. 10.

"Las esculturas de Andreu Alfaro", en "El año artístico. Los acontecimientos de 1989", *Lápiz*, 64, enero 1990, p. 29.

ANONIMO, "Andreu Alfaro, 'El cos huma' ", *El Punto*, Madrid, 10 febrero

1990.

ANONIMO, "Los arcos de la Avenida de la Ilustración", *Inoxidable*, 11, Madrid, marzo 1990.

ANONIMO, "La escultura sale a la calle en Logroño", *La Rioja*, Logroño, 20 abril 1990.

ANONIMO, "Andreu Alfaro", *De buena fuente*, Logroño, 20 abril 1990.

ANONIMO, "Mañana se inaugura la exposición escultórica de Andreu Alfaro", *La Rioja*, Logroño, 22 abril 1990.

ANONIMO, "Andreu Alfaro presenta hoy 'De Goethe y nuestro tiempo'", *La Rioja*, Logroño, 23 abril 1990.

SAEZ, Luis, "El escultor valenciano Andreu Alfaro expresa su admiración por Goethe", *La Rioja*, Logroño, 24 abril 1990.

ANONIMO, "Para ver. 'De goethe y nuestro tiempo'", *De buena fuente*, Logroño, 27 abril 1990.

ANONIMO, "Esculturas en la calle", *La Rioja*, Logroño, 25 abril 1990.

ANONIMO, "Viel Raum für Büros im 'Carree'", *Frankfurt Rundschman*, Francfort, 13 septiembre 1990.

ANONIMO, "34000 Quadratmeter Büros im Westend-Carrée", *FAZ*, Francfort, 13 septiembre 1990.

WIT, Ruud de, "Spaanse Kunst bij Rodamco's Westend Carree in Frankfurt", *Safe*, 5, Francfort, octubre 1990, p. 61.

ANONIMO, "Anf Goethes Spuren", *Kölner Stadt-Anzeiger*, Colonia, 27 diciembre 1990, p. 39.

ANONIMO, "Warum boomt der Spanische Kunstmarkt?" *Pan*, 6, 1990, pp.100-103.

ESCODER PALAU, Tomas, "Andreu Alfaro, com una línia", *Levante*, Valencia, 6 marzo 1991.

ANONIMO, "El escultor Andreu Alfaro obtiene el premio Alfons Roig", *El País*, (Comunidad Valenciana), Valencia, 11 mayo 1991.

SEGUI, J.R., "Andreu Alfaro obtiene el premio Alfons Roig por su trayectoria", *Levante*, Valencia, 11 mayo 1991.

E.T., "Mil anys a la manera d'Alfaro", *El Temps*, 365, Valencia, 17 junio

1991, p. 59.

GOMEZ, Antonio, "Andreu Alfaro y Goethe", *Levante*, Valencia, 19 junio 1991, p.

ALBEROLA, Miquel, "Alfaro, el universo metálico", *Levante*, Valencia, 24 junio 1991, p. 22.

MASSOT, Josep, "La Generalitat exige en El Prat la escultura del Mil.lenari destinada a Barcelona", *La Vanguardia*, Barcelona, 28 junio 1991, p. 41.

BAIGES, Siscu, "Sanuy va decidir posar l'escultura d'Alfaro al Prat ja fa quasi un any", *Diari de Barcelona*, Barcelona, 29 junio 1991.

ANONIMO, "Alfaro evita polemizar por el cambio de ubicación de su escultura sobre el Mil.lenari", *El País*, Madrid, 29 junio 1991.

MASSOT, Josep, "El escultor Alfaro lamenta que su obra centre polémicas ajenas al mundo del arte", *La Vanguardia*, Barcelona, 29 junio 1991.

SANZ, Manolita, "Una escultura d'Alfaro al Prat", *El Prat*, El Prat, julio 1991, p. 2.

MESTRES, Carles, "Pujol inaugura la escultura del Mil.lenari de Alfaro en El Prat", *La Vanguardia*, Barcelona, 21 julio 1991, p. 44.

ANONIMO, "Inaugurada l'escultura del Mil.lenari d'Andreu Alfaro", *Avui*, Barcelona, 21 julio 1991.

PERNAU, Gabriel, "Pujol inaugura al Prat el monument al Mil.lenari", *Diari de Barcelona*, Barcelona, 21 julio 1991.

MARMOL, Eva, "Pujol: 'la Generalitat será neutral en la nueva ubicación de la Fira'", *El Observador*, 21 julio 1991.

BRACERO, Francisco, "'La Generalitat es neutral en la ampliación de la Fira'", *El País*, Madrid, 21 julio 1991.

OLIVARES, Juan Carlos, "El Milenario de Cataluña coloca una pica de Alfaro en El Prat", *ABC*, Barcelona, 21 julio 1991.

NAVARRO, Mariano, "Andreu Alfaro. La mirada del trabajador", *El País Semanal*, Madrid, 15 septiembre 1991.

ARIAS, Fernando, "Esculturas de Andreu Alfaro. Toda la carne en el asador", *Hoja del Lunes*, Valencia, 16 septiembre 1991, p. 62.

- ENGUIX, Salvador, "El IVAM revisa la densa evolución creativa del escultor Andreu Alfaro", *La Vanguardia*, Barcelona, 19 septiembre 1991, p. 39.
- ANONIMO, "Trescientas obras de Alfaro en la exposición del IVAM" *Mediterráneo*, Castellón, 19 septiembre 1991.
- ANONIMO, "Andreu Alfaro, en el IVAM", *El País* (Comunidad Valenciana) Valencia, 20 septiembre 1991, p. 1.
- V[ENTURA] M[ELIA], R[afael], "El IVAM inaugura una muestra con trescientas obras de Alfaro", *Levante*, Valencia, 20 septiembre 1991, p. 68.
- IZQUIERDO, Marina, "Treinta años de Andreu Alfaro en el IVAM", *ABC*, Madrid, 20 septiembre 1991.
- ANONIMO, "Joan Lerma inaugura en el IVAM la exposición de Andreu Alfaro", *Mediterráneo*, Castellón, 20 septiembre 1991.
- CASADO, David, "El IVAM inaugura una antológica dedicada al escultor Andreu alfaro", *El Punto*, 209, Madrid, 20-26 septiembre 1991, p. 17.
- ANONIMO, "El mundo cultural y social valenciano en la inauguración de Alfaro", *ABC*, Madrid, 21 septiembre 1991, p. 100.
- VENTURA MELIA, R., "La gran fiesta de Alfaro", *Levante*, Valencia, 21 septiembre 1991, p. 64.
- ANONIMO, "Alfaro, en el IVAM", *Las Provincias*, Valencia, 21 septiembre 1991, p. 34.
- REYNA, M^a Consuelo, "La gota", *Las Provincias*, Valencia, 21 septiembre 1991, p. 5.
- PEREZ BENLLOCH, J.J., "Alfaro, profeta en su tierra", *Levante*, Valencia, 22 septiembre 1991, p. 24.
- VICENT, Manuel, "Alfaro", *El País*, Madrid, 22 septiembre 1991, p. 48.
- ALBEROLA, Miquel, "Alfaro a l'IVAM", *El Temps*, 379, Valencia, 23 septiembre 1991, pp. 54-56.
- PIERA, Emili, "Andreu Alfaro", *Levante*, Valencia, 24 septiembre 1991.
- GARCIA MOYA, Ricardo, "La escultura 'catalán Power' y el fósil de Calatayud", *Las Provincias*, Valencia, 27 septiembre 1991, p. 28.

- ANONIMO, "Plural y cambiante", *Futuro*, septiembre 1991.
- ANONIMO, "Una exposición sobre la obra..." *Paisajes desde el Tren*, 11, Madrid, septiembre 1991.
- ANONIMO, "Andreu Alfaro y Eugene Arget", *La Esfera*, 4 Madrid, septiembre 1991, p. 103.
- RODRIGUEZ, Evangelina, "Los lugares del arte", *Levante*, Valencia, 4 octubre 1991.
- ANONIMO, "Andreu Alfaro", *La Cartelera de Levante*, Valencia, 11-17 octubre 1991.
- B[ELTRAN] A[DOLF], "15.000 personas han visitado ya la muestra de Alfaro en el IVAM," *El País*, Valencia, 20 octubre 1991.
- ANONIMO, "Goethe versus Alfaro", *El Siglo*, 3, Madrid, 28 octubre-3 noviembre 1991, p. 81.
- ANONIMO, "El pleno del Consejo de Cultura repudia unas declaraciones del escultor Andreu Alfaro", *Las Provincias*, Valencia, 30 octubre 1991, p. 44.
- ANONIMO, "Geometría mediterránea," *Biba*, 8, Madrid, octubre 1991.
- ANONIMO, "Andreu Alfaro", *Boom*, 11, octubre 1991.
- GOMEZ ALONSO, Gloria, "Arquitectura para viejas ciudades", *El Sol*, Madrid, 3 noviembre 1991, p. 50.
- ANONIMO, "El Prado, visto por doce artistas contemporáneos", *Levante*, Valencia, 5 noviembre 1991.
- JUAREZ, Soledad. "Doce grandes artistas contemporáneos inauguran hoy su exposición sobre el Prado", *La Verda*, 5 noviembre 1991, p. 52.
- VALENZUELA, Regina, "Doce artistas contemporáneos entran en el santuario de El Prado", *El País*, Madrid, 5 noviembre 1991.
- ANONIMO, "Dos consejeros, en la exposición de Alfaro", *El País*, Madrid, 10 noviembre 1991.
- HERRADA, Linda, "Calpe protesta por el traslado a Valencia de una obra de Alfaro", *Levante*, Valencia, 9 marzo 1992, p. 28.
- NINOT, Joan, "Terminó la obra de la plaza de la Generalitat", *Castellón*

Diario, Castellón, 9 abril 1992, p. 11.

_____ "El escultor Andreu Alfaro ubicó su primera obra en la provincia", *Castellón Diario*, Castellón, 9 abril 1992, p. 11.

_____ "Volveremos a ser pioneros..." *Castellón Diario*, Castellón, 9 abril 1992, p. 11.

FUENTE, Inmaculada de la, "Luz y tragedia", *El País* (Babelia), Madrid, 2 mayo 1992, pp. 4-5.

SEGUI, J. R., "Andreu Alfaro instala ocho esculturas en la fachada de un rascacielos de Nueva York", *Levante*, Valencia 10 mayo 1992, p. 86.

J.L., "García Miralles inaugurará hoy la Plaça de la Generalitat", *Mediterráneo*, Castellón, 28 mayo 1992, p. 11.

NINOT, Joan, "Hoy se inaugurará de forma oficial la plaza de la Generalitat Valenciana", *Castellón Diario*, Castellón, 28 mayo 1992.

GARI, María del Mar, "García Miralles vincula la obra de Alfaro con el progreso del Mediterráneo hacia Europa", *Levante*, Valencia, 29 mayo 1992, p. 55.

NINOT, Joan, "Gran espectación en la inauguración de la plaza de la Generalitat Valenciana", *Castellón Diario*, Castellón, 29 mayo 1992, p. 11.

ANDRES, F. de; CORRAL, P. y PAJARES, G., "El arte en Europa lo pagará caro", *ABC Cultural*, 33, Madrid, 19 junio 1992, pp. 36-37.

ESCUADERO, José Félix, "Joan en la mirada", *Levante*, Valencia, 3 julio 1992, p. 43.

RICART, M.; SIERRA, LI. y VALLEJO, E., "Barcelona descubre un nuevo paisaje. Estreno de la urbanización del puerto, la torre Mapfre y el hotel Juan Carlos I", *La Vanguardia* (Barcelona '92), Barcelona, 8 julio 1992, p. 3 y 5.

PIÑOL, Rosa María, Arroyo, Alfaro y Adami conmemoran plasticamente los Juegos Olímpicos del 92", *La Vanguardia*, Barcelona, 17 julio 1992.

BELTRAN, Adolf, "Pujol emplaza a Lerma a normalizar las relaciones entre Cataluña y el País Valenciano", *El País* (Comunidad Valenciana), Valencia, 2 noviembre 1992, p. 3.

MORET, Javier, "El homenaje a Fuster y a Alfaro dominó un acto de catarsis cultural", *El País* (Comunidad Valenciana), Valencia, 2 noviembre 1992, p. 2.

VENTURA MELIA, R., "Andreu Alfaro hace el elogio de la libertad y de la diferencia en la cena de los premios Octubre", *Levante*, Valencia, 2 noviembre 1992, p. 64.

3

**Descripción bibliográfica de los catálogos
de las exposiciones individuales**

VALENCIA, Sala Mateu, 1957.

Alfaro : Dibujos [exposición], Sala Mateu, Valencia, del 17 al 31 de Enero de 1957 / texto, Joaquín Michavila. -- Valencia : [s.n.] 1957 (Valencia : Muñoz y Alapont, 1957)

1 díptico ; 15 cm.

No incluye currículum de exposiciones, ni relación de obras expuestas.

ALICANTE, Sala la Decoradora, 1957.

Alfaro : dibujos, óleos [exposición], Sala La Decoradora, Alicante, del 16 al 28 de Febrero de 1957 / Organizada por el Movimiento Artístico del Mediterráneo. -- [S.l. : s.n.], 1957

1 díptico ; 15 cm.

No incluye currículum de exposiciones, ni relación de obras expuestas.

MADRID, Galería Darro, 1961.

Alfaro : treinta esculturas y quince dibujos analíticos [exposición], Galería Darro, Madrid, Marzo 1961 / texto, J.M. Moreno Galván. -- Madrid : Galería Darro, D.l. 1961.-- (Sánchez y Estades, 1961)

1 tríptico : [3] il. ; 21 x 21 cm.

No incluye currículum de exposiciones, ni relación de obras expuestas.

MADRID, Sala Neblí, 1963.

Alfaro : [exposición], Sala Neblí, Madrid, Marzo-Abril de 1963 / prólogo Vicente Aguilera Cerni ; texto, Valeriano Bozal Fernández. -- Madrid : Sala Neblí, 1963

[24] p. : [11] il. bl. y n. ; 20 x 20 cm.

Tit. tomado de la cub.

Currículum de exposiciones: p. [24]

No incluye relación de obras expuestas.

BARCELONA, Sala Gaspar, 1965.

Alfaro : esculturas [exposición], Sala Gaspar, Barcelona, 1965. / texto, Joan Fuster. -- Barcelona : Galería Gaspar, 1965 (Valencia : Semana Gráfica, 1965)

[12] p. : [9] il. bl. y n. ; 22 cm.

Curriculum de exposiciones: p. [11]

No incluye relación de obras expuestas.

VALENCIA, Concret Llibres, 1965.

Alfaro : [exposició], Concret Llibres, Valencia, del 22 de Maig a 5 de Juny de 1965 / Concret Llibres. -- Valencia : Concret Llibres, 1965 (Valencia, Ferma, 1965)

[10] p. : [2] il. bl. y n. ; 21x21 cm.

Curriculum de exposiciones: p. [9]

No incluye relación de obras expuestas.

MADRID, Sala de la Dirección General de Bellas Artes, 1967-1968.

Alfaro : [exposición], Sala de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1967-1968 / texto, Tomás Llorens. -- Madrid : Dirección General de Bellas Artes, 1967

[46] p. : [2] il. bl. y n. ; 21 cm.

Curriculum de exposiciones: p. [15-16]

Relación de obras expuestas: p. [17-18]

SEVILLA, Galería Juana de Aizpuru, [1971].

Alfaro : esculturas y dibujos [exposición], Galería Juana de Aizpuru, Sevilla, del 5 al 24 de Marzo [1971] / Galería Juana de Aizpuru. -- Sevilla : Galería Juana de Aizpuru, [1971]

1 tríptico : principalmente il. ; 22 cm.

No incluye curriculum de exposiciones, ni relación de obras expuestas.

VALENCIA, Colegio Oficial de arquitectos, [1972].

Alfaro : esculturas [exposición], Colegio Oficial de arquitectos de Valencia, del 26 de junio al 10 de julio de [1972] / Colegio Oficial de arquitectos ; fotos, Jarque. -- Valencia : Colegio Oficial de Arquitectos, [1972] (Paterna : Artes Gráficas Vicent, [1972])

1 tríptico : todo il. ; 22 x 22 cm.

No incluye curriculum de exposiciones ni relación de obras expuestas.

BARCELONA, Sala Gaspar, 1973.

Alfaro : [exposición], Sala Gaspar, Barcelona, del 9 de Febrer al 4 de Març / Sala Gaspar. -- Barcelona : Sala Gaspar, 1973

[40] p. : todo il. bl. y n. ; 23 cm.
Currículum de exposiciones : p. [40]
No incluye relación de obras expuestas
Frases del autor: p. [2-5, 8]

VALENCIA, Galeria Temps, 1973.

Alfaro : [exposición], Galeria Temps, València, 1973 / Galeria Temps. -- Valencia : Galeria Temps, 1973
[58] p. : principalmente il. col. y bl. y n. ; 23 cm.
Currículum de exposiciones: p. [56, 57]
No incluye relación de obras expuestas.

KÖLN, Galerie Dreiseitel, 1974.

Alfaro : [Ausstellung], Galerie Dreiseitel, Köln, 3 vom. Mai vom 1974 / Galerie Dreiseitel. -- Köln : Galerie Dreiseitel, 1974 (Valencia : Artes Gráficas Vicent, 1974)
[32] p. : principalmente il. col. y bl. y n. ; 23 cm.
Currículum de exposiciones: p. [29-31]
No incluye relación de obras expuestas.

ZARAGOZA, Galeria Atenas, 1974.

Alfaro : [exposición dentro del] V ciclo de actividades culturales, Galería Atenas, Zaragoza, del 18 al 31 de Octubre de 1974 / texto, Tomàs Llorens. -- Zaragoza : Ayuntamiento, 1974 (Zaragoza : Octavio y Félez, 1974)
[5] p. : [2] il. bl. y n. ; 23 cm.
Currículum de exposiciones: p. [5]
No incluye relación de obras expuestas.

VALENCIA, [Feria de Muestras], 1975.

Alfaro : El metal en el Arte, [exposición Feria de muestras], Valencia, 1975 / texto, José María Iglesias ; diseño, Francisco Jarque. -- Madrid : Sindicato Nacional del metal, D.L. 1975
[48] p. : [65] il. col. y bl. y n. ; 24 cm. -- (El metal en el Arte ; 2)
No incluye currículum de exposiciones ni relación de obras expuestas.

BARCELONA, Sala Gaspar, 1977.

Alfaro : [exposició], Sala Gaspar, Barcelona, Juny-Juliol de 1977 / texto, Andreu Alfaro. -- Barcelona : Sala Gaspar, 1977 (Valencia : Artes Gráficas Vicent, 1977)
[48] p. : principalmente il. col. y bl. y n. ; 24 cm.
Tit. tomado de la cub.
Currículum de exposiciones: p. [47]

No incluye relación de obras expuestas.

KÖLN, Galerie Dreiseitel, 1977.

Alfaro : [Aupstellung], Galerie Dreiseitel, Köln, Mai bis August vom 1977 / Galerie Dreiseitel. -- Köln : Galerie Dreiseitel, 1977 (Valencia : Artes Gráficas Vicent, 1977)

[24] p. : [26] il. bl. y n. 23 cm.

No incluye ni currículum de exposiciones ni relación de obras expuestas.

MADRID, Palacio Velázquez y Parque del Retiro, 1979.

Alfaro : [exposición], Palacio de Velázquez. Parque del Retiro, Madrid, Mayo-Junio de 1979 / textos, Joan Fuster, Valeriano Bozal Fernández y Tomás Llorens. -- Madrid : Patronato de Museos, 1979

[84] p. : [129], 190 il. ; 25 cm.

Currículum de exposiciones: p. [80-81]

No incluye relación de obras expuestas.

KÖLN, Galerie Dreiseitel, 1979.

Alfaro : [Ausstellung], Galerie Dreiseitel, Köln, September bis November von 1979 / texto, Ulrich Gertz. -- Köln : Galerie Dreiseitel, 1979 (Valencia : Artes Gráficas Vicent, 1979)

24 p. : [37] il. bl. y n. ; 23 cm.

No incluye ni currículum de exposiciones ni relación de obras expuestas.

KÖLN, Galerie Dreiseitel, 1981.

Alfaro : [Ausstellung], Galerie Dreiseitel, Köln, 1981 / textos, Helmut Dreiseitel, Alexandre Cirici Pellicer, Valeriano Bozal Fernández, Tomás Llorens ; Fotografía, Pilar Aymenich, Grazia Eminente, Francesc Jarque, Orzaez. -- Köln : Galerie Dreiseitel, 1981 (Valencia : Artes Gráficas Vicent, 1981)

168 p. : principalmente il. bl. y n. ; 23 x 25 cm.

Traducción del catálogo editado por la Universidad Complutense en el mismo año.

ISBN: 84-7491-019-6

MADRID, Campus Universidad Complutense, 1981.

Alfaro : [exposición], Campus Universidad Complutense, Madrid, 1981 / textos, Alexandre Cirici Pellicer, Valeriano Bozal Fernández, Tomás Llorens ; fotografía, Pilar Almerich, Grazia Eminente, Francesc Jarque, Orzaez. -- Madrid : Universidad Complutense, 1981 (Valencia ; Artes Gráficas Vicent, 1981)

168 p. : principalmente il. bl. y n. ; 23 x 25 cm.
Cronología con exposiciones y selección de textos críticos
elaborada por M^a Luisa Martín de Argila: p. 13-85.
Bibliografía: p. 167-168.
No incluye relación de obras expuestas.
ISBN: 84-7491-019-6.

BARCELONA, Sala Gaspar, 1981-1982.

Alfaro : Ferros i pedres 1980-1981, [exposició], Sala Gaspar,
Barcelona, Novembre 1981 - Gener 1982 / Texto, Alexandre
Cirici. -- Barcelona : Sala Gaspar; 1981.- (Valencia : Artes
Gráficas Vicent, 1981)
[24] p. : [24] il. col. y bl. y n. ; 30 cm.
No incluye ni currículum de exposiciones ni relación de obras
expuestas.

MADRID, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1982.

Alfaro : [exposición con motivo del] Premio Nacional de Artes
Plásticas, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1982
/ Texto, Francisco Calvo Serraller ; diseño, Mauricio D'Ors ;
fotografía, Jesús González. -- Madrid : Ministerio de Cultura, D.L.,
1982
[44] p. : [30] il. col. y bl. y n. ; 30 cm.
Catálogo relación de obras expuestas: p. [17-18]
Biografía: p. [31-36].
Currículum de exposiciones: p. [37-40]
Bibliografía: p. [41-43]

MADRID, Galería Theo, 1983.

Alfaro : [exposición], Galería Theo, Madrid, Enero - Febrero de
1983 / texto, Julián Gállego. -- Madrid : Galería Theo, 1983
(Madrid : Artes Gráficas Luis Pérez, 1983)
[28] p. : [20] il. ; 24 x 24 cm.
Relación de obras expuestas: p. [25]
No incluye currículum de exposiciones.

ZARAGOZA, Sala Luzán, 1983.

Alfaro : [exposición], Sala Luzán. Caja de Ahorros de la
Inmaculada, Zaragoza, del 27 de Abril al 24 de Mayo de 1983 /
texto, Francisco Calvo Serraller. -- Zaragoza : Sala Luzán, 1983
(Zaragoza : Octavio y Félez, 1983)
[36] p. : [25] il. ; 24 cm.
Currículum de exposiciones: p. [33-36]
No incluye relación de obras expuestas.

BARCELONA, Antic Mercat del Born, 1983.

Alfaro : Escultures en el Born [exposició], Antic Mercat del Born, Barcelona, 1 de Juny a 10 de Juliol de 1983 / exposició organitzada pel Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya conjuntament amb l'Ajuntament de Barcelona ; comissari i text, Tomàs Llorens ; disseny, Jordi Fornás ; fotografia, F. Català Roca. -- Barcelona : Departament de Cultura de la Generalitat, 1983

[48] p. : [33] il. col. ; 29 cm.

Relación de obras expuestas: p. [46]

Currículum de exposiciones: p. [47]

KÖLN, Galerie Dreiseitel, 1983.

Alfaro : [Ausstellung], Internationaler kunstmarkt Köln 83, Galerie Dreiseitel, Köln, vom 12 bis 17 November vom 1983 / Galerie Dreiseitel. -- Köln : Galerie Dreiseitel, 1983

1 díptico : [2] il. bl. y n. ; 20 cm.

No incluye relación de obras expuestas ni currículum de exposiciones.

KÖLN, Galerie Dreiseitel, 1984.

Alfaro : [Ausstellung], Galerie Dreiseitel, Köln, vom 7 September bis 7 November vom 1984 / Galerie Dreiseitel. -- Köln : Galerie Dreiseitel, 1984

1 tríptico : [8] il. bl. y n. ; 21 cm.

No incluye relación de obras expuestas ni currículum de obras.

PALMA DE MALLORCA, Parc de la Mar, 1984.

Alfaro : escultures al Parc de la Mar [exposició], Parc de la Mar, Palma de Mallorca, Octubre-Novembre de 1984 / text, Francisco Calvo Serraller ; coordinació, Arthur Heras y R. Sánchez Cuenca ; Disenyo, Josep Hortolà ; fotografia, Francesc Català Roca. -- Palma de Mallorca : Ajuntament, 1984 (Valencia : Artes Gráficas Vicent, 1984)

68 p. : [43] il. col. y bl. y n. ; 29 cm.

Relación de obras expuestas: p. [67]

No incluye currículum de exposiciones.

PALMA DE MALLORCA, Fundació Bertomeu March Servera, 1984.

Alfaro : Escultures al Palau March [Exposició], Fundació Bertomeu March Servera, Palma de Mallorca, Octubre i Novembre de 1984 / Fundació Bertomeu March Servera. -- Palma de Mallorca : Fundació Bertomeu March Servera, 1984 (Palma de Mallorca : Imagen, 70, 1984)

1 díptico ; [2] il. bl. y n. ; 29 cm.
Relación de obras expuestas: p. [4]
No incluye currículum de exposiciones.

GIRONA, Galeria d'art 3 i 5, 1984-1985.

Alfaro : escultures, [exposició], Galeria d'art 3 i 5, Girona, del 6 de Desembre de 1984 al 15 de Gener de 1985 / Galería d'art 3 i 5. -- Girona : Galeria d'art 3 i 5, 1984
[2] de h. sueltas : [2] il. bl. y n. ; 16 x 22 cm.
Currículum de exposiciones: h. [2]
No se incluye relación de obras expuestas.

BARCELONA, Sala Gaspar, 1985.

Alfaro : El cos humà 1984-1985 [exposició], Sala Gaspar, Barcelona, Maig - Juny de 1985 / texto, J.F. Yvars ; diseny, Josep Hortalà ; fotografia, L.M. García Castellar. -- Barcelona : Sala Gaspar, 1985 (Valencia : Artes Gráficas Vicent, 1985)
[60] p. : [38] il. ; 29 cm.
No incluye currículum de exposiciones ni relación de obras expuestas.

VALENCIA, Galeria Theo, 1985.

Alfaro : El cos humà 1984-1985 [exposició], Galeria Theo, Valencia Maig - Juny de 1985/ text, J. F. Yvars ; diseny, Josep Hortalà ; fotografia, L.M. García Castellar. -- Valencia : Galeria Theo, 1985 (Valencia : Artes Gráficas Vicent, 1985)
[60] p. : [38] il. ; 29 cm.
No incluye currículum de exposiciones ni relación de obras expuestas.

MADRID, Galería Theo, 1985.

Alfaro : El cuerpo humano 1984-1985 [exposición], Galería Theo, Madrid, Mayo - Junio de 1985 / Texto, J.F. Yvars ; diseño, Josep Hortalà ; fotografía, L.M. García Castellar. -- Valencia : Galería Theo, 1985 (Valencia : Artes Gráficas Vicent, 1985)
[60] p. : [38] il. ; 29 cm.
No incluye currículum de exposiciones ni relación de obras expuestas.

KÖLN, Galerie Dreiseitel, 1985.

Alfaro : Der Menschliche Körper [Ausstellung], Galerie Dreiseitel, Köln, August vom 1985 / textos Gerhard Kolbey y J.F. Yvars ; diseño, Josep Hortalà ; fotografía, L.M. García Castellar. -- Köln : Galerie Dreiseitel, 1985 (Valencia : Artes Gráficas Vicent, 1985)

[60] p. : [38] il. ; 29 cm.
Currículum de exposiciones: p. [7-8]
No incluye relación de obras expuestas.

KÖLN, Schlob Augustusburg zu Brühl 1985.

Alfaro : Im Dialog mit dem Barock [Ausstellung], Schlob Augustusburg zu Brühl, Köln, 18 vom August bis 19 September vom 1985/ textos, Wilfried Kolberg y Andreu Alfaro ; fotografía, Achim Bednorz. -- Köln : Stad Brühl, 1985
61 p. : [28] il. col. y bl. y n. ; 29 cm.
Catálogo de obras expuestas: p. 61.
Currículum de exposiciones: p. 55, 56
Bibliografía: p. 57-60.

MURCIA, Centro de Arte Palacio de Almudí, 1987.

Alfaro : [exposición], Centro de Arte Palacio Almudí, Murcia, 1987 / texto, Andreu Alfaro, Francisco Calvo Serraller, J.F. Ivars ; diseño, Vicente Martínez Gadea, Severo Almansa ; fotografía, José Luis Montero, Luis M. García Castellar. -- Murcia : Ayuntamiento, 1987
[60] p. : principalmente il. col. y bl. y n. ; 30 cm. -- (Contraparada ; 8)
Se reproducen la totalidad de las obras expuestas.
Currículum de exposiciones: p. [12-13]

KÖLN, Galerie Dreiseitel, 1988.

Alfaro : Zeichnungen eines Bildhavers. Arheiten auf Papier 1958-1984, [Ausstellung], Galerie Dreiseitel, Köln, April und März vom 1988 / Galerie Dreiseitel. -- Köln : Galerie Dreiseitel, 1988
[64] p. : 26 il. col. y bl. y n. ; 21 cm.
Currículum de exposiciones: p. [58-63]
Se reproducen la totalidad de las obras expuestas.

KÖLN, Galerie Dreiseitel, 1988.

Alfaro : Leben. Sterben. Erinnern, [Ausstellung], Galerie Dreiseitel, Köln, November vom 1988 / texto, Raimon ; diseño, Josep Hortalà ; fotografía, J. M. García Castellar. -- Köln : [s.n.], 1988 (Valencia : Artes Gráficas Vicent, 1988)
[24] p. : 24, [27] il. bl. y n. ; 21 x 29 cm.
No incluye ni currículum de exposiciones ni relación de obras expuestas.

PUERTO DE LA CRUZ (TENERIFE), Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, 1988.

Alfaro : [exposición], Instituto de estudios Hispánicos de Canarias, Puerto de la Cruz, Noviembre y Diciembre de 1988 / texto, Francisco Calvo Serraller. -- Puerto de la Cruz : Instituto de estudios Hispánicos de Canarias, 1988
[12] p. : [5] il. bl. y n. ; 30 cm.
No incluye relación de obras expuestas.
Currículum de exposiciones: p. [12]

MADRID, Galería Gamarra y Garrigues, 1989.

Alfaro : De la vida y la muerte, la memoria [exposición], Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, Enero - Febrero de 1989 / texto, Raimon ; diseño, Josep Hortalá ; fotografía, L. M. García Castellar. -- Madrid : [s.n.], 1989.- (Valencia : Artes Gráficas Vicent, 1989)
[24] p. : 24, [27] il. bl. y n. ; 21 x 29 cm.
No incluye currículum de exposiciones ni relación de obras expuestas.

MADRID, Arco'89/ Galería Gamarra y Garrigues, 1989.

Alfaro : [exposición], Arco'89-Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, Febrero de 1989 / Galería Gamarra y Garrigues. -- Madrid : Galería Gamarra y Garrigues, 1989
[31] p. : todo il. ; 29 cm.
Relación de obras expuestas: p. [28]
No incluye currículum de exposiciones.

KÖLN, Galerie Dreiseitel, 1989.

Alfaro : Einladung zur Eröffnungsausstellung in neuen Galerieräumen [Ausstellung], Galerie Dreiseitel, Köln, dem 24 September bis ende November vom 1989 / Galerie Dreiseitel. -- Köln : Galerie Dreiseitel, 1989
1 díptico ; 21 cm.
No incluye currículum de exposiciones ni relación de obras expuestas.

KÖLN, Galerie Dreiseitel, 1989.

Alfaro : Im Skulpturengarten [Ausstellung], Galerie Dreiseitel, Köln, September-Oktober, November vom 1989 / texto, Helmut Dreiseitel ; fotografía, Archim Bednorz. -- Köln : Galerie Dreiseitel, 1989
[66] p. : [41] il. col. y bl. y n. ; 30 cm.
El catálogo recoge la exposición individual instalada en el jardín, y la colectiva de la galería en el interior
No incluye currículum de exposiciones
Se reproducen el total de las obras expuestas.

MADRID, Fundación cultural Mapfre Vida, 1989.

Alfaro : De Goethe y nuestro tiempo [exposición], Fundación cultural Mapfre Vida, Madrid, [1989] / textos, Francisco Calvo Serraller, José Martín ; diseño, Josep Hortalà ; fotografía, Luis M. García Castellar. -- Madrid : Fundación Cultural Mapfre Vida, 1989 (Madrid : Danubio Artes Gráficas, 1989)

122 p. : [110] il. ; 27 cm.

Relación de obras expuestas: p. 119-121.

No incluye currículum de exposiciones.

PARIS, Galerie de France, 1989.

Alfaro : "Columnarium" [exposición], Galerie de France, París, du 27 Octobre au 25 Novembre du 1989 / texto, Francisco Calvo Serraller ; fotografía, Luis M. García Castellar ; diseño, Minium (París). -- París : Galerie du France, cop. 1989

[36] p. : [15] il. ; 30 cm.

No incluye currículum de exposiciones ni relación de obras expuestas.-

ISBN: 2-902406-36-3.

ALCOY, Centre Cultural, 1990.

Alfaro : El cos humà [exposició], Centre cultural d'Alcoy, Gner - Febrer 1990 / text, J.F. Yvars ; diseny, Antoni Mirò. -- Alcoi : Centre Cultural, [1990]

35 p. : principalmente il. col. ; 25 cm.

Currículum de exposiciones: p. 31-34.

No se incluye relación de obras expuestas.

LOGROÑO, Sala Amós Salvador, 1990.

Alfaro : De Goethe y nuestro tiempo [exposición], Sala Amós Salvador, Logroño, del 25 de Abril al 20 de Mayo de 1990 / texto, Francisco Calvo Serraller ; diseño, I.C. Estudio (Logroño) ; fotografía, Luis M. García Castellar e I.C. Estudio (Logroño). -- Logroño : Cultural Rioja, D.L. 1990

[34] p. , [2] h. pleg. de lam. : principalmente il. col. ; 27 cm.

Currículum exposiciones: p. [30-33]

No incluye relación de obras expuestas

ISBN: 84-85375-33-5.

KÖLN, Galerie Dreiseitel, 1990.

Alfaro : Walpurgisnasch : eisensulpturen ans dem Goethe-Zykuis, [Ausstellung], Galerie Dreiseitel, Köln, 1990 / texto, Christa Lichtenstern. -- Köln : Galerie Dreiseitel, D.L. 1990

(Valencia : Artes Gráficas Vicent, 1990)

[36] p. [41] il. col. ; 27 cm.

Catálogo editado con ocasión de la exposición presentada en Art Cologue en Noviembre de 1990

No incluye currículum de exposiciones ni relación de obras expuestas.

VALENCIA, IVAM, 1991.

Alfaro : [exposición], Institut Valencià d'Art Modern, València, del 19 de Setembre al 17 de Novembre de 1991 / Comisarios, Tomàs Llorens y Vicente Todolí ; textos, Joan Fuster, José Martín, Tomàs Llorens y J. F. Yvars ; diseño, Josep Hortalà y Manuel Granell. -- Valencia : Institut Valencià d'Art Modern, 1991
244 p. 38, 123, 40, 48, 9, [220] il. col. ; 28 x 28 cm.

Cronología y bibliografía: p. 181-193

Traducciones al castellano y al inglés: p. 197-243.

ISBN: 84-7890-555-3.

BORRIANA, Centre Cultural de La Mercè, 1992.

Alfaro : escultures i papers anys 70 [exposició], Centre Cultural de La Mercè. Ajuntament de Borriana, del 28 de Maig al 14 de Juny de 1992 / text, Josep Palomero. -- Borriana : Ajuntament, 1992

1 díptico : [2] il. bl. y n. ; 21 cm.

Relación de obras expuestas : p. [3]

No incluye currículum de exposiciones.

SANTA COLOMA DE GRAMANET, Can Sisterè, 1992.

Alfaro : El cos humà [exposició], Sala Can Sisterè, Santa Coloma de Gramanet, del 22 de Octubre al 29 de Novembre de 1992 / coordinació, Amelia Gavilán ; text, Daniel Giralt Miracle ; fotografía, Luis M. García Castellar ; diseny gràfic, Benito Marcos. -- Santa Coloma de Gramanet : Ajuntament, 1992.- (Santa Coloma de Gramanet : A. Gómez, 1992)

[24] p. : [12] il. col. ; 28 cm.

No incluye ni currículum de exposiciones ni relación de obras expuestas.

KÖLN, Galerie Dreiseitel, 1992.

Alfaro : Skulpturen : die Achtzigerjahre vom künstler Augewähle Werksispiele aus zehn Jahren [Ausstellung], Galerie Dreiseitel, Köln, den 8 November vom 1992 bis 16 vom Januar vom 1993 / Galerie Dreiseitel. -- Köln : Galerie Dreiseitel, 1992

1 díptico : [2] il. bl. y n. ; 21 cm.

No incluye ni relación de obras expuestas ni currículum de exposiciones.

©○○○△△△△

∕∕∕∕∕∕∕∕∕∕

××××××××××

∠∠∠∠∠∠∠∠∠∠

◎□□□□××××

††††††††††

⊕⊕⊕⊕⊕⊕⊕⊕

⊙⊙⊙⊙⊙⊙⊙⊙

∏∏∏∏∏∏∏∏

ÍNDICE DE LAMINAS

Cartel de la "Primera exposición conjunta de arte normativo español", Valencia, 1960	6-77
Dibujo de Alfaro para ilustrar la portada del libro dedicado a la Escuela Cossío, 1984.....	105-107
Dibujo de Florencia (Galleria degli Uffizi y Palazzo Vecchio) realizado durante el viaje de 1954	115-116
Retrato de Alfaro realizado por Monjalés, 1957	120-121
Retrato de Salvador Soria realizado por Alfaro, 1957	124-125
Alfaro fotografiado en febrero de 1958 ante algunos de sus cuadros.....	126-127
Dibujo de 1957	127-128
Miembros del Grupo Parpalló. (De izquierda a derecha: Labra, Monjalés. Alfaro, Aguilera, Sempere y Balaguer), 1961	147-148
Dibujo de 1959	151-152
Alfaro ante uno de sus "relieves" de 1958.....	155-156
Alfaro junto a una de sus primeras esculturas de 1959	159-160
Alfaro en su segundo taller, situado cerca de Alboraya, hacia mediados de los sesenta.....	182-183
El taller anexo a la casa de Rocafort, hacia mediados de los años setenta	222-223
Una de las páginas del calendario diseñado por Alfaro para Publipress en el que él mismo aparece como modelo, 1971	246-247
Alfaro trabajando en el taller a mediados de los años setenta.....	251-252
Exposición de 1979 en el Palacio de Velázquez de Madrid.....	285-286
Alfaro sentado junto a Fuster ante la escultura <i>Homenatge</i> <i>a Joan Fuster</i> , inaugurada en Manises	304-305
Una vista de la exposición del Antic Mercat del Born, 1983	317-318
Alfaro con Miró y Joan Gaspar durante la exposición "Ferros i pedres", 1981	326-327
Cartel de la exposición de Brühl, 1985.....	346-347
El nuevo taller de Godella pocos meses después de ocuparse, diciembre de 1987	354-355
Alfaro junto al presidente Lerma en la inauguración de la exposición de 1991 en el IVAM	373-374
Alfaro apoyado en la escultura <i>Ramsés</i> , 1991	378-379
Pintura matérica (arriba) y <i>gouache</i> (abajo), ambos de 1958	382-383
Dos <i>gouaches</i> de 1958	384-385
Alfaro junto a algunas de sus primeras esculturas realizadas entre 1959 y 1962.....	393-394
Dos dibujos "constructivistas" de 1961.....	396-397
Tres fotografías de bocetos pertenecientes a la década de los sesenta.....	402-403
Algunas de las obras de finales de los sesenta fotografiadas en el taller, 1971	428-429
<i>Creu de ciment</i> , 1967	433-434

Alfaro dirigiendo la realización de <i>Estàtic</i> ,	467-468
<i>Rctàngles</i> , 1966	464-465
Obras y bocetos de segunda mitad de los años setenta fotografiadas en el taller	473-474
<i>Deu quadrats</i> , 1972.....	478-479
Distintos bocetos de mediados de los años setenta	480-481
El meu ofici es l'alegria siga de nit, siga de dia, 1973	482-483
<i>Homenatge a Leonardo</i> , 1971.....	486-487
Una de las obras realizadas en metacrilato	488-489
<i>Generatriu 2</i> , 1972	493-494
<i>Generatriu 4</i> , 1972	496-497
Obras y bocetos de segunda mitad de los años setenta fotografiadas en el taller	502-503
Dibujo, 1984	521-522
Dibujo, 1984	523-524
<i>Homenatge a Plató</i> , 1980.....	532-533
Exposición del Antic Mercat del Born de Barcelona, 1983.....	534-535
Alfaro ante varias obras de 1980-1981, que se presentarían en la exposición "Ferros i pedres", 1981	535-536
Varias obras de la exposición "Ferros i pedres" fotografiadas en las dunas del la Albufera (Valencia), 1991	536-537
Algunas de las obras de la exposición "El cos humà" fotografiadas en el taller, 1985	538-539
La suite sobre "La noche de Walpurgis" (<i>Walpurchisnacht</i>), 1989.....	545-546
Varias obras realizadas en plancha de hierro, 1988	544-545
Dos <i>Kouroi</i> , 1991.....	547-548
<i>L'Olimp de Weimar</i> , 1982.....	555-556
<i>Les tres Gràcies</i> , 1988	561-562
Tres estelas de la suite "La vida i la mort, la memòria", 1987	568-569
Alfaro fotografiado tras el conjunto de bocetos expuestos en el IVAM, 199	572-573
<i>Estàtic</i> durante el proceso de contrucción	589-590
La <i>Porta de l'Il.lustració</i> tras finalizar su construcción en 1990.....	601-602
Instalación en Santa Cruz de Tenerife de <i>El Molí</i> , 1973	604-605
Instalación de la <i>Porta de l'Il.lustració</i> , 1990	615-616
Gráfico sobre la volución temporal de la altura en la obra pública.....	623-624
Gráfico sobre los usos temporales de los materiales en la escultura pública	630-631
Alfaro durante la instalación de <i>Un arbre per a l'any 200</i> , 1971	632-633
Proceso de realización de <i>El Olimp de Weimar</i>	634-635
Alfaro trabajando en el anclaje de la obra sita delante del Palacio de Justicia de Colonia, 1988.....	640-641
Montaje de <i>Generatriu 1</i> , Autopista A-7, 1974	646-647
Proceso de instalación de la obra <i>Mil.lenari de Catalunya</i> , 1991.....	652-653
Construcción de las distintas piezas de las esculturas para el edificio del Banco Santander en Nueva York, 1992.....	655-656

R.H. 11.554

BID.T 823 (III)

~~T.04/271(3)~~

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Facultat de Geografia i Història
Departament d'Història de l'Art

LA ESCULTURA DE ANDREU ALFARO

BIOGRAFIA ARTISTICA Y CATALOGO RAZONADO

•

Tesis doctoral presentada por:
JOSE MARTIN MARTINEZ

Dirigida por la Catedrática:
Dra. CARMEN GRACIA BENEYTO

Valencia, mayo 1993



b 11937634

i 2352019X

CB 0002203133

D. 489.652

L. 489.656

TESIS DOCTORAL

LA ESCULTURA DE ANDREU ALFARO
BIOGRAFIA ARTISTICA Y CATALOGO RAZONADO

•
TOMO III

CATALOGO RAZONADO
1958-1969

CATALOGO RAZONADO
DE LA OBRA ESCULTORICA DE
ANDREU ALFARO

•

CRITERIOS DE CATALOGACION

Como introducción al Catálogo razonado de la obra escultórica de Andreu Alfaro queremos detenernos brevemente en una somera explicación del sistema asumido para la ficha catalográfica de las obras, así como en una serie de aclaraciones respecto a los distintos campos que ofrece la misma.

Antes que nada, tratándose de un objetivo fundamental de nuestra tesis doctoral, conviene subrayar que los primeros pasos en la elaboración de este Catálogo se vieron dificultados por la precariedad de guías fiables en este terreno. Con cautela y prudencia tuvimos que ir configurando, de manera personal y empírica, el proceso e incluso el método que, a medida que avanzábamos en el trabajo, nos ofrecía mayor certidumbre. Estos criterios personales se apoyaron lógicamente en la consulta de una **bibliografía específica** que ha resultado interesante, sobre todo, para tres aspectos:

a) Para la composición de las fichas y de sus diversos campos ha sido utilísima la consulta comparativa con los tipos de ficha empleados en Museos especializados como el IVAM y el Centro de Arte Reina Sofía y, por supuesto, de diversos *Catálogos razonados* de obras escultóricas, como los existentes sobre Julio González¹ o Pablo Picasso,² sin desdeñar, cuando lo hemos considerado pertinente, la consulta de catálogos sobre autores clásicos. También hemos seguido las

¹ MERKET, Jörn, *Julio González. Catalogue raisonné des sculptures*, Milán, Electa, 1987.

² Werner Spies y Christine Piot en el libro del primero sobre *La escultura de Picasso*, Barcelona, Polígrafa, 1989, pp. 325-405. Coincidimos con esta obra en el método de notación de las versiones con letras añadidas al número de la obra concebida como idea artística.

recomendaciones de Jacques Thuiller por lo que se refiere a las reglas básicas de catalogación.³

b) Para la correcta referencia a las técnicas artísticas, al tratarse de una obra construida con técnicas no tradicionales, no hemos precisado casi la bibliografía clásica sobre el tema, totalmente volcada hacia los procesos de modelado, talla o fundición. No obstante hemos echado mano de algunas obras conocidas como las de Philippe Clérin,⁴ la de J.W. Mills ⁵ o la de J. Rich.⁶

c) Para todo lo referente al vocabulario general sobre la obra escultórica ha resultado de impagable ayuda la magna obra *La sculpture. Méthode et vocabulaire*, elaborada por un gran equipo de especialistas franceses. Sobre todo el capítulo correspondiente a "Les auteurs, les gens de métiers et les stades de la création".

Por lo que se refiere a las fuentes de este Catálogo, hemos partido, en primer lugar, de la clasificación y estudio de la totalidad del archivo fotográfico del autor, por el procedimiento de la detenida identificación de cada una de las obras mediante las reproducciones fotográficas conservadas, ayudándonos ocasionalmente de los datos que, autografiados por el propio escultor, aparecían en las mismas. En otros casos se ha tratado de estudiar y contrastar fotografías de los catálogos de las numerosas exposiciones, si bien con la dificultad de la suma austeridad y sencillez de los mismos al comienzo de la carrera artística de Alfaro lo que, en consecuencia, llevaba a la frecuente ausencia de reproducciones de la mayor parte de las obras o ni tan siquiera de su listado completo. Esto cambia notablemente a partir de los años setenta y ochenta, que ofrecen gran cantidad de material fotográfico y el contraste

³ "Conseils pour le rédaction des mémoires de maîtrise et thèses de IIIe. cycle en Histoire de l'art moderne et contemporain", *L'information d'Histoire de l'Art*, 4, Paris, 1975, especialmente pp. 170-177.

⁴ *Manuale di Scultura. Technique, materiali, realizzazioni*, Bologna, Nuova Ulisse, 1990 (Ed. original francesa, *La sculpture, toutes les techniques*, Paris, Dessain et Tolra, 1987).

⁵ *The technique of Sculpture*, Londres, B.T. Batsford Limited, 1976.

⁶ *The materials and methods of sculpture*, Oxford University Press, New York, 1947.

de calidad de la propia supervisión del escultor. También hemos empleado la documentación generada por la relación del artista con las galerías, aunque éste sea un aspecto poco significativo en Alfaro. En realidad él no mantendrá relaciones estables con ninguna galería hasta 1973, cuando comienza a vender su obra fundamentalmente a través de la Sala Gaspar de Barcelona. Una relación que se mantendrá hasta 1981; lo que no excluirá relaciones esporádicas con otras galerías. Desde 1974 existe una relación ininterrumpida con la Galería Dreiseitel de Colonia. Su responsable, Helmut Dreiseitel tuvo la gentileza de ayudarnos a contrastar algunos datos de fechas y propietarios actuales de algunas esculturas; unos datos de indudable interés sobre todo para el periodo de los ochenta, cuando las ventas y relaciones se efectúan ya sin la mediación de la Sala Gaspar. Otra fuente de ayuda sustancial ha sido la lista (con dibujos) de todas las obras que el propio Alfaro ha venido haciendo habitualmente en sus cuadernos de trabajo cuando ha preparado una exposición.

Para el periodo 1958-1970 hemos incorporado al Catálogo todas las obras, bocetos y estudios que son propiedad del autor en la actualidad. Esto no ha sido posible para los periodos siguientes, debido a la laboriosidad y extrema dificultad que supondría delimitar la categoría de cada objeto. En estos casos, no obstante, hemos catalogado aquellos que ofrecían la evidencia de ser modelos definitivos de obras no realizadas. Quedan así pendientes (y somos conscientes de ello) un grupo de piezas en la incómoda duda de ser o bien obras o bien bocetos (así consideramos las que se encuentran en el taller de Alfaro, pues en cuanto salen de éste, salvo prueba en contrario, las consideramos obra definitiva). Reconocemos así un límite del Catálogo, es decir que no se han incluido, para el periodo 1971-1991, los bocetos, excepto aquellos que se fotografiaron expresamente para el catálogo de la exposición retrospectiva del IVAM en septiembre de 1991.

Es indudable, por otra parte, que una *fuentes* inestimable ha sido la posibilidad de intervención directa y continuada de Andreu Alfaro, como no podría ser de otro modo dados su interés y disponibilidad. Hasta

el punto que, desde luego, en todas las dudas que se nos han planteado, su decisión y criterio han sido los únicos válidos, aspecto que, cuando se lleven a cabo todas las revisiones necesarias, conferirá al Catálogo la mejor autoridad posible.

El Catálogo se ha realizado mediante un soporte informático, y, más concretamente, mediante un conjunto de aplicaciones diseñadas expresamente sobre una base de datos DBase 4.⁷ Pero la aplicación de la informática a esta tarea ha sido más larga y dificultosa de lo que en principio podía presumirse, aunque al final revela, claro está, las grandes posibilidades que estos nuevos instrumentos tienen para la investigación histórica, en un plano semejante a los resultados ya obtenidos en otras ciencias exactas, cuyo progreso no ha venido tanto del interior mismo de la disciplina como de los instrumentos o medios que se han puesto a su servicio. Esta es una cuestión que debe tenerse en cuenta, cada vez con más diligencia (pero con el dominio de la sensatez de usarlo como medio y no como fin) en el campo de las humanidades. El principal problema de toda mecanización informática es la necesaria normalización de la información, así como la rigidez de los campos. Por esto, en determinadas ocasiones algunos datos (títulos más largos de lo habitual, una explicación extensa de los materiales empleados, etc.) pueden plantear problemas y deben ser abreviados. Cuando se ha hecho se ha intentado, claro está, no dificultar la fluida lectura de los mismos.

Pese al intento de abarcar la totalidad de la producción del autor en cuestión y de precisar en todo lo posible el acotamiento de campos y datos, un Catálogo deberá precaverse siempre de la tentación de considerarse definitivo o plenamente exhaustivo. Las dificultades para lograr este cometido, en lucha siempre contra el tiempo y contra los muchos problemas sobrevenidos durante su elaboración, las pone de manifiesto Daniel Wildenstein, presidente de la prestigiosa casa editora de catálogos del mismo nombre, que no ha dudado en afirmar: "Ce qu'il y a

⁷ Este programa informático fue realizado materialmente por la empresa valenciana Equipo Drac.



de plus difficile, s'agissant d'un catalogue raisonné, c'est de savoir le terminer, c'est de vouloir le publier." ⁸

En efecto, nos hemos guiado por esta experiencia y asumimos que este Catálogo razonado es, como casi todos los que se hacen y publican, un boceto de catálogo que será completado y corregido en el tiempo por los suplementos y adiciones correspondientes, pero que en su estado actual ofrece ya la información más cabal y completa hasta ahora recabada sobre la escultura de Andreu Alfaro.

Dentro ya de los campos especificados dentro del tipo de ficha que hemos elegido, comenzaremos por comentar el de la **CATEGORIA**. Aunque pueda resultar paradójico plantearlo de manera tan explícita, el primer problema de toda labor de catalogación es, precisamente, saber qué se debe catalogar o, dicho de otro modo, a qué debe responder la unidad del catálogo. En principio la respuesta puede parecer obvia: todas las esculturas realizadas por Alfaro desde su primera etapa hasta 1991 (fecha convencional que hemos establecido para poner un término o límite a nuestro estudio). Ahora bien ¿qué objetos tridimensionales realizados por Alfaro son esculturas y cuáles no lo son? Es una cuestión que remite al problema de la condición de la obra artística, de modo que el problema básico para la confección de este Catálogo ha sido llegar a una nítida diferenciación entre un objeto tridimensional realizado por el artista y la idea artística que en él se plasma, es decir la idea inmaterial que concibió Alfaro en un momento dado y que sólo posteriormente se materializa como objeto acabado. Dicho de otro modo: diferenciar entre la obra creadora, como modelo o idea, y la realización material de la misma. En la escultura tradicional existe una relación muy estrecha entre ambas naturalezas de una obra artística (la idea y el objeto), ya que cada nueva ejecución objetual (aunque sea de una misma idea) se convierte normalmente (a no ser que se realice conscientemente una copia de una anterior) en una obra diferente. En este sentido la idea o modelo y la obra material son una misma cosa, y, por lo tanto, requieren

⁸ Vid. DURET-ROBERT, François, "La dictature des cataloguistes", *Connaissance des Arts*, 448, París, junio 1989, pp. 131-143.

entradas individuales y separadas del resto de obras del hipotético catálogo.

Pero en el caso de la obra de Alfaro no es el detalle de la ejecución, o el pulso de la mano, o la diferencia de material u otros detalles físicos lo que proporciona identidad a la escultura. Lo que define a ésta es su conformación general, la idea de la que se parte. La ejecución es, de hecho, mecánica, como la del diseño industrial, en el que un objeto es idéntico a su maqueta o prototipo. De modo que nos encontramos con que se realizan obras en distintas épocas y con distintos materiales, pero reproduciendo siempre la misma idea original. ¿Cómo señalar o indicar esta circunstancia claramente en el Catálogo? Hemos optado por considerar a ambas ejecuciones materiales, obras definitivas, aunque medien entre ellas varios años de distancia. Pero incluyéndolas bajo una misma entrada numérica en el Catálogo y diferentes letras. Estas son las versiones o réplicas de una misma idea original, que es la que diferenciamos de otras mediante el número propio, independientemente del número de plasmaciones materiales que ese modelo haya podido tener. Normalmente la que aparece con la letra *a* podríamos considerarla como el original y la otra la réplica, aunque esto es de menor importancia. Lo que debe quedar claro, según nuestro criterio, es que las dos son originales de la misma idea básica plasmada luego en obras que son definitivas.

Entonces surge otro problema no menos importante: ¿qué es y qué no es obra definitiva? Porque existen numerosos objetos tridimensionales de naturaleza artística que salen de la mano de Alfaro y no todos son obras definitivas por lo que, en principio, no deberían tener entrada en el Catálogo. Se trata de bocetos, maquetas, modelos definitivos, entre otras categorías, de acuerdo con el estadio que presenten en el proceso preparatorio completo de la creación escultórica. Este proceso es distinto y mucho más lento si hablamos de escultura y no de pintura, por ejemplo. Es mayor la dilatación del proceso preparatorio hasta que una obra llega a su estadio y material definitivo y es bastante normal que esta realización no la lleve a cabo el mismo artista. Por esta razón en

escultura dicho proceso creativo genera gran cantidad de materiales artísticos que tienen un interés evidentemente superior al que genera el mismo proceso en pintura, pues, a diferencia de la escultura definitiva, ellos sí han sido tocados por la mano del artista. ¿Qué condición tiene cada uno de estos materiales? Desde luego, no es siempre fácil definir esta cuestión y nosotros hemos mantenidos estos cuatro criterios: a) Si el objeto ha sido presentado como obra definitiva, evidentemente se considera como tal; b) Si el objeto plasma de forma lograda una idea plástica que por las circunstancias que fuera no llegó a realizarse definitivamente, lo consideramos modelo definitivo y tiene un tratamiento en el Catálogo equivalente al de obra definitiva; c) Si existe obra definitiva a partir de esos materiales, se anota la existencia de estos en la ficha de la obra, en calidad de bocetos; y d) Aunque en algún caso el *opus* ofrezca o tenga una apariencia definitiva, si tenemos constancia de que no satisfizo al autor, no se cataloga. El juicio del autor nos ha parecido una vez más, en este caso, irrefutable. El es la única autoridad a la hora de advertir si una pieza puede considerarse definitiva o no.

Ni que decir tiene que no siempre nos ha resultado fácil dirimir o aplicar de manera inequívoca estos criterios. De hecho en este Catálogo que ahora se presenta hemos llevado a cabo esa clarificación antes anunciada solamente al conjunto de materiales conservados en el taller de Alfaro y datados hasta 1970. No hemos hecho un estudio detallado de todo el material artístico posterior a 1970 al advertir que desbordaba por completo nuestras actuales posibilidades y el límite temporal razonable en la confección del trabajo de la tesis. Pero es evidente que el trabajo puede hacerse y de hecho lo acometeremos para dar satisfacción de totalidad a la catalogación emprendida.

Un problema que se liga con todos los anteriores es, además, el de la relación entre la obra normal o "de interior" con respecto a la obra pública. Hemos considerado escultura urbana a aquella que se ejecutó en una escala propia y que actualmente se encuentra en un emplazamiento

público.⁹ Pero ello significa tener que considerar asimismo el problema de cómo clasificar la obra que sirvió de maqueta para la ejecución monumental. No olvidemos el detalle (para nosotros de gran significación) de que el propio Alfaro, hasta prácticamente los años ochenta, había declarado que todas sus esculturas podrían considerarse maquetas de obras monumentales. Nuestra solución ha sido considerar ambas piezas una obra definitiva, siempre y cuando la primera sea presentada como tal en alguna exposición, bien como versiones, bien como original y réplica. En tal caso hemos usado el mismo número de entrada y distintas letras.

Resumiendo pues los criterios respecto a la categoría:

a) Los número de cada entrada del Catálogo corresponden a una idea artística plasmada en una obra que se condiera obra definitiva, original e independiente.

b) Cuando esa idea tiene diversas plasmaciones materiales, con ligeras variaciones pero que no suponen ideas diferentes, se asignan letras a todas ellas. La primera suele ser la obra original o también obra modelo y las otras se considerar copias (repeticiones, si son exactamente iguales y réplicas si ofrecen variaciones de tamaño, material o forma). Dichas obras son también definitivas, aunque no las consideramos originales. Ahora bien, debe quedar claro que para la escultura de Alfaro, por su carácter no tradicional, todas las réplicas pueden considerarse como obras originales que proceden de una misma idea artística (pues, en puridad, no hay un modelo primario del que procedan las otras).

c) Y en cuanto a los bocetos, modelos, maquetas u otras realizaciones artísticas no definitivas, si corresponden a una obra que llegó a realizarse de modo definitivo, dichos elementos preparatorios se anotan en el apartado de Documentación y Comentario de dicha obra. Si se trata de modelos definitivos que no han llegado a obras definitiva, se anotan

⁹ Para más detalles sobre estas consideraciones remitimos a la cuarta parte de la tesis donde nos detenemos en la explicación de lo que entendemos por esta categoría de escultura.

con entrada propia como obras. Y si el trabajo preparatorio no llega a obra definitiva no la incluimos de ningún modo en el Catálogo.

Pasemos ahora a los criterios establecidos respecto a la **ORDENACION**. Sobre este punto nos hemos pronunciado por el método cronológico, aunque no lo podamos considerar como perfecto, aplicado de manera estricta. Pero evidentemente respondía mejor que ninguno para abordar una obra tan dilatada y extensa como la de Alfaro. Las alternativas nos ofrecían todavía menor seguridad. En la escultura de Alfaro es difícil señalar géneros o subgéneros. Tampoco considero que el material de la obra ofrezca un sistema más claro de ordenación (salvo, quizá, en la producción de los años ochenta). Pensamos que la única manera de no hacer, de hecho, diversos catálogos era adoptar el método cronológico. Pero queda abierta, evidentemente, la posibilidad de otros tipos de ordenaciones para, por ejemplo, a una publicación.

Por lo que se refiere a la **NUMERACION**, el programa informático necesitaba, desde su inicio, una identificación numérica para cada obra. Pero dado que el Catálogo se presumía (como de hecho ha ocurrido) que el mismo habría de tener numerosos cambios y rectificaciones, se pensó que, en lugar de una numeración correlativa en la que serían enormemente costosas las lógicas correcciones, se debía usar una numeración por años. De este modo poseímos desde el principio una identificación numérica más flexible y que se ajustaba perfectamente a la cronología de la obra. Ya dentro de cada año, puestos a seguir algún criterio lógico, aplicamos una ordenación alfabética de los títulos. No obstante, las modificaciones posteriores han trastocado este orden. En la actualidad pensamos que una futura ordenación debería guiarse más bien por criterios de proximidad formal o semejanza entre las distintas obras, aunque de un modo necesariamente flexible, siempre dentro de un mismo año, se entiende. De este modo podría realizarse una lectura más comprensiva del Catálogo.

En la determinación de los nombres o **TITULOS** de las obras han intervenido criterios distintos según los casos. No podemos presentar

una formulación general, aunque lógicamente se ha optado, en la casi totalidad de los casos, por la denominación que se ha considerado más generalizada y usual a través del tiempo y los diferentes catálogos o exposiciones en los que ha aparecido. Cabe, además, una explicación. Hemos respetado la expresa voluntad del autor de redactar los títulos en catalán en todos los casos, aun cuando la casi totalidad de las obras hasta los años sesenta se suelen presentar públicamente en castellano (lo que sucederá también en algunos casos de la producción posterior). En consecuencia, las obras presentadas únicamente en Alemania (y que, por tanto, sólo han ostentado un título en esta lengua) se han traducido asimismo al catalán. Han sido escasas las ocasiones que no hemos usado la denominación en dicha lengua, y en estos casos obedece también a la voluntad del artista en ese momento o a las sugerencias actuales o a los mismos criterios de catalogación para diferenciar, por ejemplo, las estelas de *De la vida y la muerte, la memoria* presentadas en Colonia respecto a las presentadas en Madrid. En el primer caso se denominan en alemán para poder seguir idéntica numeración, como se hacía en el catálogo correspondiente.

En muchos casos quizá hubiera sido interesante anotar en el campo título, los otros títulos o denominaciones por lo que es conocida una escultura, o el título en alemán para los casos de obras instaladas o conocidas en Alemania. Pero incluso la informática tiene sus limitaciones, de modo que al no ofrecer este campo el espacio suficiente, dichas matizaciones ha sido preciso trasladarlas al apartado de comentario. Naturalmente este es otro aspecto perfectamente revisable en el caso de una catalogación definitiva.

Las **MEDIDAS** de las obras son ofrecidas en centímetros y las de la obra pública en metros. Las de aquellas obras que nos pertenecen ya en este momento a la colección del artista no han podido contrastarse en todos los casos. Las diferencias que aparecen documentalmente en la medición de las obras responde a que fueron realizadas por distintas personas. En las medidas antiguas no se solía incluir la base y, además, las dimensiones de anchura y profundidad

solían tomarse de los puntos más sobresalientes sin guardar la perpendicularidad de ambas líneas. De sobra es conocida, por otra parte, la dificultad que entraña medir con toda exactitud una escultura, especialmente en las dimensiones de anchura y profundidad. Piénsese además que en la mayor parte de las obras de Alfaro no existe un punto de vista privilegiado por lo que, a excepción de la altura, sería poco menos que arbitraria encontrar referencias únicas para las otras dimensiones.

El apartado de la **PROPIEDAD** nos ofrece una problemática un tanto delicada. En general subsiste una cierta prevención a que los poseedores de obras de arte informen con naturalidad acerca de esta circunstancia. Puede haber razones que abonen esta cautela (seguridad, deseo de intimidad o, simplemente, por tratarse de inversiones de capital no declarado). Por todo ello el mismo Alfaro sostiene dudas acerca de la conveniencia de incluir en el Catálogo esta información. Pensamos que, en tanto éste se encuentre en el estadio de una tesis doctoral no publicada, los datos pueden considerarse de estricta reserva. Los datos incluidos sobre este particular proceden de la información personal suministrada por el autor, y de lo que no hay duda es de que el derecho moral de éste respalda su acceso al conocimiento del paradero de su obra y, llegado el caso, a hacer uso reservado del mismo. Pero, de publicarse, es evidente que tendríamos que imponernos una laboriosa tarea de comprobación de estos propietarios y del paradero de las piezas, así como la consulta a los interesados de si lo autorizan y de qué modo desean que esta circunstancia se refleje en una publicación.

Formalmente hemos anotado la propiedad (nombre del propietario o de la colección, de la ciudad y el año de su adquisición) una detrás de otra, por orden cronológico. En un futuro sería conveniente la creación de un campo específico para indicar la galería que vende la obra. Por el momento sólo hemos indicado esta vía en el caso de las obras introducidas por Dreiseitel como si se tratase del primer propietario. Sería también conveniente introducir ciertas codificaciones en relación con las fechas anotadas para indicar si el año indica la compra o la constatación de la propiedad.

El apartado de **BIBLIOGRAFIA** es un campo que prácticamente no se ha trabajado, ya que exige una minuciosa atención que aconseja una posterior y más calmada elaboración. Se culminará así un trabajo que sería un poco el *diario* de este largo viaje que me ha tocado recorrer en el proceso de catalogación, para dar cuenta así de las primeras menciones y las primeras reproducciones de las obras, datos que se revelan importantísimos en ocasiones para la datación. También tendrá importancia capital conocer con precisión si la escultura se ha incluido o se ha utilizado como referencia en obras generales o en monografías no expresamente dedicadas a Alfaro. De este tipo de trabajo podrían extraerse en su momento consecuencias más amplias acerca de la difusión de la obra. Pero no creemos que tenga sentido, como suele hacerse en muchos catálogos críticos, incluir en este apartado los datos de los catálogos de exposiciones, señalando si la obra ha sido reproducida en éstos. Es una repetición innecesaria si ya acotamos un campo específico como **EXPOSICIONES**, en el que se anota el número con el que se ha catalogado dicha obra, así como la página en la que aparece reproducida.

Para este último campo remitimos al tomo expresamente dedicado a la relación pormenorizada de las exposiciones. De dicho archivo informático hemos reflejado si la exposición es colectiva o individual. Y asimismo el año de celebración de la muestra, el lugar (galería, sala de exposiciones o museo), la ciudad, así como el número de la obra en la relación del catálogo y la página en la que dicha obra viene reproducida.

En el apartado de **DOCUMENTACION Y COMENTARIO** hemos incluido normalmente la noticia sobre la existencia de bocetos, otros posibles títulos de las obras, aspectos relacionados con las versiones o réplicas de una misma idea, algunos datos tomados de la bibliografía que pueden contribuir a la comprensión de la obra y otros posibles comentarios. Son comentarios breves que intentar ceñirse escuetamente a la historia de la obra, en el sentido de las vicisitudes que ha pasado, sin

aportar en este campo comentarios personales acerca de su significación, situación histórica o juicio estético.

Se podrían explicar otros aspectos concretos sobre el Catálogo que sigue y su elaboración o, lo que sería más interesante, extraer de este trabajo directo sobre las esculturas de Alfaro, valiosas enseñanzas sobre la creatividad artística y su materialización en las obras de arte. Pero sería asunto para exponer en otro lugar.

J. M. M.

LISTADO DE OBRAS (ALFABETICA)

TITULO	NUMERO
25 ANYS DE PAU...?	19640010
75 ANIVERSARI F.C. BARCELONA (Projecte)	19740012
A LA VORA DE LA MAR	19730017
A LA VORA DE LA MAR	19830033
A PUNT	19740002
ADAM I EVA [a]	19640001A
ADAM I EVA [b]	19640001B
ADAM I EVA [c]	19640001C
ADEU, VISCONTI	19760031
AFRODITA	19880001
AFRODITA I	19870001
AFRODITA II	19870002
AFRODITA III	19890001
AFRODITA IV	19890002
AFRODITA V	19890003
AFRODITA VI	19880002
AFRODITA [a]	19840001A
AFRODITA [b]	19840001B
AGULLES DE SANTA AGUEDA	19650001
AIXECAR-SE	19820022
AL BROW VIST PER COCTEAU	19810001
AL VENT [a]	19630001A
AL VENT [b]	19630001B
AL VENT [c]	19630001C
ALTRA VOLTA AL VENT	19830001
AL-RUSAFI	19800055
AMAZONA I	19880003
AMAZONA II	19880004
AMOR 1	19660002
AMOR 2 [a]	19660003A
AMOR 2 [b]	19660003B
AMUNT	19740001
ANGEL DE FRIVOLITAT	19840002
ANGEL DE MELANGIA	19840004
ANGEL DEL FUTUR	19840003
ANGLES RECTES 1	19720001
ANGLES RECTES 2	19720005
ARQUITECTURA BIS	19760001
ARQUITECTURA NEGRA	19800043
ATENEA [a]	19790012A
ATENEA [b]	19790012B
AU CAIGUDA	19800002
AVANT [a]	19610002A
AVANT [b]	19610002B
BALLADORA I	19880005
BALLADORA II	19890004
BALLADORA III	19890005
BARRETES ROSCADES A UN EIX	19700001
BEETHOVEN	19890006
BESSONS	19760002
BETTINA BRENTANO	19880006

LISTADO DE OBRAS (ALFABETICA)

TITULO	NUMERO
BLANC I NEGRE	19870003
BON DIA, LLIBERTAT [a]	19750001A
BON DIA, LLIBERTAT [b]	19750001B
BON DIA, VISCONTI	19750002
BRASSOS AL VENT	19780001
BUST	19880007
BUST	19880008
BUST DE VENUS	19890007
BYRON [a]	19890008A
BYRON [b]	19890008B
CAMINS DE LLIBERTAT I	19600001
CAMINS DE LLIBERTAT II [a]	19610003A
CAMINS DE LLIBERTAT II [b]	19610003B
CANTAREM LA VIDA [a]	19600002A
CANTAREM LA VIDA [b]	19600002B
CANTAREM LA VIDA [c]	19600002C
CAP DE DONA	19890009
CAP LLIURE	19810020
CARLOTA DE WEIMAR	19880009
CATALA POWER [a]	19750003A
CATALA POWER [b]	19750003B
CATALA POWER [c]	19750003C
CATEDRAL DE LA MATERIA	19740003
CATORZE ANGLES I UNA LINIA RECTA	19720002
CATORZE QUADRATS	19740004
CATORZE TRIANGLES	19720003
CERCLE AMB UN TALL	19610004
CERCLE BERNINIA [a]	19800004A
CERCLE BERNINIA [b]	19800004B
CERCLE NEGRE AB	19800005
CERCLE NEGRE BA	19800006
CERCLE OBERT	19780003
CERCLES CONTINUATS	19790010
CERCLES EN EL CUB	19800031
CILINDRES	19670002
CINC BARETES	19760006
CINC PER SIS	19780004
CINQUANTA ANGLES DINAMICS	19750004
COLONIA 79	19790013
COLUMNA DE VENUS I	19880013
COLUMNA DE VENUS II	19880014
COM ANAR-SE'N	19800025
COM EL BOU	19600004
COM EL MAR [a]	19600005A
COM EL MAR [b]	19600005B
COM EN 1930 [a]	19810004A
COM EN 1930 [b]	19810004B
COM SEMPRE	19800016
COMPANYS, CAMARADES, AMICS...	19720004
COMPLEMENTES DE CERCLES	19790001
COMPOSICIO AMB QUATRE MODULS	19670003

LISTADO DE OBRAS (ALFABETICA)

TITULO	NUMERO
COMPOSICIO DE CUBS	19670004
COMPOSICIO LLIURE	19670006
CONSTRUCCIO CONTINUADA	19760007
CONVERGENCIA DE QUADRATS BLAUS I VERTS	19770001
CORBA I QUADRAT	19740005
CORBES EN ACCIO [a]	19800007A
CORBES EN ACCIO [b]	19800007B
CORBES ENLLAÇADES	19820021
CORNELIA GOETHE [a]	19810005A
CORNELIA GOETHE [b]	19810005B
CORNELIA GOETHE [c]	19810005C
CORONA SCHROTER	19830037
CORONA SCHRÖTER	19850002
COS I	19870004
COS II	19870005
COS III	19880015
COS IV	19880016
COSMOS 62 [a]	19600006A
COSMOS 62 [b]	19600006B
CRETA	19800008
CREU DE CIMENT [a]	19670005A
CREU DE CIMENT [b]	19670005B
CHANCE I	19760004
CHANCE II	19760005
CHARLOTTE KESTNER	19870006
CHARLOTTE VON STEIN	19810003
CHARLOTTE VON STEIN	19880010
CHARLOTTE VON STEIN	19880011
CHARLOTTE VON STEIN	19890010
CHRISTIANE VON GOETHE	19880012
DAFNE [a]	19850003A
DAFNE [b]	19850003B
DAMA	19880017
DANSAIRE 1	19840006
DANSAIRE 2	19840007
DANSAIRE 3 [a]	19850004A
DANSAIRE 3 [b]	19850004B
DE DALT A BAIX	19760008
DE LA POTENCIA A L'ACTE	19800011
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 1	19870007
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 2	19870008
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 3	19870009
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 4	19870010
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 5	19870011
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 6	19870012
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 7	19870013
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 8	19870014
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 9	19870015
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 10	19870016
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 11	19870017
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 12	19870018

LISTADO DE OBRAS (ALFABETICA)

TITULO	NUMERO
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 13	19870019
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 14	19870020
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 15	19870021
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 16	19870022
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 17	19870023
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 18	19870024
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 19	19870025
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 20	19870026
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 21	19870027
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 22	19870028
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 23 [a]	19870029A
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 23 [b]	19870029B
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 24	19870030
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 25	19870031
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 26	19870032
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 27	19870033
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 28	19870034
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 29	19870035
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 30	19870036
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 31	19870037
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 32	19870038
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 33	19870039
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 34	19870040
DE MENYS A MES	19760030
DE NATURA	19680001
DEESSA DE LA LLIBERTAT	19810018
DEESSA NEGRA	19780005
DEESSA NEGRA	19880018
DEIXADESA [a]	19850005A
DEIXADESA [b]	19850005B
DEIXADESA [c]	19850005C
DESCOBRIR	19880019
DESENVOLUPAMENT	19600007
DESENVOLUPAMENT	19830005
DESENVOLUPAMENT FORMAL	19800060
DESENVOLUPAMENT VERTICAL	19800012
DESPLAÇAMENT DE SEMICERCLES [a]	19820002A
DESPLAÇAMENT DE SEMICERCLES [b]	19820002B
DESPLAÇAMENT DE SEMICERCLES [c]	19820002C
DESPLAÇAMENT I [a]	19840009A
DESPLAÇAMENT I [b]	19840009B
DESPLAÇAMENT II	19840010
DESSET ANGLES I UNA LINIA RECTA	19720006
DESSET QUADRATS	19720007
DEU QUADRATS	19720008
DEU RECTANGLES [a]	19660004A
DEU RECTANGLES [b]	19660004B
DICHTUNG	19880020
DOBLE	19660005
DOBLE	19750005
DOBLES SEMICERCLES EN MOVIMENT	19800013

LISTADO DE OBRAS (ALFABETICA)

TITULO	NUMERO
DONA ASSEGUDA	19840011
DONA GREGA	19800014
DONA TOMBADA [a]	19880021A
DONA TOMBADA [b]	19880021B
DONANT-LI VOLTES [a]	19750006A
DONANT-LI VOLTES [b] (Projec. Eindhoven)	19750006B
DONANT-LI VOLTES [c]	19750006C
DONANT-LI VOLTES [d]	19750006D
DONZELLA	19830036
DOS ANGLES RECTES A	19710002
DOS ANGLES RECTES B	19710003
DOS ANGLES RECTES C	19710004
DOS CERCLES I UN QUADRAT	19860001
DOS CERCLES I UN ROMBE [a]	19790002A
DOS CERCLES I UN ROMBE [b]	19790002B
DOS COLZES [a]	19670007A
DOS COLZES [b]	19670007B
DOS EN UN	19770002
DOS POBLES, DUES VEUS	19640003
DOS QUARTS D'ESFERA	19810007
DOS SEMICERCLES I UN QUADRAT [a]	19800015A
DOS SEMICERCLES I UN QUADRAT [b]	19800015B
DOS TALLS [a]	19610005A
DOS TALLS [b]	19610005B
DOS TRIANGLES OBERTS	19770003
DOTZE ANGLES RECTES	19690001
DUES	19770004
DUES ALES	19780019
DUES CORBES	19640004
D'UN PAIS QUE JA ANEM FENT [a]	19780006A
D'UN PAIS QUE JA ANEM FENT [b]	19780006B
ECKERMANN	19850006
EDUARDO ARROYO PASSEJA PEL BORN	19810022
EIVISSA	19800056
EL CABALL	19800003
EL CANT	19760003
EL CARAGOL [a]	19780002A
EL CARAGOL [b]	19780002B
EL CARAGOL [c]	19780002C
EL CARAGOL [d]	19780002D
EL CERCLE I DOS TALLS	19600003
EL CERCLE I DUES LINIES	19590001
EL CERCLE I LA LINIA	19590002
EL DESIG	19810006
EL FUET	19800023
EL GENOLL QUE SEMBLAVA EL CAP D'UN TIGRE	19720012
EL LLAMP	19760016
EL LLIBRE	19830017
EL MATI [a]	19760018A
EL MATI [b]	19760018B
EL MATI [c]	19760018C

LISTADO DE OBRAS (ALFABETICA)

TITULO	NUMERO
EL MEU OFICI ES L'ALEGRIA	19730003
EL MEU POBLE I JO I [a]	19680002A
EL MEU POBLE I JO I [b]	19680002B
EL MEU POBLE I JO II	19740006
EL MOLI [a]	19730004A
EL MOLI [b]	19730004B
EL MON	19850015
EL PARDALOT	19600018
EL SALT	19830029
EL SILENCI DE LES QUATRE BARRES	19730011
EL SOMNI	19840022
EL TESTIMONI DE LLAUTO	19730013
EL TESTIMONI D'ACER INOXIDABLE	19730012
EL VIGILANT DE L'ALBA	19830032
EL VOLAOR	19740019
EL WERTHER	19820018
EL "POLLASTRE" DE WEIMAR	19890039
ELENA	19890011
ELS AMANTS [a]	19660001A
ELS AMANTS [b]	19660001B
ELS AMANTS [c]	19660001C
ELS ESPANYOLS	19600008
ELS FILLS DEL 36 [a]	19600010A
ELS FILLS DEL 36 [b]	19600010B
ELS HOMES NO PODEN SER SI NO SON LLIURES	19720018
ELS QUATRE PUNTS	19670016
EL.LIPSE	19780007
ENCONTRE	19810009
ENDAVENT	19820004
ESCALA BLANCA	19770005
ESCALA CORBA	19770006
ESCALA DE LA VIDA [a]	19750007A
ESCALA DE LA VIDA [b]	19750007B
ESCALA DELS TEULADINS	19760010
ESCALA DISCONTINUA	19770007
ESCALA D'UNA VIDA	19820020
ESCALA EN BLAU I VERD	19760009
ESCALA EN NEGRE	19760011
ESCALA EN ROIG	19760012
ESCALA GRIS I NEGRA	19790005
ESCALA ROTJA I NEGRA	19760022
ESCULTURA	19790011
ESCULTURA	19810010
ESCULTURA	19840023
ESCULTURA	19850014
ESCULTURA PER A FONT	19590024
ESCULTURES PEL BANC DE SANTANDER	19910001
ESFERA AMB DOS TALLS	19810011
ESPAI LLIURE	19590004
ESPAI PER A TROBARSE	19760013
ESPERANT LA GERMINACIO [a]	19840012A

LISTADO DE OBRAS (ALFABETICA)

TITULO	NUMERO
ESPERANT LA GERMINACIO [b]	19840012B
ESTACIO ALUCHE	19860003
ESTATIC [a]	19600009A
ESTATIC [b]	19600009B
ESTEL MATUTI	19810012
EVOLUCIO	19800019
EXPANSIO	19670008
EXPANSIO MULTIPLE	19590005
FAUSTO	19890012
FEMINA I	19910002
FEMINA II	19910003
FEMME A LA TOILETTE	19850007
FENT-SE	19780008
FIGURA	19870041
FIGURA	19880022
FIGURA AIXECANT-SE [a]	19840013A
FIGURA AIXECANT-SE [b]	19840013B
FIGURA AIXECANT-SE [c]	19840013C
FIGURA D'UN TEMPS	19820005
FIGURA EN MOVIMENT 1	19840014
FIGURA EN MOVIMENT 2	19840015
FIGURA EN MOVIMENT 3 [a]	19840016A
FIGURA EN MOVIMENT 3 [b]	19840016B
FIGURA EN MOVIMENT I	19880023
FIGURA EN MOVIMENT II	19880024
FIGURA EN NEGRE	19890013
FIGURA MANIERISTA I [a]	19800020A
FIGURA MANIERISTA I [b]	19800020B
FIGURA MANIERISTA II [a]	19800021A
FIGURA MANIERISTA II [b]	19800021B
FIGURA MANIERISTA II [c]	19800021C
FIGURA [a]	19910004A
FIGURA [b]	19910004B
FILAR PRIM	19800022
FILFERRO I	19580001
FILFERRO I LLAUNA I [a]	19580003A
FILFERRO I LLAUNA I [b]	19580003B
FILFERRO I LLAUNA II [a]	19580004A
FILFERRO I LLAUNA II [b]	19580004B
FILFERRO I LLAUNA III [a]	19580005A
FILFERRO I LLAUNA III [b]	19580005B
FILFERRO I LLAUNA III [c]	19580005C
FILFERRO I LLAUNA IV [a]	19580006A
FILFERRO I LLAUNA IV [b]	19580006B
FILFERRO I LLAUNA V	19580007
FILFERRO II	19590006
FILFERRO III	19590007
FLOR DEL DESIG	19760014
FORÇA	19590009
FORMA CIRCULAR	19600012
FORMA CONTINUADA I	19780017

LISTADO DE OBRAS (ALFABETICA)

TITULO	NUMERO
FORMA CONTINUADA II	19780018
FORMA EN DESENVOLUPAMENT I [a]	19600013A
FORMA EN DESENVOLUPAMENT I [b]	19600013B
FORMA EN DESENVOLUPAMENT II	19600014
FORMA I	19590008
FORMA II	19600011
FORMACIO DE L'ESPAI	19810013
FORMACIO DEL ROMBE	19770022
FORMES EN EXPANSIO	19780009
FOUNTAIN [a]	19830008A
FOUNTAIN [b]	19830008B
FRAGMENT	19880025
FRAGMENT	19880026
FRAGMENT I	19870042
FRAGMENT II	19870043
FRIEDERIKE BRION	19880027
FRIEDERIKE BRION	19890014
FRIEDERIKE BRION	19890046
GENERATRIU 0 [a]	19700002A
GENERATRIU 0 [b]	19700002B
GENERATRIU 1 [a]	19710005A
GENERATRIU 1 [b]	19710005B
GENERATRIU 2	19710006
GENERATRIU 3	19720009
GENERATRIU 4	19720010
GENERATRIU 6 [a]	19720011A
GENERATRIU 6 [b]	19720011B
GENERATRIU 10	19750008
GENERATRIU 5	19720023
GERMINAR	19810014
GOETHE	19880029
GOETHE A LA FINESTRA DE SA CASA A ROMA	19840017
GOETHE AL CAMP DE ROMA SEGONS TISCHBEIN	19830010
GOETHE AL CAMP DE ROMA SEGONS TISCHBEIN	19870044
GOETHE EN EL CAMP DE ROMA	19850008
GOETHE I LA CIENCIA [a]	19820006A
GOETHE I LA CIENCIA [b]	19820006B
GOETHE INFANT	19820007
GOETHE [a]	19880030A
GOETHE [b]	19880030B
GOETHE [c]	19880030C
GOTIC	19800026
GOTT NATUR [a]	19810015A
GOTT NATUR [b]	19810015B
GOTT NATUR [c]	19810015C
GRAN CERCLE NEGRE [a]	19760015A
GRAN CERCLE NEGRE [b]	19760015B
GREEN FLY REMAIN	19790006
GRETCHEN [a]	19830011A
GRETCHEN [b]	19830011B
HEGEL	19880058

LISTADO DE OBRAS (ALFABETICA)

TITULO	NUMERO
HERDER	19850009
HERMANN I DOROTEA	19810016
HEROI FERIT	19820008
HOME I	19910006
HOMENATGE A ANTONIO MACHADO [a]	19620001A
HOMENATGE A ANTONIO MACHADO [b]	19620001B
HOMENATGE A BOCCIONI	19600015
HOMENATGE A BRANCUSI	19720014
HOMENATGE A GIACOMETTI	19810017
HOMENATGE A JOAN FUSTER [a]	19610006A
HOMENATGE A JOAN FUSTER [b]	19610006B
HOMENATGE A JOAN FUSTER [c]	19610006C
HOMENATGE A JOAN MIRO	19730001
HOMENATGE A JOAN XXIII [a]	19640005A
HOMENATGE A JOAN XXIII [b]	19640005B
HOMENATGE A JORGE DE OTEIZA [a]	19610007A
HOMENATGE A JORGE DE OTEIZA [b]	19610007B
HOMENATGE A JORGE DE OTEIZA [c]	19610007C
HOMENATGE A LA LLIBERTAT DE CONCIENCIA	19640006
HOMENATGE A LEONARDO	19710007
HOMENATGE A MIGUEL HERNANDEZ [a]	19600017A
HOMENATGE A MIGUEL HERNANDEZ [b]	19600017B
HOMENATGE A PACHELBEL	19770009
HOMENATGE A PICASSO	19660006
HOMENATGE A PLATO [a]	19800028A
HOMENATGE A PLATO [b]	19800028B
HOMENATGE A PLATO [c]	19800028C
HOMENATGE A PLATO [d]	19800028D
HOMENATGE A ROSALIA DE CASTRO	19720016
HOMENATGE A VISCONTI [a]	19720017A
HOMENATGE A VISCONTI [b]	19720017B
HOMENATGE A VISCONTI [c]	19720017C
HOMENATGE A VISCONTI [d]	19720017D
HOMENATGE A VISCONTI [e]	19720017E
HOMENATGE AL ART NOUVEAU	19720013
HOMENATGE AL CHE GUEVARA	19670010
HOMENATGE AL FUTURISME	19590010
HOMENATGE AL MEDITERRANEO [a]	19600016A
HOMENATGE AL MEDITERRANEO [b]	19600016B
HOMENATGE AL MEDITERRANI [c]	19600016C
HOMENATGE AL REI JAUME I	19790007
HOMENATGE AL VIETKONG	19660007
HOMENATGE ALS CONSTRUCTIVISTES [a]	19720015A
HOMENATGE ALS CONSTRUCTIVISTES [b]	19720015B
HOMENATGE ALS DADA	19750009
HOMENATGE ALS HETERODOXES	19630002
HOMENATGE ALS MANIERISTES	19800027
HOME-DEU	19910007
HOSPITAL GENERAL	19800029
IFIGENIA	19820009
IL BEL CORPO	19840008

LISTADO DE OBRAS (ALFABETICA)

TITULO	NUMERO
IL CAPO	19830003
IL SIGNORE BUONAPARTE	19820016
INICI AL CANTIC [a]	19660008A
INICI AL CANTIC [b]	19660008B
INSINUAR	19880032
INTENCIO [a]	19800030A
INTENCIO [b]	19800030B
INTIMITAT	19840018
ISADORA DUNCAN	19820010
JOAN MIRO	19880033
JOHANN WOLFGANG GOETHE	19890015
JOHANN W. GOETHE A LA MANERA DE 1790	19850010
JOHANN W. GOETHE ZWISCHEN 1774 UND 1783	19850011
KOUROS I	19900001
KOUROS II	19900002
KOUROS III	19910005
LA CORBA DE L'ANGEL [a]	19830004A
LA CORBA DE L'ANGEL [b]	19830004B
LA CORBA I LA RECTA [a]	19590003A
LA CORBA I LA RECTA [b]	19590003B
LA CORTINA	19820001
LA DAMA DEL MAR	19800009
LA DANSA	19800010
LA FABRICA DEL SILENCI	19670009
LA FORÇA DE VIURE	19790004
LA FUGIDA	19830009
LA FUGIDA	19880028
LA LINIA I LA CORBA [a]	19590013A
LA LINIA I LA CORBA [b]	19590013B
LA LLIBERTAT D'EXPRESIO	19820025
LA LLUNA	19800032
LA MALDICIO DE LUCINDA	19890018
LA MER TOUJOURS RECOMMENCE	19720019
LA METAMORFOSI	19810021
LA MONTSERRAT	19870049
LA MORT ES PERFECTA [a]	19730005A
LA MORT ES PERFECTA [b]	19730005B
LA NORMA	19800034
LA NORMA NO ES UN DOGMA	19860004
LA NOSTRA VICTORIA [a]	19660009A
LA NOSTRA VICTORIA [b]	19660009B
LA NOSTRA VICTORIA [c]	19660009C
LA PORTA DE LA IL·LUSTRACIO	19840024
LA PORTA DE L'UNIVERS [a]	19830027A
LA PORTA DE L'UNIVERS [b]	19830027B
LA RAO I L'ESPONTANEITAT	19880038
LA RAO I L'ESPONTANEITAT	19890040
LA RELLA	19600024
LA SALUTACIO I	19800042
LA SALUTACIO II	19800059
LA SEDUCCIO	19880042

LISTADO DE OBRAS (ALFABETICA)

TITULO	NUMERO
LA SEGURETAT DEL DUBTE I [a]	19800044A
LA SEGURETAT DEL DUBTE I [b]	19800044B
LA SEGURETAT DEL DUBTE II	19800045
LA SEGURETAT DEL DUBTE III	19800046
LA SENYAL	19760027
LA TRAGEDIA	19800052
LA UNITAT DE LA LLENGUA [a]	19760029A
LA UNITAT DE LA LLENGUA [b]	19760029B
LA VEU D'UN POBLE [a]	19640011A
LA VEU D'UN POBLE [b]	19640011B
LASSITUD	19840019
LEBEN, STERBEN, ERINNERN, 23	19870045
LEBEN, STERBEN, ERINNERN, 24	19870046
LEBEN, STERBEN, ERINNERN, 25	19870047
LEBEN, STERBEN, ERINNERN, 26	19870048
LES AFINITATS ELECTIVES [a]	19850001A
LES AFINITATS ELECTIVES [b]	19850001B
LES NOVES COMUNICACIONS [a]	19880035A
LES NOVES COMUNICACIONS [b]	19880035B
LES TRES GRACIES I	19880051
LES TRES GRACIES II	19880052
LES TRES GRACIES III	19880053
LILI SCHÖNEMANN	19890016
LILI SCHÖNEMANN	19890017
LILI SCHÖNEMANN	19890045
LILI SCHÖNEMANN	19820011
LINIA AMB CORBA [a]	19590011A
LINIA AMB CORBA [b]	19590011B
LINIA AMB CORBA [c]	19590011C
LINIA AMB DOS DOBLES	19590012
LINIA DE PERFIL	19830034
LINIA VEGETAL	19830038
LINIES AL VENT I	19830012
LINIES AL VENT II	19830013
LINIES AL VENT III	19830014
LINIES AL VENT IV	19830015
LINIES AL VENT V	19830016
L'ALBA	19610001
L'ALTRA VICTORIA	19800036
L'AMOR COMPLET	19670001
L'ANGLE RECTE I LA LINIA	19860006
L'ANIMA DE GOETHE	19800001
L'ARBRE DE LA VIDA	19650002
L'ARBRE NU	19830002
L'AVENIR (b)	19840005B
L'AVENIR [a]	19840005A
L'AVENIR [c]	19840005C
L'EFIMERO BARROCO	19810008
L'ENCANT	19820003
L'ESCALADA	19830006
L'ESDEVENIR [a]	19800018A

LISTADO DE OBRAS (ALFABETICA)

TITULO	NUMERO
L'ESDEVENIR [b]	19800018B
L'ESPERANÇA	19830007
L'ESPLENDOR DE LA MATERIA	19730018
L'ESPURNA	19690002
L'INFANCIA DE GOETHE	19880031
L'OLIMP DE WEIMAR [a]	19820012A
L'OLIMP DE WEIMAR [b]	19820012B
LLIURE	19770010
LLUIS XIV VERSUS BERNINI	19830018
MAI PERDREM L'ESPERANÇA [a]	19760017A
MAI PERDREM L'ESPERANÇA [b]	19760017B
MAMPARA DE ROCAFORT	19780010
MARENY BLAU	19640007
MARGARIDA	19890019
MATERIA OBERTA 1	19780011
MATERIA OBERTA 2	19790008
MATERIA QUATRE	19780012
MODEL POSANT	19840020
MODULS 3 A [a]	19670011A
MODULS 3 A [b]	19670011B
MODULS 3 B	19670012
MONUMENT A AUSIAS MARCH [a]	19770012A
MONUMENT A AUSIAS MARCH [b]	19770012B
MONUMENT A EUROPA	19830019
MONUMENT A L'AMOR [a]	19630003A
MONUMENT A L'AMOR [b]	19630003B
MONUMENT A L'AMOR [c]	19630003C
MONUMENT AL MIL.LENARI DE CATALUNYA [a]	19890020A
MONUMENT AL MIL.LENARI DE CATALUNYA [b]	19890020B
MONUMENT ALS COSMONAUTES	19670013
MONUMENT PER A TARREGA	19790009
MOSTRA DE CINEMA DEL MEDITERRANI [a]	19800054A
MOSTRA DE CINEMA DEL MEDITERRANI [b]	19800054B
MOZART (LA FAMILIA MOZART 1764)	19880034
MY BLACK BROTHER	19650003
NADO [a]	19760019A
NADO [b]	19760019B
NAIXEMENT EN NEGRE	19800024
NAIXEMENT (HOMENATGE A BOTTICELLI)	19740007
NEN AMB GLOBUS	19800057
NORANTA-CINC TUBS NEGRES	19760020
NOUS RECORDS	19740009
NOVES COMPOSICIONS	19750010
NU	19800035
OBRIR	19770013
ONES	19700004
ONZE ANGLES RECTES	19720020
PARLEM D'AMOR [a]	19650004A
PARLEM D'AMOR [b]	19650004B
PERSONATGE BERNINIA	19800038
PERSONATGE PENTINAT A LA CATALANA	19800039

LISTADO DE OBRAS (ALFABETICA)

TITULO	NUMERO
PLA CORB	19590014
PLANTA A	19830020
PLANTA B	19830021
PLANTA DE INTERIOR	19830022
PLANXA AMB TALLS I [a]	19600019A
PLANXA AMB TALLS I [b]	19600019B
PLANXA AMB TALLS II	19600020
PLANXA AMB TALLS V	19610008
PLANXA CORBADA	19590015
POLIEDRES	19670015
PORTA I	19830023
PORTA II	19830024
PORTA III	19830025
PORTA IV	19880036
PORTA V	19880037
PORTA VI	19830026
PORTA VII	19870050
PORTA VIII	19870051
POTENCIA [a]	19900003A
POTENCIA [b]	19900003B
PRINCEP CARLES AUGUST	19830028
PROJECTE PER A BENISSA	19780015
PROJECTE PER A UN ESPAI LLIURE	19590016
PROJEC. PER A UN MONUMENT AL MEDITERRANI	19590017
PROJEC. PER A UN MONUM. A LA LLIBERTAT I	19590018
PROJEC. PER A UN MONUM. A LA LLIBERTAT II	19590019
QUADRAT CORB [a]	19750012A
QUADRAT CORB [b]	19750012B
QUADRAT OBERT	19780013
QUADRATS PERPENDICULARS	19750011
QUADRATS PERPENDICULARS BLAUS	19760024
QUATRE FULLES D'ACER INOXIDABLE	19650005
RAMSES I [a]	19910008A
RAMSES I [b]	19910008B
RAMSES II	19910009
RECLINING FIGURE [a]	19840021A
RECLINING FIGURE [b]	19840021B
RECORDS	19740010
RECTANGLES	19660010
RELACIONS DE CERCLES	19820013
RODAS	19800058
ROMBE AB	19800040
ROMBE BA	19800041
ROMBE OBERT I	19760026
ROMBE OBERT II	19770015
ROMBES BESSONS II	19890041
ROMBES BESSONS [a]	19760025A
ROMBES BESSONS [b]	19760025B
ROMBES BESSONS [c]	19760025C
ROMBES BLAUS	19730006
SALUT, COMPANYS	19820023

LISTADO DE OBRAS (ALFABETICA)

TITULO	NUMERO
SAN PATRICIO LUMUMBA	19680003
SCHILLER	19820014
SCHILLER	19850012
SCHILLER	19880039
SCHILLER	19880040
SCHILLER	19880041
SCHILLER	19890042
SCHILLER	19890043
SCHILLER	19890044
SEGUISC BUSCANT LLIBERTAT	19640008
SEMPERE BALLA EL CANT DE LA LINIA [a]	19830030A
SEMPERE BALLA EL CANT DE LA LINIA [b]	19830030B
SENSE TITOL	19580002
SENSE TITOL	19590020
SENSE TITOL	19590021
SENSE TITOL	19590022
SENSE TITOL	19610009
SENSE TITOL	19730007
SENSE TITOL	19730008
SENSE TITOL	19740011
SENSE TITOL	19800050
SENSE TITOL	19810023
SENSE TITOL	19830035
SENSE TITOL	19810024
SENSE TITOL	19800033
SENSE TITOL	19880043
SENSE TITOL	19880044
SENSE TITOL	19880045
SENSE TITOL	19780016
SENSE TITOL	19770008
SENSE TITOL	19770019
SENSE TITOL	19770020
SENSE TITOL	19820024
SENSE TITOL.(Proj. per a Passeig Gràcia)	19760023
SENYAL DE VIDA	19820015
SI EM MOR, QUE EL CANT SIGA JA REALITAT	19660011
SI US PLAU	19830031
SICILIA	19800047
SIGNE	19800048
SIGNE DE CANVI	19800017
SIGNE PAGES	19800051
SIMETRIA ASIMETRICA	19740013
SIMETRIA ASIMETRICA [a]	19800049A
SIMETRIA ASIMETRICA [b]	19800049B
SIMETRIA ASIMETRICA [c]	19800049C
SIS ESCUADRES	19730009
SIS ESCUADRES, TRES A TRES	19730010
SOM [a]	19770017A
SOM [b]. PALAU DE JUSTICIA	19770017B
STURM UND DRANG	19880046
STURN UND DRANG	19820019

LISTADO DE OBRAS (ALFABETICA)

TITULO	NUMERO
SUAU-SUAU	19740014
SUGGERIR	19880047
TALLS	19600021
TERNA [a]	19870052A
TERNA [b]	19870052B
TORS	19880048
TORS	19880049
TORS	19880050
TORS	19900004
TORS	19900005
TORS	19900006
TORS	19910010
TORS EN REPOS [a]	19850013A
TORS EN REPOS [b]	19850013B
TOTEM I [a]	19870053A
TOTEM I [b]	19870053B
TOTEM II	19870054
TOTEM III	19870055
TOTHOM [a]	19640009A
TOTHOM [b]	19640009B
TOTS VOLAREM D'ALEGRIA	19740015
TRENTA-UN ANGLES RECTES [a]	19740016A
TRENTA-UN ANGLES RECTES [b]	19740016B
TRES	19760028
TRES CERCLES	19860005
TRES CERCLES NEGRES	19780014
TRIANGLE I CERCLE	19820017
TRIANGLE I DOBLE	19590023
TRIANGLES NEGRES [a]	19800053A
TRIANGLES NEGRES [b]	19800053B
TRIANGLES PERPENDICULARS TARONJA	19770018
TRIANGLES TARONJA	19730014
TRIANGLES [a]	19660012A
TRIANGLES [b]	19660012B
TROBAMENT D'ESCALES	19770021
TROBARSE PERQUE SI	19730015
ULISES EN ROCAFORT	19740017
ULRIKE VON LEVETZOW	19880054
UN ALTRE AMOR [a]	19640002A
UN ALTRE AMOR [b]	19640002B
UN ARBRE PER A L'ANY 2000	19710001
UN CERCLE I UN SEMICERCLE	19860002
UN MON PER A INFANTS [a]	19700003A
UN MON PER A INFANTS [b]	19700003B
UN MON PER A INFANTS [c]	19700003C
UN MON PER A INFANTS [d]	19700003D
UN NOU DIA	19740008
UN NOU NAIXEMENT [a]	19760021A
UN NOU NAIXEMENT [b]	19760021B
UN NOU PAS ENDAVANT [a]	19770011A
UN NOU PAS ENDAVANT [b]	19770011B

LISTADO DE OBRAS (ALFABETICA)

TITULO	NUMERO
UN PAS ENDAVANT	19760032
UN POBLE EN MARXA [a]	19670014A
UN POBLE EN MARXA [b]	19670014B
UN SOL PER A MULHEIM	19770016
UN TALL I	19600022
UN TALL II	19600023
UNA LINIA AL VENT [a]	19810019A
UNA LINIA AL VENT [b]	19810019B
UNA PALMERA, UN OCELL: MISTERI D'ELX	19800037
UNA PLOMA AL VENT	19770014
VA I VE	19720021
VELES E VENTS	19740018
VENTIVUIT ANGLES I DUES LINIES RECTES	19730016
VENUS EN MOVIMENT	19880057
VENUS I	19880055
VENUS II	19880056
VENUS IV	19900007
VICTORIA DE LA BAHIA DE COCHINOS [a]	19620003A
VICTORIA DE LA BAHIA DE COCHINOS [b]	19620003B
VICTORIA DE LA BAHIA DE COCHINOS [c]	19620003C
VINT TRIANGLES NEGRES	19790003
VUIT ESQUADRES	19730002
VUIT I VUIT ANGLES	19720022
VULL AMOR I LLIBERTAT	19650006
WALPURGISNACHT 1	19890021
WALPURGISNACHT 2	19890022
WALPURGISNACHT 3	19890023
WALPURGISNACHT 4	19890024
WALPURGISNACHT 5	19890025
WALPURGISNACHT 6	19890026
WALPURGISNACHT 7	19890027
WALPURGISNACHT 8	19890028
WALPURGISNACHT 9	19890029
WALPURGISNACHT 10	19890030
WALPURGISNACHT 11	19890031
WALPURGISNACHT 12	19890032
WALPURGISNACHT 13	19890033
WALPURGISNACHT 14	19890034
WALPURGISNACHT 15	19890035
WALPURGISNACHT 16	19890036
WALPURGISNACHT 17	19890037
WALPURGISNACHT 18	19890038
WILHELM VON HUMBOLT	19880059
¡AY MARI-CRUZ! [a]	19810002A
¡AY MARI-CRUZ! [b]	19810002B

Nº 1958-0001

Escultura

FILFERRO I

1958

Acero inoxidable,

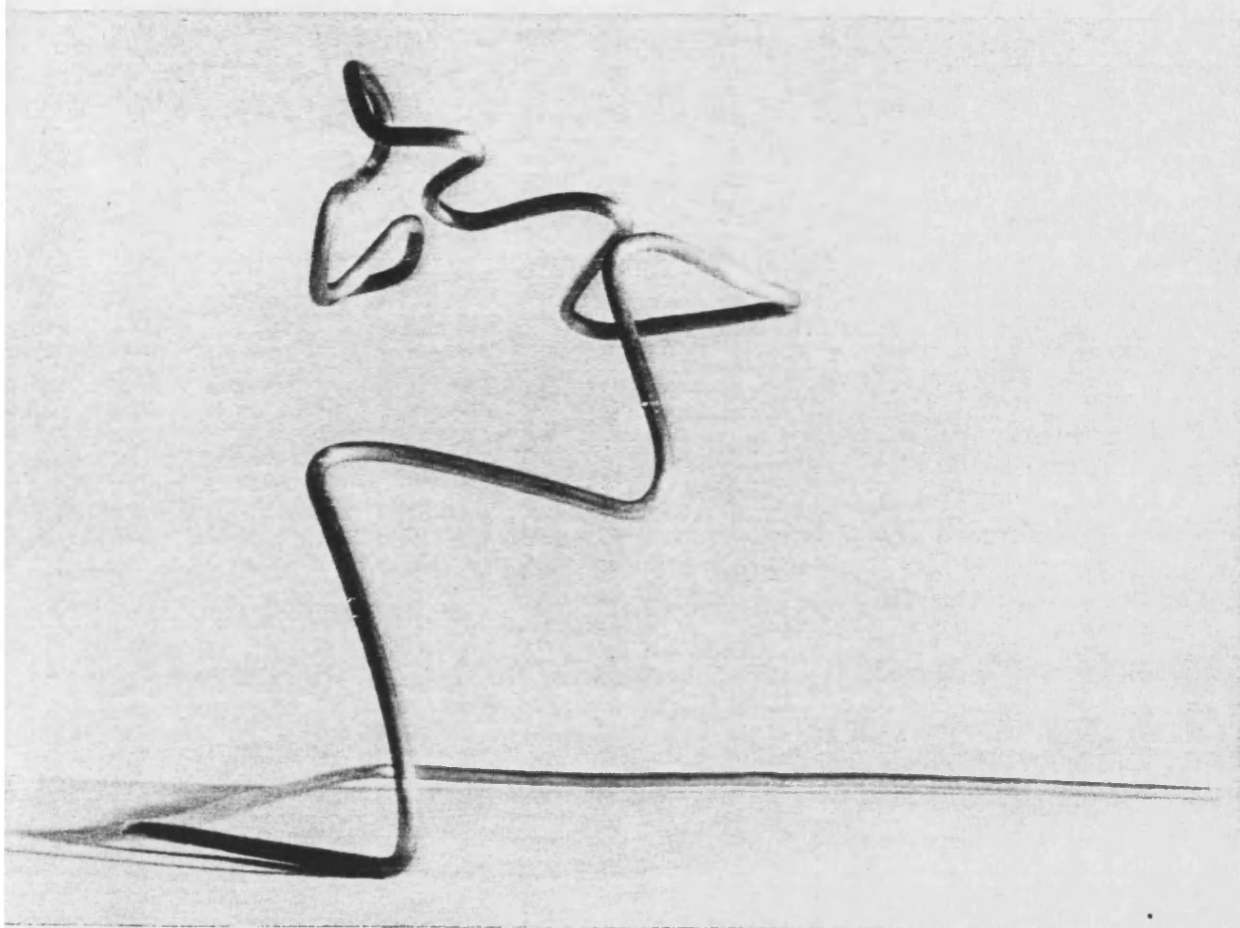
s.f., s.d.

PROPIEDAD: Desaparecida,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta pieza fue realizada hacia finales del año y no fue expuesta. Las fotografías conservadas evidencian el carácter de estudio o boceto de la misma.

FOTOGRAFIA: C-1958,3; 1959,1



Nº 1958 - 1 -

Nº 1958-0002

Escultura

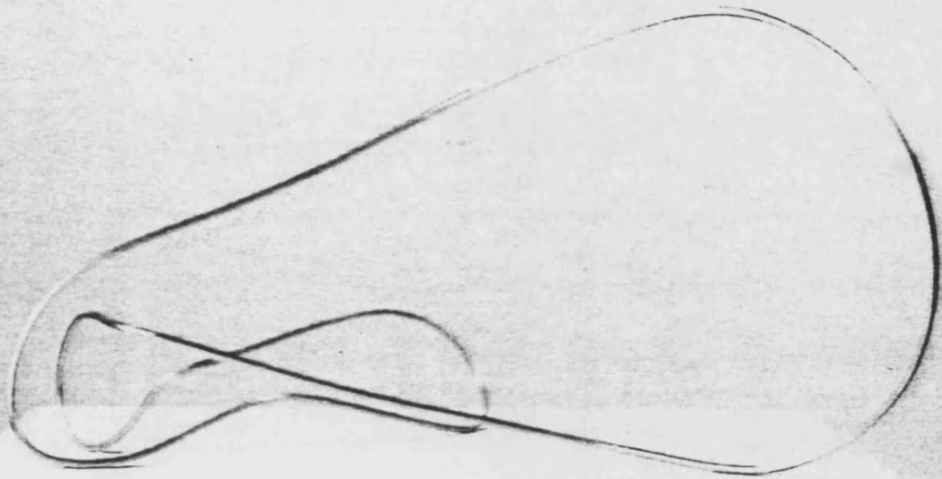
SENSE TITOL

1958

Acero inoxidable, 37,00 x 74,00 x 37,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1958



Nº 1958 - 2 -



Nº 1958-0003 A

Escultura

FILFERRO I LLAUNA I [a]

1958

Alambre y hojalata,

PROPIEDAD: Destruída por el autor,

EXPOSICIONES:

Col. 1959, Ateneo Mercantil y S.Dorado Diputación
Valencia, Cat. 32

BIBLIOGRAFIA:

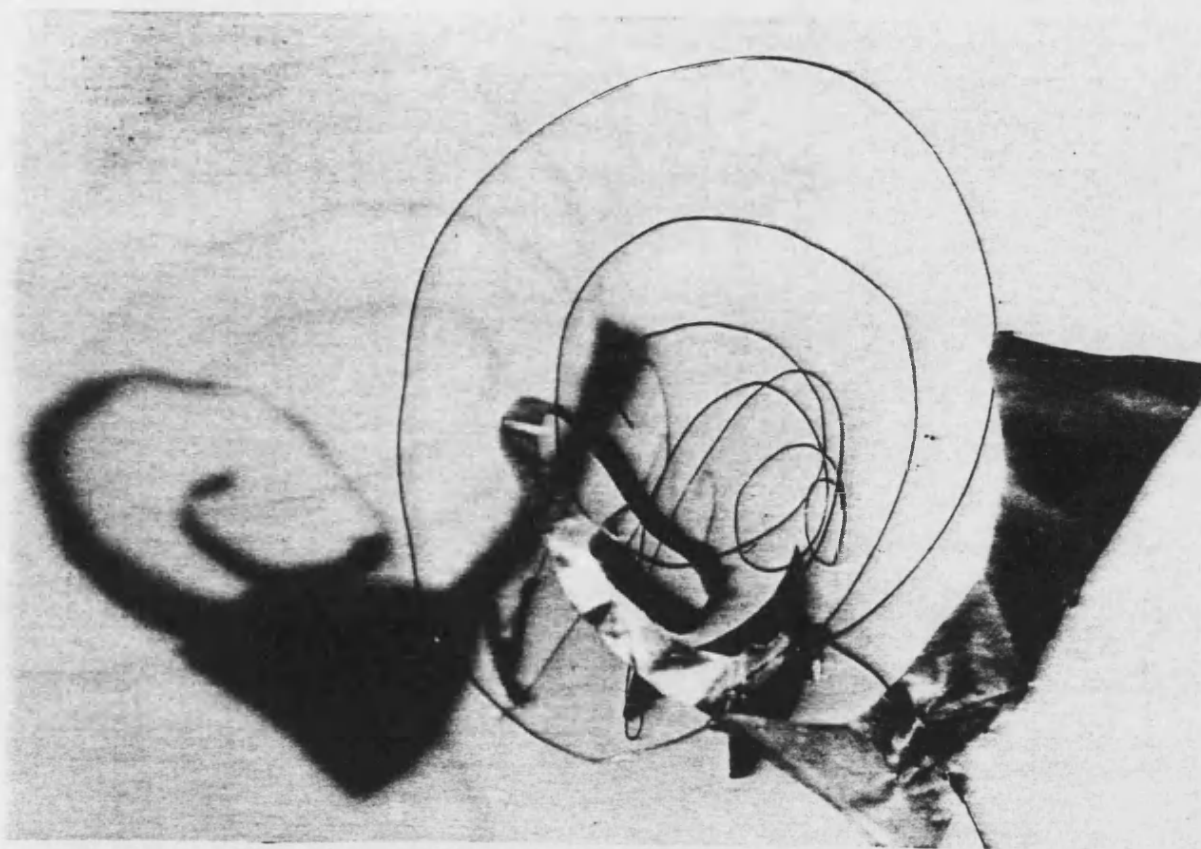
AGUILERA CERNI, Vicente
Arte Vivo, 2, 1959, Rep. p. [17]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta obra fue presentada en la "Exposición preparatoria de la 3ª Bienal de Alejandría" (Valencia, 1959) con el título de "Proyecto para un espacio libre". NIETO ALCAIDE (1966) llama a esta obra y las cuatro que siguen "desarrollo de formas en el espacio según unos gouaches", constatando así la génesis de estas primeras esculturas de Alfaro con las que se produce el paso de la pintura a la escultura.

Recientemente LLORENS (Cat. IVAM, 1991) ha puesto en relación estas primeras esculturas que forman arabescos matálicos con una posible influencia de Julio González, señalando también su proximidad con la obra de Tinguely, Melotti o Fontana, aunque debe descartarse un conocimiento de la obra de dichos autores por parte de Alfaro en aquel momento.

FOTOGRAFIA: C-1958,1



Nº 1958-3 -A

Nº 1958-0003 B

Escultura

FILFERRO I LLAUNA I [b]

1958, ejecutada en 1991

Alambre y hojalata, 66,00 x 50,00 x 48,00 cm

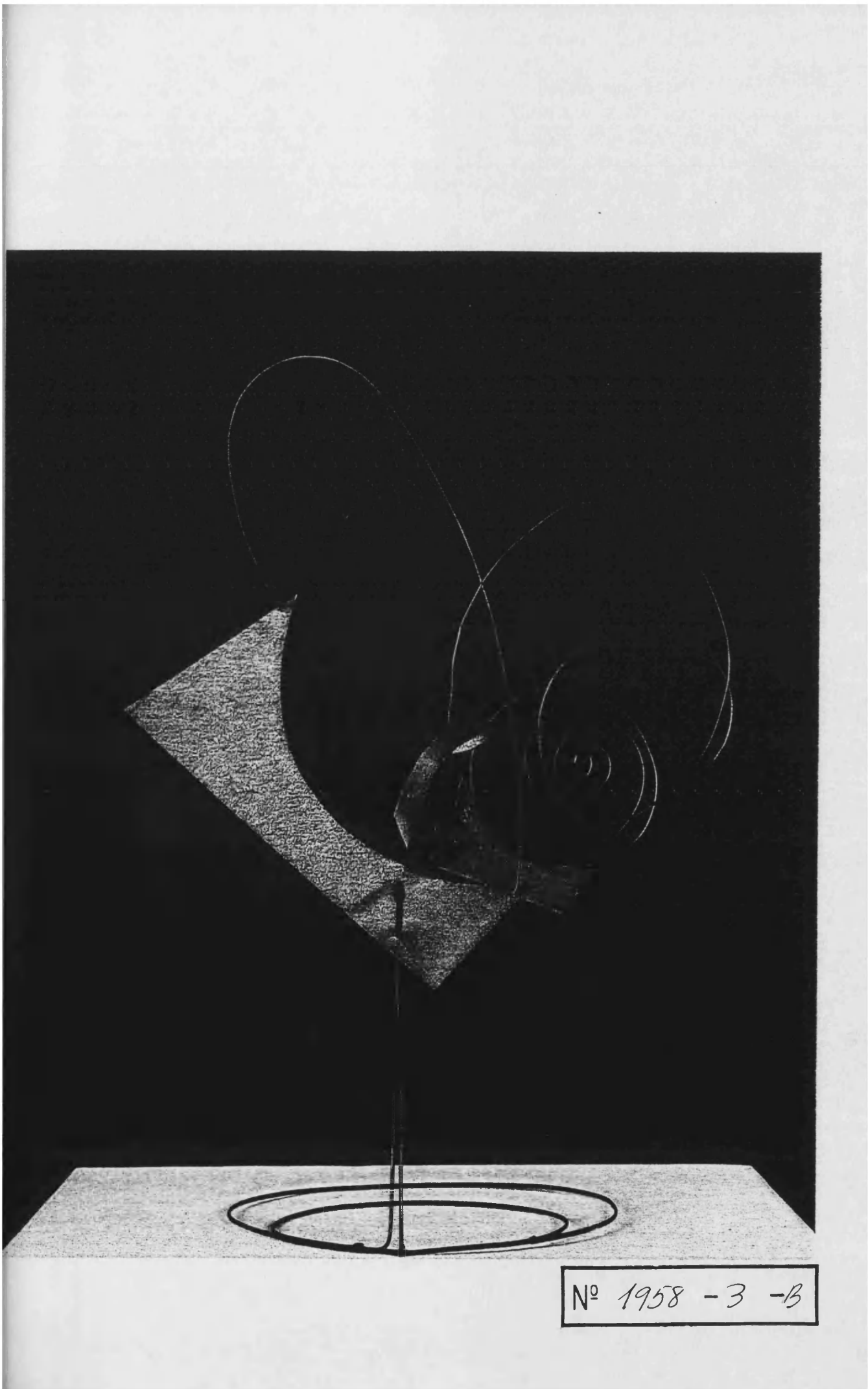
PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1991

EXPOSICIONES:

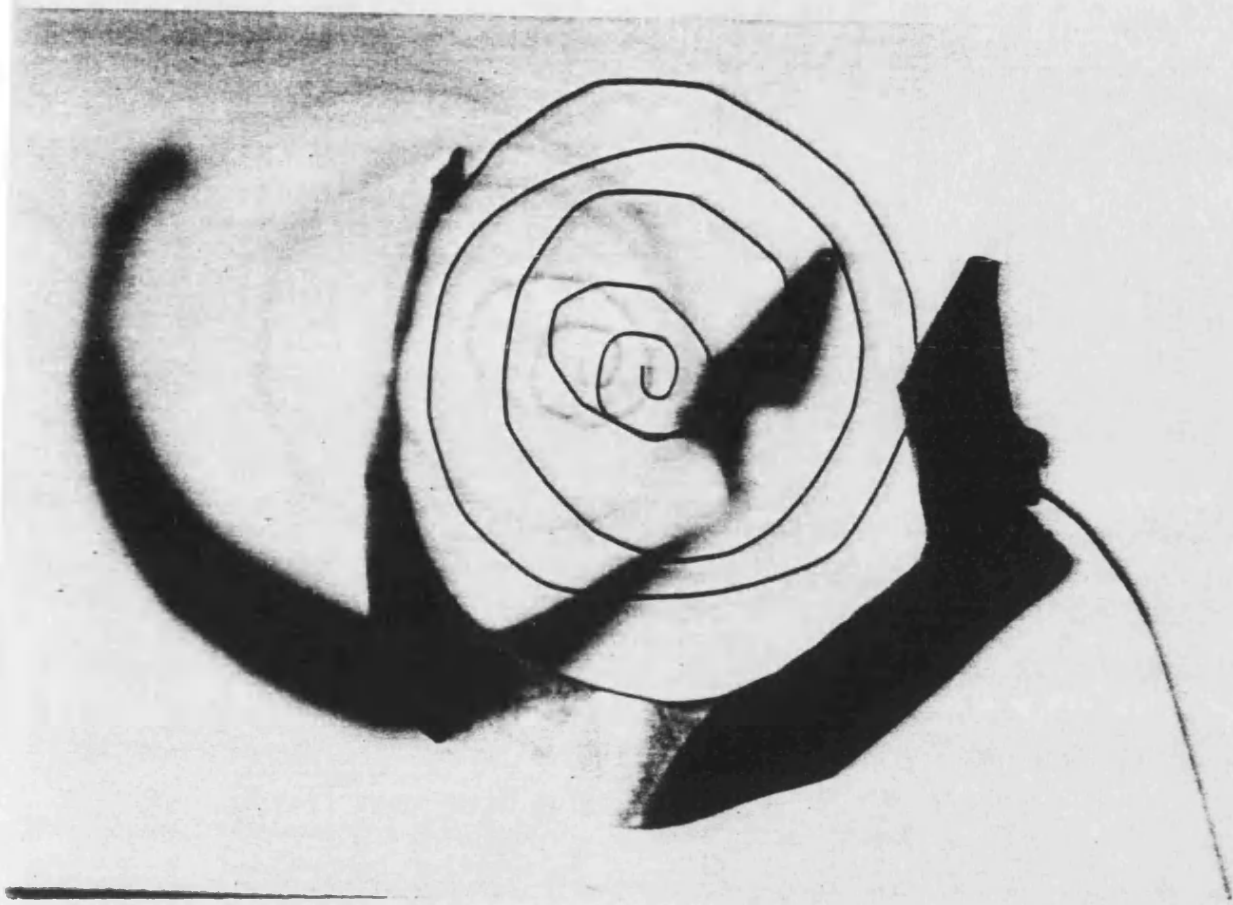
Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 1, repr. p. 38

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Réplica realizada expresamente para estudiar su posible
inclusión en la exposición de 1991 en el IVAM.



Nº 1958 - 3 - B



Nº 1958 - 4 - A

Nº 1958-0004 B

Escultura

FILFERRO I LLAUNA II [b]

1958, ejecutada en 1991

Alambre y hojalata, 34,00 x 29,00 x 34,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1991

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Réplica realizada expresamente en enero de 1991 para estudiar su posible inclusión en la exposición de ese año en el IVAM.

Nº 1958-0005 A

Escultura

FILFERRO I LLAUNA III [a]

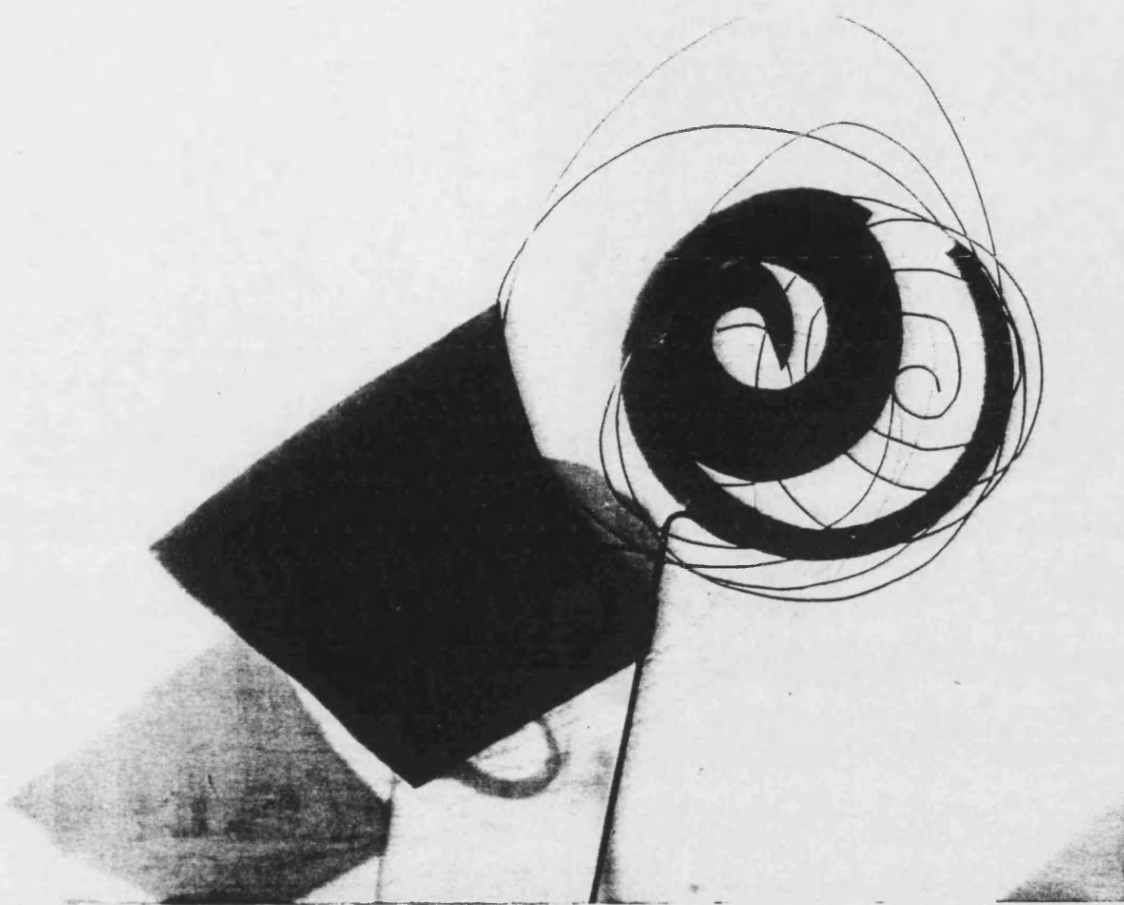
1958

Alambre y hojalata,

PROPIEDAD: Destruida por el autor,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Resulta difícil determinar si se trata de una obra definitiva o de un boceto o estudio previo a la realización de la nº 1958-5[b]. No fue expuesta nunca pero existe documentación fotográfica de la misma.



Nº 1958 - 5 - A

Nº 1958-0005 B

Escultura

FILFERRO I LLAUNA III [b]

1958

Hierro, 160,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Hotel Formentor, Palma Mallorca, 1959
Destruída, Rocafort (V), 1965

EXPOSICIONES:

Col. 1959, Hotel Formentor
Palma Mallorca,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra, réplica agrandada de la nº 1958-5 [a], tras su exposición en Palma de Mallorca con motivo de las "Conversaciones Poéticas de Formentor" de 1959 fue obsequiada al propietario del Hotel Formentor en el que se celebraron los actos y la exposición mencionada. La propiedad y final de la obra se encuentra documentada en una carta de Bartolomé J. Buadas enviada al autor en 1965 junto a la obra para su reparación por encontrarse muy deteriorada, la reparación resultó imposible y se dió por destruida.

FOTOGRAFIA: C-1958,1,6

Nº 1958-0005 C

Escultura

FILFERRO I LLAUNA III [c]

1958, ejecutada en 1991

Alambre y hojalata, 55,00 x 48,00 x 37,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1991

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Réplica realizada en enero de 1991 para estudiar su posible inclusión en la exposición de ese año en el IVAM.

Nº 1958-0006 A

Escultura

FILFERRO I LLAUNA IV [a]

1958

Alambre y hojalata,

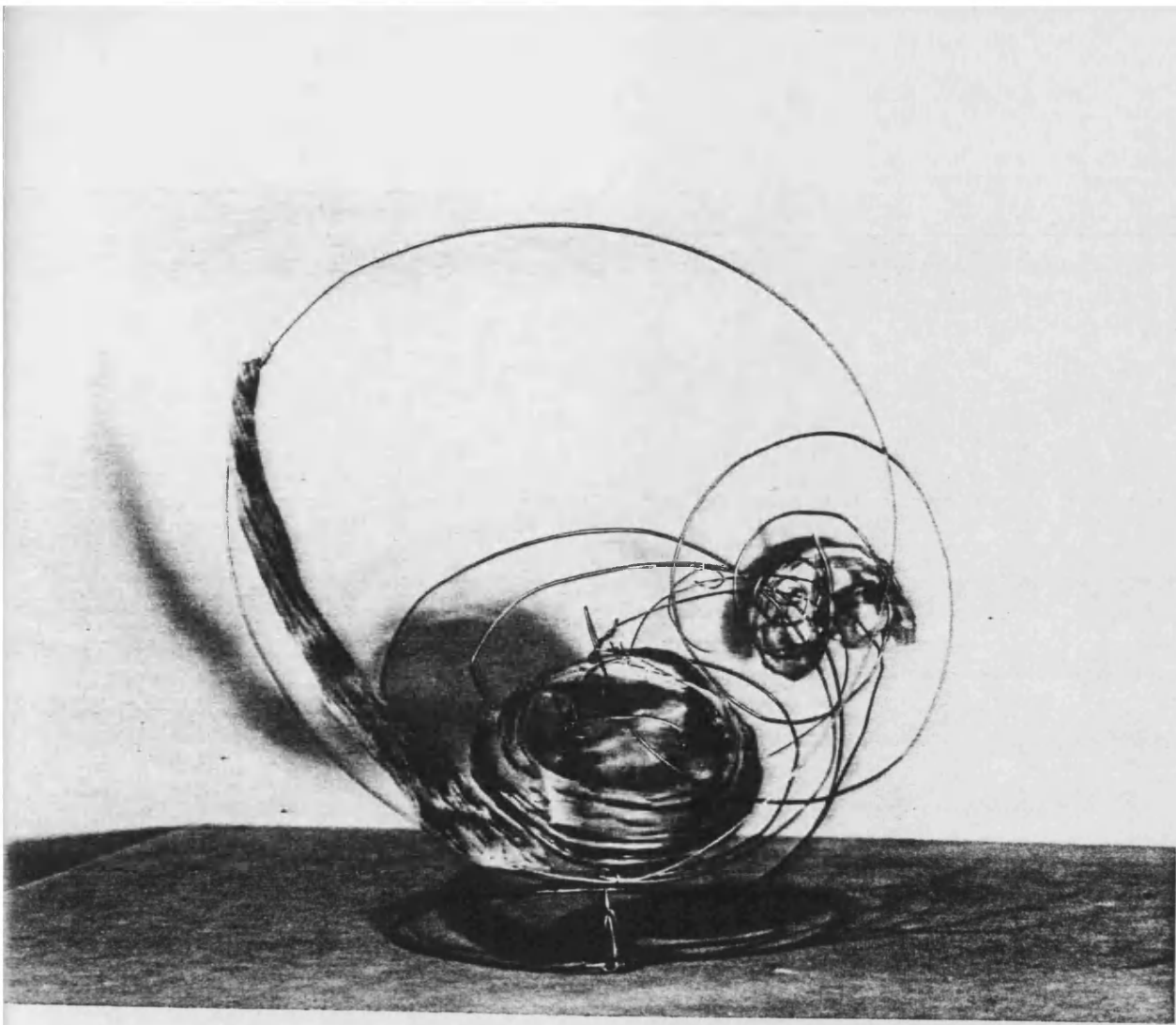
s.f., s.d.

PROPIEDAD: Desaparecida,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Pieza nunca expuesta pero de la que se conseva documentación
fotográfica.

FOTOGRAFIA: C-1958,1



Nº 1958-6-A

Nº 1958-0006 B

Escultura

FILFERRO I LLAUNA IV [b]

1958, ejecutada en 1991

Alambre y hojalata, 49,00 x 43,00 x 67,00 cm

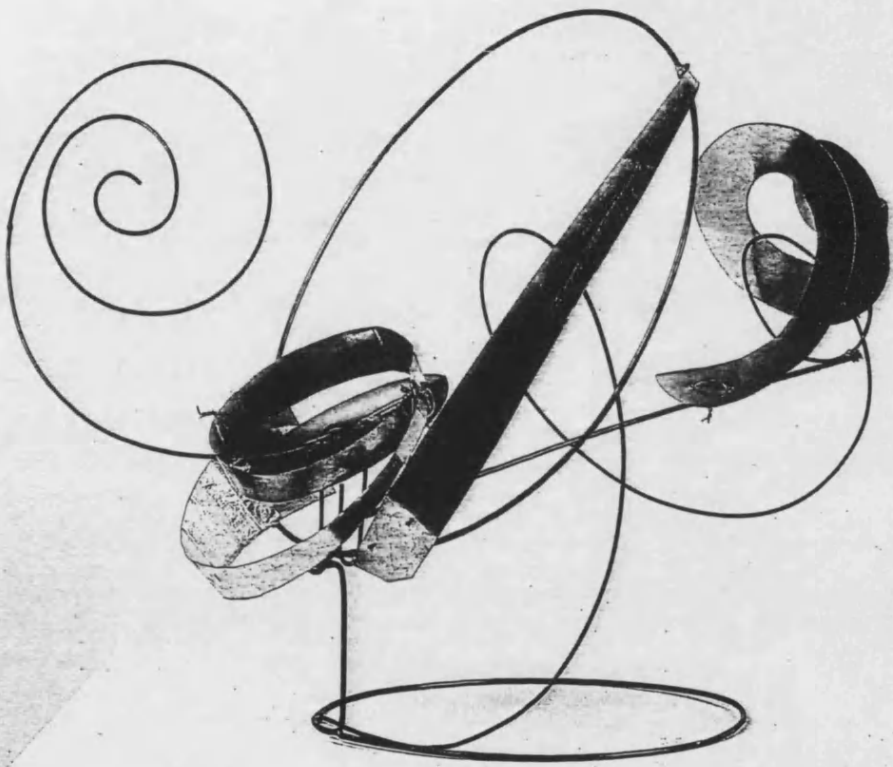
PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1991

EXPOSICIONES:

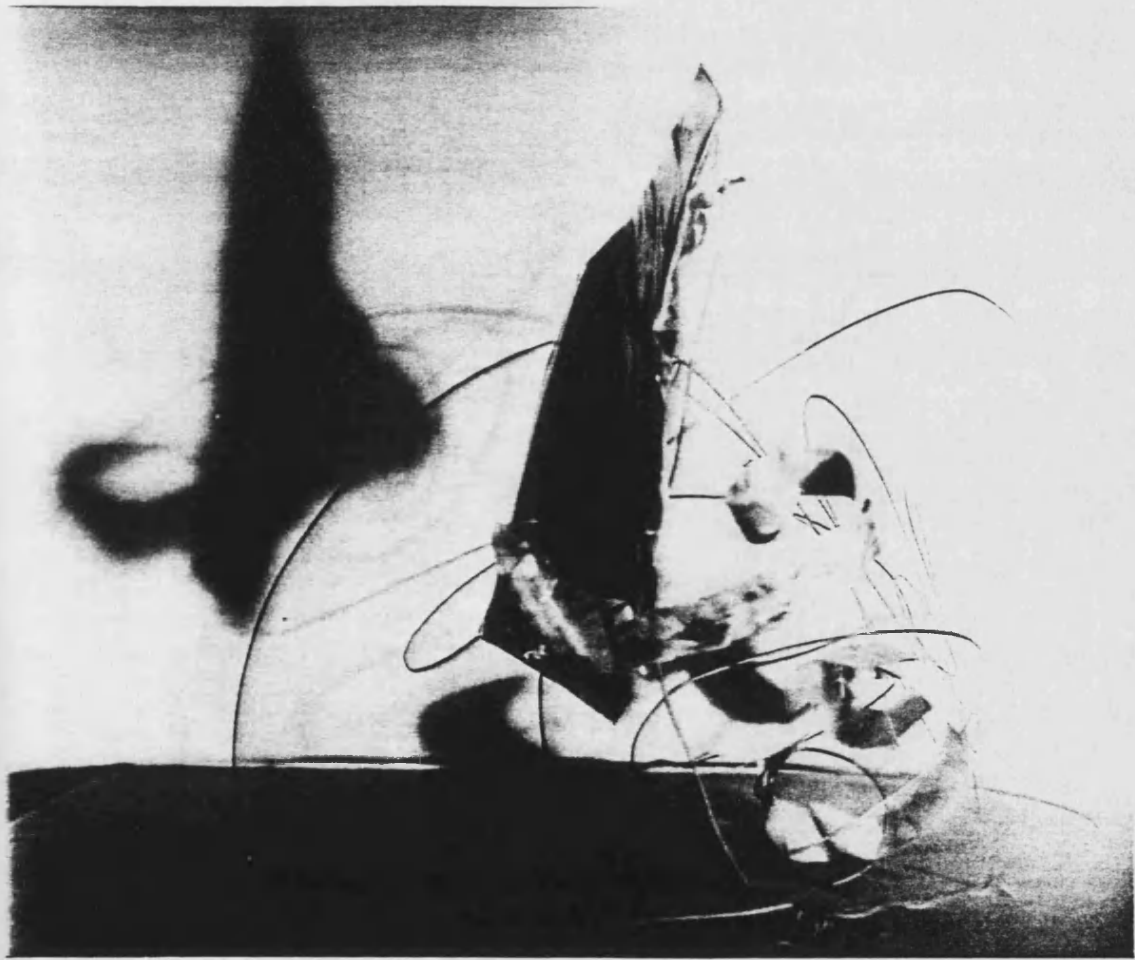
Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 2, repr. p. 39

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Réplica realizada en enero de 1991 para estudiar su posible
inclusión en la exposición de ese año en el IVAM.



Nº 1958-6-B



Nº 1958 - 7 -

Nº 1958-0007

Escultura

FILFERRO I LLAUNA V

1958

Alambre y hojalata,

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Destruída por el autor,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra ha sido catalogada partiendo únicamente de la documentación fotográfica que se conserva.

FOTOGRAFIA: C-1958,1

Nº 1959-0001

Escultura

EL CERCLE I DUES LINIES

1959

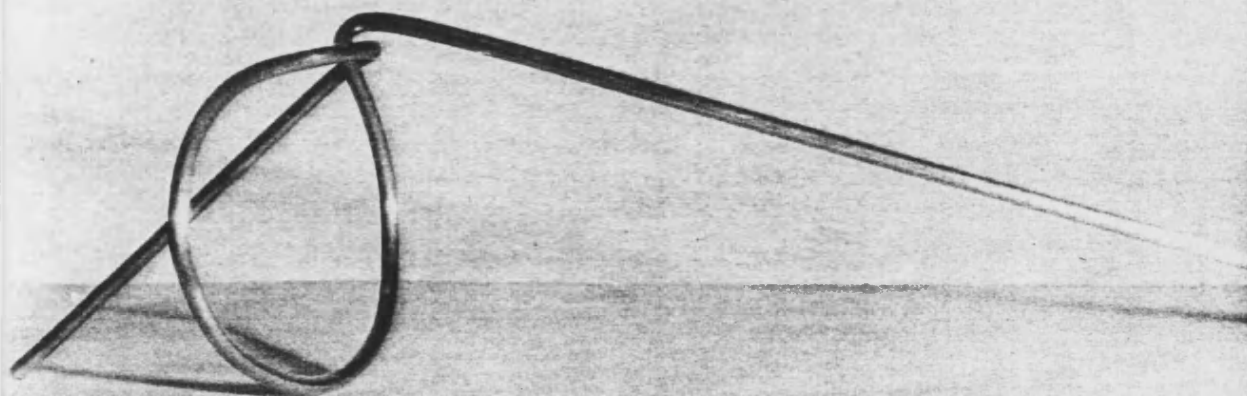
Acero inoxidable ?,

PROPIEDAD: Galería Gaspar ?, Barcelona

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Pieza en paradero desconocido, pero de la que se conserva
documentación fotográfica.

FOTOGRAFIA: C-1958,2



Nº 1959 - 1 -

Nº 1959-0002

Escultura

EL CERCLE I LA LINIA

1959

Acero inoxidable, 77,00 x 22,00 x 52,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1959

EXPOSICIONES:

Col. 1959, Círculo de Bellas Artes
Palma Mallorca,

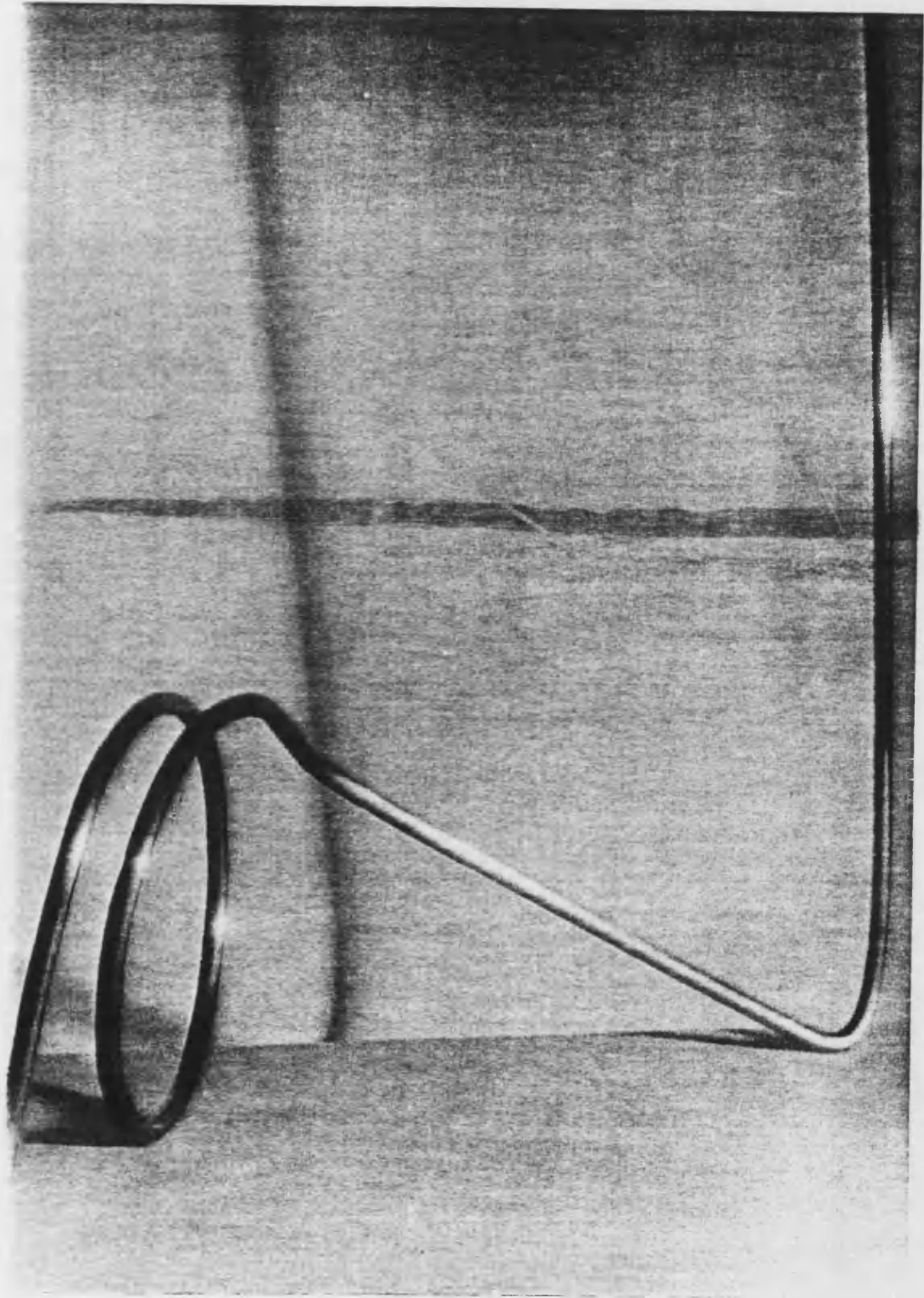
Col. 1976, Biennale di Venezia
Venecia,

Col. 1976, Fundació Joan Miró
Barcelona,

Col. 1978, Staatliche Kunsthalle
Berlín,

Col. 1991, Palau dels Scala-Sala Parpalló
Valencia, Rep. p. 168

FOTOGRAFIA: C-1958,8; 1959,1; Sob.1 ó 7



Nº 1959 - 2 -

Nº 1959-0003 A

Escultura

LA CORBA I LA RECTA [a]

1959

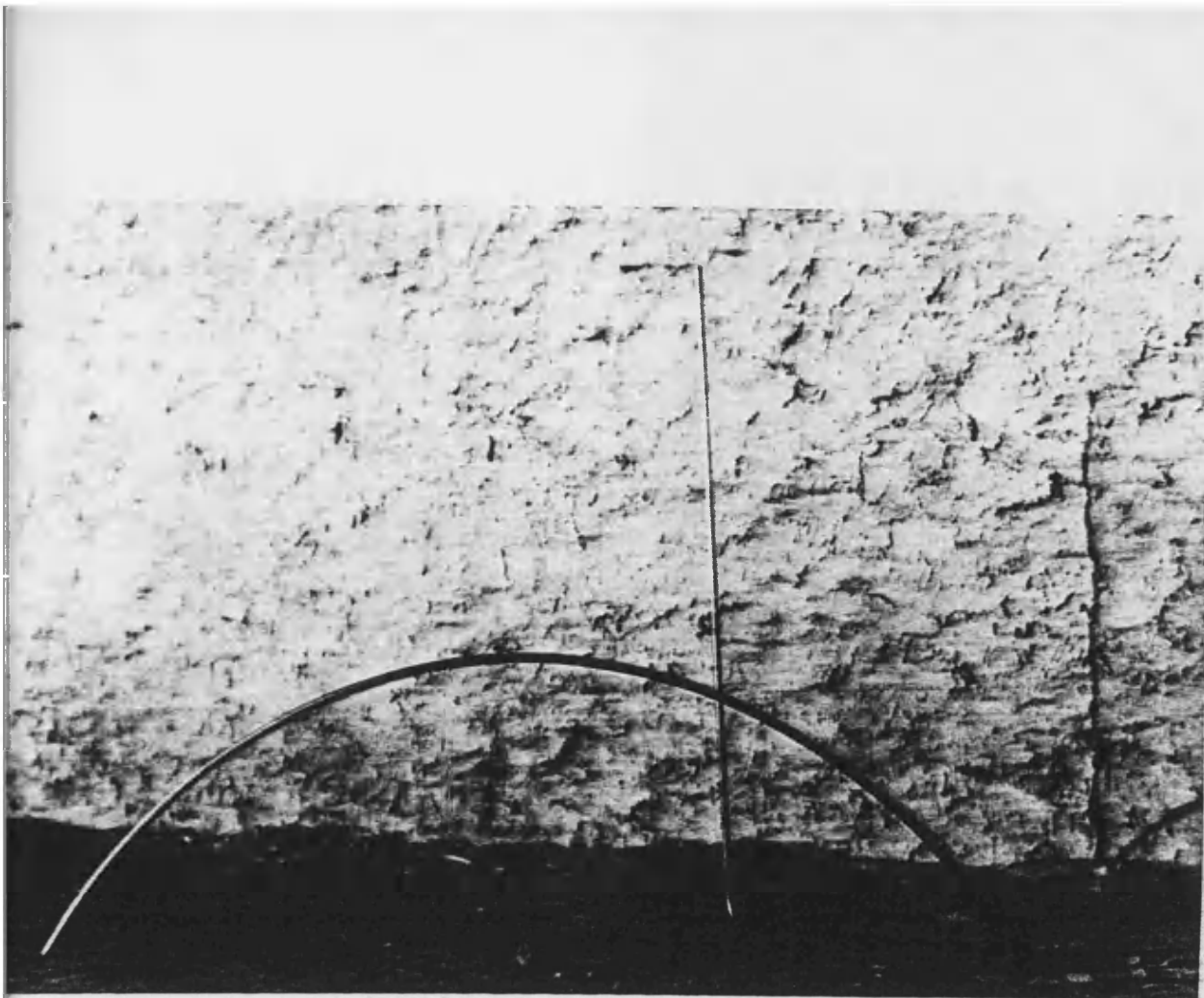
Acero inoxidable,

PROPIEDAD: Desaparecida,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO

Existe fotografía de un boceto realizado en alambre,
igualmente desaparecido.



Nº 1959 - 3 - A

Nº 1959-0003 B

Escultura

LA CORBA I LA RECTA [b]

1959, ejecutada en 1990

Acero inoxidable, 66,00 x 26,50 x 54,50 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1990

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Réplica, basada en una fotografía de la obra, realizada para estudiar su posible inclusión en la exposición de 1991 en el IVAM.

Nº 1959-0004

Escultura

ESPAI LLIURE

1959

Hierro cromado, 87,00 x 79,00 x 103,00 cm

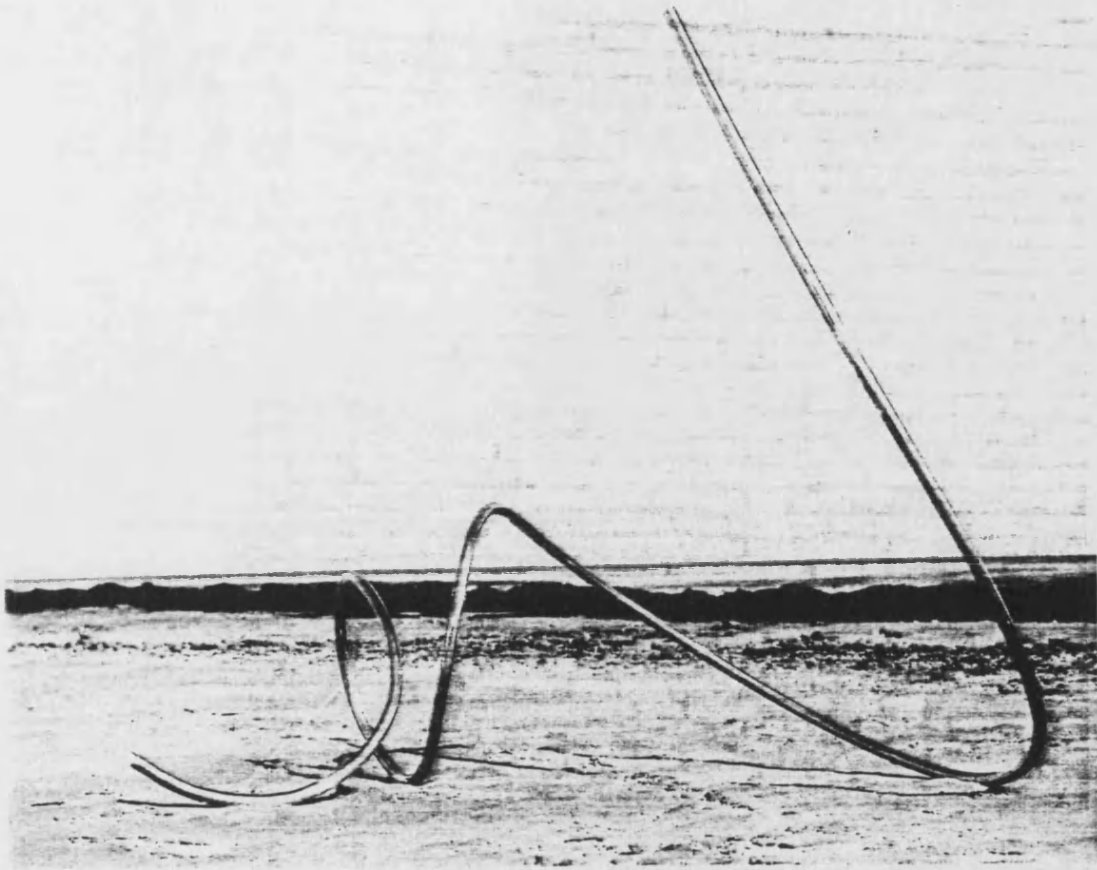
s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1959

EXPOSICIONES:

- Col. 1959, Ateneo Mercantil y S.Dorado Diputación
Valencia, Cat. 31
- Col. 1959, Círculo de Bellas Artes
Palma Mallorca, Cat. 28
- Col. 1959, Musée des Beaux-Arts
Alejandría, Cat. 56
- Col. 1991, Palau dels Scala-Sala Parpalló
Valencia, Rep. p. 167
- Ind. 1965, Sala Gaspar
Barcelona,
- Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 9
- Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 6, repr. p. 42

FOTOGRAFIA: C-1960,2; Sob.1 ó 2



Nº 1959-4-

Nº 1959-0005

Escultura

EXPANSIO MULTIPLE

1959

Aluminio, 22,00 x 89,00 x 25,50 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1959

EXPOSICIONES:

Col. 1959, Ateneo Mercantil y S.Dorado Diputación
Valencia, Cat. 33

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO

Existe documentación fotográfica de un boceto realizado en
hojalata.

Nº 1959-0006

Escultura

FILFERRO II

1959

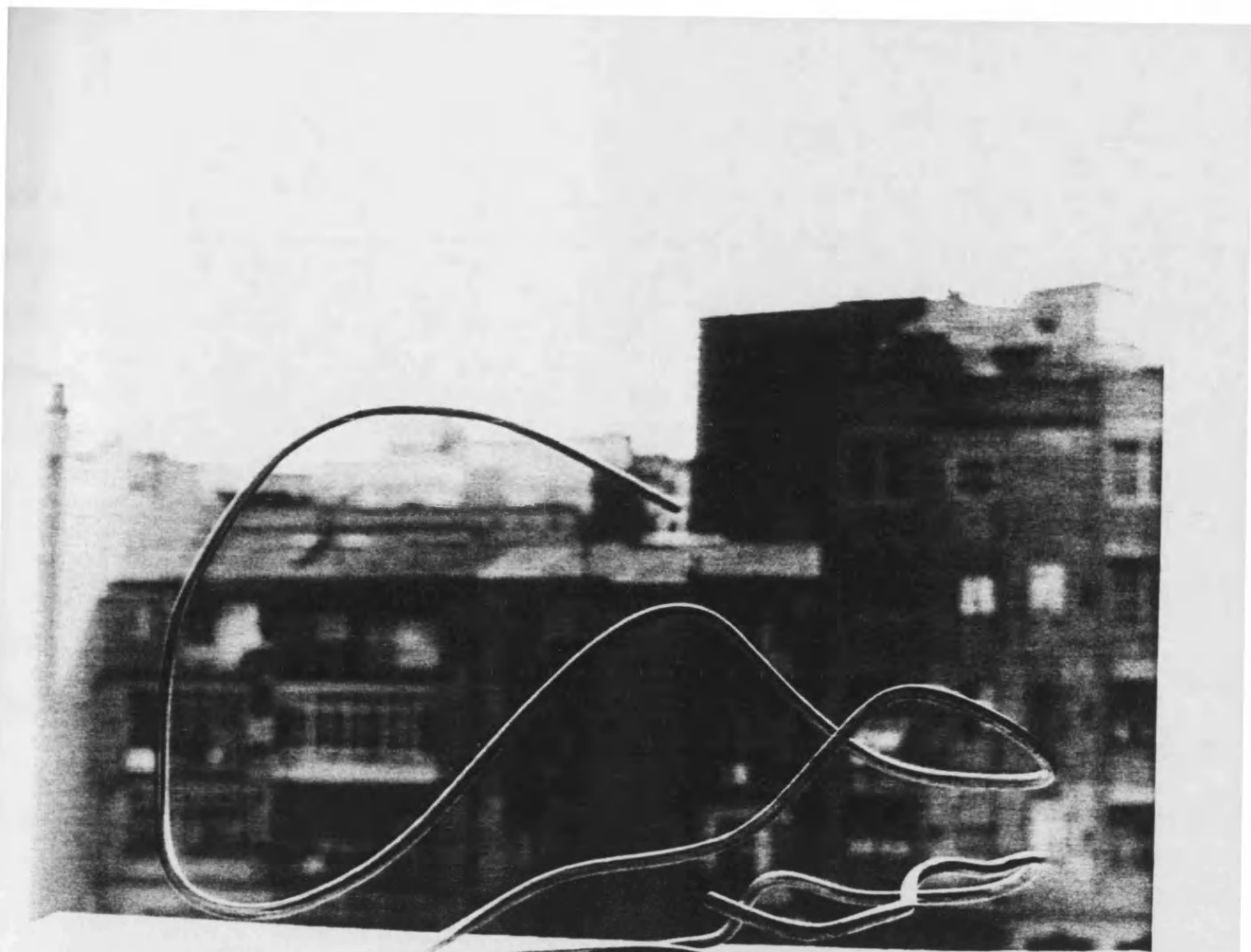
Acero inoxidable,

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Desaparecida,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La catalogación se ha efectuado partiendo únicamente de varias reproducciones fotográficas.



Nº 1959 - 6 -

Nº 1959-0007

Escultura

FILFERRO III

1959

Acero inoxidable,

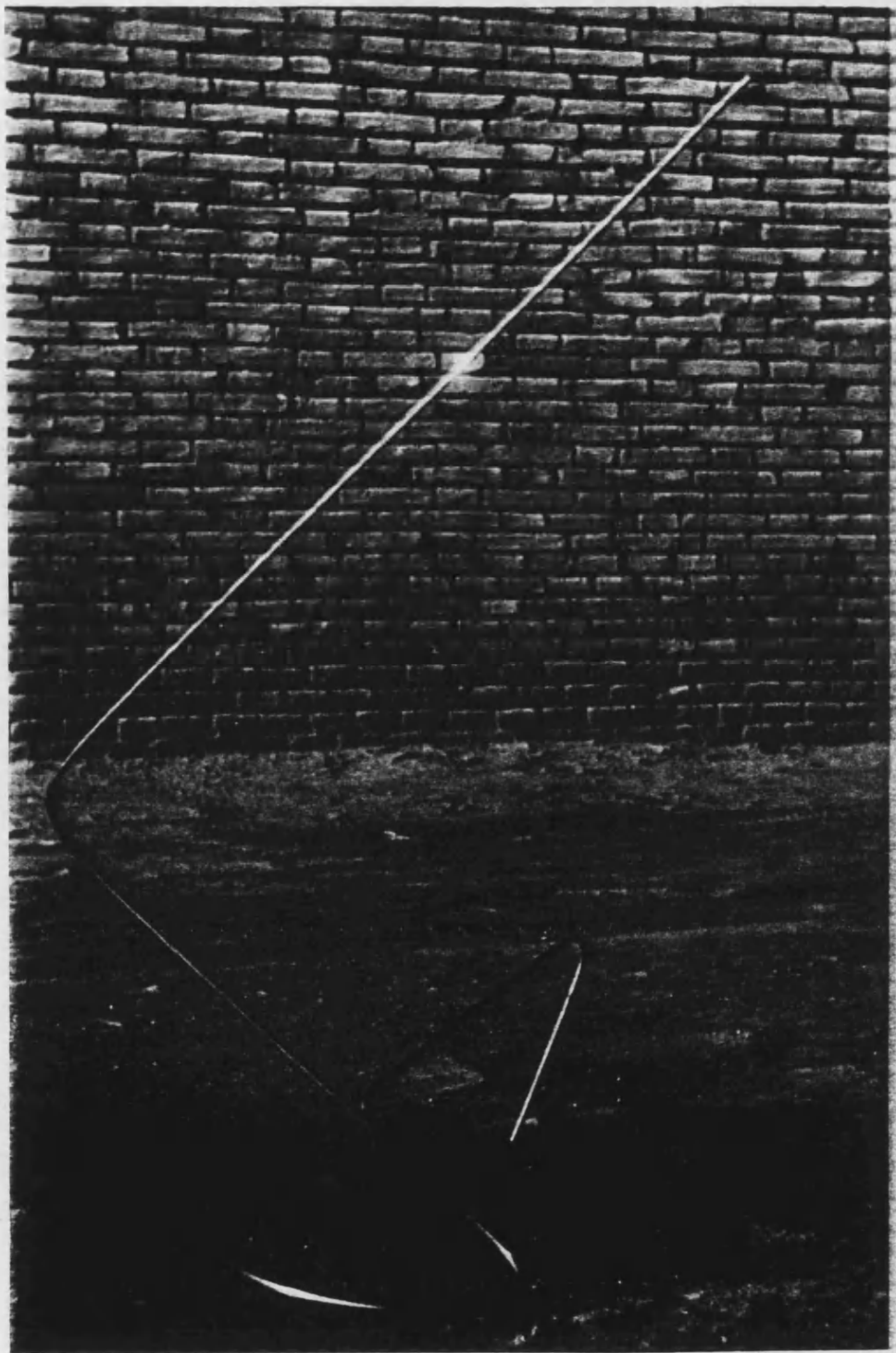
s.f., s.d.

PROPIEDAD: Desaparecida,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Existe documentación fotográfica en la que nos hemos basado para efectuar la catalogación.

FOTOGRAFIA: C-1960,2



Nº 1959 - 7 -

Nº 1959-0008

Escultura

FORMA I

1959

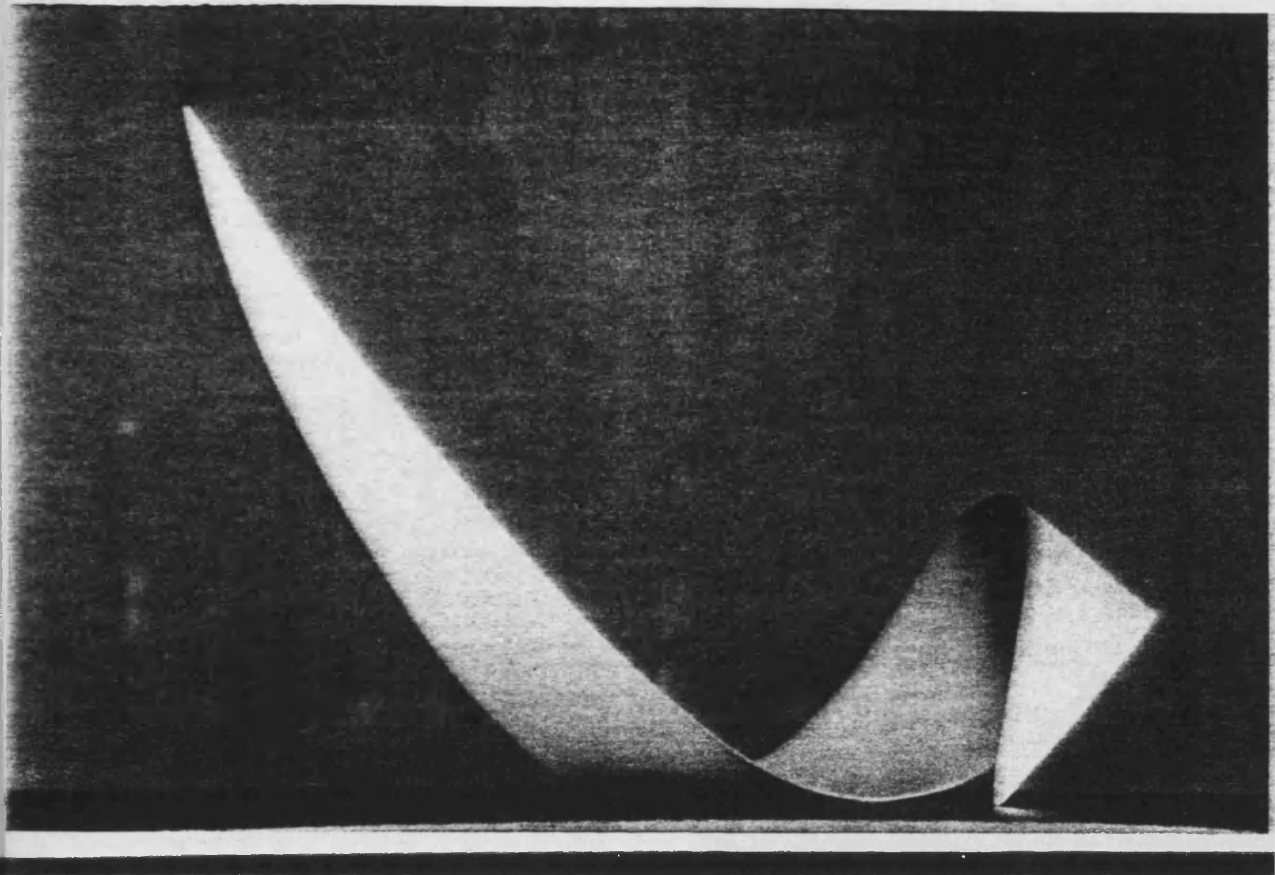
Acero inoxidable,

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Carla Panicali, Roma, 1966

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Además de existir documentación fotográfica sabemos que el acero estaba tratado con chorro de arena para obtener una superficie mate y casi blanca.



Nº 1959 - 8 -

Nº 1959-0009

Escultura

FORÇA

1959

Hierro, 24,00 x 37,00 x 37,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1991

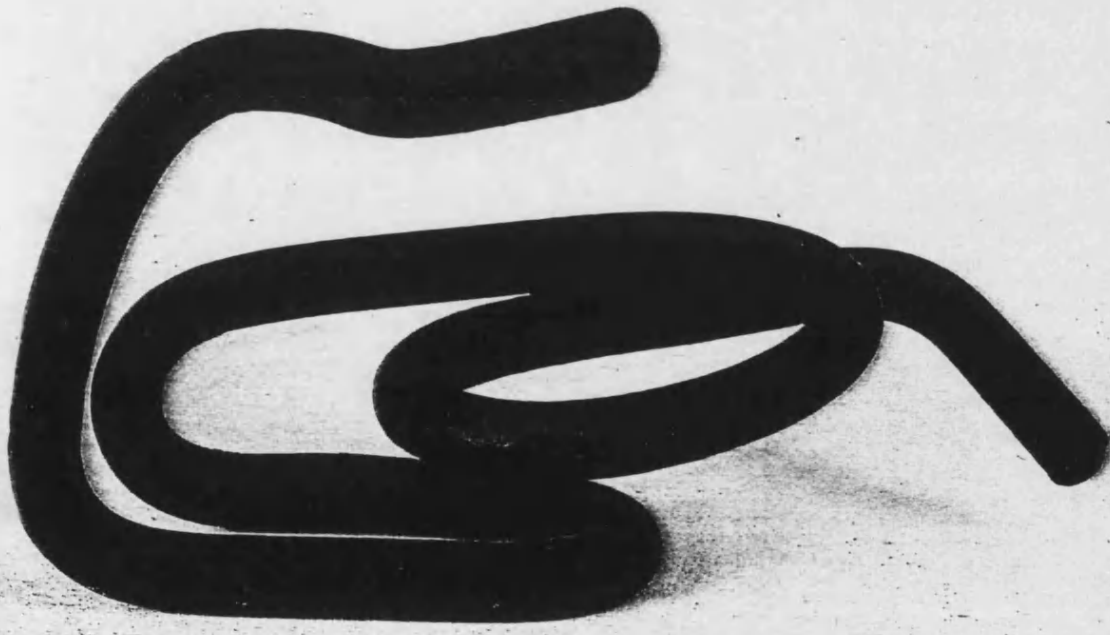
EXPOSICIONES:

Col. 1959, Musee des Beaux-Arts
Alejandría, Cat. 58

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 5, repr. p. 41

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Aún tratándose de una obra realizada bajo el mismo criterio de gestación que los "Filferros" de 1959 ("Sense títol" y "Filferro I"), debido al material elegido, a su grosor y textura, la materialidad de la obra tiene en esta una importancia mucho mayor; lo que la aproxima de forma clara a la escultura informalista contemporánea.



Nº 1959-9 -



Nº 1959-0010

Escultura

HOMENATGE AL FUTURISME

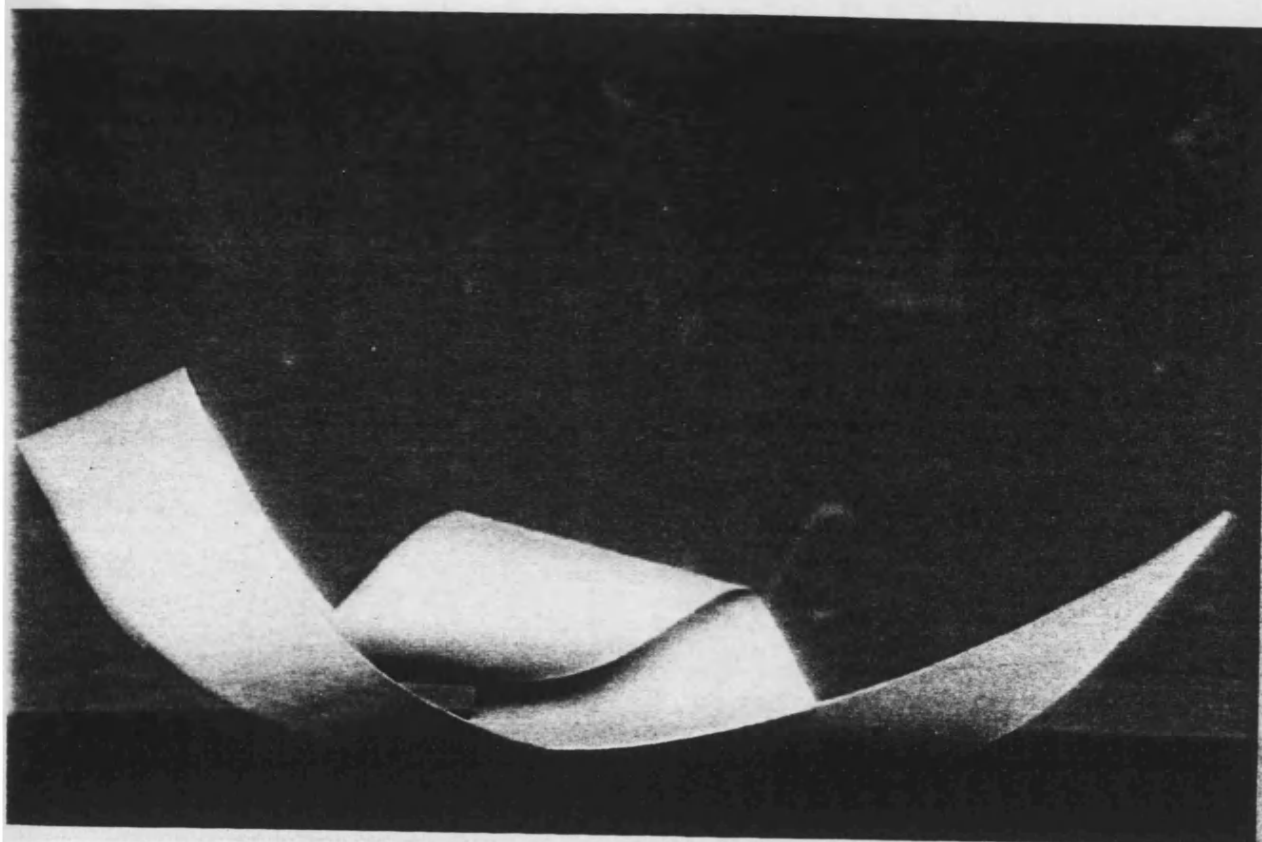
1959

Acero inoxidable, 13,50 x 42,00 x 18,50 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1959

FOTOGRAFIA: C-1961,4



Nº 1959 - 10 -

Nº 1959-0011 A

Escultura

LINIA AMB CORBA [a]

1959

Hierro, 19,00 x 49,00 x 15,50 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1959

EXPOSICIONES:

Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat. 1

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta obra apareció en el catálogo de la individual de 1967 con el título "La recta y la curva", pero en 1991 se le cambió por el actual para evitar posibles confusiones con la de éste mismo año titulada "La curva y la recta".

Nº 1959-0011 B

Escultura

LINIA AMB CORBA [b]

1959

Acero inoxidable,

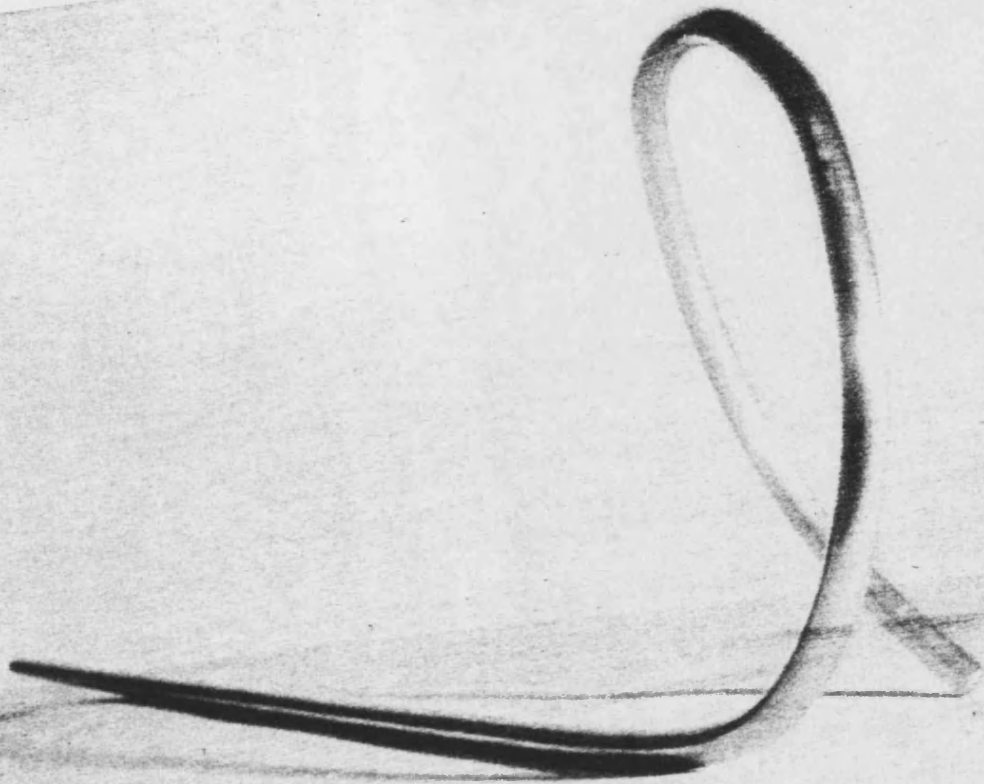
s.f., s.d.

PROPIEDAD: Destruida,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Hemos abierto la ficha partiendo únicamente de la
documentación fotográfica.

FOTOGRAFIA: C-1958,2,3



№ 1959 - 11 - B

Nº 1959-0011 C

Escultura

LINIA AMB CORBA [c]

1959, ejecutada en 1989

Acero inoxidable, 21,50 x 61,00 x 14,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1989

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta réplica de la versión en hierro fue realizada preveyendo su posible inclusión en la exposición de 1991 en el IVAM, a partir de varias fotografías conservadas.

Nº 1959-0012

Escultura

LINIA AMB DOS DOBLES

1959

Acero inoxidable, 22,00 x 10,00 x 40,00 cm

s.f., s.d.

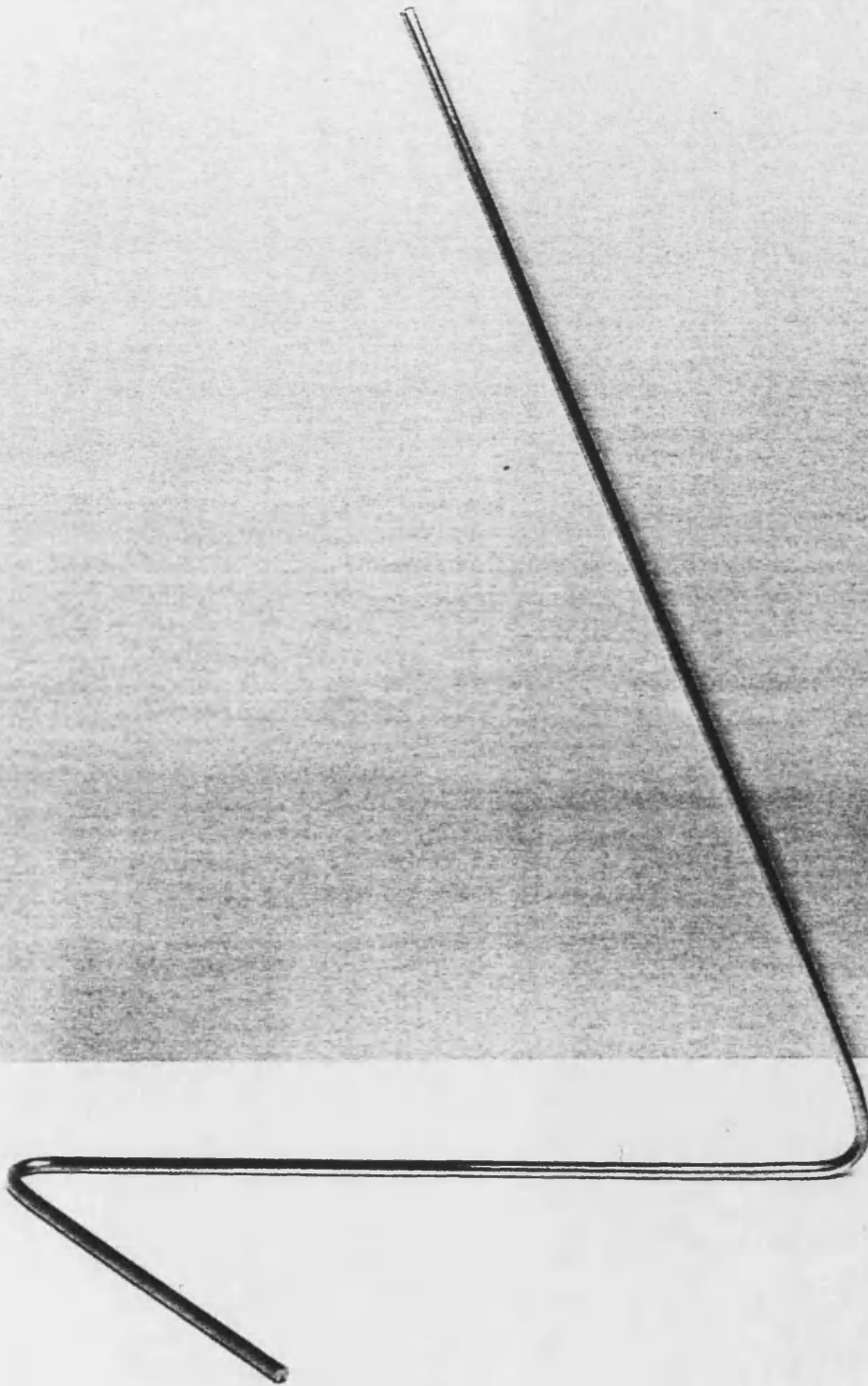
PROPIEDAD: Juan Huarte, Madrid, 1960

EXPOSICIONES:

Col. 1960, Club Urbis
Madrid,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra fue vendida en la exp. col. citada por 3.000 pts,
siendo curiosamente fue, junto a tres gouaches de Sempere,
las únicas piezas que se vendieron.



Nº 1959 - 12 -

Nº 1959-0013 A

Escultura

LA LINIA I LA CORBA [a]

1959

Acero inoxidable,

s.f., s.d.

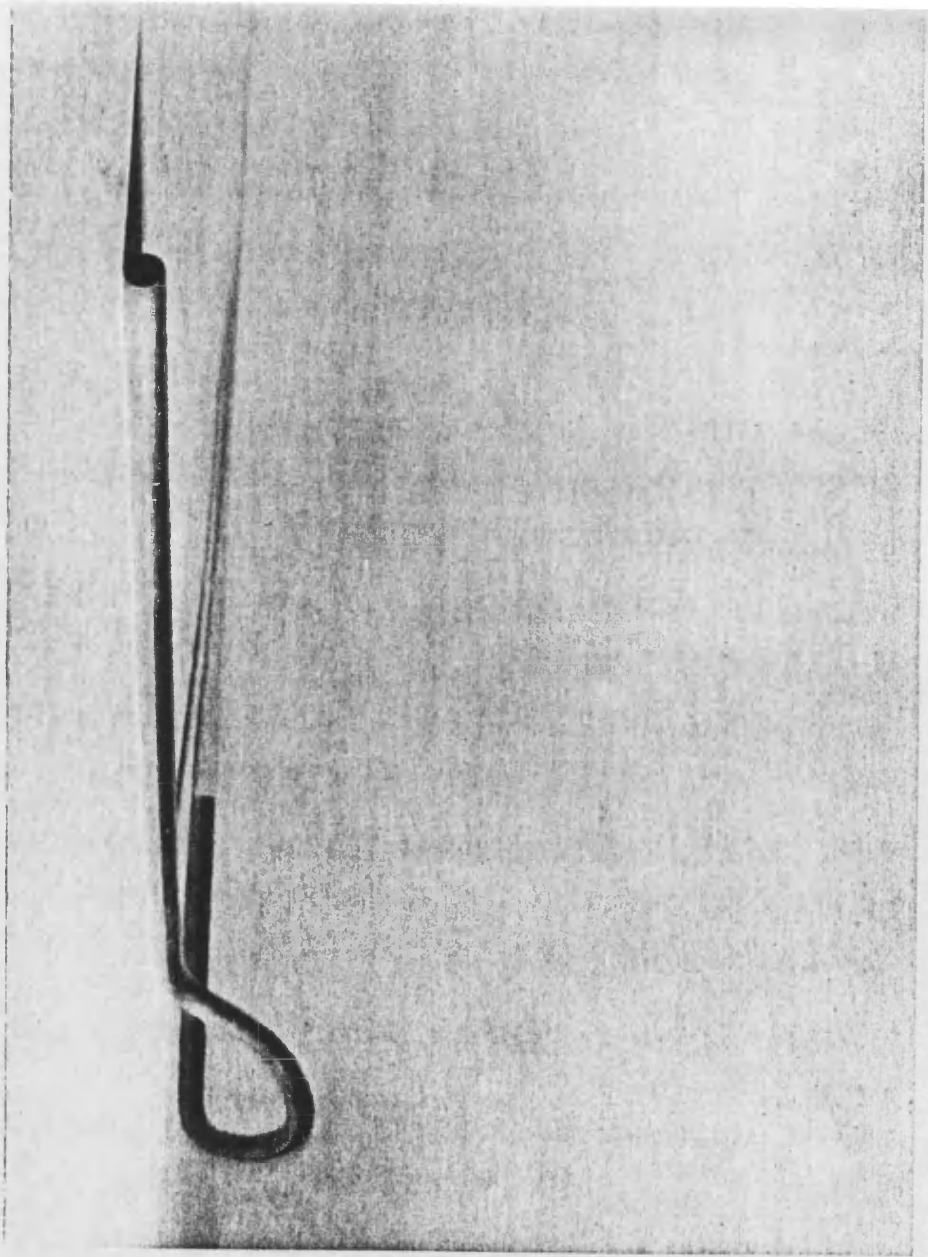
PROPIEDAD: Paradero desconocido,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se conserva documentación fotográfica.

FOTOGRAFIA: C-1958,3

№ 1959-13-A



Nº 1959-0013 B

Escultura

LA LINIA I LA CORBA [b]

1959, ejecutada en 1989

Acero inoxidable, 11,00 x 89,00 x 27,00 cm

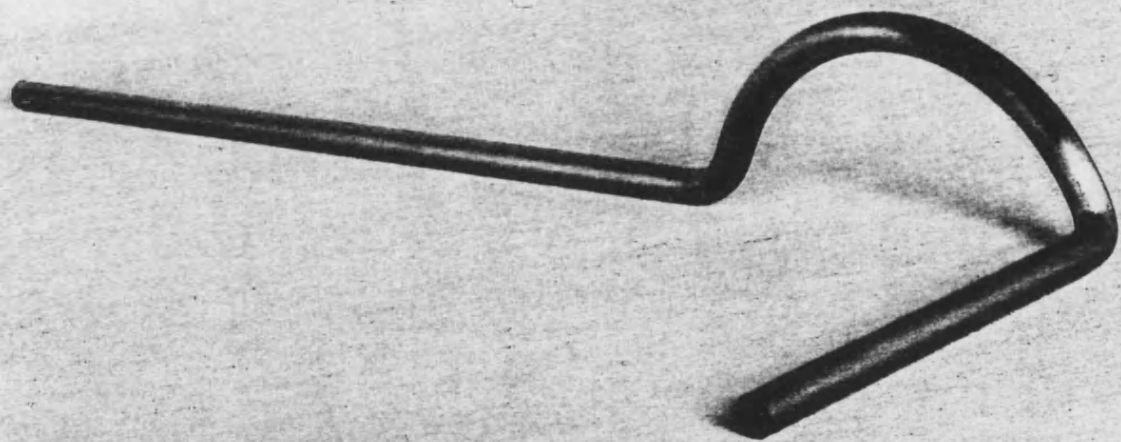
PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1989

EXPOSICIONES:

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 8, repr. p. 44

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Réplica realizada preveyendo su posible inclusión en la
exposición del IVAM de 1991.



Nº 1959-13-B

Nº 1959-0014

Escultura

PLA CORB

1959

Acero inoxidable, 9,50 x 39,00 x 20,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1959

EXPOSICIONES:

- Col. 1959, Círculo de Bellas Artes
Palma Mallorca, Cat. 29
- Col. 1959, Sala Gaspar
Barcelona, Rep. p. 8
- Col. 1959, Musée des Beaux-Arts
Alejandría, Cat. 55
- Col. 1991, Palau dels Scala-Sala Parpalló
Valencia, Rep. p. 168
- Ind. 1965, Sala Gaspar
Barcelona,
- Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat. 2, rep. p. [21]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Con anterioridad a esta pieza, Alfaro cree haber realizado una versión en aluminio, de la que no queda ninguna constancia, ni tampoco existe documentación fotográfica, ni fue incluida en ninguna exposición.

FOTOGRAFIA: C-1961,4



Nº 1959-14-

Nº 1959-0015

Escultura

PLANXA CORBADA

1959

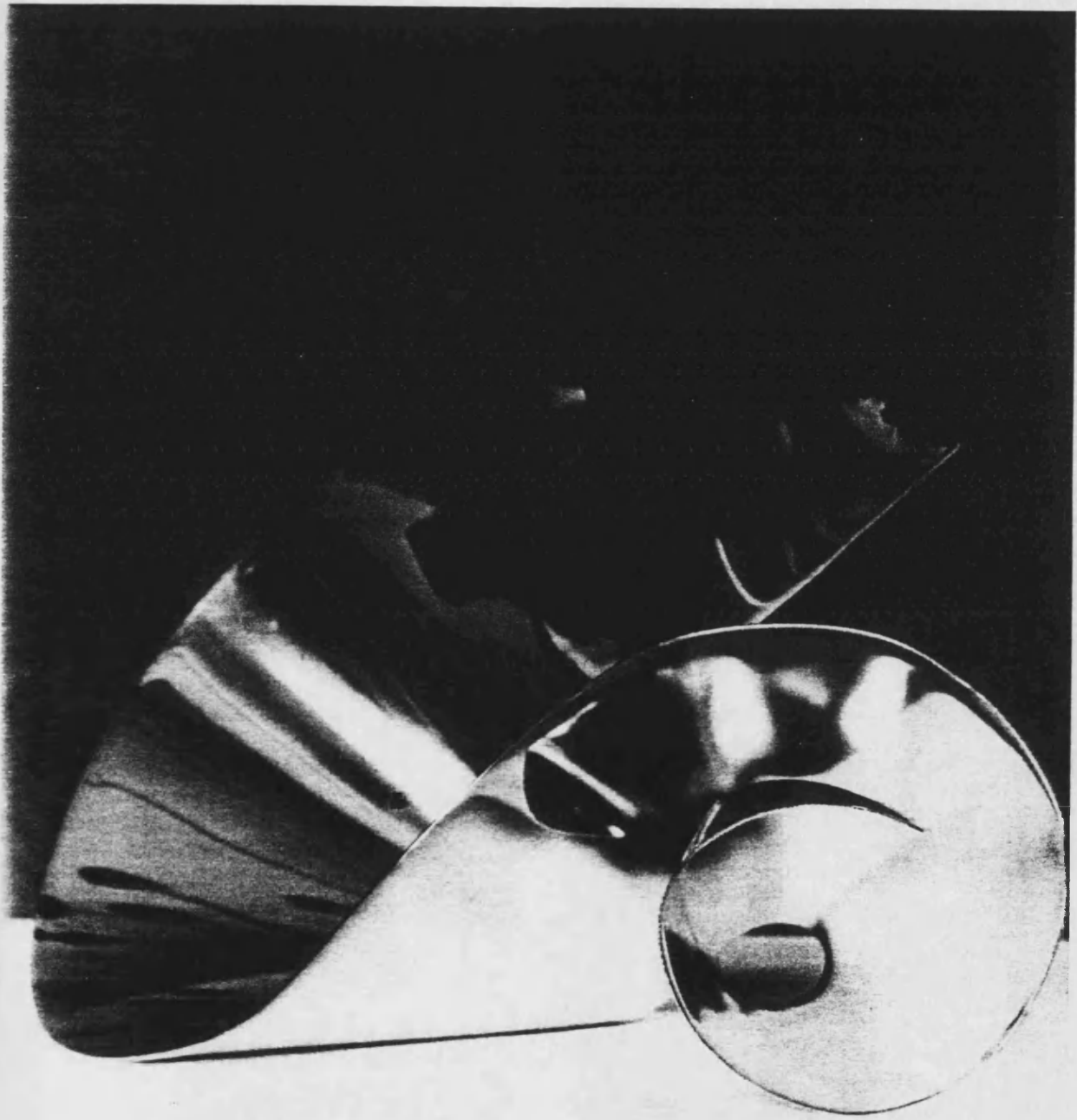
Latón pulido,

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Paradero desconocido,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se conserva documentación fotográfica.



Nº 1959 - 15 -

Nº 1959-0016

Escultura

PROJECTE PER A UN ESPAI LLIURE

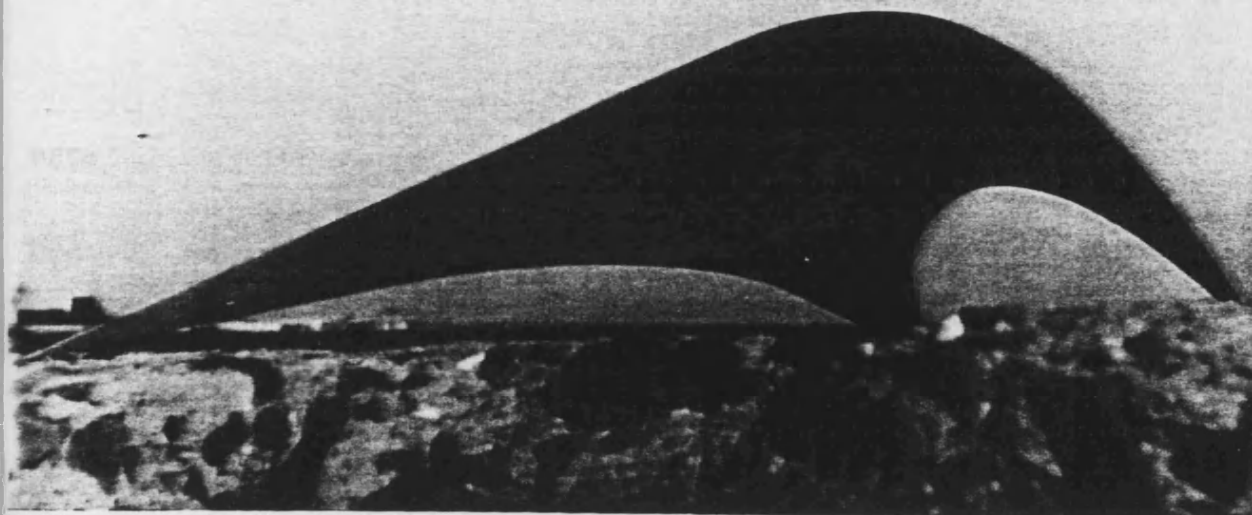
1959

Aluminio, 24,00 x 63,00 x 118,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1959

FOTOGRAFIA: C-1961,4



Nº 1959-16-

Nº 1959-0017

Escultura

PROJEC. PER A UN MONUMENT AL MEDITERRANI

1959

Acero inoxidable, 100,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Camilo José Cela, Madrid
Particular, Zaragoza ?

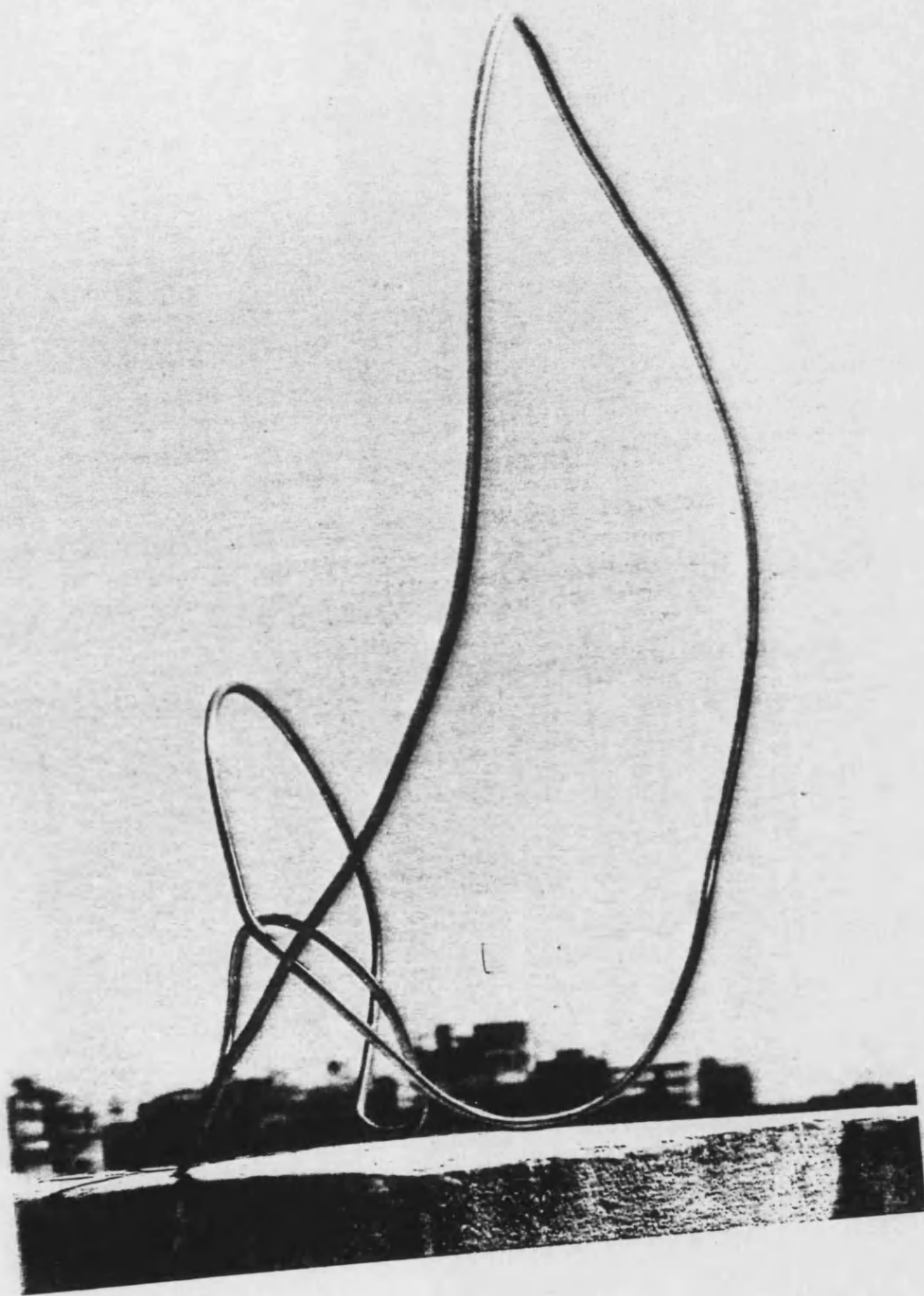
DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta obra fue presentada, mediante un fotomontaje, en la exposición del Grupo Parpalló en el Club Urbis (1960) como una realización conjunta del mismo, aunque el proyecto era idea de Alfaro y hubieran colaborado en su hipotética realización los arquitectos Navarro, García Matarredona y Gastaldi. Fue proyectada idealmente para la Albufera de Valencia.

En esta exposición el proyecto recibe duras críticas de M.G.V.: "Junto a las pretendidas obras de arte son expuestas una serie de fotografías de un pretendido monumento al Mediterráneo, del que lo más que cabe esperar es que no se realice".

Las medidas indicadas son aproximadas.

FOTOGRAFIA: C-1958,2,3,8; 1959,1



№ 1959-17-

Nº 1959-0018

Escultura

PROJEC. PER A UN MONUM. A LA LLIBERTAT I

1959

Acero inoxidable, 110,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Desaparecida,

EXPOSICIONES:

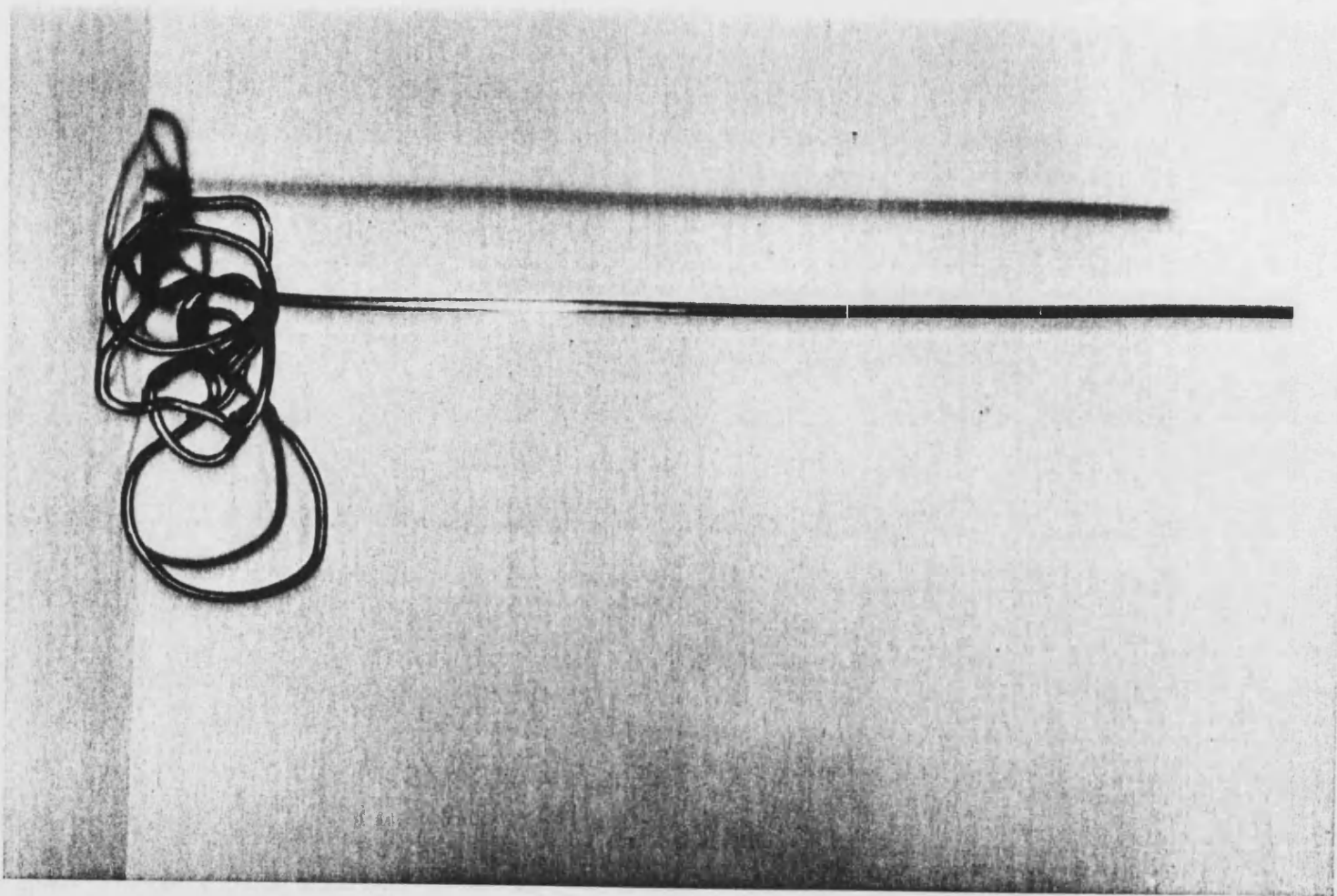
Col. 1959, Musee des Beaux-Arts
Alejandría, Cat. 54

BIBLIOGRAFIA:

AGUILERA CERNI, Vicente
Aujourd'hui, 24, 1959, Rep.
AGUILERA CERNI, Vicente
La Biennale di Venezia, 40, 1960, Rep.

FOTOGRAFIA: C-1958,2; 1959,1

№ 1959 - 18 -



Nº 1959-0019

Escultura

PROJEC.PER A UN MONUM. A LA LLIBERTAT II

1959

Acero inoxidable,

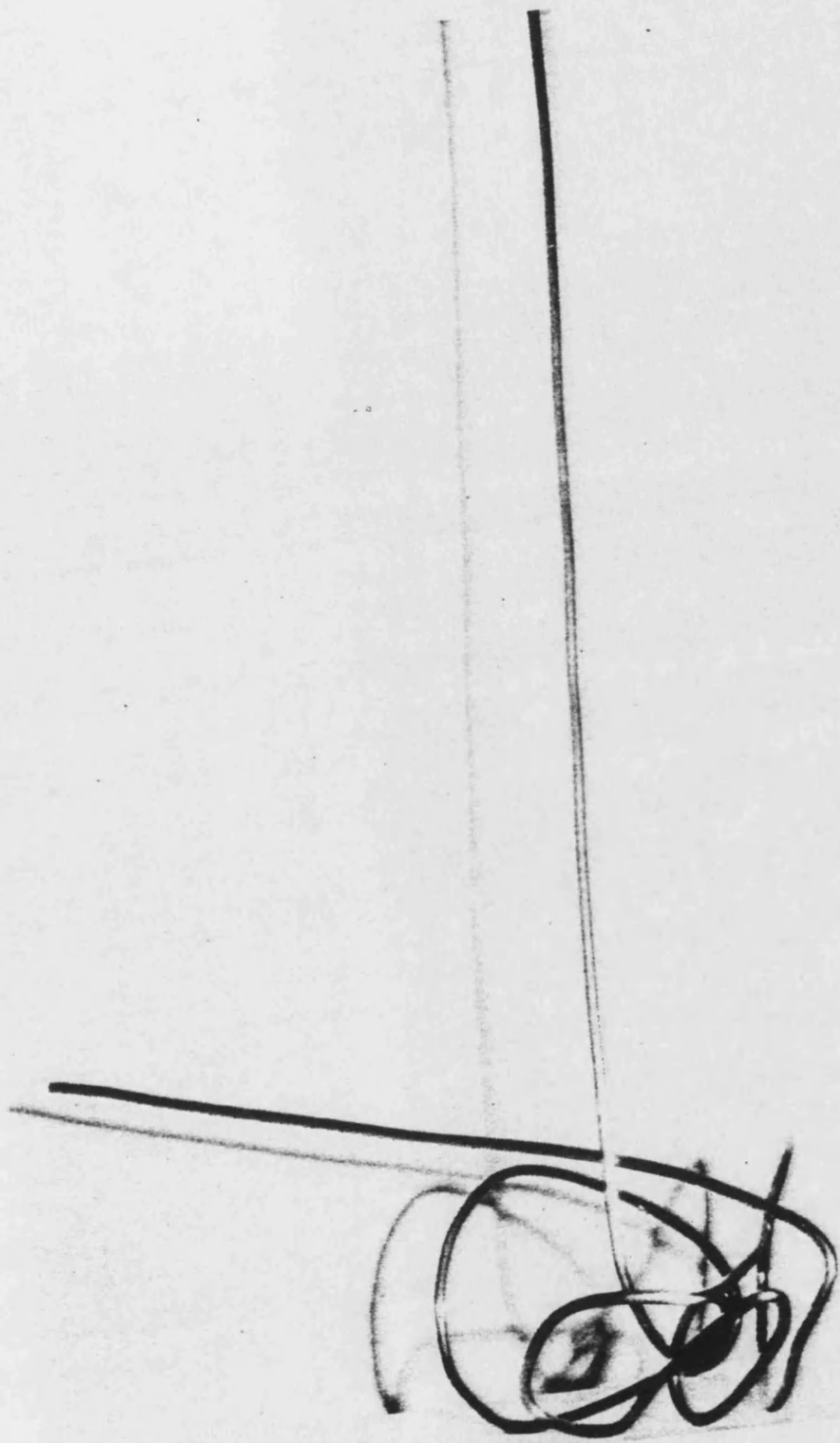
s.f., s.d.

PROPIEDAD: Desaparecida,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se conserva documentación fotográfica.

FOTOGRAFIA: C-1958,2; 1959,1



№ 1959-19 -

Nº 1959-0020

Escultura

SENSE TITOL

1959

Madera pintada de blanco, 48,00 x 68,00 x 42,50 cm

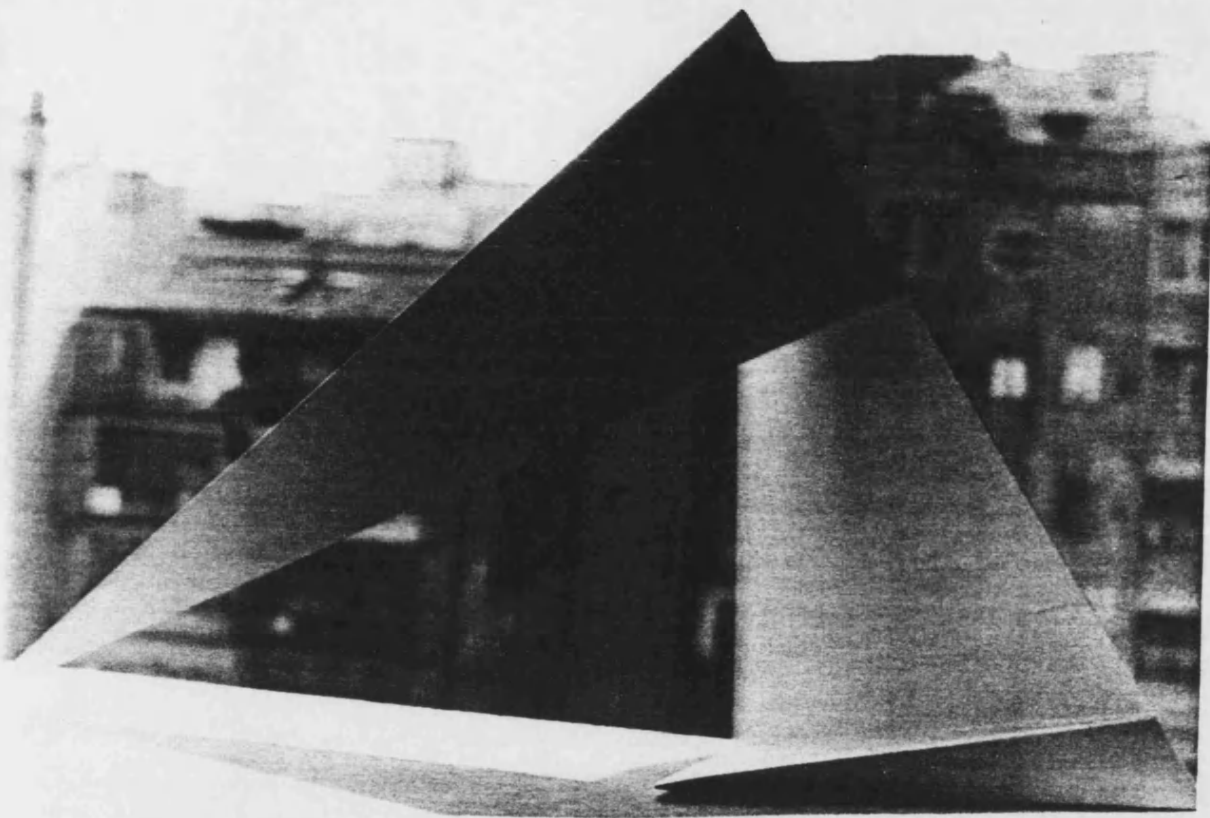
s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1959

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Por el material empleado, la madera, esta obra tiene un carácter excepcional en la producción de Alfaro. Su forma, no obstante, guarda cierta relación con algunas piezas realizadas un par de años después en plancha con planos rectos y aguzados, como "Homenatge a Joan Fuster" u "Homenatge a Jorge de Oteiza", ambas de 1961.

FOTOGRAFIA: C-1962,2



Nº 1959 - 20 -

Nº 1959-0021

Escultura

SENSE TITOL

1959

Hierro,

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Desaparecida,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Existe documentación fotográfica.



Nº 1959 - 21 -

Nº 1959-0022

Escultura

SENSE TITOL

1959-60

Acero inoxidable, 29,50 x 66,00 x 33,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Barcelona, 1961
Biblioteca-Museo Balaguer, Vilanova Geltrú, 1968

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La pieza fue depositada en el desaparecido Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona que promovió Alexandre Cirici, entre otros. Al desaparecer este museo la obra pasó al de Vilanova i la Geltrú, donde se conserva (núm. inv. 1980).



Nº 1959 - 22 -

Nº 1959-0023

Escultura

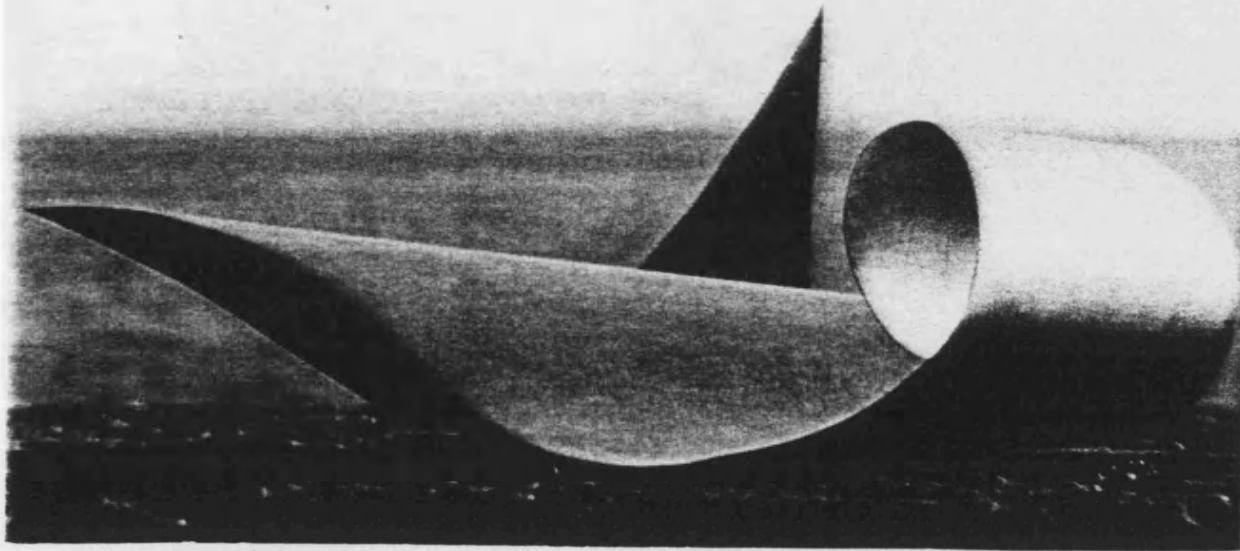
TRIANGLE I DOBLE

1959

Aluminio, 13,50 x 42,00 x 43,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1959



Nº 1959 -23-

Nº 1959-0024

Escultura urbana

ESCULTURA PER A FONT

1959, ejecutada en 1960-61

Hierro pintado de aluminio, 5,00 m

CREDITO: Talleres Torras, S.A., Valencia

PROPIEDAD: Colegio Alemán, Valencia, 1960

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

El documento de la Bundes Baudirection de Berlín para la adjudicación de "los trabajos de construcción del elemento decorativo de la fuente en el patio central del nuevo Colegio Alemán en Valencià" lleva fecha de 25 de noviembre de 1960. En él se fija el presupuesto total, que ascendía a 85.000 pts. (de las que 30.000 pts. se destinaban a los honorarios por la realización del proyecto), y la fecha de terminación: 31 marzo 1961. No obstante la obra fue colocada en junio.

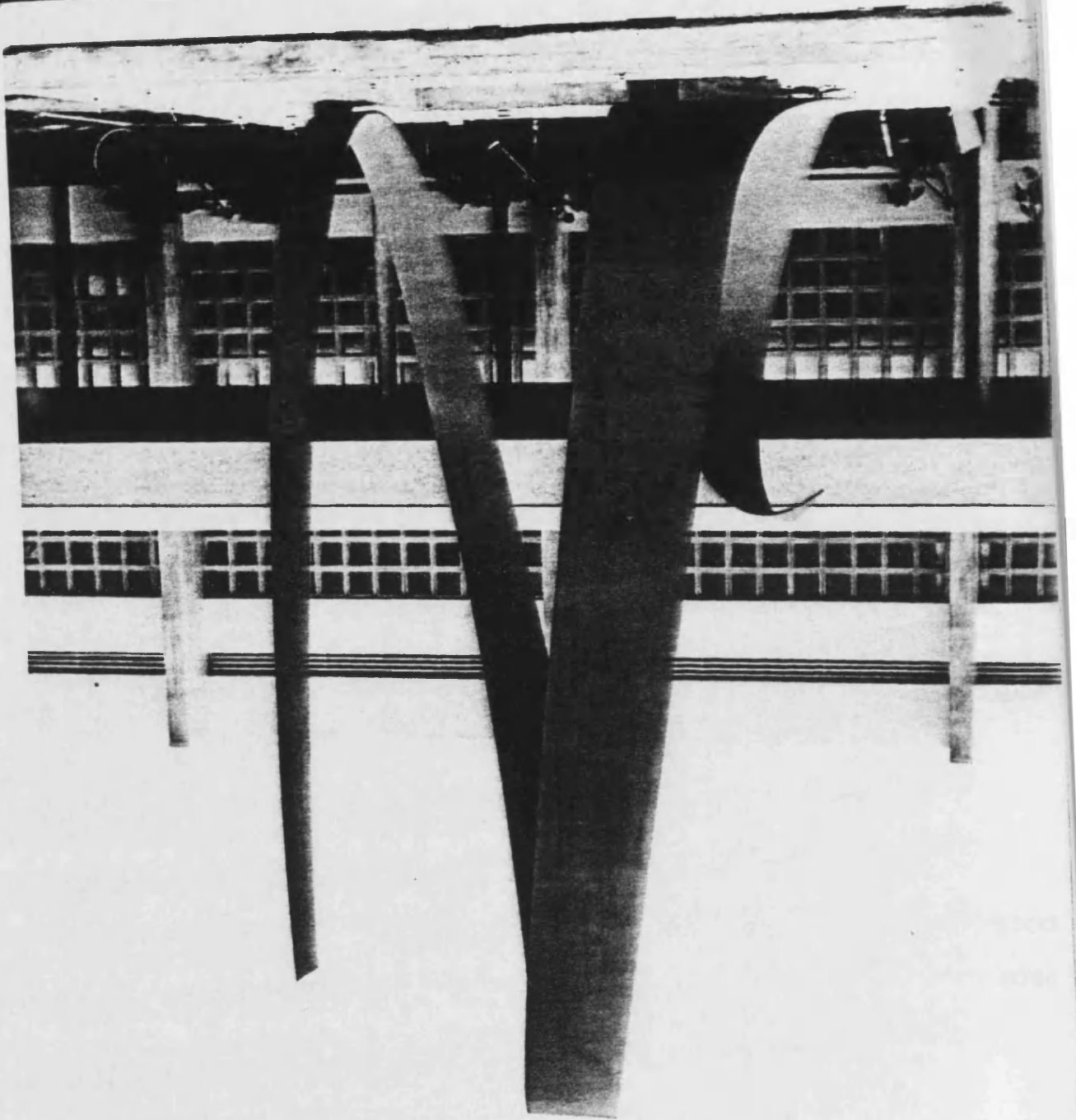
El arquitecto director de la obra fue Pablo Navarro, miembro como Alfaro del Grupo Parpalló.

MAQUETA:

Se conservan varias fotografías de la maqueta datada hacia finales de 1959 que el autor presentó al concurso convocado al efecto.

FOTOGRAFIA: C-1959,2,3,4,5

№ 1959-24-



Nº 1960-0001

Escultura

CAMINS DE LLIBERTAT I

1960, ejecutada en 1962

Latón pulido,

s.f., s.d.

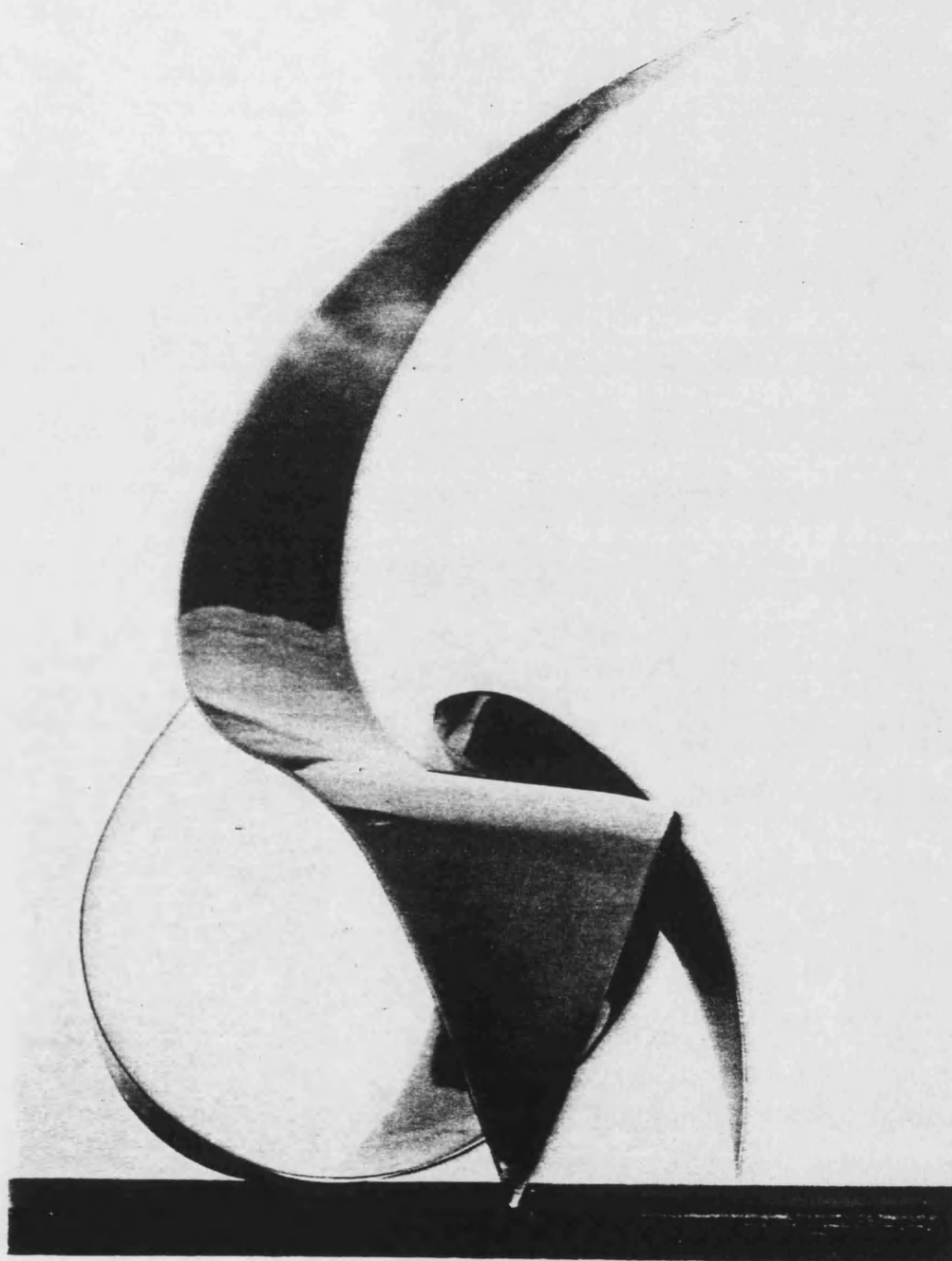
PROPIEDAD: Paradero desconocido,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta obra lleva el título genérico que, inspirado en Sartre, Alfaro otorgó al conjunto de planchas cortadas y dobladas en ángulos curvados realizadas entre 1960 y 1961.

Se conserva documentación fotográfica de la pieza y de un boceto de la misma, precisamente las fotografías del boceto nos han permitido datar en este año la concepción de la obra.

FOTOGRAFIA: C-1962,2; (Boceto C-1960,3)



Nº 1960 - 1 -

Nº 1960-0002 A

Escultura

CANTAREM LA VIDA [a]

1960, ejecutada en 1962

Latón,

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Particular, Barcelona, 1965

EXPOSICIONES:

Ind. 1963, Sala Neblí
Madrid,

Ind. 1965, Sala Gaspar
Barcelona, Rep. p. [7]

BIBLIOGRAFIA:

NIETO ALCAIDE, Víctor M.
Síntesis, 1, 1963, Rep. ("Revelarse")

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

El título está tomado de una canción del cantautor valenciano Raimon. No obstante la obra se la conoció también bajo otras denominaciones. En la exposición de la Galería Neblí (1963) fue presentada bajo el título "Dinámico", y en la de la Sala de la Dirección General de Bellas Artes de 1967 (en la que se incluyó la versión [c]) recibió el título de "La vida".

BOCETO:

En la colección del autor (Reg.nºB1960-3) se conserva un boceto en hojalata de 11 cm. de altura.

FOTOGRAFIA: C-1962,5



Nº 1960 - 2-A

Nº 1960-0002 B

Escultura

CANTAREM LA VIDA [b]

1960, ejecutada en 1962

Hierro pintado de negro, 130,00 x 70,00 x 60,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Diputación de Valencia, Valencia, 1983

EXPOSICIONES:

Ind. 1975, Feria del Metal. VII Exposición Nacional
Valencia,

Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La adquisición de la obra la efectuó la Diputación de Valencia en 1983 por la cantidad de 500.000 pts., al mismo tiempo se compró "Monument a l'amor" (1963).

Nº 1960-0002 C

Escultura

CANTAREM LA VIDA [c]

1960, ejecutada en 1965

Acero inoxidable, 45,00 x 35,00 x 25,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Antonio Vich, Valencia

EXPOSICIONES:

Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat. 4, rep. p. [22]

Nº 1960-0003

Escultura

EL CERCLE I DOS TALLS

1960-61

Latón pulido, 20,00 x 32,00 x 26,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1961

EXPOSICIONES:

Col. 1991, Palau dels Scala-Sala Parpalló
Valencia, Rep. p. 170

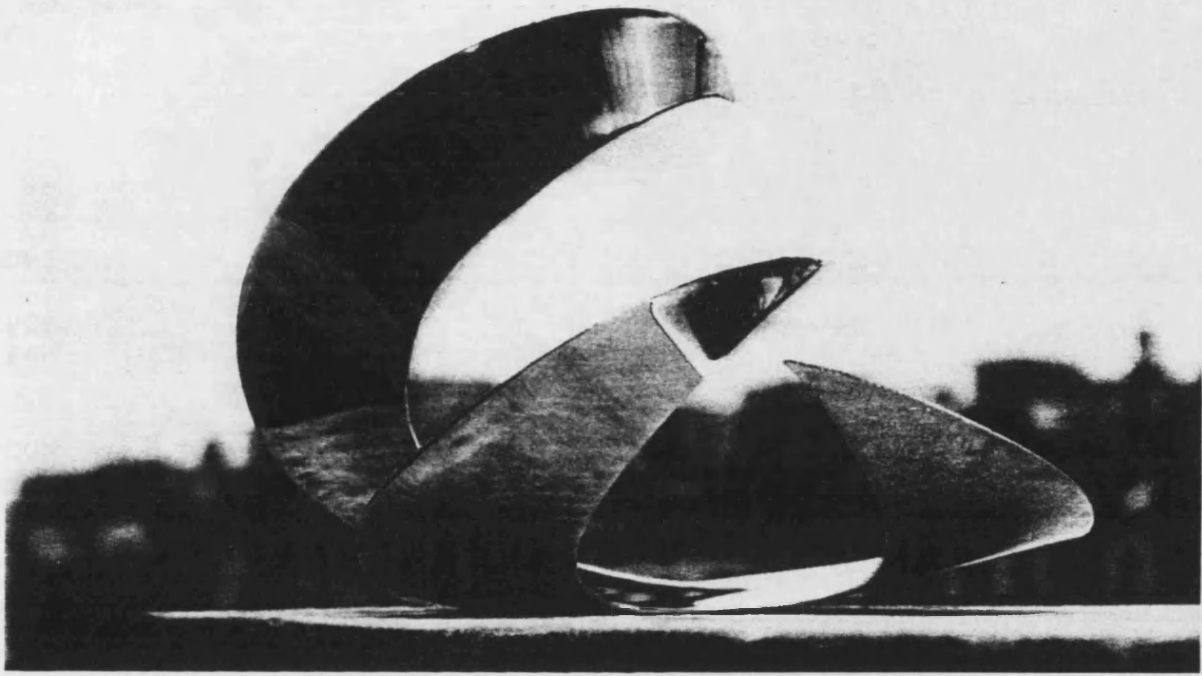
Ind. 1975, Feria del Metal. VII Exposición Nacional
Valencia,

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 10, repr. p. 46

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta obra fue titulada primeramente como "Círculo abierto".

FOTOGRAFIA: C-1961,1



Nº 1960 - 3 -

Nº 1960-0004

Escultura

COM EL BOU

1960

Acero inoxidable, 100,00 x 120,00 x 90,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Colegio del Norte de la Península ?,

EXPOSICIONES:

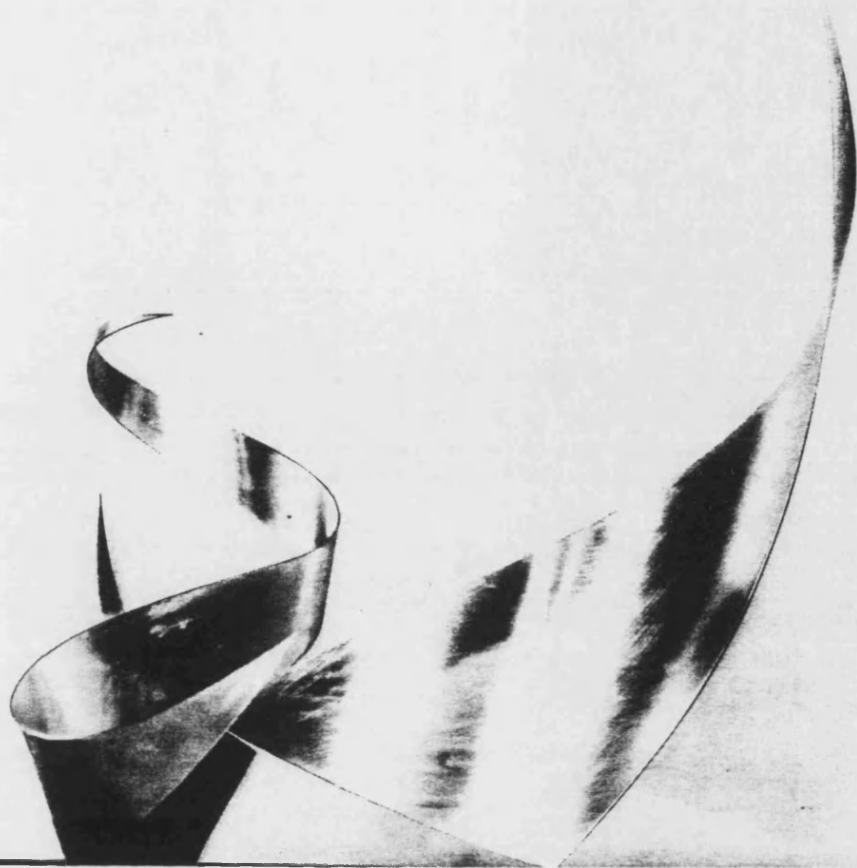
Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat. 7, rep. p. [25].

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva documentación fotográfica de un boceto en
latón.

FOTOGRAFIA: (Boceto C-1960,4; 1967,7)



№ 1960 - 4 -

Nº 1960-0005 A

Escultura

COM EL MAR [a]

1960

Latón pulido,

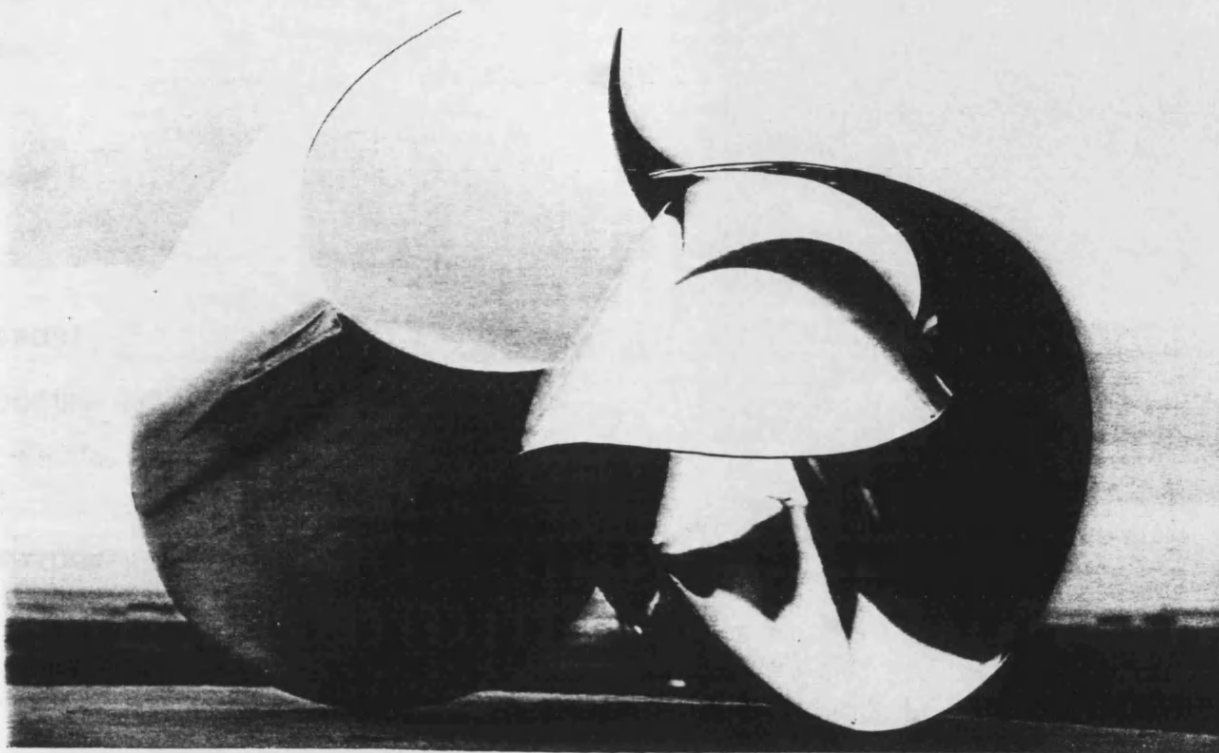
s.f., s.d.

PROPIEDAD: Paradero desconocido,

EXPOSICIONES:

- Col. 1966, Norrköping Museum
Norrköping, Cat. 3 (Itinerante)
- Ind. 1963, Sala Neblí
Madrid,
- Ind. 1965, Sala Gaspar
Barcelona, Rep. p. [7]

FOTOGRAFIA: C-1962,4,5



Nº 1960 - 5 - A

Nº 1960-0005 B

Escultura

COM EL MAR [b]

1960, ejecutada en 1962

Acero inoxidable,

Serie de c. 15 ejemplares

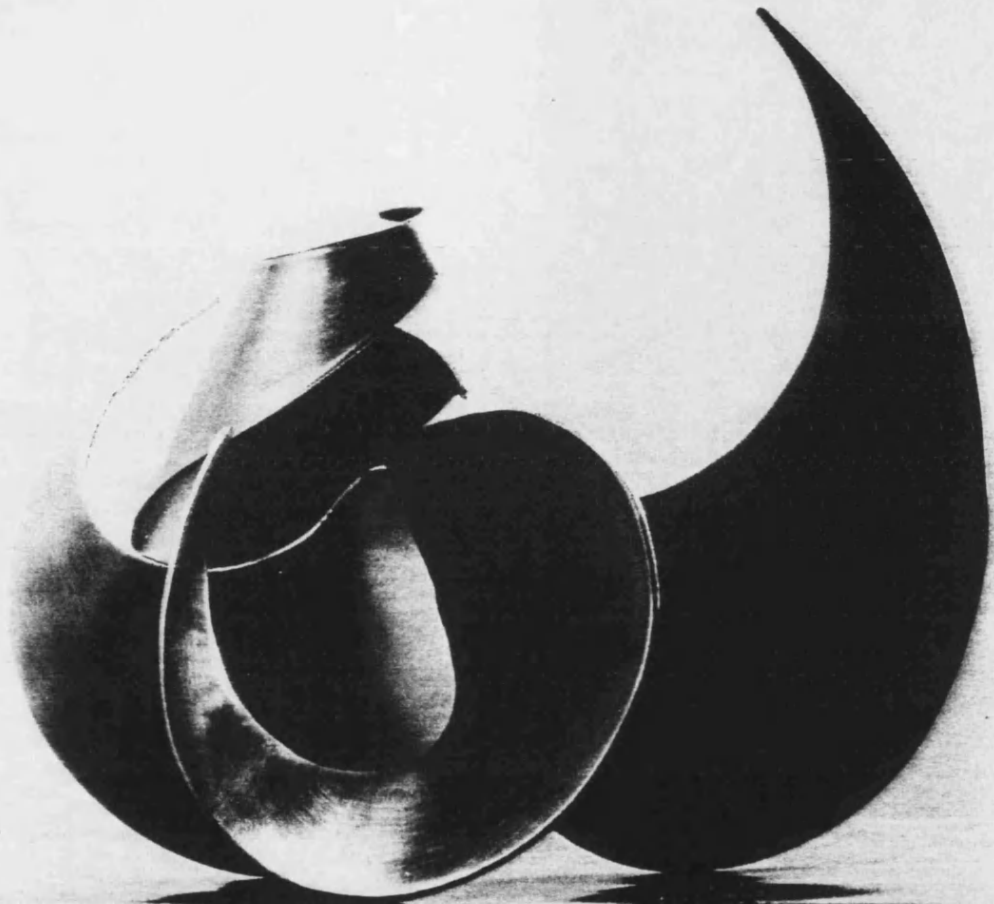
PROPIEDAD: Paradero desconocido (Sala Gaspar ?),

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva documentación fotográfica de un boceto en latón.

FOTOGRAFIA: C-Sob.5 bis. (Boceto C-1960,3)



Nº 1960 - 5 - B

Nº 1960-0006 A

Escultura

COSMOS 62 [a]

1960

Latón pulido, 63,00 x 38,00 x 50,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1960

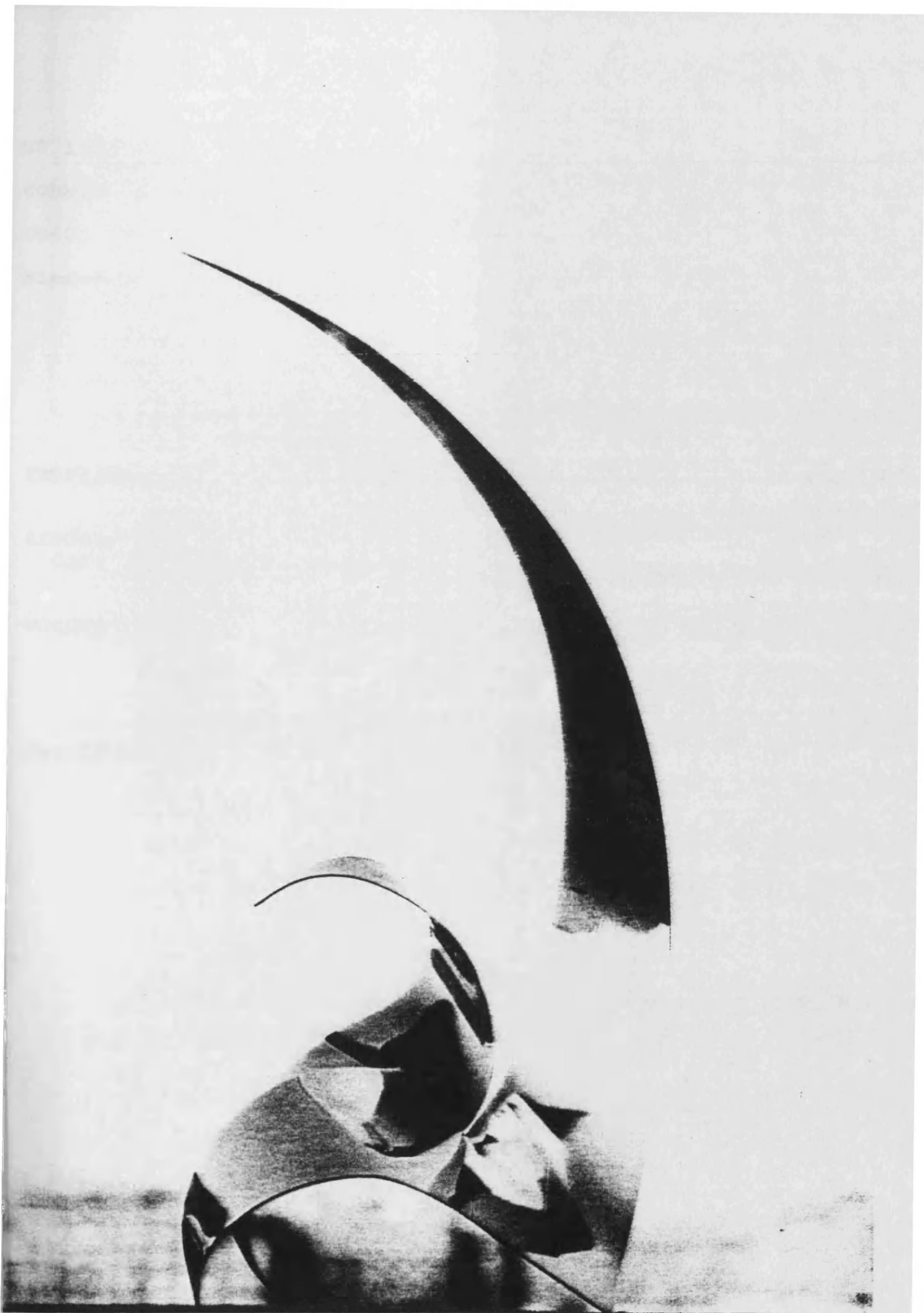
EXPOSICIONES:

- Col. 1961, Sala Mateu
Valencia, Rep. p. [3]
- Col. 1991, Palau dels Scala-Sala Parpalló
Valencia, Rep. p. 169
- Ind. 1961, Galería Darro
Madrid,
- Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 13, repr. p. 47

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta obra, datada hacia finales de 1960 pero que recibe su título de la réplica en gran escala realizada en 1962, recibió originalmente en título de "Forma libre", con éste fue presentada por primera vez en 1961.

FOTOGRAFIA: C-1960,2; 1961,4



Nº 1960-6-A

Nº 1960-0006 B

Escultura urbana

COSMOS 62 [b]

1960, ejecutada en 1962

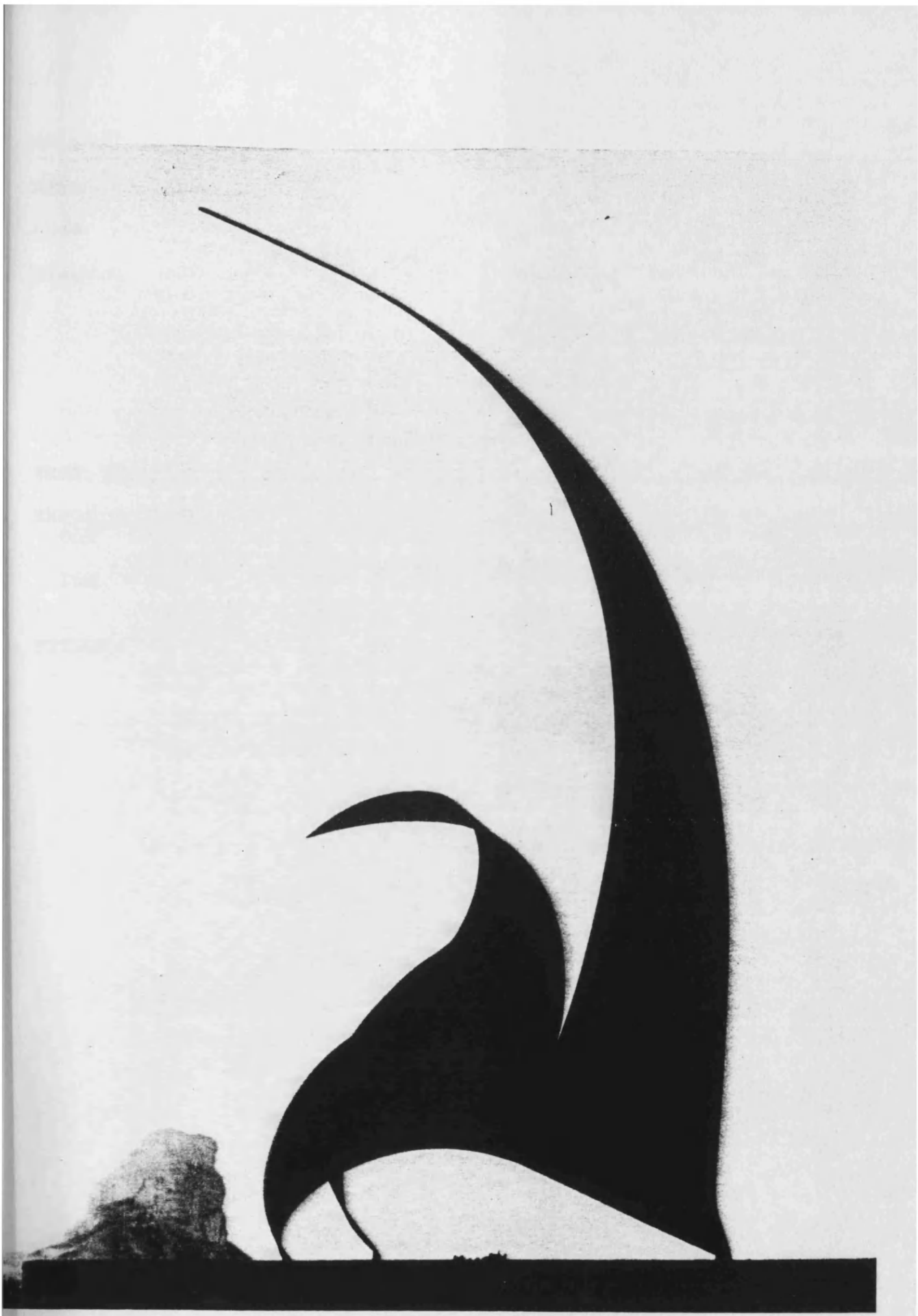
Hierro de 17 mm pintado, 4,86 x 2,46 x 3,20 m

PROPIEDAD: Urbanización Calpe, Calpe (A), 1962
Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), Valencia, 1992

EXPOSICIONES:
Col. 1992, IVAM. Centre Julio González
Valencia,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:
Alfaro percibió por la realización de esta obra la cantidad de 50.000 pts. de la constructora. En 1992 el IVAM la adquirió y fue presentada en la exposición de su colección que tuvo lugar ese año.

FOTOGRAFIA: C-1962,3,6,7



Nº 1960 - 6 - B



Nº 1960-0007

Escultura

DESENVOLUPAMENT

1960

Hierro, 30,00 x 55,00 x 26,00 in

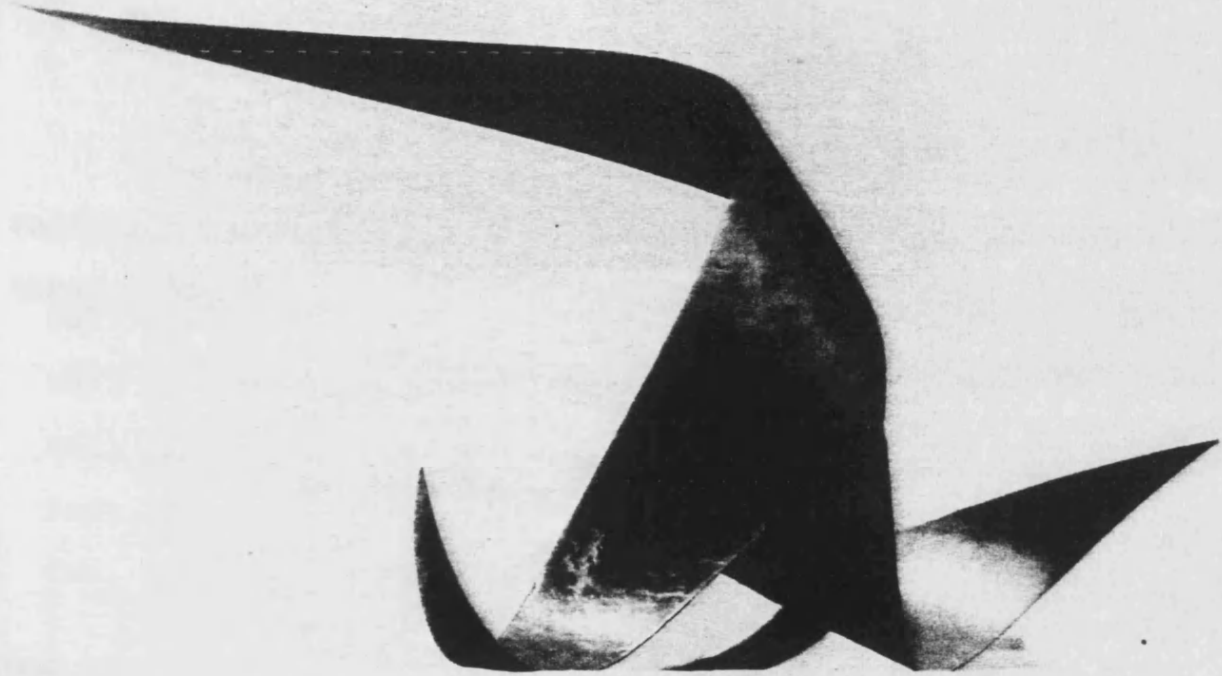
PROPIEDAD: Privada, Inglaterra, 1962

EXPOSICIONES:

Col. 1962, The O'Hana Gallery
Londres, Cat. 1

Ind. 1961, Galería Darro
Madrid, Rep. p. 4

FOTOGRAFIA: C-1960,2



Nº 1960 - 7 -

Nº 1960-0008

Escultura

ELS ESPANYOLS

1960

Hierro, 117,50 x 67,00 x 57,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1960

EXPOSICIONES:

- Col. 1963, Palazzo del Kursal
San Marino, Rep. p. 28
- Col. 1965, Museo Provincial de Bellas Artes
Zaragoza, Cat. 70
- Col. 1967, Antic Hospital de la Santa Creu
Barcelona,
- Ind. 1963, Sala Neblí
Madrid,
- Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 14, repr. p. 48

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

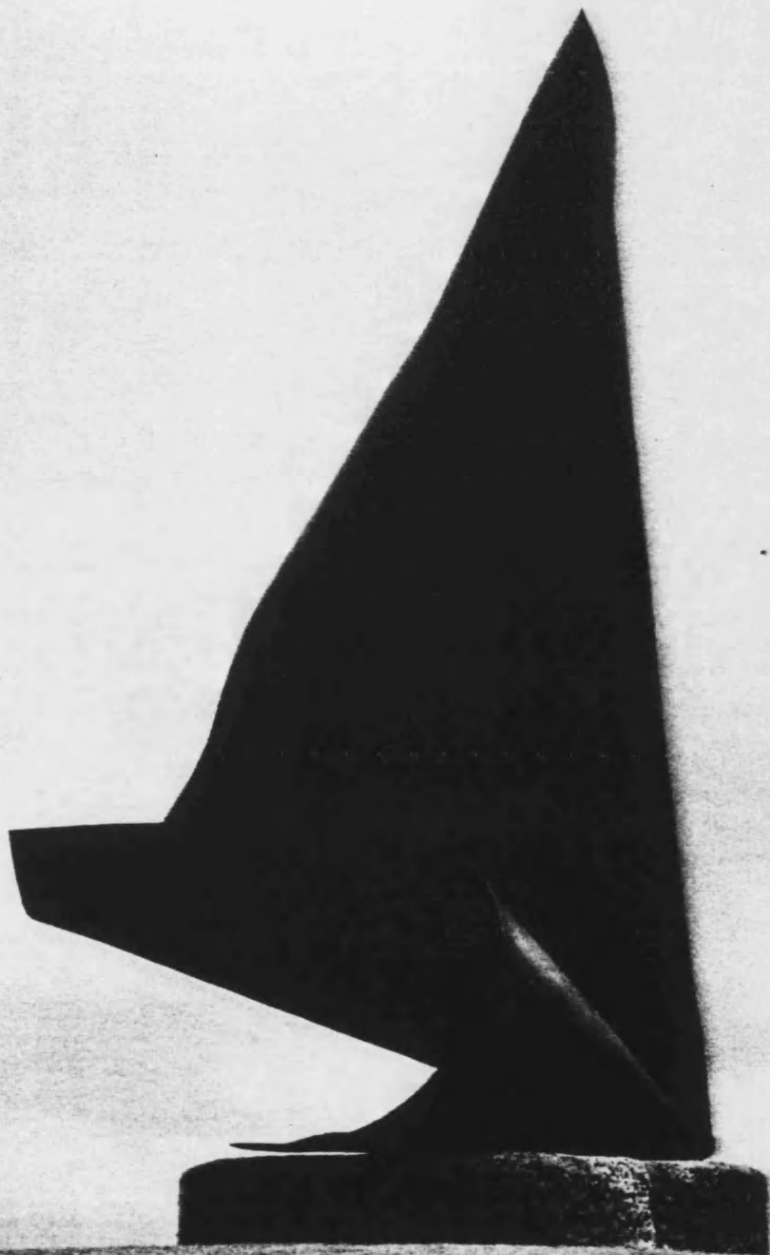
En la exposición de la Sala Neblí (1963) esta obra fue presentada bajo en título de "España".

LLORENS (Cat. IVAM, 1991) apunta que esta obra podría considerarse como la maqueta de un monumento; una virtualidad que de un modo más o menos acentuado, tienen muchas otras obras de los sesenta. De lo que no cabe duda es que, de haber adquirido la escala urbana, habría sufrido una transformación más acusada que en otros casos, debido a su carácter y textura excepcionalmente matéricos.

BOCETO:

Se conserva documentación fotográfica de un boceto en hojalata hoy desaparecido.

FOTOGRAFIA: C-1962,4; (Boceto C-1960,3)



Nº 1960 - 8 -

Nº 1960-0009 A

Escultura

ESTATIC [a]

1960, ejecutada en 1962

Hierro pintado,

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Paradero desconocido,

EXPOSICIONES:

Ind. 1963, Sala Neblí
Madrid,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva documentación fotográfica de un boceto realizado en hojalata, hecho que ha permitido datar la obra en este año.

Nº 1960-0009 B

Escultura urbana

ESTATIC [b]

1960, ejecutada en 1965

Hierro pintado de negro, 2,25 m*

CREDITO: Realizado en Talleres Genebois (V)

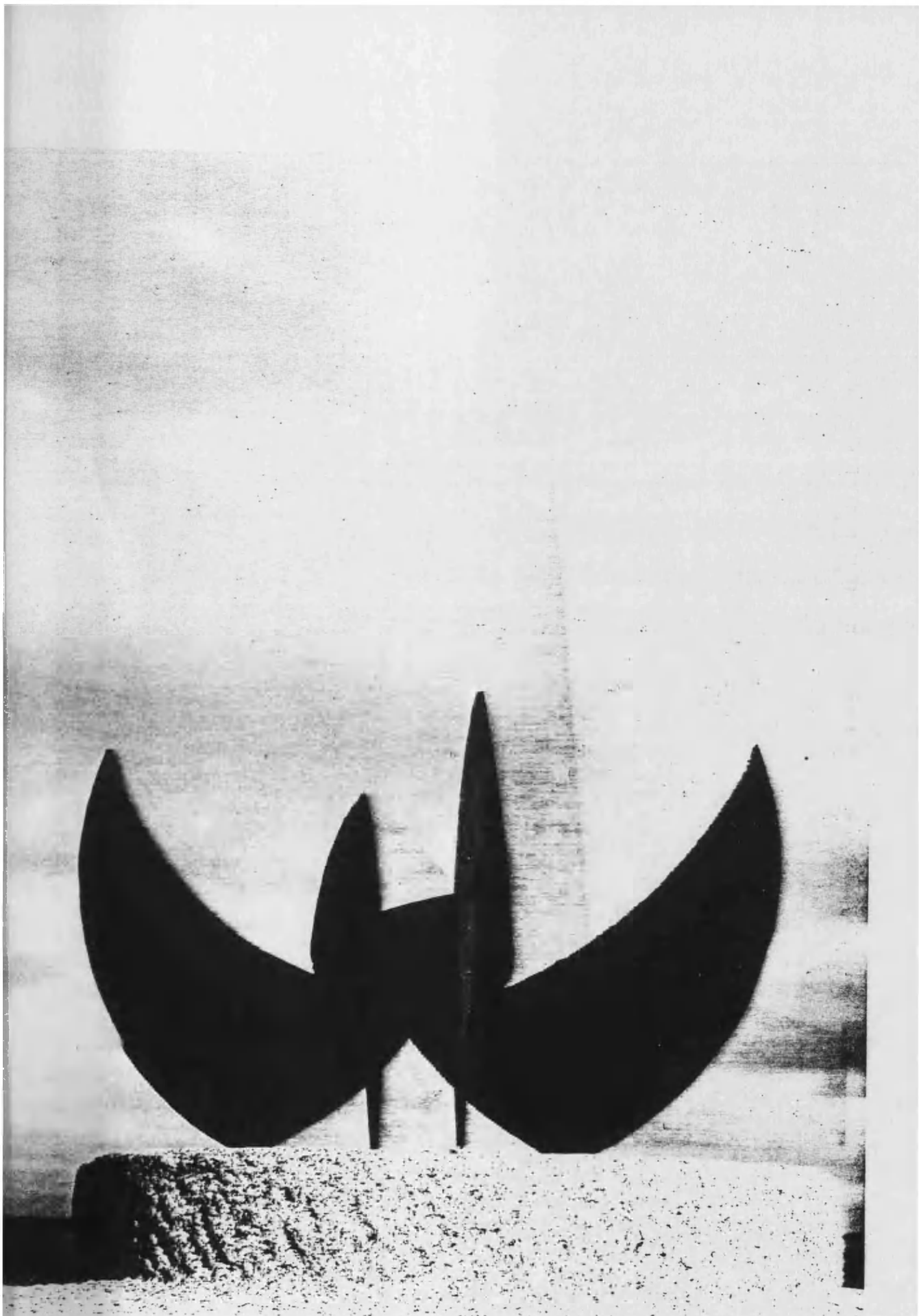
PROPIEDAD: Miquel y Joan Gaspar, Llança (Gerona), 1965

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

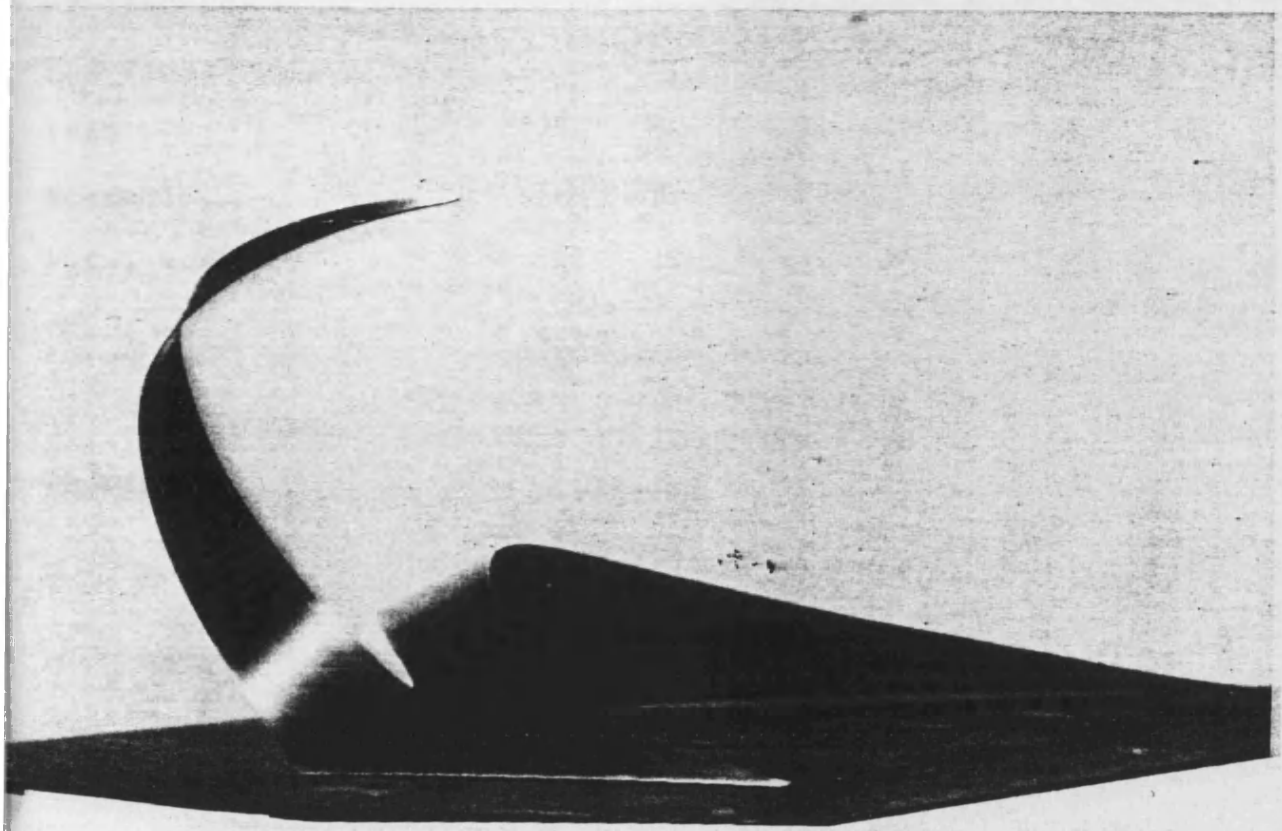
Debido al tamaño y a la localización exterior de la obra la consideramos dentro de la categoría de esculturas urbanas, aunque el adjetivo no sea del todo adecuado en este caso, por su ubicación en una propiedad privada.

(*) Altura aproximada.

FOTOGRAFIA: C-1965,2,4,10



Nº 1960 - 9 - A



Nº 1960 - 10 - A

Nº 1960-0010 A

Escultura

ELS FILLS DEL 36 [a]

1960

Acero inoxidable,

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Vicente Aguilera Cerni, Valencia

Nº 1960-0010 B

Escultura

ELS FILLS DEL 36 [b]

1960

Hierro, 57,00 x 166,00 x 67,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1960

Nº 1960-0011

Escultura

FORMA II

1960

Acero inoxidable, 53,50 x 33,50 x 12,00 cm

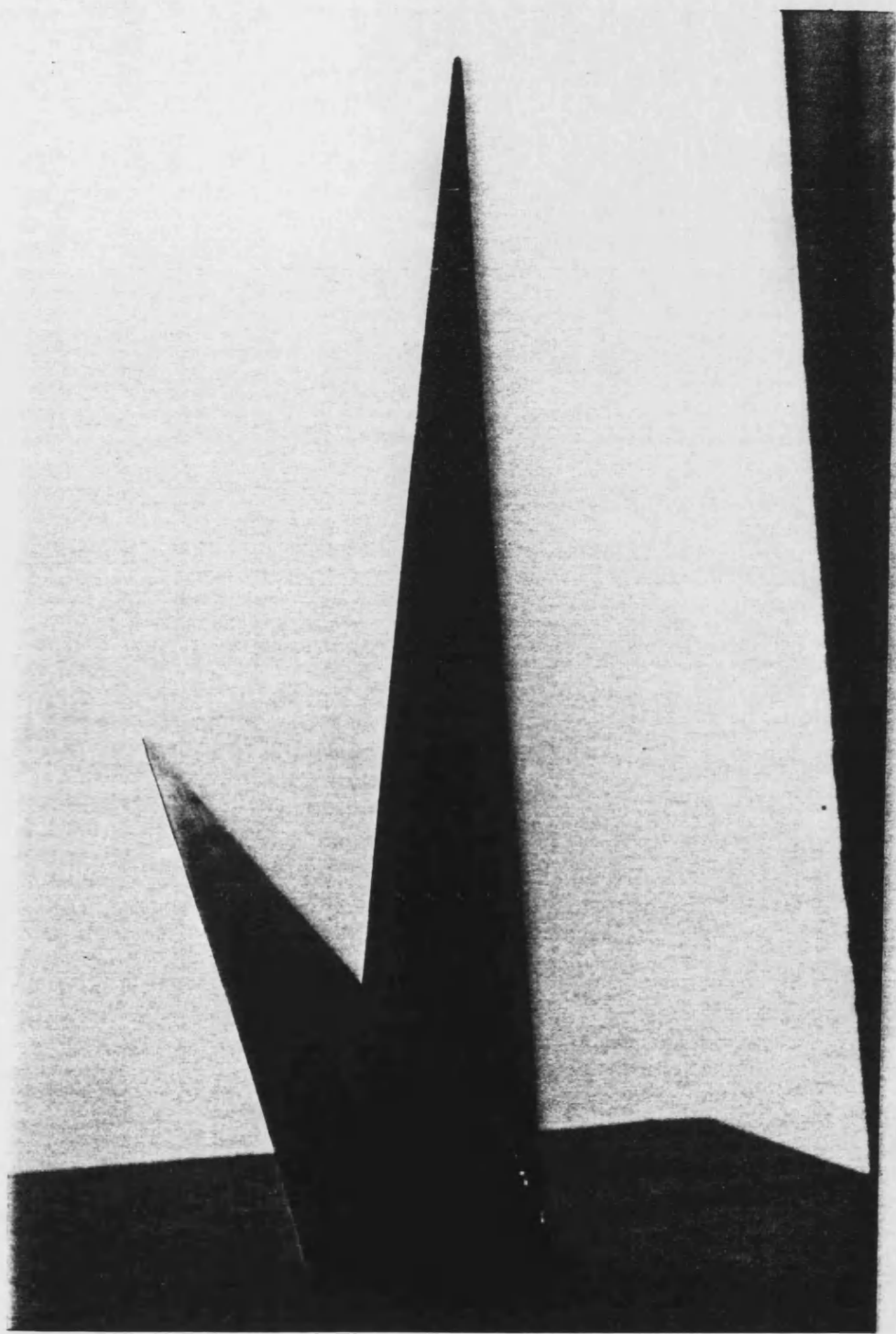
s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1960

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Las medidas mencionadas incluyen el pie que se añadió en 1979 para su exposición en la individual del Palacio de Velázquez.

FOTOGRAFIA: C-1961,1



Nº 1960-11-

Nº 1960-0012

Escultura

FORMA CIRCULAR

1960

Latón pulido, 55,00 x 70,00 cm

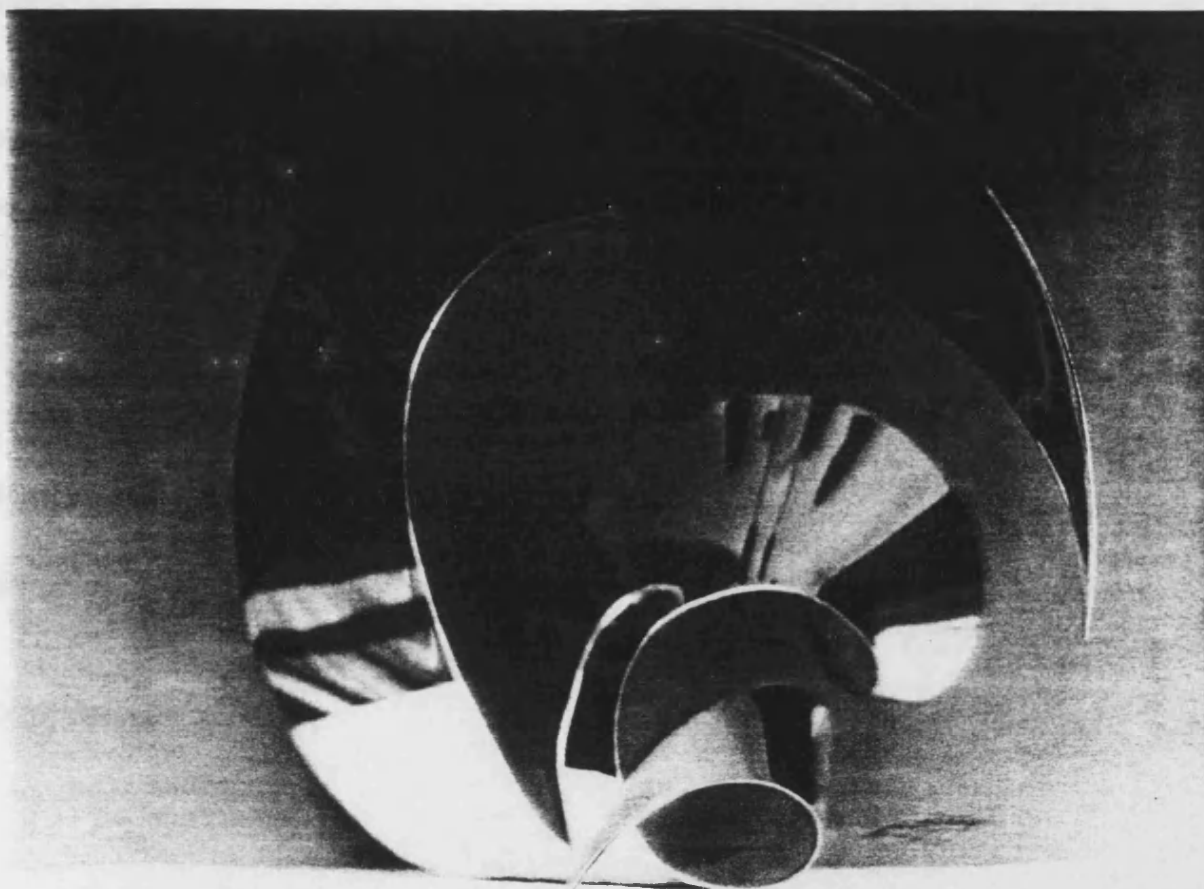
s.f., s.d.

PROPIEDAD: Doro Balaguer, Valencia
Destruída por un incendio,

EXPOSICIONES:

Col. 1962, Marlborough Gallery
Londres, Cat. 42, rep.

Ind. 1965, Sala Gaspar
Barcelona,



Nº 1960 - 12 -

Nº 1960-0013 A

Escultura

FORMA EN DESENVOLUPAMENT I [a]

1960

Latón pulido, 34,50 x 64,00 x 37,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Barcelona, 1961
Biblioteca-Museu Balaguer, Vilanova Geltrú, 1968

EXPOSICIONES:

Col. 1961, Palais des Beaux-Arts
Bruselas, Cat. 72.1, rep.

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

El título con el que catalogamos esta obra debe ser relativamente reciente pues previamente se la denominó "Necesidad" (exposición del Palacio de Bellas Artes de Bruselas, 1961) y también "La humanización de la materia".

Nº 1960-0013 B

Escultura

FORMA EN DESENVOLUPAMENT I [b]

1960, ejecutada en 1989

Acero inoxidable, 21,00 x 50,00 x 43,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1989

EXPOSICIONES:

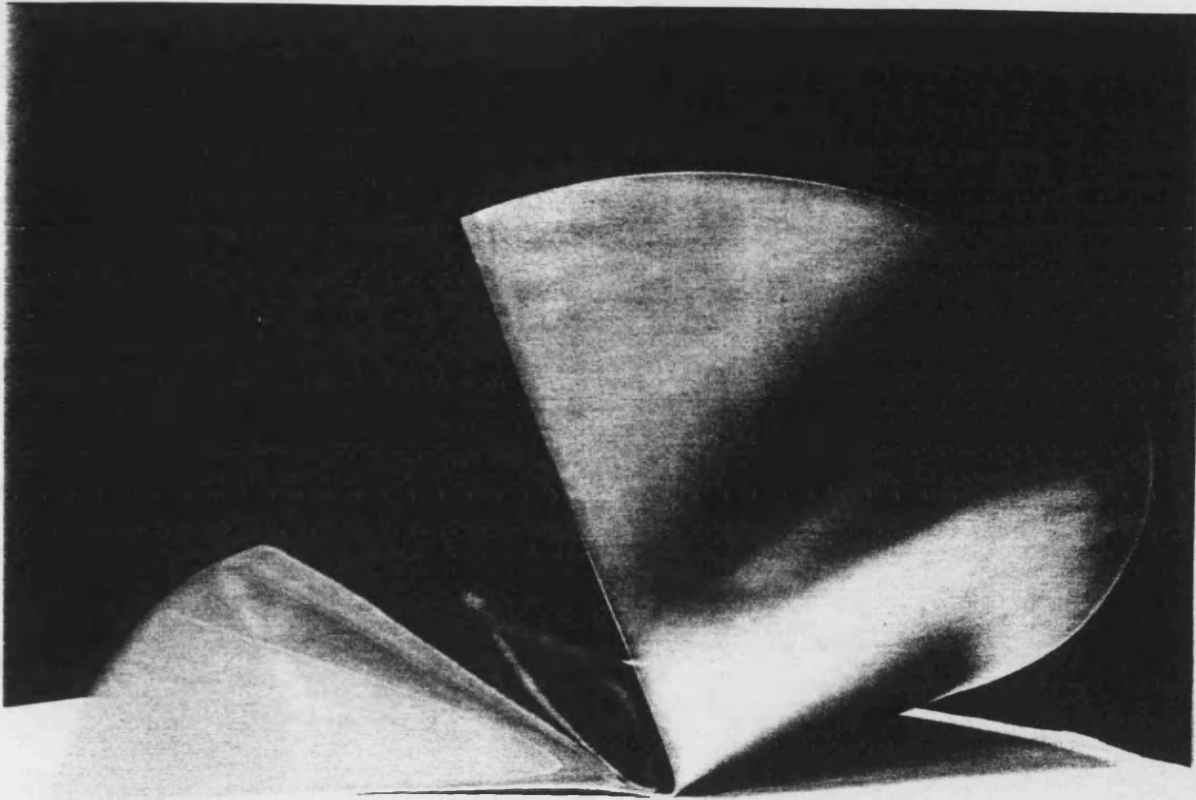
Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 11, repr. p. 46

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta réplica, en distinto material que la primera versión, fue realizada para estudiar su posible presentación en la exposición del IVAM de 1991.

BOCETO:

Se conserva un boceto (hierro pintado, 11,5 cm. de alto, Reg.nºB1960-6) que fue usada para determinar las dimensiones de esta réplica.



Nº 1960 - 13 - B

Nº 1960-0014

Escultura

FORMA EN DESENVOLUPAMENT II

1960, ejecutada en 1990

Acero inoxidable, 16,50 x 22,00 x 31,00 cm

PROPIEDAD: Galería Fandos (Depósito), Valencia, 1991

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Pieza realizada en 1990 partiendo del bocento realizado en hierro (Reg.nºB1960-5) conservado en la colección del autor.

Nº 1960-0015

Escultura

HOMENATGE A BOCCIONI

1960, ejecutada en c.1962

Latón pulido,

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Galería Marlborough, Roma, 1963
Paradero desconocido,

EXPOSICIONES:

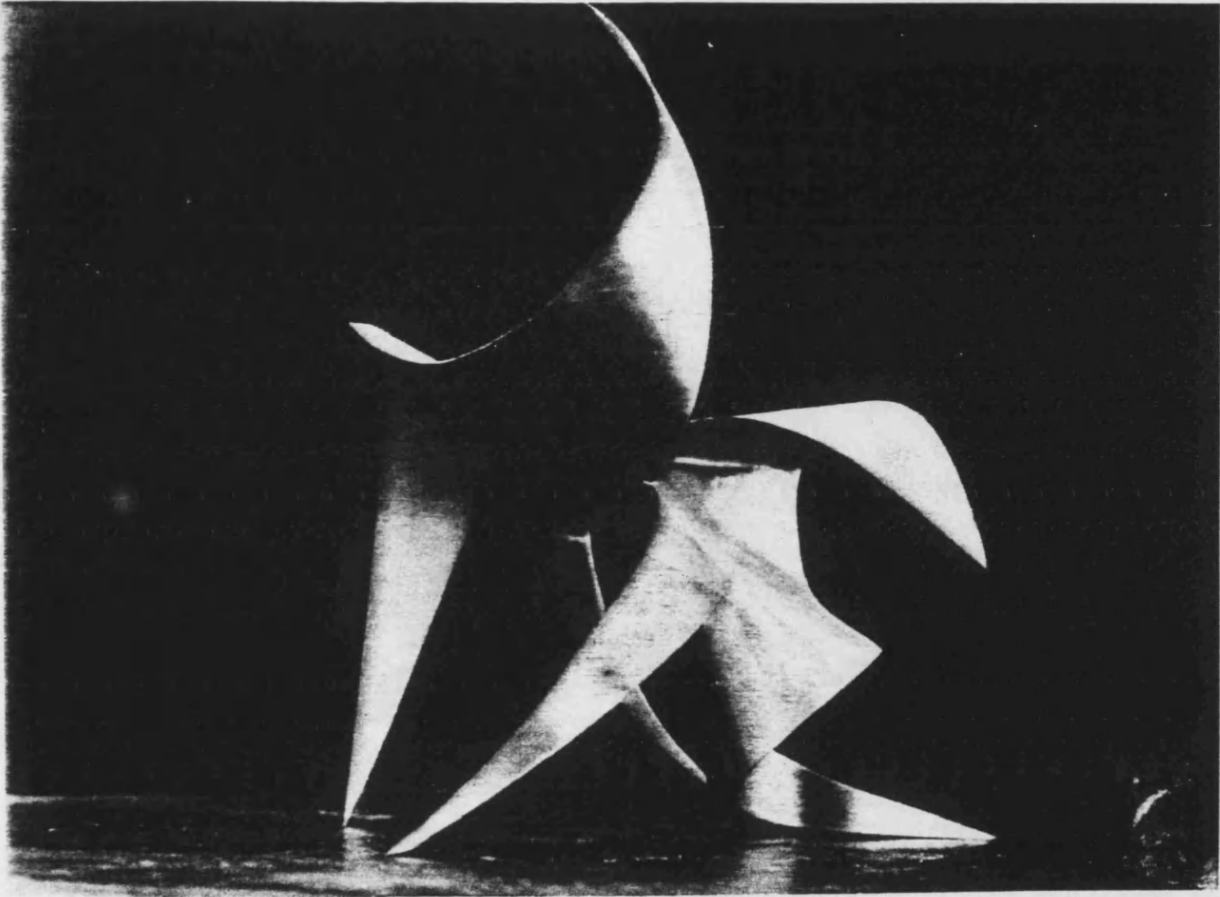
Ind. 1963, Sala Neblí
Madrid,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La catalogación de esta obra se ha llevado a cabo por encontrarse constancia fotográfica de la misma en un reportaje fotográfico de la exposición de 1963 en la Galería Neblí, pues el catálogo de la misma no incluía ni fotografías ni relación. La pieza es reproducida en el artículo de FUSTER (5 octubre 1963) como perteneciente a la Galería Marlborough de Roma, que entonces dirigía Carla Panicali.

BOCETO:

Se conserva documentación fotográfica de un boceto en hojalata hoy desaparecido.



Nº 1960 - 15 -

Nº 1960-0016 A

Escultura

HOMENATGE AL MEDITERRANEO [a]

1960, ejecutada en 1962

Latón pulido,

PROPIEDAD: Privada (Vendida por Gaspar), , 1965

EXPOSICIONES:

Ind. 1963, Sala Neblí
Madrid,

Ind. 1965, Sala Gaspar
Barcelona,

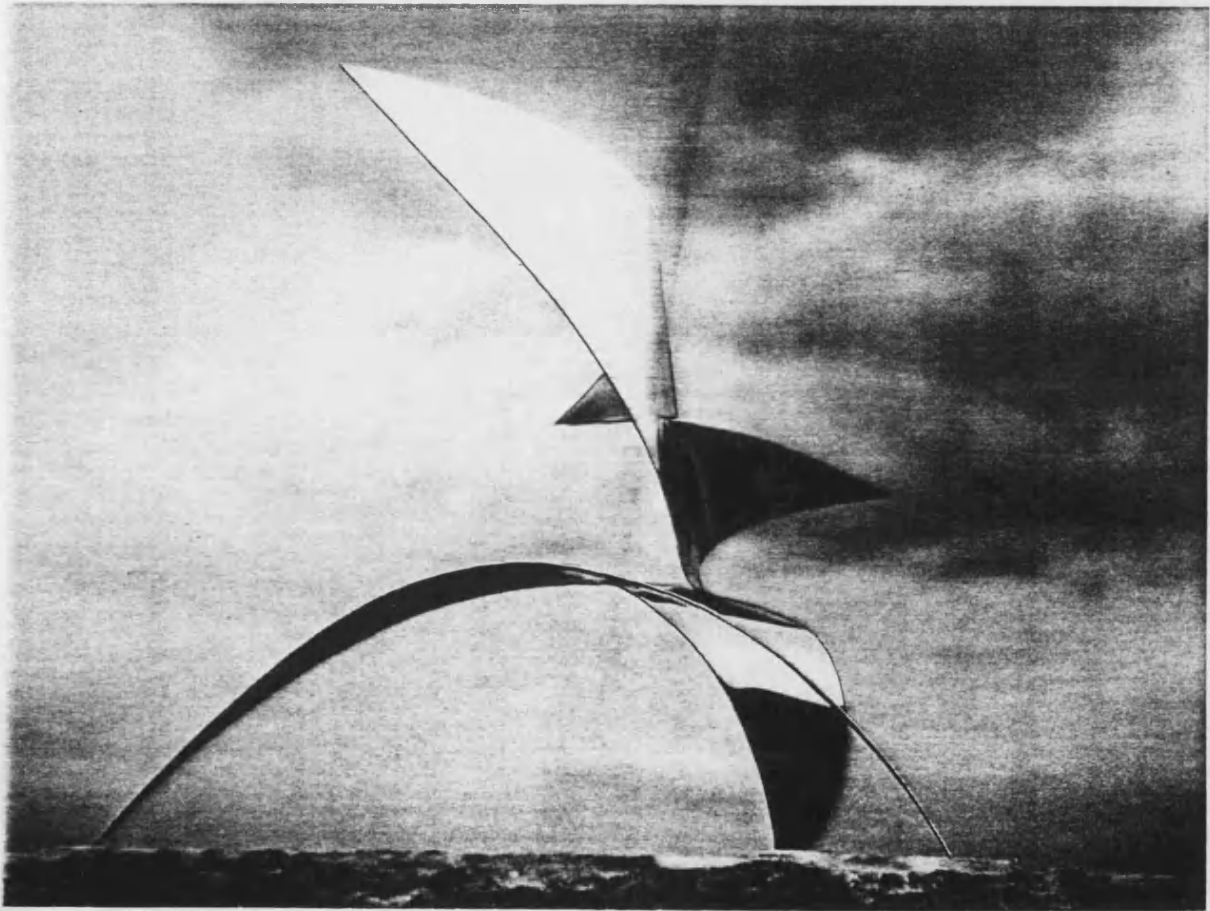
DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Anterior a este título se la conoció como "Málaga", así es como apareció en la exposición de la Sala Neblí en 1963. La hemos catalogado como se la identifica posteriormente a partir del catálogo de la exposición de la Sala Gaspar de dos años después.

BOCETO:

Se conservan dos bocetos de esta obra en hojalata de 13 y 12 cm de altura, respectivamente (Reg.nº1960-1,2).

FOTOGRAFIA: C-1962,5



Nº 1960 - 16 - A

Nº 1960-0016 B

Escultura

HOMENATGE AL MEDITERRANEO [b]

1960, ejecutada en c.1964

Acero inoxidable, 45,00 x 43,00 x 17,00 cm

PROPIEDAD: Galería Denise René, París, 1965

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta réplica es algo menor que la realizada dos años antes.
El precio de venta fijado por la Galería en la nota de recepción de la pieza fue de 2.500 francos. Las medidas proceden de esta nota, fechada el 9 octubre 1965.

Nº 1960-0016 C

Escultura urbana

HOMENATGE AL MEDITERRANI [c]

1960, ejecutada en c.1967

Hierro pintado, 7,00 m

PROPIEDAD: Edificio Provima. Playa de San Juan, Alicante, 1967

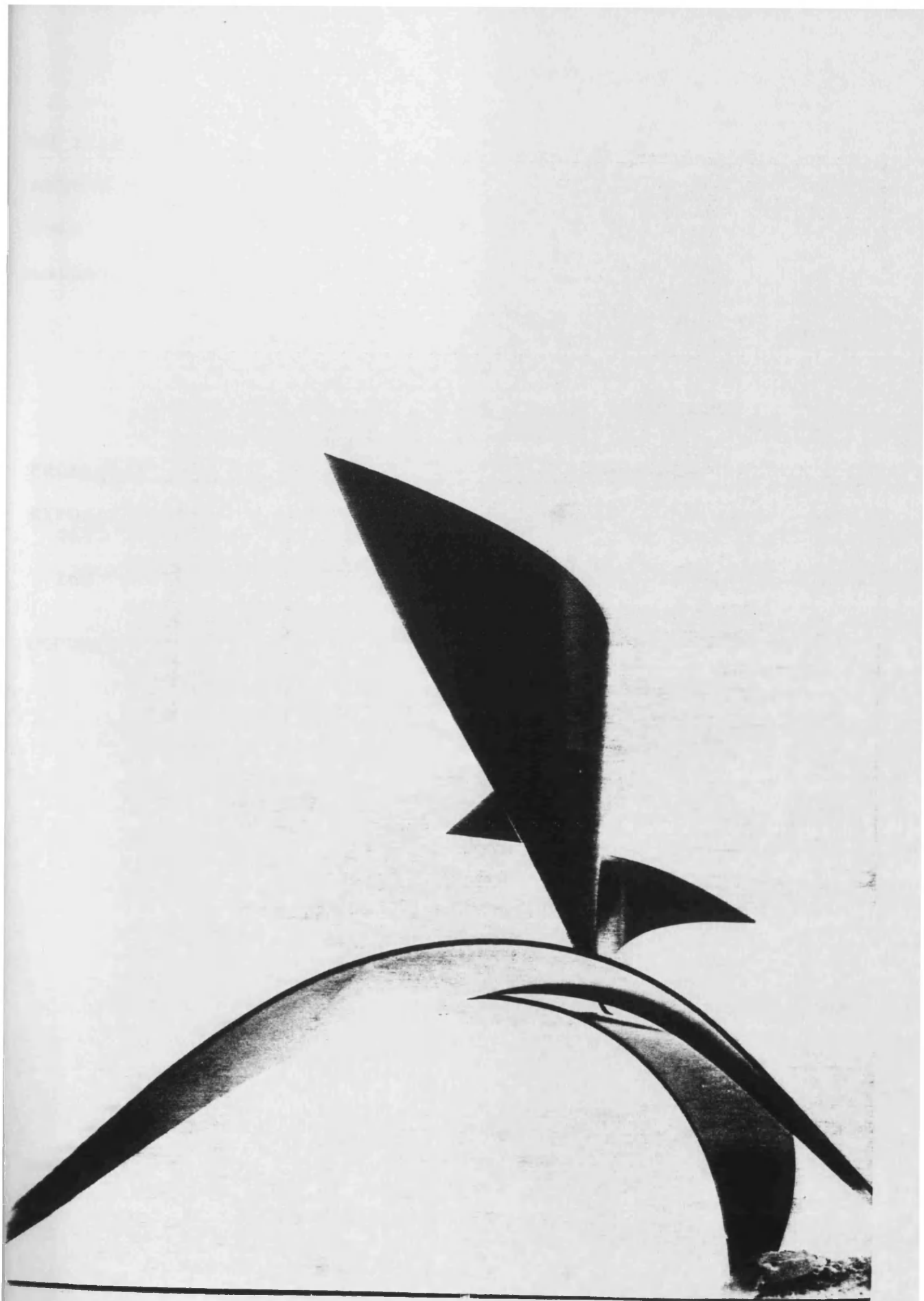
DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

En la entrevista con ALONSO (1965) el escultor anuncia la realización de esta obra.

Esta obra fue encargada por el empresario y financiero Sr. Orbea, para la sociedad Provima.

FOTOGRAFIA: C-1967,3





Nº 1960 - 17-C

Nº 1960-0017 A

Escultura

HOMENAJE A MIGUEL HERNANDEZ [a]

1960

Latón y base de madera,

PROPIEDAD: Paradero desconocido, , 1962

EXPOSICIONES:

Col. 1962, Museo de Arte Moderno
Madrid, (1)

Ind. 1961, Galería Darro
Madrid, Rep. pp. 2 y 3 ,

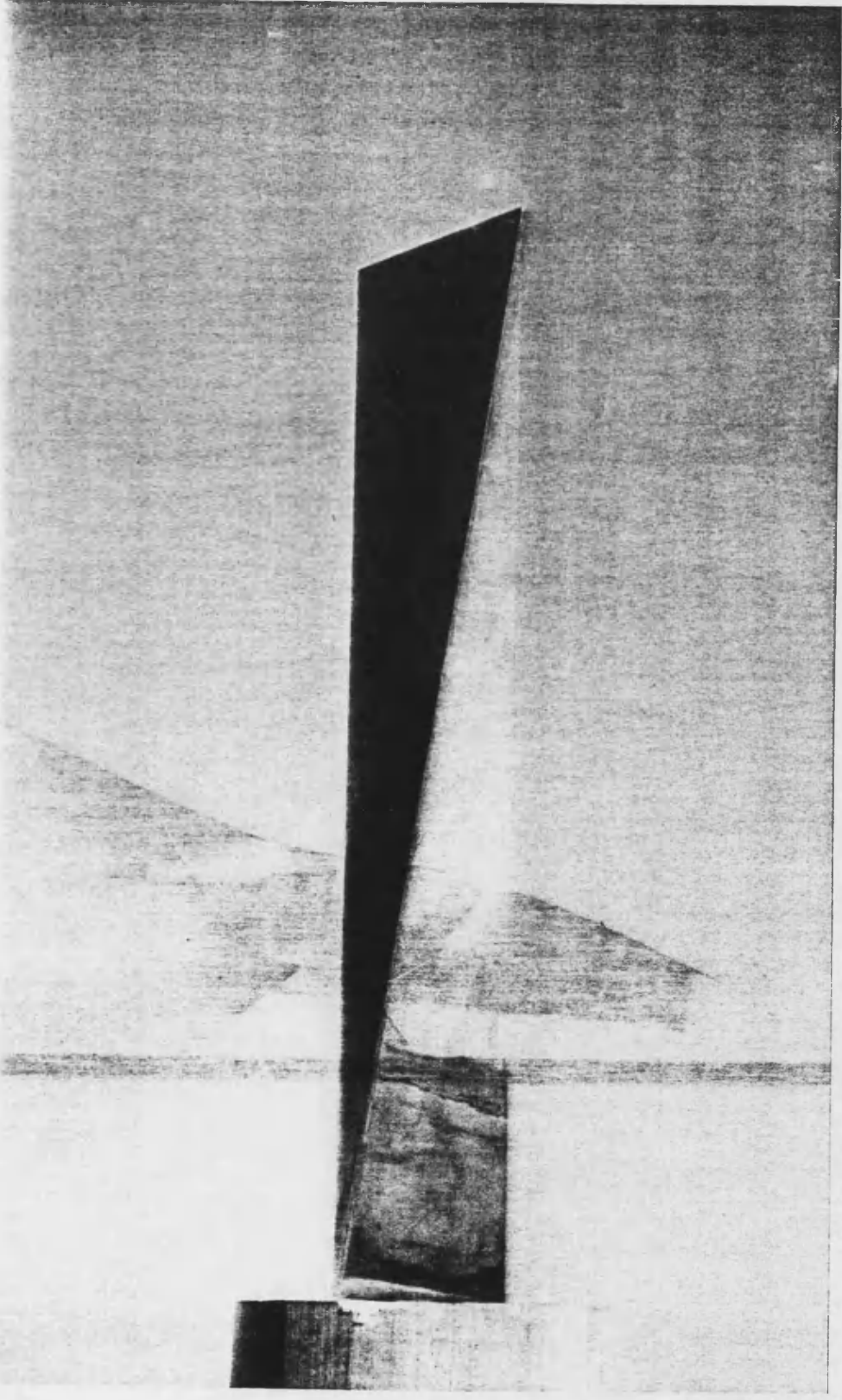
DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Este homenaje personal al poeta Miguel Hernández debe inscribirse entre los diversos actos públicos (aunque semi-clandestinos) que tuvieron lugar entre finales de ese año y principios del siguiente con motivo del dieciocho aniversario de su muerte. En noviembre la revista "Insula" le había dedicado un número monográfico reivindicando su figura, en un momento en que la sólo mención de su nombre, y mucho más la adhesión a su persona, podía dar lugar a sospechas. Prueba de ello son los poemas y escritos leídos por Carlos Barral, Gil de Biedma y José Agustín Goytisolo en el acto de homenaje celebrado el mes de enero en la Universidad de Barcelona, en los que las alusiones al poeta son poco explícitas.

NIETO ALCAIDE (1966), al referirse a esta escultura, cita unos versos del poeta que contienen imágenes plásticas de sorprendente parecido con las sugeridas por la escultura:
"Un carnívoro cuchillo / de ala dulce y homicida / sostiene un vuelo y un brillo / al rededor de mi vida./ Rayo de metal crispado / fulgentemente caído, / picotea mi costado / y hace en él un triste nido."

La pieza desapareció tras su exhibición en la "Exposición de la Crítica" (1962).

FOTOGRAFIA: C-1959,4



Nº 1960 - 17 - A

Nº 1960-0017 B

Escultura

HOMENATGE A MIGUEL HERNANDEZ [b]

1960, ejecutada en 1986

Acero inoxidable, 275,00 x 45,00 x 45,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1986

EXPOSICIONES:

- Col. 1988, Sala Parpalló-Palau de la Scala
Valencia, Repr. p. 147
- Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 16, repr. p. 49

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Hacia 1965 se realizó un boceto en acero inoxidable (Reg.nºB1960-8) de la obra desaparecida para estudiar su posible construcción a un mayor tamaño, pero se dejó sin concluir totalmente, de hecho no se proyectó la base. Este proyecto sirvió en 1986 para realizar esta versión.

Nº 1960-0018

Escultura urbana

EL PARDALOT

c.1960-61, ejecutada en c.1963

Hierro pintado, 1,50 m.

PROPIEDAD: Edificio calle Providencia, 129-135, Barcelona, 1965

EXPOSICIONES:

Ind. 1963, Sala Neblí
Madrid,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Los arquitectos de este edificio de viviendas para Industrias S.A.I., en cuyo jardín se localiza la obra, fueron Oriol Bohigas, Martorell y Mackay; y fue de este estudio del que partió la iniciativa de adquirir la pieza, junto a "Seguisc buscant llibertat" (1964-8), por la cantidad de 50.000 pts., que abonó la promotora Ribas y Pradell, S.A.

BOCETO:

Se conserva documentación fotográfica de un boceto en chapa de hierro que nos ha servido para datar la obra en 1960.

FOTOGRAFIA: C-1962,2



№ 1960-18-

Nº 1960-0019 A

Escultura

PLANXA AMB TALLS I [a]

1960, ejecutada en 1961

Latón,

PROPIEDAD: Paradero desconocido,

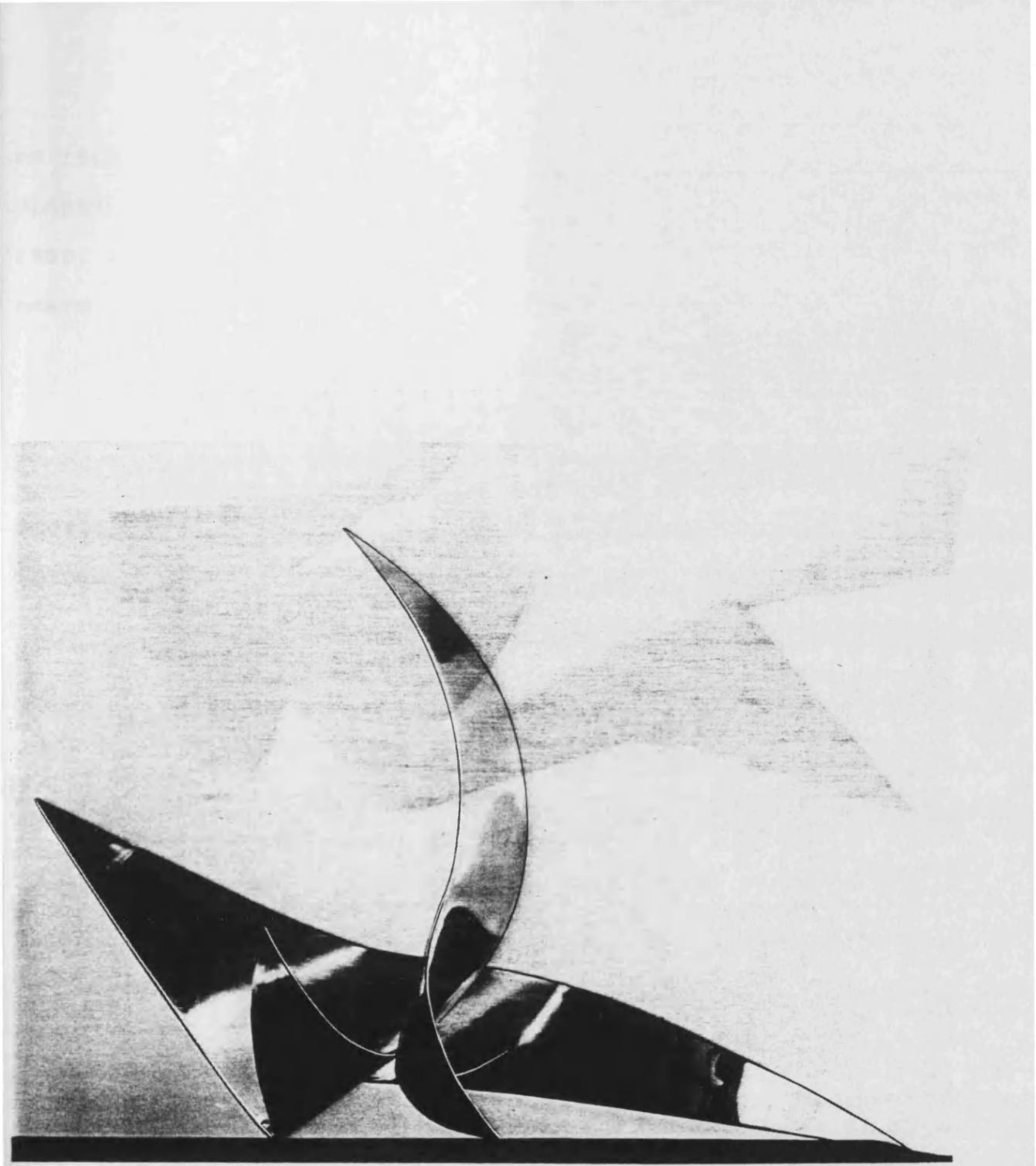
DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta obra fue realizada dentro de un grupo que Alfaro llamó genéricamente "Camino de libertad", aunque nunca llegaron a presentarse como tal conjunto.

BOCETO:

Existe documentación fotográfica de un boceto en hojalata mediante el cual hemos datado la pieza un año antes de su ejecución.

FOTOGRAFIA: C-1961,2; (Boceto C-1960,3)



Nº 1960 - 19-A

Nº 1960-0019 B

Escultura

PLANXA AMB TALLS I [b]

1960, ejecutada en 1963

Acero inoxidable,

PROPIEDAD: Eduardo Huguet, Valencia

FOTOGRAFIA: C-1960,3

Nº 1960-0020

Escultura

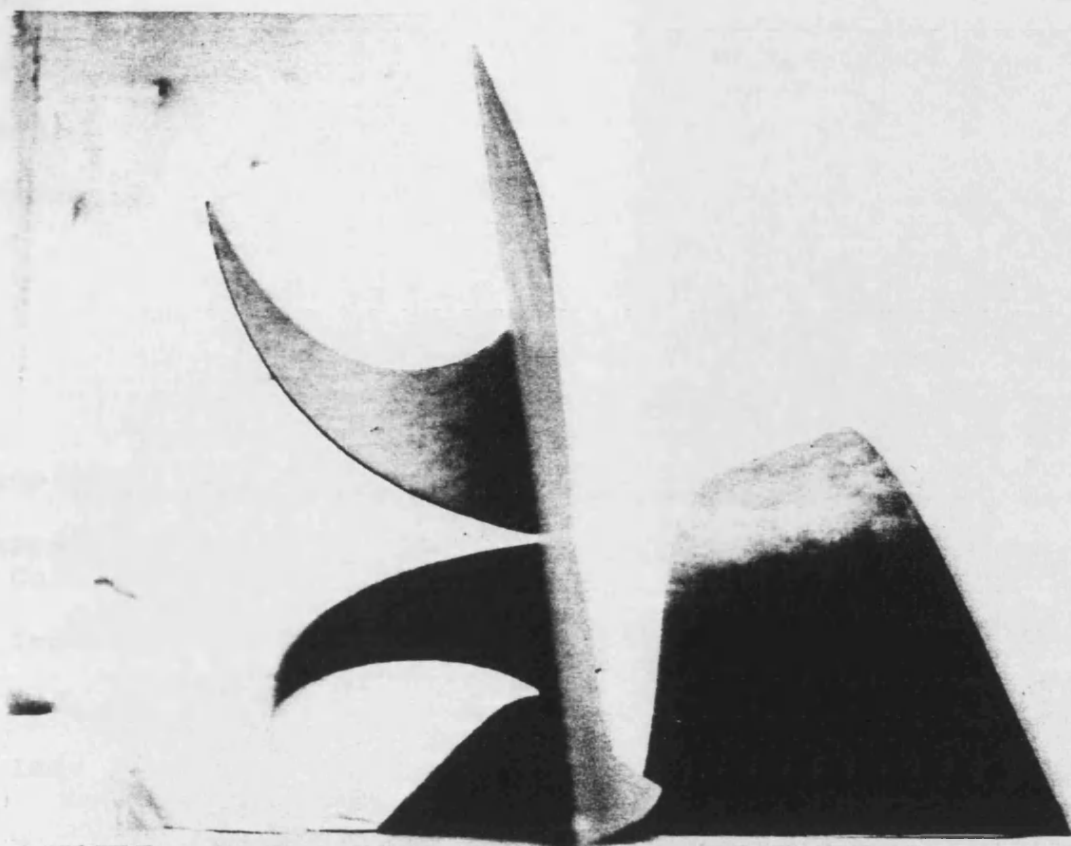
PLANXA AMB TALLS II

1960

Hierro,

PROPIEDAD: Mario Caballero, Barcelona

FOTOGRAFIA: C-1960,2



Nº 1960-20-

Nº 1960-0021

Escultura

TALLS

1960

Hierro, 59,00 x 74,00 x 48,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1960

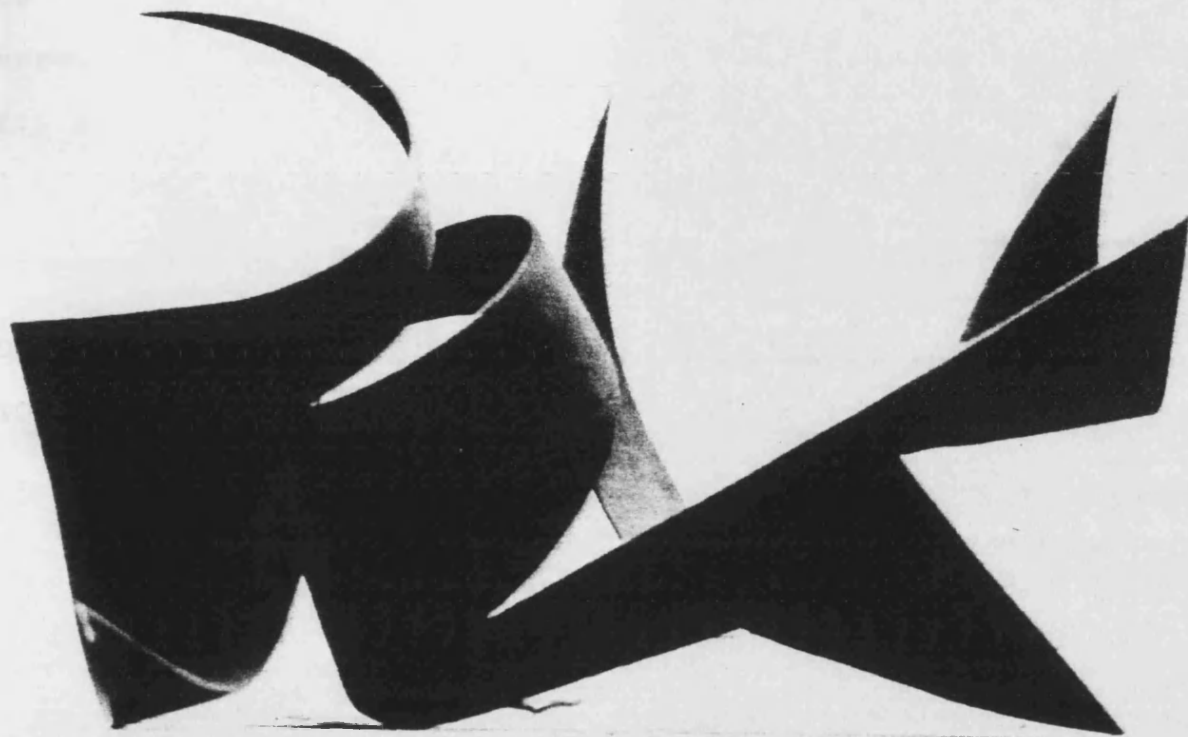
EXPOSICIONES:

Col. 1962, Marlborough Gallery
Londres, Cat. 43

Ind. 1975, Feria del Metal. VII Exposición Nacional
Valencia,

Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid,

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 12, repr. p. 47



Nº 1960 - 21 -

Nº 1960-0022

Escultura

UN TALL I

1960

Hierro, 40,00 x 55,00 x 42,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V)

FOTOGRAFIA: C-1960,2



№ 1960 - 22 -

Nº 1960-0023

Escultura

UN TALL II

1960

Latón pulido,

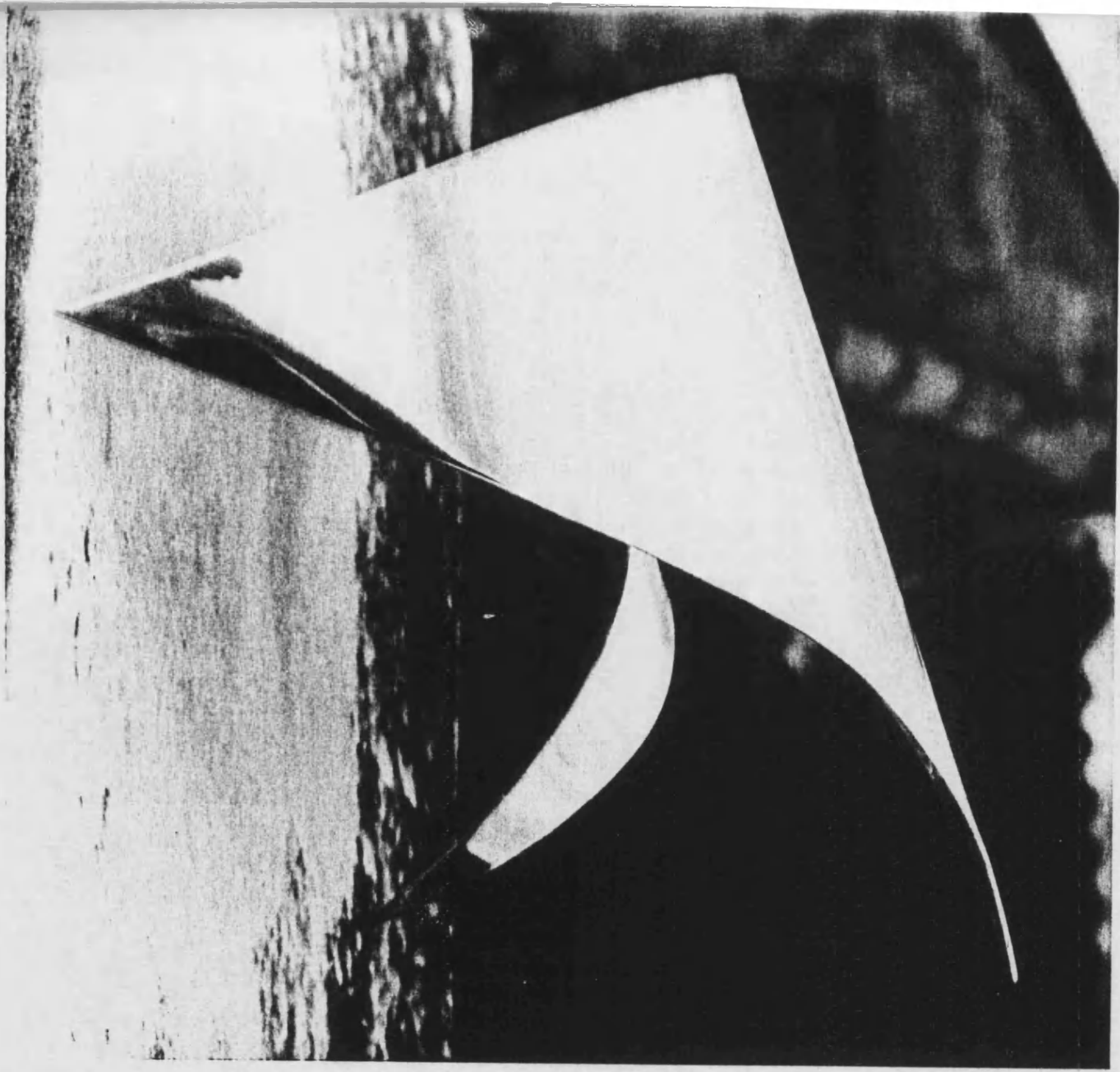
PROPIEDAD: Desaparecida,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Existe documentación fotográfica de la obra, la única
constancia conservada de su existencia.

FOTOGRAFIA: C-1961,1

№ 1960 - 23 -



Nº 1960-0024

Escultura

LA RELLA

1960

Hierro, 70,00 x 120,00 x 45,00 cm

PROPIEDAD: Joan Gaspar Farreras, Barcelona, 1965

EXPOSICIONES:

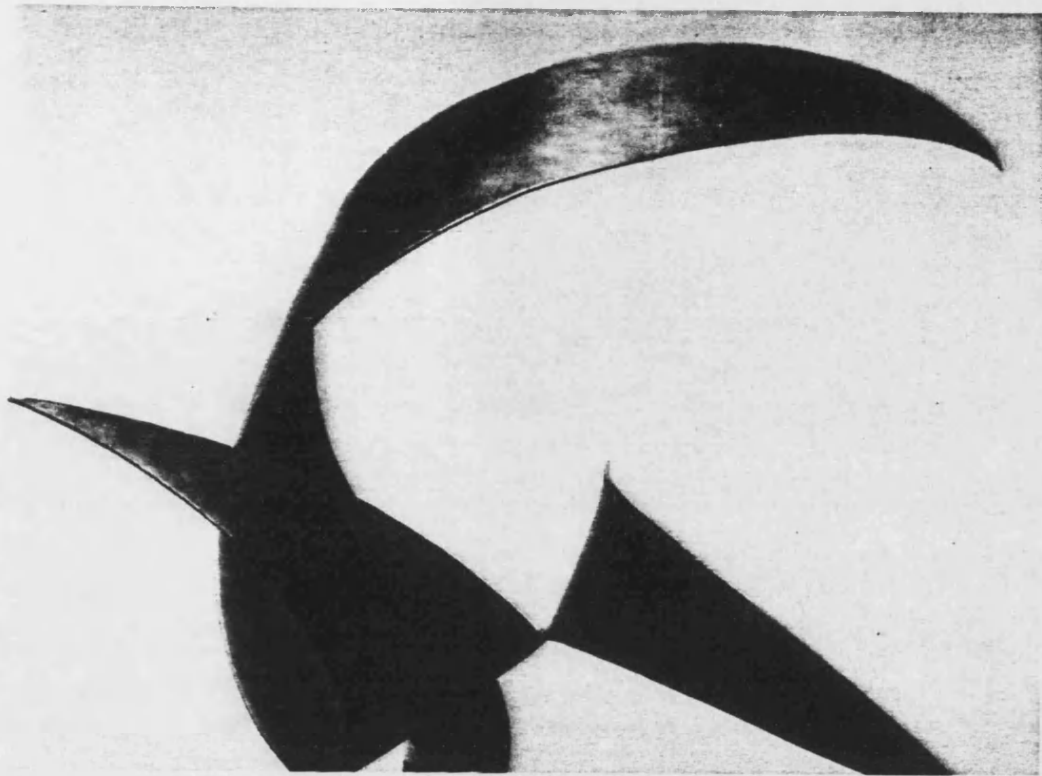
- Col. 1962, Marlborough Gallery
Londres, Cat. 44
- Col. 1963, Palazzo del Kursal
San Marino,
- Col. 1964, Museo Histórico Municipal
Valencia, Cat. escultura nº 1
- Ind. 1965, Sala Gaspar
Barcelona, Rep. p. [6]
- Ind. 1975, Feria del Metal. VII Exposición Nacional
Valencia,
- Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 19
- Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 18, repr. p. 51

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

En la primera aparición pública de la pieza en la exposición de Londres (1962), esta recibió el título de "La tierra"; y en la Bienal de San Marino (1963) apareció como "La llamada de la tierra".

CIRICI (1964) dirá de esta obra: "La tradicional eina dels nostres llauradors hi pen una significació flamejant, d'afirmació i de revolta." Consideraciones que creemos sintonizan con la significación que quiso darle su autor pues, de hecho, en el reverso de una foto antigua la identificó como "Homenaje al campesino". En cambio, y a pesar de este contenido, no nos parece tan acertado incluirla dentro de la corriente de "escultura del nuevo realismo" como hizo el profesor Cirici en JARDI, dir., "L'Art català contemporani", pp. 119-220.

La obra fue galardonada con la Medalla de Oro en la modalidad de escultura del V Salón Internacional de Marzo celebrado en Valencia el año 1964.



№ 1960-24-

Nº 1961-0001

Escultura

L'ALBA

1961

Acero inoxidable, 48,00 x 55,00 x 28,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1961

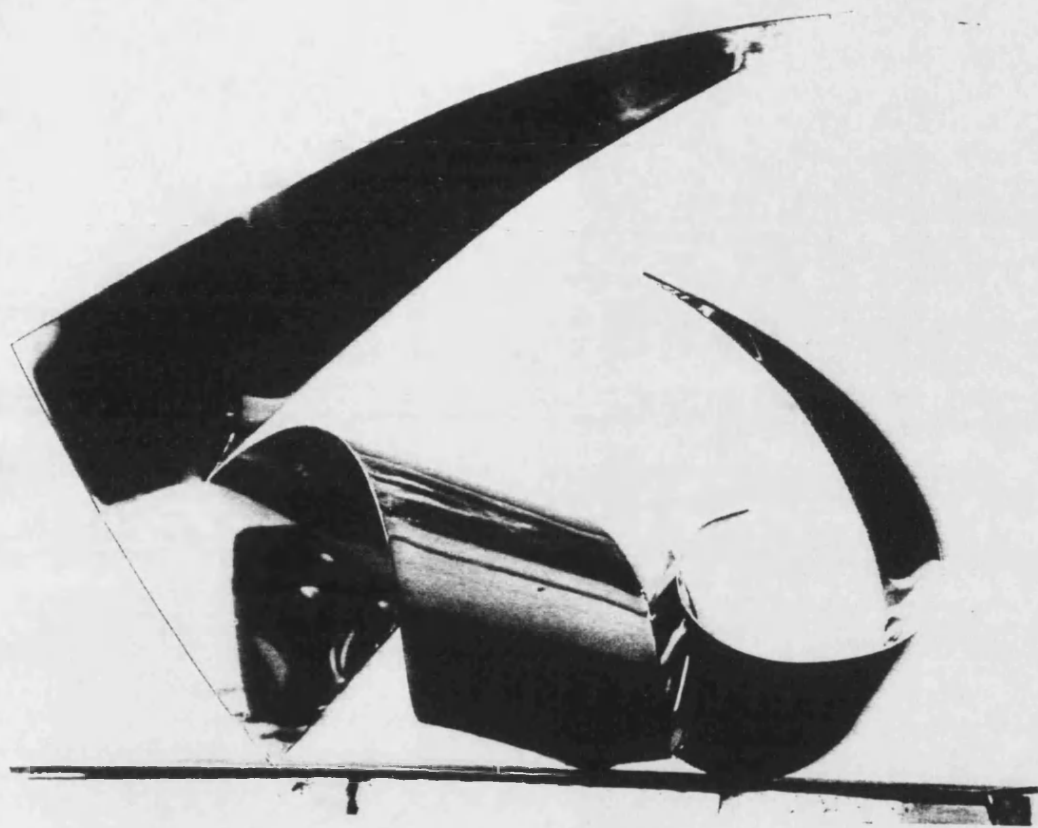
EXPOSICIONES:

- Col. 1966, Norrköping Museum
Norrköping, Cat. 5 (Itinerante)
- Col. 1972, Instituto Británico
Barcelona,
- Col. 1991, Palau dels Scala-Sala Parpalló
Valencia, Rep. p. 170
- Ind. 1965, Sala Gaspar
Barcelona,
- Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 29

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva un boceto en hojalata de 9 cm de altura (Reg.nº B1961-2).



Nº 1961 - 1 -

Nº 1961-0002 A

Escultura

AVANT [a]

1961

Latón pulido,

PROPIEDAD: George Labouchere, Londres, 1963

EXPOSICIONES:

Col. 1965, Museo Nacional de Arte Contemporáneo
Madrid, Cat. 45

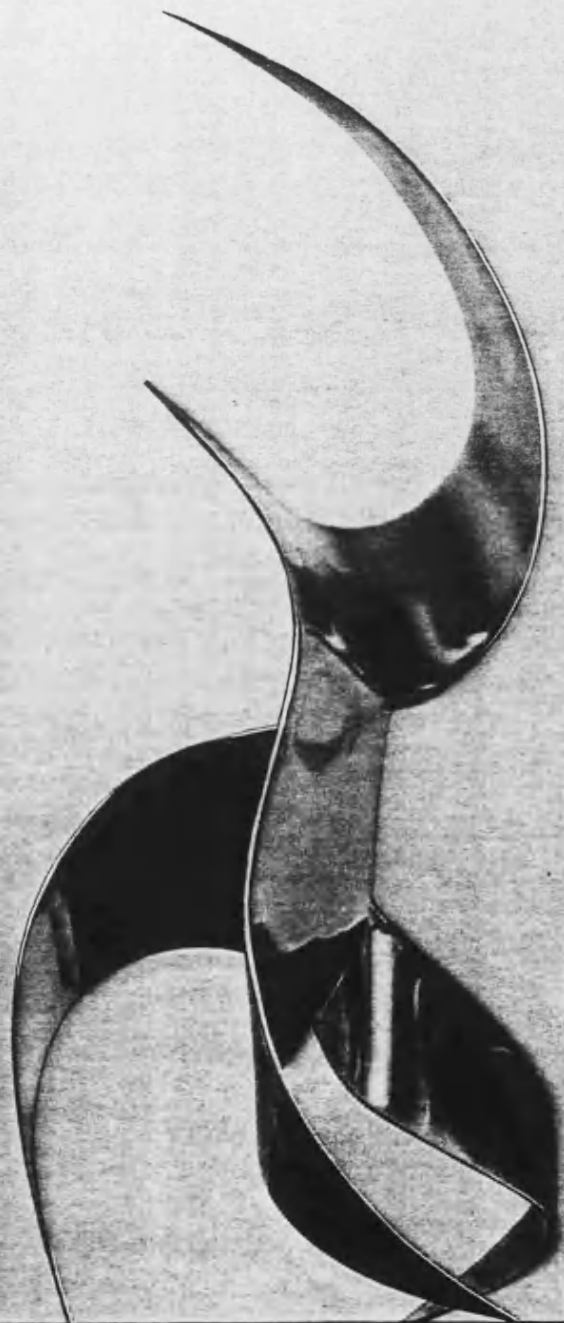
Ind. 1963, Sala Neblí
Madrid,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta obra fue indentificada por el autor, además de por el nombre que la catalogamos, por el genérico de "Camino de libertad", pues pertenecía al grupo de planchas cortadas y dobladas realizadas bajo este lema. De este modo aparece en la exposición de 1963 en la que se vende por 9.000 pts. al Embajador de Gran Bretaña en Madrid.

En la crítica de POPOVICCI a esta exposición se reproduce la pieza bajo el título de "Fuerza emotiva".

FOTOGRAFIA: C-1962,2



Nº 1961 - 2 - A



Nº 1961-0002 B

Escultura

AVANT [b]

1961

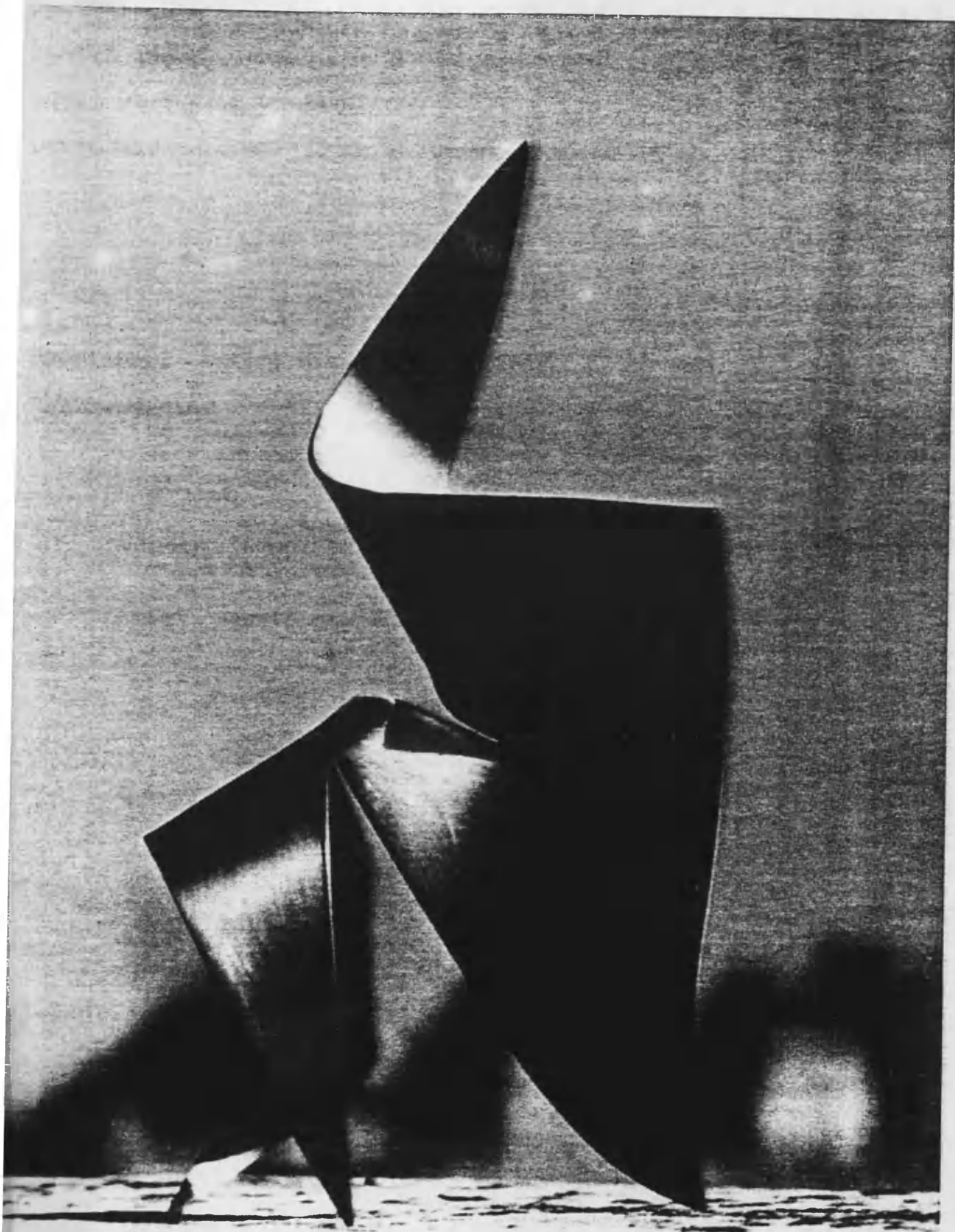
Acero inoxidable,

PROPIEDAD: Legado Joan Fuster, Sueca (V)

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta obra no fue incluida en ninguna exposición.

FOTOGRAFIA: C-1964,4



Nº 1961 - 2 - B

Nº 1961-0003 A

Escultura

CAMINS DE LLIBERTAT II [a]

1961

Latón pulido, 46,00 x 40,00 x 35,00 cm

PROPIEDAD: Galería Gaspar, Barcelona, 1965

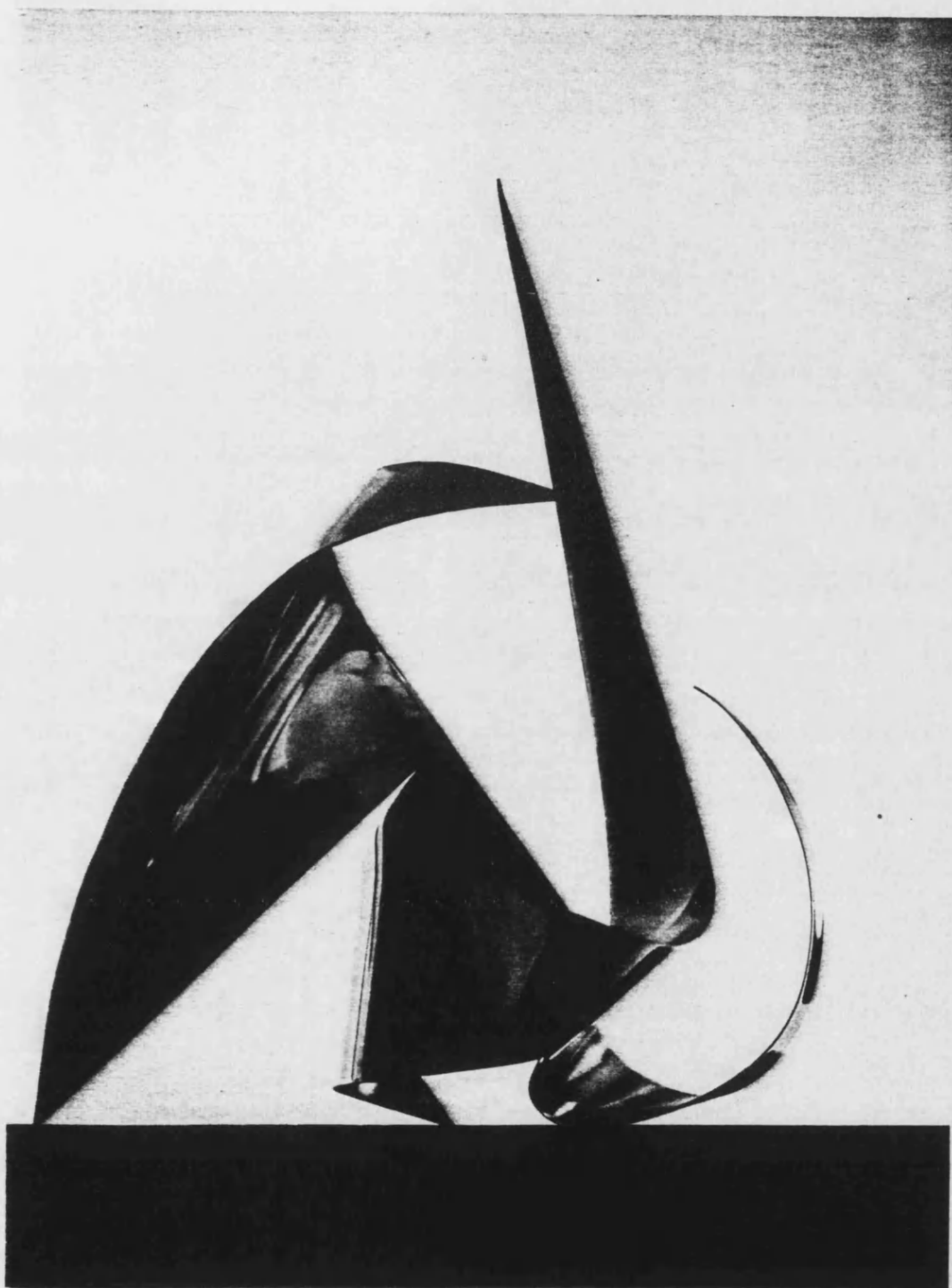
EXPOSICIONES:

- Col. 1966, Norrköping Museum
Norrköping, Cat. 1 rep. (Itinerante)
- Ind. 1963, Sala Neblí
Madrid,
- Ind. 1965, Sala Gaspar
Barcelona,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

En la exposición individual de 1963 en la Sala Neblí esta obra llevaba por título "Revelarse".

FOTOGRAFIA: C-1961,2



Nº 1961-3-A

Nº 1961-0003 B

Escultura

CAMINS DE LLIBERTAT II [b]

1961, ejecutada en c.1965

Acero inoxidable, 48,00 x 35,50 x 34,00 cm

PROPIEDAD: Sala Gaspar, Barcelona

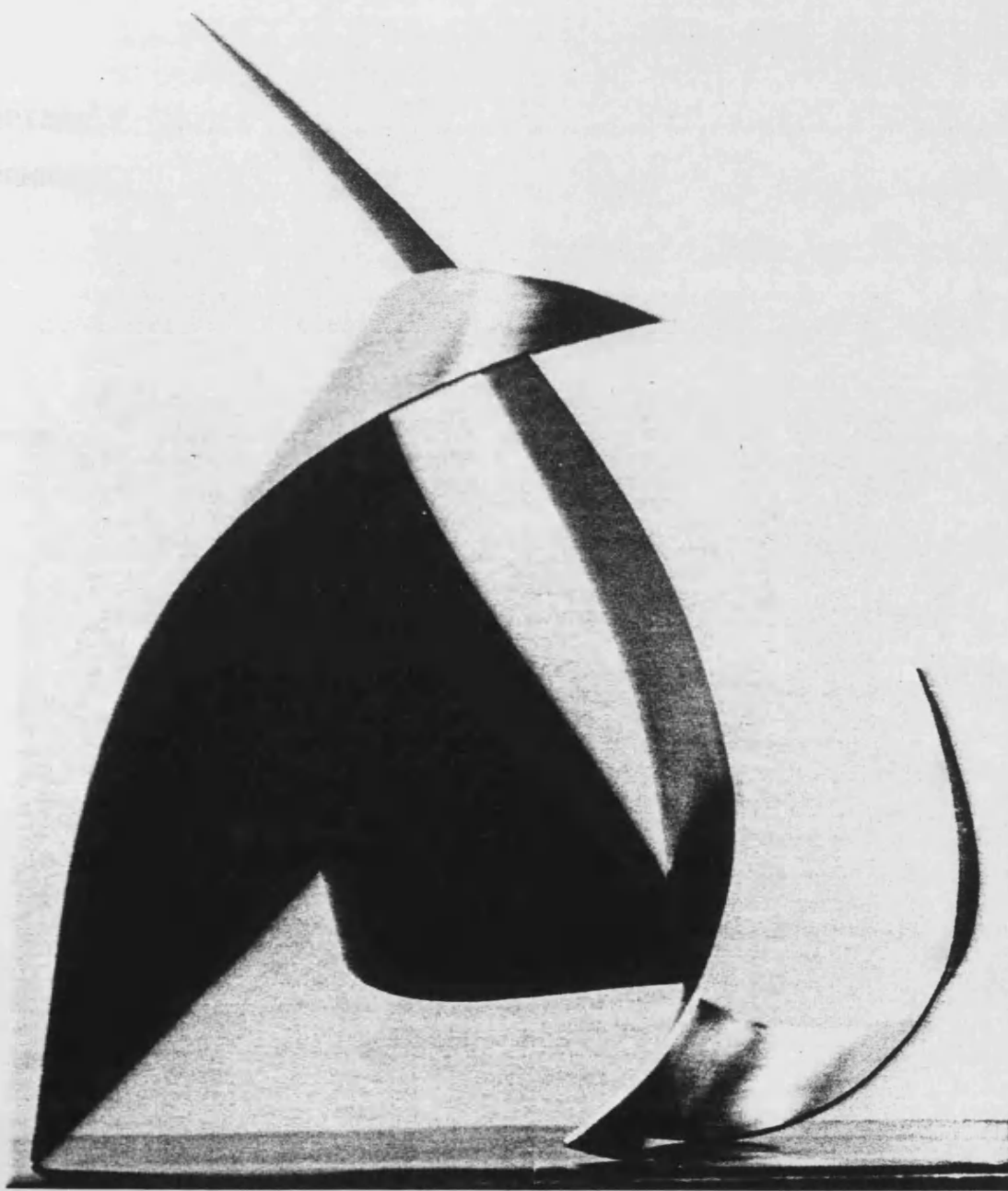
EXPOSICIONES:

- Col. 1967, The National Gallery of Canada
Ottawa, Cat. 32
- Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 17

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La identificación -no segura- de esta réplica en acero inoxidable con la pieza expuesta en Ottawa (1967-8) nos ha permitido proponer sus medidas y la fecha de ejecución que figuran en el catálogo de la exposición citada.

FOTOGRAFIA: Sob.nº 2 bis



Nº 1961-3-B

Nº 1961-0004

Escultura

CERCLE AMB UN TALL

1961, ejecutada en 1990

Acero inoxidable, 46,00 x 56,00 x 25,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1990

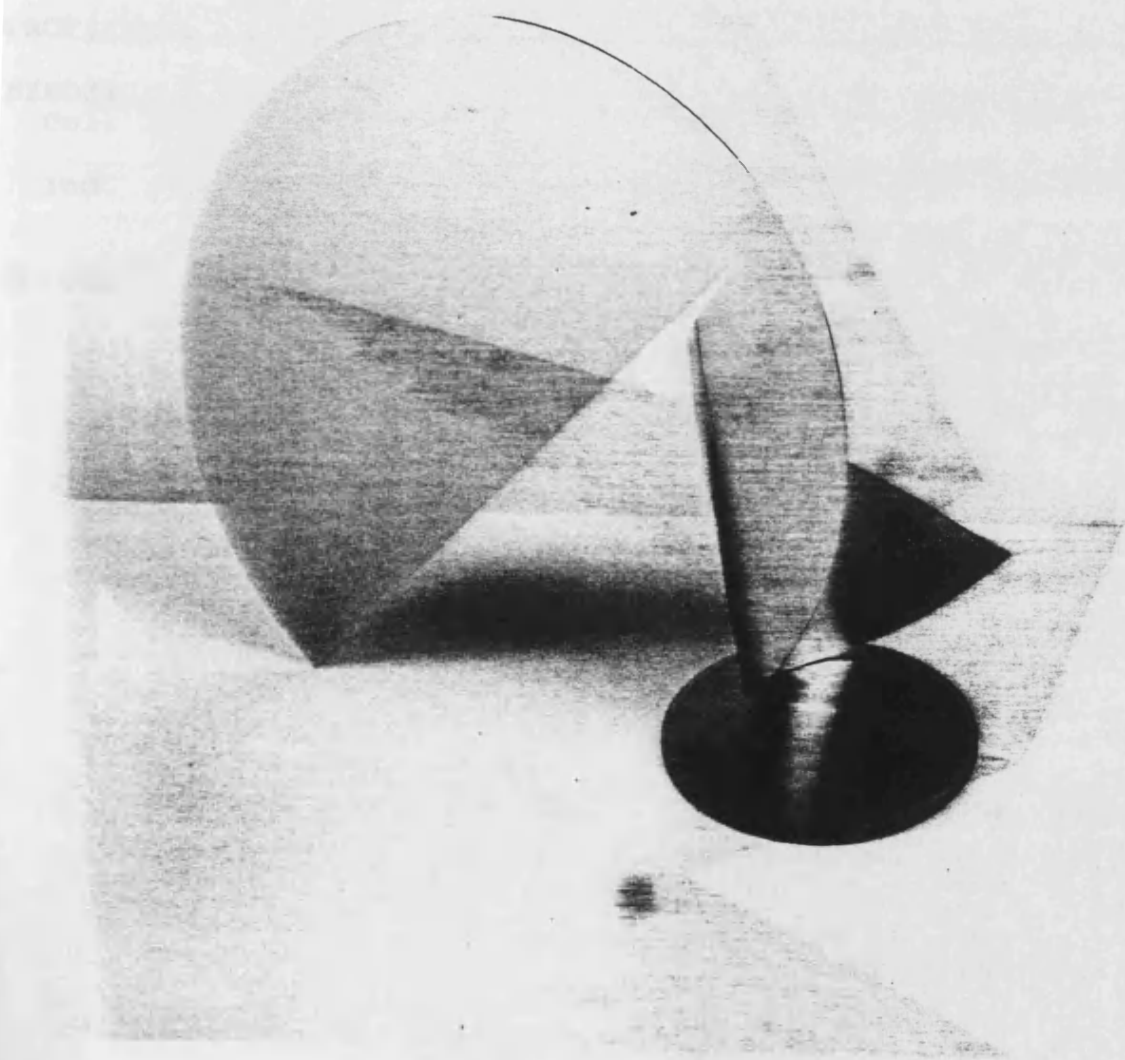
DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La realización de esta réplica se llevó a cabo partiendo de documentación fotográfica que se conserva de un boceto en cartón hoy desaparecido.

BOCETO:

Se conserva un boceto en chapa de hierro de 38 cm de altura (Reg.nºB1961-1) que se realizó para ejecutar en 1990 la pieza definitiva.

FOTOGRAFIA: (Boceto C-1961,1)



Nº 1961 - 4 -

Nº 1961-0005 A

Escultura

DOS TALLS [a]

1961

Hierro pintado, 46,00 x 55,50 x 66,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1961

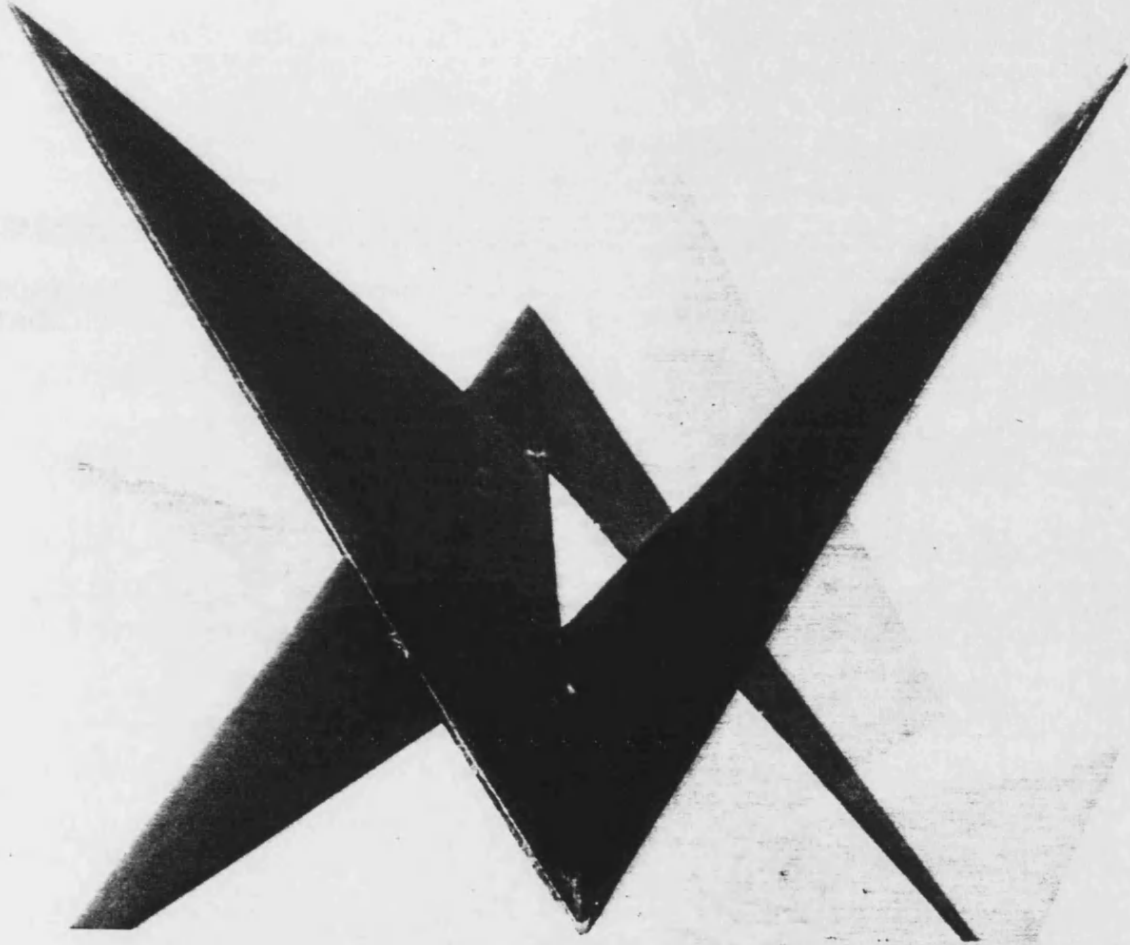
EXPOSICIONES:

Col. 1991, Palau dels Scala-Sala Parpalló
Valencia, Rep. p. 172

Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 33

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

El primer título con el que Alfaro identificó esta obra fue "Rombo y cortes", pero ya en el catálogo de la individual de la Dirección General de Bellas Artes de 1967 (en la que figuró la versión [b]) llevó por título el que ahora le damos.



Nº 1961 - 5 - A

Nº 1961-0005 B

Escultura

DOS TALLS [b]

1961, ejecutada en 1962

Acero inoxidable, 28,00 x 34,00 x 16,00 cm

PROPIEDAD: Paradero desconocido,

EXPOSICIONES:

Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat. 3

Nº 1961-0006 A

Escultura

HOMENATGE A JOAN FUSTER [a]

1961

Hierro pintado,

PROPIEDAD: Legado Joan Fuster, Sueca (V)

EXPOSICIONES:

Col. 1963, Parque Madurodam
La Haya,
Ind. 1963, Sala Neblí
Madrid,

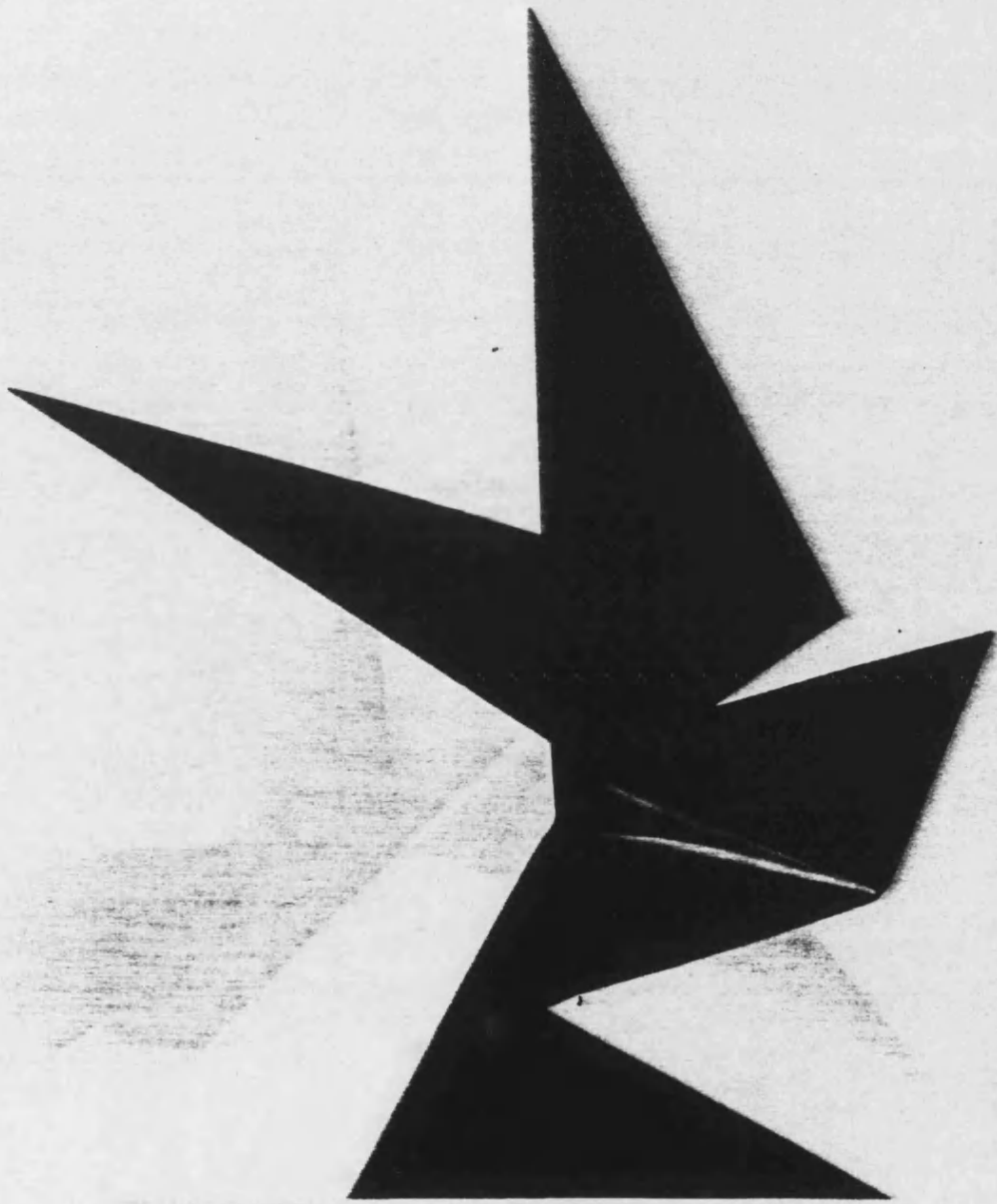
DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

En la entrevista de ALBEROLA (1986) el autor describe así su obra: "és una planxa tallada i oberta per moltes bandes, es la idea que jo tenia de Fuster, que obria camins pertot arreu i cadascú ha seguit el seu".

BOCETO:

Se conserva documentación fotográfica de un pequeño boceto de hojalata.

FOTOGRAFIA: C-1962,1



Nº 1961-6-A

Nº 1961-0006 B

Escultura

HOMENATGE A JOAN FUSTER [b]

1961, ejecutada en 1966

Acero inoxidable, 42,00 x 38,00 x 33,00 cm

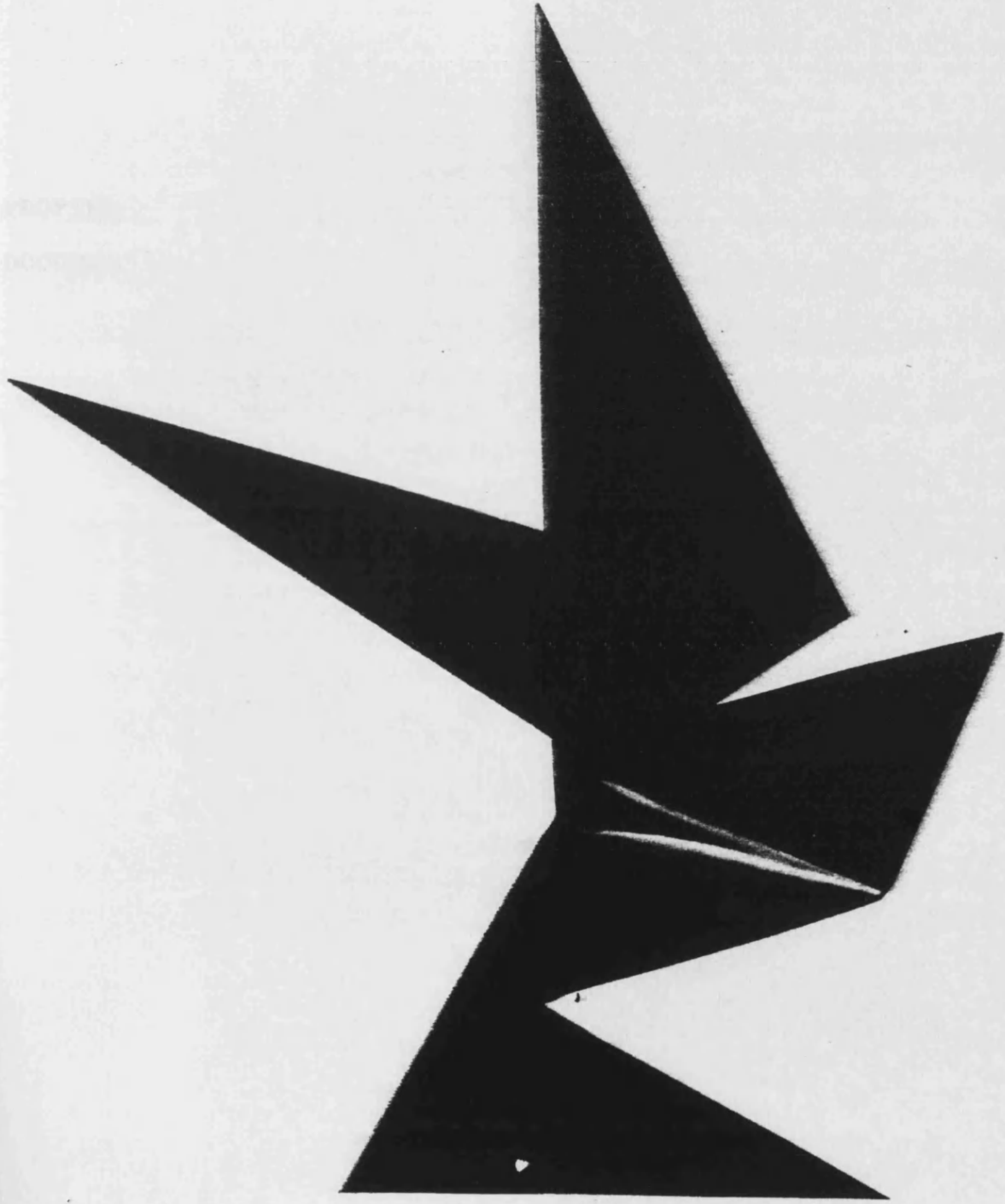
PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1966

EXPOSICIONES:

Col. 1991, Palau dels Scala-Sala Parpalló
Valencia, Rep. p. 172

Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat. 8

Ind. 1975, Feria del Metal. VII Exposición Nacional
Valencia,



Nº 1961 - 6 - B

Nº 1961-0006 C

Escultura urbana

HOMENATGE A JOAN FUSTER [c]

1961, ejecutada en 1983

Acero corten, 4,00 m

PROPIEDAD: Colegio Joan Fuster, Manises (V), 1984

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se trata, sin lugar a dudas, de la réplica de una obra de Alfaro que dista más temporalmente de la fecha de su primera versión. En 1983 las instituciones públicas encargan al escultor una versión monumental de este temprano homenaje al escritor y pensador valenciano.

Nº 1961-0007 A

Escultura

HOMENATGE A JORGE DE OTEIZA [a]

1961

Hierro pintado, 40,50 x 40,00 x 32,00 cm

PROPIEDAD: Rafael Tamarit Pitarch, Valencia, 1966

EXPOSICIONES:

Ind. 1963, Sala Neblí
Madrid,

Ind. 1965, Sala Gaspar
Barcelona,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Tal como apunta LLORENS (Cat. IVAM, 1991) esta composición dedicada a Oteiza la forma un juego de cuatro diedros planos que aluden a las maclas de volúmenes positivos y negativos del escultor vasco.

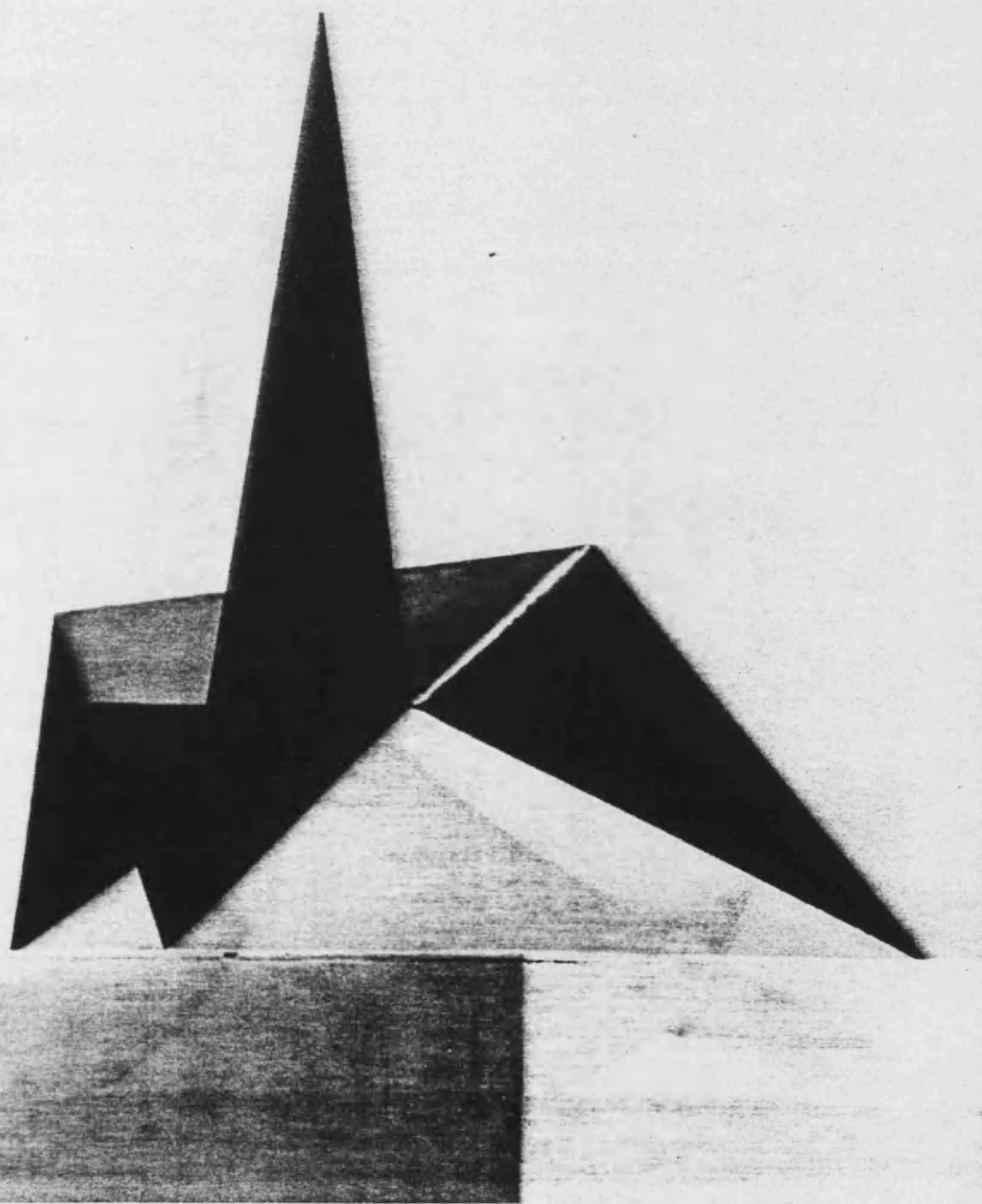
En el artículo de CIRICI (1964) se reproduce la obra bajo el título "Temple de la soledat".

Desconocemos las dimensiones con exactitud de esta obra, pero según su autor son las mismas que las de la versión [b].

BOCETO:

Existe documentación fotográfica de un boceto en cartón hoy desaparecido.

FOTOGRAFIA: C-1961,2; (Boceto C-1961,1)



Nº 1961-7-A

Nº 1961-0007 B

Escultura

HOMENATGE A JORGE DE OTEIZA [b]

1961

Hierro pintado, 40,50 x 40,00 x 32,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1961

EXPOSICIONES:

Col. 1991, Palau dels Scala-Sala Parpalló
Valencia, Rep. p. 171

Nº 1961-0007 C

Escultura urbana

HOMENATGE A JORGE DE OTEIZA [c]

1961, ejecutada en 1966

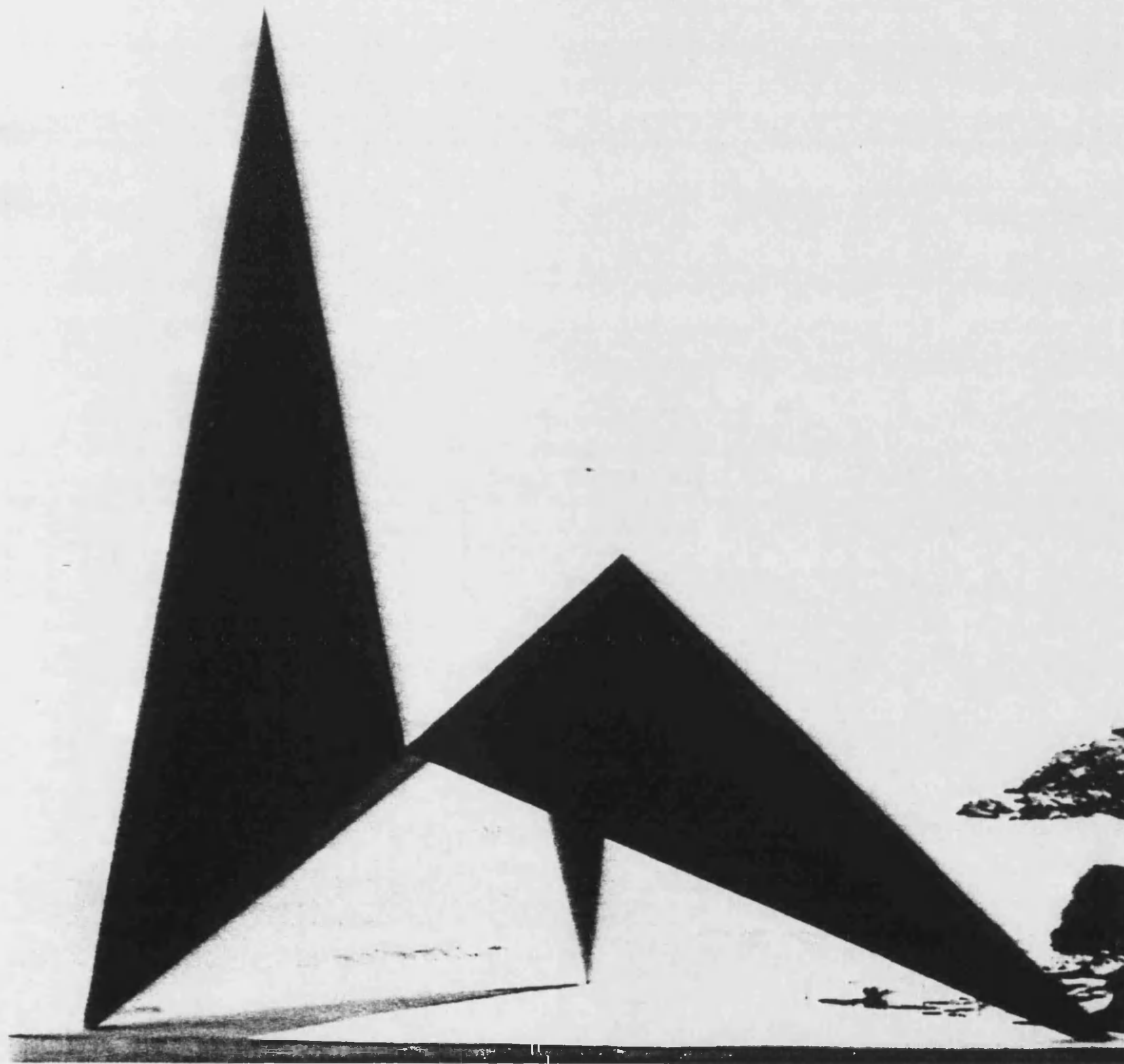
Hierro pintado de minio, 4,00 m

CREDITO: Realizada en Talleres Juliet (Valencia)

PROPIEDAD: Urbanización Las Villas, Cap de Faro, Cullera (V), 1966
Paradero desconocido,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

El encargo de la obra partió del arquitecto que proyectó la urbanización, Rafael Tamarit Pitarch; quien también incluyó en el mismo paneles cerámicos de Rosario y Monjalés. Alfaro percibió por la realización de la misma la cantidad de 50.000 pts.



Nº 1961 - 7 - C

Nº 1961-0008

Escultura

PLANXA AMB TALLS V

1961

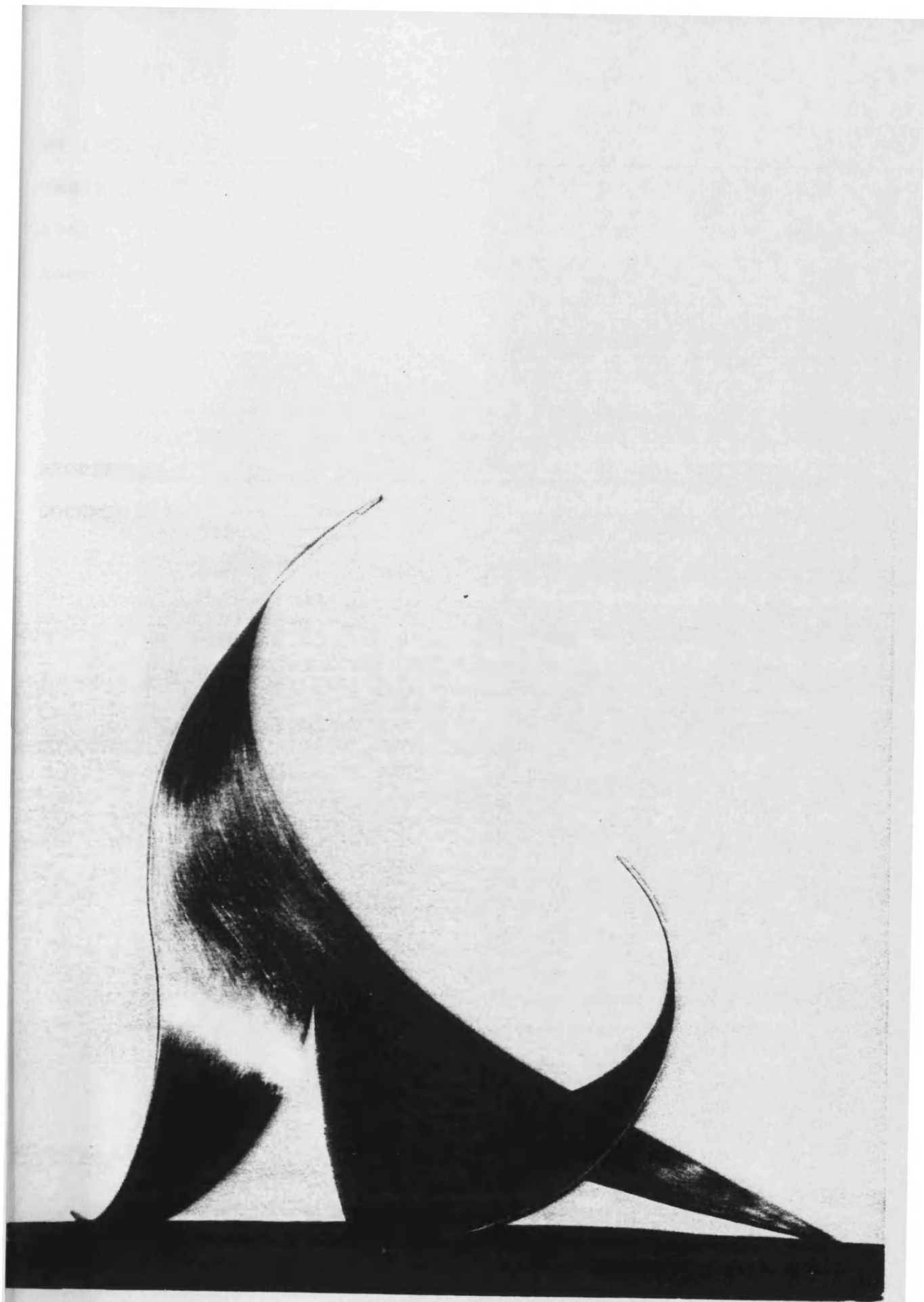
Acero inoxidable,

PROPIEDAD: Paradero desconocido,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva el boceto de esta obra realizado en hojalata de 18,5 cm de altura (Reg.nºB1961-3), que evidencia la introducción de ligeras modificaciones en la ejecución del original respecto a éste.



Nº 1961-8-

Nº 1961-0009

Escultura

SENSE TITOL

1961

Acero inoxidable,

PROPIEDAD: Destruida,

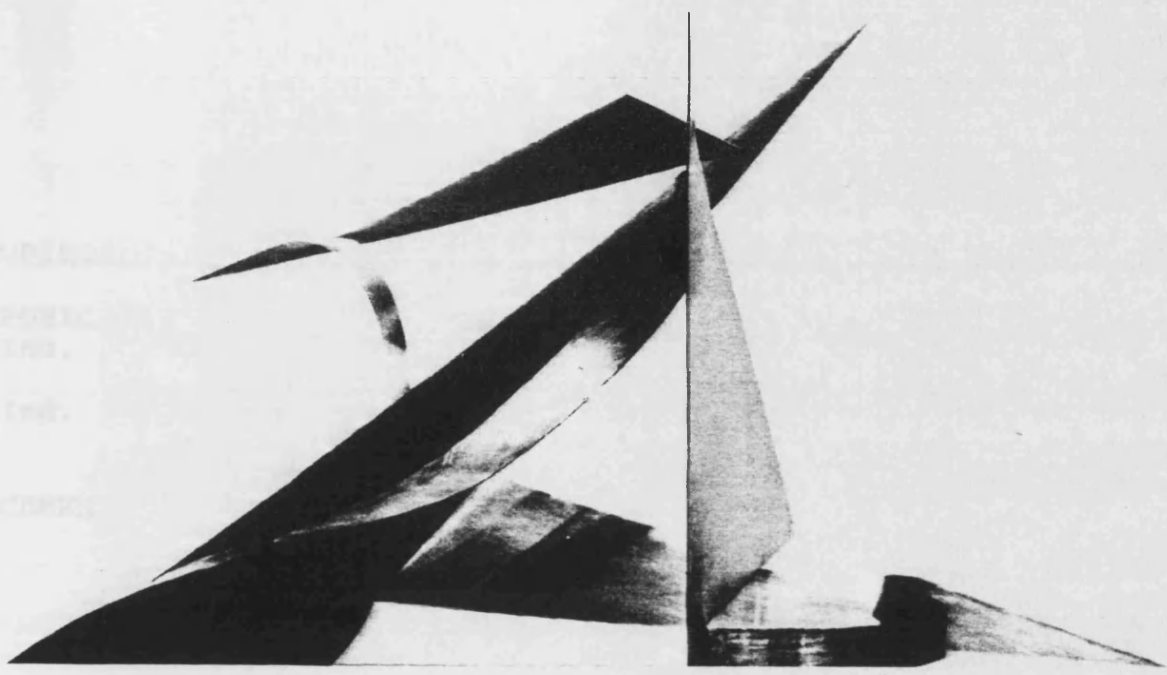
DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta obra hoy desaparecida, pero de la que contamos con suficientes fotografías como para hacernos una idea cabal de sus características, muestra bien la transición que se produce en 1961 entre las obras de plancha de la primera época de Alfaro, desde aquellas que presentan acentuadas curvaturas hasta las que hacen su aparición en éste año y sustituyen éstas por planos rectos que se cortan formando distintos tipos de ángulos. Esta obra contiene ambas formas: curvas y rectas.

FOTOGRAFIA: C-1967,7

1961
1962
1963
1964

1965
1966
1967
1968



Nº 1961 - 9 -

Nº 1962-0001 A

Escultura

HOMENATGE A ANTONIO MACHADO [a]

1962

Hierro pintado,

PROPIEDAD: Víctor Manuel Nieto Alcaide, Madrid

EXPOSICIONES:

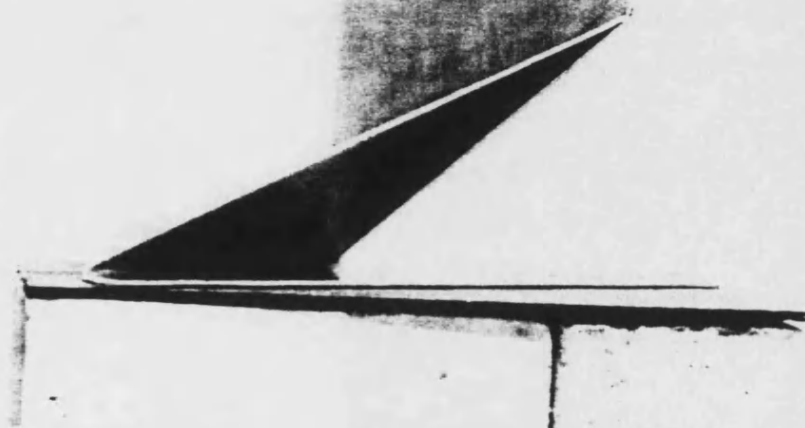
Ind. 1963, Sala Neblí
Madrid,

Ind. 1965, Sala Gaspar
Barcelona,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La realización de esta obra debe ponerse en relación con la numerosa serie de efemérides conmemorativas de la muerte del poeta en Collioure, París, Baeza, Madrid o Sevilla. En este mismo año se publicó el libro "Versos para Antonio Machado" (París, Ruedo Ibérico) que recogía poemas de cincuenta poetas (leídos en muchos casos en estos actos) y reproducciones de catorce artistas. Estos hechos no tienen nada de extraño, pues Antonio Machado fue el poeta elegido como mentor e instrumento de identificación generacional por muchos escritores coetáneos de Alfaro, tal como ya constató Castellet en su conocida "Antología" con las siguientes palabras: "los jóvenes [...] encuentran ahora en la obra de Machado un eco de las preocupaciones del mundo en que viven". Este sería también el sentido del homenaje alfariano.

Desconocemos las medidas de la pieza, según su autor es algo más grande que la versión [b].



Nº 1962-1 -A

Nº 1962-0001 B

Escultura

HOMENATGE A ANTONIO MACHADO [b]

1962, ejecutada en 1965

Acero inoxidable, 52,00 x 31,00 x 10,00 cm

PROPIEDAD: Paradero desconocido,

EXPOSICIONES:

Col. 1967, The National Gallery of Canada
Ottawa, Cat. 31

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra fue presentada a una comisión formada en Baeza para la erección de un monumento a Antonio Machado, por sugerencia de Valeriano Bozal, miembro de la misma junto a Caballero Bonald, López Pacheco, Angel González y el arquitecto Fernando Ramón; la cual se inclinó por un busto de Pablo Serrano.

FOTOGRAFIA: C-Sobre nº 3 bis

Nº 1962-0003 A

Escultura

VICTORIA DE LA BAHIA DE COCHINOS [a]

1962

Hierro, 70,00 x 15,00 x 15,00 cm

PROPIEDAD: Consulado de Cuba, Barcelona, 1967

EXPOSICIONES:

Col. 1963, Parque Madurodam

La Haya,

Ind. 1963, Sala Neblí

Madrid, Rep. p. [7]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

En el catálogo de la Sala Neblí (1963) aparece con el título "Victoria de la razón". También se la identifica en algunos escritos y cuadernos del autor como "Victoria de los cubanos".

Fue donada al Consulado de Cuba en Barcelona por mediación del arquitecto Salvador Tarragó Cid quien, encargado de la reforma de esta sede, se interesó por la posibilidad de integrar un elemento simbólico en el vestíbulo de ingreso.

BOCETOS:

La gestación de esta obra fue lenta pues se conserva documentación fotográfica de dos bocetos realizados en cartón negro y hojalata datados un año antes. Hemos preferido seguir datando la obra en 1962, año de realización del original, pues estos primeros bocetos, aun conteniendo las formas esenciales del mismo, no pueden considerarse como bocetos definitivos.

El inicio de estos primeros estudios de Alfaro conmemorativos de la victoria de las tropas castristas frente a los exiliados cubanos ayudados por la administración estadounidense se iniciaron, como resulta obvio, poco después de que tuvieran lugar estos hechos de abril de 1961.

FOTOGRAFIA: (Boceto C-1961,1)

Nº 1962-0003 B

Escultura

VICTORIA DE LA BAHIA DE COCHINOS [b]

1962

Acero inoxidable, 59,00 x 23,00 x 16,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1962

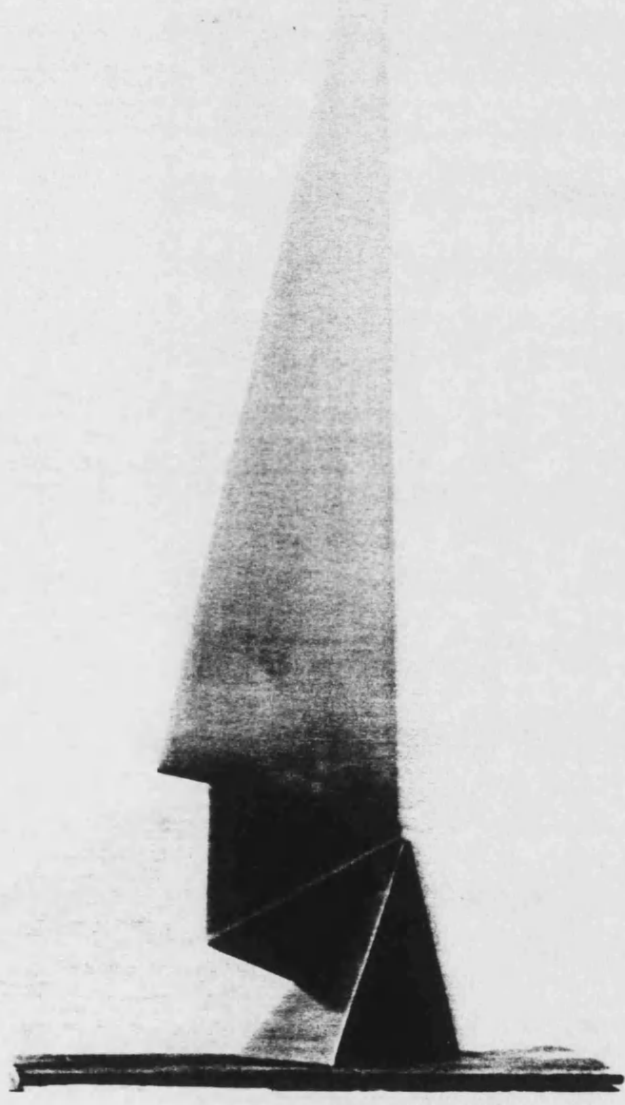
EXPOSICIONES:

- Col. 1966, Norrköping Museum
Norrköping, Cat. 4 (Itinerante)
- Ind. 1965, Sala Gaspar
Barcelona,
- Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 37

FOTOGRAFIA: C-1963,3

1962

1962



Nº 1962 - 3 - B

Nº 1962-0003 C

Escultura

VICTORIA DE LA BAHIA DE COCHINOS [c]

1962

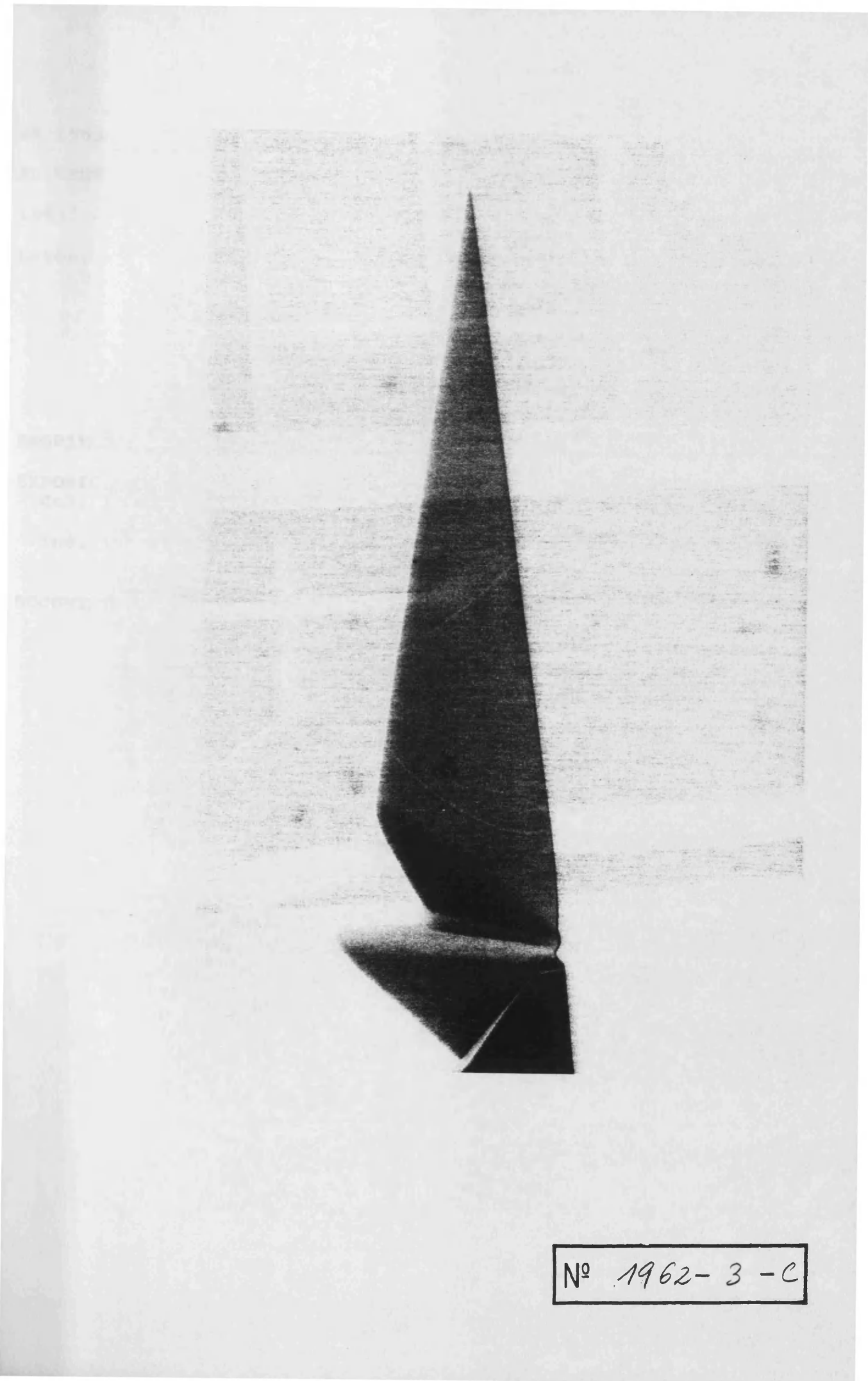
Acero inoxidable,

PROPIEDAD: Destruida,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

El procedimiento técnico utilizado en la realización de esta pieza tuvo como peculiaridad el empleo del chorro de arena, con el objetivo de conseguir ese acabado peculiar.

FOTOGRAFIA: C-1962,2



Nº 1962-3-C

Nº 1963-0001 A

Escultura

AL VENT [a]

1963

Latón,

PROPIEDAD: Paradero desconocido,

EXPOSICIONES:

Col. 1963, Parque Madurodam
La Haya,
Ind. 1963, Sala Neblí
Madrid,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

El título de la obra procede de una conocida canción del cantautor valenciano Raimon, que dio título a su primer disco, grabado en 1962.

La única documentación con que contamos de esta versión es el reportaje fotográfico de la exposición que tuvo lugar en la Sala Neblí en 1963.

BOCETO:

Se conserva un boceto realizado en hojalata de 10,5 cm (Reg.nºB1963-3).

Nº 1963-0001 B

Escultura

AL VENT [b]

1963

Acero inoxidable,

PROPIEDAD: Francesc Mitjans, Barcelona, 1965

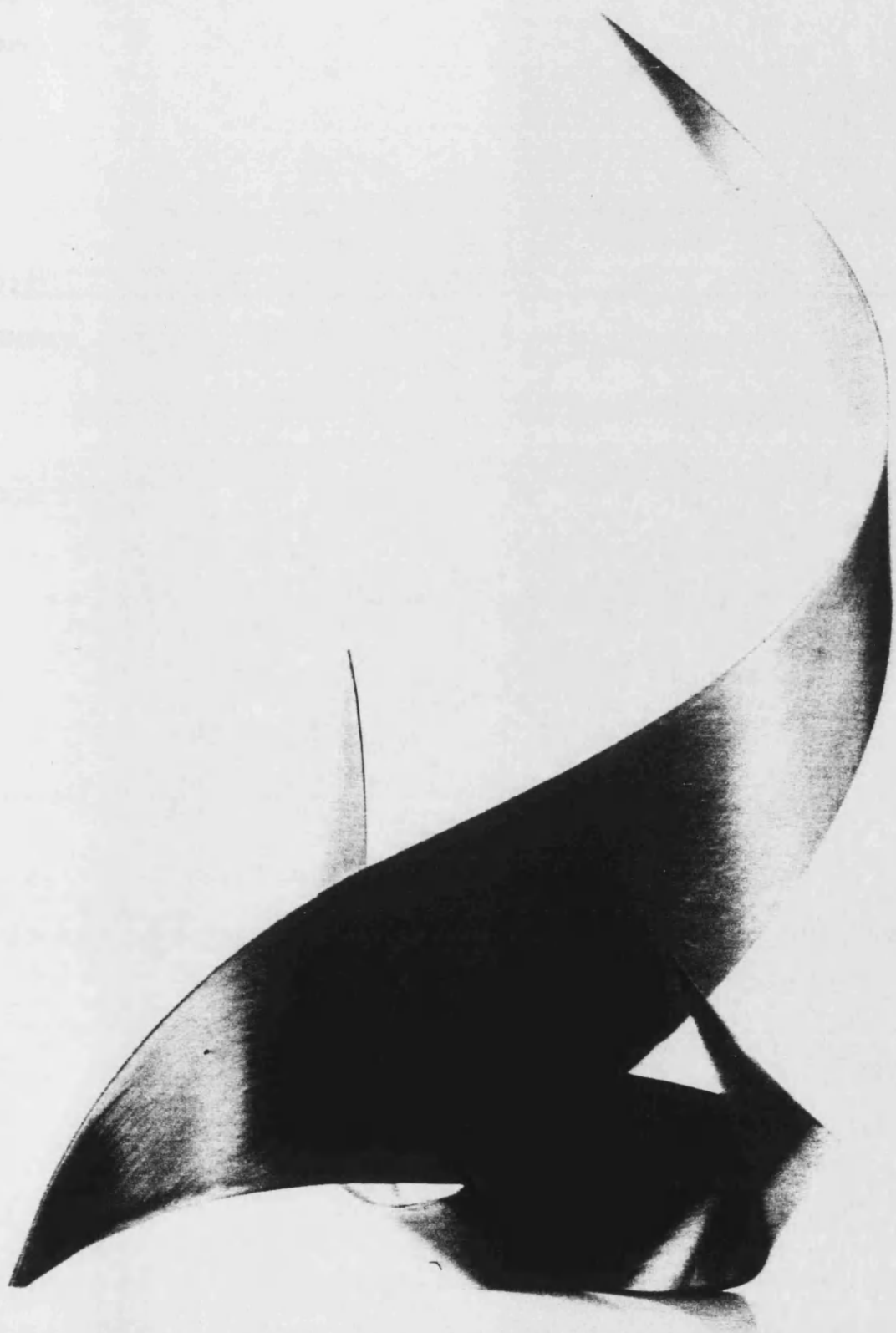
EXPOSICIONES:

Ind. 1965, Sala Gaspar
Barcelona, Rep. p. [6]

FOTOGRAFIA: C-1963,3; Sobre nº 27

1963

1963



Nº 1963-1-B



Nº 1963-0001 C

Escultura urbana

AL VENT [c]

1963, ejecutada en 1965

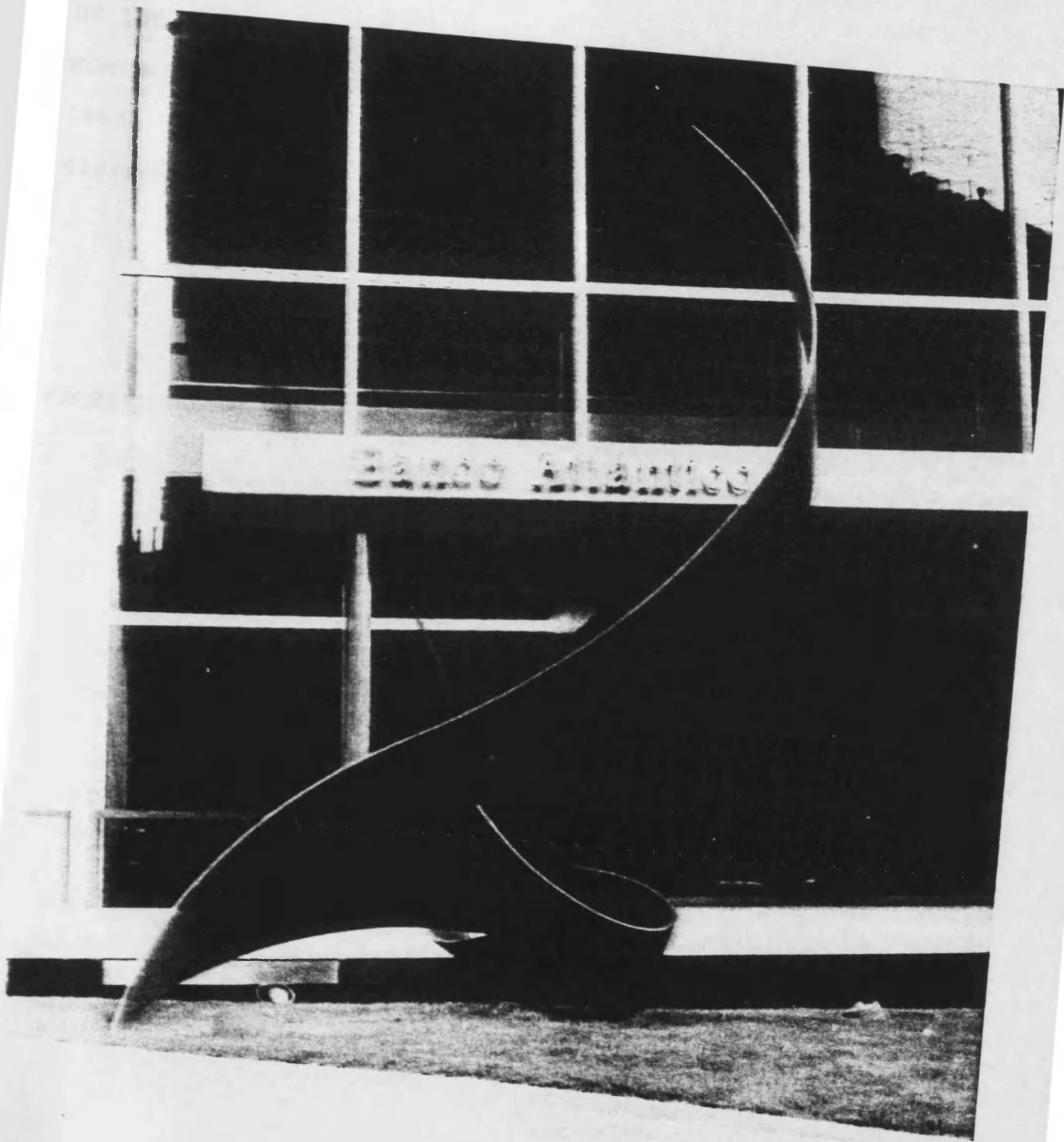
Hierro pintado, 4,00 m

PROPIEDAD: Banco Atlántico, Avds. Diagonal/Balmes, Barcelona, 1965

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

El encargo para realizar esta réplica agrandada, destinada al exterior del "Edificio Atlántico", pudo provenir del arquitecto Francesc Mitjans. Alfaro percibió por la misma 125.000 pts.

FOTOGRAFIA: C-1966,2,5



Nº 1963 - 1 - C

Nº 1963-0002

Escultura

HOMENATGE ALS HETERODOXES

1963

Hierro, 27,00 x 68,50 x 47,50 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1963

1962-1963

1963

1963

1963

1963

1963

1963

1963

1963

1963

DOCUMENTACION

1963

FOTOGRAFIA



Nº 1963-2 -

Nº 1963-0003 A

Escultura

MONUMENT A L'AMOR [a]

1963

Hierro cromado, 122,00 x 20,00 x 20,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1963

EXPOSICIONES:

Col. 1965, Antiguo Hospital de la Santa Cruz
Barcelona,

Col. 1976, Biennale di Venezia
Venecia,

Col. 1976, Fundació Joan Miró
Barcelona,

Ind. 1965, Sala Gaspar
Barcelona, Rep. p. [3]

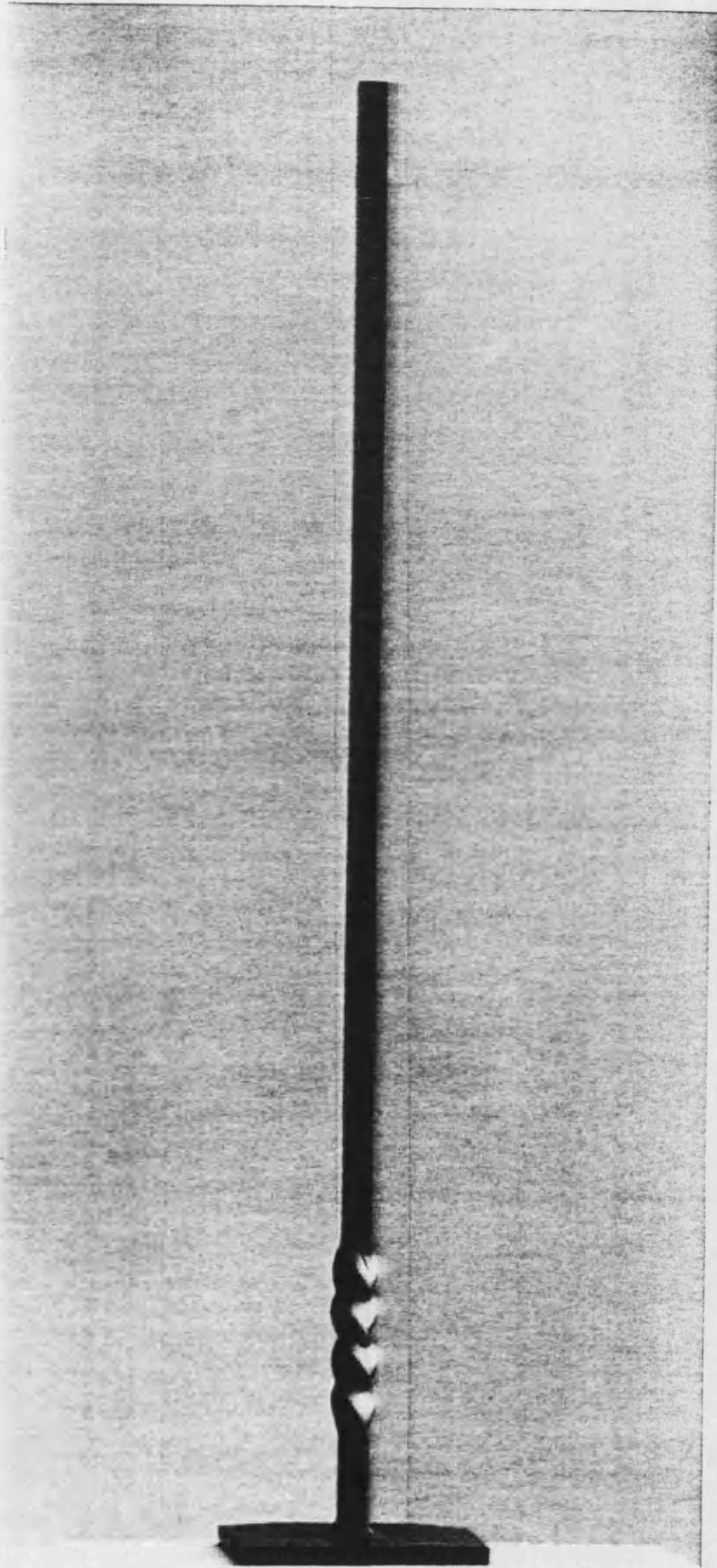
Ind. 1975, Feria del Metal. VII Exposición Nacional
Valencia,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva un boceto realizado en hierro y acero
inoxidable de 42 cm de altura (Reg.nºB1963-8).

FOTOGRAFIA: C-Sobre nº 7,11,27



Nº 1963 - 3 - A

Nº 1963-0003 B

Escultura

MONUMENT A L'AMOR [b]

1963, ejecutada en 1964

Hierro, 250,00 x 6,00 x 6,00 cm

PROPIEDAD: Destruída,

EXPOSICIONES:

Col. 1966, Pabellón de España
Venecia, Cat. 83

Col. 1967, The National Gallery of Canada
Ottawa, Cat. 34

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra fue destruida por el autor por encontrarse en
avanzado estado de oxidación.

Nº 1963-0003 C

Escultura

MONUMENT A L'AMOR [c]

1963, ejecutada en c.1965

Acero inoxidable, 201,50 x 25,00 x 25,00 cm

PROPIEDAD: Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1968
Autor, Rocafort (V), 1979
Diputació de València, Valencia, 1983

EXPOSICIONES:

- Col. 1978, Staatliche Kunsthalle
Berlín,
- Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat.15
- Ind. 1971, Galería Juana de Aizpuru
Sevilla,
- Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 43
- Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 19, repr. p. 52

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra ingresó en el Museo Español de Arte Contemporáneo al celebrarse la exposición de 1968 en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes, pero en 1979, al celebrarse la retrospectiva del Palacio de Velázquez se llegó al acuerdo de cambiarla por "Homenatge a Picasso". Cuatro años después fue adquirida por la Diputación de Valencia en 1983 (siendo presidente Antoni Asunción) por la cantidad de 650.000 pts., al mismo tiempo que "Cantarem la vida" (1960).

Nº 1964-0001 A

Escultura

ADAM I EVA [a]

1964

Hierro, 103,00 x 16,00 x 16,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1964

Nº 1964-0001 B

Escultura

ADAM I EVA [b]

1964

Madera, 120,00 x 13,00 x 6,00 cm

PROPIEDAD: Destruida,

EXPOSICIONES:

Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat.13

FOTOGRAFIA: C-1967,10

Nº 1964-0001 C

Escultura

ADAM I EVA [c]

1964, ejecutada en 1989

Acero inoxidable, 112,50 x 19,50 x 19,50 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1989

EXPOSICIONES:

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 22, repr. p. 54

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Réplica realizada con miras a su exhibición en la individual de 1991 en el IVAM. Las medidas son prácticamente las mismas que las de la réplica anterior, las diferencias consignadas en la anchura y la profundidad se deben a que la [c] se incluye la base y en la [b] no.

NO 1964
ON 1964
1964
1964

1964
1964



Nº 1964 - 1 - e

Nº 1964-0002 A

Escultura

UN ALTRE AMOR [a]

1964

Hierro cromado, 37,00 x 94,50 x 6,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1964

EXPOSICIONES:

Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat.20

Nº 1964-0002 B

Escultura

UN ALTRE AMOR [b]

1964, ejecutada en 1989

Acero inoxidable, 33,50 x 94,00 x 6,00

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1964

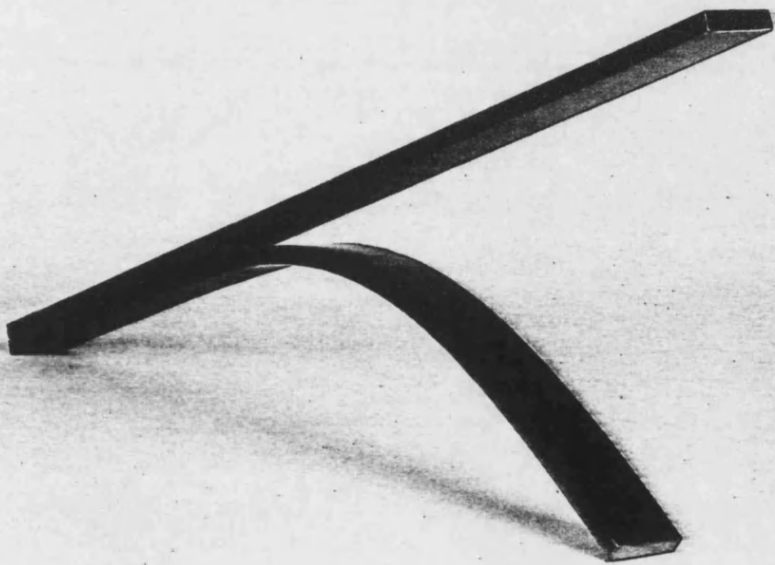
EXPOSICIONES:

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 23, repr. p. 55

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Réplica exacta realizada con miras a su exhibición en la
individual de 1991 en el IVAM.

№ 1934
DOS-PDE
1964
P. 1000



№ 1964 - 2 - B

Nº 1964-0003

Escultura

DOS POBLES, DUES VEUS

1964

Hierro cromado, 87,00 x 20,50 x 12,00

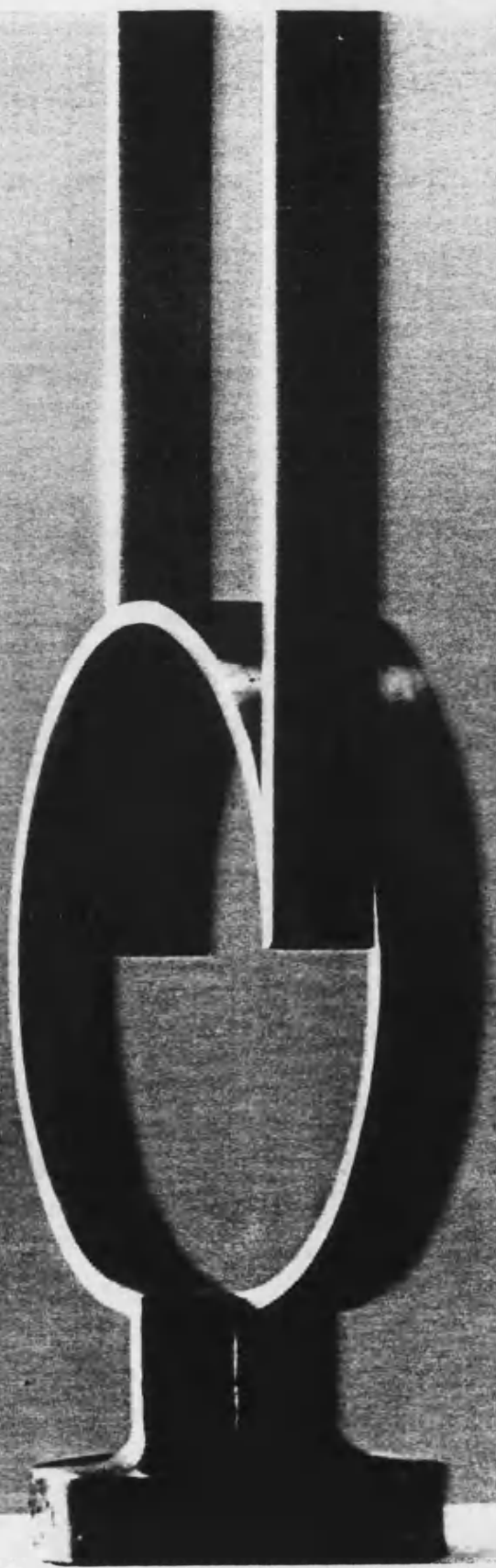
PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1964

EXPOSICIONES:

- Col. 1967, The National Gallery of Canada
Ottawa, Cat. 33, rep.
- Col. 1976, Biennale di Venezia
Venecia,
- Col. 1976, Fundació Joan Miró
Barcelona,
- Ind. 1965, Sala Gaspar
Barcelona, Rep. p. [9]
- Ind. 1965, Concret Llibres
Valencia, Rep. cat.
- Ind. 1975, Feria del Metal. VII Exposición Nacional
Valencia,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se trata, sin lugar a dudas, de una de las obras más difundidas de la producción de los sesenta, un hecho que se constatará cuando se acometa el vaciado de periódicos y revistas.



№ 1964 - 3 -

Nº 1964-0004

Escultura

DUES CORBES

1964

Hierro, 39,00 x 83,00 x 8,00

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1964

Nº 176

SECRET

1964

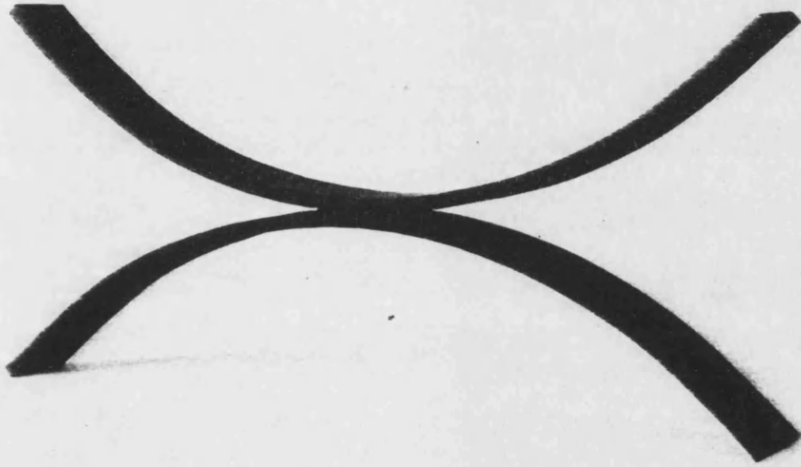
Class

Part

CREDIT

PROFIT

DOCUMENT



Nº 1964-4 -

Nº 1964-0005 A

Escultura

HOMENATGE A JOAN XXIII [a]

1964

Hierro cromado, 71,50 x 71,00 x 4,50

Serie de más de 10 ejemplares

CREDITO: Ejemplares realizados por el autor

PROPIEDAD: Instituto de Cultura Hispánica (1), Madrid, 1965
y Sala Gaspar (2), Barcelona, 1965
y Parroquia de Llança,
y Jordi Llimona,
y Josep Benet, Barcelona

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta obra, que se conoció en parte de la documentación conservada como "Creu del bon papa Joan XXIII", es interpretada por BOSCH I CRUANAS (1966) del siguiente modo "...és iuna doble cinta de ferro retorçada en ella mateixa. Aquesta doble cinta de ferro retorçada té un significat concret. Sabeu que un dels motius del Papa Joan en el seu Cosili fou d'apropar a l'Església Catòlica els germans separats. Doncs bé, una d'aquestes cintes, fóra l'Església Catòlica, l'altra, retorçada damunt la primera, serien els homes de bona voluntad que esperen amb fe aquest apropament, i desitgen aplanar dificultats perque sigui un fet."

(1) Acuse de recibo del Jefe del Dto. de Exposiciones, Luis González Robles, de fecha 2 de abril de 1965.

(2) Acuse de recibo de diez ejemplares por la Sala Gaspar de fecha 28 de abril de 1966, en la que se menciona su precio de compra para la galería: 3.000 pts.

FOTOGRAFIA: C-Sobre nº7 bis

Nº 1964-0005 B

Escultura

HOMENATGE A JOAN XXIII [b]

1964

Hierro forjado, 150,00

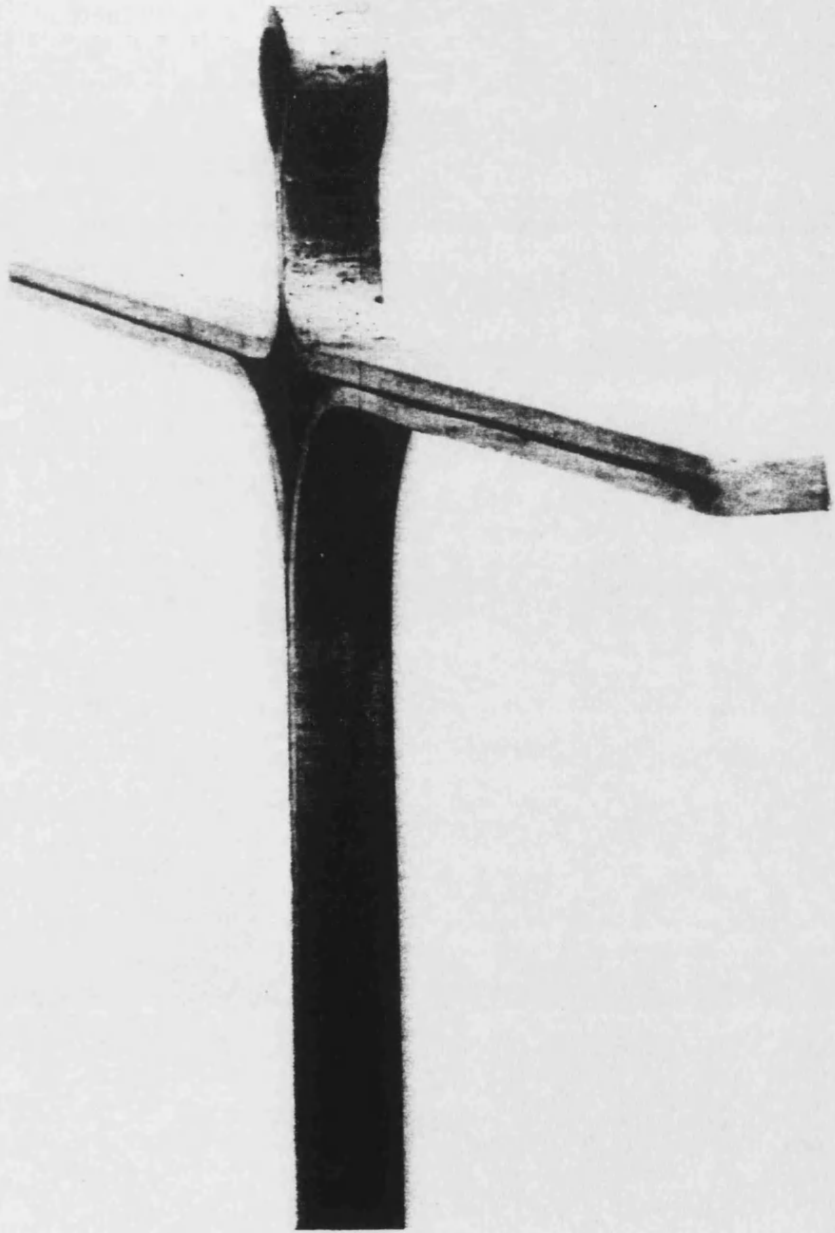
PROPIEDAD: Colegio Mayor Sto. Tomás de Villanueva, Valencia, 1965

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La altura que anotamos es aproximada.

FOTOGRAFIA: C-1964,1

REV. 1964
DOCUMENT
1964
REV. 1964



Nº 1964 - 5 - B

Nº 1964-0006

Escultura urbana

HOMENATGE A LA LLIBERTAT DE CONCIENCIA

1964

Hierro pintado, 2,00 m*

PROPIEDAD: Colegio Mayor Sto. Tomás de Villanueva, Valencia, 1965

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

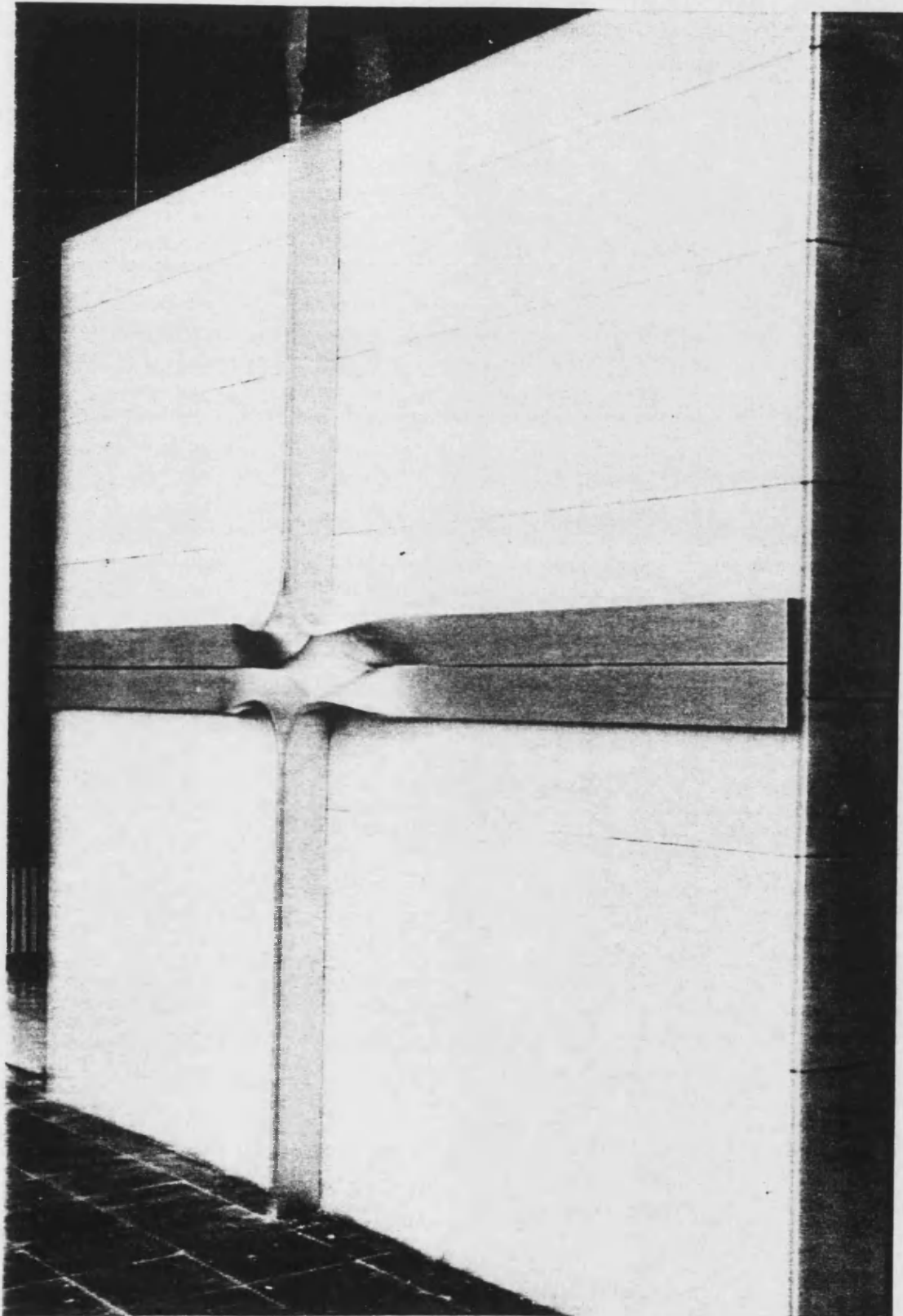
La obra se realizó por encargo del Padre Espasa para el portal de ingreso del Colegio Mayor de Sto. Tomás de Villanueva que dirigía. El edificio fue construido entonces bajo la dirección del arquitecto Juan José Estellés. Dicho Colegio Mayor plasmó en ciertos círculos universitarios los aires de renovación alentados por el Concilio Vaticano II. Alfaro contribuyó también en este proyecto con la cruz "Homenatge a Joan XIII".

LLORENS (1965) señala que un boceto, hoy en paradero desconocido, se expuso en la individual de 1965 en Valencia. En la entrevista con ALONSO (1965) el autor califica a esta obra como "relieve".

CIRICI (1966) explica el significado de la obra: "Es un 'Monument a la Llibertat de Consciència' en forma d'una creu, els elements verticals -sostenedors- de la qual són els dos passamans units, signe de l'amor, mentre els braços están formats per l'obertura total de les parelles de passamans, de cara 'als altres.'"

(*) Altura aproximada.

FOTOGRAFIA: C-1965,1



Nº 1964 - 6 -

Nº 1964-0007

Escultura urbana

MARENY BLAU

1964, ejecutada en 1966

Hierro pintado, 5,00 m*

PROPIEDAD: Urbanización Mareny Blau, Sueca, 1966

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

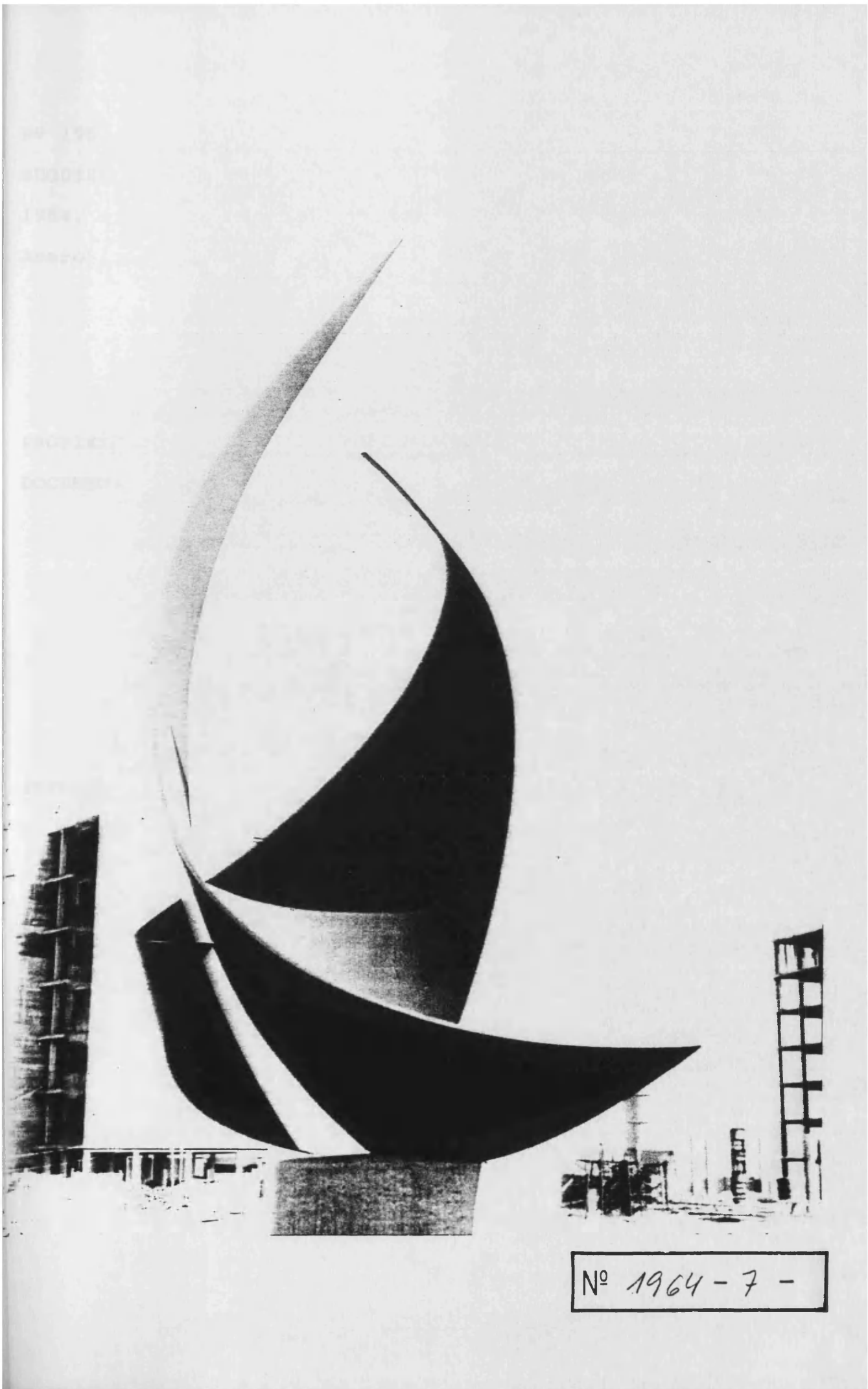
La idea de esta obra se inicia como proyecto para un monumento a los Hermanos Pinzón, que le fue encargado por el Instituto de Cultura Hispánica a través de González Robles, en carta de 27 de abril de 1964. El Instituto, presidido entonces por Gregorio Marañón, deseaba obsequiar a la ciudad de Bayona con un pequeño monumento que se instalará en la playa a la que llegaron los navegantes españoles. La ejecución del monumento no le fue encargada a Alfaro y éste lo realizó definitivamente en 1966 para la Urbanización Mareny Blau de Sueca, proyectada por el arquitecto J. Trullenque. Con anterioridad a esta ejecución definitiva de la obra, se identifica la maqueta definitiva en algunas fotografías publicadas como "Proyecto para un Monumento". En un álbum personal del autor aparece como "Plenamar".

BOCETOS:

Se conservan noticias de un primer boceto realizado en 1964 y enviado al Instituto de Cultura Hispánica para su estudio como proyecto del monumento de Bayona. También se conserva documentación fotográfica del modelo definitivo realizado en 1966 con vistas a la ejecución de la obra, cuyo paradero desconocemos.

(*) Altura aproximada.

FOTOGRAFIA: (Boceto C-1965,7)



№ 1964 - 7 -

Nº 1964-0008

Escultura urbana

SEGUISC BUSCANT LLIBERTAT

1964, ejecutada en 1965

Acero inoxidable, 2,00 m*

PROPIEDAD: Edificio c/ Providencia, 129-135, Barcelona, 1965

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta obra, que fue encargada por el estudio de los arquitectos Oriol Bohigas, Martorell y Mackay para el mismo edificio que la obra titulada "El pardalot", se encuentra dentro del grupo que Alfaro identificaba como "Camino de libertad", nombre inspirado en Sartre.

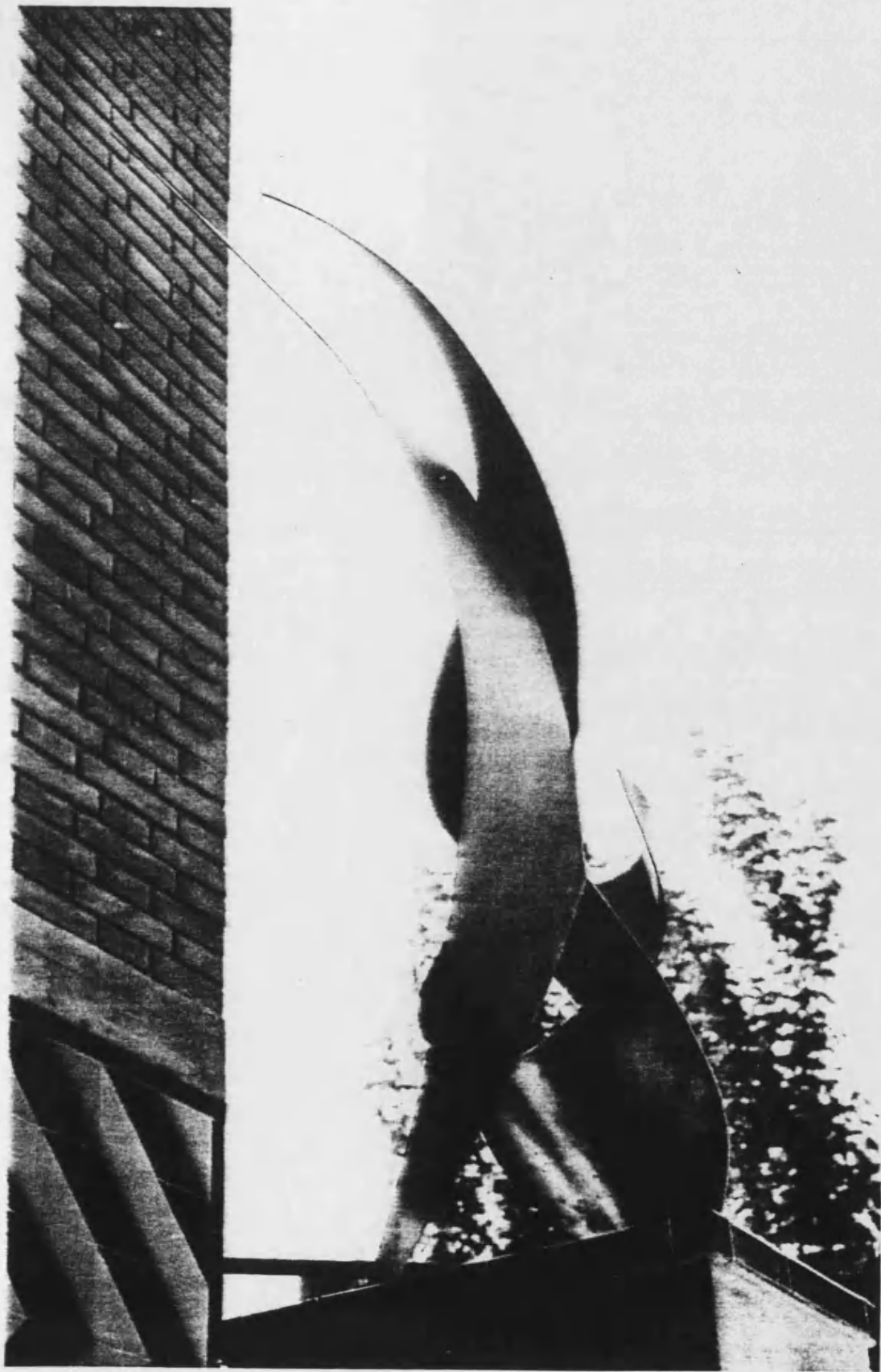
En el catálogo de la exposición del Palacio de Velázquez de Madrid apareció con el título de "Forma con cortes", nosotros hemos optado por el título con el que aparece en la documentación fotográfica coetánea a su realización.

BOCETO:

Se conserva documentación fotográfica de la maqueta definitiva.

(*) Altura aproximada.

FOTOGRAFIA: (Boceto C-Sobre nº17)



Nº 1964-8 -

Nº 1964-0009 A

Escultura

TOTHOM [a]

1964

Hierro cromado, 20,00 x 82,00 x 41,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1964

EXPOSICIONES:

Col. 1967, Colegio Oficial de Arquitectos
Valencia, Rep. p. [11]

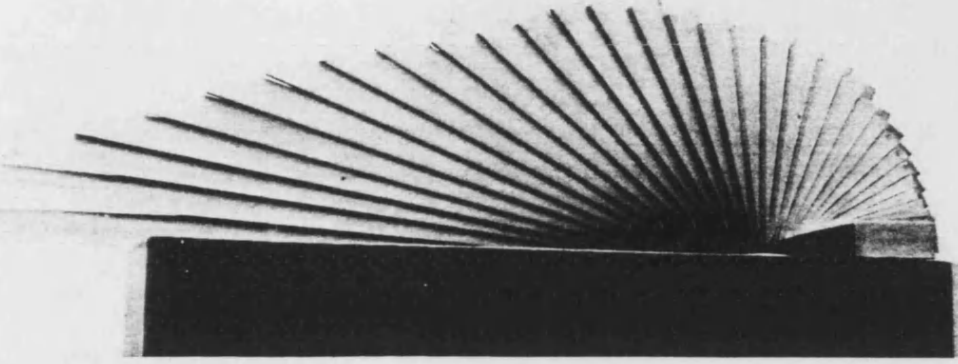
Col. 1970, Feria del Metal
Valencia,

Col. 1978, Staatliche Kunsthalle
Berlín,

Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat.10, rep. p. [27]

Ind. 1975, Feria del Metal. VII Exposición Nacional
Valencia,

FOTOGRAFIA: C-1964,3



Nº 1964-9-A

Nº 1964-0009 B

Escultura

TOTHOM [b]

1964, ejecutada en c.1975

Acero inoxidable, 32,50 x 123,00 x 48,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1975

EXPOSICIONES:

Col. 1969, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Rep. p. [14]

Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 48

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 24, repr. p. 56

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta versión fue ejecutada hacia 1978 para ser incluida en la individual del Palacio Velázquez-Parque del Retiro de Madrid al año siguiente.

№ 1564

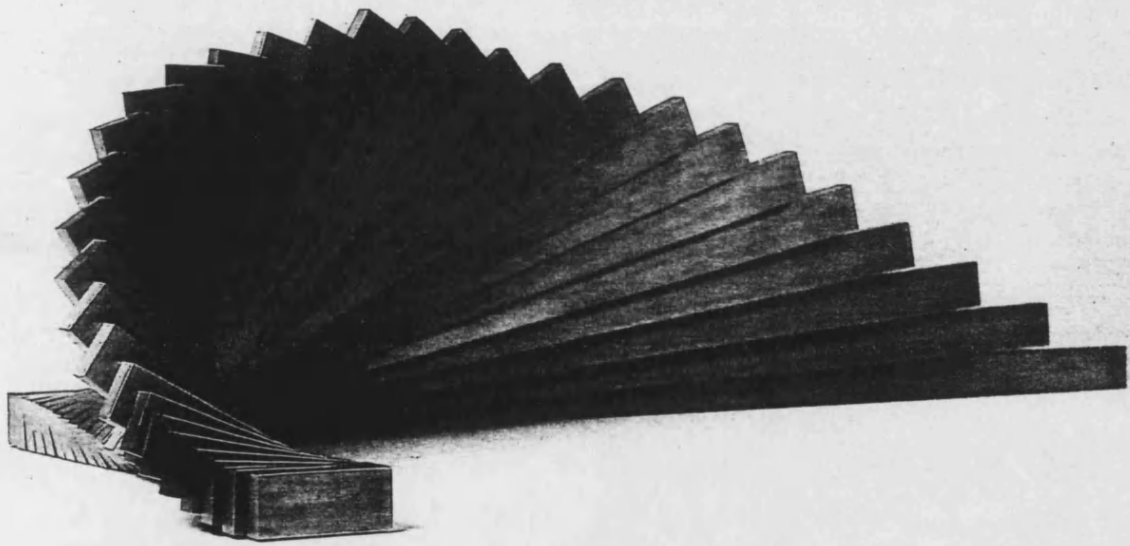
13.08.73

1964

13.08.73

ПРОПИСЬ

ДОКУМЕНТОВ



№ 1964 - 9 - B

Nº 1964-0010

Escultura

25 ANYS DE PAU...?

1964

Hierro, 111,00 x 77,00 x 38,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1964

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Al exponerse en Gaspar el año 1965 la obra recibió el título de "26 años de Paz...?" pero, aunque efectivamente la obra fue expuesta al año siguiente de la conmemoración oficial de los 25 años de régimen franquista, hemos optado por el título con el que figura en el catálogo de la individual de 1979 en el Palacio de Velázquez de Madrid, ya que éste se encuentra más acorde con el contenido de la obra, que no era otro que el de cuestionar críticamente las celebraciones oficiales de 1964.

FOTOGRAFIA: C-1964,3

LA 124

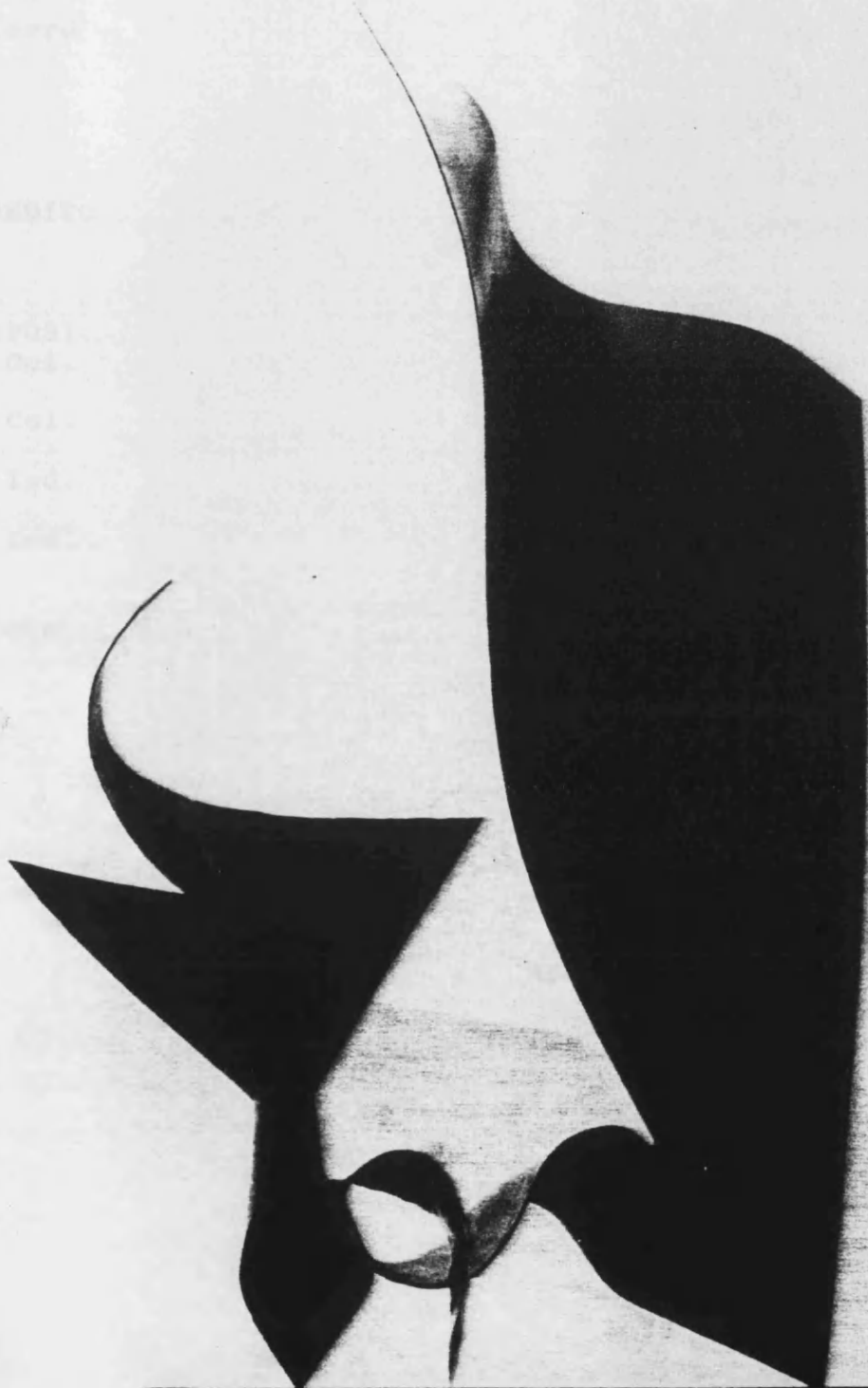
LA 125

1964

1964

CARTE

1964



Nº 1964-10-

Nº 1964-0011 A

Escultura

LA VEU D'UN POBLE [a]

1964

Hierro cromado, 68,00 x 16,00 x 8,00 cm

CREDITO: Serie editada por Gaspar

EXPOSICIONES:

- Col. 1966, Norrköping Museum
Norrköping, Cat. 2 (Itinerante)
- Col. 1967, The National Gallery of Canada
Ottawa, Cat. 30
- Ind. 1965, Sala Gaspar
Barcelona, Rep. p. [5]
- Ind. 1965, Concret Llibres
Valencia, Rep. cat.

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva en la colección del autor un boceto en hierro de casi idénticas dimensiones que el original (67 x 16,5 x 8 cm).

Nº 1964-0011 B

Escultura

LA VEU D'UN POBLE [b]

1964, ejecutada en 1965

Hierro cromado, 104,00 x 25,00 x 12,00 cm

PROPIEDAD: Raimon Pelejero, Barcelona, 1965

EXPOSICIONES:

Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat. 9, rep. p. [26]

Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 44

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 21, repr. p. 53

№ 1363

АДРЕС

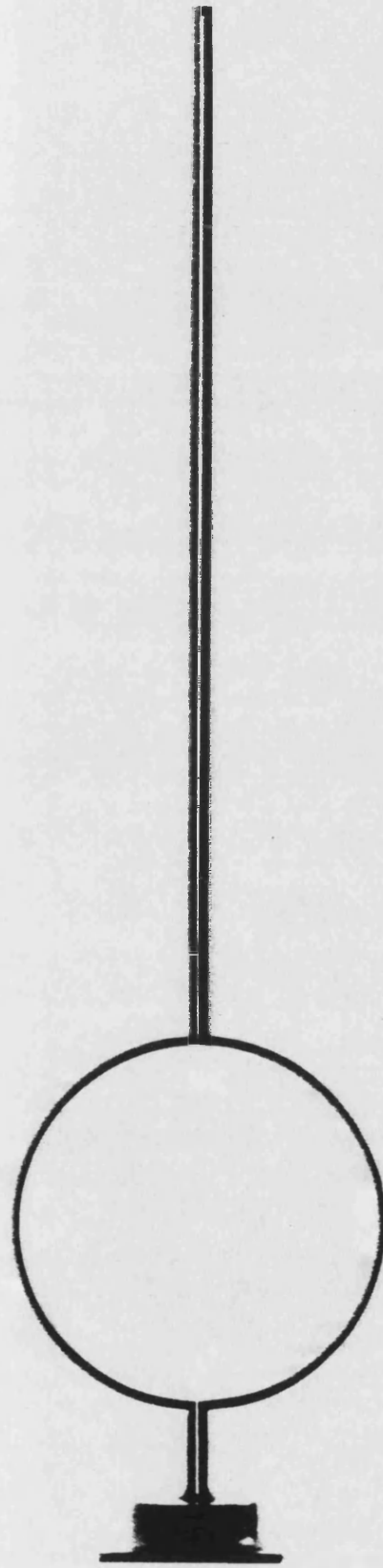
1963, 7

№ 1363

ПРОИЗВОДИТЕЛЬ

ДОКУМЕНТ

АУТОГРАФ



№ 1964 - 11 - B

Nº 1965-0001

Escultura urbana

AGULLES DE SANTA AGUEDA

1965, ejecutada en 1966

Hierro pintado, 8,00 m*

PROPIEDAD: Urbanización Agulles de Santa Agueda, Benicàssim (CS), 1966

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

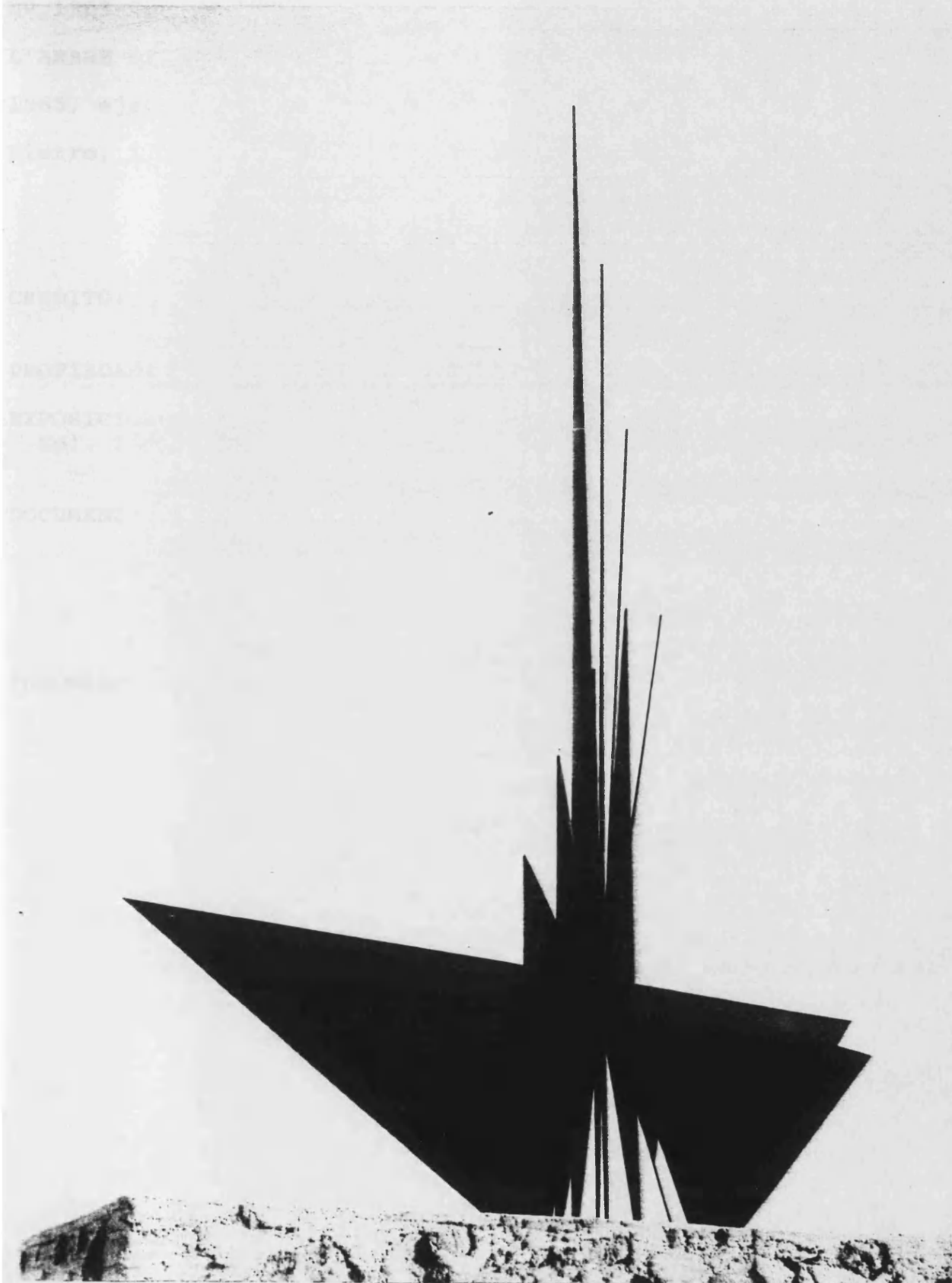
La pieza fue encargada por el estudio de arquitectos Oriol Bohigas, Martorell y Mackay, autores del proyecto de esta urbanización, que fue incluida en el conocido libro de Charles JENCKS ("El lenguaje de la arquitectura posmoderna", Barcelona, Gustavo Gili, 1984, p.103). Alfaro percibió por la realización de la obra la cantidad de 100.000 pts.

BOCETO:

En la colección del autor se conserva la maqueta definitiva realizada en hojalata (Reg.nº1965-4).

(*) Altura aproximada.

FOTOGRAFIA: C-1965,9



Nº 1965 - 1 -

Nº 1965-0002

Escultura

L'ARBRE DE LA VIDA

1965, ejecutada en 1966

Hierro, 175,00 x 240,00 x 25,00 cm

CREDITO: Realizada en Talleres Genobois

PROPIEDAD: H.H. Basset, Nueva York, 1966

EXPOSICIONES:

Col. 1966, Pabellón de España
Venecia, Cat. 86

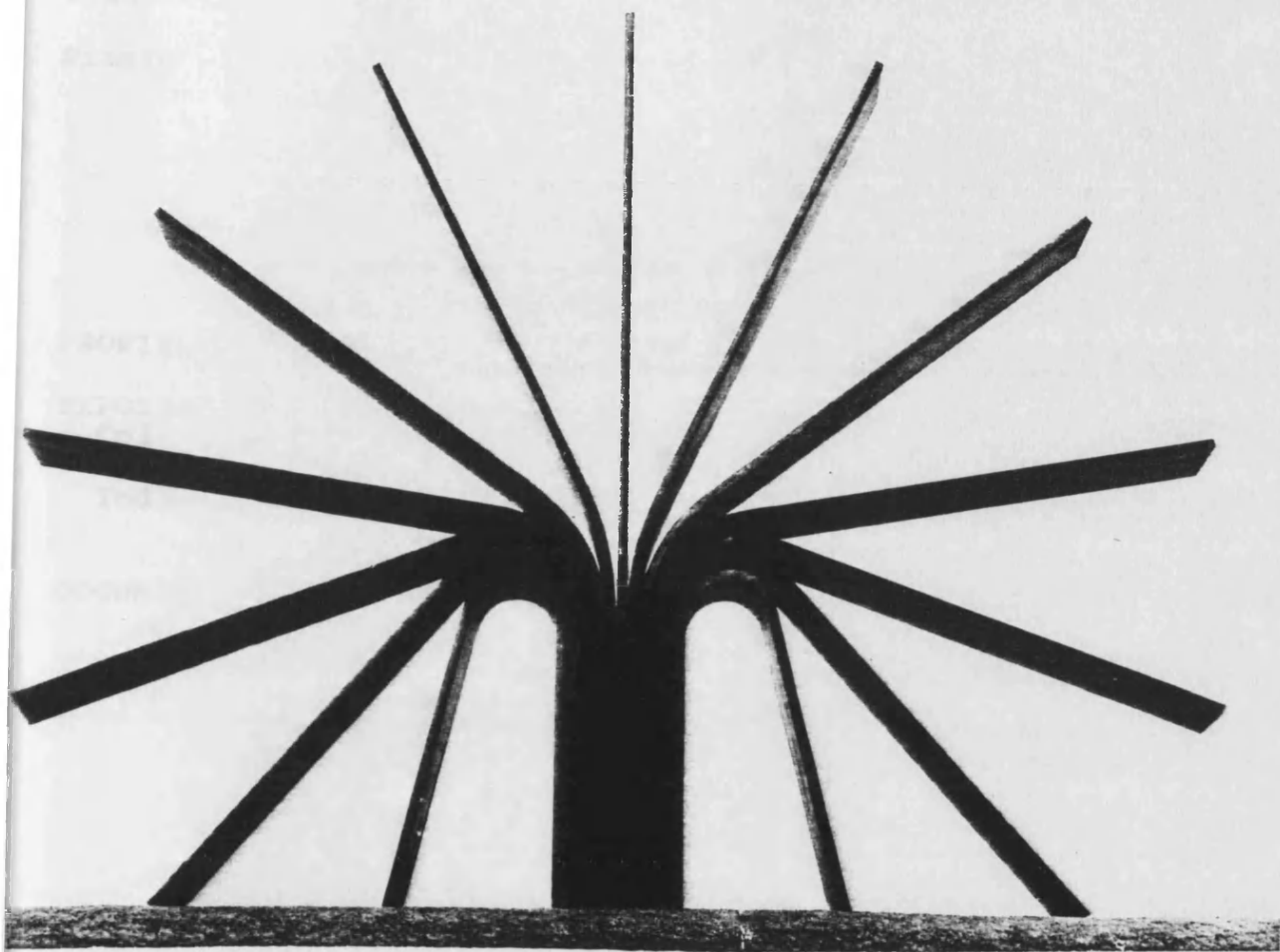
DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra fue vendida en la Bienal de Venecia al precio de dos millones de liras.

BOCETO:

En la colección del autor se conserva el boceto realizado en hierro de 24 x 30,5 x 4 cm (Reg.nº1965,3).

FOTOGRAFIA: C-1966,1; Sobre 6 bis,16



Nº 1965 - 2-

Nº 1965-0003

Escultura

MY BLACK BROTHER

1965

Hierro pulido y pintado, 10,00 x 51,50 x 11,00 cm

PROPIEDAD: Frank y Nancy Porter, Cleveland, Ohio, 1966

EXPOSICIONES:

Col. 1966, Pabellón de España
Venecia, Cat. 85

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 27, repr. p. 59

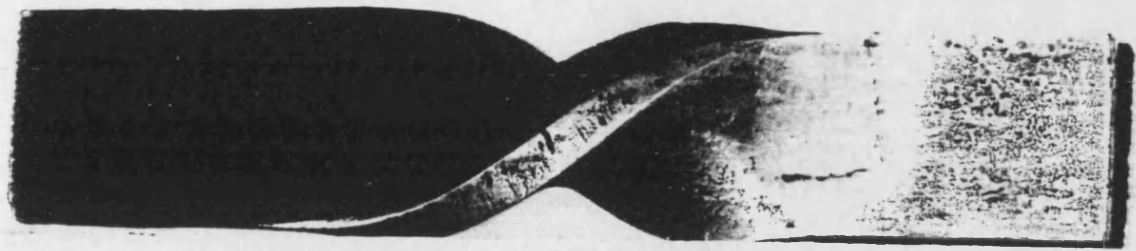
DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

El significado de la obra estuvo motivado, además de por un evidente sentimiento antirracista, por los levantamientos negros ocurridos en varias grandes ciudades estadounidenses, que fueron difundidos por los medios de comunicación durante este año de 1965.

Este contenido se expresa fundamentalmente mediante la torsión de 180º de ambas pletinas (una forma ya experimentada en "Monument a l'amor", 1963, para expresar una idea similar) y por la diferencia cromática de las dos unidades, pues una se encuentra pintada de negro.

FOTOGRAFIA: C-1965,11; 1966,4; Sobre nº12

NO. 10000
DATE
PAGE
NO.



NO. 10000
DATE
PAGE
NO.

Nº 1965 - 3 -

Nº 1965-0004 A

Escultura

PARLEM D'AMOR [a]

1965

Hierro cromado, 64,00 x 37,00 x 18,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1965

EXPOSICIONES:

Ind. 1975, Feria del Metal. VII Exposición Nacional
Valencia,

Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 52

NO. 1965
FBI
LABORATORY



Nº 1965-4-A

Nº 1965-0004 B

Escultura

PARLEM D'AMOR [b]

1965, ejecutada en 1990

Acero inoxidable, 97,50 x 72,00 x 26,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1990

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta réplica, de dimensiones algo mayores que la versión de 1965, fue realizada preveyendo su posible inclusión en la exposición individual de 1991 en el IVAM.

№ 1965-0000

СЕРИЯ ПОЛ

1965

№ 1965-0000

ПРОЦЕДУРА

ПРОЦЕДУРА

№ 1965-0000

ПРОЦЕДУРА

№ 1965-0000

ПРОЦЕДУРА

№ 1965-0000

ПРОЦЕДУРА

№ 1965-0000

ПРОЦЕДУРА



№ 1965 - 7 - B

Nº 1965-0005

Escultura

QUATRE FULLES D'ACER INOXIDABLE

1965

Acero inoxidable, 30,00 x 40,00 x 25,00 cm

PROPIEDAD: Juan Huarte, Madrid, 1967

EXPOSICIONES:

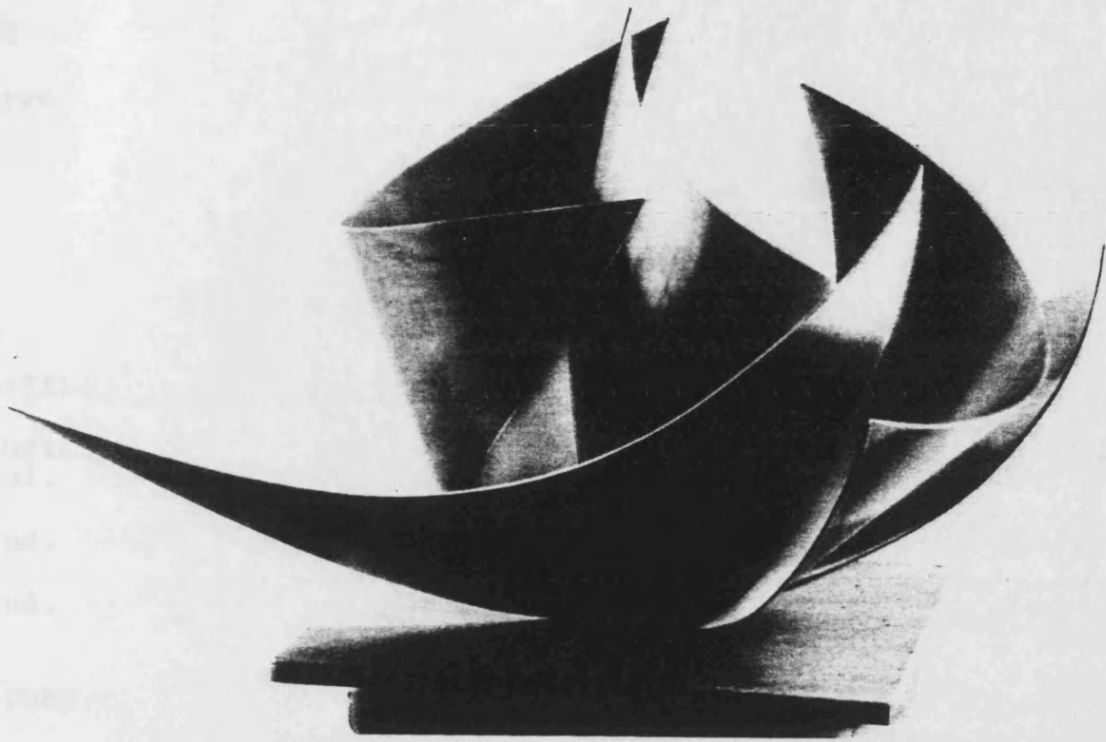
Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat. 6, rep. p. [24]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Proyecto para una obra encargada por la firma Bra que no llegó a realizarse, pero debido a esto la pieza fue expuesta en 1967 como "Proyecto para Bra".

La pieza, si tenemos en cuenta su estilo, podría ser anterior. Dadas las características formales de la obra, lo más probable es que se realizara en 1965 partiendo de algún boceto o idea más antigua.

FOTOGRAFIA: C-Sobre 5 bis



Nº 1965-5-

Nº 1965-0006

Escultura

VULL AMOR I LLIBERTAT

1965

Hierro, 43,00 x 170,00 x 24,50 cm

PROPIEDAD: Juan Huarte, Madrid, 1967

EXPOSICIONES:

Col. 1966, Pabellón de España
Venecia, Cat. 84

Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat.14

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 26, repr. p. 58

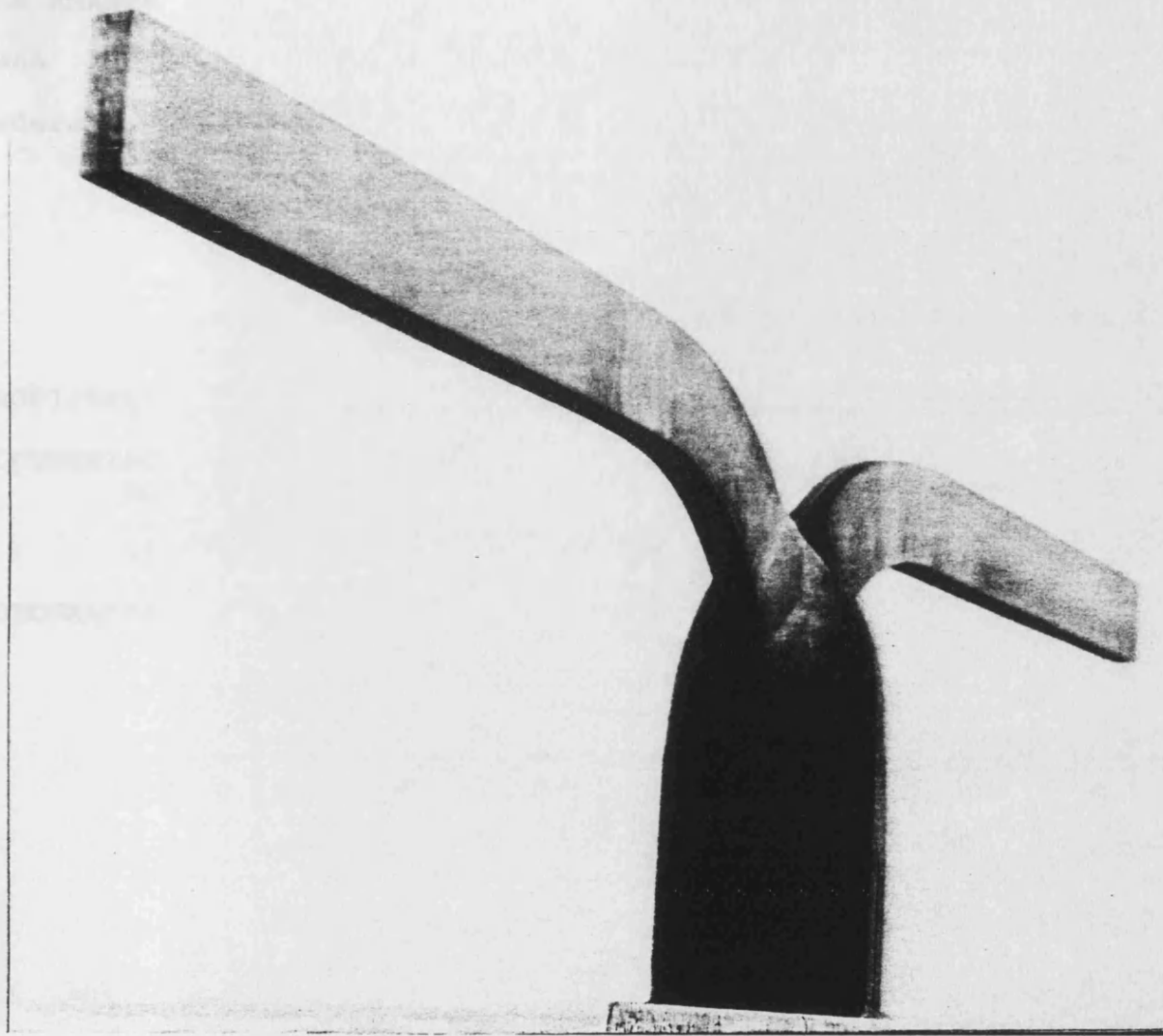
DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

En el catálogo de la exposicion de 1967 en la Dirección General de Bellas Artes figuró simplemente como "Amor y libertad".

BOCETO:

Se conserva en la colección del autor (Reg.nºB.1965-2) un boceto en hierro de 13 x 46 x 12 cm.

FOTOGRAFIA: C-1965,11; 1966,4



Nº 1965-6-

Nº 1966-0001 A

Escultura

ELS AMANTS [a]

1966

Madera,

PROPIEDAD: Gratiniano Nieto o herederos, Madrid, 1967

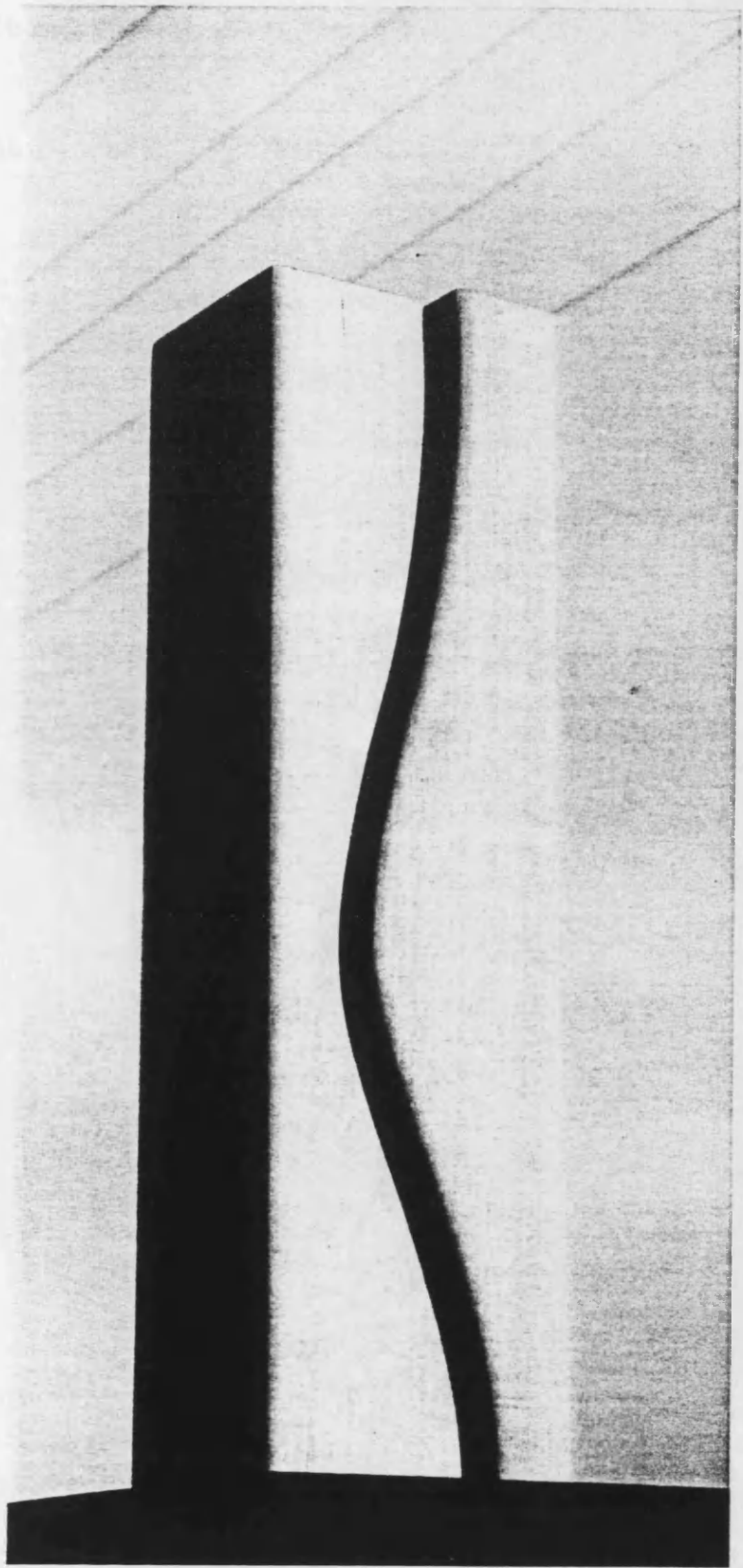
DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva un boceto en la colección del autor (Reg. nºB 1966-3) realizado también en madera de 8 x 3,5 x 3,5 cm.

FOTOGRAFIA: C-1967,2; 1967,4

1966-1-1
1966-1-1
1966-1-1
1966-1-1



Nº 1966-1-A

Nº 1966-0001 B

Escultura

ELS AMANTS [b]

1966

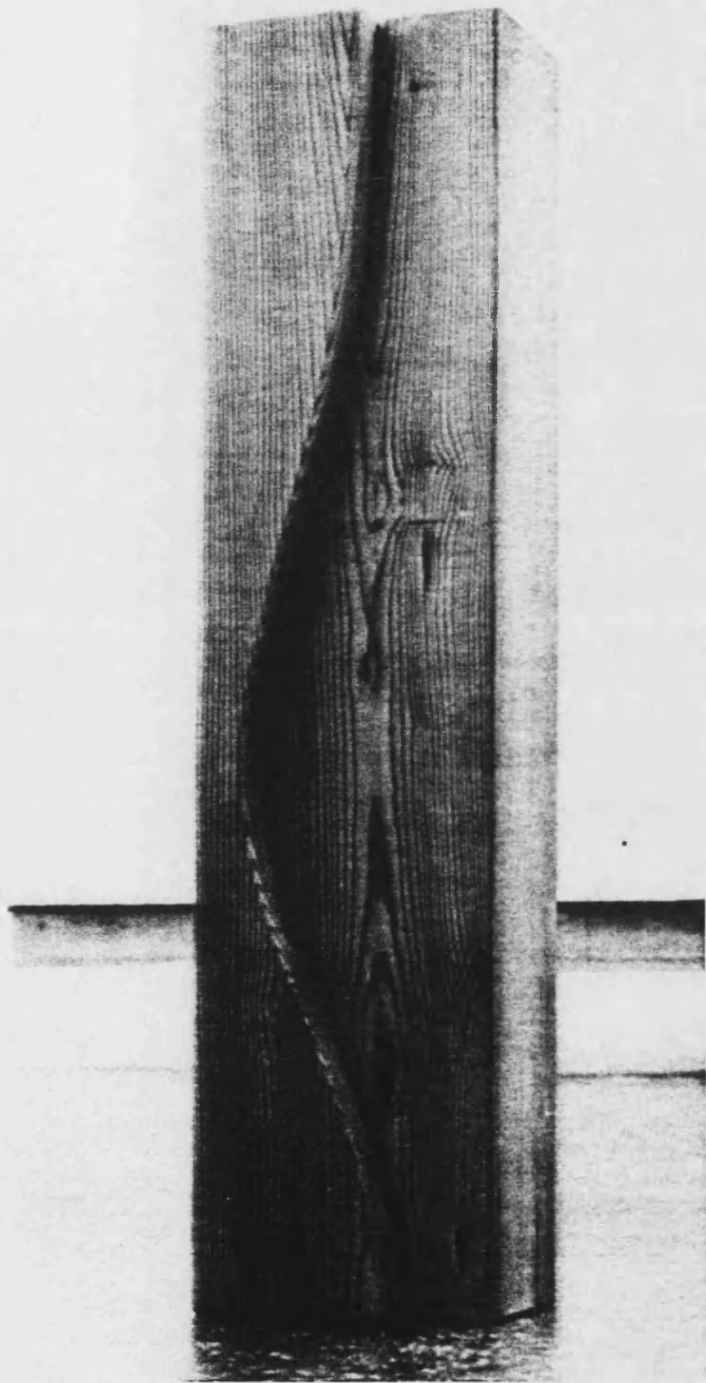
Madera de mobila, 122,00 x 28,00 x 24,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1966

EXPOSICIONES:

Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat.18, rep. p. [34]

Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 62



Nº 1966-1-B

Nº 1966-0001 C

Escultura

ELS AMANTS [c]

1966, ejecutada en 1981

Mármol rosa portugués, 118,00 x 29,00 x 20,00 cm

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia, 1983
Dr. Bernsdrff, Dortmund, 1983

EXPOSICIONES:

- Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona, Rep. p. [23]
- Ind. 1982, Museo Español de Arte Contemporáneo
Madrid, Cat. 1, rep. p. [19]
- Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid, Cat. 16, rep. p. [21]
- Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,
- Ind. 1983, Internationaler Kunstmarkt. Dreiseitel
Colonia, Rep. folleto

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta réplica plantea un hecho interesante y casi único en la producción de Alfaro por tratarse de una idea realizada en un primer momento en madera y retomada nuevamente, quince años después, para ejecutarla en mármol.



Nº 1966 - L - C

Nº 1966-0002

Escultura

AMOR 1

1966

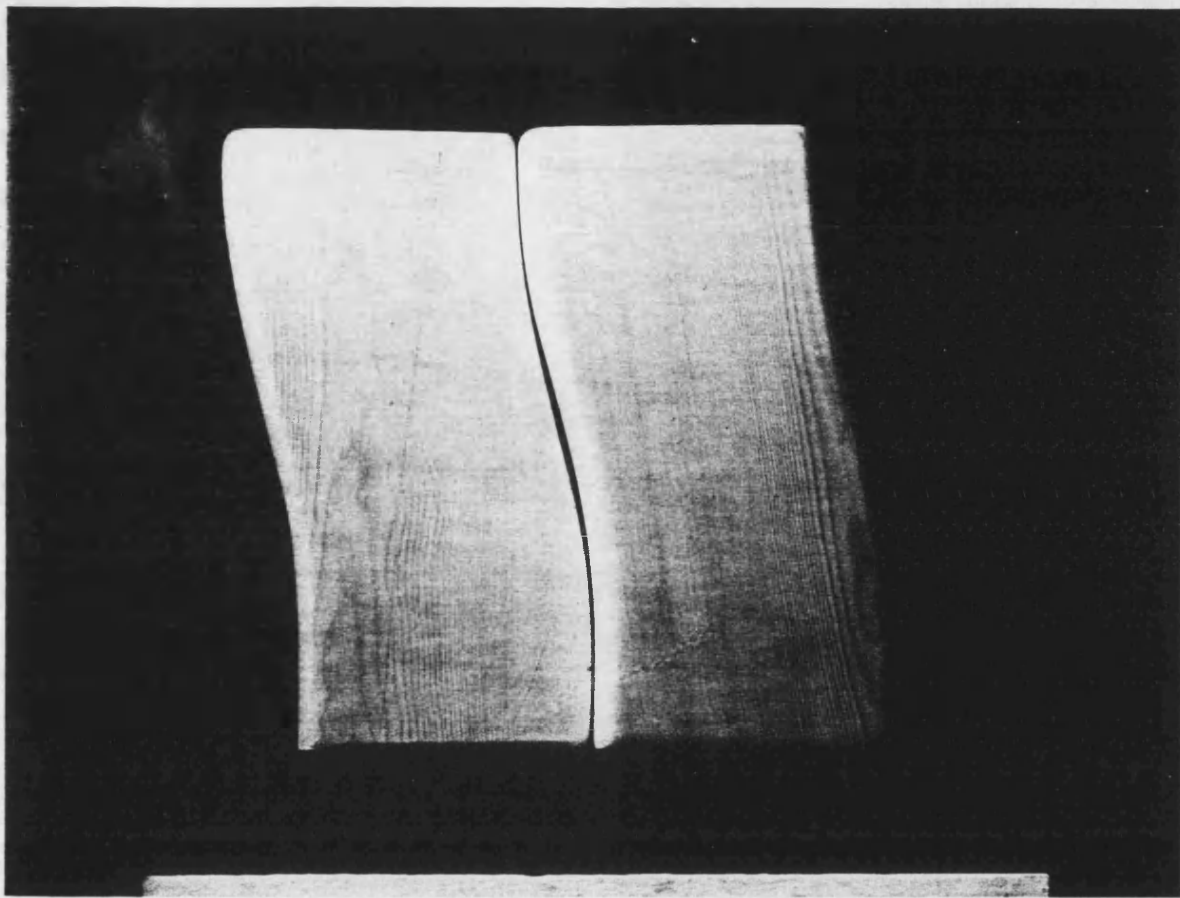
Madera, 29,00 x 17,00 x 29,00 cm

PROPIEDAD: Blanca Calparsoro, Madrid, 1968

EXPOSICIONES:

Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat.16, rep. p. [31]

FOTOGRAFIA: C-1967,2



№ 1966 - 2 -

Nº 1966-0003 A

Escultura

AMOR 2 [a]

1966

Madera, 39,00 x 50,00 x 29,50 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1966

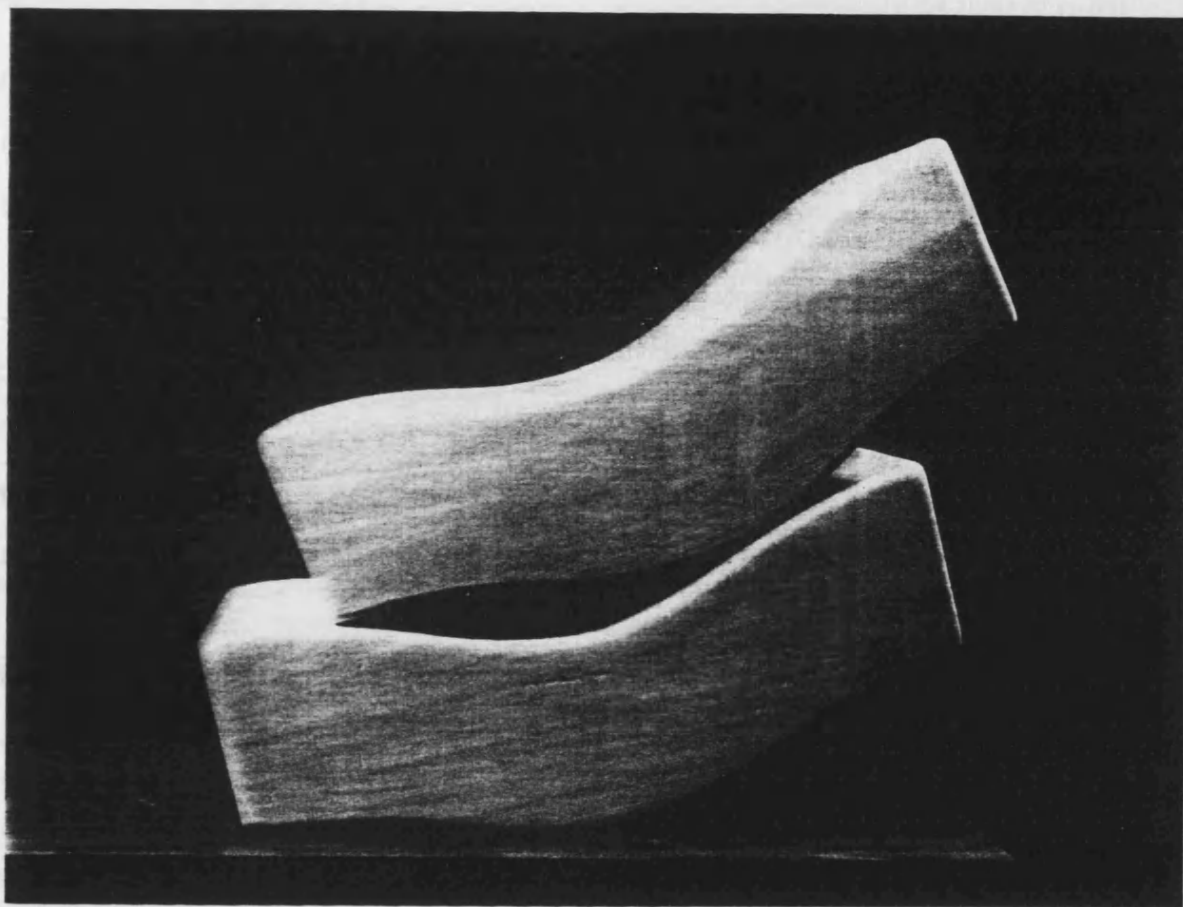
EXPOSICIONES:

Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat.17, rep. p. [32]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

En la "Gran Enciclopedia Catalana" se reproduce esta obra
bajo el título "Monument al l'amor", datándola en 1965-1967.

FOTOGRAFIA: C-1967,2



Nº 1966 - 3 - A

Nº 1966-0003 B

Escultura

AMOR 2 [b]

1966, ejecutada en 1981

Mármol rosa portugués, 35,00 x 41,00 x 22,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1981

EXPOSICIONES:

Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

En 1972 (entrevista con M. ROIG) el escultor se refería a la sensualidad de la obra y anunciaba su deseo de realizar esta réplica en mármol, que no realizó hasta nueve años después: "Voldria fer l'Amor II de marbre. Les ombres es veurien. La transformaria, la carregaria de sensualitat."

Nº 1966-0004 A

Escultura

DEU RECTANGLES [a]

1966

Acero inoxidable, 48,00 x 40,00 x 46,50 cm

PROPIEDAD: Rafael García. Galería de Arte, Madrid, 1970

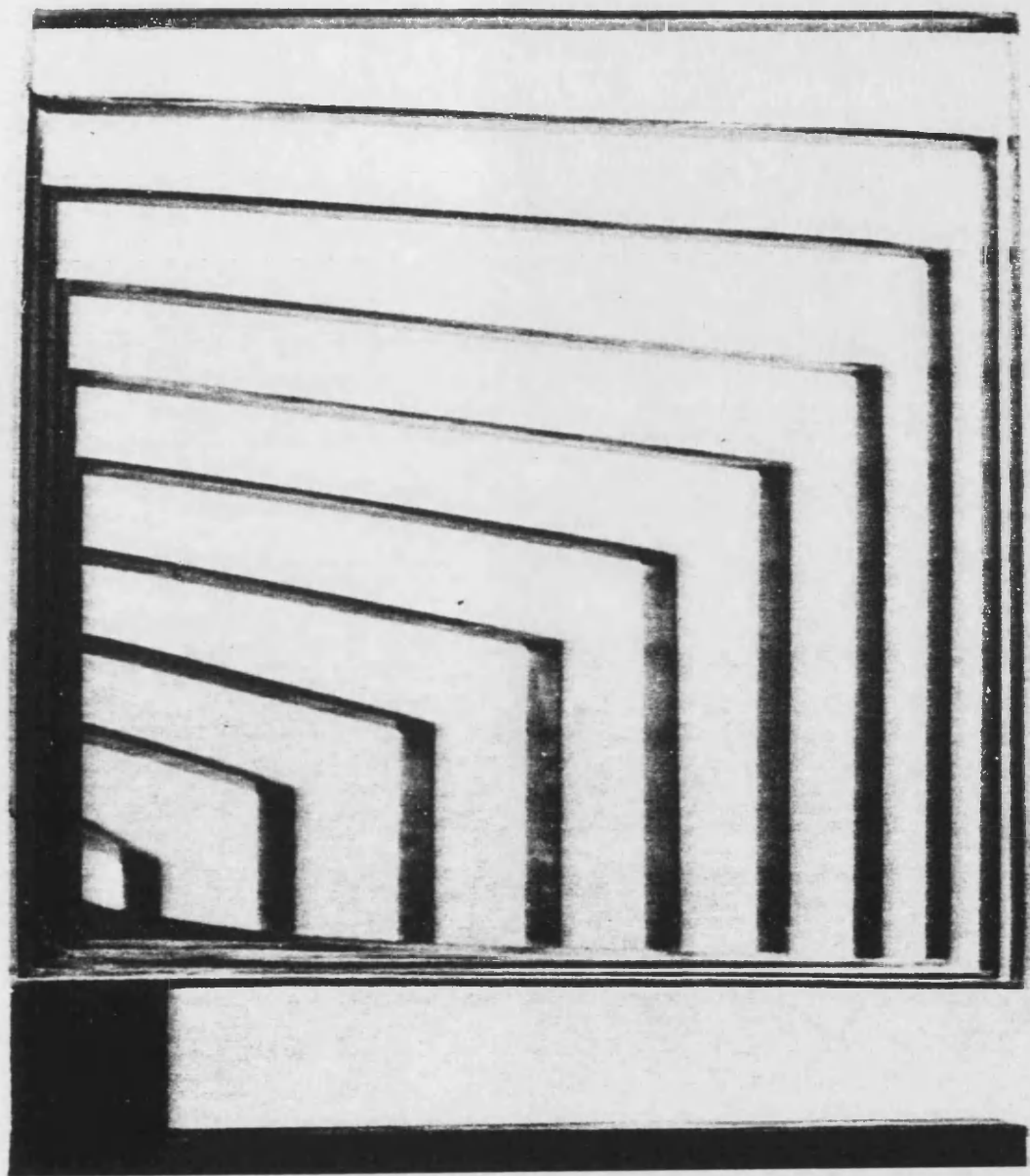
EXPOSICIONES:

Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat.37, rep. p. [46]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra aparece en el catálogo de la individual de 1967 en Madrid bajo el título de "Cuadrados", que mantiene en el del Palacio de Velázquez doce años después.

FOTOGRAFIA: C-1966,6



Nº 1966 - 4 - A

Nº 1966-0004 B

Escultura urbana

DEU RECTANGLES [b]

1966, ejecutada en 1970

Acero inoxidable,

PROPIEDAD: Edificio Atalaya. Avd. Diagonal, Barcelona, 1970

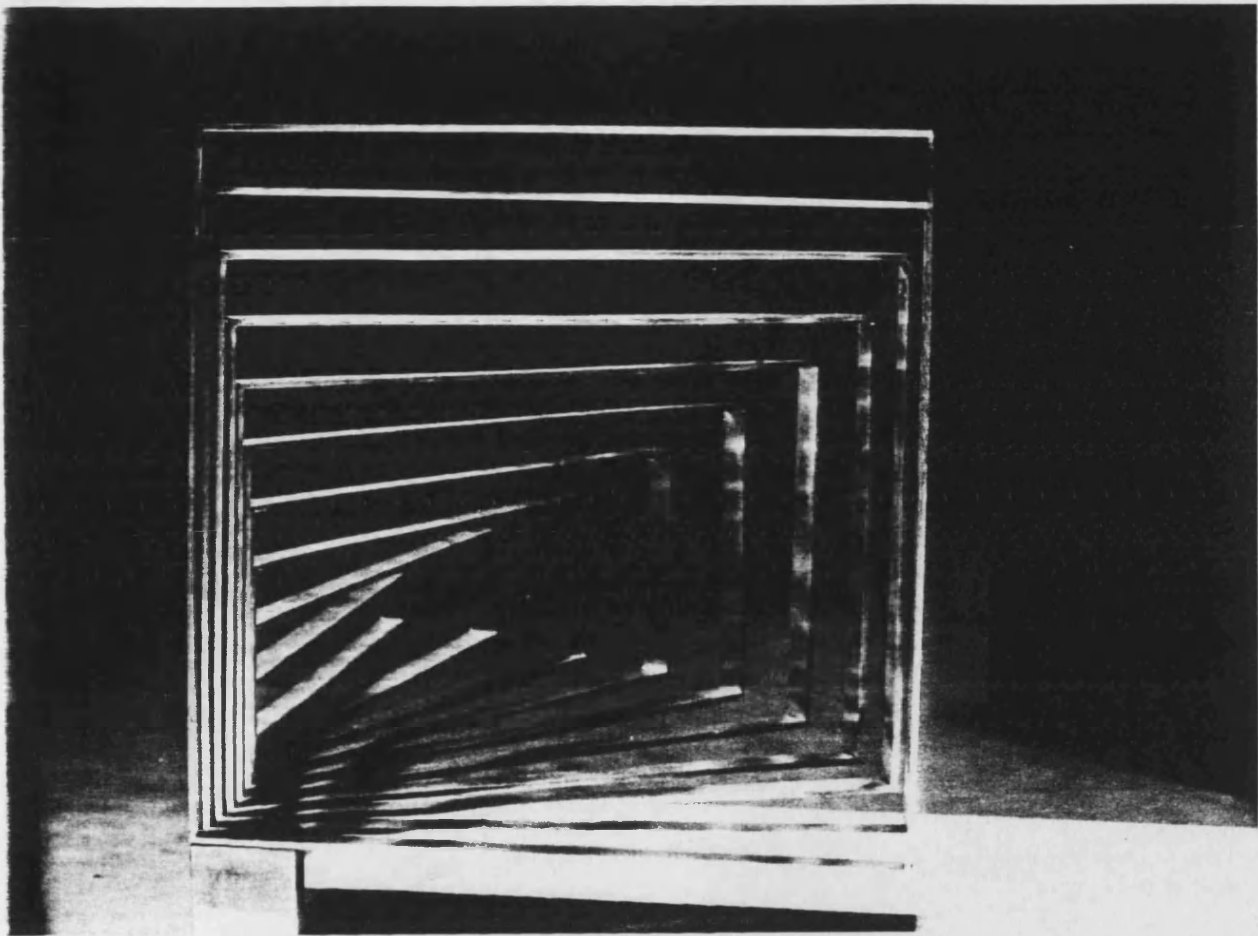
EXPOSICIONES:

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 34, repr. p. 66

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra fue encargada por mediación de la galería de Rafael
García de Madrid. Alfaro percibió por la realización de la
escultura 170.000 pts.

FOTOGRAFIA: C-1970,2



Nº 1966 - 4 - B

Nº 1966-0005

Escultura

DOBLE

1966

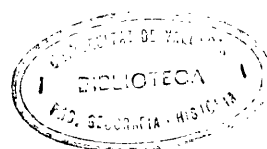
Madera, 40,50 x 15,00 x 15,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1966

EXPOSICIONES:

Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat.31

FOTOGRAFIA: C-1967,4



Nº 1966-0006

Escultura

HOMENAJE A PICASSO

1966

Hierro pintado de aluminio, 150,00 x 100,00 x 100,00 cm

PROPIEDAD: Museo Español de Arte Contemporáneo (1), Madrid, 1980
Museo Nacional C. de A. Reina Sofía, Madrid

EXPOSICIONES:

- Col. 1967, Palais Royal ?
París,
- Col. 1967, Antic Hospital de la Santa Creu
Barcelona,
- Col. 1987, Musée d'Art Moderne
París, Cat. 202, repr. p. 274 (Itinerante)
- Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat.35, rep. p. [38]
- Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 68

BIBLIOGRAFIA:

- MEAC,
Catálogo Museo Español de Arte Contemporáneo,
1983, Cit. p. 37

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra fue diseñada para participar en la exposición homenaje a Picasso que tuvo lugar en 1967, en la que fue presentada como "La mirada de Picasso". El propio autor explicaba en un texto la obra y su significado: "La parte inferior es el ojo de Picasso. Quiero decir, la inteligencia. El hombre que lo hizo todo, que lo vió todo. Este ojo está hecho de círculos excéntricos, porque Picasso lo vió todo, pero todo libremente. Esta libertad es la excentricidad, y la diversidad va representada por los diferentes diámetros de los círculos. [...] Está hecho con planchas de hierro, de un grueso de de 10 mm., excepto la segunda contando desde fuera para dentro que tiene 15 mm. ¿Razón? Sostiene las otras cinco planchas. La de dentro tiene 6 mm. ¿Razón? No encontré tubería de 10 mm. Está pintada de aluminio sintético. ¿Razón? No buscaba la expresividad de la materia que posee el hierro quería el color de Leger o de aquellos papeles de plata de los collages, o el color de los cuadros cubistas de formas redondas y construidas. Pensé que éste no sería el color más adecuado para el gusto actual, pero era el adecuado para lo que yo quería decir. Creía que lo importante era el significado y no el gusto de la educación estética de los

demás, ni aun el mío propio."

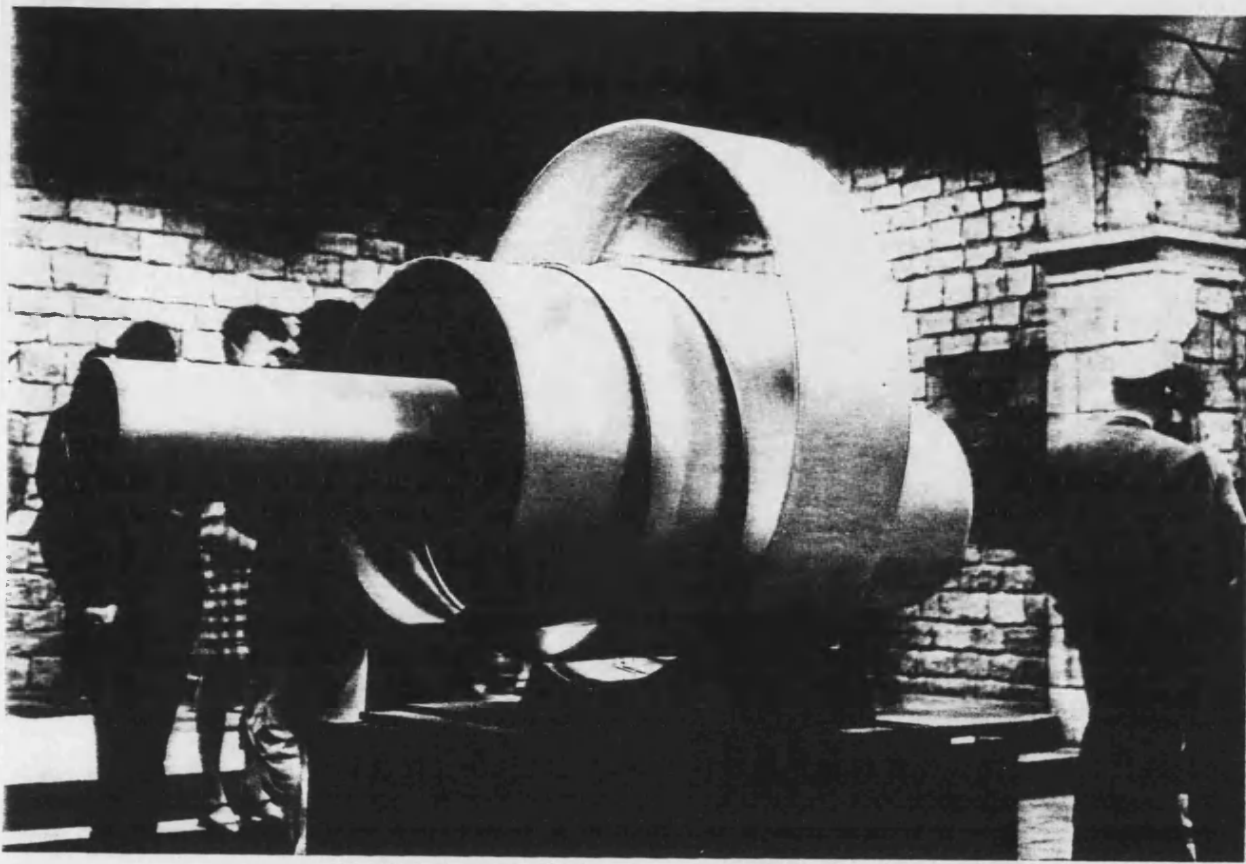
"Los ojos de Picasso" es, precisamente, el título de un poema de Rafael Alberti, publicado en el catálogo de una exposición de grabados de Picasso (Segovia, 1967), en el que el poeta dice: Es el siete ojos./ Es el cien mil ojos en dos ojos./ El gran mirón, como un botón / y otro botón".

(1) La obra fue donada al Estado por el autor con motivo de la exposición de 1979 patrocinada por la Dirección General de Cultura. Ingresó en el MEAC por una Orden del Ministerio de Cultura del 14 de marzo de 1980.

BOCETOS:

Se conserva en la colección del autor (Reg.nºB1966-9) un boceto en hojalata de 24 cm. de alto. También existe documentación fotográfica de otro hoy desaparecido.

FOTOGRAFIA: (Boceto C-1966,7)



Nº 1966-6-

Nº 1966-0007

Escultura

HOMENATGE AL VIETKONG

1966

Hierro cromado, 150,00 x 25,00 x 10,00 cm

PROPIEDAD: Banco de Andalucía, Madrid

EXPOSICIONES:

Col. 1966, Colegio de Arquitectos
Valencia, Rep.

Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat.11, rep. p. [29]

Ind. 1971, Galería Juana de Aizpuru
Sevilla,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Debemos poner en relación este homenaje con una campaña mundial de rechazo a la guerra de Vietnam iniciada en 1966 por el Consejo Mundial de la Paz. De hecho el propio Alfaro firmó en julio de 1966, aproximadamente, un llamamiento por la paz en Vietnam ("Let us together to bring peace to Vietnam") junto a otras mil personalidades de setenta y tres países, que se publicó en varios periódicos de todo el mundo (en el "The New York Times" apareció el 15 de noviembre de 1966).

Hemos tomado el título con el que figura en el catálogo de la individual del Palacio de Velázquez. Aunque en la primera exposición en la que aparece (Colegio de Arquitectos, 1966) se presenta como "La llibertad d'un poble"; en la individual del año siguiente (Dirección General de Bellas Artes) el título evidencia ya su relación con el mencionado conflicto, pues se incluye en el catálogo como "Homenatge al Vietnam".

FOTOGRAFIA: C-1966 Sobres; Sobre nº18

Nº 1

INICI

1966

Acordo

Inf

PARTIC

EXPOS

Col

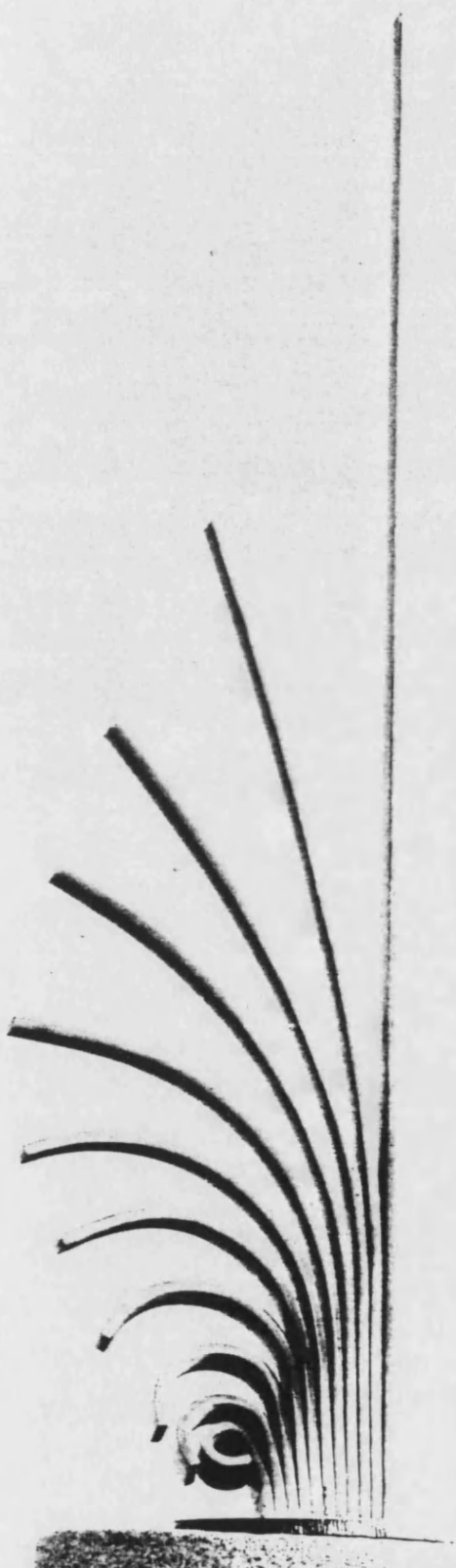
Col

Col

Inf

EXPOS

EXPOS



Nº 1966 - 7 -

Nº 1966-0008 A

Escultura

INICI AL CANTIC [a]

1966

Acero inoxidable y b/ madera, 90,00 x 19,00 x 3,00 cm

PROPIEDAD: Destruída,

EXPOSICIONES:

- Col. 1968, Galería Mundi-Art
Barcelona, Cat. 1, rep.
- Col. 1976, Biennale di Venezia
Venecia,
- Col. 1976, Fundació Joan Miró
Barcelona,
- Ind. 1967, Sala Exp. Direcció Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat.24

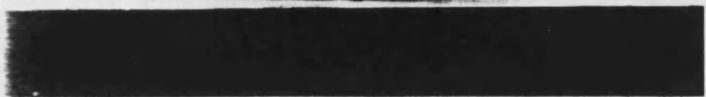
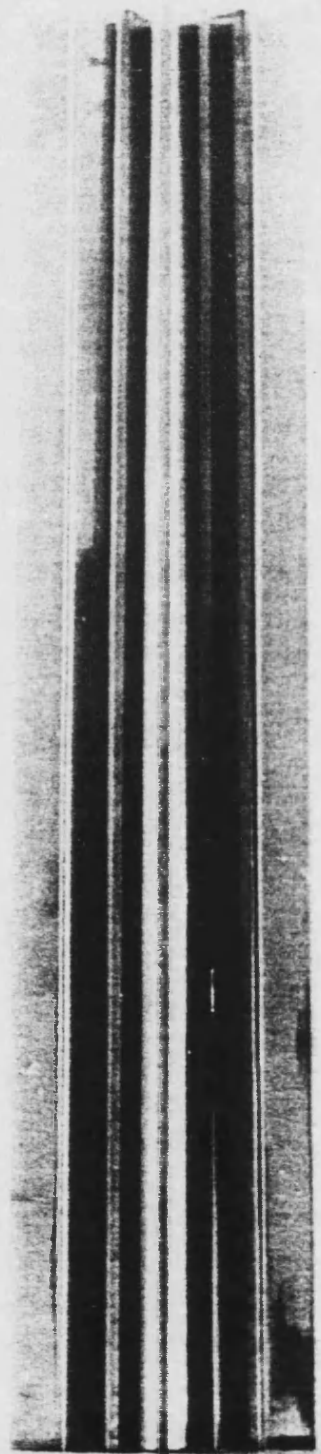
DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

El título de la obra procede de un verso de Salvador Espriu, de hecho el autor la identificó en algunos de sus papeles como "Homenatge a Salvador Espriu". En la entrevista con R. MARI (1978) el escultor razonaba sobre esta admiración por el poeta: "...el poeta que de veritat m'agrada és l'Espriu. Espriu m'agrada tan perquè és un poeta que està mol prop del que jo pense que deu ser l'art: amb un mínim d'elements, dir el màxim de coses."

BOCETO:

Se conserva una maqueta (Reg.nºB1966-1) reproduciendo esta idea, realizada en 1987 ó 1988 para un posible encargo que no se llegó a verificar.

FOTOGRAFIA: C-1966,6



Nº 1966 - 8 - A

Nº 1966-0008 B

Escultura

INICI AL CANTIC [b]

1966

Hierro cromado y b/ hierro, 202,00 x 50,00 x 29,50 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1966

EXPOSICIONES:

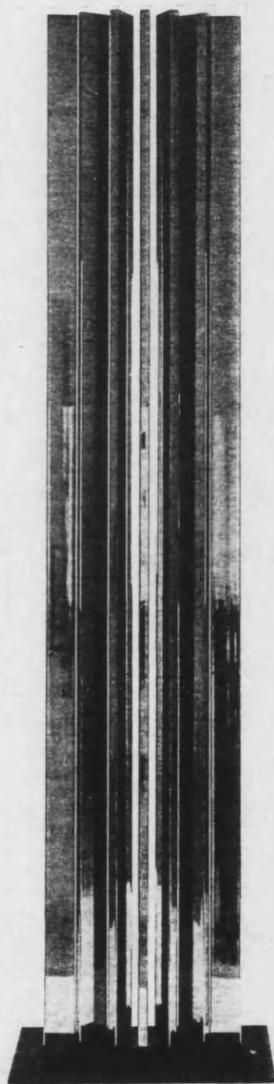
Col. 1968, Les Halles y Galerie Jacques Casanova
París, Cat. [2], rep.

Col. 1969, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Rep. p. [15]

Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid,

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 28, repr. p. 60

FOTOGRAFIA: C-1970,2



Nº 1966 - 8 - B

Nº 1966-0009 A

Escultura

LA NOSTRA VICTORIA [a]

1966

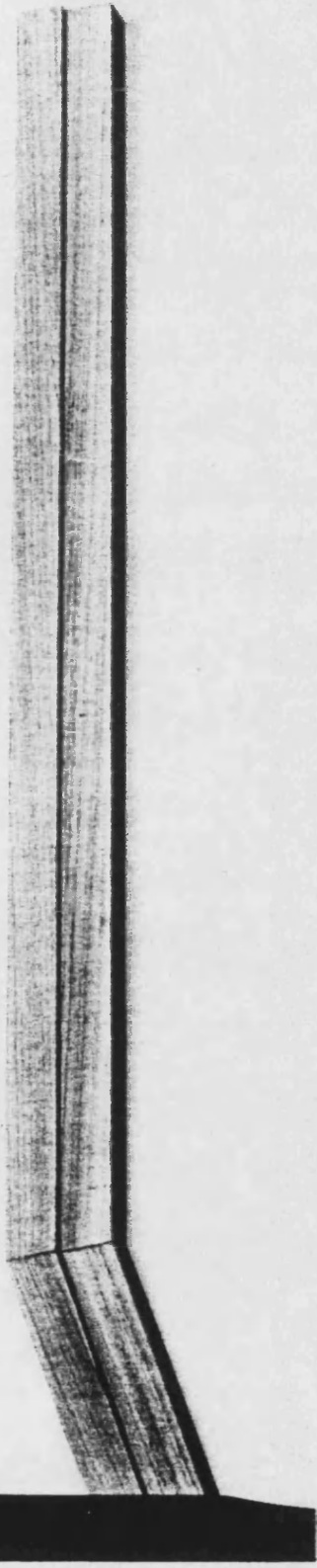
Madera, 154,00 x 50,00 x 30,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1966

EXPOSICIONES:

Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat.21, rep. p. [33]

FOTOGRAFIA: C-1967,4



Nº 1966-9-A

Nº 1966-0009 B

Escultura

LA NOSTRA VICTORIA [b]

1966, ejecutada en 1968

Madera, 300,00 x 25,00 x 15,00 cm

PROPIEDAD: Desaparecida,

EXPOSICIONES:

- Col. 1969, Les Halles
París, Cat. [3], rep. p. [21]
- Col. 1969, Musée du Havre
París, Cat. [1]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta pieza se pierde en 1969 por dificultades económicas para su traslado a España, tras la exposición del XXI Salon de la Jeune Sculpture de París.

Nº 1966-0009 c

Escultura

LA NOSTRA VICTORIA [c]

1966, ejecutada en 1967

Aluminio, 79,00 x 65,00 x 40,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1967

Nº 1966-0010

Escultura

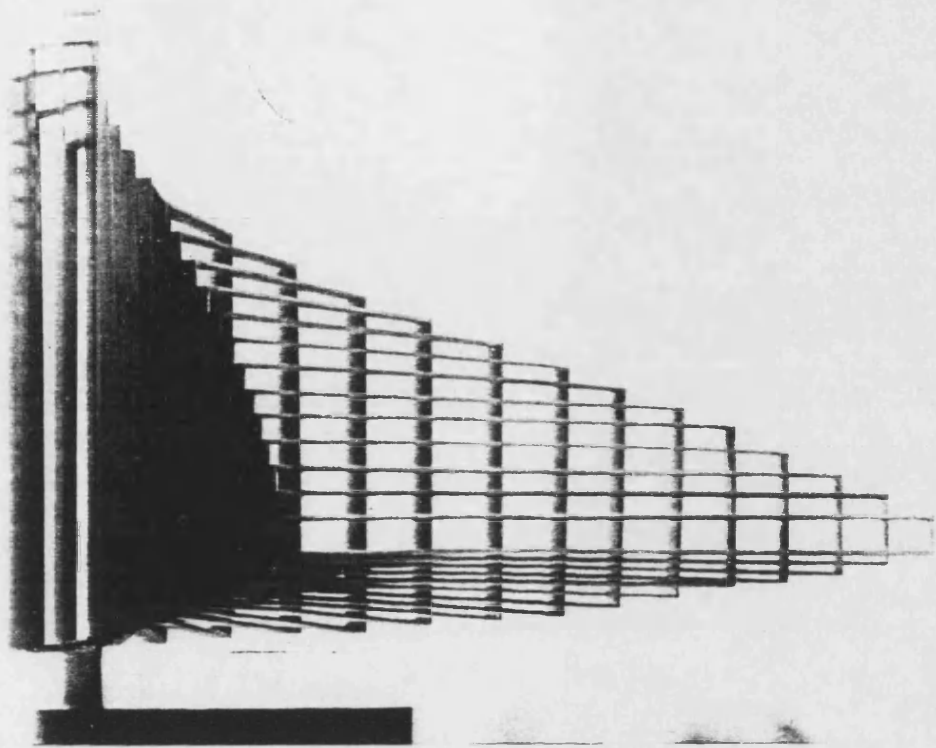
RECTANGLES

1966

Acero inoxidable,

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1966

FOTOGRAFIA: C-1970,3



Nº 1966 - 10 -

Nº 1966-0011

Escultura

SI EM MOR, QUE EL CANT SIGA JA REALITAT

1966

Hierro, 110,00 x 95,00 x 35,00 cm

PROPIEDAD: Félix Estrada Saladich, Barcelona
Sala Gaspar, Barcelona
Privada, Barcelona

EXPOSICIONES:

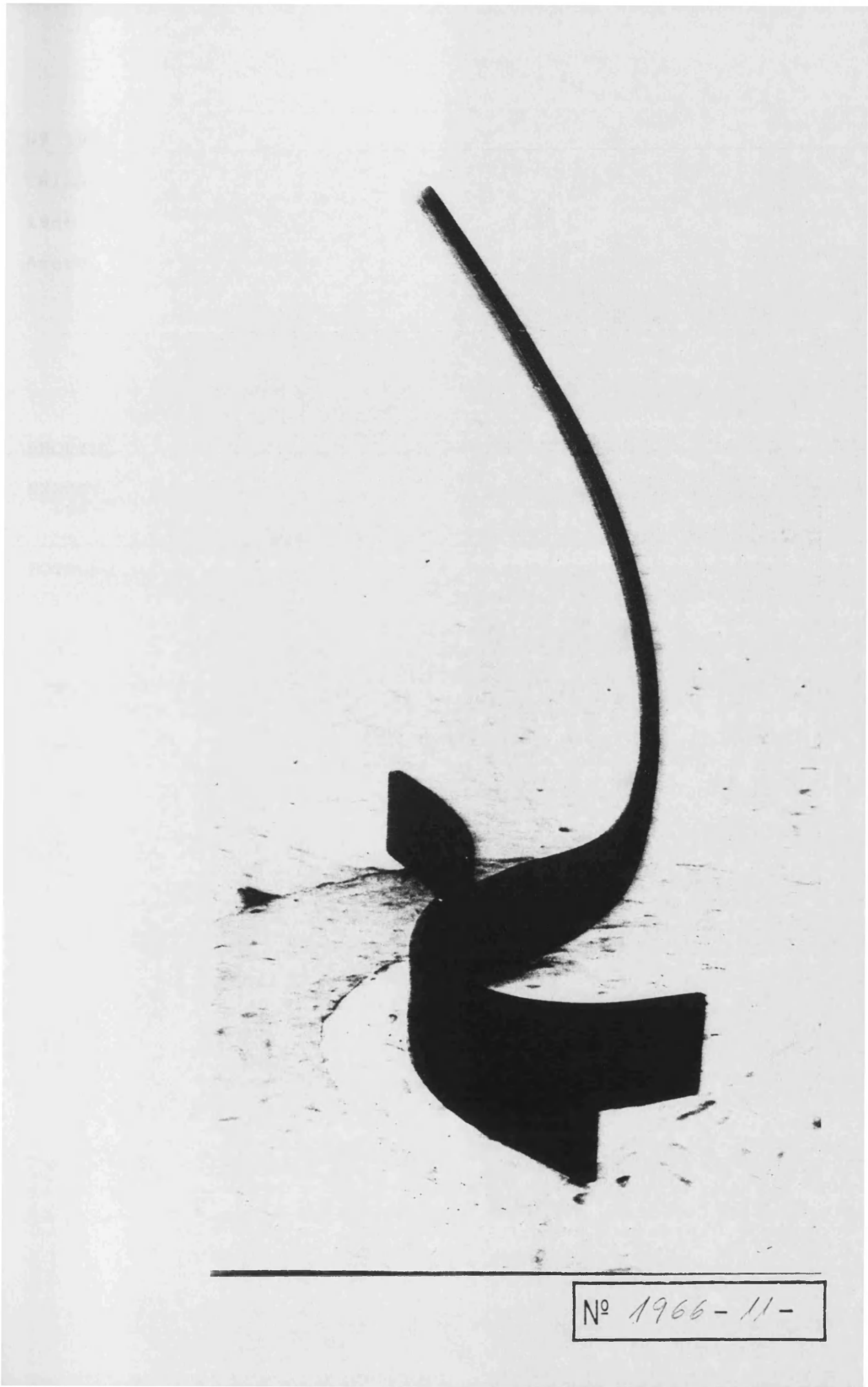
- Col. 1966, Pabellón de España
Venecia, Cat. 86, il. 189
- Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat.12, rep. p. [30]
- Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 53
- Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 30, repr. p. 61

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

El título de esta obra procede de los dos primeros versos de una canción de Raimon.

Además del motivo poético sirvió de referente formal en la gestación de la obra la famosa copia romana de un original helenístico, exactamente pergameno, el "Galo moribundo" del Museo dei Conservatori (Roma).

FOTOGRAFIA: C-1966,Sobres; Sobre nº25; Sobre nº14



Nº 1966 - 11 -

Nº 1966-0012 A

Escultura

TRIANGLES [a]

1966

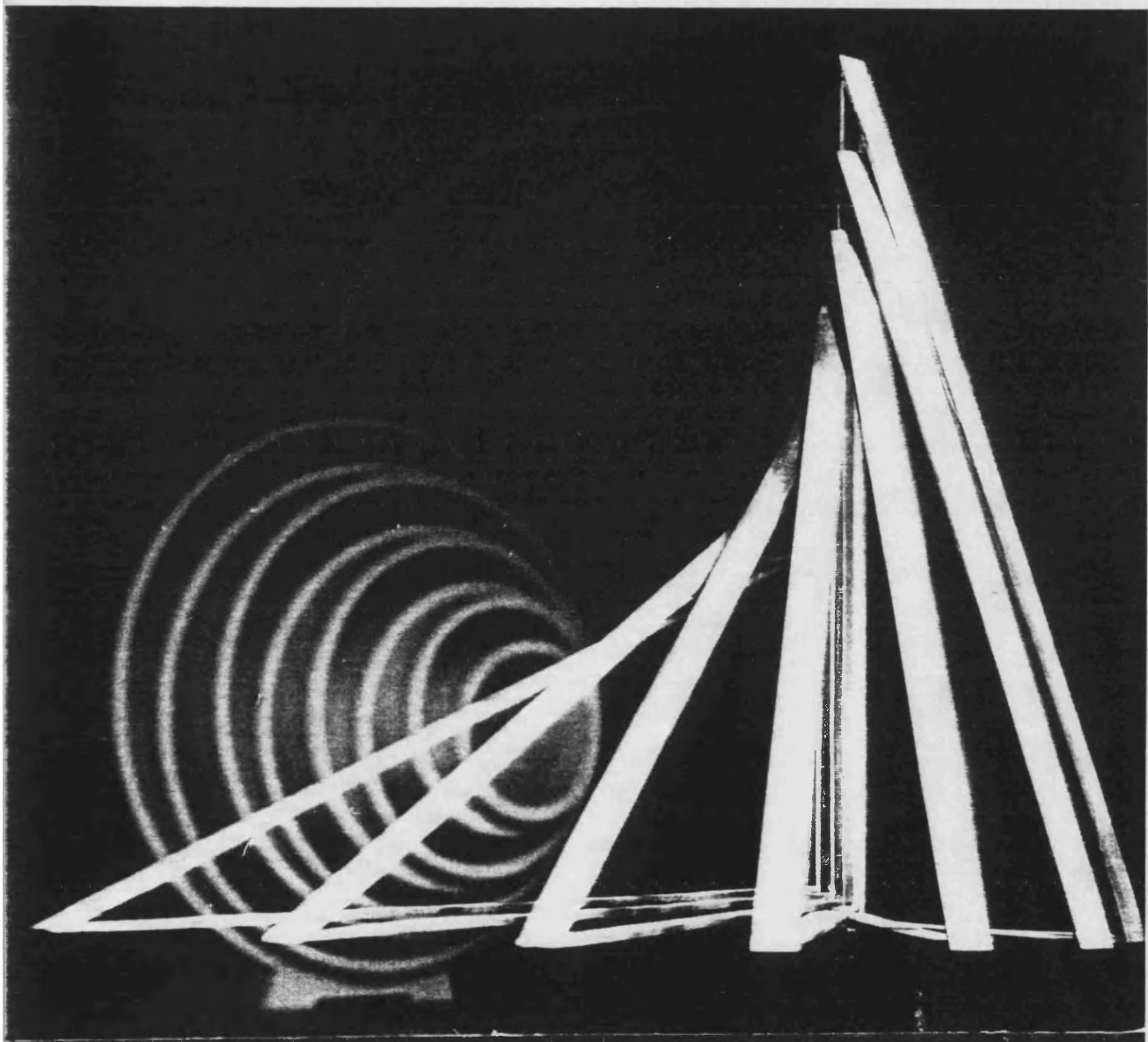
Acero inoxidable, 52,00 x 56,00 x 26,00 cm

PROPIEDAD: Carlos Orbea, Alicante, 1968

EXPOSICIONES:

Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat.36

FOTOGRAFIA: C-1967,10



Nº 1966-12-A

Nº 1966-0012 B

Escultura urbana

TRIANGLES [b]

1966, ejecutada en c.1968-69

Hierro pintado,

PROPIEDAD: Apartamentos de la playa, Benidorm (A), 1969

Nº 1967-0001

Escultura

L'AMOR COMPLET

1967

Madera, 13,00 x 13,00 x 13,00 cm

PROPIEDAD: Herederos de Alexandre Cirici Pellicer, Barcelona

EXPOSICIONES:

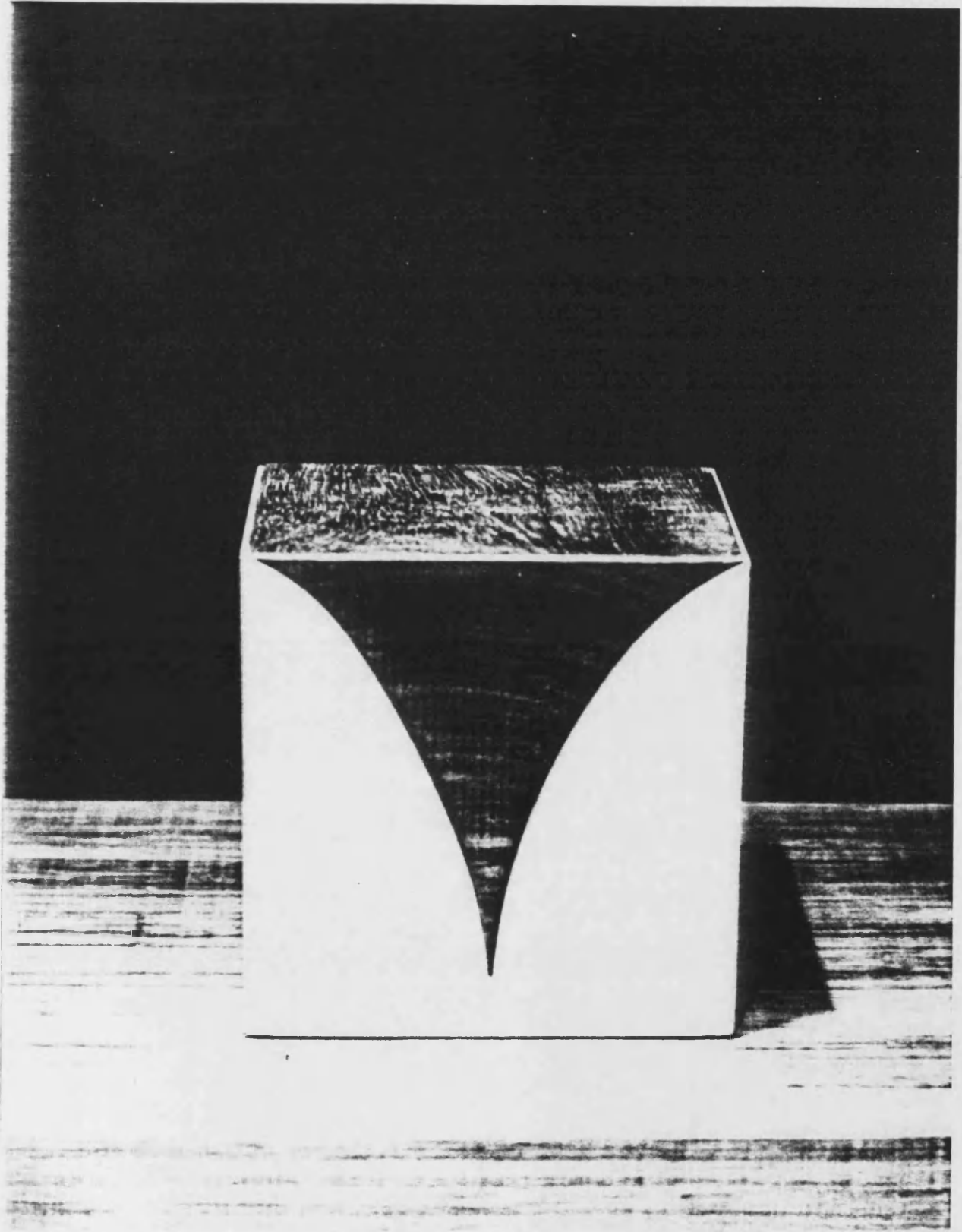
Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat.19, rep. p. [37]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva en la colección del autor un pequeño boceto en
madera de 4,5 x 4,5 x 4,5 cm.

FOTOGRAFIA: C-1967,2



Nº 1467 - 1 -

Nº 1967-0002

Escultura

CILINDRES

1967

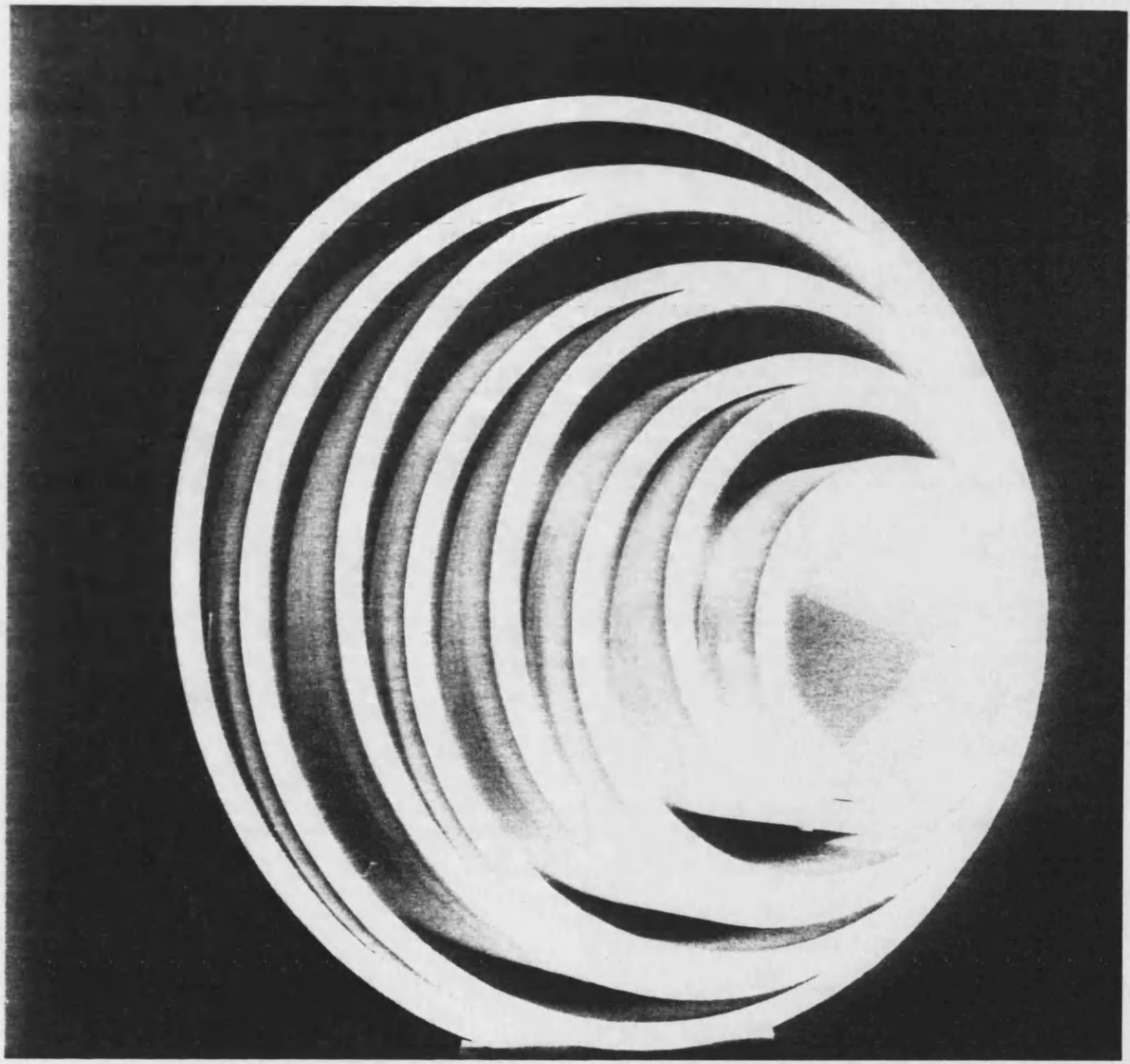
Madera pintada de blanco, 140,00 x 140,00 x 140,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1967

EXPOSICIONES:

Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat.38, rep. p. [41]

FOTOGRAFIA: C-1967,6,10



Nº 1967 - 2 -

Nº 1967-0003

Escultura

COMPOSICIO AMB QUATRE MODULS

1967

Madera, 12,00 x 30,00 x 12,00 cm

s.f.; s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1967

FOTOGRAFIA: C-1967,2

Nº 1967-0004

Escultura

COMPOSICIO DE CUBS

1967

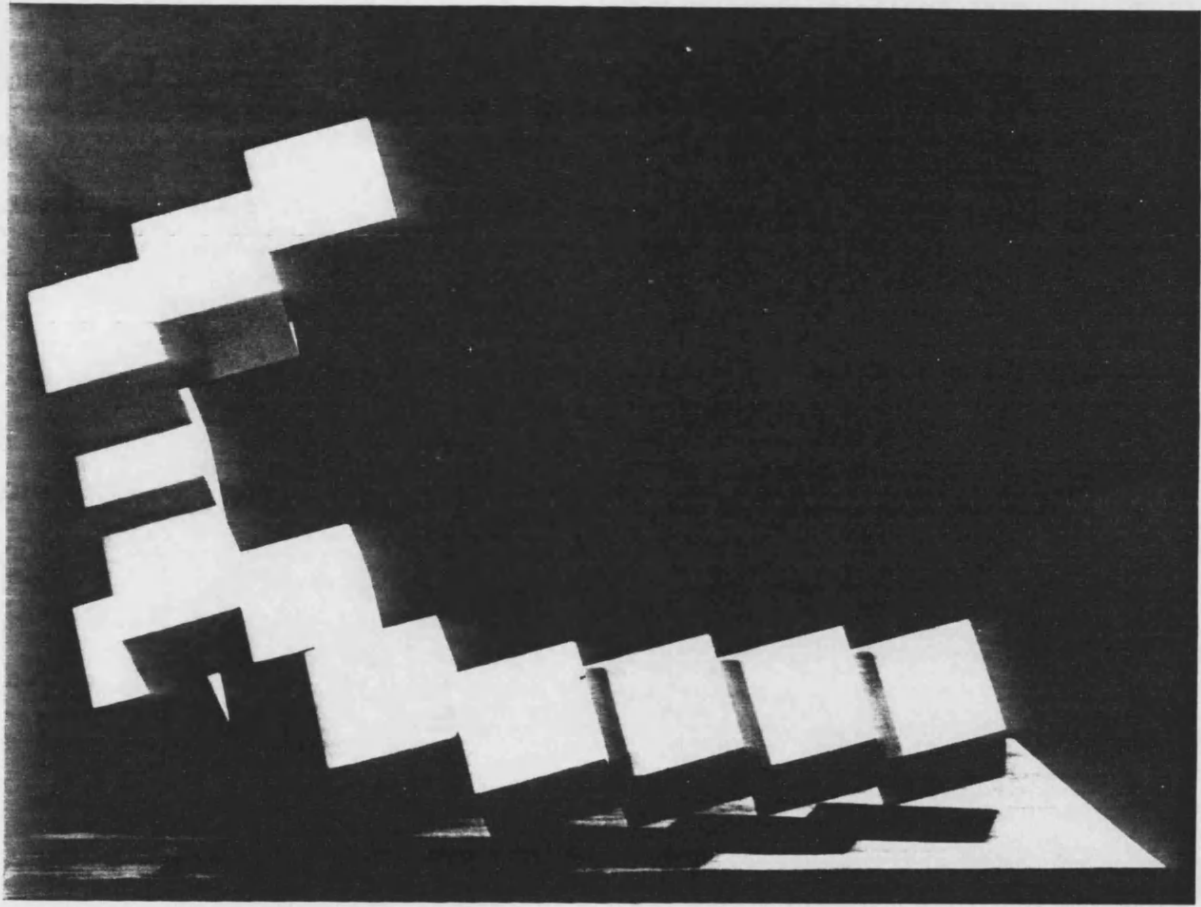
Madera, 32,00 x 50,00 x 23,00 cm

s.f.; s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1967

EXPOSICIONES:

Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat.30



Nº 198 F - 7 -

Nº 1967-0005 A

Escultura

CREU DE CIMENT [a]

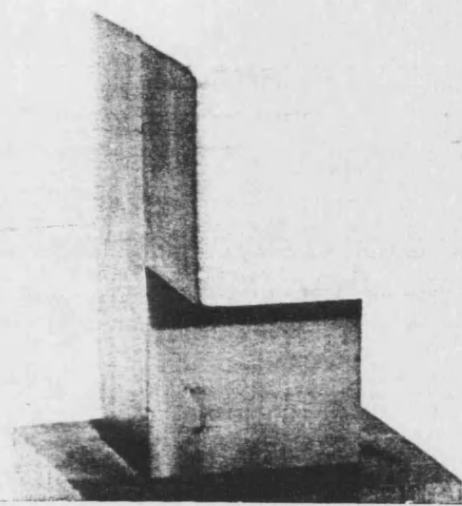
1967

Madera,

PROPIEDAD: Juan José Estellés, Valencia, 1969

FOTOGRAFIA: C-1967,10; Sobre nº21

№ 1957-5-A
1957-5-A
1957-5-A
1957-5-A



№ 1957-5-A

Nº 1967-0005 B

Escultura urbana

CREU DE CIMENT [b]

1967, ejecutada en c.1969

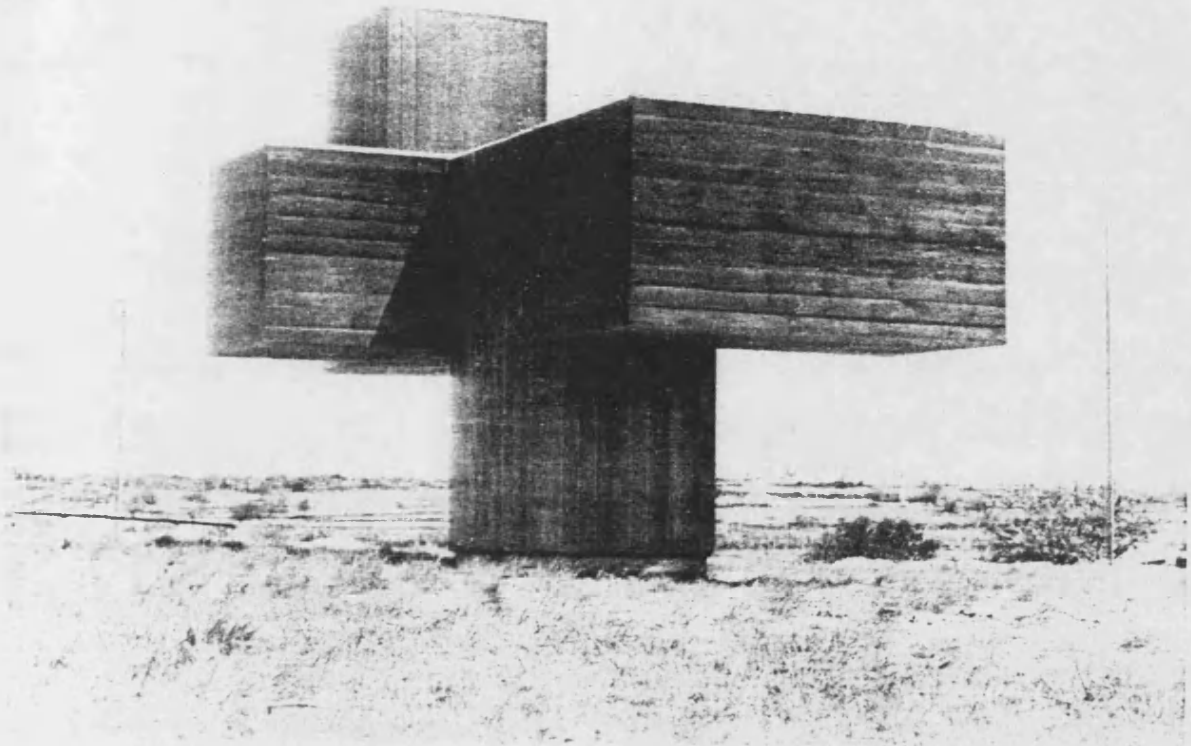
Cemento, 4,00 x 3,00 x 3,00 m

PROPIEDAD: Centre de Recuperació i Rehabilitació, Paterna (V), 1969

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

El encargo provino del arquitecto que proyectó el centro,
Juan José Estellés.

FOTOGRAFIA: C-1970,3; 1971,10



№ 195-5-0

Nº 1967-0006

Escultura

COMPOSICIO LLIURE

1967

Madera, 230,00 x 160,00 x 40,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Destruida,

EXPOSICIONES:

Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat.33

FOTOGRAFIA: C-1967,10

Nº 1967-0007 A

Escultura

DOS COLZES [a]

1967

Acero inoxidable, 16,00 x 16,00 x 16,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1967

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva un boceto (Ref.nºB1967-3) en hierro de 4 x 4 x 4 cm.

FOTOGRAFIA: (Boceto C-1967,5)

Nº 1967-0007 B

Escultura

DOS COLZES [b]

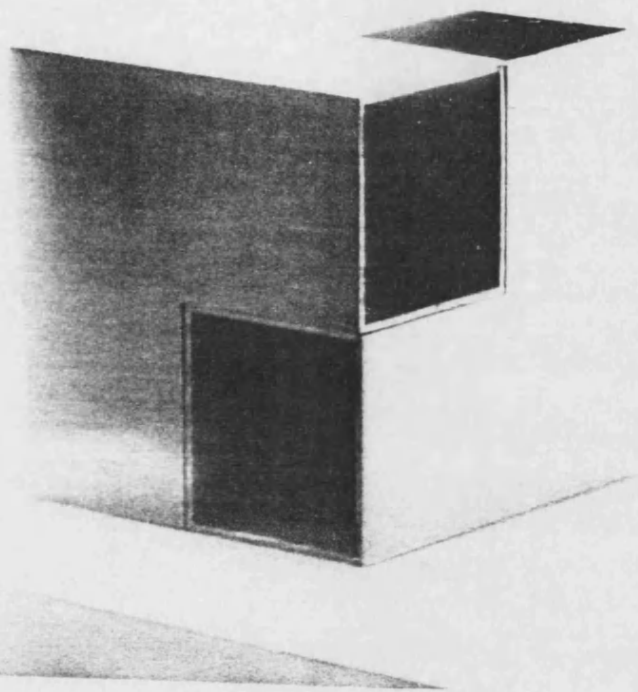
1967

Acero inoxidable, 20,00 x 20,00 x 20,00 cm

Serie de 3 ejemplares

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1967
y Galería Juana Mordó, Madrid
y Williams Dyckes, Nueva York ?

FOTOGRAFIA: C-1967,5; 1971,2



No. 1000

Nº 1967-0008

Escultura

EXPANSIO

1967

Madera, 42,00 x 54,00 x 36,00 cm

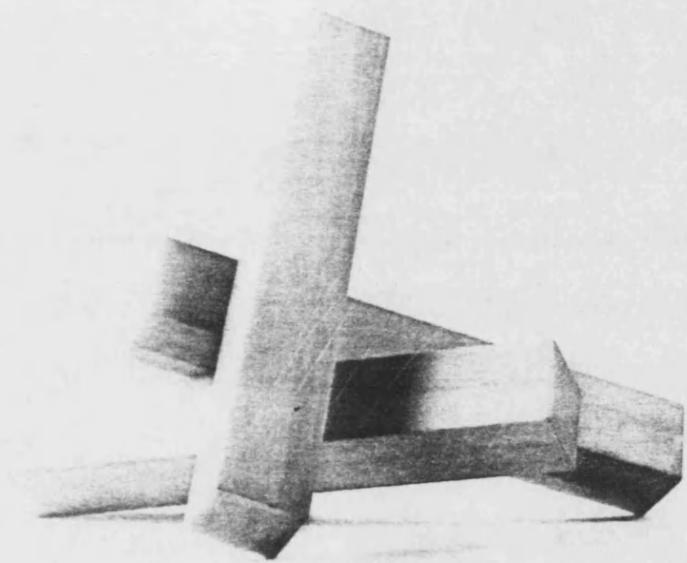
PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1967

EXPOSICIONES:

Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat.34

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 36, repr. p. 68

FOTOGRAFIA: C-1967,4



№ 47 - -

Nº 1967-0009

Escultura

LA FABRICA DEL SILENCI

1967, ejecutada en 1968

Acero inoxidable, 80,00 x 40,00 x 40,00 cm

s.f., s.d.

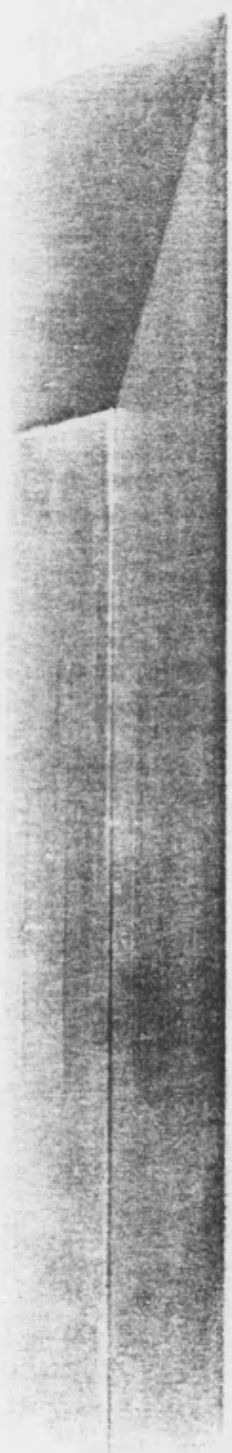
PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1968

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva un boceto (Reg.nºB1967-4) en hierro de 8 x 4 x 4 cm, que fue titulado por el autor en una antigua foto como "El tunel".

FOTOGRAFIA: C-1967,5; 1970,1



Nº 1967-0010

Escultura

HOMENAJE AL CHE GUEVARA

1967

Acero inoxidable y madera, 96,00 x 13,00 x 10,50 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Giménez-Costa, Valencia, 1969

EXPOSICIONES:

Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat.22

FOTOGRAFIA: C-1966,6



N² - -

Nº 1967-0011 A

Escultura

MODULS 3 A [a]

1967

Madera,

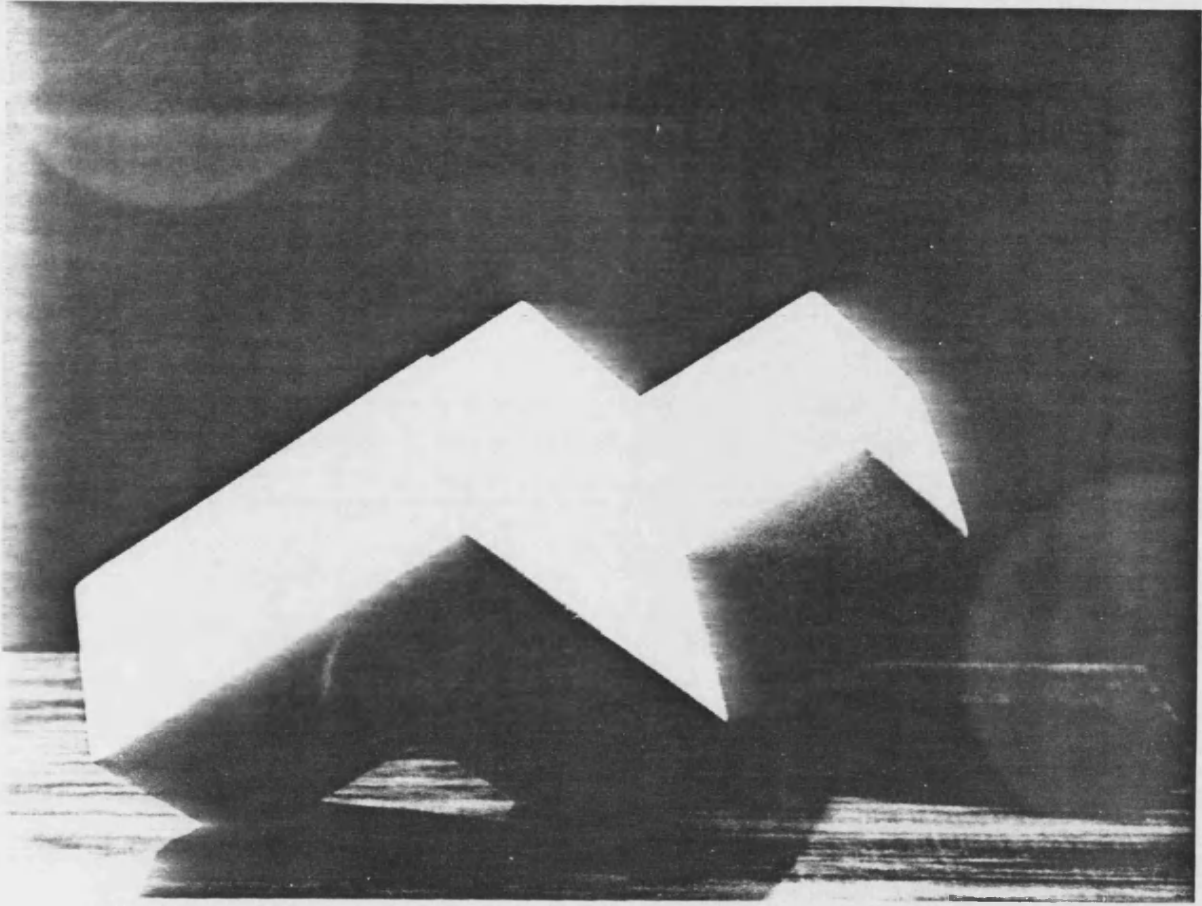
s.f., s.d.

PROPIEDAD: Valeriano Bozal, Madrid

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Hemos optado por el primer título con el que se presentó la versión [b] de esta obra (catálogo Dirección Gral BB.AA.,1967), pues en el catálogo de la individual del Palacio de Velázquez de 1979 se la reproduce bajo en título de "Tres formas iguales",

FOTOGRAFIA: C-1967,2



111 - 111 - 111

Nº 1967-0011 B

Escultura

MODULS 3 A [b]

1967

Madera, 48,00 x 90,00 x 46,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: IVAM (Depósito), Valencia, 1991

EXPOSICIONES:

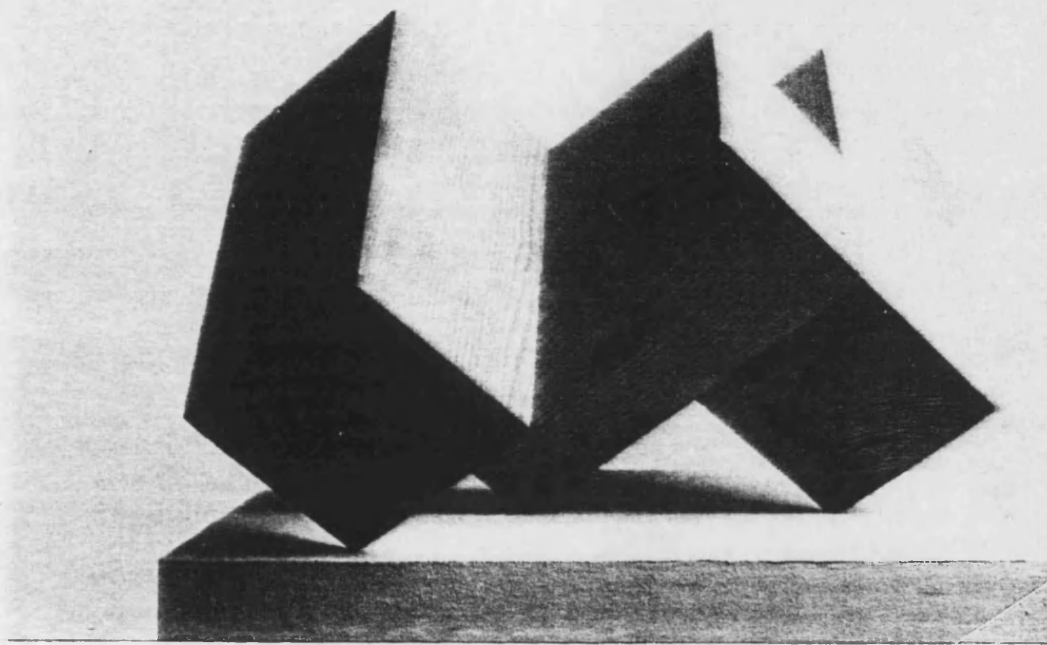
Col. 1992, IVAM. Centre Julio González
Valencia,

Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat.27, rep. p. [36]

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 37, repr. p. 68

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Las dos versiones de esta misma obra no son exactamente iguales. La versión [a] es algo menor que esta, pero además los módulos de madera se encuentran dispuestos entre sí de forma inversa, es decir, esta segunda versión ofrece una imagen como si la primera la vieramos reflejada en un espejo.



Nº 1967-11-B

Nº 1967-0012

Escultura

MODULS 3 B

1967

Madera, 15,50 x 34,00 x 21,00 cm

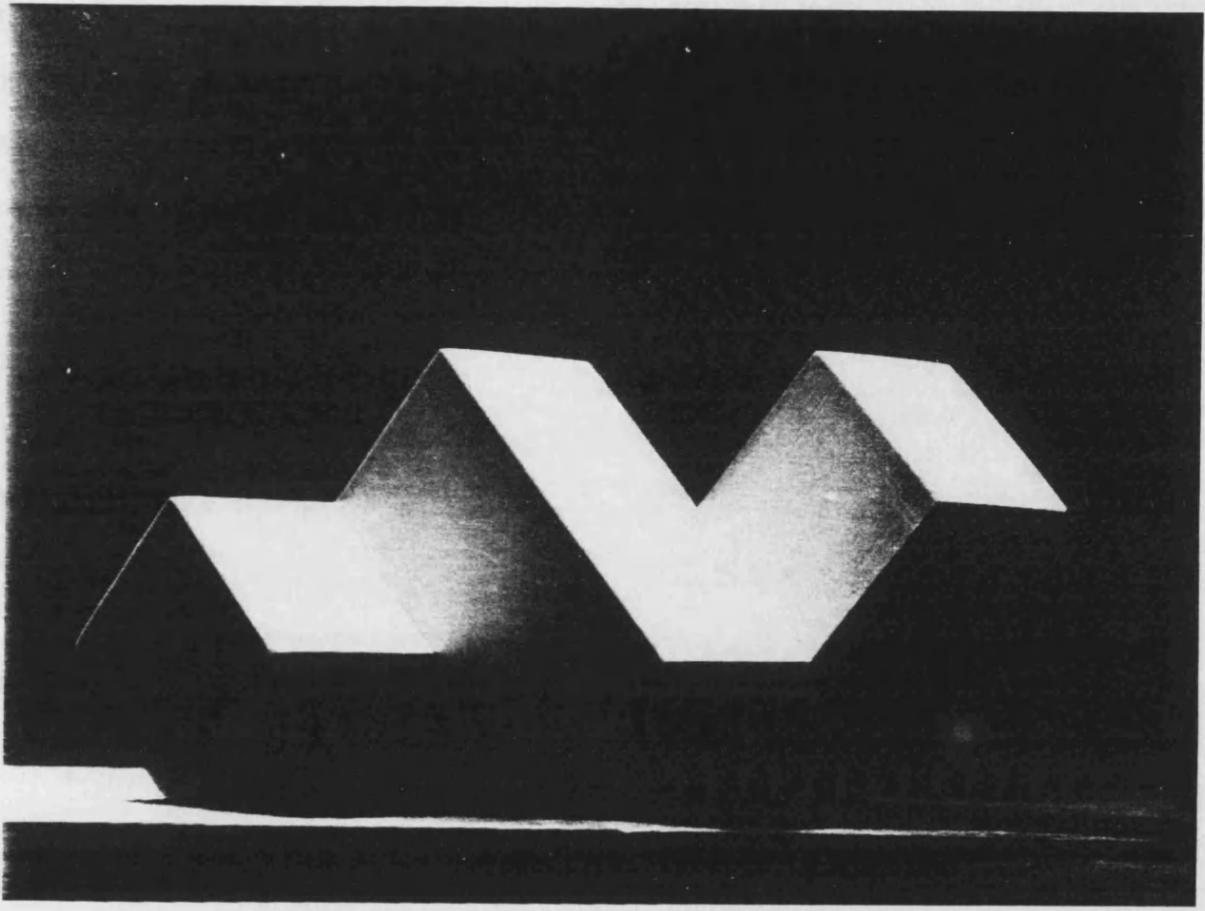
s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1967

EXPOSICIONES:

Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat.28

FOTOGRAFIA: C-1967,2



Nº 1967 - 12 -

Nº 1967-0013

Escultura

MONUMENT ALS COSMONAUTES

1967

Acero inoxidable y b/ hierro, 183,00 x 113,00 x 12,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1967

EXPOSICIONES:

Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat.23, rep. p. [35]

FOTOGRAFIA: C-1967,7



N^o 1967-13-

Nº 1967-0014 A

Escultura

UN POBLE EN MARXA [a]

1967

Acero inoxidable, 78,00 x 130,00 x 120,00 cm

PROPIEDAD: Destruida,

EXPOSICIONES:

Col. 1970, Feria del Metal
Valencia,

Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat. 5

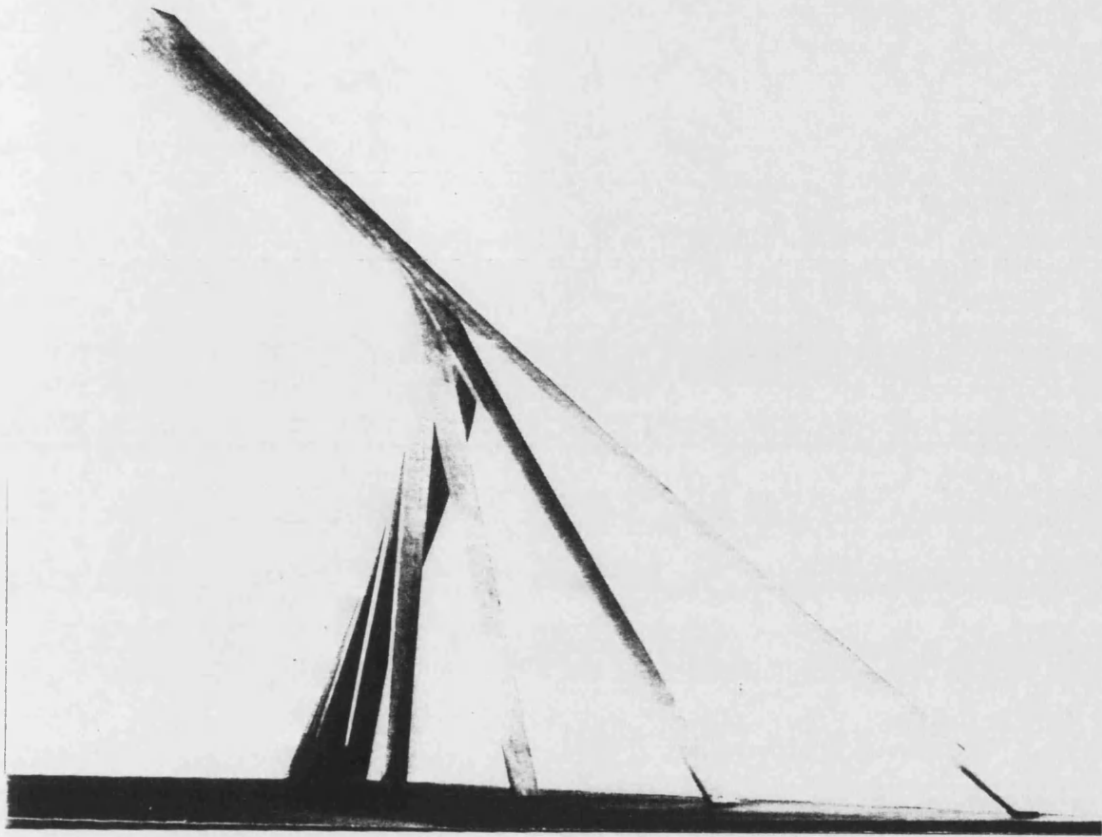
DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Además de por este título, la obra se la identificó en algunas exposiciones como "Tercer mundo" o "Forma continuada"

BOCETO:

Se conserva un boceto (Reg.nºB1967,2) realizado en hojalata de 17,5 x 23 x 7 cm.

FOTOGRAFIA: C-1967,1,6,7



Nº 1967-14-A

Nº 1967-0014 B

Escultura

UN POBLE EN MARXA [b]

1967, ejecutada en 1968

Acero inoxidable, 172,00 x 230,00 x 8,00 cm

PROPIEDAD: Parc Museu El Pedregal, Bellaterra, (Barcelona), 1968

EXPOSICIONES:

Col. 1968, Galería Mundi-Art
Barcelona, Cat. 2, rep.

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 35, fepr. p. 67

Nº 1967-0015

Escultura

POLIEDRES

1967

Madera, 20,00 x 35,00 x 35,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Destruida,

EXPOSICIONES:

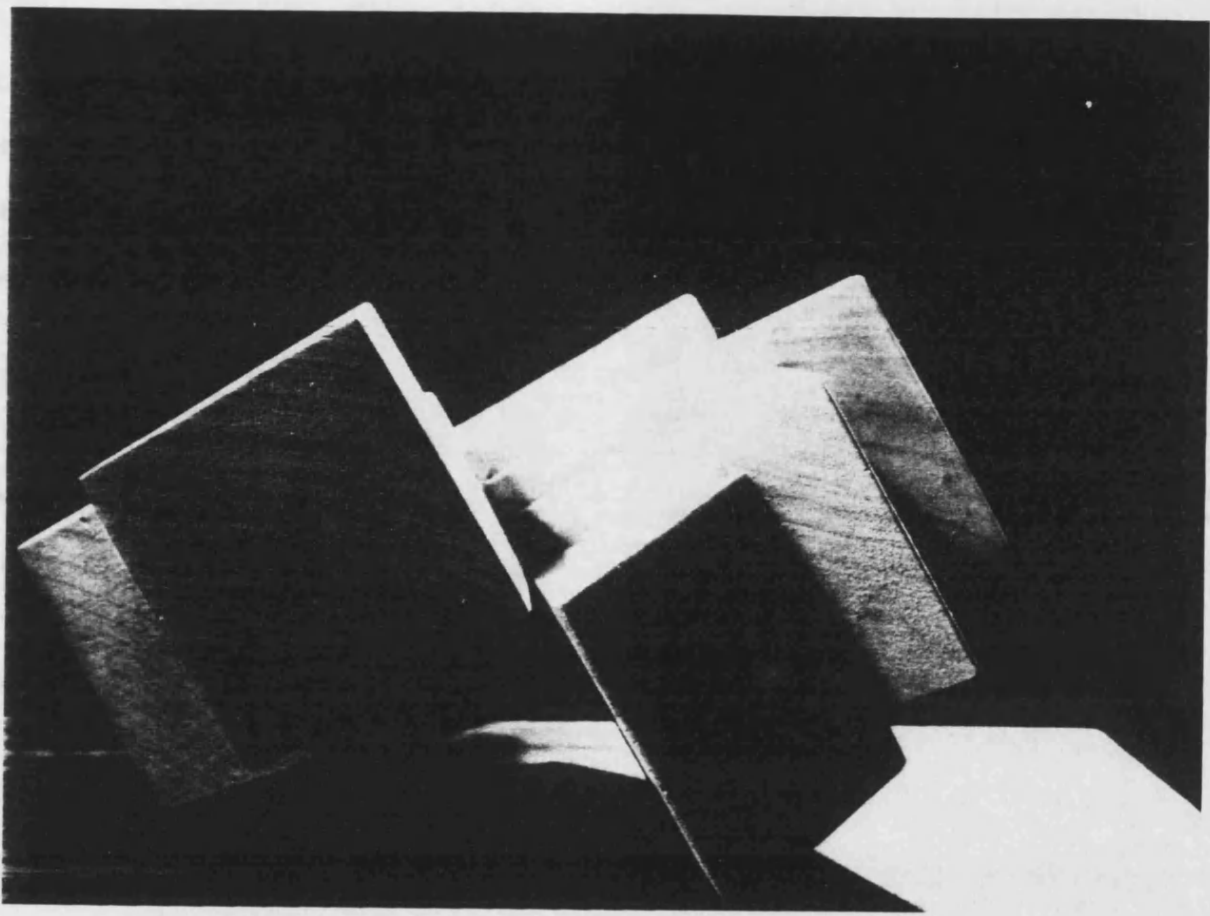
Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat.32

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La pieza, compuesta de elementos triangulares, describe un ritmo formal similar a la de las generatrices de cuatro años después.

FOTOGRAFIA: C-1967,2





№ 1967 - 15 -

Nº 1967-0016

Escultura

ELS QUATRE PUNTS

1967

Madera, 24,00 x 32,00 x 24,00 cm

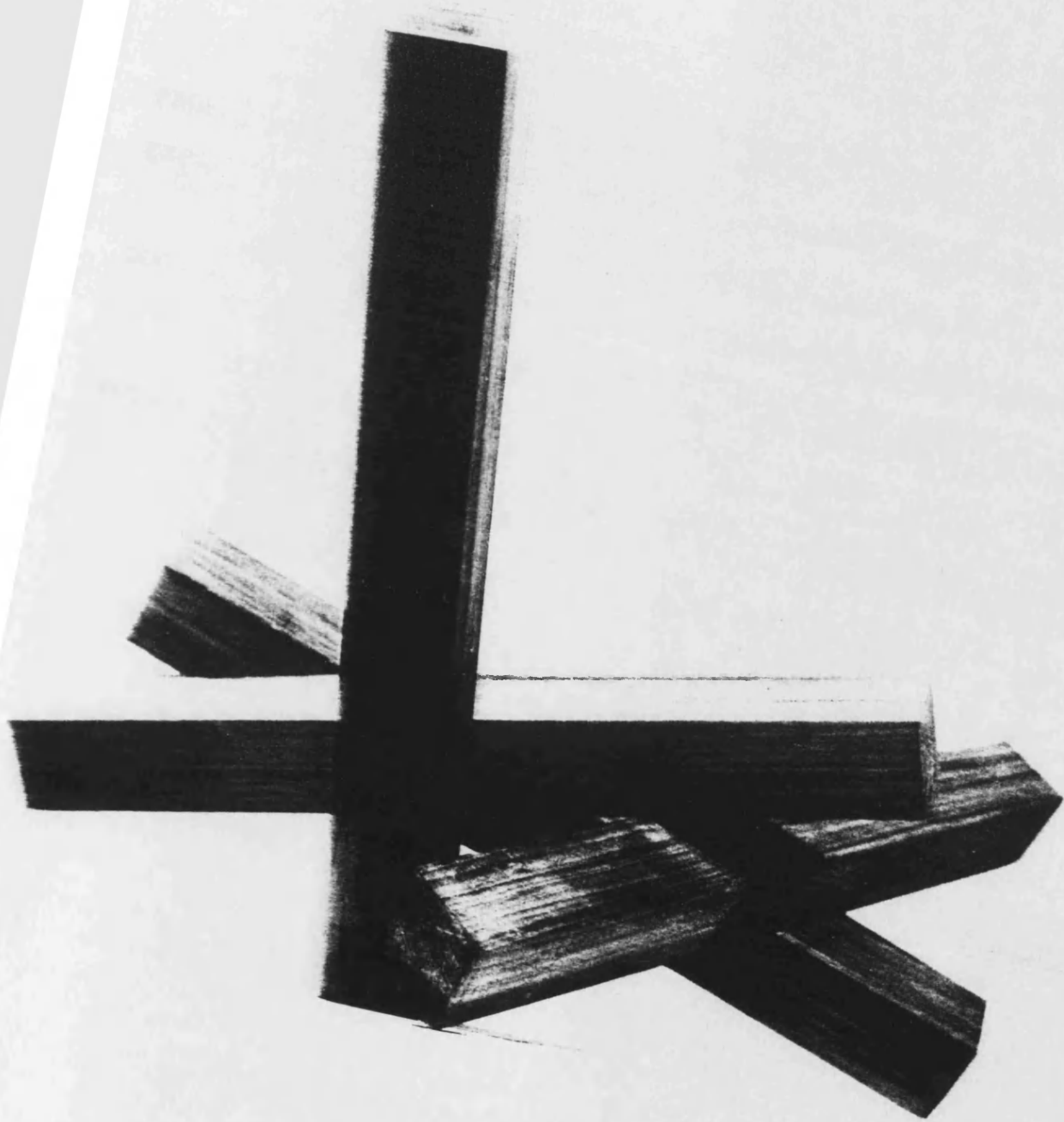
s.f., s.d.

PROPIEDAD: Paradero desconocido,

EXPOSICIONES:

Ind. 1967, Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes
Madrid, Cat.29

FOTOGRAFIA: C-1967,4



Nº 1967 - 16 -

Nº 1968-0001

Escultura

DE NATURA

1968

Acero inoxidable y madera,

PROPIEDAD: Privada,

EXPOSICIONES:

Col. 1970, Feria del Metal
Valencia,

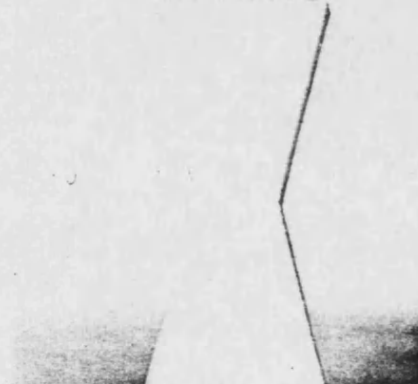
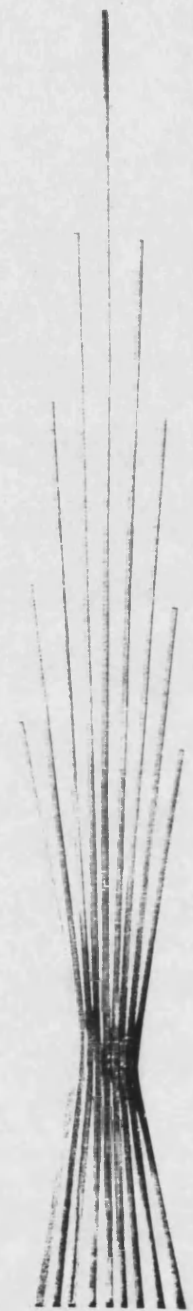
DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

En la colección del artista se conserva un boceto
inconcluso realizado en hojalata de 28 x 4 x 3,5 cm
(Reg.nºB1968-3).

FOTOGRAFIA: C-1967,5; Sobre nº24

1968
1968
1968
1968



Nº 1968 - 1 -

Nº 1968-0002 A

Escultura

EL MEU POBLE I JO I [a]

c.1968-69

Acero inoxidable, 30,00 x 31,00 x 15,50 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1969

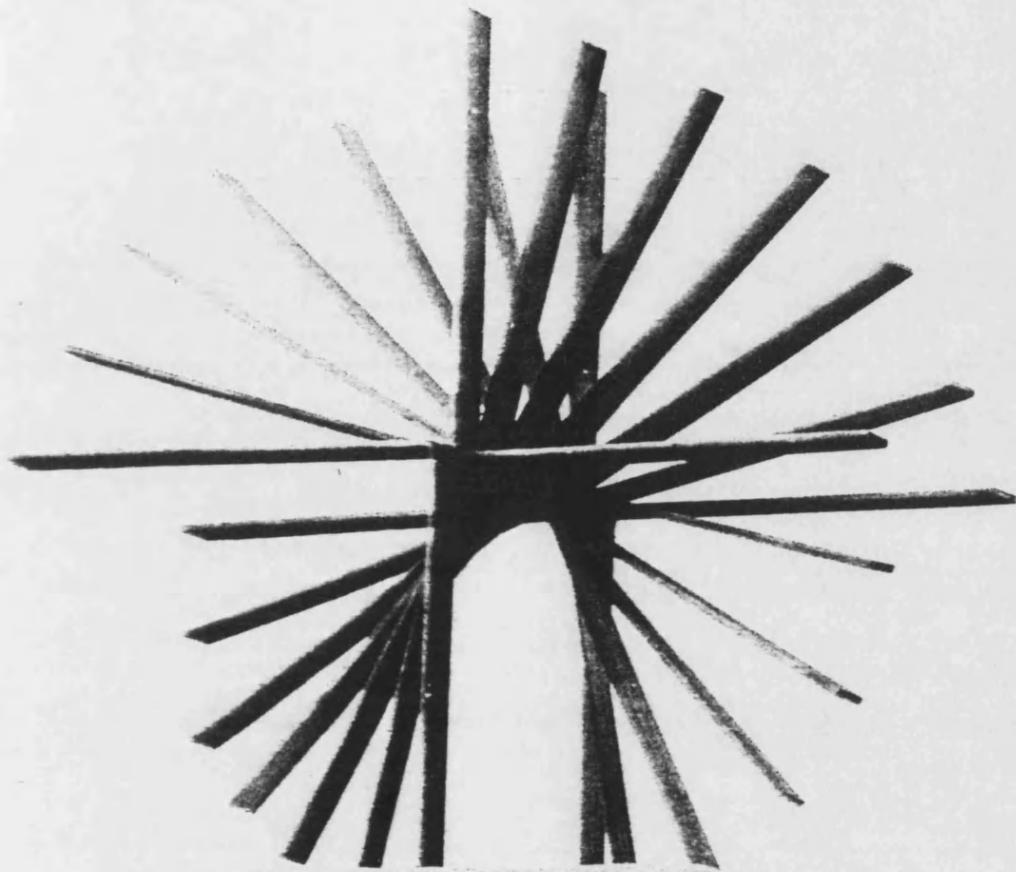
EXPOSICIONES:

Col. 1971, Galerías Adrià, Gaspar y René Metrás
Barcelona, Rep. (Itinerante)

Col. 1972, Sala Gaudí
Barcelona, Rep.

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Partiendo de esta primera versión se realizó la réplica de escultura urbana.



Nº 1982 - 2 - A

Nº 1968-0002 B

Escultura urbana

EL MEU POBLE I JO I [b]

c.1968-69, ejecutada en 1970

Acero inoxidable, 1,50 x 1,50 x 1,00 m

PROPIEDAD: Banco Atlántico, c/ Colón, Valencia, 1970

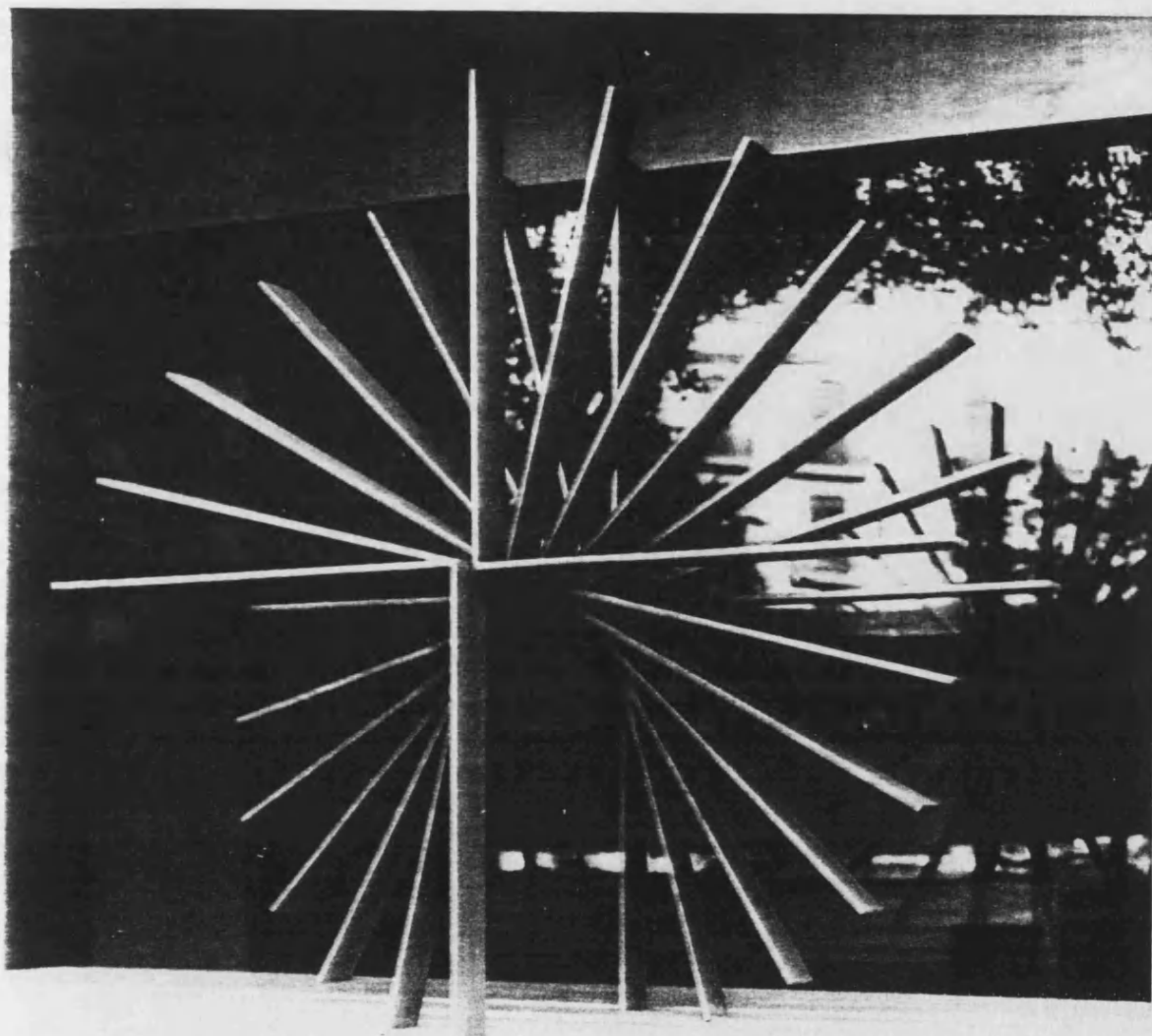
DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La datación de esta obra no es segura. Creemos que transcurrió cierto tiempo entre la realización de los estudios y bocetos previos y la ejecución de la obra, pero no nos ha sido posible precisar cuanto. En este aspecto, la única documentación escrita que hemos hallado es una anotación del autor en el reverso de una fotografía de la maqueta en la que se la identifica como "Començar i tornar" y se la data en 1969. Lo cierto es que estilísticamente resulta verosímil entroncarla hacia 1968 y 1969.

BOCETO:

Se conserva una maqueta (Reg.nºB1968-13) realizada en acero inoxidable, de 30 x 31 x 15,5 cm.

FOTOGRAFIA: C-Sobre nº6



№ 1968 - 2 - B

Nº 1968-0003

Escultura

SAN PATRICIO LUMUMBA

1968

Acero inoxidable, 200,00 x 40,00 x 20,00 cm

PROPIEDAD: Joan Pere Viladecans, Barcelona

EXPOSICIONES:

Col. 1972, Claustro de la Catedral
Gerona, Rep.

Col. 1973, Gal. Adrià, Gaspar, René Métras y Nova
Barcelona, Rep.

Ind. 1971, Galería Juana de Aizpuru
Sevilla,

Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [26-27]

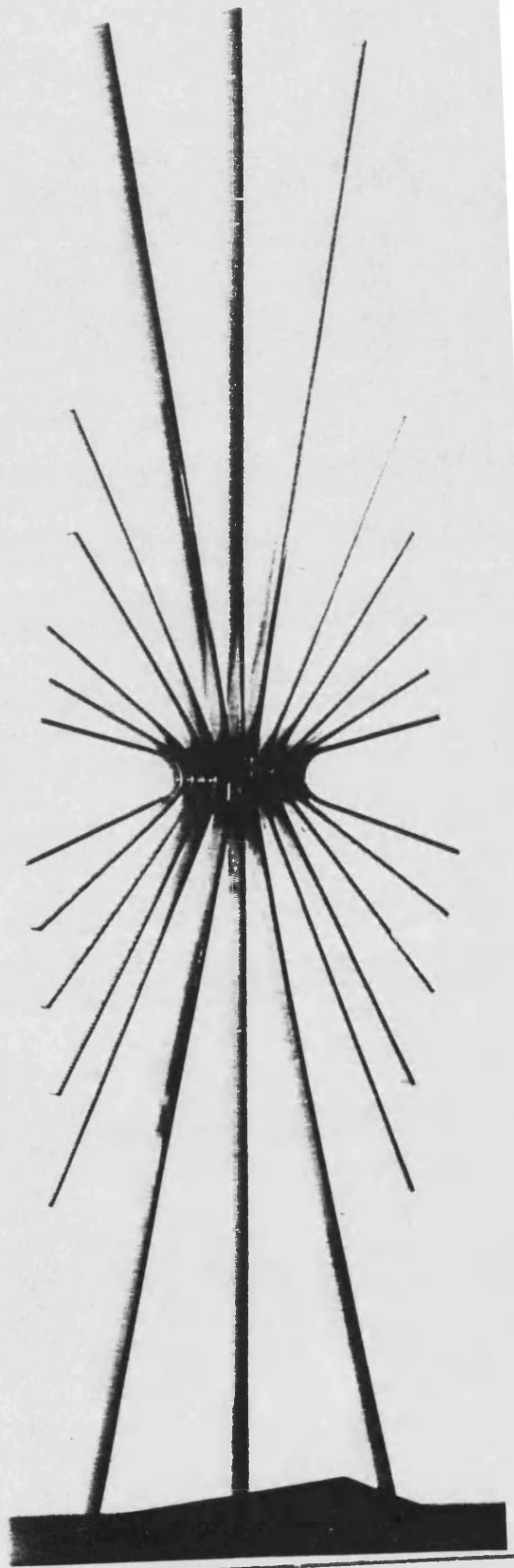
DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta obra es un homenaje a Patrice Emery Lumumba (1925-1961), líder de la independencia del Congo Belga y primer ministro de su gobierno tras la independencia. Su asesinato, meses después del golpe militar de Mobutu en 1960, consentido por Bélgica y la ONU, provocó numerosas protestas y convirtió su figura en un símbolo de la independencia de los pueblos africanos.

BOCETO:

Se conserva un boceto inconcluso realizado en hojalata de 35 x 9 x 5,5 (Reg.nºB1968-2).

FOTOGRAFIA: C-Sobres nº23 y 25



Nº 1968 - 3 -

Nº 1969-0001

Escultura

DOTZE ANGLES RECTES

1969

Acero inoxidable, 36,50 x 25,00 x 12,00 cm

s.f., s.d.

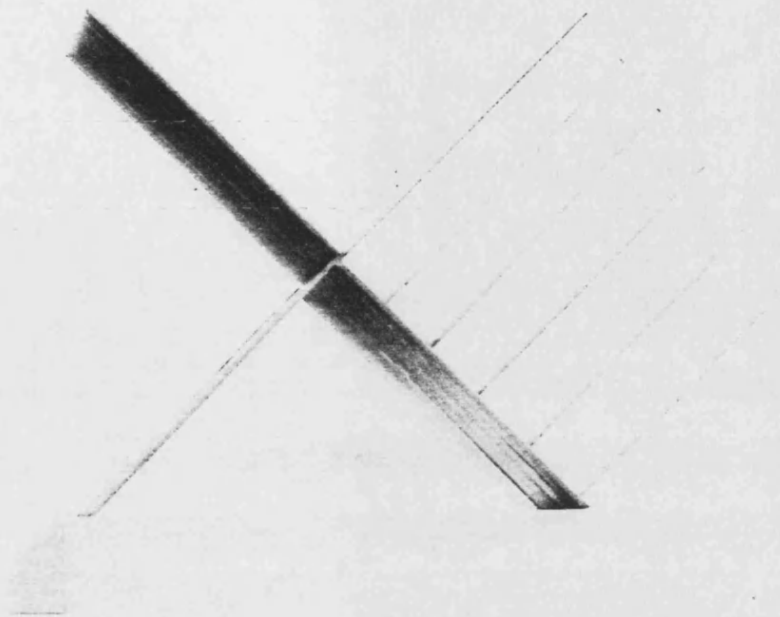
PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1969

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Existe un boceto de esta obra en la colección del autor
(Reg.nºB1969-3) realizado en hojalata de 7,5 x 13 x 7 cm.

FOTOGRAFIA: C-1971,8



Nº 1969-1 -

Nº 1969-0002

Escultura

L'ESPURNA

1969

Acero inoxidable,

PROPIEDAD: Sevillana de Electricidad, S.A., Sevilla, 1971

EXPOSICIONES:

Ind. 1971, Galería Juana de Aizpuru
Sevilla,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra se expuso por primera vez en la Galería Juana de Aizpuru con el título de "Un día", y fue vendida entonces por la cantidad de 45.000 pts.

BOCETO:

Se conserva un boceto de la obra en la colección del autor (Reg.nºB1969-1) realizado en hojalata de 46 x 14,5 x 15 cm.



Nº 1969 - 2 -

R.H. 11.555

BID.T 823 (IV)

~~T-06/271(4)~~

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Facultat de Geografia i Història
Departament d'Història de l'Art

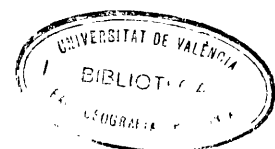
LA ESCULTURA DE ANDREU ALFARO

BIOGRAFIA ARTISTICA Y CATALOGO RAZONADO

Tesis doctoral presentada por:
JOSE MARTIN MARTINEZ

Dirigida por la Catedrática:
Dra. CARMEN GRACIA BENEYTO

Valencia, mayo 1993



b11937634

i2352036X

CB 0002203134

Δ. 489.652

∠. 489.656

TESIS DOCTORAL

LA ESCULTURA DE ANDREU ALFARO
BIOGRAFIA ARTISTICA Y CATALOGO RAZONADO

•

TOMO IV

CATALOGO RAZONADO
1970-1979



Nº 1970-0001

Escultura

BARRETES ROSCADES A UN EIX

1970

Hierro cromado, 33,00 x 35,00 x 6,00 cm

s.f., s.d.

Serie de 2 ó 3 ejemplares

PROPIEDAD: Eduardo Huguet, Valencia

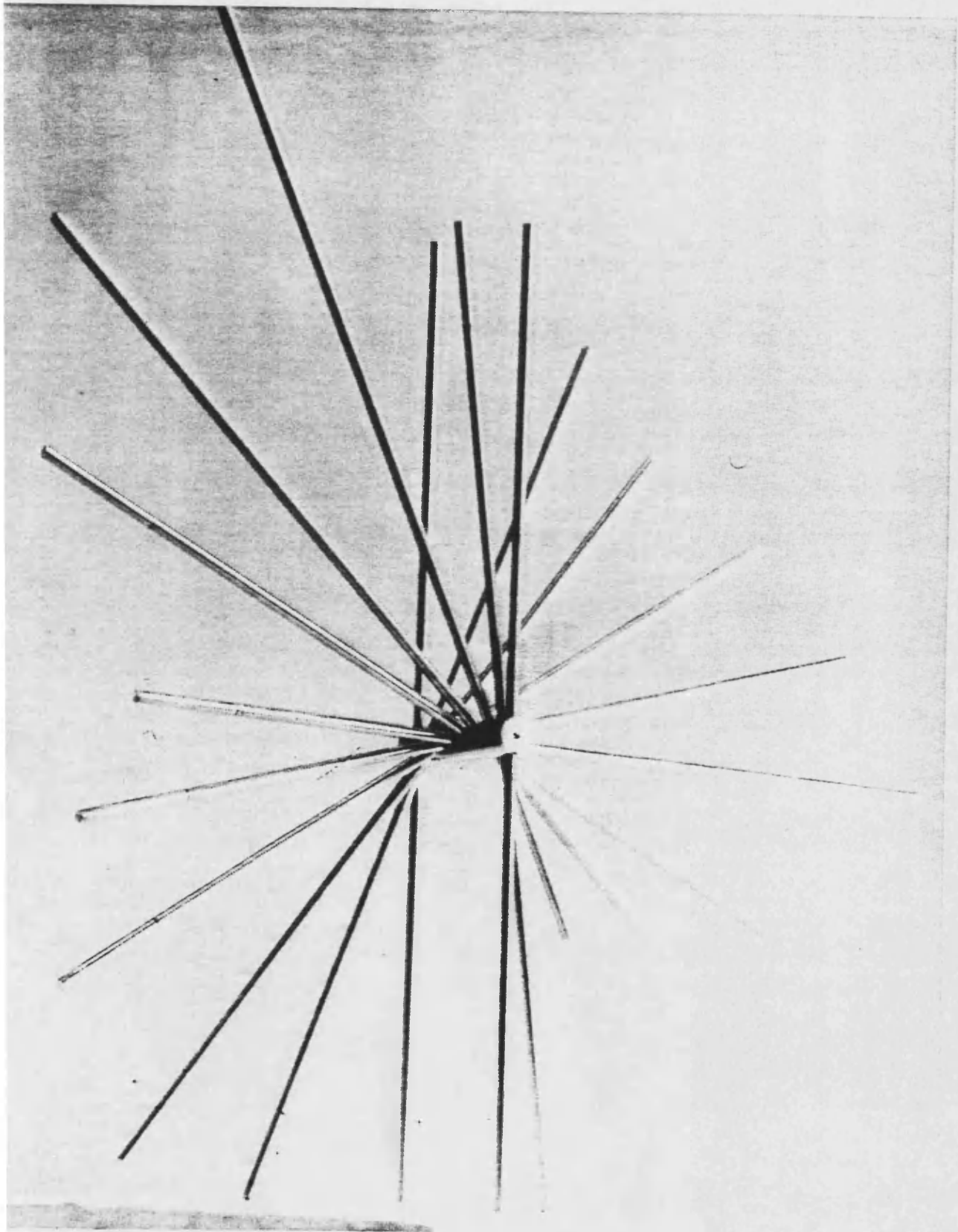
EXPOSICIONES:

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 41, repr. p. 72

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

En el catálogo del "XXIII Salon de la Jeune Sculpture" de 1971 se reproduce esta pieza con el nombre de "Accident", aunque finalmente se envió en su lugar "Un mon per a infants" [b], 1970.

FOTOGRAFIA: C-1970,1; Sobre nº6,26



Nº 1970 - 1 -

Nº 1970-0002 A

Escultura

GENERATRIU 0 [a]

1970

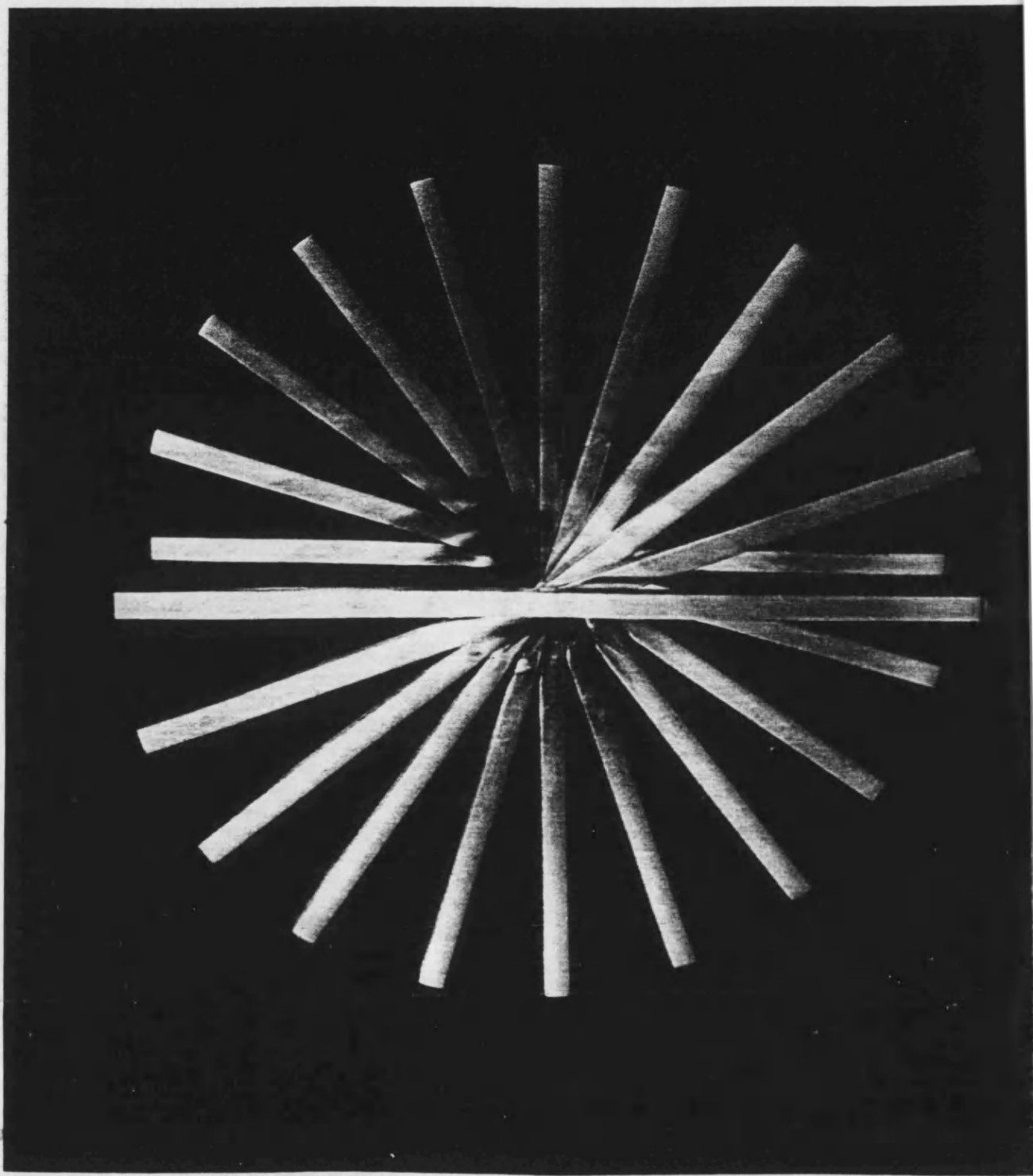
Acero inoxidable, 24,00 x 9,50 cm

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Con esta obra se inician las generatrices. Se trata de la primera formalización de esta idea que tiene aún una construcción un tanto imperfecta pues se emplea la soldadura para unir los once tubos que la componen, en lugar del eje y pasadores, tal como se hará con las generatrices posteriores.

FOTOGRAFIA: C-1970,3; 1971,2

№ 1970 - 2 - А



Nº 1970-0002 B

Escultura

GENERATRIU 0 [b]

1970

Acero inoxidable, 24,00 x 9,50 cm

Serie de 15 ejemplares

PROPIEDAD: Leo A. Hasper. Lakewood South, (Nueva Orleans)
y Edgardo Colón. San Juan, (Puerto Rico)
y Blanca Vila de Salvat, Barcelona ?
y Galería Atenas, Zaragoza, 1974
y Galería Temps, Valencia, 1973
y Josep Selva, Barcelona ?

EXPOSICIONES:

Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [53]
Ind. 1982, Galería El Setze
Martorell,

Nº 1970-0003 A

Escultura

UN MON PER A INFANTS [a]

1970

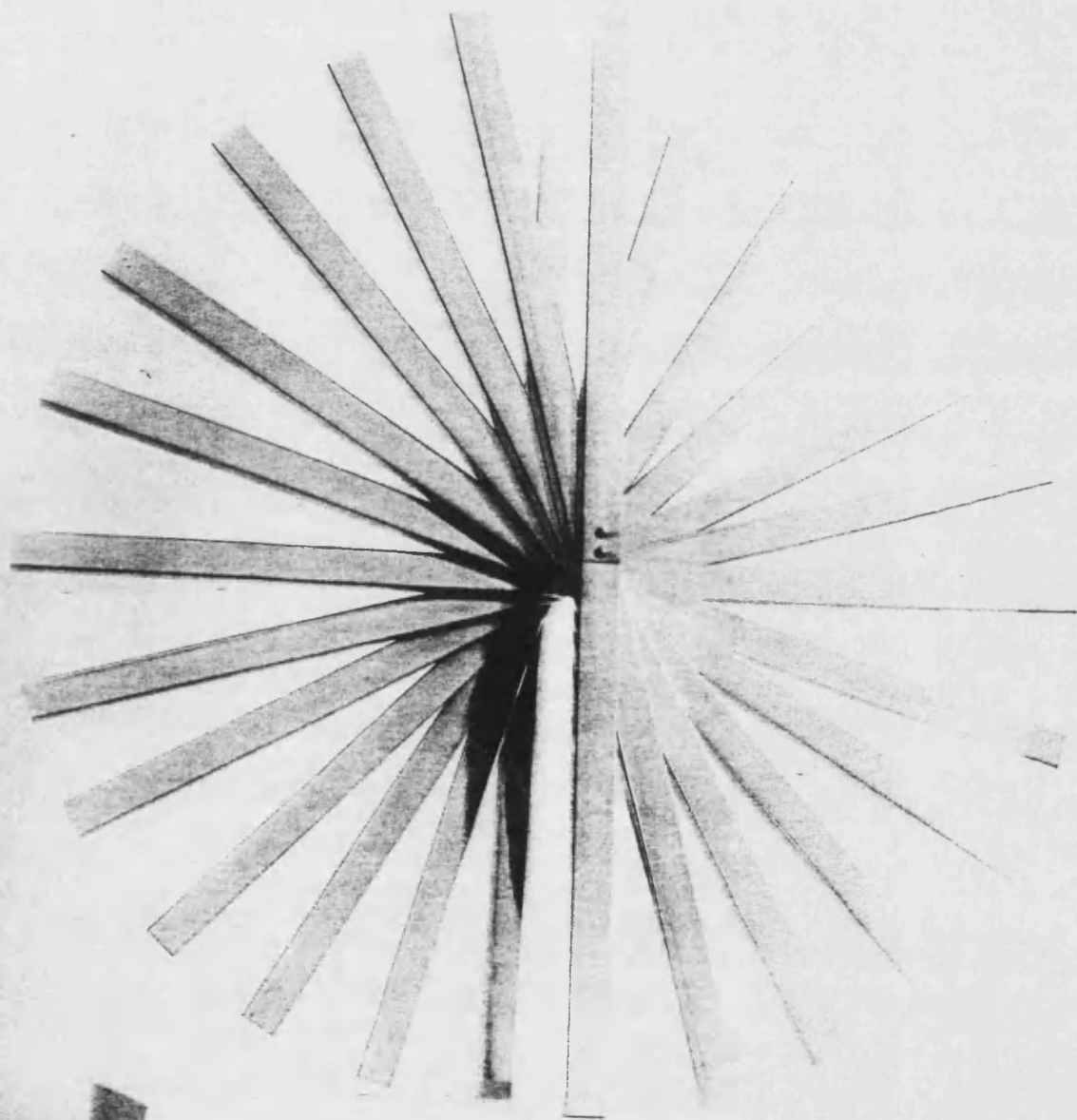
Acero inoxidable,

PROPIEDAD: Vicent Ventura, Liria (V)

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra toma su nombre del título de un libro de poesías y cuentos infantiles escritos en catalán por distintos autores y seleccionados por Joan Fuster, publicado en 1959, en el que Alfaro colaboró con algunos dibujos.

Tanto esta versión como la [b], tienen como característica técnica distintiva que son visibles las cabezas de los tornillos de los dos ejes.



Nº 1970-3-A

Nº 1970-0003 B

Escultura

UN MON PER A INFANTS [b]

1970

Aluminio y b/ hierro, 200,00 x 65,00 x 203,00 cm

PROPIEDAD: Museo de Arte Contemporáneo (Inv.nº 771), Sevilla, 1972

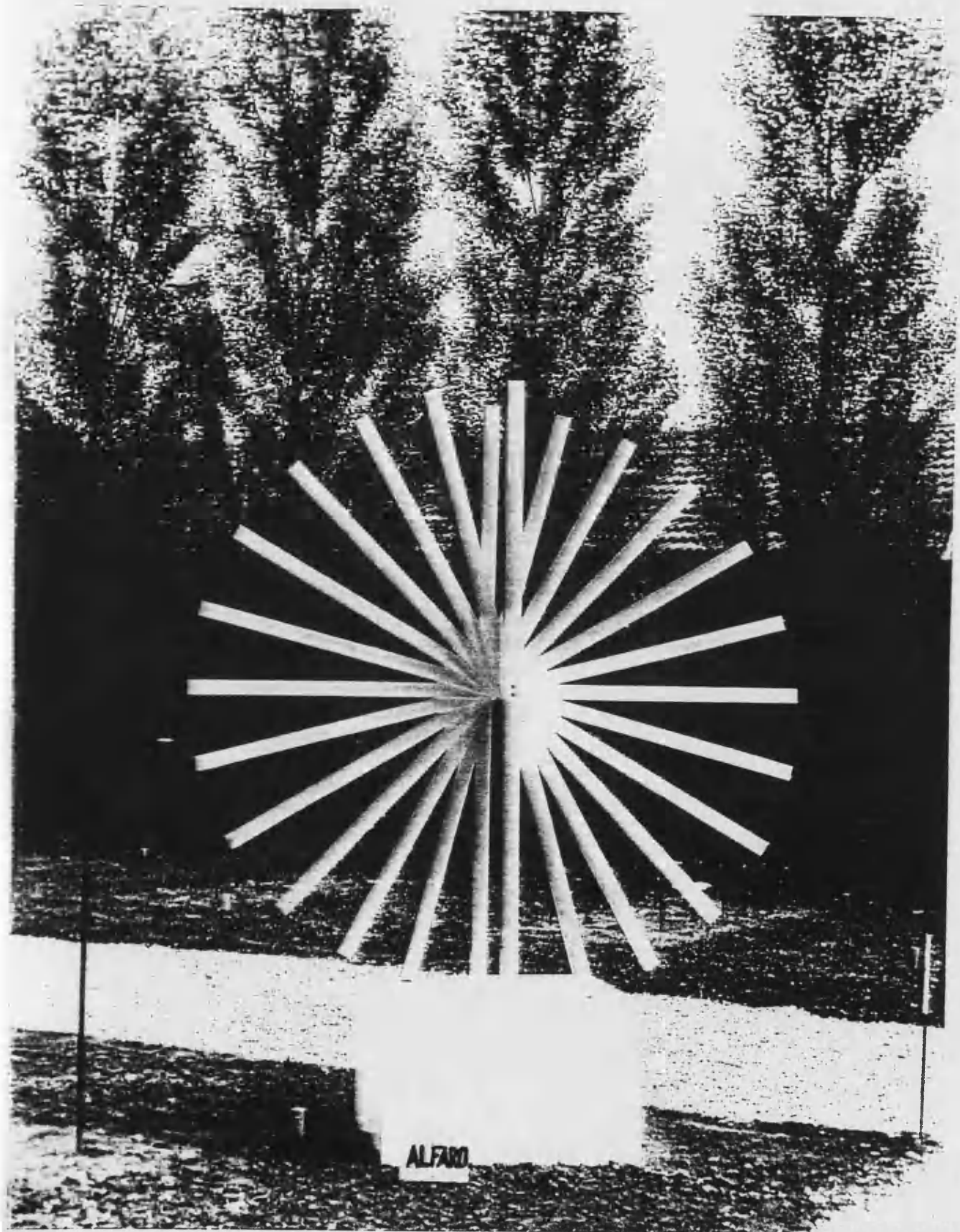
EXPOSICIONES:

- Col. 1971, Le Parc Floral. Bois de Vincennes
París,
- Col. 1972, Feria del Metal
Valencia, Rep. p. [13]
- Col. 1972, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla
Sevilla, Cat. [1], rep. p. [7]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra fue adquirida por el Museo de Sevilla, entonces dirigido por Víctor Pérez Escolano, inmediatamente finalizada la muestra "Arte Actual Valenciano".

FOTOGRAFIA: C-1971,3



ALFARO

Nº 1970 - 3 - B

Nº 1970-0003 C

Escultura urbana

UN MON PER A INFANTS [c]

1970, ejecutada en 1972

Acero inoxidable, 2,00 x 2,00 x 0,60 m

PROPIEDAD: Museo de Escultura al aire libre, Madrid, 1972

BIBLIOGRAFIA:

CASTRO ARINES, José de,
Escultura Abstracta. Museo de la Castellana,
1972, Rep. p. [48]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta pieza fue donada por el autor al Museo a sugerencia de Eusebio Sempere, amigo personal suyo y promotor de este polémico intento de integrar las obras artísticas en la ciudad moderna.

Su estado de conservación actual es deficiente por una mala restauración.

Nº 1970-0003 D

Escultura

UN MON PER A INFANTS [d]

1970, ejecutada en 1987

Acero inoxidable, 300,00 x 300,00 x 108,00 cm

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia, 1988
Privada, Alemania, 1991

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [2], rep. p. [5]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta última réplica fue realizada en 1987 para sustituir la versión [c], situada en el Museo de Escultura al aire libre de Madrid (que precisaba una restauración), por esta causa se diseñó en mayor tamaño y con más tubos que las anteriores. Finalmente no se efectuó la sustitución y fue enviada al galerista alemán.

En el catálogo de la exposición de 1989, la única en la que figuró, se la identifica como: "Generatriu I" y se la fecha en 1972; este último dato procede del año de ejecución de la versión [c].

Nº 1970-0004

Escultura

ONES

1970, ejecutada en 1971

Acero inoxidable y b/ metacri., 35,00 x 18,00 cm

s.f., s.d.

Serie de 25 ejemplares

PROPIEDAD: Josep María Castellet, Barcelona

EXPOSICIONES:

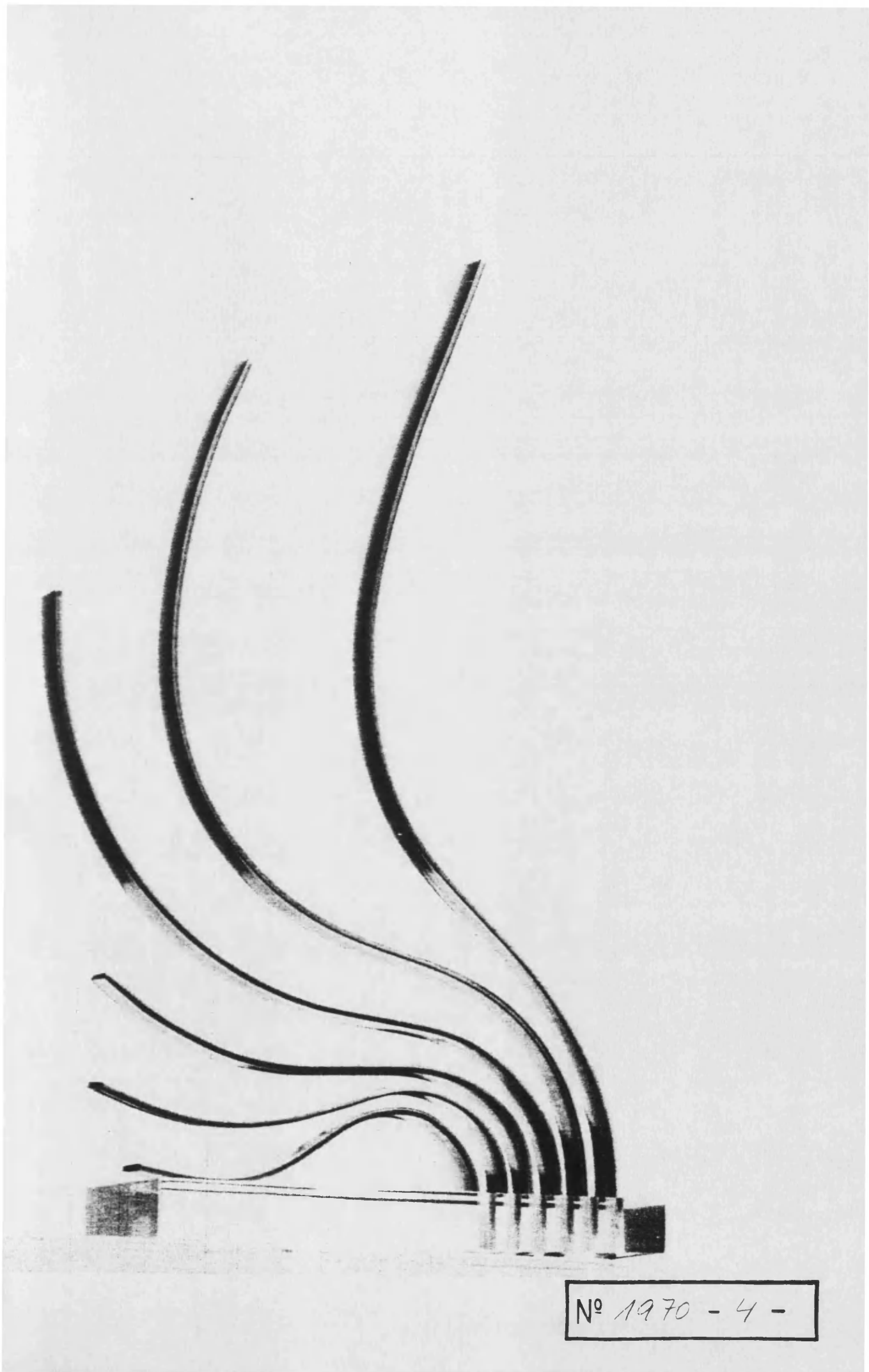
- Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [53]
- Ind. 1974, Galería Dreiseitel
Colonia, Rep. p. [19]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva un boceto (Reg.nº1970-1) realizado en hojalata de 20 x 15 x 9 cm. Así como otros estudios para ideas similares que no llegaron a obras definitivas (Reg.nº 1970-2, 3 y 4).

FOTOGRAFIA: C-1971,2



Nº 1970 - 4 -

Nº 1971-0001

Escultura urbana

UN ARBRE PER A L'ANY 2000

1971

Aluminio, 9,00 m

CREDITO: Talleres de Udo Vogel, Núremberg

PROPIEDAD: Plaza Am Plärrer, Núremberg, 1971

EXPOSICIONES:

Col. 1971, Plaza Am Plärrer
Núremberg,

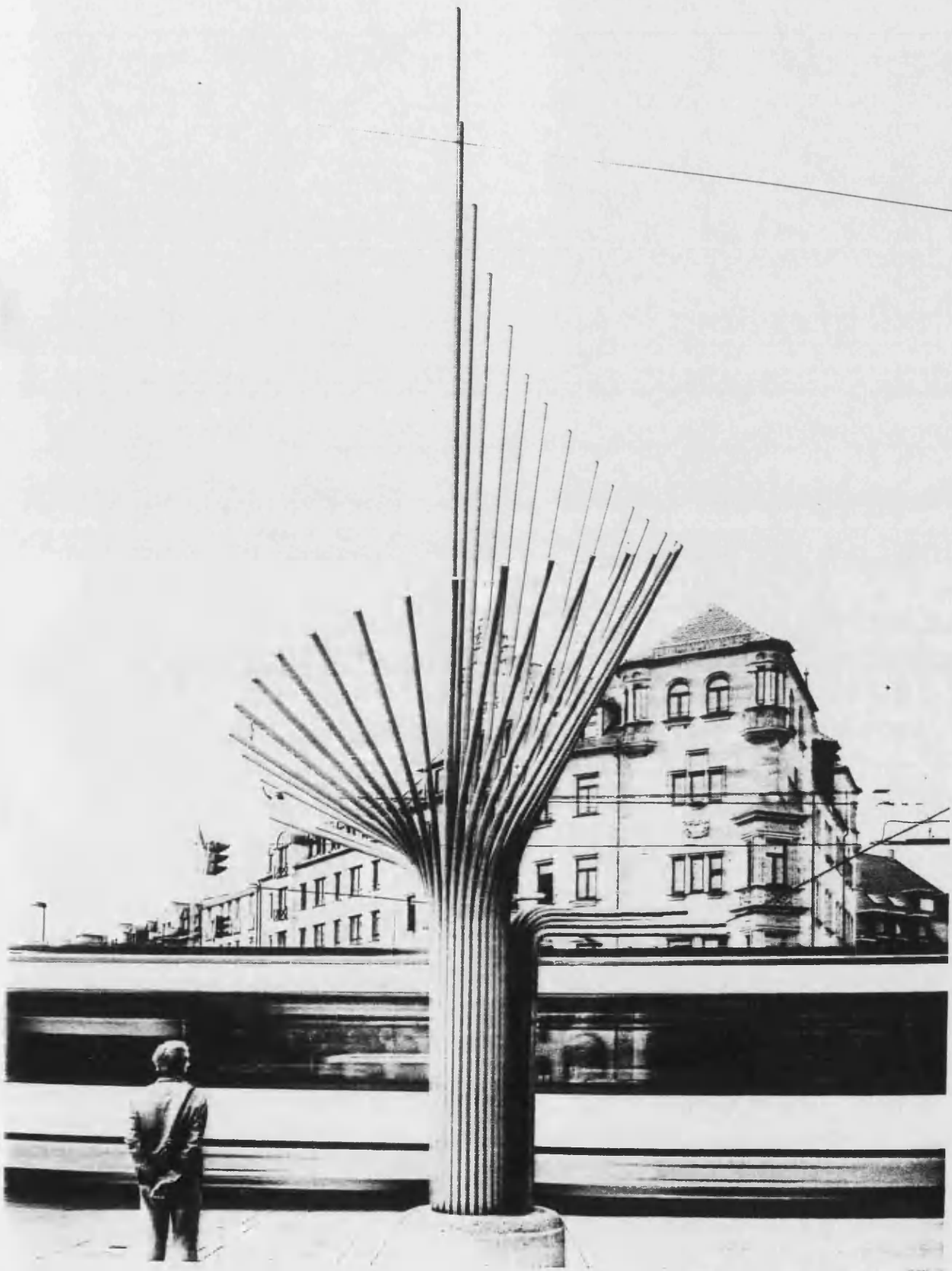
DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra, compuesta por 46 tubos de aluminio, se realizó tras ser seleccionada por los organizadores del Symposium Urbanum junto a las de otros 26 artistas con destinos a distintas calles y plazas de Núremberg; y fue patrocinada por la empresa constructora Schoener Wohnen GmbH & Co., delante de cuya sede se emplazó. Un lugar que, como la propia prensa alemana se encargó de decir, por su tráfico y falta de espacio era un tanto adverso.

BOCETO:

Se conserva documentación fotográfica de una maqueta realizada en acero inoxidable.

FOTOGRAFIA: C-1971,7; 1974,5 (Maqueta C-1971,9)



Nº 1971 - 1 -

Nº 1971-0002

Escultura

DOS ANGLES RECTES A

1971

Acero inoxidable, 57,00 x 37,00 cm

EXPOSICIONES:

- Ind. 1973, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [23]
- Ind. 1982, Galería El Setze
Martorell,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Por un error esta obra se identifica en el catálogo de la individual de la Galería Dreiseitel de 1974 y en la del Palacio de Velázquez como "Dos ángulos rectos B".

FOTOGRAFIA: C-1973,6 y 7

Nº 1971 - 2 -

Nº 1971-0003

Escultura

DOS ANGLES RECTES B

1971

Acero inoxidable, 68,00 x 54,00 cm

PROPIEDAD: Antonio de Cominges, Barcelona, 1973

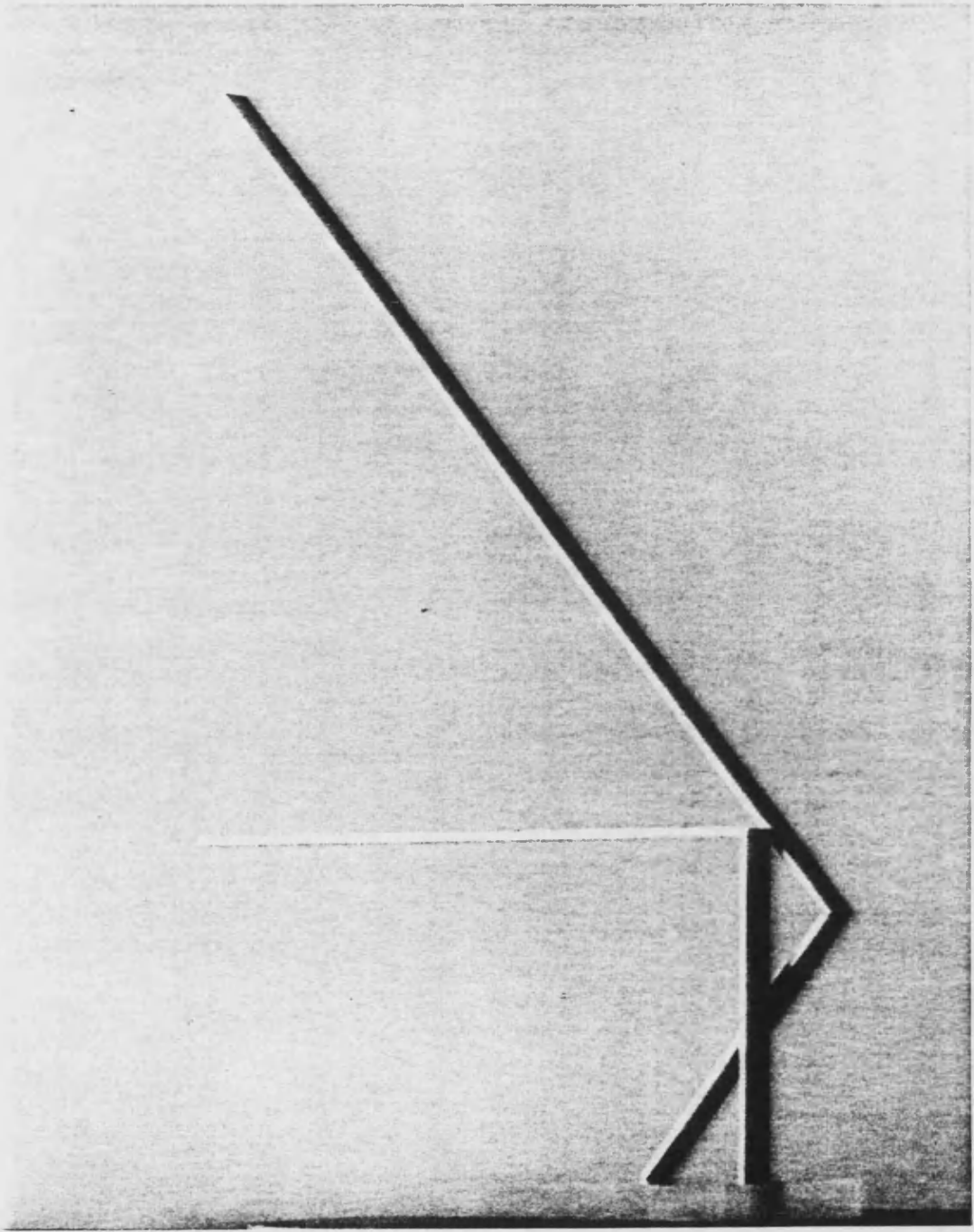
EXPOSICIONES:

- Ind. 1973, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [23]
- Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [23]
- Ind. 1974, Galería Dreiseitel
Colonia, Rep. p. [12]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Por un error esta obra se identifica en el catálogo de la individual del Palacio de Velázquez de 1979 como "Dos angulos restos A".

FOTOGRAFIA: C-1973,7



Nº 1971-3-

Nº 1971-0004

Escultura

DOS ANGLES RECTES C

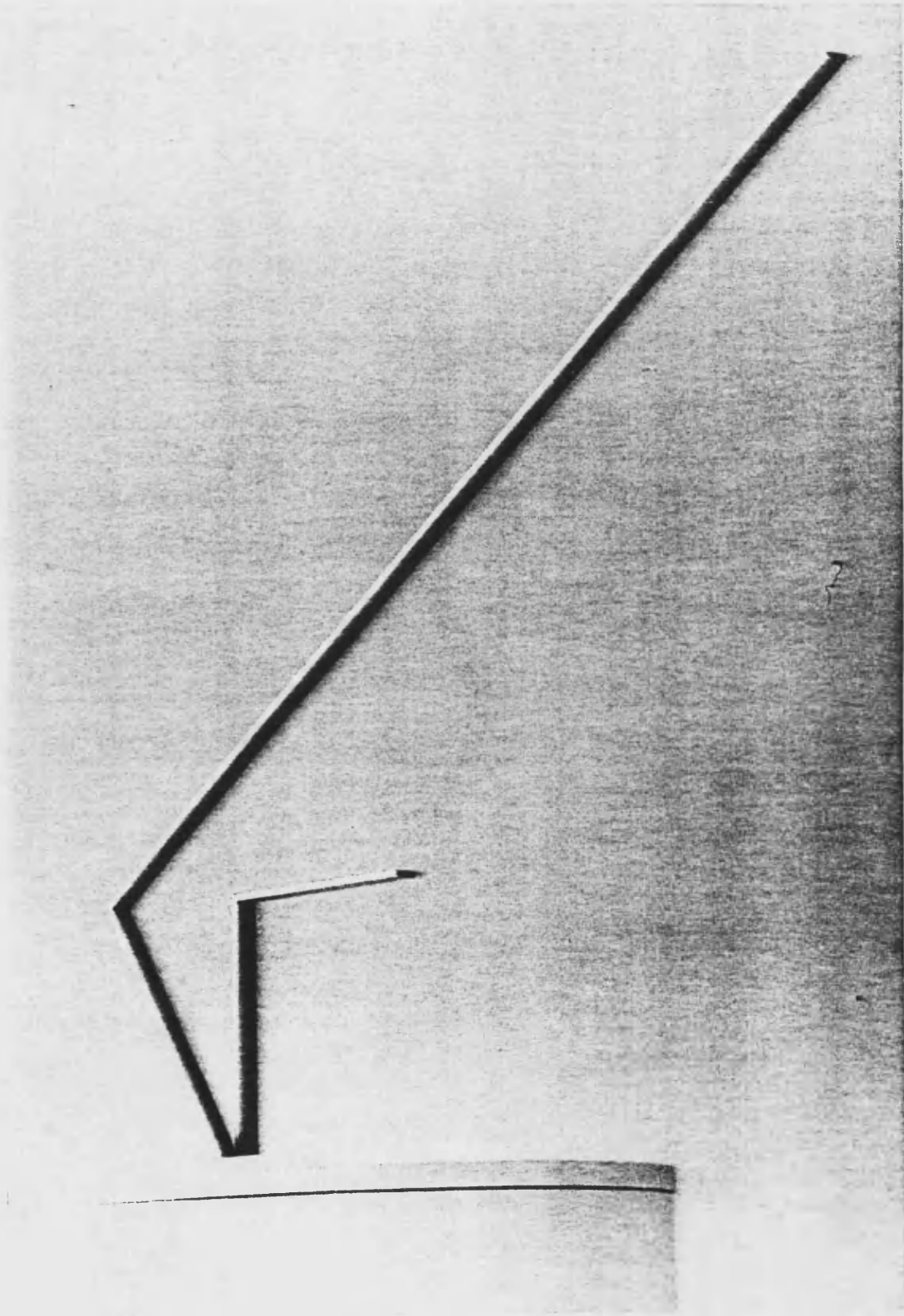
1971

Acero inoxidable, 80,00 x 75,00 cm

EXPOSICIONES:

- Ind. 1973, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [22]
- Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [23]
- Ind. 1974, Galería Dreiseitel
Colonia, Rep. p. [12]

FOTOGRAFIA: C-1973,1



Nº 1971-4-

Nº 1971-0005 A

Escultura

GENERATRIU 1 [a]

1971

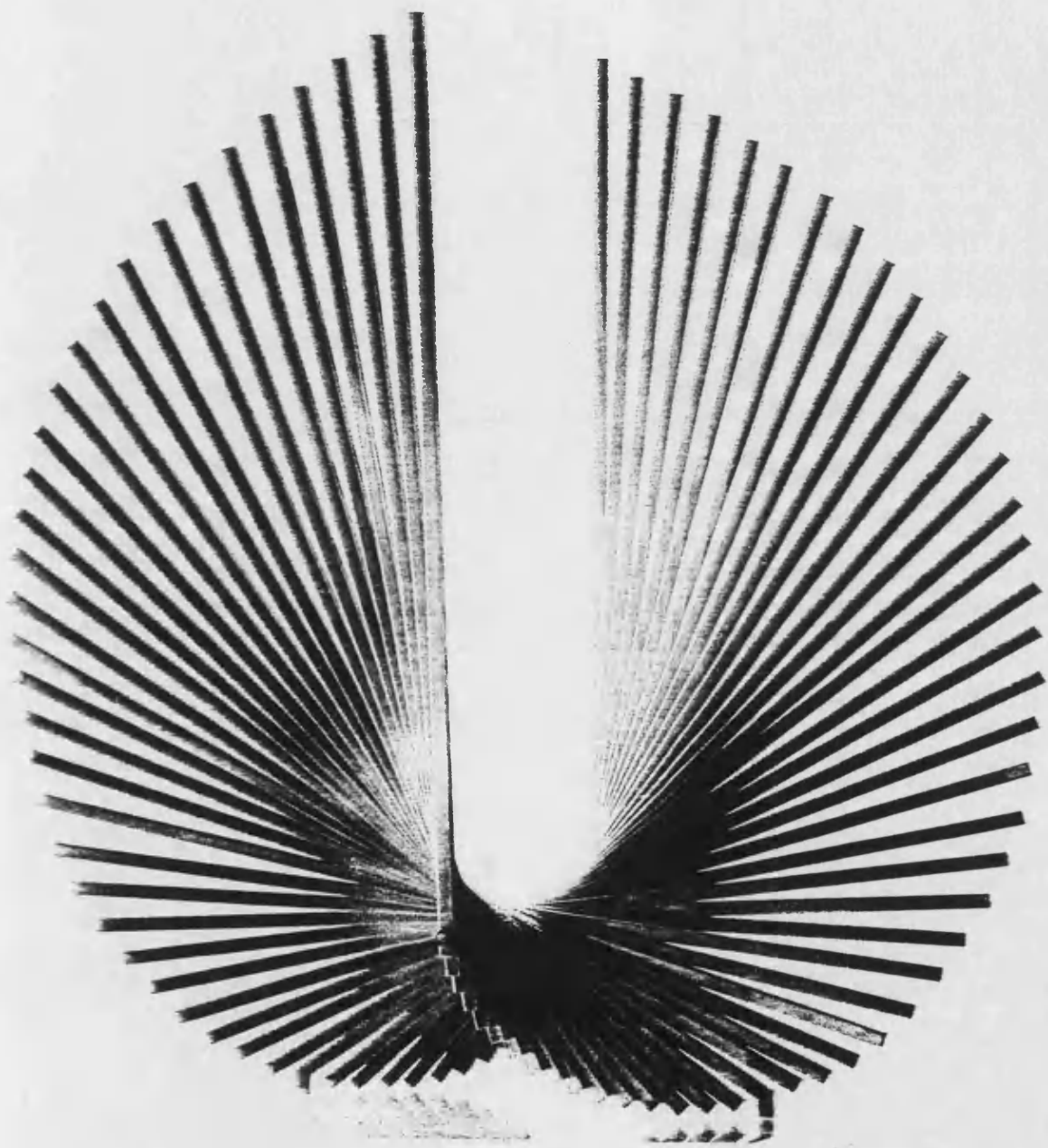
Acero inoxidable,

PROPIEDAD: Saludes, Valencia, 1972

EXPOSICIONES:

Ind. 1972, Colegio Oficial de Arquitectos
Valencia, Rep.





Nº 1971-5 -A

Nº 1971-0005 B

Escultura urbana

GENERATRIU 1 [b]

1971, ejecutada en 1974

Aluminio, 5,00 m

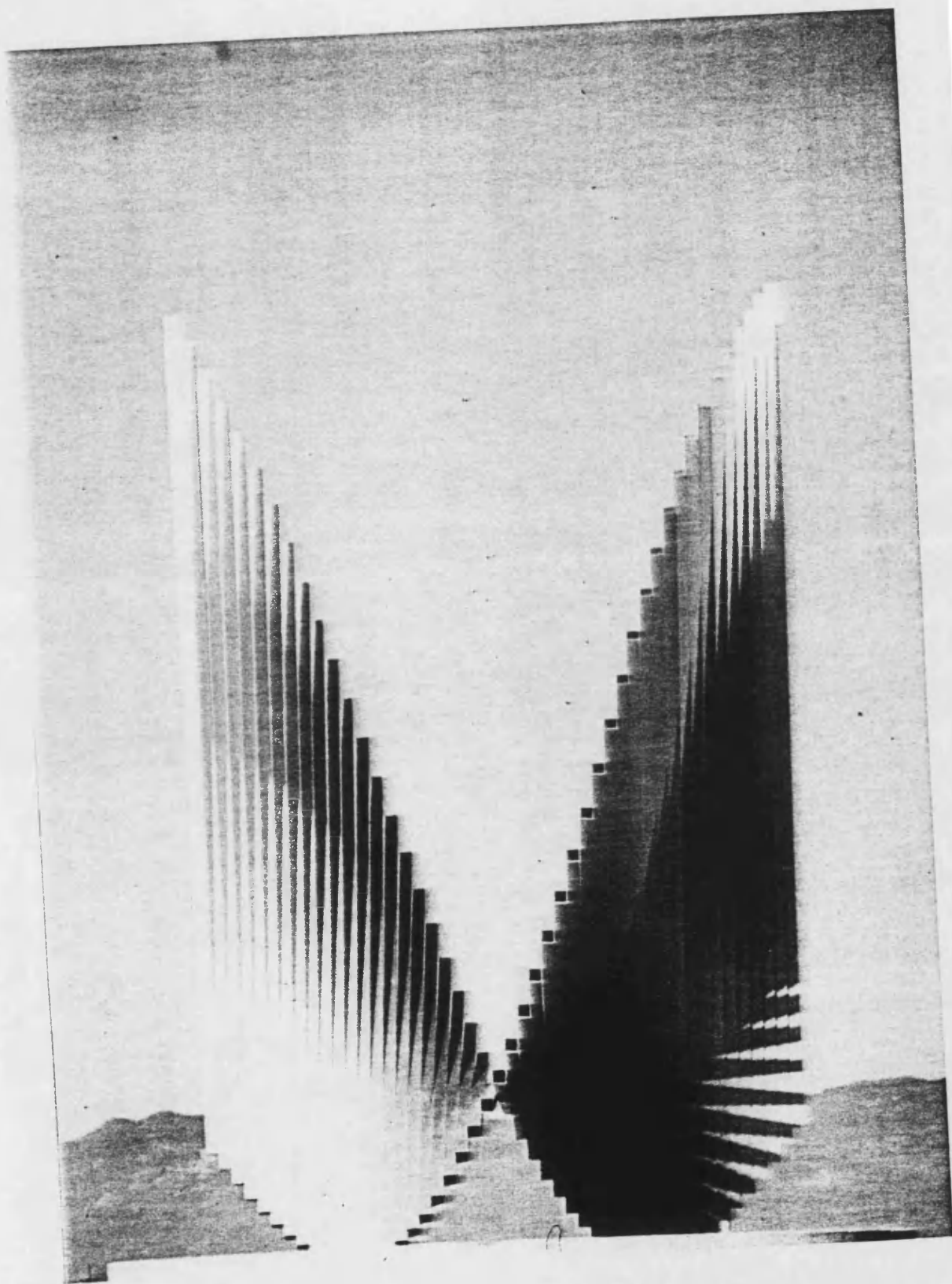
PROPIEDAD: Autopista A-7. Area de Servicio La Selva, Maçanet (GI), 197

EXPOSICIONES:

Col. 1974, Autopista del Mediterráneo
Area La Selva, Gerona, Rep.

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se trata de un réplica en mayor tamaño de la versión anterior. El número y disposición de los tubos es idéntico.



№ 1971 - 5 - B

Nº 1971-0006

Escultura

GENERATRIU 2

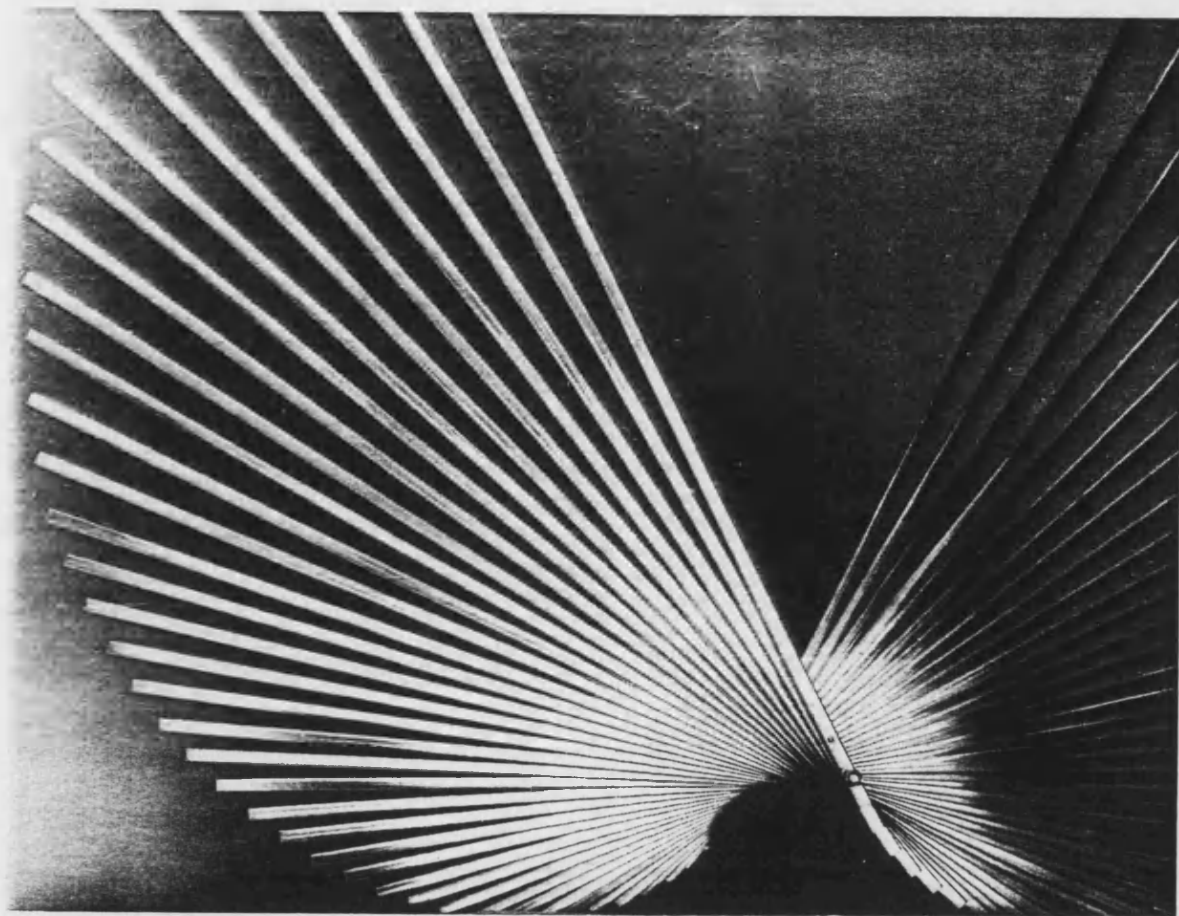
1971

Acero inoxidable,

PROPIEDAD: Privada (Vendida Gaspar), Barcelona, 1973
Destruida en un incendio, Barcelona

EXPOSICIONES:
Ind. 1972, Colegio Oficial de Arquitectos
Valencia, Rep.

FOTOGRAFIA: C-1972,4 y 5



Nº 1971 - 6 -

Nº 1971-0007

Escultura

HOMENATGE A LEONARDO

1971

Madera, 162,00 x 351,00 x 71,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1971

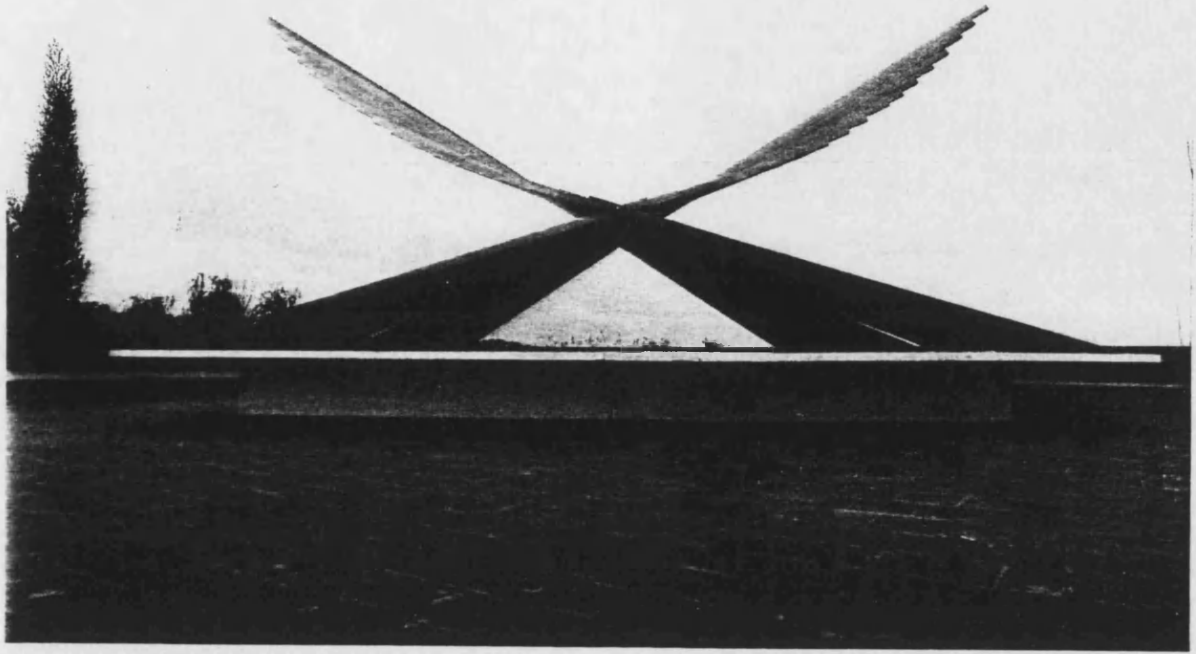
EXPOSICIONES:

- Ind. 1972, Colegio Oficial de Arquitectos
Valencia, Rep.
- Ind. 1973, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [10-11]
- Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [10-11]
- Ind. 1974, Galería Dreiseitel
Colonia, Rep. pp.[6-7]
- Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 79
- Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 42, repr. p. 73

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se trata de la única obra derivada de la generatriz que está realizada en madera.

FOTOGRAFIA: C-1972,4 y 5; 1973,7



Nº 1971 - 7 -

Nº 1972-0001

Escultura

ANGLES RECTES 1

1972

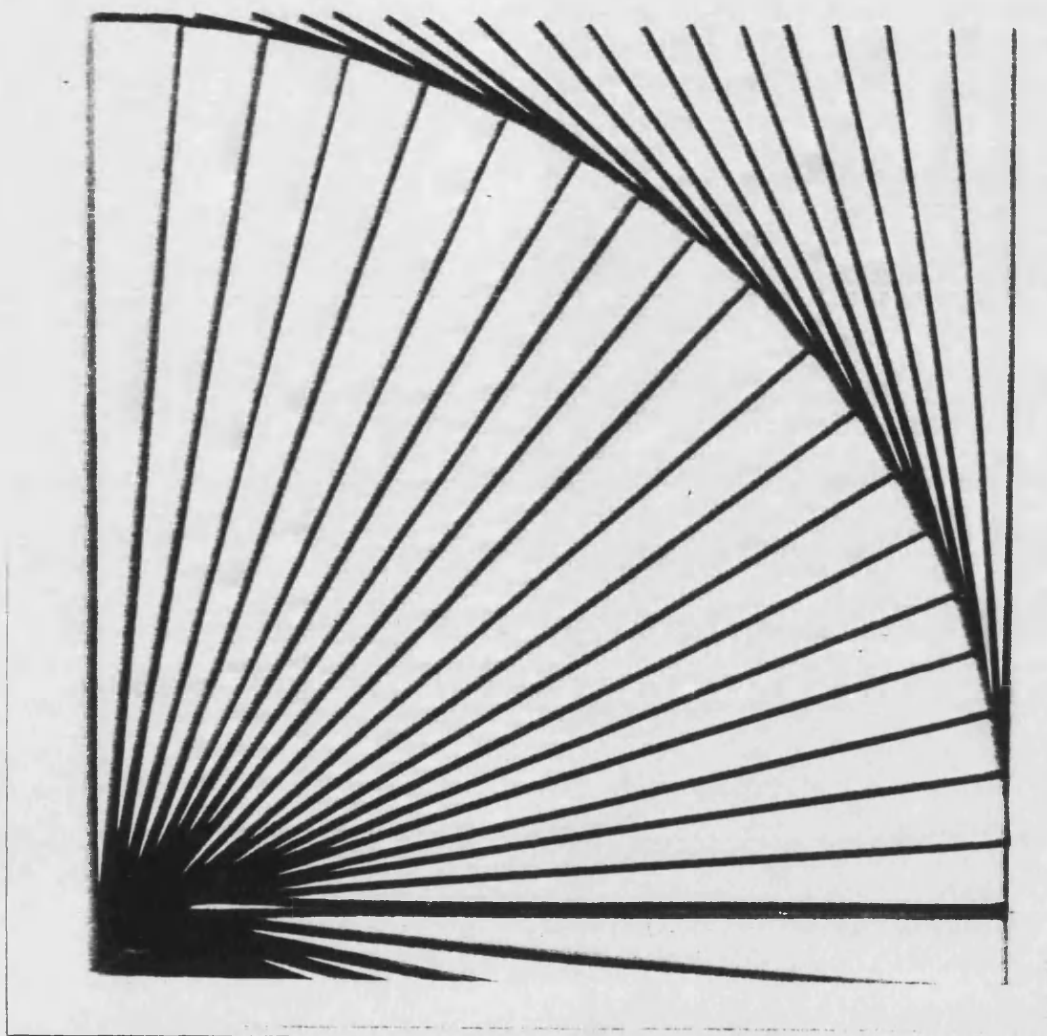
Acero inoxidable, 40,00 x 40,00 cm

PROPIEDAD: Frau Knorr, Colonia, 1974

EXPOSICIONES:

- Ind. 1972, Colegio Oficial de Arquitectos
Valencia, Rep.
- Ind. 1973, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [25]
- Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [25]
- Ind. 1974, Galería Dreiseitel
Colonia, Rep. p. [13]
- Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 47, repr. p. 78

FOTOGRAFIA: C-1972,3; 1972,4; 1973,1



Nº 1972 - 1 -

Nº 1972-0002

Escultura

CATORZE ANGLES I UNA LINIA RECTA

1972

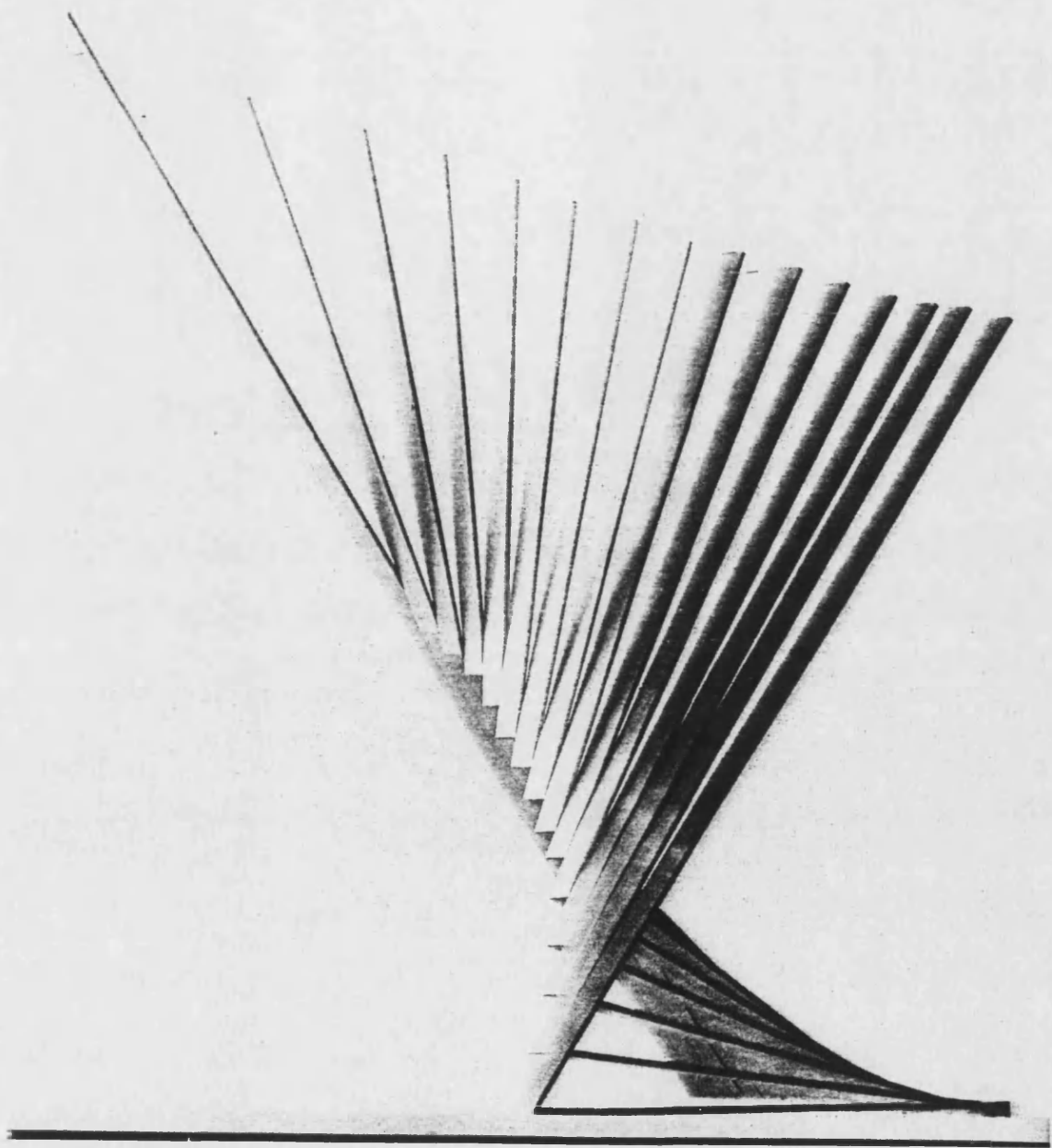
Acero inoxidable, 50,00 x 30,00 cm

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia, 1972

EXPOSICIONES:

- Ind. 1973, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [26]
- Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [24]
- Ind. 1974, Galería Dreiseitel
Colonia, Rep. p. [14]

FOTOGRAFIA: C-1973,6



Nº 1972 - 2 -

Nº 1972-0003

Escultura

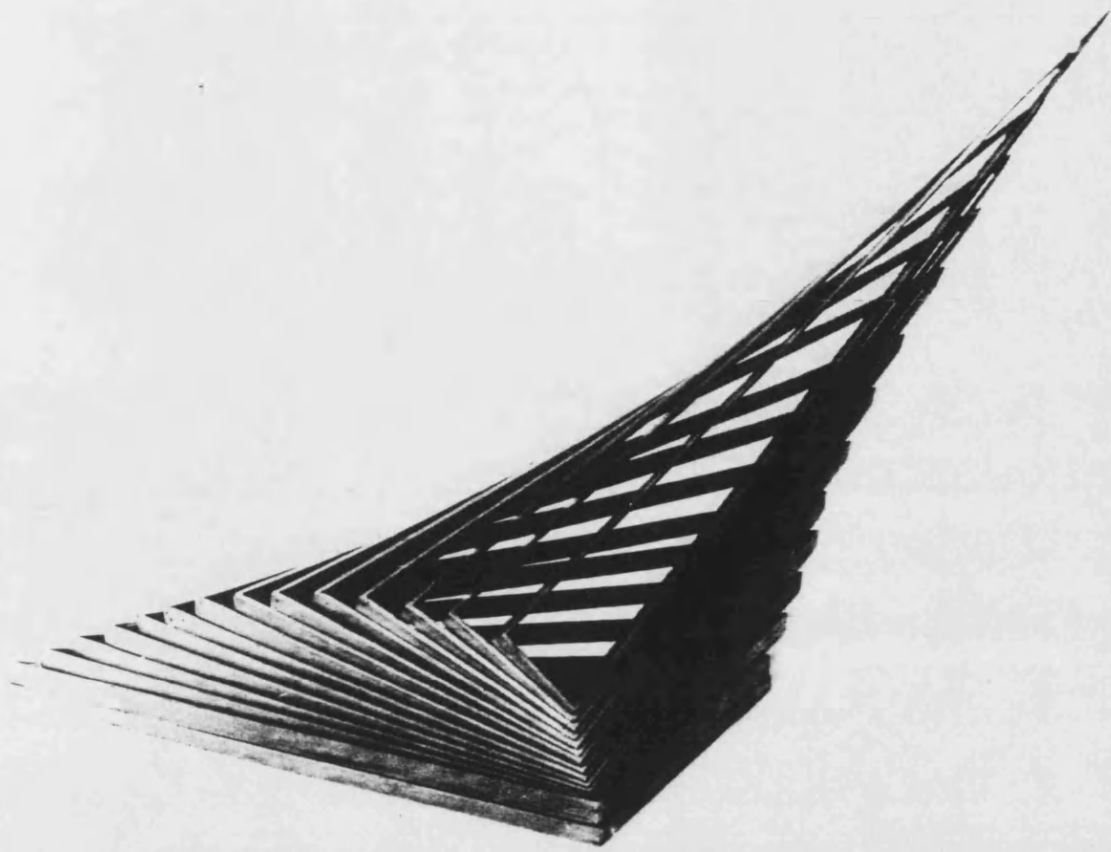
CATORZE TRIANGLES

1972

Acero inoxidable, 39,50 x 82,00 x 45,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1972

FOTOGRAFIA: C-1973,4



Nº 1972 - 3 -

Nº 1972-0004

Escultura

COMPANYS, CAMARADES, AMICS...

1972

Acero inoxidable, 125,00 x 115,00 cm

f. y d. s/b

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia

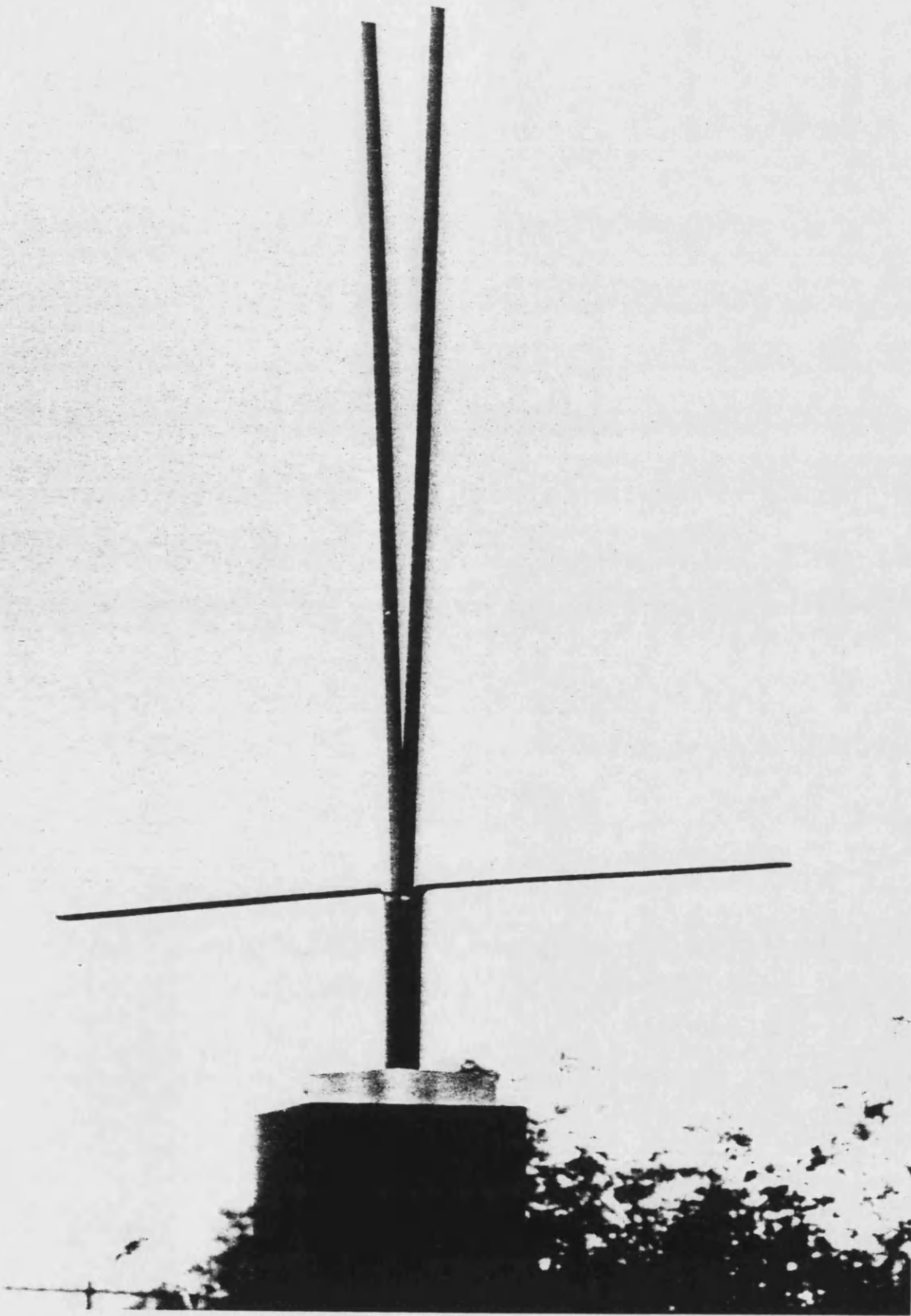
EXPOSICIONES:

- Ind. 1973, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [39]
- Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [52]
- Ind. 1974, Galería Dreiseitel
Colonia, Rep. p. [18]
- Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 98
- Ind. 1984, Galería Dreiseitel
Colonia,
- Ind. 1985, Kunstverein
Ludwigshafen,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

El título de la obra procede de un verso de Miguel Hernández: "Compañeros, camaradas, amigos, despedidme del sol y de los trigos".

FOTOGRAFIA: C-1972,1; 1973,1; C-S7



Nº 1972-4 -

Nº 1972-0005

Escultura

ANGLES RECTES 2

1972

Acero inoxidable,

PROPIEDAD: Galería Val i 30, Valencia

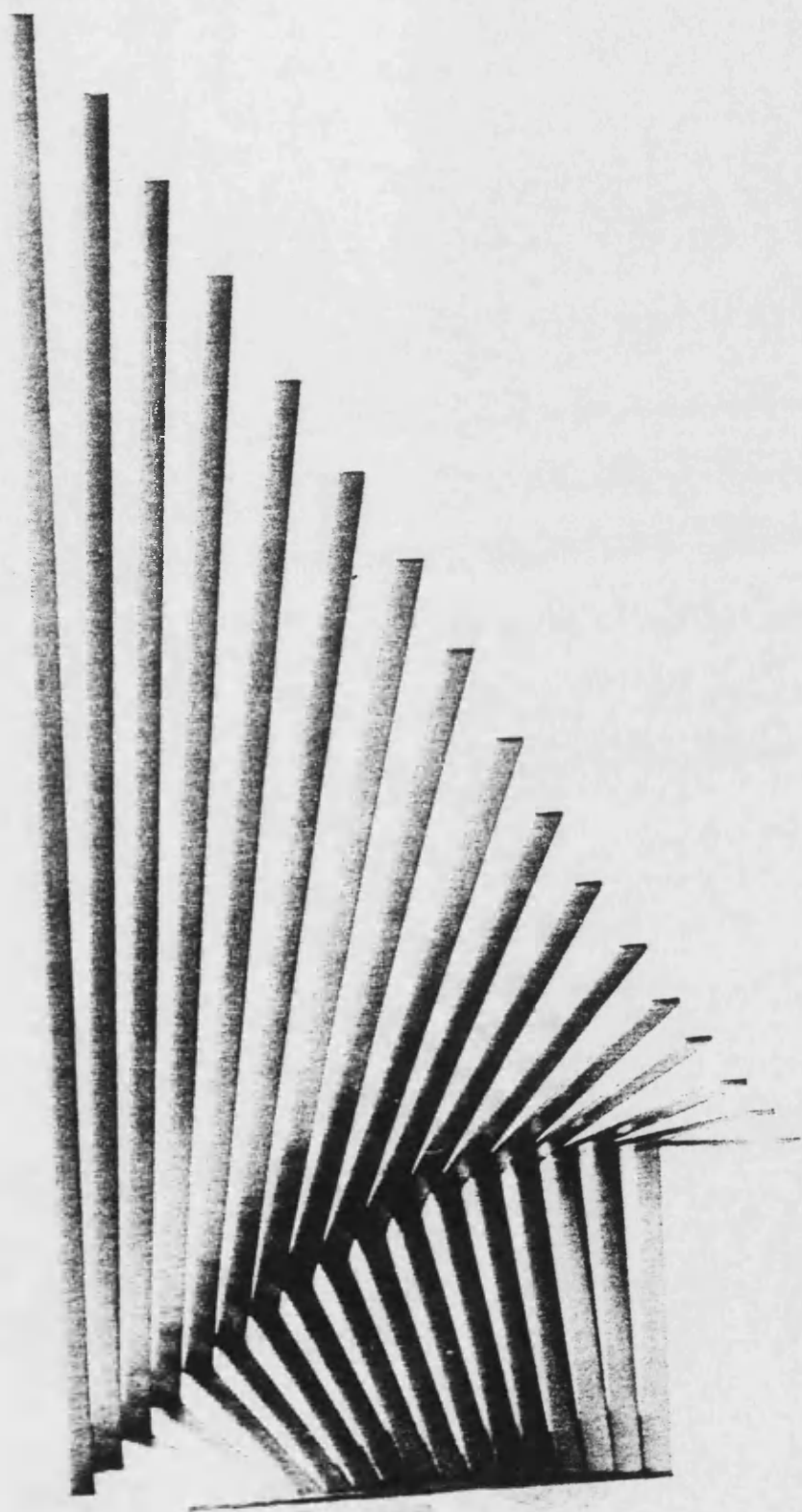
EXPOSICIONES:

Ind. 1972, Colegio Oficial de Arquitectos
Valencia, Rep.

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Obra también conocida en papeles personales como "Dèssset
angles restes".

FOTOGRAFIA: C-1972,3,6; 1973,5



Nº 1972 - 5 -

Nº 1972-0006

Escultura

DESSET ANGLES I UNA LINIA RECTA

1972

Acero inoxidable, 100,00 x 30,00 cm

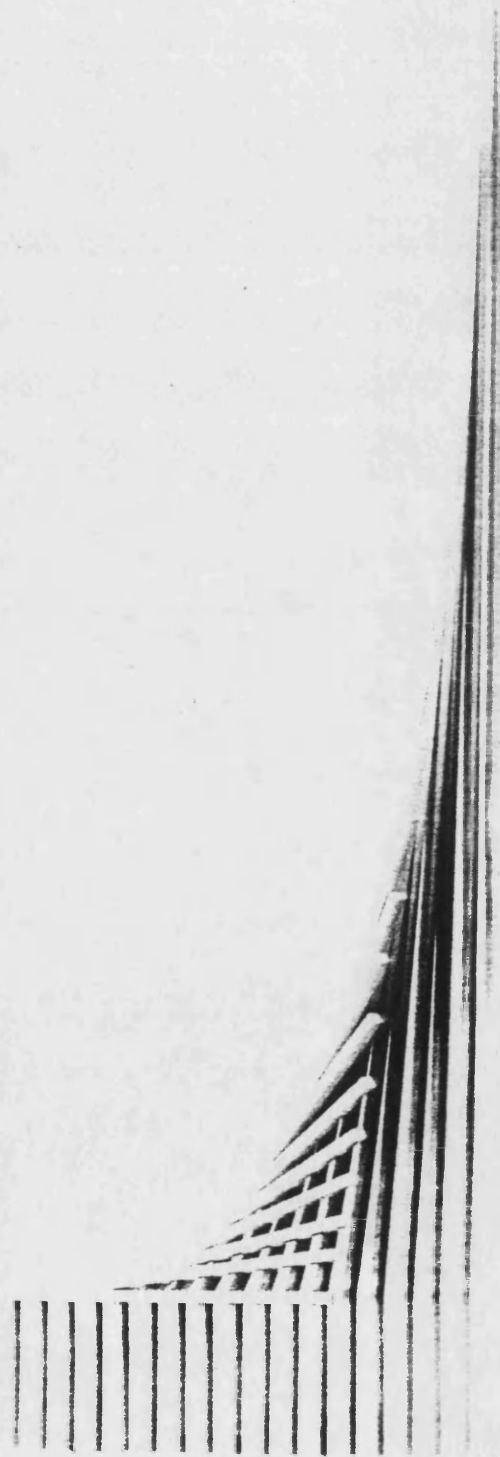
Serie de 6 ejemplares

PROPIEDAD: José Martínez Peris, Valencia
y Galería Temps, Valencia
y Sala Gaspar, Barcelona
y Herr Freund, Coblenza
y Argilaga, Reus

EXPOSICIONES:

- Col. 1976, Galería Dreiseitel
Basilea, Rep. p. 154
- Ind. 1973, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [29]
- Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [29]
- Ind. 1974, Galería Dreiseitel
Colonia, Rep. p. [15]
- Ind. 1978, Künstler am Schulzentrum Kleiststrasse
Mülheim,
- Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 93
- Ind. 1982, Galería El Setze
Martorell,
- Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid,

FOTOGRAFIA: C-1973,6,7



Nº 1972 - 6-

Nº 1972-0007

Escultura

DESSET QUADRATS

1972

Acero inoxidable, 70,00 x 70,00 cm

PROPIEDAD: José María Jiménez de la Iglesia, Valencia, 1973

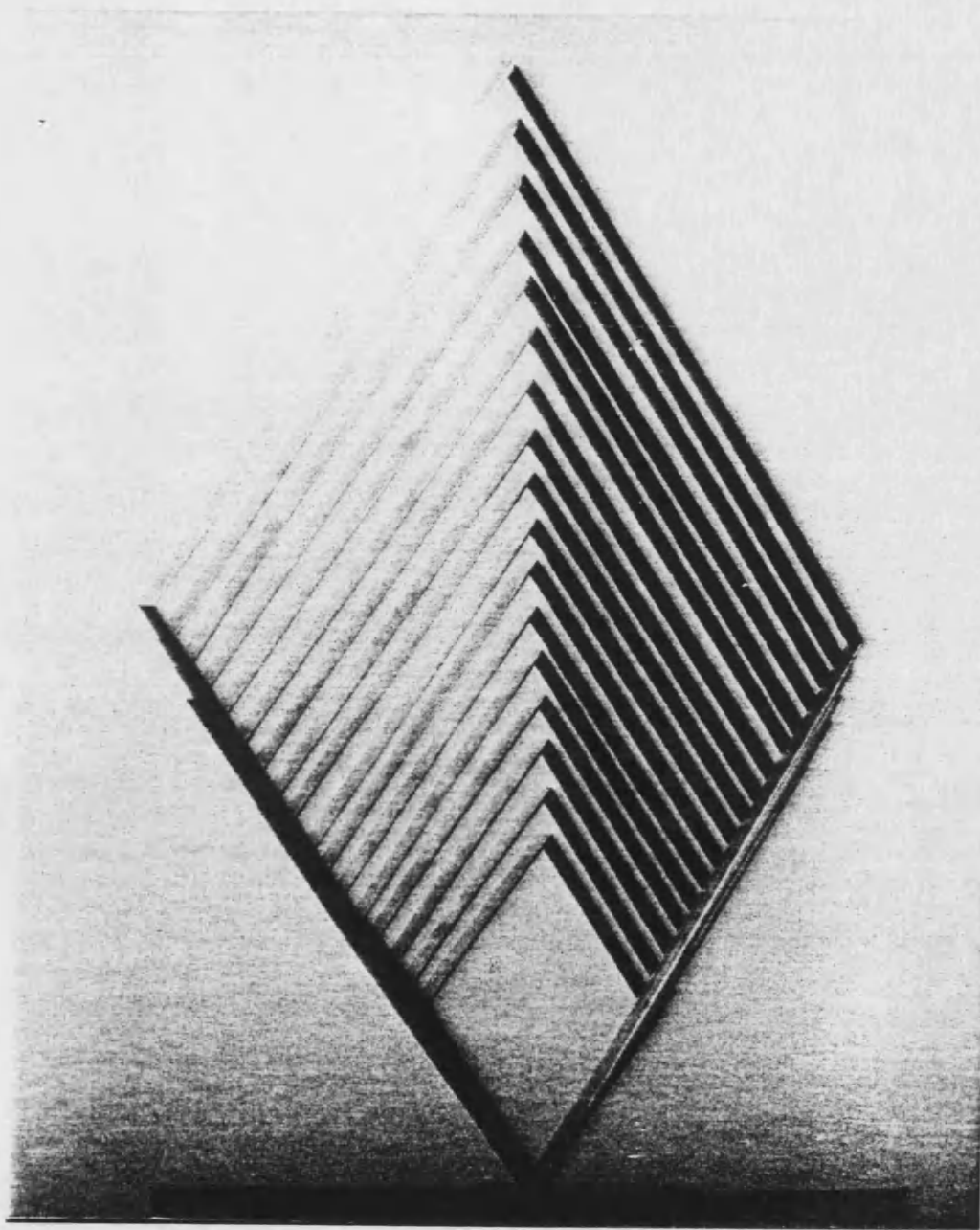
EXPOSICIONES:

Ind. 1973, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [34]

Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [32]

Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 95

FOTOGRAFIA: C-1973,6,8,10



Nº 1972-7 -

Nº 1972-0008

Escultura

DEU QUADRATS

1972

Acero inoxidable, 50,00 x 30,00 cm

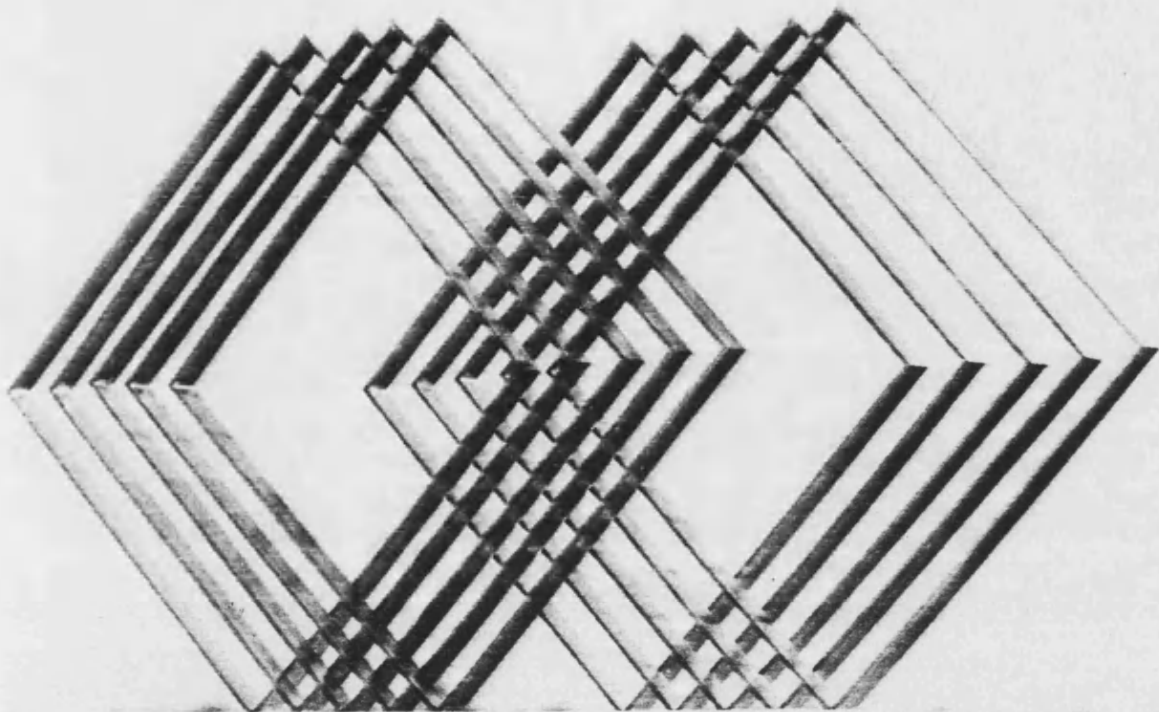
Serie de 6 ejemplares

PROPIEDAD: Lluís Rovira, Barcelona
y Frau Knorr, Colonia
y Privada, Alemania

EXPOSICIONES:

- Ind. 1973, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [36-37]
- Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [33]
- Ind. 1974, Galería Dreiseitel
Colonia, Rep. pp.[16-17]
- Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 96
- Ind. 1982, Galería El Setze
Martorell,
- Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid,
- Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,
- Ind. 1984, Galería Dreiseitel
Colonia,

FOTOGRAFIA: C-1972,1



Nº 1972 - 8 -

Nº 1972-0009

Escultura

GENERATRIU 3

1972

Acero inoxidable, 76,00 x 50,00 cm

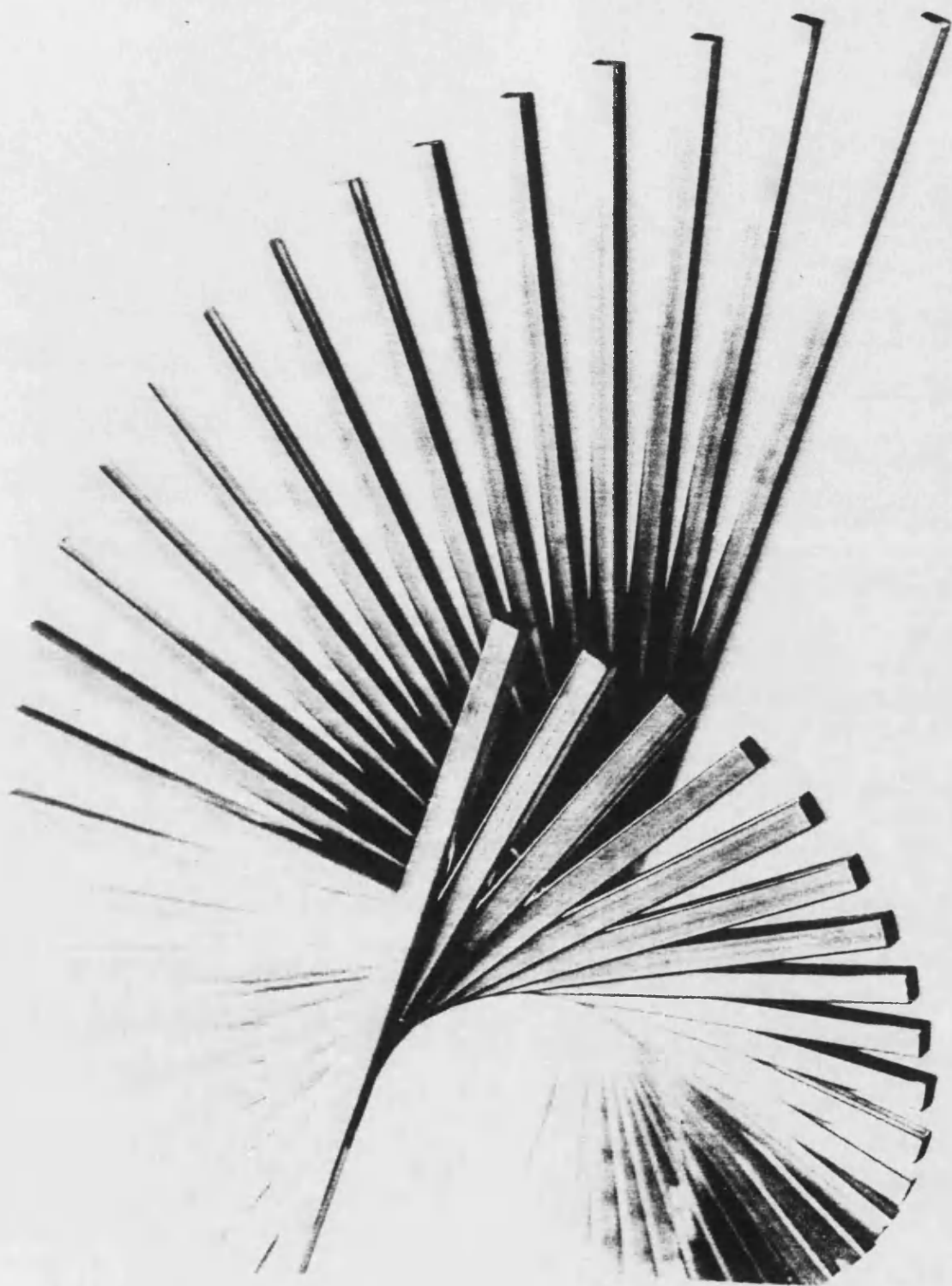
Serie de 12 ejemplares s/n

PROPIEDAD: Carlos de Garo, Barcelona
y Apartamentos Sierra Saler, Valencia
y Edificio Ripalda, Valencia
y Herr Becker, Mülheim
y Dr. Shell, Bonn
y Landes Central Park, Bielefeld
y Congreso de los Diputados, Madrid
y Banco Urquijo (hoy F. Central Hispano), Madrid, 1974
y Sala Gaspar, Barcelona, 1973
y Pere Pi Sunyer,
y José Martínez Pérís, Valencia

EXPOSICIONES:

Col. 1972, Sala Gaudí
Barcelona,
Col. 1984, Palacio del Congreso de los Diputados
Madrid, Cat. [5], rep. p. 33
Col. 1986, Sala Exp. Banco Hispano Americano
Madrid, Cat. 29, repr. p. 71 (Itinerante)
Ind. 1973, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [16-17]
Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [16-17]
Ind. 1974, Galería Dreiseitel
Colonia, Rep. p. [8]
Ind. 1975, Feria del Metal. VII Exposición Nacional
Valencia,
Ind. 1982, Galería El Setze
Martorell,
Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid,
Ind. 1984, Galería Dreiseitel
Colonia,
Ind. 1990, Royal Hospital Kilmainham
Dublín, Cat. 25

FOTOGRAFIA: C-1973,5,6,7



Nº 1972 - 9 -

Nº 1972-0010

Escultura

GENERATRIU 4

1972

Acero inoxidable, b/metacrilato, 75,00 x 75,00 x 51,00 cm

Anag., f. y d. s/b inf. izq.

Serie de 12 ejemplares

PROPIEDAD: Mario Caballero, Barcelona
y Galería Sur, Santander
y Apartamentos Sierra Saler, Valencia
y Edificio Ripalda, Valencia
y Museo de La Asegurada, Alicante, 1977
y Privada, Alemania
y Autor, Rocafort (V), 1972
y Francisca Sanahuja, Vda. Sensat,
y Art Invert, Barcelona
y Joan Gaspar, Barcelona, 1973

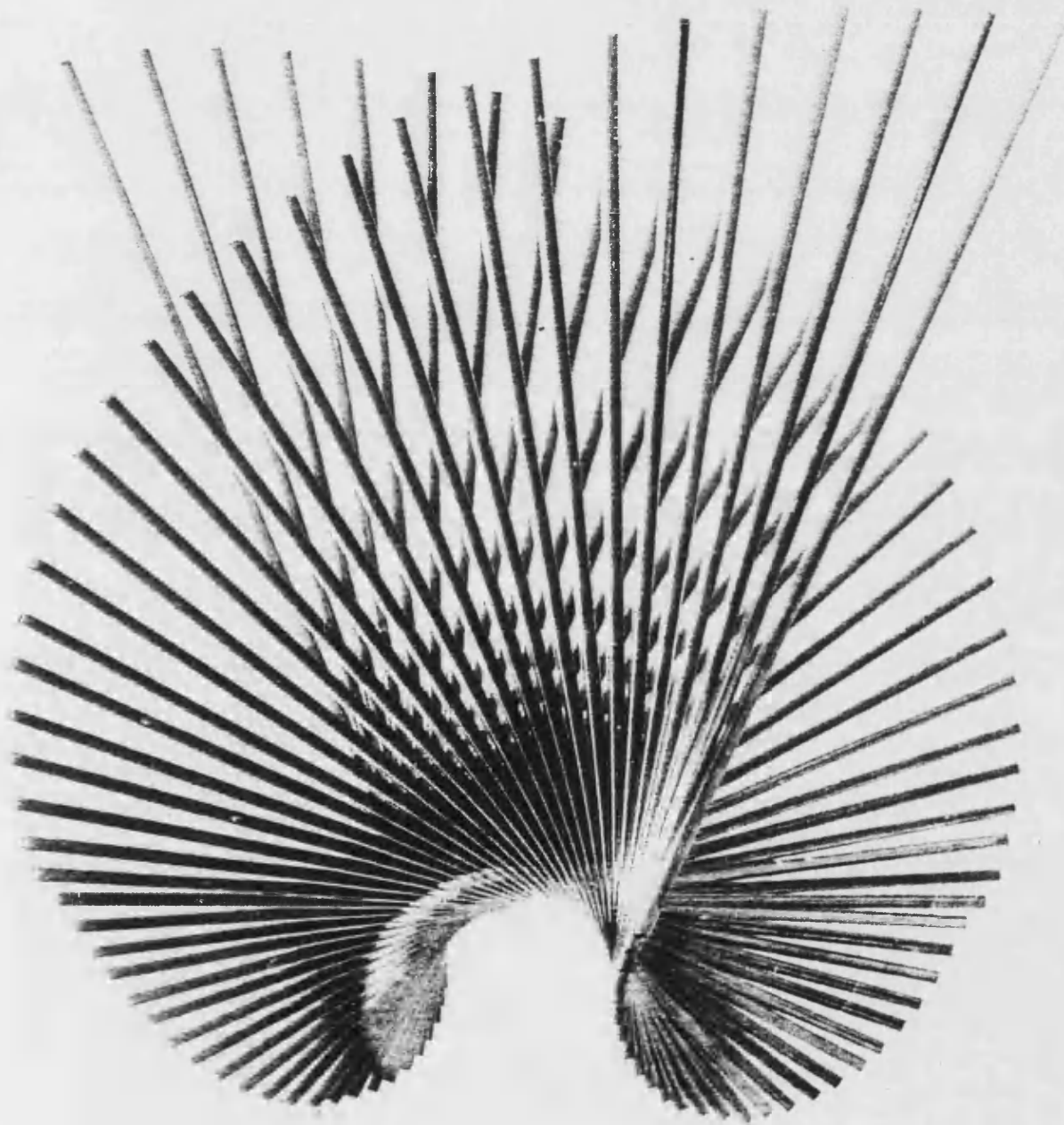
EXPOSICIONES:

- Col. 1973, Feria del Metal
Valencia, Rep. p. 15
- Col. 1974, Parque Municipal de Castro
Vigo, Rep. p. [5]
- Ind. 1973, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [20-21]
- Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [20-21]
- Ind. 1974, Galería Dreiseitel
Colonia, Rep. p. [9]
- Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 88
- Ind. 1982, Galería El Setze
Martorell,
- Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid, Cat. 6, rep. p. [13]

BIBLIOGRAFIA:

- MUSEO DE LA ASEGURADA,
Colección Arte s. XX. Museo Municipal Casa de la Asegurada,
1981, Rep. p. 9

FOTOGRAFIA: C-1972, 2, 3, 6; 1973, 6, 7



Nº 1972-10-

Nº 1972-0011 A

Escultura

GENERATRIU 6 [a]

1972

Acero inoxidable y metacrilato, 45,00 x 30,00 x 30,00 cm

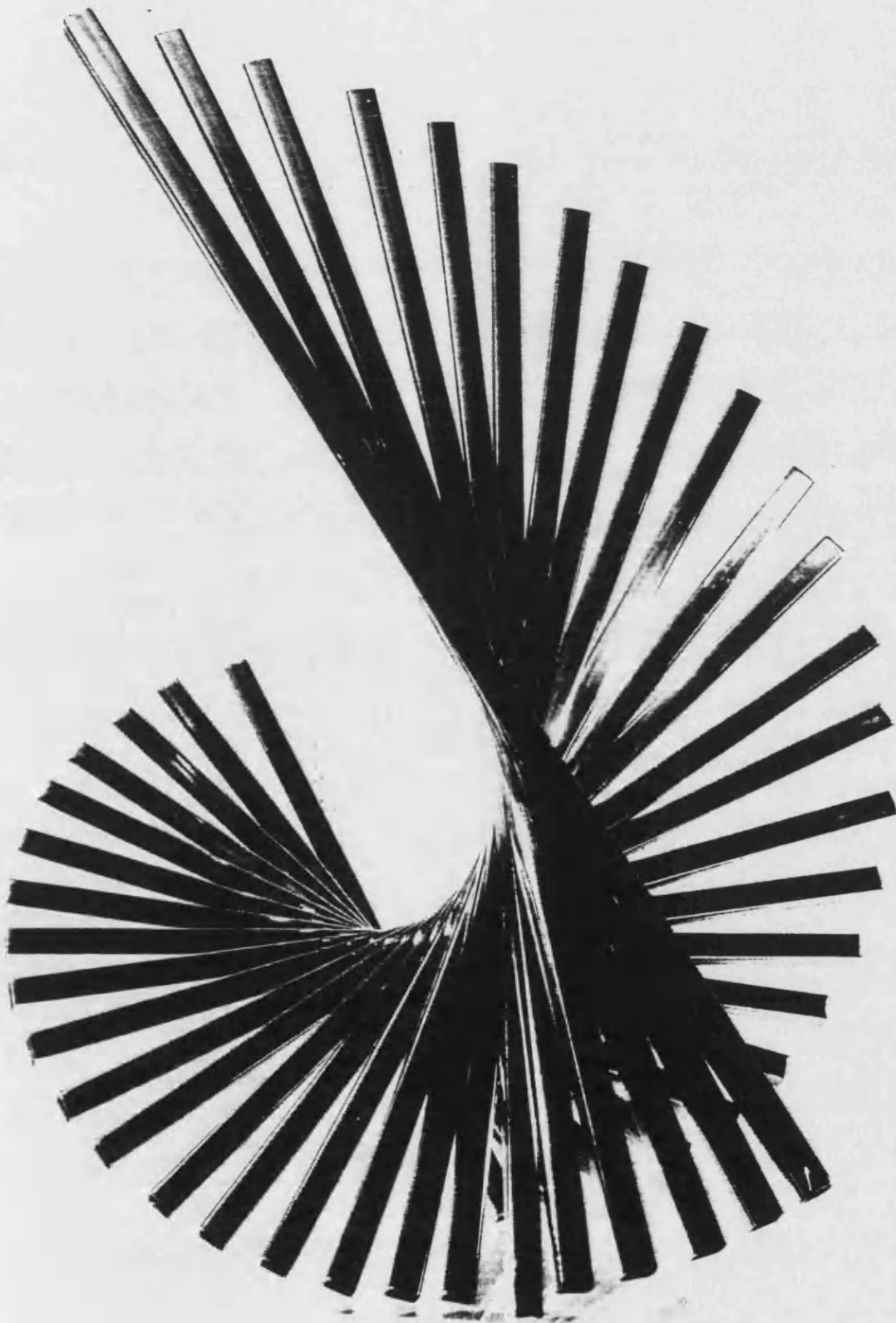
Serie de 12 ejemplares

PROPIEDAD: Armand Caraben, Barcelona
y Josep María Vila, Barcelona
y Jordi Pujol, Barcelona
y Diputación de Valencia, Valencia, 1985
y Julio Trullenque, Valencia
y Francesc Miralles, Barcelona, 1974
y J. Planelles, Valencia
Ricard J. Vicent, Valencia
y Edgardo Colón, San Juan, (Puerto Rico)

EXPOSICIONES:

Col. 1988, Sala Parpalló-Palau de la Scala
Valencia, Repr. p. 146
Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [53]
Ind. 1974, Galería Dreiseitel
Colonia, Rep. p. [19]

FOTOGRAFIA: C-1973,2



Nº 1972 - 11 - A

Nº 1972-0011 B

Escultura urbana

GENERATRIU 6 [b]

1972, ejecutada en 1978

Aluminio, 4,00 x 3,00 x 3,20 m.

PROPIEDAD: Fundación Cultural El Brocense, Cáceres, 1982

EXPOSICIONES:

- Col. 1978, Galería Dreiseitel
Düsseldorf,
- Col. 1982, Complejo Cultural San Francisco
Cáceres, Rep. pp. 120-21
- Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 189

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Al presentarse esta obra en la exposición organizada en Cáceres con motivo de los Premios de Escultura de 1982 lo hizo con el título de "24 tubos de aluminio", por tratarse de una réplica de "Generatriz 6" hemos optado por esta catalogación. Tras la exposición citada fue adquirida por la Institución Cultural El Brocense (organizadora de la misma) por la cantidad de 2.200.000 pts. con destino al claustro del antiguo convento de San Francisco, donde se encuentra.

Nº 1972-0012

Escultura

EL GENOLL QUE SEMBLAVA EL CAP D'UN TIGRE

1972

Acero inoxidable, 55,00 x 33,00 cm

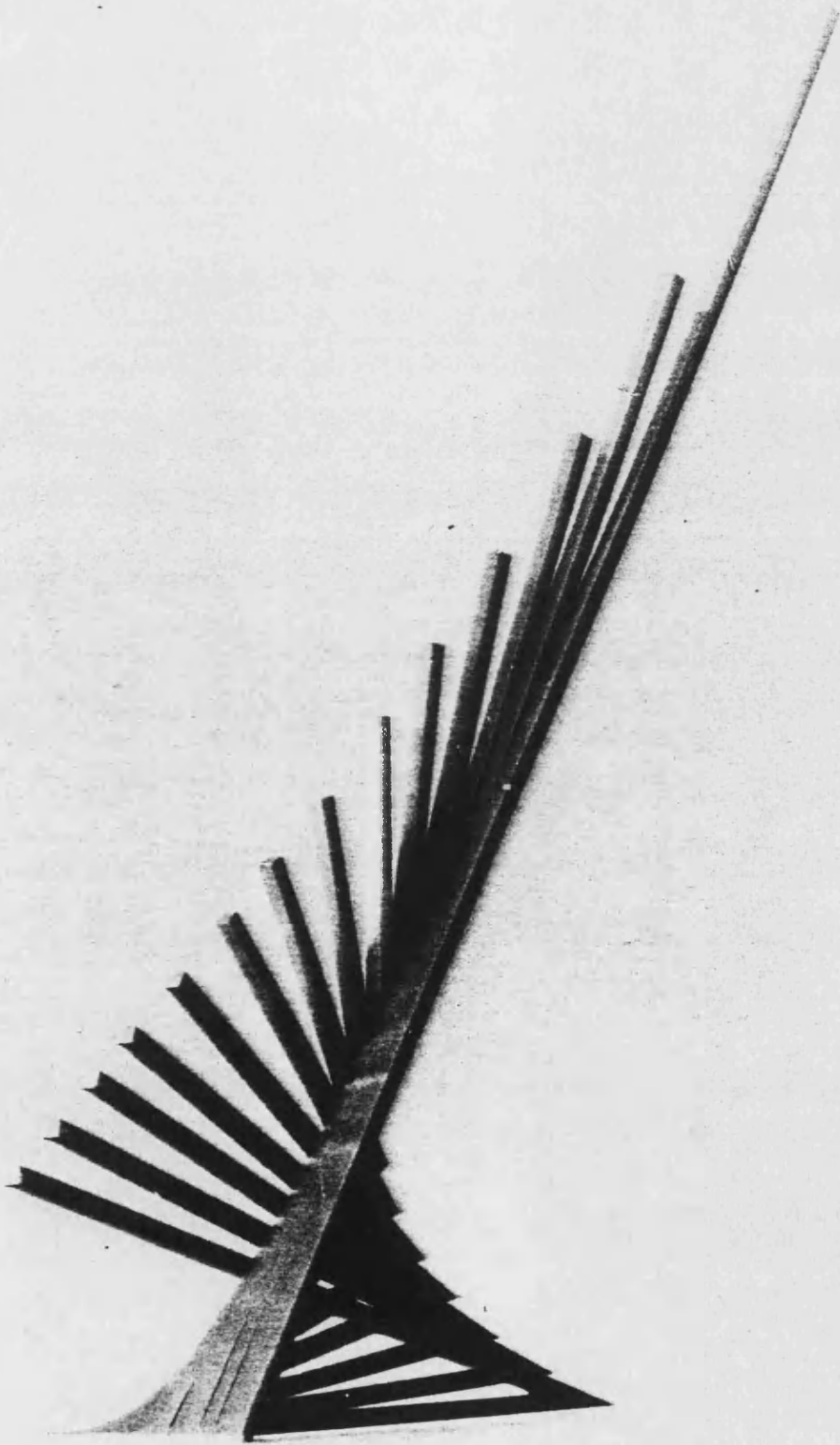
EXPOSICIONES:

- Ind. 1973, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [28]
- Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [28]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

El título completo es: "El genoll que semblava el cap d'un tigre alerta". Y está tomado de un verso de Vicent Andrés Estellés.

FOTOGRAFIA: C-1972,1; 1973,1,10



Nº 1972 - 12 -

Nº 1972-0013

Escultura

HOMENATGE AL ART NOUVEAU

1972

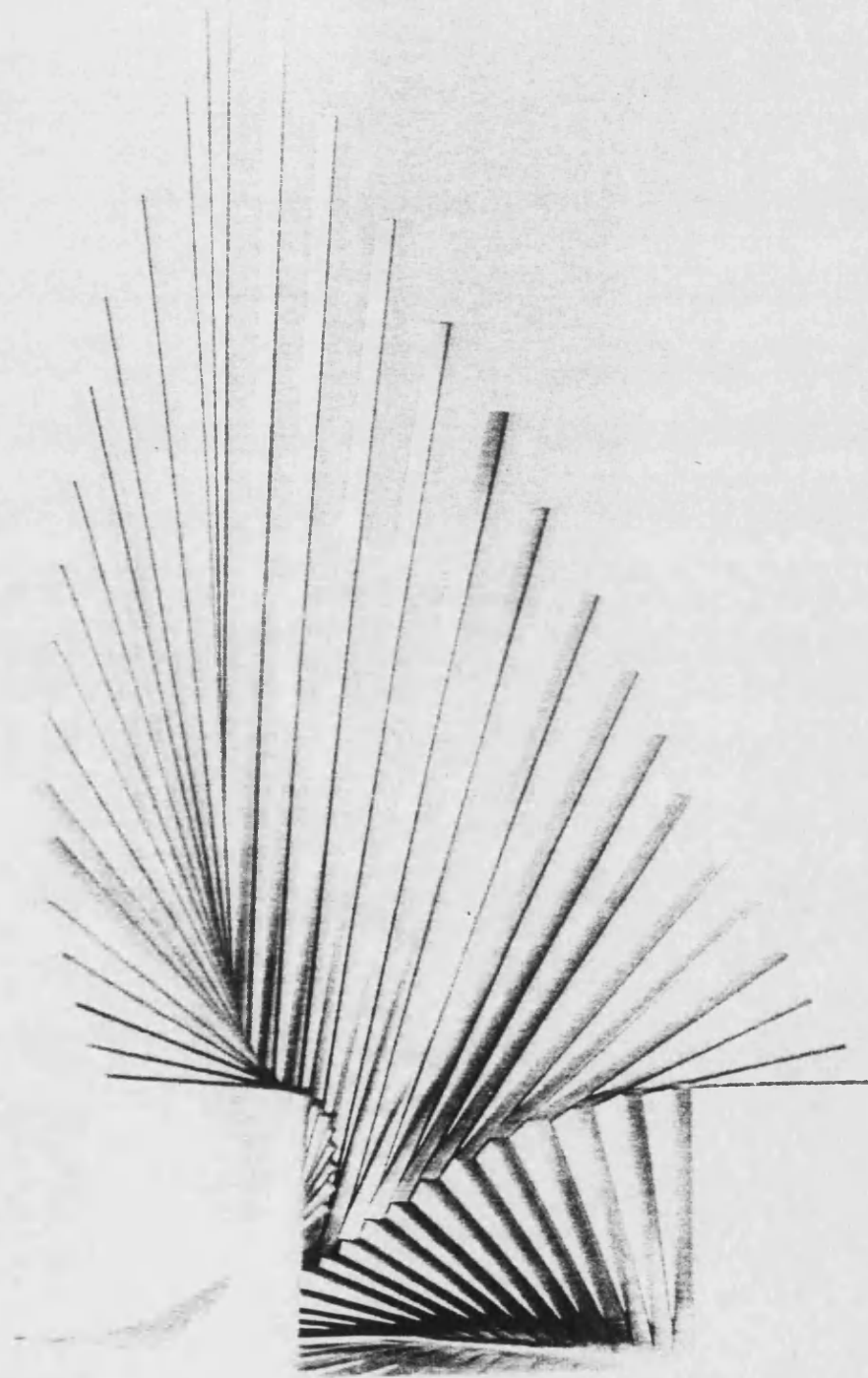
Acero inoxidable, 70,00 x 48,00 cm

PROPIEDAD: Jesús Lladó, Madrid, 1973

EXPOSICIONES:

Ind. 1973, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [27]
Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 92

FOTOGRAFIA: C-1972,1; 1973,5,7



Nº 1972 - 13 -

Nº 1972-0014

Escultura

HOMENATGE A BRANCUSI

1972

Acero inox.y b/ metacrilato, 38,50 x 9,00 x 8,00 cm

s.f., s.d.

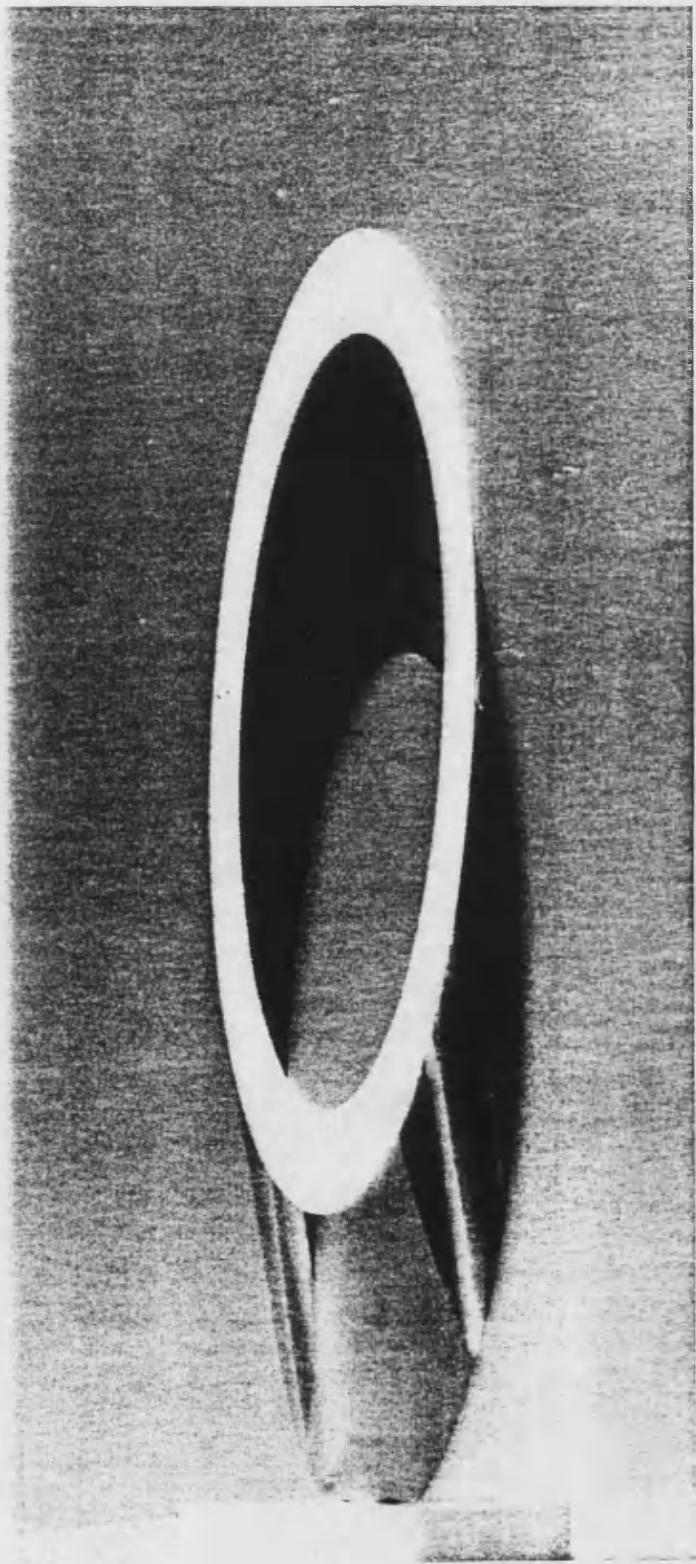
Serie de 40 ejemplares num.

PROPIEDAD: Sala Gaspar, Barcelona
19/40 Galería Barcelona, Barcelona
y Daniel Giralt-Miracle, Barcelona, 1973
y Privada, Alemania
y Privada, Alemania
y Privada, Alemania
y Privada, Alemania
3/40 Autor, Rocafort (V), 1972
y Privada, Alemania

EXPOSICIONES:

Col. 1988, Galería Theo
Barcelona, Cat. 3
Ind. 1973, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [38]
Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [53]
Ind. 1974, Galería Dreiseitel
Colonia, Rep. p. [19]
Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 83
Ind. 1982, Galería El Setze
Martorell,
Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,

FOTOGRAFIA: C-1972,1,2; 1973,1; S26



Nº 1972 - 14 -

Nº 1972-0015 A

Escultura

HOMENATGE ALS CONSTRUCTIVISTES [a]

1972

Aluminio, 250,00 x 175,00 cm

PROPIEDAD: Destruída,

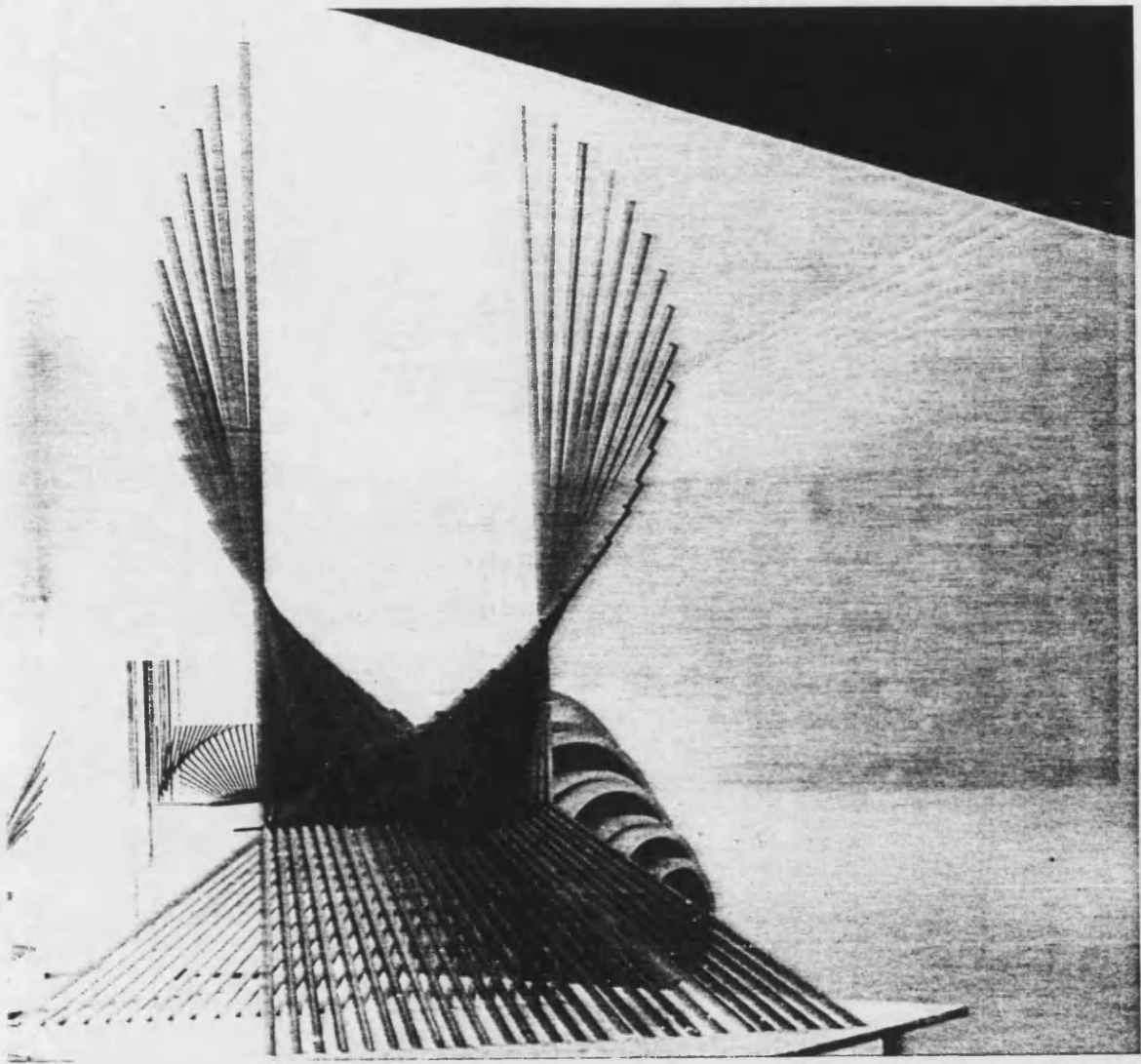
EXPOSICIONES:

- Col. 1974, Musées Royaux des Beaux-Arts
Bruselas, Cat. 195
- Col. 1974, Haus der Kunst
Múnich, Cat. 191, rép. p. 172
- Ind. 1973, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [12-13]
- Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [12-13]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta primera versión de esta obra sufrió graves desperfectos en el viaje de vuelta de Múnich y este hecho motivó que se realizara una segunda versión, la [b].

FOTOGRAFIA: C-1972,2; 1973,5



Nº 1972-15-A

Nº 1972-0015 B

Escultura

HOMENATGE ALS CONSTRUCTIVISTES [b]

1972, ejecutada en 1974

Aluminio, 400,00 cm

PROPIEDAD: Privada, Marbella? (MA)

EXPOSICIONES:

Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 86

Nº 1972-0016

Escultura

HOMENATGE A ROSALIA DE CASTRO

1972

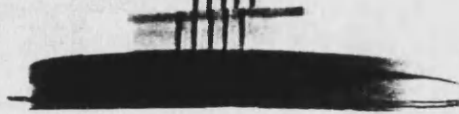
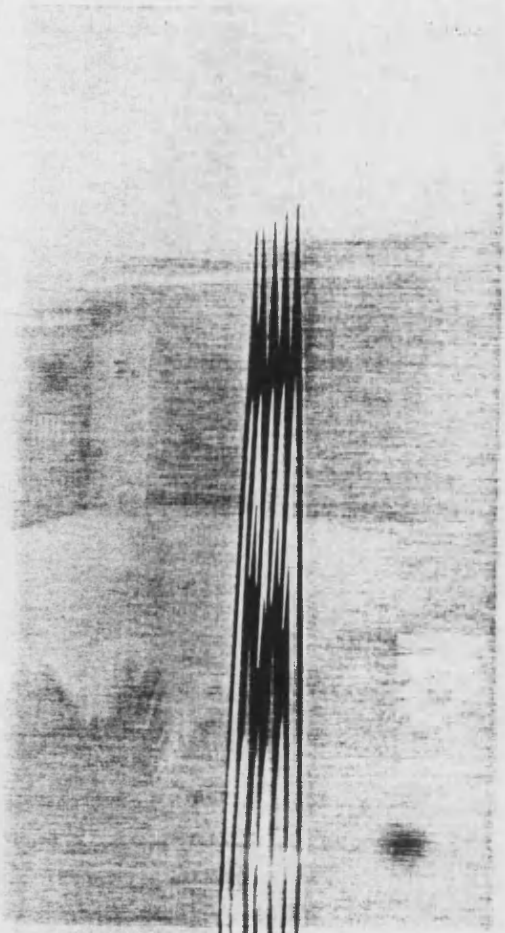
Acero inoxidable y metacrilato, 200,00 x 20,00 cm

PROPIEDAD: Manuel Viñas, Barcelona, 1973

EXPOSICIONES:

Ind. 1973, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [35]
Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 97

FOTOGRAFIA: C-1972,1,2



Nº 1972 - 16 -

Nº 1972-0017 A

Escultura

HOMENATGE A VISCONTI [a]

1972

Acero inoxidable, 100,00 x 250,00 cm

Serie de 6 ejemplares

PROPIEDAD: Leopoldo Pomés, Barcelona
y Dr. Nehm Witten, Alemania
y Raimon Pelejero, Xabia (V)
y Art Invert, Barcelona
Edgardo Colón, San Juan, (Puerto Rico), 1974

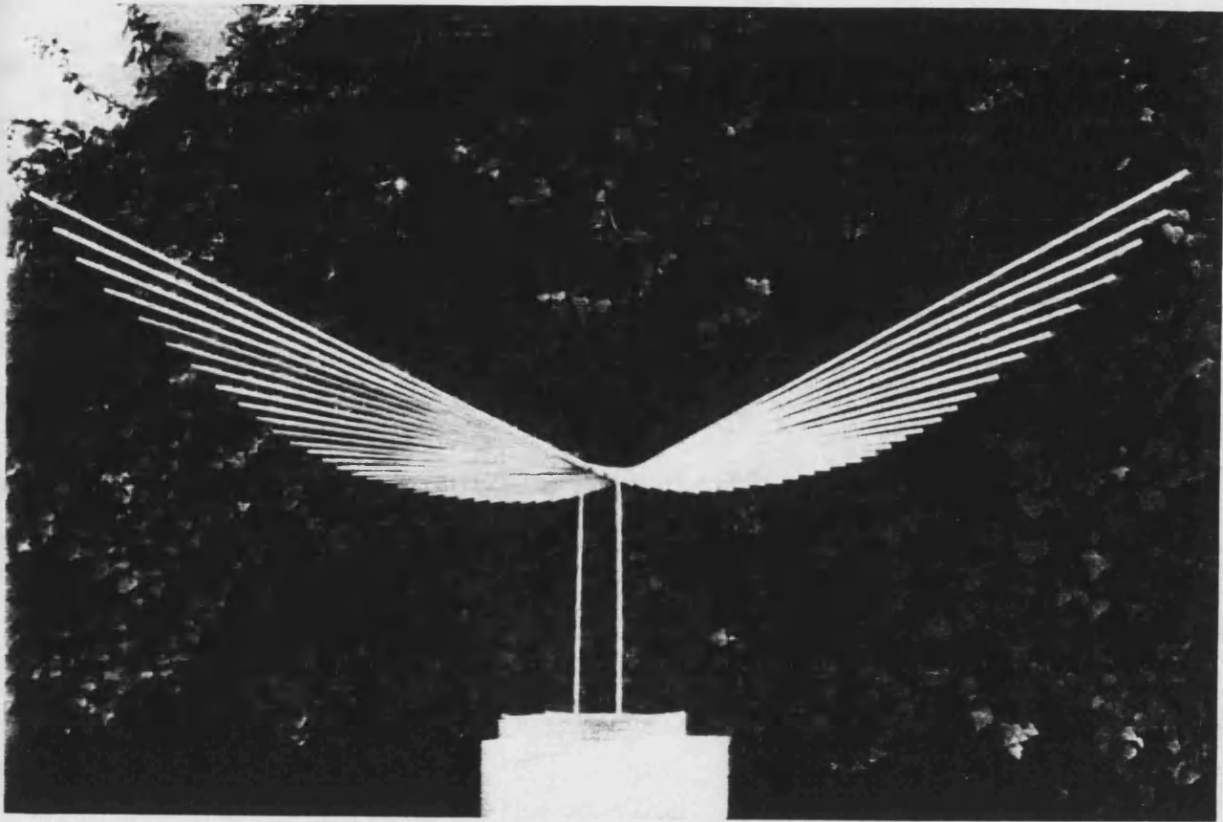
EXPOSICIONES:

- Col. 1980, Museo de Bellas Artes
Caracas, Cat. 1
- Ind. 1973, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [18-19]
- Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [18-19]
- Ind. 1974, Galería Dreiseitel
Colonia, Rep. pp.[10-11]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

LLORENS (1983) argumenta la relación de esta obra con la secuencia final del film de Visconti "Muerte en Venecia": "L'homenatge d'Alfaro està dissenyat per surar immòbil en l'aire sobre una làmina d'aigua. Cap línia s'aproxima físicament a la vertical, però totes parlen, en seu moviment; del triomf absolut de la verticalitat; de la mateixa manera que en la seqüència final de Visconti el cap de la Medusa de Cellini es físicament absent, però la seqüència -i el film, i la història de Mann- no parlen d'altra cosa que de la seva epifania final."

FOTOGRAFIA: C-1973,1,10



Nº 1972-17-A

Nº 1972-0017 B

Escultura

HOMENATGE A VISCONTI [b]

1972, ejecutada en 1973-74

Acero inoxidable, 350,00 cm

PROPIEDAD: Ramón Trias Fargas, Gerona, 1973

EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,

Nº 1972-0017 C

Escultura

HOMENATGE A VISCONTI [c]

1972

Acero inoxidable, 170,00 cm

PROPIEDAD: Pedro Soliveres, Benissa (A), 1972



Nº 1972 - 17 - C

Nº 1972-0017 D

Escultura

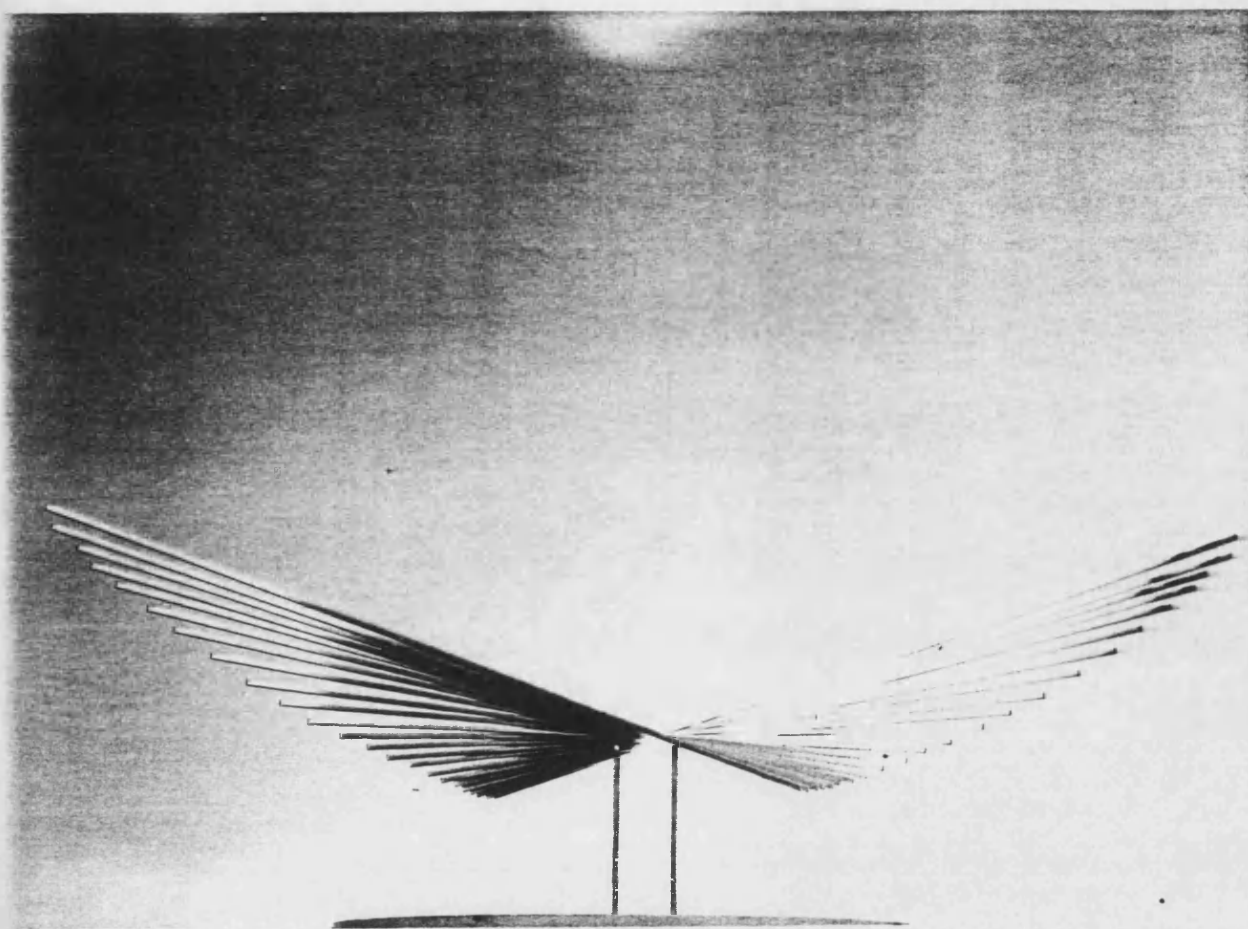
HOMENATGE A VISCONTI [d]

1972, ejecutada en 1977

Acero inoxidable, 100,00 cm

PROPIEDAD: Herederos de Manuel Mompó, Madrid

FOTOGRAFIA: C-9



Nº 1972 - 17 - D

Nº 1972-0017 E

Escultura

HOMENATGE A VISCONTI [e]

1972, ejecutada en 1975

Aluminio,

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1975

EXPOSICIONES:

Col. 1976, Torres de Sant Miquel
Morella,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se rompió en la Exposición de Morella y hubo que restaurarla.

Nº 1972-0018

Escultura

ELS HOMES NO PODEN SER SI NO SON LLIURES

1972

Acero inoxidable y metacrilato, 115,00 x 60,00 cm

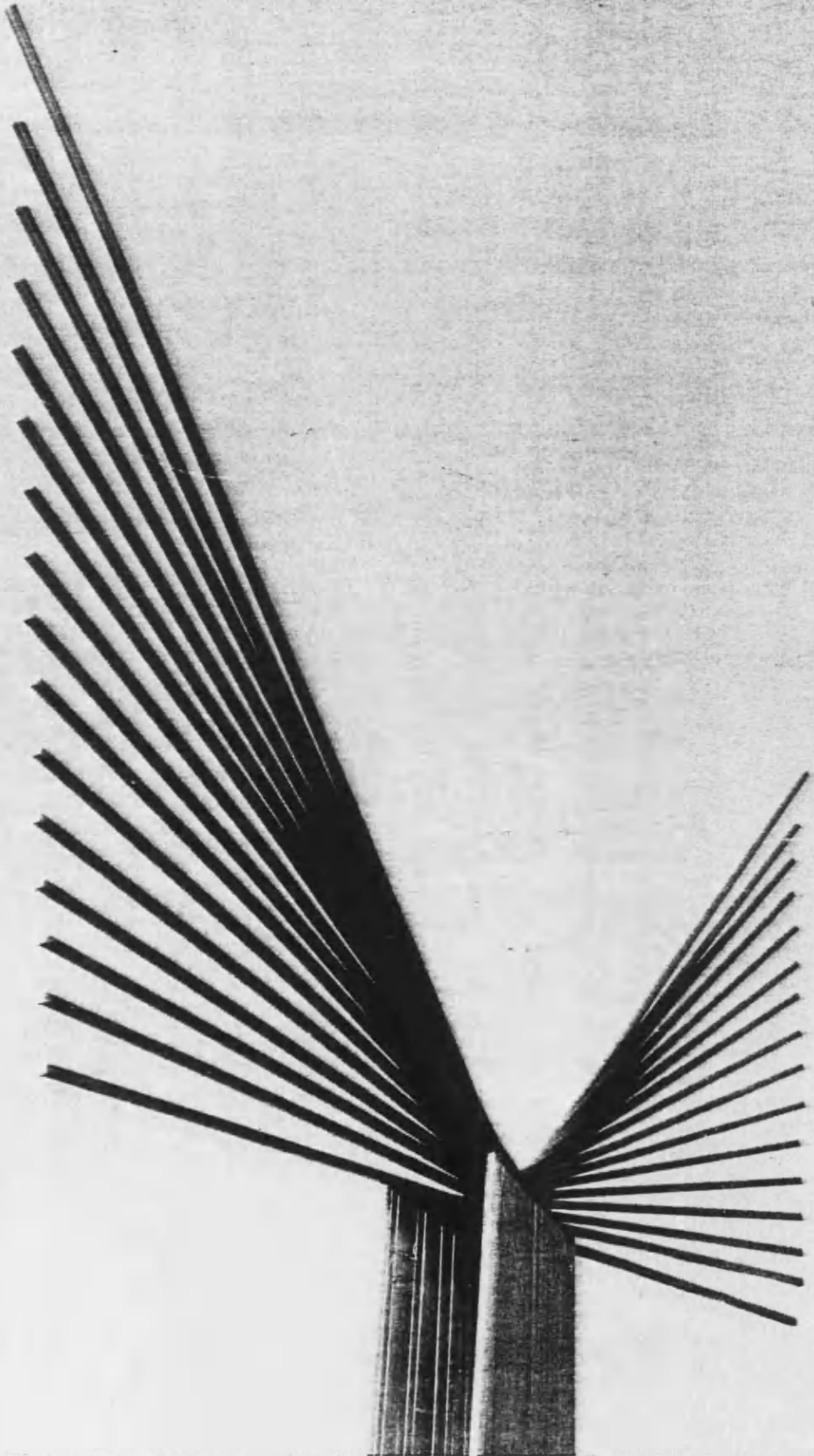
PROPIEDAD: Galería Temps, Valencia

EXPOSICIONES:

Ind. 1973, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [32-33]

Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [30-31]

FOTOGRAFIA: C-1972,1; 1973,6,8,10



Nº 1972-18-

Nº 1972-0019

Escultura

LA MER TOUJOURS RECOMMENCE

1972

Aluminio, 138,00 x 41,00 cm

PROPIEDAD: Vendida por Gaspar ?,

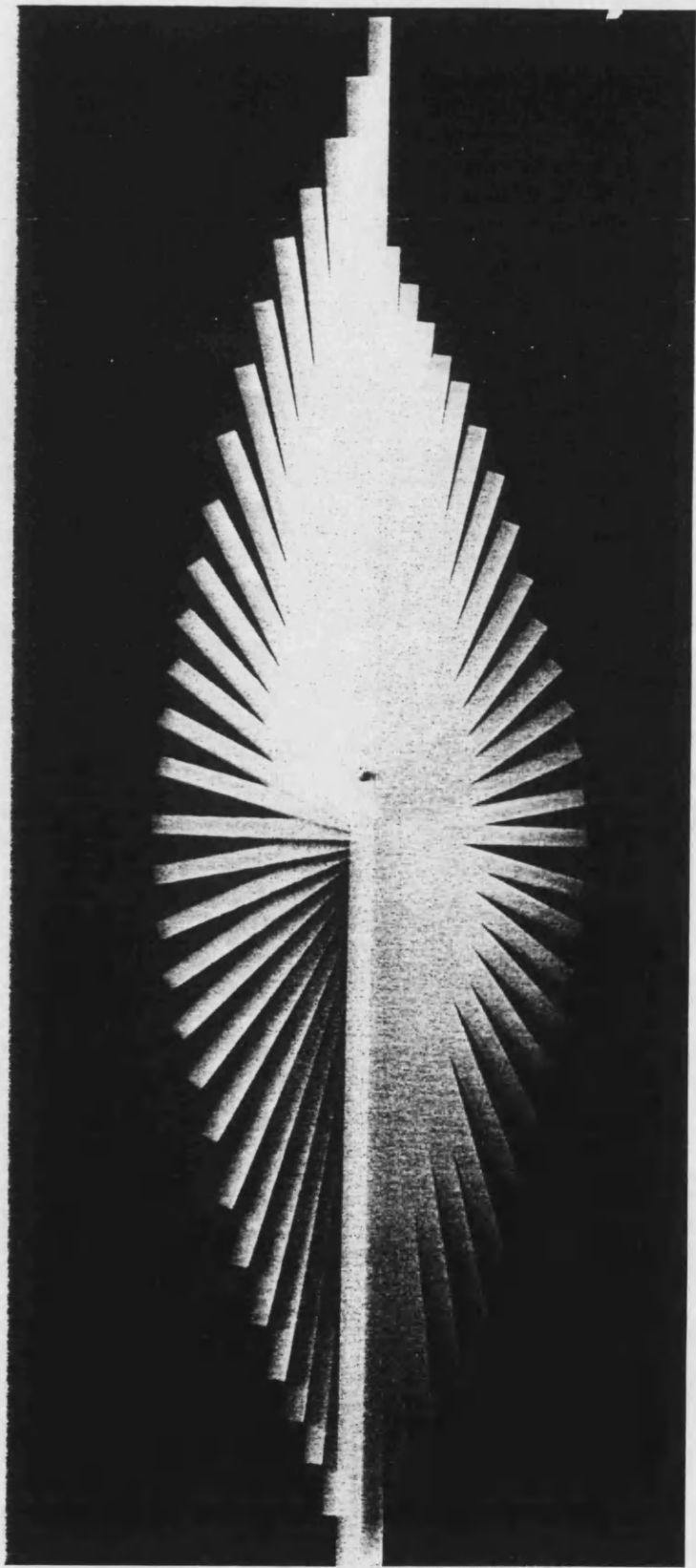
EXPOSICIONES:

- Ind. 1973, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [14-15]
- Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [14-15]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

El título de la obra está tomado de un verso de Paul Valery.

FOTOGRAFIA: C-1973,8,10



Nº 1972 - 19 -

Nº 1972-0020

Escultura

ONZE ANGLES RECTES

1972

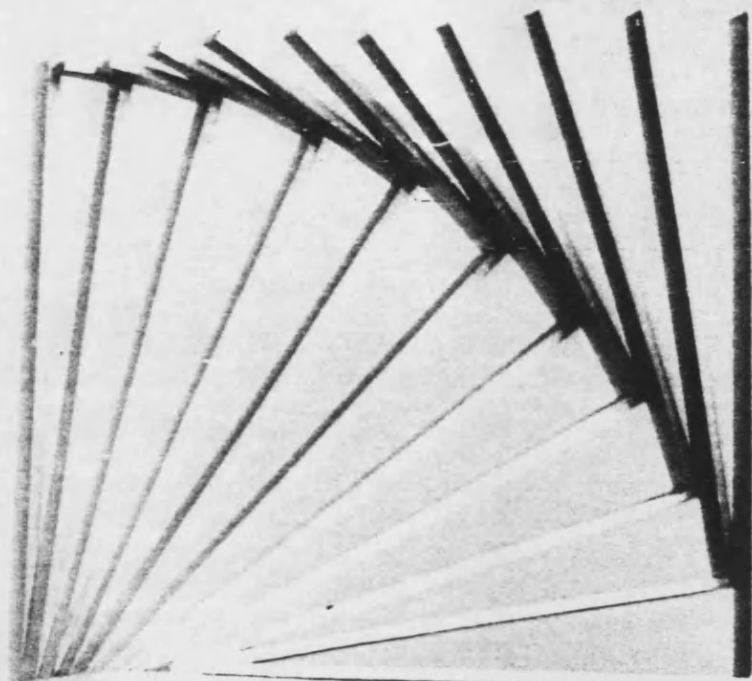
Acero inoxidable y metacrilato, 15,00 x 15,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1972

EXPOSICIONES:

Ind. 1973, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [24]

FOTOGRAFIA: C-1973,7,10



Nº 1972 - 20 -

Nº 1972-0021

Escultura

VA I VE

1972

Acero inoxidable, 58,00 x 55,00 cm

PROPIEDAD: Edgardo Colón, San Juan, (Puerto Rico)

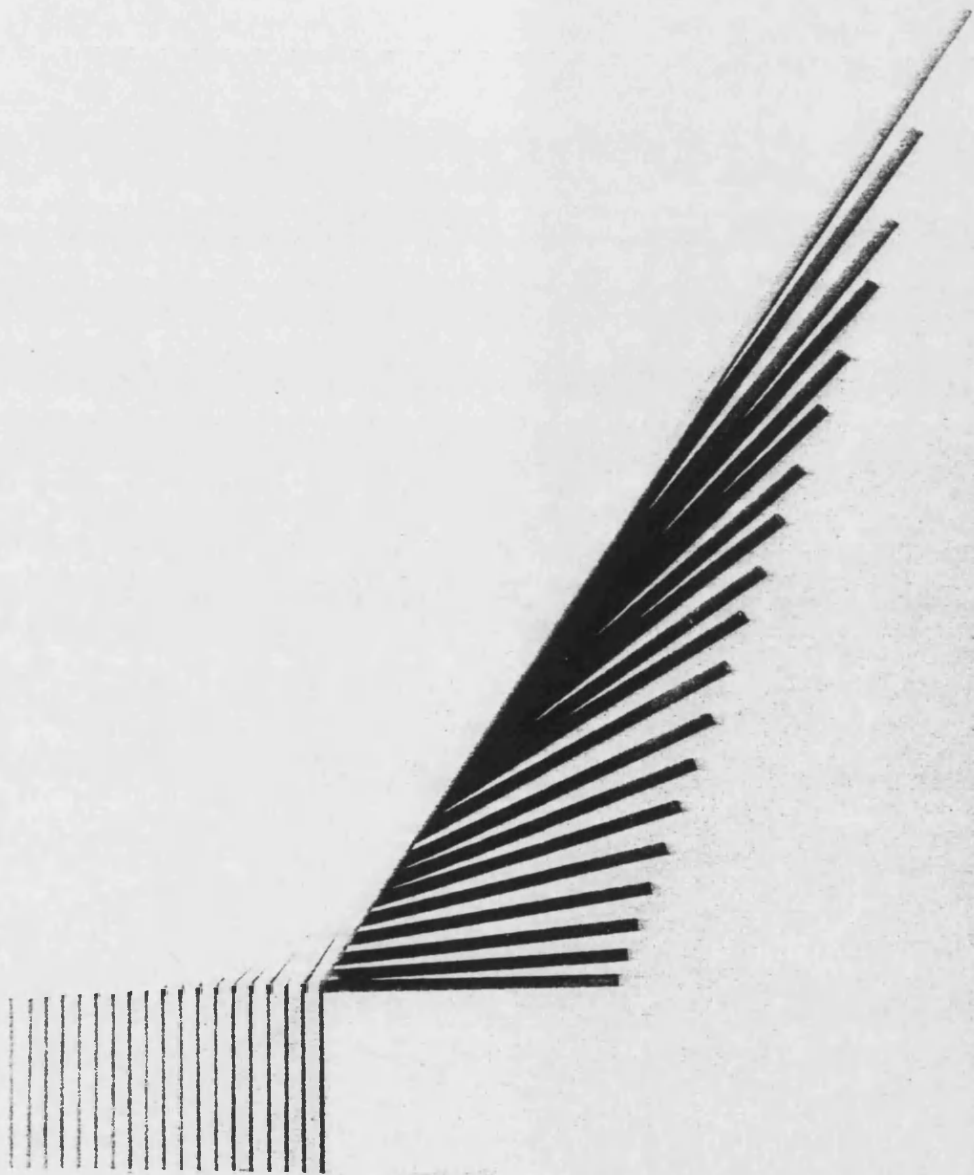
EXPOSICIONES:

- Ind. 1973, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [30-31]
- Ind. 1982, Galería El Setze
Martorell,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta obra presenta semejanza con "Els homes no poden...",
1972, pues esta (Va i ve) es la mitad de aquella.

FOTOGRAFIA: C-1973,5,6



Nº 1972 - 21 -

Nº 1972-0022

Escultura

VUIT I VUIT ANGLES

1972

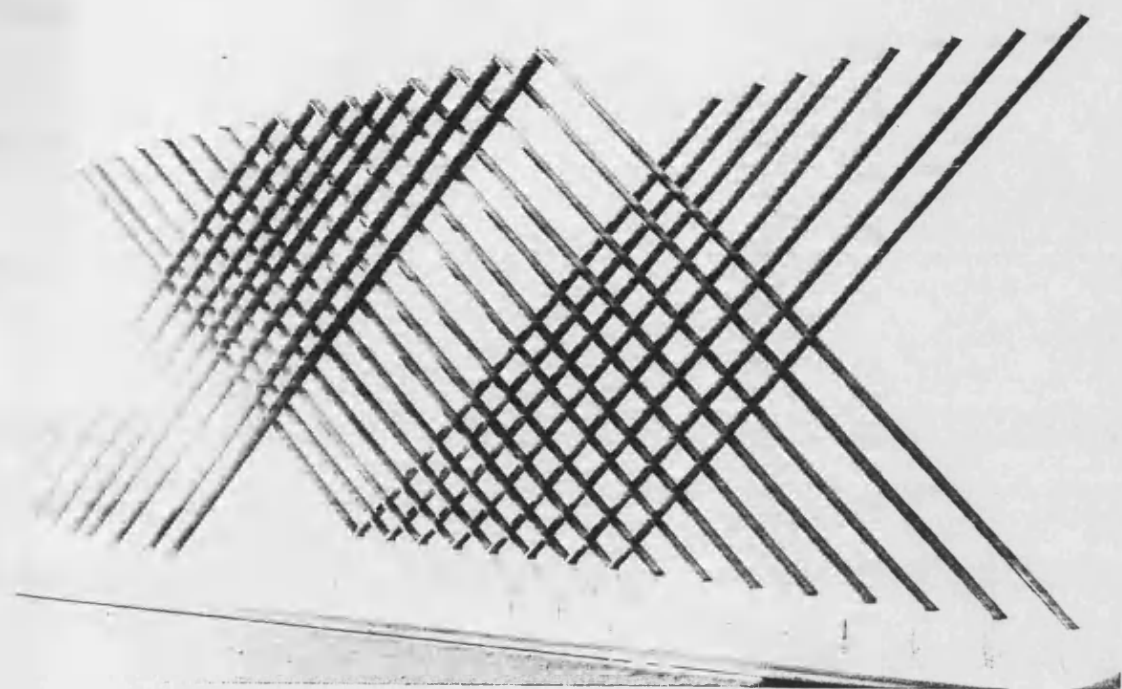
Acero inoxidable y metacrilato, 35,00 x 100,00 cm

PROPIEDAD: Publipress ?, Valencia

EXPOSICIONES:

Col. 1974, Galería Arts
Valencia, Rep. p. [7]

Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [35]



Nº 1972 - 22 -

Nº 1972-0023

Escultura

GENERATRIU 5

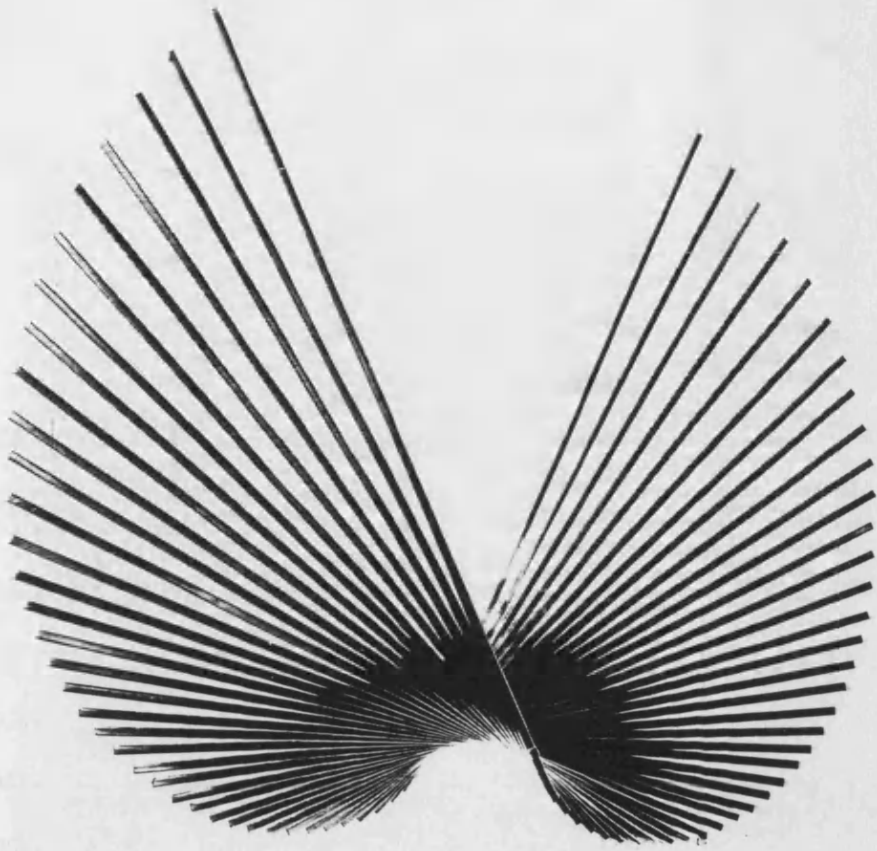
1972

Acero inoxidable, 90,00 x 114,00 x 48,00 cm

Serie de 12 ejemplares

PROPIEDAD: Martínez Peris, Valencia
y Joan Obiols, Vic
y Benito Miró,
y Carlos de Grado,

EXPOSICIONES:
Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [22]



Nº 1972 - 23 -

Nº 1973-0001

Escultura

HOMENATGE A JOAN MIRO

1973

Hierro y base de metacrilato, 150,00 x 150,00 cm

PROPIEDAD: Sala Gaspar, Barcelona, 1973

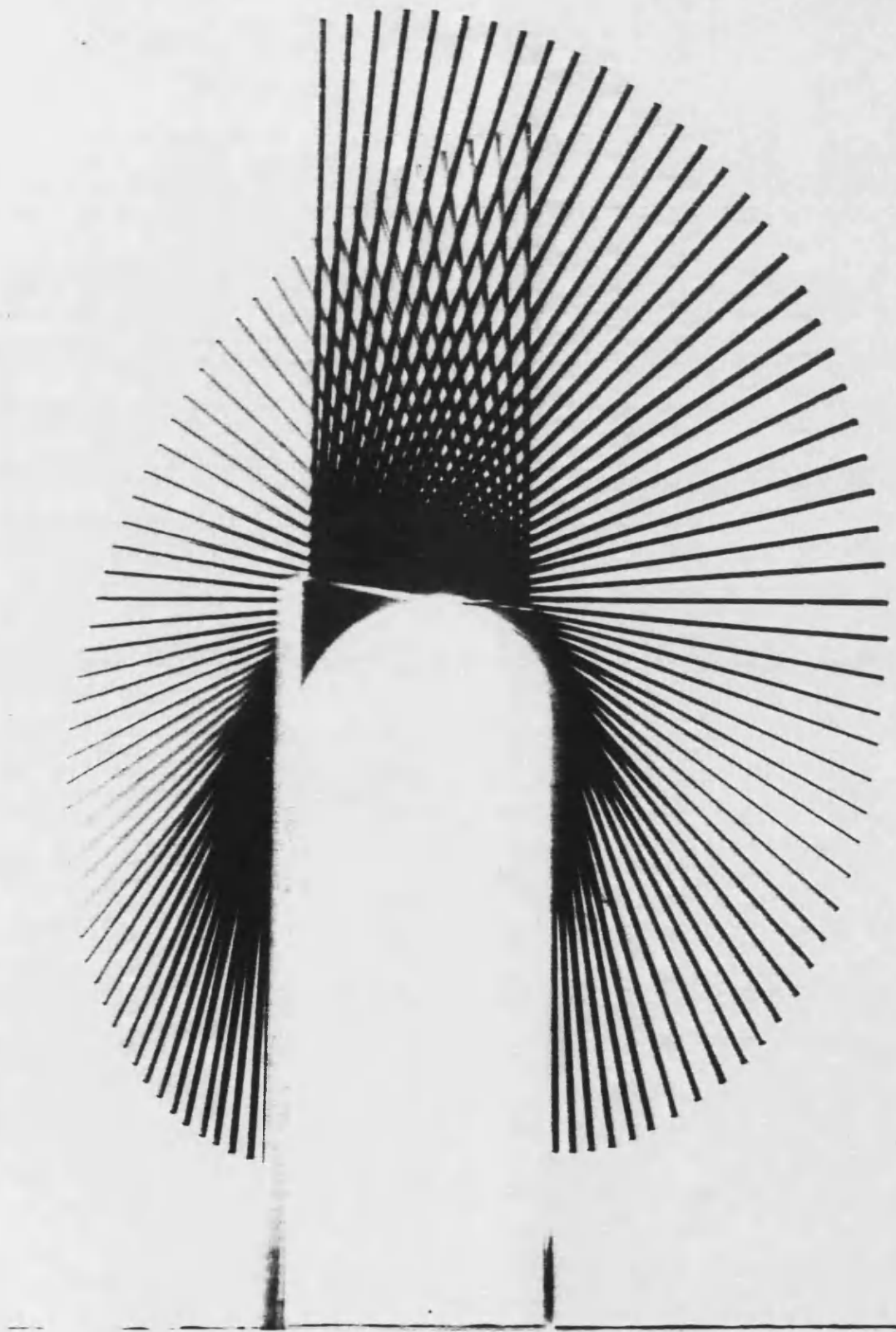
EXPOSICIONES:

- Col. 1973, Col. Arquitectos de Cataluña y Baleares
Palma Mallorca, Rep.
- Col. 1977, Dirección. Gral. Patrimonio Artístico
Madrid, Cat. [1]
- Col. 1978, Staatliche Kunsthalle
Berlín,
- Col. 1979, Galería Theo
Madrid, Cat., rep. p. [17]
- Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [17]
- Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 99

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Como para la mayoría de los artistas españoles, la figura de Miró atrajo poderosamente a Alfaro. Desde su exilio interior, Miró fue una especie de referente de la nueva sensibilidad moderna. Alfaro lo conoce en una visita que realizan varios miembros del Grupo Parpalló a su estudio de Palma en el invierno de 1959; y es precisamente en este año de 1973, a raíz del interés del pintor por la exposición en Gaspar, cuando se reanuda la relación. La obra la realiza Alfaro al ser invitado a la exposición organizada por el Colegio de Arquitectos de Cataluña en sede de Palma, en honor de Miró al cumplir los ochenta años.

FOTOGRAFIA: C-1973,2,14



Nº 1973 - 1 -

Nº 1973-0002

Escultura

VUIT ESQUADRES

1973

Madera,

PROPIEDAD: Sala Gaspar?, Barcelona

FOTOGRAFIA: C-1973,15

Nº 1973-0003

Escultura

EL MEU OFICI ES L'ALEGRIA

1973

Latón, 56,00 x 56,00 cm

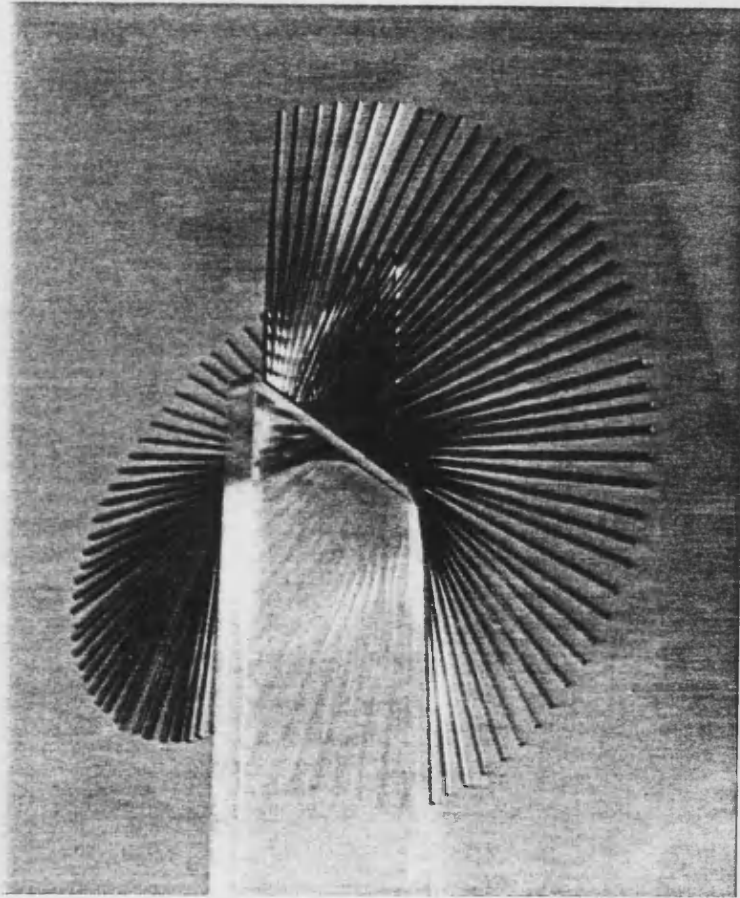
EXPOSICIONES:

Col. 1974, Galerías Adrià, Dau al Set y René Métras
Barcelona, Rep.

Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [50-51]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

El título completo de esta obra es: "El meu ofici es
l'alegría siga de nit, siga de día", y procede de un verso
de Vicent Andrés Estellés.



Nº 1973 - 3 -

Nº 1973-0004 A

Escultura urbana

EL MOLI [a]

1973

Aluminio, 4,00 x 4,00 x 2,00 m

PROPIEDAD: Avda. de las Asumcionistas, Sta.Cruz Teneri, 1973
Destruida, Sta.Cruz Teneri, 1990

EXPOSICIONES:

Col. 1973, Parque Municipal, Rambla Gral. Franco
Tenerife,

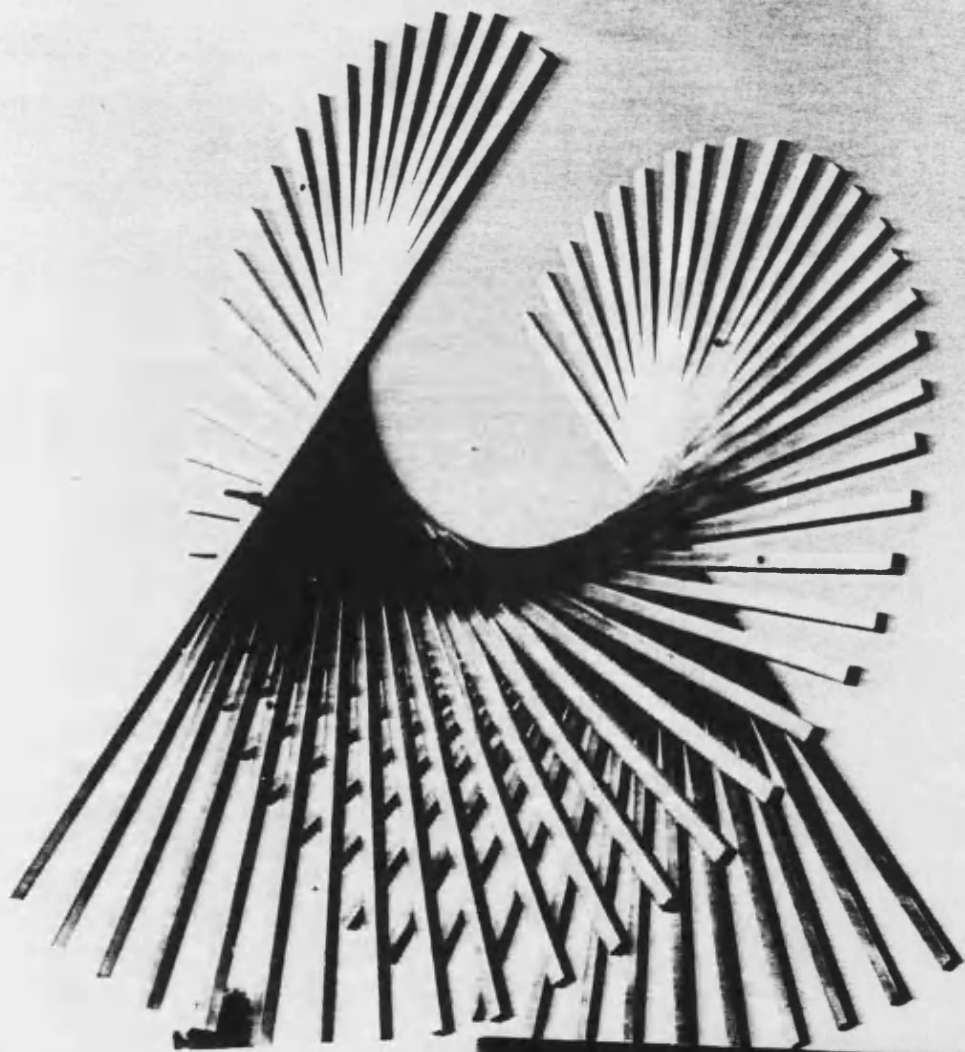
DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Alfaro es invitado a participar en la "1ª Exposición Internacional de Escultura en la Calle" que tuvo lugar en Santa Cruz de Tenerife, organizada por el Colegio de Arquitectos de Canarias, entre diciembre de 1973 y enero de 1974, y en la que estuvieron representados destacados escultores internacionales (Calder, Gargallo, González, Marini, Miró, Moore, Paolozzi, Pomodoro, Soto, Tinguely, Zadkine, etc.). Tras la exposición la pieza se quedó instalada definitivamente, percibiendo el autor 250.000 pts. La obra fue sustituida en 1990 por una réplica exacta realizada en acero inoxidable pues se encontraba apreciablemente deteriorada.

BOCETO:

Se conserva documentación fotográfica de la maqueta, hoy en paradero desconocido.

FOTOGRAFIA: C-1973,3,11 y 12 (Boceto C-1973,11)



Nº 1973 - 4 - A

Nº 1973-0004 B

Escultura urbana

EL MOLI [b]

1973, ejecutada en 1990

Acero inoxidable, 4,00 x 4,00 x 2,00 m

PROPIEDAD: Avda. de las Asumcionistas, Sta.Crus Teneri, 1990

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Réplica ejecutada para sustituir la versión original realizada en aluminio. En esta ocasión se empleó acero inoxidable, de mayor resistencia, en forma de tubos cuadrados de 50 mm.

Nº 1973-0005 A

Escultura

LA MORT ES PERFECTA [a]

1973

Madera de fresno, 38,50 x 50,00 x 50,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1973

EXPOSICIONES:

Col. 1975, Galería Sur
Santander,

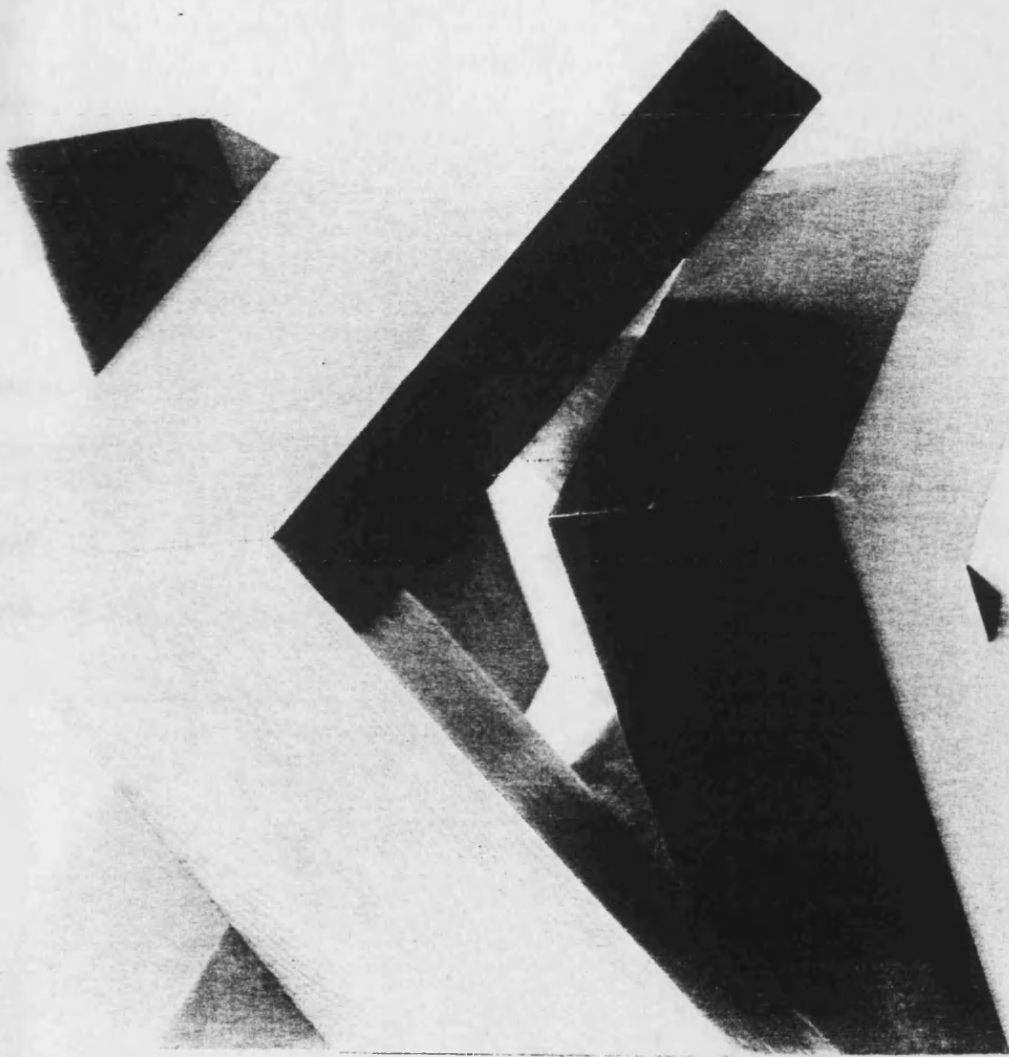
Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [40-41]

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 46, repr. p. 77

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta obra la realiza Alfaro al poco de fallecer su madre, y
tiene de hecho un aire de paz y transcendencia.

FOTOGRAFIA: C-1973,13,14



Nº 1973 - 5 -

Nº 1973-0005 B

Escultura

LA MORT ES PERFECTA [b]

1973

Madera de mobila, 56,50 x 70,00 x 70,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia

EXPOSICIONES:

- Col. 1989, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [23], repr. p. [34]
- Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 106
- Ind. 1984, Galería Dreiseitel
Colonia,

Nº 1973-0006

Escultura

ROMBES BLAUS

1973

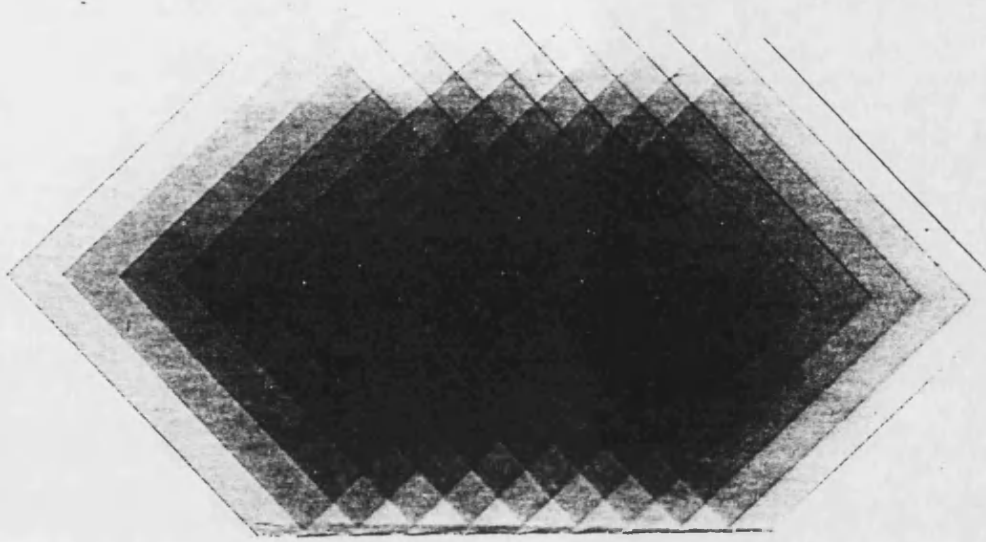
Metacrilato, 40,00 x 20,00 x 10,00 cm

PROPIEDAD: Emil Giralt Reventós, Barcelona

EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Sala Gaspar

Barcelona, Repr. p. [41]



Nº 1973 - 6 -

Nº 1973-0007

Escultura

SENSE TITOL

1973

Metacrilato,

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1973

EXPOSICIONES:

Ind. 1975, Feria del Metal. VII Exposición Nacional
Valencia,

Nº 1973-0008

Escultura

SENSE TITOL

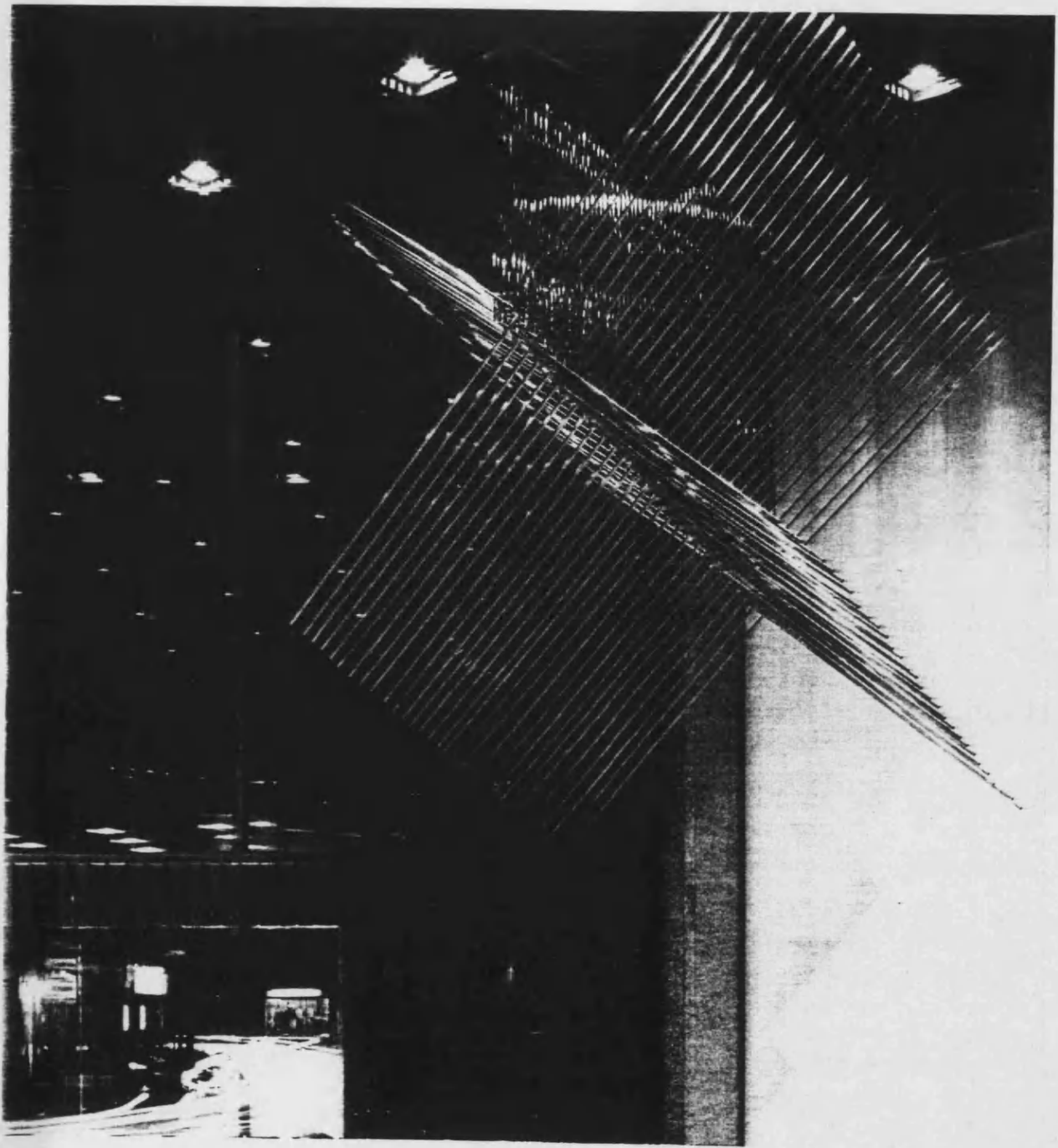
1973-74

Acero inoxidable,

PROPIEDAD: Caixa d'Estalvis, Torrente (V), 1974

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se trata de una pieza realizada expresamente para el interior de un establecimiento bancario, colocándose sujeta al techo. Su forma es semejante a la de obras como "Veles a vent", 1974 o "Tots volarem d'alegria", 1974.



Nº 1973 - 8 -

Nº 1973-0009

Escultura

SIS ESCUADRES

1973

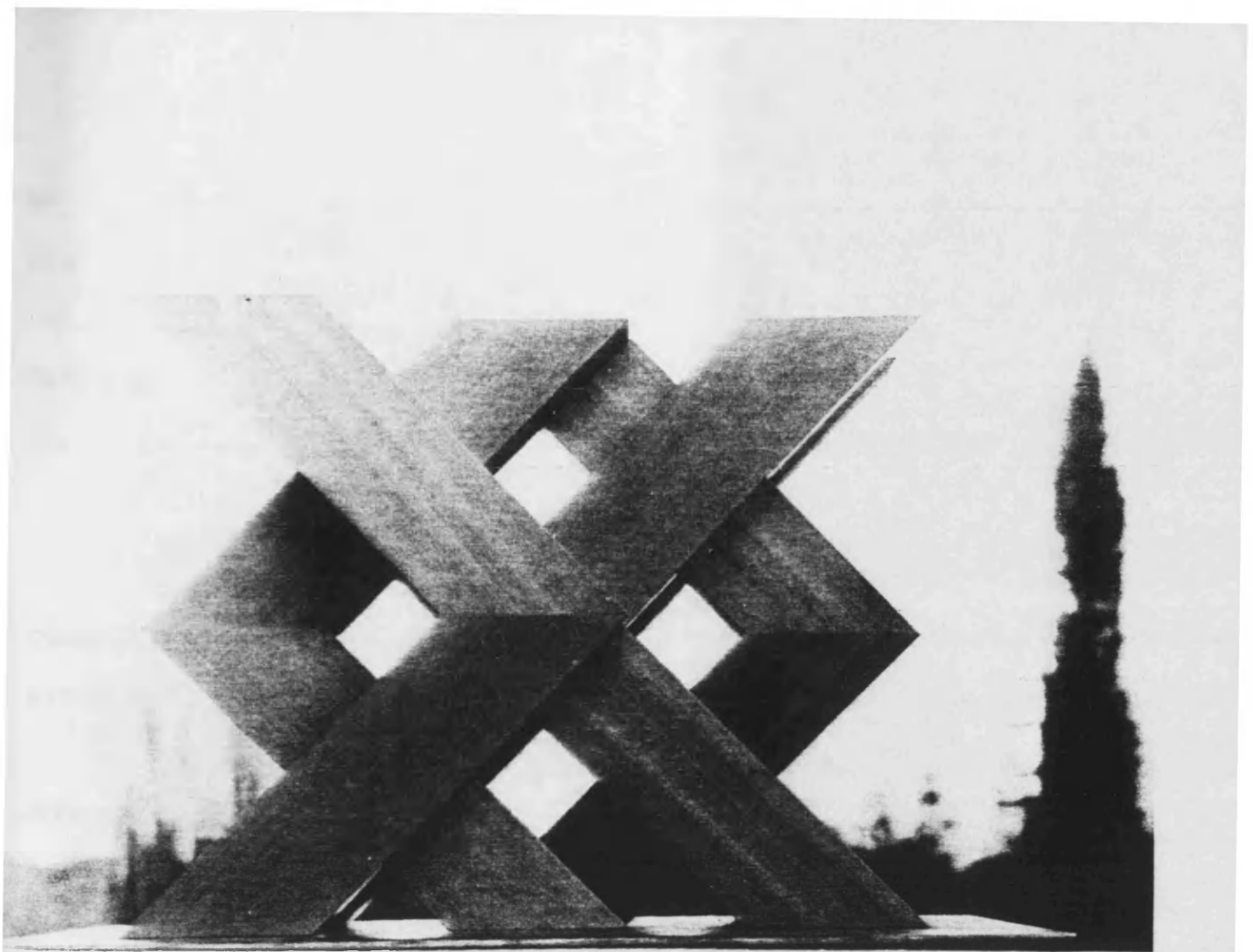
Madera, 40,00 x 90,00 cm

PROPIEDAD: Sala Gaspar, Barcelona

EXPOSICIONES:

Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [42]

FOTOGRAFIA: C-1973,14



Nº 1973-9 -

Nº 1973-0010

Escultura

SIS ESCUADRES, TRES A TRES

1973

Madera, 40,00 x 90,00 cm

PROPIEDAD: Sala Gaspar, Barcelona

EXPOSICIONES:

Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [43]

FOTOGRAFIA: C-1973,14

Nº 1973-0011

Escultura

EL SILENCI DE LES QUATRE BARRES

1973

Madera, 112,00 x 79,00 cm

PROPIEDAD: Sala Gaspar, Barcelona

EXPOSICIONES:

- Col. 1978, Sala Gaspar
Barcelona, Cat. 1, rep. p. [3]
- Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [38-39]
- Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 109

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

El motivo plástico de la obra es la bandera valenciana utilizada como un emblema, un hecho que repetirá su autor en varios carteles de la segunda mitad de la década. Y en lo que coincidirá con otros artistas valencianos y catalanes, como Tàpies.



Nº 1973 -11 -

Nº 1973-0012

Escultura

EL TESTIMONI D'ACER INOXIDABLE

1973

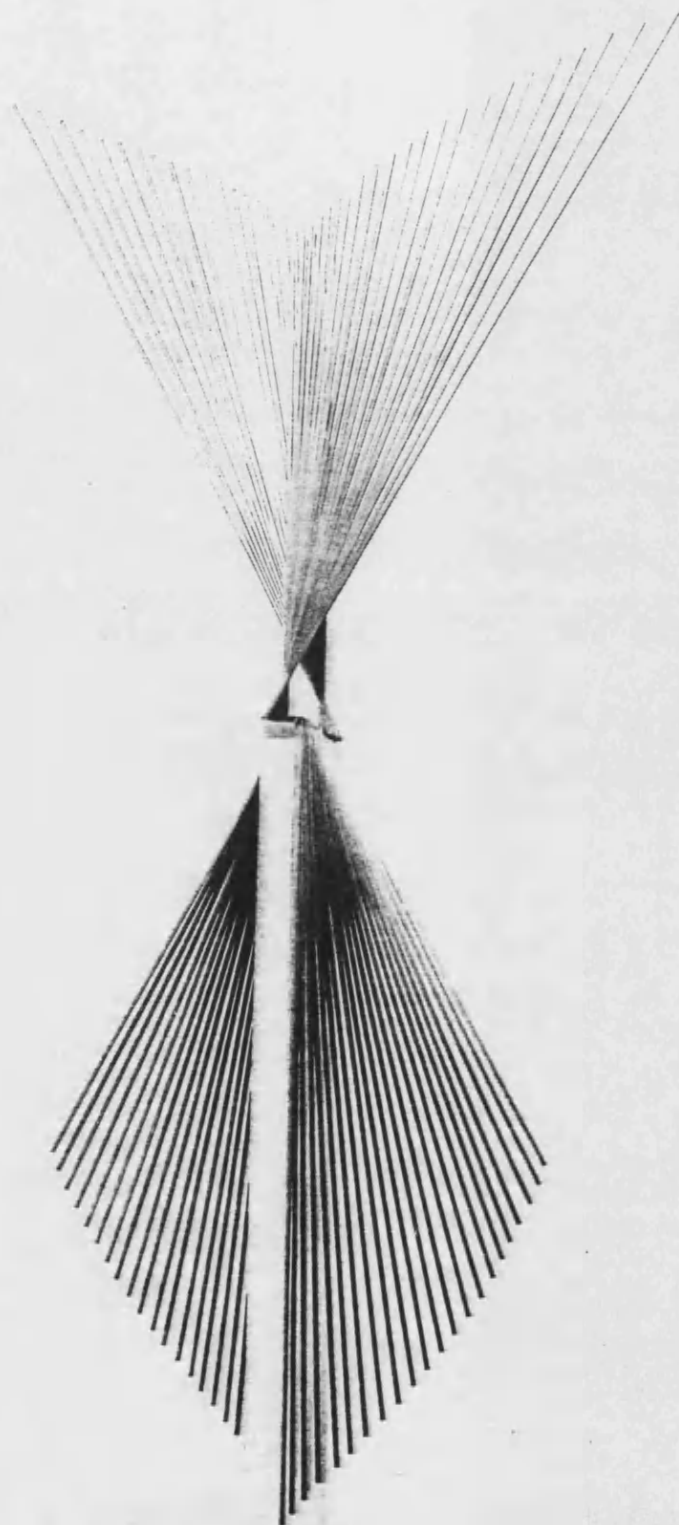
Acero inoxidable, 200,00 x 90,00 x 34,00 cm

PROPIEDAD: Sala Gaspar, Barcelona

EXPOSICIONES:

- Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [44]
- Ind. 1974, Galería Dreiseitel
Colonia, Rep. p. [22]
- Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [14]
- Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 103
- Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid, Cat. 2, rep. p. [8]
- Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,

FOTOGRAFIA: C-1973-4



Nº 1973 - 12 -

Nº 1973-0013

Escultura

EL TESTIMONI DE LLAUTO

1973

Latón cromado y metacrilato, 50,00 x 40,00 x 17,00 cm

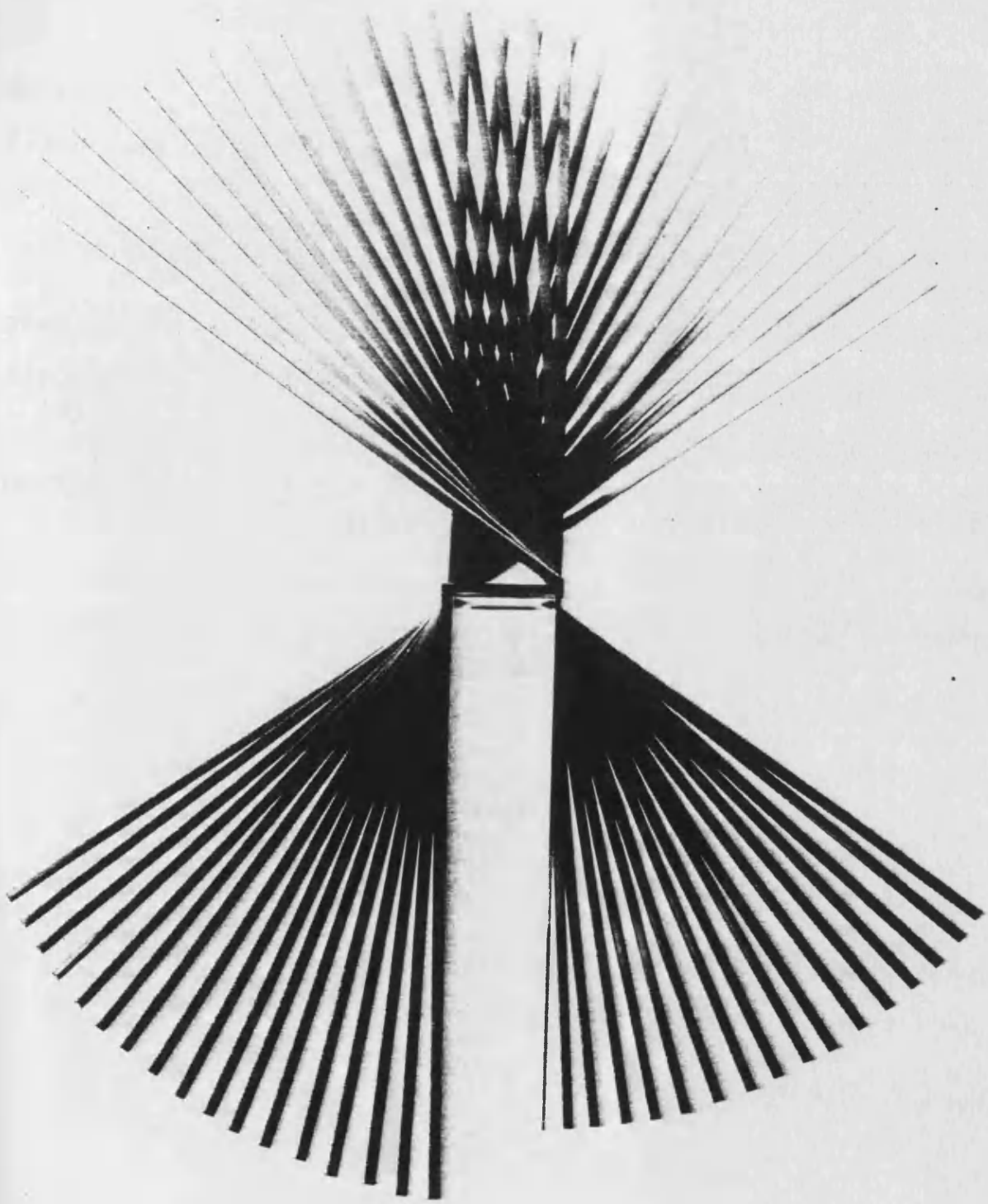
s.f., s.d.

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia
Privada, Alemania, 1988

EXPOSICIONES:

- Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [45]
- Ind. 1974, Galería Dreiseitel
Colonia, Rep. p. [23]
- Ind. 1980, Galería Dreiseitel
Düsseldorf,

FOTOGRAFIA: C-1973,4



Nº 1973 - 13 -

Nº 1973-0014

Escultura

TRIANGLES TARONJA

1973, ejecutada en 1977

Metacrilato, 65,00 x 27,00 x 13,00 cm

f.y d.s/b: "Alfaro 77"

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V)

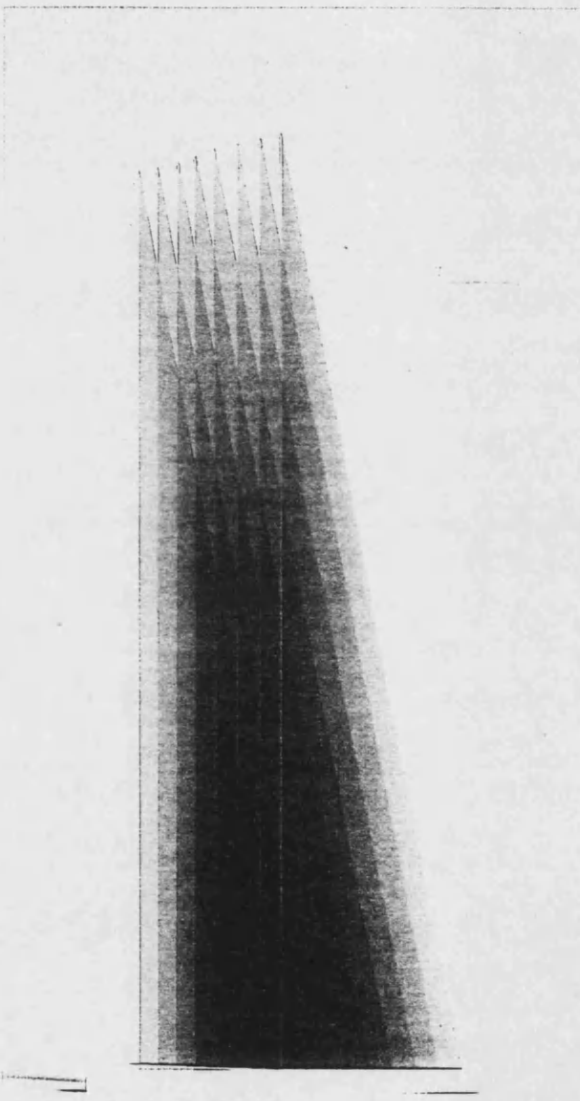
EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [44]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva el boceto de esta pieza (Reg.nºB1973,1) realizado en metacrilato de idéntico color, mide 29 x 8,5 x 7,5 cm. Y otro (Reg.nºB1973-12) que reproduce la misma idea en triángulos de metacrilato de color azul, este mide 32,5 x 13 x 11,5 cm.



Nº - -



Nº 1973-0015

Escultura

TROBARSE PERQUE SI

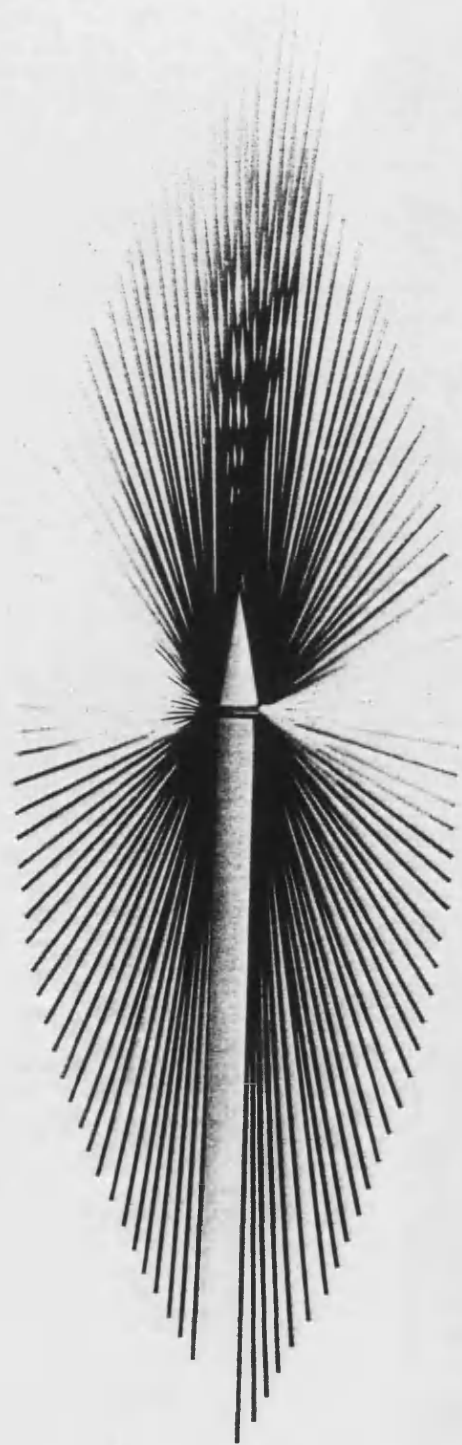
1973

Acero inoxidable y metacrilato, 133,00 x 40,00 x 24,00 cm

EXPOSICIONES:

Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [46]

FOTOGRAFIA: C-1973,2,4



Nº 1973 - 15 -

Nº 1973-0016

Escultura

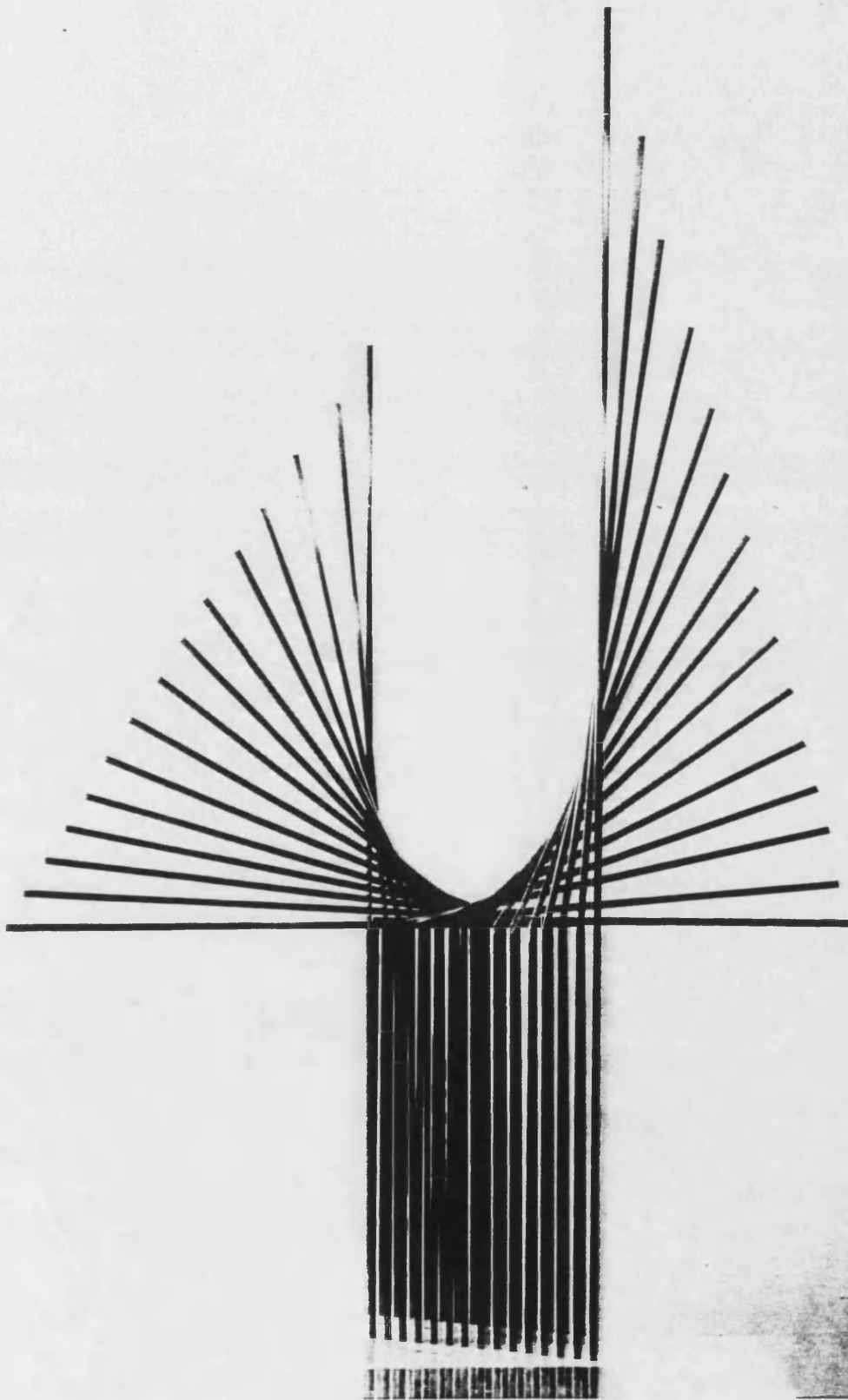
VENTIVUIT ANGLES I DUES LINIES RECTES

1973

Acero inox. y b/ metacrilato, 151,00 x 96,00 cm

EXPOSICIONES:

Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [34]



Nº 1973 - 16 -

Nº 1973-0017

Escultura

A LA VORA DE LA MAR

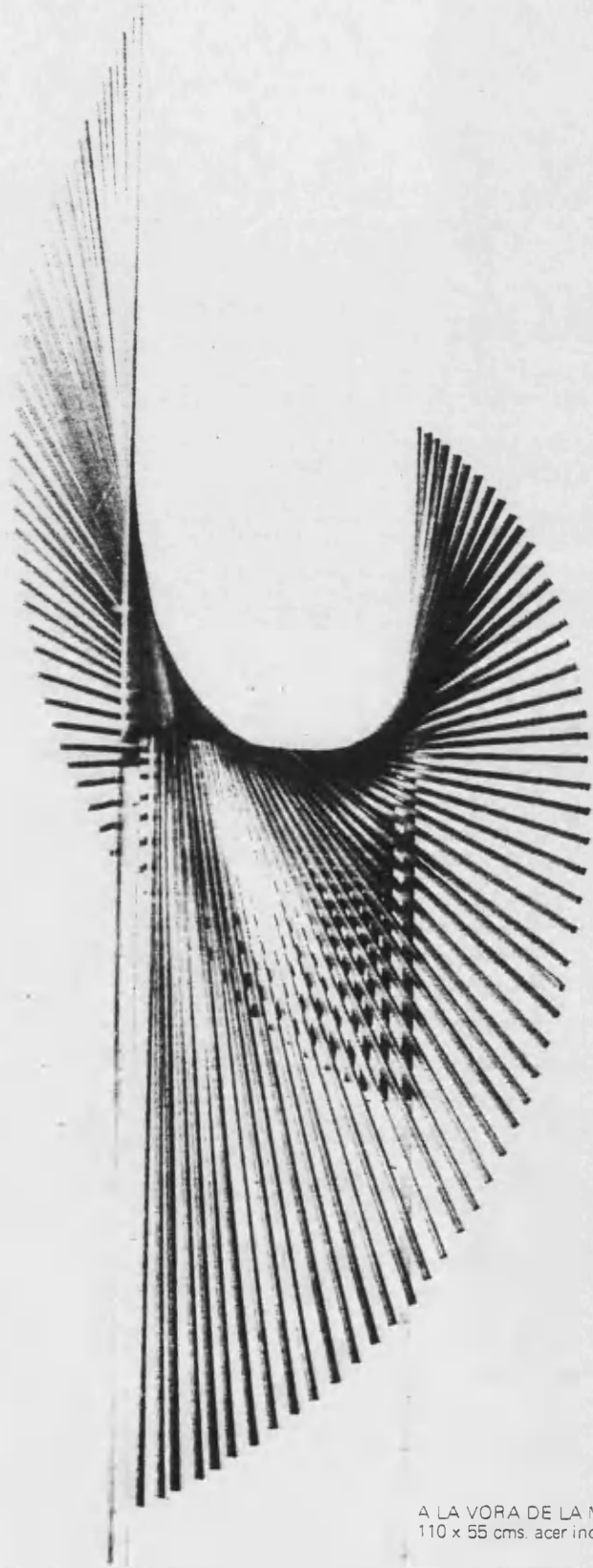
1973

Acero inoxidable y metacrilato, 110,00 x 55,00 cm

EXPOSICIONES:

- Col. 1974, Feria del Metal
Valencia, Rep. p. [17]
- Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [48-49]

FOTOGRAFIA: C-1973,4



A LA VORA DE LA MAR 1.973
110 x 55 cms. acer inoxidable

Nº 1973 - 17 -

Nº 1973-0018

Escultura

L'ESPLENDOR DE LA MATERIA

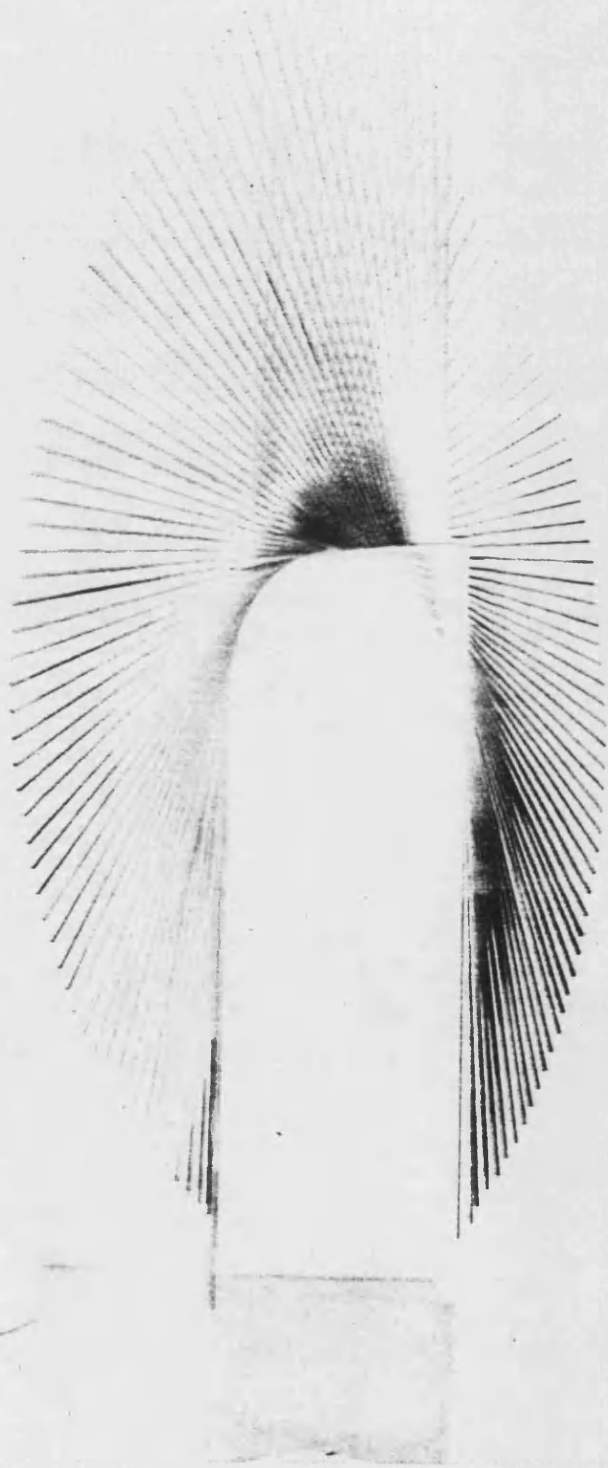
1973

Latón, 187,00 x 120,00 cm

PROPIEDAD: Galería Temps, Valencia, 1973

EXPOSICIONES:

Ind. 1973, Galería Temps
Valencia, Repr. p. [47]



Nº 1973 - 18 -

Nº 1974-0001

Escultura

AMUNT

1974

Latón cromado, 225,00 x 43,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1974

EXPOSICIONES:

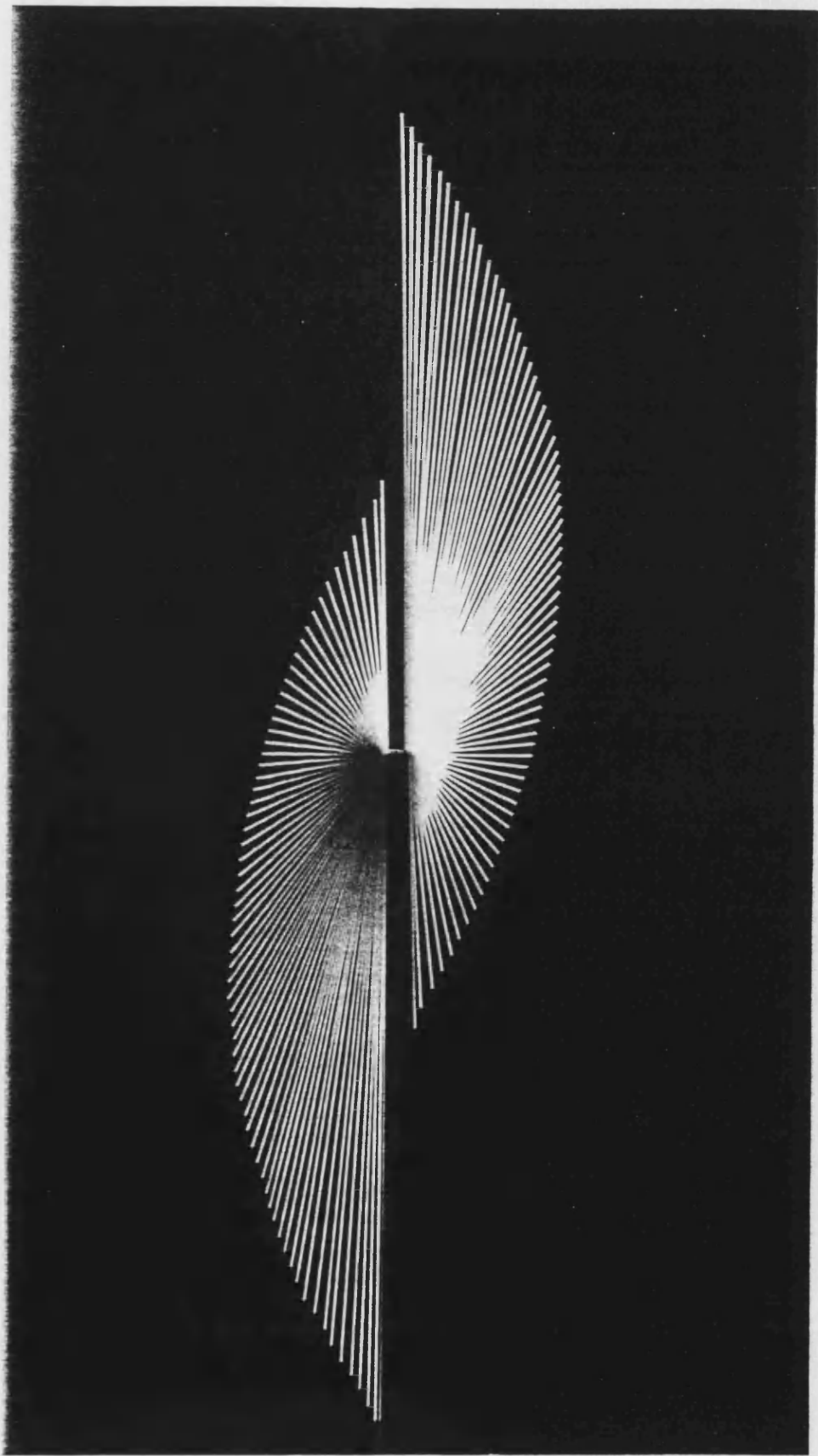
Ind. 1974, Galería Dreiseitel
Colonia, Rep. p. [25]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva en la colección del autor un boceto (Reg.nºB
1974-2) realizado en latón cromado y base de metacrilato de
74 x 17 x 14 cm.

FOTOGRAFIA: C-1974,2



Nº 1974 - 1 -

Nº 1974-0002

Escultura

A PUNT

1974

Latón cromado, 57,00 x 57,00 x 20,00 cm

PROPIEDAD: Sala Gaspar, Barcelona

EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [7]

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

№ 1974 - 2 -

Nº 1974-0003

Escultura

CATEDRAL DE LA MATERIA

1974

Latón esmaltado, 64,00 x 100,00 x 70,00 cm

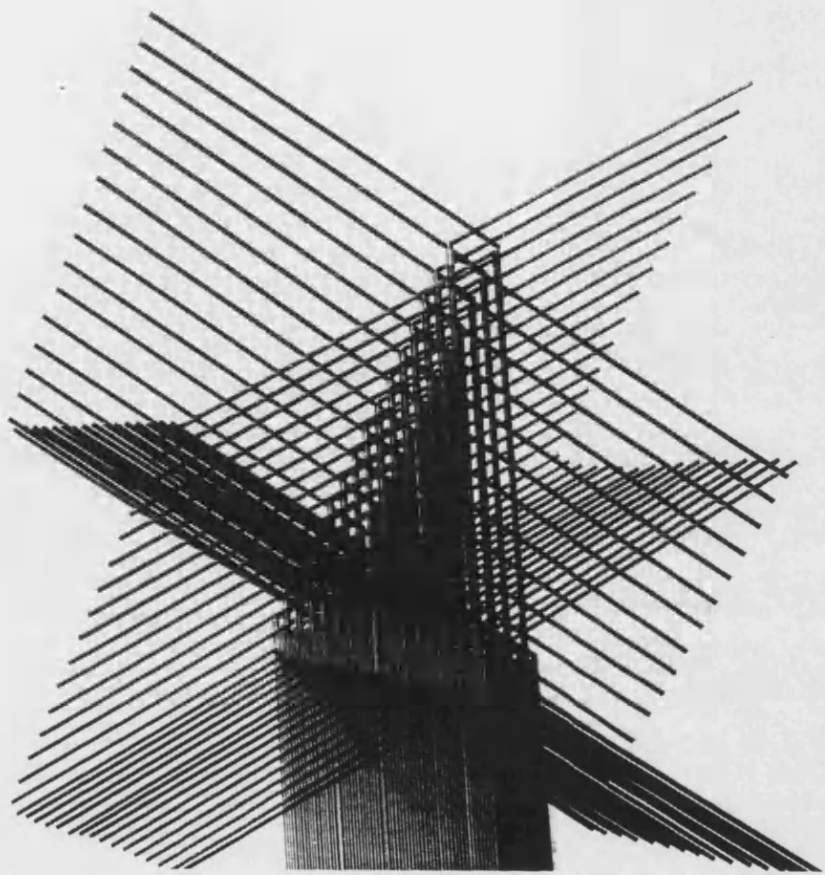
PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia
Privada, Alemania, 1983

EXPOSICIONES:

Ind. 1975, Feria del Metal. VII Exposición Nacional
Valencia,

Ind. 1977, Galería Dreiseitel
Colonia, Repr. p. [4-5]

FOTOGRAFIA: C-1974,6,9,11; 1975,11,12,13



№ 1974 - 3 -

Nº 1974-0004

Escultura

CATORZE QUADRATS

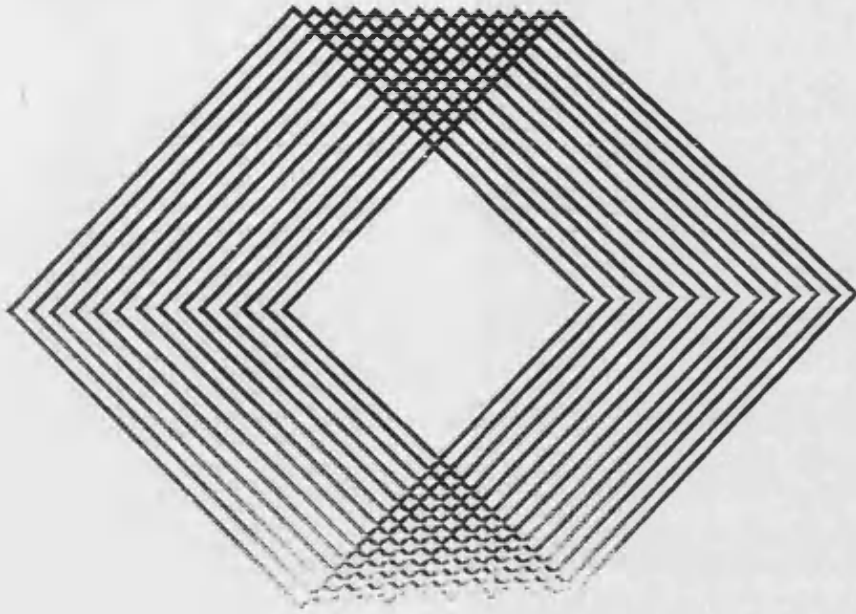
1974

Latón y metacrilato, 100,00 x 70,00 x 10,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1974

EXPOSICIONES:

Ind. 1975, Feria del Metal. VII Exposición Nacional
Valencia,



Nº 1974 - 4 -

Nº 1974-0005

Escultura

CORBA I QUADRAT

1974

Hierro pintado, 43,00 x 43,00 x 23,00 cm

EXPOSICIONES:

Col. 1979, Galería Dreiseitel
Colonia, Rep. p. 93

Nº 1974-0006

Escultura

EL MEU POBLE I JO II

1974

Latón dorado y metacrilato, 104,00 x 80,00 cm

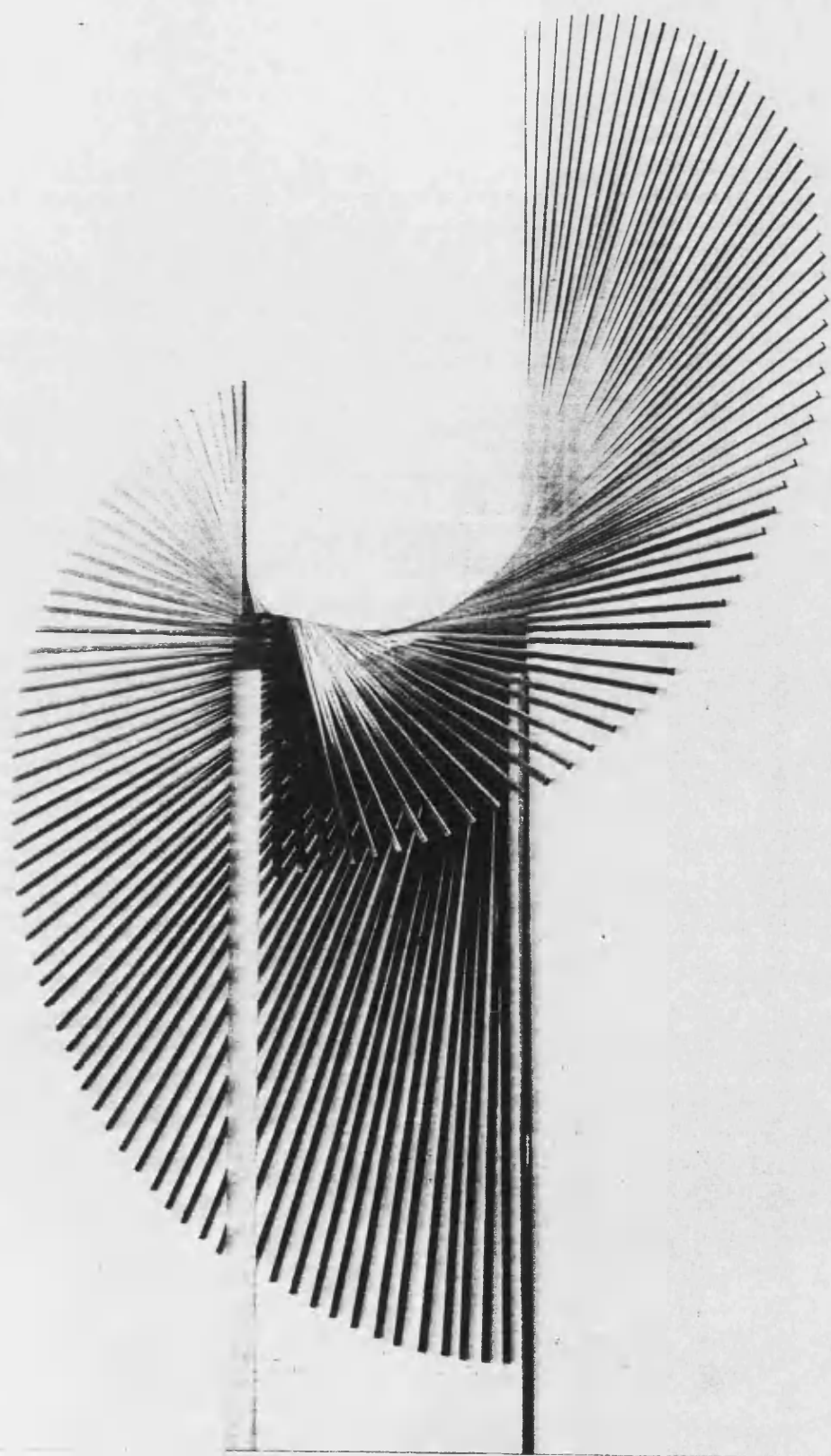
PROPIEDAD: Galería Dreiseitel ?, Colonia, 1974

EXPOSICIONES:

Ind. 1974, Galería Dreiseitel
Colonia, Rep. pp.[26-27]

Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [13]

FOTOGRAFIA: C-1973,2; 1974,2,3



Nº 1974 - 6 -

Nº 1974-0007

Escultura

NAIXEMENT (HOMENATGE A BOTTICELLI)

1974

Latón y metacrilato, 100,00 x 40,00 x 20,00 cm

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia
Sr. Nehm Witten, Alemania, 1974

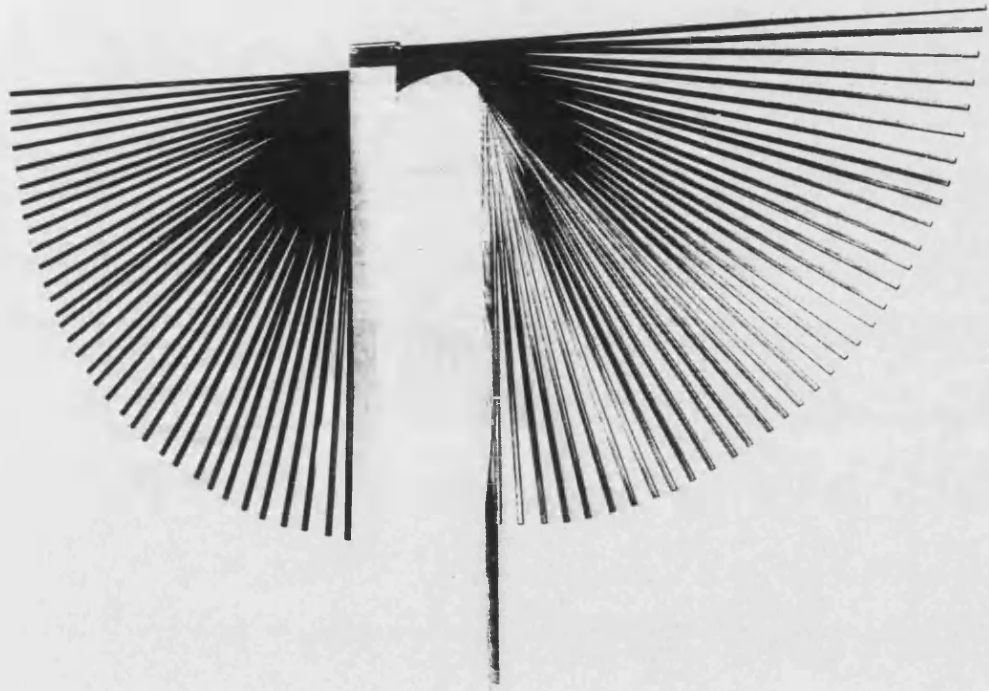
EXPOSICIONES:
Ind. 1974, Galería Dreiseitel
Colonia, Rep. p. [28]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva en la colección del autor (Reg.nºB 1974-1) un
boceto en latón cromado y base de metacrilato de 36,5 x 64,5
x 14 cm.

FOTOGRAFIA: C-1974,3,4



Nº 1974 - 7 -

Nº 1974-0008

Escultura urbana

UN NOU DIA

1974

Acero inoxidable, 4,00 m.

PROPIEDAD: Gráficas Vicent, S.A., Valencia

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Obra situada en los jardines de ingreso de la sede de esta empresa de artes gráficas situada en Paterna.

Nº 1974-0009

Escultura

NOUS RECORDS

1974

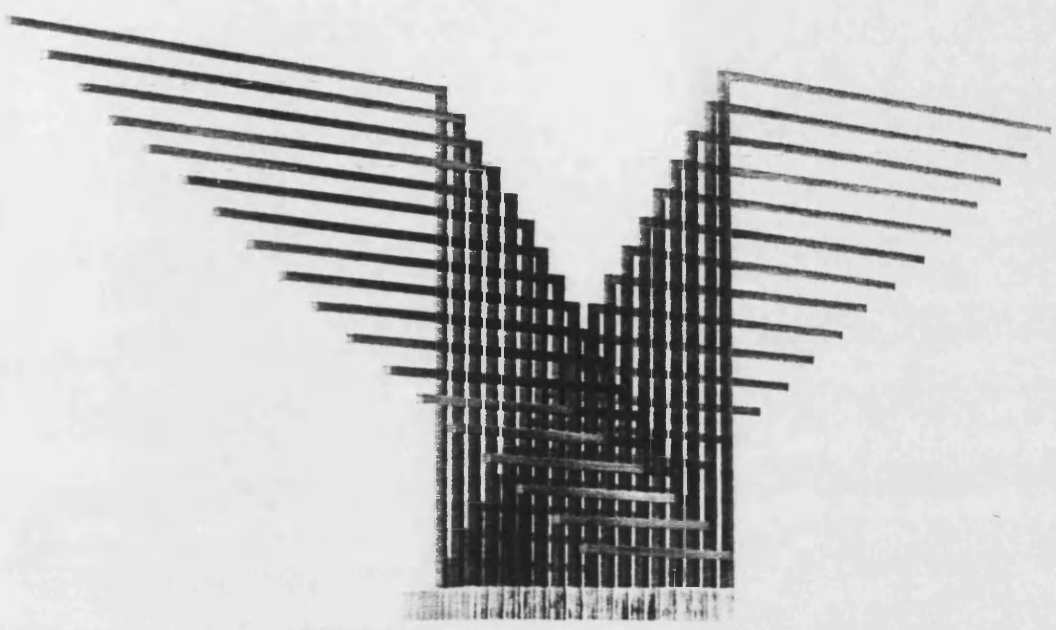
Latón y metacrilato, 31,00 x 90,00 x 21,00 cm

Anag. y d. s/b

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia
Privada, Alemania, 1986

EXPOSICIONES:

- Ind. 1977, Galería Dreiseitel
Colonia, Repr. p. [6-7]
- Ind. 1978, Künstler am Schulzentrum Kleiststrasse
Mülheim,
- Ind. 1980, Galería Dreiseitel
Düsseldorf,
- Ind. 1984, Galería Dreiseitel
Colonia,



Nº 1974 - 9 -

Nº 1974-0010

Escultura

RECORDS

1974

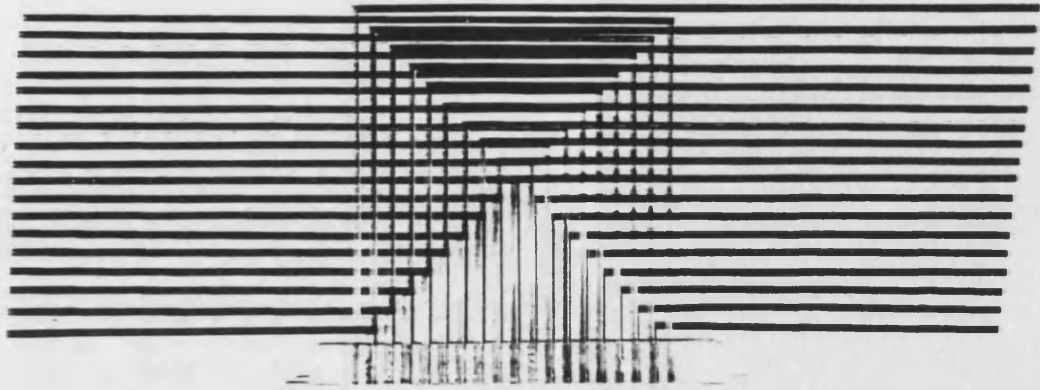
Acero inoxidable, 56,00 x 18,00 x 16,00 cm

Serie de 6 ejemplares

PROPIEDAD: Manuel Viñas, Barcelona
y Tomàs Llorens, Denia (A)
y Antonio Bonet Correa, Madrid
y Autor, Rocafort (V)

EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [7]
Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 116
Ind. 1982, Galería El Setze
Martorell,



Nº 1974 - 10 -

Nº 1974-0011

Escultura urbana

SENSE TITOL

1974

Acero inoxidable, 8,00 m.

PROPIEDAD: Miguel Hernández, Elche (A)

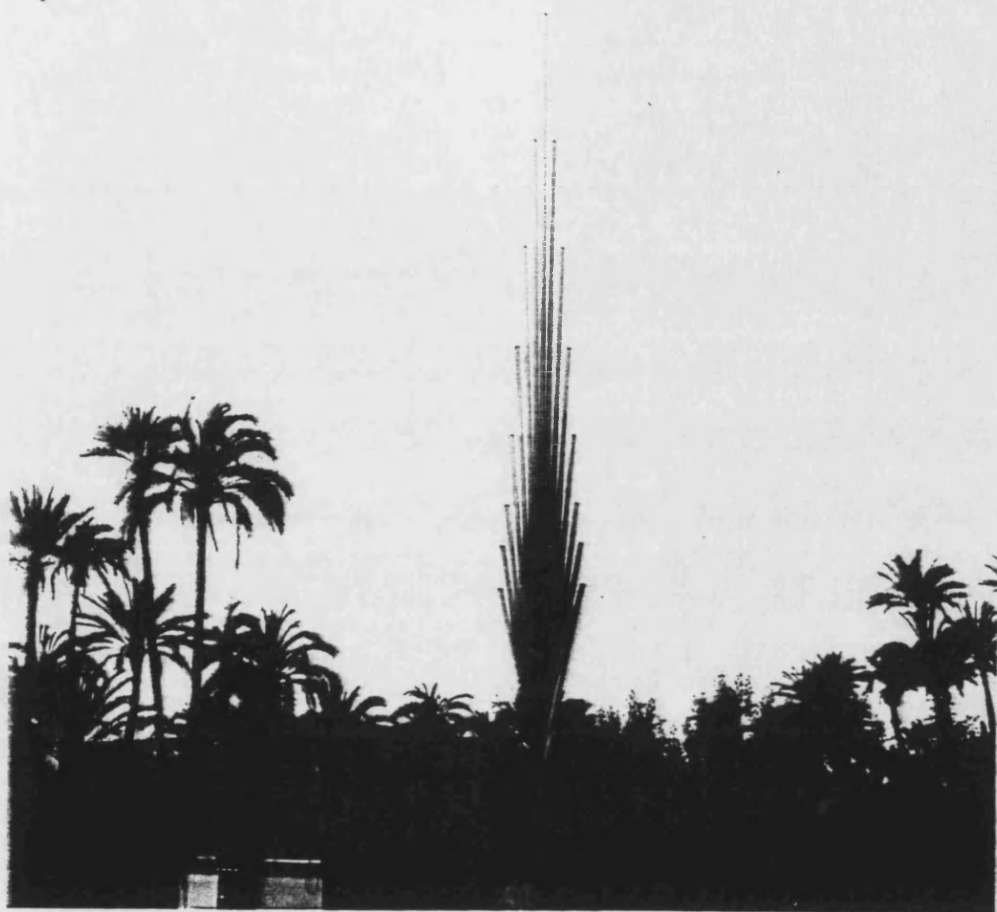
DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La categoría de escultura urbana asignada a esta obra es un tanto imperfecta. Su dimensión desde luego es propia de las esculturas de exteriores, pero en esta ocasión se encuentra en un jardín privado sin acceso ni visión desde el exterior.

BOCETO:

Se conserva documentación fotográfica del boceto.

FOTOGRAFIA: C-1974,7; 1976,4



Nº 1974 - 11 -

Nº 1974-0012

Escultura urbana

75 ANIVERSARI F.C. BARCELONA (Projecte)

1974

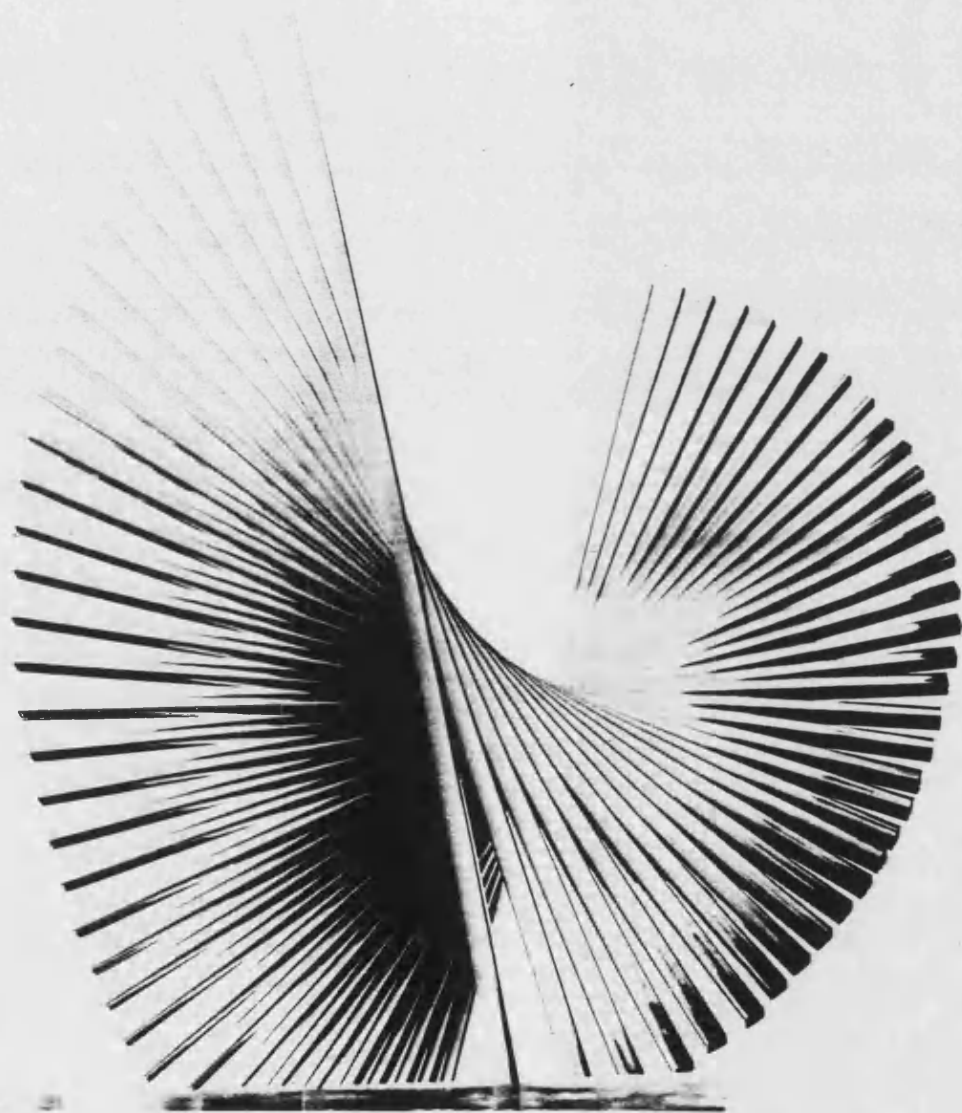
Acero inoxidable,

PROPIEDAD: Vendida por Galería Gaspar,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta obra fue concebida, de aquí su título, como escultura monumental para conmemorar el aniversario de este club de fútbol, aunque no llegó a ser ejecutada definitivamente. Teniendo en cuenta este origen la obra la consideramos maqueta aunque posteriormente fue vendida como obra definitiva.

FOTOGRAFIA: C-1975,5



№ 1974 - 12 -

Nº 1974-0013

Escultura

SIMETRIA ASIMETRICA

1974

Acero inoxidable, 79,50 x 46,00 x 60,00 cm

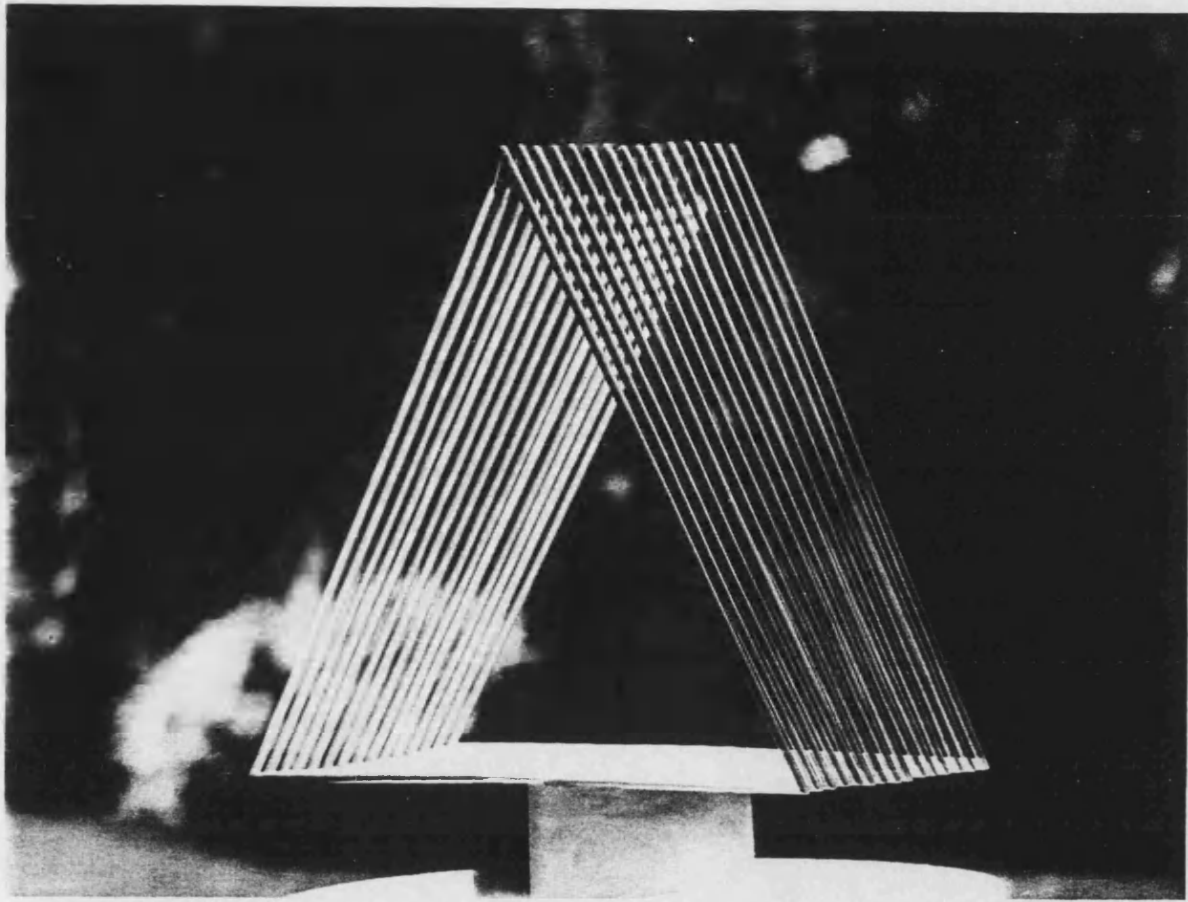
Anag. y d. s/b

PROPIEDAD: Sala Gaspar, Barcelona
Galería Dreiseitel, Colonia

EXPOSICIONES:

- Ind. 1975, Feria del Metal. VII Exposición Nacional
Valencia,
- Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [4-5]
- Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 123
- Ind. 1979, Galería Dreiseitel
Colonia, Repr. p. [10]
- Ind. 1980, Galería Dreiseitel
Düsseldorf,
- Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 49, repr. p. 79

FOTOGRAFIA: C-1975,6,9,13



Nº 1974 - 13 -

Nº 1974-0014

Escultura

SUAU-SUAU

1974

Acero inoxidable, 173,00 x 85,00 x 31,50 cm

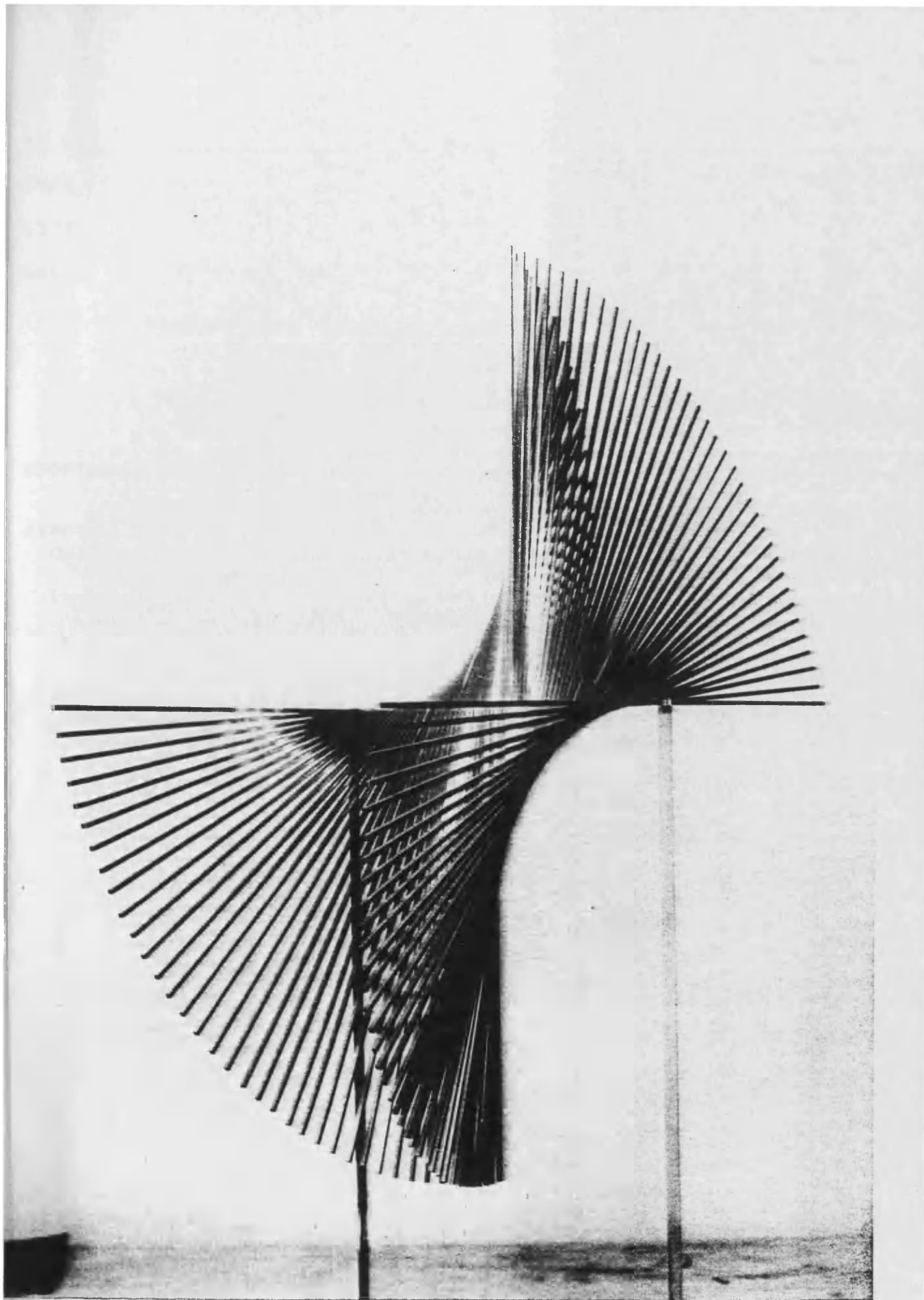
s.f., s.d.

PROPIEDAD: Sala Gaspar, Barcelona
Galería Dreiseitel, Colonia

EXPOSICIONES:

- Col. 1974, Feria del Metal
Valencia,
- Col. 1974, Galería Dreiseitel
Colonia, Rep. p. 58
- Ind. 1974, Galería Dreiseitel
Colonia, Rep. p. [24]
- Ind. 1976, Galerie Ursus-Pressé
Düsseldorf, Repr. p. [4]
- Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [12]
- Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 119
- Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid, Cat. 8, rep. p. [14]
- Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,
- Ind. 1984, Galería Dreiseitel
Colonia,

FOTOGRAFIA: C-1974,2,3,4



№ 1974 - 14 -

Nº 1974-0015

Escultura

TOTS VOLAREM D'ALEGRIA

1974

Latón cromado, 76,00 x 80,00 x 24,00 cm

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia
Sr. Reund, Coblenza, 1977

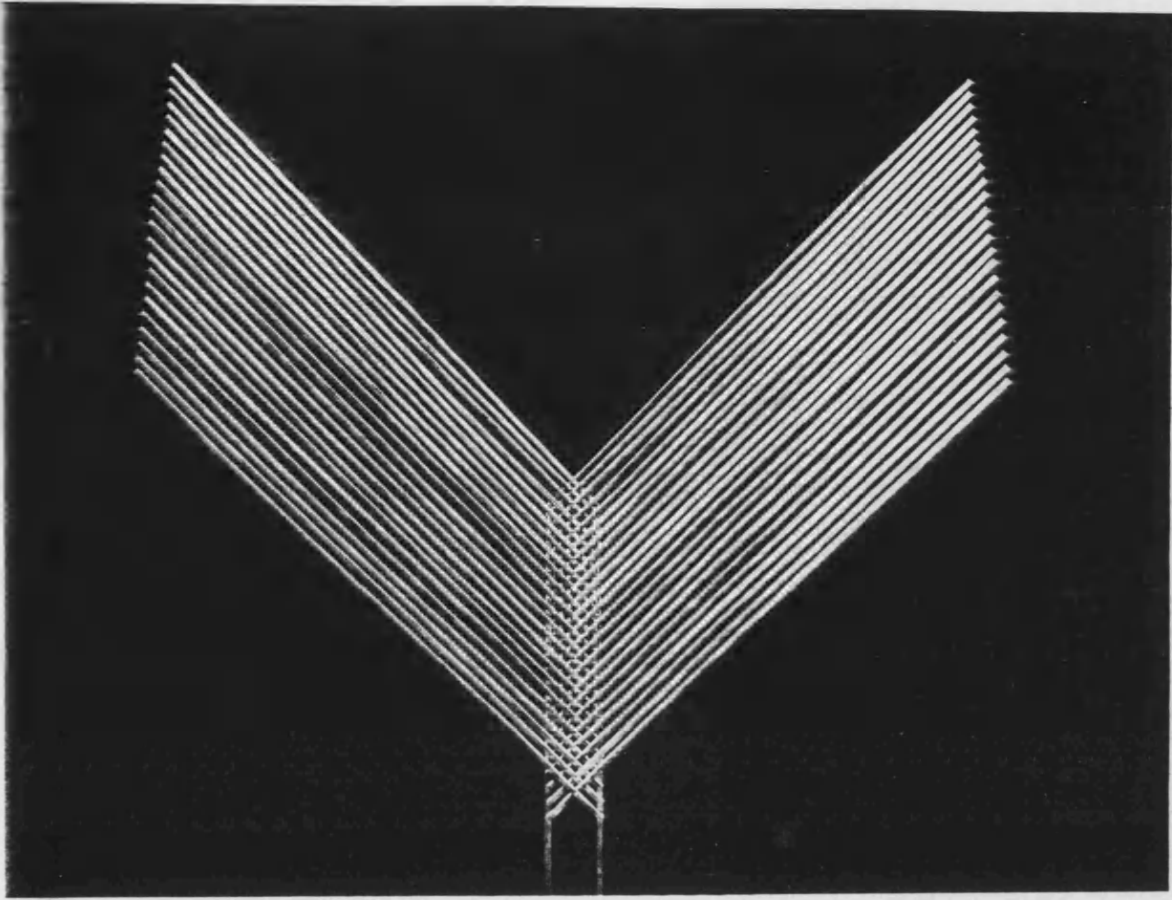
EXPOSICIONES:

- Col. 1976, Feria del Metal
Valencia, Rep. p. [9]
- Ind. 1975, Feria del Metal. VII Exposición Nacional
Valencia,
- Ind. 1977, Galería Dreiseitel
Colonia, Repr. p. [14-15]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Hemos adoptado la denominación que recibe la pieza a partir del catálogo de la exposición del Palacio de Velázquez de 1979. En la documentación más antigua aparece con el título:
"Un día tots junts volarem d'alegría!"

FOTOGRAFIA: C-1974,6; 1975,6



№ 1974 - 15 -

Nº 1974-0016 A

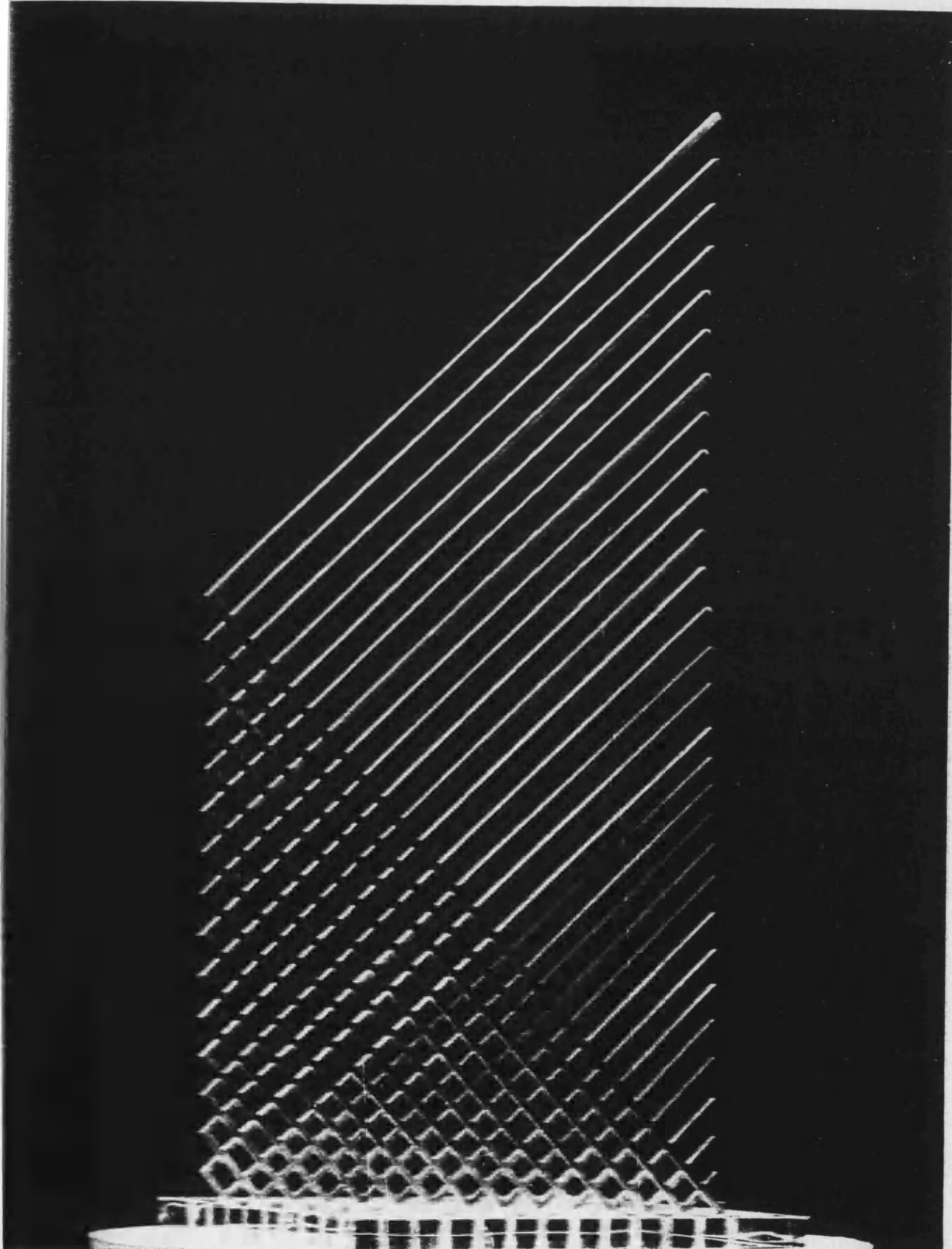
Escultura

TRENTA-UN ANGLES RECTES [a]

1974

Acero inoxidable y metacrilato, 74,00 x 50,00 x 33,50 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1974



Nº 1974 - 16 -

Nº 1974-0016 B

Escultura

TRENTA-UN ANGLES RECTES [b]

1974

Acero inoxidable y metacrilato, 95,00 x 57,00 x 80,00 cm

Anag. y d. s/b

**PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia
Sr. Walaschek, Colonia, 1978**

**EXPOSICIONES:
Ind. 1977, Galería Dreiseitel
Colonia, Repr. p. [16-17]**

FOTOGRAFIA: C-1974,1,6,8,9; 1975,2,12,13

Nº 1974-0017

Escultura

ULISES EN ROCAFORT

1974

Acero inoxidable, 75,00 x 35,00 x 40,00 cm

PROPIEDAD: Banco Urquijo, Valencia, 1974
Banco Hispano Americano, Madrid, 1988
Fundación Central Hispano, Madrid, 1991

EXPOSICIONES:

Ind. 1975, Feria del Metal. VII Exposición Nacional
Valencia,
Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 113

Nº 1974-0018

Escultura

VELES E VENTS

1974

Acero inoxidable, 60,00 x 70,00 x 25,00 cm

PROPIEDAD: Banco Industrial de Bilbao, Bilbao

FOTOGRAFIA: C-1976,1

Nº 1974-0019

Escultura

EL VOLAOR

1974

Acero inoxidable, 75,00 x 80,00 x 42,00 cm

PROPIEDAD: Sala Gaspar, Barcelona

EXPOSICIONES:

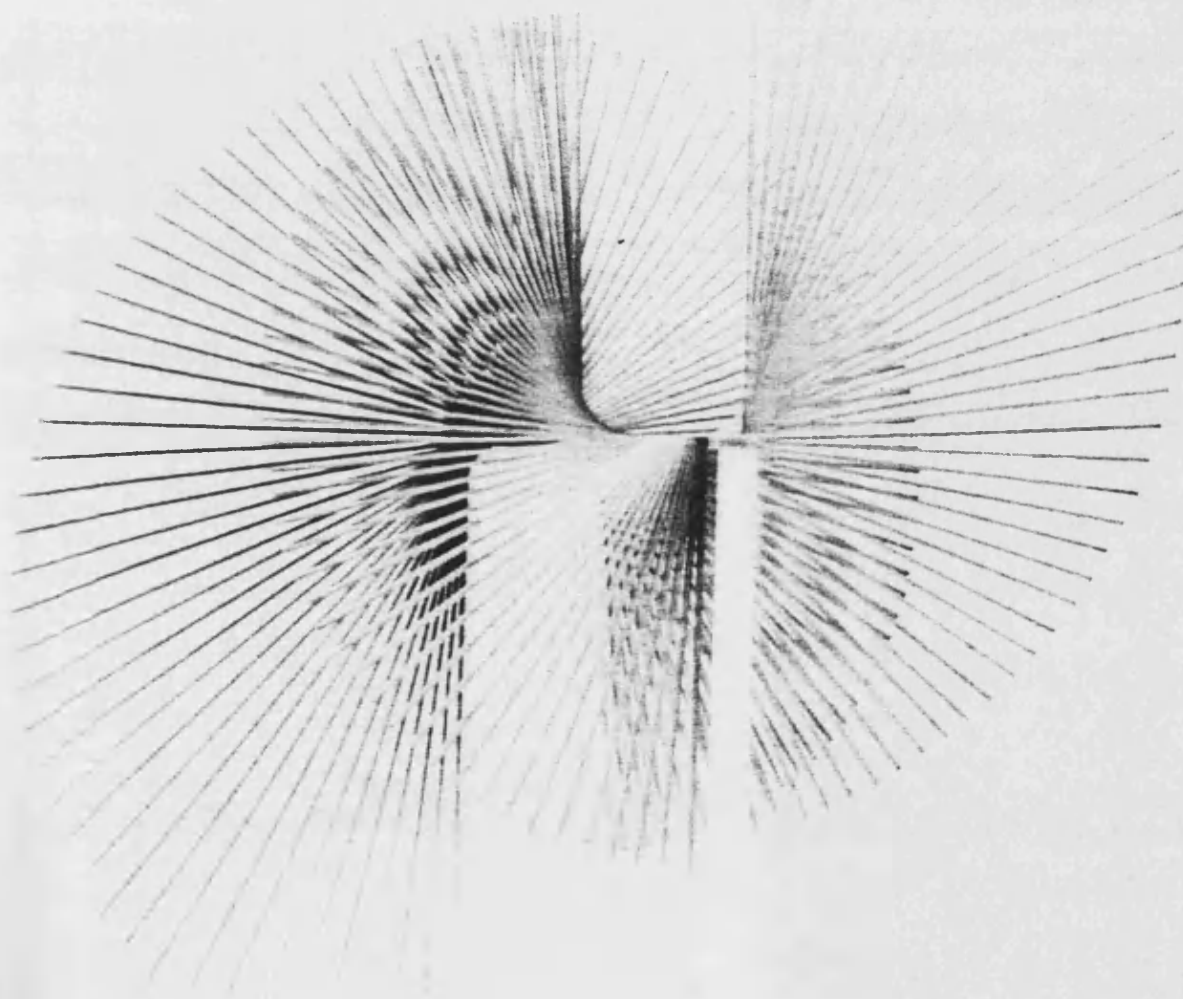
- Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [15]
- Ind. 1982, Galería El Setze
Martorell,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva un boceto (Reg.nºB1974-3) realizado en latón cromado y base de metacrilato, de 66 x 45 x 17 cm.

FOTOGRAFIA: C-1976,2



Nº 1974 - 19 -

Nº 1975-0001 A

Escultura

BON DIA, LLIBERTAT [a]

1975

Latón, 84,00 x 75,00 x 30,00 cm

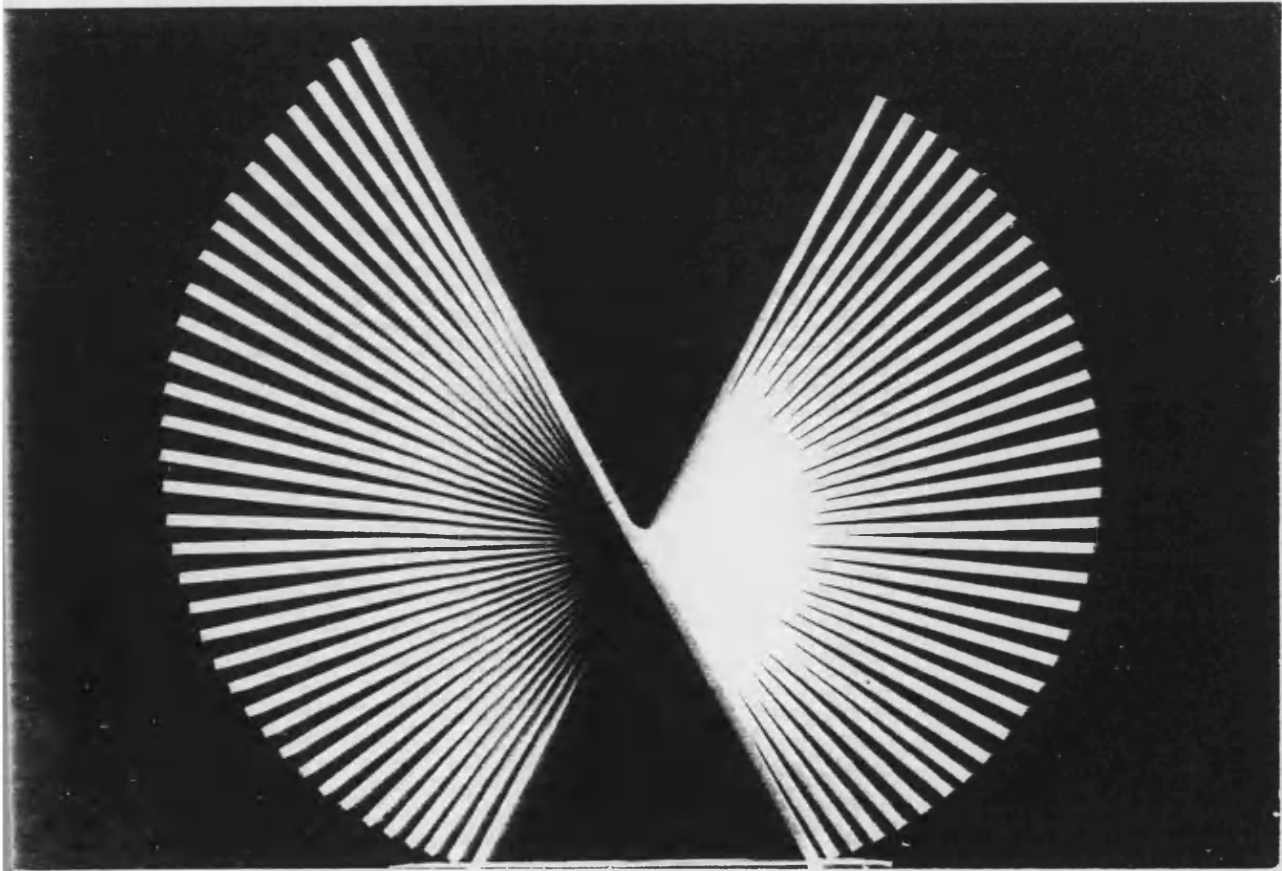
PROPIEDAD: Colección Frau Vennekamp, Bonn, 1977
y Colección privada, Alemania

EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Galería Dreiseitel
Colonia, Repr. p. [11]

Ind. 1978, Künstler am Schulzentrum Kleiststrasse
Mülheim,

FOTOGRAFIA: C-1975,9,12



№ 1975 - 1 - A

Nº 1975-0001 B

Escultura urbana

BON DIA, LLIBERTAT [b]

1975

Aluminio, 5,50 x 6,00 x 2,50 m.

PROPIEDAD: Fundación Miró, Barcelona, 1977

EXPOSICIONES:

Col. 1976, Biennale di Venezia
Venecia,

Col. 1976, Fundació Joan Miró
Barcelona,

Ind. 1975, Feria del Metal. VII Exposición Nacional
Valencia,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Alfaro denomina a esta obra con un título alusivo al final del régimen franquista por la muerte del General en 1975, en el momento de enviarla a la Bienal de Venecia, que fue la primera gran muestra artística de la España democrática.

La obra quedó instalada definitivamente tras participar en la exposición de las obras que integraron el pabellón central de la Bienal de Venecia de 1976 que se abrió en la Fundación Miró en diciembre. Alfaro hizo entrega formal de la misma a la institución mencionada en diciembre del año siguiente.

FOTOGRAFIA: C-1975,3



Nº 1975 - 1 - B

Nº 1975-0002

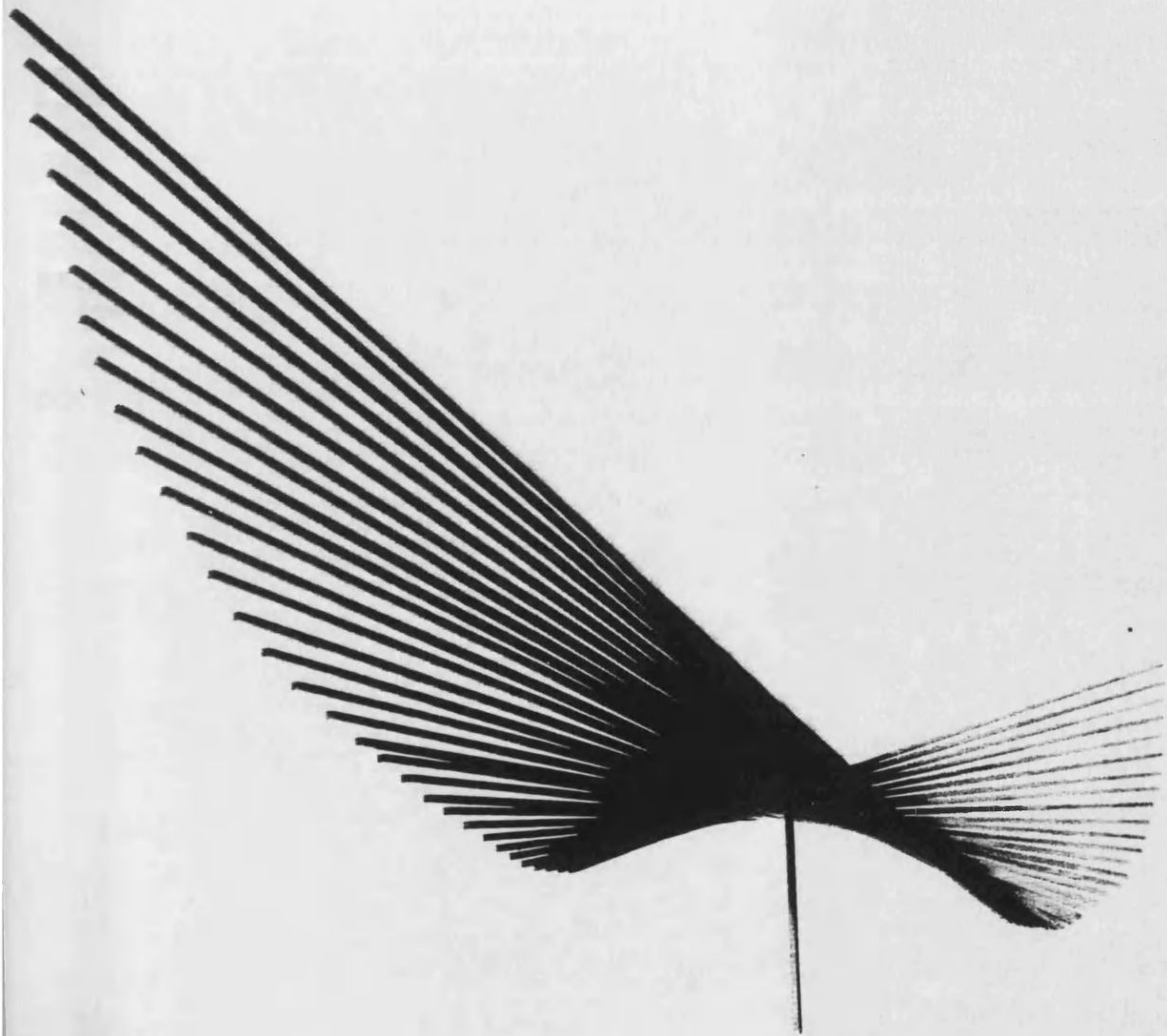
Escultura

BON DIA, VISCONTI

1975

Aluminio, 600,00 x 50,00 x 80,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1975



Nº 1975 - 2 -

Nº 1975-0003 A

Escultura

CATALA POWER [a]

1975

Hierro pintado y metacrilato, 39,50 x 11,00 x 7,00 cm

Serie de 3 ó 4 ejemplares

EXPOSICIONES:

Ind. 1982, Galería El Setze
Martorell,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:-

La presente obra motivó una polémica política en 1977 al ser utilizada su imagen por la candidatura electoral

"Socialistes de Catalunya" (formada por PSC y PSOE) como símbolo de la campaña para las elecciones de junio de ese año. La protesta del autor por este hecho fue respondida con un comunicado en el que se argumentaba que la decisión se había tomado, entre otras razones, por: "Considerar el símbolo como un patrimonio común de los catalanes y utilizable por todos como pudieron serlo el 'pi de les tres branques', el sol saliente trans Monstserrat o la estatua de Casanova que utilizaron otras épocas." Y que con ella se quería "Reafirmar, con la adopción de un símbolo originado en Valencia, la unidad fundamental de los Países Catalanes." Estas consideraciones sobre la "condición simbólica" de la obra se reafirmaban en una carta (11 mayo 1977) que le dirigió Joan Reventós, secretario general del P.S.C.:

"Entenim, en el moment d'escollir aquest símbol, que constitueix, ara ja, un tema nacional-popular [...]. Creiem, en efecte, que aquest símbol s'està convertint, de fet, en un element de semiologia nacional-popular".

La razón de fondo del profundo malestar que provocó en Alfaro queda clara en su carta de contestación a Reventós: "Jo volia un símbol per a poder ser lliures, per a poder ser catalans; vosaltres, però, volieu un símbol per a obtenir vots, per a poder manar. Què importa, donc, el que pugui pensar l'Alfaro?"

En la entrevista con PERMANYER (1976) el autor expone qué idea le movió a realizarla: "Hacía ya tiempo que deseaba encontrar un símbolo que representara a los Países Catalanes. Recuerdo que me impresionó mucho el saludo que con el puño enguantado se atrevieron a realizar en las Olimpiadas de Méjico aquellos negros. El símbolo que yo he creado está inspirado en aquél."

Nº 1975-0003 B

Escultura

CATALA POWER [b]

1975, ejecutada en 1976

Hierro pintado y acero inox., 39,50 x 11,00 x 7,00 cm

Serie de 500 ej. numerados

CREDITO: Edición del artista

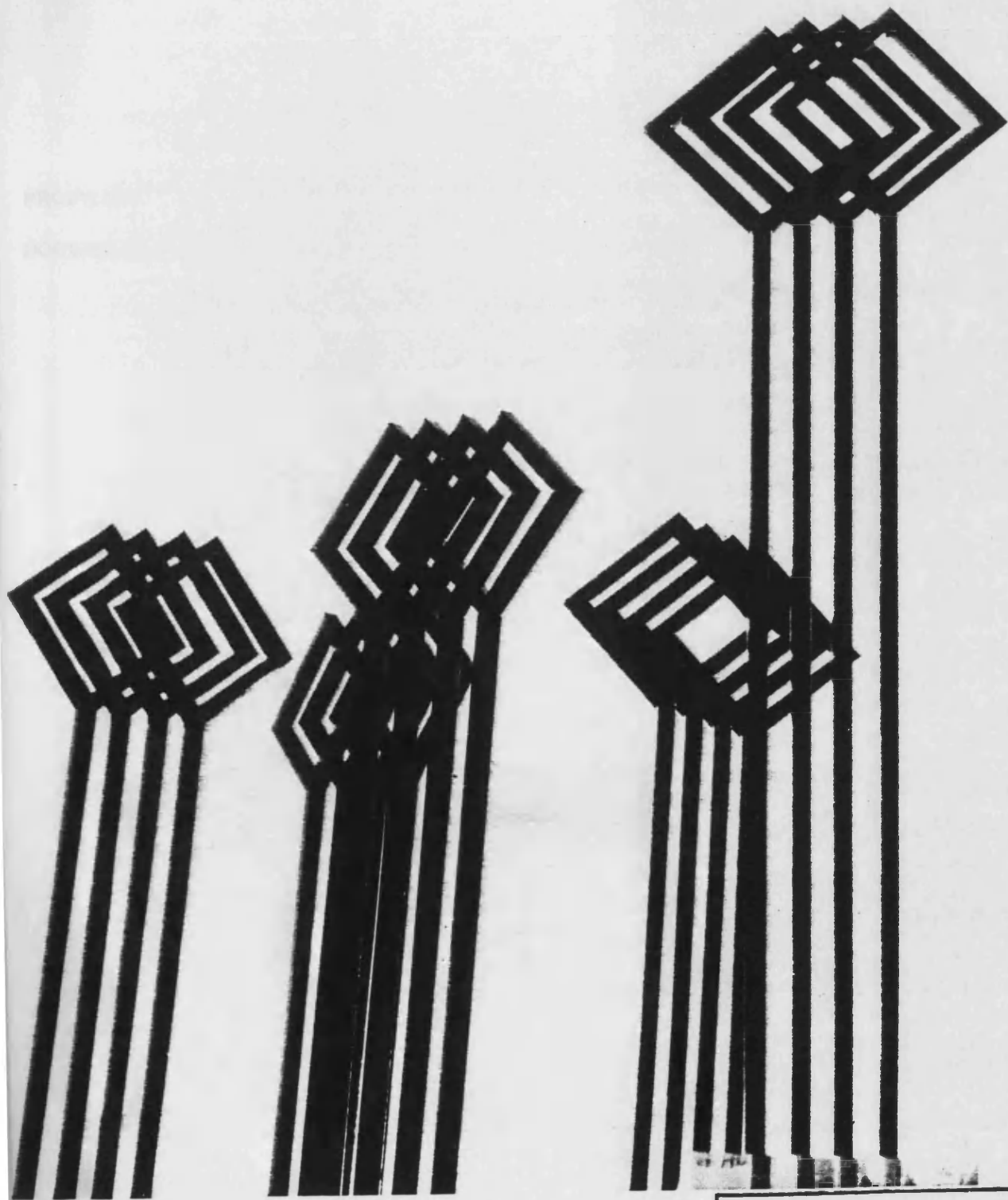
EXPOSICIONES:

- Col. 1976, Galería Teatru Studio. Palac Kultury
Varsovia, Cat. 2
- Col. 1978, Sala Gaspar
Barcelona, Cat. 2, rep. p. [4]
- Col. 1978, Galería Dreiseitel
Düsseldorf,
- Col. 1987, Centro Cultural de la Villa
Madrid, Cat. 6 (Itinerante)
- Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 146
- Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid,
- Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

En el momento de la edición Alfaro cede los beneficios de la venta (su precio ascendía a 7.000 pts) al Secretariat de la Llengua.

FOTOGRAFIA: C-1976,3



Nº 1975 - 3 - B

Nº 1975-0003 C

Escultura urbana

CATALA POWER [c]

1975, ejecutada en 1976

Hierro pintado, 8,00 m

PROPIEDAD: Plaça de Banyoles, Banyoles (Gi), 1980

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La escultura fue donada al pueblo de Banyoles por mediación del Museu d'Art Contemporani dels Països Catalans sito en esta localidad, el mismo año de la fundación de éste.

Nº 1975-0004

Escultura

CINQUANTA ANGLES DINAMICS

1975

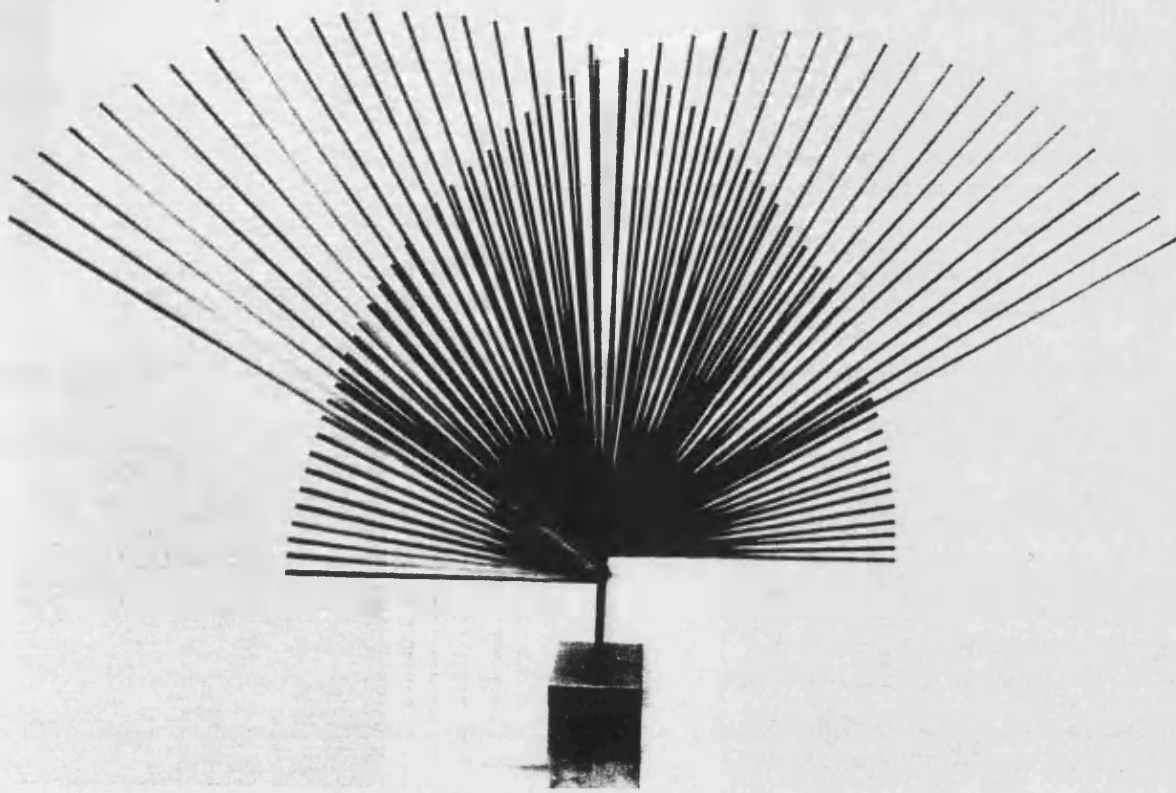
Acero inoxidable, 93,00 x 50,00 x 20,00 cm

PROPIEDAD: Joan Gaspar, Barcelona

EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [22]
Ind. 1982, Galería El Setze
Martorell,

FOTOGRAFIA: C-1976,3



№ 1975 - 4 -

Nº 1975-0005

Escultura urbana

DOBLE

1975

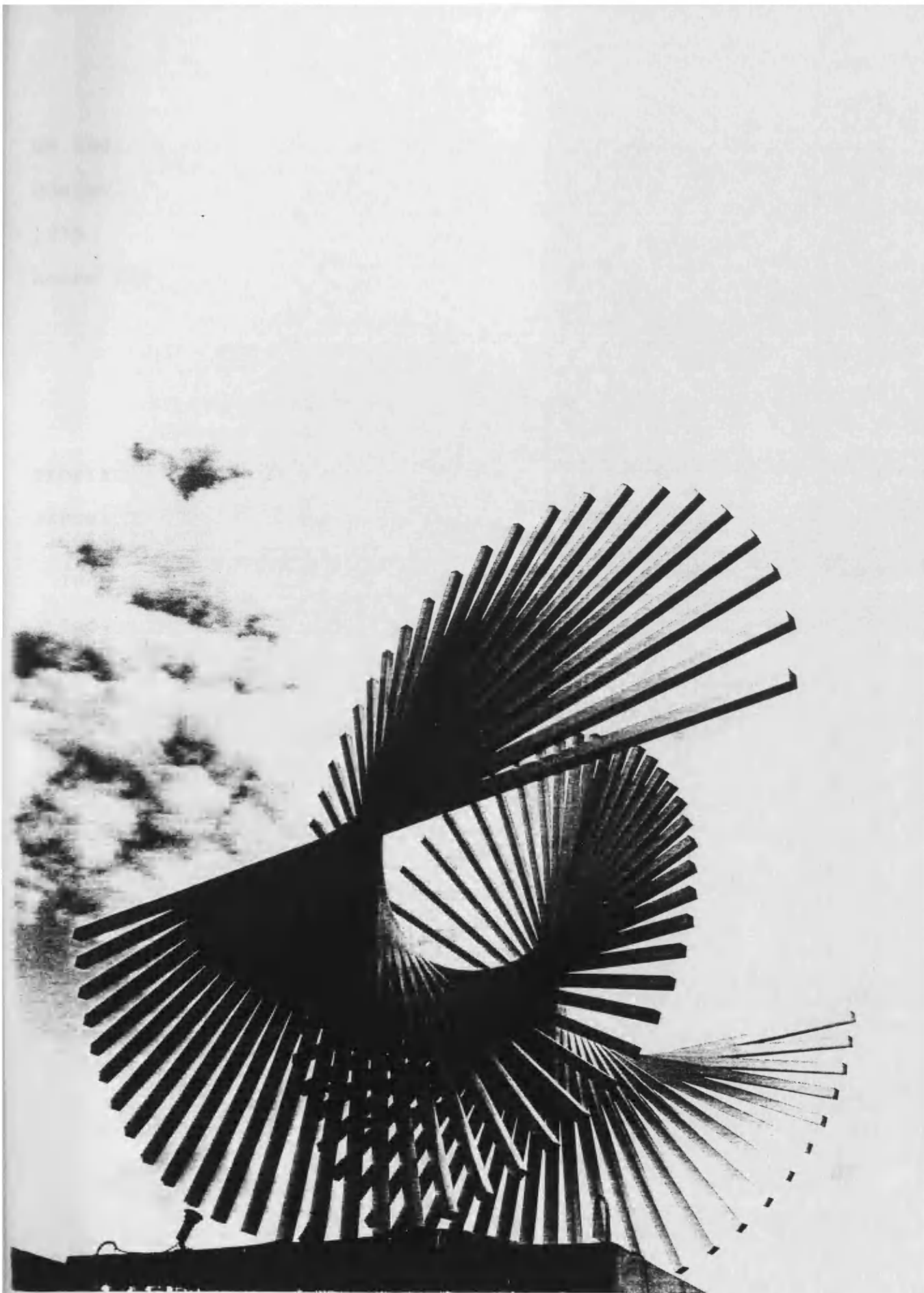
Aluminio, 6,00 x 7,00 x 4,00 m

PROPIEDAD: Fábrica Río, Paterna (V), 1975

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se realizó una maqueta de 100 x 70 x 60 cm. que se entregó a los comitentes de la pieza grande. Los primeros estudios de la obra puede que daten del año anterior.



№ 1975 - 5 -

Nº 1975-0006 A

Escultura

DONANT-LI VOLTES [a]

1975

Acero inoxidable pintado, 24,00 x 20,00 x 90,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1975

EXPOSICIONES:

Col. 1983, Galería Theo
Madrid,

Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [11]

Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 134

Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid, Cat. 3, rep. p. [10]

Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,

FOTOGRAFIA: C-1974,8

Nº 1975-0006 B

Escultura

DONANT-LI VOLTES [b] (Projec. Eindhoven)

1975, ejecutada en 1978

Latón pintado de blanco,

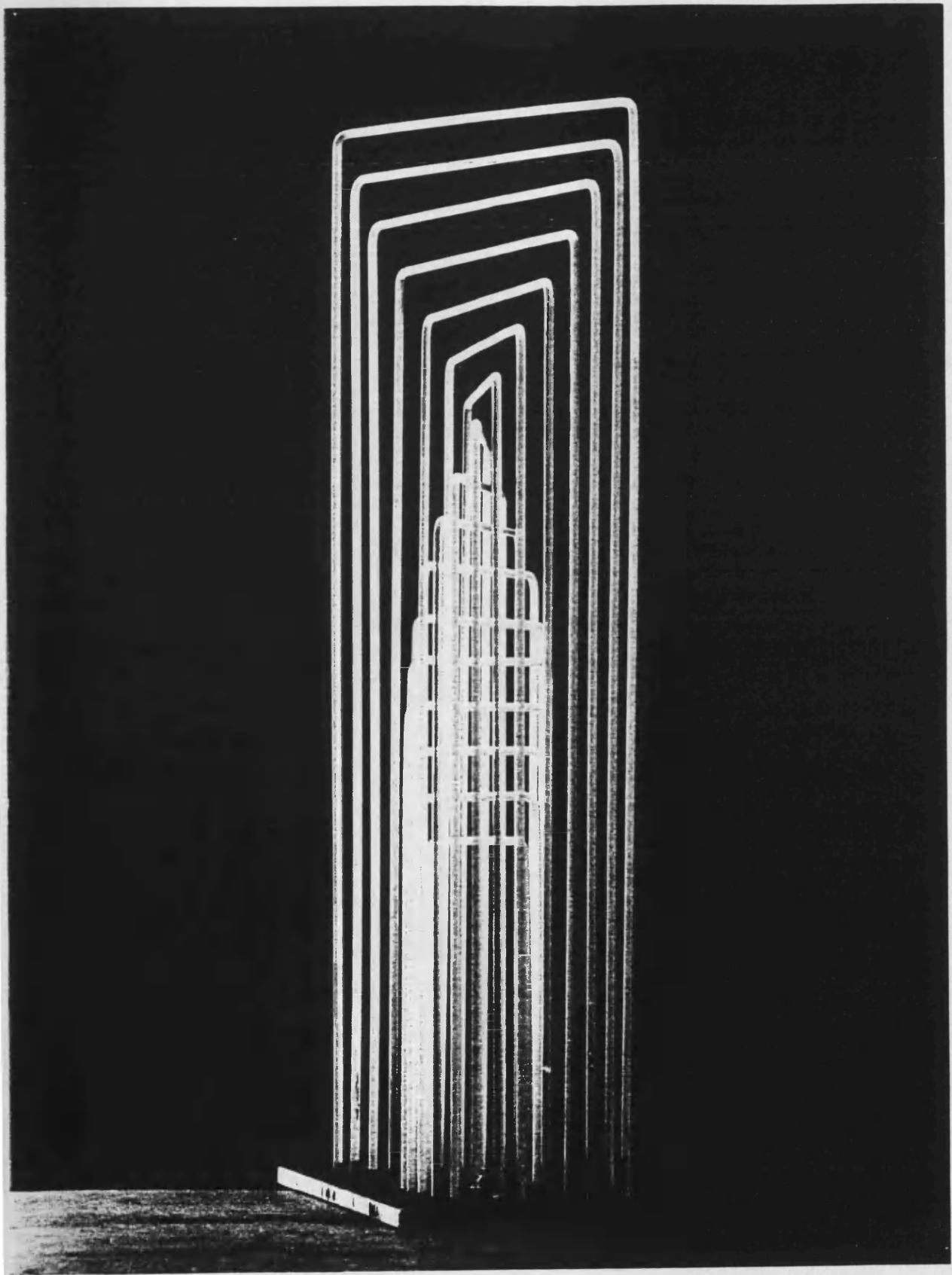
PROPIEDAD: Francisco Calvo Serraller, Madrid

EXPOSICIONES:

Col. 1979, Phillips Outspannings Centrum
Eindhoven,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta versión fue realizada como maqueta de una escultura monumental para la empresa Phillips en Eindhoven que no llegó a realizarse. La estructura y forma de la misma es idéntica a la de la primera versión, pero la réplica monumental hubiera incluido (en sus partes horizontales) iluminación mediante tubos fluorescentes. Hubiera sido la única escultura luminosa del autor.



1975 - 6 - B

Nº 1975-0006 C

Escultura

DONANT-LI VOLTES [c]

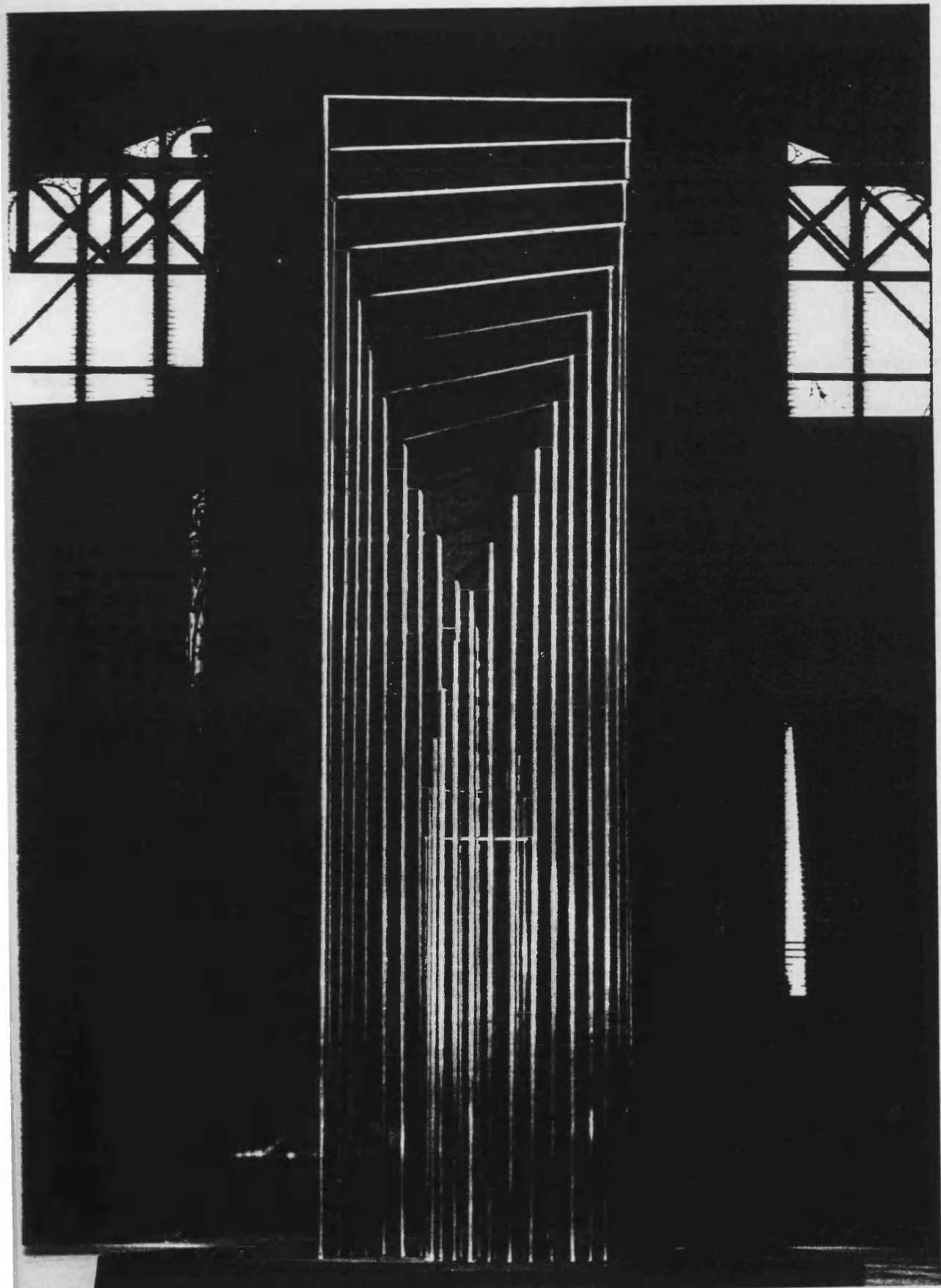
1975, ejecutada en 1983

Acero inoxidable, 750,00 x 200,00 x 130,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1983

EXPOSICIONES:

- Ind. 1983, Antic Mercat del Born
Barcelona, Cat. 1, rep. p. [9]
- Ind. 1984, Parc de la Mar
Palma Mallorca, Cat. [1], rep. pp. 39,44 y 45
- Ind. 1985, Palacio Augustusburg
Brühl, Cat. 13, repr. p. 30, 31



Nº 1975 - 6 - C

Nº 1975-0006 D

Escultura urbana

DONANT-LI VOLTES [d]

1975, ejecutada en 1988

Acero inoxidable, 10,00 x 3,00 x 2,00 m

PROPIEDAD: Pendiente de colocación, Alcoy (A)

Nº 1975-0007 A

Escultura

ESCALA DE LA VIDA [a]

1975

Latón pintado en azul, 149,00 x 18,00 x 18,00 cm

Anag. y d. s/b

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1975

EXPOSICIONES:

- Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [43]
- Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 56, repr. p. 85



Nº 1975 - 7 -

Nº 1975-0007 B

Escultura

ESCALA DE LA VIDA [b]

1975, ejecutada en c.1978

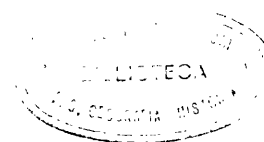
Latón pintado de rojo, 300,00 x 13,00 x 13,00 cm

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia

EXPOSICIONES:

Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid,

Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,



Nº 1975-0008

Escultura

GENERATRIU 10

1975

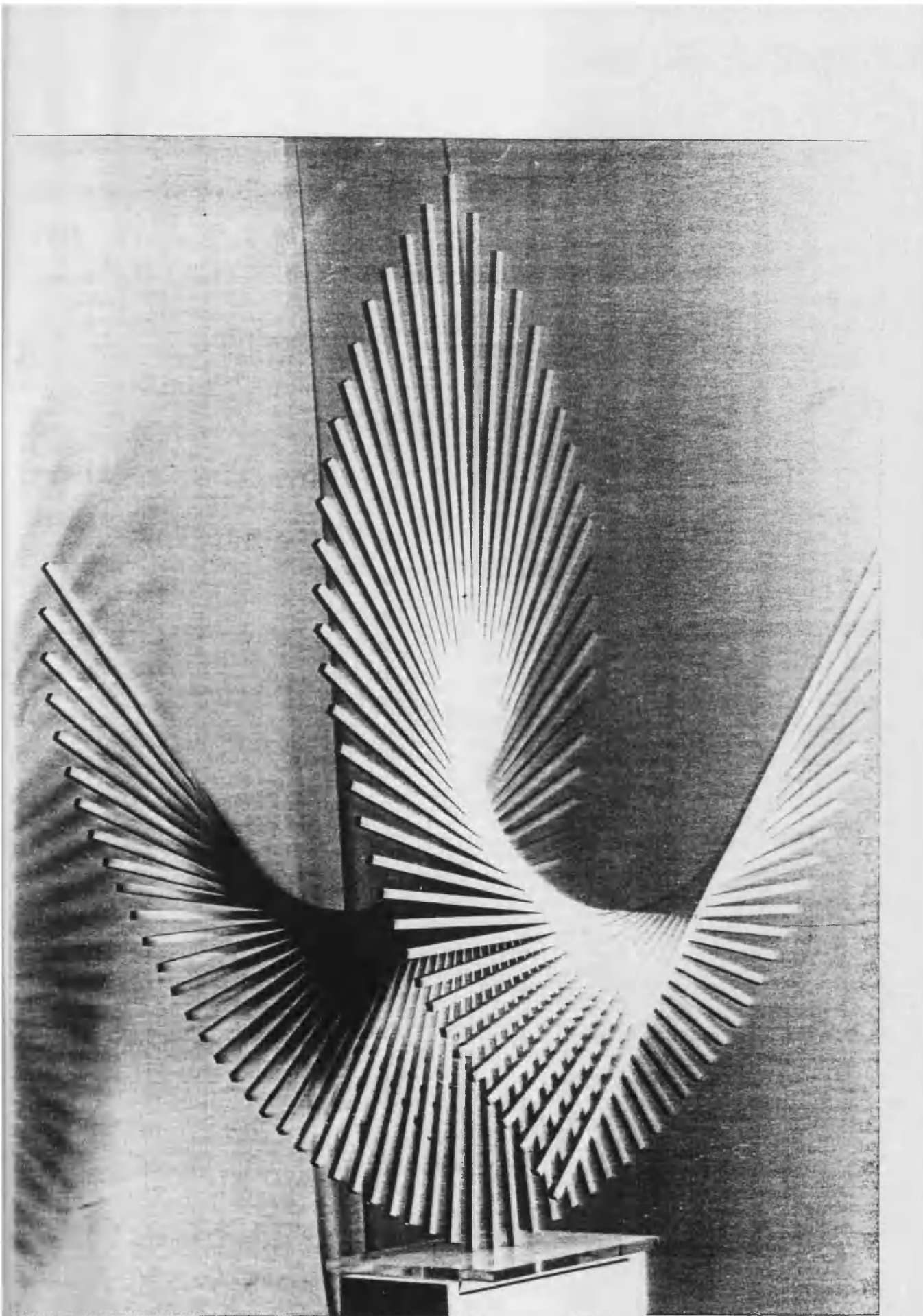
Aluminio, 250,00 x 128,00 x 140,00 cm

PROPIEDAD: Colección privada (vendida por Gaspar), Málaga?

EXPOSICIONES:

Ind. 1975, Feria del Metal. VII Exposición Nacional
Valencia,

FOTOGRAFIA: C-1975,1,11



Nº 1975 - 8 -

Nº 1975-0009

Escultura

HOMENATGE ALS DADA

1975

Acero inoxidable, 288,00 x 72,00 x 73,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1975

EXPOSICIONES:

- Col. 1988, Plaça de l'Ajuntament
Valencia, Cat. 121, repr. p. 165
- Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [9]
- Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 131
- Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid,
- Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 51, repr. p. 81

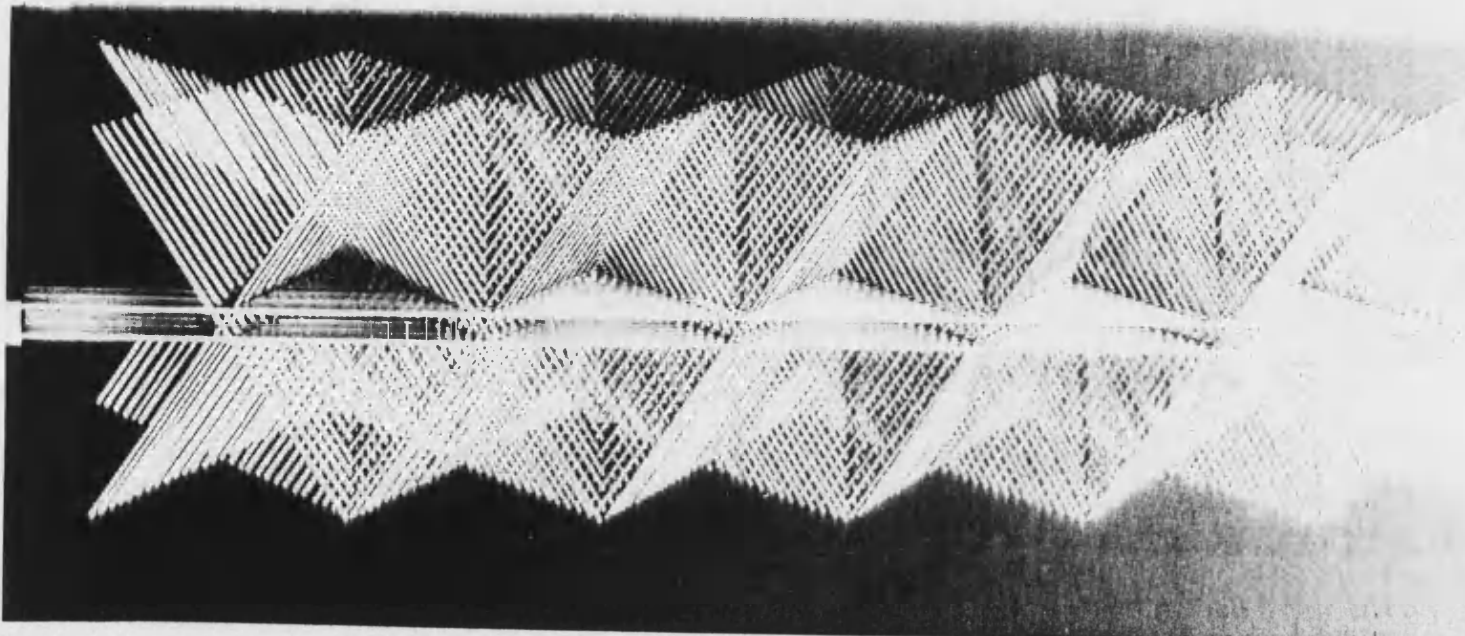
DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

En el cuaderno de trabajo de 1972-73 encontramos una reflexión que puede explicar este homenaje, un tanto atípico en el conjunto de las referencias artísticas de Alfaro: "U vol ser racionalista. Trova qu'els constructivistes eren uns romàntics i el neoplaticistes uns metafísics. I descubreix qu'els 'dada' eren conseqüens i realistes. I es queda sorprés." Y en el de 1975, el mismo año de creación de la obra, encontramos su visión del dadaísmo: "Ideologicament estic més prop dels 'dada' que dels constructivistes. Per què? Perque m'avorreixen els transcendentalismes i les profecies. M'interessa la vida, no l'eternitat."

BOCETO:

Se conserva un boceto realizado en latón, de 70 x 24 x 38 cm.

FOTOGRAFIA: C-1975,4,7



№ 1925 - 9 -

Nº 1975-0010

Escultura

NOVES COMPOSICIONS

1975

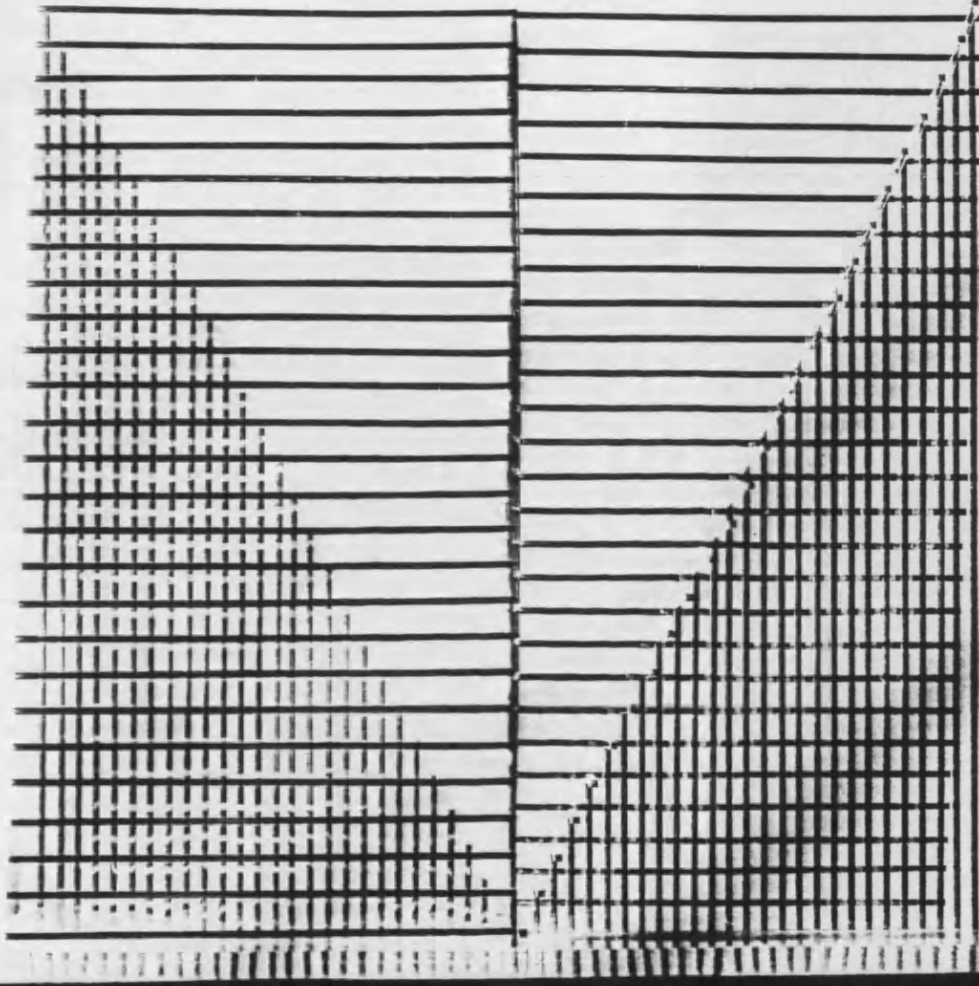
Latón cromado, 76,50 x 85,00 x 83,50 cm

PROPIEDAD: Sala Gaspar, Barcelona

EXPOSICIONES:

- Col. 1976, Biennale di Venezia
Venecia,
- Col. 1976, Fundació Joan Miró
Barcelona,
- Ind. 1975, Feria del Metal. VII Exposición Nacional
Valencia,
- Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [8]
- Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 132
- Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid, Cat. 5, rep. p. [12]
- Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,

FOTOGRAFIA: C-1975,1



Nº 1975 - 10 -

Nº 1975-0011

Escultura

QUADRATS PERPENDICULARS

1975

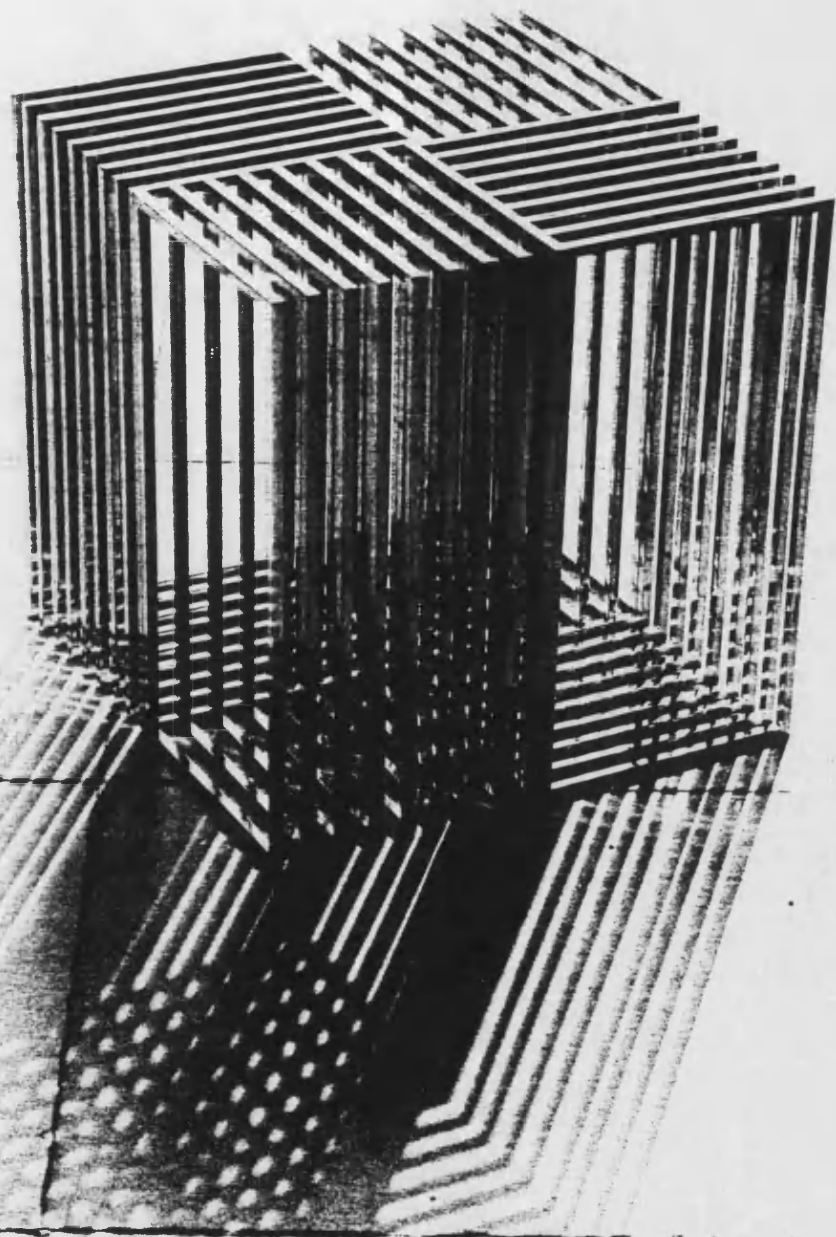
Latón cromado, 40,00 x 40,00 x 40,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1975

EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [6]



№ 1975 - 11 -

Nº 1975-0012 A

Escultura

QUADRAT CORB [a]

1975

Latón pintado de blanco, 43,00 x 43,00 x 23,00 cm

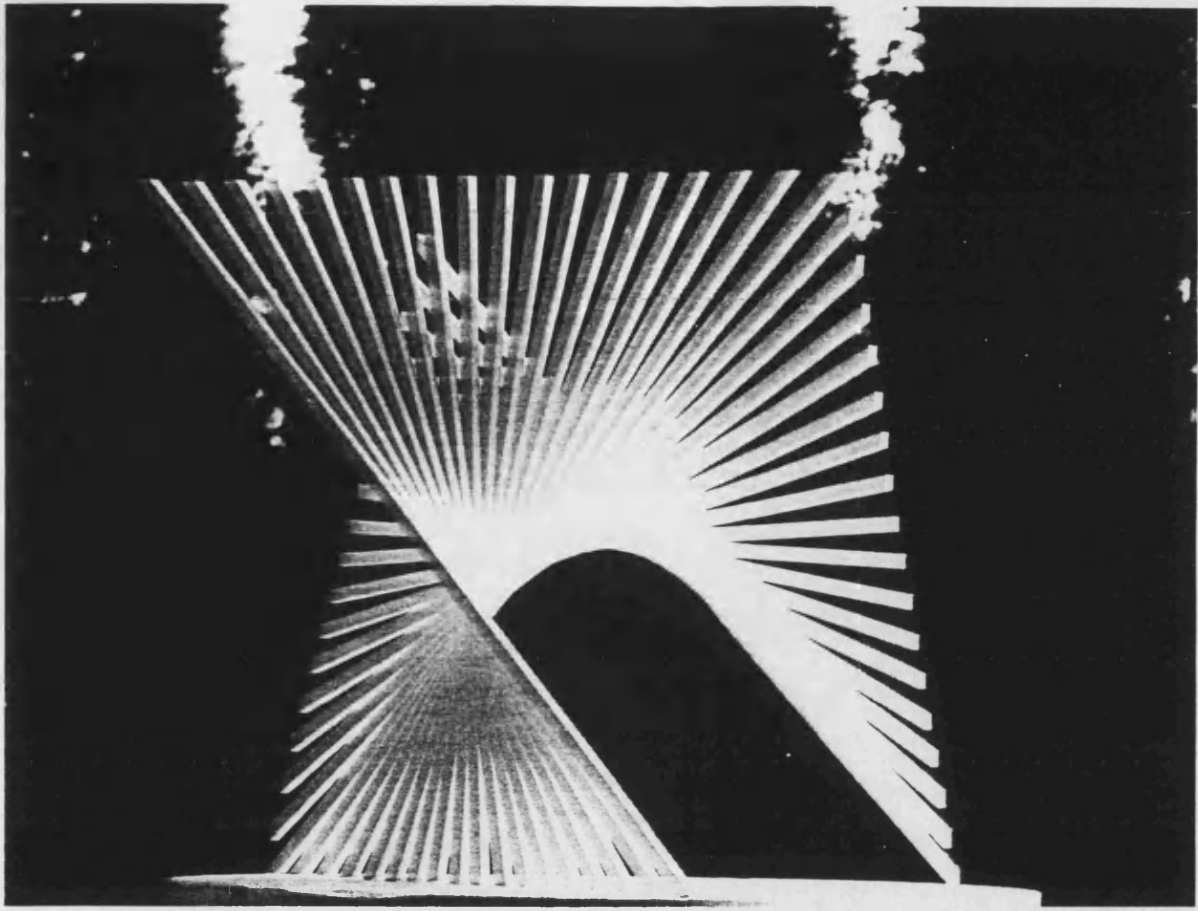
PROPIEDAD: Galería Dreiseitel,, Colonia
Privada, Alemania, 1984

EXPOSICIONES:

- Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [23]
- Ind. 1979, Galería Dreiseitel
Colonia, Repr. p. [12]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta primera versión fue titulada por el autor como "Quadrat generatriu en blanc", nosotros hemos preferido dejar clara su relación con la réplica grande de esta misma idea catalogándola como versión [a] de "Quadrat corb", nombre más difundido.



№ 1976 - 12 - A

Nº 1975-0012 B

Escultura

QUADRAT CORB [b]

1975

Aluminio, 450,00 x 600,00 x 200,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1975

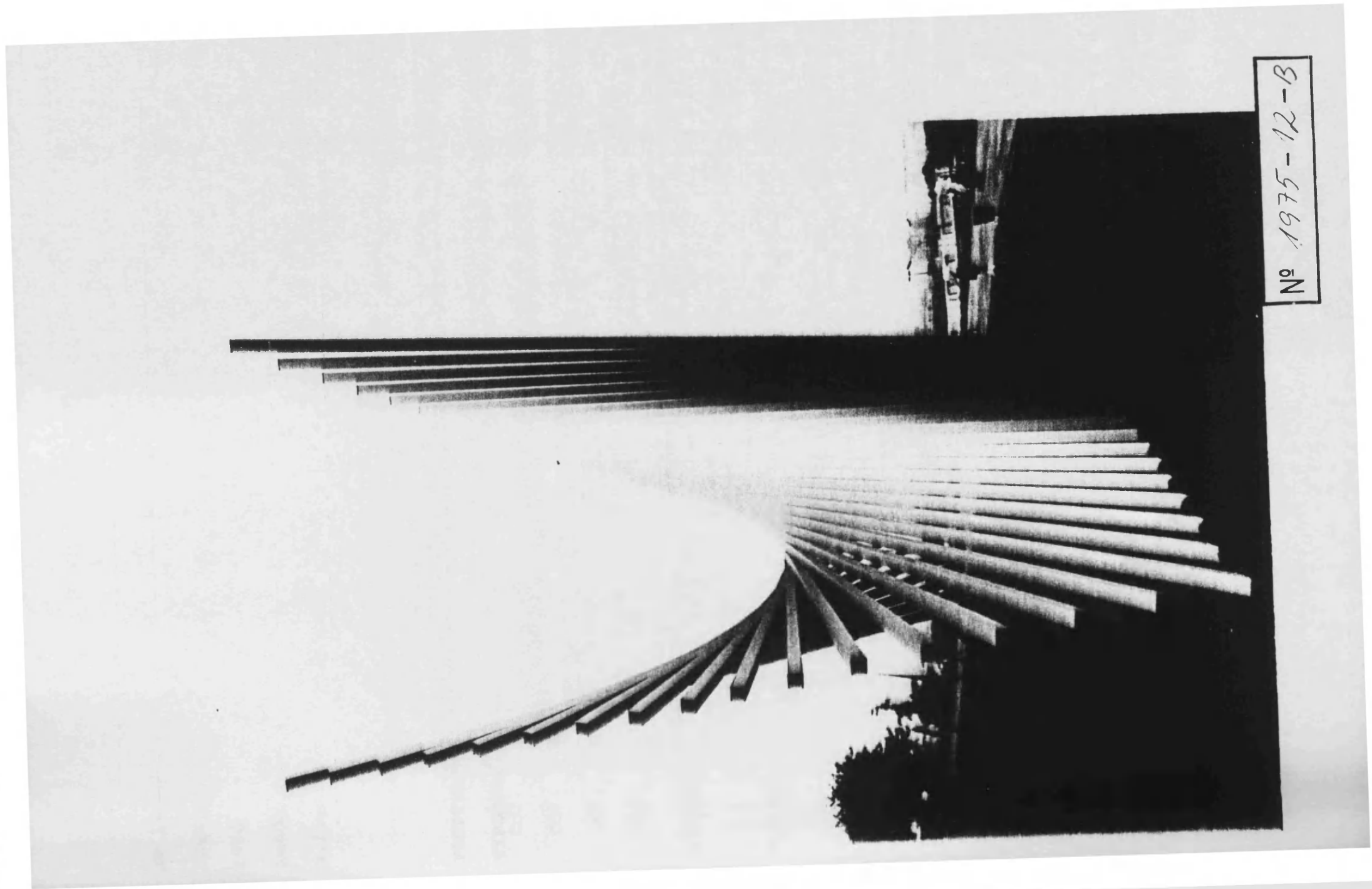
EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Parque de Cervantes
Barcelona,

Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid,

Ind. 1981, Campus Universidad Complutense
Madrid,

Ind. 1984, Parc de la Mar
Palma Mallorca, Cat. [11], rep. pp. 12, 20-21



№ 1975 - 12 - B

Nº 1976-0001

Escultura

ARQUITECTURA BIS

1976

Latón cromado, 150,00 x 17,00 x 17,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia

EXPOSICIONES:

- Col. 1976, Biennale di Venezia
Venecia,
- Col. 1976, Fundació Joan Miró
Barcelona,
- Col. 1989, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [11], repr. p. [16]
- Ind. 1977, Galería Dreiseitel
Colonia, Repr. p. [18]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva un boceto en la colección del autor
(Reg.nºB1976-1) realizado en latón, de 50,5 x 8 x 8 cm.

FOTOGRAFIA: C-1976,2



Nº 1976 - 1 -

Nº 1976-0002

Escultura

BESSONS

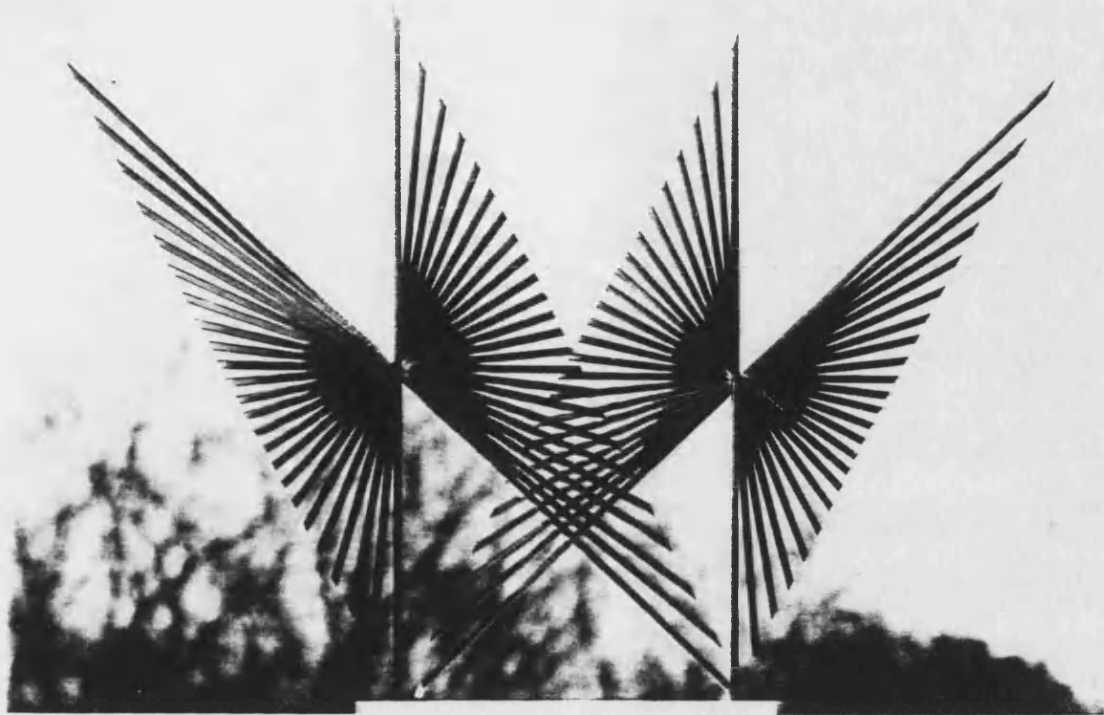
1976

Acero inoxidable, 63,00 x 41,00 x 24,00 cm

PROPIEDAD: Sra. Pfeiffer, Colonia, 1978

EXPOSICIONES:

- Col. 1978, Galería Dreiseitel
Düsseldorf, Rep. p. 88
- Ind. 1977, Galería Dreiseitel
Colonia, Repr. p. [13]
- Ind. 1978, Künstler am Schulzentrum Kleiststrasse
Mülheim,



Nº 1976-2 -

Nº 1976-0003

Escultura

EL CANT

1976

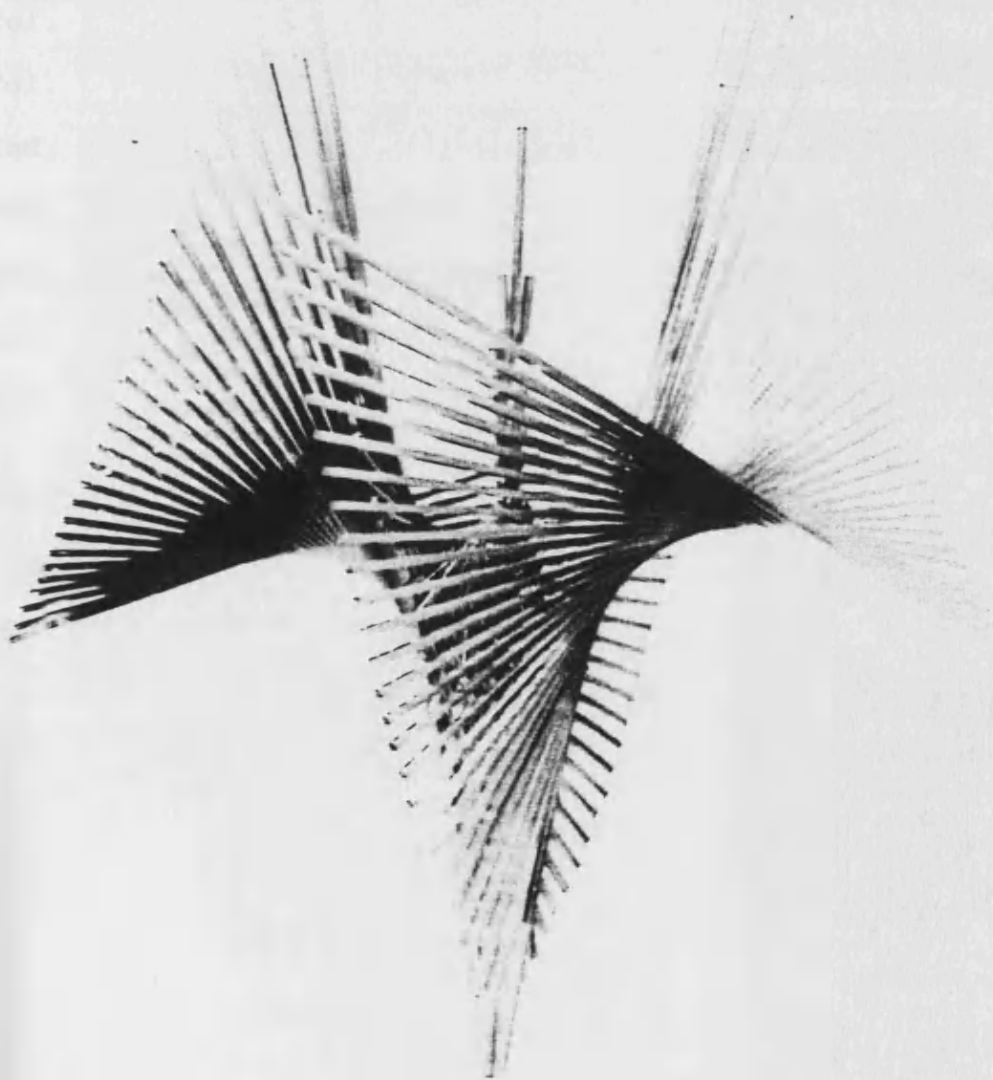
Acero inoxidable, 71,00 x 82,00 x 44,00 cm

PROPIEDAD: Marshall Cohen, Surfside, Florida

EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Sala Gaspar

Barcelona, Repr. p. [30-31]



№ 1976 - 3 -

Nº 1976-0004

Escultura

CHANCE I

1976

Latón cromado, 96,00 x 39,00 x 39,00 cm

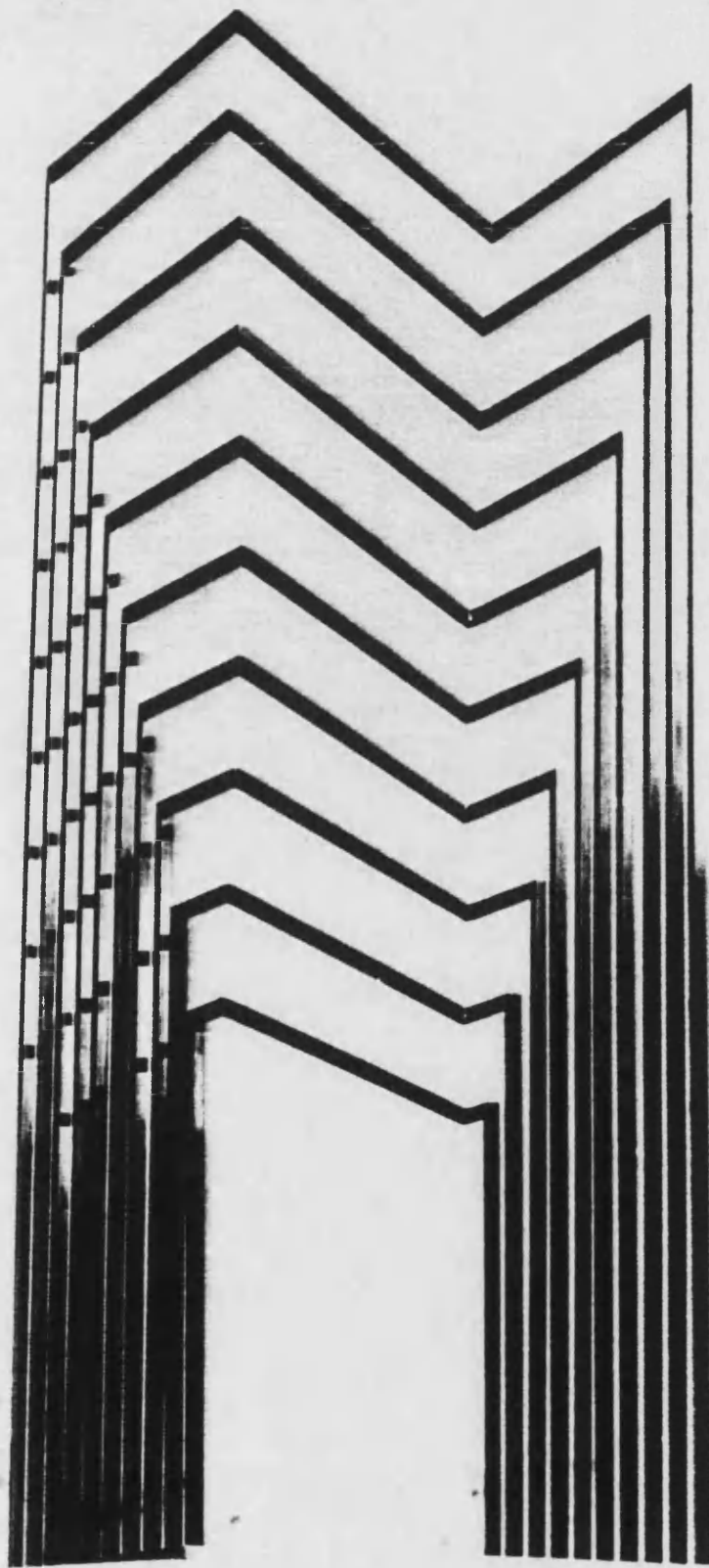
Anag. y d. s/b

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1976

EXPOSICIONES:

- Col. 1976, Biennale di Venezia
Venecia,
- Col. 1976, Fundació Joan Miró
Barcelona,
- Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [10]
- Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 133
- Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid, Cat. 4, rep. p. [10]
- Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,
- Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 52, repr. p. 83

FOTOGRAFIA: C-1976,2



Nº 1976 - 4 -

Nº 1976-0005

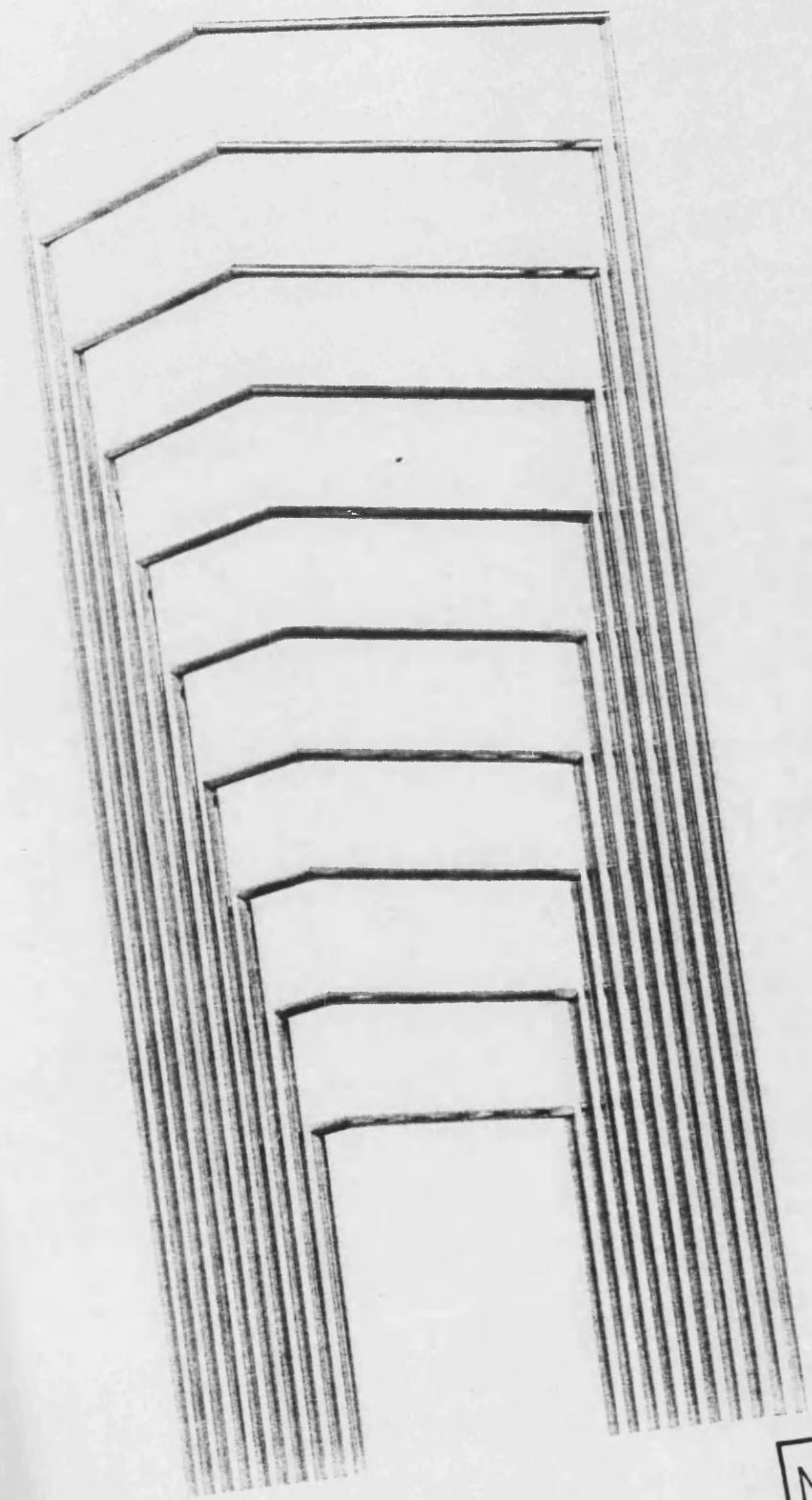
Escultura

CHANCE II

1976

Acero inoxidable y metacrilato, 85,00 x 35,50 x 35,50 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1976



№ 1976 - 5 -

Nº 1976-0006

Escultura

CINC BARETES

1976

Acero inoxidable, 99,00 x 3,00 x 4,00 cm

PROPIEDAD: Antoni Orzaez, Barcelona

EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [33]



Nº 1976 - 6 -

Nº 1976-0007

Escultura

CONSTRUCCIO CONTINUADA

1976

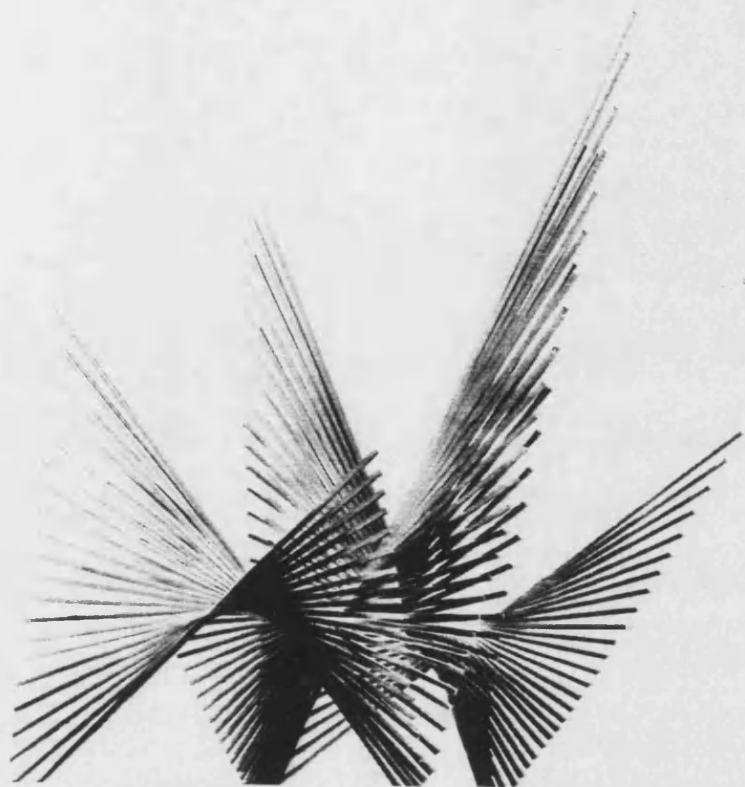
Acero inoxidable, 62,00 x 88,00 x 60,00 cm

PROPIEDAD: Stephen A. Lieber Harrison, Nueva York

EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Sala Gaspar

Barcelona, Repr. p. [16]



№ 1976 - 7 -

Nº 1976-0008

Escultura

DE DALI A BAIX

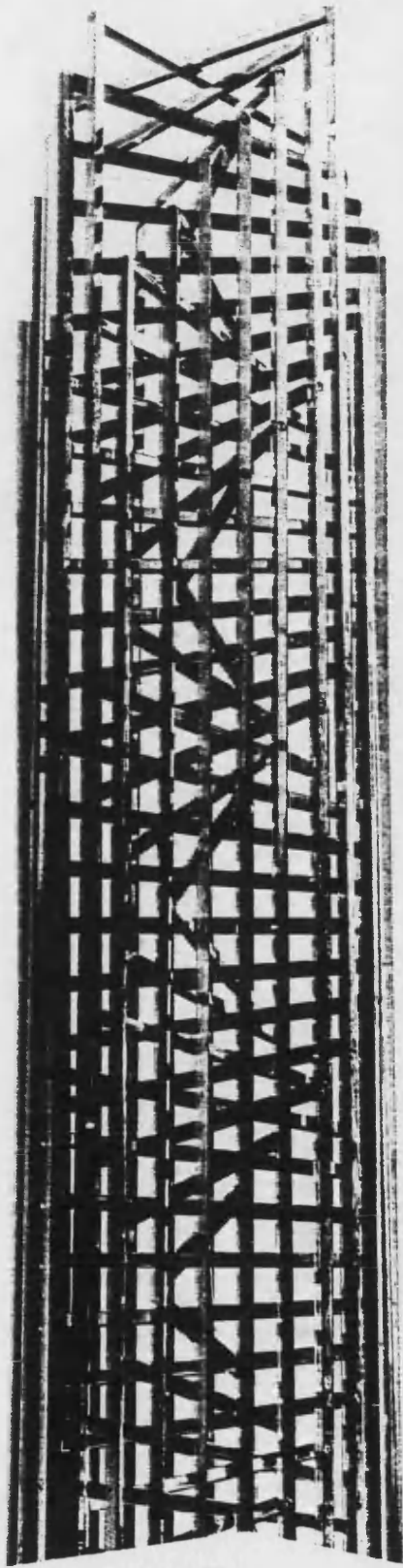
1976

Latón cromado y pintado, 75,50 x 17,50 x 17,50 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1976

EXPOSICIONES:

Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 135



Nº 1976 - 8 -

Nº 1976-0009

Escultura

ESCALA EN BLAU I VERD

1976

Latón pintado, 135,00 x 13,00 x 13,00 cm

EXPOSICIONES:

- Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [39]
- Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid, Cat. 8, rep. p. [15]



Nº 1976 - 9 -

Nº 1976-0010

Escultura

ESCALA DELS TEULADINS

1976

Latón pintado, 130,00 x 9,00 x 9,00 cm

PROPIEDAD: Sala Gaspar, Barcelona
Galería Theo, Madrid
Privada,

EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [35]
Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 155



Nº 1976 -10 -

Nº 1976-0011

Escultura

ESCALA EN NEGRE

1976

Latón pintado, 165,00 x 18,00 x 18,00 cm

PROPIEDAD: Fernando Vilallonga, Gerona

EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Sala Gaspar

Barcelona, Repr. p. [38]



No 1976 - 11 -
- 11 -

Nº 1976-0012

Escultura

ESCALA EN ROIG

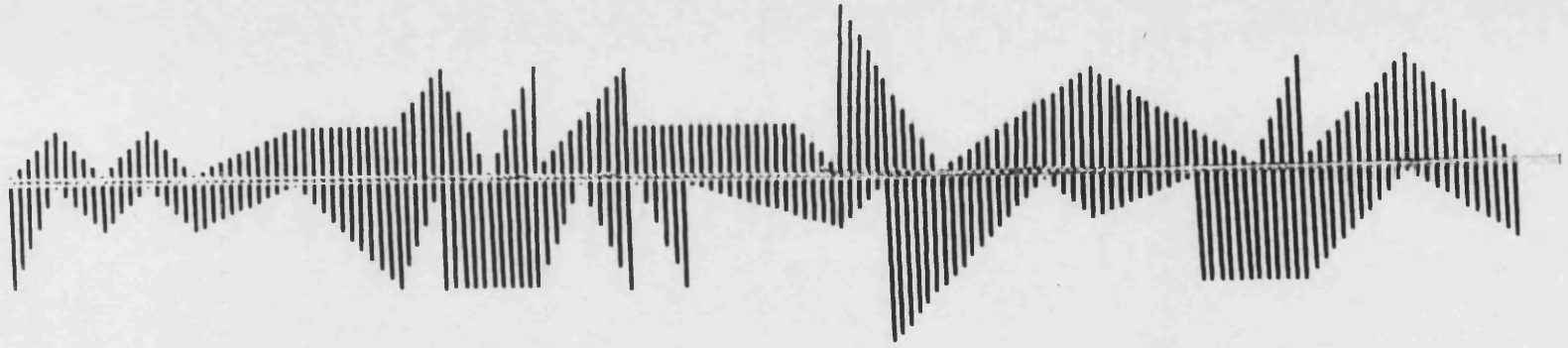
1976

Latón pintado, 168,00 x 35,00 x 35,00 cm

PROPIEDAD: Sala Gaspar, Barcelona
Galería Dreiseitel, Colonia
Privada, Alemania

EXPOSICIONES:

- Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [37]
- Ind. 1979, Galería Dreiseitel
Colonia, Repr. p. [17]
- Ind. 1980, Galería Dreiseitel
Düsseldorf,
- Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 58, repr. p. 85



Nº 1976 - 12-

Nº 1976-0013

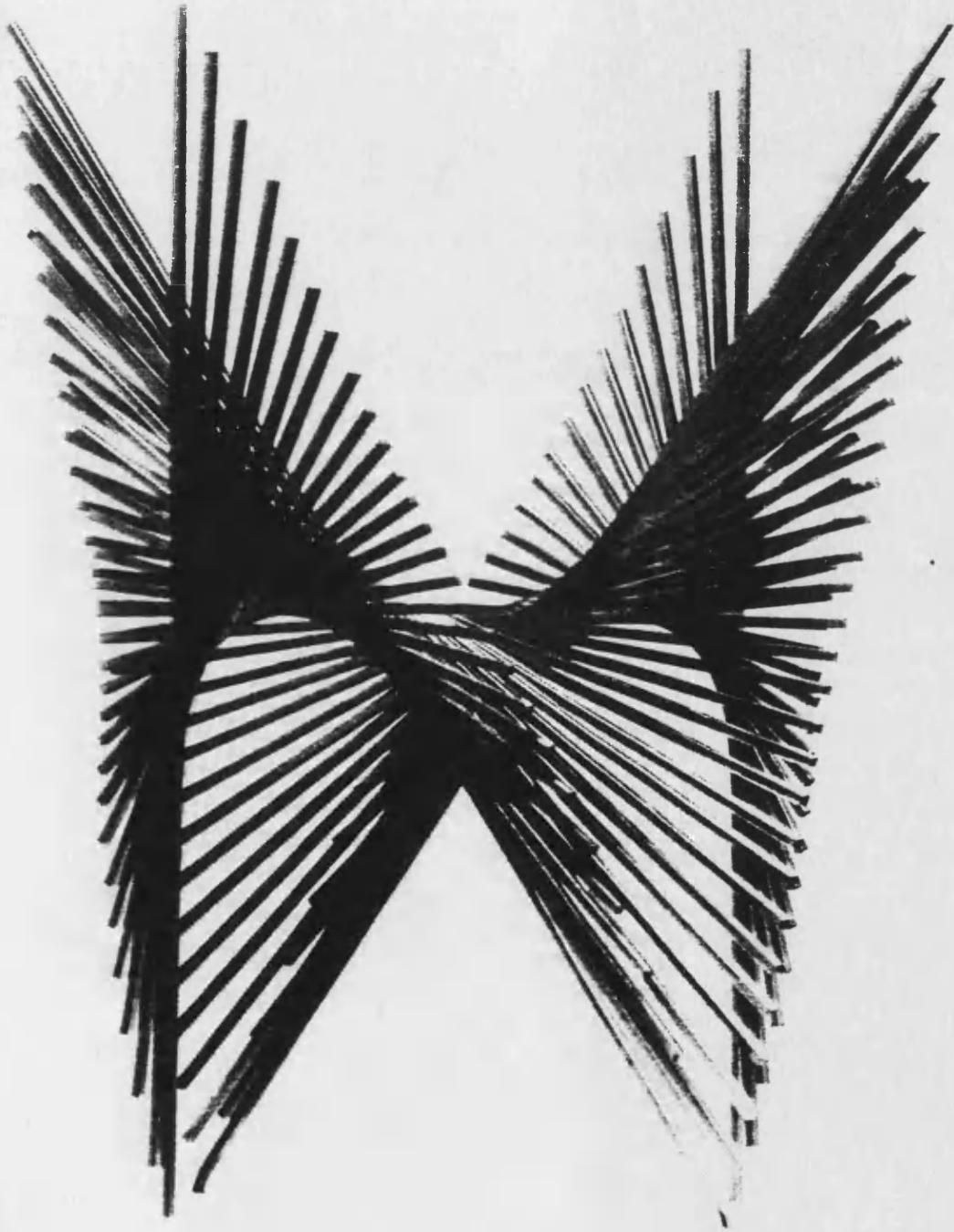
Escultura

ESPAI PER A TROBARSE

1976

Acero inoxidable,

FOTOGRAFIA: C-1976,2



Nº 1976 - 13 -

Nº 1976-0014

Escultura

FLOR DEL DESIG

1976

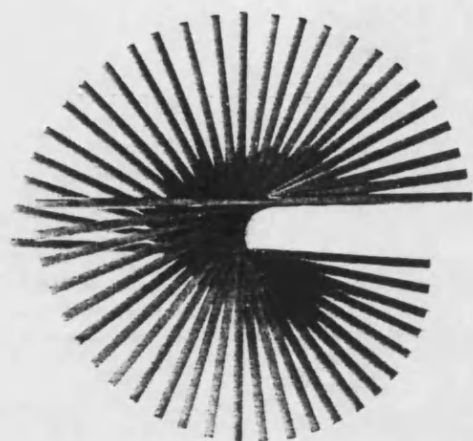
Acero inoxidable, 18,00 x 18,00 x 10,00 cm

Serie de 10 ejemplares

PROPIEDAD: Sr. Schell, Bonn
y Joan Biosca, Igualada, Barcelona
y Mariano Gimeno, Barcelona
y Fernando Vilallonga, Gerona

EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Galería Dreiseitel
Colonia, Repr. p. [20]
Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [33]
Ind. 1982, Galería El Setze
Martorell,
Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid,



Nº 1976 - 14 -

Nº 1976-0015 A

Escultura

GRAN CERCLE NEGRE [a]

1976, ejecutada en 1979

Aluminio anodizado en negro, 550,00 x 500,00 x 4,15 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1979

EXPOSICIONES:

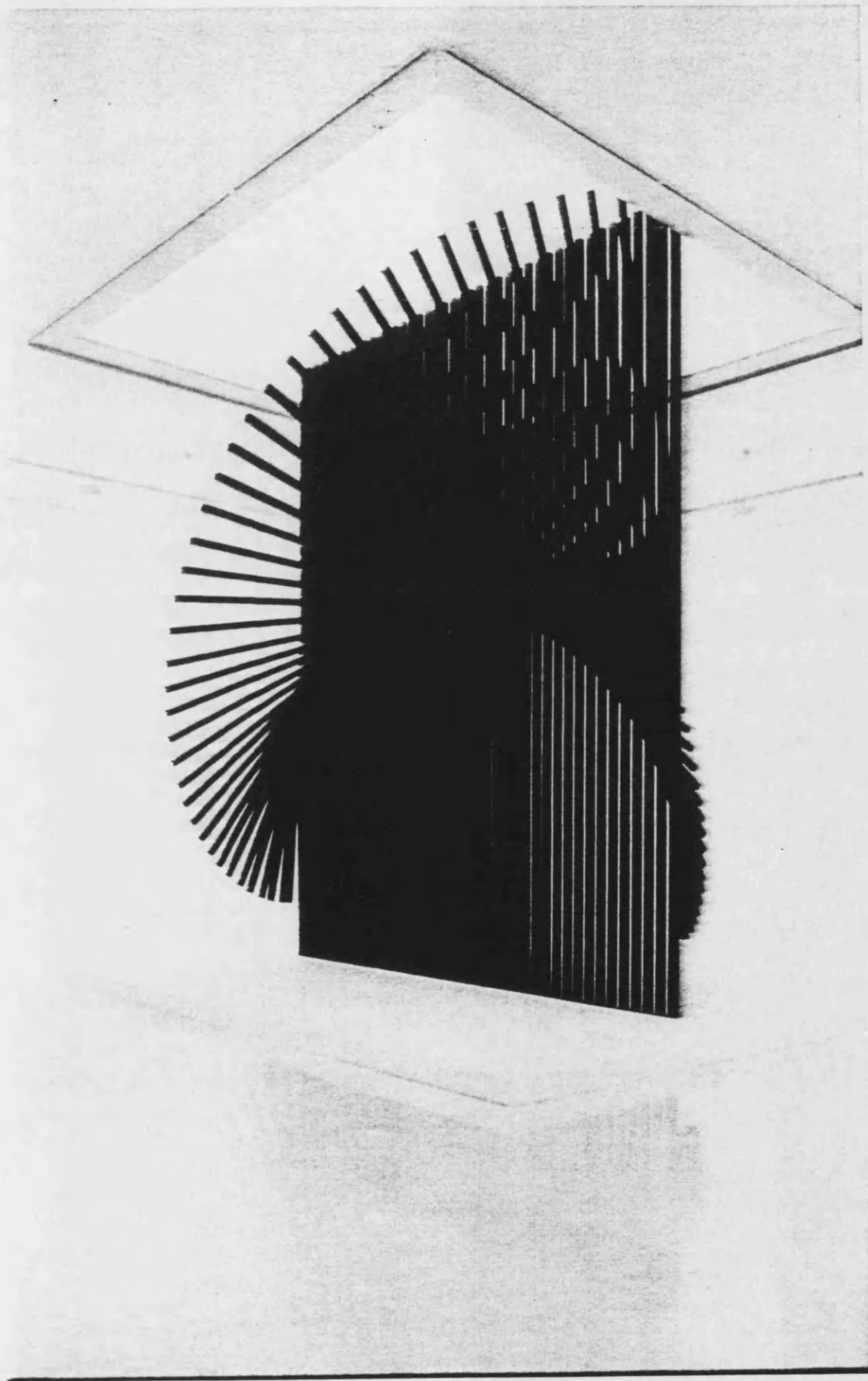
- Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid,
- Ind. 1984, Parc de la Mar
Palma Mallorca, Cat. [13]. rep. 23 y 62-63
- Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 59, repr. p. 86

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Además de los valores plásticos de la obra -basados en un sorprendente efecto de moiré en tres dimensiones- ésta sobresale por la perfección y limpieza técnica con la que se ha contruido, un aspecto al que Alfaro dedica especial atención en todos sus proyectos, especialmente los de escultura pública.

A pesar del nombre que hemos otorgado a esta obra, en realidad se trata de una réplica agrandada de la pieza "Noranta cinc tubs negres". Hemos preferido mantener el nombre con el que apareció en la exposición de 1979 en el Palacio de Velázquez en Madrid, para la que fue realizada; y con el que se la ha identificado hasta la actualidad.

La obra mantiene similitudes formales con las piezas "Tres cercles negres" de 1978 y "Complements de cercles" del año siguiente.



Nº 1976 -15 -A

Nº 1976-0015 B

Escultura urbana

GRAN CERCLE NEGRE [b]

1976, ejecutada en 1984

Aluminio anodizado en negro, 5,50 x 5,00 x 4,15 m.

PROPIEDAD: El Parc de la Mar, Palma, 1984

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta réplica se realizó por encargo del Ayuntamiento de Palma con destino al Parque de la Mar, a raíz de la exposición que tuvo lugar en el mismo y en la que se expuso la versión [a].

Nº 1976-0016

Escultura

EL LLAMP

1976

Acero inoxidable, 40,00 x 50,00 x 9,00 cm

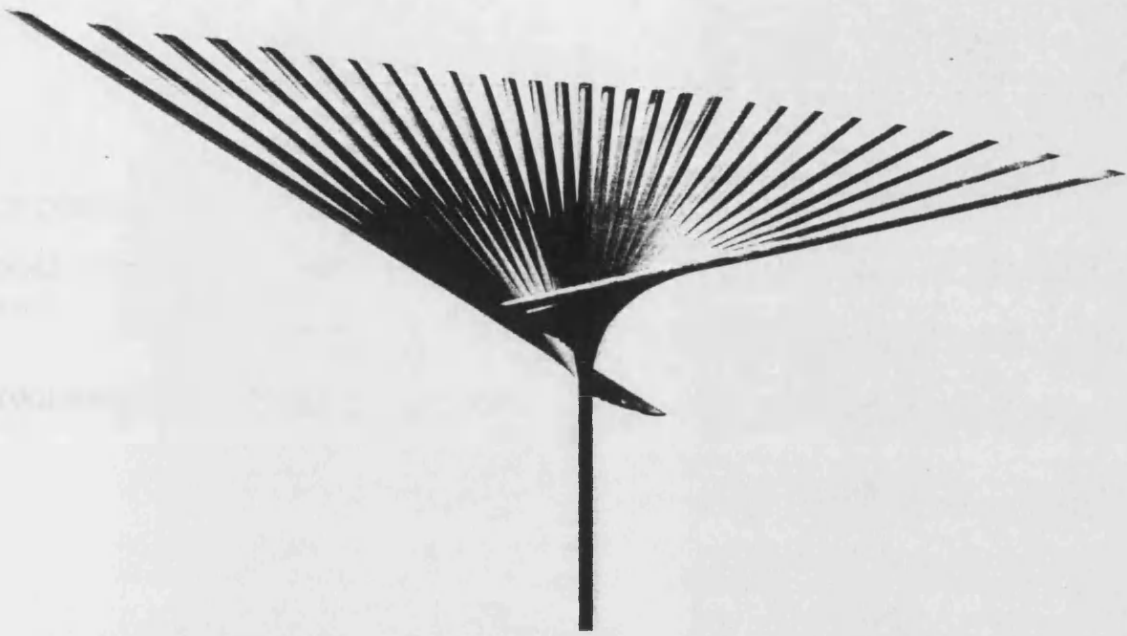
PROPIEDAD: Liana Alvarez de Paredes, Madrid

EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Sala Gaspar

Barcelona, Repr. p. [28-29]

FOTOGRAFIA: C-1978,1



Nº 1976 - 16 -

Nº 1976-0017 A

Escultura

MAI PERDREM L'ESPERANÇA [a]

1976

Acero inoxidable, 85,00 x 4,00 x 4,00 cm

PROPIEDAD: Sr. Mennichen, Colonia

EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Galería Dreiseitel
Colonia, Repr. p. [19]

FOTOGRAFIA: C-1974,1,9

1976
1976
1976

PROVISION
EXHIBITION
Col. 1
Ind. 2
Ind. 3



Nº 1976 - 17 - A

Nº 1976-0017 B

Escultura urbana

MAI PERDREM L'ESPERANÇA [b]

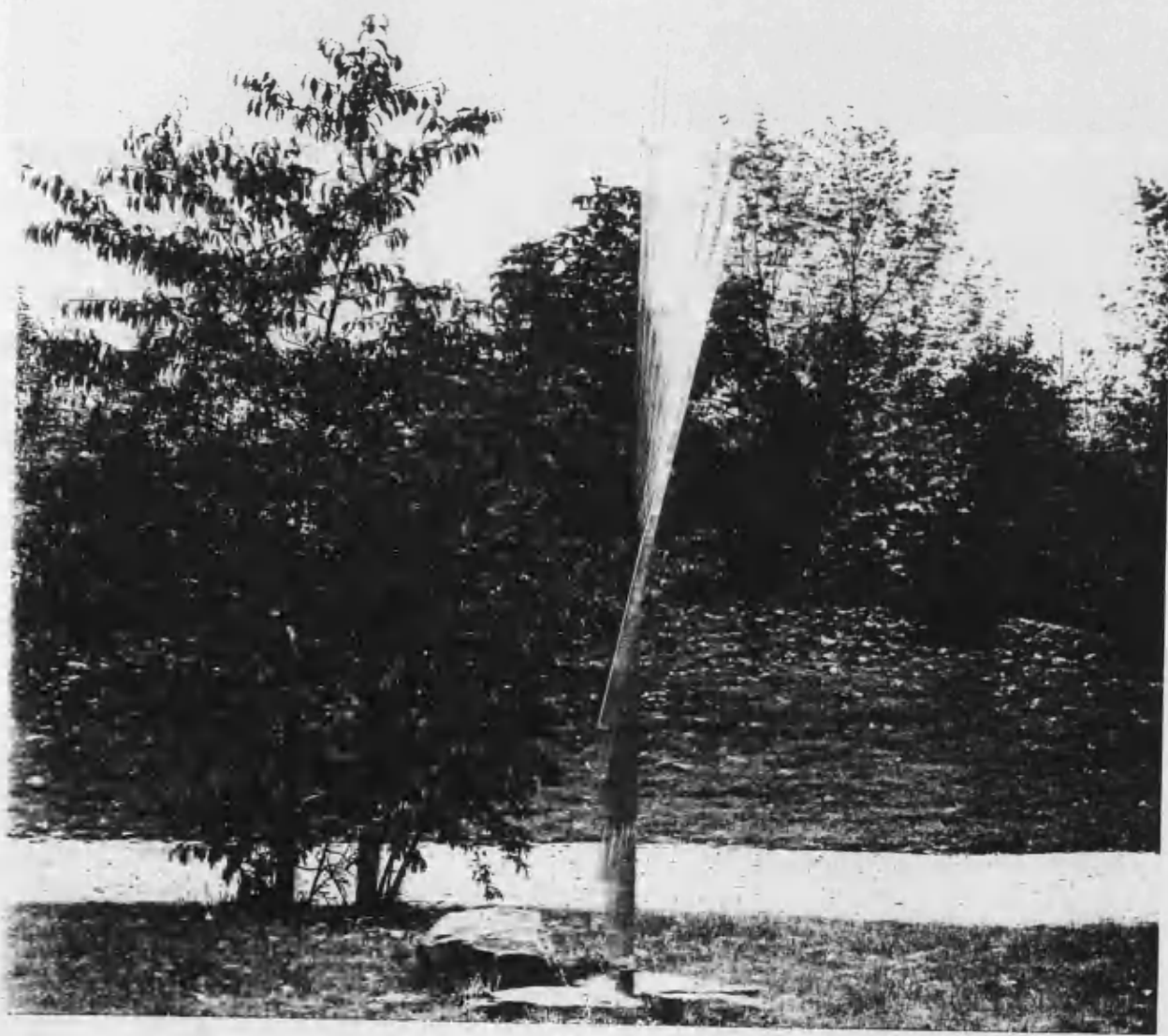
1976, ejecutada en 1977

Acero inoxidable, 6,50 x 0,35 x 0,50 m.

PROPIEDAD: Empresa A.W.K., Coblenza, 1984

EXPOSICIONES:

- Col. 1981, Galería Dreiseitel
Colonia,
- Ind. 1977, Parque de Cervantes
Barcelona,
- Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 163



Nº 1976 - 17 - B

Nº 1976-0018 A

Escultura

EL MATI [a]

1976

Acero inoxidable y metacrilato, 50,00 x 15,00 x 15,00 cm

Múltiple de 10 ejemplares

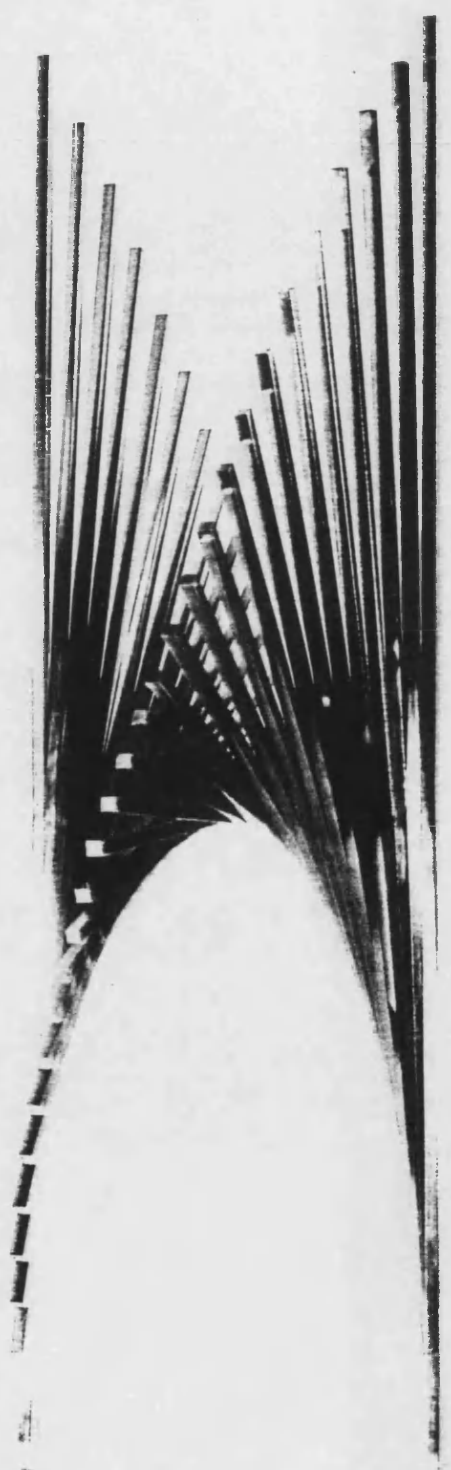
PROPIEDAD: Sr. Fischer, Munich
y Manuel Anglada, Vich
y Manuel Viñes, Barcelona
y Asociación Canaria de Amigos del Arte, Sta.Cruz Teneri
y Museo Salvador Allende, Chile, 1977
y Daniel Giralt-Miracle, Barcelona, 1977
y Fundació La Caixa (1), Barcelona, 1980

EXPOSICIONES:

- Col. 1979, Colegio Oficial de Arquitectos
Sta. Cruz Tenerife, Cat. 2, rep. p. [3] (Itinerante)
- Col. 1980, Casa Colón
Sta. Cruz Tenerife, Cat. 2, rep. p. [5]
- Col. 1984, Varios municipios
Comunidad Valenciana, Cat. [11], rep. p. [25] (Itinerante)
- Col. 1991, Salas Exp. del Ateneo Mercantil
Valencia, Repr. p. 16
- Ind. 1977, Galería Dreiseitel
Colonia, Repr. p. [8]
- Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [11]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

(1) Adquirida a la Sociedad Editora de las Revistas
"L'Avenç" y "Saber" (a la que fue donada por el autor en
1979) por 80.000 pts.



Nº 1976 - 18 - A

Nº 1976-0018 B

Escultura

EL MATI [b]

1976

Aluminio, 600,00 x 150,00 x 130,00 cm

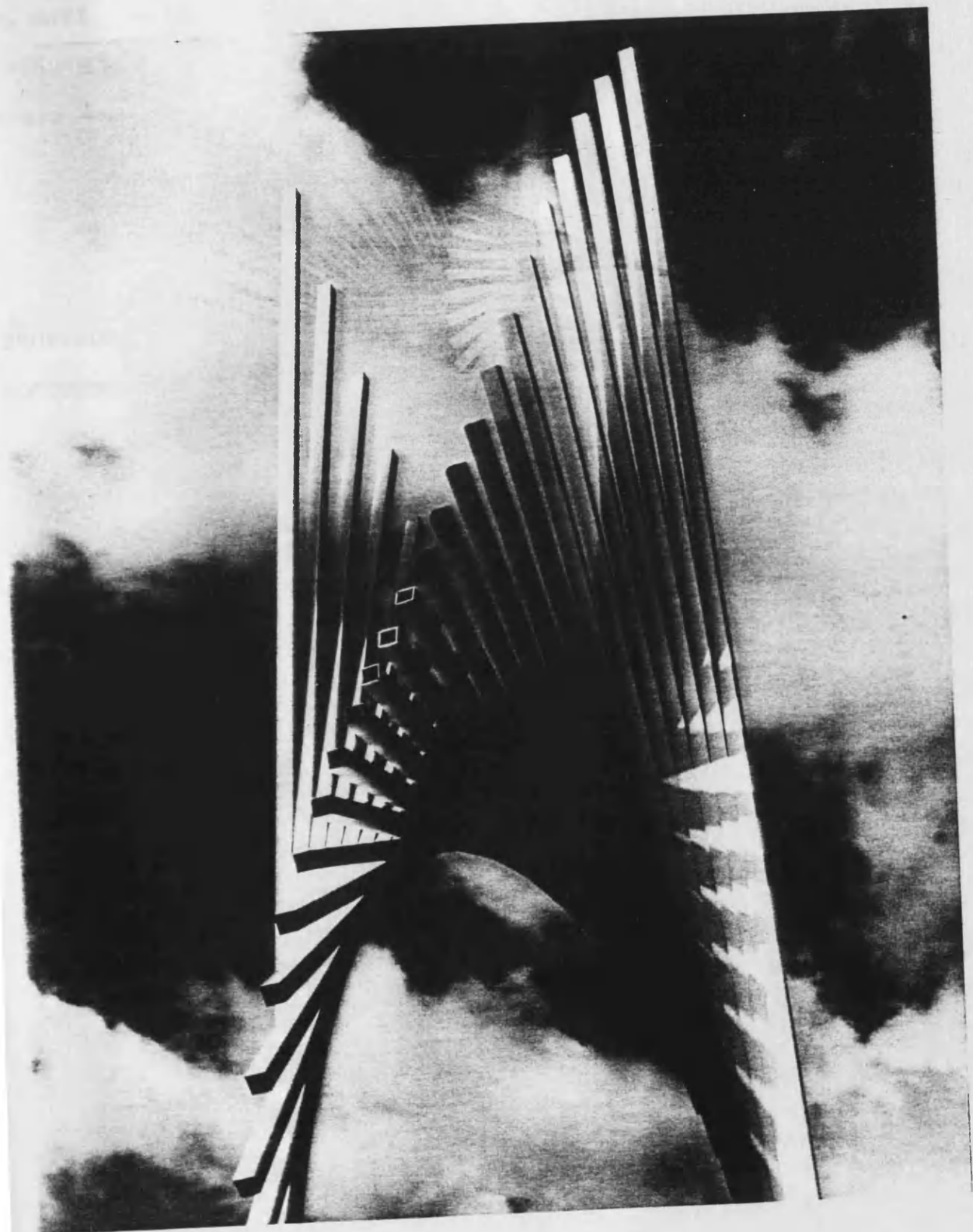
PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1976

EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Parque de Cervantes
Barcelona,

Ind. 1981, Campus Universidad Complutense
Madrid,

Ind. 1984, Parc de la Mar
Palma Mallorca, Cat. [12], rep. pp. 40, 65



Nº 1976 - 18 - B

Nº 1976-0018 C

Escultura urbana

EL MATI [c]

1976, ejecutada en 1986

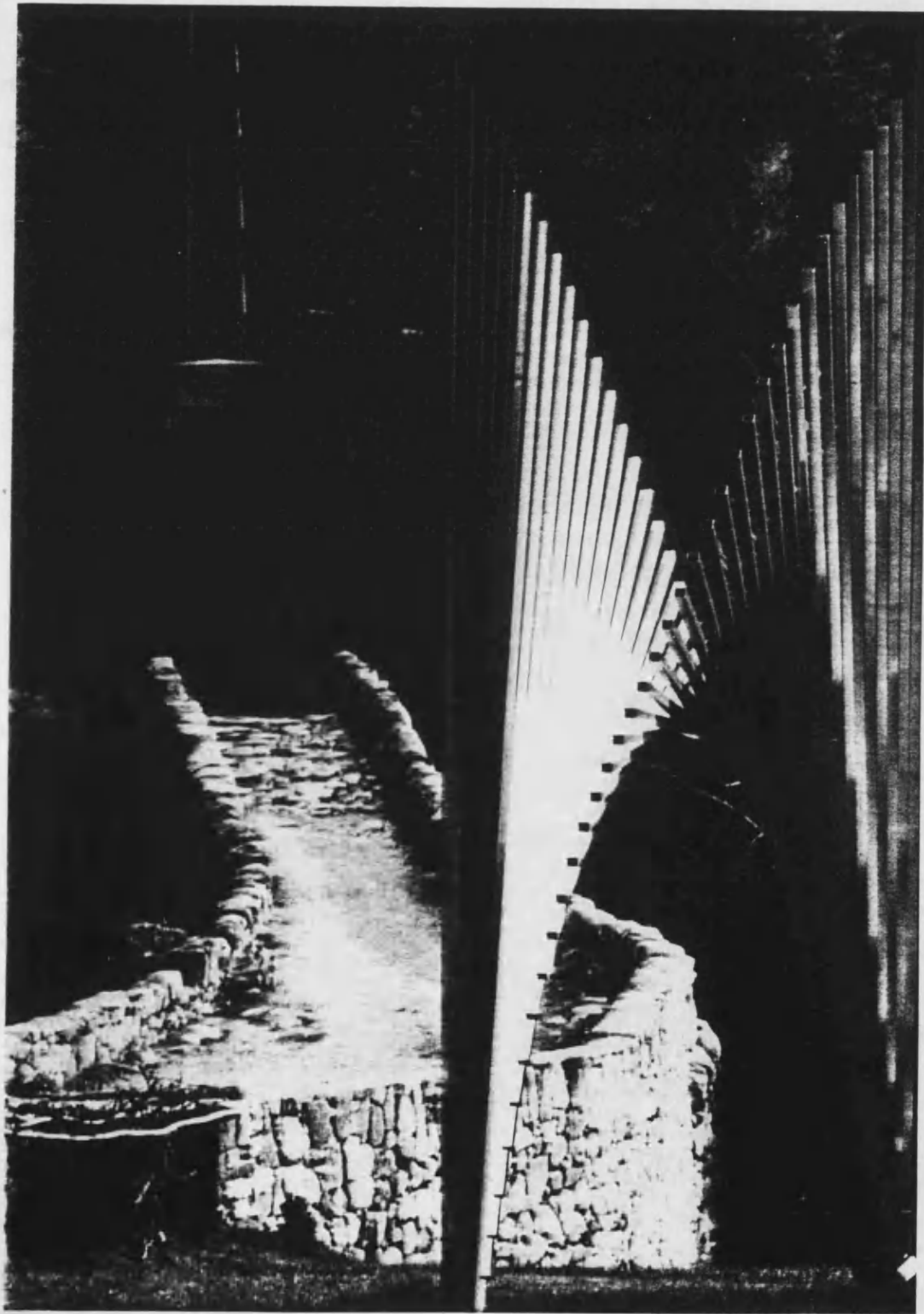
Acero inoxidable, 5,00 x 1,80 x 2,50 m.

PROPIEDAD: Pont de la Margineda, Andorra, 1986

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta réplica monumental introduce alguna variación en las proporciones de las versiones anteriores.

En GRAU-RIBOT (1986) se la llama "Un bon día al món".



Nº 1976 - 18 - C

Nº 1976-0019 A

Escultura

NADO [a]

1976

Acero inoxidable b/metacrilato, 60,00 x 30,00 x 12,50 cm

Anag.,f.y d. s/b inf.izq.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1976

Nº 1976-0019 B

Escultura

NADO [b]

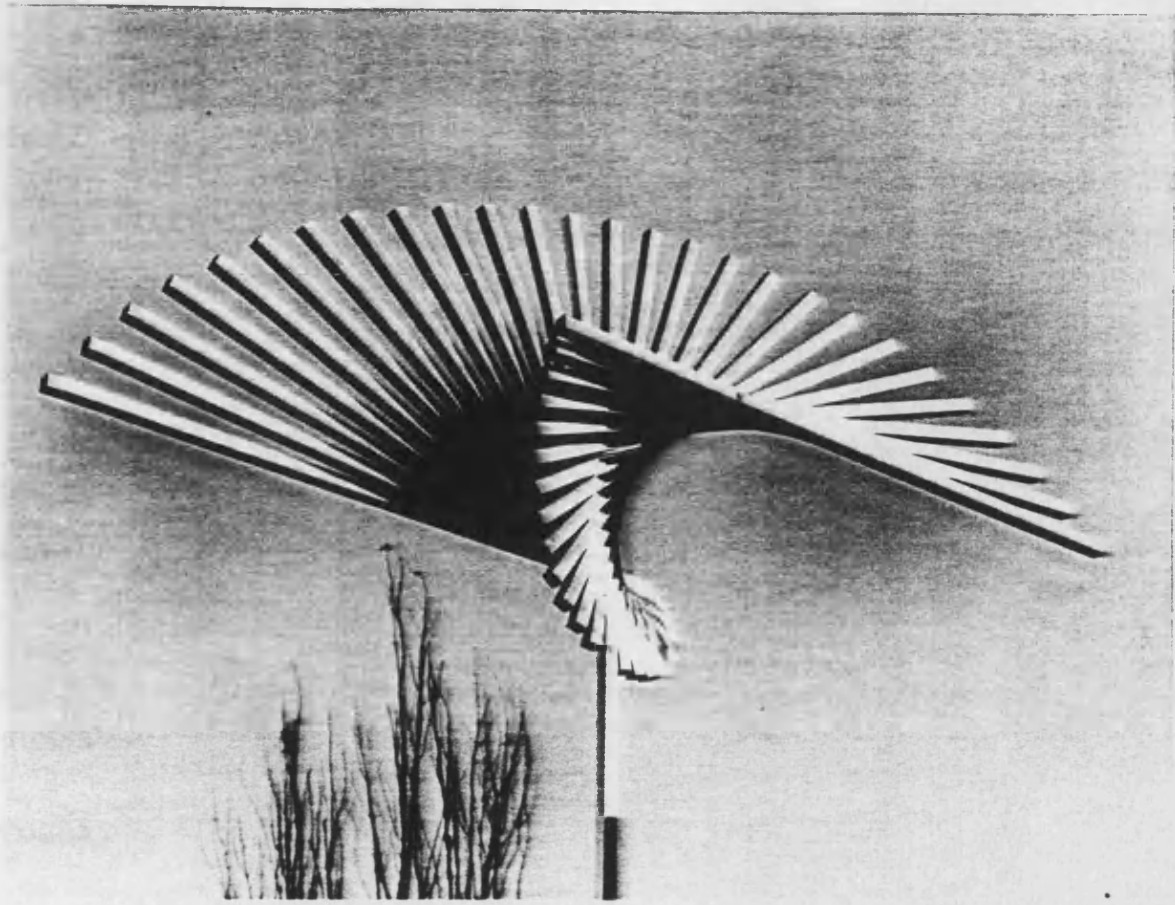
1976

Acero inoxidable, 308,00 x 280,00 x 108,00 cm

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia
Privada, Alemania, 1984
Galería Dreiseitel, Colonia, 1991

EXPOSICIONES:

Col. 1981, Galería Dreiseitel
Basilea, Rep. p. 124
Ind. 1977, Parque de Cervantes
Barcelona,
Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid,



Nº 1976 - 19 - B

Nº 1976-0020

Escultura

NORANTA-CINC TUBS NEGRES

1976

Latón pintado, 131,00 x 100,00 x 76,00 cm

PROPIEDAD: Stephe A. Lieber Harrison, Nueva York

EXPOSICIONES:

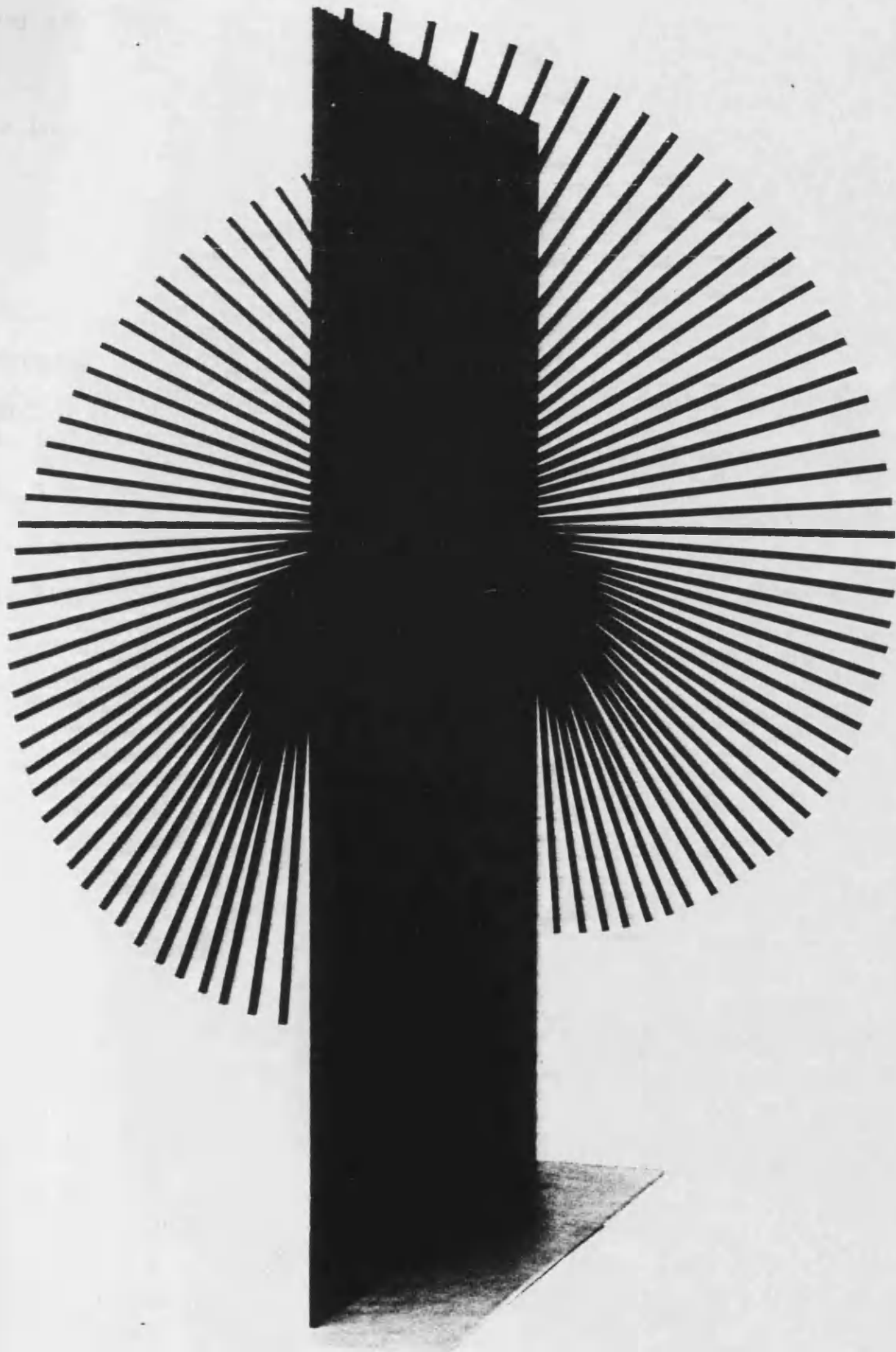
Col. 1977, Dirección. Gral. Patrimonio Artístico
Madrid, Cat. [2], rep. p. 59

Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [18-19]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta obra fue ampliada de tamaño en la pieza "Gran cercle
negre", 1979(84).

FOTOGRAFIA: C-1976,2



Nº 1976 -20-



Nº 1976-0021 A

Escultura

UN NOU NAIXEMENT [a]

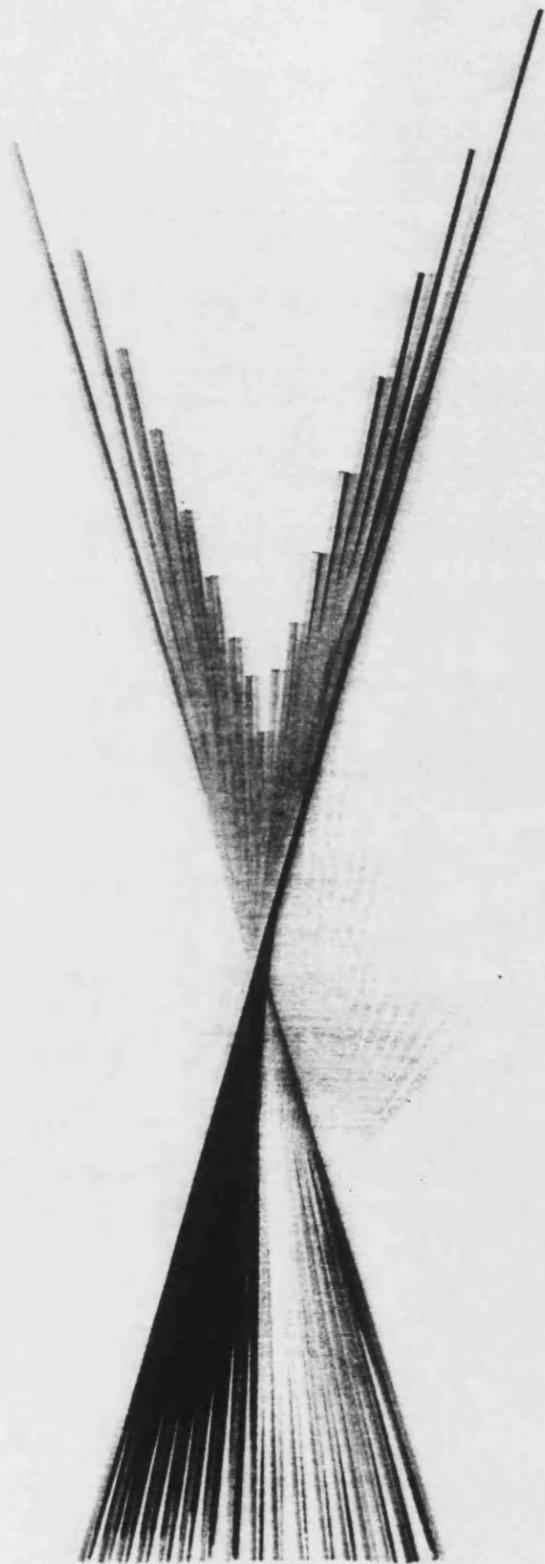
1976

Acero inoxidable, 69,00 x 36,00 x 9,00 cm

PROPIEDAD: Galería Barcelona, Barcelona

EXPOSICIONES:

- Col. 1988, Galería Theo
Barcelona, Cat. 1, repr. p. 7
- Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [24]
- Ind. 1982, Galería El Setze
Martorell,
- Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,



Nº 1976 - 21-A

Nº 1976-0021 B

Escultura

UN NOU NAIXEMENT [b]

1976

Aluminio, 500,00 x 300,00 x 120,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1976

EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Parque de Cervantes
Barcelona,

Nº 1976-0022

Escultura

ESCALA ROTJA I NEGRA

1976

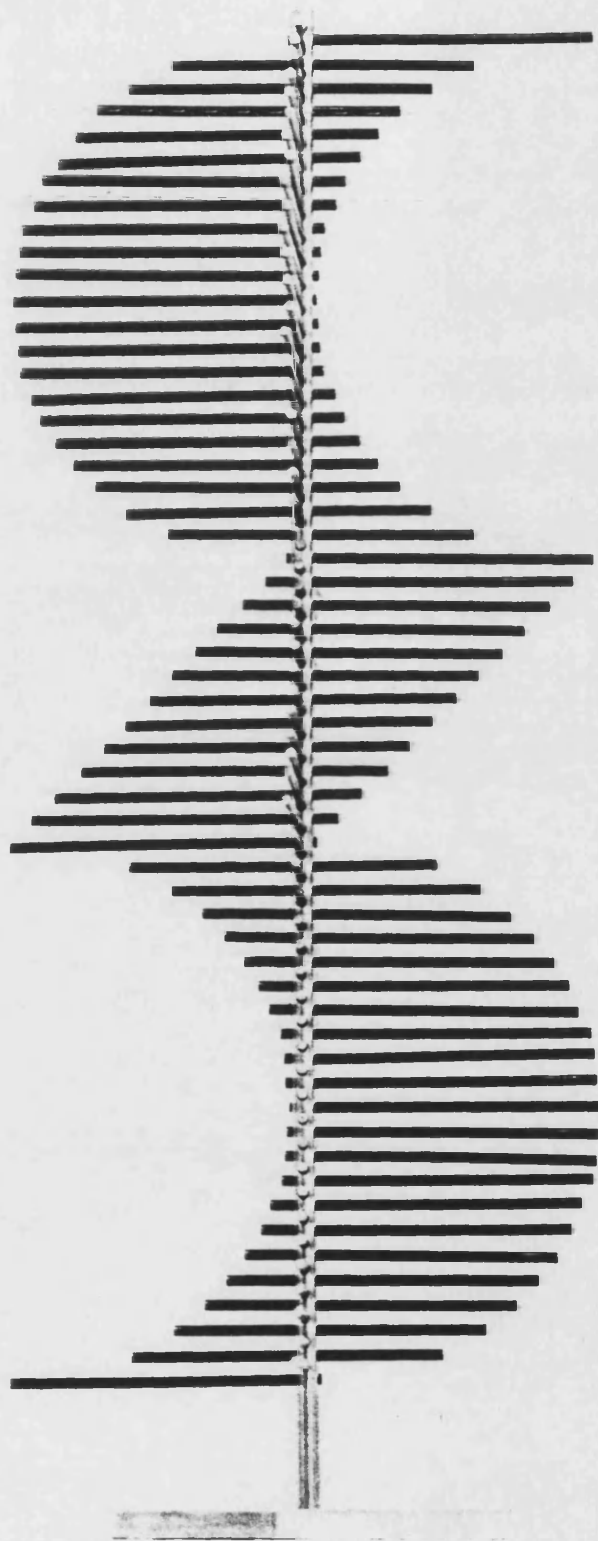
Latón pintado, 60,00 x 24,00 x 24,00 cm

PROPIEDAD: Manuel Malagrida, Barcelona

EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [46]

№ 1976-22-
КНИЖКА
1976
ПРОЦЕДУРА
EXHIBITION
LAD.
DOCUMENT



№ 1976 -22-

Nº 1976-0023

Escultura

SENSE TITOL.(Proj. per a Passeig Gràcia)

1976

Acero inoxidable, 101,00 x 35,00 x 18,00 cm

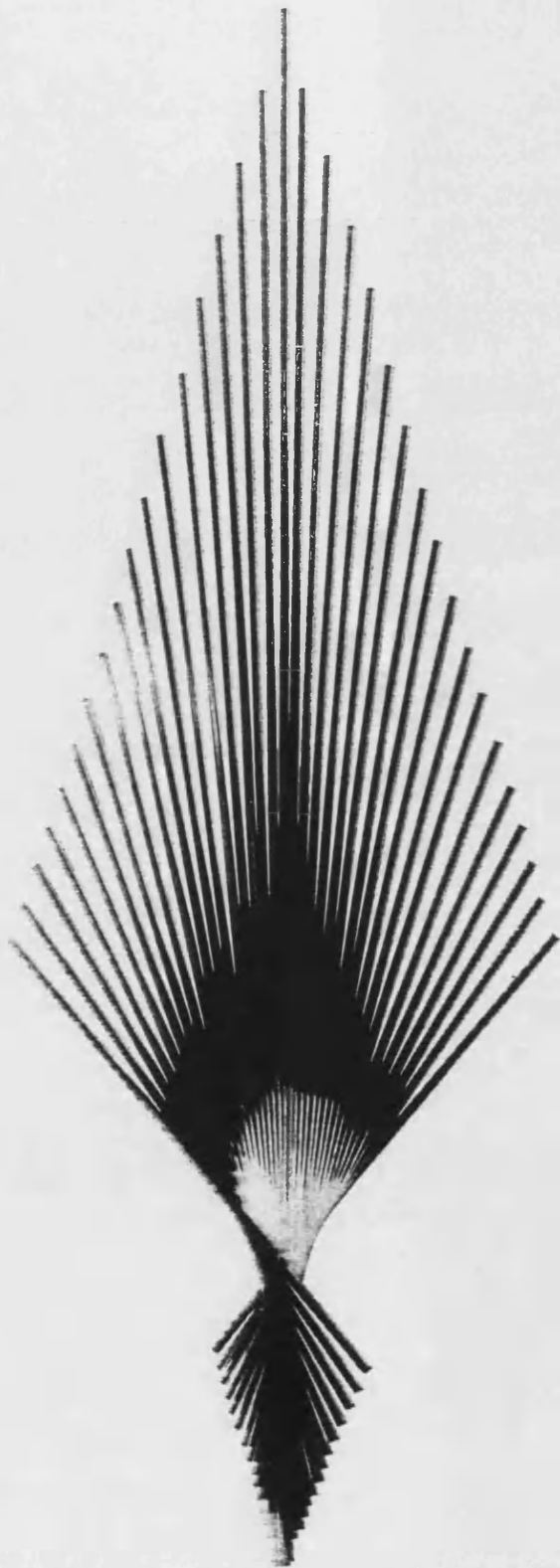
PROPIEDAD: Privada,

EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra se realizó como proyecto para su posible ubicación en el Paseo de Gracia de Barcelona, finalmente no se realizó la réplica urbana y fue vendida, desconociendo su paradero actual.



Nº 1976 -23-

Nº 1976-0024

Escultura

QUADRATS PERPENDICULARS BLAUS

1976

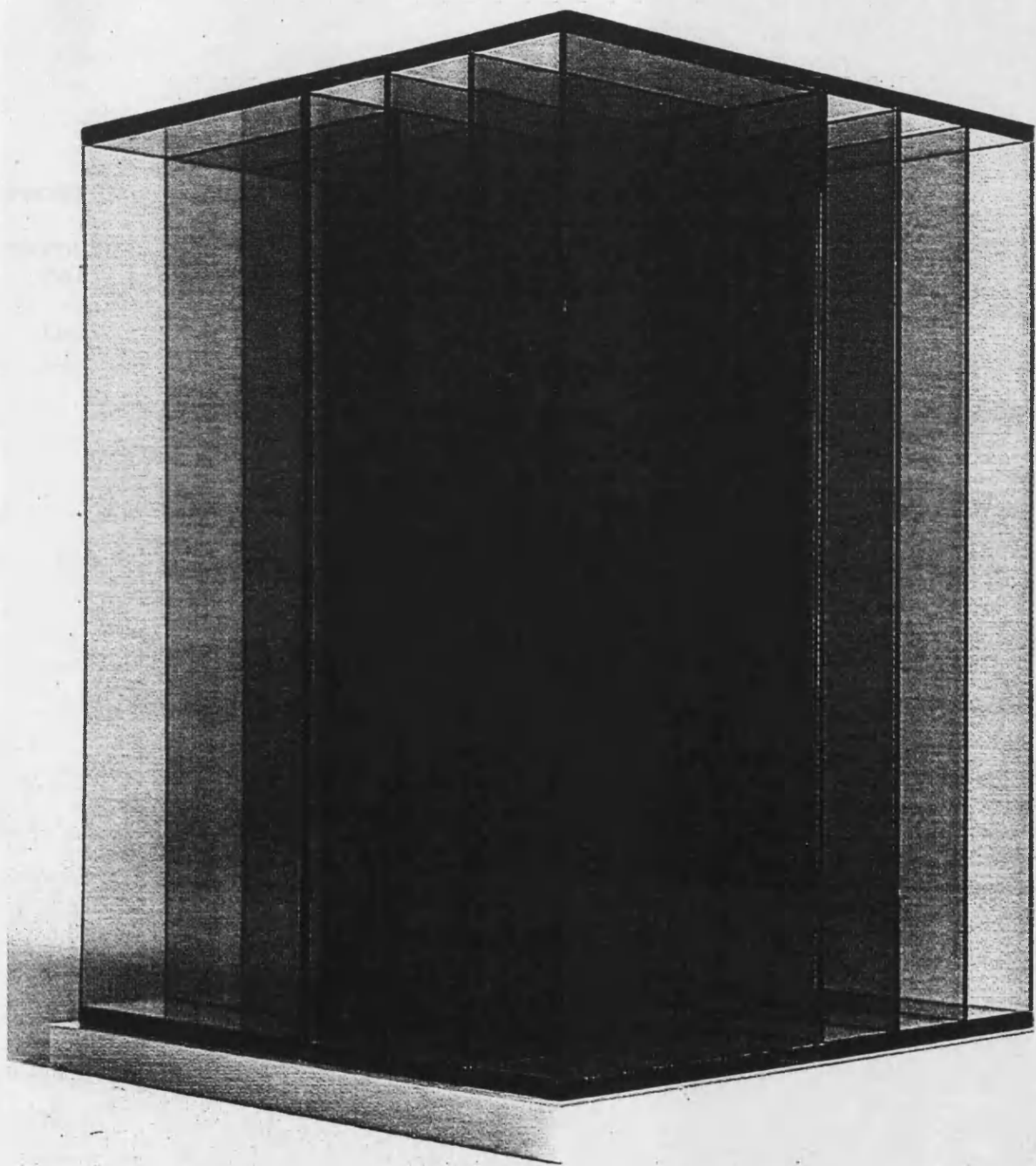
Metacrilato, 32,50 x 24,50 x 24,50 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1976

EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [41]



Nº 1976 - 24 -

Nº 1976-0025 A

Escultura

ROMBES BESSONS [a]

1976

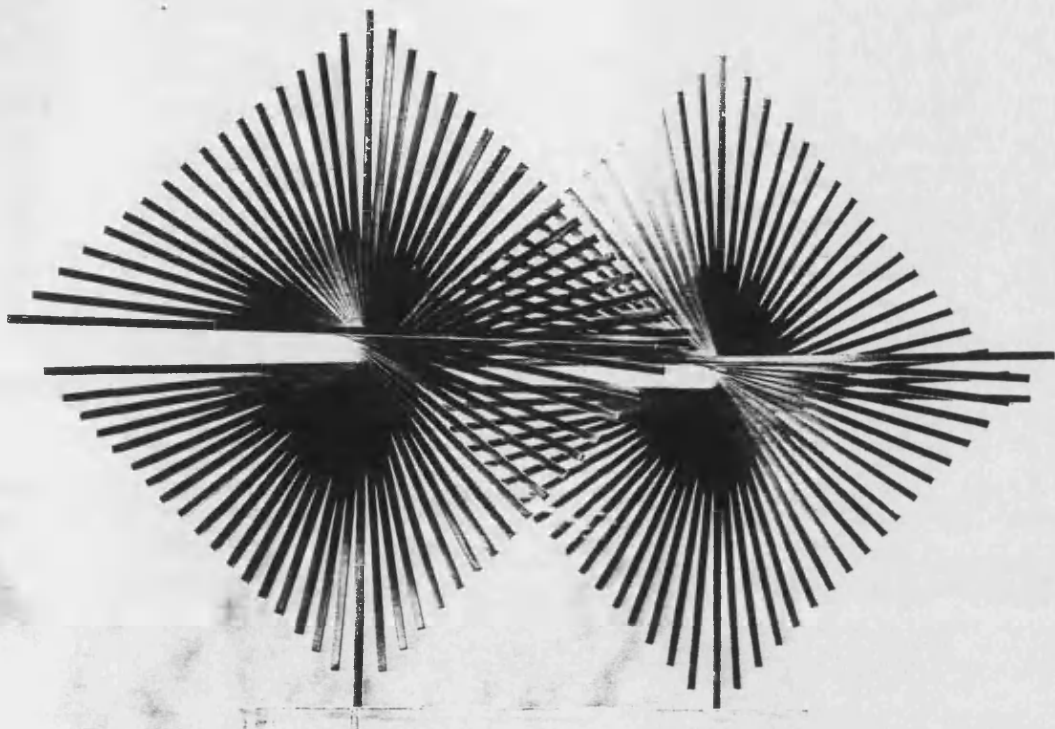
Acero inoxidable, 31,00 x 46,00 x 28,00 cm

PROPIEDAD: Museo de Arte Contemporáneo, Vitoria

EXPOSICIONES:

Col. 1977, Dirección. Gral. Patrimonio Artístico
Madrid, Cat. [3]

Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [32]



Nº 1976 - 25 - A

Nº 1976-0025 B

Escultura urbana

ROMBES BESSONS [b]

1976, ejecutada en 1977

Aluminio, 4,50 x 7,50 x 3,70 m.

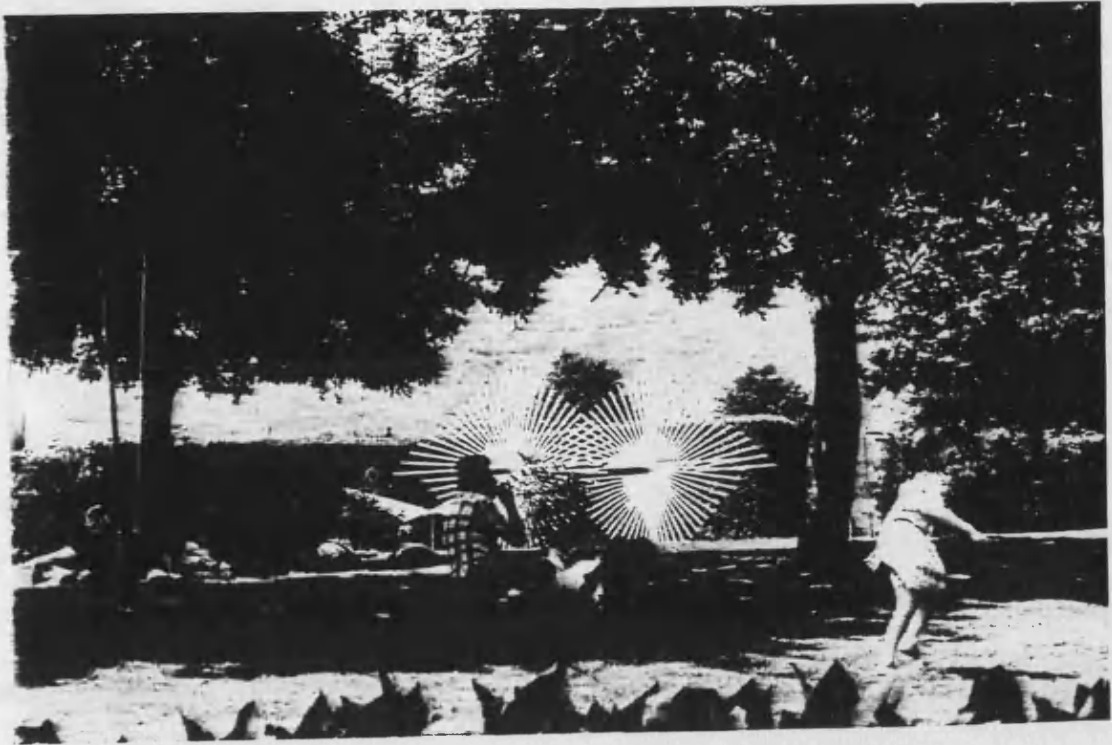
PROPIEDAD: Parque Cervantes, Barcelona, 1977
Destruída,

EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Parque de Cervantes
Barcelona,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La pieza subrió desperfectos y hacia 1980 se decidió
sustituirla por una réplica nueva, hecho que se efectuó dos
años después, aproximadamente.



Nº 1976 - 25 - 13

Nº 1976-0025 C

Escultura urbana

ROMBES BESSONS [c]

1976, ejecutada en c.1981

Aluminio, 4,50 x 7,50 x 3,70 m

PROPIEDAD: Parque Cervantes, Barcelona, 1982

EXPOSICIONES:

Ind. 1981, Campus Universidad Complutense
Madrid,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Réplica realizada para sustituir la versión deteriorada,
instalada en el mismo parque. No obstante, fue expuesta
previamente en la individual de la Complutense.

Nº 1976-0026

Escultura

ROMBE OBERT I

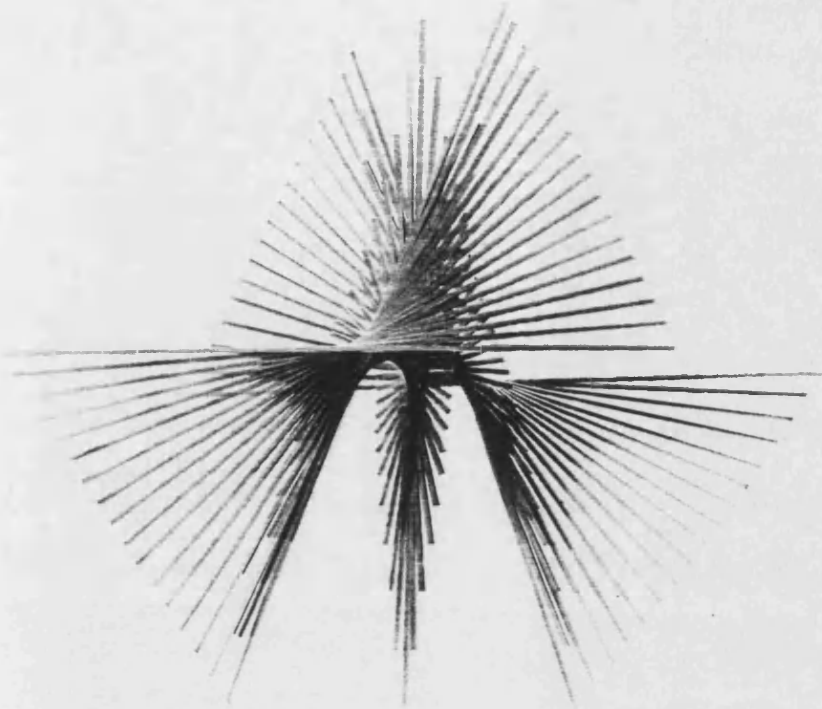
1976

Acero inoxidable, 81,00 x 77,00 x 46,00 cm

PROPIEDAD: Sr. Schmitz-Prange, Colonia

EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Galería Dreiseitel
Colonia, Repr. p. [21]



Nº 1976 - 26 -

Nº 1976-0027

Escultura

LA SENYAL

1976

Acero inoxidable, 97,00 x 21,00 x 22,00 cm

PROPIEDAD: Sr. Stücke, Bad Homburg
y 7/8 Galería Theo, Valencia, 1984

EXPOSICIONES:
Ind. 1977, Galería Dreiseitel
Colonia, Repr. p. [12]

FOTOGRAFIA: C-1974,1,8,9

Nº 1976

EDM

1976

ACER

PROPTEDAC

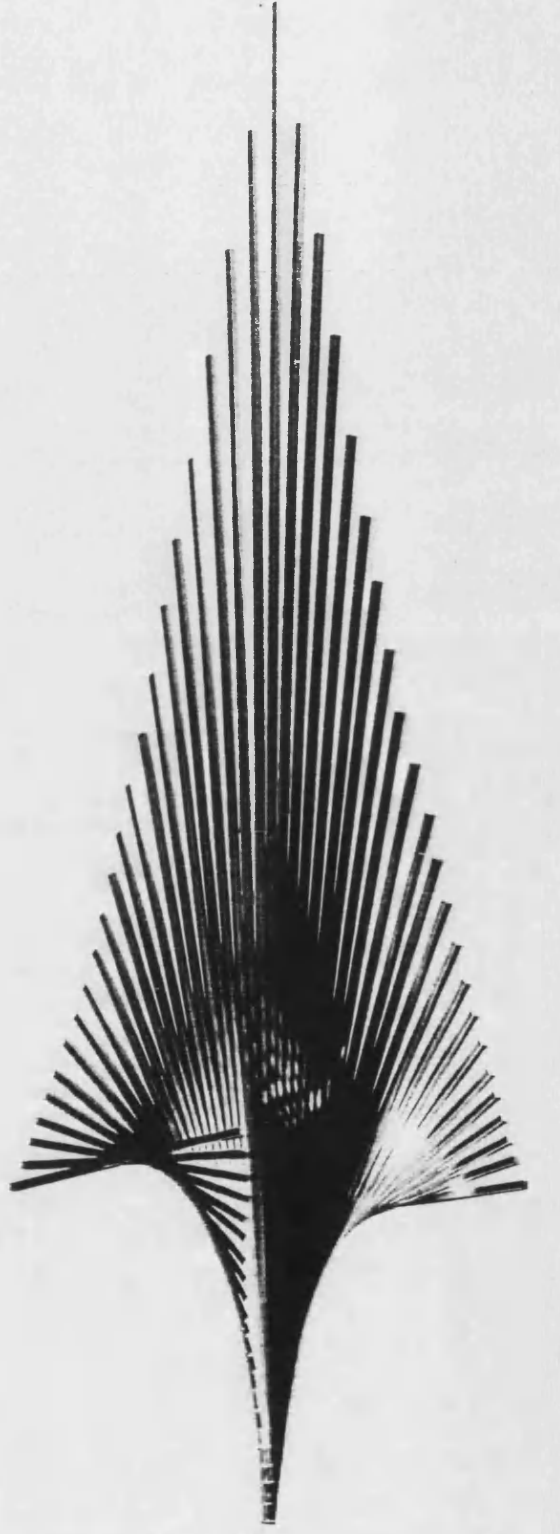
ENTORSTAC

Tab. 1

Tab. 2

Tab. 3

Tab. 4



Nº 1976 - 23 -

Nº 1976-0028

Escultura

TRES

1976

Acero inoxidable, 61,00 x 23,00 x 18,00 cm

PROPIEDAD: Sala Gaspar, Barcelona

EXPOSICIONES:

- Col. 1979, Galería Artema
Barcelona, Cat. 17, rep. p. [29]
- Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [25]
- Ind. 1979, Galería Dreiseitel
Colonia, Repr. p. [6]
- Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,

№ 1976

№ 1976

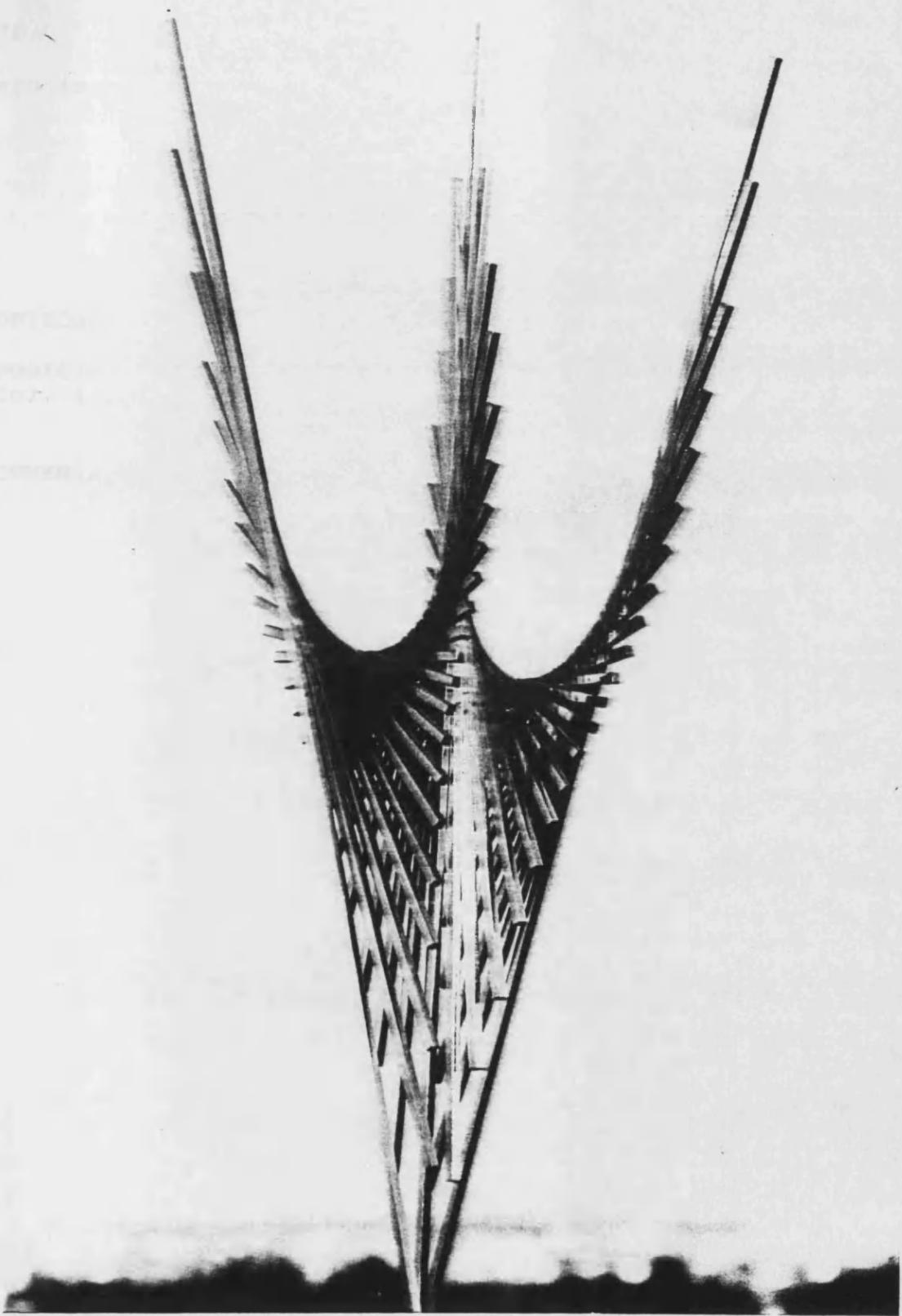
1976

1976

ПРОФИЛЬ

ПРОФИЛЬ

ПРОФИЛЬ



№ 1976 - 28 -

Nº 1976-0029 A

Escultura

LA UNITAT DE LA LLENGUA [a]

1976

Acero inox. pintado de rojo, 80,00 x 14,00 x 14,00 cm

PROPIEDAD: Ex-Presidente Diputación de Vitoria, , 1978

EXPOSICIONES:

Col. 1978, Sala Gaspar
Barcelona, Cat. 3, rep. [5]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Otro título con el que se conoce la obra es: "Projecte per a un monument a Carles Salvador".

Nº 1976-0029 B

Escultura

LA UNITAT DE LA LLENGUA [b]

1976, ejecutada en 1980

Latón pint.rojo y acero inox., 46,50 x 7,00 x 7,00 cm

Anag. y "80" s/b

Serie de 25 ejemplares

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1980

EXPOSICIONES:

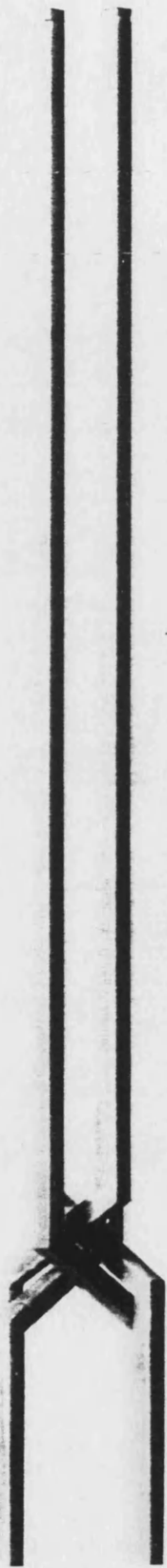
Ind. 1982, Galería El Setze
Martorell,

Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid,

Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,

FOTOGRAFIA: C-1978,3

NO. 1976
DE 1976
1976
L. 1976
C. 1976
PROVINCIA



Nº 1976 - 29-B

Nº 1976-0030

Escultura

DE MENYS A MES

1976

Latón pintado y acero inox., 82,50 x 13,00 x 13,00 cm

f. y d. s/b

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1976

Nº 1976-0031

Escultura

ADEU, VISCONTI

1976-77

Aluminio anodizado, 3,10 x 10,00 x 0,76 m

PROPIEDAD: Museo de Arte Contemporáneo, Vitoria, 1978

EXPOSICIONES:

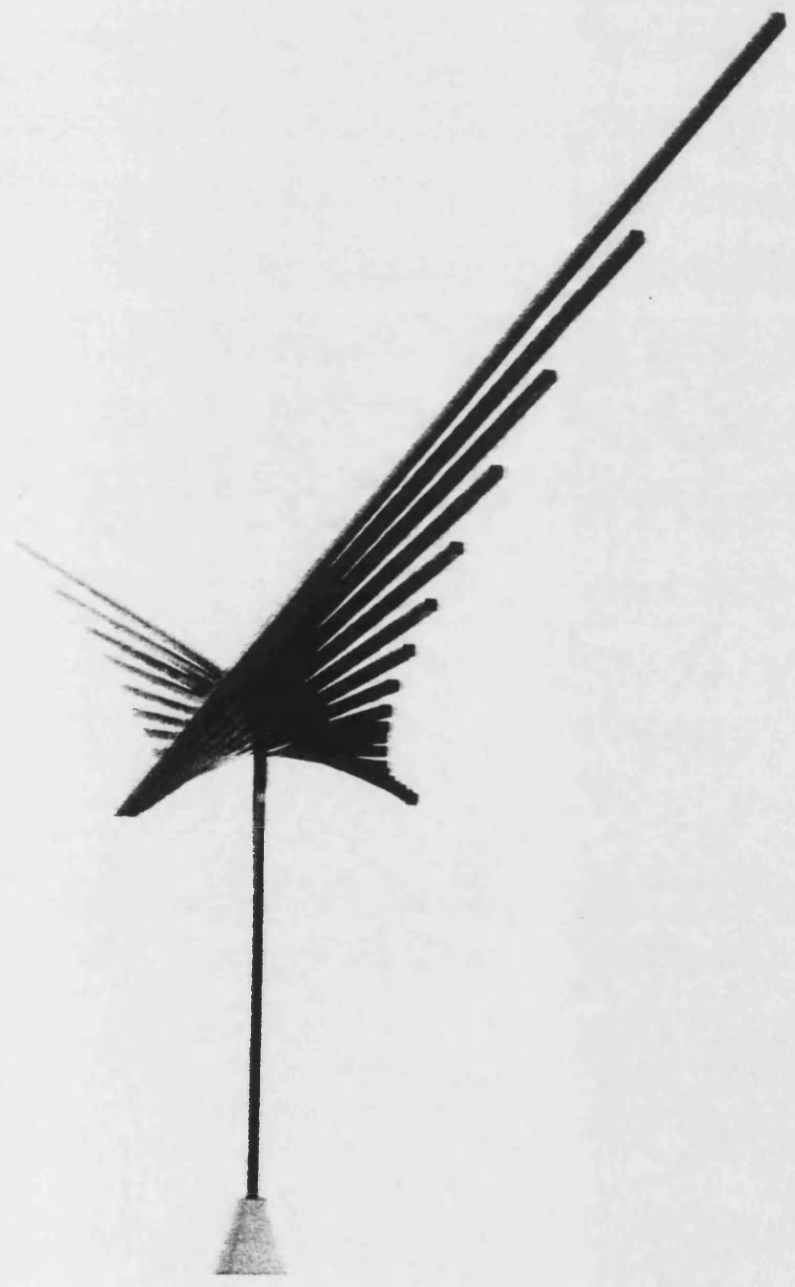
Ind. 1977, Parque de Cervantes
Barcelona,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra fue adquirida por decreto de 10 de abril de 1978 del presidente de la Diputación Foral de Alava (ratificado en la sesión del 25 de abril), a partir de una propuesta de la Junta Asesora de Museo del 16 de febrero de ese mismo año. El precio de venta fue fijado en 1.000.000 pts., y actuó como mediador la Sala Gaspar.

BOCETO:

Se conserva documentación fotográfica de un boceto realizado en acero inoxidable, hoy en paradero desconocido.



Nº 1976 - 31 -

Nº 1976-0032

Escultura

UN PAS ENDAVANT

1976

Acero inoxidable, 90,00 x 20,00 x 16,00 cm

PROPIEDAD: Privada, Alemania, 1979

EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Galería Dreiseitel
Colonia, Repr. p. [9]

1976

1976

1976

1976

1976

1976

1976

1976

1976

1976

1976



Nº 1976 -32-

Nº 1977-0001

Escultura

CONVERGENCIA DE QUADRATS BLAUS I VERTS

1977

Metacrilato, 135,00 x 24,00 x 24,00 cm

Anag., f. y d. s/b inf. der.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1977

EXPOSICIONES:

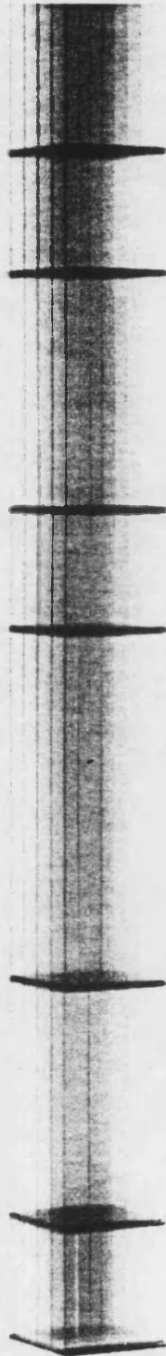
- Col. 1987, Universitat de València
Valencia, Cat. 1, repr. p. 27
- Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [45]
- Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 55, repr. p. 84

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva un boceto en mal estado en los mismos materiales y de 68 x 6 x 6 cm.

- k - ttbK oN



1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990

Nº 1977-0002

Escultura

DOS EN UN

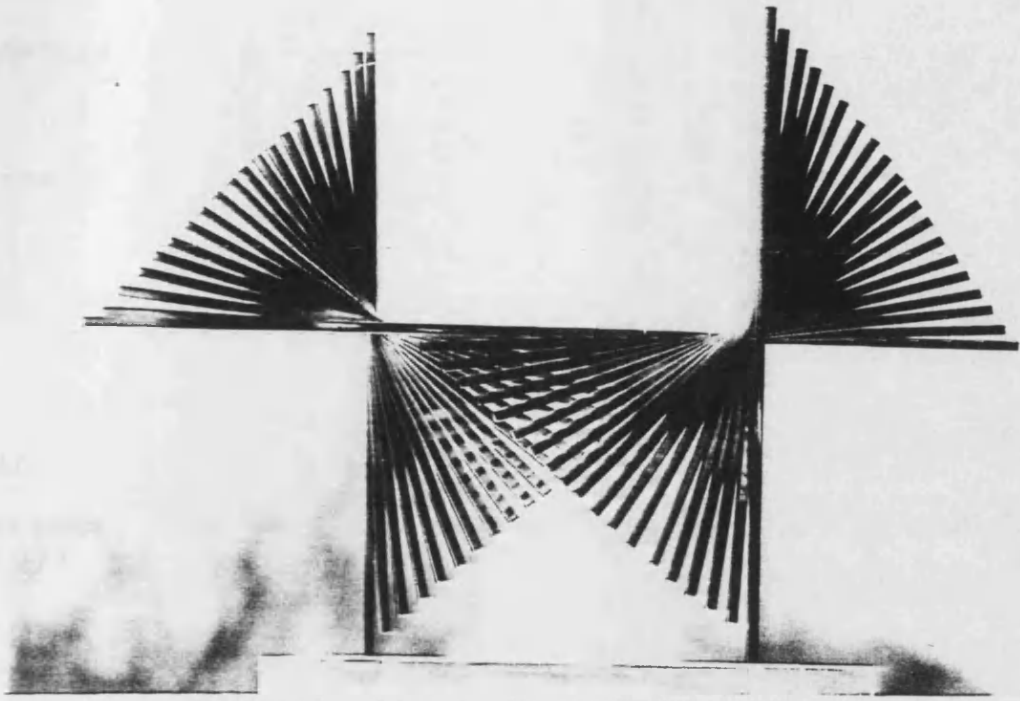
1977

Acero inoxidable, 35,00 x 15,00 x 23,00 cm

PROPIEDAD: Sala Gaspar, Barcelona

EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [15]



№ 1977 - 2 -

Nº 1977-0003

Escultura

DOS TRIANGLES OBERTS

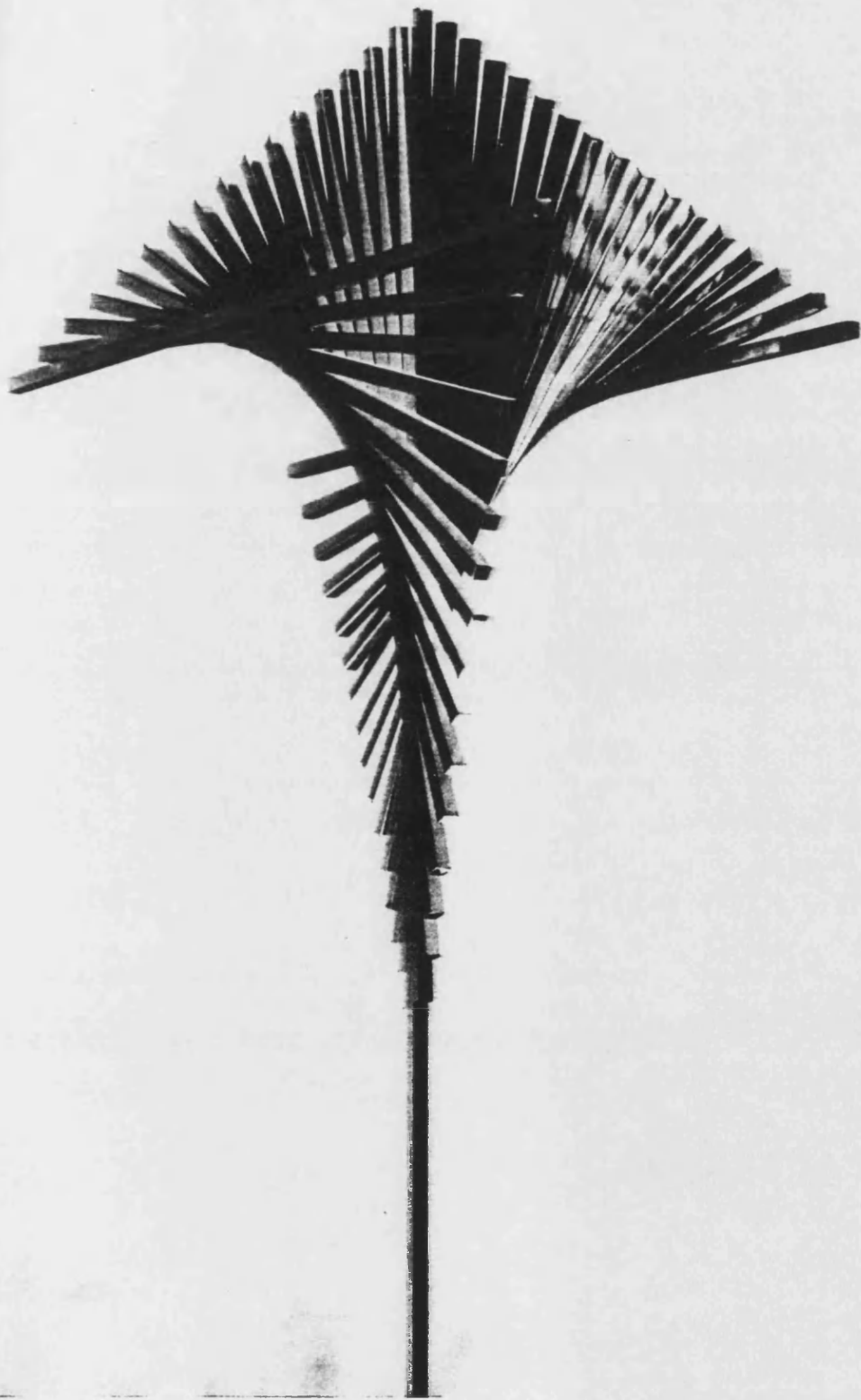
1977

Acero inoxidable, 36,00 x 30,00 x 16,00 cm

PROPIEDAD: Sr. Scoppe, Kirchheller

EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Galería Dreiseitel
Colonia, Repr. p. [22]



№ 1977 - 3 -

Nº 1977-0004

Escultura

DUES

c.1977-78

Acero inoxidable,

1977-4

1977-4

1977-4

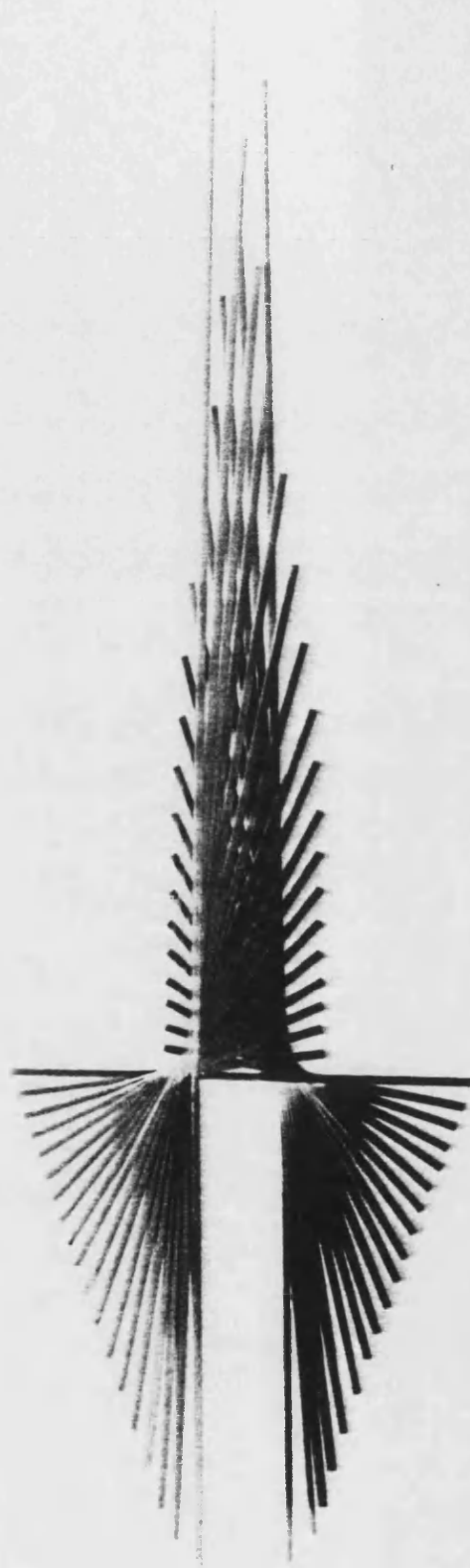
1977-4

1977-4

1977-4

1977-4

1977-4



Nº 1977 - 4 -

Nº 1977-0005

Escultura

ESCALA BLANCA

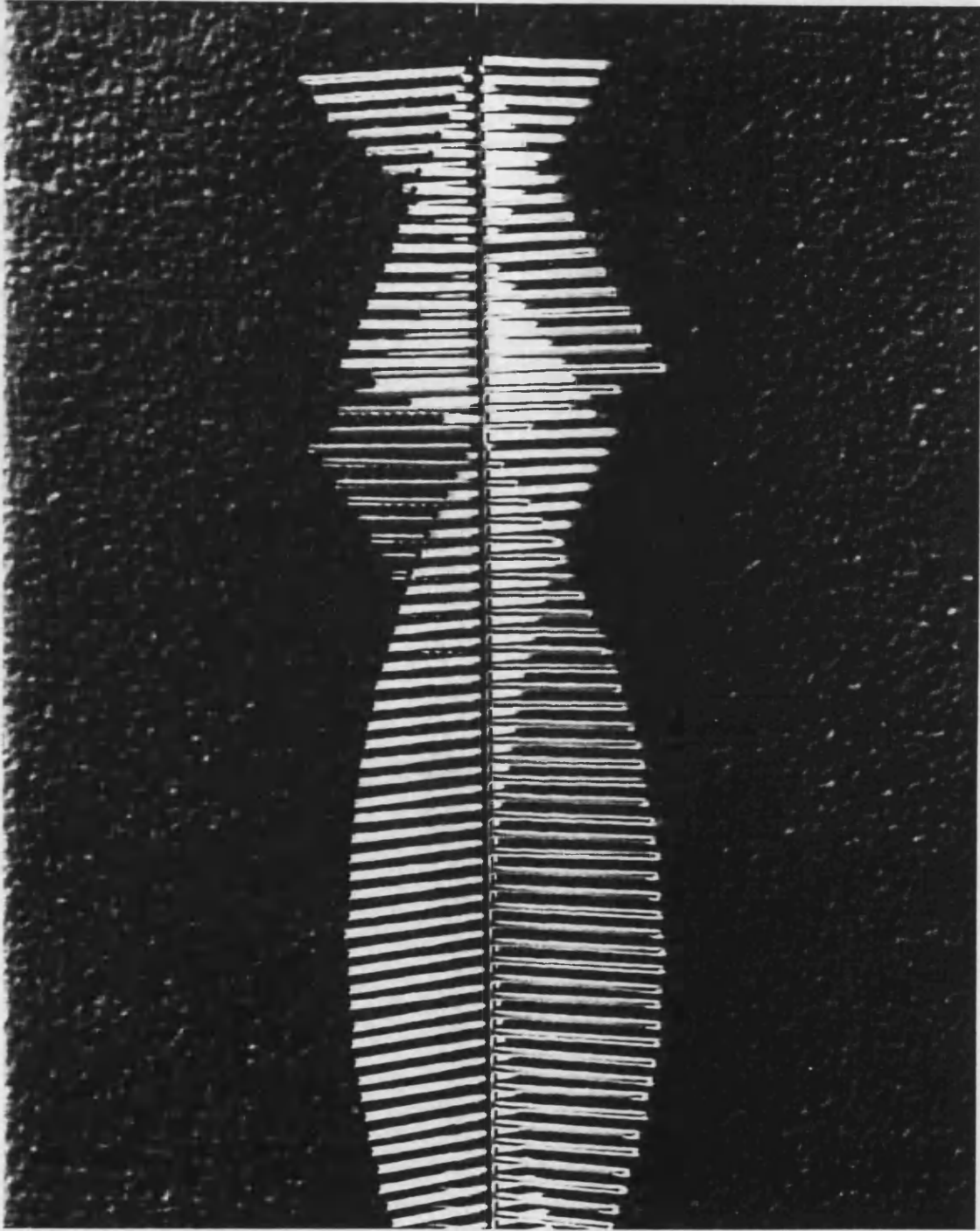
1977

Latón pintado de blanco, 76,00 x 24,00 x 24,00 cm

PROPIEDAD: Sala Gaspar, Barcelona

EXPOSICIONES:

- Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [42]
- Ind. 1979, Galería Dreiseitel
Colonia, Repr. p. [16]



Nº 1977 - 5 -

Nº 1977-0006

Escultura

ESCALA CORBA

1977

Latón pintado,

EXPOSICIONES:

Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid,



Nº 1977 - 6 -

Nº 1977-0007

Escultura

ESCALA DISCONTINUA

1977

Latón pintado, 128,00 x 11,00 x 14,00 cm

Anag. y d. s/b

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1977

EXPOSICIONES:

- Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [7]
- Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 157
- Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid,
- Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,

- t - t t b V 0 N



Nº 1977-0008

Escultura

SENSE TITOL

c.1977, ejecutada en 1992

Acero inoxidable b/metacrilato, 60,00 x 19,50 x 14,50 cm

Anag. s/b ang. inf. izq.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1992

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se trata de una pieza realizada en 1992 partiendo de un boceto definitivo hacia 1977.

Nº 1977-0009

Escultura

HOMENATGE A PACHELBEL

1977

Acero inoxidable, 30,00 x 20,00 x 13,00 cm

PROPIEDAD: Manuel Anglada, Vich

EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [22]

№ 1977-9

1977

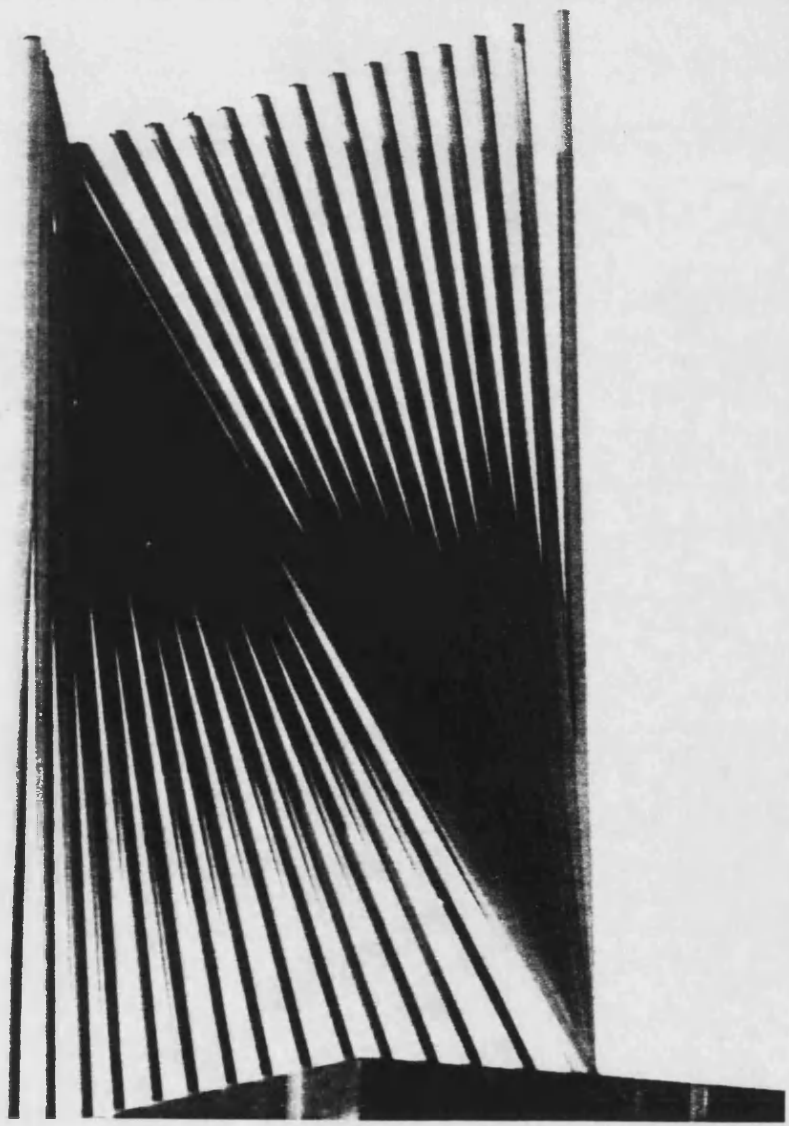
1977

1977

1977

1977

1977



№ 1977-9 -

Nº 1977-0010

Escultura

LLIURE

1977

Acero inoxidable, 400,00 x 300,00 x 80,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1977

EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Parque de Cervantes
Barcelona,



№ 1977 - 10 -

Nº 1977-0011 A

Escultura

UN NOU PAS ENDAVANT [a]

1977

Acero inoxidable, 60,00 x 17,00 x 78,00 cm

PROPIEDAD: Santiago Borrás, Barcelona

EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Sala Gaspar

Barcelona, Repr. p. [27]

№ 1977 - 11 - A

№ 1977 - 11 - A

№ 1977 - 11 - A

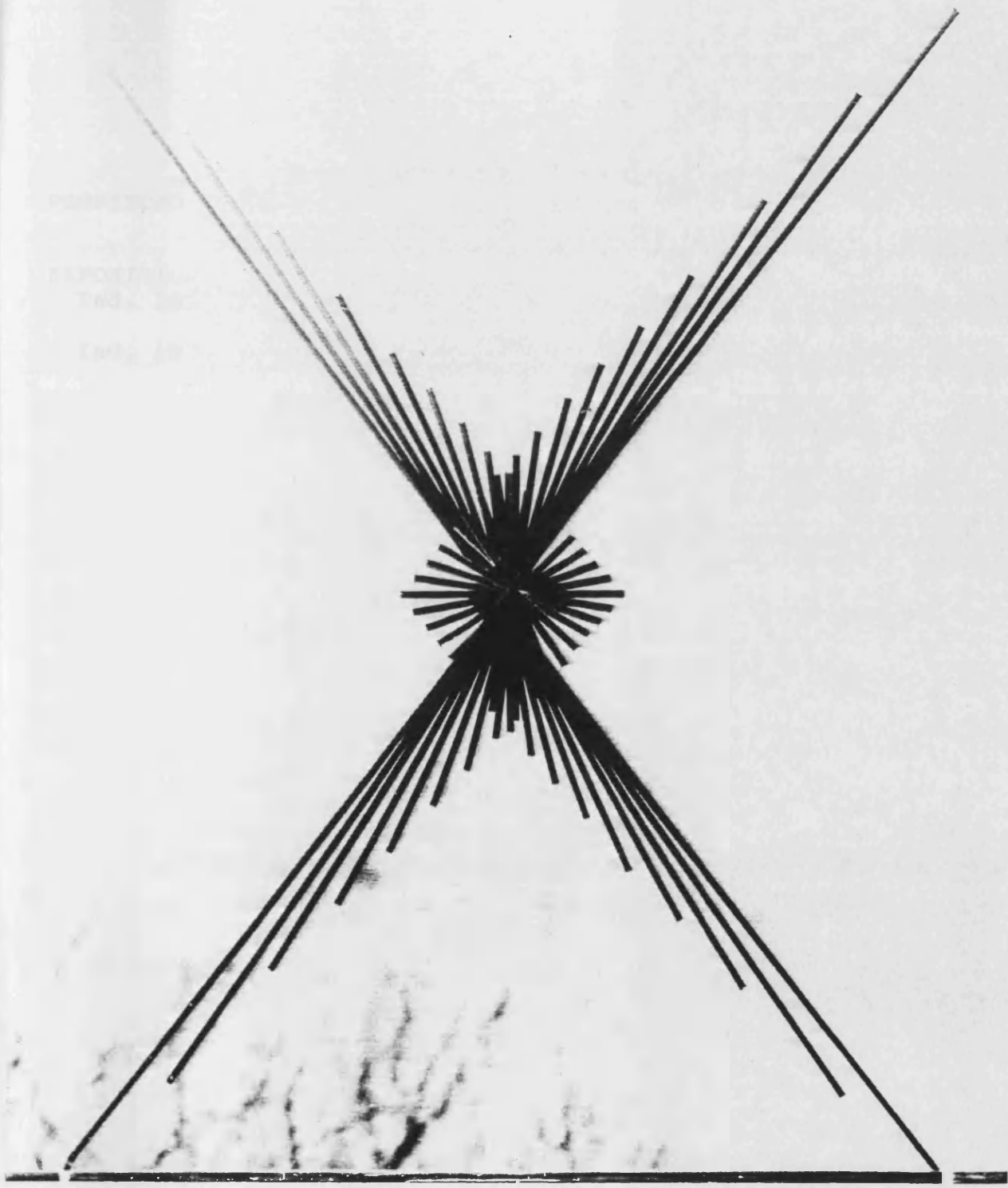
№ 1977 - 11 - A

№ 1977 - 11 - A

№ 1977 - 11 - A

№ 1977 - 11 - A

№ 1977 - 11 - A



№ 1977 - 11 - A

Nº 1977-0011 B

Escultura

UN NOU PAS ENDAVANT [b]

1977

Acero inoxidable, 500,00 x 135,00 x 350,00 cm

PROPIEDAD: Sala Gaspar, Barcelona
Privada,

EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Parque de Cervantes
Barcelona,

Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 169

Nº 1977-0012 A

Escultura

MONUMENT A AUSIAS MARCH [a]

1977

Acero inoxidable, 70,00 x 9,00 x 9,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1977

EXPOSICIONES:

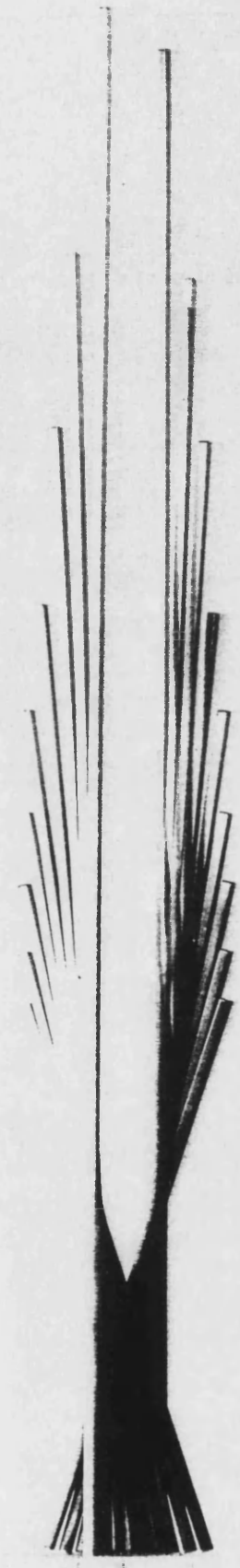
- Col. 1981, Sala Exp. del Ayuntamiento
Valencia, Cat. [1], rep. [37] (Itinerante)
- Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 181

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta primera versión, realizada ya como un proyecto de monumento a Ausias March, sirvió de maqueta definitiva, de hecho, para la realización en 1984 de dicho monumento. Dado el tiempo transcurrido entre un monumento y otro, así como el hecho de que fuera presentada como obra definitiva en 1981, hemos creído más correcto catalogarla como una primera versión de esta idea.

FOTOGRAFIA: C-1979,5; 1981,2; 1982,4; C-22

13. 1977-1978
MUNICIPIO DE
1977-1978
ACERCA DE
PROYECTOS
DOCUMENTACION
1977
FOTOCOPIAS



Nº 1977-12-A

Nº 1977-0012 B

Escultura urbana

MONUMENT A AUSIAS MARCH [b]

1977, ejecutada en 1984

Acero inoxidable, 17,00 x 2,70 x 2,55 m.

PROPIEDAD: Jardines del Real, Valencia, 1984

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Fue encargado oficialmente por acuerdo de la Comisión
Permanente del Ayuntamiento de Valencia el día 9 de julio de
1982 por un presupuesto de 7.000.000 pts.

FOTOGRAFIA: C-1979,6

Nº 1977-02

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

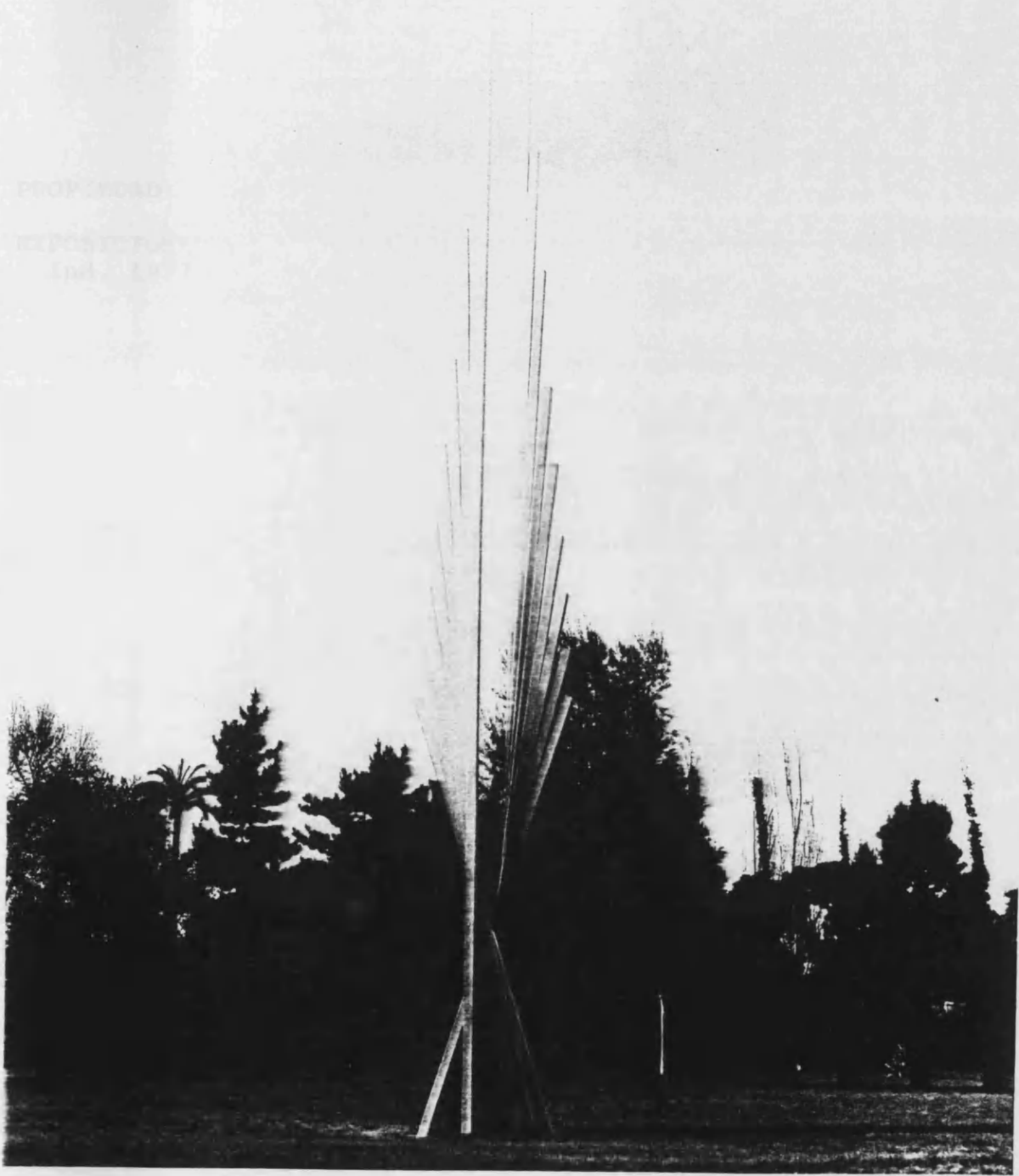
1977

PROFESSOR XABIER

PROPÓSITO

EXPOSICIÓN

1977



Nº 1977 - 12 - B

Nº 1977-0013

Escultura

OBRIR

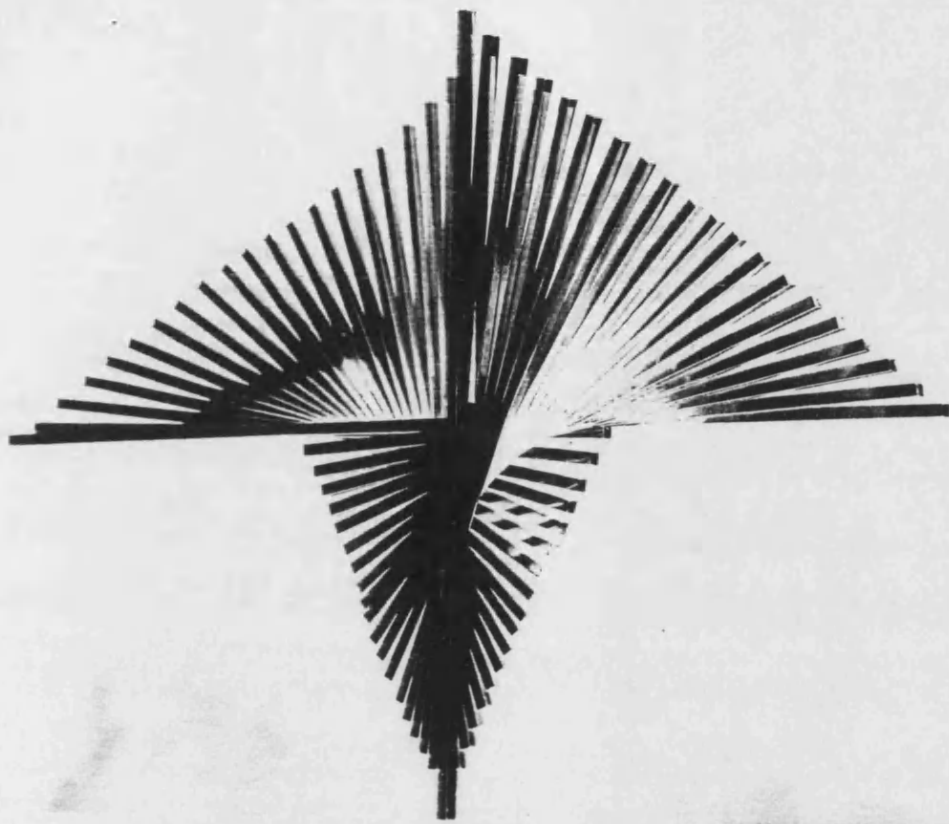
1977

Acero inoxidable, 40,00 x 26,00 x 12,00 cm

PROPIEDAD: Sr. Becker, Mülheim

EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Galería Dreiseitel
Colonia, Repr. p. [6-7]



Nº 1977 - 13 -

Nº 1977-0014

Escultura

UNA PLOMA AL VENT

1977

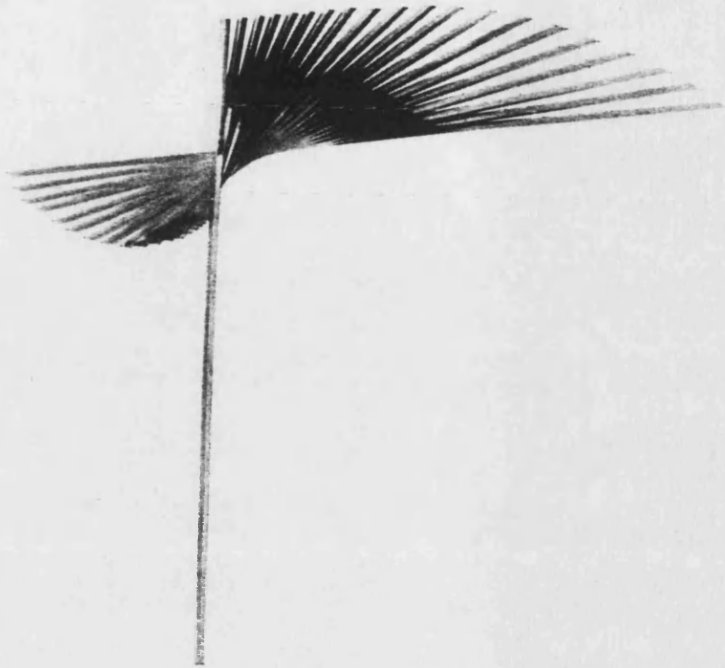
Acero inoxidable, 60,00 x 10,00 x 8,00 cm

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia
Privada, Alemania, 1979

EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Galería Dreiseitel
Colonia, Repr. p. [10-11]

Ind. 1978, Künstler am Schulzentrum Kleiststrasse
Mülheim,



Nº 1977 - 14 -

Nº 1977-0015

Escultura

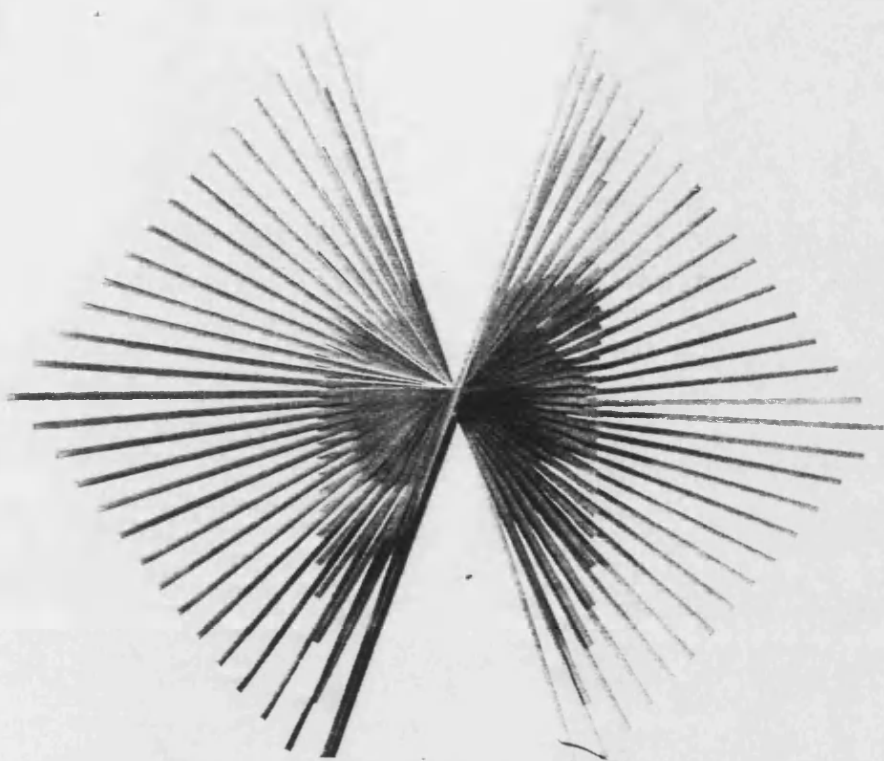
ROMBE OBERT II

1977

Acero inoxidable,

EXPOSICIONES:

Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 171



Nº 1977 - 15 -

Nº 1977-0016

Escultura urbana

UN SOL PER A MULHEIM

c.1977-78

Acero inoxidable, 4,00 m.

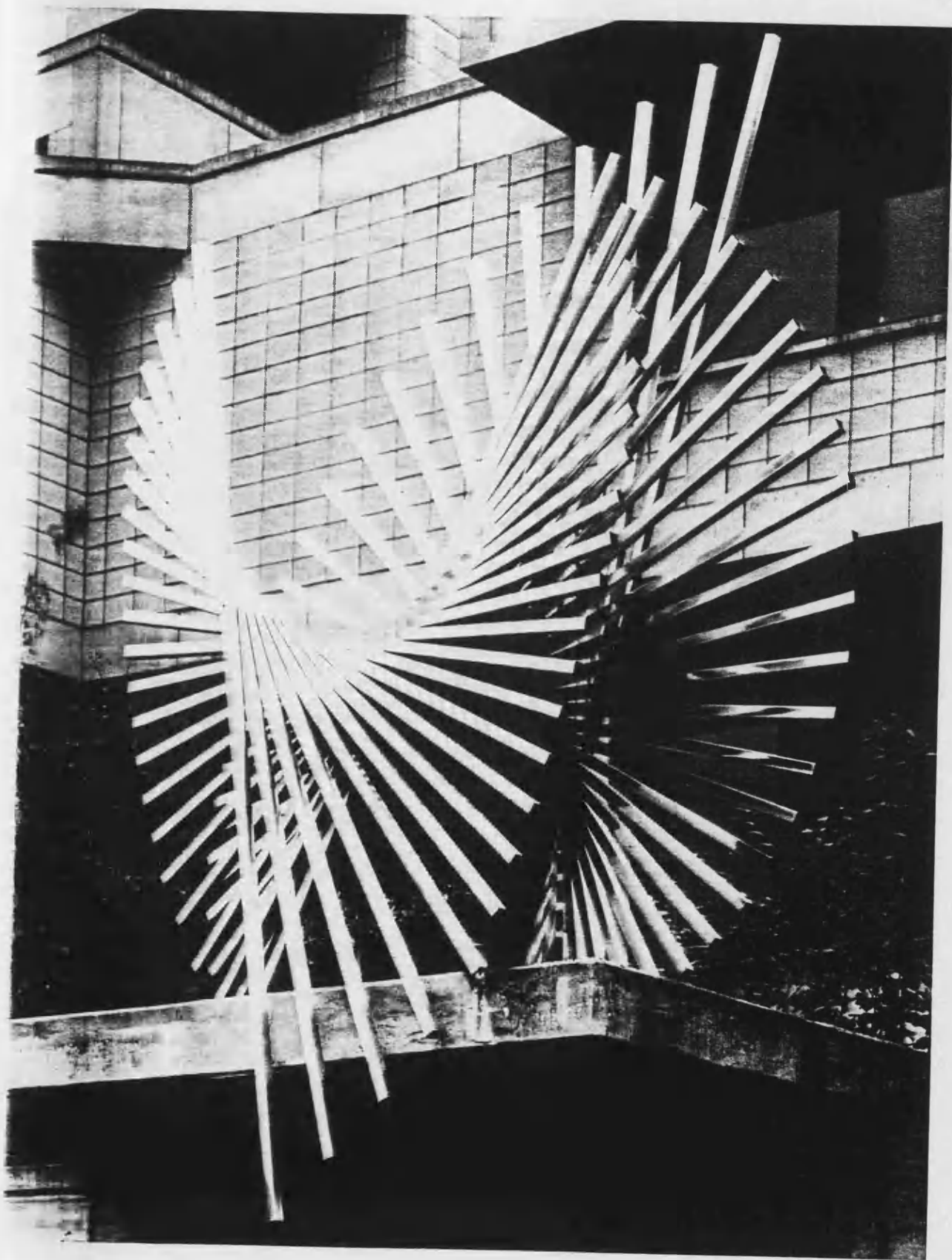
PROPIEDAD: Schulzentrum, Mulheim, 1978

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

El encargo fue realizado por el Ayuntamiento de Mülheim a finales de 1977 y abonó por la ejecución de la obra 74.000 Dm.

BOCETO:

Se conserva documentación fotográfica de la maqueta de la obra, que debió ser presentada a principios de 1978 para la aceptación del proyecto, por ella recibió su autor 3.000 Dm.



№ 1977 - 16 -

Nº 1977-0017 A

Escultura

SOM [a]

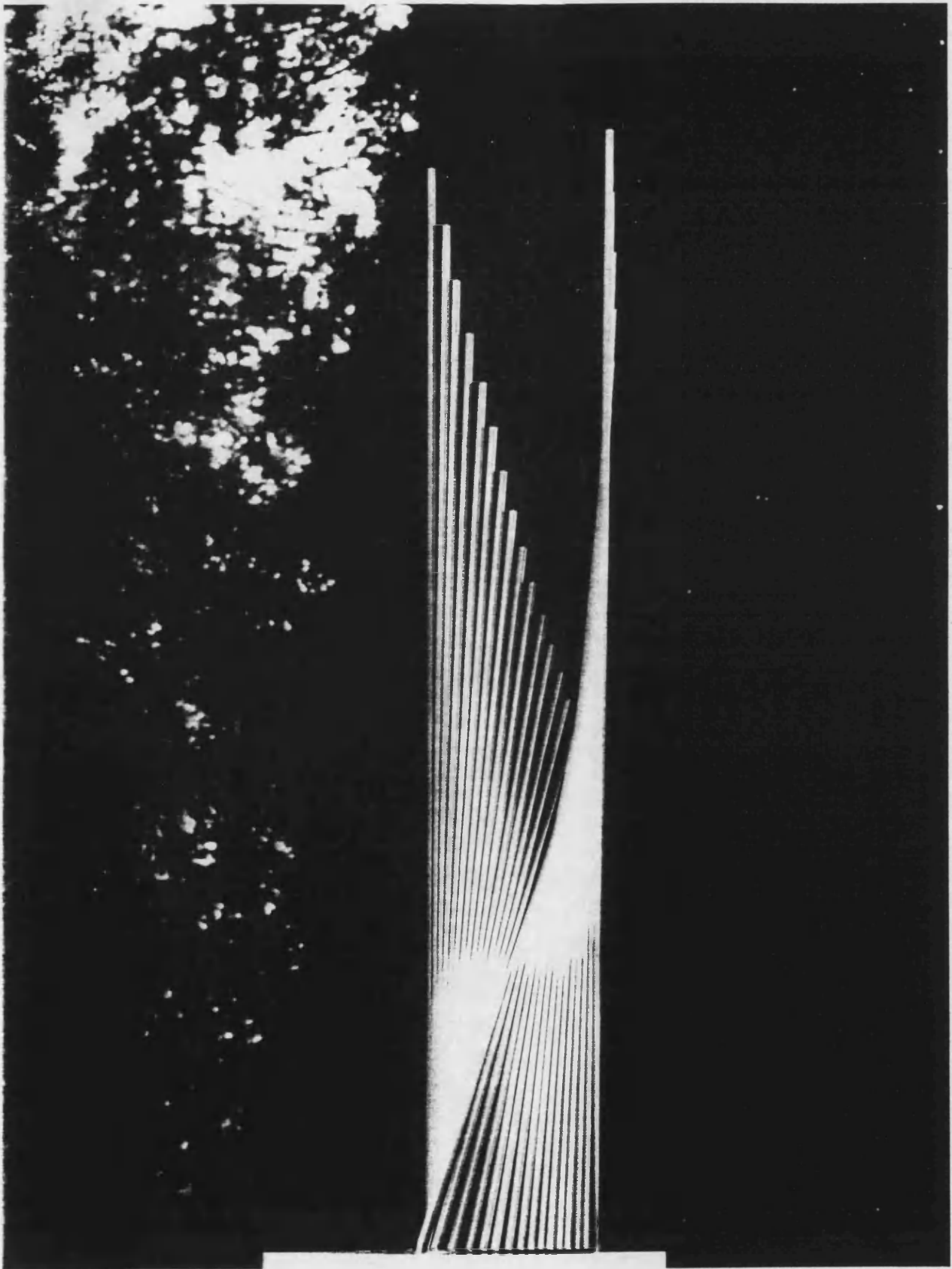
1977

Acero inoxidable, 77,00 x 22,00 x 13,00 cm

PROPIEDAD: Sala Gaspar, Barcelona, 1977
Galería Dreiseitel, Colonia, 1979
Privada, Alemania, 1979

EXPOSICIONES:

- Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [26]
- Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 161
- Ind. 1979, Galería Dreiseitel
Colonia, Repr. p. [13]



1977 - 17 - A

Nº 1977-0017 B

Escultura urbana

SOM [b]. PALAU DE JUSTICIA

1977, ejecutada en 1988

Acero inoxidable, 10,00 m.

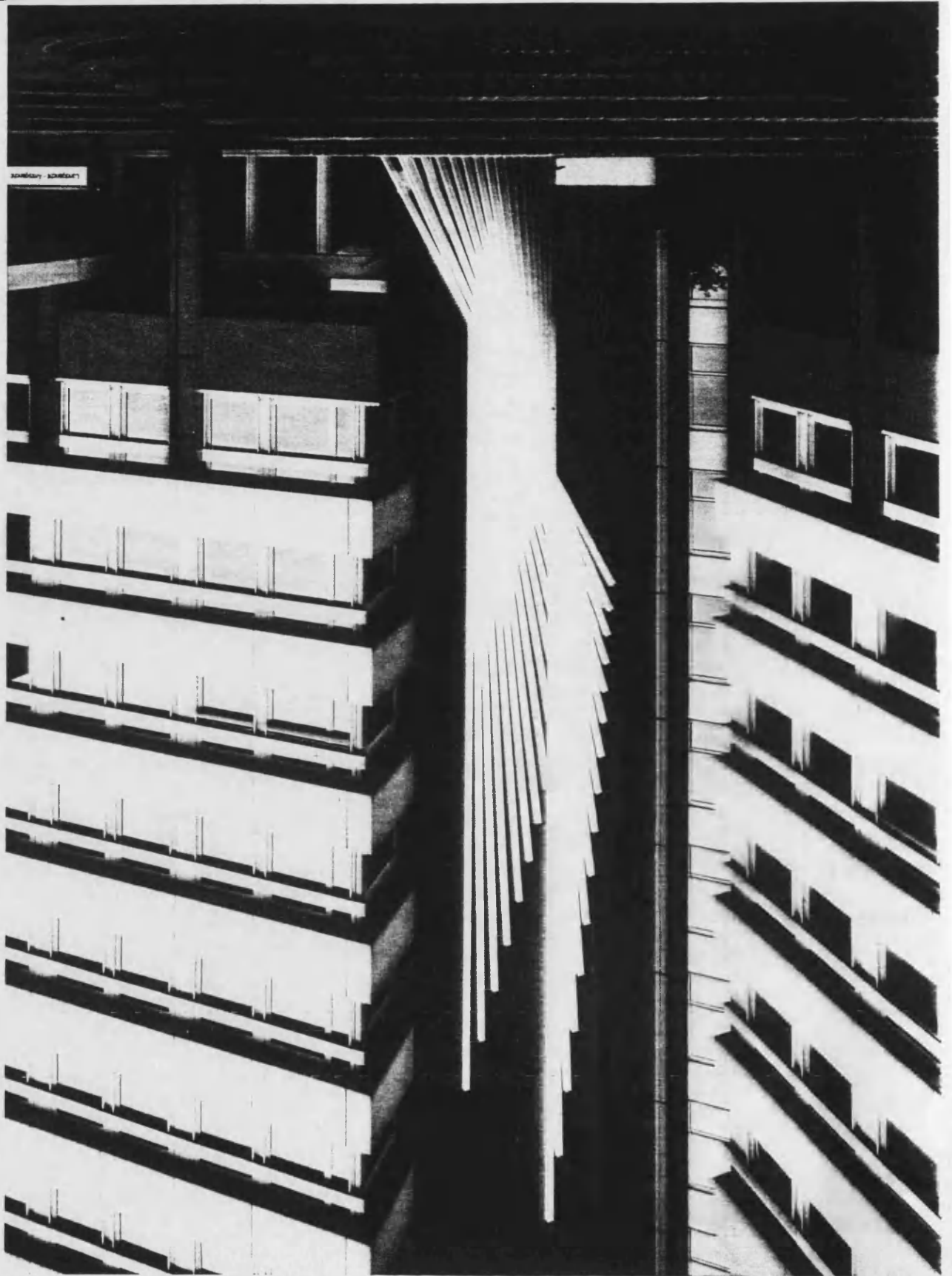
PROPIEDAD: Fachada del Palacio de Justicia, Colonia, 1988

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Para la realización de esta segunda versión ampliada de la obra "Som" se volvieron a realizar varias maquetas con objeto de introducir algunas modificaciones; y porque, además, la versión primera no se hallaba ya en poder del autor. Se conserva documentación fotográfica de la maqueta definitiva en acero inoxidable que debe datar de hacia 1987; y cuyo paradero se ignora (probablemente Galería Dreiseitel, Colonia).

№ 1977-12-8



Nº 1977-0018

Escultura

TRIANGLES PERPENDICULARS TARONJA

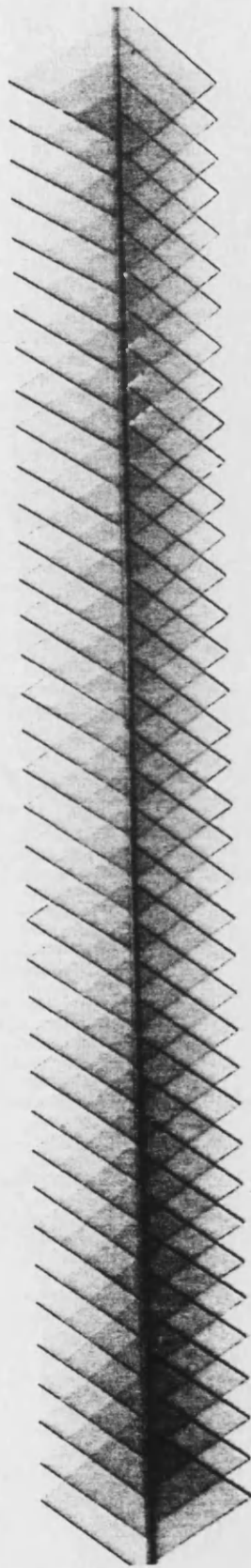
1977

Metacrilato, 135,00 x 12,00 x 18,00 cm

PROPIEDAD: Autor ?, Rocafort (V), 1977

EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona, Repr. p. [44]



№ 1977 - 18 -

Nº 1977-0019

Escultura

SENSE TITOL

c.1977, ejecutada en 1992

Acero inoxidable b/metacrilato, 62,50 x 18,50 x 11,00 cm

Anag. s/b ang. inf. izq.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1992

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se trata de una pieza realizada en 1992 patiendo de un boceto definitivo realizado hacia 1977.

Nº 1977-0020

Escultura

SENSE TITOL

c.1977, ejecutada en 1992

Acero inoxidable b/metacrilato, 60,00 x 18,00 x 10,00 cm

Ang. s/b ang. inf. izq.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1992

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se trata de una pieza que fue realizada, al igual que las número 1977-8 y 1977-19, en el mes de septiembre de 1992 partiendo de bocetos o estudios prácticamente definitivos de hacia 1977.

Nº 1977-0021

Escultura

TROBAMENT D'ESCALES

1977

Acero inoxidable, 125,00 x 12,00 x 12,00 cm

PROPIEDAD: Privada (vendida por Gaspar),

EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona,

FOTOGRAFIA: C-Gaspar 32

Nº 1977-0022

Escultura

FORMACIO DEL ROMBE

1977

Acero inoxidable, 55,00 x 46,00 x 28,00 cm

PROPIEDAD: Privada (vendida por Gaspar),

EXPOSICIONES:

Ind. 1977, Sala Gaspar
Barcelona,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Los únicos datos de que se dispone sobre la obra son los contenidos en una relación de la Sala Gaspar. Tampoco se dispone de documentación fotográfica.

Nº 1978-0001

Escultura

BRASSOS AL VENT

1978

Acero inoxidable, 64,00 x 17,00 x 64,00 cm

PROPIEDAD: Blanca Gascó, Valencia

Nº 1978-0002

EL CERRILLO

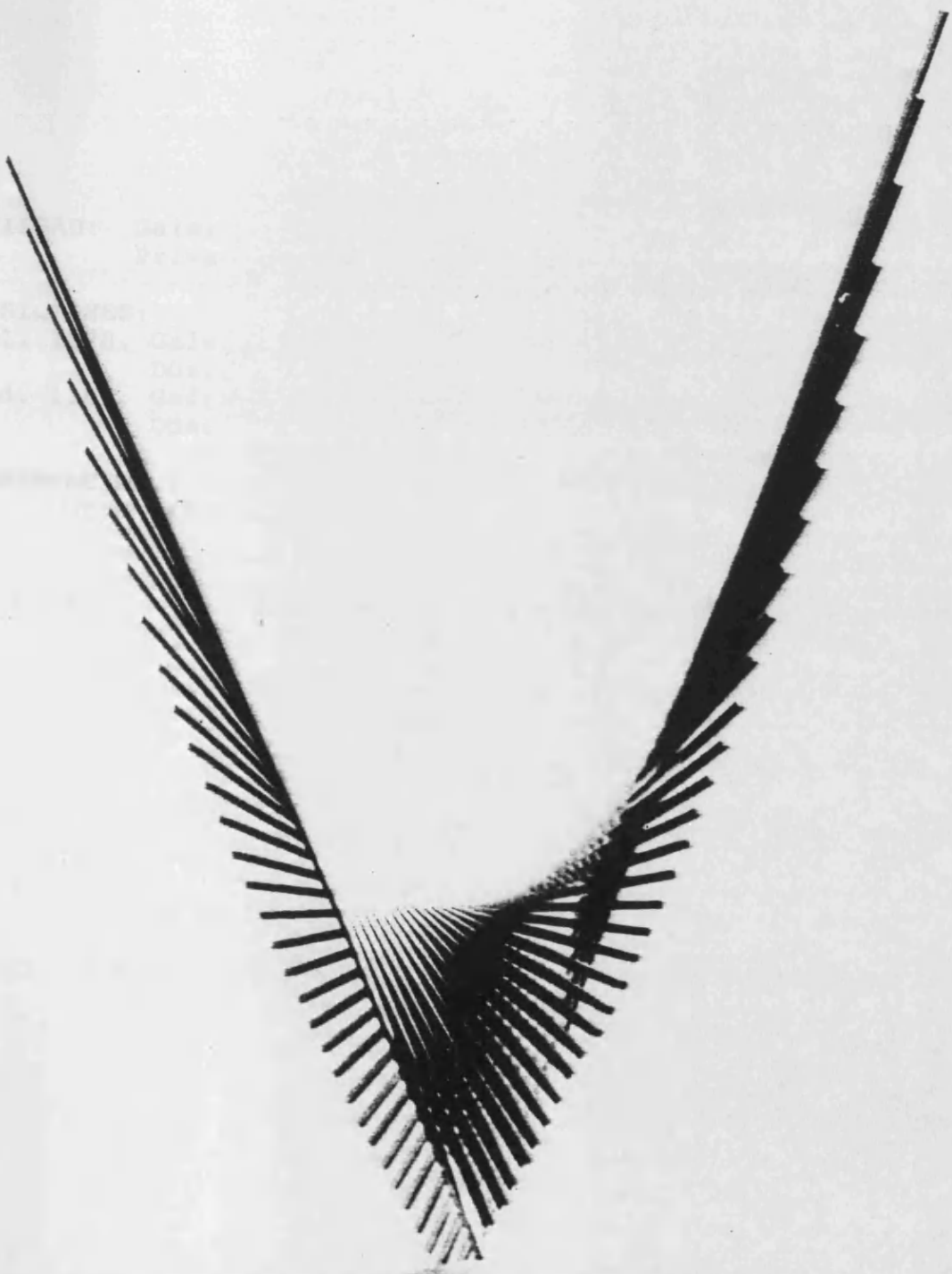
1978

ACERO INOXIDABLE

PROYECTO: Galería
Punta

EXPOSICIÓN:

Colombia, Galería
Nº 1978-0002
Instituto
1978



Nº 1978-1-

Nº 1978-0002 A

Escultura

EL CARAGOL [a]

1978

Acero inoxidable, 40,00 x 40,00 x 28,00 cm

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia
Privada, Alemania, 1981

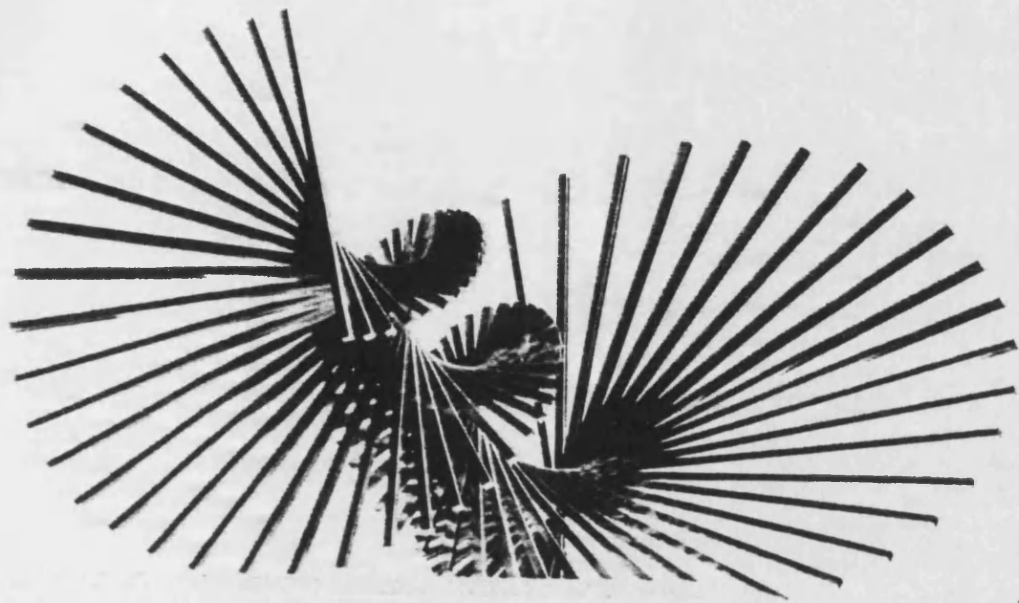
EXPOSICIONES:

Col. 1978, Galería Dreiseitel
Düsseldorf,

Ind. 1980, Galería Dreiseitel
Düsseldorf,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Otro título recibido por la obra fue: "El Devenir".



Nº 1978 - 2 - A

Nº 1978-0002 B

Escultura

EL CARAGOL [b]

1978

Acero inoxidable,

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1978

Nº 1978-0002 C

Escultura

EL CARAGOL [c]

1978, ejecutada en 1981

Aluminio, 400,00 x 350,00 x 320,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1978

Nº 1978-0002 D

Escultura urbana

EL CARAGOL [d]

1978, ejecutada en 1983

Acero inoxidable, 4,00 x 3,50 x 3,20 m.

PROPIEDAD: Banco Exterior, Av. La Castellana, Madrid, 1983

EXPOSICIONES:

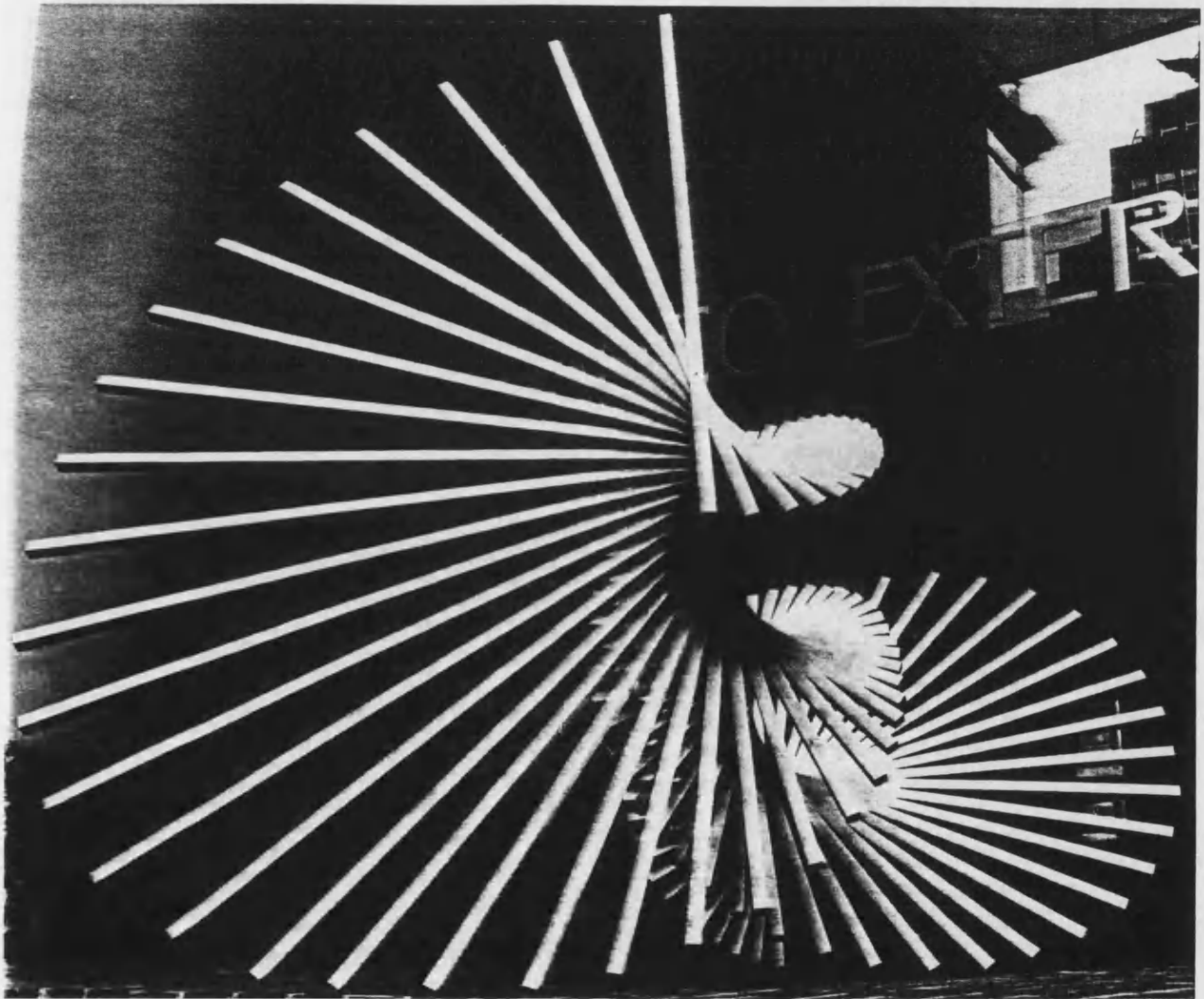
Col. 1983, Sala Exposiciones del Banco Exterior
Madrid, Rep. p. 163

Ind. 1984, Palau March
Palma Mallorca, Cat. 14

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta réplica de [c] fue ejecutada por encargo del Banco Exterior, de julio de 1983, para colocarse en el exterior de la sede en donde tuvo lugar la exposición homenaje a Sempere. En esta muestra había participado la versión [c], de aluminio y prefirió realizarse ésta en acero inoxidable por su mayor resistencia. Su precio de venta ascendió a tres millones de pesetas.





Nº 1978 - 2 - D

Nº 1978-0003

Escultura

CERCLE OBERT

1978

Acero inoxidable, 53,00 x 44,00 x 36,00 cm

EXPOSICIONES:

- Col. 1980, Greisinghäusern
Würzburg, Cat. [1], rep. p. [5]
- Ind. 1979, Galería Dreiseitel
Colonia, Repr. p. [7]

Nº 1978-0004

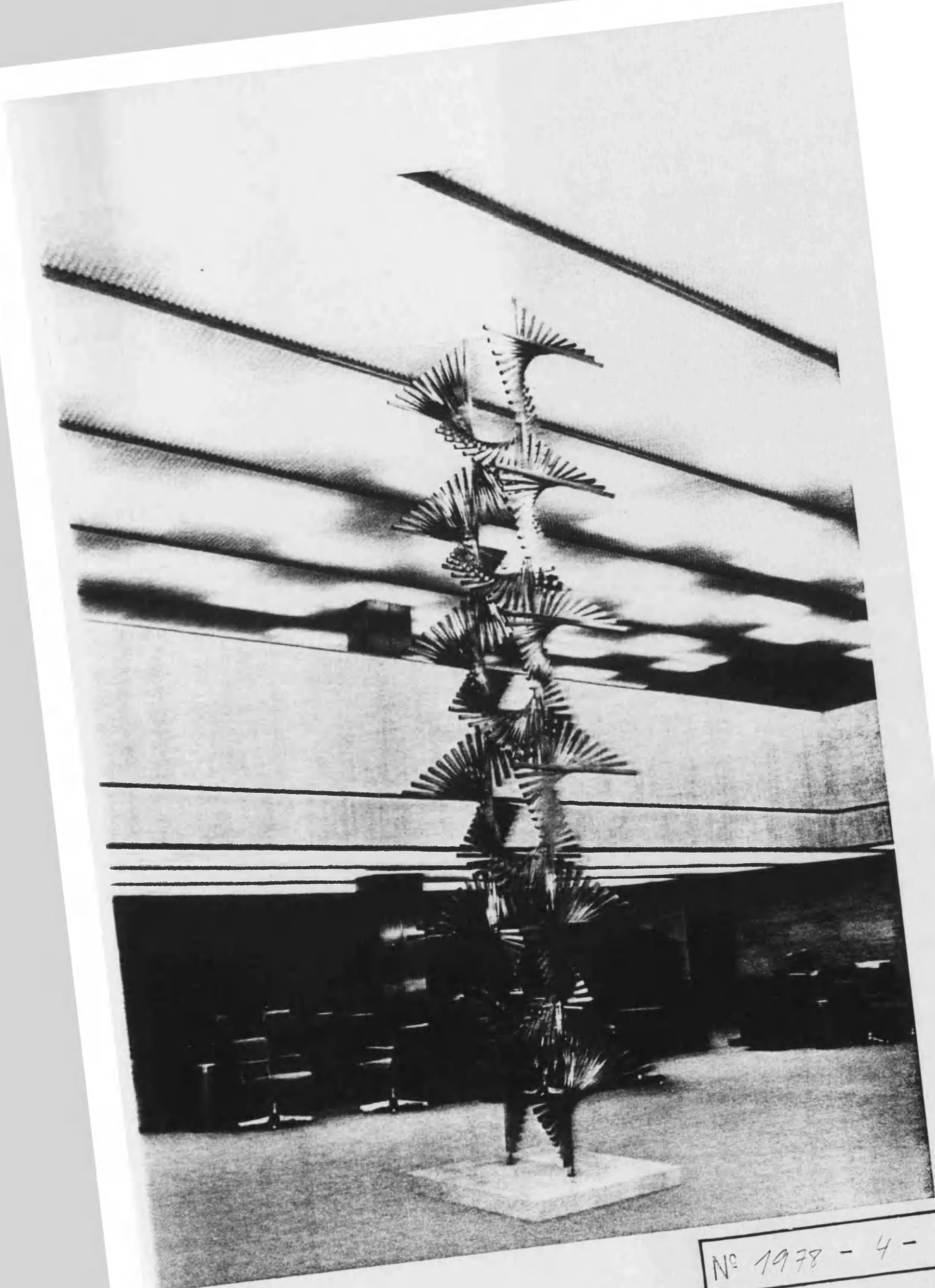
Escultura

CINC PER SIS

1978

Acero inoxidable, 500,00 x 100,00 x 150,00 cm

PROPIEDAD: Bancaja. C/ Pintor Sorolla, Valencia, 1978



№ 1978 - 4 -

Nº 1978-0005

Escultura

DEESSA NEGRA

1978

Latón pintada, 76,00 x 47,00 x 34,00 cm

PROPIEDAD: Galería Theo, Madrid, 1983
Privada, , 1983

EXPOSICIONES:

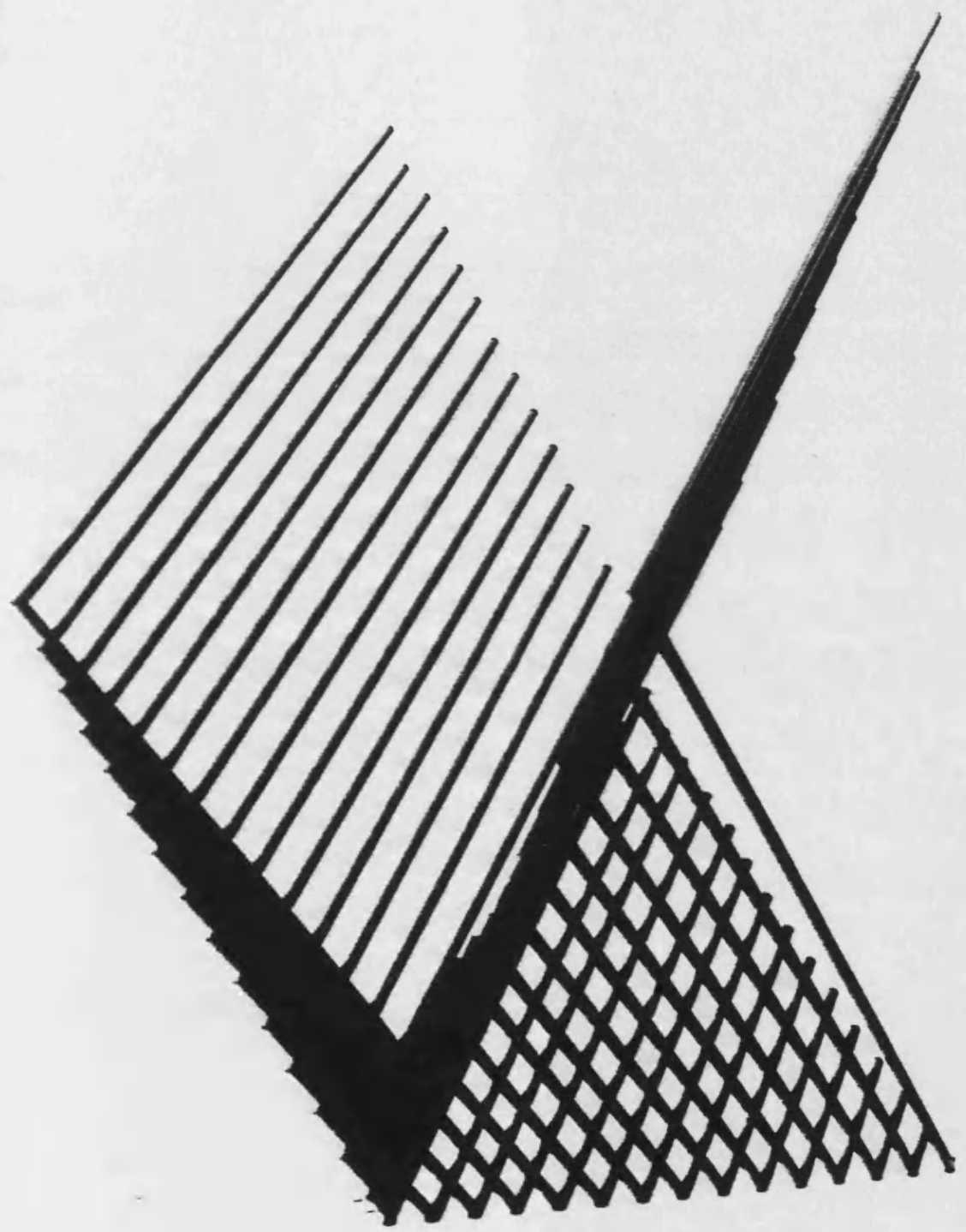
Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 182

Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid,

Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,

№ 1978
С. 120-121
1978
М. 1978

ПРОСТАВА
РАБОТА
ПРОСТАВА



№ 1978 - 5 -

Nº 1978-0006 A

Escultura

D'UN PAIS QUE JA ANEM FENT [a]

1978

Hierro pintado, 40,00 x 17,00 x 3,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1978
y Presidencia Generalitat Valenciana, Valencia, 1978

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

El título procede de un verso de la canción de Raimon "D'un
temps, d'un país".

FOTOGRAFIA: C-22

Nº 1978-0006 B

Escultura

D'UN PAIS QUE JA ANEM FENT [b]

1978

Latón pint. rojo b/acero inox., 44,50 x 8,00 x 8,00 cm

Anag. y núm.

Serie de 100 ejemplares

EXPOSICIONES:

Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid,

Ind. 1982, Galería El Setze
Martorell,

Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid,

Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,

№ 1978-001

№-ЛИСТ

1978

Адрес: Улан-Удэ

Адрес: Улан-Удэ

ПРОТЯЖЕНИЕ

ПРОТЯЖЕНИЕ

ПРОТЯЖЕНИЕ

ПРОТЯЖЕНИЕ

ПРОТЯЖЕНИЕ



№ 1978 - 6 - Б

Nº 1978-0007

Escultura

EL.LIPSE

1978

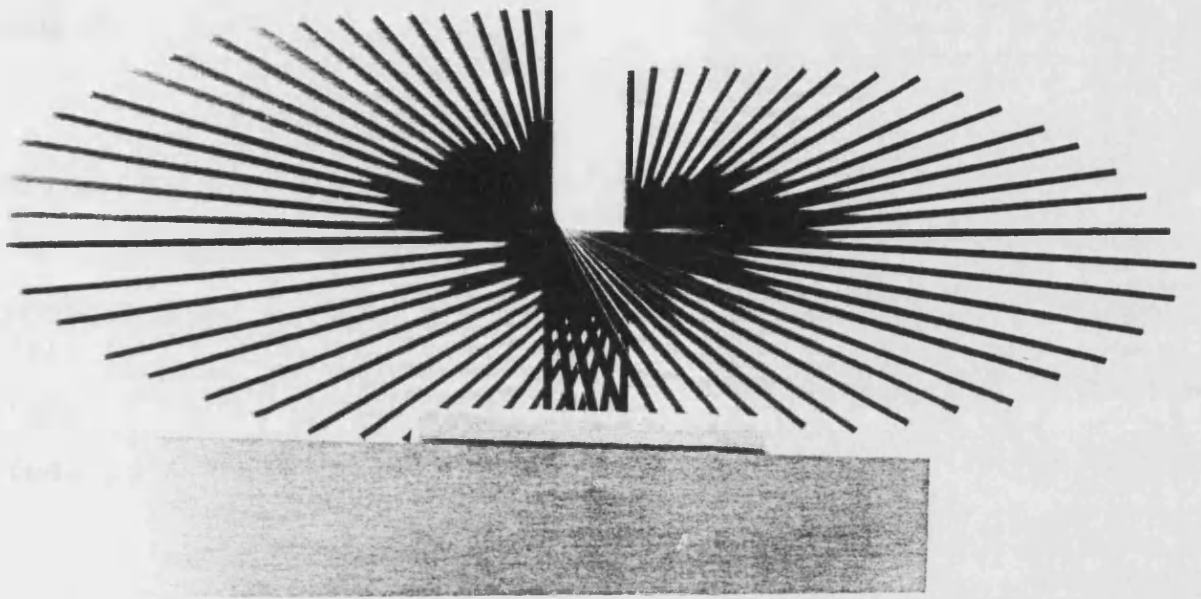
Acero inoxidable, 21,00 x 65,00 x 18,50 cm

Anag., f. y d.

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia, 1979
Privada, Alemania, 1986

EXPOSICIONES:

- Ind. 1979, Galería Dreiseitel
Colonia, Repr. p. [8]
- Ind. 1980, Galería Dreiseitel
Düsseldorf,
- Ind. 1984, Galería Dreiseitel
Colonia,



IV- 1978 - 7 -

Nº 1978-0008

Escultura

FENT-SE

1978

Acero inoxidable pintado, 63,00 x 12,00 x 8,50 cm

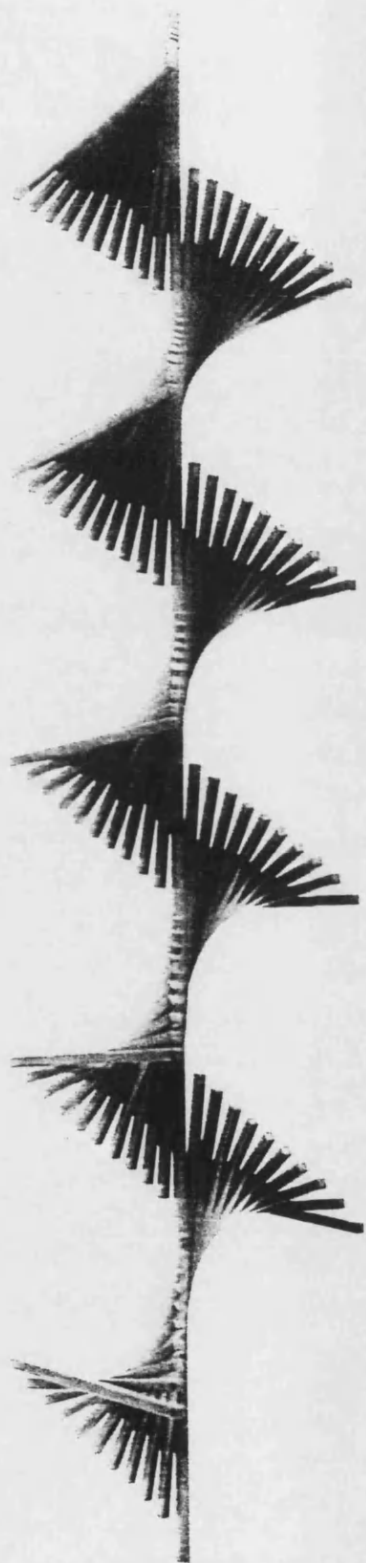
Anag. y "79"

Serie de 6 ejemplares s/n

PROPIEDAD: Sala Gaspar, Barcelona
y Privada, Alemania
y Autor, Rocafort (V), 1978

EXPOSICIONES:

- Col. 1981, Caixa d'Estalvis d'Alacant i Murcia (1)
Alcoy (A), Cat. [2], rep. p. 37
- Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 186
- Ind. 1979, Galería Dreiseitel
Colonia, Repr. p. [22]



Nº 1978 - 8 -

Nº 1978-0009

Escultura

FORMES EN EXPANSIO

1978

Latón pintado de negro, 80,00 x 95,00 x 30,00 cm

Anag. s/b, inf. der.

PROPIEDAD: Galería Fandos (Depósito), València, 1991

№ 1978-001

КАМРА №

1978

КАМРА №

КАМРА №

КАМРА №

КАМРА №

КАМРА №

КАМРА №

КАМРА №

КАМРА №

КАМРА №

КАМРА №

КАМРА №

КАМРА №

КАМРА №

КАМРА №

КАМРА №

КАМРА №

КАМРА №

КАМРА №

КАМРА №

КАМРА №

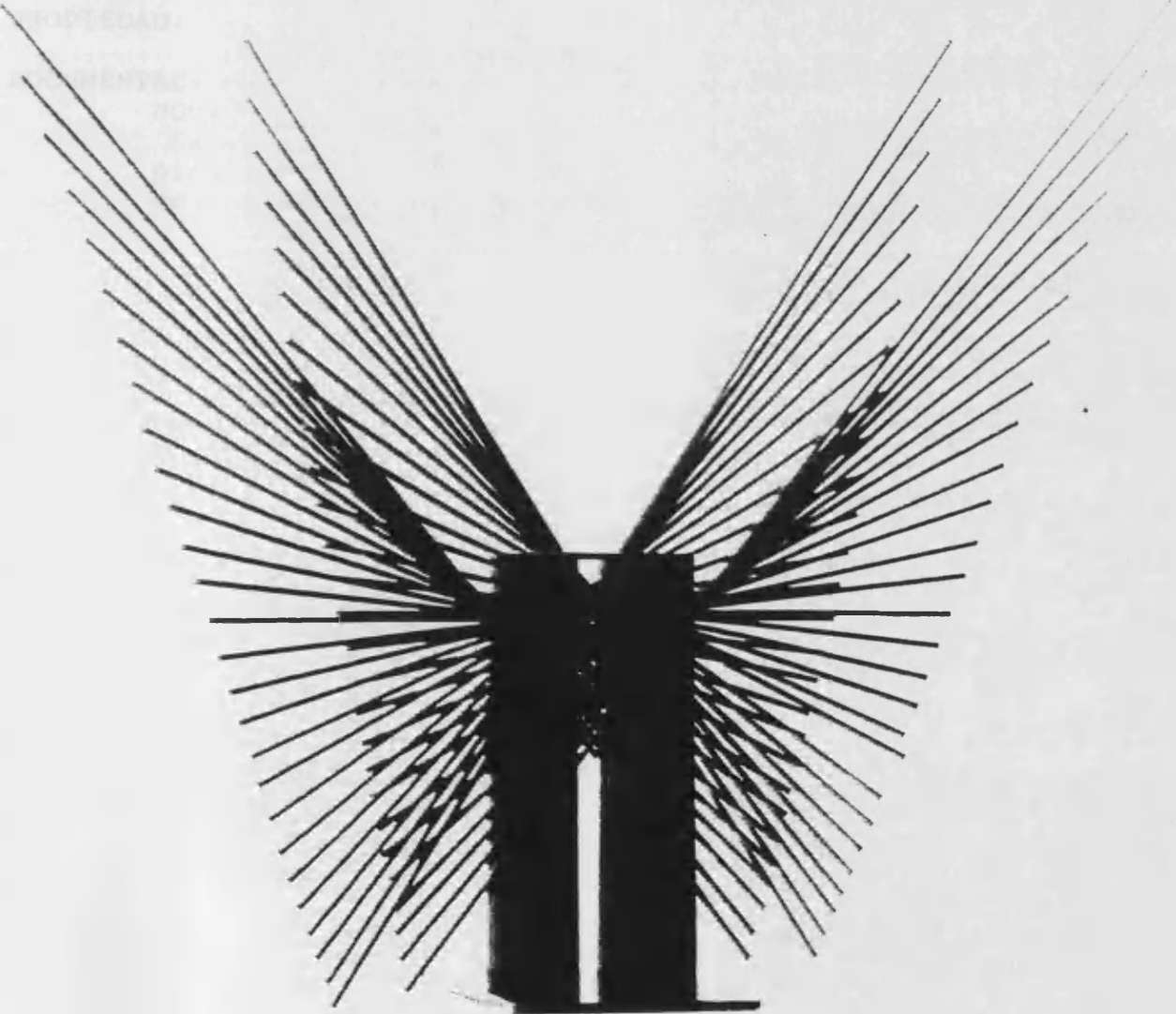
КАМРА №

КАМРА №

КАМРА №

КАМРА №

КАМРА №



№ 1978 - 9 -

Nº 1978-0010

Escultura

MAMPARA DE ROCAFORT

1978

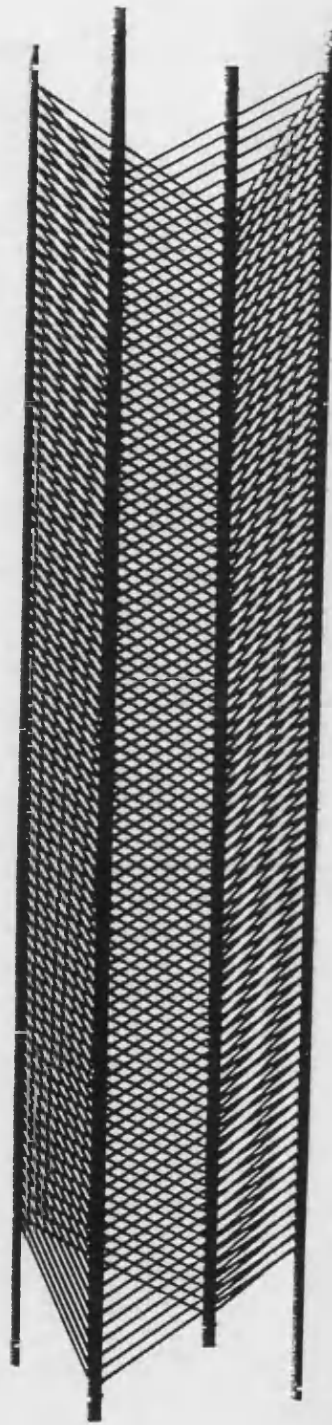
Hierro pintado de negro, 200,00 x 33,00 x 33,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1978

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto definitivo (Reg.nºB 1978-1) en latón pintado de verde, compuesto de tres unidades de 48 x 8 x 0,5 cm.



Nº 1978 - 10 -

Nº 1978-0011

Escultura

MATERIA OBERTA 1

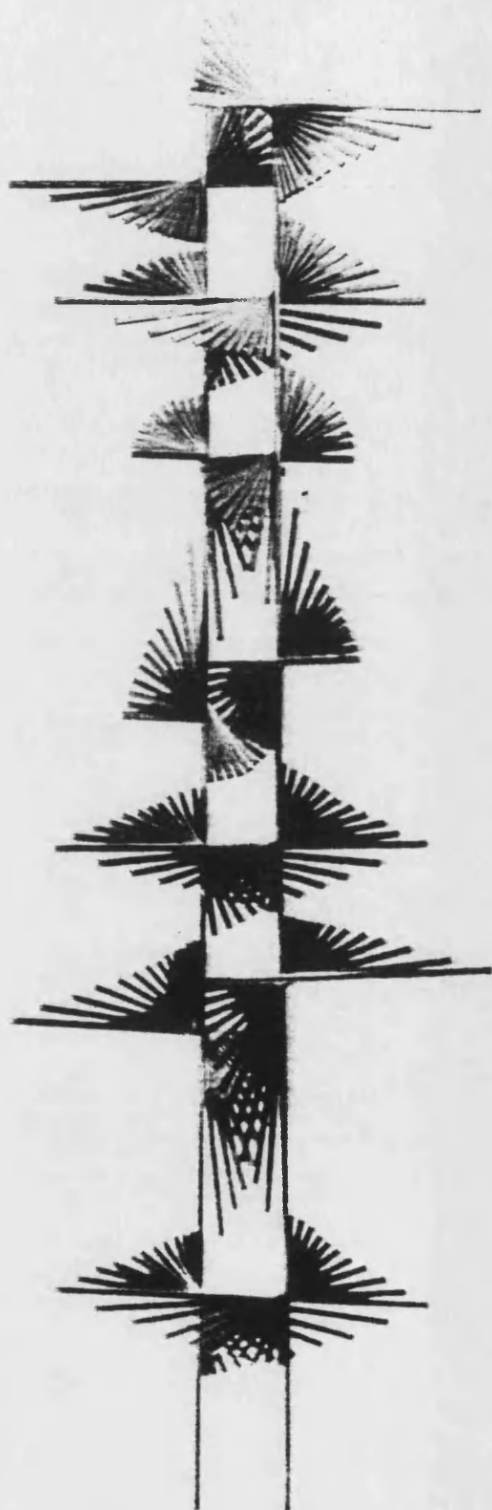
1978

Acero inoxidable, 82,50 x 20,00 x 23,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1978

EXPOSICIONES:

Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 179



№ 1978 - 11 -

Nº 1978-0012

Escultura

MATERIA QUATRE

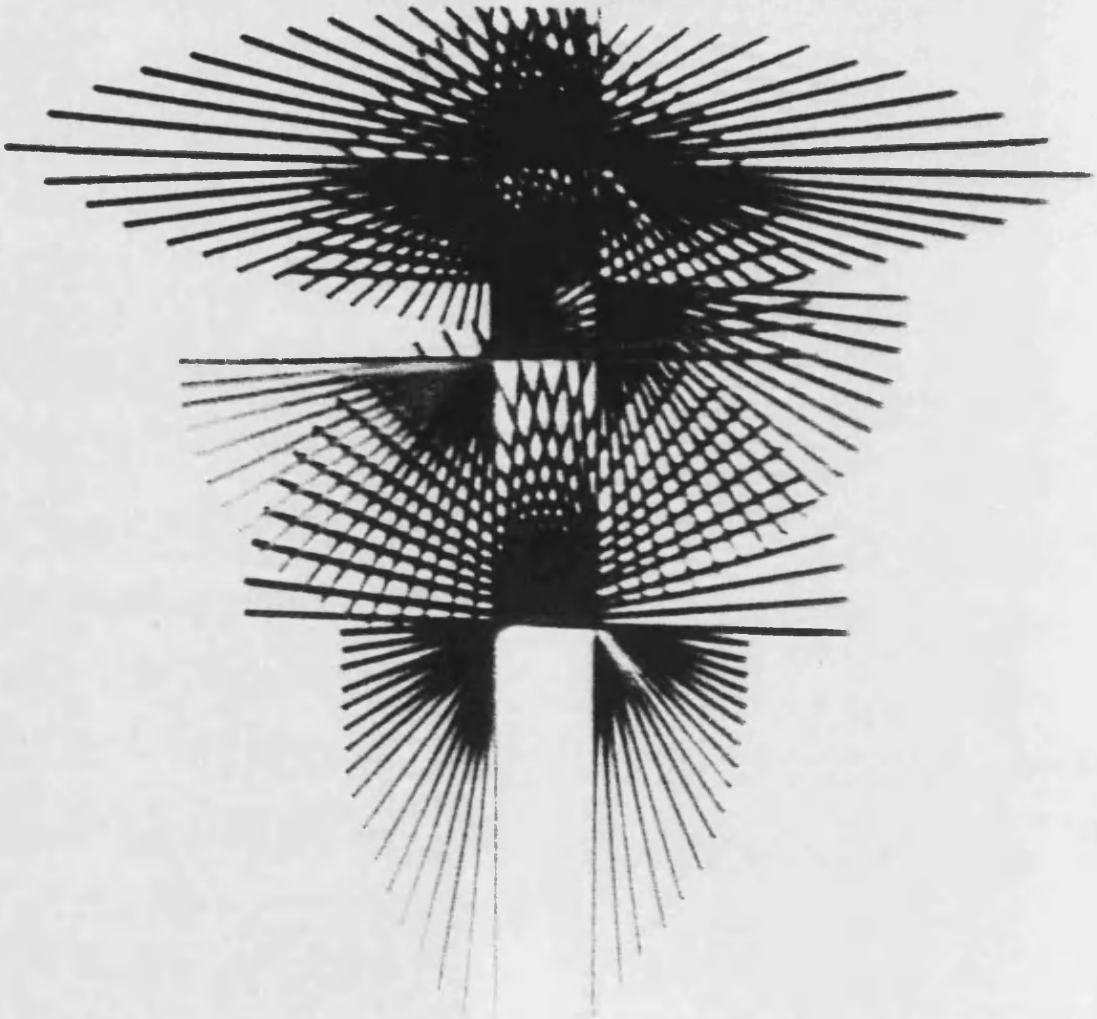
1978

Acero inoxidable, 57,00 x 57,00 x 30,00 cm

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia
Privada, Alemania, 1979

EXPOSICIONES:
Col. 1978, Galería Dreiseitel
Düsseldorf,

№ 1978 - 12 -



Nº 1978-0013

Escultura

QUADRAT OBERT

1978

Acero inoxidable, 31,00 x 50,00 x 15,00 cm

Serie de 6 ejemplares ?

PROPIEDAD: Privada, Alemania

EXPOSICIONES:

Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid,

Ind. 1979, Galería Dreiseitel
Colonia, Repr. p. [8]

Ind. 1980, Galería Dreiseitel
Düsseldorf,

Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La condición de múltiple de esta obra no es segura. Según el autor se proyectó realizar seis ejemplares pero no se llevó a cabo. Sin embargo en una nota de entrega a la Galería Gaspar figura como edición, así como otras informaciones solicitadas a la misma.

FOTOGRAFIA: C-1978,1

Nº 1978-0014

Escultura

TRES CERCLES NEGRES

1978

Latón pintado de negro, 150,00 x 68,00 x 75,00 cm

Anag., f. y d.

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia
Sr. Walaschek, Colonia

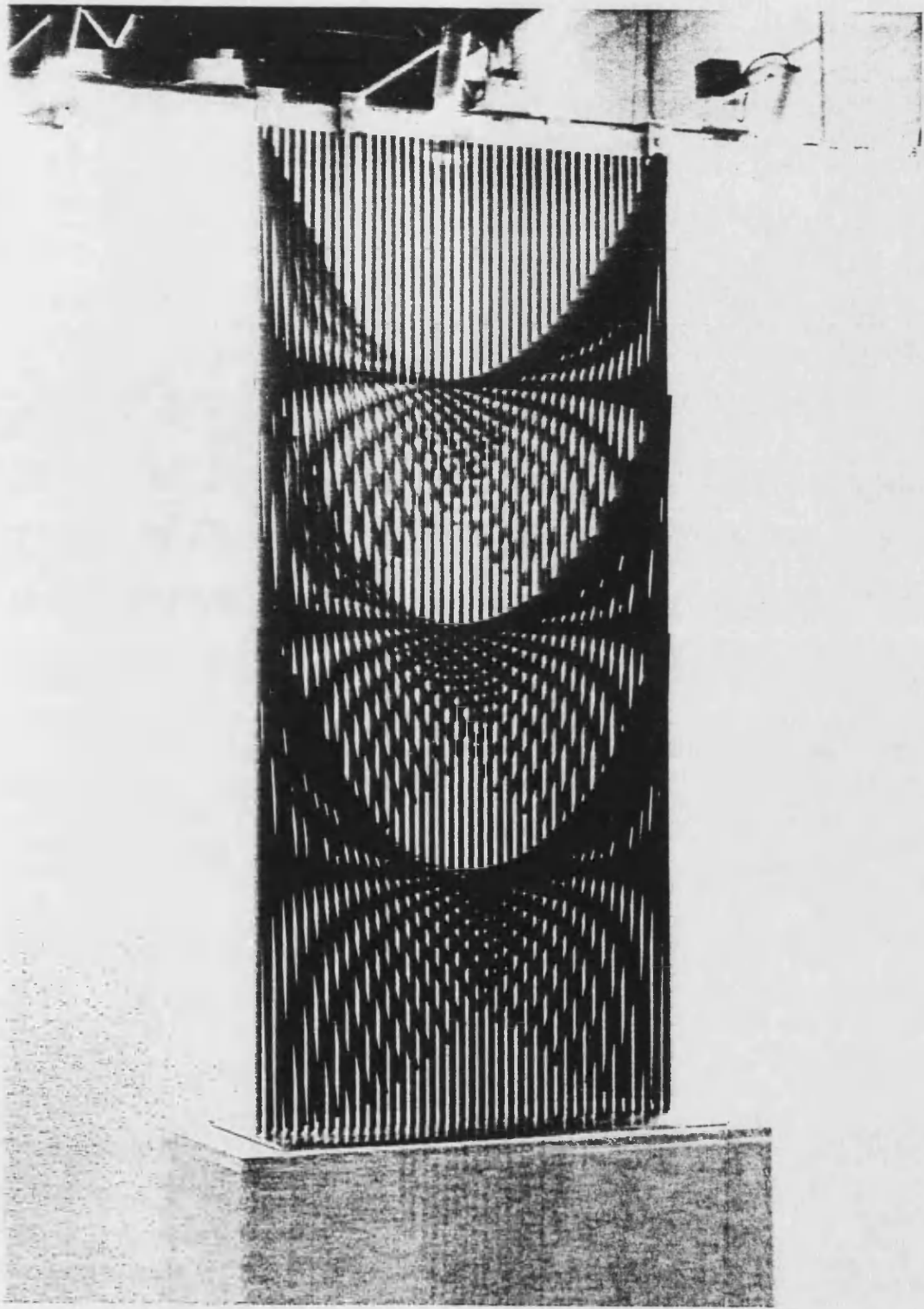
EXPOSICIONES:

Col. 1978, Galería Dreiseitel
Düsseldorf,

Ind. 1980, Galería Dreiseitel
Düsseldorf,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Pieza identificada en una relación de la Sala Gaspar como
"165 tubs negres".



Nº 1978 - 14 -

Nº 1978-0015

Escultura

PROJECTE PER A BENISSA

1978

Acero inoxidable,

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1978

Nº 1978-0016

Escultura

SENSE TITOL

C.1978, ejecutada en 1992

Acero inoxidable b/metacrilato, 56,00 x 48,50 x 31,00 cm

Ang. s/b esq. inf. der.

Nº 1978-0017

Escultura

FORMA CONTINUADA I

1978

Acero inoxidable, 40,00 x 35,00 x 23,00 cm

Serie de 6 ejemplares

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia, 1979
y Privada, Alemania
y North America Catalan Society, Sitges, 1982

EXPOSICIONES:

- Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid,
- Ind. 1979, Galería Dreiseitel
Colonia, Repr. p. [11]
- Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid,

№ 1978

КОША СКА

1378

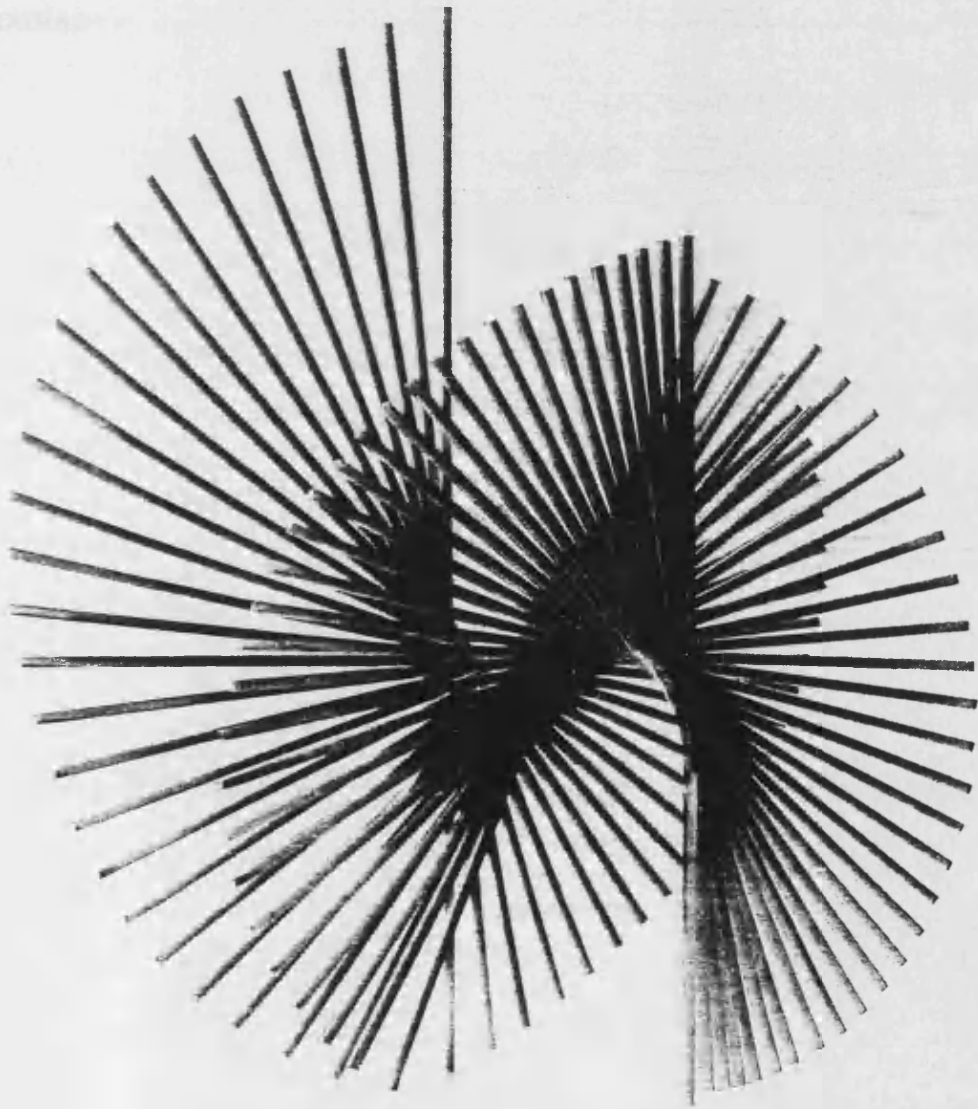
1978

1978

1978

ПРОПИСИ

ПОТОКОВ



№ 1978 - 17 -

Nº 1978-0018

Escultura

FORMA CONTINUADA II

1978

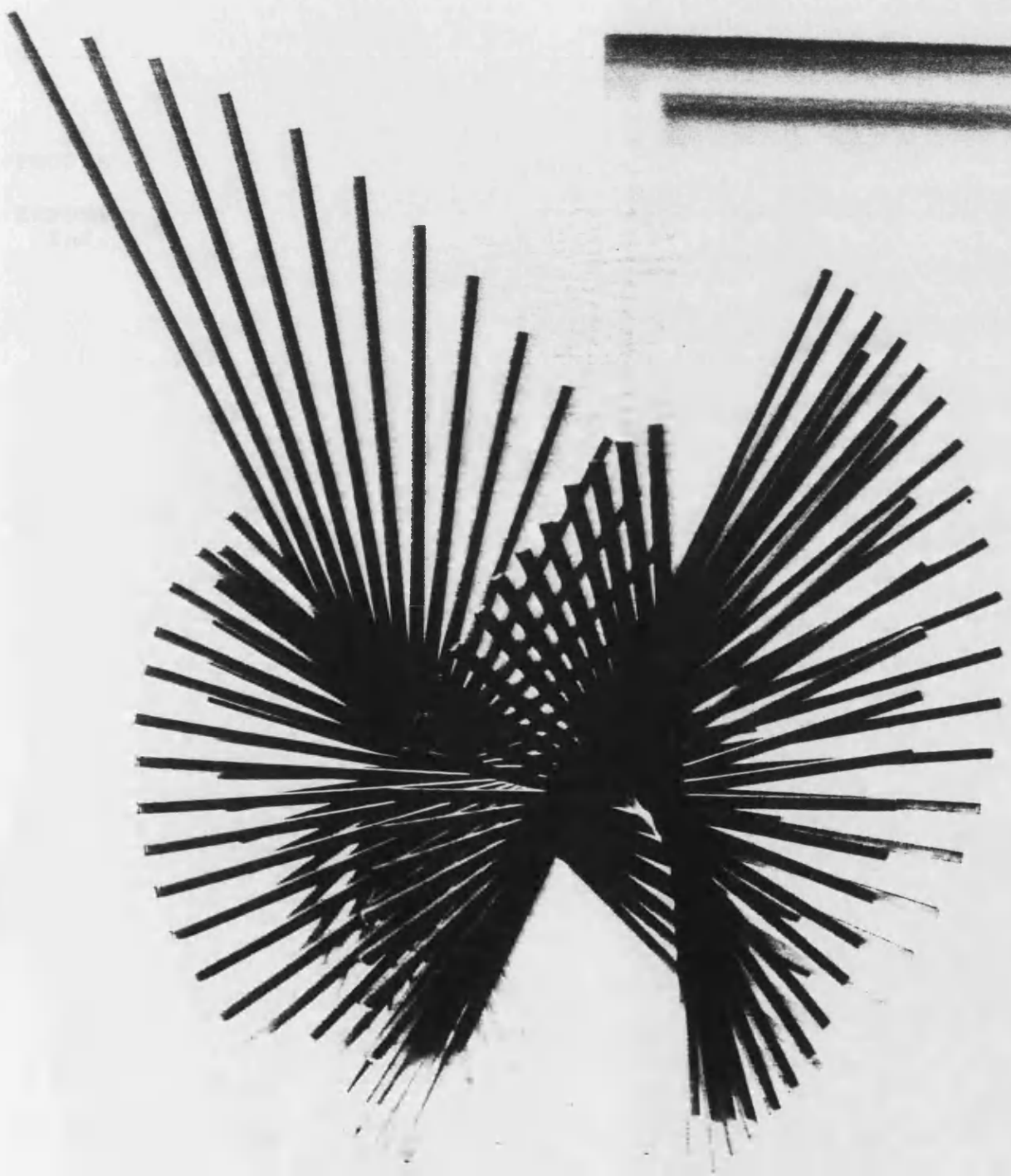
Acero inoxidable, 38,00 x 30,00 x 26,50 cm

s.f., s.d.

Serie de 6 ejemplares

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1978

FOTOGRAFIA: C-17



N-1978-18-

Nº 1978-0019

Escultura

DUES ALES

1978

Acero inoxidable, 70,00 x 137,00 x 24,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1978

EXPOSICIONES:

Ind. 1992, Centre Municipal de Cultura La Mercé
Burriana (CS), Cat. 13

Nº 1979-0001

Escultura

COMPLEMENTS DE CERCLES

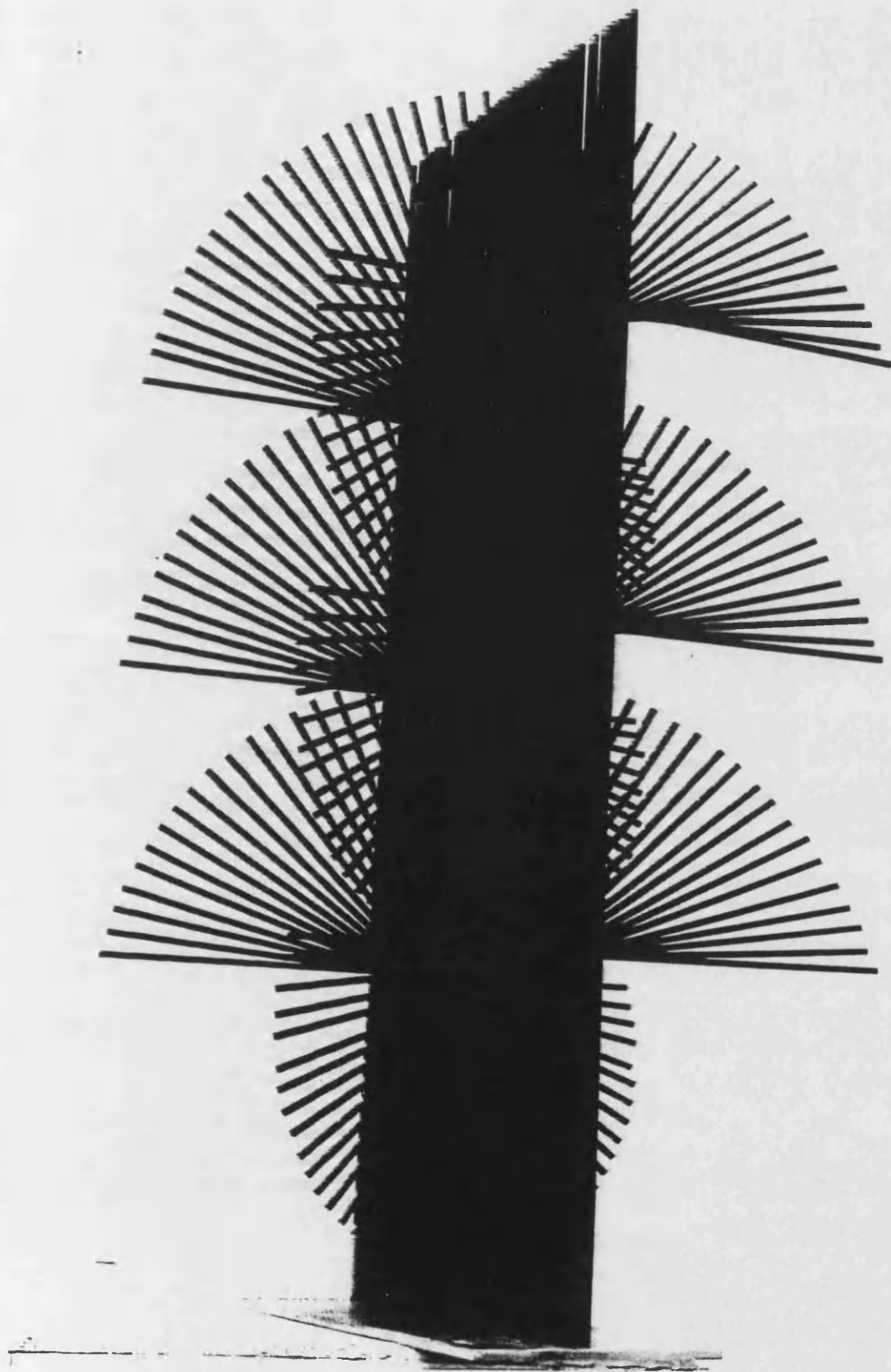
1979

Hierro pintado de negro, 105,00 x 50,00 x 44,00 cm

PROPIEDAD: Kunstverein, Ludwigshafen, 1985

EXPOSICIONES:

- Col. 1981, Galería Dreiseitel
Colonia, Rep. p. 16
- Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid,
- Ind. 1979, Galería Dreiseitel
Colonia, Repr. p. [18]
- Ind. 1980, Galería Dreiseitel
Düsseldorf,
- Ind. 1984, Galería Dreiseitel
Colonia,



Nº 1977 - 1 -

Nº 1979-0002 A

Escultura

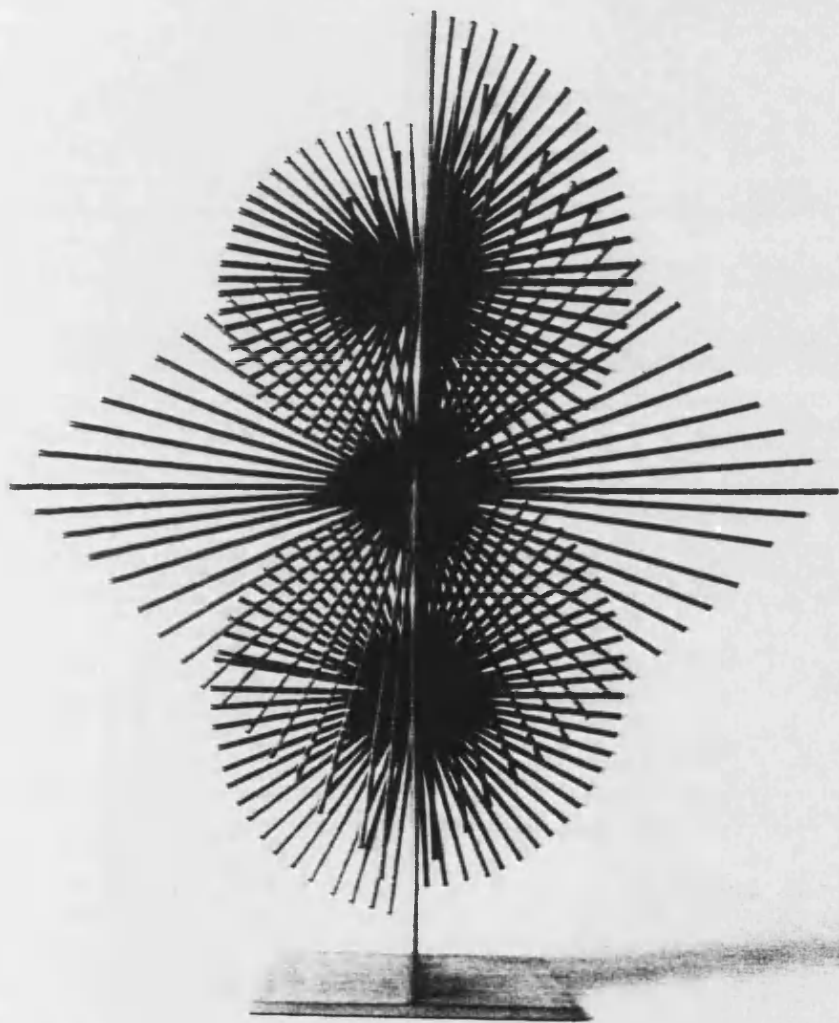
DOS CERCLES I UN ROMBE [a]

1979

Latón pint. rojo b/acer.inox., 55,50 x 27,50 x 50,00 cm

s.f.,s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1979



Nº 1979-2-A

Nº 1979-0002 B

Escultura

DOS CERCLES I UN ROMBE [b]

1979

Latón pintado de negro,

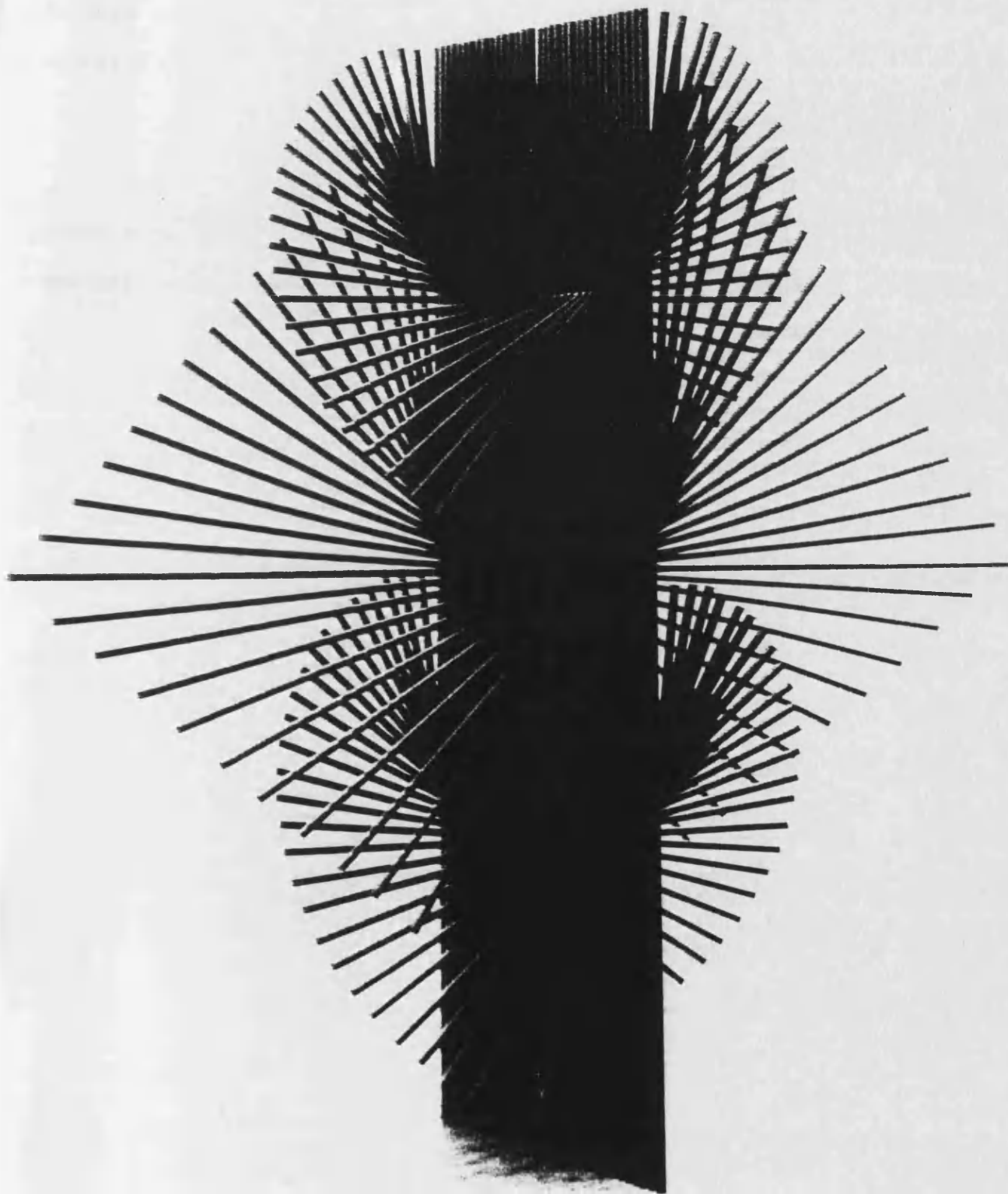
PROPIEDAD: Sala Gaspar?, Barcelona

EXPOSICIONES:

Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid,

Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid,

Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,



N= 1979-2-B

Nº 1979-0003

Escultura

VINT TRIANGLES NEGRES

1979

Hierro pintado de negro, 78,00 x 82,00 x 48,00 cm
anag. f. y d. s/b inf. izq.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1979

EXPOSICIONES:

Ind. 1992, Centre Municipal de Cultura La Mercé
Burriana (CS), Cat. 12

Nº 1979-0004

Escultura urbana

LA FORÇA DE VIURE

1979

Aluminio, 6,50 x 7,00 x 5,00 m.

PROPIEDAD: Plaza del Ayuntamiento, Maguncia, 1981

EXPOSICIONES:

Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid, Cat. 190

Ind. 1980, Galería Dreiseitel
Düsseldorf, Rep. p. 83

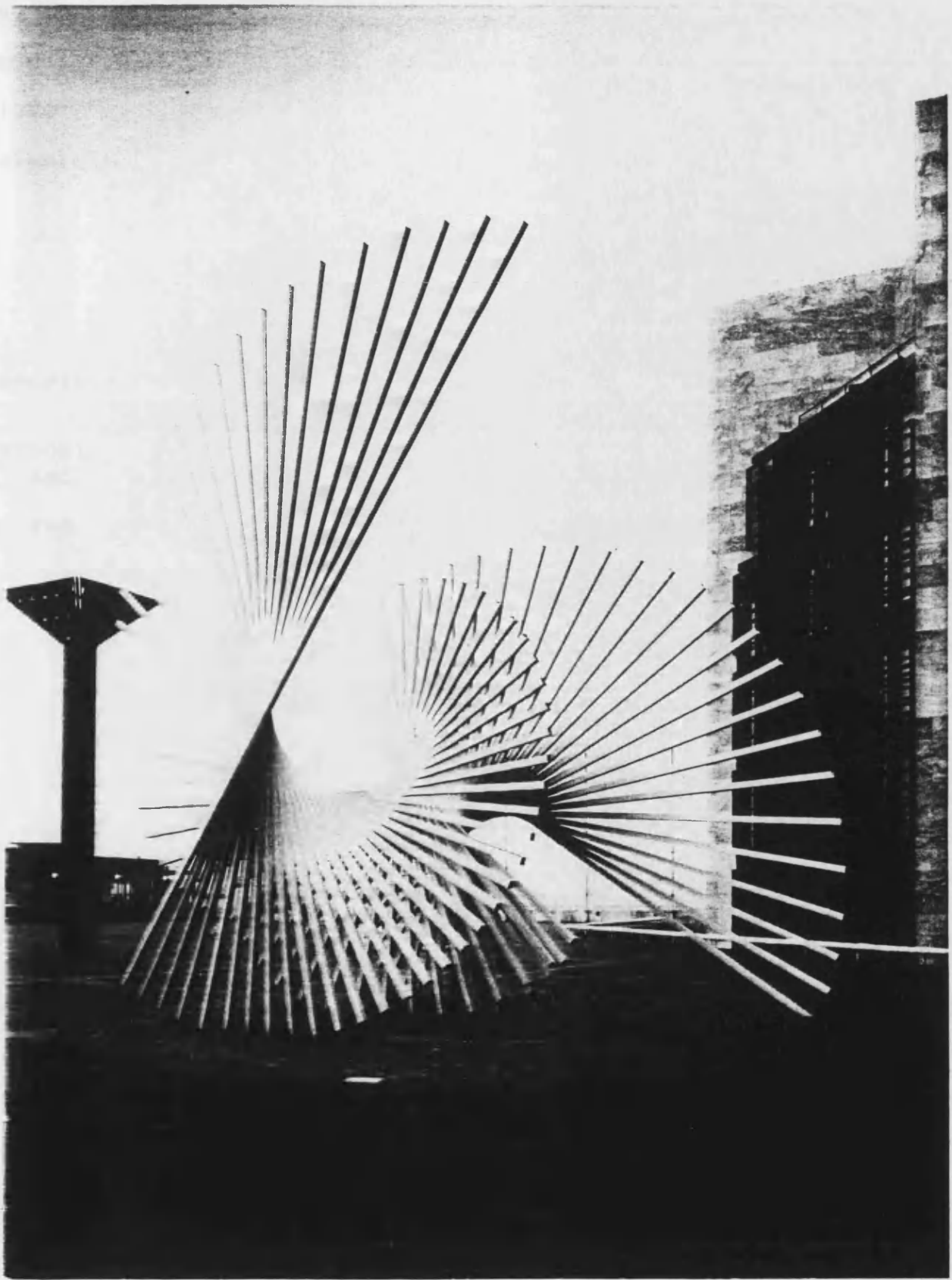
DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La adquisición de esta obra por parte del Ayuntamiento de Maguncia tuvo lugar tras su exposición en esta ciudad, organizada por el Ayuntamiento de Valencia. La obra quedó colocada definitivamente en la plaza a finales del mes de diciembre de 1981.

BOCETO:

Se conserva boceto, realizado en aluminio, en la colección privada del Sr. Kausseu (Suiza).

FOTOGRAFIA: C-1979,4



Nº 1979 - 4 -

Nº 1979-0005

Escultura

ESCALA GRIS I NEGRA

1979

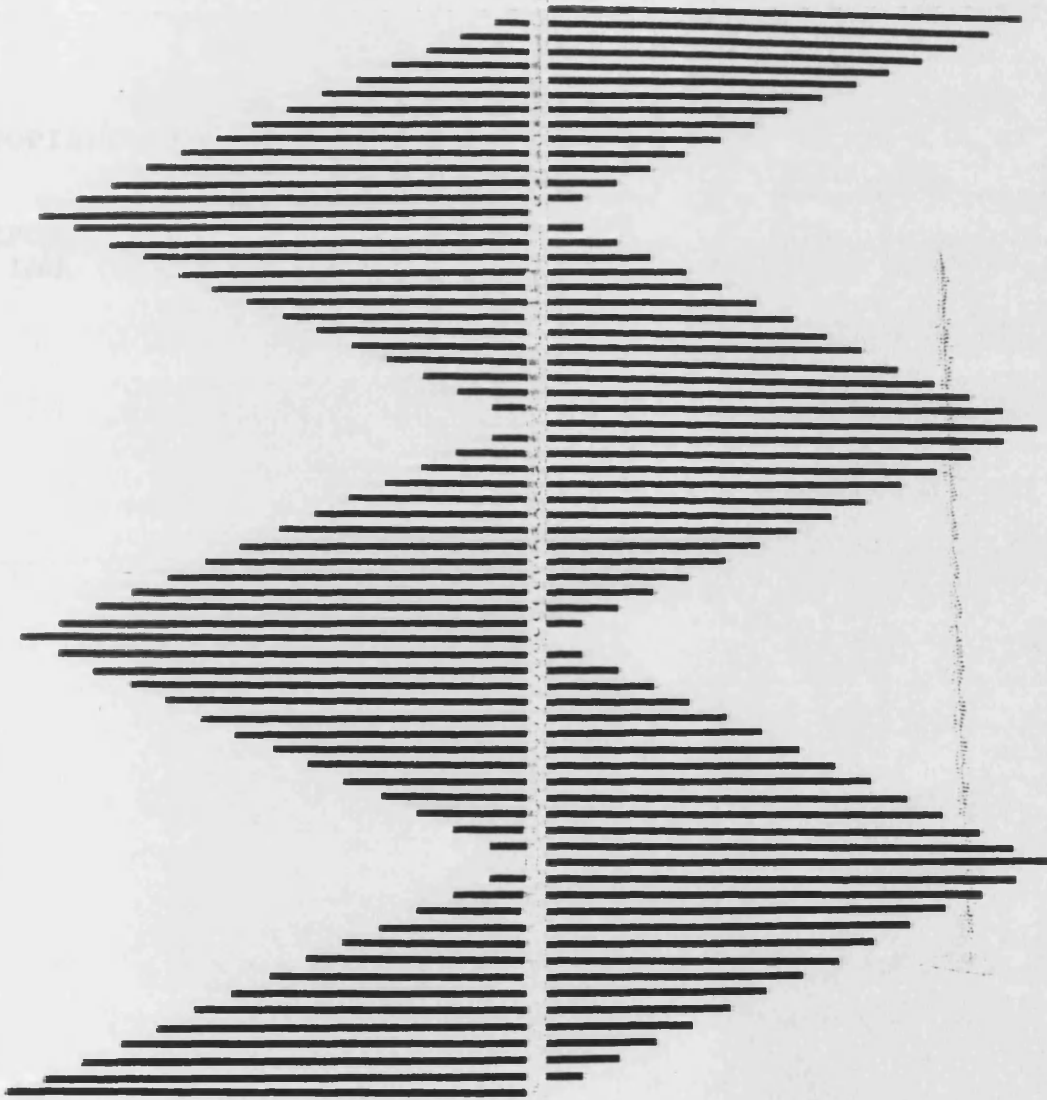
Aluminio pintado, 90,00 x 70,00 x 70,00 cm

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia, 1979
Privada, Alemania, 1981

EXPOSICIONES:

Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid,

Ind. 1979, Galería Dreiseitel
Colonia, Repr. p. [20-21]



Nº 1979-5-

Nº 1979-0006

Escultura

GREEN FLY REMAIN

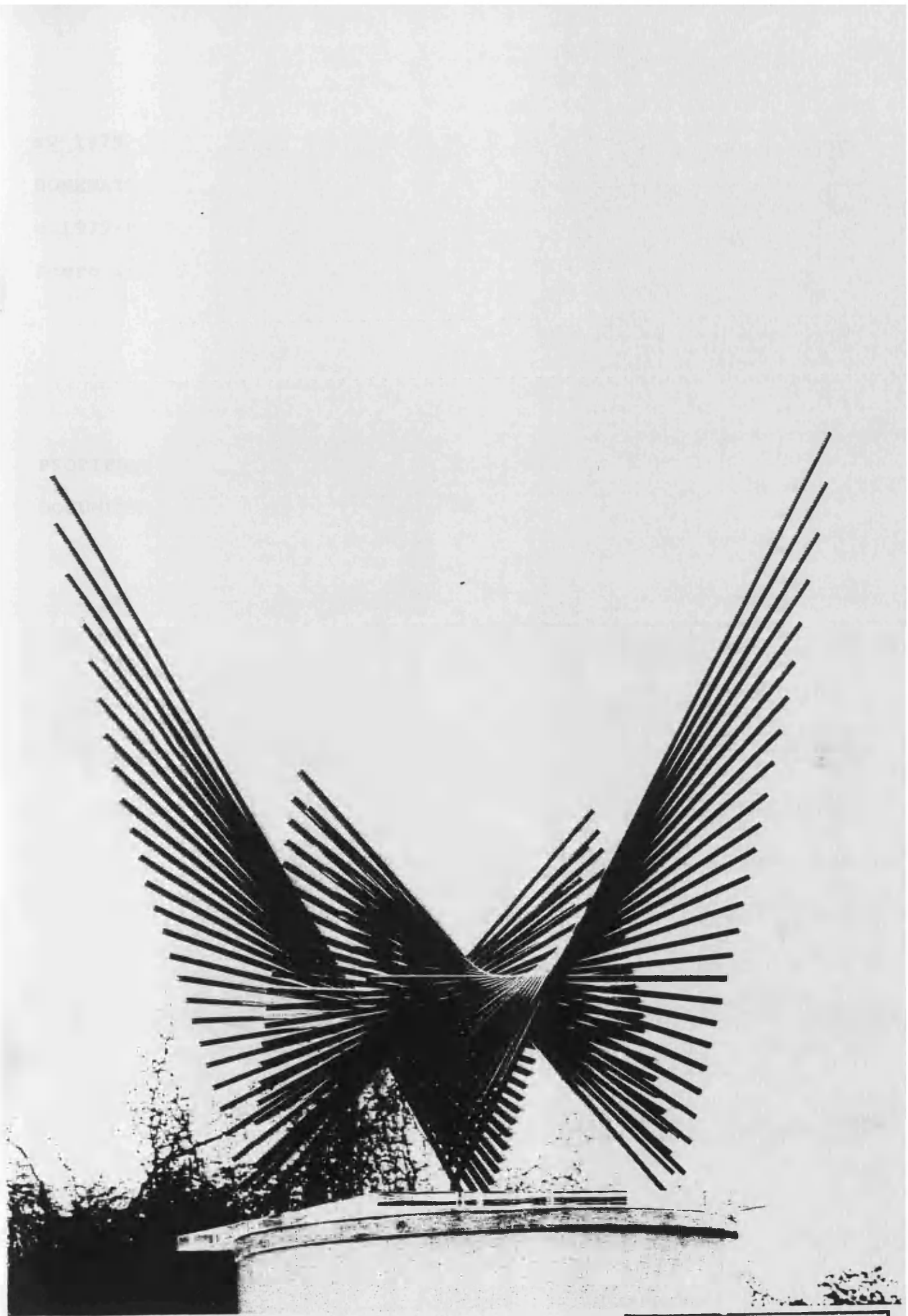
1979

Acero inoxidable, 84,00 x 75,00 x 44,00 cm

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia, 1979
Privada, Alemania, 1980

EXPOSICIONES:

Ind. 1979, Galería Dreiseitel
Colonia, Repr. p. [15]



Nº 1979 - 6 -

Nº 1979-0007

Escultura urbana

HOMENATGE AL REI JAUME I

c.1979-80

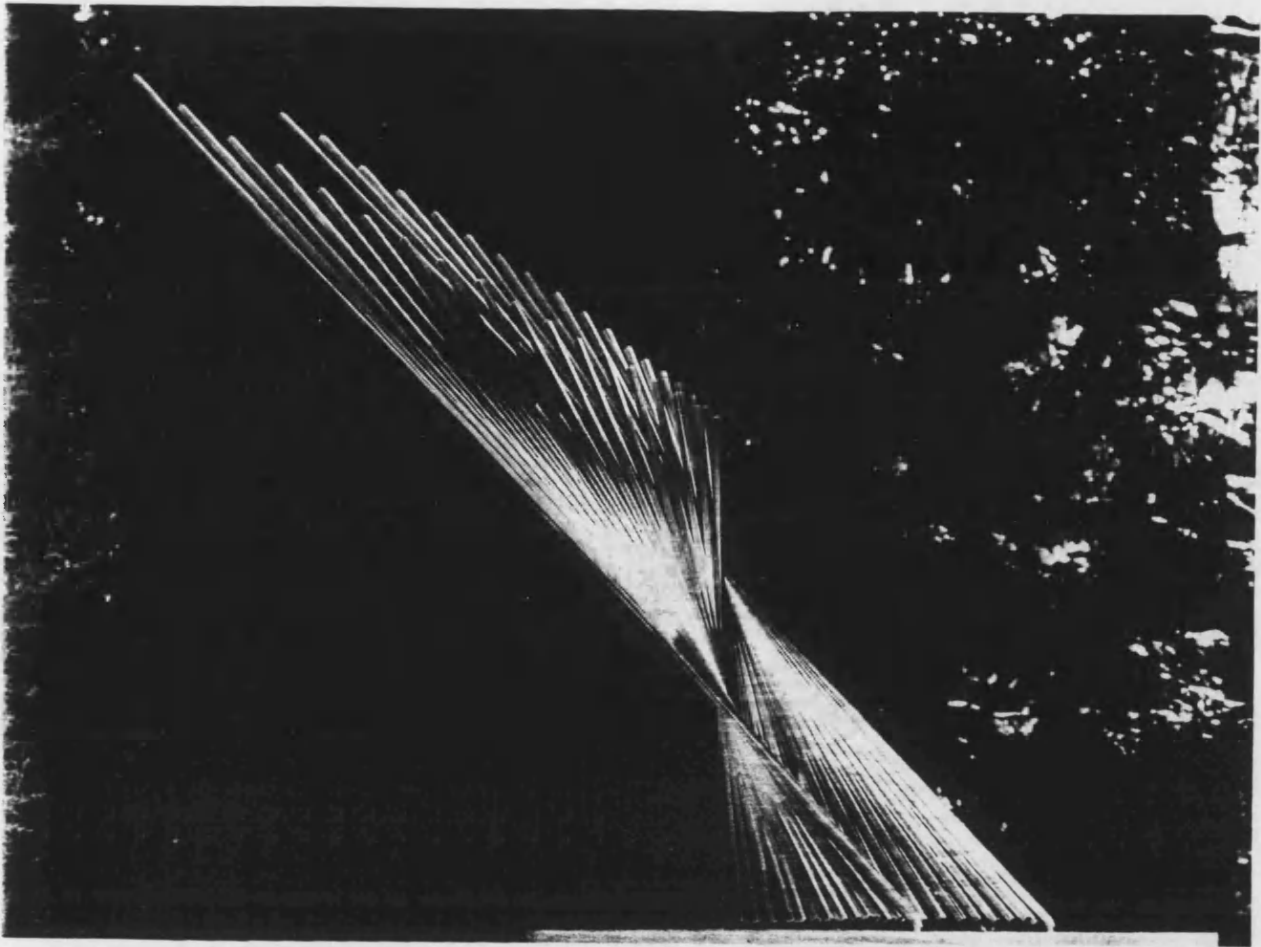
Acero inoxidable,

PROPIEDAD: Delante del Ayuntamiento, El Puig (V)

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva documentación fotográfica de la maqueta,
propiedad del autor (?).



№ 1979 - 7 -

Nº 1979-0008

Escultura

MATERIA OBERTA 2

1979

Acero inoxidable, 67,00 x 17,00 x 17,00 cm

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia, 1979
Privada, Alemania, 1980

EXPOSICIONES:

Ind. 1979, Galería Dreiseitel
Colonia, Repr. p. [14]

Nº 1979-0009

Escultura urbana

MONUMENT PER A TARREGA

1979, ejecutada en 1980

Acero inoxidable,

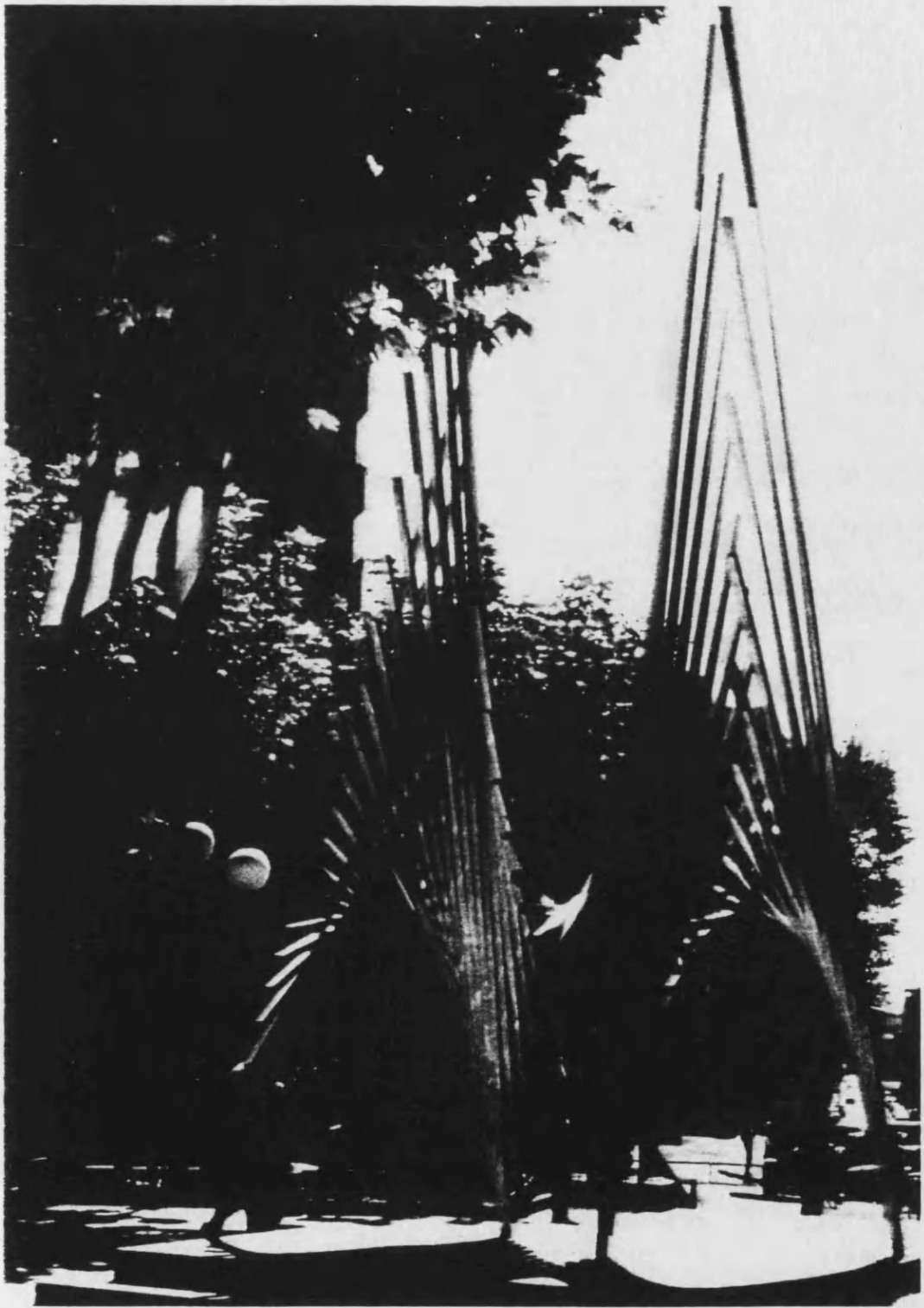
PROPIEDAD: Ayuntamiento de Tàrrega, Tàrrega, 1980

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

La maqueta de la obra es propiedad del Ayuntamiento de Tàrrega.

FOTOGRAFIA: (Boceto 1979,1)



№ 1979 - 9 -

Nº 1979-0010

Escultura

CERCLES CONTINUATS

1979

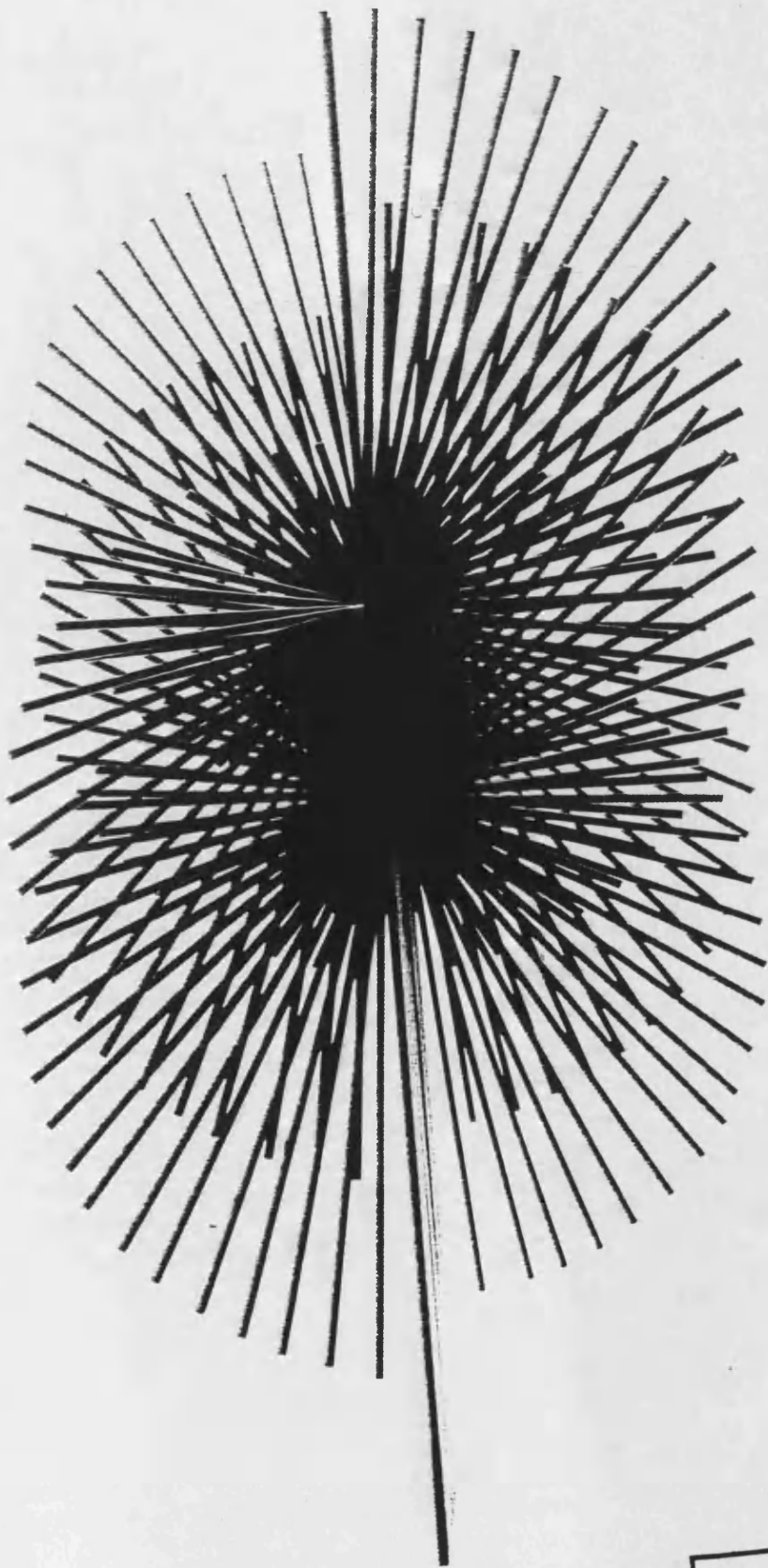
Hierro pintado de negro, 80,00 x 42,00 x 48,00 cm

s.f.,s.d.

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia, 1979

EXPOSICIONES:

- Ind. 1979, Palacio de Velázquez
Madrid,
- Ind. 1979, Galería Dreiseitel
Colonia, Repr. p. [19]
- Ind. 1980, Galería Dreiseitel
Düsseldorf,
- Ind. 1984, Galería Dreiseitel
Colonia,



№ 1979 - 10 -

Nº 1979-0011

Escultura urbana

ESCULTURA

1979, ejecutada en 1980

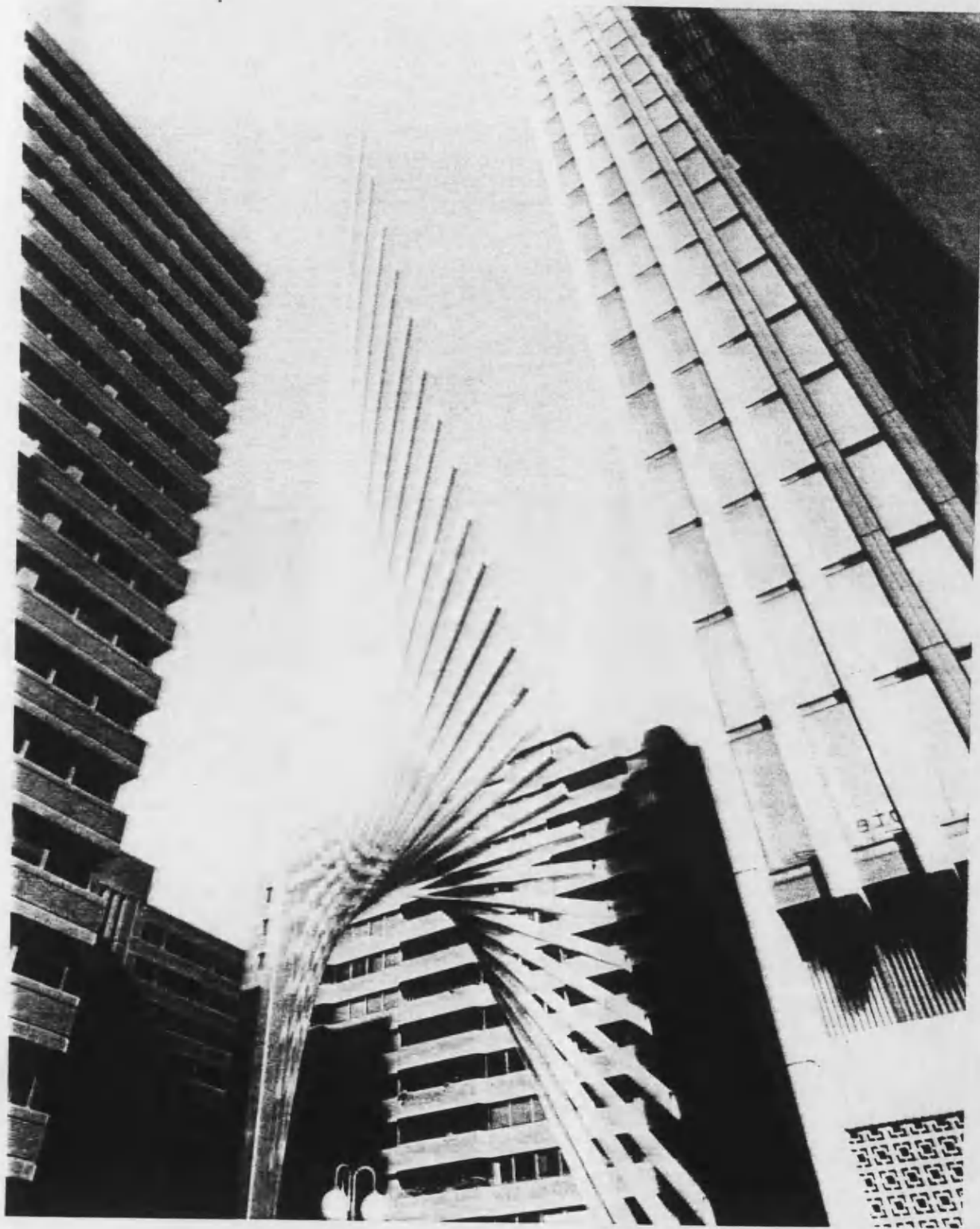
Acero inoxidable, 12,00 m

PROPIEDAD: Edificio Cuzco IV.Paseo de La Castellana, Madrid, 1980

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva documentación fotográfica de la maqueta definitiva, actualmente propiedad del promotor.



Nº 1979 - U -

Nº 1979-0012 A

Escultura

ATENEA [a]

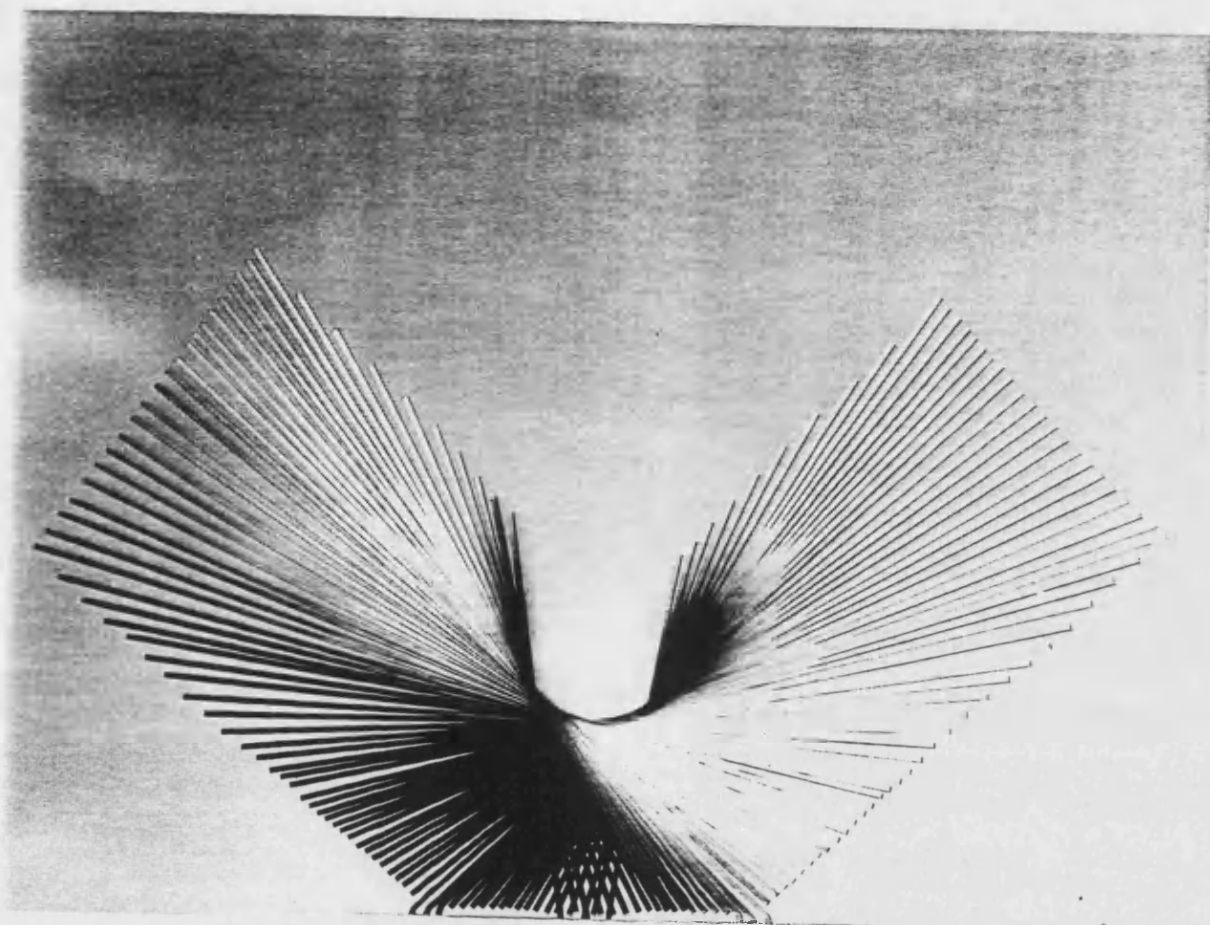
1979

Acero inoxidable, 58,00 x 100,00 x 45,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1979

EXPOSICIONES:

Ind. 1992, Centre Municipal de Cultura La Mercé
Burriana (CS), Cat. 14



Nº 1979 - 12 - A

Nº 1979-0012 B

Escultura urbana

ATENEA [b]

1979, ejecutada en 1981

Aluminio, 4,50 x 7,00 x 3,00 m.

PROPIEDAD: Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1982

EXPOSICIONES:

Ind. 1982, Museo Español de Arte Contemporáneo
Madrid,

BIBLIOGRAFIA:

MEAC,
Catálogo Museo Español de Arte Contemporáneo,
1983, Rep. cubierta

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta versión se ha llamado hasta ahora "Quaranta-set tubs d'al.lumini". Hemos preferido evidenciar que se trata de una réplica agrandada y con leves modificaciones de la obra "Atenea". Ambas tienen también semejanzas formales con la pieza "L'altra victòria" (1980).



№ 1979 - 12 - B

Nº 1979-0013

Escultura

COLONIA 79

1979

Acero inoxidable, 84,00 x 11,00 x 11,00 cm

PROPIEDAD: Privada, Alemania

EXPOSICIONES:

Ind. 1979, Galería Dreiseitel
Colonia, Repr. p. [9]



RH. 11.556

BID.T 823 (I) T-04/271(S)

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Facultat de Geografia i Història
Departament d'Història de l'Art

LA ESCULTURA DE ANDREU ALFARO

BIOGRAFIA ARTISTICA Y CATALOGO RAZONADO

•

Tesis doctoral presentada por:
JOSE MARTIN MARTINEZ

Dirigida por la Catedrática:
Dra. CARMEN GRACIA BENEYTO

Valencia, mayo 1993



D. 489.652
L. 489.656

TESIS DOCTORAL

LA ESCULTURA DE ANDREU ALFARO
BIOGRAFIA ARTISTICA Y CATALOGO RAZONADO

•
TOMO V

CATALOGO RAZONADO
1980-1985

b 11937634

i 23520437

CB 0002203135

Nº 1980-0001

Escultura

L'ANIMA DE GOETHE

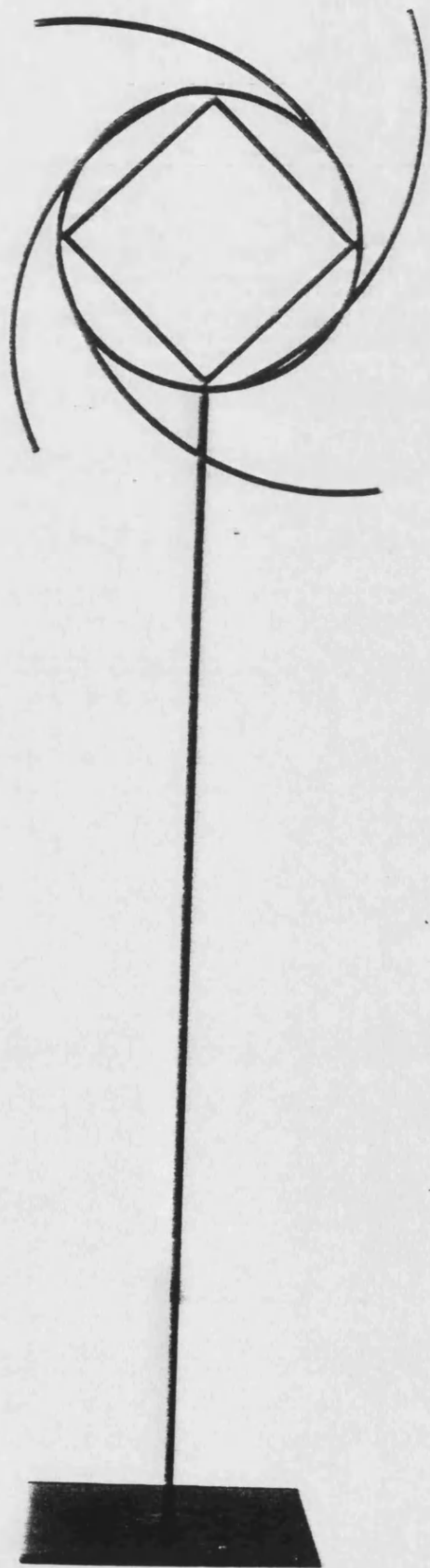
1980

Hierro, 112,00 x 34,00 x 20,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1980

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se trata de una de las primeras obras dedicadas a Goethe.



Nº 1980 - 1 -

Nº 1980-0002

Escultura

AU CAIGUDA

1980

Acero inoxidable, 121,00 x 45,00 x 90,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1980

EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid,

Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,

Ind. 1992, Centre Municipal de Cultura La Mercé
Burriana (CS), Cat. 16

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta obra está construida mediante tubos cuadrados unidos por un eje, exactamente igual que las generatrices, pero en este caso el eje parte del mismo suelo de forma muy inclinada, apoyándose la obra en los tubos directamente. El carácter eminentemente constructivo, es decir abstracto, se encuentra contrareestado por el título que alude a las analogías figurativas.

FOTOGRAFIA: C-1982,4



Nº 1980 - 2 -

Nº 1980-0003

Escultura

EL CABALL

1980

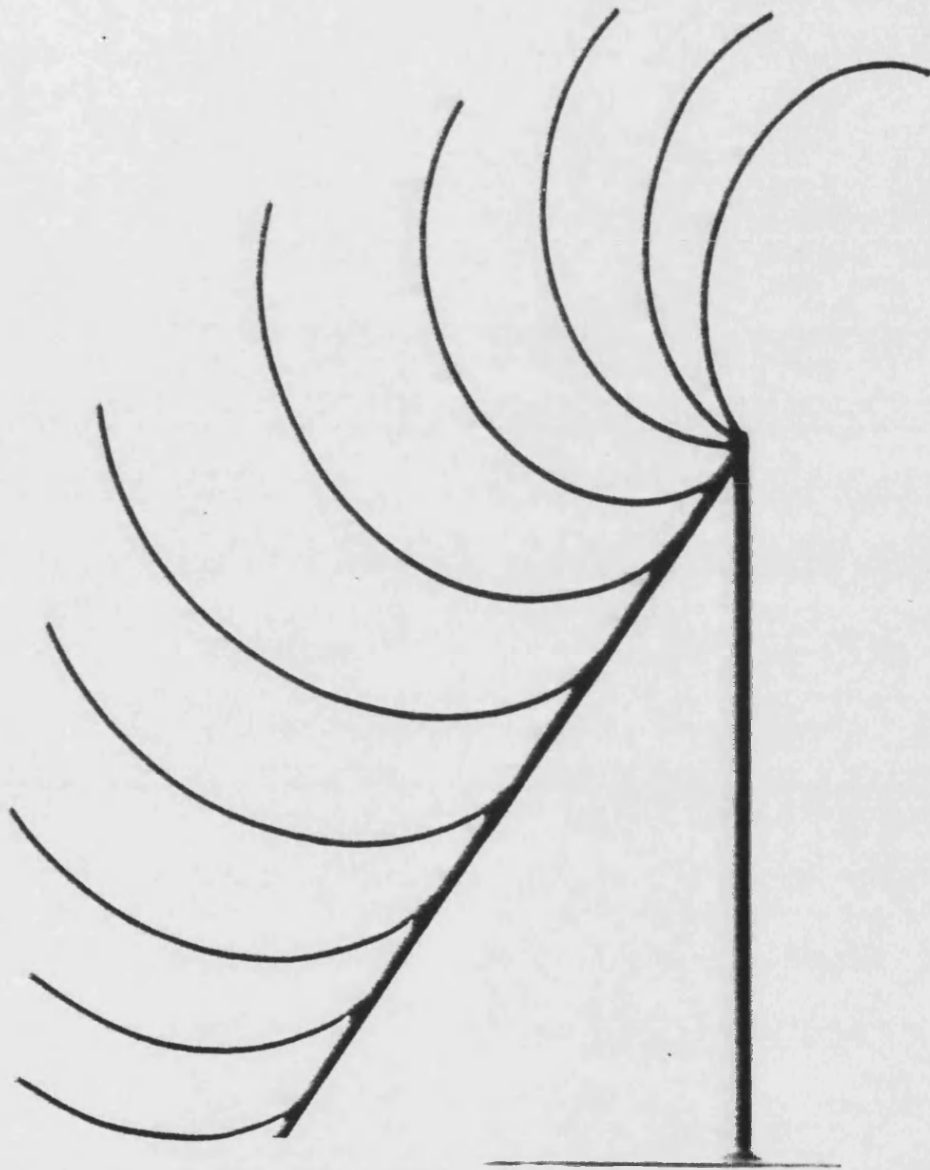
Hierro pintado,

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1980

EXPOSICIONES:

Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona,

Ind. 1983, Internationaler Kunstmarkt. Dreiseitel
Colonia,



№ 1980 - 3-

Nº 1980-0004 A

Escultura

CERCLE BERNINIA [a]

1980

Acero inoxidable, 82,50 x 84,00 x 32,00 cm

Anag. y d. s/b

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia

EXPOSICIONES:

Col. 1981, Galería Dreiseitel
Colonia,

Ind. 1992, Galería Dreiseitel
Colonia,



Nº 1980-0004 B

Escultura

CERCLE BERNINIA [b]

1980, ejecutada en 1981

Acero inoxidable, 500,00 x 100,00 x 500,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1981

EXPOSICIONES:

Ind. 1981, Campus Universidad Complutense
Madrid,

Ind. 1982, Museo Español de Arte Contemporáneo
Madrid, Cat. 21, rep. p. [27]

Ind. 1983, Antic Mercat del Born
Barcelona, Cat. 10, rep. p. [28]

Ind. 1984, Parc de la Mar
Palma Mallorca, Cat. [7]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta versión fue conocida primeramente como "Círculo barroco", título con el que figura en el catálogo de la exposición de los Premios Nacionales (MEAC, 1982).

Nº 1980-0005

Escultura

CERCLE NEGRE AB

1980

Hierro pintado de negro, 52,00 x 50,00 x 41,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia

EXPOSICIONES:

Ind. 1985, Kunstverein
Ludwigshafen,

Ind. 1992, Galería Dreiseitel
Colonia,

Nº 1980-0006

Escultura

CERCLE NEGRE BA

1980

Hierro pintado de negro,

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia
Privada, Alemania, 1982

Nº 1980-0007 A

Escultura

CORBES EN ACCIO [a]

1980

Acero inoxidable, 68,00 x 100,00 x 22,00 cm

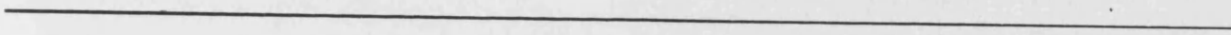
Anag. y d.

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia

EXPOSICIONES:

Ind. 1985, Kunstverein
Ludwigshafen,

Ind. 1992, Galería Dreiseitel
Colonia,



Nº 1980 - 7-A

Nº 1980-0007 B

Escultura

CORBES EN ACCIO [b]

1980, ejecutada en 1982

Acero inoxidable, 360,00 x 180,00 x 360,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1982

EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Antic Mercat del Born
Barcelona, Cat. 11, rep. p. [40]

Ind. 1984, Parc de la Mar
Palma Mallorca,

Ind. 1989, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [4], rep. pp. [7 y 9]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La pieza venía identificada hasta ahora como "Composició", así figuró en las dos exposiciones citadas. Hemos preferido asignarle el título de la que es réplica agrandada.

Nº 1980-0008

Escultura

CRETA

1980

Hierro pintado,

EXPOSICIONES:

Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona,



Nº 1980 - 8 -

Nº 1980-0009

Escultura

LA DAMA DEL MAR

1980

Hierro, 154,00 x 55,00 x 15,00 cm

PROPIEDAD: Jacques Hachuel, París?

EXPOSICIONES:

Ind. 1981, Sala Gaspar

Barcelona, Rep. p. [9]

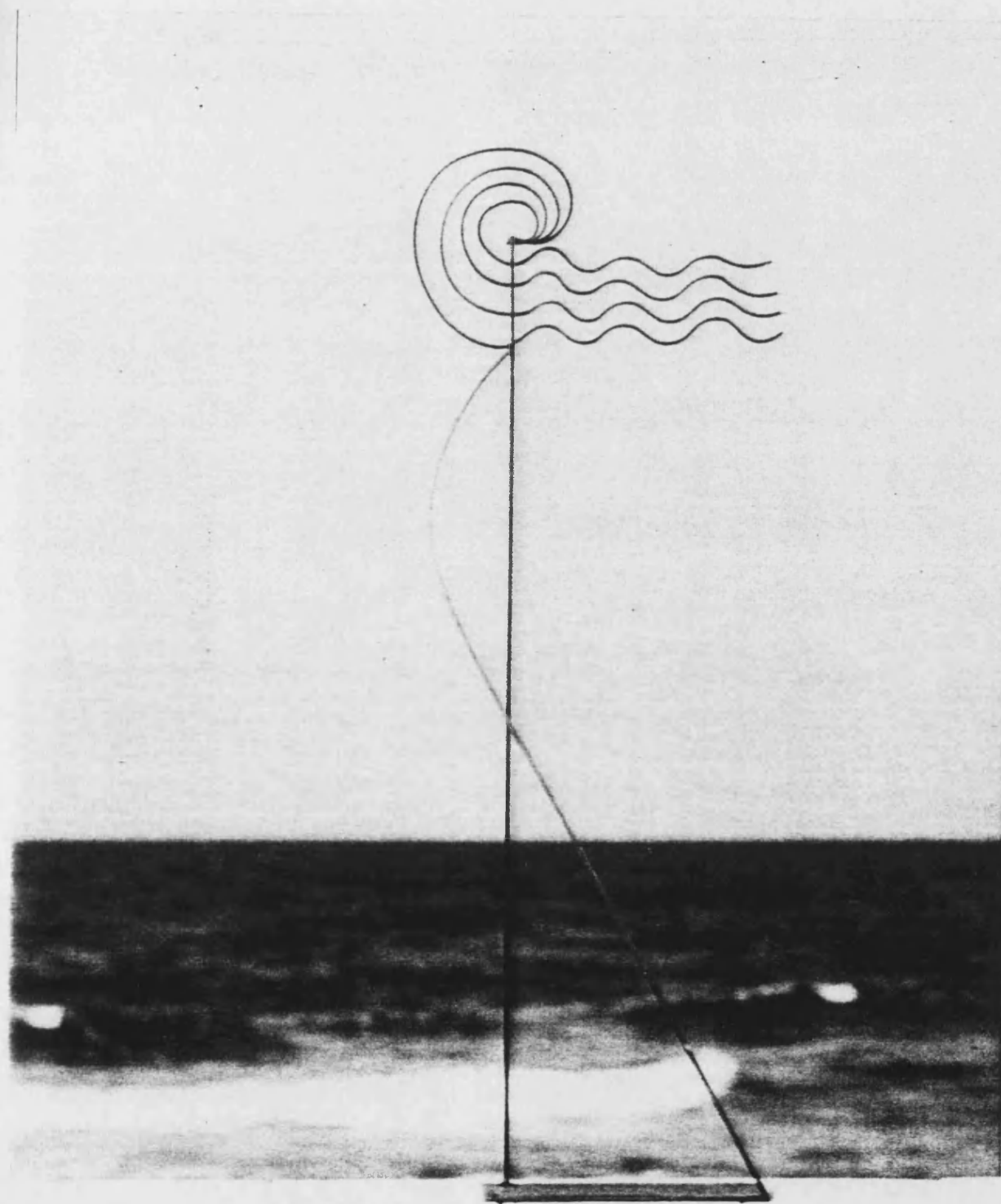
Ind. 1982, Museo Español de Arte Contemporáneo

Madrid, Cat. 11, rep. p. [25]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1980-2) en varilla de hierro pintada de 47 x 18 x 9,5 cm.



№ 1980 - 9 -

Nº 1980-0010

Escultura

LA DANSA

1980

Hierro, 97,00 x 15,00 x 0,50 cm

EXPOSICIONES:

Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona, Rep. p. [3]

Ind. 1984, Feria Arco. Galería Theo
Madrid,



N^o 1980 - 10 -

Nº 1980-0011

Escultura

DE LA POTENCIA A L'ACTE

1980

Mármol blanco, 47,50 x 53,00 x 31,00 cm

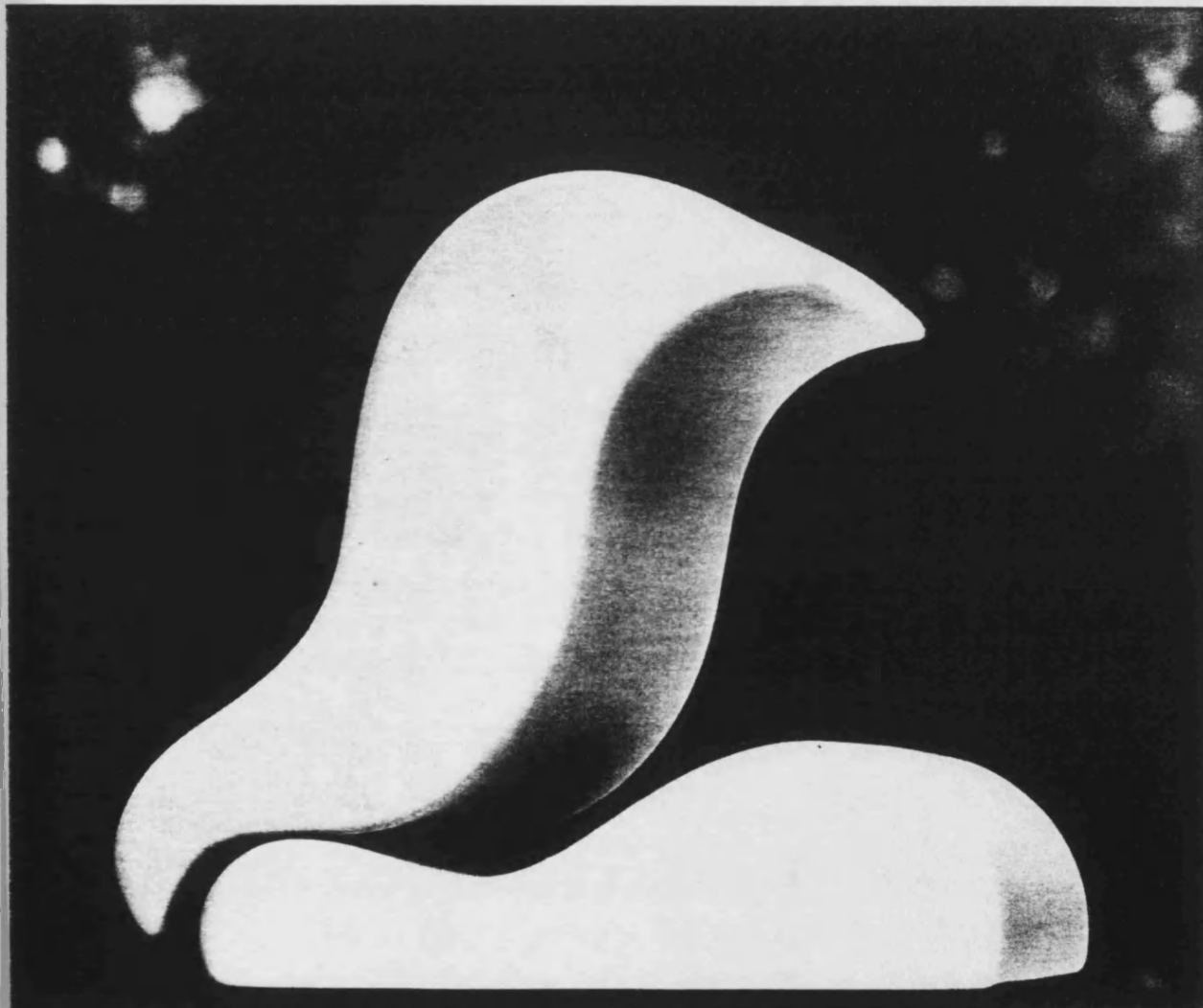
PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia, 1983
Privada, Alemania, 1983

EXPOSICIONES:

- Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona, Rep. pp. [4-5]
- Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,
- Ind. 1983, Internationaler Kunstmarkt. Dreiseitel
Colonia, Rep. p. 113

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Obsérvense las semejanzas formales y de significación que presenta esta obra respecto a "Amor 2" (1966) de la que se realiza en 1981 una réplica en mármol rosa portugués.



№ 1980 - 11 -

Nº 1980-0012

Escultura

DESENVOLUPAMENT VERTICAL

1980

Acero inoxidable, 92,00 x 32,00 x 22,50 cm

PROPIEDAD: Subastada en exp. "Art Solidaritat", Valencia, 1983

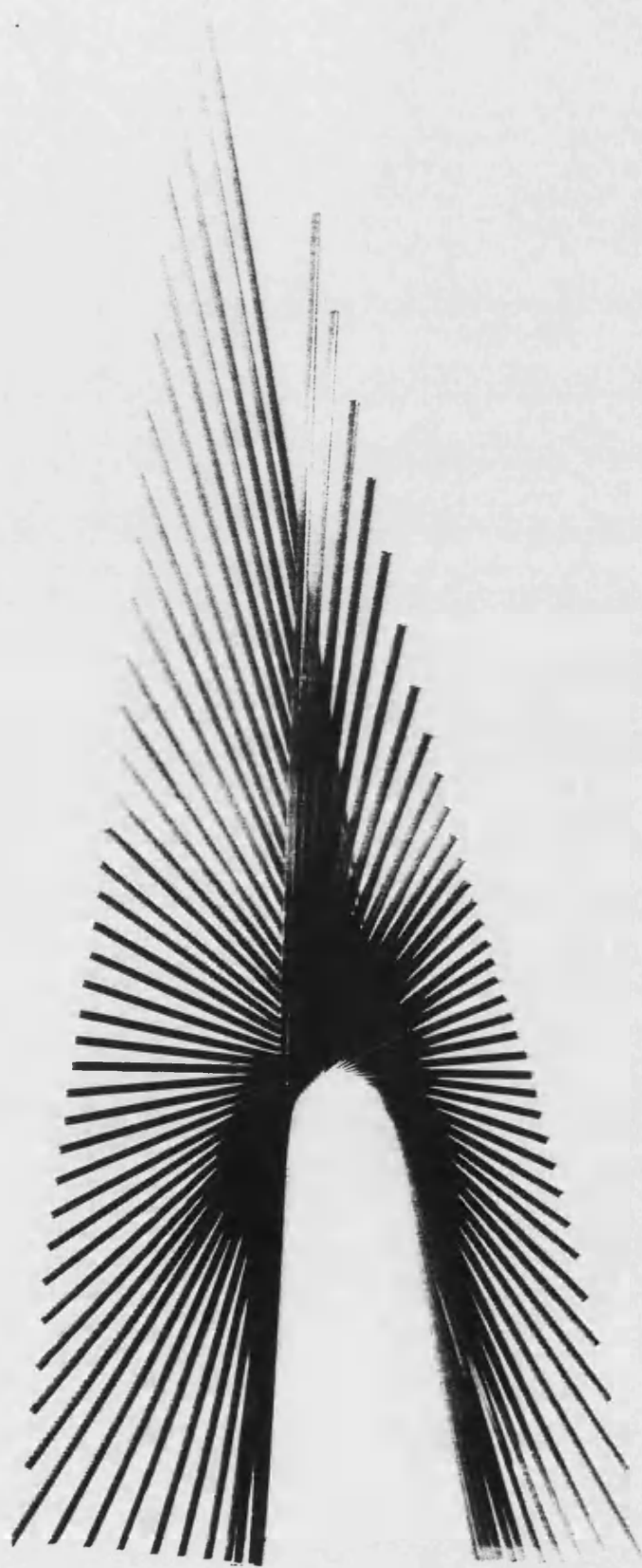
EXPOSICIONES:

Col. 1983, Palacio del Temple

Valencia, Lote nº 5, rep. p. 16

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra fue donada por el autor para recaudar fondos destinados a los damnificados de octubre de 1982. La obra fue subastada el 23 de junio del año siguiente con una estimación de salida de 250.000 a 325.000 pts.



Nº 1980-12-

Nº 1980-0013

Escultura

DOBLES SEMICERCLES EN MOVIMENT

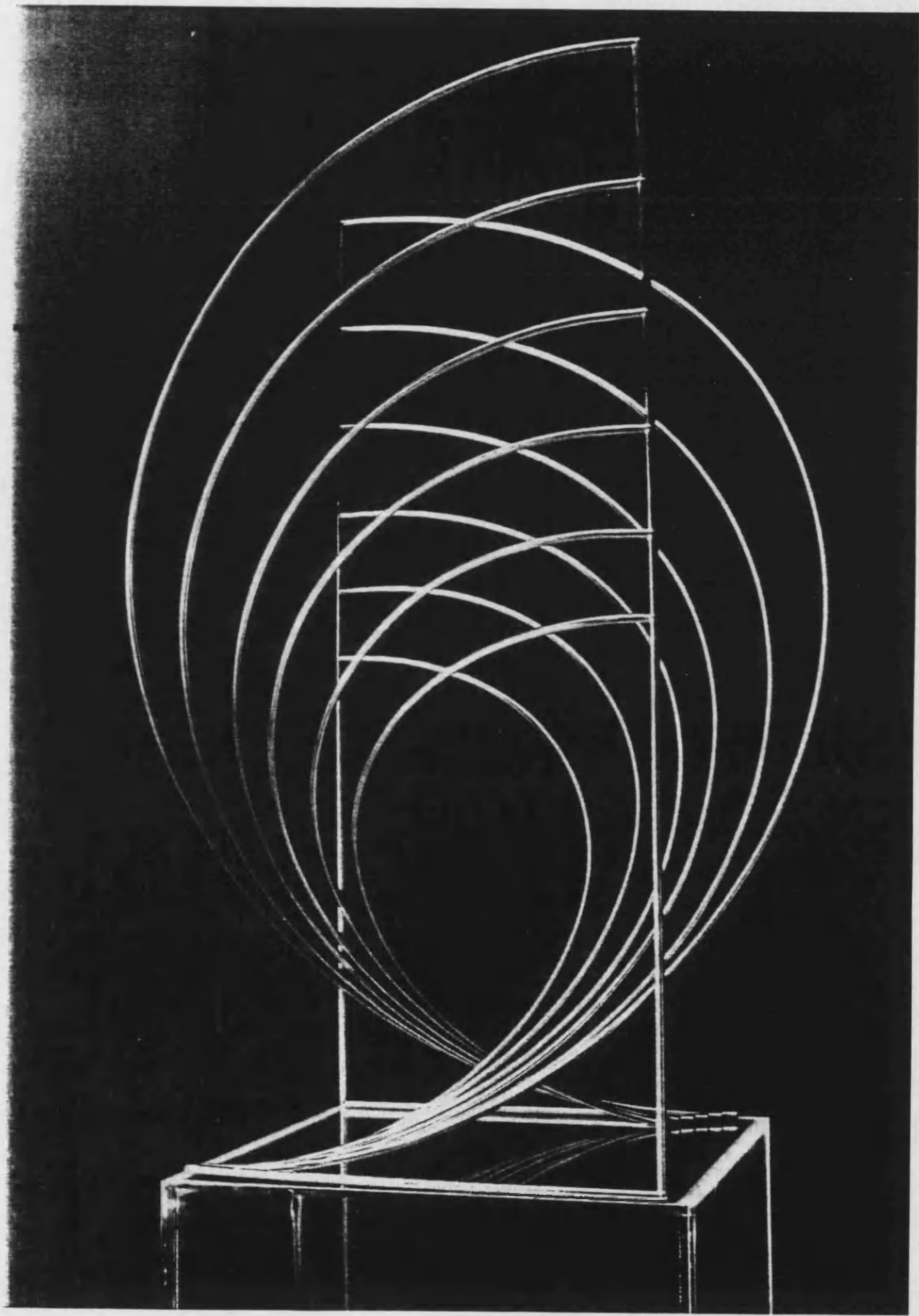
1980

Acero inoxidable,

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia
Privada, Alemania, 1983

EXPOSICIONES:
Col. 1981, Galería Dreiseitel
Colonia,

FOTOGRAFIA: C-1980/81,2; 1981,3



Nº 1980 - 13 -

Nº 1980-0014

Escultura

DONA GREGA

1980

Hierro, 115,00 x 30,00 x 10,00 cm

PROPIEDAD: Galería Gaspar, Barcelona, 1981
Privada, , 1981

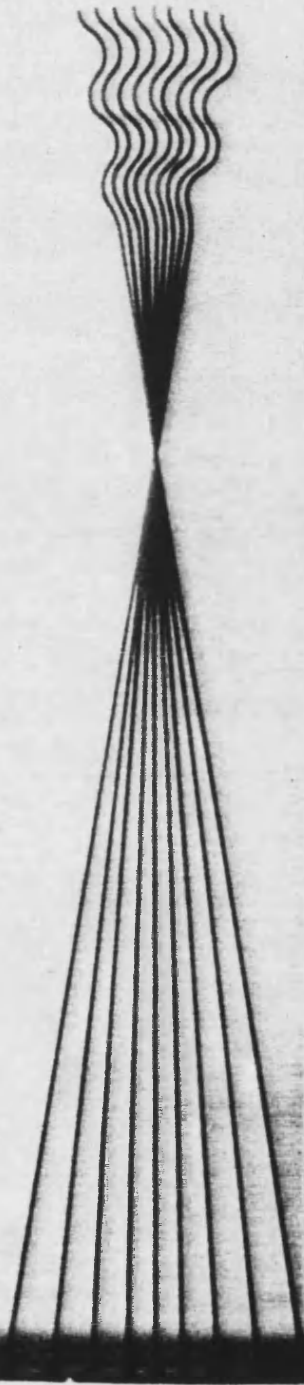
EXPOSICIONES:

Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1980-3) en varilla de hierro
pintada de 53,5 x 16,5 x 6 cm.



UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
BIBLIOTECA
FAC. GEOGRAFIA · HISTORIA

Nº 1980 - 14 -

Nº 1980-0015 A

Escultura

DOS SEMICERCLES I UN QUADRAT [a]

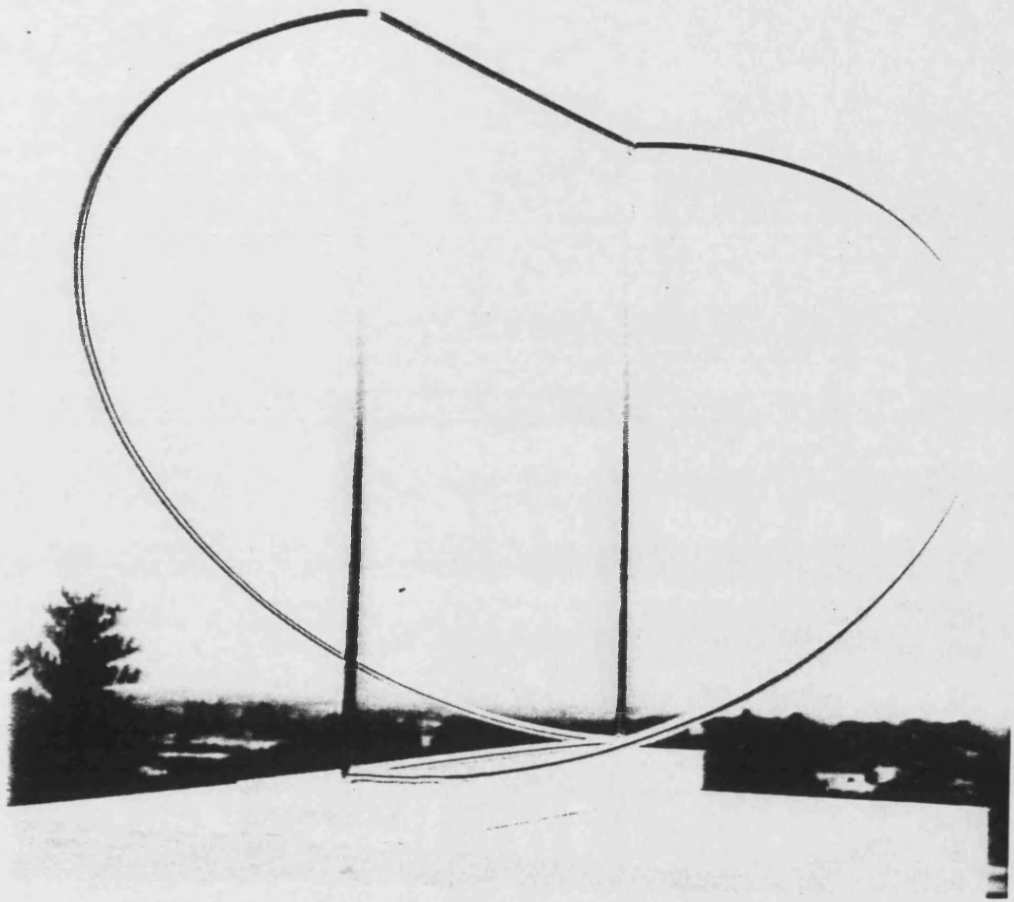
1980

Acero inoxidable, 40,00 x 56,50 x 40,00 cm

Anag. y d.

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia
Privada, Alemania, 1984

EXPOSICIONES:
Ind. 1984, Galería Dreiseitel
Colonia,



Nº 1980 - 15 - A

Nº 1980-0015 B

Escultura urbana

DOS SEMICERCLES I UN QUADRAT [b]

1980

Acero inoxidable,

PROPIEDAD: Instituto de Bachillerato, Castellón

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta réplica agrandada fue realizada expresamente para su colocación en este centro docente.

Nº 1980-0016

Escultura

COM SEMPRE

1980

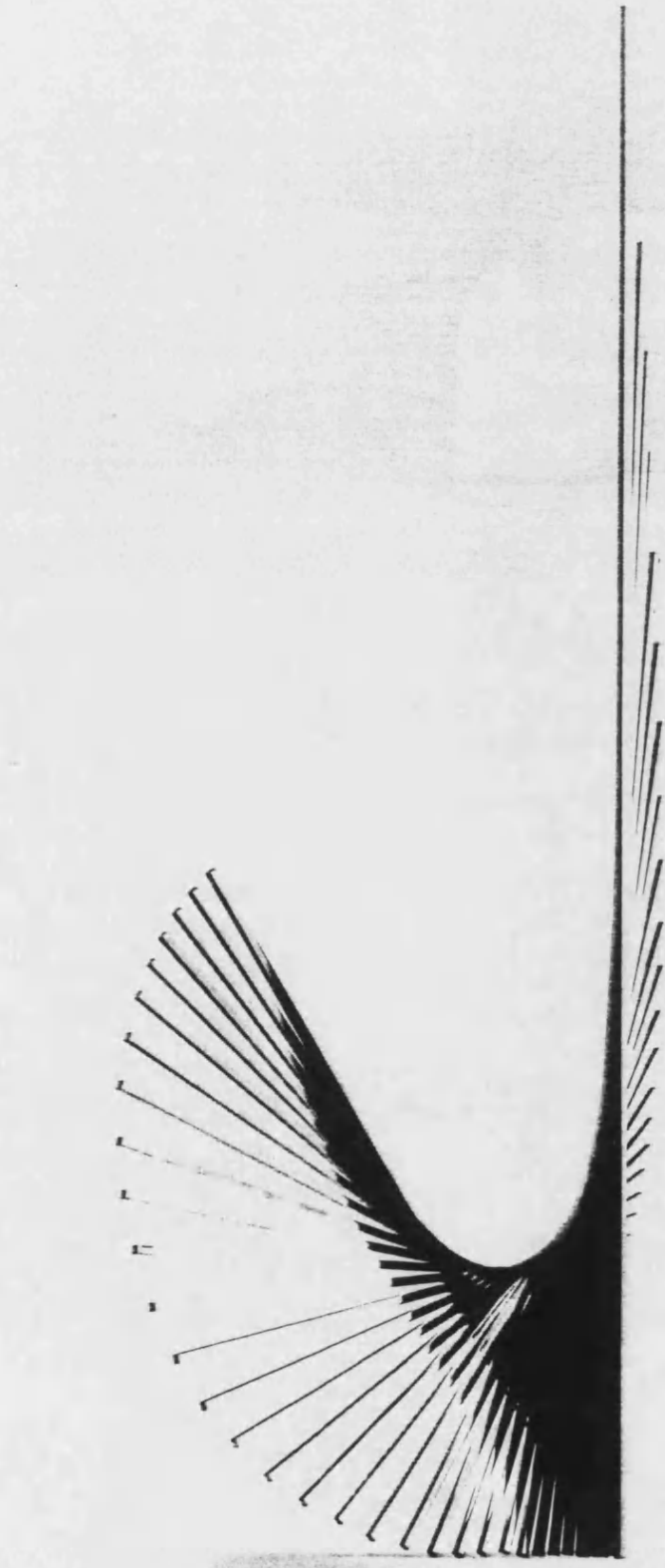
Acero inoxidable, 70,00 x 30,00 x 14,00 cm

EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra figura en algunas fotos identificada por el autor como "Todavía apolíneo". Hemos optado por el título con el que se presentó en la Galería Theo en 1983.



Nº 1980 - 16 -

Nº 1980-0017

Escultura

SIGNE DE CANVI

1980

Acero inoxidable, 87,50 x 33,00 x 24,00 cm

Anag. f. y d. inf. izq.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1980

EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid,

Ind. 1992, Centre Municipal de Cultura La Mercé
Burriana (CS), Cat. 15

Nº 1980-0018 A

Escultura

L'ESDEVENIR [a]

1980

Hierro, 330,00 x 80,00 x 50,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1980

EXPOSICIONES:

Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona,

Nº 1980-0018 B

Escultura

L'ESDEVENIR [b]

1980

Hierro,

PROPIEDAD: Privada, Madrid

Nº 1980-0019

Escultura

EVOLUCIO

1980

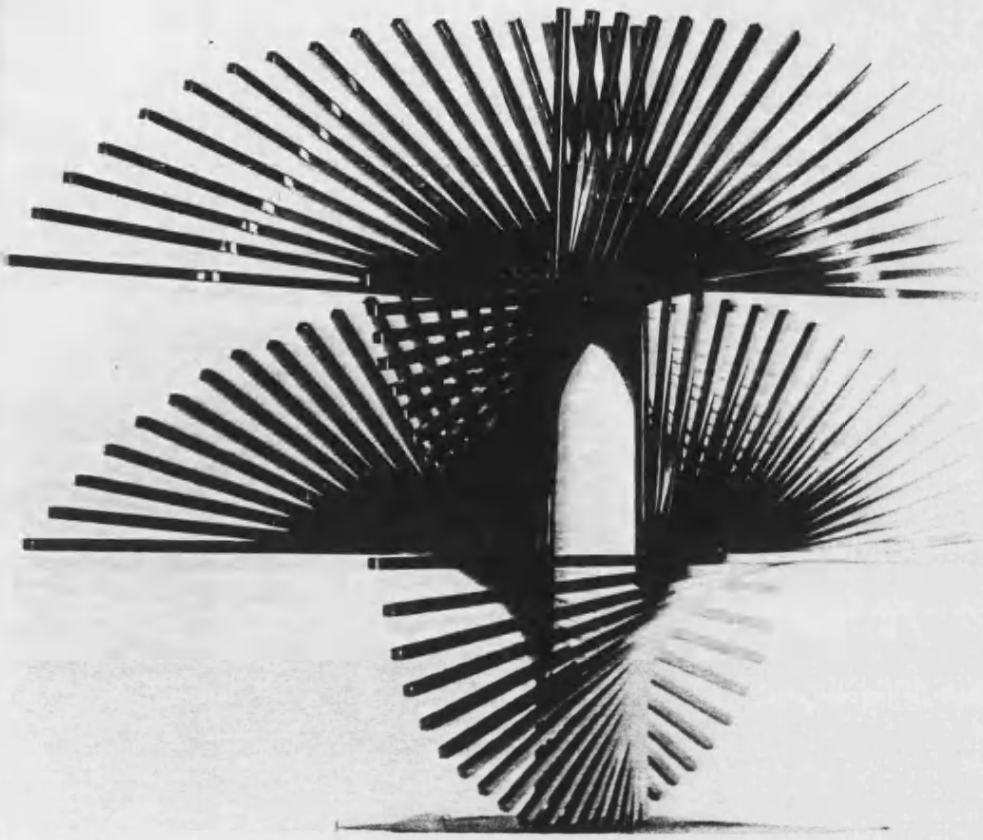
Acero inoxidable, 66,00 x 60,00 x 18,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1980

EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,

FOTOGRAFIA: C-1982,5



№ 1980 - 19 -

Nº 1980-0020 A

Escultura

FIGURA MANIERISTA I [a]

1980

Acero inoxidable, 40,00 x 40,00 x 40,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia

EXPOSICIONES:

Col. 1981, Galería Dreiseitel
Colonia,

Ind. 1984, Galería Dreiseitel
Colonia,

Ind. 1985, Kunstverein
Ludwigshafen,

Nº 1980-0020 B

Escultura

FIGURA MANIERISTA I [b]

1980, ejecutada en 1982

Acero inoxidable, 400,00 x 400,00 x 400,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1982

EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Antic Mercat del Born
Barcelona, Cat. 2, rep. p. [45]

Nº 1980-0021 A

Escultura

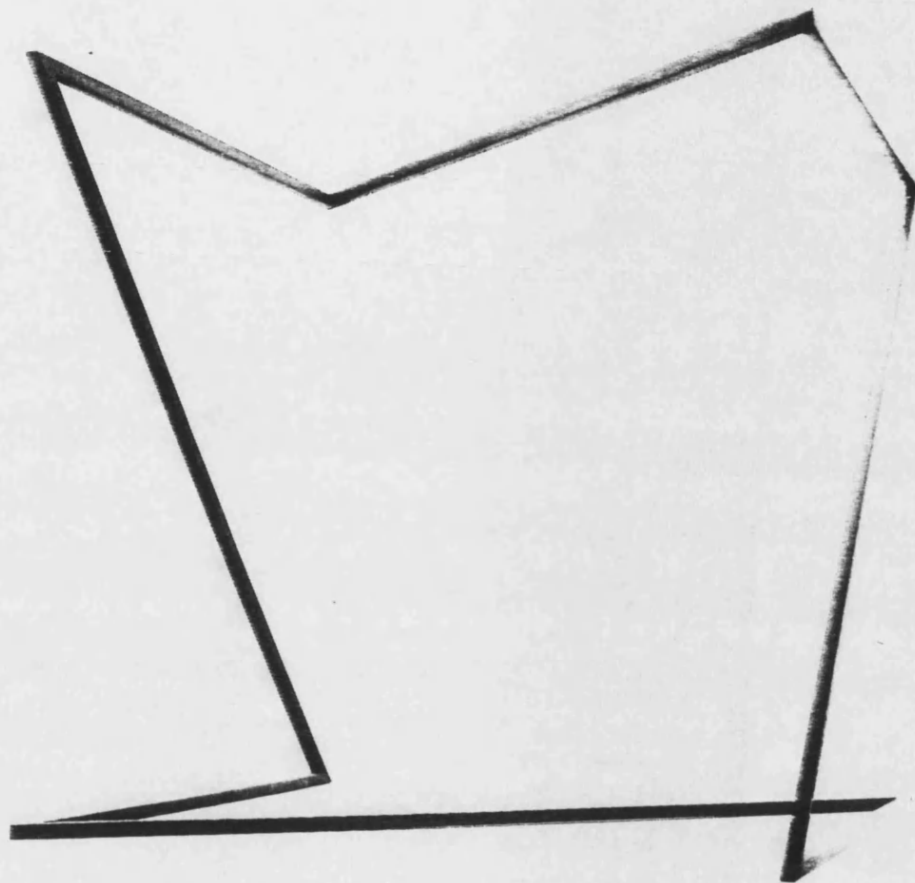
FIGURA MANIERISTA II [a]

1980, ejecutada en 1982

Hierro, 60,00 x 60,00 x 60,00 cm

EXPOSICIONES:

Ind. 1984, Feria Arco. Galería Theo
Madrid,



№ 1980 -21 -A

Nº 1980-0021 B

Escultura

FIGURA MANIERISTA II [b]

1910

Acero inoxidable, 40,00 x 40,00 x 40,00 cm

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia

EXPOSICIONES:

Ind. 1992, Galería Dreiseitel
Colonia,

Nº 1980-0021 C

Escultura

FIGURA MANIERISTA II [c]

1980, ejecutada en 1982

Acero inoxidable, 400,00 x 400,00 x 400,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1982

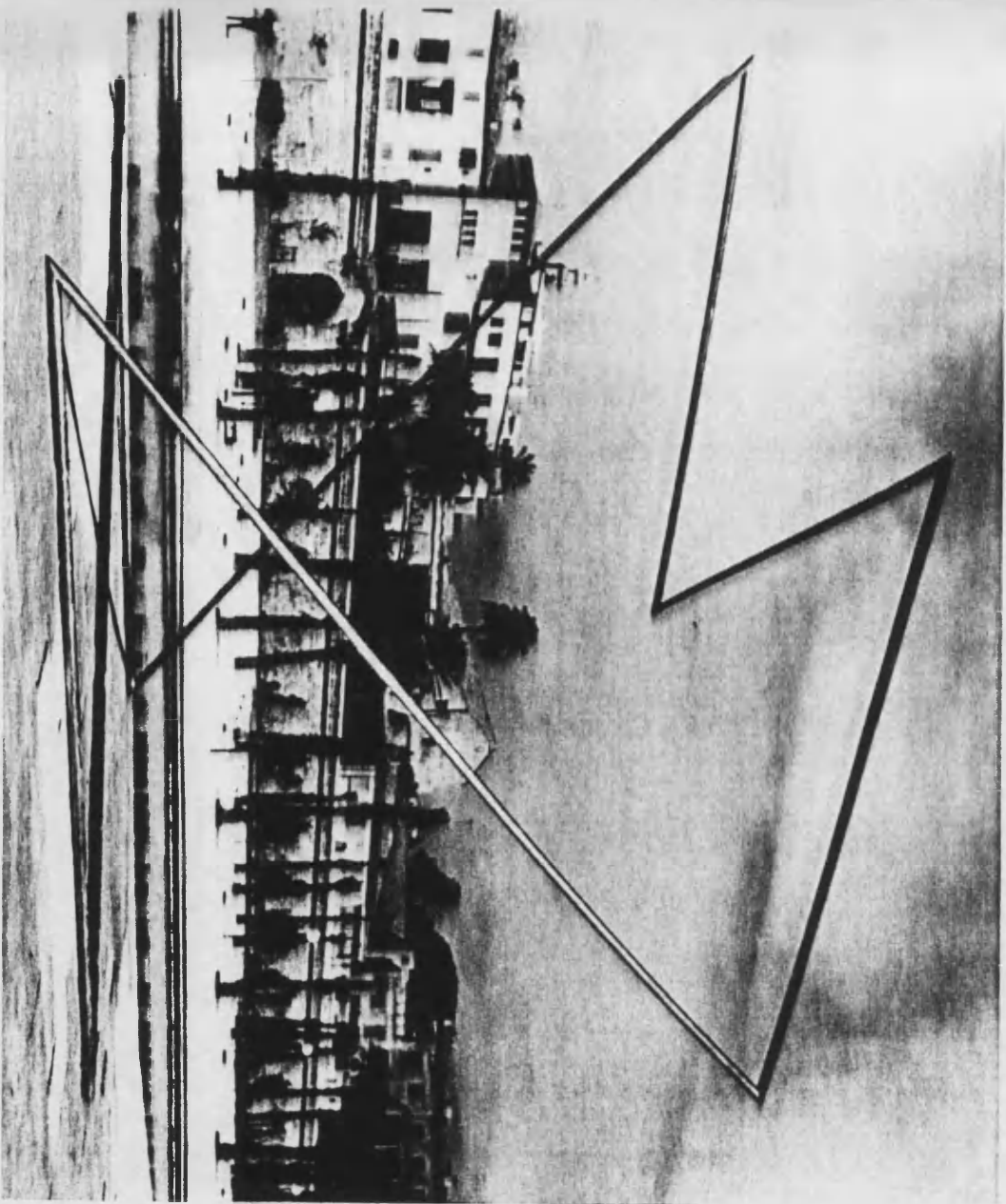
EXPOSICIONES:

- Ind. 1983, Antic Mercat del Born
Barcelona, Cat. 14, rep. p. [12-13 y 15]
- Ind. 1984, Parc de la Mar
Palma Mallorca, Cat. [16]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1982-1) realizado en varilla de hierro pintado de 30,5 x 30,5 x 30,5 cm.



№ 1980-21-C

Nº 1980-0022

Escultura

FILAR PRIM

1980-81

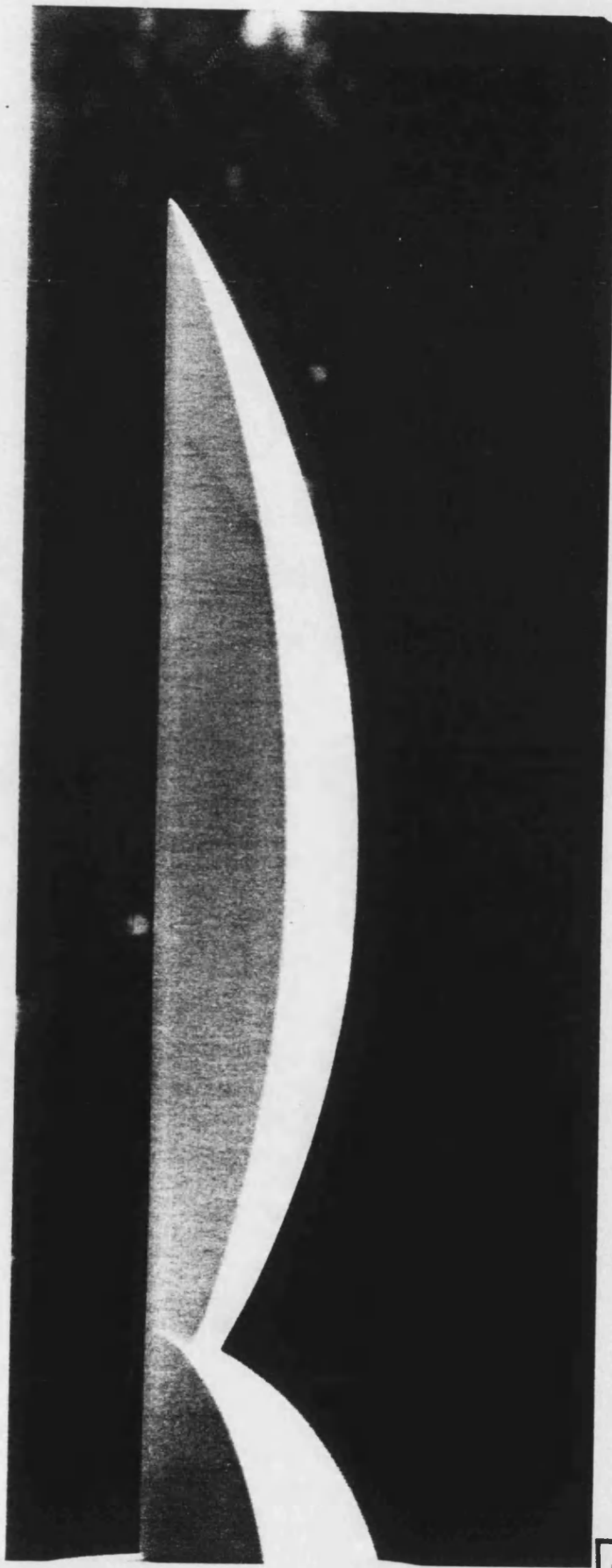
Mármol blanco, 103,00 x 21,00 x 11,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia, 1984
Privada, Alemania, 1985

EXPOSICIONES:

- Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona, Rep. p. [21]
- Ind. 1984, Galería Dreiseitel
Colonia,
- Ind. 1985, Kunstverein
Ludwigshafen,



Nº 1980 - 22 -

Nº 1980-0023

Escultura

EL FUET

1980

Hierro, 200,00 x 60,00 x 2,00 cm

PROPIEDAD: Galería Theo, Madrid, 1983
Chasse Manhattan Bank, Madrid, 1984

EXPOSICIONES:

- Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona, Rep. p. [13]
- Ind. 1982, Museo Español de Arte Contemporáneo
Madrid, Cat. 7, rep. p. [29]
- Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1980-1) realizado en varilla de hierro pintado de 60 x 15 x 8 cm.



Nº 1980 - 23 -

Nº 1980-0024

Escultura

NAIXEMENT EN NEGRE

1980

Hierro pintado de negro, 70,50 x 23,50 x 19,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia

EXPOSICIONES:

Ind. 1985, Kunstverein
Ludwigshafen,

Nº 1980-0025

Escultura

COM ANAR-SE'N

1980

Acero inoxidable, 48,50 x 60,00 x 22,00 cm

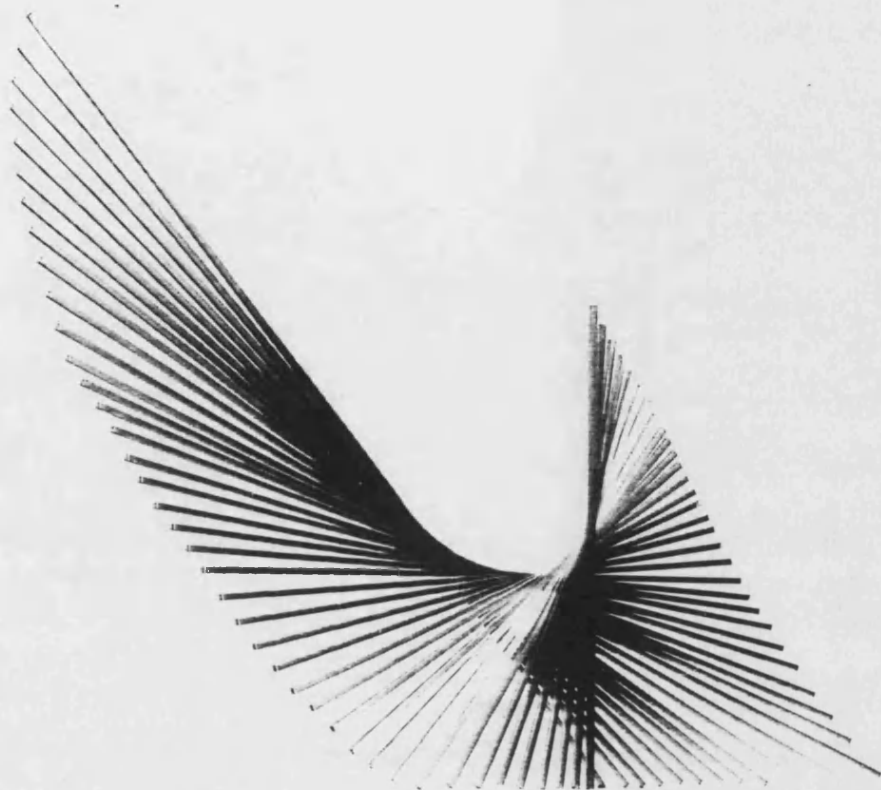
f. y d. s/b

PROPIEDAD: Galería Fandos (Depósito), Valencia, 1991
Privada, Valencia, 1992

EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid,

FOTOGRAFIA: C-1982,2



№ 1980 -25 -

Nº 1980-0026

Escultura

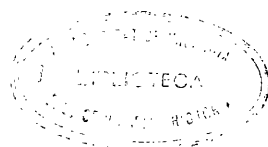
GOTIC

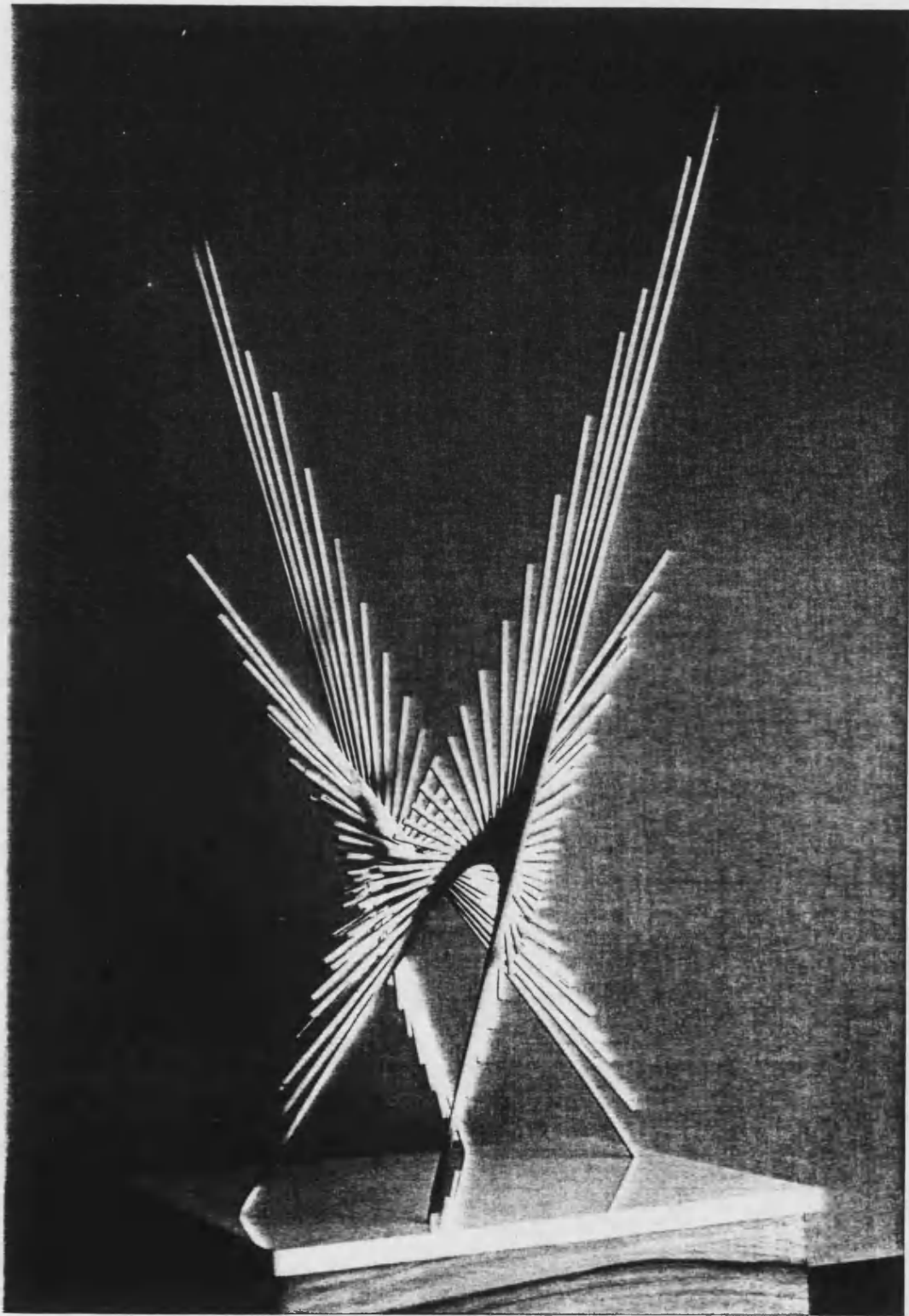
1980

Acero inoxidable, 90,00 x 16,00 x 20,00 cm

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia
Privada, Alemania, 1983

FOTOGRAFIA: C-1982,4





Nº 1980-26-

Nº 1980-0027

Escultura

HOMENATGE ALS MANIERISTES

1980

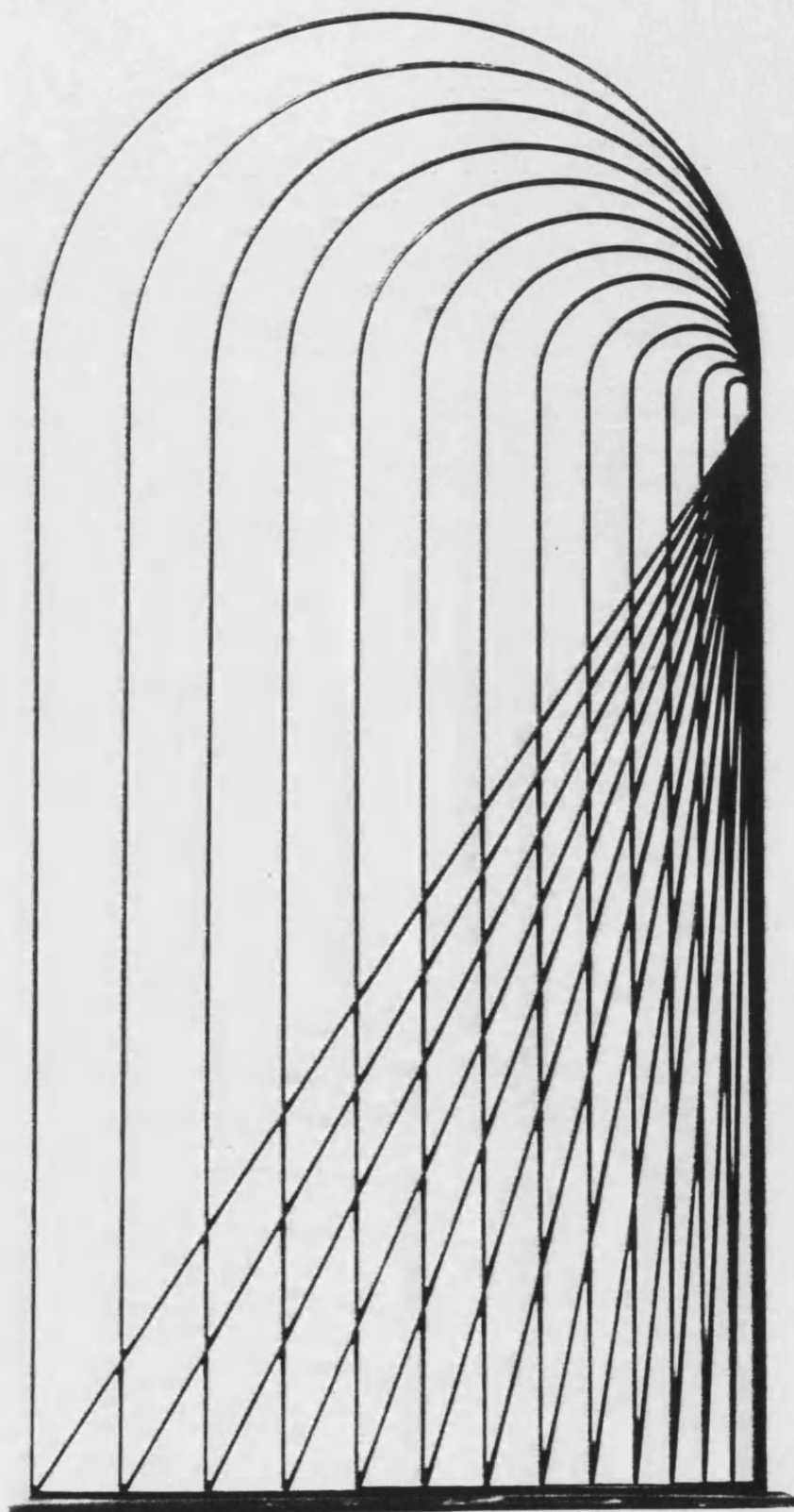
Hierro, 135,00 x 65,00 x 15,00 cm

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia
Privada, Alemania

EXPOSICIONES:

- Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona, Rep. p. [19]
- Ind. 1982, Museo Español de Arté Contemporáneo
Madrid, Cat. 13, rep. p. [37]
- Ind. 1983, Internationaler Kunstmarkt. Dreiseitel
Colonia,

FOTOGRAFIA: C-1981,1



Nº 1980 -27-

Nº 1980-0028 A

Escultura

HOMENATGE A PLATO [a]

1980

Acero inoxidable, 80,50 x 80,50 x 40,00 cm

Anag., f. y d.

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia, 1984
Privada, Alemania, 1984

EXPOSICIONES:

Col. 1981, Galería Dreiseitel
Colonia,

Ind. 1984, Galería Dreiseitel
Colonia,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto en varilla de hierro pintada de 19,5 x
19 x 10 cm.

Nº 1980-0028 B

Escultura

HOMENATGE A PLATO [b]

1980, ejecutada en 1981

Hierro, 228,00 x 228,00 x 114,00 cm

PROPIEDAD: Jacques Hachuel, París ?, 1983
Autor, Rocafort (V)

EXPOSICIONES:

Col. 1983, Centro Cultural del Conde Duque
Madrid, Cat. 3

Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona,

Nº 1980-0028 C

Escultura

HOMENATGE A PLATO [c]

1980, ejecutada en 1981

Acero inoxidable, 600,00 x 600,00 x 300,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1981

EXPOSICIONES:

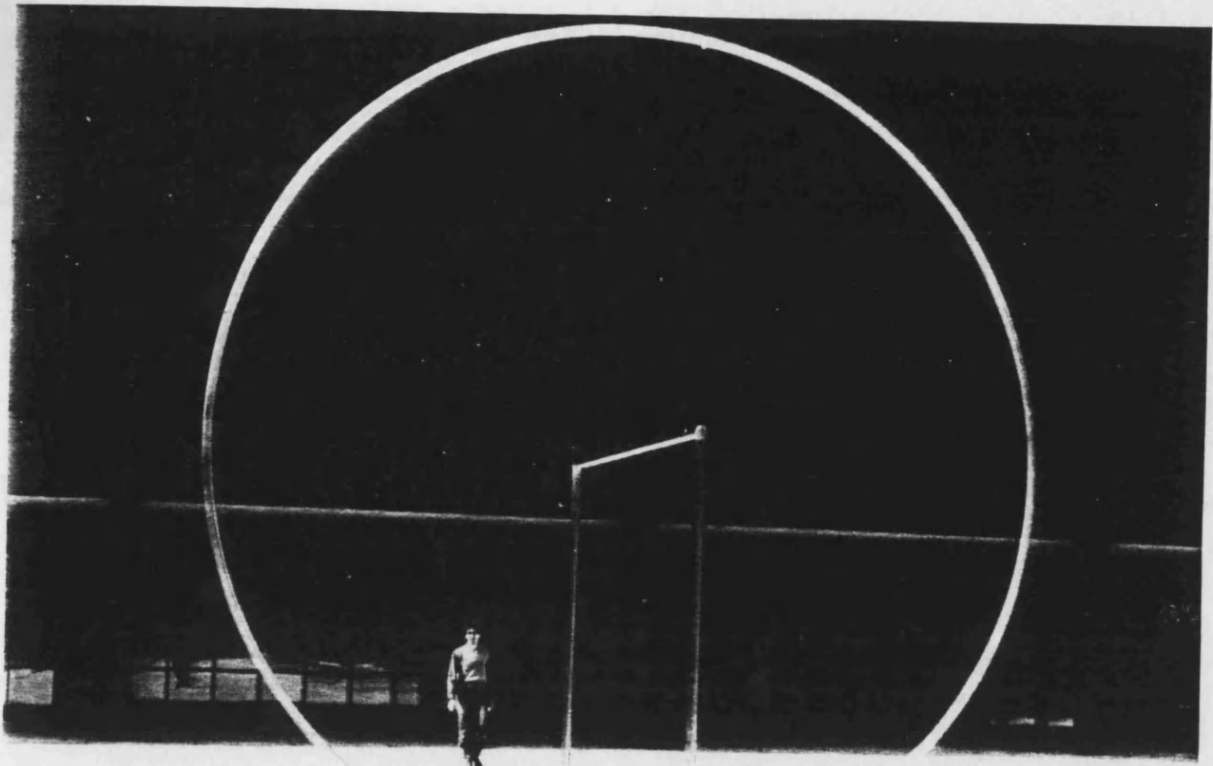
- Col. 1989, Siège du Conseil de l'Europe
Estrasburgo, (Itinerante)
- Ird. 1981, Campus Universidad Complutense
Madrid,
- Ird. 1982, Museo Español de Arte Contemporáneo
Madrid, Cat. 22, rep. p. [26]
- Ird. 1983, Antic Mercat del Born
Barcelona, Cat. 12, rep. p. [23]
- Ird. 1984, Parc de la Mar
Palma Mallorca, Cat. [9], rep. p. 49
- Ird. 1985, Palacio Augustusburg
Brühl, Cat. 11, repr. p. 32, 33
- Ird. 1990, Sala Amós Salvador y exteriores (1)
Logroño, Desplegable pp. [12-13]
- Ird. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 64, repr. p. 93

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

En 1991, con el objeto de estudiar la disposición de esta pieza en el exterior del centro Julio González del I.V.A.M. al realizarse la muestra individual, se realizó una maqueta a pequeña escala en acero inoxidable de 30 x 30 x 15 cm.

FOTOGRAFIA: C-1982,1,3



Nº 1980 - 28 - C

Nº 1980-0028 D

Escultura

HOMENATGE A PLATO [d]

1980

Acero inoxidable, 400,00 cm

PROPIEDAD: Jacques Hachuel, París ?

Nº 1980-0029

Escultura urbana

HOSPITAL GENERAL

1980, ejecutada en 1981

Acero inoxidable pulido, 8,00 x 8,00 x 3,50 m.

PROPIEDAD: Hospital Provincial, Valencia, 1981

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

El encargo formal se realiza mediante carta del Presidente de la Diputación, Manuel Girona Rubio, del 17 febrero de 1981. Y la obra se termina en septiembre de 1981. El valor de ejecución de la obra ascendió a 2.800.000 pts.

BOCETO:

Existe la maqueta definitiva, realizada en acero inoxidable, de 82 x 81,5 x 34 cm., propiedad de Manuel Girona, Sagunto, 1981.



— 6 — 0861 SN

Nº 1980-0030 A

Escultura

INTENCIO [a]

1980

Acero inoxidable, 33,00 x 33,00 x 17,00 cm

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia
Privada, Estados Unidos, 1981

EXPOSICIONES:
Col. 1981, Galería Dreiseitel
Colonia,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra se conoció en Alemania con el título "Potenz der kurve" ("La potencia de la curva").

BOCETO:

Se conserva un boceto (Reg.nºB1980-8) en varilla de hierro pintado de 9,5 x 9,5 x 5 cm.

FOTOGRAFIA: C-1980,2; 1981,3



№ 1980 - 30 - A

Nº 1980-0030 B

Escultura

INTENCIO [b]

1980, ejecutada en 1981

Acero inoxidable, 360,00 x 540,00 x 100,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1981

EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Antic Mercat del Born
Barcelona, Cat. 5, rep. p. [37]

Ind. 1984, Parc de la Mar
Palma Mallorca, Cat. [3]

Ind. 1989, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [5], rep. p. [7 y 9]

Nº 1980-0031

Escultura

CERCLES EN EL CUB

1980

Latón pintado de negro, 40,00 x 47,00 x 40,00 cm

Anag., f. y d.

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia
Privada, Alemania, 1986

EXPOSICIONES:

Ind. 1984, Galería Dreiseitel
Colonia,

Ind. 1985, Kunstverein
Ludwigshafen,

Nº 1980-0032

Escultura

LA LLUNA

1980

Hierro, 95,00 x 19,00 x 0,60 cm

PROPIEDAD: Galería Theo, Madrid, 1983
Chasse Manhattan Bank, Madrid, 1984

EXPOSICIONES:

Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona,

Ind. 1982, Museo Español de Arte Contemporáneo
Madrid, Cat. 19, rep. p. [22]

Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid,



Nº 1980 - 42 -

Nº 1980-0033

Escultura

SENSE TITOL

C.1980-81

Hierro, 137,00 x 35,00 x 16,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1981

Nº 1980-0034

Escultura

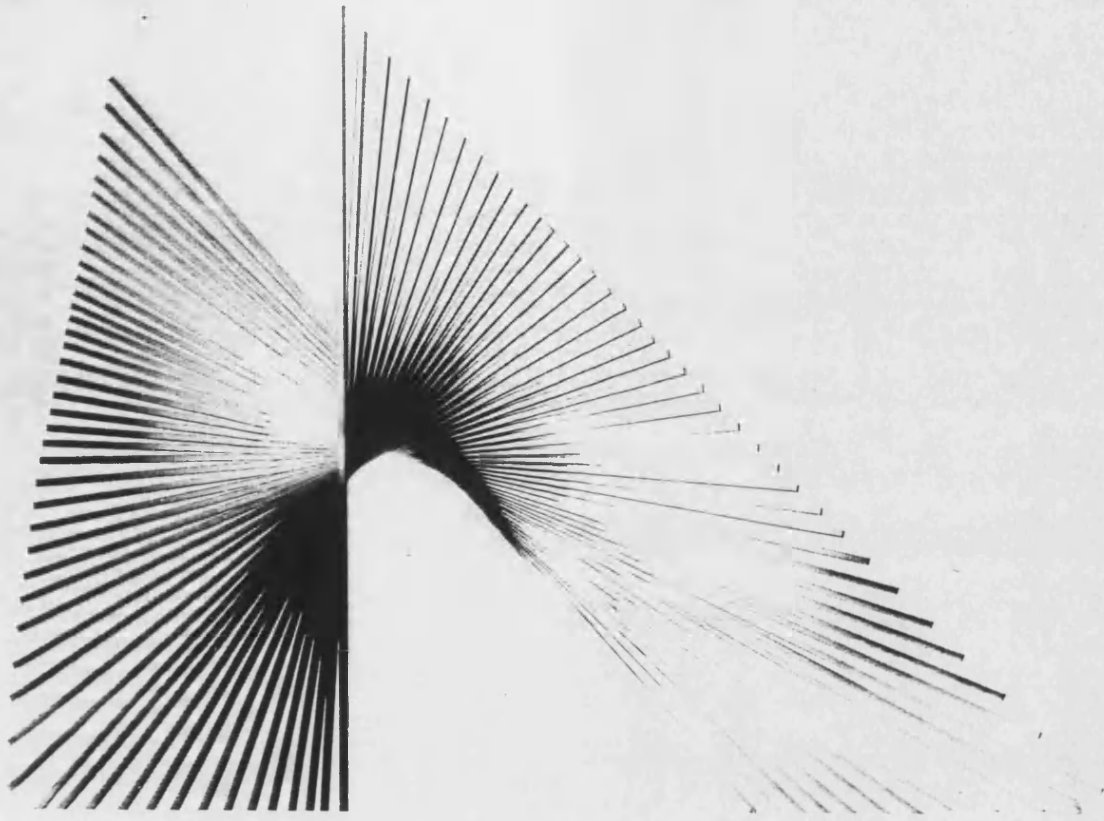
LA NORMA

1980

Acero inoxidable, 56,00 x 24,00 x 77,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1980

FOTOGRAFIA: C-nº9



1980 - 34 -

Nº 1980-0035

Escultura

NU

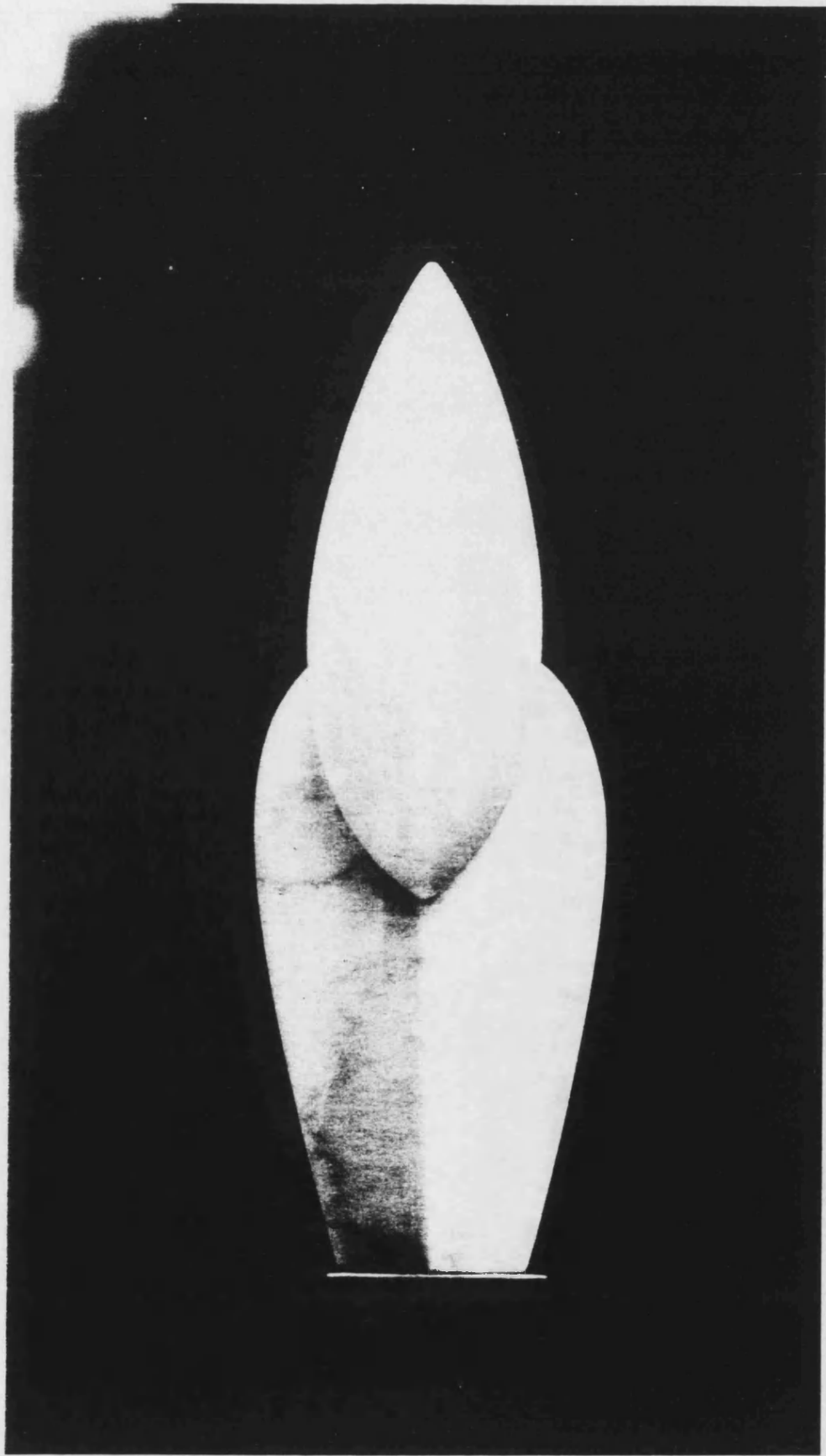
1980-81

Mármol rosa portugués, 41,00 x 14,00 x 12,00 cm

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia, 1983
Privada, Alemania, 1984

EXPOSICIONES:

- Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona, Rep. p. [20]
- Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid, Cat. 14, rep. p. [19]
- Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,
- Ind. 1983, Internationaler Kunstmarkt. Dreiseitel
Colonia,



NO 1980 - 25 -

Nº 1980-0036

Escultura

L'ALTRA VICTORIA

1980

Acero inoxidable, 95,00 x 50,00 x 24,00 cm

PROPIEDAD: Autor ?, Rocafort (V)

EXPOSICIONES:

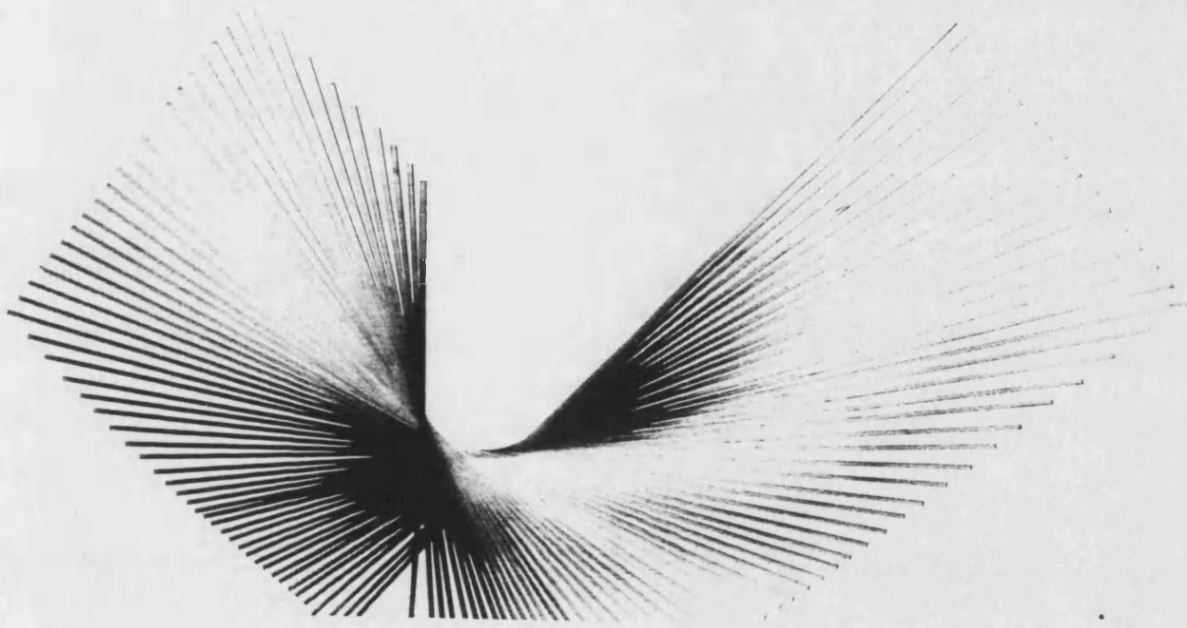
Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid, Cat. 1, rep. p. [7]

Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

En alguna documentación personal del autor la obra aparece
identificada como "Atenea".

FOTOGRAFIA: C-nº9



IN 1980-36-

Nº 1980-0037

Escultura

UNA PALMERA, UN OCELL: MISTERI D'ELX

1980

Hierro pintado, 225,00 x 155,00 x 1,00 cm

PROPIEDAD: Sr. J. Suñol, Barcelona, 1981

EXPOSICIONES:

Col. 1981, Sala Exp. de la Fac. de BB.AA.

Madrid,

Ind. 1981, Sala Gaspar

Barcelona, Rep. p. [12]

Ind. 1982, Museo Español de Arte Contemporáneo

Madrid, Cat. 4, rep. p. [28]

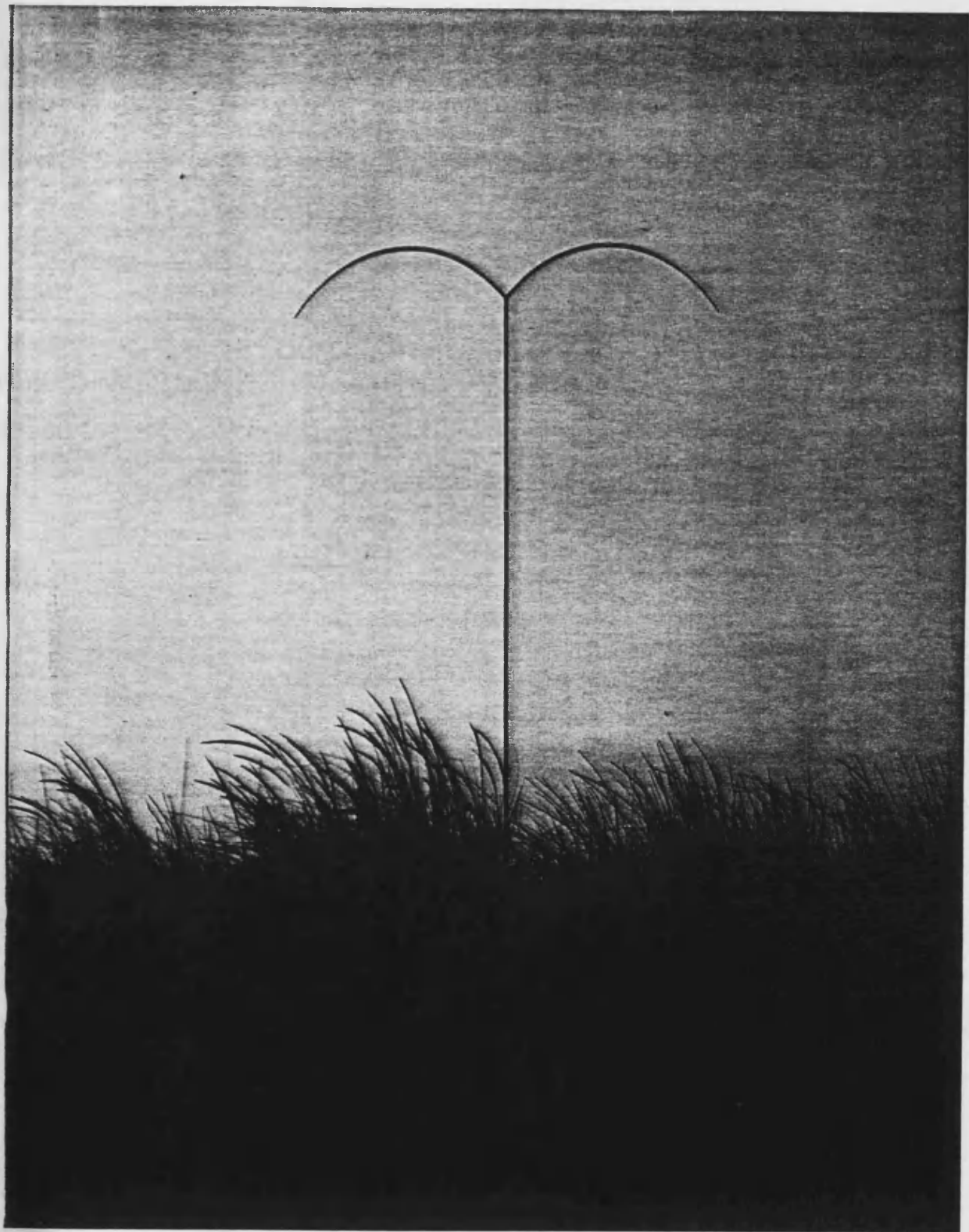
Ind. 1991, IVAM Centre Julio González

Valencia, Cat. 62, repr. p. 90

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Tanto el título como su forma aluden al drama religioso de origen medieval que se celebra anualmente en la ciudad alicantina de Elche, conocida también por sus bosques de palmeras.

En la tercera dimensión corresponde únicamente a la varilla.



№ 1980 - 37 -

Nº 1980-0038

Escultura

PERSONATGE BERNINIA

1980

Hierro, 95,00 x 40,00 x 6,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1980

EXPOSICIONES:

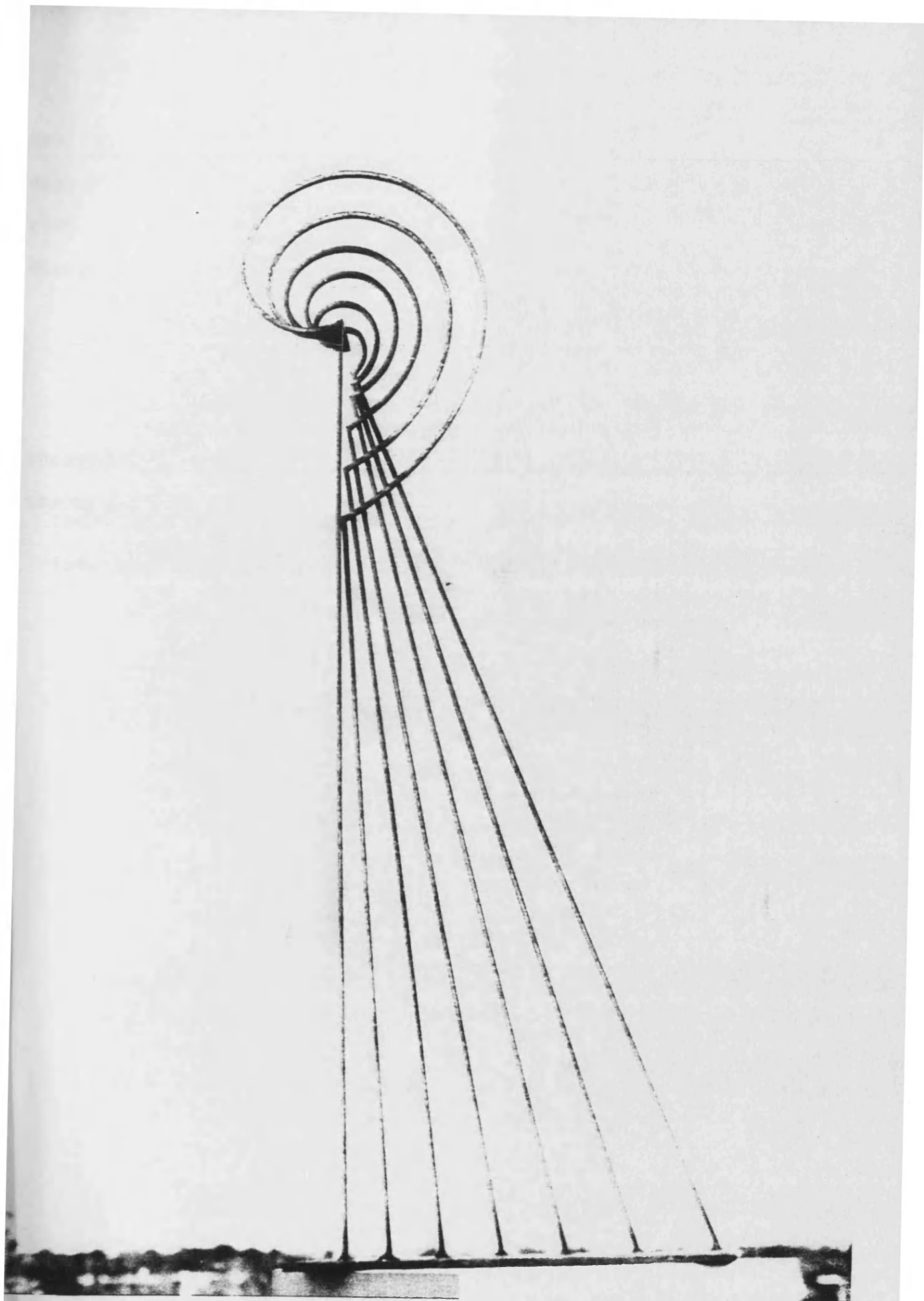
Ind. 1982, Museo Español de Arte Contemporáneo
Madrid, Cat. 14. rep. p. [22]

Ind. 1983, Internationaler Kunstmarkt. Dreiseitel
Colonia,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1980-4) realizada en varilla de
hierro pintado de 42,5 x 17,5 x 6 cm.



Nº 1980 - 38 -

Nº 1980-0039

Escultura

PERSONATGE PENTINAT A LA CATALANA

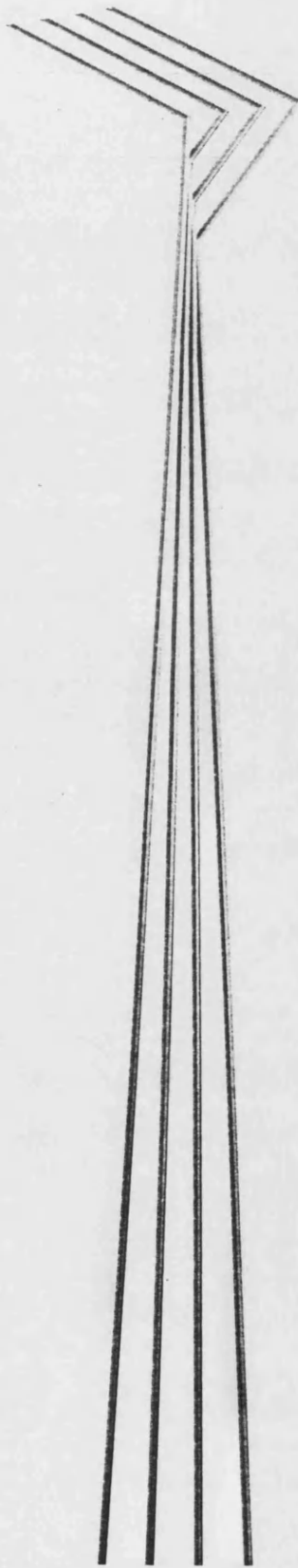
1980

Hierro, 210,00 x 50,00 x 4,00 cm

PROPIEDAD: Privada, Barcelona, 1981

EXPOSICIONES:

- Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona, Rep. pp. [8 y 12]
- Ind. 1982, Museo Español de Arte Contemporáneo
Madrid, Cat. 5, rep. p. [28]



Nº 1980 - 39-

Nº 1980-0040

Escultura

ROMBE AB

1980

Hierro pintado de negro, 43,00 x 43,00 x 56,00 cm

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia
Privada, Alemania, 1984

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Las medidas señaladas pueden no ser correctas.

Nº 1980-0041

Escultura

ROMBE BA

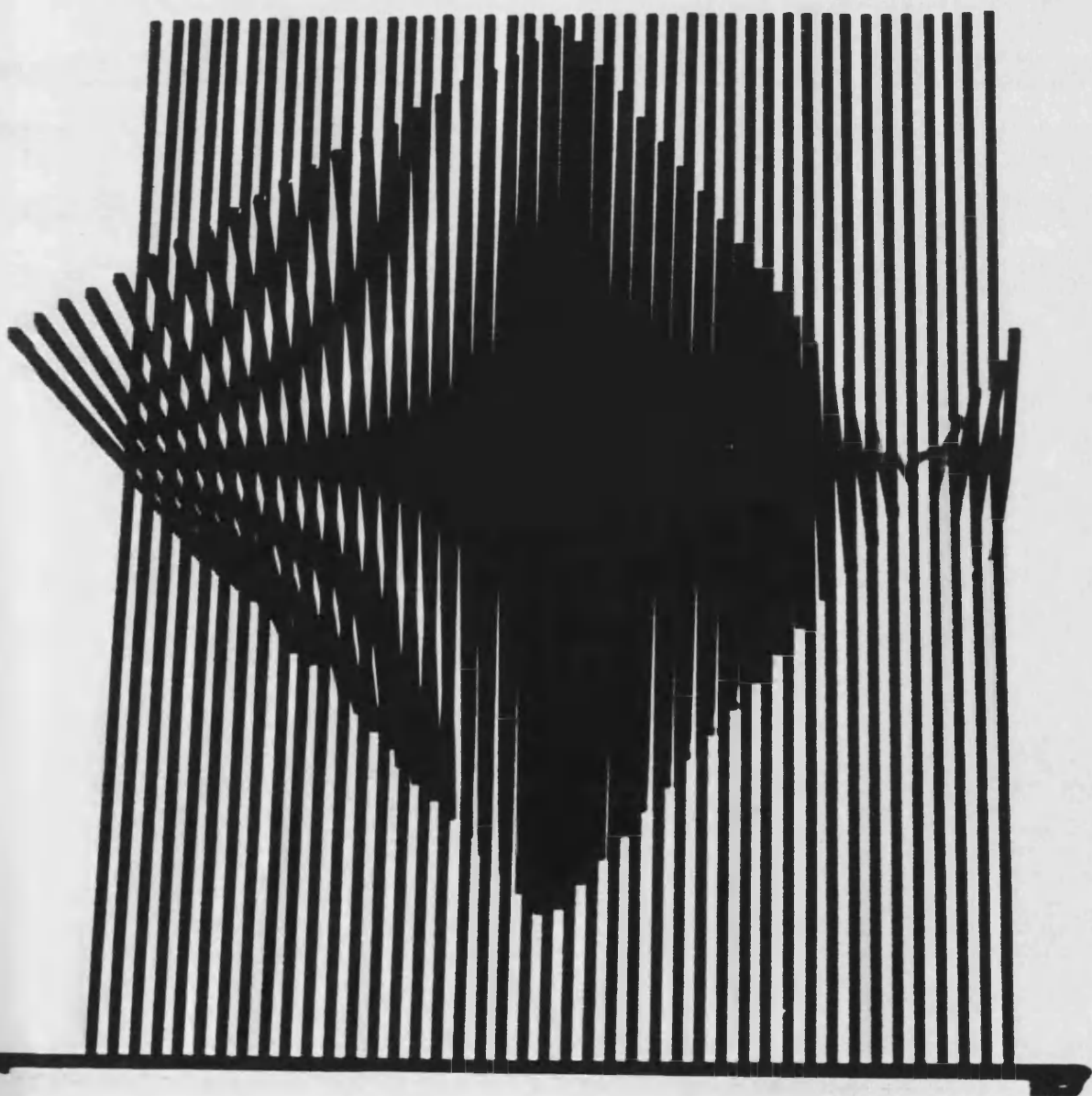
1980

Hierro pintado de negro, 43,00 x 43,00 x 56,00 cm

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia
Privada, Suiza, 1982

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Las medidas señaladas pueden no ser ciertas.



№ 1980 - 41 -

Nº 1980-0042

Escultura

LA SALUTACIO I

1980

Hierro, 91,00 x 31,00 x 0,50 cm

Anag. y d.

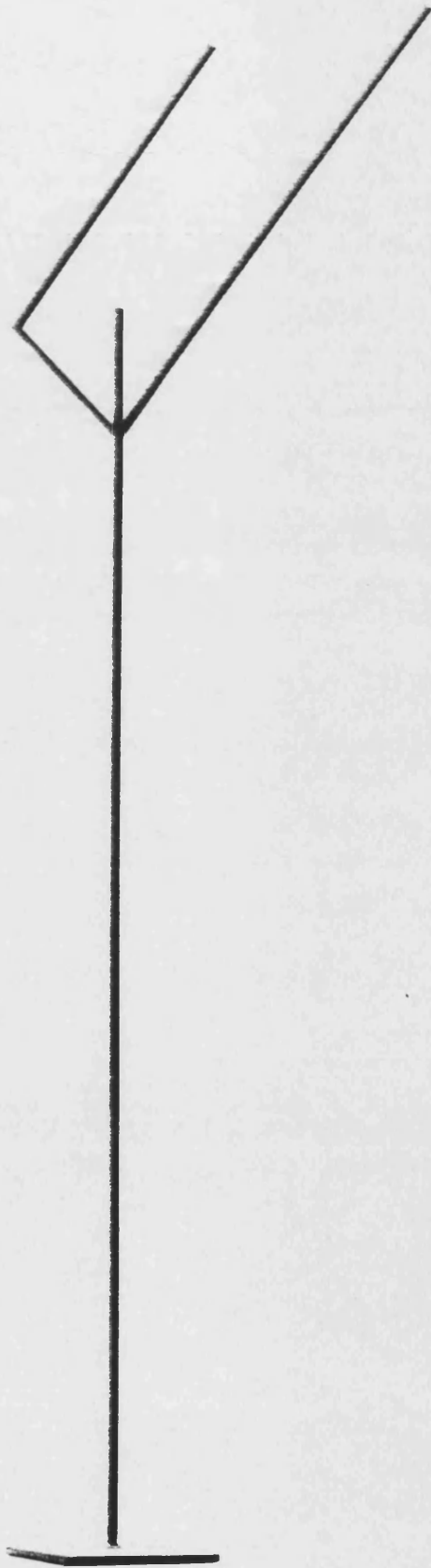
PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia, 1983

EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Internationaler Kunstmarkt. Dreiseitel
Colonia,

Ind. 1984, Galería Dreiseitel
Colonia,

Ind. 1985, Kunstverein
Ludwigshafen,



Nº 1980 - 42 -

Nº 1980-0043

Escultura

ARQUITECTURA NEGRA

1980

Hierro pintado de negro,

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia
Privada, Alemania, 1983



Nº 1980 - 43 -

Nº 1980-0044 A

Escultura

LA SEGURETAT DEL DUBTE I [a]

1980

Hierro, 125,00 x 14,00 x 0,50 cm

Anag. y d.

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia

EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid,

Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,

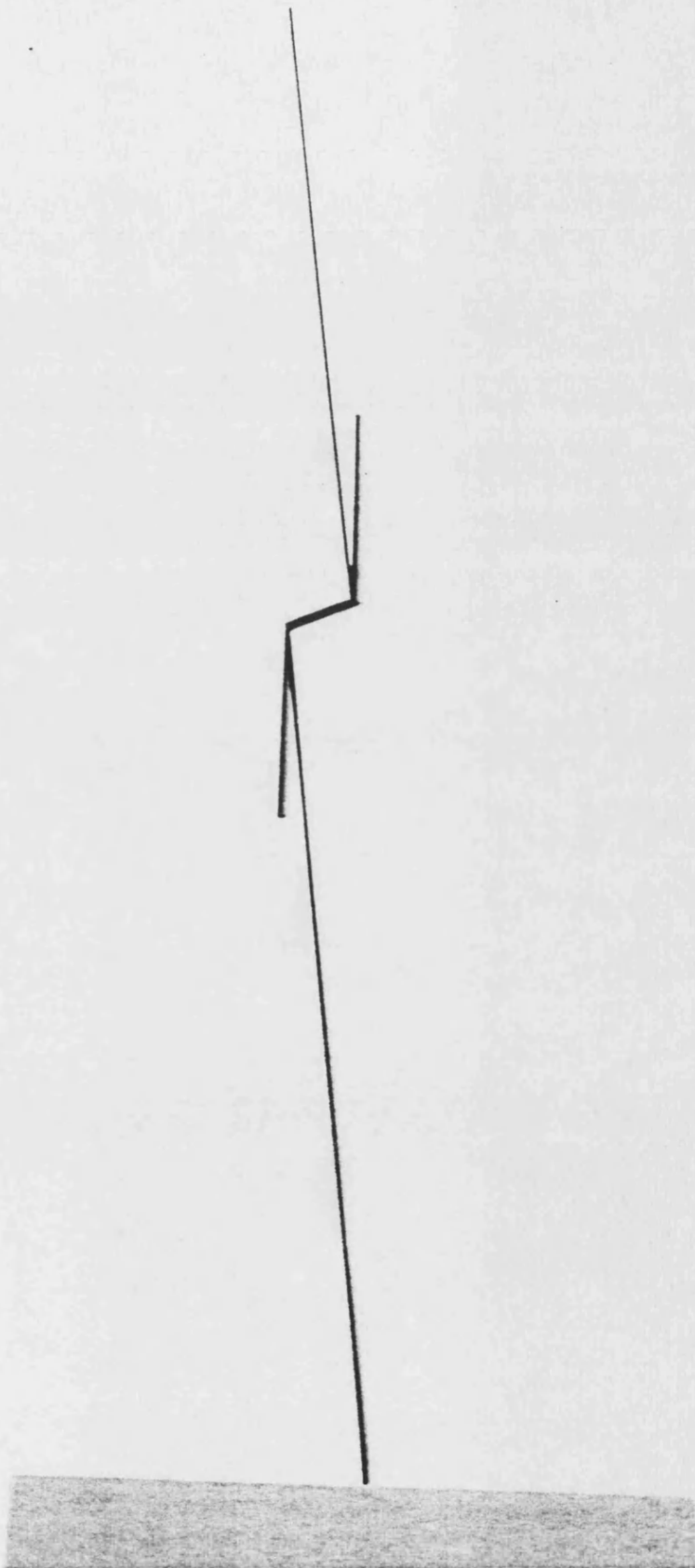
Ind. 1983, Internationaler Kunstmarkt. Dreiseitel
Colonia,

Ind. 1984, Galería Dreiseitel
Colonia,

Ind. 1985, Kunstverein
Ludwigshafen,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Las medidas no incluyen la base, el 0,5 cm. es el grosor de la varilla cuadrada. Lo mismo ocurre con las otras versiones de esta misma idea.



Nº 1980 - 44-A

Nº 1980-0044 B

Escultura

LA SEURETAT DEL DUBTE I [b]

1980

Hierro, 250,00 x 25,00 x 1,00 cm

EXPOSICIONES:

Ind. 1981, Sala Gaspar

Barcelona, Rep. p. [7]

Ind. 1982, Museo Español de Arte Contemporáneo

Madrid, Cat. 12, rep. p. [39]

Nº 1980-0045

Escultura

LA SEGURETAT DEL DUBTE II

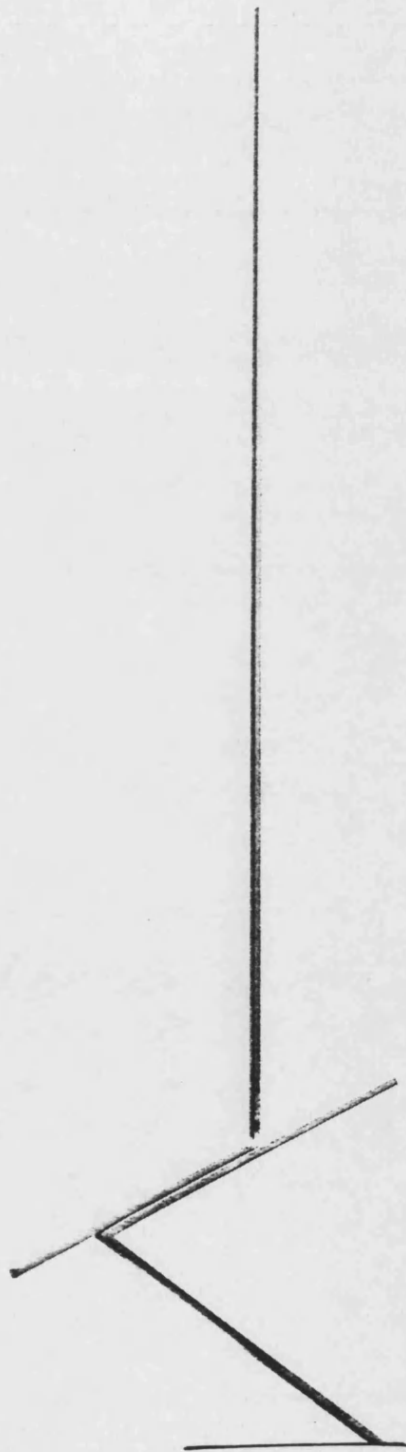
1980

Hierro, 102,00 x 35,00 x 0,60 cm

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia
Privada, Alemania, 1983

EXPOSICIONES:

- Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona,
- Ind. 1982, Museo Español de Arte Contemporáneo
Madrid, Cat. 15, rep. p. [22]
- Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid, Cat. 13, rep. p. [18]
- Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,
- Ind. 1983, Internationaler Kunstmarkt. Dreiseitel
Colonia,



Nº 1980 - 45 -

Nº 1980-0046

Escultura

LA SEGURETAT DEL DUBTE III

1980

Hierro,

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1980

EXPOSICIONES:

Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona,

Nº 1980-0047

Escultura

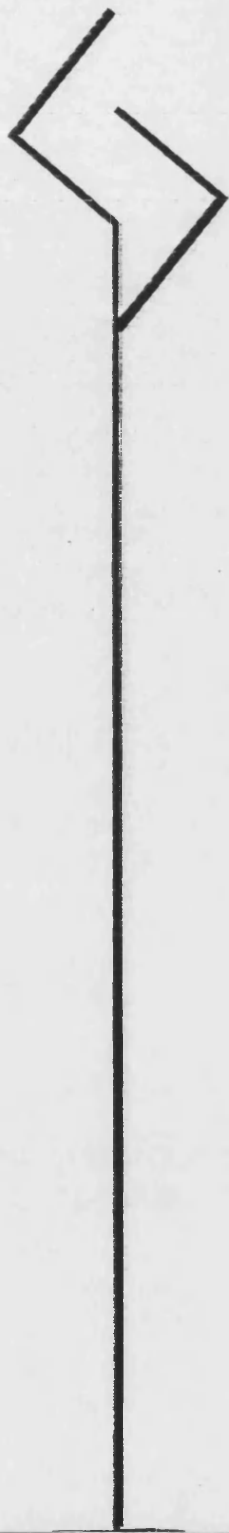
SICILIA

1980

Hierro,

EXPOSICIONES:

Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona,



Nº 1980 - 47 -

Nº 1980-0048

Escultura

SIGNE

1980

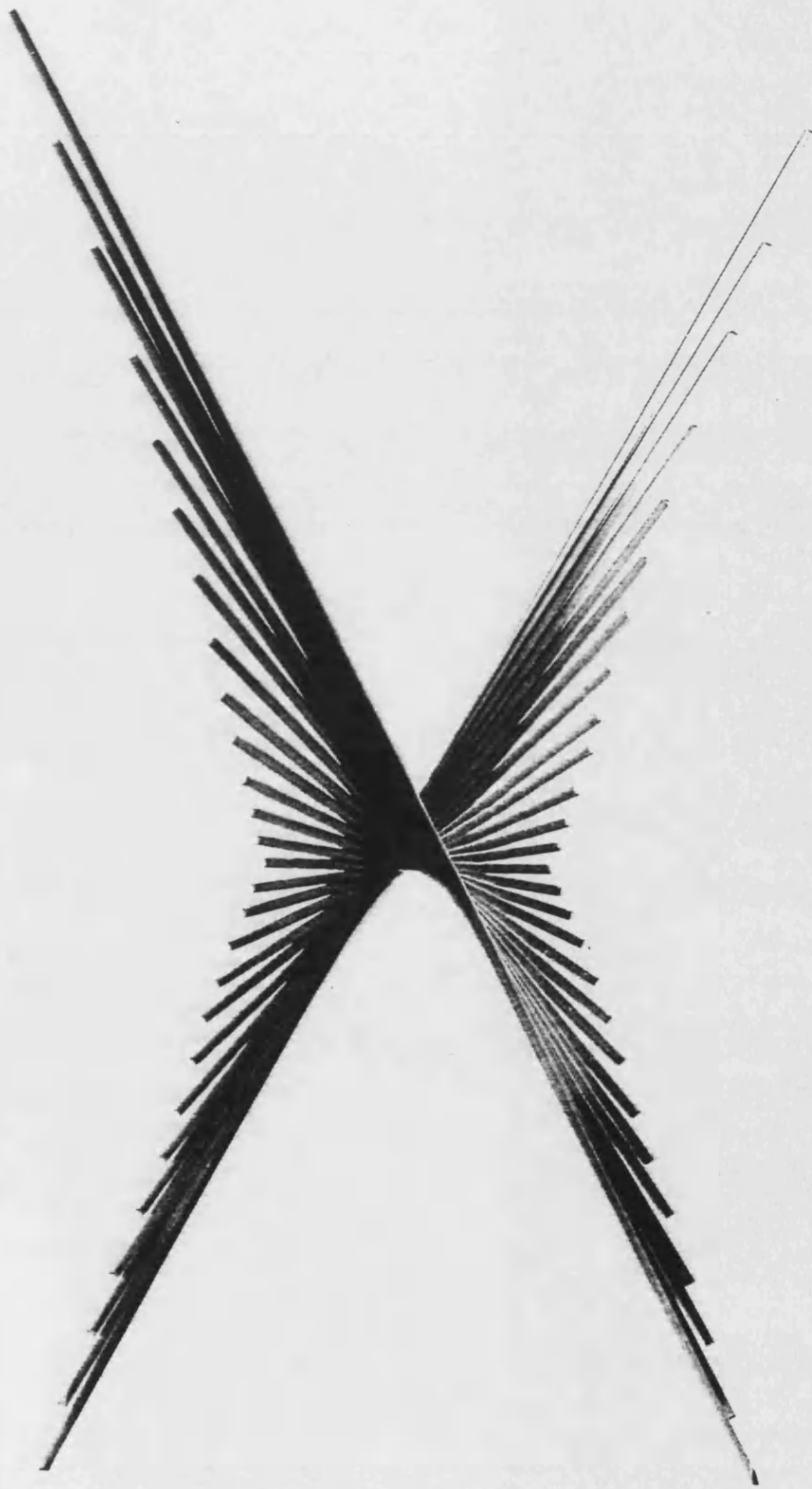
Acero inoxidable, 52,50 x 34,00 x 11,00 cm

EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid,

Ind. 1984, Galería Dreiseitel
Colonia,

FOTOGRAFIA: C-1981,1



Nº 1980 - 48 -

Nº 1980-0049 A

Escultura

SIMETRIA ASIMETRICA [a]

1980

Hierro, 47,00 x 40,00 x 42,00 cm

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia
Privada, Alemania, 1983

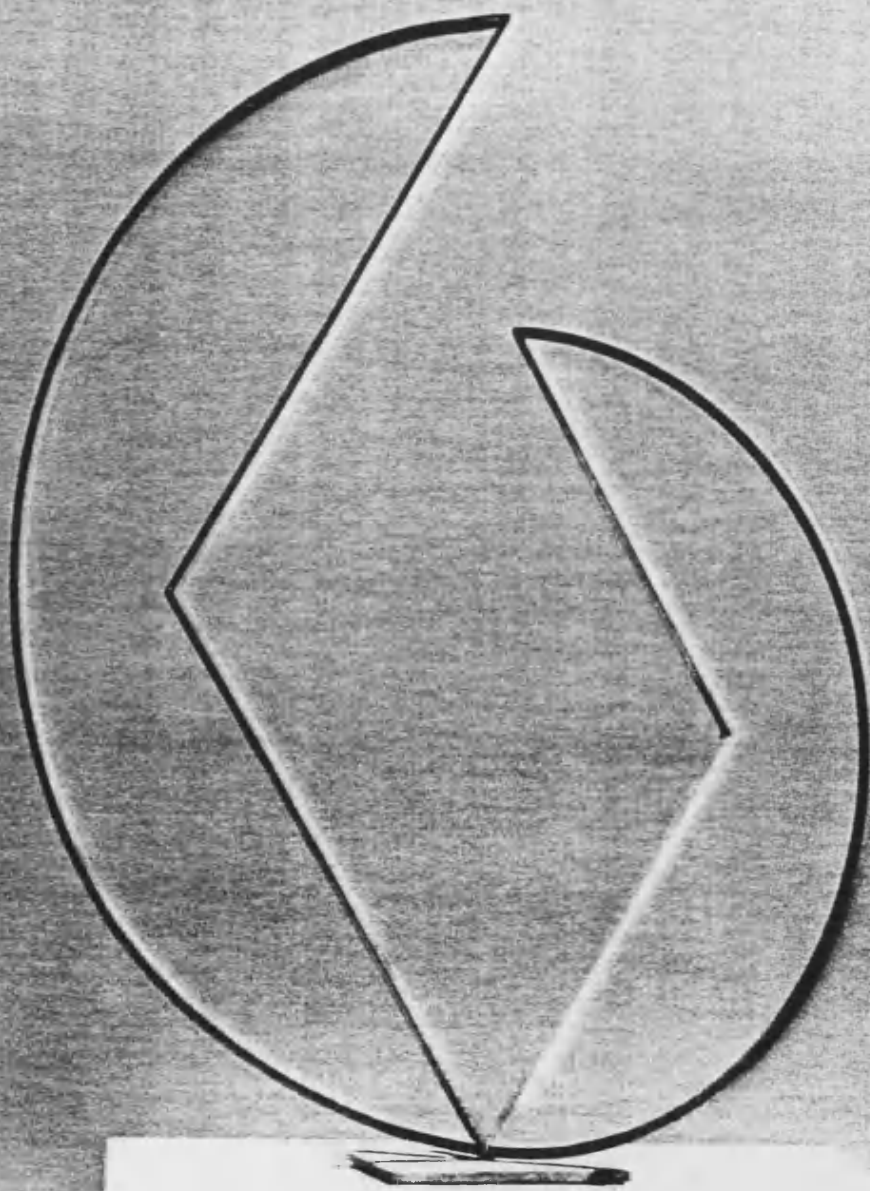
EXPOSICIONES:

- Ind. 1982, Museo Español de Arte Contemporáneo
Madrid, Cat. 18, rep. p. [23]
- Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,
- Ind. 1983, Internationaler Kunstmarkt. Dreiseitel
Colonia, Rep. folleto

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1980-6) realizado en varilla de
hierro pintada de 14 x 12,5 x 12,5 cm.



Nº 1980 - 49 - A

Nº 1980-0049 B

Escultura

SIMETRIA ASIMETRICA [b]

1980

Hierro, 203,00 x 170,00 x 172,00 cm

PROPIEDAD: Sr. J. Suñol, Barcelona, 1981

EXPOSICIONES:

Ind. 1981, Sala Gaspar

Barcelona, Rep. p. [2]

Ind. 1984, Parc de la Mar

Palma Mallorca, Cat. [6], rep. p. 58

Nº 1980-0049 C

Escultura urbana

SIMETRIA ASIMETRICA [c]

1980, ejecutada en 1982

Acero inoxidable, 3,70 x 3,20 x 3,35 m.

PROPIEDAD: Consellería de Cultura (Col. IVAM), Valencia, 1985

EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Antic Mercat del Born
Barcelona, Cat. 8, rep. p. [36]

Nº 1980-0050

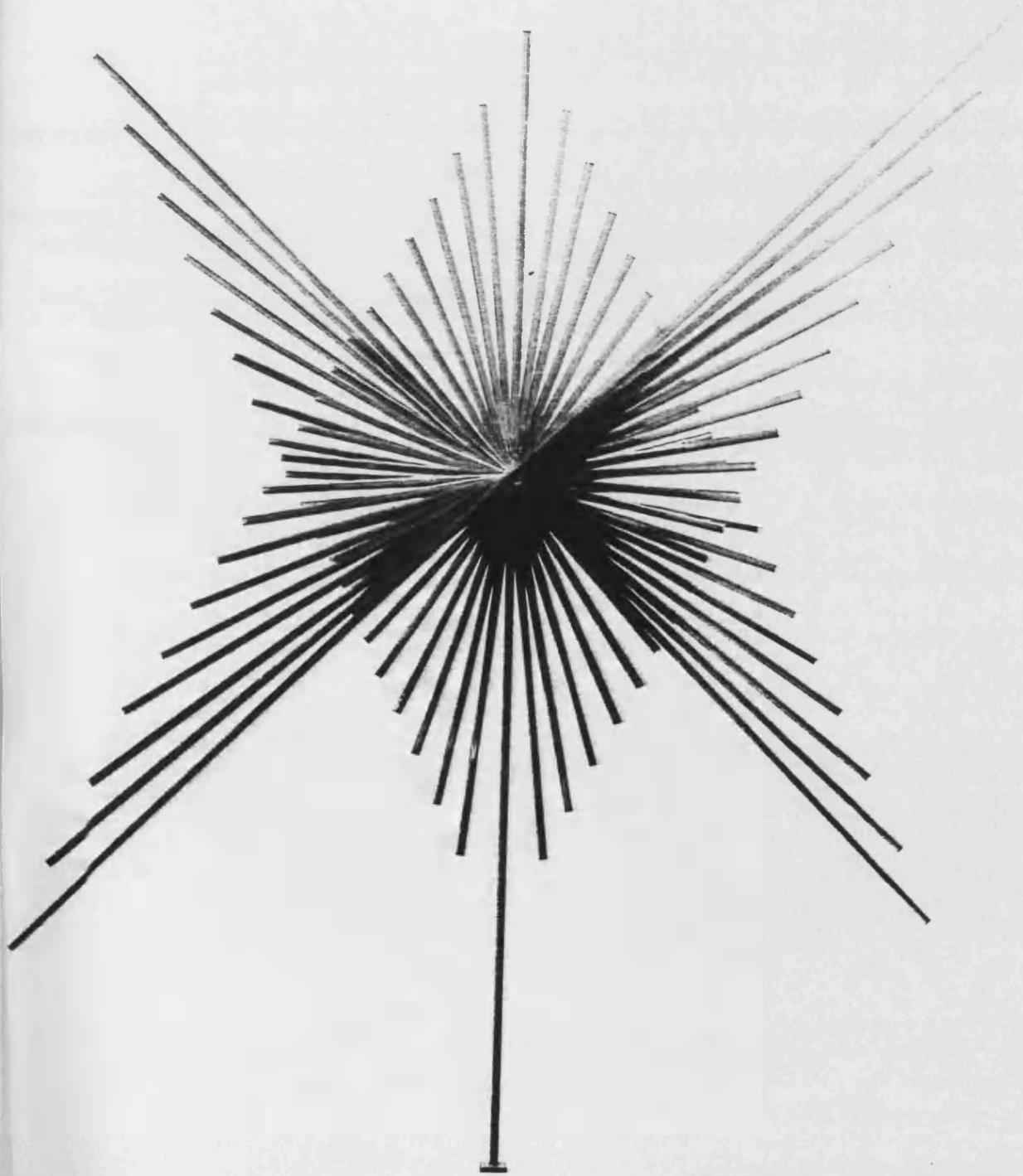
Escultura

SENSE TITOL

1980

Acero inoxidable, 200,00 x 100,00 x 40,00 cm

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia
Privada, Alemania, 1985



Nº 1980-50-

Nº 1980-0049 A

Escultura

SIMETRIA ASIMETRICA [a]

1980

Hierro, 47,00 x 40,00 x 42,00 cm

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia
Privada, Alemania, 1983

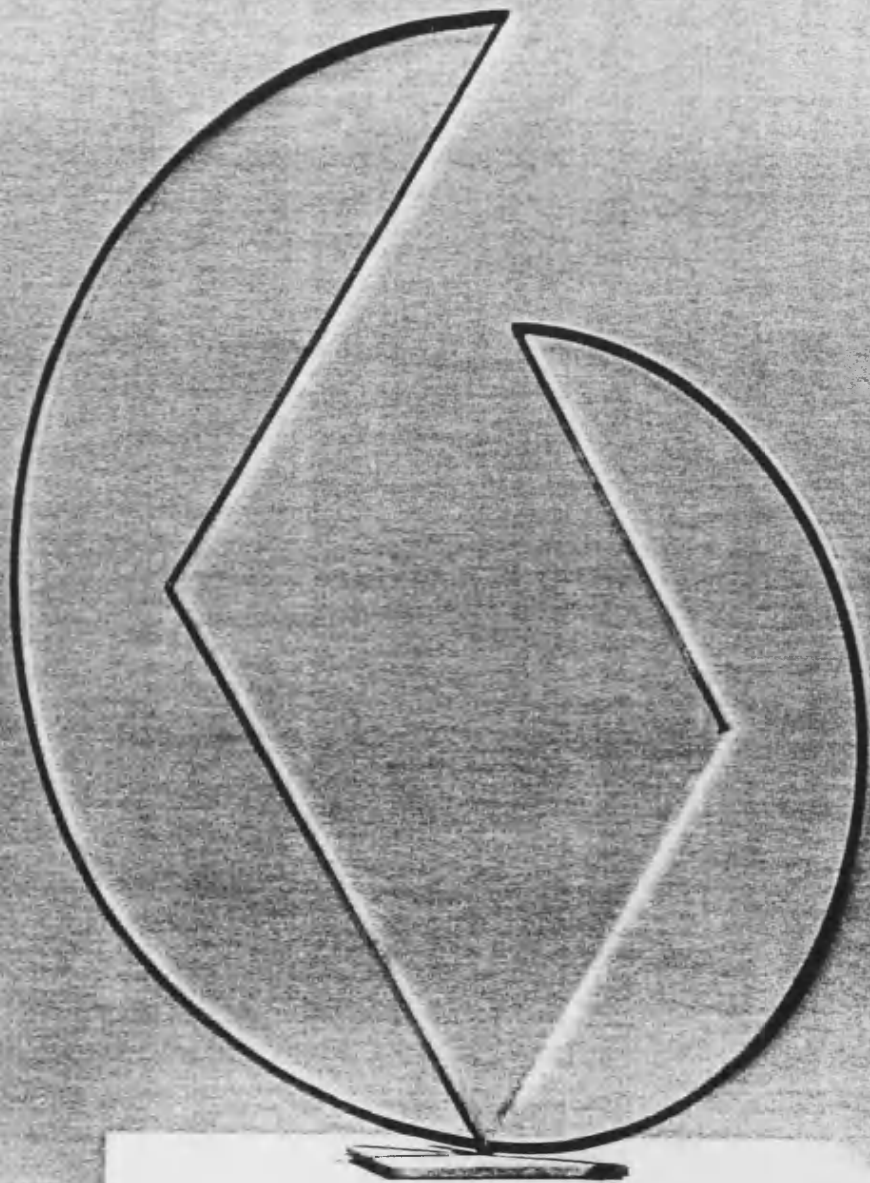
EXPOSICIONES:

- Ind. 1982, Museo Español de Arte Contemporáneo
Madrid, Cat. 18, rep. p. [23]
- Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,
- Ind. 1983, Internationaler Kunstmarkt. Dreiseitel
Colonia, Rep. folleto

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

-Se conserva boceto (Reg.nºB1980-6) realizado en varilla de
hierro pintada de 14 x 12,5 x 12,5 cm.



Nº 1980 - 49 - A

Nº 1980-0049 B

Escultura

SIMETRIA ASIMETRICA [b]

1980

Hierro, 203,00 x 170,00 x 172,00 cm

PROPIEDAD: Sr. J. Suñol, Barcelona, 1981

EXPOSICIONES:

Ind. 1981, Sala Gaspar

Barcelona, Rep. p. [2]

Ind. 1984, Parc de la Mar

Palma Mallorca, Cat. [6], rep. p. 58

Nº 1980-0049 C

Escultura urbana

SIMETRIA ASIMETRICA [c]

1980, ejecutada en 1982

Acero inoxidable, 3,70 x 3,20 x 3,35 m.

PROPIEDAD: Consellería de Cultura (Col. IVAM), Valencia, 1985

EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Antic Mercat del Born

Barcelona, Cat. 8, rep. p. [36]

Nº 1980-0050

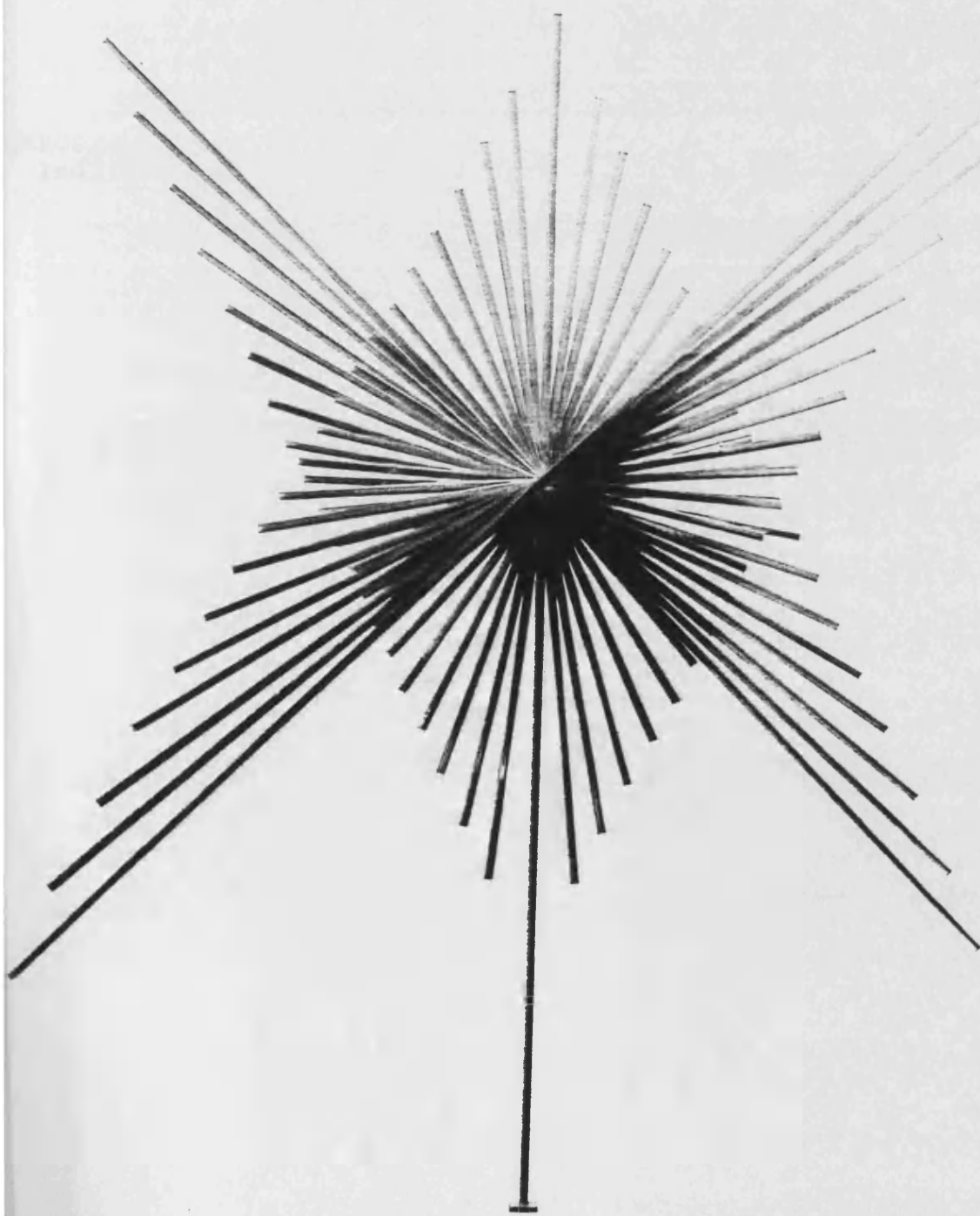
Escultura

SENSE TITOL

1980

Acero inoxidable, 200,00 x 100,00 x 40,00 cm

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia
Privada, Alemania, 1985



Nº 1980-50-

Nº 1980-0051

Escultura

SIGNE PAGES

1980

Hierro,

EXPOSICIONES:

Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona,

Nº 1980-0052

Escultura

LA TRAGEDIA

1980

Hierro, 280,00 x 60,00 x 1,00 cm

EXPOSICIONES:

- Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona, Rep. p. [13]
- Ind. 1982, Museo Español de Arte Contemporáneo
Madrid, Cat. 6, rep. p. [29]
- Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid,
- Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,

Nº 1980-0053 A

Escultura

TRIANGLES NEGRES [a]

1980

Hierro pintado de negro,

PROPIEDAD: Autor (Desmontada), Rocafort (V), 1980

EXPOSICIONES:

Col. 1980, Sala Parpalló
Valencia,

Nº 1980-0053 B

Escultura

TRIANGLES NEGRES [b]

1980

Hierro pintado de negro,

PROPIEDAD: Autor (Desmontada), Rocafort (V), 1980

Nº 1980-0054 A

Escultura

MOSTRA DE CINEMA DEL MEDITERRANI [a]

1980

Acero inoxidable, 37,00 x 14,50 x 5,00 cm

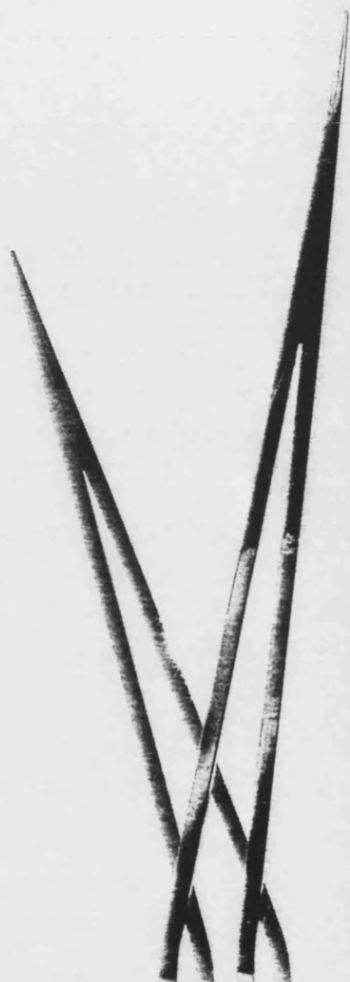
Múltiple de ediciones anuales

PROPIEDAD: Galardonados Mostra,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

El múltiple fue encargado por la organización de la 1ª Mostra de Cinema del Mediterrani como estatuilla de las películas, actores o directores galardonados en dicho certamen que tuvo lugar en noviembre de 1980. Desde entonces siguen realizándose ejemplares de ambos tamaños para cada nueva celebración, normalmente tres grandes y cinco pequeños, aunque el primer año se realizaron 15 en total.





Nº 1980 - 54 -

Nº 1980-0054 B

Escultura

MOSTRA DE CINEMA DEL MEDITERRANI [b]

1980

Acero inoxidable, 54,00 x 21,00 x 7,00 cm

Múltiple de ediciones anuales

PROPIEDAD: Galardonados Mostra,

Nº 1980-0055

Escultura

AL-RUSAFI

1980

Hierro,

EXPOSICIONES:

Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona,

Nº 1980-0056

Escultura

EIVISSA

1980

Hierro,

EXPOSICIONES:

Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona,

Nº 1980-0057

Escultura

NEN AMB GLOBUS

1980.

Hierro, 117,00 x 28,00 x 28,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1980

EXPOSICIONES:

Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona,

Nº 1980-0059

Escultura

LA SALUTACIO II

1980

Hierro,

EXPOSICIONES:

Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra se la identifica en un cuaderno del autor con el nombre de "Vitae philosophia dux...".

Nº 1980-0060

Escultura

DESENVOLUPAMENT FORMAL

1980

Acero inoxidable, 90,00 x 90,00 x 71,00 cm

f. y d.

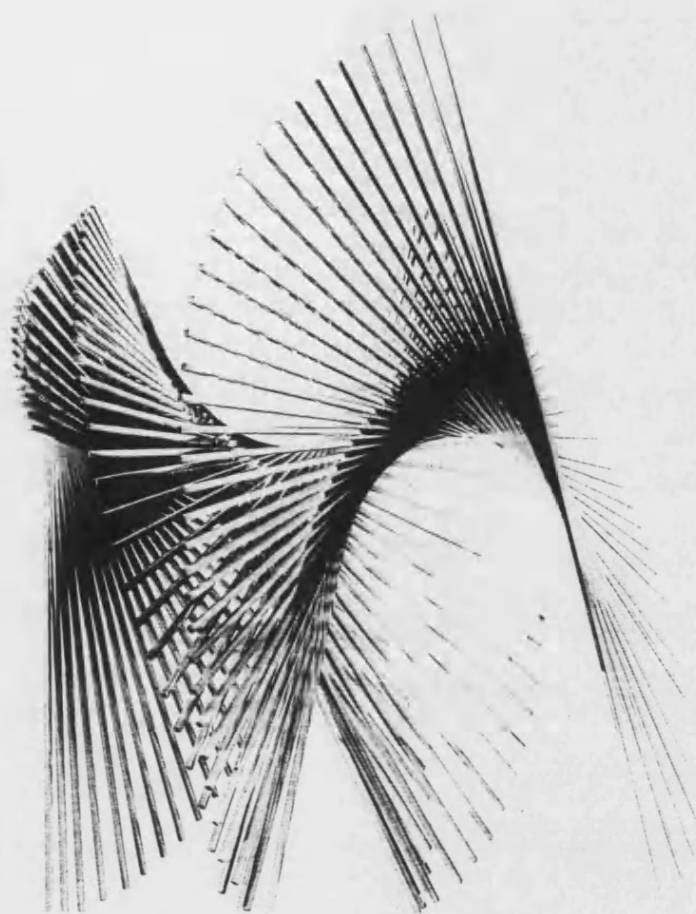
PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1980

EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Es esta generatriz de formas complejas una de las últimas realizadas.



Nº 1980 - 60-

Nº 1981-0001

Escultura

AL BROW VIST PER COCTEAU

1981

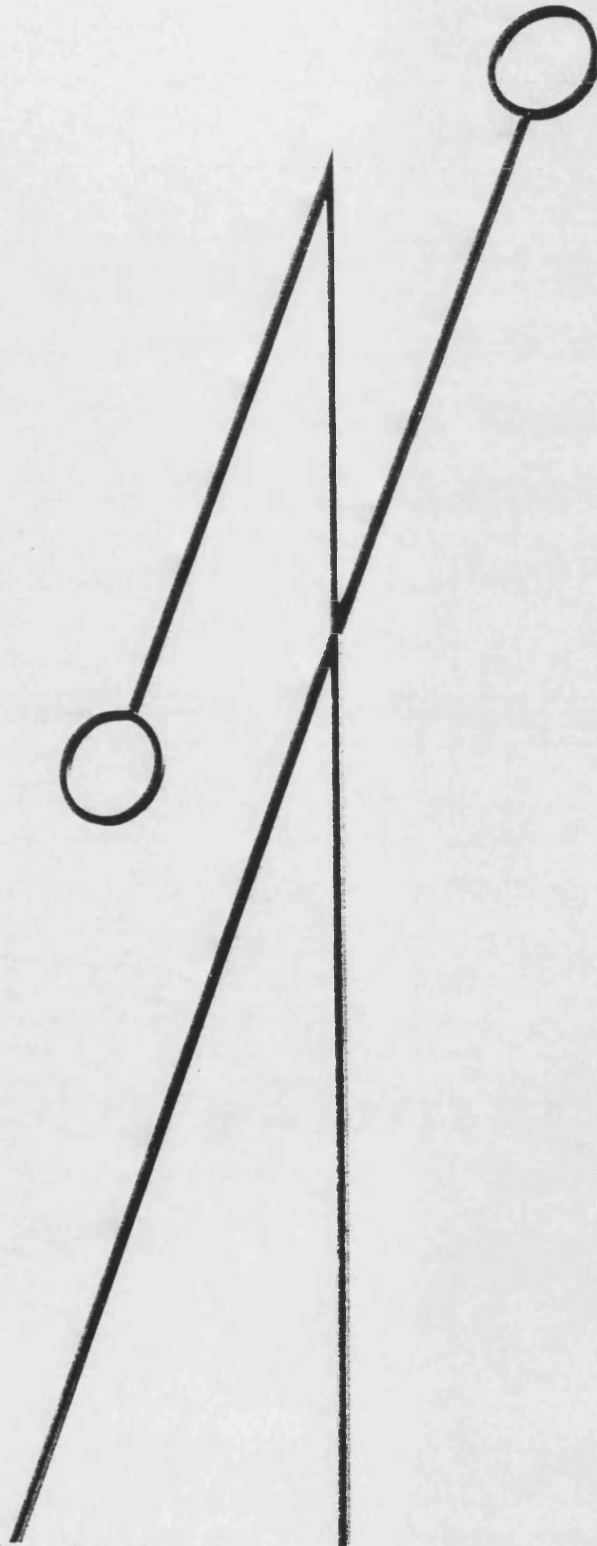
Hierro, 81,00 x 37,00 x 14,00 cm

anag. s/b inf. izq.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1981

EXPOSICIONES:

- Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona, Rep. p. [18]
- Ind. 1982, Museo Español de Arte Contemporáneo
Madrid, Cat. 10, rep. p. [24]
- Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid,
- Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,
- Ind. 1983, Internationaler Kunstmarkt. Dreiseitel
Colonia, Rep. p. 112



Nº 1981 - 1 -

Nº 1981-0002 A

Escultura

¡AY MARI-CRUZ! [a]

1981

Hierro, 109,00 x 40,00 x 25,00 cm

PROPIEDAD: Galería Theo, Madrid, 1983
Chasse Manhattan Bank, Madrid-N. York, 1984

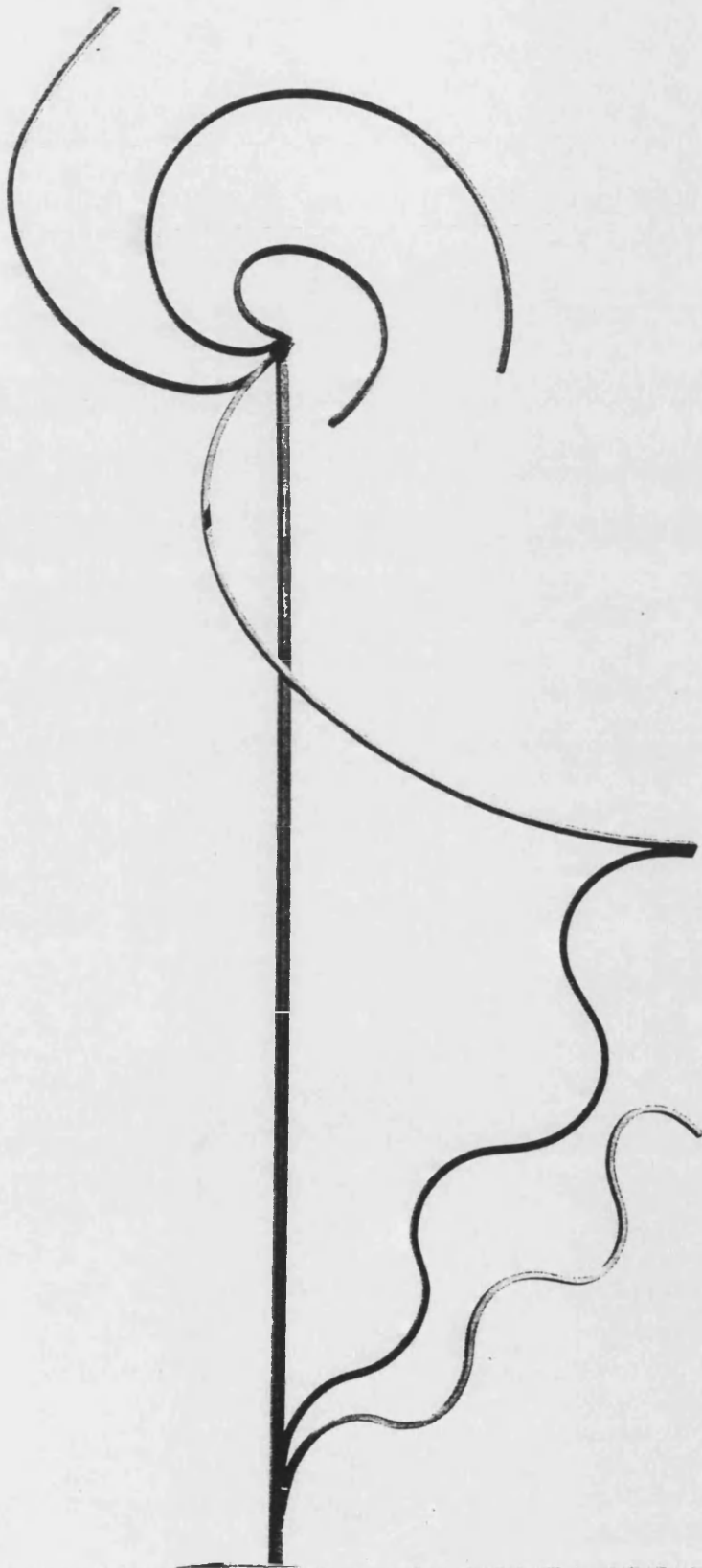
EXPOSICIONES:

Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona,
Ind. 1984, Feria Arco. Galería Theo
Madrid,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1981-3) realizado en varilla de
hierro pintada de 50,5 x 22 x 8 cm.



Nº 1981 - 2 - A

Nº 1981-0002 B

Escultura

¡AY MARI-CRUZ! [b]

1981, ejecutada en 1983

Acero inoxidable, 280,00 x 153,00 x 3,50 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1983

EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Antic Mercat del Born
Barcelona, Cat. 17, rep. p. [43]

Nº 1981-0003

Escultura

CHARLOTTE VON STEIN

1981-87

Mármol blanco carrara, 59,00 x 26,00 x 32,00 cm

f. parte inf. trasera

PROPIEDAD: Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, 1989
Fundación Central Hispano, Madrid, 1991

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 1, rep. p. 53

Ind. 1990, Sala Amós Salvador y exteriores (1)
Logroño, Repr. p. [14]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1981-1) realizado en escayola de
58,5 x 26 x 36.

FOTOGRAFIA: C-1981,2; 1982,2



Nº 1981 - 3 -

Nº 1981-0004 A

Escultura

COM EN 1930 [a]

1981

Hierro, 101,50 x 24,00 x 20,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1981

EXPOSICIONES:

Ind. 1982, Museo Español de Arte Contemporáneo
Madrid, Cat. 20, rep. p. [22]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1981-6) realizado en varilla de
hierro pintada de 46 x 9,5 x 8 cm.



Nº 1981 - 4 -

Nº 1981-0004 B

Escultura

COM EN 1930 [b]

1981

Hierro, 200,00 x 30,00 x 30,00 cm

PROPIEDAD: Galería Theo, Madrid, 1983
Plácido Arango, Madrid, 1983

EXPOSICIONES:
Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona,

Nº 1981-0005 A

Escultura

CORNELIA GOETHE [a]

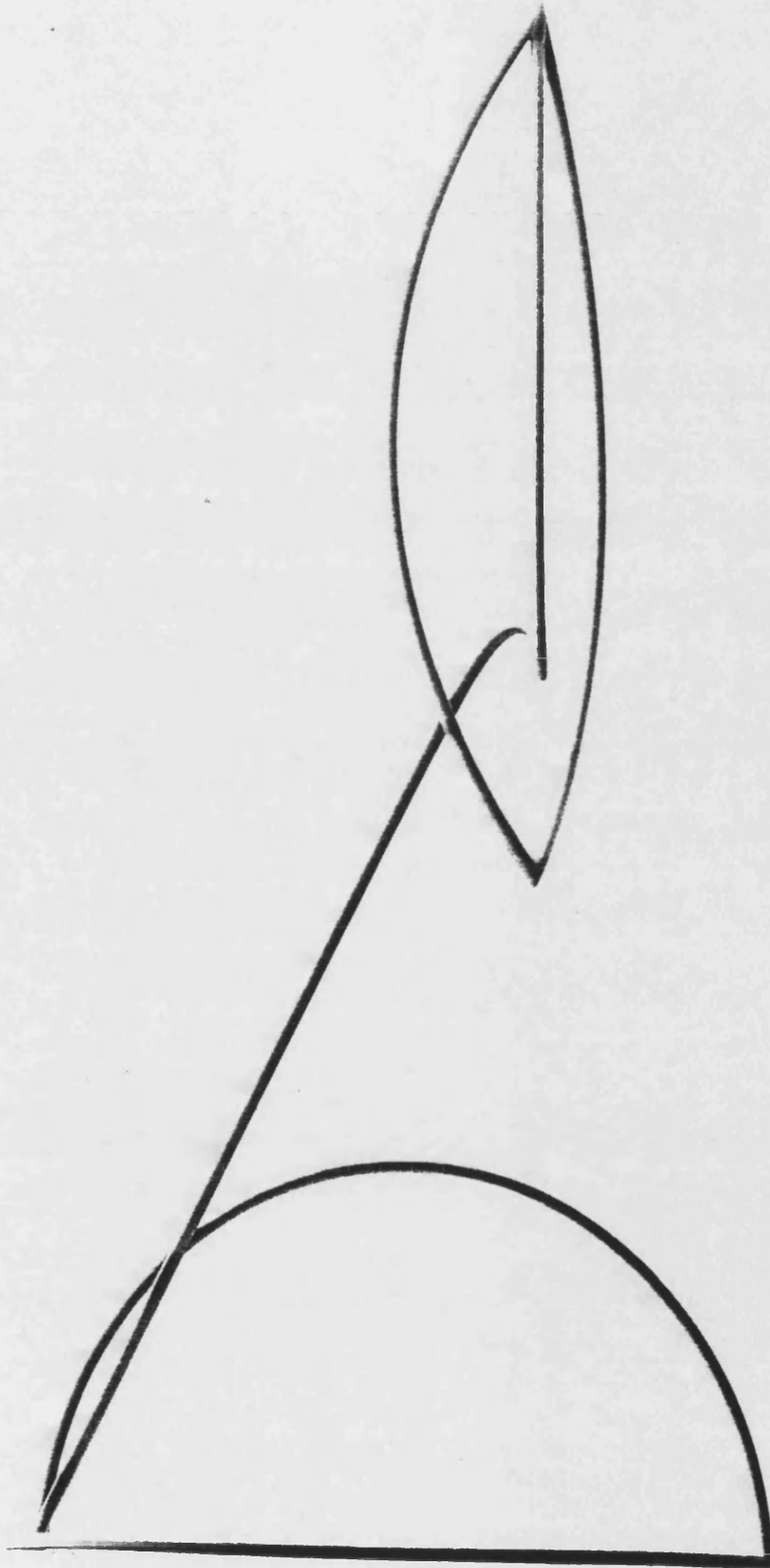
1981

Hierro, 100,00 x 50,00 x 35,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1981

EXPOSICIONES:

- Ind. 1985, Palacio Augustusburg
Brühl, Cat. 1, repr. p. 36
- Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 2, rep. p. 54
- Ind. 1990, Sala Amós Salvador y exteriores (1)
Logroño, Repr. p. [15]



Nº 1981 - 5 - A

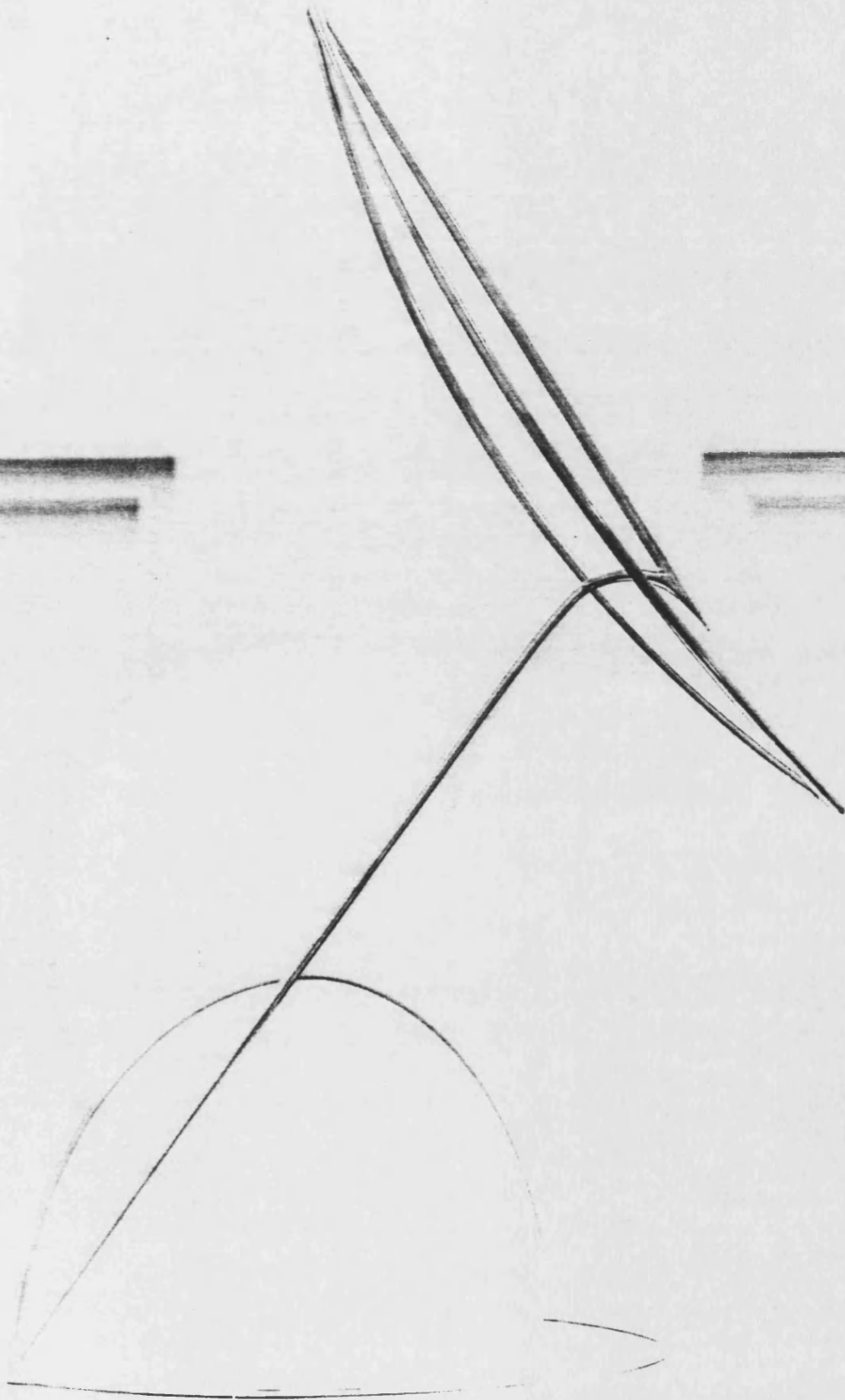
Nº 1981-0005 B

Escultura

CORNELIA GOETHE [b]

1981

Latón,



Nº 1981-5-B

Nº 1981-0005 C

Escultura

CORNELIA GOETHE [c]

1981

Acero inoxidable, 68,00 x 37,50 x 24,50 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1981

Nº 1981-0006

Escultura

EL DESIG

1981, ejecutada en 1991

Mármol blanco yugoslavo, 18,00 x 31,00 x 29,50 cm

Anag. y d. debajo

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1991

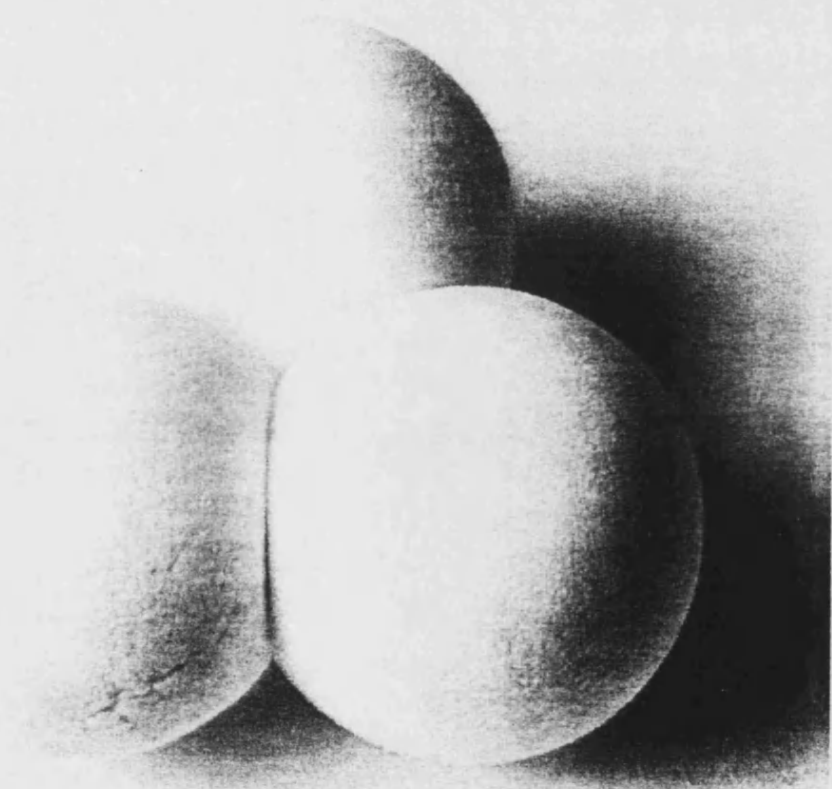
DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra definitiva se realiza diez años después de unos primeros estudios sobre el cuerpo femenino que no pasaron del estadio de bocetos. La datación incisa bajo la obra señala el año de ejecución.

Con anterioridad a la realización definitiva, se identifica el boceto como "Dona tombada", título con el que aparece en el catálogo de la exposición del IVAM en 1991.

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1981-7) en stilopoor de 10,5 x 18 x 18 cm.



Nº 1981 - 6 -

Nº 1981-0007

Escultura

DOS QUARTS D'ESFERA

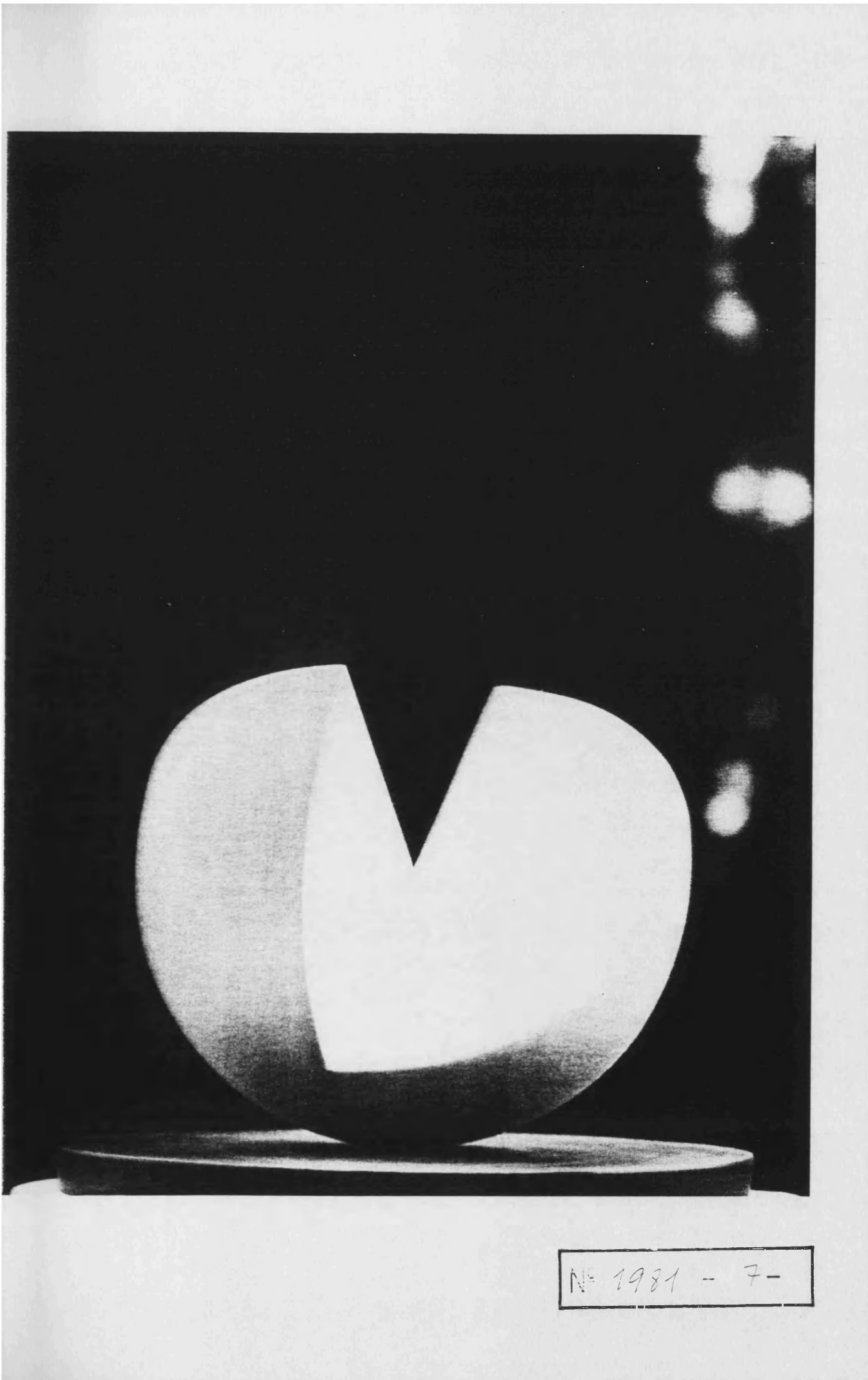
1981

Mármol blanco, 36,00 x 36,00 x 36,00 cm

PROPIEDAD: Destruída,

EXPOSICIONES:

- Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona, Rep. pp. [10-11]
- Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid,
- Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,
- Ind. 1984, Galería Dreiseitel
Colonia,



№ 1981 - 7 -

Nº 1981-0008

Escultura

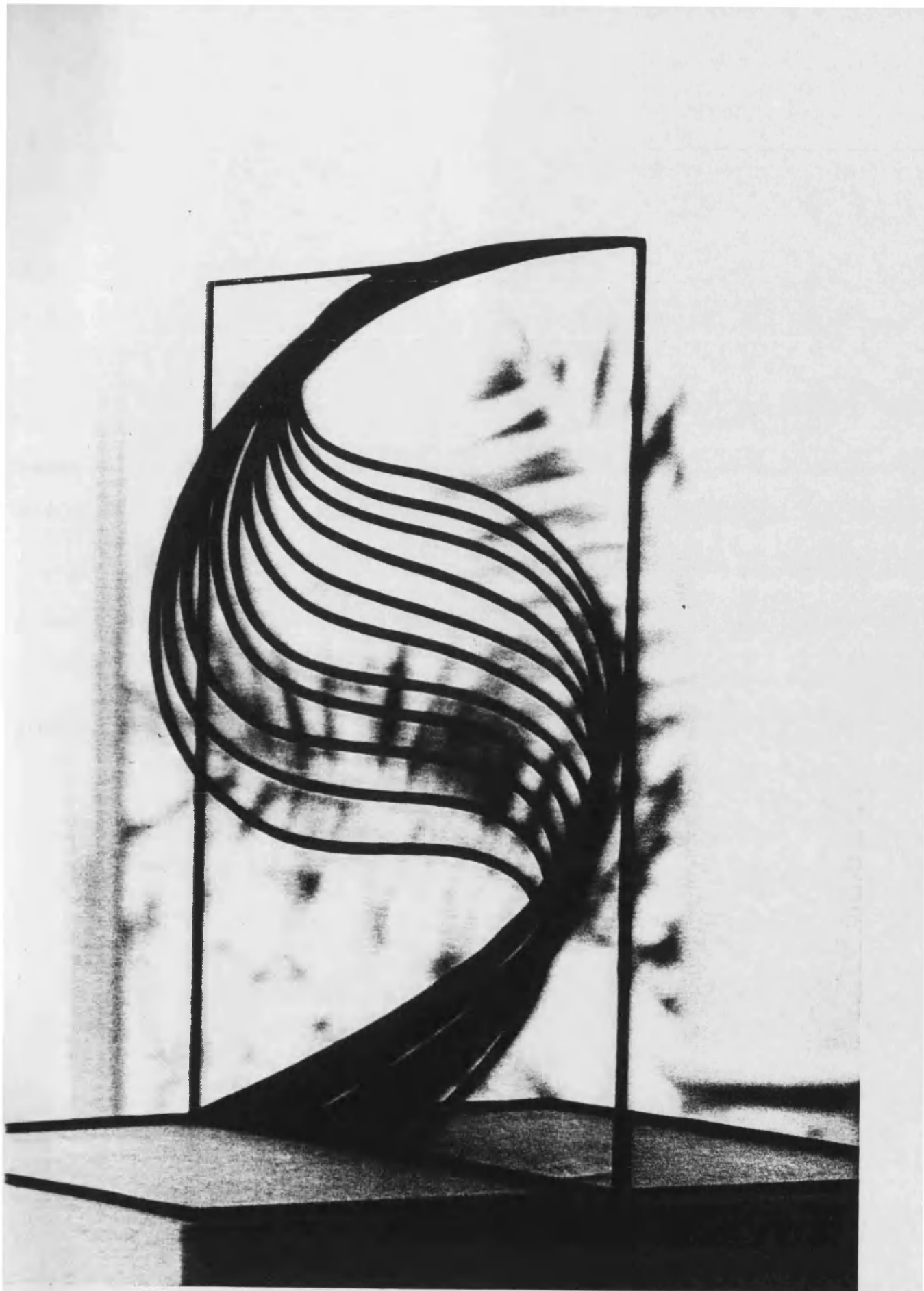
L'EFIMERO BARROCO

1981

Hierro pintado,

EXPOSICIONES:

Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona,



№ 1984 - 8 -

Nº 1981-0009

Escultura

ENCONTRE

1981

Hierro, 233,00 x 56,00 x 15,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia

EXPOSICIONES:

- Ind. 1983, Internationaler Kunstmarkt. Dreiseitel
Colonia,
- Ind. 1984, Galería Dreiseitel
Colonia,
- Ind. 1985, Kunstverein
Ludwigshafen,
- Ind. 1992, Galería Dreiseitel
Colonia,

FOTOGRAFIA: C-nº16



Nº 1981 - 9 -

Nº 1981-0010

Escultura urbana

ESCULTURA

1981, ejecutada en 1982

Acero inoxidable, 12,00 x 12,00 x 3,80 m.

PROPIEDAD: Plaza junto al Estadio Luís Casanova, Valencia, 1982

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

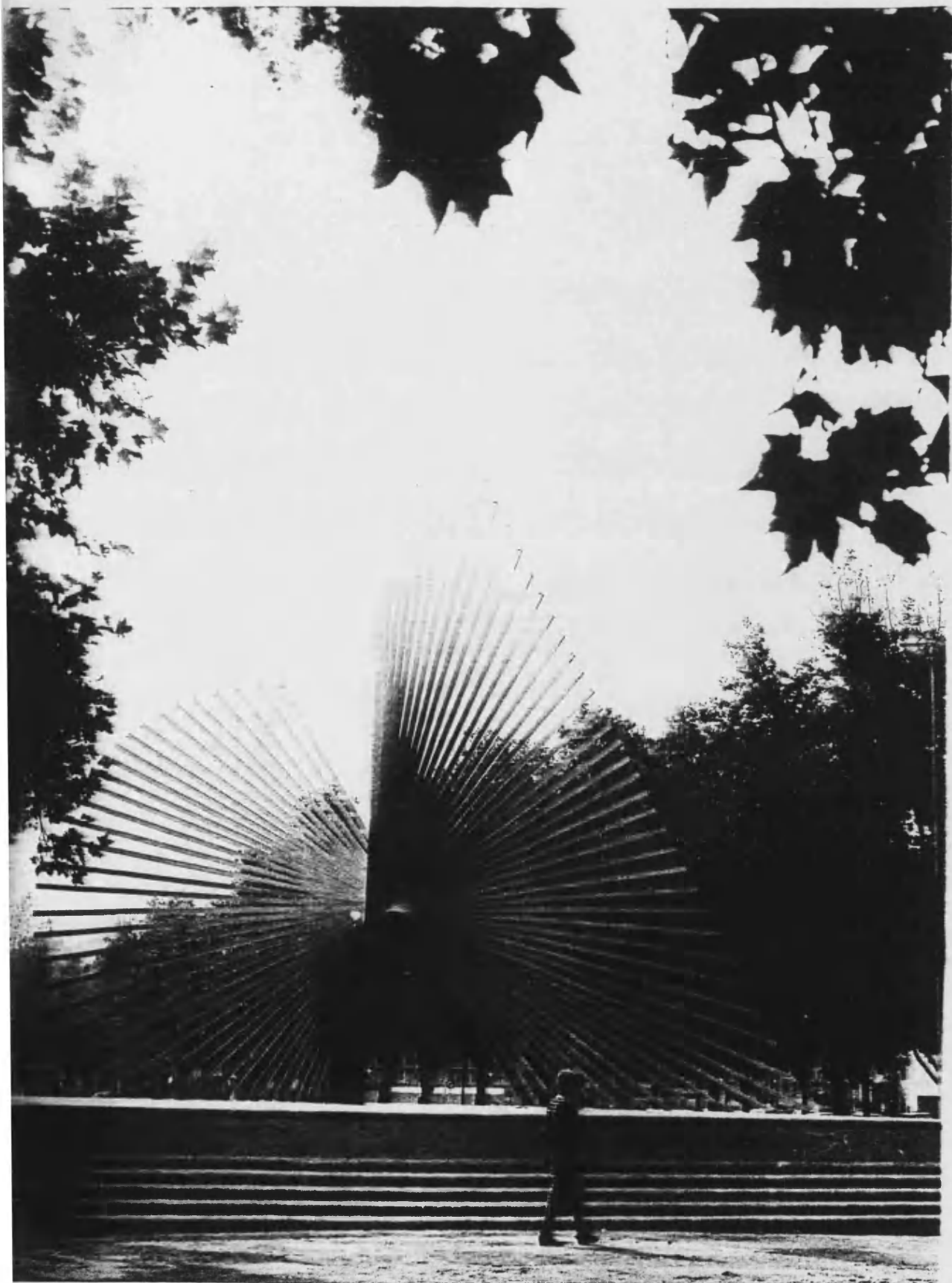
El encargo formal de la escultura fue acordado en el Pleno municipal del 4 de junio de 1982, por un presupuesto de 5 millones de pts. En esas fechas aproximadamente tuvo lugar la inauguración.

La altura de la obra, realizada en tubo cuadrado de 80 mm, era la mayor de las proyectadas por el artista hasta ese momento.

MAQUETA:

Se conserva documentación fotográfica de la maqueta, hoy en paradero desconocido.

FOTOGRAFIA: (Maqueta C-1981,4)



Nº 1981-10 -

Nº 1981-0011

Escultura

ESFERA AMB DOS TALLS

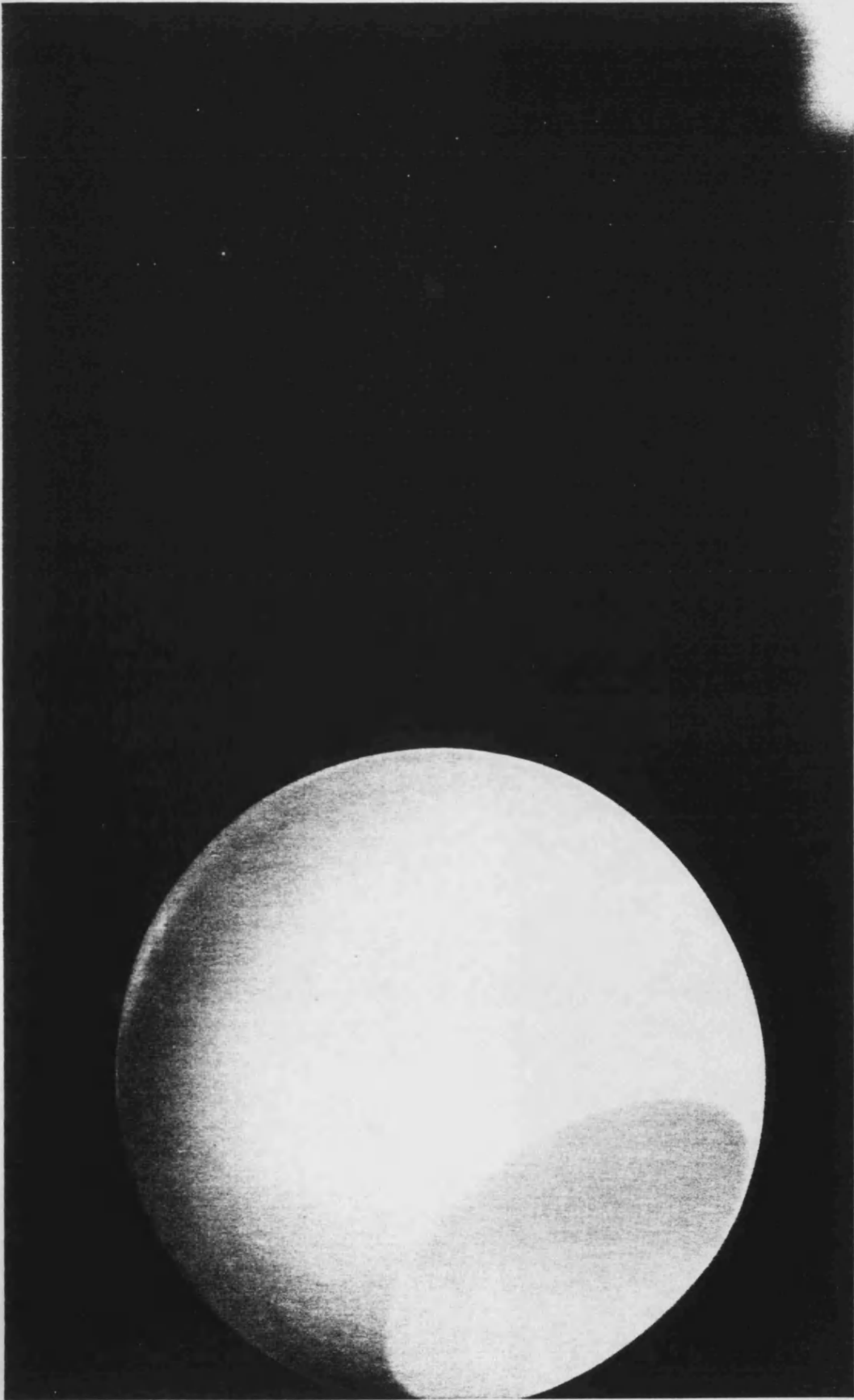
1981

Mármol blanco carrara, 23,00 x 23,00 x 23,00 cm

PROPIEDAD: Destruída,

EXPOSICIONES:

- Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona, Rep. pp. [16-17]
- Ind. 1982, Museo Español de Arte Contemporáneo
Madrid, Cat. 2, rep. p. [20]
- Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid, Cat. 15, rep. p. [20]
- Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,



№ 1981 - 11 -

Nº 1981-0012

Escultura

ESTEL MATUTI

1981

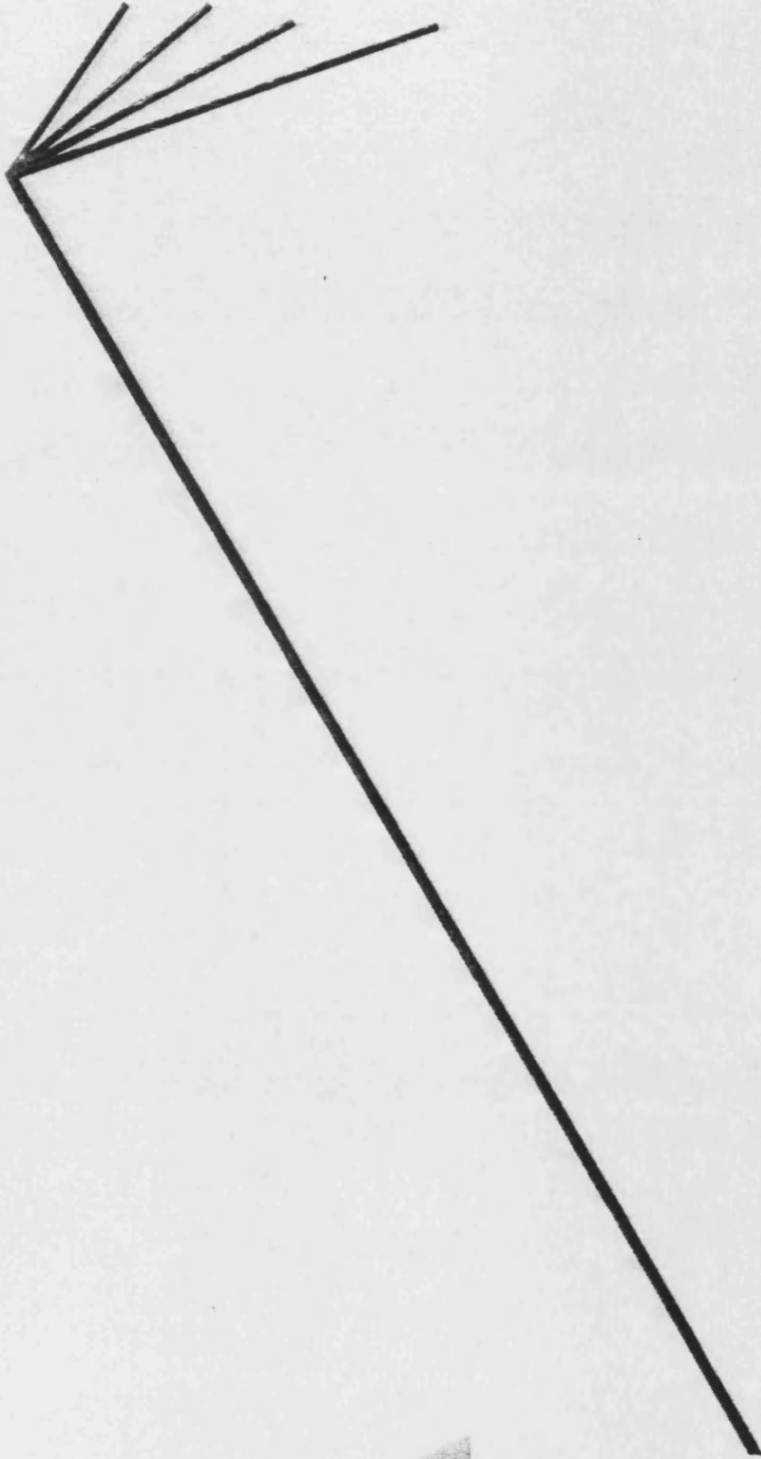
Hierro, 77,50 x 25,00 x 4,00 cm

EXPOSICIONES:

Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona,

Ind. 1982, Museo Español de Arte Contemporáneo
Madrid, Cat. 16, rep. p. [23]

Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid, Cat. 12, rep. p. [18]



Nº 1981 - 12 -

Nº 1981-0013

Escultura

FORMACIO DE L'ESPAI

1981

Hierro, 40,00 x 40,00 x 40,00 cm

PROPIEDAD: Sala Gaspar, Barcelona

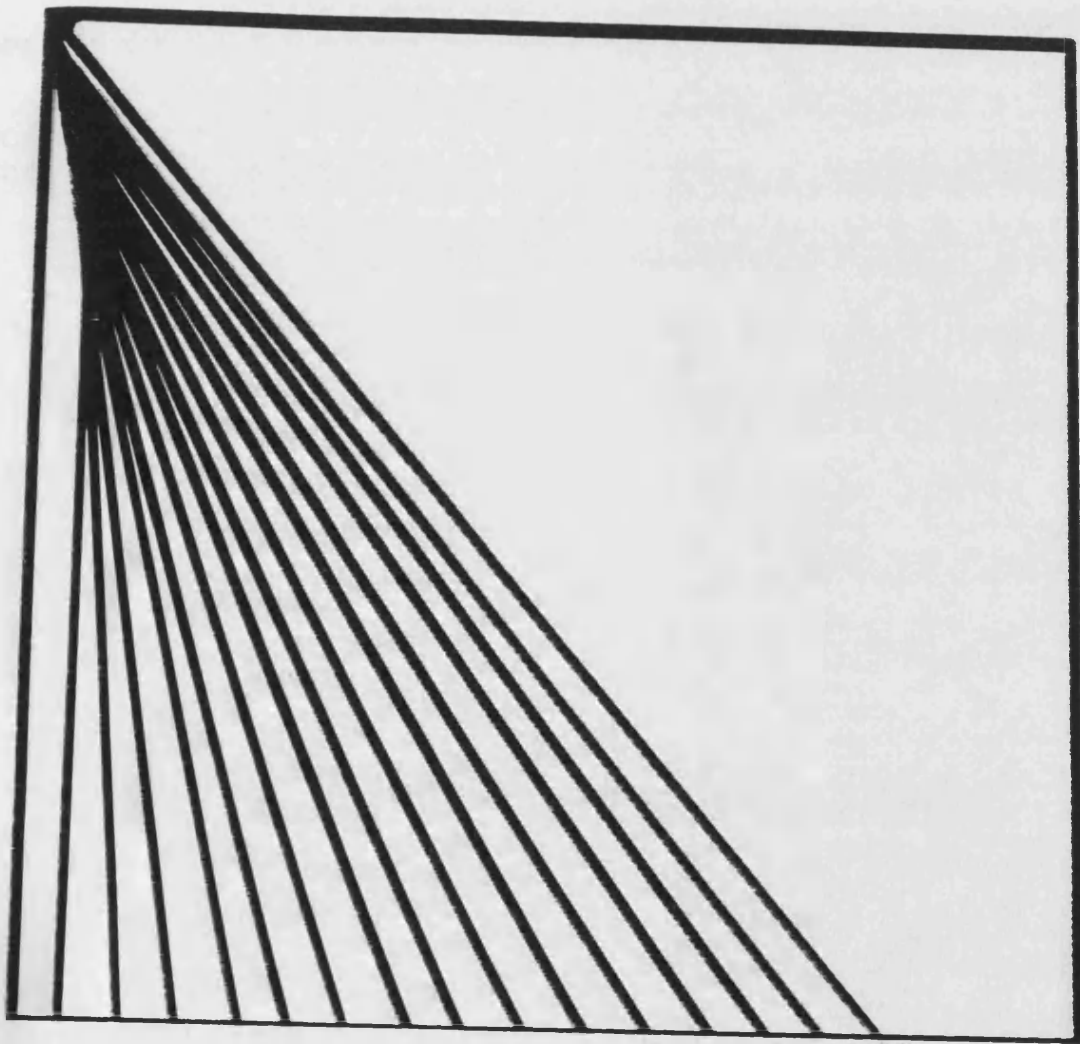
EXPOSICIONES:

- Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona, Rep. p. [6]
- Ind. 1982, Museo Español de Arte Contemporáneo
Madrid, Cat. 8, rep. p. [6]
- Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid, Cat. 9, rep. p. [16]
- Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,
- Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 61, repr. p. 89

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1981-1) realizado en hierro de
28 x 28 x 28 cm.



Nº 1981 - 13 -

Nº 1981-0014

Escultura

GERMINAR

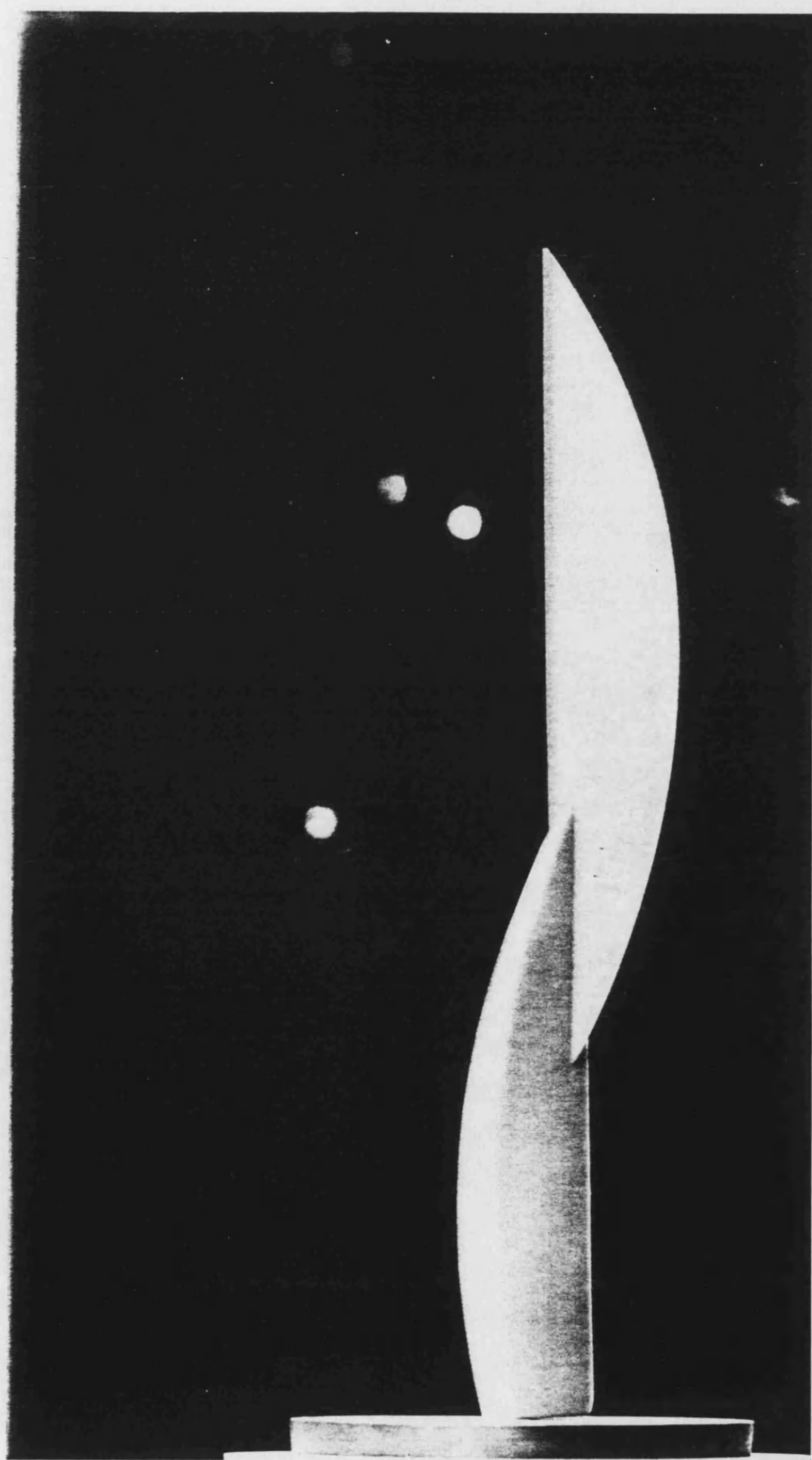
1981

Mármol blanco carrara, 102,00 x 20,00 x 9,00 cm

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia
Privada, Alemania, 1983

EXPOSICIONES:

Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona, Rep. p. 15



№ 1981 - 14 -

Nº 1981-0015 A

Escultura

GOTT NATUR [a]

1981

Hierro,

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1981

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra se le ha conocido también por los títulos de "Epistemología" y "Semicírculos y cuadrados".

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1981-2) realizado en varilla de hierro pintada de 21 x 21 x 21 cm.

Nº 1981-0015 B

Escultura

GOTT NATUR [b]

1981

Acero inoxidable, 40,00 x 40,00 x 40,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia

EXPOSICIONES:

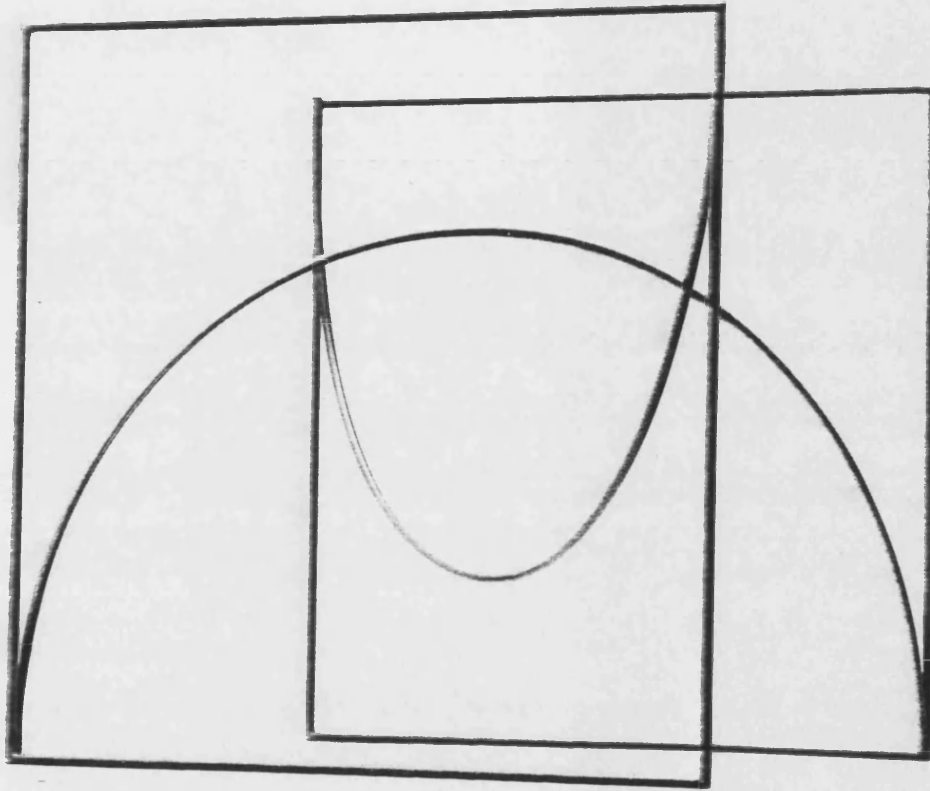
Col. 1981, Galería Dreiseitel
Colonia, Rep. p. 95

Ind. 1984, Galería Dreiseitel
Colonia,

Ind. 1985, Kunstverein
Ludwigshafen,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

En la exposición de 1981 en Galería Dreiseitel, en la que se presenta la obra, ésta se titula "Linie im Kubus III".



N^o 1981 - '5 - B

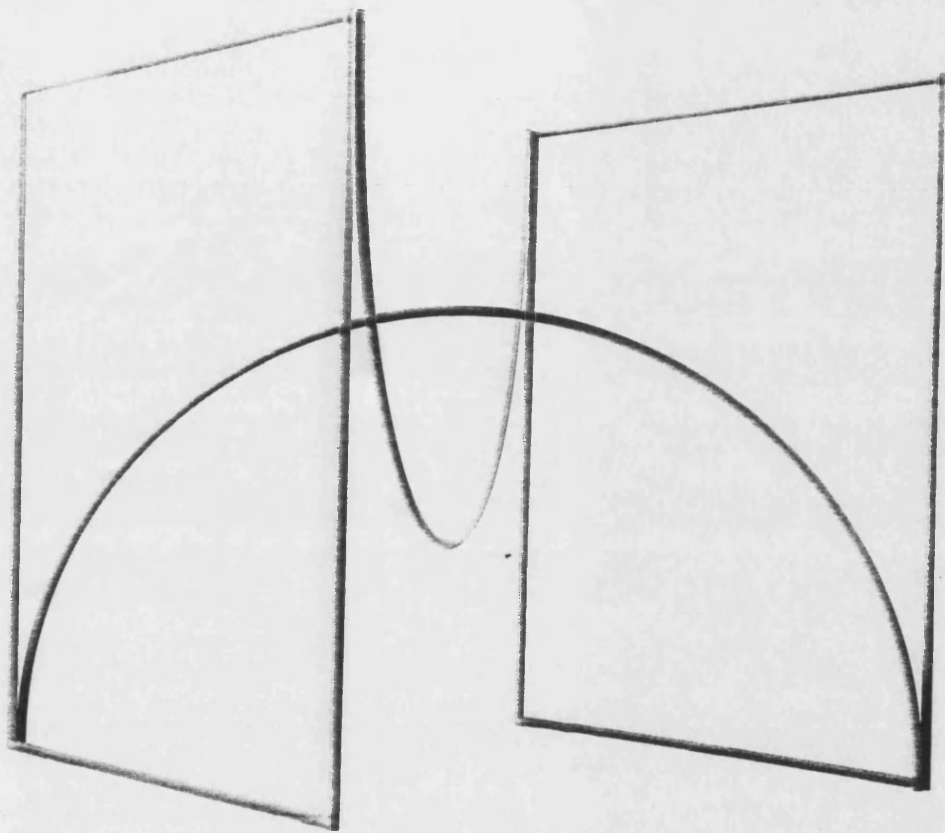
Nº 1981-0015 C

Escultura

GOTT NATUR [c]

1981

Hierro, 330,00 x 330,00 x 330,00 cm



Nº 1981 - 15 - C

Nº 1981-0016

Escultura

HERMANN I DOROTEA

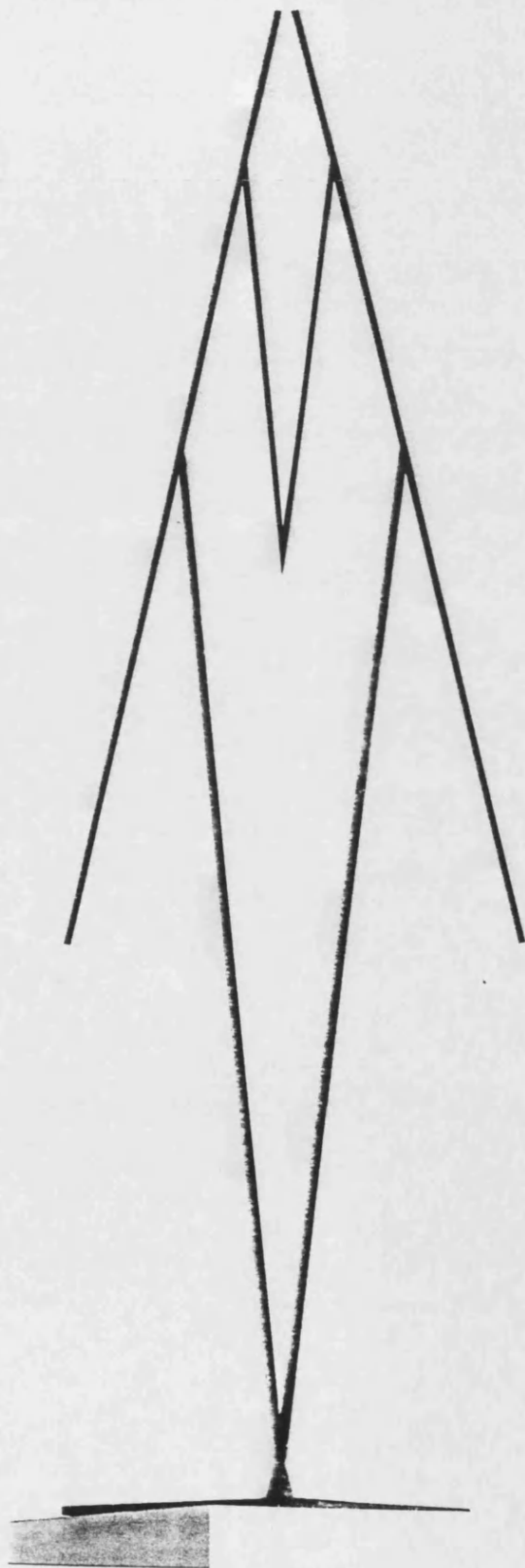
1981

Hierro, 117,00 x 40,00 x 55,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1981

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 4, rep. p. 56



Nº 1981 - 16 -

Nº 1981-0017

Escultura

HOMENATGE A GIACOMETTI

1981

Hierro pintado, 97,00 x 34,00 x 34,00 cm

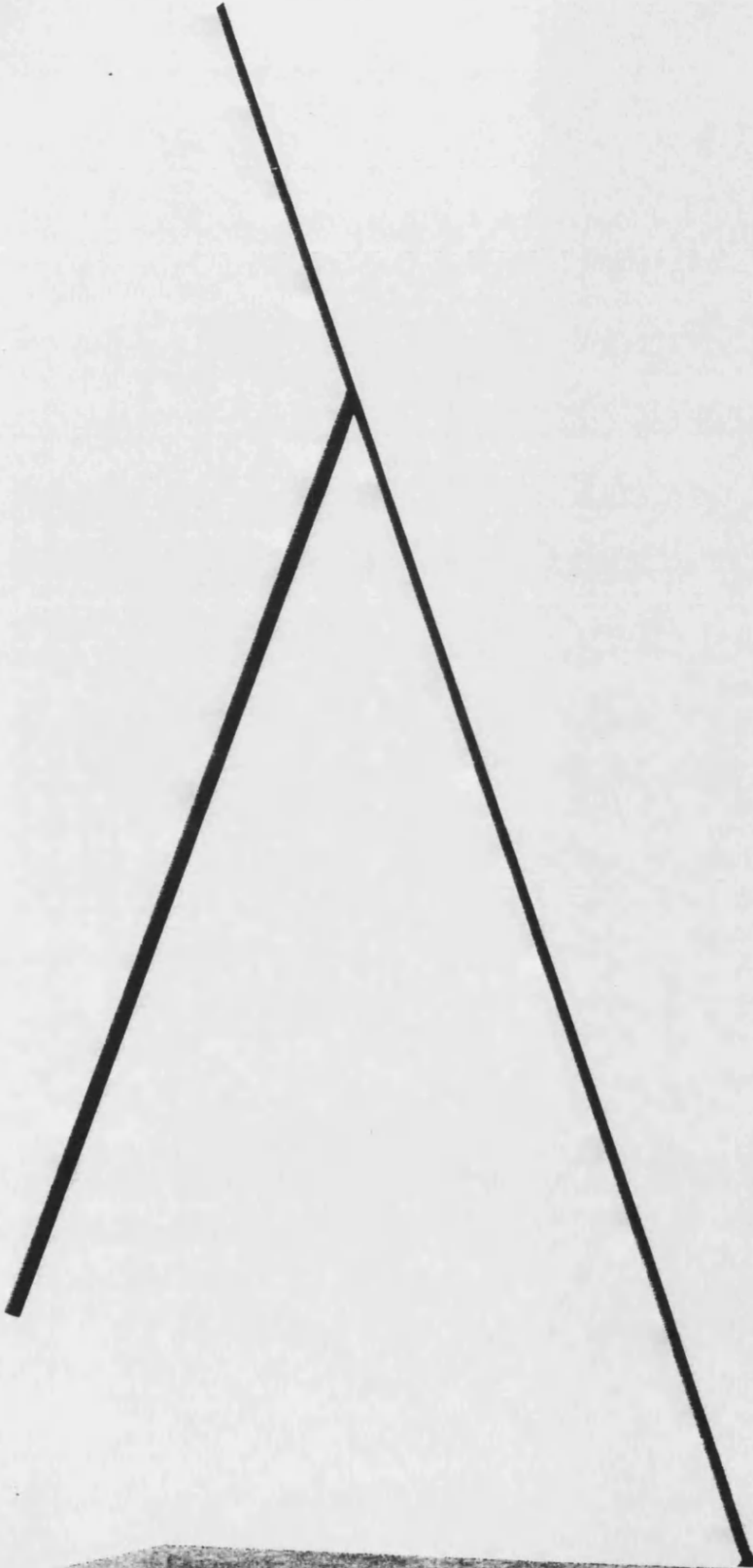
PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1981

EXPOSICIONES:

Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona,

Ind. 1983, Internationaler Kunstmarkt. Dreiseitel
Colonia,

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 63, repr. p. 91



Nº 1981 - 17 -

Nº 1981-0018

Escultura

DEESSA DE LA LLIBERTAT

1981

Acero inoxidable, 80,00 x 90,00 x 40,00 cm

EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Galería Theo y Celini
Madrid,

Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La única imagen fotográfica que disponemos sobre esta obra es la contenida en un reportaje de la individual en la sala Luzán de Zaragoza (1983).

Nº 1981-0019 A

Escultura

UNA LINIA AL VENT [a]

1981

Hierro, 60,00 x 26,00 x 14,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1981

Nº 1981-0019 B

Escultura

UNA LINIA AL VENT [b]

1981

Hierro, 61,00 x 40,00 x 5,00 cm

Anag. y d.

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia, 1984
Privada, Alemania, 1988

EXPOSICIONES:

Ind. 1984, Galería Dreiseitel
Colonia,

Ind. 1985, Kunstverein
Ludwigshafen,



Nº 1981 - 19-13

Nº 1981-0020

Escultura

CAP LLIURE

1981

Hierro, 244,00 x 40,00 x 25,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1981

EXPOSICIONES:

Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona,

Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,

Nº 1981-0021

Escultura

LA METAMORFOSI

1981

Hierro,

EXPOSICIONES:

Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona,

Nº 1981-0022

Escultura

EDUARDO ARROYO PASSEJA PEL BORN

1981

Acero inoxidable, 285,00 x 580,00 x 1,50 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1981

EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Antic Mercat del Born
Barcelona, Cat. 16, rep. p. [33]

Nº 1981-0023

Escultura

SENSE TITOL

1981

Hierro, 113,50 x 21,00 x 14,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V)

EXPOSICIONES:

Ind. 1981, Sala Gaspar
Barcelona,

FOTOGRAFIA: Aparece reportaje Gaspar 1981

Nº 1981-0024

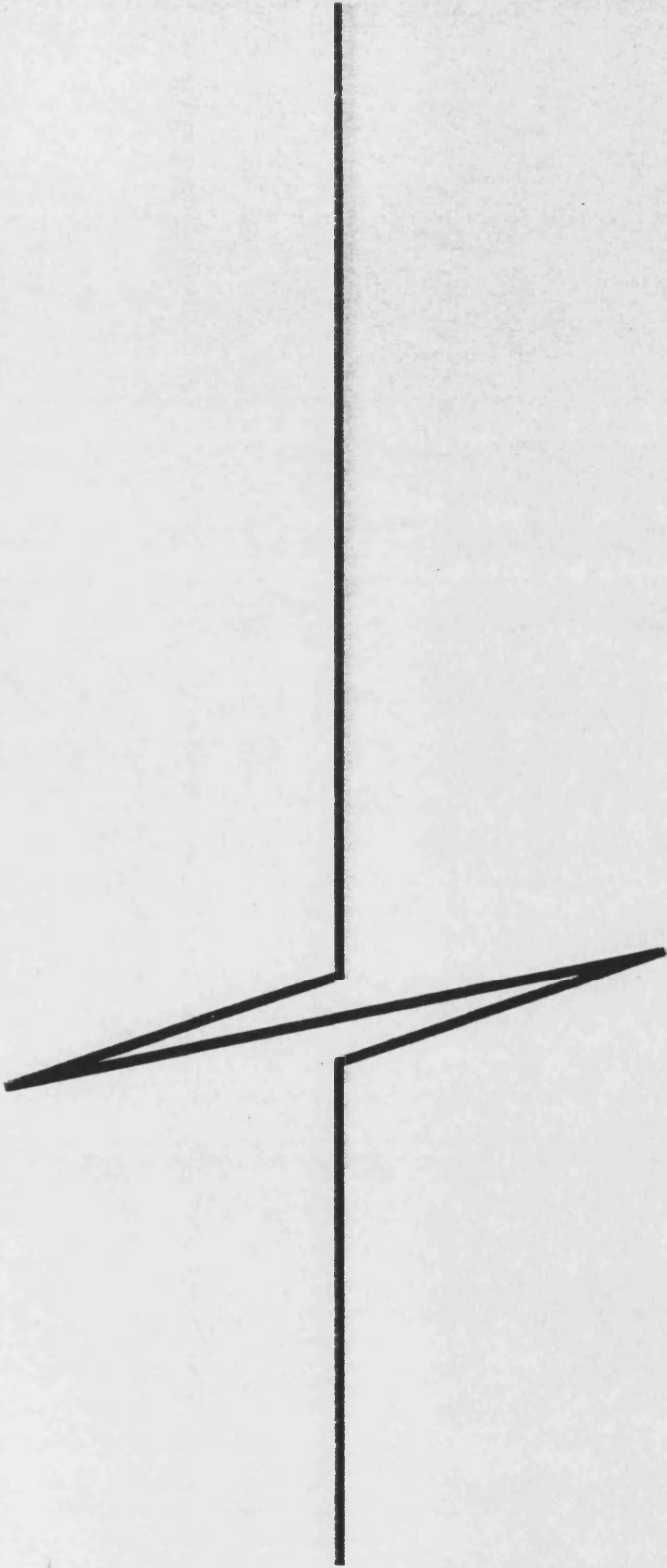
Escultura

SENSE TITOL

1981

Hierro, 119,00 x 44,00 x 14,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1981



Nº 1981 - 24 -

Nº 1982-0001

Escultura

LA CORTINA

1982

Hierro pintado, 210,00 x 80,00 x 60,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1982

EXPOSICIONES:

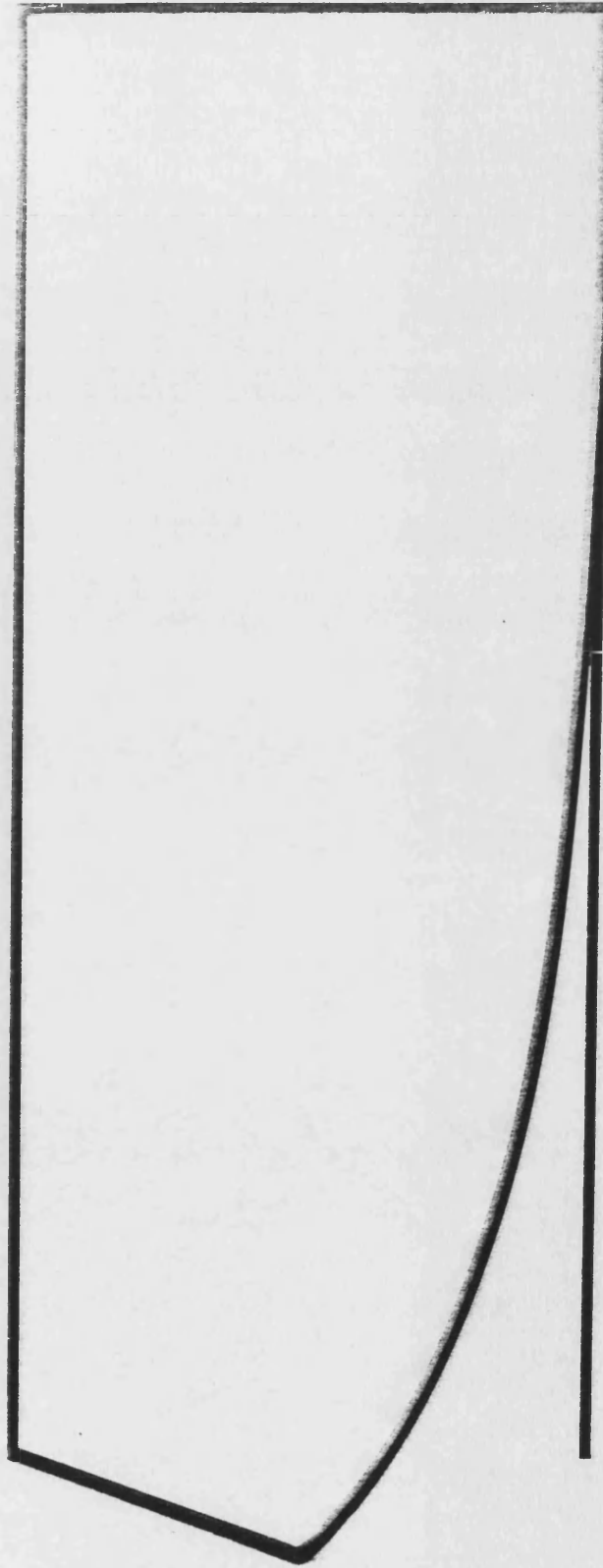
Col. 1984, París Arts Center
París,

Ind. 1984, Feria Arco. Galería Theo
Madrid,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO

Se conserva boceto (nºreg.B1983-7) en varilla de hierro
pintada de 30 x 13 x 7,5 cm.



Nº 1982 - 1 -

Nº 1982-0002 A

Escultura

DESPLAÇAMENT DE SEMICERCLES [a]

1982

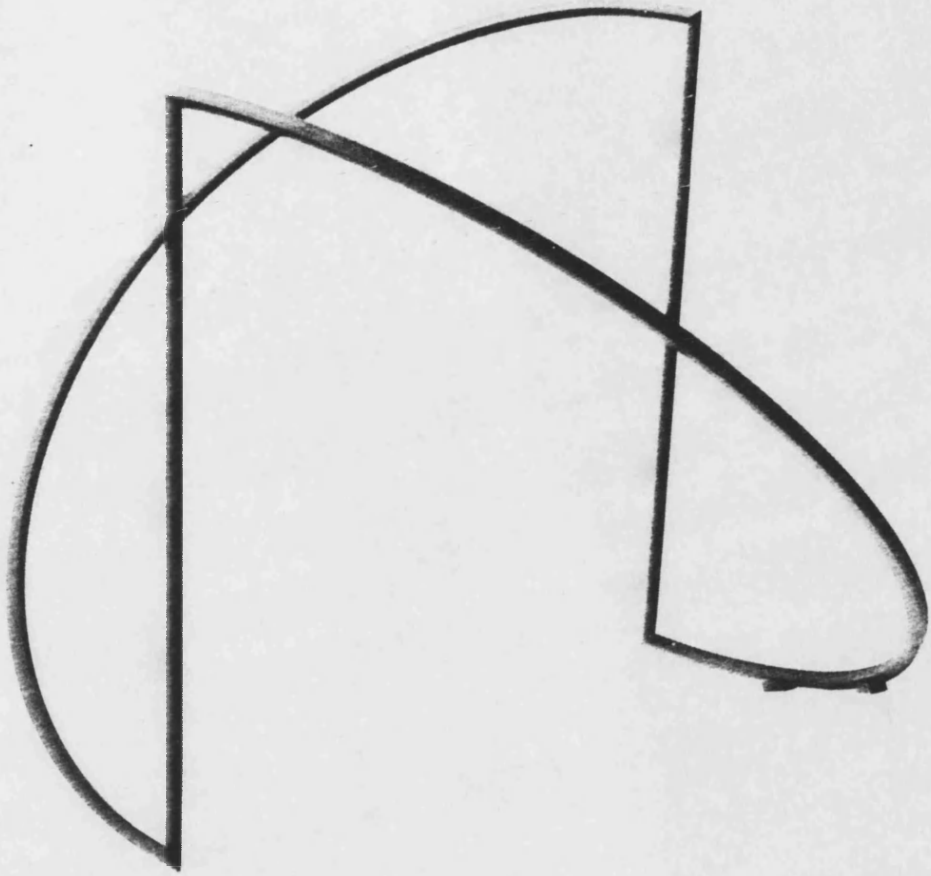
Hierro, 88,00 x 108,00 x 78,50 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia, 1983

EXPOSICIONES:

- Ind. 1983, Internationaler Kunstmarkt. Dreiseitel
Colonia,
- Ind. 1984, Galería Dreiseitel
Colonia,
- Ind. 1985, Kunstverein
Ludwigshafen,



№ 1982 - 3 - A

Nº 1982-0002 B

Escultura

DESPLAÇAMENT DE SEMICERCLES [b]

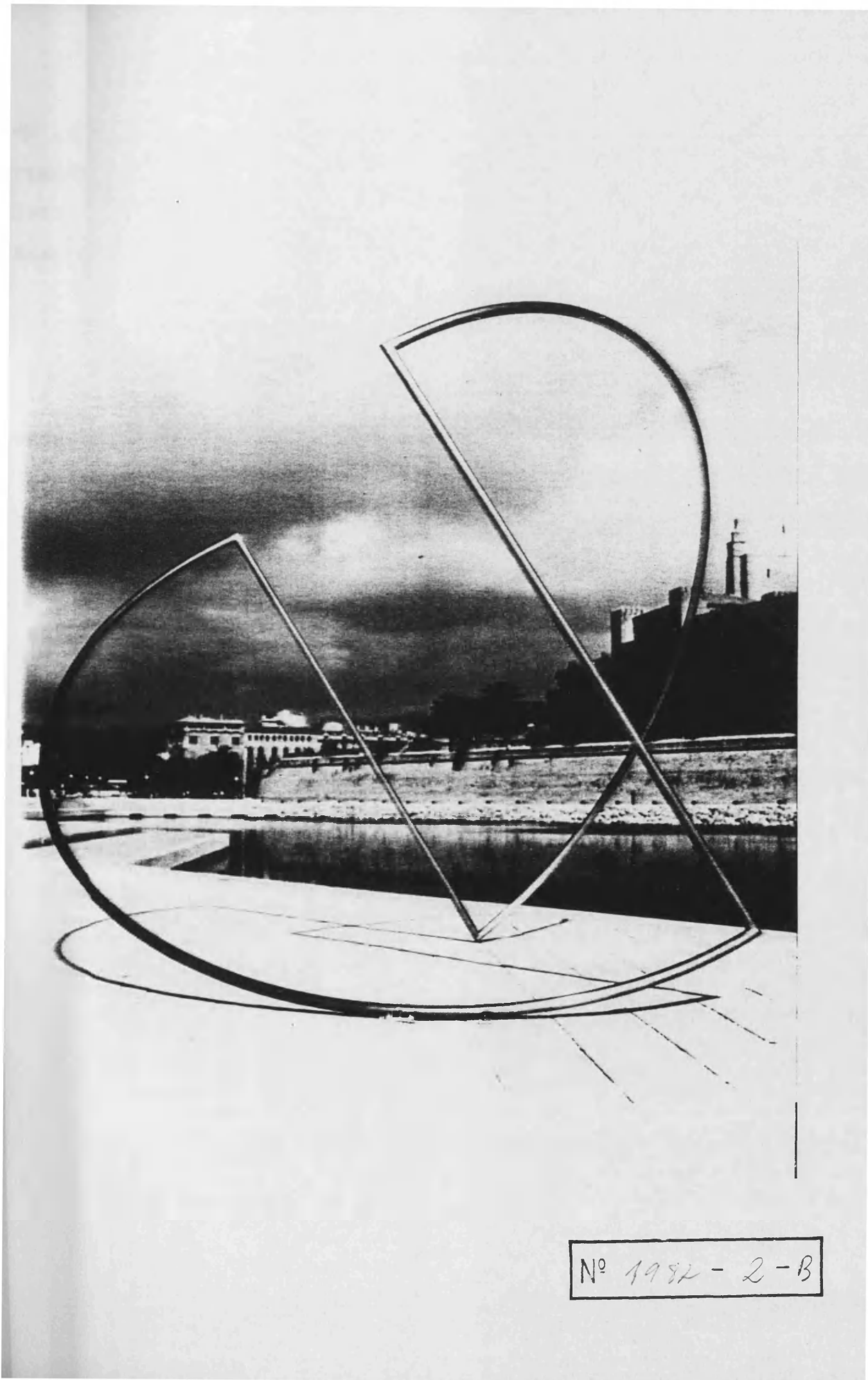
1982

Acero inoxidable, 360,00 x 360,00 x 440,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1982

EXPOSICIONES:

- Col. 1987, Wilhelm-Hack Museum
Ludwigshafen, Cat. 5.31, repr. p. 139
- Ind. 1982, Museo Español de Arte Contemporáneo
Madrid,
- Ind. 1983, Antic Mercat del Born
Barcelona, Cat. 4, rep. pp. [20-21]
- Ind. 1984, Parc de la Mar
Palma Mallorca, Cat. [2], rep. pp. 28-29
- Ind. 1985, Palacio Augustusburg
Brühl, Cat. 12, repr. p. 28-29
- Ind. 1990, Sala Amós Salvador y exteriores (1)
Logroño, Desplegable pp. [12-13]



Nº 4982 - 2 - B

Nº 1982-0002 C

Escultura

DESPLAÇAMENT DE SEMICERCLES [c]

1982

Hierro,

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1982

Nº 1982-0003

Escultura

L'ENCANT

1982

Acero inoxidable, 272,00 x 36,50 x 36,50 cm

PROPIEDAD: IVAM (Donació), Valencia, 1991

EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Antic Mercat del Born
Barcelona,

Ind. 1984, Palau March
Palma Mallorca, Cat. 2



Nº 1982 - 3 -

Nº 1982-0004

Escultura

ENDAVANT

1982

Acero inoxidable, 335,00 x 39,00 x 3,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia

EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Antic Mercat del Born
Barcelona, Cat. 28, rep. p. [34]

Ind. 1984, Palau March
Palma Mallorca, Cat. 8

Ind. 1989, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [1], rep. portada

Nº 1982-0005

Escultura

FIGURA D'UN TEMPS

1982

Acero inoxidable, 275,00 x 56,00 x 1,50 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1982

EXPOSICIONES:

- Ind. 1983, Antic Mercat del Born
Barcelona, Cat. 33, rep. p. [18]
- Ind. 1984, Palau March
Palma Mallorca, Cat. 12



Nº 1982-5 -

UNIVERSITÄT
BIBLIOTHEK
FAC. GEOGRAPHIA HISTOR.

Nº 1982-0006 A

Escultura

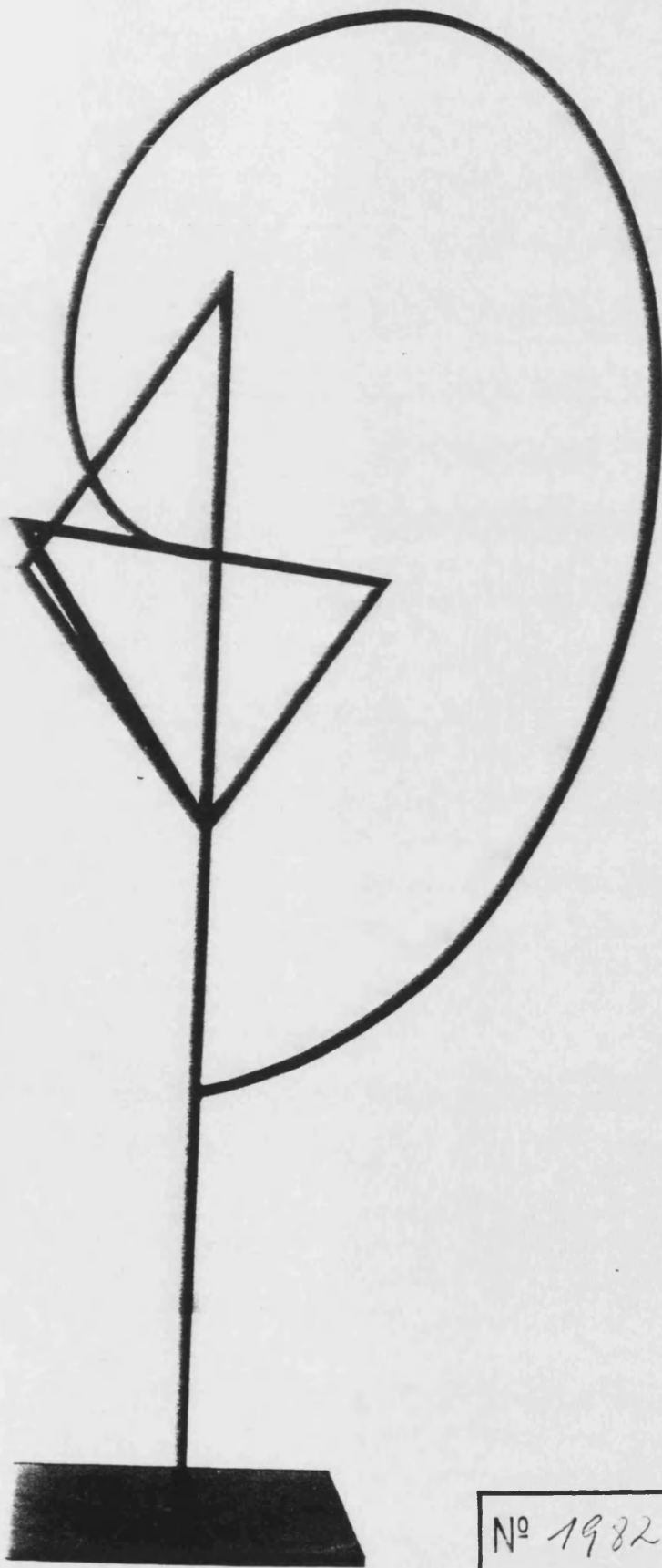
GOETHE I LA CIENCIA [a]

1982

Hierro, 51,00 x 28,50 x 21,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1982



Nº 1982 - 6 - A

Nº 1982-0006 B

Escultura

GOETHE I LA CIENCIA [b]

1982

Hierro, 112,00 x 45,00 x 60,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1982

EXPOSICIONES:

Ind. 1985, Palacio Augustusburg
Brühl, Cat. 2, repr. p. 21

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 8, rep. p. 61

Nº 1982-0007

Escultura

GOETHE INFANT

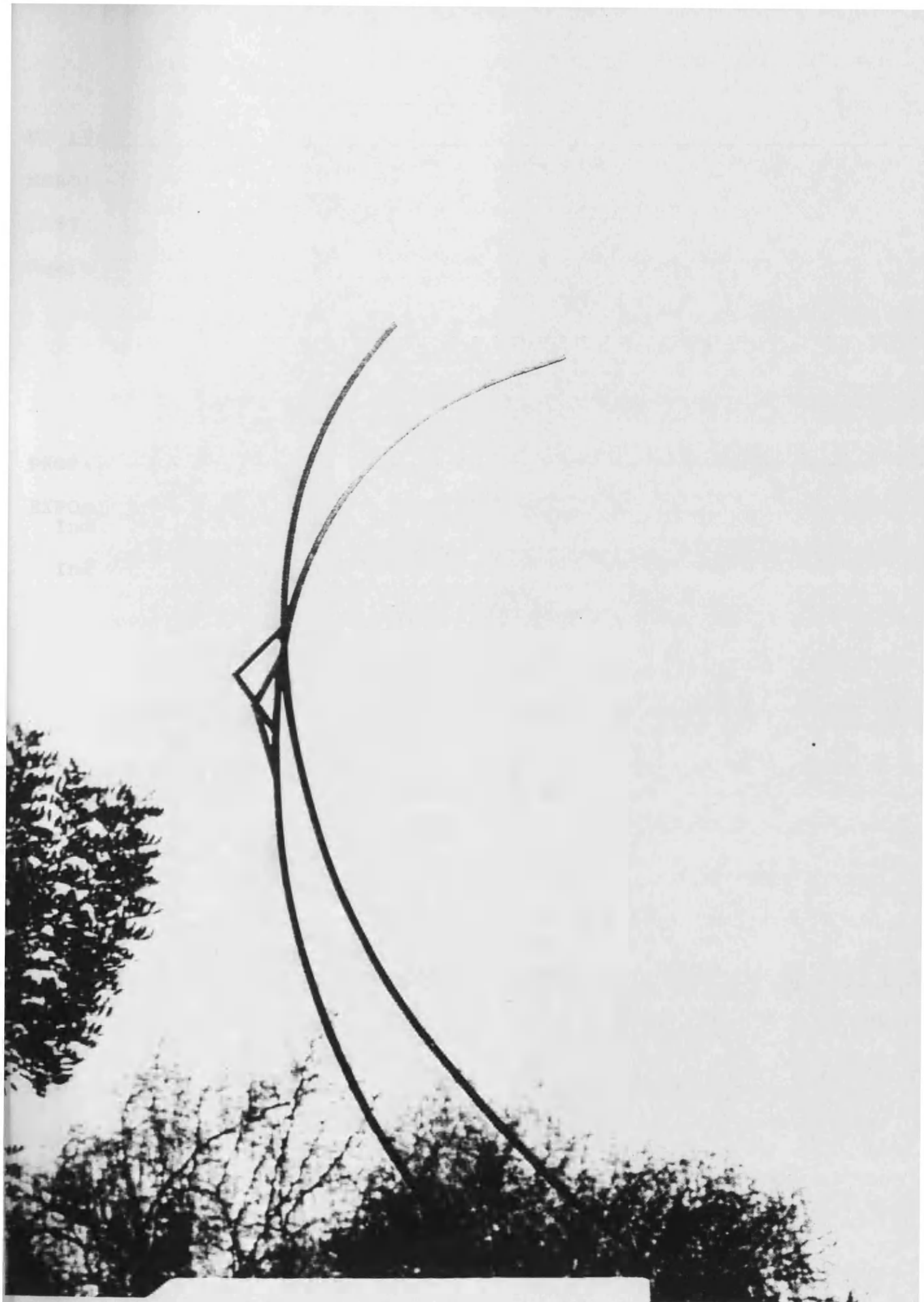
1982

Hierro, 94,00 x 57,00 x 8,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1982

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 3, rep. p. 55



№ 1982-7 --

Nº 1982-0008

Escultura

HEROI FERIT

1982

Acero inoxidable, 102,00 x 255,00 x 140,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1982

EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Antic Mercat del Born
Barcelona, Cat. 32, rep. p. [38]

Ind. 1984, Palau March
Palma Mallorca, Cat. 11

Nº 1982-0009

Escultura

IFIGENIA

1982

Hierro, 125,00 x 90,00 x 8,00 cm

PROPIEDAD: José Lladó, Madrid, 1989

Nº 1982-0010

Escultura

ISADORA DUNCAN

1982

Hierro,

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1982

EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Internationaler Kunstmarkt. Dreiseitel
Colonia,



Nº 1982 - 10 -

Nº 1982-0011

Escultura

LILI SCHÖNEMANN

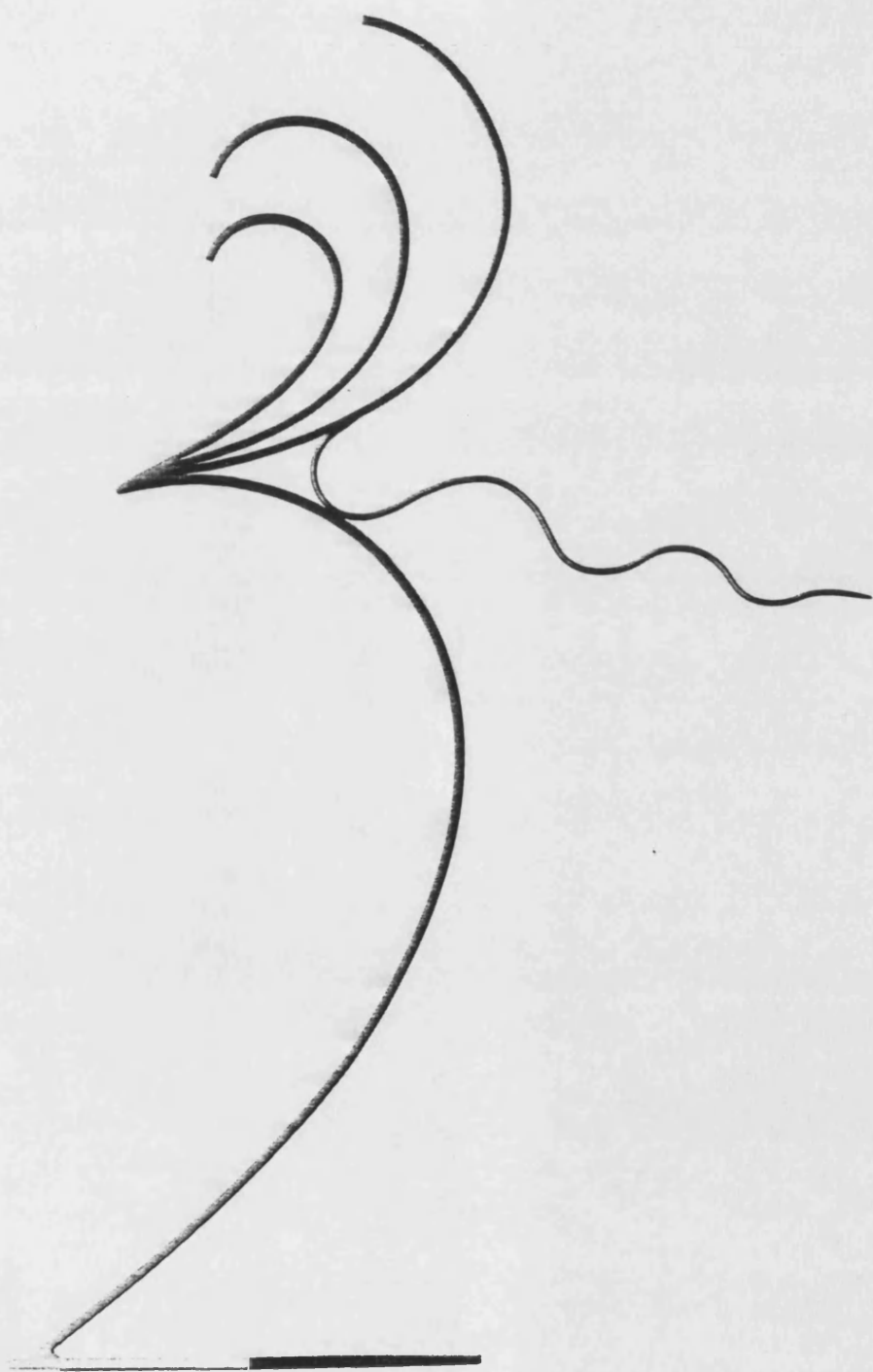
1982

Hierro, 60,00 x 60,00 x 10,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1982

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 9, rep. p. 62



Nº 1982 - 11 -

Nº 1982-0012 A

Escultura

L'OLIMP DE WEIMAR [a]

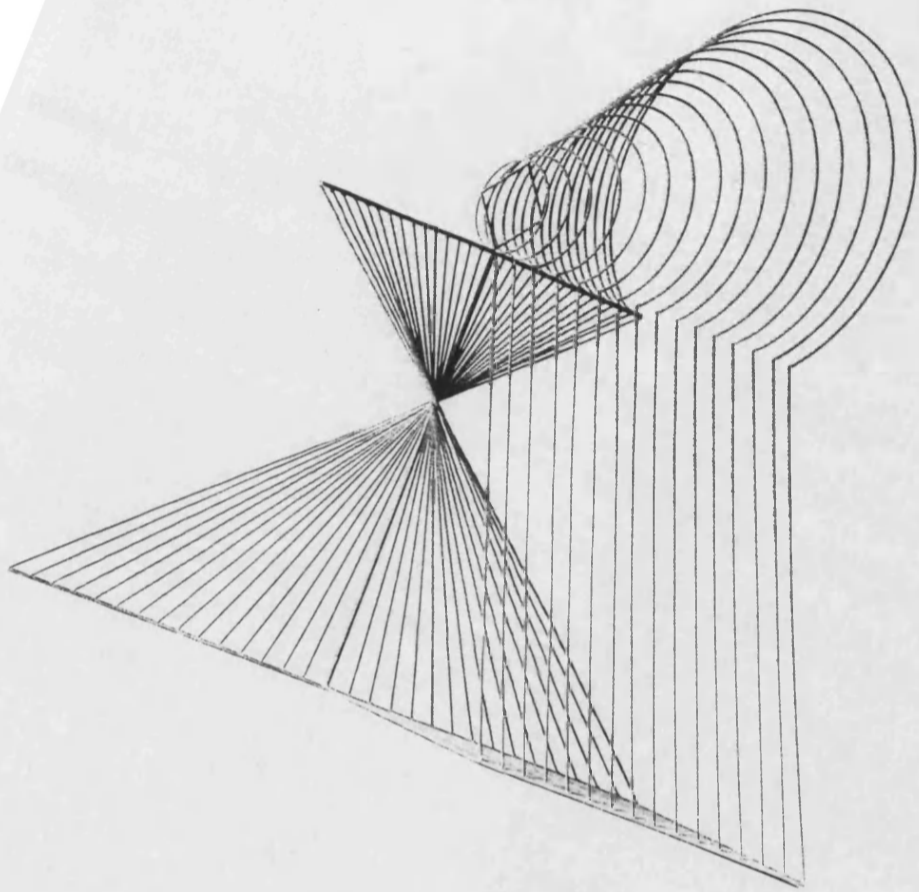
1982

Hierro, 157,00 x 93,00 x 138,00 cm

PROPIEDAD: Banco Hipotecario, Madrid, 1989

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 5, rep. p. 57



Nº 1982 - 12 - A

Nº 1982-0012 B

Escultura urbana

L'OLIMP DE WEIMAR [b]

1982, ejecutada en 1990

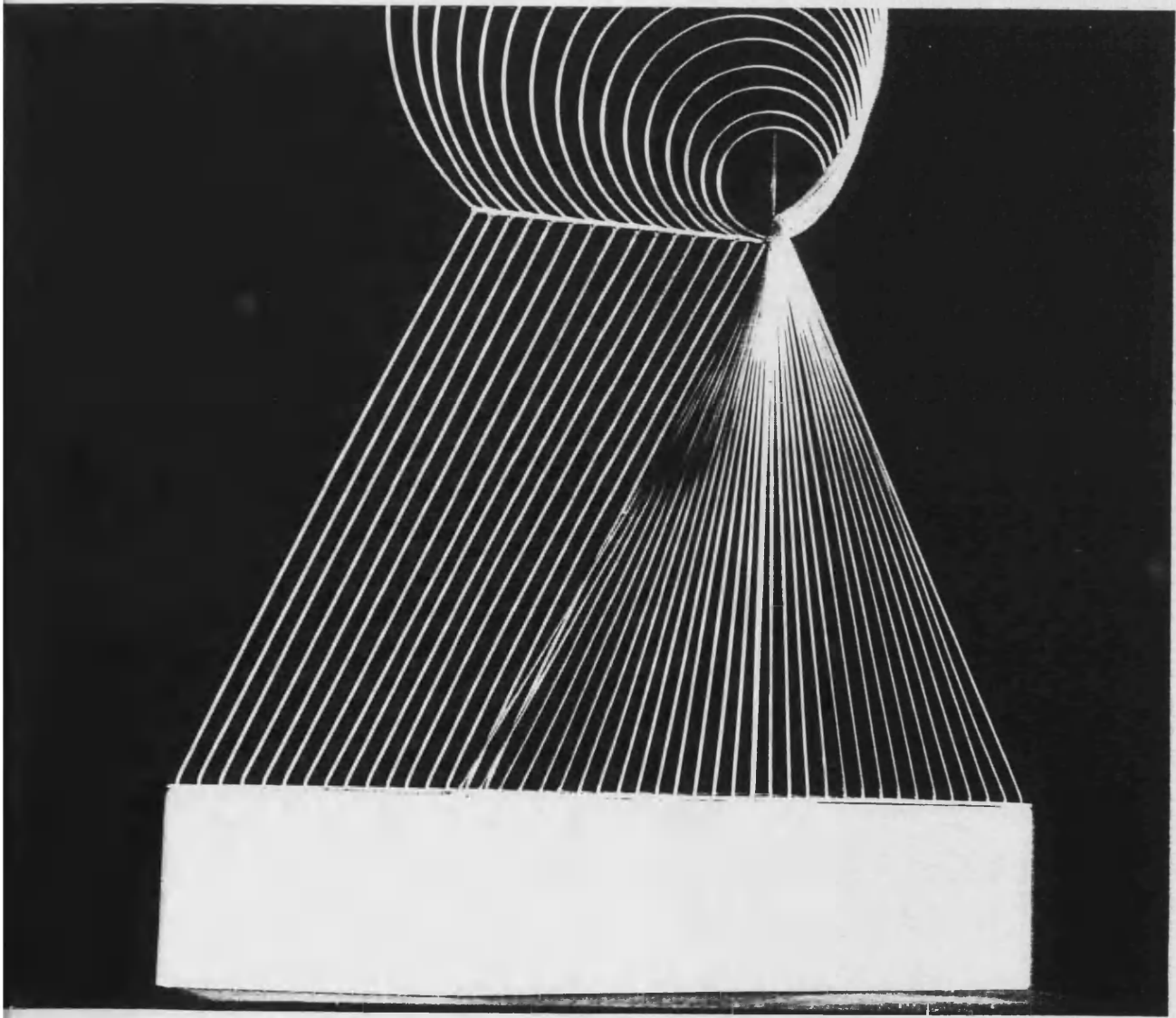
Acero inoxidable,

PROPIEDAD: Edificio Westend Carree. c/ Grüneburgweg, Frankfurt, 1990

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

MAQUETA:

Para presentar a los comitentes este proyecto de escultura monumental, Alfaro realizó en 1989 una maqueta en acero inoxidable de 80 x 80 x 33 cm., actualmente propiedad del Sr. Scholten (La Haya).



Nº 1982 - 12 - B

Nº 1982-0013

Escultura

RELACIONS DE CERCLES

1982

Acero inoxidable, 283,00 x 283,00 x 90,00 cm

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia

EXPOSICIONES:

Col. 1983, Calles de Tàrrega

Tàrrega(Lérida), Rep. p. [15]

Ind. 1983, Antic Mercat del Born

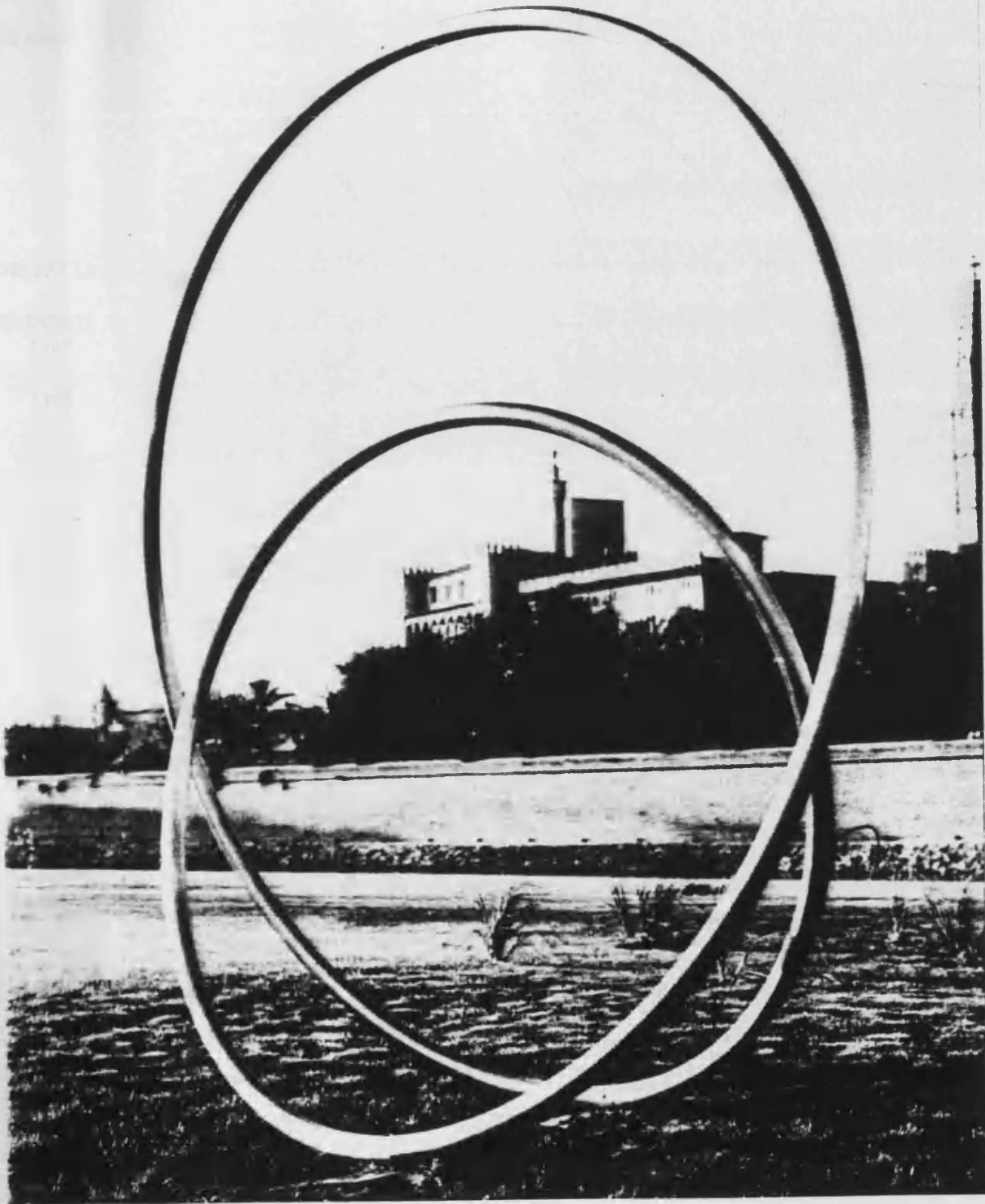
Barcelona, Cat. 6, rep. p. [41]

Ind. 1984, Parc de la Mar

Palma Mallorca, Cat. [4], rep. p. 59

Ind. 1989, Galería Dreiseitel

Colonia, Cat. [3], rep. pp. [7 y 9]



Nº 1982 - 13 -

Nº 1982-0014

Escultura

SCHILLER

1982

Mármol blanco, 65,00 x 22,00 x 28,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1982

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 6, rep. p. 58

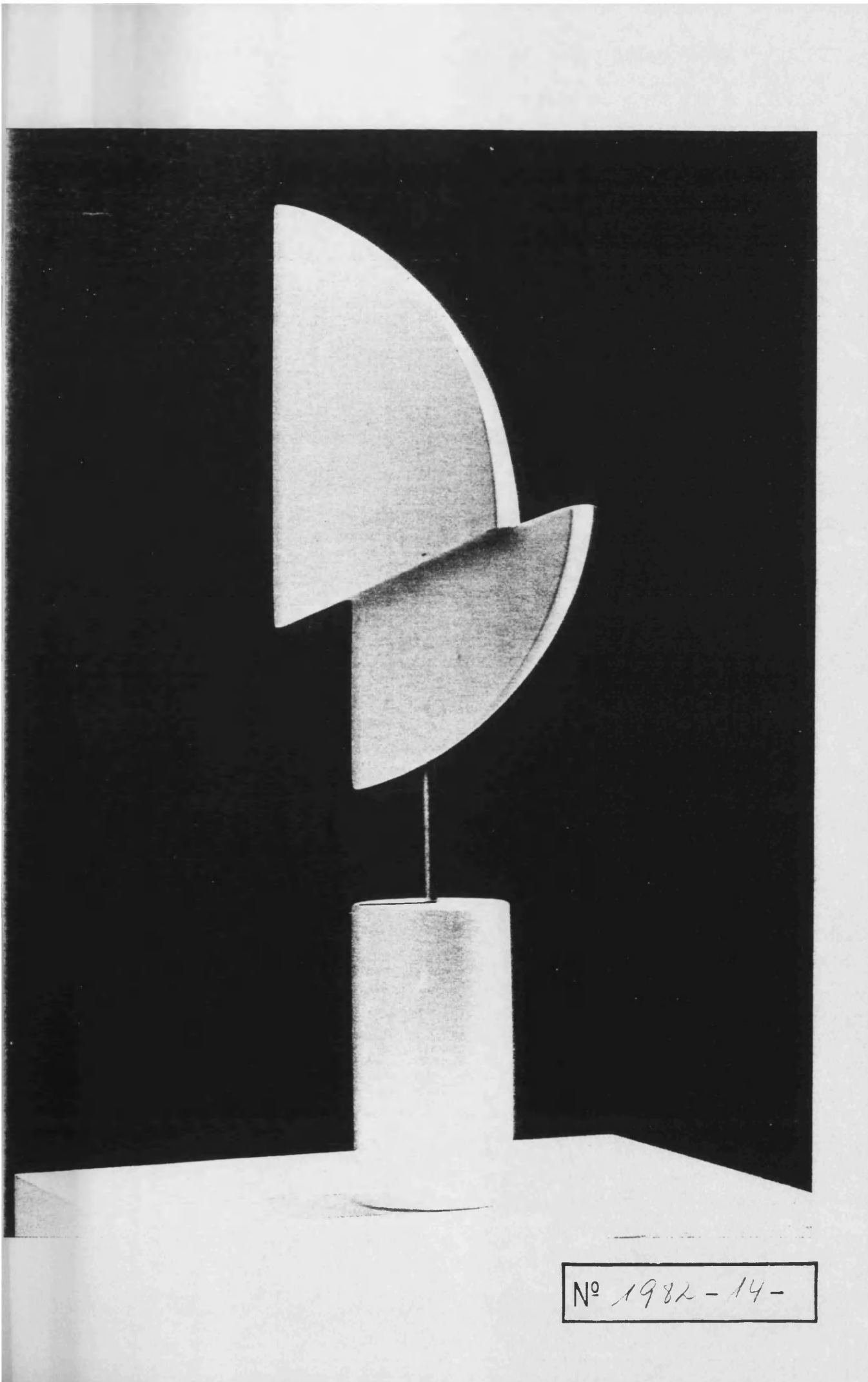
Ind. 1990, Sala Amós Salvador y exteriores (1)
Logroño, Repr. p. [16]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra, no obstante haber sido presentada públicamente en la exposición citada, Alfaro no la considera definitivamente acabada.

BOCETOS:

Se conservan dos bocetos. Uno (Reg.nºB1982-5) realizado en escayola de 63,5 x 16 x 18 cm.; y el otro (Reg.nºB1982-6) en mármol blanco de 56 x 16 x 17 cm.



Nº 1982-14-

Nº 1982-0015

Escultura

SENYAL DE VIDA

1982

Acero inoxidable, 480,00 x 190,00 x 1,80 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1982

EXPOSICIONES:

- Ind. 1983, Antic Mercat del Born
Barcelona, Cat. 22, rep. p. [33]
- Ind. 1984, Palau March
Palma Mallorca, Cat. 4

Nº 1982-0016

Escultura

IL SIGNORE BUONAPARTE

1982

Acero inoxidable, 245,00 x 100,00 x 1,50 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1982

EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Antic Mercat del Born
Barcelona, Cat. 29, rep. p. [32]

Ind. 1984, Palau March
Palma Mallorca, Cat. 9

Nº 1982-0017

Escultura

TRIANGLE I CERCLE

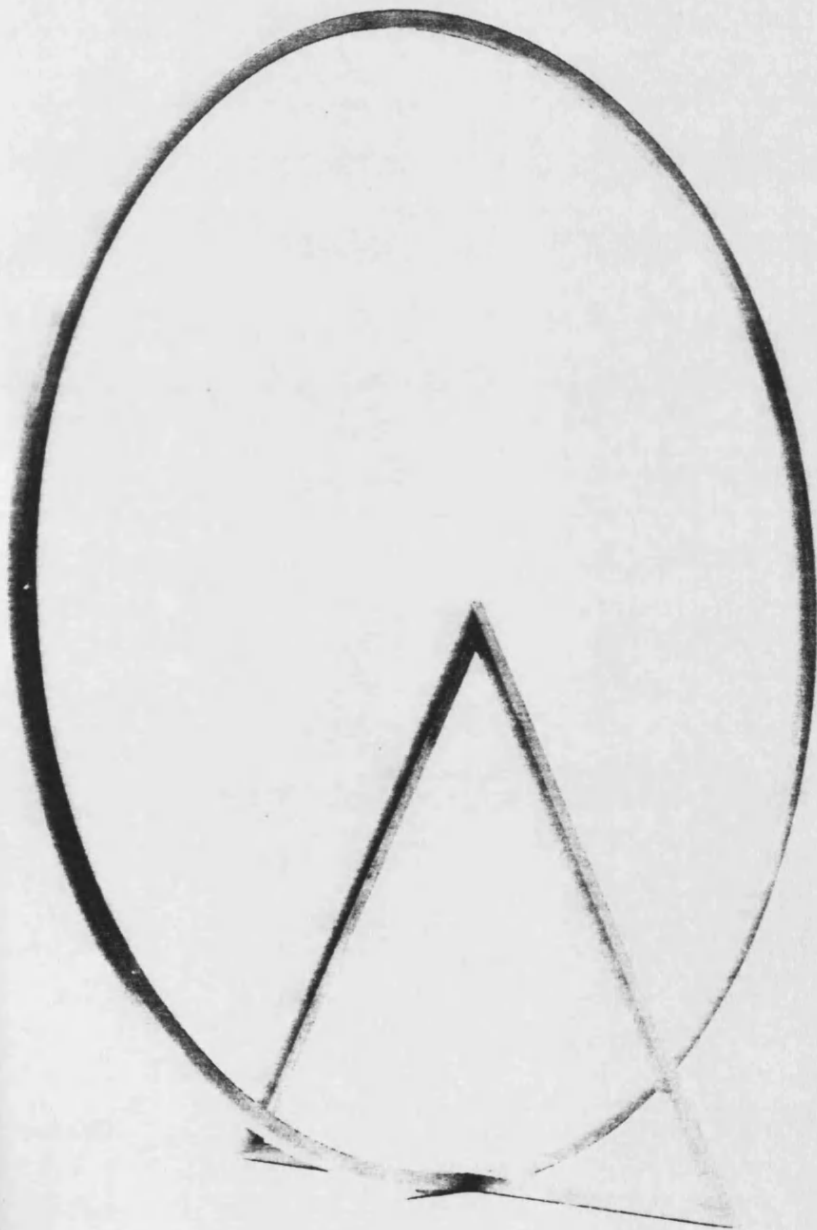
1982

Acero inoxidable, 65,00 x 64,00 x 39,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1982

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Respecto al título existe cierta confusión. Alfaro no pensó en el tema de la teoría de los colores al realizarla, pero apareció con el título: "Uber die Farbthorien Goethes" en Alemania.



Nº 1982-17-

Nº 1982-0018

Escultura

EL WERTHER

1982-86

Mármol negro belga, 26,00 x 46,00 x 46,00 cm

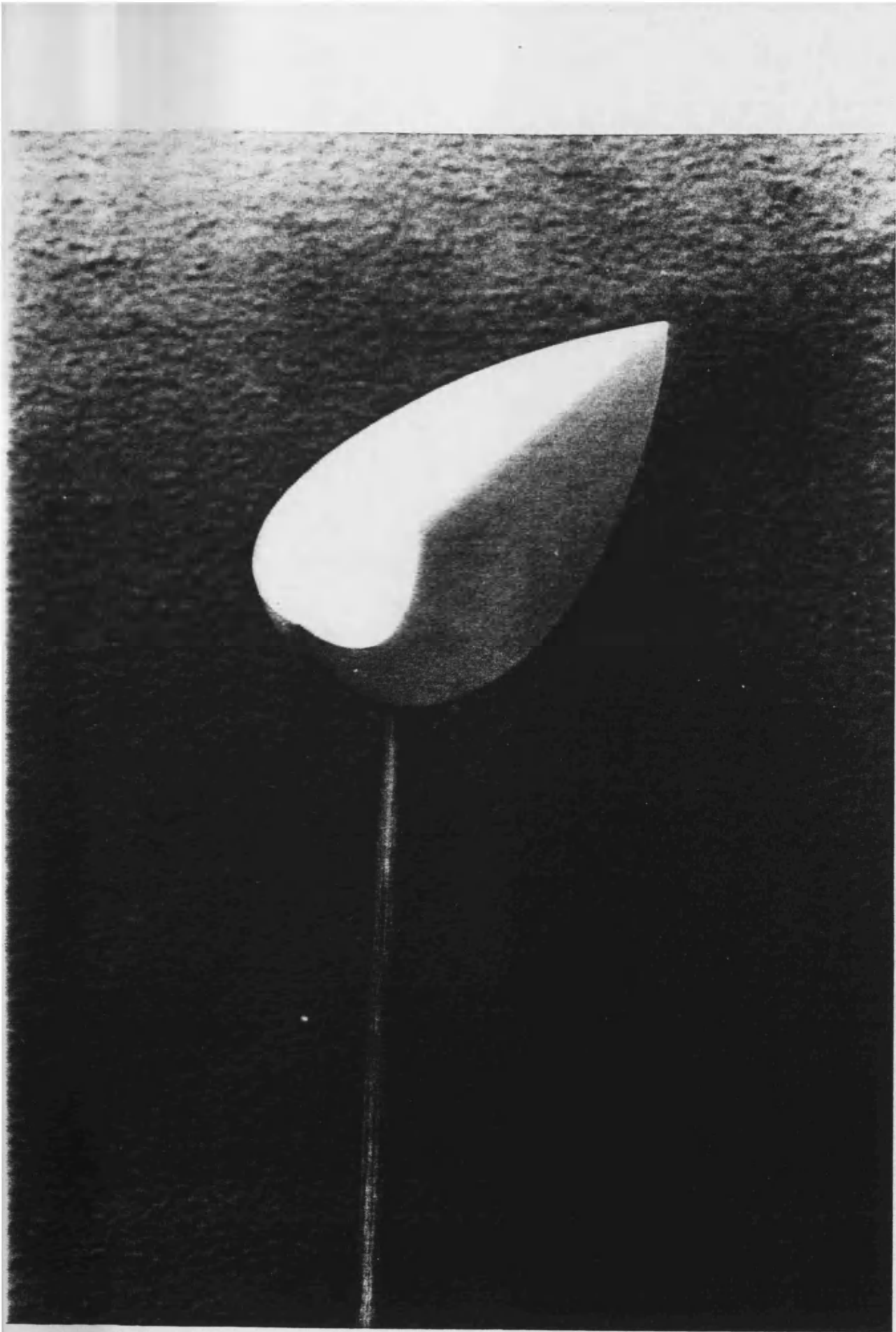
PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia
Privada, Suiza

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 20, rep. p. 74

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Al igual que "Charlotte von Stein" (1981-87), otra de las primeras obras del ciclo goethiano, tiene una elaboración lenta. Los primeros estudios tridimensionales en los que aparece de una forma clara la idea definitiva datan de 1982, pero Alfaro no realiza la versión definitiva hasta 1986.



Nº 1972 - 18 -

Nº 1982-0019

Escultura

STURN UND DRANG

1982

Hierro, 130,00 x 70,00 x 10,00 cm

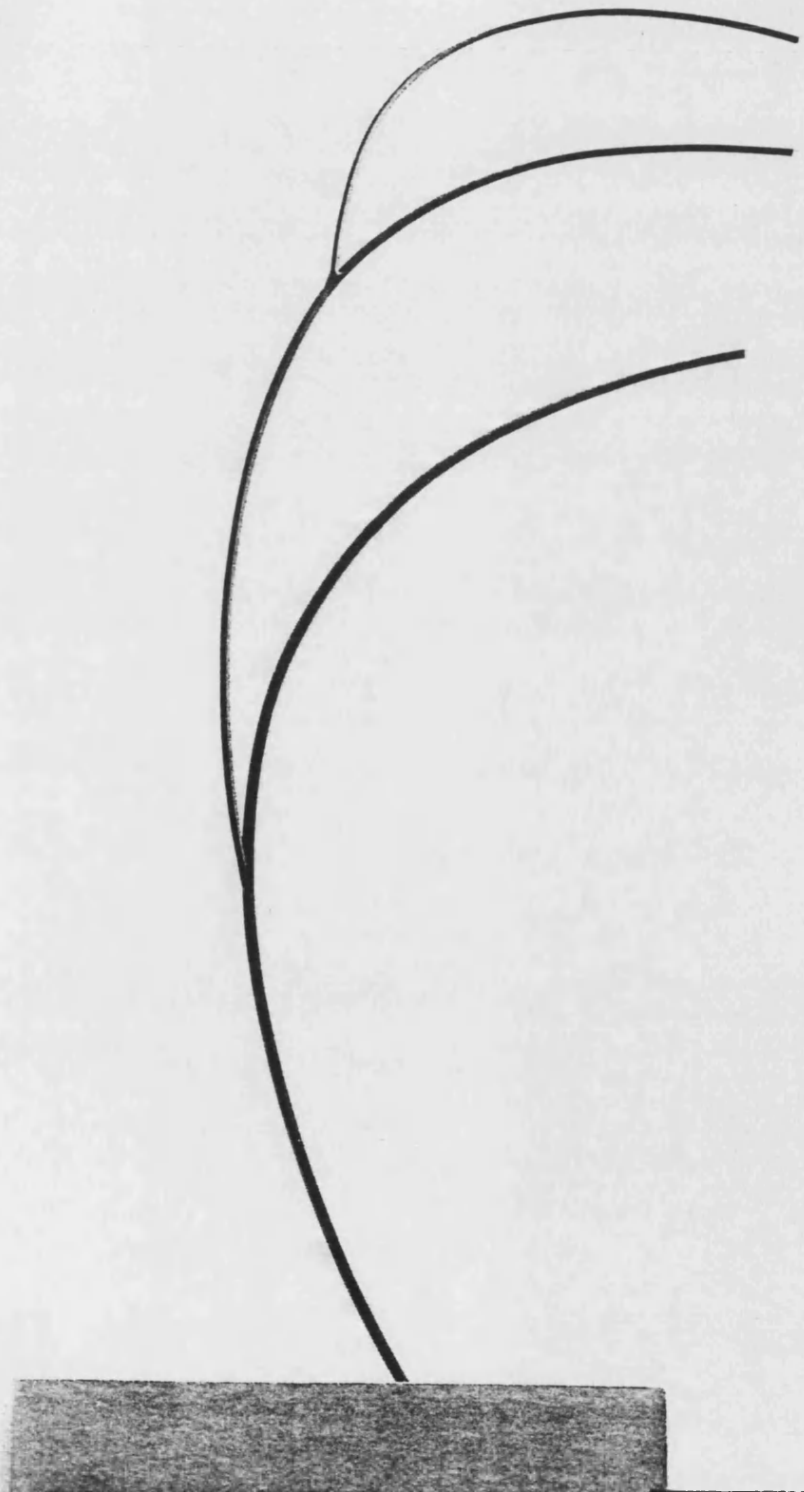
PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1982

EXPOSICIONES:

Ind. 1982, Museo Español de Arte Contemporáneo
Madrid, Cat. 9, rep. p. [38]

Ind. 1983, Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada
Zaragoza,

Nº 1982-19-
1982-19-
1982-19-
1982-19-



Nº 1982 - 19 -

Nº 1982-0020

Escultura

ESCALA D'UNA VIDA

1982

Acero inoxidable, 650,00 x 315,00 x 3,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1982

EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Antic Mercat del Born

Barcelona, Cat. 9, rep. p. [44]

Nº 1982-0021

Escultura

CORBES ENLLAÇADES

1982

Acero inoxidable, 180,00 x 535,00 x 115,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1982

EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Antic Mercat del Born
Barcelona, Cat. 13, rep. p. [38]

Ind. 1984, Parc de la Mar
Palma Mallorca, Cat.-[10]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva un boceto (Reg.nº1982-2) en varilla de hierro
pintada de 13 x 37,5 x 6,5 cm.

Nº 1982-0022

Escultura

AIXECAR-SE

1982

Acero inoxidable, 265,00 x 75,00 x 1,50 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1982

EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Antic Mercat del Born
Barcelona, Cat. 18, rep. p. [43]

Nº 1982-0023

Escultura

SALUT, COMPANYS

1982

Acero inoxidable, 330,00 x 270,00 x 110,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1982

EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Antic Mercat del Born
Barcelona, Cat. 30, rep. p. [42]

Nº 1982-0024

Escultura

SENSE TITOL

c.1982, ejecutada en 1992

Acero inoxidable b/metacrilato, 61,50 x 60,00 x 51,50 cm

Anag. s/b ang. inf. izq.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1992

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Es una pieza realizada en septiembre de 1992 partiendo de un boceto de 1982, contemporáneo, aproximadamente, a la preparación de la escultura urbana de Gerona.

Nº 1982-0025

Escultura

LA LLIBERTAT D'EXPRESIO

c.1982

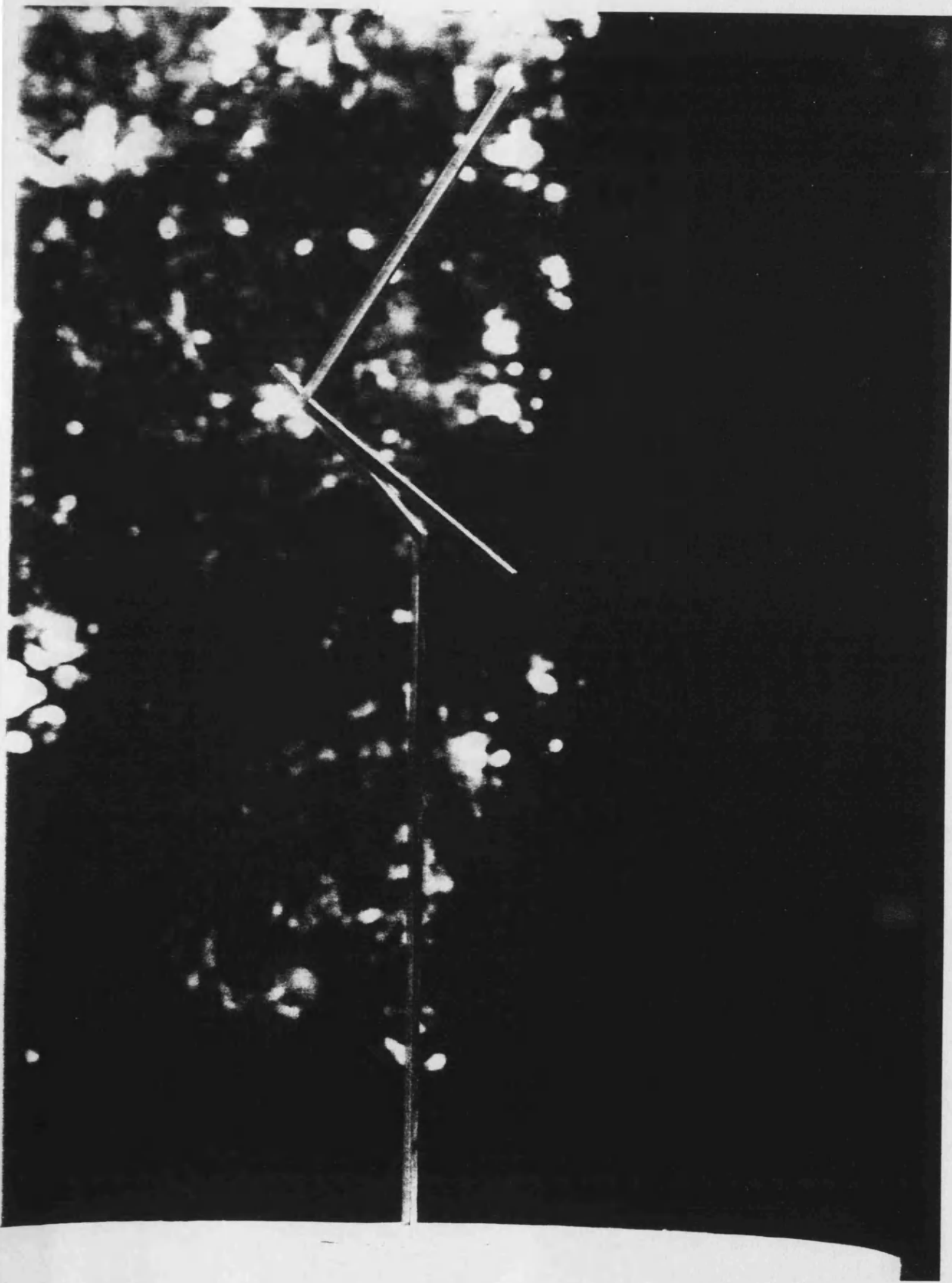
Acero inoxidable, 58,00 x 13,50 x 13,50 cm

Serie

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1982
y Herederos Francisco Fernández Ordoñez, Madrid

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta obra se realiza como estatuilla de unos premios "a la libertad de expresión" otorgados por la Asociación de Periodistas del País Valenciano.



Nº 1982-25-

Nº 1983-0001

Escultura

ALTRA VOLTA AL VENT

1983

Acero inoxidable pulido, 500,00 x 300,00 x 250,00 cm

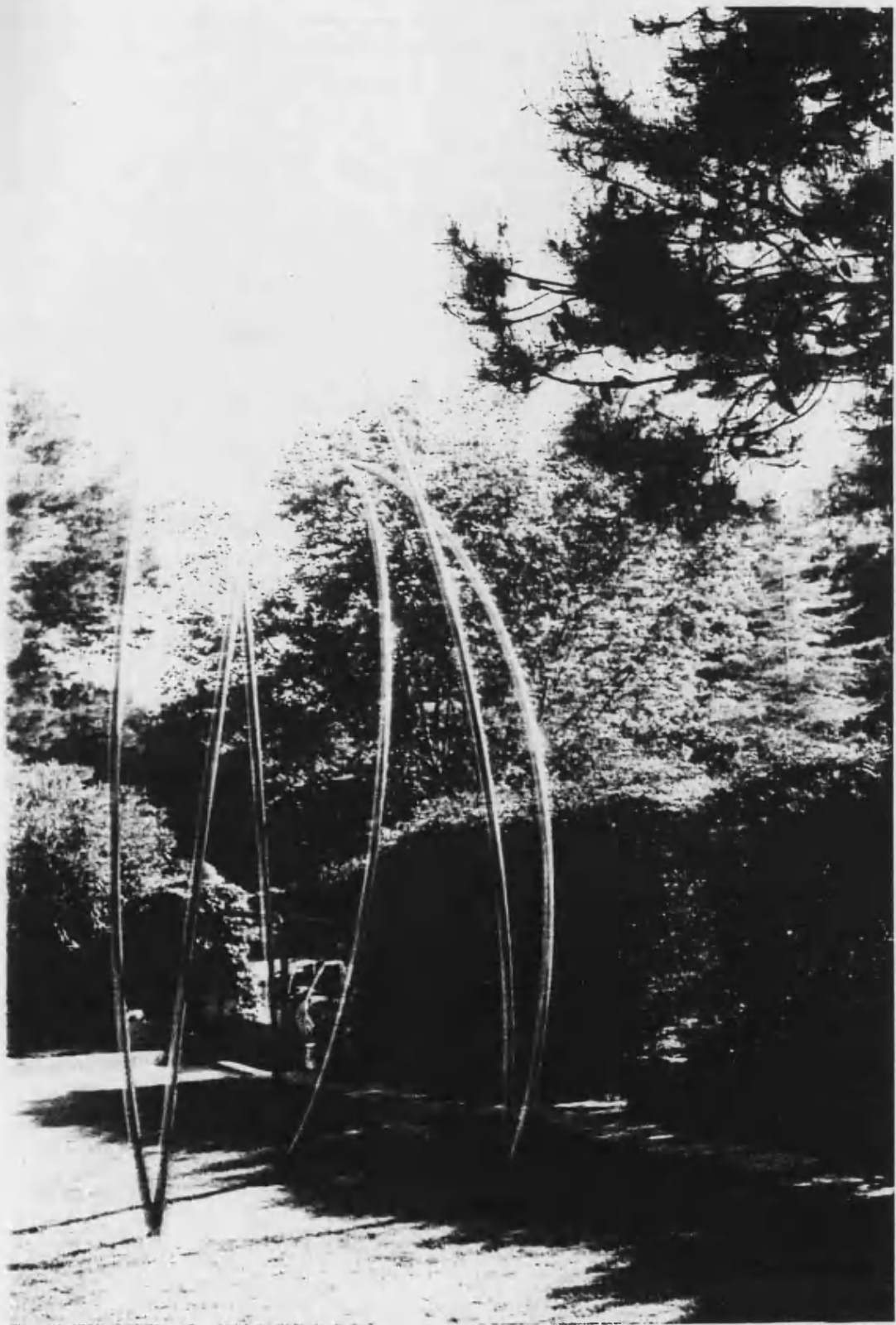
EXPOSICIONES:

Col. 1984, Calles de Tàrrega

Tàrrega(Lérida), Cat. 5, rep. p. [27]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta obra es la primera de una especie de "suite" denominada "Línies al vent".



Nº 1983 - 1 -

Nº 1983-0002

Escultura

L'ARBRE NU

1983

Acero inoxidable, 400,00 x 176,00 x 2,00 cm

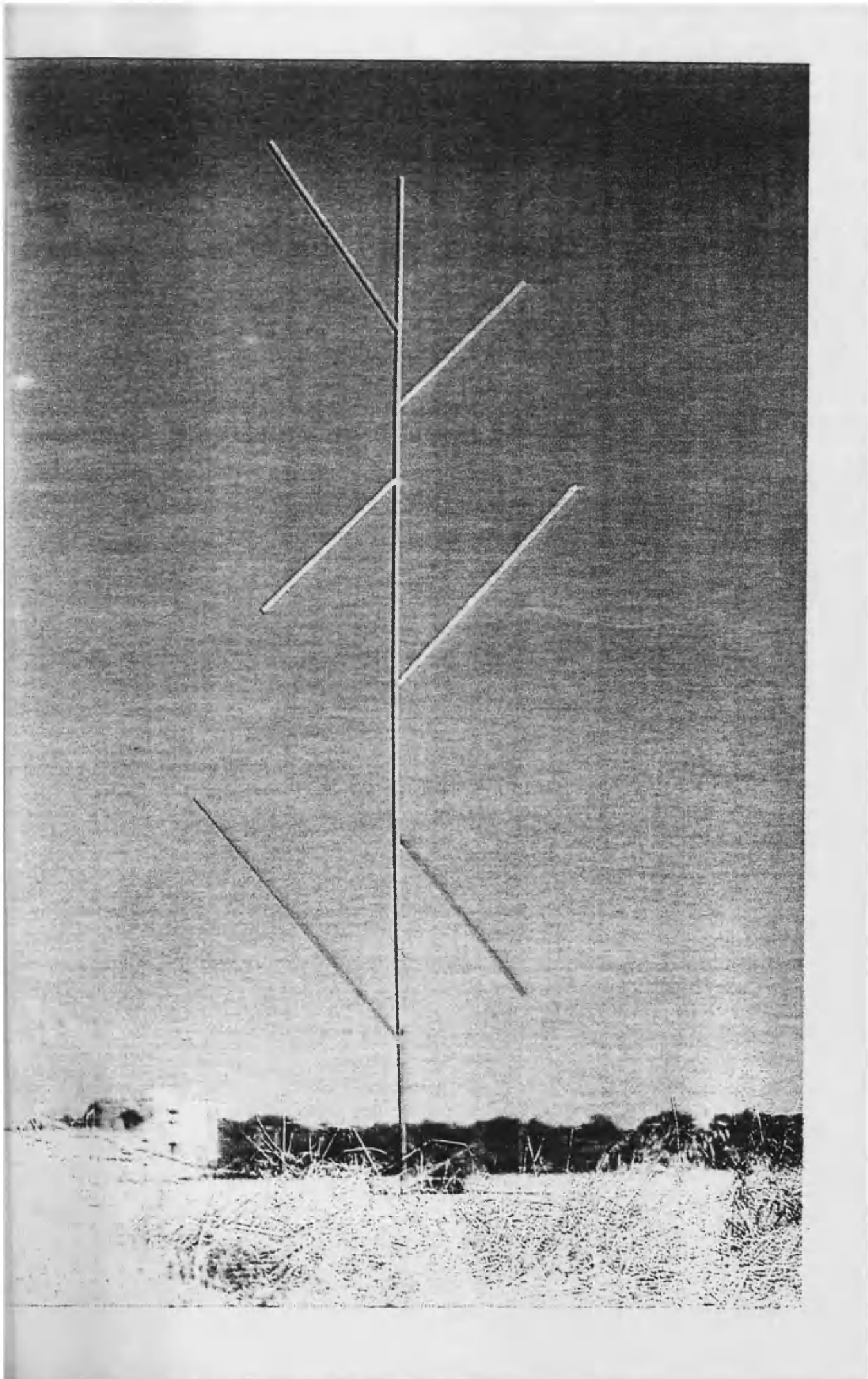
PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1983

EXPOSICIONES:

Col. 1987, Centro de Arte Reina Sofía
Madrid, Repr. p. 159 (Itinerante)

Ind. 1983, Antic Mercat del Born
Barcelona, Cat. 24, rep. p. [44]

Ind. 1984, Palau March
Palma Mallorca, Cat. 5



Nº 1983-0003

Escultura

IL CAPO

1983

Acero inoxidable, 390,00 x 170,00 x 15,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1983

EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Antic Mercat del Born
Barcelona, Cat. 31, rep. p. [10]

Ind. 1984, Palau March
Palma Mallorca, Cat. 10

Nº 1983-0004 A

Escultura

LA CORBA DE L'ANGEL [a]

1983

Hierro, 95,00 x 107,00 x 18,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1983

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta obra es el modelo para la realización de la versión [b], que es la que se expone. La hemos considerado obra definitiva, aunque debe puntualizarse que en su momento no resultó plenamente satisfactoria para su autor, lo que explica la realización de la réplica.

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1983-1) realizado en varilla de hierro pintada de 34,5 x 33 x 11 cm.

Nº 1983-0004 B

Escultura

LA CORBA DE L'ANGEL [b]

1983

Hierro, 103,00 x 90,00 x 20,00 cm

PROPIEDAD: Chasse Manhattan Bank, Nueva York ?, 1984

EXPOSICIONES:

Ind. 1984, Feria Arco. Galería Theo
Madrid,



La curva del uomo
197 x 40 x 20
cassa

Nº 1983 - 4 - B

Nº 1983-0005

Escultura urbana

DESENVOLUPAMENT

1983

Acero inoxidable, 3,50 x 3,50 x 3,00 m.

PROPIEDAD: Ernst Denk y Horst Mander, Múnich



Nº 1983 - 5-

Nº 1983-0006

Escultura

L'ESCALADA

1983

Hierro, 94,00 x 43,00 x 21,00 cm

PROPIEDAD: Chasse Manhattan Bank, Nueva York?, 1984

EXPOSICIONES:

Ind. 1984, Feria Arco. Galería Theo
Madrid,



Nº 1983 - 6 -

Nº 1983-0007

Escultura

L'ESPERANÇA

1983

Hierro, 228,00 x 125,00 x 40,00 cm

EXPOSICIONES:

Ind. 1984, Feria Arco. Galería Theo
Madrid,

Nº 1983-0008 A

Escultura

FOUNTAIN [a]

1983

Hierro, 289,00 x 10,00 x 2,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia, 1983

EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Internationaler Kunstmarkt. Dreiseitel
Colonia,

Ind. 1984, Galería Dreiseitel
Colonia,

Nº 1983-0008 B

Escultura

FOUNTAIN [b]

1983, ejecutada en 1984

Acero inoxidable, 900,00 x 35,00 x 5,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1984

EXPOSICIONES:

Col. 1987, Centro de Arte Reina Sofía
Madrid, Repr. p. 160 (Itinerante)

Ind. 1985, Palacio Augustusburg
Brühl, Cat. 14, repr. p. 34, 35

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 78, repr. p. 103

Nº 1983-0009

Escultura

LA FUGIDA

1983

Acero inoxidable, 204,00 x 274,00 x 2,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1983

EXPOSICIONES:

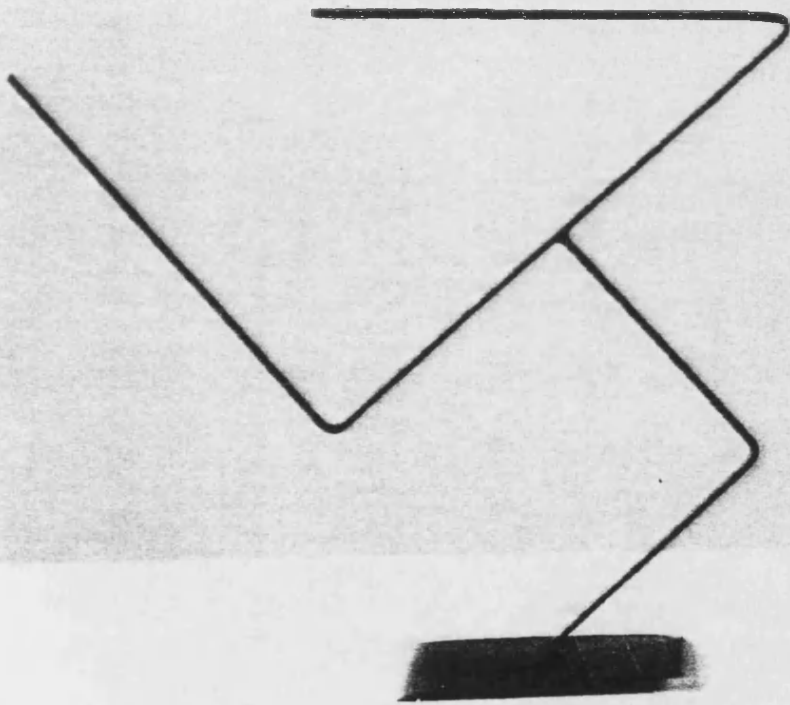
Ind. 1983, Antic Mercat del Born
Barcelona, Cat. 23, rep. p. [30]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1983-11) en varilla de hierro
pintado de 22,5 x 27 x 8 cm.





Nº 1983 - 9 -

Nº 1983-0010

Escultura

GOETHE AL CAMP DE ROMA SEGONS TISCHBEIN

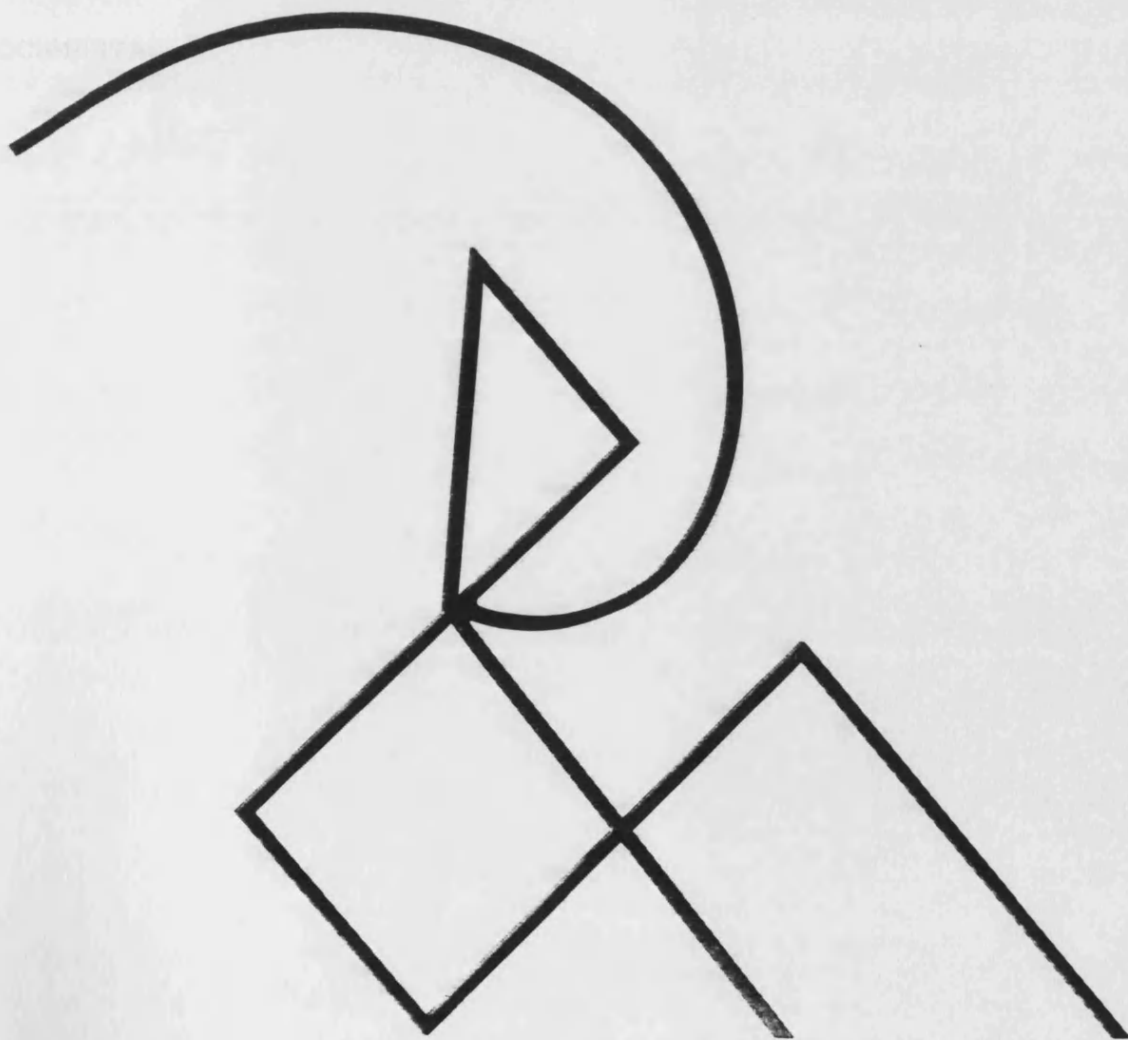
1983

Hierro, 76,00 x 89,00 x 33,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1983

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 7, rep. p. 59



Nº 1983 - 10 -

Nº 1983-0011 A

Escultura

GRETCHEN [a]

1983

Acero inoxidable, 52,00 x 32,00 x 21,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1983

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 10, rep. p. 63

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva un boceto (Reg.nºB 1983-2) en varilla de hierro pintada de 26,5 x 14,5 x 16 cm.



Nº 1983 -11 -A

Nº 1983-0011 B

Escultura

GRETCHEN [b]

1983

Latón, 53,00 x 30,00 x 23,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1983

Nº 1983-0012

Escultura

LINIES AL VENT I

1983

Acero inoxidable, 475,00 x 300,00 x 260,00 cm

PROPIEDAD: Destruida;

EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Antic Mercat del Born
Barcelona, Cat. 3, rep. p. [35]

Nº 1983-0013

Escultura urbana

LINIES AL VENT II

1983, ejecutada en 1984

Acero inoxidable,

PROPIEDAD: Parc de la Mar, Palma Mallorca, 1984

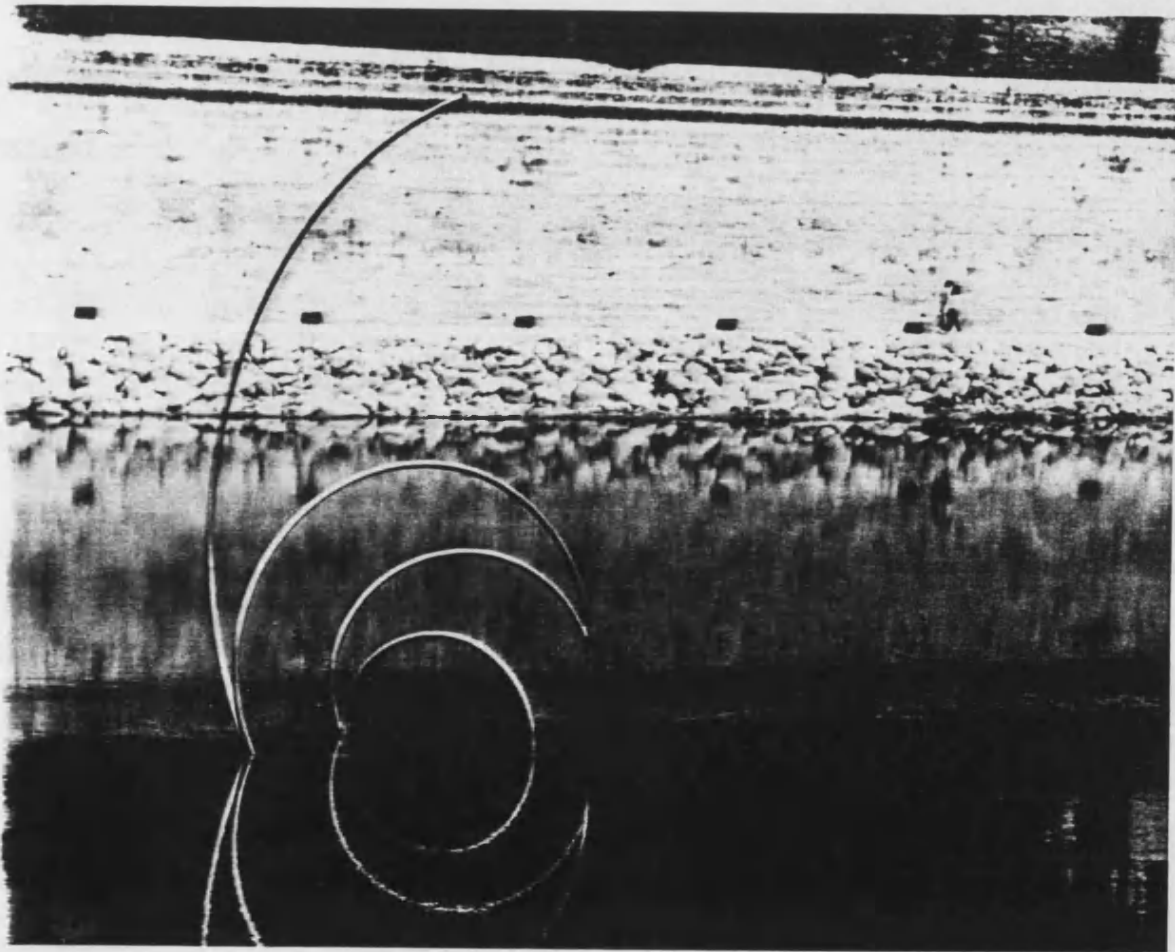
EXPOSICIONES:

Ind. 1984, Parc de la Mar

Palma Mallorca, Cat. [15], rep. pp. 17 y 33

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra se encuentra ubicada dentro del lago de agua del mar que penetra en el parque.



N^o 1983 - 13 -

Nº 1983-0014

Escultura

LINIES AL VENT III

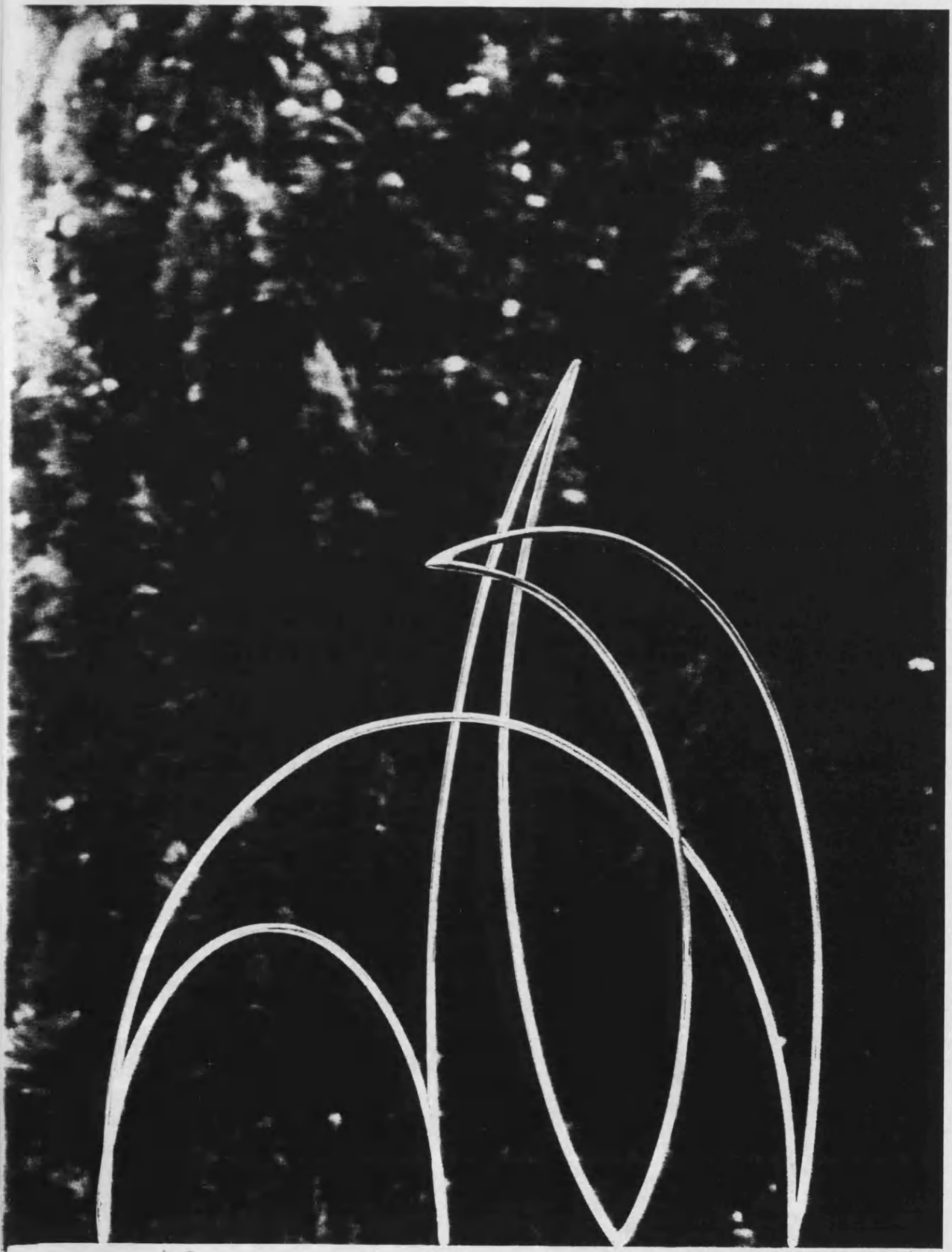
1983

Acero inoxidable, 237,00 x 254,00 x 117,00 cm

PROPIEDAD: [Socio del Sr. Achuell], Madrid ?, 1984

EXPOSICIONES:

Ind. 1984, Feria Arco. Galería Theo
Madrid,



N^o 1983 - 14 -

Nº 1983-0015

Escultura

LINIES AL VENT IV

1983

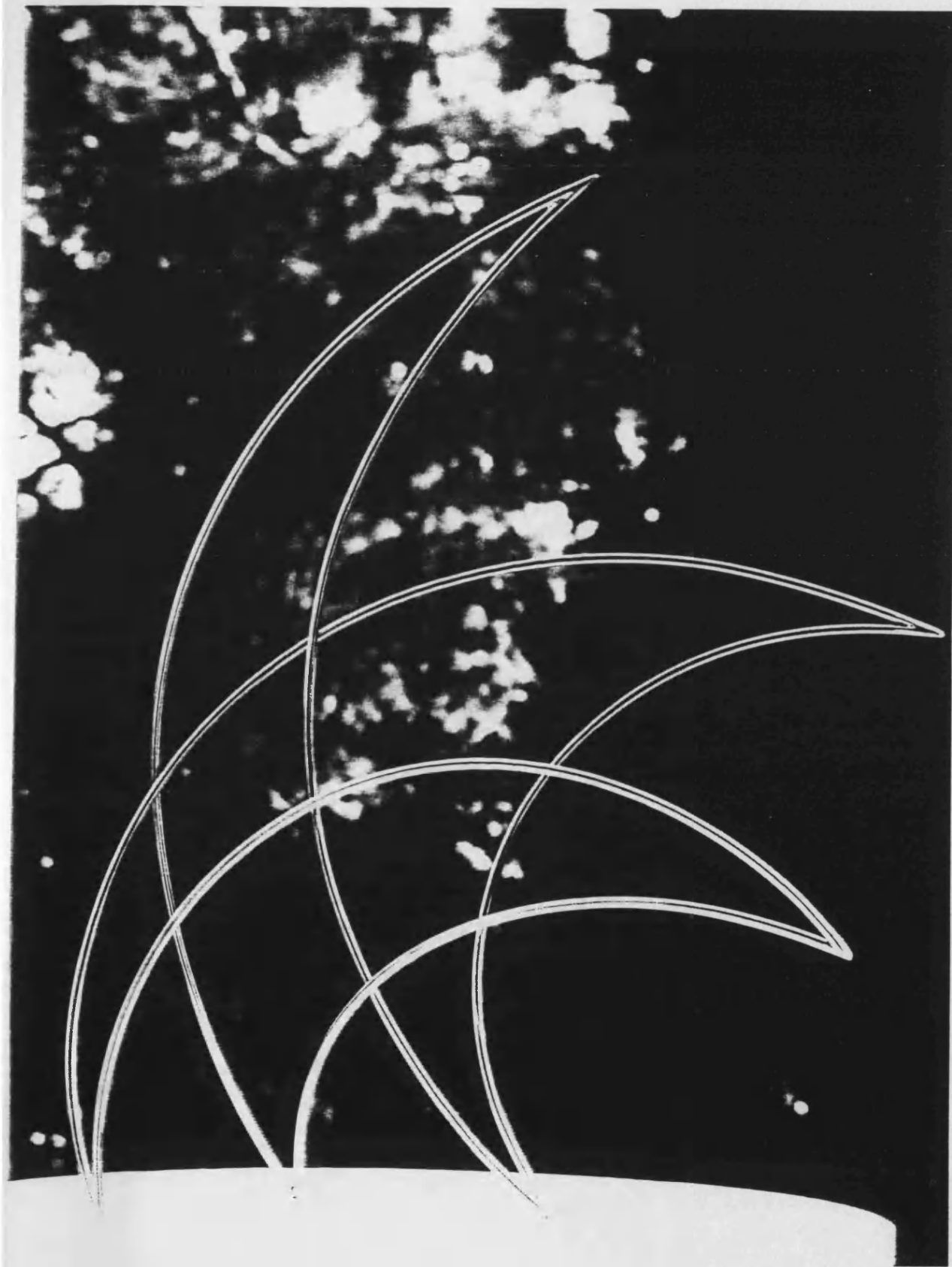
Acero inoxidable, 51,50 x 40,00 x 19,00 cm

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia

EXPOSICIONES:

Ind. 1984, Galería Dreiseitel
Colonia,

FOTOGRAFIA: C-16



Nº 1983 - 15 -

Nº 1983-0016

Escultura urbana

LINIES AL VENT V

1983, ejecutada en 1984

Acero inoxidable, 6,00 x 4,50 x 3,00 m

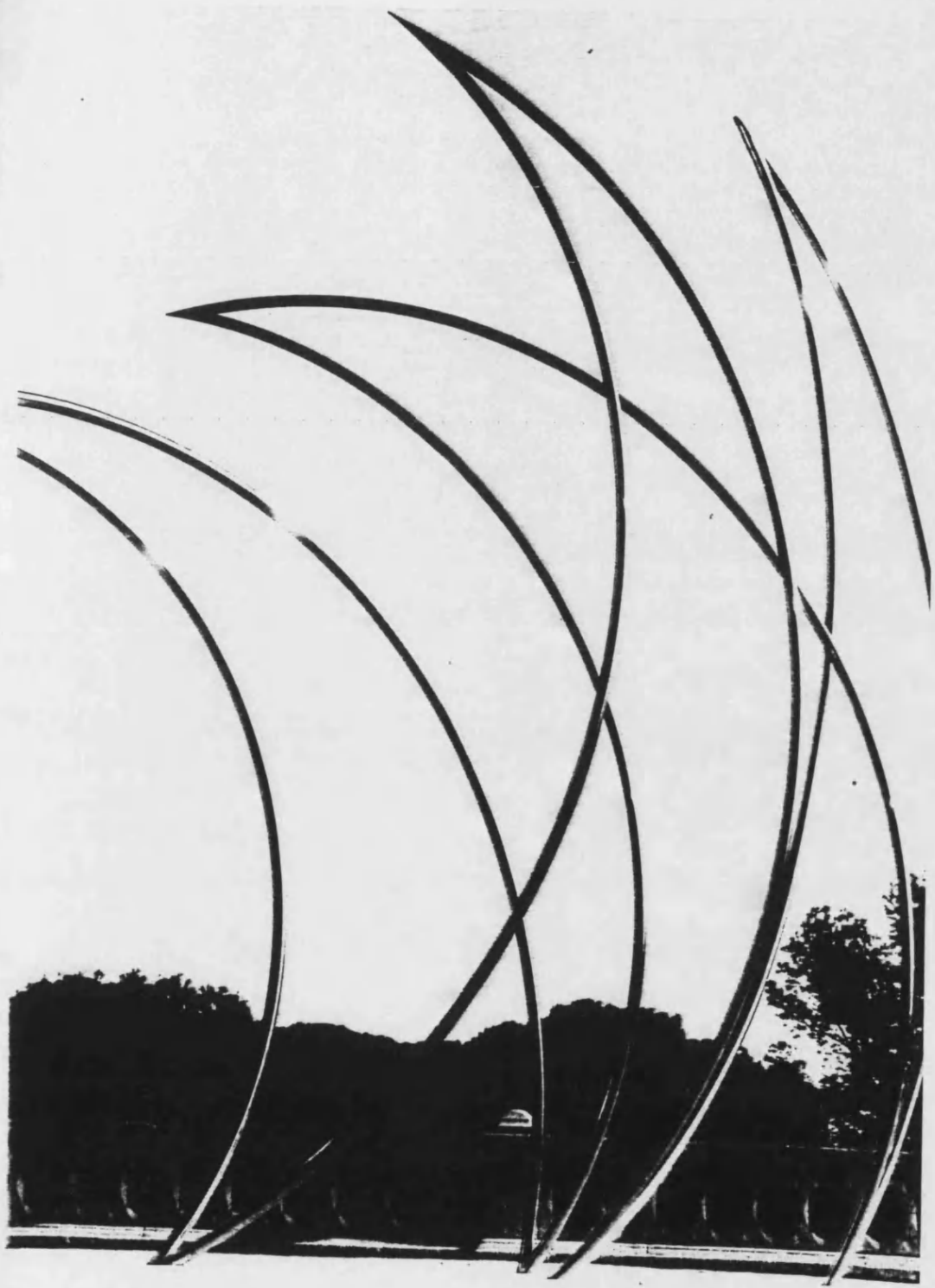
PROPIEDAD: Colección Bertomeu March, Palma Mallorca, 1984

EXPOSICIONES:

Ind. 1984, Palau March
Palma Mallorca, Cat. 13

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La clasificación como escultura urbana de esta pieza puede ser cuestionada pues se encuentra en el jardín exterior de una vivienda privada. A pesar de este carácter privado del lugar donde se ubica, hemos tenido en cuenta su tamaño y, especialmente, que su autor tuvo muy en cuenta el lugar concreto al que iba destinada, su proximidad al mar es determinante en la concepción de la misma



Nº 1983 -16 -

Nº 1983-0017

Escultura

EL LLIBRE

1983

Hierro, 50,00 x 31,00 x 15,00 cm

Serie de 8 ejemplares

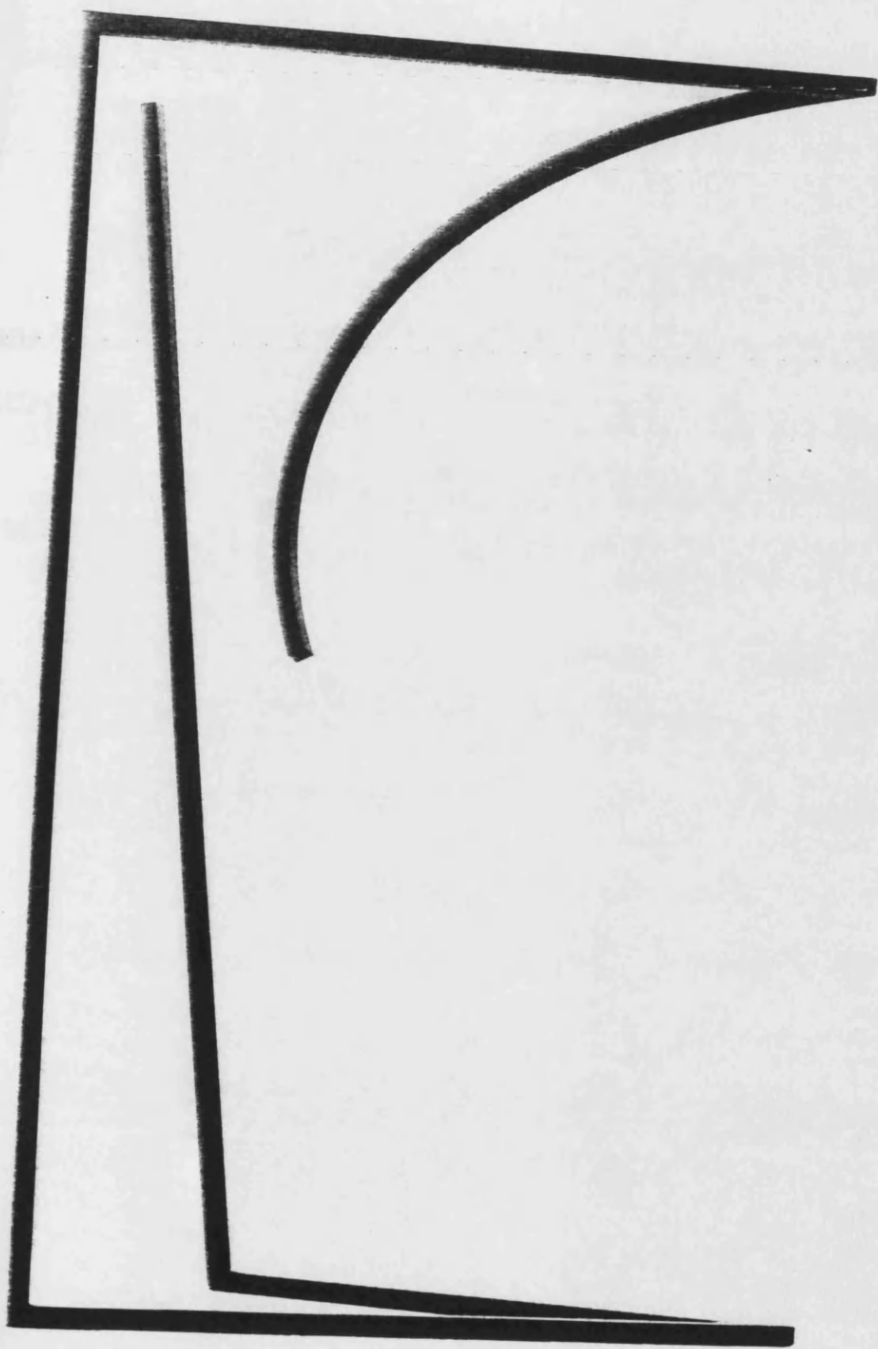
PROPIEDAD: 1/8 Galería Theo, Barcelona
4/8 Galería Theo, Valencia
6/8 Galería Theo, Madrid, 1985
5/8 Autor, Rocafort (V), 1983
2/8 Autor, Rocafort (V), 1983
7/8 Autor, Rocafort (V), 1983
3/8 y 8/8 Privada, Alemania

EXPOSICIONES:

Col. 1984, París Arts Center
París, Rep. p. [78]
Col. 1985, Galería Theo
Barcelona, Cat. 1, rep. p. [9]
Col. 1990, Galería Theo
Valencia, Cat. [2], rep. p. [67]
Ind. 1984, Galería Dreiseitel
Colonia,
Ind. 1984, Feria Arco. Galería Theo
Madrid,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Aunque empleamos el nombre "serie", ya se sabe que se suelen considerar como originales todas las reproducciones de una obra si no superan el número de ocho, como es este caso.



Nº 1983 - 17 -

Nº 1983-0018

Escultura

LLUIS XIV VERSUS BERNINI

1983

Acero inoxidable, 316,00 x 131,00 x 1,60 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1983

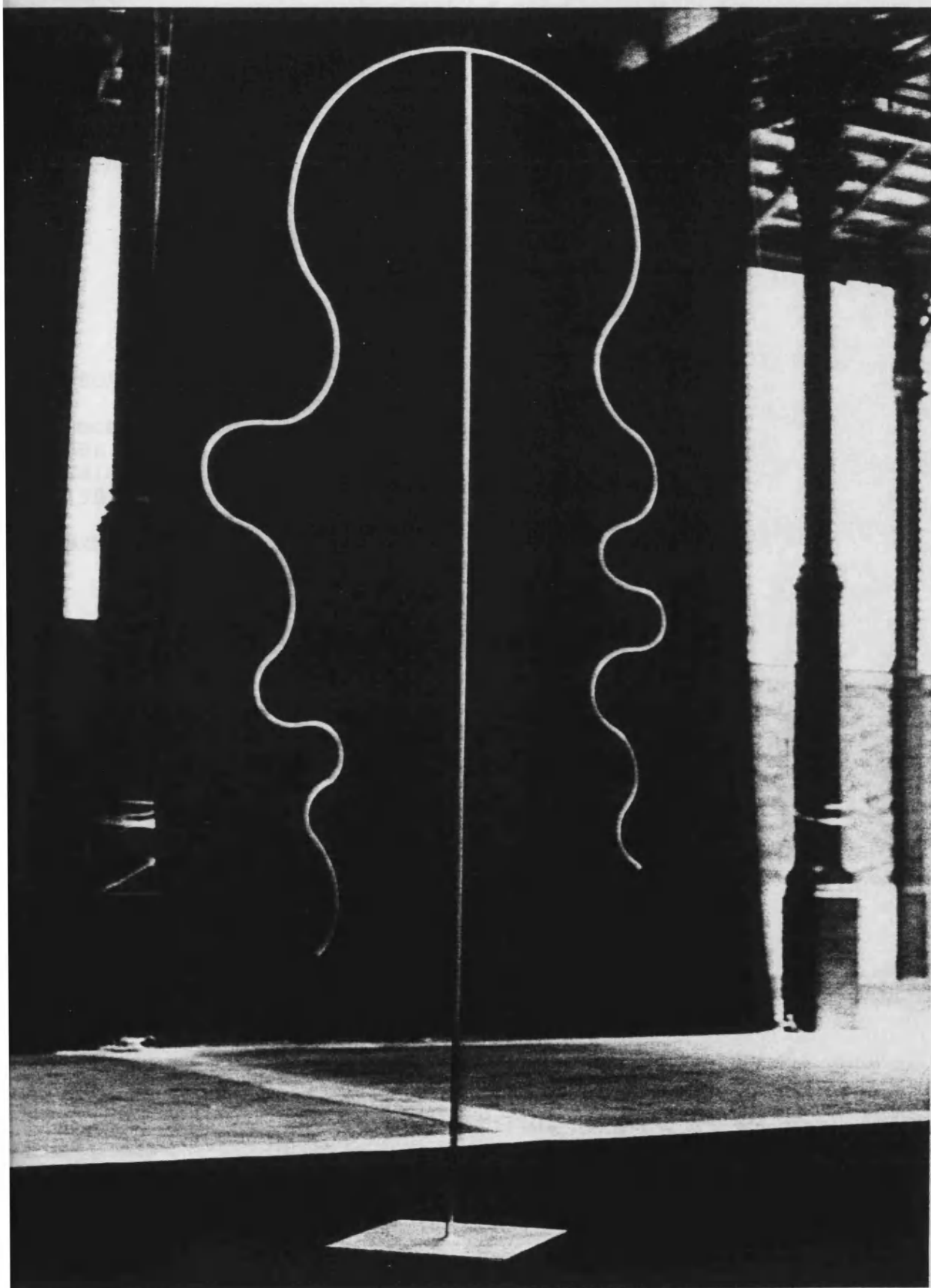
EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Antic Mercat del Born
Barcelona, Cat. 34, rep. p. [39]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nº1983-9) wn varilla de hierro
pintada, de 49 x 19,5 x 7,5 cm.



№ 1983 - 18 -

1983-0019

Escultura urbana

NUMERACIÓN A EUROPA

83-84

Acero inoxidable, 15,00 m

PROPIEDAD: Plaza de Europa, Gerona, 1984

BIBLIOGRAFIA:

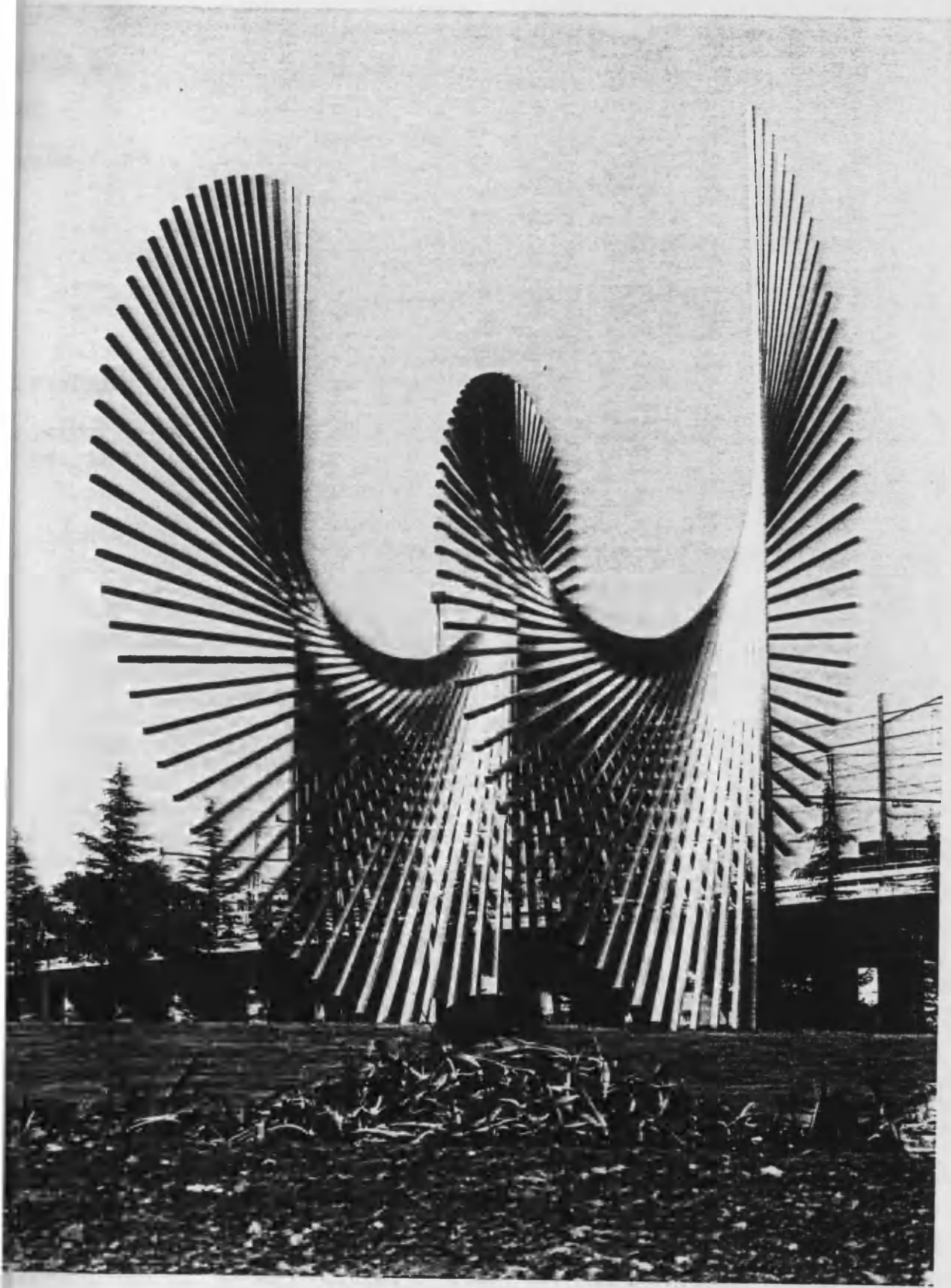
FABRE, Jaume,

Guia d'Escultures al Carrer,

1991, Cit. y rep. pp. 210-212

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

El Ayuntamiento de Gerona acuerda encargar la escultura en la reunión de la Comisión Permanente del 15 de diciembre de 1983, por la cantidad de siete millones, especificando que la obra debería estar colocada antes del 30 de junio de 1984. La obra se instaló el 26 de enero de ese año y su inauguración se efectuó el 28 de octubre de 1984.



Nº 1983 - 19 -

Nº 1983-0020

Escultura

PLANTA A

1983

Hierro, 70,00 x 25,00 x 20,00 cm

PROPIEDAD: Particular, Madrid

EXPOSICIONES:

Ind. 1984, Feria Arco. Galería Theo
Madrid,

Nº 1983-0021

Escultura

PLANTA B

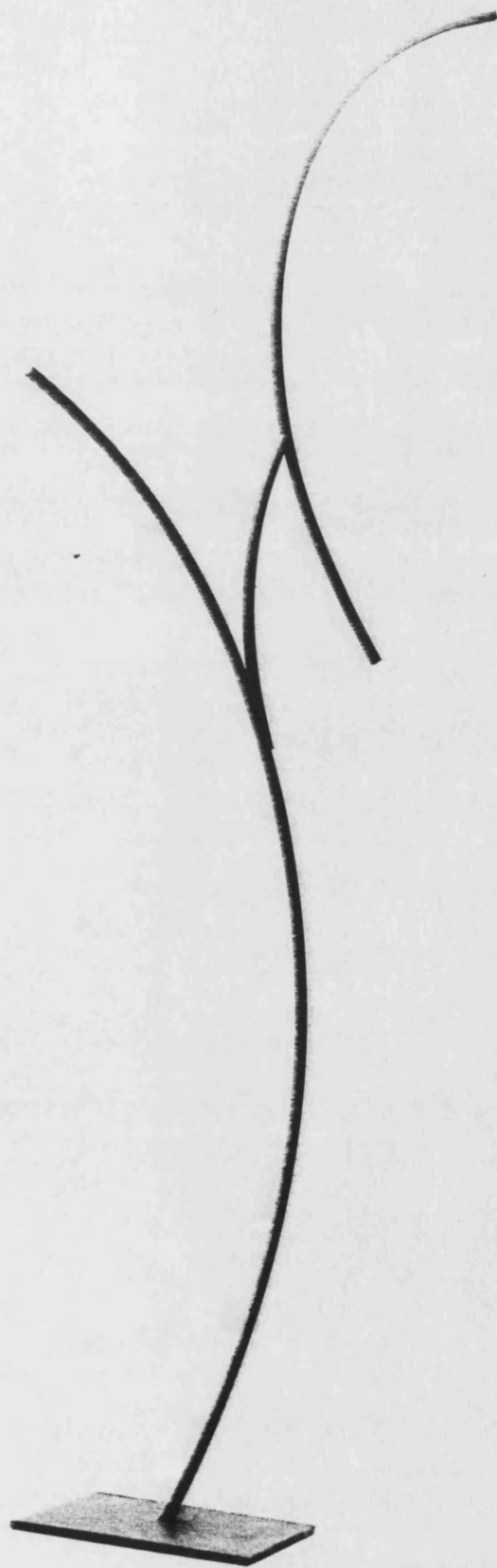
1983

Hierro, 170,00 x 50,00 x 25,00 cm

PROPIEDAD: Particular, Madrid

EXPOSICIONES:

Ind. 1984, Feria Arco. Galería Theo
Madrid,



Nº 1983 - 21 -

Nº 1983-0022

Escultura

PLANTA DE INTERIOR

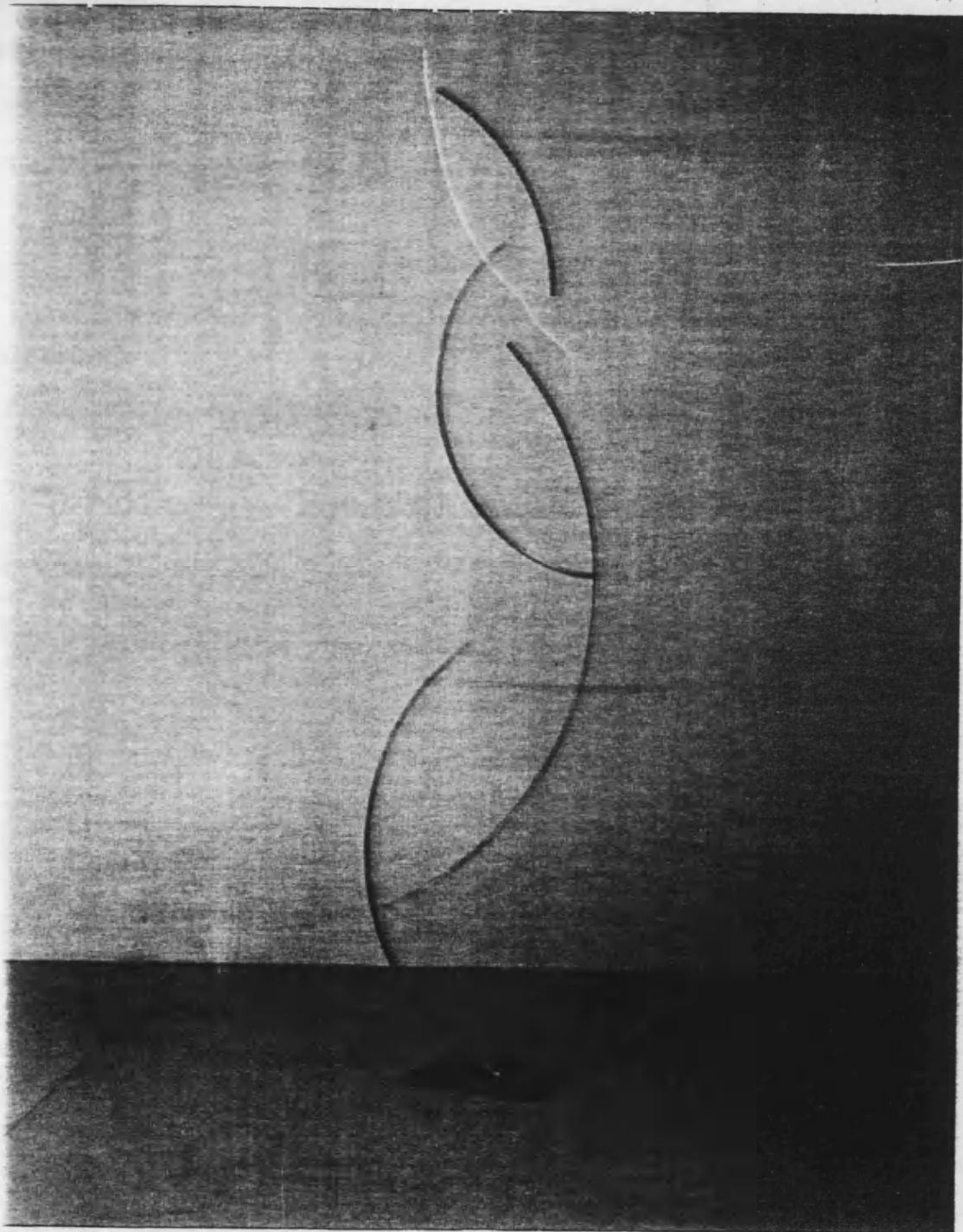
1983

Acero inoxidable, 325,00 x 80,00 x 1,50 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1983

EXPOSICIONES:

- Col. 1987, Centro de Arte Reina Sofía
Madrid, Repr. p. 158 (Itinerante)
- Ind. 1983, Antic Mercat del Born
Barcelona, Cat. 26, rep. p. [31]
- Ind. 1984, Palau March
Palma Mallorca, Cat. 6



Nº 1983-22-

Nº 1983-0023

Escultura

PORTA I

1983

Hierro, 210,00 x 80,00 x 70,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1983

EXPOSICIONES:

Col. 1990, Städtische Kunsthalle

Manheim, Cat. 20, rep. p. 58 (Itinerante)

Ind. 1986, Internationaler Kunstmarkt, G.Dreiseitel
Colonia, Cat. repr. p. 135

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva un boceto (Reg.nº1983-4) realizado en varilla
de hierro, de 25,5 x 10,5 x 9,5 cm.

Nº 1983-0024

Escultura

PORTA II

1983

Hierro, 210,00 x 80,00 x 70,00 cm

s.f, s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1983

EXPOSICIONES:

- Col. 1990, Städtische Kunsthalle
Manheim, Cat. 21, rep. p. 59 (Itinerante)
- Ind. 1986, Internationaler Kunstmarkt, G.Dreiseitel
Colonia, Cat. repr. p. 135

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva un boceto (Reg.nº1983-3) realizado en varilla de hierro, de 25,5 x 10,5 x 9 cm.

Nº 1983-0025

Escultura

PORTA III

1983

Hierro, 210,00 x 80,00 x 190,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1983

EXPOSICIONES:

Col. 1990, Städtische Kunsthalle

Manheim, Cat. 22, rep. p. 60 (Itinerante)

Ind. 1986, Internationaler Kunstmarkt, G.Dreiseitel

Colonia, Cat. repr. p. 135

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva un boceto (Reg.nº1983-6) realizado en varilla de hierro, de 25,5 x 10,5 x 25,5 cm.

Nº 1983-0026

Escultura

PORTA VI

1983

Hierro, 210,00 x 80,00 x 74,00 cm

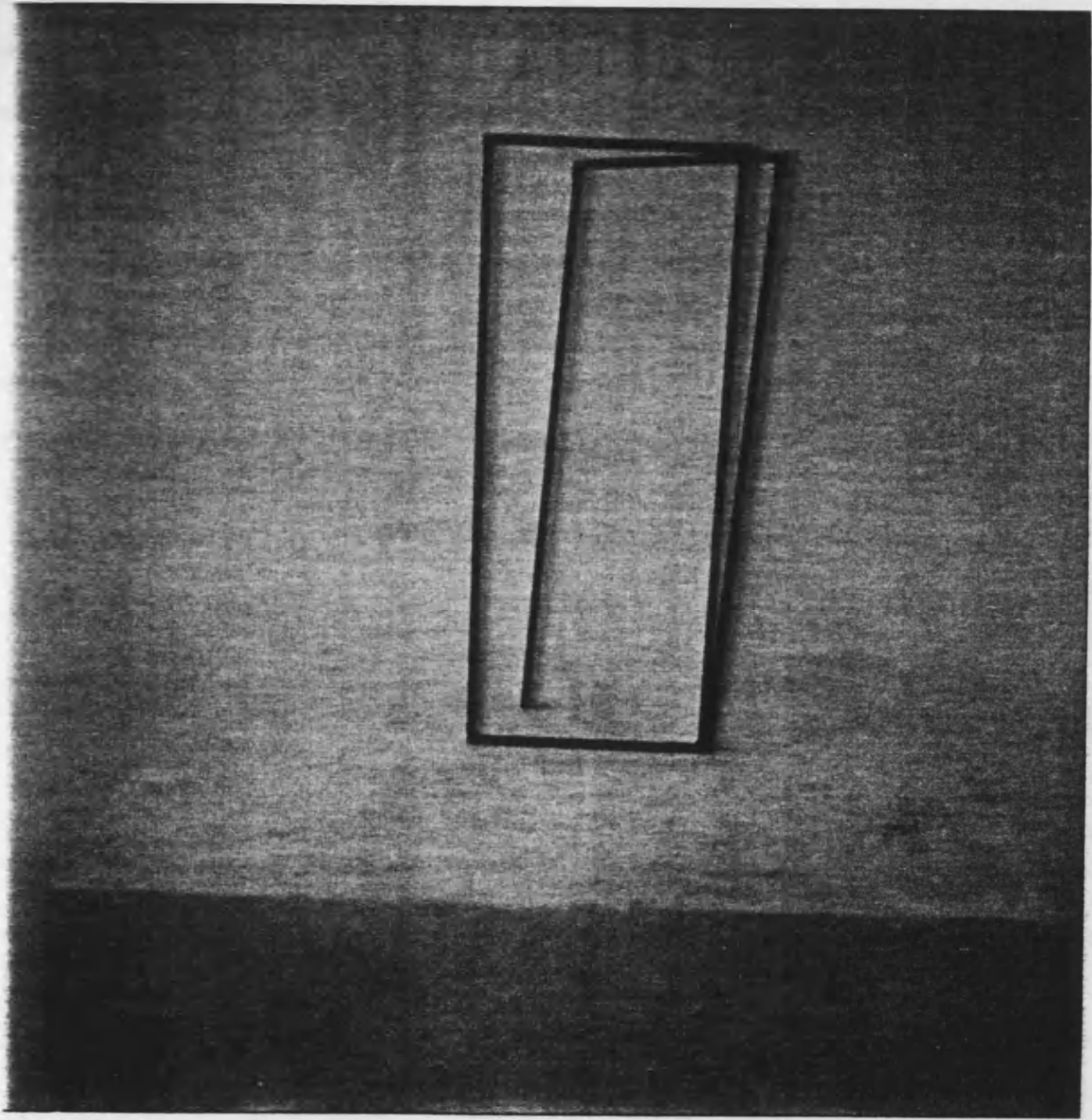
s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1983

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva un boceto (Reg.nº1983-5) realizado en varilla de hierro, de 25,5 x 12 x 8 cm.



Nº 1983 -26-

Nº 1983-0027 A

Escultura

LA PORTA DE L'UNIVERS [a]

1983

Acero inoxidable, 570,00 x 470,00 x 270,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1983

EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Antic Mercat del Born

Barcelona, Cat. 7, rep. p. [27]

Ind. 1984, Parc de la Mar

Palma Mallorca, Cat. [5], rep. pp. 9 y 49

Ind. 1990, Sala Amós Salvador y exteriores (1)

Logroño, Desplegable pp. [12-13]

Nº 1983-0027 A

Nº 1983-0027 B

Escultura urbana

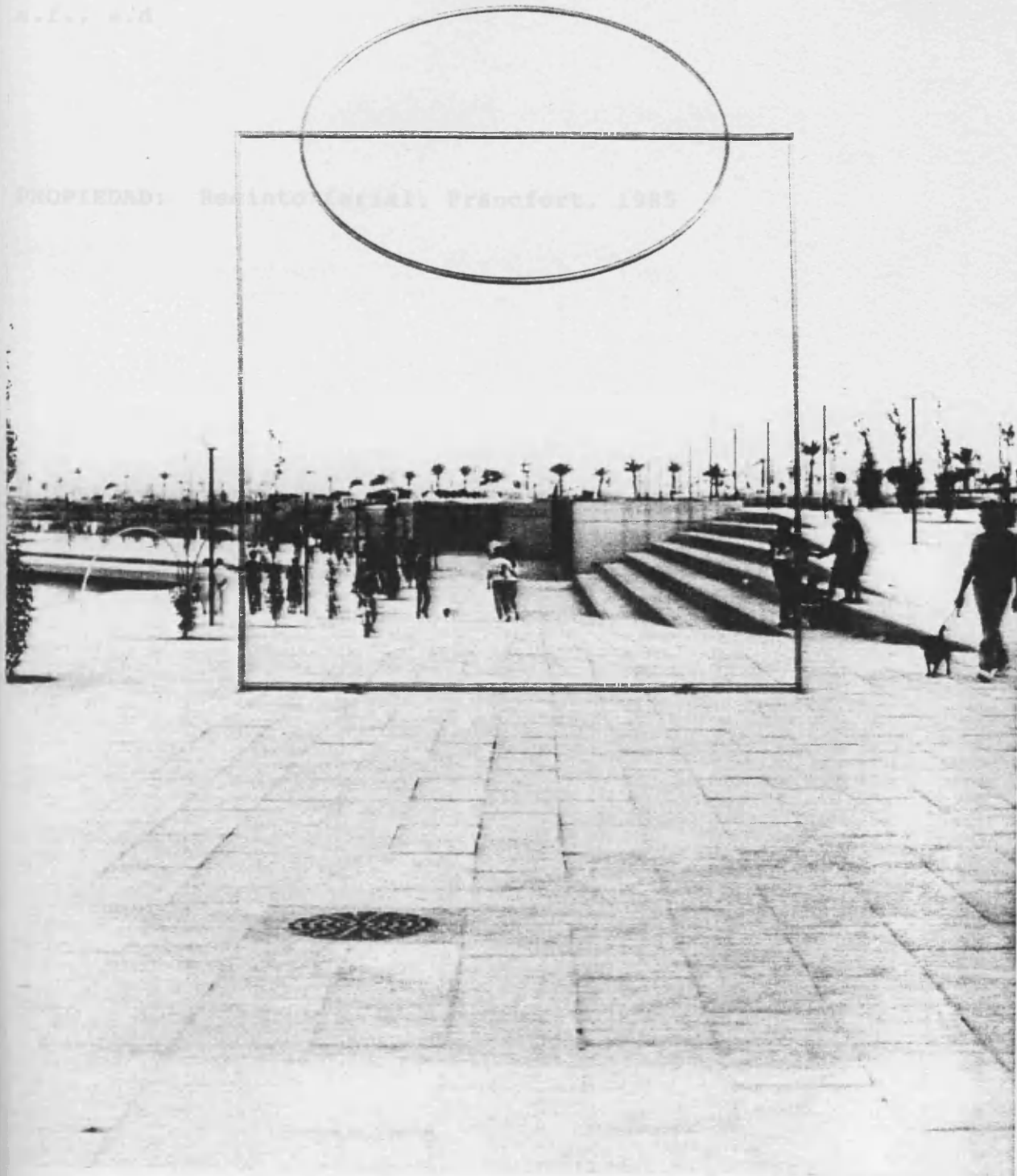
LA PORTA DE L'UNIVERSE (in)

1983

Acero inoxidable, 6,70 x 3,50 x 3,00 m

s.f., s'd

PROPIEDAD: Resintoterial, Frankfurt, 1985



Nº 1983 - 27 - A

Nº 1983-0027 B

Escultura urbana

LA PORTA DE L'UNIVERS [b]

1983

Acero inoxidable, 6,70 x 5,00 x 3,00 m

s.f., s.d

PROPIEDAD: Recinto ferial, Francfort, 1985

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 64, rep. p. 11

Nº 1983-0028

Escultura

PRINCEP CARLES AUGUST

1983

Hierro, 65,00 x 18,00 x 25,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1983

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 64, rep. p. 11



1983-0028

1983-1983

Escultura

1983

1983

Acero inoxidable, 172,30 x 100,00 x 95,80 cm

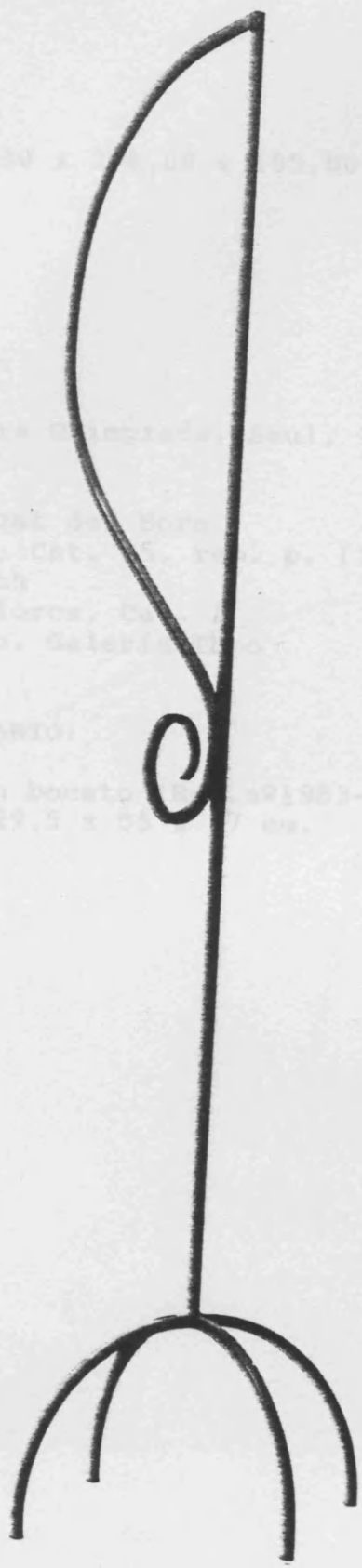
PROPIEDAD: Departamento de Escultura, 1983

EXHIBICIONES:

- 1983, Sala de Exposiciones de la Universidad de Barcelona, Barcelona, España, p. 1171
- 1984, Sala de Exposiciones de la Universidad de Barcelona, Barcelona, España
- 1984, Sala de Exposiciones de la Universidad de Barcelona, Barcelona, España

COMENTARIOS Y OBSERVACIONES:

Se conserva en depósito en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Se realizó en acero inoxidable de 29,5 x 29,5 cm.



Nº 1983 -28-

Nº 1983-0029

Escultura

EL SALT

1983

Acero inoxidable, 172,00 x 278,00 x 105,00 cm

PROPIEDAD: Organizadora Olimpiada, Seul, 1988

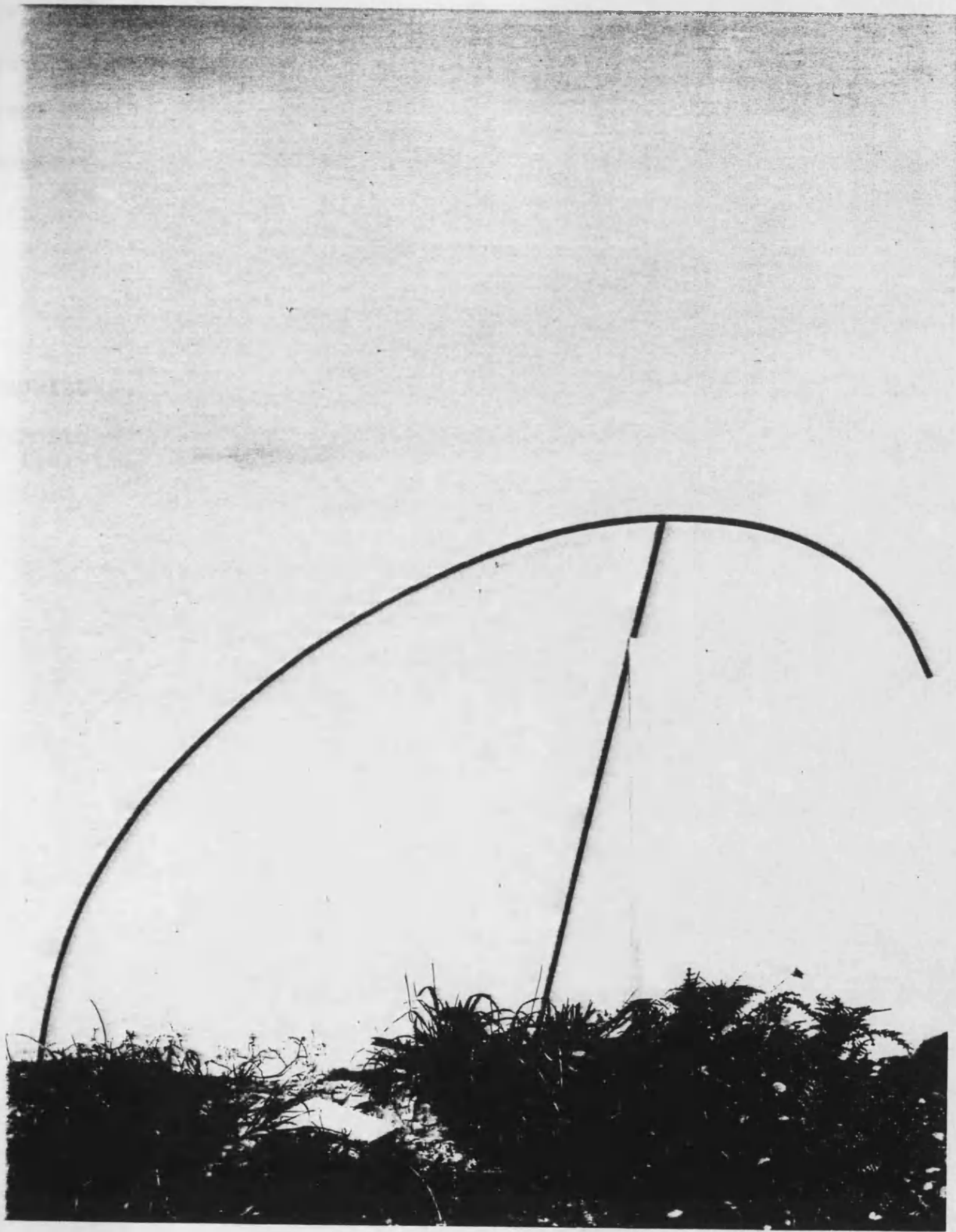
EXPOSICIONES:

- Ind. 1983, Antic Mercat del Born
Barcelona, Cat. 15, rep. p. [37]
- Ind. 1984, Palau March
Palma Mallorca, Cat. 1
- Ind. 1984, Feria Arco. Galería Theo
Madrid,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva un boceto (Reg.nº1983-8) realizado en varilla de hierro, de 29,5 x 55 x 27 cm.



Nº 1983 - 29 -

Nº 1983-0030 A

Escultura

SEMPERE BALLA EL CANT DE LA LINIA [a]

1983

Acero inoxidable, 245,00 x 210,00 x 1,50 cm

PROPIEDAD: Destruida,

EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Antic Mercat del Born
Barcelona, Cat. 25, rep. p. [44]

Nº 1983-0030 B

Escultura

SEMPERE BALLA EL CANT DE LA LINIA [b]

1983

Acero inoxidable, 132,00 x 100,00 x 20,00 cm

Anag.y d. s/b inf. izq.

PROPIEDAD: Museo de la Asegurada, Alicante, 1983

EXPOSICIONES:

Col. 1983, Sala Exposiciones del Banco Exterior
Madrid,

Nº 1983-0031

Escultura

SI US PLAU

1983

Acero inoxidable, 285,00 x 70,00 x 14,50 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1983

EXPOSICIONES:

- Ind. 1983, Antic Mercat del Born
Barcelona, Cat. 27, rep. p. [31]
- Ind. 1984, Palau March
Palma Mallorca, Cat. 7

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva un boceto (Reg.nº1983-12) realizada en varilla de hierro, en 47 x 22 x 11 cm.

Nº 1983-0032

Escultura

EL VIGILANT DE L'ALBA

1983

Acero inoxidable, 300,00 x 60,00 x 80,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1983

EXPOSICIONES:

- Ind. 1983, Antic Mercat del Born
Barcelona, Cat. 21, rep. p. [33]
- Ind. 1984, Palau March
Palma Mallorca, Cat. 3

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva un boceto (Reg.nº1983-10) realizado en varilla de hierro, de 49 x 9,5 x 19,5 cm.

Nº 1983-0033

Escultura

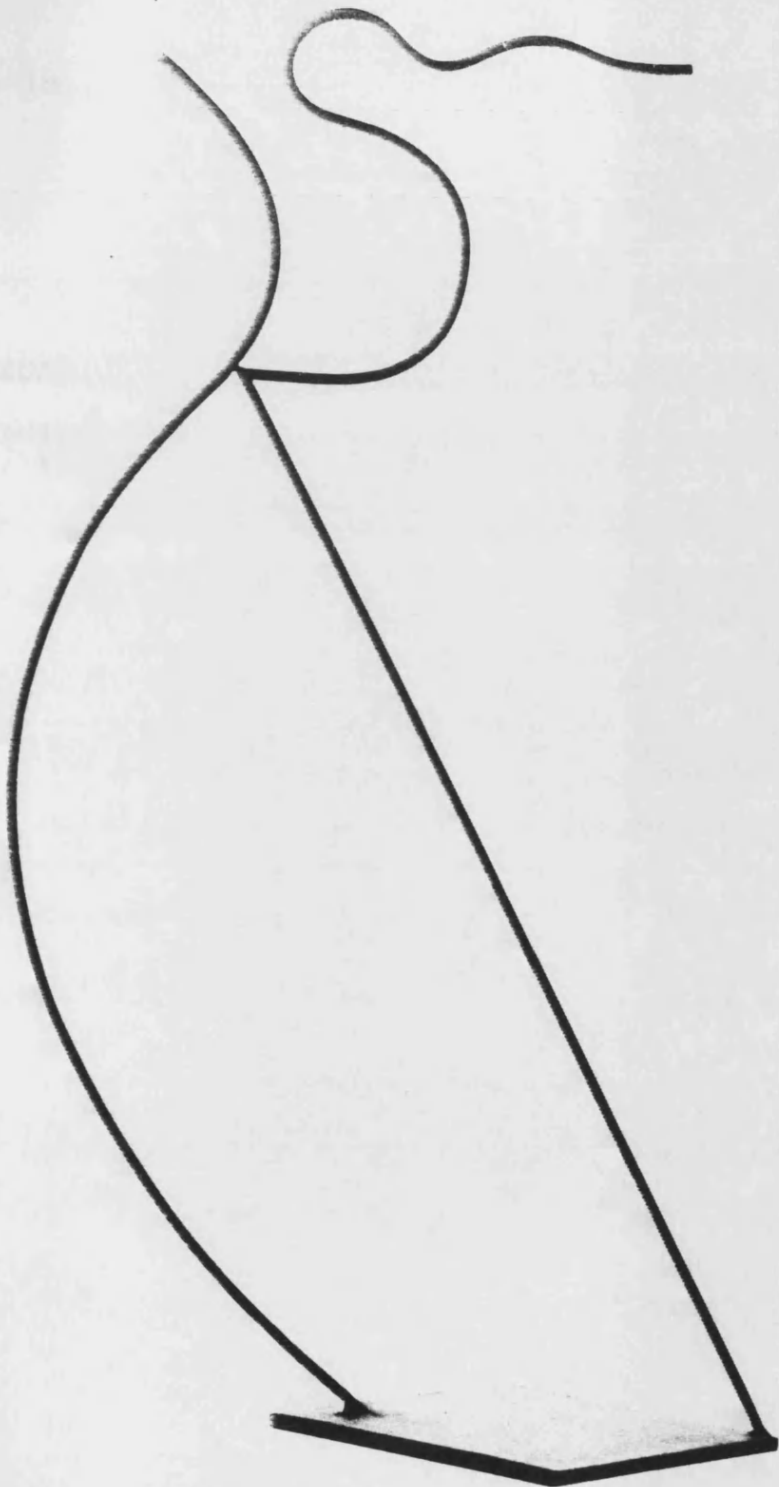
A LA VORA DE LA MAR

1983

Hierro, 77,00 x 32,00 x 20,00 cm

EXPOSICIONES:

Ind. 1984, Feria Arco. Galería Theo
Madrid,



Nº 1983 - 33 -

Nº 1983-0034

Escultura

LINIA DE PERFIL

1983

Acero inoxidable, 265,00 x 38,00 x 1,50 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1983

EXPOSICIONES:

Ind. 1983, Antic Mercat del Born
Barcelona, Cat. 19, rep. p. [40]

Nº 1983-0035

Escultura

SENSE TITOL

1983

Hierro, 104,00 x 61,00 x 26,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1983

EXPOSICIONES:

Ind. 1984, Feria Arco. Galería Theo
Madrid,

Nº 1983-0036

Escultura

DONZELLA

c.1983

Latón, 70,00 x 50,00 x 22,00 cm

Se realizan 8 ejemplares

PROPIEDAD: 1,2,3,4,5,6,8 Autor, Rocafort (V), 1983

EXPOSICIONES:

Ind. 1984, Feria Arco. Galería Theo
Madrid,

Nº 1983-0037

Escultura

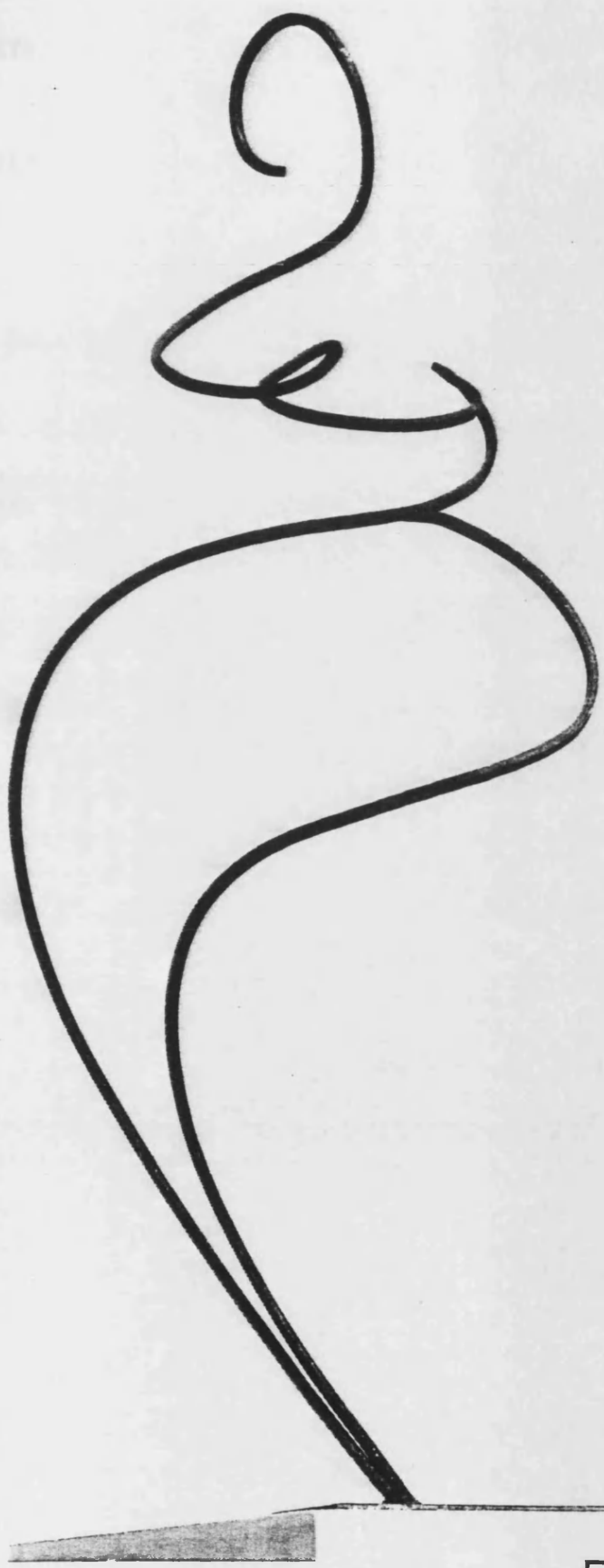
CORONA SCHROTER

c.1983

Hierro, 70,00 x 28,00 x 24,50 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1983

BY 1983-001
LINA VIGUZA
N. 1983
ACORD. 1983
LINA VIGUZA
PROPIEDAD
REPOSICION
1983-1983



Nº 1983 - 37 -

Nº 1983-0038

Escultura

LINIA VEGETAL

c.1983

Acero inoxidable, 47,00 x 34,00 x 21,00 cm

CREDITO: Edición de 8 ejemplares

PROPIEDAD: 1,2,5,6,7 y 8, Autor, 1983

EXPOSICIONES:

Ind. 1984, Feria Arco. Galería Theo
Madrid,

Nº 1984-0001 A

Escultura

AFRODITA [a]

1984

Hierro, 99,00 x 14,50 x 14,50 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1984

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta obra es un estudio previo para la realización de la versión [b], que es la que el autor consideró como definitiva.

Hemos considerado la obra como definitiva aunque el autor decidió en ese momento realizar una réplica mayor, por no resultarle las proporciones de ésta plenamente satisfactorias.

Nº 1984-0001 B

Escultura

AFRODITA [b]

1984

Hierro, 164,00 x 25,00 x 7,00 cm

Se realizan 6 ejemplares

PROPIEDAD: 4/6 Privada, Alemania
y IVAM, Valencia, 1985
6/6 Autor, Rocafort (V), 1984

EXPOSICIONES:

- Col. 1986, Centre d'Art Contemporain Jouy sur Fure
Jouy sur Fure,
- Ind. 1985, Galería Theo y Galería Cuatro
Valencia, Cat. [1], rep. p. [27]
- Ind. 1985, Galería Theo
Madrid, Cat. [1], rep. p. 27
- Ind. 1985, Sala Gaspar
Barcelona, Cat. [1], rep. p. [27]
- Ind. 1985, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [1], rep. p. [27]
- Ind. 1986, Internationaler Kunstmarkt, G.Dreiseitel
Colonia,
- Ind. 1987, Centro de Arte Palacio Almudi
Murcia, Cat. 1, repr. p. 19
- Ind. 1988, Instituto de Estudios Hispánicos
Tenerife,
- Ind. 1990, Centre Cultural
Alcoy, Cat. [1], rep. p. 2

PROVINCIA DE
SANTO DOMINGO
SECRETARÍA DE
ESTADO
DIRECCIÓN GENERAL
DE ADMINISTRACIÓN
Y FINANZAS
DIRECCIÓN DE
CONTABILIDAD
Y FISCALIDAD



Nº 1984 - 1 - B

Nº 1984-0002

Escultura

ANGEL DE FRIVOLITAT

1984

Acero inoxidable, 380,00 x 167,00 x 68,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1984

EXPOSICIONES:

Ind. 1985, Palacio Augustusburg

Brühl, Cat. 16, repr. p. 26

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1984-6) en varilla de hierro pintada de 79 x 28 x 15 cm.



Nº 1984 - 2 -

Nº 1984-0003

Escultura

ANGEL DEL FUTUR

1984

Acero inoxidable, 478,00 x 200,00 x 165,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1984

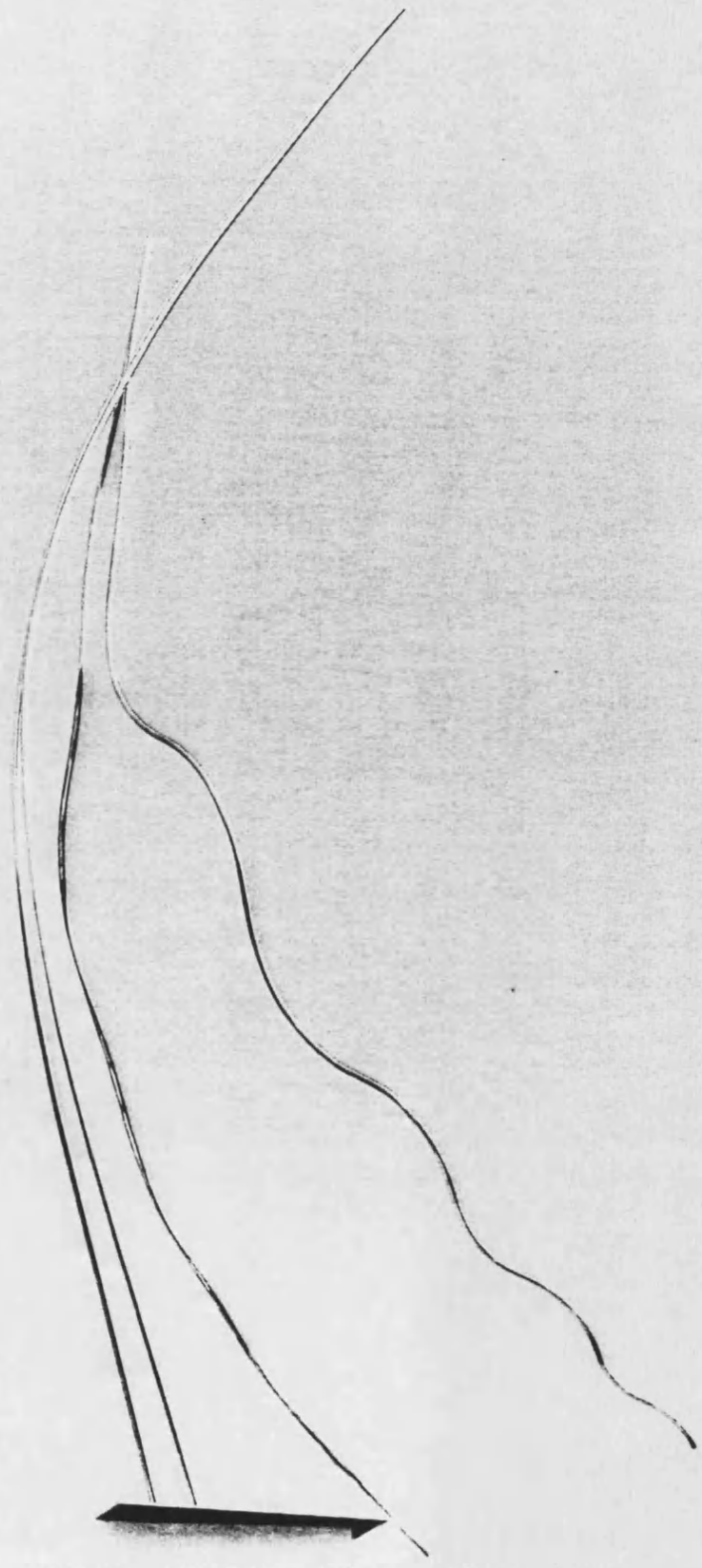
EXPOSICIONES:

Ind. 1985, Palacio Augustusburg
Brühl, Cat. 15, repr. p. 25

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1984-7) en varilla de hierro
pintada de 94 x 32 x 29 cm.



Nº 1984 - 3 -

Nº 1984-0004

Escultura

ANGEL DE MELANGIA

1984

Acero inoxidable, 333,00 x 178,00 x 93,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1984

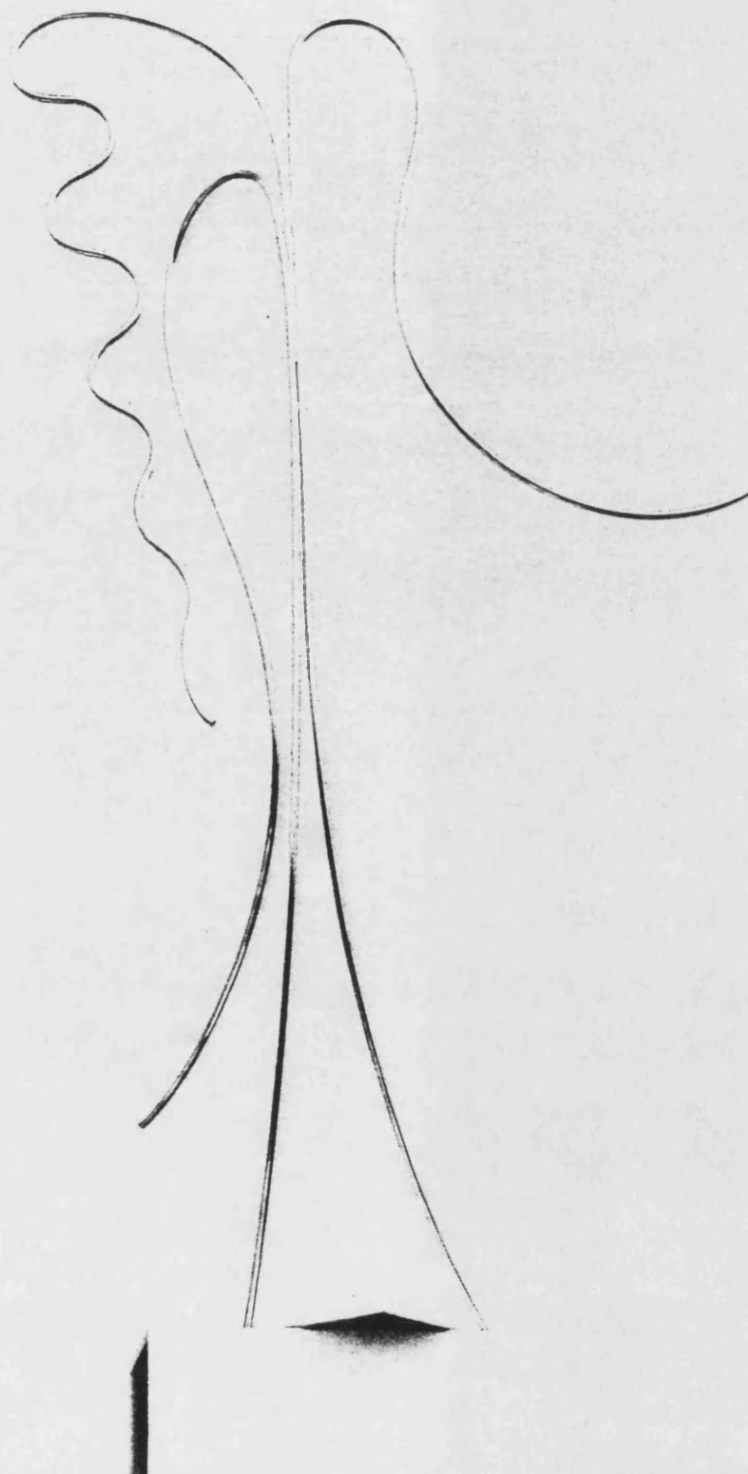
EXPOSICIONES:

Ind. 1985, Palacio Augustusburg
Brühl, Cat. 17, repr. p. 27

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1984-5) en varilla de hierro
pintada de 57,5 x 25,5 x 15,5 cm.



Nº 1984 - 4-

Nº 1984-0005 A

Escultura

L'AVENIR [a]

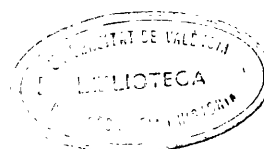
1984

Hierro, 104,00 x 112,00 x 17,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1984

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Cabe hacer una observación importante y válida para varias de las obras de 1984 y 1985 incluidas en la exposición de "El cos humà". Como resulta lógico, antes de la obtención de las formas definitivas de cada obra para realizar la serie, se ejecutaron algunas obras que, conseguida la versión definitiva, pueden considerarse estudios u obras preparatorias. Pero dado que taxonómicamente estas piezas tienen todas las características de un original, las hemos considerado como las versiones de la obra que se toman como modelo, asignándoles las letras anteriores a la de la serie.



Nº 1984-0005 B

Escultura

L'AVENIR (b)

1984

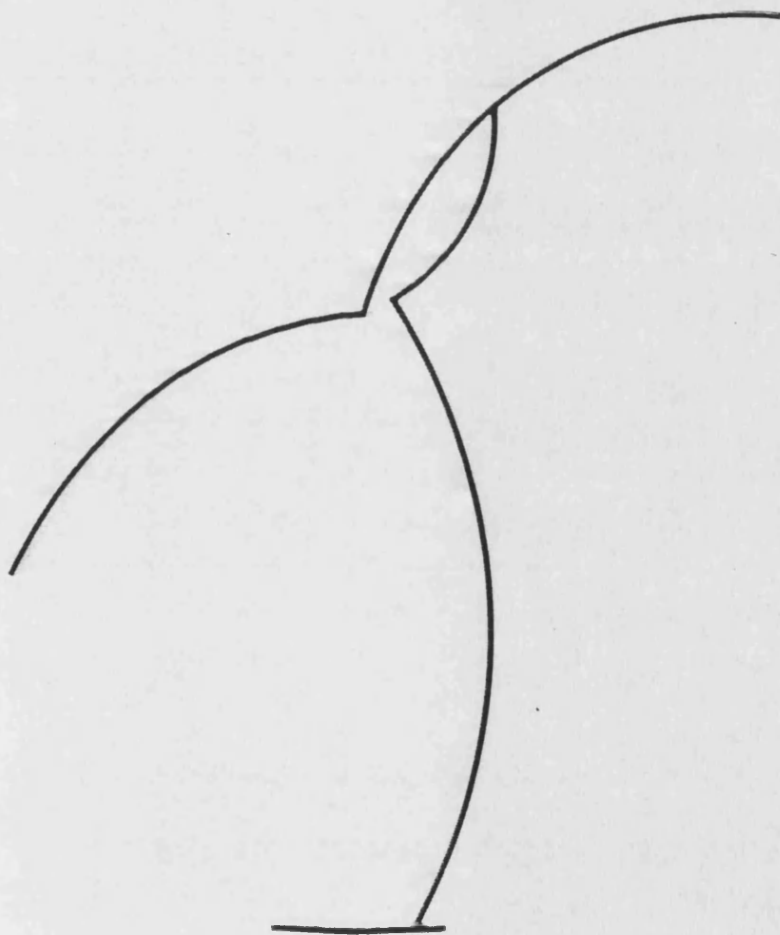
Hierro, 162,00 x 180,00 x 50,00 cm

Se realizan 6 ejemplares

PROPIEDAD: 1/6, 5/6, 6/6 Autor, Rocafort (V), 1984

EXPOSICIONES:

- Col. 1985, Fundación Marcelino Botín
Santander, Cat. [1], rep. p. 8 (Itinerante)
- Ind. 1985, Galería Theo y Galería Cuatro
Valencia, Cat. [2], rep. pp. [28-9]
- Ind. 1985, Galería Theo
Madrid, Cat. [2], rep. p. [28-29]
- Ind. 1985, Sala Gaspar
Barcelona, Cat. [2], rep. p. [28-29]
- Ind. 1985, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [2], rep. p. [28-29]
- Ind. 1987, Centro de Arte Palacio Almudi
Murcia, Cat. 2, repr. p. 21
- Ind. 1990, Centre Cultural
Alcoy, Cat. [2], rep. p. 5
- Ind. 1992, Can Sisteré
Coloma Gramanet, Cat. [11], rep. p. [23]
- Ind. 1992, Galería Dreiseitel
Colonia,



Nº 1984 - 5 - 13

Nº 1984-0005 C

Escultura

L'AVENIR [c]

1984

Acero inoxidable,

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1984

EXPOSICIONES:

Ind. 1985, Sala Gaspar
Barcelona,

Nº 1984-0006

Escultura

DANSAIRE 1

1984

Hierro, 105,00 x 28,00 x 17,00 cm

Se realizan 6 ejemplares

PROPIEDAD: 4/6 Privada, Alemania
6/6, 5/6, 2/6 Autor, Rocafort (V), 1984

EXPOSICIONES:

- Ind. 1985, Galería Theo y Galería Cuatro
Valencia, Cat. [8], rep. p. [36-7]
- Ind. 1985, Galería Theo
Madrid, Cat. [8], rep. p. [36-37]
- Ind. 1985, Sala Gaspar
Barcelona, Cat. [8], rep. p. [36-37]
- Ind. 1985, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [8], rep. p. [36-37]
- Ind. 1987, Centro de Arte Palacio Almudi
Murcia, Cat. 8, repr. p. 33

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1984-2) en varilla de hierro
pintada de 35,5 x 9 x 8 cm.

1984
Ind.
Ind.
Ind.
Ind.
Ind.
Ind.
Ind.
Ind.
Ind.
Ind.



Nº 1984 - 6 -

Nº 1984-0007

Escultura

DANSAIRE 2

1984

Hierro, 113,00 x 104,00 x 34,00 cm

Se realizan 6 ejemplares

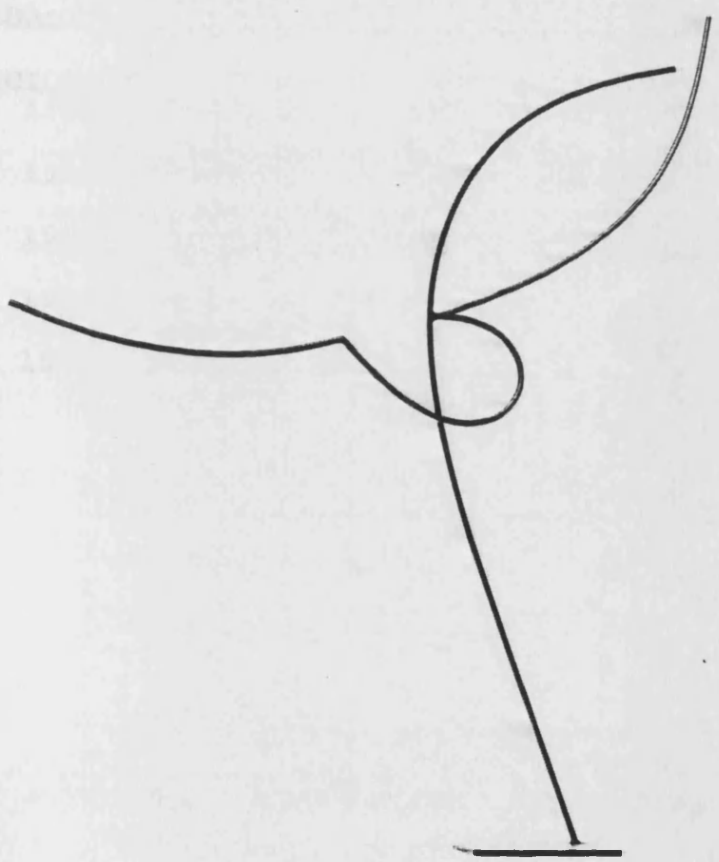
PROPIEDAD: 4/6 Privada, Alemania, 1984
3/6, 5/6, 2/6, 1/6 Autor, Rocafort (V), 1984

EXPOSICIONES:

- Ind. 1985, Galería Theo y Galería Cuatro
Valencia, Cat. [10], rep. p. [40]
- Ind. 1985, Galería Theo
Madrid, Cat. [10], rep. p. [40]
- Ind. 1985, Sala Gaspar
Barcelona, Cat. [10], rep. p. [40]
- Ind. 1985, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [10], rep. p. [40]
- Ind. 1987, Centro de Arte Palacio Almudi
Murcia, Cat. 10, repr. p. 37
- Ind. 1990, Centre Cultural
Alcoy, Cat. [8]. rep. p. 17
- Ind. 1992, Can Sisteré
Coloma Gramanet, Cat. [10], rep. p. [21]

1984
1984
1984
1984
1984

1984
1984
1984
1984
1984



Nº 1984 - 7 -

Nº 1984-0008

Escultura

IL BEL CORPO

1984

Hierro, 60,00 x 150,00 x 40,00 cm

Se realizan 6 ejemplares

PROPIEDAD: 1/6, 2/6, 3/6, 5/6, 6/6 Autor, Rocafort (V), 1984

EXPOSICIONES:

- Ind. 1985, Galería Theo y Galería Cuatro
Valencia, Cat. [14], rep. p. [47]
- Ind. 1985, Galería Theo
Madrid, Cat. [12], rep. p. [47]
- Ind. 1985, Sala Gaspar
Barcelona, Cat. [14], rep. p. [47]
- Ind. 1985, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [14], rep. p. [47]
- Ind. 1987, Centro de Arte Palacio Almudi
Murcia, Cat. 14, repr. p. 45

№ 1984 - 8 -

№ 1984 - 8 -

№ 1984 - 8 -

№ 1984 - 8 -

№ 1984 - 8 -

№ 1984 - 8 -



№ 1984 - 8 -

Nº 1984-0009 A

Escultura

DESPLAÇAMENT I [a]

1984

Hierro, 121,50 x 57,00 x 23,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1984

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Nº 1984-0009 B

Escultura

DESPLAÇAMENT I [b]

1984

Hierro, 200,00 x 100,00 x 25,00 cm

Se realizan 6 ejemplares

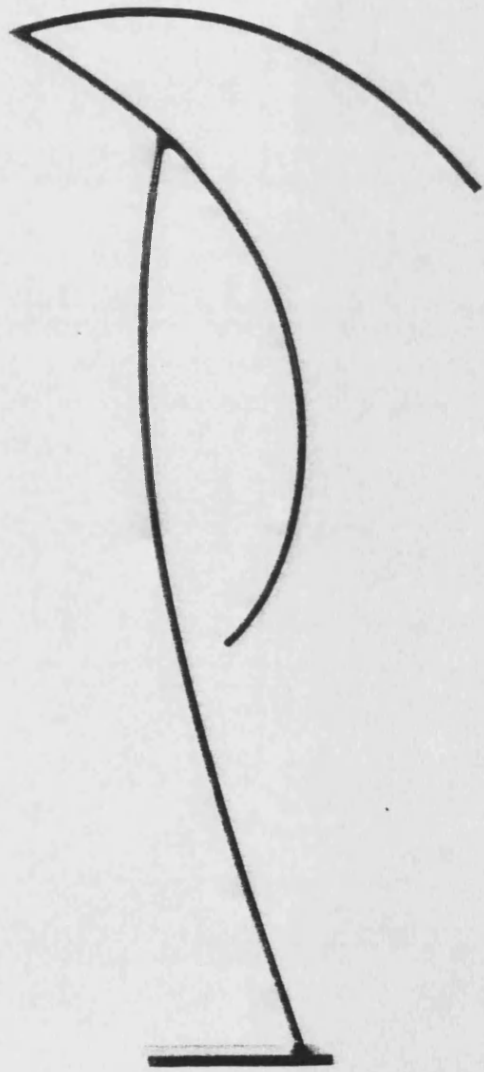
PROPIEDAD: Ayuntamiento, Palma Mallorca, 1984
2/6, 3/6, 5/6, 6/6 Autor, Rocafort (V), 1984

EXPOSICIONES:

- Col. 1988, Sala del Círculo de Bellas Artes
Palma, Repr. p. 10
- Ind. 1985, Galería Theo y Galería Cuatro
Valencia, Cat. [7], rep. p. [35]
- Ind. 1985, Galería Theo
Madrid, Cat. [7], rep. p. [35]
- Ind. 1985, Sala Gaspar
Barcelona, Cat. [7], rep. p. [35]
- Ind. 1985, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [7], rep. p. [35]
- Ind. 1987, Centro de Arte Palacio Almudi
Murcia, Cat. 7, repr. p. 31
- Ind. 1988, Instituto de Estudios Hispánicos
Tenerife,
- Ind. 1990, Centre Cultural
Alcoy, Cat. [7], rep. p. 15
- Ind. 1992, Can Sisteré
Coloma Gramanet, Cat. [1], rep. p. [11]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta réplica, de la que se realizan las seis originales, introduce, junto al aumento del tamaño, algunas variaciones formales.



Nº 1984 - 9 - B

Nº 1984-0010

Escultura

DESPLAÇAMENT II

1984

Hierro,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Dado que no se llegó a ejecutar obra definitiva de esta idea, hemos considerado la pieza modelo definitivo y por ello figura catalogada, como es habitual.



Nº 1984 - 10 -

Nº 1984-0011

Escultura

DONA ASSEGUDA

1984

Hierro, 22,00 x 42,00 x 24,00 cm

Se realizan 6 ejemplares

PROPIEDAD: 3/6, 5/6, 6/6 Autor, Rocafort (V), 1984

EXPOSICIONES:

- Ind. 1985, Galería Theo y Galería Cuatro
Valencia, Cat. [21], rep. p. [57]
- Ind. 1985, Galería Theo
Madrid, Cat. [21], rep. p. [57]
- Ind. 1985, Sala Gaspar
Barcelona, Cat. [21], rep. p. [57]
- Ind. 1985, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [21], rep. p. [57]
- Ind. 1987, Centro de Arte Palacio Almudi
Murcia, Cat. 21, repr. p. 59
- Ind. 1988, Instituto de Estudios Hispánicos
Tenerife, Repr. p. 9



№ 1984 - 11 -

Nº 1984-0012 A

Escultura

ESPERANT LA GERMINACIO [a]

1984

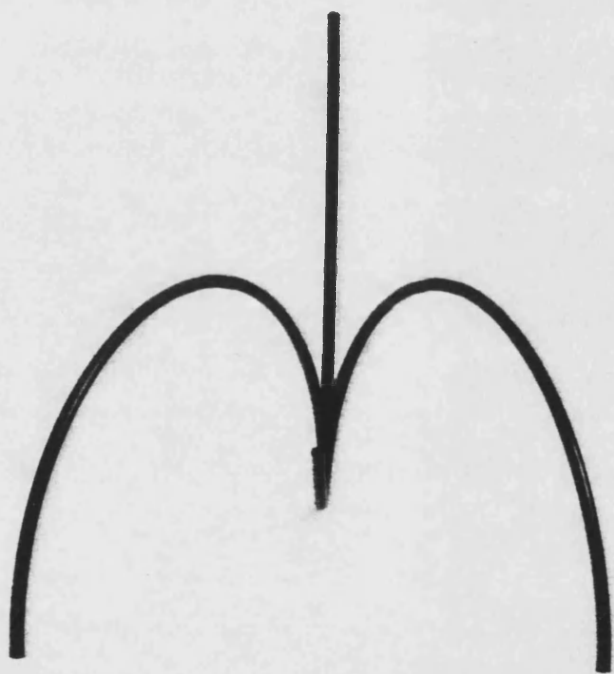
Hierro, 40,00 x 70,00 x 45,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1984

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1984-8) en varilla de hierro pintada de 13,5 x 18 x 17 cm.



N^o 1984 - 12 - A

Nº 1984-0012 B

Escultura

ESPERANT LA GERMINACIO [b]

1984

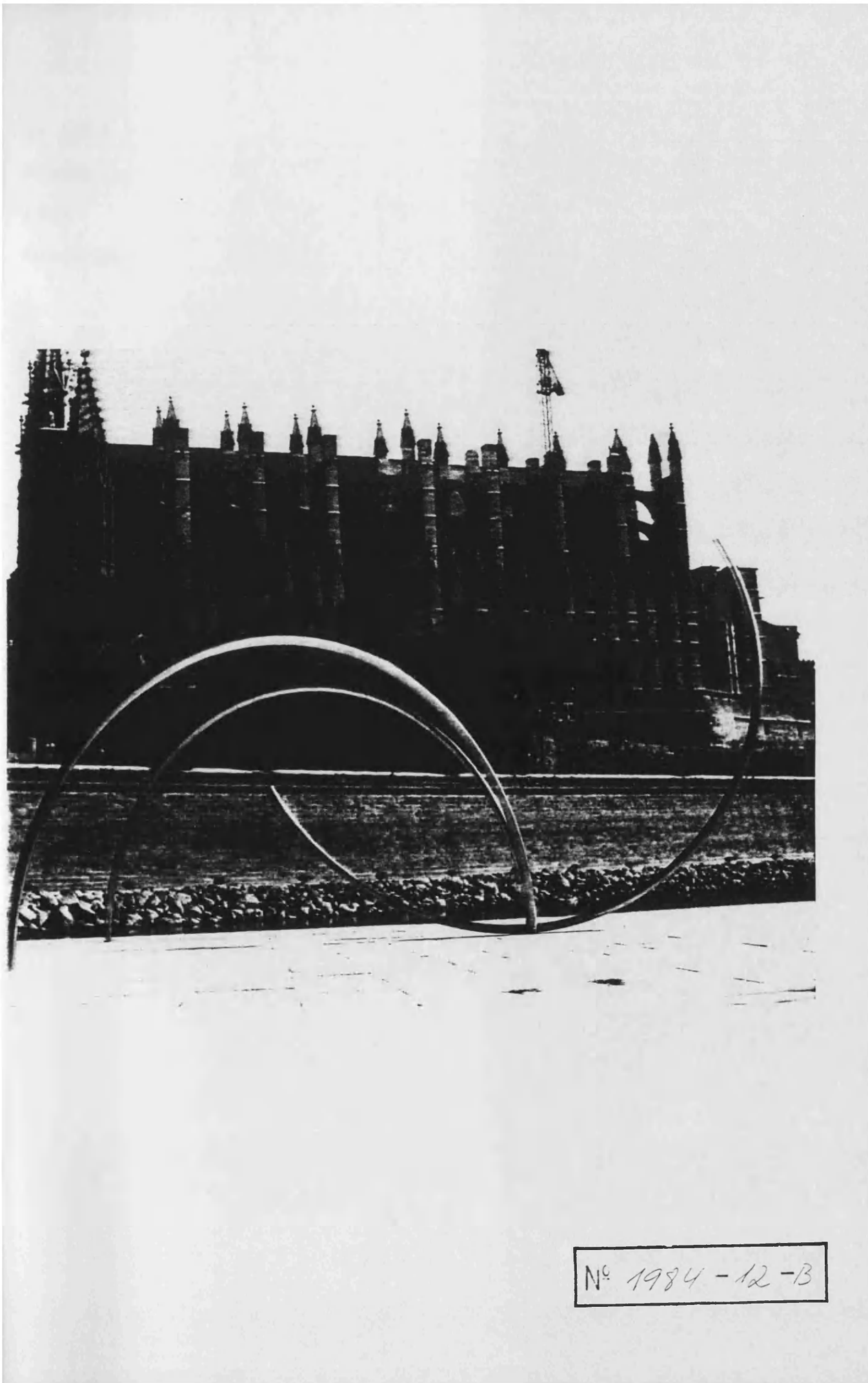
Acero inoxidable, 380,00 x 750,00 x 550,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1984

EXPOSICIONES:

Ind. 1984, Parc de la Mar

Palma Mallorca, Cat. [14], rep. pp. 17 y 52-53



Nº 1984-12-B

Nº 1984-0013 A

Escultura

FIGURA AIXECANT-SE [a]

1984

Acero inoxidable, 140,00 x 470,00 x 166,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1984

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta obra, aunque taxonómicamente reúne las características de una obra definitiva, debemos considerarla por la voluntad de su autor, una obra preparatoria para la realización de la versión [b] que se ejecuta en serie.

Nº 1984-0013 B

Escultura

FIGURA AIXECANT-SE [b]

1984

Acero inoxidable, 49,00 x 160,00 x 51,00 cm

Se realizan 6 ejemplares

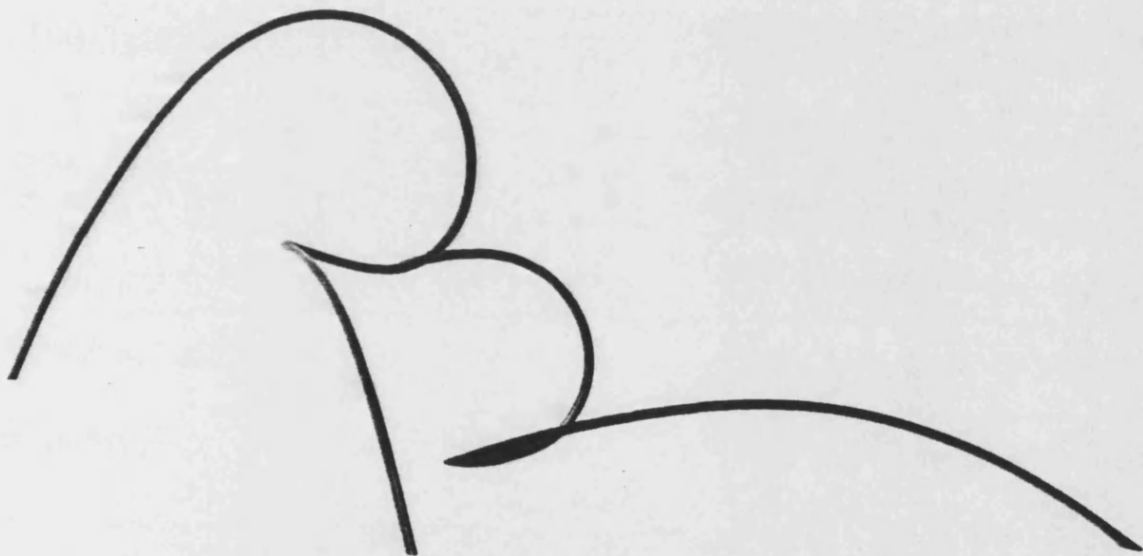
PROPIEDAD: Fundació March, Palma Mallorca
1/6, 2/6, 5/6, 6/6 Autor, Rocafort (V), 1984

EXPOSICIONES:

- Col. 1985, Fundación Juan March
Madrid, Cat. 1, repr. p. 9
- Ind. 1985, Galería Theo y Galería Cuatro
Valencia, Cat. [13], rep. p. [46]
- Ind. 1985, Galería Theo
Madrid, Cat. [13], rep. p. [46]
- Ind. 1985, Sala Gaspar
Barcelona, Cat. [13], rep. p. [46]
- Ind. 1985, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [13], rep. p. [46]
- Ind. 1987, Centro de Arte Palacio Almudi
Murcia, Cat. 13, repr. p. 43
- Ind. 1990, Centre Cultural
Alcoy, Cat. [11], rep. p. 22
- Ind. 1992, Can Sisteré
Coloma Gramanet, Cat. [7], rep. p. [18]

BIBLIOGRAFIA:

- BONET, Juan Manuel,
Col.lecció March. Art Espanyol Contemporani,
1980, Cit. pp. 82-84, rep. p. 83



Nº 1984 - 13 - B

Nº 1984-0013 C

Escultura

FIGURA AIXCANT-SE [c]

1984

Acero inoxidable, 140,00 x 473,00 x 167,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1984

EXPOSICIONES:

Ind. 1985, Sala Gaspar
Barcelona,

Nº 1984-0014

Escultura

FIGURA EN MOVIMENT 1

1984

Hierro, 103,00 x 60,00 x 35,00 cm

Se realizan 6 ejemplares

PROPIEDAD: 5/6, 6/6 Autor, Rocafort (V), 1984

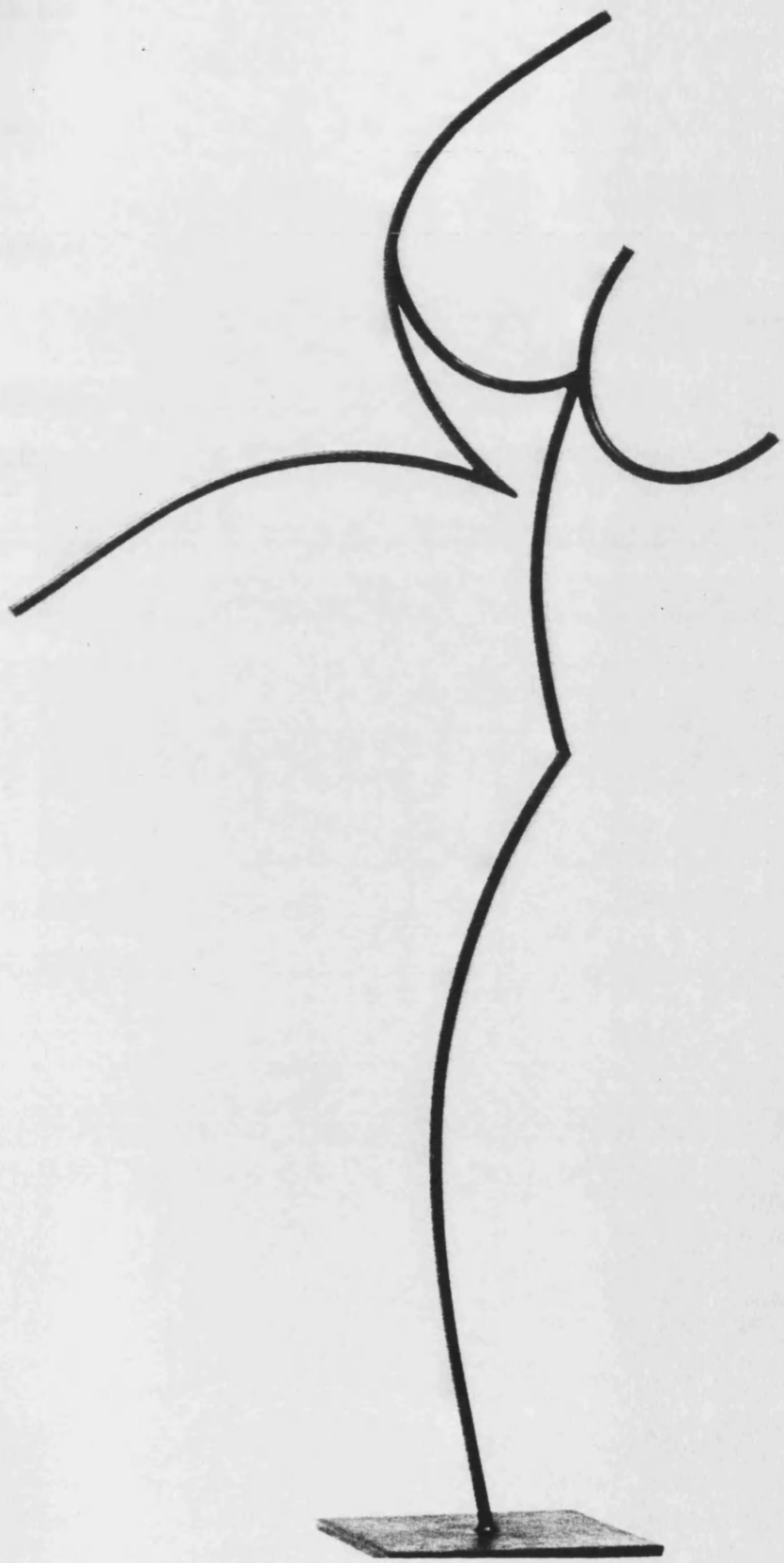
EXPOSICIONES:

- Col. 1984, Palacio de los Condes de Gavia
Granada, Rep. p. [17]
- Ind. 1985, Galería Theo y Galería Cuatro
Valencia, Cat. [9], rep. p. [39]
- Ind. 1985, Galería Theo
Madrid, Cat. [9], rep. p. [39]
- Ind. 1985, Sala Gaspar
Barcelona, Cat. [9], rep. p. [39]
- Ind. 1985, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [9], rep. p. [39]
- Ind. 1987, Centro de Arte Palacio Almudi
Murcia, Cat. 9, repr. p. 35
- Ind. 1988, Instituto de Estudios Hispánicos
Tenerife, Repr. p. 7
- Ind. 1992, Galería Dreiseitel
Colonia,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1984-3) realizado en varilla de hierro pintada de 30 x 16 x 10 cm.



Nº 1984 - 14 -

Nº 1984-0015

Escultura

FIGURA EN MOVIMENT 2

1984

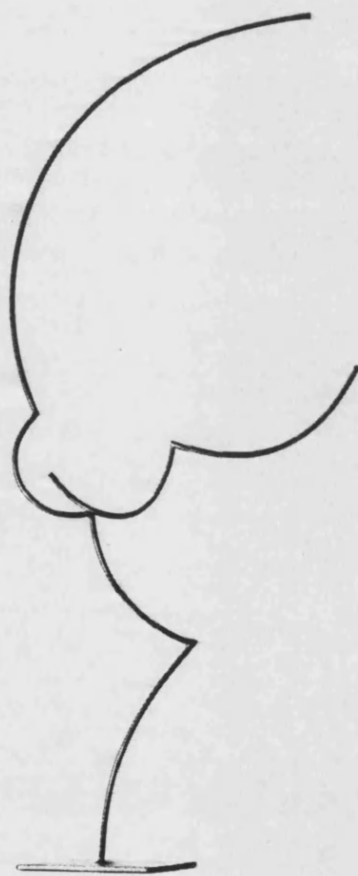
Hierro, 136,00 x 77,00 x 70,00 cm

Se realizan 6 ejemplares

PROPIEDAD: 1/6, 2/6, 5/6, 6/6 Autor, Rocafort (V), 1984

EXPOSICIONES:

- Ind. 1985, Galería Theo y Galería Cuatro
Valencia, Cat. [11], rep. p. [41]
- Ind. 1985, Galería Theo
Madrid, Cat. [11], rep. p. [41]
- Ind. 1985, Sala Gaspar
Barcelona, Cat. [11], rep. [41]
- Ind. 1985, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [11], rep. p. [41]
- Ind. 1987, Centro de Arte Palacio Almudi
Murcia, Cat. 11, repr. p. 39
- Ind. 1988, Instituto de Estudios Hispánicos
Tenerife, Repr. p. 8
- Ind. 1990, Centre Cultural
Alcoy, Cat. [9], rep. p. 19
- Ind. 1992, Can Sisteré
Coloma Gramanet, Cat. [8], rep. p. [19]
- Ind. 1992, Galería Dreiseitel
Colonia,



Nº 1984 - 15 -

Nº 1984-0016 A

Escultura

FIGURA EN MOVIMENT 3 [a]

1984

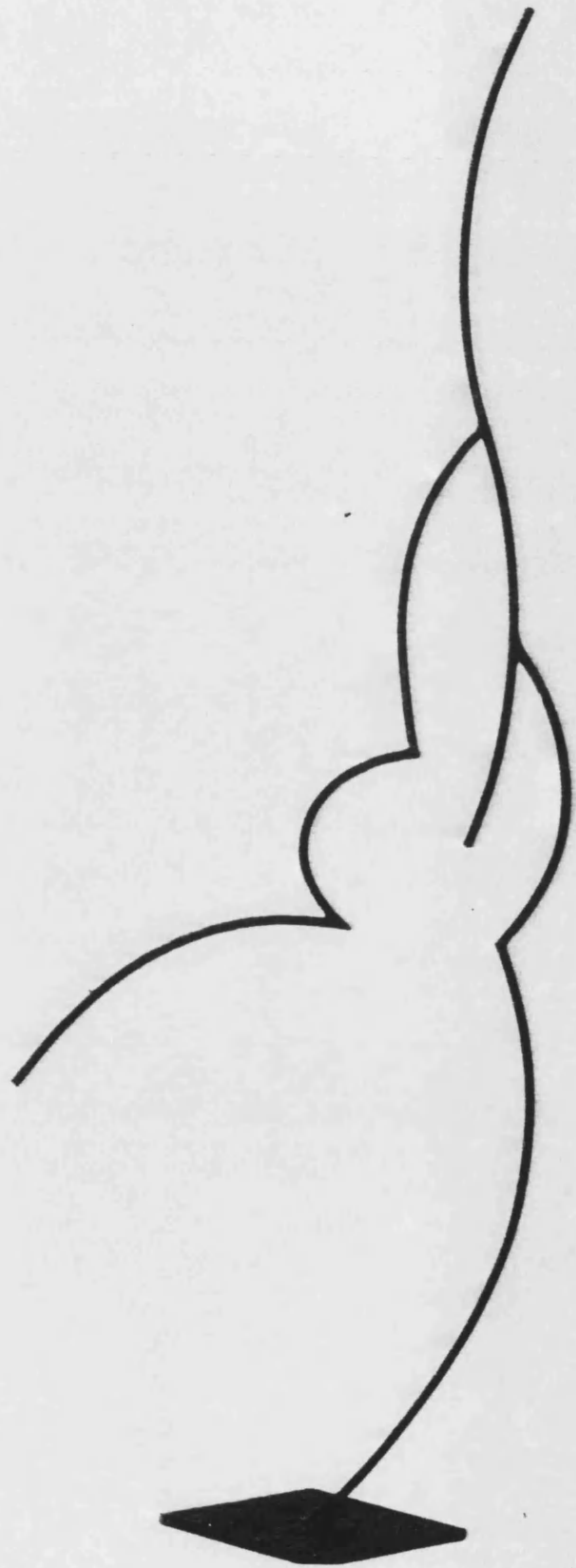
Hierro, 120,00 x 42,00 x 11,00 cm

Se realizan 6 ejemplares

PROPIEDAD: 4/6 Privada, Alemania
2/6, 5/6, 6/6 Autor, Rocafort (V), 1984

EXPOSICIONES:

- Ind. 1985, Galería Theo y Galería Cuatro
Valencia, Cat. [20], rep. p. [56]
- Ind. 1985, Galería Theo
Madrid, Cat. [20], rep. p. [56]
- Ind. 1985, Sala Gaspar
Barcelona, Cat. [20], rep. p. [56]
- Ind. 1985, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [20], rep. p. [56]
- Ind. 1987, Galería Pública de la Ciudad
Maguncia, Rep. tríptico
- Ind. 1987, Centro de Arte Palacio Almudi
Murcia, Cat. 20, repr. p. 57



Nº 1984 - 16 - A

Nº 1984-0016 B

Escultura

FIGURA EN MOVIMENT 3 [b]

1984

Acero inoxidable, 300,00 x 90,00 x 40,00 cm

PROPIEDAD: IVAM, València, 1985

EXPOSICIONES:

Ind. 1985, Galería Theo
Madrid,

Nº 1984-0017

Escultura

GOETHE A LA FINESTRA DE SA CASA A ROMA

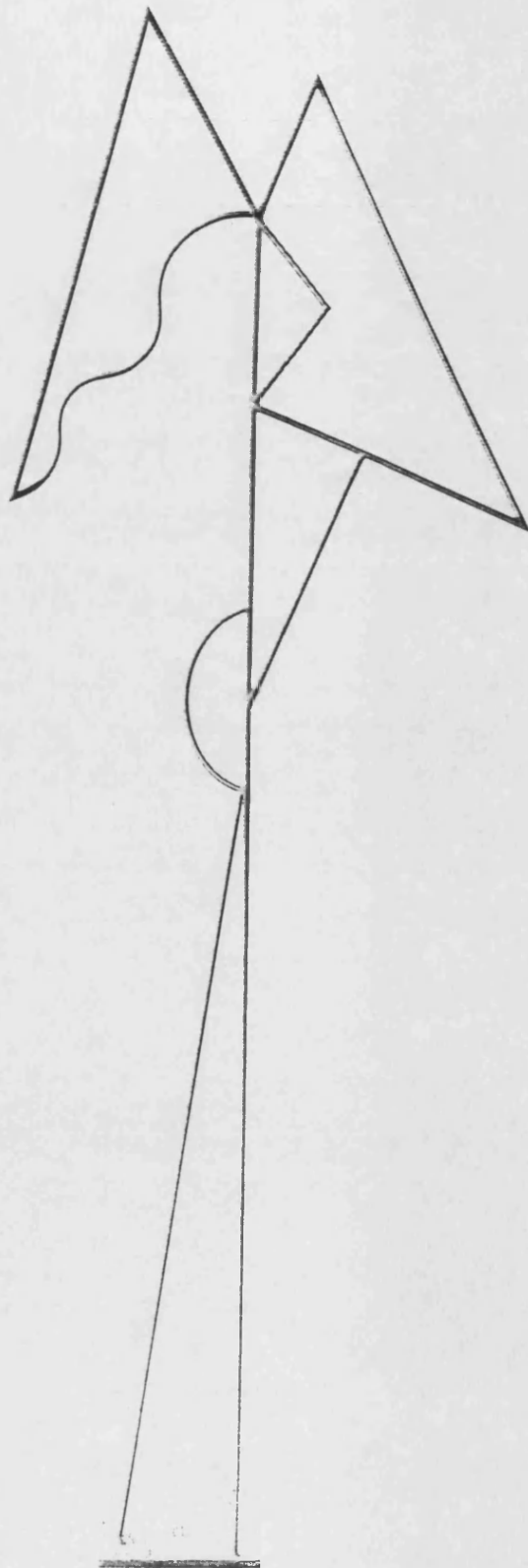
1984

Hierro, 234,00 x 85,00 x 50,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1984

EXPOSICIONES:

- Ind. 1985, Palacio Augustusburg
Brühl, Cat. 9, repr. p. 36, 53
- Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 12, rep. p. 16
- Ind. 1990, Sala Amós Salvador y exteriores (1)
Logroño, Repr. p. [17]



Nº 1984 - 17 -

Nº 1984-0018

Escultura

INTIMITAT

1984

Hierro, 38,00 x 27,00 x 19,00 cm

Se realizan 6 ejemplares

PROPIEDAD: 4/6 Privada, Alemania
3/6, 5/6, 6/6 Autor, Rocafort (V), 1984

EXPOSICIONES:

- Ind. 1985, Galería Theo y Galería Cuatro
Valencia, Cat. [6], rep. p. [34]
- Ind. 1985, Galería Theo
Madrid, Cat. [6], rep. p. [34]
- Ind. 1985, Sala Gaspar
Barcelona, Cat. [6], rep. p. [34]
- Ind. 1985, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [6], rep. p. [34]
- Ind. 1987, Centro de Arte Palacio Almudi
Murcia, Cat. 6, repr. p. 29
- Ind. 1988, Instituto de Estudios Hispánicos
Tenerife, Repr. p. 6
- Ind. 1990, Centre Cultural
Alcoy, Cat. [6], rep. p. 13
- Ind. 1992, Can Sisteré
Coloma Gramanet, Cat. [4], rep. p. [14]



Nº 1984 - 18 -

Nº 1984-0019

Escultura

LASSITUD

1984

Latón, 11,00 x 102,00 x 35,00 cm

Se realizan 6 ejemplares

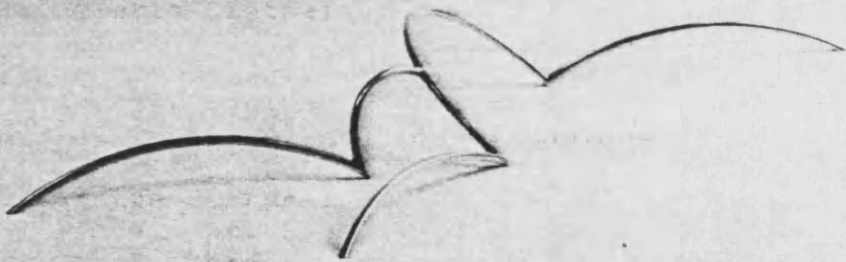
PROPIEDAD: 1/6, 2/6, 3/6, 5/6, 6/6 Autor, Rocafort (V), 1984

EXPOSICIONES:

- Ind. 1985, Galería Theo y Galería Cuatro
Valencia, Cat. [3], rep. p. [31]
- Ind. 1985, Galería Theo
Madrid, Cat. [3], rep. p. [31]
- Ind. 1985, Sala Gaspar
Barcelona, Cat. [3], rep. p. [31]
- Ind. 1985, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [3], rep. p. [31]
- Ind. 1987, Centro de Arte Palacio Almudi
Murcia, Cat. 3, repr. p. 23
- Ind. 1988, Instituto de Estudios Hispánicos
Tenerife,
- Ind. 1990, Centre Cultural
Alcoy, Cat. [3], rep. p. 7

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se conserva un boceto que presenta similitudes con esta obra (Reg.nºB 1984-9) aunque no puede considerarsele como directamente ligado a ella, más bien podría ser un modelo definitivo de otra obra similar no ejecutada.



Nº 1984 - 19 -

Nº 1984-0020

Escultura

MODEL POSANT

1984

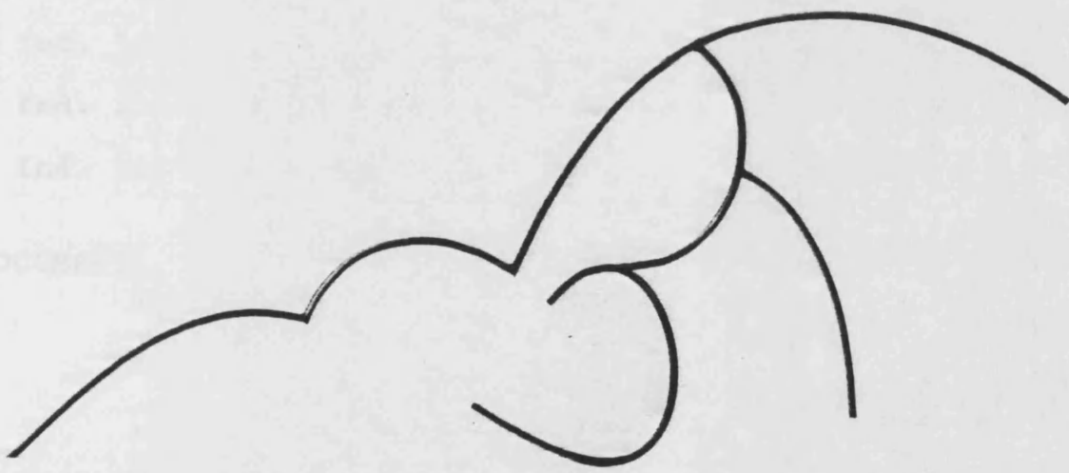
Hierro, 49,00 x 129,00 x 33,00 cm

Se realizan 6 ejemplares

PROPIEDAD: 4/6 Privada, Alemania
1/6, 5/6, 6/6 Autor, Rocafort (V), 1984

EXPOSICIONES:

- Ind. 1985, Galería Theo y Galería Cuatro
Valencia, Cat. [16], rep. p. [51]
- Ind. 1985, Galería Theo
Madrid, Cat. [16], rep. p. [51]
- Ind. 1985, Sala Gaspar
Barcelona, Cat. [16], rep. p. [51]
- Ind. 1985, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [16], rep. p. [51]
- Ind. 1987, Centro de Arte Palacio Almudi
Murcia, Cat. 16. repr. p. 49



Nº 1984 - 20-

Nº 1984-0021 A

Escultura

RECLINING FIGURE [a]

1984

Hierro, 52,00 x 70,00 x 28,00 cm

Se realizan 6 ejemplares

PROPIEDAD: 2/6, 5/6 y 6/6 Autor, Rocafort (V), 1984

EXPOSICIONES:

- Ind. 1985, Galería Theo y Galería Cuatro
Valencia, Cat. [15], rep. p. [49]
- Ind. 1985, Galería Theo
Madrid, Cat. [15], rep. p. [49]
- Ind. 1985, Sala Gaspar
Barcelona, Cat. [15], rep. p. [49]
- Ind. 1985, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [15], rep. p. [49]
- Ind. 1987, Centro de Arte Palacio Almudi
Murcia, Cat. 15, repr. p. 47
- Ind. 1988, Instituto de Estudios Hispánicos
Tenerife,
- Ind. 1992, Can Sisteré
Coloma Gramanet, Cat. [9], rep. p. [20]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1984-1) realizado en varilla de hierro pintada de 18,5 x 25 x 10,5 cm.

También se conservan otros estudios alrededor de esta misma idea que incluyen soluciones algo diferentes a su estructura. No llegaron a obras definitivas y no se encuentran catalogados.

Nº 1984-0021 B

Escultura

RECLINING FIGURE [b]

1984

Acero inoxidable, 132,00 x 170,00 x 65,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia

EXPOSICIONES:

Ind. 1985, Sala Gaspar
Barcelona,

Ind. 1985, Galería Dreiseitel
Colonia,

Ind. 1992, Galería Dreiseitel
Colonia,

Nº 1984-0022

Escultura

EL SOMNI

1984

Hierro, 10,00 x 150,00 x 23,00 cm

Se realizan 6 ejemplares

PROPIEDAD: 1/6, 2/6, 3/6, 5/6, 6/6 Autor, Rocafort (V), 1984

EXPOSICIONES:

- Col. 1985, Fundación Marcelino Botín
Santander, Cat. [2], rep. p. 9 (Itinerante)
- Col. 1988, Galería Theo
Barcelona, Cat. 2, repr. p. 6
- Ind. 1985, Galería Theo y Galería Cuatro
Valencia, Cat. [12], rep. p. [43]
- Ind. 1985, Galería Theo
Madrid, Cat. [12], rep. p. [43]
- Ind. 1985, Sala Gaspar
Barcelona, Cat. [12], rep. p. [43]
- Ind. 1985, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [12], rep. p. [43]
- Ind. 1987, Centro de Arte Palacio Almudi
Murcia, Cat. 12, repr. p. 41
- Ind. 1988, Instituto de Estudios Hispánicos
Tenerife,
- Ind. 1990, Centre Cultural
Alcoy, Cat. [10], rep. p. 21
- Ind. 1992, Can Sisteré
Coloma Gramanet, Cat. [2], rep. p. [12]
- Ind. 1992, Galería Dreiseitel
Colonia,

Nº 1984-0023

Escultura urbana

ESCULTURA

1984

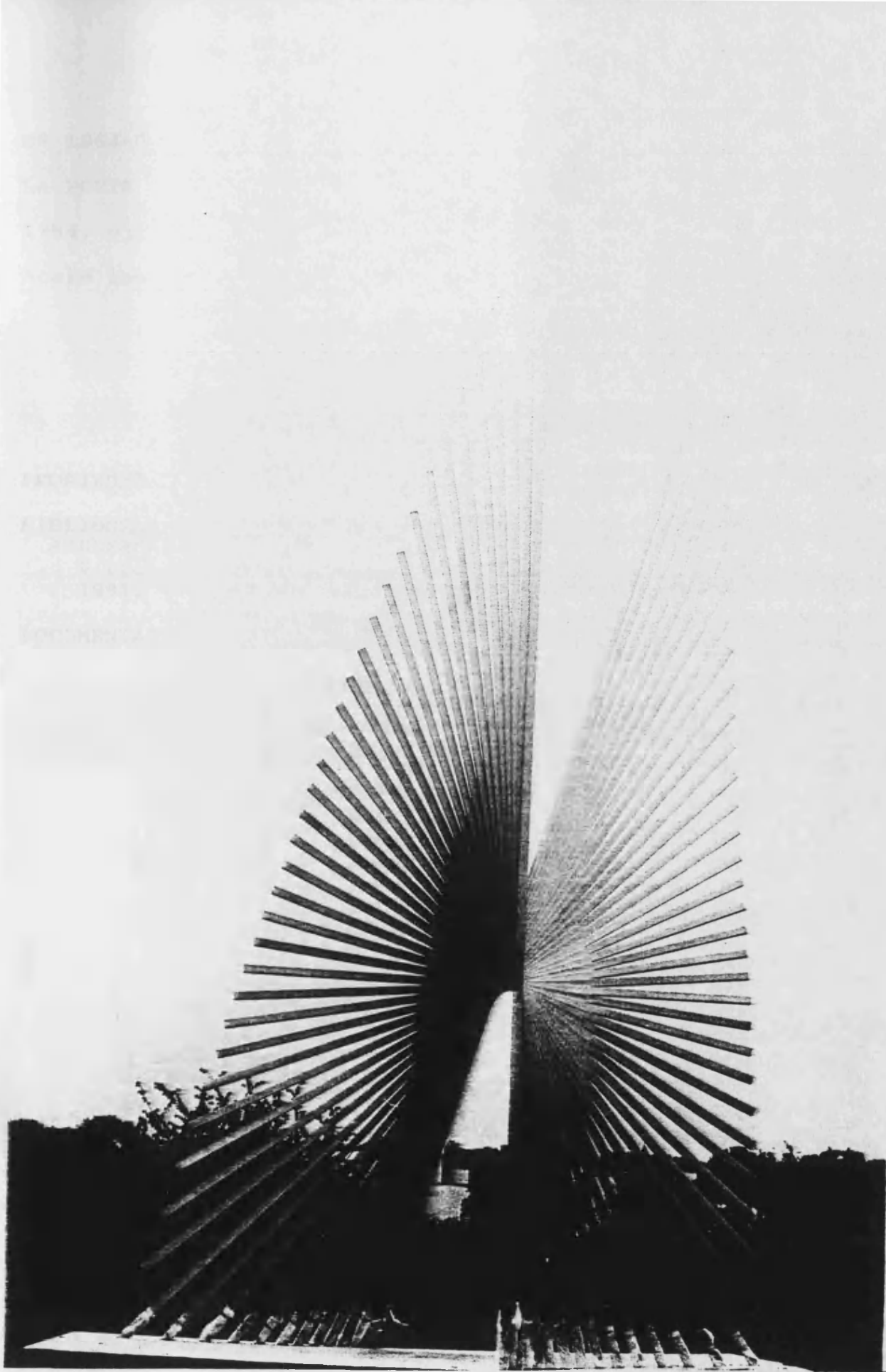
Acero inoxidable, 9,00 m.

PROPIEDAD: Empresa A.W.K, Coblenza, 1984

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Una pieza anterior, de características muy similares a ésta, es "Desenvolupament vertical", 1980.

La obra se ubica en un jardín exterior del edificio de oficinas de esta firma.



Nº 1984 -23 -

Nº 1984-0024

Escultura urbana

LA PORTA DE LA IL.LUSTRACIO

1984, ejecutada en 1990

Acero inoxidable, 23,00 x 84,00 x 33,00 m.

PROPIEDAD: Av. Ilustración-Pl. Ginzo de Limia, Madrid, 1990

BIBLIOGRAFIA:

AYUNTAMIENTO DE MADRID,

V Premios de Urbanismo, Arquitectura y Obra Pública,
1991, Cit. y rep. pp. 18-27

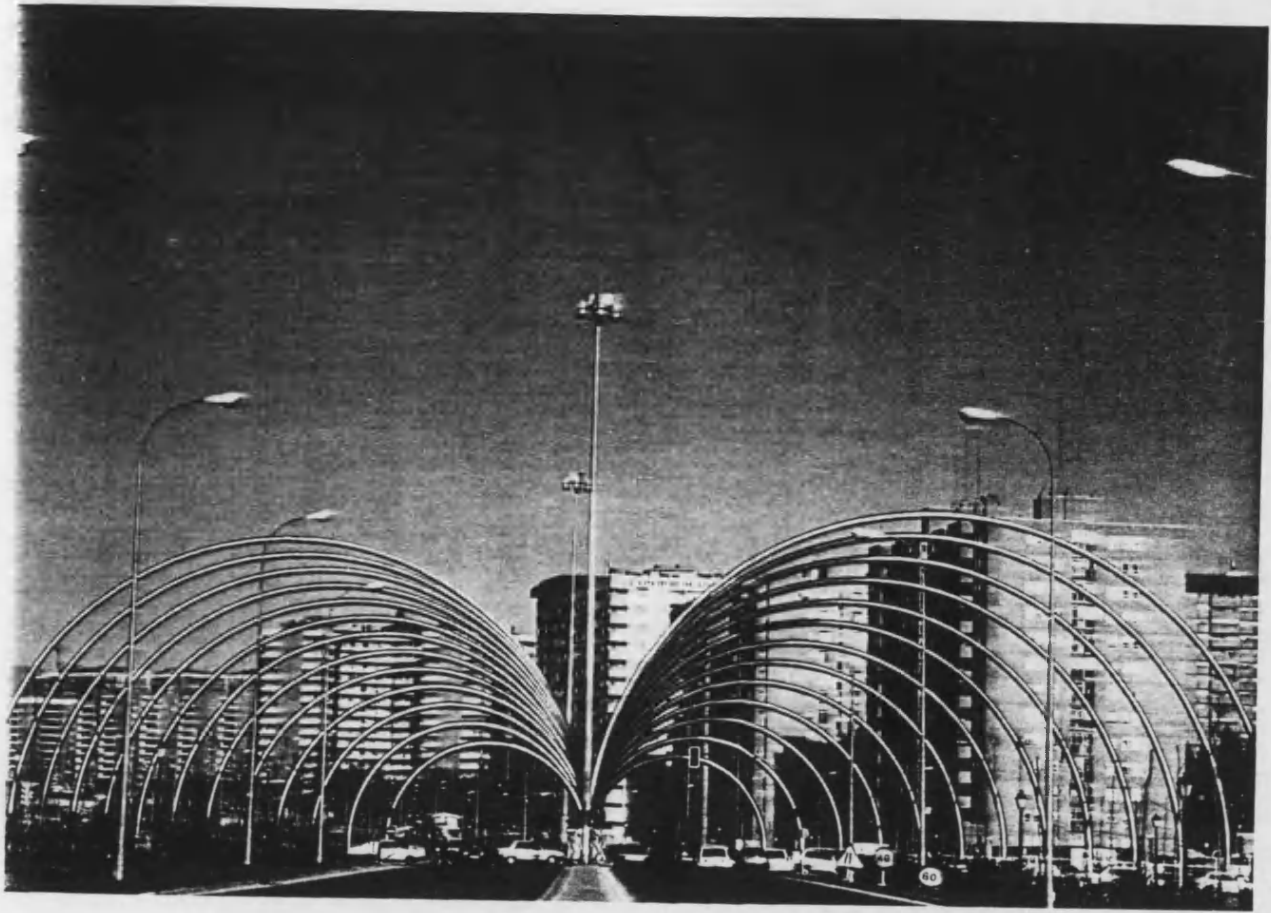
DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra le fue encargada en 1983, momento en que el autor realiza los primeros estudios, dentro de un proyecto global del Ministerio de Obras Públicas y el Ayuntamiento de Madrid para construir una gran avenida o boulevard en el que se incluían varias grandes esculturas de artistas españoles. El proyecto se terminó en 1990, aunque ejecutándose solamente esta escultura de Alfaró.

En la quinta convocatoria de los Premios de Urbanismo, Arquitectura y Obra Pública, convocados por el Ayuntamiento de Madrid en 1990, esta obra obtiene el correspondiente a "Actuaciones que supongan un tratamiento específico del espacio público y del entorno".

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1984-4) realizado en varilla de hierro pintada de 19 x 77 x 25 cm.



Nº 1984 - 24 -

Nº 1985-0001 A

Escultura

LES AFINITATS ELECTIVES [a]

1985

Hierro, 45,00 x 45,00 x 45,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1985

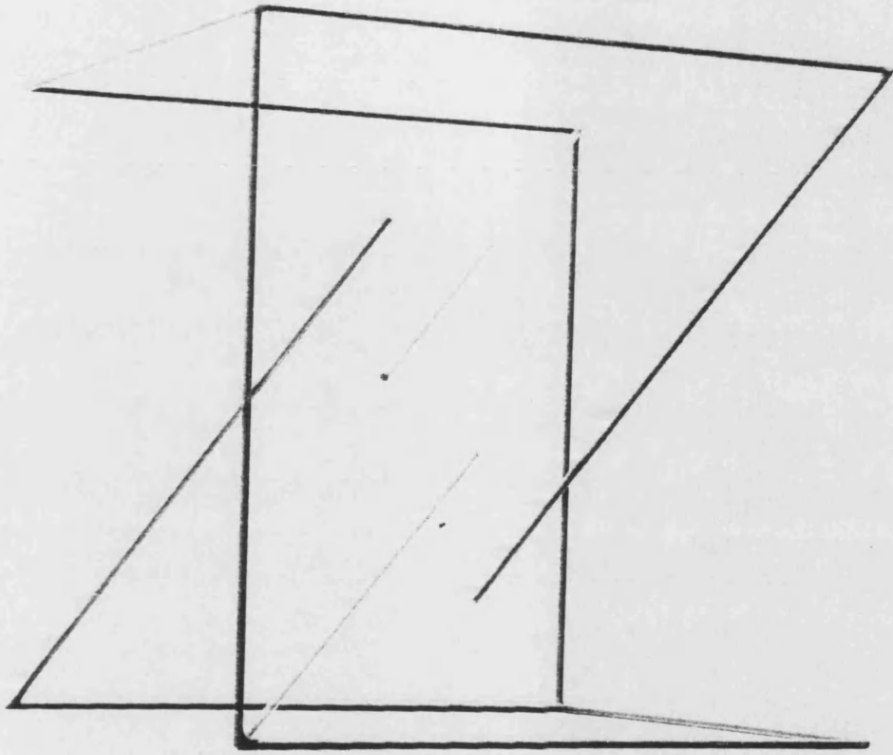
EXPOSICIONES:

Col. 1987, Centro Cultural de la Villa
Madrid, Cat. 5, repr. p.69 (Itinerante)

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1985-3) realizado en varilla de
hierro pintada de 20 x 20 x 20 cm.



№ 1985 - 1-A

Nº 1985-0001 B

Escultura

LES AFINITATS ELECTIVES [b]

1985

Hierro, 225,00 x 225,00 x 225,00 cm

PROPIEDAD: IVAM, València

EXPOSICIONES:

- Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 19, rep. pp. 72-73
- Ind. 1990, Sala Amós Salvador y exteriores (1)
Logroño, Repr. p. [20]

Nº 1985-0002

Escultura

CORONA SCHRÖTER

1985

Hierro, 180,00 x 65,00 x 23,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1985

EXPOSICIONES:

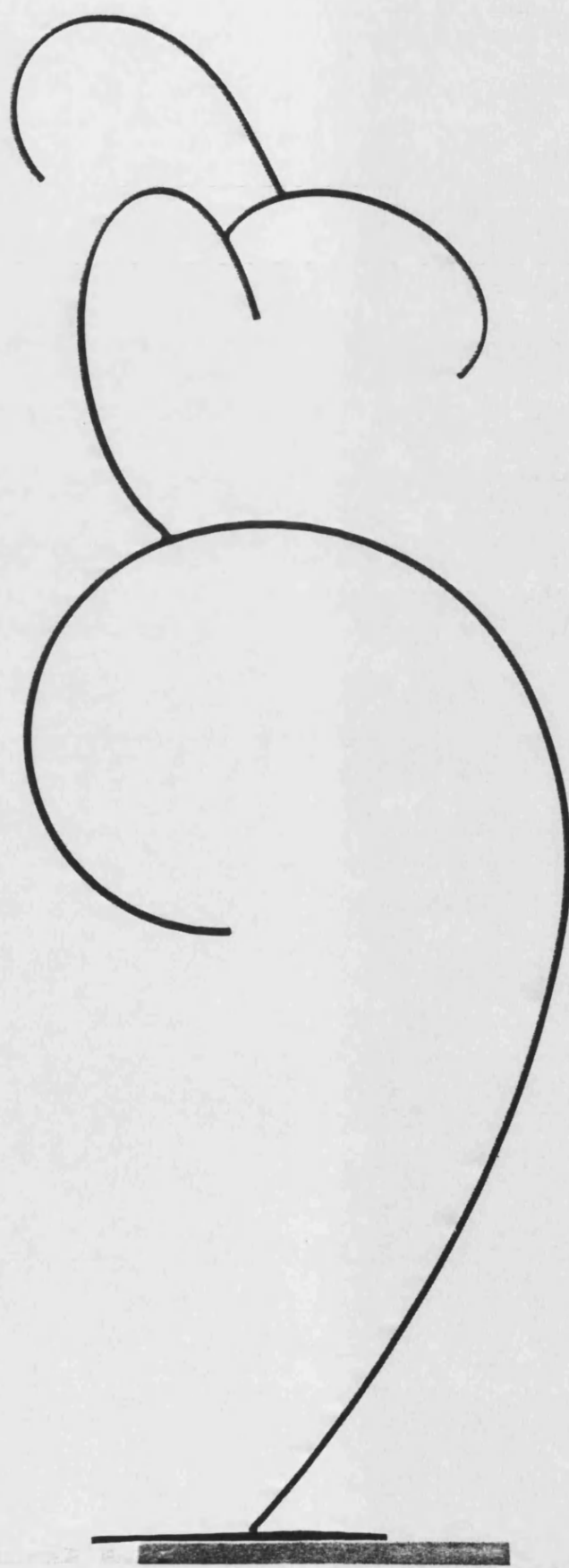
- Ind. 1985, Palacio Augustusburg
Brühl, Cat. 10, repr. p. 37
- Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 18, rep. p. 71

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

se conserva boceto (Reg.nºB 1985-5) realizado en varilla de hierro pintada de 45,5 x 16 x 14 cm.

№ 1985
ДАТА
1985
ПРИЕМ



№ 1985 - 2 -

Nº 1985-0003 A

Escultura

DAFNE [a]

1985

Hierro, 109,00 x 65,00 x 54,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1985

Nº 1985-0003 B

Escultura

DAFNE [b]

1985

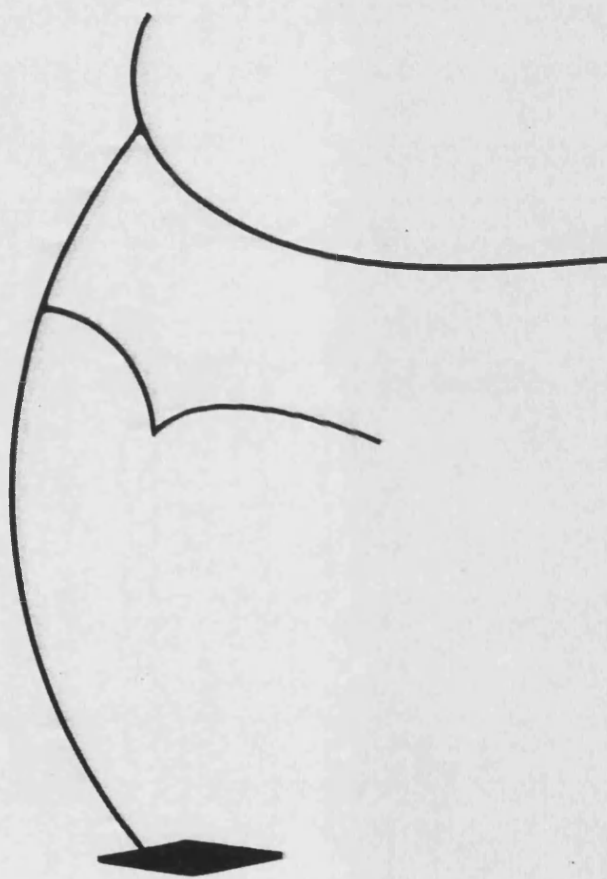
Hierro, 136,00 x 98,00 x 40,00 cm

Se realizan 6 ejemplares

PROPIEDAD: 4/6 Privada, Alemania
y IVAM, Valencia, 1985
3/6, 5/6, 6/6 Autor, Rocafort (V), 1985

EXPOSICIONES:

- Col. 1987, Sala Luzán
Zaragoza, Repr. p. 33
- Ind. 1985, Galería Theo y Galería Cuatro
Valencia, Cat. [19], rep. p. [55]
- Ind. 1985, Galería Theo
Madrid, Cat. [19], rep. p. [55]
- Ind. 1985, Sala Gaspar
Barcelona, Cat. [19], rep. p. [55]
- Ind. 1985, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. 19, rep. p. [55]
- Ind. 1986, Internationaler Kunstmarkt, G.Dreiseitel
Colonia, Cat. repr. p. 134
- Ind. 1987, Centro de Arte Palacio Almudi
Murcia, Cat. 19, repr. p. 55
- Ind. 1988, Instituto de Estudios Hispánicos
Tenerife,
- Ind. 1992, Can Sisteré
Coloma Gramanet, Cat. [5], rep. p. [15]



№ 1985 - 3 - B

Nº 1985-0004 A

Escultura

DANSAIRE 3 [a]

1985

Hierro, 106,50 x 70,00 x 40,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1985

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1985-3) realizado en varilla de hierro pintada de 25 x 19 x 10 cm.

Nº 1985-0004 B

Escultura

DANSAIRE 3 [b]

1985

Hierro, 89,00 x 49,00 x 30,00 cm

Se realizan 6 ejemplares

PROPIEDAD: 4/6 Privada, Alemania
3/6, 6/6 Autor, Rocafort (V), 1985

EXPOSICIONES:

- Ind. 1985, Galería Theo y Galería Cuatro
Valencia, Cat. [18], rep. p. [54]
- Ind. 1985, Galería Theo
Madrid, Cat. [18], rep. p. [54]
- Ind. 1985, Sala Gaspar
Barcelona, Cat. [18], rep. p. [54]
- Ind. 1985, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [18], rep. p. [54]
- Ind. 1987, Centro de Arte Palacio Almudi
Murcia, Cat. 18, repr. p. 53

Nº 1985-0005 A

Escultura

DEIXADESA [a]

1985

Hierro, 10,50 x 90,00 x 49,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1985

Nº 1985-0005 B

Escultura

DEIXADESA [b]

1985

Hierro, 19,50 x 205,50 x 95,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1985

Nº 1985-0005 C

Escultura

DEIXADESA [c]

1985

Hierro, 30,00 x 200,00 x 164,00 cm

Se realizan 6 ejemplares

PROPIEDAD: 1/6, 3/6 Autor, Rocafort (V), 1985

EXPOSICIONES:

- Ind. 1985, Galería Theo y Galería Cuatro
Valencia, Cat. [4], rep. p. [32]
- Ind. 1985, Galería Theo
Madrid, Cat. [4], rep. p. [32]
- Ind. 1985, Sala Gaspar
Barcelona, Cat. [4], rep. p. [32]
- Ind. 1985, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [4], rep. p [32]
- Ind. 1987, Centro de Arte Palacio Almudi
Murcia, Cat. 4, repr. p. 25
- Ind. 1990, Centre Cultural
Alcoy, Cat. [4], rep. p. 9
- Ind. 1992, Can Sisteré
Coloma Gramanet, Cat. [6], rep. p. [17]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Al ser expuesta en Albacete (1987) el título se tradujo al castellano como "Abandonada".

1985-5

1985

1985

1985

1985

1985

1985

1985

1985

1985

1985

1985

1985

1985

1985

1985

1985

1985

1985

1985

1985

1985

1985

1985

1985

1985

1985

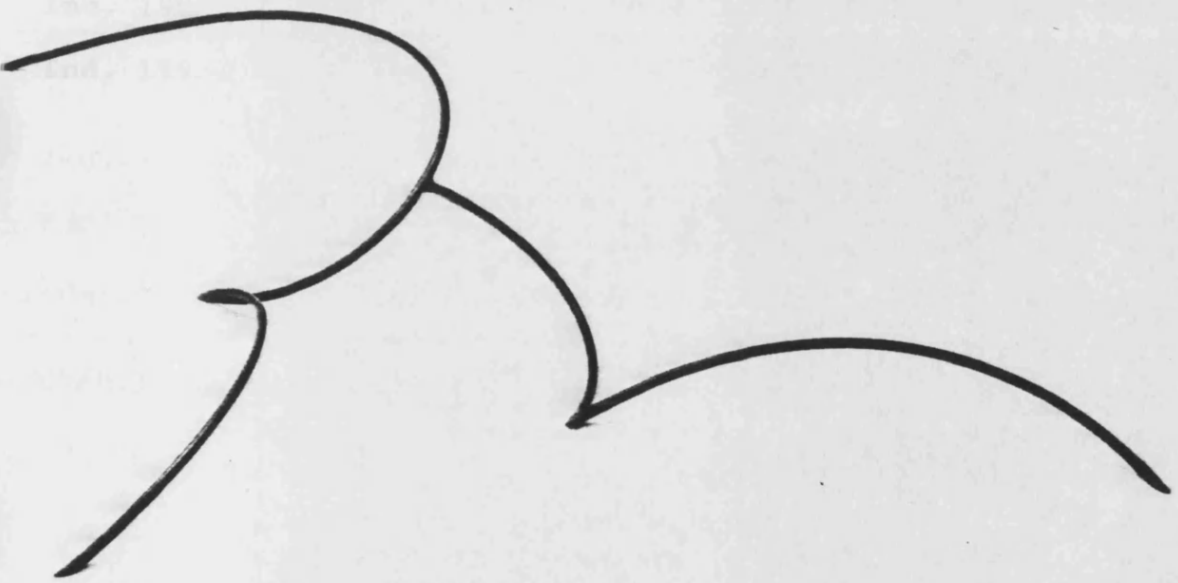
1985

1985

1985

1985

1985



Nº 1985 - 5 - C

Nº 1985-0006

Escultura

ECKERMANN

1985

Hierro, 101,00 x 35,00 x 7,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1985

EXPOSICIONES:

- Ind. 1985, Palacio Augustusburg
Brühl, Cat. 6, repr. p. 40
- Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 13, rep. 65
- Ind. 1990, Sala Amós Salvador y exteriores (1)
Logroño, Repr. p. 18

Nº 1985-0007

Escultura

FEMME A LA TOILETTE

1985

Hierro, 88,00 x 39,00 x 27,00 cm

PROPIEDAD: 4/6 Privada, Alemania
2/6, 5/6 y 6/6 Autor, Rocafort (V), 1985

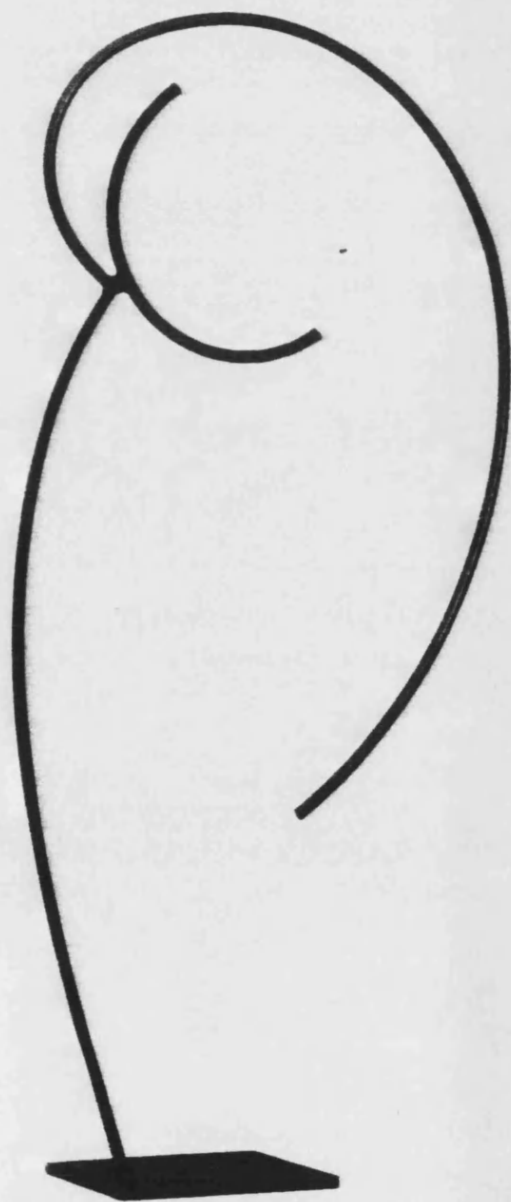
EXPOSICIONES:

- Ind. 1985, Galería Theo y Galería Cuatro
Valencia, Cat. [5], rep. p. [33]
- Ind. 1985, Galería Theo
Madrid, Cat. [5], rep. p. [33]
- Ind. 1985, Sala Gaspar
Barcelona, Cat. [5], rep. p. [33]
- Ind. 1985, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [5], rep. p. [33]
- Ind. 1987, Centro de Arte Palacio Almudi
Murcia, Cat. 5, repr. p. 27
- Ind. 1990, Centre Cultural
Alcoy, Cat. [5], rep. p. 11

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva un boceto (Reg.nº1986-1) realizado en varilla de hierro, de 20 x 11,5 x 9,5 cm.



Nº 1985 - 7 -

Nº 1985-0008

Escultura

GOETHE EN EL CAMP DE ROMA

1985

Hierro, 94,00 x 70,00 x 36,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1985

EXPOSICIONES:

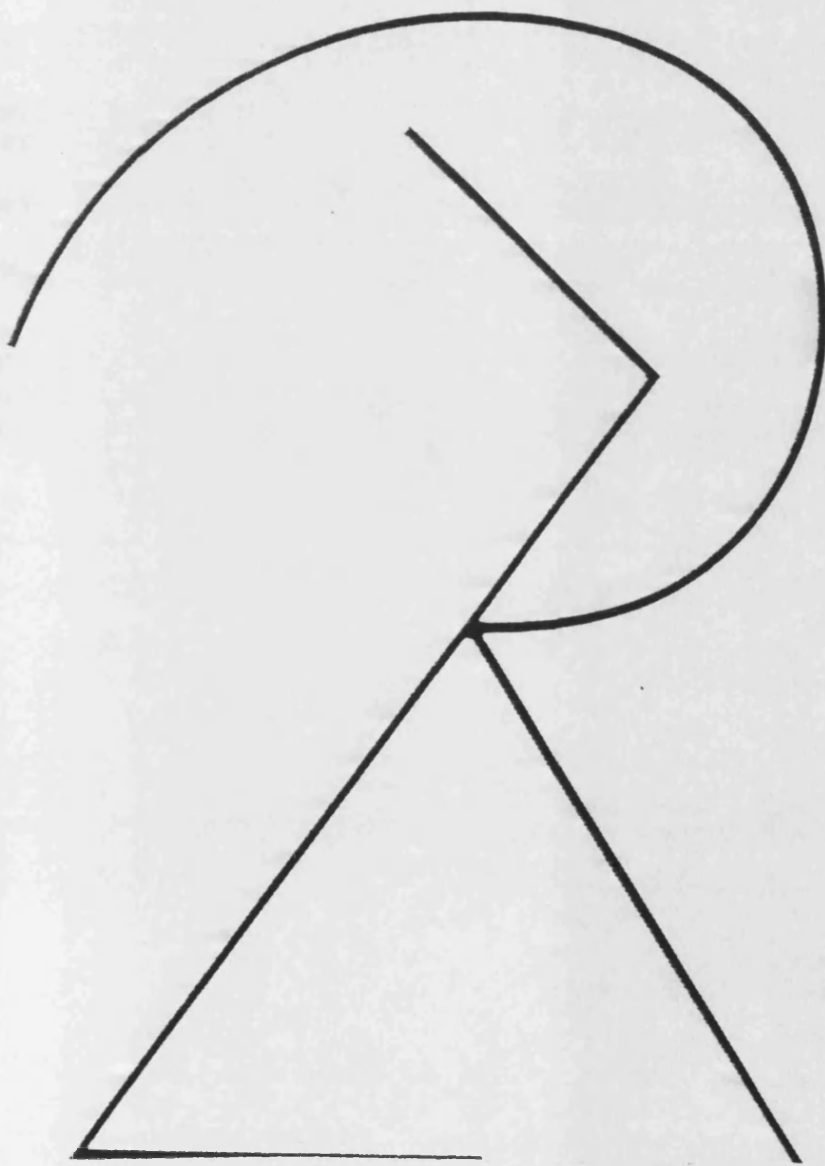
- Ind. 1985, Palacio Augustusburg
Brühl, Cat. 4,
- Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 14, rep. p. 66

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Hemos catalogado la obra por el título con el que aparece en la exposición de la Sala Mapfre (1989), que completo rezaba: "Goethe en el campo de Roma según Tischbein". En la exposición de cuatro años antes en Brühl figuró con el de "Goethe in Italien".

№ 1985-809
1985
1985

1985
1985
1985



№ 1985 - 8 -

Nº 1985-0009

Escultura

HERDER

1985

Hierro, 118,00 x 34,00 x 40,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1985

EXPOSICIONES:

- Ind. 1985, Palacio Augustusburg
Brühl, Cat. 8, repr. p. 18
- Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 17, rep. p. 69
- Ind. 1990, Sala Amós Salvador y exteriores (1)
Logroño, Repr. p. [19]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

En la exposición de Brühl (1985) figura con el nombre completo de "Johann Gottfried von Herder".

Nº 1985-0010

Escultura

JOHANN W. GOETHE A LA MANERA DE 1790

1985

Hierro, 114,00 x 56,00 x 75,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1985

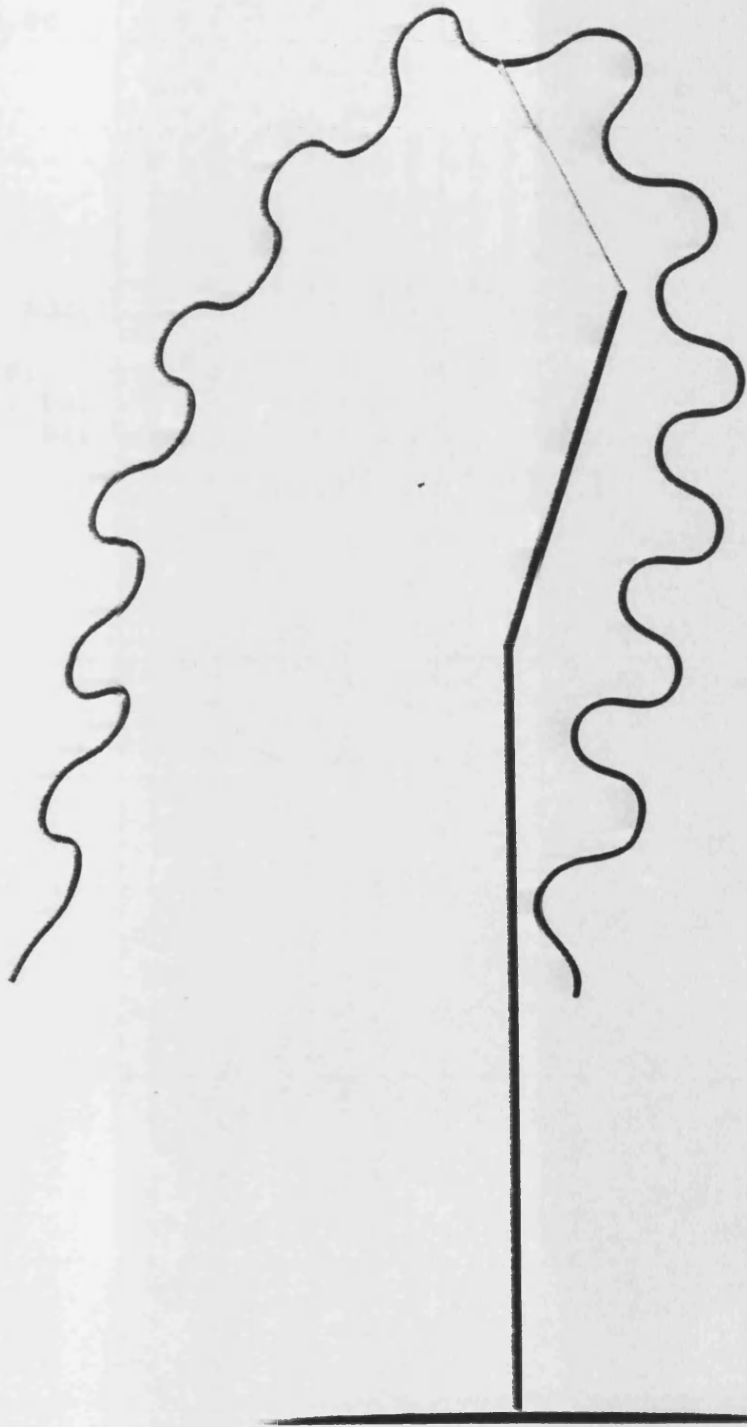
EXPOSICIONES:

Ind. 1985, Palacio Augustusburg

Brühl, Cat. 5, repr. p. 15

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida

Madrid, Cat. 16, rep. p. 68



Nº 1985 - 10 -

Nº 1985-0011

Escultura

JOHANN W. GOETHE ZWISCHEN 1774 UND 1783

1985

Hierro, 93,00 x 60,00 x 35,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1985

EXPOSICIONES:

Ind. 1985, Palacio Augustusburg
Brühl, Cat. 3,

№ 1985

ссылка

1985

дата

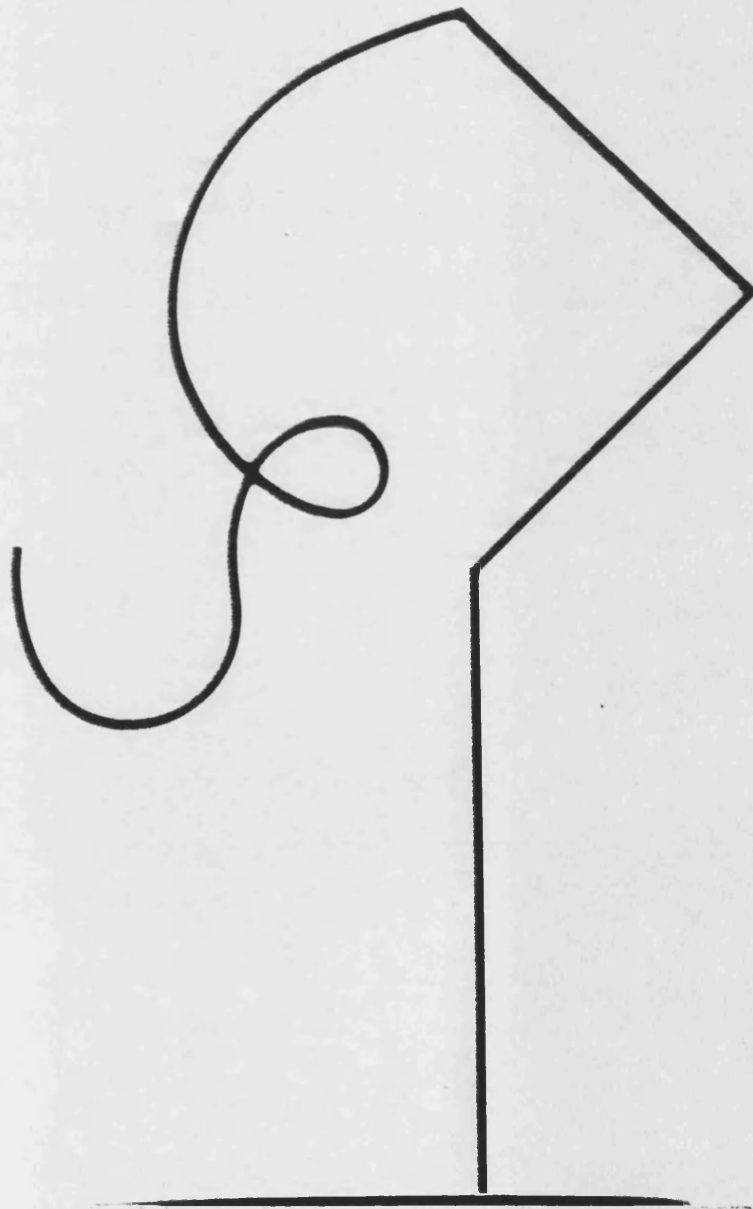
ПРОТЯЖ

КРАСНО

Тел.

Тел.

ПОСЛЕД



№ 1985 - 11 -

Nº 1985-0012

Escultura

SCHILLER

1985

Hierro, 120,00 x 51,00 x 26,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1985

EXPOSICIONES:

Ind. 1985, Palacio Augustusburg

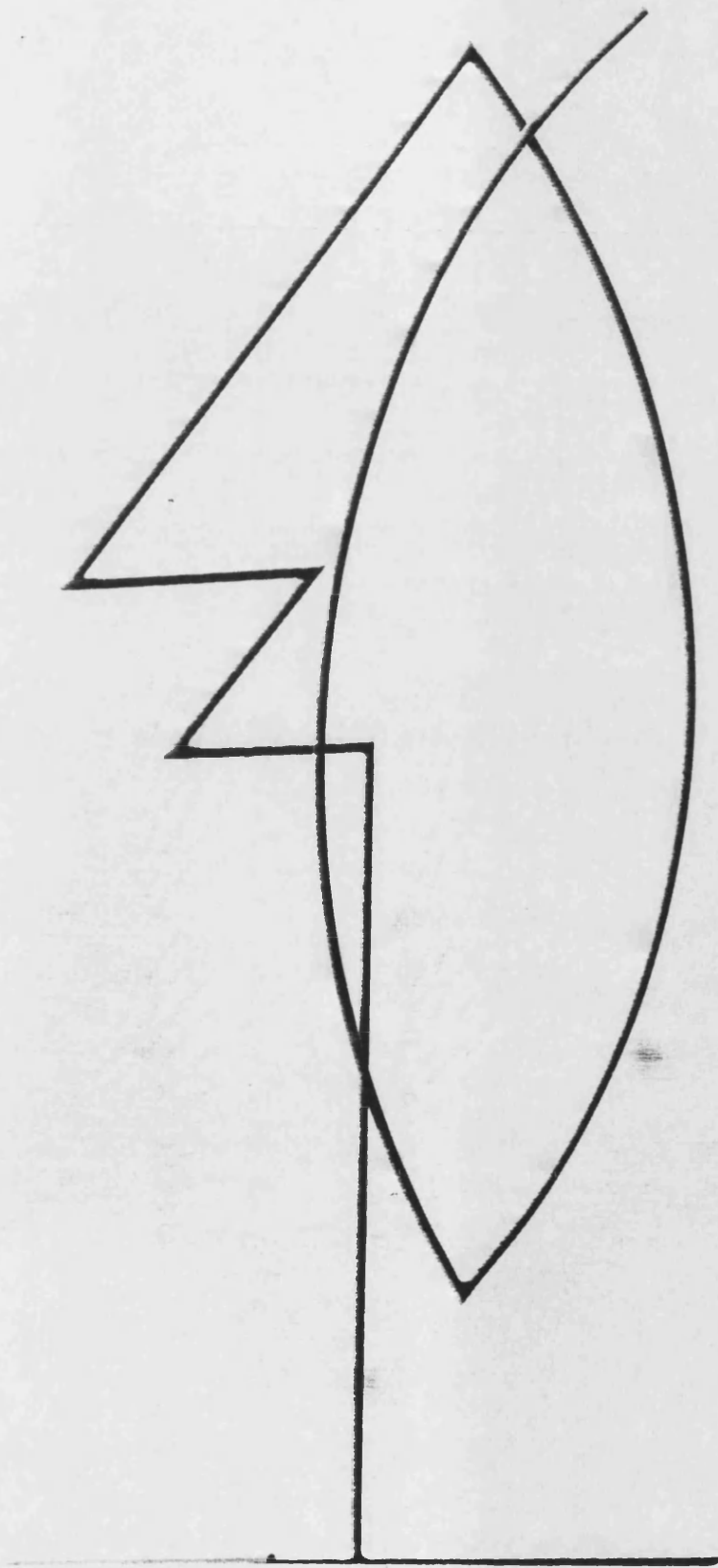
Brühl, Cat. 7, repr. p. 41

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida

Madrid, Cat. 15, rep. p. 67

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

En la exposición de Brühl (1985) figuró con el nombre completo de "Johann Christoph Friedrich von Schiller".



Nº 1985 - 12 -

Nº 1985-0013 A

Escultura

TORS EN REPOS [a]

1985

Hierro, 46,00 x 41,00 x 56,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1985

EXPOSICIONES:

Ind. 1987, Centro de Arte Palacio Almudi
Murcia, Cat. 17, repr. p. 51

Ind. 1990, Centre Cultural
Alcoy, Cat. [12], rép. p. 24

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta obra, aunque taxonómicamente reúne las características de una obra definitiva, debemos considerarla por la voluntad de su autor, como una obra preparatoria para la realización de la versión [b] que se ejecuta en serie.

Nº 1985-0013 B

Escultura

TORS EN REPOS [b]

1985

Hierro, 46,00 x 100,00 x 77,00 cm

Se realizan 6 ejemplares

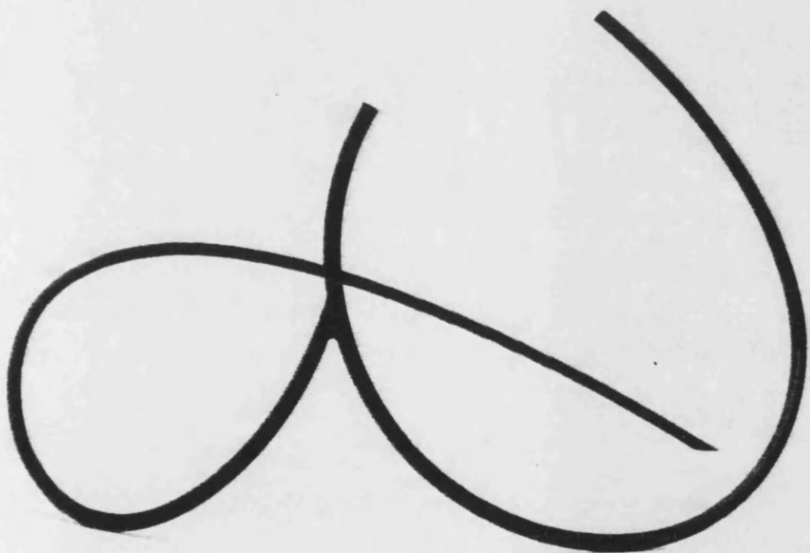
PROPIEDAD: 1/6, 2/6, 3/6, 5/6 y 6/6 Autor, Rocafort (V), 1985

EXPOSICIONES:

- Ind. 1985, Galería Theo y Galería Cuatro
Valencia, Cat. [17], rep. p. [53]
- Ind. 1985, Galería Theo
Madrid, Cat. [17], rep. p. [53]
- Ind. 1985, Sala Gaspar
Barcelona, Cat. [17], rep. p. [53]
- Ind. 1985, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [17], rep. p. [53]
- Ind. 1992, Can Sisteré
Coloma Gramanet, Cat. [3], rep. p. [13]
- Ind. 1992, Galería Dreiseitel
Colonia,

NO. 1200
ENCLOSURE
1985 - 13 - B

PROPIEDAD
LACOMUNTA



Nº 1985 - 13 - B

Nº 1985-0014

Escultura urbana

ESCULTURA

1985, ejecutada en 1987

Acero inoxidable, 1,10 x 7,86 x 7,00 m.

PROPIEDAD: Jardín de las Américas, Burgos, 1987

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

En su momento el Ayuntamiento de Burgos presentó la obra como "Homenaje a los pueblos de América".

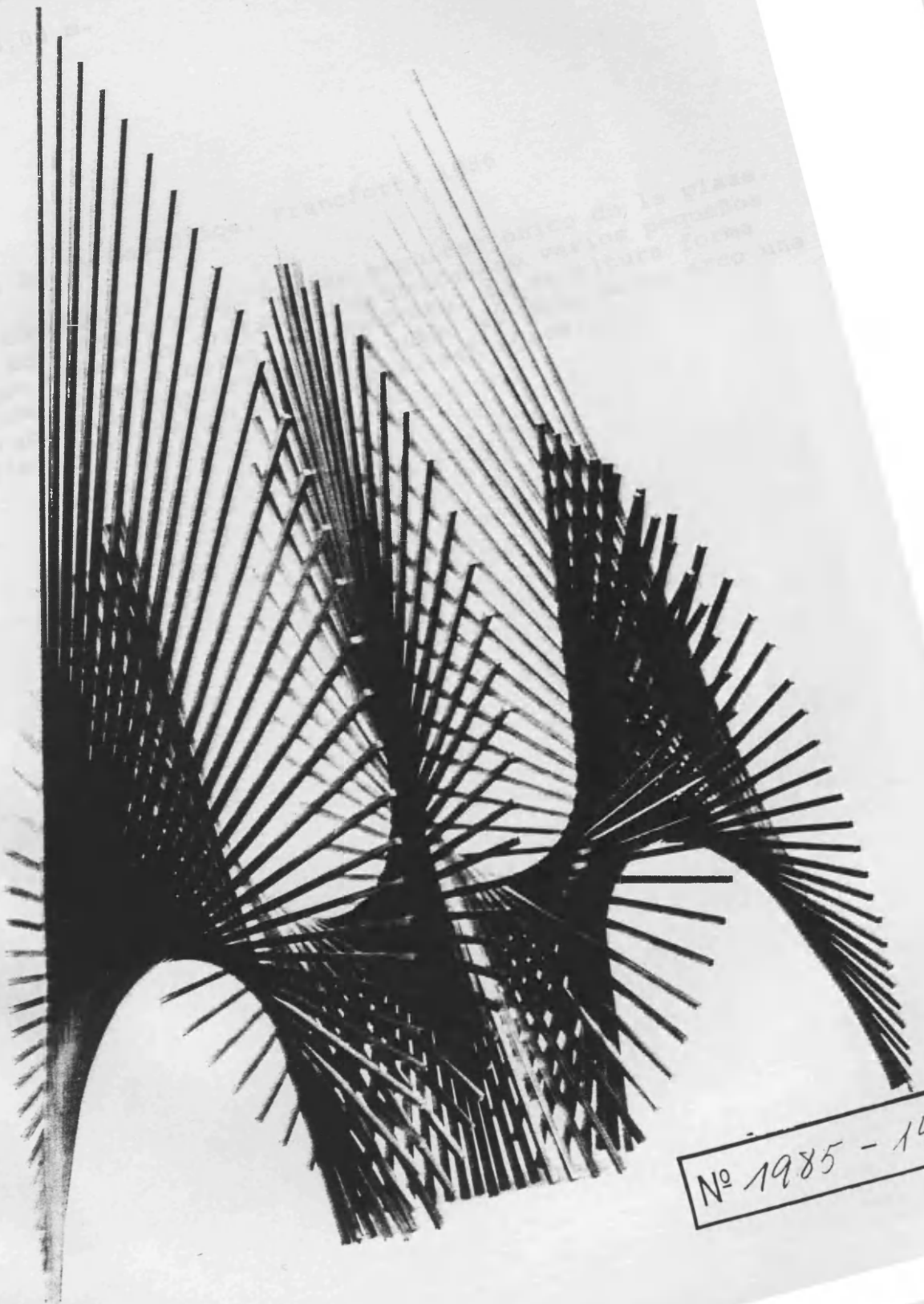
Escultura Urbana

Nº 1985-0013

El MCM

1985. ejecutada en 1986

Acero inoxidable 10.000



Nº 1985 - 14 -

Nº 1985-0015

Escultura urbana

EL MON

1985, ejecutada en 1986

Acero inoxidable, 10,00 m.

PROPIEDAD: Plaza de la República, Francfort, 1986

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra se integra en el diseño arquitectónico de la plaza, en el que tienen un protagonismo destacado varios pequeños estanques con surtidores. En concreto, la escultura forma una paraboloides hiperbólica que cubre al modo de un arco una pasarela entre dos partes de estos estanques.



Nº 1985 - 15 -

PH. 11557

BID T 823 (VI)

~~T.04/271(6)~~

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Facultat de Geografia i Història
Departament d'Història de l'Art

LA ESCULTURA DE ANDREU ALFARO

BIOGRAFIA ARTISTICA Y CATALOGO RAZONADO

•

Tesis doctoral presentada por:
JOSE MARTIN MARTINEZ

Dirigida por la Catedrática:
Dra. CARMEN GRACIA BENEYTO

Valencia, mayo 1993



D. 489.652

E. 489.656

TESIS DOCTORAL

LA ESCULTURA DE ANDREU ALFARO
BIOGRAFIA ARTISTICA Y CATALOGO RAZONADO

•

TOMO VI

CATALOGO RAZONADO
1986-1991

b 11937634

i 23520462

CB 0002203136

Nº 1986-0001

Escultura

DOS CERCLES I UN QUADRAT

1986

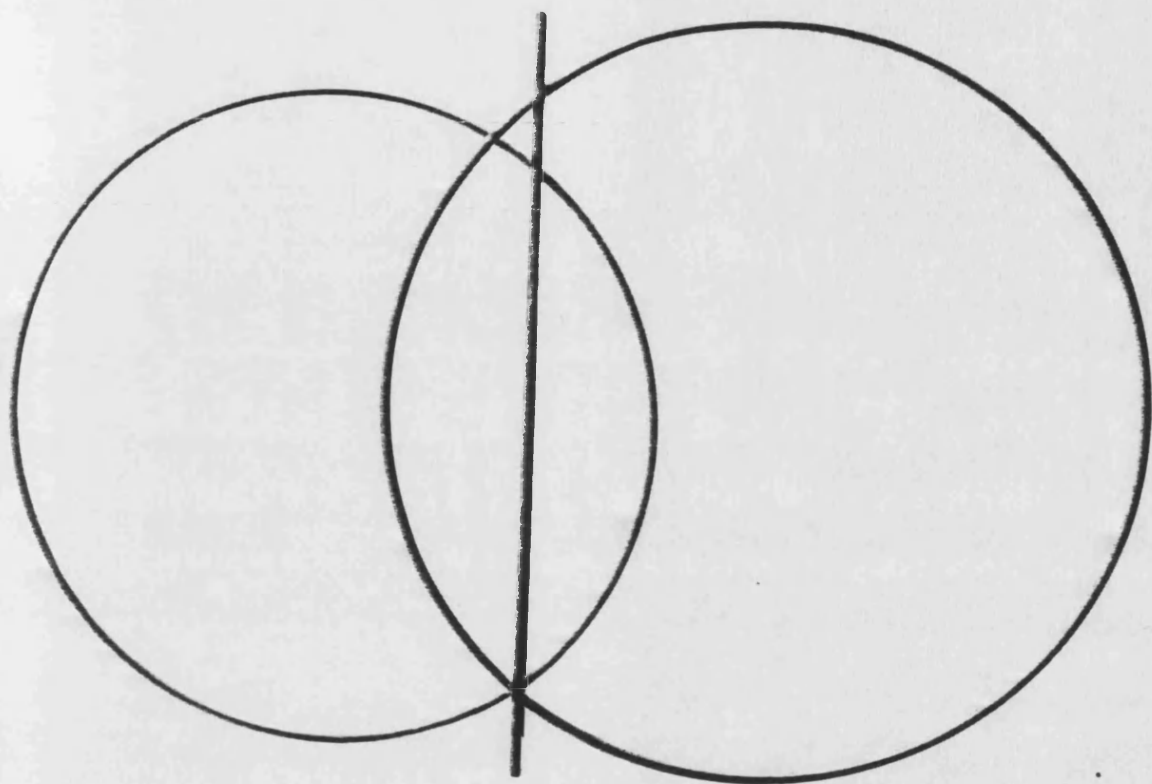
Hierro,

PROPIEDAD: Albert Ràfols Casamada, Barcelona, 1992

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1986-2) realizado en varilla de hierro pintada de 24,5 x 38,5 x 24,5 cm.



N^o 1986 - 1 -

Nº 1986-0002

Escultura

UN CERCLE I UN SEMICERCLE

1986

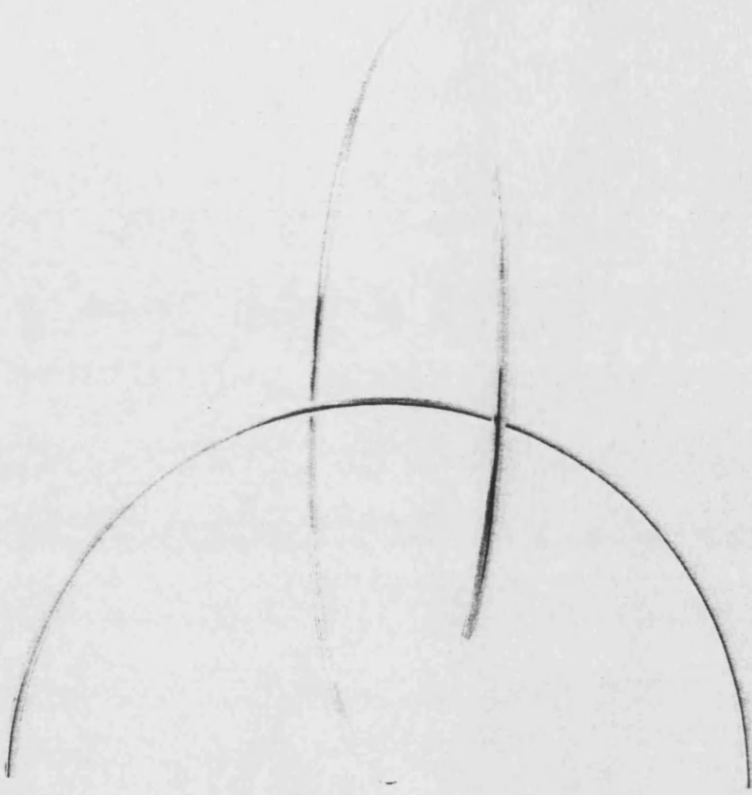
Acero inoxidable, 61,00 x 61,00 x 61,00 cm

Anag. y d.

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia, 1986

EXPOSICIONES:

Ind. 1986, Internationaler Kunstmarkt, G.Dreiseitel
Colonia,



Nº 1986 - 2 -

Nº 1986-0003

Escultura urbana

ESTACIO ALUCHE

1986, ejecutada en 1987

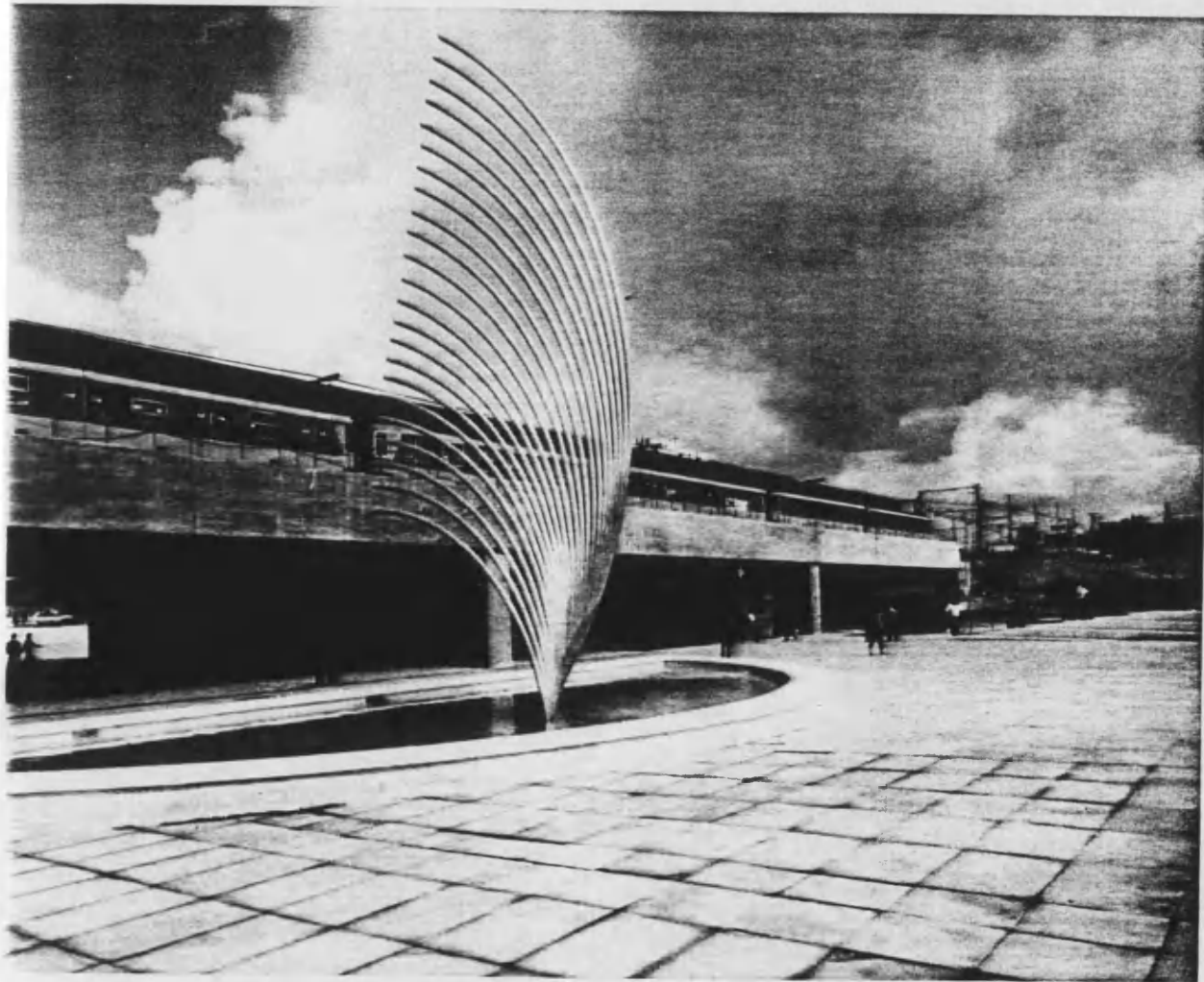
Acero inoxidable,

PROPIEDAD: Estación de Aluche, Madrid, 1987

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra está compuesta por dos unidades que se sitúan, en el exterior, a ambos lados del edificio que cubre las vías del tren metropolitano, es lo que técnicamente se denomina un "pendant".

El presupuesto de ejecución de la obra ascendió a 30.000.000 ptas.



Nº 1986 - 3 -

Nº 1986-0004

Escultura

LA NORMA NO ES UN DOGMA

1986

Acero inoxidable, 60,00 x 52,00 x 82,00 cm

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia, 1986

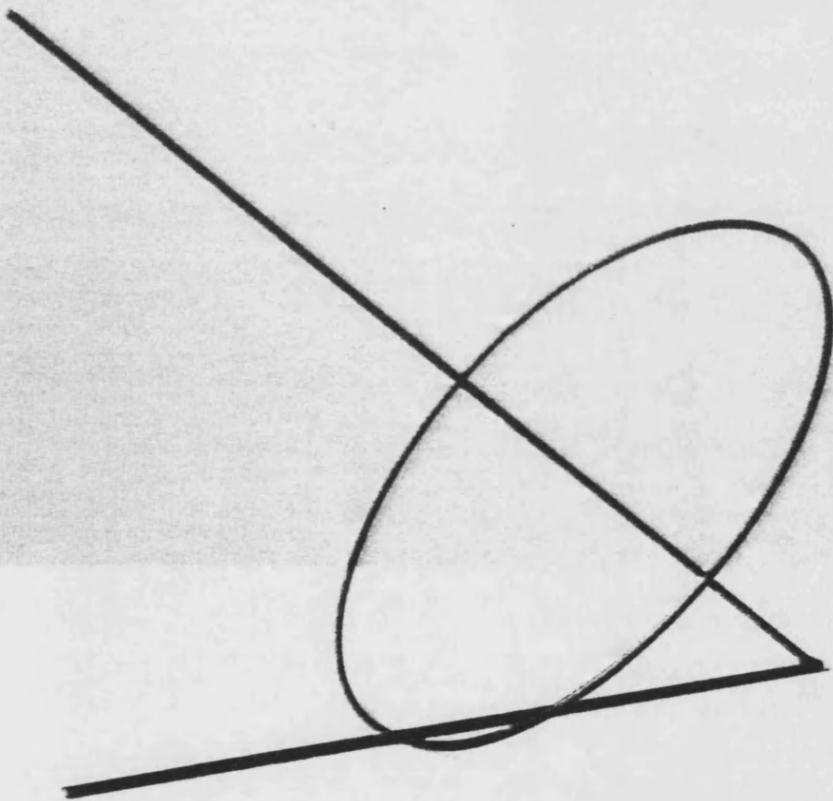
EXPOSICIONES:

Ind. 1986, Internationaler Kunstmarkt, G.Dreiseitel
Colonia,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1986-3) en varilla de hierro
pintada de 22 x 26,5 x 19,5 cm.



Nº 1986 - 4 -

Nº 1986-0005

Escultura

TRES CERCLES

1986

Acero inoxidable, 51,00 x 51,00 x 60,00 cm

Anag. y d.

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia, 1986

EXPOSICIONES:

Ind. 1986, Internationaler Kunstmarkt, G.Dreiseitel
Colonia,

Ind. 1992, Galería Dreiseitel
Colonia,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1986-1) realizado en varilla de
hierro pintada de 20,5 x 32 x 18 cm.



Nº 1986 - 5 -

Nº 1986-0006

Escultura

L'ANGLE RECTE I LA LINIA

1986

Acero inoxidable, 54,00 x 38,00 x 26,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia, 1986

EXPOSICIONES:

Ind. 1986, Internationaler Kunstmarkt, G.Dreiseitel
Colonia,



Nº 1986 - 6 -

Nº 1987-0001

Escultura

AFRODITA I

1987

Mármol negro belga, 59,00 x 23,00 x 23,00 cm

Anag. inf. izq.

EXPOSICIONES:

- Ind. 1989, Galerie de France
París, Cat. [2], rep. p. [11]
- Ind. 1992, Galería Dreiseitel
Colonia,

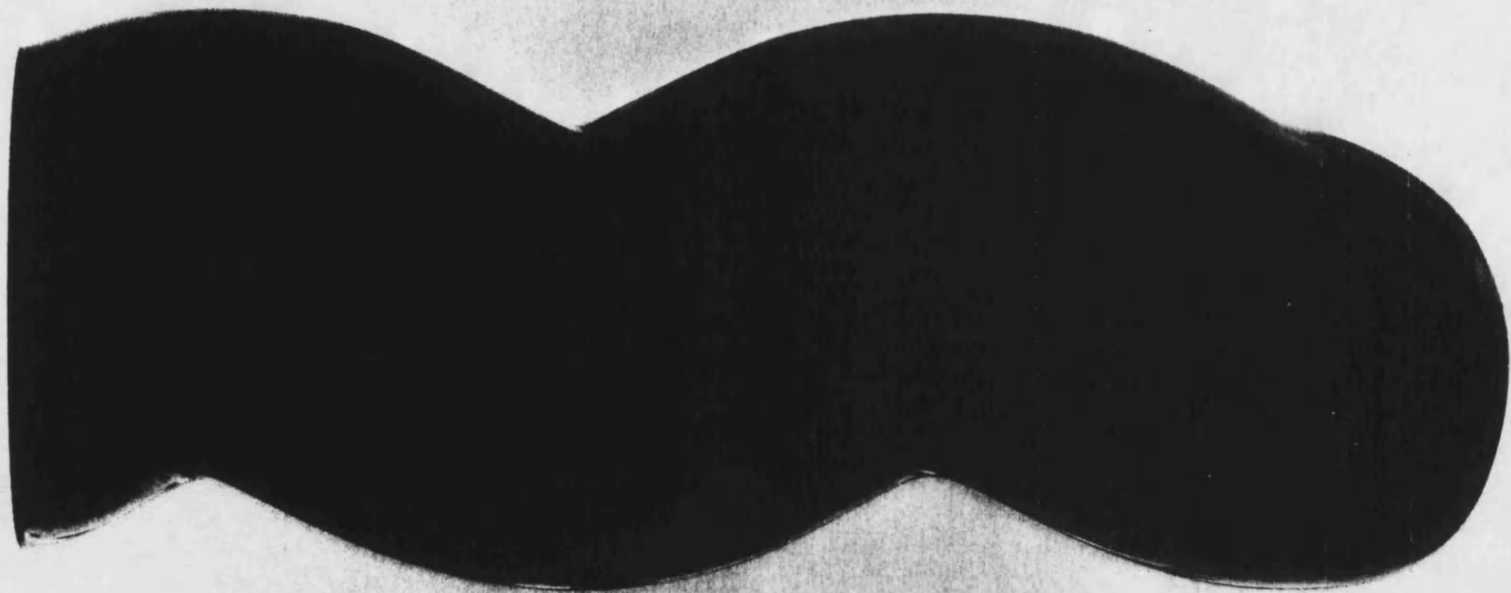
DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1987-49) realizado en escayola de 12 cm. de altura.



N^o 1987 - 1 -



Nº 1987-0002

Escultura

AFRODITA II

1987

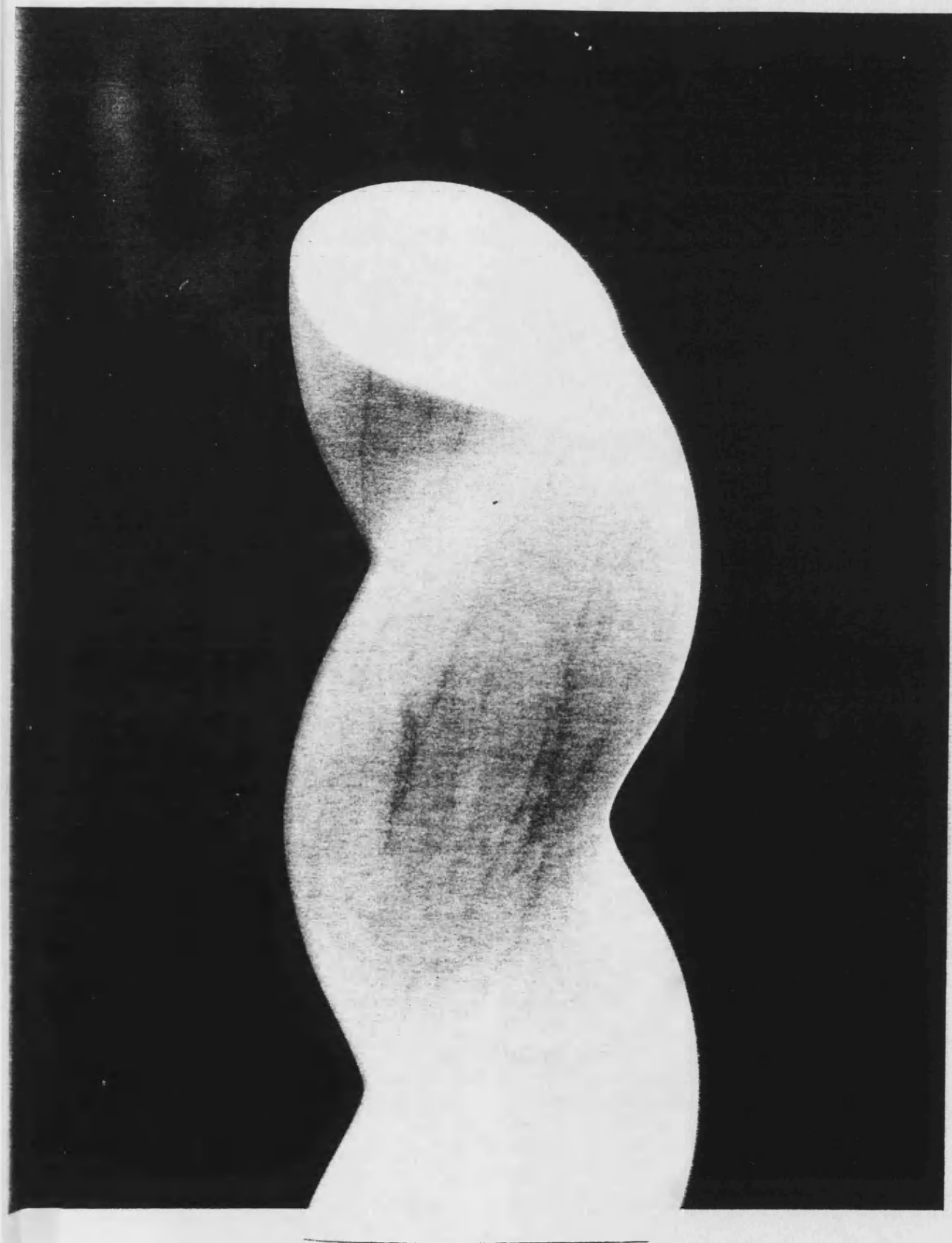
mármol rosa portugués, 62,00 x 24,00 x 24,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1987

EXPOSICIONES:

Col. 1990, Galería Theo
Barcelona,

Ind. 1989, Galerie de France
París, Cat. [4], rep. p. [15]



Nº 1987 - 2 -

Nº 1987-0003

Escultura

BLANC I NEGRE

1987

Mármol blanco y negro belga, 38,00 x 19,00 x 8,50 cm

Anag. inf. der. mármol negro

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1987

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1987-54) realizado en escayola
25,2 x 11 x 4,8 cm.



Nº 1987 - 3 -

Nº 1987-0004

Escultura

COS I

1987

mármol rosa portugués, 16,00 x 30,00 x 16,00 cm

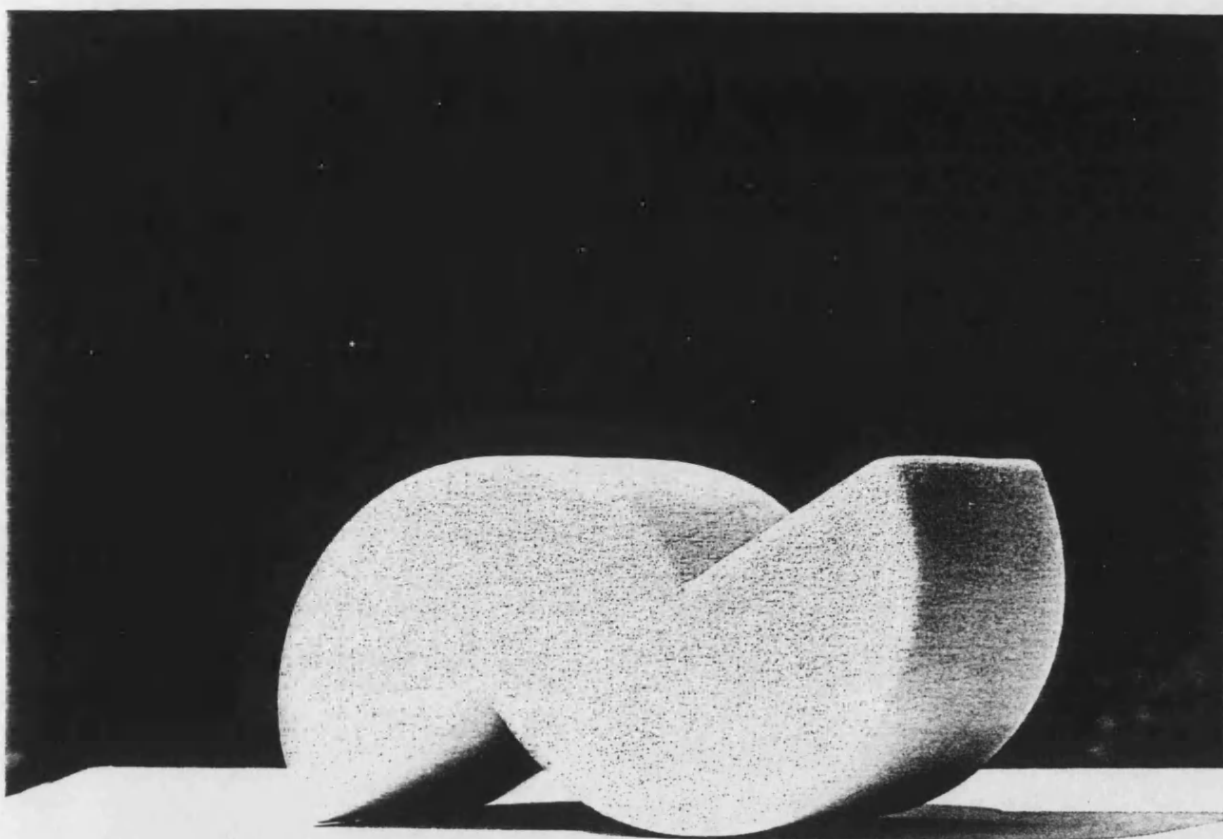
EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Arco. Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 5, repr. p. 11

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1987-46) realizado en escayola
de 10,5 cm. de alto.



Nº 1987 - 4 -

Nº 1987-0005

Escultura

COS II

1987

Mármol rosa portugués, 24,00 x 35,00 x 21,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1987

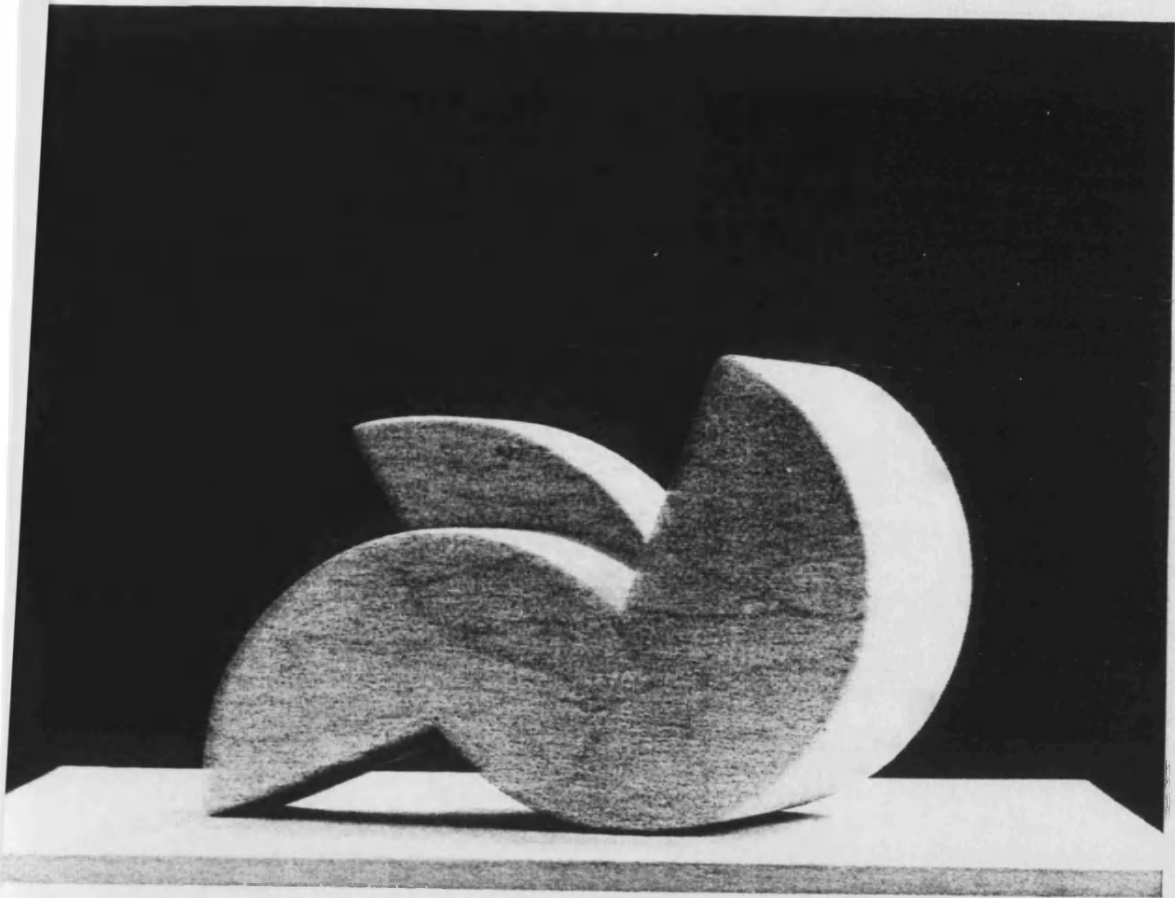
EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Arco. Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 6, repr. p. 11

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1987-45) realizado en escayola
de 9 cm. de altura.



Nº 1987 - 5 -

Nº 1987-0006

Escultura

CHARLOTTE KESTNER

1987

Mármol rosa portugués, 80,00 x 18,00 x 20,00 cm

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia, 1990
Privada, Alemania, 1990

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 27, rep. p. 79

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La datación de la obra en 1987 tiene como fuente el boceto conservado y los dibujos conservados en el cuaderno de trabajo de este año.

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1987-37) en escayola de 23,5 cm. de altura.



Nº 1987 - 6 -

Nº 1987-0007

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 1

1987

Acero inoxidable, 40,00 x 30,00 x 0,60 cm

Anag., ang. inf. izq.

Se realizan 3 ejemplares

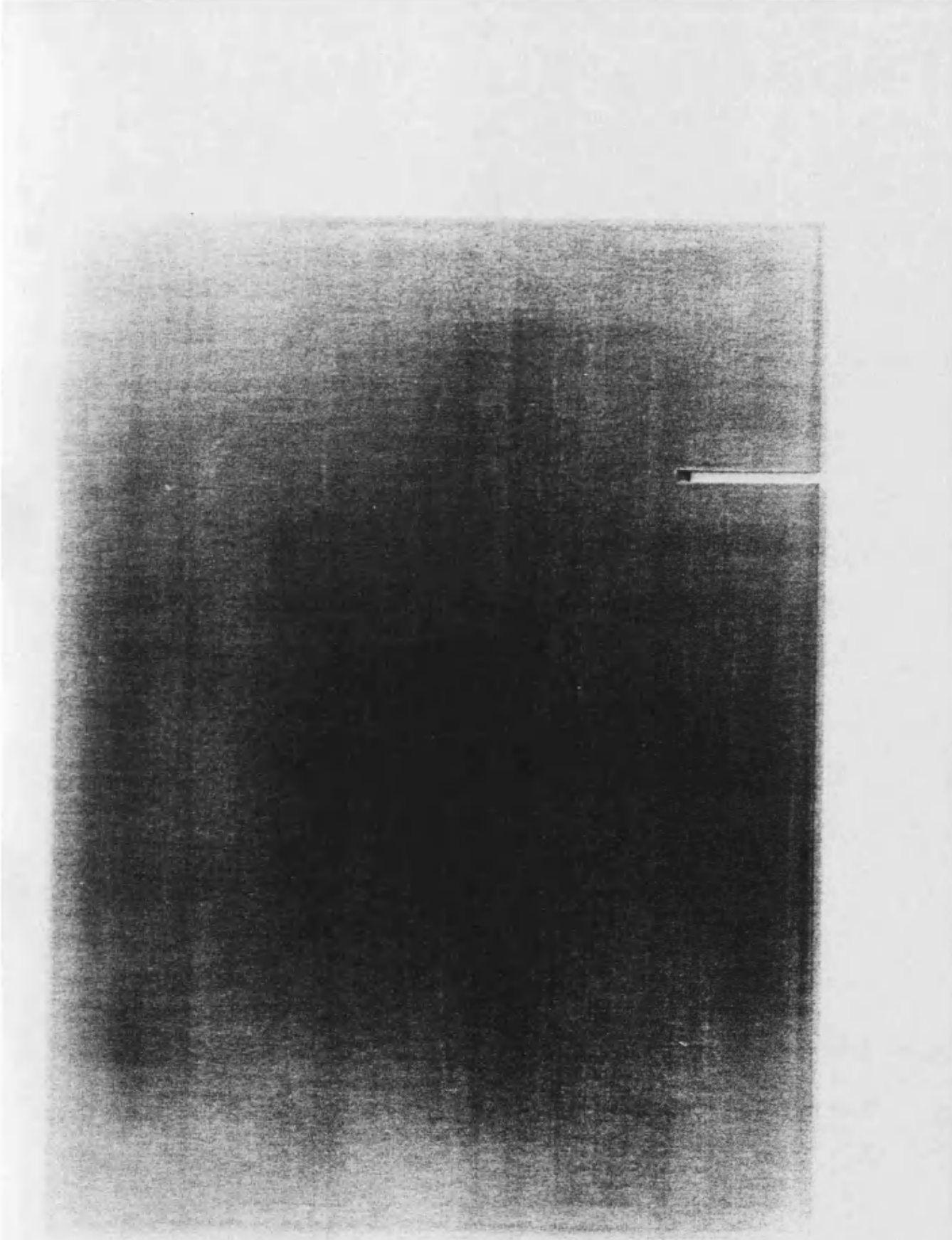
PROPIEDAD: 3/3 Autor, Rocafort (V), 1987
y Galería Dreiseitel, Colonia, 1988
y Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, 1989

EXPOSICIONES:

- Ind. 1988, 22 Internationaler Kunstmark (Dreiseitel
Colonia, Cat. 1, repr. p. 8
- Ind. 1989, Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 1, repr. p. 8

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Respecto a las medidas ha de observarse que éstas aparecen tomadas como si la pieza se mostrase en vertical, es decir, como se expone la pintura, por parecer ésta la forma lógica dada en carácter plano; no obstante, las piezas están concebidas para ser expuestas tumbadas sobre pedestal. La observación es válida para los números comprendidos entre el 1 y el 9, ambos inclusive.



Nº 1987 - 7 -

Nº 1987-0008

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 2

1987

Acero inoxidable, 40,00 x 30,00 x 0,60 cm

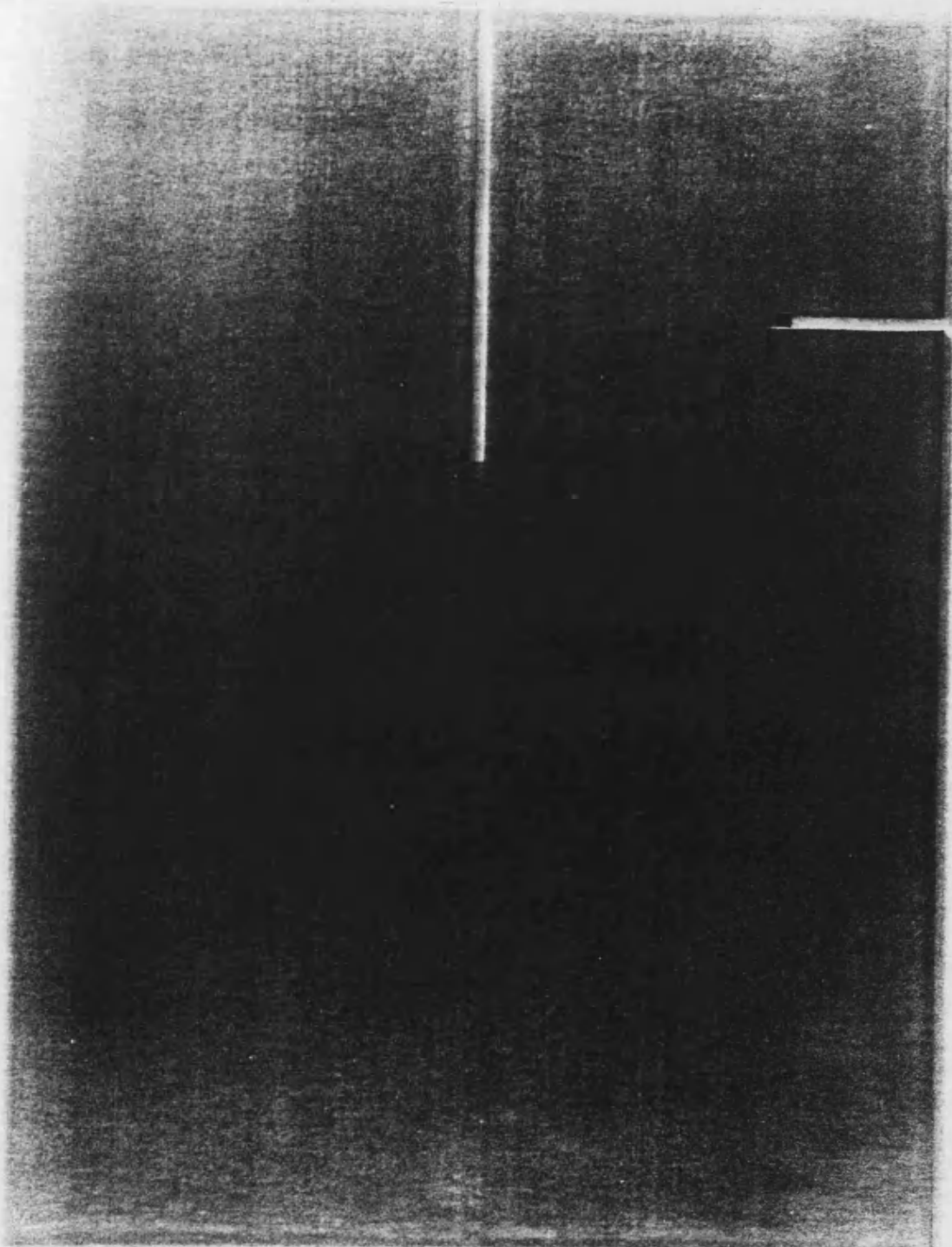
Anag., ang. inf.izq.

Se realizan 3 ejemplares

PROPIEDAD: 3/3 Autor, Rocafort (V), 1987
y Galería Dreiseitel, Colonia, 1988
y Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, 1989

EXPOSICIONES:

Ind. 1988, 22 Internationaler Kunstmark (Dreiseitel
Colonia, Cat. 2, repr. p. 8
Ind. 1989, Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 2, repr. p. 8



Nº 1987 - 8 -

Nº 1987-0009

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 3

1987

Acero inoxidable, 40,00 x 30,00 x 0,60 cm

Anag., ang. inf. izq.

Se realizan 3 ejemplares

PROPIEDAD: 3/3 Autor, Rocafort (V), 1987
y Galería Dreiseitel, Colonia, 1988
y Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, 1989

EXPOSICIONES:

- Ind. 1988, 22 Internationaler Kunstmark (Dreiseitel
Colonia, Cat. 3, repr. p. 9
- Ind. 1989, Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 3, repr. p. 9

Nº -1987 - 9 -

Nº 1987-0010

Escultura

DE LA WIDA I LA MORT, LA MEMORIA 4

1987

Acero inoxidable, 40,00 x 30,00 x 0,60 cm

Anag., ang. inf. izq.

Se realizan 6 ejemplares

PROPIEDAD: 3/3 Autor, Rocafort (V), 1987
y Galería Dreiseitel, Colonia, 1988
y Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, 1989

EXPOSICIONES:

Ind. 1988, 22 Internationaler Kunstmark (Dreiseitel
Colonia, Cat. 4, repr. p. 9

Ind. 1989, Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 4, repr. p. 9

Nº 1987 - 10 -

Nº 1987-0011

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 5

1987

Acero inoxidable, 40,00 x 30,00 x 0,60 cm

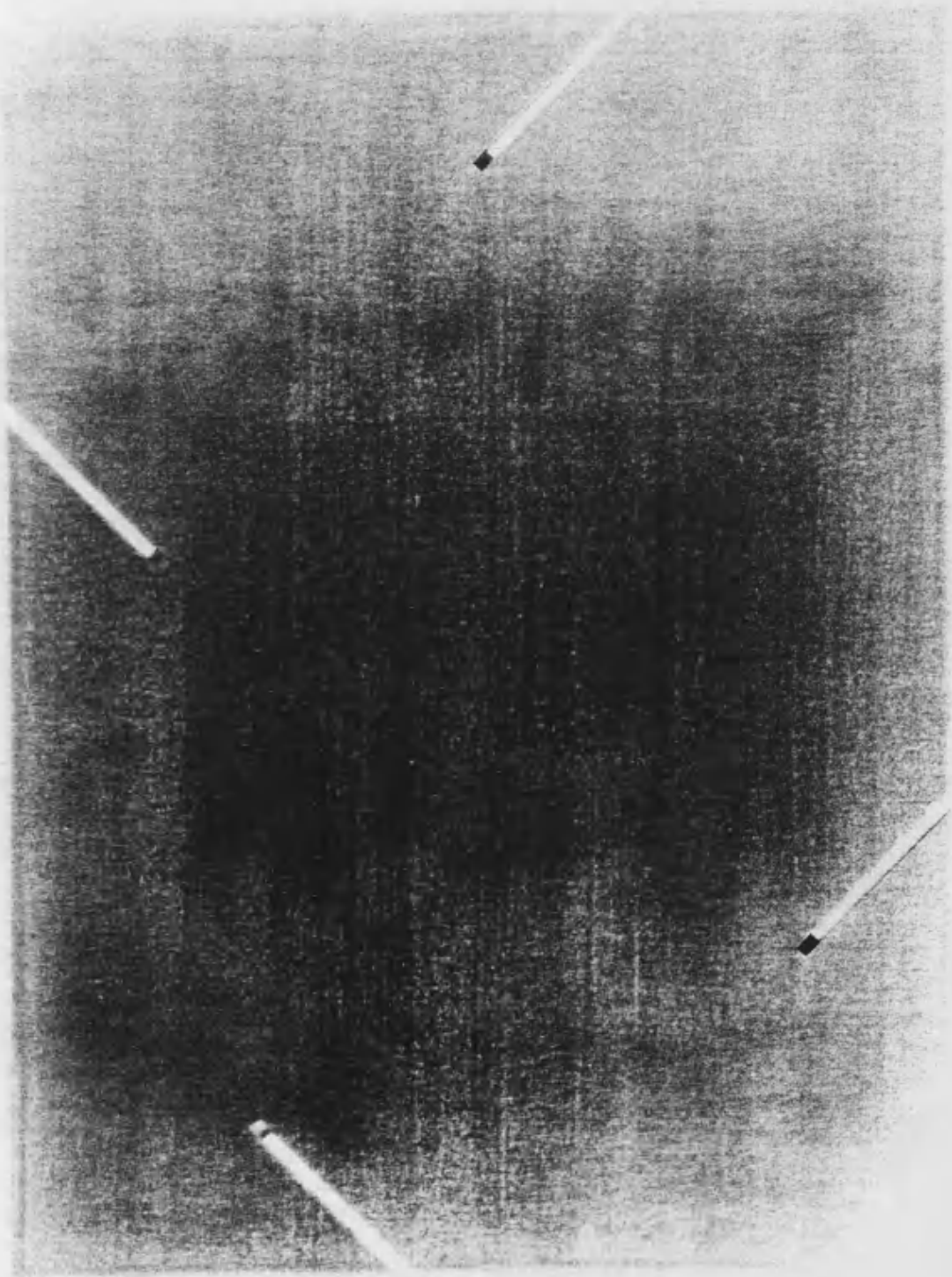
Anag., ang. inf. izq.

Se realizan 3 ejemplares

PROPIEDAD: 3/3 Autor, Rocafort (V), 1987
y Galería Dreiseitel, Colonia, 1988
y Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, 1989

EXPOSICIONES:

- Ind. 1988, 22 Internationaler Kunstmark (Dreiseitel
Colonia, Cat. 5, repr. p. 10
- Ind. 1989, Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 5, repr. p. 10



Nº 1987 - 11 -

Nº 1987-0012

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 6

1987

Acero inoxidable, 40,00 x 30,00 x 0,60 cm

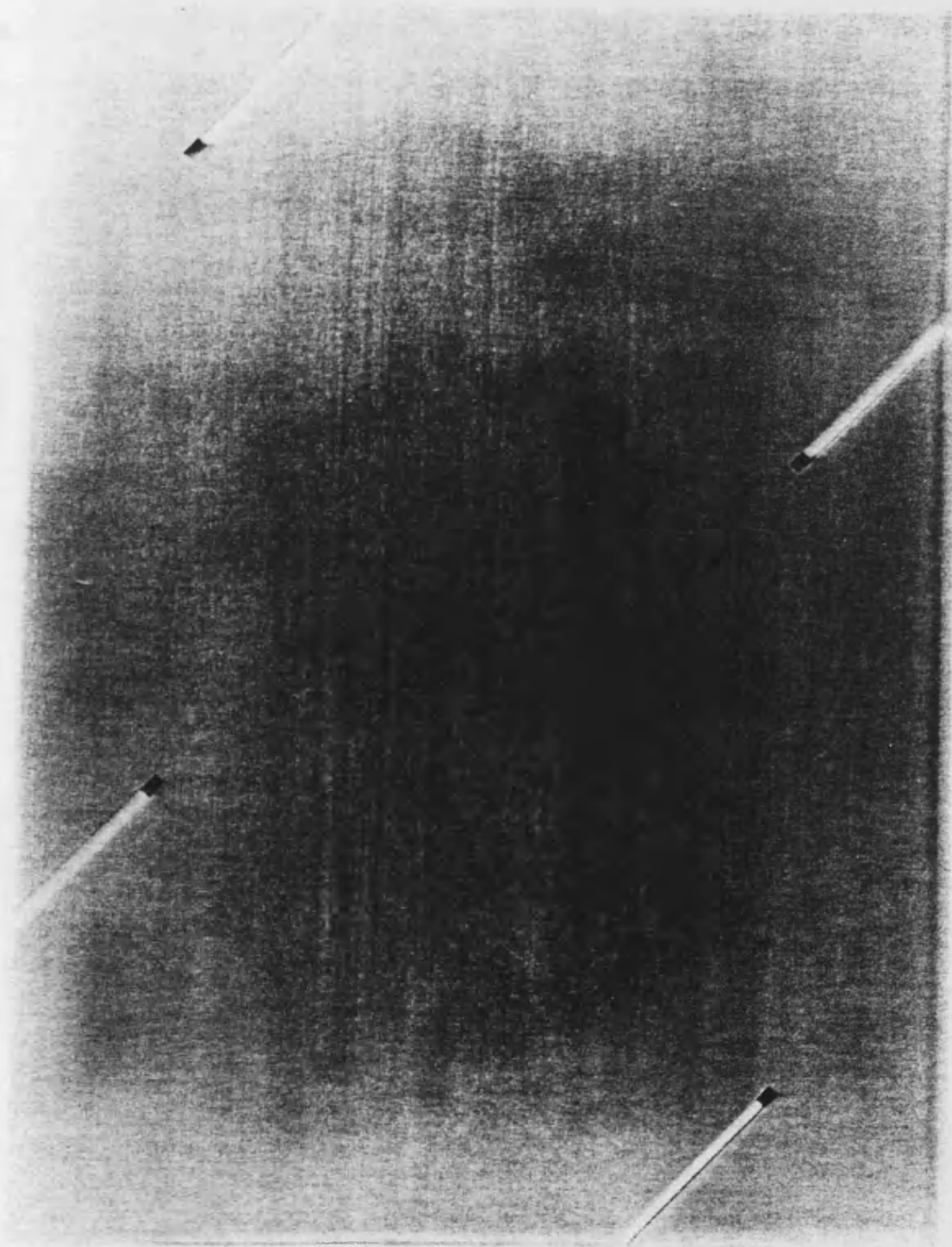
Anag., ang. inf. izq.

Se realizan 3 ejemplares

PROPIEDAD: 3/3 Autor, Rocafort (V), 1987
y Galería Dreiseitel, Colonia, 1988
y Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, 1989

EXPOSICIONES:

- Ind. 1988, 22 Internationaler Kunstmark (Dreiseitel
Colonia, Cat. 6, repr. p. 10
- Ind. 1989, Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 6, repr. p. 10



Nº 1987 - 12 -

Nº 1987-0013

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 7

1987

Acero inoxidable, 40,00 x 30,00 x 0,60 cm

Anag., ang. inf. izq.

Se realizan 3 ejemplares

PROPIEDAD: 3/3 Autor, Rocafort (V), 1987
y Galería Dreiseitel, Colonia, 1988
y Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, 1989

EXPOSICIONES:

- Ind. 1988, 22 Internationaler Kunstmark (Dreiseitel
Colonia, Cat. 7, repr. p. 11
- Ind. 1989, Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 7, repr. p. 11

Nº 1987 - 13 -

Nº 1987-0014

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 8

1987

Acero inoxidable, 40,00 x 30,00 x 0,60 cm

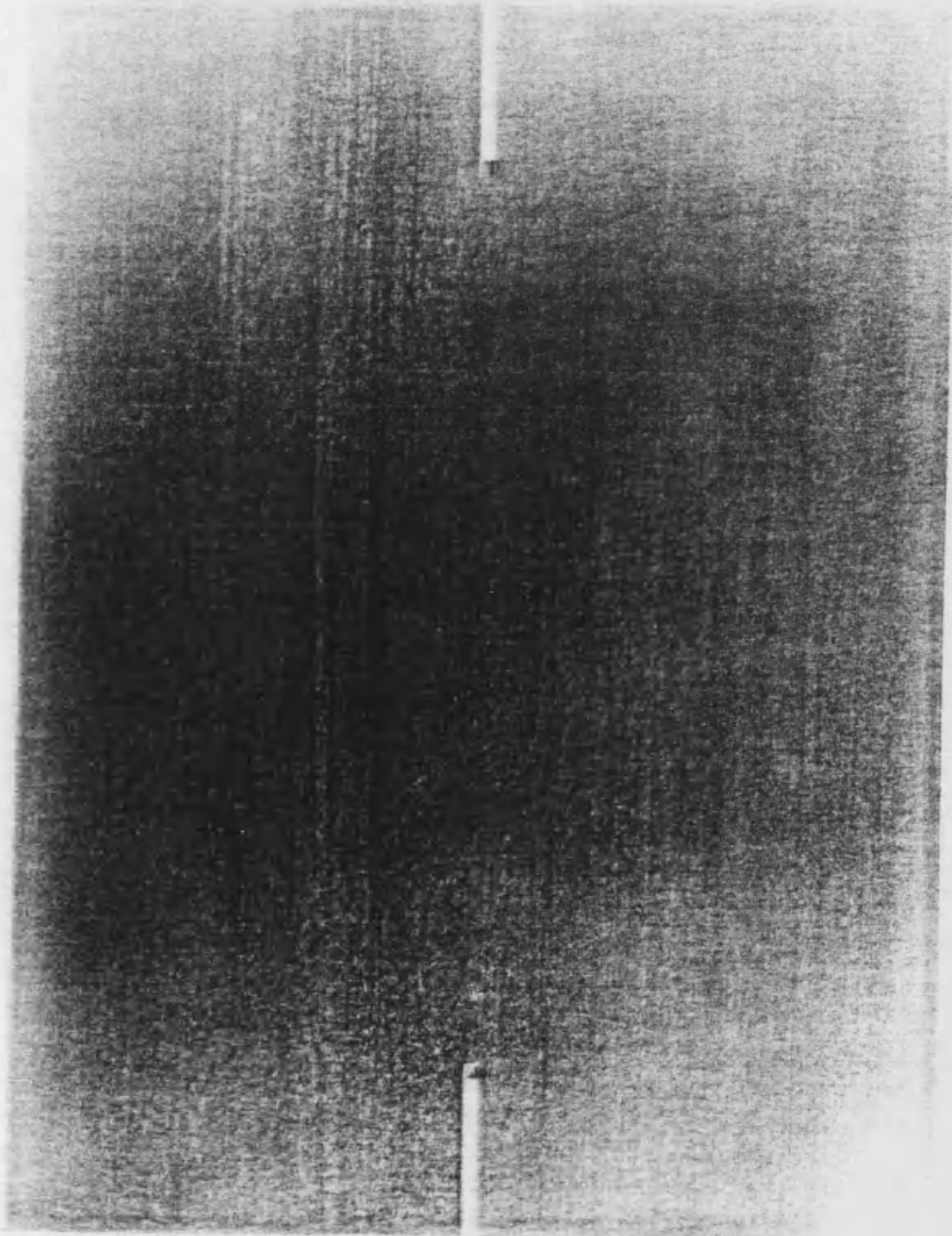
Anag, ang. inf. izq.

Se realizan 3 ejemplares

PROPIEDAD: 3/3 Autor, Rocafort (V), 1987
y Galería Dreiseitel, Colonia, 1988
y Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, 1989

EXPOSICIONES:

- Ind. 1988, 22 Internationaler Kunstmark (Dreiseitel
Colonia, Cat. 8, repr. p. 11
- Ind. 1989, Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 8, repr. p. 11



Nº 1987 - 14 -

Nº 1987-0015

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 9

1987

Acero inoxidable, 40,00 x 30,00 x 0,60 cm

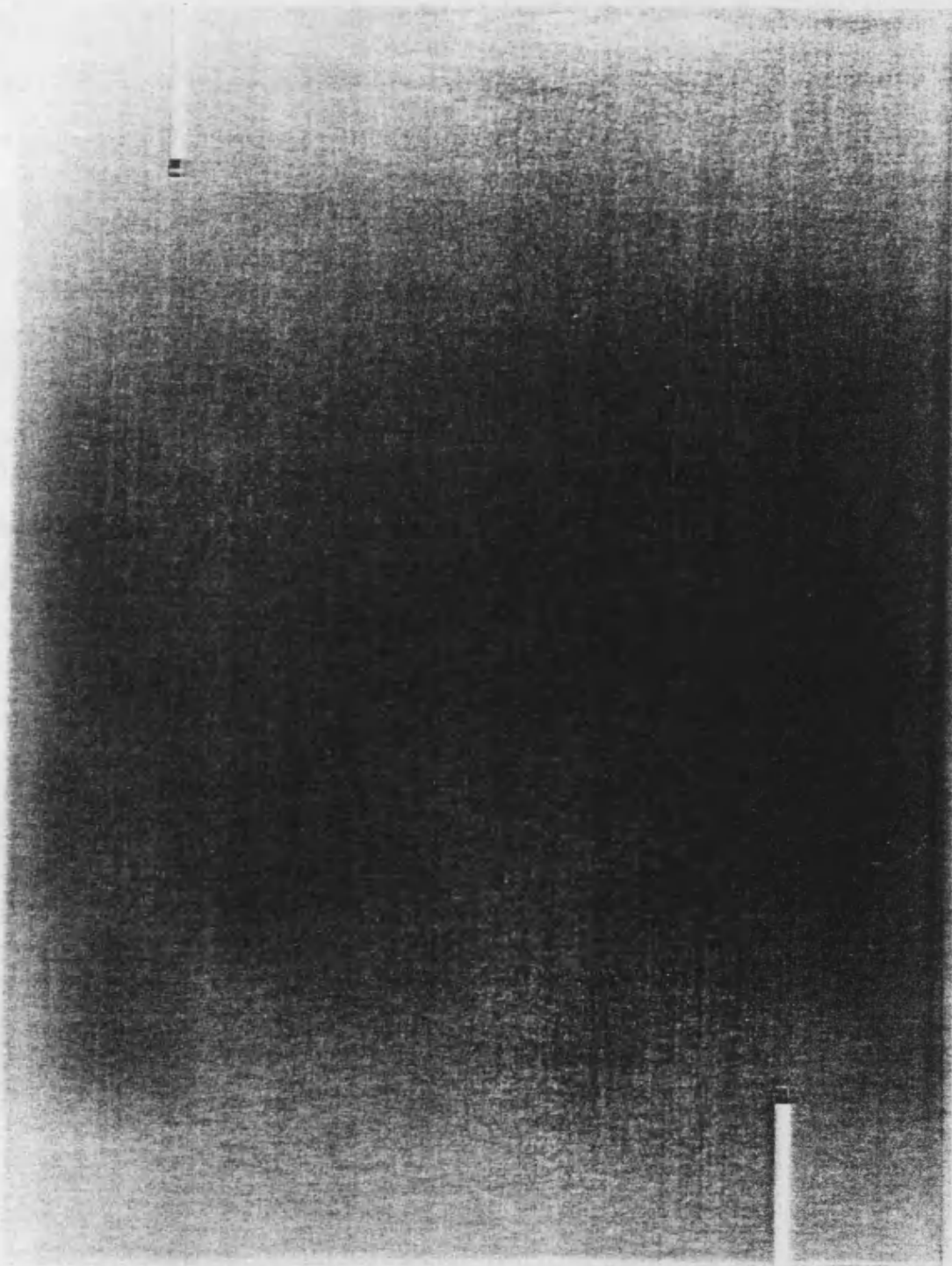
Anag., ang. inf. izq.

Se realizan 3 ejemplares

PROPIEDAD: 3/3 Autor, Rocafort (V), 1987
y Galería Dreiseitel, Colonia, 1988
y Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, 1989

EXPOSICIONES:

- Ind. 1988, 22 Internationaler Kunstmark (Dreiseitel
Colonia, Cat. 9, repr. p. 11
- Ind. 1989, Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 9, repr. p. 11



Nº 1987 - 15 -

Nº 1987-0016

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 10

1987

Acero inoxidable, 61,00 x 41,00 x 14,00 cm

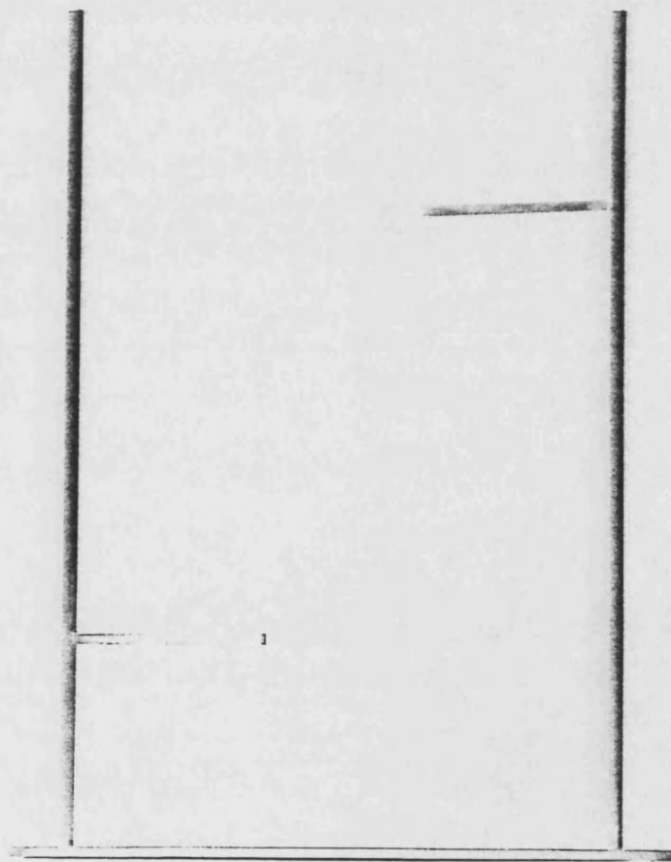
Anag. s/b inf. izq.

Se realizan 3 ejemplares

PROPIEDAD: 3/3 Autor, Rocafort (V), 1987
y Galería Dreiseitel, Colonia, 1988
y Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, 1989

EXPOSICIONES:

- Ind. 1988, 22 Internationaler Kunstmark (Dreiseitel
Colonia, Cat. 10, repr. p. 12
- Ind. 1989, Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 10, repr. p. 12
- Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 89, repr. p. 108



Nº 1987 - 16 -

Nº 1987-0017

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 11

1987

Acero inoxidable, 61,00 x 41,00 x 24,00 cm

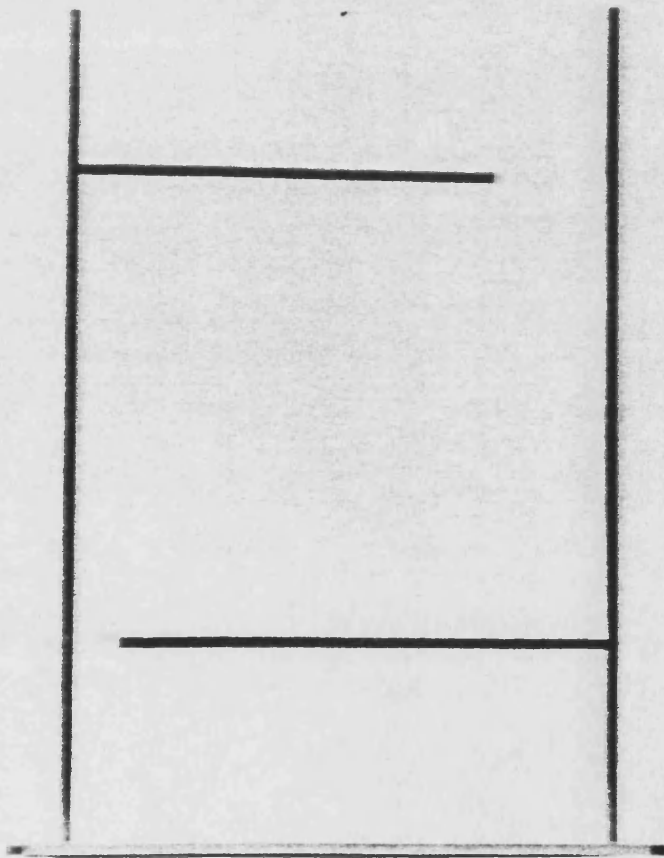
Anag. s/b inf. izq.

Se realizan 6 ejemplares

PROPIEDAD: 3/3 Autor, Rocafort (V), 1987
y Galería Dreiseitel, Colonia, 1988
y Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, 1989

EXPOSICIONES:

- Ind. 1988, 22 Internationaler Kunstmark (Dreiseitel
Colonia, Cat. 11, repr. p. 12
- Ind. 1989, Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 11, repr. p. 12
- Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 90, repr. p. 108



Nº 1987-17-

Nº 1987-0018

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 12

1987

Acero inoxidable, 61,00 x 54,00 x 19,00 cm

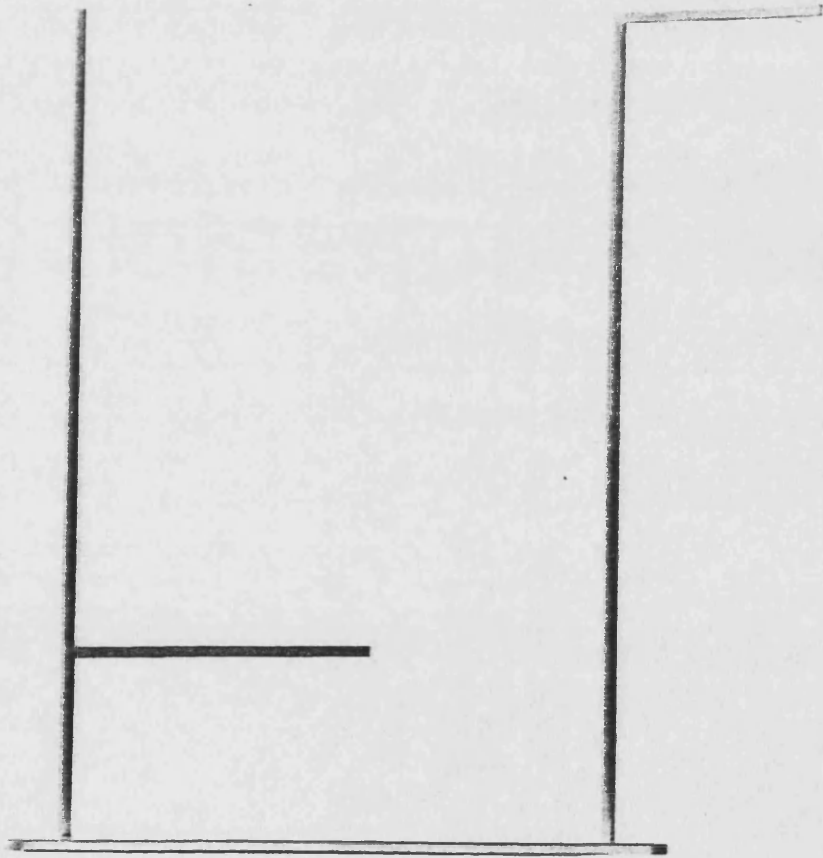
Anag. s/b inf. izq.

Se realizan 3 ejemplares

PROPIEDAD: 3/3 Autor, Rocafort (V), 1987
y Galería Dreiseitel, Colonia, 1988
y Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, 1989

EXPOSICIONES:

- Ind. 1988, 22 Internationaler Kunstmark (Dreiseitel
Colonia, Cat. 12, repr. p. 13
- Ind. 1989, Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 12, repr. p. 13
- Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 91, repr. p. 108



Nº 1987-18 -

Nº 1987-0019

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 13

1987

Acero inoxidable, 61,00 x 61,00 x 30,00 cm

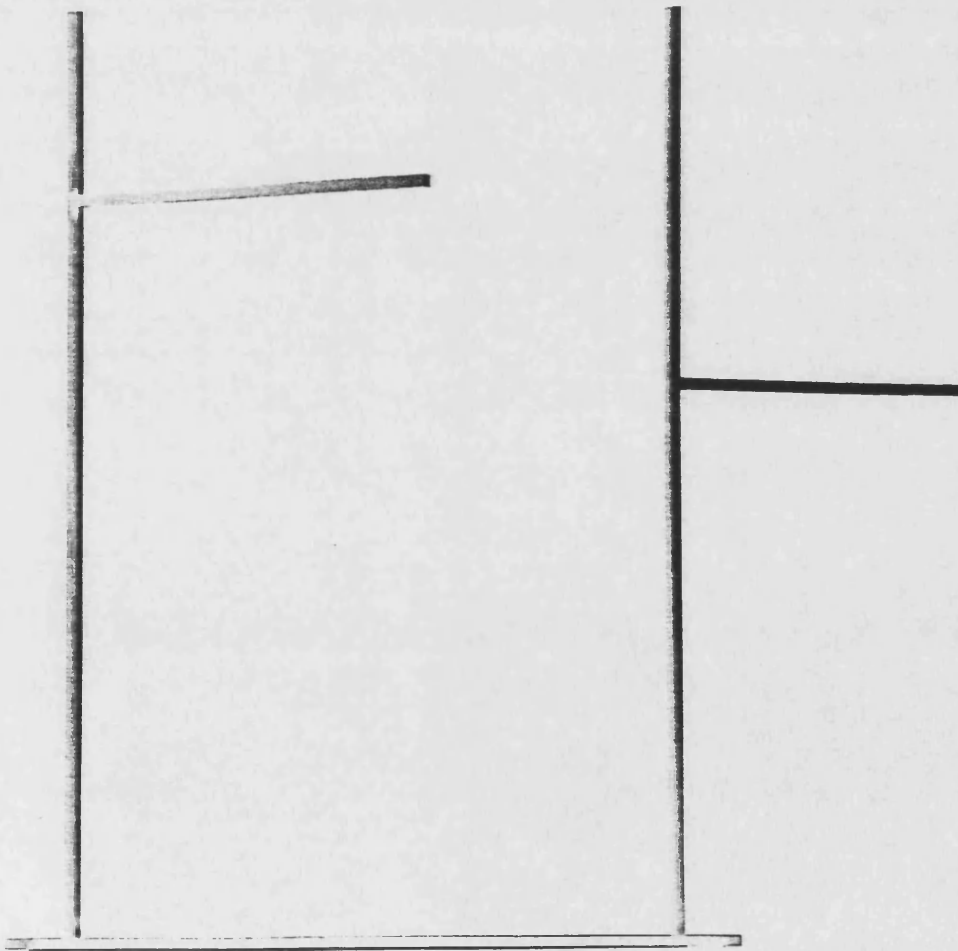
Anag. s/b inf. izq.

Se realizan 3 ejemplares

PROPIEDAD: 3/3 Autor, Rocafor (V), 1987
y Galería Dreiseitel, Colonia, 1988
y Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, 1989

EXPOSICIONES:

- Ind. 1988, 22 Internationaler Kunstmark (Dreiseitel
Colonia, Cat. 13, repr. p. 13
- Ind. 1989, Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 13, repr. p. 13



Nº 1987 - 19 -

Nº 1987-0020

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 14

1987

Acero inoxidable, 61,00 x 78,00 x 20,00 cm

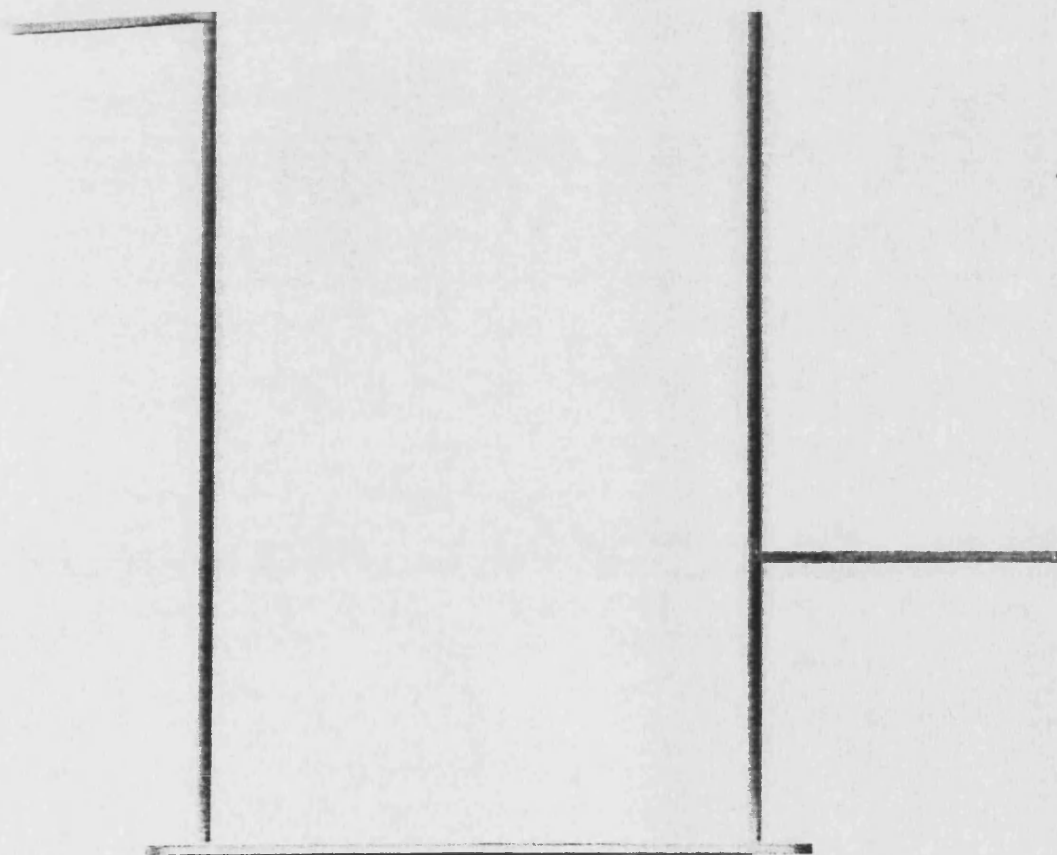
Anag. s/b inf. izq.

Se realizan 3 ejemplares

PROPIEDAD: 3/3 Autor, Rocafort (V), 1987
y Galería Dreiseitel, Colonia, 1988
y Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, 1989

EXPOSICIONES:

- Ind. 1988, 22 Internationaler Kunstmark (Dreiseitel
Colonia, Cat. 14, repr. p. 14
- Ind. 1989, Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 14, repr. p. 14
- Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 93, repr. p. 108



Nº 1987-20-

Nº 1987-0021

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 15

1987

Acero inoxidable, 61,00 x 40,00 x 21,00 cm

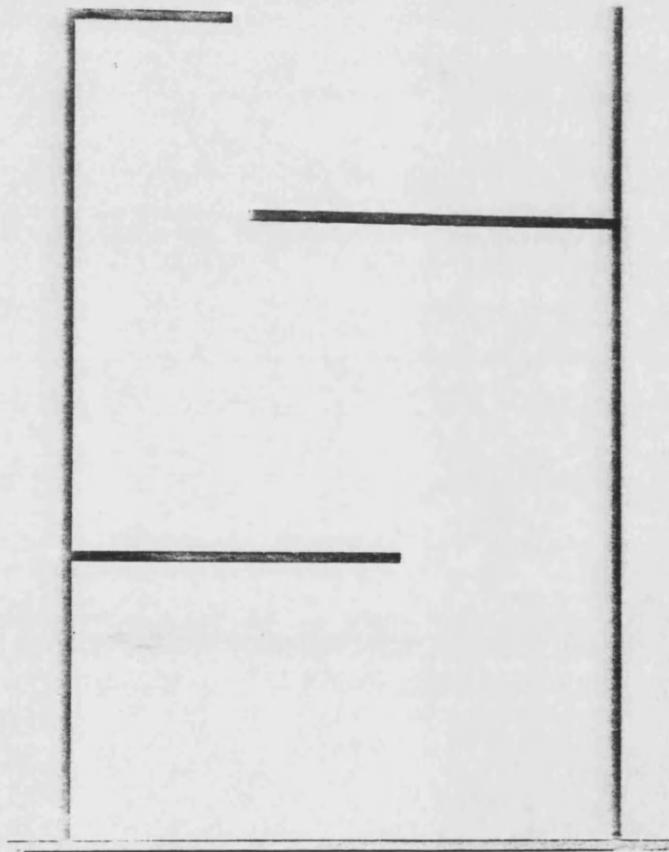
Anaj. s/b inf. izq.

Se realizan 3 ejemplares

PROPIEDAD: 3/3 Autor, Rocafor (V), 1987
y Galería Dreiseitel, Colonia, 1988
y Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, 1989

EXPOSICIONES:

- Ind. 1988, 22 Internationaler Kunstmark (Dreiseitel
Colonia, Cat. 15, repr. p. 15
- Ind. 1989, Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 15, repr. p. 15
- Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 94, repr. p. 109



Nº 1987 - 21 -

Nº 1987-0022

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 16

1987

Acero inoxidable, 61,00 x 60,00 x 9,00 cm

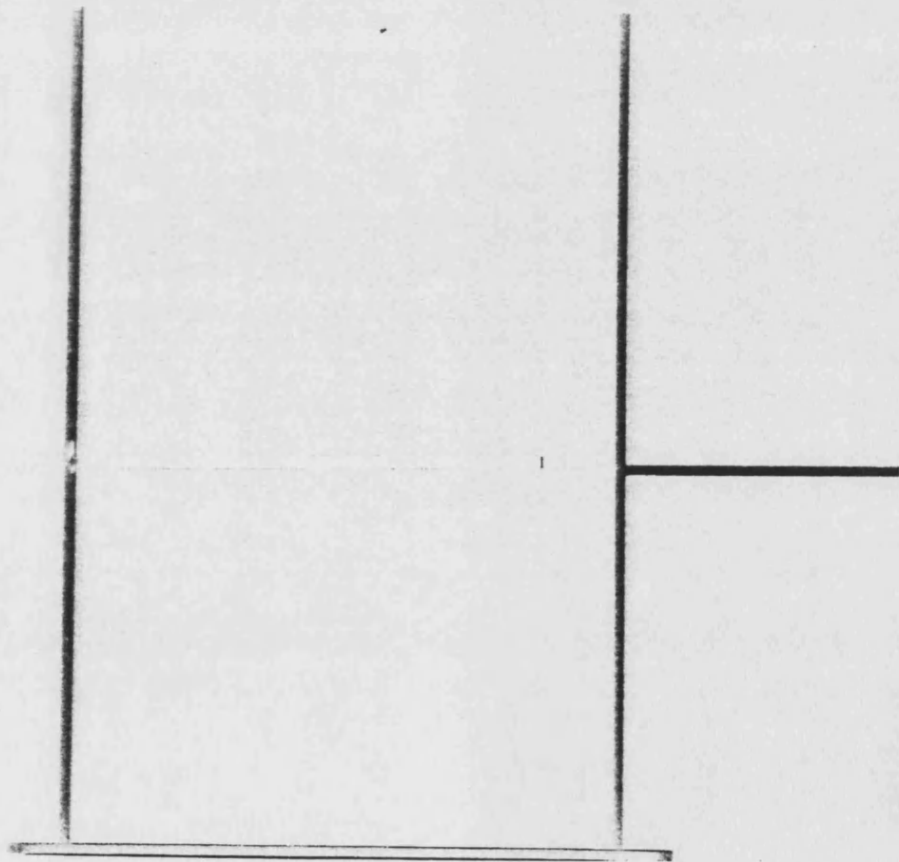
Anag. s/b inf. izq.

Se realizan 3 ejemplares

PROPIEDAD: 3/3 Autor, Rocafor (V), 1987
y Galería Dreiseitel, Colonia, 1988
y Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, 1989

EXPOSICIONES:

- Ind. 1988, 22 Internationaler Kunstmark (Dreiseitel
Colonia, Cat. 16, repr. p. 15
- Ind. 1989, Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 16, repr. p. 15
- Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 95, repr. p. 109



Nº 1987-22-

Nº 1987-0023

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 17

1987

Acero inoxidable, 61,00 x 66,00 x 31,00 cm

Anag. s/b inf. izq.

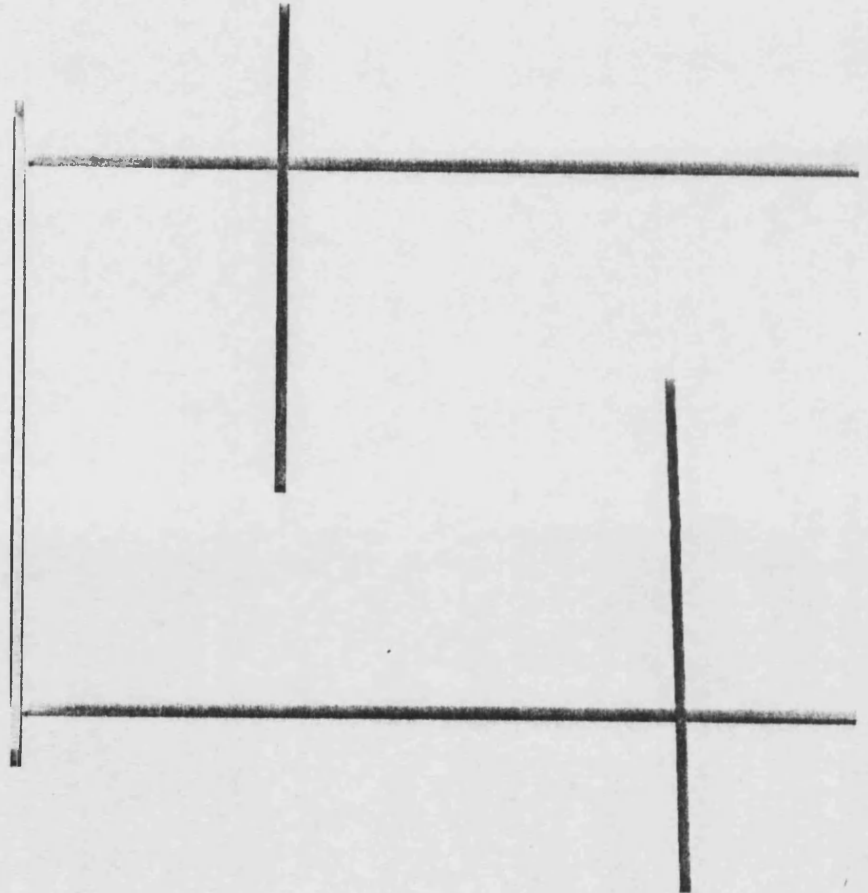
Se realizan 3 ejemplares

PROPIEDAD: 3/3 Autor, Rocafort (V), 1987
y Galería Dreiseitel, Colonia, 1988
y Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, 1989

EXPOSICIONES:

Ind. 1988, 22 Internationaler Kunstmark (Dreiseitel
Colonia, Cat. 17, repr. p. 16-17
Ind. 1989, Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 17, repr. p. 16-17

№ 1987 - 23 -



Nº 1987-0024

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 18

1987

Acero inoxidable, 61,00 x 59,00 x 17,00 cm

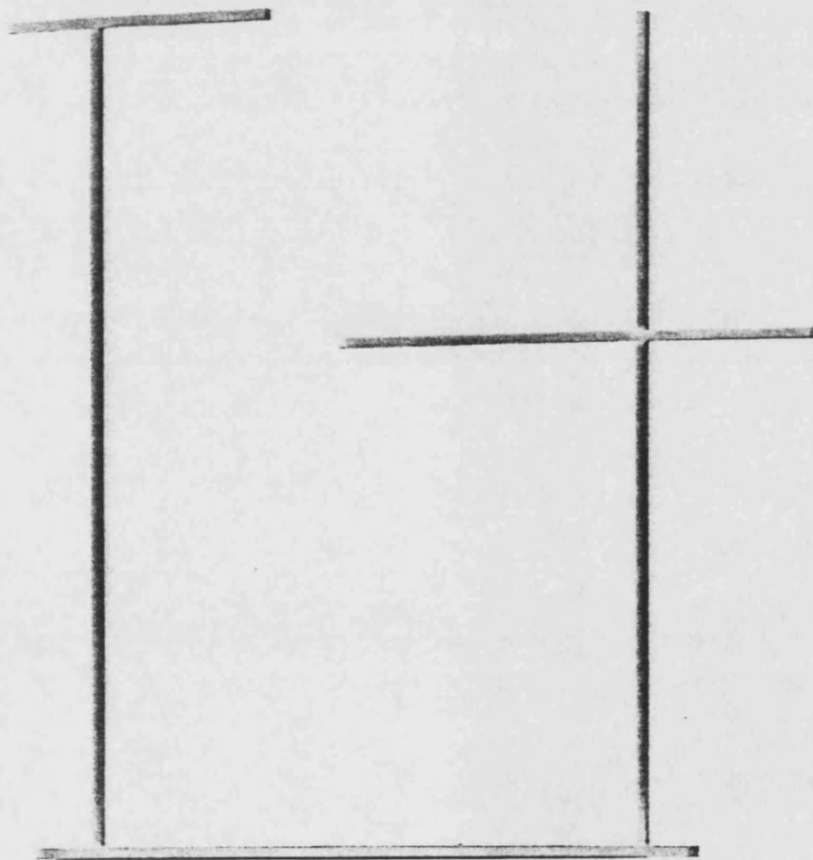
Anag. s/b inf. izq.

Se realizan 3 ejemplares

PROPIEDAD: 3/3 Autor, Rocafort (V), 1987
y Galería Dreiseitel, Colonia, 1988
y Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, 1989

EXPOSICIONES:

- Ind. 1988, 22 Internationaler Kunstmark (Dreiseitel
Colonia, Cat. 18, repr. p. 17
- Ind. 1989, Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 18, repr. p. 17



Nº 1987-24-

Nº 1987-0025

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 19

1987

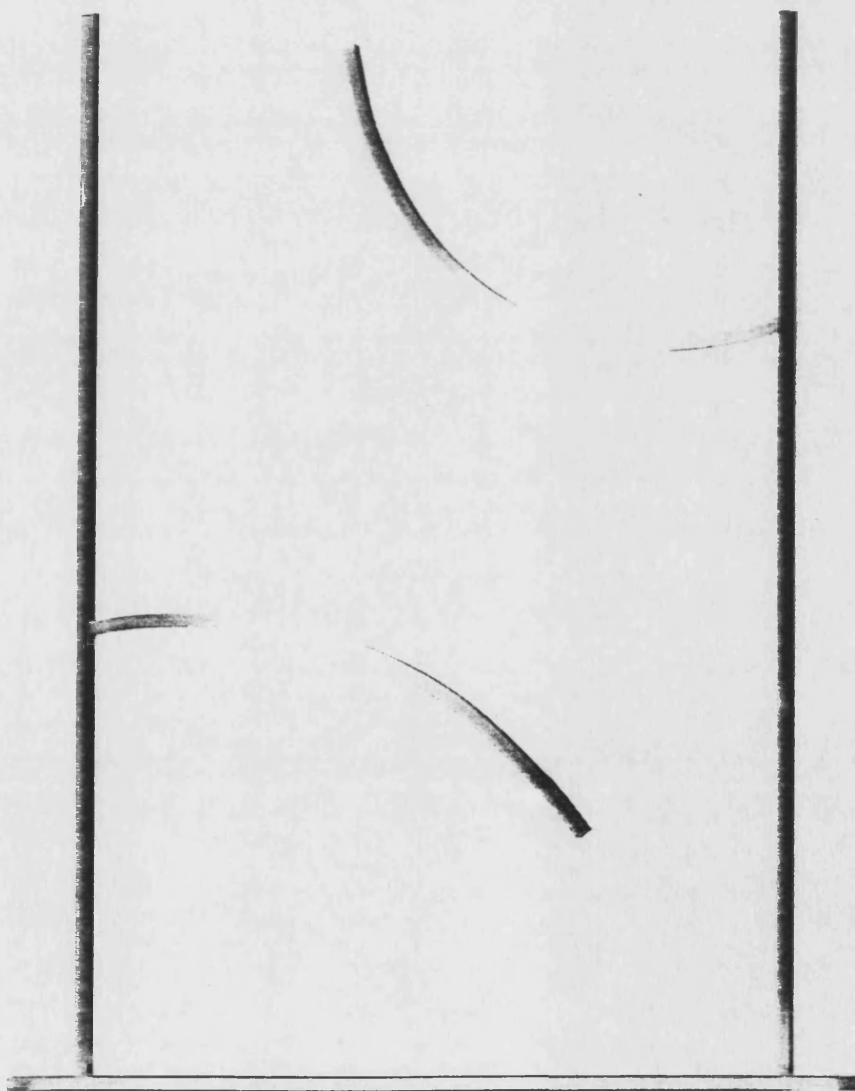
Acero inoxidable, 61,00 x 41,00 x 25,00 cm

Anag. s/b inf. izq.

Se realizan 3 ejemplares

PROPIEDAD: 3/3 Autor, Rocafor (V), 1987
y Galería Dreiseitel, Colonia, 1988
y Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, 1989

EXPOSICIONES:
Ind. 1988, 22 Internationaler Kunstmark (Dreiseitel
Colonia, Cat. 19, repr. p. 18
Ind. 1989, Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 19, repr. p. 18



Nº 1987 - 25 -

Nº 1987-0026

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 20

1987

Acero inoxidable, 61,00 x 40,00 x 23,00 cm

Anag. s/b inf. izq.

Se realizan 3 ejemplares

PROPIEDAD: 3/3 Autor, Rocafor (V), 1987
y Galería Dreiseitel, Colonia, 1988
y Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, 1989

EXPOSICIONES:

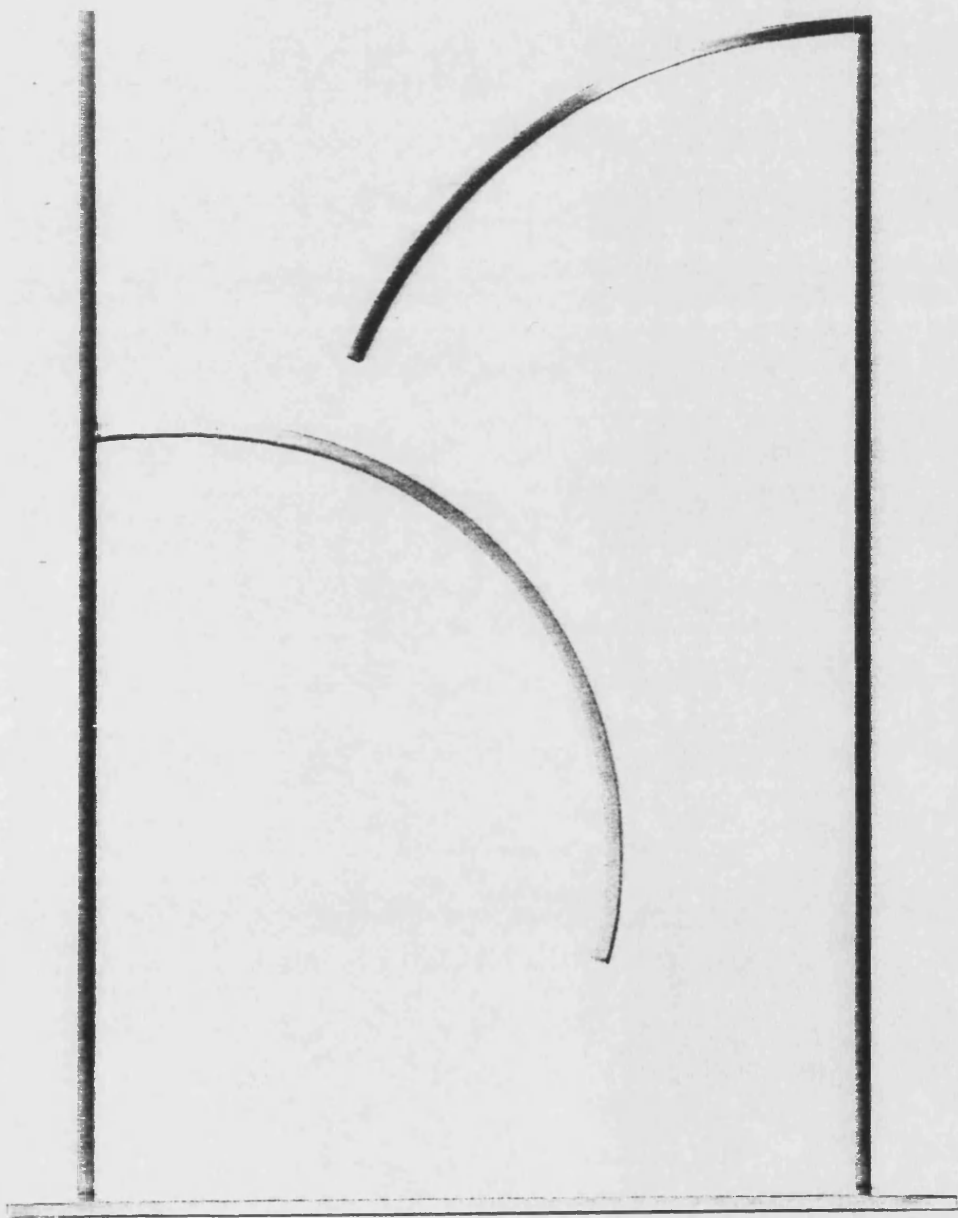
Ind. 1988, 22 Internationaler Kunstmark (Dreiseitel
Colonia, Cat. 20, repr. p. 18

Ind. 1989, Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 20, repr. p. 18

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva un boceto (Reg.nº1987-66) realizado en latón y
chapa de 14 x 10,5 x 5 cm.



Nº 1987 -26-

Nº 1987-0027

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 21

1987

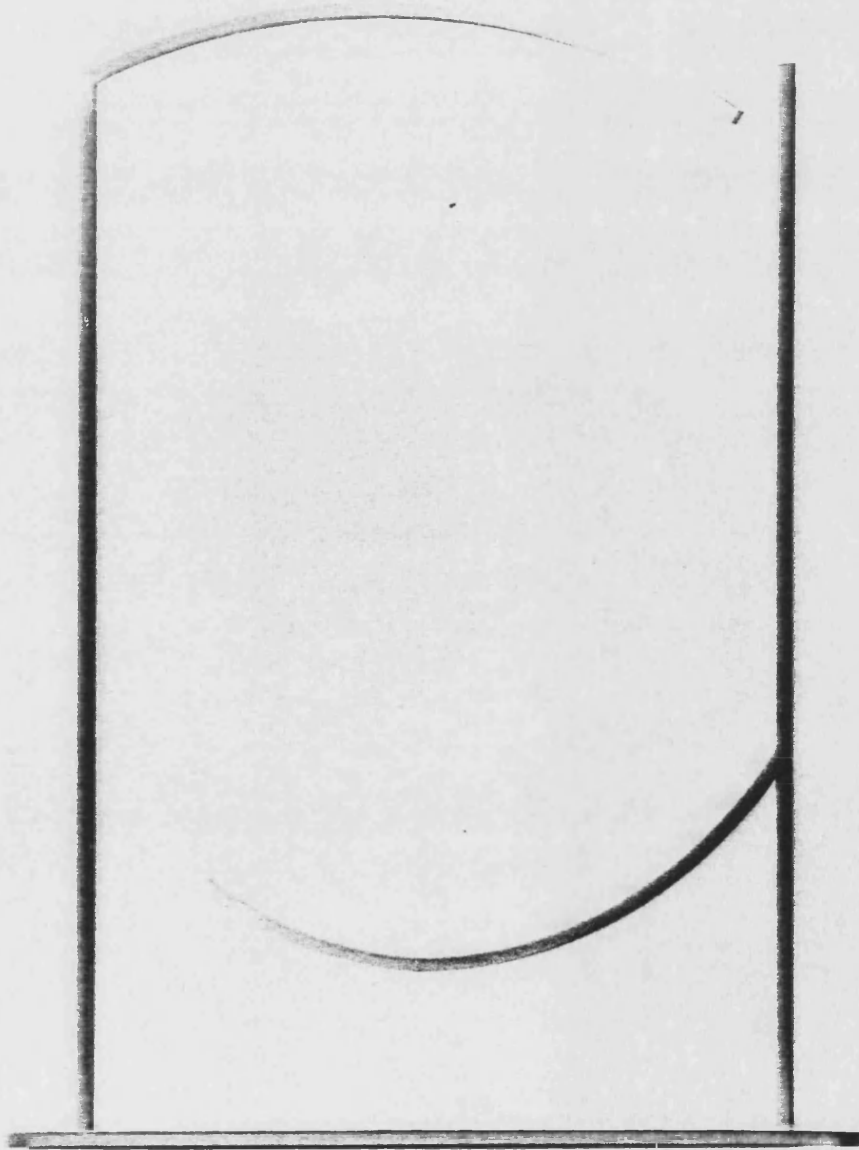
Acero inoxidable, 63,00 x 40,00 x 30,00 cm

Anag. s/b inf. izq.

Se realizan 3 ejemplares

PROPIEDAD: 3/3 Autor, Rocafort (V), 1987
y Galería Dreiseitel, Colonia, 1988
y Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, 1989

EXPOSICIONES:
Ind. 1988, 22 Internationaler Kunstmark (Dreiseitel
Colonia, Cat. 21, repr. p. 19
Ind. 1989, Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 21, repr. p. 19



Nº 1987 -27-

Nº 1987-0028

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 22

1987

Acero inoxidable, 65,00 x 41,00 x 32,00 cm

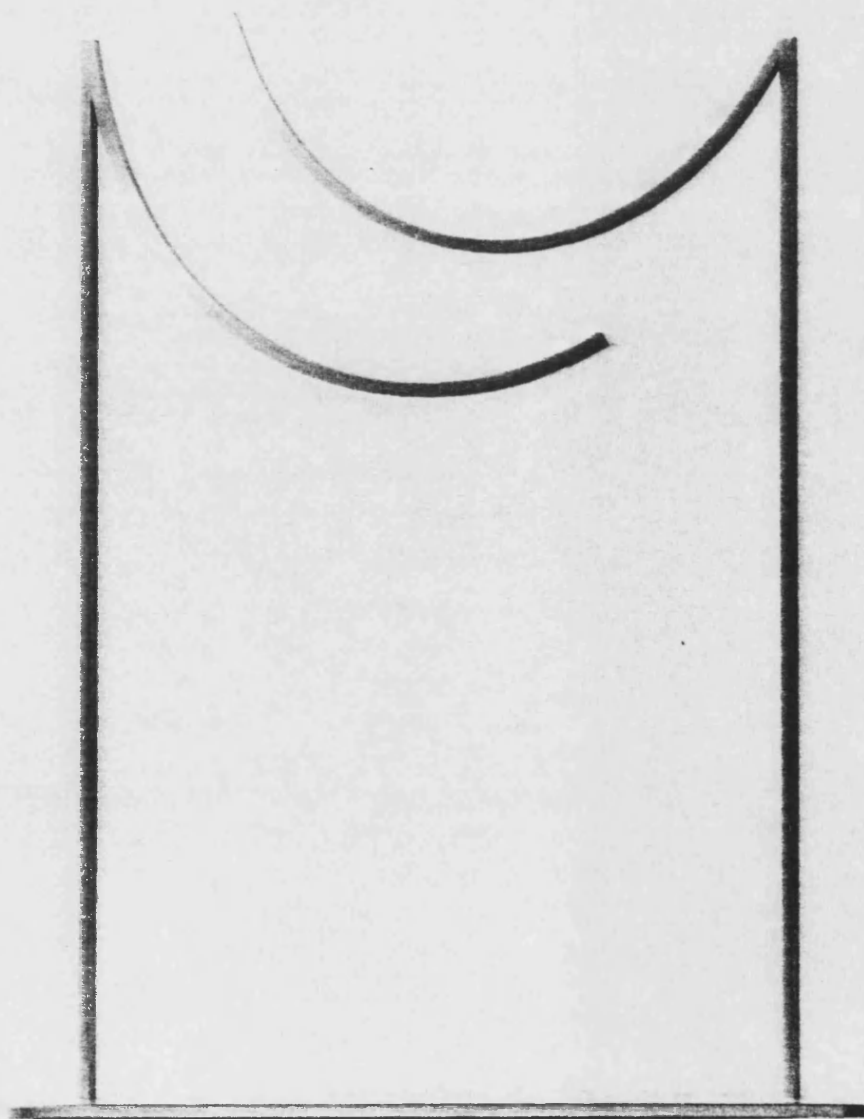
Anag. s/b inf. izq.

Se realizan 3 ejemplares

PROPIEDAD: 3/3 Autor, Rocafort (V), 1987
y Galería Dreiseitel, Colonia, 1988
y Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, 1989

EXPOSICIONES:

- Ind. 1988, 22 Internationaler Kunstmark (Dreiseitel
Colonia, Cat. 22, repr. p. 19
- Ind. 1989, Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 22, repr. p. 19



Nº 19.87-28-

Nº 1987-0029 A

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 23 [a]

1987

Piedra caliza, 100,00 x 73,00 x 27,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1987

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La piedra con la que se realizó la piedra presenta unas manchas que motivaron la realización de la réplica. Por esta razón nunca ha sido expuesta.

BOCETO:

Se conserva un boceto (Reg.nº1987-12) realizado en escayola de 10 x 7,5 x 2,5 cm.

Nº 1987-0029 B

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 23 [b]

1987

Piedra caliza, 100,00 x 73,00 x 27,00 cm

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 23, repr. p. 20

Nº 1987-29-B

Nº 1987-0030

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 24

1987

Piedra caliza, 100,00 x 73,00 x 27,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1987

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 24, repr. p. 21

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 82, repr. p. 106

Nº 1987 - 30 -

Nº 1987-0031

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 25

1987

Piedra caliza, 100,00 x 73,00 x 27,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1987

EXPOSICIONES:

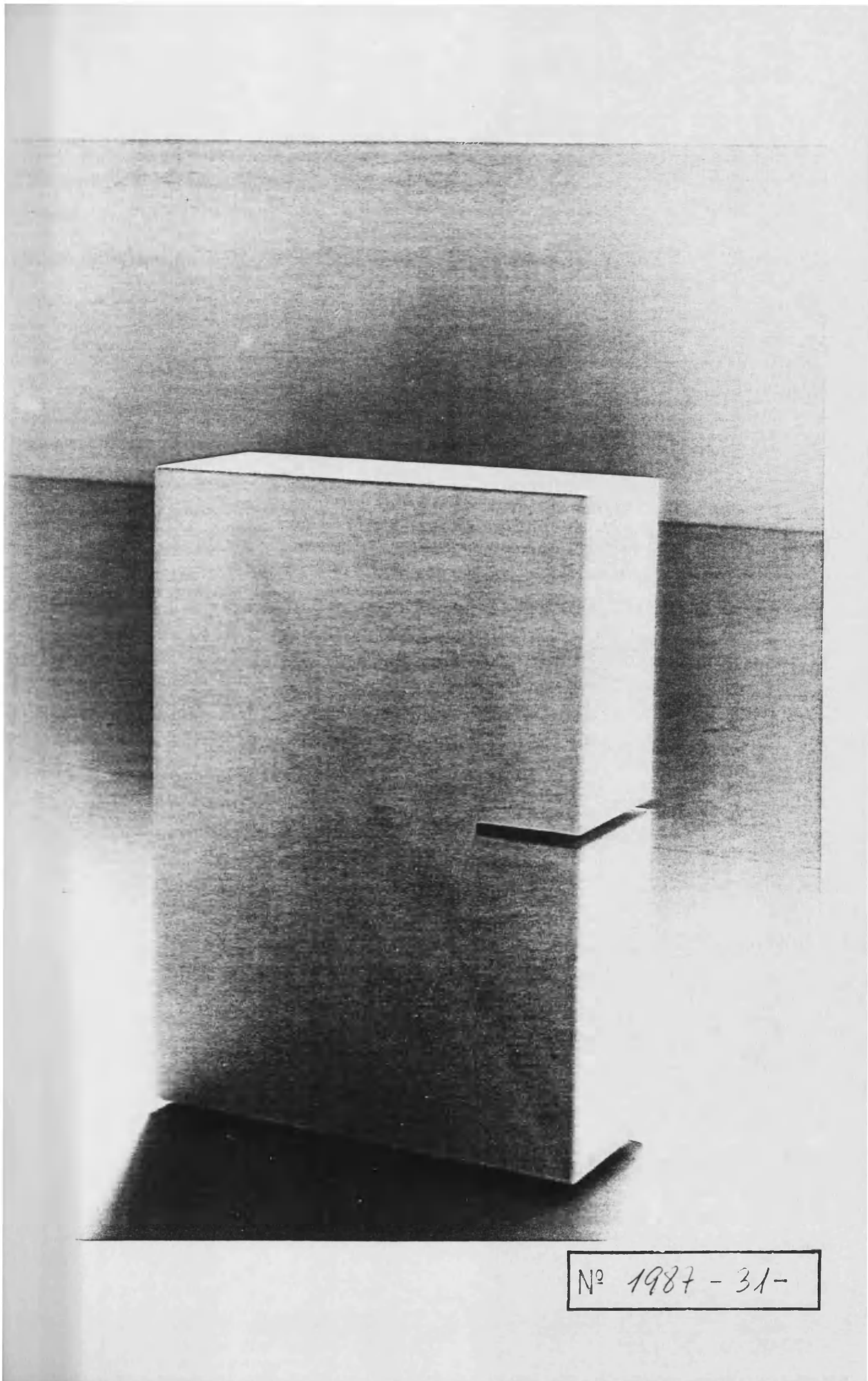
Ind. 1989, Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 25, repr. p. 22

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 83, repr. p. 106

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva un boceto (Reg.nº1987-14) realizado en escayola
de 10 x 7,5 x 2,5 cm.



№ 1987 - 31-

Nº 1987-0032

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 26

1987

Piedra caliza, 100,00 x 73,00 x 27,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1987

EXPOSICIONES:

- Col. 1990, Palacio Fray Diego de Estella
Estella, Rep. p. [12] (Itinerante)
- Ind. 1989, Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 26, repr. p. 7
- Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 84, repr. p. 106

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva un boceto (Reg.nº1987-15) realizado en escayola de 10 x 7 x 2,5 cm.

Nº 1987-0033

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 27

1987

Piedra caliza, 100,00 x 73,00 x 27,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1987

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Obra definitiva que no fue incluida en la exposición de Colonia (1988) ni Madrid (1989) en las que se presentó este conjunto. Ello se debió a que los cortes oblicuos de la pieza a juicio de su autor no terminaban de integrarse con esto de las obras de la colección. Posteriormente ya no ha sido expuesta.

Nº 1987 - 33 -

Nº 1987-0034

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 28

1987

Piedra caliza, 100,00 x 73,00 x 27,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1987

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Al igual que la obra anterior tampoco fue incluida en las exposiciones de presentación de la colección. Posteriormente tampoco ha salido del taller.

BOCETO:

Se conserva un boceto (Reg.nº1987-16) realizado en escayola de 11,5 x 8,5 x 3 cm.

Nº 1987-0035

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 29

1987

Mármol blanco, 39,50 x 30,00 x 8,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1987

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se trata de la único obra sobre este tema realizada en mármol y con unas dimensiones mucho menores que las del resto de las estelas. Taxonómicamente la pieza es una obra definitiva pero no ha sido nunca mostrada públicamente.

BOCETO:

Se conserva un boceto (Reg.nº1987-28) realizado en escayola de 11,5 x 8,5 x 3 cm.

Nº 1987-0036

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 30

1987

Acero inoxidable, 64,00 x 47,50 x 30,00 cm

s.f., s.d

Obra única

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1987

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Obra de la que no se realizó serie y que no fue presentada en las exposiciones de Colonia (1988) y Madrid (1989), ni en otras posteriores.

Nº 1987-0037

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 31

1987

Acero inoxidable, 61,00 x 47,50 x 28,00 cm

s.f., s.d.

Obra única

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1987

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Al igual que la obra anterior, tampoco de esta se hicieron más ejemplares, ni ha salido del taller.

Nº 1987-0038

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 32

1987

Acero inoxidable,

s.f., s.d.

Obra única

PROPIEDAD: Albert Ràfols Casamada, Barcelona, 1992

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Idéntico caso que el de las dos obras anteriores.

Nº 1987-0039

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 33

1987

Acero inoxidable, 40,00 x 30,00 x 0,60 cm

Se realizan 3 ejemplares

PROPIEDAD: 2/3, 3/3 Autor, Rocafort (V), 1987

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta obra no se incluyó en la colección que se expuso en
Colonia (1988) y Madrid (1989).

Nº 1987-0040

Escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 34

1987

Acero inoxidable, 40,00 x 30,00 x 0,60 cm

Se realizan 3 ejemplares

PROPIEDAD: 1/3, 2/3, 3/3 Autor, Rocafort (V), 1987

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Como la anterior, tampoco esta ha sido expuesta y, además, se encuentran en el taller los tres ejemplares.

Nº 1987-0041

Escultura

FIGURA

1987

Mármol blanco carrara, 34,00 x 26,00 x 10,00 cm

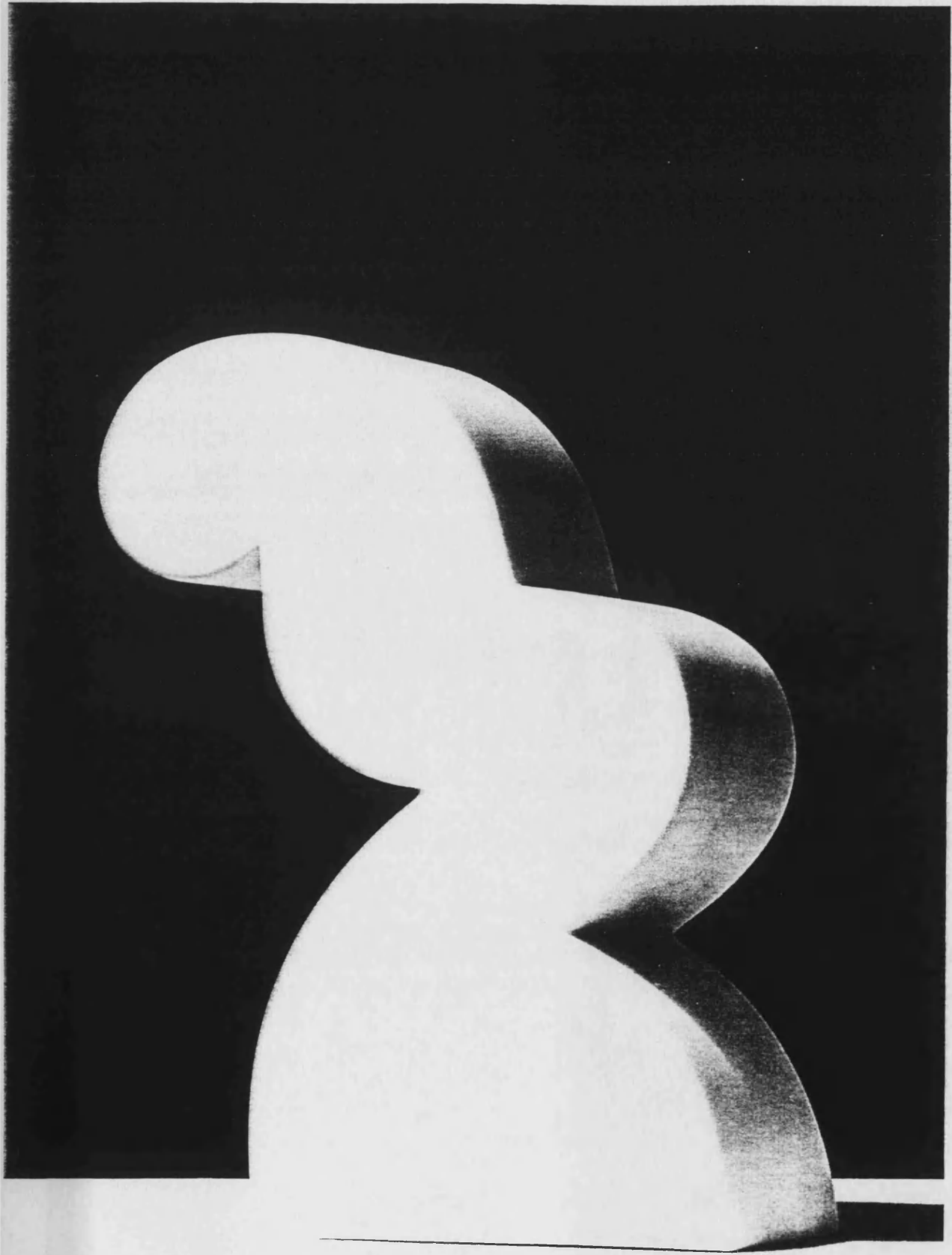
EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Arco. Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 11, repr. p. 16

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1987-61) realizado en escayola
de 17 x 14 x 5 cm.



Nº 1987-41-

Nº 1987-0042

Escultura

FRAGMENT I

1987

Mármol rosa portugués, 31,00 x 29,00 x 28,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1987

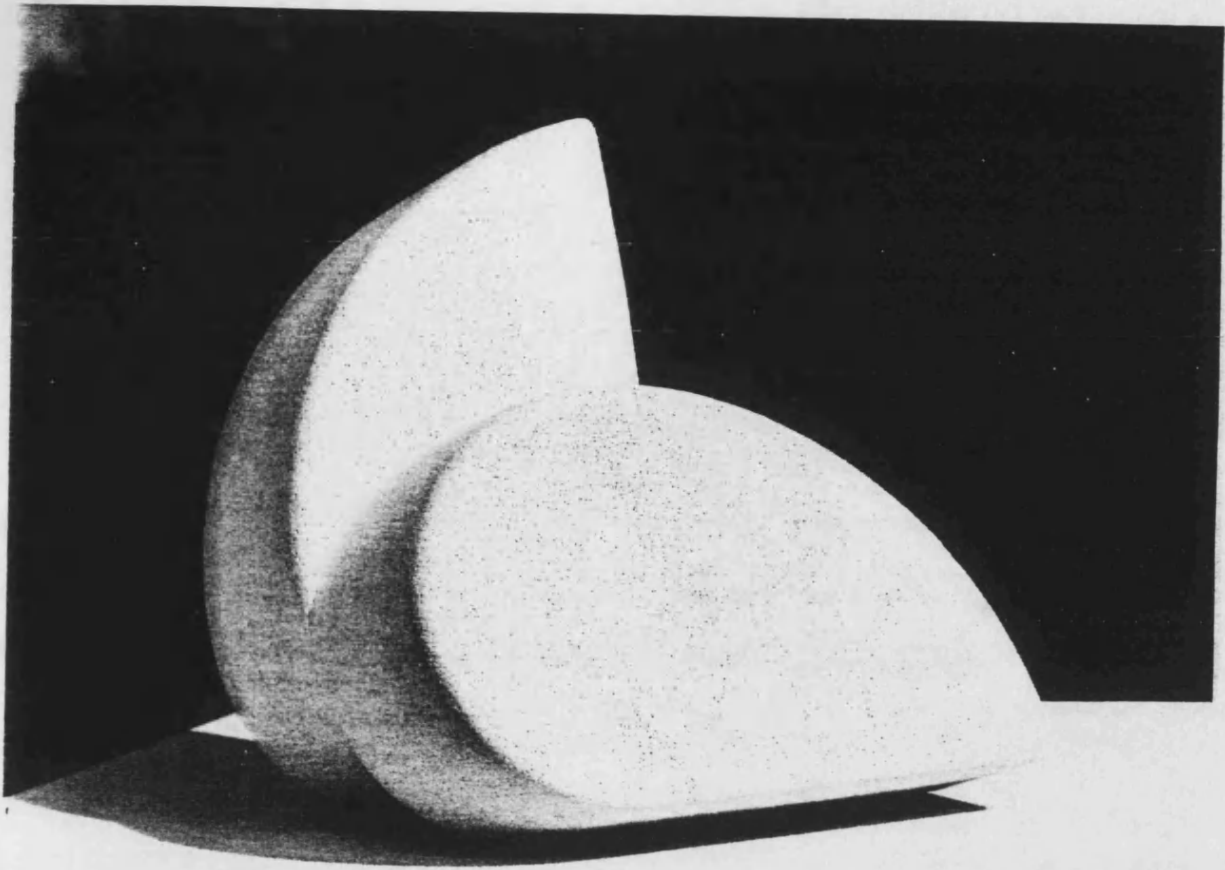
EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Arco. Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 2, repr. p. 8

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1987-43) realizado en escayola
de 15,5 cm. de altura.



Nº 1987-42-

Nº 1987-0043

Escultura

FRAGMENT II

1987

Mármol rosa portugués, 21,00 x 30,00 x 21,00 cm

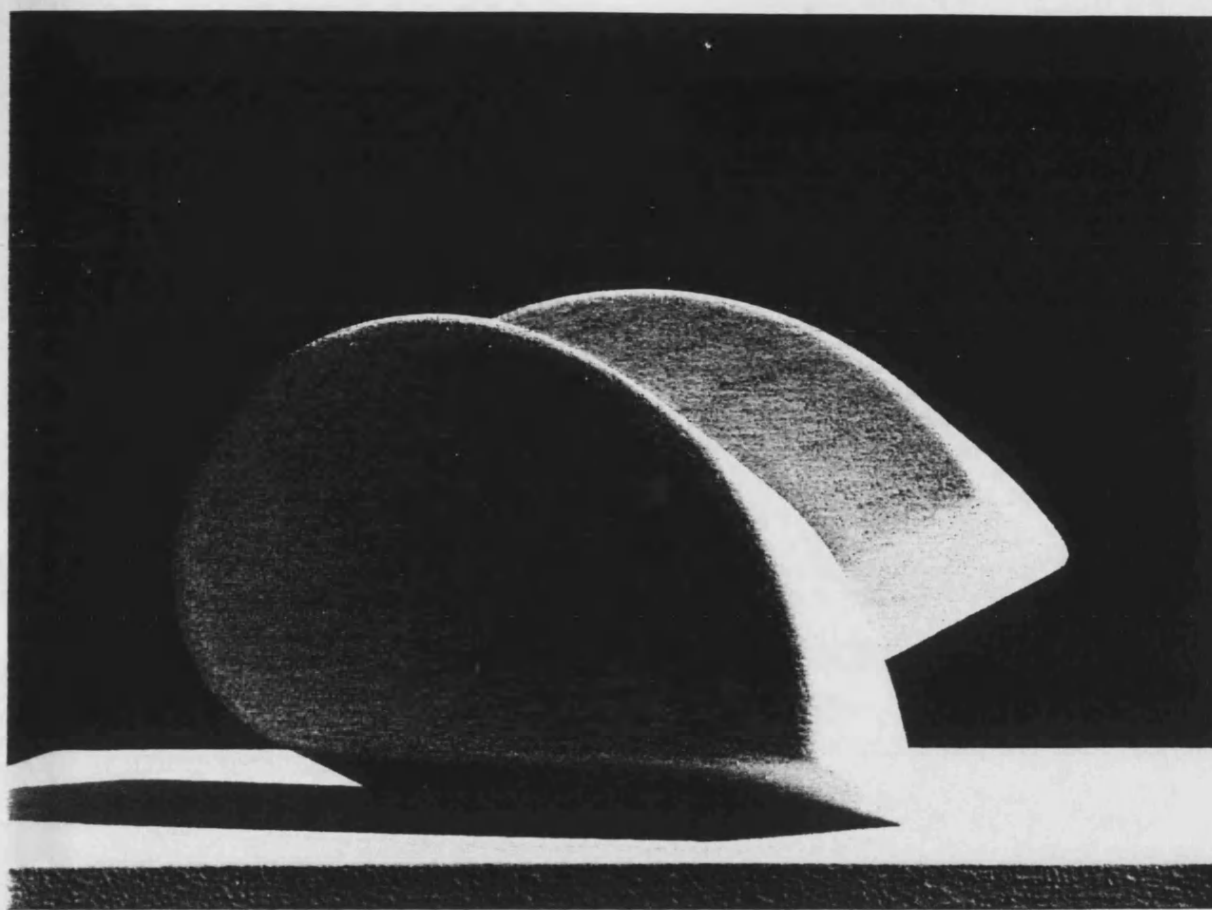
EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Arco. Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 3, repr. p. 8

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1987-44) realizado en escayola
de 11 x 16 x 13,5 cm.



Nº 1987 - 43 -

Nº 1987-0044

Escultura

GOETHE AL CAMP DE ROMA SEGONS TISCHBEIN

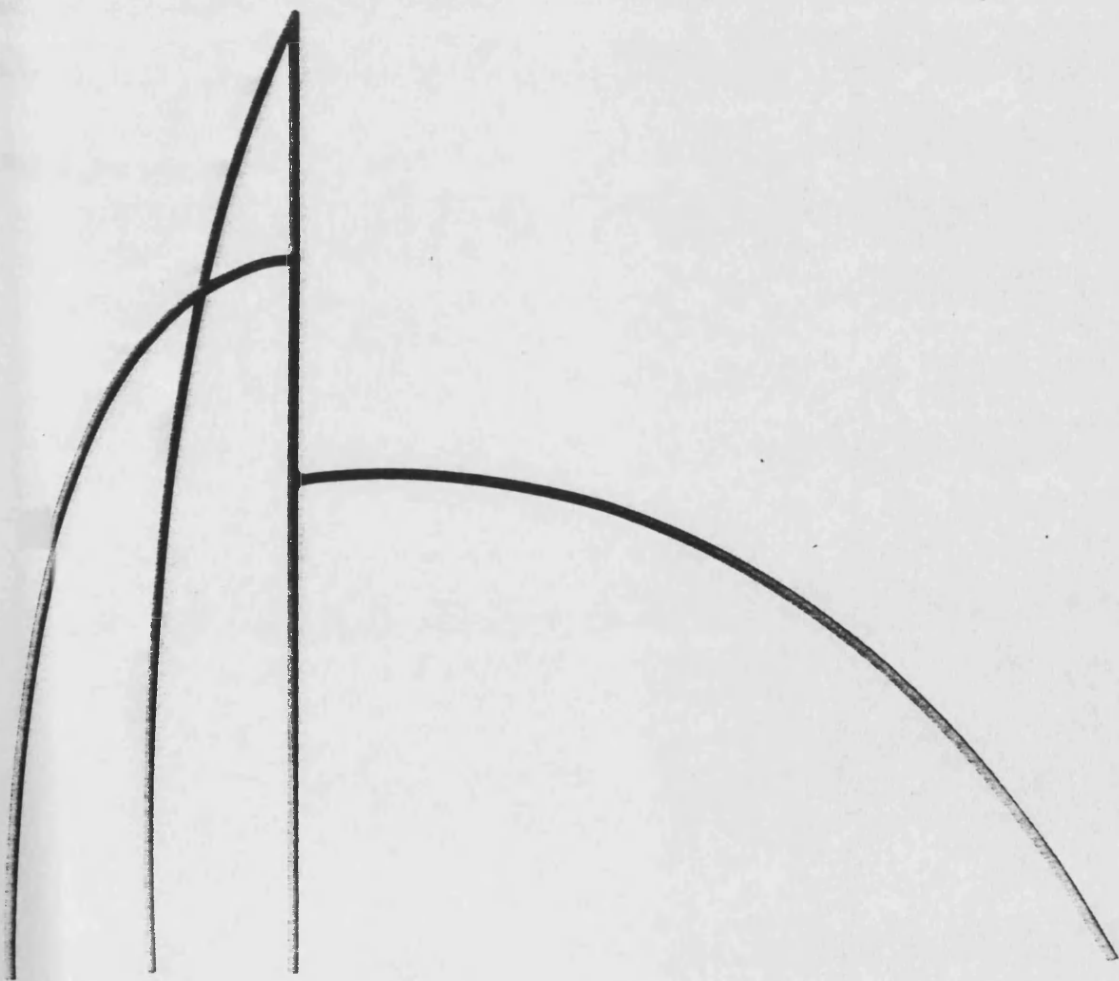
1987

Acero inoxidable, 7,50 x 11,00 x 6,00 m.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1987

EXPOSICIONES:

- Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 22, rep. p. 77
- Ind. 1990, Sala Amós Salvador y exteriores (1)
Logroño, Desplegable pp. [10-11]
- Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 98, repr. p. 110



Nº 1987-44-

Nº 1987-0045

Escultura

LEBEN, STERBEN, ERINNERN, 23

1987

Piedra caliza, 100,00 x 73,00 x 27,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1987

EXPOSICIONES:

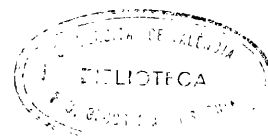
- Ind. 1988, 22 Internationaler Kunstmark (Dreiseitel
Colonia, Cat. 23, repr. p. 20
- Ind. 1989, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [7], rep. p. [11]
- Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 85, repr. p. 107

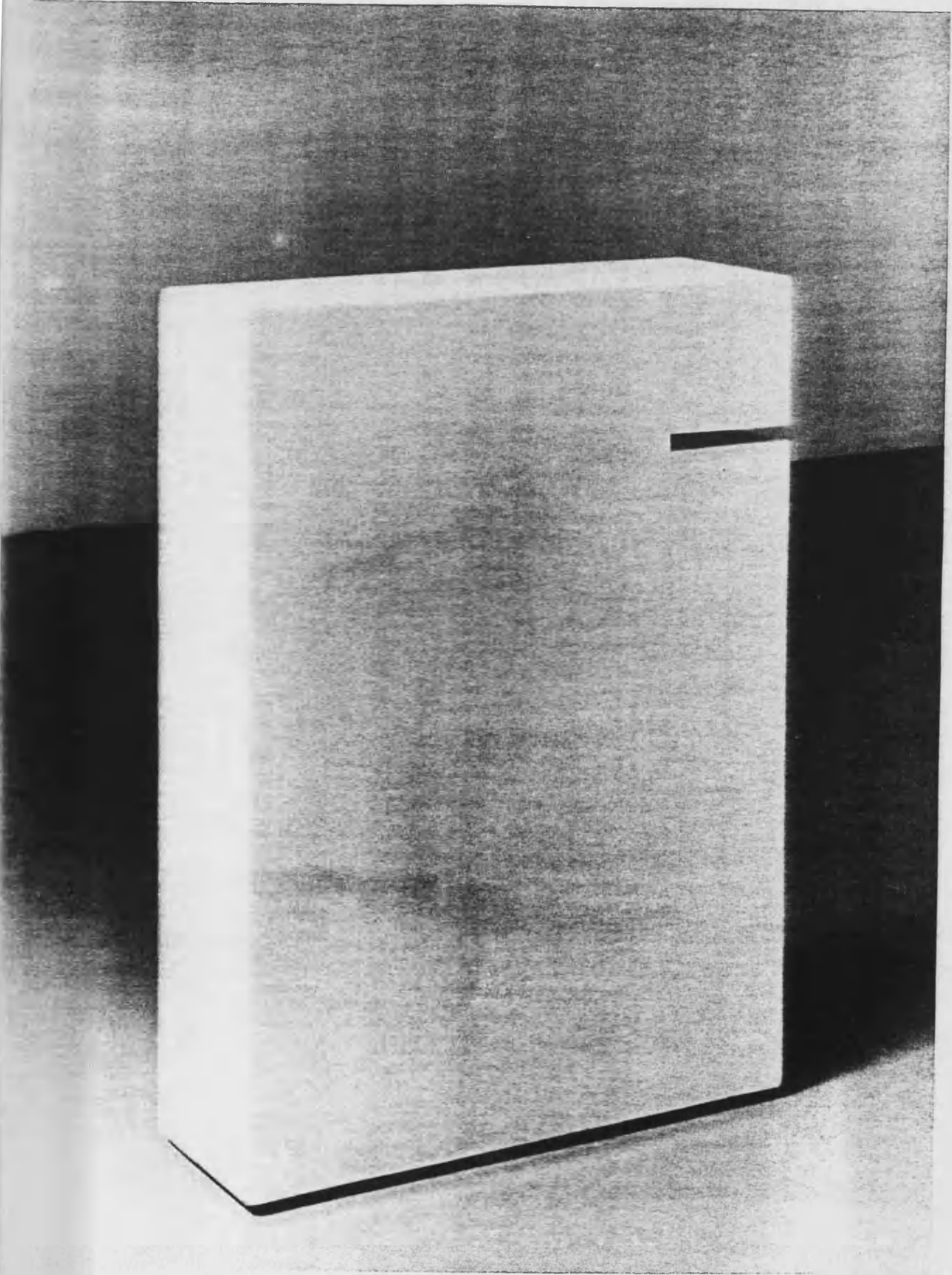
DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Hemos conservado el título con el que esta obra y las tres siguientes fueron presentadas en la exposición de Colonia, para diferenciarlas de las estelas, que con los mismos números, se exhibieron en Madrid.

BOCETO:

Se conservan dos bocetos (Reg.nºB1987-5,6) realizados en escayola, de 11,5 x 8,5 x 2,5 cm. y 10 x 7,5 x 2 cm. respectivamente.





Nº 1987-45-

Nº 1987-0046

Escultura

LEBEN, STERBEN, ERINNERN, 24

1987

Piedra caliza, 100,00 x 73,00 x 27,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1987

EXPOSICIONES:

Ind. 1988, 22 Internationaler Kunstmark (Dreiseitel
Colonia, Cat. 24, repr. p. 21

Ind. 1989, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [6], rep. p. [10]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conservan dos bocetos (Reg.nºB1987-7,8) realizados en
escayola de 11,5 x 8,5 x 3 cm. y 10 x 7 x 2,5 cm.
respectivamente.

Nº 1987 - 46 -

Nº 1987-0047

Escultura

LEBEN, STERBEN, ERINNERN, 25

1987

Piedra caliza, 100,00 x 73,00 x 27,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1987

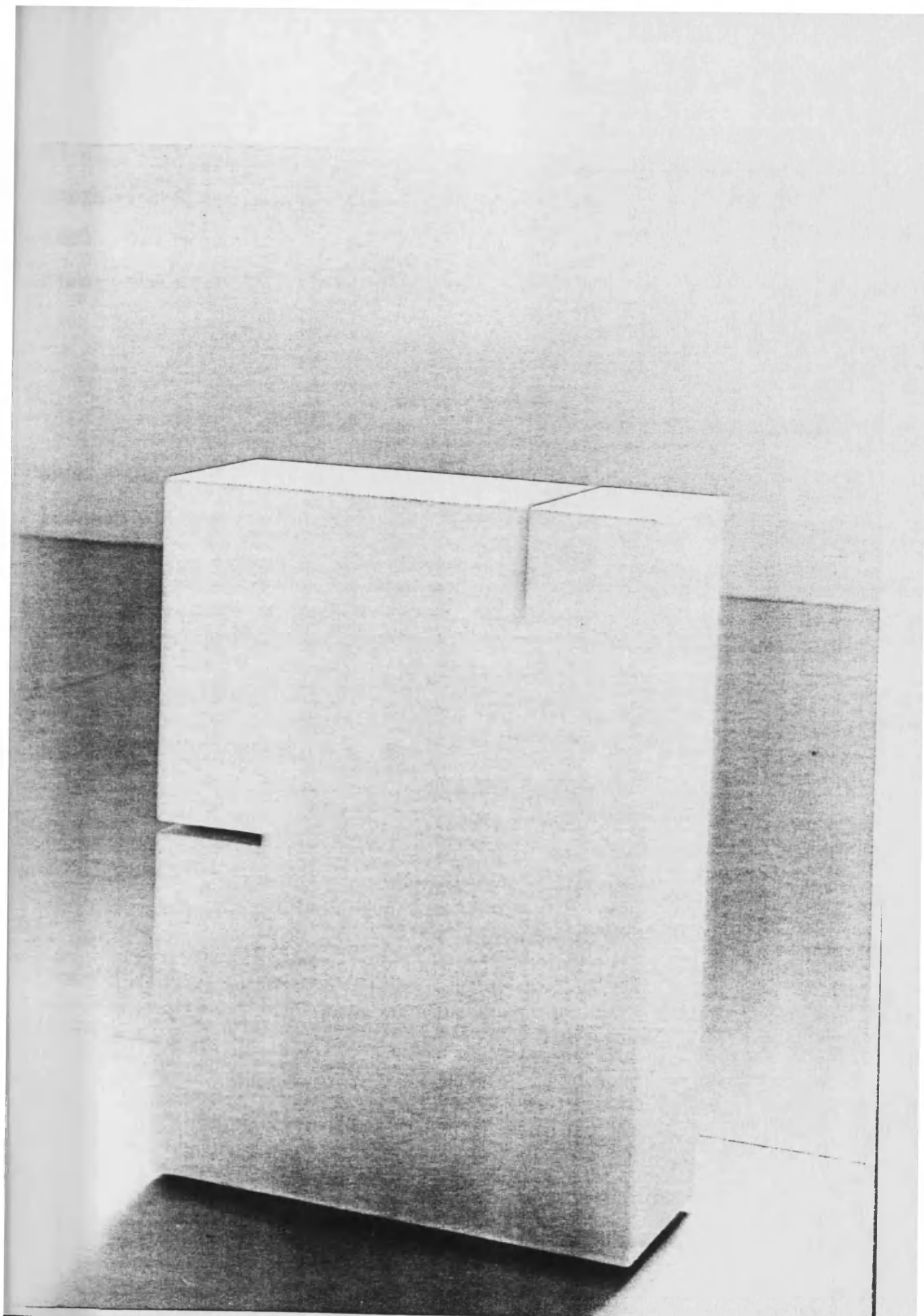
EXPOSICIONES:

- Ind. 1988, 22 Internationaler Kunstmark (Dreiseitel
Colonia, Cat. 25, repr. p. 22
- Ind. 1989, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [8], rep. p. [11]
- Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 87, repr. p. 107

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1987-9) realizado en escayola de
10 x 7,5 x 2,5 cm.



Nº 1987 - 47-

Nº 1987-0048

Escultura

LEBEN, STERBEN, ERINNERN, 26

1987

Piedra caliza, 100,00 x 73,00 x 27,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1987

EXPOSICIONES:

Ind. 1988, 22 Internationaler Kunstmark (Dreiseitel
Colonia, Cat. 26, repr. p. 7

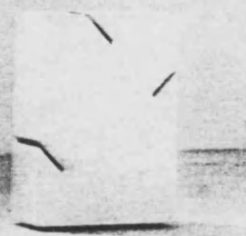
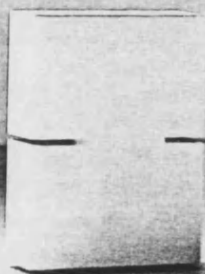
Ind. 1989, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [9], rep. p. [11]

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 88, repr. p. 107

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conservan dos bocetos (Reg.nºB1987-10,11) realizados en
escayola de 11,5 x 8,5 x 3 cm. y 10 x 7,5 x 2,5 cm.



Nº 1987 - 48 -

Nº 1987 - 46 -

Nº 1987 - 33 -

Nº 1987-0049

Escultura

LA MONTSERRAT

1987

Mármol rosa portugués, 51,00 x 45,00 x 38,00 cm

PROPIEDAD: Instituto de Crédito Oficial (ICO), Madrid, 1989

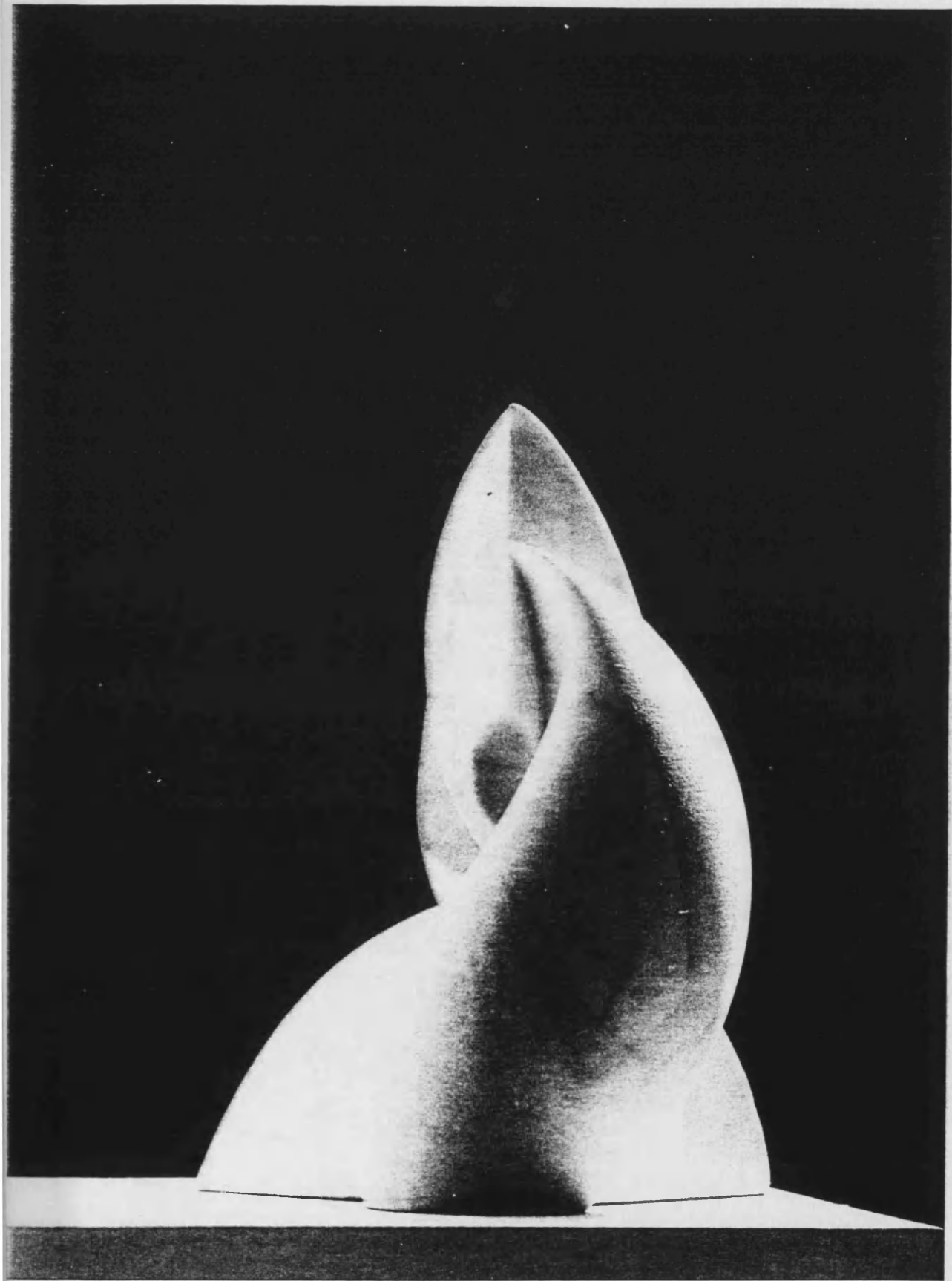
EXPOSICIONES:

- Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 21, rep. p. 75
- Ind. 1990, Sala Amós Salvador y exteriores (1)
Logroño, Repr. p. [21]
- Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 99, repr. p. 111

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1987-39) realizado en escayola de 13 cm. de altura.



№ 1987-49-

Nº 1987-0050

Escultura

PORTA VII

1987

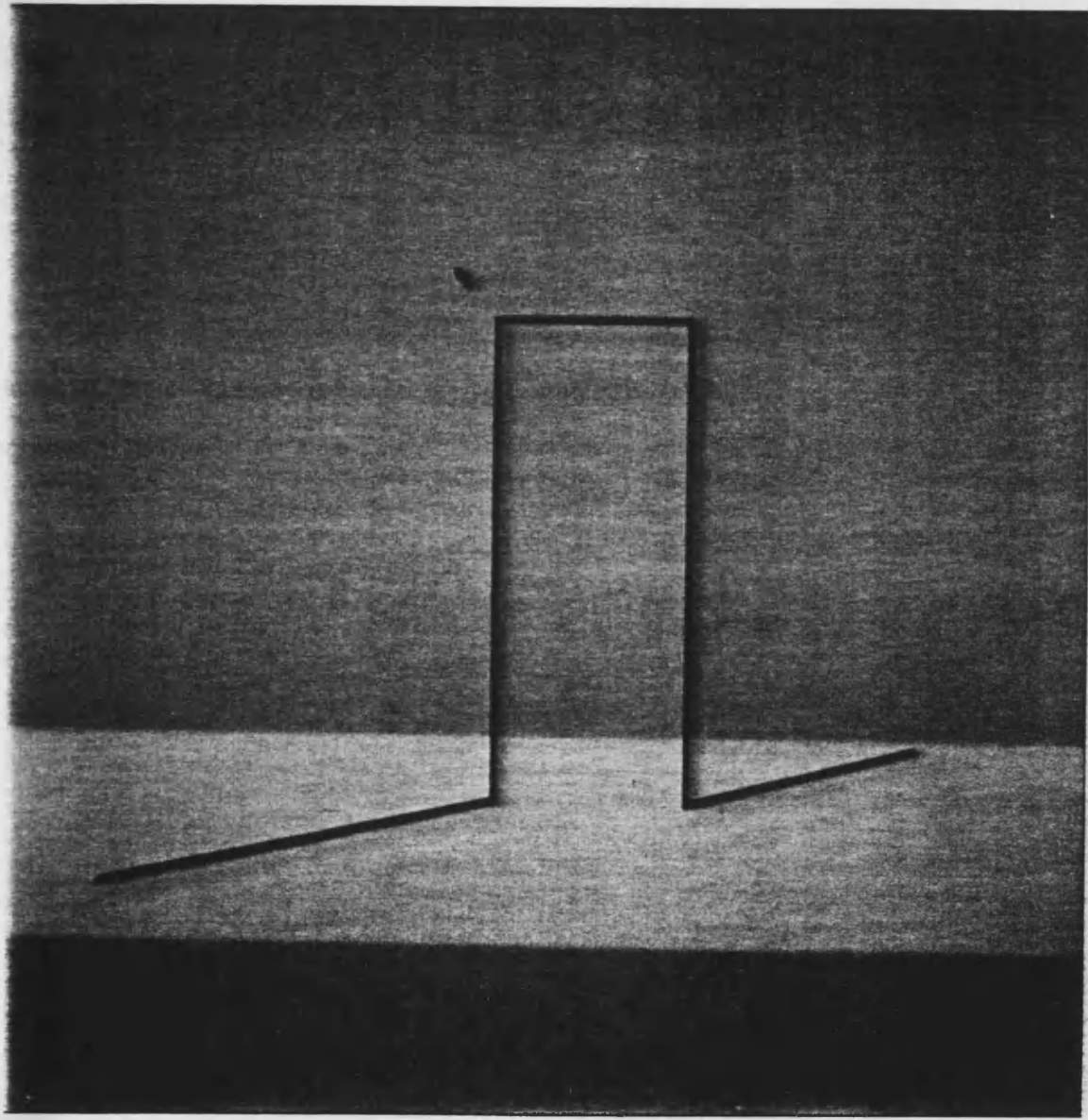
Hierro pintado, 210,00 x 80,00 x 4,50 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1987

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1987-65) realizado en varilla de hierro pintado de 25,5 x 56 x 8,5 cm.



№ 1987 - 50 -

Nº 1987-0051

Escultura

PORTA VIII

1987

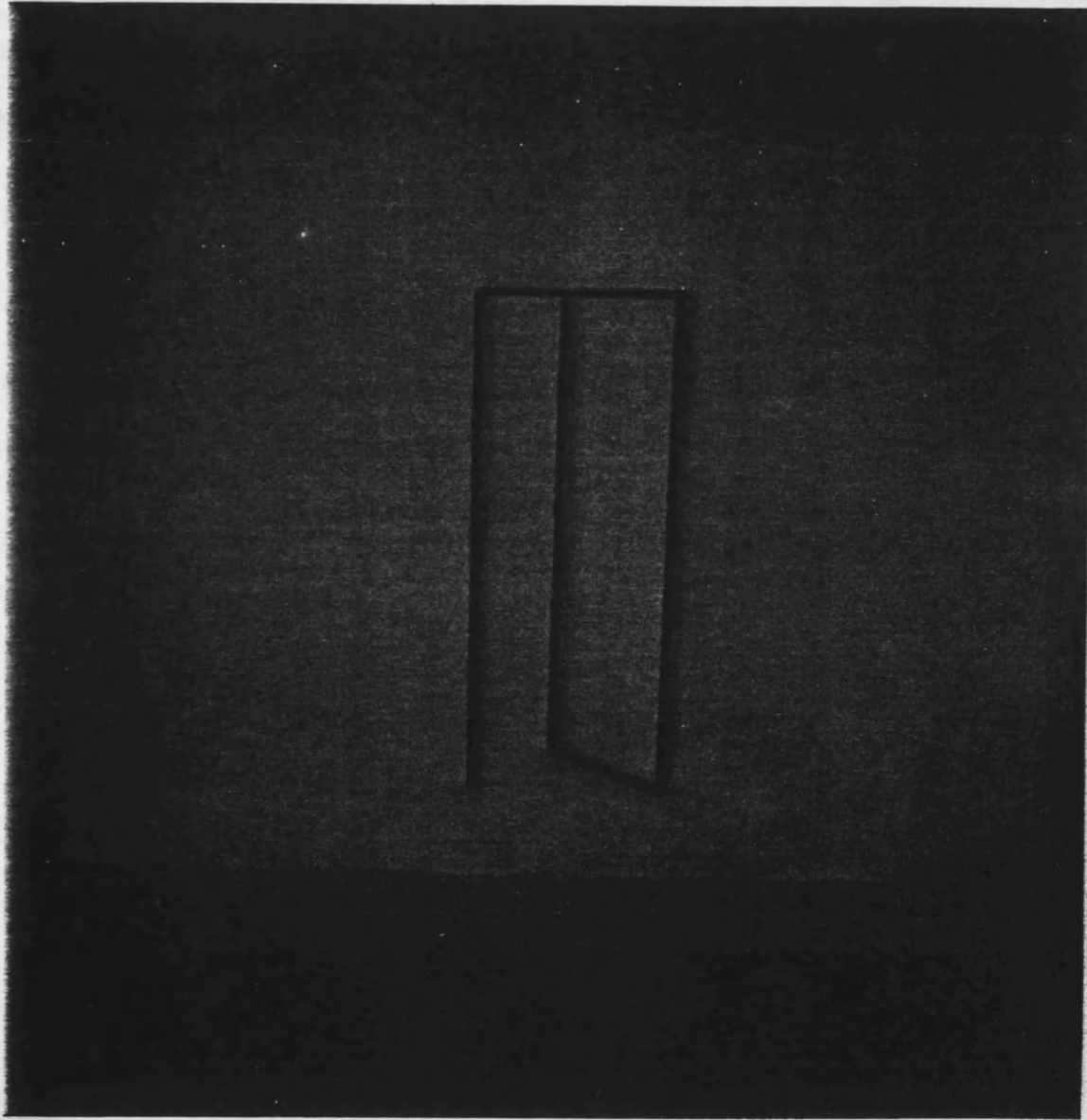
Hierro pintado, 210,00 x 80,00 x 65,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1987

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1987-64) realizado en varilla de hierro pintado de 25,5 x 11 x 8 cm.



Nº 1987-51-

Nº 1987-0052 A

Escultura

TERNA [a]

1987

Mármol blanco carrara, 51,00 x 39,00 x 39,00 cm

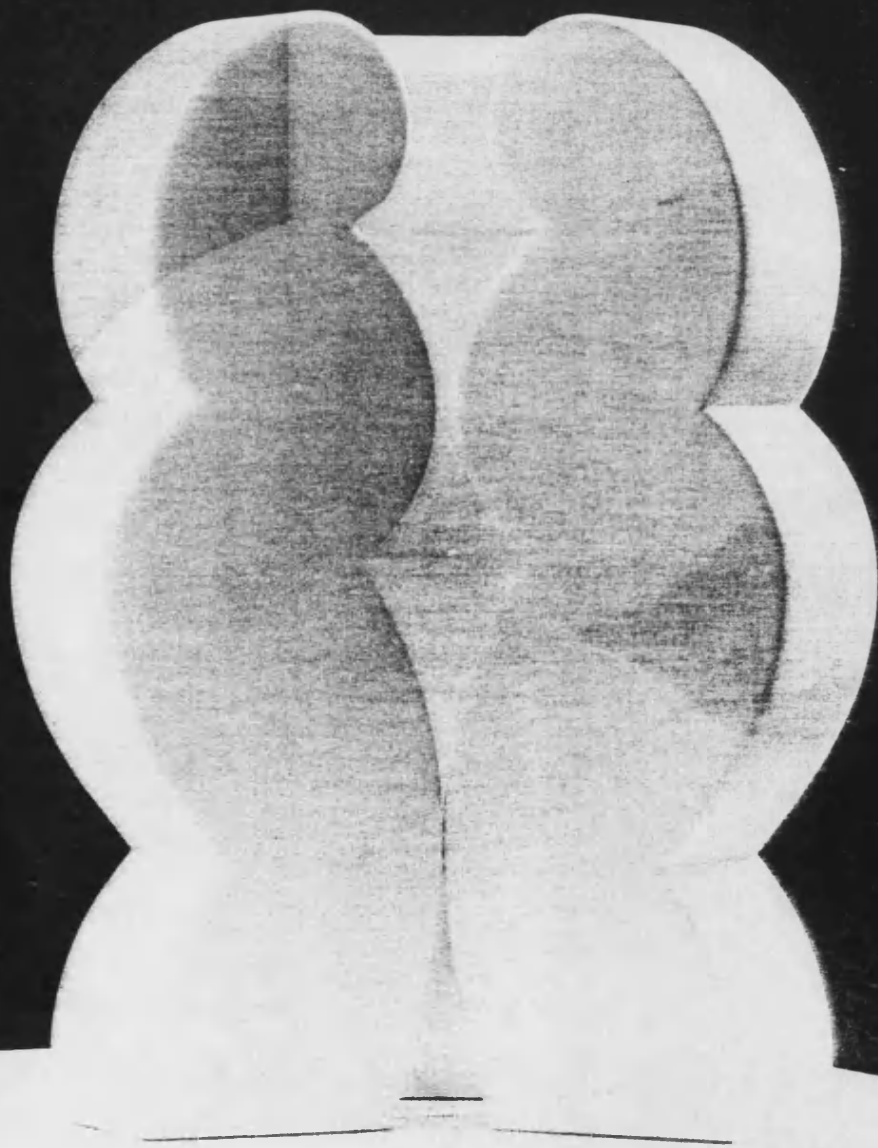
PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1987

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Las dimensiones son las correspondientes a las tres piezas situadas a juicio del autor. Cada una mide 51 x 18 10 cm.

BOCETO:

Se conservan dos bocetos (Reg.nºB1987-40,41) de una de las unidades que componen la obra, el segundo parece ser el boceto definitivo pues introduce modificaciones en la proporción y en la forma del anterior.



Nº 1987-52-A

Nº 1987-0052 B

Escultura

TERNA [b]

1987

Piedra caliza, 160,00 x 112,00 x 112,00 cm

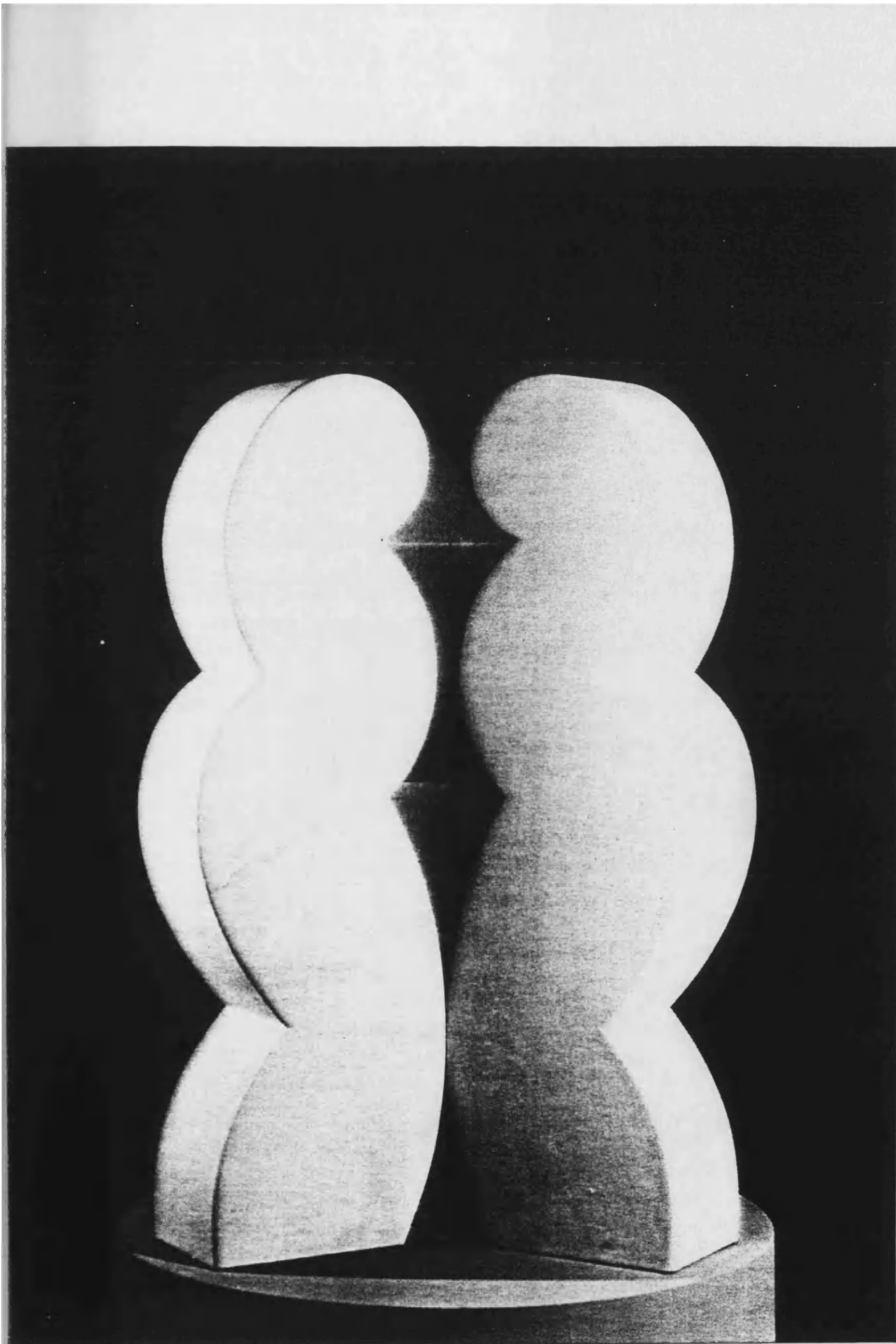
PROPIEDAD: Banco Hipotecario, Madrid, 1989

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Arco. Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 16, repr. p. 25

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra se encuentra ubicada en el jardín exterior de las
oficinas de la entidad en el Paseo de Recoletos.



№ 1987 - 52 - 13

Nº 1987-0053 A

Escultura

TOTEM I [a]

1987

Mármol rosa portugués, 35,50 x 21,00 x 12,00 cm

Anag. ang. inf. der.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1987

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conservan tres bocetos (Reg.nºB1987-42,59,60) realizados en escayola, de idéntica altura (17,5 cm.) y ligeras variaciones en el resto de las medidas.

Nº 1987-0053 B

Escultura

TOTEM I [b]

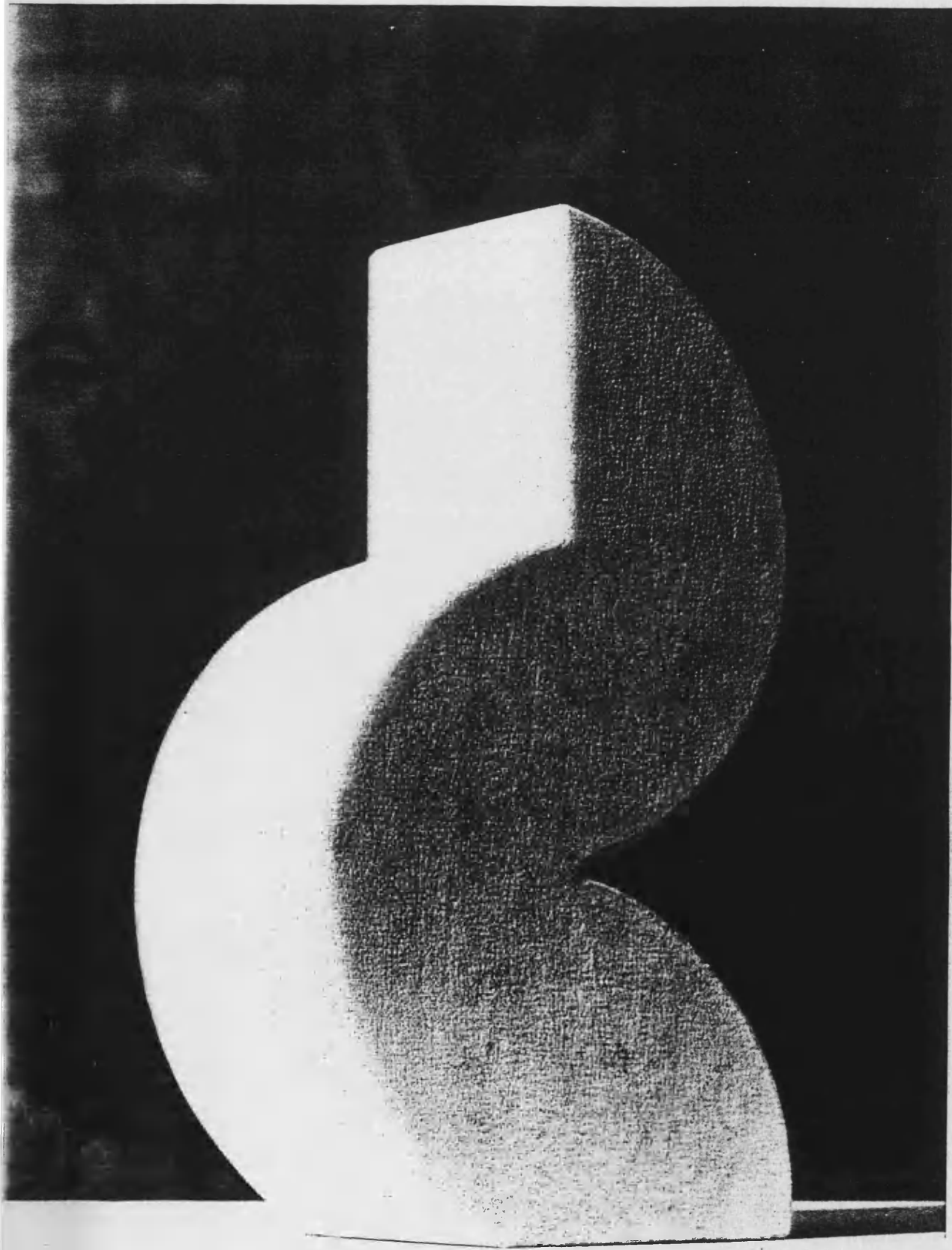
1987

Mármol rosa portugués, 54,00 x 30,00 x 19,00 cm

PROPIEDAD: Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, 1989

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Arco. Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 1, repr. p. 7



Nº 1987 - 53 - B

Nº 1987-0054

Escultura

TOTEM II

1987

Mármol blanco, 55,00 x 25,00 x 23,50 cm

s.f. s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1987

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Catalogación provisional. La obra no es considerada un trabajo definitivo por su autor y posiblemente sea destruida.

BOCETO:

Se conserva un boceto (Reg.nºB 1987-56) que puede considerarse estudio de esta pieza aunque presenta características algo diferentes.

Nº 1987-0055

Escultura

TOTEM III

1987

Mármol blanco, 40,00 x 24,00 x 14,00 cm

s.f. s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1987

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1987-55) realizado en escayola de 24,8 x 15,5 x 5 cm.

Nº 1988-0001

Escultura

AFRODITA

1988

Hierro pintado, 90,00 x 33,00 x 33,00 cm

Anag. s/b



Nº 1988 - 1 -

Nº 1988-0002

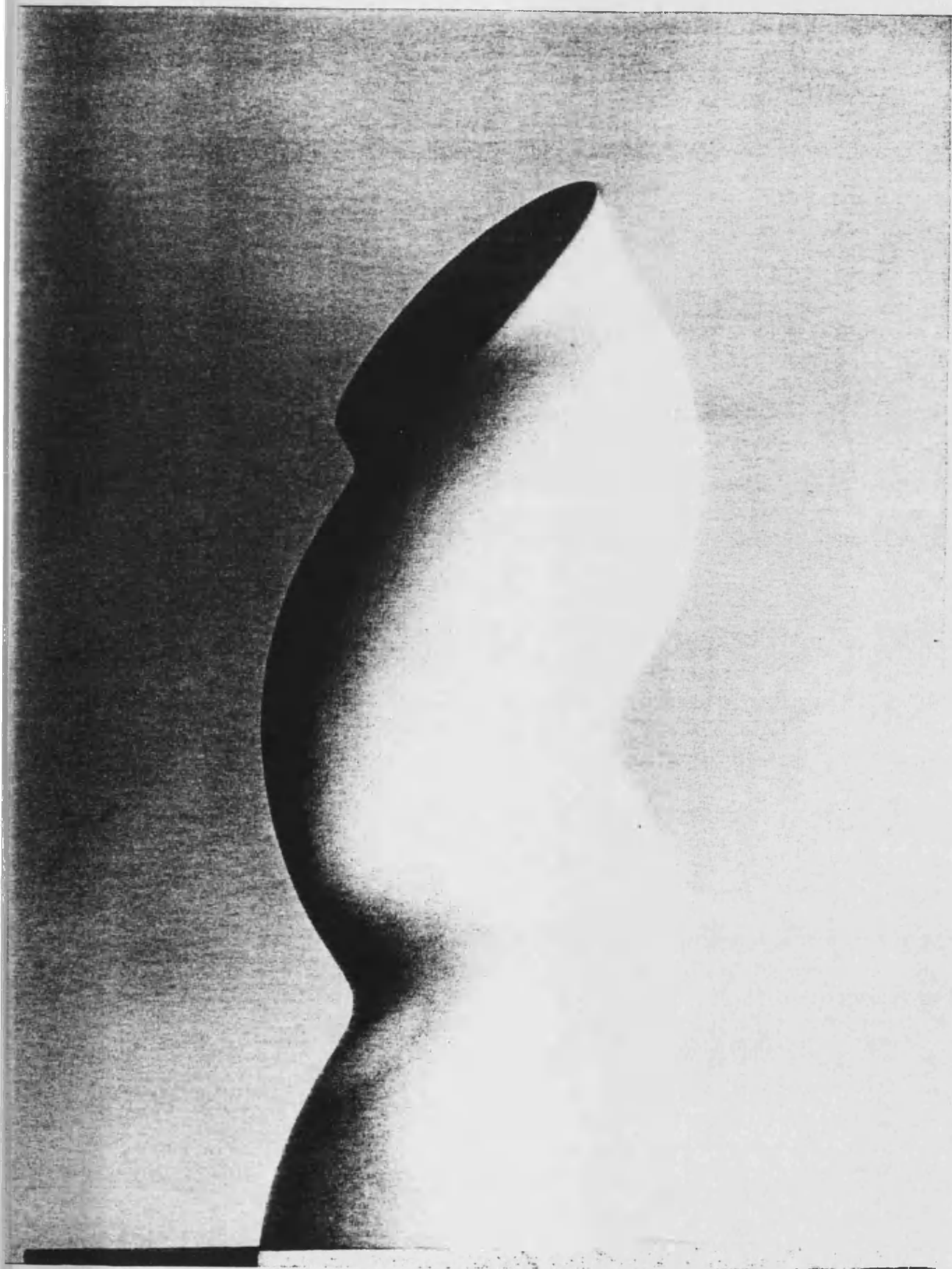
Escultura

AFRODITA VI

1988

Piedra caliza, 95,50 x 38,00 x 38,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988



Nº 1988-2-

Nº 1988-0003

Escultura

AMAZONA I

1988

Mármol rosa portugués, 28,00 x 40,00 x 20,00 cm

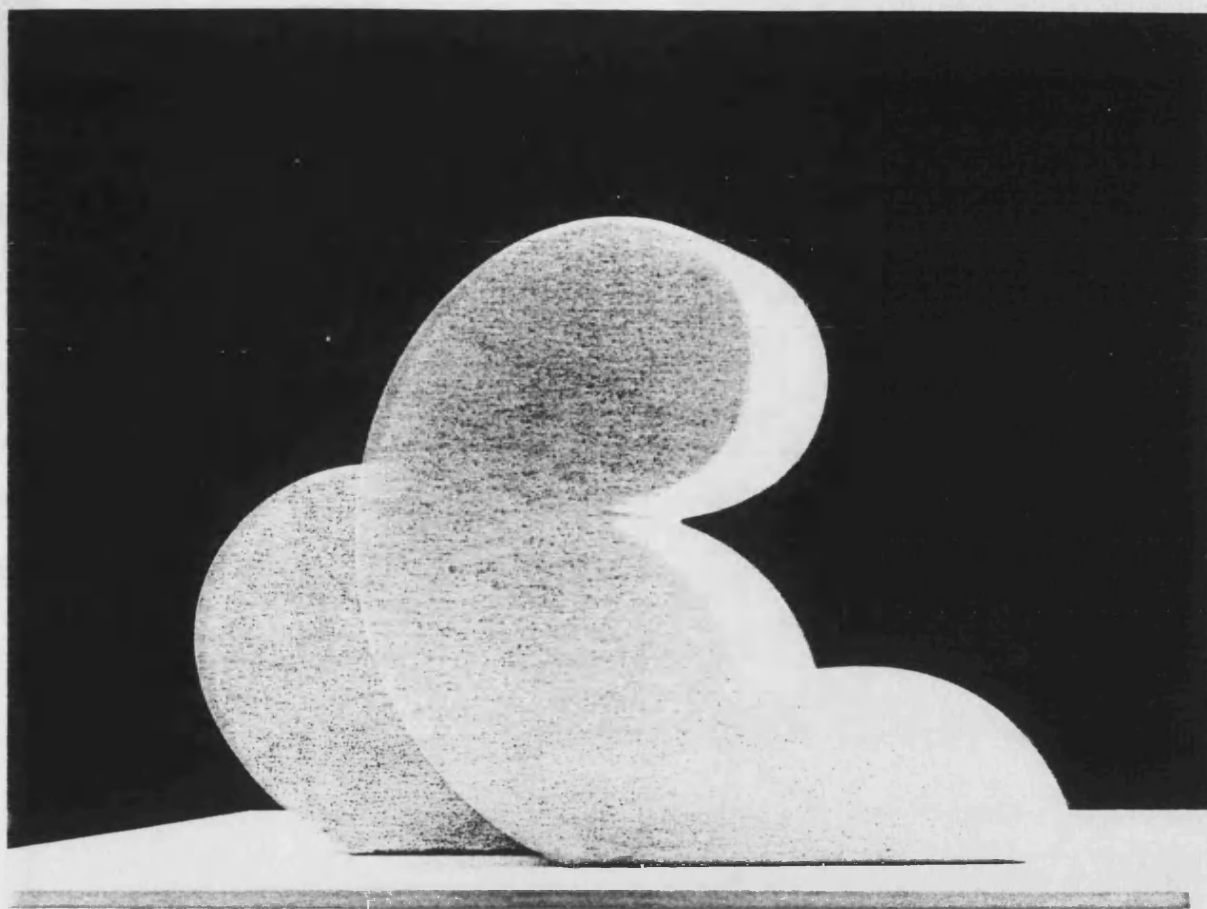
s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

EXPOSICIONES:

Col. 1991, Centre Cultural Contemporani Pelaires
Palma Mallorca, Repr. p. 63

Ind. 1989, Arco. Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 12, repr. p. 17



Nº 1988 - 3 -

Nº 1988-0004

Escultura

AMAZONA II

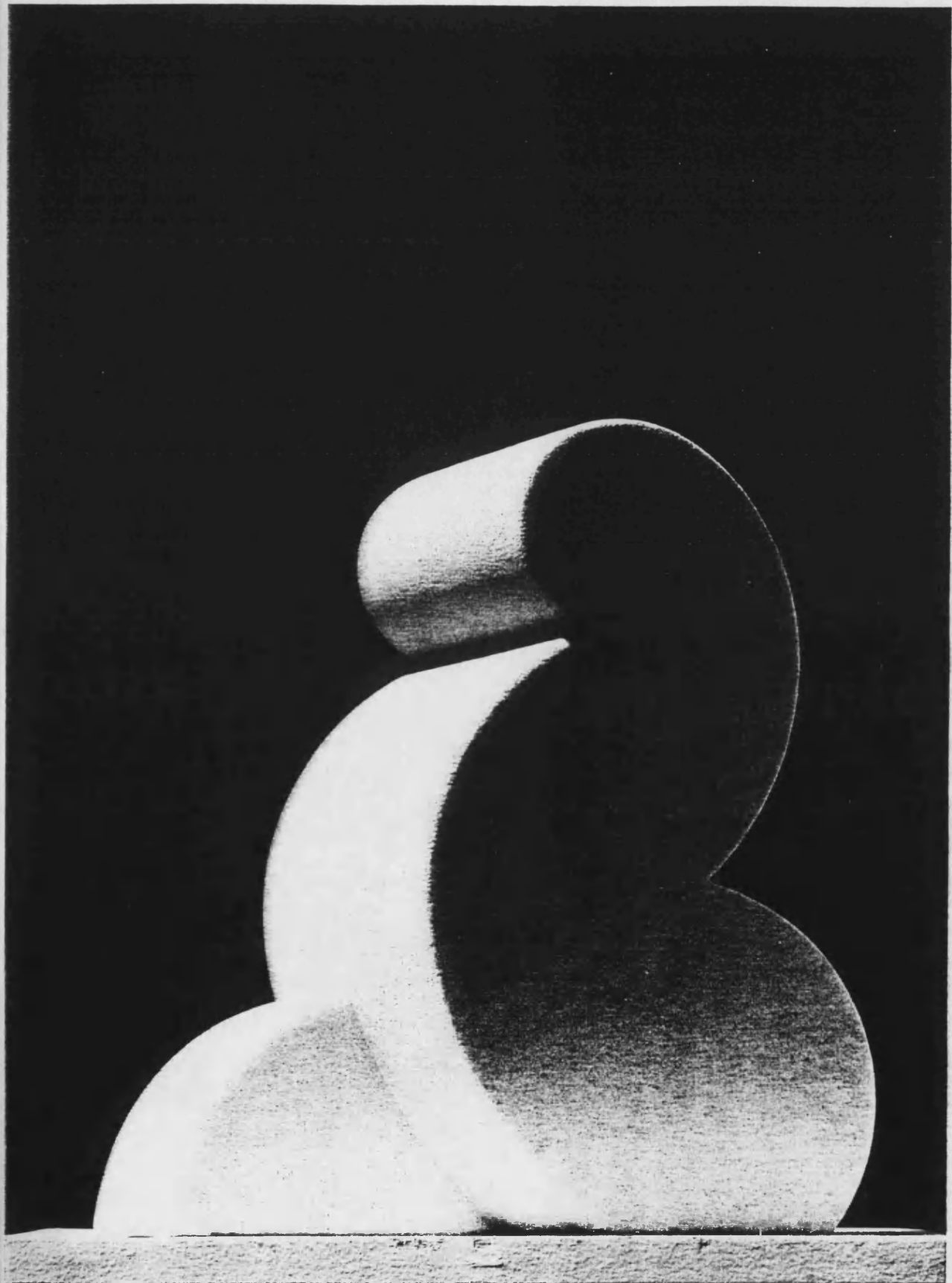
1988

Mármol rosa portugués, 50,00 x 44,00 x 24,00 cm

PROPIEDAD: Banco Bilbao-Vizcaya, Madrid, 1989

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Arco. Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 15, repr. p. 22-23



Nº 1988 - 4 -

Nº 1988-0005

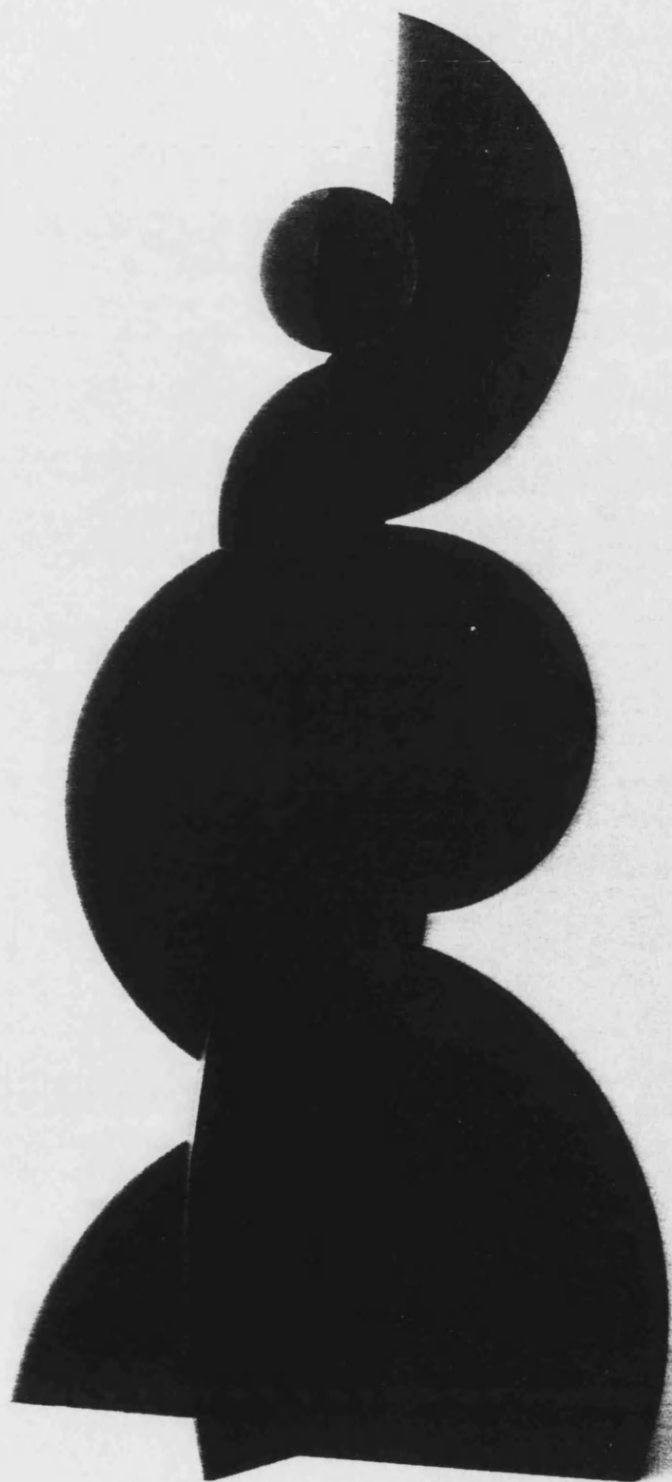
Escultura

BALLADORA I

1988

Hierro pintado, 100,00 x 54,00 x 60,00 cm

PROPIEDAD: Galería Theo, Valencia, 1989
Privada,



Nº 1988 - 5 -

Nº 1988-0006

Escultura

BETTINA BRENTANO

1988

Hierro, 78,00 x 155,00 x 51,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

EXPOSICIONES:

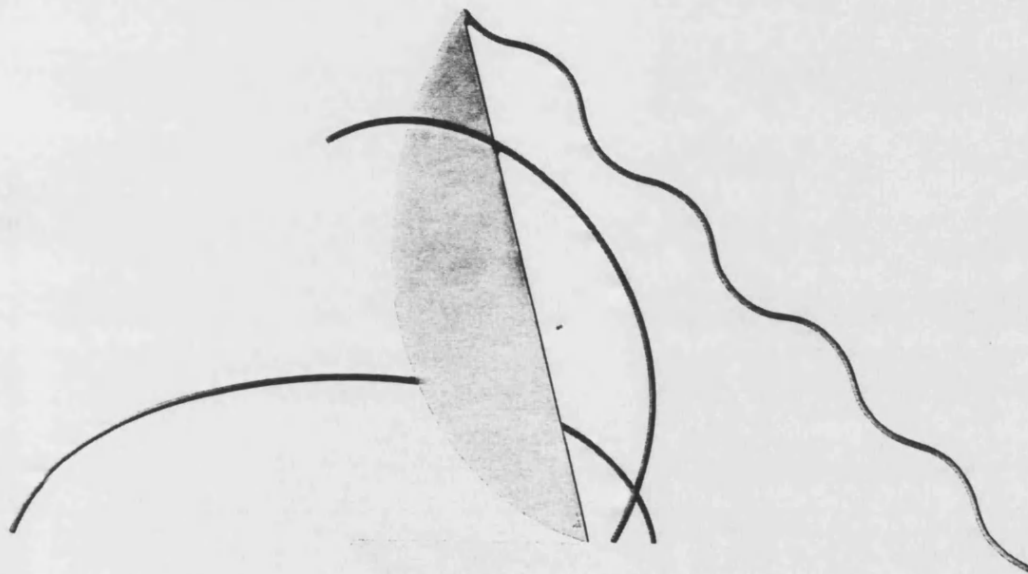
Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 30, rep. p. 82

Ind. 1990, Sala Amós Salvador y exteriores (1)
Logroño, Repr. p. [24]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1988-46) en varilla y chapa de
hierro pintadas de 19,5 x 37,5 x 13 cm.



Nº 1988 - 6 -

Nº 1988-0007

Escultura

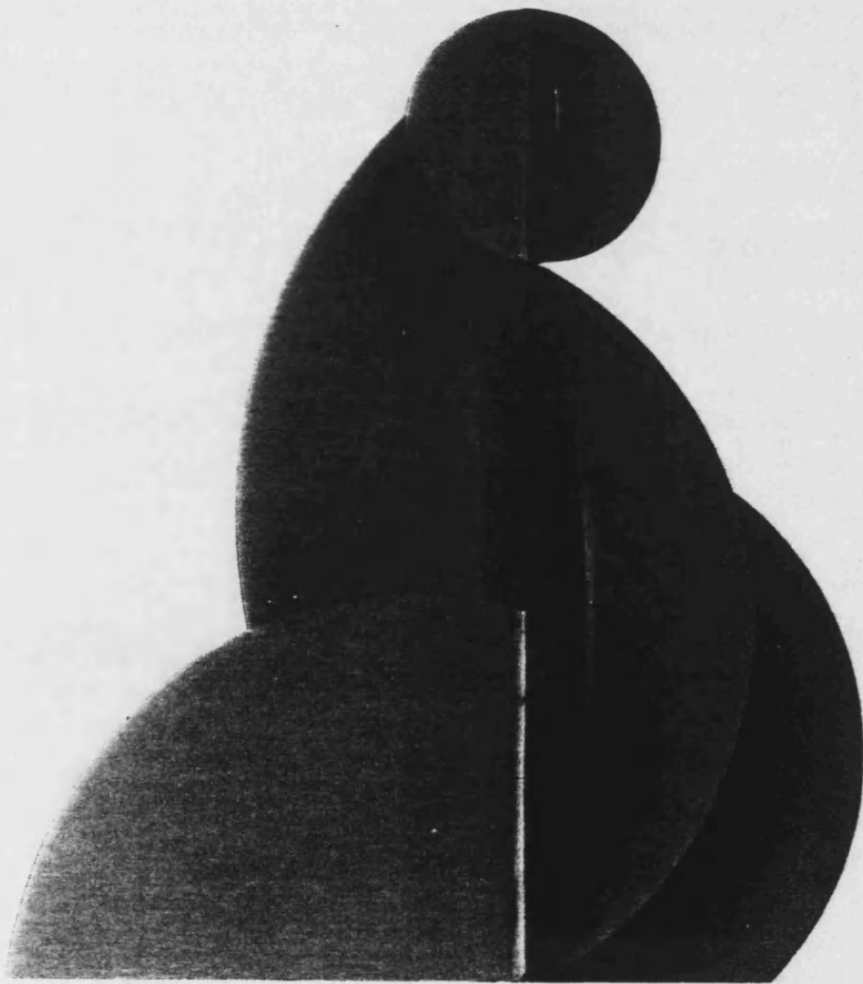
BUST

1988

Hierro pintado, 40,00 x 40,00 x 36,00 cm

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Arco. Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 9, repr. p. 13



№ 1988 - 7 -

Nº 1988-0008

Escultura

BUST

1988

Hierro pintado, 60,00 x 30,00 x 27,50 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988



Nº 1988 - 8 -

Nº 1988-0009

Escultura

CARLOTA DE WEIMAR

1988

Hierro, 152,00 x 52,00 x 44,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 29, rep. p. 81



Nº 1988 - 9 -

Nº 1988-0010

Escultura

CHARLOTTE VON STEIN

1988

Hierro, 62,00 x 42,00 x 46,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

EXPOSICIONES:

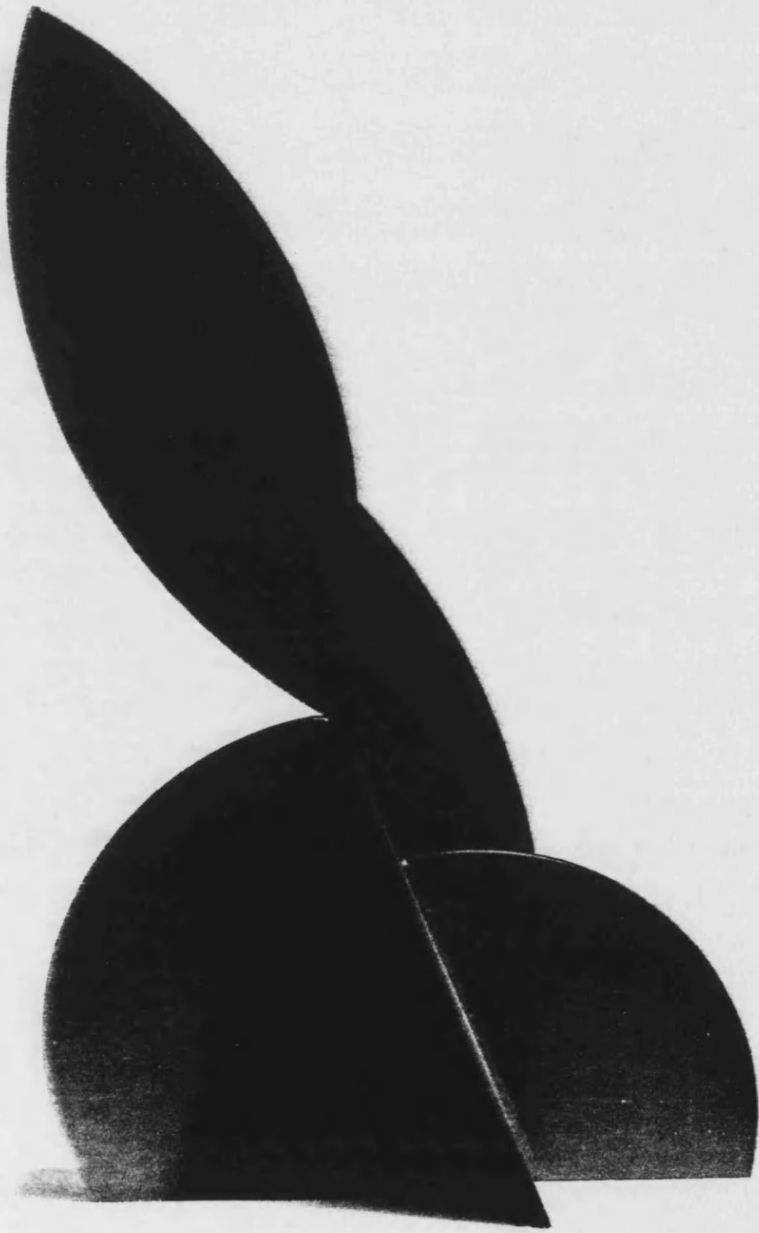
Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 28, rep. p. 81

Ind. 1990, Sala Amós Salvador y exteriores (1)
Logroño, Repr. p. [23]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1988-43) en chapa de hierro
pintada de 21 x 9 x 19,5 cm.



Nº 1988 - 10 -

Nº 1988-0011

Escultura

CHARLOTTE VON STEIN

1988

Acero inoxidable, 35,00 x 12,00 x 6,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 25, rep. p. 78

Ind. 1990, Sala Amós Salvador y exteriores (1)
Logroño, Repr. p. [22]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra se contempla colgada de la pared a modo de máscara,
las medidas están tomadas en esta posición.

Nº 1988-0012

Escultura

CHRISTIANE VON GOETHE

1988

Acero inoxidable, 41,00 x 30,00 x 13,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

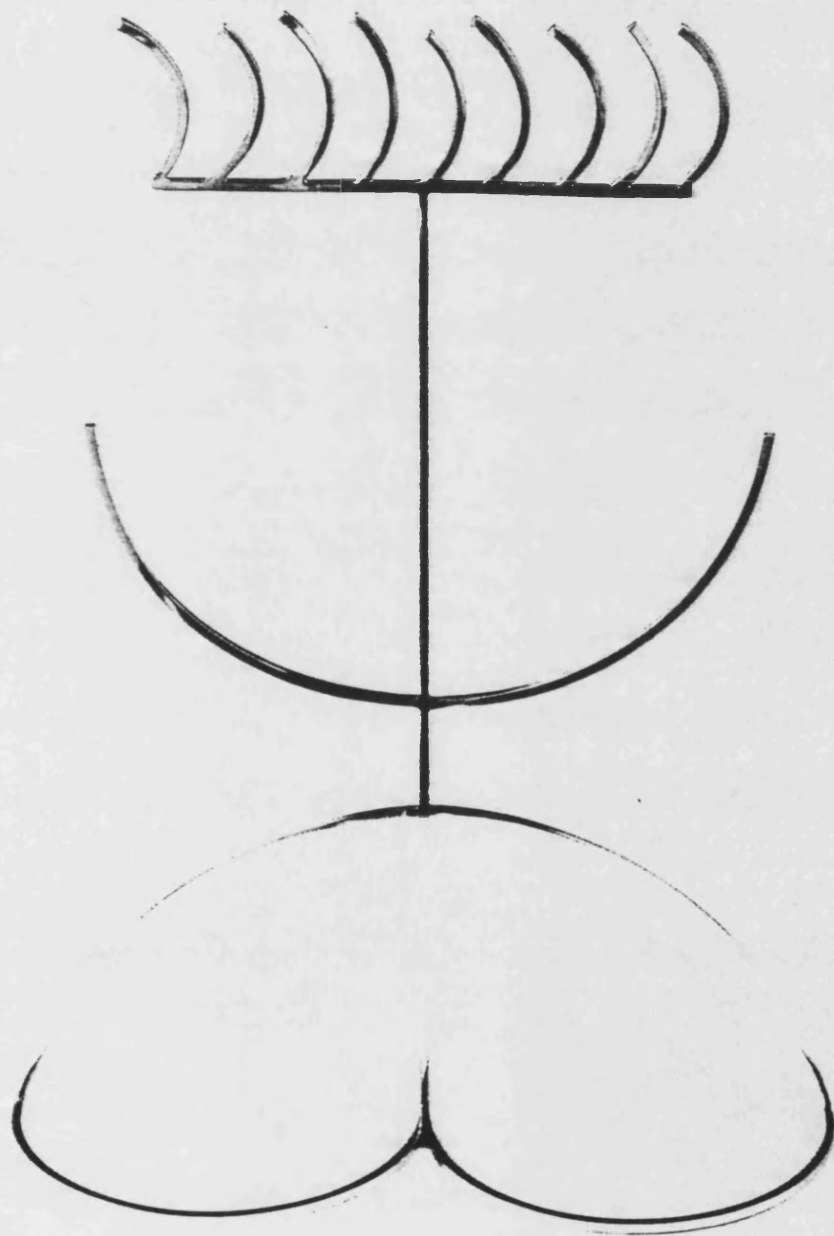
EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 38, rep. p. 91

Nº 1988 - 39 -

Nº 1988 - 11 -

Nº 1988 - 29 -



Nº 1988 - 12 -

Nº 1988-0013

Escultura

COLUMNA DE VENUS I

1988

Hierro pintado, 357,00 x 60,00 x 60,00 cm

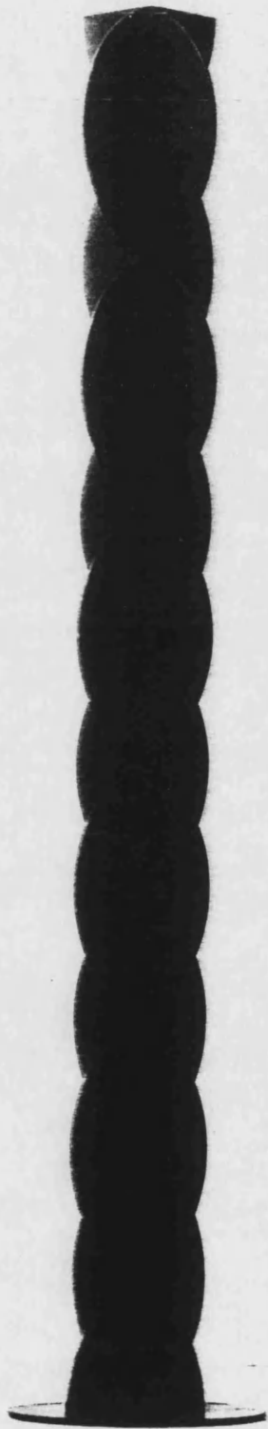
Anag. y d. s/b

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Galerie de France

París, Cat. [11], rep. p. [29]



N^o 1988 - 13 -

Nº 1988-0014

Escultura

COLUMNNA DE VENUS II

1988

Hierro pintado, 247,00 x 45,00 x 45,00 cm

Anag. s/b

EXPOSICIONES:

- Col. 1989, The Seibu Museum of Art
Tokyo, Cat. 71, repr. p. 143 (Itinerante)
- Ind. 1989, Galerie de France
París, Cat. [13], rep. p. [33]



Nº 1988 - 14-

Nº 1988-0015

Escultura

COS III

1988

Mármol rosa portugués, 20,00 x 29,00 x 13,00 cm

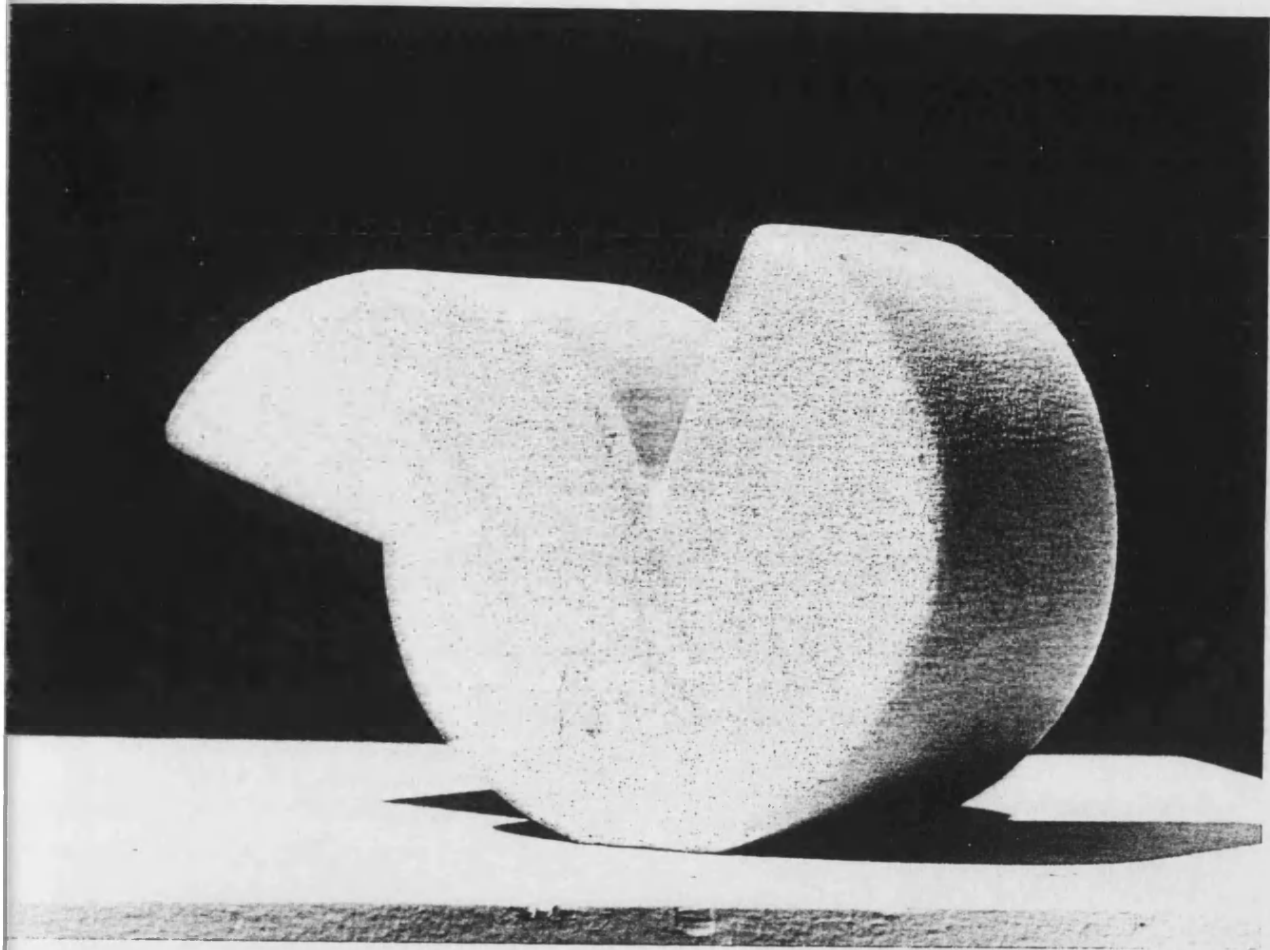
EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Arco. Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 4, repr. p. 9

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1988-14) realizado en escayola
de 11 x 15,5 x 5 cm.



Nº 1988 - 15 -

Nº 1988-0016

Escultura

COS IV

1988

Mármol rosa portugués, 21,00 x 30,00 x 11,00 cm

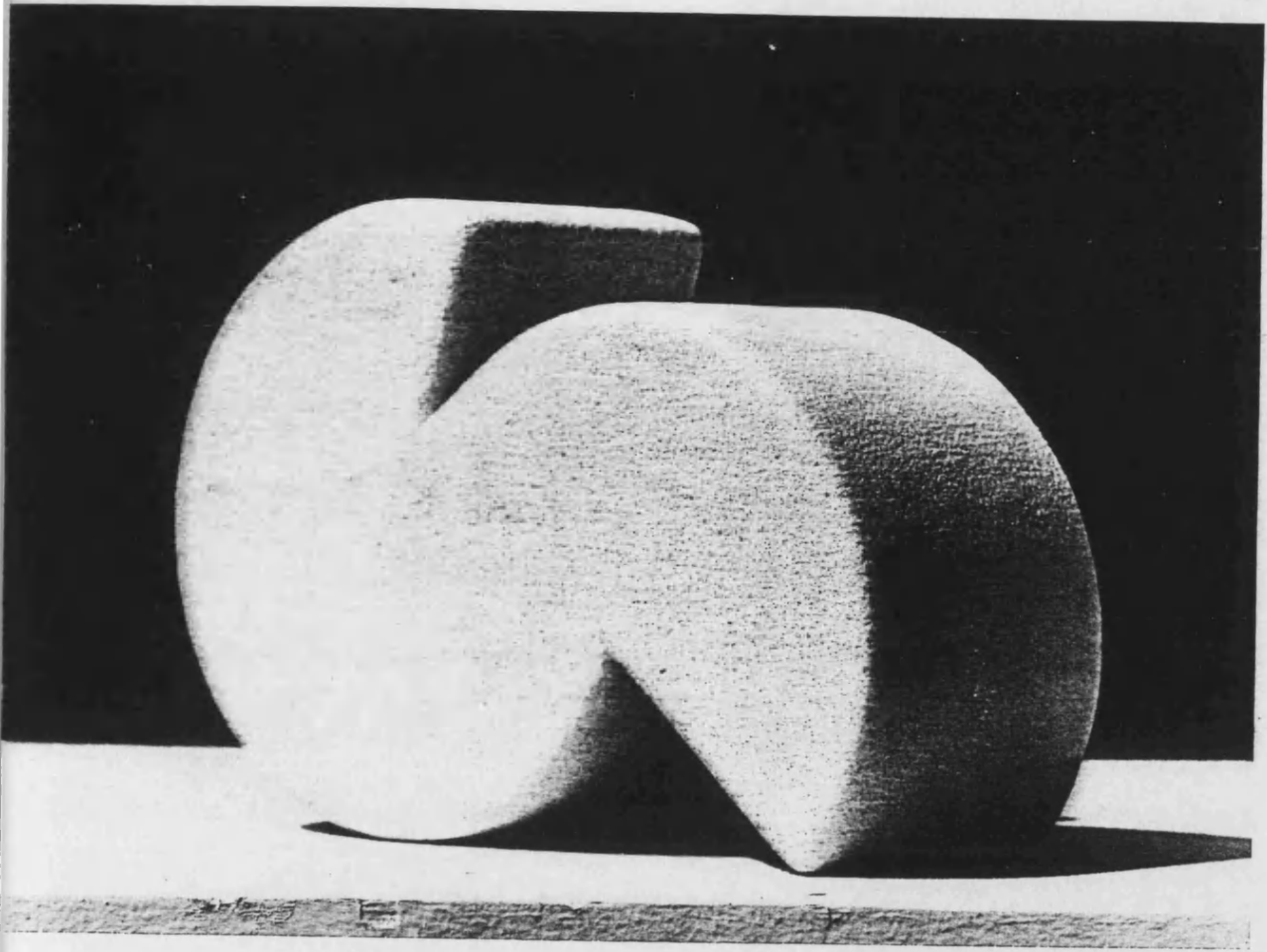
EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Arco. Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 7, repr. p. 9

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nº1988-15) realizado en escayola de
10,8 x 15,5 x 5,5 cm.



Nº 1988 -16-

Nº 1988-0017

Escultura

DAMA

1988

Hierro pintado, 100,00 x 35,00 x 38,00 cm

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Arco. Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 10, repr. p. 15

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1988-52) realizado en hierro pintado de negro y blanco de 32 x 11 x 12,5 cm.



Nº 1988 - 17 -

Nº 1988-0018

Escultura

DEESSA NEGRA

1988

Mármol negro belga, 42,00 x 23,00 x 13,00 cm

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Arco. Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 17, repr. p. 27

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1988-18) realizado en escayola
de 27 x 14,5 x 7,5 cm.



Nº 1988 - 18 -

Nº 1988-0019

Escultura

DESCOBRIR

1988

Mármol rosa portugués, 32,00 x 33,00 x 37,00 cm

Anag. cara perpendicular

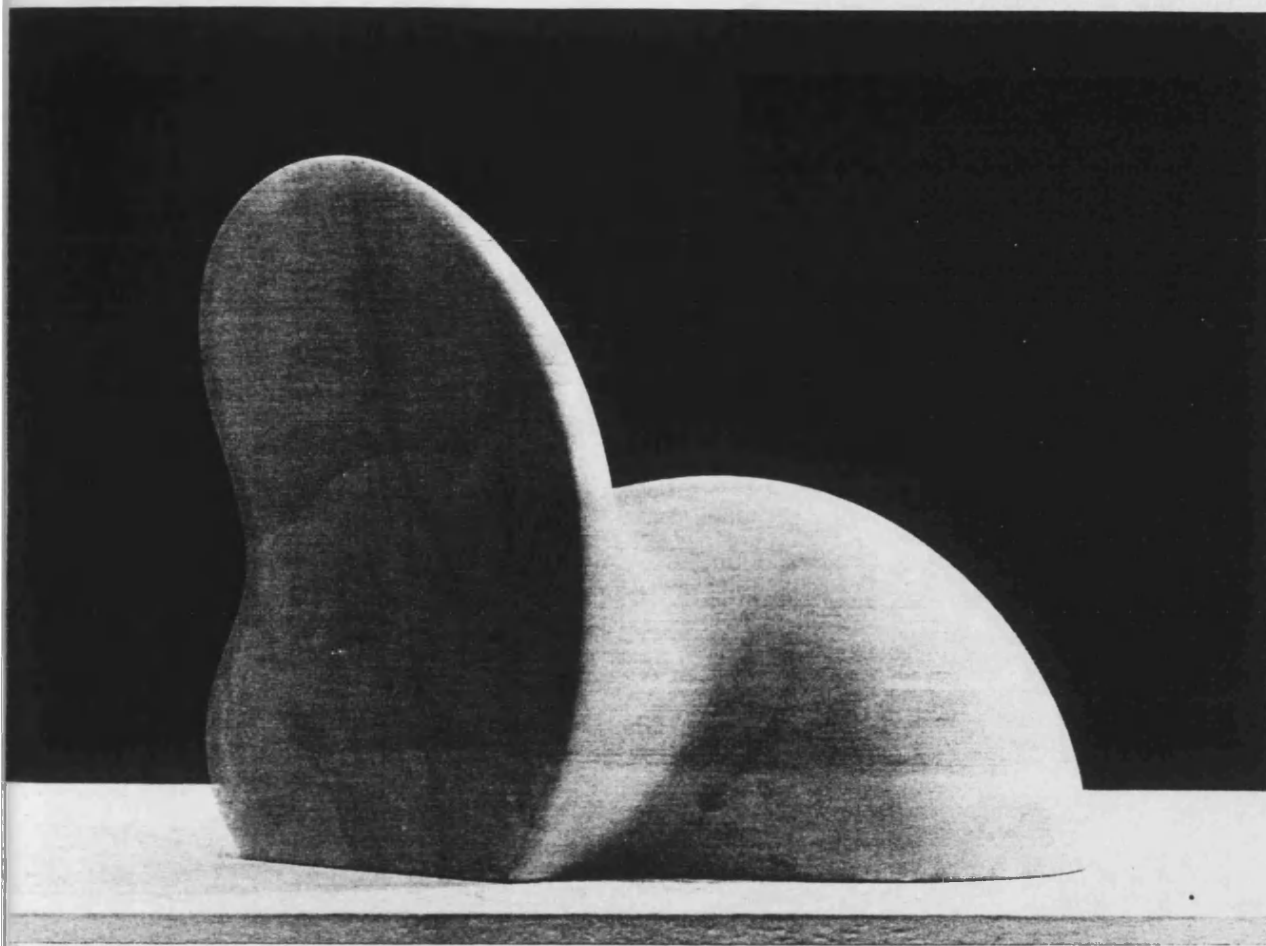
EXPOSICIONES:

Col. 1989, Galería Levy
Madrid, Cat. [1], repr. p. 3

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

A juzgar por el número de bocetos conservados la obra tuvo una gestación lenta y se realizaron numerosas variaciones antes de decidir la forma definitiva. Los bocetos son todos en escayola (Reg.nºB1988-1,3,4,5,30,31,32,33).



N^o 1988 -19-

Nº 1988-0020

Escultura

DICHTUNG

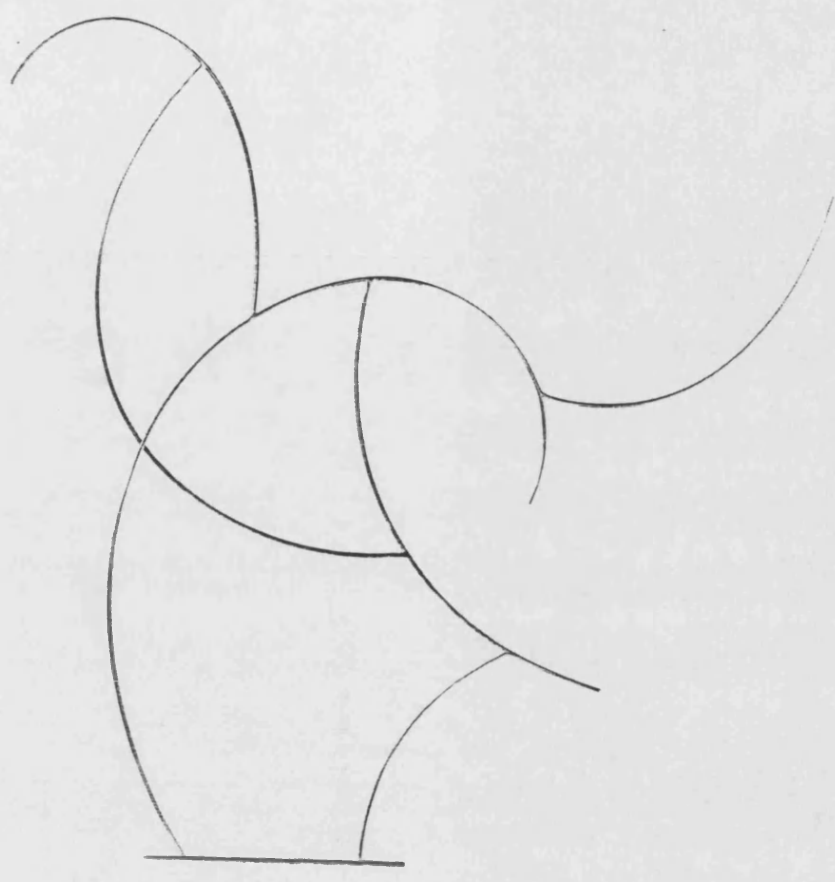
1988

Acero inoxidable, 115,00 x 126,00 x 28,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 33, rep. p. 85



Nº 1988 - 20 -

Nº 1988-0021 A

Escultura

DONA TOMBADA [a]

1988

Mármol blanco, 26,00 x 77,50 x 20,00 cm

s.f. s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1988-17) realizado en escayola de 11,5 x 37,5 x 10 cm.

Nº 1988-0021 B

Escultura

DONA TOMBADA [b]

1988

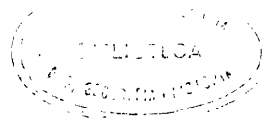
Piedra caliza capri, 78,00 x 225,00 x 60,00 cm

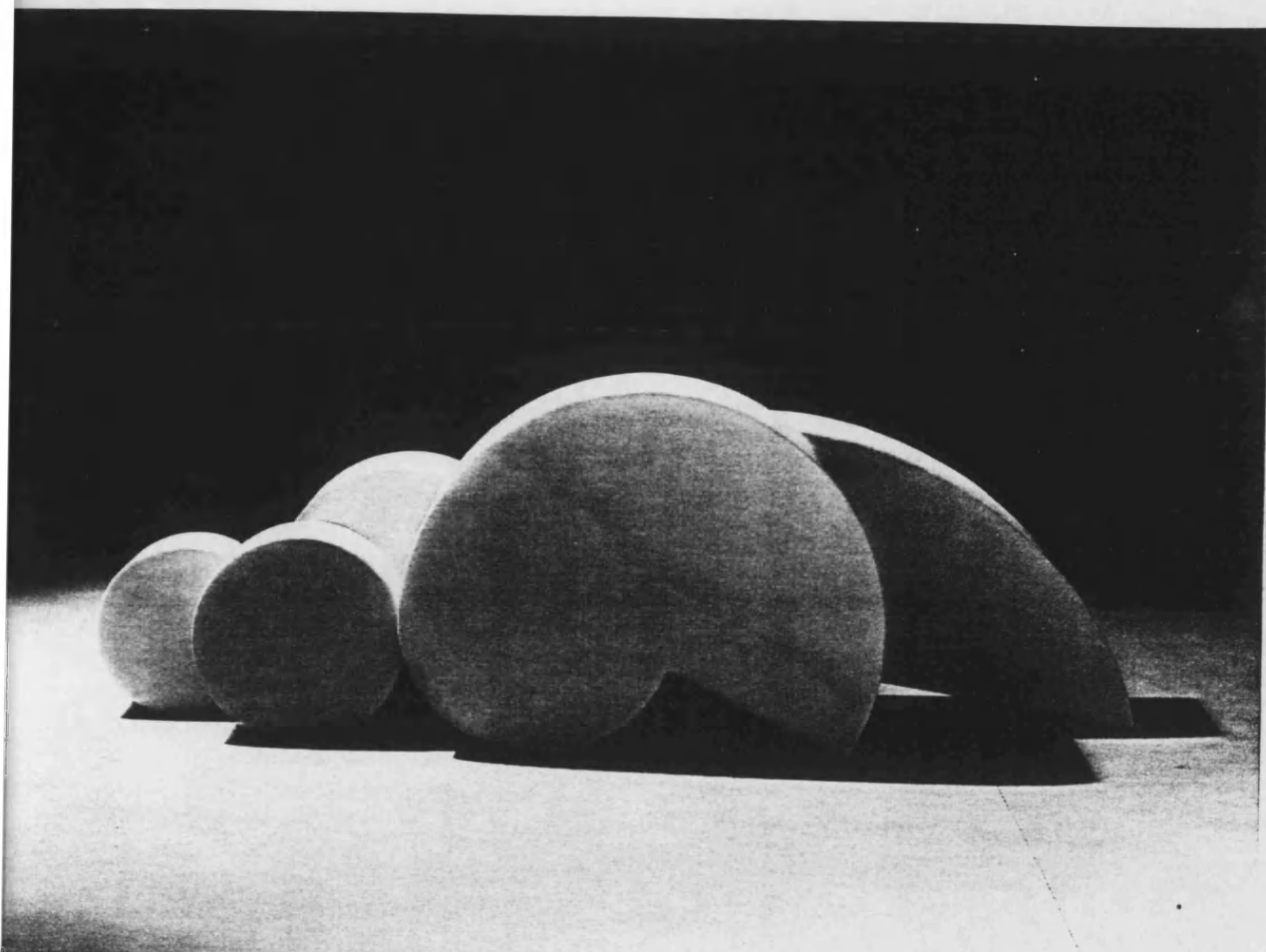
PROPIEDAD: Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1989

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Arco. Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 14, repr. p. 20-21

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 105, repr. p. 117





Nº 1988 - 21 - B

Nº 1988-0022

Escultura

FIGURA

1988

Hierro, 131,00 x 26,50 x 15,50 cm

Anag. y d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988



Nº 1988 - 22 -

Nº 1988-0023

Escultura

FIGURA EN MOVIMENT I

1988

Mármol rosa port.y negro belga, 62,50 x 23,00 x 13,00 cm

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia, 1989
Privada, Alemania, 1989

EXPOSICIONES:

Col. 1989, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [16], repr. p. [24]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1988-22) realizado en escayola
de 19,5 x 10 x 6 cm.



Nº 1988 - 23 -

Nº 1988-0024

Escultura

FIGURA EN MOVIMENT II

1988

Mármol blanco macael, 50,00 x 32,00 x 16,00 cm

Anag. ang. inf. derecho

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

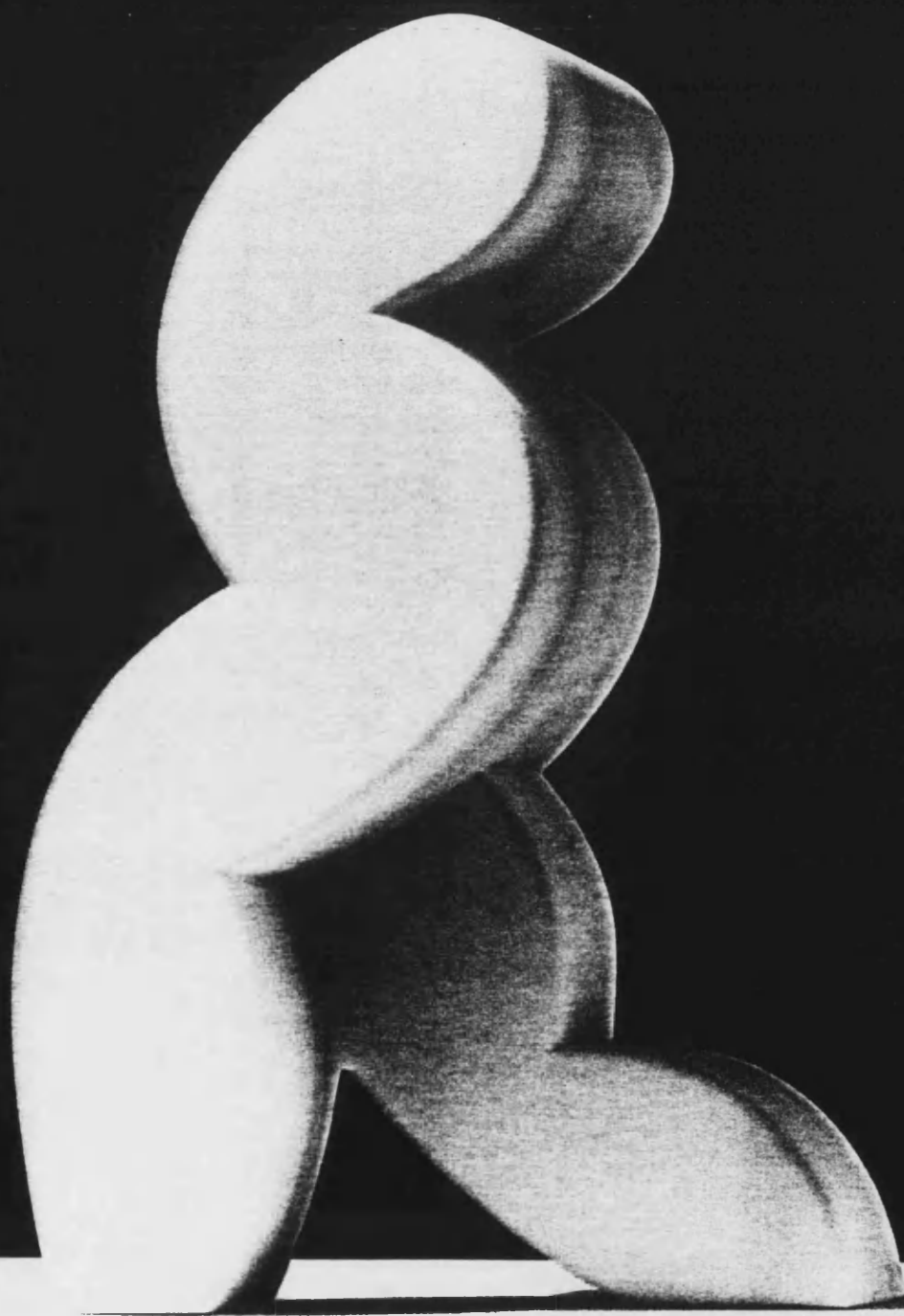
EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Arco. Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 13, repr. p.19

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1988-16) realizado en escayola
de 31 x 20,5 x 10,5 cm.



№ 1988 -24-

Nº 1988-0025

Escultura

FRAGMENT

1988

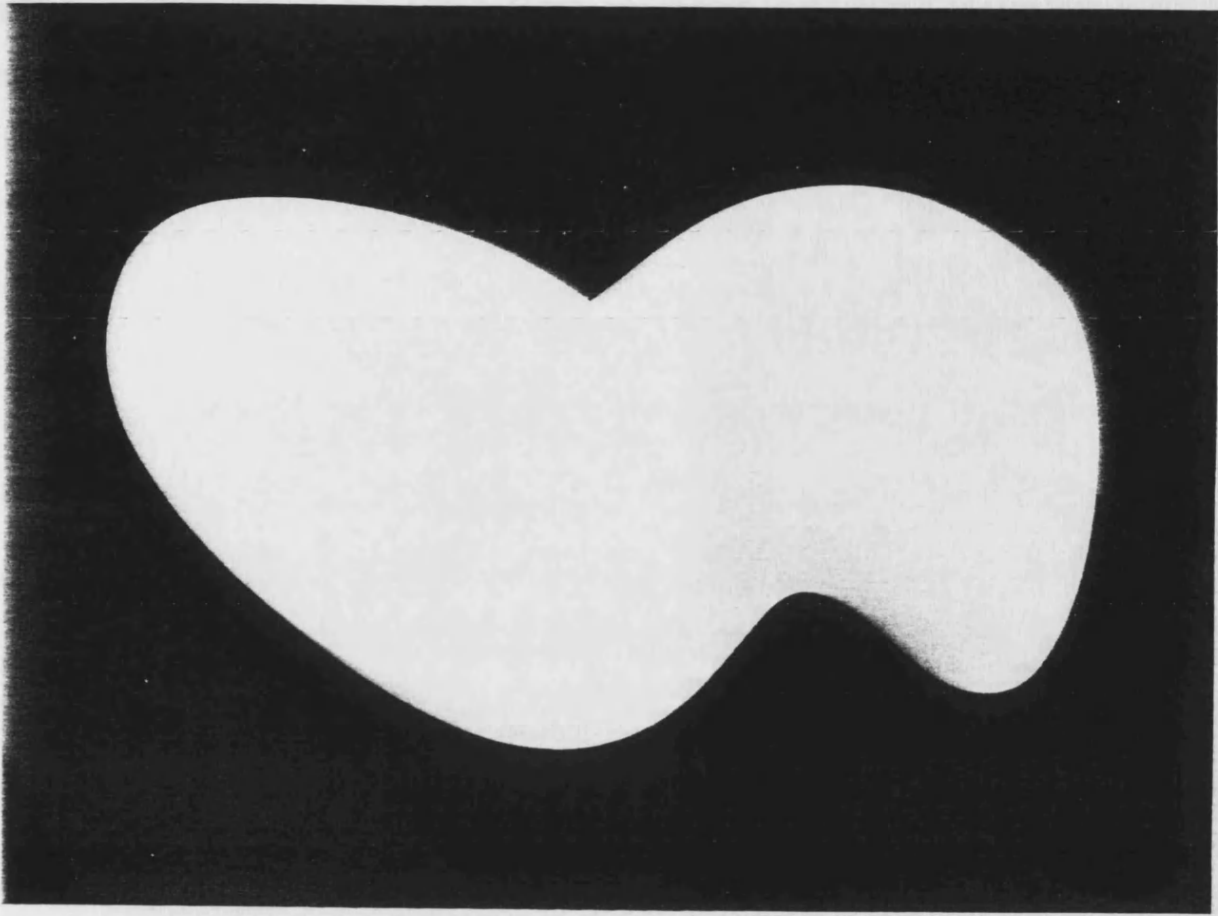
Mármol rosa portugués, 14,00 x 25,00 x 42,00 cm

Corte perpendicular inf. izq.

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB1988-2) realizado en escayola de 3,5 cm. de altura.



№ 1988 -25-

Nº 1988-0026

Escultura

FRAGMENT

1988

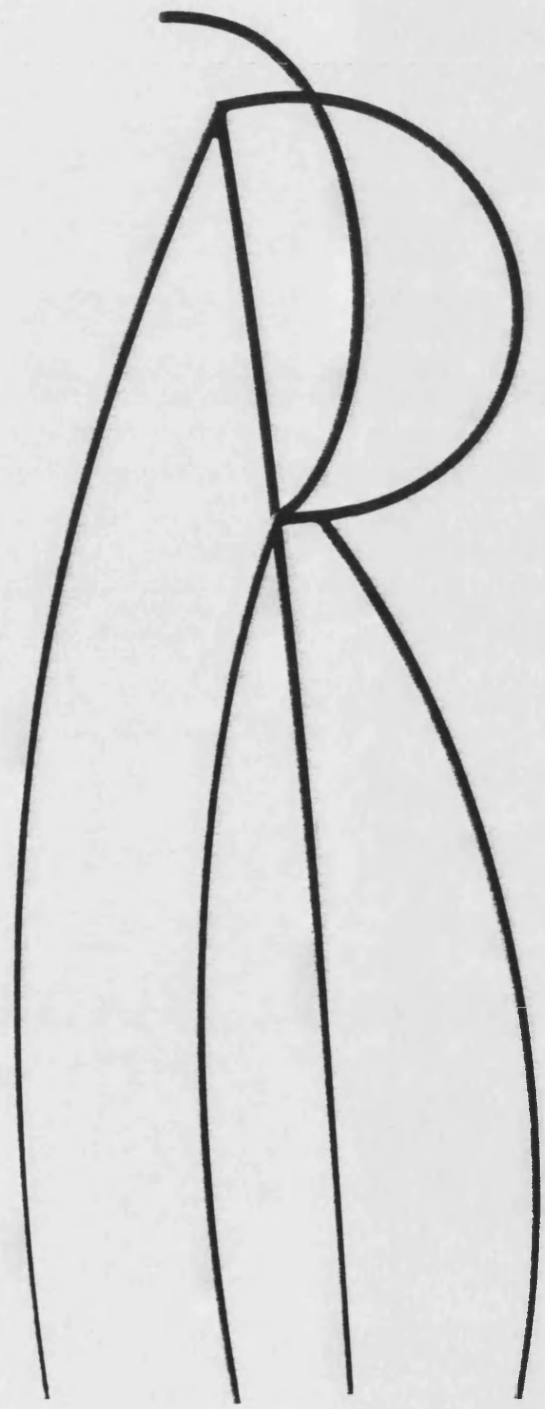
Hierro pintado, 119,00 x 36,00 x 36,00 cm

s.f.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

№ 1988-26-
1988
1988
1988

EXPOSITION
1988



№ 1988 - 26 -

Nº 1988-0027

Escultura

FRIEDERIKE BRION

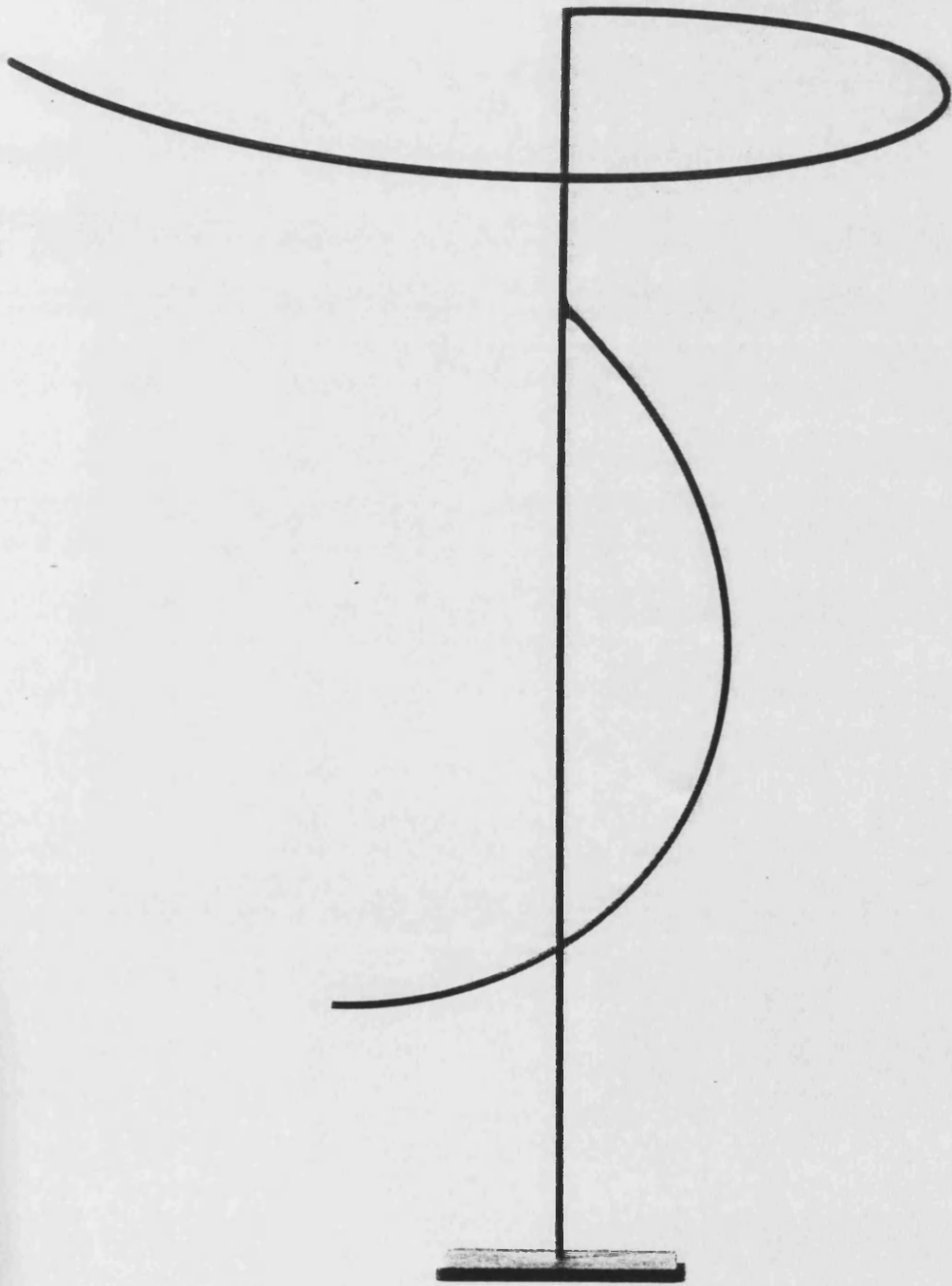
1988

Hierro, 92,00 x 66,00 x 71,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 39, rep. 92



Nº 1988 - 27

Nº 1988-0028

Escultura

LA FUGIDA

1988

Hierro, 82,00 x 78,00 x 0,60 cm

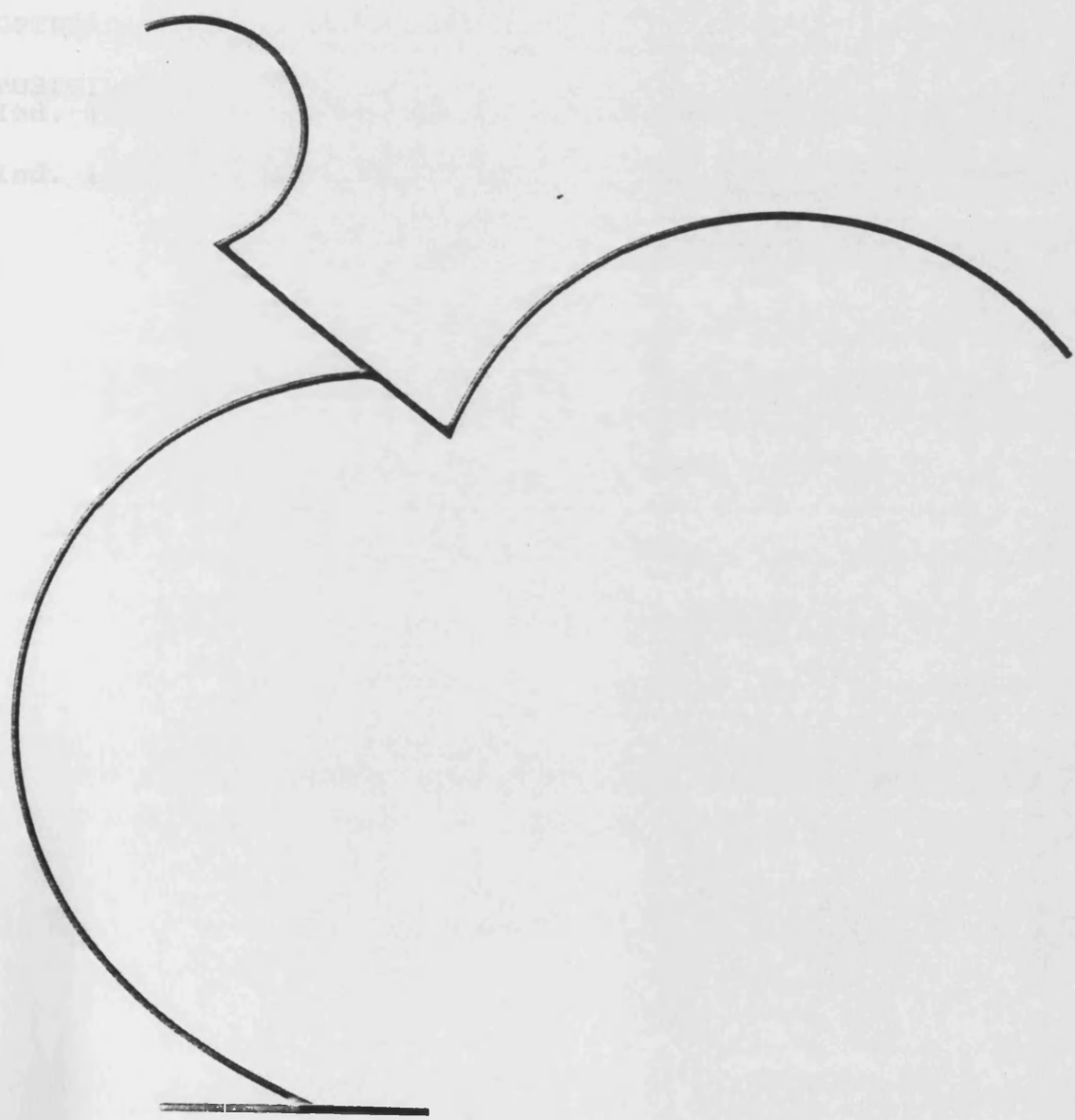
PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 32, rep. p. 84

1988
1988
1988

1988
1988
1988



Nº 1988 - 28 -

Nº 1988-0029

Escultura

GOETHE

1988

Acero inoxidable, 34,00 x 11,00 x 5,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

EXPOSICIONES:

- Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 26, rep. p. 78
- Ind. 1990, Sala Amós Salvador y exteriores (1)
Logroño, Repr. p. [22]

Nº 1988-0030 A

Escultura

GOETHE [a]

1988

Mármol negro belga, 33,00 x 39,50 x 5,50 cm

Anag.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1988-20) realizado en escayola de 30,2 x 40,7 x 6,6 cm.

Nº 1988-0030 B

Escultura

GOETHE [b]

1988

Mármol negro belga, 113,00 x 135,00 x 23,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 23

Ind. 1990, Sala Amós Salvador y exteriores (1)
Logroño, Repr. p. [11]

Nº 1988-0030 C

Escultura

GOETHE [c]

1988

Mármol negro belga, 33,00 x 39,50 x 6,50 cm

Anag. y numerada

Se realizan 7 ejemplares

PROPIEDAD: 5 Autor, Rocafort (V), 1989
1 Juan Fernández-Layos Rubio, Madrid, 1989
1 Particular,

EXPOSICIONES:
Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Rep. p. 8

Nº 1988-0031

Escultura

L'INFANCIA DE GOETHE

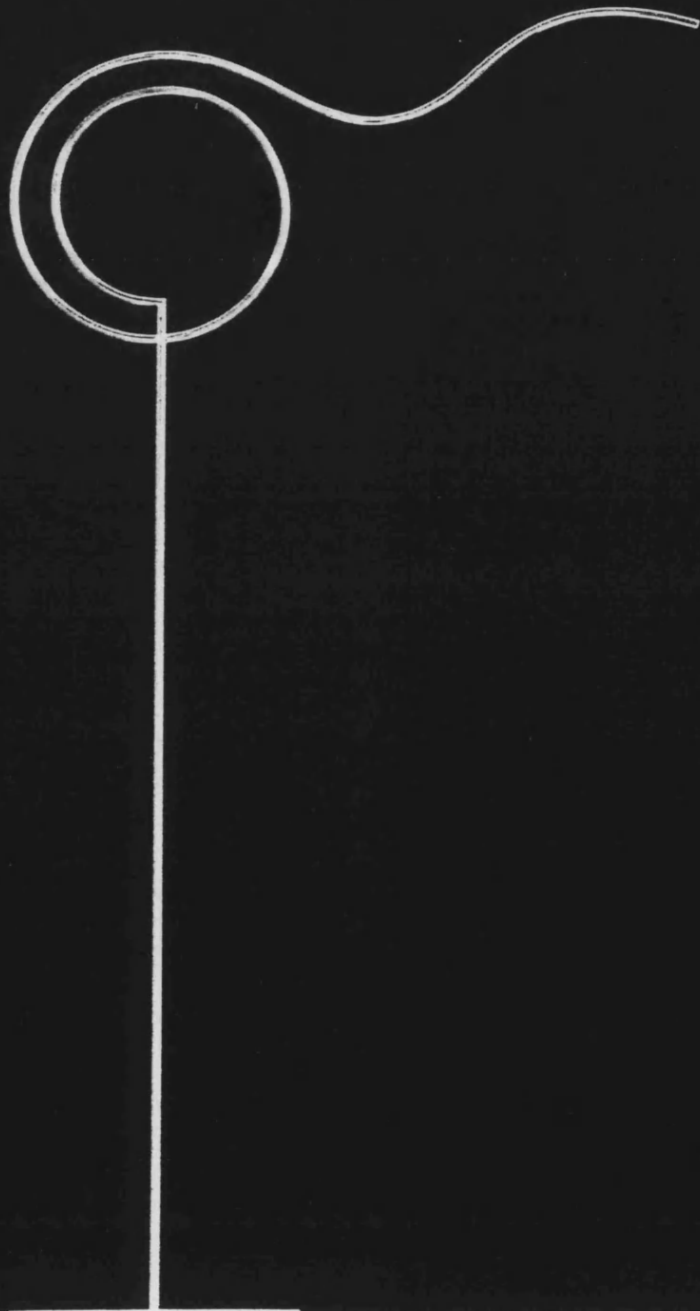
1988

Acero inoxidable, 67,00 x 35,00 x 1,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 34, rep. p. 86



Nº 1988 - 31 -

Nº 1988-0032

Escultura

INSINUAR

1988

Mármol negro belga, 17,00 x 28,00 x 37,00 cm

PROPIEDAD: Galerie de France, París, 1989
Privada, París, 1989

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Galerie de France
París, Cat. [6], rep. p. [19]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1988-6) realizado en escayola
de 6 cm.



Nº 1988 - 32 -

Nº 1988-0033

Escultura

JOAN MIRO

1988

Hierro pintado, 59,00 x 50,00 x 50,00 cm

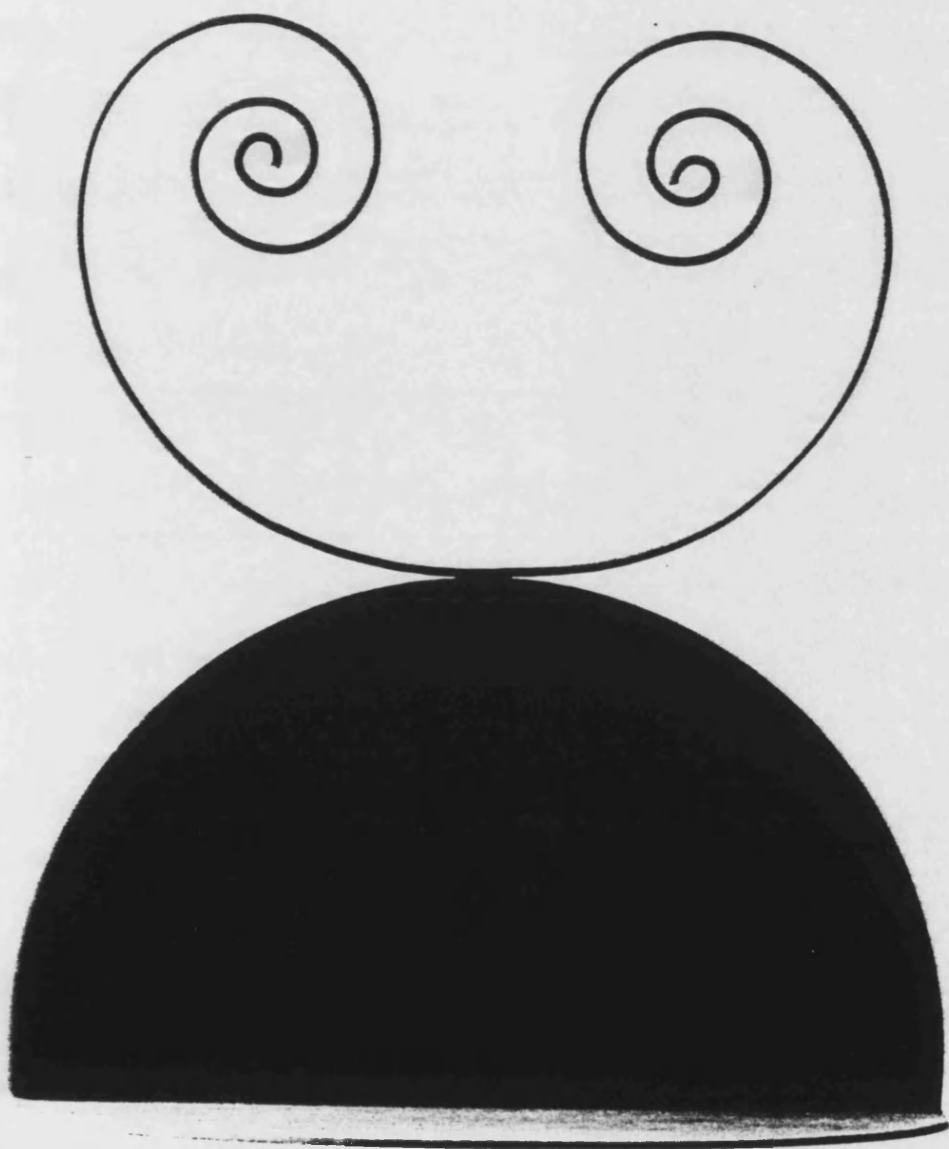
s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1988-45) realizado en varilla y chapa de hierro pintado de 19,5 x 16 x 16 cm.



Nº 1988 - 33 -

Nº 1988-0034

Escultura

MOZART (LA FAMILIA MOZART 1764)

1988

Hierro, 208,00 x 138,00 x 70,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

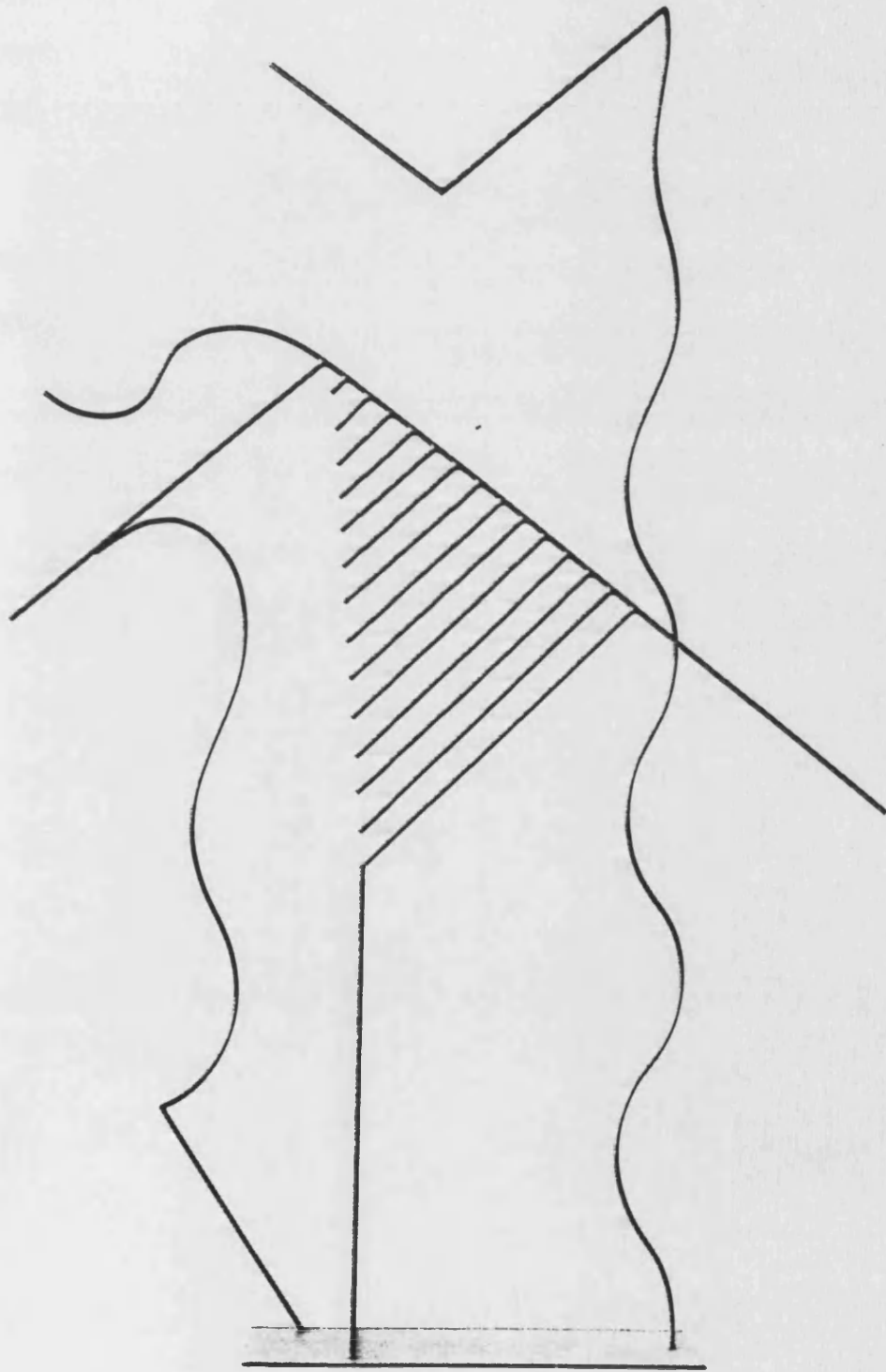
EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 36, rep. p. 89

Ind. 1990, Sala Amós Salvador y exteriores (1)
Logroño, Repr. p. [26]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Como otras de las obras incluidas en el ciclo goethiano,
ésta se haya inspirada formalmente en una imagen histórica,
una circunstancia que en esta obra resulta especialmente
clara.



Nº 1988 - 34 -

Nº 1988-0035 A

Escultura

LES NOVES COMUNICACIONS [a]

1988, ejecutada en 1990

Acero inoxidable y metacrilato, 40,00 x 40,00 x 20,00 cm

Anag. s/b

Múltiple de 13 ejemplares

PROPIEDAD: 1 ejemplar Autor, Rocafort (V), 1990

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La pieza fue usada como emblema o símbolo de las III Jornadas de Encuentro y Exposición de las Telecomunicaciones Europeas. EUROTELECOM, Madrid 5-7 junio 1990. Organizado por el Ministerio de Transportes, Turismo y Comunicaciones, Telefónica y Comisión de las Comunidades Europeas; que fue el organismo que encargó la obra.

En realidad ya se había realizado un ejemplar en 1988 dentro de los trabajos alrededor de la teoría de Goethe sobre los colores.

Nº 1988-0035 B

Escultura

LES NOVES COMUNICACIONES [b]

1988, ejecutada en 1990

Acero inoxidable y metacrilato, 200,00 x 200,00 x 100,00 cm

PROPIEDAD: Oficinas Centrales de Telefónica, Madrid, 1990

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La realización de esta pieza presentó importantes dificultades por no encontrarse en el mercado planchas de metacrilato del grosor requerido (2 cm.), por este motivo debió llegarse a un acuerdo con la empresa Plexi, S.A. para la realización de una colada especial.

Nº 1988-0036

Escultura

PORTA IV

1988

Hierro pintado, 355,00 x 225,00 x 150,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

EXPOSICIONES:

Col. 1990, Städtische Kunsthalle
Manheim, Cat. 23, rep. p. 61 (Itinerante)

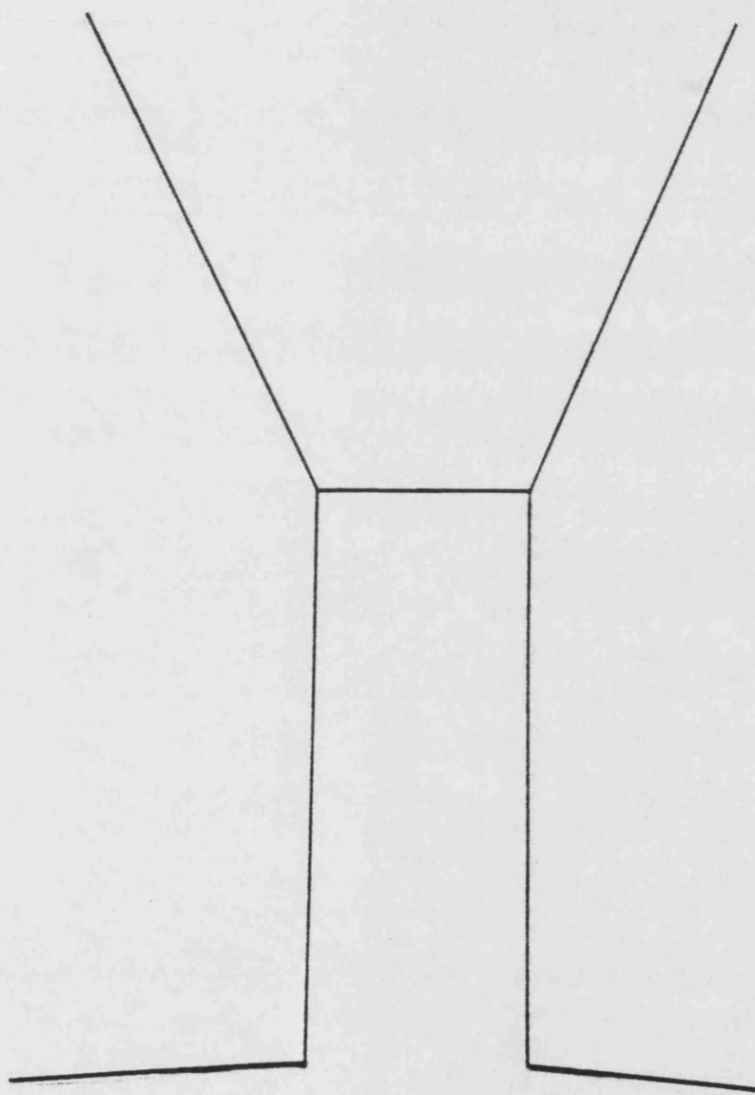
DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Obsérvese que la asignación de la numeración de esta "suite" de piezas tituladas bajo la denominación de "puerta" no corresponde exactamente al orden de su realización temporal (de 1983 las I, II y III; y de 1987 las VII y VIII).

Realizada en barra de hierro en lados horizontal y perpendicular y tubo en parte alta de 2 cm.

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1988-47) realizado en varilla de hierro pintada de 42,5 x 31 x 17 cm.



Nº 1988 - 36 -

Nº 1988-0037

Escultura

PORTA V

1988

Hierro pintado, 210,00 x 80,00 x 80,00 cm

Nº 1988-0038

Escultura

LA RAO I L'ESPONTANEITAT

1988

Acero inoxidable, 35,00 x 67,00 x 67,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

EXPOSICIONES:

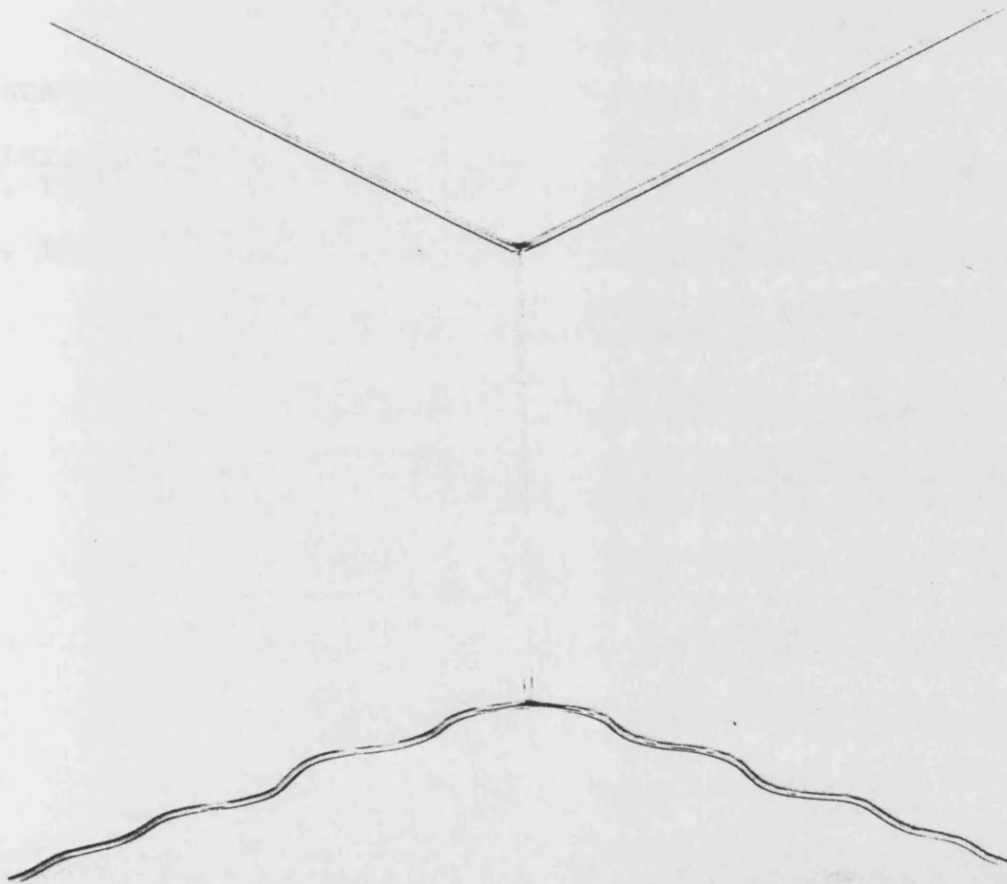
Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 41, rep. p. 94

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta obra, a pesar de ser incluida en el catálogo de la Fundación Mapfre, no fue expuesta. Andreu la preparó para un rincón de una estancia y no se encontró convencido que pudiera encontrarse adecuadamente expuesta en Madrid (Conversación 7 de julio 1989).

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1988-44) realizado en varilla de hierro pintada de 16,5 x 34,5 x 28 cm.



№ 1988 - 38 -

Nº 1988-0039

Escultura

SCHILLER

1988

Acero inoxidable, 35,00 x 10,00 x 7,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 24, rep. p. 78

Ind. 1990, Sala Amós Salvador y exteriores (1)
Logroño, Repr. p. [22]

Nº 1988-0040

Escultura

SCHILLER

1988

Hierro, 79,00 x 56,00 x 41,00 cm

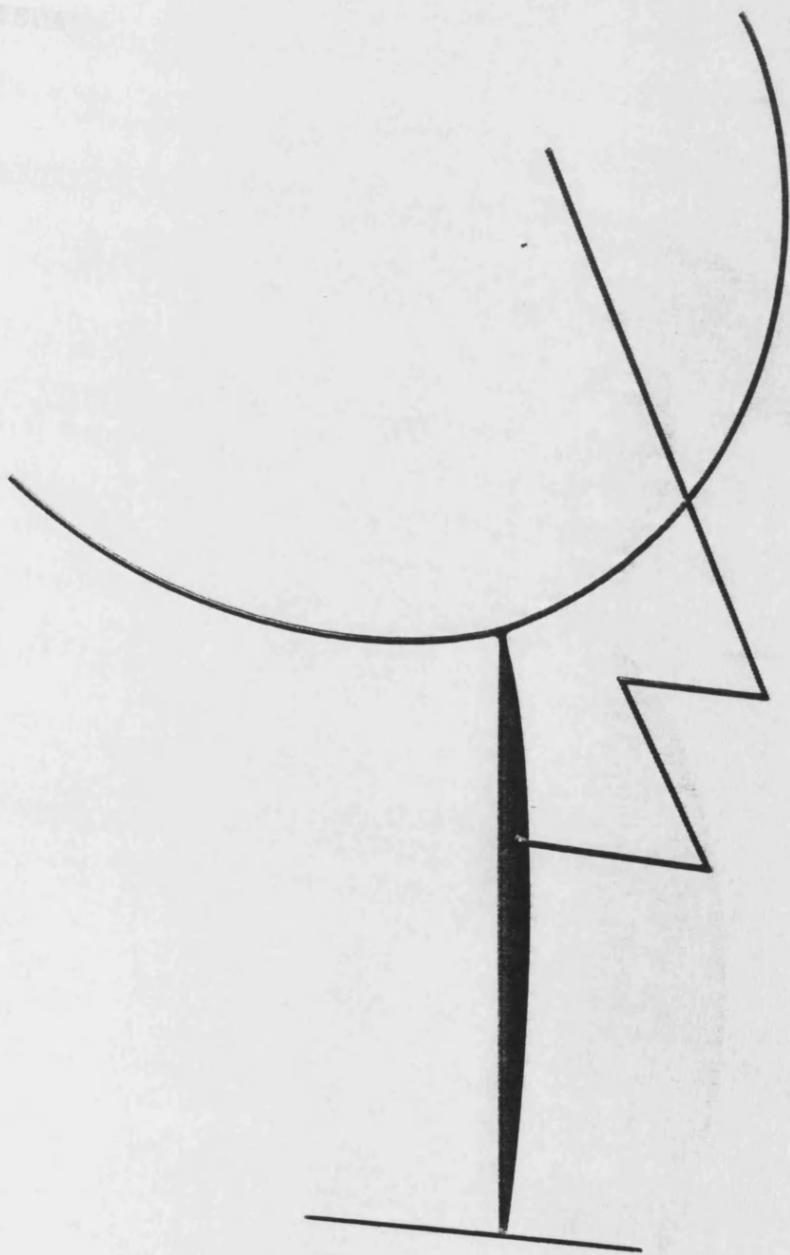
PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 31, rep. 83

Ind. 1990, Sala Amós Salvador y exteriores (1)
Logroño, Repr. p. [25]

PROBLEM



Nº 1988 - 40 -

Nº 1988-0041

Escultura

SCHILLER

1988

Hierro pintado, 119,00 x 77,00 x 31,00 cm

Anag. y d. s/b der.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

Nº 1988-0042

Escultura

LA SEDUCCIO

1988

Hierro pintado, 120,00 x 87,00 x 64,00 cm

s.f., s.d.

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Galerie de France

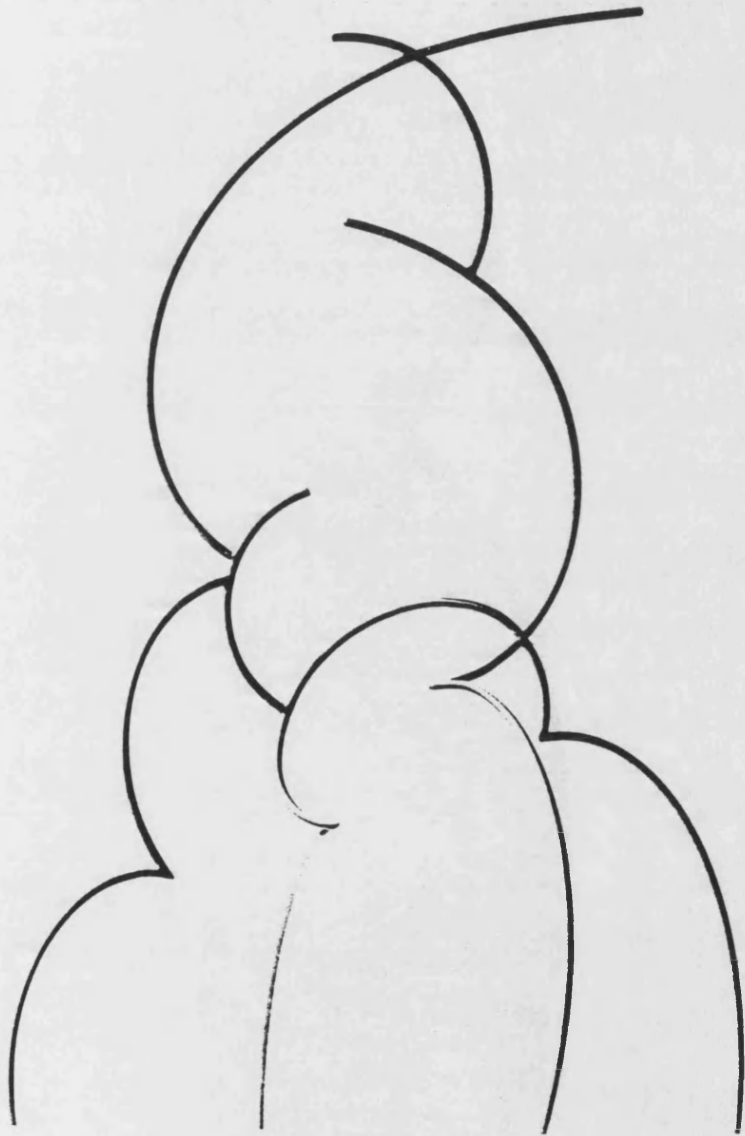
París, Cat. [10], rep. p. [27]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1988-38) realizado en varilla de hierro pintada de 35 x 20 x 20 cm.

1988-002
1988-002
1988-002
1988-002
1988-002



Nº 1988 - 42 -

Nº 1988-0043

Escultura

SENSE TITOL

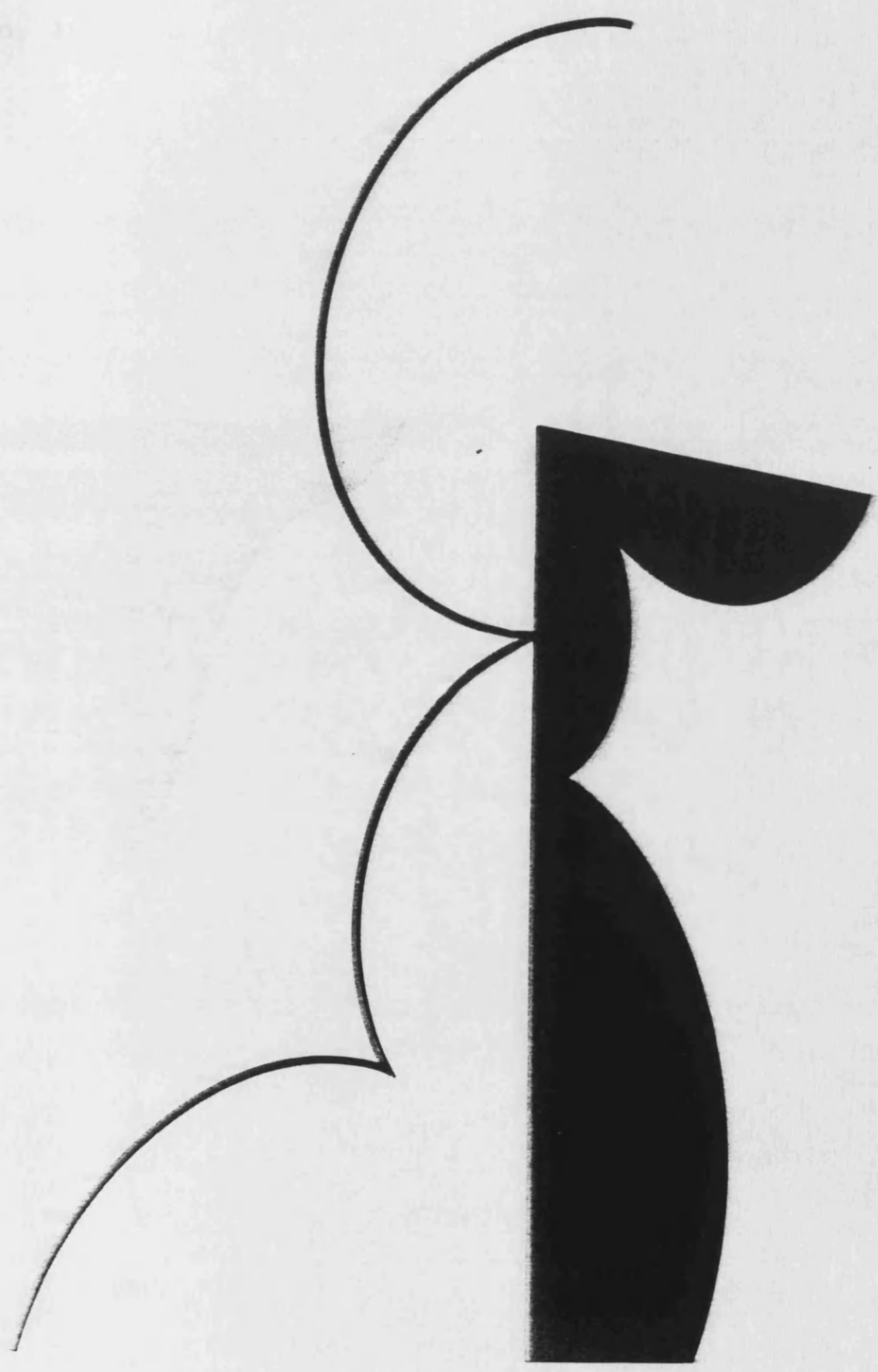
1988

Hierro, 83,50 x 55,00 x 34,00 cm

Anag. y d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

1988-1989
1988
1988



Nº 1988-43-

Nº 1988-0044

Escultura

SENSE TITOL

1988

Hierro, 100,00 x 54,00 x 60,00 cm

Nº 1988-0045

Escultura

SENSE TITOL

1988

Hierro, 120,00 x 30,00 x 42,00 cm ,



№ 1988-45-

Nº 1988-0046

Escultura

STURM UND DRANG

1988, ejecutada en 1989

Mármol blanco carrara, 320,00 x 450,00 x 62,00 cm

CREDITO: Taller de Massa (Italia)

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V)

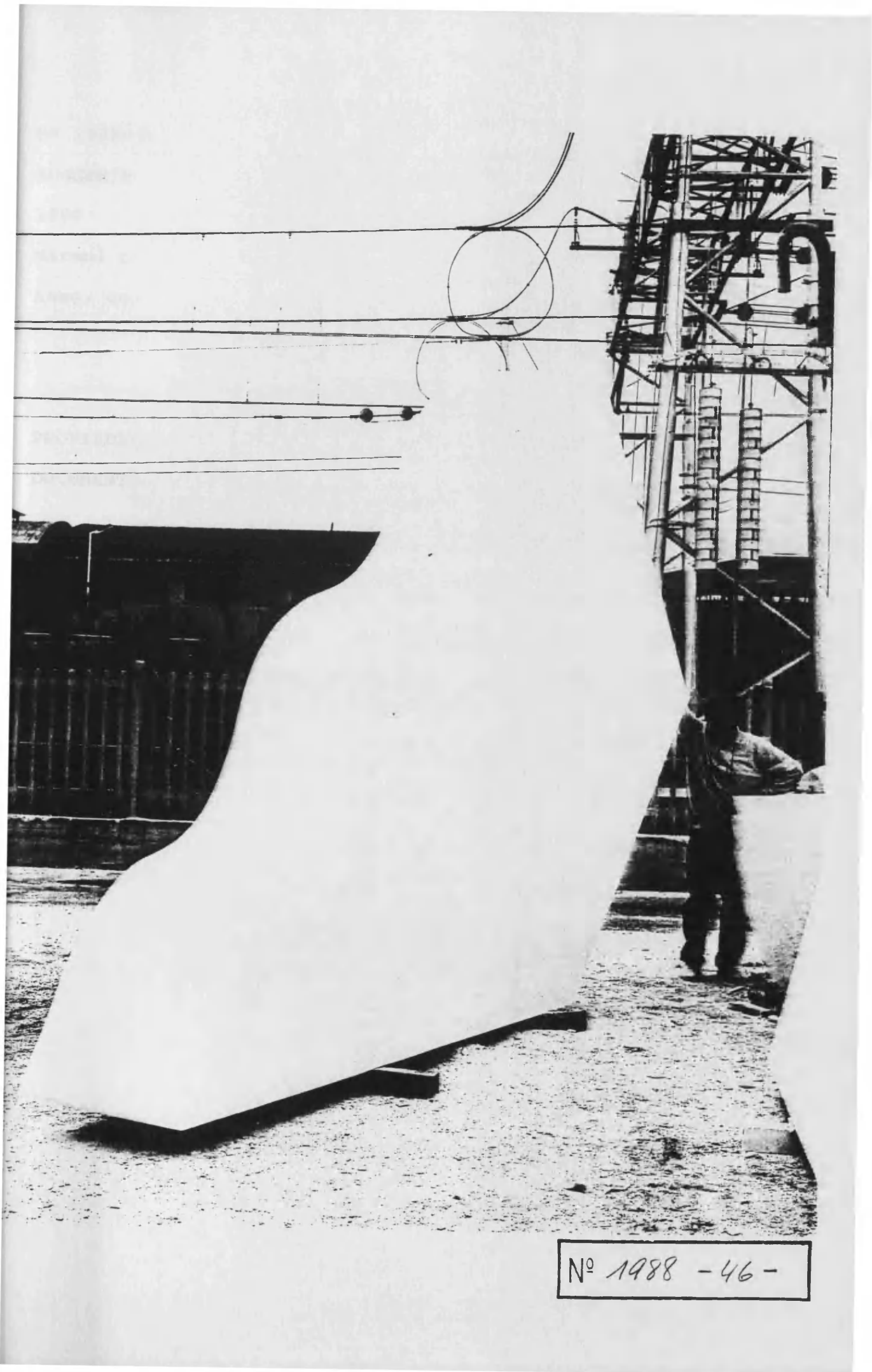
EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 56, rep. p. 111

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conservan dos bocetos (Reg.nºB 1988-21 y 54) realizados en escayola de 31,5 x 47 x 6,5 cm. y 15,5 x 24 x 3 cm. respectivamente.



Nº 1988 - 46 -

Nº 1988-0047

Escultura

SUGGERIR

1988

Mármol negro belga, 25,00 x 37,00 x 29,00 cm

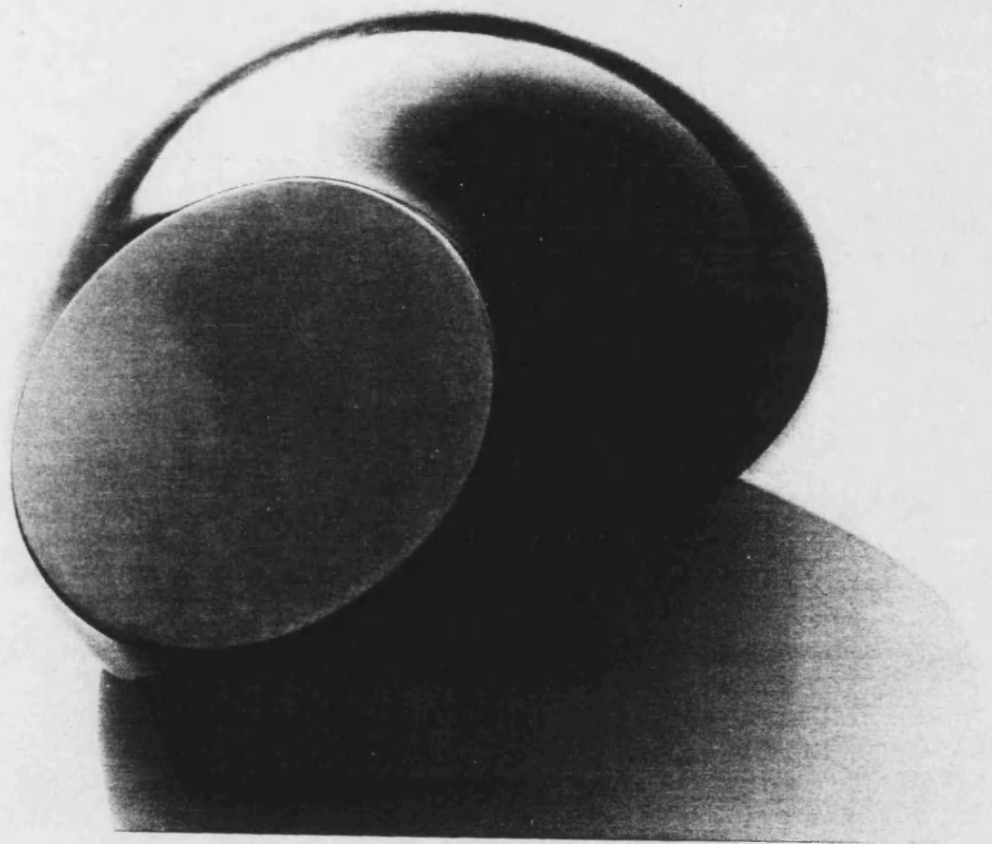
Anag. corte oblicuo inf. d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1988-8) realizado en escayola de 4,5 cm.



Nº 1988 - 47 -

Nº 1988-0048

Escultura

TORS

1988

Hierro pintado, 60,00 x 61,00 x 63,00 cm

Anag. y f. s/b

PROPIEDAD: Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, 1989
Asociación Amigos del Centro Arte R.S., Madrid, 1989

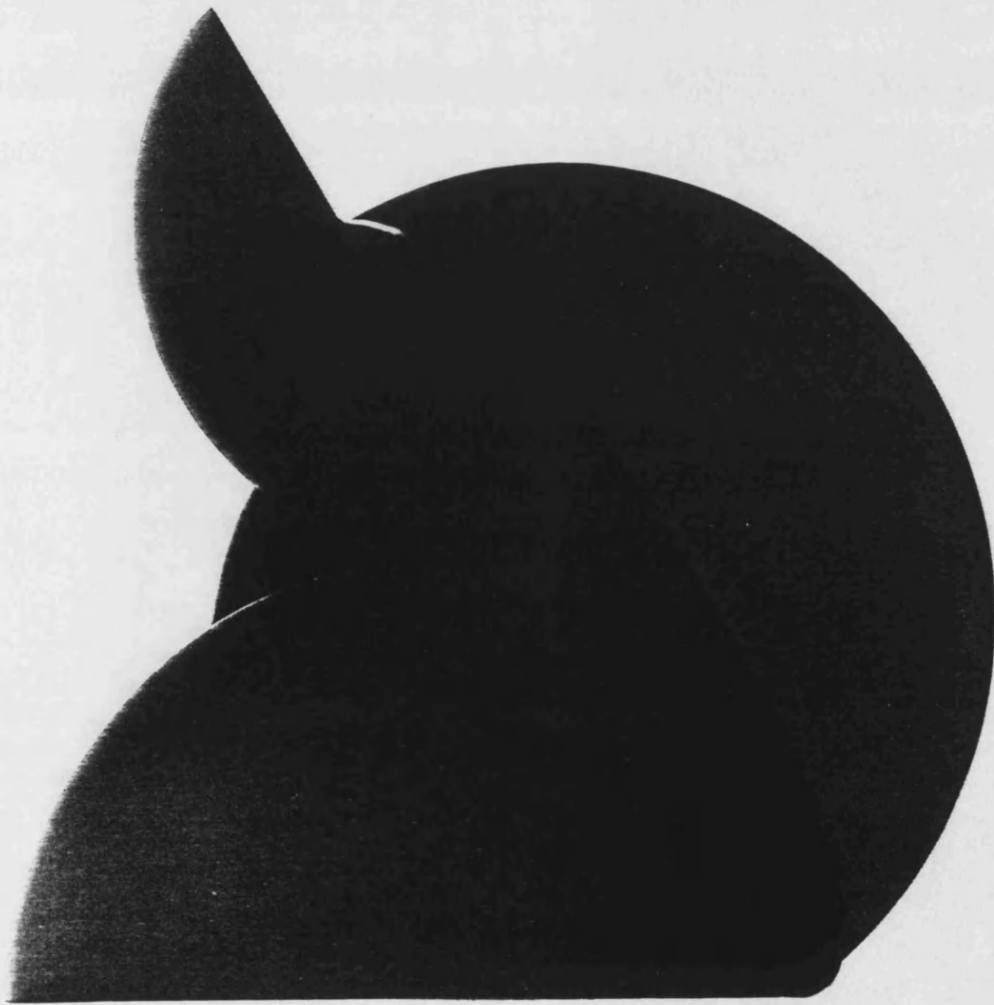
EXPOSICIONES:

Col. 1989, Centro de Arte Reina Sofía
Madrid, Repr. p. 111

Ind. 1989, Arco. Galería Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. 8, repr. p. 12

1988
1988
1988
1988

PROFESSOR
EXPOSITOR
CPL
IND



Nº 1988 - 48 -

Nº 1988-0049

Escultura

TORS

1988

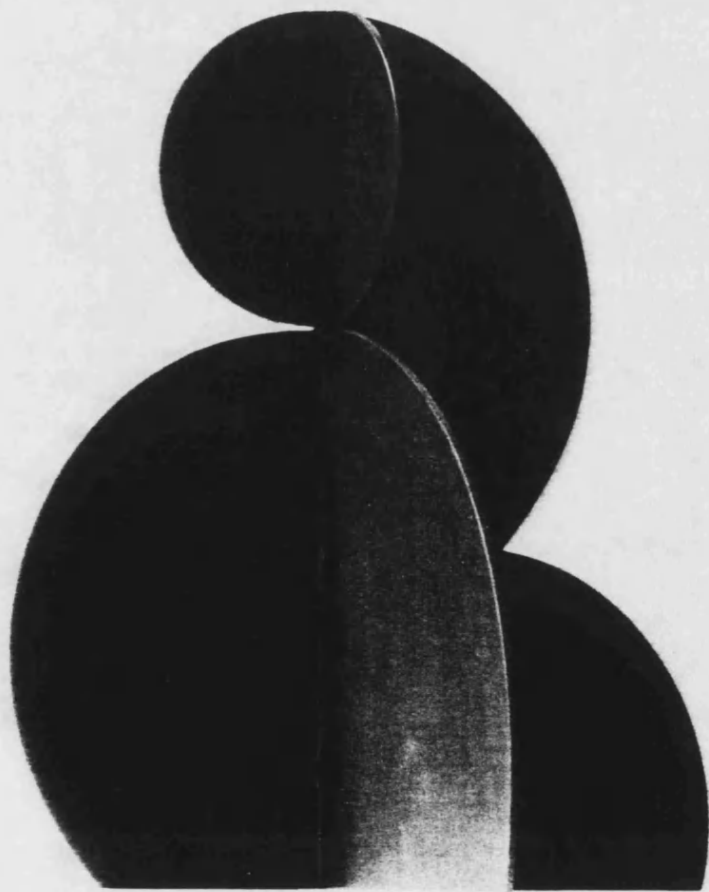
Hierro pintado, 40,50 x 40,00 x 35,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia, 1989

EXPOSICIONES:

Col. 1989, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [24], repr. p. [35]
Ind. 1992, Galería Dreiseitel
Colonia,



Nº 1988-49-

Nº 1988-0050

Escultura

TORS

1988

Mármol rosa portugués, 49,00 x 32,00 x 32,00 cm

Anag. inf.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conservan tres bocetos (Reg.nºB 1988-10, 11 y 12) realizados en escayola de 7,5 cm., 8,5 cm. y 8,5 cm. respectivamente.



Nº 1988 - 50 -

Nº 1988-0051

Escultura

LES TRES GRACIES I

1988

Mármol blanco carrara, 211,00 x 240,00 x 215,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

EXPOSICIONES:

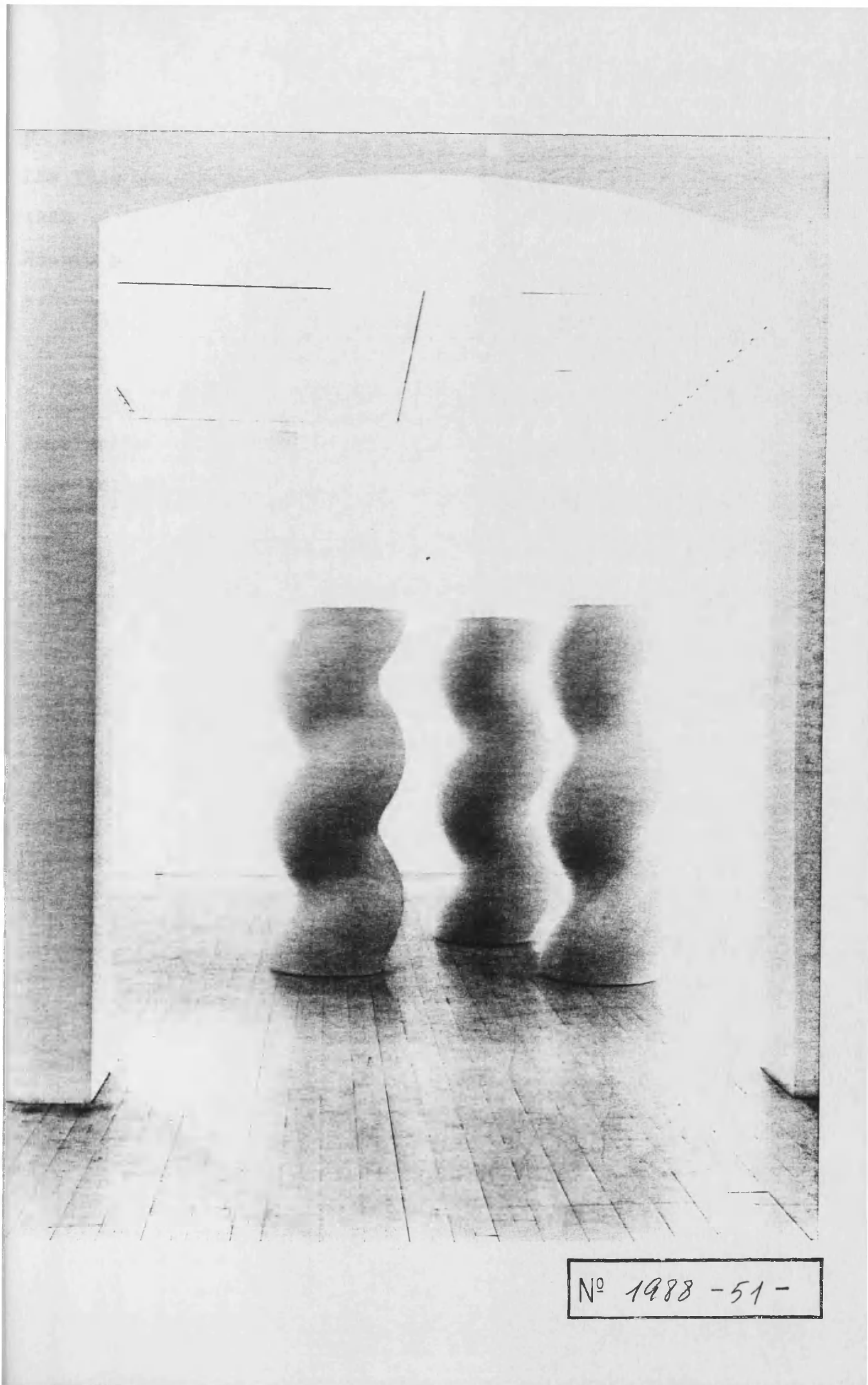
- Ind. 1989, Galerie de France
París, Cat. [1], rep. p. [9]
- Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 100, repr. p. 112

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Las dimensiones de cada unidad son: 211 x 72,5 x 75 cm.

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1988-19) realizado en escayola de 18,2 cm. de altura. La obra definitiva se encuentra compuesta por tres piezas, conservándose solamente boceto de dos piezas.



Nº 1988 - 51 -

Nº 1988-0052

Escultura

LES TRES GRACIES II

1988

Hierro pintado, 128,00 x 69,00 x 68,00 cm

s.f.

PROPIEDAD: Colección Privada, París, 1989

EXPOSICIONES:

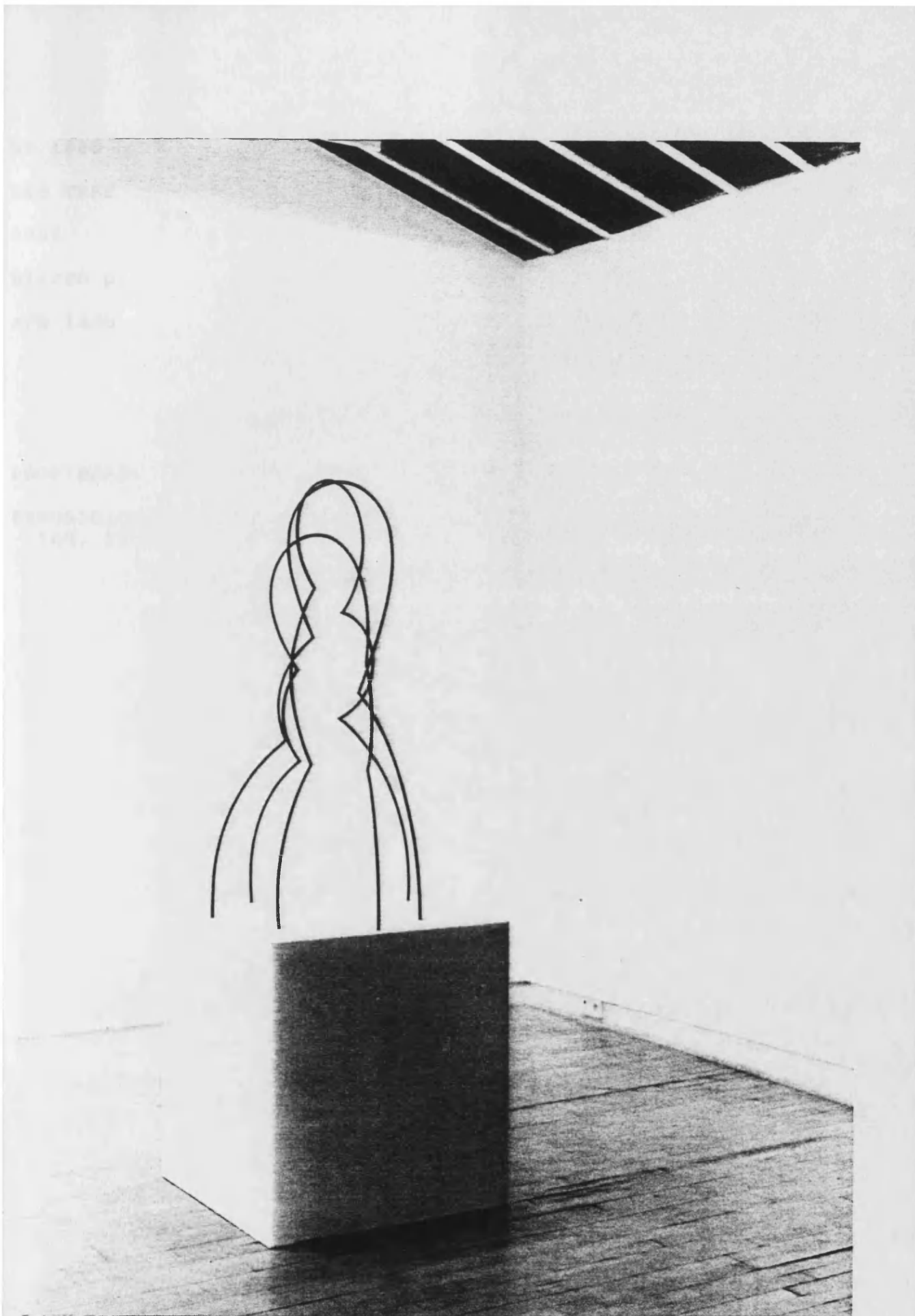
Ind. 1989, Galerie de France

París, Cat. [8], rep. p. [23]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1988-39) realizado en varilla de hierro pintada de 41 x 18 x 13,5 cm.



Nº 1988-52-

Nº 1988-0053

Escultura

LES TRES GRACIES III

1988

Hierro pintado, 60,00 x 60,00 x 60,00 cm

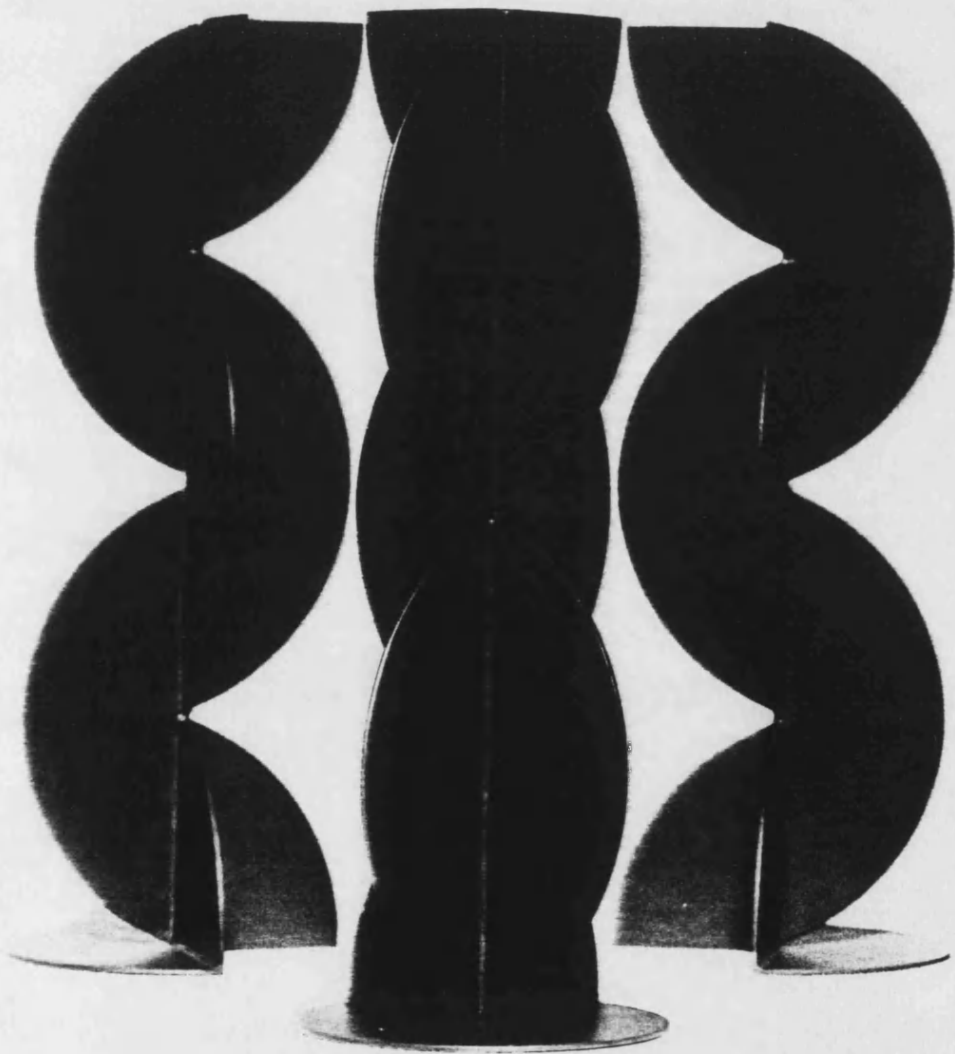
s/b lado derecho

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Galerie de France

París, Cat. [12], rep. p. [31]



№ 1988 - 53 -

Nº 1988-0054

Escultura

ULRIKE VON LEVETZOW

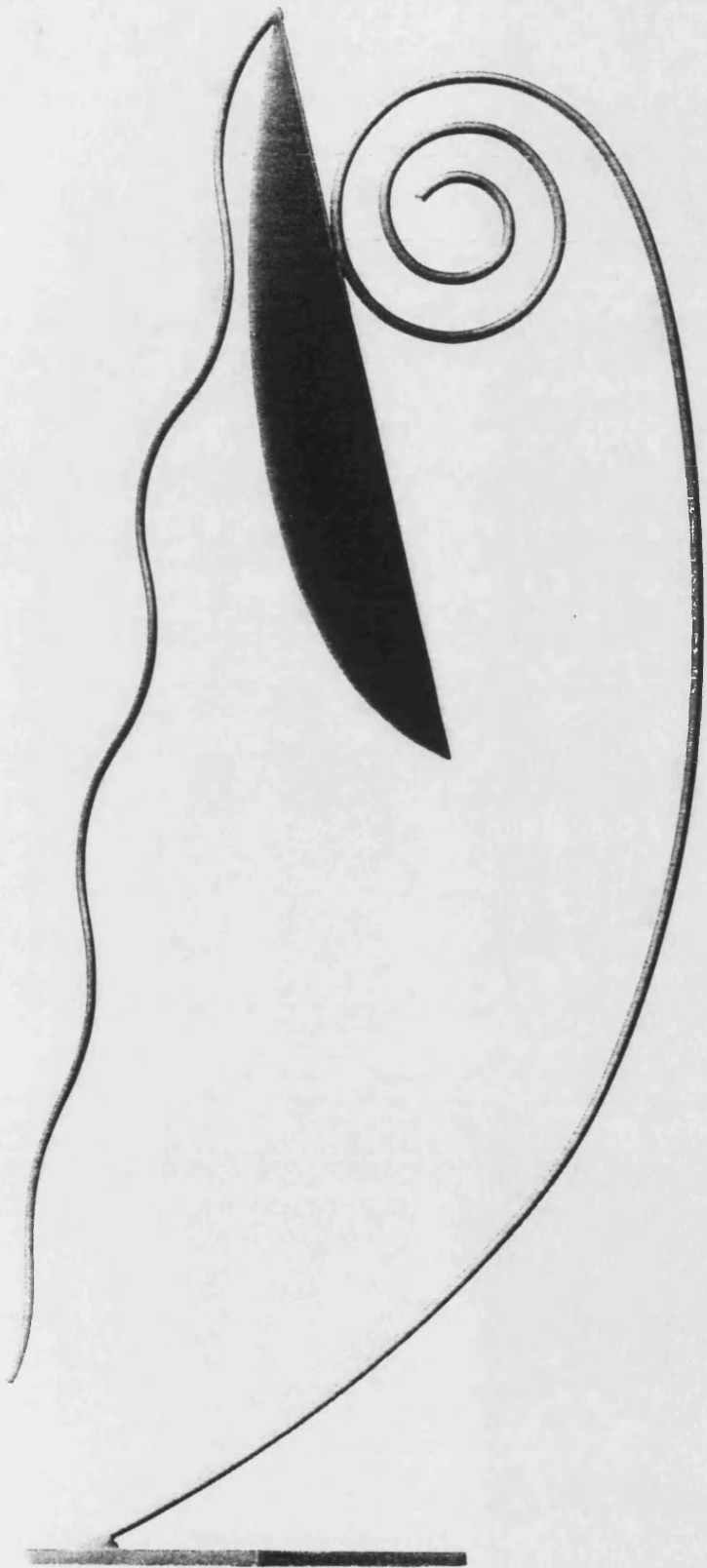
1988

Hierro, 87,00 x 49,00 x 18,00 cm

PROPIEDAD: MAPFRE, Barcelona, 1992

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 35, rep. p. 87



Nº 1988 - 54 -

Nº 1988-0055

Escultura

VENUS I

1988

Hierro pintado, 190,00 x 49,00 x 25,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Galerie de France

París, Cat. [7], rep. p. [21]

1988-55-
PAGE 17
1988
PAGE 17
PROCESSED
EXPOSED
1988-55-
DOCUMENTS



Nº 1988 -55-

Nº 1988-0056

Escultura

VENUS II

1988

Hierro pintado, 190,00 x 43,00 x 24,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Galerie de France

París, Cat. [9], rep. p. [25]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conservan dos bocetos (Reg.nºB 1988-40 y 41) realizados en chapa de hierro de 31,5 x 7,5 x 4 cm. y 25,5 x 6,5 x 3,5 cm. respectivamente.

1988-56

PROPIEDAD

1988

PROPIEDAD

1988

PROPIEDAD



Nº 1988 - 56 -

Nº 1988-0057

Escultura

VENUS EN MOVIMENT

1988

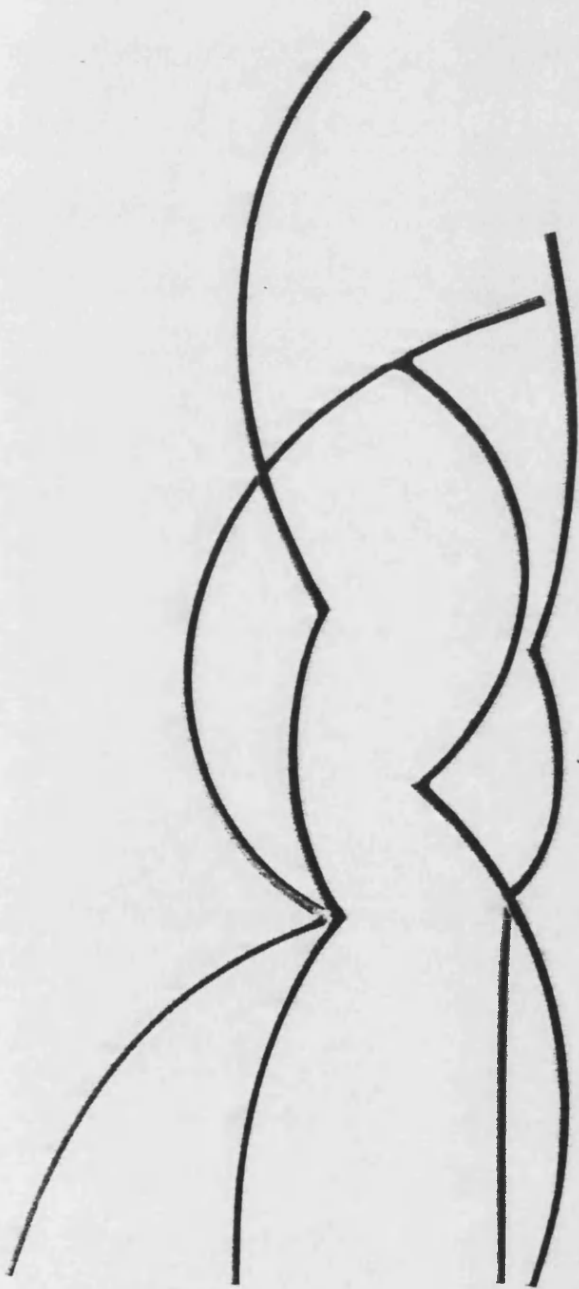
Hierro pintado, 80,00 x 28,00 x 40,00 cm

s.f.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

№ 1988-57-
1988-57-
1988-57-
1988-57-

1988-57-
1988-57-
1988-57-



№ 1988-57-

Nº 1988-0058

Escultura

HEGEL

1988

Hierro, 70,00 x 46,00 x 18,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 37, rep. 90

Nº 1988-0059

Escultura

WILHELM VON HUMBOLT

1988

Acero inoxidable, 57,00 x 26,00 x 0,50 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1988

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 40, rep. p. 93

Nº 1989-0001

Escultura

AFRODITA III

1989

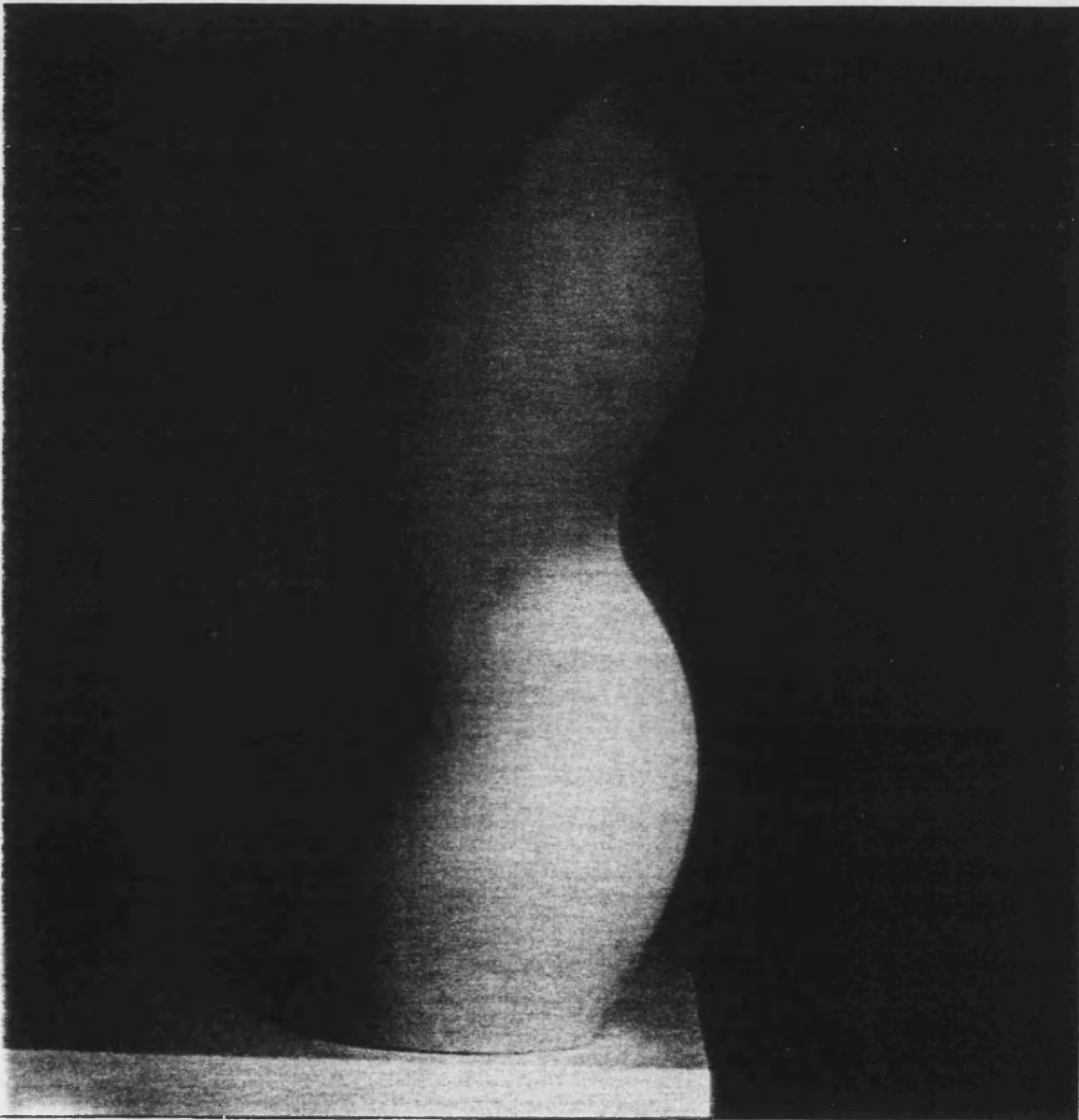
Mármol rosa portugués, 120,00 x 48,00 x 48,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1989

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Galerie de France

París, Cat. [3], rep. p. [13]



№ 1989-1 -

Nº 1989-0002

Escultura

AFRODITA IV

1989

Mármol blanco carrara, 120,00 x 48,00 x 48,00 cm

PROPIEDAD: Galerie de France, París, 1989

EXPOSICIONES:

- Col. 1992, Hôtel de Ville
Levallois, rep. p. 15 (Itinerante)
- Ind. 1989, Galerie de France
París, Cat. [5], rep. p. [17]
- Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 102, repr. p. 114



Nº 1989 - 2 -

Nº 1989-0003

Escultura

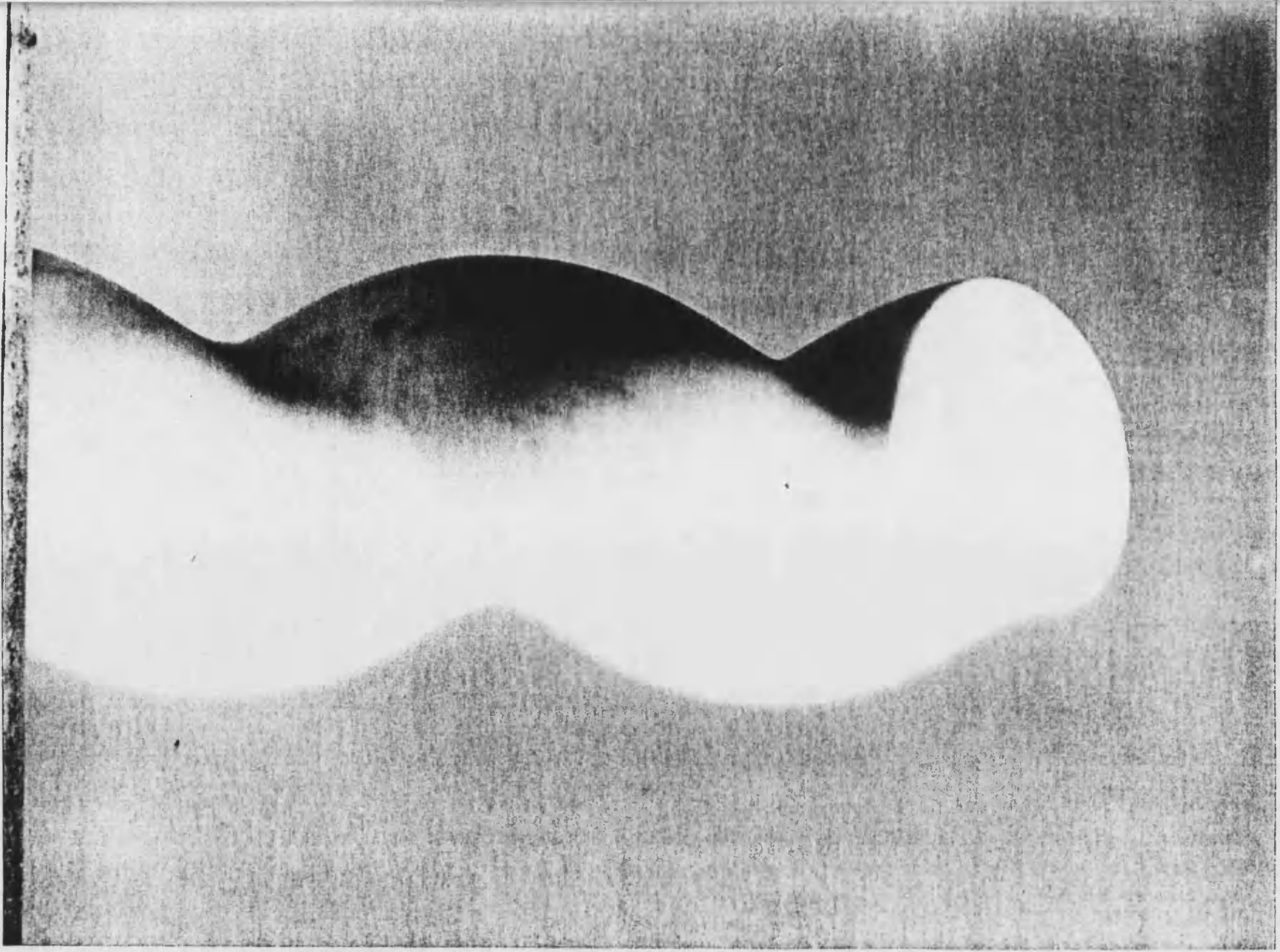
AFRODITA V

1989

Mármol rosa portugués, 100,00 x 40,00 x 40,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1989

№ 1989 - 3 -



Nº 1989-0004

Escultura

BALLADORA II

1989

Hierro pintado, 100,00 x 35,00 x 35,00 cm

Anag. parte inf.

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia, 1989
Privada, Colonia, 1989

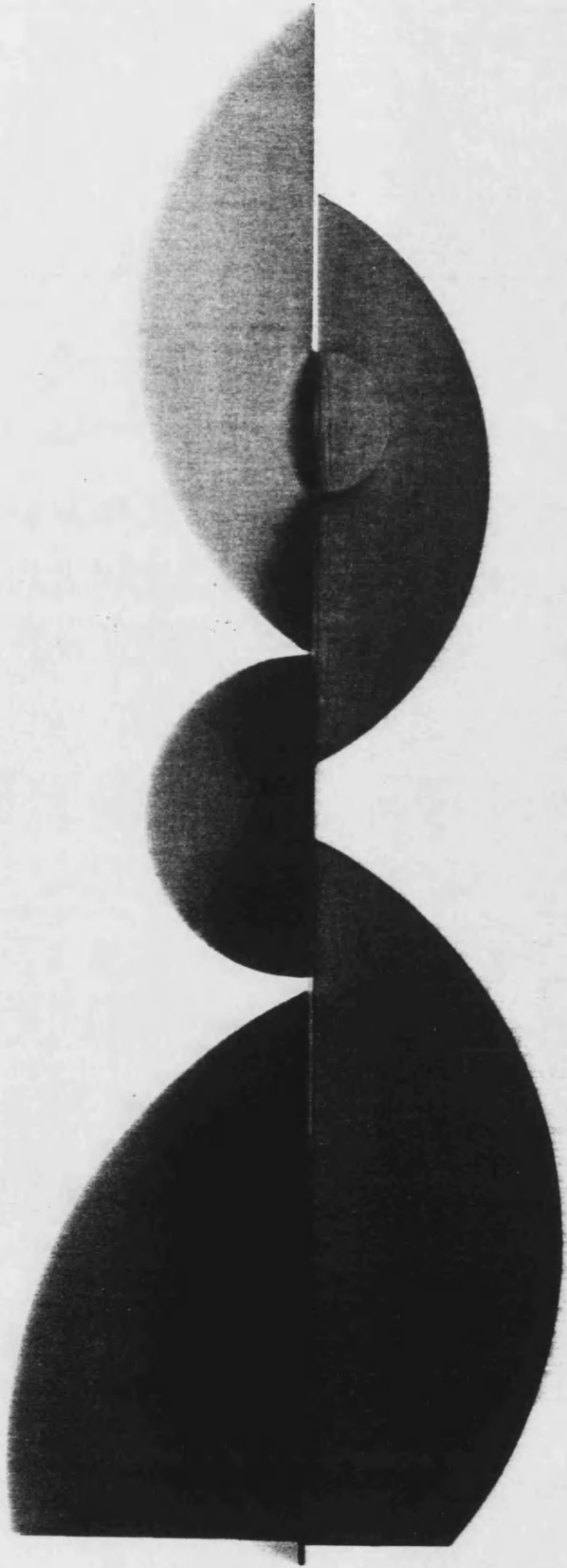
EXPOSICIONES:

Col. 1989, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [12], repr. p. [17]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1989-10) realizado en chapa de
hierro de 34 x 9 x 9 cm.



Nº 1989 - 4 -

Nº 1989-0005

Escultura

BALLADORA III

1989

Hierro pintado, 99,00 x 59,00 x 52,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1989

EXPOSICIONES:

Col. 1991, Centre Cultural Contemporani Pelaires
Palma Mallorca, Repr. p. 65

Nº 1989-0006

Escultura

BEETHOVEN

1989

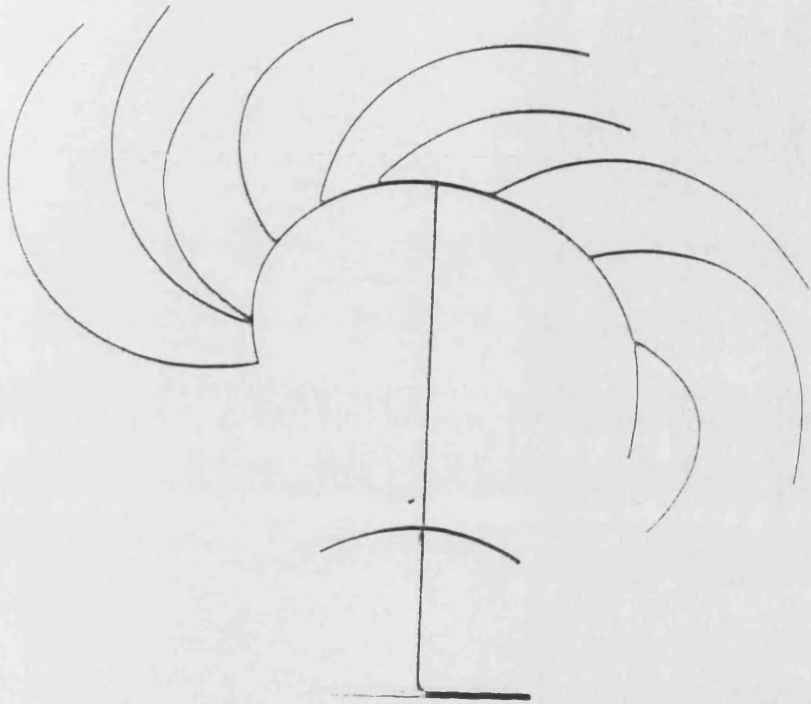
Hierro, 91,00 x 115,00 x 38,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1989

EXPOSICIONES:

**Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 43, rep. p. 96**

1989-1
IN 20 1989
2000
1989-1



1989-1
1989-1
1989-1
1989-1

Nº 1989 - 6 -

Nº 1989-0007

Escultura

BUST DE VENUS

1989

Hierro pintado, 204,00 x 96,00 x 80,00 cm

PROPIEDAD: André Rouchelette, Nimes, 1989

EXPOSICIONES:

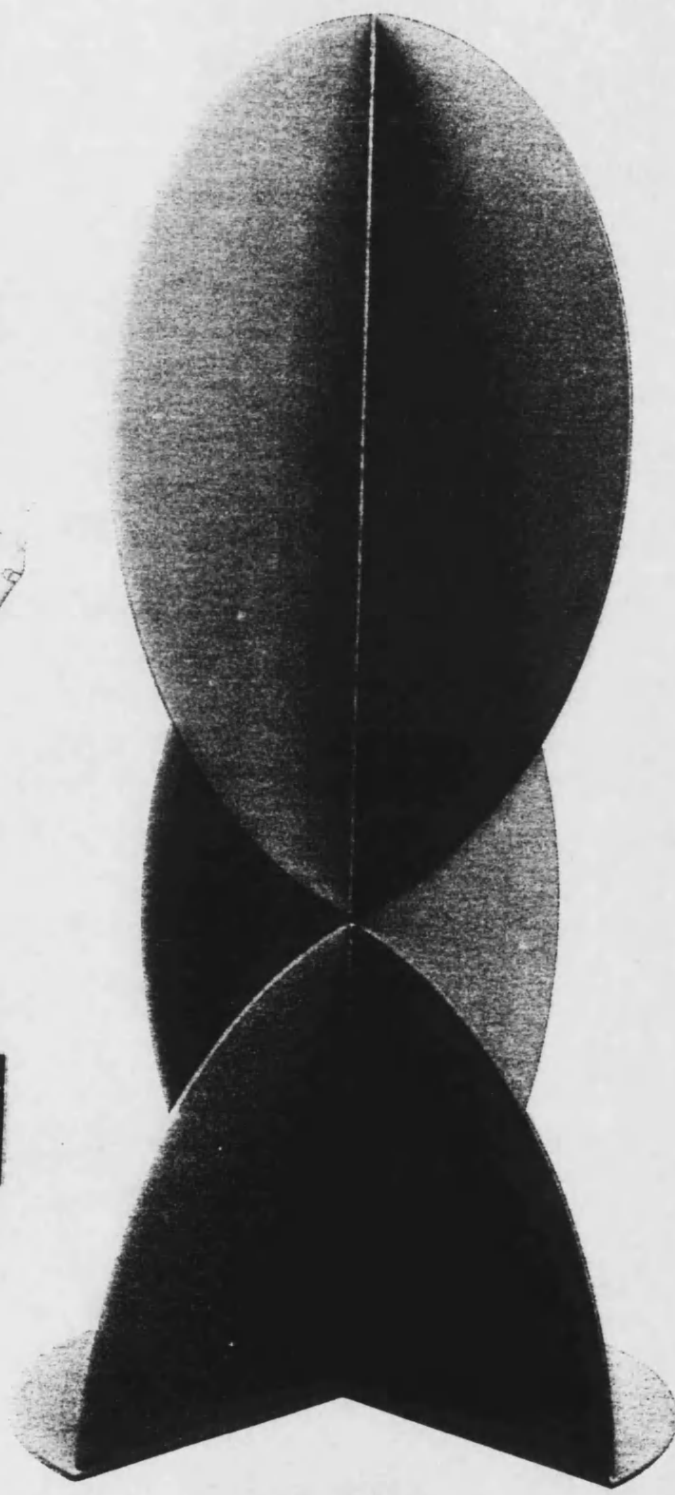
Ind. 1989, Galerie de France

París, Cat. [14], rep. p. [35]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1989-11) realizado en chapa de hierro pintada de 33,5 x 11,5 x 11,5 cm.



Nº 1989 - 7 -

Nº 1989-0008 A

Escultura

BYRON [a]

1989

Hierro, 63,00 x 26,00 x 30,00 cm

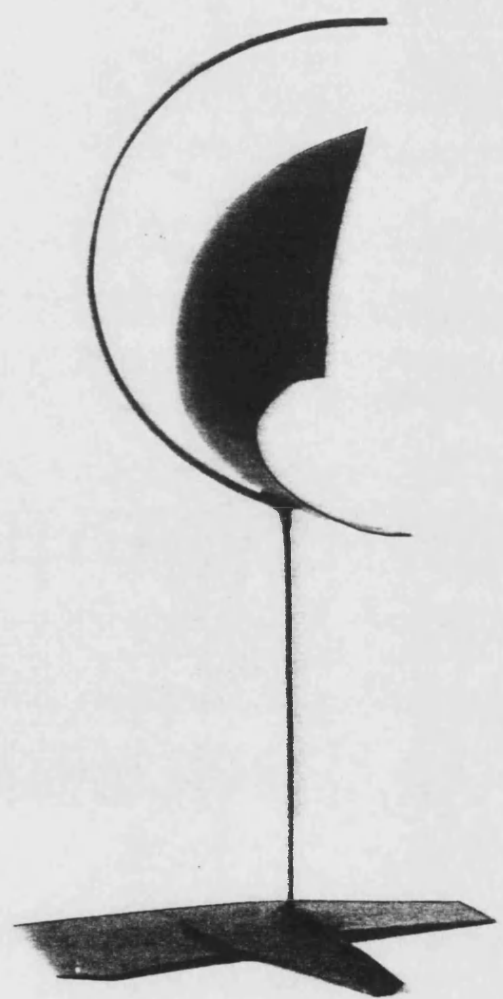
PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1989

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1989-13) realizado en varilla y chapa de hierro de 31,5 x 16 x 17 cm.

№ 1989-81
АИТОН-100
1989-10
МАРТ, 11
УМ
РАСЧИСЛЕНИЕ
СРЕДНЕГО
1989-10



№ 1989 - 8 -

Nº 1989-0008 B

Escultura

BYRON [b]

1989

Hierro, 128,00 x 56,00 x 40,00 cm

PROPIEDAD: IVAM, València, 1990

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 52, rep. p. 107

Ind. 1990, Sala Amós Salvador y exteriores (1)
Logroño, Repr. p. [29]

Nº 1989-0009

Escultura

CAP DE DONA

1989

Hierro pintado, 218,00 x 275,00 x 185,00 cm

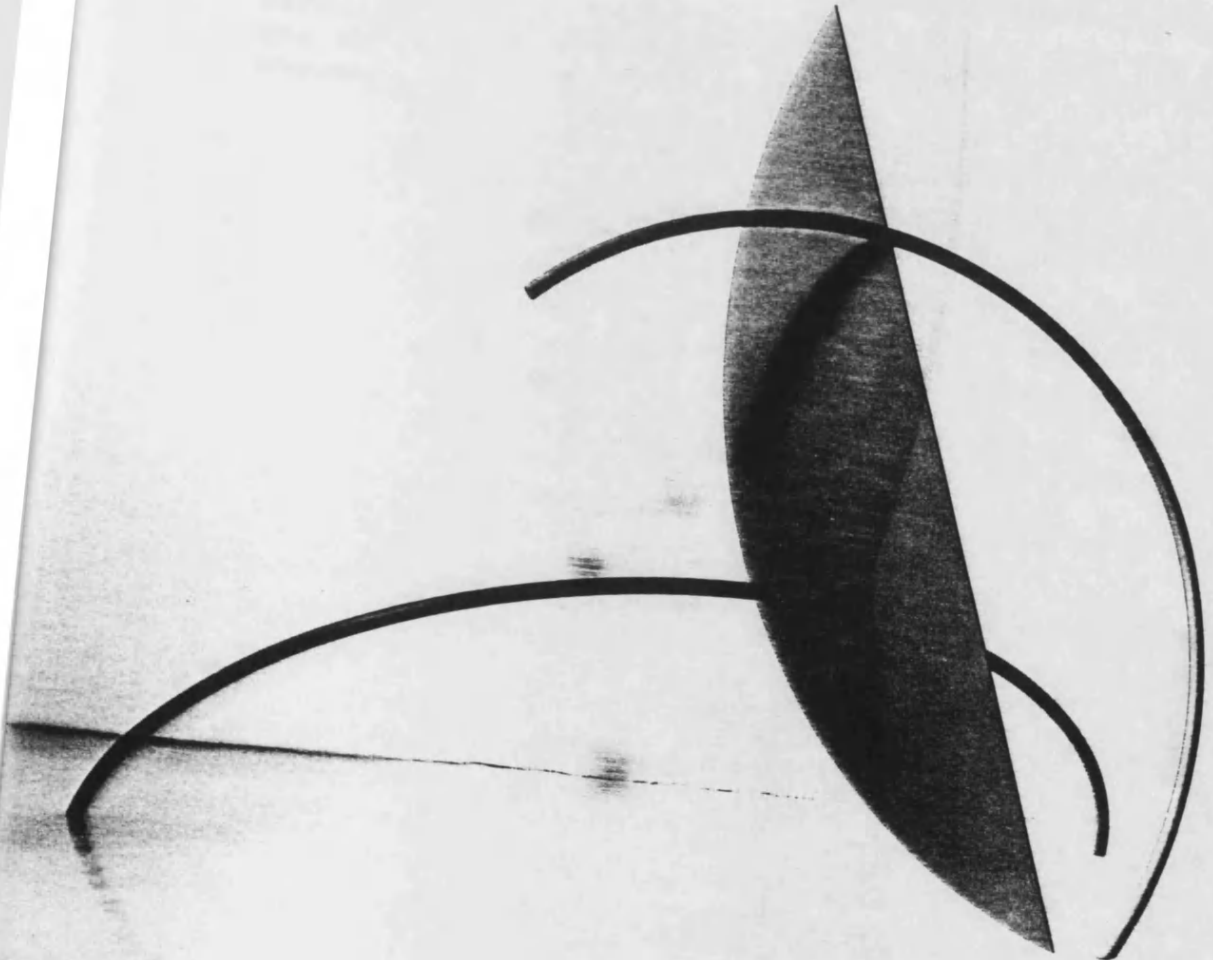
PROPIEDAD: Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, 1991

EXPOSICIONES:

- Col. 1990, Sala Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. [3], repr. p. [15]
- Col. 1990, Galería Gamarra y Garrigues
Basilea,

1989-0010
1989-0010
1989-0010

PROBAND: ...
EXAMINATION: ...
DATE: 1989, ...
MILITARY ...



№ 1989-9 -

Nº 1989-0010

Escultura urbana

CHARLOTTE VON STEIN

1989

Hierro, 9,50 x 2,30 x 2,30 m.

PROPIEDAD: RENFE, Madrid, 1991

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 59, rep. p. 114-115

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Escultura realizada como obra pública o de exterior pero sin que se tuviera una ubicación precisa. En la actualidad se encuentra pendiente de colocar.

Nº 1989-0011

Escultura

ELENA

1989

Piedra caliza, 193,00 x 84,00 x 74,00 cm

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia, 1989

EXPOSICIONES:

- Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 49, rep. p. 102
- Ind. 1992, Galería Dreiseitel
Colonia,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conservan tres bocetos (Reg.nºB 1989-5, 6 y 7)
realizados en escayola de 32,2 x 6,5 x 5 cm., 32 x 8,5 x 6,5
cm. y 32 x 7,7 x
6,2 cm. respectivamente.



Nº 1989-11-

Nº 1989-0012

Escultura

FAUSTO

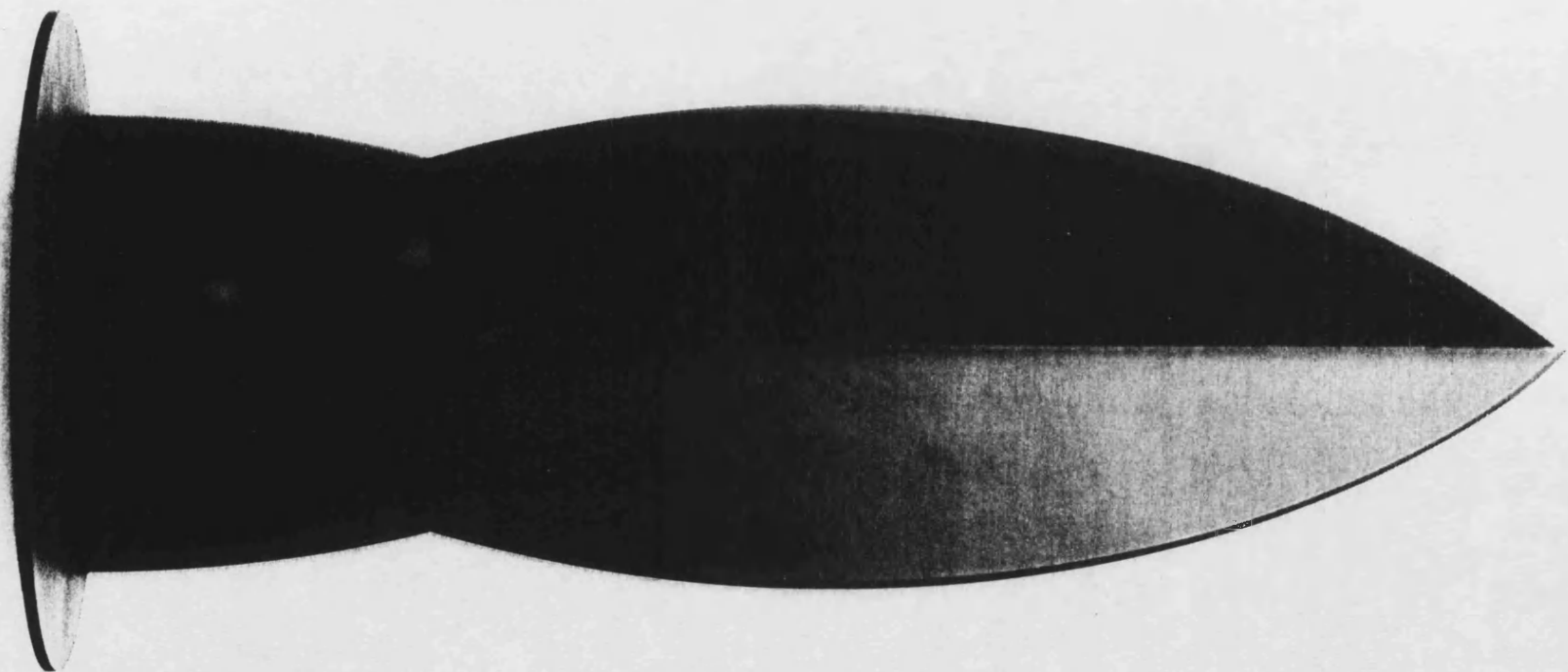
1989

Hierro, 193,00 x 84,00 x 74,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1989

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 50, rep. 103



№ 1989-12-

Nº 1989-0013

Escultura

FIGURA EN NEGRE

1989

Mármol negro belga, 31,00 x 25,00 x 10,50 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Galería Dreiseitel, Colonia, 1989

EXPOSICIONES:

Col. 1989, Galería Dreiseitel
Colonia, Cat. [17], repr. p. [25]
Ind. 1992, Galería Dreiseitel
Colonia,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1989-4) realizado en escayola
de 20,7 x 17,7 x 5,8 cm.

№ 1989-04

SWITZERLAND

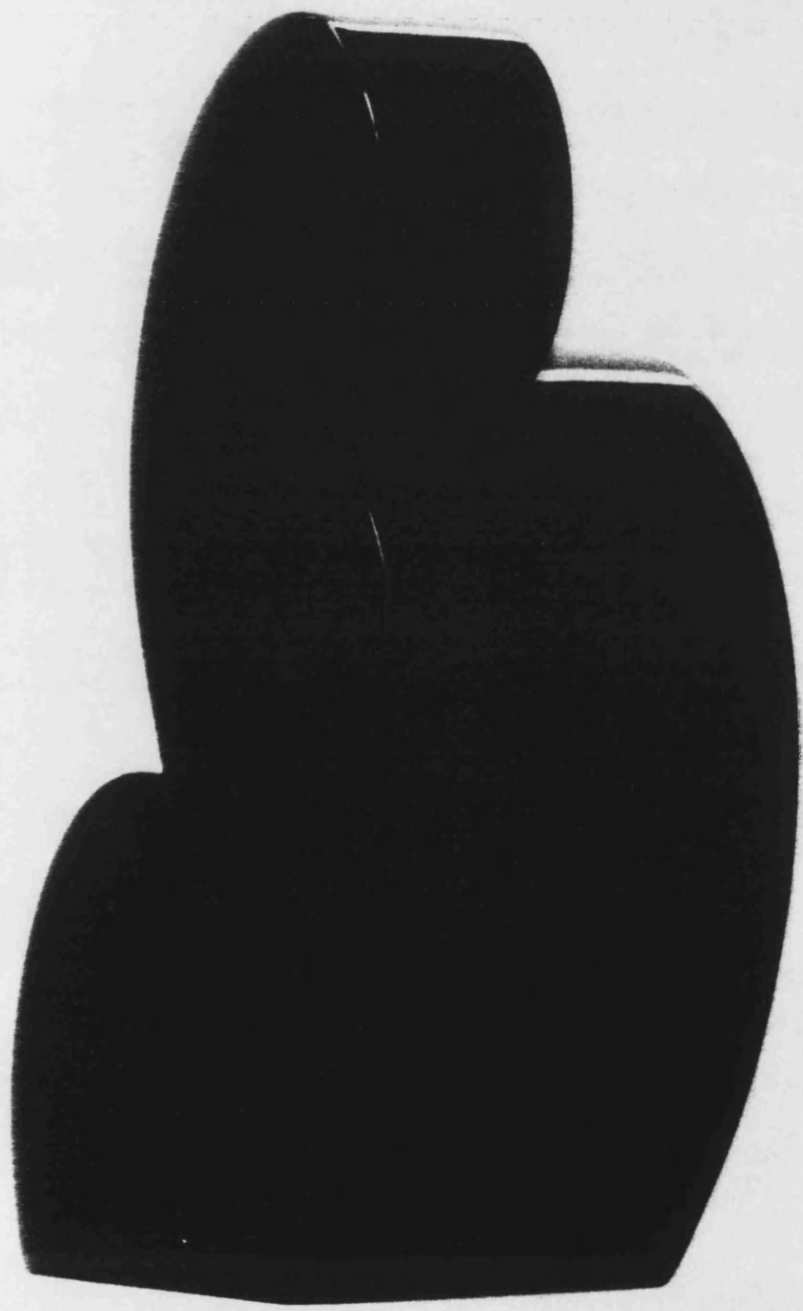
1989

Micro.

PROTESTANT

REPUBLIC

1989



№ 1989-13-

Nº 1989-0014

Escultura

FRIEDERIKE BRION

1989

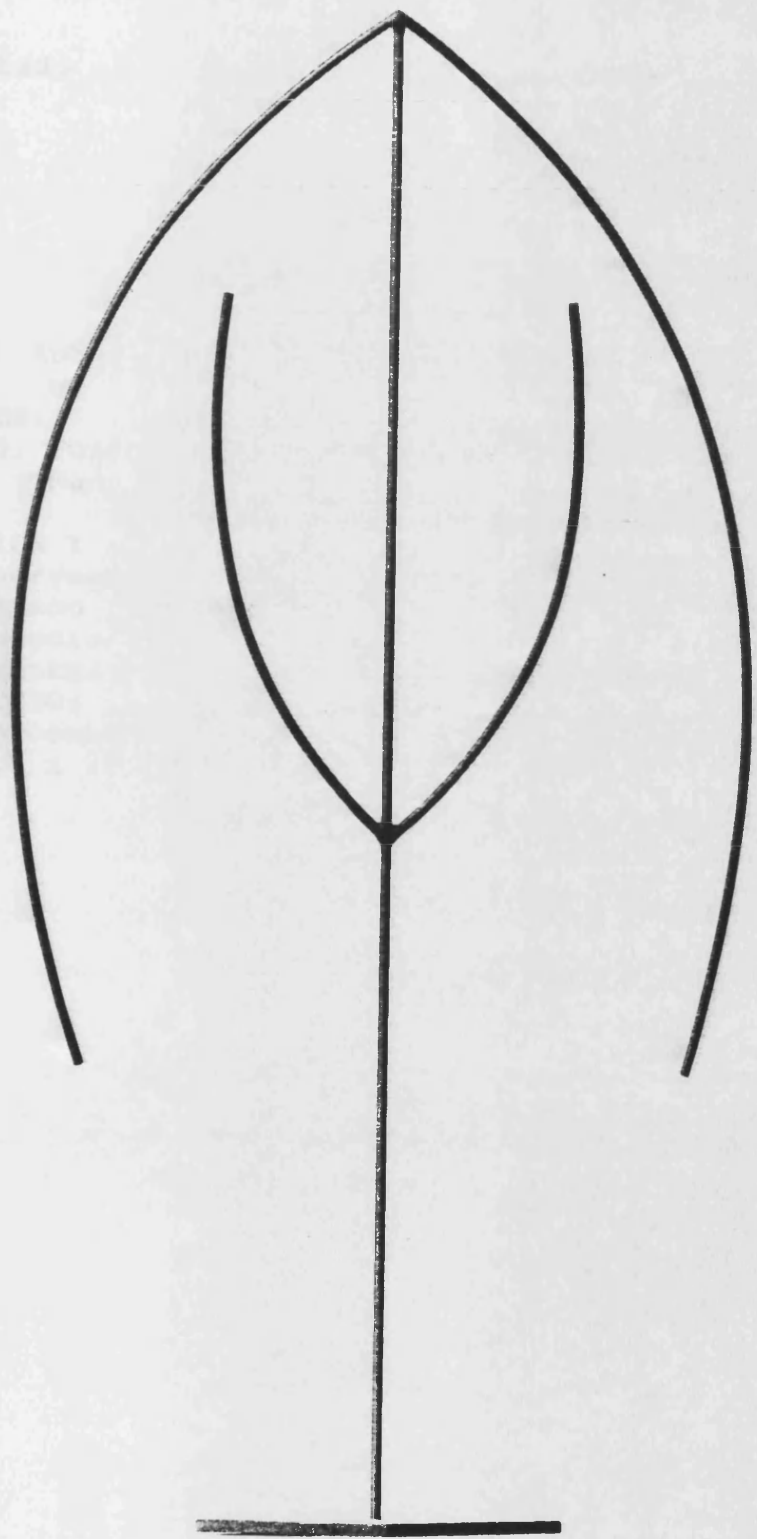
Hierro, 73,00 x 36,00 x 20,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1989

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 53, rep. p. 108

1989-1991
MUSEO NACIONAL
1989-1991
Banco plantado
PROPIEDAD
EXPOSICIONES
IND. 1981
DOCUMENTACIÓN
05/10/1989
12/10/1989
15/10/1989
20/10/1989
25/10/1989
30/10/1989
31/10/1989



Nº 1989-14-

Nº 1989-0015

Escultura

JOHANN WOLFGANG GOETHE

1989

Hierro pintado en b. y n., 64,00 x 55,00 x 84,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1989

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 55, rep. p. 110

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Obsérvese que se trata de una pieza pintada en dos colores (blanco y negro), siendo, por tanto, un ejemplo bastante excepcional y prácticamente única en la década de los ochenta.

BOCETO:

Se conserva boceto realizado en hierro pintado de 32,5 x 42,5 x 26,5 cm.

№ 1000-00

№ 1000-00

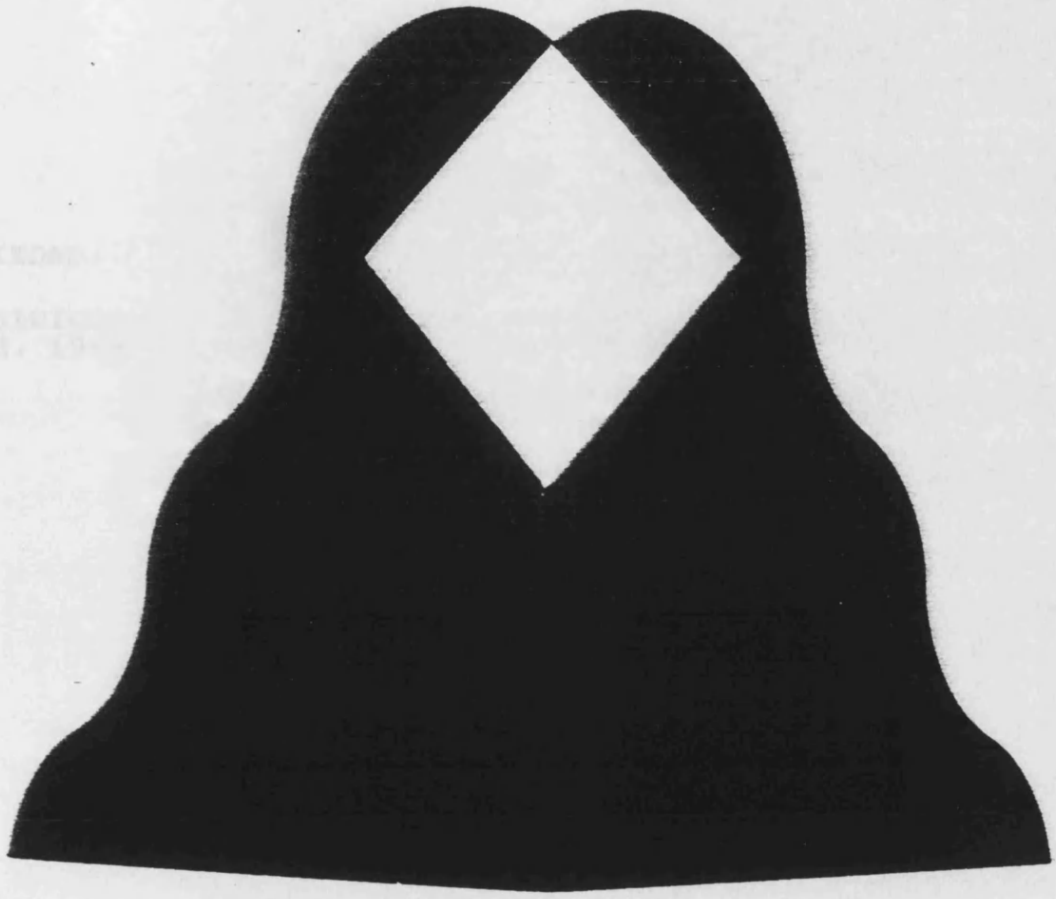
№ 1000

№ 1000

№ 1000-00

№ 1000-00

№ 1000-00



№ 1989 - 15 -

Nº 1989-0016

Escultura

LILI SCHÖNEMANN

1989

Hierro, 60,00 x 60,00 x 10,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1989

EXPOSICIONES:

**Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 48, rep. 101**

№ 1989-01

1111 0000

1989

1111 0000

PROFESSOR

EXPOSITION

1111 0000

1111 0000

1111 0000



№ 1989 - 16 -

Nº 1989-0017

Escultura

LILI SCHÖNEMANN

1989

Hierro, 109,00 x 28,00 x 138,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1989

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 47, rep. p. 100

Ind. 1990, Sala Amós Salvador y exteriores (1)
Logroño, Repr. p.[27]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1989-9) realizado en varilla y chapa de hierro pintado de 30 x 30 x 4,5 cm.



1983-84

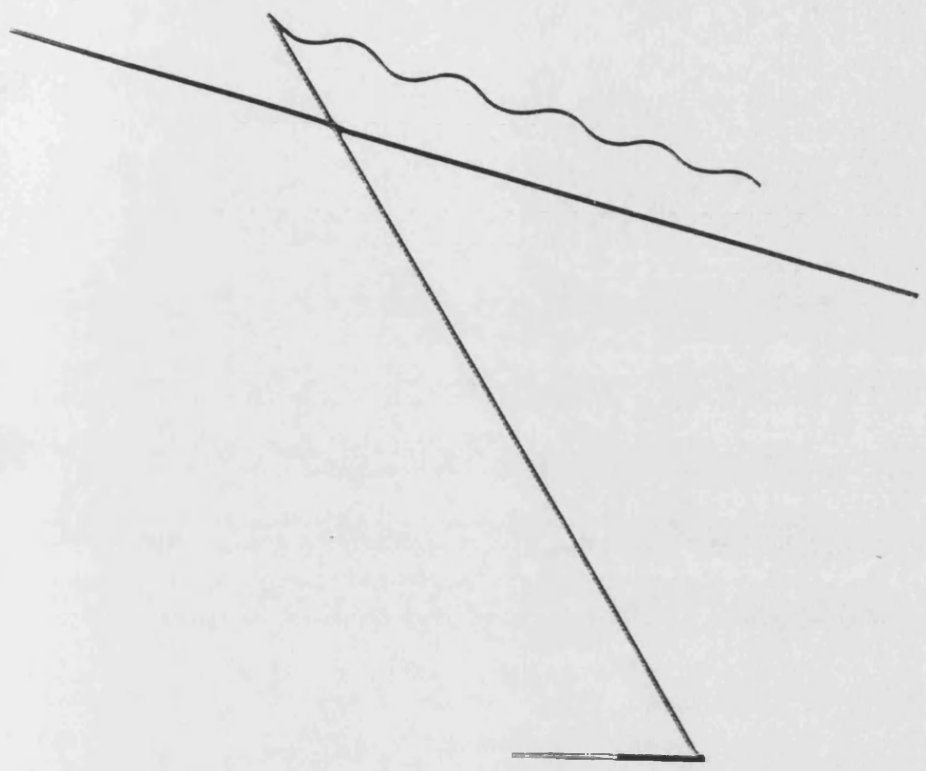
LA MEDICINA

1984

1985

1986

1987



Nº 1989-0018

Escultura

LA MALDICION DE LUCINDA

1989

Hierro, 127,00 x 62,00 x 56,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1989

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 54, rep. p. 109

1989-075

PLANTAS

1989

1989-075

PLANTAS

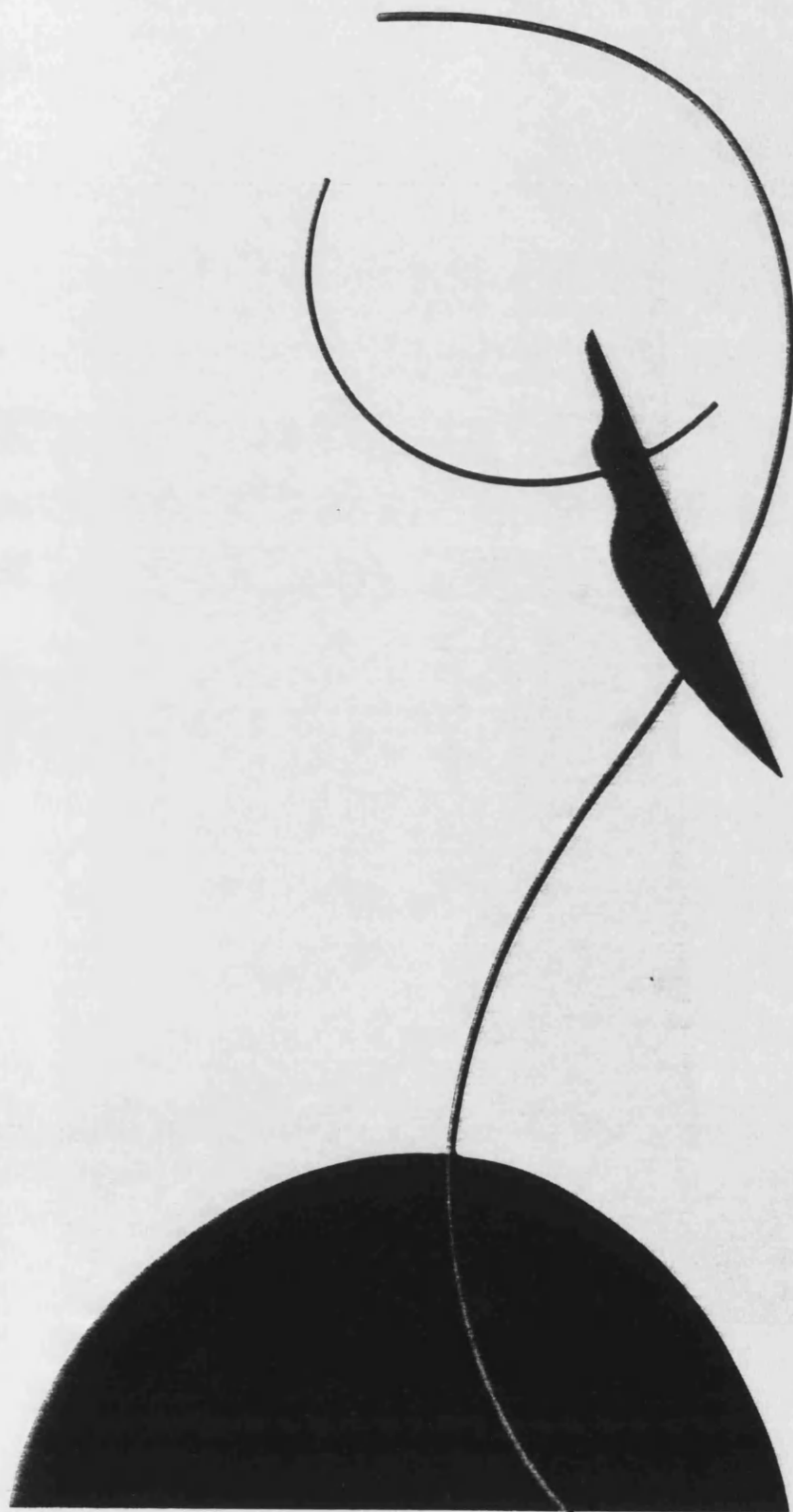
1989-075

1989-075

1989-075

1989-075

1989-075



Nº 1989-18-

Nº 1989-0019

Escultura

MARGARIDA

1989

Hierro, 230,00 x 256,00 x 130,00 cm

PROPIEDAD: IVAM, València, 1989

EXPOSICIONES:

Col. 1992, IVAM. Centre Julio González
Valencia,

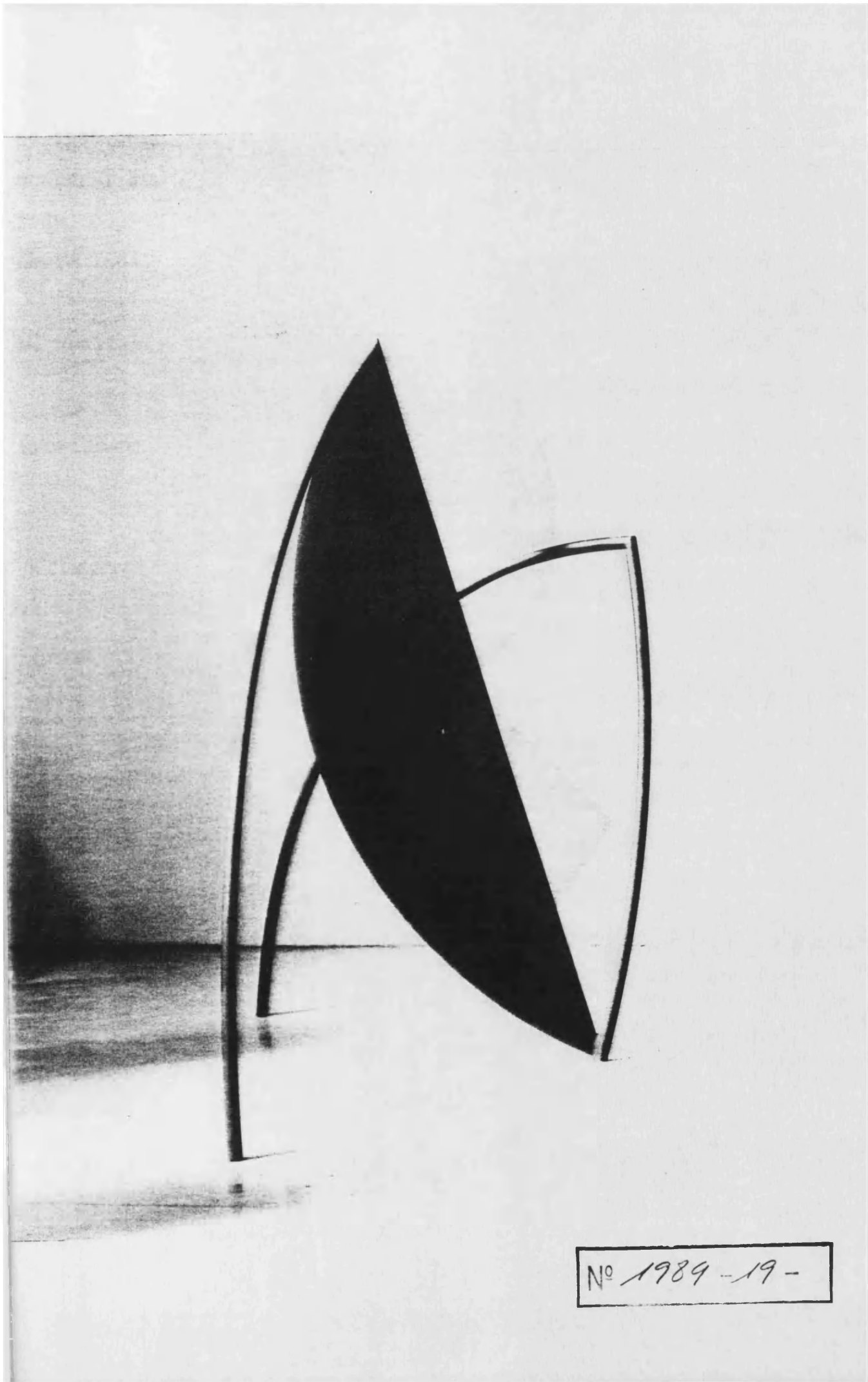
Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 51, rep. pp. 104-105

Ind. 1990, Sala Amós Salvador y exteriores (1)
Logroño, Repr. p. [28]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1989-12) realizado en varilla y chapa de hierro pintado de 14,5 x 16 x 12 cm.



Nº 1989 - 19 -

Nº 1989-0020 A

Escultura

MONUMENT AL MIL.LENARI DE CATALUNYA [a]

1989

Acero inox. y base metacrilato, 74,50 x 25,00 x 19,00 cm

Se realizan 5 ejemplares

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1989
y Alfonso Escámez, Madrid, 1989
y Jordi Pujol, Barcelona, 1989
y Francesc Sanuy, Barcelona, 1989
y Enric Reina, Barcelona, 1989

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto realizado en acero inoxidable y base de hierro de 208 x 62 x 48 cm.

Nº 1989-0020 B

Escultura urbana

MONUMENT AL MIL·LENARI DE CATALUNYA [b]

1989, ejecutada en 1991

Acero inoxidable, 21,00 m.

PROPIEDAD: Polígono Mas Blau, Prat Llobregat, 1991

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

El encargo formal de este monumento para conmemorar el milenario del nacimiento político de Cataluña tuvo lugar el 15 de mayo de 1990 mediante convenio entre el secretario adjunto de la Presidencia de la Generalitat y el autor. La obra iba a instalarse, en un principio, en Montjuïc, decidiéndose posteriormente ubicarla en la zona de Miramar. Tras diversas discrepancias entre la Generalitat y el Ayuntamiento, que debía aprobar el lugar de su emplazamiento, finalmente fue inaugurada el día 20 de julio de 1991 en las cercanías del aeropuerto de El Prat, en el municipio de El Prat de Llobregat. La financiación del monumento fue aportada por el Grupo Vitalicio (35 millones) y la Feria de Barcelona (10 millones). En la construcción de la pieza se empleó tubo cuadrado de 20 cm. de lado y un grosor de 40 mm., especialmente importado de Alemania.



Nº 1989 - 20 - B

Nº 1989-0021

Escultura

WALPURGISNACHT 1

1989

Hierro pintado, 125,00 x 97,00 x 49,00 cm

EXPOSICIONES:

- Col. 1990, Sala Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. [4], repr. p. [16]
- Col. 1990, Galería Gamarra y Garrigues
Basilea,
- Ind. 1990, Galería Dreiseitel
Colonia,
- Ind. 1991, Kultur & Kongresszentrum Liederhalle
Stuttgart,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

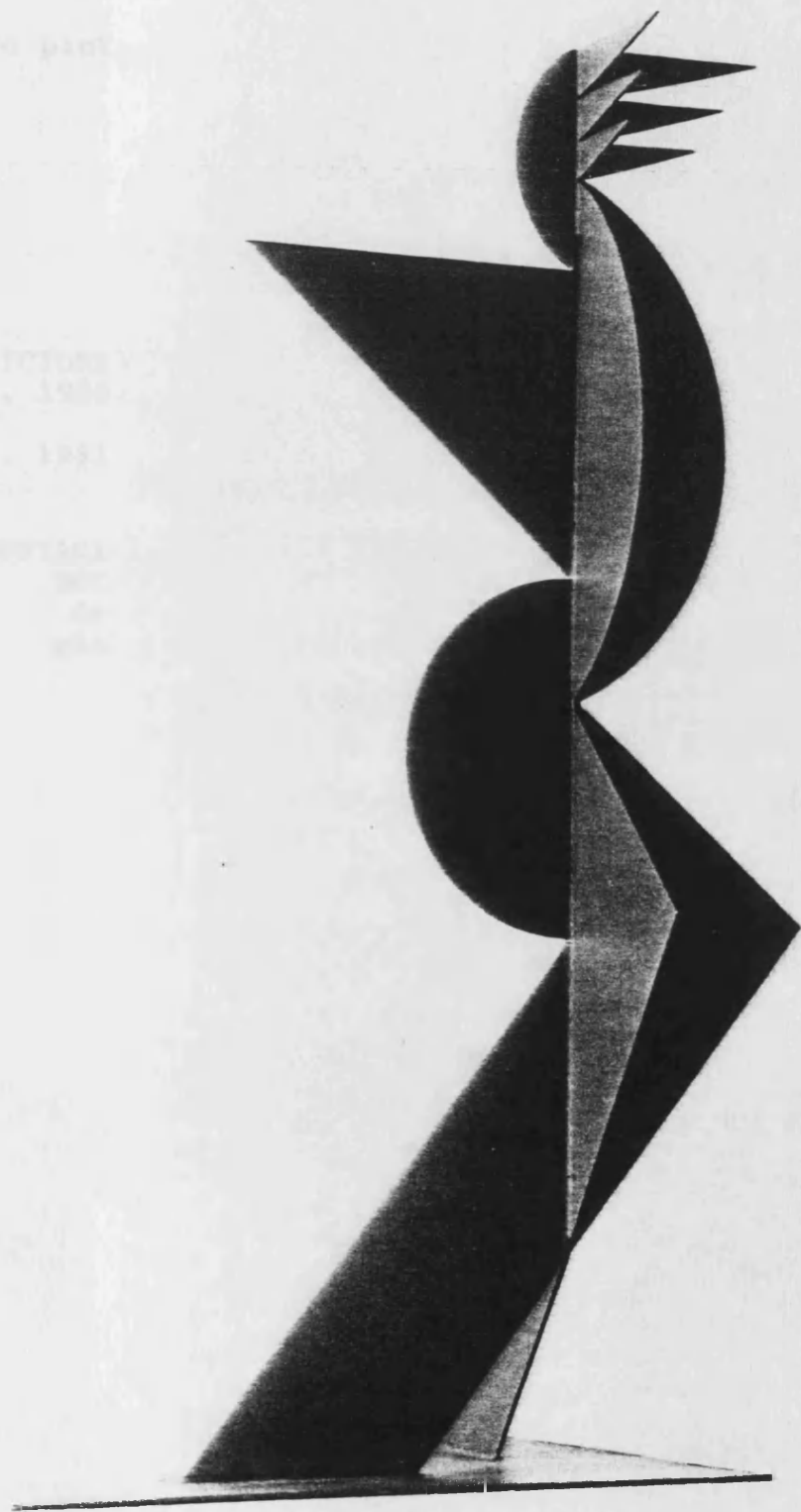
Las 18 obras que siguen componen una "suite" inspirada en el argumento de la noche de Walpurgis, recogido por Goethe en "Fausto".

BOCETO:

Se conserva boceto realizado en chapa de hierro.

BY 1989-21
MAY 1989
1989
MAY 1989

BY 1989-21
MAY 1989
1989
MAY 1989



Nº 1989-21 -

Nº 1989-0022

Escultura

WALPURGISNACHT 2

1989

Hierro pintado, 108,00 x 51,00 x 41,00 cm

EXPOSICIONES:

Ind. 1990, Galería Dreiseitel
Colonia,

Ind. 1991, Kultur & Kongresszentrum Liederhalle
Stuttgart,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1989-14) realizado en hierro pintado de 36,5 x 17,5 x 14 cm.

№ 1989-22

1989

1989

1989

1989

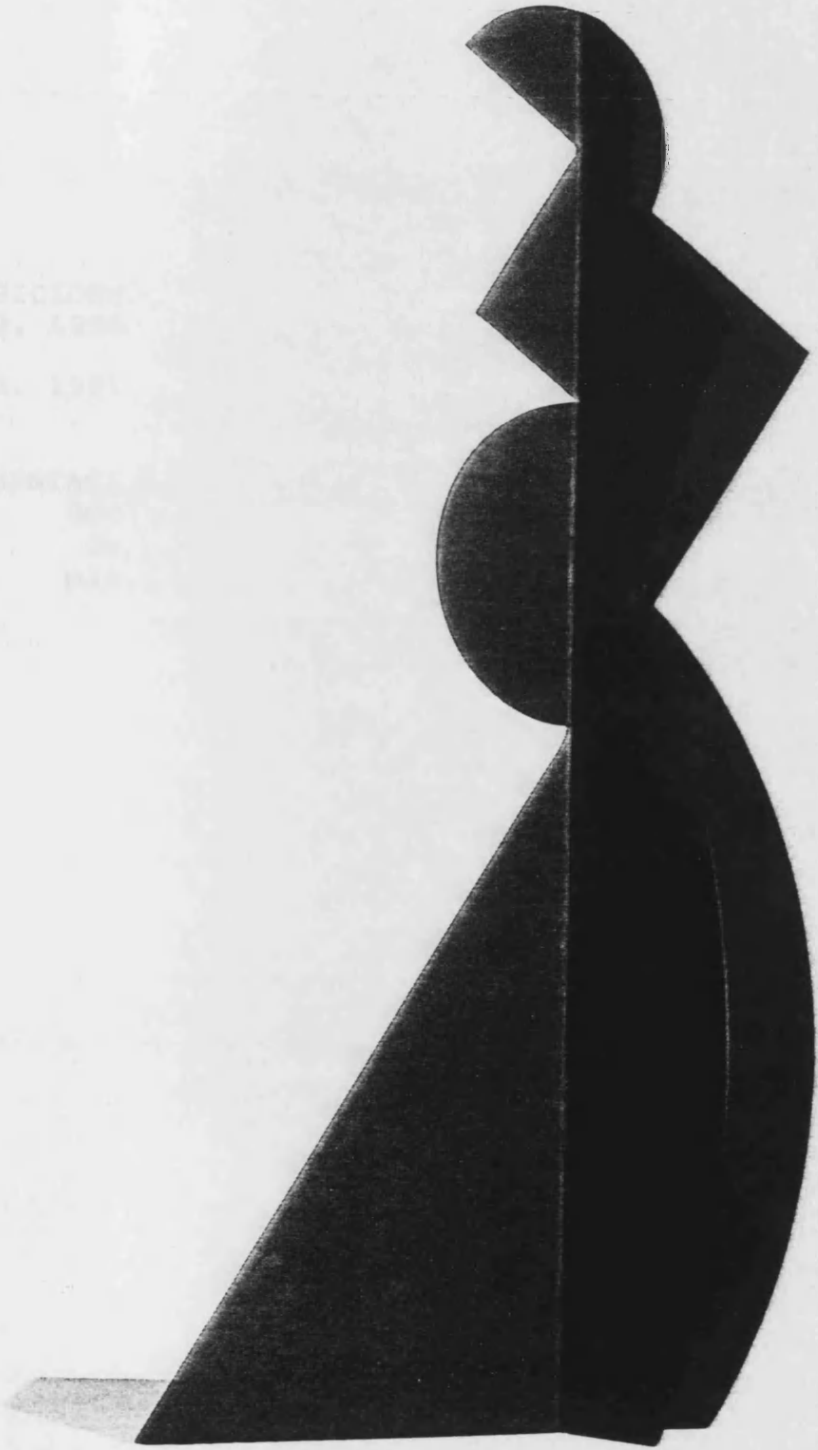
1989

1989

1989

1989

1989



№ 1989-22-

Nº 1989-0023

Escultura

WALPURGISNACHT 3

1989

Hierro pintado, 106,00 x 64,00 x 46,00 cm

EXPOSICIONES:

Ind. 1990, Galería Dreiseitel
Colonia,

Ind. 1991, Kultur & Kongresszentrum Liederhalle
Stuttgart,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1989-15) realizado en hierro pintado de 34,5 x 21,5 x 16,5 cm.

№ 1287-08280

МАТЕРИАЛЫ

1989

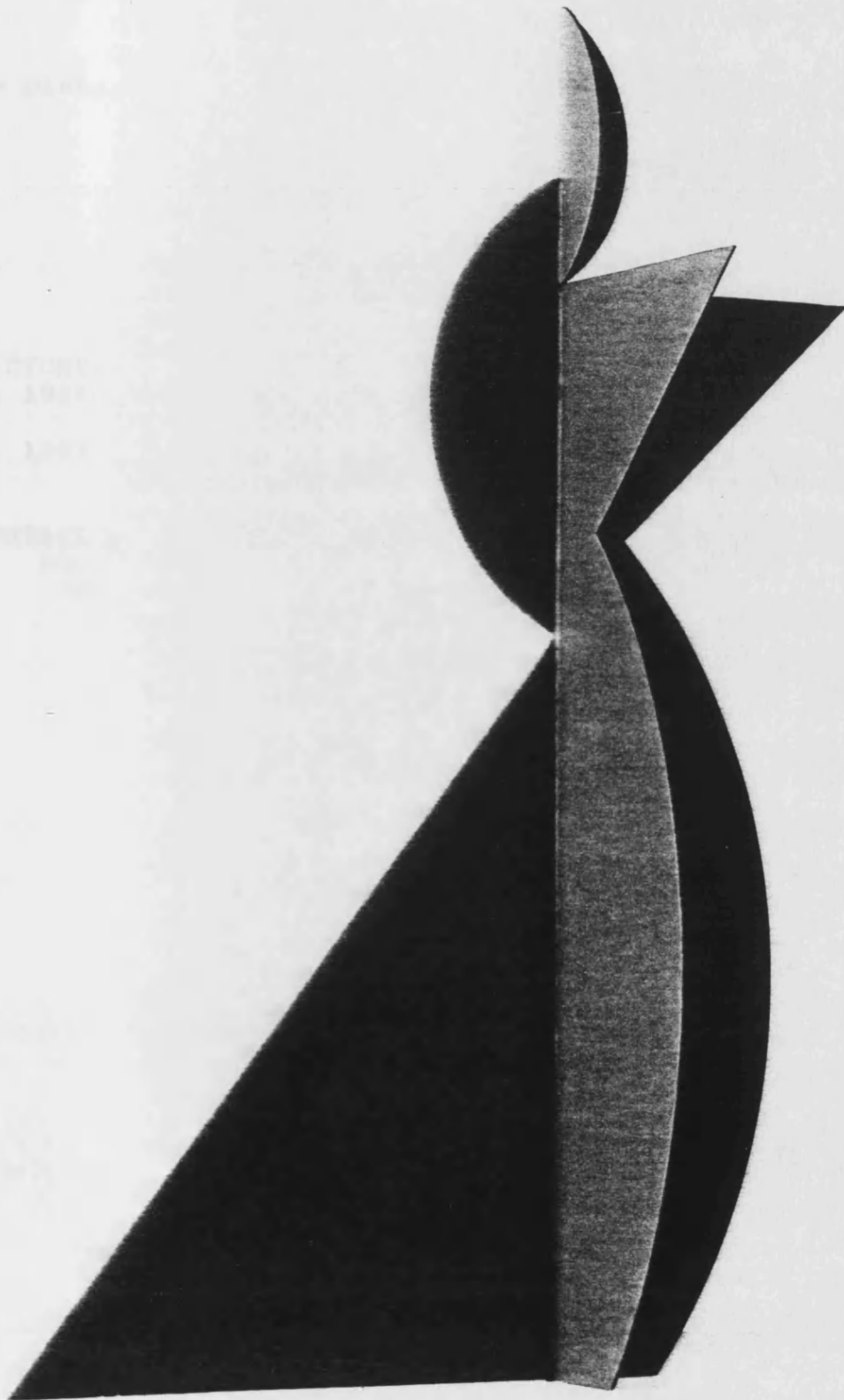
МАТЕРИАЛЫ

МАТЕРИАЛЫ

1989

1989

МАТЕРИАЛЫ



№ 1989 -23 -

Nº 1989-0024

Escultura

WALPURGISNACHT 4

1989

Hierro pintado, 104,00 x 45,00 x 35,00 cm

EXPOSICIONES:

Ind. 1990, Galería Dreiseitel
Colonia,

Ind. 1991, Kultur & Kongresszentrum Liederhalle
Stuttgart,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto realizado en chapa de hierro.

№ 1989-24

ПРОТОКОЛ

1989

№ 1989-24

ПРОТОКОЛ

№ 1989-24

№ 1989-24

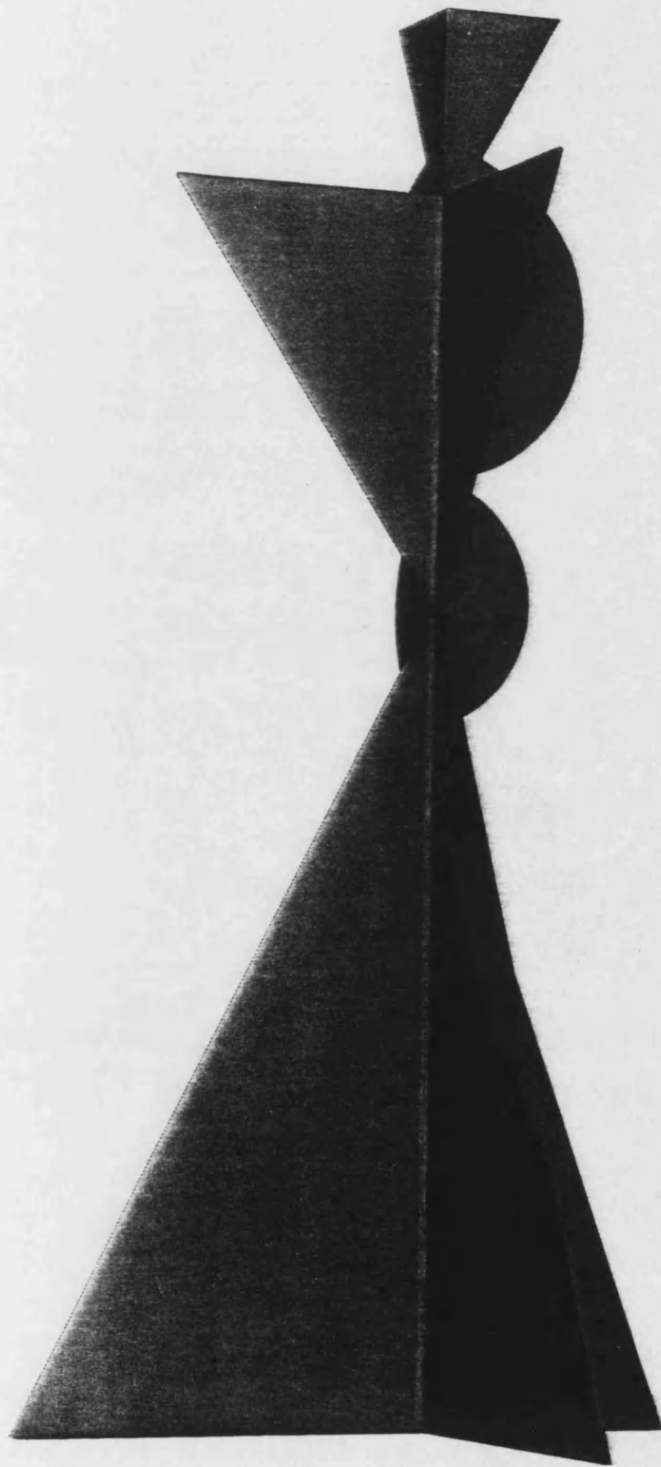
№ 1989-24

№ 1989-24

ПРОТОКОЛ

№ 1989-24

№ 1989-24



№ 1989-24-

Nº 1989-0025

Escultura

WALPURGISNACHT 5

1989

Hierro pintado, 117,00 x 61,50 x 56,00 cm

EXPOSICIONES:

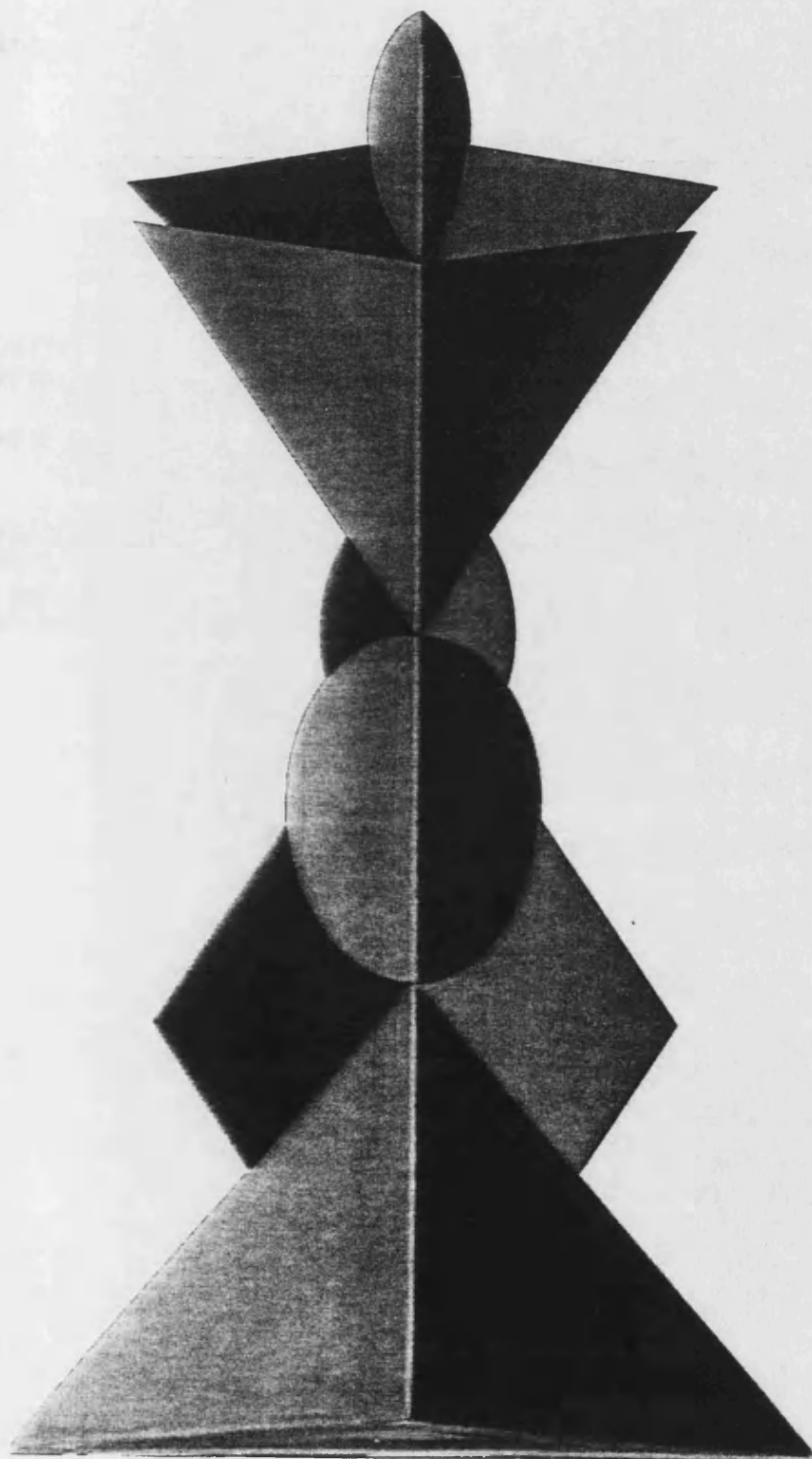
- Col. 1990, Sala Gamarra y Garrigues
Madrid, Cat. [5], repr. p. [17]
- Col. 1990, Galería Gamarra y Garrigues
Basilea,
- Ind. 1990, Galería Dreiseitel
Colonia,
- Ind. 1991, Kultur & Kongresszentrum Liederhalle
Stuttgart,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1989-16) realizado en hierro pintado de 38,5 x 21 x 19 cm.

1989-25-
1989-25-
1989-25-
1989-25-



№ 1989-25-

Nº 1989-0026

Escultura

WALPURGISNACHT 6

1989

Hierro pintado, 96,00 x 68,00 x 43,00 cm

EXPOSICIONES:

Ind. 1990, Galería Dreiseitel
Colonia,

Ind. 1991, Kultur & Kongresszentrum Liederhalle
Stuttgart,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1989-17) realizado en hierro pintado de 32 x 22 x 17 cm.

Nº 1989-0027

Escultura

WALPURGISNACHT 7

1989

Hierro pintado, 106,00 x 36,00 x 33,00 cm

EXPOSICIONES:

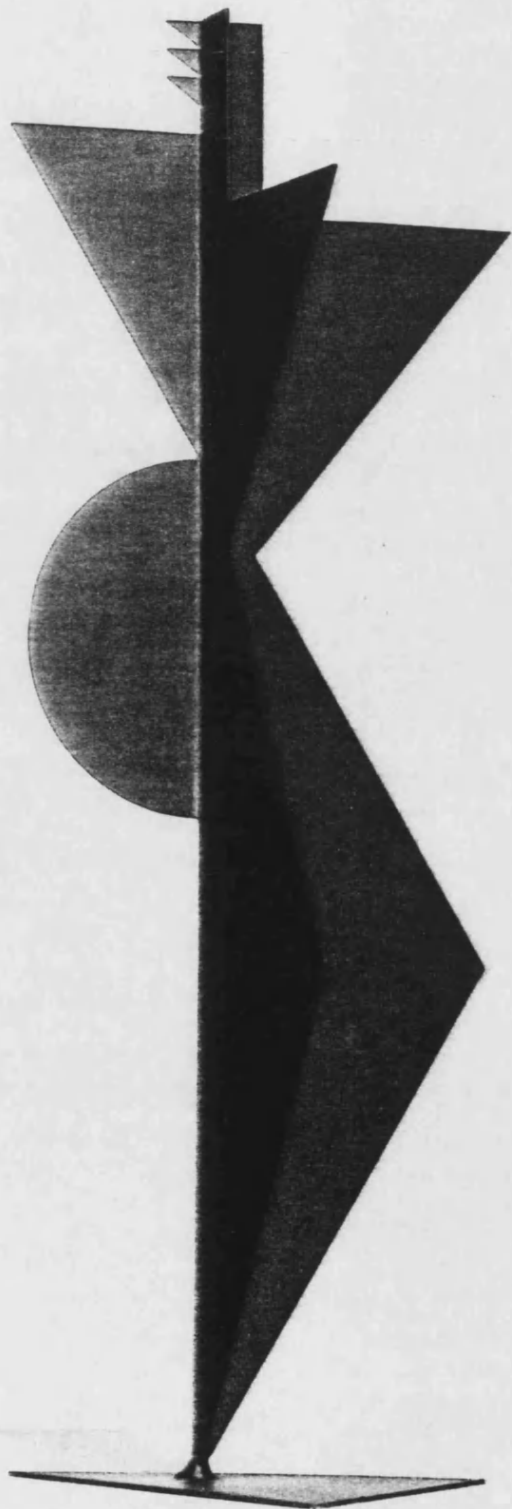
Ind. 1990, Galería Dreiseitel
Colonia,

Ind. 1991, Kultur & Kongresszentrum Liederhalle
Stuttgart,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1989-18) realizado en hierro
pintado de 42,5 x 13,5 x 10,5 cm.



Nº 1989-27-

Nº 1989-0028

Escultura

WALPURGISNACHT 8

1989

Hierro pintado, 234,00 x 106,00 x 71,00 cm

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta obra se ejecutó paralelamente al resto de las que conforman el conjunto sobre la Noche de Walpurgis pero finalmente no fue incluida en las exposiciones realizadas del mismo.

BOCETO:

Se conserva boceto (reg.nºB 1989-19) realizado en chapa de hierro de 47,5 x 19,5 x 13 cm.

1989-28-0

1989-28-1

1989-28-2

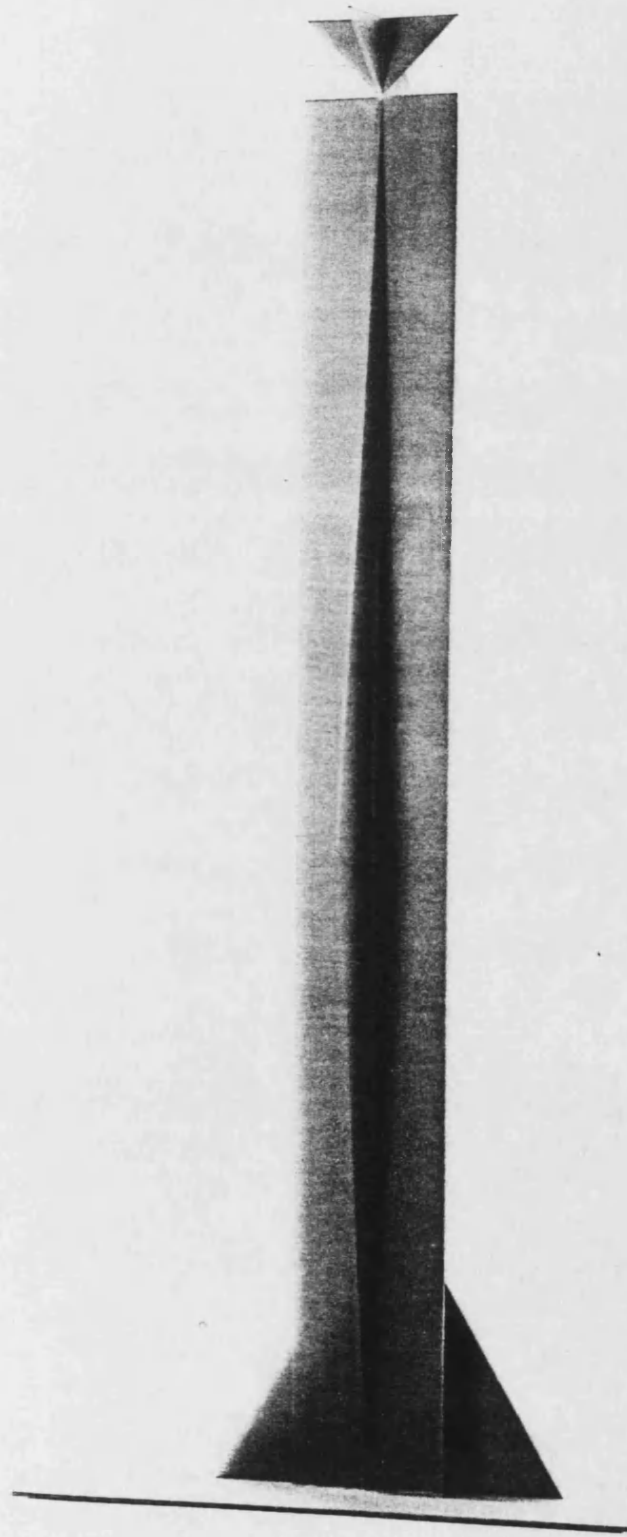
1989-28-3

1989-28-4

1989-28-5

1989-28-6

1989-28-7



Nº 1989-28-

Nº 1989-0029

Escultura

WALPURGISNACHT 9

1989

Hierro pintado, 174,00 x 60,00 x 37,00 cm

Anag. s/b ang. izq.

EXPOSICIONES:

Ind. 1990, Galería Dreiseitel
Colonia,

Ind. 1991, Kultur & Kongresszentrum Liederhalle
Stuttgart,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1989-20) realizado en hierro pintado de 41,5 x 11,5 x 10,5 cm.

Nº 1989-0030

Escultura

WALPURGISNACHT 10

1989

Hierro pintado, 121,00 x 72,00 x 40,00 cm

Anag. s/b ang. izq.

EXPOSICIONES:

Ind. 1990, Galería Dreiseitel
Colonia,

Ind. 1991, Kultur & Kongresszentrum Liederhalle
Stuttgart,

Nº 1989-0031

Escultura

WALPURGISNACHT 11

1989

Hierro pintado, 136,00 x 50,00 x 40,00 cm

Anag. inf. izq.

EXPOSICIONES:

Ind. 1990, Galería Dreiseitel
Colonia,

Ind. 1991, Kultur & Kongresszentrum Liederhalle
Stuttgart,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1989-21) realizado en hierro pintado de 47,5 x 17 x 12 cm.

Nº 1989-0032

Escultura

WALPURGISNACHT 12

1989

Hierro pintado, 226,00 x 95,00 x 65,00 cm

Anag. s/b ang. inf. izq.

EXPOSICIONES:

- Ind. 1990, Sala Amós Salvador y exteriores (1)
Logroño, Repr. p. [31]
- Ind. 1990, Internationales Kunstmarkt (Dreiseitel)
Colonia,
- Ind. 1991, Kultur & Kongresszentrum Liederhalle
Stuttgart,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta obra es una realización en tamaño mayor de
"Walpurgisnacht 1", con alguna ligera adaptación.

Nº 1989-0033

Escultura

WALPURGISNACHT 13

1989

Hierro pintado, 220,00 x 95,00 x 88,00 cm

Anag. s/b ang. inf. der.

EXPOSICIONES:

- Ind. 1990, Sala Amós Salvador y exteriores (1)
Logroño, Repr. p. [31]
- Ind. 1990, Internationales Kunstmarkt (Dreiseitel)
Colonia,
- Ind. 1991, Kultur & Kongresszentrum Liederhalle
Stuttgart, Repr. portada

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta obra es una realización a mayor tamaño y algunas ampliaciones de "Walpurgisnacht 5".

Nº 1989-0034

Escultura

WALPURGISNACHT 14

1989

Hierro pintado, 224,00 x 92,00 x 75,00 cm

Anag. inf. detrás

EXPOSICIONES:

- Ind. 1990, Sala Amós Salvador y exteriores (1)
Logroño, Repr. p. [31]
- Ind. 1990, Internationales Kunstmarkt (Dreiseitel)
Colonia,
- Ind. 1991, Kultur & Kongresszentrum Liederhalle
Stuttgart,

Nº 1989-0035

Escultura

WALPURGISNACHT 15

1989

Hierro pintado, 268,00 x 60,00 x 50,00 cm

Anag. s/b delante lado izq.

EXPOSICIONES:

- Ind. 1990, Sala Amós Salvador y exteriores (1)
Logroño, Repr. p. [31]
- Ind. 1990, Internationales Kunstmarkt (Dreiseitel)
Colonia,
- Ind. 1991, Kultur & Kongresszentrum Liederhalle
Stuttgart,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1989-22) realizado en hierro pintado de 48,5 x 12 x 9,5 cm.

Nº 1989-0036

Escultura

WALPURGISNACHT 16

1989

Hierro pintado, 269,00 x 69,00 x 68,00 cm

Anag. inf. detrás

EXPOSICIONES:

- Ind. 1990, Sala Amós Salvador y exteriores (1)
Logroño, Repr. p. [31]
- Ind. 1990, Internationales Kunstmarkt (Dreiseitel)
Colonia,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conservan dos bocetos (Reg.nºB 1989-23 y 24) realizados en hierro pintado de 45,5 x 12 x 10,5 cm. y 35 x 12 x 10 cm. respectivamente.

Nº 1989-0037

Escultura

WALPURGISNACHT 17

1989

Hierro pintado, 230,00 x 65,00 x 47,00 cm

Anag. s/b detrás ang. der.

EXPOSICIONES:

Ind. 1990, Sala Amós Salvador y exteriores (1)
Logroño, Repr. p. [31]

Ind. 1990, Internationales Kunstmarkt (Dreiseitel)
Colonia,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Es una realización en mayor tamaño y muy adaptada de
"Walpurgisnacht 7" de la primera versión del tema.

En general, y en esta pieza se puede observar muy bien, con
diferencias entre las ocho primeras piezas y algunas de
estas repetidas en mayor tamaño, tuvieron como objeto dar a
la obra una mayor estilización e imponentia.

Nº 1989-0038

Escultura

WALPURGISNACHT 18

1989

Hierro pintado, 201,00 x 94,00 x 76,00 cm

Anag. inf. der.

EXPOSICIONES:

- Ind. 1990, Sala Amós Salvador y exteriores (1)
Logroño, Repr. p. [31]
- Ind. 1990, Internationales Kunstmarkt (Dreiseitel)
Colonia,
- Ind. 1991, Kultur & Kongresszentrum Liederhalle
Stuttgart,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta obra es una realización en tamaño mayor y con algunas modificaciones de "Walpurgisnacht 2".

Nº 1989-0039

Escultura

EL "POLLASTRE" DE WEIMAR

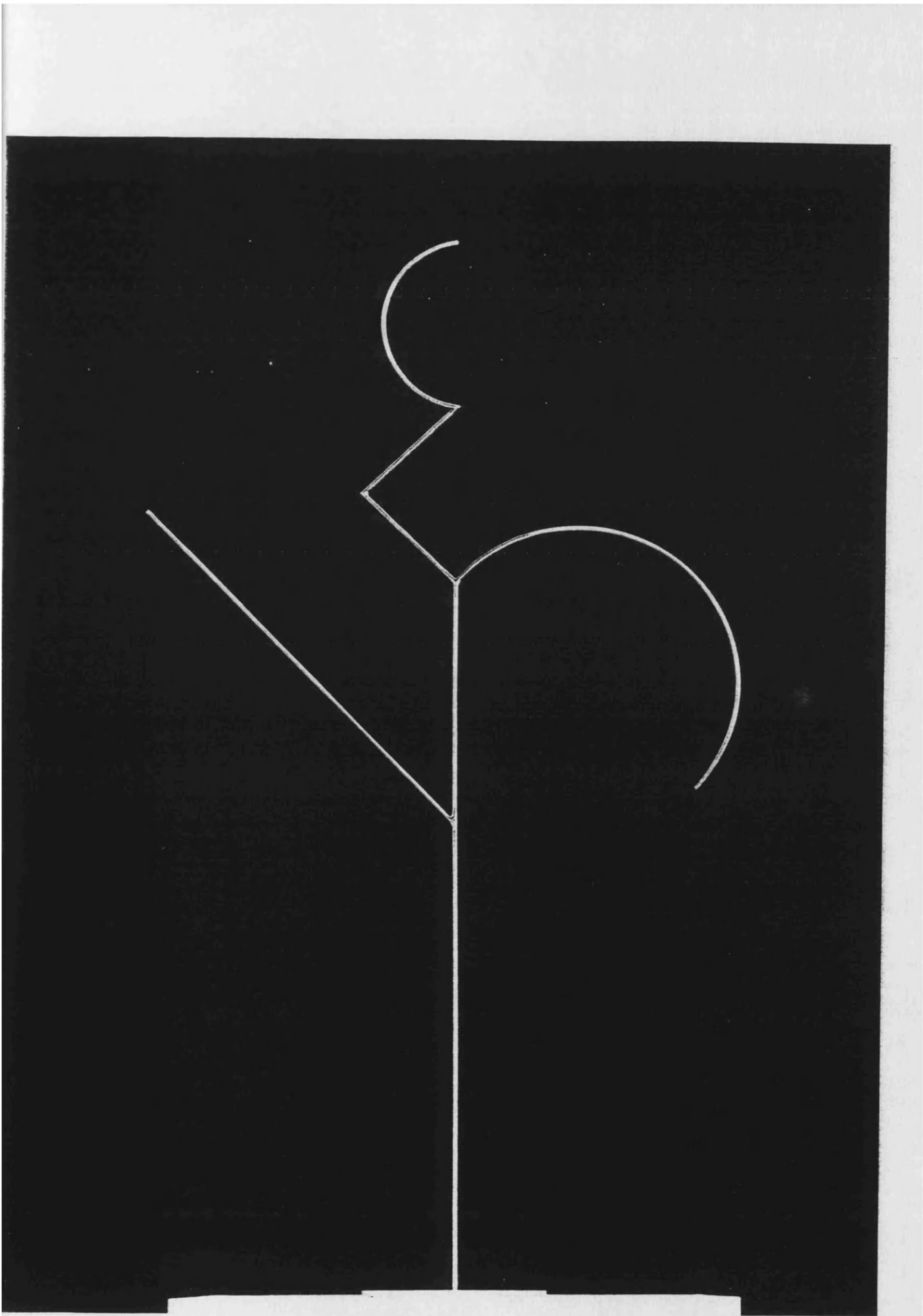
1989

Acero inoxidable, 99,00 x 55,00 x 0,50 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1989

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 44, rep. p. 97



Nº 1989-39-

Nº 1989-0040

Escultura

LA RAO I L'ESPONTANEITAT

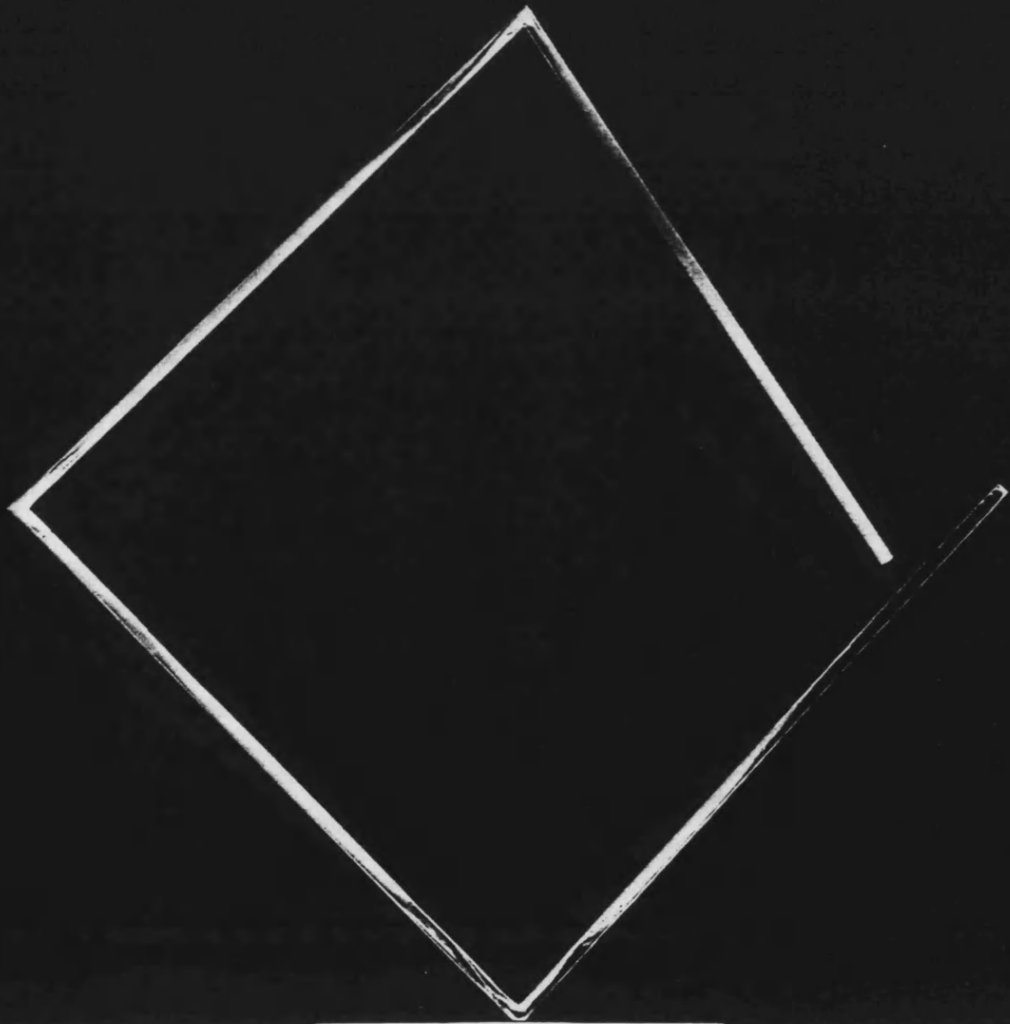
1989

Acero inoxidable, 43,00 x 42,00 x 4,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1989

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 42, rep. p. 95



Nº 1989-40-

Nº 1989-0041

Escultura urbana

ROMBES BESSONS II

1989

Acero inoxidable, 9,50 x 4,00 x 4,64 m

PROPIEDAD: Plaza de la Generalitat, Burriana (CS), 1992

EXPOSICIONES:

Ind. 1992, Centre Municipal de Cultura La Mercé
Burriana (CS), (maqueta), Cat. 17, rep.

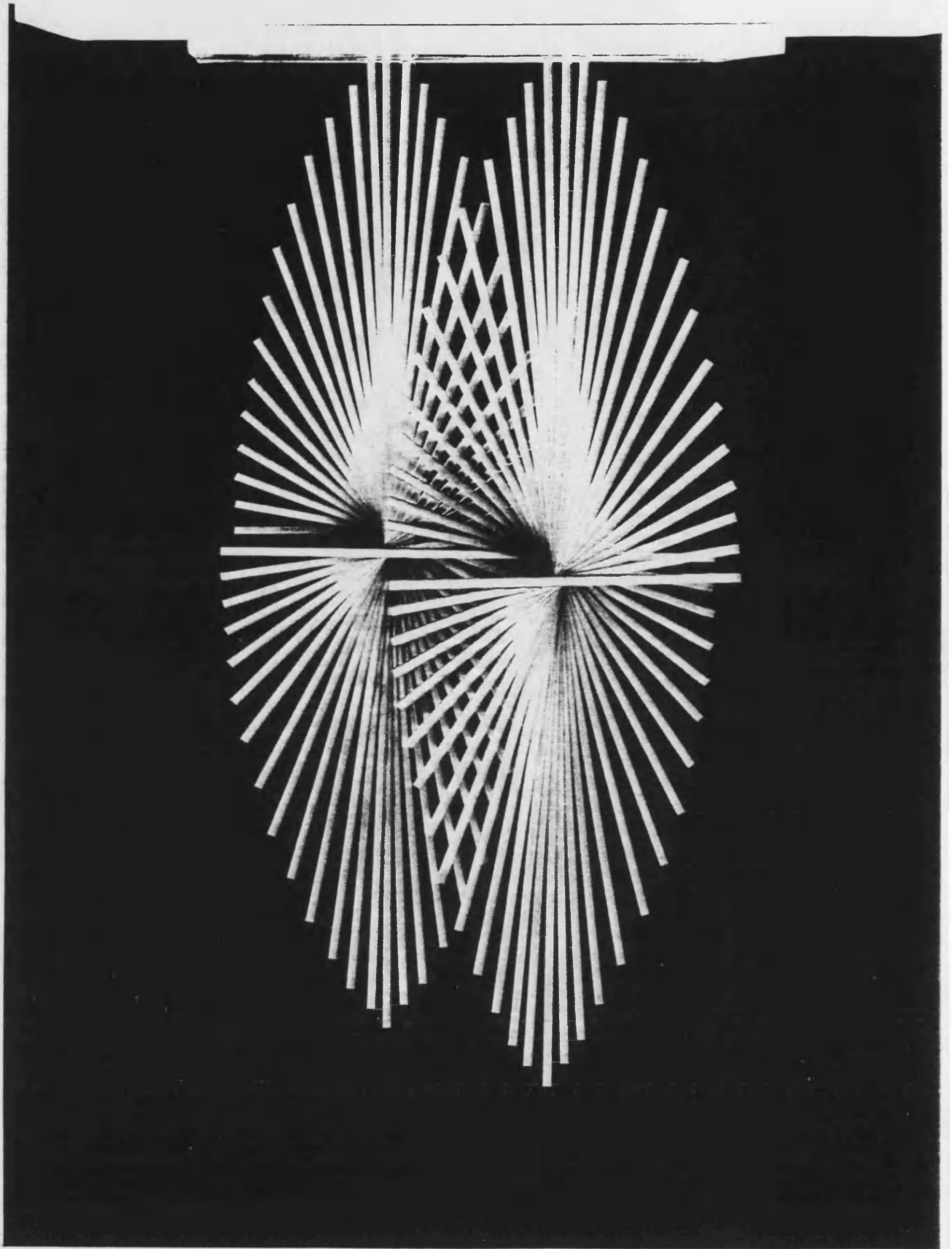
DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La pieza fue realizada expresamente para esta plaza de la localidad castellonense de Burriana pero retoma la forma de "Rombes bessons" (1976) que también tiene una réplica monumental en el Parque de Cervantes de Barcelona aunque con unas dimensiones aproximadamente la mitad que la presente. Se empleó tubo cuadrado de 80 mm.

BOCETO:

Se conserva boceto en el Centre Municipal de Cultura La Mercé de Burriana realizado en acero inoxidable.

-17-686V 5N



Nº 1989-0042

Escultura

SCHILLER

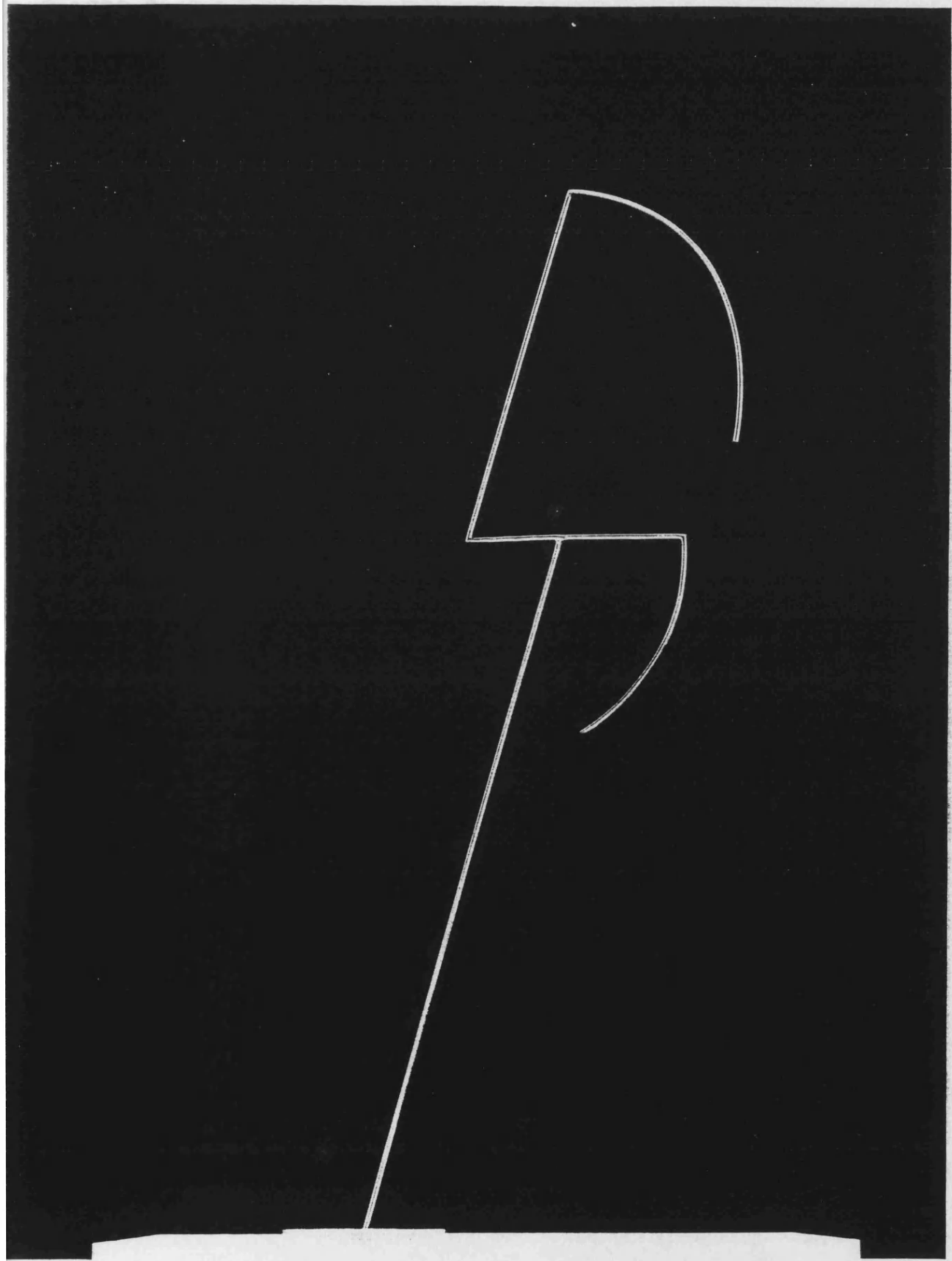
1989

Acero inoxidable, 75,00 x 21,00 x 9,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1989

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 45, rep. p. 98



№ 1989 - 42 -

Nº 1989-0043

Escultura

SCHILLER

1989

Hierro,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Documentada fotográficamente pero sin datos.

№ 1989-43

КОНСТРУКЦИЯ

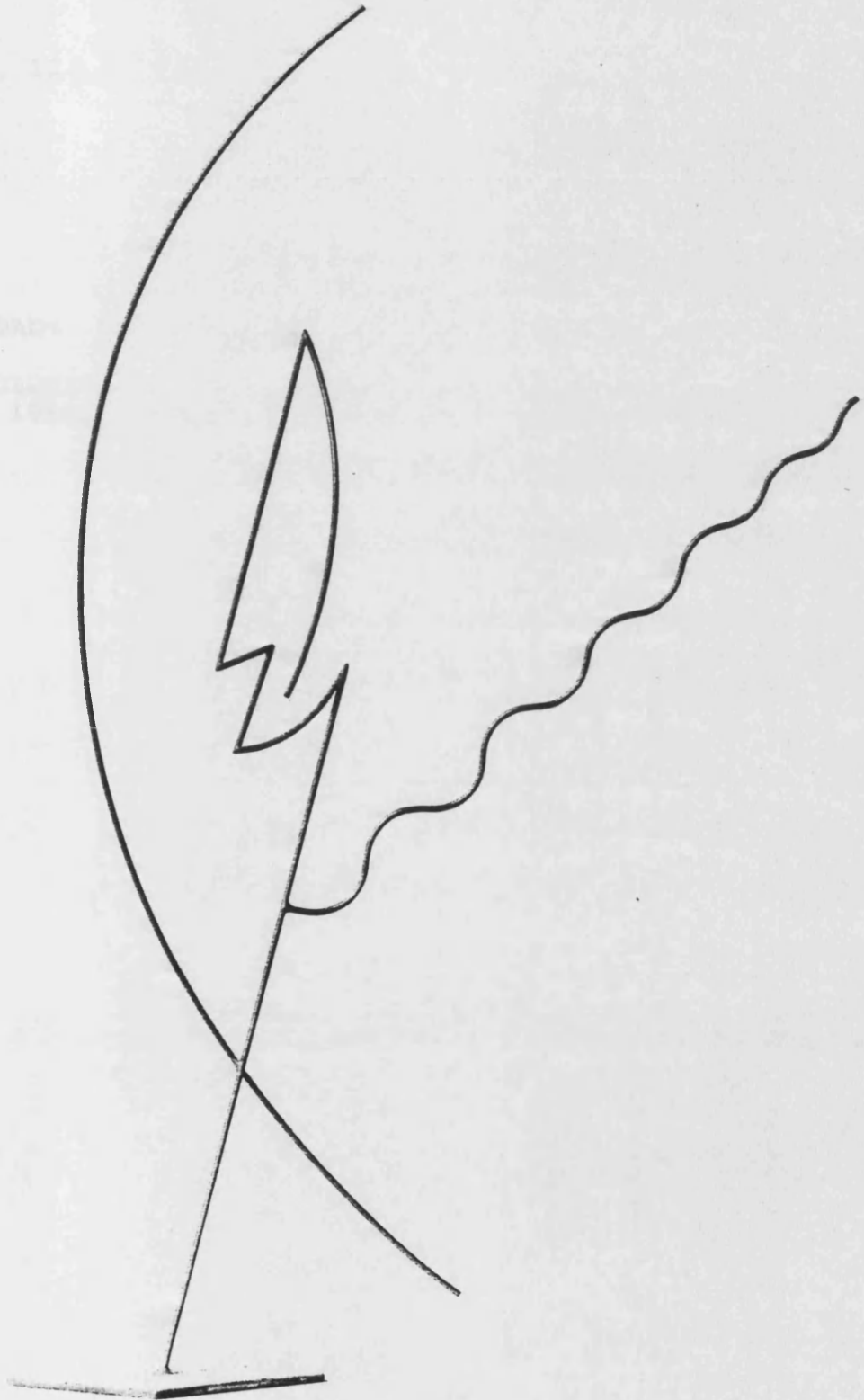
1989

ИЗДАНИЕ 1

ПРОЕКЦИЯ

КОНСТРУКЦИЯ

№ 1989-43



№ 1989-43-

Nº 1989-0044

Escultura

SCHILLER

1989

Hierro, 124,00 x 103,00 x 71,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1989

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 46, rep. p. 99

Nº 1989-0045

Escultura

LILI SCHÖNEMANN

1989

Acero inoxidable, 36,00 x 22,00 x 1,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1989

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 57, rep. p. 112

Nº 1989-0046

Escultura

FRIEDERIKE BRION

1989

Acero inoxidable, 47,00 x 22,00 x 1,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1989

EXPOSICIONES:

Ind. 1989, Fundación Cultural Mapfre Vida
Madrid, Cat. 58, rep. 113

Nº 1990-0001

Escultura

KOUROS I

1990

Mármol blanco yugoslavo, 243,50 x 26,00 x 33,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1990

EXPOSICIONES:

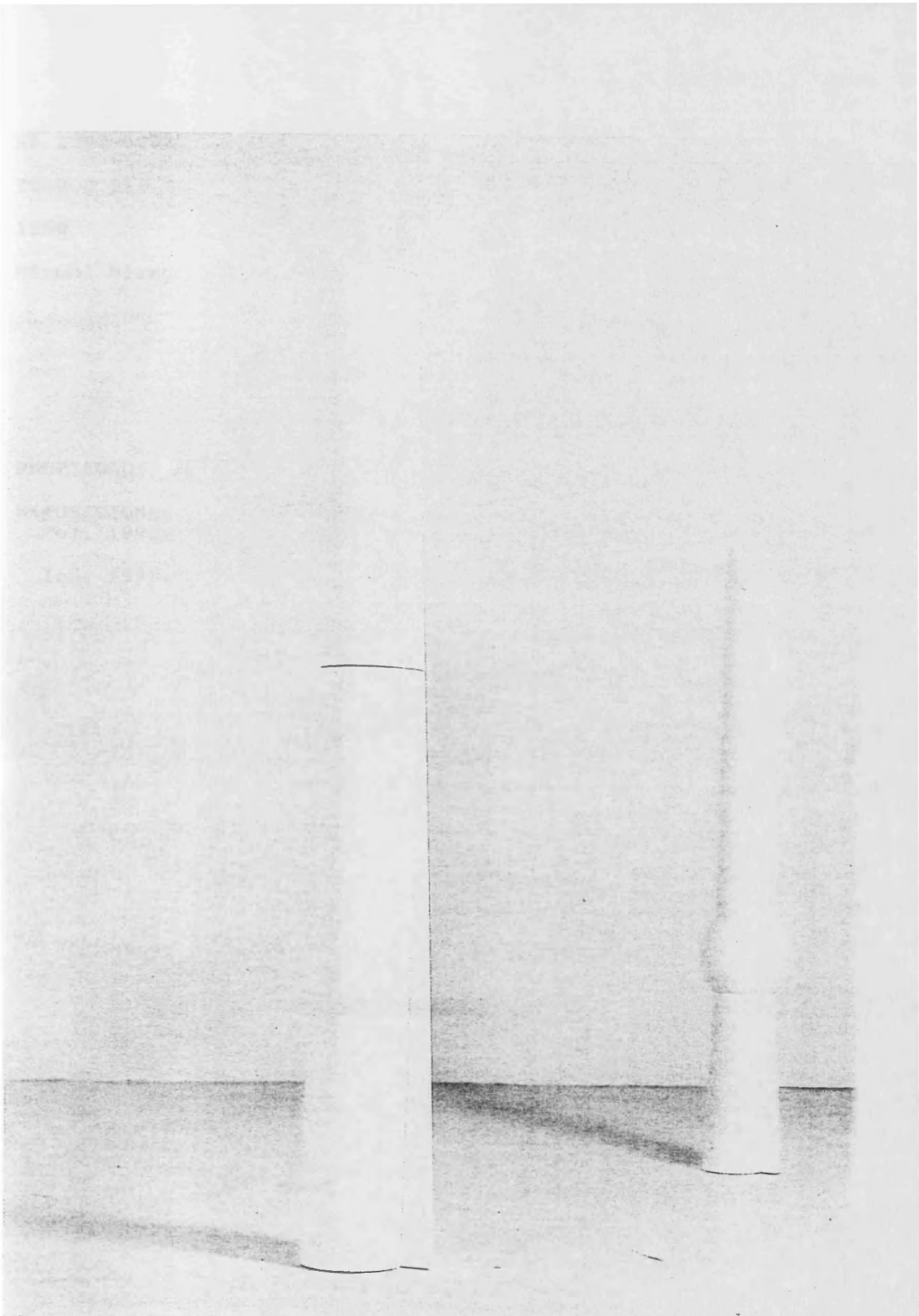
Col. 1992, Galería Gamarra y Garrigues
Madrid,

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 112, repr. p. 134

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Los primeros estudios de esta obra, y con ellos del grupo de los kouroi, se inician a finales de 1989 mediante unos bocetos en plástico p.v.c., que no se retoman hasta bien entrado el nuevo año; razón por la que hemos datado el conjunto de estas obras ya en 1990.





№ 1990 - 1 -

Nº 1990-0002

Escultura

KOUROS II

1990

Mármol blanco yugoslavo, 209,00 x 22,00 x 28,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1990

EXPOSICIONES:

Col. 1992, Galería Gamarra y Garrigues
Madrid,

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 114, repr. p. 136

Nº 1990-0003 A

Escultura

POTENCIA [a]

1990

Mármol blanco yugoslavo, 21,00 x 29,00 x 21,50 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1990

Nº 1990-0003 B

Escultura

POTENCIA [b]

1990

Mármol blanco yugoslavo, 41,00 x 38,00 x 50,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1990

EXPOSICIONES:

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 109, repr. p. 131

№ 1990 - 3 - 13

Nº 1990-0004

Escultura

TORS

1990

Mármol blanco yugoslavo, 75,50 x 36,50 x 20,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1990

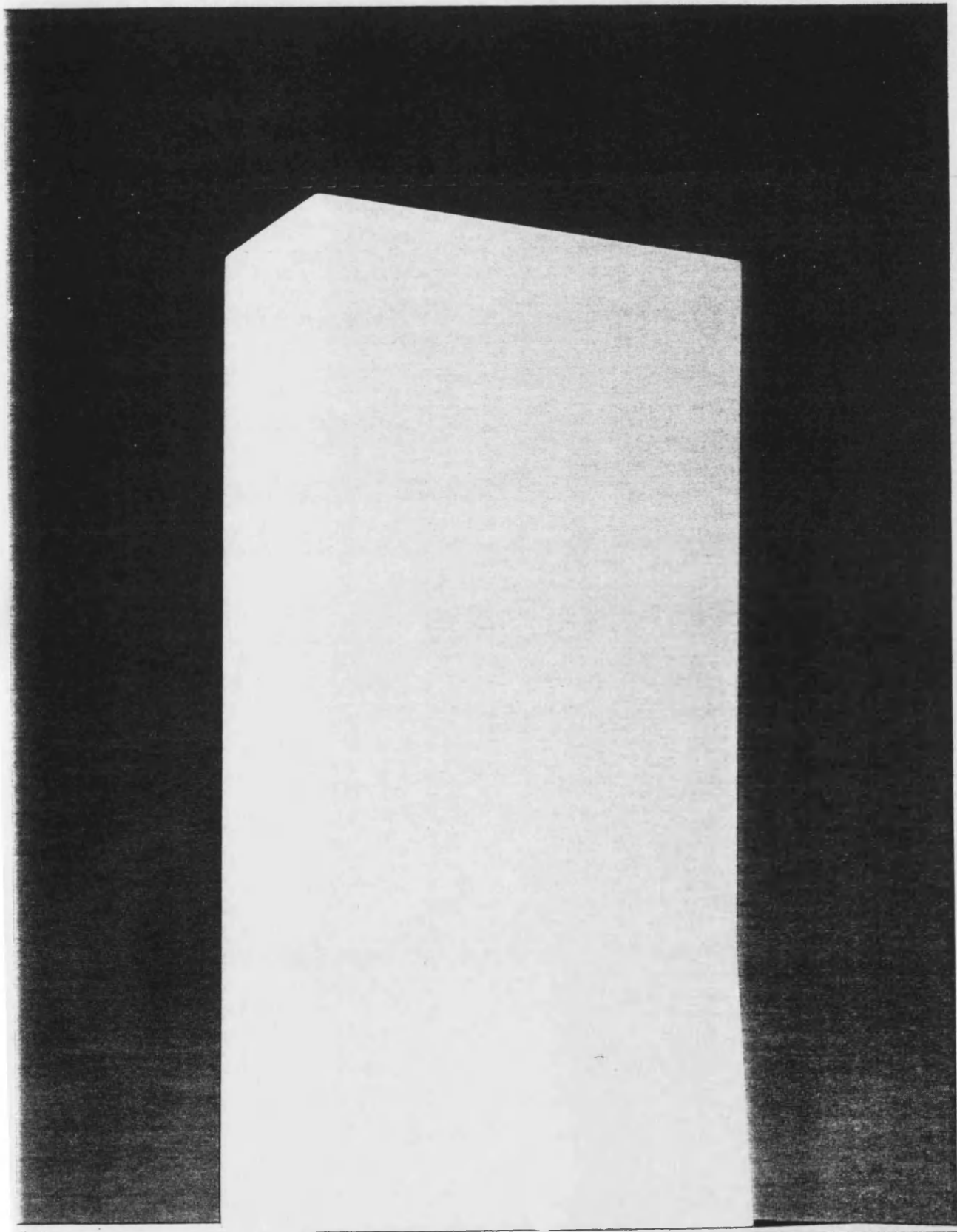
EXPOSICIONES:

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 119, repr. p. 141

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conservan dos bocetos (Reg.nºB 1990-12 y 14) realizados
en escayola de 16 x 8 x 4,5 cm. cada uno.



Nº 1990 - 4 -

Nº 1990-0005

Escultura

TORS

1990

Mármol blanco carrara, 92,50 x 23,00 x 30,50 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1990

EXPOSICIONES:

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 110, repr. p. 132

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conservan dos bocetos (Reg.nºB 1990-5 y 6) realizados en escayola de 29 cm. y 26 cm. de altura, respectivamente.

1990-0000

1990

1990

1990-0000

1990-0000

1990-0000

1990-0000

1990-0000

1990-0000

1990-0000

Nº 1990-5 -

Nº 1990-0006

Escultura

TORS

1990

Mármol blanco yugoslavo, 72,00 x 36,50 x 21,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1990

EXPOSICIONES:

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 118, repr. p. 140

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1990-17) realizado en escayola
de 20,2 x 10 x 5,8 cm.

№ 1990-6

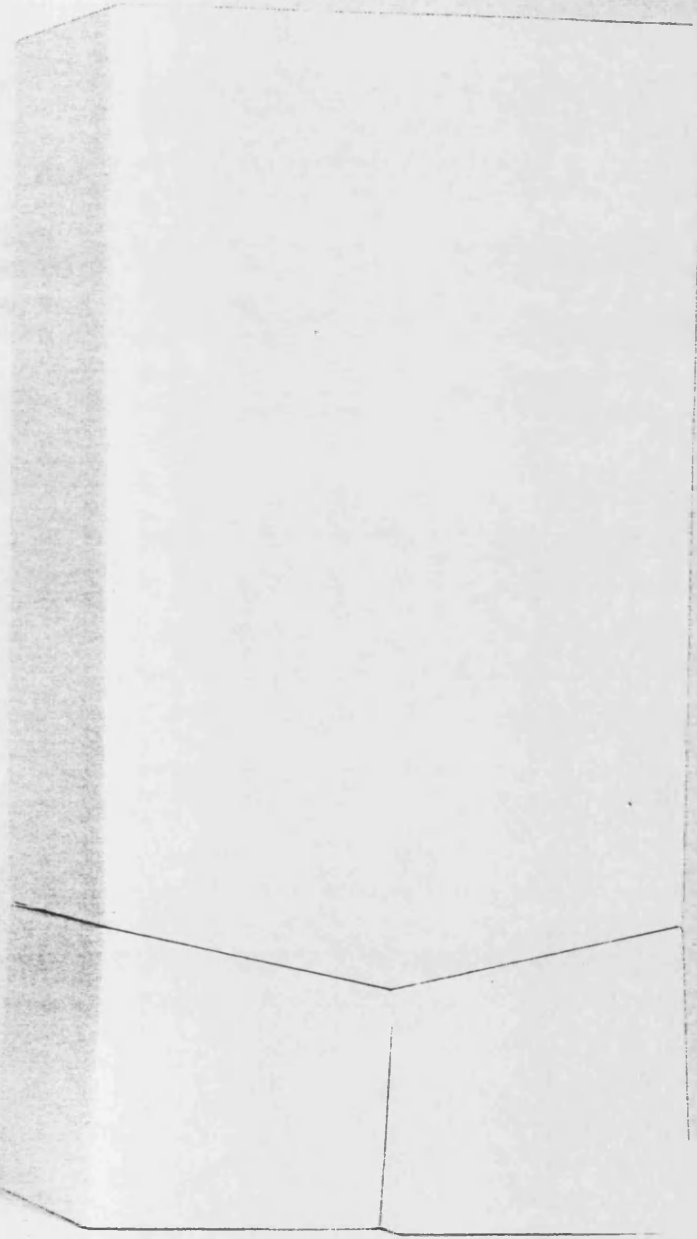
Volume 1990-6

1990-6

Method 1990-6

PROFESSOR

DOCTOR



№ 1990 - 6 -

Nº 1990-0007

Escultura

VENUS IV

1990-91

Mármol rosa portugués, 45,00 x 20,00 x 20,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1991

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1990-7) realizado en escayola de 15 x 6,7 x 6,7 cm.

Nº 1991-0001

Escultura urbana

ESCULTURES PEL BANC DE SANTANDER

1991-92

Acero inoxidable, 4,42 x 2,83 x 0,76 m.

CREDITO: 8 unidades

PROPIEDAD: Banco Santander, Nueva York, 1993

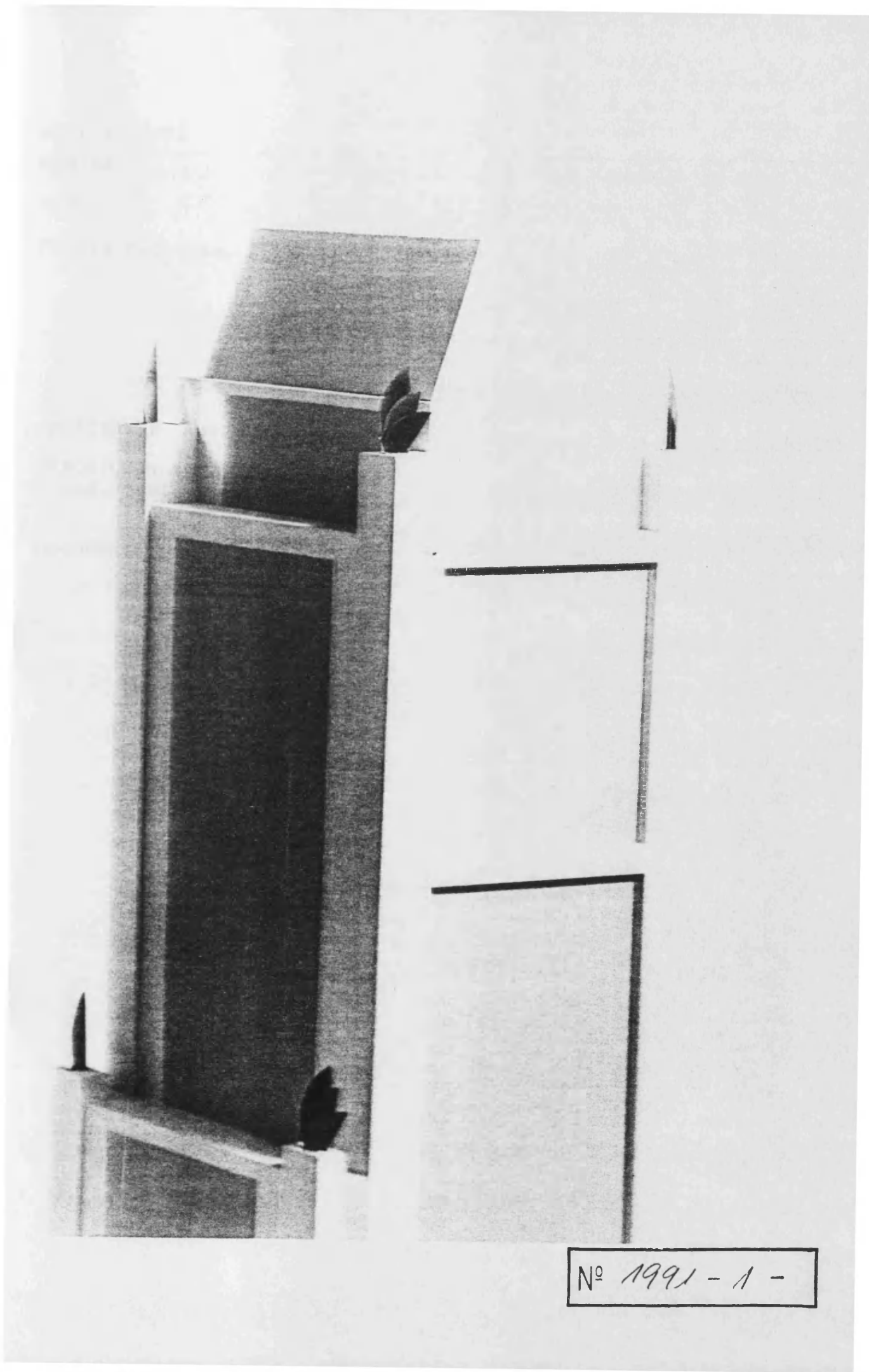
DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Las esculturas fueron diseñadas expresamente como remates arquitectónicos del edificio proyectado por el arquitecto, afincado en Nueva York, Marcelino Moldes, que se levanta en la 53 Street, entre Madison y Park Avenue. Se trata de un rascacielos de tan sólo 20 plantas, cuyo presupuesto de construcción se estimó originariamente en 24 millones de dolares.

Las medidas facilitadas corresponden a las 4 unidades mayores de las 8 que forman el grupo.

BOCETO:

Se conservan 6 bocetos (Reg.nºB 1991-1, 2, 3, 4, 5, 6) realizados uno en chapa galvanizada y el resto en acero inoxidable.



Nº 1991 - 1 -

Nº 1991-0002

Escultura

FEMINA I

1991

Piedra calcárea, 128,00 x 20,00 x 20,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1991

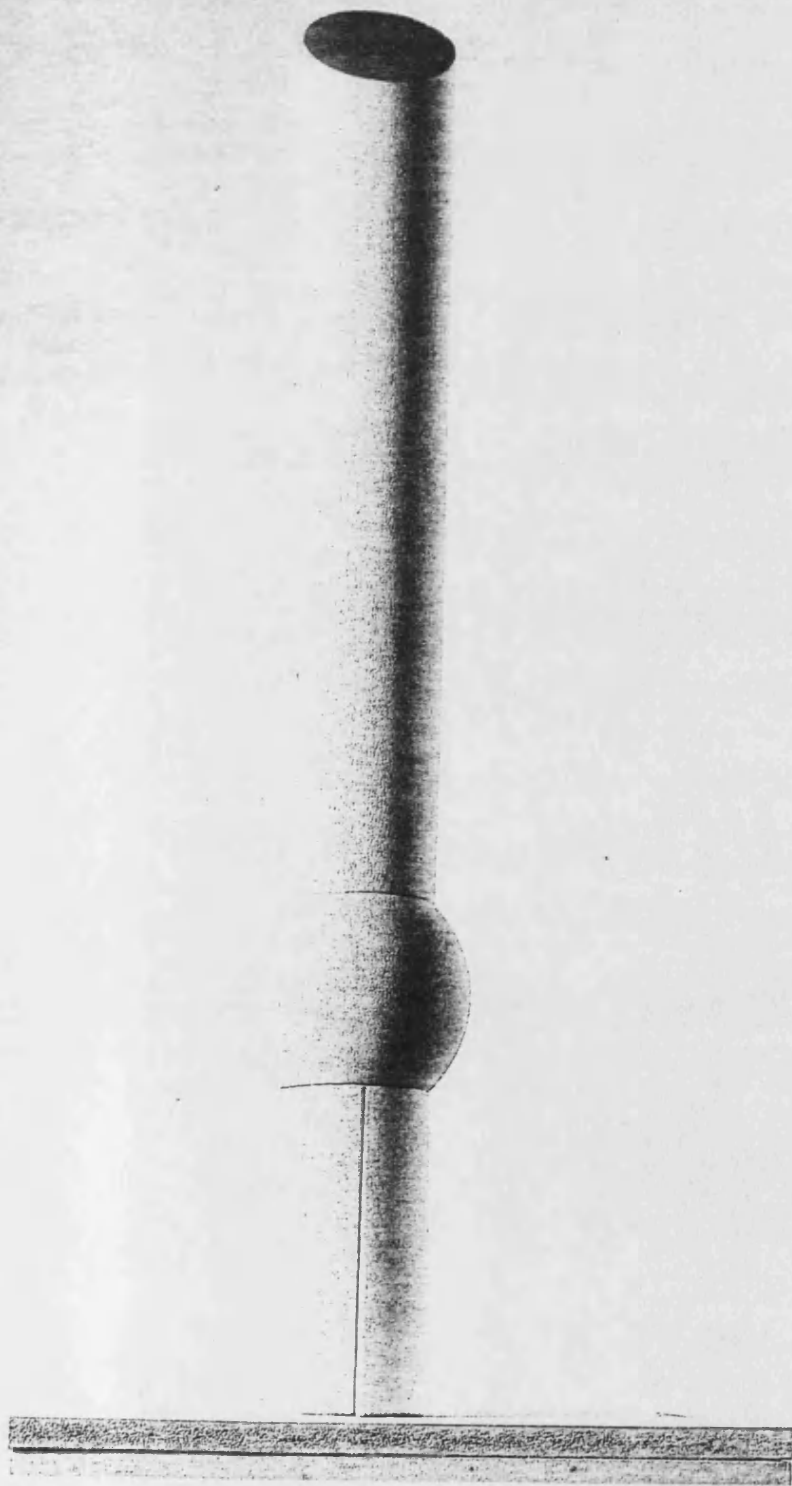
EXPOSICIONES:

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 116, repr. p. 138

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1991-12) realizado en escayola
y stilopoor de 28 x 7,5 x 7,5 cm.



Nº 1991 - 2 -

Nº 1991-0003

Escultura

FEMINA II

1991

Mármol blanco yugoslavo, 203,00 x 29,00 x 29,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1991

EXPOSICIONES:

Col. 1992, Galería Gamarra y Garrigues
Madrid,

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 115, repr. p. 137

Nº 1991-0004 A

Escultura

FIGURA [a]

1991

Mármol rosa portugués, 59,00 x 24,00 x 18,00 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1991

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conservan 3 bocetos (Reg.nºB 1991-9, 10 y 11) realizados en escayola de 23 x 10 x 4 cm., 30 x 12 x 9 cm. y 30 x 12 x 9 cm., respectivamente.

Nº 1991-0004 B

Escultura

FIGURA [b]

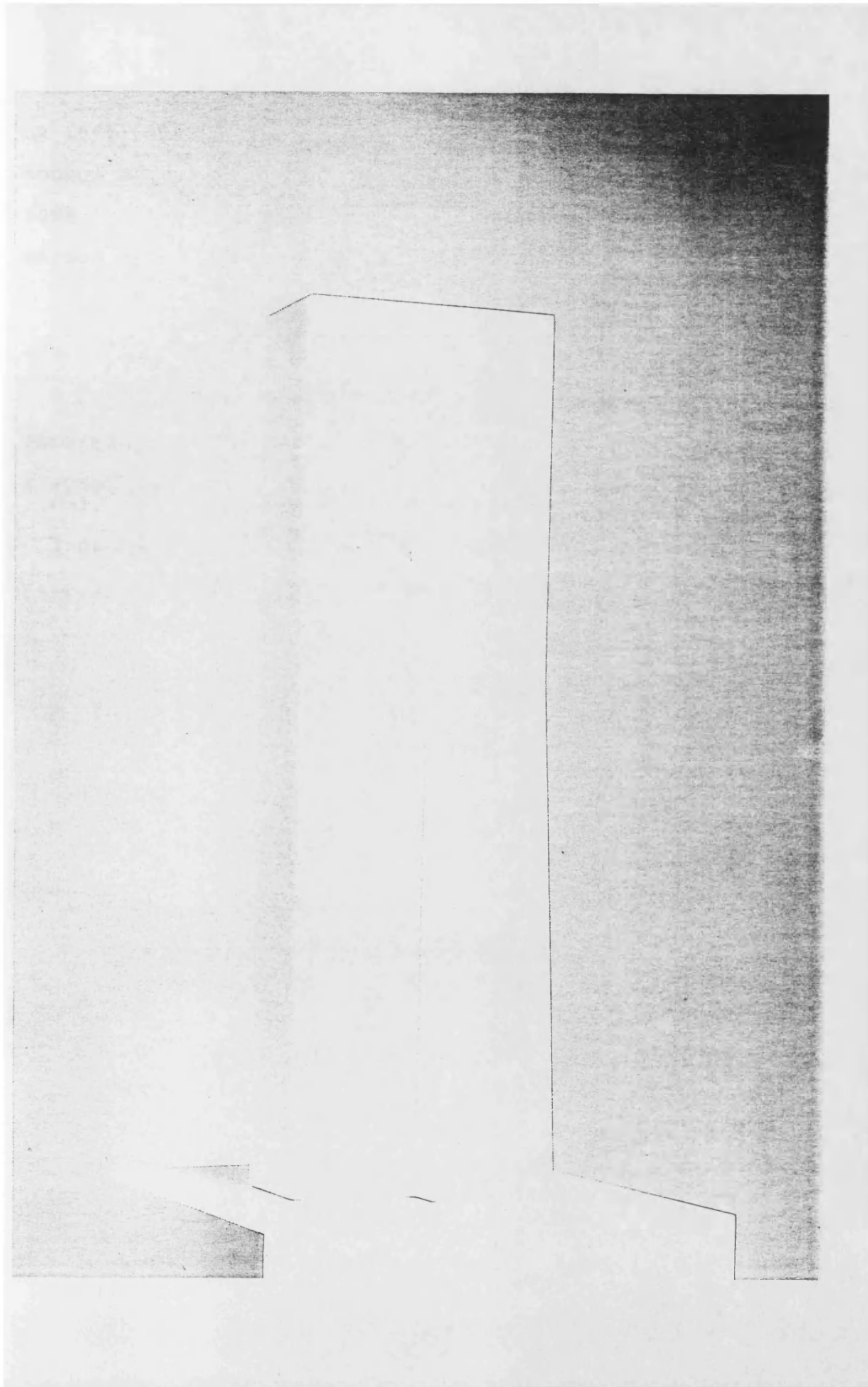
1991

Mármol blanco yugoslavo, 136,50 x 41,00 x 25,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1991

EXPOSICIONES:

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 120, repr. p. [142]



Nº 1991-0005

Escultura

KOUROS III

1991

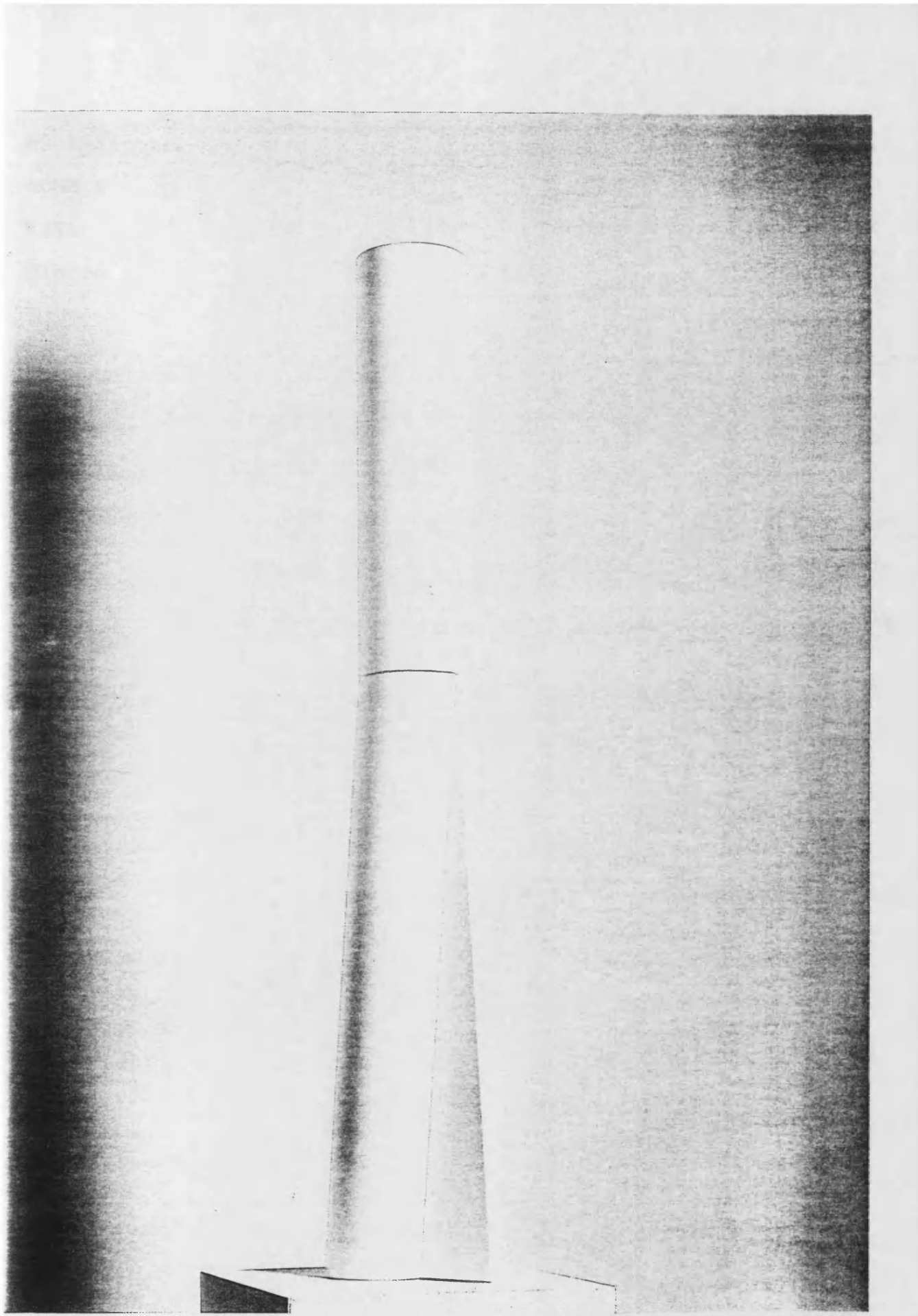
Mármol blanco yugoslavo, 233,00 x 25,00 x 45,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1991

EXPOSICIONES:

Col. 1992, Galería Gamarra y Garrigues
Madrid,

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 113, repr. p. 135



Nº 1991 - 5 -

Nº 1991-0006

Escultura

HOME I

1991

Hierro pintado, 230,00 x 40,00 x 40,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1991

EXPOSICIONES:

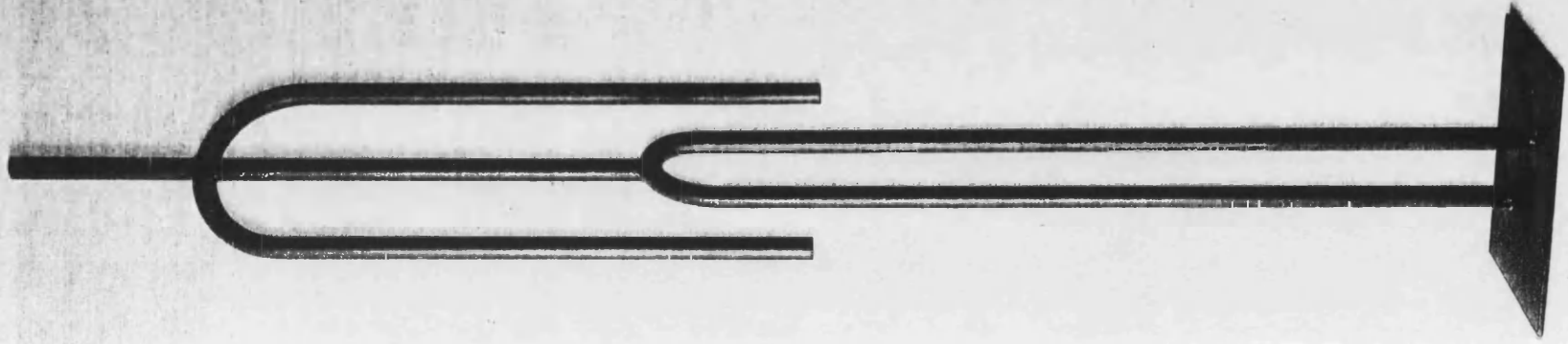
Col. 1993, Galería Gamarra y Garrigues
Madrid,

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 117, repr. p. 139

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1991-7) realizado en hierro de
41,5 x 8 x 8 cm.



№ 1991 - 6 -
- 9 - 1961 - N

Nº 1991-0007

Escultura

HOME-DEU

1991

Mármol ulldecona, 210,00 x 88,00 x 93,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1991

EXPOSICIONES:

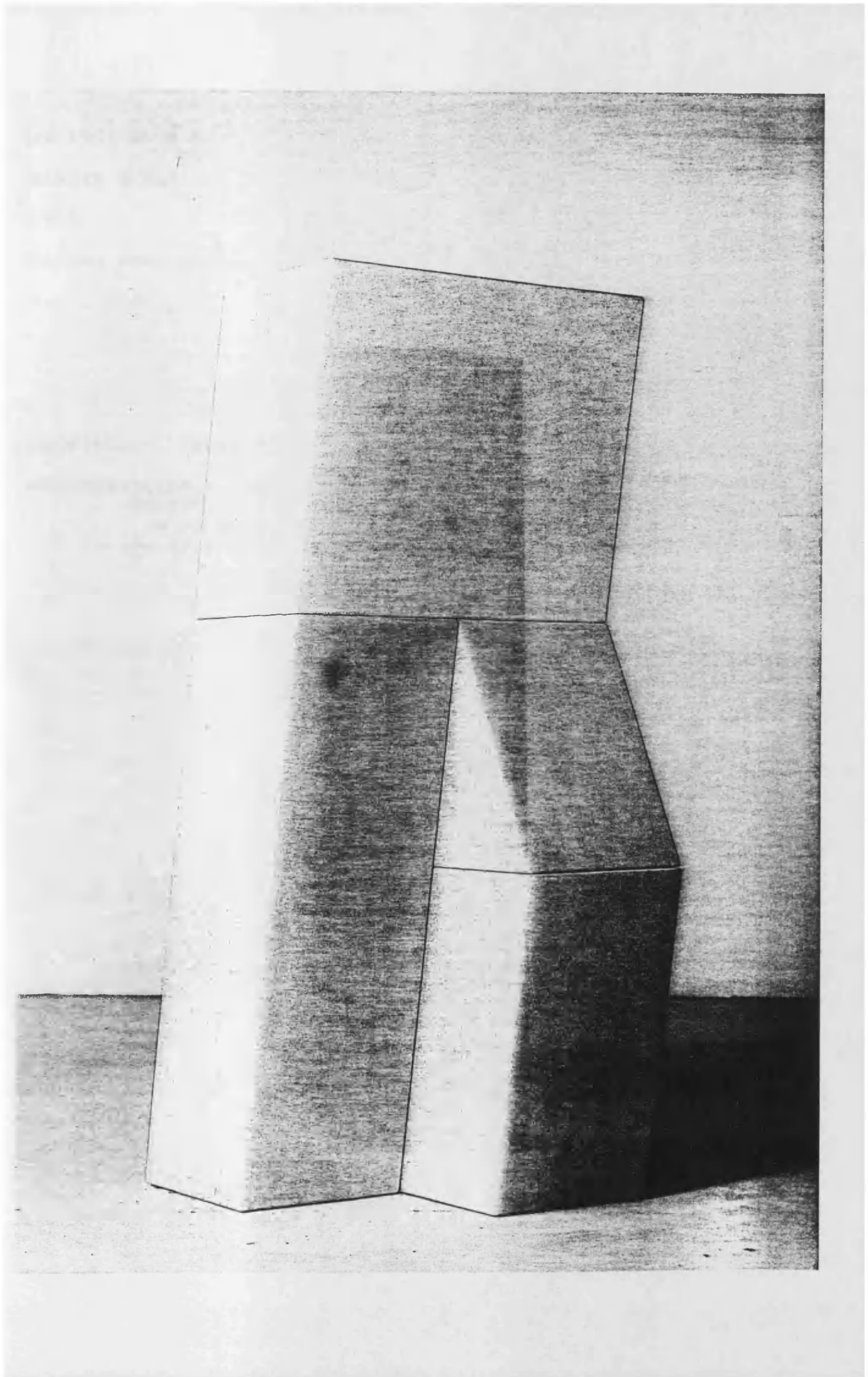
Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 121, repr. p. [143]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra fue realizada en cuatro bloques de piedra con objeto de que fuera más fácil su transporte.

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1991-8) realizado en escayola de 28 x 12 x 16,5 cm.



Nº 1991-0008 A

Escultura

RAMSES I [a]

1991

Mármol rosa portugués, 80,50 x 15,00 x 18,50 cm

s.f., s.d.

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1991

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1991-14) realizado en escayola de 33 x 9 x 8 cm.

Nº 1991-0008 B

Escultura

RAMSES I [b]

1991

Mármol ulldecona, 387,00 x 82,00 x 93,50 cm

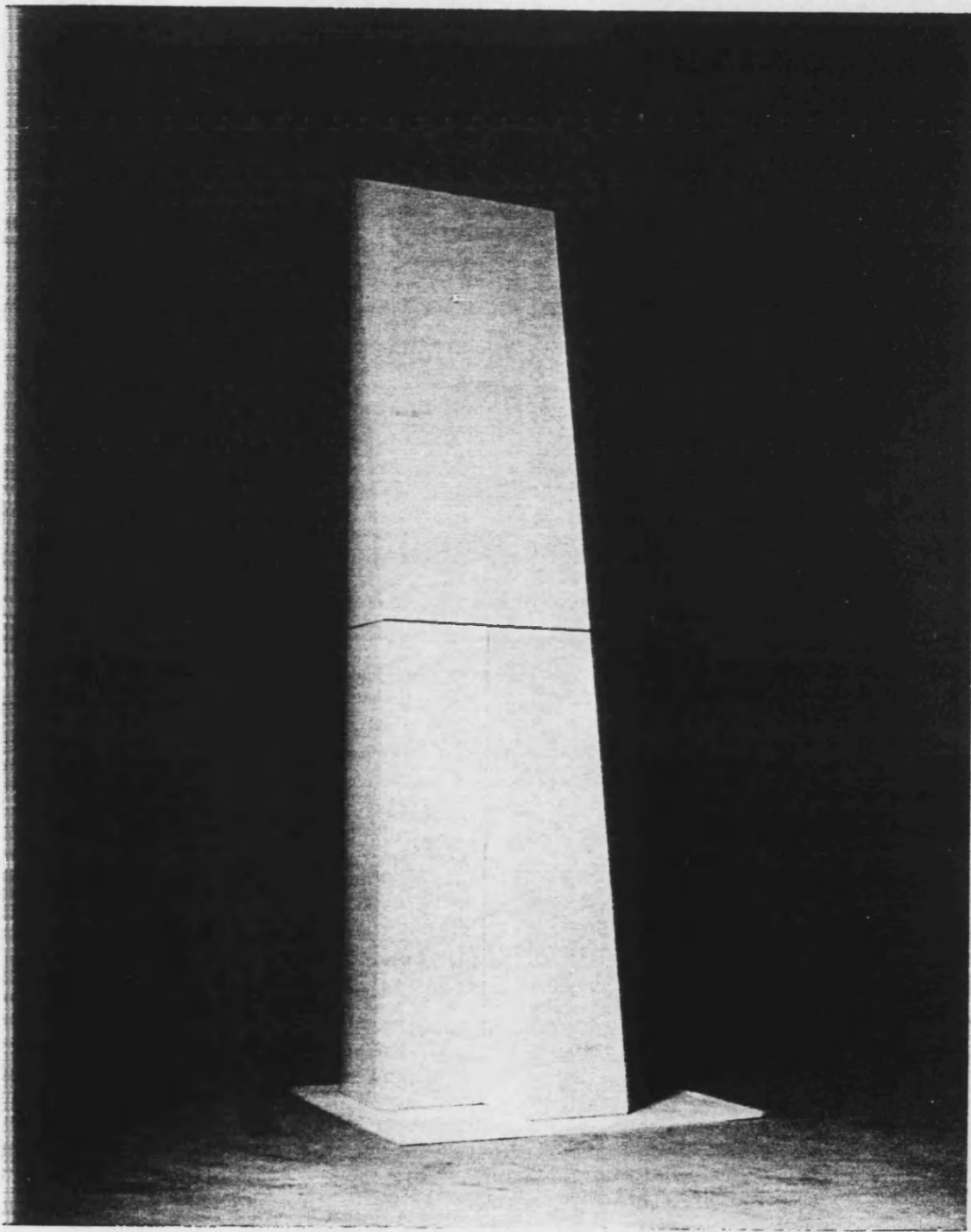
PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1991

EXPOSICIONES:

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 123, repr. p. [145]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Al igual que "Home-déu" (1991) está realizada por piezas para facilitar su transporte, en este caso son tres.



Nº 1991 - 8 -

Nº 1991-0009

Escultura

RAMSES II

1991

Acero corten, 300,00 x 89,00 x 46,50 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1991

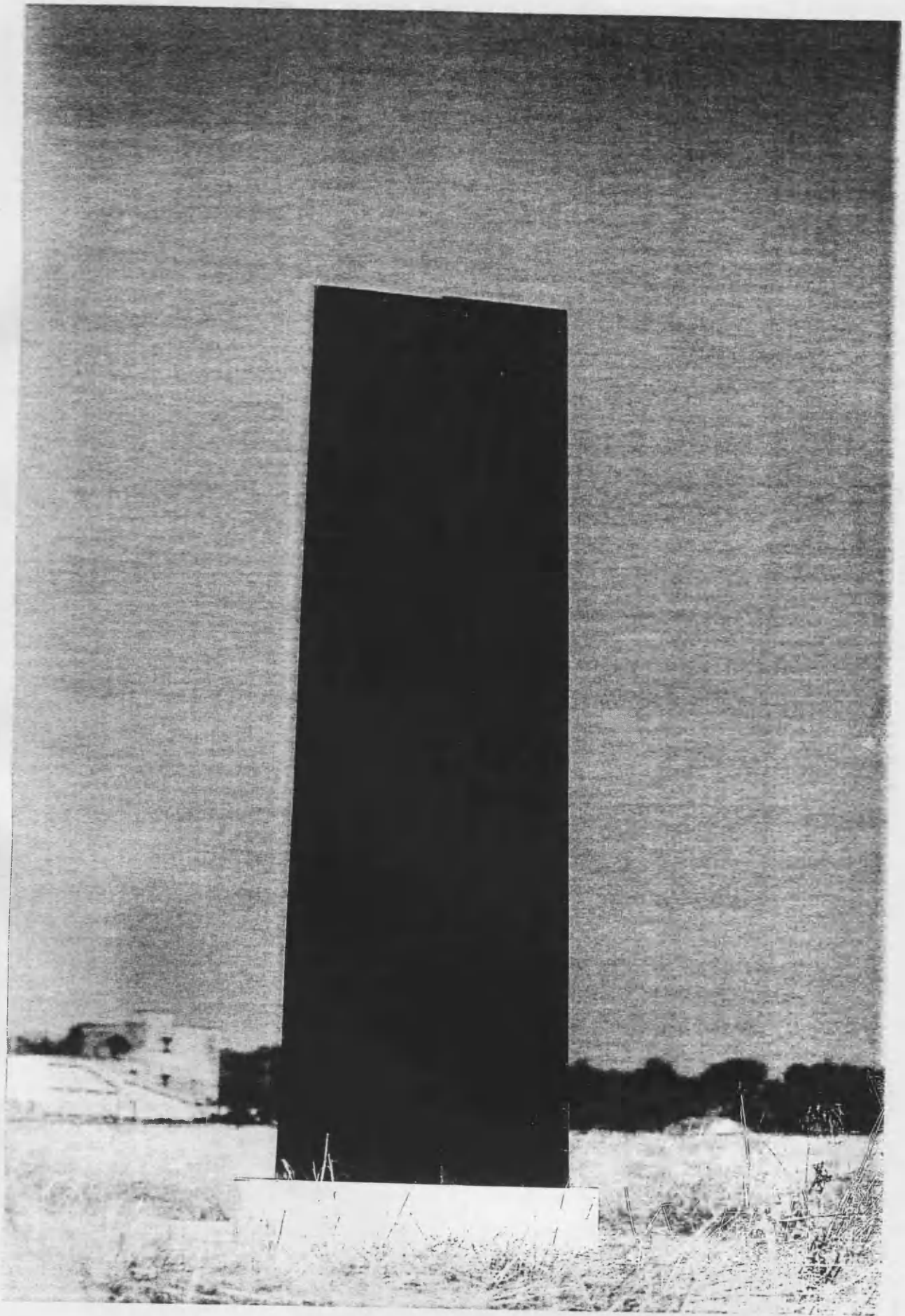
EXPOSICIONES:

Ind. 1991, IVAM Centre Julio González
Valencia, Cat. 122, repr. p. [144]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1990-18) realizado en chapa de
hierro de 9 x 4 x 8 cm.



Nº 1991-0010

Escultura

TORS

1991

Mármol negro belga, 77,50 x 18,00 x 22,00 cm

PROPIEDAD: Autor, Rocafort (V), 1991

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

BOCETO:

Se conserva boceto (Reg.nºB 1991-13) realizado en escayola de 24,5 cm. de altura.



Nº 1991 - 10 -

RH. 11.558

BID.T 823(VII) 7.04/271(7)

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Facultat de Geografia i Història
Departament d'Història de l'Art

LA ESCULTURA DE ANDREU ALFARO

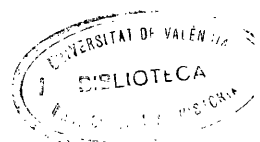
BIOGRAFIA ARTISTICA Y CATALOGO RAZONADO

•

Tesis doctoral presentada por:
JOSE MARTIN MARTINEZ

Dirigida por la Catedrática:
Dra. CARMEN GRACIA BENEYTO

Valencia, mayo 1993



D. 489. 652
L. 489. 056

TESIS DOCTORAL

LA ESCULTURA DE ANDREU ALFARO
BIOGRAFIA ARTISTICA Y CATALOGO RAZONADO

•

TOMO VII

RELACION DE EXPOSICIONES
1955-1991

b 11937634

i 23520498

CB 0002203137



RELACION DE EXPOSICIONES
INDIVIDUALES Y COLECTIVAS DE
ANDREU ALFARO

•



NOTA PREVIA

En la relación que sigue hemos incluido de manera conjunta tanto las exposiciones individuales realizadas por Andreu Alfaro como las colectivas en las que se ha incluido obra suya hasta 1991, dispuestas en una ordenación cronológica, de acuerdo con la fecha de las inauguraciones. Hemos señalado la fecha exacta, incluido el día, siempre que ha sido posible. Si no es así, señalamos el año y el mes va incluido en el campo documentación y comentario por razón del programa informático.

Por otra parte resulta imposible tener un control exhaustivo de todas las exposiciones colectivas en las que hayan podido ser incluidas obras de Alfaro. Ello es debido a que, aunque su obra no se encuentra muy dispersa, una vez vendida, resulta difícil para el artista conocer sus eventuales préstamos. Pero la práctica usual, sin embargo, ha sido que los organizadores de exposiciones acudan a él para que preste obra y no a coleccionistas o a instituciones.

A diferencia de lo que suele hacerse con cierta frecuencia hemos incluido los títulos de las exposiciones individuales, pues aunque en muchos casos no son nada connotativos ("Andreu Alfaro", por ejemplo, es lo más frecuente), a partir de los decisivos años ochenta, suelen contar con un título específico.

Los nombres de las ciudades, tanto en esta parte como en todo el trabajo, se encuentran expresados en su manera habitual en castellano, tanto sin son españolas como extranjeras, por ello las ciudades y localidades valencianas, catalanas, vascas o gallegas aparecen en la denominación usada históricamente en la lengua en la que redactamos el trabajo.

Es necesario advertir que no resulta siempre fácil determinar o asegurar la presencia de una obra en una exposición. En la mayoría de las exposiciones (casi todas hasta la década de los ochenta), el catálogo correspondiente no incluía una relación de las obras expuestas. Y, para los casos en que sí aparece una lista, nunca puede afirmarse con rotundidad que ésta no contenga errores o problemas en la identificación de alguna obra. Según nos acercamos a la actualidad las exposiciones (por su mayor importancia y envergadura) están mejor documentadas y, en consecuencia, dichas relaciones son mucho más fiables. Para decidir la inclusión de una determinada obra en una exposición hemos usado, además del correspondiente Catálogo, otras fuentes: a) documentación de la Galería; b) reportajes fotográficos de las salas; c) las notas o apuntes del propio artista en su cuaderno al preparar la prosible relación de obras expuestas y d) las críticas que, sobre todo para las exposiciones más antiguas, pueden aportar menciones de las obras presentadas. La mención de éstas se hace mediante el título y su año de realización.

J. M. M.

1955

COLECTIVA

"I Exposición al aire libre",

Jardines de la Generalidad, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: Pintura al óleo

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se trata, sin ninguna duda, de la primera muestra en la que participa Andreu Alfaro. Así ha figurado siempre en los currícula posteriores y da fe de ello REAL ALARCON (1985): "Allí podíase apreciar después de los valiosos dibujos que venía realizando, el primer cuadro de pintura al óleo de Andrés Alfaro" (p.22).

Esta primera exposición al aire libre se celebró en el mes de junio por iniciativa de la Diputación Provincial, y tuvo sucesivas ediciones hasta 1960, en que fueron sustituidas por el Salón de Marzo.

1956

COLECTIVA

18/12/56 - 31/12/56

"II Salón de Otoño",

Ateneo Mercantil, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: Pinturas

1957

INDIVIDUAL

17/01/57 - 31/01/57

"Dibujos de Andrés Alfaro",

Sala Mateu, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: Dibujos a pluma

1957

INDIVIDUAL

16/02/57 - 28/02/57

"Andrés Alfaro. Dibujos y óleos",

Sala La Decoradora, Alicante

OBRAS EXPUESTAS: 18 dibujos y 5 óleos

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta segunda exposición individual fue organizada por el Movimiento Artístico del Mediterráneo y patrocinado por los periódicos alicantinos "Jornada" y "La Voz de Levante". Por las críticas de la prensa conocemos dos de los dibujos expuestos: "Hombre con guitarra" y "Bailarinas"; y uno de los óleos: "Casucas en el campo", de cuyos títulos podemos deducir que se trata de obras figurativas. Se editó un pequeño díptico con tres fragmentos de las críticas de la primera exposición firmadas por OMBUENA, GARCIA SANCHEZ y CHAVARRI.

1957

COLECTIVA

17/03/57 - 19/03/57

"Arte en los Jardines de la Generalidad",

Jardines del Palacio de la Generalidad, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: 3 dibujos y 1 pintura

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La pintura expuesta llevaba por título "Guitarra".
En el libro de REAL ALARCON figura esta exposición con el título "II Exposición de Pintura y Escultura al aire libre en los jardincillos de la Excma. Diputación". En esta misma fuente se reproducen varias fotos de la misma, entre ellas varias en las que figura Alfaro y una junto a su padre. La muestra fue organizada por el Movimiento Artístico del Mediterráneo bajo el pretexto de recaudar fondos para la Asociación Valenciana de Caridad. Se editó un díptico en el que se incluyen los autores y las obras expuestas.

1957

COLECTIVA

"Art Nou",

Establecimiento La Ibero-suiza ?, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: Pinturas y dibujos (5 obras)

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se editó un pequeño díptico con un dibujo de Alfaro en la portada y la lista de participantes con los números de catálogo que recibieron las obras de cada uno (a las de Alfaro correspondieron los números 10 a 14).

Se celebró en el mes de mayo.



1957

COLECTIVA

"III Salón de Otoño",

Ateneo Mercantil, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: 1 óleo

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Obtiene la Mención de Honor del jurado con su obra "Desnudo" pintada en ese mismo año. El primer premio fue obtenido por su amigo Salvador Soria.

1958

COLECTIVA

"1ª Exposición Arte Actual del Mediterráneo",

Palacio y Jardines de la Generalidad, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: Pinturas

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Con esta exposición inició su andadura formal el Movimiento Artístico del Mediterráneo. Se editó un catálogo de 12 páginas que incluía sendos textos de AGUILERA CERNI y PORTOLES JUAN además de la lista de expositores y la reproducción de una de las obras presentadas. La pintura de Alfaro llevaba por título "Toro". Por él sabemos los artistas que expusieron: Hurtuna, Ràfols Casamada, Will Faber, Carlos Planell, Santi Surós, Pérez Pizarro, Xavier Soler, Manuel Baeza, J. Brotat, Soria, G. Borillo, Monjalés, Plator Plá y Tharrats.

La muestra tuvo lugar durante el mes de marzo.

1958

INDIVIDUAL

15/04/58 - 26/04/58

"Andrés Alfaro. Pinturas e Hierros",

Centro de Estudios Norteamericanos, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: 12 obras: pinturas y relieves

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La exposición estuvo formada por pinturas (una de ellas un retrato de Salvador Soria) y una especie de "relieves" o dibujos figurativos realizados con hilo de alambre, adheridos a una madera, que se mostraban colgados de la pared.

1958

COLECTIVA

04/05/58 - 18/05/58

"II Salón de Mayo",

Capilla antiguo Hospital de la Sta. Cruz, Barcelona

COMISARIO: Asociación Artistas Actuales

OBRAS EXPUESTAS: 1 pintura

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Es esta la primera colectiva organizada fuera de Valencia a la que concurre Alfaro, enviando la pintura "Interior" (cat. nº 7). Este hecho se puede explicar en parte por las relaciones de amistad que ya mantiene con distintos jóvenes pintores y su progresiva introducción en los medios interesados por el arte moderno en Valencia (hasta el otoño del año próximo no se integrará en el Grupo Parpalló). Tengamos en cuenta, además, que en Valencia se había formado una extensión de la barcelonesa Asociación Artistas Actuales (denominada explícitamente como A.A.A. de Valencia), cuya Junta de Gobierno estaba integrada en ese año por Vicente Aguilera, Juan A. Portolés, Vicent Ventura, Manuel Real Alarcón, José García Borillo, Salvador Soria y D.A. Cuevillas. Al Salón concurrieron, junto a Alfaro, los artistas valencianos Manolo Gil (+1957), Vicente Castellano, Andrés Cillero, Jacinta Gil, Monjalés, Nassio Bayarri y Francisco Pérez Pizarro. Según J. PORTOLES (Cat. exp. Grupo Parpalló, Valencia, 1990, p. 82) la vinculación de los artistas valencianos a la Asociación catalana fue auspiciada por el M.A.M.

1958

COLECTIVA

"Arte Actual del Mediterráneo",
 , Santander

OBRAS EXPUESTAS: Pinturas y/o dibujos

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Exposición organizada por el Movimiento Artístico del Mediterráneo, en la que participaron, entre otros: Borillo, Brotat, Castellano, Manolo Gil, Monjalés, Pérez Contel y Pérez Pizarro.

Fuente: ANONIMO, "Carnet de la semana. Arte Actual del Mediterráneo", La Estafeta Literaria, Madrid, 13 octubre 1958, p.3.

La muestra estuvo abierta durante el mes de septiembre.

1958

COLECTIVA

21/10/58 - 05/11/58

"Exposición Homenaje a José Mateu",

Sala Mateu, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: Pinturas

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Este homenaje estuvo motivado, además de por la amistad que mantenían con el galerista bastantes jóvenes artistas valencianos, por las pérdidas que ocasionó al establecimiento la riada del año anterior. Se editó un pequeño díptico con un breve texto de Aguilera Cerni y la relación de los 24 expositores, entre los que se encontraban Manolo Gil, Gabino, Mompó, Michavila, Monjalés, Sempere y Soria, entre otros.

1958

COLECTIVA

03/11/58 - 22/11/58

"IV Salón de Otoño",

Ateneo Mercantil, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: 1 pintura

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

El cuadro presentado recibió el nº 3 del cat. oficial y llevaba por título "La noria" (128 x 81).

1958

COLECTIVA

"Premio Senyera",

Excmo. Ayuntamiento, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: 1 pintura

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

El cuadro presentado se denominaba "La barraca", datado en ese mismo año.

1959

COLECTIVA

15/03/59 -

"Veinte años de pintura española contemporánea",

Palacio Foz, Lisboa

COMISARIO: Luis González Robles

OBRAS EXPUESTAS: 1 pintura

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

En esta exposición organizada por la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores se incluyó el cuadro "La noria" (128 x 81 cm) catalogado con el nº 18. Participaron también los artistas valencianos siguientes: Francisco Lozano, Salvador Soria y Monjalés. La muestra se clausuró en abril.

1959

COLECTIVA

16/03/59 - 30/03/59

"Arte Español del Mediterráneo.[Exp. preparatoria Alejandría]",

Ateneo Mercantil y S.Dorado Diputación, Valencia

COMISARIO: [Vicente Aguilera Cerni]

OBRAS EXPUESTAS: 3 esculturas

FILFERRO I LLAUNA I [a], 1958, Cat. 32

ESPAI LLIURE, 1959, Cat. 31

EXPANSIO MULTIPLE, 1959, Cat. 33

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta exposición tiene especial importancia en la trayectoria de Alfaro pues es la primera en la que presenta esculturas, tres piezas realizadas en los meses anteriores. La exposición tuvo el carácter de "Exposición preparatoria de la participación española en la III Bienal de Alejandría", cuyo comisario iba a ser Aguilera Cerni.

Además de un pequeño díptico en octavo, el Movimiento Artístico del Mediterráneo publicó un folleto de 40 pp. con un texto de AGUILERA CERNI y otro de PORTOLES JUAN, junto a unos datos biográficos de los participantes y una breve encuesta a los mismo. Es posible que el diseño de las cubiertas del mismo sea obra de Alfaro.

1959

COLECTIVA

18/05/59 - 28/05/59

"Dos pintores y un escultor del Grupo Parpalló",

Hotel Formentor, Palma Mallorca

PARTICIPANTES:

Soria y Monjalés

OBRAS EXPUESTAS: Esculturas

FILFERRO I LLAUNA III [b], 1958,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La exposición, la primera colectiva del Grupo Parpalló en la que participa, estuvo promovida por la revista que dirigía Camilo José Cela "Papeles de Son Armadams", dentro de los actos de las Conversaciones Poéticas de Formentor y el I Coloquio de Novela que tuvieron lugar en el mencionado hotel de la ciudad de Palma.

Se editó un díptico en el que no se especificaban las obras expuestas por cada autor.

1959

COLECTIVA

15/06/59 - 26/06/59

"Soria, Monjalés, Alfaro del Grupo Parpalló",

Círculo de Bellas Artes, Palma Mallorca

PARTICIPANTES:

Soria y Monjalés

OBRAS EXPUESTAS: 14 esculturas

EL CERCLE I LA LINIA, 1959,

ESPAI LLIURE, 1959, Cat. 28

PLA CORB, 1959, Cat. 29

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Además de las dos últimas obras que han podido ser identificadas en la relación del catálogo, figuraron las siguientes:

"Forma espacial"	cat. 23
" "	cat. 24
" "	cat. 25
" "	cat. 26
"El pensamiento humano"	cat. 27
"Proyecto para un monumento a la infancia"	cat. 30
"Ensayo para modelación del espacio"	cat. 31
" " " " "	cat. 32
" " " " "	cat. 33
" " " " "	cat. 34
" " " " "	cat. 35
" " " " "	cat. 36

Se editó un catálogo de 8 pp. con un texto de cada uno de los artistas participantes, así como unos datos biográficos de los mismos. También se editó un programa de mano que contenía las obras expuestas.

El texto de Alfaro es muy revelador de sus inquietudes estéticas en aquel momento: "Desde que he empezado a pensar en el arte mi deseo ha sido respetar el espacio. Si algo hay que llenar, hay que saber lo que se quiere. ¿Hay algo más bello que una superficie blanca, la nada, la simplicidad? Un corte, una forma. Modelar, dirigir el espacio."

1959

COLECTIVA

10/10/59 - 23/10/59

"Arte Actual del Mediterráneo",

Galería Numero, Florencia

OBRAS EXPUESTAS: Pinturas

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Exposición organizada por el Movimiento Artístico del Mediterráneo, en la que participaron los siguientes artistas: Eduardo Alcoy, Will Faber, Alfonso Mier, Monjalés, Carlos Planel, Víctor P. Pallarés y Pablo Serrano.

1959

COLECTIVA

06/11/59

"Grupo Parpalló",

Sala Gaspar, Barcelona

OBRAS EXPUESTAS: Esculturas y dibujos
PLA CORB, 1959, Rep. p. 8

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

En esta importante muestra del renovado Grupo Parpalló se presentaron pinturas de Balaguer, Monjalés, y Eusebio Sempere. junto a fotografías de interiores decorador por Martínez Peris y las esculturas de Alfaro.

Se editó un catálogo con textos de AGUILERA CERNI y GIMENEZ PERICAS, además de una cronología del colectivo y un breve curriculum de los miembros del Grupo. Junto a las esculturas Alfaro incluyó según BENET AURELL alguna pintura, en cambio CIRLOT habla de dibujos. En cualquier caso no hemos podido averiguar qué obras se presentaron. Únicamente mencionamos la que figura reproducida en el catálogo.

La apertura de la exposición debió de tener lugar en la segunda mitad de octubre.

1959

COLECTIVA

"Arte Actual del Mediterráneo",

Galería Huemul, Buenos Aires

OBRAS EXPUESTAS: Pintura

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta exposición estuvo organizada por el Movimiento Artístico del Mediterráneo. El catálogo incluía un texto de Enrique Azcoaga.
Tuvo lugar en el mes de octubre.

1959

COLECTIVA

07/12/59 - 12/12/59

"X Aniversario de la fundación de RNE en Valencia",

Asociación de la Prensa, Valencia

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

No podemos precisar el número de obras de Alfaro expuesta ni, lo que es más importante, si fueron dibujos, pinturas o esculturas.

El título completo con que figura en el catálogo es "Exposición de Arte Conmemorativo del X Aniversario de la fundación de RNE en Valencia"; en él consta, también, la lista de artistas participantes: Andrés Cillero, Eusebio Sempere, Francisco Lozano, Jacinta Gil, Jenaro Lahuerta, Joaquín Michavila, Manuel Gil, Monjalés, Nassio, Pedro de Valencia, Ricardo Lloréns Cifre, Ribera Berenguer, Ricardo Verde y Salvador Soria.

1959

COLECTIVA

16/12/59 - 17/03/59

"3eme. Biennale d'Alexandrie",

Musee des Beaux-Arts, Alejandria

COMISARIO: Vicente Aguilera Cerni

OBRAS EXPUESTAS: 5 esculturas

ESPAI LLIURE, 1959, Cat. 56

FORÇA, 1959, Cat. 58

PLA CORB, 1959, Cat. 55

PROJEC. PER A UN MONUM. A LA LLIBERTAT I, 1959, Cat. 54

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Alfaro participa en el pabellón español seleccionado por Vicente Aguilera Cerni como único escultor abstracto. El total de la representación española está compuesta por: Jaime Mercadé, Joaquín Michavila, Salvador Soria, Alvar Suñol, José Vento (pintura figurativa); Eduardo Alcoy, Juana Concepción Francés, Alfonso Mier, Monjalés (pintura abstracta); Francisco Torres Monsó (escultura figurativa); y José Hurtuna y Víctor Pallarés (grabado). La Dirección General de Relaciones Culturales (organismo organizador de la muestra) editó un catálogo en el que se incluía un texto del comisario.

Además de la 4 obras identificadas en ambos catálogos, el oficial de la Bienal y el de la participación española, figura otra obra con el título de "Composición" realizada en acero inoxidable y 130 cm de altura, que no hemos podido identificar.

1960

COLECTIVA

08/02/60 - 23/02/60

"Parpalló",

Club Urbis, Madrid

OBRAS EXPUESTAS: Esculturas y pinturas
LINIA AMB DOS DOBLES, 1959,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Presentaron obra los siguientes miembros del colectivo:
Alfaro, Balaguer, Jacinta Gil, Martínez Peris, Monjalés,
Pablo Navarro y Sempere.

De las obras incluidas de Alfaro únicamente hemos podido
documentar una.

Se editó un interesante catálogo (16 pp.) con un texto de
presentación de AGUILERA ÇERNI y fragmentos de obras de
Baudelaire, Hauser, Argan, Giedion, Zevi, Sert-Léger-Giedion
y Gropius.

1960

COLECTIVA

12/03/60 - 26/03/60

"Primera exposición conjunta de arte normativo español",

Ateneo Mercantil, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: Esculturas

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta exposición tiene especial relevancia pues fue la primera y única manifestación conjunta del "movimiento normativo español", o en términos más generales, de la corriente concreta que representaron aquellos años los artistas presentes y los críticos Aguilera Cerni, Moreno Galván y Giménez Pericás. Los artistas fueron: Alfaro, Balaguer, Monjalés, Martínez Peris y Sempere (del Grupo Parpalló); Equipo 57, Equipo Córdoba, Manuel Calvo y José M^a de Labra.

Se edita un catálogo-cartel en el que se incluyen obras de los artistas presentes y un texto de GIMENEZ PERICAS.

1960

COLECTIVA

11/11/60 - 14/11/60

"Mediterranean Painting exhibition",

The Shen Sheng Pao Press Building, T'ai-pei

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Exposición organizada por el Movimiento Artístico del Mediterráneo, el cual mantenía relaciones con el colectivo Ton-Fan, de la ciudad de Taiwan en la que tuvo lugar la exposición.

1961

COLECTIVA

"A Don Diego Velázquez de Silva",

Sala Mateu, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: Esculturas

COSMOS 62 [a], 1960, Rep. p. [3]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La muestra fue organizada por el Grupo Parpalló con motivo de los homenajes realizados el año anterior en honor del genial pintor barroco.

En el catálogo (8 pp.) que se editó para la ocasión figuraba el texto de ALFARO "Digo: Que no pertenezco..." (pp. 2-3).

Se incluyeron también un texto introductorio de AGUILERA y otros de BALAGUER, LABRA, MONJALES y SEMPERE, que fueron junto a Alfaro los únicos miembros que mostraron obra.

La exposición tuvo lugar en el mes de febrero.

1961

INDIVIDUAL

10/03/61 - 25/03/61

"Andrés Alfaro. Treinta esculturas y quince dibujos analíticos",

Galería Darro, Madrid

OBRAS EXPUESTAS: Esculturas y dibujos

COSMOS 62 [a], 1960,

DESENVOLUPAMENT, 1960, Rep. p. 4

HOMENATGE A MIGUEL HERNANDEZ [a], 1960, Rep. pp. 2 y 3

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se editó un sencillo tríptico con el texto de MORENO GALVAN y la reproducción, únicamente, de las dos obras citadas en segundo y tercer lugar. No conservamos ninguna documentación sobre el resto de piezas que se presentaron.

1961

COLECTIVA

18/03/61 - 09/04/61

"Art Espagnol Contemporain",

Palais des Beaux-Arts, Bruselas

COMISARIO: Luis González Robles

OBRAS EXPUESTAS: 2 esculturas

FORMA EN DESENVOLUPAMENT I [a], 1960, Cat. 72.1, rep.

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta presentación oficial del arte español contemporáneo en el exterior revistió bastante importancia por el número de artistas representados (82), la cantidad de obras que la integraron (236), la calidad media de las mismas, además de por la ciudad y lugar que acogió la muestra. En la selección se encontraban desde Canogar, Feito, Lucio Muñoz y Gerardo Rueda, hasta Labra, Michavila, Sempere y Zóbel, pasando por Guinovar, Mompó y Ràfols Casamada. Los escultores que expusieron junto a Alfaro fueron Basterrechea, Berrocal, Coomonte, Corberó, Ferrant, Gabino, Marcelo Martí, Serrano y Subirachs.

Existe cierta confusión entre las dos obras que estuvieron presentes en esta exposición. Una apareció con el nombre de "Necessité" (que hemos identificado como "Forma en desarrollo I" [a]), y la otra como "Forma"; ambas aparecen con las mismas medidas pero invertidas (70 x 40 y 40 x 70, respectivamente).

En el catálogo (38 pp.) se incluyó un breve texto del comisario.

1961

COLECTIVA

"VI Bienal de Sao Paulo",

Museu de Arte Moderna, Sao Paulo

COMISARIO: Luis González Robles

OBRAS EXPUESTAS: 5 dibujos tinta sobre papel

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Los dibujos expuestos estaban realizados con tinta china sobre papel de 100 x 70 cm. y se presentaron bajo el calificativo de "arte constructivo". En esa sección de dibujos se llevaron otros de Castillo que se incluyeron como "expresionismo figurativo" y de Hernández Pijuan y Planasdura como representantes del "expresionismo abstracto". El único escultor invitado en el pabellón español fue Basterrechea. La muestra se celebró entre los meses de septiembre y diciembre.

1962

COLECTIVA

"Contemporary Spanish Painting and Sculpture",

Marlborough Gallery, Londres

OBRAS EXPUESTAS: 3 esculturas

FORMA CIRCULAR, 1960, Cat. 42, rep.

TALLS, 1960, Cat. 43

LA RELLA, 1960, Cat. 44

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La representación de escultores estaba compuesta únicamente por Marcel Martí, Pablo Serrano y Alfaro. Los pintores estaban representados por obras de Eduardo Alcoy, Juan Claret, Millares, Monjalés, Lucio Muñoz, Hernández Pijoán, Manuel Rivera, Saura y Tàpies.

El catálogo estaba introducido por un texto de AGUILERA CERNI.

La obra "La rella" se presentó bajo el título de "Tierra". La exposición se inauguró en el mes de enero.

1962

COLECTIVA

02/04/62 -

"Exposición Antológica de la Crítica",

Museo de Arte Moderno, Madrid

PARTICIPANTES:

Escultores: Ferrant, Subirá-Puig y Planes

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

HOMENATGE A MIGUEL HERNANDEZ [a], 1960, (1)

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Alfaro fue seleccionado por la Asociación Española de Críticos de Arte que organizó, recién constituida esta primera exposición con el objeto de distinguir a los autores que hubieran presentado en la temporada 1960-61 las exposiciones más interesantes a juicio de la asociación. Se editó un catálogo con un texto de Camón Aznar, presidente de la Asociación.

(1) La obra se extravió al finalizar la exposición.

1962

COLECTIVA

15/11/62 - 24/11/62

"International Exhibition and Sale of Contemporary Art",

The O'Hana Gallery, Londres

COMISARIO: Pedro Figueras

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura
DESENVOLUPAMENT, 1960, Cat. 1

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La muestra reunió un conjunto muy variado y amplio de autores entre los que se encontraban grandes maestros como Arp, Hepworth, Marini o Moore (en escultura) y Picasso, Dubuffet, Ernst, Fontana, Hartung, Klee o Vasarely (en pintura), junto a autores más jóvenes. Los artistas españoles que enviaron obra fueron, junto a Alfaro, Marcel Martí, Manuel Rivera, Serrano, Claret, Clavé, Millares, Monjalés Hernández Pijuan y Tàpies

El prefacio del catálogo estuvo firmado por Herbert Read.
La exposición estuvo organizada por Christian Action.

1963

INDIVIDUAL

21/03/63 - 12/04/63

"Alfaro",

Sala Neblí, Madrid

OBRAS EXPUESTAS: 14 esculturas

CANTAREM LA VIDA [a], 1960,

COM EL MAR [a], 1960,

ELS ESPANYOLS, 1960,

ESTATIC [a], 1960,

HOMENATGE A BOCCIONI, 1960,

HOMENATGE AL MEDITERRANEO [a], 1960,

EL PARDALOT, c-1960-1961,

AVANT [a], 1961,

CAMINS DE LLIBERTAT II [a], 1961,

HOMENATGE A JOAN FUSTER [a], 1961,

HOMENATGE A JORGE DE OTEIZA [a], 1961,

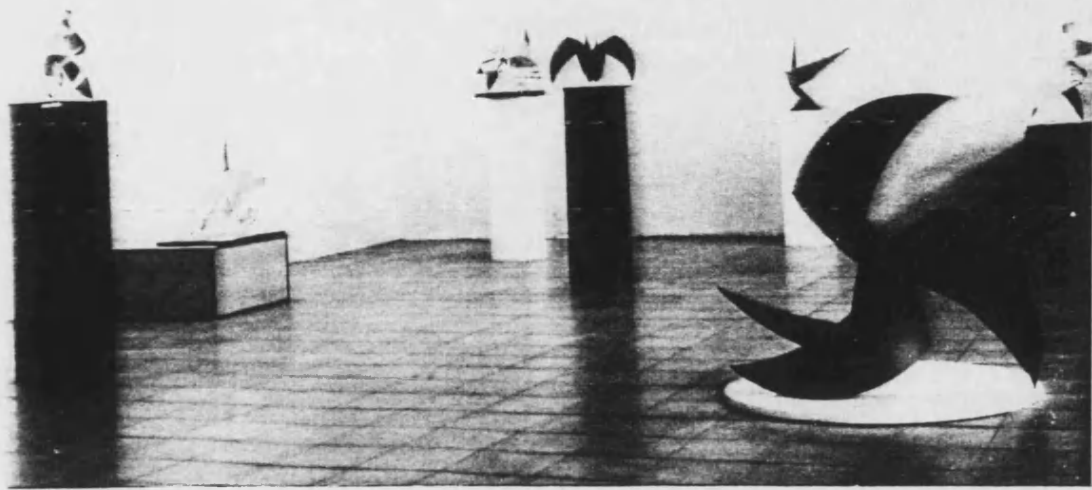
HOMENATGE A ANTONIO MACHADO [a], 1962,

VICTORIA DE LA BAHIA DE COCHINOS [a], 1962, Rep. p. [7]

AL VENT [a], 1963,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Además de las esculturas físicamente expuestas, se mostró una fotografía de gran formato de "Escultura per a font", situada en el patio del Colegio Alemán de Valencia. Se editó un catálogo con un texto de Aguilera Cerni y otro más extenso de Valeriano Bozal.



1963

COLECTIVA

07/07/63 - 07/10/63

"IV Biennale Internazionale d'Arte",

Palazzo del Kursal, San Marino

OBRAS EXPUESTAS: 3 esculturas

ELS ESPANYOLS, 1960, Rep. p. 28

LA RELLA, 1960,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta convocatoria de la Bienal, celebrada bajo el lema "Oltre l'informale", tuvo un cierto carácter de reacción al informalismo, reuniendo obras posteriores y ajenas poéticamente a este movimiento. En este sentido podían detectarse tres corrientes fundamentales: nuevo realismo, nueva figuración y arte experimental de inspiración geométrica, neopurista o neoconstructivista. Corrientes representadas por un total de casi ciento cincuenta artistas, entre los que se encontraban los españoles Arroyo, Manuel Calvo, Chirino, Equipo 57, Monjalés, Sempere y Sobrino.

La comisión de selección se encontraba presidida por Giulio Carlo Argan y compuesta por Pierre Restany, Umbro Apollonio, Giuseppe Gatt y Vicente Aguilera Cerní.

En el catálogo, en el que se incluían textos de los críticos citados, la reproducción de "Los españoles" aparece con el pie de "La llamada de la tierra", título con el que se envió "La rella".

La tercera pieza enviada por Alfaro figura como "Caminos de libertad", un título de características genéricas con el que tituló varias planchas.

1963

COLECTIVA

"II Certamen Nacional de Artes Plásticas",

Palacio de Exposiciones del Retiro, Madrid

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

El jurado del Certamen otorgó el Premio Extraordinario al escultor José Planes y el Premio de Escultura, tras un enconado empate entre los votos recibidos por la candidatura de Alfaro y la de Venancio Blanco, recayó en este último. El jurado estuvo formado por Venancio Sánchez Marín, Caballero, Cristino Mallo, Cirilo Popovici, Saínz de Oiza, García de Paredes, Valeriano Bozal, Redondela, Rivera, Chanzá, Alegre, Areán, Yusta y Ezquerro. Este fallo motivó varios artículos criticando su conservadurismo y reivindicando la obra de Alfaro.

El Certamen se inauguró en el mes de diciembre.

1963

COLECTIVA

"Exposición al aire libre",

Parque Madurodam, La Haya

COMISARIO: Luis González Robles

OBRAS EXPUESTAS: 3 esculturas

HOMENAJE A JOAN FUSTER [a], 1961,

VICTORIA DE LA BAHIA DE COCHINOS [a], 1962,

AL VENT [a], 1963,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

No se conserva catálogo y desconocemos documentalmente el título y las fechas de esta exposición de escultura al aire libre de promoción oficial (Ayuntamiento de La Haya y Dirección Gral. de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores español).

1964

COLECTIVA

"V Salón Internacional de Marzo",

Museo Histórico Municipal, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: 2 esculturas

LA RELLA, 1960, Cat. escultura nº 1

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Alfaro obtuvo, por su obra "La rella", la Medalla de Oro en la modalidad de escultura del Salón. La de Plata recayó en Antonio Sacramento. Formó parte del Jurado Moreno Galván, González Robles y Alexandre Cirici, quien publicó un texto en el catálogo junto a otro de Moreno Galván.

Además de la obra citada, Alfaro estuvo representado por una segunda cuya identificación no hemos podido detectar.

La organización de los Salones de Marzo corría a cargo de la Asociación Arte Actual de Valencia y contaban con el patrocinio del Ayuntamiento.

Como su nombre indica, el Salón se abrió en el mes de marzo.

1965

COLECTIVA

05/03/65 - 21/03/65

"Muestra Arte Nuevo",

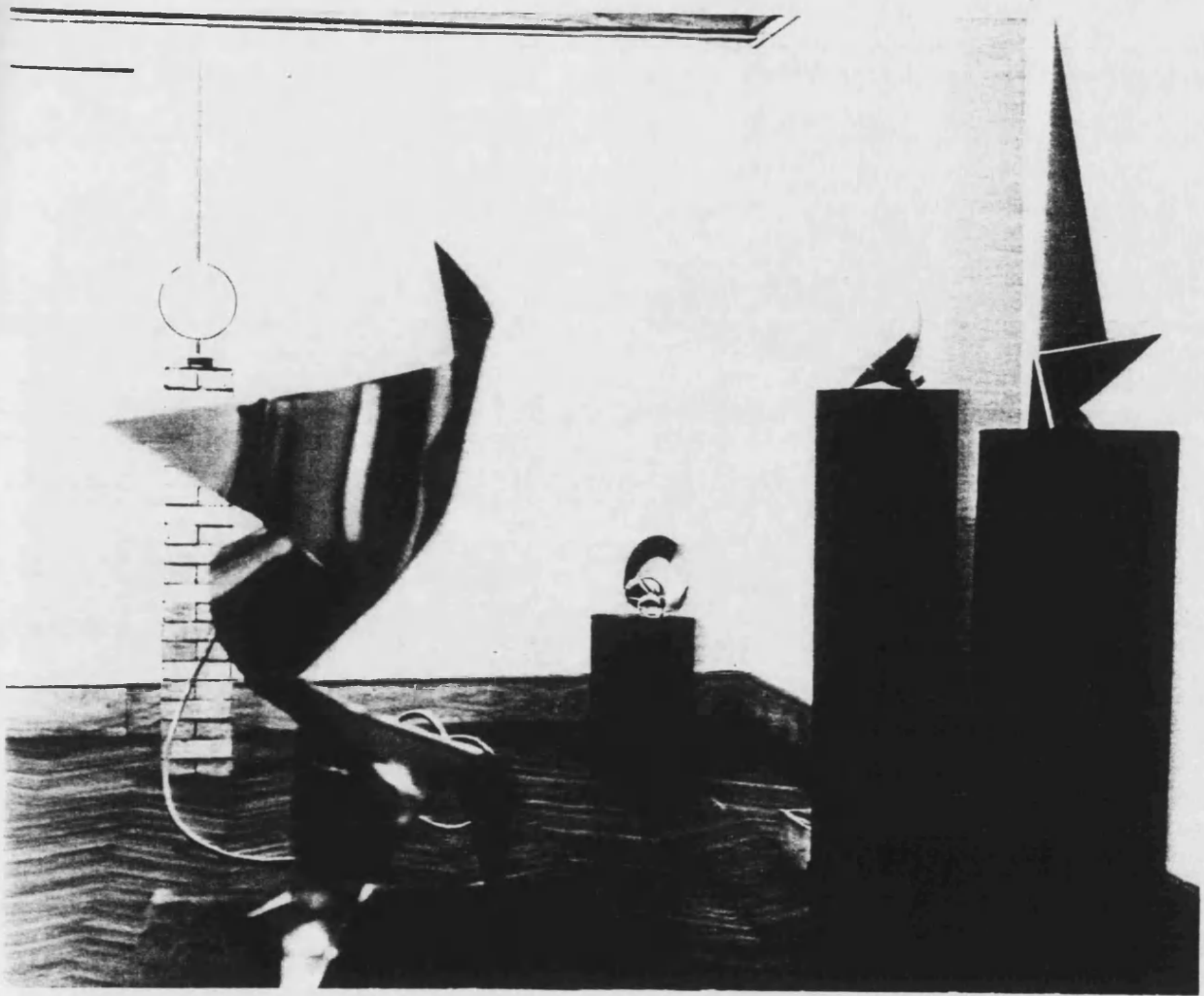
Antiguo Hospital de la Santa Cruz, Barcelona

OBRAS EXPUESTAS: 2 esculturas
MONUMENT A L'AMOR [a], 1963,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra señalado apareció en el catálogo bajo el título "Proyecto para un monumento al amor". Figuró una segunda escultura no identificada.

Como en convocatorias anteriores la Muestra estuvo organizada por el Ciclo Arte hoy del Círculo Artístico de Sant LLuc y patrocinada por el Ayuntamiento y la Diputación. En esta ocasión, a juzgar por el catálogo, únicamente concurrieron los escultores Mendiburu, Pellsjö y Subirachs.



1965

INDIVIDUAL

10/04/65 - 07/05/65

"Alfaro",

Sala Gaspar, Barcelona

OBRAS EXPUESTAS: 16 esculturas

ESPÀI LLIURE, 1959,
PLA CORB, 1959,
CANTAREM LA VIDA [a], 1960, Rep. p. [7]
COM EL MAR [a], 1960, Rep. p. [7]
FORMA CIRCULAR, 1960,
HOMENATGE AL MEDITERRANEO [a], 1960,
LA REL·LA, 1960, Rep. p. [6]
L'ALBA, 1961,
CAMINS DE L·LIBERTAT II [a], 1961,
HOMENATGE A JORGE DE OTEIZA [a], 1961,
HOMENATGE A ANTONIO MACHADO [a], 1962,
VICTORIA DE LA BAHIA DE COCHINOS [b], 1962,
AL VENT [b], 1963, Rep. p. [6]
MONUMENT A L'AMOR [a], 1963, Rep. p. [3]
DOS POBLES, DUES VEUS, 1964, Rep. p. [9]
LA VEU D'UN POBLE [a], 1964, Rep. p. [5]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La relación de obras expuestas se ha reconstruido a partir del reportaje fotográfico de la galería.

Se publicó un catálogo con imágenes fotográficas de algunas de las obras expuestas y un texto de Joan Fuster.

1965

COLECTIVA

08/05/65 - 06/06/65

"III Bienal de Pintura y Escultura Premio Zaragoza",

Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura
ELS ESPANYOLS, 1960, Cat. 70

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Obtiene la Medalla de Plata en la modalidad de escultura, otorgada por un jurado compuesto por Antonio Beltrán, Alberto del Castillo, Manuel López Villaseñor, Federico Torralva y Juan Álvarez. El número total de obras presentadas ascendió a 375 en la sección de pintura y a 72 en la de escultura.

1965

COLECTIVA

11/05/65 -

"Wystawa Prac Mlodych Artystow Hiszpanskich",

Bureau des Expositions Artistiques, Poznan

COMISARIO: Maciej Zuralski

PARTICIPANTES:

Balaguer, Labra y Monjalés.

OBRAS EXPUESTAS: Dibujos a tinta

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Podemos considerar esta exposición como la última actividad, ya póstuma, del Grupo Parpalló. La idea se fraguó durante la Bienal de Venecia de cinco años antes, a la que concurrió la crítica polaca Ewa Garztecka y propuso la posibilidad de una exposición en Polonia a Vicente Aguilera. Varios miembros del Parpalló acogieron esta iniciativa y remitieron obras sobre papel a Polonia. La exposición tuvo una gestación difícil y lenta que la demoró hasta 1965. El total de obras expuestas ascendió a 72. Se editó un catálogo con un texto de E. Garztecka y otro anónimo, escrito por Aguilera. La exposición tuvo un carácter itinerante por diversas localidades polacas. Se conserva un reportaje fotográfico de Poznan.

1965

INDIVIDUAL

22/05/65 - 05/06/65

"Alfaro",

Concret Llibres, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: Esculturas

DOS POBLES, DUES VEUS, 1964, Rep. cat.

LA VEU D'UN POBLE [a], 1964, Rep. cat.

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

El contenido la exposición fue similar al de la celebrada en Gaspar semanas antes.

1965

COLECTIVA

"Colección del Excmo. Sr. George Labonchere",
Museo Nacional de Arte Contemporáneo, Madrid

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura
AVANT [a], 1961, Cat. 45

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Los otros escultores representados en la exposición fueron Armitage, Moore, Serrano, Feliciano y Valdivieso. La obra de Alfaro en esta colección privada aparece bajo el título de "Composición" y está datada en 1963. La exposición tuvo lugar durante el mes de junio.

1966

COLECTIVA

19/03/66 -

"10 Fran Barcelona och Valencia",

Norrköping Museum, Norrköping

ITINERANTE:

Linköping,
Jönköping,
Örebro,
Karlstad,

OBRAS EXPUESTAS: 5 esculturas

COM EL MAR [a], 1960, Cat. 3

L'ALBA, 1961, Cat. 5

CAMINS DE LLIBERTAT II [a], 1961, Cat. 1 rep.

VICTORIA DE LA BAHIA DE COCHINOS [b], 1962, Cat. 4

LA VEU D'UN POBLE [a], 1964, Cat. 2

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Los diez artistas catalanes y valenciano eran: Alfaro,
Equipo Crónica (compuesto entonces por Solves Valdés y
Toledo), Juan Hernández Pijuan, Joaquín Llucia, Owe Pellsjö,
Albert Ràfols Casamada, Amelia Riera, Juan José Tharrats,
Francisco Valbuena y Juan Vilacasas.

1966

COLECTIVA

28/04/66 - 02/05/66

"Exposición Itinerante de Arte Actual",

Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Barcelona

ITINERANTE:

Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 30/05/66 - 03/06/66

Pamplona, Museo de Navarra, 09/05/66 - 13/05/66

Sevilla, Escuela T. Superior de Arquitectura, 09/06/66 - 13/06/66

Valencia, Escuela T. Superior de Arquitectura, 20/06/66 - 24/06/66

San Sebastian, Galería Barandiaran, 19/05/66 - 23/05/66

1966

COLECTIVA

"Pintura y Escultura Valencianas",
Colegio de Arquitectos, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura
HOMENATGE AL VIETKONG, 1966, Rep.

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La escultura estuvo representada por obras de Gabino, Sempere y Alfaro. Y la pintura por Armengol, Boix, Equipo Crónica, Genovés, José María Gorris, Artur Heras, Mompó, Michavila, Ana Peters, Soria, Toledo y Salvador Victoria. La exposición se celebró durante el mes de junio.

1966

COLECTIVA

18/07/66 - 16/10/66

"XXXIII Biennale Internazionale d'Arte",

Pabellón de España, Venecia

COMISARIO: Luis González Robles

OBRAS EXPUESTAS: 5 Esculturas

MONUMENT A L'AMOR [b], 1963, Cat. 83

L'ARBRE DE LA VIDA, 1965, Cat. 86

MY BLACK BROTHER, 1965, Cat. 85

VULL AMOR I LLIBERTAT, 1965, Cat. 84

SI EM MOR, QUE EL CANT SIGA JA REALITAT, 1966, Cat. 86, il. 189

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

El pabellón español estaba formado por 136 obras de 25 artistas, entre los que habían sido seleccionados los valencianos Juana Francés, Gabino, Genobés, Soria, (aunque residentes entonces en Madrid). La escultura estaba representada por Alfaro Gabino, Mendiburu y Rubio Camín.

1966

COLECTIVA

11/12/66 -

"I Salón de Corrientes Constructivistas",

Galeria Bique, Madrid

COMISARIO: Angel Crespo

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Los artistas representados eran junto a Alfaro, Calvo, Estrada, García-Ramos, F. Hernández, Iglesias, Sempere y Valcárcel Medina.

Se editó un díptico con un texto del comisario.

1967

COLECTIVA

10/01/67 - 31/01/67

"Forma, Espacio, Materia",

Colegio Oficial de Arquitectos, Valencia

COMISARIO: Vicente Aguilera Cerni

OBRAS EXPUESTAS: Esculturas

TOTHOM [a], 1964, Rep. p. [1]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La exposición reunió piezas de un total de ocho escultores:
Alfaro, Chirino, Feliciano Fernández, Marcel Martí, Antonio
Sacramento, Serrano, Subirachs y Villelia.

Se editó un catálogo con los currícula de los artistas junto
a un texto del Colegio y un fragmento de un libro de Werner
Hofmann.

1967

COLECTIVA

11/04/67 - 30/04/67

"Exposició Homenatge a Picasso",

Antic Hospital de la Santa Creu, Barcelona

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura
HOMENATGE A PICASSO, 1966,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La comisión organizadora estuvo compuesta por X. Corberó,
J.M. García-Llort, María Girona, J. Guinovar,
Hernández-Pijuan, Ràfols-Casamada, Amelia Riera, Subirachs,
Tàpies, Todó y F. Valbuena.
Se editó un catálogo con un texto de Brosa y otro de Cirici.



1967

INDIVIDUAL

10/11/67 - 30/11/67

"Alfaro",

Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes, Madrid

OBRAS EXPUESTAS: 38 esculturas

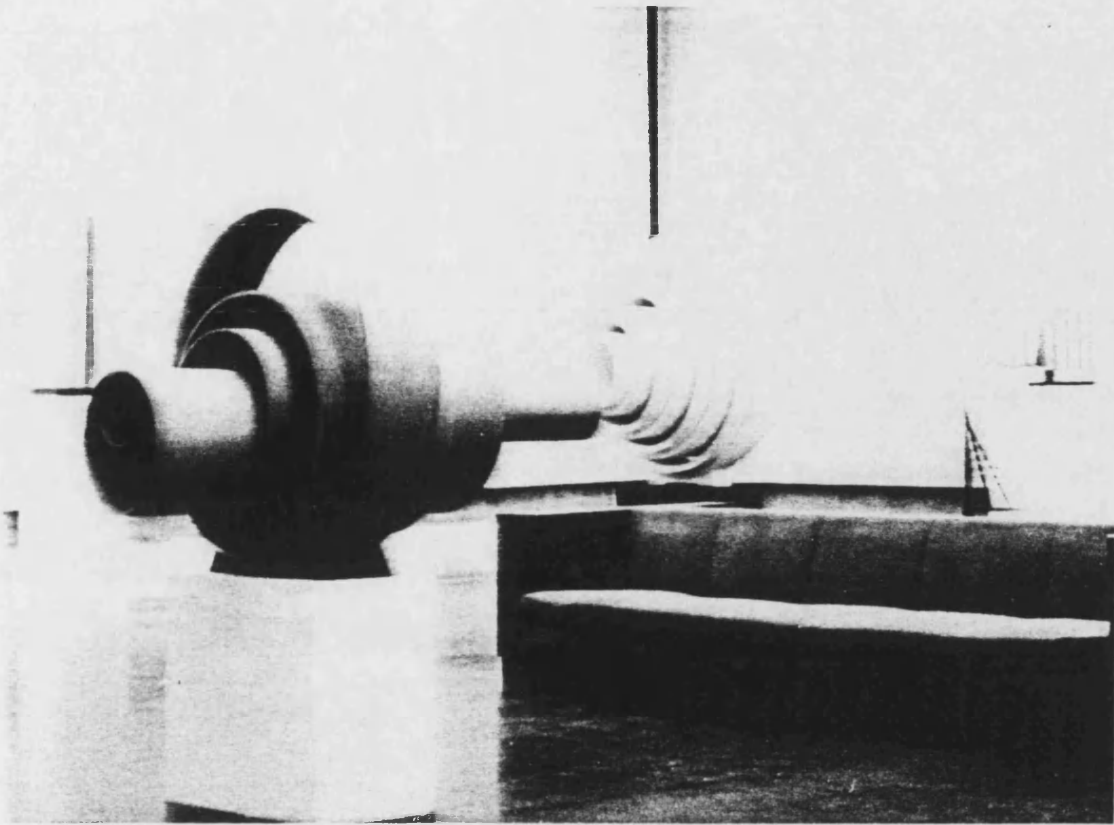
- LINIA AMB CORBA [a], 1959, Cat. 1
- PLA CORB, 1959, Cat. 2, rep. p. [21]
- CANTAREM LA VIDA [c], 1960, Cat. 4, rep. p. [22]
- COM EL BOU, 1960, Cat. 7, rep. p. [25]
- DOS TALLS [b], 1961, Cat. 3
- HOMENATGE A JOAN FUSTER [b], 1961, Cat. 8
- MONUMENT A L'AMOR [c], 1963, Cat.15
- ADAM I EVA [b], 1964, Cat.13
- UN ALTRE AMOR [a], 1964, Cat.20
- TOTHOM [a], 1964, Cat.10, rep. p. [27]
- LA VEU D'UN POBLE [b], 1964, Cat. 9, rep. p. [26]
- QUATRE FULLES D'ACER INOXIDABLE, 1965, Cat. 6, rep. p. [24]
- VULL AMOR I LLIBERTAT, 1965, Cat.14
- ELS AMANTS [b], 1966, Cat.18, rep. p. [34]
- AMOR 1, 1966, Cat.16, rep. p. [31]
- AMOR 2 [a], 1966, Cat.17, rep. p. [32]
- DEU RECTANGLES [a], 1966, Cat.37, rep. p. [46]
- DOBLE, 1966, Cat.31
- HOMENATGE A PICASSO, 1966, Cat.35, rep. p. [38]
- HOMENATGE AL VIETKONG, 1966, Cat.11, rep. p. [29]
- INICI AL CANTIC [a], 1966, Cat.24
- LA NOSTRA VICTORIA [a], 1966, Cat.21, rep. p. [33]
- SI EM MOR, QUE EL CANT SIGA JA REALITAT, 1966, Cat.12, rep. p. [30]
- TRIANGLES [a], 1966, Cat.36
- L'AMOR COMPLET, 1967, Cat.19, rep. p. [37]
- CILINDRES, 1967, Cat.38, rep. p. [41]
- COMPOSICIO DE CUBS, 1967, Cat.30
- COMPOSICIO LLIURE, 1967, Cat.33
- EXPANSIO, 1967, Cat.34
- HOMENATGE AL CHE GUEVARA, 1967, Cat.22
- MODULS 3 A [b], 1967, Cat.27, rep. p. [36]
- MODULS 3 B, 1967, Cat.28
- MONUMENT ALS COSMONAUTES, 1967, Cat.23, rep. p. [35]
- UN POBLE EN MARXA [a], 1967, Cat. 5
- POLIEDRES, 1967, Cat.32
- ELS QUATRE PUNTS, 1967, Cat.29

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

De la relación de obras expuestas incluida en el propio catálogo, no ha sido posible identificar, por no encontrarse reproducidas, las dos siguientes:

Cat. 25 "Módulo". Madera. 12 x 15 x 11 cm.

Cat. 26 "Tres módulos". Madera. 11 x 24 x 21 cm.



1967

COLECTIVA

"XIX Salon de la Jeune Sculpture",

Palais Royal ?, París

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura
HOMENATGE A PICASSO, 1966,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Hemos documentado la presencia de Alfaro en este Salón basándonos únicamente en la correspondencia conservada entre él y la Sala Gaspar por los trámites del envío de las obras y su paso por la aduana.

1967

COLECTIVA

"Muestra de Arte Nuevo",

Antic Hospital de la Santa Creu, Barcelona

OBRAS EXPUESTAS: 2 esculturas
ELS ESPANYOLS, 1960,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La segunda escultura presentada fue una de las tres incluidas en la exposición de la Bienal de Venecia del año anterior y que no se vendieron, pudo ser, por tanto "Monument a l'amor", "Si em mor", o "Vull amor i llibertat".

1967

COLECTIVA

"Contemporary Spanish Art. 10 Artist of Catalan School",

The National Gallery of Canada, Ottawa

OBRAS EXPUESTAS: 5 esculturas

CAMINS DE LLIBERTAT II [b], 1961, Cat. 32

HOMENATGE A ANTONIO MACHADO [b], 1962, Cat. 31

MONUMENT A L'AMOR [b], 1963, Cat. 34

DOS POBLES, DUES VEUS, 1964, Cat. 33, rep.

LA VEU D'UN POBLE [a], 1964, Cat. 30

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La exposición incluyó gran variedad de géneros, pues se mostraron dibujos, gravados, pinturas y esculturas; aunque este último sólo estuvo representado por las cinco piezas de Alfaro y cuatro de Subirach. La nómina completa de artistas la compusieron: Hernández Pijuán, Helena Paredes, Tàpies, Vilacasas, Bartolozzi, Joan Claret, Algel Jové y Antoni Padrós.

La muestra finalizó entrado ya el año 1968.

1968

COLECTIVA

20/09/68 - 20/10/68

"I Salón de Barcelona de Escultura Contemporánea",

Galería Mundi-Art, Barcelona

OBRAS EXPUESTAS: 2 esculturas

INICI AL CANTIC [a], 1966, Cat. 1, rep.

UN POBLE EN MARXA [b], 1967, Cat. 2, rep.

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta exposición estuvo promovida por el industrial y coleccionista catalán Félix Estrada Saladich, quien adquirió "Un poble en marxa" para el Parc Museu El Pedregar sito en Bellaterra-Cerdanyola (Barcelona).

Entre los otros artistas invitados figuraro Venancio Blanco, Leandre Cristòfol, Ramón Lapayese, Marcel Martí, Mendiburu, Oteyza, José Planes, Serrano y Subirachs, entre otros.

1968

COLECTIVA

27/09/68 - 27/10/68

"XX Salon de la Jeune Sculpture",

Les Halles y Galerie Jacques Casanova, París

COMISARIO: Denis Chevalier et al.

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

INICI AL CANTIC [b], 1966, Cat. [2], rep.

1969

COLECTIVA

07/04/69 - 27/04/69

"Tendencias Esencialistas",

Sala Exp. Dirección Gral. Bellas Artes, Madrid

COMISARIO: P.Adrián/C.Rodríguez-Aguilera

OBRAS EXPUESTAS: 2 Esculturas

TOTHOM [b], 1964, Rep. p. [14]

INICI AL CANTIC [b], 1966, Rep. p. [15]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Los artistas incluidos en esta exposición, que podríamos calificar de programática, fueron Pic Adrián, Alfaro, Luis Bosch Cruañas, Gabino, Labra, Rueda, Torner, Salvador Victoria, Joan Vila Casas y Fernando Zóbel.

1969

COLECTIVA

18/05/69 - 15/09/69

"III Mostra Internazionale di Scultura al aperto",

Fundazione Pagani. Museo d'Arte Moderna, Legnano (Milán)

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

1969

COLECTIVA

19/07/69 - 31/08/69

"Tendencias de la Jeune Sculpture Contemporaine",

Musée du Havre, París

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

LA NOSTRA VICTORIA [b], 1966, Cat. [1]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta exposición fue una selección de 37 obras de entre las presentadas al XXI Salon de la Jeune Sculpture que organizó el Ayuntamiento de París.

La obra de Alfaro se presentó con el título "Nueva victoria".

Se conserva un díptico con un texto de D. Chevalier, presidente de la Association de la Jeune Sculpture, y otro de P. Hugues.

1969

COLECTIVA

"XXI Salon de la Jeune Sculpture",

Les Halles, París

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

LA NOSTRA VICTORIA [b], 1966, Cat. [3], rep. p. [21]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Al finalizar el Salón la obra no fue recuperada por el autor.

1970

COLECTIVA

27/05/70 - 26/06/70

"IX Premi Internacional de Dibuix Joan Miró",

Col.legi Arquitectes Catalunya i Balears, Barcelona

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Según consta en el acta del jurado Alfaro es seleccionado entre el total de 386 artistas participantes, y en la primera votación obtiene dos votos, pero no llega a alcanzar ningún premio. El jurado estuvo compuesto por Josep Llorens Artigas, Maria Lluisa Borrás, Joan Gich, Oriol Bohigas, Josep Prat Mansó, Joan Teixidor, Francesc Valbuena, Arnau Puig, Josep Vallés i Rovira, Francesc Vicens y Lluís Bosch i Cruañas. Presentaron originales 385 artistas.

1970

COLECTIVA

20/10/70 - 29/10/70

"El Metal en el Arte. II Exposición Nac. Escultura en Metal",
Feria del Metal, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: 3 Esculturas
TOTHOM [a], 1964,
UN POBLE EN MARXA [a], 1967,
DE NATURA, 1968,

1970

COLECTIVA

30/10/70 - 01/12/70

"IX Joan Miró. Barcelona International Drawing Competition",

Miami Art Center, Miami

OBRAS EXPUESTAS: 1 dibujo

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La muestra consistió en una selección de los dibujos
presentados al "IX Premi Internacional de Dibuix Joan Miró"
de ese mismo año.

1971

INDIVIDUAL

05/03/71 - 24/03/71

"Alfaro. Esculturas, Dibujos.",

Galería Juana de Aizpuru, Sevilla

OBRAS EXPUESTAS: Esculturas

MONUMENT A L'AMOR [c], 1963,

HOMENATGE AL VIETKONG, 1966,

SAN PATRICIO LUMUMBA, 1968,

L'ESPURNA, 1969,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

El número de obras expuestas fue, sin lugar a dudas mayor, la relación parcial presentada presentada se ha extraído de correspondencia y de la prensa, pues ni el catálogo (un simple tríptico con una fotografía del artista en su estudio y un curriculum) incluyó la relación, ni contamos con reportaje fotográfico de la muestra.

1971

COLECTIVA

02/04/71 -

"Muestra Arte Nuevo",

Galerías Adrià, Gaspar y René Metrás, Barcelona

COMISARIO: Francisco Valbuena

ITINERANTE:

Figueras, Museu de l'Ampurdà,

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

EL MEU POBLE I JO I [a], c-1968-1969, Rep.

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

En el Salón de este año se presentaron obras de un total de 54 artistas.

Entre los meses de junio y julio la muestra se trasladó al Museo del Ampurdán (Figueras).

1971

COLECTIVA

14/04/71 - 19/04/71

"El Metal en el Arte. III Exposición Nacional",
Feria del Metal, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: Escultura

1971

COLECTIVA

16/10/71 - 29/10/71

"Symposion Urbanum",

Plaza Am Plärrer, Núremberg

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura
UN ARBRE PER A L'ANY 2000, 1971,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Hemos incluido este Symposio entre las exposiciones colectivas, aunque en sentido estricto pudiera no serlo, pensando en las en el total de las actividades que conformaron la celebración. El Symposio se convocó con el objeto de seleccionar un conjunto de obras con vistas a su realización y colocación definitiva en distintos lugares públicos de la ciudad de Núremberg. Los escultores seleccionados, según consta en un folleto publicado posteriormente fueron: Marian Bogusz (que colocó dos obras), Alf Lechner, Buky Schwartz, Maciej Szankowski, Erich Hauser, Hiromi Akiyama, Arthur D. Trantenroth, Leo Kornbrust, Ansgar Nierhoff, Hajime Togashi, Karl Prantl, Raffael Benazzi, H.J. Breuste, Joachim Bandau, Joachim Wolff, Günter Tollmann, Hein Sinken, Wilhelm Uhlig, Barna von Story, Equipo Steinbildhauer, Nicola Carrino, Mitsuyuki Takeda, Davite, Jaques Moeschal y Haus-Rucker-Co.

1971

COLECTIVA

"Exposición Colectiva",

Establecimiento Comercial Mobisa, Madrid

OBRAS EXPUESTAS: Escultura

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta pequeña muestra que acogió obras de Alfaro, Joaquín Michavila, Eusebio Sempere y José María Yturralde, fue organizada con motivo de la presentación en Madrid de la colección de muebles de la firma milanese Tecno, fabricada en España por el empresario valenciano Martínez Medina.

1971

COLECTIVA

"Exposición Colectiva",

Establecimiento Comercial Mambar, Barcelona

OBRAS EXPUESTAS: Escultura

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La exposición se organizó en Barcelona con el mismo motivo que en Madrid, pero en esta ocasión los cuatro artistas participantes se sumaron Joan Claret, J.J. Tharrats y Joan Vila Casas.

1971

COLECTIVA

"XXIII Salon de la Jeune Sculpture",

Le Parc Floral. Bois de Vincennes, París

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura
UN MON PER A INFANTS [b], 1970,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

En el catálogo oficial del Salón se reproduce, en lugar de la obra realmente enviada, la pieza "Barretes roscades a un eix" (1970).

1972

COLECTIVA

08/04/72 - 17/04/72

"El Metal en el Arte. IV Exposición Nacional",

Feria del Metal, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

UN MON PER A INFANTS [b], 1970, Rep. p. [13]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

En este año se publicó un catálogo con un texto de Argan y otro de Aguilera.

1972

COLECTIVA

"Muestra de Arte Nuevo (MAN)",

Sala Gaudí, Barcelona

COMISARIO: Francisco Valbuena

OBRAS EXPUESTAS: Esculturas

EL MEU POBLE I JO I [al, c-1968-1969, Rep.

GENERATRIU 3, 1972,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

En la convocatoria del MAN de este año concurrieron los artistas valencianos: Armengol, Manuel Boix, Artur Heras y Michavila.

La muestra tuvo lugar en durante el mes de abril.

1972

COLECTIVA

"Arte Actual Valenciano",

Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Sevilla

COMISARIO: Francisco Molina

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

UN MON PER A INFANTS [b], 1970, Cat. [1], rep. p. [7]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra de Alfaro citada, la única pieza tridimensional de la colectiva junto a una "Menina" del Equipo Crónica, fue adquirida por el Museo.

Esta selección panorámica del arte valenciano estuvo compuesta, además de por Alfaro y Equipo Crónica, por Armengol, Boix, Cillero, Equipo Realidad, Artur Heras, Mompó, Sempere, Soria, Teixidor e Yturralde.

El catálogo incluyó un breve texto de Aguilera Cerni y otro más extenso en el que Tomàs Llorens hacía un recorrido histórico por la pintura valenciana de la última década. La exposición estuvo abierta durante los meses de abril y mayo.

1972

COLECTIVA

08/05/72 -

"Exposición Nacional de Escultura Contemporánea",

Claustro de la Catedral, Gerona

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura
SAN PATRICIO LUMUMBA, 1968, Rep.

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La exposición finalizó hacia finales de junio.

1972

COLECTIVA

05/06/72 - 10/06/72

"New Forms. Escultura Contemporánea",

Instituto Británico, Barcelona

COMISARIO: [José Corredor-Matheos]

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

L'ALBA, 1961,

1972

INDIVIDUAL

26/06/72 - 10/07/72

"Esculturas Alfaro",

Colegio Oficial de Arquitectos, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: Esculturas y dibujos

GENERATRIU 1 [a], 1971, Rep.

GENERATRIU 2, 1971, Rep.

HOMENATGE A LEONARDO, 1971, Rep.

ANGLES RECTES 1, 1972, Rep.

ANGLES RECTES 2, 1972, Rep.

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Es esta la primera vez en que se muestran obras representativas de la nueva producción de los setenta. Nos ha sido imposible reconstruir en su totalidad la relación de obras expuestas. Aunque la sala es pequeña, sin duda figurarían algunas más.

En el pequeño catálogo de cuatro hojas se reprodujo el significativo texto de Alfaro "Recerques. Experiències, i noves experiències...", que podemos considerar como manifiesto de la nueva etapa de los setenta.

1972

COLECTIVA

"Kolekcja Ewy Garzdeckiej",

Muzeum Narodowgm de Wroclaw, Wroclaw

COMISARIO: B.Baworowskay M.Hermansdorfer

OBRAS EXPUESTAS: 19 Dibujos a tinta

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

En esta exposición de las obras de Ewa Garzteka donadas al Museo Nacional de Wroclaw estaban presentes los dibujos expuestos en 1965 en Varsovia. Un total de 19 "composiciones" realizadas a tinta negra sobre papel de varias dimensiones (50 x 35, 65 x 50 ó 100 x 70) datados todos ellos en 1960, y que fueron catalogados con los números 26 a 44. El catálogo un texto de Ewa Garzteka y el comisario Hermasdorfer, reproduciéndose el dibujo nº 34 de Alfaro.

1973

INDIVIDUAL

09/02/73 - 04/03/73

"Alfaro",

Sala Gaspar, Barcelona

OBRAS EXPUESTAS: Esculturas

- DOS ANGLES RECTES A, 1971, Repr. p. [23]
- DOS ANGLES RECTES B, 1971, Repr. p. [23]
- DOS ANGLES RECTES C, 1971, Repr. p. [22]
- HOMENATGE A LEONARDO, 1971, Repr. p. [10-11]
- ANGLES RECTES 1, 1972, Repr. p. [25]
- CATORZE ANGLES I UNA LINIA RECTA, 1972, Repr. p. [26]
- COMPANYS, CAMARADES, AMICS..., 1972, Repr. p. [39]
- DESSET ANGLES I UNA LINIA RECTA, 1972, Repr. p. [29]
- DESSET QUADRATS, 1972, Repr. p. [34]
- DEU QUADRATS, 1972, Repr. p. [36-37]
- GENERATRIU 3, 1972, Repr. p. [16-17]
- GENERATRIU 4, 1972, Repr. p. [20-21]
- EL GENOLL QUE SEMBLAVA EL CAP D'UN TIGRE, 1972, Repr. p. [28]
- HOMENATGE AL ART NOUVEAU, 1972, Repr. p. [27]
- HOMENATGE A BRANCUSI, 1972, Repr. p. [38]
- HOMENATGE ALS CONSTRUCTIVISTES [a], 1972, Repr. p. [12-13]
- HOMENATGE A ROSALIA DE CASTRO, 1972, Repr. p. [35]
- HOMENATGE A VISCONTI [a], 1972, Repr. p. [18-19]
- ELS HOMES NO PODEN SER SI NO SON LLIURES, 1972, Repr. p. [32-33]
- LA MER TOUJOURS RECOMMENCE, 1972, Repr. p. [14-15]
- ONZE ANGLES RECTES, 1972, Repr. p. [24]
- VA I VE, 1972, Repr. p. [30-31]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Hemos establecido la relación de obras expuestas con las que aparecen reproducidas en el catálogo, por lo cual no debe descartarse que ésta pudiera incluir alguna pieza más.

La Sala Gaspar adquirió la totalidad de las obras originales expuestas y un ejemplar de las de serie.

1973

COLECTIVA

31/03/73 - 09/04/73

"El Metal en el Arte. V Exposición Nacional",

Feria del Metal, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

GENERATRIU 4, 1972, Rep. p. 15

1973

COLECTIVA

"Homenatge a Joan Miró",

Sala Gaspar, Barcelona

COMISARIO: Francisco Valbuena

OBRAS EXPUESTAS: 1 Escultura

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La exposición estuvo abierta durante los meses de abril y mayo.

1973

COLECTIVA

"Muestra de Arte Nuevo",

Gal. Adrià, Gaspar, René Métras y Nova, Barcelona

COMISARIO: Francisco Valbuena

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura
SAN PATRICIO LUMUMBA, 1968, Rep.

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

En este año estuvieron presentes entre otros: Aguilar, Anzo, Armengol, Barbadillo, Boix, Canogar, Clavé, Chirino, Genovés, Michavila, Mompó, Pericot, Teixidor, Urculo... La exposición tuvo lugar durante el mes de mayo y le fue dedicada a Joan Miró.

1973

INDIVIDUAL

17/10/73 -

"Alfaro",

Galería Temps, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: 34 esculturas y litografías

SAN PATRICIO LUMUMBA, 1968, Repr. p. [26-27]

GENERATRIU 0 [b], 1970, Repr. p. [53]

ONES, 1970, Repr. p. [53]

DOS ANGLES RECTES B, 1971, Repr. p. [23]

DOS ANGLES RECTES C, 1971, Repr. p. [23]

HOMENATGE A LEONARDO, 1971, Repr. p. [10-11]

ANGLES RECTES 1, 1972, Repr. p. [25]

CATORZE ANGLES I UNA LINIA RECTA, 1972, Repr. p. [24]

COMPANYS, CAMARADES, AMICS..., 1972, Repr. p. [52]

DESSET ANGLES I UNA LINIA RECTA, 1972, Repr. p. [29]

DESSET QUADRATS, 1972, Repr. p. [32]

DEU QUADRATS, 1972, Repr. p. [33]

GENERATRIU 3, 1972, Repr. p. [16-17]

GENERATRIU 4, 1972, Repr. p. [20-21]

GENERATRIU 6 [a], 1972, Repr. p. [53]

EL GENOLL QUE SEMBLAVA EL CAP D'UN TIGRE, 1972, Repr. p. [28]

HOMENATGE A BRANCUSI, 1972, Repr. p. [53]

HOMENATGE ALS CONSTRUCTIVISTES [a], 1972, Repr. p. [12-13]

HOMENATGE A VISCONTI [a], 1972, Repr. p. [18-19]

ELS HOMES NO PODEN SER SI NO SON LLIURES, 1972, Repr. p. [30-31]

LA MER TOUJOURS RECOMMENCE, 1972, Repr. p. [14-15]

VUIT I VUIT ANGLES, 1972, Repr. p. [35]

GENERATRIU 5, 1972, Repr. p. [22]

EL MEU OFICI ES L'ALEGRIA, 1973, Repr. p. [50-51]

LA MORT ES PERFECTA [a], 1973, Repr. p. [40-41]

SIS ESCUADRES, 1973, Repr. p. [42]

SIS ESCUADRES, TRES A TRES, 1973, Repr. p. [43]

EL SILENCI DE LES QUATRE BARRES, 1973, Repr. p. [38-39]

EL TESTIMONI D'ACER INOXIDABLE, 1973, Repr. p. [44]

EL TESTIMONI DE LLAUTO, 1973, Repr. p. [45]

TROBARSE PERQUE SI, 1973, Repr. p. [46]

VENTIVUIT ANGLES I DUES LINIES RECTES, 1973, Repr. p. [34]

A LA VORA DE LA MAR, 1973, Repr. p. [48-49]

L'ESPLENDOR DE LA MATERIA, 1973, Repr. p. [47]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Hemos establecido las relación de obras expuestas con las que aparecen reproducidas en el catálogo, por lo cual no debe descartarse que pudiera incluir alguna pieza más.

En el catálogo aparecen señaladas las tiradas de las piezas de serie.

1973

COLECTIVA

15/11/73 - 15/01/74

"Miró 80",

Col. Arquitectos de Cataluña y Baleares, Palma Mallorca

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura
HOMENATGE A JOAN MIRO, 1973, Rep.

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Con motivo de los ochenta años de Joan Miró se organizaron en distintos países homenajes al pintor. Esta fue posiblemente de las más importantes. A ella se sumaron 117 artistas de todo el mundo.

En la organización de la muestra colaboró la Sala Pelaires de Palma.

1973

COLECTIVA

10/12/73 -

"I Exposición Internacional de Escultura en la calle",

Parque Municipal, Rambla Gral. Franco, Tenerife

OBRAS EXPUESTAS: 1 Escultura urbana
EL MOLI [a], 1973,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta increíble iniciativa de la delegación en Santa Cruz de Tenerife del Colegio de Arquitectos de Canarias consiguió la cesión de obras de escultores de prestigio internacional como Marino Marini, Armitage, Miró, González, Paolozzi, Jesús Soto, Tinguely, Calder, Gargallo, Moore o Pomodoro; junto a las de artistas nacionales: Basterrechea, Chirino, Millares, Sempere, Subirachs, Gabino, Serrano, Torner, Sobrino, entre otros. Con la consecuencia para la ciudad de Sta. Cruz de Tenerife que, del total de 46 obras expuestas, se quedaron instaladas permanentemente casi 30.

La exposición quedó instalada en varios lugares públicos de la ciudad entre los meses de diciembre a febrero. La escultura de Alfaro se ubicó en la Avenida de las Asumcionistas, donde actualmente permanece.

1973

COLECTIVA

"Homenatge a Marcel Duchamp",
 , Cadaqués

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

No disponemos de más datos sobre esta exposición colectiva.

1974

COLECTIVA

02/01/74 - 31/01/74

"Muestra de Arte "REALITAT"",

Colegio Arquitectos (Sala Picasso), Barcelona

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La organización y promoción de la muestra en Valencia corría a cargo del Equipo Armengol - Boix - Heras.

1974

COLECTIVA

12/02/74 - 24/02/74

"Exposició Col.lectiva d'Escultura i Pintura",

Castell de Pilats, Tarragona

OBRAS EXPUESTAS: Escultura

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La exposición fue organizada por la asociación Omnium Cultural, dentro de una semana cultural dedicada al País Valenciano. Se incluyeron obras de Armengol, Boix, Equip Realitat, Heras, Mompó, Sempere y Teixidor. La presentación de la muestra el día 12 corrió a cargo de Alfaro.

1974

COLECTIVA

"I Concurso Internacional de Escultura",

Autopista del Mediterráneo, Area La Selva, Gerona

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura
GENERATRIU 1 [b], 1971, Rep.

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Con motivo de la convocatoria de un concurso internacional para seleccionar 20 maquetas de esculturas con vista a su ejecución definitiva en diversos tramos de la autopista Gerona-Barcelona-Tarragona, realizado por el Patronato de Autopistas, se organizó una exposición en la iglesia de Sant Pere de Galligans de Gerona con las 227 propuestas recibidas, que posteriormente se trasladó al Palacio de la Virreina de Barcelona. Con objeto de acompañar la presentación de las 18 esculturas que se realizaron definitivamente, fueron invitados a mostrar, en diferentes emplazamientos de la misma autopista, tres obras más de gran formato a los escultores Calder, Miró y Alfaro. Colocada de forma temporal en un principio, la obra de Alfaro fue adquirida posteriormente para su instalación definitiva. Estas actividades tuvieron lugar entre los meses de febrero a noviembre.

1974

COLECTIVA

30/04/74 - 07/04/74

"El Metal en el Arte. VI Exposición Nacional",

Feria del Metal, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: 2 esculturas

A LA VORA DE LA MAR, 1973, Rep. p. [17]

SUAU-SUAU, 1974,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La exposición de este año elevó su nivel de calidad incluyendo obras de artistas como Serrano, Lapayese, Venancio Blanco, Baltasar Lobo, Berrocal, Luís Luján y Angeles Marco, entre otros.

1974

INDIVIDUAL

03/05/74 - 30/06/74

"Alfaro",

Galería Dreiseitel, Colonia

OBRAS EXPUESTAS: 20 esculturas

- ONES, 1970, Rep. p. [19]
- DOS ANGLES RECTES B, 1971, Rep. p. [12]
- DOS ANGLES RECTES C, 1971, Rep. p. [12]
- HOMENATGE A LEONARDO, 1971, Rep. pp.[6-7]
- ANGLES RECTES 1, 1972, Rep. p. [13]
- CATORZE ANGLES I UNA LINIA RECTA, 1972, Rep. p. [14]
- COMPANYS, CAMARADES, AMICS..., 1972, Rep. p. [18]
- DESSET ANGLES I UNA LINIA RECTA, 1972, Rep. p. [15]
- DEU QUADRATS, 1972, Rep. pp.[16-17]
- GENERATRIU 3, 1972, Rep. p. [8]
- GENERATRIU 4, 1972, Rep. p. [9]
- GENERATRIU 6 [a], 1972, Rep. p. [19]
- HOMENATGE A BRANCUSI, 1972, Rep. p. [19]
- HOMENATGE A VISCONTI [a], 1972, Rep. pp.[10-11]
- EL TESTIMONI D'ACER INOXIDABLE, 1973, Rep. p. [22]
- EL TESTIMONI DE LLAUTO, 1973, Rep. p. [23]
- AMUNT, 1974, Rep. p. [25]
- EL MEU POBLE I JO II, 1974, Rep. pp.[26-27]
- NAIXEMENT (HOMENATGE A BOTTICELLI), 1974, Rep. p. [28]
- SUAU-SUAU, 1974, Rep. p. [24]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Hemos confeccionado la relación de obras expuestas a partir de las que se reproducen en el catálogo, razón por la cual podría existir alguna inexactitud.

1974

COLECTIVA

15/05/74 - 30/06/74

"I Exposición de Escultura al Aire Libre",

Nuevo Club de Golf, Madrid

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

1974

COLECTIVA

06/06/74 - 14/07/74

"Art Espagnol d'Aujourd'hui",

Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas

COMISARIO: Luis González Robles

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

HOMENATGE ALS CONSTRUCTIVISTES [a], 1972, Cat. 195

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Posiblemente sea ésta la última gran exposición oficial del arte español en el exterior y tuvo ciertos rasgos diferenciadores respecto a otra del pasado, signo de la nueva situación. En primer lugar la muestra revistió cierta aspiración de totalidad, reuniendo 213 obras de 116 artistas representativos de muy variadas inclinaciones plásticas. Y en segundo lugar, como signo de apertura, fueron incluida algunas muestras de arte comprometido (Equipo Realidad, Rafael Canogar, Alberto Agullo, Emilio Prieto...). No obstante, frente a la gran presencia de pintura y su calidad media (no obstante grandes desniveles) la selección de esculturas era bastante desacertada pues los únicos nombres destacados eran Gabino y Subirachs. De mayor interés fue la selección de pintores, entre los que figuraron: Eduardo Alcoy, Armengol, Juan Claret, Cuixart, Feito, Juana Francés, Gordillo, Hernández Pijuan, Jordi Pericot, Tharrats, Viola e Yturralde.

1974

COLECTIVA

"Muestra de Arte Nuevo",

Galerías Adrià, Dau al Set y René Métras, Barcelona

COMISARIO: Francisco Valbuena

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

EL MEU OFICI ES L'ALEGRIA, 1973, Rep.

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La muestra, con piezas de 35 artistas, se desarrolló durante el mes de junio, e incluyó obras en el exterior de las salas.

1974

COLECTIVA

09/08/74 - 08/09/74

"Exposición de Escultura al Aire Libre",

Parque Municipal de Castro, Vigo

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

GENERATRIU 4, 1972, Rep. p. [5]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se editó un catálogo con las reproducciones de las 34 obras presentadas, pertenecientes a otros tantos artistas.

1974

COLECTIVA

31/08/74 - 06/10/74

"Spanische Kunst Heute",

Haus der Kunst, Múnich

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

HOMENATGE ALS CONSTRUCTIVISTES [a], 1972, Cat. 191, rep. p. 172

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se trata en esencia de la misma exposición que se presentó dos meses antes en Bruselas.

La obra remitida por Alfaro, sufrió graves daños en el viaje de regreso a España y fue realizada la versión [b], que es una réplica agrandada.

1974

COLECTIVA

"Moderne Graphik",

Galería Dreiseitel, Colonia

OBRAS EXPUESTAS: Serigrafías

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Alfaro estuvo representado por su tríptico "Dogma, revolución, anarquía", que figuraron con el nº 2 del catálogo. Las serigrafías aparecieron datadas en 1970, aunque es más exacto situarlas dos años antes. La exposición se desarrolló durante el mes de septiembre.

1974

COLECTIVA

"Spanish Graphics 74",

International Book Store and Gal.Rizzoli, Nueva York

OBRAS EXPUESTAS: 1 Litografías

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

En esta amplia selección de obra gráfica, fundamentalmente de autores ligados a Cataluña, estuvieron presentes obras de Arraz Bravo, Bartolozzi, Chillida, Claret, Clavé, Gudiol, Hernández Pijoán, Ibarz, Llorveras, Llovet, Miró, Picasso, Tàpies, Tharrats, Torralba, Vilacasas, Viladecans, Vila-Moncau y Villelia. La litografía de Alfaro presente fue "Raimon".

La muestra tuvo lugar en el mes de septiembre.

1974

COLECTIVA

10/10/74 - 30/10/74

"Mostra de Escultura Valenciana",

Galería Arts, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

VUIT I VUIT ANGLES, 1972, Rep. p. [7]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Pequeña exposición comercial en la que se encontraban representados diez escultores valencianos.

1974

INDIVIDUAL

18/10/74 - 31/10/74

"Andreu Alfaro",

Galería Atenas, Zaragoza

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se edita un pequeño folleto (8 pp.) con el texto de Llorens de la exposición del año anterior en la Galería Temps de Valencia.

1974

COLECTIVA

19/10/74 - 24/10/74

"Internationaler Kunstmarkt",

Galería Dreiseitel, Colonia

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura
SUAU-SUAU, 1974, Rep. p. 58

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Alfaro, que muy probablemente estuviera representado por alguna pieza más, compartió stand con Theo Bennes, Victor Brauner, Max Ernst, Julio González, Miró, Tàpies y Viladecans.

1975

INDIVIDUAL

05/04/75 - 13/04/75

"Alfaro",

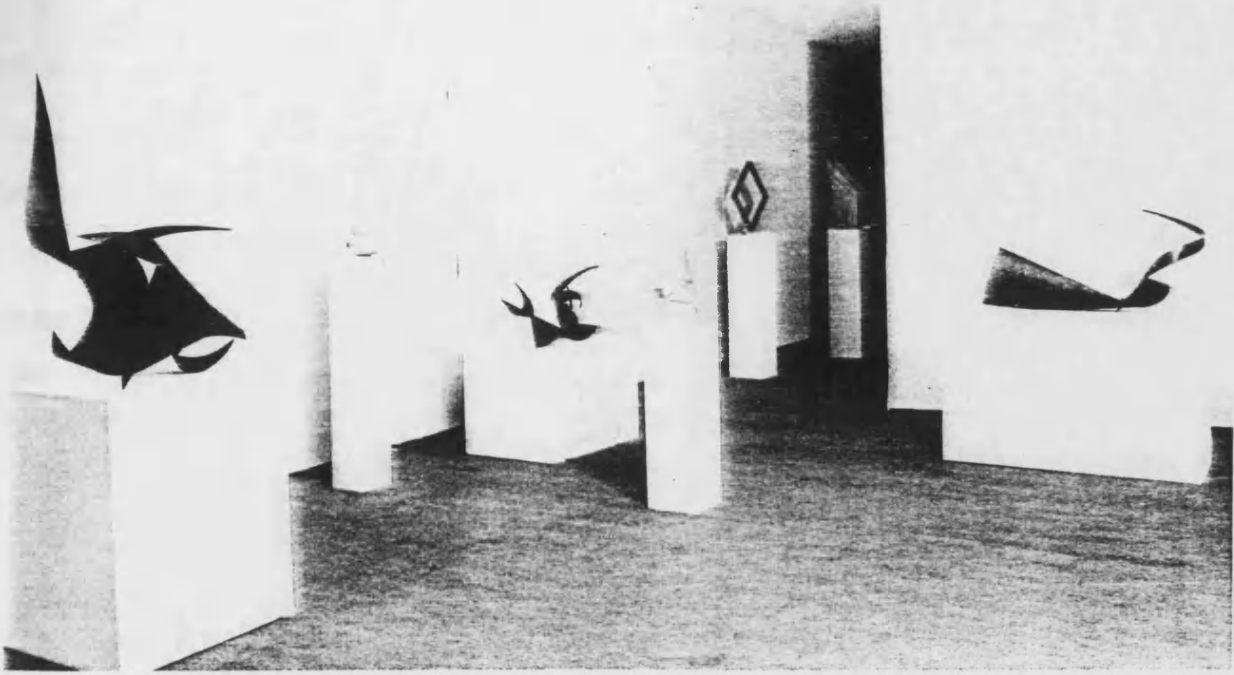
Feria del Metal. VII Exposición Nacional, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: 19 esculturas

CANTAREM LA VIDA [b], 1960,
EL CERCLE I DOS TALLS, 1960-1961,
TALLS, 1960,
LA RELLA, 1960,
HOMENATGE A JOAN FUSTER [b], 1961,
MONUMENT A L'AMOR [a], 1963,
DOS POBLES, DUES VEUS, 1964,
TOTHOM [a], 1964,
PARLEM D'AMOR [a], 1965,
GENERATRIU 3, 1972,
SENSE TITOL, 1973,
CATEDRAL DE LA MATERIA, 1974,
CATORZE QUADRATS, 1974,
SIMETRIA ASIMETRICA, 1974,
TOTS VOLAREM D'ALEGRIA, 1974,
ULISES EN ROCAFORT, 1974,
BON DIA, LLIBERTAT [b], 1975,
GENERATRIU 10, 1975,
NOVES COMPOSICIONS, 1975,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

En esta ocasión el certamen dedicó la muestra monográfica a Alfaro. Nos hemos servido de un reportaje fotográfico para reconstruir la relación de obras expuestas, por esta razón no debe descartarse la posibilidad de que se hubiera incluido alguna obra más.



1975

COLECTIVA

"23 Artistas Catalanes de Hoy",

Galería Ponce, México

COMISARIO: María Luisa Borrás

OBRAS EXPUESTAS: 1 aerógrafo

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La muestra reunió a un amplio grupo de artistas catalanes: Aguilar, Amat, Clavé, Corberó, A. Cumella, María Girona, Guinovart, Hernández Pijoán, Marcel Martí, Miró, Joan Ponç, Zush, Ràfols Casamada, Subirachs, Tàpies y Viladecans; y valencianos: Alfaro, Gabino, Mompó, Sempere y Teixidor. La exposición se abrió durante el mes de junio.

1975

COLECTIVA

"Kolekcja Ewy Garzdeckiej. Nova Grafika Hiszpanska",

Museo Narodowe, Wroclaw

COMISARIO: Mariusz Hermansdorfer

OBRAS EXPUESTAS: 1 Litografía y 1 serigrafía

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta segunda exposición de obra gráfica de Alfaro en Polonia fue, al igual que las de 1965 y 1972, consecuencia de la amistad entre esta pequeña coleccionista y algunos artistas españoles.

Alfaro estuvo presente con una litografía datada en 1956 y el triptico "Dogma, revolució, anarquia" de 1968.

Los otros artistas representaron fueron Boix-Heras-Armengol, Equipo Crónica, Equipo Realidad, Genovés, Guinovart, Sempere, Viladecans, Viola e Yturralde.

La exposición se desarrolló durante el mes de julio.

1975

INDIVIDUAL

22/11/75 - 11/12/75

"Alfaro. Esculturas, Papers",

Galería Cànem, Castellón

OBRAS EXPUESTAS: 9 esculturas y obra s/papel

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

No se editó catálogo, pero sí un cartel anunciador.

1976

INDIVIDUAL

15/01/76 - 12/02/76

"Alfaro. Plastiken und Serigraphien",

Galerie Ursus-Press, Düsseldorf

OBRAS EXPUESTAS: Esculturas
SUAU-SUAU, 1974, Repr. p. [4]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Unicamente se editó un pequeño díptico y un cartel, y no conservansose ningún reportaje fotográfico sobre la misma, nos ha sido imposible averiguar qué obras se expusieron.

1975

COLECTIVA

"Arte de vanguardia en Cataluña",

Galería Sur, Santander

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

LA MORT ES PERFECTA [a], 1973,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se presentaron obras de, entre otros: Guinovart, Ponç,
Ràfols Casamada, Subirachs, Tàpies, Tharrats, Villelia...

1976

INDIVIDUAL

28/02/76 -

"Alfaro",

Sala Francisco Armengol, Olot

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Exposición organizada con la colaboración de la Sala Gaspar.
Se edita únicamente un díptico.

1976

COLECTIVA

03/04/76 - 11/04/76

"El Metal en el Arte. VIII Exposición Nacional",
Feria del Metal, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura ?

TOTS VOLAREM D'ALEGRIA, 1974, Rep. p. [9]

1976

COLECTIVA

16/06/76 - 21/06/76

"7 Internationale Kunstmesse Basel",

Galería Dreiseitel, Basilea

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura ?

DESSET ANGLES I UNA LINIA RECTA, 1972, Rep. p. 154

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Alfaro, que pudo estar representado con alguna otra obra, compartió stand con Bauer, Brauner, Ernst, González, Laurens, Miró y Tàpies. Fue la primera vez que estuvo representado en esta feria de arte.

1976

COLECTIVA

16/06/76 - 21/06/76

"Exposición Española",

7 Internationale Kunstmesse, Basilea

OBRAS EXPUESTAS: Esculturas

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La organización de la feria dedicó esta convocatoria al arte español mediante una exposición colectiva. Su nivel de calidad fue notable, encontrándose representados por un electo de autores de la talla de Gris, Picasso, Miró, González o Dalí, entre las figuras históricas; y Tàpies, Chillida, Saura, Millares, Antonio López, Equipo Crónica, Sempere, Oteiza o Guerrero, entre los artistas vivos.

1976

COLECTIVA

18/07/76 - 10/10/76

"Spagna avanguardia artistica e realtà sociale 1936-1976",

Biennale di Venezia, Venecia

OBRAS EXPUESTAS: 8 esculturas
EL CERCLE I LA LINIA, 1959,
MONUMENT A L'AMOR [a], 1963,
DOS POBLES, DUES VEUS, 1964,
INICI AL CANTIC [a], 1966,
BON DIA, LLIBERTAT [b], 1975,
NOVES COMPOSICIONS, 1975,
ARQUITECTURA BIS, 1976,
CHANCE I, 1976,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Por conocerse suficientemente los datos generales de esta importante exposición no las repetiremos. Únicamente señalaremos el modo como se clasificaron en el catálogo las piezas de Alfaro. La escultura "El cercle i la línia" fue incluida en el apartado "Spasi utopici" junto a obras de Sempere, Equipo 57 y Oteiza. "Monument a l'amor", "Dos pobles, dues veus" e "Inici al càntic" se presentaron junto a pinturas de Genovés, Guinovart, Ràfols Casamada, Tàpies y Brossa. Y por último, el resto de obras se incluyeron en un apartado en el que se incluían obras de los dos últimos años de varios autores.

1976

COLECTIVA

"Art Actual del País Valencià",
Torres de Sant Miquel, Morella

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura
HOMENATGE A VISCONTI [el], 1972,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Estuvieron representados los siguientes artistas: Anzo, Armengol, Arcadi Blasco, Manolo Boix, Equipo Crónica, Gabino, Genovés, Artur Heras, Nartí Quinto, Enrique Mestre, Michavila, Mompó, Equipo Realidad, Renau, Manolo Safont, Teixidor e Yturralde.

La exposición estuvo organizada por la Galería Canem de Castellón y se abrió durante el mes de agosto, coincidiendo con las celebraciones del Sexeni de Morella.

1976

COLECTIVA

27/09/76 - 24/10/76

"Els Drets Humans, l'Amnistia i l'Art",

Fundació Miró, Barcelona

OBRAS EXPUESTAS: 1 Escultura ?

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Exposición de connotaciones políticas en la que se expusieron 86 obras donadas para ayudar a los familiares de los presos políticos que aún permanecían en las cárceles tras la primera amnistía del 30 de julio de ese año.

1976

COLECTIVA

18/12/76 - 13/02/77

"Biennial de Venècia a l'Estat Espanyol 1936-1976",

Fundació Joan Miró, Barcelona

OBRAS EXPUESTAS: 8 esculturas
EL CERCLE I LA LINIA, 1959,
MONUMENT A L'AMOR [a], 1963,
DOS POBLES, DUES VEUS, 1964,
INICI AL CANTIC [a], 1966,
BON DIA, LLIBERTAT [b], 1975,
NOVES COMPOSICIONS, 1975,
ARQUITECTURA BIS, 1976,
CHANCE I, 1976,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La muestra, como indica el título con el que se presentó, estuvo integrada por las obras que se habían mostrado en el Pavellón Central de la Bienal de Venecia de ese año, aunque con algunas ausencias y sustituciones por diversos problemas.

1976

COLECTIVA

"Grafika i plakat hispariski",

Galería Teatru Studio. Palac Kultury, Varsovia

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura y 1 gráfica
CATALA POWER [b], 1975, Cat. 2

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Exposición en la que se presentaron cuatro obras de artistas españoles de los fondos del Museo Narodowe de Wroclaw (Polonia), concretamente de Armengol, Manuel Boix, José María Iglesias y Pablo Serrano, junto a la escultura citada de Alfaro y una obra gráfica datada en 1975.

1977

INDIVIDUAL

30/08/77

"Alfaro",

Galería Dreiseitel, Colonia

CATEDRAL DE LA MATERIA, 1974, Repr. p. [4-5]
NOUS RECORDS, 1974, Repr. p. [6-7]
TOTS VOLAREM D'ALEGRIA, 1974, Repr. p. [14-15]
TRENTA-UN ANGLES RECTES [b], 1974, Repr. p. [16-17]
BON DIA, LLIBERTAT [a], 1975, Repr. p. [11]
ARQUITECTURA BIS, 1976, Repr. p. [18]
BESSONS, 1976, Repr. p. [13]
FLOR DEL DESIG, 1976, Repr. p. [20]
MAI PERDREM L'ESPERANÇA [a], 1976, Repr. p. [19]
EL MATI [a], 1976, Repr. p. [8]
ROMBE OBERT I, 1976, Repr. p. [21]
LA SENYAL, 1976, Repr. p. [12]
UN PAS ENDAVANT, 1976, Repr. p. [9]
DOS TRIANGLES OBERTS, 1977, Repr. p. [22]
OBRIR, 1977, Repr. p. [6-7]
UNA PLOMA AL VENT, 1977, Repr. p. [10-11]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La relación de obras expuestas se ha confeccionado a partir de aquellas que se reproducen fotográficamente en el catálogo, por ello pudo haberse compuesto alguna otras, pero es prácticamente seguro que las señaladas figuraron en la exposición.

El inicio de la exposición tiene lugar durante el mes de mayo.

1977

INDIVIDUAL

07/06/77 -

"Alfaro",

Sala Gaspar, Barcelona

HOMENATGE A JOAN MIRO, 1973, Repr. p. [17]
ROMBES BLAUS, 1973, Repr. p. [41]
EL TESTIMONI D'ACER INOXIDABLE, 1973, Repr. p. [14]
TRIANGLES TARONJA, 1973, Repr. p. [44]
A PUNT, 1974, Repr. p. [7]
EL MEU POBLE I JO II, 1974, Repr. p. [13]
RECORDS, 1974, Repr. p. [7]
SIMETRIA ASIMETRICA, 1974, Repr. p. [4-5]
SUAU-SUAU, 1974, Repr. p. [12]
EL VOLAOR, 1974, Repr. p. [15]
CINQUANTA ANGLES DINAMICS, 1975, Repr. p. [22]
DONANT-LI VOLTES [a], 1975, Repr. p. [11]
ESCALA DE LA VIDA [a], 1975, Repr. p. [43]
HOMENATGE ALS DADA, 1975, Repr. p. [9]
NOVES COMPOSICIONS, 1975, Repr. p. [8]
QUADRATS PERPENDICULARS, 1975, Repr. p. [6]
QUADRAT CORB [a], 1975, Repr. p. [23]
EL CANT, 1976, Repr. p. [30-31]
CHANCE I, 1976, Repr. p. [10]
CINC BARETES, 1976, Repr. p. [33]
CONSTRUCCIO CONTINUADA, 1976, Repr. p. [16]
ESCALA EN BLAU I VERD, 1976, Repr. p. [39]
ESCALA DELS TEULADINS, 1976, Repr. p. [35]
ESCALA EN NEGRE, 1976, Repr. p. [38]
ESCALA EN ROIG, 1976, Repr. p. [37]
FLOR DEL DESIG, 1976, Repr. p. [33]
EL LLAMP, 1976, Repr. p. [28-29]
EL MATI [a], 1976, Repr. p. [11]
NORANTA-CINC TUBS NEGRES, 1976, Repr. p. [18-19]
UN NOU NAIXEMENT [a], 1976, Repr. p. [24]
ESCALA ROTJA I NEGRA, 1976, Repr. p. [46]
SENSE TITOL.(Proj. per a Passeig Gràcia), 1976,
QUADRATS PERPENDICULARS BLAUS, 1976, Repr. p. [41]
ROMBES BESSONS [a], 1976, Repr. p. [32]
TRES, 1976, Repr. p. [25]
CONVERGENCIA DE QUADRATS BLAUS I VERTS, 1977, Repr. p. [45]
DOS EN UN, 1977, Repr. p. [15]
ESCALA BLANCA, 1977, Repr. p. [42]
ESCALA DISCONTINUA, 1977, Repr. p. [7]
HOMENATGE A PACHELBEL, 1977, Repr. p. [22]
UN NOU PAS ENDAVANT [a], 1977, Repr. p. [27]
SOM [a], 1977, Repr. p. [26]
TRIANGLES PERPENDICULARS TARONJA, 1977, Repr. p. [44]
TROBAMENT D'ESCALES, 1977,
FORMACIO DEL ROMBE, 1977,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La lista de obras expuestas procede de una relación elaborada días antes de la apertura de la muestra, por lo que puede darse alguna inexactitud. En la mencionada

relación aparece también una obra titulada "Quadrat rombe taronja", que no hemos podido identificar.

El final de la exposición tiene lugar durante el mes de julio.

1977

INDIVIDUAL

08/06/77 -

"Alfaro",

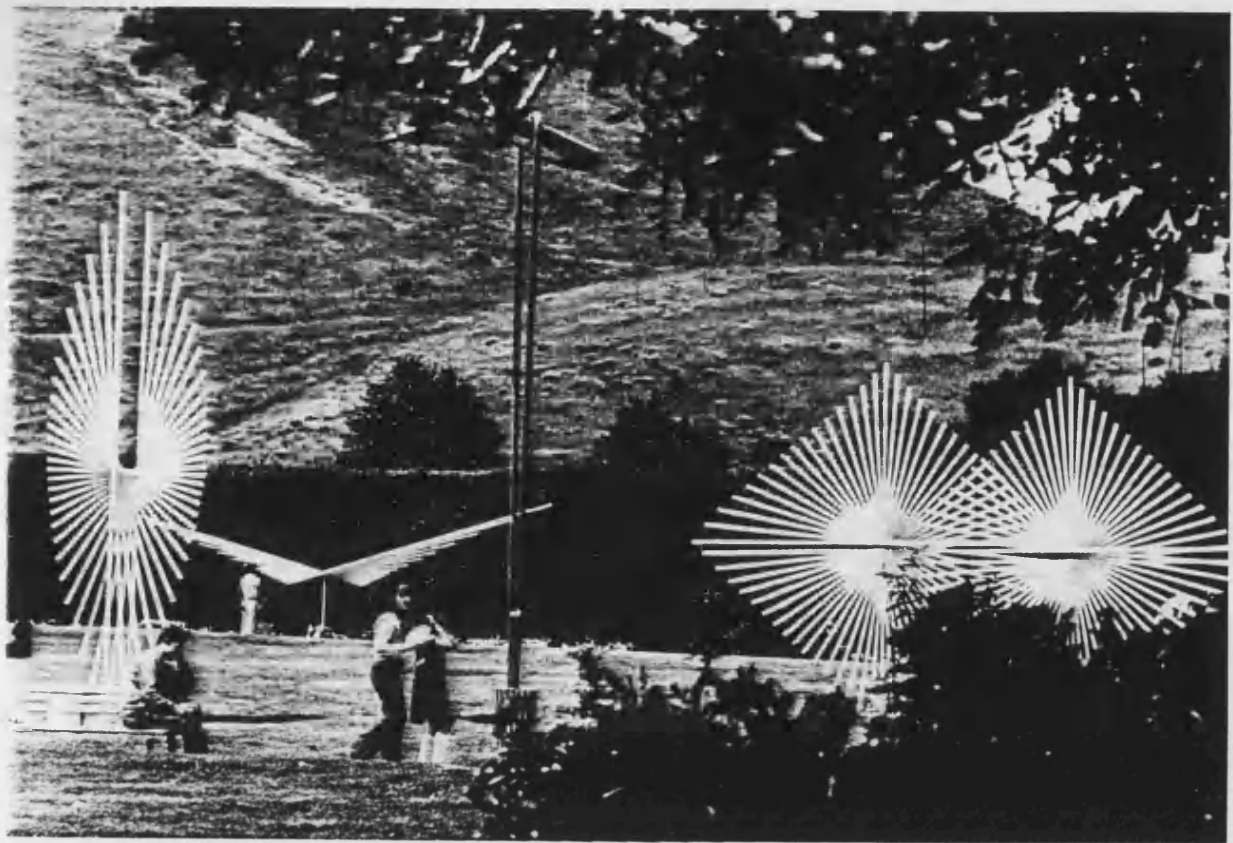
Parque de Cervantes, Barcelona

OBRAS EXPUESTAS: 9 esculturas

QUADRAT CORB [b], 1975,
MAI PERDREM L'ESPERANÇA [b], 1976,
EL MATI [b], 1976,
NADO [b], 1976,
UN NOU NAIXEMENT [b], 1976,
ROMBES BESSONS [b], 1976,
ADEU, VISCONTI, 1976-1977,
LLIURE, 1977,
UN NOU PAS ENDAVANT [b], 1977,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta exposición de escultura al aire libre se celebró conjuntamente a la de la Sala Gaspar.



1977

INDIVIDUAL

27/10/77 - 27/11/77

"Papers",

Galería Eixam, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: Dibujos y obra gráfica

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se trata de una de las escasísimas individuales dedicadas a la producción no escultórica de Alfaro, y tuvo un carácter retrospectivo pues se presentaron dibujos aerógrafos y obra gráfica realizada entre 1955 y 1976.

1977

COLECTIVA

"Forma y Medida en el Arte Español Actual",

Dirección. Gral. Patrimonio Artístico, Madrid

OBRAS EXPUESTAS: 3 esculturas

HOMENAJE A JOAN MIRO, 1973, Cat. [1]

NORANTA-CINC TUBS NEGRES, 1976, Cat. [2], rep. p. 59

ROMBES BESSONS [a], 1976, Cat. [3]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Sin lugar a dudas se trata de una exposición programática, de las últimas de estas características en la que participa, que pretendía reunir a los creadores españoles de la corriente, denominada por Julián Gállego, constructiva. Dentro de esta abstracción general, tuvo un carácter muy amplio al reunir obras de 45 artistas e ilustraciones de 4 músicos.

La exposición se celebró durante el mes de octubre.



1978

COLECTIVA

"Setze artistes i una bandera",

Sala Gaspar, Barcelona

OBRAS EXPUESTAS: 3 esculturas

EL SILENCI DE LES QUATRE BARRES, 1973, Cat. 1, rep. p. [3]

CATALA POWER [b], 1975, Cat. 2, rep. p. [4]

LA UNITAT DE LA LLENGUA [a], 1976, Cat. 3, rep. [5]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se trata de una exposición de galería pero con la peculiaridad de que las obras escogidas guardan alguna relación iconográfica con la bandera catalana. Entre los 16 artistas representados se encontraban desde Picasso y Miró hasta Tàpies y Villedia.

La exposición se efectuó a lo largo del mes de febrero.

1978

COLECTIVA

25/06/78 - 23/08/78

"Katalanische Wechen. Art i Modernitat als Països Catalans",

Staatliche Kunsthalle, Berlín

COMISARIO: Victoria Combalía y otros

OBRAS EXPUESTAS: 4 esculturas

EL CERCLE I LA LINIA, 1959,

MONUMENT A L'AMOR [c], 1963,

TOTHOM [a], 1964,

HOMENATGE A JOAN MIRO, 1973,

BIBLIOGRAFIA:

COMBALIA, V.; SUAREZ, A. y VIDAL, M.,

Artilugi, 4, 1978,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La exposición fue organizada dentro de la Semana Catalana de Berlín que se celebró en el mes de junio. La obras expuestas se presentaron agrupadas en los siguientes apartados:

"Avantguarda Historica", "Retorn a la Avantguarda",

"Normativisme", "Imatges de la realitat" y "Trellall sobre el significat". En el apartado del normativismo fueron

incluidos Sempere, Pericot, Alfaro y los arquitectos F.

Correa, M. Milá, Sostres y Coderch.

1978

INDIVIDUAL

27/10/78 - 10/11/78

"Alfaro Graeff Prasse",

Künstler am Schulzentrum Kleiststrasse, Mülheim

OBRAS EXPUESTAS: 5 esculturas

DESSET ANGLES I UNA LINIA RECTA, 1972,

NOUS RECORDS, 1974,

BON DIA, LLIBERTAT [a], 1975,

BESSONS, 1976,

UNA PLOMA AL VENT, 1977,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Con motivo de esta exposición Alfaro pronunció una conferencia en este centro de enseñanzas artísticas.

1978

COLECTIVA

29/11/78 - 04/12/78

"Internationaler Kunstmarkt",

Galería Dreiseitel, Düsseldorf

OBRAS EXPUESTAS: 6 esculturas

GENERATRIU 6 [b], 1972,

CATALA POWER [b], 1975,

BESSONS, 1976, Rep. p. 88

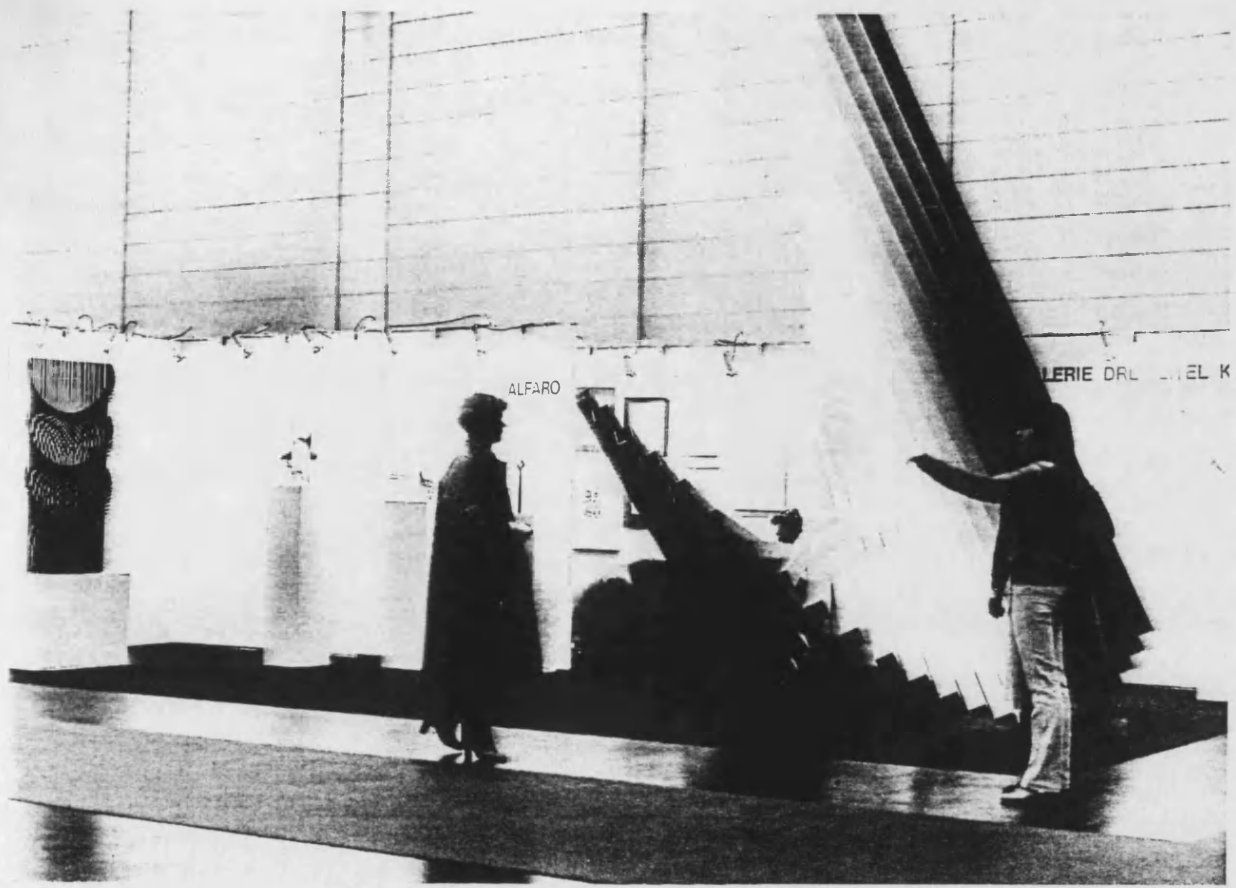
EL CARAGOL [a], 1978,

MATERIA QUATRE, 1978,

TRES CERCLES NEGRES, 1978,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La exposición se encuentra documentada en el catálogo general de la feria, en el que se reproduce una de las seis obras expuestas, el resto se ha constatado en el reportaje fotográfico de la misma. El stand de la galería incluyó también obras de Miró y Victor Bauer.



1978

COLECTIVA

"I Triennale Européene de Sculpture",
Jardins du Palais Royal, Paris

1979

COLECTIVA

12/01/79 -

"Escultura Internacional",

Galería Theo, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: Escultura

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Exposición colectiva de la galería que reunió obras de Alberto, Cárdenas, Condoy, Chillida, Gargallo, González, Julio L. Hernández, Hugué, Lobo, C. Mallo y Palazuelo.

Se trató de la primera relación profesional entre Alfaro y la Galería Theo, en cuya sede en Madrid realizaría cuatro años después una individual.

1979

COLECTIVA

24/01/79 - 20/03/79

"21 Escultors contemporanis a Catalunya",

Galería Artema, Barcelona

OBRAS EXPUESTAS: 1 Escultura

TRES, 1976, Cat. 17, rep. p. [29]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se trata de una exposición de galería que reunió una selección muy variada de autores, desde figuras muy significativas de la vanguardia (González, Manolo, Gargallo o Miró) hasta jóvenes artistas.

1979

COLECTIVA

16/02/79 - 18/03/79

"Lichtsculptures",

Phillips Outspannings Centrum, Eindhoven

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

DONANT-LI VOLTES [b] (Projec. Eindhoven), 1975,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La muestra reunió los proyectos que concurrieron a un concurso internacional convocado por la casa Phillips para la realización de una escultura monumental.

En el catálogo que se editó con motivo de la exposición no aparece la obra que finalmente se envió, en su lugar se reproduce "Rombe obert I", 1976.

1979

INDIVIDUAL

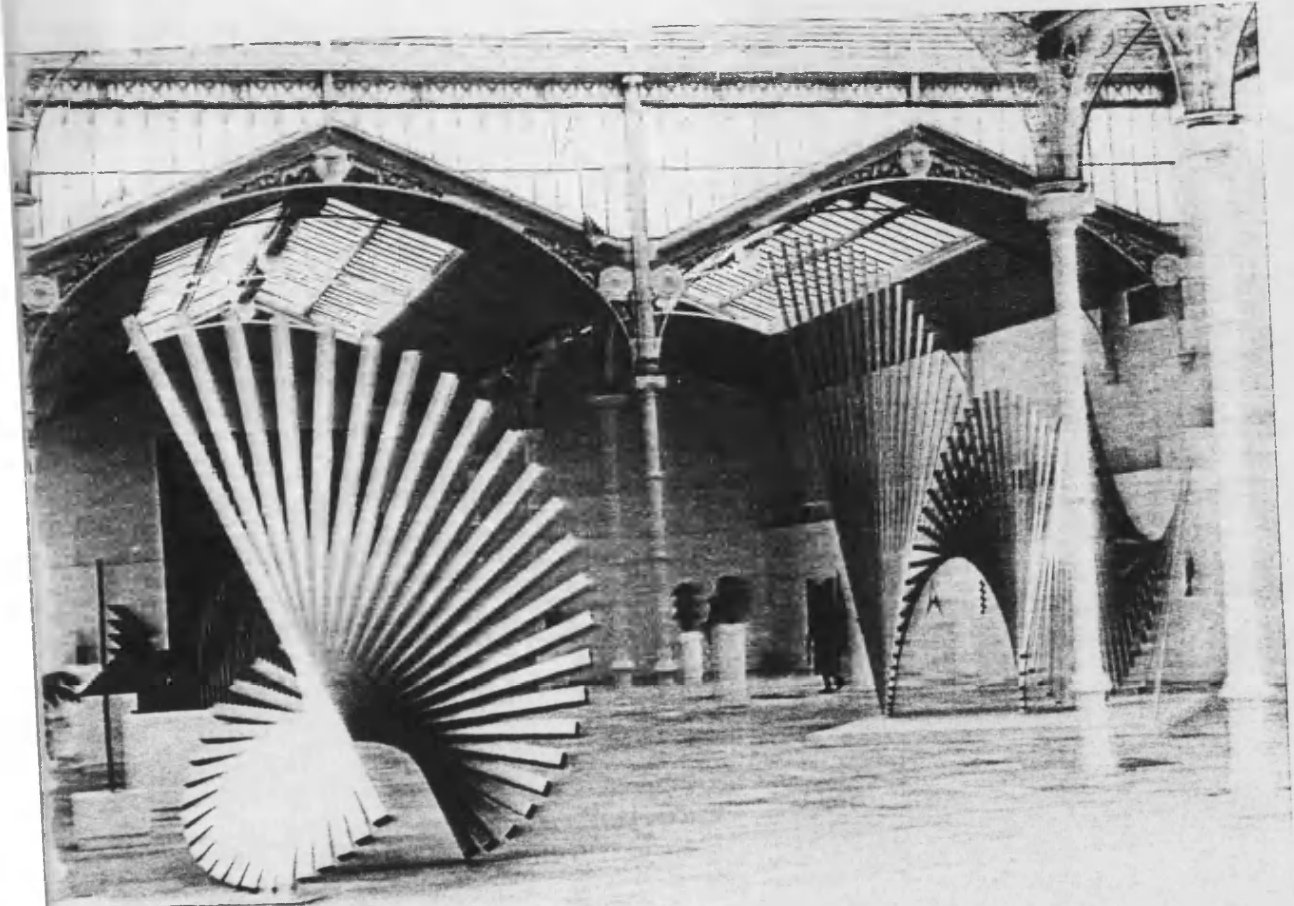
16/05/79 -

"Alfaro",

Palacio de Velázquez, Madrid

OBRAS EXPUESTAS: 68 esculturas aproximadamente

ESPAI LLIURE, 1959, Cat. 9
CANTAREM LA VIDA [b], 1960,
TALLS, 1960,
LA RELLA, 1960, Cat. 19
L'ALBA, 1961, Cat. 29
CAMINS DE LLIBERTAT II [b], 1961, Cat. 17
DOS TALLS [a], 1961, Cat. 33
VICTORIA DE LA BAHIA DE COCHINOS [b], 1962, Cat. 37
MONUMENT A L'AMOR [c], 1963, Cat. 43
TOTHOM [b], 1964, Cat. 48
LA VEU D'UN POBLE [b], 1964, Cat. 44
PARLEM D'AMOR [a], 1965, Cat. 52
ELS AMANTS [b], 1966, Cat. 62
HOMENATGE A PICASSO, 1966, Cat. 68
INICI AL CANTIC [b], 1966,
SI EM MOR, QUE EL CANT SIGA JA REALITAT, 1966, Cat. 53
HOMENATGE A LEONARDO, 1971, Cat. 79
COMPANYNS, CAMARADES, AMICS..., 1972, Cat. 98
DESSET ANGLES I UNA LINIA RECTA, 1972, Cat. 93
DESSET QUADRATS, 1972, Cat. 95
DEU QUADRATS, 1972, Cat. 96
GENERATRIU 4, 1972, Cat. 88
GENERATRIU 6 [b], 1972, Cat. 189
HOMENATGE AL ART NOUVEAU, 1972, Cat. 92
HOMENATGE A BRANCUSI, 1972, Cat. 83
HOMENATGE ALS CONSTRUCTIVISTES [b], 1972, Cat. 86
HOMENATGE A ROSALIA DE CASTRO, 1972, Cat. 97
HOMENATGE A JOAN MIRO, 1973, Cat. 99
LA MORT ES PERFECTA [b], 1973, Cat. 106
EL SILENCI DE LES QUATRE BARRES, 1973, Cat. 109
EL TESTIMONI D'ACER INOXIDABLE, 1973, Cat. 103
RECORDS, 1974, Cat. 116
SIMETRIA ASIMETRICA, 1974, Cat. 123
SUAU-SUAU, 1974, Cat. 119
ULISES EN ROCAFORT, 1974, Cat. 113
CATALA POWER [b], 1975, Cat. 146
DONANT-LI VOLTES [a], 1975, Cat. 134
ESCALA DE LA VIDA [b], 1975,
HOMENATGE ALS DADA, 1975, Cat. 131
NOVES COMPOSICIONS, 1975, Cat. 132
QUADRAT CORB [b], 1975,
CHANCE I, 1976, Cat. 133
DE DALT A BAIX, 1976, Cat. 135
ESCALA DELS TEULADINS, 1976, Cat. 155
GRAN CERCLE NEGRE [a], 1976,
MAI PERDREM L'ESPERANÇA [b], 1976, Cat. 163
NADO [b], 1976,
ESCALA CORBA, 1977,



ESCALA DISCONTINUA, 1977, Cat. 157
UN NOU PAS ENDAVANT [b], 1977, Cat. 169
MONUMENT A AUSIAS MARCH [a], 1977, Cat. 181
ROMBE OBERT II, 1977, Cat. 171

SOM [a], 1977, Cat. 161
DEESSA NEGRA, 1978, Cat. 182
D'UN PAIS QUE JA ANEM FENT [b], 1978,
FENT-SE, 1978, Cat. 186
MATERIA OBERTA 1, 1978, Cat. 179
QUADRAT OBERT, 1978,
FORMA CONTINUADA I, 1978,
COMPLEMENTS DE CERCLES, 1979,
DOS CERCLES I UN ROMBE [b], 1979,
LA FORÇA DE VIURE, 1979, Cat. 190
ESCALA GRIS I NEGRA, 1979,
CERCLES CONTINUATS, 1979,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Del total de obras expuestas se colocaron dos en el exterior: "Nado" (1976) y "Quadrat corb" (1975).

Con motivo de la exposición se publicó un importante catálogo por su abundante material gráfico, entre él se encontraba una relación de 190 obras, además se publicaron tres ensayos sobre la obra de Alfaro a cargo de Joan Fuster, Valeriano Bozal y Tomás Llorens.

1979

INDIVIDUAL

15/09/79 - 14/11/79

"Alfaro",

Galería Dreiseitel, Colonia

OBRAS EXPUESTAS: 17 esculturas

- SIMETRIA ASIMETRICA, 1974, Repr. p. [10]
- QUADRAT CORB [a], 1975, Repr. p. [12]
- ESCALA EN ROIG, 1976, Repr. p. [17]
- TRES, 1976, Repr. p. [6]
- ESCALA BLANCA, 1977, Repr. p. [16]
- SOM [a], 1977, Repr. p. [13]
- CERCLE OBERT, 1978, Repr. p. [7]
- EL.LIPSE, 1978, Repr. p. [8]
- FENT-SE, 1978, Repr. p. [22]
- QUADRAT OBERT, 1978, Repr. p. [8]
- FORMA CONTINUADA I, 1978, Repr. p. [11]
- COMPLEMENTS DE CERCLES, 1979, Repr. p. [18]
- ESCALA GRIS I NEGRA, 1979, Repr. p. [20-21]
- GREEN FLY REMAIN, 1979, Repr. p. [15]
- MATERIA OBERTA 2, 1979, Repr. p. [14]
- CERCLES CONTINUATS, 1979, Repr. p. [19]
- COLONIA 79, 1979, Repr. p. [9]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La relación de obras expuestas incluye solamente las reproducidas en el catálogo, cuya presencia es segura, pero probablemente se incluyera alguna más.

1979

COLECTIVA

07/11/79 - 12/11/79

"Internationaler Kunstmarkt",
Galería Dreiseitel, Colonia

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura
CORBA I QUADRAT, 1974, Rep. p. 93

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Probablemente se mostrase alguna obra además de la listada.

1979

COLECTIVA

15/11/79 -

"1ª Exp. Fondo de la Asoc. Canaria Amigos Arte Contemporáneo",

Colegio Oficial de Arquitectos, Sta. Cruz Tenerife

ITINERANTE:

Garachico, Convento, 03/02/80 - / /

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

EL MATI [a], 1976, Cat. 2, rep. p. [3]

1979

COLECTIVA

20/11/79 -

"Otra Dimensión",

Galería Theo, Madrid

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

HOMENAJE A JOAN MIRO, 1973, Cat., rep. p. [17]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La muestra reunió piezas de artistas, geométricos, ópticos, cinéticos, etc. como Agam, Albers, Bill, Calder, Le Parc, Mondrian, Noland, Schöffer, Sempere, Vasarely, entre otros. La finalización de la exposición tuvo lugar en diciembre.

1979

COLECTIVA

10/12/79 -

"Catalunya pels Drets Humans: Una exposició",
 , Barcelona

OBRAS EXPUESTAS: 1 dibujo

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Exposición de carácter testimonial organizada por Amnesty
International.

1980

COLECTIVA

17/01/80 -

"Exposición conjunta Alfaro, Arroyo y Monjalés",

Galería San Diego, Bogotá

OBRAS EXPUESTAS: 7 Esculturas y obra gráfica

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se expusieron obras de pequeño formato, mayoritariamente múltiples, y obra gráfica, además de algún aerógrafo.

1980

COLECTIVA

"De Picasso a nuestros días vanguardia española siglo XX",

Museo de Bellas Artes, Caracas

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

HOMENAJE A VISCONTI [a], 1972, Cat. 1

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La muestra presentó un nutrido e interesante panorama del arte español de nuestro siglo compuesto por 75 pinturas y 14 esculturas de 29 y 11 autores respectivamente. En la selección se encontraban representados algunos de los nombres más significados, en el apartado de escultura estos eran: Berrocal, Chillida, González, Lobo, A. López García, Mignoni, Palazuelo, Rueda, Sempere y Torner. La presentación del catálogo corría a cargo de un texto de Julián Gállego. La exposición tuvo lugar en el mes de marzo.

1980

COLECTIVA

08/05/80 - 21/05/80

"Zum Beispiel: 12 spanische Künstler",

Greisinghäusern, Würzburg

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura?

CERCLE OBERT, 1978, Cat. [1], rep. p. [5]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La selección estaba compuesta por Alfaro, Arranz-Bravo, Bartolozzi, Clavé, Fin, Miró, Sánchez, Tàpies, Tharrats, Vila Casas, Viladecans y Villèlia.

Es muy probable que Alfaro estuviese representado por alguna pieza más.

1980

INDIVIDUAL

15/11/80 - 23/11/80

"Internationaler Kunstmarkt",

Galería Dreiseitel, Düsseldorf

OBRAS EXPUESTAS: 11 esculturas y obra gráfica

EL TESTIMONI DE LLAUTO, 1973,

NOUS RECORDS, 1974,

SIMETRIA ASIMETRICA, 1974,

ESCALA EN ROIG, 1976,

EL CARAGOL [a], 1978,

EL.LIPSE, 1978,

QUADRAT OBERT, 1978,

TRES CERCLES NEGRES, 1978,

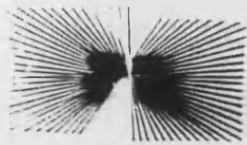
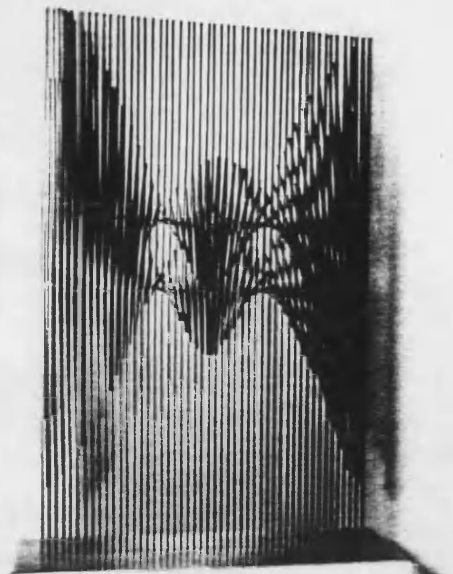
COMPLEMENTS DE CERCLES, 1979,

LA FORÇA DE VIURE, 1979, Rep. p. 83

CERCLES CONTINUATS, 1979,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Hemos establecido el listado de obras expuestas partiendo del reportaje fotográfico del stand, a pesar de que parece completo no puede descartarse la posibilidad de que fuera incluida alguna obra más.



1980

COLECTIVA

19/12/80 - 25/01/81

"La llum i el color",

Sala Parpalló, Valencia

COMISARIO: Artur Heras

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura
TRIANGLES NEGRES [a], 1980,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Exposición que reunió obras de autores próximos al arte óptico, cinético y cinético-lumínico. Destacaron las obras de La Parc, Lugán, Sempere y Tomasello.

En el catálogo se incluyó un breve texto de Alfaro, p. [18]. Muy probablemente se incluyese alguna pieza más que no hemos podido averiguar.

1980

COLECTIVA

"Exp. Fondo. Asoc. Canaria Amigos Arte Contemporáneo.",
Casa Colón, Sta. Cruz Tenerife

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura
EL MATI [a], 1976, Cat. 2, rep. p. [5]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:
La exposición se celebró durante el mes de diciembre.

1981

COLECTIVA

07/02/81 -

"Mostra Cultural del País Valencià",

Caixa d'Estalvis d'Alacant i Murcia (1), Alcoy (A)

OBRAS EXPUESTAS: 1 Escultura
FENT-SE, 1978, Cat. [2], rep. p. 37

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La "Mostra Arts Plàstiques" en la que se incluyó la escultura de Alfaro, formó parte del programa general de la "Mostra Cultural del País Valencià" organizado por el Ayuntamiento de la ciudad con una manifiesta voluntad de reivindicación nacional. En la presentación de la misma Joan Fuster declaraba que su propósito era "assumir, amb el treball de la gent de la cultura, la nostra opció de poble que es reivindica de cara al futur". Estuvo integrada, además de por la exposición de arte señalada, por otras de artistas de la ciudad, de cerámica valenciana, de arquitectura, de fotografía y de historia; y representaciones de teatro, música y danza; además de diversas conferencias sobre diversos temas valencianos.

(1) La "Mostra Arts Plàstiques", debido a la gran cantidad de obras seleccionadas, se celebró en el salón de actos de la entidad citada y en la Sala d'Art Canigó y la Galería Sant Jordi.

1981

COLECTIVA

10/02/81 - 20/03/81

"El Retrat",

Sala Parpalló, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: 1 Pintura

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La pintura en cuestión fue un retrato de Monjalés realizado en técnica mixta el año 1967.

La exposición estuvo abierta entre los meses de febrero y marzo.

1981

COLECTIVA

23/02/81 - 07/03/81

"L'Art a l'Escola",

Escuelas San José, Valencia

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Amplia exposición con obras de un centenar de artistas valencianos organizada por este centro de E.G.B. y F.P. de la Compañía de Jesús, destacado durante los últimos años del franquismo por el desarrollo en sus instalaciones de reuniones y conferencia de oposición.

1981

INDIVIDUAL

07/05/81 -

"Alfaro",

Campus Universidad Complutense, Madrid

COMISARIO: Antonio Bonet Correa

OBRAS EXPUESTAS: 5 esculturas

QUADRAT CORB [b], 1975,
EL MATI [b], 1976,
ROMBES BESSONS [c], 1976,
CERCLE BERNINIA [b], 1980,
HOMENATGE A PLATO [c], 1980,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Con motivo de la exposición se publicó una monografía - catálogo con una introducción de Bonet Correa, una cronología a cargo de M^a Luisa Martín de Argila (quien elaboró también una bibliografía) y tres textos críticos a cargo de Alexandre Cirici, Valeriano Bozal y Tomás Llorens, estos dos últimos eran reediciones de los que fueran incluidos en el catálogo de la exposición del Palacio de Velázquez de dos años antes.

1981

COLECTIVA

29/05/81 -

"Zur Spanischen Situation 1939 bis 1980",

Galería Dreiseitel, Colonia

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

COMPLEMENTS DE CERCLES, 1979, Rep. p. 16

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta exposición tuvo lugar en el marco de la Zwanzig Kölner
Galerien.

1981

COLECTIVA

"Homenaje a Henry Moore",

Sala Exp. de la Fac. de BB.AA., Madrid

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

UNA PALMERA, UN OCELL: MISTERI D'ELX, 1980,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta muestra homenaje se organizó con motivo de la amplia exposición de obras del escultor inglés que en esos meses estuvo abierta en el Palacio de Cristal del Retiro Madrileño.

La exposición estuvo abierta entre los meses de mayo y junio.

1981

COLECTIVA

17/06/81 - 22/06/81

"Die Internationaler Kunstmesse",

Galería Dreiseitel, Basilea

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura
NADO [b], 1976, Rep. p. 124

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Segunda ocasión en que la Galería Dreiseitel presenta obras de Alfaro en esta Feria de Basilea. Compartió stand con obras de Benys, Brauner, Clavé, Max Ernst, González, Laurens, Miró, Ortíz de Zarate, Picasso y Tàpies.

1981

INDIVIDUAL

31/10/81 - 27/01/82

"Das schwarz die line die farbe",

Galería Dreiseitel, Colonia

OBRAS EXPUESTAS: 14 esculturas y aerografías

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La relación de obras expuestas procede de un reportaje fotográfico en el que nos ha resultado imposible identificar tres obras más.

Con motivo de esta exposición vió la luz en Alemania la edición traducida del catálogo de la Universidad Complutense del año anterior, para esta nueva edición se añadió un breve texto de Helmut Dreiseitel.

1981

COLECTIVA

05/11/81 - 30/11/81

"30 artistas valencianos",

Sala Exp. del Ayuntamiento, Valencia

ITINERANTE:

Maguncia, Sala de Exposiciones de la Ciudad, 18/12/81 - 17/01/82

OBRAS EXPUESTAS: 3 esculturas

MONUMENT A AUSIAS MARCH [a], 1977, Cat. [1], rep. [37]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Exposición organizada por la nueva corporación municipal para ser abierta en la propia ciudad de Valencia y en la ciudad hermandada de Maguncia.

Se editó un catálogo con los currícula de los artistas representados y sendos textos de Pablo Ramírez, Josep Garnería y Vicent García Cervera sobre el arte valenciano de los años cincuenta, sesenta y los setenta. Se publicó una edición alemana que incluía solamente los datos de los expositores.

1981

COLECTIVA

06/11/81 - 11/11/81

"Internationaler Kunstmarkt",

Galería Dreiseitel, Colonia

OBRAS EXPUESTAS: 7 esculturas
MAI PERDREM L'ESPERANÇA [b], 1976,
CERCLE BERNINIA [a], 1980,
DOBLES SEMICERCLES EN MOVIMENT, 1980,
FIGURA MANIERISTA I [a], 1980,
HOMENATGE A PLATO [a], 1980,
INTENCIO [a], 1980,
GOTT NATUR [b], 1981, Rep. p. 95

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La relación de obras se ha extraído de un reportaje
fotográfico por lo que puede no ser completa.

1981

INDIVIDUAL

24/11/81 -

"Alfaro. Ferros i pedres, 1980-1981",

Sala Gaspar, Barcelona

OBRAS EXPUESTAS: 42 esculturas aproximadamente

ELS AMANTS [c], 1966, Rep. p. [23]

AMOR 2 [b], 1966,

EL CABALL, 1980,

CRETA, 1980,

LA DAMA DEL MAR, 1980, Rep. p. [9]

LA DANSA, 1980, Rep. p. [3]

DE LA POTENCIA A L'ACTE, 1980, Rep. pp. [4-5]

DONA GREGA, 1980,

L'ESDEVENIR [a], 1980,

FILAR PRIM, 1980-1981, Rep. p. [21]

EL FUET, 1980, Rep. p. [13]

HOMENATGE ALS MANIERISTES, 1980, Rep. p. [19]

HOMENATGE A PLATO [b], 1980,

LA LLUNA, 1980,

NU, 1980-1981, Rep. p. [20]

UNA PALMERA, UN OCELL: MISTERI D'ELX, 1980, Rep. p. [12]

PERSONATGE PENTINAT A LA CATALANA, 1980, Rep. pp. [8 y 12]

LA SEURETAT DEL DUBTE I [b], 1980, Rep. p. [7]

LA SEURETAT DEL DUBTE II, 1980,

LA SEURETAT DEL DUBTE III, 1980,

SICILIA, 1980,

SIMETRIA ASIMETRICA [b], 1980, Rep. p. [2]

SIGNE PAGES, 1980,

LA TRAGEDIA, 1980, Rep. p. [13]

AL-RUSAFI, 1980,

EIVISSA, 1980,

NEN AMB GLOBUS, 1980,

RODAS, 1980,

LA SALUTACIO II, 1980,

AL BROW VIST PER COCTEAU, 1981, Rep. p. [18]

¡AY MARI-CRUZ! [a], 1981,

COM EN 1930 [b], 1981,

DOS QUARTS D'ESFERA, 1981, Rep. pp. [10-11]

L'EFIMERO BARROCO, 1981,

ESFERA AMB DOS TALLS, 1981, Rep. pp. [16-17]

ESTEL MATUTI, 1981,

FORMACIO DE L'ESPAI, 1981, Rep. p. [6]

GERMINAR, 1981, Rep. p. 15

HOMENATGE A GIACOMETTI, 1981,

CAP LLIURE, 1981,

LA METAMORFOSI, 1981,

SENSE TITOL, 1981,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La relación de obras expuestas se ha elaborado a partir del reportaje fotográfico de la exposición y de un listado de la propia galería. Este procedimiento puede haber ocasionado

alguna omisión, o la inclusión de alguna pieza que finalmente no fue expuesta.

Se editó un catálogo con un interesante texto de Cirici Pellicer.

1982

INDIVIDUAL

23/09/82 - 14/11/82

"Premios Nacionales de Artes Plásticas",

Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid

OBRAS EXPUESTAS: 23 esculturas aproximadamente

ELS AMANTS [c], 1966, Cat. 1, rep. p. [19]

ATENEA [b], 1979,

CERCLE BERNINIA [b], 1980, Cat. 21, rep. p. [27]

LA DAMA DEL MAR, 1980, Cat. 11, rep. p. [25]

EL FUET, 1980, Cat. 7, rep. p. [29]

HOMENATGE ALS MANIERISTES, 1980, Cat. 13, rep. p. [37]

HOMENATGE A PLATO [c], 1980, Cat. 22, rep. p. [26]

LA LLUNA, 1980, Cat. 19, rep. p. [22]

UNA PALMERA, UN OCELL: MISTERI D'ELX, 1980, Cat. 4, rep. p. [28]

PERSONATGE BERNINIA, 1980, Cat. 14, rep. p. [22]

PERSONATGE PENTINAT A LA CATALANA, 1980, Cat. 5, rep. p. [28]

LA SEGURETAT DEL DUBTE I [b], 1980, Cat. 12, rep. p. [39]

LA SEGURETAT DEL DUBTE II, 1980, Cat. 15, rep. p. [22]

SIMETRIA ASIMETRICA [a], 1980, Cat. 18, rep. p. [23]

LA TRAGEDIA, 1980, Cat. 6, rep. p. [29]

AL BROW VIST PER COCTEAU, 1981, Cat. 10, rep. p. [24]

COM EN 1930 [a], 1981, Cat. 20, rep. p. [22]

ESFERA AMB DOS TALLS, 1981, Cat. 2, rep. p. [20]

ESTEL MATUTI, 1981, Cat. 16, rep. p. [23]

FORMACIO DE L'ESPAI, 1981, Cat. 8, rep. p. [6]

, , Cat. 17, rep. p. [23]

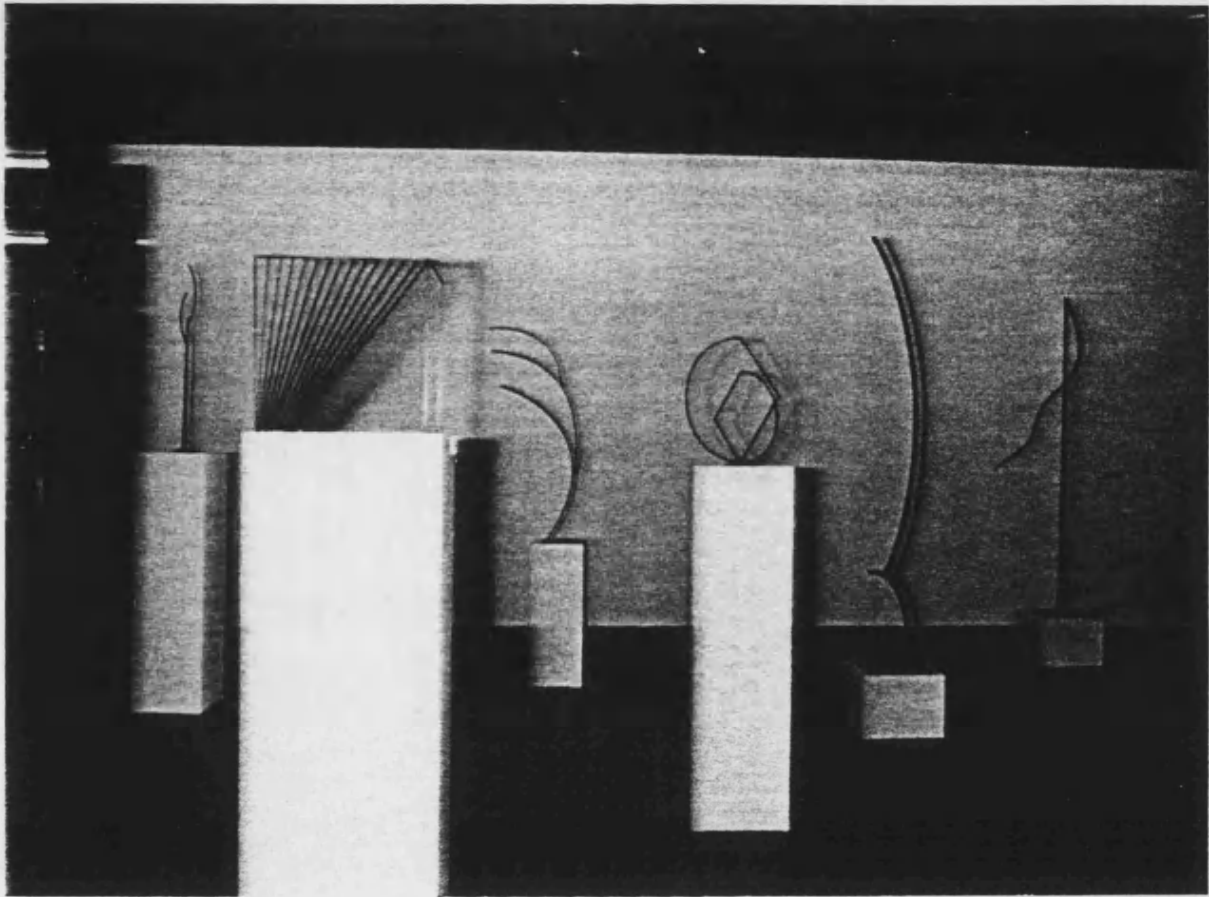
DESPLAÇAMENT DE SEMICERCLES [b], 1982,

STURN UND DRANG, 1982, Cat. 9, rep. p. [38]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

En la relación de obras expuestas hemos dado por buena la que aparece en el catálogo (añadiendo dos que se mostraron en el exterior del edificio, y de las que existe documentación fotográfica), no obstante, las obras cat. 1, 2, 3, 4, 5, 8 y 13, no se encuentran mencionadas en los escritos de transporte y seguro.

La obra "Atenea", aunque no figura en el catálogo, no sólo fue expuesta, sino que fue adquirida por el Estado para este Museo. Respecto a la obra "Desplaçament de semicercles", ésta no aparece en el catálogo pero se encuentra documentada su presencia fotográficamente.



DOCUMENTO

1982

INDIVIDUAL

02/10/82 - 28/10/82

"Andreu Alfaro. Escultures",

Galería El Setze, Martorell

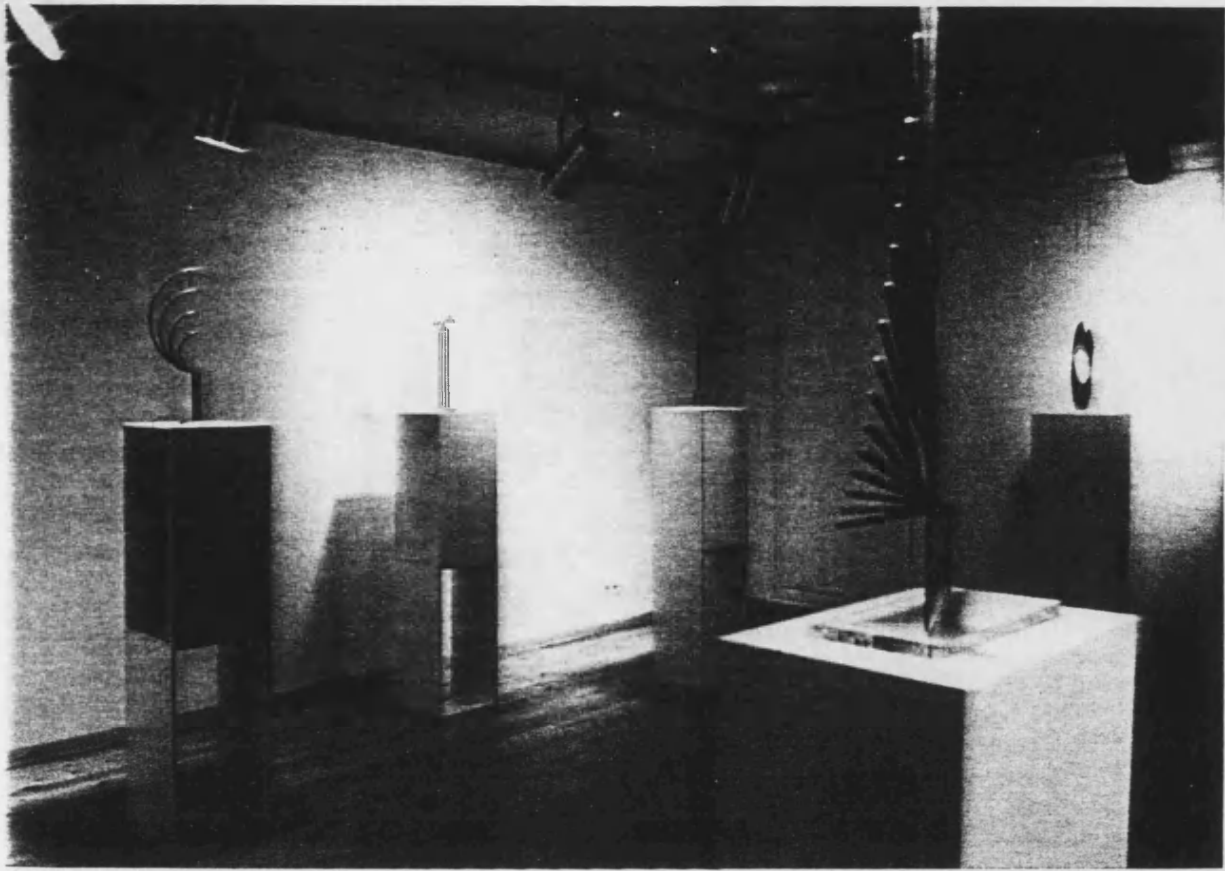
OBRAS EXPUESTAS: 16 esculturas

GENERATRIU 0 [b], 1970,
DOS ANGLS RECTES A, 1971,
DESSET ANGLS I UNA LINIA RECTA, 1972,
DEU QUADRATS, 1972,
GENERATRIU 3, 1972,
GENERATRIU 4, 1972,
HOMENATGE A BRANCUSI, 1972,
VA I VE, 1972,
RECORDS, 1974,
EL VOLAOR, 1974,
CATALA POWER [a], 1975,
CINQUANTA ANGLS DINAMICS, 1975,
FLOR DEL DESIG, 1976,
UN NOU NAIXEMENT [a], 1976,
LA UNITAT DE LA LLENGUA [b], 1976,
D'UN PAIS QUE JA ANEM FENT [b], 1978,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se imprime un díptico, a modo de invitación, en el que se incluye un breve curriculum.

La relación de obras expuestas procede de un reportaje fotográfico por lo que puede ser más extensa.



1982

COLECTIVA

18/12/82 - 18/01/83

"Premio Cáceres de Escultura",

Complejo Cultural San Francisco, Cáceres

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

GENERATRIU 6 [b], 1972, Rep. pp. 120-21

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra se expuso, fuera de concurso, en el claustro del antiguo convento de San Francisco. Alfaro fue invitado a enviar una obra junto a otros diecinueve escultores españoles entre los que destacaban Arroyo, Chillida, Chirino, Lobo, Miró, Palazuelo, Sempere, Torner... El concurso tuvo especial resonancia por concurrir 52 autores, algunos de ellos figuras relevantes o que la lograrían poco despues (Aguilar, Basterrechea, Cardells, Corberó, Gabino, Navarro, Plensa, Solano, Valdés, Villelia o Yturralde, por ejemplo). El jurado -en el que se encontraba Alfaro- otorgó el premio a Joan Cardells.

1982

COLECTIVA

"Colección Banco Urquijo Pintura, Dibujo y Escultura",
, Madrid

1983

INDIVIDUAL

11/01/83 -

"Andreu Alfaro. Esculturas y dibujos",

Galería Theo y Celini, Madrid

OBRAS EXPUESTAS: 40 ? escul., dib. y aerógrafos

ELS AMANTS [c], 1966, Cat. 16, rep. p. [21]

DESSET ANGLES I UNA LINIA RECTA, 1972,

DEU QUADRATS, 1972,

GENERATRIU 3, 1972,

GENERATRIU 4, 1972, Cat. 6, rep. p. [13]

EL TESTIMONI D'ACER INOXIDABLE, 1973, Cat. 2, rep. p. [8]

SUAU-SUAU, 1974, Cat. 8, rep. p. [14]

CATALA POWER [b], 1975,

DONANT-LI VOLTES [a], 1975, Cat. 3, rep. p. [10]

HOMENATGE ALS DADA, 1975,

NOVES COMPOSICIONS, 1975, Cat. 5, rep. p. [12]

CHANCE I, 1976, Cat. 4, rep. p. [10]

ESCALA EN BLAU I VERD, 1976, Cat. 8, rep. p. [15]

FLOR DEL DESIG, 1976,

LA UNITAT DE LA LLENGUA [b], 1976,

ESCALA DISCONTINUA, 1977,

DEESSA NEGRA, 1978,

D'UN PAIS QUE JA ANEM FENT [b], 1978,

FORMA CONTINUADA I, 1978,

DOS CERCLES I UN ROMBE [b], 1979,

AU CAIGUDA, 1980,

COM SEMPRE, 1980,

SIGNE DE CANVI, 1980,

EL FUET, 1980,

COM ANAR-SE'N, 1980,

LA LLUNA, 1980,

NU, 1980-1981, Cat. 14, rep. p. [19]

L'ALTRA VICTORIA, 1980, Cat. 1, rep. p. [7]

LA SEGURETAT DEL DUBTE I [a], 1980,

LA SEGURETAT DEL DUBTE II, 1980, Cat. 13, rep. p. [18]

SIGNE, 1980,

LA TRAGEDIA, 1980,

DESENVOLUPAMENT FORMAL, 1980,

AL BROW VIST PER COCTEAU, 1981,

DOS QUARTS D'ESFERA, 1981,

ESFERA AMB DOS TALLS, 1981, Cat. 15, rep. p. [20]

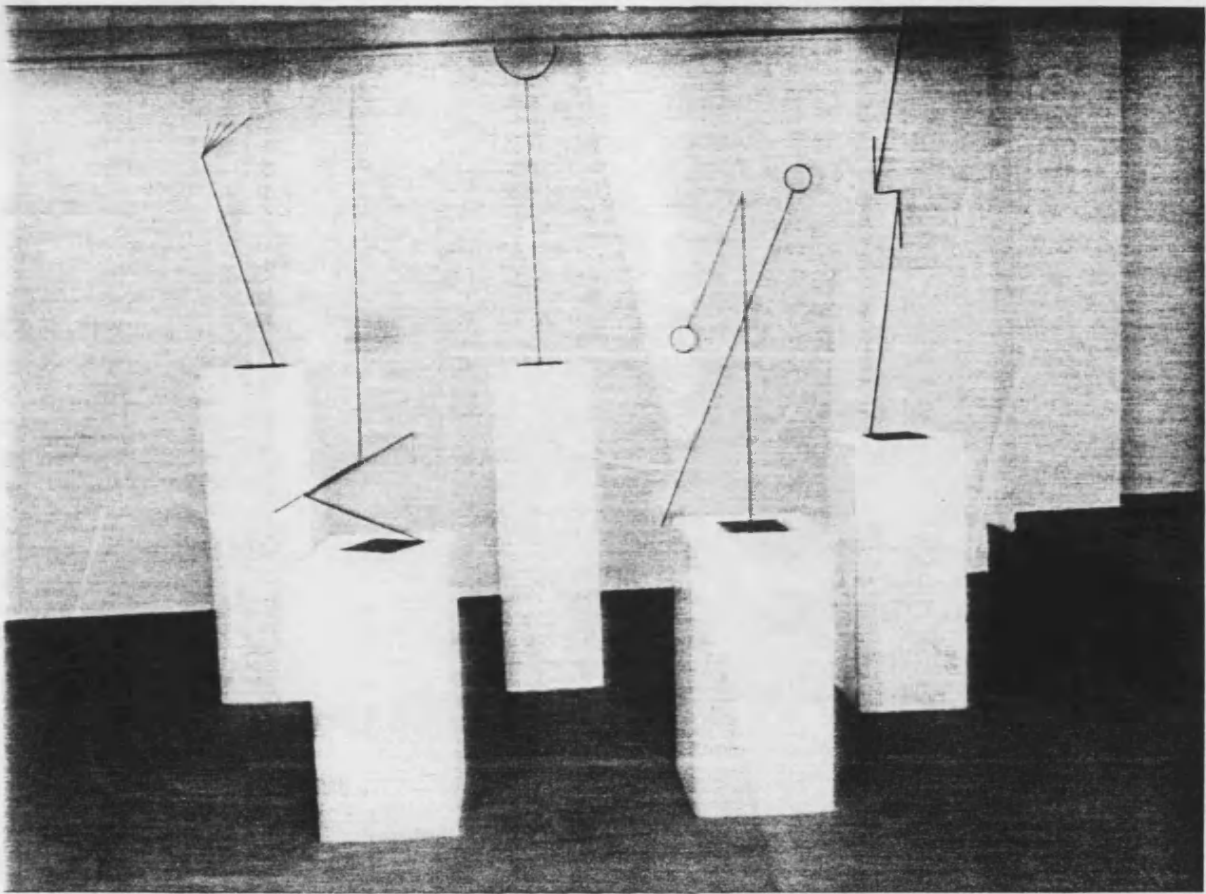
ESTEL MATUTI, 1981, Cat. 12, rep. p. [18]

FORMACIO DE L'ESPAI, 1981, Cat. 9, rep. p. [16]

DEESSA DE LA LLIBERTAT, 1981,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

En la galería Theo se exponen esculturas y "bufatintes", y en la galería Celini dibujos.



1928 - 19

1929 - 19

1930 - 19

1931 - 19

1932 - 19

1933 - 19

1934 - 19

1935 - 19

1936 - 19

1937 - 19

1938 - 19

1939 - 19

1940 - 19

1941 - 19

1942 - 19

1943 - 19

1944 - 19

1945 - 19

1946 - 19

1947 - 19

1948 - 19

1949 - 19

1950 - 19

1951 - 19

1952 - 19

1953 - 19

1954 - 19

1955 - 19

1956 - 19

1957 - 19

1958 - 19

1959 - 19

1983

INDIVIDUAL

27/04/83 - 24/05/83

"Alfaro",

Sala Luzán. Caja Ahorros La Inmaculada, Zaragoza

OBRAS EXPUESTAS: 36 esculturas aproximadamente

ELS AMANTS [c], 1966,
DEU QUADRATS, 1972,
HOMENATGE A BRANCUSI, 1972,
HOMENATGE A VISCONTI [b], 1972,
EL TESTIMONI D'ACER INOXIDABLE, 1973,
SUAU-SUAU, 1974,
CATALA POWER [b], 1975,
DONANT-LI VOLTES [a], 1975,
ESCALA DE LA VIDA [b], 1975,
NOVES COMPOSICIONS, 1975,
CHANCE I, 1976,
UN NOU NAIXEMENT [a], 1976,
TRES, 1976,
LA UNITAT DE LA LLENGUA [b], 1976,
ESCALA DISCONTINUA, 1977,
DEESSA NEGRA, 1978,
D'UN PAIS QUE JA ANEM FENT [b], 1978,
QUADRAT OBERT, 1978,
DOS CERCLES I UN ROMBE [b], 1979,
AU CAIGUDA, 1980,
DE LA POTENCIA A L'ACTE, 1980,
EVOLUCIO, 1980,
NU, 1980-1981,
L'ALTRA VICTORIA, 1980,
LA SEURETAT DEL DUBTE I [a], 1980,
LA SEURETAT DEL DUBTE II, 1980,
SIMETRIA ASIMETRICA [a], 1980,
LA TRAGEDIA, 1980,
AL BROW VIST PER COCTEAU, 1981,
DOS QUARTS D'ESFERA, 1981,
ESFERA AMB DOS TALLS, 1981,
FORMACIO DE L'ESPAI, 1981,
DEESSA DE LA LLIBERTAT, 1981,
,
,
CAP LLIURE, 1981,
STURN UND DRANG, 1982,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Para la elaboración de la lista de obras expuestas hemos partido del reportaje fotográfico, por lo que puede no estar completa.

El catálogo incluyó un texto de Calvo Serraller.

1983

COLECTIVA

13/05/83 - 15/09/83

"1ª Fira de l'Escultura al carrer",
Calles de Tàrrega, Tàrrega(Lérida)

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura
RELACIONES DE CERCLES, 1982, Rep. p. [15]

1983

COLECTIVA

26/05/83 -

"Con Sempere",

Sala Exposiciones del Banco Exterior, Madrid

OBRAS EXPUESTAS: 2 esculturas

EL CARAGOL [d], 1978, Rep. p. 163

SEMPERE BALLA EL CANT DE LA LINIA [b], 1983,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Amplia exposición en homenaje a Eusebio Sempere que reunió obras de medio centenar de artistas de varios países. Los escultores representados fueron Max Bill, Calder, Chillida, Chirino, Angel Duarte, Gabino, González, César Manrique, Palazuelo, Serrano y Sobrino, además del propio Sempere.

1983

INDIVIDUAL

01/06/83 - 10/07/83

"Alfaro. Esculturas en el Born",

Antic Mercat del Born, Barcelona

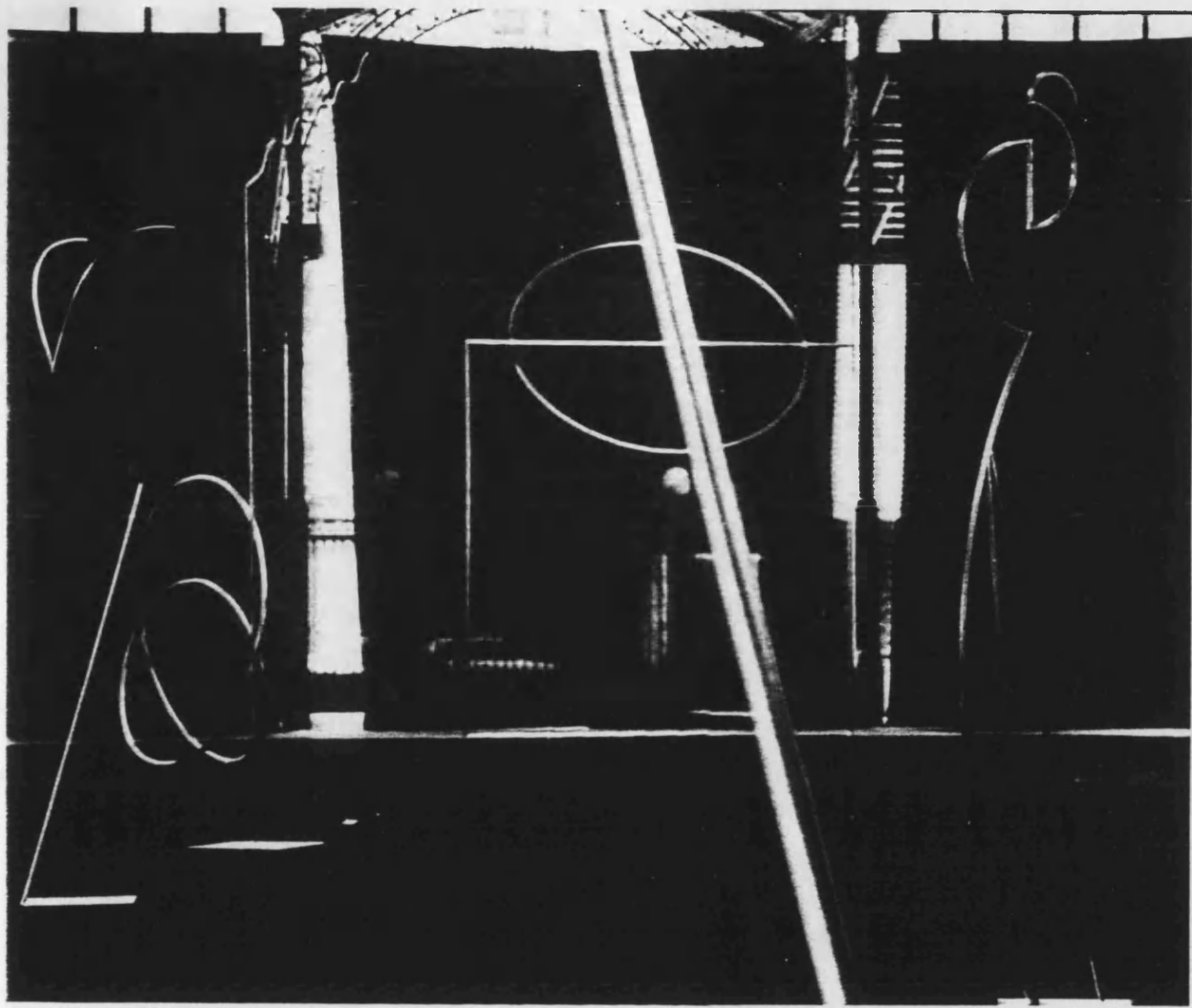
COMISARIO: Tomàs Llorens

OBRAS EXPUESTAS: 34 esculturas

- DONANT-LI VOLTES [c], 1975, Cat. 1, rep. p. [9]
- CERCLE BERNINIA [b], 1980, Cat. 10, rep. p. [28]
- CORBES EN ACCIO [b], 1980, Cat. 11, rep. p. [40]
- FIGURA MANIERISTA I [b], 1980, Cat. 2, rep. p. [45]
- FIGURA MANIERISTA II [c], 1980, Cat. 14, rep. p. [12-13 y 15]
- HOMENATGE A PLATO [c], 1980, Cat. 12, rep. p. [23]
- INTENCIO [b], 1980, Cat. 5, rep. p. [37]
- SIMETRIA ASIMETRICA [c], 1980, Cat. 8, rep. p. [36]
- ¡AY MARI-CRUZ! [b], 1981, Cat. 17, rep. p. [43]
- EDUARDO ARROYO PASSEJA PEL BORN, 1981, Cat. 16, rep. p. [33]
- DESPLAÇAMENT DE SEMICERCLES [b], 1982, Cat. 4, rep. pp. [20-21]
- L'ENCANT, 1982,
- ENDAVENT, 1982, Cat. 28, rep. p. [34]
- FIGURA D'UN TEMPS, 1982, Cat. 33, rep. p. [18]
- HEROI FERIT, 1982, Cat. 32, rep. p. [38]
- RELACIONS DE CERCLES, 1982, Cat. 6, rep. p. [41]
- SENYAL DE VIDA, 1982, Cat. 22, rep. p. [33]
- IL SIGNORE BUONAPARTE, 1982, Cat. 29, rep. p. [32]
- ESCALA D'UNA VIDA, 1982, Cat. 9, rep. p. [44]
- CORBES ENLLAÇADES, 1982, Cat. 13, rep. p. [38]
- AIXECAR-SE, 1982, Cat. 18, rep. p. [43]
- SALUT, COMPANYS, 1982, Cat. 30, rep. p. [42]
- L'ARBRE NU, 1983, Cat. 24, rep. p. [44]
- IL CAPO, 1983, Cat. 31, rep. p. [10]
- LA FUGIDA, 1983, Cat. 23, rep. p. [30]
- LINIES AL VENT I, 1983, Cat. 3, rep. p. [35]
- LLUIS XIV VERSUS BERNINI, 1983, Cat. 34, rep. p. [39]
- PLANTA DE INTERIOR, 1983, Cat. 26, rep. p. [31]
- LA PORTA DE L'UNIVERS [a], 1983, Cat. 7, rep. p. [27]
- EL SALT, 1983, Cat. 15, rep. p. [37]
- SEMPERE BALLA EL CANT DE LA LINIA [a], 1983, Cat. 25, rep. p. [44]
- SI US PLAU, 1983, Cat. 27, rep. p. [31]
- EL VIGILANT DE L'ALBA, 1983, Cat. 21, rep. p. [33]
- LINIA DE PERFIL, 1983, Cat. 19, rep. p. [40]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

El catálogo de la muestra es una fiel documentación de la misma pues recoge todas las obras fotografiadas por Francesc Català - Roca una vez colocadas en los respectivos lugares en que fueron expuestas en el Born, así como imágenes generales del montaje. Además de un extenso texto del comisario.



1983

COLECTIVA

23/06/83 -

"Art Solidaritat. Subasta pro-damnificados inundaciones/oct.82",

Palacio del Temple, Valencia

COMISARIO: Artur Heras

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

DESENVOLUPAMENT VERTICAL, 1980, Lote nº 5, rep. p. 16

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Como su nombre indica no se trató de una exposición de motivaciones artísticas sino de la presentación de las obras donadas por sus autores para ser subastadas el 23 de junio con el fin de recaudar fondos para inversiones culturales en las zonas afectadas por las inundaciones del pasado otoño. La obra de Alfaro salió con un valor entre 250.000 y 325.000 pts.

1983

COLECTIVA

"Quince años",

Galería Theo, Madrid

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura ?

DONANT-LI VOLTES [a], 1975,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La exposición se abrió durante el mes de junio.

1983

INDIVIDUAL

07/07/83 - 21/08/83

"Andreu Alfaro",

Galerie der Stadt Mainz, Maguncia

1983

COLECTIVA

22/10/83 - 10/01/84

"La experimentación en el arte",

Centro Cultural del Conde Duque, Madrid

COMISARIO: Luis Caruncho Amat

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

HOMENATGE A PLATO [b], 1980, Cat. 3

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

En el catálogo aparece reproducida, en lugar de la obra citada, la obra titulada "L'esdevenir" (1980).

1983

INDIVIDUAL

12/11/83 - 17/11/83

"Andreu Alfaro",

Internationaler Kunstmarkt. Dreiseitel, Colonia

OBRAS EXPUESTAS: 17 Esculturas

ELS AMANTS [c], 1966, Rep. folleto

EL CABALL, 1980,

DE LA POTENCIA A L'ACTE, 1980, Rep. p. 113

HOMENATGE ALS MANIERISTES, 1980,

NU, 1980-1981,

PERSONATGE BERNINIA, 1980,

LA SALUTACIO I, 1980,

LA SEGURETAT DEL DUBTE I [a], 1980,

LA SEGURETAT DEL DUBTE II, 1980,

SIMETRIA ASIMETRICA [a], 1980, Rep. folleto

AL BROW VIST PER COCTEAU, 1981, Rep. p. 112

ENCONTRE, 1981,

HOMENATGE A GIACOMETTI, 1981,

DESPLAÇAMENT DE SEMICERCLES [a], 1982,

ISADORA DUNCAN, 1982,

FOUNTAIN [a], ~-1983,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Hemos considerado la exposición como individual pues sus obras ocuparon todo el stand, de las cuales solamente hemos podido confirmar la presencia de las diecisiete relacionadas por aparecer en el reportaje fotográfico de la muestra.



1983

COLECTIVA

"Artistas por los Derechos Humanos",
Centro Cultural de la Villa, Madrid

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Exposición de significación testimonial que tuvo lugar en el mes de noviembre.

1984

COLECTIVA

17/01/84 -

"Arte español en el Congreso",

Palacio del Congreso de los Diputados, Madrid

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

GENERATRIU 3, 1972, Cat. [5], rep. p. 33

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Iniciativa del Congreso de los Diputados de ampliar su colección histórica de arte con la adquisición de obras de artistas contemporáneos. Las esculturas eran obra de Torner, Rubio Camín, Chillida, Haro, Serrano, Larrea y Mendiburo. La comisión organizadora estuvo compuesta por Santiago Amón, Francisco Calvo, Miguel Logroño, Alfredo Pérez de Armiñán, Pedro Pérez Jiménez y José Miguel Rastrollo. En el catálogo aparecen textos de los tres primeros.

1984

INDIVIDUAL

17/02/84 - 22/02/84

"Alfaro",

Feria Arco. Galería Theo, Madrid

OBRAS EXPUESTAS: 16 ? esculturas

LA DANSA, 1980,

FIGURA MANIERISTA II [a], 1980,

¡AY MARI-CRUZ! [a], 1981,

LA CORTINA, 1982,

LA CORBA DE L'ANGEL [b], 1983,

L'ESCALADA, 1983,

L'ESPERANÇA, 1983,

LINIES AL VENT III, 1983,

EL LLIBRE, 1983,

PLANTA A, 1983,

PLANTA B, 1983,

EL SALT, 1983,

A LA VORA DE LA MAR, 1983,

SENSE TITOL, 1983,

DONZELLA, c-1983,

LINIA VEGETAL, c-1983,

1984

COLECTIVA

16/05/84 - 28/07/84

"Carte blanche à D. René. Aventure géométrique et cinétique",

París Arts Center, París

COMISARIO: Ante Glibota

OBRAS EXPUESTAS: 2 esculturas

LA CORTINA, 1982,

EL LLIBRE, 1983, Rep. p. [78]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La exposición tuvo un carácter de homenaje a la galerista Denise René en el que participaron los máximos representantes de las corrientes constructivista, plasticista, geométrica, cinética, óptica, etc. Estuvieron representados los españoles Angel Duarte, Equipo 57, Angel Luque, Fernando Mignoni y Francisc Sobrino, además de Alfaro.

En el catálogo colaboraron críticos relevantes como Ante Glibota, Argan, Ashton y Gilles Plazy.



1984

COLECTIVA

"2ª Fira de l'Escultura al carrer",
Calles de Tàrrega, Tàrrega(Lérida)

COMISARIO: Miquel Adrià

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura
ALTRA VOLTA AL VENT, 1983, Cat. 5, rep. p. [27]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra se expuso en la Plaza dels Albers entre los meses de mayo a agosto.

1984

INDIVIDUAL

07/09/84 - 07/11/84

"Andreu Alfaro",

Galería Dreiseitel, Colonia

OBRAS EXPUESTAS: 26 esculturas

COMPANYS, CAMARADES, AMICS..., 1972,
DEU QUADRATS, 1972,
GENERATRIU 3, 1972,
LA MORT ES PERFECTA [b], 1973,
NOUS RECORDS, 1974,
SUAU-SUAU, 1974,
EL.LIPSE, 1978,
COMPLEMENTS DE CERCLES, 1979,
CERCLES CONTINUATS, 1979,
DOS SEMICERCLES I UN QUADRAT [a], 1980,
FIGURA MANIERISTA I [a], 1980,
FILAR PRIM, 1980-1981,
HOMENATGE A PLATO [a], 1980,
CERCLES EN EL CUB, 1980,
LA SALUTACIO I, 1980,
LA SEGURETAT DEL DUBTE I [a], 1980,
SIGNE, 1980,
DOS QUARTS D'ESFERA, 1981,
ENCONTRE, 1981,
GOTT NATUR [b], 1981,
UNA LINIA AL VENT [b], 1981,
DESPLAÇAMENT DE SEMICERCLES [a], 1982,
FOUNTAIN [a], ~-1983,
LINIES AL VENT IV, 1983,
EL LLIBRE, 1983,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La relación de obras expuestas la hemos extraído del reportaje fotográfico, en el que figura además una obra sin identificar.

1984

COLECTIVA

21/09/84 - 20/10/84

"Espacio Público. 2ª Muestra de Arte Actual",

Palacio de los Condes de Gabia, Granada

OBRAS EXPUESTAS: Esculturas

FIGURA EN MOVIMENT 1, 1984, Rep. p. [17]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Con motivo de la exposición de las obras de los jóvenes artistas a los que se les había otorgado una beca, se muestran varias obras de artistas invitados expresamente, que este año fueron Alfaro, Canogar, Ricardo Cristóbal y Manuel Rivera.

Alfaro estuvo representado por alguna/s obra/s además de la señalada, pero no tenemos información al respecto.

1984

INDIVIDUAL

12/10/84 -

"Alfaro. Escultures al Parc de la Mar",

Parc de la Mar, Palma Mallorca

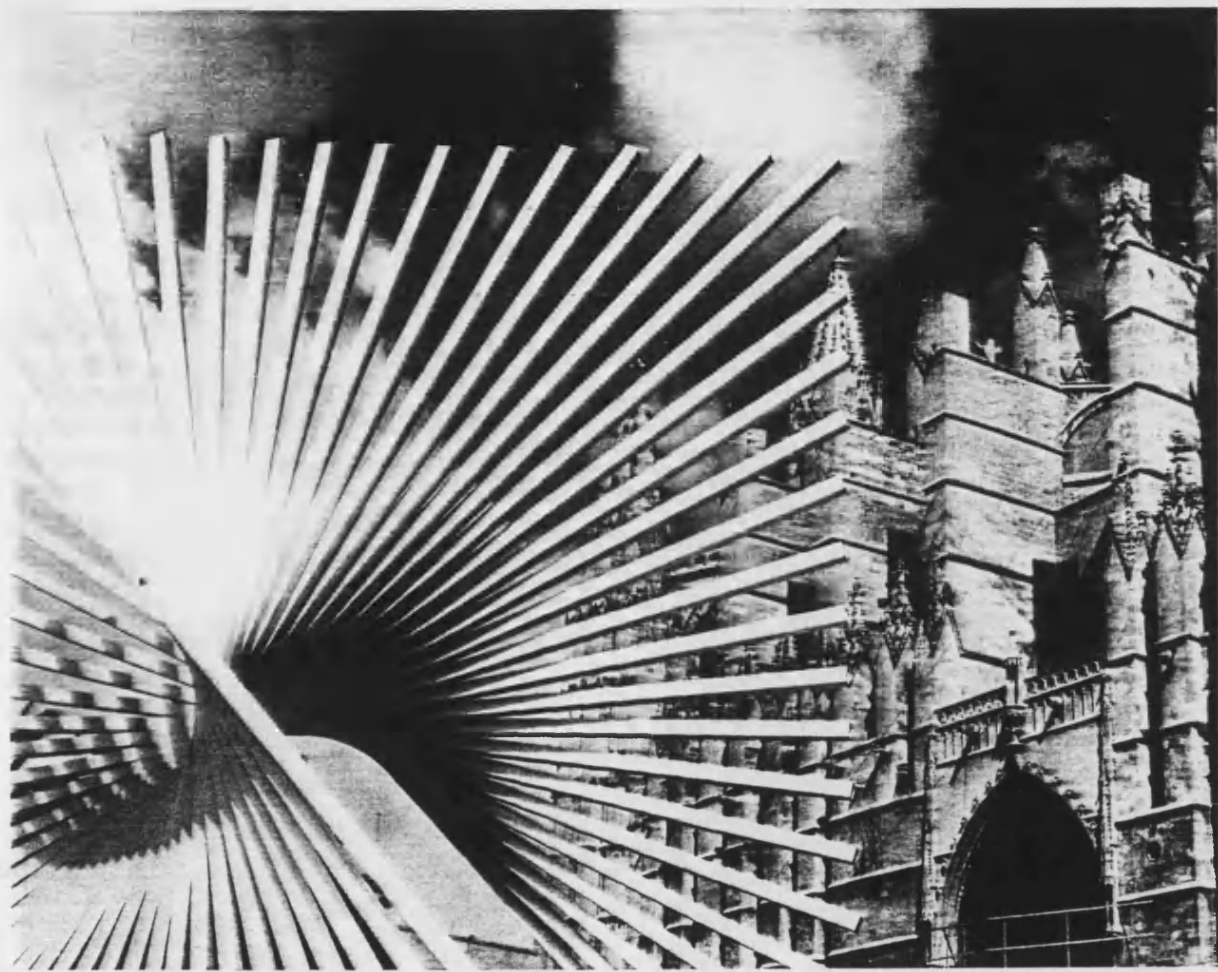
OBRAS EXPUESTAS: 16 esculturas

DONANT-LI VOLTES [c], 1975, Cat. [1], rep. pp. 39,44 y 45
QUADRAT CORB [b], 1975, Cat. [11], rep. pp. 12, 20-21
GRAN CERCLE NEGRE [a], 1976, Cat. [13], rep. 23 y 62-63
EL MATI [b], 1976, Cat. [12], rep. pp. 40, 65
CERCLE BERNINIA [b], 1980, Cat. [7]
CORBES EN ACCIO [b], 1980,
FIGURA MANIERISTA II [c], 1980, Cat. [16]
HOMENATGE A PLATO [c], 1980, Cat. [9], rep. p. 49
INTENCIO [b], 1980, Cat. [3]
SIMETRIA ASIMETRICA [b], 1980, Cat. [6], rep. p. 58
DESPLAÇAMENT DE SEMICERCLES [b], 1982, Cat. [2], rep. pp. 28-29
RELACIONS DE CERCLES, 1982, Cat. [4], rep. p. 59
CORBES ENLLAÇADES, 1982, Cat. [10]
LINIES AL VENT II, 1983, Cat. [15], rep. pp. 17 y 33
LA PORTA DE L'UNIVERS [a], 1983, Cat. [5], rep. pp. 9 y 49
ESPERANT LA GERMINACIO [b], 1984, Cat. [14], rep. pp. 17 y 52-53

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La exposición se preparó con motivo de la inauguración del nuevo Parque de la Mar y se quedaron en él dos de las obras presentadas: "Gran cercle negre" y "Línies al vent II".

Se editó un catálogo que reproduce las fotografías del montaje de la exposición, con las obras en sus respectivos emplazamientos, además de un extenso texto de Francisco Calvo Serraller.



1984

INDIVIDUAL

12/10/84 -

"Alfaro. Escultures al Palau March",

Palau March, Palma Mallorca

OBRAS EXPUESTAS: 14 esculturas

EL CARAGOL [d], 1978, Cat. 14

L'ENCANT, 1982, Cat. 2

ENDAVANT, 1982, Cat. 8

FIGURA D'UN TEMPS, 1982, Cat. 12

HEROI FERIT, 1982, Cat. 11

SENYAL DE VIDA, 1982, Cat. 4

IL SIGNORE BUONAPARTE, 1982, Cat. 9

L'ARBRE NU, 1983, Cat. 5

IL CAPO, 1983, Cat. 10

LINIES AL VENT V, 1983, Cat. 13

PLANTA DE INTERIOR, 1983, Cat. 6

EL SALT, 1983, Cat. 1

SI US PLAU, 1983, Cat. 7

EL VIGILANT DE L'ALBA, 1983, Cat. 3

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La exposición se gestó como resultado del encargo de la Fundació Bertomeu March para realizar una escultura con destino al Parc de la Mar; de este primer contacto surgió esta exposición y la del propio parque, con motivo de su inauguración.

1984

COLECTIVA

"Els Països Catalans a l'Estació de Sants",

Plaza Estació de Sants, Barcelona

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta exposición al aire libre, de la que apenas tenemos datos, se inauguró durante el mes de noviembre.

1984

INDIVIDUAL

06/12/84 - 15/01/85

"Alfaro. Escultures",

Galería d'Art 3 i 5, Girona

1984

COLECTIVA

"Mostra Itinerant del Museu Salvador Allende",

Varios municipios, Comunidad Valenciana

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

EL MATI [a], 1976, Cat. [11], rep. p. [25]

1985

INDIVIDUAL

02/05/85 -

"El cos humà",

Galería Theo y Galería Cuatro, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: 21 esculturas y dibujos

- AFRODITA [b], 1984, Cat. [1], rep. p. [27]
- L'AVENIR (b), 1984, Cat. [2], rep. pp. [28-9]
- DANSAIRE 1, 1984, Cat. [8], rep. p. [36-7]
- DANSAIRE 2, 1984, Cat. [10], rep. p. [40]
- IL BEL CORPO, 1984, Cat. [14], rep. p. [47]
- DESPLAÇAMENT I [b], 1984, Cat. [7], rep. p. [35]
- DONA ASSEGUDA, 1984, Cat. [21], rep. p. [57]
- FIGURA AIXECANT-SE [b], 1984, Cat. [13], rep. p. [46]
- FIGURA EN MOVIMENT 1, 1984, Cat. [9], rep. p. [39]
- FIGURA EN MOVIMENT 2, 1984, Cat. [11], rep. p. [41]
- FIGURA EN MOVIMENT 3 [a], 1984, Cat. [20], rep. p. [56]
- INTIMITAT, 1984, Cat. [6], rep. p. [34]
- LASSITUD, 1984, Cat. [3], rep. p. [31]
- MODEL POSANT, 1984, Cat. [16], rep. p. [51]
- RECLINING FIGURE [a], 1984, Cat. [15], rep. p. [49]
- EL SOMNI, 1984, Cat. [12], rep. p. [43]
- DAFNE [b], 1985, Cat. [19], rep. p. [55]
- DANSAIRE 3 [b], 1985, Cat. [18], rep. p. [54]
- DEIXADESA [c], 1985, Cat. [4], rep. p. [32]
- FEMME A LA TOILETTE, 1985, Cat. [5], rep. p. [33]
- TORS EN REPOS [b], 1985, Cat. [17], rep. p. [53]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Además de la esculturas se expusieron dibujos fechados mayoritariamente en 1984 y relacionados estrechamente con las esculturas.

1985

COLECTIVA

14/02/85 -

"De Rodin a nuestros días",

Galería Theo, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: Escultura

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Amplia muestra con esculturas de Cardells, Chillida,
González, Léger, Miró, Moore, M. Navarro, Negret, Picasso y
el propio Rodin, entre algunos otros.

1985

INDIVIDUAL

07/05/85 -

"El cuerpo humano",

Galería Theo, Madrid

OBRAS EXPUESTAS: 22 esculturas y dibujos

AFRODITA [b], 1984, Cat. [1], rep. p. 27
L'AVENIR (b), 1984, Cat. [2], rep. p. [28-29]
DANSAIRE 1, 1984, Cat. [8], rep. p. [36-37]
DANSAIRE 2, 1984, Cat. [10], rep. p. [40]
IL BEL CORPO, 1984, Cat. [12], rep. p. [47]
DESPLAÇAMENT I [b], 1984, Cat. [7], rep. p. [35]
DONA ASSEGUDA, 1984, Cat. [21], rep. p. [57]
FIGURA AIXECANT-SE [b], 1984, Cat. [13], rep. p. [46]
FIGURA EN MOVIMENT 1, 1984, Cat. [9], rep. p. [39]
FIGURA EN MOVIMENT 2, 1984, Cat. [11], rep. p. [41]
FIGURA EN MOVIMENT 3 [a], 1984, Cat. [20], rep. p. [56]
FIGURA EN MOVIMENT 3 [b], 1984,
INTIMITAT, 1984, Cat. [6], rep. p. [34]
LASSITUD, 1984, Cat. [3], rep. p. [31]
MODEL POSANT, 1984, Cat. [16], rep. p. [51]
RECLINING FIGURE [a], 1984, Cat. [15], rep. p. [49]
EL SOMNI, 1984, Cat. [12], rep. p. [43]
DAFNE [b], 1985, Cat. [19], rep. p. [55]
DANSAIRE 3 [b], 1985, Cat. [18], rep. p. [54]
DEIXADESA [c], 1985, Cat. [4], rep. p. [32]
FEMME A LA TOILETTE, 1985, Cat. [5], rep. p. [33]
TORS EN REPOS [b], 1985, Cat. [17], rep. p. [53]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Compusieron la exposición las mismas esculturas que se presentaron en Valencia, pero con la nueva inclusión de una réplica agrandada de "Figura en moviment".

1985

INDIVIDUAL

14/05/85 -

"El cos humà",

Sala Gaspar, Barcelona

OBRAS EXPUESTAS: 24 esculturas y dibujos

- AFRODITA [b], 1984, Cat. [1], rep. p. [27]
- L'AVENIR (b), 1984, Cat. [2], rep. p. [28-29]
- L'AVENIR [c], 1984,
- DANSAIRE 1, 1984, Cat. [8], rep. p. [36-37]
- DANSAIRE 2, 1984, Cat. [10], rep. p. [40]
- IL BEL CORPO, 1984, Cat. [14], rep. p. [47]
- DESPLAÇAMENT I [b], 1984, Cat. [7], rep. p. [35]
- DONA ASSEGUDA, 1984, Cat. [21], rep. p. [57]
- FIGURA AIXECANT-SE [b], 1984, Cat. [13], rep. p. [46]
- FIGURA AIXECANT-SE [c], 1984,
- FIGURA EN MOVIMENT 1, 1984, Cat. [9], rep. p. [39]
- FIGURA EN MOVIMENT 2, 1984, Cat. [11], rep. [41]
- FIGURA EN MOVIMENT 3 [a], 1984, Cat. [20], rep. p. [56]
- INTIMITAT, 1984, Cat. [6], rep. p. [34]
- LASSITUD, 1984, Cat. [3], rep. p. [31]
- MODEL POSANT, 1984, Cat. [16], rep. p. [51]
- RECLINING FIGURE [a], 1984, Cat. [15], rep. p. [49]
- RECLINING FIGURE [b], 1984,
- EL SOMNI, 1984, Cat. [12], rep. p. [43]
- DAFNE [b], 1985, Cat. [19], rep. p. [55]
- DANSAIRE 3 [b], 1985, Cat. [18], rep. p. [54]
- DEIXADESA [c], 1985, Cat. [4], rep. p. [32]
- FEMME A LA TOILETTE, 1985, Cat. [5], rep. p. [33]
- TORS EN REPOS [b], 1985, Cat. [17], rep. p. [53]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta exposición en la Sala Gaspar incluyó tres obras más que la inauguradas días antes en Valencia y dos más que en Madrid. Además de los ejemplares de serie se presentaron réplicas en tamaño grande de las obras "L'avenir", "Reclining figure" y "Figura aixecant-se".

1985

COLECTIVA

17/07/85 - 09/08/85

"Testimonio Creador",

Fundación Marcelino Botín, Santander

COMISARIO: Francisco Calvo Serraller

ITINERANTE:

Sevilla, Sala Exp. de los Reales Alcázares, / / - / /

OBRAS EXPUESTAS: 2 esculturas

L'AVENIR (b), 1984, Cat. [1], rep. p. 8

EL SOMNI, 1984, Cat. [2], rep. p. 9

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La exposición se organizó por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y la Fundación Botín como complemento del seminario "El arte visto por los artistas", que tuvo lugar por esas mismas fechas en el Palacio de la Magdalena de la misma ciudad de Santander. Por este motivo en ella se mostraron obras de los mismos participantes del seminario.

1985

INDIVIDUAL

16/08/85 - 16/10/85

"Der Menschliche Körper",

Galería Dreiseitel, Colonia

OBRAS EXPUESTAS: 22 esculturas y dibujos

AFRODITA [b], 1984, Cat. [1], rep. p. [27]
L'AVENIR (b), 1984, Cat. [2], rep. p. [28-29]
DANSAIRE 1, 1984, Cat. [8], rep. p. [36-37]
DANSAIRE 2, 1984, Cat. [10], rep. p. [40]
IL BEL CORPO, 1984, Cat. [14], rep. p. [47]
DESPLAÇAMENT I [b], 1984, Cat. [7], rep. p. [35]
DONA ASSEGUDA, 1984, Cat. [21], rep. p. [57]
FIGURA AIXECANT-SE [b], 1984, Cat. [13], rep. p. [46]
FIGURA EN MOVIMENT 1, 1984, Cat. [9], rep. p. [39]
FIGURA EN MOVIMENT 2, 1984, Cat. [11], rep. p. [41]
FIGURA EN MOVIMENT 3 [a], 1984, Cat. [20], rep. p. [56]
INTIMITAT, 1984, Cat. [6], rep. p. [34]
LASSITUD, 1984, Cat. [3], rep. p. [31]
MODEL POSANT, 1984, Cat. [16], rep. p. [51]
RECLINING FIGURE [a], 1984, Cat. [15], rep. p. [49]
RECLINING FIGURE [b], 1984,
EL SOMNI, 1984, Cat. [12], rep. p. [43]
DAFNE [b], 1985, Cat. 19, rep. p. [55]
DANSAIRE 3 [b], 1985, Cat. [18], rep. p. [54]
DEIXADESA [c], 1985, Cat. [4], rep. p. [32]
FEMME A LA TOILETTE, 1985, Cat. [5], rep. p. [33]
TORS EN REPOS [b], 1985, Cat. [17], rep. p. [53]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Como en el resto de las exposiciones presentadas entre los meses de mayo-agosto en Valencia, Madrid, Barcelona y esta de Colonia, estuvieron compuestas en esencia por distintos ejemplares de las mismas obras. En este caso la única diferencia en el contenido fue la inclusión de una réplica en mayor tamaño de "Reclining figure".

1985

INDIVIDUAL

18/08/85 - 29/09/85

"Alfaro im Dialog mit dem Barock",

Palacio Augustusburg, Brühl

OBRAS EXPUESTAS: 17 esculturas

- DONANT-LI VOLTES [c], 1975, Cat. 13, repr. p. 30, 31
HOMENATGE A PLATO [c], 1980, Cat. 11, repr. p. 32, 33
CORNELIA GOETHE [a], 1981, Cat. 1, repr. p. 36
DESPLAÇAMENT DE SEMICERCLES [b], 1982, Cat. 12, repr. p. 28-29
GOETHE I LA CIENCIA [b], 1982, Cat. 2, repr. p. 21
FOUNTAIN [b], 1983, Cat. 14, repr. p. 34, 35
ANGEL DE FRIVOLITAT, 1984, Cat. 16, repr. p. 26
ANGEL DEL FUTUR, 1984, Cat. 15, repr. p. 25
ANGEL DE MELANGIA, 1984, Cat. 17, repr. p. 27
GOETHE A LA FINESTRA DE SA CASA A ROMA, 1984, Cat. 9, repr. p. 36, 53
CORONA SCHRÖTER, 1985, Cat. 10, repr. p. 37
ECKERMAN, 1985, Cat. 6, repr. p. 40
GOETHE EN EL CAMP DE ROMA, 1985, Cat. 4,
HERDER, 1985, Cat. 8, repr. p. 18
JOHANN W. GOETHE A LA MANERA DE 1790, 1985, Cat. 5, repr. p. 15
JOHANN W. GOETHE ZWISCHEN 1774 UND 1783, 1985, Cat. 3,
SCHILLER, 1985, Cat. 7, repr. p. 41

BIBLIOGRAFIA:

- ALFARO, Andreu
en AA.VV., El arte visto por los artistas,
1987, Cit. pp. 28-36

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

El proyecto original consistía en una exposición de mayores dimensiones en el propio Palacio, sus jardines y fachada delantera pero la Fundación Max Ernst, encargada de su custodia, no otorgó la oportuna autorización, y debió reducirse en sus pretensiones para ocupar únicamente un ala anexa al edificio principal, la Orangeriè, y las zonas de jardín inmediatas. El catálogo de la muestra incluye seis fotografías en blanco y negro de los exteriores del Palacio sobre las que Alfaro había dibujado, en unos emplazamientos previstos, los perfiles de sus obras. Fue la exposición de un proyecto parcialmente fallido.

1985

INDIVIDUAL

12/09/85 - 13/10/85

"Andreu Alfaro. Skulpturen",

Kunstverein, Ludwigshafen

OBRAS EXPUESTAS: Esculturas
COMPANYS, CAMARADES, AMICS..., 1972,
CERCLE NEGRE AB, 1980,
CORBES EN ACCIO [a], 1980,
FIGURA MANIERISTA I [a], 1980,
FILAR PRIM, 1980-1981,
NAIXEMENT EN NEGRE, 1980,
CERCLES EN EL CUB, 1980,
LA SALUTACIO I, 1980,
LA SEURETAT DEL DUBTE I [a], 1980,
ENCONTRE, 1981,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se mostraron esculturas de los últimos diez años. Se editó un pequeño díptico y un cartel.

1985

COLECTIVA

03/10/85 -

"Com Sempere",

Galería Theo, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: Escultura?

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Exposición homenaje a Eusebio Sempere integrada por obras de
Farreras, Gerardo Rueda, Michavila, Mignoni, Mompó,
Palazuelo, Sempere, Soto, Tomaselo, Torner, Vasarely,
Yturralde y Zobel.

1985

COLECTIVA

07/10/85 - 01/12/85

"Arte español contemporáneo en la Col. Fundación Juan March",
Fundación Juan March, Madrid

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

FIGURA AIXECANT-SE [b], 1984, Cat. 1, repr. p. 9

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La colección posee obras de escultura de Chirino, Julio
López Hernández, Guillermo G. Lledó, Pablo Palazuelo y Pablo
Serrano.

1985

COLECTIVA

"Art Europeu",

Galería Theo, Barcelona

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

EL LLIBRE, 1983, Cat. 1, rep. p. [9]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La exposición tuvo lugar entre los meses de diciembre a enero.

1985

INDIVIDUAL

"Andre Alfaro",

Galería 4 Gats, Palma Mallorca

OBRAS EXPUESTAS: Esculturas y dibujos

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La muestra tuvo características reducidas e incluyó algunas piezas de las series sobre "El cos humà" y otras obras de finales de los setenta.

1986

COLECTIVA

31/05/86 - 21/09/86

"3ª Biennale Européenne de Sculpture de Normandie",

Centre d'Art Contemporain Jony sur Fure, Jony sur Fure

OBRAS EXPUESTAS: 3 esculturas
AFRODITA [b], 1984,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La exposición contó con el Patronazgo de la Comisión de Comunidades europeas, y estuvo dedicada especialmente a España por ser 1986 el año de la entrada de España en la Comunidad Europea.

Junto a la obra señalada se presentaron dos más, igualmente de la serie "El cos humà".

1986

COLECTIVA

07/07/86 - 28/08/86

"Pintura y escultura [...] del Banco Hispano Americano",

Sala Exp. Banco Hispano Americano, Madrid

ITINERANTE:

Laredo, Iglesia Museo de S.Martín y Sta.Catalina, 07/07/86 - 28/08/86

Murcia, Iglesia de San Esteban, 19/09/86 - 19/10/86

Valladolid, Universidad de Valladolid, 27/10/86 - 27/11/86

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

GENERATRIU 3, 1972, Cat. 29, repr. p. 71

1986

INDIVIDUAL

13/11/86 - 19/11/86

"Andreu Alfaro",

Internationaler Kunstmarkt, G.Dreiseitel, Colonia

OBRAS EXPUESTAS: 9 esculturas

PORTA I, 1983, Cat. repr. p. 135

PORTA II, 1983, Cat. repr. p. 135

PORTA III, 1983, Cat. repr. p. 135

AFRODITA [b], 1984,

DAFNE [b], 1985, Cat. repr. p. 134

UN CERCLE I UN SEMICERCLE, 1986,

LA NORMA NO ES UN DOGMA, 1986,

TRES CERCLES, 1986,

L'ANGLE RECTE I LA LINIA, 1986,

1987

COLECTIVA

07/02/87 - 29/03/87

"Mathematik in der Kunst der letzten drei Jahre",

Wilhelm-Hack Museum, Ludwigshafen

COMISARIO: Bernhard Holeczek

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

DESPLAÇAMENT DE SEMICERCLES [b], 1982, Cat. 5.31, repr. p. 139

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta importante exposición temática reunió casi dos centenares de obras artísticas alrededor, como indicaba su título de "la Matemática en el arte de los últimos treinta años" de 153 artistas. No obstante la selección se hizo con criterios muy amplios pues se encontraban presentes obras de arte geométrico, concreto, óptico, cinético, minimalista, conceptual, y hasta alguna muestra de informal y pop.

La escultura de Alfaro se presentó en el apartado de "Formas básicas planas" y se publicó en el catálogo un breve texto sobre su opinión del papel de las matemáticas en su obra, datada en el año anterior.

1987

INDIVIDUAL

23/04/87 - 30/05/87

"Andreu Alfaro",

Centro de Arte Palacio Almudi, Murcia

OBRAS EXPUESTAS: 21 esculturas y dibujos

- AFRODITA [b], 1984, Cat. 1, repr. p. 19
- L'AVENIR (b), 1984, Cat. 2, repr. p. 21
- DANSAIRE 1, 1984, Cat. 8, repr. p. 33
- DANSAIRE 2, 1984, Cat. 10, repr. p. 37
- IL BEL CORPO, 1984, Cat. 14, repr. p. 45
- DESPLAÇAMENT I [b], 1984, Cat. 7, repr. p. 31
- DONA ASSEGUDA, 1984, Cat. 21, repr. p. 59
- FIGURA AIXCANT-SE [b], 1984, Cat. 13, repr. p. 43
- FIGURA EN MOVIMENT 1, 1984, Cat. 9, repr. p. 35
- FIGURA EN MOVIMENT 2, 1984, Cat. 11, repr. p. 39
- FIGURA EN MOVIMENT 3 [a], 1984, Cat. 20, repr. p. 57
- INTIMITAT, 1984, Cat. 6, repr. p. 29
- LASSITUD, 1984, Cat. 3, repr. p. 23
- MODEL POSANT, 1984, Cat. 16, repr. p. 49
- RECLINING FIGURE [a], 1984, Cat. 15, repr. p. 47
- EL SOMNI, 1984, Cat. 12, repr. p. 41
- DAFNE [b], 1985, Cat. 19, repr. p. 55
- DANSAIRE 3 [b], 1985, Cat. 18, repr. p. 53
- DEIXADESA [c], 1985, Cat. 4, repr. p. 25
- FEMME A LA TOILETTE, 1985, Cat. 5, repr. p. 27
- TORS EN REPOS [a], 1985, Cat. 17, repr. p. 51

1987

INDIVIDUAL

25/04/87 - 24/05/87

"Neue Skulpturen und Zeichnungen",

Galería Pública de la Ciudad, Maguncia

OBRAS EXPUESTAS: Esculturas

FIGURA EN MOVIMENT 3 [a], 1984, Rep. tríptico

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La única documentación conservada es un tríptico-invitación en la que se reproduce la obra mencionada. Desconocemos el resto de las esculturas expuestas.

1987

COLECTIVA

10/10/87 - 03/01/88

"Le Siècle de Picasso",

Musée d'Art Moderne, París

COMISARIO: T. Llorens y F. Calvo

ITINERANTE:

Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 29/01/88 - 13/03/88

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

HOMENATGE A PICASSO, 1966, Cat. 202, repr. p. 274

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La muestra, que se organizó dentro del programa general patrocinado por el Ayuntamiento de París y los Ministerios españoles de Exteriores y Cultura bajo el título de "Cinq siècles d'Art Espagnol", supuso una revisión historiográfica del arte español del siglo XX muy importante. La pieza de Alfaro fue incluida dentro del apartado "Repères. Abstraction géométrique et lyrique", junto a obras de Semper, Oteiza, Palazuelo, Rivera, Mompó, Guerrero y Ràfols Casamada.

1987

COLECTIVA

16/11/87 - 10/01/88

"Naturalezas españolas 1940-1987",

Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

COMISARIO: Calvo Serraller y Ana Vázquez

ITINERANTE:

Zaragoza, Salas Palacio Sastago (Diputación), 06/02/88 - 28/02/88

Albacete, Museo de Albacete, 11/03/88 - 10/04/87

Valencia, Salas Ateneo (Consellería de Cultura), 28/04/88 - 02/05/88

Oviedo, Museo de bellas Artes, 01/06/88 - 30/06/88

OBRAS EXPUESTAS: 3 esculturas

L'ARBRE NU, 1983, Repr. p. 159

FOUNTAIN [b], 1983, Repr. p. 160

PLANTA DE INTERIOR, 1983, Repr. p. 158

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La muestra consistió en una amplia selección de casi dos centenares de obras de 74 artistas de varias generaciones. Las obras de Alfaro se presentaron dentro del apartado "Contra la Naturaleza" junto a otras de Sempere, Gordillo, Alcaín, Arroyo, Urculo, Navarro, Baldeweg, Equipo Crónica, Quetglas, Nagel, Rosa Torres, Daniel Quintero y Carlos Pasos.

1987

COLECTIVA

05/12/87 - 30/01/88

"Papiers Collés / Collages",

Universitat de València, Valencia

COMISARIO: S. Albiñana y N. Sánchez Durá

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura y 1 collage

CONVERGENCIA DE QUADRATS BLAUS I VERTS, 1977, Cat. 1, repr. p. 27

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Exposición temática que reunió obra de 33 artistas.

1987

COLECTIVA

11/12/87 - 15/01/88

"25 Años de arte contemporáneo español en la Sala Luzán",

Sala Luzán, Zaragoza

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

DAFNE [b], 1985, Repr. p. 33

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La muestra, como su nombre indica, fue preparada con motivo de cumplirse el cuarto de siglo de la Sala, y reunió obra de un centenar de artistas que a lo largo de esos años habían expuesto en la misma.

1987

COLECTIVA

"Homenaje a las víctimas del franquismo",

Centro Cultural de la Villa, Madrid

OBRAS EXPUESTAS: 2 esculturas

CATALA POWER [b], 1975, Cat. 6

LES AFINITATS ELECTIVES [a], 1985, Cat. 5, repr. p.69

1988

COLECTIVA

"Artistes actuals als fons municipals",

Sala del Círculo de Bellas Artes, Palma

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

DESPLAÇAMENT I [b], 1984, Repr. p. 10

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La exposición tuvo lugar en el mes de febrero.

1988

COLECTIVA

"9 Escultores",

Galería Theo, Barcelona

OBRAS EXPUESTAS: 3 esculturas

HOMENATGE A BRANCUSI, 1972, Cat. 3

UN NOU NAIXEMENT [a], 1976, Cat. 1, repr. p. 7

EL SOMNI, 1984, Cat. 2, repr. p. 6

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Los otros ocho escultores que compusieron la colectiva fueron: Basterretxea, Berrocal, Chirino, Jakob Engles, Marcel Martí, Paul Suter, Subirachs y Torres Monzó.

La exposición tuvo lugar entre los meses de febrero y marzo.

1988

INDIVIDUAL

29/04/88 - 30/06/88

"Zeichnungen eines Bildhauers. Arbeiten auf Papier",

Galería Dreiseitel, Colonia

OBRAS EXPUESTAS: Dibujos y pinturas sobre papel

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta muestra tuvo un carácter excepcional al reunir exclusivamente obra no escultórica. En concreto se presentaron un primer grupo de dibujos a tinta sobre papel de los años 1960 y 1961 (de las calificadas por nosotros "composiciones constructivistas"), un gouache y una tinta de 1958; otro grupo de aerografías datadas en 1975 y 1980; y un último grupo de dibujos figurativos de 1984. En total 26 obras.

1988

COLECTIVA

23/06/88 - 25/07/88

"Alfons Roig i els seus amics",

Sala Parpalló-Palau de la Scala, Valencia

COMISARIO: Artur Heras y Josep Monter

OBRAS EXPUESTAS: 2 esculturas y 1 aerografía

HOMENATGE A MIGUEL HERNANDEZ [b], 1960, Repr. p. 147

GENERATRIU 6 [a], 1972, Repr. p. 146

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Colectiva en homenaje al profesor y crítico Alfons Roig al año siguiente de su muerte, en la que se recogían piezas de su colección (donada en 1985 a la Diputación de Valencia) y obras cedidas por artistas que tuvieron relación con él. Se publicó un catálogo con importante documentación bio-bibliográfica sobre A. Roig.

1988

COLECTIVA

09/10/88 -

"Exposició 750 Aniversari 1238-1988",

Plaça de l'Ajuntament, Valencia

COMISARIO: Artur Heras y Mario García

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

HOMENATGE ALS DADA, 1975, Cat. 121, repr. p. 165

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Exposición conmemorativa de la fundación de la ciudad.
Incluyó piezas arqueológicas, manuscritos, incunables,
objetos artísticos y obras de arte.

1988

COLECTIVA

22/10/88 -

"Levy-Dahan Ouverture",

Galerie Levy-Dahan, París

OBRAS EXPUESTAS: 2 esculturas

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se expusieron 2 obras de la serie de "El cos humà".

1988

INDIVIDUAL

10/11/88 - 16/11/88

"Leben, Sterben, Erinnern",

22 Internationaler Kunstmark (Dreiseitel, Colonia

OBRAS EXPUESTAS: 26 esculturas

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	1, 1987, Cat. 1, repr. p. 8
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	2, 1987, Cat. 2, repr. p. 8
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	3, 1987, Cat. 3, repr. p. 9
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	4, 1987, Cat. 4, repr. p. 9
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	5, 1987, Cat. 5, repr. p. 10
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	6, 1987, Cat. 6, repr. p. 10
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	7, 1987, Cat. 7, repr. p. 11
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	8, 1987, Cat. 8, repr. p. 11
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	9, 1987, Cat. 9, repr. p. 11
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	10, 1987, Cat. 10, repr. p. 12
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	11, 1987, Cat. 11, repr. p. 12
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	12, 1987, Cat. 12, repr. p. 13
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	13, 1987, Cat. 13, repr. p. 13
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	14, 1987, Cat. 14, repr. p. 14
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	15, 1987, Cat. 15, repr. p. 15
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	16, 1987, Cat. 16, repr. p. 15
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	17, 1987, Cat. 17, repr. p. 16-17
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	18, 1987, Cat. 18, repr. p. 17
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	19, 1987, Cat. 19, repr. p. 18
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	20, 1987, Cat. 20, repr. p. 18
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	21, 1987, Cat. 21, repr. p. 19
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	22, 1987, Cat. 22, repr. p. 19
LEBEN, STERBEN, ERINNERN,	23, 1987, Cat. 23, repr. p. 20
LEBEN, STERBEN, ERINNERN,	24, 1987, Cat. 24, repr. p. 21
LEBEN, STERBEN, ERINNERN,	25, 1987, Cat. 25, repr. p. 22
LEBEN, STERBEN, ERINNERN,	26, 1987, Cat. 26, repr. p. 7

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

En esta vigésimo segunda edición de la feria de Colonia se presentó por primera vez la colección "De la vida i la mort, la memòria" datada en el año anterior.

1988

INDIVIDUAL

23/11/88 - 16/12/88

"Andreu Alfaro. El cuerpo humano",

Instituto de Estudios Hispánicos, Tenerife

OBRAS EXPUESTAS: 10 esculturas y 10 dibujos

AFRODITA [b], 1984,

DESPLAÇAMENT I [b], 1984,

DONA ASSEGUDA, 1984, Repr. p. 9

FIGURA EN MOVIMENT 1, 1984, Repr. p. 7

FIGURA EN MOVIMENT 2, 1984, Repr. p. 8

INTIMITAT, 1984, Repr. p. 6

LASSITUD, 1984,

RECLINING FIGURE [a], 1984,

EL SOMNI, 1984,

DAFNE [b], 1985,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La exposición estuvo compuesta por una selección de piezas de "El cos humà" y algunos dibujos de idéntico tema.

1988

COLECTIVA

"Homenaje a Sempere",

Galería Brita Prinz, Madrid

OBRAS EXPUESTAS: 1 serigrafía

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La obra incluida fue una serigrafía relacionada con la escultura "Simetria asimètrica".

1989

INDIVIDUAL

25/01/89 -

"De la vida y la muerte, la memoria",

Galería Gamarra y Garrigues, Madrid

OBRAS EXPUESTAS: 26 esculturas

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	1, 1987, Cat. 1, repr. p. 8
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	2, 1987, Cat. 2, repr. p. 8
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	3, 1987, Cat. 3, repr. p. 9
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	4, 1987, Cat. 4, repr. p. 9
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	5, 1987, Cat. 5, repr. p. 10
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	6, 1987, Cat. 6, repr. p. 10
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	7, 1987, Cat. 7, repr. p. 11
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	8, 1987, Cat. 8, repr. p. 11
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	9, 1987, Cat. 9, repr. p. 11
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	10, 1987, Cat. 10, repr. p. 12
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	11, 1987, Cat. 11, repr. p. 12
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	12, 1987, Cat. 12, repr. p. 13
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	13, 1987, Cat. 13, repr. p. 13
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	14, 1987, Cat. 14, repr. p. 14
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	15, 1987, Cat. 15, repr. p. 15
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	16, 1987, Cat. 16, repr. p. 15
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	17, 1987, Cat. 17, repr. p. 16-17
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	18, 1987, Cat. 18, repr. p. 17
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	19, 1987, Cat. 19, repr. p. 18
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	20, 1987, Cat. 20, repr. p. 18
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	21, 1987, Cat. 21, repr. p. 19
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	22, 1987, Cat. 22, repr. p. 19
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	23 [b], 1987, Cat. 23, repr. p. 20
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	24, 1987, Cat. 24, repr. p. 21
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	25, 1987, Cat. 25, repr. p. 22
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA	26, 1987, Cat. 26, repr. p. 7

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se trató en esencia de las mismas piezas que se mostraron en noviembre en la feria de Colonia, ya que se hicieron tres ejemplares de cada una, a excepción de las cuatro piedras calizas que son diferentes las de esta exposición y las de Colonia.

La exposición concluyó en el mes de febrero.

1989

COLECTIVA

31/01/89 - 30/05/89

"Sculpture espagnole contemporaine",

Siège du Conseil de l'Europe, Estrasburgo

COMISARIO: Fernando Huici

ITINERANTE:

Ludwigsburg, Sudgarten von Schloss Ludwigsburg, 02/07/89 - 31/07/89

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

HOMENATGE A PLATO [c], 1980,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La exposición se organizó con motivo de la presidencia española de las Comunidades Europeas, y estuvo compuesta por obras de Sergi Aguilar, Cardells, Chillida, Chirino, Miró, Palazuelo y Torner. Se hizo también una edición alemana del catálogo.

1989

INDIVIDUAL

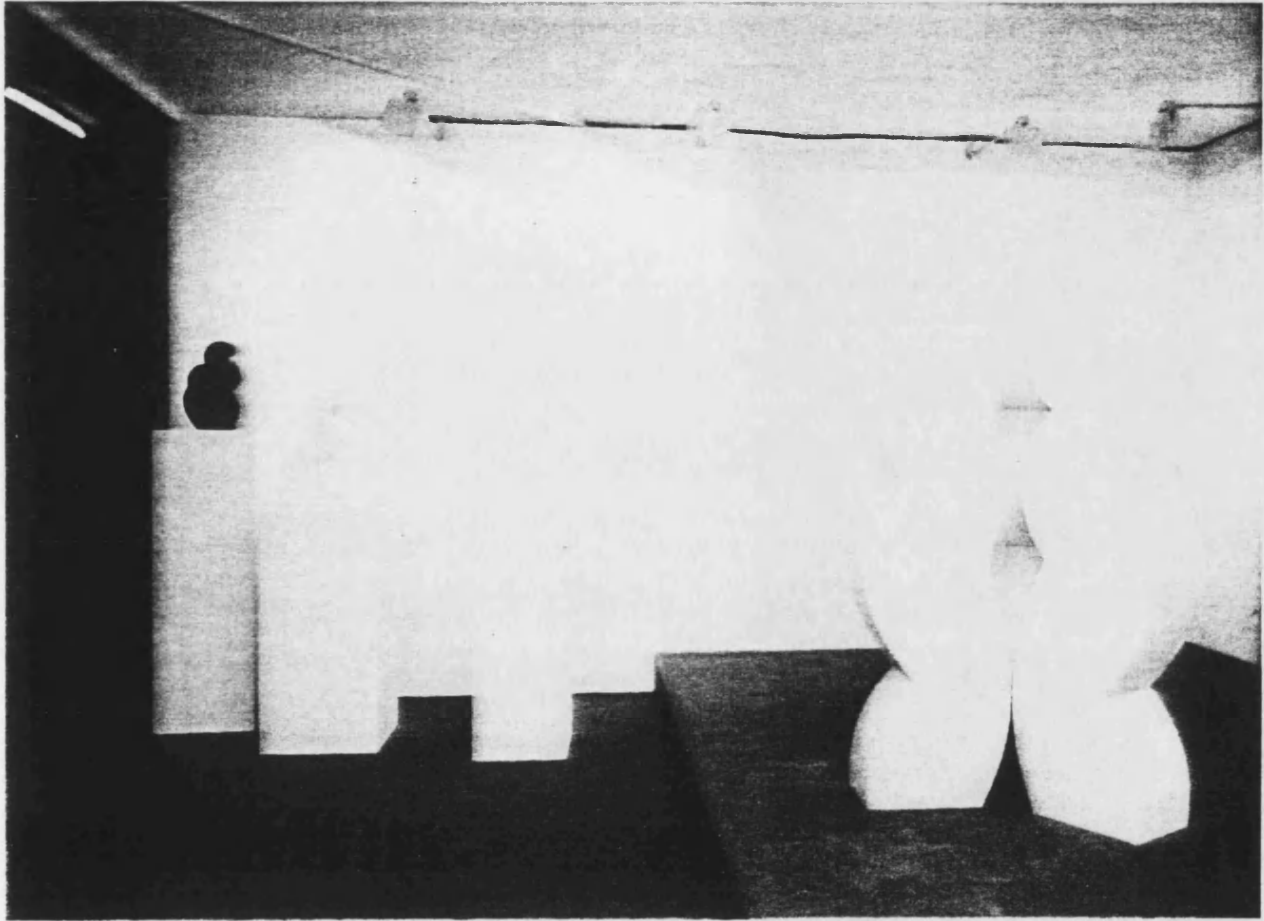
08/02/89 - 14/02/89

"Alfaro",

Arco. Galería Gamarra y Garrigues, Madrid

OBRAS EXPUESTAS: 17 esculturas

- COS I, 1987, Cat. 5, repr. p. 11
- COS II, 1987, Cat. 6, repr. p. 11
- FIGURA, 1987, Cat. 11, repr. p. 16
- FRAGMENT I, 1987, Cat. 2, repr. p. 8
- FRAGMENT II, 1987, Cat. 3, repr. p. 8
- TERNA [b], 1987, Cat. 16, repr. p. 25
- TOTEM I [b], 1987, Cat. 1, repr. p. 7
- AMAZONA I, 1988, Cat. 12, repr. p. 17
- AMAZONA II, 1988, Cat. 15, repr. p. 22-23
- BUST, 1988, Cat. 9, repr. p. 13
- COS III, 1988, Cat. 4, repr. p. 9
- COS IV, 1988, Cat. 7, repr. p. 9
- DAMA, 1988, Cat. 10, repr. p. 15
- DEESSA NEGRA, 1988, Cat. 17, repr. p. 27
- DONA TOMBADA [b], 1988, Cat. 14, repr. p. 20-21
- FIGURA EN MOVIMENT II, 1988, Cat. 13, repr. p.19
- TORS, 1988, Cat. 8, repr. p. 12



1989

COLECTIVA

29/04/89 - 11/06/89

"Spanisch Masterpieces of the 20th Century",

The Seibu Museum of Art, Tokyo

COMISARIO: C. Giménez y K. Kinokuni

ITINERANTE:

Amagasaki, Seibu Tsukashin Hall, 17/06/89 - 23/07/89

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

COLUMNA DE VENUS II, 1988, Cat. 71, repr. p. 143

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se trató de una exposición oficial organizada por los ministerios españoles de Exterior y Cultura, el Museo de Tokyo y el diario Asahi. Consistió en una panorámica del arte español del siglo XX formada por 82 obras de las primeras firmas. La representación escultórica estuvo a cargo de González, Gargallo, Ferrant, Chillida y Chirino.

1989

INDIVIDUAL

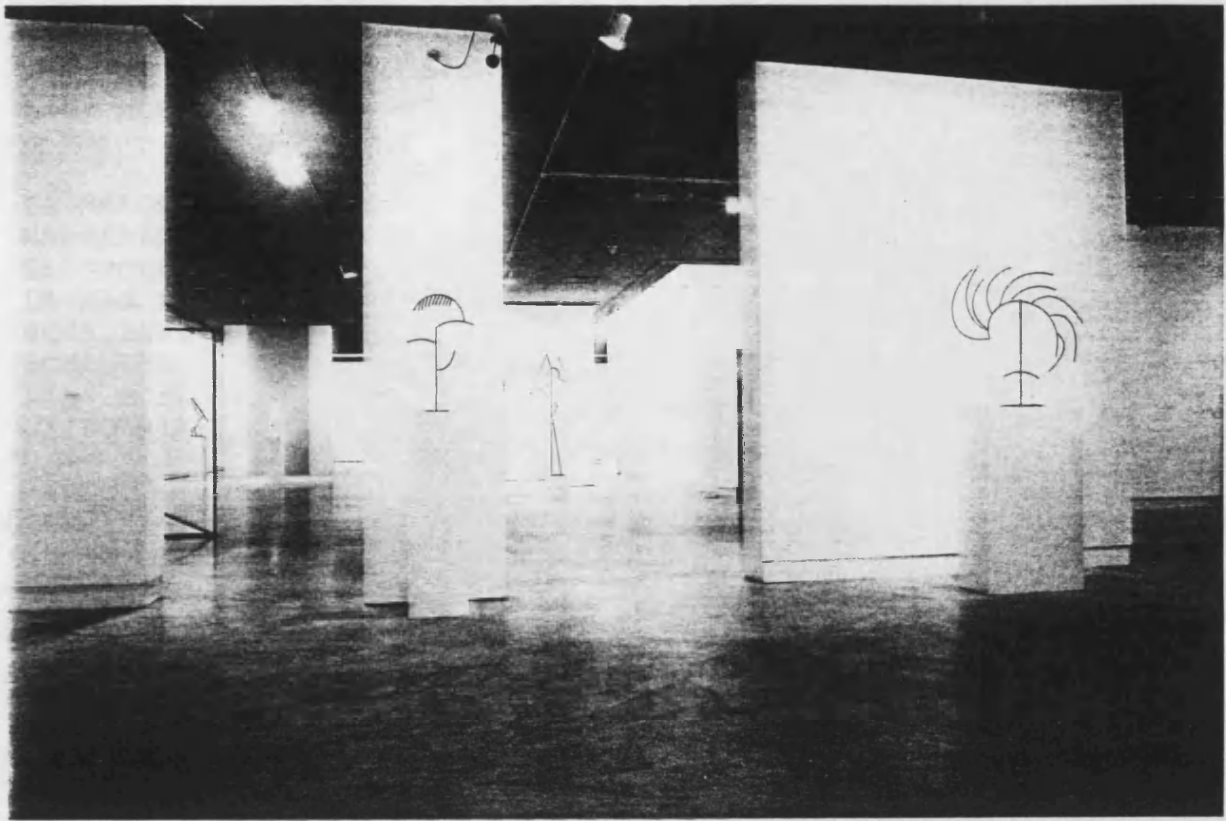
12/06/89 - 25/09/89

"De Goethe y nuestro tiempo",

Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid

OBRAS EXPUESTAS: 60 Esculturas

- CHARLOTTE VON STEIN, 1981-1987, Cat. 1, rep. p. 53
CORNELIA GOETHE [a], 1981, Cat. 2, rep. p. 54
HERMANN I DOROTEA, 1981, Cat. 4, rep. p. 56
GOETHE I LA CIENCIA [b], 1982, Cat. 8, rep. p. 61
GOETHE INFANT, 1982, Cat. 3, rep. p. 55
LILI SCHÖNEMANN, 1982, Cat. 9, rep. p. 62
L'OLIMP DE WEIMAR [a], 1982, Cat. 5, rep. p. 57
SCHILLER, 1982, Cat. 6, rep. p. 58
EL WERTHER, 1982-1986, Cat. 20, rep. p. 74
GOETHE AL CAMP DE ROMA SEGONS TISCHBEIN, 1983, Cat. 7, rep. p. 59
GRETCHEN [a], 1983, Cat. 10, rep. p. 63
PRINCEP CARLES AUGUST, 1983, Cat. 64, rep. p. 11
GOETHE A LA FINESTRA DE SA CASA A ROMA, 1984, Cat. 12, rep. p. 16
LES AFINITATS ELECTIVES [b], 1985, Cat. 19, rep. pp. 72-73
CORONA SCHRÖTER, 1985, Cat. 18, rep. p. 71
ECKERMANN, 1985, Cat. 13, rep. 65
GOETHE EN EL CAMP DE ROMA, 1985, Cat. 14, rep. p. 66
HERDER, 1985, Cat. 17, rep. p. 69
JOHANN W. GOETHE A LA MANERA DE 1790, 1985, Cat. 16, rep. p. 68
SCHILLER, 1985, Cat. 15, rep. p. 67
CHARLOTTE KESTNER, 1987, Cat. 27, rep. p. 79
GOETHE AL CAMP DE ROMA SEGONS TISCHBEIN, 1987, Cat. 22, rep. p. 77
LA MONTSERRAT, 1987, Cat. 21, rep. p. 75
BETTINA BRENTANO, 1988, Cat. 30, rep. p. 82
CARLOTA DE WEIMAR, 1988, Cat. 29, rep. p. 81
CHARLOTTE VON STEIN, 1988, Cat. 28, rep. p. 81
CHARLOTTE VON STEIN, 1988, Cat. 25, rep. p. 78
CHRISTIANE VON GOETHE, 1988, Cat. 38, rep. p. 91
DICHTUNG, 1988, Cat. 33, rep. p. 85
FRIEDERIKE BRION, 1988, Cat. 39, rep. 92
LA FUGIDA, 1988, Cat. 32, rep. p. 84
GOETHE, 1988, Cat. 26, rep. p. 78
GOETHE [b], 1988, Cat. 23
GOETHE [c], 1988, Rep. p. 8
L'INFANCIA DE GOETHE, 1988, Cat. 34, rep. p. 86
MOZART (LA FAMILIA MOZART 1764), 1988, Cat. 36, rep. p. 89
LA RAO I L'ESPONTANEITAT, 1988, Cat. 41, rep. p. 94
SCHILLER, 1988, Cat. 24, rep. p. 78
SCHILLER, 1988, Cat. 31, rep. 83
STURM UND DRANG, 1988, Cat. 56, rep. p. 111
ULRIKE VON LEVETZOW, 1988, Cat. 35, rep. p. 87
HEGEL, 1988, Cat. 37, rep. 90
WILHELM VON HUMBOLT, 1988, Cat. 40, rep. p. 93
BEETHOVEN, 1989, Cat. 43, rep. p. 96
BYRON [b], 1989, Cat. 52, rep. p. 107
CHARLOTTE VON STEIN, 1989, Cat. 59, rep. p. 114-115
ELENA, 1989, Cat. 49, rep. p. 102
FAUSTO, 1989, Cat. 50, rep. 103



FRIEDERIKE BRION, 1989, Cat. 53, rep. p. 108
JOHANN WOLFGANG GOETHE, 1989, Cat. 55, rep. p. 110
LILI SCHÖNEMANN, 1989, Cat. 48, rep. 101
LILI SCHÖNEMANN, 1989, Cat. 47, rep. p. 100

LA MALDICION DE LUCINDA, 1989, Cat. 54, rep. p. 109
MARGARIDA, 1989, Cat. 51, rep. pp. 104-105
EL "POLLASTRE" DE WEIMAR, 1989, Cat. 44, rep. p. 97
LA RAO I L'ESPONTANEITAT, 1989, Cat. 42, rep. p. 95
SCHILLER, 1989, Cat. 45, rep. p. 98
SCHILLER, 1989, Cat. 46, rep. p. 99
LILI SCHÖNEMANN, 1989, Cat. 57, rep. p. 112
FRIEDERIKE BRION, 1989, Cat. 58, rep. 113

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La exposición estuvo acompañada de un ciclo de conferencias titulado "Homenaje a Goethe. La cultura como identidad europea", celebrado en la misma sede de la Fundación entre el 12 y el 16 de junio; coincidiendo con la Presidencia de española de las Comunidades Europeas. Estuvo organizado por José Francisco Yvars y participaron los siguientes investigadores, escritores o filósofos: José María Valverde, Chirista Lichtenstern, Gerhard Kolhberg, Martín Walser, Francisco Calvo Serraller, Michi Stransfeld, Jorge Semprún, Agnes Heller, Ferenç Feher, José María Castellet, Max Gallo, Karl-Otto Conrady, Jacobo Muñoz, Eugenio Trias, Petra Maisak, J.F. Yvars, Hans Mayer y Marschall von Bieberstein.

1989

INDIVIDUAL

24/09/89 -

"Im Skulpturengarten: Alfaro",

Galería Dreiseitel, Colonia

OBRAS EXPUESTAS: 9 esculturas

UN MON PER A INFANTS [d], 1970, Cat. [2], rep. p. [5]

CORBES EN ACCIO [b], 1980, Cat. [4], rep. pp. [7 y 9]

INTENCIO [b], 1980, Cat. [5], rep. p. [7 y 9]

ENDAVENT, 1982, Cat. [1], rep. portada

RELACIONS DE CERCLES, 1982, Cat. [3], rep. pp. [7 y 9]

LEBEN, STERBEN, ERINNERN, 23, 1987, Cat. [7], rep. p. [11]

LEBEN, STERBEN, ERINNERN, 24, 1987, Cat. [6], rep. p. [10]

LEBEN, STERBEN, ERINNERN, 25, 1987, Cat. [8], rep. p. [11]

LEBEN, STERBEN, ERINNERN, 26, 1987, Cat. [9], rep. p. [11]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se trata de una exposición individual con fondos de la galería. La muestra presentaba nueve obras en el jardín, todas ellas de Alfaro, y en el interior de la galería se mostraron obras de distintos artistas españoles, que compusieron la siguiente exposición colectiva, titulada "Spanische Künstler. Klassische moderne - Zeitgenossen".

1989

COLECTIVA

24/09/89 -

"Spanische Künstler. Klassische moderne - Zeitgenossen",

Galería Dreiseitel, Colonia

OBRAS EXPUESTAS: 6 esculturas

LA MORT ES PERFECTA [b], 1973, Cat. [23], repr. p. [34]

ARQUITECTURA BIS, 1976, Cat. [11], repr. p. [16]

FIGURA EN MOVIMENT I, 1988, Cat. [16], repr. p. [24]

TORS, 1988, Cat. [24], repr. p. [35]

BALLADORA II, 1989, Cat. [12], repr. p. [17]

FIGURA EN NEGRE, 1989, Cat. [17], repr. p. [25]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Esta colectiva de los artistas de la Galería tuvo lugar al mismo tiempo que se mostraban individualmente piezas de Alfaro en su exterior. Los artistas representados fueron Picasso, González, Miró, Manolo, Chillida, Tàpies, Hernández Pijuan, Clavé, Albert Gonzalo, Joan Pere Viladecans y Paco Simon.

1989

INDIVIDUAL

26/10/89 - 25/11/89

"Columnarium",

Galerie de France, París

OBRAS EXPUESTAS: 14 esculturas

- AFRODITA I, 1987, Cat. [2], rep. p. [11]
- AFRODITA II, 1987, Cat. [4], rep. p. [15]
- COLUMNA DE VENUS I, 1988, Cat. [11], rep. p. [29]
- COLUMNA DE VENUS II, 1988, Cat. [13], rep. p. [33]
- INSINUAR, 1988, Cat. [6], rep. p. [19]
- LA SEDUCCIO, 1988, Cat. [10], rep. p. [27]
- LES TRES GRACIES I, 1988, Cat. [1], rep. p. [9]
- LES TRES GRACIES II, 1988, Cat. [8], rep. p. [23]
- LES TRES GRACIES III, 1988, Cat. [12], rep. p. [31]
- VENUS I, 1988, Cat. [7], rep. p. [21]
- VENUS II, 1988, Cat. [9], rep. p. [25]
- AFRODITA III, 1989, Cat. [3], rep. p. [13]
- AFRODITA IV, 1989, Cat. [5], rep. p. [17]
- BUST DE VENUS, 1989, Cat. [14], rep. p. [35]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Primera exposición individual en París, en ella se mostró un conjunto temático alrededor de las formas de la columna salomónica totalmente inédito.

1983

05/11/80

10/10/80

10/10/80

10/10/80

10/10/80

10/10/80



1989

COLECTIVA

15/11/89 - 31/12/89

"Colección Amigos del Centro de Arte Reina Sofía",

Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

COMISARIO: A.Bonet, J.Gállego y S.Marchán

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

TORS, 1988, Repr. p. 111

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La exposición fue la presentación oficial de la colección de esta Asociación de empresas en favor del arte, compuesta en ese momento por 129 obras de 57 artistas españoles contemporáneos. En ella está representada la generación de Alfaro por los escultores Canogar, Chillida y Julio López Hernández.

1989

COLECTIVA

"Skulptur",

Galería Levy, Madrid

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

DESCOBRIR, 1988, Cat. [1], repr. p. 3

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se trata de una muestra de galería que reunió esculturas de un amplio espectro de corrientes y nacionalidades. En ella se encontraban representados desde Ernst Barlach y Medardo Rosso hasta Man Ray y Dalí, junto a los más jóvenes Susana Solano, Giuseppe Masaniello. Entre los españoles, además de los citados, estaban representados Arroyo, Chillida, González, M^a José López, Gema Soldevilla, Cristóbal Toral y Gargallo.

La exposición tuvo lugar en el mes de noviembre.

1989

COLECTIVA

14/12/89 -

"Gran formato. Pequeño formato",

Galería Theo, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: Escultura ?

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Colectiva integrada por obras de: Bores, Chillida, Feito, González, Gordillo, Guerrero, Lobo, F. Lozano, Michavila, Millares, Mompó, M. Navarro, Palencia, Picasso, Ràfols Casamada, Saura, Sicilia, Tàpies, Teixidor, Estevan Vicente y Zobel.

1989

COLECTIVA

"Mediterráneos",

Galería Theo, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: Escultura ?

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Colectiva integrada por obras de los siguientes autores:
Amat, C. Calvo, Clavé, Cardells, Equipo Crónica, Genovés, J.
González, Hernández Pijuan, Lozano, Michavila, Miró, Mompó,
M. Navarro, Ràfols Casamada, Sempere, Tàpies, Teixidor,
Valdés e Yturralde.

1990

INDIVIDUAL

19/01/90 - 28/02/90

"El cos humà",

Centre Cultural, Alcoy

OBRAS EXPUESTAS: 12 esculturas y varios dibujos

AFRODITA [b], 1984, Cat. [1], rep. p. 2
L'AVENIR (b), 1984, Cat. [2], rep. p. 5
DANSAIRE 2, 1984, Cat. [8], rep. p. 17
DESPLAÇAMENT I [b], 1984, Cat. [7], rep. p. 15
FIGURA AIXECANT-SE [b], 1984, Cat. [11], rep. p. 22
FIGURA EN MOVIMENT 2, 1984, Cat. [9], rep. p. 19
INTIMITAT, 1984, Cat. [6], rep. p. 13
LASSITUD, 1984, Cat. [3], rep. p. 7
EL SOMNI, 1984, Cat. [10], rep. p. 21
DEIXADESA [c], 1985, Cat. [4], rep. p. 9
FEMME A LA TOILETTE, 1985, Cat. [5], rep. p. 11
TORS EN REPOS [a], 1985, Cat. [12], rep. p. 24

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Selección de obras pertenecientes a la serie de "El cos humà".

Se editó un catálogo con la reproducción de las obras expuestas y algunos dibujos, que incluía también el texto de J. F. Yvars ya publicado en los catálogos de 1985.

1990

COLECTIVA

08/02/90 - 13/02/90

"Arco 90",

Sala Gamarra y Garrigues, Madrid

OBRAS EXPUESTAS: 3 esculturas

CAP DE DONA, 1989, Cat. [3], repr. p. [15]

WALPURGISNACHT 1, 1989, Cat. [4], repr. p. [16]

WALPURGISNACHT 5, 1989, Cat. [5], repr. p. [17]

1990

COLECTIVA

10/02/90 - 16/04/90

"Eisenskulptur aus Spanien",

Städtische Kunsthalle, Manheim

COMISARIO: María Luisa Borràs

ITINERANTE:

Bochum, Museum Bochum, 28/04/90 - 10/06/90

Berlin, Haus am Waldsse, 07/07/90 - 02/09/90

OBRAS EXPUESTAS: 4 esculturas

PORTA I, 1983, Cat. 20, rep. p. 58

PORTA II, 1983, Cat. 21, rep. p. 59

PORTA III, 1983, Cat. 22, rep. p. 60

PORTA IV, 1988, Cat. 23, rep. p. 61

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Exposición itinerante organizada por el Ministerio de Asuntos Exteriores de España y el Banco Exterior. La representación de esculturas españolas la compusieron Gaudí, Gargallo, González, Chillida, Aguilar, Elisa Arimany, Badiola, Irazu, Plensa, Agustí Roque y Susana Solano.

1990

INDIVIDUAL

25/04/90 - 20/05/90

"De Goethe y nuestro tiempo",

Sala Amós Salvador y exteriores (1), Logroño

OBRAS EXPUESTAS: 30 esculturas

HOMENATGE A PLATO [c], 1980, Desplegable pp. [12-13]
CHARLOTTE VON STEIN, 1981-1987, Repr. p. [14]
CORNELIA GOETHE [a], 1981, Repr. p. [15]
DESPLAÇAMENT DE SEMICERCLES [b], 1982, Desplegable pp. [12-13]
SCHILLER, 1982, Repr. p. [16]
LA PORTA DE L'UNIVERS [a], 1983, Desplegable pp. [12-13]
GOETHE A LA FINESTRA DE SA CASA A ROMA, 1984, Repr. p. [17]
LES AFINITATS ELECTIVES [b], 1985, Repr. p. [20]
ECKERMANN, 1985, Repr. p. 18
HERDER, 1985, Repr. p. [19]
GOETHE AL CAMP DE ROMA SEGONS TÏSCHBEIN, 1987, Desplegable pp. [10-1]
LA MONTSERRAT, 1987, Repr. p. [21]
BETTINA BRENTANO, 1988, Repr. p. [24]
CHARLOTTE VON STEIN, 1988, Repr. p. [23]
CHARLOTTE VON STEIN, 1988, Repr. p. [22]
GOETHE, 1988, Repr. p. [22]
GOETHE [b], 1988, Repr. p. [11]
MOZART (LA FAMILIA MOZART 1764), 1988, Repr. p. [26]
SCHILLER, 1988, Repr. p. [22]
SCHILLER, 1988, Repr. p. [25]
BYRON [b], 1989, Repr. p. [29]
LILI SCHÖNEMANN, 1989, Repr. p. [27]
MARGARIDA, 1989, Repr. p. [28]
WALPURGISNACHT 12, 1989, Repr. p. [31]
WALPURGISNACHT 13, 1989, Repr. p. [31]
WALPURGISNACHT 14, 1989, Repr. p. [31]
WALPURGISNACHT 15, 1989, Repr. p. [31]
WALPURGISNACHT 16, 1989, Repr. p. [31]
WALPURGISNACHT 17, 1989, Repr. p. [31]
WALPURGISNACHT 18, 1989, Repr. p. [31]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se trató de una selección de obra reciente, especialmente de la segunda mitad de los ochenta, aunque también se incluyeron obras de principios de la década, obras en su mayoría ya presentadas en muestras anteriores, a excepción de las siete piezas de "La noche de Walpurgis" que hasta entonces eran inéditas.

(1) Además de las obras expuestas en el interior de la sala, se ubicaron en la plaza del Ayuntamiento "Desplaçament de semicercles", "Homenatge a Plató" y "La porta de l'Univers", y en la fachada del Parlamento de la Rioja se situó la pieza "Goethe al campo de Roma".

De Goethe y nuestro tiempo
ALFARO



1990

INDIVIDUAL

06/06/90 - 06/07/90

"Avant-garde painting and sculpture. From the Banco Hispano",
Royal Hospital Kilmainham, Dublin

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura
GENERATRIU 3, 1972, Cat. 25

1990

COLECTIVA

"Internationale Kunstmesse Basel",

Galería Gamarra y Garrigues, Basilea

OBRAS EXPUESTAS: 3 esculturas

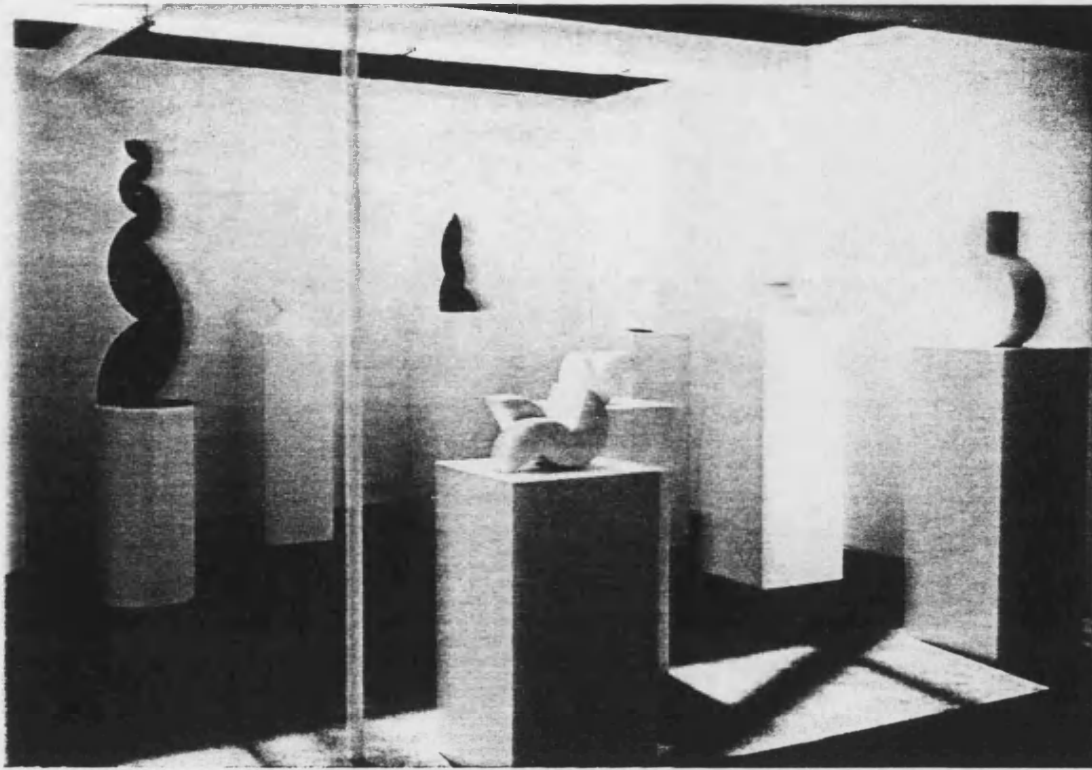
CAP DE DONA, 1989,

WALPURGISNACHT 1, 1989,

WALPURGISNACHT 5, 1989,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La feria tuvo lugar en el mes de junio.



1990

COLECTIVA

"Mediterráneos",

Galería Theo, Barcelona

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura
AFRODITA II, 1987,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

En esencia se trató de la misma muestra de fondos de la
Galería que se abrió un año antes en la sede de Valencia.
Estuvo abierta entre los meses de junio y julio.

1990

COLECTIVA

14/09/90 - 23/09/90

"Artistas en Homenaje a Estella",

Palacio Fray Diego de Estella, Estella

COMISARIO: Rosa María Sanz

ITINERANTE:

Pamplona, Museo de Navarra, 05/10/90 - 05/11/90

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 26, 1987, Rep. p. [12]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Colectiva en homenaje a la ciudad de Estella al celebrarse el 900 aniversario de la promulgación de su fuero a la que concurrieron Arroyo, Gordillo, Chillida, Saura y Oteiza, entre otros.

1990

INDIVIDUAL

11/11/90 - 18/01/91

"Walpurgisnacht. Eisensculpturen aus dem Goethe - Zyklus",

Galería Dreiseitel, Colonia

OBRAS EXPUESTAS: 10 esculturas

WALPURGISNACHT 1, 1989,

WALPURGISNACHT 2, 1989,

WALPURGISNACHT 3, 1989,

WALPURGISNACHT 4, 1989,

WALPURGISNACHT 5, 1989,

WALPURGISNACHT 6, 1989,

WALPURGISNACHT 7, 1989,

WALPURGISNACHT 9, 1989,

WALPURGISNACHT 10, 1989,

WALPURGISNACHT 11, 1989,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Entre esta individual en la galería y la siguiente en el stand de la Feria de Colonia se presentó de forma monográfica el ciclo goethiano "Walpurgisnacht" realizado el año anterior. Únicamente se habían presentado siete piezas en Logroño de las diecisiete de que consta en total. En el stand de la feria se incluyeron también dibujos a lápiz de color sobre papel negro.

1990

INDIVIDUAL

15/11/90 - 21/11/90

"Walpurgisnacht",

Internationales Kunstmarkt (Dreiseitel), Colonia

OBRAS EXPUESTAS: 7 esculturas y 35 dibujos

WALPURGISNACHT 12, 1989,

WALPURGISNACHT 13, 1989,

WALPURGISNACHT 14, 1989,

WALPURGISNACHT 15, 1989,

WALPURGISNACHT 16, 1989,

WALPURGISNACHT 17, 1989,

WALPURGISNACHT 18, 1989,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Vid. la nota de la exposición individual inaugurada en la misma ciudad cuatro días antes.

1990

COLECTIVA

14/12/90 -

"Veinte años Theo Valencia",

Galería Theo, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

EL LLIBRE, 1983, Cat. [2], rep. p. [67]

1990

COLECTIVA

"Espacio 90",

Galería Theo, Valencia

OBRAS EXPUESTAS: Escultura ?

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Colectiva integrada por obras de: Barceló, C. Calvo, Fraile, Feito, Gordillo, Guerrero, Lozano, Michavila, Mompó, M. Navarro, Palencia, Ràfols Casamada, Sempere, Teixidor, Sicilia, M. Valdés y Zobel.

1991

COLECTIVA

08/01/91 - 15/02/91

"Grupo Parpalló 1956-1961",

Palau dels Scala-Sala Parpalló, Valencia

COMISARIO: Pablo Ramírez

OBRAS EXPUESTAS: 9 esculturas y 8 dibujos
EL CERCLE I LA LINIA, 1959, Rep. p. 168
ESPAI LLIURE, 1959, Rep. p. 167
PLA CORB, 1959, Rep. p. 168
EL CERCLE I DOS TALLS, 1960-1961, Rep. p. 170
COSMOS 62 [a], 1960, Rep. p. 169
L'ALBA, 1961, Rep. p. 170
DOS TALLS [a], 1961, Rep. p. 172
HOMENATGE A JOAN FUSTER [b], 1961, Rep. p. 172
HOMENATGE A JORGE DE OTEIZA [b], 1961, Rep. p. 171

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Importante exposición histórica que reunió una muestra de las obras realizadas por la totalidad de los integrantes del Grupo Parpalló durante sus respectivos períodos de pertenencia al mismo. Se editó un catálogo muy documentado sobre la trayectoria del colectivo a cargo del comisario, así como biografías de sus miembros y otros textos. Además de un facsímil de la revista "Arte vivo" editada entre 1957 y 1960 por el grupo.

En el catálogo se reproduce también la obra "Victoria de la Bahía de Cochinos" (p. 173), que no se expuso.

1991

COLECTIVA

08/05/91 - 02/06/91

"Selección de Fondos para el Museo Salvador Allende",

Salas Exp. del Ateneo Mercantil, Valencia

COMISARIO: J.A. Blasco Carrascosa et alt.

OBRAS EXPUESTAS: 1 escultura

EL MATI [a], 1976, Repr. p. 16

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La muestra presentó por última vez en España una selección de las obras que integraron hasta entonces el Museo de la Solidaridad "Salvador Allende" integrado por donaciones de los artistas al pueblo de Chile y que en los últimos años se habían custodiado en el Museo de Villafamés (Castellón).

Instituída nuevamente la democracia en aquel país las obras fueron enviadas definitivamente por la Generalitat Valenciana.

1991

COLECTIVA

23/08/91 - 20/12/91

"Amb Mompó",

Centre Cultural Contemporani Pelaires, Palma Mallorca

OBRAS EXPUESTAS: 2 esculturas

AMAZONA I, 1988, Repr. p. 63

BALLADORA III, 1989, Repr. p. 65

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

La muestra reunió obras de diversos amigos y compañeros de generación de Manolo Hernández Mompó: Canogar, Chillida, Chirino, Farreras, Gabino, Genovés, Guinovart, Hernández Pijoan, Mignoni, Millares, Lucio Muñoz, Ràfols Casamada, Manuel Rivera, Jesús Soto, Manolo Valdés.

1991

INDIVIDUAL

11/09/91 - 11/10/91

"Walpurgisnacht. Eisenskulpturen aus dem Goethe-Zyklus",

Kultur & Kongresszentrum Liederhalle, Stuttgart

OBRAS EXPUESTAS: 15 esculturas

WALPURGISNACHT 1, 1989,
WALPURGISNACHT 2, 1989,
WALPURGISNACHT 3, 1989,
WALPURGISNACHT 4, 1989,
WALPURGISNACHT 5, 1989,
WALPURGISNACHT 6, 1989,
WALPURGISNACHT 7, 1989,
WALPURGISNACHT 9, 1989,
WALPURGISNACHT 10, 1989,
WALPURGISNACHT 11, 1989,
WALPURGISNACHT 12, 1989,
WALPURGISNACHT 13, 1989, Repr. portada
WALPURGISNACHT 14, 1989,
WALPURGISNACHT 15, 1989,
WALPURGISNACHT 18, 1989,

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Segunda ocasión en que se muestran en Alemania las piezas del ciclo de "La Noche de Walpurgis".

1991

INDIVIDUAL

19/09/91 - 17/11/91

"Alfaro",

IVAM Centre Julio González, Valencia

COMISARIO: Tomás Llorens y V. Todolí

OBRAS EXPUESTAS: 72 esculturas y obra s/papel

FILFERRO I LLAUNA I [b], 1958, Cat. 1, repr. p. 38

FILFERRO I LLAUNA IV [b], 1958, Cat. 2, repr. p. 39

ESPAI LLIURE, 1959, Cat. 6, repr. p. 42

FORÇA, 1959, Cat. 5, repr. p. 41

LA LINIA I LA CORBA [b], 1959, Cat. 8, repr. p. 44

EL CERCLE I DOS TALLS, 1960-1961, Cat. 10, repr. p. 46

COSMOS 62 [a], 1960, Cat. 13, repr. p. 47

ELS ESPANYOLS, 1960, Cat. 14, repr. p. 48

FORMA EN DESENVOLUPAMENT I [b], 1960, Cat. 11, repr. p. 46

HOMENATGE A MIGUEL HERNANDEZ [b], 1960, Cat. 16, repr. p. 49

TALLS, 1960, Cat. 12, repr. p. 47

LA RELLA, 1960, Cat. 18, repr. p. 51

MONUMENT A L'AMOR [c], 1963, Cat. 19, repr. p. 52

ADAM I EVA [c], 1964, Cat. 22, repr. p. 54

UN ALTRE AMOR [b], 1964, Cat. 23, repr. p. 55

TOTHOM [b], 1964, Cat. 24, repr. p. 56

LA VEU D'UN POBLE [b], 1964, Cat. 21, repr. p. 53

MY BLACK BROTHER, 1965, Cat. 27, repr. p. 59

VULL AMOR I LLIBERTAT, 1965, Cat. 26, repr. p. 58

DEU RECTANGLES [b], 1966, Cat. 34, repr. p. 66

INICI AL CANTIC [b], 1966, Cat. 28, repr. p. 60

SI EM MOR, QUE EL CANT SIGA JA REALITAT, 1966, Cat. 30, repr. p. 61

EXPANSIO, 1967, Cat. 36, repr. p. 68

MODULS 3 A [b], 1967, Cat. 37, repr. p. 68

UN POBLE EN MARXA [b], 1967, Cat. 35, repr. p. 67

BARRETES ROSCADES A UN EIX, 1970, Cat. 41, repr. p. 72

HOMENATGE A LEONARDO, 1971, Cat. 42, repr. p. 73

ANGLES RECTES 1, 1972, Cat. 47, repr. p. 78

LA MORT ES PERFECTA [a], 1973, Cat. 46, repr. p. 77

SIMETRIA ASIMETRICA, 1974, Cat. 49, repr. p. 79

ESCALA DE LA VIDA [a], 1975, Cat. 56, repr. p. 85

HOMENATGE ALS DADA, 1975, Cat. 51, repr. p. 81

CHANCE I, 1976, Cat. 52, repr. p. 83

ESCALA EN ROIG, 1976, Cat. 58, repr. p. 85

GRAN CERCLE NEGRE [a], 1976, Cat. 59, repr. p. 86

CONVERGENCIA DE QUADRATS BLAUS I VERTS, 1977, Cat. 55, repr. p. 84

HOMENATGE A PLATO [c], 1980, Cat. 64, repr. p. 93

UNA PALMERA, UN OCELL: MISTERI D'ELX, 1980, Cat. 62, repr. p. 90

FORMACIO DE L'ESPAI, 1981, Cat. 61, repr. p. 89

HOMENATGE A GIACOMETTI, 1981, Cat. 63, repr. p. 91

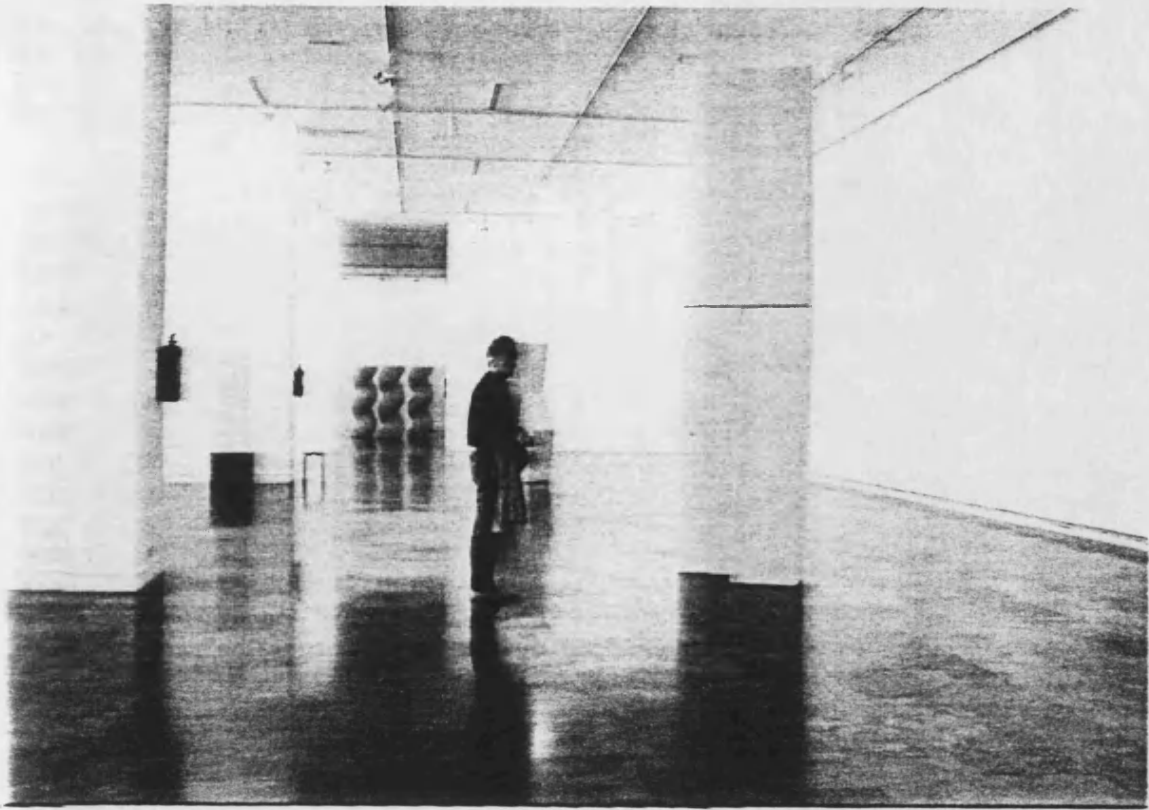
FOUNTAIN [b], 1983, Cat. 78, repr. p. 103

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 10, 1987, Cat. 89, repr. p. 108

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 11, 1987, Cat. 90, repr. p. 108

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 12, 1987, Cat. 91, repr. p. 108

DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 14, 1987, Cat. 93, repr. p. 108



DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 15, 1987, Cat. 94, repr. p. 109
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 16, 1987, Cat. 95, repr. p. 109
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 24, 1987, Cat. 82, repr. p. 106
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 25, 1987, Cat. 83, repr. p. 106
DE LA VIDA I LA MORT, LA MEMORIA 26, 1987, Cat. 84, repr. p. 106

GOETHE AL CAMP DE ROMA SEGONS TISCHBEIN, 1987, Cat. 98, repr. p. 110
LEBEN, STERBEN, ERINNERN, 23, 1987, Cat. 85, repr. p. 107
LEBEN, STERBEN, ERINNERN, 25, 1987, Cat. 87, repr. p. 107
LEBEN, STERBEN, ERINNERN, 26, 1987, Cat. 88, repr. p. 107
LA MONTSERRAT, 1987, Cat. 99, repr. p. 111
DONA TOMBADA [b], 1988, Cat. 105, repr. p. 117
LES TRES GRACIES I, 1988, Cat. 100, repr. p. 112
AFRODITA IV, 1989, Cat. 102, repr. p. 114
KOUROS I, 1990, Cat. 112, repr. p. 134
KOUROS II, 1990, Cat. 114, repr. p. 136
POTENCIA [b], 1990, Cat. 109, repr. p. 131
TORS, 1990, Cat. 119, repr. p. 141
TORS, 1990, Cat. 110, repr. p. 132
TORS, 1990, Cat. 118, repr. p. 140
FEMINA I, 1991, Cat. 116, repr. p. 138
FEMINA II, 1991, Cat. 115, repr. p. 137
FIGURA [b], 1991, Cat. 120, repr. p. [142]
KOUROS III, 1991, Cat. 113, repr. p. 135
HOME I, 1991, Cat. 117, repr. p. 139
HOME-DEU, 1991, Cat. 121, repr. p. [143]
RAMSES I [b], 1991, Cat. 123, repr. p. [145]
RAMSES II, 1991, Cat. 122, repr. p. [144]

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Se trata, sin lugar a dudas, tanto por el número como por los criterios de selección de las obras de la individual más importante realizada hasta la fecha. La muestra reunió además de las esculturas, un conjunto de más de 200 bocetos, así como 39 obras sobre papel, entre dibujos, gouaches, aerografías, serigrafías, litografías y collages. El catálogo además incluyó varios textos de interés firmados por Joan Fuster, Tomás Llorens, J. F. Yvars y José Martín, una cronología y bibliografía, además de numerosa documentación fotográfica sobre un corpus de obras mayor que las efectivamente presentadas.

1991

COLECTIVA

04/11/91 - 24/11/91

"El Museo del Prado visto por 12 artistas contemporáneos",

Museo del Prado, Madrid

COMISARIO: F. Calvo Serraller

OBRAS EXPUESTAS: 4 litografías

DOCUMENTACION Y COMENTARIO:

Las litografías expuestas formaban una secuencia de dibujos que reproducían las ideas y diseños elaborados durante la gestación de la obra "Las tres Gracias I" (1988), a partir del famoso cuadro de Rubens del mismo título conservado en el Museo del Prado.

