



MUSEO DE ESCULTURA DE ALCALÁ DE HENARES
AUTORES

JORGE VARAS ÁLVAREZ

Preámbulo	5
Los autores	6
Localización calle Andrés Saborit	9
Localización Vía Complutense	16
Localización Vía Complutense (Plaza de la Cruz Verde)	38
Localización Vía Complutense (Sebastián de la Plaza - Caballería Española)	51
Una nueva configuración de museo	63
La escultura en Alcalá de Henares	65
Como podemos pensar ahora la escultura	69
Escultura y espacio público	74
Referencias de la aplicación de proyectos escultóricos en un marco urbano	78
Rescate y reivindicación del valor estético de algunas piezas	81
Conservación y mantenimiento de lo expuesto	84
Actualización de contenidos	88
Propuestas de actualización de contenidos	91
Piezas cedidas en préstamo	92
Puesta en valor del patrimonio escultórico y objetual de la ciudad	92
Peanas	93
Señalización y cartelas informativas	96
Ordenamiento	97
Nuevas Localizaciones	99
Difusión y promoción	117

PREÁMBULO

Iniciada la década de los 90, me llegaron los primeros comentarios sobre la integración de un Museo de Escultura en el contexto urbano de nuestra ciudad. En aquellas fechas algunos de los que estábamos, por diferentes motivos, relacionados con la escultura o interesados por esta práctica artística, recibíamos la noticia interrogándonos sobre el contenido y los objetivos de aquel proyecto. Finalmente, la iniciativa impulsada por el escultor José Noja, comenzó a tomar forma en el año 1991, inaugurándose el museo en agosto de 1993. Unos meses antes de esa inauguración, el mismo José Noja se puso en contacto conmigo para elegir la pieza que en mi caso iba a ser incluida, teniendo en cuenta que debía ser reproducida en un material adecuado para resistir el paso del tiempo una vez expuesta a la intemperie.

Ahora, desde la Concejalía de Cultura de nuestro Ayuntamiento se me ha solicitado que intervenga como asesor para actualizar y poner en valor un patrimonio que se ha mantenido con un presupuesto mínimo. Desde que se instalaron las esculturas han pasado muchos años, por lo que el primer objetivo ha sido elaborar un informe en el que se realice un análisis con una visión actual del museo, para así después poder proponer algunas medidas que sirvan para su mantenimiento en el futuro. En este actuar no quedará más remedio que realizar una revisión de los contenidos, teniendo en cuenta el nuevo contexto sociocultural y urbanístico de la ciudad.

Repasando la documentación que he recibido de los Servicios Técnicos del Ayuntamiento, lo primero que puedo confirmar es que la colocación de las piezas se realizó siguiendo una disposición prácticamente lineal de 1,5 km, entre la calle Andrés Saborit y Vía Complutense (antigua Nacional II), avenida que delimita el centro histórico de la ciudad y que funciona como arteria fundamental del tráfico de esta. El museo cuenta con 61 esculturas distribuidas en dos tramos del recorrido. El primero se extiende desde la Puerta de Madrid, por la ya mencionada calle Andrés Saborit, hasta la Plaza de la Cruz Verde en Vía Complutense, y el segundo ya en esta vía, desde la rotonda de San Isidro hasta la calle Caballería Española. El primer grupo lo forman 49 esculturas, ubicadas en cinco espacios diferenciados, pero manteniéndose en todos ellos una colocación siguiendo un trazado paralelo a la calle. El primer espacio de este grupo se sitúa utilizando el recinto medieval amurallado como telón de fondo, así como su continuación en las edificaciones inmediatas que llegan hasta la calle Diego de Torres. El segundo espacio es la línea ajardinada paralela al cercado de la fábrica Roca, enfrente a la muralla, pero en el otro lado de Vía Complutense. Si continuamos caminando, nos encontramos con otro grupo de esculturas en las inmediaciones del parque O'Donnell próximas también a la línea definida por dicha vía. Por último, queda el grupo de esculturas que se disponen en la plaza de la Cruz Verde.

Se suman once esculturas más instaladas en el bulevar que comienza en la plaza de San Isidro, junto a la escultura de Feliciano, que completaría la docena de piezas añadidas en una segunda fase. Esta obra de Feliciano la encontramos curiosamente totalmente escondida en la esquina con la calle Sebastián de la Plaza.

Una vez descrito el posicionamiento que de un modo general ocupan hoy en día las piezas, la colocación específica de cada una de ellas se indicará en las siguientes páginas.

LOS AUTORES

Para poder realizar este estudio, lo primero que nos debe preocupar es la significación de lo que se tiene, por ello me ha interesado dedicarle bastante tiempo a conocer con mayor profundidad la importancia que tienen los autores representados en el museo dentro del panorama artístico, ya sea este nacional o internacional.

La colección está constituida por esculturas de autores de diferentes generaciones. Algunos trabajaron involucrados plenamente en la escultura desde la década de los 50, otros en las siguientes décadas, iniciándose en esta práctica a finales de los 80 o primeros años 90 los más jóvenes. De todos los autores presentes en el museo, he recogido información utilizando lo que está publicado en la red, seleccionándola y valorándola, confiando en mis conocimientos y en mi experiencia en la materia. También he acudido al texto: *La escultura española contemporánea 1800-1978* publicado por José Marín Medina en 1978. En este texto, una publicación muy necesaria en su momento, en la que se realiza una revisión de nuestra escultura, aparecen varios de los autores incluidos en el museo como protagonistas que fueron del desarrollo de la escultura española en la segunda mitad del siglo XX.

He realizado, por tanto, un trabajo de investigación sobre las biografías y la producción artística de todos los autores que componen la colección. Mientras lo realizaba he tenido algunas gratas sorpresas, que me han servido para valorar la importancia que han tenido algunos de los artistas incluidos en la configuración de las propuestas estéticas de nuestro país.

Esta información recogida no tiene como fin su publicación, en ese caso se requeriría una nueva revisión y un estudio que necesitaría más tiempo y que ahora no se ha establecido como objetivo. Mi intención es que sirva como referencia para dar un valor lo más ajustado posible a este patrimonio con el que cuenta nuestra ciudad. De este modo se podrían tomar las decisiones más convenientes y proporcionadas si se pretendiera en un futuro realizar una actualización de este conjunto de obras tridimensionales. En este sentido, el trabajo recoge una información que no tengo constancia de que se recabara en el momento de la entrega del proyecto, por lo que cubre el vacío de una documentación que creo que se debería haber tenido en cuenta.

Como escultor y conocedor de la temática, he contemplado los desarrollos y la evolución de la escultura en el transcurrir de la historia, así como la significación de esta práctica artística en el momento actual. También me he dado muchos paseos por el recorrido en el que se distribuyen las obras de la colección para confrontarme con ellas, para estudiar su constitución formal, su disposición en el espacio y su adaptación al transcurso del tiempo, para poder así realizar una evaluación individual de cada una de ellas, con la finalidad de

tener una idea clara de aquellas que deban ser especialmente tenidas en cuenta pensando en su cuidado y preservación.

He intentado, dentro de lo posible, equilibrar la extensión de las biografías por lo que algunas han sido resumidas con la intención de seleccionar los hechos y los acontecimientos más notables. No obstante, por cuestiones obvias derivadas del grado de la actividad de cada uno de los autores, la extensión es variable, incluyéndose biografías de pocas líneas y otras necesariamente más extensas.

A continuación, voy por tanto a ir haciendo una breve referencia de cada uno de los autores y sus obras. Sus biografías dirán mucho sobre lo que nos traemos entre manos.

LOCALIZACIÓN CALLE ANDRES SABORIT.



María Carretero (1963). Esta escultora ha desarrollado su carrera realizando con frecuencia exposiciones individuales y colectivas. Paralelamente ha ido integrando esculturas en diferentes entornos urbanos de nuestra geografía, sobre todo en Galicia, destacando una obra instalada en el Camino de Santiago. También ha tenido interés por estar presente en seminarios, en los que se ha discutido sobre la contribución que tiene la escultura en el enriquecimiento de los espacios urbanos, así como en varias bienales de arquitectura, como la de Buenos Aires, o de escultura como la de Providence en Rhode Island o la Bienal de Escultura de San Francisco. Su proyecto como artista está encaminado a repensar la recuperación de espacios exteriores, así como a realizar una reflexión sobre el cuidado del entorno, objetivo que pretendió manifestar en la obra "Homenaje al Peregrino" (1993-1996) instalada en la Villa de Sarria en la provincia de Lugo. Conceptualmente su trabajo se ha preocupado, en muchas ocasiones por la construcción del volumen a partir del vacío.



Su obra en el museo es una pieza abstracta de acero corten y bronce con definición geométrica, en la que la simetría participa como protagonista de la composición. N.º inventario MA-001-09. Localización: calle Andrés Saborit próxima a la Puerta de Madrid. Acero corten y bronce. Medidas escultura: 245 x 60 x 138 cm. Colocada sobre plataforma de hormigón nivelada a suelo.



Máximo Trueba (1953-1996). El escultor Máximo Trueba falleció joven en un accidente de tráfico, interrumpiéndose una carrera artística que estaba muy sólidamente fundamentada. En los años setenta estudió en Madrid, en la Escuela de Arquitectura, en la de Artes y Oficios y en la de Bellas Artes. Su formación se completa con la asistencia durante dos años al taller de Pablo Serrano. Desde 1978 participó en múltiples exposiciones colectivas e individuales, con obras labradas generalmente en piedra, caracterizadas por la persecución de una simplicidad formal y también con una tendencia orgánica que se fue concretando en una línea constructiva personal inconfundible. Al inicio de la década de los ochenta, se le concedió la Medalla de Plata en el Primer Certamen de Escultura al Aire Libre "Villa de Madrid". Este reconocimiento suscitará la atención de la histórica galería

madrileña Aele-Evelyn Botella, con la que a partir de entonces mantendrá una fiel relación profesional durante su carrera como escultor. Dos años después, en 1982, obtuvo una beca del Ministerio de Cultura. Su presencia en diferentes ediciones de ferias internacionales como FIAC, Basel o ART' Cologne le proporcionaron visibilidad en los panoramas europeos y sudamericanos del arte. Esta proyección internacional tuvo un momento muy significativo en 1988 cuando colocó una escultura en la ciudad de Akita en Japón. Sus esculturas están talladas directamente en piedra de Calatorao, las termina dejando intencionadamente sobre el material calizo las huellas de los procesos de trabajo propios de la escultura. El trabajo con el puntero dramatiza esas geometrías líricas de color ceniciento, evitando el color negro brillante que adquiere el material. Esta determinación en el acabado de la superficie, le diferencia de otros escultores que como norma aprovechan las posibilidades cromáticas de su pulimentado.

La obra en el museo de Alcalá está situada en la calle Andres Saborit. En ella Trueba hace una excelente intervención en la materia, valorando las posibilidades constructivas y estéticas de la piedra de Calatorao. Este bloque vertical con forma de flecha apuntando hacia el cielo es obra única, realizada sin intermediarios. Su factura y su autoría la posicionan como una de las más excelentes del museo, por lo que merece una atención especial. N.º inventario MA-002-09. Localización: calle Andrés Saborit. Piedra de Calatorao.

Medidas escultura: 190 x 80 x 20 cm. Colocada sobre plataforma de hormigón nivelada a suelo.

Joaquín García Donaire (1926-2003).

Escultor y pintor. Doctor por la Facultad de Bellas Artes de la UCM en 1984 y miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1985. Donaire tuvo reconocidos premios nacionales como la 3ª medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1954, el Gran Premio de Roma de 1956, la primera medalla de la exposición Nacional de Bellas Artes de 1957, la medalla de bronce para la escultura de la V Bienal de Alejandría de 1963 o el



Premio de Escultura en los Concursos Nacionales de 1965. Además, participó en importantes y acreditadas muestras nacionales e internacionales, como la Exposición Universal de Bruselas de 1958, la New York World Fair de 1964, o la III Bienal Iberoamericana de Arte de 1981. Este reconocimiento del trabajo realizado, le permitió que sus obras fueran incluidas en colecciones nacionales e internacionales y en museos de España y del extranjero. Si tuvo importancia su obra de pequeño y medio formato, tampoco podemos dejar de mencionar su obra monumental. García Donaire compaginará durante una importante etapa de su vida la actividad creadora con la docencia en las clases de modelado del Departamento de escultura de la UCM. Como escultor, su estilo evolucionó hacia una figuración organicista propia de escultores como Archipenko o Henri Moore. Su trabajo explícitamente figurativo elude el mimetismo realista, juega con volúmenes reales y virtuales, al mismo tiempo que reivindica el valor de las texturas propias del material empleado en el modelado de las formas.

La escultura de Alcalá de Donaire se puede situar cercana a las poéticas de las mujeres recostadas de Henry Moore. Los volúmenes, contruidos recurriendo a amplias superficies, transitan entre sí, sin rupturas violentas y se armonizan ajustándose a la horizontalidad, característica de la temática representada. El cuerpo de la escultura se asienta sobre un pedestal utilizando el mínimo apoyo, para de ese modo conseguir aligerar el peso visual de la composición. N.º inventario MA-003-09. Localización: calle Andrés Saborit. Bronce. Medidas escultura: 85 x 180 x 70 cm. Peana de hormigón de 47 x 130 x 65 cm.

José Ramón Poblador Arias (1940). Pintor y escultor, también diseñador de trofeos y joyería. Estudia en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Ha expuesto en galerías madrileñas como Kreisler y Alfama.



La escultura de Alcalá, un pato según la descripción de José Noja, está construida reciclando elementos del mundo rural, utilizando la soldadura como procedimiento constructivo, técnica que procuró tan buenos resultados en los años que cerraron la década de los 20 en el siglo pasado.

Esta pieza tiene algo de broche o atavío de bisutería, que se ha ampliado a una escala propia de una escultura que tiene que justificarse en un espacio urbano. N.º inventario MA-004-09. Localización: calle Andrés Saborit. Acero. Medidas escultura: 120 x 137x 73 cm. Peana de hormigón de 70 x 80 x 44 cm.

Lorenzo Frechilla (1927-1990). Frechilla fue un escultor que maneja diferentes registros estéticos con mucha libertad. Aunque la abstracción geométrica fue una línea estilística a la que se adscribió con regularidad, también el figurativismo religioso o un trabajo preocupado por la interpretación del sonido o el movimiento de los líquidos en las formas volumétricas, fueron tendencias presentes en su carrera como artista. Un quehacer que mantuvo siempre el anhelo de la sobriedad en la forma y de la armonía cromática de las superficies. Como artista inquieto, en Valladolid fue Impulsor del movimiento "Pascual Letreros". Estudió en la capital castellana, en París y en Madrid. En París en los 60 participa en la vida artística de la ciudad, siendo integrante del colectivo internacional "Este-Oeste", formado por creadores de diferentes nacionalidades. Desde 1947 ya se presentó en diferentes exposiciones como creador plástico. Su trabajo comienza a apreciarse en la década de los 50, exponiendo en Europa, en varias galerías de Nueva York y en otras capitales americanas. Sus esculturas figuran en los museos de Arte Contemporáneo de Madrid, de Bilbao, de Bellas Artes de Granada, de San Telmo de San Sebastián, de Helsinki y de Copenhague. Entre las colecciones privadas que cuentan con esculturas suyas, merecen ser destacadas la de la Casa Real de Sus Majestades los Reyes de España y las piezas de la colección de la compañía aérea Iberia, expuestas en su momento en la sala VIP del aeropuerto de Barajas. Al iniciarse la década de los 70, comenzará uno de los periodos más interesantes de su trayectoria como escultor. "Las Columnas" producidas en ese periodo, es una serie a la que pertenece la pieza del Museo de Alcalá. En estas obras se evidencia el contraste que se establece entre las formas geométricas puras y compactas y las posibilidades de ruptura del equilibrio compositivo que puede provocar la relación espacial y formal concretada entre los diversos volúmenes geométricos que componen la pieza.



La obra de acero corten del museo alcaláino se ajusta a la configuración geométrica de las estelas verticales características de su producción. Se trata de un volumen vertical sobre el que se suman otros dos, que contribuyen a configurar las intenciones compositivas del autor, fundamentadas en conceptos plásticos como pueden ser equilibrio, peso o movimiento. N.º inventario MA-005-09. Localización: calle Andrés Saborit. Acero. Medidas escultura: 230 x 39 x 53 cm. Colocada sobre plataforma de hormigón nivelada a suelo.

José Torres Guardia (1932-2017). Torres Guardia se forma como artista en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos en Valencia. En el curso 1956-57 es pensionado en la academia de España en Roma. Como obras suyas en el espacio urbano merece la pena citar, su intervención en el edificio de La Caixa en el Paseo de la Castellana, la fuente de la Asamblea o la escultura de la Virgen de la Plaza de San Pol del Mar, todas en Madrid. Su afición viajera y sus habilidades sociales le facilitan la promoción y comercialización de su trabajo en numerosos países. En España, ha expuesto con la Galería Kreisler de Madrid.



La obra del museo, construida con acero corten y bronce, está compuesta por dos volúmenes superpuestos de proporción similar, unidos por un tubo de acero que evita el contacto entre sus superficies. El volumen inferior es una geometría que no acaba de dejar de aludirnos a la forma cúbica, el superpuesto, se caracteriza por asimilar la posibilidad de giro de tres elementos estructurales circulares configurados a modo de diana. Se muestra el interés del escultor por cualificar la obra con propiedades lúdicas. N.º inventario MA-006-09. Localización: calle Andrés Saborit. Acero y bronce. Medidas escultura: 175 x 96 x 80 cm. Peana de hormigón de 48 x 80 x 80 cm.



Enrique Ramos Guerra (1937). Nacido en Sevilla. Estudia en las escuelas de Bellas Artes de Sevilla y de San Fernando de Madrid. En 1969 se le concedió la beca Castellblanch en París y en 1981 una beca del Ministerio de Cultura. Profesionalmente compaginará su actividad creadora con la de profesor titular de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. En los últimos años 60 y los primeros 70, proyectó su actividad hacia el diseño, produciendo trabajos relevantes como los ejecutados para la Caja de Ahorros San Fernando de Sevilla, el friso de cerámica de 50 metros junto a las 12 Vidrieras de la estación de San Bernardo de Sevilla y el friso de cerámica de 80 metros en la estación de Linares-Baeza de RENFE. Su trabajo, que está representado en numerosas colecciones particulares de nuestro país, se caracteriza por la variedad de

recursos utilizados, como son el color, la expresión tridimensional, el espacio, el collage, el dibujo, los relieves, la luz, casi cualquier elemento que pueda ser utilizado como modo de expresión. Su obra se ha expuesto en numerosas instituciones y en la galería Raquel Ponce de Madrid. Ha obtenido premios sobre todo en Andalucía, como el Premio de adquisición de Escultura Vázquez Díaz en Huelva en 1986, o el Premio de Escultura de la Caja San Fernando de Sevilla en 1987.

La obra del museo pretende compartir el espacio del espectador, aunque cuando el autor entregó la escultura, solicitó elevarla utilizando un pedestal de sesenta centímetros de altura que nunca se incluyó. La figura humana dialoga con un espacio creado con chapas de acero con las que multiplica la interpretación del cuerpo masculino, dándole un sentido literalmente más gráfico. Es una pieza que utiliza la figura humana para hablarnos de ausencias y de fragmentación. N.º inventario MA-007-09. Localización: calle Andrés Saborit. Acero y bronce. Medidas escultura: 220 x 128 x 100 cm. Colocada sobre plataforma de hormigón nivelada a suelo.

Ramiro Arango Nació en Colombia en 1946. Estudió Economía en la Universidad Externado de Colombia y Artes Plásticas en la Universidad París VIII. Renunció a su nómina como trabajador en una gran empresa para dedicarse a la pintura. Su trabajo creativo ha evolucionado hacia la pintura y la poesía, lenguajes con los que se presenta públicamente como artista. Hay en Ramiro Arango un interés por aunar la cultura europea con el sentimiento ancestral de las culturas precolombinas y las influencias indígenas.

La pieza en bronce de Alcalá recrea una naturaleza muerta, compuesta por frutos dispuestos en una mesa colocada en una posición de desequilibrio. Su estética la podríamos situar dentro de un naturalismo con carácter metafísico, o también podría relacionarse con aspectos característicos de la literatura del norte del continente Sudamericano. N.º inventario MA-008-09. Localización: calle Andrés Saborit. Bronce y acero. Medidas escultura: 160 x 80 x 115 cm. Colocada sobre plataforma de hormigón nivelada a suelo.



Eduardo Úrculo (1938 –2003). Los inicios de Úrculo como artista se desarrollan en Ibiza entre los años 66 y 68. Entonces expone en la galería Kompagnistraede de Copenhague. Al finalizar esa década, Úrculo dará un golpe de timón en la orientación de su trabajo al descubrir el arte pop, que le conducirá a proponer una iconografía basada en el desnudo femenino. En estas obras la potencia cromática adquiere un valor fundamental, con el fin de crear unos cuadros con una atmosfera misteriosa y personal. A mediados de los 70 incorpora elementos del surrealismo, lo que le lleva a utilizar ahora el cuerpo femenino



negándole su corporeidad. En esta década de los 70 comenzó la proyección internacional de Eduardo Úrculo. Es fundamental entonces su participación en la XXXV edición de la Bienal de Venecia y en la VII Bienal de París. Aunque su trabajo como artista consigue una relevancia importante, no abandona su trabajo en el mundo de la escenografía y del cartelismo. A mediados de la década de los 80, la temática del viaje se configura como prioritaria en su obra. Se orienta hacia una reflexión sobre el enfrentamiento del viajero con las modernas ciudades de finales del siglo XX, cuando el artista viaja con regularidad a varias de ellas. Este periodo se consolida con la exposición "La ciudad desnuda", inaugurada en 1987 en la galería Sen de Madrid. Merece la pena mencionar su trabajo de escenógrafo en los decorados de la ópera Colón para el Teatro del Liceo, y los escenarios de la obra de Esquilo, "Los Siete contra Tebas", representada en el Teatro

Romano de Mérida. Coincidiendo con toda esta actividad se introduce en el trabajo escultórico, desarrollando también en las tres dimensiones los temas de viajes propios de su pintura. En estas obras resultan usuales los objetos simbólicos conformes a esta temática, como son los equipajes o los viajeros que llegan a alguna ciudad. La intención de las piezas con este argumento viajero es establecer una comunicación directa entre público y obra, conectándolos a través del acto de mirar y de ser mirado. Muchas de sus esculturas de estilo realista, asimilan un patente carácter urbano e intentan integrarse en la ciudad aprovechando los diversos aspectos que caracterizan al viaje contemporáneo. Ubicadas al aire libre o en el interior de edificios públicos o privados, cuentan con el transitar del público. Adquieren todas estas características mayor evidencia, cuando las obras están colocadas en lugares de inicio o de fin de un viaje, como son las estaciones o los aeropuertos. Hay que mencionar el grupo escultórico realizado por encargo de RENFE, en la estación madrileña de Atocha, titulado "El viajero". En 1992, a través del diario El País, realizó un espacio para Cartier en París. Como artista, Úrculo participó en numerosas exposiciones individuales y colectivas, tanto en España como en el extranjero y muchas de sus obras forman parte de colecciones privadas y de importantes museos.

La escultura de Alcalá de bronce y acero incide en la temática del viaje, propia del estilo del artista. Elementos habituales del viajante como son el sombrero, el paraguas o la bufanda, son incorporados en esta composición como objetos físicos o como vacíos, aludiendo a la ausencia y a la presencia, situaciones propias de los encuentros y las separaciones. Es una escultura que reúne aspectos formales y compositivos que el autor conoce de su trabajo como cartelista. N.º inventario MA-009-09. Localización: calle Andrés Saborit. Bronce y acero. Medidas escultura: 190 x 80 x 42 cm. Colocada sobre plataforma de hormigón nivelada a suelo.

LOCALIZACIÓN VÍA COMPLUTENSE.



José Luis Sánchez (1926-2018). Desde 1987 fue Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fue un renovador de la escultura en España, promotor desde los años 50, tomando como referencia el trabajo de las vanguardias, de la inclusión en España de un arte que rejuvenecerá la concepción de la cultura de posguerra. Junto a Oteiza, Chillida, Chirino, Ferrant, Pablo Serrano, Antonio Saura, Manolo Millares, Luis Feito, Feliciano o Gabino, José Luis Sánchez participó activamente en la modernización cultural del país.



Pionero de la abstracción en la escultura y de la puesta en valor de las posibilidades expresivas del material. En este sentido aplica diferentes materiales en sus trabajos, algunos de ellos, poco habituales en la tradición constructiva de la escultura: yeso, mármol, bronce, acero, barro cemento o vidrio. Esta innovación matérica se ajusta a su consideración: *"El artista intenta dar forma a sus sueños. La escultura es un dibujo edificado en el aire, en el vacío"*,

Estudió en Roma, Milán y París y se matriculó en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid en 1950. En esta

institución, coincidió con el profesor Ángel Ferrant en las clases de modelado. En 1953 se licenció en Derecho e incluso estudió para juez. Es en estos años cuando realiza sus series "Cabezas" en yeso, "Maternidades" y "Torsos". Una vez que decide dedicarse a la escultura, se traslada a Roma en 1954 al recibir una dotación económica de la Dirección General de Relaciones Culturales, donde descubre a artistas como Marino Marini o Giacomo Manzù.

En 1959 en Madrid, recibe el encargo de la realización del conjunto escultórico el "Bautismo de Cristo", para el baptisterio de la capilla de la parroquia de la Paz, construida por el arquitecto Rodolfo García-Pablos. Esta obra, construida en acero, chapa de cobre y hormigón, supuso un importante cambio en la aplicación de materiales diversos en la escultura española del siglo XX.

José Luis Sánchez realizó más 50 exposiciones individuales, entre ellas, destaca la Nacional de Bellas Artes de 1954. Participó en la Bienal de Venecia en el 54 y en el 57; y en la Tercera Bienal Hispanoamericana, celebrada en Barcelona en 1956. En 1981 se expuso una retrospectiva de su trabajo artístico en el Palacio de Cristal de Madrid. Entre sus trabajos escultóricos, hay que reseñar los relieves realizados en aluminio para las instalaciones de Ensidesa, en Avilés, o los construidos en piedra e instalados en el Mercado Nuevo de Segovia, los conjuntos escultóricos y figuras para el Sanatorio La Rosa y la Residencia Laboral de Madrid, las decoraciones en cerámica o hierro para la Feria del Campo también en Madrid y los trabajos plásticos realizados para la Catedral de Tánger.

Desde el 55 hasta el 75 realiza un trabajo en el que se preocupa por la inclusión armónica de la escultura en los espacios arquitectónicos. Apasionado de la sensibilidad griega, nos incita a retomar los valores estéticos clásicos, en una obra que se concentra en el interés por la composición global apartada de los rigores de la simetría.

Su estrecha colaboración con arquitectos como, Javier Carvajal, Miguel Fisac o José Luis Fernández del Amo, le llevó a elaborar una escultura cargada de elementos propios de la arquitectura, desarrollando y estudiando las cualidades compartidas por estas dos formas de expresión artística. Su trabajo puede encontrarse en varias partes del mundo, así como en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, en el Museo Provincial de Albacete o en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

La escultura del Museo de Alcalá es un bronce de tamaño importante que se define muy bien en el contexto urbano. En ella se realiza una integración entre geometría y organicidad. N.º inventario MA-011-09. Localización: Vía Complutense (acera sur). Bronce. Medidas escultura: 255 x 125 x 75 cm. Peana de hormigón de 8 x 116 x 165 cm.

Joan Manuel Llacer (1947). Nacido en Borriana (Castellón), se formó en la Escuela Oficial de Cerámica de Madrid y en la Escuela Madrileña de Cerámica de la Moncloa. Dedicó parte de su actividad profesional a la docencia en la Escuela Oficial de Cerámica de Madrid. Esta dedicación a la enseñanza le llevó a dirigir la Escuela-Taller de Arte Cerámico "FAENZA" de Madrid. Su labor como ceramista es reconocida a través de premios como

la Bienal de Vallauris en Francia, el Nacional en Talavera de la Reina, o el International Art Competition de New York. Su actividad como creador se materializa en murales de cerámica como el del Aeropuerto de Bilbao o el realizado para la Universidad de Salamanca. Participó como coordinador principal en la elaboración de la Obra Enciclopédica "Taller de las Artes", así como en jornadas, cursos y actividades educativas relacionadas con la cerámica.

En acero y cerámica la obra de Alcalá combina la geometría constructiva con otra orientación estética de corte más expresionista. N.º inventario MA-012-09. Localización: Vía Complutense (acera sur). Acero y cerámica. Medidas escultura: 230 x 39 x 53 cm. Colocada sobre plataforma de hormigón nivelada a suelo.



Amadeo Gabino (Valencia, 1922-2004). Hijo del escultor figurativo historicista Alfonso Gabino. Al lado de Chillida, Pablo Serrano, Alfaro o Chirino, Amadeo Gabino forma también parte del grupo de escultores que modernizaron conceptualmente la escultura española de finales del siglo XX. Su importante proyección como artista, principalmente



como escultor se materializa en el uso de materiales metálicos, a los que cualifica de una expresión especialmente personal, que reclamó el interés de los expertos del arte y le permitió una importante promoción más allá de nuestras fronteras. Su aportación como creador se singularizó sobre todo en el terreno escultórico, pero también practicó con éxito, tanto el dibujo como el grabado. Realizó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, ampliándolos en 1950 en Roma. Al finalizar esta etapa de formación es premiado con la tercera medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes en Madrid. Pocos años después, se le concedió el gran premio de la X Triennale di Milano y el primer premio de la Bienal Hispanoamericana de La Habana. La Fundación Ford le otorgó una beca en 1961, lo que le lleva a viajar a Estados Unidos y a vivir en Nueva York, donde establece contacto con Lipchitz, Archipenko y Calder. Su dedicación al

diseño industrial fue reconocida con premios como los de los concursos Nacional de Madrid (1956) e Internacional de Valencia (1980). En 1974 recibió el premio del Concurso Internacional de Escultura «Autopistas del Mediterráneo» y en 1980 los premios de grabado de España y México. Ya en 1988 le fue concedido el Premio Alfons Roig de la Diputación de Valencia. Gabino tiene una obra que se ha movido por múltiples exposiciones alrededor del mundo, incluida en importantes museos nacionales e internacionales, en países como Alemania, Bulgaria, Austria, Finlandia, Estados Unidos, Chile, México, Cuba o Venezuela entre otros. La presencia de su trabajo escultórico en lugares públicos, en edificios y en museos urbanos es importante en ciudades tan emblemáticas como Linz, Caracas, Sevilla, Mannheim, Madrid o Valencia. Creador comprometido con la cultura, contribuyó como miembro fundador, a la creación del grupo artístico valenciano "Parpallo". Su categoría como escultor, le permitió satisfacer una afición viajera que aprovechó para crear vinculaciones personales y profesionales con artistas tan importantes como Carlo Carra, Jacques Lipchitz, Marino Marini, Giacomo Manzù Lucio Fontana, Louise Nevelson, Max Ernst, Jesús Rafael Soto, Alexander Calder, Seymour Lipton, Alexander Archipenko o Louis Kahn.

La personal contribución a la tradición escultórica constructivista, la versatilidad de las operaciones constructivas en las que se funda su obra, el deseo de llevar el trabajo artístico más allá del museo o de la galería de arte, la aplicación distintiva de determinados materiales nuevos, la vinculación entre tecnología y arte, son algunas de las cualidades que se perfilan en el trabajo de Amadeo Gabino. La percepción y experimentación de esta obra, permite una conexión con muchos de los presupuestos que configuran la actividad plástica y artística del siglo XX.

La escultura de Gabino es una bella y elegante pieza, característica del estilo del escultor. Esta cápsula o estela espacial de acero inoxidable, construida utilizando planchas metálicas pulimentadas y unidas mediante remaches, evidencia un esfuerzo personal por crear un artefacto singular. Esta búsqueda de la singularidad será una intención prioritaria para los artistas del siglo XX, que además en Gabino se materializa con éxito. N.º inventario MA-013-09. Localización: Vía Complutense (acera sur). Acero inoxidable. Medidas escultura: 198 x 78 x 50 cm. Colocada sobre plataforma de hormigón nivelada a suelo.

Francisco Barón (1931 – 2006). En 1949 comenzó su formación en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, estudios durante los que obtuvo varios premios, entre ellos el Premio del Estado de modelado o el Premio de Dibujo del Ayuntamiento de Madrid.

Su amistad con Ángel Ferrant es probable que influyera en su interés por el dibujo, actividad que practicó con continuidad en diversos soportes. Además del trabajo sobre papel se pueden destacar los rasguños realizados sobre cantos rodados.

En 1955 realizó su primera exposición individual en España, en la galería Neblí. En 1957 obtuvo una beca del Ministerio de Educación Nacional para estudiar en Londres en la Central London School, donde conoció a Henry Moore y a Eduardo Paolozzi. En 1959 consiguió una beca del programa Fulbright, para estudiar en la Universidad de Yale,



centro en el que tendría como profesores a Seymour Lipton, Josef Albers, o José De Creft. En 1960 se trasladó para completar su formación como artista en la Rhode Island School of Design en Providence.

En 1965 se le concede el Premio Arte y Cultura en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, expone en la Feria Internacional de Nueva York y presenta una nueva muestra individual en la galería Neblí de Madrid. También durante estos años fue becario de la Fundación Juan March, firma un contrato en exclusiva en la Esperanto Art Gallery de Nueva York y se suma al grupo de artistas representados por la histórica galería Juana Mordó.

Los años 70 y 80 fueron muy fructíferos para Barón. En 1976 su obra figuró en la Feria Internacional de Bolonia, en la Feria Internacional de Basilea por tercera vez, en la Feria Internacional de Düsseldorf, y participa en la exposición "65 años de Escultura Española" en la galería Biosca de Madrid. En 1977 participó en las exposiciones "Arte Internacional" en el Museo Castillo de San José en Lanzarote y en "Sculpture en liberté" de Lausana, en Suiza; también realizó una muestra personal en la galería Callejo & Monod de Ginebra. En 1978 su obra está presente en la Trienal de Escultores Europeos en el Palais Royal de París. En 1981 expuso en la exposición "Picasso, la Escultura y los Escultores" en la galería Kreiser Dos de Madrid. En 1983 obtuvo el Premio Valladolid de Escultura. En 1984 participa en la Feria de Basilea y en 1985 en la primera edición de Arco. En 1986 presentó trabajos en la galería Varrón de Salamanca y en la galería Müller-Sarmiento de Hamburgo. En 1988 se trasladó a su nueva casa-taller en la finca de la Cardosa, antigua propiedad del conde de Romanones, en Valdeavero.

En 1995 expuso en la feria del libro de Frankfurt y la Diputación de Valladolid organizó una exposición antológica del artista. En 1999 realizó una muestra en la galería Von Knobelsdorf en Alemania. En 2004 participó en la exposición colectiva "El siglo xv en el siglo xx", en el Museo Esteban Vicente (Segovia) y expuso en la fundación Giner de los Ríos en Madrid. Su obra está presente en museos nacionales e internacionales como el Museum of American History, en Brewster (Estados Unidos), el Museo de Arte Moderno de Sevilla, el Museo de Arte Moderno de Bilbao, el Museo Estrada de Barcelona, el Museo Reina Sofía de Madrid, el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, el Museo de Arte Moderno de Lanzarote, el Museo Palacio de Elsedo en Pámanes (Santander), el Museo de Andalucía en Aracena (Huelva), el Museo de Guinea Ecuatorial, el Museo de Villafamés (Castellón) o el Museo de Nicaragua.

Su obra denota un interés por los ritmos dinámicos, consigue encontrar el equilibrio en unas composiciones, que se establecen atendiendo a unos presupuestos analíticos que no se desentienden de las leyes de la naturaleza.

La obra de Alcalá combina el bronce y la piedra. El escultor se interesa por el tratamiento plástico de estos dos materiales y juega con los espacios que generan las formas curvadas del bronce. Se guía por su instinto sensitivo para proponer una obra informalista interesada en los ritmos dinámicos. N.º inventario MA-014-09. Localización: Vía Complutense (acera sur). Piedra y bronce. Medidas escultura: 170 x 80 x 50 cm. Colocada sobre plataforma de hormigón nivelada a suelo.



Luis Caruncho (1929-2016). Su formación se reparte entre los estudios de arquitectura, los realizados en la Escuela de Artes y Oficios y en su afición por dibujar en el Museo de Reproducciones Artísticas y en el Círculo de Bellas Artes. Completó su educación estudiando Historia del Arte en la Universidad de Aix-en-Provence. Al finalizar su formación académica, frecuenta el taller de Daniel Vázquez Díaz, al mismo tiempo que mantiene su actividad como arquitecto. Su interés y entusiasmo por las artes plásticas le lleva a fundar y a dirigir desde 1974 en Madrid la Sala Kandinsky. En Madrid desempeñó los cargos de jefe de exposiciones de los Museos Municipales, de director del Centro Cultural Conde Duque y del Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa.

Su trabajo se adscribe a las corrientes geométricas del arte, manifestándose en su pintura una serie de preocupaciones prioritarias, como son el interés por los efectos ópticos, la relación entre cuadrado y círculo o la incorporación de cualificaciones lúdicas en la obra. Con el tiempo evolucionó desde unas propuestas en las que las figuras se recortaban nítidamente como efecto del contraste cromático, a obras más sensuales, de tonos más matizados, con transparencias y composiciones más dinámicas y menos fragmentadas.

Ha realizado exposiciones en Madrid, La Coruña, Toledo, Buenos Aires, Córdoba (Argentina), Cuenca, Las Palmas de Gran Canaria, Bilbao, Lanzarote, México, Santander, Sofía, París. Su obra se conserva en museos y colecciones, como el Museo de Bellas Artes de Bilbao, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, el Museo Municipal de Madrid o el Museo de Arte Moderno de la Villa de París.

Su pieza, construida con chapa de acero corten, se ajusta a la forma de un cubo apoyado en uno de sus vértices, al que se ha sustraído materia para generar otros vacíos geométricos diferentes al hexaedro inicial. La posición dada al cubo rompe con la estabilidad propia de este cuerpo geométrico y aporta también el movimiento alrededor de una de las diagonales del volumen, para hacer partícipe al espectador de las posibilidades lúdicas del arte. N.º inventario MA-015-09. Localización: Vía Complutense (acera norte). Acero. Medidas escultura: 170 x 150 x 163 cm. Peana de hormigón de 110 x 90 x 90 cm.



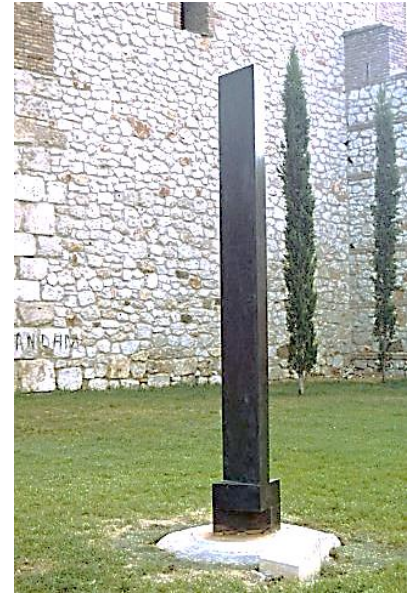
Joaquín Rubio Camín (1929-2007). El entendimiento de las tres dimensiones de este escultor se ajusta a las estéticas de orientación abstracta próximas a los constructivismos. Total autodidacta se negó a participar en la enseñanza reglada por la oficialidad. En 1947, con solo 17 años, se inicia en la pintura. Como pintor realizará su primera exposición un año después. En esos difíciles años posteriores a la guerra, y hasta fines de los cincuenta, se centró en la representación de los duros espacios de la periferia de las ciudades. Se traslada a vivir a Madrid en 1951, donde la vida no le resultó cómoda en un inicio. En 1955 le concedieron el Premio Nacional de Pintura y su situación mejoró. A partir de ese momento expone en Portugal, Argentina y España. En el año 1960 viaja a Londres para satisfacer el encargo de una pintura mural. Es en esta capital donde reconoce las posibilidades de la escultura para resolver

dos preocupaciones: la delimitación espacial y el tratamiento del volumen como verdad desarrollada en las tres dimensiones, alejándose a partir de entonces de la ambigüedad de la bidimensión. Su primer encargo escultórico lo realizó para la iglesia londinense de St. Vicent de Potrees Bar. Como reconocimiento obtuvo el Gran Premio de Escultura en el Certamen Nacional de Artes Plásticas de Madrid y en la 33ª Bienal de Venecia es elegido para representar a España. En 1991 se le nombró académico correspondiente de San Fernando.

Camín, mantuvo un ánimo investigador que se manifestó en el estudio de las posibilidades plásticas de la angulación ortogonal, en las cualificaciones expresivas y sensoriales de los materiales y en la aplicación de una geometría justificada conceptualmente. Su obra realizada en madera tiene también una gran potencia expresiva. El vigor geométrico proyectado en este material, ineludiblemente nos hace meditar sobre sus cualificaciones expresivas, sobre su origen en los bosques y sobre su aplicación en escultura que no exige o requiere mucha transformación industrial.

Su pieza en el museo es una construcción vertical realizada con perfiles angulados lineales de acero. Las líneas de estos perfiles cortan el espacio estableciendo un juego de vacíos y nos llevan a poner en valor las posibilidades expresivas que se pueden descubrir utilizando materiales fríos de fabricación estandarizada. N.º inventario MA-016-09. Localización: Vía Complutense (acera norte). Acero y cerámica. Medidas escultura: 235 x 50 x 28 cm. Colocada sobre plataforma de hormigón nivelada a suelo.

Amador (1926- 2001). Formado como pintor, entre 1958 y 1960 realizó sus primeros trabajos escultóricos dentro de una tendencia expresionista a la que contribuyó el protagonismo adquirido por el soporte material (hierro o madera). El interés por el estudio figurativo del cuerpo humano lo empieza a abandonar a partir de los 60, para ser sustituido por una investigación centrada en el espacio plástico, a la que dedicará todos sus esfuerzos como artista a partir de entonces. En los primeros ensayos sobre el espacio escultórico, toma como modelo de referencia el trabajo de Ángel Ferrant. Utiliza entonces formas dinámicas de naturaleza liviana que dan origen a las "Tensiones" realizadas entre 1960 y 1963 y los "Móviles" del 64 y el 65. Es en este año cuando al entrar en contacto con la escultura de Jorge Oteiza, su trabajo se redefine. Comienza entonces una indagación sobre la desmaterialización de los cuerpos geométricos elementales, aplicando el hierro como material, que desarrolla en las series "Escultura redonda" que presenta en la XXXIV Bienal de Venecia en 1968, y "Escultura del cubo". Con ambas series consigue su proyección artística en los ámbitos nacional e internacional.



Su investigación sobre la naturaleza espacial de la escultura evoluciona a comienzos de los años setenta, para orientarse hacia una aplicación de principios matemáticos que posibilitan la esencialidad formal. Los nuevos intereses quedan reflejados en "Tetraktys", pieza que presenta en 1972 en la XXXVI Bienal de Venecia. Esta pieza será el origen de una larga serie escultórica en piedra (mármol, granito y alabastro) desarrollada durante el resto de su vida profesional. La singular experiencia escultórica de Amador, dedicada a desvelar la esencia numérica de las figuras geométricas, consigue crear obras que se caracterizan por el equilibrio compositivo, por sus proporciones armónicas y por su esencialidad de la forma.

Su obra estuvo representada en los principales certámenes internacionales, como la Bienal de Venecia, también en las Bienales de Alejandría en 1968 y de São Paulo en 1971 o en la Trienal Europea de Escultura de París en 1978. En España participó en muchos de los certámenes nacionales de escultura celebrados desde 1960 y en más de doscientas muestras individuales y colectivas. Varias esculturas de Amador se ubican en espacios públicos de algunas ciudades españolas y europeas, y sus obras figuran en los principales museos nacionales e internacionales (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo de Arte Moderno de Barcelona, Museos de Bellas Artes de Asturias y de Bilbao, Museo de Arte Moderno de Sevilla, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo Middelhim de Amberes, Museo de Arte Contemporáneo de Finlandia).

La pieza de Alcalá, actualmente retirada del museo, es una pieza de rigurosa sobriedad geométrica que la asemejan a las obras minimalistas norteamericanas de los años 60. No obstante el resultado formal al que llega Amador, parte de unos presupuestos de orden matemático ajenos a los intereses de los creadores norteamericanos. N.º inventario MA-017-09. Localización: Vía Complutense (acera norte).



Faustino Aizkorbe (1948). Aunque estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona, Aizkorbe siempre ha insistido en su formación como autodidacta. A finales de los setenta decide expresarse como escultor, en los 80 se consolida como uno de los jóvenes creadores navarros más valorados, alcanzando una notable proyección internacional. En su currículo artístico figuran exposiciones en lugares como Alemania, Francia, Japón, Suiza, Venezuela, Argentina o Estados Unidos. Su primera exposición individual la realizó en 1977 en la Sala García Castañón de Pamplona. Comenzó trabajando materiales como la madera y el mármol, pasando posteriormente a utilizar el hormigón y el bronce. También ha

trabajado con continuidad el acero corten, material que por sus cualidades técnicas le permite construir formas aéreas y que además se adapta magníficamente a los ámbitos exteriores, propios de la obra pública. Su producción escultórica se inscribe siempre dentro de la abstracción. Le gusta trabajar sobre formas adscritas a una geometría más o menos identificable que busca espacios, formas dinámicas y aéreas o coyunturas flotantes. En estas obras los círculos y las esferas se abren al exterior, renunciando a la forma que las originó en búsqueda de nuevos horizontes, anhelando su proyección hacia espacios más abiertos.

Aizkorbe se ha preocupado siempre por la proyección de su obra en el ámbito de la escultura pública. De la obra pública emplazada fuera de España podemos citar el ambicioso proyecto para la Universidad de Purdue en Indianápolis, que desde 2002 preside este campus universitario, el conjunto escultórico en Rosensteinpark en Stuttgart o el monumental Francisco Javier en Yamaguchi (Japón). En España, destacan esculturas en la Universidad Pública de Navarra, en la Plaza Alcalde Lloret de Tarragona, en el Palacio de Justicia de Navarra, en el Museo Es Baluard de Palma de Mallorca, en el Parque Vuelta del Castillo en Pamplona, la escultura "La amistad" instalada en Valladolid, la obra "Cabeza" ubicada en la madrileña localidad de Navalcarnero, la escultura "Block" en el jardín de esculturas de la Fundació Fran Daurel de Barcelona o la "Estela del Camino en Roncesvalles" al inicio del Camino de Santiago.

En Alcalá, Aizkorbe utiliza el acero corten para realizar una obra, que se inscribe en el grupo de las que utilizan formas circulares como elementos fundamentales de composición, combinadas con una geometría de líneas rectas que actúa como soporte y elemento equilibrante del dinamismo curvilíneo. N.º inventario MA-018-09. Localización: Vía Complutense (acera norte). Acero. Medidas escultura: 216 x 112 x 174 cm. Colocada sobre plataforma de acero nivelada a suelo.

Jorge Seguí (1945). Nacido en Argentina, país donde se formará como creador plástico, se especializa como escultor en la Universidad de Córdoba. Su trabajo se materializa como una imaginería que tiende a la barroquización y al mismo tiempo asume las cavilaciones filosóficas del creador relacionadas con la humanidad. Sus estatuas representan

paradigmas universales y con carácter mitológico de la mujer y del hombre. Ha expuesto en Perú, Ecuador, Colombia y Venezuela. Tiene obra en otros Museos diseñados por José Noja.

La escultura de Alcalá representa, con un aparente tono jocoso, a una madre que pasea a su hijo en un carrito. Una representación figurativa que recurre a la geometrización del cuerpo femenino. N.º inventario MA-019-09. Localización: Vía Complutense (acera norte). Acero y bronce. Medidas escultura: 235 x 50 x 203 cm. Colocada sobre chapón de acero nivelada a suelo de 1 x 300 x 80 cm.



María Teresa Torrás (1927-2009). Nació en Menorca, pero desarrolló su trabajo fundamentalmente en Venezuela. En 1969, durante la celebración en Caracas del XXX Salón Oficial Anual de Arte Venezolano, expone unos dibujos de tendencia informalista. Mantendrá la austeridad gráfica del negro y el blanco en sus pinturas, al mismo tiempo que experimenta con esmaltes aplicados sobre superficies metálicas. Como creadora polifacética, en 1971 trabajó en el diseño de joyas, introduciendo elementos geométricos a los que añade posibilidades de movimiento. En 1972 la sorprende una muestra de tapices de Josep Grau-Garriga, iniciando una investigación orientada a aprender de manera autodidacta las técnicas de la tapicería. Al año siguiente en Puerto Rico

exhibe sus creaciones en la Universidad Católica de Ponce y en el Museo de Bellas y obtiene el premio de Artes Aplicadas en el XXX Salón Arturo Michelena en Valencia (Venezuela). En 1974 también se le concede el Premio Universidad de Carabobo en el II Salón Nacional de Artes del Fuego convocado en Caracas. Viajó durante bastante tiempo a partir del año 75, con objeto desarrollar sus investigaciones textiles en talleres de Tailandia, India, o Nepal, prestando especial interés por los trabajos de los tibetanos refugiados cerca de Katmandú. Es laureada de nuevo en el año 76 con el Premio Nacional de Artes del Fuego (Medalla de Oro). Participa en 1978 en una exposición de tapices, realizada en París en la sede de la UNESCO. También es invitada oficialmente en la IV Trienal de Tapicería "Fiber Artist and Designers" en el Museo Central de Textiles en Lodz (Polonia).

Comienza a experimentar con fibras naturales y a realizar papel artesanal en 1982, lo que le lleva a explorar las cualidades de estos materiales y las posibilidades de sus texturas. En 1990 exhibe sus "Troncos y palmeras" en el Museo de Bellas Artes de Caracas, en una exposición titulada "Testigos silentes". Es en 1991 cuando inicia sus trabajos en acero, creando una sucesión de esculturas nominadas en un principio "Guerreros" y posteriormente "Macabeos". Para producir estas esculturas utiliza hierro oxidado, acero,

madera y sisal. Estos "Macabeos" le proporcionarán el premio "Sumitomo Marine and Fire Insurance Price" celebrado en Osaka. Ya en 1999 obtiene el primer premio en el concurso "La Escultura del Espacio Urbano", que le permitirá establecer una escultura en las inmediaciones del Ateneo de Caracas. En el 2001 se le concede el "Premio Francisco Narváez de Escultura" en la V Bienal de Artes Plásticas de Puerto La Cruz en Venezuela. La experiencia acumulada durante su trayectoria se materializa entre los años 2003 y 2005, en unas grandes esferas de acero inoxidable de dos metros de diámetro y en otra escultura del mismo material que simboliza una equis sin fin que identifica con su carrera como artista.

La pieza de esta escultura en el museo es de acero esmaltado, técnica sobre la que investigó a lo largo de su trayectoria. Pertenece a la serie guerreros iniciada en los años en que se inauguró el museo. N.º inventario MA-020-09. Localización: Vía Complutense (acera sur). Acero pintado. Medidas escultura: 200 x 65 x 30 cm. Colocada sobre plataforma de hormigón nivelada a suelo.

José Manuel Alberdi (1922-2008). En 1935 comenzó sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián. Durante la guerra civil, es trasladado, junto a otros 4000 niños vascos, al Reino Unido, donde será acogido y podrá proseguir su formación en el Maidenhead School of Art. En 1940 estableció su residencia en Birmingham. En la escuela de arte de esta ciudad, podrá tomar clases de dibujo y escultura. Clausurada esta escuela durante la guerra europea, se matriculará en el Aston Technical School, lo que le posibilitará el acercamiento al dibujo geométrico y a la ingeniería.

Al mismo tiempo que mantiene su trabajo como artista, crea un taller especializado en carteles para estrenos de cine que le permite una estabilidad económica. En 1947 se reconoce su trabajo y es nombrado profesor de procesos escultóricos en madera y piedra en St. Martin's School of Art en Londres, cargo que tendrá que abandonar tiempo después, debido al volumen de trabajo que desarrolla en su propio taller. En esos años produce sus primeras esculturas en poliéster y fibra de vidrio, situándose como un precursor en la aplicación de estos materiales en escultura.

A principios de la década de los 60 comienza una etapa de importante producción de obra en Reino Unido, como consecuencia de la gran cantidad de encargos que le solicitan. Entre estos encargos están el mural para el Hotel Bedford de Brighton, la pieza destinada para la Rodwell House en Taunton, tres obras para el proyecto de Feltham High Street Redevelopment o el "Alma mater" para el Exeter College en la Universidad de Oxford.



En 1972 regresa a España. En 1978 la Diputación Foral de Álava, le encarga una escultura que realizará en poliéster de casi tres metros de altura y que será instalada en los jardines del Palacio de Ajuria-Enea en la ciudad de Vitoria. La Caja de Ahorros Provincial de Álava le encargó paralelamente una versión reducida de la misma obra en bronce, para editar una serie de 75 copias firmadas y numeradas por el artista. En 1981 produce las obras de "Cristo desgarrado" y la "Andra Mari" destinadas a la Iglesia del Corpus Christi de Bilbao. En 1990 el "Monumento al Pelotari" en Donostia, entre 1991 y 1995 el "Homenaje a Euskalherria" en Azkoitia y en 1998 el "Busto de Piru Gainza" para el Athletic Club de Bilbao. Además de producir una abundante obra de encargo, no dejó de tener una constante actividad expositiva.

La obra presente en el museo, realizada en bronce, es una conmemoración de la figura de su padre en el periodo de la guerra civil, una época que dejaría una impronta en la biografía del escultor. Es una pieza figurativa que asume el hieratismo de los primeros atletas griegos o de la escultura egipcia, pero que además incorpora los vacíos como ejercicio interpretativo de ese mismo cuerpo. N.º inventario MA-021-09. Localización: Vía Complutense (acera sur). Bronce. Medidas escultura: 160 x 60 x 50 cm. Peana de hormigón de 20 x 63 x 63 cm.

Carlos Evangelista (Salamanca, 1943). Estudió artes aplicadas y diseño gráfico en los años 60. El trabajo de Evangelista se orienta hacia la investigación de las posibilidades formales y estructurales propias de los materiales con los que trabaja. Esa voluntad investigadora aplicada sobre la madera, el aluminio o el acero, unida al uso del color, le ha permitido realizar una obra distinguida, que transmite dinamismo, rotundidad y una armonía acorde con los valores clásicos de lo escultórico. Durante toda su trayectoria, ha mantenido una preocupación por las vinculaciones que se pueden establecer entre las Bellas Artes y las Artes Aplicadas con el urbanismo. Su posición como artista ha sido reconocida con varios premios, entre los que hay que mencionar: Premio Banesto I Bienal Ciudad de Zamora en 1971, Premio Cultura III Bienal Ciudad de Zamora en 1975, Premio Caja España en 2006.



Tiene una producción que está presente en museos y en colecciones privadas, instituciones religiosas y públicas en nuestro país, en Francia, México, Finlandia, Austria, Italia, Alemania, Suecia, Venezuela, Colombia, Checoslovaquia, U.S.A, Argentina o Canadá. Individualmente ha presentado su obra en reconocidos museos, instituciones y galerías, como: Museo Francisco Sobrino (Guadalajara), Museo Provincial (Zamora), Sala Lucio Muñoz (León), Casa de las Conchas (Salamanca), Palacio de la Audiencia (Soria), Museo Provincial (Palencia), Galería Tolmo (Toledo), Centro Cultural Conde Duque (Madrid), Galería Afinsa, Galería Kreisler, Galería 49, Neuhoff Gallery (New York).

La obra de acero del museo tiene una gran potencia estructural. Su oblicuidad compositiva desafiando el equilibrio, la dota de un dinamismo que recuerda la pasión futurista por el movimiento. La construcción ortogonal de los planos permite que la obra evidencie unos sugerentes juegos de luz y sombra. N.º inventario MA-022-09. Localización: Vía Complutense (acera norte). Acero. Medidas escultura: 243 x 114 x 117 cm. Colocada sobre chapón de acero nivelada a suelo de 1 x 150 x 99 cm.

Teresa Eguibar (1940-2000). Sus esculturas abstractas de formas expansivas se han identificado con sueños poéticos, condensaciones de vapor o expansiones etéreas de la imaginación. Son esculturas configuradas por planos curvilíneos, como formadas por materia efervescente. Formas de apariencia ingravida que se solidifican en el material, pero que siguen anhelando la expansión o la iniciación de un vuelo que les permita recuperar la libertad.

Teniendo en cuenta la obra del Museo de Alcalá es pertinente mencionar un período de "transición experimental" de esta creadora (de 1980 a 1990), unas veces, en relación con lo neopop (objetos cotidianos a escala gigantesca) y otras, con cierta apariencia neo art-déco con aspecto de un constructivismo lúdico.



En 1964 se presentan esculturas suyas junto a las de Gabino, Oteiza o Ferreras, en el pabellón español de Nueva York y un año después, en la exposición internacional celebrada en Bruselas. La Galería Compagnistrae de Copenhague y la Galería Kleine de Aquisgrán organizarán muestras personales de la artista en 1966. En 1971 realiza con computadora, utilizando parámetros en sucesión armónica, unos bosquejos de escultura experimental cuyos resultados fueron siempre abstractos. Estos esbozos los aborda frecuentando los cursos del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, aunque posteriormente renunció a estas prácticas por parecerle excesivamente frías y deshumanizadas. En 1975, le conceden una beca de la Fundación Juan March. Forma parte de la exposición "Setenta y cinco años de escultura española" en la Galería Biosca, en Madrid. Expone junto a Frechilla, Sigman y Soto en la Fundación Mendoza de Venezuela y en The Palace Festival Spanish en Japón. Figura en la Feria Internacional de Arco en las ediciones: Arco 82, Arco 83 y Arco 84. Forma parte de la muestra itinerante Escultura Multiplicada (1985-1988) en Lisboa, Varsovia, Belgrado y Bucarest.

Hay obras suyas en el Museo de La Coruña, en el Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés (Castellón), en el Centro de Arte Reina Sofía, en la Fundación Huarte, en el Museo Struer (Copenhague), en el Museo Svendorg (Suecia), en el Museo de Arte Contemporáneo de Helsinki y en el Museo de Bellas Artes de Budapest.

La obra de acero y bronce del museo pertenece a la etapa neo-pop de la década 1980-90. Se trata de una especie de cepillo ampliado a escala mayor, que recuerda a procesos escultóricos como los de Claes Oldenburg, aunque esta escultora elude la utilización del color. N.º inventario MA-023-09. Localización: Vía Complutense (acera sur). Acero. Medidas escultura: 188 x 48 x 24 cm. Peana de hormigón de 10 x 57 x 32 cm.



Javier Sauras (1944). Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona. Estudia también derecho. Además de como escultor, también se significará por su trabajo en el campo de la educación. En la década de los setenta, impartió docencia en el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, ocupando durante unos años el cargo de decano en esta Facultad. En 1981 es nombrado catedrático de Bachillerato y en 1986 inspector del Ministerio de Educación. Su conocimiento de la escultura y su posición como docente le perfilan como conferenciante y ensayista dedicado al estudio de temas relacionados con las Artes Plásticas. Como ensayista hay que destacar el texto "La escultura y el oficio de escultor" editado por Ediciones el Serval en el año 2003.

Es en la abstracción donde su obra alcanza las mejores cualificaciones, utilizando el hierro y la madera como materiales, ya sea su aplicación independiente o combinada en la misma escultura. Estos dos materiales son utilizados consiguiendo un dominio compositivo muy eficaz, en el que las formas vuelan y se desplazan sin que se pierda el equilibrio del conjunto. Desde 1993 predomina en su trabajo una geometrización declarada, en la que se insiste en el uso de prismas a los que se les sustraen porciones de volumen, al mismo tiempo que se articulan como si fueran módulos de formas cambiantes.

Tiene esculturas en numerosos museos y colecciones como el Museo de La Rioja (Logroño), el Museo de Arte Contemporáneo del Alto Aragón (Huesca), el Museo Fondazione "L'Uomo e l'Arte" en Biella (Italia), en la Diputación Provincial de Huesca, en el Museo Aragonés de Arte Contemporáneo, en la Fundación "Colegio del Rey" (Alcalá de Henares), en el Legado Beulas (Huesca) o en la Colección de Arte de Caja Duero.

Sauras, además de tener numerosas esculturas en el espacio público, desde 1968, ha sido incluido en muestras colectivas en España y en diferentes países de Europa y América. Los carteles y la obra gráfica también han formado parte de su producción.

El haber residido en Euskadi le hace conocedor de la tradición escultórica vasca. Ese conocimiento se refleja en la obra del museo. Se trata de una pieza, característica de la producción del autor, en la que los recortes del acero generan unos huecos o vacíos que amplían la dimensión de la escultura más allá del material que la configura. N.º inventario

MA-024-09. Localización: Vía Complutense (acera sur). Acero. Medidas escultura: 280 x 114 x 64 cm. Colocada sobre chapón de acero nivelada a suelo.



Rafael Barrios. (1947). Venezolano nacido en Baton Rouge (Luisiana). Su formación la realizó en Estados Unidos, Canadá y Venezuela. La trayectoria de Rafael Barrios se remonta a su juventud. Al finalizar su formación elemental en Venezuela y Canadá, recibió una beca de J. Walter Thompson Internacional para estudiar en la Ontario College of Art en Toronto, graduándose con éxito en "Arte puro" y "Comunicación y diseño". Recibió una beca de la Universidad de Nueva York para asistir a su Programa de Graduados en Bellas Artes y Técnicas de Escultura Monumental. Obtuvo varios premios nacionales e internacionales como el "Premio de Escultura" en la Exposición Ernesto Avellán, la beca de la Fundación McLean, el premio del Ontario College of Art, el segundo premio" en la Bienal de Artes Visuales del Museo Contemporáneo Sofía Imber en Caracas, el

"Premio Conferry", el premio de la Primera Bienal de Escultura del Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez en Isla Margarita. También fue nombrado "Artista del año '95" según la Revista Etiqueta de Caracas. A lo largo de su carrera como artista, Rafael Barrios ha desempeñado las funciones de Director de Arte para la UNESCO, Consultor Creativo para "Latin Touch" creaciones cinematográficas, diseñador de escenarios para Chris Von Wangenheim en las revistas Vogue y Esquire en Nueva York. También impartió docencia en la Neumann Design Foundation en Caracas. Fue escenógrafo de la presentación "Danza Hoy" en Expo-Sevilla y de Hervé Leger en su "Carrousel du Louvre" en París. Sus esculturas se han instalado en espacios públicos, como los Murales de la Fundación Polar en Caracas, en Art et Industry en Nueva York, en la Sede Internacional de Coca-Cola en Nueva York, en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas "Sofía Imber", en la Galería de Arte de Ontario, en la Fundación Carmen Lammana en Toronto o en la Galería de Arte Nacional en Caracas.

Barrios juega con las formas, simulando una alteración de los códigos de la geometría y del volumen de estas en el espacio. Son obras que tienen la cualidad de desarticular la perceptibilidad habitual, proponiendo al espectador otras posibilidades de recepción. Las rupturas rítmicas vertiginosas, hacen que estas obras tendentes a la virtualidad se erijan sobre sí mismas, retando a las leyes del espacio y tensionando unos volúmenes geométricos que les correspondería ajustarse a la gravedad. Se manifiestan como engaños visuales, identificados por su levedad, fuerza y poder de seducción.

La obra de Alcalá es característica de su trabajo, casi plana, se establece proponiendo al espectador unos juegos perspectivas que dialogan con un equilibrio muy ajustado a punto de quebrarse. N.º inventario MA-025-09. Localización: Vía Complutense (acera norte). Acero pintado. Medidas escultura: 320 x 242 x 30 cm. Colocada sobre chapón de acero nivelada a suelo de 1 x 160 x 80 cm.

Carlos García Muelas (1936-2013). Se formó en Tetuán en la Escuela Nacional de Bellas Artes. En sus inicios como artista, dotó a sus obras, ejecutadas en piedra arenisca, de un carácter sobrio y tosco. Más tarde, al entrar en contacto con la obra de Gargallo o Julio González, comenzó a trabajar el hierro y el bronce, adscribiéndose a una vertiente estética más expresionista. Inicia en 1970 su serie de "Torsos", con referencias clasicistas. Este tema lo desarrollará con continuidad, realizando las variaciones que consideró oportunas. Son volúmenes que añaden a los modelos clásicos en que se inspiran, cualificaciones orgánicas y arqueológicas. En ellos, el modelado se sintetiza y el dibujo se ajusta a una limpieza formal intencionada.



Las consistentes anatomías que en los primeros periodos del proceso ostentaban una sugestiva expresividad derivada de la acción de la fractura y estratificación de la materia, se transforman al aplicar sucesivas capas de cera a la pieza, en el momento de su fundición en bronce, probando de ese modo, que el efecto del paso del tiempo sobre el objeto escultórico no puede ser obviado.

En sus últimos trabajos, el escultor mantuvo la construcción de estos torsos, pero ahora en ellos dialoga con el modelo clásico. Aprovechando la configuración anatómica de estos modelos, los confronta con los materiales que utiliza en su configuración, que finalmente se igualan cuando lo construido pasa a ser fundido.

En 1975 expone con éxito en la madrileña Galería Edurne. Expuso también en algunas ediciones de ARCO y en el Museo Barjola de Gijón. En 1982 fue el ganador de la Bienal Internacional de Alejandría. Además de su pieza del museo de Alcalá de Henares tiene esculturas en otras ciudades. Destacan el "Torso de Ares" en Ciudad Real o su obra en el Museo de Escultura de Leganés.

En la escultura de la colección de Alcalá, un torso masculino fundido en bronce, el artista procedió a acentuar el contraste entre una construcción formal inspirada en el arte clásico y una configuración realizada con los listones de madera que le sirven para interpretar ese modelo. N.º inventario MA-026-09. Localización: Vía Complutense (acera sur). Bronce. Medidas escultura: 167 x 178 x 47 cm. Peana de hormigón de 20 x 63 x 47 cm.

Ricardo Beleña (1953). En su formación recibió cursos monográficos de Pintura y Modelado en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Madrid, diplomándose en la especialidad de Fotografía artística. Es discípulo del escultor José Noja y del ceramista Joan Llácer.

Realiza trabajos de serigrafía, de pintura y de escultura. Tiene obra en otros museos diseñados por Pepe Noja, como en el Museo de Escultura de Huelva y el Museo de Escultura de Aracena.



La escultura expuesta en Alcalá, ajustándose a la clásica configuración con forma de T, se dispone en el espacio con vocación aérea. Aunque fue construida originalmente en madera, para que pudiera ser instalada en el museo se reprodujo en acero corten. N.º inventario MA-027-09. Localización: Vía Complutense (acera sur). Acero. Medidas escultura: 57 x 200 x 17 cm. Peana de acero pintado de 150 x 27 x 27 cm.



Carlos Prada (1944). Docente, orfebre y escultor venezolano. En 1965 se traslada a estudiar a París, al ser becado por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA). Realizó un postgrado en el Instituto Universitario Pedagógico de Caracas (IUPC) entre 1973 y 1975. Entre 1981 y 1983 se dedica a la docencia como profesor de escultura en la Escuela de Artes Visuales Rafael Monasterios en Maracay y asume el cargo de jefe del departamento de arte del IUPC entre 1983 y 1987, donde establecerá los estudios de postgrado sobre artes plásticas venezolanas en 1991, título que coordinó hasta el año 1996.

En 1965 se presenta como artista en la que fue su primera exposición individual, titulada "Esculturas" y realizada en el Museo de Bellas Artes de la capital venezolana. Entre sus obras públicas destaca el "Monumento a los caídos" del Puente Llaguno instalada en Caracas en el año 2006.

También ha recibido importantes premios como el María Eugenia Curiel, el Nacional de Escultura en las ediciones XXVI y XXVII Salón Oficial en los años 1965 y 66 respectivamente, el primer premio de escultura Renault Prix d'Achat, el Madurodam en Holanda en 1967, el premio XXVI Salón Arturo Michelena en 1968 y el primer premio de escultura de la III Bienal Francisco Narváez en 1986.

Este escultor presentó para el museo una obra figurativa, sin pretensiones realistas que organiza su movimiento ajustado a un aro de acero que circunscribe la figura. N.º inventario MA-028-09. Localización: Vía Complutense (acera sur). Bronce, acero y hormigón. Medidas escultura: 205 x 158 x 70 cm. Peana de hormigón incorporada.

Xabier Laka (1954). Desde 1992 es profesor de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao en la Universidad del País Vasco.

Su trayectoria artística, ha sido reconocida con diversos premios y becas, entre ellos el Accésit de la I Bienal Plástica de Vitoria-Gasteiz (1978), una beca concedida por el Ayuntamiento de San Sebastián para una estancia en Wiesbaden (1979), otra beca de estudios en Londres otorgada por la Diputación de Gipuzkoa (1986), el primer Premio Concurso-adjudicación de una escultura pública en Ondarroa (1988), el primer Premio Concurso-adjudicación de una escultura pública en Andoain (1990), la



Mención de Honor en el IV Concurso Escultura Pablo Gargallo (1990), el Premio adquisición ARTE 80 del Museo de San Telmo de San Sebastián (1991) y la adquisición de una escultura pública en Usurbil (Gipuzkoa) en 1991. Ha expuesto varias veces de forma individual, en la Galería Altxerri, en una ocasión con una exposición titulada "Herriceberg". En esta exposición mostró una serie de obras denominadas "Titánico" y "Transparente" en las que el artista hacía alusión al proceso de compra y venta del Museo Guggenheim. En 1997 expone en Likiniano Kultur Elkarte en Bilbao, y en 1998 muestra su obra en la Sala Carlos III de Pamplona en la exposición titulada "Xabier Laka: a las puertas del sueño".

Laka cuenta con trabajos expuestos en varios museos urbanos como el Museo de San Telmo de San Sebastián, el Museo de Arte Contemporáneo V Centenario en Huelva, el Museo de Escultura al Aire Libre de Alcalá de Henares y en colecciones como la de la Diputación Foral de Gipuzkoa o la Diputación de Girona. Ha expuesto en numerosas exposiciones individuales y colectivas. Con respecto a las individuales además de las ya citadas ha mostrado sus esculturas en el Museo de San Telmo de Donostia en 1984, en la Sala Torre Nueva CAZAR de Zaragoza en 1985, o en St. Martin's School of Art en Londres en 1987. Autores como Edorta Kortadi destacaron de las esculturas de Laka, el hecho de que se tratase de *"una obra depurada formalmente con una carga conceptual y unas estructuras que se mueven entre el constructivismo y el minimalismo"*.

Además de la práctica escultórica Laka también ha realizado obra gráfica, que ha mostrado en diversos espacios expositivos como Arteleku (San Sebastián), en la Feria Arte Gráfica de Niza (1991) o en la Galería Altxerri de San Sebastián (1991).

Considero también la obra de Laka como una de las de mayor calidad del museo. En ella se evidencia un conocimiento de las derivas conceptuales de la escultura actual, así como de la técnica y de los materiales utilizados. Es una obra tallada directamente en piedra, que se instala en la horizontalidad y juega con la simetría de una forma construida a partir del giro de una sección circular. N.º inventario MA-029-09. Localización: Vía Complutense (acera sur). Mármol. Medidas escultura: 32 x 234 x 32 cm. Peana de hormigón de 66 x 260 x 50 cm.

Alberto Guzmán (1927) Escultor peruano que, con solo 29 años, fue galardonado con la Medalla de Oro de la escuela nacional de Bellas Artes de la capital de su país. En el año 59, realiza una primera muestra personal en el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima. Una beca otorgada por el estado francés, le permite instalarse en el año 62 en París y exponer en una exposición de arte latinoamericano en el Museo de Arte Moderno de esta ciudad. Expone en la III Bienal de París. En el año 65 se presenta como artista en la capital francesa, exponiendo individualmente en la galería Avray. En el 66 está presente en la Bienal de Venecia, en el 69 en la Bienal de Amberes y de Carrara. En el 72 expone en el Museo Antoine Bourdelle de París, mostrando sus esculturas y sus dibujos realizados desde 1959 hasta la fecha de la muestra. En 1973 participó en la bienal de Budapest y en el 82 en una Trienal de escultura europea en el Gran Palacio de París. En el 86 en la Bienal de La Habana y en 2004 en el Espace 1789 en Saint-Ouen.



Su trabajo escultórico, realizado frecuentemente en mármol, resuelve problemáticas constructivas mirando a escultores como Jean Arp o Constantin Brancusi y entendiendo la escultura como un volumen cerrado que tiene la posibilidad de modificar el espacio.

Para el museo, se ha fundido en bronce una pieza del artista que es probable que originalmente se hubiera tallado en mármol, pues se ajusta a la serie de obras que el autor denomina "Transparencias", en las que juega con las posibilidades lumínicas del material pétreo, cuando su grosor se reduce a unos pocos centímetros. N.º inventario MA-031-09. Localización: Vía Complutense (acera sur). Bronce. Medidas escultura: 190 x 48 x 48 cm. Colocada sobre plataforma de hormigón nivelada a suelo.



Ester Gaudí La escultura de Ester Gaudí en el museo representa dos perros con rostro humanizado realizados en bronce pulimentado. Esta obra puede introducir al espectador en un mundo de cualidades oníricas. N.º inventario MA-030-09. Localización: Vía Complutense (acera sur). Bronce. Medidas escultura: 95 x 75 x 75 cm. Peana de hormigón de 32 x 102 x 92 cm.

Jesús Molina (1949-2010). Sus estudios en la Escuela de Arquitectura Técnica de Madrid serán muy importantes para configurar su carrera como artista.

En 1973 conoce Italia, visitando Florencia y Roma. Establece su residencia en Venecia para estudiar en la Universidad Internacional de Arte de esta ciudad. Esta etapa le anima a continuar investigando sobre las posibilidades del módulo como elemento compositivo. En 1984 es becado por la Fundación Banco Exterior. En 1992 instaló la obra "Homenaje a Lissitzky" (Hormigón armado) en



los trabajos de recuperación del Puente de Ventas en Madrid. En 1996, el Instituto Eduardo Torroja le encarga un texto titulado "El hormigón como materia moldeable en la construcción de esculturas", que será incluido en una revista de arquitectura (Informes de la construcción nº 443). En el 2000, para remodelar el bulevar de Peña Gorbea en el Puente de Vallecas se recurre a Jesús Molina, que se ocupará de la configuración del proyecto escultórico "Los Paseantes". En 2009, realizó el Monumento-homenaje a las víctimas españolas de Mauthausen-Gusen en la Plaza de las Ciencias de la Universidad Complutense.

Tiene otras obras públicas en la sede de la UIMP en Cuenca, en el Colegio Oficial de Arquitectos de Segovia o en el Ayuntamiento de Parla.

Es un artista que realizó numerosas exposiciones y que dedicó gran parte de su trabajo a la investigación sobre las posibilidades constructivas de los materiales en la escultura.

Su escultura "Laberinto Cuatro Cuadrados" perteneciente a la colección de Alcalá, puede recordarnos, en una escala más comedida, las construcciones minimalistas de Richard Serra o de Robert Morris. Se puede apreciar en ella una evocación de las cualidades lúdicas y hápticas que tienen las construcciones minimalistas. N.º inventario MA-031-09. Localización: Vía Complutense (acera norte). Acero pintado. Medidas escultura: 70 x 425 x 420 cm. Colocada sobre plataforma de hormigón nivelada a suelo.



Luis Berrutti (1942). Este escultor uruguayo estudió en la célebre Escuela del Sur que fundó el artista Joaquín Torres-García. En 1970 se traslada a París para estudiar arte, gracias a la concesión de una beca y en 1973 la Fundación Joan Miró le elige para participar en su Premio Internacional de Dibujo.

Ha realizado exposiciones fundamentalmente en España y Uruguay: Salón Municipal de Artes Plásticas en Montevideo, Galería Miguel Ángel (Madrid), Galería Santa Barbara, (Madrid), Sala Martín Chirino (San Sebastián de los Reyes), Museo Municipal de Montevideo, Museo de Arte Moderno de Ibiza. En el año 2006 funda la Fundación Berrutti, en la Sierra de Madrid con objeto de conservar y promover su trabajo.

La obra y proyectos de Berrutti se originan a partir de las impresiones que recoge de las cualificaciones de los lugares cercanos a su entorno, ya sean estos naturales o urbanos. Cuando se expresa en las tres dimensiones, el dibujo se alía con la escultura, para construir unas piezas figurativas con los trozos de hierro que previamente ha seleccionado y posteriormente recicla para darles un uso creativo.

Más que como una columna, podemos ver la pieza de este creador en el museo como una forma vegetal fundida en bronce, que crece hasta alcanzar más de 2 metros de altura integrándose convenientemente en el recinto ajardinado del parque O'Donell. N.º inventario MA-033-09. Localización: Vía Complutense (acera norte). Bronce. Medidas escultura: 192 x 30 x 30 cm. Colocada sobre plataforma de hormigón nivelada a suelo.

Carmen Castillo (1959). El compromiso y los años de trabajo avalan la extensa y sólida obra de Carmen Castillo, realizada fundamentalmente en bronce. La escultora desde muy pronto consiguió encontrar un elegante y personal estilo que le ha servido para interpretar el cuerpo humano, utilizando diferentes escalas. Muchas de sus obras están instaladas en museos de varias ciudades: en el Museo de Arte Contemporáneo de Salamanca, en el Museo V Centenario de Huelva, en el Museo de Escultura de Aracena, en el Museo de Escultura de Alcalá de Henares, en el Museo de Escultura al Aire Libre de Cáceres, en el Museo Evaristo Valle de Gijón o en la Colección Masaveu. También su presencia como

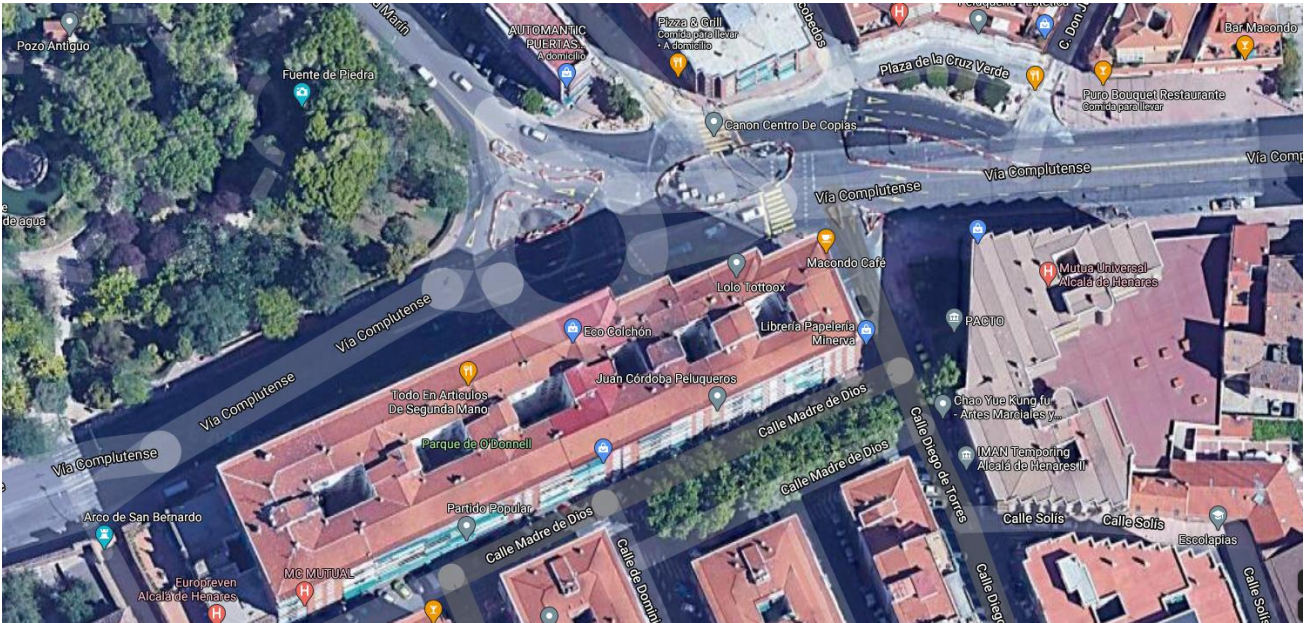
escultora en espacios públicos es notable: "La Avellanera" (Infiesto, 1990), "El pastor de los Picos de Europa" (Benia de Onís, 1998), "Dos músicos" (Pola de Siero, 2001), "Interpretación" (Avilés, 1995) y "Diferentes pero iguales" (Corvera, 1995). Es integrante del proyecto BESARTE, que trata de unir arte y naturaleza en un espacio situado en la vertiente sur de la Sierra del Suevo en Asturias.

Carmen Castillo ha participado en numerosas exposiciones en galerías y espacios expositivos gestionados por instituciones públicas y privadas de nuestro país. También fuera de España, en ciudades de Alemania, Holanda y Portugal ha realizado una continuada labor de expositiva.



La pieza de Alcalá nos muestra el estilo característico de la obra de Carmen Castillo, en ella podemos interpretar una combinación de la organicidad de Henry Moore y de la desmaterialización estilizada de Giacometti, pero con una impronta personal que consigue una obra de riqueza plástica y sensual. N.º inventario MA-034-09. Localización: Vía Complutense (acera sur). Bronce. Medidas escultura: 276 x 41 x 20 cm. Colocada sobre plataforma de hormigón nivelada a suelo.

LOCALIZACIÓN VIA COMPLUTENSE (PLAZA DE LA CRUZ VERDE).



Cristobal Marín (1956). Es un escultor que se ha ido formando como artista por sí mismo. Licenciado en Derecho, participó en oposiciones a la Administración, pero al iniciarse los años ochenta, sus amistades, partícipes comprometidos en la Movida Madrileña, le alientan para que se dedique al arte. Cambiará las leyes por la escultura, dando una nueva orientación a su vida. Cuando estaba sumergido en la vida creativa madrileña, se introduce en la escultura atendiendo al trabajo artesanal que se realiza en los talleres y en las fundiciones de bronce. También, en estos años se inicia en el yoga y la meditación zen y al mismo tiempo en los caminos espiritualistas derivados de estas prácticas. La inquietud espiritual se fortalece a mediados de los 90, cuando conoce a un maestro sufí. Desde entonces se hace practicante del islamismo.

Ha trabajado con la Galería Moriarty de Madrid desde sus inicios como artista, participando en diferentes exposiciones en solitario y en varias convocatorias de Arco. Obtuvo en el 89-90 la Beca de la Academia de Roma, En este tiempo viaja Pietrasanta (Toscana) para aprender a labrar el mármol en los talleres de esta ciudad. Se le concede también la Beca de la Fundación Banesto, que aprovecha para realizar un proyecto artístico con una intensa carga simbólica. El trabajo de Cristobal se ha interesado por proyectar una interpretación poético-simbólica del medio natural, que sirva para descubrir, al escultor y al espectador, la profunda significación que hay detrás de las formas naturales. Como escultor ha ejecutado trabajos estéticos en jardines y en espacios arquitectónicos interiores y exteriores. Con el Ministerio de Medio



Ambiente realizó varios trabajos de colaboración, entre ellos se debe mencionar el proyecto sobre los Parques Nacionales de España. Otra contribución en esta línea de trabajo fue la edición de un libro de bronce, para el Parque Nacional del Guadarrama.

A modo de las antiguas columnas romanas, la pieza de bronce de Cristóbal en Alcalá narra historias de tiempos pretéritos, utilizando un sutil modelado que también recuerda a los maestros renacentistas del quattrocento italiano. N.º inventario MA-035-09.

Localización: Vía Complutense (acera sur). Bronce. Medidas escultura: 215 x 30 x 30 cm. Colocada sobre plataforma de hormigón nivelada a suelo.



Xuxo Vazquez (1948). Será en los años setenta, a través de varias muestras personales, cuando este escultor comenzó a promocionarse. Con el tiempo, proyectará escultura pública destinada a dialogar con la arquitectura, como la ubicada en el Palacio de Justicia de A Coruña.

Su actividad expositiva es intensa desde el año 68, superando las 55 exposiciones individuales y colectivas, realizadas tanto en nuestro territorio como en otros países. Son destacables: I Exposición Nacional de las Artes Plásticas (Valdepeñas), Bienal Internacional de Arte (Pontevedra), Exposición de Escultura Abstracta Homenaje a Vázquez Díaz, Feria Internacional Arco 82 (Madrid).

El Museo de Arte contemporáneo de Yucatán en Mérida (México), le invitó a formar parte de la exposición "Escultores Españoles" en el año 2006 y en el 2008 es incluido en la exposición "Beijing Olympic Park City Sculpture Designs Exhibition". Tiene obra en los siguientes museos: Museo de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre (Madrid), Museo de Santo Domingo (Santiago de Compostela), Museo al Aire Libre V Centenario (Huelva), Instituto Español del deporte (Madrid), Museo Municipal de Valdepeñas (Ciudad Real), Museo F. C. de Barcelona, Museo al Aire Libre de Aracena, Museo de Escultura (Alcalá de Henares), Museo al Aire Libre de Caldas de Rahiña, (Portugal), Museo al Aire Libre "Esculturas Urbanas" (Teda – Tianging, China), Parque de las Esculturas de Pekín, edificio de los Nuevos Juzgados de La Coruña.

Su trabajo como medallista ha sido reconocido también y se le ha condecorado con los premios «Tomás Francisco Prieto» de la Fábrica Nacional de La Moneda y Timbre de Madrid, en los años 1974 y 1984.

Su pensamiento como escultor ha reflexionado sobre las posibilidades formales de la escultura, realizada tanto en bronce como en piedra. La orientación figurativa característica de sus primeros trabajos ha evolucionado hacia abstracciones geométricas en las que las aristas tienen un protagonismo evidente. Formalmente sus trabajos nos pueden recordar a la obra de Boccioni o de otros futuristas italianos. Utilizando volúmenes

curvos con perfiles angulosos, es capaz de crear composiciones muy armónicas de vaga referencia figurativa.

En su obra del museo, opta por completar la verticalidad del prisma con una coronación geométrica conformada por diagonales y rectas quebradas, que provocan visualmente al espectador que se sitúa ante la pieza. Es una pieza que incorpora el dinamismo de la escultura futurista, tendencia artística que interesó en su momento al escultor. N.º inventario MA-036-09. Localización: Vía Complutense (acera norte). Acero. Medidas escultura: 290 x 90 x 60 cm. Colocada sobre pletina de acero nivelada a suelo.

Gil Arévalo (1953). Este escultor ha compatibilizado la escultura con el trabajo de profesor titular en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Desde el año 88 ha realizado exposiciones individuales entre las que destacan: Galería Haurie en Sevilla (1988), J Piha Galería en Lathi (Finlandia 1989), Galería Operning en Viena (1989), Galería Bianca en Helsinki (1990), Galería Marta Moore en Sevilla (1991), Galería T. Gautiers en Jerez de la Frontera (2002), Galería Isabel Ignacio en Sevilla (2008 y 2012).



Ha obtenido varios premios entre los que deben ser citados: Segundo Premio del Concurso Internacional para la realización de un monumento en el faro del morro del dique del puerto de Huelva (1982), Premio Especial de Escultura en el Certamen Nacional de Pintura y Escultura de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla (1985), XXXV Exposición de Otoño organizada por la Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría (1986), Premio de Escultura Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla (1987), I Premio Internacional Jacinto Higuera en Santisteban del Puerto (1995).

En las siguientes colecciones y museos podemos encontrar obras de este escultor: Universidad de Sevilla, Museo al Aire Libre de Huelva, Facultad de Medicina en Sevilla, Museo de esculturas al aire libre de Alcalá de Henares, Ayuntamiento de Gibralfaro, Excmo. Ayuntamiento de Dos Hermanas, Ayuntamiento de Camas, Casa Real de Jordania, Museo Jacinto Higuera, Casa Real Española.

En los años 1992 y 1993 participó en la Feria Internacional Expo Santander y en el 2010 en la Feria Internacional de Arte de Chicago.

La obra del museo de Alcalá fue sustraída y actualmente se desconoce su localización. Se trataba de un torso femenino de bronce situado en posición horizontal que nos puede recordar las formas plásticas agitadas características del modelado de Rodin. N.º inventario MA-037-09. Localización: Vía Complutense (acera norte).



Carmen Perujo (1930). Estudia Bellas Artes en Sevilla. Desde el año 88 ha mostrado su trabajo en exposiciones individuales, entre las que destacan: Galería Dintel (Santander 1958), Galería Mainel (Burgos 1967), Galería Altamira (Gijón 1974), Alfajar (Madrid 1976), El Desván (Sevilla 1977), Galería 11 (Alicante 1978), Galería Aritza (Bilbao 1979), Galería Galirte, (Madrid 1980), Galería Merian (Córdoba 1984), Galería Aldaba (Madrid 1985), Galería Centro Nicolás Salmerón (Madrid 1986), Galería Aldaba (Madrid 1987), Galería Adama (Madrid 1995).

Es una creadora que ha conseguido situar su obra en numerosos museos e instituciones, entre los que cabe citar: Museo de Arte Contemporáneo de Andalucía (Aracena), Museo al Aire Libre de Esculturas de Huelva, Museo de Cerámica de Úbeda, Museo del Patrimonio Municipal de Málaga, Museo de Arte Contemporáneo de Oldemburgo, Museo de Arte Contemporáneo de Sofía (Bulgaria), Colección Seminario de Estudios Cerámicos de Sargadelos de Lugo, Museo Municipal de Madrid, Museo de Esculturas al Aire Libre de Alcalá de Henares, Parque "28 de febrero" en Granada.

Ha estado presente en la década de los 80 en varias ediciones de la Feria Internacional de ARCO y de ART Basel.

Aunque muchos de sus trabajos se han trasladado al bronce, es el barro el material de referencia de esta creadora, manteniéndose fiel a su formación como modeladora. Como ella misma ha confesado, el interés por este material se ha mantenido, frente aquellas otras cosas que se le han devaluado con el paso del tiempo.

El estilo característico de esta escultora se manifiesta en la síntesis formal de sus palomas, "signos de paz y libertad", aumentadas significativamente de escala. En esta pieza del museo, la escultora se ha regocijado en el modelado de amplias superficies curvadas que se unen entre si evitando las transiciones bruscas. N.º inventario MA-038-09. Localización: Vía Complutense (acera sur). Bronce. Medidas escultura: 110 x 145 x 120 cm. Peana de hormigón de 50 x 78 x 40 cm.

Nasio Bayarri (1932). En 1952 finaliza sus estudios de Bellas Artes en Valencia. En 1963 se traslada a Estados Unidos y en 1971 regresa a España instalándose en Valencia en 1976. La Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia contará con el como docente durante cinco años. 1989 es el año de su nombramiento como académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, siendo vicepresidente de esta institución entre los



años 2001 y 2002. Se le otorga la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes en 1996 y antes de finalizar el año 2010, se le concede la Distinción al Mérit Cultural de la Real Academia de Cultura Valenciana.

En el año 2009, realiza una exposición titulada "Geometría Cómica", en la que recoge y presenta cerca de 20 años de su carrera artística, centrada en lo que el autor considera su universo cósmico.

Entre los monumentos realizados destacan: Monumento a José Segrelles (Valencia 1987), Monumento a la afición valencianista (Valencia 1994), Monumento a Don Juan de Borbón (Palma de Mallorca 1996), Monumento a Vicente Blasco Ibáñez (Valencia 1998) y Monumento al poeta Auxias March (Valencia 1998).

Su obra está incluida en las siguientes colecciones: E.U.I.T. Industrial de Valencia (Universidad Politécnica de Valencia), Museo Nacional de Arte de Zaragoza, Museo Nacional de Cerámica González Martí de Valencia, Museum of Modern Art de Cincinnati, Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid, Museo de Bellas Artes de San Pío (Valencia), Museo Palacio de Elsedo de Santander, Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés, Museo de Arte Contemporáneo de Huesca, Museo de Arte Contemporáneo de Elche, Museo Salvador Allende de Santiago de Chile, Museo de Sedo de Santander, Colección Isaarch de Johannesburgo, Colección R. Viví de Carrara, Colección Sicoopsa de Bélgica, Colección Edgecliff de Ohio, Colección Banco de Santander, Colección Coman en Colonia, Colección G. Willy Schoot en Eindhoven y Colección García Bru.

La geometría prismática y ortogonal construida con chapas de acero corten, compone la escultura de Bayarri en el museo. La obra tiene sin embargo un contrapunto que nos resulta inquietante en la esfera que completa la composición en una de sus proyecciones laterales. N.º inventario MA-039-09. Localización: Vía Complutense (acera sur). Acero. Medidas escultura: 101 x 133 x 60 cm. Peana de hormigón de 62 x 50 x 40 cm.

Vicente Ortí (1947). Finalizados sus estudios en una Escuela de Artes y Oficios, completó su formación en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos. Iniciaré años después su trabajo como docente en el Colegio Taller de Sordomudos de Madrid y de profesor auxiliar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Regresó a Valencia para doctorarse, y desarrollar su carrera universitaria siendo considerado uno de los profesores más emblemáticos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia.

Sus trabajos en madera (material predilecto), piedra o hierro, le han llevado a exponer en galerías prestigiosas de España, en ARCO y en ciudades como Basilea, Nueva York, Montreal o Miami. Distintos premios concedidos reconocen la calidad de su



obra escultórica. La Fundación Bancaja en el año 2017, le dedicó una retrospectiva con 50 piezas ejecutadas desde los años 70 hasta hoy.

Su obra denota un amor y una veneración por los materiales, un conocimiento de sus cualidades. Cuando se confronta con los materiales, los observa con detenimiento, para partiendo de sus convicciones estéticas, poder obtener lo mejor de ellos. Ortí ha sabido, imprimir a los materiales con los que trabaja, más o menos toscos o más o menos fríos, una sensualidad a veces lindante con el erotismo, que evoca el arte primitivo africano o el de los escultores organicistas de las vanguardias, y que remite también a una búsqueda de espiritualidad fácil de relacionar con las afirmaciones de William Morris sobre la verdad del material.

La sensualidad de las formas se hace efectiva en el cuerpo masculino estilizado del Museo de Alcalá. Este bronce de formato medio nos permite recordar las esculturas de culturas pasadas, por ejemplo, la forma de interpretar el cuerpo realizado por la escultura cicládica, pero también nos reclama el sentido del tacto para acabar de completar la percepción de una obra tan sutil. N.º inventario MA-040-09. Localización: Vía Complutense (acera sur). Bronce. Medidas escultura: 140 x 52 x 38 cm. Peana de hormigón de 15 x 49 x 40 cm.



Ernesto Knorr (1957). Cuatro son las características con las que frecuentemente se ha identificado la obra de Ernesto Knorr: equilibrio, tensión, movimiento y contraste. El equilibrio lo dispone con naturalidad en sus trabajos para conseguir que transmitan una armonía que nos reconforta. Es capaz de calcular la suma de todas las fuerzas que participan en la composición, para crear un todo bien estructurado. Con ello su trabajo, como una composición musical, no está exento de las tensiones propias de algunos fragmentos que hacen mantener el estado de alerta en el oyente. La disposición de los fragmentos hace efectivo el conjunto compositivo, que pretende en ocasiones competir con la fuerza de la gravedad. El contraste entre las cualificaciones de la materia: lo pesado y lo ligero, el vacío y lo lleno ... otorgan a la escultura una notable carga emotiva.

Knorr expone con frecuencia en nuestro país. Entre las últimas exposiciones destacan: Museo de Escultura en Santo Tirso (Portugal 2018), Galería David Berdía en Madrid (2016), Galería Cornión en Gijón (2014), Espacio Aprile en La Coruña (2012), Galería Nuble en Santander (2010), Galería Cornión en Gijón (2009), Galería Nuble en Santander (2007), Galería Pau D'Arara en Sitges (2007), Galería Fermín Echauri en Pamplona (2006), Galería Fruela en Madrid (2005), Palacio Provincial, Diputación de Jaén (2004), Galería Edurne en Madrid (2003), Palacio Santa Inés en Granada (2000).

También sus obras están presentes en numerosas colecciones y espacios públicos: Museo de Arte Contemporáneo de Aracena, Museo de Arte Contemporáneo de Alcalá de Henares, Museo de Escultura V Centenario en Huelva, Museo de Arte Contemporáneo de Salamanca, Diputación Provincial de Jaén, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, Ayuntamiento de Luarca, Caja Vital Vitoria-Gasteiz, Colección Casa Real, Colección Caja Cantabria, Colección Masaveu, Colección Torres, Colección Azcona, Colección "Siroco" en Puerto Rosario, Colección "Litoral" en Viaveñez (Asturias), Espai d'Art d'Elx en Elche, Colección "Inercia" en Barcelona, Colección "Dinámica" de Gijón.

Entre sus obras públicas podemos destacar: "Secuencia" en la Autovía A-1 en Álava, "El Equilibrio de las Cosas" en Pola de Siero (Asturias), "Contraste" en IES La Laboral de Gijón, "5 Esculturas" en el Parque Metropolitano en Granada.

La obra de Alcalá es una escultura de acero corten construida con varios planos rectangulares, a los que en algunos casos se ha aplicado un taladro circular. Estos planos se disponen perpendicularmente dotando a la pieza de un declarado carácter constructivista. N.º inventario MA-041-09. Localización: Vía Complutense (acera norte). Acero. Medidas escultura: 142 x 170 x 50 cm. Peana de hormigón de 38 x 115 x 31 cm.

Manolo Ferreiro Badia (La Coruña, 1944).

Materiales, formas y espacios han sido los elementos escultóricos que han preocupado a Manolo Ferreiro Badia en su trayectoria como escultor. Esta inquietud, le llevó a investigar sobre las posibilidades de adaptación de su obra al nuevo "estatus" que adquirió la escultura a partir de las vanguardias. Como consecuencia de esta postura, durante los años sesenta investigó con color y resinas de poliéster para practicar una producción de tendencia expresiva, pero con el tiempo estos trabajos se equilibran, evolucionando hacia una geometría formal que intenta conseguir niveles de síntesis y concisión extremos. Como escultor figurativo o abstracto, articuló sus dotes imaginativas con una técnica precisa y eficaz, consiguiendo configurar una escultura dotada con evidentes e intensas cualidades plásticas. Las instalaciones de sus esculturas, ejecutadas en muchos espacios públicos de Galicia muestran una obra rica en recursos escultóricos y plásticos, idónea para establecer múltiples propuestas dependiendo del contexto.



Ferreiro Badia es un escultor que ha conseguido que su obra tenga un seguimiento en el mundo del arte, estando presente en museos y colecciones públicas importantes: Real Museo Nacional de Escultura, Palacio de Villena (Valladolid), Casa de la Moneda (Madrid), Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, Kunstwerk Carlshütte

(Alemania), Morgan Lovell Town of Cottlesloe Sculpture Collection (Australia), Museo Quiñones de León (Vigo), Museo de Arte Contemporáneo MAC (A Coruña), Museo Parque del Príncipe (Cáceres), Museo de Arte Contemporáneo al Aire Libre de Andalucía, (Aracena), Museo de Arte Contemporáneo V Centenario (Huelva), Museo de Escultura al Aire Libre (Alcalá de Henares), Xunta de Galicia, Fundación Illa de San Simón, Parlamento de Galicia, Diputación Provincial (A Coruña).

Ha obtenido premios como: Premio Adquisición. Sculpture by the Sea (2013), Town of Cottlesloe Sculpture Collection, Australia, Premio Adquisición Museo de Arte Contemporáneo MAC (A Coruña 2001), Primer Premio Tomás Francisco Prieto, Real Casa de la Moneda en Madrid (1985), Premio Ayuntamiento de A Coruña (1978) y Premio Concurso Nacional Museo Nacional de Escultura (1969).

Relacionada con su serie de granito rosa de Porriño "Nophanta", la interpretación en el museo de esta obra en acero corten, es singular dentro de la producción del escultor por el material empleado, ya que el corten no es un material que el artista utilice con mucha frecuencia en sus trabajos. Sin embargo, la identificación con el material, propia de su concepción de la escultura, le ha llevado en este caso, a aprovechar el valor plástico que pueden aportar los cordones de soldadura sin repasar posteriormente con amoladora. N.º inventario MA-042-09. Localización: Vía Complutense (acera norte). Acero. Medidas escultura: 152 x 152 x 60 cm. Peana de hormigón de 50 x 150 x 41 cm.

Elena Laverón (1938). Comienza su formación en la Escuela de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona en el año 55. Muy joven obtuvo el Segundo Premio de Escultura del Círculo Aristide Maillol. También viaja a París y estudia con Zadkine, escultor que influirá en su obra. En 1959 inicia su carrera docente como profesora de dibujo en el Instituto de Ceuta. Se traslada a Alemania en 1963, residiendo en este país, hasta que regresa a la ciudad de Málaga en 1966, donde ya establecerá su residencia. En 1970 se le concede el Segundo Premio en la VIII Bienal de Alejandría, y el segundo de la Bienal Internacional de Arte en el Deporte, en Barcelona. A partir de estas fechas su ocupación prioritaria será la escultura.



En 1964 y 65 expone en galerías de Alemania, en la Städtische Galerie Schloss en Oberhausen, en la Galerie Anne Becker de Francfort, en Assindia Galerie de Essen y en la Buchhan Galerie de Dusseldorf. En 1977 presenta su trabajo en la Galería Múltiple 4.17 y en la Galería Fauna's, ambas en Madrid. En 1981 el Museo de Málaga le dedica una antológica. Participa en Arco 82 en el espacio de la Galería Manuela Vilches. En 1984 expone en The Hastigns Gallery en Nueva York. Ese mismo año el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid compra su escultura «Familia sentada» y el Museo Guggenheim de Nueva York la obra "Lucha Libre" expuesta en The Hastigns Gallery. En el

85 participa en las ferias Art Miami y en la FIA de Caracas. Volverá a estas ferias en los años 96 y 98. En 1990 expone en la Galería Afinsa y en el 99 en la galería Heller, las dos con dirección en Madrid. Con motivo del V Centenario del nacimiento de Santa Teresa, en 2015, Las Edades del Hombre le encarga una escultura de 3 metros representando a esta mística carmelita, para ser expuesta en el exterior de la Capilla Mosén Rubí, en Ávila. En 2016 expone en el CAC (Centro de Arte Contemporáneo) de Vélez-Málaga.

La obra de Elena Laverón en Alcalá es una interpretación figurativa de corte expresionista de un cuerpo desnudo, en la que se percibe los años que la escultora trabajó con Zadkine. En el bronce también se puede observar como las posiciones de brazos y piernas, una soportando el peso de la figura y otra flexionada, asimilan la influencia de la escultura clásica. N.º inventario MA-043-09. Localización: Vía Complutense (acera norte). Bronce. Medidas escultura: 200 x 34 x 27 cm. Colocada sobre plataforma de hormigón nivelada a suelo.



José Noja (1938). Realizó estudios de pintura en su juventud que serán interrumpidos. Al obtener una beca del estado holandés en 1962, puede retomarlos en la Famous Arts School of California. Comienza su trayectoria expositiva a partir de entonces, manteniendo una regularidad en la promoción de su trabajo. La herencia del magisterio de Pablo Serrano se deja sentir cuando se dedica a la obra pública, sobre todo en sus piezas primerizas, como se puede ver en el “Monumento a Largo Caballero” en Madrid. Con el tiempo, consigue personalizar su estilo, utilizando una forma tan elemental como es el cilindro. La

presencia de esta figura geométrica se puede reconocer tanto en obras más íntimas de interior como en sus esculturas urbanas. En un principio en todas ellas usa el acero, para pasar luego al acero inoxidable pensando en la esplendente calidad que aporta a las superficies este material, y en su resistencia a la intemperie cuando se trabaja en el ámbito público. Su dedicación como diseñador y creador de museos de escultura al aire libre, es una faceta más del perfil emprendedor de Noja. Entre esos museos se pueden referenciar: el Museo de escultura al aire libre de Aracena (1985), el Museo de Alcalá de Henares, el Museo de Arte Contemporáneo V Centenario de Huelva (1991), el Museo de escultura al aire libre de Cáceres (1997) o el de Santurtzi (2003).

En el año 1958 expone en la Galería Simone De Haags de Amsterdam, en 1960 en la Galería Omel en Londres y en la Senatore de Stuttgart, en 1961 en la Eschernbach, en el Palaix De Beaux Arts de Bruselas y en la Rotterdamsche Kinstkring de Rotterdam y en 1962 en la Furstenberg de París. También tiene numerosos monumentos distribuidos por la geografía de nuestro país.

Según el autor la obra de acero inoxidable de Alcalá nace como respuesta "antimachista". En ella desarrolla sus estudios característicos sobre el cilindro, entendido simbólicamente por el autor como forma geométrica "arrogante" y "fálica", pero también capaz de generar plásticamente múltiples formas útiles y sugerentes para la configuración escultórica. N.º inventario MA-044-09. Localización: Rotonda intersección Vía Complutense con Astrana Marín. Acero inoxidable. Medidas escultura: 120 x 220 x 200 cm. Peana de hormigón forrada de piedra 29 x 220 x 200 cm.



Rafael Muyor (1943). La amplia formación de este creador en los diversos procedimientos y técnicas artísticas (pintura, pátinas y policromía, modelado en barro, vaciado, talla en madera y piedra), es adquirida en los talleres de Arte Granda, en los que trabaja desde 1962. Con el tiempo Muyor se especializa en el oficio del trabajo de los materiales metálicos (cincelado, pulido, patinado, fundición, repujado, grabado, etc.).

La Casa del Siglo XV en Segovia, es el espacio donde en 1978, realizó su primera exposición de escultura. Ese será el inicio de una actividad, que ha mantenido con constancia en nuestro país y fuera de nuestras fronteras. Desde 1985, orienta su producción hacia la representación de fragmentos de motivos vegetales y frutales, que son modelados y trasladados al bronce aumentando su escala, para lograr unos efectos que sorprenden al espectador.

La reconocida galería Leandro Navarro de Madrid, exhibió un conjunto de esculturas fundidas en bronce y luego pintadas, que se presentaron con el título: "Hojarasca". Entre sus exposiciones más destacadas podemos citar las siguientes: en 1983 en la Galería Seiquer de Madrid, en 1985 en Arco 85, en 1986 en la Galería Seiquer y en Art 86 Basel, en 1989 en Art London y en la Galería 4/17 de Madrid, en 1992 en la Royal Art Galery de Osaka y en la Galería Marta Moore de Sevilla, en 1993 presenta obras en Arco 93 con la galería Seiquer de Madrid, en 1995 participa en Arco 95 y en Art Dusseldorf, en el 97 en la FIAC en Caracas, en 1998 en la Galería Nolde de Navacerrada. En el 99 en la Galería Clave en Murcia, en el 2000 en la Galería Leandro Navarro en Madrid, en el 2005 en la Fundación Caja Vital Kutxa en Vitoria y en 2010 en el Palacio de los Serrano en Ávila.

La escultura de bronce de Alcalá representa un fruto ampliado excesivamente para la ocasión expositiva, tema característico de sus trabajos. N.º inventario MA-045-09. Localización: Vía Complutense (acera sur, Plaza Cruz verde). Bronce. Medidas escultura: 100 x 113 x 36 cm. Peana de hormigón de 86 x 45 x 45 cm.

Jorge Varas (1964). Doctor en Bellas Artes por la UCM de Madrid en 2014 y profesor en la Facultad de Bellas Artes de esta misma Universidad desde el curso 2009. Como artista ha realizado numerosas exposiciones individuales en diferentes ciudades (Madrid, Valencia, Toledo Stuttgart, Colonia, Burgos), ha participado en ferias de arte: Arco (Madrid), FIAC (Caracas), Estampa (Madrid) o ART NEW YORK y su obra está incluida en diferentes colecciones particulares y en el espacio público de algunas de nuestras ciudades (El legislador en Cuenca, Una señal, un saludo en Burgos, Dim Light, Source Unknown, Monumento en recuerdo de las víctimas del 11M en Alcalá de Henares). Su trabajo se orienta hacia líneas de investigación como son: escultura y contexto, materia, espacio y tiempo como elementos configuradores de la escultura, el dibujo como práctica y experiencia asociada a diferentes etapas de la construcción escultórica, escultura y función o escultura y educación.



Exposiciones individuales: 1991 "Esculturas e instalaciones" en el Centro de Recursos Culturales de Madrid. 1992 "Jorge Varas Escultura" en la Casa de la Entrevista, Fundación Colegio del Rey de Alcalá de Henares. 1993 "Escultura reciente" en la Galería Arteara de Madrid. 1994 "Jorge Varas. Skulpturen" en la Galerie Adriana Schmidt de Stuttgart y "Jorge Varas. Skulpturen" en la Galerie Adriana Schmidt de Köln. 1996 "Jorge Varas. Skulpturen, Objekte, Zeichnungen" en la Galerie Adriana Schmidt de Köln. 1997 "Jorge Varas" en la Galería 57 de Madrid. 1999 "En el corazón del bosque" en el Espacio Burgos de Burgos. 2001 "El rostro del juego y la pasión" en la Galería 57 de Madrid. 2003 "Reflejos" en la Galería Argenta de Valencia. 2004 "La piel la vida" en la Galería Marina Miranda de Madrid. "Jorge Varas. Esculturas 1993-1997" en el Palacio Provincial de Jaén. 2007 "Transferencias" en la Galería Astarté de Madrid y "Esculturas 2003-2007" en la Galería Argenta de Valencia. 2014 "Gorgias le susurra al oído a Marcel Duchamp" en la Galerie Adriana Schmidt de Stuttgart. "Caminando por los márgenes del tiempo" en la Casa de la Entrevista de Alcalá de Henares. 2019 "La canción está sonando" en el Museo Francisco Sobrino de Guadalajara. Ha realizado alrededor de 80 exposiciones colectivas en el territorio español y en países como Alemania, Suiza, Estados Unidos, Uruguay, Venezuela, Francia, Inglaterra...

La obra del museo es una reproducción a la misma escala de una escultura de madera de pino melis y de espejos realizada en los primeros años 90. En estas piezas se incorporaba el espejo intentando evidenciar las cualidades contrastadas propias de los materiales, al mismo tiempo que evidenciaba el valor del tiempo en la configuración escultórica. N.º inventario MA-046-09. Localización: Vía Complutense (acera norte, Plaza Cruz verde). Fecha de realización. 1992. Acero. Medidas escultura: 220 x 40 x 25 cm. Colocada sobre plataforma de hormigón nivelada a suelo.



Liane Katsuki (1950). Liane Katsuki es nacida en Brasil. Después de estudiar Bellas Artes en Salvador de Bahía, amplía conocimientos en Toulouse y en París, también como alumna de la Escuelas de Bellas Artes de estas dos ciudades. Profesionalmente, complementa la dedicación a la obra en tres dimensiones con el diseño de joyas, una actividad que se refleja en la composición formal de su escultura. Su trabajo en joyería se ha reconocido con los premios: "De Beers Diamond" y "Perlas de Tahiti", pero además importantes diseñadores han solicitado su colaboración, uno de los más célebres es Pierre Cardin. Su trabajo escultórico está representado en colecciones y museos como son: el Museo de la Ciudad de

Salvador de Bahía en Brasil, el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro, el Kunsttreff Worpswede en Bremen, el Spanish Institute de Nueva York, el Centro Municipal de las Artes de Alcorcón, la "Fundación Colegio del Rey" de Alcalá de Henares, The National Gallery for Foreign Art de Sofía (Bulgaria), el Museo de Arte Contemporáneo "Mayte Spinola" en Marmolejo (Jaén), el Museo de Arte Contemporáneo Azuaga en Badajoz, el Museo de Arte Contemporáneo en Salta (Argentina), Colección Margarita de Bulgaria, Colección Baronesa Carmen Thyssen, Colección Inés Medina, Colección Marqueses de Vívola, Colección Marquesa de Santa Cruz y Colección Mayte Spinola Barreros.

La obra del museo quiere ser un homenaje a la ciudad de Alcalá. Aunque la creadora tiene la necesidad de utilizar otra escala, podemos reconocer las influencias de la joyería en esta pieza. N.º inventario MA-047-09. Localización: Vía Complutense (acera norte, Plaza Cruz verde). Fecha de realización. 1992. Bronce y acero. Medidas escultura: 116 x 85 x 70 cm. Peana de hormigón de 50 x 85 x 40 cm.

Encarnación Hernández (Salamanca, 1949). Se licencia en la especialidad de escultura y grabado en la Facultad de Bellas Artes de San Fernando en el año 1977. En la década de los 80 obtiene los primeros reconocimientos públicos, a través de la obtención de premios en varios certámenes nacionales. En los 90 obtiene el Primer premio "Mariano Benlliure" de escultura de la Villa de Madrid. En Madrid ha expuesto su trabajo en las galerías May Moore y Kreisler y participó en la edición de Arco 86. En el año 2002 fue importante en su trayectoria la exposición retrospectiva que reunió veinte años de actividad, organizada por la Diputación de Valladolid en el Palacio Pimentel. Seis años más tarde repetirá una exposición antológica en el Rectorado de la Universidad de Málaga.



Su obra comprende desde las pequeñas esculturas y cabezas de formato medio a el monumento público, siempre haciendo referencia a la concepción figurativa antropomórfica, a veces como mero valor formal, otras con un valor más simbólico.

La obra que se incluye en el museo de nuestra ciudad es una de sus características cabezas de mujer que rememora la obra de escultores como Brancusi o Modigliani. N.º de inventario MA-048-09. Localización: Vía Complutense (acera norte, Plaza Cruz verde). Bronce. Medidas escultura: 95 x 30 x 30 cm. Peana de acero de 100 x 30 x 30 cm.



Beatriz Khon (1939). Nació en Caracas, pero será en Nueva York siendo muy joven donde aprenderá escultura con el reconocido escultor alcarreño José de Creeff. Merece la pena destacar sus exposiciones en la Galería El Muro de Caracas y en el Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce en Morelia (México). En 1986 y en 1987 participa en la Feria de Arte de Basilea.

La pieza de Alcalá es una pieza figurativa realizada en bronce. Representa una mujer apoyada en una simulación de barandilla que nos puede recordar otra escultura de la ciudad del escultor Miguel Ángel Sánchez. N.º inventario MA-049-09. Vía Complutense (acera sur, Plaza Cruz verde). Bronce. Medidas escultura: 160 x 90 x 60 cm. Peana de hormigón forrada de piedra 40 x 110 x 88 cm.

LOCALIZACIÓN VÍA COMPLUTENSE (ENTRE SEBASTIÁN DE LA PLAZA Y CABALLERÍA ESPAÑOLA).



Feliciano (1936-2018). Feliciano Hernández, en 1954 al ser becado, tiene la posibilidad de trasladarse a Madrid para estudiar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su vocación investigadora le llevó a realizar, al finalizar sus estudios, unas piezas en hierro en una fragua de Navacarnero. El interés escultórico de estos primeros trabajos le permitió venderlos en la madrileña Galería Santa María. En la segunda mitad de la década de los 50, tiene la posibilidad de visitar Italia y de tropezar con la obra de Chillida, que en aquel momento era laureada en la XXIX Bienal de Venecia (1958). Por esta obra manifestó una admiración declarada en diferentes ocasiones. Estas dos experiencias, pudieron provocar en Feliciano, la iniciación de la deriva de su obra hacia el terreno de lo abstracto, en la que toman un valor especial las texturas ásperas de materiales como la arpillera blanca y el acero.



Comenzando los años 60, elige una antigua posada en Navacarnero para reformarla y establecer su lugar de trabajo y estudio. Un espacio al que acudirán individualmente o en grupo otros muchos artistas para conversar sobre los temas que ocupaban sus pensamientos. La exposición personal presentada en esos años en la Galería Fortuny de Madrid procuró la estimación de su obra por parte de la crítica especializada, que

culminó con la compra de una de sus esculturas por el entonces Museo de Arte Contemporáneo. En aquel momento el nombre de Feliciano pasó a tener un valor significativo en el desarrollo de la escultura española. Situado en el escenario más distinguido del arte español, puede viajar por Europa, explorar París y tener contacto con los miembros del grupo "El Paso". Antes de finalizar la década de los sesenta y después en los años 70, estuvo presente con excelentes críticas, en las bienales de París, Sao Paulo (1967), Carrera, Venecia y Alejandría (1976), al mismo tiempo que mostraba su trabajo en otras salas de exposiciones nacionales e internacionales. Ya en los años setenta, en su estilo escultórico se reconoce una especial apreciación del hierro, vinculándolo a sus transformaciones industriales. Este interés se hace efectivo en la aplicación de superficies planas, pulidas y en tensión en los trabajos de esta época. Significándose como un escultor abstracto, realiza un trabajo que se orienta hacia una geometría constructiva, personal y versátil. Sus piezas resultan como arquitecturas o construcciones dotadas de una extremada limpieza y severidad formal, son proyecciones que comparten las preocupaciones propias de la ingeniería constructiva. Algunas obras de gran tamaño se proyectan tomando como referencia entidades geométricas convencionales (círculo, semicírculo, prisma, cubo, arco, herradura, cruz...). Estos elementos enlazados normalmente con cables de acero permiten desarrollar todo un universo de tensiones espaciales y físicas, equilibradas y armónicas. Fundaciones como la Juan March han apreciado este trabajo, dedicándole exposiciones, pero también está incluido en el fondo de numerosas colecciones y museos, entre las que cabe destacar el Museo de Arte Reina Sofía (Madrid), el Museo de Ostende (Bélgica), el Museo de Bellas Artes de Bilbao o el Museo de la Universidad de Alabama (EE. UU.).

Nuestro museo cuenta con una magnífica construcción de granito, en la que el artista aplica unos tensores de acero que unen varios prismas de este material pétreo, para transmitir al espectador una experiencia física en la que lo visual y lo háptico se potencian. Esta obra, que encarna el mejor y más representativo estilo del escultor, se aleja intencionadamente de lo anecdótico y utiliza la materia para hacer manifiestas cualidades propias y esenciales de lo escultórico como son: peso, fuerza, escala, materia, espacio, equilibrio o tensión. N.º inventario MA-010-09. Localización: Vía Complutense haciendo esquina con Sebastián de la Plaza. Granito y acero. Medidas escultura: 104 x 220 x 500 cm. Peana de piedra arenisca de 80 x 100 x 47 cm.



Pablo Serrano (1910- 1985). La ineludible importancia del nombre de Pablo Serrano en el panorama escultórico español es confirmada con la concesión del Premio Príncipe de Asturias de las Artes en el año 1982, galardón en el que se reconoce, una obra de tradición expresionista impregnada de una enérgica preocupación humanista. Este interés humanista, se refleja en temas como la comunicación, entendida como capacidad que tiene el ser humano para trasladar ideas y experiencias a los demás.

Inició su formación como escultor en Zaragoza, continuándola después en Barcelona. Pero fue, como otros insignes escultores españoles, en Sudamérica donde comenzó a adquirir reconocimiento como artista. En el año 1929 comienza a desarrollar y promocionar su trabajo de escultor en Argentina y en Montevideo, actividades que desarrollará durante 25 años. La influencia de Torres-García en América, de Lucio Fontana, así como su interés por las vanguardias europeas, serán estímulos importantes en el desarrollo de su producción creativa.

En sucesivas ocasiones, en el transcurso de los años cuarenta y cincuenta, recibió el Primer Premio Nacional del Salón de Bellas Artes de Montevideo, situándose como un escultor destacado en América del Sur. En 1955 tras recibir junto a Ángel Ferrant el Gran Premio de Escultura en la Bienal Hispanoamericana de Barcelona, regresa a España. Dos años después funda junto a Millares, Feito, Canogar, Suarez, Saura, Rivera y Juana Francés el Grupo El Paso, movimiento artístico que difundió la abstracción en España y modernizó el horizonte creativo español de posguerra. Obtuvo un gran reconocimiento cuando decide que su trabajo evolucione hacia el informalismo, tomando como referencia la idea de "dibujo en el espacio" de Julio González, sobre todo a partir de su presencia en 1962 en la XXXI Bienal de Venecia.

Los principales museos de Europa y América cuentan con trabajos de Pablo Serrano. Museos de Milán, de Berlín, el MOMA y el Guggenheim de Nueva York, el Ermitage de San Petersburgo, el Centro Georges Pompidou de París, el de Arte Contemporáneo de la Villa de París, la Fundación Gulbenkian de Lisboa, el Middelheim de Amberes, la colección Gaudífond de Arte, los Museos Vaticanos y el Centro Nacional de Arte Reina Sofía, todos han reconocido su trayectoria realizando exposiciones o adquiriendo sus obras.

Murió en Madrid en 1985, cediendo parte de sus obras al Museo Pablo Serrano de Zaragoza, responsable de investigar, exhibir y difundir el legado del artista. Su obra se ha continuado exponiendo en ciudades como Estrasburgo, Roma, Buenos Aires o Brasilia.

Incorporando elementos constructivos de la realidad, en la pieza de Pablo Serrano en el museo se percibe la influencia de las vanguardias, en concreto del cubismo. Podemos ver en ella una recreación de los procedimientos constructivos realizados por Picasso en obras como son su "Cabeza de Toro" o "La guenon et son petit". N.º inventario MA-050-09. Localización: Bulevar Vía Complutense (entre Sebastián de la Plaza y Caballería Española). Fecha de realización. 1971. Bronce. Medidas escultura: 90 x 63 x 60 cm. Peana de piedra arenisca de 90 x 50 x 50 cm.

Venancio Blanco (1923-2018). Entre 1943 y 1948 se forma como artista en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Gracias a la concesión de un premio de Educación y Descanso en 1941, siendo muy joven, podrá viajar a Italia. El encuentro con el esplendor de la escultura italiana le impactará y será determinante para la orientación que decide dar a su vida a partir de entonces.



La influencia italiana sitúa su obra dentro de la denominada escultura neofigurativa, estilo estético que propone representar la realidad, recurriendo a unas configuraciones escultóricas o pictóricas que se desenvuelven entre la figuración tradicional y el informalismo, pero este escultor además demostró que quería partir de la tradición para llegar a alcanzar su propio estilo. Lo consigue aportando una nueva interpretación de la escultura en España, utilizando prioritariamente el bronce como material.

Es nombrado Miembro Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1977 y en 1981 director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma.

Su trabajo como artista, lo ha compatibilizado sin interrupciones, con la dedicación a la enseñanza en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Madrid o en múltiples cursos y seminarios celebrados en diferentes localidades de nuestro país.

Su trabajo y sus aportaciones han sido reconocidas en diferentes ocasiones. Entre otros premios y galardones obtenidos están: el Premio Nacional de Escultura (1959), Primera Medalla de Escultura de la Exposición Nacional de Bellas Artes (1962), Gran Premio de Escultura de la V Bienal de Arte de Alejandría, Medalla de Oro de la XI Exposición "Las Artes en Europa" (Bruselas), Premio Medalla de Oro de la IV Bienal de Arte Sacro de Salzburgo, Premio de las Artes de Castilla y León 2001.

También numerosos museos, instituciones, colecciones particulares nacionales e internacionales cuentan con sus trabajos en sus fondos y salas de exposiciones: Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía de Madrid, Museo del Vaticano, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, Museo de Bellas Artes de Salamanca, Museo de Bellas Artes de Amberes, Museo Nacional de El Cairo, Museo Nacional de Oslo, Museo Taurino de Córdoba, Sede de las Edades del Hombre (Valladolid), Catedral de la Almudena en Madrid, Consejo Superior de Deportes, Universidad Católica de Murcia, Museo Fundación Camilo José Cela en Padrón (Pontevedra), Museo de Escultura Religiosa Venancio Blanco de la Fundación Mapfre en el Plantío (Madrid), Museo de Escultura al Aire Libre en Leganés (Madrid) y Museo de Escultura al Aire Libre en Alcalá de Henares (Madrid).

Venancio Blanco es uno de los escultores de obra religiosa más importantes de la segunda mitad del siglo XX, pero en su trabajo siempre ha situado los valores plásticos por encima de la intención imaginera. También la tauromaquia ha sido un tema de su interés. Ha aprovechado el asunto taurino para profundizar en cuestiones como son el movimiento y la relación entre lleno y vacío.

La obra del museo pertenece a su serie animalística. Realizada en bronce en pequeño formato, esta obra enlaza con la tradición de escultura ecuestre tan significativa en la historia de la escultura europea. N.º inventario MA-051-09. Localización: Bulevar Vía Complutense (entre Sebastián de la Plaza y Caballería Española). Fecha de realización. 1992. Bronce. Medidas escultura: 58 x 54 x 26 cm. Peana de acero pintado en gris de 105 x 55 x 31 cm.



Miguel Moreno (Granada, 1935). Las primeras enseñanzas de los oficios relacionados con la escultura, Miguel Moreno las recibe viendo como su padre, que era orfebre, trabajaba los metales. Estos primeros aprendizajes serán complementados con los adquiridos en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Granada. Empujado por una curiosidad perseverante y por los deseos de renovar continuamente sus conocimientos, decidirá ingresar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en 1959. Tiempo después, se doctoraría defendiendo una tesis titulada "La chapa en la escultura moderna del siglo XX. La obra de Miguel Moreno Romera".

Su trabajo, ya sea en formatos ambiciosos o en otros con carácter más intimista, se preocupa por el estudio de las posibilidades plásticas y expresivas del cuerpo humano, sea este femenino o masculino.

Como artista ha realizado numerosas exposiciones en espacios nacionales e internacionales. Numerosas ciudades andaluzas cuentan con alguna obra suya en sus espacios públicos. En los años 70, Moreno se centra en realizar una escultura neofigurativa alejada de la frialdad clasicista, dotándola de un pretendido carácter personal, que la hace interesante como investigación, ya que ambiciona concretar la difusa limitación existente entre espacio exterior e interior. Para llegar a esa neofiguración, el escultor tuvo que viajar a París y descubrir los trabajos de Arp o Brancusi, pues fue ese encuentro lo que le motiva a analizar la masa y la estilización de las proporciones.

La obra del Museo de Alcalá es un desnudo femenino, que responde a una sinterización formal, a través de la cual el escultor realiza un homenaje al pintor de la escuela de París Marc Chagall. N.º inventario MA-052-09. Localización: Bulevar Vía Complutense (entre Sebastián de la Plaza y Caballería Española). Fecha de realización. 1995. Bronce. Medidas escultura: 102 x 44 x 41 cm. Peana de acero pintado en rojo de 107 x 38 x 38 cm.

Xabier Santxotena (Alsua, 1946). El trabajo de este creador está emparentado con una tradición artesanal y familiar, consistente en utilizar la madera como material de construcción y elaboración de utensilios. Conocerá siendo joven al grandísimo escultor Jorge Oteiza, que le introduce en la escultura y actuará como maestro.

Sus conocimientos del modelado y de la talla, los aprenderá en la Escuela de Artes y Oficios de Vitoria-Gasteiz entre los años 1973 y 1976. Cuando acaba los estudios en esta institución, sus obras manifiestan un lenguaje personal que mantendrá con el paso del tiempo. Este lenguaje se caracteriza por mostrar una



armonización de simbolismo, figuración de tendencia expresionista y organicismo, tratados a través de un proceder constructivo, que refleja la racionalidad con la que se manipulan los materiales.

"Homenaje a Aita Donosti", "Homenaje a la Mesa de los Tres Reyes" y "Bertsolari" son tres piezas significativas de su primera etapa como escultora. "Homenaje a la pelota", "Menhires" y "Homenaje a los poetas", forman parte de una serie de trabajos iniciados en 1975, que el autor bautiza con el nombre de "familias". Es una obra dedicada a recordar a sus ancestros agotes. Según el creador "*No es reivindicación, es homenaje*".

Su obra se ha mostrado fundamentalmente en Euskadi. Pamplona, Bertiz, Bera, Vitoria, Durango, Tolosa, San Sebastián son algunos de los lugares donde ha enseñado sus trabajos en exposiciones.

Santxotena se ha interesado por investigar funciones singulares de la escultura, integrándola en cascadas de agua o en la arquitectura, utilizando el acero, el cemento o el bronce como materiales de conexión entre ambas prácticas artísticas.

Con un estilo sobrio y poético, realiza una obra que se sitúa entre lo real y lo onírico, entre lo orgánico y lo geométrico, entre lo arcaico y lo refinado, entre lo natural y lo artificial, entre lo racional y lo intuitivo.

La obra del museo es un bronce de pequeño formato, que representa una figura a la que se le ha aplicado una sintetización de la forma, para llegar a la expresión más esencial. N.º inventario MA-053-09. Localización: Bulevar Vía Complutense (entre Sebastián de la Plaza y Caballería Española). Fecha de realización. 1977. Bronce. Medidas escultura: 95 x 30 x 38 cm. Peana de granito gris abujardado de 127 x 31 x 31 cm.

Hugo de Wolf (1944). Formado en la Academia de Artes Visuales de La Haya y en la Academia Rietveld de Ámsterdam. Es un escultor que se ha inspirado en Henry Moore, en Constantin Brancusi o en Chillida para realizar su obra. Aunque ha trabajado en esculturas con diferentes materiales, en su obra reciente utiliza frecuentemente el acero corten. A partir de 1984 empezó a explorar las posibilidades del arte medioambiental.

En 1982, construyó en Houwerzijl, una fundición de bronce adjunta a su vivienda para poder él mismo fundir sus esculturas. En esta fundición, así como en otra creada con posterioridad, ha compatibilizado la producción de su propia obra con el trabajo para otros escultores.



Tiene obras de arte público en: Natuurmuseum Groningen Groningen, Boomrooster Plataan Grote Markt Groningen, Reitemakersrijge Academie voor Bouwkunst Groningen, Piccardthofplas Groningen, Hoornse Schans Groningen, Jeugdzorg Drenthe Papenvoort,

Afsluiting Ulgersmaweg Groningen. También tiene una escultura en la colección del Stedelijk Museum de Amsterdam y seis esculturas en la colección de la ciudad de Amsterdam.

La escultura de Noud de Wolf en el museo titulada Ruina, recuerda inevitablemente las representaciones de la tradición romántica centroeuropea. Es interesante en esta pieza de pequeño formato, el que esté fundida en acero macizado, pues esta intención constructiva permite conectar con aspectos esencialmente escultóricos como son la relación entre peso y escala, relacionados directamente con la fisicidad de la obra. N.º inventario MA-054-09. Localización: Bulevar Vía Complutense (entre Sebastián de la Plaza y Caballería Española). Fecha de realización. 1996. Acero. Medidas escultura: 48 x 32 x 27 cm. Peana de granito gris abujardado de 148 x 32 x 32 cm.

Agar Blasco (1959). Las obras de Agar Blasco representan una reflexión idealizada sobre los espacios que nos rodean, subjetivando las arquitecturas con las que en ocasiones nos encontramos al transcurrir en el mundo creado por nosotros, los humanos. Estas arquitecturas se pueden presentar como espacios gratos o a veces se muestran menos generosos, evidenciando las dos caras que representa el morar en ellos. La reflexión sobre el retraimiento de la vida de las personas, la indagación sobre el sentido en este transcurrir transitorio como individuos con un porvenir fortuito, son motivos que llevan a esta creadora a realizar sus construcciones.



Estas obras también establecen un diálogo entre la materia y el vacío, mediante la representación de unas arquitecturas que nos evocan el espacio de los pintores metafísicos, como Chirico o Carlo Carrà. Laberintos, atalayas, arcadas, escalinatas, puertas abiertas a la incertidumbre, espacios abiertos o cegados, son la evidencia de una concepción espacial que nos invita a ir más allá de nuestra realidad cotidiana, introduciéndonos en un mundo donde los sueños son también posibles.

Agar Blasco ha realizado exposiciones individuales por diferentes salas e instituciones de nuestro país, entre las que podemos destacar las realizadas en la Galería Astarté (1995 y 1998), en la Galería Quorum (2008) o en el Museo de la Universidad de Alicante. También ha obtenido varios premios de escultura como son: en 1985 el Premio-adquisición en el IV Certamen de Artes Plásticas del Ayuntamiento de Móstoles, en 1986 el Premio del Museo Municipal de Úbeda o en 1992 el Premio-adquisición del VIII Salón de Artes Plásticas del Ayuntamiento de Alcobendas.

La obra de Agar Blasco del museo, realizada en un formato medio, es una inconfundible reflexión de la artista sobre las arquitecturas que forman parte de sus cavilaciones. El material utilizado para su construcción es el acero corten. Este material le ha servido a

Agar Blasco, para combinar armoniosamente la racionalidad de la recta con la curvatura mas sensual de los planos. N.º inventario MA-055-09. Localización: Bulevar Vía Complutense (entre Sebastián de la Plaza y Caballería Española). Acero. Medidas escultura: 120 x 136 x 36 cm. Peana de granito gris abujardado de 150 x 81 x 49 cm.

Isidro Blasco. (Madrid 1962) Tomando como referencia las ciudades en las que ha vivido vive o en aquellas que ha conocido cuando viaja, Isidro Blasco trabaja como autor poliédrico, pues interpreta esas referencias incorporando en su producción la arquitectura, la escultura o la fotografía. Las relaciones emocionales que le provocan estos contextos, los caminos y los entornos por los que pasea, los talleres en los que trabaja o las casas donde vive, son los motivos que aprovecha, para iniciar una recopilación de fotografías tomadas como un ciclo de fotogramas, con los que después configurará una obra de mayor complejidad formal. La construcción realizada por el mismo con maderas ensambladas, le servirá de soporte de las tomas realizadas con la cámara, que corta, selecciona y pega sobre las estructuras tridimensionales, poniendo en valor la espacialidad que generan estos artefactos. Esta propuesta reflexiona sobre la idea de que la realidad es una adición de situaciones divisas que pueden organizarse con un sentido escultórico.



En su obra se explicita una recreación del espacio arquitectónico como totalidad o como particularidad, a la que se accede mediante una percepción individual y subjetiva, que le conduce a problematizar alrededor de dos conceptos ya clásicos en la escultura como son el espacio y el vacío. En todo momento se trata de eludir la descripción objetiva, estimulando en cambio las emociones o sugerencias que la experiencia perceptual presente o pretérita provocan en el artista. Pasado y presente, construcción y destrucción, materia y espacio comparten protagonismo en sus construcciones.

Isidro Blasco ha sido residente como escultor en la Academia Española de Roma (1990-91), becario de la Pollock Krasner Foundation en 1998 y en 2010, y de la Guggenheim Foundation fellowship in Visual Arts en el año 2000.

Su trabajo ha sido expuesto en: el P.S. 1/MOMA de Long Island City (New York) y en el Whitney Museum, Champion Branch, en la exposición "Insights: Interior Spaces in Contemporary Art", en el Center for Art and Design en The College of Saint Rose en Albany, en la Monmouth University de New Jersey, en Hilger Contemporary en Viena, en ACA Gallery, en Savannah College of Art and Design en Atlanta, en el Centro de Arte Caja de Burgos, en el Museo Patio Herreriano de Valladolid, en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de San José, (Costa Rica), en el Queens Museum of Art, Bulova Center en Nueva York, en el Helsinki Photography Biennial 2012 en Finlandia, en el Anthology Film

Archival, curated by Jana Leo en Nueva York, en "A New View of Spanish Photography" Kulturhuset en Estocolmo, en Edward Cella Art+Architecture en Los Angeles, en 'Reversed Images: Representations of Shanghai and Its Contemporary Material Culture', en el Chicago Museum of Contemporary Photography, en el I Centenario S. Allende. Centro Cultural La Moneda, Santiago de Chile, en Reshaping the Landscape, Neuberger Museum of Art en Purchase (Nueva York). En el 2012 en el centro Wave Hill en Nueva York. En el 2011 en el Smack Mellon en Nueva York. En la galería Dominik Mersch en Sydney, en la galería Black and White de New York. En el 2010 realizó la exposición titulada "Aquí Huidizo", organizada por La Comunidad de Madrid, en la Sala Alcalá 31 de Madrid.

Arquitectura, entre Torre de Babel o chimenea, la escultura de acero de formato medio de la colección de Alcalá, realizada a principios de los años 90, anuncia las problemáticas que fructificarán posteriormente en el trabajo de Isidro Blasco. N.º inventario MA-056-09. Localización: Bulevar Vía Complutense (entre Sebastián de la Plaza y Caballería Española). Acero. Medidas escultura: 105 x 66 x 57 cm. Peana de granito negro pulido de 85 x 42 x 42 cm.

Fernando Suarez Escobar Su relación con la producción artística se inició en el campo del diseño. Con el paso del tiempo, experimentó que la dedicación al arte podía ser el camino que le permitiera manifestar sus impulsos creativos. Su objetivo como escultor fue simplificar y sintetizar las formas y los volúmenes. Ha mostrado individualmente su trabajo en: Mónaco (1988), Hamburgo (1990), Bruselas (1990/91/99/2011), Poligny (1994), Estrasburgo (1994), Buenos Aires (1994), Rio de Janeiro (1988/92/93/99/2003/04/05), Barcelona (2005/2006/07/08/09/10). También en muestras colectivas en Madrid (2009/10), Singapur (2010), Paris (2009 y 2011) y Bruselas (2011 y 2014). En Sitges en el año 2007 inaugura un espacio que utiliza como taller y sala de exposiciones para promocionar su trabajo. Desde 2008 la Mulan Gallery establecida en Singapur, le incorpora a su plantilla de artistas. Intentará en Barcelona iniciar en 2011 una nueva experiencia como galerista abriendo el nuevo Espacio Fernando Suárez en esta ciudad, pero en el año 2019 se desvincula de la labor galerística.



Es un artista autodidacta, que se aventura a experimentar con técnicas tradicionales y con nuevos materiales. En su trabajo ha considerado el vacío como contenido conceptual importante. El interés por este concepto escultórico ha intentado trasladarlo a sus esculturas de alambre a través de la utilización de una linealidad elemental. Últimamente, parte de una lectura sofisticada del arte urbano, para después producir una serie de pinturas, a las que denomina «abstraccionismo urbano», en las que utiliza las técnicas del grafiti.

El personaje Juanita Fortuna creado por el escultor, es el motivo de la obra del Museo alcalaíno. Obra realizada en bronce de formato medio. N.º inventario MA-057-09. Localización: Bulevar Vía Complutense (entre Sebastián de la Plaza y Caballería Española). Fecha de realización. 1986. Bronce. Medidas escultura: 138 x 66 x 45 cm. Peana de granito rosa pulido y biselado de 136 x 30 x 30 cm.



Aurelio Teno (1927-2013). Entre 1936 y 1943 se inició como artista en Córdoba. El taller del escultor Amadeo Ruiz Olmos fue la academia donde se instruyó como aprendiz. Después de este periodo, conocerá otro oficio en un taller de platería y a partir de 1939 ingresa en la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba.

Durante unos años trabajó como orfebre en Madrid, luego se estableció durante una década en París. Como es habitual en otros muchos artistas, en la capital francesa perfeccionó su formación artística, incorporando en su trabajo las aportaciones de escultores como Giacometti y de los artistas encuadrados en

las corrientes expresionistas y fauves. Realizó diversas muestras en salas de exposiciones entre las que destacan la del *Salón del Art Libre* y la del *Palais des Beaux Arts*. Aunque mantiene una intensa dedicación al arte, nunca abandona la creación de joyas, a las que aplica una explícita concepción escultórica. Vuelve a España en 1965, para vivir en Madrid, pero establece su taller en Molino del Cubo, un pueblo abulense. En este estudio-taller, realiza investigaciones orientadas a observar las posibilidades de aplicación de nuevos materiales y procedimientos constructivos en su obra. Exhibe sus discutidas esculto-pinturas en el Ateneo de Madrid y comienza una sucesión de muestras internacionales en París, Copenhague, Rabat, New York y San Luis en Estados Unidos.

En 1976 realiza la estatua de Don Quijote, ubicada ante el Kennedy Center de Washington.

En los últimos años de vida inaugura un taller y un museo en el que deposita su obra en el Monasterio de Pedrique, situado en la provincia de Córdoba. El Ayuntamiento de Villarta instauró una fundación destinada a conservar y difundir la herencia creativa de este escultor. En 1993 fue nombrado miembro de la academia de Córdoba.

La escultura del Museo de Alcalá es una pieza animalística con un marcado acento expresionista, que nos puede evocar el grito de Munch, en este caso expresado por la angustia del modelado vigoroso de esta cabra fundida después en metal. N.º inventario MA-058-09. Localización: Bulevar Vía Complutense (entre Sebastián de la Plaza y Caballería Española). Bronce. Medidas escultura: 97 x 33 x 45 cm. Peana de granito rosa pulido de 103 x 53 x 53 cm.

José Luis Pequeño (1941). Estudió grafismo publicitario, diseño industrial, pintura y escultura. Ha participado en multitud de exposiciones nacionales e internacionales, recibiendo premios y reconocimientos. Actualmente podemos encontrar sus obras expuestas en museos y colecciones públicas y privadas. Durante su vida se dedicó a realizar encargos de otros escultores, entre los que podemos destacar las medallas solicitadas por Jorge Oteiza o Nestor Basterrechea.



Su escultura se inspira en las formas de la naturaleza y del reino animal. Ejecutadas en distintos tamaños, podemos encontrarnos en su producción desde miniaturas hasta piezas de un tamaño considerable. Ha tenido en cuenta como costumbre, el atender a las posibilidades de acabado del material. Aunque todas sus piezas están realizadas en bronce siguiendo el proceso artesanal de la cera perdida, la finalización de la superficie puede estar sometida al patinado, a la pulimentación incisiva para conseguir cualidades reflectantes e incluso algunas están laminadas con plata. El problema de la resolución de la peana ha estado presente también en su trabajo, en las piezas de mayor dimensión optó por el mármol como soporte, mientras que en los pequeños formatos de bronce se integran utilizando este mismo material.

En la escultura de Alcalá modela la superficie fragmentada de un torso masculino y otro femenino. Parece que quisiera trasladar la idea de vacío desarrollado por Oteiza a la composición figurativa, al mismo tiempo que recurre a la idea rodiniana que considera el fragmento como motivo escultórico colmado de expresividad y digno de representar. N.º inventario MA-059-09. Localización: Bulevar Vía Complutense (entre Sebastián de la Plaza y Caballería Española). Bronce. Medidas escultura: 39 x 33 x 19 y 62 x 38 x 30 cm. Peanas de acero pintado en gris de 101 x 31 x 40 y 111 x 52 x 41 cm.

María Luisa Campoy (1945). Estudió primeramente en las Escuelas de Arte y Oficios de Málaga y Córdoba, pasados unos años completará su formación en el Glasgow Art School, el Hameversmith Art School y en Sain Martins Art School de Londres. Realizó varias exposiciones individuales y colectivas internacionales a lo largo de su carrera artística. Residió en Londres, donde inicia su actividad como creadora antes de regresar a España e integrarse en los famosos Talleres de Arte Granda, en los que trabajó en la sección dedicada a mural y escultura cerámica hasta 1973. En el 84, la Galería Kreisler (considerada como su galería española) inaugura su primera exposición individual en Madrid.

María Luisa Campoy ha mantenido una actividad expositiva frecuente en ámbitos institucionales, en galerías y en ferias de



arte en España, en Europa y en Hispanoamérica. Su obra pública ha estado vinculada a los proyectos de José Noja.

La obra de la autora en Alcalá, "Señora con los toros", es una pieza realizada en metal con unas características formales propias del trabajo de Campoy. N.º inventario MA-060-09. Localización: Bulevar Vía Complutense (entre Sebastián de la Plaza y Caballería Española). Fecha de realización. 1995. Bronce. Medidas escultura: 130 x 110 x 72 cm. Peana de acero de 100 x 45 x 45 cm.



José Lamiel (1924-2020). Se formó en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia, y luego en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. En 1960 se traslada a Popayán, ciudad monumental al sur de Colombia, donde realiza diversos trabajos escultóricos a petición del entonces presidente, Guillermo León Valencia, entre ellos tallas en madera y esculturas en bronce.

De regreso a España, expone obras pictóricas y escultóricas en ciudades como Madrid, Barcelona, Valencia y Bilbao, entre otras. Participa en el Salón de Artistas Independientes del Grand Palais de París y obtiene el I Gran Premio Internacional de Cannes y la Medalla de la Ciudad de Saint Paul de Vence.

En su obra la figura humana cobra especial relieve. Los cuerpos se construyen asignándoles una forma alargada con la intención de expresar la verticalidad y la espiritualidad del gótico. A los rostros de sus personajes les caracteriza con un tono melancólico. Su estilo denominado "ingenuista" se convertirá en una de las señas de identidad de Lamiel, una identificación formal que, en cierto modo, guarda sintonía con Modigliani, Maurice Denis o Morandi.

Su obra ha sido expuesta en distintas ciudades del mundo y ha sido galardonado con numerosas distinciones. Se pueden destacar sus exposiciones en el Museo Camón Aznar de Zaragoza, en el Museo Provincial de Teruel, en la Galería La Kábala de Madrid o en el Ateneo de Cali. Como premios hay que mencionar el Premio Cervantes de Pintura en Alcalá de Henares, su participación como Miembro del Salón de los Independientes de París o la Cruz de San Jorge concedida por la Diputación de Teruel.

La obra en bronce de José Lamiel en el museo representa a una niña o adolescente que sostiene un pájaro entre sus manos, al mismo tiempo que lo observa melancólicamente con atención, quizá pensando que al dejarla en libertad el paso del tiempo pueda hacerse efectivo y sea inevitable el cambio. Se trata de un trabajo característico del estilo "ingenuista" que se le atribuye a este artista aragonés. N.º inventario MA-061-09. Localización: Bulevar Vía Complutense (entre Sebastián de la Plaza y Caballería Española). Bronce. Medidas escultura: 86 x 42 x 60 cm. Peana de acero pintado en gris de 95 x 47 x 65 cm.

UNA NUEVA CONFIGURACIÓN DE MUSEO

Una vez que se ha realizado el estudio del contenido del museo, estimada la categoría de los autores y las cualidades de las obras que están representados en él, corresponde definir que se puede hacer a partir de lo que se tiene, con el objetivo de revalorizarlo y mejorarlo. El museo integra un conjunto de obras más o menos significativas, dependiendo de la autoría, algunas representativas del desarrollo de la escultura que se realizó en España entre los años 50 y la última década del siglo XX.

Desde mi punto de vista, el museo proyectado por José Noja en su momento estuvo justificado por cumplir dos objetivos prioritarios: el primero tuvo que ver con el valor estético que podía añadir a la ciudad y el segundo con la reunión de un conjunto de esculturas de una etapa temporal concreta a la que se ha hecho referencia. El haber diseñado el museo como fondo cerrado (se transfirió como un conjunto de esculturas elegidas exclusivamente por su promotor), permitió dotarlo de forma cómoda de un considerable número de obras. No fue necesario dedicar el tiempo que hubiera requerido elegir cada una de las piezas de forma independiente, pero en cambio no se valoró la regularidad de la calidad de las obras incluidas en el paquete ofrecido. Este conjunto de esculturas aceptado en su momento como totalidad, denota una irregular calidad de las piezas que lo integran. Ahora que hacemos una valoración más serena, realizada desde la perspectiva que nos da el tiempo vemos el carácter anacrónico que tienen algunas de ellas.

La labor de diseño, configuración y desarrollo de un museo, no solo de escultura, no le debe corresponder a una única persona. Resulta razonable pensar que se podrán proponer proyectos más interesantes y mejor fundamentados, si se logra implicar a varios profesionales y expertos vinculados a la intervención de los espacios públicos. En este sentido, si a partir de ahora se quisiera contribuir a enriquecer lo que se tiene, esta prescripción no se debería perder de vista.

Si queremos realizar una actualización acorde con los nuevos tiempos y con la evolución urbana de la ciudad, se deberían plantear cambios que supondrían añadir nuevas obras y retirar otras. La incorporación y sustitución, de algunas de las piezas que están presentes en esta colección debe ser justificada teniendo en cuenta la calidad y el valor que tienen hoy en el contexto del campo del arte. Tomando como referencia este concepto sociológico tan manejado por Pierre Bourdieu, ese valor debe estar avalado por personas reconocidas en ese ámbito (campo artístico) por lo que estas decisiones deberían realizarse teniendo en cuenta sus indicaciones y consejos. Indudablemente, la disposición estética y artística para elaborar un proyecto cultural están correlacionadas con el nivel de instrucción, o lo que es lo mismo, con los años de formación y experiencia en el campo del arte de los responsables encargados de abordar dicho proyecto.

En este caso, por ser el museo específicamente urbano, tendrán que tomarse unas iniciativas en las que intervengan especialistas procedentes de diversos campos (urbanismo, turismo, artístico, patrimonio...). Todos ellos reunidos, enriquecerán el mapa de posibilidades a la hora de afrontar decisiones.

Un museo o una exposición debe tener como objetivo aportar valores culturales al público que lo visite. Para administrar este enriquecimiento, es imprescindible ofrecer calidad. No se añade un contenido cultural, ni se amplían los horizontes experienciales del espectador colocando cualquier cosa en el espacio público, a no ser que lo que se pretenda sea vulgarizar o distorsionar el conocimiento estético y cultural de los ciudadanos. Si nos tenemos que ocupar de la escultura, la escultura actual está representada por autores como Richard Serra, Jorge Oteiza, Pello Irazu, Asier Mendizabal, Leiro, Anthony Gormley, Richard Deacon, Sergi Aguilar, Susana Solano, Txomin Badiola ... Estas deben ser nuestras referencias, para no caer en la tentación de ofrecer muñecos o souvenirs aumentados a escala, que restan más que suman méritos a la imagen de las ciudades.

Como proyecto cultural, el museo debe aspirar a tener una colección de calidad. Además de ser un conjunto de obras destinadas a contribuir a la mejora estética (entendiendo esta palabra desde la concepción transcendental que le ha dado la filosofía y la teoría del arte) de la ciudad, debe acercar como acontecimiento el arte al público y debe establecer estrategias y mecanismos que faciliten su proyección, su difusión y su desarrollo mediante proyectos y programas culturales. Al museo, hay que dotarle de contenido y de vitalidad. No debería ser necesario decir que hay que mantenerlo, que es una cuestión obvia, pero además de ese mantenimiento hay que relacionarlo con la tradición cultural y artística de la ciudad y proyectarlo hacia el futuro. Alcalá de Henares ofrece unos escenarios cargados de historia, en los que la escultura podría añadir un nuevo sentido a las relaciones espaciales. Muchas piezas en el actual museo están dispuestas en espacios donde pasan desapercibidas, otras más que enriquecer empobrecen el contexto urbano. El museo, permite situar a la ciudad como espacio expositivo alternativo a los tradicionales canales de exhibición del arte. Sus funciones se verán reforzadas si se consigue establecer una vinculación con los espacios con los que nuestra ciudad cuenta.

Para realizar esa proyección del museo intentando abarcar un horizonte más amplio, hay que actualizarlo porque si no acabará siendo algo olvidado e ignorado por los ciudadanos, que son los que deben apreciarlo e interiorizarlo como suyo.

Es cierto que no existe una teoría cerrada para fijar las características de un proyecto como el que pretendemos realizar. Cada contexto urbano debe asumir unas directrices diferentes. Es distinto el contexto urbano y sociocultural de nuestra ciudad al que tienen ciudades modelo en este tipo de proyectos, como pueden ser Kassel o Münster. Debemos tener en cuenta el contexto urbano que define la ciudad de Alcalá de Henares, Ciudad Patrimonio de la Humanidad desde el año 1998, cualificada con unas condiciones geográficas, históricas, sociales y económicas concretas. Sin embargo, podemos tomar estos modelos (que son ejemplos de proyectos culturales exitosos, reconocidos internacionalmente por la actividad desarrollada en el campo de la escultura) como referencias para recoger ideas o propuestas, que luego sean viables para aplicarlas en nuestra ciudad. Sin irnos tan lejos, situado en el Paseo de la Castellana en el cruce con el puente de Juan Bravo, la capital de nuestra Comunidad Autónoma cuenta con un museo ejemplar y transcendental en nuestra historia de la escultura contemporánea, del que

también podemos tomar algunas referencias. Estos ejemplos serán descritos más adelante de forma un poco más detallada.

Ante el debilitamiento de los servicios públicos que se ha producido últimamente en muchas ciudades, como consecuencia de la privatización de estos, el museo se puede pensar como una apuesta pública e institucional que pretenda conseguir un proyecto fundamentado en el desarrollo de la cultura, que contribuya a la cohesión social, a reforzar el entramado que se establece entre el conjunto de la ciudadanía, a estimular el paseo por nuestro centro histórico o la convivencia en las plazas, calles y espacios donde se establezcan las esculturas, que sirva, en definitiva, para fortalecer y promover el valor que debe tener el espacio de la ciudad como espacio público.

LA ESCULTURA EN ALCALÁ DE HENARES

A diferencia de nuestra pintura, la escultura de nuestro país salvo en determinados periodos de nuestra historia, no ha contado con una relevancia tan importante. Si nuestra pintura, sobre todo a partir del siglo XVII es imprescindible para poder entender la evolución del arte europeo hasta el día de hoy, la escultura no ha sido hasta el siglo XX, promotora de cambios trascendentes en el devenir del arte que se ha realizado fuera de nuestras fronteras. Podemos reconocer que no hemos tenido una herencia en esta práctica artística, como la han tenido Grecia o Italia. Sin embargo, hay dos momentos históricos que no podemos omitir, si pensamos en la significación que ha tenido nuestra escultura en el mapa que dibuja la historia de nuestro arte.

Trabajos como los del Maestro Mateo, creador del pórtico de la Gloria en el siglo XII, son unas de las primeras referencias reconocidas, aunque aisladas que encontramos de escultores en nuestro país. Este creador fue capaz de evolucionar hacia el gótico recogiendo los modelos escultóricos que se estaban realizando en Francia e Italia.

A partir de mediados del siglo XV, también tenemos algunos ejemplos significativos, como son el caso del escultor anónimo que realizó el retrato de Don Martín Vázquez de Arce, joya de la escultura funeraria castellana emplazada en la Catedral de Sigüenza, o de Gil de Siloé, creador del portentoso retablo de la Cartuja de Santa María de Miraflores (Burgos), continuando su hijo Juan de Siloé la tradición escultórica familiar.

Situados plenamente en el renacimiento, nos encontramos con el manierismo también castellano de Juan de Juni, Gaspar Becerra o Alonso Berruguete, artistas que parece que plantearan una escultura en la que la falta de contención emocional fuera el asunto prioritario de sus producciones. En ellas, las imágenes sagradas se cargan de un intenso contenido patético. Los Leoni (Leone y Pompeo, padre e hijo), con un estilo más sobrio que el de los castellanos, nacidos en Arezzo y Milán respectivamente, tuvieron también un importante papel en el desarrollo de nuestra escultura, sobre todo en la introducción en nuestro país de los estilos que se estaban desarrollando en Italia.

Aunque con un papel secundario en la corte (no en los conventos regidos por las diferentes órdenes religiosas) será en los siglos XVII y XVIII, cuando nuestras imaginerías, manifiestamente la castellana y la andaluza, desarrollen uno de los periodos escultóricos más singulares de nuestra historia. Se trata de un arte que se encarga a los maestros escultores para divulgar y potenciar el mensaje religioso. La iglesia pretende consolidar la fe y mantener un orden a través de las escenas narradas en las escrituras, ya sean estas del nuevo o del antiguo testamento. También la promoción de las imágenes de santos fundadores, patrones de dichas órdenes y mártires (San Bruno, San Diego, San Ignacio, San Sebastián...) se considerarán apropiadas para alcanzar estos propósitos. Gregorio Fernández y Francisco de Rincón, en Castilla, así como Martínez Montañés, Juan de Mesa, Pedro Roldán, La Roldana, Francisco Ruiz Gijón, Alonso Cano, Pedro de Mena, en Andalucía fueron insignes autores de nuestra escultura de este periodo. Ya en el siglo XVIII fue trascendental la luminosa y colorista obra, anunciadora del estilo rococó, del murciano Francisco Salzillo. La asociación con los propósitos de la iglesia de esta deriva estilística y el exceso de sentimiento trágico que asumen en muchas ocasiones estas obras, han sido cualidades que algunas veces han producido cierto rechazo. Desde mi punto de vista, a estas obras no se les puede negar su interés como sentir estético, pero tampoco se puede dejar de valorar las capacidades profesionales y expresivas de sus creadores.

Otro periodo imprescindible de nuestra escultura estaría situado en la contemporaneidad, ya en el siglo XX. Especialmente fértil y trascendente para el desarrollo de la escultura internacional serán los años finales de la segunda década de este siglo, a partir de la colaboración que se establece entre Julio González, el escultor que entendía la escultura como dibujo en el espacio y Pablo Picasso. Las investigaciones realizadas con soldadura aplicada al hierro por estos dos grandes artistas tendrán una repercusión trascendental para la escultura que se realizó a partir de entonces. Esta forma de entender la escultura fue continuada por creadores como Calder, David Smith o Anthony Caro y actualmente todavía se mantiene la influencia de los dos escultores españoles.

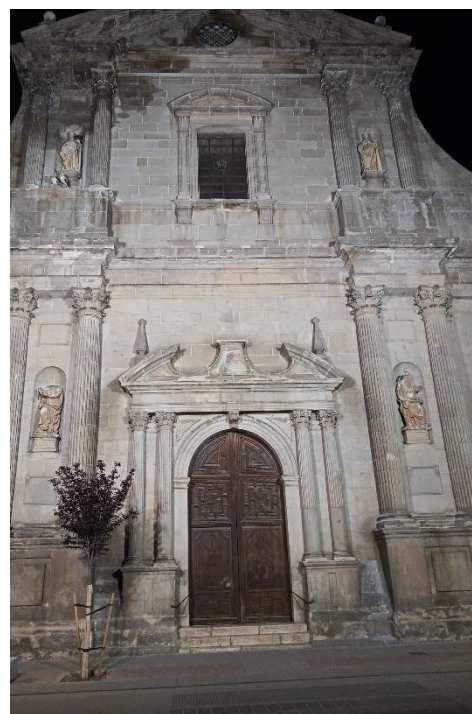
Los ya citados Picasso y González, junto a otros como Gargallo, Miró, Manolo Hugué, Alberto, Ángel Ferrant son nombres imprescindibles de nuestra escultura en la primera mitad del siglo XX. En la segunda será la escultura realizada sobre todo en el País Vasco por Oteiza y Chillida, la que contribuya a la evolución conceptual y estética de esta práctica artística, aunque tampoco podemos omitir a nombres de otros lugares del país como Palazuelo, Francisco Sobrino, Alfaro, Martín Chirino o Amadeo Gabino.

He citado algunos nombres y épocas para situar el tema que queremos tratar. No me voy a extender aportando más datos históricos generales, pero puesto que nuestra ciudad tuvo un protagonismo fundamental en los siglos XVI y XVII, es legítimo presuponer que, en ella, como me ha confirmado Vicente Fernández, estuvieron emplazadas grandes obras de arte que luego fueron trasladadas a otras ciudades, que con el tiempo adquirieron más protagonismo que la nuestra. Aunque no son muchas, nos han quedado algunas obras de aquella época, así como otras que se han ido instalando más recientemente. Debemos considerar que al tratarse de un museo integrado en la ciudad, sus piezas tendrán que convivir con una serie de elementos urbanos que inevitablemente

condicionen su sentido, por eso creo que es importante tener en cuenta principalmente aquellos elementos que comparten la misma naturaleza, en este caso las otras esculturas de la ciudad. Aunque sean breves las referencias, nos acercaremos a ellas observando su calidad y su importancia como patrimonio, para poder también establecer relaciones históricas justificadas con el contenido del museo. También para contar con ellas en el caso de que se realicen en un futuro otras actividades vinculadas a este proyecto.

Dado que el patrimonio histórico de los siglos XVI y XVII ha sido el motivo que ha permitido a Alcalá de Henares ser incluida en la lista de ciudades Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO, por la relevancia de sus edificaciones y por la Universidad que planificó un orden funcional y nuevo con respecto al urbanismo medieval, no es de extrañar que en esos edificios podamos localizar algunas esculturas de bastante interés, cumpliendo la función de enriquecer las edificaciones y al mismo tiempo de consolidar la fe y el orden promovido por la iglesia.

En la iglesia de la Compañía de Jesús, situada en la calle Libreros, tenemos cuatro estatuas de piedra de Manuel Pereira, representando a los padres de la iglesia (Pedro y Pablo) y a los dos fundadores de la orden (Ignacio de Loyola y Francisco Javier). Este escultor, presumiblemente nacido en Oporto (1588- 1683), se cuenta entre los más importantes de los pertenecientes a la escuela madrileña, que trabajaron en el tercio central del siglo XVII, realizando una obra ajustada a las directrices del gusto español del momento. Las esculturas de Santa María, realizadas alrededor de 1624 (en la estatua de San Pedro está grabada esta fecha), supusieron uno de los primeros encargos recibidos por este artista. Estas esculturas se caracterizan por ocupar el espacio estableciéndose como volúmenes amplios, definidos a través del tallado de unos paños de pliegues duros y profundos. A diferencia de otros artistas como Alonso Cano, Pereira solo practicó las labores de la escultura, dominando materiales como son la piedra caliza, el alabastro y la madera, dedicando sus conocimientos técnicos fundamentalmente para realizar arte religioso, abarcando siempre el bulto redondo, pues no se conocen relieves de este autor. Su trabajo es considerado elegante, ajustado a un canon esbelto cercano, ahora sí, al estilo exquisito de Alonso Cano, pero como particularidad de su obra se expresa en ella esa melancolía o "saudade" propia del carácter lusitano.



También el San Bernardo situado en la fachada principal de la Iglesia de las Bernardas, que fue en su momento un convento cisterciense, es obra de Manuel Pereira. De mayor tamaño que las esculturas de la calle Libreros, se trata de una distinguida obra que transmite el vigor del personaje a través de la disposición de la figura y del tallado de la piedra. Las cinco obras de Manuel Pereira contribuyen a ennoblecer más el valioso patrimonio histórico de Alcalá.

Aunque están bastante ocultas tras los arcos del atrio del Convento de San Juan de la Penitencia, merece la pena mencionar también las tres esculturas que representan a san Diego de Alcalá a San Francisco de Borja y a Santa María de Jesús, las dos primeras procedentes de la fachada del demolido, a mediados del siglo XIX, monasterio de los franciscanos (fundado en 1456) para construir los cuarteles de la plaza de San Diego. La Santa María en cambio, procede del Convento de la Madre de Dios actualmente Museo Arqueológico Regional. Como detalle particular y no habitual en los procedimientos configuradores de la escultura, las dos piezas masculinas están talladas en dos piedras diferentes: granito (todo el cuerpo principal de la escultura) y piedra caliza (cabeza, manos y pies), lo que me hace suponer que fueron realizadas por el mismo autor. Se trata de unas esculturas de volúmenes rotundos, en las que los pliegues de los paños apenas están insinuados o esbozados. Es posible que la dureza del granito condicionara el estilo sintetizador que aplicó el escultor para modelar estos volúmenes. Ambas piezas son de bulto redondo, a diferencia de la representación de Santa María de Jesús, que es una obra destinada a ser adosada a un muro. Me interesan sobre todo las estatuas de los santos, porque tienen unas cualificaciones constructivas que me hacen verlas como esculturas actuales, pudiéndose fácilmente establecer relación cuando las vemos con trabajos de la tradición figurativa contemporánea como son los de Barlach o Marino Marini. También con autores más actuales, como son Balkenhol o Leiro, que tallan el material con un convencido sentido de la forma plástica amplia y totalizadora, de sencillos perfiles y que además confían en la concepción escultórica de Hildebrand que siguiendo el camino abierto por Miguel Ángel, se definía por entender la escultura como una sustracción de material a partir de la vista más determinante de la obra. Son esculturas que como pretendía Matisse aspiran a "un arte equilibrado, puro y sereno".

Creo que el peso físico que transmiten estas obras es una cualidad esencial, que las actualiza en el contexto actual. Se asientan sobre su apoyo horizontal sin titubeos, evidenciando la actuación de la gravedad. Aunque se las puede considerar públicas, es una pena que no estén más expuestas a la mirada de los viandantes.

Las esculturas de Cervantes en la Plaza Mayor y de El Empecinado son obra de Carlos Nicoli (1843-1915). Aunque es bastante más popular la estatua del escritor, sin embargo, la escultura del busto de el Empecinado emplazada sobre una columna de altura considerable, tiene la particularidad de que por su configuración podría ser un elemento escultórico referencial también para nuestro museo. El uso de la columna como peana, la importancia que este elemento tiene en el monumento, lo sitúa en el tratamiento de una problemática propia de la modernidad.

Miguel Ángel Sánchez, escultor con el que pude compartir enseñanzas, experiencias y trabajos, ocupa un lugar importante en el impulso dado a la escultura en Alcalá de Henares a partir de finales de los años 70. Como docente ha sido profesor de muchos licenciados en bellas artes y titulados arquitectos, pero como autor tiene varias esculturas situadas en nuestra ciudad. Miguel Ángel se posicionó como un escultor figurativo preocupado por la dimensión social de las personas. Para abordar estos intereses recurrió a un modelado en el que escudriñaba la economía de recursos, buscando siempre la óptima colocación de los rasgos básicos de la composición y de la figura. Considero que

una de las mejores esculturas del autor, es la de la estudiante asomada a un balcón (lo que fortalece la proyección pública de la pieza) instalada en la fachada de un edificio de nueva construcción, sito en la calle en la calle Nebrija. En esta obra se distancia de sus intenciones formales sintetizadoras, para en cambio optar por apurar con más detalle el modelado, recreándose en la construcción sostenida y tersa de las superficies. Adopta, en esta figura esculpida a tamaño natural, una línea de trabajo más realista, que le hace restar importancia a las cualidades expresionistas de otros trabajos realizados sobre todo en formatos más pequeños.

En el año 2005 Miguel Ángel y yo realizamos una coautoría encargada por el Ayuntamiento, para significar los terribles atentados sufridos el 11 de marzo del año anterior. Nuestro objetivo fue crear un memorial que pudiera asumir el complejo cometido de servir, sobre todo, como lugar reconfortador para aquellos que fueron golpeados de diferentes formas por el terror y la barbarie. Fue un intento de sobreponernos a la célebre frase de Adorno, tratando de continuar haciendo poesía a partir de Auschwitz. Pensamos entonces que el arte y la poesía eran buenos motivos para mantener la esperanza. Creo, que al menos conseguimos que nuestro trabajo fuera aceptado como lugar referencial para las víctimas, un lugar donde sigue vivo el recuerdo de esas vidas que se truncaron hace ya más de 15 años. Plásticamente se trata de un conjunto escultórico en el que tratan de dialogar dos formas de entender la escultura, una desde la abstracción y otra desde la figuración. Es un trabajo que se significó como un hecho escultórico importante en la ciudad, como años antes lo fue la creación del museo. Es importante decir que se ha respetado y que no ha sufrido agresiones relevantes desde su inauguración, salvo la inexplicable colocación de un cerramiento de jardinería, del que hablaré más adelante, que devalúa el encargo que se nos hizo. El respeto que se ha mostrado hacia esta escultura es singular, pues no es frecuente que una deferencia así se mantenga hacia otras intervenciones artísticas realizadas en el espacio público.

COMO PODEMOS PENSAR AHORA LA ESCULTURA

La escultura es una práctica que no se ha desentendido de las evoluciones que se han producido en las diferentes sociedades o contextos históricos en las que ha prosperado como forma de expresión artística. Hay periodos de tiempo en los que se percibe como los elementos sociales, económicos o políticos, progresan tomando la delantera a los movimientos artísticos, pero en otras ocasiones sucede al revés, siendo el arte el que toma la iniciativa. Independientemente de quien lidere esta marcha, la evolución sociocultural y tecnológica, ha llevado al escultor a modificar la relación con su trabajo, ya sea desde un plano conceptual o técnico. Estas modificaciones en las maneras de hacer, utilizando diferentes y nuevas estrategias, destinadas finalmente a proponer una renovación de la visión de la realidad, lógicamente van a condicionar cambios en las formas de ver y de percibir la escultura. Se establece una dialéctica por tanto entre arte y sociedad a partir de una retroalimentación mutua.

Las transformaciones que se producen en los procesos de fabricación industrial y tecnológica van a influir inevitablemente en una forma de expresión, que depende históricamente de la transformación de la materia. En el siglo XX se desarrollaron nuevas técnicas de fabricación escultórica, como es la soldadura autógena, la apropiación de objetos encontrados procedentes de la renovación industrial (botelleros, planchas, ruedas y sillines de bicicleta, cajas de cartón...) o la utilización de resinas con fibra de vidrio, que permitieron otras posibilidades expresivas. Este propósito de renovación será reforzado por la vanguardia, concretándose en la búsqueda casi obsesiva de nuevos modos de hacer. La idea de cambio y de transformación ilimitada se va a establecer reaccionando, en muchas ocasiones, contra los modos de producción tradicionales de la escultura, como son la talla o el modelado, aunque estas técnicas consideradas en las primeras décadas del siglo improcedentes por bastantes artistas, no se han perdido definitivamente (sirva como ejemplo la escultura de Marino Marini, de Tony Cragg, de Leiro o las cerámicas de Richard Deacon), sino que se han actualizado, incorporando en muchos casos los avances tecnológicos que se han visto favorecidos por la convivencia de la escultura con la industria (maquinas C.N.C, impresoras para volúmenes en tres dimensiones). Aquellos artistas que investigan utilizando nuevas técnicas y materiales, se encaminan a idear nuevas formas de producción, instituyéndose como inventores que no se contentan con ajustarse a seguir unas reglas establecidas, sino que crean su propio "modus operandi" coincidiendo con la concepción y ejecución de sus trabajos. Richard Serra por poner un ejemplo, ha aprovechado el programa informático CATIA, utilizado en la industria aéreo-espacial o por Frank Gehry en sus complejas estructuras arquitectónicas, para aplicarlo al cálculo estructural de sus grandes esculturas. Aunque menos espectaculares, en el museo de Alcalá tenemos otros ejemplos, la obra de Feliciano está fabricada recurriendo a procesos industriales y a la utilización de materiales de fabricación estandarizada.

Muchos cambios técnicos comienzan a iniciarse en los años en que empiezan a trabajar los escultores del museo. A finales de los 60 y en los 70 se produce una transformación radical en el uso de materiales, cuando los artistas empiezan a emplear materiales procedentes de la industria siderúrgica. Los perfiles laminados de acero de fabricación estandarizada son transformados con técnicas de construcción (soldadura) por escultores como Rubio Camín o Ernesto Knorr, o los chapones calibrados de este mismo material sin transformar, son aplicados para componer unas geometrías basadas en la ortogonalidad por Jesús Molina.

Si queremos situarnos ante la escultura actual, tenemos que comprender que el espacio adquiere una relevancia esencial, ordenando y dotando de significación a la obra. Se trata de un concepto que se establece como elemento esencial de la escultura. En todo caso, si el espacio no es el concepto exclusivo que la dota de significado, sí que interviene necesariamente en la construcción de dicho significado.

Ya Lessing en su *Laocoonte*, afirmaba que la escultura era un arte vinculado a la relación entre cuerpos y espacio. Sin embargo, este término, utilizado hasta principios del siglo XX casi exclusivamente por la filosofía y las ciencias, empieza a ser valorado por las artes, considerándose a partir de entonces esencial en prácticas como la arquitectura o la escultura. Será el escultor alemán Hildebrand, el que primero explicitará la significación

que tiene el espacio en la relación que se establece entre el objeto estético y el perceptor de este. En su ensayo *El problema de la forma en la obra de arte* determina las diferencias perceptuales del espacio, derivadas de la distancia de dicho sujeto perceptor con respecto a la escultura. En ese texto, Hildebrand explica como dependiendo de la separación que mantengamos con respecto al objeto percibido, podemos apreciar el contraste que se instaura entre la imagen bidimensional que se produce cuando estamos alejados del objeto o la estereoscópica cuando la proximidad a él se hace manifiesta, favoreciéndose en la cercanía con más determinación la percepción tridimensional del espacio. Estas cualidades anunciadas por Hildebrand serán asimiladas por el pensamiento de los escultores que trabajan en el siglo XX, y por lo tanto también por muchos de los autores que están presentes en nuestro museo. La dualidad perceptual reconocida por Hildebrand va a condicionar un tipo de relación con las obras, caracterizada por los movimientos que realizan los espectadores en el espacio, según definan la distancia desde la que las observan. La percepción no solo será responsabilidad del ojo, sino que el espectador tendrá que recorrer el espacio para rodear o incluso introducirse en el interior de la obra, teniendo que actuar, consecuentemente, otros sentidos además del de la vista.

La escultura se apropiará del espacio, estableciendo líneas de fuerza que dan significación al lugar donde se establece la obra. Al mismo tiempo, el espacio se hace efectivo como concepto cuando el espectador este activo, moviéndose en él, involucrando irremediamente a ese otro concepto que es el tiempo y que aparece siempre como socio acompañante del espacio. El resultado de proponer nuevos escenarios, que conduzcan al espectador a renovar su forma de situarse ante la escultura conlleva también la intención de que este adquiera mayor compromiso con lo creado. Estos propósitos han llevado a los escultores a perder interés por la "representación", pues esta supone una identificación con lo conocido, que va a ser sustituida por la "presentación", que además de sorprendernos tiende a fortalecer la idea de "realidad original", cualidad diferenciadora del arte que se desenvuelve más allá de la bidimensión.

La reflexión sobre el espacio será retomada por Pavel Florenskij (1882-1937) en su obra *El espacio y el tiempo en el arte*. Según este profesor del vanguardista Vchtemans (centro académico de referencia del constructivismo ruso) la percepción táctil y la percepción visual, están vinculadas a una realidad compuesta de cosas y de espacio. Normalmente la relación se establece entre tactilidad-realidad objetiva y visualidad-espacialidad, pero a veces el tacto es capaz de proporcionar espacialidad y la vista puede comprender la "cosicidad" de los objetos. Mas coetáneo con nosotros, el pensamiento del arquitecto y ensayista Pallasmaa (1936) también se define en esta dirección. Pallasmaa se decantará por reivindicar la visión periférica del mundo por encima incluso de la retiniana, así como la hapticidad como función moldeadora de la experiencia vivida, porque para este arquitecto la visión periférica nos permite ir más allá de ser meros espectadores, integrándonos en el espacio y activando experiencias sensoriales y corporales. Estas reflexiones del profesor ruso y del arquitecto finlandés, aunque distanciadas en el tiempo son especialmente oportunas cuando nos situamos frente a obras como las que tenemos

en nuestro museo. El tener conciencia de esta situación nos permitirá verlas de otro modo, enriqueciendo la percepción que tenemos de ellas.

Una vez que arte y espacio mantienen ya una relación inseparable, una de las funciones importantes del museo sería actualizar el entendimiento de las cualificaciones del espacio vinculadas al arte. En este sentido Moholy-Nagy, artista de la Bauhaus advertía que *“cada periodo cultural tiene su propia concepción del espacio, pero es preciso cierto tiempo para que la gente lo entienda así conscientemente, esto es lo que sucede con nuestra propia concepción espacial”*. En este breve párrafo, el artista húngaro advierte tanto de la importancia cardinal que tiene el espacio en el arte como del tiempo que requiere el público para asimilar las propuestas e investigaciones que realizan los artistas alrededor de este concepto. Por eso es importante la actualización del museo, atendiendo a la actualización de nuevas propuestas que dialoguen con lo que ya se tiene.

Muchas de las esculturas del museo participan del deseo que pretende superar la idea que constreñía la escultura a ser un cuerpo compacto, opaco y que además ocupa un volumen en el espacio. Urgiendo su integración en las orientaciones estéticas de la modernidad, artistas como Camín, Barón, Venancio Blanco, Knorr, Evangelista, Jesús Molina o los hermanos Blasco, van a eludir en su obra estos criterios heredados históricamente vinculados a la macidez de la escultura. Mediante formas que crean vacíos o creando cuerpos en los que se muestra ese vacío en su interior, utilizando láminas de acero o elementos lineales, reivindican los nuevos temas de los que se ocupa la escultura. La masa en muchos trabajos puede ser sustituida por el vacío, la opacidad por la transparencia y el volumen en algunos casos por la superposición de planos, ampliándose de forma sobresaliente las posibilidades de concreción formal con las que los escultores pueden resolver sus piezas.

Los artistas conciben y materializan el espacio como creación realizada a partir de las formas materiales que proponen. Conociendo y reconociéndose muchos de ellos en el pensamiento de Heidegger sobre estos temas, opinan que el espacio del pensamiento y de la vida debe ser creado, por lo que según esta aseveración, las obras plásticas tridimensionales que ellos realizan están facultadas para hacer efectiva dicha creación.

El museo, es una oportunidad para plantear una propuesta cultural, que explicita la espacialidad como un hecho fundamental y necesario de la vida humana. El hombre necesita espacio donde vivir. Teniendo esta realidad ante nosotros, podemos llegar fácilmente a considerar que para hacer comprensible y expresable la relación existencial del hombre con el espacio, puede resultar muy útil recurrir a la palabra “habitar”, porque como indica Friedrich Bollnow, esta palabra significa que el hombre pertenece a un sitio determinado y está radicado en él, al mismo tiempo que se encuentra seguro y protegido por este hecho. El significado de la palabra “habitar” inevitablemente implica la relación que establece el hombre con el espacio. La presencia del arte en las ciudades se justifica porque puede implicar una confianza en la razón espacial con la que conviven los ciudadanos. Será entonces un estímulo para que estos, en la posición de espectadores, se integren en la ciudad entendida como espacio fenoménico, para que habiten el espacio urbano. El hecho de sentirse situado en un espacio grato, el estimular los diferentes

sentidos a través de la escultura, implica sentirse protegido y seguro. Además, esto conlleva que la correlación con experiencias espaciales suponga la afirmación del espectador como individuo, que existe él mismo con un espacio propio. La percepción que fomenta la escultura nos conduce a una estructuración de nuestra comprensión de la realidad, porque ante todo una obra de arte *“es un complejo experiencial y emocional”* que se introduce en nuestra conciencia.

La existencia de un museo de escultura urbano, al estimular nuestra conducta corporal consciente e inconsciente, promueve la recreación y renovación de lo que podemos nominar como espacio concreto de las experiencias humanas, una promoción que además se efectúa como necesidad. Al ser las esculturas además creaciones abstractas del espíritu, permiten interiorizar ciertas cualificaciones objetivas del espacio facilitando nuestra situación en el mundo. Suscitar la formación de percepciones espaciales implica la construcción de la corporalidad del hombre y del espacio específico con el que habita en el mundo.

El desarrollo de la abstracción, primero en pintura y luego en escultura, así como el abandono de la compacidad antes referida, también va a posibilitar la apertura de nuevas líneas de experimentación que enriquecen la investigación formal. Ante este compromiso de los de los creadores respecto al grado de fidelidad a la realidad podemos encontrar en los trabajos de Alcalá obras todavía fieles a dicha realidad como las de Miguel Moreno o Venancio Blanco, otras que estableciéndose casi en la abstracción todavía no la pierden de vista como las de Donaire, Torrás o Aizcorbe y finalmente otras que se sitúan en una abstracción independizada de las referencias al mundo exterior (Feliciano, Amador, Evangelista, Varas, Frechilla, Amador, Trueba).

La independencia con respecto al mundo real es consecuencia de la devaluación de las cualidades narrativas que tenía la escultura en el siglo XIX. Para los escultores contemporáneos la representación de la realidad deja de ser un valor prioritario, ya no quieren que sus trabajos sean una réplica, para que pasen a ser una realidad en sí misma. En ese sentido quieren acceder a los orígenes del verdadero acto de creación, que significa dar cuerpo a algo a partir de la nada. Las pretensiones de algunas vertientes de la escultura, para Javier Maderuelo tienen cierto carácter teológico y místico, cuando los objetivos de esta se dirigen hacia alcanzar la inefabilidad, absteniéndose de representar en muchos casos la realidad, para instaurarse ella misma como realidad.

En cuanto a la escultura pública, la podríamos evaluar en función de que cumpla las siguientes cualidades: mantener una buena relación de escala con el lugar, alcanzar una forma perceptualmente correcta, establecer un diálogo formal y simbólico con el lugar donde se instala y tener capacidad para transmitir algún tipo de significación, aunque esta significación no sea de carácter narrativo o descriptivo.

ESCULTURA Y ESPACIO PÚBLICO

Aunque no le podamos conceder el sentido que tiene actualmente la palabra "público", determinadas expresiones del arte de las primeras civilizaciones (las pinturas de Francia y el norte de España realizadas entre los años 30.000 y 10.000 antes de la era cristiana), sí que intervienen en la configuración de los primeros paisajes creados por el hombre. Desde entonces, escultura y arquitectura son expresiones artísticas responsables de la configuración de los paisajes del hombre. Algunos de los primeros testimonios escultóricos o arquitectónicos que hemos heredado tienen un marcado sentido monumental. Esa monumentalidad nos lleva a pensar que construcciones, como los menhires de Carnac o las Taulas menorquinas, son hitos constructivos erigidos para reunir a la colectividad, seguramente para celebrar rituales relacionados con el misterio que suponía la existencia para nuestros antecesores. La escultura históricamente ha estado vinculada a los espacios urbanos y a la arquitectura. Los frisos del Partenón, la columna de Trajano o la estatua ecuestre del Condottiero Gattamelata, son ejemplos que nos sirven para ilustrar esta afirmación. Se concibieron como obras realizadas para integrar en un conjunto arquitectónico y urbano concreto al que se quiso dar contenido. Nuestro proyecto se compromete con el espacio urbano, diferenciándose de muchos otros muy propicios en el arte contemporáneo, que se han establecido creando paisaje o integrándose en el espacio natural, como son el Doble Negativo Michael Heizer, la Spiral Jetty de Robert Smithson, el Ángel del Norte de Antony Gormley o incluso el viaducto de Millau, realizado con fines más funcionales.

Al finalizar la década de los setenta la escultura ya no solo se va a contentar con presentarse como objetos para atraer la mirada del espectador. De acuerdo con sus cualidades matéricas, también va a buscar establecer vínculos con los espacios en los que van a ser instaladas. La experiencia real que reciben nuestros propios cuerpos en su relación con el espacio es una condición que se debe contemplar, para poder establecer construcciones que se desarrollen en esta denominada por Kant "*forma a priori del conocimiento*". A partir de la reflexión sobre el espacio los escultores van a intervenir en este, siendo conscientes de que la idea que nos construimos del mundo es consecuencia de nuestras acciones y que en este actuar encaminado a asimilar el mundo, irremediablemente debe involucrarse nuestro cuerpo. Esta implicación de nuestro cuerpo con el espacio nos lleva a transformar realidad tridimensional, en función de las necesidades que nos salen al paso. En el caso que ahora nos ocupa, tenemos necesidades diferentes a las que teníamos hace treinta años, por lo que con el paso del tiempo, se ha modificado la significación por la que se instalaron las obras del museo, motivo por el que se necesita plantear una actualización de unos contenidos, que conviene renovar.

Para valorar una ciudad no podemos perder de vista las cualificaciones del espacio que la configuran. Estas cualificaciones van a intervenir en la articulación de un escenario concreto, donde se representan las múltiples relaciones entre las personas que la habitan. Por eso, este espacio urbano demanda atención teniendo en cuenta múltiples aspectos como son: morfológicos, económicos, existenciales, estéticos, históricos...

La ciudad es un producto artificial que se construye en el tiempo como obra colectiva asimilando un valor simbólico y significativo. Como “opus colectivo” expresa los deseos, ideales, beneficios, desencantos, esperanzas... de sus habitantes, así como el empoderamiento que estos han conseguido alcanzar con el paso de los años. Entendida la ciudad como configuración procomún, no se puede evitar el que sea valorada también por sus cualificaciones estéticas. Esta mirada cultural y reflexiva se ocupa de analizar su configuración arquitectónica, paisajística, histórica... Para Henri Lefebvre, la intervención que se realice sobre el fenómeno urbano tiene una importancia fundamental en la transformación de la cotidianeidad de las relaciones, esperanzas, alegrías o diversidades ideológicas colectivas. El espacio urbano es un producto colectivo que no permanece estacionado, al contrario, es creador y creación de un conjunto de relaciones dialécticas que están en continuo cambio. La configuración urbana es un lenguaje que establece un discurso, que construye y articula nuestras experiencias, que elabora significados y contenidos colaborando además en la representación de la imagen del orden social. El arte que se establece en las ciudades debe pretender infundir conocimiento colectivo a los ciudadanos, por lo que debe también estructurar nuestra situación en el mundo, mediar en el conocimiento conceptual de este, y sobre todo posibilitar un conocimiento experiencial lo más agudo posible.

Si nos proponemos tener un museo de escultura integrado en el espacio público es imprescindible que este se piense según unas cualificaciones que tengan en cuenta el emplazamiento en el que se va a constituir. Es esencial, para conseguir la efectividad óptima de las posibilidades transmisoras de la escultura, que la intervención que realicemos esté bien conectada con el lugar que ocupa, con las condiciones físicas, emotivas y simbólicas del entorno.

Entre los criterios que podemos tener en cuenta para integrar esculturas en el espacio público podemos destacar: la localización y las condiciones geográficas, las condiciones topográficas y ambientales, la historia de la ciudad, el contexto político y social, el contexto cultural, los valores estéticos y culturales, los valores educativos y urbanísticos, la proporción o escala de las obras en relación a las características del espacio que las acoge o el tipo de explotación del suelo en el que se instalan. Estos criterios deben trabajarse en el tiempo en la medida que la propuesta vaya asentándose y estableciendo relaciones en el entorno urbano.

No podemos dejar de pensar en los ciudadanos que tengan que convivir con estas obras, al fin y al cabo, este museo se ha diseñado teniendo en cuenta a los espectadores. En este caso pienso, que las diversidades estéticas que se ofrecen permiten la conexión con un público amplio. Como imágenes que son, facilitan al espectador el verse reflejado en ellas, y de ese modo conocer un poco mejor el sentido de su propia existencia. Quizá la escultura figurativa, como la de Miguel Moreno, Lamiel, Elena Laverón o Carmen Castillo, por identificación propia, sobre todo cuando no se es un conocedor exhaustivo de esta forma de expresión artística, pueda ser más efectiva para cumplir esta función afín a la identificación.

Dada su presentación objetual como elemento independiente y particular, induce la vinculación del espectador con el mundo, también el extrañamiento y la interrogación sobre lo que se hace diferente. Las piezas de carácter más matérico, como son en nuestro museo las de Trueba, Berruti, Cristobal o Barón, serán las que potencien más esta relación objetiva. También las esculturas, como expresiones del pensamiento y de la imaginación que son, rebasan la realidad dada, enriqueciéndola y ampliando las posibilidades de lo creado. Las obras de carácter más constructivo se ajustarán mejor a esta capacidad (Feliciano, Gabino, Evangelista, Barrios...) Finalmente, no podemos olvidar aquellas obras en las que el tiempo se manifiesta intencionadamente y su apariencia está condicionada por este concepto. En algunas esa apariencia varía según el momento en el que nos situamos ante ellas. En este grupo de obras podemos incluir de nuevo la de Feliciano, la de José Noja o mi propia obra.

Si queremos comprender el espacio sobre el que vamos a trabajar, es conveniente conocer como se ha desarrollado la ciudad actual con una perspectiva de cierto tiempo.

Nuestra ciudad no se salvó de la expansión urbanística poco organizada que caracterizó a muchas ciudades españolas, como consecuencia del rápido aumento de población que se produjo a finales de los 60 y en la década de los 70. El establecimiento de nuevas industrias y fábricas en terrenos bien comunicados con la capital del país desencadenó el crecimiento de la población en los años 60 de forma desproporcionada y sin elementos articuladores que permitiesen organizar con tiempo un urbanismo racional. Los 15.000 habitantes de la década de los 50, llegarán a 25.000 en los siguientes diez años, alcanzando el número de 130.000 ciudadanos censados al finalizar los años 70. Este crecimiento produjo en esos años una organización espacial de las construcciones nuevas, sin ningún tipo de planificación, carentes del sentido de la habitabilidad que debe tener una ciudad. En 1984 se planteó el primer planeamiento general de la ciudad, que tuvo como objetivos prioritarios la preservación del patrimonio y del medio rural, la creación de zonas verdes y equipamientos y finalmente completar la estructura urbana de zonas periféricas dispersas. Será en 1985 cuando se firme el Convenio Interdepartamental para la recuperación de la Universidad en el Casco Histórico, promovido por el Ayuntamiento y la Universidad, implicando también la intervención de cuatro ministerios de la Administración Central, la Comunidad de Madrid y la Diputación de Guadalajara. Este acuerdo que benefició el desarrollo cultural y educativo se establecerá como principio o modelo de la incorporación de proyectos culturales, que contribuyan a mejorar la ciudad de Alcalá. La loable idea de construir una ciudad donde la cultura tenga una implicación esencial en ella llevó en su momento (1993) a nuestro Ayuntamiento a incorporar el arte público en la urbe, entendiendo que las ciudades además de ser lugares para la convivencia son también espacios donde se expresa la cultura como reflejo de un estatus que se va redefiniendo con el tiempo. Tomando como ejemplo el museo con la ventaja que nos concede el paso del tiempo, podemos decir que la falta de hábito en la ejecución de este tipo de iniciativas condicionó, que una idea que estaba muy justificada y era muy positiva para la ciudad, no alcanzara el nivel de planificación y materialización óptima con el que se hubiera conseguido un producto cultural mejor consolidado.

Ahora nuestra ciudad cuenta con un conjunto de obras irregular en cuanto a su calidad e importancia, desatendidas desde diferentes ámbitos, que se quieren poner en valor. Creo que con respecto a esta intención no podemos establecer una solución plenamente satisfactoria o por lo menos que me satisfaga del todo. Inevitablemente existen ciertos condicionantes que son insalvables. La colección se debería haber elaborado de forma más pausada en el tiempo y contrastando los puntos de vista de los profesionales implicados en la configuración urbana de la ciudad. Trataré de proponer un proyecto abierto, planteando diferentes propuestas que intentaré justificar. Por ello considero que deben ser contrastadas con expertos y responsables, con capacidad de opinión sobre los asuntos que debe asumir un proyecto de estas características.

Desarrollar proyectos escultóricos urbanos no es una tarea fácil, es difícil encontrar una solución que satisfaga plenamente, sin embargo, merece la pena esforzarse por encontrar la forma más idónea de conectar arte con ciudad.

La buena realización e integración de un proyecto escultórico puede ayudar considerablemente a la vitalización del espacio público, estableciendo vínculos más estrechos entre ciudadanía y urbe. Como consecuencia, puede sumar otro tipo de riquezas más allá de las culturales, como puede ser la contribución al aumento progresivo de las visitas turísticas, y como efecto directo la repercusión que este aumento de visitantes tiene en el comercio y la economía. Partiendo de lo que tenemos, vamos a hacer todo lo posible por plantear una actualización del museo que contribuya a dignificar nuestra ciudad y la enriquezca en varios sentidos. La intención es encontrar la mejor solución, pero también debe contemplarse que la concepción de un museo de arte público no hay que sentirla solo como la satisfacción de una obligación, sino que debe entenderse como una forma de mejorar la ciudad, al mismo tiempo que se posibilita que los ciudadanos puedan vivir en un entorno vivencialmente más confortable. Una vez dispuesto un museo escultórico que se compromete en la configuración de la ciudad, conviene esforzarse por crear un entorno que se adapte al paso del tiempo y favorezca las relaciones entre los ciudadanos y el espacio urbano. Si nuestro objetivo como promotores es mantener una colección permanente al aire libre, esta debe ser concebida pensando los condicionantes y las actuaciones que aseguren su supervivencia y su aceptación por aquellos con los que las obras tienen que convivir.

Hay también que ser conscientes de que la realización y el mantenimiento de proyectos de este tipo no están exentos de condicionantes y dificultades. Los proyectos de arte público generan habitualmente algún tipo de conflicto. Al ser el espacio público, compartido por un abanico de perfiles sociales y culturales diversos, no todos ellos estarán de acuerdo con el proyecto. Surgirán desavenencias. La sociedad puede discrepar de las intenciones estéticas de los artistas o de los promotores, lo que generará en ocasiones el desencuentro con parte de la ciudadanía. Este desencuentro deriva en problemas muy característicos como es el del vandalismo. Para mediar y canalizar estos desencuentros, para favorecer la integración, se debe observar como muy conveniente realizar una campaña educativa paralela y de difusión, que articule un dialogo cultural con el arte público y con el arte de nuestros días.

REFERENCIAS DE LA APLICACIÓN DE PROYECTOS ESCULTÓRICOS EN UN MARCO URBANO

Como ciudad y cómo museo nos interesa tener una identidad a través de la cual se nos identifique, lo que sería denominado una marca en el terreno empresarial. Como ciudad la tenemos (los motivos por los que se nos nombró Ciudad Patrimonio de la Humanidad), pero como museo debemos crearla si queremos acrecentar con él, las expectativas de interés turístico y cultural.

Aun faltando nombres importantes y bajo mi parecer sobrando otros, nuestra colección tiene la cualidad de agrupar esculturas instaladas en un espacio público y realizadas por una selección representativa de artistas que trabajaron entre finales de los años 50 y principios de los 90 (continuando algunos en activo). Con objeto de conceptualizar el museo, podríamos jugar con ese semblante generacional que caracteriza la colección de nuestra ciudad. De momento podemos partir de este perfil, con el tiempo, una vez que se discutan y se consensuen los propósitos del proyecto, este semblante se podrá matizar. Para ello no podemos dejar de mirar, como miramos a ciudades como París, Roma, Bilbao, Venecia o Nueva York cuando pensamos en la nuestra, aquellos ejemplos de propuestas escultóricas emplazadas en núcleos urbanos, que nos puedan aportar ideas que nos ayuden a ir elaborando nuestro proyecto. Un proyecto en construcción continua, que podríamos asemejar a un "work in progress" tal como James Joyce precisaba su tarea creativa de escritor.

Entre estos ejemplos voy a resaltar dos de ellos:

Museo de esculturas al Aire Libre de la Castellana (Madrid)

Este museo, aun siendo una de las primeras iniciativas en España de este tipo de proyectos, es un modelo a seguir por lo bien diseñado y dimensionado que está. Aunque faltan algunos nombres imprescindibles (Picasso, Ángel Ferrant, Manolo Hugue y Oteiza), con solo 17 obras de diferentes autores y utilizando dos escalas distintas, muestra una excelente selección de artistas que pertenecen cronológicamente a dos generaciones de la vanguardia española, la llamada vanguardia histórica y la generación de los años cincuenta que coincide con la generación que inicia cronológicamente el museo de Alcalá, de hecho Amadeo Gabino y Pablo Serrano están representados en ambos museos.

Proyectado como anticipación del espíritu renovador que se instala en algunos sectores de la sociedad española en los últimos años del ya declinante y anacrónico franquismo, se ubica en La Castellana, bajo el paso elevado que une las calles de Juan Bravo y Eduardo Dato. Fueron los ingenieros José Antonio Fernández Ordóñez y Julio Martínez Calzón, autores del puente y el artista Eusebio Sempere, quienes en 1970 idearon un espacio para acercar a la ciudadanía las tendencias artísticas del siglo XX. El Museo, constituye un ámbito urbano donde los elementos funcionales: puente, accesos, pasos de peatones, etc., forman un todo unitario con las obras, que quedan integradas de forma óptima en la estructura urbana.

Fernández Ordóñez con un espíritu innovador y moderno, quiso crear un espacio urbano de uso común, convirtiéndolo en zona de paso y descanso donde acercar al público el arte abstracto español, que en algunas ocasiones fue incomprendido e incluso denostado por los sectores más inmovilistas de la sociedad madrileña de entonces. La Sirena Varada de Chillida, por ejemplo, fue vetada por motivos estético-político-técnicos durante el mandato de Carlos Arias como alcalde de Madrid. Hoy, sin embargo, el museo está totalmente aceptado y forma parte de la ciudad, embelleciendo el lugar. La escultura de Chillida queda suspendida del puente como obra referencial y organizadora del espacio. El proyecto finalmente quedó aprobado en el verano de 1971 y se abrió al público en 1972.

Además de la buena selección de las obras, en este museo hay que valorar la acertada integración en el medio urbano, así como la distribución expositiva de las esculturas. Las piezas se ven cómodamente y todas tienen un espacio propio para que puedan valorarse en función de sus cualidades. Aunque la última vez que estuve detecté algunos desperfectos en la peana de alguna pieza, dado el estado de conservación del conjunto se entiende que hay destinado un presupuesto para su mantenimiento. En varias ocasiones me he encontrado con espacios precintados para realizar labores de restauración y conservación.

Hay que mencionar la señalización con la que se aportan los datos principales de las obras (ficha técnica) y de los autores. Es muy limpia y no interfiere ni condiciona la apariencia formal de las mismas. Como ejemplo de mantenimiento se podrían mencionar los 150.000 euros invertidos, destinados a instalar 12 cámaras de seguridad con objeto de vigilar el espacio, para protegerlo de posibles agresiones.

Skulptur Projekte Münster

Aunque es un formato expositivo muy distinto al pretendido en nuestra ciudad, el trabajo realizado en Münster también puede ser interesante pensando en acometer un plan que fortalezca y mantenga el interés cultural, artístico y turístico de nuestro museo. Porque además esta ciudad alemana próxima a Holanda, comparte algunas cualidades que la hacen parecida a Alcalá.

Münster es una ciudad situada en el oeste de Alemania en el estado de Norte Renania-Westfalia, que cuenta con una población aproximada de 300.000 ciudadanos. Es una ciudad cosmopolita que está orgullosa de sus más de 1.200 años de historia y que además ha sido premiada con el título de "la ciudad más habitable del mundo".

Lo primero que sorprenderá al visitante de Münster, es lo bien conservados que están los edificios en un centro medieval que, aunque fue destruido en gran parte durante la guerra, fue eficazmente reconstruido después, con una corrección que ejemplifica la eficiente voluntad reconstructiva del denominado "milagro alemán". Como ocurre en otras ciudades germanas, la edificación histórica contrasta y combina con la arquitectura moderna de nuestros días con un muy buen criterio estético. Es una ciudad universitaria conocida también como la "capital ciclista de Alemania", por la gran cantidad de bicicletas que circulan por sus calles. Este fomentado uso de la bicicleta se debe en parte

a que la ciudad cuenta con una población joven, aunque su fundación se remonte a hace unos 1200 años. La estancia de numerosos estudiantes universitarios, estimados en unos 60.000 durante cada curso académico, es determinante para mantener la ciudad con un porcentaje tan elevado de población joven.

En general se trata de una población activa y abierta en su entendimiento de la vida, convencida de que es crucial que los ciudadanos se sientan identificados e integrados con la ciudad en la que viven. Por ello la participación ciudadana en la toma de decisiones y en la creación de espacios públicos donde la gente pueda encontrarse y dialogar, son cualidades propias de Münster.

Culturalmente la ciudad de Münster tiene relevancia por haber desarrollado un proyecto expositivo de esculturas, que es referente en el panorama internacional. Desde 1977, cada década, se invita a entre 30 y 40 artistas de diversas nacionalidades para que propongan y realicen proyectos escultóricos, que permanecen expuestos al público durante 100 días. Los artistas se involucran con sus obras con el objetivo de mejorar el núcleo urbano, intentando instalarlas teniendo en cuenta el entorno y el contexto. La primera edición se celebró en 1977 con el objetivo de promover la escultura y sensibilizar al público en las propuestas del arte contemporáneo. Prácticamente todos los proyectos son temporales, por lo que cuando finaliza la convocatoria los espacios vuelven a quedar como estaban en un principio. En algunas ocasiones las obras permanecen en el espacio para el que fueron concebidas. Escaparates, calles, jardines, aceras, fachadas, plazas, carteles publicitarios, edificios públicos, despachos del alcalde y los concejales de la ciudad... se utilizan como soportes o espacios en los que los artistas seleccionados, trabajando con diferentes materiales, instalan sus proyectos. Se trata de un evento público en el que apremia sobre todo la excelencia y la apuesta por la modernidad y originalidad de las propuestas, siempre orientadas a la reflexión sobre el espacio público.

Aunque las dos primeras exposiciones, sobre todo la inaugural, fueron muy cuestionadas por la ciudad, recibiendo críticas realmente violentas, con el paso del tiempo, las propuestas participativas de los artistas e instituciones organizadoras han conseguido que la ciudadanía y las empresas domiciliadas en la ciudad se involucren en el proyecto, situando a Münster como modelo de la relación entre arte y ciudad.

El proyecto desde que se inició ha sido dirigido artísticamente por Kasper König, que como director del evento siempre se apoya cada año en otro comisario reconocido en el mundo del arte. Para él, la realización del evento cada diez años es un periodo de tiempo óptimo, porque según sus propias palabras *"es el mejor termómetro para examinar los cambios que se producen tanto en los enfoques escultóricos como en la sociedad"*.

En las sucesivas convocatorias han sido expuestas obras de autores tan fundamentales como son: Daniel Buren, Thomas Schütte, Rosemarie Trockel, Bruce Nauman, Dan Graham, Hito Steyerl, Richard Serra, Carl Andre, Martha Rosler, Donald Judd, Dora García, Ulrich Rückriem...

Además de la intención de situar ante la ciudadanía un arte actual y de calidad, otra de las cualidades que podemos aprovechar de este evento es la idea de que las esculturas

no tienen por qué ocupar indefinidamente un espacio en la ciudad. Hay algunas piezas que se quedan durante un tiempo indefinido (no infinito) y otras que se devuelven al artista. Para König, el director y creador del evento, las que mejor funcionan y por tanto tienen mayores méritos para permanecer más tiempo, son aquellas que se caracterizan por su discreción, las que no perturban, las que no dicen “¡Mírame, soy una escultura!”. El valor que toma la transitoriedad en este acontecimiento artístico internacional nos puede ser útil, para no dudar tanto a la hora de retirar algunas obras que pueden ser trasladadas a un almacén, por si en algún momento fuera oportuno volver a exhibirlas.

RESCATE Y REIVINDICACIÓN DEL VALOR ESTÉTICO DE ALGUNAS PIEZAS

Como ya he apuntado en otro apartado de este informe, se requiere una prioritaria atención a determinadas obras que están en un estado lamentable o en ocasiones incluso desaparecidas en la exposición. A continuación, las voy a enumerar, justificando su valor y proponiendo en ocasiones una nueva ubicación.

La pieza de Amadeo Gabino (MA-013-09) se encuentra en bastante mal estado. El autor es un escultor fundamental en la escultura española de la segunda mitad del XX. Su obra *Estela de Venus*, muy próxima formalmente a la de nuestro museo, se expone como una de las protagonistas del modélico Museo de Escultura Pública de La Castellana en Madrid. Como autor también está presente en las colecciones públicas españolas más importantes, como el MNCARS, el Museo de Bellas Artes de Bilbao o el Museo de Arte Abstracto de Cuenca. Sus obras se han visto como tótems o estelas anunciadoras de un tiempo futuro. Construidas partiendo de una estructura interna, recubierta de chapas de acero inoxidable y unidas mediante remaches. Estas esculturas producidas entre los años sesenta y setenta, responden a la nueva orientación que tomó el trabajo de Gabino al regresar, a mediados de los años 60, de una estancia en Estados Unidos. Las láminas de acero inoxidable pulimentado tienen una función reflectante, provocando llamativos efectos visuales y lumínicos cuando nos situamos como espectadores frente a la obra.



Sin embargo, el estado de deterioro en el que se encuentra su trabajo de Alcalá revela una falta de reconocimiento que sorprende al interesado en la práctica escultórica. En los 40 centímetros de cada una de las caras de esta escultura de configuración prismática, más cercanos al suelo, se observan adheridos los restos de hierba que había proyectado sobre ellas la máquina de segar. La pieza, precisa una restauración realizada por algún conocedor de los procedimientos del trabajo del artista. Posteriormente recomendaría un urgente cambio de ubicación, para evitar el vandalismo que se pueda proyectar sobre ella. Esta pieza encajaría espléndidamente frente a la fachada de algún edificio público o institucional, y si estamos hablando de

escultura, sustituyendo incluso algunas de las “no esculturas” o “muñecos” que desmerecen la entidad histórica de la ciudad.

La obra de Feliciano (MA-010-09), es otra de las piezas clave del museo que conviene revisar. Parte del trabajo de este autor, en concreto la obra del museo, se basa en la utilización de tensores para mostrar al espectador los efectos que crea el volumen como masa gravitatoria situada en el espacio. Con este planteamiento el escultor se recrea en estudiar las suspensiones de unos volúmenes de sección prismática, dispuestos en unas posiciones inestables, pero al mismo tiempo sujetos con tensores o apoyados entre sí, para remediar la supuesta caída de estos cuerpos geométricos.

La sobriedad del granito se conjuga con unos dinámicos volúmenes, para conseguir crear finalmente una composición inquietantemente estable. La plasticidad de la escultura se hace más manifiesta, gracias a la incidencia de la luz, que además de introducir luminosidad cuando se proyecta sobre el granito gris, acentúa los facetados de los volúmenes.

En cuanto a su posicionamiento, creo que necesariamente debería cambiar a otro emplazamiento más significativo. El entorno donde está ubicada, escondida entre una exuberante vegetación muy próxima a ella, impide su apreciación y su puesta en valor. Me pregunto porque se ha escondido como si fuera un objeto sospechoso o de caracterización subversiva que no debiera verse. Su ocultamiento recuerda la censura que se quiso aplicar a *La Sirena Varada* de Chillida. Sin embargo, en un escenario más acorde con el espacio que debe ocupar una escultura, la pieza proyectaría su potencia expresiva y todas sus cualidades escultóricas.

Esta obra está deteriorada por impactos recibidos. La linealidad de las aristas que definen los encuentros de los planos está interrumpida, al estar desportillado el granito en algunas zonas de la escultura. Sería conveniente estudiar la posibilidad de una revisión técnica pensando en su conservación. Esta actuación convendría pensarla con detenimiento, evaluando como va a mantener la obra del mejor modo las cualidades formales y conceptuales con las que fue creada por el escultor.



Como ocurre con las esculturas de la antigüedad, en este tipo de materiales y en una obra como la de Feliciano, hay que hacer balance sobre lo que puede aportar dicha restauración a la hora de completar el valor conceptual de la pieza.

La obra de Amador también figura en importantes museos nacionales e internacionales (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo de Arte Moderno de Barcelona, Museos de Bellas Artes de Asturias y de Bilbao, Museo de Arte Moderno de Sevilla, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo Middelhim de Amberes, Museo de Arte Contemporáneo de Finlandia, etc.).

La obra de Alcalá (MA-017-09), acorde con la estética sobria propia del trabajo de este escultor, nos hace partícipes de su interés por desvelar la esencia numérica de las figuras

geométricas, obteniendo como resultado el equilibrio de los volúmenes, la armonía de proporciones y la esencialidad de la forma.

La obra de este artista también es una de las más reseñables del museo. Actualmente, esta pieza, no está expuesta y por la información que he recibido de Vicente Pérez Palomar, se encuentra en un almacén del ayuntamiento como consecuencia de una agresión vandálica. La recuperación sería sencilla, ya que la parte dañada no requiere una restauración compleja. La intervención que demanda podría ser realizada adecuadamente por los técnicos municipales.

Esta obra se ubicó originalmente en un espacio desmesuradamente abierto para sus proporciones y su escala. Mi opinión es que una vez restaurada, se reinstalara en un espacio que la recogiera y que dialogara consecuentemente con la limpieza formal que la caracteriza. También se podría mantener en el mismo espacio, si se la emparejara con otra obra que tuviera una configuración formal con la que pudiera dialogar.

La obra de Xabier Laka (N.º inventario MA-029-09) tallada en mármol ha sido parcialmente retirada por haberse partido uno de los elementos simétricos de la composición. Xabier Laka tiene una trayectoria importante como escultor en el País Vasco. Dado el valor que tiene la pieza como obra única, precisa una reconstrucción utilizando pegamento para piedras y fortaleciendo la unión con espigas de acero. La piedra es un material al que le perjudican mucho las heladas en invierno. El agua penetra en sus pelos o fisuras y cuando las temperaturas se hacen extremas, el hielo produce un reventado del material. Es lo que probablemente le haya podido ocurrir a la obra de Laka durante el largo tiempo de exposición en el museo, acentuado con las extremas temperaturas del último invierno.

Para completar la restauración, cabe la posibilidad de rellenar las fisuras detectadas con una mezcla de pegamento de poliéster y polvo de piedra, manteniendo de ese modo el color y la textura original. Se podría consultar al autor la posibilidad de que el mismo realizara este trabajo.

Esta pieza se podría ubicar en un espacio más adecuado en el que preservara mejor su conservación y optimizara su contemplación.

Las obras de Xabier Laka y Máximo Trueba además de por su autoría, hay que prestarles atención por la valía que tienen desde el punto de vista procesual. Debería pensarse en buscar un espacio donde estuvieran mejor protegidas, mejor preservadas de los cambios extremos de temperatura que tenemos en Alcalá.

Otra obra importante como es la de José Luis Sánchez (N.º inventario MA-011-09), expuesta en la Vía Complutense frente a uno de los torreones de la muralla, tiene unas fisuras en el metal que se podrían probablemente arreglar "in situ". Aunque hay que observar con detenimiento la pieza para darnos cuenta de este defecto de fundición, si consideramos la importante biografía del autor, convendría asesorarse con un especialista en fundición, para que nos diera su parecer sobre el estado de la pieza y la conveniencia de ser reparada pensando en su conservación.

Lo más probable es que haya que ensanchar esas fisuras, para luego rellenar aplicando soldadura del mismo material, pero como he dicho, se debe recurrir a un asesoramiento especializado, a fundiciones como pueden ser la de Capa o la de Codina.

No todas las piezas están en mal estado, hay algunas obras de escultores reconocidos como son las de Pablo Serrano (N.º inventario MA-050-09), Francisco Barón (N.º inventario MA-014-09) o Venancio Blanco (N.º inventario MA-051-09) que se encuentran en buenas condiciones de conservación. Sin embargo, habría que intentar buscarlas un espacio que las dignifique más, pues creo que están desaprovechadas en el lugar donde se encuentran ahora.

CONSERVACIÓN Y MANTENIMIENTO DE LO EXPUESTO

Mantenimiento y conservación son dos labores que se hacen indispensables. No debemos dejar que el tiempo sea el que determine la evolución de las esculturas, que la indiferencia hacia ellas, el deterioro y la suciedad sean factores que trastornen la configuración de lo que se proyectó en su día con la intención de añadir capital cultural a la ciudad. Es mejor no tener las obras expuestas que tenerlas en malas condiciones, porque la imagen que se da cuando estas están abandonadas es pésima para el arte y para la imagen de la localidad que las acoge. Para evitar el deterioro y la ruina, se deben asumir competencias pertinentes por parte de las instituciones, que permitan proyectar la orientación con la que se quiere redefinir el museo.

La conservación en arte tiene como objetivo que las obras involucradas en una propuesta expositiva, ya sea esta una colección o un museo, mantengan un estado de dignidad que facilite su disfrute y permita la preservación y actualización de las cualificaciones con las que fueron creadas. Si nos damos un paseo por el Museo de Alcalá, podremos ver como algunas de las piezas, han sido degradadas por diferentes motivos, ya sea por la acción de los agentes propios de la intemperie o por la acción humana intencionada con una determinación agresiva.

Soy consciente de que con un presupuesto muy limitado, Vicente López Palomar, como técnico del Ayuntamiento, se ha ocupado de intentar mantener el conjunto de obras en el mejor estado posible, pero las limitaciones de la asignación económica que ha podido manejar, no le han permitido realizar todas las acciones que se precisaban necesarias para proteger el museo en un estado adecuado. Coincidiendo con la redacción de este informe, precisamente Vicente me informó de la retirada de la interesante obra de Xabier Laka, al haberse fracturado uno de los dos elementos de piedra que formaban la composición de este autor. En esa misma conversación también me recordó el almacenaje de la obra de Amador y la mía, por motivos similares.

Si la intención del Ayuntamiento es mantener y proyectar el museo como reclamo cultural, es necesario implementar un presupuesto y crear un equipo de conservación que permita la muestra de las obras con decoro, sin boquetes causados por la corrosión, sin pintadas

producto de la vandalización, manteniendo no obstante los volúmenes y las pátinas en buenas condiciones.

Las esculturas son estructuras que están sometidas a agentes externos, que habitualmente las van deteriorando. Esta condición se hace más notoria si la ubicación es un espacio exterior con unas condiciones climáticas, territoriales y sociales determinadas. Además de los motivos estéticos, debemos significar las cuestiones relacionadas con la seguridad. Por ser estructuras, en el caso de estar en malas condiciones, existe el riesgo de causar daños a terceros con la consecuente responsabilidad civil que esto supone. Cada estructura tiene unas cualidades constructivas específicas que intervienen en su evolución. Igual que un automóvil o un edificio requieren una revisión periódica por cuestiones de seguridad, muchas de las esculturas del museo por sus dimensiones, necesitan ser revisadas periódicamente con atención.

En función de los materiales de la pieza se deben realizar exámenes cada cierto tiempo, en los que se observe y analice las condiciones estructurales de las mismas, el hábitat de la obra y los elementos externos para realizar las actuaciones necesarias que hagan efectivo un plan de conservación. Es pertinente, por tanto, además de tener un profesional responsable que este al cargo de estas operaciones, contar con un presupuesto anual de mantenimiento incluido dentro del presupuesto total del museo.

Como recomendación, en este proyecto de mantenimiento conviene tener una relación cordial con los creadores o sus representantes, pues ellos pueden favorecer la optimización de las labores de conservación, facilitando las recomendaciones e instrucciones más adecuadas para recuperar o conservar en este caso cada una de las esculturas. También ese acercamiento a los protagonistas puede ser muy positivo para implicarles en otros proyectos.

Después de haber citado algunas piezas esenciales del museo por su valor estético, que deben ser obligatoriamente revisadas, a continuación, voy a enumerar aquellas piezas que he detectado agredidas o deterioradas, con la intención de que puedan ser recuperadas teniendo en cuenta las motivaciones por las que fueron creadas e intentando mantener el estado que tuvieron en el momento en el que fueron instaladas por primera vez. También voy a mencionar aquellas en las que se podría mejorar su instalación.



La obra de María Teresa Torrás (N.º inventario MA-020-09) está totalmente corroída en su parte inferior a causa de la humedad de la hierba del terreno sobre el que está colocada. Al no encontrarse aislada de la vegetación en su apoyo, una humedad continuada, sobre todo en los meses de lluvias, ha corroído el metal. Además del conveniente cambio de posicionamiento, que se indicará más adelante, pensando en aislarla de la humedad, para

volver a instalarla, es imprescindible reconstruir con chapa la parte dañada. Con esta acción se recuperará el aspecto original de la obra y se evitará el peligro de desplome, que puede ocurrir en el estado actual en cualquier momento. Se precisa, por tanto, una intervención cortando el material dañado y añadiendo mediante soldadura material nuevo. Como la pieza también demanda una renovación cromática, habrá que pintarla después, buscando un color lo más similar posible al que tenía originalmente. La labor de rectificación formal no se notaría prácticamente una vez que se haya pintado de nuevo.

Si nos fijamos recurriendo al tacto en la escultura de Alberto Guzmán (N.º inventario MA-031-09), nos podemos dar cuenta de que las espigas que unen los dos elementos que conforman esta composición volumétrica vertical, han acumulado holgura y ambas partes no están unidas formando un bloque compacto, por lo que existe la posibilidad de que el elemento superior caiga al suelo, pudiendo causar un accidente. Se hace necesario por tanto revisar esa unión y realizar las acciones necesarias para que el elemento superior e inferior formen un bloque macizo asegurando la estabilidad de la estructura.

La pieza de Rafael Barrios (N.º inventario MA-025-09) también demanda una revisión o repaso del metal en su parte inferior, así como una renovación de la pintura. Existe en la obra un punto crítico en el lugar de contacto de la estructura geométrica con la chapa de sustentación que la estabiliza en el terreno de apoyo, que se puede mejorar.

Del conjunto de piezas que juegan con la verticalidad como son las de Frechilla (MA-005-09), Sauras (MA-024-09), Xuxo Vázquez (MA-036-09) o Rubio Camín (MA-016-09), es la de mi autoría (MA-046-09) a la que la corrosión ha causado mayor deterioro, obligando a que esta tuviera que ser retirada del museo al desplomarse a causa de dicha corrosión. Aunque todas estas esculturas han sufrido los efectos de la humedad en la parte inferior que está en contacto con el suelo, a la que yo diseñé se le ha sumado el que fuera un lugar donde orinaban perros, cuando sus dueños los sacaban a pasear. A todas estas piezas, se les debería modificar su presentación expositiva con el objeto de evitar este deterioro tan agresivo. Para evitar la corrosión del acero, la consecuente pérdida de material y por tanto un derrumbamiento de la estructura, convendría idear otra forma de instalación de estas esculturas.

Para recuperar la pieza actualmente retirada, lo recomendable sería construirla de nuevo, aumentando un poco la escala (hacerla crecer a una escala 2:3 con respecto al original) y utilizando una chapa de acero de un grosor mayor (de 6 mm) que el que empleó José Noja para realizar este tipo de esculturas. Teniendo en cuenta la configuración formal que tiene esta pieza, esta intervención que recomiendo saldrá más ventajosa económicamente y por supuesto funcionalmente, que tratar de arreglar la que tenemos construida en una chapa con muy poco grosor, pues estaríamos arriesgándonos a que en poco tiempo pudiera ocurrir lo mismo.

Muy probablemente, alguna más de estas piezas verticales presente por el mismo motivo problemas similares en un futuro. De momento, la nueva ubicación que propondré para

ellas las aislará mejor de la humedad. Si más adelante hubiera que restaurarlas habría que estudiar la solución más conveniente en cada caso.

También debemos tener en cuenta que por la cesión del terreno en el que se instaló la pieza de Sauras, esta se ha inclinado notablemente con respecto a la vertical, produciendo una sensación de desequilibrio que confunde al espectador, no permitiéndole valorar cuestiones escultóricas relacionadas con la estabilidad gravitatoria. Esta oblicuidad parece ser consecuencia de la falta de una cimentación adecuada. La inclinación contamina la correcta percepción que tiene de ella el espectador, Las propuestas de presentación que plantearé más adelante permitirán corregir también ese defecto.



Las esculturas de Enrique Ramos Guerra (MA-007-09) y Eduardo Úrculo ((MA-007-09) mejorarían enormemente su visualización, si se les incorporara una peana o plataforma que las separara del suelo. Ese fue, además, el deseo de Enrique Ramos Guerra, cuando en su momento reclamó la elevación de la obra 60 cm sobre el nivel del suelo. Quizá no sería necesario añadir tanta altura, pero subiendo el plano de apoyo sobre el terreno de hierba, las esculturas se aislarían de la humedad que deteriora el metal en esa zona decisiva y se evitaría al mismo tiempo que la vegetación impidiera la percepción completa de las obras, como se puede comprobar que ahora ocurre en la fotografía que adjunto. Estas esculturas están muy contaminadas visualmente a causa de toda la vegetación que oculta su contacto con el plano de apoyo.

Cuando el espectador se acerca a contemplar la obra de Jesús Molina (MA-032-09), la debe encontrar con todos los espacios que genera limpios de papeles y basura, para poder apreciarla con corrección. En varias de las ocasiones de las que he ido a ver esta pieza he encontrado los huecos que definen los planos de acero llenos de residuos y de materia vegetal. En esta pieza sería interesante estudiar la posibilidad de modificar el material de cemento sobre el que se apoya. También esta escultura reclama una modificación en su forma de exposición con respecto a los elementos urbanos que la rodean. En el lugar en que se encuentra no se aprecia. Mas adelante se indicará un nuevo espacio y una disposición diferente en él.

Con respecto a las obras de Carmen Perujo (MA-038-09) y Nasio Bayarri (MA-032-09) se hace imprescindible suprimir la vegetación que impide la visibilidad, aunque mejor sería realizar también un cambio de posicionamiento. Mi opinión es optar por esta segunda opción, como ya propondré más adelante.

Si bien estas intervenciones que he citado, después de haber paseado muchas veces el espacio donde están instaladas estas esculturas, son las que considero más urgentes, no

por ello podemos de dejar de hacer una observación detenida de cada una de las esculturas para limpiarlas (de grafitis de rotulador, por ejemplo, de restos de materia vegetal, de excrementos de animales...) o para rectificar los pequeños deterioros que encontremos.

Las propuestas de cambios en las ubicaciones (localizaciones) y en las formas de presentación utilizando peanas y plataformas, que propongo más adelante, se realizarán pensando también en la conservación y mantenimiento de lo expuesto.

Además de las piezas que he referido en este punto, hay otras también seriamente dañadas y que no voy a citar ahora, porque considero que podrían almacenarse sin necesidad de tener que estar expuestas. En principio yo no sería partidario de restaurarlas, pero sí de guardarlas debidamente en un almacén.

ACTUALIZACIÓN DE CONTENIDOS

Actualizar los contenidos es una labor que realizan prácticamente todos los museos y colecciones de arte con objeto de conseguir una adaptación a los nuevos contextos socioculturales. Para organizar una colección que se precie, es necesario que el conjunto de obras forme una totalidad coherente, a ser posible con cierto carácter diferenciador y por supuesto que mantenga una propuesta de interés cultural y educativo. En el caso del museo, han pasado casi 30 años sin que se haya realizado ningún movimiento en este sentido, por lo que creo aconsejable, decidir ciertas modificaciones. En realidad, el museo se planteó como fondo más que como colección, pero quizá por los años en los que se planteó el proyecto, no se dio una justificación del porqué de la selección de obras realizada, ni se llegó a explicar suficientemente su importancia. Creo que este puede ser el momento de dar una nueva orientación al conjunto de estas esculturas instaladas en nuestra ciudad.

Sería oportuno realizar una serie de modificaciones teniendo en cuenta la coherencia que se le quiera dar al museo (por ejemplo, fundamentado en los años de producción), tratando de conseguir una armonía conceptual y formal, al mismo tiempo que se deben mantener aquellos contenidos que puedan justificarse en el momento en el que se está realizando esta revisión. Esto significa efectuar una selección atendiendo ante todo a la calidad de las obras y a la capacidad que tengan de conservarse como entidades interesantes y comunicadoras a pesar del paso del tiempo.

Con esta perspectiva, mi intención sería ir sustituyendo aquellas piezas que peor se adaptan a la evolución que ha realizado el arte desde principios de los años 90 hasta la actualidad, respetando por otro lado siempre, aquellas esculturas que han sido realizadas por los autores que ocupan una posición relevante en el desarrollo del arte de nuestro país. Este es un valor basado en la objetividad, que nos permitirá justificar las actuaciones que realicemos, aunque estas por el carácter del material con el que trabajamos, es previsible que sean cuestionadas.

Creo que se deben ir retirando piezas paulatinamente, este hecho suscitará una opinión pública a veces desfavorable, pues sobre arte, por las características de esta forma de expresión, se opina a veces sin realizar mucho esfuerzo y sin tener demasiados conocimientos. Sobre literatura, por ejemplo, los juicios de valor no se formulan tan alegremente. El tiempo que ocupa leer un libro, parece no ser necesario cuando nos ponemos ante una obra de arte visual. Por eso, no considero que se deban retirar todas las piezas menos válidas de golpe, porque entiendo que esta acción, puede generar una polémica fundada desde diferentes ámbitos que se debe evitar, pero sí que se pueden ir sustituyendo poco a poco ciertas obras por otras que se logran adquirir en el futuro. A la vez que se retira alguna pieza por una causa, como pudiera ser el deterioro, no estaría mal sustituirla, una vez que se elabore un proyecto bien articulado, por otra que convenza y que equilibre el cuestionamiento de las posibles ausencias.

Con estas acciones se ofrecería una propuesta más esclarecedora al público, más acorde con la educación estética y con las lecturas que se han establecido del arte contemporáneo en la postmodernidad.

El volumen de un fondo no garantiza la excelencia, en arte como en muchos otros aspectos de la vida es máspreciada la cualidad que la cantidad. Esta idea de selección de lo elemental, la expresó perfectamente Mies Van Der Rohe en su ya conocida sentencia "*menos es más*". No debemos ser radicales, pero sí que podemos desbrozar lo más anecdótico para tratar de aspirar a la excelencia. El objetivo perseguido por tanto realizando esta selección, sería también pretender mostrar un contenido que suscite la atención del mundo del arte y de la cultura, también del mundo académico, que provoque el interés por realizar investigaciones sobre los diferentes aspectos que en este sentido se puedan ofrecer. Si bien no vamos a establecer un canon como pretendía Alfred Barr, sí que vamos a atender a las referencias que han llevado a la actualización del arte, para que nuestro trabajo pueda acceder a la respetabilidad del mundo de la cultura.

Por tanto, voy a proponer una lista de aquellas esculturas que considero que deberían remplazarse poco a poco, de modo que pudieran depositarse en un almacén como fondos de museo, sin estar en el escaparate principal del mismo. Esto no condiciona el que en un futuro puedan volver a participar en el espacio expositivo, todo dependerá del valor que puedan adquirir con el tiempo.

A continuación, enumero las esculturas que creo que deberían irse sustituyendo gradualmente y guardarse como fondos de almacén:

María Carretero (MA-001-09). Ahora mismo la pieza de esta autora es anacrónica formalmente con la estética contemporánea. Es anecdótica y no aborda con exigencia el problema escultórico.

Poblador (MA-004-09). A veces el barroquismo puede estar justificado cuando tiene una intención conceptual que prueba un sentimiento. En este caso se trata de un abigarramiento formal que considero que se queda en la superficie de lo realizado, sin

aportar un contenido conceptual o estético que justifique el trabajo. Es una pieza que se posiciona en lo artesanal olvidándose de la estética.

José Manuel Llacer (MA-012-09). Además de ser una pieza muy deteriorada, la articulación de materiales no encaja con la evolución de la escultura, con el contexto artístico actual. Excesivamente rígida en la estructura y en cambio muy barroca en la combinación de materiales. No se trata de una ruina evocadora de un pasado radiante, como las que nos pudo mostrar Friedrich o algún otro artista de tendencias románticas, por lo que creo que sería más oportuno almacenarla que añadirla a un conjunto al que poco valor estético o cultural le puede aportar actualmente.

Jorge Seguí (MA-019-09). La interacción de geometrización y expresionismo figurativo no resulta acertada en esta obra de Jorge Seguí. Entiendo que este tipo de obras popularmente pueden ser bien acogidas por un público poco instruido en estas problemáticas. Estéticamente resulta excesivamente anecdótica.

Ricardo Beleña (MA-027-09). La obra de este autor resulta ser una geometría demasiado formalista, que responde a las inquietudes de algunos escultores presentes en el museo que trabajaron en los 60 y los 70, pero que no añade mucho más.

Carlos Prada (MA-028-09). Puede tener cierto interés formal la composición, la relación cuerpo y elemento geométrico que nos recuerda el dibujo de Leonardo, pero el modelado intuitivo de la figura carece de la consistencia constructiva que debe tener un cuerpo y no me refiero a respeto literal al modelo sino a las escasas calidades del modelado.

Ester Gaudi (MA-031-09). Con pretensiones surrealistas esta pieza no acaba de alcanzar las cualificaciones oníricas que debemos ver en este tipo de obras.

Liane Katsuki (MA-046-09). Su obra resulta ornamental, tiene pretensiones decorativas, pero no se construye sobre los presupuestos esenciales que debe tener una escultura. Se trata de un formalismo gratuito derivado de la práctica de la joyería que realiza la autora.

Encarnación Hernández (MA-048-09). Esta cabeza por sus proporciones y por su dibujo nos puede recordar los trabajos del Modigliani escultor o del primer Brancusi, aunque no tiene la severidad constructiva, la tensión en el modelado o la riqueza de la textura que aporta el labrado de la piedra de estos grandiosos tallistas. Por eso, no pasa de ser una obra anecdótica de esta autora.

Beatriz Khon (MA-049-09). Si comparamos esta obra similar temáticamente a la de Miguel Ángel Sánchez emplazada en la calle Nebrija, no podemos evitar deducir la diferencia de calidad. El conocimiento de la escultura que tiene Miguel Ángel Sánchez determina que su obra sea de mejor factura que la de Khon. Con el tiempo esta pieza, ahora casi oculta, podría guardarse en un almacén.

Fernando Suarez (MA-057-09). Escultóricamente no encuentro justificación de la presencia de esta obra en lo que se pretende presentar como un museo. El tema como el título

resulta anecdótico y vulgar. El modelado denota la falta de formación en el oficio del autor.

María Luisa Campoy (MA-060-09). El carácter de esta pieza es similar al de un souvenir ampliado pretenciosamente a una escala de escultura, intentando justificar de ese modo sus carencias como tal. No tiene ninguna cualidad que nos permita asociarla con la idea de lo que es una escultura.

De todos estos autores, además de que sus obras no demuestran la calidad necesaria, no podemos justificar que tengan una biografía significativa para situarles al mismo nivel que la mayoría de los que según mi criterio mantendría sus obras en el museo.

Con el tiempo sustituiría incluso algún autor más que ahora no he nombrado.

No obstante, como no creo que tenga que ser yo quien tome solo la decisión de seleccionar las obras a retirar, voy a continuar con la redacción de este informe manteniendo todas las esculturas, aunque creo que dado su estado de mantenimiento es una oportunidad espléndida para guardar algunas de las obras referidas.

PROPUESTAS DE ACTUALIZACIÓN DE CONTENIDOS

Desde que se emplazó esta colección de esculturas en nuestra ciudad la escultura ha evolucionado mucho, y se acusa la falta de algunos importantes protagonistas de la escultura española del periodo en el que trabajaron los autores más representativos del museo. Además, se podría completar también con alguno de aquellos que sirvieron como referencia a esta generación de escultores. Para mejorar la colección y corregir esas ausencias, no podemos perder de vista la posibilidad de añadir al museo piezas de Ángel Ferrant, padre espiritual de muchos de los representados, o de los más ilustres contemporáneos de los que están presentes como son Oteiza, Chillida, Palazuelo, Carlos Ferrerira, Francisco Sobrino, Andreu Alfaro o Martín Chirino.

De los escultores de las siguientes generaciones que empezaron a promocionar su obra en los años 70 y 80, podríamos pensar en Sergi Aguilar, Txomin Badiola, Ángeles Marco, Susana Solano, Francisco Leiro, Ángel Bados, Juan Luis Moraza, Miquel Navarro, Manolo Paz o David Lechuga.

Entre los artistas que han desarrollado su obra a partir de los años 90 podríamos contar con Blanca Muñoz, Mayte Alonso, Pello Irazu, Asier Mendizábal, Curro Ulzurrun, Juan Asensio, David Rodríguez Caballero entre otros.

La adquisición de piezas demandaría un gasto presupuestario importante, pero creo que se debería contemplar una partida de dinero para dedicarlo a un gasto necesario si se quiere renovar la imagen del museo y al mismo tiempo realizar un desarrollo cultural que al fin y al cabo constituye un beneficio social.

No creo que sea fácil buscar las fórmulas para conseguir dinero. Para realizar estas adquisiciones, se podría recurrir a respetar el tanto por ciento que se debe dedicar en las obras públicas para invertir en obra cultural que beneficie a las edificaciones o construcciones nuevas. No creo que cuando se ha rehabilitado nuestro centro urbano se

haya destinado dinero a cumplir este compromiso presupuestario. Tampoco sé si en ese caso había obligación, pero sí que quizá se podría proponer una medida similar e Incluso tratar de negociar una fórmula parecida con las empresas privadas que obraran en el centro histórico. Por supuesto que la elección de las obras no la debe realizar la empresa constructora, pues nos arriesgaríamos a asumir elementos que más que sumar lo que harían es restar valor al paisaje urbano, como "quevedos" de bronce asomados a los balcones u otro tipo de escenas anacrónicas, castizas o populistas.

En cualquier caso, la adquisición de ampliación de la colección y renovación de lo expuesto es uno de los temas que se deben poner sobre la mesa cuando estamos gestionando un museo.

PIEZAS CEDIDAS EN PRÉSTAMO

Una buena idea, es contemplar la posibilidad de solicitar piezas en préstamo. Pensando en esta fórmula, incluso se podrían conseguir piezas en alquiler (con posibilidad de negociar una opción a comprar).

Para gestionar estos préstamos se tendría que negociar con las fundaciones, familias de los artistas, galerías o museos que tuvieran obras que nos pudieran interesar para incluir en el museo.

Esos acuerdos a los que se pudieran llegar entre el Ayuntamiento y los representantes de los artistas, se harán efectivos siempre que se presente un plan que resulte atractivo, ofrezca confianza y que permita poner en valor también las obras confiadas. Se tiene además que garantizar la seguridad de los trabajos para que los depositarios perciban que la recuperación de lo cedido por un tiempo estipulado será devuelta, en las mismas condiciones que cuando se realizó la cesión.

En un futuro habría que valorar que instituciones poseen obra de los autores que necesita el museo y con las cuales se debería entrar en contacto.

PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO ESCULTÓRICO Y OBJETUAL DE LA CIUDAD

Tener un museo de escultura es realizar una apuesta por la cultura traducida en imagen urbana, lo que conlleva poner también en valor y cuidar todo el contexto artístico de la ciudad. Por ello, en un apartado anterior he mencionado esculturas (algunas presentes desde hace siglos en nuestros edificios), que creo que se deben conectar con el proyecto del museo y que además en un futuro podrían convivir con él, de manera más familiar y cercana.

Con respecto a esta consideración, actualmente existen en nuestra ciudad algunos ejemplos que contradicen las intenciones estéticas y culturales que propongo. Por poner un ejemplo, que está directamente relacionado con mi trabajo, no es entendible el tratamiento que se le ha dado a la escultura que se realizó como memorial de los atentados del 11 de marzo. No procede que se haya cercado con una verja común de jardín. Como autor opino que esa decisión es desafortunada. Debería haberse buscado una solución al problema acorde con lo realizado, haber consultado a los autores y al

técnico responsable de patrimonio del Ayuntamiento que supervisó la obra y no haber utilizado el primer cerramiento que se tuvo a mano. Creo que es una decisión que una corporación sensible a la cultura no debería haber realizado en ningún caso de esta forma y que se debería haber corregido una vez que los autores comunicaron su disconformidad. El arquitecto que colaboró con nosotros en esta obra y yo diseñamos un tipo de cerramiento, que, aunque sigue sin justificar esta intromisión formal, al menos se ajusta más a la estética de la obra.

Esta incomprensible intervención no solo daña conceptualmente el trabajo, sino que invalida una de sus más importantes funciones, dirigida a la participación e integración del público en él conjunto. La instalación de la valla impide por ejemplo que los ciudadanos utilicen el monumento como lugar de encuentro, donde se puedan sentar sobre la plataforma para esperar a un viajero, así como pasear por dicha plataforma para desarrollar una experiencia háptica que complete la visual ofreciendo una contemporización de las formas de percibir la escultura.

Tampoco creo que sean entendibles en una ciudad que es patrimonio histórico, la decoración que se está aplicando en las nuevas rotondas. Se trata de un mobiliario urbano que no se comprende a que criterios responde. Desconozco el presupuesto de estas extrañas construcciones que intentan presentarse como diseño artístico y lo que consiguen es confundir y desorientar al ciudadano. Quizá no hubiera resultado mucho más caro haber encargado cada una de estas rotondas a un urbanista, a un escultor o a un diseñador competente. No se entiende que en las proximidades de un proyecto bello y bien elaborado como es la rehabilitación del centro (Plaza Mayor, calle Libreros, Cuatro Caños, Plaza de los San Lucas) se realicen estas imprevisibles intervenciones.

Creo que hay que repensar también estos aspectos si queremos que otros proyectos asuman una respetabilidad para conseguir una ciudad que tome notoriedad por su imagen y por lo que representa.

PEANAS

Además de todas las recomendaciones ya propuestas, para mantener las esculturas en buenas condiciones de forma que el público las pueda apreciar como merecen, sería conveniente también hacer un estudio de la forma de exposición, en la que las peanas sobre las que se apoyan tengan una función muy estimable.

La peana, puede ser un elemento fundamental en la relación de la escultura con el espectador. Un elemento sobre el que han reflexionado y ha sido motivo de preocupación de muchos implicados en la escultura, desde los inicios de los movimientos que hoy consideramos modernos. No podemos olvidar la integración de la peana en la obra realizada por Brancusi o en las estructuras ideadas por Giacometti, destinadas a apoyar sus composiciones de personajes casi inmateriales que transitan y activan el espacio, o las estructuras que realiza este mismo autor, en las que se suspenden o cuelgan algunos de sus inquietantes objetos surrealistas. Ambos casos, sirven como ejemplo del interés con el que los escultores se han relacionado con la peana, cuando han considerado necesario utilizarla, porque también es cierto que muchos otros, sobre todo a

partir de la afianzamiento y reconocimiento de estos movimientos modernos, han abandonado la utilización de las mismas, con el objeto de renunciar a la condición conmemorativa característica de la lógica del monumento tradicional.

Este desvanecimiento del monumento se hará más explícito en la escultura realizada a partir de mediados de los 60, sobre todo cuando este desfallecimiento sea significado por Rosalind Krauss en su referencial texto *“La escultura en el campo expandido”*. Siah Armajani, por ejemplo, radicalizándose en esta oposición al monumento tradicional, se considerará a sí mismo como genuino “artista de los espacios públicos”. Manteniendo esta postura, manifestó, en un encuentro con el arquitecto César Pelli en el Museo de Arte Moderno de San Francisco, que el arte público es no-monumental pues de lo contrario se declararía opuesto al espíritu democrático.

En nuestro caso, la presentación que hagamos de cada escultura va a ser determinante para establecer las condiciones que permitan luego disfrutarla cuando el espectador se sitúe ante ella. Podríamos establecer una relación con la pintura, equiparando en cierta medida el papel que juega la porción del muro en la que se cuelga la obra bidimensional, con la peana sobre la que se apoya una escultura. Si la pared no reúne ciertas características, el dibujo o pintura que colguemos en ella se puede desvalorizar. Esto mismo ocurre con la presentación de las esculturas. Independientemente de que la escultura establezca relación con el espacio circundante, como también lo hacen de otra forma ciertas pinturas (pensemos en los cuadros de Rothko), la peana puede ser un elemento esencial en la presentación de estas obras. Por eso, es muy importante elegir la peana adecuada en cada caso.

Una vez que conocemos la evolución de la escultura contemporánea, donde muchos autores prefieren situar directamente su obra sobre el emplazamiento donde estas “descansan”, entendemos que los creadores en el Museo de Alcalá no hayan elegido el basamento como opción para apoyar la pieza (a diferencia de la elección intencionada que realiza un escultor del museo como es Francisco Barón). Este tipo de disposición puede funcionar bien cuando el espacio es conocido por el autor, o cuando se tiene generalmente en la cabeza, la imagen de la sala expositiva como vacío prismático de paredes y pavimento neutro. Sin embargo, en el espacio público, exceptuando aquellas obras que se proyectan para un espacio específico, cuando las piezas tienen que convivir con múltiples factores, no todos previsibles, está ausencia de peana, con mucha frecuencia, no funciona. En cambio, sería oportuno utilizar una forma de presentación que permitiera la visualización clara de las obras. Cuando digo clara, me refiero sobre todo a una exposición en la que los elementos necesarios para su presentación modifiquen lo menos posible las intenciones estéticas del autor, evitando por tanto condicionamientos formales añadidos.

Teniendo en cuenta como se ha desarrollado la escultura contemporánea a partir de los años 50, fecha en la que se inicia la carrera de muchos autores de esta colección, es verdad que muchas piezas del museo fueron seguramente diseñadas para instalarse sin peana. Sin embargo, en un museo público y urbano las condiciones que envuelven a la obra son muy diversas (contexto, mobiliario urbano, agentes externos como son riego,

vegetación, agresiones, ruido visual y sonoro...), por lo que este tipo de piezas que pudieron ser pensadas para colocarse directamente sobre el suelo, se pierden por ejemplo, en el entorno próximo a la potente estructura que es la muralla. En estos casos, para que tomen mayor protagonismo y significación podemos recurrir a utilizar un soporte volumétrico bien dimensionado.

Las peanas han de ser elegidas teniendo en cuenta las cualidades de cada pieza. Podríamos asesorarnos consultando a los artistas, para ayudarnos a su elección, pero siempre estableciendo unas pautas previas de conjunto. Como va a ser difícil localizar a la mayoría de ellos (algunos fallecieron hace tiempo, otros viven fuera de nuestras fronteras...), creo que la mejor solución es, que pensando como escultores nos identifiquemos con el sentir de cada pieza, con los propósitos que tenía el escultor cuando realizó la obra, para tratar de asignar la proporción adecuada de cada peana y así conseguir que las obras obtengan el mayor beneficio.

En el museo de Alcalá actualmente hay una miscelánea de peanas diferentes en su forma y en los materiales empleados que no responde a un interés expositivo claro. Esta diversidad crea una desestructuración y desarmonía de la totalidad, una ruptura de lo que debería ser un conjunto bien compuesto y armonizado.

Para concordar el conjunto se podrían conservar algunas peanas de hormigón de las que hay actualmente en el museo, fundamentalmente para las esculturas situadas "extramuros" de la ciudad y adquirir otras de piedra caliza clara pensando en armonizar con el conjunto histórico que forma la ciudad dentro de la muralla. Suprimiríamos los granitos de colores y los plintos de hierro pintado, para que el hormigón y la caliza, como particularidad en algún caso el granito gris, armonicen cromática y materialmente.

Después de una conversación con un conocedor exhaustivo y célebre de nuestra ciudad, pude acabar de confirmar, que la potencia de la muralla disminuye la presencia de las figuras. Pero, también opino que este potente muro no debe perder su valor en el museo, puesto que es una imagen fundamental para recibir a los visitantes y está interiorizado en la cabeza de los que somos ciudadanos. Por ello, en el proyecto, cambiando algunas localizaciones de obras, dándoles mayor protagonismo y variando algunas peanas, se puede encontrar el equilibrio entre las esculturas y la muralla.

La idea es incorporar unos elementos que mantengan un carácter neutro y que beneficien las condiciones expositivas de la obra, pero sin perder esa relación con la arquitectura pretérita que asume la identidad de la ciudad y que además está localizada en el acceso más importante de esta. Para ello, habría que tender a una estandarización de la forma (la más recomendable es el prisma) y a una homogeneidad en los materiales empleados para su construcción y en el color de estos (blanco, gris o crema claro).

SEÑALIZACIÓN Y CARTELAS INFORMATIVAS



Con respecto a las cartelas informativas se propongo mantener una determinación similar a la que se planteó con las peanas. Ahora mismo, entre las esculturas que tienen cartela informativa nos encontramos con dos modelos diferentes. Uno es una chapa metálica y otro un pequeño bloque de piedra caliza. Ninguno de los dos creo que sea el idóneo, pues no aportan suficiente información (solo el nombre del autor) y la tipografía, tampoco acompaña si

pensamos en dar una imagen actualizada de la colección. La colocación actual de las cartelas no es adecuada y tampoco responde a un criterio de uniformidad, interfiriendo su posición en muchos casos en la correcta visibilidad de las obras.

Para informar sobre las piezas se pueden considerar dos propuestas. La primera sería identificar las piezas individualmente, colocando pletinas de acero inoxidable en lugares que no interfieran con las esculturas. Podrían fijarse a ras de suelo preparando la superficie.



La otra solución es establecer según las zonas de ubicación de las esculturas, un soporte del mismo material con el que se hayan construido las peanas sobre el que se coloque una chapa de acero inoxidable en la que se refiera un plano de la zona con la posición de las esculturas y la identificación de la ficha técnica de cada una de ellas.

Estas pletinas, de acero inoxidable en ambos casos, contendrían la información conveniente con algún tipo impresión que facilitara una lectura clara, con una tipografía propia de un museo de arte contemporáneo. Además, habría que tener en cuenta que estas impresiones tengan la cualidad de tener una buena resistencia a la intemperie.



Como datos informativos en cada escultura debería leerse: el nombre del autor con fecha de nacimiento y según los casos de fallecimiento, las dimensiones y los materiales con los que está realizada la escultura. Es una pena que no se pueda contar con el título y el año de realización de las obras. Para suplir este déficit se podría, si se aplicara la segunda opción propuesta, hacer una contextualización o reseña descriptiva de las obras en el panel informativo de cada zona expositiva.

La señalización del Museo de La Castellana en Madrid, del que adjunto algunas imágenes, nos puede servir de referencia también para diseñar nuestra señalización.



ORDENAMIENTO

La ubicación de las piezas es un tema sobre el que debemos reflexionar con mucho sentido común y con prudencia. Partiendo de la colocación actual, debemos pensar la evolución que ha tenido el museo y la escultura desde la fecha de su inauguración, junto a los cambios que se han ido produciendo en la ciudad. Al realizar esta reflexión se pueden suscitar ciertos inconvenientes referidos a algunos contenidos y a los emplazamientos actuales de algunas piezas. Si se quiere plantear una actualización del contenido se debe aprovechar la ocasión para optimizar la calidad y para mejorar la distribución de las esculturas.

En este momento no hay una justificación del posicionamiento de las esculturas como conjunto. Están colocadas según una distribución excesivamente lineal, excesivamente rígida, Todas asumen una disposición demasiado frontal con respecto al contexto arquitectónico en el que se apoyan, su proyección principal se establece según una visión demasiado paralela con respecto al fondo (muralla, cercado, fachada de edificio) que enmarca su posición. Mi propuesta pretende ir modificando estos posicionamientos, creando un conjunto más fluido, creando accesos y disposiciones que inviten al acercamiento del espectador a cada una de las esculturas del museo.

En muchas ocasiones están en zonas donde no se ven porque están escondidas, porque no pasa la gente o porque ocupan un espacio donde la contaminación visual y sonora

hacen impracticable su percepción en condiciones apropiadas. Distribuidas una a continuación de otra, mantienen una relación poco vital con el espacio. Sería interesante establecer un discurso que tuviera más en cuenta la escala de las obras, su contextualización en el entorno e incluso el establecimiento de unas vinculaciones conceptuales en la relación entre las piezas y con el contexto urbano. En las siguientes páginas describiré nuevas propuestas de colocación que considero convenientes para revalorizar el museo.

Hay esculturas que están deslocalizadas, incluso ocultadas, se pierden en el espacio en el que están ubicadas, o el contexto urbano que las rodea las hace invisibles. Entre estas esculturas desubicadas está la escultura de Feliciano, las que están en la acera norte de la Vía Complutense frente a Roca, las de la acera sur de esta misma Vía, a la altura de la Plaza de la Cruz Verde o incluso alguna de las del bulevar próximo a la calle Caballería Española, demasiado alejado del casco antiguo de la ciudad.

Las esculturas que están frente a Roca, no se sitúan en un trayecto pensado para ser caminado con facilidad. El peatón no tiende a circular por la Vía Complutense por esa acera, por lo que se ven normalmente desde la lejanía o desde un vehículo cuando circulamos por la avenida. Lo mismo les ocurre a las que están en el Parque O'Donnell, escondidas entre árboles o arbustos, no son objeto de atención, ni acaban de definir una función en este espacio verde. La intención al trasladarlas es que la percepción del viandante tenga prioridad, con respecto a la mirada fugaz que tenemos desde un automóvil o desde una distancia demasiado alejada. Pensar en trasladarlas tiene como propósito acompañar y colaborar con el plan urbano que ya ha iniciado el Ayuntamiento en el centro histórico de la ciudad, y que desde mi punto de vista ha estado muy bien llevado a cabo en el plano arquitectónico y urbanístico.

Voy por tanto a proponer una nueva ordenación contando con el espacio de la ciudad, con los rincones y lugares que, incluidos en el recorrido diseñado, acojan la inclusión de una obra tridimensional. Voy a proponer la localización de determinadas obras en el centro antiguo, pero también en las inmediaciones de la muralla, de forma que esta potente construcción continúe siendo el espacio referencial del museo. Se trata de crear un recorrido cómodo para el paseante o el turista, que se pueda recorrer en un paseo agradable, sin invertir un tiempo excesivo y que sirva también para apreciar el capital urbanístico que tiene nuestra ciudad. No se trata de colocar arbitrariamente las esculturas, sino que voy a tratar de que las piezas adquieran un valor público, de modo que su ubicación confiera al contexto expositivo un significado estético, social, comunicativo y funcional.

NUEVAS LOCALIZACIONES

1 LOCALIZACIÓN VÍA COMPLUTENSE (ENTRE SEBASTIÁN DE LA PLAZA Y CABALLERÍA ESPAÑOLA).



Muchas de las piezas que están colocadas actualmente en este espacio, se pierden en un contexto que no destaca por sus cualificaciones estéticas ni urbanísticas. Se trata de una zona urbana con mucho tráfico de vehículos y de ciudadanos que cruzan la Vía Complutense para acceder a los destinos comerciales de la acera sur o de la norte, dependiendo de en qué lado de la calle tengan su domicilio. Está configurado además por unos edificios poco agradecidos desde un punto de vista arquitectónico y por un mobiliario urbano y una señalización que están colocados sin tener en cuenta la asignación escultórica que se le ha querido dar al espacio. El intenso ruido (visual y sonoro) del entorno, contribuye a que las esculturas de escala comedia pierdan su presencialidad.

Piezas interesantes como las de Feliciano, Pablo Serrano, Lamiel, Miguel Moreno o Venancio Blanco que están extraviadas en un entorno tan desmesurado, encontrarán su lugar trasladándolas a un espacio más adecuado para su escala. A estas obras, debemos buscarles espacios más emblemáticos y recogidos en el interior de la ciudad, sin alejarlas tampoco mucho del recinto amurallado.

Para mantener la referencia escultórica del espacio, a la que sobre todo los vecinos de esta zona de la ciudad ya están acostumbrados, las piezas trasladadas serían sustituidas por otras de mayor escala y con una configuración formal que podría potenciar el contraste con respecto a la organización urbana del entorno. Se pretende que obras figurativas o con un carácter más orgánico establezcan un diálogo más apropiado con la geometría constructiva del espacio. Las cualidades formales de estas obras

proporcionarán mayor protagonismo al conjunto que las que están actualmente colocadas.

Ya he mencionado que algunas de las esculturas que propongo situar en esta localización podrían ser prescindibles en el museo. Sin embargo, creo que esta decisión debe ser consensuada y llevada a cabo poco a poco, conservando la función que tiene la colección, pero dignificándola según se puedan realizar los cambios. Por tanto, contando con todas las obras, he tratado de realizar la distribución que considero más idónea sin dejar de dar, eso sí, mi opinión.

Siendo sincero tengo que decir que la solución que planteo de este espacio no me satisface, pero creo que es la mejor alternativa que se puede proponer. Pienso que, con el tiempo, se deben ir retirando algunas obras y si se quiere mantener este tramo de la Vía Complutense como espacio expositivo, ir las sustituyendo por otras que respondan mejor a unos criterios de mayor calidad y de adecuación a la evolución que ha tenido el arte. Se trataría de encontrar piezas que se instalen pensando expresamente en el complejo diálogo que deben establecer con este bulevar. En el caso de querer añadir alguna, yo plantearía invitar a artistas que interesaran al museo para que propusieran una obra específica para esta localización.

En la imagen presentada al inicio de este punto, se puede ver la posición de las esculturas que propongo situar en este tramo de la Vía Complutense. A continuación, las enumero indicando su autor:

- 1) María Luisa Campoy. Esta escultura mantendría de momento la misma posición. Considero que no merece la pena modificar su colocación.
- 2) Jorge Seguí. Creo que en este espacio esta pieza ganará en presencia. El entorno lo considero más adecuado que la actual situación en la Vía Complutense.
- 3) Fernando Suarez. Tampoco se movería de su posición actual.
- 4) Jose Manuel Llacer. Una vez retirada la pieza de este creador de las proximidades de la muralla, en el caso de que se decidiera restaurar, la colocaría en este nuevo espacio de la Vía Complutense donde también quedaría un poco mejor emplazada.
- 5) Ester Gaudí. La obra de esta autora se trasladaría desde la muralla.
- 6) Javier Santxotena. No se movería. Permanecería en la misma posición.
- 7) María Carretero. Se trasladaría desde la calle Andrés Saborit.
- 8) José Ramón Poblador. Se trasladaría también desde la calle Andrés Saborit.
- 9) Carlos Prada. Se trasladaría desde la muralla.
- 10) Beatriz Kohn. Como la de Feliciano, esta escultura actualmente está totalmente escondida entre arbustos y vegetación, por lo que indudablemente cambiándola de espacio la pieza ganaría visibilidad.

Dado el tiempo expositivo eventual que propongo para estas piezas, no sería necesario cambiar los pedestales, pudiéndose mantener perfectamente los que tienen actualmente. En el caso que se decidiera mantenerlas más tiempo, a la de Beatriz Kohn por lo que cuenta esta obra, la situaría sobre una peana que la levantara por encima de la mirada del espectador, en oposición a la instalación que tiene actualmente.

Aunque se reduce el número de esculturas con respecto a la ocupación anterior, hay que tener en cuenta que la escultura de Feliciano estaba "desaparecida" o "raptada" (haciendo alusión al título de un texto de Javier Maderuelo), por lo que realmente no ha estado presente en el museo. La diferencia efectiva es por tanto de solo dos esculturas con respecto a las que había en la distribución original. Sin embargo, teniendo en cuenta las nuevas proporciones y cualificaciones formales de las esculturas trasladadas, la ocupación del espacio sería similar.

No me queda más remedio que señalar el escaso favor que le hace primero a la ciudad y a la escultura después, el homenaje que se ha dedicado a Forges, muy próximo a el bulevar donde están las esculturas de las que estamos hablando. La escultura precisa un contexto adecuado para ser entendida. Entiendo que se realice un homenaje al dibujante, pero creo que se debe hacer para dignificarlo eligiendo además un lugar adecuado.

2 LOCALIZACIÓN PLAZA DE LA CRUZ VERDE.



En el núcleo de la Plaza de la Cruz Verde, se mantendrían tres esculturas que servirían como enlace entre las de la muralla y las situadas en el bulevar de la Vía Complutense próximo la calle Caballería Española. Todas las demás se trasladarían al espacio que bordea la muralla y al interior de la ciudad próxima a esta construcción.

Todas las esculturas situadas en la Vía Complutense (acera sur) se perciben totalmente contaminadas por diferentes causas (vegetación, urbanismo, mobiliario urbano...) y no se ven. En concreto, las situadas en el Parque O'Donnell están muy escondidas, pero, además, la notable anchura de la Vía Complutense se establece como una barrera que el paseante, posiblemente atento a las demás, no considera cruzar, condicionándose por este motivo también su visibilidad. A partir de esta reflexión, propongo que todas las esculturas situadas en este parque se trasladen a otras localizaciones más interesantes que nos ofrece la ciudad.

Tal como queda, la colocación de este espacio tampoco me satisface plenamente, pero por motivos parecidos a los explicados en la anterior localización, he preferido de momento no retirar ninguna pieza, manteniéndolas tal y como están sin necesidad de realizar cambios en las peanas. Con el tiempo, sustituiría las piezas de Liane Katsuky y Encarnación Hernández.

Este espacio se podría quedar solo con la obra de José Noja, o se podría estudiar la posibilidad de suplir las piezas que se retiren, por otras realizadas por artistas mujeres que actualizaran la concepción escultórica del museo. Podrían ser escultoras como Blanca Muñoz, Susana Solano, Laura Lio, Mar Solís, Maite Alonso o Ángeles Marco. Probablemente

cualquiera de estas reconocidas creadoras podría realizar un trabajo específico para esta zona de la ciudad.

De momento el espacio podría quedar configurado con las siguientes obras:

11) Liane Katsuky.

12) Encarnación Hernández.

13) José Noja. La peana de la escultura de José Noja está muy deteriorada, por lo que correspondería reconstruir la mampostería de piedra que la define.

Las peanas de las esculturas de Katsuky y Encarnación Hernández podrían permanecer tal y como están.

3 LOCALIZACIÓN CALLES SAN BERNARDO, MADRE DE DIOS Y SAN FELIPE NERI.



La propuesta de colocación de las piezas una vez que se cruza el recinto amurallado, ha sido pensada teniendo muy en cuenta el valor patrimonial del espacio en el que ahora nos situamos, los formatos o escalas, la configuración formal, así como la calidad estética de las esculturas y su valoración por parte de la crítica especializada. Hay que ser consciente de que entramos en un espacio en el que los elementos que se incorporen tienen que hacerlo con especial sentido común y estético a la vez, pues es mucho lo que nos jugamos ahora.

He diseñado un recorrido cerrado a modo de circuito, que transita por la parte noble de la ciudad y los márgenes de la muralla, en el que podríamos indicar como inicio la Puerta de San Bernardo, en la Vía Complutense, y recorriendo varias calles finalizará en este mismo arco.

En este tramo al que nos referimos ahora, entramos precisamente por el arco para desplazarnos por las calles San Bernardo y San Felipe Neri, hasta la Plaza de los Santos Niños.

Pretendo que estas calles y plazas por las que vamos a transitar sean beneficiadas estéticamente, situando en ellas algunas de las mejores esculturas que, sin embargo, considero peor localizadas en la colocación original.

Nada más cruzar el arco, en el lateral derecho de la zona peatonal de la calle, situaría la escultura de Cristóbal (14). Apenas habría que trasladarla unos pocos metros. La referencia mitológica y arqueológica que propone este escultor encaja muy bien con el contexto urbano que la acogerá. Aquí recogida, como señalización, como emblema narrativo, creo que será un buen recibimiento para luego seguir disfrutando las esculturas que continuarán el recorrido. Esta pieza reclama una instalación parecida a la que tiene actualmente. El material con el que está construida nos permite anclarla directamente a suelo sin necesidad de peana.

También las piezas de Noud de Wolf (18) y de Vicente Ortí (19) sugieren una intención arqueológica o histórica. La ruina y la referencia a la cultura cicládica o primitiva sugerida por cada una de estas obras, son buenos motivos para situarlas en la Plaza de San

Bernardo, frente a cada una de las puertas del Museo Arqueológico Regional. Esta nueva ubicación debería de todas formas ser puesta en común con la dirección del Museo. La pieza del escultor holandés mantendría la misma proporción de peana. A la de Vicente Ortí le convendría, manteniendo prácticamente la misma sección, aumentar la altura dejándola con la siguiente proporción: 70 x 50 x 50 cm.

La interesante escala que tiene la obra de De Wolf que me recuerda a las primeras propuestas que conocimos en España del estadounidense Joel Shapiro, tomará mayor valor cuando se sitúe en el nuevo espacio que propongo, en un marco más cerrado y con menos contaminación visual y sonora que la que hay en la ubicación actual. Parece que la intención de este artista en esta ocasión es conseguir una rotundidad presencial sin tener que recurrir a las grandes dimensiones. Como Shapiro, reclama lo colosal desde la menudencia, oponiéndose a las obras de presencia arrolladora. Paradójicamente la presencia que tiene esta obra la hace ocupar más espacio que el que ocupan otras con mayor volumen real, al valerse de cualificaciones del objeto como son la macicez y el peso, así como de su capacidad para contrastar como objeto singular con el entorno que la rodea.

Antes de acceder a la pieza de Noud de Wolf, en la recogida plaza que hace esquina con la Calle San Bernardo y Madre Dios, podemos establecer un buen emplazamiento para contextualizar a una familia con tradición escultórica. Este espacio es lo suficientemente amplio para recoger la escultura de los hermanos Blasco (Agar Blasco (15) y Isidro Blasco (16)) y de su madre, la escultora y ceramista Carmen Perujo (17). Se instalarían las tres piezas metálicas (dos de acero y una de bronce con pátina de color acerado) armónicamente, dibujando en planta una constelación triangular e instalándose con unas peanas homogéneas que mantuvieran la proporción de las que tienen actualmente.

En la zona de la Plaza de Palacio más próxima a la Plaza de San Bernardo, situaríamos la obra de Xabier Laka (21) y la de Pablo Serrano (22). Mantendríamos en ellas la misma proporción de sus peanas.

Continuando el paseo por la Calle de San Felipe Neri, en la Plaza del Padre Lecanda emplazaríamos la admirable pieza de Feliciano (22) y frente a la fachada de la iglesia a la derecha de su puerta y cercana a la calle San Felipe, el caballo de Venancio Blanco (23). En la colocación de esta pieza ecuestre, he tenido presente una pieza muy bien emplazada de Matías Quetglas que representa un carnero y que está ubicada en las proximidades de la Catedral de Ciudadela (Menorca). Ambas mantienen una proporción similar. La proporción de la peana se mantendría en la pieza de Feliciano. A la pieza de Blanco, creo que le beneficiaría adquirir un poco de más altura expositiva añadiéndosela a través de la peana.

Cierra la calle la escultura de Máximo Trueba (24), que se situaría frente al edificio municipal en el que está domiciliada la Concejalía de la Juventud y Educación, En esta ubicación se ha tenido en cuenta la protección que procuraría a la obra el soportal que resguarda el acceso al edificio. Las obras de Trueba o de Xabier Laka, son un modelo de

esa vertiente escultórica de la modernidad, que basa su carácter expresivo en la evidencia de los materiales con los que se construye la escultura, aprovechando sus cualidades propias. Se trata de un simbolismo de la materia, en este caso la piedra, que se puede justificar y proteger en el lugar que le hemos asignado. Esta pieza de Máximo Trueba tampoco requeriría peana, podría instalarse directamente sobre el suelo.

Las peanas en el centro histórico y en los márgenes de la muralla deben respetar una similitud en cuanto a materiales, por lo que, salvo las excepciones especificadas en cada caso, las peanas tendrían que ser de piedra caliza con una tonalidad crema.

4 LOCALIZACIÓN CALLES SANDOVAL y ROJAS, SAN JUAN Y PLAZA DE LOS SANTOS NIÑOS.



Continuamos en este segundo tramo del recorrido por la parte antigua de la ciudad para estimar dos obras de los autores más reconocidos de la colección. En la pequeña plaza que está detrás del edificio de la Concejalía de Educación y Juventud y frente a la Plaza de los Santos Niños, funcionaría muy bien la instalación de la escultura de Francisco Barón (25). Esta pieza no necesitaría peana, pues el escultor ha diseñado su obra utilizando una columna de piedra blanca apenas tratada, que eleva la parte más emblemática de la figura, una especie de módulos curvos de bronce que juegan con el vacío que generan, a la altura que el escultor ha considerado necesaria.

La colocación de la escultura de Paco Barón en esta pequeña plaza donde también hay una fuente y unos bancos, es un ejemplo de espacio diseñado con la pretensión de adquirir la función de lugar de encuentro. En él, se puede pensar la comunicación y el intercambio de experiencias de diferentes vecinos o visitantes de la ciudad, independientemente de cuál sea su procedencia. En realidad, en muchos de los emplazamientos propuestos se ha pensado en esta idea, como en la otra plaza donde propongo emplazar las obras de los hermanos Blasco, entendiendo el espacio público como una posibilidad de crear lugares de relación, como miscelánea de una realidad ciudadana plural en la que se favorezca la creación de zonas convivenciales.

Ya en la calle San Juan, frente a la Casa de la Entrevista, pensando en que esta sala recupere una programación continuada de exposiciones de arte contemporáneo que

beneficiaría a las funciones del museo, colocaría la admirable pieza de Amadeo Gabino (26). Esta escultura, para mí una de las mejores del conjunto, sería un hito apropiado para significar la promoción del arte contemporáneo, una función que podría tener esta fabulosa sala de exposiciones, que a los implicados en la creación plástica tanto nos gustaría ver cumplida. Esta escultura, aunque no tiene peana, yo la elevaría utilizando un cubo de granito, que tenga las mismas medidas en las aristas vistas que las que las del cuadrado que resultaría de seccionar la pieza mediante un plano paralelo al suelo. Para ello, se tendría que utilizar un prisma de piedra rebajado que se empotrara en el hueco interior de la escultura. Esta colocación la he decidido así, una vez vista la instalación de una pieza similar de este escultor en el madrileño Museo de La Castellana. Con esta nueva propuesta de instalación, ajustada al trabajo de Gabino, la obra potenciaría la función que le queremos dar.

Se puede apreciar en este circuito, como en el recorrido que pasa por la que podríamos considerar zona más distinguida de la ciudad, he situado a los autores nacidos antes y que además han tenido mayor reconocimiento por parte de la crítica, aunque hay salvedades como es el caso de José Luis Sánchez, cuya obra he preferido no mover. También es cierto que estas obras no son las de mayor formato, por lo que esta cualidad facilitaría su traslado. Me refiero a las piezas de Pablo Serrano, Feliciano, Venancio Blanco, Francisco Barón o Amadeo Gabino.

También en la calle San Juan, acompañando a Gabino, se situaría una pieza igualmente vertical y abstracta, pero que contrastaría claramente con la del escultor valenciano por tener una configuración orgánica. Frente al racionalismo constructivo de Gabino, opondríamos una figura más expresionista, que puede evocar el crecimiento vivo de un ente vegetal, cualificado además con el color verde característico del bronce. Se trata de la pieza de Luis Berruti, que juega con la línea y los huecos que generan esa especie de tallo vegetal o cactus que podría sobrevivir en los paisajes más áridos o inhóspitos de algún desierto (27). Esta pieza también la colocaría sobre un cubo de granito que se ajustara a las proporciones de la proyección en planta de la escultura.

En la calle Sandoval, me parece oportuno establecer tres zonas de ubicación de las esculturas, determinadas por el trazado y la disposición de una calle que se ajusta a la muralla. En la primera zona plantearía una distribución más lineal (aunque cuando se matice la colocación final se procure romper el trazado rectilíneo) con algunas de las obras figurativas que creo que tienen más calidad del museo (sin perder de vista la obra de Carmen Castillo).

Todas estas piezas coinciden en estar realizadas con el mismo material, el bronce y por tanto su fabricación se ha hecho mediante los mismos procedimientos técnicos: modelado en barro o escayola, vaciado y fundición en metal.

En esta agrupación nos encontraremos primero con el estudio libre de figura, modelado por Elena Laverón (28) que mantiene la verticalidad y la proporción de las obras de Berruti y de Amadeo Gabino. Como otros escultores figurativos, esta autora también juega con los volúmenes y vacíos que posibilita la interpretación plástica de la figura humana. Para la elección de la peana que se añadiría a esta pieza se mantendría el mismo criterio que hemos utilizado en la de Berruti, utilizando de nuevo la piedra caliza. Los torsos huecos de José Luis Pequeño (29), se situarían a continuación. Cerrarían este grupo el torso femenino y dinámico de Miguel Moreno (30) y la obra José Lamiel (31), modelada según su personal

“manera” de entender en este caso la figura femenina. Las peanas de estas tres piezas mantendrían la proporción que tienen actualmente.

Estas cuatro obras se situarían sobre la zona ajardinada, por lo que se precisaría retirar la valla que enmarca el recinto pues esta entorpecería la percepción de las esculturas.

En el espacio que forma el trazado ortogonal de la planta de la muralla frente al Burgo de Santiuste, encuentro una segunda zona expositiva, que considero apropiada para situar la pieza geométrica próxima a las sensibilidades minimalistas de Jesús Molina (32). En la diagonal opuesta del rectángulo que vamos a utilizar en esta ocasión como espacio expositivo, situaríamos otra pieza de carácter también radicalmente geométrico y que tanto por su dimensión como por su elevación vertical con respecto a la horizontal que caracteriza la de su acompañante, actuaría como contrapunto compositivo en el conjunto. También podemos diferenciar el hermetismo y la compacidad de la obra de Amador con los espacios abiertos y dinámicos de Molina. La pieza de Amador (33) dialogará en este espacio con el laberinto de Jesús Molina. Ambas piezas, coinciden en la materia con la que están construidas que es el acero corten. La obra de Molina incorpora la idea de descentralización, sino real (aunque se podría penetrar realmente dentro de ella) si visual. El espectador se imagina dentro de la escultura, rodeado de esos palastros de acero soldados ortogonalmente. También se interesa por la figura del laberinto rescatada primero por Borges en la literatura y por autores como Robert Morris, Alice Aycok, Richard Long, Serra o Mary Miss en la escultura después. Construcciones en las que se exige un lenguaje formal que se diferencia intencionadamente de la arquitectura funcional y de consumo.

Esta pieza de Molina es la de mayor dimensión de todo el museo. Para instalarla se tendría que preparar la superficie construyéndose una plataforma mamposteada con losetas de caliza con el grosor oportuno. La superficie de la plataforma abarcaría una dimensión un poco mayor que la proyección en planta de la pieza y tendría una altura de unos 15 centímetros. En la colocación se evitaría mantener el paralelismo de los palastros con las paredes de la muralla, para evitar la rigidez compositiva y sin embargo vitalizar el espacio. Precisamente, puede resultar interesante buscar la relación formal que establezca la escultura, con la construcción arquitectónica del siglo XIII. A la escultura de Amador se la dotaría de una peana de caliza manteniendo el criterio que hemos utilizado en las esculturas de Berruti o Elena Laverón.

Las dos obras que van a ocupar esta zona del recorrido se ajustan a una geometría fría y radical, que se define utilizando la ortogonalidad como recurso compositivo primordial.

Como enlace de las piezas que vendrían a continuación en la disposición propuesta, situaríamos el guerrero de María Teresa Torrás (34) contemplando la Puerta de Madrid. Se colocaría en el espacio que crea la muralla con una de sus torres. La escultura de esta menorquina, asentada en Venezuela desde hace años, además de tener una nueva ubicación en un contexto que revitalizará la obra, estará menos expuesta a la humedad del riego que ha corroído su parte inferior. Una vez restaurada, esta pieza no necesitaría ninguna peana, por lo que se podría apoyar directamente sobre el pavimento aplicando los mecanismos de unión necesarios. Colocada independiente, la obra asumirá mayor protagonismo recogida en este ángulo cuyo fondo próximo va a ser la intersección de los dos muros de la muralla.

Muchas de las piezas de este tramo del circuito escultórico que estamos proponiendo procederían del Parque O'Donnell, donde actualmente carecen de visibilidad. En estas nuevas ubicaciones tendrán mucha más relevancia.

5 LOCALIZACIÓN CALLE ANDRES SABORIT.



En la calle Andrés Saborit también se realizarán algunos cambios importantes. Se trasladarán las piezas de Frechilla, Poblador, Trueba y María Carretero a otros puntos de la ciudad. Las sustituirán las obras de Kasio Bayarri, Rafael Muyor y Aurelio Teno.

Debajo de la primera torre de la muralla, accediendo a esta calle desde la puerta de Madrid y frente a la llamada Posada del Diablo, situaría el grito animal y expresionista de Aurelio Teno (35). Creo que es una pieza de modelado vigoroso que podría encajar muy bien en este entorno. Convendría sustituir la peana de granito rosa que tiene actualmente, por otra que mantenga la misma proporción que esta, pero ahora labrada en piedra caliza, más acorde con los materiales empleados en la construcción del torreón.

Las piezas de Rafael Muyor (36) y Kasio Bayarri (39) son de las que están totalmente perdidas en su emplazamiento originario. El nuevo entorno propuesto ahora las beneficiaría mucho, dejarán de ser unas piezas inexistentes en medio de la densa contaminación visual que acopia la zona de la Vía Complutense. En este nuevo espacio verde, lindante con el tramo de la fortificación de la calle Andrés Saborit, se verían más favorecidas al dialogar entre ellas y con las otras esculturas que las acompañarán en un espacio más abierto. En ambas esculturas se podrían conservar las peanas que tienen actualmente. Únicamente la pieza de Bayarri se podría elevar un poco más, para organizar un juego de alturas entre las distintas piezas que van a ocupar este espacio. De ese modo se vitalizaría el mismo, rompiendo la homogeneidad que puede derivar de unos objetos dispuestos con una altura muy parecida.

Las esculturas de Donaire (37) y Torres Guardia (39) quedarían tal cual están, sin necesidad de realizar en ellas ningún cambio.

En todo este conjunto de esculturas ya he señalado la conveniencia de utilizar peanas de piedra que protejan de la humedad. Las obras de Ramos Guerra (40) y de Úrculo (42)

agradecerán la separación directa del suelo. La obra de Ramos Guerra se podría elevar los 60 cm que reclamaba el autor, utilizando una peana que se ajustara a la proyección en planta de la escultura. Creo que además la pieza, modificando su instalación, reclamaría con mayor determinación la atención del espectador que es un problema con el que conviven la mayoría de las esculturas próximas a la muralla.

A las esculturas de Úrculo y de Ramiro Arango, sobre todo para protegerlas de la humedad, se les podría añadir unas plataformas revestidas de piedra caliza ajustadas también a la proyección en planta de la obra y de unos 18 cm de altura.

Para acercar la escultura al espectador, para motivarle a pasear entre ellas, podría plantearse crear en esta localización un camino sobre el terreno ajardinado, que actuara como elemento de aproximación real a las obras. Este camino realizado con gravilla adherida con cemento sobre el suelo podría mantener un trazado paralelo a la acera de la calle, pero sin ajustarse a la geometría de la línea recta. Sería más bien una línea sinuosa definida por la posición de los elementos escultóricos con los que debe jugar.

6 LOCALIZACIÓN VÍA COMPLUTENSE (FRENTE A ROCA)



La característica y poderosa escultura de José Luis Sánchez (43), ocuparía el espacio manteniendo la misma posición que le fue asignada cuando se inauguró el museo, en la esquina que forman la calle Andres Saborit con Vía Complutense. En esta escultura se podría mantener el apoyo que tiene desde que se instaló en el museo. En ocasiones, he pensado lo bien que quedaría esta obra en una plaza del centro, pero no he conseguido encontrar otra que la sustituya, ocupando de la misma forma el espacio en el que ahora está instalada.

A continuación, procedente de la acera que está al otro lado de la calle, situaríamos la escultura de acero corten de Faustino Aizcorbe (44), que se ajusta a una geometría limpia, conformando una obra que se define a medio camino entre la figuración y la abstracción, y que puede servir de unión entre la geometría más cálida de Sánchez y la frialdad geométrica de las esculturas con las que nos vamos a encontrar seguidamente. A esta pieza se le añadiría una plataforma revestida de piedra caliza, ajustada a la proyección en planta de la escultura y de unos 40 cm de altura.

Después de la pieza de Aizcorbe, en el espacio definido entre dos torres de la muralla, se situarían cinco piezas entre las que se pueden reconocer algunas coincidencias estilísticas y conceptuales. Son las cinco obras de carácter abstracto geométrico que exploran las posibilidades escultóricas que ofrece la verticalidad. También en ellas hay un interés, porque la escultura vaya más allá de la materia que la define como "ente" físico y corpóreo. Estas esculturas pretenden ser algo más que la cosa fabricada, renunciando a referentes que se identifiquen con la realidad, entendiendo la escultura más como experiencia perceptual que como forma de comunicación.

Las obras con disposición totémica que ocuparían este espacio serían las de Javier Sauras (45), Rubio Camín (46), Xuxo Vázquez (47), Jorge Varas (48) y Frechilla (49). Para evitar la corrosión debido a la humedad continua que almacena la hierba en las estaciones húmedas, o cuando se riega este espacio ajardinado, se podría estudiar una instalación mediante dos o tres isletas de piedra que compartieran varias esculturas y que separaran las piezas del terreno actual. Debemos también tener en cuenta que todas estas esculturas están fabricadas con acero corten. El estar todas ellas construidas con este material férrico podría jugar muy bien a nivel estético con la piedra caliza que se aportará para realizar las plataformas de instalación. Se aprovecha en esta agrupación de cinco obras, la poderosa presencia que aporta el acero.

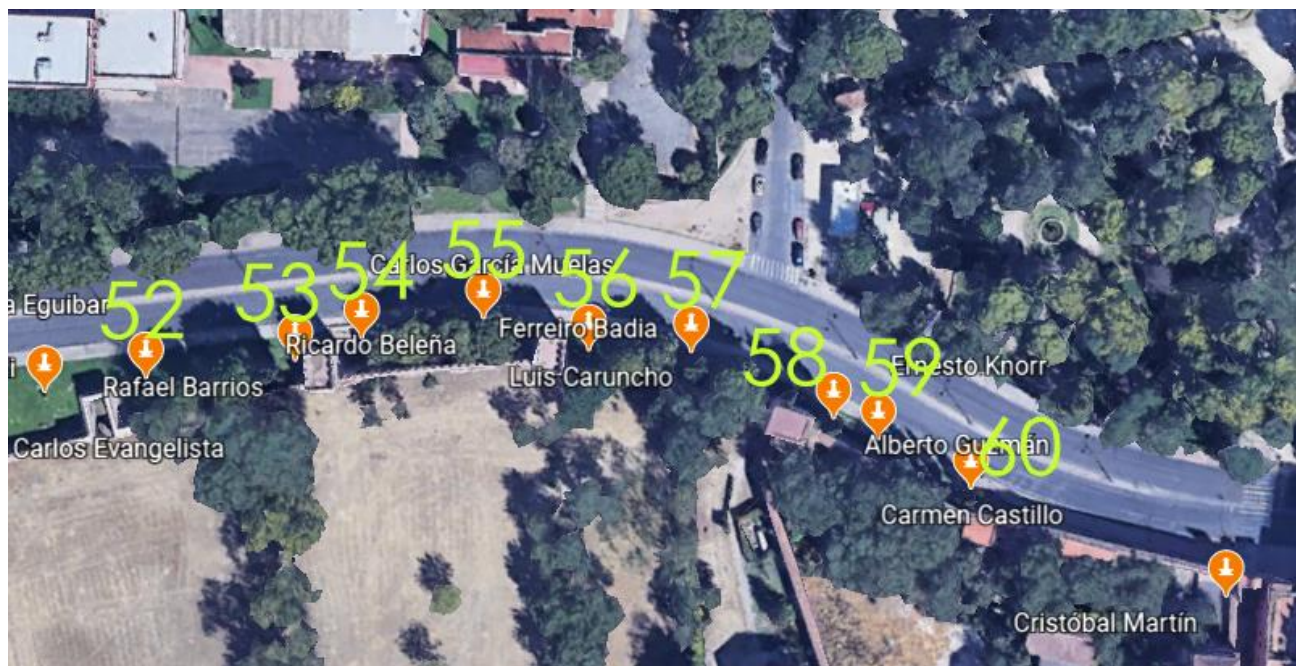
Cerraríamos este tramo de la Vía Complutense con el diálogo formal que establecerían la figuración personal de José Manuel Alberdi (51), que además tiene algo de la severidad de la escultura egipcia o arcaica griega y la potente, expansiva y dinámica abstracción geométrica de Carlos Evangelista (50). A ambas piezas se les incorporará una peana. La que tiene ahora José Manuel Alberdi se sustituiría por otra de piedra caliza con la misma sección, pero con una altura que aumentará hasta alcanzar los 100 cm. La obra de Evangelista se elevaría sobre una plataforma recubierta de caliza ajustada a su proyección en planta y de unos 18 cm de altura.

Con la salvedad de la escultura de Alberdi, que podría actuar de contrapunto, en este grupo de obras parece que sus autores se hubieran puesto de acuerdo en coincidir con el propósito del título de la exposición "*Non Antropomorphic*", propuesta por Joseph Kosuth en la Galería Lannis de Nueva York en el año 1967, pues todos buscan modelos formales que eviten recordar la representación de nuestro cuerpo, intentando alejarse de un arte basado en la mimesis de la realidad. Pero esta intención de evitar el cuerpo humano como objeto de la representación, no puede evadir la posición preferente que ocupa este mismo cuerpo como sujeto perceptor, ya que conceptos tan importantes como es la escala o posición están directamente relacionados con él.

Las obras de Frechilla, Sauras, Amador, Varas, Camín o Vázquez, cada una con sus particularidades propias, aprovechan la geometría, aproximándose a veces a cualificaciones propias del minimal a partir de la aplicación compositiva de geometrías primarias, que inducen a una severidad formal más o menos extrema dependiendo del autor. La de Camín particularmente, coincide con este estilo al utilizar materiales de fabricación industrial estandarizada, sin que el escultor sienta la necesidad de transformar su forma, sino que simplemente los une mediante la aplicación de soldadura. La actitud de Camín es en cierta medida postvanguardista, cuando valora las posibilidades que brindan los materiales facilitados directamente por la industria.

El interés por las estructuras abstractas, la utilización de geometrías con carácter racionalizador derivadas del prisma, acercan también el trabajo de este grupo de escultores a la arquitectura. Además, se puede sentir en sus piezas una preocupación por las cualificaciones estructurales asociadas a la simplificación formal, con intención de anular los elementos compositivos anecdóticos. Ante este conjunto de piezas no podemos dejar de mencionar los silencios de la poesía de Mallarmé, o los de la música de John Cage, que se hacen realidad física, en esos espacios vaciados tan vitales en ellas. Los espacios que no ocupan los cuerpos escultóricos materialmente adquieren tanta significación como el espacio ocupado.

7 LOCALIZACIÓN VÍA COMPLUTENSE (FRENTE A PARQUE O'DONELL HASTA CALLE SAN BERNARDO)



Acabamos el recorrido realizando la descripción del último tramo del museo. Este trayecto final queda compartimentado en cuatro espacios, tres espacios de dimensiones parecidas y un cuarto sector que se despliega ocupando un espacio longitudinalmente más extenso. Ajustándonos a sus dimensiones, distribuiremos en cada una de estas divisiones una pareja de esculturas, excepto en la de mayor extensión en la que se ubicarán una triada. En todo este tramo se pretende colocar piezas de mayor volumen que las que están actualmente, como son la de Rafael Barrios, Ferreiro Badía y Luis Caruncho, con objeto de que consigan tener la presencia que necesitan para ser un tema de atención para los ciudadanos.

La compartimentación la vamos a establecer tomando como referencia las torres de la muralla. En el primer sector se establecerá un contraste cromático y formal, entre la obra postpop realizada en acero de Teresa Eguibar (52) y la llamativa pieza geométrica pintada en azul turquesa de Rafael Barrios (53). La obra de Teresa Eguibar que mantiene su posición original se montaría sobre una peana de hormigón de mayor altura que la que utiliza de apoyo actualmente. Sus medidas serían de 60 x 57 x 32 cm. La de Rafael Barrios procedente de la acera de Roca se colocaría en esta nueva posición sobre un prisma de caliza de 15 x 165 x 85 cm. Creo que esta pieza con su dimensión y su llamativo color puede tener una función importante para potenciar y revalorizar la presencia real de todo el conjunto de esculturas situadas a lo largo de la muralla.

A continuación, se situaría el torso de García Muelas (54) dialogando con la estructura en forma de T de Ricardo Beleña (55). Estas dos piezas conservan su lugar de ocupación, pero modificaríamos el apoyo de la obra de García Muelas que manteniendo su sección elevaríamos hasta alcanzar los 60 cm. Realizada esta acción aprovecharíamos para modificar o matizar ligeramente su posición en este espacio, tratando de salvar las interferencias visuales que interponen el ramaje de los árboles. En la obra de Ricardo

Beleña habría que repintar el fuste vertical que sustenta el elemento más significativo de la obra.

En el siguiente espacio nos encontraremos con las obras abstractas y geométricas, realizadas ambas en acero corten de Luis Caruncho (57) y Ferreiro Badía (56). En esta ocasión, ambos autores coinciden en la investigación de las posibilidades plásticas del prisma de seis caras. Luis Caruncho realiza un estudio en este caso de la transformación del cubo aplicando a este cuerpo geométrico una serie de sustracciones, dibujadas utilizando reiteradamente la ortogonalidad geométrica. Ferreiro Badía, utilizando procedimientos constructivos menos fríos, se recrea también en la ortogonalidad, aplicando un amplio taladro de sección cuadrada en la proyección más representativa de la escultura. Sin embargo, Badía quiebra la ortogonalidad en dos caras, en las que introduce unos planos oblicuos de forma muy sutil. Ambas piezas tienen unas de las escalas más significativas del museo.

En el último grupo he considerado optar por extremar el contraste formal entre tres obras. Cierran el recorrido tres piezas con cualidades muy diferentes: la abstracción contemplativa y sensorial de Alberto Guzmán (58), la geometría constructiva de Ernesto Knorr (59) y la figuración personal y estilizada de Carmen Castillo (60).

De estas tres piezas, solo la de Knorr se trasladaría procedente del Parque O'Donnell.

La pieza de Alberto Guzmán no requeriría una peana añadida, pero como ya he comentado habría que revisar la unión entre los dos cuerpos que forman la pieza.

A la pieza de Ernesto Knorr, desde mi punto de vista, le beneficiaría aumentar la altura del apoyo. Por lo que se le podría aplicar una peana de 80 x 115 x 31 cm. Aumentando la altura, la pieza ganará en monumentalidad tomando más relevancia en el espacio.

A la figura de Carmen Castillo, para que la hierba no le reduzca dimensión, sobre todo cuando está crecida, le añadiría un soporte de caliza ajustada a la proyección en planta de unos 15 centímetros de altura.

DIFUSIÓN Y PROMOCIÓN

Si queremos conseguir integrar nuestro museo de arte público en la ciudad y como es plausible que también tenga una visibilidad más allá de ella, es necesario acompañar las obras expuestas con acciones y programaciones que tengan como finalidad la promoción y difusión del proyecto. No podemos sentirnos satisfechos distribuyendo solamente el conjunto de obras por la ciudad y luego olvidarnos de él. Para que por sí mismo aportara un beneficio todas las esculturas deberían proceder de los talleres de las firmas más valoradas del arte contemporáneo y que todo el mundo conociera. Solo en ese caso quizá, no haría falta ningún tipo de publicidad.

En el museo de Alcalá, hay autores importantes en el desarrollo del arte que se realizó en España a partir de finales de los 50, con biografías muy meritorias, pero tenemos que ser conscientes que tampoco están presentes los imprescindibles como son Oteiza, Chillida, Palazuelo, Martín Chirino. No obstante, creo que con esta actualización se puede dignificar mucho la colección, porque vamos a establecer una vinculación más estrecha con la ciudad, con su valor patrimonial, aportándole también un beneficio a esta. Contando con estas circunstancias, entonces se debe trabajar para mejorar el museo pensando en el futuro. Ya he mencionado antes a la ciudad de Münster en Alemania, como ejemplo de realización de un proyecto escultórico que está presente en los círculos culturales y artísticos de todo el mundo.

Seguramente sea ilusorio imaginar que en Alcalá se pudiera conseguir la repercusión internacional que tuvo Münster en tan poco tiempo, porque los contextos son diferentes. Münster manejaba un presupuesto de alrededor de 5.000.000 de euros para producir las últimas convocatorias. Una cifra que nos resulta elevada, pero que nos sirve para ser conscientes del capital necesario para producir un proyecto importante. La cultura necesita de un presupuesto. El ejemplo, sí que nos puede servir para atender a un proyecto más modesto, construido con ilusión buscando mantener en el tiempo la calidad y la profesionalidad de las acciones realizadas.

Otro proyecto más próximo, dedicado a la promoción del arte contemporáneo es el que está realizando el Museo Francisco Sobrino y el Ayuntamiento de Guadalajara en torno a la obra fundamentalmente de Francisco Sobrino, pero también del escultor nacido en la ciudad alcarreña José de Creeft. En esta ciudad vecina han creado un programa artístico y cultural, que está difundiéndose en Madrid como referencia del arte geométrico.

Lo primero que se debe hacer, efectivamente, es ganarse a la ciudadanía, Münster contó con muchas voces críticas en un principio, convenciéndole del valor de lo expuesto. La aceptación por parte de la población que tiene que convivir con el museo, determinará en gran medida el éxito del proyecto y la consolidación de un programa cultural con perspectivas de futuro. Al mismo tiempo que se realiza esta campaña con los ciudadanos residentes, habría que exportar más allá de nuestro entorno próximo la imagen que se quiere dar, entendiéndola como un valor añadido a lo que es ya una gran ciudad.

Lógicamente estos propósitos requieren tiempo e inversión material y económica. Entiendo que se hace necesario, si se quiere que el museo no vuelva a morir, que se forme un equipo de personas que proponga iniciativas para que este se mantenga en actualidad. Podría tratarse de un órgano gestor o una fundación en el que se incluyeran a profesionales del arte y de la cultura, arquitectos municipales, representantes políticos...

que se reunieran periódicamente con el objeto de vitalizar la presencia, en este caso de la escultura y el arte contemporáneo. La creación de esa gestora tendría por objeto que sus miembros aportaran capital intelectual, según el campo de conocimiento del que procedieran. Para obtener capital económico se podría implicar a las empresas más importantes del municipio, que quizá colaborarían con cierto entusiasmo, si ven que sus donaciones repercuten en la construcción de ciudad.

Una vez formado ese órgano gestor, patronato, comisión de coordinación o como se decida llamar, se podrían realizar muchas acciones de promoción y desarrollo.

Se puede recurrir a la publicidad, sobre todo una vez finalizadas las modificaciones de localización que se han propuesto, mediante campañas en los medios de comunicación en las que se reseñen las mejores firmas del museo y los valores históricos de Alcalá como ciudad. También se debe entender como proyecto de futuro, cercano a la idea de *“work in progress”*, con la intención de crear expectativas de contemporización en el tiempo. Por ello, sería deseable adquirir alguna pieza importante, espectacular incluso que atrajera también a los medios de comunicación especializados. Estar presente como noticia de actualidad pondrá en valor el museo y la ciudad, tanto en el contexto o entorno de ella misma, como en otros menos cercanos. Si se realiza una difusión acertada, esta puede ser una de las formas por las que se consiga implicar a los ciudadanos. Como consecuencia de su compromiso pueden llegar incluso a enorgullecerse cuando comprendan el beneficio diverso (cultural, económico, didáctico) que les aporta.

Una vez realizada la nueva instalación para poner el proyecto en valor, entre las ideas que se me ocurren para conseguir esta finalidad, una podría ser acercar el museo a los colegios e institutos, a través de concursos o sesiones didácticas que se centren entre la relación entre escultura y ciudad. Transmitir, a la ciudadanía a través de una acción educativa los objetivos y la finalidad del proyecto es fundamental. Realizar esta acción en el periodo de formación básica de los futuros ciudadanos mayores de edad, puede ser una efectiva estrategia.

Realizar una convocatoria, por ejemplo, cada 5 años, en la que se expongan esculturas en determinados espacios públicos de la ciudad, también podría ser otra acción de promoción y puesta en actualidad del museo. Para este tipo de propuestas habría que diseñar el formato de la convocatoria. Dependiendo del presupuesto se podría contar con artistas consolidados o emergentes. En el caso de que las esculturas se realizaran específicamente para el evento, podría ser muy interesante el que los artistas fabriquen sus obras en las industrias domiciliadas en la demarcación territorial del municipio.

Puede ser también una labor efectiva de fomento del museo, el vincular el proyecto expositivo de las salas de exposiciones del Ayuntamiento con la escultura. Se podrían realizar, por ejemplo, dos o tres exposiciones al año en espacios diferentes (Casa de la Entrevista, Capilla del Oidor, Sala de exposiciones Santa María la Rica, preferentemente en aquellos en las que su programación insistiera en promocionar el arte contemporáneo con continuidad y sin otras interferencias. En esas muestras se podrían abordar temas como: *“El dibujo en la escultura española de los años 70”*, *“Las estelas de Amadeo Gabino”*, *“Escultores del museo de Alcalá de Henares”*, *“Escultura vasca en los años 90”*, *“Nuevas propuestas de escultores de la Comunidad de Madrid”*, *“Escultura española de pequeño formato”*, *“Miguel Ángel Sánchez, el valor expresivo de lo cotidiano”*, *“Feliciano, la gravedad”*, *“Escultura realizada por mujeres en nuestra Comunidad”*, *“Escultura y poesía”*,

“Escultura pública, proyectos gráficos” “Escultura, abstracción, geometría”, “José Luis Sánchez, Venancio Blanco, la religiosidad en escultura”. Estos u otros temas podrían ser propuestos por el equipo de coordinación, pero también se podría recurrir en algún caso a un comisariado con el objeto de involucrar a la crítica especializada y a los sectores más teóricos del arte. También el colectivo de los galeristas podría tener presencia en este tipo de convocatorias, así como las fundaciones que preservan y promueven los trabajos de determinados autores (Fundación de Feliciano en Navalcarnero). Debemos tener en cuenta que algunos de los creadores integrados en la colección, como Amadeo Gabino, Carlos Evangelista, Isidro Blasco o Pablo Serrano han expuesto en importantes galerías españolas e internacionales. Mi situación como profesor universitario en la Facultad de Bellas Artes, podría aprovecharse como conexión con esta entidad, para por ejemplo seleccionar creadores jóvenes que trabajen con el espacio y pudieran participar en alguna exposición o actividad.

Utilizando temáticas como las citadas en el párrafo anterior o similares, se podrían organizar al mismo tiempo ciclos de conferencias, simposios en los que se reúna a diferentes colectivos implicados en el mundo del arte y de la cultura.

Sobre el museo, no me atrevería todavía a hacer una publicación, hasta que no tengamos clara la selección y se complete este, con piezas de las que desde mi punto de vista considero que son carencias significativas que tiene el conjunto, sí que sería muy acertado realizar publicaciones de las exposiciones y de las conferencias. Estas ediciones si se cuidan contribuirán alcanzar el interés deseado como producción cultural.

