

■ Aproximación crítica a la obra de Pablo Serrano

Manuela Soriano Sánchez

El pensamiento plástico de Pablo Serrano está dominado por la idea nuclear del humanismo. Su obra no encaja completamente en ninguno de los movimientos artísticos de vanguardia. Serrano maneja la materia por dentro y por fuera. Recupera materiales y técnicas, como las escorias o la forja del hierro. Su concepción humanista le lleva a trabajar la figura humana y el retrato como monumental. Se trata de uno de los más importantes artistas españoles del siglo XX.

Humanism infuses Pablo Serrano's creative thought. His work isn't be strictly joined to contemporary artistic movements. So, he's free for managing sculptural matter inside and in the outside recovering matters and technical processes, dregs and forged iron for example. This humanist poetics explains his monumental conception of human figure and portrait.

Miembro del grupo *El Paso*, del que se separó al poco de su fundación, en compañía de su esposa la pintora Juana Francés. Pablo Serrano aportó a la vanguardia abstracta española de los cincuenta una dilatada experiencia anterior vivida principalmente al otro lado del Atlántico. Pablo Serrano se comportó siempre como un artista programático. Le gustaban los manifiestos, las proclamas, las ceremonias.¹

Pablo Serrano ha sido admirado y discutido por su labor como escultor de monumentos, ante los que el ciudadano común, que no frecuenta museos ni galerías, se siente afectado, dispuesto a dar una opinión y hasta, si es preciso, a imponerla a los demás. Con irreprochable técnica, con suma habilidad, Serrano arropa en las últimas novedades estéticas un concepto tradicional del monumento; logra con ello que ese arte sea digerible por el espectador.

SORIANO SÁNCHEZ, Manuela: "Aproximación crítica a la obra de Pablo Serrano", en *Boletín de Arte* nº 25, Universidad de Málaga, 2004, págs. 469-490.

Sobre él nos habla Julián Gallego, *pero aparte de esa obra pública, paralelamente a ella, casi en oposición con ello, este artista realiza, gracias a ella, otra obra, menos famosa, pero no menos meritoria. En ella Serrano asume las posturas más modernas, más abruptas, de la escultura mundial, rústicas soldaduras de arados y piedras. Esta faceta, la más amplia, la menos vistosa de la obra de Serrano, se puede calificar, aproximativa, groseramente de abstracta*²

*Es verdad, soy temperamental, inquieto. Por un lado me interesa razonar, plantearme problemas plásticos; por otro lado la vida, el hombre, su misterio. Conocer qué somos y por qué existimos. Si me desvíó y no continúo mis planteamientos abstractos, si los tomo o los dejo, hay una razón, EL HOMBRE: me inquieta no conocerle y solamente adivinarlo, me rebelo también conmigo mismo. Mi optimismo es una estrella a millones de millones de distancia...*³.

BIOGRAFÍA

El escultor Pablo Serrano Aguilar nació en la localidad de Crivillén (Teruel) se creó que en 1908, ya que un incendio destruyó los libros de registro en los que consta su nacimiento, nombre y bautismo. Para fechar su nacimiento se recurre a referencias verbales, al recuerdo familiar y de los vecinos de un pueblo que vivía sin grandes incidentes. Bastaría que se produjera la duda o disconformidad de un conocido, de los pocos que quedaron en el pueblo, para que Pablo Serrano, a pesar de los cálculos de sus padres, tuviera dos años más o dos años menos de edad. En consecuencia, a través del recuerdo hay quien sostiene que nació en 1910. Sin embargo, a Pablo Serrano este hecho no le disgusta ya que así consigue crear a su alrededor un halo de misterio y de intemporalidad. Falleció en Madrid en 1985.

Su formación artística se lleva a cabo en Barcelona, en las Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, a las que asiste entre 1920 y 1925. En 1930 se traslada a Montevideo. Tenía 20 años, y España atravesaba un tiempo difícil en vísperas de la caída de la monarquía. Pero, la situación artística, él no estaba en condiciones de apreciarla, tanto por su edad como por su formación. En estos momentos los estudiantes se interesan por las actividades surrealistas. Pero, Pablo con sus 20 años es simplemente un artesano que solamente sabe que con su trabajo puede ganarse la vida y encontrar su libertad. La formación de nuestro escultor es lenta. Después y durante tres décadas, vivirá en Sudamérica. Los primeros diez años

¹ BONET, J. M.: *Museo de Arte Abstracto Español*. Cuenca, Fundación Juan March, 1977, pág. 104.

² GALLEGO, J.: *Pablo Serrano*. Pamplona, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976, pág. 8.

³ Testimonio personal de Pablo Serrano.

en Rosario de Santa Fe (Argentina) y las dos siguientes décadas en Montevideo (Uruguay). Serrano se hace un oficio y en Montevideo crea y forma parte del grupo *Paul Cézanne* y del claustro de la Universidad como profesor de modelado. Se convierte en un personaje artístico de Uruguay. Va cosechando los grandes premios de las exposiciones nacionales e internacionales, en 1944, 1951, 1954, 1955. En 1951 su proyecto para el concurso de un monumento al Prisionero Político Desconocido representa a Uruguay en la muestra internacional de Londres, de gran importancia para Pablo Serrano que comienza a moverse en los medios internacionales. También gana el concurso para la ejecución de las puertas monumentales del Palacio de la Luz de Montevideo.

La experiencia americana, en los dos focos culturales más cosmopolitas de América del Sur, Buenos Aires y Montevideo, ha librado a Pablo Serrano del provincianismo madrileño o catalán. En Montevideo conoció al pintor Joaquín Torres García. Hasta 1940 sus obras se inscriben dentro de un academicismo que pronto evoluciona hacia una figuración barroquizante expresionista. No comenzó a explorar las posibilidades de la escultura abstracta hasta su encuentro con Torres García en 1946. A principios de los años cincuenta su obra evoluciona hacia un expresionismo en el que se pone gran énfasis en las texturas, características éstas que perdurarán a lo largo de toda su obra.

Torres García regresa a Uruguay cuatro años después de la llegada de Pablo Serrano. García sufrió una gran desilusión al ver el academicismo que existía allí y se consagró a una labor de propaganda fundando la Asociación de Arte Constructivo, que edita diez números de la revista *Círculo y Cuadrado* y publica veintiséis ediciones de *Removedor*.

Antes de conocer a Torres García, Pablo Serrano en 1942 funda con otros aristas el grupo "Paul Cézanne" que iba contra las perniciosas enseñanzas académicas en las Escuelas de Bellas Artes y contra la mala pintura académica de Montevideo en esa época.

Serrano estará llevando acabo experimentos de arte abstracto desde 1946, preocupado por desprenderse de módulos académicos. Sin embargo, Pablo Serrano no ha hecho cuestión principal de sus obras la separación de la figuración de la no figuración. No se ha demarcado por una tendencia determinada, lo que le lleva a una gran libertad en toda su producción, así como en sus experimentos.

En 1955 Serrano se siente ya con fuerzas para afrontar el juicio de su país. A pesar de sus éxitos oficiales, no se siente a sus anchas en América, le falta algo... España.

Su lógica y tranquila evolución del estilo se acompaña de una educación técnica, en el forjado, fundido, soldado de metal, en el pulimentado de la piedra, en la talla de

la madera. De cedro son las grandes puertas del Palacio de la Luz; de bronce eran las puertas de la cripta de San José, en Rosario de Santa Fe; de piedra los toros que guarda Serrano en su colección.

Regresa a España en 1955, seguramente debido al gran premio del Segundo Salón Nacional de la Bienal de Artes Plásticas, que conllevaba la concesión de una beca para viajar dos años por el extranjero. En 1956 gana el premio de la Bienal Hispanoamericana de Barcelona con sus obras "Sol" y "Joseph Howard". Luego recorre Europa. Desde su vuelta a España de Sudamérica, Serrano queda incorporado a la vanguardia artística española, formando parte del grupo *El Paso* (1957), del que también forma parte su esposa Juana Francés. Sin embargo, Pablo Serrano y su mujer abandonan el grupo en 1958.

Los miembros de "El Paso" fueron los dignos representantes de un movimiento de vanguardia que dieron a conocer e impusieron en su propio país, el arte informal. Descubrieron al mundo la presencia de una España decididamente al tanto de las grandes corrientes internacionales.

1957, es la fecha de aparición del grupo, creado y destruido por iniciativa de Antonio Saura. El reconocido papel desempeñado por Antonio Saura como uno de los primeros artistas españoles de la posguerra que intentó, en primer lugar, la recuperación de la memoria, masacrada de la vanguardia, y en segundo, que pretendía además de actualizarla, de palabra y de obra, con el despliegue de una actividad intensa y múltiple, dando lugar, entre otras cosas, a uno de los acontecimientos, cuya rotunda oportunidad les hace acreedores del calificativo, nunca mejor empleado, de históricos. Primer movimiento artístico español que, tras la Guerra Civil, fue capaz de articular un lenguaje de vanguardia, cuya imprescindible sincronización cosmopolita no se llevó a cabo a costa de ignorar o traicionar, artificialmente, unas señas de identidad.

En el Madrid de la posguerra, rota la tradición de vanguardia, no parecía que existiese la posibilidad de una creación plástica renovadora como la que se seguía produciendo más allá de nuestras fronteras. Sin embargo, *El Paso*, decididamente sectario, apasionado y cosmopolita, a pesar de que el origen y formación de sus componentes fue bien diverso, hubo entre ellos, por vez primera, una voluntad aglutinante de grupo de vanguardia en torno a fórmulas plásticas que se asemejaban a las del arte internacional de aquel momento, pero sin renunciar a las raíces culturales -historia y arte- de su propio país de origen. Este afán de buscar una perspectiva exterior para mejor comprenderse por dentro lo podemos encontrar muy claramente en el propio Millares, debatiéndose en sus comienzos por recuperar la memoria perdida de la vanguardia histórica local, el importante surrealismo insular.⁴

El Paso fue protagonista del mayor esfuerzo renovador del arte contemporáneo que se llevó a cabo en la capital de España. Su actitud fue crítica y agresiva. Su finalidad, actuar como revulsivo en una sociedad que se mostraba profundamente hostil hacia el arte nuevo y luchar por la aceptación de unos presupuestos estéticos consustanciales a la cultura de nuestro tiempo y ya instaurados en todas las partes del mundo civilizado.

En su declaración Programática, quedaba bien clara esta postura colectiva de combate: "El Paso", decía, es una agrupación de artistas que se ha reunido para vigorizar el arte contemporáneo español, que cuenta con tan brillantes antecedentes, pero que en el momento actual, falto de una crítica constructiva, de "marchands", de salas de exposiciones que orienten al público y de unos aficionados que apoyen toda actividad renovadora, que reflejan con veracidad el entorno sociocultural del país en la década de los cincuenta. El panorama artístico —hay que reconocerlo— era desolador desde el final de la Guerra Civil.

El 20 de febrero de 1957, Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manolo Millares, Antonio Saura, Manuel Rivera, Pablo Serrano, Antonio Suárez, Manuel Conde y José Ayllón firmaban su manifiesto. Todos juntos, iniciaron una andadura en orden de combate que duraría algo más de tres años. En una España soñolienta, un manifiesto de esta índole causó una gran crispación. "El Paso" reunía a jóvenes artistas de unos treinta años quienes, después de trabajar y estudiar en el aislamiento de su provincia natal, se encuentra en Madrid en donde se está desarrollando, al mismo tiempo que en Barcelona, una vida cultural tímida aún.

Antonio Saura vivía desde 1953 en París, donde había conocido a A. Breton y a los surrealistas. Pronto desilusionado por el cariz que tomaba este movimiento, se volvió hacia el arte abstracto y tomó contacto con la abstracción lírica francesa sin integrarse del todo a ningún grupo. Cuando en 1956, Antonio Saura de vuelta a Madrid, inauguraba su primera gran exposición individual en el Museo de Arte Contemporáneo, su obra era representativa de lo que se puede llamar "*la abstracción informal*".

A Saura se le ocurrió entonces la idea de crear un grupo que será *El Paso*, único modo eficaz de luchar contra el conformismo y la mediocridad de la cultura artística oficial, de aunar esfuerzos dispersos y primerizos, de imponerse.

Manuel Conde escribía de Saura: *vuelve con el firme propósito de trabajar en España... Está sólo. Aislado, más bien, porque coincidiendo con su actitud extrema, otros artistas, de los cuales unos cuantos se unieron al grupo "El Paso" cuyo*

⁴ CALVO SERRALLER, F: *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*. De Eduardo Rosales a Miquel Barceló. Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 238 y 246.

inspirador fue Saura, trabajan también aislados. Apenas si existe un núcleo concreto de una conciencia colectiva coordinada para la realización de un arte más español y más universal, meta que será la propuesta fundamental del grupo "El Paso".

Saura comprendió, en aquel momento, que era necesario dar el primer paso en este sentido, ordenar y canalizar una serie de propuestas y de tendencias aún no actualizadas en España, pues sabía que se las podía incorporar a la realidad española y unirse así con las corrientes generales del arte universal.

Bajo este aspecto, el trabajo realizado por Antonio Saura fue el de un precursor.

Los artistas y críticos que formaban el grupo se reunían con regularidad en casa de Saura. El único miembro del grupo ausente de estas reuniones era Luis Feito, quien vivía en París desde 1953 y tenía un contrato en exclusiva con la Galería Arnaud. Sin embargo, Luis Feito, Rafael Canogar, Antonio Saura y Manuel Millares aseguraron con su presencia y su amistad la cohesión del grupo.

Apenas unos cuantos meses después de la publicación del manifiesto, "El Paso" iba ya a dividirse con la marcha de Pablo Serrano, Juana Francés, Antonio Suárez y Manuel Rivera. ¿Qué había pasado? Es difícil saberlo hoy, pues como este episodio de la historia de *El Paso* parece haber sido poco glorioso, los artistas procuran no evocarlo o, de evocarlo, dan de él versiones muy diferentes. ¿Es que las obras de Juana Francés no correspondían a los criterios definidos en el manifiesto? ¿Fue ésta la causa de la marcha de su marido, Pablo Serrano? ¿O bien era Antonio Suárez y a Manuel Rivera a lo que querían excluir del grupo y por qué motivos?

Lo que sí es cierto es que ya en el verano del 57, es decir, casi cinco meses después de la creación del grupo, estos cuatro artistas ya no participaban de las actividades del *El Paso* y Pablo Serrano lo confirmaría en una carta dirigida al director de la revista *Índice* en 1957:⁵

...Me mueve dirigirle la presente por las referencias que se hacen de mi nombre junto a la agrupación El Paso. Debo aclarar que si bien pertenezco al principio de su formación, hoy ya no pertenezco, ni a esa ni a ninguna otra agrupación, dadas mis tareas, pero, sobre todo, las que demandan los propósitos de mi escultura...⁶

Sin embargo, sólo un año después de su creación, los artistas de *El Paso* obtienen el reconocimiento internacional con su presencia en la XXIX Bienal de Venecia. El Pabellón Español representado por *El Paso* es calificado como el más

⁵ TOUSSAINT, L.: *El Paso y el arte abstracto en España*. Madrid, Cátedra, 1983, pág. 24.

⁶ SERRANO, P: "Al margen de "El Paso", *Índice*, 104, Madrid, agosto de 1957.

"explosivo". La repercusión de este Certamen en la historia y en los componentes del grupo será decisiva. Obtienen una enorme difusión. Sus miembros comienzan a recibir encargos, contratos y compromisos con galerías del mercado mundial.

Tras el éxito de la Bienal, sigue una intensa actividad expositiva durante todos estos años, en Europa y Estado Unidos. Sus objetivos se van materializando a lo largo de su andadura. Se van cumpliendo sus propósitos en cuanto a la promoción de exposiciones, la obtención y divulgación de información, publicaciones, organización de diversos actos y colaboración con otros ámbitos de las artes y la cultura. Actividades que a su vez les sirven como plataforma de lanzamiento.

Debido al gran éxito y los compromisos que han ido adquiriendo los artistas del grupo, su trabajo se va desarrollando de forma cada vez más individual. Las disidencias surgidas entre los distintos miembros, les llevan a distanciarse entre sí. Razones de orden político en cuanto a tomas de posturas y a la manipulación del grupo por las instituciones oficiales como propaganda del Gobierno, acaban provocando un efecto de desgaste. Una vez cumplidos los objetivos principales que El Paso se había marcado, la actitud de luchar contra viento y marea se acaba.

En España se les empieza a respetar. Todo es tan distinto del año 57, que se hace patente una ausencia de motivaciones. El haber completado su cosmopolitismo y los efectos del triunfo, unido a la crisis del Informalismo y a la falta de acuerdo entre los componentes del grupo, terminan por ser razones de peso para plantearse su desaparición. Ya no hay necesidad de que el grupo como tal continúe. Así pues, tras un período de existencia de tres años, el grupo decide disolverse de común acuerdo. En 1960 se despiden con una gran exposición en la Galería L'Attico, en Roma, donde publican una carpeta con textos y "*Manifiesto*" final. Los miembros de El Paso cesan su actividad conjunta y cada uno retoma su camino por separado. Diferentes estilísticamente, han coincidido en una común vocación de libertad, la pertenencia al Informalismo de los artistas del grupo, y la preferencia por los blancos y negros. Otra de las principales peculiaridades compartidas se encuentra en la forma en que plantean una mirada a la tradición española. Los miembros de El Paso miran a su propia historia desde la apertura del Expresionismo Abstracto. Se miran en la austeridad, lo matérico, la expresividad, el dramatismo... de los maestros del Museo del Prado. Esto está también claramente patente en la obra de Pablo Serrano. Entroncan sus hallazgos plásticos: Informalismo, la materia, la libertad, con la tradición dramática española. En esto, así como en la intención de sacudir a España de la modorra espiritual, coinciden plenamente con la Generación del 98.

Desde su cosmopolitismo y universalidad desean recuperar asimismo la herencia más hondamente española. Reivindican las expresiones más puras del folklore, lo artesanal, lo popular, sin tipismo. Hay entre los miembros del grupo un claro interés por la raíces. Hacen coincidir su momento y su entorno con el "antes" y el "después". Inmersos en este río de afluencias simultáneas, beben de Goya, Zurbarán, Valdés

Leal, El Greco y Velázquez, mientras hablan de flamenco y admiran a Rothko, De Kooning, Pollock y Kline.

El Paso va desde su internacionalidad en busca de una esencia nacional y desde la vanguardia al Museo del Prado. Desde sus orígenes a lo universal. Los objetivos del grupo se cumplen sobradamente. Han alcanzado más de lo que en aquel entonces podían suponer. Hoy, míticos o no, son parte importante de la Historia del Arte contemporáneo.

Se hacen testimonio de una época, implicados en el proceso de cambio, sincronizando con los problemas que les tocó vivir. Con su acción el grupo de *El Paso* incide de forma muy importante en su entorno y si no una transformación total, sí consiguen aliviar las pésimas condiciones que denunciaba en los primeros "Manifiestos".

El paso adelante que da aquel colectivo de artistas tiende un puente hacia los objetivos estéticos y morales, consiguiendo fomentar unas inquietudes si no mayoritarias, si auténticas. Contribuyen a despertar las conciencias de una época sin libertad, de reacción y aislamiento. Después de aquella aventura hoy nos queda la constatación histórica de una realidad que quedó modificada.

La proyección de *El Paso* ha sido y es importante. *El Paso* —escribe el galerista René Metrás en la primera exposición retrospectiva después de 1960 que se celebró sobre el grupo en 1974—, fue y ha sido la apertura y el tránsito por el que luego ha pasado una gran parte de la joven pintura española de nuestros días. Su significado, así como el de los compañeros de generación, alcanza generaciones recientes, en especial a la de los artistas de los ochenta. Punto de referencia obligado del arte español reciente, sigue en la actualidad despertando un gran interés. En muchos aspectos y en la actualidad de sus obras, *El Paso* convive perfectamente con el último arte español. Después de cuarenta años continúa en plena forma, casi tan joven *El Paso* como lo era entonces.⁷

El Paso no se disolvió nunca oficialmente, pero cesó en la totalidad de sus actividades en el primer trimestre de 1960. Aunque Serrano se sale del grupo mucho antes, sin embargo, considero de gran importancia la evolución del *El Paso* y lo que significó para la España de los años cincuenta.

Por otro lado, el pensamiento plástico de Serrano está dominado por la idea nuclear del humanismo. La escultura es para él *un medio de expresión que da forma concreta al pensamiento*. Por ello, su obra no encaja completamente en ninguno de

⁷ RIVERA NAVARRO, M.: *El Paso. Revisión del grupo El Paso en su cuarenta aniversario*. Madrid, Finarte, 1997.

los movimientos artísticos de vanguardia. Notas destacables son la fuerza y la expresividad, así como la permanente preocupación por el tratamiento del espacio, cuestión ésta que Pablo Serrano entiende cómo elemento protector —*Bóvedas lumínicas*, será otra serie— otras interpretaciones son los *Hombres bóvedas* y los *Hombres con puerta*, de redondeadas superficies y concavidades bruñidas que, como elementales símbolos de comunicación, resumen la incertidumbre de las relaciones del hombre con su entorno.

Características de la obra de Pablo Serrano son también la recuperación artística de materiales y técnicas, como las escorias o la forja del hierro. Destacan asimismo importantes hallazgos iconográficos: las unidades yunta, los panes, en los que trabajará desde los años setenta, y que parecen constituir un reposo físico y estético para el artista. Su concepción humanista le lleva igualmente a trabajar la figura humana y el retrato, tanto en su vertiente íntima y expresiva, como monumental. Este segundo aspecto enlaza además con su defensa de la función monumental de la escultura, que constituye lo más interesante de su obra en tierras aragonesas.

RITMOS EN EL ESPACIO

En 1959 presenta una serie de dibujos y de esculturas en acero inoxidable. La exposición tiene lugar en la Sala Neblí, de Madrid. Sus dibujos y sus alambres son rúbricas espaciales, caligrafías, unas veces gestuales y otras siguiendo órbitas insistidas. Continúa buscando experiencias arriesgadas. En sus dibujos, partiendo del punto, con una línea inicial punteada, forma madejas que van desde la levedad hasta el grosor.

Toda esta obra expresa una liberación gestual. Las esculturas funcionan en el espacio, como colgantes y vienen a ser garabatos intencionadamente lúdicos. Las líneas se imbrican, serpentean con una libertad onírica. Pablo Serrano hace con estas obras una incursión a cuerpos en estado de levitación, a expresiones puramente aéreas, buscando una dinámica espacial. El punto estático por sucesión adquiere dinamismo rítmico y sitúa en el espacio su veloz soledad.

Nos dice al respecto Serrano: *cuando he configurado o extendido las características de un cuerpo sólido y éste lo quemo después, en el vacío queda presente su ausencia*⁸

⁸ GÁLLEGO, J.: *Pablo Serrano*. Pamplona, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, pág. 22.

ENTRETENIMIENTOS EN EL PRADO

En 1962 Pablo Serrano acomete una obra a todas luces distinta. No se contenta con la experimentación de las *Lumínicas*, sino que se enfrenta a una interpretación de las figuras sacralizadas en el Prado. Son pequeñas piezas, de rica ironía, que sobrepasan las características que pudieran tener de puro "divertimento". No hay una intención caricatural. Constituyen una prueba de gracia. Queda así patente la amplia facultad de nuestro escultor para abordar una temática diversa siguiendo fiel a su técnica. Se perfila, en cierta manera, la futura interpretación del retrato. Sus métodos son absolutamente expresionistas.

Elige figuras de los cuadros de Goya y de Velázquez. De Goya: *Vieja con rosario*; *Fernando VII*, *Carlos III*, *La familia de Carlos IV*, *La marquesa de la Solana*, *La Condesa de Chinchón...* y muchos otros personajes. El conjunto constituye en sí un maravilloso deleite. Dentro de la figuración o realidad relativa que se le pueden atribuir a estos personajes, basta decir que Serrano ha continuado fiel a un expresionismo normal en su obra, sobre todo en las interpretaciones de *Saturno* y *El Caso Lieja*. Hay que tener en cuenta que la versión tiene que aludir al personaje del cuadro, llevando al bronce la vibración de la mancha. Como hemos dicho es una etapa de puro "divertimento" que se separa del mensaje de su obra. Son obras de 1962, salvo *El Caso Lieja* (1963) y el *Carlos III* (1974). Lo singular de estas obras es que podrían ampliarse a la escala del Balzac de Rodin.

Es la época de desacralización en el arte español. Curiosamente en ese mismo año Antonio Saura pinta la interpretación del retrato de Goya, al que seguirían otros, si bien es verdad que sus damas, autorretratos y crucifixiones son anteriores. El Equipo Crónica vendría después. Dentro de los mismos temas, el humor de los *Entretenimientos en el Prado* posee ternura y carece de acidez. Están en un estado de gracia y son "divertimentos" que contraponen a estos dos artistas (Saura y Goya). Pero no hay que olvidar que la trayectoria de Pablo Serrano está claramente comprometida con la natural formación expresionista y que, en su gran obra, los móviles morales no son solamente un testimonio de brutalismo en el reconocimiento materialista o animal de la persona, sino en su proyección luminosa de salvación.

LOS FAJADITOS

Con este término Pablo Serrano designa la hermandad de la desgracia. Los fajados o los fajaditos vienen a ser los azotados, los perseguidos. Este término tuvo su auge en los siglos XVI y XVII, pero ahora parece que se utiliza o es usual entre los gitanos. Se trata pues, de una germanía. El escultor ha pisado un suelo histórico que desafortunadamente sigue siendo de actualidad universal: la del perseguido. Son pequeñas piezas que recuerdan una titulación goyesca.

Dentro de la pequeña escultura *Los fajaditos* no tienen relación alguna con los *Entretenimientos en el Prado*, que entran en la interpretación del retrato captando la gracia de las figuras. Sobre estas figuras atormentadas y llenas de humillación, el escultor vierte el aliento de la redención. Siempre a cuestras con una alta carga humana. Su drama consiste en su falta de defensa, en el miserable estado en que se encuentran. Estas obras vienen a ser un documento vivo de la opresión, de la falta de libertad. Como ocurre siempre, estos pequeños trabajos de Pablo Serrano reclaman una escala mayor. Pero si así ocurriera *Los fajaditos*, a pesar de su dócil humanidad, se convertirían en criaturas acusatorias y explotantes.

El escultor no elude la animalidad y el fracaso del hombre, pero siempre lo ha dotado de una esperanza de salvación, de una luz interior. Es el mensaje al que tenemos que atendernos.

INTERPRETACIONES DEL RETRATO

Pablo Serrano ha llevado a la escultura la interpretación del retrato. Las realidades expresionistas tienen regularmente una fuerza explosiva. En consecuencia la naturaleza estática del rostro clásico, en la gran parada de la figura, se convulsiona en la interpretación expresionista, que acaso no sea interpretación, puesto que trata de mostrar realidades escondidas. Nuestro escultor va más allá de la cáscara humana, de su superficie inmóvil y trata de captar el alma de la persona, su carácter.

A través de las vibrantes cabezas siempre la transparencia del espíritu. Es un escultor de penetraciones, de hundir la superficie de la materia para lograr más amplios espacios espirituales. Su obra en general, sea abstracta o figurativa, está poseída por esta peregrinación: la búsqueda de una ausencia. En las *Bóvedas* está la espalda del hombre; en las *Lumínicas* y en el interior de los *Hombres con puerta* está la luz, con una intencionalidad de apresar la esperanza; en las *Unidades-Yunta* encontramos el secreto de humanizar, también, la comunicación, de penetrar en el interior de los sólidos. Abstracción o iconismo todo viene a ser igual. Lo que cuenta es la penetración, la posible transparencia en la opacidad del volumen, el sacar del cuerpo un encerrado secreto de comunicación, la luz interior.

Si las abstracciones vienen a ser de esta forma realidades, las realidades de sus retratos vienen a ser abstracciones, puesto que lo que se trata de plasmar son las movilizaciones psicológicas, el carácter, el fondo espiritual que se transparenta en el rostro. Lo hemos visto en las cabezas de Unamuno, de Galdós, de Marañón, de Machado.

Pablo Serrano hubiera podido tomar como base una tendencia cualquiera de su obra para lograr una poderosa actitud en la escultura contemporánea. Él ha elegido un método de cambio, con una inventiva extraordinaria dentro de su vasta producción.

Muchos artistas han desenvuelto un tema único, dándole una repetida fisonomía. Serrano es un escultor que ha estado por encima de estas exclusividades, jugando siempre a una carta de aventura la reconocida aceptación de su obra. No cabe duda que esta movilidad nos viene desde Picasso con la constancia de sus cambios.

Algunos de sus retratos son: Joseph Howard (1950), José María Bosch (1955-1956), Luis Monreal (1955), Camón Aznar (1958), Goya (1959), Cristo (1960), La interpretación de Nicolás Muller (1962), Gaya Nuño (1962-1963), Dr. Hernando (1964), Dr. Fleming (1965), Fernando de Castro (1968), Sweeney (1972), Interpretación del retrato de Picasso (1973), etc.

ALGUNAS OBRAS Y MONUMENTOS

El Cristo de México.- Es una obra hondamente trágica en la que se expresa todo el dolor del Crucificado. La crispación de las manos recuerda al Cristo de Grünewald del retablo de Isenheim. Descarnado, esquelético como el Cristo de Perpignan. Es una obra patética, que expresa los grandes recursos, dentro de la figuración expresionista de este escultor. Ejecutada en 1960, el mismo año en que empieza su *Bóveda para el hombre*.

Monumento a Antonio Machado.- Esta cabeza, que corresponde a 1966, está dotada de una seriedad extraordinaria. Acusa la vida interior del poeta, su silenciosa sencillez. Posiblemente el escultor se sirvió de una de las últimas fotos de Antonio Machado. Lo que sorprende en esta cabeza, interpretación al retrato, como suele llamar a esta serie, es la captación de su personalidad poética, de su espíritu, de su intimismo, de su tristeza metafísica, hasta el punto de que si la interpretación no obedeciera a su realidad, merecería serlo. Este rostro es la plasmación de sus Soledades y Galerías. El perfil linealmente sin quiebra, despejada la frente, la nariz enérgica en el trazo, saliente el labio superior, terso el rigor de la superficie.

Monumento a Miguel de Unamuno (Salamanca).- Esta obra de 1967-1968, inaugura una concepción arriesgada, al conjugar el realismo de la cabeza con el Informalismo del cuerpo. Pero logra una extraña unidad, puesto que existe una dolorosa vibración en la materia, comunicativa a todas las partes, sin aparecer la cabeza enajenada, debido a su expresión agónica. En el monumento la parte arquitectónica fue proyectada por Antonio Fernández Alba.

Monumento a Benito Pérez Galdós (Las Palmas de Gran Canaria).- Obra de 1969. Se trata de una escultura de poderosa expresión, dentro del concepto de la obra anterior, es decir, uniendo a las masas informes del realismo expresivo de la cabeza y de las manos apoyadas en el bastón. Las masas forman un fuerte cuerpo arquitectónico, con gran equilibrio y una elocuente nobleza.

La mirada acusa la ceguera de sus últimos años y la expresión es de absoluta tranquilidad. Serrano ha hecho también en esta cabeza una incursión en la vida anterior del personaje, en su majestuosa serenidad de patriarca de las letras. Ausente de todo, su expresión está concentrada en la introversión, en el intimismo.

Esta obra poderosa se contrata con el entorno de la plaza urbanizada en colaboración con el arquitecto Leandro Silva. Las paredes inclinadas, de ladrillo, los jardines que rodean a la escultura, logran un ambiente tranquilo y reverencial, mediante el cual resalta la presencia de la escultura.

Monumento a Gregorio Marañón (Madrid).- Obra de 1970, emplazada en la Ciudad Universitaria de Madrid. Independientemente de la figura, esta obra se desenvuelve en el rigor de su entorno. El busto de Marañón se ofrece en un pedestal cilíndrico dentro de un monumental marco de granito gris, como si se tratara de un cuadro. El suelo está formado por una laguna con bloques de granito de poca altura, acusando diversas formas en una rigurosa planimetría de geométrico corte. Una gran sencillez preside a este monumento, resaltando la nobleza de la cabeza que carece de la voluntad expresionista de sus interpretaciones al retrato. Pablo Serrano a realizado en el entorno, una obra de carácter constructivo, de gran pureza formal que contrasta con sus anteriores trabajos de elocuencia informal. La figura se puede encuadrar al observarla de una u otra parte en dos vertientes "Humanismo, Medicina". Tienen estos personajes algo de tortugas asomando la cabeza pequeña de la mole de sus caparazones.

LA ORDENACIÓN DEL CAOS

Como consecuencia del viaje por diversos países de Europa realizados en 1956, sus hierros son determinados por el encuentro de objetos de derribo. El propio Pablo Serrano dará cumplida explicación de esta obra: *Un día subí a pie al Vesubio y sentí el deseo de recoger escoria volcánica para aplicarla a mi trabajo. Había recorrido antes Pompeya, Herculano y Stabia. Un día anduve por un campo que parecía un osario prehistórico, por la forma de sus piedras; algunas de ellas estaban horadadas. Un día entré en una chatarrería y observé clavos de derribo y chapas de hierro. Trabajé intensamente hasta lograr imprimirles la emoción sentida y me encontré cómodo. Eso es todo.*

La ordenación de estas piezas, encontradas al azar, o más bien elegidas como latente destino de su obra, delataba un nuevo aspecto constructivo. Es así como en el año 1957 da a conocer esta serie de hierros y chapas soldadas, de piedras intercaladas, de clavos. En algunas de estas piezas enfrentadas, ya se percibe el futuro diálogo, con el carácter de fabulosos personajes. Son poderosas

abstracciones. Pero no se puede eludir una preocupación simbólica y ritual. La resurrección de este osario prehistórico da como consecuencia una preocupación formal, de animación, de humanización. Muchas de estas chapas son indudables personajes, sostenidos en sus bases por el recorte de sus piernas y con perforaciones en lo alto, que muestran rostros espaciales geoméricamente cortados. Ya en ellos, aparece el diálogo, la idea, ya latente en ese escultor, de establecer unos canales de comunicación con espigas horizontales de posible contacto.

Esta época hay que considerarla de gran importancia, puesto que Serrano viene de establecer relación con dos zonas de actuación futura: la abstracción, por un lado, y por otro la comunicabilidad de su humanismo dentro de las propias configuraciones abstractas.

DRAMA DEL OBJETO Y QUEMA DEL OBJETO

Antecede el *Drama del Objeto* a su quema. *El Drama del Objeto* y la *Quema del Objeto* se producen en el año 1957 y, pueden ser relacionadas dentro de su finalidad, que venía a ser la búsqueda del vacío. Tenemos las mismas espigas metálicas, rectas o curvas, dentro de la escultura abierta, dibujando en el espacio una construcción no sujeta a módulo. En el centro encontraremos un cuerpo predestinado a ser roto y recibir la furia de la destrucción. Sin duda se nos presenta una actitud, una situación que el mismo Serrano llamará conflictiva entre el cuerpo del objeto y su vacío.

El *Drama del Objeto*, se puede sintetizar en que el drama está en la agresión que recibe el objeto.

La *Quema del Objeto* puede entenderse como un hecho conceptual, mejor aún, como un acto único, como un happening. Allan Kapprow nos aclara que "*el happening tiene una vida breve, que muere cada vez que se produce*". Sin embargo, en este caso concreto la destrucción se opera para producir un nuevo objeto artístico, cosa en principio negada por los teóricos del happening.

El drama (la destrucción) conduce al escultor a la quema (término de la destrucción) dando paso al vacío (la construcción) que viene a ser la vida definitiva de la obra. Entiéndase, por otra parte que el drama tiene su autonomía y su belleza propia y que la quema presenta la cualidad del acontecimiento posiblemente irrepitable del fuego, o posiblemente repetible y el encuentro con la ausencia como presencia definitiva, o no definitiva, que viene a ser el vacío, como hecho central al que racionalmente estaba predispuesto o emplazado por las líneas contenedoras. El espectáculo vinculado a la Naturaleza —el fuego— que hemos visto en volcanes y en incendios con su grandiosa belleza expresionista sirve de puente para llegar a una escala constructivita.

1. Bóveda para el hombre, 1962.

Bronce patinado.
81x 60 x 60 cm.

BÓVEDAS PARA EL HOMBRE

Este período se inicia hacia 1960 y continúa intensamente hasta 1963. Nuevas piezas aparecen en 1970 y 1971. Esta época da origen a una serie de esculturas monumentales,

que sitúan a Pablo Serrano entre los grandes escultores universales. La temática trascendental, de gran fidelidad a sus inquietudes personales, toma en estos bronce una gravedad inusitada en la escultura contemporánea. El vacío que logra en la quema del objeto se ha convertido en refugio del hombre. Este experimento no tendría una consecuencia gratuita. Aquel vacío estaba cargado de significación, la aplicación de la abstracción a la vida y destino del hombre. (Fig. 1 y 2)



La presencia de una ausencia que representara la muerte del cubo aparece transferida al hombre, en estas bóvedas con ausencia de cuerpo humano y buscadas (no encontradas) en los refugios naturales de los montes. Ya en 1960, el artista nos deja el testimonio de hacerse una fotografía a la entrada de un refugio. Esto, al parecer simple, se nos presenta como un síntoma de sus preocupaciones. Por otra parte, estas bóvedas nos siguen remitiendo a las tumbas ibéricas y a los osarios prehistóricos que viera en su viaje a Italia. El tratamiento informal de la materia se identifica con la roca y paisajes escarpados. En muchas de ellas, vemos al ladrillo empleado en la construcción, como si una erupción hubiera arrasado edificaciones. La muerte, la destrucción están presentes. Pero también, al convertirse en bóveda, expresa, frente al poder siempre de la Naturaleza, la sacralización del hombre. Son los años de las grandes muestras internacionales.

Pablo Serrano comenta sobre sus bóvedas: *El hombre, en vida, no hace más que ir conformando su propia bóveda. Sobre este principio filosófico del hombre y su espacio, llego a comprender su angustia, que se refleja muy especialmente en nuestros días y a su alrededor, pretendiendo un nuevo espacio, el cual no tendrá otra diferencia con el hueco de la tumba que su conformación y ornamentación.* El sentido de Pablo Serrano ni es angustioso ni agónico. Alienta siempre una esperanza. No

2. Bóveda para el hombre.
Bronce patinado



son tumbas cerradas, sino abiertas. Una protección, como una gran mano que abriga la debilidad del hombre. Un programa constructivo de defensa y una advertencia sobre la trascendencia de la vida y la muerte: Pablo Serrano es un escultor mesiánico.

LA GRAN BÓVEDA

La Gran Bóveda está formada por dos parábolas, de abajo muy cerrada y la superior muy abierta. El material es de piezas de concreto, con una impronta ladrillada verticalmente. Tiene más de 37 metros de largo por una altura de 28 metros. Los laterales verticales tienen la forma de piezas de la construcción colocadas de manera irregular y contrastando con la pulcritud del tendido parabólico. Junto a estos soportes, al lado o sirviendo de fondo, cae, recta o en curvatura, a manera de cascada, una cortina compuesta de fragmentos en forma de ladrillos, rítmicamente ondulada y siempre dentro de la contratación.

La llamada *Gran Bóveda* se encuentra a la entrada de la Hidroeléctrica del Salto de Aldeadávila, en Salamanca. Esta obra es de los años 1962-1963.

BÓVEDAS LUMINOSAS

En estos cuerpos voluminosos, materialmente informes, Serrano lleva a cabo una concentración espiritual por medio de la luz. Su paisaje no será, el exterior, la tranquilidad de los campos. El gran acierto de las lumínicas es esta luz que se le revela en el interior de estos cuerpos. Da comienzo a sus experimentos perforando esferas truncadas, buscando la luminosidad dentro de la materia. Son los llamados "cuerpos transparentes", abstracciones todavía sin un destino determinado, pero llamados a ser aplicados al hombre. Serrano remitirá siempre el proceso de su obra

a iniciales especulaciones, que al parecer fueron gratuitas, pero que tuvieron a través de toda su obra una incorporación: hierros, el cubo con la prueba del fuego, la dinámica de sus ritmos espaciales. Conformado o no, materialmente aludido o no, el hombre estará presente en toda su obra y la creación diversificada en objetos, será al final transferida a él.

Por otra parte, hay una referencia humana, puesto que las *Lumínicas* tienen su origen en *El hombre bóveda*, de 1962, es decir el año anterior. En las obras que llevan este título ya se plantea el futuro. Serrano ha logrado una concavidad pulimentada y como consecuencia una luz interior. No es extraño que trabajara en ese año y al siguiente en las *Lumínicas* y en *El hombre y sus dos espacios*.

Las *Lumínicas* vienen a dar otra aportación al desarrollo ulterior de su obra: la luz, naturalmente, pero también la pulimentación de la materia, cosa importante, pues su trabajo, situado en la encrucijada de la fusión materia-espíritu, llegará a tener más amplios medios de expresión. Las *Lumínicas* le dan la conjugación de dos opuestos de base, por un lado la tosquedad de la materia, la envoltura física, el brutalismo empleado y por otro el encuentro con una naturaleza dulce, con la ternura del pulimento, con la refracción luminosa y con una proyección inapresable.

A pesar de ser obras altamente significativas y que se pueden considerar con valores de base, por ello mismo, vienen a constituir elementos indispensables en aplicaciones más concretas y definitorias. Nos referimos en principio a los *Hombres con puerta* donde la realización adquiere una trascendencia más humana.

HOMBRES CON PUERTA

El volumen cerrado opaco, tenebroso, queda abierto por medio de una puerta. Penetra en su interior una cierta luz tamizada, como una esperanza.

Esta época está constituida por los llamados *Hombres con puerta*. Los volúmenes ingentes, de la más elemental referencia humana, monstruosos, los miembros esbozados en muñones, acusando la dramática de su deformación física, su gravitación, su relación comunal con la naturaleza, como desgarrados fragmentos de montañas, toda esta configuración exterior, guarda, como contrapartida, una sorpresa interna. Se trata, en definitiva, del espacio interior, de la luz interior.

Pablo Serrano ha tomado el brutalismo expresionista de una realidad en cierto modo arbitraria, como es este hombre en quien él ha reconocido a un animal de incertidumbre, para descubrir en su interior una posibilidad de salvación.

Hombres con puerta hacen conjugación entre el expresionismo de su configuración, de su delirante presencia exterior y la construcción interna de su

espacio dorado, bruñido, luminoso. Son enormes como ídolos, como capillas. Es una serie grotesca y lastimosa. Carecen de miembros: sus extremidades están reducidas a muñones, en torno a la opacidad del torso.

Obras importantes de esta serie son *Eva madre tierra* (bronce del año 1966); la *Venus del almendro*; *Hombre caído con puerta cerrada*; *Persefona*, etc.

UNIDADES-YUNTA

Esta época abarca diversos años, pero se puede considerar iniciada hacia 1966. Cronológicamente pertenece a los momentos en que ejecutara la cabeza de Antonio Machado. *Las Unidades-Yunta* aparecen en 1966-1967 y hasta 1973. Son en principio, masas toscas que unen dos piezas formando un bloque, una unidad. En verdad, a todas luces, se trata de una erotización del objeto. Pero, funcionando siempre dentro del mensaje humano de Pablo Serrano. La obra de nuestro escultor se ha de remitir a un plano ideal, a una comunión que va más allá de las apariencias o de contactos físicos inmediatos.

Yunta: de unir, de juntar. La materia, en nuestro escultor, sigue construyendo, de manera obsesiva, una comunicación. Lo hemos visto a lo largo de su obra, estableciendo el diálogo del entendimiento. Pablo Serrano ha querido ir más lejos y los volúmenes se han sensibilizado, dentro de una abstracción carnal y han establecido una copulación referencial. Esta relación, esta función, es desde luego ideal. Contrastando, casi siempre, con la tosquedad exterior, las caras de fusión pasan a ser pulimentadas, brillantes y establecen un ajuste machihembrado. Los dos objetos se erotizan de esta forman y pasan a ser un todo homogéneo. *Por estos espacios brillantes se comunican los hombres y juntos forman una unidad*, ha escrito Pablo Serrano. El ni siquiera se refiere a características de género, puesto que esta unión es, ante todo, una comunicación espiritual dirigida a la humanidad.

Esta comunicación establecida, como decimos, dentro del ensamble de la materia, hace la conjunción positivo-negativo, relieve y hueco. La bóveda, que reclama imaginariamente al cuerpo humano, repite su dictado. Fuera de esta humanizada actitud se hace incompleta la lectura de la obra de este escultor. Se trata de un amoroso y apasionado discurso sobre la materia convertida en cosa sensible.

Las primeras *Unidades-Yunta*, del año 1966, eran volúmenes de características pétreas, con tendencia informal. Estas obras pertenecen al todo compuesto por elementos desmontables, válidos individualmente considerados, pero que no consiguen la plenitud de su significado sino en compañía, en unión.

COMUNICANDA

En 1968, en una exposición nacional, Primer Salón de Escultura, abierto en Barcelona y presentado por Muebles la Fábrica cuya organización corrió a cargo del crítico Rafael Santos Torroella, Pablo Serrano presentó una prueba que puede definirse como conceptual y que muestra su constante preocupación por el entendimiento.

Comunicanda se presentaba exteriormente en forma rectangular con tres espacios abiertos en dos laterales. Esta caja albergaba un cilindro interior blanco. Su destino era que dos personas pudieran verse y estrechase las manos a través de este cuerpo, estableciendo una comunicación al tomar contacto mediante una célula fotoeléctrica que iluminaba sus rostros. La caja-corredor, con dos puertas de entrada y salida, con espacio interior dividido por otras puertas con nombres de personas y emisiones musicales, orientaban también los pasos del visitante a una situación y una actitud comunicativas.

LA PIEDAD

Se trata de una de las grandes realizaciones de este escultor. Bronce que pertenece a los años 1971-1972. Las dimensiones de esta obra son de 2 x 2 x 2 metros y pertenece a lo que él denomina "interpretaciones".

El escultor ha utilizado un sistema reversible, negativo. *La Piedad* está dentro de las obras testimoniales de denuncia. Él mismo la ha explicado como desesperanza. En consecuencia es una obra situada en una encrucijada del espíritu. *La Piedad* es eminentemente una obra de denuncia social, de denuncia de la hipocresía y de la miseria de la humanidad. Es una obra llamada a estremecer los cimientos del falso entendimiento en que vivimos.

MANIFIESTO DEL INTRA-ESPACIALISMO

En marzo de 1971 escribe Pablo Serrano este manifiesto, donde quedan expuestas sus ideas, su definición personal sobre la escultura:

*Hace años que, como un profesional de la escultura, pretendo definir el objeto materia rodeado de **un espacio** histórico y que éste contenga en su interior otro espacio habitable para la mayoría de edad de la **inteligencia** y **espíritu**.*

*He quemado objetos que estaban configurados significando la presencia de una ausencia. **Intra**.*

Comprendo que el hombre histórico se va desarrollando también quemando etapas.

*El manifiesto de **Intra-Espacialismo** pretende volver a considerar la posición moral del hombre frente al mundo actual que le rodea.*

*Nada es posible si el hombre no sabe que habita **su propia casa**, si no sabe encontrar, buscando, su propio silencio, donde la creación se da, si cada uno de nosotros no abrimos las puertas de la **comunicación** que engendra.*

*La ciencia es fría y sabe que la tecnificación sola, la máquina mal usada, el cúmulo de cosas de una sociedad de consumo nos arrastra a la desesperación y con ella a la violencia si el conocimiento de nosotros mismos nos falta, **Intra-Humanismo**.*

*Muerta la fe en tantas creencias de órdenes religiosos, escapemos al materialismo que nos rodea volviendo al espacio interior del hombre nuevo, capaz y **comunicable**.*

Este pensamiento me ha guiado la labor de muchos años con el limitado lenguaje de mi escultura.

*Los títulos de "Bóvedas para el hombre", "Hombres con Puerta", "Unidades-Yuntas", han sido temas de trabajo que encajan dentro del **Intra-Espacialismo**, en que ahora quiero agruparlas y hacer partícipes a otros compañeros de trabajo.*

Abro la puerta de mi casa, tú la tuya y nos comunicamos. Abro mis brazos y toma forma el abrazo.

*De problemas del espacio, he mantenido conversaciones con mi amigo Lucio Fontana en Italia (le conocí en Rosario de Santa Fe -Argentina-). De su Manifiesto Blanco tomo estas palabras: "Abandonamos la práctica de las formas de arte conocidas y abordamos el desarrollo de un arte basado en la unidad del tiempo y del espacio". A esto agregamos nosotros: **Tratamos de integrar los espacios interno-externo con el pensamiento consciente de órdenes contrarios que adquieren personalidades diferentes expresivas hacia lo permanente y hacia lo relativo, como dos circunstancias que concurren en el hombre mismo.***

*El Manifiesto Blanco dice: "**La razón no crea**. En la creación de formas, **su función** está subordinada a la del subconsciente. **En todas las actividades el hombre funciona con la totalidad de sus facultades**. El libre desarrollo de todas ellas es una condición fundamental en la creación y en la interpretación del arte nuevo. El análisis y la síntesis, la meditación y la espontaneidad, la*

construcción y la sensación son valores que concurren a su integración en una unidad funcional. Y su desarrollo en la experiencia es el único camino que conduce a una manifestación completa del ser".

Aceptamos el Manifiesto Blanco, así como el Manifiesto de "El Paso" que en 1957 apoyamos para la renovación del arte en España.

*Conociendo el movimiento general internacional del arte y sus obras hijas de nuestro tiempo, ante la amenaza de la **deshumanización del hombre actual** que nos acecha, preferimos de manera especial aquellas expresiones que pretendan referirse al problema filosófico, social y humano o que acusen, delaten, las circunstancias actuales en que el hombre vive.*

*Ciertamente que el subconsciente es un magnífico receptáculo, haciendo que las imágenes tomen forma. Si estas formas, que persiguen **una nueva moral** dentro de **un nuevo universo humano**, se asimilan y se comprenden, podremos decir que el **Intra-espacialismo** está cumpliendo su misión al encontrarse con el hombre humano creador y consciente de su **libertad** que no es otra que la mayoría de edad de la inteligencia y del espíritu.*

CONCLUSIONES

Es difícil encontrar en una antología un conjunto de obras tan diversas, tan variadas como ocurre con las esculturas de Pablo Serrano y, sin embargo, tan dentro de un continuo, de un común mandato ideológico. Y esto es, repetimos, lo que preside y da altura a su obra, colocándola de manera impar, en el quehacer contemporáneo.

Él lo ha entendido así. Frente a juegos esteticistas, a equilibrios de volúmenes, a un abstractismo sin inmediatos canales de comunicación, Serrano ha seguido, paso a paso, de la mano del hombre, un amplio recorrido, haciendo que la miseria se humanizara y fuera esencialmente portadora de un mensaje de esperanza, paz, amor o entendimiento.

Esta actitud la ha desarrollado Pablo Serrano estableciendo una unidad. Unidad que, por otra parte, se presenta como un apartado, como un caso insólito, en la escultura contemporánea universal.

Piénsese bien en la fusión que ha establecido su obra. Piénsese bien, en su doble dirección al unir las expresiones abstractas con las expresionistas, las de aceptación de un continuo, que había eliminado representaciones visuales sin darle una carga, un programa, de relaciones humanas, sin establecer una pancarta de solidaridad, de pacifismo, de totalización sentimental. La obra de Pablo Serrano es única en esta dirección y en ella alcanza su poder y trascendencia universalista.⁹

Desde el *Prisionero político desconocido* podemos observar esta estrecha alianza. Es el hombre a quien Serrano descubre en los hierros encontrados en el osario prehistórico de los campos de Italia. Continuará en la quema de objeto planteándose un problema existencial de vida o muerte, más espiritual que físico, que daría como consecuencia, las Bóvedas en las que sin estar la figura humana, sentimos la falta de su presencia. La luz de las Lumínicas será un destello trasferido al *Hombre con puerta*. Los *Fajaditos* harán la denuncia de la opresión. Y en las *Unidades-Yunta* será Eros quien indique el camino de la cópula espiritual al unir dos cuerpos con atracción de su dependencia.

En los años en que forma parte del grupo *El Paso*, su obra es definida por los críticos del momento como nos dice Manuel Conde:

*"Pablo Serrano, el único escultor del grupo, nos ha demostrado que la línea iniciada por Julio González y continuada por Chillida, el otro gran escultor español contemporáneo, puede ser desarrollada con una personalidad, una fuerza expresiva verdaderamente importantes. Serrano piensa en hierro, y los resultados obtenidos son tan plásticos como libre y poderosa es la impronta creadora de su mano. Pablo Serrano es el ordenador de un mundo mineral al que logra dotar de palpación humana (hierros poderosos, esquemáticos, crueles de puro elementales, a los que nos acercamos después con remordimiento)"*¹⁰

De esta forma, dentro de este continuo, Pablo Serrano alcanza la magnificencia de una obra solidaria con la persona, tendiéndole un cable de salvación a su precaria existencia. Con su obra parece nacer un nuevo sentido trascendental de la materia: la escondida, la nombrada vibración humana, la soterrada presencia del espíritu en el ignorado fondo de las cosas.

En este sentido es muy oportuna la definición que de Pablo Serrano realiza Eduardo Westerdahl *siempre preocupado con circunstancias históricas, con el lenguaje de la materia, con la expresividad de las formas, con el juego de los volúmenes, con un comportamiento que fuera fiel a su época. Todo ello unido para ser el mismo y hacer que el destino de su obra fuera su pensamiento y que plasmará con sinceridad su equilibrada necesidad interior.*¹¹ El gran mérito del escultor es su actitud única de incorporar un mensaje humano a la obra de arte. Crítica en su Manifiesto no tanto la deshumanización del arte como la deshumanización del hombre. Es un artista metafísico y comprometido.

⁹ WESTERDAHL, E.: *La Escultura de Pablo Serrano*. Barcelona, Polífraga, 1977, págs. 24-25.

¹⁰ CONDE, M.: "Los artistas de "El Paso" exponen en Oviedo", *Revista*, 282, Barcelona, 7-13 de septiembre de 1957.

¹¹ *Ibidem*.

■ La educación en los museos universitarios

Soledad Pérez Mateo

Los museos universitarios son ciertamente pioneros en considerar la dimensión educativa de los objetos, más allá de sus cualidades estéticas. El sentido didáctico se acentúa con la apertura al público en el siglo XVIII, en una tendencia que continúa hasta la actualidad. Hecho que se aprecia en su trayectoria histórica, su influencia y repercusión. Se observa cómo va cambiando el carácter de los objetos y su utilidad. Para finalmente destacar que estos museos pueden tener un futuro brillante con una adecuada gestión.

Universitarian museums are really precocious for considering educative importance of objects farther than their aesthetic qualities. Aesthetic sense is going to be emphasized thanks to public opening of these centres from XVIII century to present times. Through historical evolution of universitarian museums, analyzing their development, influences and social repercussions, changes in character and usefulness of artistic objects can be considered. Specially, when these centres have a mastery of good management for securing a bright future for them.

INTRODUCCIÓN

Un museo universitario cumple a la perfección los objetivos contenidos en la definición clásica de museo que propone el ICOM¹ de los cuales el aspecto educativo es el que adquiere mayor relieve. El tema de la educación es algo que está de moda² y que cada vez adquiere una mayor relevancia sobre todo a raíz de la creación de los Departamentos de Educación y Acción Cultural y las publicaciones incesantes sobre el tema, que nos "bombardean" sobre los éxitos conseguidos, la cantidad de público, las visitas escolares, etc. Lo que hace replantearnos el significado de la educación en los museos en el sentido de que el panorama actual parece querer presentarnos este aspecto como algo novedoso. Es posible que así sea, en cuanto al enfoque y tratamiento del tema. Pero es un concepto que estaba arraigado desde antiguo y de manera relevante en los museos universitarios que transmitían, con sus colecciones científicas y artísticas, auténticas *Wunderkammer* o Cámaras de las

PÉREZ MATEO, Soledad: "La educación en los museos universitarios", en *Boletín de Arte* nº 25, Universidad de Málaga, 2004, págs. 491-518.