

Pascual Patuel Chust

EL CONSTRUCTIVISMO ESCULTÓRICO DE AMADEO GABINO

El presente artículo analiza el trabajo del escultor valenciano Amadeo Gabino, desde sus inicios en los años cuarenta hasta mediados de los sesenta. Se estudia la evolución del artista desde sus primeros trabajos académicos hasta llegar al lenguaje abstracto en la órbita del constructivismo. Hemos intentado deslindar cuáles son las principales aportaciones de Gabino en el terreno de la composición geométrica, en el uso de nuevos materiales metálicos y en las diferentes temáticas que agrupa en series.

The present article analyzes the work of de Valencian sculptor Amadeo Gabino since his initiations in the forties until middle of sixties. It is studied the evolution of the artist since his first figurative and academic works to an abstract language inside the constructivism. We have tried to collect which are the main contribution of Gabino in the geometry composition, the new development of the metallic material used and the different themes that he develops gathered in series.

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

(Amadeo Gabino).

La vinculación valenciana de los años 60 a las poéticas abstractas cuenta en lugar preferente con la figura del escultor Amadeo Gabino. Su obra es tal vez menos conocida entre nosotros que la de otros artistas de su época, porque Gabino inició pronto una serie de viajes encaminados a completar su formación y fijó más tarde la residencia en Madrid, donde un joven e inquieto como él tenía más posibilidades de promoción que las que ofrecía el pobre ambiente cultural de Valencia en aquellos tiempos. Sin embargo los contactos con su tierra natal han sido constantes: exposiciones en la Sala Mateu, fundación del grupo “Parpalló”, Salón de Marzo, Galería Val i 30, Galería Alcoiarts de Altea, Galería Trivet de Alicante, etc. Sin olvidar la presencia de su obra en museos y colecciones valencianas: Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés, Colección Bancaja, etc.

Gabino pertenece a la generación de los años cuarenta con figuras como Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Pablo Serrano, Martín Chirino y otros que como él abandonaron en su momento los materiales tradicionales de la escultura y profundizaron en aquellos que son característicos de la era industrial. Sustituyeron el cincel por el soplete y la piedra por el hierro. A pesar de los estudios que han versado sobre su obra considero que está pendiente un intento de sistematización de las distintas series que encontramos en cada período evolutivo, así como una lectura de los contenidos iconográficos que se esconden detrás de cada uno de ellos. Este doble objetivo va a presidir el estudio que sigue a continuación, con el deseo de profundizar en un lenguaje que no por abstracto deja de hacernos partícipes del mundo particular de Gabino y permitimos entrar en la dinámica de sus propias vivencias estéticas.

Es importante hacer un esfuerzo por descubrir aquellos “mensajes ocultos” que toda obra de arte presenta, aunque sea abstracta, ya que a través de algunos elementos presentes en la propia escultura o referenciados por el autor en el título o en declaraciones suyas puede el historiador desvelar estos contenidos y aproximar al espectador a una comprensión más plena de la producción artística. Así, pues, no nos conformaremos con una descripción formal, sino que nos arriesgaremos a esta lectura última con todos los retos que pueda entrañar.

Trayectoria figurativa.

Amadeo Gabino nace en Valencia en 1922. Hijo de un escultor de tallas clásicas, sintió pronto la misma atracción por el arte que su progenitor y dio sus primeros pasos en el taller de su padre. La formación académica tiene lugar en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos (1939-1944). Pertenece, pues, a la primera generación de postguerra, en una Valencia desconectada por completo de los movimientos renovadores europeos, anclada fundamentalmente en una tradición remontare a finales del XIX y principios del XX que —si exceptuamos el paréntesis de la Segunda República— se debatía entre la tradición imaginera y el academicismo y tan sólo una “*minoría renovadora tomaba como modelos a Capuz y Adsuara, que es como decir que adoptaron un eclecticismo formal entre las propuestas ‘mediterráneas’ y las del ‘renacimiento’ castellano*”¹.

Las obras que realiza en la segunda mitad de los 40, apenas graduado en la Escuela de San Carlos, obedecen al ideario propio de la Escuela. Gabino se ha convertido en un joven artista conocedor de los secretos y las técnicas de la escultura tradicional. Maneja con habilidad la copia del natural y nos ofrece un clasicismo que tanta tradición ha venido teniendo en toda la cuenca mediterránea por el influjo y pervivencia de la cultura clásica grecorromana. De esta lejana época comenta muchos años después con motivo de la exposición en la Sala Joan Prats de Barcelona:

“...la formación en el taller de mi padre estuvo siempre orientada a proporcionarme unos conocimientos y enseñanzas del oficio en todos sus aspectos. La talla en madera, la carpintería, la preparación de la madera para su posterior policromado con técnicas de las viejas escuelas renacentistas, el cincelado de la piedra y el mármol, el movimiento y acarreo de los grandes bloques utilizando la astucia y no la fuerza [...] Una base que me fuera útil, pero que no me coartara ni me cerrara el camino hacia adelante”².

Desde finales de los años 40 inicia un periplo por el extranjero que le permitirá conocer el tipo de escultura que se estaba realizando en los círculos más progresistas del momento. La primera oportunidad es una beca del gobierno italiano para ampliar su formación en la *Accademia delle Belle Arti* de Roma en 1949. Los estudios en la Academia romana no son tan interesantes como el conocimiento del ambiente artístico italiano. Allí entra en contacto con Marino Marini, Giacomo Manzú o con el dinamismo futurista de Carlo Carrà que tanta huella dejaría en sus obras posteriores. Su estilo imitativo va evolucionando hacia formas cada vez más estilizadas y austeras

1 Juan Angel Blasco Carrascosa, *La Escultura Valenciana en la Segunda República*, Valencia, 1988, p. 53.

2 Daniel Giralt-Miracle, “Amadeo Gabino, escultor de la neotécnica”, *Batik*, núm. 56, 1980, p. 99.

que cristalizan en la *Bailarina*, un desnudo en bronce de tamaño natural o en la serie de cabezas hechas de escayola policromada donde el proceso de adelgazamiento preludia las construcciones de la etapa abstracta posterior. Los detalles son mínimos y la simplificación de formas conducen la mirada del espectador más hacia los aspectos compositivos que hacia el detalle concreto. En esta tesitura podemos afirmar que Gabino se dirige casi inconscientemente hacia la no figuración.

En 1951 se instala definitivamente en Madrid, aunque sigue realizando continuas y a veces prolongadas estancias en el extranjero para proseguir su formación y mantenerse al día de las nuevas corrientes escultóricas. A los pocos meses obtiene una nueva beca —ahora del gobierno francés— para estudiar en la *Ecole des Beaux Arts* y en la *Ecole du Louvre*. París significa la posibilidad de contemplar en directo la obra de los grandes constructivistas del momento: Gabo, Pevsner, etc. Después vendrán los viajes por Bélgica, Holanda, Alemania, Reino Unido, Dinamarca, Venecia (encuentro con Max Ernst) y Milán. En esta última ciudad contacta con Lucio Fontana. Su actividad expositiva no es menos intensa que los viajes: I Bienal Hispanoamericana de Madrid (1951), Exposición Internacional de Arte Abstracto de Santander y II Bienal Hispanoamericana de La Habana (1953), Bienal del Mediterráneo de Alejandría (1954), XXVIII Bienal Internacional de Arte de Venecia (1956), etc.

En diciembre de 1956 participa en la formación de grupo “Parpalló”³, surgido en Valencia gracias al impulso del crítico Vicente Aguilera Cerni y del pintor Manuel Gil Pérez. Gabino firma con otros 18 miembros fundadores la “Carta abierta del Grupo Parpalló”⁴ en la que se daban a conocer a la opinión pública. Los contactos realizados en el extranjero le situaban plenamente en la línea de esta joven agrupación que entre otros objetivos buscaba “*reavivar la mortecina vida artística valenciana [...] el acabamiento de esa fatal apatía general que ha originado el olvido de Valencia en el panorama artístico español*”⁵. Su colaboración se limitó a la primera exposición conjunta⁶ celebrada en el Ateneo Mercantil de Valencia entre el 1 y el 11 de diciembre de 1956 con dos obras pictóricas tituladas *Monotipo* y *Gouache* e incluidas en el catálogo con los números 9 y 10⁷. Cuando Gabino fue invitado a participar en el “Parpalló” ya llevaba varios años residiendo en Madrid y este alejamiento físico del mundo valenciano explica que no siguiera colaborando con el grupo. Además en 1957 marcha a

3 Véase sobre este grupo el Catálogo *Grupo Parpalló 1956-1961*, Palau dels Scala-Sala Parpalló, Valencia, enero-febrero, 1991 y mi artículo: Pascual Patuel, “El Grupo Parpalló (1956-1961)”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1990, pp. 162-171.

4 La Carta abierta apareció en toda la prensa valenciana. Véase *Levante* (30-XI-1956), *Jornada* (30-XI-1956) y *Las Provincias* (1-XII-1956).

5 *Las Provincias* (1-XII-1956).

6 *Jornada* (30-XI-1956) y *Levante* (30-XI-1956).

7 Catálogo *Grupo Parpalló*, Ateneo Mercantil, Valencia, diciembre, 1956.

Alemania con la consiguiente imposibilidad de mantener vivos los contactos con el resto de los miembros. Sus aportaciones hubiesen sido indudablemente de gran valor para la dinámica interna de este conjunto de artistas y críticos conscientes de que *“la primera condición de una época en crisis, en plena revisión de valores, es el inteligente inconformismo que conduce hacia la tónica experimental”*⁸.

En 1957 recibe la beca Conde de Cartagena de la Real Academia de San Fernando para ampliar estudios en la *Staatliche Hochschule für Bildende Künste* de Hamburgo. La experiencia de Alemania resulta tan fructífera que Gabino decide prolongar su estancia entre 1958 y 1960. Trabaja con Wunderlich y profundiza en la técnica de la litografía y otros sistemas de grabado. Esta época es realmente fundamental en su trayectoria. Se trata de un período de investigación continua en el que el artista va configurando paulatinamente el lenguaje que le va a caracterizar en un futuro. Su preocupación fundamental es la luz. Una luz que aflora entre el caos. Parte del barco como elemento primigenio y lo representa con un mínimo de detalles, prácticamente reducido a parámetros espaciales, enmarcado en un conjunto de líneas que aluden al cielo o al mar y con gran restricción cromática: los neutros blanco y negro y sus grises intermediarios. Es precisamente la obra gráfica reducida a formas geometrizarantes de inspiración suprematista o neoplasticista la que le conduce a la abstracción tridimensional. En Hamburgo realiza las primeras esculturas abstractas en hierro.

Constructivismo.

La década de los años 60 se inicia para Amadeo Gabino con la asunción plena del lenguaje constructivista. Es un período que se prolonga hasta 1965, repleto de contactos y experiencias gracias a las continuas estancias en el extranjero: beca de la Fundación Ford para ampliar estudios en Norteamérica (1961), residencia en Nueva York y encuentros con Archipenko, Lipchitz, Calder, Louise Nevelson, el arquitecto Kahn (1962), viaje a Méjico (1963), etc.

En el año 1960 Gabino recibe el encargo de montar la “Exposición Permanente del Instituto Nacional de Industria” en Madrid. Este trabajo le permite un contacto directo y asiduo con grandes bigas de hierro para conseguir los resultados previstos. El hierro se va a convertir a partir de este momento en aliado incondicional de toda su producción posterior.

Gabino elabora en estos cinco años una escultura de cuño muy personal, hecha de hierro y soldadura autógena exclusivamente, siguiendo el ejemplo de Julio González. La geometría es el denominador común de estas obras, aunque sin caer en una rigidez absoluta. Sus figuras generan unidades

8 Editorial *Arte Vivo*, tercera entrega, diciembre, 1957, p. 1.

dominadas por el dinamismo de Carlo Carrà y la abertura hacia el espacio infinito de los constructivistas rusos. Recogen la ligereza de Henri Moore al dejar que la atmósfera se mezcle con el metal, evitando de esta manera el concepto de escultura tradicional basado en la idea de masa compacta y cerrada en sí misma.

Consigue hacer del hierro un elemento visualmente ligero y crea esta paradoja estética con un metal por tradición asociado a la gravidez. La paradoja es algo más que una casualidad. Simboliza el triunfo de la técnica sobre la naturaleza, el dominio del hombre sobre el mundo, hasta el punto de invertir el orden lógico de las leyes mecánicas del Universo y crear objetos muy livianos con materiales extremadamente pesados.

Los materiales y procedimientos empleados plantean una vez más — como sucede en otros artistas de su generación— el tema de las relaciones entre técnica y arte. Gabino opta sin duda por el lenguaje de su época, tomado de las sociedades industriales. Sustituye la artesanía tradicional por la soldadura autógena. Su arte es el fruto de una síntesis entre creatividad y técnica y en este sentido se hace realidad la unión que ya preconizaba Leo Battista Alberti entre arte y ciencia y que nunca hasta el presente siglo se había podido llevar a la práctica con tanta plenitud. De su obra, señala Giralt-Miracle:

“Lo técnico, lo material y lo visual nos remiten a la civilización industrial, a las expresiones más ostensibles de la era tecnológica. Si la escultura tradicional se apoya en la naturaleza y en sus múltiples manifestaciones, la escultura contemporánea —la que responde a las exigencias experimentales— se inspira en lo artificial, en esta proliferación de objetos manufacturados que, de manera casi antagónica, enfrenta naturaleza y artificio”⁹.

Gabino no pretende sobreponer el arte a la técnica ni tecnificar el arte, sino crear un ámbito común de colaboración que permita el diálogo entre estas dos esferas de la cultura históricamente separadas. Asume la tradición comunicativa que siempre ha ofrecido el arte, pero con el lenguaje de la moderna industria. La técnica puede aportar al arte su carácter científico y una norma metodológica eficaz, para que el objeto artístico deje de ser algo “extraño”, sólo comprensible a minorías selectas, y se integre plenamente en las coordenadas de su tiempo y con las imágenes de su época que son las que el público al que va dirigido puede asimilar.

Gabino supo comprender que el escultor no puede seguir trabajando al margen de su siglo y desde su formación académica logró encontrar el camino que le llevara a reconciliarse con el presente histórico. Se dio cuenta de que a cada momento corresponden unos materiales y unas técnicas y

9 Daniel Giralt-Miracle, *Amadeo Gabino*, Barcelona, 1980, p. 8.

que no se puede ser escultor en pleno siglo XX con los procedimientos del realismo decimonónico.

Nuestro escultor subvierte el concepto renacentista de arte basado en la expresión de la belleza ideal a través de un proceso de mimesis de la naturaleza y nos introduce en el entramado de las sociedades tecnificadas. Alude a estos contextos urbanos con su propia identidad. Sustituye, en resumidas cuentas, el trabajo artesanal del escultor por el trabajo industrial. Con gran claridad de expresión condensaba Gabino estas ideas al señalar:

“Si tuviera que definir mi obra para aclararla al observador, afirmarí­a que es la consecuencia lóg­ica de la constante confrontación de las características de mi personalidad con el ambiente en que vivo. Creo que soy un escultor en el sentido tradicional de la palabra; pero al mismo tiempo soy un individuo atento a la problemática contemporánea y a los sucesos de cada día. Estos dominan mi actividad pensante.

Partiendo de la base de mi creencia de que una obra de arte es un testimonio seleccionado de un artista que es consciente de lo que le rodea, dirijo toda la atención a mi medio, en un intento de seleccionar lo que considero esencia”¹⁰.

Las texturas abruptas del hierro, los restos de soldadura, los cortes rugosos, etc. evidencian ciertas influencias del informalismo matérico del momento que en la etapa siguiente desaparecen casi por completo.

Las obras de este período constructivista son susceptibles de ser agrupadas en varias series a tenor de los nombres que el artista otorga a cada escultura. La idea de fondo es abordar diferentes temáticas y profundizar en ellas a través de distintas producciones que presentan un planteamiento común. Gabino numera cardinalmente las esculturas y de esa manera va desarrollando sus planteamientos estéticos a través del tiempo, introduciendo matices personales que completan el panorama general de cada una de las secciones.

En las primeras obras de la serie *Pleamar* no se ha alcanzado todavía el rigor geométrico que caracterizará las posteriores. Gabino nos evoca el mar en un momento álgido, de máximo crecimiento. Los retazos de hierro se curvan para expresar el vaivén de las olas en una composición abierta y enormemente dinámica de expresión horizontal. Son *“movimientos que cruzan el espacio, como queriendo escapar de un insoportable dogma estético”¹¹*. A medida que avanza la serie las olas pierden el carácter convulso y se van estructurando cada vez más hasta convertirse en rectángulos de hierro a modo de tejas árabes insertadas en una armonía composicional preconcebida por el artista.

10 Amadeo Gabino, “Agora del Arte”, *Arteguía*, núm. 16, 1985, p. 22.

11 Antonio García-Tizón, *Amadeo Gabino*, Madrid, 1972, p. 15.

Las formas juegan en el espacio con cierta libertad y adoptan las más inesperadas posiciones y giros horizontales gracias a la soldadura autógena, vínculo de unión entre todas ellas, aunque sin perder el rigor geométrico. La incidencia de la luz es fundamental. Se refleja sobre las superficies curvadas con gran intensidad como queriendo representar los destellos de la espuma del mar. Además su apariencia es cambiante según la altura del sol. En cierta manera, Gabino emplea recursos barrocos de contraste entre luz y sombra al obligar a los rayos solares a reflejarse sobre una superficie tan irregular con modulaciones cóncavo convexas.

Las *Esferas armilares* están formadas por segmentos circulares huecos que representan los círculos de la esfera celeste. La temática prelude las iconografías propias del período siguiente. El interés por la línea curva alcanza aquí su plenitud. La concatenación de los segmentos describe en el espacio una serie de formas inacabadas de gran austeridad compositiva que invitan al espectador a completarlas visualmente hasta generar una de las figuras geométricas más perfectas que existen: la esfera. La ductilidad del hierro es ahora una gran aliada del artista ya que le permite doblegarlo hasta límites insospechados —como en las antiguas forjas medievales— para infundirle plasticidad y ligereza, elementos que primero saltan a la vista. De nuevo Gabino consigue reunir en sus obras dos características paradójicamente contrapuestas: la pesadez del metal y la ingravidez de la composición.

Los *Atlantes* presentan una adaptación del tema mitológico a su particular estética del hierro. Ahora la robustez del metal permite hacer referencia a los atributos de este gigante, hijo de Jápeto y de la oceánide Clímene, perteneciente a una de las generaciones más antiguas de los dioses griegos anterior a la de los Olímpicos. Gabino ha querido representarnos en esta serie de obras la encarnación de la fuerza física que invade y se adueña del espacio envolvente. Recrea su figura tras la condena de Zeus a sostener sobre sus espaldas la bóveda celeste para destacar como principal elemento de la obra el sentido de fortaleza acompañado de cuidadas calidades en la presentación de los materiales.

En las *Estructuras y Construcciones* el punto de partida es un módulo en forma de paralelepípedo, cilindro, plancha rectangular o cuadrada, etc. que se superpone repetidas veces en distintas posiciones y tamaños hasta originar una estructura de tipo arquitectural a partir de un proceso de combinatoria cuyas posibilidades elige el artista. Esta orientación arquitectónica racionalista le vincula al principio bauhausiano de la "Integración de las Artes", postulado característico del grupo "Parpalló", hasta tal punto que sus obras podrían convertirse perfectamente en maquetas de futuros edificios funcionales. El orden cartesiano nos hace pensar en las influencias de la ingeniería arquitectónica que su estancia en la ciudad de los rascacielos debió reforzar sensiblemente. Son estructuras que surcan el cielo como grandes edificios pensados en

ocasiones para situarse al aire libre y generar urbanismo a su alrededor.

Gabino compone generalmente a partir de este módulo básico con la ayuda de la soldadura autógena, como si se tratara de un juego infantil de montaje. Rehuye la idea de escultura compacta y deja espacios vacíos por los que pasa la luz. A pesar del tamaño que alcanzan estas obras —algunas casi 3 metros— la sensación que producen es de notoria ligereza. La razón es múltiple. Primero porque se potencia el eje vertical sobre el horizontal a veces en una proporción de 5 a 1. Segundo porque el montaje de las piezas está sometido a múltiples giros helicoidales sobre el propio eje vertical hecho que infunde a la obra un dinamismo muy característico. Y finalmente por los espacios vacíos que alivian el conjunto. Los resultados son sorprendentes. Permiten una vez más convertir el hierro en un elemento ligero y ofrecen un abanico de posibilidades combinatorias casi infinito que Gabino va explorando a medida que avanza en las series.

Los *Homenajes* son esculturas dedicadas a grandes artistas del mundo contemporáneo, como Julio González o Víctor Vasarely. La mecánica constructiva es bastante similar a la de las obras que hemos venido comentando con anterioridad: piezas de hierro que se insertan en un programa compositivo más amplio gracias a la soldadura autógena. Una vez más Gabino aborda las múltiples posibilidades de combinatoria que tienen las piezas, aunque en estas esculturas no encontramos un rigor estructural tan cartesiano como el que veíamos en otras series. El artista dispone los módulos en sentido vertical u horizontal, pero con una gran libertad, sin sujetarse al racionalismo de otras ocasiones.

En las *Proliferaciones* continúa la falta de rigor formal. Gabino dispone módulos elementales agrupados en estructuras más complejas. La intención es ahora más orgánica que constructiva. Estas esculturas crecen desde la base como si se tratara de un ser vivo que se desarrolla en el espacio “proliferando” por adición de elementos hasta alcanzar un tamaño notorio. Del embrión primigenio (módulo metálico) surge el individuo adulto. El desarrollo se produce en distintas direcciones como una planta que abre sus ramas a la espera de recibir los vivificadores rayos del sol.

Parece que el artista ha querido sorprender al organismo vivo en un momento concreto de su crecimiento. En este sentido, la obra podría ser ampliada sucesivamente en distintas fases, incorporando otros módulos en vertical y horizontal que permitan continuar su desarrollo biológico concreto. Hay, pues, un sentido implícito de dinamismo que se añade al puramente formal de la composición. Son esculturas sin principio ni fin, en continua gestación, con un carácter tácito de eterno devenir al estilo heraclítico. Al mismo tiempo participan de la ligereza habitual en Gabino. El entramado metálico se convierte en una maraña de elementos constitucionales intercalados con amplios espacios vacíos. Algunos fragmentos de la producción presentan incluso muy poca estabilidad, porque se vinculan al tronco general de la obra a través de un solo módulo y quedan casi

suspendidos en el vacío, hecho que contribuye todavía más a aligerar el conjunto.

Los *Semáforos lunares* o *espaciales* anuncian una temática iconológica que se va a trabajar con mucha mayor profundidad a partir de 1965. La estructura genera una forma de paralelepípedo de desarrollo vertical formada por planchas rectangulares a las que Gabino ha recortado arcos de círculo, elemento alusivo a la luna en cuarto menguante o creciente. De esta manera se combina la forma recta y la curva en una armonía de líneas muy dinámica. La lógica constructiva parte de los mismos postulados que en los casos anteriores: módulos sencillos integrados en un conjunto más amplio. El artista combina con gran libertad estos módulos y les hace adoptar múltiples posiciones en el espacio hasta conseguir torres de casi 3 metros con difíciles equilibrios compositivos.

Las configuraciones circulares que resultan de integrar unas planchas con otras dan pie al título genérico de "semáforos" propio de todas estas obras. Si las analizamos en profundidad son como postes levantados sobre el suelo y plagados de elementos circulares que dejan pasar la luz natural. El movimiento de rotación de la tierra hace el resto, porque origina los cambios lumínicos que son inherentes a estos árbitros del tráfico urbano. Son, pues, semáforos de evolución muy lenta. Pasan de la luz a la oscuridad en un espacio de 24 horas. Evidencian de nuevo el interés de Gabino por el mundo tecnológico al crear "*una obra nueva que representa a nuestro tiempo*"¹². Introducen además en abundancia elementos de configuración curva que van a ser característicos del período siguiente por el mismo procedimiento de recortar la plancha con soplete.

Las *Rejas* completan el panorama de este bloque plenamente relacionado con el constructivismo. En 1964 realiza por encargo una reja para el Pabellón Español de la Feria Mundial de Nueva York. Gabino recoge la tradición española tan importante en este terreno y no se contenta con llevar acabo una obra funcional sin interés estético sino que concibe el trabajo como una verdadera escultura que además cumple las funciones de marcar la entrada al Pabellón y deslizarse sobre el pavimento para poder cerrar el recinto.

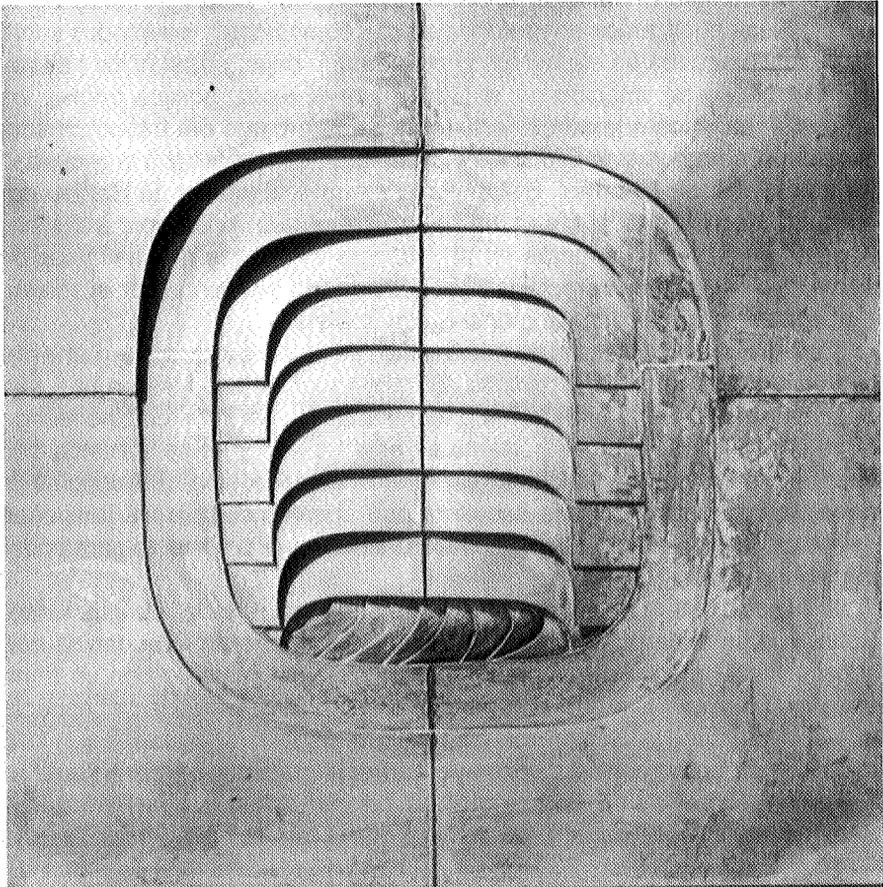
El espacio estético está concebido a partir de una retícula lineal de fondo. Sobre ella se superponen formas de media luna en gran abundancia que constituyen el motivo ornamental repetido sistemáticamente con un ritmo cadencial previsto. De nuevo Gabino insiste en esta temática del espacio que conecta con los Semáforos y anuncia el período siguiente.

La etapa constructivista concluye con una gran puerta de entrada al Pabellón Español de Exposiciones de Johannesburgo (República Sudafricana), construida en 1965. Al igual que la reja de Nueva York, Gabino

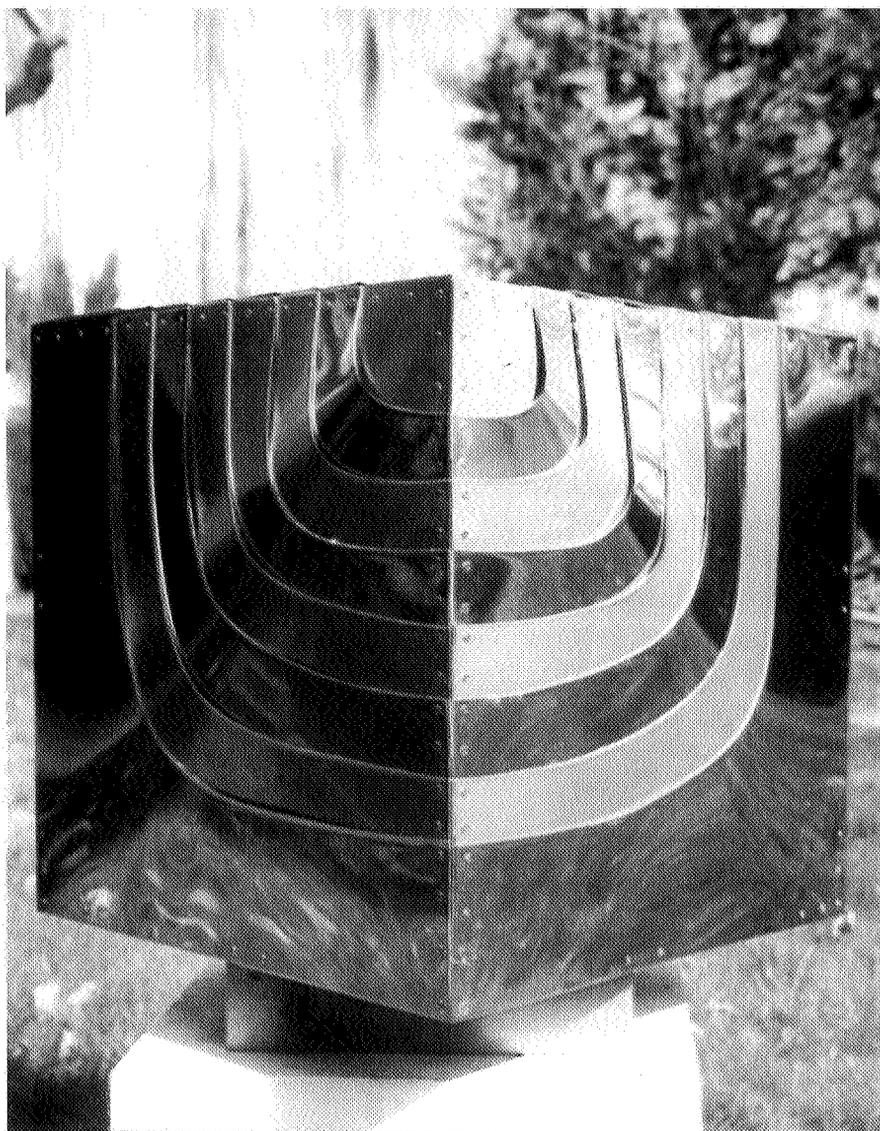
12 J. R. Alfaro, "La escultura de Amadeo Gabino en la entraña de los descubrimientos tecnológicos de nuestra época", *Hoja del Lunes*, Madrid, 17 de noviembre de 1969.

la concibe como una puerta escultura. El aluminio anodizado se incorpora a partir de este momento a los nuevos materiales que va a utilizar el artista desde ahora. La puerta constituye un enorme *collage* metálico. Parte del rectángulo como módulo básico y desde esta forma simple el artista obtiene otras formas derivadas mediante desdobles, repeticiones, recortes en círculo, semicírculo, cuarto de círculo, hasta perfilar ritmos compositivos de gran libertad creativa.

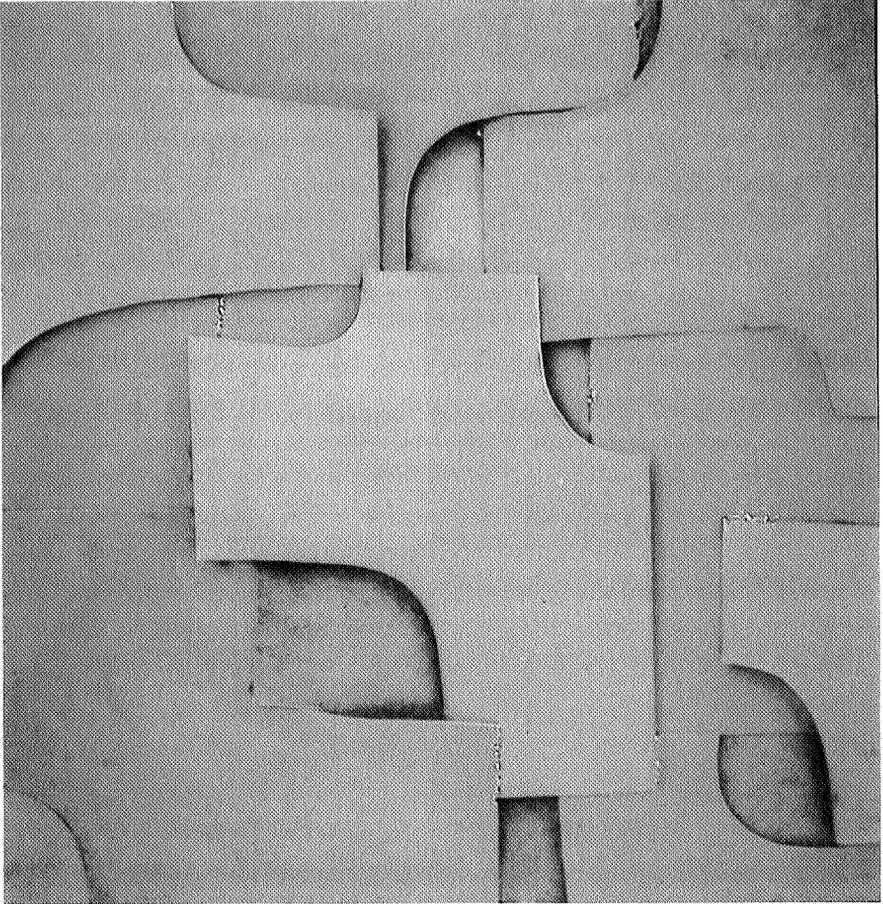
Esta puerta marca, sin duda, el tránsito del constructivismo ortodoxo de los últimos cinco años a un constructivismo más poético que denominaremos "Poética del espacio". La mayor libertad de composición sin sujetarse a esquemas tan rigurosos de orden geométrico, la introducción de nuevos materiales, y la asunción plena de un lenguaje cósmico nos permiten hacer este corte en la evolución de Amadeo Gabino.



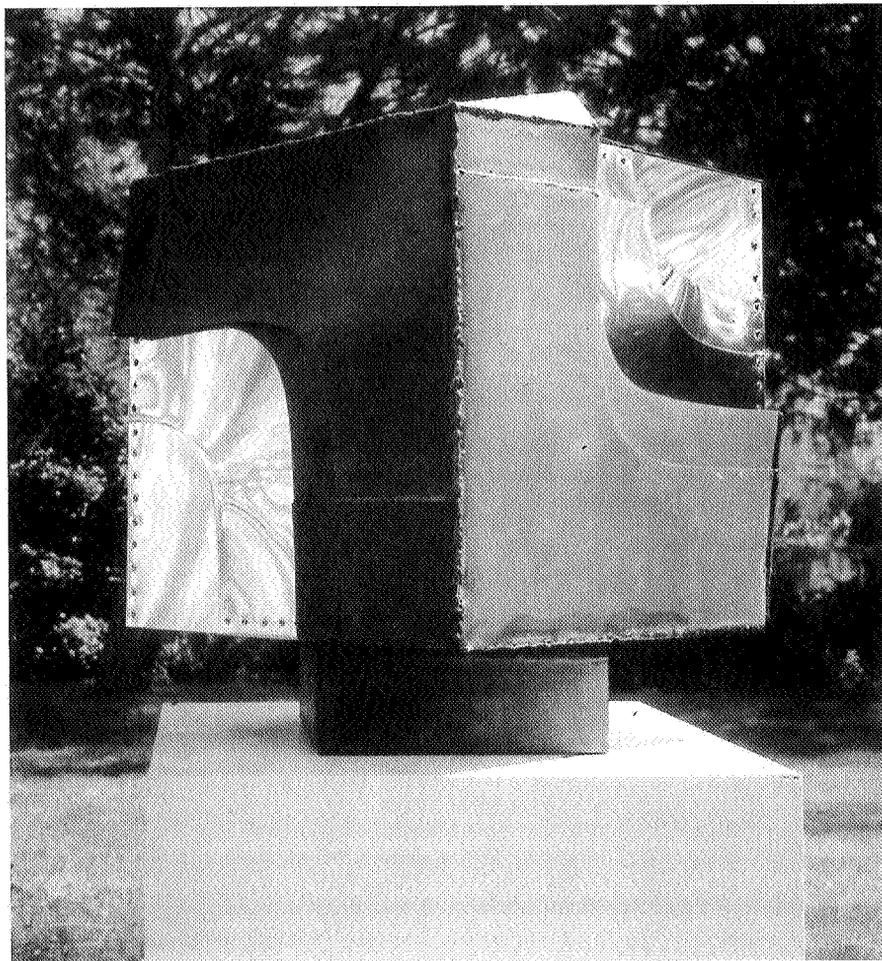
YELMO, Hierro, 100x100 cm.



YELMO, Acero inoxidable, 55x60x55 cm.



ARMADURA VII, Hierro esmaltado, 100x100 cm.



YELMO, Hierro y acero inoxidable, 50x42x43 cm.