

**UNIVERSIDAD DE OVIEDO**

**LAS CIUDADES DEL ARCO ATLÁNTICO, PATRIMONIO  
CULTURAL Y DESARROLLO URBANO**

**FERNANDO ALBA: ESPACIO ESCULTORICO,  
ESPACIO ARQUITECTÓNICO Y ESPACIO URBANO**

**JOVINO MARTINEZ SIERRA**

Tesis Doctoral dirigida por la Dra. María Soledad Álvarez Martínez, Catedrática del Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo





## AGRADECIMIENTOS

Este trabajo ha sido posible gracias a una serie de personas cuyo apoyo ha contribuido de forma determinante para la realización del mismo:

- A la profesora María Soledad Álvarez Martínez, por su dedicación y apoyo en la dirección de este proyecto.
- A Fernando Alba, por la colaboración prestada durante nuestras largas reuniones de trabajo. Gracias además, por su amistad y por los gratos momentos que hemos disfrutado.

## DEDICATORIA

Quiero dedicar este trabajo a mis padres, Enrique y Conchita, por ser un ejemplo que siempre he tenido presente.

A mi hermana Conchi.

A Patricia y a Diego.

Y en especial a Sandra.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	5
PRESENTACIÓN: EL TEMA DE ESTUDIO .....	6
ESTADO DE LA CUESTION .....	7
OBJETIVOS DEL TRABAJO .....	8
METODOLOGIA .....	9
ESTRUCTURA.....	10
FUENTES DOCUMENTALES .....	11
<b>1. EL AUTOR</b> .....	12
1.1 APUNTES PERSONALES.....	14
1.2. BIOGRAFÍA.....	17
1.3. EL TALLER .....	41
1.4. LA DOCENCIA.....	52
<b>2. EL CONTEXTO</b> .....	54
2.1. LA ESCULTURA DEL SIGLO XX Y SUS APORTACIONES A LA OBRA DE F. ALBA.....	56
2.2. LOS REFERENTES DE LA PLÁSTICA ESPAÑOLA EN LA OBRA DE F.ALBA.....	78
2.3. LA ESCULTURA EN ASTURIAS: EL CONTEXTO ARTÍSTICO DE F. ALBA .....	84
<b>3. LA POÉTICA CREATIVA DE FERNANDO ALBA</b> .....	92
3.1. POETICA CREATIVA .....	93
3.2. VOLUMENES Y ESPACIOS.....	100
3.3. LA DISOLUCION DE LOS LIMITES .....	103
3.4. LA ENERGIA TELÚRICA.....	105
3.5. NOSTALGIA DE LA NATURALEZA .....	108
3.6. EL CONCEPTO DEL TIEMPO .....	112
<b>4. LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA</b> .....	115
4.1. ESPACIO ESCULTÓRICO .....	119
4.1.1. LA EVOLUCION ESPACIAL EN LA OBRA DE ALBA.....	128
4.1.1.1 ACADEMICISMO .....	129
4.1.1.2. RUPTURA DEL ACADEMICISMO .....	132
4.1.1.3. ORGANICISMO ABSTRACTO .....	136
4.1.1.4. DESCONTEXTUALIZACIÓN.....	137
4.1.1.5. ABSTRACCIÓN .....	142

4.1.1.6. FRAGMENTACIÓN ESTRUCTURAL ESTÁTICA .....	146
4.1.1.7. FRAGMENTACIÓN ESTRUCTURAL DINAMICA .....	151
4.1.1.8. DESMATERIALIZACIÓN .....	155
4.1.1.9. NATURALEZA Y CALIGRAFIA .....	158
4.1.1.10. VUELTA AL VOLUMEN ORGANICISTA.....	162
4.1.1.11. ESTRUCTURALIMO.....	166
4.1.1.12. CONQUISTA DE LA REDUCCIÓN .....	168
4.1.1.13. EL SIMBOLISMO METAFÍSICO.....	171
4.1.2. MATERIALES .....	179
4.1.3. LOCALIZACION DE LAS OBRAS .....	185
<b>4.2. ESPACIO ARQUITECTONICO .....</b>	<b>187</b>
4.2.1. INTERSECCIONES DISCIPLINARES.....	190
4.2.2. OCUPACIÓN DEL ESPACIO .....	194
4.2.3. INTEGRACION ESPACIAL .....	198
4.2.4. MATERIALES .....	203
4.2.5. EMPLAZAMIENTOS.....	206
4.2.6. OBRAS EN ESPACIOS ARQUITECTONICOS.....	207
<b>4.3. ESPACIO PÚBLICO .....</b>	<b>218</b>
4.3.1. EL MEDIO .....	226
4.3.2. PROMOTORES .....	227
4.3.3. RECORRIDOS Y ESCALA.....	228
4.3.4. TIPOLOGÍAS .....	230
4.3.5. MATERIALES .....	231
4.3.6. LAS ESCULTURAS PÚBLICAS DE FERNANDO ALBA.....	233
<b>4.4. LA OBRA GRAFICA .....</b>	<b>285</b>
<b>5. CONCLUSIONES .....</b>	<b>298</b>
<b>6. BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>310</b>
6.1. FUENTES INÉDITAS.....	311
6.2. FUENTES BIBLIOGRÁFICAS .....	312
6.3. FUENTES HEMEROGRÁFIAS.....	318
6.4. FUENTES CATALOGRÁFICAS .....	325
<b>7. CATÁLOGO DE OBRAS.....</b>	<b>327</b>

## **INTRODUCCIÓN**



## PRESENTACIÓN: EL TEMA DE ESTUDIO

El tema objeto de estudio de esta Tesis Doctoral es el análisis de la obra del escultor asturiano Fernando Alba, cuyas intervenciones en los espacios públicos están directamente relacionadas con los contenidos del curso “Espacios Urbanos: Planificación y Diseño de la Ciudad Actual”, impartido dentro del programa de Doctorado “Las ciudades del Arco Atlántico. Patrimonio Cultural y Desarrollo Urbano”<sup>1</sup>, que he cursado en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo.

Fernando Alba es un escultor asturiano contemporáneo que cuenta con una trayectoria de más de cuarenta años de actividad ininterrumpida dentro de la plástica y que ha dejado una muestra importante de su actividad creativa por número y calidad dentro y fuera de la región. Por ello, el estudio del conjunto de su producción artística resulta fundamental para el conocimiento del arte asturiano actual. En efecto, su trabajo ha contribuido a la renovación de la plástica asturiana desde los años sesenta del siglo XX hasta comienzos del siglo XXI, proyectándose por voluntad propia fundamentalmente en el ámbito regional, y en menor medida en el nacional, a pesar de haber sido reconocido muy joven con los premios Nacional de Escultura y Ateneo de Madrid, y poco más tarde con el del Concurso Internacional Autopistas del Mediterráneo.

Esta tesis doctoral aborda el análisis del conjunto de su obra con la intención de conocer el desarrollo evolutivo de la misma, de establecer las distintas etapas creativas y de descubrir los intereses plásticos y presupuestos estéticos que las fundamentan, así como las relaciones, dependencias y aportaciones relacionadas con la plástica de su momento.

Se trata del primer trabajo monográfico exhaustivo dedicado a la obra de Fernando Alba, y surge desde el interés por el arte y la escultura, en sí mismos y en relación con el espacio, y en concreto por la obra de Alba, cuya amistad, ya lejana en el tiempo, cuya proximidad personal y oportunidad de haber compartido experiencias de trabajo, me han permitido profundizar en su vida y personalidad artística, y facilitado el desarrollo de este trabajo.

Las aportaciones al patrimonio artístico en Asturias de las obras del escultor son notorias y de capital importancia, tanto en espacios públicos como en colecciones públicas o privadas, siendo preciso entender la figura de Fernando Alba desde una vida destinada al arte, caracterizada por el compromiso vocacional, la total entrega a la actividad creativa, la enorme capacidad de trabajo, y el rigor en el análisis y la ejecución de las obras.

---

<sup>1</sup> Curso de Doctorado con Mención de Calidad impartido en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo en el curso 2008-2009.

## ESTADO DE LA CUESTION

A pesar del interés que suscita en Asturias la personalidad artística y humana de Fernando Alba, hasta este momento no existe ningún estudio monográfico extenso sobre su producción artística. La única aproximación al conjunto de su obra se ha realizado recientemente dentro de la colección *Artistas Asturianos* por la directora de este trabajo<sup>2</sup>. No obstante, existen abundantes referencias hemerográficas y catalográficas sobre aspectos parciales de su obra, que han aportado información imprescindible para la realización de este estudio, ya que han sido muchos los estudiosos y críticos de arte que se han ocupado puntualmente de su larga trayectoria. Entre ellos, cabe destacar las aportaciones realizadas por Pedro Caravia, Rubén Suarez, José Marín Medina, Antonio González Areces, Antonio Gamoneda, etc.

Se trata además de un artista que ha estado presente con frecuencia en los medios de comunicación de la región, que han aportado información muy diversa sobre su actitud vital y profesional y dado cuenta de diversos aspectos de su trabajo. Constituyen esas referencias, artículos de prensa y entrevistas una fuente de información importante para este trabajo, que se enriquece con otro tipo de fuentes bibliográficas, hemerográficas y catalográficas. Han sido éstas imprescindibles para contextualizar la obra del artista dentro de las corrientes y el panorama artístico de su tiempo, para analizar la evolución de su trayectoria y conocer la opinión que su labor creativa ha merecido a la crítica especializada y al público en general, así como para elaborar el catálogo de su producción artística.

El abundante material gráfico y fotográfico del archivo personal del propio Fernando Alba ha contribuido a documentar buena parte del trabajo, por lo que resulta imprescindible manifestarle mi mayor agradecimiento por la generosidad mostrada.

La reseña de las distintas fuentes y documentos consta en un apartado específico, al que remitimos desde aquí.

---

<sup>2</sup> ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, "Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)". *Artistas asturianos. Escultores, IX*, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 262-295

## **OBJETIVOS DEL TRABAJO**

El objetivo general del presente estudio es contextualizar, clasificar y analizar la obra del escultor Fernando Alba, tratando de indagar sobre los condicionamientos que han influido en el escultor al proyectar su obra y llevar a cabo su ejecución.

Para alcanzar dicho objetivo se considera fundamental el análisis formal y estético de las diferentes creaciones del artista, así como el estudio de conjunto de éstas dentro de cada una de las etapas creativas que se suceden en su trayectoria, atendiendo a las características y constantes de su obra en cuanto a materiales, técnicas, fundamentos conceptuales, planteamientos formales y volumétrico-espaciales.

Un objetivo de análisis fundamental, que cuenta con una investigación precedente en el Trabajo de Investigación de Doctorado, es el de la escultura pública, en la que se prestará especial atención a la aproximación al medio y la identificación con él, la formalización de la escultura en relación con la imagen y las proporciones del entorno arquitectónico, urbano o natural, etc.

Dada mi formación de Arquitecto, se dedicará una especial atención al tema del espacio desde una triple vertiente. Se abordará el análisis espacial de las esculturas de taller, de las que se sitúan en edificios o espacios arquitectónicos y de las instaladas en espacios públicos, estableciendo en los dos últimos casos su relación con el medio, y su inserción en los emplazamientos asignados, poniendo especial énfasis en el análisis de las interferencias y relaciones existentes entre espacio escultórico, espacio arquitectónico y espacio público.

Además de los ya expuestos, un objetivo fundamental de esta tesis es la elaboración de un catálogo exhaustivo de la producción escultórica del artista.

## METODOLOGIA

En el proceso de elaboración del presente estudio, en primer lugar se ha realizado un trabajo de acopio documental sobre la figura y la obra del artista a través de las fuentes antes mencionadas y que se detallan en el capítulo correspondiente, así como de los contactos personales con el propio escultor.

En esta primera fase ha sido fundamental la aportación realizada por Fernando Alba, tanto a través de una información oral en entrevistas y conversaciones muy numerosas, como al facilitar el acceso y la consulta a su archivo personal con toda la riqueza de material, bocetos, dibujos, planos, maquetas, y material de investigación y especulación artística, además del material hemerográfico y catalográfico referido a su trayectoria. La información en él obtenida se ha completado con otras consultas hemerográficas de prensa y publicaciones periódicas, no exclusivamente, regionales.

Simultáneamente, se inició un trabajo de campo para la identificación de las obras, realizado, en muchos de los casos, en compañía del escultor, lo que ha permitido debatir con él su personal interpretación de las mismas. Este trabajo ha supuesto recorrer los diferentes enclaves que cuentan con obra pública del artista dentro y fuera de la región; visitar museos, galerías, colecciones de fundaciones e instituciones públicas y de entidades privadas. También ha supuesto rastrear su obra en colecciones particulares e identificar y documentar la conservada en su estudio-taller de San Claudio (Oviedo), en el que se ha realizado una intensa investigación y catalogación.

Para llevar a cabo esa tarea se ha diseñado una ficha catalográfica que incluye los datos técnicos y documentales de cada obra, además de las fotografías, gráficos y los planos de situación de las obras cuando éstas se ubican en espacios públicos. Además del archivo personal de F. Alba, la cumplimentación de las fichas ha exigido consultar la documentación existente en los archivos municipales correspondientes a todas las esculturas públicas. Asimismo se ha procedido a una exhaustiva revisión de los catálogos de exposiciones en los que se han presentado las obras, así como de los libros y textos en los que son mencionadas o reproducidas.

Como ya he indicado anteriormente, una parte fundamental de esta primera parte del proceso de investigación ha sido el contacto directo con el artista a través de multitud de conversaciones, imprescindibles para entender su particular visión y acercamiento al arte y a la escultura, su personal manera de entender la vida y la contemporaneidad, y el particular enfoque y sensibilidad con los que acometió las obras de su producción artística.

Tras el acopio de la documentación, el paso siguiente ha consistido en la clasificación, organización y análisis de los materiales con el fin de esbozar la estructura del trabajo que permitiera clarificar el desarrollo del discurso teórico, para posteriormente enunciar las conclusiones y principales resultados obtenidos con la investigación.



## **ESTRUCTURA**

Esta Tesis Doctoral se ha estructurado en varios capítulos después de una primera parte que incluye la introducción de carácter académico, en la que se presenta el trabajo de investigación. En ella se exponen el objeto de estudio, el estado de la cuestión, los objetivos del trabajo, metodología y fuentes documentales con las que se ha trabajado.

El primer capítulo de la investigación se dedica a la figura del artista. En él se aborda una introducción que detalla algunos apuntes personales sobre el escultor y un estudio biográfico que recoge los principales hitos de su vida, estableciendo la relación de éstos con su actividad creativa, con los actos expositivos y la repercusión de estos en su trayectoria artística, la respuesta de la crítica y del público, además de otros aspectos personales que han marcado su vida personal y profesional.

Dentro de este capítulo se ha dedicado un apartado al taller del escultor en San Claudio, por ser el lugar de creación y constituir un depósito de material fundamental en el proceso creativo del artista. Otro apartado se dedica a su actividad docente en la Escuela de Artes y Oficios de Asturias (Oviedo), donde fue profesor de varias generaciones de artistas en los que ejerció una importante influencia.

Tras el dedicado al autor, un segundo capítulo aborda el contexto en el que ha desarrollado su actividad creativa, y en él se realiza una aproximación al panorama escultórico internacional, nacional y regional que enmarca la actividad creativa de Fernando Alba.

El capítulo tercero estudia y analiza la poética creativa en la obra de Fernando Alba, dividido en seis subapartados correspondientes a los conceptos fundamentales de su narrativa y pensamiento, constituyendo una parte esencial de esta Tesis, como preámbulo interpretativo para pasar al estudio de su producción escultórica.

El capítulo cuarto se realiza un pormenorizado análisis de su producción artística. Se estudia su escultura en tres subapartados, dedicados a la escultura de taller, la integrada en el espacio arquitectónico y la realizada en espacio público, instalada en el medio urbano o natural. En el primer subapartado se estudia la evolución de sus intereses creativos a través de diferentes fases escultóricas. En el segundo subapartado, destinado a las obras integradas en espacios arquitectónicos, se han estudiado las interacciones entre escultura y arquitectura, con especial énfasis en el estudio del lugar y el diálogo entre ambas disciplinas. En el tercer subapartado, dedicado a las obras situadas en espacios públicos, el análisis ha tenido en cuenta los diferentes tipos de emplazamiento, incluyendo las obras de carácter efímero.

El comentario dedicado a las obras constituye una parte esencial de esta investigación, y se ha realizado con un enfoque comparativo que permite establecer las relaciones existentes entre las distintas piezas y determinar las características propias de cada fase escultórica.

El último apartado de la producción artística se dedica al estudio de la obra gráfica, dibujos, estudios, bocetos y xilografías. Se realiza un estudio de la producción gráfica del artista, pudiendo ser objeto de desarrollo en un trabajo de investigación posterior.

El quinto capítulo del trabajo se dedica a enunciar las conclusiones obtenidas en la investigación, poniendo de relieve en ellas las principales aportaciones realizadas por Fernando Alba a la plástica de su momento.

Finalmente se han relacionado la bibliografía, distinguiendo las fuentes bibliográficas, hemerográficas y catalográficas consultadas.

El catálogo de la obra constituye una parte fundamental de este trabajo, siendo una aportación documental que podrá ser objeto de otros trabajos posteriores. El catálogo recoge la producción escultórica y la obra gráfica.

## **FUENTES DOCUMENTALES**

Las fuentes consultadas para la elaboración de esta Tesis Doctoral han sido muy numerosas y de diferente naturaleza:

Fuentes orales. En su mayor parte son conversaciones con el artista, dada la relación profesional y personal, y la especial ayuda y colaboración para la realización de este trabajo. Se han mantenido muchas conversaciones con el escultor de las cuales se ha extraído abundante material para la realización de la Tesis.

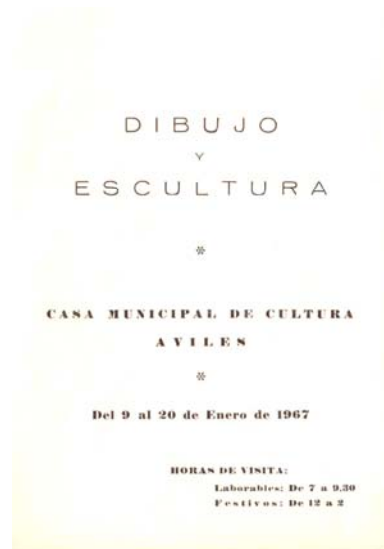
Bibliográficas. En su mayoría, se ha trabajado con estudios de carácter general ya que no existen trabajos monográficos, siendo el más completo el de la colección *Artistas Asturianos, Escultores*, ya citado con anterioridad. También se han manejado todos los catálogos de exposiciones en las que ha participado el artista.

Hemerográficas. Facilitadas en gran parte por el archivo personal del artista. Por su habitual presencia en los medios de comunicación, se ha considerado una fuente fundamental, con numerosos artículos, entrevistas y opiniones.

Gráficas. Se corresponden con los planos de situación y emplazamiento de las obras, en lugares públicos, además de los dibujos y bocetos realizados por el escultor previamente a la obra plástica.

Fotográficas. Se ha manejado abundante material fotográfico tanto de las obras finalizadas como de los procesos de elaboración en el taller y de puesta en obra de las intervenciones artísticas.

## **1. EL AUTOR**



EXPONE  
F. ALBA



**FERNANDO ALBA**

Nace en Asturias, en 1944. Cursó estudios en la Facultad de Artes y Oficios de Oviedo y en el Centro de Bellas Artes de Madrid. Actualmente, es profesor de Escultura en la citada Facultad de Artes y Oficios.

Ha realizado exposiciones individuales en la Galería «Boroboro», de Oviedo, y en la Casa de Cultura de Avilés, entre otros en 1966, también en la Sala de la Casa de Asturias de Asturias (Oviedo, 1971) y en «Española» (Madrid, 1968).

Ha participado en los Congresos Nacionales de 1967 y en la Exposición Nacional de 1969, en la Segunda Biennial de Escultura de San Sebastián en la «Galería D'Art Boroboro» (Barcelona, 1974), y en la exposición de escultores asturianos en el Primer Congreso Internacional de Escultura «Antropos del Mediterráneo» (Galería «Europa», de Barcelona, y Galería «Boroboro», de Madrid, ambas en 1971).

Desde 1966, interviene en frecuentes exposiciones de carácter asociativo, principalmente bajo la denominación «Artistas Asturianos». Desde la Galería «Boroboro» y «Galería» Madrid (titulada «De Juan», «Cinco (Galerías)», «Fines y Aislados», Luis (Sala «Promocion») así como en variados espacios de Avilés, Mieres, Espo y Veguín.

Ha obtenido los siguientes premios: Nacional de Escultura (Barcelona, 1964), Asturias de Madrid (1971), y en el Primer Congreso Internacional de Escultura «Antropos del Mediterráneo» (Barcelona, 1974).



Fernando Alba en 2009, en la finca de su taller, en San Claudio, Oviedo.



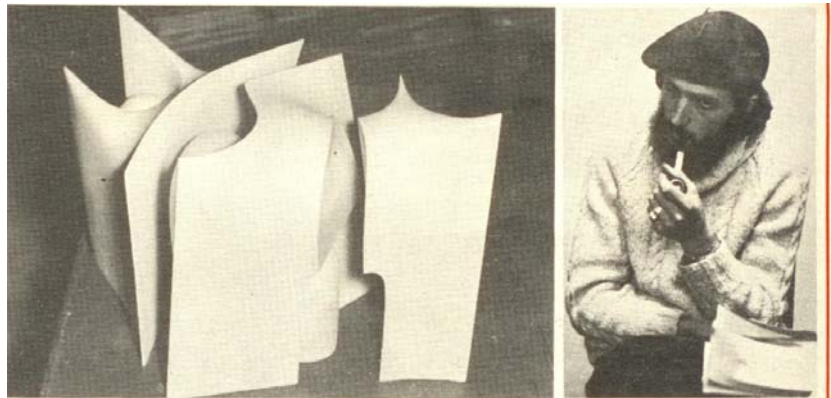
## 1.1 APUNTES PERSONALES

Una mirada sonriente, directa, brillante e inquisitiva, unida a una esbelta figura y el fuerte apretón de sus grandes manos angulosas, es el gesto amable del habitual saludo de Fernando Alba.

Siempre caminando acompañado de su cartera de cuero en bandolera, en la que lleva apuntes en papeles doblados, lápices y quizá lo último que acaba de encontrar en cualquier lugar. El escultor siempre está al acecho de un objeto, una mirada o una buena conversación. Esta fluye de una manera fácil con Alba. Muchas veces hemos hablado de la importancia de la palabra. La cuida y la mima y en ocasiones se gusta hablando: "Apunta, apunta esto... ¿Te ha dado tiempo de todo? y siempre, siempre reímos" Porque el disfrute se palpa en la conversación, siempre con provocación de mi lado, con complicidad sin complacencias, con la dureza de la convicción y desde la emoción de lo sentido.

Muchas veces hemos compartido tertulias y mesa. Se ha hablado de arte, de escultura, arquitectura, de tantas otras cosas y sobre todo de los modos de entender la vida... Pero Alba, también habla de toros y de José Tomás en esa vocación del torero de "jugar al límite" y de fútbol y del Barcelona, de lo bien que lo hace y sobre todo de la actitud, llevado todo a una forma de entender las cosas. Alba da importancia al hecho de que el oficio y la persona van unidos y no pueden dejar de ser uno sin el otro. "Cuando se hace una obra, uno no puede dejar de ser él mismo. Y la obra forma parte de su modo de ser."<sup>3</sup>

Alba denota una permanente actitud de búsqueda, de inconformismo, de actividad intelectual, un no a lo establecido que se manifiesta en todos los ámbitos de sus obras: personal, creativo, social, etc., a la caza de la idea como potencial generador de una obra que podría aparecer en cualquier lugar, como la gracia de las personas y las cosas, la cual hay que saber encontrarla, sabiendo mirar de un modo diferente. No se podría analizar el universo creativo de Alba sin conocer a la persona y al personaje.




Fernando Alba en 1971

---

<sup>3</sup> Palabras de Fernando Alba

EN SU ESTUDIO OVETENSE DE LA CALLE «D-74»

## FERNANDO ALBA, DESDE SU SOLEDAD



El escultor asturiano acaba de obtener un importante premio en Barcelona.

«El arte tiene una función muy limitada, porque sigue siendo algo de minorías.»

«La escultura se presta menos que la pintura a la manipulación consumista.»

«Yo nunca creí en el triunfo de Madrid, sino en el triunfo de uno mismo.»

A Fernando Alba le han concedido, en Barcelona, uno de los premios de escultura más importantes del país.

Lleva en su mano el eje de la sierra; también, a veces, un cuenco caliente de barro; hay ocasiones en que se cree y planta enormes árboles de hormigón, que lanzan al cielo su grito de gigantes. Fernando Alba: una solista y siete de estatura, setenta y tantos kilos de peso, los largos pliegues, la peca y la boina, la boina a la Che Guevara, ojos como ventanas blancas, un personaje perfecto para El Greco, el hablar suave, bobo de cuando es bondadoso, pillón de las garras, treinta años, nacido en Grado. Por lo demás, Barcelona podría hacerle una película en la calle D-74 (que no está en Harlem, por supuesto, sino en el oeste de Orizaba); allí tiene su taller humilde, entre los carpinteros que son sus compañeros. Hay en la estancia sus estufa de carbón; también un solo de bosta y un zapato femenino, anudo y anudado, clavados en la pared. Lanza un perro a la entrada, mientras el aluminio y la escayola están colgando, como un grito, sobre la vieja mesa del artista. Todo comenzó un día—Grado, postguerra, algo de hambre, la belleza, el río, los amigos— cuando un niño delgado y solitario iba camino de convertirse en carpintero...

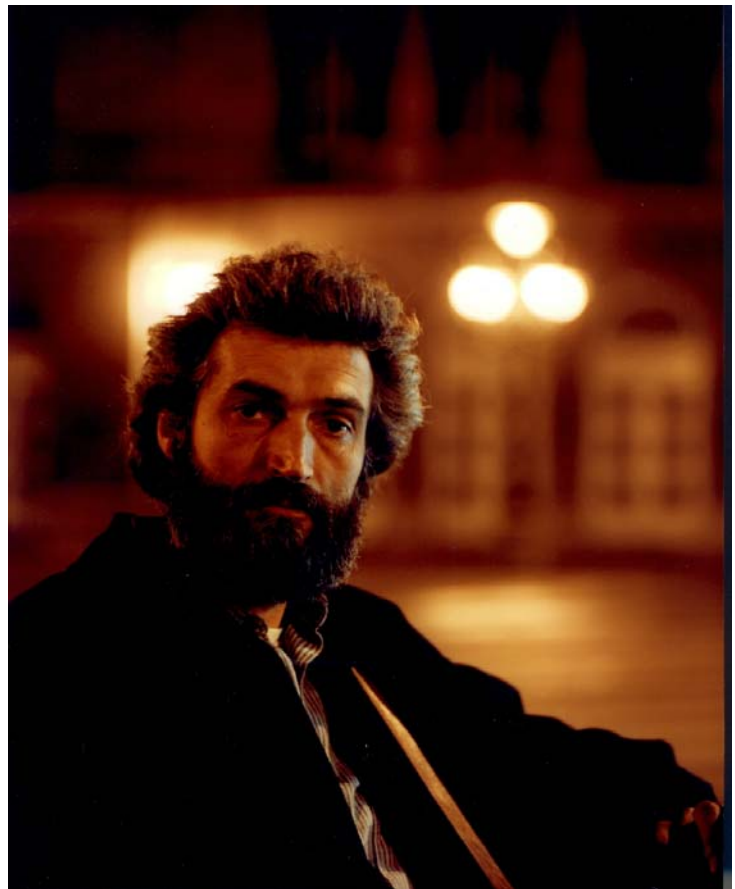
FERNANDO ALBA



Fernando Alba en su taller



Alba trabajando en el taller en la pieza del BBVA de Gijón.



Fernando Alba frente al Teatro Campoamor de Oviedo, en 1991  
Fotografía del catálogo de la exposición "Fernando Alba", en el Museo Barjola.

## 1.2. BIOGRAFÍA

### LA INFANCIA

Fernando Alba nació el 17 de marzo de 1944 en La Folguerosa, pequeña aldea perteneciente a la parroquia de Malleza, en el concejo de Salas (Asturias).

Sus padres, Severino Alba y Clara Alvarez tuvieron dos hijos; el mayor Fernando y el pequeño, dos años menor que éste, Arturo. Sus primeros años transcurrieron en el medio rural, dejando la naturaleza una marcada impronta en su niñez, circunstancia que no le abandonará a lo largo de toda su trayectoria artística. Las experiencias de los primeros años en La Folguerosa (Malleza) y posteriormente en la villa de Grado, han sido determinantes para su existencia y pensamiento.

Alba se trasladó con su familia a Grado a los 6 años. Vivió su infancia y adolescencia en dicha villa, territorio que le marcó en su sensibilidad y particular modo de enfrentarse a la vida y al arte. Sus padres tenían el bar "Iris", y el pequeño Alba empezó a forjarse como observador de las diferentes personas que pasaban por allí. Recuerda como siendo niño le atraía el cantar flamenco de los gitanos que acampaban bajo el puente, cerca del bar de sus padres.

Comenzó, a temprana edad, a interesarse por el dibujo, realizando copias de los carteles cinematográficos del cine de Grado y dibujos de carteles que realizaba Benjamín, un amigo rotulista. Eran dibujos que despertaban en él cierta sensibilidad que anunciaba remotamente una futura plástica que aún estaba por descubrir.

Su refugio personal en la niñez fue el almacén del bar de sus padres, lugar en el que comenzó a manipular viejos zapatos entrando en contacto con la manualidad y con distintos materiales y herramientas. Es curioso resaltar como Alba recuerda estos trabajos como un acto puramente manual, alejado de cualquier especulación artística y ajeno también al oficio de la reparación de zapatos. Podríamos decir que aquella manipulación de la materia surgía de un impulso, consecuencia de la necesidad de canalizar una cierta energía hacia la manufactura de objetos que encontraba disponibles.

El artista identificaba el almacén como un "espacio-cueva", es decir el reducto primigenio en donde se encontraba cómodo a modo de "útero" intelectual. Podríamos enlazar esta visión del escultor con lo expuesto por Gastón Bachelard en *Poética del espacio*<sup>4</sup>, en donde resalta la importancia de los primeros espacios que vivimos en nuestra infancia, siendo determinantes a la hora de conformar y entender nuestra espacialidad como adultos.

---

<sup>4</sup> BACHELARD, Gastón, *Poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1942



Su abuelo Fernando fue goxeiro, es decir, realizaba cestos con vanielles (delgadas tiras de madera) y su tío José era madreño. También su padre, en distintas épocas, hizo madreñas, lo cual indica una tradición familiar en los trabajos manuales. La madreña representa para Alba la idea de cuenco, de cueva, de escultura con el concepto de vaciado y de espacio interior. Existió un interés desde niño por la artesanía y el trabajo manual de sus familiares, constituyendo un posible germen para el futuro de su creación artística.

Alba se emociona hablando de su tío: “si José te hace una madreña, parece que llevas una zapatilla”, afirmaba la gente del pueblo. Alba habla con pasión del oficio de su tío transmutado o elevado a la categoría de talento. “No decimos arte, pero sí algo especial, una suerte de gracia”, como si el arte anduviera muy cerca. Esa conciencia viene después...”<sup>5</sup>

Su abuelo le hizo un pequeño cesto “a su medida”. La familia realizaba los trabajos en el campo y el pequeño Fernando lloraba en campo abierto. Alba ahora lo recuerda como poética, y como un hecho de ocupación del espacio, quizá conectado con ese retornar de su obra siempre al tema de la naturaleza.

Más tarde, en la adolescencia, volvía por los veranos al campo con su tía abuela Carmen, en el pueblo de la Castañal, en Pravia. De nuevo se encontraba con la naturaleza, y este hecho va configurando una sensibilidad especial en el joven Fernando.

Tras finalizar sus estudios en la escuela, realizaba “arreglos de zapatos” en la bodega de su padre. Los arreglos, como define el propio autor, no eran para nadie. No se trataba de una acción con un objetivo para que los zapatos pudieran ser usados. Ni tan siquiera eran arreglos de zapatos al uso. Se trataba de manipulaciones o manualidades en sí mismas, o como el propio Alba relata, eran “para su propio ser”. También recuerda como realizaba revólveres y otros objetos con la madera de las cajas de jabón en la despensa del bar de sus padres. Iba a las serrerías y visitaba un taller próximo a su casa donde se realizaban y reparaban carros. En ese taller, el escultor recuerda la imagen de una fragua y su martilleo impresos en su memoria.

Era un mundo de niños, de peleas de indios y vaqueros, en un entorno de maderas apiladas para su secado, en el que Alba se introducía jugando en su interior, y entre juego y juego, curiosamente, se asomaba a la observación de los trabajos artesanales.

El zapatero Luis Zardaín, artesano de Grado, le hacía manualmente los enormes zapatos que calzaba el joven Fernando, y despertaba en él una enorme curiosidad, que posiblemente tuvo algo que ver en la afición a la manipulación de zapatos y otros objetos.

---

<sup>5</sup> Conversación del autor con Fernando Alba el 26 de febrero de 2001 en el Restaurante La Gruta, Oviedo.

## LA JUVENTUD

Trabajó posteriormente en el taller de carpintería de Antonio, en Grado, en donde observaba, lijaba y cepillaba piezas de madera, yendo de modo voluntario con un horario informal. Había una actitud que ahora Alba la denomina “atracción fatal”, como si se tratase de cierto determinismo que le impulsaba de manera irremediable hacia lo que finalmente acabó dedicándose.

En esa época se fraguaba en el futuro escultor una vocación de observador, que con el tiempo catalizaría en esa actitud de estar siempre atento y alerta mediante la observación de lo que ocurre, como un captador capaz de extraer de los objetos y de las acciones todo lo que se pueda convertir en manifestación artística. Estaba apareciendo ya el Alba “cazador”, siempre dispuesto a aprender desde una observación atenta y acertada.

Los muebles de madera le parecieron de cierta simplicidad y pasó más tarde a trabajar un tiempo en otro taller de un tallista, también llamado Antonio, para el aprendizaje del oficio de tallas en madera. Se trataba de un paso más allá, hacia el control de la materia y de la forma, hasta establecerse finalmente con su propio taller de talla de muebles, en Grado.

En su taller, el joven Fernando Alba realizó numerosos tallas en muebles. Por encargo, tallaba comedores, armarios, camas, y mesitas de madera. Aún conserva en el taller de San Claudio unos tableros tallados de la época. Alba recuerda como en esas tallas había algo diferente a la ebanistería. Se trataba de otro paso más en la evolución final hacia la escultura.

Le atraía el ornamento más que la carpintería en sí misma, muestra de su inclinación natural hacia lo estético frente a un trabajo más rutinario y manual. Se trataba de dar otra vuelta de tuerca, intelectualizando el trabajo manual y dotándolo de una componente añadida que lo elevaba a otra categoría. Sin conocer aún lo que era el arte, el joven Alba iba acercándose paulatinamente, y sin saberlo; intuía que el oficio de la carpintería, basado en manualidades y experiencia, le quedaba insuficiente. El propio carácter repetitivo de la carpintería le agotaba. Había una necesidad de búsqueda de algo más gratificante.

Alba, hasta esta época, se vio marcado por el origen de lo natural, de lo manual, de lo artesanal y en definitiva se sentía enormemente atraído por el cuidado y la belleza de la materia y de las cosas. A consecuencia de sus orígenes familiares, de la observación, y posteriormente, del desarrollo de la carpintería y de la talla, había quedado atrapado definitivamente en la fascinación por la materia.

Esta formación por los oficios manuales, centrados en la madera y sus diferentes tratamientos, fijarán en los años posteriores una impronta que es determinante en el cuidado por la precisión, la medida y los acabados en la ejecución de los detalles de su obra.

## LA INICIACION A LA ESCULTURA

A comienzos de los años sesenta se produce un hecho de capital importancia en la vida personal y artística de Fernando Alba. En Grado, en el bar de sus padres, conoció al artista valenciano Jorge Martínez Jordán. Este, vio los dibujos y las tallas del joven Alba y le llamaron la atención.

Martínez Jordán era un escultor alicantino que trabajaba por aquel entonces en Asturias, realizando una serie de obras funerarias en mármol en su mayor parte para cementerios y encargos públicos. Las esculturas eran de una gran intensidad expresiva y de un profundo dominio del oficio. Esta característica plasmada en el material pétreo, quedó grabada en la memoria del joven Alba.

Jordán fue el primer referente, maestro y canalizador de la sensibilidad del joven Alba por la escultura; a través de él descubrió los valores académicos y comenzó a interesarse y a estudiar la escultura como forma de expresión artística.

Alba recuerda la figura de Jordán, según sus propias palabras como “mi maestro, mi amigo, mi referencia... A mí me tenía fascinado como persona, pero sobre todo me maravillaba ver salir formas y volúmenes de una materia que no era previamente nada.”<sup>6</sup> Jordán fue un personaje de gran honestidad y especial elegancia, como recuerda Alba: “hasta para tomar una pinta de vino”. Dicha actitud quedará impresa también en la mente de Fernando Alba como una cuestión no solo de carácter formal y de apariencia, sino vital en su más amplio sentido.

En relación a la aparición de Jordán en la vida de Fernando Alba, José Ignacio Gracia Noriega<sup>7</sup> relacionó los orígenes de Alba con los del personaje de la novela norteamericana *El ángel que nos mira* de Thomas Wolfe.

Empezó a dibujar del natural con Jordán y a realizar copias de modelos en barro, despertando en Alba una nueva mirada que le hizo pasar del oficio de tallista a un nuevo planteamiento estético. Descubrió a través de Martínez Jordán la potencialidad de la forma como vehículo de expresión y, sobre todo, algo fundamental en su futuro: la posibilidad de controlar la forma y utilizarla como medio expresivo, si bien desde un punto de vista académico. También realizó en aquella época copias modeladas en barro de las esculturas del jardín de una villa en Vistalegre, en Grado.

Jordán supo canalizar en Fernando Alba las inquietudes artísticas que no había sido capaz de desarrollar por sí mismo, despertando en el discípulo las necesarias interrogantes y sobre todo enseñándole un nuevo modo de sentir, que abrió en el joven un nuevo universo con infinitas posibilidades por descubrir. Jorge Martínez Jordán fue su amigo, su maestro y es recordado como un padre intelectual por Fernando Alba. Le abrió la luz del arte.

---

<sup>6</sup> GRACIA NORIEGA, José Ignacio, “Fernando Alba: La mirada profunda de la escultura”, *La Nueva España*, Oviedo, 31 de diciembre de 1989.

<sup>7</sup> GRACIA NORIEGA, José Ignacio, *Ibidem*.

Existen dos vías de conocimiento: a través de la inteligencia y a través de los sentidos, o lo que podríamos llamar el reconocimiento. Fernando Alba ha sabido unir ambos aspectos, aunando las consecuencias biográficas, los encuentros del destino y las sensibilidades personales, siendo todos ellos sustanciales para la comprensión de la trayectoria personal y de su obra.

Animado por Jordán, en 1963 se matriculó en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Oviedo, abandonando la talla de madera con gran disgusto de su familia, ante la inseguridad que les producía la renuncia a dicho medio de vida. En la Escuela de Artes y Oficios, recibió clases de dibujo de los profesores Adolfo Folgueras y Rafael de la Borbolla, y de modelado de Félix Alonso Arena.

En este año, la familia se trasladó con su negocio al barrio de Buenavista, en la Silla del Rey, en Oviedo. Entonces conoció al artista Carlos Sierra, el cual se convirtió en referente y compañía inseparable de Alba, en aquel entonces ávido de aprendizaje y compañía intelectual.

En los difíciles años sesenta, Asturias se movía en el mundo del arte en términos convencionales. Como respuesta de ruptura con lo tradicional, tanto en planteamientos artísticos como sociales, los artistas adoptaban una imagen provocativa y bohemia. Era la época de un Alba con barba y el pelo largo. Alba y Sierra compartieron un estudio en la calle Argüelles de Oviedo, que se convertiría junto a otros estudios contiguos en centro de experimentación, lugar de encuentro y plataforma de pensamiento de los jóvenes creadores locales.

En 1964 y 1965 asistió en el Círculo de Bellas Artes de Madrid aprendiendo a dibujar del natural, cubriendo los gastos mediante la realización de tallas de madera. En este año ganó el Premio Nacional de Escultura con la obra realizada en madera llamada *Adolescente*. Dicho premio, organizado por el Frente de Juventudes, pasó una primera selección en Asturias para, posteriormente en Barcelona, ganar el premio nacional, lo que supuso para Alba un inesperado y emotivo galardón, insuflando en el ya prometedor escultor, una gran dosis de ilusión hacia el trabajo.

Junto al premio conseguido por Alba, su amigo, el pintor Carlos Sierra también recibió el premio de dibujo. A consecuencia de ello, ambos viajaron a Barcelona para recoger los premios y conocer la ciudad condal y visitar los museos durante varios días, cuestión fundamental en su formación artística.

## LAS OBRAS DE JUVENTUD

En 1966, del 21 de noviembre al 3 de diciembre, el joven escultor expuso en la Galería Benedet, de Oviedo. Se trató de la primera exposición individual, organizada en dos secciones, una con dibujos y otra con esculturas de terracota.

Pedro Caravia señaló en la presentación del jovencísimo artista: “va a ofrecer la consideración, y espero que la admiración del público asturiano, en Oviedo, Avilés y Gijón, ya algunos de sus dibujos, ya sus terracotas más recientes”, siendo estos trabajos “pruebas de tan firme y seguro talento”, que “más bien que una trayectoria en la concepción del diseño me parece que hay en Alba una amplia y abierta disponibilidad.” En esa crítica, el filósofo daba una temprana pista para considerar su obra: “Entre los motivos por los que Baudelaire reputaba la escultura, era principal el que las estatuas carezcan de un punto de vista preciso y exclusivo. Es notable. Pues para gozar con plenitud de las imágenes de Fernando, es menester hacerlas girar, verlas en redondo. ¡Sólo en redondo son!” Y terminaba con un comentario: “Suena bien el nombre de Fernando Alba. Es una ventaja, porque ha de sonar. Yo al menos lo tengo por cierto.”<sup>8</sup>

La exposición en la desaparecida Galería Benedet es hoy recordada con emoción por el escultor. Supuso para él una experiencia muy importante. Fue pasar de la reproducción académica a un planteamiento personal, vivencial, de introversión y de tomar conciencia con un mundo propio, con una poética personal y libre con todos los referentes históricos inmediatos de la contemporaneidad del momento: Julio González, Picasso, Pablo Gargallo, etc. Fue su primera exposición individual y por tanto la primera toma de contacto con el público y con la crítica. Esta exposición, estrechamente unida al contexto temporal y a la propia personalidad de Alba, fue de capital importancia, ya que expuso dibujos y barros en los que desarrollaba un universo orgánico y erótico, producto de un momento de transición personal.

En 1967, como muchos jóvenes artistas de su época, realizó un viaje a París con Carlos Sierra para visitar la exposición de Picasso en el Grand y Petit Palais parisinos. Se instalaron en el barrio de Montmartre y vivieron la bohemia parisina subsistiendo con la venta de algunos dibujos, impregnándose de la vanguardia artística del momento. Uno de los aspectos que no solo marcó a Alba, sino a toda la vanguardia en los años 60, fue el arte y el pensamiento oriental. Alba recuerda el descubrimiento y la lectura de los ensayos de Emerson a través de su amigo y poeta Antonio González Areces, persona muy importante en su evolución intelectual. Alba empezó a descubrir “ese encuentro con lo íntimo y personal y a partir de ello enfrentarte al mundo. Supuso un despertar para entrar en un mundo de contradicciones y de cultura poética alejado del pensamiento occidental, en un momento en donde el mestizaje de culturas y la ausencia de globalización no permitía descubrir fácilmente. Era la época de la dictadura franquista en la que “se conseguían difícilmente ciertos libros como los del Fondo de Cultura Económica de México y alguna otra editorial”<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> CARAVIA, Pedro, Exposición de la Galería Benedet, Texto de presentación, Oviedo, Diciembre de 1966.

<sup>9</sup> Conversación con Fernando Alba.

Posteriormente fueron a Ibiza y Mallorca a experimentar el ambiente de las islas en aquellos años. Como el propio Alba describe, fue el tiempo de “descubrir los mediterráneos”, en un momento en que las esculturas no salían desde la razón, sino desde la pasión. Uno y otro se apoyaban con complicidad y al tiempo en la crítica de la obra ajena. Alba recuerda como le mostró a Carlos Sierra la primera obra realizada con hierro y éste reaccionó con admiración y perplejidad ante la pieza. Finalmente, con el tiempo, la obra paso a ser propiedad del pintor.

En enero de 1967 expuso en la Casa de Cultura de Avilés, repitiendo las mismas terracotas anteriormente expuestas en la Galería Benedet, con una entusiasta crítica de Pepe Galiana en *La Voz de Avilés*<sup>10</sup> que Fernando recuerda y conserva con gran cariño.

Expuso individualmente en octubre en la Caja de Ahorros de Asturias en Oviedo, con un díptico con presentación de Manuel Avello.“ En el texto de presentación de Manuel Avello, anunciaba: “Fernando Alba abandona por unos días el desván de la casa ovetense para avisarnos de su existencia como artista con futuro.”<sup>11</sup>

Aquí desarrolló muchas cuestiones planteadas de modo embrionario en la exposición de la galería Benedet del año anterior. Los volúmenes se hicieron más densos. Lo figurativo se hizo más abstracto y autónomo y los hierros fueron una revolución hacia un camino de mayor liberación, un descubrimiento como conquista del espacio con total libertad de la forma y de la concepción espacial generada, tanto desde el punto de vista técnico como de los contenidos.

El posicionamiento artístico y político de Fernando Alba, le llevó a adoptar una actitud a contracorriente, que se reflejó en su propia imagen personal, tan sorprendente y diferente para la época en la sociedad asturiana de los años sesenta. Era la imagen de la bohemia dentro de un contexto conservador en el que se hacía extremadamente notoria.

En junio de 1968 se casó con María de los Ángeles Sánchez Menéndez, con la que tuvo dos hijos, Ana y Jorge. En este mismo año expuso en Tapicerías Gancedo de Madrid, exposición significativa en lo personal, y que Alba recuerda con gran cariño. Se trataba de una tienda de decoración y por tanto no era una galería, pero tuvo un interés especial por la relación de amistad con el gerente del local y por lo que suponía de proyección en Madrid.

También formó parte en ese mismo año en Madrid, de la exposición Nacional de Bellas Artes en el Palacio de El Retiro. Dichas exposiciones le dieron a conocer a nivel nacional. Su selección para exponer en la capital fue un gran estímulo para el joven Alba, desde la perspectiva de trabajar en una región periférica. En la galería izquierda de la Sala III del Palacio, Alba expuso la pieza titulada *Metal*, de chapa de hierro que se ondulaba acotando el espacio, con una clara vocación orgánica.

<sup>10</sup> GALIANA, Pepe, “La escultura de Fernando Alba”, *La Voz de Avilés*, Avilés, 15 de enero de 1967.

<sup>11</sup> AVELLO, Manuel, Díptico de la exposición de Fernando Alba en la Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1967

En el catálogo de dicha exposición la pieza figura fotografiada con el número 417. En el índice alfabético de expositores puede leerse: “Alba Alvarez, Fernando. Domiciliado en Oviedo en la calle Fuertes Acevedo, 3. Medalla de plata en el Certamen juvenil de Barcelona en 1964.”<sup>12</sup>

## LAS OBRAS DE MADUREZ

En 1971 ganó el Premio de Escultura Ateneo de Madrid, en el Paseo del Prado. El premio, obtenido con una escultura de aluminio, le sirvió de gran proyección por su importancia y juventud, y de difusión de su obra a nivel nacional. La pieza estaba compositivamente basada en la interrelación estática de cinco elementos, con un sentido de la pesantez mitigado por la posibilidad de desplazar los módulos de que está constituida y por la utilización de un material ligero visualmente como es el aluminio en contraposición con la densidad de sus volúmenes.<sup>13</sup>

En aquellos momentos, Alba formó parte del grupo Astur 71 junto a Manuel Arenas, Mariano González, Alejandro Mieres, Jose María Navascués y M<sup>a</sup> Antonia Salomé<sup>14</sup>. Dicho grupo reivindicaba el arte como colectivo para descubrir la identidad individual del artista. Se trataba de actitudes independientes que pretendían una acción colectiva y social.

Del 23 de marzo al 4 de abril del año 71, participó en la exposición colectiva en la Galería Tassili, en la calle Uría de Oviedo, con todos los miembros del Grupo Astur 71. En el Catálogo puede leerse: “Desprovisto de unos fundamentos teóricos determinados al no existir una ideas y disposiciones idénticas a la mayoría de sus componentes, el GRUPO ASTUR 71 surge animado por ciertos denominadores comunes que aportan cohesión a nuestro planteamiento. Dichos denominadores no son otros que la unión frente al aislacionismo, y la necesidad imperante de llevar a cabo una investigación respecto a los nuevos materiales, técnicas y expresión artística... Nosotros, a través de nuestras obras, intentamos dar una respuesta que sea formación de vanguardia, conscientes siempre de que el artista es responsable de la parte que le toca en la elaboración del mundo contemporáneo.”

En el texto de presentación del grupo Astur71, Fernando Alba seleccionó textos de Ernst Fischer<sup>15</sup> y W. Worringer, se relacionan una serie de citas entrecomilladas. La primera de ellas, a modo de carta de presentación del escultor, dice lo siguiente: “El arte como medio de la identificación del hombre con el prójimo, con la naturaleza y con el mundo como medio de sentir y vivir conjuntamente con todo lo que es y será, el arte, decimos, se desarrollará y crecerá a medida que crezca la estatura del hombre.”<sup>16</sup> Se trataba de una actitud de clara vocación conceptual.

---

<sup>12</sup> Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección general de Bellas Artes, Madrid, 1968

<sup>13</sup> BARON THAIDIGSMANN, Javier, “Alba, Fernando”, Diccionario de pintores y escultor, *Enciclopedia temática de Asturias*, Gijón, 1981

<sup>14</sup> BARROSO, Julia, *Grupos de pintura y grabado en España 1939-1969*, Universidad de Oviedo, 1979

<sup>15</sup> FISCHER, Ernst, *La necesidad del Arte*, Ediciones Península, Madrid, 2001

<sup>16</sup> Exposición de la Galería Tassili, Catálogo. Oviedo. 1971

En la exposición de la II Bienal Internacional de Escultura en el Museo San Telmo de San Sebastián expuso una pieza en la que volvió a usar la fundición de hierro y entrar en ese universo obsesivo por el espacio, con la pieza atravesada como por un rayo, en un homenaje a Pío Baroja. Alba describe la obra como una preocupación por que la forma no sea lo importante. En palabras del escultor “La forma se manipulaba y se transformaba para que no fuera banal corrigiendo el énfasis formal en ese impulso de mantenerlo vivo y que no se agote.”

En 1972 nació en Oviedo su primera hija, Ana María, familiarmente llamada Anuska. En lo profesional, ese año realizó una obra muy significativa por el emplazamiento y lo novedoso del encargo: las *Puertas de Las Novedades*, un comercio situado en la calle Gil de Jaz de Oviedo. Fue su primera obra para una fachada arquitectónica de un contexto urbano, que se emplazó en un chaflán de una manzana de edificios del centro de Oviedo, frente al Hotel La Reconquista, en un espacio urbano de cierta notoriedad. Alba eligió la madera de cedro como material, construyendo una estructura encolada y resistente, tratada en grandes volúmenes, con unos desarrollos marcadamente orgánicos y una ejecución impecable.

En 1973 realizó dos murales para el vestíbulo de la fábrica de cartonajes VIR. Así mismo participó en la exposición colectiva “Once artistas asturianos” en la Galería Tassili de Oviedo. Realizó también una obra en madera de embero para la peluquería Ramiro Fernández, en Oviedo, concebida en 1971.

El año 1974 fue muy importante en la trayectoria del joven escultor. En este año ganó el Premio Internacional de Escultura Autopistas del Mediterráneo, en un certamen organizado por el Patronato de Autopistas, y construyó una magnífica pieza de hormigón en un área de descanso de la autovía en Tarragona. Este premio y la ejecución de la obra, por su importancia, magnitud y dificultad de materialización con hormigón armado, representaron para Alba un momento de especial importancia en el lanzamiento de su trayectoria fuera de los ámbitos asturiano y madrileño. Se presentaron al concurso 228 trabajos, de once países. En una primera fase se seleccionaron 20 obras, escogidas por el jurado internacional para su ejecución en material definitivo. Tras la ejecución de las obras, el jurado eligió las cinco premiadas, dotadas con un incentivo de 400.000 pesetas. Junto a Alba, resultaron galardonados Brenner de París, Amadeo Gabino de Madrid, Ángel Mateos de Salamanca y Douglas A. Senft de Burrnarby, Canadá.<sup>17</sup>

Para Fernando Alba, ese premio y la posibilidad de llevar a cabo una obra de tal magnitud, supuso una intensa experiencia, ya que se trasladó a Tarragona un tiempo durante la ejecución de la obra, colaborando codo a codo con los encofradores en el molde y hormigonado de la escultura.

---

<sup>17</sup> “I Concurso Internacional de Escultura, Autopista del Mediterráneo”, Editorial, *Temas de Arquitectura y Urbanismo*, nº 185. Madrid. Noviembre, 1974



La obra fue descrita por Pedro Caravia en *Cinco artistas asturianos*<sup>18</sup> como “más de cincuenta toneladas de hormigón y hierro configuradas en un impresionante ente estatuario ordenado según un doble eje vertical de simetría... No se trata de un puro juego de formas, sino de la transcripción al lenguaje escultórico de un comportamiento general de la naturaleza”.

También participó durante dicho año en la exposición “Mostra D’art Realitat” en Barcelona y en la exposición de “Arte en Asturias” que de modo itinerante pasó por Avilés, Mieres, Oviedo y Lugo.

Participó en la exposición “Maestros Asturianos” en la Galería De Luis de Madrid, junto a Amador, Bartolomé, Camín, Trinidad Fernández, Lombardía, Marixa, Marola, Mieres, César Montaña, Navascués, Piñole, Sanjurjo, Antonio Suárez, Evaristo Valle, Vaquero Palacios, Vaquero Turcios y Paulino Vicente.

En el catálogo de la muestra, en el apartado dedicado a F. Alba, éste reproduce una reflexión de Martín Heidegger: “Dejar que una obra sea obra es lo que llamamos la contemplación de la obra. Únicamente en la contemplación, la obra se da en su ser-creatura como real, es decir, ahora haciéndose presente con su carácter de obra. Si una obra no puede ser sin ser creada, pues necesita esencialmente los creadores, tampoco puede lo creado mismo llegar a ser existente sin la contemplación. Pero si una obra no encuentra de inmediato la contemplación que corresponde a la verdad que acontece en ella, eso de ninguna manera significa que la obra sea obra sin contemplación. Si es una obra, siempre queda referida a los contempladores aun cuando tenga que esperar por ellos y adquirir y aguardar el ingreso de ellos a su verdad.”<sup>19</sup>

En 1975 participó en las exposiciones colectivas de la galería Atalaya de Gijón, de la galería Nártex de Barcelona y de la galería de Arte Horizonte de Madrid. Al año siguiente figura en las exposiciones colectivas de la Galería Atalaya de Gijón, de la galería de Arte Horizonte de Madrid, y en la colectiva de los escultores que realizaron obras en el I Concurso Internacional de Escultura Autopista del Mediterráneo. Se trataba de una exposición heterogénea, en la que estaban representados diferentes lenguajes, que Francés Miralles valoraba en su conjunto como reflejo de las “búsquedas y las posibilidades de un inmediato hacer escultórico”.<sup>20</sup>

En 1975 expuso en la XII Feria de Muestras de Vegadeo dentro de la muestra “Arte en Vegadeo”, organizada por el Ayuntamiento y la junta directiva de la Feria de Muestras. En ella participa junto a Trinidad Fernández, Alicia Fuenteseca, Elías García Benavides, Juan Gomila, Laviada, José Legazpi, Alejandro Mieres, José María Navascués, Bernardo Sanjurjo, Santamarina, Carlos Sierra y Antonio Suárez. También estuvo presente en la Galería Vicent de Gijón en la muestra “Cinco Artistas Asturianos” y en la Galería Tantra de la misma ciudad.

---

<sup>18</sup> CARAVIA, Pedro, “La Escultura en la Autopista”, Catálogo de la Exposición *Cinco Artistas Asturianos*, Feria Nacional de Muestras de Asturias, Pabellón de la Caja de Ahorros de Asturias, Gijón, 1979

<sup>19</sup> HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1958

<sup>20</sup> MIRALLES, Francés. “Introducción”, Catálogo de la exposición colectiva de escultura, Galería Arte Horizonte, Madrid, 1975

El pintor Bernardo Sanjurjo era por aquel entonces el Director de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Oviedo. Se fijó en Fernando Alba para su proyecto docente, y, a partir de este año, Fernando Alba comenzó a impartir clases de volumen y modelado, vaciado y moldeado. Esa actividad le ocuparía varias décadas, durante las que formó a diferentes generaciones de profesionales del diseño y artistas. Pero lo que nació de aquel encuentro fue una sólida amistad con Sanjurjo que dura hasta el día de hoy. Sanjurjo y Alba se convirtieron en amigos y compañeros de tertulias, exposiciones, viajes a Arco a Madrid y sobre todo, son el *alter ego* crítico uno de otro. Con planteamientos conceptuales completamente diferentes, se conocen artística y personalmente a la perfección desde hace 36 años. La admiración y el respeto mutuo está latente en su relación y la crítica o desacuerdo en cualquier tema sale sin rubor en su conversación.

En 1976 nació su segundo hijo, Jorge, en Oviedo.

Al año siguiente participó en la exposición “Asociación de artistas asturianos”, muestra colectiva de la Galería Tantra de Gijón.

En la colectiva inaugural de la Galería Maese Nicolás de León, expuso una obra en madera. En el texto del catálogo, Antonio Gamoneda<sup>21</sup> se refiere a la obra de Alba como “espacios, ritmos, masas”. Advierte en ella como rasgo diferencial de la obra “la neutralización de los aspectos expresivos, eludiendo connotaciones expresivistas. Formas y espacio en solitaria compenetración, ajenas a la imitación o discurso relativo a cualquiera otra forma de existencia objetiva.”

En 1978, en la *I Semana del Patrimonio artístico asturiano*, María Soledad Alvarez, se refiere a la escultura de Alba en los siguientes términos: “Alba expone tres esculturas de aluminio con la investigación espacial como presupuesto básico; consigue el escultor, con estas obras, crear una serie de tensiones de espacios a partir de los módulos que intervienen en ellas.”<sup>22</sup>

En 1979 realizó una importante exposición individual entre mayo y junio, en la Galería Tassili de Oviedo, titulada “Fernando Alba. Maderas”, con gran acogida por parte del público y la crítica y gran extrañeza por otro sector del público. También participó en la II Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo, en el Museo de Bellas Artes de Asturias.

En agosto de este año, tomó parte en la exposición colectiva “Cinco Artistas Asturianos” en la Feria de Muestras de Gijón, en el Pabellón de la Caja de Ahorros, junto con Mieres, José Ramón Muñiz, Navascués y Sanjurjo. El catálogo contiene un texto de presentación de Santiago Amón: “¿Resultado? Una obra genuinamente materialista (conformada con su propio material y sin pretensión alguna de semejarse

---

<sup>21</sup> GAMONEDA, Antonio, “Una dialéctica espacial”, *Artistas en la Galería “Maese Nicolás”*, Catálogo, Galería. Maese Nicolás, León, 1977

<sup>22</sup> ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, “El Presente de la Escultura Asturiana”, *I Semana de Patrimonio Artístico Asturiano*. Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, noviembre 1978

a otro u otros) y genuinamente comunitaria (accesible, por natural a todos los hombres)”<sup>23</sup>

Otro sugerente texto de Pedro Caravia a propósito de la obra de troncos de madera en el que se cita: “le atraía el destino de los árboles... Imaginó que prolongaría en cierto modo y sublimaría su vida por medio de la escultura. Y emprendió estudios sobre troncos y ramas que se hizo traer a la ciudad.”<sup>24</sup>

En 1980 expuso en la muestra “Siete artistas españoles” en la Galería Bárbara Walter de Nueva York, en la de “Pintores y Escultores Españoles por los Derechos Humanos” en la Galería Tiépolo de Madrid, bajo el título “Pintores y Escultores por la Paz”, y en la Exposición “Premio Cáceres de Escultura” en el Antiguo Convento de San Francisco en Cáceres. También expuso en el homenaje de Artistas Españoles e Iberoamericanos a Guinea Ecuatorial, en la Sala de Arte de la Feria del Campo de Madrid.

Jesus Villa Pastur señalaba entonces: “Nos interesa la mención de los escultores asturianos embarcados en la atractiva aventura del arte contemporáneo, con nombres y famas proyectadas ya fuera de nuestro ámbito nacional: Montaña, Rubio Camín, Amador y Alba”<sup>25</sup>

También expuso en la Galería Juan Gris de Oviedo, mostrando troncos de madera ahuecados y tratados con una interesante investigación espacial interior. También participó en las colectivas de escultura “Premio Cáceres”, así como en “Panorama del Arte Asturiano” en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y en la Caja de Ahorros de Asturias y Ministerio de Cultura en Madrid.

En 1981 mostró su obra de modo individual en una exposición en la Casa de Cultura de Avilés. La revista papeles plástica de la Casa de Cultura editó el nº 22, de junio, dedicado es su totalidad a Alba con varios artículos de María Soledad Álvarez, Santiago Amón, Antonio Gamoneda, Antonio González Areces dedicados a la obra del escultor, así como su biografía.

En junio de 1981, en un interesante artículo publicado en la revista *Los Cuadernos del Norte*<sup>26</sup> se cita como fundamental para entender la obra de Alba, comprender y analizar el árbol como “ser-ahí”.

En 1982 participó en la III Bienal de Arte Ciudad de Oviedo en el Museo de Bellas Artes de Asturias, y en la Exposición “Muestra, Pintores y Escultores Asturianos” en el Museo Casa Natal de Jovellanos de Gijón.

En 1983 expuso obra en el “Homenaje a D. Pedro Caravia” en la Caja de Ahorros de Asturias de Oviedo y en la Exposición “Arte asturiano de hoy” en el Museo Municipal de Madrid, organizada por los Ayuntamientos de Madrid y Gijón. En esta última, la introducción del catálogo fue realizada por Javier Barón y Pilar González

<sup>23</sup> AMÓN, Santiago, “Introducción”, *Cinco Artistas Asturianos*. Catálogo, Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1979.

<sup>24</sup> CARAVIA, Pedro, “El bosque de Macbeth”, *Cinco Artistas Asturianos*, Catálogo, Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1979.

<sup>25</sup> VILLA PASTUR, Jesús, “Asturias y la escultura”, *Asturias Semanal*, nº 118, Agosto de 1971, p.48

<sup>26</sup> G. ARECES, Antonio, “El momento actual de la escultura de Fernando Alba.”, *Los Cuadernos del Norte*, nº 7, Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo 1981, pp. 132-133

Lafita. Alba mostró una pieza vertical de madera con incisiones en el fuste, con una actitud de respeto por la materia, en concreto por la volumetría del tronco de madera, en un proceso progresivo de acercamiento a la naturaleza.<sup>27</sup>

En 1984 realizó su segunda escultura en un espacio público: *Homenaje a Clarín* en el parque de El Entrego, Langreo, Asturias. Se trató del primer acercamiento de Alba a un espacio urbano. Encargado por la Caja de Ahorros de Asturias en el homenaje del centenario de La Regenta, fue realizado con chapa de acero de 20 mm con una altura de 3,36 metros. Se editó un pequeño díptico ilustrativo del proceso de la obra con fotos de Alba en el taller durante la ejecución de la pieza y el acta matrimonial de Leopoldo Alas "Clarín".

En 1985 tomó parte en las exposiciones colectivas "El Árbol" en la Fundación Museo Evaristo Valle de Gijón y de "Pintores y Escultores por la Paz" en el Museo de Bellas Artes de Asturias.

En 1986 construyó la obra *Fosa Común del Cementerio de San Salvador* de Oviedo, en homenaje a los republicanos fusilados en guerra civil. Participó en la Exposición VIII Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo en el Museo de Bellas Artes de Asturias.

Expuso en la muestra "Artistas Asturianos por la Paz", en el Centro Cultural Campoamor de Oviedo. También participó en la exposición "Formas en Cemento, Escultura en el mundo desde 1920 hasta hoy", Roma 1989, así como en la "VIII Bienal Ciudad de Zamora de Escultura Ibérica Contemporánea".

## LA CONQUISTA DE LA REDUCCION

En 1987 realizó una nueva obra de arte público, un *Mural* en Cangas del Narcea, y expone en los "Encuentros con el 50" en el Centro Cultural Campoamor de Oviedo.

En 1988 erigió una escultura en la plaza del lago Enol, en el barrio de Ventanielles, en Oviedo, que fue la obra más polémica de su trayectoria, junto a *Sombras de Luz*. Tras una enorme polémica en los medios de comunicación y en la sociedad asturiana, que llevó el arte público a debate social y político, la pieza fue desmontada en 1995 por el Ayuntamiento y almacenada en un polideportivo municipal. Sin pretenderlo, Alba levantó un emblema al desprecio sobre el arte contemporáneo, con el consiguiente coste personal y artístico para el escultor.

En 1989 expuso en la Sala de Encuentros de la Casa de Nava de Gijón. Participó también en este mismo año en una colectiva en la Casa de Cultura de Llanes y en otra inaugural de la Galería Munuza, en Gijón, junto a obras de otros artistas asturianos, catalanes (Tapiés) y vascos (Basterrechea y Ugarte).

---

<sup>27</sup> BARON, Javier y LAFITA, Pilar, *Arte asturiano de hoy*, Ayuntamiento de Madrid y de Gijón, Septiembre-octubre 1983

En 1990 tomó parte en la Exposición “Imagen real, Imagen virtual”, colectiva en los Jardines de la Fundación Museo Evaristo Valle de Somió, en Gijón. Participó con una instalación efímera *Imagen real/Imagen virtual*. Esta obra fue el primer enfrentamiento con una obra efímera, que actualmente está desmontada en el taller de San Claudio.

En 1991 hizo dos exposiciones monográficas de su obra. La primera se celebró en el Museo Barjola de Gijón. En ella presentó tres obras formadas por troncos de madera tratados: *Abismos*, formada por 3 piezas, *Caída*, formada por 16 piezas de madera y *Vértigo*, formada por otras 3 piezas y situada en el espacio de la Capilla de la Trinidad del Museo. Para el catálogo de esta muestra, Antonio Gamoneda escribió un texto con una entrañable despedida: “un abrazo de tu ex crítico y siempre amigo”<sup>28</sup>

La segunda exposición individual, bajo el título “Fernando Alba. Esculturas”, tuvo lugar en la Sala Principado de Asturias en Madrid, organizada por la Consejería de Educación y Deportes del Principado. En el catálogo de esta muestra se recogen dos interesantes textos “Más allá del árbol”<sup>29</sup> y “La aventura poética de Fernando Alba”<sup>30</sup> del crítico de arte José Marín Medina y del crítico y poeta Antonio Gamoneda, respectivamente.

En agosto de 1992, participó en la muestra “Fragmentos. Actualidad del arte en Asturias” en el Pabellón del Principado de Asturias de la Exposición Universal de Sevilla 92 en las Salas del Arenal. Comisariada por Félix Guisasola, como representación asturiana participaron además de Alba los siguientes artistas: Dionisio González, Ángel Guache, Jose Manuel Legazpi, José Ramón Muñiz, José de la Riera, Armando Pedrosa, María Jesús Rodríguez y Cuco Suárez. Alba presentó la obra *Abismos*, unos troncos tratados y quemados, “a medio camino entre lo formal-artístico y lo orgánico-natural, incorporando en el discurso esa ambigüedad”<sup>31</sup>

En 1995 tomó parte en la Exposición “Escultores de Cinco Décadas”, en el museo Barjola de Gijón, organizada por la Consejería de Educación, Cultura, Deportes y Juventud del Principado de Asturias y el Centro Regional de Difusión Cultural, que tuvo carácter itinerante por Asturias. En el Catálogo se cita una sintomática frase en relación a la obra de Alba: “Siempre avanzado y depurado el objeto que muy pocas veces admitirá el calificativo de encontrado y las más ocasiones sí que aceptaría el de buscado”<sup>32</sup>. En diciembre de este año, en una entrevista en la prensa<sup>33</sup>, Alba mencionó cuestiones relacionadas con su actitud vital y profesional. Hablaba sobre sus intereses, deseos y gustos personales, que tomados en su conjunto ayudan a enmarcar al personaje en el contexto de su tierra.

<sup>28</sup> GAMONEDA, Antonio, “Fernando Alba”, *Fernando Alba*, Catálogo, Museo Barjola, Gijón, mayo 1991.

<sup>29</sup> MARIN MEDINA, José. “Más allá del árbol”. *Fernando Alba. Esculturas*. Catálogo, Consejería de Educación y Deportes del Principado de Asturias. Oviedo, 1991. pp. 7-9

<sup>30</sup> GAMONEDA, José Antonio, “La aventura poética de Fernando Alba”. *Fernando Alba. Esculturas*. Catálogo. Consejería de Educación y Deportes del Principado de Asturias, Oviedo, 1991 pp 27-29

<sup>31</sup> GUIASOLA, Félix, *Fragmentos. Actualidad del arte en Asturias*, Catálogo, Sevilla, agosto 1992.

<sup>32</sup> RODRÍGUEZ, Ramón, *Asturias. Escultores de cinco décadas*, Catálogo, Consejería de Educación, Cultura, Deportes y Juventud del Principado de Asturias, Oviedo, 1995

<sup>33</sup> SOLÍS, Sandra, “Si pudiera volver atrás no cambiaría nada en mi vida.” *La Nueva España*, Oviedo, 16 de diciembre de 1995

Este mismo año, el Ayuntamiento de Oviedo decidió retirar la escultura del barrio de Ventanielles, con el pretexto de que los niños jugaban en ella y era peligrosa. Siete años después de su instalación, el traslado de la obra supuso una encendida polémica.

En 1996 expuso en una colectiva en la Galería Vértice de Oviedo. En el Museo de Bellas Artes de Asturias, también colaboró con una obra gráfica en la muestra “19 retratos”.<sup>34</sup>

Bajo el título “Cementerio de Elefantes”<sup>35</sup> el artista Ángel Nava reflexionaba sobre el arte y la creación en Asturias tomando como punto de partida la retirada de la escultura de Ventanielles. El artículo recogía reflexiones evidenciando la agresión de la retirada de la obra, calificándola de “bestial y apocalíptica”.

## EL SIMBOLISMO METAFÍSICO

En 1997 colaboró en la Exposición Homenaje a Ángel González en el Teatro Campoamor de Oviedo, y al año siguiente levantó *Sombras de Luz* en el mayán de tierra del paseo marítimo de Gijón. Esta obra fue de capital importancia en la trayectoria de Fernando Alba siendo uno de sus trabajos más polémicos y de mejor identificación con las condiciones de un espacio público. *Sombras de Luz* ocupó muchos artículos de la prensa asturiana, puesto que suscitó una intensa polémica ciudadana, tanto por el impacto formal que suponía, como por la ubicación elegida. La escultura generó un debate público y político con abundantes defensas y ataques al arte contemporáneo, realizando una función social con marcado carácter docente por cuanto supuso de reflexión sobre el arte público. Los propios artistas debatieron sobre el tema el 23 de enero de 1999, en un acto organizado por la Sala Itinerante Marcel Duchamp y Ajenjo Teatro, bajo el título “¿Algún problema con el arte contemporáneo?”, con la participación del propio Alba, Ángel Nava, Nel Amaro y José Asenjo.

Joan Casellas, artista plástico catalán, en un artículo en la prensa escribía “hacía tiempo que no veía un debate de estas características, donde una obra de arte se convierte en objeto de disputa política sazónada de elementos extraños sobre su objetividad estética y su legitimidad democrática.”<sup>36</sup>

Sin pretenderlo, la obra creó un sonoro marco de reflexión en la sociedad asturiana del momento, corriendo ríos de tinta en la prensa local y regional, sirviendo de puente de encuentro entre los artistas y la ciudadanía. Hasta tal punto caló en la sociedad asturiana y gijonesa, que se llegó a plantear en la Escuela Técnica Superior de Ingeniería Industrial<sup>37</sup> el problema físico matemático de “averiguar la velocidad de viento necesaria para tumbar las chapas.”

<sup>34</sup> CRABIFFOSSE CUESTA, Francisco, “Huellas contemporáneas”, *19 retratos*, Catálogo, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, marzo-abril 1996

<sup>35</sup> NAVA, Ángel, “Cementerio de Elefantes. Palabras ante la escultura de Fernando Alba en el matadero”, *La Nueva España*. Oviedo. 27 de junio de 1995.

<sup>36</sup> CASELLAS, Joan, “Una obra para paseantes activos”, *La Nueva España*, Oviedo, 29 de enero de 1999.

<sup>37</sup> FERNÁNDEZ MIRANDA, María, “La ecuación de las chapas”, *La Nueva España*, Oviedo, 2 de junio de 1999.

Es de resaltar el artículo de prensa de Ángel Nava, en el que bajo el título “Seis propuestas para comprender la escultura de Alba en el próximo milenio”<sup>38</sup>, el artista reflexionaba a doble página, con ironía como fórmula de provocación para invitar al lector a acercarse a la escultura contemporánea.

Alba expuso el proceso de creación de *Sombras de Luz*, el 5 de febrero de 1999, en el restaurante Los Manzanos, de Gijón, interviniendo en la presentación el artista y moderando el acto el fotógrafo Jose Ferrero. La intención era mostrar una disposición divulgativa de la obra en el intento de acercamiento a la ciudadanía.

Los diarios regionales recogieron numerosos artículos sobre la obra, opiniones, cartas al director, llegando a aparecer en viñetas cómicas como la siguiente:



Viñeta humorística en el Diario El Comercio. 3 de febrero de 1999

El crítico Rubén Suarez, recogía en su crítica de *La Nueva España* una reflexión sobre algunos aspectos de la escultura contemporánea, realizando una encendida defensa de Alba. Al final del artículo escribió “Vivan de ella en soledad, escuchando en su propio corazón, véanla como amiga. Y esperen.”<sup>39</sup>

El pintor Alejandro Mieres hizo una defensa de *Sombras de Luz* en contraposición al comentario en la prensa local de Javier Vallín. En el artículo del diario *La Nueva España*, Mieres se preguntaba: “cómo sin un gusto formado, sin información sobre el arte de nuestro tiempo, sin costumbre de ver con frecuencia obras de arte, podemos formar una cultura artística, y aún teniéndola, opinar de inmediato y tajantemente sobre lo que es y lo que no es arte?”<sup>40</sup>

A su vez, el artista plástico Carlos Coronas escribió el artículo de prensa: “A propósito de la escultura de Fernando Alba,” delatando una vez más como “el desconocimiento es el dueño de las opiniones públicas aparecidas en los medios de comunicación sobre el arte contemporáneo.”<sup>41</sup>

<sup>38</sup> NAVA, Ángel, “Seis propuestas para comprender la escultura de Alba en el próximo milenio”, *La Nueva España*, Oviedo, 22 de enero de 1999.

<sup>39</sup> SUÁREZ, Rubén, “Fernando Alba o la parábola de la escultura y el queso”, *La Nueva España*, Oviedo. 1 de febrero de 1999.

<sup>40</sup> MIERES, Alejandro, “Nueva escultura”, *La Nueva España*. Oviedo, 9 de enero de 1999.

<sup>41</sup> CORONAS, Carlos, “A propósito de la escultura de Fernando Alba”, *La Nueva España*, Oviedo, 10 de enero de 1999.

La crítica especializada, apoyó incondicionalmente la obra. Jose A. Samaniego señalaba al lector la necesidad de una nueva mirada hacia la obra contemporánea olvidando los preceptos de la escultura clásica, haciendo alusión expresa a como “en la sociedad democrática, todo lo público debe mostrarse humilde y sin peana”<sup>42</sup>. El artículo es de una pedagogía sencilla y directa y a la vez se estructura de manera compleja, profunda y evocadora, combinando los ejemplos más cotidianos con las citas y la poesía en un intento de abarcar diferentes sensibilidades, despertando quizá en algún observador nuevas inquietudes hacia el arte público.

Fernando Castro Flórez, profesor de la Universidad Autónoma de Madrid, que actuó como asesor del Ayuntamiento de Gijón en la compra de dieciséis esculturas públicas, junto a Francisco Crabifosse, Javier Barón y Pilar González Lafita, defendía y argumentaba en otro artículo de prensa el proceso de compra de las esculturas, en el que daba respuesta al escrito anteriormente por Luis Aurelio Suárez titulado “Críticos bajo crítica”<sup>43</sup>.

La relación de Fernando Alba con sus colegas del mundo artístico siempre ha sido muy buena. Prueba de ello es la constante defensa pública de sus obras por parte de Alejandro Mieres, Francisco Fresno, el Foro Arte-Ciudad, Ángel Nava y por supuesto, su íntimo amigo Bernardo Sanjurjo. En un artículo de prensa<sup>44</sup>, Fresno realiza un análisis de las equivocaciones municipales en Gijón en materia artística y urbana, en relación directa con la polémica suscitada por *Sombras de Luz*, defendiendo la obra. La Asociación de Artistas Visuales, presidida por Consuelo Vallina, defendió públicamente la recolocación de la escultura de Ventanielles en Llamaquique, en Oviedo.<sup>45</sup> El aprecio personal que suscita el escultor se unió a que las circunstancias del maltrato hacia sus obras se constituyeran en un objetivo a defender por todo el conjunto de artistas plásticos de Asturias. Un conjunto de 79 profesionales formado por catedráticos, arquitectos, artistas y críticos firmaron un manifiesto para apoyar a Alba en el desmantelamiento y traslado de la escultura de Ventanielles.<sup>46</sup>

En una de las entrevistas de prensa más sentidas, Alba habla sobre el significado del arte: “El arte no se hace para que se entienda, sino porque es algo insondable, inaprehensible. Cuando somos académicos y sabemos demasiado, matamos el arte, porque éste debe estar siempre en carne viva. El arte es un misterio, una incertidumbre permanente. No hay que preguntar qué significa, porque cada cual tiene que buscar en la obra. De todos modos, esto no quiere decir que la pieza esté en tierra de nadie: la escultura tiene su alma y su concepto.”<sup>47</sup> La definición resulta esclarecedora de lo que es el arte para Alba, una toma de posiciones a la vez que una actitud abierta al diálogo con el espectador.

<sup>42</sup> SAMANIEGO, José Antonio, “Letanía de Alba”, *La Nueva España*. Oviedo, 3 de marzo de 1999.

<sup>43</sup> CASTRO FLÓREZ, Fernando, “La polémica escultura de Fernando Alba. Especuladores-galeristas bajo crítica”, *La Nueva España*. Oviedo, 9 de marzo de 1999.

<sup>44</sup> FRESNO, Francisco, “La estética de Gijón”, *La Nueva España*. Gijón, 13 de enero de 1999.

<sup>45</sup> GARCIA, Blanca M., “Los artistas defienden colocar la obra de Alba en Llamaquique”. *La Voz de Asturias*, Oviedo, 29 de julio de 2004.

<sup>46</sup> ALVAREZ MARTÍNEZ, María Soledad y otros, “En defensa de la escultura de Fernando Alba”, *La Voz de Asturias*, Oviedo. 19 de mayo de 1995.

<sup>47</sup> FERNANDEZ MIRANDA, María. “Entrevista a F. Alba: “Lamento que la actitud humana sea simplista y carente de respeto”. *La Nueva España*, Oviedo, 8 de enero de 1999.



En este mismo año de 1998 realizó una gran escultura para el espacio natural del Valle de Saliencia, en Somiedo (Asturias). Se trata de una nueva experiencia de diálogo con la naturaleza en un espacio de gran fuerza y belleza, que aporta una nueva dimensión de la intervención del espacio público.

En las navidades de 1999 y comienzos del 2000 expuso en la muestra “De regreso” en el Museo Barjola de Gijón. El comisario fue Ramón Rodríguez y la exposición reunió una colectiva de 17 piezas de otros tantos autores. Alba expuso *Paisajes de Invierno*, una obra compuesta por una serie de volúmenes prismáticos, de clara vocación conceptual.

En el 2000 participó en la exposición colectiva “La Escultura en Norte” en Salas, Asturias, con la obra Contenedores de Tiempos. La muestra, comisariada por María Soledad Álvarez, se trasladó posteriormente a los Jardines de la Fundación Museo Evaristo Valle, en Somió, Gijón, en una muestra colectiva de artistas encabezadas por La desocupación de la esfera, de Jorge Oteiza, que el escultor vasco Ricardo Ugarte calificó como “una reunión histórica”.<sup>48</sup> Para Alba estas exposiciones han supuesto un importante salto en su obra, pasando a una etapa con vocación más conceptual.

Rubén Suárez elogió la muestra en el artículo titulado “Salas, la escultura y el lugar”. El crítico calificaba los “bellísimos Contenedores de tiempos. “¡Qué gran escultor para llevar a los mejores espacios de este país! Cuatro elementos de factura espléndida que se abren como nenúfares de Monet por acoger en su seno aparte del “vacío indecible”, un poso de agua en el que mirarse, contemplar las hojas flotantes o reflexionar con Lao Tse sobre el sentido de la vida.”<sup>49</sup>

También en este mismo año expuso en la muestra “Recordando los ochenta” en la Galería Espacio Líquido de Gijón, para cuya exposición colectiva inaugural realizó la escultura *Devenir*<sup>50</sup>, que se instala de modo permanente encerrada entre los vidrios de un patio acristalado en el centro de un espacio de exposición de más de 1000 m2.

En el año 2001 participó en la exposición “Occidente Próximo”, organizada por la Obra Cultural Cajastur, que fue itinerante por Asturias y comisariada por Rubén Suárez. Un texto de Ramón Rodríguez<sup>51</sup> en el catálogo se refiere a “los largos silencios creativos” de Alba, evidenciando las cada vez mayores distancias entre las muestras públicas de su obra.

Desde finales del año 2002 y hasta el 31 de enero de 2003, estuvo presente en la exposición “Confluencias 2002” en el Edificio Histórico de la Universidad de Oviedo. Organizado por el Vicerrectorado de Extensión Universitaria, comisariada por la catedrática de Historia del Arte María Soledad Álvarez. La exposición ocupó el patio

<sup>48</sup> GEA, Juan Carlos, “Diez piezas enriquecen el itinerario escultórico del Evaristo Valle”, *La Nueva España*, Oviedo, 17 de julio de 2000.

<sup>49</sup> SUÁREZ, Rubén, “Salas. La escultura y el lugar”. *La Nueva España*, Oviedo, 13 de abril de 2000.

<sup>50</sup> “Arte Líquido”, *La Voz de Asturias*, Gijón, 21 de octubre de 2000.

<sup>51</sup> RODRÍGUEZ, Ramón, “Fernando Alba”, *Occidente próximo*, Catálogo, Obra Cultural Cajastur, Oviedo, 2001.

central, la sala de exposiciones temporales y los corredores de la primera planta<sup>52</sup>. Se expusieron 36 piezas pertenecientes a 20 artistas. Junto a Alba, participaron Camín, Amador, Carlos Coronas, Francisco Fresno, José Luis Fernández, Herminio, Legazpi, Adolfo Manzano, Pablo Maojo, Benjamín Menéndez, César Montaña, Fernando Redruello, José de la Riera, Javier del Río, María Jesús Rodríguez, Avelino Sala, Eduardo Úrculo y Joaquín Vaquero Turcios, constituyendo un elenco representativo y ecléctico de distintas generaciones de la plástica asturiana, dando cuenta de la calidad artística del momento, uniendo Arte y Universidad en un marco singular.<sup>53</sup>

La crítica acogió la exposición colectiva con entusiasmo, resaltando la especial actividad del momento, calificando la muestra como “un buen resumen de la creación escultórica asturiana en la actualidad”.<sup>54</sup>

La muestra se complementó con un debate en el Aula Magna de la Universidad, del que se hizo eco la prensa<sup>55</sup>, en el que los artistas de la muestra manifestaron su malestar por el concepto de arte público en Oviedo, en el que priman “las figuritas frente a las esculturas”<sup>56</sup>. Alba dijo en el debate: “Muy pocas de las esculturas de Oviedo responden a un concepto contemporáneo de escultura pública. Son obras ensimismadas, que no van más allá de su propio espacio.” Una importante conclusión a la que se llegó en esa jornada de reflexión es que no existe una escuela ni siquiera un arte escultórico propiamente asturiano, pero sí que resulta evidente la enorme riqueza y variedad de los lenguajes utilizados.

El crítico Luis Feas escribió en un artículo de prensa acerca del interés de “Confluencias 2002”, “pudiéndose medir en la profundidad de los interrogantes que suscita, que abarcan no sólo cuestiones relacionadas con el lenguaje escultórico, sino también con el lema en torno al cual gira la propia exposición”<sup>57</sup>.

En otro artículo de prensa titulado “Alba, olvidado entre teitos”<sup>58</sup>, la periodista María Alonso denunció el olvido en que se encontraba la obra de Somiedo, la ausencia de una placa con la autoría, así como el estado de abandono de la obra.<sup>59</sup>

En esa época, Alba tomó parte activa públicamente en la defensa de la Escuela de Artes y Oficios. El escultor denunció en la prensa<sup>60</sup> regional la concesión de la diplomatura a Avilés, según una decisión política tomada sin contar con los medios y la experiencia de la Escuela de Oviedo como plataforma de orientación.

<sup>52</sup> ALVAREZ MARTÍNEZ, María Soledad, *Confluencias 2002. La escultura asturiana hoy*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 2003.

<sup>53</sup> Asturias plástica, *De talleres y artistas*, “Confluencias 2002”, *El Comercio*, Oviedo, 26 de diciembre de 2002.

<sup>54</sup> SUÁREZ, Rubén, “Esculpido en Asturias”, *La Nueva España*, Oviedo, 16 de febrero de 2003.

<sup>55</sup> “Escultores critican el concepto de arte público en Oviedo”, *La Nueva España*, Oviedo, 1 de febrero de 2003.

<sup>56</sup> CORONAS, Carlos, “Escultores critican el concepto de arte público en Oviedo”, *Diario La Nueva España*, Oviedo, 1 de febrero de 2003.

<sup>57</sup> FEAS COSTILLA, Luis, “Escultura y esculturas”, *La Voz de Asturias*, Oviedo, 26 de febrero de 2003.

<sup>58</sup> ALONSO, María, “Alba, olvidado entre teitos”, *La Nueva España*, Oviedo, 6 de marzo de 2003.

<sup>59</sup> En la actualidad se puede comprobar ese abandono. Nadie de ha ocupado de quitar una pintada que dice textualmente: “¡Saquime de aquí! Ya”.

<sup>60</sup> SOLÍS, Sandra, “Alba: Lo que se ha hecho con nosotros es un desprecio y un gran error político”, *La Nueva España*, Oviedo, 23 de abril de 2002.

Sin duda, el 2002 fue un año de confluencias: Alba fue abuelo. Hijo de Ana, nació su nieto Oscar. En diciembre de este mismo año conoció a la pintora Maria Teresa Villamea López, actual compañera.

En 2003 tuvo participación en la exposición colectiva titulada “Variaciones artísticas sobre el bosque. De tal arte, tal astilla.” en el Museo Barjola de Gijón, en la que Alba expuso junto a otros 11 artistas. El encargo inicial consistía en recoger las obras en un calendario, con fotografías de José Ferrero que documentaba el proceso de cada obra. Las obras fueron realizadas en el contexto los bosques de Asturias, que estaban concebidas para estar integradas en la naturaleza y tenían un carácter efímero. Posteriormente, se materializó una segunda fase, en la que las obras se expusieron en un contexto museístico, adaptando las obras a los nuevos espacios.

La muestra del Museo Barjola pretendía informar sobre las obras precederas que, en algunos casos, estaban en lugares inaccesibles, relacionando los materiales con el bosque, con la utilización de la piedra, madera, papel y otros materiales de producción industrial como el hierro.<sup>61</sup>

El crítico Rubén Suarez escribió sobre la exposición en los siguientes términos: “hay que reconocer que, con inevitables ajustes y desajustes, se ha conseguido trasladar en la medida de lo posible el espíritu de las obras de las actuaciones en la naturaleza a la exposición y ello nos permite ahora compartir en cierto modo la experiencia el sentimiento de nuestros artistas trabajando en los bosques asturianos.”<sup>62</sup>

También formó parte en el 2003 de la exposición “La Escultura en Norte II” en Salas y Malleza. Asturias. Con un total de 24 piezas, en palabras de la comisaria Soledad Alvarez, “la muestra tiene el objetivo de mostrar la capacidad que tiene la escultura para cualificar estética y discursivamente el espacio público”.<sup>63</sup>

La Exposición “La Escultura en Norte II”<sup>64</sup> fue instalada posteriormente en la Fundación Museo Evaristo Valle de Gijón. La catedrática de Historia del Arte y comisaria de la exposición, María Soledad Álvarez definió los objetivos: “Demostrar la capacidad de la escultura de calificar el espacio, convirtiendo lo urbano en artístico, mostrar escultura contemporánea, y plantear un reconocimiento a la vanguardia española de los años 60”<sup>65</sup>. Alba contribuyó con la escultura *Brote* (2001) que había estado instalada anteriormente en los jardines del palacio del Conde de Toreno, en Malleza (Salas).

---

<sup>61</sup> BOBES, Ana, “Un bosque de Arte”, *La Voz de Asturias*, Oviedo, 15 de mayo de 2003.

<sup>62</sup> SUÁREZ, Rubén. “Artistas asturianos en el bosque”, *La Nueva España*. Oviedo, 6 de junio de 2003.

<sup>63</sup> MARQUÉS, Mercedes, “Salas y Malleza se transforman en espacios para la escultura”, *La Nueva España*, Oviedo, 20 de abril de 2003.

<sup>64</sup> ALVAREZ MARTÍNEZ, María Soledad, *La Escultura en Norte II*, Catálogo, Asociación Cultural Salas en el Camino, Salas, 2003.

<sup>65</sup> MERAYO, Paché, “Nueve escultores en común”, *El Comercio*, Gijón, 31 de mayo de 2003.

En 2004 expuso en la muestra “Salvar al texu milenariu” en la Sala Monte de Piedad de Gijón. A finales de año participó en la exposición “La industria en el arte”, en el Centro Municipal de Arte y Exposiciones de Avilés (CMAE), con dos obras de su primera investigación con el hierro, en 1967. El texto del catálogo calificaba a Alba como “un avanzado en Asturias, entre todos los que con posterioridad, utilizarán lo industrial en sus creaciones.”<sup>66</sup>

También formó parte de la colectiva “Exposición Ochobre, 34 artistas, 14 días de revolución” en el Centro de Arte Casa Duró en Mieres. En el artículo<sup>67</sup> sobre la exposición de la Casa Duró, se destaca la singularidad de celebrar una revolución mediante una exposición de arte contemporáneo. La iniciativa partió del foro Arte Ciudá, dirigido por Ángel Nava, reuniendo a 34 artistas, con una mezcla de pintura, escultura e instalación, con momentos de intensa emoción y hondo lirismo.

En el año 2004 volvió a surgir en los medios de comunicación el tema de la escultura pública de este artista. En una entrevista publicada en *La Voz de Asturias*, Alba expresó su estupefacción ante la aparición de la obra de Ventanielles enterrada bajo unos contenedores de basura. Calificó el hecho de una agresión al patrimonio asturiano y pidió compromiso. “No encuentro palabras para expresar el drama que esto me supone a nivel artístico y personal.”<sup>68</sup>

En otra interesante entrevista aparecida en el diario El Comercio Alba expresó opiniones sobre *Sombras de Luz* con una cierta distancia en el tiempo desde la polémica inicial. Habló sobre como “las obras más polémicas son luego las más amadas”. El escultor advierte también, en relación a *Sombras de Luz*, como la pieza “oculta muchas cosas y si uno no está al acecho, como un cazador, no las ve”. Alba calificó la obra como “una de las más queridas” por estar en un entorno “fascinante por las características, la complejidad, las variantes de luz, espacio, formas, puntos de vista...” Calificó la obra como “hija y generada por el lugar, con un elemento que es el mar, y un horizonte que la hacen viajera. Es interactiva y abierta a infinitas interpretaciones.”<sup>69</sup>

En 2005 expuso en “Extramuros” en el Centro de Escultura Museo Antón de Candás. Asturias. El 9 de junio de este mismo año, Alba apareció fotografiado en un artículo de *La Nueva España* delante de la escultura de Ventanielles tapada por unos contenedores de basura.

En 2006 nuevamente participó en la exposición “La escultura en Norte 4” en Salas, Asturias, con tres obras: *Memoria enterrada*, *Voces, ecos, levedad del tiempo y Proceso*.<sup>70</sup> Las dos primeras instaladas en el interior de la torre y la tercera en el acceso exterior. El 18 de febrero de este año, se publicó un artículo en *Oviedo Diario* titulado “Once años de abandono municipal”, en el que se denunciaba la situación de

<sup>66</sup> RODRÍGUEZ, Ramón, “Lo industrial utilizado por los artistas”, *La industria en el Arte*, Catálogo, ACEADE, Avilés, 2004.

<sup>67</sup> “Arte a 34 revoluciones”, *La Voz de Asturias*, Oviedo, 11 de octubre de 2004.

<sup>68</sup> Entrevista a Fernando Alba, “La historia de mi escultura es truculenta y alucinante”, *La Voz de Asturias*, Oviedo, 2 de julio de 2004.

<sup>69</sup> “Las obras más polémicas son luego las más amadas”, *El Comercio*, Gijón, 25 de octubre de 2004.

<sup>70</sup> “La escultura en Norte IV” Catálogo de la exposición, Salas, 2006.

deterioro de la obra de Ventanielles bajo unos plásticos como se ilustra en la fotografía:



Artículo de prensa sobre la obra de Ventanielles.

La prensa<sup>71</sup> recogió la intención del Ayuntamiento de ubicar la escultura de Alba en El Cristo, ante la explanada del edificio científico-tecnológico proyectado por Ángel Fernández. Alba, desaconseja la propuesta argumentando que el entorno resulta “muy amplio, duro y desprotegido.” Así mismo, Alba reitera su deseo de reubicar la pieza en una parcela de Llamaquique<sup>72</sup> en un artículo en el que el concejal municipal Miguel Mojardín manifiesta la pertenencia de la obra al patrimonio municipal y denuncia el desprecio a la propuesta del artista por parte del Ayuntamiento.

En 2008 realizó la obra *Silencio Orgánico* en el vestíbulo del Centro de Salud de Mieres, Asturias, obra que responde a la interpretación de un espacio arquitectónico. Junto con Maite Centol, Pablo Maojo y Carlos Cuenllas, expuso en el Jardín Botánico de Gijón. Presentó 4 obras marcadamente conceptuales en un medio sugerente por cuanto tenía de naturaleza artificializada.

En 2009 participó con tres obras en la exposición “Norte” en la Sala de Exposiciones del Banco Herrero en Oviedo<sup>73</sup> Esta muestra colectiva, fue sintomática en el lenguaje plástico de Alba apareciendo en dos de las obras, *Cuanto más clara es la luz, más profunda es la oscuridad* y *Tiempo diluido*, nuevos materiales en su universo: metacrilatos de colores retroiluminados mezclados con planchas de acero oxidadas.

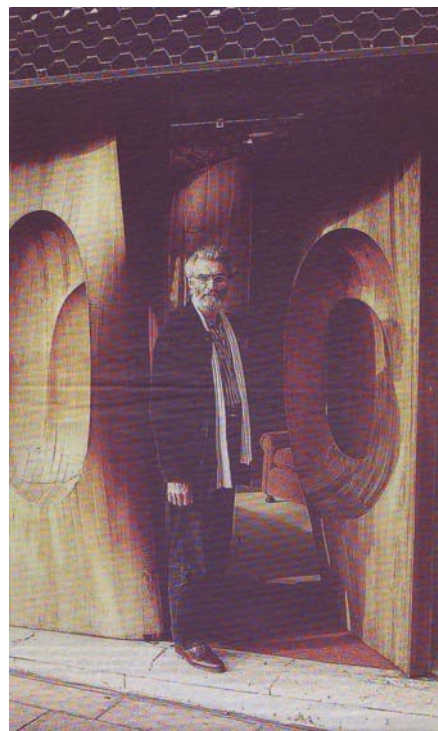
En ese año terminó el tratamiento bajo relieve en la fachada del Centro de Salud de Tudela Veguín, Asturias, del arquitecto Miguel Ángel García Pola.

<sup>71</sup> E. F. P., “El Ayuntamiento propone ubicar la escultura de Alba en El Cristo y autor lo desaconseja.”, *La Nueva España*, Oviedo, 9 de junio de 2005

<sup>72</sup> M.I.C., “Una obra que rueda en el olvido”, *La Voz de Asturias*, Oviedo, 23 de mayo de 2005

<sup>73</sup> FEAS COSTILLA, Luis, *Norte*, Catálogo, Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias, Oviedo, 2009

En un artículo publicado en *La Nueva España* titulado "Las Novedades cierra las puertas" <sup>74</sup>, Alba aparece en la fotografía con la puerta del establecimiento entreabierta y gesto de preocupación. En el subtítulo señala: "Los propietarios del comercio de referencia en textiles dejarán su sello, la obra de Fernando Alba, porque ya pertenece a la ciudad".



En el año 2011, participó en una exposición colectiva en el Museo de Bellas Artes de Asturias, en Oviedo bajo el título: "Vasos. Diez propuestas de cerámica artística en Asturias". Los artistas invitados presentaron propuestas de cerámica de pequeño tamaño. Acudió a esta muestra con dos obras representativas de una indagación dentro del lenguaje orgánico y táctil, que da origen a las formas embrionarias características de sus últimas creaciones.

En setiembre de este mismo año, vuelve a saltar a la prensa regional el fantasma de la escultura de Ventanielles. Se muestran fotografías de denuncia del olvido y abandono de la pieza, como la recogida en portada de la pieza desmontada, bajo el título "La escultura misteriosa"<sup>74</sup>. También se recogen las quejas del artista sobre el trato que se la ha dispensado a la obra y las propuestas para su reubicación, en un intento de promover una reflexión entre las autoridades municipales sobre las nuevas creaciones artísticas, argumentando que "el patrimonio histórico artístico fue antes patrimonio contemporáneo a su tiempo".<sup>75</sup>

Ante esta nueva coyuntura de la obra de Ventanielles, el artista Anxel Nava escribe un artículo acerca del abandono de la escultura, de la cual afirma "apaez y desaparece como'l monstru del llagu Ness"; habla de los continuos cambios que tuvieron las piezas desmontadas a lo largo del tiempo y de la falta de criterio para la elección de las obras en la ciudad de Oviedo, situando a Alba en la categoría de Serra y Oteiza, con "un llugar principal na historia del arte contemporaneu d´Asturies".<sup>76</sup>

En esta dilatada trayectoria profesional, indisolublemente unida a lo personal, la lectura, la música y el deporte constituyen aficiones que enriquecen y complementan la vida del escultor. Se interesa especialmente por la poesía, desde la obra de los orientales Omar Jayam, Tagore, Whitman, Neruda, pasando por Miguel Hernández, César Vallejo, etc. Como aparente contradicción le gusta el deporte en general, y en concreto el fútbol, los toros y el boxeo, disciplinas que el artista intelectualiza sublimando aspectos de esfuerzo, lucha, estrategia, en los que intuye "una suerte de arte".

<sup>74</sup> FERNANDEZ PELLO, Elena, "La escultura de Alba en los catalanes", *La Nueva España*, Oviedo, 16 de setiembre de 2012

<sup>75</sup> FERNANDEZ PELLO, Elena, "Alba elige Llamaquique", *La Nueva España*, Oviedo, 25 de setiembre de 2012

<sup>76</sup> NAVA, Anxel, "El símbolo de un atentado cultural", *La Nueva España*, Oviedo, 25 de setiembre de 2012

Otra de sus aficiones es la música: El flamenco, que escuchó cuando era pequeño, cuando en Grado había gitanos que iban por el bar de sus padres y cantaban. En alguna entrevista de prensa citó como su canción preferida “Soy gitano” de Camarón. También es aficionado al jazz, en el que encuentra cierta relación con el flamenco, advirtiendo ciertos ecos de lamento de la calle, de soledad, que a Alba le resuenan a mundos que gritan de distinta forma, y también con todo tipo de música clásica.

Fernando Alba no es un artista que haya realizado reflexiones teóricas escritas, si bien mantiene una permanente actitud intelectual, con el debate como medio de análisis y confrontación de pensamiento.

Alba es un gran comunicador, y, como tal, es consciente del poder y la magia de la palabra; por ello, la cultiva, la mima, y se recrea confiando en la capacidad de la oratoria para poner de manifiesto su vocación docente en cuanto tiene la oportunidad o la ocasión lo requiere. El escultor siempre está dispuesto a explicar su obra en claves de sugerencias para que, a la manera kantiana, cada cual la interprete según sus sensibilidades. El artista entiende que la obra propone algo con su sola presencia, debe ser autosuficiente y expresarse ella misma, trazando así en la interacción del espectador el camino de su interpretación.

Su legado teórico queda reflejado en entrevistas de diversas publicaciones y prensa que a lo largo de muchos años han salido a la luz pública. La ausencia de escritos no significa que su obra carezca de una reflexión profunda, como quedará demostrado en esta Tesis. Todo lo contrario, ya que a pesar de la ausencia de textos, sus meditaciones son ricas y permanentes. Su esencia nos habla del hombre y su devenir, de lo natural y lo trascendente. Sus reflexiones son un poso profundo acerca de la naturaleza humana para las cuales desarrolla una obra artística.

Los pensamientos de Alba se plasman de manera plástica mediante un camino reflexivo con orden, estructura y sentido. El magma de ideas sobre las que el escultor trabaja es una propuesta continua sobre la que vuelve una y otra vez.

Existe en la obra de Alba un trasfondo filosófico, en la que el arte es un continuo interrogante sobre el espacio que habita el hombre y su relación con el orden natural en un sentido amplio. Sus obras abordan asuntos estrechamente ligados a la existencia del hombre, al margen de lo circunstancial o las tendencias, siguiendo un camino personal, cuyo análisis e interpretación constituyen el objetivo del presente trabajo.

### 1.3. EL TALLER

El primer taller-estudio que tuvo el escultor fue en Oviedo, en el número 19 de la calle Argüelles, en un ático, que aún conserva en la actualidad. Más tarde, en el año 1966, se trasladó a un local de planta baja en la calle Foncalada. Cuando necesitaba fundir piezas en aluminio o bronce, como en el año 71, lo hacía en el taller de Ordóñez, en la Argañosa. Tras la fundición, el propio escultor manipulaba las obras, matizando y reconstruyendo su superficie para darles el acabado final.

Posteriormente cambió su espacio de trabajo a la calle D-46 en La Ería, de Oviedo, en la búsqueda de un espacio de mayor superficie. Instaló el taller en un local de planta baja que tenía un patio. Dicho taller tenía la ventaja de estar situado junto a varios talleres de cerrajería, pintura y carpintería que facilitaban la colaboración en diversos trabajos, estando además situado cerca de Buenavista, su domicilio en Oviedo. También tenía al tiempo un pequeño almacén junto a la Plaza Tejeiro, en Oviedo.

En 1974, tras recibir el premio internacional de escultura en Barcelona, alquiló un nuevo taller en Vallobín, Oviedo. Se trataba de un local en una planta baja que tenía dos portones a la calle. El escultor tenía tres estudios a la vez: el estudio de la calle Argüelles, el de Vallobín y el taller de la Ería. Este último taller lo dejó al poco tiempo, quedándose con el estudio de Argüelles (que mantiene aún en la actualidad) y con el nuevo local de Vallobín.

Alba recorría la periferia de Oviedo, seleccionada árboles caídos, los clasificaba y los intervenía con la motosierra y los tapaba con plásticos. Con el tiempo seleccionaba los que le interesaban y los llevaba al estudio de Vallobín, en Oviedo.

El taller de La Ería, en Oviedo, estaba situado junto al taller de Fernando Blanco Infanzón, con el que Alba ha colaborado en trabajos de soldadura y manipulación del acero y construcción de piezas en chapa durante la mayor parte de su trayectoria artística. El taller de Blanco Infanzón cerró definitivamente en el año 2009. La última obra que realizó Alba en dicho taller fue *Silencio Orgánico*, realizada en el 2008 y destinada al Centro de Salud Mieres Sur. También colaboró con otros talleres eventualmente para obras de mayor envergadura. Tal es el caso de Talleres Noguera, cuyas instalaciones están en el Polígono de Silvota, en Oviedo.

En estos talleres realizó obras como la del valle de Saliencia, el *Homenaje a Clarín*, el mural de Cangas de Narcea y la escultura de la plaza lago Enol en el barrio de Ventanielles de Oviedo. Los Talleres Noguera en el Polígono de Silvota, ponían el espacio y los medios mecánicos para el manejo de las piezas de las obras de mayor tamaño, pero la soldadura siempre la realizaba el taller de Fernando Blanco Infanzón, así como el enderezado y trabajos con la prensa, todo ello supervisado por Alba. También colaboró con el taller Hierros Franco de Avilés en la obra *Devenir*, para la galería Espacio Líquido, contando en todos los proyectos con la asistencia e implicación personal de Fernando Blanco Infanzón.



En el año 1983, se trasladó al taller actual en San Claudio, con la idea de buscar una casa-estudio en los alrededores de Oviedo.



Fotografía de la finca y nave taller en San Claudio, Oviedo

El actual taller está situado en una finca de la localidad de San Claudio, a 8 kilómetros de Oviedo. Al final de un camino privado de la finca, el taller se encuentra en una antigua nave de estabulación de animales. Se trata de un espacio de planta rectangular de casi 400 m<sup>2</sup> con cubierta a dos aguas construida con cerchas metálicas.

El taller tiene dos ámbitos separados: El espacio cerrado de la nave y unas áreas exteriores o explanadas destinadas a almacenar diferentes materiales. En el espacio interior de la nave, el escultor almacena de forma caótica piezas de su colección, maquetas, bocetos, y material de muy diversa procedencia, que ha ido acumulando a lo largo del tiempo.



Vista interior del taller de San Claudio, Oviedo

Se trata de un espacio absolutamente caótico y desordenado; lleno de maquetas, piezas desmontadas, objetos encontrados, todo ello apilado sin una lógica aparente, en el que sólo el artista encuentra el orden apropiado. Dicha circunstancia, resulta de capital importancia para entender el proceso de pensamiento del artista.

La actitud del artista en el taller es determinante en su proceso de trabajo: Alba se mueve entre la necesidad natural de mantener ese desorden aparente y la necesidad acuciante de ordenar el taller. Podríamos decir que su mente no podría funcionar sin la dicotomía de encontrar una lógica en ese desorden y la necesidad de reacondicionar el taller para encontrar un orden y sobre todo disponer de mayor espacio para trabajar.

El escultor ha llenado con el tiempo el taller de ese magma o caos de cosas, en el que su condición de acaparador de objetos varios y chatarra (en el más directo sentido de la palabra), le llevan a depositarlos para que se decanten en el tiempo, repensándolos hasta que por el transcurso del tiempo y de las ideas, puedan ser convertidos en una acción artística. Por tanto, este mecanismo o comportamiento de decantación en el tiempo de “lo buscado y encontrado”, se convierte en una fase determinante de su proceso creativo.



Alba observando unas chapas de acero



Las visitas a la nave taller de San Claudio han sido fundamentales en el entendimiento del universo del escultor en varias claves:

La colección de piezas propiedad del artista está en el taller, habiendo podido observar e interpretar, a modo de repaso en el tiempo, la producción del escultor comentada por él mismo. En el recorrido por las obras, Alba se detiene en cada una con cariño, haciéndolas suyas como si fueran la última obra, sin negarlas, como si el tiempo no hubiera transcurrido. En ese proceso, advierto la madurez del artista, entendiendo como el autor pone en el tiempo cada obra, como formando parte de un proceso evolutivo. Alba se detiene en cada pieza. Si la obra es pequeña de tamaño, la coge con las manos y la mima con la mirada y la palabra, rescatando del olvido y del tiempo los valores de su trabajo. Si se trata de una pieza grande, la desenvuelve y se aparta a observarla y comentarla. El escultor destila al hablar, el amor hacia su obra sin renunciar a ninguno de los eslabones que la han ido formando en el tiempo.



Alba, ante los "objetos encontrados" en el exterior del taller

Las maquetas son una parte esencial en el proceso de creación y concepción de las obras. En unos casos, como paso previo o bocetos de las esculturas y en otros como ideas inacabadas o abortadas por falta de materialización del encargo final o por cambio de emplazamiento de la obra.



Fernando Alba con una maqueta en su taller



Material almacenado en la finca de San Claudio





Pieza de chapa de acero

Para entender una parte fundamental del universo de Alba resulta imprescindible la visita al taller, y sobre todo al espacio que le rodea en la finca de San Claudio. En la observación del material almacenado por el artista, enseguida detectamos la doble condición del escultor como atento observador y cazador de ideas.

Podríamos decir que Fernando Alba es una permanente ave rapaz al acecho de la idea, que se materializa en la captura de la pieza, sobrevolando elementos naturales y artificiales, analizando, capturando y extrayendo los conceptos que lleva asociados cada material o cada objeto encontrado.





Este continuo ir “cazando” lleva implícita una primera “actitud dada” en ese buscar el *objet trouvé*, capaz de transformarse en una segunda fase de reflexión, pensamiento y elaboración posterior, hasta alcanzar la obra. Un ejemplo de esta actitud lo encontramos en el hallazgo en un taller en Avilés de los trozos curvos de grandes planchas de acero de un viejo depósito. Tras la observación y “captura” de esos materiales de desecho, posteriormente, a través de una delicada manipulación, los convirtió en los *Contenedores de Tiempo* expuestos temporalmente en la plaza del Castillo de Salas (2000), e instalados a continuación en los jardines de la Fundación Museo Evaristo Valle de Gijón, donde aún permanecen en depósito.



Ese proceso de captura intelectual previa, le lleva posteriormente a una etapa de reposo y sedimentación de la idea, en la que muchos de los objetos son rechazados para elegir a otros y convertirlos en idea artística, es decir, elevarlos a la categoría de arte.

En los alrededores de la nave taller se encuentran infinidad de objetos encontrados en sus paseos, principalmente en recorridos por la naturaleza: piedras, ramas, un nido, pero también chatarra y objetos manufacturados por el hombre: planchas de acero, herramientas, vidrios de colores, objetos de desecho, material reciclado, etc.

En las estanterías y sobre las mesas del taller se encuentran cientos de objetos encontrados de variopinta procedencia, material, forma y tamaño, que constituyen un laboratorio de investigación intelectual. En ese universo, habitan multitud de ideas o direcciones posibles que van sedimentando y decantando en el tiempo bajo la atenta mirada de Alba. Esas ideas o gérmenes energéticos se desarrollan y modifican en el ideario de Alba, generando nuevos conceptos y nuevas piezas en distintos materiales.



Una chapa de acero en la finca del taller de San Claudio



El nido de un pájaro sobre una mesa del taller



Estructura/maqueta





Alba jugando con las manos con los *objet trouvés*

El método de trabajo del artista es personal y peculiar. Alba afirma que “para crear vale cualquier hora del día, si bien, el hábito de la noche, con el silencio, la oscuridad y ese tiempo casi indefinido, te puede llevar a esas profundidades en las que se trabaja a gusto hasta las 3 o las 4 de la mañana”<sup>77</sup>

El escultor necesita reconocer un cierto estado de ánimo y recorrer el entorno para poner en marcha los mecanismos de creación y su personal poética. Ese estado anímico y mental suele ser constante y el escultor lo trabaja “no permitiendo sentirse fuera de esos proyectos y preocupaciones”. Luego, al trabajar o no hacerlo, el rigor es otro tema muy distinto. Si no hay proyectos urgentes que necesiten del trabajo de la elaboración inmediata, se produce en su cabeza “un fluir y una aleatoriedad, con una forma de recrearse en la conciencia del estar, distinta a la conciencia de producir”. El propio artista señala con picardía: “con gracia, hasta el pecado vale”.

No existe en el método de trabajo un “laboratorio de tizas” como génesis experimental de sus investigaciones. Y no las hay porque la cabeza de Alba no necesita sintetizar las ideas en formas. Estas habitan y sobrevuelan y son en ocasiones atrapadas. Alba cree en otro proceso de investigación no lineal, quizá porque estamos en un momento de otras posibilidades en el arte menos directas y lineales.

---

<sup>77</sup> Las frases entrecuilladas en este y los siguientes párrafos son citas textuales de palabras pronunciadas por Fernando Alba en las conversaciones mantenidas con el autor de este trabajo.

Alba cree en la utopía del pensamiento. El comienzo de siglo lo entiende como un momento caótico y abierto, con infinitas posibilidades. Tiene la conciencia de que todo va sucediendo de una manera un tanto accidental, por supuesto consciente del control, pero su pensamiento lo entiende como un mecanismo de descartar lo que no se debe hacer. La metodología responde más al pensamiento y a la reflexión que a la investigación plasmada en formas. La conciencia del fracaso es importante en la ideología del escultor. El mismo suele repetir: “El fracaso es lo único que te salva. Ya lo llevamos en nosotros mismos. Esta circunstancia te hace muy libre.”

Cuando se produce un encargo, el contexto es determinante en la concepción de la obra. En el proceso de trabajo existen varias fases. En la primera, contempla y se hace con el lugar. Recoge sensaciones e impresiones, atrapando el “alma del lugar” en un diálogo unipersonal. Posteriormente realiza garabatos, dibujos, análisis y reflexiones gráficas. Hay una mezcla de análisis e intuición en las obras de Fernando Alba. El propio escultor reconoce un aprendizaje en el reconocimiento del espacio, que se ha ido plasmando en el desarrollo de su producción artística. La fase siguiente del proceso de creación es la construcción de maquetas. Es curioso observar en esta fase la materialización de planteamientos opuestos, realizados para verificar distintas opciones. En palabras del escultor, verificamos: “si lo que sabes y supones es verdad, porque puede no serlo”. Se establecen distintas formalizaciones de un mismo nivel de pensamiento. Los materiales de las maquetas, en distintas escalas, pasan por el papel, el cartón, la chapa, etc. realizando una maqueta final con el mismo material de la obra.

La fase final, la construcción de la obra, pasa en primer lugar por el taller y posteriormente por la puesta en obra en el lugar de emplazamiento. Alba sigue un minucioso proceso de control durante el montaje de la obra, reflexionando y controlando todos los detalles y acabados. No existen apenas correcciones durante la ejecución de las obras. Según el artista “todo responde a la realidad esperada, pero con la pulsión y sorpresa de su propia y nueva realidad”.

## 1.4. LA DOCENCIA

Fernando Alba impartió clases en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Oviedo desde 1975 hasta el año 2004, fecha en que se jubiló.

Fue profesor de volumen (modelado), vaciado y moldeado, y talla (construcción de volúmenes con materiales diversos), dando clase a varias generaciones de artistas y diseñadores. Entre otros, impartió enseñanza a Anxel Nava, Hugo O'Donnell y María Jesús Rodríguez entre otros. Asimismo, compartió clases como profesor con artistas de diferentes generaciones, como Bernardo Sanjurjo, Adolfo Folgueras, Félix Alonso, José Antonio Nava, Reyes Díaz, María Álvarez, Ricardo Mojardín, Isabel Cuadrado, Daniel Gutiérrez, etc.

La decisión de dedicarse a la docencia fue tomada por Alba al regresar a Asturias después recibir el premio Autopistas del Mediterráneo. En aquel entonces, el pintor Bernardo Sanjurjo asumió el cargo de director de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Oviedo, con la inquietud de incorporar nuevos profesores a la docencia para dotarla de un nuevo impulso creativo. Alba aceptó la nueva actividad docente por la necesidad de tener una cobertura económica estable en paralelo a su actividad creadora, además de entenderla como un reto, con todo lo que suponía de responsabilidad la labor pedagógica para formar a las nuevas generaciones.

Para Alba fue una experiencia muy enriquecedora en su propia evolución, en lo que supone explicar las cosas “explicándoselas a uno mismo”, crear un ambiente de formación, creatividad y sensibilidad, siendo un orgullo colaborar en ese proyecto educativo de la Escuela de Oviedo, que se convirtió en una referencia en el país, haciéndose planteamientos de vanguardia, creatividad y libertad, viviendo un clima de comunicación y entusiasmo que Alba recuerda con gran nostalgia y orgullo.

La comunicación con los alumnos fue una gran realización personal, por lo que revertía en beneficio propio, las reflexiones en voz alta, así como confrontar y enfrentarse a las distintas generaciones, con lo que eso supone de medirse con nuevos talentos y preocupaciones plásticas. A nivel social también le hizo tomar conciencia con todos los valores que la docencia supone, siendo un gran gozo en esa pelea que Alba recuerda “contra los molinos de viento”.

Una de sus preocupaciones fundamentales, era introducir a alumnos que venían con unos intereses sin formación, y conseguir cambiar su orientación y su manera de ver el arte y los oficios.

Su dedicación pedagógica supuso un complemento a su formación al hablar a los alumnos desde un mundo de creación paralela a la docencia. Desde esta óptica hablaba desde una experiencia muy viva, creyendo en lo que decía, y el alumno se veía atrapado por el discurso, consiguiendo una comunicación, respeto y provocación capaz de despertar sensibilidades hacia otras maneras de mirar y por tanto de crear.

Alba suscitó en muchos alumnos la capacidad de asombro ante realidades que a muchos pasan desapercibidas, la sensibilidad y el respeto hacia las cualidades expresivas de la materia, texturas, formas, estructuras, etc. El escultor recuerda como algún compañero profesor le decía “siempre les tienes cazando moscas”. En las clases de modelado les llevaba cantos rodados que les hacía reproducir a distintos tamaños. Algunos alumnos cogían los más sencillos en la creencia equivocada de que eran los más fáciles de copiar. Provocaba en sus alumnos la poética y esta derivaba en entusiasmo. Alba dijo en relación a la docencia: “si abres una conciencia, igual esa alerta se queda para siempre. Queda la mirada, la valoración de las cosas que encuentras y que lees. El despertar de una nueva mirada no hay que compartimentarla en algo plástico sino que forma parte de una configuración del ser”<sup>78</sup>

Podríamos decir que, mientras otros profesores de la Escuela de Artes pueden enseñar el gusto por lo bien hecho, la valoración de una buena presentación gráfica, la inquietud por estar al día técnicamente o la vocación internacional, además Alba intentó encauzar y cuestionar los procesos internos personales de los alumnos, para que cada cual derivase en sus propias inquietudes, conectando el hemisferio emocional, lo visceral y la pura sensación con la práctica profesional.

Sin tener referencias formales directas, hay alumnos que le llaman “maestro” en el sentido más profundo y cariñoso del término. Hay ecos y aportaciones en el pensamiento de artistas como Anxel Nava, Benjamín Menéndez o Pablo Armesto, en los que Alba contribuyó a forjar parte de su personalidad artística. Alba comenta al respecto que “toda enseñanza e influencia debe ir a la parte desconocida del alumno, es decir, el maestro hace descubrir la parte no conocida de éste”.

La Escuela, en su etapa final de final de siglo XX, ya no tenía para Alba los mismos estímulos que al principio, su actividad creativa centraba sus preocupaciones y terminó por apartarle de la docencia. Se prejubuló como profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Oviedo en el año 2004, dedicándose plenamente desde entonces a la creación escultórica.

---

<sup>78</sup> Conversación con Fernando Alba en Oviedo, el 26 de setiembre de 2011

## **2. EL CONTEXTO**

## 2. EL CONTEXTO

En este capítulo se analiza con un enfoque histórico aunque conciso, la evolución de la historia de las principales aportaciones y flujo de cambios sufridos por la escultura durante el siglo XX y cuyas consecuencias se han trasladado a nuestra época. Así, se realiza un análisis de las principales aportaciones de la escultura del pasado siglo, en relación con la obra de Fernando Alba.

Situándonos temporal e históricamente respecto al objeto de estudio, podríamos decir de forma inmediata que la obra de Alba se enmarca en la segunda generación de vanguardias del siglo XX en España, caracterizada por la ruptura radical con la concepción hasta entonces existente del arte. Se trata de un cambio en la integridad del fenómeno artístico puesto de manifiesto técnica y formalmente, así como en sus significados. Un cambio progresivo que repercutiría en el proceso artístico entero desde la creación hasta la significación.

En el caso de la escultura, fue a partir de la segunda mitad del siglo XIX cuando la disciplina comenzó a abandonar el imperante modelo griego (la escultura clásica) que proponía un patrón esencialmente humano, en el que el hombre se representaba y reconocía a sí mismo junto con su entorno. La escultura entonces experimentó un cambio que fue desde la ruptura de la unidad en pos de la fragmentación, hecha por Rodin, hasta el progresivo abandono de la figuración, con miras a indagar en el fenómeno espacio-temporal de forma total y ya no sólo a partir de la representación mimética.

Fernando Alba a menudo cita la expresión “somos hijos de nuestro tiempo”. Por tanto, no podemos ser ajenos como ciudadanos y artistas a lo que ocurre a nuestro alrededor y estamos inmersos en la cultura que nos ha tocado vivir y somos herederos de la historia e hijos de nuestra época. Alba resume esta circunstancia afirmando que “de uno no es nada del todo”, y, por tanto, asumiendo las referencias de la historia y la cultura que han impregnado su trabajo.

En cuanto a las referencias que han influenciado su trayectoria artística, Alba interpreta la historia del arte contemporáneo desde su personal punto de vista, configurando una masa ideológica que se entiende como una interpretación personalizada. Alba sintetiza cada idea y cada artista, y más que de un conjunto de influencias que resultan de una elección o eliminación, hay que hablar de una interiorización y una síntesis de aportaciones y conceptos: “la admiración siempre se traduce en influencia”, dice el escultor.

Alba no reconoce en su obra claras referencias directas. En lo formal, es evidente que no las tiene de un modo directo, excepción hecha de su primera época de barros y piezas de hierro. En las etapas posteriores, el artista emprende un camino individual de forma y pensamiento en el que no se advierten apenas referencias plásticas directas, cuyas excepciones y ejemplos, citaremos en los siguientes epígrafes.

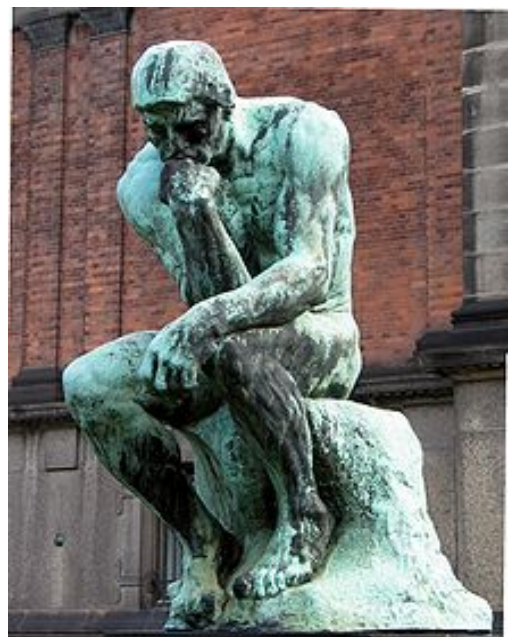
Quizá existen en la obra de Alba, ecos descompuestos de la historia del arte y de la escultura, formada por una concatenada suma de intenciones, de acciones, de posicionamientos formales, de actitudes filosóficas y éticas y, en definitiva, de pensamiento, que se han ido sucediendo en el arte contemporáneo del siglo XX y comienzos del XXI.

En los apartados siguientes se realizará un recorrido por la historia de la escultura del siglo XX, en el ámbito internacional, nacional y regional, estableciendo las relaciones e influencias de los movimientos, artistas y escultores que de diversos modos han influido en el pensamiento o trayectoria de Fernando Alba.

## 2.1. LA ESCULTURA DEL SIGLO XX Y SUS APORTACIONES A LA OBRA DE FERNANDO ALBA

A medida que tomamos perspectiva en el tiempo, en algunos casos con una vigencia de un siglo, resulta engañoso hablar de los “ismos” como sistema de estudio y clasificación del arte contemporáneo. No obstante, tal sistematización estilística está adherida al estudio de la historia del arte resultando difícil evadirla.<sup>79</sup> Por ello, en este trabajo nos referiremos a los movimientos artísticos del siglo XX, y, especialmente a los artistas, que han supuesto alguna influencia en la actividad creativa de Fernando Alba.

El primer escultor que sentó las bases de la escultura contemporánea fue Auguste Rodin, (París, 1840- Meudon, 1917) el cual cambió el sentido de la escultura y creó las bases de “la escultura según la escultura” y no según la naturaleza, proponiéndose devolver a la escultura la integridad que había perdido desde la muerte de Miguel Ángel en 1564.



*El pensador de Rodin, 1880-190 Museo de Rodin, Paris*

---

<sup>79</sup> BARROSO VILLAR, Julia, *Tema, Iconografía y forma en las vanguardias artísticas*, Ajumez Libros, Piedras Blancas, 2005

Rodin creó su espacio escultórico con fuertes contrastes de luz mediante superficies y volúmenes abocetados en movimiento con un gran realismo visual, con integridad con los medios técnicos que utilizó. Rodin recuperó así los valores escultóricos iniciando el camino hacia la abstracción. El escultor resumió sus principios en su testamento en el que escribió los ideales a seguir por un verdadero artista<sup>80</sup>:

“Concibe la forma en profundidad  
Indica los planos dominantes.  
Imagina las formas como dirigidas hacia ti,  
Toda vida surge de un centro,  
Y se expande de dentro afuera,  
Al dibujar, observa el relieve, no el perfil.  
El relieve determina el contorno.  
Lo principal es ser conmovido, amar  
Esperar temblar, vivir.  
¡Sé un hombre antes que un artista!

Estas palabras denotan un carácter humanístico con ideales sociales y artísticos, de características determinantes que podríamos relacionar con el modo de entender vida y pensamiento en la obra de Fernando Alba. La formalización y conceptos de Rodin están incorporados en los primeros barros de Alba, en concreto en la obra *Dolor bajo vientre*, realizada en 1965, en su expresividad, en el movimiento y en el tratamiento de superficies y texturas.

Más tarde, paradójicamente, fueron los pintores, Degas (1834-1917), Matisse (1869-1954) y Cézanne (1839-1906) quienes aportarán las contribuciones más significativas a la evolución de la escultura moderna.

Cézanne dio las pautas (sobre todo el motivo y la construcción de la obra) a los auténticos pioneros de la escultura del siglo XX: Brancusi, Picasso, Archipenko, etc. Cézanne reaccionó contra el impresionismo (que representaba sensaciones subjetivas) sentando las bases de un nuevo concepto artístico mesurado y sereno, según diferentes campos de fuerzas en que se constituyeron los estilos como el cubismo, constructivismo o el surrealismo.<sup>81</sup>



*Mona con cría* de Pablo Picasso

<sup>80</sup> CLAUDEL Camille, Auguste Rodin, Roma, Fundación Basil et Elise Goulandris, pp 211-213

<sup>81</sup> READ, Herber, *La escultura moderna*, Ediciones Destino, Barcelona, 1964.



El siglo XX aportó un nuevo modo de ver la escultura. En su primer tercio convivieron artistas que mantenían planteamientos clásicos con nuevos artistas que abrieron nuevas vías de investigación en el concepto del espacio. Esto provocó una mezcla de tendencias que requieren lecturas muy complejas sobre la obra de artistas de muy diversa índole.

Una de las inquietudes de principios de siglo, fue liberar a la escultura de la forma cerrada y densa, del bloque compacto que comenzó a abrirse con el barroco, que se abrió en el siglo XX rotundamente, dejando ver su interior, mostrando espacios hasta el momento inaccesibles y distintos modos de interpretación respecto de los planteamientos tradicionales.

El interés por el arte primitivo empezó por Van Gogh y Paul Gauguin. Picasso conoció la escultura africana a través de Matisse que la entendía como “un regreso a un estado mental primitivo como rechazo a las imposturas expresivas”.



Máscara Dan Tankagl



Cabeza de mujer. Pablo Picasso. Bronce. 1931

El cubismo supuso una ruptura total con la tradición. El arte se había ocupado hasta entonces durante cinco siglos de la representación para pasar a “la sustitución”, elaborando símbolos que recogían reminiscencias del objeto fenomenológico, o referencia a él, sin buscar una imagen fidedigna, buscando una liberación en el arte. El cubismo surgió a partir de dos influencias: la pintura de Cézanne y la escultura tribal africana. Picasso realiza la primera obra totalmente cubista con *Cabeza de Mujer* en 1909-1910. También realizaron esculturas cubistas Pablo Gargallo, con máscaras en hierro y el catalán Julio González, amigo de Picasso.

Los cubistas fueron los precursores de este nuevo concepto del espacio trasladado a la escultura, planteando la apertura de las formas para liberar la composición con el vacío y la luz como premisas fundamentales. En ésta época convivieron formas abiertas y cerradas que hicieron variar las relaciones hasta entonces existentes entre escultura y espacio. Picasso incorporó a sus esculturas atributos emocionales: siniestros, misteriosos y humorísticos.

El interior se convirtió en un nuevo exterior, con la concavidad y la convexidad dialogando entre sí, utilizando las transparencias, líneas y planos y sustituyeron las formas sólidas. Dejaron atrás la perspectiva tradicional buscando la estructura de los objetos, mostrando multiplicidad de puntos de vista. Rompieron con las reglas anteriores y desarrollaron una fórmula esquemática en un principio apoyada en la figuración para romperse más tarde totalmente, dando lugar a la abstracción.

Los volúmenes se interpenetraban, creando planos contrapuestos que incorporaban vacíos y facilitaban el manejo de las luces, variando así la relación que existía hasta entonces entre masa y vacío. Las piezas no quedaban definidas en sus contornos, ya que podían pertenecer tanto al espacio positivo como al negativo creado, es decir, apareció un nuevo concepto de límite. Las formas de la escultura no eran ya contenidas sino que se expandían invadiendo su entorno, abriéndose, dividiendo y cruzando el espacio.

Constantin Brancusi (Pertisani, 1876 – París, 1957) llegó a reducir el mundo a la forma de un huevo en un gesto de reducción, simplificación y pureza. A través de Brancusi quedó establecido otro concepto fundamental en la escultura moderna: el respeto por la naturaleza de los materiales que se manifestaba en la diferenciación formal entre las esculturas de piedra, metal o madera: “mientras uno talla, descubre el espíritu del material y sus proporciones”.



Constantin Brancusi, *Sculpture for the Blind*, 1916

El escultor francés de origen rumano Constantin Brancusi representó para Fernando Alba la síntesis del volumen, de la forma primordial, siendo uno de los escultores de referencia en su evolución personal, sobre todo en la simplificación de la forma, en ese tránsito que va desde la figuración a la abstracción, alejado de la preocupación de la representación. La exploración de diversos materiales unida al tratamiento expresionista de los volúmenes de Brancusi influyó en el joven Alba tras manejar la figura en términos expresionistas de texturas y gestos en sus primeras etapas, en la época de los barrotes, cuando Alba rompe con el academicismo de las primeras piezas, para pasar a otra forma de entender la escultura que el escultor recogía en la frase “quiero que hable la idea y no la forma”.

La contundencia de la idea se tenía que plasmar en forma, pero esta pasaba por una simplificación, siempre y cuando primaba la conciencia de la idea, con la figura desapareciendo para convertirse en un concepto. La propia definición de la figura humana le supuso una limitación para pasar a la abstracción. “La búsqueda de lo puro y el equilibrio, tanto en su simplicidad como por su humor fugitivo otorga a sus formas una clara impresión de libertad.”<sup>82</sup>

Alba se apropió de la concepción general de la obra brancusiana. De ella le interesaba especialmente la síntesis formal, que él aplicó en las soluciones de sus primeros barros, que derivaron en estructuras orgánicas.

Alexander Archipenko (Kiev, 1887– Nueva York, 1964) fue el primer artista que en 1909 comenzó a introducir el hueco en la escultura. Fue el pionero en replantear los límites interiores, iniciando una vía fundamental de investigación: la abstracción. Esta se apoyó en principio en temas tradicionales, para liberarse poco a poco de la realidad hasta prescindir totalmente de esta. Archipenko perforó volúmenes sólidos creando formas cóncavas, introduciendo el espacio que rodea la escultura, y lo incorporó a la misma como un elemento escultórico más. En definitiva, transformó el espacio en materia, considerándolo la parte fundamental de la escultura. Lo sólido y lo vacío fluían entre sí, modulando el espacio con transiciones interiores cóncavas. Alba recoge también los vacíos en el interior de la figura humana en las piezas realizadas en los años 1965 y 1966, en las que las figura orgánicas se retuercen sobre sí mismas originando hoquedades. Un ejemplo son las figuras de terracota *Sin título*.

Umberto Boccioni (Reggio di Calabria, 1882 – Verona, 1916) siguió desarrollando esta línea de investigación. Para Boccioni existían fuerzas que atraviesan los objetos en el espacio, y fusionan los volúmenes de la obra con el entorno. Rompió con los conceptos de la escultura y creó una prolongación dinámica con el espacio, según una sistematización de la interpenetración de planos de clara vocación arquitectónica. Los futuristas continuaron este camino abierto con esculturas de espacios dinámicos.



*Formas únicas de continuidad en el espacio*  
Umberto Boccioni. Bronce. 1913

<sup>82</sup> DUROZOI, Gerard, *Diccionario de arte del siglo XX*, Ediciones Akal S.A., Madrid, 1997.

Vladimir Tatlin (Jarkov, 1885 – Moscú, 1953) aplicó técnicas de construcción e ingeniería según un ideario revolucionario que compartieron Malevich, Filonov, Popova, Larionov, Goncharova, Udaltsova, Yakulov, Rodchenko, Puni, Exter, Menkov, Pevsner, Gabo y El Lissitzky. En 1917, con la revolución rusa elaboran un manifiesto revolucionario para la difusión de las ideas constructivistas como arte del pueblo, con diversos movimientos o variantes: futurismo, suprematismo, etc.

A partir de 1914, los constructivistas avanzaron desarrollando el ideario cubista, pero abandonando toda referencia figurativa. La escultura debía de ser capaz de recibir el espacio manejando planos y volúmenes mediante sistemas que restituyen la línea en la escultura. Los escultores constructivistas trabajaron identificando estructura y planos de la forma escultórica, buscando el equilibrio de la pieza mediante juegos de ritmos estéticos matemáticos. Crearon formas abiertas con espacios negativos que penetraban en la pieza. Esto les llevó a una falta total de estatismo en las esculturas, a la ausencia de un punto desde el que el espectador pudiera obtener una lectura de conjunto de la pieza, y de ese modo incorporan la circulación y la visión dinámica a la obra.

Las ideas constructivistas se incorporaron al ideario espacial y sociológico de Fernando Alba, que aportó de un modo decidido en su escultura de Ventanielles, en Oviedo, con toda la carga ideológica social y el despliegue de planos, espacios y vacíos de la plástica constructivista.



Exposición Rodchenko y Popova 1917-1925. Museo Reina Sofía. Madrid

El escultor británico Henry Moore (Castleford, 1898 – Much Hadham, 1986) fue otro de los artistas que influyó conceptualmente en el universo de Fernando Alba. Fue de los primeros escultores junto con Barbara Hepworth que conformaron sus volúmenes creando vacíos y planteándose el problema de los límites. Moore hablaba así de su propia obra: “la escultura aérea es posible: la piedra o la madera se limitan a rodear el hueco, que es la forma principal de la figura”.

Moore realizó esculturas abstractas, investigando las relaciones entre lo externo y lo interno, lo cóncavo y lo convexo con el vacío como espacio interno, en clara alusión a las formas de la naturaleza. Ese punto vacío de materia era el eje fundamental de la escultura, del cual manaba esa energía que, en algunos casos, como en las maternidades, tenía una componente simbólica ya



que el hueco representaba el vientre de la madre.<sup>83</sup> Moore, con un enorme compromiso con el destino humano se obsesionó con la figura humana (madre, hijo y familia). Apostó por el vitalismo de las obras, las cuales están basadas en formas universales en las que se pueden reconocer objetos naturales, no como ideal clásico de belleza, sino como una alternativa mezcla de vitalidad, forma y sentimiento integrados.



<sup>83</sup> MADERUELO, Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Biblioteca Mondadori, Madrid, 1990

“Un agujero puede tener, de por sí, tanta importancia para la forma como la masa sólida”<sup>84</sup>

Henry Moore

Para Alba, Moore ejerció una profunda influencia en la simplificación de las formas y en la contundencia a la hora de entender la escultura. Le interesó enormemente el tratamiento del elemento figurativo elevado a la abstracción que derivaría en el volumen más rotundo y absoluto.

Alba se ve claramente influenciado por Henry Moore en las primeras épocas de los barros, con la aparición de figuras tumbadas y en los años 70, época en la que los elementos figurativos de Moore se componen con libertad llegando a trascender la propia figura humana. En las puertas de la tienda Las Novedades, de la calle Gil de Jaz de Oviedo, se observan ecos de los vacíos e Moore en la estructura de la composición. Alba descubrió a través de Henry Moore una noción esencial: el descubrimiento de que la pieza es espacio y la conciencia de que el espacio es materia a manejar y definir.



Alberto Giacometti (Pertisani, 1876 – París, 1957) también ha sido otra de las referencias capitales en el ideario de Alba. El escultor italiano realizó esculturas muy pequeñas y para él, el espacio se agrandaba en el manejo de la escala y las relaciones. La idea no tenía nada que ver con el tamaño. En una ocasión fue invitado a una exposición en el Grand Palais de Paris y cuando se acercó el comisario, sacó de su bolsillo unas pequeñas figuritas. La muestra nunca se llegó a materializar. Para él, el tamaño no era lo importante. Giacometti se constituyó en representante del surrealismo. Sus esculturas de figuras humanas alargadas, gráciles, lineales, con exagerada deformación de los miembros, representan desgarros existenciales del individuo, proclamando un nuevo modelo de libertad expresiva, además de una nueva forma de entender el espacio en relación a la escala. La libertad espiritual de Giacometti no tiene límites para la imaginación.

<sup>84</sup> PISCHEL, Gina, *Historia universal de la escultura*, tomo III, Ediciones Asuri, Bilbao, 1982.



Las plazas por las que sus figuras deambulan son un homenaje al vacío y ello contribuye a la soledad y dramatismo existencial de sus figuras.



Alberto Giacometti

El carácter totémico de muchas de sus esculturas, recogiendo aspectos de la escultura africana, su simbolismo, su libertad formal, su desenfreno material, las sugerencias de realidad oculta, salvaje, no mediatizada por valores culturales, deja fluir libremente la condición misteriosa del ser humano, y muy específicamente de la mujer y del cuerpo femenino.<sup>85</sup>

Alberto Giacometti produjo en los años treinta objetos esculturales en los que el artista insistía en que no había ninguna especie de manipulación, ni cualquier actuación física o estético-formal sobre ellos. Deberían ser únicamente objetos de deseo, al contrario que los objetos realizados manualmente. Para Giacometti, la realización de ese objeto de deseo era un proceso demasiado penoso y, sobre todo, deseaba ver esas proyecciones de su inconsciente ya plasmadas.

La cuestión del humor en el surrealismo del *objet trouvé* y del azar proporciona continuidad a la tradición antiburguesa y antiartística del dadaísmo. Sin embargo, el surrealismo está más interesado en la revolución del espíritu y en la cuestión de la provocación como liberación del individuo. En suma, como práctica general, los componentes del surrealismo son el collage, el arte objetual y el azar. Esta triple condición enlaza la obra de Fernando Alba, aún en la actualidad, con dichos conceptos. Además, Giacometti le ha interesado en la medida en que ha representado la desmaterialización de la forma, su dramatismo y su abstracción. Ha trascendido la figura hasta el límite, hablando de todo un mundo de sugerencias en mitad de un contexto con un alto valor dramático, discurso que Alba apropia para expresar componentes simbólicos de trascendencia.

---

<sup>85</sup> BOZAL, Valeriano, *Estudios de arte contemporáneo, I, La mirada de Cézanne, la indiferencia de Manet, la ironía de Klee y otros temas de arte contemporáneo*, A. Machado Libros S.A., Móstoles, 2006,

El concepto espacial del italiano tiene interés para Alba en el sentido de que, de tanto adelgazar la figura, en sus plazas, habla del espacio infinito a través de la relación que se establece entre los personajes y por tanto la incorporación a la escultura de la escala humana en relación al contexto. Hay ecos de Giacometti en la obra de Alba, en alguna de sus primeras piezas de barro, exageradamente estilizadas, que se conserva rota en el taller de San Claudio. También en las obras realizadas en 1979, mediante superficies de aluminio con ramas fosilizadas, en las que según las propias palabras del escultor, se reconoce “la ausencia, el espacio y el drama” del ser giacomettiano.

Respecto de la acentuada verticalidad, Alba relaciona a Giacometti con la incorporación del concepto de la soledad del individuo como drama contemporáneo, con el existencialismo sartriano materializado en figuras condenadas a vivir ese drama para siempre, “porque en su verticalidad absoluta y fragilidad, están condenadas a una existencia penosa”.<sup>86</sup> Los enormes y pesados pies los vinculan a la tierra para siempre, estilizándolos a su vez en busca de algún tipo de liberación.

Esa dicotomía entre el drama y el ser, o la pretendida liberación que representa una condena a ese drama terrenal, liberándose de la propia condena, interesa a Fernando Alba de manera especial. Alberto Giacometti señaló la condición humana en un ejercicio plástico totalmente novedoso para su tiempo, haciendo del placer y el horror un ejercicio estilístico de primer orden, con la inquietud y el desasosiego implícitos de quien contempla su obra.

En la inicial época figurativa de Alba, pueden apreciarse referencias a la obra de Giacometti en la estilización de las figuras, con algunas cabezas y piezas en barro en franca sintonía con el escultor italiano.

Es conocida la preocupación de Giacometti por la disminución del tamaño de sus figuras. La figura crece en su destrucción y a medida que se destruye.<sup>87</sup> Esta condición conceptual del tamaño también es de interés en la obra de Fernando Alba en la medida de que “la idea puede ser atrapada en el tamaño de una caja de cerillas”<sup>88</sup>. Todo ello, unido a una cierta condición biográfica del escultor italiano, en el que las figuras humanas han sustituido a los árboles del bosque, en referencia a su lugar natal, hacen si cabe, quizá de forma casual, un nexo más entre ambos artistas.

Alexander Calder (Filadelfia, 1898 – Nueva York, 1976) fue capaz de definir una nueva escultura sin apenas masa, que se expandía por el espacio incorporando el movimiento y por lo tanto, el tiempo. Realizó delicadas piezas con exquisito equilibrio dinámico que oscilaban levemente con los movimientos de aire o ayudadas de pequeños motores. Las chapas se mueven entre ellas en una relación oscilante, unidas por varillas equilibradas por hilos aprovechando la inercia. Su mayor contribución no estriba en la formalización de las piezas, sino en los juegos espaciales en movimiento incorporando el tiempo a la obra. Calder investigó en uno de los

<sup>86</sup> Conversación con Fernando Alba el 15 de septiembre de 2010, en Oviedo.

<sup>87</sup> BOZAL, Valeriano, *Estudios de arte contemporáneo, I, La mirada de Cézanne, la indiferencia de Manet, la ironía de Klee y otros temas de arte contemporáneo*. A. Machado Libros S.A., Móstoles, 2006,

<sup>88</sup> Conversación con Fernando Alba, según una expresión del artista.



estímulos visuales más potentes, atrapando en la propia obra la fugacidad del cambio e imprimiendo esa ilusoria condición de vida a la obra de arte.



*Móviles. Alexander Calder. 1976*



“¿Por qué tiene que ser estático el arte? El siguiente paso es la escultura en movimiento...  
Para mí, el universo es la base de toda mi obra”

Alexander Calder

Alba se interesó por Alexander Calder como uno de esos escultores de cabecera del arte contemporáneo, aunque no le influyó directamente en su obra. Sin embargo, está presente en su mente como un gesto de canto a la libertad y le considera un artista con una personalidad singular. No obstante, duda de la interiorización directa de la obra de Calder y de su influencia en su producción artística. Sí conecta con su sensibilidad poética y con su libertad creativa como uno de los principales innovadores de la escultura del siglo XX, al haber incorporado el movimiento y el color como elementos esenciales de sus obras.

Con sus móviles, accionados por el viento mediante láminas de metal y alambres que se mueven según una compleja sucesión, consiguió trastocar el concepto estático de la escultura, haciendo que resulten fascinantes para el espectador mediante un sistema de equilibrio de elementos equivalentes.<sup>89</sup>

Cabría en principio suponer una aparente influencia de Calder en la obra de Fernando Alba suspendida del primer piso de la torre de Salas. Sin embargo, en ella la interactividad del viento y la suspensión no establece una relación directa, sino una relación casual. Alba suele hablar de que “una vez transcurrida la historia de la escultura y el arte, las formas y los conceptos están hilvanados por un cierto devenir accidental de interactividad sin referencias directas”. Ciertamente es que esas influencias latentes que habitan en el subconsciente son una magna que se puede manifestar de muchas maneras en la obra de un artista. Hablando de Calder, Alba se expresa del siguiente modo: “Imposible sustraerse a todo eso, Es imposible que no tenga una influencia. Uno está hecho hasta de lo que no sabe.”<sup>90</sup>

El escultor francés Cesar (Marsella, 1921) es otro de los artistas que ejerció influencia en el joven Alba a través de unas obras que eran una compactación de grandes bloques de chatarra.

Esa especial manera de concebir un volumen de una manera tan novedosa a partir de una compactación de vehículos, trastocando el hilo conductor de técnica, concepto y ejecución, lo que devenía en una nueva manera de concebir la escultura, interesó enormemente a Fernando Alba. Entendió ese comportamiento artístico como una nueva mirada sobre la concepción de la escultura desde un punto de vista contemporáneo, interesándose por el proceso como concepto y la concreción de energías muy sugerentes en el resultado final de la obra.

Jean Arp (Estrasburgo, 1887- Basilea, 1966), que se inspiró en la realidad orgánica, que fue dadaísta y surrealista y realizó esculturas en piedra, madera y otros materiales para representar los ocultos caminos de la naturaleza, también influyó en Alba en la etapa organicista abstracta de Fernando Alba. Se aprecia la impronta de su legado en 1967, en obras como *Sin título*, de barro cocido, en la que la escultura se compone de formas orgánicas y envolventes, con continuas referencias al cuerpo humano fragmentado. A Alba le interesó, más allá del formalismo, el posicionamiento filosófico inquietante de Arp, con descubrimientos vitales en su poética y en los planteamientos revulsivos.

---

<sup>89</sup> BAAL-TESHUVA, Jacob, *Alexander Calder*, Taschen, Colonia, 2003.

<sup>90</sup> Conversación con Fernando Alba



*Pastor de Nubes* (1953). Jean Arp  
Ciudad Universitaria de Caracas

Alba se interesó de modo especial por los conceptos que manejaba el minimalismo de Donald Judd (Excelsior Springs, 1928 – Nueva York, 1994). A través del concepto de la seriación y de las poéticas frías de su obra, el artista asturiano se sintió atraído por su discurso ideológico de búsqueda de objetividad y positividad absolutas, y por sus unidades fundamentales de superficie, cuya forma contribuye a estimular las cualidades perceptivas según un discurso poderoso y agresivo, que se opone a los efectos de la expresividad o la significación.

Valora Alba el concepto de lenguaje que manejó el artista estadounidense en sus series de cajas, de carácter despersonalizado, y su concepto espacial, al concibir el entorno como un elemento determinante, especialmente en las instalaciones, en las que todos los elementos se disponen en relación directa con el medio espacial, convirtiéndose éste en elemento determinante de la creación artística, en la que el sello personal del autor queda casi eliminado.



“Si alguien dice que es arte, entonces es arte”

Donald Judd

Alba asumió esa preocupación de Judd y la materializó en las instalaciones del Museo Barjola y en la exposición del año 2002 en el patio del edificio histórico de la Universidad de Oviedo, en obras como *Espacios para la Memoria*, e incluso en otras obras que nada tienen que ver con el minimalismo, pero que parten de ese concepto de apropiación del espacio y de la idea de totalidad e interacción de obra y contexto. A Alba le interesa especialmente la capacidad de las piezas de poder estar en aquel u otro lugar.

Los minimalistas rompieron los límites de la escultura desplazando el centro de la obra y situándolo en torno al espectador, requiriendo de él un comportamiento activo. Defendieron las estructuras primarias, eliminando todo lo anecdótico en una búsqueda del menos es más, hacia una estética mínima en pos de la idea. Para ellos, el espacio es un elemento fundamental, ya que es el protagonista configurador de la obra. La escultura ocupó un espacio que a su vez es parte de la obra, incorporando la figura del módulo al campo de la escultura, formando parte de ella como patrón geométrico. La industrialización se incorporó mediante elementos que se repiten a intervalos o ritmos. El tamaño fue otra preocupación, ya que influyó en la percepción de la obra y en la relación del hombre con la pieza. El vacío como generador de la obra y el papel activo del observador fueron aspectos capitales en la escultura del siglo XX.

Con el principio de economía de medios propuesto por Mies Van der Rohe *less is more*, Donald Judd en 1965, declaró: “Supongo que una de las razones de que mi obra sea geométrica es el deseo que tengo de que resulte simple, sencilla; por otra parte, busco también resultados no naturalísticos, no imaginativos, no expresionistas”. En relación con ello, llegó a definir el objeto minimal como un “objeto específico” con capacidad de no significar nada y de estar desprovisto de toda organización interna de signos y formas.<sup>91</sup> Es de destacar que, a diferencia de la escultura formalista de comienzos de siglo, la minimalista rechazó las relaciones jerárquicas entre las partes, negando cualquier principio de equilibrio compositivo. Así Robert Morris, Tony Smith, el propio Judd, Dan Flavin, Carl André, Sol Lewitt, Larry Bell y John McCracken, entre otros, crearon a partir de lo estándar, y por tanto repetible, en función de los principios de claridad estructural, economía de medios y simplicidad máxima.

<sup>91</sup> GUASH, Ana María, *El arte último del siglo XX, Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2000,



*Free Ride.* Tony Smith. 1962

A partir de esos planteamientos surgió el concepto de instalación, que para Alba fue un gran descubrimiento. Alba apropia el concepto de las cajas, aunque se aleja del minimalismo al no despersonalizar la obra, como lo hacía Judd. Su conexión con la materia le lleva a otro lugar, de acuerdo con su poética creativa. En las cajas, incorpora vacíos, naturaleza, ceniza, luz, agua, óxidos, en definitiva, incorpora huellas como valor individual y por tanto introduce subjetividad, al contrario de la despersonalización objetual de los minimalistas.

Los minimalistas incorporaron también la luz en la escultura mediante la utilización de tubos fluorescentes que modificaban la iluminación en espacios vacíos. Los tubos de neón reestructuraban el espacio y al tiempo lo delimitaban.

Resulta una paradoja advertir que el minimalismo fue una de las últimas experiencias formalistas y por consecuencia detonante de las manifestaciones “antiformalistas” posteriores, lo que desembocó en un proceso de desmaterialización de la obra de arte,<sup>92</sup> en clara contestación a sus principios. El minimalismo tenía en su génesis el embrión de lo procesual, en la medida en que desplazaba el interés en la realización del objeto hacia el proceso operativo de éste, convirtiendo la idea en una máquina de hacer arte y por tanto el concepto empezaba a suplantar al objeto.

El carácter procesual se fue apoderando de la práctica minimalista afectando a las relaciones entre la obra, el espectador y el espacio circundante. La obra había que entenderla como una presencia en relación al espacio y ello suponía que por primera vez el espacio expositivo era concebido de modo globalizador con constantes interferencias entre obra, espacio y contemplador.

---

<sup>92</sup> LIPPARD, Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1977.

Esta circunstancia, sumaba a la ecuación la crítica de “arte teatral y literalista”, siendo el origen de los discursos de una nueva generación de artistas, llamados de la abstracción excéntrica y antiforma. Así, Lucy R. Lippard reunió a artistas de la costa este y oeste de Estados Unidos en una sorprendente muestra que aunaba sentido del humor, forma y nuevos materiales de características flexibles, como el látex, plásticos, sacos, cuerdas, vinilos, caucho, la fibra de vidrio, etc. hasta entonces no utilizados. Se partía de una pretendida ausencia de interferencias emocionales y de asociaciones con una velada estética de la obscenidad provocativa, abriendo otro nuevo camino en el que el cuerpo humano se convierte en motivo de incitación creativa que incitaba al espectador a una intimidad espacial y sensitiva.

El cuestionamiento del minimalismo, se concretó en la abstracción escénica, y además en otra tendencia de mayor entidad, el Process Art o antiforma, en dos manifestaciones celebradas en 1968. La naturaleza de los materiales debe estar de acuerdo con el estado psíquico del creador y con el devenir de la naturaleza, dando por tanto valor al proceso de autoproducción. Los trabajos de R. Morris en fieltro gris ilustran esa nueva poética, entre cuyos precursores están Jackson Pollock, Morris Louis y Claes Oldenburg. La galería Leo Castelli, con la exposición *Nine at Leo Castelli*<sup>93</sup>, sorprendió con artistas europeos como Giovanni Anselmo y Gilberto Zorio y americanos como E. Hesse. Barret Newman, K. Sonnier y Richard Serra, en la que mostraban los principios de la antiforma con materiales industriales (neón, acero) en estado bruto (tela metálica, látex, plomo fundido, fieltro) con un profundo cambio en su comportamiento espacial, densidad y abstracción de la obra. Dichas obras dejaban de asociarse a la arquitectura y al espacio para acercarse a lo pictórico desde una valoración de lo táctil, la fragilidad, lo caduco e incluso lo íntimo, con una total indiferencia al egocentrismo del autor.



**Richard Serra, *Splashing*, 1968.**

La antiforma puso el acento en el proceso de concepción y ejecución de la obra *in situ*, haciendo que las salas y museos se convirtieran en los días previos en verdaderos talleres de los artistas. Estamos ante la incorporación del tiempo en el discurso de la obra, apareciendo el concepto de perecedero e intransportable, absolutamente novedoso, y el absoluto desprecio por cuestiones de estilo. El artista en algunos happenings transgrede sus propios límites, suponiendo el fin del arte como representación y como producto acabado.

<sup>93</sup> *Nine at Leo Castelli*, Leo Castelli Warehouse, Nueva York, diciembre de 1968



A Alba le interesó especialmente el concepto de antifirma en cuanto a la incorporación de la naturaleza del material en la obra. Aplicó el concepto de la antifirma en el encuentro de estructuras, en su mayor parte no terminadas, que resultan de la observación de elementos artificiales apilados o estructuras vegetales informes, muchas de ellas acumuladas en el taller de San Claudio.



*Spiral Jetty*. Robert Smithson. 1970

Los conceptos implícitos en las propuestas de la antifirma no podían constreñirse a los límites de los espacios de las galerías y museos. Las piedras, la tierra, los troncos de los árboles empezaron a ser “nuevos materiales” de un tipo de obras que tenían la voluntad de convertir el paisaje natural en medio y soporte de la obra de arte. Así apareció el *Earth Art* en América, también más tarde conocido en Europa como *Land Art*. Este “arte del paisaje” supuso además del abandono de los espacios cerrados un cambio radical en el concepto y la objetualidad de la obra, que en ocasiones, solo podía poder ser percibida por el espectador a través de medios interpuestos como la fotografía, el video o la televisión. Todo ello generó un intenso debate en torno a la naturaleza del arte y sus mecanismos de difusión.

Alba incorporó aportaciones del *Land art* en sus obras, como en 1990 en la obra “*Espacio Real, Espacio Virtual*” realizada en los jardines del museo Evaristo Valle de Gijón, con materiales de desecho, interactuando con el concepto de sombra de elementos naturales y del tiempo, en nueva dimensión de su discurso, con la vocación de acercar la obra al entorno y al contexto natural.

El discurso teórico de Robert Smithson fue determinante en la gestación y consolidación del *Land Art*, proponiendo la reintegración de los conceptos arte y lugar en la obra artística. Comparó la superficie terrestre y sus accidentes orográficos con las falacias del pensamiento y con las ficciones del espíritu a modo de plegamientos de la mente humana. Este distanciamiento del marco de la ciudad llevó a R Smithson a concretar el término de *Nonsite* (No lugar) o arqueología metafísica convirtiendo la tierra en realidad abstracta sujeta a la mirada del espectador. Walter de María utiliza la naturaleza como portadora de signos estéticos, con las nociones de espacio y tiempo modificadas por los fenómenos atmosféricos.

Dennis Oppenheim desarrolla nuevas formas de intervención en el paisaje y Gordon Matta-Clark traslada al territorio de la ciudad y la arquitectura en dos fases: En la primera el artista actúa directamente sobre los edificios abandonados o ruinas horadando y trabajando las superficies descubriendo nuevos espacios y ángulos perspectivas. En la segunda fase, presenta en fotografías las denominadas “anarchitecturas”, desarrollando una crítica contracultural de los deshumanizados planes urbanísticos y de la arquitectura de estilo internacional.

Precisamente, Alba, realizó en el año 2003, la obra *Octubre*, en un puro ejercicio de *land art* en mitad de la naturaleza, combinando arte y lugar, y potenciando la actuación con la geometría, en una mezcla de meditación y congelación en objeto de una obra que se había gestado para perpetuarse en un catálogo fotográfico. Alba comentaba dada su difícil accesibilidad, que “la obra estaba realizada para que la vieran los ángeles y los dioses”<sup>94</sup>

Otra de las formas o variantes posteriores del arte procesual fue el arte del cuerpo o *Body Art*, que incorpora el cuerpo humano con toda su aportación plástica como soporte de la acción artística.

El mayo francés y el marco efervescente de la cultura *underground*, o cultura alternativa, luchó contra la idea elitista del arte como algo limitado y valioso en una cultura decadente y de naufragio. Apareció en torno a los años 70 el *arte povera*, como rechazo de iconos de los *mass media* y las imágenes industriales del *pop art* y del minimalismo. El *arte povera* apostó por un modelo extremista basado en los valores marginales y pobres que encarnan la mayor espontaneidad y recuperan la inspiración, la energía y la ilusión convertidas en utopía. Con él, se recupera la objetualidad ligada a la cultura del desperdicio opuesto a la tecnología de una sociedad deshumanizada, y se postula el contacto directo con materiales sin significación cultural, sin importar su procedencia, uso o perdurabilidad, materiales de carácter pobre, pero que reutilizados por el artista afirman la energía creativa y la libertad del arte, que su principal teórico, Germano Celant reúne en sus manifiestos.



*La Venus de los trapos.* Michelangelo Pistoletto. 1967

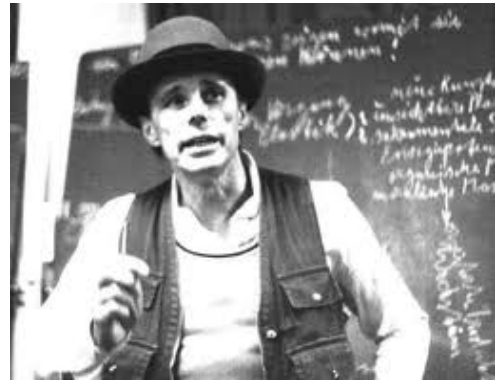
---

<sup>94</sup> Conversación con Fernando Alba



Joseph Beuys (Krefeld, 1921 – Düsseldorf, 1986) fue un personaje insólito en la historia del arte, que apareció en la escena de la Alemania de la segunda guerra mundial. Tras su accidente en Crimea, emprendió un camino en el arte que se convirtió en un mecanismo redentor.

El artista de sombrero atornillado a la cabeza y legendaria cazadora sin mangas de múltiples bolsillos fue un personaje que fascinó a Alba por su actitud frente a la vida fuera de la norma, en esa idea de que todo significa si tu quieres y que todos podemos ser artistas.



Joseph Beuys

Beuys desarrolló el concepto de arte implicado y de escultura social, de marcado activismo político insubordinado, rebelde y utópico, plasmado en acciones concebidas como performances y cargadas de contenidos rituales. Utilizó un universo de materiales como el fieltro, la miel, la grasa, el cobre, etc. en sus performances, a partir de que una tribu tártara le salvase la vida tras caer derribado de su avión. Los tártaros le envolvieron en grasa y arpillera, convirtiendo estos materiales habituales de sus performances. En una de ellas, el artista recubrió su cabeza con miel y panes de oro y se sentó con dos liebres muertas, vinculando factores espaciales y escultóricos, lingüísticos y sonoros a su propia figura, a su gestualidad corporal como gran comunicador, revelando la fuerza de los animales a los humanos según una actitud de chamán con potestad de salvar a la humanidad.

En 1970, aterrizó en el aeropuerto de Nueva York y fue llevado en ambulancia a la galería Block donde se encerró durante una serie de días con un coyote hasta que el animal se acostumbró a él. Volvió al aeropuerto de nuevo en camilla y ambulancia para no pisar suelo neoyorkino. La acción o performance fue una crítica al choque cultural contra los indios americanos. Beuys aportó el proceso de desmaterialización de la obra de arte, como una manera de subordinar lo formal a lo individual y a la vez a lo social, lo político y lo metafórico, según una concepción personal y utópica del mundo, constituyendo su propio territorio en la historia del arte del siglo XX.



*I like America and America likes me*, Performance de Joseph Beuys. Galería Block. Nueva York. 1970

Alba comparte la idea de que toda materia puede ser descontextualizada y elevarse a la categoría de discurso, de lo mágico, del gurú o chamán que desprendió la legendaria personalidad de Beuys. Toda esa realidad milagrosa (en sentido positivo) en sus aventuras en Crimea, tras el accidente de avión en el que fue curado por una tribu de tártaros, que le envolvieron en fieltro y en grasa; circunstancia que le traumatizó y obsesionó convirtiendo dichos materiales en habituales en sus creaciones: el cobre, la madera, el fieltro, la grasa, la miel o el hueso...

El arte como elemento curativo del espíritu y del cuerpo es apropiado por Alba, que incorpora esas poéticas entendidas como saludables. La poética del desecho también supone una fascinación para él, que recorre siempre con su mirada cualquier objeto encontrado, natural o artificial, según una sintaxis entre lo flexible y lo maleable, lo didáctico y lo espontáneo. La actitud ideológica personal y social de Beuys, que suponía un canto revolucionario, tan bonito como imposible, ha marcado una huella importante en la obra de Alba; en especial, la mezcla de aspectos autobiográficos con otros narrativos, y la capacidad de hacer mágico cualquier objeto por obra del discurso y del pensamiento, su materialización en una forma azarosa a través de performances que alcanzan la categoría de lo ritual.

A la cabeza de los escultores más importantes del momento actual se encuentran Richard Serra (San Francisco, 1939) y Ulrich Rückriem (Dusseldorf, 1938), el norteamericano trabajando planchas de acero y el alemán manejando enormes bloques de piedra. Son los últimos representantes de la monumentalidad en la escultura entendida de un modo contemporáneo, es decir, a través de la escala y sobre todo de la interacción con el espectador, en espacios públicos

Richard Serra comenzó dejando que los materiales determinasen su forma a partir de sus propiedades intrínsecas, proyectando plomo fundido sobre las paredes de su taller según la corriente informalista, para pasar a definir sus esculturas. A partir de 1970, estableció como fundamento de su trabajo la consideración del entorno, natural o urbano, exterior o interior, elaborando pesadas planchas de acero de apariencia inestable que modifican cualitativamente el espacio invitando al espectador a recorrer

e introducirse en las obras, conectando con esa energía oculta de la materia acelerada por el espacio manejado desde un punto de vista físico, y cuya geometría de enorme complejidad, revela la densidad de la materia reducida a una superficie de una enorme dificultad de ejecución y puesta en obra.



Richard Serra. *Serpiente*. 1994-1997. Museo Guggenheim de Bilbao



Richard Serra. *Clara Clara*. Jardín de las Tullerías. Paris

La influencia de Serra en la obra de Alba se pone de manifiesto de manera directa en algunas obras no realizadas como la maqueta previa a *Sombras de Luz*, en 1998, realizada para su primera ubicación, en la plaza del Humedal de Gijón. Alba realizó un primer proyecto plasmado en una maqueta compuesta por una serie de planchas curvas de acero cuya disposición enroscada sobre sí mismas, potenciada por la energía cinética generada entre ellas, establecía una potente relación con el espectador, con una clara invitación a un recorrido interior de la pieza a través de una abertura en la base.



Maqueta para escultura en la plaza del Humedal de Gijón. 1997

En *Sombras de Luz*, realizada en 1998 en Gijón, se podría llegar a establecer cierta relación conceptual entre la manera de entender la escultura de Serra y el propio Alba. Se puede establecer ésta en el material empleado, enormes planchas de acero que tienen implícito un desafío aparente con la estabilidad, en este caso contra los vientos, la escala manejada, la geometría utilizada en su construcción, la complejidad del proceso productivo de la obra, las superficies y texturas del material, y sobre todo, en la energía generada por la complejidad de la escultura. La sugestiva disposición y relación entre las piezas, invitan al espectador a recorrerlas en una contemplación lejana y cercana, a través de los campos de intensidad que se establecen entre las distintas planchas y el espacio que generan.

Alba se interesa por la obra de Rückriem a través de la potencia y el primitivismo, y sobre todo, del hablar desde el interior de la materia. Alba, desde hace mucho tiempo, en sus paseos por el campo y el mar, encuentra piedras con agujeros, que han roto por el golpeo del movimiento del agua sobre las rocas. En ese proceso, hay una cierta relación con las obras de Rückriem en las que el artista alemán rompe controladamente las piedras y las une. Existe una conexión en el hecho de la ruptura y en el interés por la materia y lo telúrico, si bien manejando otra escala y otro bagaje procesual.

## 2.2. LOS REFERENTES DE LA PLÁSTICA ESPAÑOLA EN LA OBRA DE FERNANDO ALBA

En este breve capítulo dedicado a la actividad escultórica española que ha incidido en el trabajo creativo de Fernando Alba no puede faltar una referencia inicial al ya mencionado escultor alicantino Jorge Martínez Jordán, descubridor y mentor del joven Alba, e impulsor del cambio del oficio manual de la talla de madera a la valoración intelectual de ese trabajo y, posteriormente, despertó en él la conciencia de las nuevas posibilidades que se le abrían dentro del mundo del arte, comenzando por el dibujo del natural y la copia de modelos.

Para Fernando Alba fue fundamental desde los primeros momentos la figura de Julio González (Barcelona, 1876 - París, 1942), escultor que hizo extensivo el arte a todas las manifestaciones de la vida y sus circunstancias, e influyó decisivamente en la obra de Alba en la época de los reciclajes de elementos metálicos, en las tempranas obras desarrolladas durante 1967.

Junto a Julio González, fue Pablo Gargallo (Maella, 1881 - Reus, 1934) la otra figura influyente en Alba en la época de los barro y los hierros. Gargallo, durante su estancia en París había tomado contacto con el cubismo y en particular con Picasso y comenzado a emplear nuevos materiales, como el hierro, el plomo o el cobre, creó sus primeras obras en metal en 1913, dando origen a un nuevo lenguaje escultórico a partir de la incorporación de la forma abierta, el vacío y la línea.

Alba incorporó las investigaciones espaciales de Gargallo y Julio González, así como de Alberto Sánchez y Ángel Ferrant, que pasaron “desde el cubismo picassiano a la abstracción brancusiana”<sup>95</sup>. Pero además de las no menos importantes consideraciones conceptuales, para Alba supusieron un importante acontecimiento en su trayectoria: la toma de contacto con un nuevo material fundamental en su obra, el hierro, y la apertura de un nuevo camino de investigación.

El escultor asturiano afirmó en esta época: “la obra supera las propias expectativas del artista, de no ser así, no sería arte, abriendo puertas a lo desconocido” y recuerda como el paso de las terracotas al hierro le abrieron un nuevo abanico de posibilidades espaciales.

Este cambio supuso pasar de acotar el espacio con la masa de los barro trabajada con las manos a un juego espacial mucho más libre y reflexivo con el hierro, entrando en un nuevo universo de carácter más estructural y abierto desde el punto de vista del espacio, con carácter netamente abstracto.

---

<sup>95</sup> AMON, Santiago, *El País*, Madrid, 11 de julio de 1976





Obras de Julio González

Esos aspectos de liberación o de cambio de fase fueron deslumbrantes y sorprendentes para el joven Alba al entrar en los nuevos conceptos, profundidades y especulaciones plásticas que ofrecía el nuevo material de planchas y trozos de hierro, con nuevas posibilidades de pensamiento y discurso. Supuso para el escultor asturiano, enfrentarse a un nuevo universo de preguntas que desarrollaría a lo largo de los años posteriores. A partir del descubrimiento de la obra de Julio González, Alba inicia una serie de descubrimientos que son más sutiles, abriendo nuevos caminos y campos de pensamiento.

El escultor Alberto Sánchez fue otro de los artistas que tuvo influencias directas sobre la obra de Alba en la época inicial de los barros, trabajando en la neofiguración orgánica, de una manera muy libre. Queda clara la relación existente entre la obra de ambos en el año 1967, en la serie de obras *Sin título*, realizadas en barro cocido, en las que Alba maneja elementos de hierro mezclando volúmenes o planos ensamblados con diálogos de masas y vacíos.



Alberto Sánchez

También Pablo Picasso (Málaga, 1881 – Mougins, 1973) supuso para Alba una enorme influencia en la época figurativa en lo relativo a los conceptos de libertad y concepción del volumen. Alba recuerda como “de joven lo veía a una enorme distancia” y reconoce como su mente “no alcanzaba a situarlo en la realidad”, acompañado del mito del que Picasso venía precedido. En el viaje con Carlos Sierra en 1967 a la exposición del Petit y Grand Palais de Paris, se vio enormemente atraído por su libertad creadora, capaz de convertir un sillín, una cabra o un mono en una escultura. Esa capacidad transgresora interesó al artista asturiano por confirmar y ampliar el campo de posibilidades de desarrollo de la escultura y los conceptos e inquietudes que tenía en aquella época tan importante en su evolución.



*Cabra.* Pablo Picasso

De Picasso también le interesó mucho a Alba que “siendo figurativo, en el fondo era abstracto. Siempre que se habla del cubismo se cuestiona su relación con la abstracción y su concepto del volumen. Cuando Picasso reproducía una nariz, ya no reproducía la realidad, sino creaba su propia realidad, aun manteniendo referencias antropomórficas, realizándolas de una manera extrema y abrumadora.”<sup>96</sup>

A Alba le interesó mucho la atención de Picasso por la energía del volumen. Su creatividad, influenciada por el arte primitivo, fue de enorme interés también para el joven Alba, al observar esos elementos que atendían solo a la idea. Alba contradice aquí a los artistas figurativos cuando afirman que la figuración se entiende mejor, y afirma que la figuración no es un valor en sí mismo: “Quizá no haya nada que entender, sino mucho que sensibilizar en clave de energía, pasando por las ideas”.<sup>97</sup>

Esa manera de trabajar la idea, en la que lo que menos importa es la figuración, y la figuración sirve solo como soporte a esa idea, convirtiéndose en otra cosa, fue uno de los conceptos picassianos que más interesaron al escultor asturiano.

<sup>96</sup> Conversación con Fernando Alba en Oviedo el 14 de setiembre de 2010.

<sup>97</sup> *Ibidem.*

Picasso dio a algunos materiales y objetos un sentido plástico diferente, del que carecían en origen. La idea de trabajar con materiales encontrados, permanece viva a lo largo del siglo XX en sus diferentes manifestaciones. Alba se apropia de esta capacidad de descontextualizar los objetos para dotarlos de otro significado. La idea se apropia de la obra, pasando ésta a tener una lectura completamente distinta de la que tenían originalmente los objetos o materiales utilizados en ella. En la obra *Contenedores de tiempos*, las piezas de chapa de acero, que habían pertenecido a un antiguo depósito, se descontextualizan en su propia fragmentación y pasan a tener otra lectura completamente diferente. Su geometría cóncava y la disposición seriada y alternada, permite que la lectura del espectador trascienda del objeto físico a la categoría metafísica.

Otro escultor que tuvo una decisiva influencia en el ideario de Alba fue el gerundense Quera i Tísner. El catalán expuso en Oviedo en 1964 en la galería Cristamol de la Calle Melquiades Alvarez, siendo un gran descubrimiento conceptual para el artista asturiano. Tras la exposición, Quera i Tísner habló en una charla coloquio de su obra explicando como una silla por su propia espacialidad y construcción tendría la capacidad de llegar a convertirse en una escultura. Alba se sorprendió y maravilló de aquella aportación conceptual, y en su inquietud de trascender la forma, encontró una bocanada de aire fresco en ese nuevo concepto de la escultura.



Portada y fotografía de dos obras del catálogo de la exposición en Oviedo en 1964

La figura del escultor vasco Jorge Oteiza (Orio, 1908 – San Sebastián, 2003) ha marcado a toda una generación de escultores, incluido el propio Alba, tanto por su aportación a la plástica y por su compromiso social y cultural, como por su acusada personalidad y su pensamiento. Su larga trayectoria experimental, que tiene como hilo conductor la investigación de las realidades espaciales de la escultura, está ampliamente razonada en una obra teórica que da cuenta de la unión en su caso de arte y vida, de ética y estética, desde un planteamiento metafísico del arte, que entiende como medio de salvación para el hombre.<sup>98</sup>

<sup>98</sup> ALVAREZ MARTINEZ, Soledad, *Jorge Oteiza. Pasión y Razón*, Nerea, San Sebastián, 2003





*Caja metafísica*, Jorge Oteiza, 1958

Alba hizo suyo el planteamiento oteiziano del arte, además de acusar la influencia de su método racional de trabajo en la resolución de los problemas y en el concepto del espacio como elemento fundamental de indagación en la escultura. No obstante, en la obra de Fernando Alba no existen referencias formales directas a la del escultor vasco. Quizá se aprecien algunos ecos e influencias en la obra del barrio de Ventanielles, en Oviedo. La aportación fundamental que recibió de Oteiza fue de carácter conceptual: el compromiso existencial de entender arte y vida como un todo llevado a sus últimas consecuencias.

Eduardo Chillida (San Sebastián, 1924 – San Sebastián, 2002) fue otro gran escultor de referencia en el País Vasco. Investigó también sobre el espacio de la escultura a partir de un lenguaje plástico de gran fuerza expresiva, respetando y poniendo en valor las propiedades de los materiales.



*Peine del viento XV*. Eduardo Chillida. 1976. San Sebastián



*Elogio del Horizonte*. Eduardo Chillida. 1989. Gijón

Es interesante analizar la relación de la obra de Fernando Alba con la aportación de los dos grandes escultores vascos: Oteiza y Chillida. El primero, partió del rigor y de la contención, utilizando la materia como vehículo de expresión de la idea: “Oteiza, en la tradición constructivista, centrando su investigación en una escultura espacialista en la que los aspectos relacionados con factura y materialidad ofrecen un interés inversamente proporcional a los conceptuales”<sup>99</sup>. Por tanto, el material a Oteiza no le interesa en sí mismo, sino como medio necesario para la materialización del concepto. Niega la materia y entiende que la preocupación formal constituye un peligro en todo proceso racionalista, capaz de debilitar el proyecto y desviar la atención hacia experimentalismos superficiales.

Chillida es más influyente en Alba como personalidad que se manifiesta en lo gestual, con una acentuada individualidad. En la obra de Chillida, el lenguaje resulta algo fundamental, debido al afán formalizador y de expresión de la potencialidad de la materia, que el artista trabaja en su condición lírica y expresionista. A Alba le interesó especialmente su primera época del manejo del hierro estructurado y retorcido, tan imposible desde el punto de vista de su ejecución. Esa condición de hacer parecer fácil lo difícil, ablandando y haciendo dócil el hierro y que al tiempo apareciera poderosa, con un gesto emocional.

Esa conexión entre idea, forma y material fue un gran descubrimiento para Alba, que lleva a su mundo planteamientos de ambos escultores. Le interesa el rigor y la contención oteiziana, sirviendo el material y la forma a favor de la idea, para finalmente introducir matices de expresividad gestual que conectarían con la obra de Chillida. Es el caso de *Devenir* en las que utilizó una plancha de hierro que flota horizontalmente en una contención inicial y se retuerce ligeramente en sus extremos en favor de una expresividad lírica controlada. En *Voces*, *Ecos*, *levedad del tiempo*, en Salas, la

<sup>99</sup> ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad: “Oteiza y Chillida: La escultura vasca entre el proyecto moderno y la impronta del pasado”, *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 42,1, San Sebastián, 1997, pp.13-26.

levedad y el sonido de las planchas colgadas de acero acentúan la poética de la idea, a la vez que genera, multiplica y cualifica el espacio. Es consciente del fantasma de la preocupación por la forma, capaz de desviar la idea a favor de experimentaciones formales innecesarias, si bien, se aleja de la “antimateria” oteiziana en favor de una poética, en la búsqueda de valores trascendentes y por tanto, no prescinde de la materia como tal, valorando las cualidades de densidad, acabado y textura de los materiales.

Fernando Alba trata de comprender las leyes y los valores que rigen la materia y la vida en sus trabajos realizados con la madera, de marcada factura orgánica. En ellos, las características del soporte (el propio árbol) introducen un factor de forma del que no se puede dissociar. Este exceso de forma en las obras de troncos de madera pertenece al propio soporte y por tanto la idea no desaparece, a pesar de esa aparente laxitud del lenguaje. Sin embargo en las obras de acero u otros materiales, Alba se vuelve mucho más contenido y sintético en favor de la idea.

A pesar de integrar estas características de los dos principales escultores vascos, Alba está más cerca de los planteamientos conceptuales de Oteiza que de Chillida. El escultor asturiano utiliza el lenguaje a la manera oteiziana como una simple herramienta en favor de la idea, y la forma es sólo una circunstancia necesaria para conseguir el desarrollo y consecución de su proyecto. Esta circunstancia se expresa claramente en la frase de Oteiza: “Si uno es escultor no faltan las manos, pero la escultura e cosa mentale”<sup>100</sup>

### **2.3. LA ESCULTURA EN ASTURIAS: EL CONTEXTO ARTÍSTICO DE FERNANDO ALBA**

La escultura en el siglo XX en Asturias ha tenido múltiples y diversas tendencias, con un largo paréntesis marcado por la guerra y las primeras décadas de la dictadura franquista, y un segundo grupo de escultores que desarrolló su actividad entre 1960 y 1980, con unos postulados y lenguajes contemporáneos y de vanguardia totalmente alejados del conservadurismo imperante en el periodo anterior.

Es importante resaltar la falta de tradición en la escultura moderna en Asturias. Hubo una carencia de escuela y referentes para los escultores de nuestra región, sin caldo de cultivo cultural para el intercambio de ideas ni masa crítica, ni público que valorase la escultura.<sup>101</sup>

La escultura que se apartaba de modelos tradicionales tardó en entenderse como un medio de diálogo intelectual con el espectador, tanto en los espacios públicos como integrada en la arquitectura.

<sup>100</sup> V.V.A.A., *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*, San Sebastián, 1986, p. 254

<sup>101</sup> ALVAREZ MARTINEZ, M<sup>a</sup> Soledad, “El presente de la Escultura Asturiana”, *I Semana del Patrimonio Artístico Asturiano*, Oviedo, 1978, pp. 154

La nueva generación de la escultura asturiana de postguerra, integrada en primer lugar por Joaquín Rubio Camín, César Montaña y Amador Rodríguez, se vio forzada a marchar a Madrid en busca de ambientes artísticos más cosmopolitas y abiertos. A ese grupo nacido en los años veinte, pronto se suman otros jóvenes escultores movidos por similares intereses de renovación escultórica. Entre ellos se encuentra Fernando Alba, que como José María Navascués, que se había establecido en Asturias, decide permanecer en la región.

La ausencia de intercambio cultural en Asturias se intenta combatir a comienzos de los años setenta mediante la formación de grupos, como el “Grupo Astur 71”, formado por el propio Alba, María Antonia Salomé, Alejandro Mieres, Arenas, Mariano y Navascués. El grupo busca la unión contra el aislacionismo y persigue el fomento de la investigación y especulación artística. Su presentación tuvo lugar con una exposición en la galería Tassili de Oviedo en 1971. En ella, Alba expuso tres obras de fundición de aluminio. El grupo se disolvió poco después.

Entonces quedaba ya claro que los artistas se expresaban a través de planteamientos individuales diferenciados, por lo que consideramos que no se puede hablar de una escultura asturiana de vanguardia, sino de unos escultores que desarrollan su experiencia plástica personal dentro de la región.

## LA VANGUARDIA EN LA ESCULTURA ASTURIANA

Tras la Guerra Civil española, no se produjo una verdadera renovación directa de la escultura en Asturias, hasta que aparece la generación de escultores que se da a conocer unos años después de la Guerra Civil. Se encuentran en primer lugar los nacidos en la década de los años 20 a 30: Joaquín Rubio Camín, César Montaña y Amador Rodríguez “Amador”. Estos artistas buscan en Madrid el contacto con ambientes artísticos de nuevas corrientes y tendencias<sup>102</sup>.

Amador y Camín realizaron investigaciones en torno a vertientes racionalistas, con especial influencia del constructivismo ruso, partiendo de presupuestos analíticos con la influencia del escultor vasco Jorge Oteiza<sup>103</sup>, en su investigación espacial en torno al vacío. Sus planteamientos y estudios del espacio y vacío, ligados a la economía de la forma se apartan de las investigaciones plásticas de Alba, relacionada con planteamientos más orgánicos y filosóficos.

Más tarde inician su actividad plástica algunos artistas nacidos en las dos décadas siguientes: José María Navascués (Madrid 1934 -Oviedo 1979), Vicente Vázquez Canónico (Gijón, 1937), José Luis Fernández (Oviedo, 1943) y el propio Fernando Alba (Malleza, 1944), a los que se suman avanzados los años 70 Guillermo Basagoiti (Madrid, 1944) y Manolo Arenas (Oviedo, 1944), Jose Antonio Nava (Oviedo, 1951), Ignacio Bernardo (1954), Alejandro Corominas (Gijón, 1954) y Daniel

<sup>102</sup> ÁLVAREZ MARTINEZ, M<sup>a</sup> Soledad, , “El presente de de la Escultura Asturiana / *Semana del Patrimonio Artístico Asturiano*, Oviedo, 1978, pp. 154; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M<sup>a</sup> Soledad, ALVAREZ QUINTANA, Covadonga, “Artes de la Modernidad: Escultura y Arquitectura, Principado de Asturias, Consejería de Educación y Ciencia. Oviedo, 2006, p. 856

<sup>103</sup> ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M<sup>a</sup> Soledad, ALVAREZ QUINTANA, Covadonga, “Artes de la Modernidad” p. 858.

Gutiérrez (Santander, 1955), por citar a algunos artistas que acompañaron a Alba en exposiciones colectivas a lo largo de su trayectoria.

Generacionalmente, Camín, César Montaña y Amador, podrían ligarse al grupo de pintores encabezados por Antonio Suárez y Orlando Pelayo mientras que Fernando Alba lo estaría al de Bartolomé, Eduardo Úrculo, Bernardo Sanjurjo, Miguel Ángel Lombardía, Carlos Sierra, José Manuel Legazpi, etc.

Es de destacar la relación intelectual entre Alba y la mayoría de artistas asturianos a lo largo del tiempo, teniendo una especial amistad, como ya se indicó, con el pintor Bernardo Sanjurjo, con el cual ha mantenido una relación intelectual y crítica mutua a lo largo de muchos años.

## LA ESCULTURA EN ASTURIAS A PARTIR DE LOS 80

La verdadera renovación de la escultura ha tenido lugar en Asturias en los inicios del último tercio de siglo<sup>104</sup> y, desde los años 80 adquiere un protagonismo en el panorama artístico debido a varias circunstancias.

Por una parte, incide a favor de ese protagonismo de la escultura el interés de los organismos públicos por su instalación en espacios públicos, en ocasiones unida a transformaciones urbanísticas, en un intento de mejorar la imagen de las ciudades. Esta circunstancia dio lugar a interesantes actuaciones, como en el caso de *Tres planos secantes*, de Camín, en el Palacete Miñor en Oviedo, en 1985, que posteriormente fue llevada al Museo Antón de Candás, la malograda escultura de Alba en la plaza del Lago Enol, en el barrio de Ventanielles, en Oviedo, en 1988, que fue desmontada y retirada sin permiso ni colaboración del autor, en 1995, y la obra *Citando a A.L.C.* de Amador, en la C/ Julian Clavería, ante la Facultad de Químicas de Oviedo, instalada en 1988.

En 1990 se inauguró una de las obras públicas más emblemáticas en Asturias, el *Elogio del Horizonte* de Eduardo Chillida en el promontorio de Santa Catalina, en Cimadevilla, Gijón.

Aunque la instalación de esculturas en el medio urbano se aprecia en las dos principales ciudades de la región, responde en ellas a diferentes actitudes artísticas, que son exponente de la existencia de políticas culturales bien diferenciadas. Frente a la apuesta decidida por el arte de vanguardia en Gijón, en Oviedo se optó por colocar en el espacio público esculturas figurativas de diversa índole y calidad, fuera de escala, y, en general, sin contextualización urbana, con una disposición totalmente arbitraria y un predominio de motivos costumbristas. Cabe mencionar dentro del conjunto *Mujer Sentada* de Manolo Hugué y *Maternidad* de Fernando Botero, si bien ambas fuera de relación con el contexto.

---

<sup>104</sup> BARON THAIDIGSMANN, Javier, Escultura del siglo XX (II), El arte en Asturias a través de sus obras, La Nueva España, Editorial Prensa Asturiana, Oviedo, 1996

El protagonismo de la escultura se ve motivado también por la incorporación de algunos pintores a esta disciplina, cada vez más extendida. Algunos ya habían trabajado la escultura con anterioridad como Manolo Calvo (1934) en obras heredadas de Jean Arp; Adolfo Bartolomé (1937) o Miguel Ángel Lombardía (1946) en trabajos de madera y bronce; José Paredes (1949) en creaciones volumétricas con inclinaciones metafísicas y Fernando Redruello (1950), en piezas que traducen reflexiones conceptuales de esmerada precisión. Alejandro Mieres incorporó también las tres dimensiones a sus lenguajes expresivos, al igual que Eduardo Úrculo (1938), que trasladó al bronce las iconografías de sus pinturas a partir de principios de los 80. Armando Pedrosa (1941) también se inició en la práctica tridimensional con una obra de vertiente minimalista; José Manuel Legazpi (1943), con trabajos de referencias etnográficas en la madera; Javier del Río (1952) a partir de la manipulación de materiales de desecho y naturales; Francisco Fresno (1954), tras sus murales en los inicios de los 80, se dedicó plenamente a la escultura, con un lenguaje hermético cargado de referencias pictóricas; Joaquín Jove (1955), con maquetas de inspiración constructivista; y Melquiades Alvarez (1956) trasladando a la tercera dimensión elementos de su pintura.<sup>105</sup>



Francisco Fresno, *Torre de la Memoria*, 2000, Parque Moreda, Gijón y *Hacia la luz*, 2010, Rotonda A. Einstein, Gijón

A partir de este momento hay un número creciente de escultores que en los últimos años han evolucionado hacia la realización de instalaciones. Ha habido ejemplos aislados como las *Cajas-Ambiente* de Juan Gomila (1942) por las que le otorgaron el Primer Premio de la Bienal de Alejandría de 1984, y las pirámides reflectantes de un personalísimo artista, José Ramón Muñiz (1943), con alusiones a la obra de Robert Smithson y expuestas en Oviedo en 1982. También es de destacar la ocupación del Museo Jovellanos llevada a cabo por el grupo Onza, formado por el propio José Ramón Muñiz, Redruello, Fresno y José de la Riera.

<sup>105</sup> BARON THAIDIGSMANN, Javier, "Escultura del siglo XX (II)", *El arte en Asturias a través de sus obras*, La Nueva España, Editorial Prensa Asturiana, Oviedo, 1996



Avanzado el último tercio del siglo XX, aparecieron en Asturias nuevos escultores, como Anxel Nava (1953), Carmen Cantón (1953), Alejandro Corominas (1954), Jorge González (1955), Pablo Maojo (1961) y Cuco Suárez (1961), Aurora Suárez (1964) y Dionisio González (1965). Quizá los más conceptuales de todos ellos son Paco Cao (1965), que recurre a la provocación en sus trabajos, Susana Villanueva (1966), Gema Ramos (1969) y Pelayo Varela (1969), que perteneció como Cao al grupo Brutto, protagonizando alguna incisiva puesta en escena en Oviedo.

El trabajo iniciado por los escultores como Alba, pioneros en la renovación del lenguaje plástico en Asturias, continuó en los años 80, cuando comienzan a incorporarse algunos jóvenes creadores. Destacan tres escultores de acusada personalidad que llegaron a alcanzar una proyección artística: Adolfo Manzano (1958), María Jesús Rodríguez (1959) y Pablo Maojo (1961).

Adolfo Manzano nació en Bárzana de Quirós, Asturias, en 1958, y formó parte de esa nómina de artistas que ha tratado de estar en contacto con las nuevas tendencias del arte fuera de Asturias pero teniendo siempre presente el entorno donde vive y sus raíces culturales. De hecho, utiliza frecuentemente su lengua materna en los títulos de las obras, integrando con cuidado su obra en el paisaje y la cultura de su tierra, como en la instalación efectuada en 1992 en el monte Monsacro, Asturias. El artista incorpora a su lenguaje minimalista toda suerte de materiales, como la madera y el aglomerado, el hierro y el aluminio, la cera, la parafina, el esmalte, el papel y la fotografía.

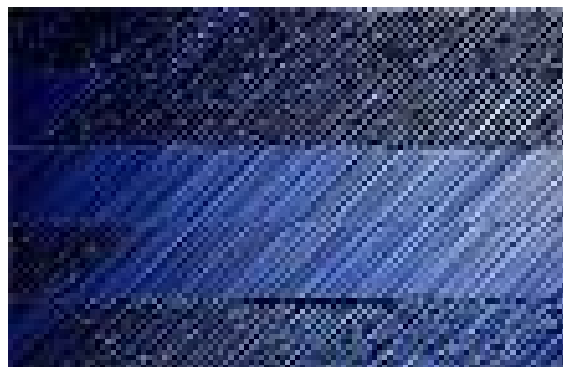
Anxel Nava (Oviedo, 1953) ha realizado un trabajo con un marcado sentido conceptual, contextualizado en una poética del territorio en la que el propio artista aparece como “agrimensor” que define con hitos los espacios, muchas veces con alusiones a símbolos sagrados, como en la obra *Talman Tuir* (Tierra de lamentación) del año 1992. Nava se reconoce como discípulo de Alba desde la época docente en la Escuela de Artes y Oficios de Oviedo, si bien las influencias son de carácter conceptual y no están reflejadas de manera directa en su obra.

María Jesús Rodríguez (Oviedo, 1959) partió de la pintura para pasar a la escultura trabajado principalmente con el cartón como material, desde el año 1983, fecha en que hizo su primera exposición individual, con una coherente trayectoria durante muchos años. Los títulos de sus obras son números romanos seguidos de una flecha, siguiendo el orden de producción de las obras, en clara concordancia con un proceso de investigación ordenado y minucioso.

Sus piezas de cartón están formadas por tiras cortadas y pegadas entre sí y a su vez a un soporte de madera, coloreadas con pintura pulverizada. Con las series de pizarras del occidente asturiano, así como las *tsousas*, muretes de piedra que servían de lindes de los terrenos, recuperaba la memoria de la infancia y el territorio de la artista.



*Canto de los días huidos, 2001, Gijón*



*Azul. Cartón y pintura de Mª Jesús Rodríguez*

A partir de 1988 las piezas pierden los referentes al paisaje para convertirse en obras con mayor autonomía, trabajando con el corte directamente sobre el conjunto de cartones pegados, consiguiendo volúmenes más netos y directos. Su producción artística, de gran capacidad de evocación, su valoración del material con abundantes valores táctiles y visuales con marcadas vibraciones de luz, las texturas con sugerencias geológicas, orográficas y paisajísticas de marcada vinculación territorial, la vocación arquitectónica de sus trabajos, unida al recurso de reivindicación de los materiales humildes, utilizando uno de los recursos del arte povera<sup>106</sup> hacen que esta artista tenga un personal y singular discurso de enorme interés dentro del panorama contemporáneo de la plástica de Asturias.

Pablo Maojo (San Pedro de Ambás, Villaviciosa, 1961) ha trabajado fundamentalmente la madera, aunando lo constructivo con una particular expresividad poética unida al territorio.<sup>107</sup> El escultor ha realizado una amplia producción de diminutas piezas, collages, cajas, troncos y escenografías<sup>108</sup> además de piezas volumétricas de tamaño considerable, vinculadas con frecuencia a espacios arquitectónicos y urbanos.

Maojo ha operado desde una audaz perspicacia intuitiva, explorando los límites y combinaciones entre lo pictórico y lo escultórico con un ilimitado afán de experimentación. Sus cajas fusionan receptáculo y piezas habitantes como una sola unidad, convirtiéndose en lugares para la magia, la ironía, la ternura y la melancolía, experimentando con signos de abundancia gráfica.

<sup>106</sup> BARROSO VILLAR, Julia, "María Jesús Rodríguez, Oviedo, 1959". *Artistas asturianos. Escultores*, IX, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 417-433

<sup>107</sup> BARON THAIDIGSMANN, Javier, "Escultura del siglo XX (II)", *El arte en Asturias a través de sus obras*, La Nueva España, Editorial Prensa Asturiana, Oviedo, 1996,

<sup>108</sup> ZAPICO, Francisco, "Pablo Maojo, San Pedro de Ambás, Villaviciosa, 1959", *Artistas asturianos. Escultores*, IX, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 446-477

Se trata de un artista experimental, con gran cantidad de recursos en sus motivos formales. Su ciclo de los troncos experimenta con la articulación jugando y componiendo según un sistema que contagia al entorno, experimentando con el soporte, el material, composición, iconicidad, temáticas y connotaciones, según una escultura fluida, abierta y libre.

Las escenografías como interpretaciones espaciales o espacios vividos con un personal modo de vivir y concebir la escultura, entendida de un modo azaroso y controlado aunando naturaleza y cultura.



Pablo Maojo. *Centenario*, 2007. Interior del Puerto de El Musel, Gijón, Asturias

En resumen, ante la ausencia de figuras magistrales en nuestra región, de escuela y de masa crítica, se observa una búsqueda individual con escasas relaciones estéticas entre las obras de los artistas, con gran diversidad de búsquedas, investigaciones y tendencias, que generalizando se podrían englobar en corrientes racionalistas y organicistas.

En artistas que trabajan los mismos materiales como el hierro en el caso de Camín y Alba, no se observan líneas o mecanismos de pensamiento comunes. Así mismo podríamos decir en el caso de Alba y Maojo cuando utilizan la madera.

Sus planteamientos están claramente ligados al arte de vanguardia, con una apuesta decidida por la contemporaneidad, si bien cada artista sigue planteamientos individuales y por tanto no cabe un estudio de conjunto ni una causalidad directa que relacione su obra en un sentido amplio.

Por otra parte, el triunfo de la sociedad de la información y la globalización ha hecho que no se establezcan relaciones próximas entre los artistas asturianos. De hecho Fernando Alba, como queda dicho, ha estado mucho más cerca de los planteamientos de artistas como Donald Judd, que de artistas con los que ha compartido espacios expositivos a lo largo de muchos años. Esto ha sido debido a la capacidad de compartir información inmediata merced a la globalización y la capacidad de estar al día de los procesos de pensamiento, con independencia del marco geográfico.

Alba no ha renunciado a seguir viviendo en Asturias en lugar a irse a Madrid u otros lugares como han hecho otros artistas. Sus circunstancias personales y familiares hicieron que no sintiera esa llamada y siempre entendió a Asturias como una fuente de referencias múltiples. Sin embargo siempre ha echado de menos un contexto de mayor provocación intelectual, con mayor masa crítica y dinamismo cultural.

La crítica en Asturias le ha situado desde los inicios de su trayectoria hasta la actualidad como un referente fundamental de la plástica asturiana, haciendo una valoración muy positiva de su obra.

### **3. LA POETICA CREATIVA DE FERNANDO ALBA**

### 3.1. LA POETICA CREATIVA DE FERNANDO ALBA

“La belleza de ser artista es que el significado está siempre en proceso, la obra está solo señalando hacia una probabilidad. Eso permite que surja la poesía”

Anish Kapoor

Las palabras de Anish Kapoor podrían resumir el pensamiento de Fernando Alba, al entender la obra como un proceso abierto, dirigido a la interacción con el espectador. Para el artista la obra no llega a completarse hasta que el observador no entra en diálogo con ella y por tanto la entiende como un hecho intelectual, abierto y susceptible de interpretaciones y por ello, la poesía de la obra reside también en la interpretación y en la sensibilidad del espectador.

Las inquietudes e intereses del artista tienen que ver con constantes que han acompañado al hombre desde siempre, y por tanto, la poética que se deriva de tales referencias subyacentes, se acentúa en el lenguaje de gestos medidos y controlados que llevan a las obras a expresar lo máximo con lo mínimo.

En 1974, definió el arte<sup>109</sup> como “una posición ante la vida”. Este posicionamiento personal le lleva a la conciencia permanente de fracaso, como referencia para, a partir de la conciencia del propio fracaso, levantarse y reconstruirse tanto personal como artísticamente. Y en ese proceso, su actitud vital le hace soñar con la utopía “sabiendo que la utopía es imposible”<sup>110</sup>. En los comienzos de su trayectoria, definió el espacio como “el alma de la escultura”. En sus primeras etapas, centró su investigación sobre temas espaciales, si bien con una carga ideológica y poética añadida. Con el transcurso del tiempo ha ido dirigiendo su obra, hacia una simplificación de ésta en favor de la idea y de una poética personal y metafísica.

Las referencias que Alba ha reconocido parten de los conceptos espaciales de Giacometti, Julio González, Picasso y Oteiza. Desde *Homenaje a Clarín*<sup>111</sup>, con una investigación espacial interior, hasta *Sombras de Luz*, en la que el concepto del espacio se expande y se concibe de un modo complejo, virtual y conceptual, el artista ha sabido demostrarse a sí mismo la frase que pronunció en aquellos años de juventud: “Quiero que la forma desaparezca en favor de la idea.”

---

<sup>109</sup> ALVAREZ, Faustino, Fernando Alba, desde su soledad, Asturias Semanal nº 208, Oviedo, 14 de diciembre de 1974, p.19

<sup>110</sup> Expresión que Alba repite en muchas conversaciones.

<sup>111</sup> *Homenaje a Clarín* manejó el mismo concepto espacial que en etapas anteriores en las que se creaban unos vacíos en torno a los cuales giraba la espacialidad de la obra.



Si entendemos arte frente a objeto, como la representación que se añade a este, Alba siempre es capaz de enlazar y superponer en cada obra una serie de lecturas superpuestas en distintas capas y procesos. El inquietante silencio que destila la pureza en la obra de Alba tiene relación directa con ese modo de enfrentarse al arte de una actitud reflexiva y vital, en un proceso continuo en el que está planteando constantes interrogantes.

Las formas escultóricas tienen la intención de trascender las limitaciones espaciales de la escultura. Pero las obras tienen una apariencia que vincula la forma, el espacio y los materiales a la memoria y al recuerdo, conectándolas con la experiencia simbólica, que finalmente será interpretada por cada espectador.

La dimensión poética reside en la sugerencia que se oculta, en el misterio que evoca o se sugiere. Se trata de abrir un abismo entre lo conocido y lo sugerido, que nos recuerda que, además de lo que sabemos y reconocemos en lo que vemos, hay otras claves invisibles, sin las cuales jamás podríamos completar el sentido. Éste, es posible alcanzar desde una búsqueda personal del significado, escuchando los silencios de las obras para recibir el espectador un eco personal de significados. La potencia de sus piezas reside en las relaciones que se establecen entre los distintos elementos que las conforman, como en *Sombras de Luz*, materiales e inmateriales, como en *Imagen Real*, *Imagen Virtual*, visibles e invisibles, o como en *Memoria enterrada*, en la fuerza de la metáfora que los cohesiona y en el poder de evocación poética.

Para sugerir lo imaginario, Alba une la forma y los materiales a procedimientos simbólicos, utilizando recursos poéticos como la metáfora, tomando elementos de la realidad, enfrentando formas de la naturaleza con otras creadas por el hombre como mecanismo para sugerir, y llevar al espectador a otro pensamiento, cuestión que responde esencialmente a la naturaleza del símbolo en la obra de arte. Los títulos de sus obras muestran esa intención de desvelar la clave simbólica y afianzar la literalidad de lo que aparenta ser, siendo anticipos de las preocupaciones metafísicas que encierran: *Sombras de Luz*, *Contenedores de Tiempo*, *Memoria Enterrada*, *Voces*, *ecos*, *levedad del tiempo*, *Proceso*, *Silencio Orgánico*, *Tiempo diluido*, etc.

Sin embargo, la obra tiene una gran carga poética, ya sea como metáfora, símbolo o alegoría, y puede hacer a la vez que su código sea hermético hasta impedir acceder a la verdad que da sentido a la obra. Alba no está hablando del mundo físico, sino de lo que nos rodea y no se toca y solo se puede intuir: lo trascendente.

Alba interpela al espectador mediante su obra haciéndole partícipe de la misma, para que la someta a su interpretación y la traduzca en experiencia propia. La obra de arte la entiende como una interpretación individualizada. El artista recurre a la simplificación al límite del lenguaje necesario para producir la obra, reduciendo al máximo lo superfluo y renunciando a la representación directa de la realidad estableciendo de modo implícito la diferencia entre ver y mirar.

Alba huye de la realidad directa tratando de desnudar y desvelar cuestiones de otro ámbito, relacionadas con la evocación de lo trascendente. Reacciona por tanto frente a lo directo en la comunicación y nos enseña lo que significa el gozo estético desde la interpretación. Para ello se reducen los elementos del lenguaje, en el intento de comunicar una verdad esencial.

Esta reducción del lenguaje a lo mínimo no tiene un fin en sí mismo sino una pretensión de comunicación en la que el lenguaje es sólo una herramienta. Sólo se llega a ello tras una búsqueda o viaje laborioso, intenso y necesario, trabajando en y desde la esencia del pensamiento. El artista refleja dicho ideal reductivo y esencial, aportando a la vez un importante componente didáctico. Sus obras suponen una declaración de intenciones; las obras sólo se revelan para quien sepa leerlas y traspasan la primera percepción. Las obras de Fernando Alba nos dicen mucho más de lo que nos muestran; son imágenes que estimulan el pensamiento, activan la imaginación, sugieren, insinúan y plantean preguntas, enigmas o suposiciones, incitando a la participación afectiva o emotiva del espectador. Los títulos de las obras sugieren de forma poética el significado de las obras y dan cuenta de la intención del escultor de establecer un metalenguaje que sobrepasa lo físico, siendo sugerencias activas para la interpretación.

El mensaje no está escondido en lo que no vemos, sino que existe gracias a esta incógnita, que provoca múltiples significados, tantos como miradas. Esta capacidad sugestiva de algunas imágenes, se basa en la síntesis expresiva, a la reducción de los mínimos gestos imprescindibles, y a la renuncia de lo explícito apelando a la imaginación del espectador. Es importante resaltar la capacidad de admitir múltiples interpretaciones, de una manera no impositiva. Cada mirada puede apropiarse la obra, hacerla suya, incorporando sus fantasías y la imaginación, multiplicando sus posibilidades con los registros de cada espectador.

A lo largo de una trayectoria artística se produce un perfeccionamiento en la evolución del lenguaje de comunicación. En su obra se perciben complejidad, aleatoriedad, y equilibrio. Ha construido un lenguaje con la capacidad de penetrar la parte sensible de nuestra percepción y mostrarnos caminos personales con gran intensidad poética como soporte de una realidad paralela al mundo que le ha tocado vivir. Como dijo Jose Ángel Valente<sup>112</sup> "Qué oscuro el borde de la luz donde ya nada reaparece."

Lucio Fontana, con sus acciones de rasgar, rajar, perforar, horadar el límite, descubrió el espacio oscuro que se percibía al otro lado del lienzo, descubrió un nuevo concepto espacial generado por la sombra. El límite, le descubrió lo que se escondía al otro lado. La sombra violenta y el espacio fragmentado en luz y en oscuridad. El lucernario circular del Panteon de Agripa en Roma o los huecos de Santa Sofía introducen la luz sesgada intensificando el simbolismo y cualificando el espacio e introduciendo una dimensión poética a la obra.

---

<sup>112</sup> VALENTE, J.A.. El inocente, p.417, México, Joaquín Mortiz, 1970

Existe un interés creciente en la obra de Fernando Alba hacia lo virtual y por tanto no conocido. Lo irreal vinculado a cierto efecto, hace que el intelecto lo admita como posible. Esa posibilidad de realidad experimentada, es un reflejo de la percepción contemporánea de lo virtual. La obra de Alba no trata de construir una forma sino de transmitir el efecto que produce. Hablaríamos del arte como artificio entre artista y espectador como una de las claves del arte contemporáneo.

En *Sombras de Luz*, ¿en qué lugar de la sombra se encuentra la realidad? Lo evidente no tiene la capacidad de seducir, emocionar o lograr una reflexión interesante de la obra. No debemos olvidar que “Platón llamaba imágenes, ante todo, a las sombras”<sup>113</sup> La esbeltez de las chapas y el corte biselado de los círculos potencian las cualidades de límite de las piezas. Cuando el sol incide sobre ellas, ocurre un cambio conceptual entre la luz cósmica del sol y la luz individualizada y atrapada por cada una de las cuatro piezas. La dualidad sombra luz genera la percepción de un vacío en el interior del diedro en sombra, que actúa en este caso como masa, perforada por el haz cilíndrico de luz, que se convierte en vacío.

El límite y la sombra forman un todo, y por tanto son simultáneos. La sombra es un desdoblamiento de la imagen del límite espacial y forma parte de la identidad de la pieza. La sombra es un límite de otro límite. Existe en la obra un límite estable y otro cambiante, el de la sombra. El contorno del conjunto formado por el límite real y el cambiante forman un diedro que aumenta nuestra percepción del poder de cada chapa y de su conjunto. Pero la sombra no es en realidad un límite, sino una relación homotética o referencia cambiante entre dos límites: la silueta de las piezas y el límite del plano del suelo que las recibe. El poder de la sombra permite simular un escenario en donde se combina información, tensión y emoción, como recurso expresivo de intensidad emocional. Las luces focalizadas suelen remitir a una atmósfera mágica, misteriosa y efectista.

Alba nos está también hablando de un mundo físico, de energías y de luz, que es la materia que hace perceptible el límite que produce la sombra y que fija los límites que percibimos. Man Ray y Duchamp<sup>114</sup> han representado objetos con su sombra que así asume un poder autónomo de representación. *Sombras de Luz* es una especie de cámara oscura que atrapa la luz y la arrastra al interior. Podríamos afirmar que las planchas de acero tienen un haz y un envés. Hay direccionalidad y movimiento. La obra actúa como un instrumento de representación. La mirada, como interpretación de la realidad, da paso a una visión sectorizada que atraviesa la propia obra. Aparece un nuevo espacio óptico o mejor dicho múltiple en donde el observador puede ser el objeto observado.

Al percibir la obra a contraluz, al no tener color, la sombra propia es negra y oscurece y potencia la percepción de los límites de las planchas. La sombra propia de las piezas es una potenciadora del paisaje: lo enmarca y lo encuadra.

<sup>113</sup> PLATÓN, *La República*, Aguilar, Madrid 1959 y 1963, p. 450. Citado por Víctor I, Stoichita, *Breve historia de la sombra*, Madrid, Siruela, 1999, p. 28

<sup>114</sup> MAN, Ray, *Sombra de una batidora de huevos* y DUCHAMP, Marcel en *Tu M'agrupa diversas sombras en su ready made*.

Le Corbusier ha construido observatorios del paisaje.<sup>115</sup> Si utilizamos la obra visualizando en negativo a través de los óculos, la obra tiene multiplicidad de marcos sobre el mar y la ciudad. La cara a contraluz genera marcos que permiten contemplar con especial intensidad y nitidez el horizonte, las personas o los edificios del paseo marítimo. La realidad percibida parece una realidad distinta creando un dinamismo casi cinematográfico.

El claroscuro es un recurso que ha sido objeto de estudio a lo largo de la historia del arte, ya que genera un poder mágico que anula partes del campo de visión enfatizando otros. Vermeer es un claro ejemplo de habilidad en el manejo de luces y sombras generando una atmósfera especial, imprimiendo a la obra un carácter fotográfico del instante, haciendo vibrar el momento en el que el tiempo interviene. Velázquez fue un maestro utilizando los negros y Zurbarán los planos de sombra para acentuar la espacialidad y vibración de la obra.

Por el contrario, la luz arrojada a través de los óculos es una potenciadora del color en el plano horizontal. A su vez, la sombra arrojada de las piezas prolongan su tamaño según la posición solar. Las imágenes de la sombra como proyección pasan a ser un juego en una frágil frontera entre la ilusión y la realidad. La cuestión en *Sombras de Luz* es donde percibimos mayor información, si en la propia obra o en la imagen de su sombra arrojada. Y precisamente la conexión entre estos dos entes, figura y sombra, está en los cilindros de luz que los unen como si de unos hilos virtuales se tratase. Además, la sombra delimita un diedro y nos ayuda a recibir una información añadida del espacio donde nos encontramos. La sombra tiene la capacidad de definir perceptivamente el espacio, es decir, de simularlo. El espacio también está en la sombra. Al convertirse los círculos en cilindros de luz proyectados sobre la sombra en la imagen especular de cada pieza, las sombras adquieren el papel de reflejo-espejo deformado de la realidad, pasando a ser una imagen virtual de las planchas de acero. Los círculos de chapa se trasladan al pavimento del paseo, prolongando y creando relaciones espaciales más allá de la propia pieza.

La obra, leída en esta clave, remite a concavidad, virtualidad, misterio, diedro, tiempo, simetría, ficción, desdoblamiento, esquizofrenia, multiplicación repetición, distorsión y complejidad.

Los círculos horadados, convertidos en haces de luz, nos aparecen como soles, estrellas, planetas, cometas, y en definitiva, nos transportan a una percepción del cosmos y por tanto a una referencia de infinitud. Alba siempre se refiere a la obra como un viaje. Los círculos se convierten en negativo, delimitan y acotan espacialmente, estableciendo relaciones con las referencias luminosas y conforman una topografía negativa del espacio. Se trata de un discurso de señales que reflejan un nuevo espacio cuyas visiones pueden enmarcar el fondo de la ciudad.

---

<sup>115</sup> Le Corbusier ha enmarcado el paisaje en sus dibujos siendo el marco un protagonista más intenso que la imagen enmarcada.

Eugenio Trías en *La filosofía de las sombras*, describió las sombras como el lugar donde el intelecto puede conseguir su madurez y solvencia<sup>116</sup>, relacionando con el discurso que establece la razón, con lo irracional. Las sombras tienen una capacidad emotiva o seductora de igual capacidad a la luz. Alba ha manejado la capacidad de densidad, dramatismo y poesía de las sombras utilizando su carga simbólica expresiva. Como resalta Tanizaki, se logra crear belleza haciendo nacer sombras en lugares en sí mismos insignificantes.<sup>117</sup>

En Occidente, el más poderoso aliado de la belleza fue siempre la luz. En la estética tradicional japonesa lo esencial está en captar el enigma de la sombra. Lo bello no es una sustancia en sí sino un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de las diferentes sustancias que va formando el juego sutil de las modulaciones de la sombra. Lo mismo que una piedra fosforescente en la oscuridad pierde toda su fascinante sensación de joya preciosa si fuera expuesta a plena luz, la belleza pierde toda su existencia si se suprimen los efectos de la sombra. Alba ha sabido colocar 4 piezas en la bahía de Gijón a modo de captadores para que cada espectador sepa leer en la obra, la belleza que en el habitaba, según una escultura interactiva, como estructura abierta de significados.

*Sombras de Luz* ha tenido a mi modo de ver una importancia significativa en las últimas obras de Fernando Alba, desde 1998 hasta la actualidad. La sombra es uno de los principales recursos que el escultor utiliza como elemento definidor de espacios y potenciador de los conceptos en sus obras. En *Proceso*, en Salas, la utiliza encerrada en el espacio de las dos placas de acero deformadas. En *Memoria enterrada*, como espacio de relación entre los elementos. En *Devenir*, como energía que hace flotar la obra del plano horizontal. En *Silencio Orgánico*, en el perímetro de la pieza, como alusión al espacio magmático que subyace bajo el suelo. En *Espacios de Interrogación* y en *Octubre* como misterio oculto.

El sobrecogimiento que puede suscitar la obra definido como “una sensación que invade al espectador en presencia de un objeto que le conmueve poderosamente y a veces puede incitar a una exploración posterior”<sup>118</sup> se produce como un acto experimental del perceptor, como una invitación a volver a presenciar el objeto, o recorrerlo en la búsqueda de nuevas interpretaciones.

Al igual que en la obra de Richard Serra o Le Corbusier, las intervenciones no se reducen a planos y las obras dependen de la experiencia espacial del espectador en movimiento. Serra afirmaba: “El lugar en cada caso es determinante, tanto si se trata de un ambiente urbano, un paisaje, un espacio interior o cualquier otro sitio acotado.”<sup>119</sup> Como también señaló Gordon Matta Clark: “Tienes que caminar... desafiar por completo la calidad objetual... La razón para que exista ese vacío es que los ingredientes se puedan

<sup>116</sup> TRIAS, Eugenio, *La razón fronteriza*, Editorial destino, Madrid, 1999

<sup>117</sup> TANIZAKI, Junichiro, *El elogio de la sombra*, Ediciones Siruela, Biblioteca de Ensayo, Madrid, 1994, p. 50

<sup>118</sup> GARDNER; Howard, *Verdad, belleza y bondad reformuladas*, Paidós, Barcelona, 2011, p.75

<sup>119</sup> Citado por SCHLAGHECK, Irma, “Der Stahlarbeiter” Art das Kunstmagazin, nº 10, Hamburgo, 1987, p 74

ver de una manera móvil, dinámica. Tienes que verlos moviéndote a través de ellos, implican una especie de dinamismo cinético interno.”<sup>120</sup>

Las obras aparecen como una reflexión de síntesis y esencia de los conceptos que se manejan a través de una depuración de lenguaje y de los principios constructivos utilizados. La permanente búsqueda de lo esencial le llevó a un lenguaje reductivo de carácter atemporal que en las últimas obras arroja una desnudez inquietante. La autenticidad deriva en una poética indisoluble en su mirada en cuya definición se contiene el concepto de arte para Fernando Alba.

La mirada interpretativa de la escultura se ve condicionada por muchos factores, esencialmente sociales, culturales y subjetivos, aquellos que hacen referencia al espectador. El posicionamiento del espectador repercutirá ineludiblemente sobre su visión de las obras. La mirada personal implica una libertad de pensamiento ante la escultura que se observa. El espectador interpreta la imagen de una manera propia, personal, la propia mirada incita al deseo de esclarecer el significado más profundo de la obra, interpelando de distinta manera al espectador estableciendo un cierto grado de seducción ante aquello que se observa.

Como escribió Marín Medina, “el conjunto de la obra de F. Alba ha girado sobre “el modelo interior”, sobre la manera de representar formas inteligibles no visibles, sobre una idea que está en el interior del artista y que, en su materialización, alcanza un significado de registro simbólico.”<sup>121</sup>

La falta de respuesta de las vanguardias ante la crisis de pensamiento actual, hizo que el artista eligiera el camino de la respuesta personal como búsqueda de “esa verdad” que sus planteamientos teóricos persiguen, y que se materializa en conjugar y expresar las preocupaciones intelectuales en la investigación de espacios de una profunda poética, relacionados con los misterios que acompañan al ser humano en su existencia.

---

<sup>120</sup> MATTA-CLARK, Gordon, entrevista en el Museum of Contemporary Art, Chicago, 13 de febrero de 1978. En Catálogo Gordon Matta-Clark, IVAM, Valencia, 1992

<sup>121</sup> MARIN MEDINA, José. “Más allá del árbol”. Fernando Alba. Esculturas. Catálogo, Consejería de Educación y Deportes del Principado de Asturias. Gijón, 1991



### 3.2. VOLUMENES Y ESPACIOS

“Yo no entiendo casi nada y me muevo torpemente, pero el espacio es hermoso, silencioso, perfecto”<sup>122</sup>

Eduardo Chillida

La dimensión de una escultura –si tuviera que estar- estaría más cerca de la poesía que del tamaño en cuanto a medida<sup>123</sup>. Esto ya lo estableció Alberto Giacometti introduciendo en la escultura moderna un espacio dramático deudor de la escala manejada en sus composiciones. El tamaño impone un tiempo y una multiplicidad de perspectivas que, de ser distinto, cambiarían totalmente la percepción de la obra.

La monumentalidad de una obra no depende del tamaño. Alba habla en ocasiones de cómo se puede atrapar una idea en una obra del tamaño de la palma de la mano<sup>124</sup>. La monumentalidad es la capacidad que tiene una obra para crecer con orden. El funcionamiento de la obra no depende del tamaño y si depende más de la escala, es decir, de la medida en relación al hombre y al contexto en donde está colocada la obra.

Chillida decía que “uno no hace lo que no es. Sin querer, inevitablemente, lo que uno cree, sigue creyéndolo al hacer su trabajo. Santa Sofía o el Panteón rondan los 50 metros de altura. Quizá 100 metros sea una medida inhumana, con la que el hombre deja de empezar a relacionarse o medirse y 50 metros sea el límite de lo humano.”<sup>125</sup>

Es muy importante resaltar en la obra de Alba como el hombre se relaciona con la obra a través de la escala, hecho que el escultor comenzó ya a entender en su primera intervención pública, *Homenaje a Clarín*, en el Entrego. A partir de la autocrítica a la falta de escala de la obra en relación al lugar, supo reflexionar y adecuarse a los futuros emplazamientos de sus obras.

La búsqueda de la esencialidad como meta ha estado presente en toda la obra de Alba. Esta constante, se traduce en todos los tratamientos de las obras en pequeño o mediano formato o en espacios públicos ya sean urbanos o naturales, derivando en las últimas obras hacia una esencialidad formal y conceptual de total coherencia en el planteamiento de conjunto.

Decía Duchamp que “el gran problema” radicaba en “el acto de escoger”. Para Jose Antonio Marina “toda experiencia estética es la experiencia en un intervalo”. La obra de Alba es una transformación, permitiéndonos habitar en aquel hueco abierto para captar la realidad transformadora por la libertad creadora.<sup>126</sup>

---

<sup>122</sup> CHILLIDA, Eduardo. *Preguntas*, Artes Gráficas Lorea, San Sebastián, 1999

<sup>123</sup> Palabras de Fernando Alba.

<sup>124</sup> Expresión repetida por Fernando Alba en conversaciones en San Claudio.

<sup>125</sup> CHILLIDA, Eduardo, *Preguntas*, Artes Gráficas Lorea, San Sebastián, 1999

<sup>126</sup> MALLO, Avelino, “Intervalos de luz”. *La Nueva España*, Oviedo, 22 de junio de 1999

Alba ha situado sus obras en un entorno urbano como en *Sombras de Luz* o geológico y paisajístico como la obra del valle de Saliencia y ha puesto en relación los elementos y las fuerzas del lugar creando espacios para las obras. En la entrevista aparecida en *La Nueva España*<sup>127</sup>, en relación a las voces que acometen contra *Sombras de Luz*, dijo lo siguiente: “Realicé esta pieza específicamente para el lugar en el que está. De hecho, la obra nació tras una contemplación y estudio del lugar. A quienes dicen que esta escultura es un muro del paisaje, yo les respondo que se trata de un intermediario más que de un obstáculo en dicho paisaje. Es un elemento energético, que pretende definir un lugar y atraer todos los elementos del entorno. Nace con la idea de potenciar un paisaje, no de limitarlo.”

La importancia de la adecuación de las obra a sus emplazamientos hizo que Alba rechazase la reubicación de obras como la de Ventanielles ante el edificio Científico-Tecnológico en el Campus de El Cristo o que se llevasen las puertas de la tienda Las Novedades a un museo.<sup>128</sup>

Eduardo Chillida explicaba como la escultura, facilita a poner al hombre con “la medida del lugar” y en definitiva, le ayuda a pesar de su tamaño, que es mucho menor, a otra medida, es decir, a otra escala, que es la de la escultura, y de esa a otra, que es la del espacio, la del cielo, la del universo... Ayudar a poderle hacer volar, traspasando límites para poder irse. Ayudar al hombre para poder pasar de lo pequeño a otra grandeza que es la de la naturaleza o el universo. La obra es por tanto, un peldaño o una ayuda para pasar de una dimensión mínima a otra dimensión que puede llegar a ser cósmica.

La experimentación con la escala ha adquirido enorme importancia ya que su aplicación a la obra afecta de manera total al recorrido que el espectador necesita para aproximarse a una escultura y al igual que el recorrido tiene una enorme importancia en la experiencia temporal, la escala se incorpora a la percepción general de manera fundamental en la secuencia perceptiva de acercamiento.

El tamaño impone un tiempo y una manera de aproximación con múltiples perspectivas cambiantes desde cada punto de vista. Podríamos hablar sobre una percepción cinematográfica de la obra y hasta una posible concepción de la misma como suma de multitud de fotogramas. En ocasiones para entender una obra necesitamos la suma de imágenes parciales e incluso la necesidad e alejarnos para volver a tener una comprensión global. Esta capacidad cinestésica del cuerpo, nos habla de la captación de sensibilidades hacia el propio movimiento y su ubicación.

Las obras reflejan una fragmentación secuencial del espacio en una invitación al espectador a participar de ellas. Esta invitación a reflexionar, mirar y tocar deriva en una adaptación en el tiempo de las obras por parte de los ciudadanos que en un primer instante

<sup>127</sup> FERNÁNDEZ MIRANDA, María. Entrevista a Fernando Alba, *La Nueva España*, Oviedo, 8 de enero de 1999

<sup>128</sup> LÓPEZ, Ángela, “Una entrada al arte.” *La Nueva España*, Oviedo, 15 de marzo de 2003

rechazaron. Esto ocurrió en obras como *Sombras de Luz*, en el Mayan de Tierra del paseo marítimo de Gijón que, con el tiempo ha pasado a pertenecer no solo al patrimonio de arte público gijonés sino a la memoria colectiva de los habitantes y al propio paisaje urbano de la ciudad.

Es necesario resaltar como en las obras Alba destaca siempre lo “importante” frente a lo “secundario” despreciando lo “anecdótico” por prescindible. El escultor entiende como las preocupaciones formales, técnicas y materiales constituyen un riesgo para debilitar el proyecto distrayéndolo hacia preocupaciones superficiales. Resulta frecuente la realización de una lectura secuencial de órdenes o capas de pensamiento que se traducen en una jerarquía conceptual en sus obras.

Dicha secuencia se manifiesta de manera clara en *Sombras de Luz* en la lectura de espacios secuenciales, repeticiones o mecanismos que acentúan la intencionalidad de la escultura, llevando en algunas ocasiones a “la escultura fuera de la escultura” es decir, valorando el espacio y la relación de la obra con el espacio y el espectador con la misma intensidad y densidad que el de la propia obra.

El espacio para Alba, en la medida que es:<sup>129</sup> “una lucha permanente” que representa una búsqueda de lo que rodea la existencia y por tanto es una respuesta personal a los interrogantes y preocupaciones del artista. El espacio es al tiempo mágico, telúrico, insondable, penetrante y poético.

En la entrevista publicada en febrero de 2003<sup>130</sup> Alba manifiesta “Soy víctima encantada de mi profesión”, hablando de su compromiso personal con su oficio de escultor como “una actitud frente a la existencia”. Habla en ella de cómo, el fin último de la obra es “inquietar al espectador, alterarle, romper sus esquemas, que es lo que también me agrada como espectador, que me haga pensar, que la obra sirva para que otro se realice”.

La preocupación sintética y de reducción de la forma va pareja y consecuente con las preguntas que el artista se formula constantemente en cada una de las obras. Decía Eduardo Chillida que lo importante eran las preguntas y no las respuestas. En este sentido podríamos afirmar que los espacios de Alba están haciendo constantes e inquietantes preguntas al espectador, siendo esta cuestión una de las misiones del arte.

---

<sup>129</sup> Alba recurre frecuentemente a esta expresión, en la medida que supone un combate, una pelea al borde del abismo, necesario para la creación.

<sup>130</sup> MARTIN, Alexia, Entrevista. “Soy víctima encantada de mi profesión”, *La Nueva España*, Oviedo, 27 de febrero de 2003

### 3.3. LA DISOLUCION DE LOS LÍMITES

*“¿No es el límite el verdadero protagonista del espacio, como el presente, otro límite, es el protagonista del tiempo?”*

*Eduardo Chillida*

*"Todas las cosas son importantes en los bordes, en los límites, fuera, cuando las cosas dejan de ser. En los fuertes y en las fronteras"*

*San Juan de la Cruz*

La obra del artista no se puede entender sin la conjugación de la formación y sensibilidad personal con los aspectos biográficos que le han acompañado. La disolución del espacio con vocación de infinitud, produce una cierta perplejidad inseparable de una reflexión del porqué de la obra de Alba. En el tratamiento de los límites de las obras, se encuentran los interrogantes que el artista formula constantemente. En la materialización de un pliegue, una sombra, un hueco, un borde volado, se encuentran las reflexiones y preguntas que Alba formula al espectador.

La geometría que subyace en la mayoría de las obras sirve de patrón organizador y estructurador de las mismas. No obstante las leyes de formación geométrica son llevadas un paso más allá en la sensible manipulación del gesto, del orificio o del pliegue hasta obtener un orden de libertad capaz de disolver los límites de la obra.

Podríamos afirmar que Alba maneja amplios grados de libertad combinados con una profunda y minuciosa reflexión en cualquiera de los gestos empleados. Al artista le interesan los límites de las cosas, en esa frontera donde las ideas empiezan a ser y dejan de serlo. En el pensamiento en los límites, el escultor se siente cómodo más cerca de las intuiciones que de las certezas. Alba no busca lo permanente y lo estable sino seguir constantemente en la búsqueda y la intuición de lo no conocido. Para Fernando es más importante el camino que el final del viaje, la investigación que el resultado y la intuición supeditada a la certeza.

El artista utiliza los materiales como recurso para acentuar los límites. Por ejemplo, el agua como material acotado y contenido en límites (o imposible de contener) o utilizado como telón de fondo que transcurre en las profundidades, genera un plano perceptivo de inquietante evocación de significados ocultos.

Chillida decía “El límite es el punto en el que una cosa se convierte en otra. Es decir, donde dos cosas se tocan y sin embargo permanecen diferentes. Es algo realmente enigmático. El presente es otro límite. No tiene dimensión. Es donde vivimos nosotros en cada instante., donde pasado y futuro son contemporáneos. Es una ingenuidad creer que sabemos lo que es el tiempo.”

“Percibir e imaginar son tan antitéticos como presencia y ausencia. Imaginar es ausentarse.” afirmaba Gaston Bachelard en su obra *El aire y los sueños*. El acto creador está más cerca de la imaginación que de la percepción. Alba se mueve en un tiempo lento, muy lento. Correr no es la solución. Necesita y se relaciona mucho mejor con la serenidad. Su naturaleza tiene un tiempo muy lento y esto lo manifiesta en su proceso creativo, reflexivo y pausado.

El límite como materia conceptual es un elemento esencial de trabajo para el artista en ese continuo plantear interrogantes sobre la existencia. Preguntas que son formuladas y dejan la respuesta al espectador y que por tanto insinúan formulaciones abiertas a la interpretación y sensibilidad personal.

Cuando la reducción formal desnuda el concepto en estado puro, la obra se libera y entra “en una disciplina de silencios y liberaciones”<sup>131</sup> Antonio Gamoneda destacó como la intervención sustancialmente intelectual queda supeditada a la corporeidad en la obra de Alba, en una situación límite de naturaleza evocada o simplemente propuesta que se “convierte” ante presiones intelectuales, siendo lo escultórico, cada vez menos, inmanencia de una realidad física.<sup>132</sup>

Alba ha pasado de la experimentación de la masa o del vacío a manejar la escultura con materiales livianos: espejos, láminas de espesor mínimo, chapas de proporciones muy esbeltas, ejercicios de land art con hojas, etc. que refuerzan el concepto de levedad que tanto tiene que ver con los límites y que son una de las bases de sus preocupaciones intelectuales.

Su concepción existencial le lleva a planteamientos de reflexión sobre la temporalidad, la fugacidad y el devenir. Estos conceptos arrojan en su plástica una inquietante levedad de las formas que acaban en esa voluntad de flotar sobre el suelo o de elevar planos plegados ligeramente. De este modo, los límites se disuelven y la materia importa cada vez menos atrapando la idea de la obra entre la poética formal y conceptual.

Quizá en la sociedad de la información que vivimos, la escultura desmaterializada, la “no escultura” se superpondrá en el futuro a cualquier soporte físico. De ahí la contemporaneidad de Fernando Alba: utilizando materiales y soportes tradicionales, nos sigue hablando de otro mundo, de su trascendencia, y en definitiva, de nuestra sociedad y de su tiempo.

---

<sup>131</sup> Expresión de Jorge Oteiza cuando anunció su final en la investigación artística.

<sup>132</sup> GAMONEDA, Antonio, “La aventura poética de Fernando Alba”, *Papeles plástica* 22, Avilés, 1981

### 3.4. LA ENERGIA TELÚRICA

El escultor vasco Ricardo Ugarte, en un artículo de prensa<sup>133</sup> manifestaba como sentía gran familiaridad por con artistas asturianos como Camín y Alba: “En Alba o Camín hay un tratamiento férreo de la madera que caracteriza una escultura que hay en el norte. Hay un lenguaje común en contraposición con el tratamiento formal del escultor mediterráneo. Se nota un acento que delata nuestras raíces y que trasciende a la propia escultura. Y el acento asturiano es el mismo acento.”

En una entrevista publicada en 1999<sup>134</sup>, Alba describe la fascinación por *Sombras de Luz* como “tener una idea, integrarla en el medio y comprobar que responde a mis expectativas. Resulta difícil desarrollar este concepto de obra abierta, que trata de abarcar tantos elementos. La obra tiene que ser capaz de dialogar con todo lo que le rodea sin perder su identidad.”



*Memoria enterrada. Sótano de la torre Valdés de Salas. 2007*

<sup>133</sup> UGARTE, Ricardo, “La escultura asturiana tiene mi mismo acento”, *La Nueva España*, Oviedo, 24 de enero de 2003

<sup>134</sup> FERNÁNDEZ MIRANDA, María. Entrevista a Fernando Alba. *La Nueva España*, Oviedo, 8 de enero de 1999



Quizá esos mecanismos o resortes íntimos del creador son las representaciones o lecturas para el observador. La linealidad en las lecturas de los conceptos se hacen más evidentes en algunas piezas que en otras pero siempre está presente un misterioso juego de interrogantes a modo de constantes que subyacen tras las obras.

La organicidad de determinadas esculturas parece provenir de una energía emanada de la tierra, como en la pieza de la Autovía del Mediterráneo, obra de juventud de exuberancia formal que con el paso del tiempo deviene en una depuración progresiva de su lenguaje.

Las obras de Alba responden a problemas concretos pero también dan respuestas a preguntas o intereses del escultor acerca de los misterios que acompañan la existencia del ser humano. En este sentido destilan una potencia o energía procedente de la tierra<sup>135</sup> en ese intento de despegarse de ella, a veces flotando como en *Voces, Ecos, levedad del tiempo*, otras plegándose como en *Devenir*, en ocasiones con oquedades o con abultamientos, en el caso de *Silencio Orgánico*.



*Silencio orgánico*. Centro de Salud Mieres Sur

En la entrevista publicada<sup>136</sup> en octubre de 2004, Alba destaca en relación a *Sombras de Luz*, como “la escultura contemporánea más que significar, es.” Habla de cómo la obra “crea un magnetismo y se deja ser atravesada por el aire, la luz, el agua y la mirada. Y eso es absolutamente fundamental. Crea universos autónomos y diferentes, también da una lectura distinta de cada fragmento.”

---

<sup>135</sup> ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, “Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)”. *Artistas asturianos. Escultores, IX*, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 262-295

<sup>136</sup> AUSIN, Adrián, “Las obras más polémicas son luego las más amadas”. Entrevista a Fernando Alba, *El Comercio*, Gijón, 25 de octubre de 2004

La geometría euclídea que sirve de base de formación de algunas obras se combina con una suerte de geometría fractal que tanto tiene que ver con las leyes de formación de las formas en la naturaleza. De este modo en *Sombras de Luz*, se combina la proporción áurea con la aparentemente libre disposición de las perforaciones.

Decía Chillida que “una obra para llegar al final, tiene que pasar por muchas instancias y una de ellas, es localizar las fuerzas que no son visibles, que son producto no sólo de la inteligencia o de la cabeza o de la habilidad o la potencia física. Fuerzas que son más misteriosas pero necesarias.”<sup>137</sup>

Otra importante característica de las obras de Alba es que además de poseer una concentración de fuerzas naturales, existe implícito el concepto de entropía, con el mismo valor que la presencia. Su tiempo es más el de la naturaleza y de los árboles. La degradación y la vejez están previstas de una manera anticipada, noble y conocida.

Todo parece emanar de la energía de la madre tierra en ese diálogo constante que Alba establece con el mundo natural: lo profundo e insondable que emana del misterio del ser y que parte de la propia naturaleza.

---

<sup>137</sup> CHILLIDA, Susana, *Elogio del Horizonte*, Conversaciones con Eduardo Chillida, Ed. Destino, Barcelona, 2003

### 3.5. NOSTALGIA DE LA NATURALEZA

Los celtas y otros pueblos creían que cada árbol tenía un espíritu, que sus rostros podían verse en la corteza de sus troncos y sus voces eran el sonido de las hojas movidas por el viento. Shakespeare cita leyendas sobre sauces que seguían a caminantes. Cabal recoge en Asturias un cuento popular: un paisano que pasa un bosque de noche, le fascinan los árboles fantasmales y a la mañana eran escayos, una broma del diaño burlón. Arthur Rackham, ilustrador de los cuentos de Andersen, donde los árboles hablan con los humanos, refleja de este modo una animada conversación entre vecinos.<sup>138</sup>



Ilustración de Arthur Rackham

Howard Gardner describió como se crió en un entorno arbolado y pasaba las vacaciones en zonas de montaña, lagos y ríos.<sup>139</sup> Estos elementos se convirtieron para él en los llamados conceptos de belleza fundacional. Los sicólogos evolutivos señalan un hallazgo importante cuando mencionan las preferencias universales por determinados tipos de escena natural, recordando como el subconsciente recuerda determinadas escenas vividas en la infancia,<sup>140</sup> que serán tomadas a lo largo de la vida. Los primeros años de Fernando Alba transcurridos en la naturaleza, han sido determinantes en su universo creador a lo largo de toda su trayectoria artística.

Santiago Amón escribió<sup>141</sup> a propósito del momento en que la naturaleza irrumpe en el mundo escultórico de Alba y Pedro Caravia de cómo “el bosque de Macbeth irrumpe en el taller de Vallobin”: “Fernando Alba es un escultor que hasta fecha reciente venía afrontando el enigma del espacio con un decidido propósito de dominar la materia (por principio indomitable). Un buen día cayó en la cuenta de que la naturaleza (también nosotros somos naturaleza) termina por imponer sus leyes y se dejó dominar por ellas, por la materia misma en que se encarnan y ven la luz como cosas entre las cosas”.

<sup>138</sup> NAVA, Anxel, “El Bosque de Birnam”, Relato dedicado a Fernando Alba

<sup>139</sup> GARDNER, Howard, *Verdad, belleza y bondad reformuladas*, Paidós, Barcelona, 2011 p.145

<sup>140</sup> Ibidem

<sup>141</sup> AMÓN, Santiago, “Introducción”, *Cinco Artistas Asturianos*, Catálogo, Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1979.

La naturaleza siempre ha estado presente en el trabajo de Fernando Alba de una manera más o menos intensificada, romántica y de un modo más explícito o evocado. La naturaleza siempre ha conjuntado necesidad y belleza haciéndonos ver que la superposición de ambas no es excluyente. Podríamos afirmar que la belleza es necesaria y que la utilidad es bella. Esta enseñanza de la naturaleza es aprovechada por Alba conjuntando belleza y forma, espacio y lugar.

El elemento natural por excelencia para el artista es el árbol y la hoja. El árbol para Alba, es más idea que forma. El árbol ha sido utilizado en muchas fases como protagonista principal con la naturaleza como fondo. Ha sabido aunar los significados propios del tronco, las reflexiones y especulaciones intelectuales que contribuyen a potenciar su naturaleza. Tratado como objeto trabajado y nunca como objeto casual o encontrado, siempre ha originado fricciones en su obra entre lo formal y lo simbólico, entre lo natural y lo trabajado, en la continua búsqueda de depuración del objeto.<sup>142</sup>

Para Antonio G. Areces<sup>143</sup>, Alba ve el árbol con una visión romántica, con el bosque como lugar de encuentro y aventuras de la infancia. La sugerencia del caos del bosque, sometido al orden necesario. En los troncos, respeta aún lo fácilmente identificable con riesgo de ser insuficientemente interpretado

Alba trabajó con el árbol como materia prima en sus primeros troncos, de manera radical y mínima en las obra expuestas en la galería Tassili, vaciados y llevados al límite de su estructura y esencia en las expuestas en la galería Juan Gris en 1979, de manera virtual en la sombra de la palmera en *Imagen real/Imagen virtual* o trasmutado en un árbol de hormigón en la pieza del premio de Autopistas del Mediterráneo, en Tarragona. En la obra se podría hablar del empleo de geometría fractal como sistema compositivo de la obra. El inventor de los fractales, Benoit Mandelbrot, advertía cómo la geometría clásica era insuficiente para describir la forma de los elementos naturales: *“La naturaleza no solo revela un alto nivel de complejidad sino un nivel completamente diferente de complejidad al que presenta la geometría.”*<sup>144</sup>

Se podría afirmar que Alba ha trabajado con una dualidad recurrente entre los elementos naturales y la materialidad abstracta de sus esculturas, interaccionando entre ambos. No hay nada que no esté ya inventado por la naturaleza. El material es en reiteradas ocasiones el fruto de un encuentro de la observación. El tronco de madera como obra escultórica ya casi dada por la naturaleza por la caída de un rayo, la piedra encontrada en un acantilado o las chapas viejas y oxidadas que tiene apiladas en el exterior de su taller son entendidas en sí mismos como objetos artísticos por la mera capacidad de asumirlos<sup>145</sup> como tales, para después transformarlos.

<sup>142</sup> RODRÍGUEZ, Ramón, *Escultores Asturianos nacidos en las décadas 40 y 50*, Consejería de Cultura en el Principado de Asturias, Oviedo, 1997

<sup>143</sup> G. ARECES, Antonio, “El escultor y el árbol”, *Papeles Plástica* 22, Avilés, 1981, p.81

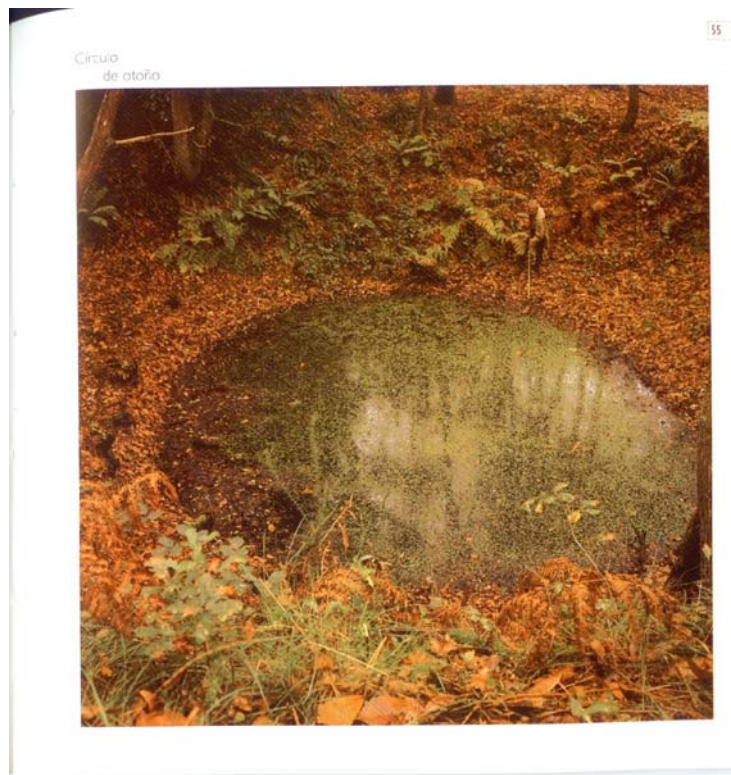
<sup>144</sup> DE PRADA, Manuel, *Arte y naturaleza*, Nobuko, Buenos Aires, 2009

<sup>145</sup> Esta asunción requiere un pensamiento y una reflexión en el tiempo para el artista.

Ese interés por asumir como arte un *objet trouvé* lo entiende como mirada conceptualizada y por tanto está contextualizada en el tiempo y es cambiante en función de los intereses y las búsquedas de cada una de sus etapas.

En las obras efímeras el concepto de paisaje aparece integrado con la propia obra e interactuando con ella. En *Imagen real / Imagen virtual*, *Contenedores de tiempo*, *Círculo de Otoño* o *Sombras de Luz*, no se podría llegar a entender la obra sin el medio. La imagen cambiante del medio se solapa con el concepto de instalación, realidad y enigma se funden y la obra adopta un carácter mágico.

De la materialidad del trabajo con troncos de sus primeros años a las intervenciones en la naturaleza de la delicadeza de *Círculo de Otoño* y *Octubre*, a las alegorías planetarias de *Sombras de Luz* siempre existe una recurrente nostalgia y vuelta al elemento natural.



*Círculo de otoño. 2003*

La naturaleza se trata en ocasiones de manera abstracta recogiendo la sombra de una palmera, se interacciona con ella en el valle de Saliencia mediante un juego de opuestos o se geometriza en *Círculo de Otoño* mediante un gesto recogiendo las hojas y dejando una huella impresa artificial. La levedad del plano de hojas y líquenes flotando entronca directamente con las preocupaciones del land art, en cuanto a ese interés por las cualidades específicas del material como su capacidad de respuesta ante la ley de la gravedad y el carácter biodegradable.

Decía Claudio Magris en *Microcosmos*<sup>146</sup> que “...no hay nada artificial, porque siempre es ella, la naturaleza, la que produce y escenifica todo, incluso aquello que parece contradecirla.” La obra que se enmarca en un espacio natural de mayor potencia es la del valle de Saliencia en la que Alba realiza una operación de oposición mediante el uso de la geometría y de la materialización en una obra que dialoga con el impresionante entorno natural a modo de huella impresa por el hombre. Lo orgánico y lo geométrico se relacionan en el plano formal: el medio es parte integrante de la propuesta plástica del artista.

La naturaleza representa en gran medida la nostalgia a la infancia pero también los valores perdidos del hombre en la crisis de pensamiento actual. Alba no es ajeno al pensamiento oteiziano del sentido de la obra de arte como concepto metafísico como servicio espiritual al hombre y a la sociedad.

El escultor hace cohabitar sus intervenciones con el entorno natural integrando en las obras componentes morfológicos, cromáticos y sonoros. El matemático Emmer partía del supuesto de que la matemática y la geometría son lenguajes de la naturaleza y determinan nuestra concepción del espacio.<sup>147</sup> Fernando Alba deconstruye la naturaleza abstrayéndola. En su taller, el escultor recoge y trabaja con permanentes especulaciones, dejando que los objetos encontrados “se tomen su tiempo” porque las cosas “no hay que hacerlas cuando a uno se le ocurren, porque podrían derivar en la ocurrencia y hay que dejarlas que reposen para retomar las ideas que siempre necesitan tiempo para valorar su calado.”<sup>148</sup>

La obra de Alba es, en definitiva una toma de postura ante la naturaleza y ante la posición del hombre en la naturaleza, preguntándose por el sentido que tiene y la relación del hombre con ella.

En una de las estanterías descansa un espacio cóncavo, mágico y emocionante. Se trata de una estructura entretejida con pequeñas ramas. Podría ser la maqueta de una escultura abstracta, y sin embargo es el nido de un pájaro. El arte imita una vez más a la naturaleza. Como señaló Santiago Amón “Si es verdadera escultura, arranca, como la ingeniería, de la abstracción de leyes naturales y, a diferencia de aquélla, termina por parangonarse, en cuanto que «artefacto», con la naturaleza circunstante.”<sup>149</sup>

<sup>146</sup> MAGRIS, Claudio, *Microcosmos*, Anagrama, Barcelona, 1999

<sup>147</sup> DE PRADA, Manuel, *Arte y naturaleza*. Nobuko, Buenos Aires, 2009

<sup>148</sup> En conversación con Fernando Alba.

<sup>149</sup> AMON, Santiago, “El escritor Henry Moore cumple 80 años”, *El País*, 27 de julio de 1978

### 3.6. EL CONCEPTO DEL TIEMPO

*“Desde el espacio con su hermano el tiempo, bajo la gravedad insistente, sintiendo la materia como un espacio más lento, me pregunto con asombro sobre lo que no sé”.*

Eduardo Chillida

Dentro de la actividad artística existen campos de trabajo en los que el tiempo tiene una importancia decisiva frente a la espacialidad. El cine o la música, la poesía o el teatro integran la temporalidad de manera explícita mientras que, la escultura al igual que la arquitectura son artes espaciales en las que el tiempo, en un principio, no interviene de manera directa. Es cierto que en la percepción de la obra, esa propia vivencia y movimiento, ya suponen una experiencia en la que el tiempo se hace inseparable de la obra.<sup>150</sup>

Fernando Alba rompe con los límites tradicionales impuestos en la escultura incluyendo en su lenguaje constantes referencias a la naturaleza e incorporando los conceptos de espacio y tiempo en las obras. Podríamos aplicar a la mayoría de obras de Alba el concepto del tiempo que el prestigioso historiador americano George Kubler ofrece en su libro *The Shape of time*, publicado en los años 60<sup>151</sup>. El escultor ha aplicado a los objetos producidos por el hombre (sin distinguir objeto y producción artística) el término de secuencia, entendida como proceso o sistema estructural análogo a un proceso lingüístico. De este modo, los objetos estarían compuestos de secuencias temporales con el tiempo como determinante en su reacción y materialización.

La obra de Alba se enlaza también con el concepto heideggeriano de temporalidad, entendido como un nivel profundo de representación, como una unidad que abarca pasado, presente y futuro, superando la vinculación al objeto artístico. Quizá haya sido Calder el escultor contemporáneo que introdujo el concepto de tiempo en la obra de una manera más natural, con la invención de los móviles. La variabilidad de sus obras hace entenderlas según instantes o secuencias infinitas.

Las obras de Fernando Alba contienen múltiples referencias al bosque, a lo sagrado, a la fiesta, a lo telúrico, a lo desconocido, etc., en definitiva, a nuestra propia condición y existencia frente a los misterios que nos rodean. ¿No fue esa la primera respuesta que intentó ya dar el hombre en las primeras representaciones artísticas?

En obras como Homenaje a Clarín, la desocupación espacial, aislando el interior de la pieza, la expresión formal desaparece, cualidades que ponen a la obra fuera del tiempo. ¿Qué mejor homenaje al escritor que darle una dimensión universal y contemporánea?<sup>152</sup>

---

<sup>150</sup> MATIA MARTIN, Paris, *El tiempo en la obra artística, Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Akal, Madrid, 2006

<sup>151</sup> KUBLER, George, *The Shape of time: Remarks on the History of Things* (New Haven y Londres, Yale University Press, 1962, 1976. Primera edición española, La configuración del tiempo, Madrid, Alberto Corazón, 1975

<sup>152</sup> Distinguiendo contemporaneidad de coetaneidad.



Podríamos afirmar que en las obras de Fernando Alba existe una vocación de atemporalidad que le mantiene en un estado de permanente contemporaneidad. El poeta Ángel González en su “Mensaje a las estatuas”, vaticinaba: “La tierra espera por vosotras también. Seréis ruinas, polvo y vuestra soñada eternidad será nada.”

Oteiza hablaba del concepto espacio-temporal<sup>153</sup> del siguiente modo: “el tiempo es en sí y por sí un elemento plástico trivalente (...) el tiempo garantiza la indestructibilidad de un espacio estético, es su medida y su permanencia (...) el tiempo mantiene un espacio en razón de que lo moviliza y relaciona (...) Un tiempo atraviesa una forma y puede repetir la misma operación a la inversa”. Podríamos afirmar que la obra de Alba incorpora estas nociones, si bien subvierte el concepto de medida y permanencia, dotándola de una condición atemporal.

Es a partir de los años setenta cuando Alba empieza a madurar como escultor, cuando se fijan las variables y preocupaciones que se van transmitiendo en las obras con la preocupación conceptual como sustento de la idea, con una depuración de lenguaje y de la geometría como soporte conceptual, para definir la obra y el espacio como experiencia metafísica y poética. El artista parte de la observación, el análisis y la intuición de la obra según un proceso de racionalización y por tanto no azaroso que concluye en la determinación del espacio de la obra, transmutándolo en esencias de tiempo y sensaciones poéticas.

Como señaló el crítico José A. Samaniego<sup>154</sup> sobre *Sombras de Luz*: “Esta obra no entregará nada de lo que lleva dentro a quien no se entregue a su vez a ella. Es la sencilla condición del amor. Las obras de arte no gritan. Se limitan a preguntar sobre el silencio. Están sin saber sabiendo, toda ciencia trascendiendo que diría San Juan de la Cruz. Requieren acción invitan a la aventura y al descubrimiento... Y el artista nos propone redescubrir y profundizar y variar este paisaje.” En realidad, Samaniego alude a una transmutación del espacio natural a través de la obra artística. Utilizar la escultura como catalizador intelectual para tener otra visión del medio, una nueva (o múltiples) miradas. Una invitación a descubrir lo que siempre ha estado ahí, transformado por una nueva dialéctica de relaciones, y en definitiva, una invitación a redescubrirnos a nosotros mismos.

En las obras convive lo concreto y lo abstracto enfrentados dialécticamente. Lo orgánico coexiste con lo geométrico, consiguiendo conjuntar un mundo de sensaciones y alegorías a la naturaleza de absoluta contemporaneidad. Organicismo y racionalidad, material y concepto, génesis y discurso, llevan a la obra de Alba a la frontera de lo mítico y a la confluencia de lo consciente y de lo imaginario.

---

<sup>153</sup> ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, Jorge Oteiza. *Pasión y Razón*, Nerea, San Sebastián, 2003

<sup>154</sup> SAMANIEGO, José A. “Paisaje y encuadre”. *La Nueva España*. Oviedo, 9 de enero de 1999

Para Alba, el proyecto de las vanguardias se ha resquebrajado y en la actual crisis se impone una reformulación personal como punto de partida, es decir, construir una génesis personal de la conciencia y pensamiento contemporáneo.<sup>155</sup>

En Alba, los aspectos autobiográficos conforman esa identidad adquiriendo una importancia capital, en esa posición inestable entre pasado y futuro donde la obra se redefine como proyecto vigente para nuevos espacios. Fernando Alba ha creado un universo personal como expresión de su propia individualidad y su tiempo, usando los instrumentos y el lenguaje contemporáneo pero sin adscribirse a ningún movimiento artístico.

---

<sup>155</sup> LLEO, Blanca, *Sueño de habitar*, Colección Arquithesis n 3, Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 1998

## **4. LA PRODUCCION ARTÍSTICA**

## 4. LA PRODUCCION ARTÍSTICA

La producción artística de Fernando Alba a lo largo de casi 50 años se ha centrado fundamentalmente en el campo de la escultura. También ha realizado dibujos y obra gráfica que serán analizados en un apartado independiente.

La escultura de Alba ha sido un viaje experimental hacia el conocimiento, llevado de la mano de su intuición y de su mundo y sensibilidad personal. A lo largo de más de cuarenta años de trayectoria creativa, ha explorado conceptos como vacío, superficie, volumen, pesantez, levedad, misterio, introspección, inaccesibilidad, virtualidad, ausencia, atmósfera, efímero, repetición, temporalidad, fugacidad, límite, etc.

Su producción artística se puede dividir en tres etapas fundamentales: la búsqueda del concepto (1965-1970) en los inicios, la etapa de desarrollo (1971-1987) en las obras de juventud y el periodo de madurez, etapa que desarrolla desde 1988 hasta la actualidad. Esta experimentación ha sido un proceso continuado en su obra, llegando a una depuración conceptual y formal de su escultura.

Cada etapa la hemos subdividido en el análisis de la obra en sucesivas fases, agrupando y relacionando las obras por sus características conceptuales y formales.

Las primeras obras de Alba, entre 1965 y 1971, tienen una relación directa con los movimientos de vanguardia de principios de siglo, tales como cubismo, dadá, expresionismo o surrealismo. El artista empezó a experimentar y partió de un lenguaje figurativo expresionista, a partir de los primeros barrocos, pero pronto descubrió el hierro como material y sus posibilidades y se decantó por un lenguaje abstracto y constructivista, con la influencia de la vanguardia rusa. El cambio de lenguaje no supuso una radical ruptura, sino que experimentó una progresiva evolución hacia una obra que iba paulatinamente simplificando su lenguaje.

La segunda etapa de Alba, entre los años 1971 y 1987, es una fase de desarrollo evolutivo e investigación, es un período en el que realiza una investigación evolutiva con la preocupación de estudiar la naturaleza, la estructura, los componentes y los principios fundamentales de la realidad y por tanto de marcado orden filosófico y concretamente metafísico. La experimentación formal le lleva hacia una progresiva simplificación y reducción formal, combinando las experimentaciones con la madera y el árbol con las investigaciones con el acero

En la fase de madurez, que comienza en 1988 hasta la actualidad, lo trascendente se hace protagonista, convirtiéndose en el centro de sus especulaciones artísticas. La geometría se depura a favor de una expresividad lírica de los conceptos de su ideario intelectual, con implicaciones sociales, cuya temática relaciona con una enorme carga poética y simbólica al ser humano y su trascendencia.

Kant escribió en su *Crítica de la razón pura*: “No conocemos a priori de las cosas más que aquello que nosotros ponemos en ellas”<sup>156</sup> Esta importante y sugerente cita del pensamiento Kantiano sirve para introducir lo que considero uno de los puntos más significativos de esta Tesis Doctoral y al tiempo del propio pensamiento de Fernando Alba. Aceptar que en la experiencia cognoscitiva el Sujeto es activo, y que en el acto de conocimiento el Sujeto modifica la realidad conocida y por tanto la percepción de las cosas, supone admitir una percepción individual en la que el pensamiento y la obra de un artista son analizadas a través de nuestros conocimientos, que sólo son posibles a través de la combinación de nuestra cultura, sensibilidad y experiencia individual.

La reflexión intelectual es algo inherente al arte, especialmente si nuestro objeto de estudio es el arte contemporáneo. Todo artista necesariamente expresa algo que se concreta en el significado de la obra, siendo parte inseparable de toda propuesta artística. Por ello, esta Tesis sobre la obra de Fernando Alba, además de analizar su producción artística, pretende indagar en el significado y los diversos sentidos de su propuesta plástica desde una perspectiva integral.

Fernando Alba, en sus comienzos, podría considerarse heredero de una tradición de escultores norteños, dentro del contexto de fortalecimiento y resurgimiento de la escultura en los años 60 en España, en el que conviven aspectos racionalistas, organicistas y simbolistas.

La evolución de su pensamiento en una búsqueda constante de la síntesis, le lleva a una depuración conceptual a medida que evoluciona su obra, incorporando paulatinamente una carga metafísica que se acentúa a la vez que va depurando los aspectos formales de las obras. Estilísticamente podríamos leer un proceso de simplificación paulatino del lenguaje en un intento de atrapar lo esencial, como consecuencia de la madurez evolutiva del escultor. Para Alba, la forma no es lo importante sino el reflejo de una actitud o el posicionamiento ante el contexto, la cultura y su mirada personal.

Partiendo de la base de plantear la disciplina de la escultura como un arte que trabaja con el espacio, concepto fundamental en este trabajo; como también lo es el tiempo, elementos que, en la obra de Alba funcionan como un conjunto de claves convergentes. Por tanto partimos de la idea de que, en el análisis de la escultura moderna, separar espacio y tiempo no es un principio admisible. Considerando el espacio como una realidad sujeta al medio físico en el que está inmerso, se realiza un análisis de la obra del escultor, en tres vertientes: Espacio escultórico, espacio arquitectónico y espacio público.

---

<sup>156</sup> KANT, Inmanuel, *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid, 1998

La obra de Alba se manifiesta sobre todo como una experiencia cognoscitiva partiendo de un marcado componente conceptual-reflexivo, que constituye una forma de conocer y relacionar en el sentido fenomenológico del término, y también una manifestación vital y su forma de entender y hacer en la vida. Consecuentemente, una primera idea que tenemos que desarrollar para entender la noción de arte de Alba, es la del arte como forma de reflexión y experiencia cognoscitiva. Este mecanismo de expresión la entiende como una forma de conocimiento, entendida como proceso y vivencia al límite de la propia existencia.

La propuesta de Alba está sustentada en este planteamiento fenomenológico: el acontecer del hombre y su trascendencia en el instante que se plasma en obra como vehículo de comunicación. Alba plantea su obra como un método interrogativo mediante el cual permite preguntarnos y acercarnos a los misterios que subyacen a la propia vida, como una especie de sublimación a partir de la cual podremos llegar a intuir determinados misterios que rodean nuestra existencia. Se trata de una pregunta abierta a la vida desde una posición sensible y pasional que aspira a la verdad que se encuentra más allá de la propia existencia humana. Alba entiende el Arte como un medio de expresión que no sólo poetiza sino que se nos presenta como un acontecimiento fruto del asombro, la reflexión, el diálogo relacional y la libertad, tanto en la fase creadora como en la receptiva.

En la obra de Alba, la razón tiene límites y por ello hay cosas a las que ésta no tiene acceso, siendo cuestiones para las que se requiere un suplemento con el que atender dichos misterios. Esto es lo que el filósofo barcelonés, Eugenio Trías, ha denominado el suplemento simbólico<sup>157</sup> a partir del cual podemos acercarnos al misterio relativo a lo trascendente e incognoscible, y para lo que el arte resulta una forma de aproximación (la otra sería la religión). Arte que se plantea como mediación de carácter simbólico para acercarnos a lo desconocido de ese misterio que representa la vida y que sin embargo continuamente se retrae.

A continuación se realiza un análisis de la obra de Fernando Alba, dividiendo su producción artística en tres apartados que se corresponden a la relación de su escultura con el contexto y por tanto en tres modos diferentes de enfrentarse al espacio: Espacio escultórico, espacio arquitectónico y espacio público.

---

<sup>157</sup> TRIAS, Eugenio, *Ciudad sobre Ciudad*, Ediciones Destino, Barcelona, 2001

## 4.1. ESPACIO ESCULTÓRICO

El espacio y la apropiación del mismo por el hombre son vitales en la existencia humana, y responden a la necesidad de un entorno adecuado para vivir como respuesta del individuo sobre el espacio en el tiempo. El ser humano necesita cierta participación en los espacios que experimenta debido a una necesidad activa y creadora del hombre con el espacio. Esa participación pasa por la transformación del espacio como testimonio de la intervención humana en el tiempo, dejando huellas sobre el territorio y marcando física, conceptual y afectivamente el espacio habitado.

De la relación reflexiva del hombre con el espacio proviene el desarrollo del concepto filosófico, científico, matemático, físico y metafísico del espacio, así como su relación con la dimensión temporal. La introducción de la dimensión del tiempo sumada a la tridimensionalidad del objeto, el análisis de la relación que el hombre establece con el espacio, de carácter vital, activo, creador, y reflexivo, introducen un espacio definido ya no sólo como un medio donde existen objetos físicos, sino referido a aspectos relativos a la emoción, la trascendencia y la espiritualidad del hombre, al cosmos natural y humano. Si la experiencia humana y la experiencia espacial están íntimamente ligadas y podemos deducir que en la creación están implicadas cuestiones que atañen al estado físico y emocional de los individuos.

Desde la casa natal hasta los sucesivos espacios que habitamos a lo largo de la vida como refugios del cosmos, todo se genera en un sitio siendo los lugares auténticos escenarios del alma, donde se nace y se muere, donde se ama y se sueña. En la casa, estado y morada del alma, que decía Gastón Bachelard, proyectamos nuestra psique haciendo de ella un cuerpo vivo, un mundo de apariencias y recuerdos que toma la forma de su ocupante en base a la función de habitar y se construye del individuo y para el individuo.

El concepto de espacio es una cuestión compleja que, en principio, entendemos como una región tridimensional en la que se sitúa la materia. El espacio lo intuimos como una extensión desde varios puntos de vista: espacio físico, geográfico, geométrico, astronómico, etc. Einstein cambió totalmente el concepto tridimensional al aportar la cuarta dimensión.

Las preguntas sobre el espacio son absolutamente comunes a lo largo de la Historia del Arte. El espacio está relacionado con la filosofía y con la ciencia de modo indisoluble. Los presocráticos relacionaban espacio y materia con el ser o no ser, o lo lleno y lo vacío. Platón consideró el espacio como eterno e indestructible habitáculo de las cosas. Aristóteles se refirió al espacio como límite interno que envuelve a un cuerpo, como cualidad de las cosas y como distribución de cuatro elementos (aire, agua, fuego y tierra). La Edad Media distinguió entre *locus* (lugar), la *situs* (ocupación de un lugar) y el *spatium* (la distancia entre dos puntos). El Renacimiento concibió el espacio como un continente de cuerpos físicos, como algo homogéneo, isotrópico, continuo, tridimensional e ilimitado. Newton concibió un espacio absoluto como extensión real e independiente de los cuerpos mientras Leibniz concibió un espacio relativo con un nuevo concepto que llama “análisis situs”, o sea, análisis del lugar, es decir está hablando de topología. Kant, entendió el espacio como algo racional, como formas *a priori* de la razón. Heidegger consideró dos ámbitos espaciales; el exterior, consecuencia de la relación de unos objetos con otros y el interior, individualizado que se integra en el espacio que lo envuelve.



Bachelard, en su *Poética del espacio*<sup>158</sup>, investigó acerca de la psicología y las sensaciones sobre el espacio, dotándole de un significado emocional con una intensa carga de sensaciones, en relación a aspectos conductistas, es decir, a las relaciones espaciales que establecemos con los espacios de nuestra memoria en relación a las vivencias de cada cual. En relación a la contemplación de la obra artística cabría plantearse por qué el hombre se conmueve frente a ella. Según Wölfflin, “somos sensibles a la forma porque estamos codificados para contestar selectivamente a la forma”<sup>21</sup>. Así, nuestras preferencias hacia la forma estarían enraizadas en nuestra psique y emotividad.<sup>159</sup>

Einstein puso de relieve como el espacio e incluso el tiempo son atributos de la materia, frente a una concepción clásica del espacio como vacío. Einstein en este sentido se vincula a Aristóteles, para el cual tampoco ni el espacio ni el tiempo tenían sentido sin los objetos.

René Thom ganó en 1958 la medalla Fields de matemáticas con una teoría de la forma en torno a un estudio sobre las estructuras elementales de las formas de la Historia del Arte en base a los pliegues. Estudió el espacio-pliegue como una forma de discontinuidad, en contraposición a la continuidad. En el cuerpo humano y en todos sus movimientos, en los dedos de una mano, todo son pliegues. Alba experimentó con el tema del espacio-pliegue en *el mural de Cangas del Narcea*.

La etimología de la palabra espacio procede del latín *spatium*, que derivaba del griego *spadion* o *stadion*. Significa el primero una *longitud determinada* y el segundo *el lugar que ocupa*, respectivamente.

El diccionario de la Real Academia Española, define la palabra espacio, entre otras varias acepciones, como:

“Extensión que contiene toda la materia existente”

“Parte que ocupa cada objeto sensible”

“Capacidad de terreno, sitio o lugar”

“Tránsito de tiempo entre dos sucesos”

“Distancia entre dos cuerpos”

“Conjunto de entes entre los que se establecen ciertos postulados. Espacio vectorial”

“Distancia recorrida por un móvil en cierto tiempo”

El ser humano percibe el espacio de modo sensitivo, imprescindible para el reconocimiento de otros conceptos y que se realiza de un modo absolutamente personal. Es una manera de tomar conciencia del lugar que nos rodea. Nos sirve para orientarnos, posicionarnos y reconocer los límites. Gilbert Durand investigó la posición bípeda como un cambio en la percepción, haciendo que la línea del horizonte cambiara de posición. El tipo de territorio que habitamos influye en nuestro modo de percibir el espacio.

---

<sup>158</sup> BACHELARD, Gaston, *Poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1942

<sup>159</sup> DELGADO-GAL, Álvaro. *La esencia del arte*. Taurus Pensamiento, Madrid, 1996, p 84.

Nuestra percepción del espacio no es estática sino dinámica. Además de las tres coordenadas influye el movimiento y en ese instante interviene el concepto del tiempo. La espacialidad nos permite por tanto remitirnos a una temporalidad fragmentada en infinitos instantes, con inicio y fin. Pasado y presente se funden en cada instante.

Piaget decía que el espacio era la propia extensión proyectada desde el cuerpo y en todas direcciones hasta el infinito. La percepción es personal y depende de las experiencias vividas desde la infancia, formando parte también de nuestro bagaje intelectual, en el que fijamos nuestras experiencias reales y simbólicas.

La psicología de la Gestalt ha estudiado en profundidad las relaciones entre figuras y objetos, facilitando el entendimiento de los procesos de abstracción según los cuales entendemos el espacio y sus elementos ocupantes. Las leyes de la percepción nos han mostrado determinados mecanismos mentales a la hora de asimilar el espacio, que se podrían dividir en siete categorías en orden creciente de abstracción:

- Espacio pragmático que es el que el hombre percibe para integrarse con su ambiente.
- Espacio perceptivo, para situar y orientarse.
- Espacio existencial, para pertenecer a una cultura y sociedad.
- Espacio cognoscitivo, para poder pensar acerca del espacio.
- Espacio expresivo o artístico, creado para expresar su mundo y sus sueños.
- Espacio estético, como descripción teórica del espacio expresivo.
- Espacio lógico, para describir los otros espacios de una forma abstracta.

El espacio lo tendemos a considerar como envolvente, vinculándole a los volúmenes que le habitan, capaces de generar a su vez, su propio espacio. El término volumen que significa “todo objeto enrollado, que se dobla y da giros”, procede del latín *volvo*, *volvere*, “rodar, hacer rodar”.

El volumen lo percibimos como masa que comportará un espacio exterior pero también en ocasiones tendrá un espacio interior. El espacio interior tendemos a percibirlo como espacio negativo y aquí aparece el concepto de límite. La percepción en la escultura del siglo XX es dual, es decir, percibimos la masa como volumen y el vacío como espacio relacionado con la obra, interior o exterior a ella.

El espacio ha estado por tanto vinculado a las corrientes de pensamiento y a los avances científico-tecnológicos. Por tanto, el paralelismo entre pensamiento, filosofía y ciencia ha condicionado la expresión humana como manifestación cultural de cada época y por tanto el concepto de espacio escultórico ha ido evolucionando y transformándose en función de las distintas asimilaciones del hecho espacial.

El espacio a lo largo de la Historia ha ido ligado en muchas ocasiones a valores emocionales y simbólicos. En la escultura, el hombre ha intentado dominar la obra en el intento de controlar una parte del espacio, hasta la llegada del siglo XX, el cual rompió con el bloque cerrado para abrirlo espacialmente al exterior, aportando una nueva forma de ver la escultura, iniciado por Rodin, con una serie de nuevas aportaciones que abrirán una auténtica revolución en la concepción del espacio, aportando el concepto de vacío en la escultura.

La investigación espacial en la obra de Fernando Alba siempre ha estado presente a lo largo de toda su producción escultórica, desde los inicios en las fases de aprendizaje hasta la actualidad.

En 1965 y 1966, durante la primera fase de aprendizaje y experimentación, el escultor trabajó con Terracotas; Alba, en esta fase de Academicismo, tomó contacto con la escultura y con el volumen, moldeando piezas de figuras humanas de marcada componente expresiva. El erotismo era un elemento onírico importante en su ideario. Eran los comienzos de un joven escultor que tomaba contacto con el material de modo táctil e intuitivo, sin enfrentarse todavía a la escultura con una visión intelectual.

El escultor empezó a modelar con los clásicos y eso de alguna manera le fue dejando una huella de proporción y de belleza. También hay en su memoria algunos referentes de la escultura ibérica, el arte africano y el arte oriental. Estas culturas tuvieron gran influencia en los primeros tiempos del arte contemporáneo como un magma de energías y potencialidades y, en palabras del propio Alba “eso está ahí como una fuerza de desconcierto, de orientación y de búsqueda.”

Más tarde, el artista salió de la Escuela de Artes y Oficios y buscó ese pensamiento donde podía identificarse de una manera autónoma y romper esos criterios de figuración clásica y empezó a gesticular y entrar en el fascinante drama personal de la búsqueda artística. En ese momento empezó a mezclar los referentes que manejaba con las preocupaciones de su ideario social y poética personal.

En su trabajo existen influencias de Pablo Picasso, Julio González, Gargallo, Giacometti, etc. y empezó una preocupación personal, expresionista y desgarrada perteneciente a la época de juventud con preocupaciones del entorno social.

Las figuras fueron tomando un carácter personal con la necesidad de romper lo figurativo como algo que venía ya dado en la naturaleza. Eso ya le resultaba muy limitado para unas ideas que aparecían como un vuelo de libertad y con unos referentes sin límites formales donde la idea circulaba en torno a una forma no reconocida.

Habitaba en Alba la idea, pero aún no había una conciencia de madurez o pensamiento si bien, aquello bullía más como deseo que como realidad formal planteada como planteamiento escultórico sólido.

El escultor creó su primera pieza *La Danza*, que en su baile se va transformando y tiene un vientre abultado según un estilización y con una clara vocación expresionista. En esa figura, el vientre se reconoce como la celebración de la vida, el devenir y la fiesta. Es un germen de muchas cosas que se desarrollarán posteriormente. A partir de aquí, la figura se rompe en variantes infinitas que se subdividen en formas autónomas que empezaban a transformarse hacia obras con planteamientos de mayor complejidad. Más tarde, en el desarrollo posterior de aquella serie de piezas, expuestas en la galería Tassili de Oviedo, se veía una clara evolución de la figura humana.

Alba se empezó a hacer escultor incorporando el concepto y el espacio a la etapa anterior. A partir de ahí, el artista dio un salto conceptual y empezó a trabajar con elementos abstractos orgánicos con una poderosa sensualidad, con la pareja diluida pero presente como fondo conceptual de sus esculturas. Alba en esta época se abrió a un nuevo universo de posibilidades con una inquietud y un vigor que aún en la actualidad le emociona cuando las describe. Manejó conceptos como el erotismo juvenil, el gozo y la vitalidad.

Hay una serie de piezas en el taller de San Claudio, que nunca estuvieron expuestas, que fueron el resultado de “procesos” de investigación como descubrimiento del paisaje trasladado a elementos escultóricos. Se trataba de extrapolar la formalidad abrupta y sinuosa del paisaje de Asturias a la escultura. Alba realizó una serie de dibujos y barros como exploración de estas intuiciones. Era un lenguaje como reafirmación de la estructura por sí misma llevadas a la abstracción. Fue una época que compartió en Sobrefoz, Cangas de Onis, con el pintor Carlos Sierra y se trató de una etapa de observación del paisaje, interpretado como elemento escultórico. El escultor estaba inmerso en la propia naturaleza como elemento escultórico: “Vino el tiempo luego a confirmar y a dar validez a esta especulación”, recuerda ahora Alba, en relación a las lecturas complejas aportadas más tarde por Richard Serra.

Más tarde entraron en juego otras influencias determinantes como Jorge Oteiza y Kera i Tisner. Alba se vio muy influenciado por un coloquio tras la exposición, con un mensaje desconcertante para él: Una silla puede llegar a ser una escultura. Tisner hablaba de estructura, un nuevo concepto de espacio que a Alba le fascinó. Las esculturas de Tisner consistían en unos fragmentos de planchas de acero que se estructuraban verticalmente acotando espacios y creando estructuras autónomas. Alba interpretó la idea como un mensaje de liberación y transgresión, llevando al concepto de la estructura como valor espacial y material. Para él, “el espacio era otra materia, más leve, pero otra materia”. Este hecho marcó y potenció el desarrollo de pensamiento y la obra de Alba: “Nada te potencia si no habías estado previamente en él”, es decir, si no habías intuido previamente el aliento de esos conceptos espaciales, no te podía llegar.

En las piezas realizadas en 1967, hay influencia de Julio González y Anthony Caro. Alba recuerda esas influencias como algo confuso y diluido en el tiempo. El escultor entiende las referencias no de manera directa sino como elementos mezclados en la memoria. Hay una voluntad reductora, como expuso Conan Doyle en *The blanchéd soldier*: Se parte del supuesto de que, una vez eliminado todo lo que es imposible, lo que queda, por improbable que parezca, tiene que ser verdadero. Las esculturas de Alba empiezan a tener en este

periodo esta voluntad de destilar los elementos esenciales en un nuevo lenguaje escultórico.<sup>160</sup>

El artista nos habla recordando aquella época: “La nada es todo y todo es nada. Si el cielo existiera sería algo de eso... Buscas a Dios donde no ha muerto. Pero Dios esta tan manoseado, que no vale. Buscamos un refugio para el espíritu. Un lugar para el ser. Que el alma repose en un espacio infinito y un vacío concreto.”<sup>161</sup>

En 1967, comenzó a experimentar con el hierro, material que se convertirá en habitual hasta nuestros días. En esa etapa de toma de contacto con el hierro, realiza obras mediante elementos reciclados que generan formas lineales y vacíos entremezclados. En esta fase aparece también el empleo del acero como superficie en experimentaciones espaciales orgánicas. El material le sirve para dejar la figuración y adentrarse en el mundo de la abstracción. Forma y materia están unidas para llegar al objetivo de lo que el artista intenta expresar en la investigación en la relación entre volumen y espacio. Sin duda existen influencias de otros escultores que ya habían tratado el hierro con una manipulación desenfadada, forjando, cortando, ensamblando y soldando para extraer de él toda su expresividad, con una característica común: una actitud creadora libre, llevado por el impulso, la espontaneidad y el gesto, emanando una energía latente capaz de estallar en cualquier momento.

En 1971, realizó unas piezas formadas por varios volúmenes concatenados o yuxtapuestos que denotan una preocupación social, política y humanística relativa a las circunstancias de opresión y liberación a los que se ve sometido el ser humano. Esta temática llevada a la escultura y el manejo de las tensiones generadas entre las distintas piezas y los espacios formados entre ellas, alcanza la culminación en 1974 con el Premio Autopistas del Mediterráneo, con la obra realizada en hormigón armado en Vendrell, provincia de Tarragona, en este caso manejada de una manera dinámica con mayor expresividad. Esta obra está formada por tres piezas que no llegan a tocarse, a modo de árboles que llevan la energía hacia la parte superior. Esta fase la denominamos Fragmentación Estructural Interior, que subdividimos en estática en la mayoría de las esculturas y dinámica en la del premio Autovía del Mediterráneo, realizada en Tarragona y que supone la explosión hacia lo alto y de un modo más dinámico en sentido horizontal.

Tras la obra anterior y durante 1979, Alba experimentó con los troncos de madera en un intento de desmaterialización de la escultura. “La forma no es lo que importa sino las ideas”<sup>162</sup>, resaltó el escultor. Se trata de una fase de simplificación del lenguaje que abarca desde 1979 a 1980 y utiliza el tronco de madera como “pedestal contemporáneo” para a partir de él intentar demostrar que con un mínimo gesto se consigue una pieza delicada y mínima. Supone una dialéctica entre lo natural y lo artificial, entre lo brutalista y lo sofisticado como vía de investigación en la que Alba pone en valor ese juego de opuestos. El espacio pasa a un segundo plano a favor de la idea. El escultor trabaja las cabezas de los troncos y en ocasiones el interior de alguna de las obras, en una intención gestual mínima, en la búsqueda de la no escultura y de una síntesis espacial.

<sup>160</sup> FENTON, Therry, Anthony Caro, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1986

<sup>161</sup> Conversación con Fernando Alba

<sup>162</sup> Conversación con Fernando Alba

A partir de 1980, evolucionó hacia una relación entre naturaleza e idea en una investigación en la simplificación y síntesis de elementos de madera llevados a una caligrafía lineal y delicada. Con planteamientos estéticos que nada tienen que ver con los anteriores<sup>163</sup>, se trata sin duda de una evolución más sofisticada de la etapa anterior, con influencias de la caligrafía oriental, jugando de nuevo con el juego de opuestos entre el soporte prismático y la linealidad poética del elemento vegetal sobrepuesto, a modo de incisión o herida yuxtapuesta a la matriz que sirve de base. Se trata de una obra que si bien está realizada en volumen, podríamos afirmar que proviene de las dos dimensiones, dominando la vertiente caligráfica, en relación con la fase anterior.

En 1981, el escultor vuelve a los volúmenes organicistas, con el vaciado de grandes troncos de madera con investigaciones en torno a los vacíos generados en el interior de gran intensidad plástica. El vacío cobra protagonismo en contraposición a la fases anteriores. Los troncos se vacían en el núcleo con toda la carga expresiva que la dicotomía entre envolvente y vacío lleva implícita. Se trata de una curiosa vía de investigación personal entre la naturaleza más brutal de la tosquedad del tronco (el tamaño de las piezas es importante) y el refinado resultado espacial interior que se acentúa con un tratamiento de quemado y frotado. El juego de opuestos se vuelve a hacer presente, mediante la aplicación de una cera en el interior y exterior de las piezas y el lijado del canto sinuoso en madera natural. La investigación en torno al vacío se hace evidente, experimentando con el organicismo y una búsqueda de la espacialidad interior de las piezas.

Desde 1983 y como evolución de la fase anterior, siguió experimentando con piezas de madera combinadas con alguna otra escultura metálica en una etapa de piezas de composición muy estructurada. Son piezas de estructura vertical y en las que la construcción juega un componente fundamental. Es la fase que llamamos Estructuralismo espacial, que comprende los años 1983 y 1986. En esta fase, en ocasiones como en *Homenaje a Clarín*, en 1984, el espacio está en el interior de la escultura y en la mayoría de los casos es la propia potencia de las piezas la que define la espacialidad de las obras.

A partir de 1987, Alba entra en una fase que podríamos denominar como la conquista de la reducción. Anteriormente, el escultor experimentaba con lenguajes y con un sentido del espacio más reconocibles, pero a partir de 1987, Alba introduce en su obra un personal modo de investigación, según un poética metafísica producto de sus circunstancias biográficas, su filosofía existencial, la relación con la naturaleza y la personal sensibilidad del artista, con un alto grado de compromiso en todas la actuaciones que realizó. En esta fase el escultor aún está investigando sobre distintos conceptos espaciales. En el *Mural* de Cangas de Narcea en 1987, realiza un trabajo sobre el espacio plegado, un camino muy abierto que sin embargo agotó con esta obra. En la incomprendida obra de Ventanielles, existen influencias de la vanguardia rusa y del propio Oteiza<sup>164</sup>. En Saliencia, la contraposición con el orden natural lo establece con una estructura racional y ortogonal de perfiles en las que introduce planchas que incorporan tensiones espaciales al conjunto.

<sup>163</sup> ÁLVAREZ MARTINEZ, María Soledad, I Semana del Patrimonio Artístico Asturiano. "El Presente de la Escultura Asturiana", Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1978.

<sup>164</sup> Según manifiesta el propio Fernando Alba.

En 1990, el artista realizó uno de los saltos más importantes en su investigación, creando la instalación de *Imagen Real, Imagen Virtual*, en los jardines de la Fundación Evaristo Valle. La obra se sitúa precisamente en el proceso del movimiento del sol, con la sombra de la palmera y el círculo de espejos, configurando un espacio virtual, complejo, intuitivo y sorprendente.

Desde 1998, fecha en la que realiza *Sombras de Luz*, en Gijón, Alba redirige con más fuerza sus investigaciones conceptuales hacia una metafísica de la existencia y del devenir del tiempo en relación al hombre y su trascendencia. En la obra de Gijón incorpora nuevas investigaciones espaciales, tanto en la relación de la obra con el espacio público como trasladando el espacio fuera de la propia escultura, mediante las incisiones circulares en las planchas de acero.

Más tarde investigó en relación a esta temática en numerosas obras, manejando el volumen y el hueco, y sobre todo, la concavidad y la convexidad espacial en sus obras, como por ejemplo en *Contenedores de tiempos*. El espacio cóncavo recoge mientras el espacio convexo lanza hacia fuera, expulsa y expande. En la Historia del Arte ha habido artistas con claras tendencias hacia la concavidad y otros hacia la convexidad. Miró, por ejemplo tendía a lo convexo en la fuerza de sus líneas, en las que predominan estas formas curvas. Chillida sin embargo es un artista cóncavo al igual que podríamos afirmar la misma condición en las últimas obras de Fernando Alba. Si partimos de la premisa de que el pensamiento humano es complejo y multidisciplinar, resulta curioso comparar el arte y la ciencia, comprobando que en muchas ocasiones, todo apunta hacia lo mismo. Las obsesiones de muchos artistas, son obsesiones científicas. Afirmaba Eduardo Chillida que “lo intelectual es todo aquello que tiene relación con lo que queremos saber y no sabemos”. Podríamos hacer una extensión de ello a lo que quiere ser una obra de arte.

En el año 2001 realizó una serie de obras compuestas a base de prismas de acero, tales como *Espacios de Interrogación* y en el 2002, *Espacios para la memoria*, obras con claras referencias a Donald Judd, incorporan conceptos metafísicos y sensibilidades poéticas que complejizan la obra provocando al espectador.

Mucho más allá de lo visible, la obra de Fernando Alba emana sensibilidad y espiritualidad según una personal visión de trascendencia que está enraizada con la relación con lo telúrico y lo cósmico, con la fugacidad del tiempo, con los ciclos naturales y la relación con la Tierra y por tanto con la misma vida y en definitiva con el acontecer del ser humano. Del mismo modo que Gabriel Celaya denominaba a Eduardo Chillida “ingeniero de sueños”<sup>165</sup> por la potente y fuerte materialidad de sus obras escultóricas y por el lirismo que emanaba su producción gráfica, podríamos denominar a Fernando Alba un “interrogador de misterios” por como el manejo del espacio y la materia transportan hacia una cierta poética de lo intangible.

---

<sup>165</sup> LLODRA, Joan Miquel, *Chillida*, VEGAP, Barcelona 2006



En *Tiempo Diluido*, realizada en 2009, incorporó la luz al soporte de chapas perforadas y oxidadas, combinadas con metacrilatos retroiluminados que, separados de la pared acentuaban misterios y complejidades espaciales que hasta entonces no había explorado, realizando solamente dos obras con este lenguaje hasta el momento.

Las obras y los espacios creados por Alba son silenciosos. No pretenden llamar la atención sino adentrarse en el espectador y hacer preguntas sobre lo desconocido. Son una prueba más de que para el escultor “el hombre debe interrogarse permanentemente”<sup>166</sup>.

“...Y el silencio se extiende como un medio que no hace sentir su peso y su limitación. En ese puro silencio no se advierte privación alguna.”

María Zambrano

---

<sup>166</sup> Expresión de Fernando Alba, conversación en enero de 2010, en Oviedo.

#### 4.1.1. LA EVOLUCION ESPACIAL EN LA OBRA DE ALBA.

La investigación de toda la producción artística de Alba, ha ido ligada estrechamente al pensamiento y a la idea. Su obra ha seguido una evolución lineal en las distintas etapas, incorporando conceptos que ha ido añadiendo y plasmando en las distintas fases de su obra.

La producción artística podría resumirse en tres grandes períodos o etapas:

La primera etapa corresponde a las **obras de juventud**, desde el inicio de su actividad plástica en 1965 hasta 1967. Se trata de una etapa de búsqueda, vitalidad y aprendizaje, con multitud de referentes y cambios continuos en la obra, como respuesta a una necesidad de expresión y a la lógica búsqueda de caminos de los comienzos.

La segunda etapa está comprendida entre los años 1971 y 1986. Es un período de **desarrollo e investigación**, en el intento de encontrar su propio camino con un lenguaje propio y con la voluntad de asentar su pensamiento en la obra. En esta etapa hay fases claramente diferenciadas, con marcados saltos en la plástica de las obras, si bien de acusada coherencia en el conjunto de cada etapa.

La tercera etapa empieza en 1998 hasta nuestros días. En este período el escultor realiza una decantación de toda la obra anterior, sintetizando y conformando un pensamiento en torno a toda una temática personal que, si bien ya había sido sugerida anteriormente, se concreta en esta **etapa de madurez**, con marcada continuidad.

La evolución de la obra escultórica de Alba desde su inicio hasta la actualidad, se podría dividir en varias fases que se analizan a continuación y que se pueden ordenar de manera cronológica:

##### OBRAS DE JUVENTUD

1.	ACADEMICISMO	1965
2.	RUPTURA DEL ACADEMICISMO	1966
3.	ORGANICISMO ABSTRACTO	1967
4.	DESCONTEXTUALIZACION	1967
5.	ABSTRACCION	1967

##### DESARROLLO E INVESTIGACION

6.	FRAGMENTACION ESTRUCTURAL ESTATICA	1971-1974
7.	FRAGMENTACION ESTRUCTURAL DINAMICA	1974-1977
8.	DESMATERIALIZACION	1979-1980
9.	NATURALEZA Y CALIGRAFIA	1980
10.	VUELTA AL VOLUMEN ORGANICISTA	1981-1982
11.	ESTRUCTURALISMO	1983-1986
12.	CONQUISTA DE LA REDUCCION	1987-1998

##### MADUREZ

13.	SIMBOLISMO METAFÍSICO	1998-Actualidad
-----	-----------------------	-----------------

#### **4.1.1.1. ACADEMICISMO.**

Alba inició su obra en 1964 a partir de la figura humana en un primer acercamiento a la escultura, realizando una primera fase de obras con barro, de clara factura académica. Se trataba de piezas modeladas con arcilla y que llevaba con sus propias manos a cocer en una tejera en La Ería, en las proximidades de Oviedo.

En esta primera etapa, Fernando Alba realiza una serie de obras en terracota en las que manifestaba la necesidad de expresar unas preocupaciones del entorno y de índole personal, con el erotismo presente en la figura femenina y el espacio incorporado a ésta.

Se trata de una serie de obras que constituyen la manifestación plástica de las enseñanzas académicas. Las piezas giran en torno a la figura humana modelada en barro que va evolucionando desde el realismo hacia un mayor expresionismo de las figuras.

Dichas obras son consecuencia de los primeros dibujos de desnudo que Alba realizó en aquella época con abundancia, en los que experimentó con distintas posibilidades y acercamientos a la figura humana. Alba entendía la vida orgánica como principio del arte y en este momento el cuerpo humano es el tema fundamental de su escultura, manifestado en las obras como un canto a la vida, al erotismo y al hombre ejemplificados en la plasticidad de las terracotas.

La utilización del material más primigenio (el barro cocido que Alba llevaba entre sus manos a una tejera en las afueras de Oviedo) suponía partir de la tierra para buscar la belleza desde la humildad del barro. El material y la técnica manejada le mantienen por tanto en íntimo contacto con la naturaleza, circunstancia esencial que se mantendrá a lo largo de toda la trayectoria artística de Fernando Alba.

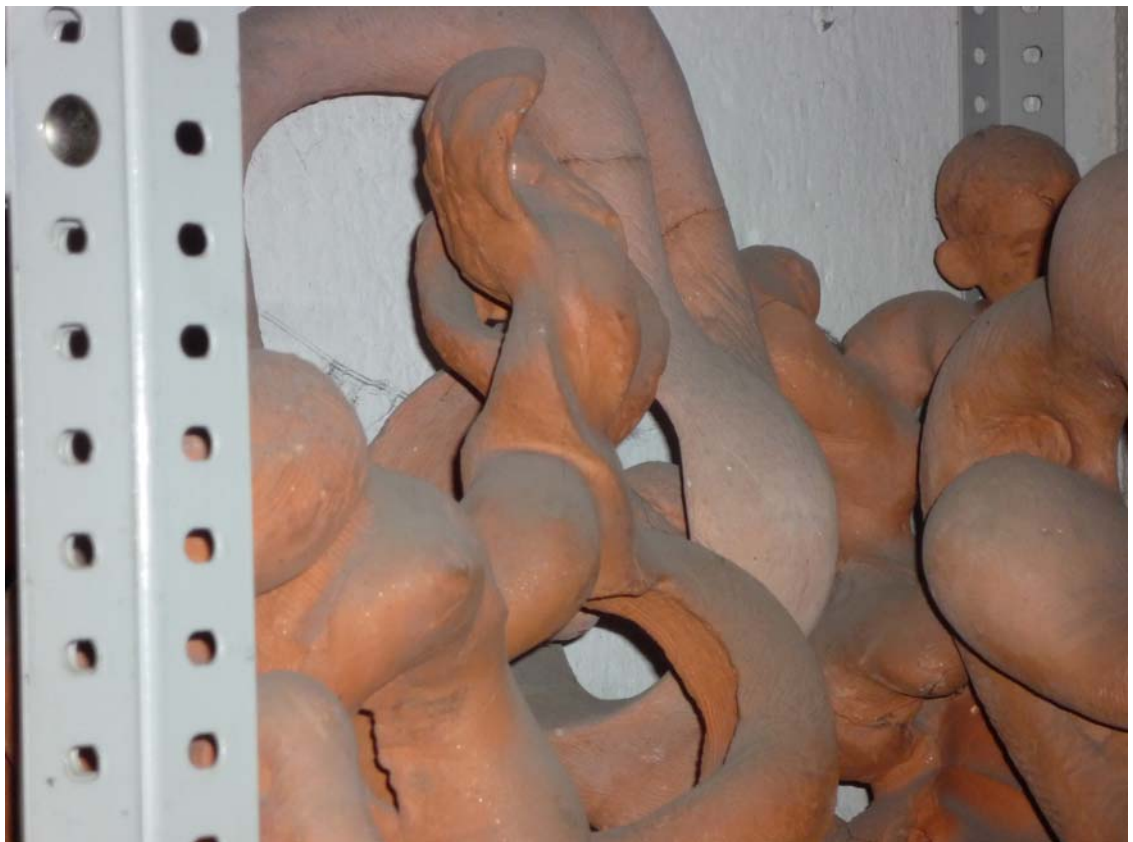
Como dijo Pedro Caravia<sup>167</sup> No repudia su pasado; no se avergüenza de él ni lo desdeña. Debe sentirse muy seguro de que ha hecho en cada momento lo que, dada la circunstancia, era lo mejor que cabía hacer. O, en todo caso, tuvo siempre la noble humildad de asumir sus errores.” La cita ejemplifica la pasión y la afección que el día de hoy Alba siente por sus primeras piezas de barro que enseña orgulloso en el taller.

---

<sup>167</sup> CARAVIA HEVIA, Pedro, “Las terracotas eróticas”, Catálogo de la exposición Cinco Artistas Asturianos. Caja de Ahorros de Asturias, Gijón, 1979



Fernando Alba con dos piezas de terracota en su taller en 2009



Terracotas de la primera época en las estanterías del taller de San Claudio.

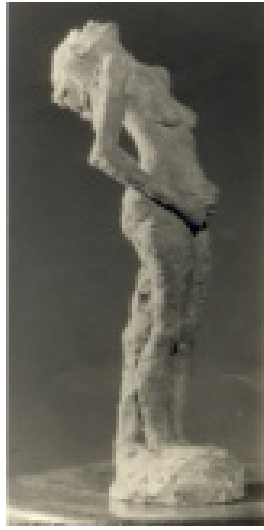
**1964**

*Adolescente*. 1964. Madera. Premio Nacional de Escultura, Barcelona

**1965**



*Eva* 1965.



*Dolor en bajo vientre*. 1965.



*El beso*. 1965.



*Niño*. 1965.



*Desnudo*. 1965. Barro.

#### **4.1.1.2. RUPTURA DEL ACADEMICISMO.**

Con la incorporación del vacío a la figura humana, en el año 1966, Alba empezó a tomar conciencia real de empezar a ser escultor, con toda la carga de potencialidades expresivas que ello representa. El artista comenzó seriamente a especular sobre las posibilidades de la escultura. En este periodo la intención del escultor hay un intento de desaparecer la forma y tener un mayor control del objeto para gobernar la idea. El academicismo de los primeros barros se rompe mediante la inclusión del espacio y el movimiento dentro de la propia figura, siendo el espacio interno el elemento protagonista y configurador de la obra. Las obras de esta segunda fase incorporaron el movimiento y la torsión del cuerpo humano, frente al estatismo de las primeras piezas. Fueron obras de una sorprendente madurez<sup>168</sup> en las que en cuerpo humano se manifiesta en su organicidad y se descoyunta, se expande o se interioriza, descubriendo el espacio interior. Es de resaltar como esta dialéctica interior-exterior acompañará para siempre la obra de Alba.

Se advierte una cierta influencia de Gargallo y Henry Moore en la incorporación del sentido espacial dentro del conjunto de la obra. Es el primer paso que da Alba hacia la experimentación con el vacío, el espacio y el tiempo, la movilidad y el estatismo, incorporados al interior de la figura humana.

“Ajenos a la servidumbre de la imitación”<sup>169</sup> las terracotas promovían una vuelta hacia delante de la concepción organicista, es decir, una revolución en la vía del humanismo. Estas palabras de Pedro Caravia describen con exactitud el germen de pensamiento que se estaba gestando en el joven Alba. En las terracotas de la segunda etapa, Alba hacía un canto a la vida, con cuerpos de orgánica armonía, que danzan o se abrazan en una transposición plástica del cuerpo humano.

Alba llevaba entre sus brazos las piezas a cocer a una tejera a las afueras de Oviedo, y alguna se fracturaba en el proceso por la dificultad de ejecución de las piezas, cuya esbeltez era contraria a la propia consistencia del material y tenía que ser sometida posteriormente a las tensiones del horno, rompiéndose algunas, que en la actualidad se encuentran en las estanterías del taller de San Claudio.



*Danza. 1966. Terracota*

<sup>168</sup> ARECES, Antonio, “Diacronía-Sincronía”, F. Alba. Catálogo de la exposición, Museo Barjola, Gijón, 1991

<sup>169</sup> CARAVIA HEVIA, Pedro. “Las terracotas eróticas”, Catálogo de la exposición Cinco Artistas Asturianos. Caja de Ahorros de Asturias, Gijón, 1979

Esta etapa de incorporación del vacío, es una transición a la fase siguiente, un período previo a la abstracción de carácter orgánico. Alba creó una serie de piezas denominadas *Sin título* muchas de las cuales se conservan en la actualidad en el taller de San Claudio.

Pedro Caravia describió estas dos fases de terracotas como “una exposición, la de Benedet, tan cerradamente coherente, de terracotas, la hizo acompañar de dibujos, bien que didácticamente separados; van de un realismo todavía escolar a un patetismo expresionista, huella de las influencias que ya habían agotado en él su eficacia.”<sup>170</sup>

Es de resaltar en esta primera fase de terracotas como Alba precedió la exposición de la galería Benedet, en Oviedo, en 1966, de una enorme cantidad de dibujos, con un amplio desarrollo del desnudo y el erotismo, con la temática de la pareja enlazada, con abundante profusión de formas.

Alba entiende como Hans Arp que “la vida orgánica es el principio del arte” y el cuerpo humano es para él, el principio de toda escultura. Por tanto el escultor, partió en sus comienzos del barro como materia, trabajada con las propias manos y del cuerpo humano como sustento de su escultura.



*Sin título*. 1965. Terracota.



*Sin título*. 1965. Terracota.



*Sin título*. Terracota.

---

<sup>170</sup> Ibidem

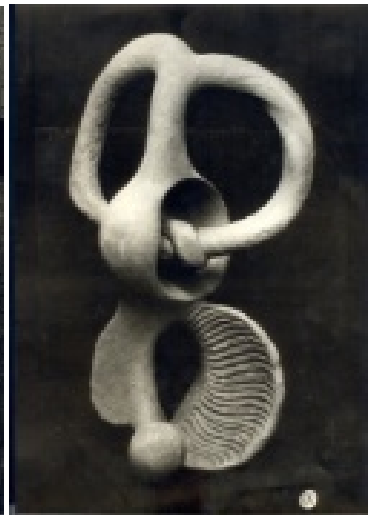




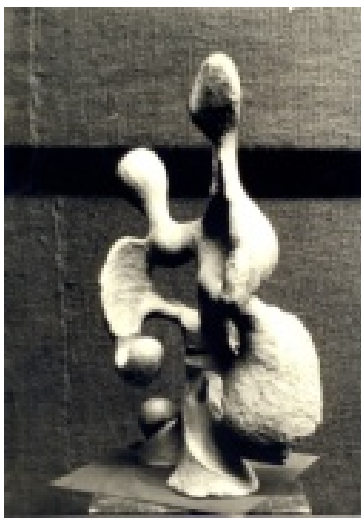
*Sin título.* 1966. Terracota. 1965.



*Sin título.* 1966. Terracota.



*Encuentro.* 1966. Terracota.



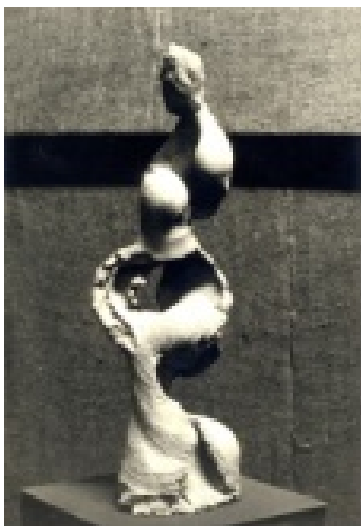
*Sin título.* 1966. Terracota.



*Sin título.* 1966. Terracota.



*Sin título.* 1966. Terracota.



*Sin título.* 1966. Terracota.



*Sin título.* 1966. Terracota.



*Sin título.* 1966. Terracota.



*Sin título.* 1966. Terracota.



*Sin título.* 1966. Terracota.



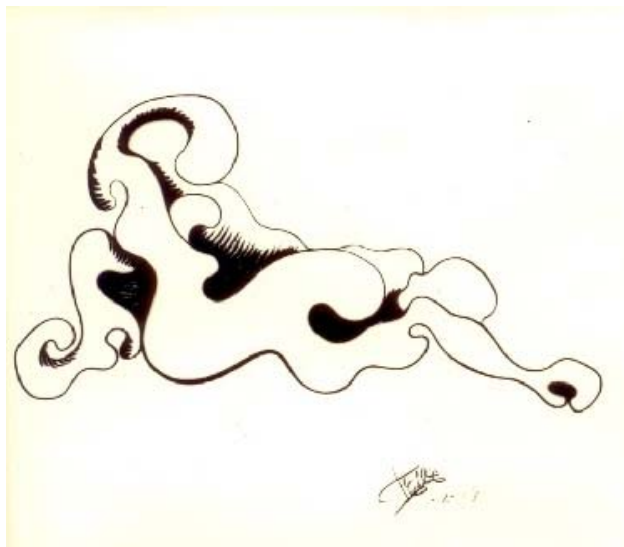
*Sin título.* 1966. Terracota.

### **4.1.1.3. ORGANICISMO ABSTRACTO.**

En esta fase, Alba realiza algunas obras de terracota, denominadas *Sin título*, realizadas en 1967, en las que el escultor dio paso a un mundo autónomo donde en cada volumen se dejaba un bagaje de preocupaciones.

Se advierte una clara influencia de Jean Arp en la abstracción biomórfica de la obra, tratando de representar lo orgánico como principio formativo de la realidad.

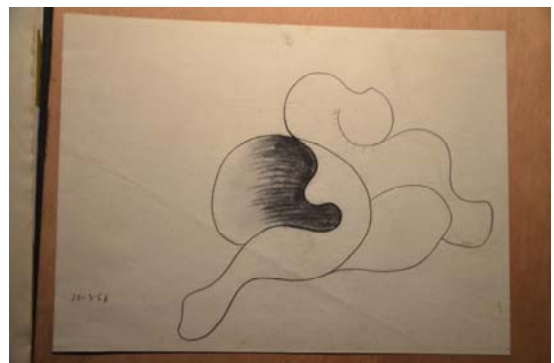
Hay una búsqueda consciente de “el veneno de la luz, la vida y la danza”<sup>171</sup>, que para Alba representa la celebración o el infierno. Existe una continua referencia al Eros y el Tánatos, así como al cuerpo humano fragmentado y descompuesto en formas reconocibles a mitad de camino entre lo figurativo y lo abstracto.



Boceto de obra. 1967. Terracota



*Sin título*. 1967. Terracota.



Boceto

<sup>171</sup> Palabras de Fernando Alba en relación a la obra.

#### **4.1.1.4. DESCONTEXTUALIZACIÓN.**

A partir de 1967 Alba descubrió la abstracción incorporándola a su lenguaje. En la exposición en Oviedo, en la Sala de Exposiciones de la Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros de Asturias, presentó una colección de hierros soldados, curiosamente acompañados de barro en un aparente contraste pero en una declaración de intenciones de fidelidad a su propia trayectoria.

Bajo el magisterio de escultores como Gargallo y Julio González, descubrió el hierro con todas sus posibilidades expresivas, investigando con otro tipo de lenguaje alejado de la densidad volumétrica de las anteriores obras. El descubrimiento de este nuevo material supuso abrir un nuevo camino que materializó en esta fase, que denominamos de Descontextualización, por reaprovechar elementos como molinillos, piñones y elementos de engranajes, mecánicos, de labranza y de diversa procedencia. Son obras decididamente abstractas que se alejan de las primeras fases de juventud en las que la figura humana ocupaba el ideario formal del artista.

Realizó una serie de obras en hierro, todas fechadas en 1967, investigando en torno a las tensiones y al espacio obtenido mediante el manejo de la chapa de hierro generando una nueva plástica y un nuevo camino abierto en su especulación espacial.



Escultura en hierro en el taller de San Claudio

El reciclaje de elementos metálicos encontrados y aprovechados (tubos de hierro, láminas recortadas, fragmentos de molinos, piezas de motores, etc.) es incorporado a un nuevo imaginario insólito hasta la fecha en la obra del escultor.

Existe una mezcla inquietante entre elementos reconocibles y el abstracto resultado final, en una actitud dadá, mezclada con rebeldía y una marcada voluntad de transgresión, propia de la juventud del artista. También existe implícito el germen de una actitud povera y del arte mínimo, muy poco conocida en nuestro país en aquel tiempo<sup>172</sup>. Sin embargo, Fernando transgrede la función de los objetos mediante toques que los transforman en esculturas, manteniendo su condición reconocible.

Se trataba de una voluntad investigadora que derivó en un importante salto conceptual hacia donde entender el concepto de escultura, que le llevó a introducirse en un nuevo mundo que mezcla la transgresión dadaísta con la experimentación personal. El artista aprovechaba las cuchillas de un arado con los remaches vistos, que se transformaban en alas o en simples movimientos del espacio circundante, al que envuelven<sup>173</sup>. En las piezas de hierro Alba experimentó por primera vez en su investigación con el cambio posicional, el ritmo y por tanto con la conciencia del tiempo.

Alba siempre se vio atraído por el objeto encontrado y por la obra apenas intervenida a partir de este objeto. Un cierre metálico apenas era transformado en figura mediante la inclusión de un cinturón, utilizando el propio óxido que ya tenían las piezas cuando fueron encontradas, en esa voluntad de no alterar y a la vez poner de manifiesto el paso del tiempo sobre la materia. En una entrevista en la revista Asturias Semanal, en 1974 Alba decía<sup>174</sup>: “los objetos pobres son el alimento de mi mundo”. Este descubrimiento o estrategia dadaísta de traslación de objetos de desecho a contextos culturales, mediante la cual, el objeto encontrado se hace relevante, mediante esa modificación ambiental, a partir de este momento, Alba la adoptará como permanente hasta nuestros días.

El paso de lo útil a lo artístico le interesa, pero sobre todo, la posibilidad de modificación de una forma dada, cuyo diseño está en relación directa a su función, mediante la inclusión de elementos añadidos de mínima intervención. Ese invento o capacidad de transmutar un objeto, cuando se le insertan elementos ajenos, y convertirlo en objeto artístico, se incorporará al ideario de Alba a lo largo de toda su obra.

A Alba le fascinó el descubrimiento, en la medida que, al incorporar nuevos elementos al objeto inicial, el espacio cambiaba, se removía y modificaba, desligando las formas primitivas de su función anterior constituyendo una nueva entidad enriquecida, convertida en nueva idea. La estrategia se basa en el análisis y la síntesis, según un método de investigación en lo fáctico y la acción del artista regula el avance y retroceso, yendo de la parte al todo y viceversa.<sup>175</sup>

<sup>172</sup> ARECES, Antonio, “Diacronía-Sincronía”, F. Alba. Catálogo de la exposición, Museo Barjola, Gijón, 1991

<sup>173</sup> RODRÍGUEZ, Ramón, “Lo industrial utilizado por los artistas”, Catálogo de La Industria en el Arte, Centro Municipal de Arte y Exposiciones, Avilés, 2004

<sup>174</sup> ALVAREZ, Faustino, Fernando Alba, desde su soledad, Asturias Semanal nº 208, Oviedo, 14 de diciembre de 1974, p.19

<sup>175</sup> ARECES, Antonio, “Diacronía-Sincronía”, F. Alba. Catálogo de la exposición, Museo Barjola, Gijón, 1991

En esta fase, el escultor realizó una fusión con sus preocupaciones abstractas, creando universos y acotaciones espaciales que serán desarrolladas en etapas posteriores.

Resulta importante destacar cómo el artista se enfrentó por vez primera al hierro con una actitud respetuosa, y en concreto, con un material trascendental en su escultura.

El escultor evitó la amenaza del formalismo mediante la inclusión de conceptos que daban sentido a la obra. Lo importante no era la forma sino el cuerpo de pensamiento que transmitía la escultura. Estas obras pertenecen a un momento coyuntural y político de gran dificultad. El artista participó de estas preocupaciones y situó al individuo en un lugar de opresión por ser considerado un ser limitado espacial y espiritualmente, entre elementos que no le dejan desplegarse de una manera libre.



*Sin título.* 1967. Hierro

Utilizó recortes sin tocar o tocados levemente escogidos en el almacén de chatarra. Las obras se conformaban en aras de una intención estructural, buscando tensiones diversas, de una forma experimental, buscando la expresividad como una negación en una etapa de marcado aprendizaje formal.

La necesidad de expresar contenidos y poética le conducía a una búsqueda de una liberación en la escultura. Alba estaba incorporando nuevos planteamientos de la estructura y del concepto de espacio. La escultura en esta fase la centró en la investigación y preocupación en torno al vacío. Si hubiera un orden en las preocupaciones, priorizó el vacío contra la propia materia. La materia le servía para acotar el vacío. Trabajó con el vacío como materia. La masa no importaba. Esto derivó como evolución de las primeras piezas con influencias de Picasso y de Henry Moore, mezclado con un cierto organicismo que proviene de la propia configuración de los trozos de hierro escogidos, formados por chapas curvadas.

En palabras del escultor: “Acoger al espectador en ese ámbito de vacío por encima de la escala, es decir, como una pieza de pequeño tamaño, se puede habitar mentalmente aunque no se pueda materializar”<sup>176</sup>. Alba transmite estos conceptos del siguiente modo: “Si estamos en lo público, habitamos, pero también se puede transmitir la idea en el tamaño de una caja de cerillas. Desde cualquier situación, desde la imposibilidad económica y con la

---

<sup>176</sup> Palabras de Fernando Alba.

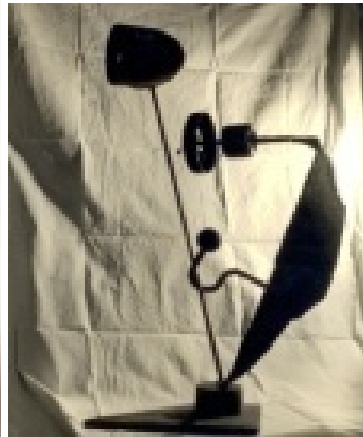


mente, somos capaces de gestar el poema o la obra de arte.”<sup>177</sup> Los contenidos están en la obra por encima del tamaño. Lo físico y lo conceptual son complementarios y pueden sumar pero también están presentes en el tamaño pequeño.

En esta etapa Alba concilia una clara vocación de voluntad investigadora a la que se llega mediante pautas aproximativas y con la acción del artista y del tiempo, modificando los conceptos originales del objeto<sup>178</sup>. Esta fase de la obra de Alba ha tenido una gran importancia en la formación de su método, en su pensamiento y acción en obras posteriores, ya que se generan y consolidan modos de acción cuya permanencia darán continuidad y coherencia a toda la obra del escultor.



*Sin título.* 1967. Hierro.



*Sin título.* 1967. Hierro.



*Sin título.* 1967. Hierro.



*Sin título.* 1967. Hierro.



*Sin título.* 1967. Hierro.



*Sin título.* 1967. Hierro.

<sup>177</sup> Conversación con Fernando Alba.

<sup>178</sup> ARECES, Antonio, "Diacronía-Sincronía", F. Alba. Catálogo de la exposición, Museo Barjola, Gijón, 1991





*Sin título.* 1967. Hierro



*Sin título.* Hierro. 1967



*Sin título.* 1967. Hierro.



*Sin título.* 1967. Hierro.



*Sin título.* 1967. Hierro.

#### **4.1.1.5. ABSTRACCIÓN**

Como continuación de la fase anterior, aparece una nueva etapa en la investigación de Alba, en la que se manifiesta la voluntad de trabajar con el plano de la chapa de acero. La investigación espacial es la preocupación esencial, creando tensiones en la conformación de espacios entre las diferentes partes de las piezas.

Podríamos establecer una relación conceptual con las primeras fases de las terracotas como decantación de la fase anterior, de aprendizaje. Alba se siente cómodo trabajando con el nuevo material de hierro, que por sí mismo y dadas sus posibilidades físicas y de ejecución técnica abren infinitas posibilidades de configuración de la estructura espacial.

Las obras estaban formadas mediante soldadura de piezas, suponiendo auténticos ejercicios de reflexión y análisis espacial, en las que el escultor analizaba las composiciones y variantes de cada pieza en función de sí misma y del conjunto.

Investigó también con piezas formadas por elementos envolventes con carácter masivo, formando volúmenes con chapa soldada, que pudieran retomar conceptos en torno al vacío interior de la anterior fase de las terracotas, con el acero como definidor espacial.

Algunas composiciones están formadas por tres piezas cuya composición establece una tensión y una relación figura-fondo utilizando geometrías elementales, con curvas y volúmenes cilíndricos. Estas composiciones serán el germen de la siguiente etapa de Alba, la obra compuesta como conjunto de piezas y de las relaciones entre ellas.

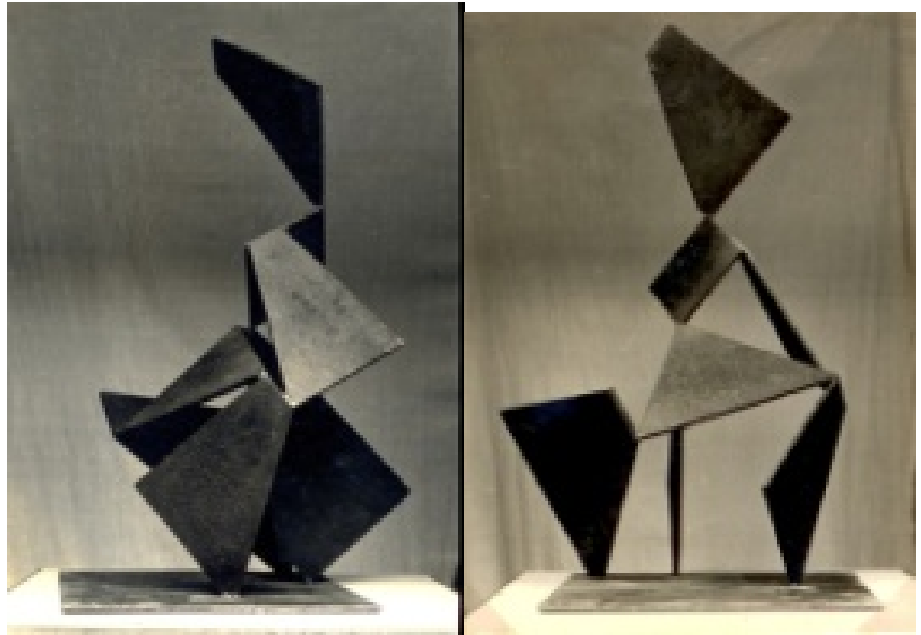
Esta fase supone una decantación respecto de la fase anterior, en la que el escultor fue madurando en la investigación, teniendo mayor autonomía sobre la forma. Su preocupación era caer en el formalismo y en la trampa de la belleza estática y de proporciones, que en el fondo era una belleza de muerte.<sup>179</sup> Mientras que en las primeras terracotas la figura humana incorporaba un sistema de fuerzas y un equilibrio de tensiones predeterminado por su propia esencia, en las composiciones abstractas el problema se complejiza, siendo una constante perseguida por Alba en las primeras fases de su trayectoria, hasta el año 1974, en el que ganó el premio en el concurso de Autopistas del Mediterráneo.<sup>180</sup>



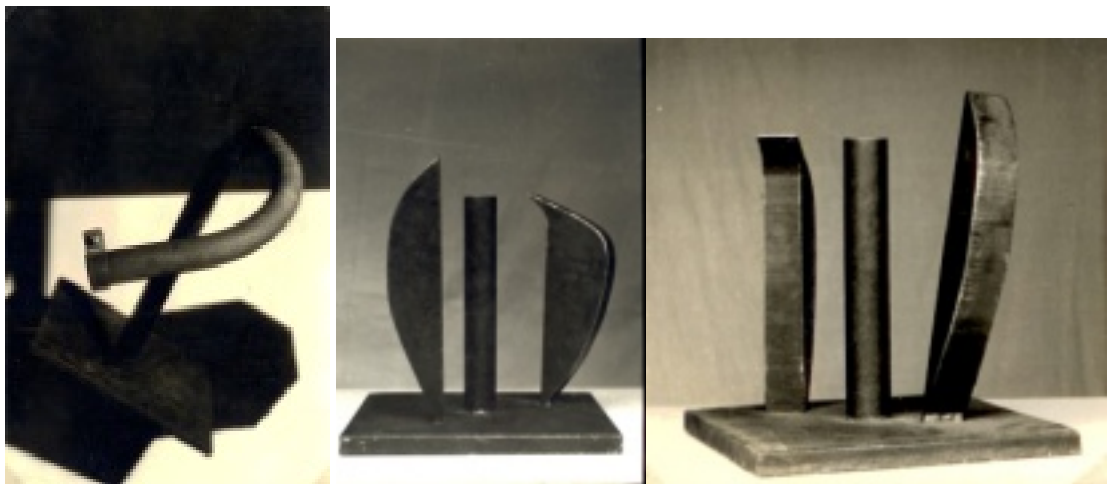
<sup>179</sup> CARAVIA HEVIA, Pedro. "Las rutas de la abstracción", Catálogo de la exposición Cinco Artistas Asturianos. Caja de Ahorros de Asturias, Gijón, 1979

<sup>180</sup> Ibidem

La ejecución del *mural del Banco de Langreo*, obra realizada en 1967 y actualmente desaparecida, fue un ejercicio de experimentación expresiva, importante por ser la primera obra de un cierto tamaño que realizó con hierro.



*Sin título.* 1967. Hierro.



*Sin título.* 1967. Hierro.

*Sin título.* 1967. Hierro.



*Sin título.* 1967. Hierro.



*Sin título.* 1967. Hierro.



*Sin título.* 1967. Hierro.



*Sin título.* 1967. Chapa de hierro.



*Sin título.* 1967. Chapa de hierro.



*Sin título.* 1967. Hierro.



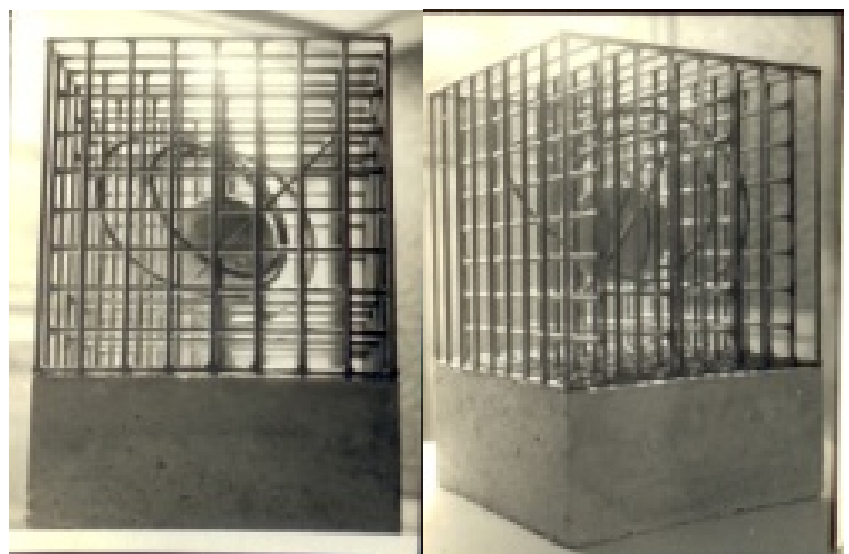
*Mural.* Chapa de hierro. Banco de Langreo. Langreo. 1967



*Sin título.* 1967. Hierro



*Sin título.* 1967. Hierro.



*Homenaje al átomo.* 1967. Hierro y hormigón.

#### **4.1.1.6. FRAGMENTACIÓN ESTRUCTURAL ESTÁTICA**

A partir del año 1971, existe un salto en la investigación pasando a una nueva fase en la investigación plástica con obras en su mayoría compuestas por varios elementos que se interrelacionan entre sí. Son los años en los que el escultor formó parte del grupo Astur 71, con la exposición en la galería Tassili, en Oviedo.

En la presentación del catálogo de la exposición, se hacía una declaración de intenciones de cómo el grupo no tenía unos fundamentos teóricos determinados y como los artistas, a través de sus obras, pretendían dar una información de vanguardia, conscientes de la responsabilidad de la parte que le toca a cada uno en la elaboración del mundo contemporáneo.<sup>181</sup>

Las obras están formadas por un conjunto de piezas separadas, en muchos casos compuestas mediante la interrelación estática de tres elementos<sup>182</sup>, creando en unos casos vacíos y en otros abrazan otras piezas interiores que articulan el conjunto. Las piezas centrales de carácter más orgánico, se sitúan en el centro y son rodeadas por otras laterales que acentúan un carácter de opresión que puede ser considerado la temática fundamental de esta fase.

En la obra de Alba aparece por primera vez la necesidad de plasmar las preocupaciones sociales y humanísticas. Se trata de una investigación en torno al tema de la libertad y la opresión del momento sociopolítico de la época llevado a la investigación plástica.

La descomposición del conjunto en piezas que se articulan entre sí, parece ser la suma de varias esculturas individuales que sin embargo funcionan como un conjunto con una clara expresión de peso sobre el suelo.

La masa de los elementos define espacialidades interiores que denotan las preocupaciones y angustias personales del autor manifestadas en la formalización de las esculturas. Hay una voluntad de conseguir una gran pureza formal de los elementos cuyos espacios interiores son entendidos por Alba con esa preocupación opresora que se manifiesta en una tensión espacial de masas y vacíos.

Las superficies de las piezas de aluminio y madera, proyectan líneas de expansión determinados por los encuentros entre los planos y las superficies



<sup>181</sup> Exposición Astur 71, Catálogo, Galería Tassili, Oviedo, 1971

<sup>182</sup> BARON THAIDIGSMANN, Javier, "Alba, Fernando", Diccionario de pintores y escultores. Enciclopedia temática de Asturias, Gijón, 1981, p. 279

curvas, definiendo y acotando los espacios intersticiales entre masas, dispuestas de modo estático, pesado, apenas inquietadas en su serenidad por las vibraciones de su piel.<sup>183</sup>

El elemento interior parece estar comprimido en el juego que parece desatarse entre las distintas piezas. La estructura encierra en sí misma un universo de formas y energías contenidas que dan sentido al conjunto. Las piezas están en ocasiones sueltas y pueden abrirse, poniendo de manifiesto la multiplicidad de potencialidades formales y energéticas que el conjunto ocultaba.

Las esculturas de este período responden a una concienciación, complejidad y compromiso político del artista que se manifiesta en unas formas muy concretas, consiguiendo atrapar en la abstracción las intenciones expresadas. Alba trabajando el espacio planteando formas muy densas, muy amenazantes, combinadas con gestos y estructuras ligeras y aéreas en contraposición a un universo opreso. Son, como el propio artista lo expresa, búnkeres que encarcelan el espíritu y las ideas. En algunos casos, dada la temática, hay un volumen esférico que quiere ser metafóricamente una cabeza según una combinación entre lo orgánico y lo geométrico buscando una estructura tensionada y dramática debido a la temática. Sigue aún por tanto referencias a la figura humana, aunque ya de difícil interpretación.

Marín Medina señalaba a propósito de estas obras: “una abstracción nueva, para negar la complejidad del escaso orden del informalismo ya instaurado y declinado, para renunciar al arrebatado de inspiración y gesto genial, para darle razones a lo inefable.”<sup>184</sup> en clara alusión al intento de conseguir una pureza formal y recuperar la creación sin efectismos estéticos conocidos, con la inclusión de un cierto orden arquitectónico en la composición de las obras.



La fragmentación de las obras sugieren partes del ser humano siendo elementos que estando oprimidos se rompen en múltiples partes que se abren y cierran. Alba investiga en el universo de la geometría, permaneciendo sólo los ecos de la energía de los primeros barro, con Alba ya metido de lleno en un mundo de abstracción, prescindiendo de la iconografía antropomórfica, pero que conservan un componente humano que las hace latir en su armonía.<sup>185</sup>

*Sin título.* 1974. Madera de embero.

<sup>183</sup> ARECES, Antonio, “Diacronía-Sincronía”, F. Alba. Catálogo de la exposición, Museo Barjola, Gijón, 1991

<sup>184</sup> MARIN MEDINA, José, *La escultura española contemporánea (1800-1978) Historia y evolución crítica*. Edarcón Ediciones de Arte Contemporáneo, Madrid, 1978

<sup>185</sup> ARECES, Antonio, “Diacronía-Sincronía”, F. Alba. Catálogo de la exposición, Museo Barjola, Gijón, 1991



Hay también una temática terrorífica de angustia y opresión pero con la componente implícita de la liberación del ser humano. Se trata de una etapa transgresora y provocativa más que formal y hace referencia a hechos concretos de la época sociopolítica.

Resulta interesante destacar como estos conceptos conectan con las etapas actuales de Alba, con intereses personales y metafísicos, si bien en las últimas, sin las connotaciones formales que existían en las obras de esta fase.

Alba recuerda las referencias a Rayuela, la obra de Cortázar, acerca de la liberación plástica no referencial como elemento transgresor, porque el propio pensamiento ya lo era para él. Se trata de una etapa de una elevada coherencia formal, ya que el conjunto de las obras responde a los presupuestos comentados.

La obra *Ambón* o *Atril* fue un proyecto que finalmente no fue realizado, del arquitecto Ignacio Alvarez Castelao, para la iglesia de ancianos del Naranco, en Oviedo. En ella también colaboró el pintor Alejandro Mieres que realizó el ara. Jose María Navascués proyectó el tabernáculo de la iglesia. El atril fue realizado en haya vaporizada por cuenta del propio Alba, para su desarrollo personal.

En el caso de la obra del Premio Ateneo de Madrid, se pretende insinuar el valor plástico pero con un contenido específico, con un sentido de tensiones opresivas en relación al volumen central.

En las puertas de la tienda Las Novedades al artista realizó tres maquetas que abundaron en ese tratamiento formal y tienen el objetivo de integrarse en el chaflán de la fachada. Alba demostró en la obra su dominio del oficio de carpintería, con una concepción y ejecución preciosista. Lamentablemente se encuentran en la actualidad en un cierto estado de abandono. Las puertas son unos elementos muy sensibles a las intervenciones vandálicas, al estar al exterior en contacto directo con la calle. Fernando Alba las ha restaurado personalmente en una ocasión.

Antonio González Areces escribió a propósito de las puertas<sup>186</sup>: “En las puertas, la metáfora del vuelo se hace explícita: alas girando en el quicio, sujetas al tendón hecho acero, y cuando inmóviles, cerrando el paraíso con solemnidad de arcángel, aun entonces uno puede acariciar la textura del cedro.”

Los materiales utilizados en esta etapa son la madera, el aluminio y el bronce

En el final de esta etapa se advierte menos dramatismo.

---

<sup>186</sup> G. ARECES, Antonio, “El escultor y el árbol”, Papeles Plástica 22, Avilés, 1981, p.81

1971



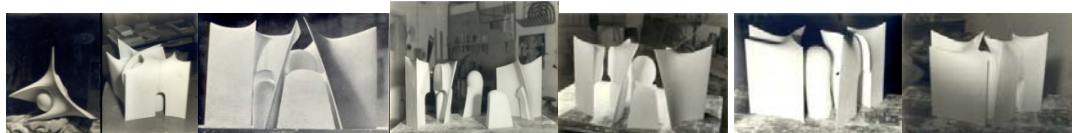
*Sin título.* Escayola. 1971.



*Sin título.* 1971. Fundición de aluminio.



*Sin título.* 1971. Fundición de aluminio.

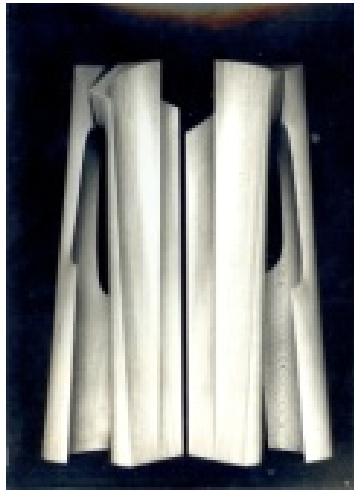


*Sin título.* 1971. Fundición de aluminio. Premio Ateneo.

**1972**



*Sin título. 1972*



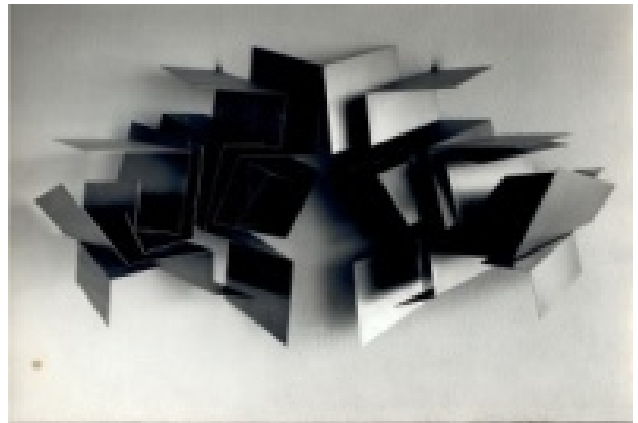
*Sin título. 1972. Madera de haya.*



*Sin título. Haya. 1972*



*Puertas de la tienda Las Novedades.  
Oviedo. Madera de cedro. 1972*



*Mural. 1973  
Cartonajes VIR. Siero. Chapa de hierro.*

**1974**



*Sin título. 1974. Madera de emberó.*

#### **4.1.1.7. FRAGMENTACION ESTRUCTURAL DINÁMICA.**

Alba experimentó en una serie de obras, realizadas entre los años 1974 y 1977, en una etapa que fue una variante o evolución de la anterior. Dicha fase la hemos llamado fragmentación estructural dinámica. Las obras de la fase anterior evolucionaron hacia una tendencia a la elevación y al movimiento, para finalmente explotar, liberándose hacia lo alto con una nueva variante en su investigación espacial.

Dicha evolución, junto con todo el aprendizaje previo y los resultados de la investigación anterior, decantó y se manifestó de manera clara en la propuesta y posterior premio de la escultura *Sin título* presentada al I Concurso Internacional de Escultura Autopista del Mediterráneo en 1974.

En dicho año, ganó uno de los premios con la consiguiente adjudicación de las obras presentadas al Concurso con la obra realizada en el área de servicio de Vendrell, provincia de Tarragona, en la que realizó una pieza en hormigón que supuso un claro avance lingüístico y conceptual respecto de la fase anterior, incorporando mayor dinamismo a la escultura frente al estatismo de las obras anteriores.

La pieza, una impresionante masa de cincuenta toneladas de hormigón armado, vuela proyectándose en tres brazos hacia el cielo a modo de gran árbol y se desarrolla en tres piezas. La obra se eleva más de seis metros y medio y se expande lateralmente más de ocho metros en horizontal. La obra es dinámica con vocación ascendente, evoluciona y se diferencia de la etapa anterior en la que el estatismo y la vinculación al suelo se acentúan mediante la idea de peso. En la obra de Tarragona predomina el dinamismo materializado en una composición de gran energía evitando la idea de gravedad en la expansión horizontal de la obra.

Pedro Caravia dijo que “Interesa advertir que hasta las sumas de oposiciones dinámicas en que se resuelve la escultura”<sup>187</sup>. A diferencia de las obras de la fase anterior, no hay fuerzas de tensión interna sino un suave movimiento ascensional en un uso humanizante de la asimetría.



De nuevo aparece la preocupación personal de Alba como dialéctica de lucha de fuerzas, entendida como elementos sociales: opresión y liberación opuestos entre sí y que se desarrollan en el espacio como elevaciones sobre pilares no tan compactos, con un carácter más liberador.

<sup>187</sup> CARAVIA HEVIA, Pedro. “La escultura de la Autopista”, Catálogo de la exposición Cinco Artistas Asturianos. Caja de Ahorros de Asturias, Gijón, 1979

La obra se organiza según un doble eje vertical de simetría, a partir de tres pilares que a modo de árbol estalla en una serie de fuerzas de concentración y dilatación. La pieza central equilibra el conjunto mientras que las laterales se abren explosionando hacia los lados y abriéndose hacia arriba, aspirando a capturar el espacio horizontalmente y a enredarlo en las circunvalaciones y dilataciones de un organismo vivo, extendiéndose como si fuera una caligrafía, en un signo de totalidad.<sup>188</sup>

Dicha geometría supone la transcripción al lenguaje escultórico de un comportamiento formal de la naturaleza, en forma de geometría fractal, partiendo de esquemas abstractos de validez universal que el artista ha intuido e investigado, el esquema del “árbol” como ente universal.<sup>189</sup> Existe un juego de tensiones verticales y horizontales y por tanto un juego poético y permanente de opuestos: entre la sustentación y lo apoyado, entre el tronco y las ramas, entre la tierra y el cielo.

En estos años realiza un conjunto de obras en las que el método compositivo sigue una geometría fractal. Son formas que parten de lo orgánico o natural llevadas a una expresividad dinámica, como los murales del Restaurante la Gruta, en Oviedo, concebido para separar ambientes dentro del local. Utiliza un ingenioso sistema combinatorio de piezas cerámicas dispuestas sobre bastidores metálicos que se cuelgan mediante tensores.



Concurso Internacional de Escultura Autopista del Mediterráneo.1974

<sup>188</sup> ARECES, Antonio, “Diacronía-Sincronía”, F. Alba. Catálogo de la exposición, Museo Barjola, Gijón, 1991

<sup>189</sup> Ibid





Fotografías de la ejecución. Premio Autopista del Mediterráneo.1974



Murales. Cerámica y acero. Restaurante la Gruta. Oviedo.1974

**1975**



*Sin título.* 1975. Aluminio metalizado en bronce. Fachada del BBVA. Gijón.

**1976**



*Sin título.* 1976.

**1977**



*Mesa.* 1977.



Maquetas de escayola en el taller de San Claudio



#### **4.1.1.8. DESMATERIALIZACIÓN.**

Tras la fase anterior, Fernando Alba atravesó una época de crisis de pensamiento. Los logros de la investigación de la etapa precedente, podrían haberse convertido en una fórmula codificable y repetible con infinitas variantes, ya que trabajaba con geometrías fractales. Lejos de caer en la repetición, Alba, en su preocupación por encontrar su propio destino y preguntarse “que es el arte” recorrió en los años 78 y 79 un tortuoso camino de reflexión que apenas se materializó en producción de obra.

Alba visitaba con frecuencia los bosques de La Folguerosa y emprendió una nueva fase de estudio de elementos naturales, del tronco, la rama que transportaba a su taller de Vallobin, en Oviedo. Tras la etapa anterior, de clara experimentación formal y espacial, Alba dio un marcado giro hacia una fase más reflexiva, de pensamiento y obra, en clara contraposición con el anterior proceso de pensamiento, en un intento de reformularse.

En 1979, realizó una serie de piezas en las que la idea llevada a la escultura es tocar mínimamente la obra en esa aspiración de llegar a la “no escultura”. Esta contradicción irresoluble hacia lo imposible, ha sido una constante que durante toda su trayectoria ha buscado y sigue buscando en la actualidad el escultor.

Alba entra en esta fase en una fase radical y crítica de pensamiento y dificultad de acción y producción de obra. En aquel momento, dedicaba la mayoría del tiempo a la especulación intelectual, en un período de crisis para el escultor. Se produjo en el pensamiento de Alba una contradicción entre la idea o concepto y la esencialidad de lo alcanzado: Para el artista, la materialización de las obras no tenía relación con la pureza de la idea. El objetivo era llegar a la desmaterialización y a “la poética de la no escultura”.

Existe un avance conceptual que recurre a la “no intervención”. Hay una poética de la reducción de la intervención, del señalar con la reflexión en lugar de actuar con la acción.

Fernando Alba recuerda este periodo como una fase necesaria en la evolución de la obra. Tiene una enorme importancia en lo que sería el desarrollo posterior de su escultura, ya que Alba es un escultor fundamentalmente reflexivo.



Troncos de

bronce en el taller de San Claudio

Hay una radicalidad en la poética que se acentúa con el minimalismo y la geometría como referentes de la pureza y búsqueda de lo esencial: “toda elaboración parece un exceso y todo sobra”<sup>190</sup>. Por otro lado, es también importante señalar como los prismas trabajados en la cabeza del tronco con el contraste de la corteza en bruto, acentúan la condición natural del material. Naturaleza y arte se complementan en una acción recíproca y enriquecedora.<sup>191</sup>

Estas obras fueron expuestas en la exposición Cinco Artistas Asturianos, en el pabellón de la Caja de Ahorros de Asturias, en la Feria Nacional de Muestras de Gijón, en 1979, y en la muestra de la galería Tassili, en Oviedo, en junio del mismo año.

El descubrimiento del tronco como símbolo de la totalidad del árbol, portador de vida y de muerte una vez quemado por el rayo, conserva y encierra todo el poder y la vitalidad de la naturaleza<sup>192</sup>. Alba utiliza la evocación romántica de la naturaleza como lugar de encuentro y aventuras, manejada por el intelecto para convertir esa operación en escultura.

La atracción por la naturaleza supuso en toda la obra de Fernando Alba una vuelta a los orígenes de su infancia. Es necesario analizar como el escultor ha retomado cíclicamente el tema del tronco, en un intento de sublimar el destino de los árboles<sup>193</sup>. El artista ha combinado a lo largo de su trayectoria las obras realizadas con madera con las de acero en períodos cíclicos, de ida y vuelta. El propio Alba comentó la sorpresa ante el análisis retrospectivo de las obras y “Como uno va de un lugar a otro con razones aparentemente distintas y hasta opuestas formalmente. El tiempo y la evolución integran los opuestos”.<sup>194</sup>



*Sin título.* 1979



*Sin título.* 1979.



*Sin título.* 1979

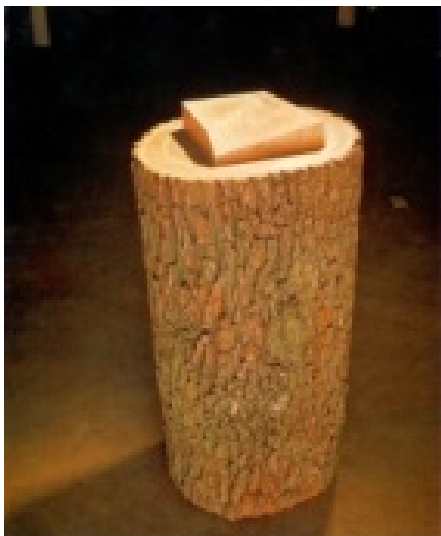
<sup>190</sup> Palabras de Alba, en conversación en el taller de San Claudio.

<sup>191</sup> CARAVIA HEVIA, Pedro. “El bosque de Macbeth”, Catálogo de la exposición Cinco Artistas Asturianos. Caja de Ahorros de Asturias, Gijón, 1979

<sup>192</sup> G. ARECES, Antonio, “El escultor y el árbol”, Papeles Plástica 22, Avilés, 1981, p.91

<sup>193</sup> CARAVIA HEVIA, Pedro. “El bosque de Macbeth”, Catálogo de la exposición Cinco Artistas Asturianos. Caja de Ahorros de Asturias, Gijón, 1979

<sup>194</sup> Conversación con Fernando Alba en setiembre de 2009 en Oviedo.



*Sin título. 1979. Madera*



*Sin título. 1979/80. Bronce*

En las obras realizadas entre 1979 y 1980, algunas expuestas en la exposición Cinco Artistas Asturianos, en el Pabellón de la Feria de la Caja de Ahorros de Asturias de Gijón, existe un uso del material puramente formalista y también hay implícita una idea de fosilización del material, artificializando el resultado final.

Es necesario resaltar la última obra de esta fase, materializada en bronce, con el mismo tratamiento formal que las anteriores, como si se tratase de una petrificación del tronco y de la idea, transmutando un material alejado de la textura natural de la madera.

Santiago Amón comentó en el prólogo del Catálogo<sup>195</sup> como Alba había pretendido “dominar la materia (por principio, indomeñable). Un buen día cayó en la cuenta de que la naturaleza termina por imponer sus leyes, y dejóse dominar por ellas... ¿Resultado? Una obra genuinamente materialista y genuinamente comunitaria.”

---

<sup>195</sup> AMON, Santiago, Cinco Artistas Asturianos, Catálogo de la Exposición, Caja de Ahorros de Asturias, Gijón, 1979

#### **4.1.1.9. NATURALEZA Y CALIGRAFIA**

En 1979, como continuación a la fase anterior, realizó una serie de obras en las que aparecieron nuevos tratamientos en las piezas de madera de carácter más geométrico y con claras influencias orientales. La exposición fue una mezcla de desconcierto y sorpresa en el público por cuanto tuvo de ruptura frente a la fase anterior.

Esta nueva fase, de fusión y síntesis entre naturaleza e idea, supuso la incorporación de la caligrafía en su escultura, mediante la introducción de ramas o incisiones geométricas de clara influencia zen, o como Antonio G. Areces<sup>196</sup> escribió “ramas que son apropiadas mediante el rito de la modificación.” El cambio realizado respecto de la fase anterior, fue precedido por una intensa reflexión en torno a la escultura en general, y en concreto sobre los límites del informalismo geométrico de la etapa anterior”. Fernando descubrió o mejor dicho, redescubrió, el campo cargado de connotaciones nostálgicas de su infancia, la naturaleza y el bosque y por tanto un ente que será un recurrente en su trayectoria: el árbol.

El árbol es el elemento que además de estar en el imaginario de su infancia pertenece a la conciencia colectiva. El árbol siempre ha sido sometido a sacralizaciones, ritos y leyendas, incorporándolo la humanidad a sus ritos y mitos fundacionales. Su forma es, por sí misma, escultórica y fácilmente deconstruible, ya que una parte, no anula su totalidad.<sup>197</sup> La poética del árbol es por tanto, reconocible y al tiempo compleja, pertenece a la tierra y al aire, es macizo y aéreo, lugar de potencias tectónicas, oscuro y a la vez espacio en lo alto, lugar de sueños infantiles, portador de la madera como material del inconsciente colectivo y tiene una tendencia de representación simbólica de la totalidad.



*Sin título. 1979*

Alba se vio fascinado por el árbol, si bien su mirada de artista le impulsa a la apropiación y descripción de su esencia para, mediante los valores plásticos, investigar en los misterios, siguiendo pautas fenomenológicas conforme su propia personalidad. Alba se encuentra en 1979 ya muy lejos de las tallas de madera, pero tiene aprehendido el amor a los procesos y la manera de trabajar con la madera.

<sup>196</sup> ARECES G., Antonio, «El escultor y el árbol», Papeles plástica nº 22, Casa de Cultura, Avilés, julio 1981, p. 91

<sup>197</sup> ARECES G., Antonio, “Diacronía-Sincronía”, F. Alba. Catálogo de la exposición, Museo Barjola, Gijón, 1991

La talla convierte el árbol en otra cosa y Alba precisamente se aparta de esta idea, consciente de que, si bien quiere expresar determinadas cuestiones, nunca renunciará a la manifestación de su propia esencia.

Las experiencias de los ready-made de Duchamps y los artistas dadá son incorporadas a estas obras, en cuanto a la manipulación mínima del objeto artístico. En las obras de esta fase, se aprecia una mezcla de ciertas tendencias de la vanguardia, tales como el minimal art y el arte póvera, mezcladas con corrientes conceptualistas. Esta amalgama de pensamiento irá en el futuro conformando un universo, que será predominante en la obra de Alba., enriqueciéndose paulatinamente en el transcurso del tiempo.

En 1978 y 1979, Alba recorría los alrededores de Oviedo detectando los tocones y troncos caídos por el rayo y ramas caídas que transportaba al taller de Vallobin. En la muerte del árbol también se transportaba su historia y sus circunstancias y por tanto, el artista estaba trabajando con el tiempo. El estudio del artista llegó a hacerse inhabitable hecho que vuelve a ocurrir en la actualidad, aunque por distintas circunstancias, en el taller de San Claudio) por la profusión de ramas que transportaba.

En un proceso de síntesis, tras un proceso de selección, Alba fue incorporando meticulosamente formas geométricas en el objeto elegido, tras la limpieza y depuración de los elementos anecdóticos que podían distraer el concepto. Realizó dos tipos de intervenciones en las esculturas en esta etapa: En algunas obras hacía actuaciones sobre ramas cuidadosamente escogidas, mediante una intervención mínima, a modo de incisión en la corteza, señalando un quiebro de la rama o poniendo la intencionalidad en el enlace de un nudo. En las otras, partía de un volumen principal, bien un tronco o volumen prismático, sobre el que actuaba por adicción o sustracción mediante un gesto geométrico o caligráfico. Dicha incorporación podía ser un volumen cilíndrico o poliédrico, un corte o una arista realizada sobre la cabeza del tronco, sin menosprecio de la apariencia orgánica de los mismos.<sup>198</sup>

Las obras fueron acompañadas de dibujos, relacionados más directamente con las piezas de aluminio, en las que el espacio venía condicionado por las superficies y los límites exigidos por la propia materia.<sup>199</sup> Las formas de las piezas metálicas, toman su origen en la rama, ampliando los planteamientos realizados con la propia madera, incorporando matices de huella impresa, con los ritmos de los dibujos, con nuevas y enriquecidas aportaciones plásticas. En las obras, provocaba un violento encuentro entre el soporte o volumen base masivo y la propia intervención, con carácter lineal y caligráfico. La simplificación conlleva una limpieza hasta el límite en que la estructura empieza a desaparecer, para conservar la esencia, sometiendo las intervenciones a la esencia de la materia y estructura del árbol, provocando una violenta oposición y al tiempo aceptación de forma, idea y materia.

---

<sup>198</sup>VILLA PASTUR, Jesús, "Fernando Alba, hoy", Papeles plástica nº 22, Casa de Cultura, Avilés, julio 1981, p.90

<sup>199</sup>ÁLVAREZ MARTINEZ, M<sup>ª</sup> Soledad, "La coherencia evolutiva de Fernando Alba", Papeles plástica, Avilés, 1981, p.92

Las maderas y aluminios proyectan una espacialidad con vocación de infinitud,<sup>200</sup> mediante las cadencias y sigilosas ondulaciones lineales y de superficie “infinitamente” abiertas, que aspiran a la desaparición de los límites, concepto que será recurrente en toda su escultura. El silencio de las obras bidimensionales, suscitan una dimensión aérea mediante la incorporación de un basamento de naturaleza terrestre que provoca esta poética espacial.

Alba realizó la intervención en las obras a modo de incisión o herida como intervención yuxtapuesta a la matriz base. Podríamos entender la obra como una agresión acomodada, un diálogo entre lo geoméricamente puro y el carácter lineal de lo salvaje del mundo vegetal. La utilización de un lenguaje de oposiciones superpuestas, acentúa la poética que Alba imprimió a estas obras.

Esta etapa podría llegar a entenderse como una inversión de la fase anterior: lo que aparece como tratamiento en la cabeza de los troncos se manifiesta ahora con otro lenguaje, pero lo esencialmente importante es que mantiene la intencionalidad de intervención mínima en la obra.

Alba iba descubriendo paulatinamente, cómo la obra se gesta para él, a partir del análisis y la reflexión y no se apartará de ello en su producción artística, siendo un germen de lo que ya no abandonaría en el resto de su obra: la interacción con el espectador en forma de interrogantes que se le plantean. A partir de este momento, para el escultor la obra ya no es en sí misma sino hasta que no hay un receptor. La obra es portadora de un mensaje, habla y pregunta y no llega a completarse hasta que no hay un receptor y por tanto una comunicación.



*Sin título.* 1979



*Sin título.* 1979



*Sin título.* 1979

<sup>200</sup> ARECES G., Antonio, «El escultor y el árbol», Papeles plástica nº 22, Casa de Cultura, Avilés, julio 1981, p. 92





*Sin título. 1979*



*Sin título. 1979*



*Sin título. 1979.*



*Sin título. 1979.*



*Sin título. 1980*



*Sin título. 1980.*



*Sin título. 1980*



*Sin título. 1980*

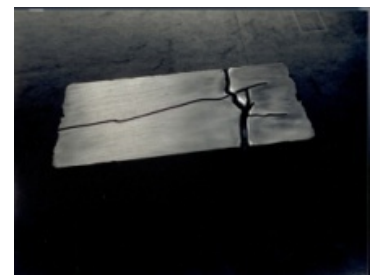
**1981**



*Sin título. 1981. Madera*



*Sin título. 1981. Aluminio.*



*Sin título. 1981. Aluminio.*



#### **4.1.1.10. VUELTA AL VOLUMEN ORGANICISTA.**

Como señaló Gamoneda<sup>201</sup>, “de las situaciones límite es necesario regresar, aunque el regreso pueda ser a otros lugares”. Podríamos afirmar que Fernando Alba ha tenido una evolución de su obra en espiral, manejando el tronco y el hierro, volviendo a la madera y regresando al metal; del minimalismo se produce un retorno hacia lo orgánico y vuelta en el otro sentido.

Estas inflexiones o saltos de lo abstracto a lo orgánico, de lo geométrico a lo fluido, de material y lenguaje, hay que entenderlos como una búsqueda de orientación, pero siempre dentro de la coherencia de su pensamiento y como desarrollo de algo que ya existía en el escultor, en donde el orden se enfrenta al caos y la materia es manejada con honestidad, abarcando e investigando el espacio, donde lo racional y lo instintivo se mezclan de manera armónica.<sup>202</sup>

En la fase comprendida entre los años 1981 y 1982 vuelve a encontrarse con el tronco del árbol manejado con un tratamiento organicista en troncos de madera de gran porte, en los que investiga sobre el vacío interior, realizando una operación de vaciado de toda la materia prescindible, depurando la estructura del tronco hasta el límite metafísico de la huella. Mediante el contraste entre el tratamiento interior y exterior mediante tratamientos de quemado y el canto sinuoso de la pieza, en madera natural.

Las obras realizadas en 1981, fueron expuestas en la galería Juan Gris, en Oviedo. Fueron piezas en las que Alba dio un paso más respecto de la etapa precedente, a favor de una exquisita manipulación y audacia en el empleo del árbol.

Las connotaciones del árbol y el tronco se hacen aún más evidentes en esta etapa, y la deconstrucción de las piezas, casi llevados a la huella, no anulaba la asunción de su génesis, es más, lejos de ello, la acentuaba con decisión.

Jesús Villa Pastur calificaba estas obras de “sencillez franciscana”.<sup>203</sup> Antonio Gamoneda resaltó como la intervención sustancialmente intelectual supedita la corporeidad de la obra, en una situación límite de naturaleza evocada o simplemente propuesta que se “convierte” ante presiones intelectuales, siendo lo escultórico cada vez menos, inmanencia de una realidad física.<sup>204</sup>

Era una época en la que Alba recorría los alrededores de Oviedo con la motosierra en el coche, localizando troncos de árboles que manejaba, tallaba y después tapaba con plásticos, revisitándolos continuamente. El taller era solo un lugar de depuración de la idea.

<sup>201</sup> GAMONEDA, Antonio, “La aventura poética de Fernando Alba”, Fernando Alba. Esculturas. Catálogo. 1981

<sup>202</sup> ARECES, G. Antonio, “Diacronía-Sincronía”, F. Alba. Catálogo de la exposición, Museo Barjola, Gijón, 1991

<sup>203</sup> VILLA PASTUR, Jesús, “Fernando Alba, hoy. Con sus obras de sencillez franciscana.” Papeles plástica 22, Avilés, 1981

<sup>204</sup> GAMONEDA, Antonio, “La aventura poética de Fernando Alba” .Papeles plástica 22, Avilés, 1981



Escultura de tronco de árbol tratada y almacenada en el Taller



Los troncos quemados y consumidos por dentro incorporan el vacío como elemento sustancial de investigación, que ya era familiar en anteriores fases. En esta etapa, en total contraposición con las dos anteriores, la intervención se potencia interviniendo en los perfiles del espesor del tronco, volviendo al organicismo en sintonía con el material y con un tratamiento que nos podía recordar la fase anterior minimalista en la búsqueda conceptual de lo esencial.

Se acentúan y señalan ritmos ondulantes orgánicos en la envolvente con una definición esencial en el tratamiento de la materia, con una intervención sinuosa y sutil conceptualmente esencial, al igual que en los troncos anteriores. Por tanto, Alba conserva la esencia, que es el eje que vertebra los movimientos espirales de su investigación. A través de la escultura, está manejando formas aparentemente opuestas, y sin embargo, permanece en la obra el núcleo de su modo de entender el arte y la escultura.

En los troncos dispuestos directamente sobre el pavimento, puso en evidencia la naturaleza orgánica del árbol y se interesó por la investigación del vacío interior, eje de su investigación en fases anteriores, acentuándose de nuevo como temática principal en las preocupaciones del artista. El espacio se incorporó en la obra de una manera explícita, con una pureza y sobriedad absoluta, en oposición a la factura de las obras de la fase previa. La transformación del espacio que provocaban las obras ayudaban a crear una relación más directa con el espectador, pudiendo hablar de un espacio ambiental,<sup>205</sup> con huecos en expansión que rompen los límites materiales estableciendo una proyección del espacio circundante.

En la operación de vaciado, lleva la estructuras del tronco al límite, desocupando todo lo innecesario, mantenimiento su estructura virtual, por recomposición de la imagen mediante la restitución del árbol en el espectador. Además, en las operaciones de vaciado, somete la estructura resistente de la pieza a su estado límite, incorporando una tensión añadida mediante la manipulación del vaciado.

En estas obras aparece con rotundidad el concepto de límite como condición fundamental en la definición de la obra, con toda la importancia que tendrá en Alba en su obra posterior. Existe una reflexión, precisión y cuidado del detalle en la ejecución de la obra poniendo en valor el material, la madera, obtenida de viejos troncos que aprovechaba tras la caída de los árboles. Los encuentros lijados y pulidos de la sección transversal del tronco en el color natural de la madera, se contraponen totalmente con el negro del quemado interior y el tratamiento exterior definiendo un perfil cuidadosamente trabajado, en un ejercicio de manufactura preciosista, dominando el material, fruto de los primeros trabajos de carpintería y talla.

En las obras realizadas en 1983, incorporó un fuerte carácter primigenio<sup>206</sup> en árboles de castaño de indias, con una tosca manipulación en contraposición al exquisito acabado del año anterior, imprimiendo una intención simbólica y totémica a las esculturas.

Las obras de este período, están en relación directa con las obras que expondrá más tarde en el museo Barjola de Gijón, en 1991. En concreto, las obras *Vértigo* y sobre todo, *Abismos*, parten de las investigaciones de esta época para, dando un paso más, evolucionar y ser capaces de estar en relación con el lugar de emplazamiento. Alba incorporó a estas obras, toques del "neconceptualismo"<sup>207</sup>, siendo capaz de instrumentalizar el entorno, modificado por la incorporación de piezas que, conservando su autonomía, pueden

<sup>205</sup> ÁLVAREZ MARTINEZ, M<sup>a</sup> Soledad, "La coherencia evolutiva de Fernando Alba", Papeles plástica, Avilés, 1981, p.92

<sup>206</sup> BARON THAIDIGSMANN, Javier, "Alba, Fernando", Diccionario de pintores y escultores. Enciclopedia temática de Asturias, Gijón, 1981, p.279

<sup>207</sup> ARECES, Antonio, "Diacronía-Sincronía", F. Alba. Catálogo de la exposición, Museo Barjola, Gijón, 1991

combinarse con elementos propios del nuevo emplazamiento, relacionando la naturaleza, el hombre y el contexto.



*Sin título.* 1981. Madera de castaño quemado



*Sin título.* 1981. Madera de castaño quemado



*Sin título.* Madera de castaño quemado. 1981

## 1982



*Sin título.* 1982. Madera de castaño de indias quemado



*Sin título.* 1982. Madera de castaño de indias quemado

#### **4.1.1.11. ESTRUCTURALISMO.**

Desde 1983 a 1985, la trayectoria evoluciona hacia una serie de esculturas que se yerguen con una solemnidad totémica, en una fase que hemos llamado de estructuralismo espacial. Son obras que parten de la fase anterior, del tronco de madera como material primigenio, pero en lugar de investigar el vacío interior, se potencia la estructura del elemento con una voluntad de simbolismo ascensional, de marcada verticalidad en la mayoría de las obras.

A partir de una marcada estructura vertical, el artista realizó varias obras con distintos tratamientos, unas veces interiores, en ocasiones superficiales y otras con concentraciones volumétricas en la base. Son obras de mayor tamaño que las de fases anteriores, en las que Alba emplea la motosierra como herramienta, con unos acabados menos sofisticados. Existe una intención de dejar constancia de las incisiones que se realizan en las maderas, a modo de marcas o signos en los fustes, dejando constancia de ello mediante toques brutalistas, dando mayor importancia a la corporeidad y la estructura de la obra.

En esta fase, el espacio que Alba siempre había manejado como interiorizado, se traslada al exterior, salvo en el caso del *Monumento a Clarín*, en El Entrego, que conserva la introspección y espacialidad interior, conservando la condición totémica que aúna las obras de esta etapa.

El tótem es un instrumento de traslación a la esfera temporal, privilegiando así lo temporal como desarrollo en el tiempo.<sup>208</sup> Son obras que tienen un carácter icónico con fuerte dominancia, presencia y autonomía, no teniendo una voluntad explícita de relacionarse con el entorno, sino de imponerse. Son obras que tienen la vocación de acotar, de acceder a la totalidad y hacer referencias lejanas a la tribu; y tienen la vocación de ordenar el espacio, señalando lugares y remitiendo e invitando a una comunicación con el símbolo y con lo trascendente, concepto de importancia significativa en la obra de Fernando Alba.

En el monumento a Clarín del Entrego, existe una lejana referencia a la estatuaria tradicional en el modo de relacionar la pieza con el espacio, con alusiones figurativas a los instrumentos del escritor y referencias a interiores catedralicios. Si bien ya hemos señalado que la escala no está aún bien manejada, por cuanto estamos ante la segunda obra pública de Alba, ésta se vuelca hacia el mundo interior, constante que también estará presente en la trayectoria del escultor.

Las obras de esta fase contraponen la presencia totémica con fuertes vibraciones que, en el caso de la obra de El Entrego es interior o en el caso del monumento a los Caídos en el cementerio de San Salvador de Oviedo es una explosión en la parte inferior que remite a un fraccionamiento violento, como referencia a la crueldad de la guerra.

---

<sup>208</sup> ARECES, Antonio, "Diacronía-Sincronía", F. Alba. Catálogo de la exposición, Museo Barjola, Gijón, 1991

Las obras tienen una sutil serenidad en su hieratismo y a la vez llevan implícitas un movimiento y energía combinados en potentes masas de esbelta proporción. Los experimentos orgánicos son aquí postergados a favor de una simplificación de la forma, abstraída en elementos rotundos y ascensionales, con un tratamiento interior o epitelial depurados según elementos geométricos de fuerte impronta.



*Sin título.* 1983. Madera de castaño de indias.



*Sin título.* 1983. Madera de olmo



*Sin título.* 1983



*Homenaje a Clarín.* 1984



*Fosa común del cementerio civil San Salvador. Oviedo.* 1985



#### **4.1.1.12. CONQUISTA DE LA REDUCCION.**

A partir de 1987, Fernando Alba inicia una etapa de madurez en la que toda la investigación e ideario de las fases anteriores, decantan en una obra reflexiva, compleja y madura. En este período, que podríamos extender hasta nuestros días, su producción ha tenido una enorme coherencia de pensamiento y formalización.

El *Mural* de Cangas de Narcea de 1987, supuso un salto en su investigación plástica, abriendo un interesante camino, conformando unos complejos espacios plegados, cuyo resultado tiene una alta componente plástica, que no continuó en otras obras.

En 1988, levantó las obras de Ventanielles y del Valle de Saliencia, investigando desde dos planteamientos distintos, mediante planos de chapa de acero, con escala pública y en el medio natural, respectivamente.

La obra del valle de Saliencia sitúa la escultura de Alba en el límite de la esquematización geométrica,<sup>209</sup> en clara contraposición con el barroco paisaje que la rodea. Alba realizó un ejercicio de deconstrucción donde ninguna línea se erige dominante dentro de una estructura de marco. La obra es una propuesta de orden frente al caos, racionalizando y enfrentando las pulsión del medio natural con la creada por la mano del hombre.

En 1991, en la exposición del museo Barjola de Gijón, Alba realizó una interesante aportación a su obra, realizando una instalación, en la que estableció relaciones dinámicas con los espacios en los que se expusieron, abandonando el concepto de escultura como objeto autónomo y pleno, situando la escultura como un campo de fuerzas en relación a su entorno<sup>210</sup>. Las tres obras expuestas: *Abismos*, *Caída* y *Vértigo*, realizadas con madera, en las que talla configuraciones cilíndricas, o quema el interior y el exterior de los troncos, como aceptación del material dado y como planteamiento de desocupación espacial del interior, temática que Alba no abandonará en la última fase de su obra.



*Mural*. 1987. Cangas de Narcea. Chapa de hierro

<sup>209</sup> ARECES, Antonio, "Diacronía-Sincronía", F. Alba. Catálogo de la exposición, Museo Barjola, Gijón, 1991

<sup>210</sup> MARIN MEDINA, José. "Más allá del árbol". Fernando Alba. Esculturas. Catálogo, Consejería de Educación y Deportes del Principado de Asturias. Gijón, 1991



En 1991 realizó la obra *Vértigo*, instalación en el museo Barjola de Gijón, en la que las formas de las piezas tienen que ver con el diálogo espacial que se mantiene con el espacio de la capilla, relacionando el cilindro de táblex con el óculo de la cúpula. Las obras *Abismos* y *Caída* remiten de nuevo al tratamiento de troncos vaciados con intensidades y relaciones espaciales que emanan del conjunto y de la disposición de las distintas partes de cada obra.

En la exposición del Museo Barjola en 1991, Alba se vuelve a dejar influir por la sugestión de lo orgánico, cuya riqueza de formas pone aún si cabe, más de manifiesto el escultor. El volumen exterior, muy rico en accidentes y texturas, se acentúa con el vaciado interior del tronco como si se tratase de un pozo vacío. Retoma la combinación entre la superficie irregular del exterior y el interior que ya aparecía en algunas de las obras de la Galería Juan Gris de Oviedo en 1981, si bien, mientras en aquellas existía una relación armónica, que expresaba un concepto de espacio interior, en esta existe una relación enfrentada.

Alba utilizó un recurso, muchas veces repetido en su obra, el efecto magnetizador del vacío para atraer al espectador al interior, en el que mediante un espejo, puede contemplar su propia imagen reflejada en el fondo.

Dicho gesto, no solo supone una sorpresa para el observador, sino que denota una voluntad de sugerir mucho más allá de la propia forma, en conexión con el variado simbolismo del espejo. El mito de Narciso está presente, la alusión a la memoria inconsciente y como no, a la discontinuidad entre lo real y lo irreal e incluso la posibilidad de tránsito a otra conciencia. De este modo, podría llevar a contemplar al espectador su propia alma u otra manera de ser entendido. Alba empleó la carbonización mediante el soplete oxhídrico del exterior y del interior del tronco del árbol, consiguiendo un contraste entre lo oscuro de la zona quemada y lo claro. Alba incorporó a la obra el proceso de transformación y manipulación de la materia convertida en ceniza en el fondo de la pieza, con toda la simbología de espiritualidad que esta tiene, de claro origen alquímico, representando el fin de la vida, y por tanto alude a la muerte para llamar a la contemplación del devenir.



*Ventanielles, Oviedo. 1988*



*Valle de Saliencia. 1988*



*Imagen real/Imagen virtual. 1990. Instalación efímera*



*Caída. 1992*



*Pequeño abismo. 1992.*



*Paisaje de invierno. 1996*

#### **4.1.1.13. SIMBOLISMO METAFISICO.**

“Yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema”  
Gil de Biedma

“El tiempo tiene un silencio que percibo como levedad”  
Fernando Alba

A partir de 1998, Fernando Alba dirigió los conceptos y la temática de sus obras hacia un sentido metafísico de la existencia y del tiempo. Las obras son representaciones de un mundo personal complejo y de las eternas preguntas sobre la existencia del ser humano. El arte es para Alba una consecuencia de las preguntas que no podemos contestar.

*Sombras de luz*, realizada en 1998 en Gijón, fue una obra que decantó la madurez del escultor y abrió una nueva etapa en la obra de Alba en la que refleja sus preocupaciones metafísicas: la presencia del hombre ante el cosmos y la naturaleza, potenciada e integrada en el medio natural en que se inserta.

En 1996 realizó *Paisaje de invierno*, con influencia de las series descontextualizadas de Donald Judd, cuya variante realizó más tarde con *Espacios de interrogación*, en la exposición Occidente próximo, en 2001 y *Espacios para la memoria* en 2002. Son investigaciones en torno a volúmenes realizados en chapa de acero que son repetidos con variantes, con caligrafías, incisiones y agresiones del soplete sobre la chapa.

Estas series de cajas o receptáculos realizados con acero, fueron un acercamiento de Alba al minimal art, si bien el escultor aporta su mundo de sugerencias de ideas diversas en torno a sus preocupaciones. Las cajas sugerían el fluir, el movimiento, la quietud, etc. y funcionaban como contenedores a modo de “abismos” a los que asomarse.<sup>211</sup> Aparece de una manera evidente la invitación a reflexionar sobre lo inaccesible, el enigma, el signo y el símbolo, o como dijo Alba “uno de los códigos y energías que susciten en el espectador interrogantes que le exijan y le permitan construir su propia autonomía”. Esta invitación estará presente en toda la obra de Fernando Alba y en la última fase de su obra, de manera explícita, como parte de uno de los lenguajes universales del arte y de pervivencia de la memoria.<sup>212</sup>

*Contenedores de tiempo*, fue realizada en 1999 y 2000 con acero, agua y hojas secas. *Espacios de Interrogación*, hecha en 2001 se hizo con hierro, luz y cenizas. *Brote*, realizada en 2001 es la primera pieza en la que Alba introduce esas formas orgánicas como producto de una energía emanada del subsuelo. *Brote* es una pieza de transición entre las cajas de acero y las piezas en las que aparece una geometría más libre y ondulada. *Espacios para la memoria* fue realizada en 2002, y expuesta en el patio del Edificio Histórico de la Universidad de Oviedo, en la Exposición Confluencias 2002.

---

<sup>211</sup> RODRÍGUEZ, Ramón, *Fernando Alba*, Catálogo de la exposición “Occidente próximo” Obra Cultural Cajastur, Oviedo, 2001, p.22

<sup>212</sup> SUÁREZ, Rubén, “Lo que occidente próximo quiere ser”. Catálogo de la exposición “Occidente próximo” Obra Cultural Cajastur, Oviedo, 2001, p.16

*Círculo de otoño*, fue un ejercicio de land art, realizado en 2002, de una enorme intensidad poética, mediante una intervención en el bosque con hojas, agua y líquenes, realizada con carácter efímero. *Octubre*, se realizó en 2003, con chapas de hierro, agua y nogalina, como consecuencia de llevar las obras en la naturaleza a un contexto expositivo en el museo Barjola de Gijón.

A partir de 2004 el volumen se queda un paso atrás, deja paso a la superficie como proceso de simplificación de síntesis del lenguaje y del espacio, produciendo una serie de piezas como, *Una luz al fondo* en 2004, realizada con acero, vidrio y luz de vela, expuesta en la Casa Duró en Mieres, e *Introspección*, realizada en 2006 y expuesta en Portugal, Reino Unido, en el Jardín Botánico de Gijón y en el museo Antón de Candás.

*Memoria enterrada y Voces, ecos, levedad del tiempo*, en 2007, expuestas en la torre del Inquisidor, en Salas, son obras de clara vocación poética y se componen mediante láminas de acero. Superpuestas en disposición horizontal en el primer caso y verticales y colgadas de cables en el segundo, incorporan un leve movimiento a la obra e interactúan con el espacio de la torre de Salas.

*Introspección*, fue una de las dos obras expuestas en el 2006, en el Jardín Botánico de Gijón. La escultura estaba compuesta por dos láminas de acero colocadas verticalmente unidas por un tubo de acero horizontal. El tubo está accidentado en el centro con un pliegue. En los laterales donde el tubo acomete a las planchas, estas estaban agujereadas a su vez formando un espacio interior traumático, oscuro y casi infinito. La obra está contextualizada en la estructura de sombra o emparrado curvo. Alba planteó un interrogante sobre el acontecer de cada cual, una pregunta acerca de nosotros mismos y de nuestro propio ser.

La otra obra expuesta en el jardín Botánico de Gijón fue *Un lugar en el espacio*. La escultura está formada por una plancha de acero suspendida del suelo en la que brota un abultamiento con un agujero. La plancha de acero estaba biselada en sus cuatro límites para que diera una sensación de infinitud. Alba ha incorporado el recurso de biselar las chapas, realizado por primera vez en *Sombras de Luz*, en otras obras. La obra trabaja con un espacio enigmático en una planicie, en la pretensión de un espacio inmenso donde brotaba un lugar y a través del agujero se percibía un ámbito protector. De nuevo el escultor realiza un espacio para el espíritu, introduciendo una poética de refugio y protección, en clara referencia al sentimiento de desprotección del hombre.

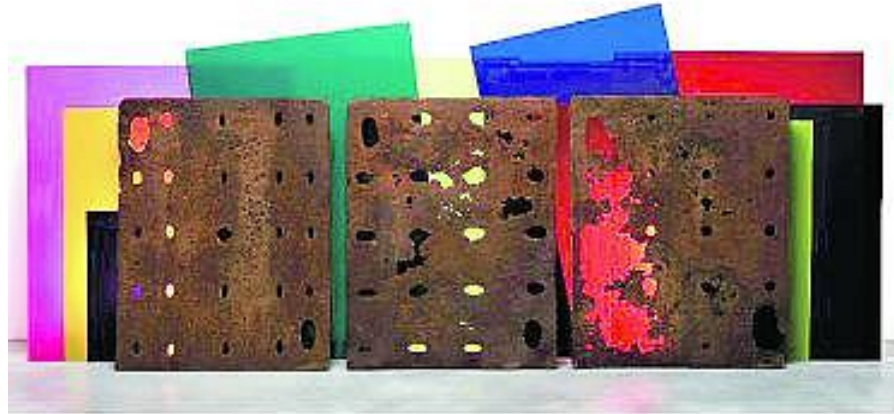
En 2008, *Silencio orgánico*, es otra lámina enterrada que incorpora sinuosidades o brotes aparentemente salidos del suelo, como un magna o paisaje artificial de referencias naturales, con una proporción cuadrada de 5 x 5 metros. El espacio nace de la relación de la obra con el propio edificio, acentuado por el foseado de apenas 2 cm que separa la plancha de acero con el pavimento. Este detalle crea un efecto de espacio misterioso y oculto bajo la obra, a modo de fuerza interior capaz de levantar esos abultamientos con una gran energía interna.

En el 2009 expuso tres obras en la exposición Norte, en la Sala de exposiciones el Banco Sabadell en Oviedo: *Resonancias*, *Tiempo diluido* y *Cuanto más clara es la luz, más profunda es la oscuridad*.

*Resonancias* es una pieza que recoge ecos de obras pasadas como *Contenedores de tiempos* pero con otros matices. La obra habla de resonancias, tiempo, virtualidades (el vidrio, las hojas). Se refiere a un tiempo grabado en las planchas de acero, las hojas que no son hojas y que se confunden con las grabadas. El vidrio se emplea como un elemento de leve separación entre lo que permanece en el tiempo como un tiempo de otoño o tiempo pasado. Alba genera un espacio que representa una superposición de tiempos: Lo recogido por la concavidad y las hojas en el momento en que las contemplamos. Uno es el tiempo vivido, es decir, el de la memoria y el pasado. El otro es el presente que nos pertenece y que es el que está sobre el cristal. Existen dos cristales y entre ellos se colocan unas hojas, de modo que existe un juego entre la realidad y la virtualidad del tiempo. Hay también un elemento de cristal roto, como trauma (elemento autobiográfico) como rotura e impacto que siempre gobierna nuestras vidas en la cotidianeidad más o menos accidentada, que nos habita y pertenece. Hay un tiempo lejano y otro próximo y un trauma todo ello separado y acentuado por la transparencia del vidrio. El cristal delimita diferentes acontecimientos. La levedad del vidrio es una de sus características principales, representando el tiempo, por su transparencia y pureza. Esta obra conecta con las obras de la torre Valdés de Salas en el manejo conceptual de la memoria y el tiempo.

*Tiempo diluido* es una composición formada por tres planchas de acero en primer término, vinilos de colores en un segundo plano y luz. Las planchas de acero rescatadas por Alba tienen unas perforaciones a las que el tiempo ha ido oxidando y dando forma, casi se podría decir "bordando" su perímetro. La erosión y el desgaste fue creando distintas formas en esos agujeros, ampliando su perímetro y dejando una vibración en la silueta en una dialéctica progresiva de deconstrucción que lleva implícita la idea de tiempo diluido que da título a la obra. A partir de este proceso es fácil suponer conceptualmente que la superficie puede llegar a transformarse progresivamente e incluso desaparecer. En contraposición unas planchas de metacrilatos de colores situados al fondo y superpuestos entre sí y retro iluminadas desde su base, proyectan la estructura y el color más allá de sí mismas en el ámbito de la sala y generando una sensación de vitalidad naciente en contraposición al primer término de acero que se diluye. La obra habla de un tiempo que nace y un tiempo que perece.

Hay una tensión entre esos dos universos y materiales de propiedades tan distintas, que generan por contraste la energía de la obra. La materialidad ayuda a potenciar los dos tiempos contrapuestos.



*Tiempo diluido.* 2009. Acero, metacrilatos y luz

Mientras *Tiempo diluido* es un ejercicio de vitalidad, *Cuanto más clara es la luz más profunda es la oscuridad*, es un ejercicio de introspección, es decir, de introversión del pensamiento. La obra habla de que “cuantas más puertas abres, más te quedan por abrir y cuantas más luz ves, más la oscuridad te ilumina”<sup>213</sup>. La pieza responde a cierta línea de pensamiento hacia dentro, es decir, introspectivo, estando configurada por una plancha de acero agujereada mediante óculos deteriorados por el tiempo que se transforman en otros dibujos que manifiestan la erosión y el paso del tiempo. Un interior de metacrilato rojo retro iluminado confiere a la pieza un interior de rojo fuego a modo de sol abrasador con carácter abismal y multiplicidad de interpretaciones. Fernando Alba se refiere a esto como “un abismo que abrasa tanto como ilumina”.

Las obras tienen la vocación de crear una misteriosa atmósfera o un pequeño universo aislado de la realidad, como si se tratase de una llamada de atención que nos obliga a detener la mirada en una realidad paralela, mucho más reflexiva, humilde y humana. Muchas de sus obras tienen incisiones, huecos, heridas o señales que connotan algo que ha intentado emerger sin conseguirlo, adquiriendo un enorme poder significativo y sugerente, ayudando a elementalidad de las formas a la expresividad semántica.<sup>214</sup>

Podemos concluir tras el análisis de las obras de esta última etapa de Alba, desde 1998 hasta nuestros días, que la preocupación del artista es plasmar las inquietudes en torno a su experiencia ante el cosmos y a los enigmas que rodean la existencia humana. Dichos enigmas son planteamientos conceptuales en los que Alba integra el espacio con la temporalidad y la fugacidad de la existencia, presentes en la plástica de su creación artística, tanto de una manera matérica como efímera.

<sup>213</sup> Descripción del propio Fernando Alba

<sup>214</sup> SUÁREZ, Rubén, “La memoria enterrada”, Catálogo de la Exposición La Escultura en Norte 4, Salas, 2004.p.83





*Sombras de luz. 1998.*



*Contenedores de tiempo. 1999.*



*Espacios de interrogación. 2001. Hierro, luz y cenizas.*



*Brote. 2001. Hierro*



*Espacios para la memoria. 2002.*



*Espacios para la memoria. 2002.*





*Octubre. 2003. Hojas, agua y líquenes*



*Círculo de otoño.2002*



*Una luz al fondo.2004.*



*Introspección.2006. Acero*



*Un lugar en el espacio. 2006. Acero*

*Cuanto más clara es la luz más profunda es la oscuridad.  
2009.*





*Resonancias. 2009*

Podríamos resumir que Fernando Alba comenzó en sus primeras fases realizando investigaciones espaciales de tipo analítico, con base en actitudes experimentales de carácter más reflexivo que espontáneo. Mediante los diferentes recursos lingüísticos y procesos de trabajo ha desarrollado diferentes lenguajes, para llegar finalmente, a una reducción formal que responde a la búsqueda de la síntesis que ha perseguido desde los comienzos.

En la fase final, denominada simbolismo metafísico, Alba llega a una reducción lingüística en la investigación mediante un lenguaje personal de naturaleza connotativa, según un discurso personalizado relacionado con la experiencia del entorno y las preocupaciones y problemática de la existencia.

Alba prefiere insinuar a mostrar<sup>215</sup>, según un lenguaje capaz de suscitar en el espectador la conciencia de lo no evidente, lo oculto, lo inquietante y por tanto desconocido, y por tanto estableciendo pautas lingüísticas que incitan a la reflexión.

---

<sup>215</sup> ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, *La escultura asturiana hoy*, Catálogo de la exposición Confluencias 2002, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2002.

Terminado el recorrido por las distintas fases de la obra de Fernando Alba, podríamos recoger una serie de conclusiones en relación a la evolución de su obra:

1) Durante toda su trayectoria, lo concreto y lo abstracto se enfrentan dialécticamente para quedar finalmente fundidos en la consecución de la obra.

2) Lo orgánico, como referencia a la naturaleza, con movimiento y desarrollo a partir de un núcleo central fluido y ondulatorio, coexiste con lo geométrico, manifestado en formas racionales, evidenciando el enfrentamiento entre orden y caos.

3) La materia es portadora del espacio, por cuanto es capaz de contener y modelar las formas sin renunciar a su propia condición y esencia.

4) Alba no se ha adscrito a ningún movimiento artístico, creando un vocabulario e ideario personal, como mezcla de diversos movimientos de vanguardia: dadá, povera, minimal y neoconceptualismo, unidos a sus aportaciones personales, crean una obra con identidad propia.

5) Lo racional y lo intuitivo se mezclan en la creación de la obra. Alba parte de un proceso de reflexión, donde la intencionalidad es ofrecer la escultura como mensaje, con una lectura abierta susceptible de ser codificada con infinitas variantes.

El recorrido por la trayectoria artística de Fernando Alba es de total honestidad y coherencia, siguiendo un largo camino de más de cuatro décadas, en el que la continuidad es la característica fundamental del proceso. La coherencia en la investigación artística se manifiesta en las esencias y preocupaciones, que se han mantenido en el tiempo como eje de especulación a través del que Alba ha ido girando en espiral, sin regresar a fases anteriores, retomando conceptos y sumándolos en un proceso de aprendizaje que decanta finalmente en una depuración y síntesis de su obra.

#### 4.1.2 MATERIALES

A pesar de que algunos escultores cuestionaron la materia como forma de experimentación espacial de la escultura, la materia sigue siendo un elemento sustancial al quehacer escultórico.<sup>216</sup> Por ello es necesario reflexionar ante la obra de un escultor acerca del modo de la actitud del artista al enfrentarse a los materiales, las elecciones, los procesos de manipulación, la evolución en el tiempo, como actitudes determinantes a la hora de configurar su lenguaje y pensamiento.

De igual modo que no podemos imaginar la forma sin la otra cara de la moneda, la materia, invirtiendo el argumento podríamos decir que ésta es lo que da razón de ser y contenido a la forma, si bien es cierto que la misma materia es expresable de infinidad de formas.

La actividad escultórica es eminentemente activa, buscadora y propositiva, en el sentido de que concepto y proyecto, es decir idea y materialización van indisolublemente asociadas, siendo el material un depositario de la idea y la forma un potenciador de la misma. La materia es el vivo componente constructivo de la forma y por tanto incorpora sensaciones que potencian y multiplican el carácter de la idea. No podemos omitir la capacidad que tienen los materiales para transmitir significaciones y evocar contenidos implícitos y explícitos al hecho creativo.

Alba comenzó empleando el barro en las terracotas en su primera fase de aprendizaje, partiendo de los estudios de modelado, tocando y esculpiendo con las manos las primeras piezas de figuras antropomórficas, para más tarde introducir en la figura humana el vacío, el movimiento y el espacio. Es de resaltar en los comienzos de un escultor, el contacto de las manos con la materia, con el barro. Posteriormente descubrió el acero y la madera como materiales que serían fundamentales en su obra, si bien también ha usado la fundición de aluminio, el bronce, la cerámica, el vidrio, el agua, las hojas, etc.

Tras los orígenes de las terracotas, la materia se hizo noble, brillante y dura.<sup>217</sup> En 1967 descubrió el hierro, iniciando un camino de posibilidades creativas que el adivinó como un nuevo mundo de libertad, en la época de los hierros reciclados, bajo la clara influencia de Julio González y Picasso. El hierro le abrió un camino de posibilidades expresivas, investigando con el material en relación directa al espacio, mediante la utilización de materiales de desecho, elegidos en chatarrerías, soldados, manejados con un carácter más lineal que volumétrico. El material le abrió las posibilidades de un nuevo lenguaje que pasaba de la masa al plano y la línea, valorando con ello la lógica constructiva del material.

---

<sup>216</sup> ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Soledad, "La escultura asturiana hoy" Confluencias, Catálogo de la Exposición, Universidad de Oviedo, Oviedo, 202

<sup>217</sup> ARECES, Antonio, «El escultor y el árbol», Papeles plástica nº 22, Casa de Cultura, Avilés, julio 1981, p.91

En las obras de 1971, que realizó mediante composiciones de varios elementos, utilizó la madera y el aluminio para mitigar la pesantez y compacidad de los volúmenes, mediante materiales ligeros.<sup>218</sup> Antonio G. Areces<sup>219</sup> señalaba como “la sustancia creada en su punto de hermosa perfección irradia brillo, potencia la estructura de sus moléculas en estructura cristalina”

En 1974 ganó el premio de Autovías del Mediterráneo, realizando una escultura de hormigón armado de más de cincuenta toneladas de peso, trabajando durante más de seis meses en labores de encofrado y puesta en obra.

En 1979, tras un periodo de crisis, Alba regresó a la madera, con piezas de intervención mínima, para más tarde, en 1981, trabajar con grandes troncos que vaciaba hasta dejar su esencia estructural y realizar un tratamiento de quemado interior y exterior y pulido preciosista del corte transversal y sinuoso del tronco.

En su siguiente fase, en 1983, realizó grandes piezas verticales o tótems con un tratamiento brutalista, utilizando troncos de madera con incisiones en el fuste con la motosierra.

A partir de 1987, el acero se combina en las piezas en espacios públicos con la madera en piezas de interior, si bien, da un salto conceptual que acompaña con los materiales en la obra *Imagen Real / Imagen Virtual*, en los jardines del museo Evaristo Valle, utilizando materiales nuevos como el espejo y el PVC, tan ajenos al mundo orgánico y natural de la madera. Los materiales escogidos para la obra obedecían a la virtualidad de la instalación y a lo efímero de su concepción, ya que será desmontada y respondía a lugar bajo la palmera del jardín.

En 1991, Alba combina piezas de madera como *Abismos*, *Caída* y *Vértigo*, con cilindros de táblex pintado, tablero de madera aglomerado y cajas de chapa de acero que utiliza como contenedores herméticos para seguir volcando sus preocupaciones y obligar a mirar y reflexionar al espectador a través de ellos.

A partir de *Sombras de Luz*, en 1998, casi toda la obra la realiza en acero cortén, material que usa tanto en obras de interior como de exterior, incorporando el concepto de tiempo en la oxidación y envejecimiento. En 2009 utilizó metacrilatos y luz, combinados con chapas de acero, a obras de interior como *Tiempo diluido* y *Cuanta más clara es la luz, más profunda es la oscuridad*.

El material es para Alba, además de un modo de experimentación, un elemento de contacto con la naturaleza, como es el caso de la madera, o como resultado de un proceso industrial siderúrgico a partir de un elemento natural, como es el caso del acero. Por tanto la

---

<sup>218</sup> BARON THAIDIGSMANN, Javier, “Alba, Fernando”, Diccionario de pintores y escultores. Enciclopedia temática de Asturias, Gijón, 1981, p. 279

<sup>219</sup> ARECES, Antonio, «El escultor y el árbol», Papeles plástica nº 22, Casa de Cultura, Avilés, julio 1981, p.91

referencia hacia los orígenes y hacia el medio en el que vive y desarrolla su actividad siempre ha estado presente en su obra.

La materia en la escultura de Fernando Alba no es algo puramente epidérmico, no solo puede llegar a ser profundamente espiritual, sino que lo emplea para extraer toda la energía de la materia y potenciar la conceptualidad de la obra, acentuando la poética en el manejo de texturas, envejecimiento y manejo de pesantez o levedad. La materia cobra vida gracias a la capacidad de manejarla del artista, interrogando al material. Chillida afirmaba que “la materia y el vacío son dos materiales a velocidades diferentes. La materia es un espacio lento y el espacio es una materia rápida.”<sup>220</sup>

Se podría hablar en la obra de Alba de la relación entre materia y espíritu, e incluso de espíritu, mente y materia. La mente no puede existir sin la materia. Leonardo da Vinci expresó que la pintura era materia mental. Esta idea podría extrapolarse al resto de las artes, sin discusión alguna. El arte es idea y sin idea no hay arte. Picasso decía que había que materializar los sueños, explicando esa voluntad de trasladar lo mental al mundo onírico y viceversa. En definitiva, en el mundo artístico, hablamos de materializar lo mental y mentalizar lo material.

El material en manos de Fernando Alba tiene un significado distinto y una finalidad totalmente diferente a la que tenía antes de intervenir en él. En las obras en las que incorpora y maneja los objetos encontrados, tras la ejecución de la obra pasan a convertirse en algo distinto, a partir de la exploración e invención de lo inicial.

La madera y el árbol, materializados en el tronco y la hoja, es otro de los materiales fundamentales en la obra del escultor. Desde las primeras series de troncos, tratados solamente en la cabeza cortada dejando en bruto la corteza, para realizar una intervención mínima, las intervenciones con caligrafías de ramas y los troncos vaciados y tratados con soplete en su contorno exterior para obtener texturas y poner en valor las exploraciones espaciales interiores. La madera ha sido un material fundamental y recurrente en la obra de Alba, y le remite a ese encuentro primigenio de la naturaleza de su lugar natal y del medio de Asturias. Pedro Caravia señaló como en las obras realizadas con madera se pueden ver las manos del escultor y sin embargo las de hierro no guardan las huellas del escultor.<sup>221</sup>

En las obras de acero, el artista intenta revelar la poética de lo oculto y el drama de lo no conocido, dotando a la obra de una gran energía que reside en su interior, a modo de fuerza telúrica o procedente de la tierra<sup>222</sup>. En el caso de las obras de madera, el escultor imprime una huella interior o exterior, al objeto de sublimar la condición del propio material extrayendo su propia energía y sometiéndolo al contraste con la propia naturaleza humana. Los cortes y pliegues de chapas de acero de gran espesor, mecanizados y doblados mediante procedimientos industriales, directamente controlados por Alba, dan a la obra una esencialidad, limpieza y rotundidad geométrica que acentúa el carácter poético-espacial que el artista imprime, para transmitir el fundamento de la obra.

<sup>220</sup> CHILLIDA, Eduardo, *Preguntas*, Artes Gráficas Lorea, San Sebastián, 1999

<sup>221</sup> CARAVIA HEVIA, Pedro. “La escultura de la Autopista”, Catálogo de la exposición Cinco Artistas Asturianos. Caja de Ahorros de Asturias, Gijón, 1979

La hoja ha sido manejada en ocasiones como elemento figurativo y compositivo de la obra, utilizando en ocasiones la hoja natural y en otras artificialmente troquelada sobre chapas de acero para remitir a asociaciones conceptuales.

Alba no transforma ni silencia la materia, mostrando con naturalidad el proceso de oxidación en el caso de las obras de acero. En las cajas realizadas con acero, el artista transmuta el material convirtiéndolo en naturaleza poética, más que consistencia tangible,<sup>223</sup> a pesar de la consistencia física del acero y de la marcada volumetría de los elementos. En obras como *Espacios para la Memoria*, es capaz de dotar a la materia de una capacidad energética extraída de un interior enigmático y con dramatismo, encerrado en prismas de acero herméticos y macizos en apariencia, pero vacíos en su interior, invitando a asomarse a ellos para acceder a lo que solo se llega con la intuición y el pensamiento.<sup>224</sup>

En el caso de las obras realizadas con madera ha sido, en general, más intervencionista, realizando trabajos preciosistas en el lijado y construcción de las obras o en el tratamiento y acabado de las superficies, como en el caso de obras como *Vértigo*, *Caída* o *Abismos*, interviniendo de diferentes modos, en ese intento de trascender la materia, ampliando el vocabulario del arte, redefiniendo el espacio escultórico para poner en relación al hombre con los objetos.<sup>225</sup>

El Alba “cazador” de imágenes y materiales se manifiesta en el empleo de esos “*objet trouvés*” como en la utilización de los espejos de *Imagen Real / Imagen Virtual*, mezclados y acotados con el tubo de PVC. El escultor está reivindicando que “arte podría ser cualquier cosa” y por tanto se puede realizar con cualquier material. El arte reside en la cabeza y las ideas y en la mirada del espectador.

El agua como material ha sido manejado en ocasiones como elemento onírico y remitente a espacios horadados, soñados, profundos según esa referencia telúrica que maneja acompañando a algunas de sus obras. En la obra *Devenir*, la maneja de dos modos: de manera constante en el interior de la oquedad del círculo y de manera ocasional cuando la lluvia moja el patio y la vuelve amable y sensual, tiñendo la tonalidad del acero corten.

En las últimas obras de la exposición de la sala del Banco Sabadell, en Oviedo, en la muestra *Escultura en Norte*, realizadas en 2009, Alba introdujo un nuevo material hasta entonces inédito en su obra: el metacrilato, combinado con la luz artificial, que ya había utilizado en una obra anterior. En dos de las tres obras expuestas, *Tiempo diluido* y *Cuanta más clara es la luz, más profunda es la oscuridad*, Alba combinó chapas de acero troqueladas y desgastadas por la corrosión con metacrilatos de colores retro iluminados en el primer caso y de color rojo en la segunda obra.

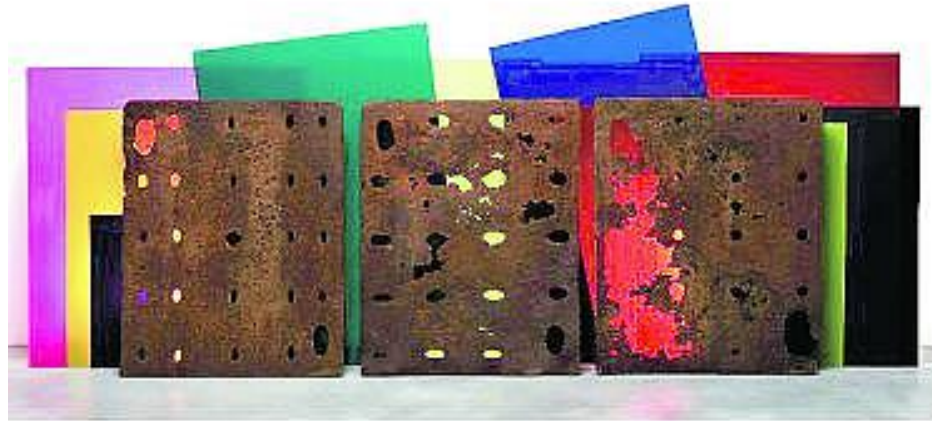
---

<sup>223</sup> ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, *La escultura asturiana hoy*, Catálogo de la exposición *Confluencias 2002*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2002.

<sup>224</sup> *Ibidem*

<sup>225</sup> MARIN MEDINA, José. “Más allá del árbol”. Fernando Alba. *Esculturas*. Catálogo, Consejería de Educación y Deportes del Principado de Asturias. Gijón, 1991





*Tiempo diluido.* Sala de exposiciones del Banco Sabadell. Oviedo. 2009

El interés por la luz artificial como conformador del espacio fue empleado por artistas como Dan Flavin, polarizando y dividiendo el espacio según barras verticales capaces de cambiar la percepción. James Turrell creó ambientes en los que la luz se percibe como una presencia física palpable. Sus obras demuestran algo casi olvidado: que la luz manipulada puede controlar o alterar el carácter de un espacio, crearlo y ocultarlo, alterando las dimensiones percibidas. Alba descubrió en estas piezas un mundo nuevo de posibilidades técnicas a investigar y una nueva vía de experimentación en su obra. Son obras de gran potencia escenográfica, cuya formalización abre un sinfín de caminos que el escultor tendrá que agotar o descubrir.

Alba busca nuevas cualidades perceptivas a través de los materiales en sus procesos de investigación, y en el caso de la incorporación de luz, a través de la combinación de materiales, consigue un nuevo ambiente, utilizando dos materiales yuxtapuestos y contrapuestos en su esencia, enfrentando historia y herrumbre contra elaborada ejecución, opacidad contra transparencia, todo ello ayudado con la luz utilizada también como cualidad matérica.

En otras ocasiones, como por ejemplo en la obra de *Salas Voces, Ecos, levedad del tiempo*, la materia también se manifiesta a través del oído, mediante la musicalidad que producen las chapas al tocarse entre sí, o en *Contenedores de Tiempos y Devenir*, la musicalidad proviene de la lluvia sobre el propio agua que contienen las piezas y rebosa en sus límites.

Alba siempre ha empleado el material sin concesiones. En el caso de las maderas, aprovechando toda la potencialidad orgánica o en el caso del acero para abstraer conceptos metafísicos o experimentar con investigaciones espaciales. El acero es utilizado por el artista como un elemento expresivo sometido a la respuesta de los agentes atmosféricos y por tanto susceptible de envejecer e introducir una vez más la variable tiempo. Es importante resaltar la sensación táctil o el espacio táctil en las obras de Alba, es decir, la capacidad de medir las distancias no con la geometría, sino con las manos, con la propia extensión del cuerpo. La medida corporal y por tanto la escala, tiene mayor importancia en la percepción que la matemática, lo cual nos lleva a la comprensión de la escultura desde el punto de vista metafísico. Este es un concepto muy importante al entender el material en la obra de Fernando Alba, formando parte indisoluble del concepto de la obra.

La evolución formal de la obra de Alba está en relación directa al material utilizado y por tanto las investigaciones espaciales están unidas a él. Podríamos decir que el escultor busca el material pero el material también le encuentra a él, hablando de la dimensión cultural del material. Algo que lleva años en la naturaleza, como la madera o el mineral de hierro, el escultor lo transforma incorporando la carga cultural añadida de elementos humanos y de su tiempo. En los troncos de madera vaciados y tratados o en la obra *Pequeño abismo*, se evidencia la brutalidad del tronco en su interior vaciado por el tiempo tratando la parte superior con quemado de soplete, incorporando toda la carga simbólica de la ceniza. La dimensión cultural se yuxtapone a la condición natural en la materialidad de la obra. Transformar la materia es encontrar un nuevo orden, de modo que de la materia primitiva emerge algo nuevo, que surge de ella. Surge pero transformado, otorgando una nueva dimensión al mundo material, a consecuencia del mundo intelectual.

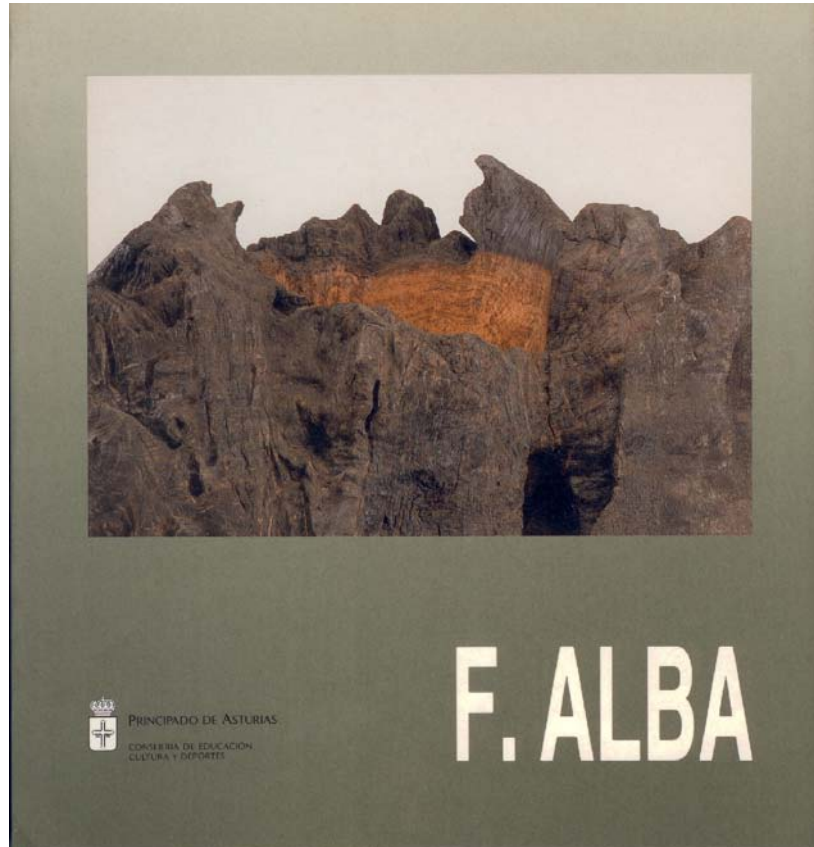
En la materialidad y los acabados de la obra, Alba ha puesto especial empeño en los detalles. En la ejecución de las obras de hormigón armado ha pretendido encontrar la perfección en la ejecución. No obstante, si el conjunto de una obra tiene un poder especial, lo tiene por encima del acabado. Decía Platón en el *Cratilo* que la perfección estaba lejos de la exactitud matemática. El hormigón podría llegar a estar “tan bien ejecutado” que llegaría un punto en el que dejaría de ser hormigón realizado in situ, para tener casi la condición de otro material o de un prefabricado. El acabado del hormigón del Convento dominico de Santa María de la Tourette, en las afueras de Lyon, Francia, dista mucho de ser un hormigón bien encofrado y ejecutado, y sin embargo la fuerza que tienen los muros, hacen que las fachadas vibren con más fuerza otorgando mayor potencialidad al conjunto de la obra. La imperfección humana en la ejecución de la obra cobra valor y dota de carga cultural a la misma. En este sentido, Alba aprovecha la potencialidad de la vejez del acero cortén, en las texturas y pátinas de las obras.

En las esculturas de planchas de acero, Serra resalta las cualidades de los materiales a través de su inestable equilibrio. Alba introduce el concepto de levedad en las esculturas de acero, haciéndolas flotar del plano del suelo, o permanecer estables contra el viento como en *Sombras de Luz* o introduciendo huecos con oscuridad o profundidad acentuada a veces con otros materiales como el agua.

Finalmente, un significativo ejemplo del manejo del material en la obra de Alba, fue la inusual intervención con barro en la exposición *Vasos*. 10 propuestas de cerámica en Asturias, en febrero de 2011, en el Museo de Bellas Artes de Asturias, en Oviedo. En la muestra, junto a las obras de otros nueve artistas, Alba realizó dos piezas, manipulando forma y volumen mediante un juego de equilibrios y tensiones. En las cerámicas, exploró la capacidad del propio material llevando sus condiciones al límite, mediante unas presiones ejercidas en la pared del material para conseguir abultamientos que finalmente producían grietas generadas por la presión, llevando las condiciones del material al límite. Para acentuar aún más la condición pura del material, Alba desechó la posibilidad de ningún tipo de acabado o esmalte, para resaltar más si cabe la rotundidad y crudeza del material en relación directa a la propia génesis de la obra.

### 4.1.3 LOCALIZACIONES DE LAS OBRAS

Las muestras de la obra escultórica de Alba se han producido en exposiciones individuales o colectivas fundamentalmente en el marco de Asturias, si bien también ha expuesto en Roma, Lorient, Madrid y en otras provincias españolas en varias ocasiones.



Catálogo de la exposición monográfica en el Museo Barjola de Gijón. 1992

Las exposiciones individuales o colectivas en museos y galerías de arte realizadas a lo largo de su trayectoria artística han sido numerosas y se han detallado anteriormente, estando algunas de las obras en colecciones particulares. En las fichas del catálogo de obras que se acompaña a esta Tesis, se relacionan los propietarios y ubicaciones actuales de las obras.

Alba ha sido un escultor que no ha realizado mucha producción. No se ha prodigado demasiado en la ejecución de obras, habiendo tenido periodos de largos silencios creativos. Son pocos los particulares que poseen obras suyas y sólo el Museo de Bellas Artes de Asturias, tiene en su colección tres piezas de Alba. Es de destacar como una gran parte de la producción pertenece a la propia colección del artista.



Escultura en el taller de San Claudio

La personalidad del escultor le ha conducido a una falta de sintonía con el mercado del arte, realizando pocas exposiciones individuales en los últimos años y habiendo centrado su dedicación a la obra pública. Como escribió Vito Acconci<sup>226</sup> *“La persona que escoge hacer arte puede ser considerado como un refugiado, que huye de la galería considerada como el lugar adecuado para el arte en nuestra cultura. Escapar de los confines de este espacio significa perder los privilegios de sus condiciones de laboratorio: el lujo de considerar el arte como un sistema de universalidades o como un sistema de mercancías. Abdicando del espacio acomodado al arte, el artista público se declara no involucrado en el desarrollo del arte tal y como lo hemos conocido.”*



Caída. Museo Barjola. Gijón. 1992

<sup>226</sup> LACY, Suzanne, *Mapping the terrain*. Bay Press, Seattle, 1995, p 193

## **4.2. ESPACIO ARQUITECTONICO**

## 4.2. ESPACIO ARQUITECTONICO

Fernando Alba ha desarrollado muchas obras de manera abstracta sin estar referidas a un lugar específico, pero también ha realizado una serie de piezas o instalaciones vinculadas a espacios concretos, cuya singularidad ha determinado el concepto de las obras en su relación e interacción con éstos.

En estos casos nace una simbiosis entre objeto y sujeto, entre continente y contenido en los que no se puede analizar al uno sin el otro: La obra forma parte del espacio y el espacio forma parte de ella, contenedor y continente son inseparables a la hora de entender la obra.

La superación de la idea de la escultura como una obra autónoma en un espacio específico, nos llevaría a hablar de una “descentralización de la escultura”, de modo que la escultura no toma el protagonismo clásico según el cual todo gira en torno a ella. Por otro lado, la obra se apropia parcialmente del espacio y éste la incorpora a sí mismo y por tanto la escultura pasa a formar parte del edificio. Ese raptó espacial tiene que ver con un desbordamiento de límites y relaciones, pasando a ser el objeto escultórico un generador espacial.

La percepción del espectador de la escultura y el espacio en que se inserta, no constituyen dos problemas distintos, sino que están envueltos en una misma fenomenología, y por tanto constituyen una unidad de lectura interactiva para el espectador.<sup>227</sup>



*Red Cube. Isamu Noguchi. Nueva York. 1968*

Esta interferencia entre escultura y arquitectura rapta parcelas de espacio físico y conceptual a la segunda, si bien se establecen nuevas lecturas, encuentros, sinergias, exploración de límites, diálogos de materiales y en definitiva, espacios comunes, cuyas afinidades no siempre evidentes hacen más compleja si cabe la citada interacción y por tanto establece segundas lecturas en las interpretaciones de las obras.

<sup>227</sup> MARCHAN, Simón, Prólogo de *El espacio raptado*, Biblioteca Mondadori, Madrid 1990



La relación de geometrías, espacios, escala, materiales establecen un conjunto de fuerzas y vínculos apasionante cuyo reto estriba en conseguir un equilibrio capaz de borrar las limitaciones espaciales sin suprimir las cualidades específicas entre arquitectura y escultura.

Superado el agotamiento del movimiento moderno, se aprecian nuevas aportaciones y actuaciones que escapan a la ortodoxia e incorporando nuevas formas de expresión a la arquitectura, intentando revitalizar ciertos aspectos relacionados con el lenguaje arquitectónico.

La mutua relación establecida en ese intercambio de límites, revela la naturaleza cambiante del arte, estableciendo una delicada frontera que se puede transgredir en ese espacio contaminado que existe entre ambas disciplinas, pero siempre situado en una convergencia entre estas artes.

Es conocido también que la arquitectura ha asimilado propuestas espaciales que provienen de la escultura (por ejemplo de la investigación en torno al vacío de Oteiza), así como la escultura ha hecho suyas propuestas de espacio, geometría, escala e incluso técnicas propias de la arquitectura.

Los medios técnicos que se disponen hoy en día en arquitectura han hecho posible que los arquitectos puedan enfrentarse al espacio de un modo análogo a los escultores. Sin embargo la arquitectura está más acotada que la escultura sobre todo en lo relativo a condicionantes funcional. Un edificio es por y sobre todo, un lugar para habitar, acotado y sometido a una función y a unas reglas urbanísticas y normas legales técnicas que debe cumplir. La escultura, si bien tiene los condicionantes del lugar o espacio en que se inserta, de las limitaciones de material o puesta en obra, no está sujeta a las mismas reglas y por tanto se desarrolla en unas condiciones que en principio, podríamos convenir de mayor libertad.

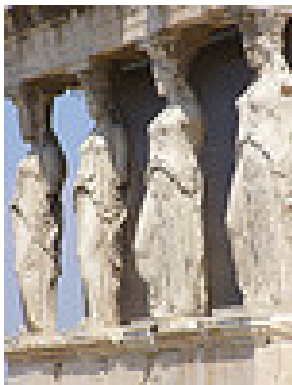
El análisis de este capítulo recorre la producción artística de Fernando Alba en relación a las esencias compartidas así como de las diferencias disciplinares, llegando al encuentro o conocimiento de esos límites y relaciones entre escultura y arquitectura, cuyas características diferenciadas las mantiene según su carácter propio.

Las relaciones entre las esculturas de Alba y los espacios arquitectónicos en que se enmarcan no son casuales y este apartado pretende demostrarlo recorriendo esas fronteras comunes.



#### 4.2.1 INTERSECCIONES DISCIPLINARES

Desde los mismos comienzos de la arquitectura, en los templos egipcios o en la Acrópolis griega, en el Erecteion, las grandes esculturas egipcias o las cariátides carecen de sentido si se les quita la función resistente que desempeñan como columnas, estando indisolublemente unidas a la arquitectura.



Cariátides el Erecteion. Acrópolis de Atenas. Siglo V a. de C.

Asimismo en los pórticos góticos, como en el de la Gloria de la Catedral de Santiago, las esculturas estaban integradas en la propia arquitectura, cumpliendo una unión funcional entre ornamento y sustentación, que hacía a las esculturas protagonistas del espacio. La prueba de ello es que dichas esculturas carecen de sentido cuando en ocasiones son arrancadas de sus emplazamientos originales para ser situadas en los museos. Las metopas o los frisos del Partenon ateniense, se encuentran descontextualizadas al ser expuestas de forma aislada en una sala cerrada.

La historia de la arquitectura se encuentra por tanto unida a las posibilidades técnicas de la escultura y sobre todo, a su capacidad de otorgar carácter al espacio. A partir de los años sesenta, la escultura y la arquitectura han ido teniendo una relación formal más estrecha debido a que buena parte de la escultura del siglo XX ha sido no figurativa. Esta condición de entender el espacio de un modo abstracto ha interferido con uno de los intereses fundamentales de la arquitectura. A su vez, las posibilidades técnicas que han tenido los arquitectos, de utilizar materiales como el hormigón, el acero y el vidrio, han podido liberar el espacio controlándolo de manera tridimensional de modo análogo a como lo hacen los escultores.

Desde el comienzo de la modernidad, ambas disciplinas, arquitectura y escultura han compartido un mismo campo de intereses en ocasiones difícil de deslindar. Ha habido un doble movimiento, por un lado, de especificidad de cada campo en el que cada una de las artes se desarrolla dentro de sus propios límites y por otro, un fenómeno de contagio y disolución de los géneros artísticos, como consecuencia de las interferencias no sólo de las artes entre sí, sino de contaminación de todo aquello de lo que se pueden apropiar, en un intento de abrir nuevos cauces creativos.

Un claro ejemplo de lo anteriormente expuesto es que, mientras el Estilo Internacional en arquitectura recurrió a las estructuras ortogonales porticadas de hormigón armado, Le Corbusier se fue apartando paulatinamente de estos presupuestos que tenían una formalización con cierta rigidez, para pasar a utilizar el “betón bruto”, a modo de fluido pastoso capaz de adaptarse a un molde o encofrado, de la misma manera que lo hacía el bronce en la fundición de esculturas.

Diversos edificios como las Unidades de Habitación que realizó por toda Francia, el pabellón Phillips y sobre todo, la capilla de Notre Dame du Haut, en Ronchamp, eran claros ejemplos de un nuevo modo de apropiación formal de la arquitectura que le iba a conferir un nuevo carácter escultórico, alejado de las figuraciones historicistas y en una marcada línea abstracta. En la capilla de Ronchamp, los paramentos curvos que toman la forma de un barco y la cubierta a modo de lámina suspendida son manejados mediante el nuevo material, el hormigón armado, como si lo hubiera hecho un escultor. En la parte trasera de la capilla, bajo la gárgola que recoge las aguas pluviales de la cubierta, existen unos elementos escultóricos realizados por el propio Le Corbusier, que se funden en material y concepto con el edificio.



Capilla de Notre Dame-du-haut, Ronchamp, Francia. Le Corbusier

La actividad arquitectónica de Le Corbusier con el empleo del hormigón, dio lugar al brutalismo, que mantuvo el mismo nivel de abstracción de la pureza pretendida por la arquitectura del Movimiento Moderno, y sin embargo, liberó la forma con impresionantes volúmenes macizos con una cierta pretensión monumentalista. Esta circunstancia pretendió recuperar una de las vías de la modernidad, en las que la voluntad expresiva primaba sobre la función.

La expresividad de la arquitectura que mediante el uso de materiales como el hormigón con acabados toscos, de grandes escalas y composiciones inquietantes, cuyo resultado se tradujo en arquitecturas con mucha masa, con violentas contracciones de los volúmenes y sombras arrojadas que los enfatizan. Como consecuencia surgió un tipo de

arquitectura como la terminal de la TWA en el aeropuerto JFK de Nueva York de Eero Saarinen o el Gimnasio Nacional de Tokio de Kenzo Tange, cuya sugerencia figurativa que enlazan con la tradición de la representación de la escultura, con un repertorio que emparenta con algunas esculturas de Naum Gabo, Antoine Pevsner o Kenneth Martin.

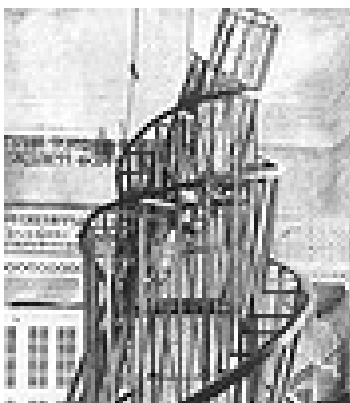


Terminal de la TWA. Aeropuerto JFK, Nueva York

Parte de la arquitectura curva de los sesenta se debe a la inspiración de los arquitectos basada en las obras de Jean Arp e incluso Henry Moore.

Apariciones como la del arquitecto francés Daniel Grataloup, intentaron reunir en una única obra arquitectura y escultura, basándose en una organización de volúmenes habitables, con un aspecto que está entre cuevas o animales agazapados, pareciendo más esculturas de dragones que edificios.

Al contrario, la funcionalidad de la arquitectura ha sido codiciada por la escultura. En el constructivismo ruso, en ese intento de los artistas de realizar un arte “para el pueblo”, alejando la escultura de la representación burguesa para convertirla en un instrumento útil, surgiendo multitud de kioscos, torres para oradores y piezas de mobiliario urbano realizadas por escultores.



*Monumento a la Tercera Internacional. Vladimir Tatlin*

Uno de los pioneros de la escultura utilitaria fue el propio Brancusi, quien creó muchas obras basadas en aspectos funcionales con motivos claramente arquitectónicos: vigas, capiteles, arcadas y columnas. En el pueblo rumano de Targu-Jiu creó un ambiente escultórico compuesto por una serie de obras basadas en motivos como la puerta, el arco o la columna en un recorrido de más de un kilómetro. Su obra puede considerarse decisiva en las interferencias de la escultura en el terreno de la arquitectura.



Taller de Constantin Brancusi

Los escultores Noguchi y Henry Moore son dos ejemplos de la colaboración entre arquitectura y escultura desde dos ópticas diferentes. Mientras el japonés pretende esencializar el lugar y conferirle un determinado carácter estudiando sus particularidades físicas y emotivas para dar una respuesta sensible, el británico cuando colabora con arquitectos, se limita a realizar un modelo en bronce sin que tenga particular relación con el emplazamiento.



Escultura de Isamu Noguchi

Los edificios en sí mismos, también han sido en ocasiones motivo e inspiración de escultores como el caso de Mathias Goeritz, el cual ha parafraseado a la arquitectura en sus obras, como en las Torres de la ciudad satélite, en la ciudad de Méjico, como premonición de una nueva monumentalidad.

A partir de los setenta, casi toda la escultura se desarrolla con una obsesión funcional que genera un discurso que tiene muchos puntos que ver con la arquitectura, es decir, reflexiones acerca de la relación entre la función y la creación formal.

Un ejemplo del apropiacionismo entre escultura y arquitectura ha sido las denominadas “follies” que realizaron arquitectos como Emilio Ambasz o Bernard Tsumi para el parque de la Villette de París, a modo de estructuras u objetos arquitectónicos para el espacio público que entran sin rubor en el campo de la escultura.

Es interesante resaltar la idea que siempre ha habido de entender el “jardín como escultura”<sup>228</sup>, que si bien se produjo a lo largo de la historia, en este momento se ha integrado en la estética contemporánea, incorporando sus planteamientos conceptuales.

Otro tipo de arquitecturas que, basadas en una geometría llevada a las últimas consecuencias, generan unos edificios que más bien parecen esculturas frustradas, como por ejemplo, el realizado por Santiago Calatrava en el Palacio de Congresos de Oviedo, con una desafortunada implantación urbana.

#### 4.2.2 OCUPACION DEL ESPACIO

La escultura contemporánea se ha relacionado con la arquitectura de dos modos según las diferentes aproximaciones:

1) Adosando la obra o haciéndola depender de los elementos arquitectónicos –tales como muros, ventanas, puertas, pavimentos, etc. o desarticulando la condición tradicional de la escultura, como las obras de Robert Irwin, las manchas de plomo de Richard Serra, el fieltro de Barry Le Va, las formas de alambre de Alan Saret, los senderos de losetas de Carl André, o las intervenciones en edificios de Gordon Matta-Clark.

2) Apropiándose de condiciones específicas de la arquitectura, como los muros de acero de Serra, los asientos graníticos de Scott Burton, las construcciones de madera de Mary Miss, los puentes de Siah Armajani, los jardines de Isamu Noguchi o las estructuras de Cristina Iglesias.

El escultor Pablo Palazuelo habló del espacio como “un océano ilimitado de energía, matriz de todas las estructuras posibles, constituidas por las interacciones de energía, que, de este modo, adopta nuevas formas perpetuamente.”<sup>229</sup>

La cualidad de la presencia en la ocupación del espacio, manejada desde tiempos lejanos por los escultores, en el intento de que su obra sea el centro de atención de los espectadores, y de que la obra tuviera un potente centro o imán capaz de captar la mirada del público, es desplazada en la modernidad.

El primer escultor que acuñó el término de “presencia” fue Tony Smith, refiriéndose a esa cualidad que, a través del manejo de la escala, consigue un efecto monumental y

<sup>228</sup> MADERUELO, Javier, *El espacio raptado*. Interferencias entre arquitectura y escultura, Biblioteca Mondadori, Madrid, 1990

<sup>229</sup> DE BARAÑANO, Kosme. Chillida-Heidegger-Husserl, *El concepto de espacio en la filosofía plástica del s. XX*. op cit., p. 32.

despersonalizado todo ello ayudado por formas elementales poseedoras de altas cualidades “gestálticas”, algo hasta entonces muy utilizado por los arquitectos modernos. La comparación de la obra con el cuerpo humano, es decir, con el propio cuerpo del espectador, produce una experiencia en la que la obra y observador quedan estrechamente ligados en la experiencia perceptiva.



*Night*. Tony Smith, 1962

La percepción que podemos tener sobre una estatua antropomórfica o sobre una escultura de pequeñas dimensiones, envolviéndola con la mirada mediante cortos desplazamientos, no la podemos conseguir con la arquitectura. Al contemplar una escultura, la atención está situada en un objeto que está fuera de nosotros, mientras que al captar un espacio en arquitectura nuestra atención se “descentra” hacia el espacio que nos rodea, que es el generado por la arquitectura. En la contemplación de este espacio, nosotros somos el centro mientras que en la contemplación de una estatua el centro es la estatua.

Uno de los temas más interesantes que ha abordado la escultura moderna es perder el carácter de centralidad y ofrecer esta posibilidad al espectador que hasta entonces era patrimonio de la arquitectura. La escultura moderna ha seguido la inercia de la importancia del espacio interior de las formas, según un vocabulario radicalmente abstracto.

Rosalind Krauss señaló “la importancia simbólica del espacio interior, central, del que se deriva la energía de la materia viviente, a partir del que se desarrolla su organización, como lo hacen los anillos concéntricos que anualmente se construyen en los troncos de los árboles, ha jugado un papel crucial en la escultura moderna.”

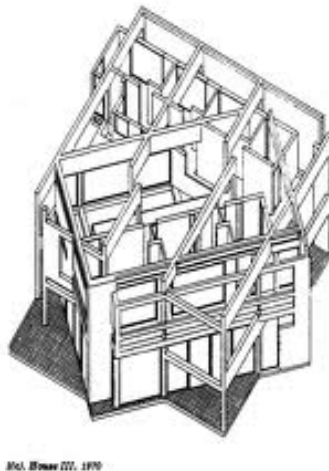
Pero la ausencia del centro no se agota con la evidencia de que a una escultura le falte materia en punto central, o con el hecho de que la obra se desarrolle envolviendo al espectador, sino que se encuentra implícito en las cualidades del contorno, es decir, en los límites de muchas obras que, siendo minimalistas, su centro no queda fijado hasta que se instale en un lugar determinado, lo que supone que tanto en el momento de su concepción

como en su construcción, no está presente la idea de centro. Las obras de Donald Judd son un perfecto ejemplo de lo anteriormente expuesto.

La arquitectura de Mies van der Rohe y, en especial, el edificio Seagram de Nueva York ha sido un ejemplo de modelo común para arquitectos modernos y escultores minimalistas, seguidores del “less is more”.

Es interesante resaltar la propia condición de objeto en el que la arquitectura ha caído, si bien la contradicción entre “objeto arquitectónico” y “objeto escultórico” es evidente, dicha apropiación, condujo a ciertos excesos formales arquitectónicos.

La idea de excentricidad es también una de las constantes de la arquitectura de los años 70. En los proyectos de los arquitectos neoyorkinos denominados Five, puede apreciarse la descomposición de la obra en núcleos que sitúan al espectador en una posición de desplazamiento permanente en relación al centro de la obra. Dicha distorsión del centro no una estrategia de proyecto sino que opera desde la propia concepción del proyecto según una geometría asimétrica y exagerada.



House III, Peter Eisenman, 1990

En estos proyectos la frontera entre arquitectura y escultura, está en franca sintonía, en un momento en el que se precipitan inquietudes similares entre ambas disciplinas, dando lugar a obras que plantean configuraciones formales que responden a problemas planteados simultáneamente.

El espacio entre objeto y sujeto requiere unas medidas para que cada escultura, en función del volumen que ocupa, pueda ser observada por el espectador para poder tener la contemplación y comparación adecuada.

La ocupación espacial por repetición de elementos con ligeras variantes, que estableció Donald Judd en sus series de cajas expuestas en la galería Leo Castelli en 1966,



tituladas *Untitled*, es apropiada por los escultores que le siguen como entendimiento de un sistema de apropiación espacial que abre numerosos caminos y variantes. Las estrategias compositivas de la fórmula “un elemento tras otro” siguiendo progresiones desposeídas de cualquier significación simbólica, fuerzan al espectador a tomar conciencia de la obra en relación al espacio. Podríamos decir que ésta, fue la mayor aportación que hizo Judd un nuevo modo de aproximación a la ocupación espacial, a partir de un elemento repetido y concentrando toda la intensidad creativa en la cuidada disposición espacial, como finalidad misma de la obra.



*Untitled*, Donald Judd

Como dijo Marcelin Pleynet: “La caja no expresa nada más por el hecho de ser caja, (...) el objeto será cargado de una expresividad distinta, habrá de manifestar una realidad que supera su realidad de objeto exento de cualquier expresividad.”<sup>230</sup>

El carácter objetual y casi neutro de Donald Judd, viene por la voluntad de no otorgar a los objetos construidos otra identidad que la de sus propios componentes, como son el material, el color y el volumen, para así alejarlos de toda connotación externa, con lo cual, resaltaba su propia especificidad y presencia. De este modo, la obra empieza y se termina en sí misma y se remite sólo a sí misma.

Además, otra cuestión interesante de las cajas de Judd es el de su presencia física y sus posibilidades perceptivas. Su orden tautológico las convierte en “objetos específicos” que funcionan como un imán para la vista, merced al “secreto oculto” de este orden poderoso. El escultor hablaba por un lado del orden que remite a mundo fenomenológico y físico y en segundo lugar, de un orden conceptual, según un espacio ideal platónico de pura

<sup>230</sup> PLEYNET, Marcelin: *La Enseñanza de la pintura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998

geometría apoyada por un rigor matemático que emparenta la obra con las progresiones musicales.

La obra de Judd es literal y real en su percepción y conceptual en su concepción, circunstancia que aún evidencian más artistas como Sol Le Witt, en un puente entre el minimal art y el arte conceptual.

### 4.2.3 INTEGRACION ESPACIAL

Los espacios geográficos en los que hace siglos el hombre ha extraído fragmentos de piedra son lugares que Eva Lootz define como “espacios excitados”. El término “excitar” tiene en castellano dos acepciones: mover y estimular, como lo han sido efectivamente, estos espacios.

La tentativa de estimular el espacio no es nueva y el propio hombre primitivo buscaba la cueva o los lugares ricos en agua o energía, y por tanto es una vocación de atracción natural que tenemos.

Alba en sus intervenciones sobre espacios arquitectónicos, ha acompañado la obra, en una maniobra de excitación de esos espacios. Dichos lugares se enriquecen con su aportación y por tanto existe un diálogo recurrente entre arquitectura y obra, en el que la escultura no tiene intención de alcanzar en absoluto el protagonismo.

Esta cualidad que podríamos definir como “posicionamiento discreto” del escultor, como punto de partida o idea de proyecto para materializar la obra es en mi opinión lo más destacable de las intervenciones de Fernando Alba en espacios arquitectónicos o edificios. En el caso de *las puertas de la tienda Las Novedades* de la calle Gil de Jaz en Oviedo, la obra si se muestra protagonista por su posición en el chaflán del edificio por el que se realiza la entrada y por la propia condición de ser unas puertas. La puerta, en su misma definición ya tiene una condición protagonista que no se puede obviar, cualidad que acentúa el tratamiento volumétrico y sinuoso de las formas orgánicas sobre la madera, acompañadas de las vetas y juntas de los encolados de las maderas.

En el caso de los *murales del restaurante La Gruta*, en Oviedo, las piezas actúan acompañando extraordinariamente la atmósfera del local, proyecto cuyo interiorismo realizó Jose Antonio Menéndez Hevia e Ignacio Menéndez Solla, y que aún conserva su configuración inicial. Los murales en su propia concepción y disposición espacial elevada del plano del suelo mediante cables de acero tensados, tienen una vocación de filtro de los distintos ámbitos (barra y comedor del restaurante) actuando de manera ambivalente en cada una de sus dos caras.

*Las puertas del Banco de Langreo* de Oviedo, realizadas con tubo de acero, crean un plano virtual en el acceso, mediante un lenguaje que yuxtapone dos tramas giradas, una de tubos de geometría ortogonal y otra girada a 45°, consiguiendo un filtro de acceso para interrumpir el paso y permitir la visión del interior.

*Vértigo*, realizada para la exposición en el Museo Barjola de Gijón, recupera determinados conceptos del “project art” alterando el espacio mediante los elementos escultóricos introducidos, para modificar el espacio ontológicamente y transformar su contenido perceptual, destacando particularidades de este en la lectura recíproca de obra escultórica y espacio arquitectónico. En este caso, el museo aparece como soporte y como lienzo, sobre el que el artista instaló su obra plástica y hace propia la “instalación arquitectónica”. Dicha apropiación del continente a favor del contenido en virtud de una misma idea hace dialogar a las dos disciplinas, escultura y arquitectura según un nuevo espacio modificado que se configura entre ambas.

*Devenir* en la galería Espacio Líquido de Gijón, hace suya la expresión de Dan Flavin “Reivindico el arte como pensamiento”<sup>231</sup> compartida no sólo por los artistas del minimal art sino por todos los artistas de la neovanguardia.

*Memoria enterrada y Voces, ecos, levedad del Tiempo y Proceso*, instaladas en la Torre Valdés, en Salas, hablan de poesía, sufrimiento e historia en una clave intelectual con voluntad descriptiva. Si estamos de acuerdo con la afirmación de Concha Jerez: “Una instalación es una obra única que se genera a partir de un concepto y/o una narrativa visual creada por un artista en un espacio concreto, con una interacción completa entre los elementos introducidos y el espacio considerado como obra total”, dichas obras, sobre todo las dos primeras, responden absolutamente a dicho concepto artístico. De hecho no han sido desmontadas hasta la actualidad, permaneciendo mayor tiempo del previsto en el mismo espacio para el que fueron concebidas.

Una aportación significativa en la manera de enfrentarse al espacio en la torre de Salas, es el concepto de atmósfera que Alba crea en los espacios al introducir las obras. La manera de colonizar el espacio supone un aditamento en el espectador que potencia las sugerentes cualidades significantes del lugar. “Todo lo percibido adquiere poder significativo y de estímulo para la imaginación”<sup>232</sup>

Cabría preguntarse si estas obras que, parecen en primera instancia, indisolubles con el espacio para el que se concibieron, serían transportables a otro lugar retomando su significado.

*Silencio Orgánico*, situada en el Centro de Salud de Mieres Sur, dialoga con el espacio del lucernario del vestíbulo principal del edificio, aludiendo al propio título de la obra de manera silenciosa. La obra, consistente en una chapa de 5 x 5 metros enrasada con el pavimento del suelo, alude a un tumor que brota de la profundidad, recogiendo temas de la salud. La obra crea un vacío virtual y otro real ya que obliga a rodear el espacio de doble altura y situado bajo un gran lucernario y por tanto con abundante luz natural. También puede ser contemplada desde un voladizo de la escalera principal del edificio, y desde todo el perímetro de la planta alta que se asoma a este espacio, de grandes dimensiones. La obra es tremendamente respetuosa con la arquitectura y se creó en clave de acompañamiento, sumando cualidades y cualificando a la espacialidad del edificio, lo cual

<sup>231</sup> MADERUELO, Javier, *El espacio raptado*. Interferencias entre arquitectura y escultura. Biblioteca Mondadori, Madrid, 1990

<sup>232</sup> SUAREZ, Rubén, “La memoria enterrada”, Catálogo de la muestra La Escultura en Norte 4, Salas, 2004

habla de un posicionamiento del escultor sensible y ausente de protagonismo. Los cuidados detalles de su compleja ejecución y puesta en obra confieren a la obra ese punto de magia añadida, de la que como arquitecto del edificio, pude seguir día a día y acompañar y discutir con Fernando en todas las fases de creación y puesta en obra. La experiencia fue para mí enormemente gratificante, pudiendo compartir el trabajo de Alba en directo y debatir los distintos enfoques entre arquitectura y escultura durante largo tiempo. Durante la obra, le preguntaba a Fernando: ¿Este espacio en doble altura, mejor con peto o barandilla? Y él, a su vez interrogaba: ¿El espesor de la chapa de acero de 8 o de 10 mm? Y el debate daba para horas de disfrute y puesta en común.

En esta obra de Mieres pude observar al Alba trabajador, observador, obsesivo, con ganas de “cazar” y de aprender todo, vital y dinámico, locuaz y seductor de propios y extraños al mundo del arte, cuidador de sus obras y del detalle como nadie, insistente en todas las fases hasta la saciedad, y como no, al entrañable y querido amigo del que tantas cosas me enorgullezco en decir que he aprendido.

El *Tratamiento mural* del Centro de Salud de Tudela Veguín, es otra intervención en un edificio realizado coetáneamente al de Mieres. El edificio, obra del arquitecto Miguel Ángel García Pola, es un edificio de planta baja cuya fachada está realizada mediante muros de hormigón blanco visto. Aquí, Alba realiza un bajo relieve moderno mediante el empleo de encofrados que se extraen del hormigón, creando unas incisiones con ritmos inclinados en las fachadas. La obra, de delicada factura, insiste de nuevo en ese acompasar la arquitectura para sumar sin voluntad de protagonismo.

Las obras de Alba integradas en la arquitectura o inmersas en espacios arquitectónicos tienen una característica común que podríamos definir como discreción. Las obras no quieren ser protagonistas sino acompañar a los espacios en los que se insertan. Alba, al igual que en los espacios públicos, es un analista del lugar y parte de una situación de respeto en relación al contexto en que se instalan. La escultura se adapta al espacio, en un tono de acompañamiento y nunca con una voluntad protagonista del espacio.

El contexto es determinante para la concepción de la obra y ésta no tiene sentido descontextualizada del lugar para Alba. En un artículo de prensa dedicado a la posible reubicación de las puertas de la tienda Las Novedades, ante el cierre del negocio y la posibilidad que se le plantea de trasladarla a un museo, el escultor rechaza explícitamente esta posibilidad, por entender que “una obra pierde sentido fuera del espacio en que se creó”.<sup>233</sup>

Para Fernando Alba es tan importante el objeto en sí como el espacio en el que se ubica, en cuyo emplazamiento está en permanente diálogo. El concepto y la fisicidad de las esculturas tienen relación directa con el lugar o la arquitectura, pudiendo decir que existe una energía constante y multidireccional entre la obra y el espacio arquitectónico. La obra dialoga siempre con la arquitectura, con las piedras y con el tiempo, potenciando en la antigüedad o la contemporaneidad del lugar.

---

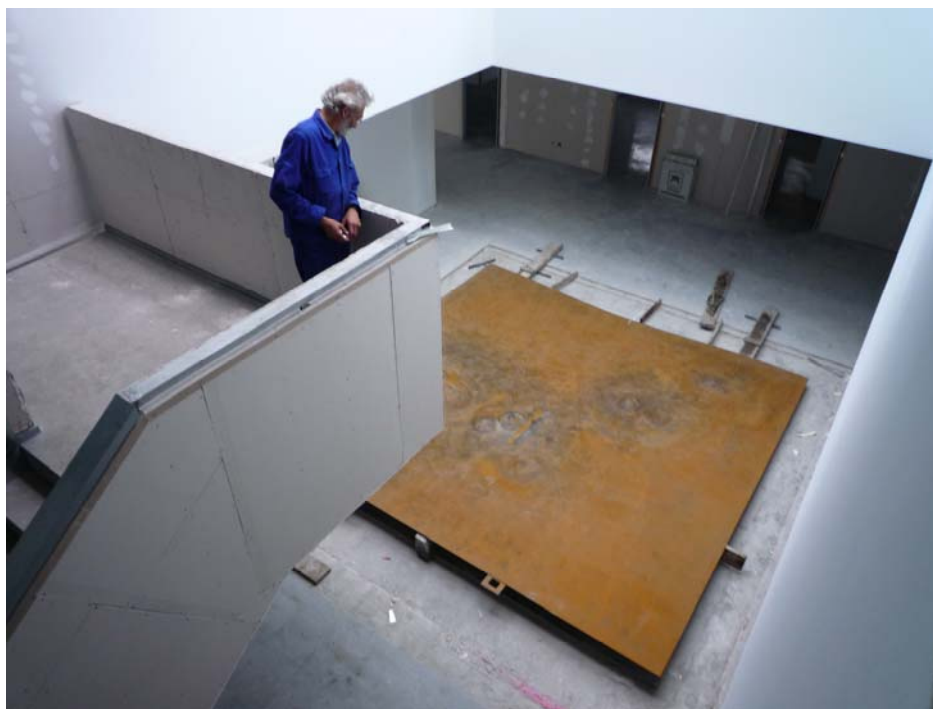
<sup>233</sup> LÓPEZ, Ángela, “Una entrada al arte”, *Diario La Nueva España*, Oviedo, 15 de marzo de 2003

En el año 2008 tuve la oportunidad de compartir un encargo con Fernando Alba en el edificio del Centro de Salud Mieres Sur del que fui Arquitecto y Director de la obra. En el espacio central del vestíbulo del edificio, Alba creó una pieza con el más absoluto respeto a la arquitectura, dialogando respetuosamente con el espacio, un complejo lugar de articulación de circulaciones del edificio.

La obra *Silencio Orgánico* es una pieza de acero corten de 5,00x5,00 metros colocada a ras de pavimento y separada unos dos centímetros de éste provocando un espacio misterioso de levitación. La compleja ejecución de la obra se resolvió de una manera espectacular introduciéndola con una grúa por el lucernario del edificio, cuando éste ya estaba finalizándose.



Introducción de la obra por el lucernario del edificio



Alba observa la obra desde la escalera

La materialidad de las obras, las dimensiones y el dominio de las propiedades físicas de los soportes matéricos, están en relación directa con el espacio. Como consecuencia, el espacio se convierte en un elemento más de la obra teniendo una relación de ida y vuelta con la escultura o instalación. Por tanto, Alba parte del espacio en la concepción de la obra siendo indisoluble a esta, pudiendo afirmar que espacio y obra se encuentran en una permanente sintonía. El espacio rodea las obras y les da entidad, además de constituirse en soporte físico de estas. La obra, se apoya y complementa el espacio, haciéndolo más rico y presente.

El artista ha manejado diferentes concepciones espaciales a la hora de enfrentarse al espacio. En el catálogo de la muestra de Escultura al norte, en Salas, le pidieron un pensamiento a cada autor y Alba remitió a la preocupación de que el espectador se interrogara interiormente, pensara y alcanzara su propia autonomía de ser, es decir, en síntesis, el objeto es el intermediario para que el observador se interroge. Cuando hay objeto siempre hay algo que capturar. Hay un orden conceptual de prioridades. No le preocupa el objeto ensimismado en su belleza sino el ser como contemplación y generador de pensamiento.

La belleza del objeto es un añadido pero lo importante es que está al servicio de la obra. La obra sirve al hombre que la habita en el espacio o en el recorrido con la mirada y las ideas, aun en el caso de que la circulación no invada el espacio de la pieza. En *Sombras de Luz* es fundamental recorrerla porque en ese habitar, el espectador se impregna del espíritu de la obra. En palabras de Fernando Alba, "De este modo, se tiene una sensación de tiempo, de desplazamiento y de un lugar que no está en la obra y sin embargo se puede percibir y sentir."<sup>234</sup>

<sup>234</sup> Conversación con Fernando Alba en mayo de 2010

#### 4.2.4 MATERIALES

La palabra esculpir, de la que proviene el término escultura, significa, quitar, extraer de un bloque de piedra a cincel los fragmentos que, según Miguel Ángel liberaban la figura que toda piedra contiene dentro.

*Las puertas de la tienda Las Novedades en Oviedo, se realizaron a base de tablonces de madera encolados entre sí, recortados aproximándolos a su forma a modo de desbaste, consiguiendo un gran volumen que se trabajó y se definió posteriormente, potenciando el material y sobre todo, su proceso constructivo. Los dibujos sensuales que producen las juntas de los tablonces de madera, acompañan a las formas de una manera poderosa.*

*Los murales del restaurante la Gruta de Oviedo se realizaron mediante un ingenioso sistema de piezas cerámicas que intercambiadas entre sí producían efectos plásticos distintos en función de cada composición y a la vez actuaban todos los murales como una sinfonía coral entre sí. Alba trabajó aquí con un sistema combinatorio que le permitió dos cosas: adaptarse en dimensiones a los distintos espacios y emparentar con el material dominante del local, la cerámica. De este modo, los murales, parecen pertenecer al diseño del propio local, sin ningún afán protagonista envejeciendo conjuntamente con éste de manera muy noble con un cierto toque atemporal.*



*Mural en el restaurante la Gruta. Oviedo*

*Las puertas del Banco de Langreo de Oviedo, realizadas con tubo de acero, crean un plano virtual en el acceso, acentuando la característica lineal del tubo y acentuando el concepto de “reja”, en una nueva interpretación de la forja clásica.*





La obra *Vértigo* se realizó mediante la inclusión en el espacio de la capilla del Museo Barjola de Gijón de tres piezas, una de madera y dos cilindros de táblex, uno situado sobre la cúpula y otro bajo el lucernario, ocupando el centro del espacio del resto de la capilla.

La obra *Devenir* se realizó para el patio del sótano de la Galería de Arte Espacio Líquido de Gijón, y por tener esa condición de espacio a la intemperie se manejó una plancha de acero ligeramente curvada, creando tensiones de elevación, que habla de la propia condición del material, el acero corten, capaz a su vez de mojarse con la lluvia del patio, potenciando esas cualidades de sensualidad y nobleza.

*Memoria enterrada, Voces, ecos, levedad del Tiempo* instaladas en la Torre Valdés, en Salas, están formadas por chapas de acero de 2x1 metros y 3 mm de espesor. La aparente limitación del lenguaje y expresión a formas modulares repetidas, Alba lo trasmuta en una dimensión trascendente con todas sus consecuencias, en una poética romántico expresiva de intensas connotaciones espirituales, emocionales y narrativas.<sup>235</sup>

*Silencio Orgánico*, en el Centro de Salud de Mieres, es una obra realizada en chapa de acero cortén de 8 mm de espesor enrasada con el pavimento del edificio. El material fue sometido a unas deformaciones o bultos mediante el golpeo de maquinaria pesada dirigida de cerca por el propio Alba.

El *Tratamiento mural* del Centro de Salud de Tudela Veguín, consiste en un bajo relieve en los muros de hormigón blanco visto del edificio. Se realizó mediante encofrados de madera que se extrajeron con posterioridad al fraguado del hormigón de los muros, tras dibujar los correspondientes croquis y planos de las fachadas.

---

<sup>235</sup> SUAREZ, Rubén, "De la materia y la forma", Catálogo de la muestra La escultura en Norte 4, Salas, 2007

#### 4.2.5 EMPLAZAMIENTOS

Los diferentes emplazamientos se han producido a partir de los encargos, que en el caso de actuaciones realizadas en edificios son de tipo privado o público según la propiedad que encargó de la obra.

Han sido encargos privados, las siguientes obras:

- 1970 *Puerta de la tienda Las Novedades*. C/ Gil de Jaz. OVIEDO
- 1972 *Murales en el Restaurante La Gruta*. OVIEDO
- 2001 *Devenir*. Galería Espacio Líquido. GIJON
- 2007 *Memoria enterrada*. Sótano de la Torre Valdés. SALAS
- 2007 *Voces, ecos, levedad del Tiempo*. Torre Valdés. SALAS
- 2007 *Proceso*. Exterior de la Torre Valdés. SALAS

Han sido encargos de organismos o instituciones públicas:

- 1972 *Puerta del Banco de Langreo*. OVIEDO
- 1991 *Vértigo*. Museo Barjola. GIJON
- 2008 *Silencio Orgánico*. Centro de Salud de MIERES
- 2008 *Tratamiento mural*. Centro de Salud de TUDELA VEGUIN

#### 4.2.6 OBRAS EN ESPACIOS ARQUITECTONICOS.

A continuación se detalla la parte de la producción escultórica de Alba en relación directa a espacios arquitectónicos:

- 1970 *Puerta de la tienda Las Novedades*. C/ Gil de Jaz. OVIEDO
- 1972 *Murales en el Restaurante La Gruta*. OVIEDO
- 1972 *Puerta del Banco de España*. OVIEDO
- 1991 *Vértigo*. Museo Barjola. GIJON
- 2001 *Devenir*. Galería Espacio Líquido. GIJON
- 2007 *Memoria enterrada*. Sótano de la Torre Valdés. SALAS
- 2007 *Voces, ecos, levedad del Tiempo*. Torre Valdés. SALAS
- 2007 *Proceso*. Exterior de la Torre Valdés. SALAS
- 2008 *Silencio Orgánico*. Centro de Salud de MIERES
- 2008 *Tratamiento mural*. Centro de Salud de TUDELA VEGUIN

Atendiendo a los distintos encargos relacionados con la arquitectura, Alba ha dado distintas respuestas, en distintas escalas y lenguajes con distintos grados de intervención.

La formalización de las esculturas públicas de Fernando Alba podría encuadrarse en las siguientes corrientes estilísticas:

Organicista como en el caso de las *Puertas de la tienda Las Novedades* en la calle Gil de Jaz en Oviedo.

Expresionista en el caso de *Las puertas del Banco de Langreo* de Oviedo, realizadas con tubo de acero, crean un plano virtual en el acceso, mediante la yuxtaposición de dos tramas giradas y consiguiendo un paso visual.

Postminimalista, como *Vértigo*, realizada para la exposición en el Museo Barjola de Gijón en 1991, es una obra que habla y se comunica en relación al espacio.

Neovanguardia las siguientes obras:

*Devenir* en la galería Espacio Líquido de Gijón

*Memoria enterrada*, realizada para el sótano de la Torre Valdés, en Salas

*Voces, ecos, levedad del Tiempo* instalada en la Torre Valdés, en Salas

*Proceso*. Exterior de la Torre Valdés en Salas

*Silencio Orgánico*. Centro de Salud de Mieres.

El *Tratamiento mural* del Centro de Salud de Tudela Veguín.

**1970. Puerta de la tienda Las Novedades. C/ Gil de Jaz. OVIEDO**



Las puertas de la tienda Las Novedades de la calle Gil de Jaz de Oviedo son dos piezas de madera de cedro que están situadas en el chaflán del escaparate de acceso de la tienda, que en la actualidad se encuentra cerrada.

Se trata de dos elementos de gran rotundidad, potencia y espesor que abisagrados mediante unos ejes verticales desplazados de los laterales funcionan como puertas del establecimiento.

Las puertas constan de una estructura interna de varillas de acero en la parte superior e inferior para colocar unos rodamientos que soportan un peso de unos 400 kg cada hoja, desplazándose de manera suave y delicada, proporcionando a las puertas una ligereza en contraposición a la pesantez visual de la densidad de su masa.

Lo que desde fuera es cóncavo desde el interior se vuelve convexo, dando lugar a un juego tridimensional de volúmenes cuando las puertas se abren y desplazan.

### **1972. Murales en el Restaurante La Gruta. OVIEDO**



Los murales del restaurante La Gruta, en Oviedo, son 5 piezas colgadas de unos bastidores metálicos en los que se enmarcan una serie de piezas de barro cocido. Dichos murales sirven para separar espacialmente la zona de comedor de la zona de barra del restaurante.

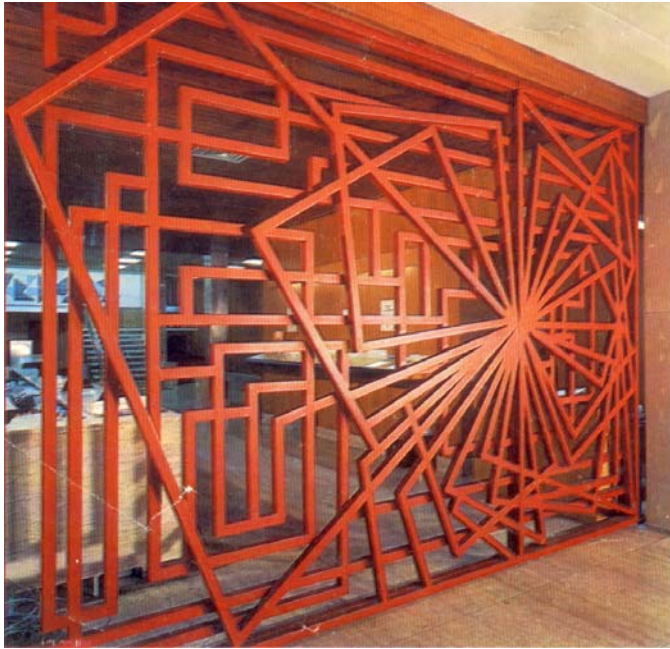
Hay 4 murales del mismo formato situados en el mismo plano junto a la barra y que por tanto funcionan individualmente y en su conjunto y un quinto mural que está desplazado en otro plano diferente y de mayor dimensión.

La obra consiste en un sistema de piezas de arcilla que con un patrón dimensional común, van variando en su forma y posición, quedando el conjunto suspendido del suelo y techo mediante un marco metálico y unos tensores de acero. Las piezas tienen una importante presencia logrando una adecuación a la estética de conjunto del restaurante, que en la actualidad no se ha modificado y tienen una condición de textura y relieve muy adecuados al lugar, manejando con acierto la condición de filtro espacial con una expresividad y textura muy táctil y amable.

Estoy escribiendo en este momento en el Restaurante La Gruta, en una conversación con Fernando Alba, a partir de una pintada en una de las esculturas en Gijón, con motivo de una propuesta social. La conversación comienza con la justificación de algunas pintadas en determinadas obras públicas, que el propio Alba llega a justificar, si las circunstancias sociales lo requieren. De repente, nos quedamos estupefactos. Es el 26 de enero de 2011. Nos damos cuenta de que las piezas murales de la Gruta han sido pintadas enteramente de blanco. Nos habíamos reunido muchas veces en este lugar en el transcurso de la realización de esta Tesis. Hace 39 años que estos murales tenían un estado de conservación muy bueno. La sociedad avanza demasiado rápido. A veces para muy mal.



**1974. Puerta del Banco de Langreo. OVIEDO**

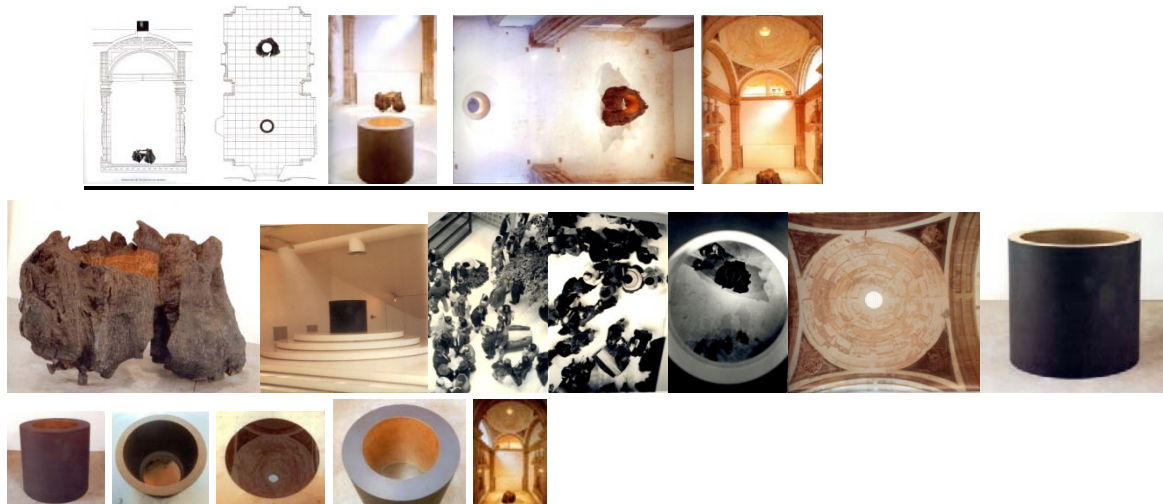


La puerta del Banco de Langreo de Oviedo está realizada mediante una estructura tubular de cuadradillo de acero de 50x50 mm, formando unos entramados en dos planos superpuestos que dejan pasar la visión del interior a través de ellos.

Con este sistema, Alba consigue una fuerte expresividad mediante el manejo de dos geometrías superpuestas, una ortogonal y paralela al suelo y paredes y otra más libre que se superpone a la anterior.



### **1991. Vértigo. Museo Barjola. GIJON**



*Vértigo*. 1991. Museo Barjola.

*Vértigo*, fue una obra realizada para la exposición en el Museo Barjola de Gijón. En ella, Alba utilizó conceptos del “project art” alterando el espacio mediante los elementos escultóricos introducidos, teniendo una destacada importancia el contexto, según una lectura recíproca de obra escultórica y espacio arquitectónico.

El espacio del museo es el soporte sobre el que el escultor instala su obra y realiza la propia la “instalación arquitectónica”. Existe una apropiación del continente a favor del contenido en virtud de una misma idea que hace dialogar a las dos disciplinas, escultura y arquitectura, según un nuevo espacio modificado que se articula entre ambas.

La relación espacial entre el óculo de la cúpula de la capilla y el cilindro situado en su vertical hacen que la obra y espacio arquitectónico generen una tensión apoyada en la geometría y en las relaciones establecidas con la disposición de las piezas.

### **2001. Devenir. Galería Espacio Líquido. GIJON**



*Devenir.* 2001. Acero cortén 70x346x284 cm. Galería Espacio Líquido. Gijón

Alba en esta escultura habla de lo telúrico y lo desconocido poniendo en relación la obra con lo más recóndito y desconocido de nuestra propia existencia. Habla de lo que tiene que ver con lo abismal y lo profundo de la tierra en su intento de despegar del suelo. De hecho, el agua que fluye de su interior sale del subsuelo.

La obra, habla de nuestra propia existencia, de los misterios que nos rodean, de la inseparable verdad que rodea nuestro ser, en definitiva de lo desconocido, y también de nuestra consciencia e inconsciencia, de aquello que no somos ni siquiera capaces de intuir.

Frente a esa poética de sensibilidades aparece la racionalidad en forma de geometría como un elemento capital de la génesis de la obra. Dos esquinas opuestas diagonalmente de una chapa de 40 mm de espesor, se pliegan hacia arriba según un gesto curvo con un círculo central bajo el fluye agua en movimiento.

La pieza está instalada en un patio abierto de la Galería de arte contemporáneo Espacio Líquido de Gijón y el agua procedente de la lluvia es un elemento fundamental de la pieza, y tiene a la vez una triple condición de transparencia, de profundidad y movimiento, siendo un elemento esencial que juega con el acero corten de la pieza. Situada en un patio abierto a un edificio de viviendas, y enmarcada por una urna de vidrio para su visión desde el espacio de exposiciones del sótano de la galería de arte, el material juega y se enriquece con la humedad y la lluvia.

El espesor de la plancha de acero y sus leves alteraciones respecto del plano horizontal, contribuyen a un juego de tensiones y potencialidades contenidas que llenan de energía silenciosa a la pieza.

### **2007. Memoria enterrada. Sótano de la Torre Valdés. SALAS**



*Memoria enterrada*, *Voces*, *ecos y levedad del tiempo* y *Proceso*, surgen de una invitación de Escultura al Norte a Fernando Alba como artista invitado de la muestra del 2007, para realizar dos obras en la torre medieval de Salas, lo cual supuso para Alba un desafío sugerente e intimidante, como era el enfrentarse a la torre del Inquisidor, con una fuerte carga histórica y emocional.

El espacio del sótano de la torre había sido prisión y el superior fue una atalaya defensiva, con huecos para saeteras, un espacio por tanto, para mirar hacia lo lejos.

La obra está instalada en el sótano de la torre medieval de Salas y está formada por una serie de planchas de acero cortén dispuestas horizontalmente superpuestas en distintos niveles, flotando unas sobre otras y a su vez con el suelo. La composición parece suspendida como si las planchas estuvieran en el aire sustentadas únicamente por la energía del subsuelo. La energía telúrica hace levitar la obra empujándola hacia arriba. Se visita antes que *Voces*, *ecos*, *levedad del tiempo* que se sitúa en el espacio superior de la torre y funciona en diálogo con ella. Lo que abajo se oculta, arriba se manifiesta extrovertidamente.

Las piezas tienen golpes a modo de fragmentos de cuerpos que quieren brotar como si presionaran desde abajo para querer salir en ese desesperado grito o presión contenida y permanente. Son unas "placas-lápida". Se trata de una representación y memoria del sufrimiento y la injusticia.

La obra habla de lo que se oculta y por ello la obra en su expresividad trata de contenerse para expresar aún más lo oculto. Hay una preocupación sociopolítica e histórica que conecta estas obras con otras épocas de la trayectoria de Alba. El lugar y el contexto llevan a esa interpretación de la represión y el oscurantismo que intensifica lo que la obra plantea.

### **2007. Voces, ecos, levedad del tiempo. Torre Valdés. SALAS**



*Voces, ecos, levedad del tiempo* está instalada también en la actualidad en la Torre Valdés de Salas. Es una obra en diálogo con la anterior, planteadas en torno a la reflexión sobre el tema de la represión en torno a la memoria, ajustándose al espacio mediante seis planchas de acero suspendidas del techo por unos cables. Las chapas también fueron golpeadas para obtener unos abultamientos con referencias antropomórficas y a seres humanos golpeados y fragmentados víctimas el sufrimiento.

Al estar colgadas, las planchas tienen un movimiento que alude a lo temporal y a la fugacidad del tiempo y al devenir, como preocupación básica en la obra de Alba. En ese azaroso movimiento, las piezas suspendidas se tocan entre sí girando y multiplicando el espacio, generando sonidos similares a los de una campana. En palabras del escultor “sin saber si se trata de una sinfonía o de una memoria amenazante a modo de lamento”.

Alba planteó el espacio no como vacío sino como receptáculo, como algo con existencia propia para poner de manifiesto. Supo dialogar con los espacios y la arquitectura de la torre, escuchando los lejanos ecos y la carga poética implícita, sabiendo dialogar con la personalidad del lugar y el aprovechamiento de la energía, circunstancia que Rubén Suárez tituló de manera tan expresiva.<sup>236</sup>

---

<sup>236</sup> SUAREZ, Rubén, “Fernando Alba: Diálogos con la torre el Inquisidor”, Catálogo del Exposición La Escultura en Norte 4, Salas, 2004, p.81

### **2007. Proceso. Exterior de la Torre Valdés. SALAS**



*Proceso* es una obra que se instaló en el espacio exterior junto a la entrada de la torre Valdés, Salas. La escultura está formada por dos planchas de acero que se unen flotando entre sí, y que debido a la energía de lo que está oculto, se abren y configuran una pieza de ecos interiores.

Se trata de una pieza que inicia el proceso de lo que es oculto y que presiona para que salga a la luz. No tiene la potencia del contexto de las otras dos obras anteriores, ya que el lugar no está tan definido, siendo más autosuficiente en relación al lugar. Es un prólogo de las otras dos obras, situada en la entrada como antesala de las interiores.

La obra inquieta desde muchos puntos de vista, despertando interrogantes que llevan al espectador hacia no se sabe dónde y en definitiva, hacia lo que cada cual quiera interpretar. Las tres obras funcionan individualmente e interrelacionándose en su conjunto, en esa mezcla de preocupaciones históricas, sociales, metafísicas y con una profunda poética en su plástica, unidas por el mismo material, el acero.

### **2008. *Silencio Orgánico*. Centro de Salud de MIERES SUR**



*Silencio orgánico* es una obra instalada en el espacio central del edificio del Centro de Salud de Mieres Sur, obra realizada en 2008. Se trata de una obra de chapa de acero cortén de formato cuadrado de 5,00 x 5,00 metros, bajo un gran lucernario en el espacio central del Centro de Salud. La pieza queda enrasada con el pavimento creando un vacío en el recorrido peatonal que obliga a rodear la obra.

La temática consiste en un tumor paisajístico que nace de la propia esencia del edificio, dedicado a la salud, con el espacio incorporado a la propia obra. El espacio generado por la interacción de la obra y el lucernario es energéticamente la escultura y por tanto está incorporado a la propia obra fundiéndose con el lugar.

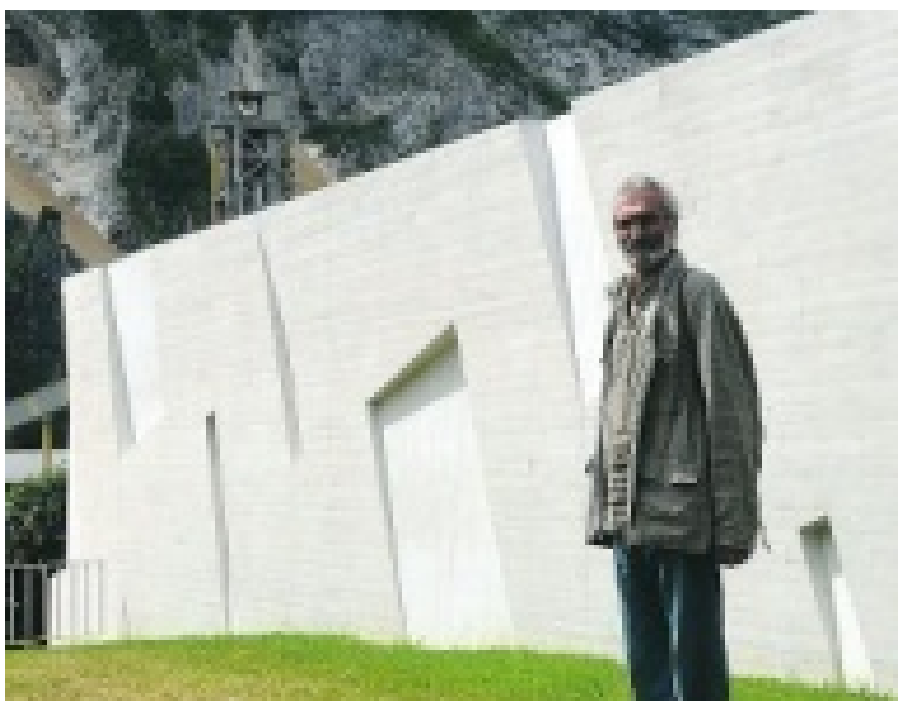
Alba incorpora una vez más la idea de referencia telúrica, que nace y brota como consecuencia de una energía emanada desde abajo, desde la propia tierra. La pieza se puede contemplarse desde diferentes puntos de vista, en planta baja desde el vestíbulo y las áreas de espera, al subir desde la escalera volada sobre el espacio a media altura y en la planta alta, donde el vacío potenciado por la pieza se pone de manifiesto y la obra, abajo, como una alfombra de hierro, se extiende sobre el suelo.

### **2008. Tratamiento mural. Centro de Salud de TUDELA VEGUIN**

Se trata de un trabajo realizado en dos muros de hormigón visto de la fachada del Centro de Salud de Tudela Veguín, edificio proyectado por el arquitecto Miguel Ángel García-Pola.

En los muros anterior y posterior del edificio, de 50 cm de espesor de hormigón blanco, Alba introdujo unas incisiones en el encofrado a modo de bajorrelieves dando a la fachada del edificio un concepto tridimensional, tratando también la parte posterior con la idea de abarcar la totalidad del conjunto.

Fernando Alba supo integrar unos elementos formales con potencia y a la vez integrados, dialogando con la arquitectura y por tanto formando parte del edificio, sabiendo estar en un plano secundario adecuado, acompañando y aportando cualidades a la composición del conjunto.



Alba ante del tratamiento mural



### **4.3. ESPACIO PÚBLICO.**

### 4.3. ESPACIO PÚBLICO.

Fernando Alba ha realizado hasta el momento diez intervenciones en espacios públicos, actividad que ha desarrollado a lo largo de casi 30 años ya que la primera de sus creaciones data de 1974 y la última de 2003.

La primera pieza realizada para un espacio público fue la que construyó en 1974 en Tarragona, en un área de descanso de la autopista del Mediterráneo como consecuencia del premio en el Concurso Internacional de escultura.

Esta obra se podría considerar la fructificación del aprendizaje y experimentación de las etapas anteriores, con una pieza que sigue con la temática de preocupación personal como respuesta al espacio público de su emplazamiento. Se trata de una pieza abstracta que podría estar situada en otro lugar de la autopista.

Tras la obra de la autovía del mediterráneo, la escultura pública de Alba tiene continuidad desde el año 1984 con la obra *Homenaje a Clarín* encargada para El Entrego, Asturias, hasta la actualidad. Por tanto no se trata de una producción temprana ni hay obras de sus primeras etapas (excepción hecha de la de Tarragona) sino que como suele suceder en la mayoría de los casos, los encargos públicos se producen a partir del reconocimiento de la calidad y prestigio del artista.

Su primer acercamiento al espacio urbano fue con la escultura *Homenaje a Clarín* en El Entrego, Asturias. Esta obra denota, en su temprana concepción, una falta de conciencia de ocupación y de relación con el espacio público y el lugar en que se implanta.

A partir de este encargo, Alba empezó a realizar obras de cada vez mayor implicación, escala, interpretación y diálogo con los espacios de los emplazamientos, resolviéndolas según un proceso continuado de depuración formal.

En el año 1986 realizó la obra para la *Fosa común del cementerio civil*, en el cementerio de San Salvador de Oviedo. Se trata de una pieza de homenaje a los caídos en la guerra civil española. La obra guarda una relación y proporción muy acertada con el espacio donde se levantó, en un espacio de forma cuadrada acotado por muros que definen un recinto muy neto.

En 1987 realizó el *Mural de Cangas del Narcea*. En dicha obra encargada por el Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, existe una relación directa con el lugar a través de las vibraciones y ecos poéticos que el artista percibe en el contexto. Sin embargo la obra final es un efecto estético sin mayores planteamientos conceptuales. No obstante, la pieza da respuesta al problema planteado pero desde un punto de vista plástico sin continuidad de pensamiento con el resto de su obra.

En 1987 realiza la escultura *Sin título* en el barrio de Ventanielles de Oviedo. Se trataba de una obra que pretendía regenerar formal y conceptualmente una plaza, separando la zona de estancia del tráfico rodado, existiendo una clara intencionalidad funcional en la implantación de la obra.

En 1988 instaló una obra en el Valle de Saliencia en Somiedo, Asturias. Se trató de la primera intervención en un medio natural dando una respuesta de diálogo por oposición entre el marcado carácter constructivo y abstracto de la pieza y la potencia de la naturaleza y el paisaje que la rodeaba.

En 1990 realizó *Imagen virtual/Imagen real*, instalación efímera que se realiza según un proceso de sensibilización que derivaba en una temática personal en relación a la naturaleza y las preocupaciones del artista por el espacio y el tiempo, el contexto, lo perecedero, lo telúrico, y en definitiva, los misterios que rodean la existencia humana.

En 1998 levantó *Sombras de Luz* en el paseo marítimo de Gijón. Alba definió el espacio como “*el alma de la escultura moderna*”. En ocasiones el espacio está en el interior y en otras ese “alma” reside fuera de la propia escultura como fue el caso de la obra del paseo gijonés.

En el 2000 realizó *Contenedores de tiempo*, obra en la que manejó el espacio mediante relaciones externas que dan sentido a la obra en relación a su contexto.

En el 2003 creó una instalación llamada *Círculo de otoño*, en San Claudio, Oviedo, en la que utiliza el medio natural para reflexionar sobre conceptos y preocupaciones metafísicas y como consecuencia de esta obra realizó posteriormente *Octubre*, en directa relación con la anterior y como traslación del concepto de *Círculo de Otoño* a un espacio interior en el Museo Barjola de Gijón.

La noción de arte público no es nueva, pudiendo situar su origen en el antiguo Egipto, pasando por el Partenón de la Acrópolis ateniense, la Piazza Navonna romana, hasta llegar a los “graffiti” callejeros actuales.

La obra de arte público, para tener dicha condición, debería ser accesible a cualquier persona sin ningún requisito y aportaría al contexto un significado estético, funcional, comunicativo y social. Todos parecemos compartir que el arte público debe ser no-monumental, entendiendo que una democracia no debería, en principio, celebrar monumentos. De hecho, por ejemplo, movimientos como el land-art rechazaron explícitamente erigir monumentos en la ciudad para trasladarse a la naturaleza.

Robert Smithson acuñó el término de “Site-Nonsite”, es decir, el lugar frente al no-lugar, formado por todos aquellos lugares que se repiten en las ciudades modernas de manera análoga por todo el mundo: galerías de arte, museos, autopistas, gasolineras, restaurantes de comida rápida, etc. Esta idea somete a la ciudad a una crítica indirecta a la arquitectura despersonalizada.

El redescubrimiento de la ciudad como marco de las instituciones sociales, produjo una confrontación entre sociedad, historia e ideología, de modo que no sólo la plaza o el edificio público son el vocabulario estético y urbano de la ciudad, sino que confieren también a la escultura pública los valores como signo de ideología y sociología dominante cargados de connotaciones.<sup>237</sup> Esta circunstancia fue rápidamente apropiada por el poder institucional, reclamando el espacio público como medio de expresión.

La cuestión planteada requiere que los artistas sean capaces de articular propuestas verdaderamente urbanas, es decir, generadores de arte público con interés, consiguiendo respuestas que entiendan el lugar y no obras descontextualizadas.

Donald Judd afirmó: “Las categorías de público y privado no significan nada para mí. La calidad de una obra no puede cambiarse por las condiciones de su exposición o por el número de gente que la vea.”<sup>238</sup>

Incluso una obra instalada en un espacio privado puede ser admirada y disfrutada desde lo público, comportándose como un “regalo” al colectivo de la ciudad. Algunos artistas como Gordon Matta-Clark, trabaja en la ciudad utilizando como material la propia ciudad, siendo los edificios el material y recuperando para la escultura la etimología del concepto de esculpir, es decir, horadar y aserrar edificios abandonados, horadando o agujereando fachadas e incluso cortando una casa en dos piezas. Con ello, Matta-Clark abolía los límites entre lo público y lo privado.

La importancia de la obra de carácter público de Fernando Alba dentro de la obra de Fernando Alba es fundamental, ya que en las obras realizadas en espacios públicos, el artista ha experimentado y puesto en práctica investigaciones y conceptos que han servido para el desarrollo de su obra. La obra pública, además de ser un apartado importante en lo cuantitativo, ha sido de capital importancia en lo cualitativo, en relación al conjunto de su obra.

En lo que se refiere a sus esculturas urbanas, sus obras reflejan una permanente voluntad de acercamiento al ciudadano mediante una apuesta por la reflexión desde la experimentación, el análisis y el diálogo con el lugar.

Esta actitud emparenta directamente con el concepto de arte público de Richard Serra, en el sentido de la necesidad de interacción de la obra con el espectador y por tanto de entender el arte como vehículo de comunicación intelectual y social.

Podríamos decir que Alba mantiene una búsqueda de la adecuación al medio mediante un preciso uso de la forma. Esta cuestión es además, una clave constante en su obra en ese permanente camino en la conquista de la reducción formal.

Forma y materia, sujeto y objeto, exterior e interior, se elaboran mutuamente. La materialización de la obra viene condicionada por la percepción de nuestra cultura y nuestro tiempo, que se incorporan ineludiblemente a esa dialéctica. El signo expresivo de

<sup>237</sup> MADERUELO, Javier, *El espacio raptado*, Interferencias entre arquitectura y escultura, Biblioteca Mondadori, Madrid, 1990

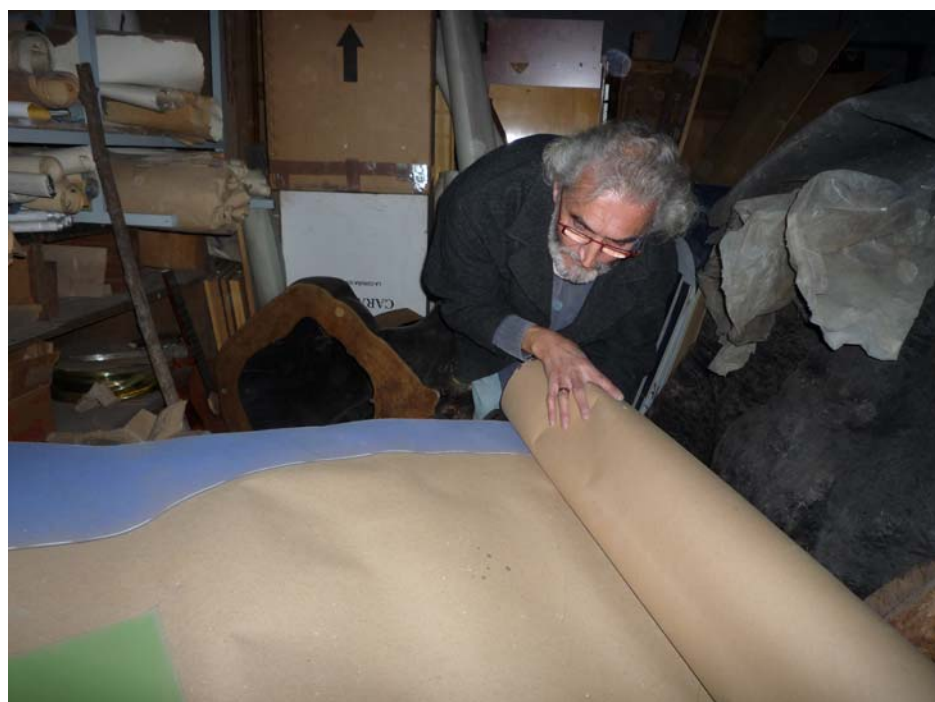
<sup>238</sup> Citado en AA.VV.: *Skulptur austellung*, s.e. Munster, 1977

la escultura está constituido por la materia elaborada mediante un lenguaje que le da forma.

La cualidad de presencia que recobró la escultura a partir de los años sesenta a la hora de enfrentarse al espacio público, está presente en la obra de Alba a la hora de enfrentarse al lugar, recuperándole, apoderándose de la capacidad de significación que la escultura puede aportar al espacio público.

El lenguaje para Fernando Alba es un medio y nunca un fin y eso ya lo dejó claro el artista en los procesos de elaboración de troncos sin casi intervención de sus comienzos. La forma surge a partir de una actitud creativa de total libertad relacionada con sus intereses plásticos del momento, bien condicionada por el medio urbano o natural o bien por el medio sociocultural.

Existe una búsqueda en cada intervención de un lenguaje “verdadero” y específico del material utilizado, evitando ensimismamientos o distracciones que conduzcan a un ornamento del que se puede prescindir. El lenguaje persigue la verdad y la profundidad conceptual de cada actuación y la verdad debe ser concisa y contundente en esa persecución de la claridad y precisión.



Alba con un boceto de *Sombras de Luz*

La manipulación la entiende como poner al límite los materiales y las obras, para estar permanentemente en ese “borde del precipicio” experimental. Para él, la elección de cada material, dimensión, espesor y pequeño detalle le exige una delicada y profunda reflexión a favor de la sutileza y contundencia del resultado final. Considera que la clarificación y simplificación del lenguaje utilizado ha de producirse dentro de sus propios límites, es decir, no recurriendo a contaminaciones de ningún tipo. El resultado final debe ser preciso y contundente en aras de la idea conceptualizada.

La dicotomía presente en su obra de la permanente vuelta a la naturaleza se traslada al arte público no de manera directa sino con guiños o metáforas que la emparentan con esta. De este modo utiliza el agua en movimiento, los espejos o las hojas artificiales en un juego de referencias especulativas que invitan a una reflexión permanente.

El escultor en su dimensión totalizadora y a la vez reductiva entiende el espacio público como un combate en el que se enfrentan diversas fuerzas capaces de entablar una reflexión final con el espectador, profunda y callada, acerada y extremadamente sensible.

Existe una vocación en la obra de Alba de conseguir la escultura en el ámbito externo a la propia escultura. Este proceso implica una valoración del espacio dándole a este un protagonismo en el mismo plano de la pieza.

En el empleo del material y especialmente en los metálicos, las calidades se entienden dentro del rigor constructivo acentuando una expresividad añadida en las condiciones implícitas del material a pesar de la elementalidad conceptual y de depuración lingüística conseguida en sus últimos trabajos.

La implicación personal del artista conjuga intensidad y pasión en un entendimiento de un arte vital y totalizador, con una implicación moral y ética total en su universo metafísico creador. El artista es un observador implacable siempre atento a todo lo que se mueve alrededor. Nada es ajeno en Alba a la hora de ver el mundo: aspectos humanísticos, científicos, sociales, políticos o metafísicos están integrados en su investigación artística.



Fernando Alba observando una transparencia entre materiales

La aportación al arte de Fernando Alba no es tanto de carácter plástico, por otra parte de indudable interés, sino de carácter conceptual, asomándose a “ese borde del precipicio”<sup>239</sup> que tanto le gusta comentar, en donde el hombre se enfrenta a su propio ser, a las grandes interrogantes que rodean la naturaleza humana.

Por ello, sus esculturas públicas no deben entenderse como hechos aislados, sino que constituyen eslabones que han formado parte del proceso de producción del artista, adaptadas a los emplazamientos en que se han situado.

La escultura de Fernando Alba situada en espacios públicos, tiene distintas respuestas, según el medio en que se instala.

En su primera obra de hormigón, en la autovía en Tarragona, incorporó planteamientos organicistas que tenían relación con la etapa previa en la que Alba expresaba en sus obras la opresión de la existencia humana.

En *Homenaje de Clarín*, la formalización respondió a una fase de estructuralismo espacial. La obra se concreta como colofón de una serie de obras verticales en madera realizadas en torno a 1983.

*Fosa común del cementerio civil de Oviedo*, fue un paso más en esta fase, según un proceso de depuración formal que se concreta en el cilindro de hormigón, pero que sigue manifestando las tensiones interiores (al igual que en *Homenaje a Clarín*) en las piezas entrecruzadas de la base de la escultura.

*Mural de Cangas del Narcea*, supuso una experimentación en torno a la geometría del plano y el pliegue, tema que se repetirá en obras posteriores.

*Sin título* en el Barrio de Ventanielles, incorporó un lenguaje constructivista de gran expresividad formal, como si Alba quisiera trasladar la problemática social y urbana del nuevo barrio en forma de grito llevado a la formalización de la escultura.

En la obra del Valle de Saliencia, existe una componente geométrica que sirve para enmarcar y contraponer la tensión de las planchas inclinadas que se incrustaran a modo de pentagrama o enmarcación en la que se maclan las tensiones de las piezas de acero.

En *Imagen Real / Imagen Virtual*, Alba se introdujo en el mundo de la instalación al aire libre, apoyado en la geometría que, en contraposición al mundo natural, reforzaba la idea de atrapar los conceptos sobre los que reflexionaba.

*Sombras de Luz* fue una obra que supuso, en mi opinión, una síntesis y culminación en la obra de Fernando Alba. El minimalismo apoyado en la potencia del material y la geometría junto con el manejo de la escala supo atrapar las condiciones del lugar con una apropiación totalizadora.

---

<sup>239</sup> Comentario en conversaciones con Fernando Alba.



Rubén Suárez, en el artículo titulado “Fernando Alba o la parábola de la escultura y el queso”<sup>240</sup> destacó la inserción de *Sombras de Luz* en el medio natural “sin tapanlo, incorporándose a la naturaleza para identificarse con ella y potenciarla. La escultura como lugar., como morada del ánimo. Rodearla, ver como uno se sus elementos pasa de ser sólido a línea que corta el cielo, como la ciudad o el mar se asuma a sus círculos entre sus masas y cómo enriquece la visión del paisaje.”

*Contenedores de Tiempo* es una obra cuya formalización se produce en el concepto y en la capacidad observadora del autor, junto con la consiguiente dotación de idea, contexto y lugar, con una geometría dada que se reforzó en la sutileza de la disposición y los elementos mínimos que se incorporaron.

*Octubre* incorporó la geometría como intervención mínima en la naturaleza, con toda la potencia y poesía que el círculo introdujo en la obra, contraponiendo geometría y entorno natural. *Círculo de Otoño*, como abstracción de la obra anterior llevada a un espacio arquitectónico, supuso mantener el minimalismo conceptual apoyado en la geometría pero potenciado por la sutileza de los materiales.

Fernando Alba ha desarrollado la obra en espacios públicos como parte del desarrollo de investigación y pensamiento de la totalidad de la misma. A lo largo de su trayectoria se han ido reflejando en cada una de las obras, en cada una de las distintas etapas, los conceptos, las intenciones y los intereses personales que el escultor ha ido manejando en cada etapa de su investigación.

La ocupación del espacio público de las esculturas de Alba ha perseguido variados objetivos. La obra pública fue iniciada con temáticas conmemorativas como son *Homenaje a Clarín* en El Entrego o la obra conmemorativa para la *Fosa común del cementerio civil de Oviedo* pero sobre todo ha ido dando respuesta al equilibrio entre la naturaleza de la obra y el medio en que se ha instalado.<sup>241</sup>

Alguna de las obras ha contribuido a recuperar espacios urbanos degradados o en proceso de regeneración como es el caso de las obras de Ventanielles en Oviedo o el *Mural* de Cangas del Narcea, potenciando el significado del lugar a la vez que pone en valor el entorno dotando de sentido artístico el espacio en que se ubican. En otros casos como *Sombras de Luz*, la obra se manifiesta como un condensador de las energías y potencialidades del medio en que se instala, estableciendo un diálogo entre forma, concepto y emplazamiento.

Existen una serie de obras de la etapa más reciente, marcadas por un sentido poético de la fugacidad del tiempo y del concepto de vida y muerte, reforzadas por tratarse de instalaciones efímeras instaladas en medios naturales como han sido *Imagen virtual / Imagen real* y *Contenedores de tiempo* y *Círculo de Otoño*.

<sup>240</sup> SUAREZ, Rubén, “Fernando Alba o la parábola de la escultura y el queso”, *La Nueva España*, Oviedo, 1 de febrero de 1999

<sup>241</sup> ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, “Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)”. *Artistas asturianos. Escultores, IX*, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 262-295

#### 4.3.1. EL MEDIO

El papel de la escultura pública en Asturias ha sido determinante para la divulgación del arte contemporáneo en la última etapa del siglo XX.

Hay una evidente diferencia en el concepto de arte entre unos lugares y otros. Es notoria en ese sentido la decidida apuesta de ciudades como Gijón por el arte contemporáneo, mientras que en Oviedo se recurre a implantar obras figurativas y de menor escala sin ninguna voluntad de relación con sus emplazamientos, es decir, podrían estar situadas en sus actuales ubicaciones o en otras distintas.

Los lugares para los que Alba recibe los encargos son variados y por tanto de difícil clasificación. Hay dos tipos de espacios: los espacios urbanos y los espacios naturales. También ha realizado obras efímeras en espacios naturales.

Las obras estudiadas en espacios urbanos empiezan con *Homenaje a Clarín*, instalada en el Entrego, consistente en una interpretación abstracta de la figura del escritor que se coloca en un parterre del parque de la localidad de San Martín del Rey Aurelio, y culminan en la obra situada en Gijón, *Sombras de Luz*, de total apropiación, interpretación y diálogo con el lugar en que se implanta.

La segunda obra que realiza en medio urbano fue el *Mural* en Cangas de Narcea, encargada en 1987 para paliar el impacto de un muro de contención de hormigón armado.

A continuación, en 1988 realizó la obra en el barrio de Ventanielles en Oviedo, cuya concepción respondía funcional y conceptualmente al desarrollo del nuevo barrio. Dicha obra fue desmontada por el Ayuntamiento ovetense en medio de una gran polémica y almacenada en uno de los almacenes municipales.

En 1998 el Ayuntamiento de Gijón le encargó *Sombras de Luz* en el Mayán de tierra del paseo marítimo de dicha ciudad. En esta obra Fernando Alba supo captar la sinergia del emplazamiento y levantó una escultura con una absoluta pertenencia al medio en que se implanta, con multiplicidad de lecturas y encuadres para los espectadores que pueden interactuar con la obra mientras pasean y la contemplan.

Las obras realizadas en espacios naturales son la del Premio Internacional Autopistas del Mediterráneo en Tarragona y la situada en el Valle de Saliencia, en Somiedo, Asturias. La primera supone un hito en la trayectoria del artista como aprendizaje y experiencia vital ya que es una obra premiada de juventud. La obra del valle de Saliencia es una interpretación del lugar por oposición en una decisión valiente y contemporánea que supone un aprendizaje clave para otras obras que realizó más tarde.

Las obras efímeras están implantadas en espacios naturales, bien la propia naturaleza o un jardín. Tanto *Círculo de Otoño* como *Imagen real/Imagen virtual* son una apropiación del hecho natural a partir de la observación y el análisis, para hablar de conceptos que tienen que ver con la esencia del ser: El tiempo, lo telúrico, lo mágico, etc. La existencia y el devenir en definitiva están desarrollados según las preocupaciones del artista.

#### 4.3.2. PROMOTORES

La mayoría de las obras instaladas en espacios públicos de Fernando Alba proceden de encargos de Administraciones y Organismos Públicos.

En Junio de 1974, tras la convocatoria del Concurso para el Premio Internacional de Escultura Autopista del Mediterráneo, el Patronato de Autopistas le seleccionó y en julio del mismo año le encargó el desarrollo y la ejecución de la obra en el área de descanso del Penedés, en Tarragona. En octubre de 1974 hubo una última selección de cinco obras emitiendo el fallo del Concurso.

En 1984, la Caja de Ahorros de Asturias, con motivo del centenario del escritor Leopoldo Alas Clarín, le encargó la pieza *Homenaje a Clarín* en el parque de El Entrego, en San Martín del Rey Aurelio, Asturias.

En 1986, la Asociación de víctimas de los defensores de la República en la guerra civil española y el Ayuntamiento de Oviedo, le encargaron la escultura para la *Fosa común del cementerio civil*, en el Cementerio de San Salvador de Oviedo.

En 1987 el Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo (MOPU) le encargó el *Mural* en Cangas del Narcea. El encargo se supeditó el hecho de tapar un muro de hormigón que hay bajo el puente colgante sobre el río Narcea.

En 1988, la Consejería de Urbanismo y Ordenación del Territorio le encargó la obra Sin título en la plaza Lago Enol, en el barrio ovetense de Ventanielles.

En 1988, en Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo le encargó una obra en el Valle de Saliencia, en un área de descanso, en Somiedo.

En 1990, la Fundación Museo Evaristo Valle le invitó a participar y Alba preparó la obra efímera *Imagen virtual/Imagen real*.

En 1998, el Ayuntamiento de Gijón encargó para la plaza del Humedal una escultura. Por problemas de presupuesto se trasladó el emplazamiento al Mayán de tierra en el paseo marítimo de Gijón, replanteando el proyecto y creando *Sombras de Luz*.

En 2000, en la muestra “La Escultura en Norte” de Salas, la asociación cultural “Salas en el Camino” le invitó a participar en una instalación para el espacio de la plaza. Alba expuso la obra *Contenedores de tiempo* que posteriormente se llevó a los jardines de la Fundación Museo Evaristo Valle de Gijón.

En 2003, la Consejería de Medio Rural del Principado le encargó una obra para la realización de un calendario con el tema del bosque. Realizó *Círculo de Otoño* en San Claudio, Oviedo, y posteriormente el tema se llevó a un espacio artificial, realizando *Octubre* para el Museo Barjola de Gijón.

### 4.3.3 RECORRIDOS Y ESCALA

La dimensión espacial determina itinerarios y estimula un tiempo de recorridos. El recorrido del espectador dentro de la obra puede estar ligado a directrices del autor en torno a la obra o dentro de ella, o también a la elección de un camino aleatorio dentro de los muchos posibles.

Si la secuencia de acceso es importante para el artista, este se encargará de marcar una pauta; si no es así, el espectador tendrá la libertad de escoger los caminos para recorrerla de manera consciente o inconsciente. No cabe duda que nos movemos como espectadores guiados por complejos mecanismos de sensaciones internas que influyen mucho más de lo que admitimos conscientemente.

El tamaño impone una percepción del tiempo distinta de la vinculación a la obra y que tiene que ver más con nuestra propia identidad perceptiva.

De la escala depende la implicación física del espectador. La escala nos pone en relación de medida con la obra y por tanto con nuestro cuerpo, con el mundo y hasta con el cosmos. A su vez la escala, pone en relación a la obra con el contexto y por tanto se produce una relación de transmisión entre hombre y contexto.

El manejo de la proporción y la escala de las obras fueron teniendo un control mayor a medida que evolucionó la trayectoria del artista.

En su primera intervención pública, la del Premio Internacional Autopistas del Mediterráneo, el artista levantó una pieza con un perfecto manejo de la escala, en un singular emplazamiento como era un área de descanso de la autopista.

Sin embargo, en la primera obra en donde se enfrentó directamente a un espacio urbano, el *Homenaje a Clarín* en El Entrego, se evidenció una falta de conciencia de la relación de la escala de la pieza con el espacio público donde se situó.

A partir de esta obra, Alba ha demostrado un dominio disciplinar de la composición y la medida en el análisis de la relación dimensional entre el conjunto y las partes de sus obras. La medida define la posición del hombre frente a cualquier elemento y establece referencias espacio-temporales que son imprescindibles para la percepción de una obra de arte y su espacio.

Conforme el escultor desarrolló en el tiempo su obra, fue cada vez dando una mejor respuesta e integración con los distintos medios del emplazamiento.

Las piezas o instalaciones de Alba consiguen interactuar con el lugar relacionándose con la escala humana y consiguiendo un equilibrio entre la demanda del emplazamiento y la relación con el espectador. Esto ocurre en muchas de las obras realizadas, por ejemplo en la obra del valle de Saliencia cuya proporción está en relación con la figura humana escalando esta en relación al impresionante medio natural de montañas en donde se implanta.

En *Sombras de Luz*, la escala es por una parte la que demandaba la situación urbana y por tanto levantó piezas de cinco metros de altura y que funcionan en la visión lejana. Sin embargo, cuando nos acercamos también se nos hacen amables. El espacio es habitable. Sobrecoge la idea pero no el tamaño. Los orificios parecen invitarnos a pasear, tocar y enfocar encuadres en múltiples direcciones. Esta dualidad bien manejada de escala lejana y escala cercana consiguen, entre otras razones, una apropiación del lugar difícilmente repetible: la pertenencia inequívoca de la obra de arte al medio en que se implanta.

Atendiendo a la formalización de las esculturas públicas de Fernando Alba, podría encuadrarse en las siguientes corrientes estilísticas:

Organicista, como en la Escultura del Premio Autopsitas del Mediterráneo, en Tarragona, de 1974.

Constructivista y geométrica, como *Homenaje a Clarín*, *Fosa común del cementerio civil de Oviedo*, el *Mural* de Cangas de Narcea, Ventanielles y la pieza del Valle de Saliencia, encuadradas entre los años 1984 y 1988.

Minimalista, como *Sombras de Luz* y *Contenedores de Tiempo*, realizadas en 1998 y 2000 respectivamente.

Ecologista, relacionada con las obras de land art, como *Imagen real/Imagen Virtual*, *Octubre* y *Círculo de Otoño* de 1990 y 2003.

#### 4.3.4. TIPOLOGÍAS

La escultura de Fernando Alba situada en espacios públicos, tiene distintas respuestas, según el medio en que se instala.

En este sentido se han establecido en función del medio físico de su emplazamiento, tres tipologías o modos de entender la ocupación espacial y su relación con el entorno: Escultura urbana, Escultura en medio natural y Obras efímeras.

##### ESCULTURA URBANA

- 1984 Homenaje a Clarín.
- 1986 Fosa común del cementerio civil de Oviedo.
- 1987 Mural en Cangas del Narcea
- 1988 Ventanielles.
- 1998 Sombras de luz.
- 2000 Contenedores de tiempo.

##### ESCULTURA EN EL MEDIO NATURAL

- 1974 Premio Autopistas del Mediterráneo.
- 1988 Valle de Saliencia.

##### OBRAS EFIMERAS

- 1990 Imagen Real / Imagen Virtual.
- 2003 Círculo de otoño.

Las obras implantadas en medios naturales son puntuales. Con una de ellas, la que levantó en el área de descanso del Penedés en la autopista del Mediterráneo, Alba inició su intervención en el medio público.

Las obras efímeras son tardías, relacionadas con aproximación del escultor a nuevos comportamientos artísticos (esculturas en el campo expandido, instalaciones, etc.) a partir de los años 90.

Las obras urbanas fueron realizadas con especial frecuencia en torno a los años 80 con continuidad en los años 90.

#### 4.3.5. MATERIALES

Fernando Alba decide el material de sus obras por exigencias conceptuales y constructivas. El material elegido se pone a disposición de la obra en forma y concepto, sin concesiones ni precauciones a la hora de exteriorizar los valores matéricos.

Los materiales que más ha utilizado en escultura pública son el acero, el hormigón armado, el agua, los espejos y las hojas, en el caso de las obras efímeras.

Podríamos decir que, en muchos de los casos, no tanto elige el escultor a los materiales como que los materiales le eligen a él. Este proceso biunívoco enlaza la obra al medio físico desde la concepción hasta la materialización y fisicidad.

Fernando Alba tiene la permanente capacidad de ver un elemento que le viene dado y releerlo e interpretarlo. Los paseos por la naturaleza y la observación o “mirada” personal producen esos encuentros insospechados que derivan en una aparente accidentalidad o casualidad (en la que no creemos) capaz de ser la génesis de una nueva obra. En este sentido existe una permanente relación en muchas de sus obras con esa condición de objet trouvé dadaista.

Esa actitud emparenta por tanto la materia empleada por el escultor con la naturaleza, bien de manera directa o como resultado de una reelaboración de un proceso industrial. En el caso del acero, la materia no solo es un elemento extraído de la naturaleza y manipulado posteriormente sino que se conecta conceptualmente con esta.

Fernando Alba se expresaba en 1996 del siguiente modo: “Hay una crisis en las vanguardias que corre pareja a la actual crisis ideológica y política de las sociedades modernas. Las vanguardias acusan la imposibilidad de explicarlo todo...La caída de los ismos ideológicos, lleva al artista a refugiarse en su experiencia individual.” Este deseo implícito de explicar el arte desde la sociología como realidad y de separación explícita de las corrientes de vanguardia, explican el posicionamiento artístico del escultor según una manera personal de ver la realidad. En una entrevista en julio de 2002, el escultor expresaba como “Me inspiran los cuerpos matéricos en su amplitud y diversidad, por sus texturas, volúmenes, energía, calidez...” y ante la pregunta ¿no lo personalizaría? Responde: “No. Estoy en un nivel más abstracto, más rico, más sugerente, más amplio que una imagen”<sup>242</sup>

Un ejemplo de dicha reutilización fue la obra *Contenedores de tiempo*, en la que reaprovechó las chapas de un antiguo depósito, reutilizando y entendiendo el material ya desde su condición primigenia, dotándole de contenido y significación con nuevos matices conceptuales en su manipulación posterior.

---

<sup>242</sup> USÍN, Adrian, “La Entrevista”, *El Comercio*, Gijón, 21 de julio de 2002



La introducción en la obra del concepto de tiempo y de fugacidad hace que la presencia del agua sea un elemento constante en muchas de sus obras. Aprovechando la condición poética del agua como material y el concepto de lo telúrico como misterioso e insondable, manipula el líquido elemento con movimiento, lo tiñe, lo nivela o tan sólo lo deja interactuar al exterior con el propio material de la obra.

En obras como *Círculo de Otoño* o *Contenedores de Tiempo*, el agua y las hojas se convierten en materia fundamental de la obra. Existe por tanto una lectura del material más allá de sus posibilidades plásticas con toda una metáfora o simbología alegórica de múltiples temas de carácter poético y temporal.

En las instalaciones de carácter efímero como *Imagen real / Imagen Virtual*, los materiales son reaprovechados utilizando una economía de medios (tubos de PVC y espejos de colores reaprovechados) que enfatizan la calidad conceptual y la temporalidad limitada de la obra.

Tendríamos que situar a Fernando Alba como un escultor que se nutre de la naturaleza en una doble vertiente: por un lado el bosque y por tanto la madera, y por otro, el suelo y el mineral de hierro transformado. Esta condición le sitúa y le enraíza con Asturias y el paisaje atlántico con un valor añadido de identidad geográfica.



Por tanto, ha utilizado una combinación de elementos artificiales y naturales en función de que la realización sea una pieza o se trate de la intervención en un medio natural, sirviéndose de elementos naturales en el caso de las instalaciones.

#### 4.3.6. LAS ESCULTURAS PÚBLICAS DE FERNANDO ALBA

El análisis de cada una de las obras se realiza a continuación siguiendo un orden cronológico:

- 1974. *Sin título*. Premio Autopista del Mediterráneo. Tarragona.
- 1984. *Homenaje a Clarín* en El Entrego
- 1986. *Fosa común a los caídos en la guerra civil*, en el Cementerio de Oviedo.
- 1987. *Mural* en Cangas del Narcea.
- 1988. *Sin título* en Ventanielles. Oviedo.
- 1988. *Sin título*. Valle de Saliencia en Somiedo.
- 1990. *Imagen virtual/Imagen real*. Museo Evaristo Valle. Gijón
- 1998. *Sombras de Luz* en Gijón.
- 2000. *Contenedores de tiempo*. Museo Evaristo Valle. Gijón.
- 2003. *Círculo de Otoño* en San Claudio, Oviedo y *Octubre*. Museo Barjola de Gijón.

OBRA	Sin título
FECHA	1974
	(Premio Internacional de Escultura Autopista del Mediterráneo).
MATERIAL	Hormigón armado
SITUACION	Autopista del Mediterráneo. Km. 207,6. Área de Servicio del Penedés. Tarragona





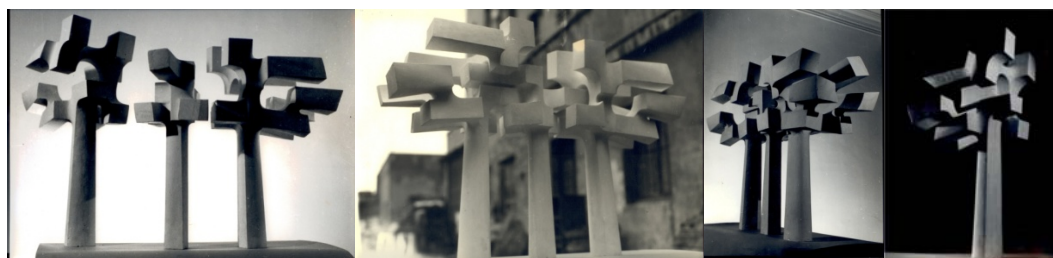
La pieza está situada en la Autovía del Mediterráneo en el área de servicio del Penedés, en la provincia de Tarragona, entre las poblaciones de Vendrell y Villafranca del Penedés, en el km. 207,6 de la AP-7, en el tramo que conecta Barcelona con Tarragona. La ejecución de esta obra y su ubicación son consecuencia de la celebración del Primer Concurso Internacional de Escultura de la Autopista del Mediterráneo, celebrado en el año 1974 por el Patronato de Autopistas.

En Junio de 1974, tras la convocatoria del Concurso para el Premio Internacional de Escultura Autopista del Mediterráneo, el Patronato de Autopistas le seleccionó y en julio del mismo año le encargó el desarrollo y la ejecución de la obra en el área de descanso del Penedés, en Tarragona.<sup>243</sup> En octubre de 1974, cuando ya estaban finalizadas las obras, hubo una última selección de cinco obras emitiendo el fallo final del Concurso con el consiguiente premio.

Es importante señalar los dos objetivos que perseguía el concurso: la popularización del arte de vanguardia del momento y paliar el impacto ambiental que supusieron las vías rápidas en España. Para ello se creó un “museo al aire libre” mediante la colocación de las esculturas premiadas (así como otras de artistas como Calder, Chillida, Miró, Alfaro o Subirachs) a lo largo de la Autopista. Uno de los objetivos de este concurso era luchar contra el impacto que las nuevas vías rápidas ejercían en el paisaje español mediante la ubicación de estas obras, suavizando la dureza del trazado de autopistas y marcando hitos artísticos.

El proceso del concurso marcó las características de la obra diseñada y construida por un joven Fernando Alba que con apenas 30 años se enfrentó a unas dimensiones enormes en relación con las de las obras anteriores.

La convocatoria fue objeto de gran acogida, dentro y fuera de España y de las 228 creaciones presentadas se seleccionaron 20 obras que ejecutaron sus autores durante el verano de 1974. Fue finalmente en octubre cuando se emitió el fallo del concurso y Fernando Alba estuvo entre los cinco ganadores. El premio, así como los procesos creativo y constructivo constituyó para el artista una experiencia de gran importancia tanto desde el punto de vista personal como artístico.



<sup>243</sup> ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, “Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)”. *Artistas asturianos. Escultores, IX*, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 262-295

Se trata de una escultura formada por tres grandes pilares de hormigón que sirven de base a otras tantas piezas que surgen en la cúspide con un desarrollo orgánico horizontal. Las ramificaciones de la pieza parecen maclarse y unir los tres fustes entre sí, y sin embargo estamos ante una pieza compuesta por tres partes independientes. La proximidad entre dichas partes hizo que la ejecución fuera difícil, por lo que Fernando Alba se rodeó de un equipo de encofradores y ayudantes implicados para levantar un conjunto escultórico de gran porte. Fue necesaria la construcción de tres zapatas para asegurar la estabilidad del conjunto. Por todo lo anterior, esta obra supuso un reto para el artista tanto por el material usado como por la compleja puesta en obra.

Fernando Alba se enfrentó entonces a un importante reto al realizar una escultura de gran porte. Las dimensiones exactas del conjunto son 6,65 x 7,85 x 2,50 m. Una escala potente que ofrece una visión inmediata a los vehículos que circulan por la Autopista. Un tamaño que, de alguna manera, exigía el carácter del concurso, así como el lugar destinado a las esculturas. Dichas obras estaban distantes entre sí hasta 20 o 30 km y conformaban un auténtico museo al aire libre.

El escultor realizó inicialmente una serie de maquetas de trabajo y modelos de escayola para poder materializar esta obra en hormigón, confiriéndole especial importancia al aspecto estructural, de gran complejidad.

Esta fue la primera vez que el escultor investigó y trabajó con un gran volumen, experiencia que será de capital importancia en su futura trayectoria artística. En conversaciones mantenidas con el autor, él mismo se refiere a esta escultura como El árbol<sup>244</sup>, (“El Mediterráneo es un gran árbol –decía Pablo Picasso- donde todo fluye”) por su desarrollo vertical en contraposición a la horizontalidad de la autopista. Tres elementos se clavan en el terreno y se alzan como si de troncos de árbol se trataran y culminan, consecuentemente, con una serie de ramificaciones. Un remate con formas orgánicas que dotan a la dureza de la obra de la sensibilidad propia del artista. Las formas rígidas del tronco se tornan dúctiles en las ramas y describen un juego de formas curvas y rectas que muestran un novedoso empleo del hormigón. Por otro lado, todas las superficies fueron pulidas, con gran cuidado de los acabados, aspecto siempre presente en la obra de Fernando Alba.

Se organiza un doble eje vertical de simetría a partir de los tres pilares que estallan en la parte superior en una serie de fuerzas de concentración y dilatación. La pieza central equilibra el conjunto mientras que las laterales se abren mucho más explotando según una geometría fractal, algo que ya había sucedido en anteriores obras del artista.

Fernando Alba logra transcribir al lenguaje escultórico un comportamiento formal de la naturaleza: un juego de tensiones verticales y horizontales, un juego poético y permanente de opuestos: entre la sustentación y lo apoyado, entre el tronco y las ramas, entre la tierra y el cielo. Pero todo esto con un carácter más liberador al de las obras

---

<sup>244</sup> GIRALT-MIRACLE, Daniel. “Fernando Alba”, *Arte en la autopista. Esculturas*, Fundación Albertis, Edicions 62 S.A. Barcelona, 2007, p. 92.

anteriores. Una dialéctica de lucha de fuerzas entendida como elementos sociales: opresión y liberación se enfrentan entre sí y se desarrollan en el espacio.

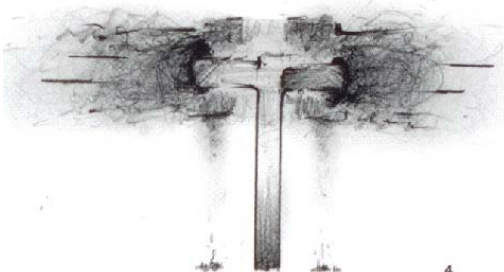


Si analizamos la obra en relación a la totalidad de la producción artística de Fernando Alba, la pieza de la Autopista del Mediterráneo es una respuesta que surge tras una fase de obras comprendidas entre los años 1971 y 1974.

Si los inicios del autor fueron una serie de figuras exentas, únicas, independientes y en terracota, las obras que se producen durante la fase previa al I Concurso Internacional de Escultura están compuestas por varios elementos interrelacionados, creando en unos casos vacíos y en otros, piezas que se articulan entre sí, entremezclándose y aparentando estar unidas aún siendo independientes. Se trata de un proceso investigador en torno al tema de la libertad y opresión, como consecuencia de la visión sociopolítica de la época. Aunque entre ellas existen diferencias palpables, podemos distinguir algunas características comunes que Alba trasladó a la pieza para el I Concurso Internacional de Escultura. Tres elementos: dos laterales iguales que rodean y encierran a uno central, de menor tamaño y con carácter más orgánico. Todos ellos se interrelacionan entre sí y subrayan el carácter de opresión (temática fundamental de esta fase). La misma masa de estos elementos es la que define espacialidades interiores que denotan las preocupaciones y angustias personales del autor manifestadas en la formalización de las piezas. El elemento interior y central parece estar comprimido, siendo limitado espacial y espiritualmente, con ausencia de libertad. Todo esto se expresa mediante elementos verticales estáticos, cerrados al mundo, carentes de libertad.



Como se ha comentado anteriormente, la obra, de 1974, presenta una verticalidad que se podría llamar "dinámica": Si bien el elemento central sigue estando oprimido por dos laterales, existe cierto carácter liberador: los elementos han perdido masa y se posan



sobre fustes explotando de modo dinámico en la zona superior. Este planteamiento supone un salto en la investigación del artista. Como contraposición a la etapa anterior en la que el estatismo y la masa vinculada al suelo, se acentúan mediante la idea de peso, en esta obra, aparece un predominio del dinamismo materializado con gran energía, evitando la idea de gravedad.

La pieza presenta la contradicción entre la voluntad de permanencia del ser y su inherente expansión autodestructiva, entre lo pesado y lo que vuela, entre la concentración de los fustes y la explosión de las ramas, entre la inmovilidad y la movilidad, la horizontalidad y la verticalidad, la masa y la línea.

La idea del árbol como totalidad, expresada en los dibujos<sup>245</sup> mediante la expansión del gesto en la contradicción de la masa del tronco con la fragilidad de la rama, es llevada la escultura mediante el análisis de su estructura.

<sup>245</sup> Dibujo hecho por Fernando Alba de la obra 30 años después de haberse ejecutado.



Volvemos a encontrar espacialidades interiores entre los elementos y la preocupación y angustia personal del autor, pero de una manera más abierta: las ramificaciones de la escultura dejan pasar la luz hasta el interior, no existiendo la opacidad y rotundidad de las piezas precedentes. Ahora la pieza se eleva mucho más que en la fase anterior y prima la esbeltez, incluso siendo el material usado el hormigón. Por tanto, hay un juego de opuestos entre la condición masiva del material y el juego de vacíos que deja pasar la luz en la plástica de la zona superior.

A través de esta experiencia el escultor avanza en su trayectoria artística personal integrándose en el medio a través de la forma, de la materia y de la proporción.

La obra premiada en este concurso servirá como base a otras obras posteriores. Sin dejar de lado la temática del árbol, es curioso ver como cuatro años después, en 1979, Fernando Alba usa el tronco de madera como material de trabajo, o más aún, como obra escultórica casi dada por la naturaleza. En esa fase, la escultura se desmaterializa y el tronco no funciona como soporte o fuste, sino que es propiamente la escultura.

Una de las más importantes aportaciones de la escultura de la Autopista del Mediterráneo frente al estatismo de las obras anteriores, Fernando Alba aprovecha la condición dinámica de la llegada y la contemplación para incorporar el movimiento en su investigación plástica.

La obra está concebida en clave territorial como respuesta al motivo del concurso (movilidad, dinamismo y enlace del territorio por la autopista) antes que como solución e interacción con el espacio inmediato del emplazamiento en que se instala.



OBRA	Homenaje a Clarín.
FECHA	1984.
MATERIAL	Chapa laminada de 20 mm
SITUACION	Parque de El Entrego. San Martín del Rey Aurelio. Asturias.





El centenario de la publicación de la novela de Leopoldo Alas Clarín *La Regenta* y el 102 aniversario de la boda del escritor en El Entrego fueron el motivo para que la Caja de Ahorros de Asturias donara al Ayuntamiento de San Martín del Rey Aurelio una obra de Fernando Alba en homenaje al escritor.<sup>246</sup>

La pieza tiene unas medidas de 0,92 x 0,97 x 3,36 metros y se inauguró el 29 de agosto de 1984 en el parque de El Entrego.

El lugar elegido para colocar esta obra es un pequeño parque que, siguiendo la trama ortogonal urbana, ocupa una manzana y está rodeado por edificios. El jardín consta de seis subdivisiones o parterres. El parterre central-norte es el que contiene la escultura, en una posición privilegiada para la obra que mira directamente a la avenida llamada, precisamente, Leopoldo Alas Clarín.

<sup>246</sup> ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, "Fernando Alba (*La Folguerosa*. Salas. 1944)". *Artistas asturianos. Escultores, IX*, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 262-295

El emplazamiento no se ha visto alterado por la presencia de la escultura, a pesar de que dicha pieza no sigue ninguna pauta estética existente en el entorno. En su condición contemporánea, la obra de Fernando Alba no muestra ninguna concesión mimética con el lugar. El escultor profundiza en la persona de Leopoldo Alas Clarín y no sigue las reglas convencionales de la estatuaria monumental. Se trata, por tanto, de una pieza inquietante que rompe con la tradición figurativa abogando por la contundencia de las formas y de los materiales utilizados.

La pieza fue realizada en 1982 con el fin de recordar y homenajear al escritor de manera abstracta. La obra cuenta con un elemento ascensional, anclado al suelo y con una altura de 3,36 metros, realizado en chapa de hierro con un espesor de 20 mm. Fue realizado en los talleres Blanco Infanzón de Oviedo y dos años después trasladado a su ubicación actual. La pieza tiene una composición vertical y cuenta con un exterior definido por superficies planas, opacas, no vibrantes. El interior es, en contraposición, un mundo introvertido, misterioso, inquietante: Fernando Alba se concentra en la intimidad del genio para desarrollar su obra.

El interior no está vacío, no se trata de un elemento hueco, sino todo lo contrario. Se da una importancia total a esta parte “oculta” para explotarla al máximo y darle el mayor de los significados al interior. Pernos, puntas de lanza y otros elementos están contenidos en el interior. La aparente simplicidad de la obra exterior se torna en complejidad interior: el espíritu del escritor se recoge en sí mismo y se hace introvertido. Puede hablarse de un laberinto vibrante y desconcertante. Las formas geométricas son muy expresivas y vienen heredadas de antiguos trabajos en madera.

La pieza tiene un marcado carácter hermético en relación al mundo interior sombrío y local y se configura en función de este vacío, a modo de espacio catedralicio en homenaje directo a Clarín y la Catedral de Vetusta. El acero se desgaja y se abre como una celosía que hace alusión a las vidrieras: espacios interiores por donde se filtra la luz.

En la obra se conjugan elementos punzantes y agresivos (contenidos), alusivos a la mordacidad de Clarín, con una estructura soporte-contenedora, lisa y opaca en un conjunto de gran complejidad. Se produce un diálogo de opuestos entre contenedor y contenido, lo aparente y lo oculto, el exterior y el interior.

Dado que la obra se encuentra desprotegida por todos sus flancos, con el paso del tiempo el hierro adopta sus distintas tonalidades según avance la oxidación. Hay un efecto de movilidad para este objeto estático, que se intensifica por las formas y pliegues realizados.

El tamaño y el carácter introvertido de la obra hacen que ésta no se identifique con el parque, algo que ocurrirá más adelante en el barrio ovetense de Ventanielles. Los edificios que rodean este espacio verde, de hasta siete alturas, y el tamaño de la manzana son la razón de que esta obra no suponga un hito sino una simple anécdota en este parque de El Entrego.

No obstante, aunque no desempeñe una verdadera función como obra pública, el objeto escultórico tiene importancia desde el punto de vista plástico. Al analizar la escala en relación a su ubicación, el nivel de intensidad decrece y se podría llegar a entender el tamaño elegido para la obra en clave de provocación.

Si analizamos la obra en relación a la totalidad de la producción artística de Fernando Alba, el Homenaje a Clarín es considerado un hito en la ciudad por tratarse de la primera intervención de escultura contemporánea en un espacio público de El Entrego. Esta pieza supuso un momento clave en la trayectoria del artista, coincidiendo en el tiempo con las primeras investigaciones en el campo de la instalación.

Las piezas anteriores al Homenaje a Clarín (entre los años 1981 y 1982) suponen una vuelta al volumen organicista: un retorno hacia lo orgánico, pero con componentes esenciales del minimalismo. El artista despoja a los troncos de su núcleo y suma significados subjetivados en su reflexión personal: se potencia la carga expresiva de la escultura. El vacío se añade como elemento sustancial de investigación, la linealidad es traicionada. Existe una clara búsqueda de lo esencial. Los ritmos ondulantes y orgánicos se mezclan con la investigación del vacío interior, como en fases anteriores.

Pero es en la siguiente fase, que denominamos “Estructuralismo espacial”, en la que se halla enmarcado el Homenaje a Clarín. En ella aparecen una serie de piezas verticales a partir de troncos de madera talladas en la superficie y sin espacialidad interior. No existen ramas ni fragmentos arbóreos, sino troncos que se alzan desde el suelo despojados de la corteza y se anclan verticalmente con una marcada evidencia de la materia y un tratamiento de la textura superficial.

Así, dichos troncos presentan una serie de incisiones y volúmenes, con tallas que los hacen distintos sin abandonar su carácter arbóreo, que siempre está presente.

Fernando Alba trabajó en una primera y figurativa fase la terracota, como material de fácil manejo y como etapa inicial de experimentación. Posteriormente, usó objetos “encontrados” metálicos que le llevarán a conocer el metal. Sin embargo su personal sensibilidad hace que se aproxime siempre a la naturaleza y recupere la materia que le viene dada, sin casi necesitar manipularla. Esta etapa supone un momento en el que el espacio no tiene cabida, al igual que en las maderas y los troncos de 1979. En ambas fases trabaja con elementos apenas modificados que siguen manteniendo su apariencia primaria: el árbol, la naturaleza y la corteza.

La investigación en las distintas épocas de Fernando Alba supone una ida y retorno hacia la naturaleza y, en particular, hacia el tronco como elemento y material que le viene dado. Podríamos casi decir cómo el material natural, la madera, elige al artista y no al revés, una relación recíproca entre escultor y materia, trabajada en múltiples fases y procesos de investigación: vacíos, influencias zen orientales, estructuralismo, etc. invaden al escultor desde lo geométrico y puro al carácter libre del mundo vegetal. En las distintas etapas, el espacio va teniendo mayor o menor importancia con distintos modos de acercarse a él.

En la pieza del *Homenaje a Clarín* Fernando Alba investiga el juego de vacío-lleño y le da todo el protagonismo. Precisamente lo que más cuesta apreciar al espectador es lo que no está al alcance de la primera mirada y aquí reside lo más importante de la escultura. Un vacío que no es propiamente tal, sino que está lleno de significado e incluso de elementos. En el caso de esta obra, como ya se ha explicado anteriormente, es la personalidad introvertida y tímida del escritor la que se esconde entre superficies opacas y lisas. Una personalidad compleja a su vez, materializada en forma de elementos punzantes e hirientes, pero ajenos a muchos por tratarse de un elemento no figurativo.

En esta fase de elementos con carácter totémico, Fernando Alba evolucionó a una composición a base de superficies y vacío.

Ésta es la primera pieza de Alba situada en un espacio público urbano y junto con el *Fosa Común* del cementerio civil de Oviedo, que realizará en 1986, serán las únicas dos piezas de composición vertical. Por tanto ambas obras constituirán las actuaciones que tengan un carácter de hito vertical, en contraposición al resto de obra pública del autor que maneja otra manera de ocupación del espacio. Resulta interesante también analizar el paralelismo que hay en ambas obras al trasladar contenidos concretos a un lenguaje abstracto.

*Homenaje a Clarín* supone un primer paso en su experiencia de ocupación del espacio urbano, que en piezas posteriores se desarrolla de una manera más compleja y con mayor intencionalidad y relación en el área en que se instala.

Su condición de obra urbana se pone de manifiesto en el manejo de la escala de la pieza, la cual podría soportar sin duda un tamaño mayor sin perder ninguno de sus valores plásticos y connotativos, ganando presencia y significación en relación con su ubicación. Por tanto se trata de la primera oportunidad de reflexión frente a lo público en la que no existe una falta de conciencia de diálogo con el espacio del entorno, tratándose más como una pieza exenta y descontextualizada que una pieza que interactúa con el lugar en que se implanta.



OBRA *Fosa común del cementerio civil de Oviedo.*  
FECHA 1986.  
MATERIAL Hormigón armado.  
SITUACION Cementerio de San Salvador. Oviedo





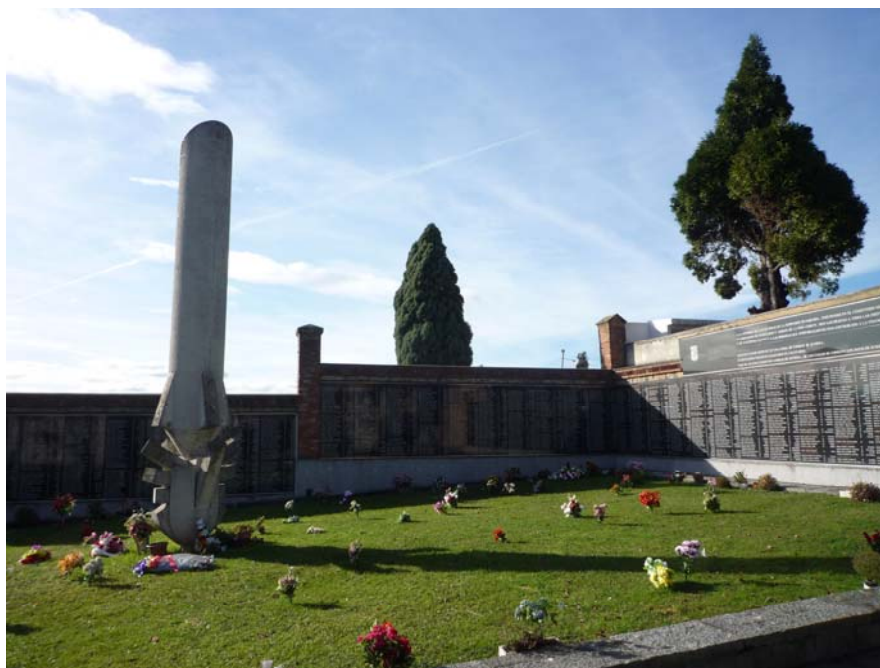
*Fosa común del cementerio civil de Oviedo* es una obra realizada en 1986 en el Cementerio de San Salvador de Oviedo por encargo de la asociación de los familiares de los fusilados en la guerra civil española y del Ayuntamiento de Oviedo.<sup>247</sup>

Se trata de un elemento de marcada proporción vertical realizado en hormigón armado con unas dimensiones de 7,00x1,70x1,60 metros.

La obra tiene un módulo inferior redondeado con ranuras profundas de las que surgen unos bloques que se desgajan y rasgan el espacio con un estrangulamiento central de donde arranca el módulo superior helicoidal con salientes y remate curvo.

La escultura es un símbolo contra la guerra y contra toda masacre. Fernando Alba trató de formalizar de manera abstracta toda una serie de contenidos y símbolos, existiendo por tanto en la pieza un encuentro entre la forma y el contenido que en su desproporción enfatiza la pieza. Sobre ella, Fernando Alba exponía:<sup>248</sup>

“Pensé en la guerra, en el caos, en el desamparo del hombre que va a ser fusilado, en su opresión, en las armas. Todo ello lo quise concebir no como algo exclusivamente pasado. Pensé en el presente y en el futuro. Así salió esta forma. Creo que es suficientemente expresiva aunque abstracta. Se trata de un elemento frío, el superior, machacando unas formas que son como una idea que nace y a la que no se deja crecer.”



Hay una tensión en el impacto del proyectil que se hinca en el terreno, cayendo y explotando en la parte inferior. Representa la imposibilidad de defenderse en clara alusión a los fusilamientos de la guerra civil.

<sup>247</sup> ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, “Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)”. *Artistas asturianos. Escultores, IX*, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 262-295

FERNÁNDEZ, Amparo, Oviedo en el arte del siglo XX, Ediciones Nobel, Oviedo, 1998, Pp. 140

<sup>248</sup> Fernando Alba, autor del gran balazo que recuerda dos mil republicanos fusilados. *La Nueva España*. Oviedo, 13 de abril de 1986

La materialidad de las superficies y el cuidado de los acabados en su movimiento ascensional, depura la violencia que se denuncia en el fraccionamiento de la base.

La condición monolítica de la pieza tiene componentes simbólicos de hito, de hecho aislado, con el deseo implícito de no ser repetido

El lenguaje es contenido en su abstracción, potente en el tamaño y decidido en los gestos en “V” en los que se descompone la pieza en su base inferior en una clara alusión al símbolo de victoria y a los fusilamientos de Goya del 2 de mayo.

La temática tan definida de misil no le pesa a la imagen de la pieza que muestra la capacidad del arte de ser bello hasta que deja de serlo para poder explotar por dentro en sus ideas.

Se trata de una obra de gran autonomía formal cuyo tamaño le confiere un protagonismo y una vigorosa potencia como objeto de arte y reflexión.

La pieza experimenta con las posibilidades espaciales interiores y exteriores a partir de las interacciones que se producen entre el vacío provocado por la explosión interior de la pieza y el volumen vertical, de diferente respuesta a la incidencia de la luz. La dicotomía entre el vacío creado y el volumen que configura la pieza provoca una vibración que acentúa la expresividad del conjunto.

*Fosa común del cementerio civil de Oviedo* es una obra funeraria de una gran expresividad que comprime en pocos pero contundentes gestos formales un gran significado conceptual y plástico.

La relación con el lugar es de contraposición entre la verticalidad de la obra y la horizontalidad de las tumbas, acrecentada por el verde césped en que se instala.

La obra se enmarcó en su época en un contexto social y político de gran implicación, en el que el autor se hallaba inmerso, tratándose de una pieza representativa que denuncia una parte de la historia de España y de las contiendas bélicas, en un gesto de denuncia y desaprobación mediante un lenguaje depurado y decisivo.

La implicación de los familiares aceptó la simbología no figurativa. En palabras del propio Fernando Alba “Nunca tanto me entendieron los no iniciados”<sup>249</sup>, aludiendo a la comprensión que había tenido esta obra abstracta entre las personas vinculadas al encargo.

La elección del hormigón como material se debe a motivos obvios: la masa del hormigón armado le confiere rotundidad y pesantez a la obra, haciéndola más potente e incisiva en esa voluntad de denuncia.

---

<sup>249</sup> Conversación con Fernando Alba



Imagen del encofrado de la obra. 1986





La obra sufrió una agresión con pintura roja el día anterior a su inauguración, anécdota que el propio Fernando Alba recuerda de una enorme belleza, casi como si se tratase de una parte más del proceso de creación.

Cabría hablar de la importancia de lo táctil de la obra. El tratamiento del hormigón pulido en los prismas de la base y el abujardado del cilindro hablan de una sensibilidad táctil para potenciar la incidencia de la luz.

La luz entendida como material que construye el espacio, estalla en el interior de los prismas, se diluye y gira en el contorno del cilindro vertical y por oposición se manifiesta en la sombra arrojada sobre el plano verde horizontal.

A modo de un reloj de sol, la sombra va girando y acortando conforme pasan las horas del día y los meses del año. Podríamos encontrar en el gesto un inicio de la evocación poética de Alba acerca de la variabilidad del tiempo que tanto investigará en obras posteriores.

Decía Ortega que “entre la física y las cosas que intenta conocer se interpone necesariamente la necesidad de la medida.” En la Fosa común del cementerio civil de Oviedo, la escala es consecuencia del lugar y por tanto del espacio de su emplazamiento. La altura total atiende a la altura de la tapia y la altura del núcleo central explosionado responde a la escala humana.

El entendimiento espacial de la obra no es posible sin realizar el recorrido hasta descubrirla. Existe un proceso ceremonial desde que a lo lejos y al otro lado de la tapia se insinúa el cilindro truncado como icono que grita con contención formal y por tanto calladamente. Hay un recorrido secuencial obligado hasta percibir la totalidad de la obra.

Atravesando el pórtico que da paso al atrio en que se instala y con el giro para descubrir la pieza, ésta se yergue en un espacio de planta cuadrada, casi claustral. Podríamos asimilar la obra a un ciprés más en su posición y verticalidad. Al fondo un paramento de mármol negro con inscripciones enfatiza el material utilizado.



La pieza juega por tanto con el factor sorpresa en el descubrimiento de su morfología. Lo que desde fuera de la tapia podemos intuir como una forma pura, cilíndrica y de textura rugosa, al entrar se muestra fraccionada y descompuesta en prismas lisos.

La sombra en los días de sol genera una traza en el césped de exquisita elegancia y belleza a modo de metáfora de la huella del desastre de la alegoría a la barbarie.



OBRA Mural  
FECHA 1987.  
MATERIAL Acero  
SITUACION. CANGAS DEL NARCEA. Asturias.





La obra Mural fue realizada en 1987 en Cangas del Narcea, donde se situó bajo el puente colgante sobre el río Narcea, realizado por el arquitecto José Gómez del Collado, ubicado junto a la Iglesia de Santa María Magdalena.<sup>250</sup>

Con la colaboración de los talleres Blanco Infanzón con los que Fernando Alba trabajó en la mayoría de sus obras de escultura pública, la pieza se realizó en chapa de acero cortén, con dos piezas instaladas sobre el muro. La primera pieza tiene un formato con vocación de cuadrado y se sobrepone sobre otra rectangular que se pliega según dobla el muro de hormigón.

El mural tiene unas medidas de 1,20 x 5,00 x 0,80 metros y fue encargado por el Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo (MOPU) al objeto de tapar o “dar vida” a un muro de hormigón armado que discurre junto a la carretera que cruza bajo del puente. Dicho muro tenía un ángulo al que se adapta la pieza de manera directa al respetar su disposición geométrica, ya que los pliegues que realiza el material siguen la forma de la

<sup>250</sup> ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, “Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)”. *Artistas asturianos. Escultores, IX*, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 262-295

<sup>251</sup> “Fernando Alba. Esculturas”, Catálogo, Consejería de Educación y Deportes del Principado de Asturias, Oviedo, 1991.



base del muro sobre el que se apoya, pero con un lenguaje contemporáneo y de gran expresividad, como si de un acordeón se tratase.

El estado actual de esta obra es muy deficiente por estar a pie de calle y tratarse de un elemento mural que ha sido agredido con pintadas y carteles. Para eliminar las pintadas se realizaron intervenciones mediante pintura negra sin ninguna consulta previa al autor.

La pieza de Fernando Alba tiene la vocación de ser parte de la ciudad. Se encuentra en una zona de paso y es fácilmente visible e identificable desde la otra orilla del río por sus formas geométricas y expresivas. Por todo esto, la obra es ya parte del patrimonio cultural de Cangas del Narcea y por tanto debería ser protegido y cuidada.

Por otro lado si analizamos la obra en relación con el conjunto de la producción de su autor, el Mural de Cangas del Narcea es la escultura que aborda el espacio público de la manera más plástica y con mayor concesión a la forma obviando la parte conceptual de la misma.

Por tanto existe una cierta inexperiencia a la hora de acometer la obra concediendo a la formalización más importancia que a las ideas. Sin embargo la obra tiene una gran expresividad desde el punto de vista formal y plástico, siendo la primera obra de arte público de Alba en la que empieza a trabajar con planos lisos de chapa de acero, que serán de vital importancia en obras posteriores.

El frontón plegado en progresión confiere a la obra una inquietante dinamismo según unas vibraciones que dialogan con los elementos naturales y artificiales que lo rodean la obra: el puente y el río. Existe una metáfora entre la obra y los elementos del contexto inmediato: el mural parece contagiarse formalmente de la esbeltez y fragilidad del puente colgante y el movimiento y la vibración del río.

El mural dialoga de una manera directa con el puente y el río según un juego poético de fluir y plegar, haciendo que la obra tenga una condición de fuerte pertenencia al lugar. La obra se adapta al muro de hormigón mediante una subestructura auxiliar de tubos metálicos, y el paramento en el que se instala constituye un telón de fondo en el que se proyecta la sombra estableciendo con él un diálogo de figura-fondo en la zona inferior desmaterializando su línea superior al deconstruirla mediante un perfil sinuoso y plegado. Se trata de la primera obra de espacio público en la que Fernando Alba empieza a sentir y tomar conciencia profunda de la medida y de la relación con el espacio público.

El matemático Emmer, que hace depender la concepción del espacio de la evolución de las matemática, ha justificado metafóricamente las formas del arte aludiendo a otras disciplinas y ha llegado a la conclusión de cómo los pliegues en el arte se deben a la influencia de la topología.<sup>251</sup>

---

<sup>251</sup> DE PRADA, Manuel, *Arte y naturaleza*. Nobuko, Buenos Aires, 2009

La topología se dedica al estudio de la continuidad por lo que la pieza de Cangas admitiría un análisis en esta clave. Podríamos decir que la irregularidad se encuentra avalada por la matemática y la ciencia. Esta teoría está justificada por la importancia que las nuevas ramas de la física conceden al azar, la indeterminación y los procesos irreversibles que explican la complejidad presente en la naturaleza. Alba maneja un concepto de espacio-pliegue continuo, en el que se maneja entre unas condiciones de libertad y una ley de formación que insinúa una formación geológica.

La obra tiene la voluntad y capacidad de dignificar un lugar aportando una significación artística, utilizando para ello un discurso lingüístico aislado dentro del conjunto de la obra de Alba. Jean Dubuffet decía “El arte debe proporcionarnos otra mirada, romper con lo acostumbrado, romper las certezas cotidianas...mostrar las vías a través de las cuales se pueden expresar las voces del hombre salvaje.” En el mural de Cangas del Narcea, Alba consigue precisamente esto.

OBRA	Sin título
FECHA	1988.
MATERIAL	Acero cortén.
SITUACION	Barrio de Ventanielles. Oviedo. Actualmente desmontada.



“La obra de arte no educa, no transmite la formación estética, o lo hace tan lentamente o sobre una minoría tan reducida de la sociedad que (...) sin transformar la educación, sin ampliarla estéticamente, sin inventar una rápida y efectiva educación popular, el artista seguirá condenado a adornar o a seguir tartamudeando, condenado el artista, cuanto más avanzado y mas cerca del pueblo, más impopular.”<sup>252</sup>

Jorge Oteiza

---

<sup>252</sup> Oteiza creía en la educación estética del niño, sensibilidad que permitiría a la sociedad entender la aportación del arte. ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, *Oteiza. Pasión y razón*, Nerea. San Sebastián, 2003

La obra *Sin título* se realizó para la Plaza del Lago Enol, en el Barrio de Ventanielles de Oviedo. La escultura se proyectó y construyó por encargo de la Consejería de Urbanismo y Ordenación del Territorio en el año 1988.<sup>253</sup>

El Barrio de Ventanielles era un barrio marginal de Oviedo que experimentaba una expansión y crecimiento residencial en aquella época. La plaza en la que se dispuso la obra era rectangular y la pieza se colocó en el centro de uno de los lados mayores con la voluntad de separar la plaza del tráfico rodado. Siendo la escultura el primer elemento de la plaza, ésta quedó inacabada pese a las promesas de las autoridades correspondientes.

Por tanto la decisión de colocación de la obra le confirió una condición de límite entre la plaza y la zona más agresiva de vehículos.

La escultura se realizó en chapas de acero cortén de 50 mm de espesor en colaboración con los Talleres Blanco Infanzón.

El conjunto de las chapas forma una pieza de grandes dimensiones que parte de una geometría rectangular que se descompone a medida que asciende en una sucesión de planos que avanzan en dirección longitudinal. La obra tenía una dialéctica formal de despliegue y descomposición de sí misma, para conceptualmente evocar los distintos lugares y recovecos del barrio. La escultura también tenía la vocación simbólica de representar la regeneración y reestructuración del barrio como elemento de desarrollo urbano.

La composición era de gran dinamismo y movimiento. En palabras de Alba: "Parecía como si se congelase en un instante y en su último desarrollo la pieza de acero que remataba el conjunto tenía una posición de caída y avance hacia el resto del barrio."<sup>254</sup> La pieza nacía enraizada en el suelo con la voluntad de ocupar con dinamismo el espacio que ocupaba, confiriendo una gran dosis de energía al conjunto de chapas que componían la escultura.

La angulosidad del lenguaje empleado respondía a la agresividad y vitalidad del barrio. La escultura era al tiempo abrupta, poderosa y sin concesiones. La energía cinética que desplegaba la pieza le daba una imagen inestable según se producía el movimiento ascensional, aumentada por la sensación de pesantez de las planchas de acero. El conjunto podía interpretarse según diversas lecturas y simbolismos. Era capaz de sugerir desde la imagen de un barco encallado hasta la del despliegue de un acantilado. En su composición la obra tiene un equilibrio inestable que sugiere una energía potencial interior capaz de explotar y desplegarse en cualquier instante. Su pureza geométrica y potencia expresiva sugieren por igual lo agresivo y o sublime, y esa condición polisémica puede haber sido la causa de su destino final: el desmontaje, el abandono y la incompreensión. La pieza nacía de la tierra y se desarrollaba como una cordillera ascendente, con una estructura de macizo y un desarrollo final de avance que trataba de ocupar energéticamente el límite del lado largo del rectángulo de la plaza.

<sup>253</sup> ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, "Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)". *Artistas asturianos. Escultores, IX*, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 262-295

<sup>254</sup> Conversación con Fernando Alba

Podríamos hablar aquí del nacimiento en la obra de Alba de una condición telúrica que en etapas posteriores está muy presente en sus planteamientos conceptuales. La obra, en su emerger, tenía una energía central que le impedía desmembrarse, dominando el sentido longitudinal.

Estilísticamente la escultura manejaba investigaciones plásticas que tenían raíces en el constructivismo de la vanguardia rusa. No podemos dejar de recordar como Oteiza en sus análisis e investigaciones espaciales, llegaba a interesarse finalmente por Malevitch al que definía como “el único fundamento vivo de las realidades espaciales”<sup>255</sup> Alba reflexionaba como le recordaba “un viejo barco varado que, sorprendentemente decide escapar a la mar, que cualquiera de las partes que lo conforman pudiera estar en cualquier lugar, buscando cualquier zona del barrio.”<sup>256</sup>

En un barrio deprimido de nueva expansión residencial, la pieza tenía la voluntad renovar la imagen urbanística de la zona dotándola de un nuevo aire de contemporaneidad. Se constituía en una representación conceptual del barrio en su proyecto de futuro y en su propia configuración caótica y agresiva. Algunas de las distintas partes que la componían eran calladas y otras gritaban en gestos más dinámicos, sugeridas por elementos dispuestos en equilibrio inestable. La configuración formal de la obra estaba más inspirada en la operación urbana a escala del barrio que en la propia disposición de la plaza en la que se instaló.

Esta obra ha sido sin lugar a dudas la más polémica en la trayectoria del artista. En 1995 fue desmontada y en la actualidad se encuentra almacenada en el Polideportivo San Lázaro de Oviedo. Existen abundantes artículos de prensa que denunciaron su abandono y descuido, en concreto el aparecido en el periódico *La Voz de Asturias*<sup>257</sup>, titulado “En defensa de la escultura de Fernando Alba” suscrito por multitud de profesores, artistas y arquitectos.

También el diario *La Nueva España*<sup>258</sup> de fecha 19 de mayo de 1995, hace referencia al mismo manifiesto en el que 79 profesionales vinculados al mundo del arte firmaron un escrito en apoyo de la escultura de Fernando Alba, destacando la profesionalidad del autor, su larga trayectoria dentro y fuera del ámbito regional, mostrándose sorprendidos porque “una estética cuestionada asumida desde que la escultura se independizó de la servidumbre temática y del preciosismo de materiales sea actualmente cuestionada” en una ciudad “que cuenta con una nutrida representación de artistas plásticos, una Universidad con área de Historia del Arte, buen número de licenciados en dicha especialidad, una Escuela de Artes y Oficios, un Museo de Bellas Artes, críticos especializados y un Colegio de Arquitectos, se aborde el equipamiento urbano al margen de cualquier informe u opinión de los expertos...”

---

<sup>255</sup> ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, *Jorge Oteiza. Pasión y Razón*, Nerea, San Sebastián, 2003

<sup>256</sup> Conversación con Fernando Alba.

<sup>257</sup> “En defensa de la escultura de Fernando Alba”, *La Voz de Asturias*, 19 de mayo de 1995, Oviedo.

<sup>258</sup> “Manifiesto en apoyo a Fernando Alba”, *La Nueva España*, 19 de mayo de 1995, Oviedo.

Con el pretexto de la protesta de que los vecinos del barrio alegaban la angulosidad de la obra diciendo que “los niños se puedan hacer daño jugando en un monumento público” se desmontaron los 34.000 kg de la pieza llevándola al matadero ovetense. Hubo reivindicaciones de que debería instalarse en otro lugar. La pregunta que nos hacemos es si tiene sentido reubicar una obra de arte público en otro emplazamiento distinto para el que fue concebida y más en el caso concreto de Ventanielles. Quizá existan otro tipo de obras más descontextualizadas pero en el caso de esta obra no respondería a su ubicación que es el motivo central de su génesis.

Es cierto que la escultura era angulosa y dinámica, cuestión que añadida al empleo del acero cortén oxidado supuso una negativa acogida y el posterior desmontaje por parte del Ayuntamiento, con lo que la obra del Barrio de Ventanielles protagonizó un intenso debate cultural que sirvió como reflexión social sobre el arte contemporáneo en Asturias.

Posteriormente se cuestionaron y valoraron varios emplazamientos para la obra pero nunca se llegó a recolocar en ninguno de ellos.



Imagen de la obra en el matadero ovetense, depositada tras su desmontaje.<sup>259</sup>

Fernando Alba catalogó la decisión de desmontar la pieza de la plaza lago Enol de Ventanielles de “bastante absurda, irracional, descabellada y ausente de sentido.”

Considerar la soberanía de la decisión popular es un hecho en la democracia pero la presencia del arte en el espacio público no puede ser tampoco una decisión tomada como resultado de un plebiscito.

El arte que en su propia esencia lleva aparejado el concepto de transgresión, o es ruptura y nueva propuesta de signos e ideas, o no cumple su función, y más si se trata de arte público por la responsabilidad cultural que lo colectivo lleva implícito. Si el arte público invita a la reflexión, en la obra de Ventanielles se produjo la paradoja de la irreflexión. Sin embargo hasta en eso la operación y la pieza de Alba cumplieron sus objetivos pedagógicos haciendo reflexionar a la sociedad.

<sup>259</sup> SUAREZ, Salomé. “Vecinos de Ventanielles califican de cacicada la retirada de la obra de Alba”. *La Nueva España*, Oviedo, 24 de mayo de 1995

El barrio no estaba preparado socialmente para acoger la obra y esta circunstancia supuso un rechazo popular que tuvo como respuesta política el desmontaje de la obra.

Como señaló Javier Maderuelo: “En ocasiones, el espacio público que genera la arquitectura moderna, por su impersonalidad, no sólo requiere de monumentos sino que los rechaza. La arquitectura moderna, en un afán mal pretendido de prescindir de lo ornamental, ha limpiado sus fachadas y espacios públicos de todo resto de escultura”.<sup>260</sup>

---

<sup>260</sup> MADERUELO, Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*, Biblioteca Mondadori, Madrid, 1990



OBRA Sin título  
FECHA 1988.  
MATERIAL Acero y perfiles laminados.  
SITUACION Valle de Saliencia. Somiedo. Asturias



La obra está formada por una estructura base paralela al suelo mediante unos perfiles metálicos laminados que la separan del suelo con la intención de flotar sobre el plano del terreno. Tiene un segundo orden de perfiles metálicos de acero verticales y horizontales que forman unos diedros en el espacio. Superpuesto a este sistema espacial se dispone un conjunto de tres chapas que se colocan encajadas en los perfiles con distintas inclinaciones.<sup>261</sup>

La pieza se estructura según una geometría clara y precisa, mediante dos sistemas constructivos superpuestos que enlazan entre sí, conectados por el material según un juego de complementarios.

La escultura se sitúa en un área de descanso, próxima al embalse de la Malva. Alba realiza un trabajo de abstracción que se contrapone en su esencia con el cargado paisaje que la rodea. Frente a la potencia del paisaje natural, la pieza crea un universo acotado y determinado cuya importante dimensión pierde escala frente al espacio en que se sitúa. De un lado se sitúa con naturalidad y por otro tiene la voluntad de diferenciarse, tanto en su formalización ortogonal como en el gesto de separarse del suelo.

La idea de marco de los perfiles metálicos establece una geometría virtual que se contrapone a la condición física de los planos de chapa. El carácter abstracto de la obra pretende integrarse en el paisaje a través de un juego de opuestos en su estructura, con elementos sustentantes y láminas inclinadas que buscan la estructura ascendente del paisaje en que se enclava.

La obra se manifiesta identificándose con el medio estableciendo un diálogo con la majestuosidad del macizo montañoso que tiene a su espalda. Se entienden como elemento estructurador del paisaje que juega potenciando las cualidades naturales de un lugar como mecanismo de reflexión del observador con capacidad para singularizar el espacio natural en el que se sitúa.

La propuesta parece sugerir al visitante la condición artificial que aporta la sociedad contemporánea en la visita a un marco natural de impresionante belleza. La razón y la industria se oponen a lo orgánico y lo natural, al mismo tiempo que lo potencian.



<sup>261</sup> ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, "Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)". *Artistas asturianos. Escultores, IX*, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 262-295





La monumentalidad de la pieza, de más de 18 metros de longitud por 5 de altura, se diluye en el fondo verde que tanto ayuda a potenciar el material que la constituye, el acero cortén, guiño a la identidad industrial de nuestra región.

La obra conjuga rigidez en la estructura soporte y dinamismo en la disposición de las chapas, que se inclinan según leves giros para provocar tensiones que consiguen un alto valor plástico.

La geometría es llevada en esta obra al límite a través de una esquematización lineal que funciona como soporte estructural de las planchas. Lo lineal y esquemático se convierte en físico, constructivo y resistente. Existe un manejo espacial con un concepto arquitectónico que se acentúa como contraposición al hecho natural.

OBRA	Imagen real / Imagen virtual
FECHA	1990
MATERIAL	Palmera, espejos y tubos de PVC
SITUACION	Jardines de la Fundación Museo Evaristo Valle. Somió. Gijón





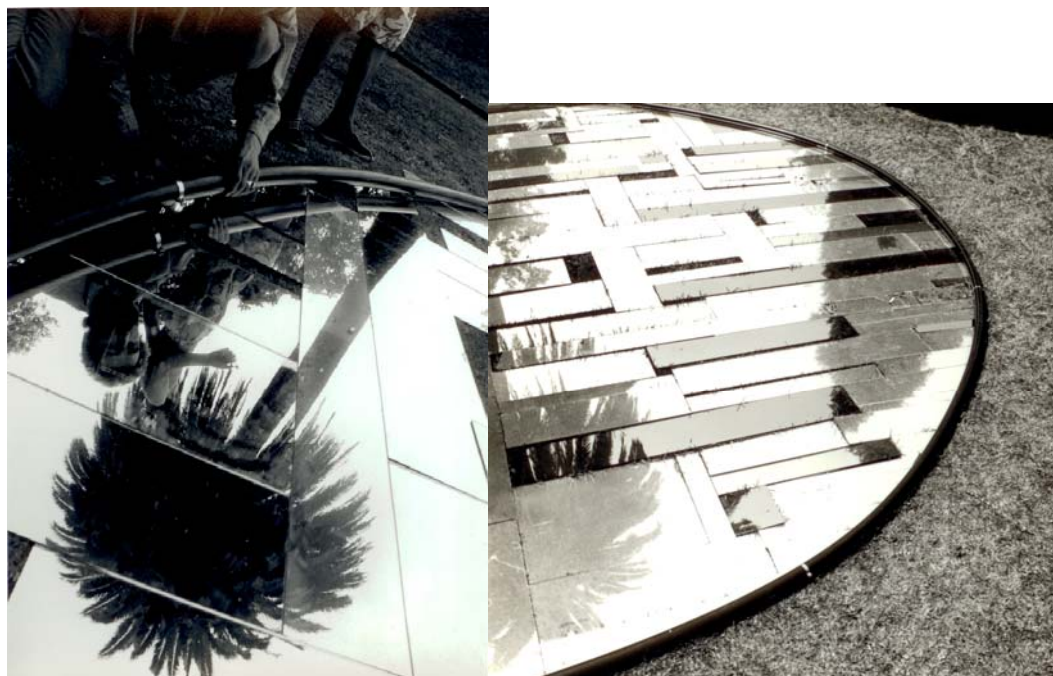
“Si no te puedes imaginar algo, tampoco lo puedes hacer; pero todo lo que te puedas imaginar es real.”

Alexander Calder

Imagen real / Imagen virtual<sup>262</sup> fue una obra efímera instalada en los jardines de la Fundación Museo Evaristo Valle de Somió (Gijón). Con ella Fernando Alba trató de intervenir el jardín del Museo. En la observación del espacio del mismo, Alba se fijó en una palmera que se yergue sobre el resto de las copas de los árboles, proyectando una sombra en el plano del suelo horizontal. El artista midió y señaló con precisión la base de la palmera y acotó el lugar de la sombra arrojada mediante dos círculos de PVC de 7,50 metros de diámetro. Por tanto, se definía un contenedor de sombra, en el que se reflejaba la silueta de la palmera sobre las placas de espejos de distinta medida y coloración.

En dirección este, en el círculo de sombra, situó un mosaico con espejos reaprovechados de diversos colores. Ese círculo, que representaba virtualmente la traslación de la proyección de la sombra del árbol en el plano horizontal, se convertía en una imagen especular, que a modo de lámina de agua recogía el reflejo del cielo azul o gris con los enormes cedros del Líbano que conformaban el límite de la pradera de césped y con la palmera que daba origen a la intervención, y que a través del espejo se introducían virtualmente en la tierra.

En la sombra cambiante de la copa de la palmera, Alba experimentó con una plástica formal y conceptual cambiante en función de la luz, la lluvia y todos los elementos y agentes que se hacían partícipes de la obra.



<sup>262</sup> ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, “Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)”. *Artistas asturianos. Escultores, IX*, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 262-295

Esta instalación experimentó sobre la idea del factor tiempo en su condición cambiante por el carácter efímero de la obra, que nunca será repetida en otro lugar y en otro momento ya que las condiciones de luz y entorno resultarían siempre diferentes.

Esta obra fue fundamental en la trayectoria de Alba por su relación con la naturaleza, que retoma de obras anteriores<sup>263</sup> con un giro en la mirada de mayor contemporaneidad. En ella sigue presente el sentido de intervención mínima, pero Alba aquí se expandió hacia un nuevo ámbito de reflexión e interacción con la naturaleza.

Ahora se sumerge en el mundo de la instalación y de la interacción con el lugar, lo que supone un nuevo modo de concebir la escultura fuera del propio ámbito de la pieza con unas lecturas más ricas y cambiantes.

Con unos elementos mínimos, compuestos de tubos de PVC y espejos de colores se configura un paisaje cambiante al que pertenecen el árbol, las hojas, los reflejos del entorno y hasta los espectadores de la obra. Y con este juego de ida y vuelta del medio físico con la obra, Alba convierte el jardín en un hecho artístico cambiante mediante la introducción de una variable orgánica en la percepción de la obra. En ella está presente el elemento totémico, tan frecuente en la obra del escultor de las etapas de las tallas de madera en troncos y elementos verticales.

*Imagen real / Imagen virtual* tiene una relación directa con Sombras de Luz en lo que a experimentación, aprendizaje e interacción con el medio físico se refiere. La obra no puede sustraerse de una contemplación perpleja en una clave estética inquietante. Es una creación subjetivada por el momento exacto de contemplación de la misma, cuya particular interferencia con el medio la dotaba de matices de vivacidad o melancolía, en absoluta coherencia con el planteamiento artístico.

La temática del árbol siempre ha estado presente en la obra del artista pero en este caso derivando hacia planteamientos neo conceptuales. Aunque el hilo conductor con la naturaleza sigue presente en el autor, Alba se aleja de la fisicidad de la madera para materializar conceptos en una obra efímera, en la que la idea conceptual es llevada a la praxis a través de un proceso de reflexión y análisis del lugar, y de un método de proyecto y puesta en obra que casi de una manera descriptiva va acotando el proceso mental que da génesis a la obra. Sin embargo la experimentación de la obra por el espectador subvierte la racionalidad del método para conseguir una contemplación de la belleza en un sentido amplio.

El material elegido es mínimo y de desecho, y su artificialidad se opone al medio en el que se instala para llegar a desaparecer en el juego de espejos y fundirse con el espacio natural en un juego mágico de utilización de la materia.

---

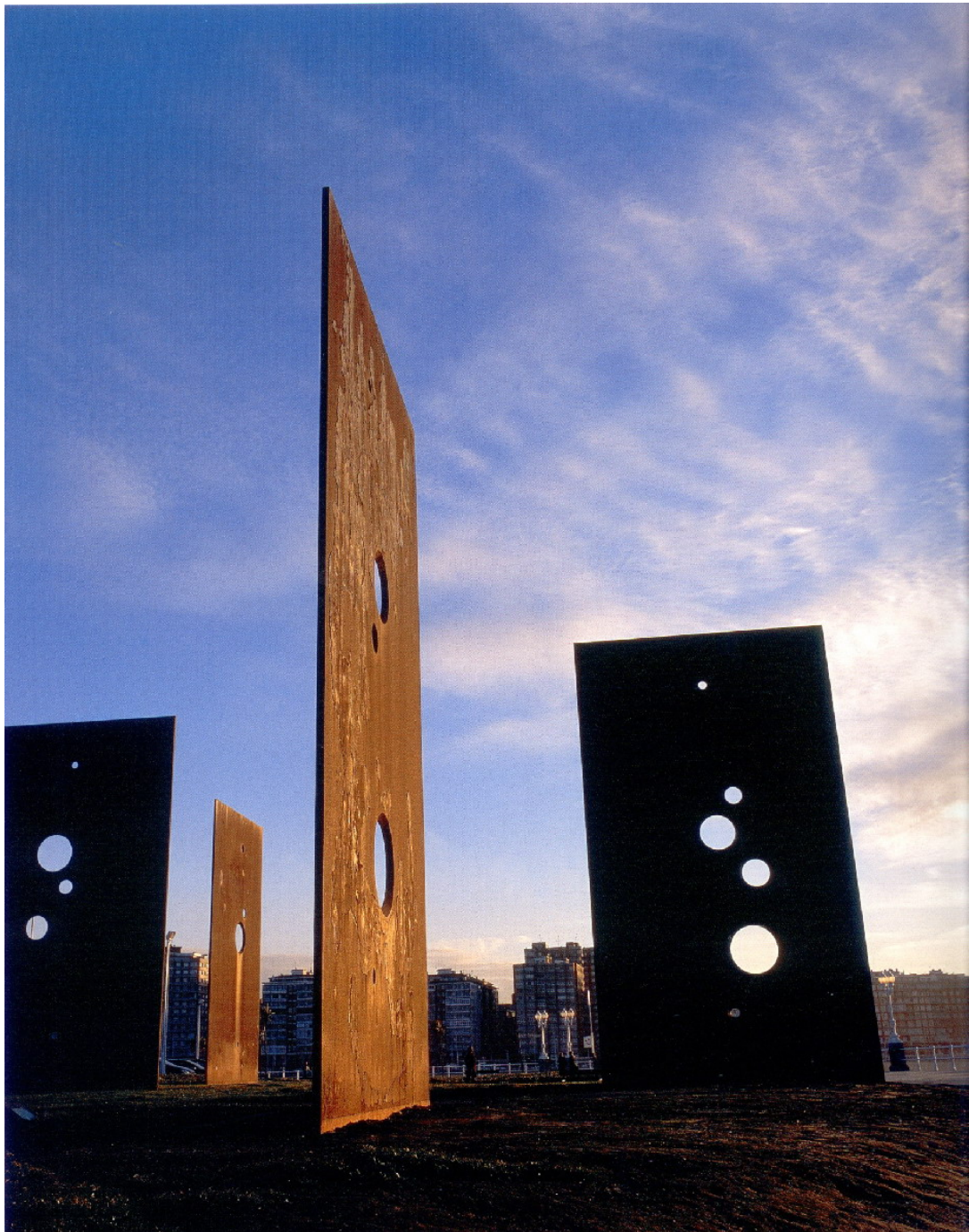
<sup>263</sup> ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, "Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)". *Artistas asturianos. Escultores, IX*, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 262-295

Es la primera vez que Alba utiliza un método de contextualización de un elemento, la palmera, y le confiere un desarrollo que materializado en la sombra proyectada produce un efecto de ocupación espacial totalizadora del lugar. Lo que ya ocurría de un modo natural, el artista nos lo desgaja y explica para alcanzar la plasticidad de la lámina de espejos.

En el proceso de desmontaje de la instalación, Alba recuerda con emoción el proceso de permanencia de la idea, materializada en la huella sobre el césped amarillento y aplastado y con distintas texturas.

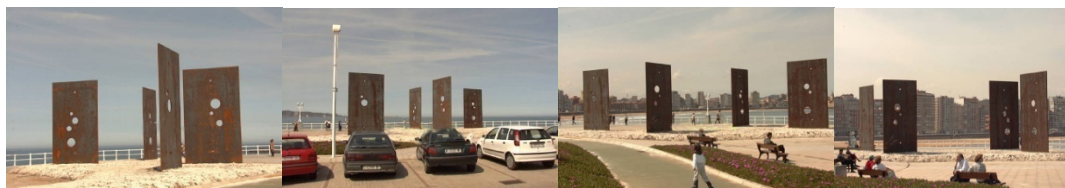


OBRA	Sombras de Luz
FECHA	1998
MATERIAL	Acero cortén
SITUACION	Mayán de Tierra. Paseo Marítimo de Gijón



“¿No es lo único estable, la persistencia de la inestabilidad?”

Eduardo Chillida



Fernando Alba realiza esta obra<sup>264</sup> tras un primer encargo del Ayuntamiento de Gijón para la plaza del Humedal de dicha ciudad. Por falta de presupuesto se cambia el emplazamiento, que finalmente se ubica en el Mayán de Tierra del Paseo Marítimo, entre las escaleras 18 y 19 de la playa de San Lorenzo.

En esta escultura, Alba realizó un ejercicio de síntesis y depuración, y construyó una pieza que interpretó el espacio en el que se enclavó extrayendo de manera brillante las sinergias del lugar y consiguiendo un conjunto de primer orden artístico.

Enfrentado al otro extremo de la bahía con el Elogio del Horizonte de Eduardo Chillida, *Sombras de Luz* se erige de manera autónoma e independiente sin establecer ningún nexo de relación con la obra del escultor vasco.



El conjunto se forma mediante la disposición de 4 elementos rectangulares de marcada proporción vertical, dispuestos dos a dos perpendicularmente y orientados según los cuatro puntos cardinales. Las cuatro placas están perforadas mediante una serie de círculos de diferente diámetro y posición, cuyas piezas realizadas mediante unos taladros avellanados se incrustan en el pavimento a modo de testigos del proceso constructivo. En la obra la geometría es una estrategia para conseguir la necesaria reducción a los elementos mínimos necesarios para conseguir la máxima expresividad del conjunto.



<sup>264</sup> ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, “Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)”. *Artistas asturianos. Escultores, IX*, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 262-295



Las piezas se sitúan paralelas y perpendiculares, conformando una obra que crea atractiva perspectivas para el paseante. El conjunto está compuesto por cuatro chapas de 50 mm de espesor con un ancho de 3,32 m y una altura de 5,37 m fabricadas en Aceralia. Las chapas funcionan como captadores de luces en las perforaciones que conforman las sombras arrojadas y enmarcando a través de los círculos tanto el paisaje y el puerto como fracciones del frente marítimo urbano de la ciudad de Gijón. Los diferentes y múltiples encuadres constituyen un importante factor de relación de los observadores en movimiento y la propia pieza. Aparece una condición mágica en el juego de la observación y los múltiples encuadres.

La configuración espacial que ofrece, facilita la percepción dinámica de la obra, tanto desde el paseo marítimo como a través de su recorrido. En el recorrido desde el paseo, cuando nos acercamos desde la ciudad, aparecen dos chapas colocadas frontalmente y otras perpendiculares que apenas dibujan el perfil de una delgada línea, contraponiendo sutilmente la presencia frontal con la levedad de los perfiles de las planchas como elementos ascendentes que afirman la verticalidad.

El material, acero cortén, acentúa la condición atemporal de la obra por medio de un envejecimiento que la ennoblece con las diferentes pátinas, que se van acumulando en su progresiva oxidación. Cuando el sol empieza a caer en la tarde con la luz de poniente se produce el espectáculo de ver penetrar los cilindros de luz que se marcan en el césped y en el pavimento. A modo de taladros inclinados surcan el espacio al otro lado de las planchas a modo de haces que conectan las piezas y la tierra. Con la luz de la tarde, el acero corten adquiere unos tonos rojizos que parecen recordar el momento en que las planchas salieron de la fundición.

En esta lectura del material se considera implícito un discurso relativo a lo cambiante y lo permanente. Los potentes elementos son entendidos como generadores de espacio y captadores de luz y sombra.



Por tanto es la contraposición necesaria entre sombra y luz la que genera el proyecto. No existe la una sin la otra, y en el apoyo mutuo se refuerzan y cobran sentido. Octavio Paz escribía “el hierro es fuego, la piedra es luz, pero lo profundo es el aire” en relación al espacio generado por las piezas escultóricas de acero. En el caso de Sombras de Luz, uno de los múltiples espacios es el de las planchas atravesadas por los cilindros inclinados. Fernando Alba describió como “esta obra oculta razones conceptuales como son los cambios de tiempo, las proyecciones del sol, la densidad de la luz”<sup>265</sup>

Sin embargo, en la luz norteña y en días nublados o con lluvia lo que realmente se revela es la cualidad matérica de la obra. Sin apenas sombras arrojadas, se produce un entendimiento táctil del espacio.



La configuración urbana del Mayán de Tierra supone un límite entre el paseo marítimo de Gijón en la zona este y el paseo que conduce hacia la Madre del Emigrante, a partir del cual se estrecha ligeramente el paseo. El Mayán de Tierra se configura como una proa curva en la inflexión de la traza del paseo, con un amplio espacio delante de la obra que invita al paseante, según un recorrido secuencial, al recorrer y disfrutar la obra. El conjunto de las chapas supone un elemento de reflexión e interacción espacial, posibilitando al espectador múltiples interpretaciones. La condición de intemporalidad, cosmogonía, síntesis y rotundidad hacen de la pieza un interrogante capaz de catalizar la reflexión del viandante.

<sup>265</sup> SERRANO, Daniel. “Fernando Alba Escultor. Sombras de luz es hija del lugar”, El Comercio, Gijón, 2 de febrero de 1999

*Sombras de Luz* fue una escultura polémica contestada públicamente tras su inauguración. Paulatinamente ha sufrido un proceso de asimilación por parte de los ciudadanos hasta llegar a convertirse en uno de los referentes de la imagen de Gijón.

La obra es una suerte de templo pagano.<sup>266</sup> La geometría de los círculos tiene una traslación conceptual planetaria acentuada por el juego geométrico de convertir el círculo en elipse cuando la luz penetra angulada en la obra. La escala humana en la visión cercana posibilita multitud de encuadres en los agujeros desde los cuales se puede llegar a ver pequeñas composiciones parciales de los edificios del paseo marítimo de Gijón confiriendo una amplia versatilidad a la hora de disfrutar la pieza. Por ello, la relación con el espacio urbano es múltiple. Pasear entre las chapas puede llegar a ser un viaje a pesar de tener que “violar” los montículos de los pavimentos no pisables.

La obra es dimensional, para realizar un viaje, con una capacidad totalizadora. Alba llega a hablar de cómo la escultura tiene la capacidad de “viajar”, pudiendo imaginarla varada en un muelle al otro lado del océano. Esta es una recurrencia evocadora que ya había manifestado en la obra de Ventanielles.



La geometría es bidimensional en los planos de las chapas, según una ley de formación en la disposición de las perforaciones mediante una traslación geométrica de las perforaciones circulares de arriba abajo, que va cambiando en cada una de las cuatro placas. Existe otra geometría más compleja y tridimensional, según la cual se podría unir los círculos en el espacio creando una red virtual que cose espacialmente las cuatro piezas, enlazándolas entre sí y relacionando el espacio que las rodea. A diferencia del espacio tradicional concebido como vacío dentro de un volumen, el espacio es generado por unas superficies planas.

Alba ha construido un sistema, es decir, un juego de reglas capaz de cambiar sin alterar el conjunto lo cual da un juego infinito de posibilidades y una lectura abierta de la obra.

<sup>266</sup> FUERTES, Joaquín. “Lección de Arte”, *Diario El Comercio*, Gijón, 21 de mayo de 1999

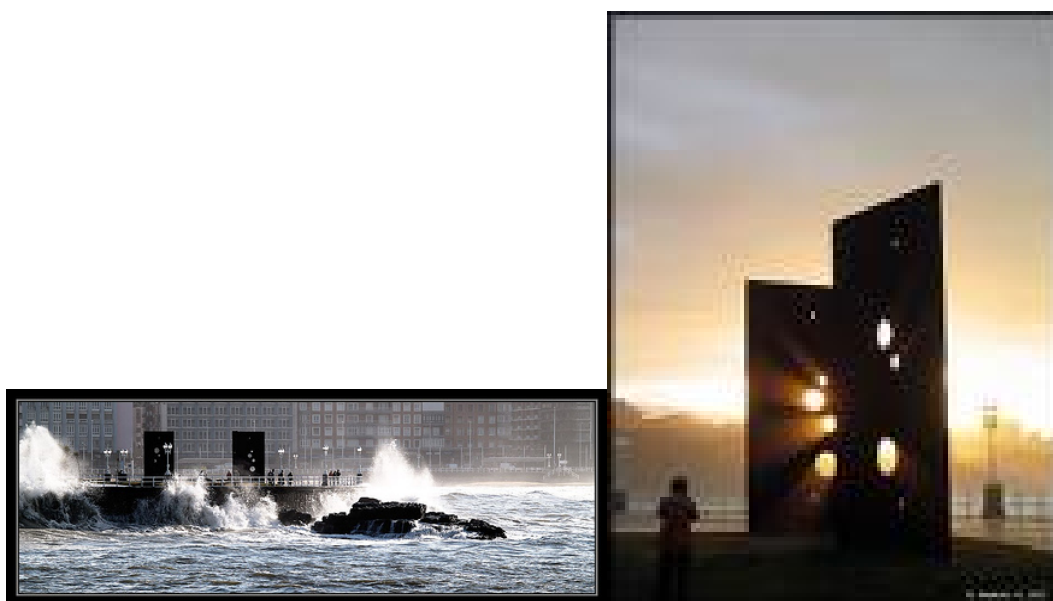
Las dimensiones de las piezas y sus proporciones están determinadas por las limitaciones de las dimensiones de fabricación (3,20 metros en horizontal) y el ancho y la altura de cada pieza guardan entre sí una proporción áurea.

Las piezas tienen por tanto una autonomía y una individualidad y todas están conectadas entre sí formando un sistema que funciona en su conjunto, que se manifiesta con una serenidad inquietante, sin competir con el poderoso medio en que se ubica.

La idea generadora de la pieza se basa en la capacidad de atrapar el sol para generar a su vez sombra. La luz queda atrapada en el círculo perforado generando una linterna de luz que da origen al título de la obra Sombras de Luz. El elaborado título juega con esa contradicción entre el sol atrapado y la sombra arrojada, que es la que genera la luz. En palabras de Alba: “La poesía no viene cuando quieres sino que es caprichosa”.

*Sombras de Luz* no es ajena a cierta interpretación cabalística. El número cuatro juega con las cuatro orientaciones de los puntos cardinales y con las cuatro estaciones del año. Existen obras en el arte moderno que están basadas en conceptos cosmológicos o planetarios. Nancy Holt en su obra Sun Tunnels, dedicó una especial atención a la orientación y posición astronómicas, con cuatro tubos cilindros alineados con la salida y la puesta del sol a los cuatro puntos cardinales, dispuestos horizontalmente en el desierto de Lucin, en Utah. A su vez, los cilindros están perforados sobre la superficie según el diseño de cuatro constelaciones, de tal forma que proyectan la luz del sol o de la luna en el interior de los cilindros, a modo de planetario que se va desplazando. La obra de Holt maneja el espacio interior y exterior mientras que *Sombras de Luz* maneja un espacio más inmaterial o virtual, utilizando los planos verticales de las chapas y el plano horizontal del suelo para definir los cilindros de luz convertidos en materia.

La escultura va más allá de las propias piezas en esa interacción con el entorno y los círculos recortados de chapa desplazados al pavimento contaminando y apropiándose del propio espacio de la plaza. La escultura es sin duda “hija del lugar”.





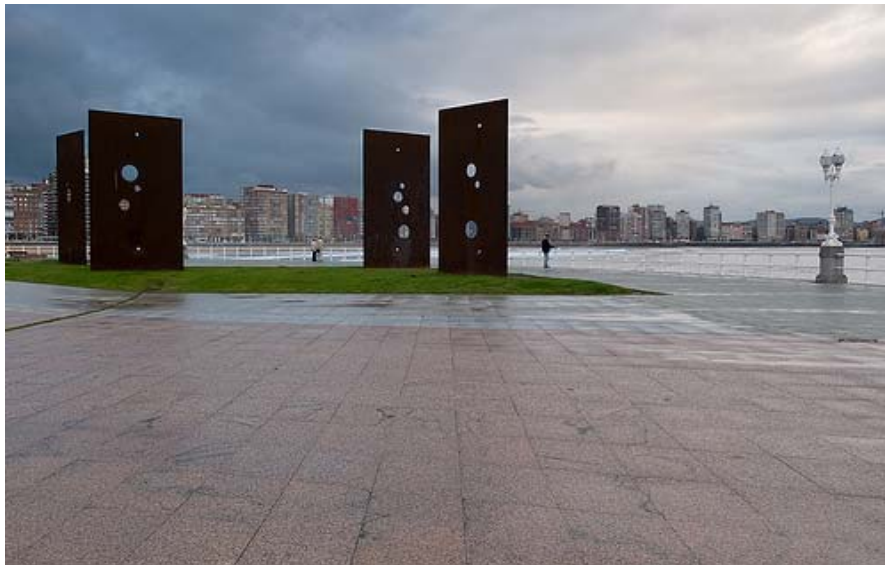
Fernando Alba ha logrado en esta obra una síntesis minimalista, poética y totalizadora de un lugar, llegando a una madurez en su trayectoria artística al enfrentarse a un espacio público de la potencia del Mayán de Tierra del paseo gijonés. El escultor nos ha comentado como “no se puede dialogar con un desconocido” aludiendo a la capacidad y necesidad del conocimiento exhaustivo del lugar en una intervención de este tipo con una densidad y complejidad ilimitada.

La obra logra atrapar las condiciones de un lugar y por tanto es indisociable a él. El *genius loci* está íntimamente ligado a la génesis y la materialización de la obra. La fuerza del lugar está recogida en la obra como emanada de la propia potencia del entorno.

*Sombras de Luz* fue una obra polémica y controvertida e incomprensida cuando se instaló e inauguró en el paseo marítimo de Gijón. Lo mismo ocurrió con el *Elogio del Horizonte* de Eduardo Chillida en su inauguración. La polémica inicial fue dando paso a una aceptación popular de las obras, formando parte del imaginario del paisaje urbano de Gijón. Ambas obras ayudaron a situar el arte contemporáneo en el centro de la polémica cultural de la región, y por tanto ayudaron a reflexionar sobre la decidida apuesta que se empezaba a realizar en Gijón por la escultura contemporánea.

“Enfrentarse a lo público te obliga a tener otra conciencia que te hace ver las cosas desde otra visión”

Fernando Alba



“Mientras tanto, distinto el ánimo permanece en las orillas de la ciudad un joven solitario, atiende a las olas y algo grande presiente el joven adolescente, cuando escucha sentado a los pies del que conmueve la tierra, y no en vano le educó el Dios del Mar.”

Hölderling, *El Archipiélago*

OBRA	Contenedores de Tiempo
FECHA	2000
MATERIAL	Acero, agua y hojas de roble.
SITUACION	Plaza de la Campa. Salas y Fundación Museo Evaristo Valle. Gijón.



“El diálogo limpio y neto que se produce entre la materia y el espacio, la maravilla de ese diálogo en el límite, creo que, en una parte importante, se debe a que el espacio, o es una materia muy rápida, o bien la materia es un espacio muy lento. ¿No será el límite una frontera, no sólo entre densidades, sino también entre velocidades?

Eduardo Chillida<sup>267</sup>

La obra, consecuencia de la observación y del destino, tiene su génesis cuando Alba estaba realizando *Sombras de Luz* en un taller de Avilés y encontró entre los aceros depositados en él las cuatro piezas de acero que la componen ponen este hecho en relación su origen con “el destino, que me juega muy buenas pasadas”, según comenta el propio Alba. El escultor se debatió en ese instante entre la tentación y el problema que creaba el encuentro con ese material de tan enorme potencialidad artística. Finalmente las piezas fueron recogidas y almacenadas en su taller. Se planteó para que pudieran servir, buscando un destino artístico y una intervención en ellas para alcanzar este fin. Se realizaron unas maquetas en barro y se perforaron los círculos en las chapas.

En el año 2000 recibió la invitación para participar en la muestra La Escultura al Norte de Salas, Asturias.<sup>268</sup> La organización del evento le propuso a Fernando Alba una intervención en la plaza de la Campa, delante del edificio histórico de la torre. Con posterioridad se expuso la obra en los jardines de la Fundación Museo Evaristo Valle de Somió, en Gijón.

La obra se componía de cuatro elementos de chapa curvada de forma cóncava iguales dos a dos y por tanto con capacidad de relación entre sí y que establecían una implantación secuencial, con ritmos, tensiones y dinamismos. Las chapas curvadas de acero miden 72 x 210 x 185 cm los elementos 1 y 2 y 98 x 250 x 209 los elementos 3 y 4.

La instalación nació pensando en la localidad de Salas: los conceptos invariantes del tiempo, el silencio y la Historia que subyacían en el entorno urbano en el que se instalaron las piezas. En palabras de Fernando Alba se trató de reflexionar acerca de “como calla el tiempo cuando pasa la Historia y se hace un silencio sobre las piedras”.

---

<sup>267</sup> CHILLIDA, Eduardo, PREGUNTAS, Artes Gráficas Lorea, San Sebastián, 1999

<sup>268</sup> ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, Catálogo de La Escultura en Norte, Salas y Jardines de la Fundación Museo Evaristo Valle, Gijón, 2000

Catálogo de La Escultura en Norte. Salas y Jardines de la Fundación Museo Evaristo Valle. 2000. Gijón.

Catálogo de La Escultura en Norte II. Salas y Malleza. 2003. Asturias. Pp. 110.

El título *Contenedores de tiempos* no puede ser más elocuente a la hora de sintetizar el concepto de tiempo vinculado al espacio como contenedor y de la fugacidad inherente como materia de pensamiento.

Los cuatro elementos interrelacionados e iguales dos a dos en su composición secuencial nos aproximan a tiempos detenidos, ligados no obstante en su discurso rítmico, sinuoso y dinámico a la idea de fugacidad. La formalización del concepto se basa en unos elementos cóncavos que tienen la capacidad de contener sin retener.

Las referencias conceptuales tienen una directa relación en su formalización: El círculo como forma cerrada y cabalística, la concavidad como forma que acoge la existencia. Las referencias formales están cargadas de significado: la concavidad como elemento receptor del acontecer. El círculo, en el que se unen el fin y el principio como alusión al devenir vital.

La obra tiene un componente biográfico fundamental en la trayectoria del artista: la enfermedad y fallecimiento de su esposa en octubre de 1999. Dicha carga biográfica supone una nueva reflexión en su obra introduciendo la dimensión poética del tiempo y de la fugacidad de la vida. El título de la obra es bastante elocuente en torno a la reflexión sobre el silencio y la quietud, tan ligados al paso del tiempo como también al espacio en forma de secuencia sinuosa. Hay implícito un tiempo circular, con la idea de retorno subyacente. Se trata de ese tiempo que vuelve con esa referencia oriental. Hay tiempos que son plenos en su ser donde el agua rebosa y otros tiempos que se frustran y el agua vierte antes de convertirse en lo que podríamos denominar plenitud del ser.



En la obra están conceptualizadas contradicciones del ser: plenitud y fragmentación conviven en el mismo contenedor como partes indisolubles de la naturaleza humana.

Los distintos elementos y materiales se aceptan según una operación sutil de ubicarlos intercalándolos y yuxtaponiéndolos. Existe una secuencia rítmica de relaciones entre las distintas piezas. El agua juega con el concepto de vida y con la muerte como opuesto. En la operación de rebosar la vida aparece de manera incompleta que se va antes de tiempo sin haberse completado. El agua es la representación de la vida y con su tendencia al movimiento se rebela a ser contenida. El círculo es la metáfora de los distintos tiempos y de las distintas maneras de concebirlas. Las hojas juegan un importante papel flotando en el fondo como alusión a la temporalidad y caducidad de lo perecedero y lo cambiante.

En la obra hay una voluntad de transgresión evidenciando lo conceptual y por tanto no tangible por encima de lo físico de la instalación. Las piezas son muy musicales: Si cae el agua de lluvia son muy receptivas e interactivas con el entorno en que se sitúan, como el propio Alba señala: “Son por tanto muy agradecidas ya que el agua refleja el entorno y las hace sensuales, ablandándolas.”<sup>269</sup>

Al caer las hojas como elementos naturales que vienen de los árboles del entorno hacen que éstas sean muy receptivas acogiendo lo que la naturaleza aporta en esa dialéctica entre lo natural y artificial.

El material, acero, agua y hojas secas, vinculada a la misma esencia y origen de la vida y tan sensible a su discurrir a través del movimiento, de la evaporación, de la descomposición de las hojas y en definitiva, de la fugacidad del tiempo.<sup>270</sup>

Las piezas consiguen flotar sobre el suelo mediante un leve apoyo en tres puntos inapreciables a la vista.

Finalmente resulta curiosa una afirmación de Oteiza<sup>271</sup> que puede ser aplicable a esta obra: “la plástica más avanzada de la escultura actualmente es la forma en cuarta dimensión, positiva o razonada desde la estructura, con un resultado de superficies cóncavas no perforadas.”

---

<sup>269</sup> Conversación con Fernando Alba

<sup>270</sup> ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, “Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)”. *Artistas asturianos. Escultores, IX*, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 262-295

<sup>271</sup> Afirmación de Oteiza acerca de intuiciones teóricas aún no experimentadas. *Oteiza. Pasión y razón*.



OBRA	Círculo de Otoño
FECHA	2003
MATERIAL	Agua, tierra y hojas secas
SITUACION	San Claudio. Oviedo



“Incluso cuando se está trabajando en la más completa soledad, uno tiene en el bosque la evasiva sensación de estar acompañado (...) Los árboles son una presencia. Mucho antes de la existencia de los numerables o las matemáticas, cuando el lenguaje humano consistía primordialmente en nombrar el mundo, los árboles ofrecían sus medidas: de distancia, de altura, de diámetro, de espacio. Eran más altos que cualquier cosa viva; sus raíces llegaban más hondas que cualquier criatura; rozaban el cielo y sondeaban el mundo subterráneo.”

John Berger, Páginas de la herida



La obra *Círculo de Otoño* surge a petición de la Consejería de Medio Rural y Pesca del Principado de Asturias para realizar un calendario en torno al tema del bosque. Con ese fin se realiza un encargo a doce artistas y al fotógrafo Ferrero, que da testimonio gráfico de las actuaciones de todos ellos.<sup>272</sup> Algunos de los artistas contextualizan su obra en un determinado entorno natural y otros intervienen de manera abstracta.

Fernando Alba en el entorno de San Claudio encuentra un lugar en una depresión del terreno. En este emplazamiento el agua se concentra y se apropia del mismo, y allí realiza una intervención efímera de land-art, mediante la cual, con un rastrillo de mango prolongado, limpia apartando las hojas y la tierra, quedando recortada la figura del agua estancada en forma de círculo.

Se trata de trazar un gesto en un entorno caótico natural, en un contexto de enorme riqueza. El elemento “hoja” ornamenta aquello de manera poderosa con sus líquenes. Los materiales son: un tronco de abedul, una charca repleta de líquenes y hojas secas. Se trata de materiales naturales que cambian su posición inicial en el bosque. Por ello, la obra supone una reflexión sobre lo insondable y lo telúrico, según un discurso en relación al ciclo y el círculo de la vida.

Se trata de una recopilación de los tesoros que rodean el lugar. El estanque nos habla de lo que “a simple vista” no somos capaces de ver como si se tratase de una reflexión deteniendo el tiempo en la naturaleza.

En el estanque, el líquido inmóvil encuentra el ensimismamiento y ajeno al movimiento adquiere otra naturaleza distinta y precisamente en esa condición especular se hace profunda.<sup>273</sup>

El hecho de que la intervención se sitúe en una depresión del terreno le confiere al estanque una condición profunda y enterrada. Es difícil ponderar lo que ocurre en el interior adquiriendo una propiedad misteriosa que se superpone al mundo reflejado.

Es indudable que la operación genera en sí misma un espacio singular, un cilindro abierto en el bosque, una operación artificial realizada por la mano del hombre que se contrapone al caos de la naturaleza.

Narciso cae en la cuenta de ese privilegio que le ofrece la hondura y la condición especular. Finalmente muere de inanición y melancolía porque no puede abandonar la imagen ya que irse de allí sería abandonar algo de sí mismo. Para Narciso la imagen más irresistible no es aquella que observa en la superficie del agua, sino la imagen de lo otro, que nace del enigma del fondo. Narciso necesita esa profundidad que le hace insondable ayudado por la perturbadora quietud del agua.

<sup>272</sup> MARTIN, Jaime Luis, Catálogo de la Exposición “Variaciones artísticas sobre el bosque”. Consejería de Medio Rural y Pesca del Principado de Asturias, Oviedo, 1999

ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, “Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)”. *Artistas asturianos. Escultores, IX*, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 262-295

<sup>273</sup> MARTINEZ SANTA-MARIA, Luis, *El árbol, el camino, el estanque ante la casa*, Colección Arquithesis, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999

El estanque, al igual que las cosas en la naturaleza, está en su lugar. El lugar no le anima a desplazarse sino a detenerse. La idea de centro es consustancial a la formación del agua. Se trata de un lugar inactivo, destinado al reposo y por tanto a la contemplación y al a reflexión.

Por su propia condición, las aguas siempre serán antiguas y remansadas. Hablan del tiempo que permanecieron para saber también que acabarán en otra parte. Hablan también del tiempo, que como las aguas, aun lentamente, transcurre.<sup>274</sup>

La voluntad de intervención perfeccionista de la geometría del círculo introducida en lo caótico de la naturaleza supone una metáfora del principio y el fin de los ciclos naturales. El nacimiento y la muerte y el comienzo de la nueva vida, en definitiva una travesía. El sentimiento de lo oculto, de lo que no podemos alcanzar a comprender, supone un pensamiento recurrente en la obra del artista, manejando el misterio y el enigma como ámbito de reflexión en esta etapa de su obra.

Las aguas estancadas son las más pesadas a la vista de los líquidos conocidos. Esa característica les acerca al mundo de los minerales como si de una fosilización se tratara, como lo supo interpretar Calder en su fuente de mercurio.

El sonido es el del viento atravesando los árboles con las ramas y las hojas o el murmullo del agua que recorre la concavidad de la ladera para finalmente detenerse en el estanque, pero el sonido final es el silencio. El estanque nos lleva a un tiempo de silencio y de reflexión con un final que es el plano horizontal, la quietud plena.

La obra nos habla también de lo irrepitible, de lo frágil, de lo polícromo y del valor de lo insignificante. Los árboles que lo rodean le dan una característica especial a modo de empalizada natural dificultando su acceso y pareciendo protegerle.

La luz ambiente actuará modificando las condiciones perceptivas del lugar, en función el cielo o de la propia lluvia. Las hojas caerán y modificarán sus condiciones en un ejercicio de interacción y de pertenencia indisoluble al medio.

Alba actúa a modo de druida ahondando en los secretos más recónditos de la naturaleza, en el drama de lo que no conocemos. Es ahí donde reside el misterio, la fuerza y la energía que emana de esta intervención como si de una intervención que traspasa los límites del espacio terrenal para adentrarse en un universo cósmico.

---

<sup>274</sup> BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1942

La capacidad de evocación emana de la profundidad y aparente sencillez de la operación artística, que transgrediendo un claro del bosque con un orden artificial, nos lleva a ese enfrentamiento del hombre y la naturaleza y nos hace sentir vibraciones mágicas en una sensible operación de land-art.

En palabras de Fernando Alba “Fue una intervención deseada desde hace tiempo y en ocasiones se dan oportunidades que facultan esa posibilidad.”<sup>275</sup>

El estanque se convirtió en un instrumento de percepción que dialogaba con su entorno obligando a llevar la mirada hacia lo profundo. Lo subterráneo y lo celeste se encuentran en un momento detenidos en una fina lámina, a modo de sutil mirada del artista.

---

<sup>275</sup> En conversación con Fernando Alba en Noviembre de 2009. Oviedo

OBRA	Octubre
FECHA	2003
MATERIAL	Acero, agua y nogalina.
SITUACION	Museo Barjola. Gijón



*Octubre surge como una segunda fase de Círculo de Otoño.*<sup>276</sup>

Con posterioridad a la intervención en la naturaleza, se pensó en llevar este proyecto al Museo Barjola de Gijón. Se trataba de que todos los artistas que habían intervenido en la primera fase trasladasen, cada cual a su manera, a una sala de exposiciones esos elementos e ideas con los que habían trabajado en la etapa anterior.

Alba se representa en la muestra con una fotografía de *Círculo de Otoño*, que recoge la intervención en la naturaleza, situada en el paramento del fondo y la obra *Octubre* formada por un círculo de paneles de acero de 1 mm de espesor con hojas grabadas y abultadas en relieve.

*Octubre* tiene 2,30 metros de diámetro frente a los 7 metros que tenía *Círculo de Otoño*. Existe por tanto un cambio de la escala, para adaptar la obra a las instalaciones del museo Barjola.

En *Círculo de Otoño* se recogía un concepto que trasladó a otra fisicidad en *Octubre*, configurada como una pieza completamente distinta, en la que sin embargo permanece todo el sentido de la pieza anterior.

Hay ocre, texturas, hojas secas, etc. que son elementos invariables del otoño, estación que protagoniza el momento temporal en la naturaleza elegido por Alba, que recoge en la obra la belleza del ocaso.

Mientras que el verano con su esplendor es un canto al gozo y a la vida, y por tanto también a la juventud, el otoño es un tiempo donde el drama y los márgenes son más ricos y de mayor complejidad.

El agua vuelve a jugar en el espacio central un factor fundamental en torno a la reflexión sobre la vida y los imponderables que acompañan al ser humano utilizando la nogalina como pigmento natural que tiñe el líquido elemento convirtiéndolo en un pozo virtual sin fondo, haciéndolo más insondable.

La idea conceptual y geométrica de centro se materializa en la abstracción en algo más profundo. El centro hace de lo estancado un lugar en reposo, inactivo donde se concentra toda la carga conceptual de la profundidad.<sup>277</sup>

Si la contemplación del estanque en la naturaleza está directamente relacionada con el borde y su fondo, el artista trabaja con estos dos conceptos al abstraer la obra al medio artificial.

---

<sup>276</sup> ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, "Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)". *Artistas asturianos. Escultores, IX*, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 262-295

<sup>277</sup> BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México, 1942

El borde de hojas tiene esa condición inestable de la naturaleza según varíe el nivel del agua. En *Octubre*, se conforma mediante un sutil bordado sinuoso que insinúa una condición cambiante.

El círculo que ocupa la copa del árbol parece también estar representado y el espacio subterráneo ocupado por el árbol, y las raíces parecen también estar presentes en lo telúrico del vacío central.

El ritmo del movimiento de las hojas y su cadencia de caída está presente en los solapes de las chapas, según esa idea de sedimentos depositados por el tiempo, ofreciendo cambiantes imágenes que nunca cesan y por ello no dejan de ser irrepetibles como constatación de las fuerzas naturales.

Se trata de una traslación de la intervención en la naturaleza a un espacio reducido y de otra magnitud, abstrayendo la obra de elementos naturales para traducirla y llevarla a un soporte físico artificial. *Octubre* es una obra que habla de la belleza y del tiempo, del deterioro, y en definitiva de la belleza del ocaso.



#### 4.4. OBRA GRÁFICA



## 4.4. OBRA GRÁFICA

“El parentesco que existe entre un dibujo y una escultura carece de fronteras precisas”

Monedero Isorna. I Congreso EGA, Sevilla 1986

Fernando Alba ha centrado su producción artística en el campo de la escultura, habiendo realizado poca obra gráfica, limitando su producción hasta el momento a cuatro serigrafías y un amplio número de xilografías, que realizó como una prolongación de su trabajo escultórico. Sin embargo, sí ha realizado muchos dibujos y bocetos como parte del proceso de desarrollo de sus proyectos escultóricos e instalaciones.

Los dibujos pueden diferenciarse en cuatro tipos:

1) Los primeros dibujos, realizados en 1965 y 1966, en su pueblo natal, La Folguerosa, en Malleza, Salas, y posteriormente en La Castañal, Pravia, durante su adolescencia y etapa de aprendizaje cuando cursaba en la Escuela de Artes y Oficios de Oviedo y posteriormente algunos dibujos realizados durante su período de aprendizaje en Madrid.

2) Los dibujos que realizó como parte de la investigación en la escultura, a partir de 1966, durante diversas etapas de su trayectoria artística.

3) Los bocetos y dibujos de proyectos escultóricos, como parte del proceso de las primeras etapas de creación de las obras.

4) Dibujos no condicionados como proyectos de escultura sino que nacen libremente como expresión de sí mismo o de una idea.

Durante su etapa de aprendizaje y formación académica, el joven Alba aprovechaba los periodos de vacaciones de 1966, en la casa de su tía abuela en La Castañal, Pravia, para dibujar. En la primera fase, se observa un Alba de trazo expresivo, dibujando con ensoñación la casa de sus padres, combinados con otros dibujos de formas orgánicas.

Alba realizó en estos primeros dibujos algunos de clara búsqueda psicológica de su propio mundo interior, en los que aparecen imágenes de la casa natal envuelta en figuras ondulantes con llamas de fuego que mezclan los recuerdos de la infancia con la imaginación de la juventud, en una ensoñación del pasado muy convulsa y expresiva.



*Casa natal con panera y forno. Ceras. 1965*



*Árbol en la Folguerosa. Plumilla. 1965*



*Bueyes. Lápiz conté. 1965*

En los primeros retratos, trata de acercarse a la esencia de los personajes, reflejando su personalidad y naturaleza. Era un modo de representar con una intención más allá del dibujo académico, la búsqueda de un tipo de alma por encima del retrato fidedigno, preocupado por capturar las proporciones, el trazo y la mancha, en un intento de alejamiento del aprendizaje académico, en una búsqueda de su propio lenguaje.

Más tarde comienza a realizar retratos de personajes del pueblo con una destacable soltura, enfatizando determinados rasgos e intentando extraer “el alma” de los personajes retratados. Finalmente, en su etapa de formación en Madrid, realizó dibujos de modelos del natural en el Círculo de Bellas Artes, en los que se adentró en la complejidad y tensión de la anatomía del cuerpo humano y también realizó dibujos de Toledo y de pueblos y personajes de los alrededores de la capital.



Constante. Barra conté. 1965



Constante. Plumilla. 1965



La madre de Emiliano. Barra y lápiz conté. 1965



Constante. Lápiz conté. 1965



Hay una serie de dibujos con una manifiesta voluntad expresiva, realizados en 1966 con barra conté, de personajes con un marcado tinte fantasmagórico, en una búsqueda de alternativas y lenguaje con mucha fuerza y expresividad. Alba utilizaba la barra conté para dar fuerza a las manchas de sombras combinada con la sutileza de trazos que complementaban el dibujo con una tensión adicional.



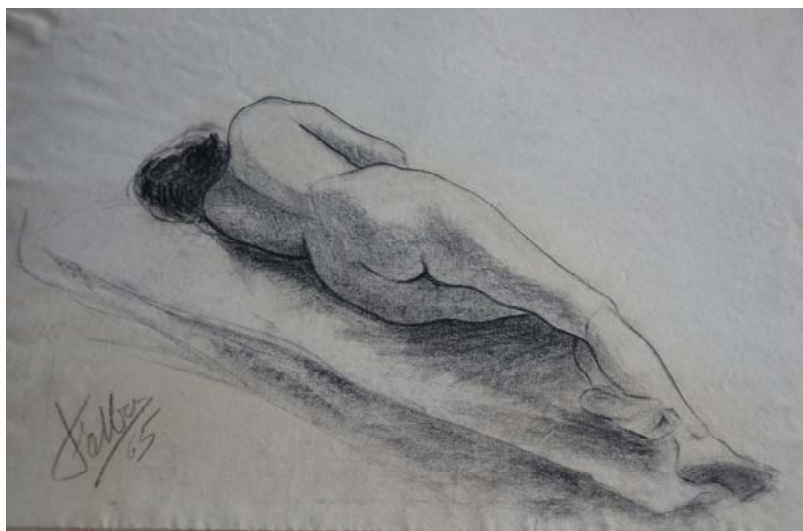
*África.* Barra y lápiz conté. 1966



*Retrato.* Barra y lápiz conté. 1966

Las figuras de modelos femeninas son, en realidad, dibujos de escultor, en los que prevalece el volumen, y en los que acentúa la belleza de la mujer como un acto de potenciación plástica. Alba abordaba la disciplina del dibujo como complemento de la escultura pero, realizando a la vez, creaciones que tenían la voluntad de extraer el alma y la expresión de una manera rotunda.

Alba era consciente durante la etapa del aprendizaje, de la importancia del dibujo y del análisis de formas como técnica representativa, y de la necesidad de su aprendizaje como herramienta para un escultor, tanto para expresar lo soñado como medio de cristalización de ideas o como mecanismo de análisis, comprensión y de expresión, realizando muchos tipos de dibujos entre 1965 y 1966, de gran soltura y expresividad, en los que intentaba con un mínimo de trazos, captar la esencia de sus modelos, mostrando energía, determinación y fuerza en los volúmenes y en las líneas de contorno. Estas primeras obras, fueron realizadas con diferentes técnicas: grafito, barra conté, plumilla, pastel, etc. utilizando diferentes soportes de pap



*Desnudo. Barra y lápiz conté. 1965*



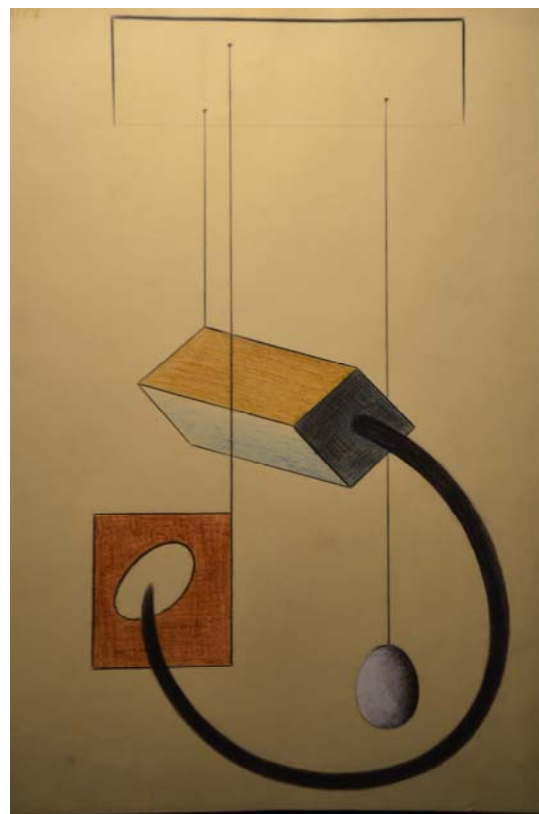
*Estudios de torsos. Grafito. 1965*

Los dibujos de móviles realizados en 1967 son experimentos espaciales, no desarrollados en obras pero si incorporados en obras posteriores y con claras influencias surrealistas y de Kandinsky mezcladas con conceptos constructivistas. Son dibujos de obras no ejecutadas, realizados con lápices de color, en los que aparecen planos agujereados y formas colgadas de líneas formando composiciones en el espacio con una cierta relación onírica. En relación a ellos, Alba comenta como “es curioso analizar las ideas que habitan en cada uno y que ni nosotros mismos sabemos de dónde proceden”. En este sentido, resulta interesante observar como aparecen abundantes formas de planos verticales agujereados con una clara relación con esculturas realizadas muchos años después, como Sombras de Luz, construida en 1998.





*Móvil. Lápiz de color. 1967*



*Móvil. Lápiz de color. 1967*

Las distintas fases de dibujos que el artista ha ido produciendo han sido paralelas a la escultura, manifestando el mundo expresivo de cada época. En los dibujos de 1976, realizados en distintos tipos de papel, con lápices de color, aparecen elementos orgánicos y expresionistas, señalando conflictos sociales. Son dibujos con referencias anatómicas de fragmentos del cuerpo humano de una ejecución muy esmerada.

A partir de este momento, el dibujo y la escultura irán paralelos en una de las primeras etapas del proceso de creación como mecanismo de aproximación al proceso de reflexión tridimensional. Estas esculturas dibujadas ponen de manifiesto como Alba emplea el grafismo como un territorio de investigación, en el que manifiesta una fascinación por el acto del dibujo de la escultura. Resulta sorprendente observar algunos dibujos tan acabados como si el propio dibujo, siendo parte del proceso de concepción de la obra, se convierte por sí mismo en una obra autónoma. En lugar de ser un medio, es además un fin en sí mismo, quizá debido a una voluntad obsesiva de perfeccionismo por el acabado y definición de los volúmenes. En esa apurada definición, Alba deja implícita una autonomía del dibujo respecto del proyecto escultórico aunque éste, está presente. De hecho, en las últimas obras, existe un planteamiento autónomo en los dibujos donde el dibujo nace como principio, y fin y el proyecto escultórico no se contempla.

En los primeros dibujos realizados como parte de su investigación escultórica, fueron bocetos correspondientes a la etapa de piezas orgánicas, de marcado carácter organicista, expuestos en la galería Benedet, en Oviedo, en 1966. En algunos de ellos, manifiesta una relación de continuidad con su obra escultórica. Estos dibujos dieron lugar a otros en los que la figura humana desaparece diluyéndose hacia formas biomórficas y con espacios interiores de carácter más autónomo con influencias de Arp, Moore y Barbara Hepworth, en los que la desaparición de la referencia figurativa da paso a la mancha y sobre todo al volumen. Son dibujos de marcada factura escultórica, con valoración de masas, luces y sombras, en los que el trazo del dibujo envuelve el volumen como si se tratase de un trabajo de modelado.

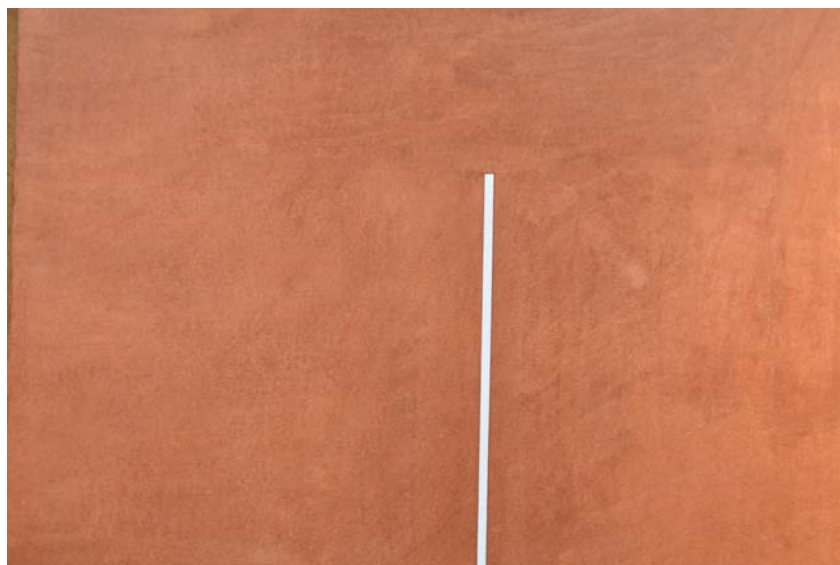


*Sin título.* Carbón. Galería Benedet. 1966



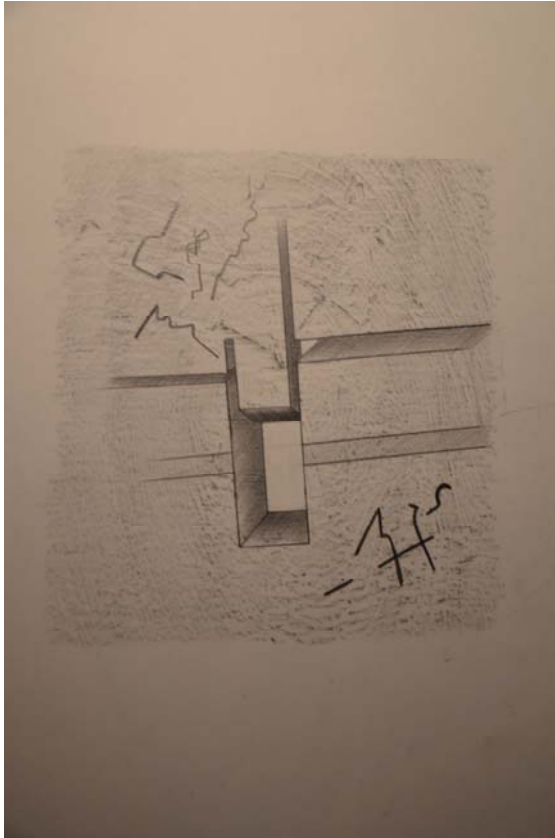
*Sin título.* Carbón. Galería Benedet. 1966

En 1978 realizó una serie de dibujos de estudio mediante la técnica de ceras y grafito. Los dibujos tienen una precisa ejecución que pertenecen al universo de los tajos en los troncos. Son dibujos de incisiones que abren espacios de carácter geométrico en los volúmenes en los que se aprecia la textura de la madera con una precisión hiperrealista. Se valoran las sombras y las vetas del árbol dando especial énfasis a la materia.



*Sin título.* 66x50. Ceras. 1978

En el caso de los dibujos realizados paralelamente a las esculturas de la exposición de la galería Tassili, en Oviedo en 1979, llegó a dibujar con gran precisión troncos de árbol con incisiones o tallas, en una operación en la que el artista parecía tener la necesidad del control último de la obra a través del dibujo, con anterioridad a su ejecución material, siendo estos dibujos a su vez complemento y expresión de la escultura.



*Espacios. Grafito. 1978*



*Espacios. Grafito. 1978*

En 1981, expuso en la galería Juan Gris, en Oviedo. Acompañando a las esculturas, expuso una serie de dibujos que tenían una factura mínima, concepto de gesto y espacio del que las esculturas se nutren. Existe en los dibujos una clara voluntad de esquematismo espacial, haciendo al vacío el protagonista de la obra, realizando unas gestualidades a modo de señales en el espacio. Estos dibujos están a mitad de camino entre los de la época de la exposición de la galería Tassili y las esculturas de troncos con un tratamiento mínimo y esencial.

Los dibujos de acantilados que realizó en Llanes, en 1986, representaron para Fernando Alba una época de búsqueda de signos, elementos y estructuras esenciales. Siendo unos dibujos cargados de expresividad y color, tenían la intención de realizar una selección de formas como estudio, investigación y análisis de la morfología natural. No pretendía dibujar de manera explícita unas rocas, sino extraer los signos y analizar el accidente de la superficie, como si se tratase de una caligrafía o texto a descifrar. Alba trató de captar la abstracción del signo a partir del medio natural, creando manchas de fondo que sirven de base como universo impreciso que se diluye

para, a partir de ahí, señalar los signos, gestos y heridas que generaban el misterio y los interrogantes.



Alba con uno de los dibujos realizados en setiembre de 2010

Las xilografías las realizó en 1979, exponiéndolas posteriormente en Nueva York en 1980, en la galería Barbara Walter. Esta exposición fue también compartida con artistas asturianos, (Bernardo Sanjurjo, Alejandro Mieres y José Ramón Muñiz) llegando a viajar con Sanjurjo a la inauguración de la exposición.



Apunte de su tía abuela, realizado en 1966, en La Castañal, Pravia.



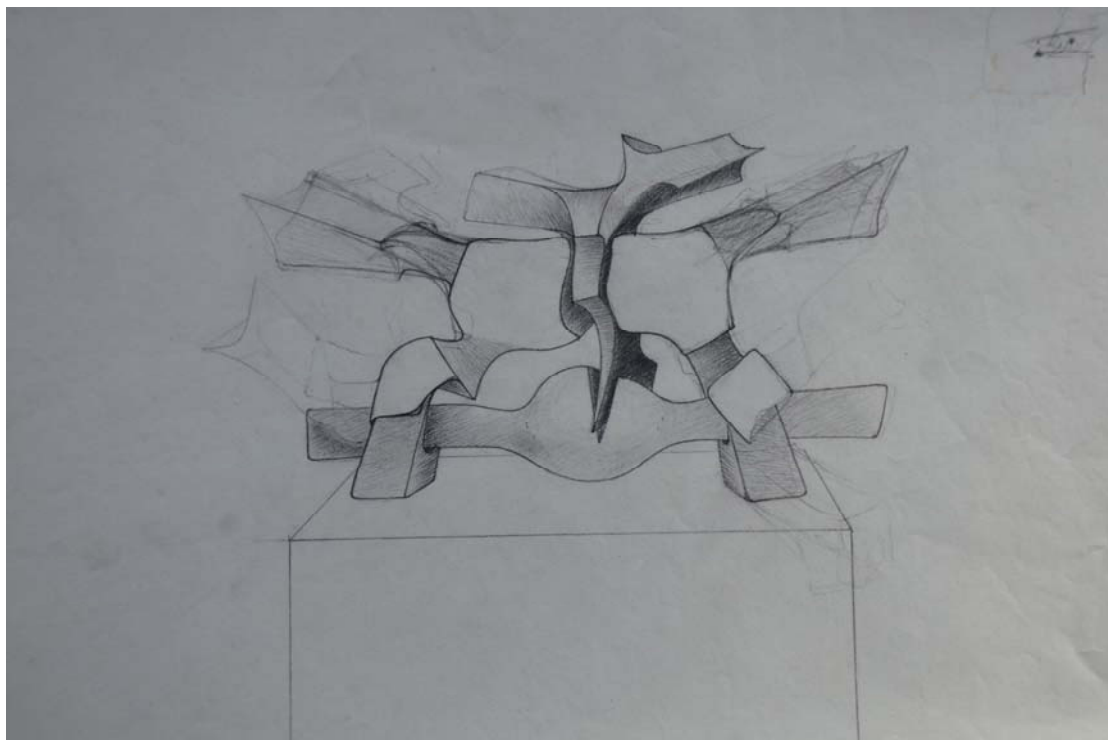
En 1981, coincidiendo con la exposición individual en la galería Juan Gris, en Oviedo, realizó dos serigrafías y un cartel serigrafiado de 150 ejemplares.



*Sin título.* 1981. Serigrafía. 77,5x51 cm. Tirada 25 ejemplares

En 1982 realizó una serigrafía con motivo de una carpeta gráfica conjunta compartida con varios artistas asturianos, entre los que estaba Alejandro Mieres, Bernardo Sanjurjo, José Ramón Muñiz, Joaquín Rubio Camín, Alvaro Delgado, Joaquín Vaquero Turcios, Antonio Suárez, etc.

En los dibujos de proyectos escultóricos, Alba utiliza el dibujo de manera tridimensional, es decir, se sirve de la representación en dos dimensiones para visualizar el conjunto de la obra en volumen. Es de destacar el preciosismo que utiliza para reflejar las sombras en las piezas, siendo el dibujo parte del proceso, pero al tiempo, es una obra en sí mismo.



Dibujo para escultura del BBVA de Gijón. Lápiz conté. 1975

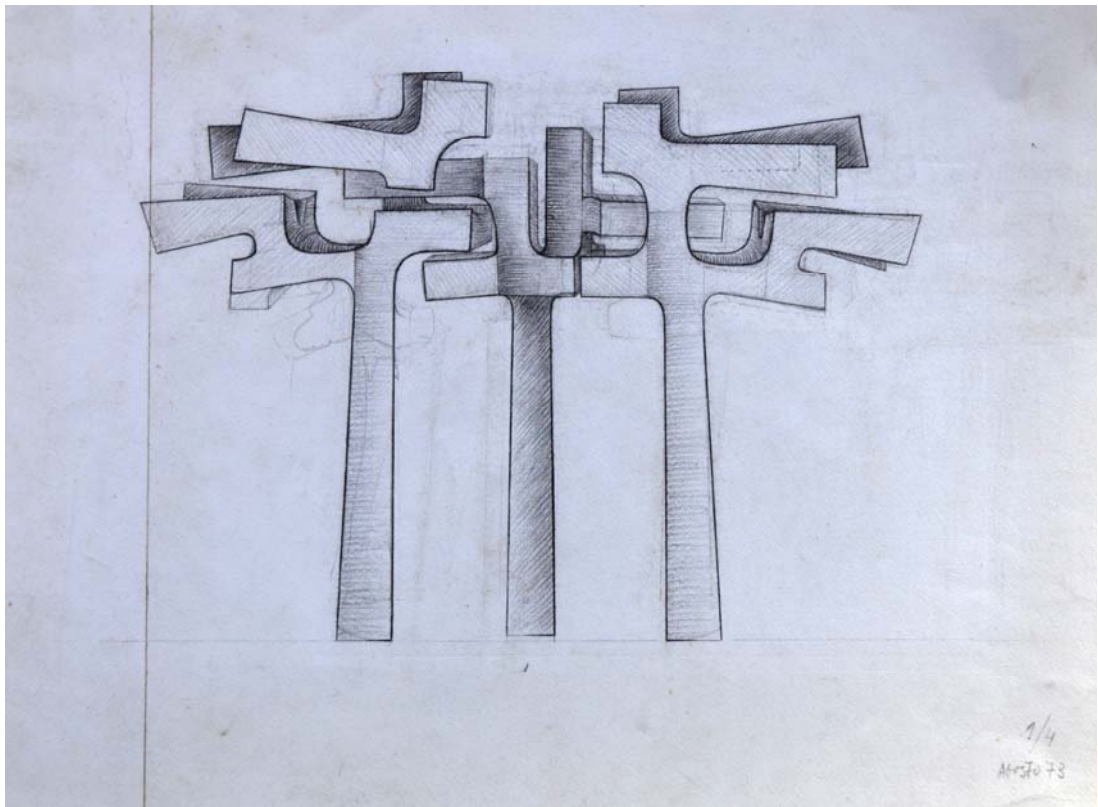
En todos los procesos de investigación ha realizado un trabajo extenso y continuado de croquis y bocetos muy ligados a las propiedades volumétricas de las obras. En su mayoría se trata de elaborados dibujos tridimensionales realizados con grafito y lápiz conté, que hacen especial énfasis en la valoración de luces y sombras de la pieza y por tanto facilitan la comprensión espacial y la construcción de las obras. En los primeros diseños se fijan las reglas del juego de la obra para su posterior desarrollo en variantes.

El dibujo es por tanto un proceso de pensamiento previo a la realización de las maquetas a escala, siendo el comienzo mismo de la materialización de las obras. Alba parte del dibujo y lo necesita como herramienta y mecanismo para la concepción de las obras. En ocasiones los dibujos justifican la escultura, teniendo la misma densidad de pensamiento, y Alba los sentía como una obra ya realizada tridimensionalmente, avanzando al margen de la realización definitiva de la escultura.



Los dibujos son complementos y expresión de sus esculturas, siendo ordenadores del espacio y del pensamiento, con una cuidada ejecución de las sombras y del claroscuro como muestra de la investigación tridimensional. En otras ocasiones, el dibujo quiere plasmar de un modo fidedigno y obsesivo la materia, como en los realizados en 1978 y 1979, y en los grafitos y ceras que reflejan las vetas de los troncos seccionados.

En sus esculturas dibujadas, parte del dibujo y sus dos cualidades esenciales, línea y color, para inventar nuevos espacios acotados por volúmenes o planos, en dos dimensiones, para pasar a ser objeto escultórico, y por tanto tridimensional, en un proceso de convertir la imaginación en materia. El grafismo es utilizado para detonar una obra desarrollada después volumétricamente, mediante mecanismos planimétricos a escala, con anotaciones de las medidas exactas y por tanto, una herramienta eficaz para desarrollar los proyectos escultóricos.



Dibujo para la obra del Concurso Autopistas del Mediterráneo. Lápiz conté. 1973

En el catálogo de obras adjunto se relacionan por orden cronológico los dibujos, bocetos, croquis de piezas, muebles y dibujos escultóricos y por último la obra gráfica.

## **5. CONCLUSIONES**

Tras el estudio y análisis de la obra escultórica de Fernando Alba, podemos establecer las siguientes conclusiones:

## 5.1. SOBRE LA ACTITUD CREATIVA Y LA OBRA ARTÍSTICA DE FERNANDO ALBA

El lugar de nacimiento de Fernando Alba en La Folguerosa, Malleza, concejo de Salas, en pleno contexto rural y su infancia en Grado marcaron su sensibilidad y visión romántica de la naturaleza, que se mantendrá a lo largo de toda su vida y constituirá una referencia permanente en su obra. La observación y el aprecio por los trabajos manuales que realizaban su padre, tío y abuelo despertaron durante su infancia ciertas habilidades e inclinaciones que derivaron en los primeros dibujos y tallas de madera, así como un aprecio por el trabajo manual bien realizado.

El fructífero contacto con el escultor Jorge Martínez Jordán fue determinante en el futuro artístico de Fernando Alba. Fue el descubridor y catalizador del futuro artista, supo despertar en el joven escultor nuevas inquietudes y fue capaz de inocular una forma de ser y de pensar y una pasión por la creación que se ha ido acrecentando con el paso del tiempo.

Los tempranos reconocimientos que ha obtenido, el Premio Nacional de Escultura en 1964, con la obra *Adolescente*, el Premio Ateneo de Madrid en 1971 y el premio en el Concurso Internacional Autopistas del Mediterráneo, en 1974, con una escultura realizada en Vendrell, Tarragona, han servido para darle a conocer a nivel nacional. No obstante, Fernando Alba ha relativizado la importancia de los premios, entendiéndolos como un avatar más del camino.

El personaje y el artista son indisolubles del proceso de su historia y de su modo de ser. El taller de San Claudio es fundamental para conocer el proceso de su trabajo. El caos convive con el orden de las obras. La acumulación de miles de objetos es necesaria para su proceso de pensamiento, decantando los objetos encontrados que en el transcurrir del tiempo, podrán ser transmutados y elevados a categoría artística.

La docencia que durante casi veinte años ha impartido en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Oviedo, ha sido un apartado fundamental en el proceso de pensamiento y creatividad del escultor, siendo un complemento a su formación e investigación al hablar a los alumnos desde su propio universo de creación, aportando e influyendo en varias generaciones de artistas asturianos.

Las influencias de otros artistas han sido fundamentales en sus comienzos como escultor, en los que su obra se vio directamente influenciada por Julio González, Alberto Sánchez, Gargallo, Picasso, Kera Tissner, etc. Posteriormente, en la evolución de su trayectoria, el artista se ha distanciado de las influencias directas, considerando las aportaciones de sus contemporáneos un magna genérico de conocimiento y cultura, para llegar a suprimir las referencias formales y concentrarse en el valor de la idea y en su propio universo.

Las inquietudes han estado presentes desde los comienzos en el ideario intelectual del escultor. Estas interrogantes han sido las constantes que acompañan al ser humano y se manifiestan en la poética de su obra de manera permanente. La poesía de Alba está presente en la propuesta y el misterio que la obra sugiere, abriendo abismos hacia lo desconocido. El mensaje no es literal sino evocador y abierto, con posibilidad de múltiples significados para el espectador.

En el tratamiento de volúmenes y espacios hay una preocupación de síntesis de forma y pensamiento, despreciando lo anecdótico por prescindible. La forma se ha supeditado a la idea mediante un proceso de simplificación formal progresiva, en favor de una búsqueda síntesis de lo que podríamos denominar el punto cero.<sup>278</sup>

Los límites disueltos son una constante en su obra como mecanismo inquietante y evocador de significados ocultos. Las interrogantes que plantea en su obra están presentes tanto por presencia como por ausencia, en ese continuo preguntar sobre la existencia. El silencio entendido como ausencia es un material de trabajo más para el escultor, preguntando sobre la temporalidad, la fugacidad y el devenir.

Las obras destilan una especie de magnetismo o energía telúrica oculta procedente de la tierra, en un intento de despegarse o levitar, concentrando fuerzas naturales que parten de lo profundo del misterio del ser y de la propia naturaleza.

La nostalgia de la naturaleza vivida en la infancia y adolescencia ha estado presente en toda la trayectoria artística, con el uso frecuente de la madera, enfrentada a la utilización del acero, poniendo de manifiesto que naturaleza y artificialidad no son excluyentes sino compatibles. Los elementos naturales por excelencia son el árbol, la rama y la hoja, con significados propios del tronco como objeto trabajado, entablando diálogos entre lo natural y lo trabajado, como postura vital de reflexión y respeto de la relación entre el ser humano y la naturaleza.

Sus obras tienen una vocación de atemporalidad que abarca pasado, presente y futuro, que contribuye a mantenerlas en un estatus de contemporaneidad. Son esencias de tiempo y espacio en un sentido poético y metafísico, pudiendo aplicar el concepto de secuencia y proceso como determinantes en la materialización de su escultura.

---

<sup>278</sup> DELGADO-GAL, Álvaro, *Buscando el cero. La revolución moderna en la literatura y el arte*. Taurus, Madrid, 2005.

Alba no es un artista espontáneo, sino reflexivo y pausado. Sus obras nacen de una decantación de un largo proceso de especulación y pensamiento. En su obra cohabitan una compensada mezcla de intuición, racionalidad y pasión, especulación y poesía, coherencia y contradicción.

El artista no se ha dejado guiar por un proyecto finalista, interesándole más el camino que el destino final. Reivindica el arte como una forma de pregunta y de conocimiento y como una necesidad de expresión y por tanto de comunicación. El proceso siempre es una aventura hacia lo desconocido. Alba entiende la creación como un camino hacia el conocimiento y a la vez como un paso hacia el misterio y lo oculto, admitiendo con naturalidad la contradicción como algo inherente al ser humano, para aproximarse a la profundidad de las cosas.

El proceso creativo de Alba puede asemejarse a un desarrollo en espiral: Hay un eje común de pensamiento, de contemplación y de experiencia sobre el que va rotando el discurso, que en el desarrollo de su investigación le ha ido permitiendo descubrir nuevos temas con una visión distinta y desde otros puntos de vista, pero siempre ha mantenido una línea evolutiva y coherente con su pensamiento. Este movimiento en espiral, también se ha visto reflejado en el salto continuado entre los materiales empleados, y se pone especialmente de manifiesto en la utilización de la madera y el hierro, organicismo y espacio cartesiano, naturaleza y cultura, orden natural y artificio, entre los que Alba ha ido y regresado a lo largo de toda su trayectoria, para afirmarse desde la negación de sí mismo, como parte consustancial de su proceso de investigación artística.

Ha trabajado en sus obras fundamentalmente con tres materiales: madera, hierro y hormigón, alternados con vidrio, metacrilato, agua, luz etc., si bien se ha sentido especialmente familiar con la madera y el hierro. Ha sabido escuchar las exigencias internas de la materia y trabajar sin contradicciones flagrantes con el material elegido, trabajando a favor, potenciando sus cualidades y sus prestaciones plásticas, manejando las formas siguiendo las leyes de los materiales. La materia es un vehículo para llegar a la forma y la forma lo es para transmitir la idea. Ello redundaba en un deseo de lo importante: trascender la materia, en absoluta consonancia con su pensamiento. Las superficies inacabadas, la corrosión y el óxido son testimonio de la honradez en el uso del material, sometiéndola al envejecimiento y al proceso del tiempo. La materia posee también características energéticas, activando sus potencialidades y exponiendo crudamente su naturaleza.

Cuando se ha enfrentado a contextos arquitectónicos, siempre ha sabido estar un paso atrás, no situando la obra como protagonista sino en un segundo plano, sabiendo dialogar con el espacio y el lugar. Su manera de concebir la escultura no es de manera autónoma sino metida en el contexto, interactuando con el espacio en que se inserta.

Las obras realizadas en medios naturales o espacios públicos, son pensadas desde y para el propio lugar, extrayendo las condiciones y energías de cada emplazamiento para integrar y sacar el máximo partido al lugar. El manejo de la escala, la proporción y la invitación a dialogar con el espectador, crea escenarios de gran interacción y energía en solución estética a sus planteamientos existenciales. El escultor plantea sus obras como interrogantes para que el espectador los desarrolle de un modo no impositivo, entendiendo la obra como inacabada hasta que el espectador se enfrente y relacione con la escultura.

El discurso creativo de Fernando Alba siempre ha estado dirigido hacia el territorio de lo desconocido. En su trayectoria artística, ha abierto nuevas vías de investigación en su lenguaje narrativo, con grandes posibilidades expresivas, y, sin embargo, siendo posibles e interesantes los caminos abiertos, en algunos casos, ha realizado pocas obras. La razón reside en que el pensamiento del artista siempre apunta a lo desconocido, y la coherencia le impide realizar variantes de la obra, entendidas casi como repeticiones si no aportan el riesgo necesario que entraña el hecho creativo. No se siente cómodo en lo que ya sabe hacer. Lo conocido le aburre y no le interesa, dirigiendo la mirada hacia lo ignorado o descubriendo nuevos matices en lo ya conocido. Siempre ha estado buscando “ese lugar desde donde hay que ver”.<sup>279</sup>

En el deseo de estrechar arte y vida, Alba ha entendido ambas cosas como un compromiso existencial, de modo que no se puede entender lo uno sin lo otro. Cuando se enfrenta como espectador a una obra, siempre surge la pregunta de “si hay verdad detrás” asumiendo con ello su propio compromiso sobre la verdad profunda que conlleva el arte. Alba entiende que “todos y cada uno de nosotros podemos hacer arte”<sup>280</sup> y por tanto podríamos vivir ética y estéticamente, diluyendo las diferencias entre el arte y la vida, siguiendo la aproximación ya iniciada con los dadaístas.

El escultor ha entendido que la repetición de una escultura es algo que banaliza la obra de arte. Por ello siempre se ha mostrado negativamente tajante a la realización de múltiples o series numeradas. Lo repetido es contrario por concepto a lo original y único y vuelve banal el descubrimiento y la creación por acercarse a lo conocido.

La escultura de Fernando Alba prioriza lo conceptual sobre lo objetual, sin desatender los valores estéticos y simbólicos de la materia. La obra una vez realizada, en algún sentido muere, para renacer en la contemplación del observador. El espectador podría recorrer en su mente distintas fases del proceso de creación de la obra: Parte de la contemplación inmediata hasta llegar al origen de la escultura. Podría existir por tanto un viaje a la inversa o descubrimiento que faculta la comunicación o conexión del individuo con el artista. Es importante destacar en este intercambio, el proceso, el conocimiento y la energía latente en la obra.

---

<sup>279</sup> AMON, Santiago, “Entrevista a Eduardo Chillida”, *Revista de Occidente*. Enero de 1976

<sup>280</sup> Palabras de Fernando Alba.



El hombre está sometido a la condición de límite por su propia naturaleza. El tránsito mismo por la vida ya es una cuestión que ocurre entre dos límites, el nacimiento y la muerte. Las preocupaciones filosóficas de Alba derivan en inquietudes que se transmutan en dinamismo y misterio. Todo el dinamismo de su obra asume esta esencial transformación, y de ella, precisamente recibe gran parte de su especificidad escultórica. Alba crea espacialidades abiertas en la que la materia se libera y alivia, y por consecuencia infiere a la obra el movimiento, como vector inquietante y expresión de sus preocupaciones.

La obra tiene concentración y dinamismo. La materialización de la obra, supone para el escultor atrapar una realidad apresada, por el hecho propio de la existencia. Ello implica un dinamismo atrapado en el interior de la materia y por tanto existe implícito un instante entre unos límites, con una parte de vector y algo de fuga, como apuntando hacia alguna dirección, proviniendo de algún lugar y dirigiéndose hacia otro, con sugerencias poéticas y metafóricas como prueban los títulos de sus obras.

La escultura de Alba tiene un deseo de levitar. Sus esculturas flotan aparentemente en un deseo de luchar contra las leyes físicas, introduciendo esa fuerza misteriosa que las empuja en contra de la gravedad. Alba realiza una pirueta de ilusión virtual para introducir los ecos de enigma y misterio que rodean el mensaje de la obra. La necesidad de despegar o flotar es más virtual que física, dadas las leyes de la materia, y responde al pensamiento del arte entendido como mentira para llegar a la verdad, forzando a menudo la contradicción de la pesadez del material contrapuesto con la fragilidad de su disposición estructural.

Por tanto, las formas para Alba vienen del devenir, de lo oscuro, de lo amenazante y lo sorprendente, lo que está oculto y se va cargando de conceptos y experiencias emocionales. Hay un temor de lo no controlado recurrente en la obra de Alba, por cierta realidad que él cree que gobierna a la humanidad. Algo que depende de la vida misma: guerras, enfermedades, encuentros, desencuentros, etc. Todo ello configura un mapa mental a modo de magma o pensamiento energético y oscuro, que se manifiesta siempre en su escultura en forma de energía, de interrogante, y de asombro, para desentrañar los misterios que acompañan a la naturaleza y a la propia esencia del hombre. Es a partir de esa comprensión, donde el arte de Alba adquiere todo su sentido.

Alba no ha sido un artista con una gran producción, ni ha sido introducido a gran escala en el mercado del arte. Podríamos decir que la compleja personalidad del escultor le ha incluso apartado de la comercialización, huyendo en cierto modo del mercado. La naturaleza de los encargos, en su mayor parte de carácter público en las últimas etapas y el tamaño de las obras, ha impedido en gran parte la difusión de su obra.

Vida y obra en Fernando Alba discurren de una forma paralela. La rectitud de su conducta unida a una coherencia llevada a las últimas consecuencias, han sido el mejor amigo y el peor aliado de Fernando Alba. Su actitud y modo de ver el mundo, la interrogación obsesiva, la denodada búsqueda de lo no conocido, las incursiones en las zonas limítrofes, la fascinación por la observación, han hecho de persona, artista y obra un todo, que entiende la escultura como un medio de concienciación de la necesidad de preservar o rescatar las señas de identidad del hombre, de su tiempo y de su memoria. El artista se convierte en una suerte de chamán o mago, en cuanto su misión es enviar luz a las profundidades del corazón humano.

Michel de Certeau afirmó que “el secreto” es la condición de toda hermenéutica. No hay interpretación si no se supone algo escondido para descifrar el signo.<sup>281</sup> Este secreto es aquello que escapa al conocimiento inmediato y por ello, requiere una búsqueda y una elaboración que delimita lo que se muestra y lo que se oculta.

Quisiera concluir con unas palabras de Fernando Alba que tienen una relación directa con el pensamiento de Certeau:

“Difícil definir con palabras cómo la razón y la intuición se pueden explicar para que se entiendan en toda su complejidad. Son el antes y el después. El huevo y la gallina. La obra nace de lo oscuro que es más complejo que la propia reflexión. Siempre estamos en lo oscuro y en lo intuitivo y por tanto trabajando a ciegas y palpando. Lo nuevo siempre nace de no se sabe dónde. Conocemos una pequeña parte de nosotros mismos y de cuanto nos rodea. Esa mezcla entre la intuición y la poética, es tan compleja que no se puede definir. La oscuridad no es razón, es poesía y debemos pensar que es otra forma de poesía. Otra forma de acercarnos al conocimiento.”<sup>282</sup>

---

<sup>281</sup> CERTEAU, Michel de, *La fábula mística, Siglos XVI-XVII*, Universidad Iberoamericana, México, 2004, pág. 104.

<sup>282</sup> Conversación con Alba en Oviedo, el 26 de febrero de 2011.

## 5.2. SOBRE LA APORTACIÓN REALIZADA POR LA ESCULTURA DE FERNANDO ALBA

“Nada puedes percibir, querer ni entender si no entra en ti primero por los sentidos, de ahí al corazón y luego a la mente.”

Cernuda, Ocnos

Fernando Alba es uno de los más importantes escultores de Asturias dentro del contexto de la plástica contemporánea española de la segunda mitad del siglo XX y comienzos del presente, como señaló Rubén Suarez a propósito de las obras de Salas en *La Escultura en Norte 4*: “la obra de Fernando Alba constituirá un hito importante en la crónica artística asturiana, en la historia de nuestra cultura”<sup>283</sup>.

Sus esculturas no solo recogen su trayectoria sino su vida propia y su modo de ver el mundo. Son un universo personal y por tanto, un posicionamiento y una forma de estar y de pensar. Sus creaciones han estado en la vanguardia y la escena creativa y sin embargo, el escultor ha decidido quedarse voluntariamente apartado en un borde del mapa de nuestro país. Esta condición de permanecer en el límite, o como Alba define “en el margen” ha sido un posicionamiento personal como afirmación de su propia esencia, evitando el encasillamiento y adoptando una postura personal como actitud consciente. El confinamiento de Alba dentro del ámbito geográfico asturiano ha limitado la difusión de su obra, si bien siendo muy joven, ya obtuvo premios y distinciones a nivel nacional e internacional, lo cual le hizo tener prestigio a lo largo de su carrera.

Su principal aportación ha sido de carácter totalizador, es decir, un entendimiento de la actividad artística totalmente apasionado, confundiendo arte y vida, ética y estética en un afán humanista, con una profunda mirada personal. En una entrevista de 1989, Alba afirmó como su vida giró en torno al hecho de ser un creador: “Crear es una manera de ser, de amar. Es un embarazoso parto continuo. Si dejas de crear, dejas de percibir. Si dejas de percibir, dejas de vivir.”<sup>284</sup>

Su entendimiento de la vida es a la vez sensible y al tiempo sin gestos de complacencia, le ha llevado a ser, en ocasiones, un artista incomprendido. El precio que tuvo que pagar ha sido la marginación institucional hacia algunas de sus esculturas, como el desmontaje y abandono de la obra de la plaza del lago Enol en el barrio de Ventanielles de Oviedo o la incompreensión popular al construir *Sombras de Luz*, posteriormente aceptada por la ciudadanía.

<sup>283</sup> SUÁREZ, Rubén, “La memoria enterrada”, *La Escultura en Norte 4*, Catálogo, Salas, 2004, p.83.

<sup>284</sup> GRACIA NORIEGA, José Ignacio, “Fernando Alba: La mirada profunda de la escultura.”, *La Nueva España*, Oviedo, 31 de diciembre de 1989.

Alba ha descubierto un lenguaje no evidente que está más allá de la formalización de sus obras. Sus preocupaciones no son formales ni de mera investigación espacial, sino que nos habla fundamentalmente de cuestiones metafísicas y de la transcendencia de la existencia humana y la naturaleza, con una actitud humanística y abierta. Como ya señaló Pedro Caravia en la presentación de su primera exposición en la Galería Benedet de Oviedo, “su abierta disponibilidad” le ha ido permitiendo transitar por caminos varios, con miradas múltiples y poliédricas, siempre frescas.

El escultor no nos habla de un tiempo presente sino que nos habla de otro tiempo, un tiempo existencial que se refiere al infinito. “Tengo una vida, pero poco tiempo”, me recordaba en una conversación en septiembre de 2010, hablando de su inquietud por atrapar lo infinito en lo finito.

Alba trasciende la consideración de lo minimal según una depuración personal “a la que uno va aunque no quiera” y por tanto el lenguaje y la forma no es lo importante sino la idea al analizar la obra del escultor. Esa idea, es cierto que debe ser “atrapada” en una forma, pero solo realizada como vehículo transmisor de la misma.

Resulta imposible clasificar la producción artística actual de Fernando Alba en un encasillamiento estilístico si analizamos las obras de madurez, ya liberadas de contaminaciones lingüísticas de toda índole. En el lenguaje de Alba, está condensada y atrapada la historia de la escultura del siglo XX y eso le hace ser hijo de su tiempo, a la vez que le libera para realizar las verdaderas aportaciones de pensamiento y reflexión teórica.

Las aportaciones de Alba no derivan tanto de su lenguaje, como de la carga conceptual de sus esculturas. Sus obras transmiten una extraordinaria sensación de infinitud, como si los límites en ocasiones se desvanecieran, prolongando indefinidamente las obras. Lejos de ser esculturas cerradas, son obras abiertas a la poética y a la interpretación del espectador, esperando la interrogación y las sugerencias de quien las contempla, actuando como espejos ante su propia naturaleza, es decir, reflejos de la propia existencia del contemplador, que a modo de Narciso, se ve abocado a asomarse para responder a la interrogación planteada. Son obras que invitan a dialogar y a descubrir, obligando a acercarse a observar con el ojo, o bien a deshilvanar con la mirada, desentrañando las incógnitas que encierran. Al escultor le gustaría que el espectador al interrogar sus obras, se interrogase también a sí mismo.

Alba ha estado presente en la escena pública de nuestra región, realizando una labor de presencia intelectual, pedagógica y crítica, alzando su voz y pensamiento de manera permanente, en foros y medios de comunicación, tanto para defender sus teorías, sus obras o para rechazar determinadas esculturas públicas,<sup>285</sup> que considera decadentes y fuera de la dinámica contemporánea.

---

<sup>285</sup>FERNÁNDEZ, Georgina, “Los artistas critican que se erija una escultura a Woody Allen”, *La Nueva España*, Oviedo, 16 de enero de 2003

La materialización de dos de las obras más polémicas de arte contemporáneo de Asturias en el siglo XX, han sido la obra de la plaza Lago Enol en Ventanielles, en Oviedo y *Sombras de Luz* en Gijón, han contribuido a poner el arte en la calle, en el debate de los medios de comunicación y en la opinión pública. Avelino Alonso en el artículo titulado “Llevábamos mucho tiempo adormecidos”, escribió: “En el fondo de la cuestión late la dialéctica, entre estas dos formas de entender el arte y la cultura. Un arte vivo y entroncado con su momento presente debe necesariamente suscitar la polémica, ser objeto de crítica y, de esa manera, crear pensamiento.” En el artículo manifestaba como un objeto artístico que no genere controversia, pasa a ser un mero objeto de consumo: “Las esculturas de Fernando Alba han servido para que nos demos cuenta de que llevábamos mucho tiempo adormecidos por un modelo de cultura-espectáculo simple y ramplón. Tiene muchos más valores, pero éste quizá sea el más importante bajo el punto de vista social.”<sup>286</sup>

Fernando Alba, sin duda alguna, ha contribuido a remover los cimientos del arte y de la cultura asturiana de la segunda mitad del siglo XX. Abrió nuevos conceptos y contribuyó decisivamente a la difusión del arte público en Asturias. Resulta curioso recordar ahora la frase del artista Ricardo Mojardín: “los que ahora critican a Alba, se arrepentirán dentro de 15 años”. No se ha llegado a necesitar tanto tiempo. Dudo que al día de hoy, existiera ninguna opinión sensata, que se atreviera a criticar la calidad de la obra de Alba.

La catalización de sensibilidades personales, poéticas espaciales, confrontación entre naturalidad y artificio, y mundos personales, hacen de este escultor una de las personalidades más influyentes e interesantes en el panorama artístico de su tiempo dentro de la región.

La capacidad de asumir poéticas de vanguardia recogiendo en sus obras multitud de registros y temas de la escultura moderna, convierten a Fernando Alba en un condensador, capaz de potenciar y reactivar el pensamiento actual, según un desarrollo contemporáneo cuyo futuro artístico está abierto a múltiples direcciones potenciales.

Un elemento fundamental para entender la unidad de la obra de Alba, a pesar de las diferencias formales que encontramos en sus distintas fases, es la idea de variación tomada en su sentido musical, donde un tema se repite con cambios o variantes. El conjunto de la obra ha ido girando en torno a las mismas preocupaciones y ha compartido un mismo espíritu que, aunque ha ido variando en su forma de presentarse, ha recorrido una espiral en torno al mismo eje de pensamiento. Una concepción artística variacional que muestra todos los códigos del artista.

---

<sup>286</sup> ALONSO, Avelino, “Llevábamos mucho tiempo adormecidos”, *La Nueva España*, Oviedo. 15 de enero de 1999

Alba concibe el arte como forma poético-simbólica de acercarnos al misterio que se encuentra tras el límite. El escultor entiende la creación como una invitación a la reflexión como decía Maurice Blanchot: “primero vemos, luego imaginamos”. Las esculturas son una transición para traspasar esa frontera. Ese umbral es la pieza como transportadora de la dimensión real a lo trascendente, a nuestro propio destino. La obra de arte es para Alba una ventana que nos lleva a ver lo no evidente, que nos quita un velo de los ojos, para finalmente reflexionar sobre nuestra propia naturaleza.

Los juegos de opuestos en las esculturas de Alba, presencia-ausencia, orgánico-inorgánico, realidad-apariencia responden a la idea de lo conocido y lo desconocido. A través del mecanismo de acceder a la parte conocida de la obra, se conduce al espectador a esforzarse a descubrir el sentido de la escultura, cobrando esta en este proceso su verdadera razón de ser. Esa idea se suele revelar a menudo desde la evocación de lo oculto. El agua oscura, la sombra, el reflejo, el agujero, forman esos códigos simbólicos de conexión del espectador con lo desconocido, como umbral de acceso al mecanismo de pensamiento para desentrañar la abierta significación de la obra. Existe una activación de la imaginación del espectador para intuir “de qué habla la obra”. Existen códigos que requieren tiempo de reflexión para ser descifrados, entendido esto en un sentido abierto, sin que la solución o respuesta al interrogante planteado pueda ser una sola.

El código que permite interpretar los signos escultóricos está fragmentado en varias lecturas, lo que llena a las piezas de enigma y fascinación. Junto a la imagen reconocible hay siempre elementos variables que tienen que apelar a la participación imaginativa del espectador. Sus esculturas se sitúan en el campo de la extrañeza, el misterio y la subjetividad, y para ésta es fundamental la capacidad de evocación del símbolo, siendo la memoria un elemento esencial del juego imaginativo.

Los títulos de las obras aluden a la relación contradictoria que existe entre la parte denotada y la connotada de la obra. *Sombras de luz*, *Contenedores de tiempo*, o *Silencio orgánico*, son títulos con la intención de apelar a la subjetividad e intimidad del que mira. La atracción hacia sus esculturas procede de la dificultad de acceso al sentido último de la obra. El juego de decir y jugar al equívoco, a la distracción y al asombro son las estrategias que emplea para crear esa tensión sugerente. Sus esculturas son más atractivas cuanto más inaccesibles.

Para José Ángel Valente el lenguaje a veces es incapaz de reflejar o alojar la totalidad del significado de la experiencia por lo que una parte de la misma y de su contenido queda en la sombra como una “cortedad del decir”<sup>287</sup>. Así, al igual que en la obra de Alba, ésta se convierte en depositaria de contenidos ocultos que sólo en la poesía y en el lenguaje, se manifiestan. En la palabra poética existen muchos estratos de sentido depositados que restauran la experiencia como memoria o rememoración.

---

<sup>287</sup> VALENTE, José Ángel, *La Hermenéutica y la Cortedad del Decir*, Siglo XXI, Madrid, 1971.



La personalidad de Fernando Alba significa mucho en el desarrollo de la escultura contemporánea. Su presencia, obra, coherencia y ejemplo han ejercido gran influencia durante cuatro décadas, sin obtener en mi opinión, el reconocimiento merecido.

Antes de concluir, resulta conveniente hacer una síntesis de lo que entendemos, por arte en la escultura de Alba y sus implicaciones. Alba entiende y aporta a la escultura contemporánea poesía y expresión simbólica constructiva, mediante la cual nos conocemos y comunicamos. Arte como inteligencia pasional, a través de la cual intentamos trascender la razón y entender lo que a ésta se escapa a partir de un lenguaje heterodoxo y único. Arte como posibilidad e intento de trascender a la razón y sus límites, y desocultar lo que se le presenta como un arcano, en el sentido de iluminar con el conocimiento y la introspección: un ensayo para dar sentido al misterio fascinante que encierra la existencia humana. Esa iluminación a partir del conocimiento que no busca reproducir materialmente una idea, sino que nos invita a profundizar y penetrar en una forma material que nos propone para así dotarla de sentido e incluso espiritualizarla. Hacer luz donde hay oscuridad y viceversa (luz cognoscitiva, fruto del diálogo entre las formas, que en este caso es más importante que las formas mismas); ofreciendo su obra como un universo espiritual abierto: Una obra de arte que es manifestación del límite consustancial a la vida del hombre.

Alba es un escultor de primer nivel dentro de la región, y desde muy joven fue reconocido con importantes premios nacionales (Premio Nacional de Escultura y Premio Ateneo de Madrid) e internacional (Premio Autopistas del Mediterráneo) y con su trabajo ha contribuido a la renovación de la plástica asturiana desde 1966. La importancia de la escultura de Fernando Alba es indiscutible dentro del contexto de la escultura pública española como contribución para renovar el lenguaje artístico de finales de siglo XX y comienzos del XXI.

Fernando Alba ha sido uno de los artistas contemporáneos que han desarrollado su trayectoria en Asturias con más de cuarenta años de actividad y uno de los artistas que ha dejado mayor número de obras de calidad en los espacios públicos dentro y fuera de la región. El estudio del conjunto de su producción resulta fundamental para el conocimiento del arte asturiano actual, ya que sus aportaciones a la escultura pública de la región han sido determinantes, tanto cuantitativa como cualitativamente.

Su posicionamiento creativo parte de un planteamiento ético, en un intento de que la obra de arte cumpla la finalidad de servir a la sociedad y de que ésta se reconozca en ella, para soñar con alcanzar lo utópico, aún sabiendo y siendo consciente que conseguirlo es imposible, pues, como Alba dice “lo soñado y lo oculto nos aportan energía para vivir.”<sup>288</sup>

---

<sup>288</sup> Palabras de F. Alba

## **6. BIBLIOGRAFIA**

## **6. BIBLIOGRAFÍA<sup>1</sup>**

### **6.1 FUENTES INÉDITAS**

#### **6.1.1 Documentación del archivo personal del artista.**

Maquetas.

Dibujos.

Croquis de obras.

Materiales de acopio del taller.

Fotografías.

Diapositivas de procesos de obra.

#### **6.1.2 Archivos municipales.**

Archivo municipal de Gijón.

Archivo municipal de Oviedo.

Archivo municipal de Langreo.

#### **6.1.3 Fuentes orales.**

Se han mantenido numerosas conversaciones con Fernando Alba, a lo largo de la realización de esta Tesis en:

Taller de San Claudio. Oviedo, para la catalogación, clasificación y medición de las obras.

Restaurante la Gruta, lugar habitual de muchas conversaciones de trabajo e intercambio de información acerca de la obra y pensamiento del artista.

En mi estudio, con Fernando Alba en la C/ Dr. Bellmunt, 18, de Gijón.

#### **6.1.4. Visitas a las obras.**

Se han visitado todas las obras realizadas en espacios públicos en Asturias, muchas de ellas en compañía de Fernando Alba.

---

<sup>1</sup> En este capítulo se recogen la bibliografía más directamente relacionada con el tema de esta investigación. No obstante, para la realización de la tesis, se ha consultado una bibliografía mucho más amplia, con frecuencia citada a pie de página, que no se reseña aquí por ser de contenido muy amplio y diverso, desde la poesía a la filosofía, la sociología, la historia, etc.

## 6.2 FUENTES BIBLIOGRAFICAS

### 6.2.1 Bibliografía general

AGUILERA CERNI, V., *Panorama del nuevo arte español*, Guadarrama, Madrid, 1966.

AGUILERA CERNI, V., *El arte impugnado*, Edicusa, Madrid, 1969

AGUILERA CERNI, V., *Iniciación al arte español de la posguerra*, Península, Barcelona, 1970

ALBRETCH, *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística*, Blume, Barcelona, 1981.

ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad: "Oteiza y Chillida: La escultura vasca entre el proyecto moderno y la impronta del pasado", *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 42,1, San Sebastián, 1997, pp.13-26.

ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, *Jorge Oteiza. Pasión y Razón*, Nerea, San Sebastián, 2003.

AMÓN, Santiago, "Entrevista a Eduardo Chillida", *Revista de Occidente*. Enero 1976.

APARICIO GUISSADO, Jesús M<sup>a</sup>. *Construir con los sentidos, Reflexiones docentes y de investigación*, Nobuko, Buenos Aires, 2008.

AREAN, Carlos, *Integración de las Artes y Correlación Espacial*, Madrid, 1984.

AREAN, Carlos, *Escultura actual en España*, El Duero, Madrid, 1967.

BAAL-TESHUVA, Jacob, *Alexander Calder*, Taschen, Colonia, 2003.

BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México, 1942.

BACHELARD, Gaston, *Poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1942.

BARROSO VILLAR, Julia. *Grupos de pintura y grabado en España 1939-1969*. Universidad de Oviedo, 1979.

BOZAL, Valeriano, *Pintura y escultura del siglo XX (1939.1990)*, *Summa Artis XXXVII*, Madrid, 1992.

BOZAL, Valeriano, *Estudios de arte contemporáneo, I, La mirada de Cézanne, la indiferencia de Manet, la ironía de Klee y otros temas de arte contemporáneo*, Ed. A. Machado Libros S.A., Madrid, 2006.

CALVO SERRALLER, Fernando, *España, medio siglo de arte de vanguardia, 1935-1985*, fundación Santillana, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985.

CALVO SERRALLER, Fernando, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Alianza. Madrid, 1988.

CALVO SERRALLER, Fernando, *Escultura española actual: una generación para un fin de siglo*, fundación Lugar, Madrid, 1992.

CERTEAU, Michel de, *La fábula mística, Siglos XVI-XVII*, Universidad Iberoamericana, México, 2004, pág. 104.

CLAUDEL Camille, *Auguste Rodin*, Fundación Basil et Elise Goulandris, Roma, pp. 211-213.

COMBALÍA, Victoria. *La poética de lo neutro: análisis y crítica del arte conceptual*. Anagrama, Barcelona, 1995, p. 59.

CHILLIDA, Eduardo, *Preguntas*, Artes Gráficas Lorea, San Sebastián, 1999.

CHILLIDA, Eduardo, *Escritos*, La Fábrica Editorial, Madrid, 2005.

CHILLIDA, Susana, *Conversaciones con Eduardo Chillida*, Ed. Destino, Barcelona, 2003.

DELGADO-GAL, Álvaro, *La esencia del arte*. Taurus Pensamiento, Madrid, 1996.

DELGADO-GAL, Álvaro, *Buscando el cero. La revolución moderna en la literatura y el arte*. Taurus pensamiento, Madrid, 2005.

DUROZOI, Gerard, *Diccionario de arte del siglo XX*, Ediciones Akal, Madrid, 1997.

FENTON, Therry, *Anthony Caro*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1986

FISCHER, Ernst, *La necesidad del Arte*, Ediciones Península, Madrid, 2001

GARDNER; Howard, *Verdad, belleza y bondad reformuladas*, Paidós, Barcelona, 2011.

GAYA NUÑO, J.A., *Escultura española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1957.

GAYA NUÑO, J.A., RUBIO, J., *El hierro en el arte español. Formas de escultura contemporánea*, Aguado, Madrid, 1966.

GUASH, Ana María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.

HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. 1958.

HONNEF, KLAUS, *Arte Contemporáneo*, Taschen, Colonia, 1993.

KUBLER, George, *The Shape of time: Remarks on the History of Things*. New Haven y Londres, Yale University Press, 1962, 1976. Primera edición española, *La configuración del tiempo*, Madrid, Alberto Corazón, 1975.

LACY, Suzanne, *Mapping the terrain*. Bay Press, Seattle, 1995.

LINAZASORO, Jose Ignacio, *Escrito en el tiempo*, Universidad de Palermo, Palermo, 2003.

LIPPARD, Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Objet from 1966 to 1972*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1977.

LLEO, Blanca, *Sueño de habitar*, Colección Arquithesis n 3, Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 1998.

LLODRA, Joan Miquel, *Chillida*, VEGAP, Barcelona 2006.

MADERUELO, Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Biblioteca Mondadori, Madrid, 1990.

MARCHAN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*. Akal, Madrid, 1990.

MAGRIS, Claudio, *Microcosmos*, Anagrama, Barcelona, 1999.

MARIN MEDINA, José, *La escultura española contemporánea (1800-1978) Historia y evolución crítica*. Edarcón Ediciones de Arte Contemporáneo, Madrid, 1978.

MATIA MARTIN, Paris, *El tiempo en la obra artística, Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Akal, Madrid, 2006.

MERINO, María de la Encarnación, *La corriente organicista abstracta en la escultura asturiana actual*, Memoria de licenciatura inédita. Universidad de Oviedo, 1986.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *La fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 1975.

MICHELI, M. de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1979.

PLATÓN, *La República*, Aguilar, Madrid 1959 y 1963, p. 450. Citado por Víctor I. Stoichita, *Breve historia de la sombra*, Madrid, Siruela, 1999, p. 28.

PLEYNET, Marcelin: *La Enseñanza de la pintura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998.

PISCHEL, Gina, *Historia universal de la escultura, tomo III*, Ediciones Asuri, Bilbao, 1982.

DE PRADA, Manuel, *Arte y naturaleza*. Nobuko, Buenos Aires, 2009.



READ, Herber, *La escultura moderna*, Ediciones Destino, Barcelona, 1964.

REMESAR, A., *Para una teoría del Arte Público. Proyectos y lenguajes escultóricos*. Barcelona, 1997.

RODRÍGUEZ, Ramón. *Escultura ibérica contemporánea*. Bienal de Zamora. Zamora, 1986.

ROSSET, Clement, *La antinaturalaleza*, Taurus, Madrid, 1974.

ROSSET, Clement, *Lo real y su doble*, Tusquets, Barcelona, 1993.

TANIZAKI, Junichiro, *El elogio de la sombra*, Ediciones Siruela, Madrid, 1994.

TRIAS, Eugenio, *Lógica del límite*, Destino, Barcelona, 1991.

TRIAS, Eugenio, *La razón fronteriza*, Editorial Destino, Madrid, 1999.

VALENTE, José Ángel: *La Hermeneútica y la Cortedad del Decir*, Siglo XXI, Madrid, 1971.

YOURCENAR, Marguerite, *El Tiempo, gran escultor*, Alfaguara, Madrid, 1989.

ZAMBRANO, María, *Los sueños y el tiempo*, Siruela, Madrid, 1992.

ZUBIRI, Javier, *Espacio. Tiempo. Materia*, Alianza editorial, Madrid, 1996.

## 6.2.2. Bibliografía sobre arte y escultura en Asturias

ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, "El Presente de la Escultura Asturiana", *I Semana del Patrimonio Artístico Asturiano*. Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1978.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M<sup>a</sup> Soledad, ALVAREZ QUINTANA, Covadonga, "Artes de la Modernidad: Escultura y Arquitectura, Principado de Asturias, Consejería de Educación y Ciencia. Oviedo, 2006, p. 856

ARCE, Evaristo. *Artistas asturianos, Proyecto Astur*, Ediciones Hércules Astur S. A., Asturias. 2002.

G. ARECES, Antonio, *Los Cuadernos del Norte* nº 5 y 6, 1981.

BARON THAIDIGSMANN, Javier, Voz "Alba, Fernando", en "Diccionario de pintores y escultores". *Enciclopedia temática de Asturias*, Gijón, 1981.

BARON THAIDIGSMANN, Javier, *Escultura del siglo XX (II), El arte en Asturias a través de sus obras*, La Nueva España, Editorial Prensa Asturiana, Oviedo, 1996.

BARON, Javier y LAFITA, Pilar. *Arte asturiano de hoy*. Ayuntamiento de Madrid y de Gijón, Septiembre-octubre 1983.

BARROSO VILLAR, Julia, "María Jesús Rodríguez, Oviedo, 1959". *Artistas asturianos. Escultores, IX*, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 417-433.

BARROSO VILLAR, Julia, *Tema, Iconografía y forma en las vanguardias artísticas*, Ajumez Libros, Piedras Blancas, 2005.

BARROSO VILLAR, Julia y TIELVE GARCÍA, Natalia, *Arte actual en Asturias. Un patrimonio en curso*, Trea, Gijón, 2005.

FERNANDEZ, Amparo, *Oviedo en el arte del siglo XX*, Ediciones Nobel. Oviedo, 1998.

GARCIA, Eduardo y PRESA DE LA VEGA, Elsa, *Esculturas nuevas, Espacios nuevos*, Ayuntamiento de Gijón, Gijón, 2000.

LLORACH ALARCOS, Emilio, *El libro de Oviedo*, Ediciones Naranco, Oviedo, 1974.

RODRÍGUEZ, Ramón. *Asturias: Escultores de cinco décadas*. Consejería de Cultura del Principado de Asturias, Oviedo, 1995.

RUBIO NOMBLLOT, Javier. "José Luis Fernández, Oviedo, 1943". *Artistas asturianos. Escultores, IX*, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 232-261.

RUBIO NOMBLLOT, Javier. "Colectiva de Escultura", *Revista Blanco y Negro*, 21 de junio de 1975.

SANCHEZ, Miguel Angel, *Revista Foi nº 0*, Mieres, Abril de 1980.

VILLA PASTUR, Jesús, "Las Artes", *El libro de Oviedo*, Naranco, Oviedo, 1974.

VILLA PASTUR, Jesús, *Maestros asturianos*, Catálogo, Galería de Luis, Madrid, 1974.

VILLA PASTUR, Jesús, "Asturias y la escultura", *Asturias Semanal*, nº 118. Oviedo, agosto de 1971.

VILLA PASTUR, Jesús, *Asturias semanal*, Oviedo, 28 de agosto de 1971.

VILLA PASTUR, Jesús. *Historia de las artes plásticas asturianas*, Ediciones Ayalga. Salinas (Asturias). 1977.

VILLA PASTUR, Jesús, "Fernando Alba, hoy", *Papeles plástica nº 22*, Avilés, 1981.

ZAPICO, Francisco. "Pablo Maojo, San Pedro de Ambás, Villaviciosa, 1959". *Artistas asturianos. Escultores, IX*, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 446-477.

### 6.2.3. Bibliografía específica

ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, “La coherencia evolutiva de Fernando Alba”, *Papeles Plástica nº 22*, Casa Municipal de Cultura, Avilés, 1981.

ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, “Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)”. *Artistas asturianos. Escultores, IX*, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 262-295.

G. ARECES, Antonio. “El momento actual de la escultura de Fernando Alba”, *Los Cuadernos del Norte*, nº 7, Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo 1981, pp. 132-133.

G. ARECES, Antonio, “El escultor y el árbol”, *Papeles plástica nº 22*, Casa de Cultura, Avilés, julio 1981.

DURÁN-LORIGA, Miguel. “I Concurso Internacional de Escultura-Autopista del Mediterráneo”, *Temas de arquitectura y urbanismo*. Tomo 185, Patronato de Autopistas, Madrid, 1974.

GAMONEDA, Antonio, “La aventura poética de Fernando Alba”, *Papeles Plástica 22*, Casa Municipal de Cultura de Avilés. Avilés, 1981.

GIRALT-MIRACLE, Daniel. “Fernando Alba”, *Arte en la autopista. Esculturas*, Fundación Albertis, Edicions 62 S.A. Barcelona, 2007.

GRACIA NORIEGA, José Ignacio, “El momento actual en la escultura de Fernando Alba”, *Los Cuadernos de actualidad. Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, Oviedo, 1981.

MIRALLES, Francesc, *Escultores, Autopistas del Mediterráneo*, Galería Nártex, Barcelona. Galería Horizonte, Madrid, 1974.

### 6.3 FUENTES HEMEROGRÁFICAS

ALONSO, Avelino. "Llevábamos mucho tiempo adormecidos". *La Nueva España*. Oviedo, 15 de enero 1999.

ALONSO, María, "Alba, olvidado entre teitos", *La Nueva España*, Oviedo, 6 de marzo de 2003.

ALVAREZ, Blanca, "Vis a vis", *La Nueva España*, Oviedo, 11 de octubre de 1987.

ALVAREZ, Faustino, "Fernando Alba, desde su soledad", *Asturias Semanal* nº 208, Oviedo, 14 de diciembre de 1974

ALVAREZ, Faustino, "Aquí y ahora", *La Nueva España*, Oviedo, 14 de diciembre de 1974.

ALVAREZ MARTÍNEZ, María Soledad y otros, "En defensa de la escultura de Fernando Alba". *La Voz de Asturias*, Oviedo. 19 de mayo de 1995.

AMON, Santiago, "El escritor Henry Moore cumple 80 años", *El País*, Madrid, 27 de julio de 1978.

ARCE, Evaristo, Crítica sobre Fernando Alba, *La Nueva España*, Oviedo, 3 de junio de 1971.

ARCE, Evaristo, Crítica sobre Fernando Alba, *La Nueva España*, Oviedo, 3 de julio de 1979.

ARCE, Evaristo, Crítica sobre Fernando Alba, *La Nueva España*, Oviedo, 16 de junio de 1981.

ARDURA, J.A. "Alba reclama respeto y exige que nos e cambie la concepción de su escultura. *La Nueva España*, Oviedo, 15 de julio de 2004

AUSIN, Adrián, "Oviedo apuesta por lo caduco" Entrevista a Fernando Alba. *El Comercio*, Gijón, 21 de julio de 2002.

AUSIN, Adrián, "Las obras más polémicas son luego las más amadas". Entrevista a Fernando Alba, *El Comercio*, Gijón, 25 de octubre de 2004.

AVELLO, Manolo, "Artistas", *La Nueva España*, Oviedo, 26 de marzo de 1971.

AVELLO, Manolo, Crítica sobre Fernando Alba, *La Nueva España*, Oviedo, 1 de diciembre de 1974.

AVELLO, Manolo, Crítica sobre Fernando Alba, *La Nueva España*, Oviedo, 14 de junio de 1979.

AZCONA, Lalo, Crítica sobre Fernando Alba, *La Nueva España*, Oviedo, 24 de junio de 1971.

BARON THAIDIGSMANN, Javier, "V Bienal de Arte Ciudad de Oviedo", *La Nueva España*, Oviedo, 1986.

BARRERO, Miguel. "El arte de dos ciudades esculpidas por el mar". *El Comercio*. Oviedo. 14 de noviembre de 2003.

BOBES, Ana, "Un bosque de Arte", *La Voz de Asturias*, Oviedo, 15 de mayo de 2003.

CALAF MASACHS, Roser, "Confluencias 2002: una exposición con raíces". *La Nueva España*. Oviedo. 18 de febrero de 2003.

CARANTOÑA, Francisco, Crítica sobre Fernando Alba, *El Comercio*, Gijón, Agosto 1973.

CASAPRIMA, Adolfo, Crítica sobre Fernando Alba, *La Nueva España*, Oviedo. 4 de febrero de 1966.

CASELLAS, Joan, "Una obra para paseantes activos", *La Nueva España*, Oviedo, 29 de enero de 1999.

CASTRO FLOREZ, Fernando. "La polémica escultura de Fernando Alba. Especuladores-galeristas bajo crítica", *La Nueva España*. Oviedo, 9 de marzo de 1999.

CIMADEVILLA, Lucía, "¿Problemas con el arte abstracto?". *La Voz de Asturias*. Oviedo, 24 de enero de 1999.

CIMADEVILLA, Lucía. "Sombras del Arte". *La Voz de Asturias*. Oviedo, 18 de marzo de 1999.

CORONAS, Carlos. "A propósito de la escultura de Fernando Alba." *La Nueva España*. Oviedo. 10 de enero de 1999.

CORONAS, Carlos, "Escultores critican el concepto de arte público en Oviedo". *La Nueva España*. Oviedo, 1 de febrero de 2003.

CUERVO, Javier, Crítica sobre Fernando Alba, *La Nueva España*, Gijón. 30 de agosto de 1984.

CUETO, Diego, "El Ayuntamiento compra dos esculturas". *La Voz de Asturias*, Gijón, 2 de febrero de 1999.

CUEVA, Jesús, Suplemento cultural. *La Voz de Asturias*, Oviedo. 28 de marzo de 1990.

DIAZ VITERI, E. "Los expertos piden conservar el medio rural". *La Voz de Asturias*. Oviedo. 6 de abril de 2003.

FARO, Bastián, "Esculturas: Inversión polémica". *La Nueva España*, Oviedo, 9 de enero de 1999.

FARO, Bastián, "Los concejales del arte". *La Nueva España*, Oviedo, 5 de marzo de 1999.

FEAS COSTILLA, Luis. "Un espacio recuperado para el encuentro". *La Voz de Asturias*. Oviedo. 26 de enero de 2003.

FEAS COSTILLA, Luis, "Escultura y exculturas". *La Voz de Asturias*. Oviedo. 26 de febrero de 2003.

FERNANDEZ, Nidia. "El consistorio propone ubicar la escultura de Alba en El Cristo" *La Voz de Asturias*. Oviedo. 9 de junio de 2005.

FERNÁNDEZ, Georgina, "Los artistas critican que se erija una escultura a Woody Allen", *La Voz de Asturias*. Oviedo. 16 de enero de 2003.

FERNÁNDEZ, Georgina, "Demasiado figura para poco genio", *La Voz de Asturias*. Oviedo. 16 de enero de 2003.

FERNÁNDEZ, Georgina. "Entrevista a Vicente Pastor". *La Voz de Asturias*. Oviedo. 14 de octubre de 2003.

FERNÁNDEZ, Georgina. "Una escultura de Alba yace bajo un contenedor de basura" *La Voz de Asturias*. Oviedo. 1 de julio de 2004.

FERNÁNDEZ, Georgina. "La historia de mi escultura es truculenta y alucinante" Entrevista a Fernando Alba. *La Voz de Asturias*. Oviedo. 2 de julio de 2004.

FERNÁNDEZ, Georgina. "Oviedo. Ciudad cultural" *La Voz de Asturias*. Oviedo. 7 de julio de 2004.

FERNANDEZ, Tatiana. "Una escultura en busca de pedestal". *La Voz de Asturias*. Oviedo. 18 de julio de 2004.

FERNANDEZ MIRANDA, María. "Entrevista a F. Alba: "Lamento que la actitud humana sea simplista y carente de respeto". *La Nueva España*. Oviedo. 8 de enero de 1999.

FERNÁNDEZ MIRANDA, María, "El yerro del Muro". *La Nueva España*. Oviedo. 7 de enero de 1999.

FERNANDEZ MIRANDA, María. "Muruáis: Con Alba pasa como con Chillida." *La Nueva España*. Oviedo. 9 de enero de 1999.



FERNANDEZ MIRANDA, María. "Artistas y galeristas piden tiempo". *La Nueva España*. Oviedo. 12 de enero de 1999.

FERNANDEZ MIRANDA, María, "Bienvenido el arte difícil". *La Nueva España*. Oviedo. 16 de enero de 1999.

FERNANDEZ MIRANDA, María, "Una apuesta por el arte". *La Nueva España*. Oviedo. 30 de enero de 1999.

FERNÁNDEZ MIRANDA, María, "La ecuación de las chapas". *La Nueva España*. Oviedo. 2 de junio de 1999.

FERNANDEZ PELLO, Elena, "La escultura de Alba en los catalanes", *La Nueva España*, Oviedo, 16 de setiembre de 2012.

FERNANDEZ PELLO, Elena, "Alba elige Llamaquique", *La Nueva España*, Oviedo, 25 de setiembre de 2012.

FRESNO, Francisco. "La estética de Gijón. *La Nueva España*. Gijón. 13 de enero de 1999.

FUERTES, Joaquín. "Lección de Arte", *El Comercio*, Gijón, 21 de mayo de 1999.

GALIANA, Pepe, "La escultura de Fernando Alba", *La Voz de Avilés*, Avilés, 15 de enero de 1967.

GARCIA, Blanca M. "Los críticos y expertos condenan la degradación de la obra de Alba". *La Voz de Asturias*. Oviedo. 4 de julio de 2004.

GARCIA, Blanca M. "Los artistas defienden colocar la obra de Alba en Llamaquique". *La Voz de Asturias*. Oviedo. 29 de julio de 2004.

GEA, Juan Carlos. "Así se compra el arte urbano". *La Nueva España*. Oviedo. 4 de marzo de 1999.

GEA, Juan Carlos, MORAN, Javier, "Las Sombras de Luz son alargadas". *La Nueva España*. Oviedo. 18 de marzo de 1999.

GEA, Juan Carlos, "Diez piezas enriquecen el itinerario escultórico del Evaristo Valle", *La Nueva España*. Oviedo. 17 de julio de 2000.

GEA, Juan Carlos, "El futuro es de papel". *La Nueva España*. Oviedo. 5 de abril de 2002.

GEA, Juan Carlos, "Diez piezas enriquecen el itinerario escultórico del Evaristo Valle", *La Nueva España*. Oviedo. 17 de julio de 2000.

GEA, Juan Carlos, "Frutos del bosque". *La Nueva España*. Oviedo. 16 de mayo de 2003.

GRACIA NORIEGA, "Semblanzas", *La Nueva España*, Oviedo, 19 de marzo de 1986.

GRACIA NORIEGA, "Perfiles", *La Nueva España*, Oviedo, 12 de octubre de 1988.

GRACIA NORIEGA, Jose Ignacio, "Fernando Alba: La mirada profunda de la escultura.", *La Nueva España*, Oviedo, 31 de diciembre de 1989.

GUTIERREZ DE TERÁN, Arturo. "La Escultura de Alba", *La Nueva España*, Oviedo, 16 de mayo de 1995.

GUTIERREZ DE TERÁN, Arturo. "La Escultura de Alba, todavía" *La Nueva España*. Oviedo, 13 de mayo de 2004.

LÓPEZ, Ángela. "Una entrada al arte." *La Nueva España*. Oviedo. 15 de marzo de 2003.

MALLO, Avelino. "Intervalos de luz". *La Nueva España*. Oviedo. 22 de junio de 1999.

MARQUÉS, Mercedes, "Los expertos piden que la ley de Patrimonio potencie la creación". *La Nueva España*. Oviedo. 17 de marzo de 1999.

MARQUÉS, Mercedes, "Salas y Malleza se transforman en espacios para la escultura", *La Nueva España*, Oviedo, 20 de abril de 2003.

MARTIN, Alexia. Entrevista. "Soy víctima encantada de mi profesión". *La Nueva España*. Oviedo. 27 de febrero de 2003.

MARTIN, Jaime Luis, "Un occidente más próximo" *La Nueva España*, Oviedo, 25 de octubre de 2001.

MAYOR VILLAREJO, Ángel. "Las inversiones en el desarrollo de las ciudades han de ser mesuradas. *La Nueva España*. Oviedo, 23 de mayo de 1999.

MERAYO, Paché, "Nueve escultores en un norte común", *El Comercio*, Gijón, 31 de mayo de 2003.

MIERES, Alejandro, "Nueva escultura", *La Nueva España*. Oviedo. 9 de enero de 1999.

MOJARDIN LOPEZ, Miguel. "La escultura de Alba y la palabra del Alcalde. *La Nueva España*. Oviedo. 9 de setiembre de 2004.

MORÁN, JAVIER. "El expediente municipal revela que las chapas costaron 16 millones." *La Nueva España*. Oviedo. 29 de enero de 1999.

NAVA, Anxel. *La Nueva España*. "Cementerio de elefantes". *La Nueva España*. Oviedo, 27 de junio de 1995.

NAVA, Anxel. "De la sombra a la luz. Seis propuestas para comprender la escultura de Alba en el próximo milenio". *La Nueva España*, Oviedo, 9 de enero de 1999.

NAVA, Anxel, "El símbolo de un atentado cultural", *La Nueva España*, Oviedo, 25 de setiembre de 2012.

NEIRA, Juan, "El temblor del Arte" Suplemento dominical. *El Comercio*, Gijón, 17 de marzo de 1996.

NEIRA, Juan, "Los creadores explican su obra", *El Comercio*, Gijón, 1 de diciembre de 2003.

NAVEROS, L.S., "La escultura de Alba entre escombros". *La Nueva España*, Oviedo 13 de febrero de 2003.

NAVEROS, L. S., "El alcalde asegura que la escultura de Alba estará colocada antes de tres meses". *La Nueva España*, Oviedo 6 de marzo de 2003.

NEIRA, Juan. "Conversaciones en Valdediós". *El Comercio*, Gijón, 1 de diciembre de 2003

PEREZ GIÓN, Amaya. "Asturias escultural". *La Voz de Asturias*. Oviedo. 4 de enero de 2003.

DE LA PUENTE, Javier. "Alba considera absurdo, irracional y descabellado retirar su escultura." *La Voz de Asturias*, Oviedo, 20 de mayo de 1995.

DE SILVA, Pedro, "Alba". *La Nueva España*. Oviedo. 16 de mayo de 1995.

RIERA, Mariola. "Salas escultórica". *La Nueva España*. Oviedo. 9 de abril de 2000.

RIERA, Mariola, "De Salas al Paseo de la Castellana". *La Nueva España*. Oviedo. 27 de abril de 2000.

RIOJA, Eugenio, *La Nueva España*, Oviedo, 30 de mayo de 1981.

RODRÍGUEZ, Angel Antonio. "Espacios para la luz" *El Comercio*. Gijón. 14 de enero de 1999.

RODRÍGUEZ, Angel Antonio. "Votos para el arte" *El Comercio*. Gijón. 11 de marzo de 1999.

RUIZ FERNÁNDEZ, Rogelio. "Agujeros". *La Nueva España*. Oviedo. 12 de enero de 1999.

SAMANIEGO, José A. "Paisaje y encuadre". *La Nueva España*. Oviedo, 9 de enero de 1999.

SAMANIEGO, José A. "Arte y democracia". *La Nueva España*. Oviedo, 2 de febrero de 1999.

SAMANIEGO, José A. "Letanía de Alba". *La Nueva España*. Oviedo, 3 de marzo de 1999.

SANCHEZ OCAÑA, Ramón, Entrevista a Fernando Alba. *La Nueva España*, Oviedo, 1965.

SOLÍS, Sandra, "Si pudiera volver atrás no cambiaría nada en mi vida." *La Nueva España*. Oviedo. 16 de diciembre de 1995.

SOLÍS, Sandra, "Alba: Lo que se ha hecho con nosotros es un desprecio y un gran error político", *La Nueva España*, Oviedo, 23 de abril de 2002.

SUÁREZ, Rubén." *La Nueva España*. Oviedo, 17 de mayo de 1991.

SUÁREZ, Rubén. "Fernando Alba o la parábola de la escultura y el queso". *La Nueva España*. Oviedo, 1 de febrero de 1999.

SUÁREZ, Rubén. "Salas. La escultura y el lugar". *La Nueva España*. Oviedo, 13 de abril de 2000.

SUÁREZ, Rubén. "Esculpido en Asturias". *La Nueva España*. Oviedo, 16 de febrero de 2003.

SUÁREZ, Rubén. "Artistas asturianos en el bosque". *La Nueva España*. Oviedo, 6 de junio de 2003.

UGARTE, Ricardo, "La escultura asturiana tiene mi mismo acento". *La Nueva España*. Oviedo, 24 de enero de 2003.

URQUIOLA, Estíbaliz, "Las Novedades cierran sus puertas". *La Nueva España*, Oviedo, 14 de febrero de 2009.

VALLE, R. "La ubicación de las chapas e Alba en el paseo del Muro divide al gobierno local" *La Nueva España*. Oviedo. 8 de enero de 1999.

VALLE, R. "El disputado arte de la ciudad." *La Nueva España*. Oviedo. 10 de enero de 1999.

VILLA PASTUR, Jesús. "La escultura contemporánea asturiana y algunas consideraciones en su entorno", *La Voz de Asturias*, Oviedo, 1 de junio de 1995.

VILLA PASTUR, Jesús, *La Voz de Asturias*, Oviedo, 8 de junio de 1979.

VILLA PASTUR, Jesús, *La Voz de Asturias*, Oviedo, 22 de mayo de 1981.

## 6.4 FUENTES CATALOGRÁFICAS

ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, *Confluencias 2002. La escultura asturiana hoy*, Catálogo, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2002.

ALVAREZ MARTÍNEZ, María Soledad, *La Escultura en Norte II*, Catálogo, Asociación Cultural Salas en el Camino, Salas, 2003.

AMÓN, Santiago, "Introducción". *Cinco Artistas Asturianos*. Catálogo, Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo, 1979.

ARECES, Antonio, "Diacronía-Sincronía". F. Alba. Catálogo, Museo Barjola, Gijón, 1991

AVELLO, Manuel, *Fernando Alba*. Díptico de la exposición en la Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1967.

BARAGAÑO. Kosme de, "Tony Smith: Origen y esencia del minimal" *Tony Smith*, Catálogo, IVAM, Valencia, 2002.

BARON, Javier y LAFITA, Pilar. *Arte asturiano de hoy*. Ayuntamiento de Madrid y de Gijón, Gijón, septiembre-octubre 1983.

CARAVIA HEVIA, Pedro. Texto de presentación de la exposición de la Galería Benedet. Oviedo. 1966.

CARAVIA HEVIA, Pedro, Expone Fernando Alba, Díptico, Avilés, 1967

CARAVIA HEVIA, Pedro. "Las terracotas eróticas", *Cinco Artistas Asturianos*. Catálogo. Caja de Ahorros de Asturias, Gijón, 1979.

CARAVIA HEVIA, Pedro. "Las rutas de la abstracción", *Cinco Artistas Asturianos*. Catálogo. Caja de Ahorros de Asturias, Gijón, 1979.

CARAVIA HEVIA, Pedro. "La escultura en la Autopista", *Cinco Artistas Asturianos*. Catálogo. Caja de Ahorros de Asturias, Gijón, 1979

CARAVIA HEVIA, Pedro. "El bosque de Macbeth", *Cinco Artistas Asturianos*. Catálogo. Caja de Ahorros de Asturias, Gijón, 1979

CRABIFFOSSE CUESTA, Francisco, "Huellas contemporáneas", 19 retratos, Catálogo, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, marzo-abril 1996.

FEAS COSTILLA, Luis, *Norte*, Catálogo, Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias, Oviedo, 2009.

GAMONEDA, Antonio, "Fernando Alba. Una dialéctica espacial". *Fernando Alba*. Catálogo. Galería. Maese Nicolás. León, febrero-marzo, 1977

GAMONEDA, Antonio, "Fernando Alba". *Fernando Alba*. Catálogo. Museo Barjola, Gijón, mayo 1991

GARCÍA ARECES, Antonio. *Fernando Alba*. Catálogo. Consejería de Educación y Deportes del Principado de Asturias, Oviedo, 1991

GONZÁLEZ LAFITA, Pilar, *Fernando Alba, Pintores y escultores asturianos*, Cangas del Narcea, 1986.

GONZÁLEZ LAFITA, Pilar, *Arte Asturiano de hoy*, Catálogo. Museo Municipal, Madrid, 1983

GUISASOLA, Félix, *Fragmentos, Actualidad del arte en Asturias*. Catálogo. Sevilla, agosto 1992.

MARIN MEDINA, José. "Más allá del árbol". *Fernando Alba. Esculturas*. Catálogo, Consejería de Educación y Deportes del Principado de Asturias. Oviedo, 1991.

MARTIN, Jaime Luis. *Variaciones artísticas sobre el bosque*. Catálogo. Consejería de Medio rural y pesca del Principado de Asturias. Oviedo, 2003.

MIRALLES, Francés, "Introducción". *Colectiva de escultura*. Catálogo. Galería Arte Horizonte. Madrid. 1975.

PALACIO, Alfonso, "Vasos. 10 propuestas de cerámica artística en Asturias" Catálogo. Consejería de Cultura del Principado de Asturias, febrero, 2011.

RODRÍGUEZ, Ramón, *Asturias. Escultores de cinco décadas*, Catálogo, Consejería de Educación, Cultura, Deportes y Juventud del Principado de Asturias, Oviedo, 1995.

RODRÍGUEZ, Ramón, *Escultores asturianos nacidos en las décadas 40 y 50*. Catálogo. Consejería de Cultura del Principado de Asturias, Oviedo, 1997

RODRÍGUEZ, Ramón. *De regreso*. Catálogo, Museo Barjola. Consejería de Cultura del Principado de Asturias. Gijón, 1999.

RODRÍGUEZ, Ramón, "Fernando Alba", *Occidente próximo*, Catálogo. Obra Cultural Cajastur, Oviedo, 2001.

RODRÍGUEZ, Ramón. "Lo industrial utilizado por los artistas", *La industria en el Arte*, ACEADE, Avilés, 2004

SUÁREZ, Rubén, "La memoria enterrada", *La Escultura en Norte 4*, Catálogo, Salas, 2007.

SUÁREZ, Rubén, "De la materia y la forma", *La escultura en Norte 4*, Catálogo, Salas, 2007



## **7. CATÁLOGO DE OBRAS**

<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	1
<b>TITULO</b>	ADOLESCENTE
<b>AÑO</b>	1964
<b>FASE</b>	APRENDIZAJE
<b>MATERIAL</b>	MADERA
<b>DIMENSIONES</b>	52 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 64
<b>LOCALIZACION</b>	DESCONOCIDA
<b>EXPOSICIONES</b>	PALACIO DE LA VIRREINA. BARRIO GOTICO. BARCELONA
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>OBSERVACIONES</b>	PREMIO NACIONAL DE ESCULTURA, BARCELONA No hay imágenes ni fotografías.



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	2
<b>TITULO</b>	DESNUDO
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	ACADEMICISMO
<b>MATERIAL</b>	TERRACOTA
<b>DIMENSIONES</b>	8X36X10 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 65
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION CAJASTUR
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



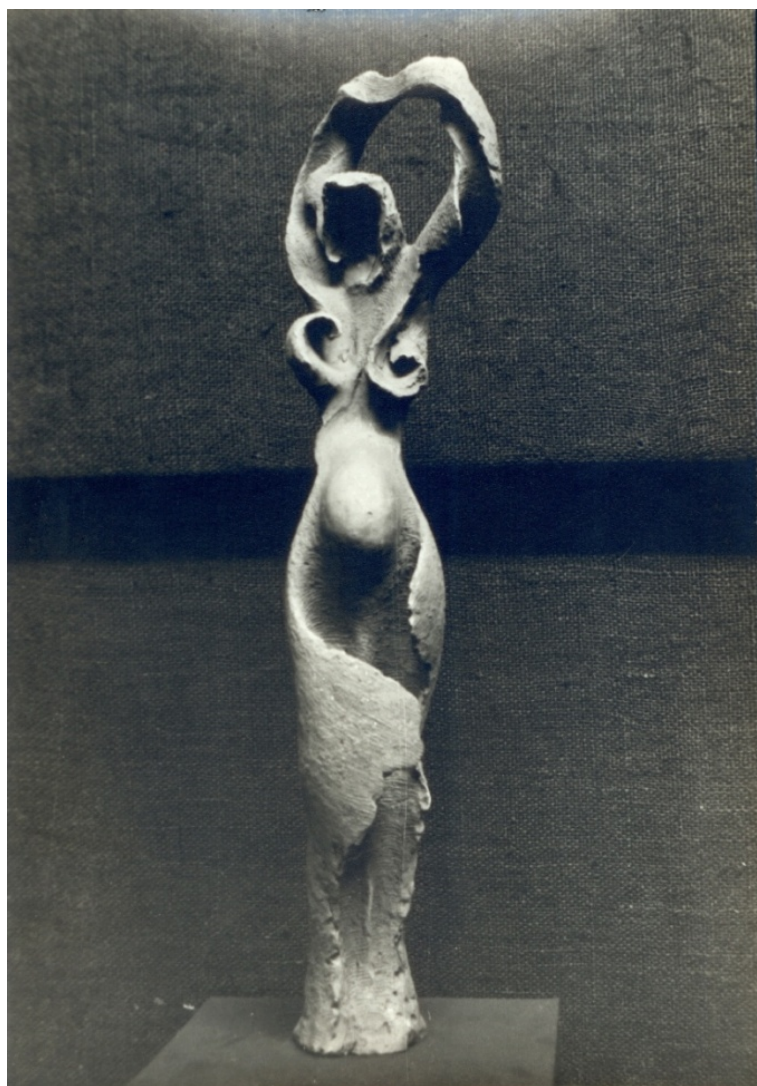
<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	3
<b>TITULO</b>	EVA
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	ACADEMICISMO
<b>MATERIAL</b>	TERRACOTA
<b>DIMENSIONES</b>	38x20x18 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 65
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION PARTICULAR
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	4
<b>TITULO</b>	DOLOR EN BAJO VIENTRE
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	ACADEMICISMO
<b>MATERIAL</b>	TERRACOTA
<b>DIMENSIONES</b>	45x12x17 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 65
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, "Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)". Artistas asturianos. Escultores, IX, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 262-295



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	5
<b>TITULO</b>	EL NIÑO
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	ACADEMICISMO
<b>MATERIAL</b>	TERRACOTA
<b>DIMENSIONES</b>	47x12,5x13 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 65
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, "Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)". Artistas asturianos. Escultores, IX, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 262-295



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	6
<b>TITULO</b>	DANZA
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	RUPTURA CON EL ACADEMICISMO
<b>MATERIAL</b>	BARRO COCIDO
<b>DIMENSIONES</b>	63X16X11 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 66
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	GALERIA BENEDET, 1966 CASA DE CULTURA DE AVILES, 1967
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA <i>ARTISTAS ASTURIANOS. PROYECTO ASTUR, 2002</i>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, "Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)". <i>Artistas asturianos. Escultores, IX</i> , Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 262-295

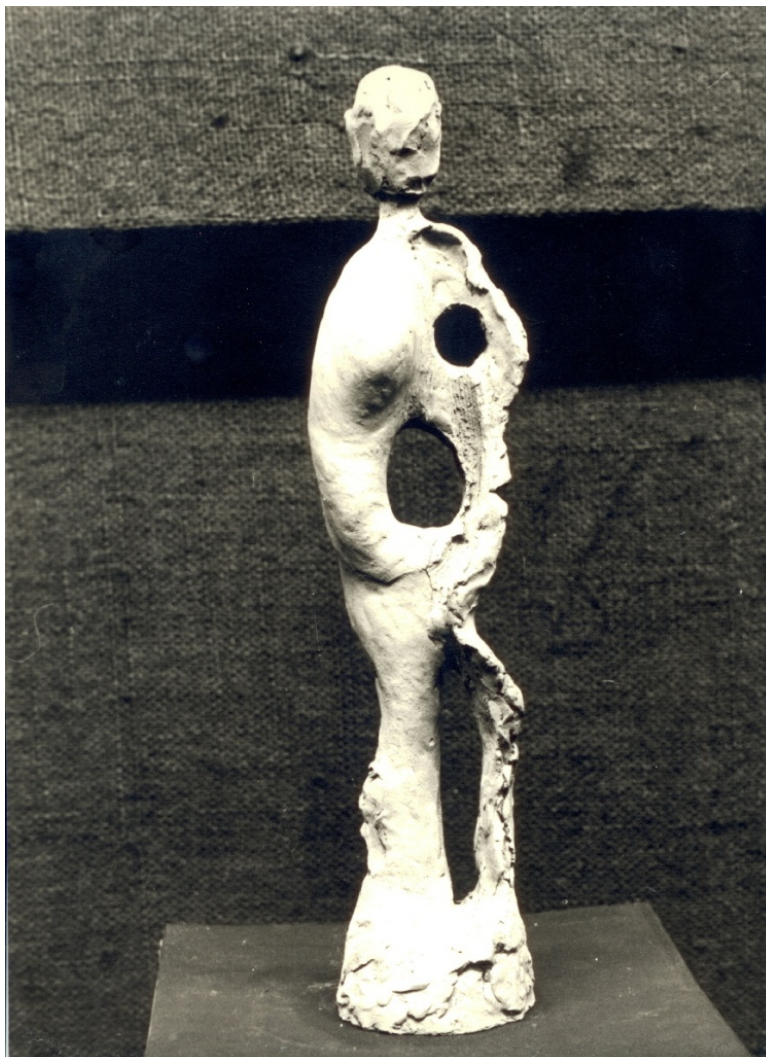




<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	7
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	RUPTURA CON EL ACADEMICISMO
<b>MATERIAL</b>	TERRACOTA
<b>DIMENSIONES</b>	47,5x11,5x11,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 66
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	GALERIA BENEDET, 1966 CASA DE CULTURA DE AVILES, 1967
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	8
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	RUPTURA CON E LACADEMICISMO
<b>MATERIAL</b>	TERRACOTA
<b>DIMENSIONES</b>	46X16X12 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 66
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION PARTICULAR
<b>EXPOSICIONES</b>	GALERIA BENEDET, 1966 CASA DE CULTURA DE AVILES, 1967
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	9
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	RUPTURA CON EL ACADEMICISMO
<b>MATERIAL</b>	TERRACOTA
<b>DIMENSIONES</b>	42,5X10,5X8,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F. ALBA 66
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	GALERIA BENEDET, 1966 CASA DE CULTURA DE AVILES, 1967
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	10
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	RUPTURA CON EL ACADEMICISMO
<b>MATERIAL</b>	TERRACOTA
<b>DIMENSIONES</b>	42,5x10,5x8,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 66
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	GALERIA BENEDET, 1966 CASA DE CULTURA DE AVILES, 1967
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	11
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	RUPTURA CON EL ACADEMICISMO
<b>MATERIAL</b>	TERRACOTA
<b>DIMENSIONES</b>	47X17X12 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 66
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	GALERIA BENEDET, 1966 CASA DE CULTURA DE AVILES, 1967
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>OBSERVACIONES</b>	"Pretende expresar el aleteo, el vacío,...". ALBA, Fernando



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	12
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	RUPTURA CON EL ACADEMICISMO
<b>MATERIAL</b>	TERRACOTA
<b>DIMENSIONES</b>	40,5x20x20 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 66
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	GALERIA BENEDET, 1966 CASA DE CULTURA DE AVILES, 1967
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	13
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	RUPTURA CON EL ACADEMICISMO
<b>MATERIAL</b>	TERRACOTA
<b>DIMENSIONES</b>	40,5x20x20 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 66
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	GALERIA BENEDET, 1966 CASA DE CULTURA DE AVILES,1967
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	14
<b>TITULO</b>	EL BESO
<b>AÑO</b>	JULIO 1965
<b>FASE</b>	RUPTURA CON EL ACADEMICISMO
<b>MATERIAL</b>	TERRACOTA
<b>DIMENSIONES</b>	34x22,5X20,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 65
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	GALERIA BENEDET, 1966 CASA DE CULTURA DE AVILES, 1967
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	15
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	RUPTURA CON EL ACADEMICISMO
<b>MATERIAL</b>	TERRACOTA
<b>DIMENSIONES</b>	45X23,5X18,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 66
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	GALERIA BENEDET, 1966 CASA DE CULTURA DE AVILES, 1967
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	16
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	RUPTURA CON EL ACADEMICISMO
<b>MATERIAL</b>	TERRACOTA
<b>DIMENSIONES</b>	45X23,5X18,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 66
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	GALERIA BENEDET, 1966 CASA DE CULTURA DE AVILES, 1967
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	17
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	RUPTURA CON EL ACADEMICISMO
<b>MATERIAL</b>	TERRACOTA
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 66
<b>MEDIDAS</b>	25X54X31cm
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION PARTICULAR
<b>EXPOSICIONES</b>	GALERIA BENEDET, 1966 CASA DE CULTURA DE AVILES, 1967
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	18
<b>TITULO</b>	ENCUENTRO
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	RUPTURA CON EL ACADEMICISMO
<b>MATERIAL</b>	TERRACOTA
<b>DIMENSIONES</b>	53,5x33,5x22 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 66
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	GALERIA BENEDET, 1966 CASA DE CULTURA DE AVILES, 1967
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	19
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	RUPTURA CON EL ACADEMICISMO
<b>MATERIAL</b>	TERRACOTA
<b>DIMENSIONES</b>	46x33x23 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 66
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION PARTICULAR
<b>EXPOSICIONES</b>	GALERIA BENEDET, 1966 CASA DE CULTURA DE AVILES, 1967
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



FERNANDO ALBA: ESPACIO ESCULTORICO, ESPACIO ARQUITECTONICO Y ESPACIO URBANO



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	20
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	RUPTURA CON EL ACADEMICISMO
<b>MATERIAL</b>	TERRACOTA
<b>DIMENSIONES</b>	50,5x24,5x21 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 66
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	GALERIA BENEDET, 1966 CASA DE CULTURA DE AVILES, 1967
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	21
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	RUPTURA CON EL ACADEMICISMO
<b>MATERIAL</b>	TERRACOTA
<b>DIMENSIONES</b>	47X16X14 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 66
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	GALERIA BENEDET, 1966 CASA DE CULTURA DE AVILES, 1967
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA

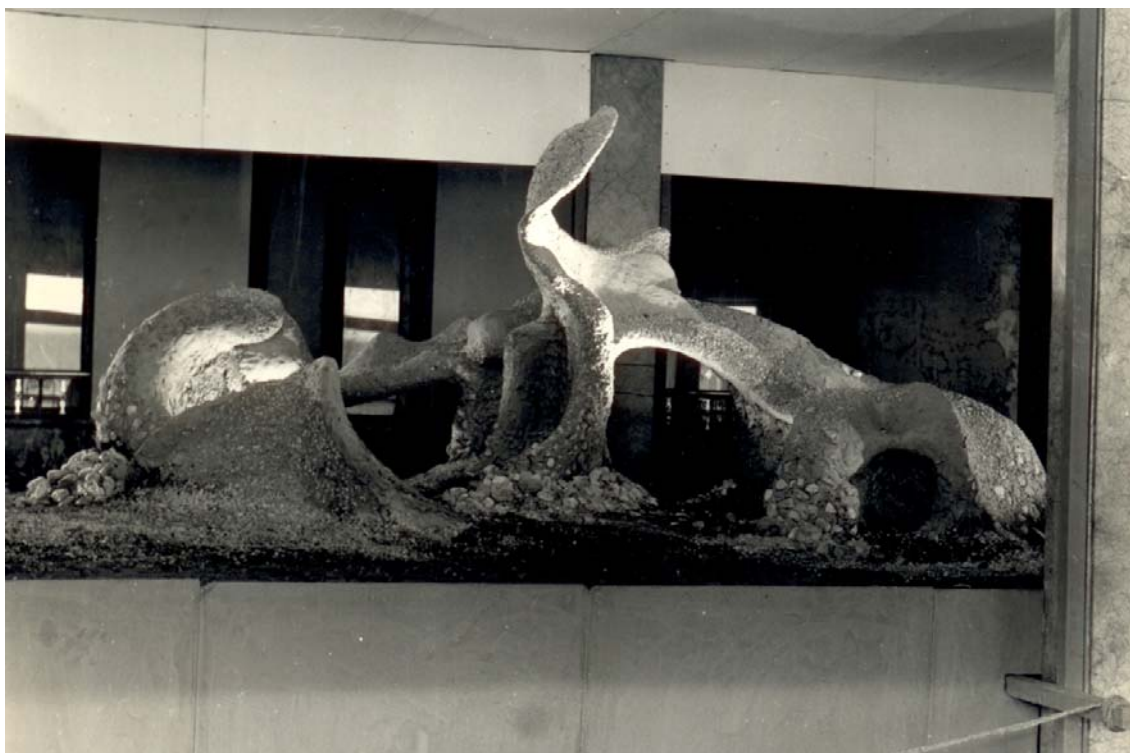


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	22
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	RUPTURA CON EL ACADEMICISMO
<b>MATERIAL</b>	TERRACOTA
<b>DIMENSIONES</b>	55,5x14,5x13 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 66
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	GALERIA BENEDET, 1966 CASA DE CULTURA DE AVILES, 1967
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	23
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	ORGANICISMO ABSTRACTO
<b>MATERIAL</b>	BARRO COCIDO
<b>DIMENSIONES</b>	39x61x38 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 67
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	GALERIA DE LA CAJA DE AHORROS, OVIEDO, 1967
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	24
<b>TITULO</b>	BELEN DE NAVIDAD
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	ORGANICISMO ABSTRACTO
<b>MATERIAL</b>	BARRO Y GRIJO
<b>DIMENSIONES</b>	8,00X3,00X1,50
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F. ALBA
<b>LOCALIZACION</b>	ANTIGUO CAFÉ PEÑALBA. C/ Uría. OVIEDO
<b>EXPOSICIONES</b>	EXPOSICION DE NAVIDAD 1967
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>OBSERVACIONES</b>	LA OBRA SE DESTRUYO TRAS LA EXPOSICION REALIZÓ UNA MAQUETA DE 28X55X35 cm



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	25
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	DESCONTTEXTUALIZACION
<b>MATERIAL</b>	HIERRO
<b>DIMENSIONES</b>	67.5XØ7.5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 67
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCIÓN DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	GALERIA DE LA CAJA DE AHORROS, OVIEDO, 1967 LA INDUSTRIA EN EL ARTE, C.M.A.E. AVILES, 2004
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA CATALOGO <i>LA INDUSTRIA EN EL ARTE</i> , 2004
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	RODRIGUEZ, Ramón: <i>CATALOGO LA INDUSTRIA EN EL ARTE</i> , 2004





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	26
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	DESCONTEXTUALIZACION
<b>MATERIAL</b>	HIERRO
<b>DIMENSIONES</b>	85x55x38 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 67
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	CAJA DE AHORROS DE ASTURIAS. OVIEDO. 1967
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



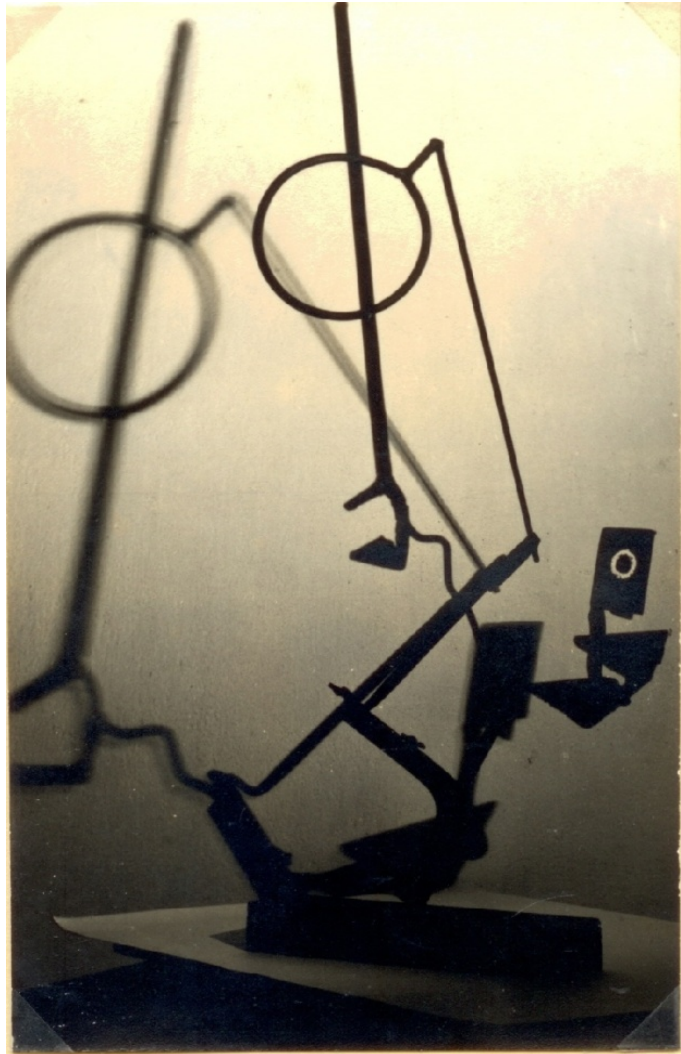
<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	27
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	DESCONTEXTUALIZACION
<b>MATERIAL</b>	HIERRO
<b>DIMENSIONES</b>	173x66x43 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 67
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	CAJA DE AHORROS DE ASTURIAS. OVIEDO. 1967
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	28
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	DESCONTEXTUALIZACION
<b>MATERIAL</b>	HIERRO
<b>DIMENSIONES</b>	245x130x100 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 67
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>EXPOSICIONES</b>	CAJA DE AHORROS DE ASTURIAS. OVIEDO. 1967



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	29
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	DESCONTEXTUALIZACION
<b>MATERIAL</b>	HIERRO
<b>DIMENSIONES</b>	38x12x9 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 67
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION PARTICULAR
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>EXPOSICIONES</b>	CAJA DE AHORROS DE ASTURIAS. OVIEDO. 1967



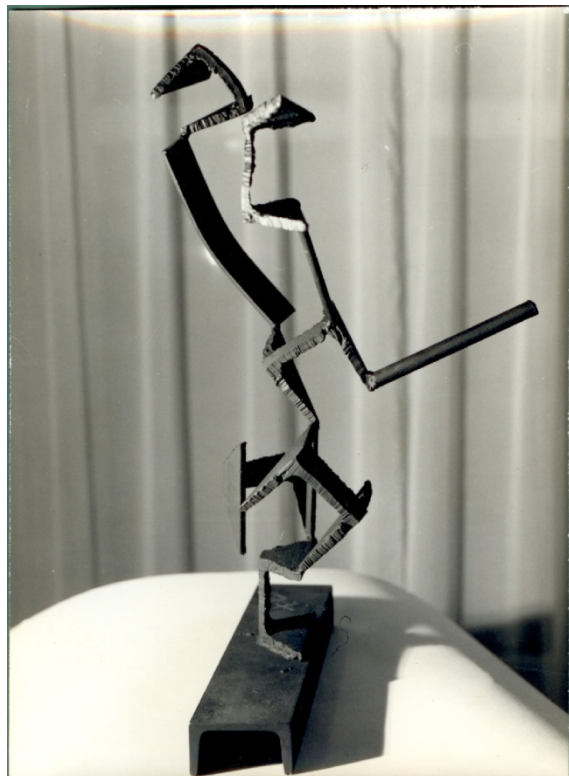
<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	30
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	DESCONTEXTUALIZACION
<b>MATERIAL</b>	HIERRO
<b>DIMENSIONES</b>	90,5x69x40 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 67
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>EXPOSICIONES</b>	CAJA DE AHORROS DE ASTURIAS. OVIEDO. 1967





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	31
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	DESCONTEXTUALIZACION
<b>MATERIAL</b>	HIERRO
<b>DIMENSIONES</b>	45X39X33.5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 67
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCIÓN PARTICULAR
<b>EXPOSICIONES</b>	GALERIA DE LA CAJA DE AHORROS, OVIEDO, 1967 LA INDUSTRIA EN EL ARTE, C.M.A.E. AVILES, 2004
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA CATALOGO <i>LA INDUSTRIA EN EL ARTE</i> , 2004
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	RODRÍGUEZ, Ramón. "Lo industrial utilizado por los artistas", <i>La industria en el Arte</i> , ACEADE, Avilés, 2004





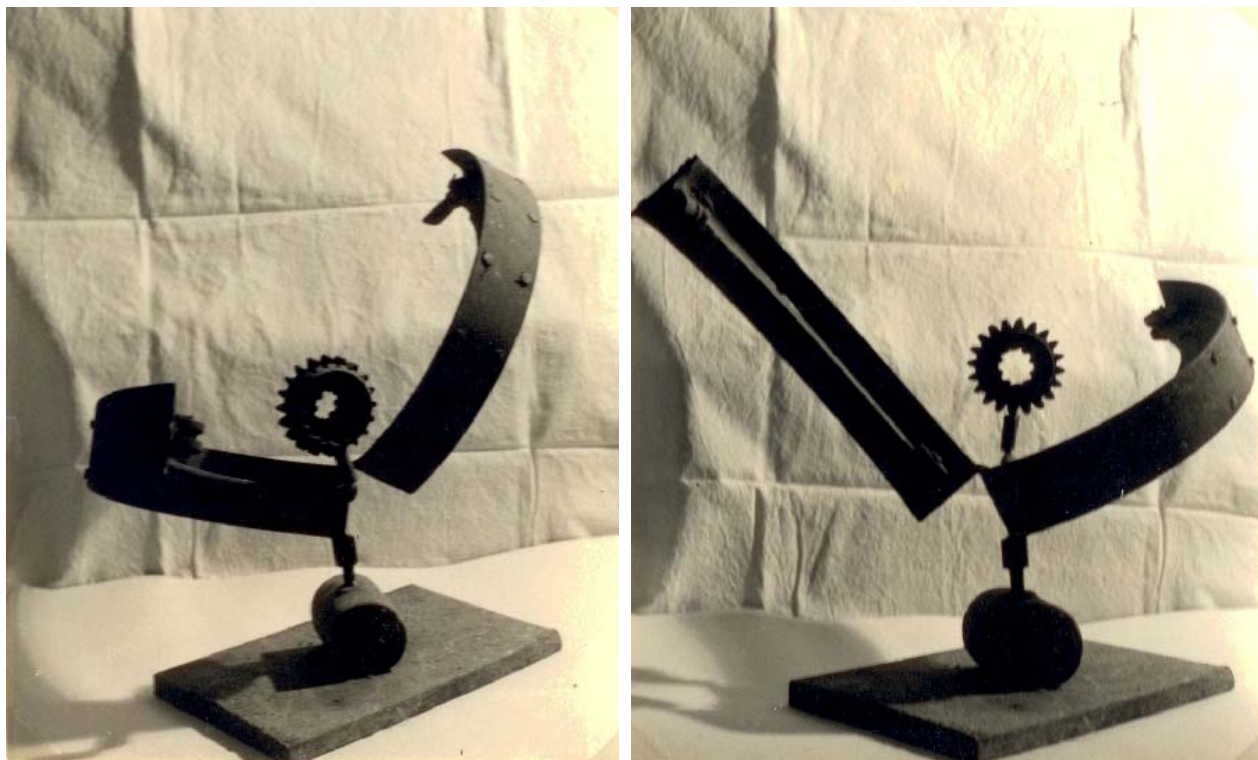
<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	32
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	DESCONTEXTUALIZACION
<b>MATERIAL</b>	HIERRO REUTILIZADO
<b>DIMENSIONES</b>	58 x40x35 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 67
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCIÓN PARTICULAR
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA <i>ARTISTAS ASTURIANOS. PROYECTO ASTUR, 2002</i>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, "Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)". <i>Artistas asturianos. Escultores, IX</i> , Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 262-295
<b>EXPOSICIONES</b>	CAJA DE AHORROS DE ASTURIAS. OVIEDO. 1967



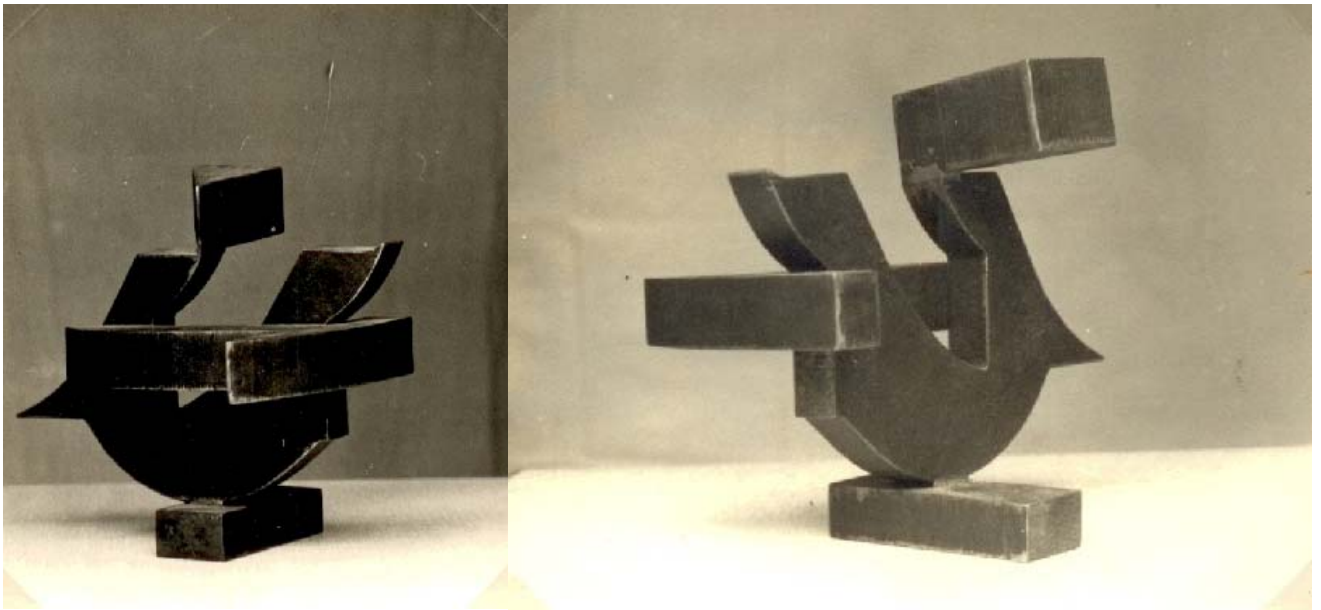
<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	33
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	DESCONTEXTUALIZACION
<b>MATERIAL</b>	HIERRO
<b>DIMENSIONES</b>	33,5x18x18 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 67
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	34
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	DESCONTEXTUALIZACION
<b>MATERIAL</b>	HIERRO
<b>DIMENSIONES</b>	74x46x22,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 67
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>EXPOSICIONES</b>	CAJA DE AHORROS DE ASTURIAS. OVIEDO. 1967

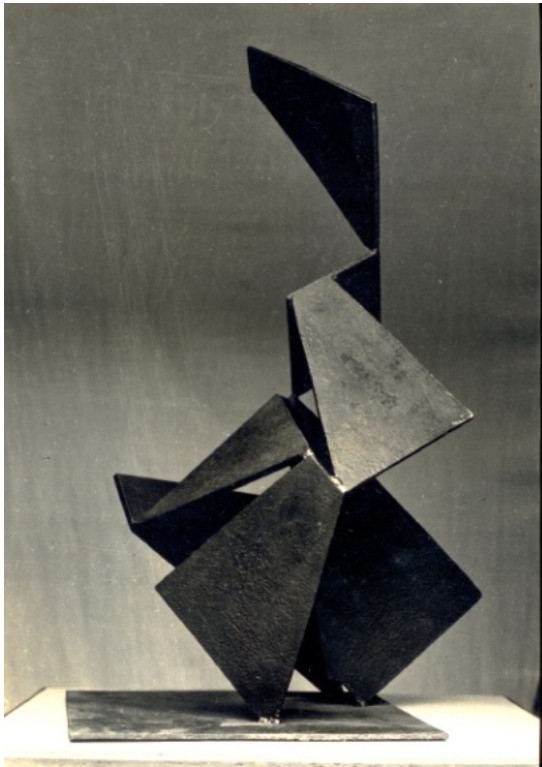


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	35
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	DESCONTEXTUALIZACION
<b>MATERIAL</b>	HIERRO
<b>DIMENSIONES</b>	42X58X21 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 67
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>EXPOSICIONES</b>	CAJA DE AHORROS DE ASTURIAS. OVIEDO. 1967



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	36
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	ABSTRACCION
<b>MATERIAL</b>	HIERRO
<b>DIMENSIONES</b>	23x20x24 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 67
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	37
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	ABSTRACCION
<b>MATERIAL</b>	HIERRO
<b>DIMENSIONES</b>	83X55,5X52,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 67
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	38
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	ABSTRACCION
<b>MATERIAL</b>	HIERRO
<b>DIMENSIONES</b>	27X25X20 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 67
<b>LOCALIZACION</b>	DESCONOCIDA
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	39
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	ABSTRACCION
<b>MATERIAL</b>	HIERRO
<b>DIMENSIONES</b>	67X42X36 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 67
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>EXPOSICIONES</b>	CAJA DE AHORROS DE ASTURIAS. OVIEDO. 1967



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	40
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	ABSTRACCION
<b>MATERIAL</b>	HIERRO
<b>DIMENSIONES</b>	42x36x28 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 67
<b>LOCALIZACION</b>	TAPICERIAS GANCEDO. MADRID
<b>EXPOSICIONES</b>	TAPICERIAS GANCEDO. MADRID
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	41
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	ABSTRACCION
<b>MATERIAL</b>	HIERRO
<b>DIMENSIONES</b>	85x42x47 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 67
<b>LOCALIZACION</b>	TAPICERIAS GANCEDO. MADRID
<b>EXPOSICIONES</b>	TAPICERIAS GANCEDO
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	42
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	ABSTRACCIÓN
<b>MATERIAL</b>	HIERRO
<b>DIMENSIONES</b>	43x38x38 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 67
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, "Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)". Artistas asturianos. Escultores, IX, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 262-295.





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	43
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	ABSTRACCIÓN
<b>MATERIAL</b>	HIERRO
<b>DIMENSIONES</b>	38x35x29 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 67
<b>LOCALIZACION</b>	DESAPARECIDA
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	44
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	ABSTRACCION
<b>MATERIAL</b>	HIERRO
<b>DIMENSIONES</b>	48x35x28 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 67
<b>LOCALIZACION</b>	DESAPARECIDA
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	45
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	ABSTRACCION
<b>MATERIAL</b>	HIERRO
<b>DIMENSIONES</b>	50x32x25 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 67
<b>LOCALIZACION</b>	DESAPARECIDA
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	46
<b>TITULO</b>	MURAL PARA EL BANCO DE LANGREO
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	ABSTRACCION
<b>MATERIAL</b>	CHAPA DE HIERRO
<b>DIMENSIONES</b>	450x180x45 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 67
<b>LOCALIZACION</b>	DESAPARECIDA
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	47
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	ABSTRACCIÓN
<b>MATERIAL</b>	CHAPA DE HIERRO
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 67
<b>DIMENSIONES</b>	67x29x38 cm
<b>LOCALIZACION</b>	OBRA DESAPARECIDA
<b>EXPOSICIONES</b>	EXPOSICION NACIONAL DE BELLAS ARTES, MADRID, 1968
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	EXPOSICION NACIONAL DE BELLAS ARTES, Catálogo, 1968



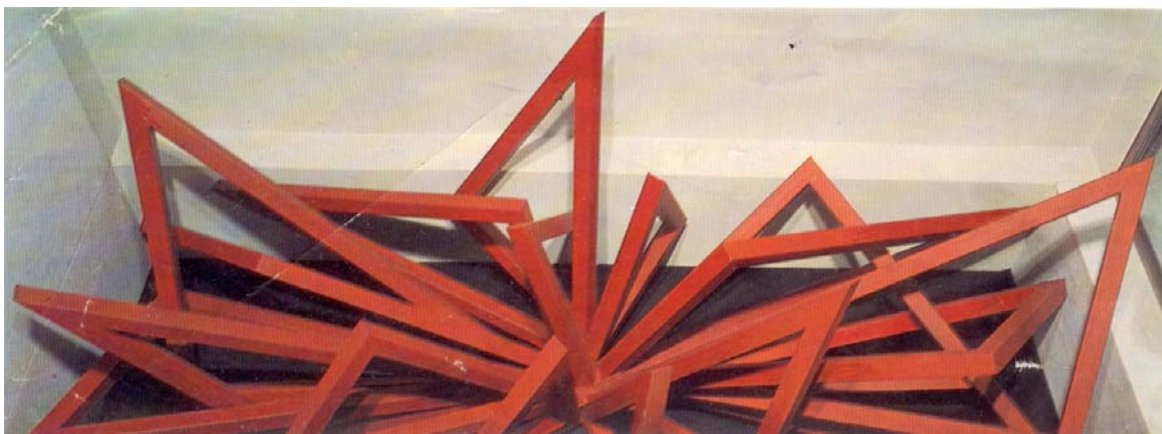
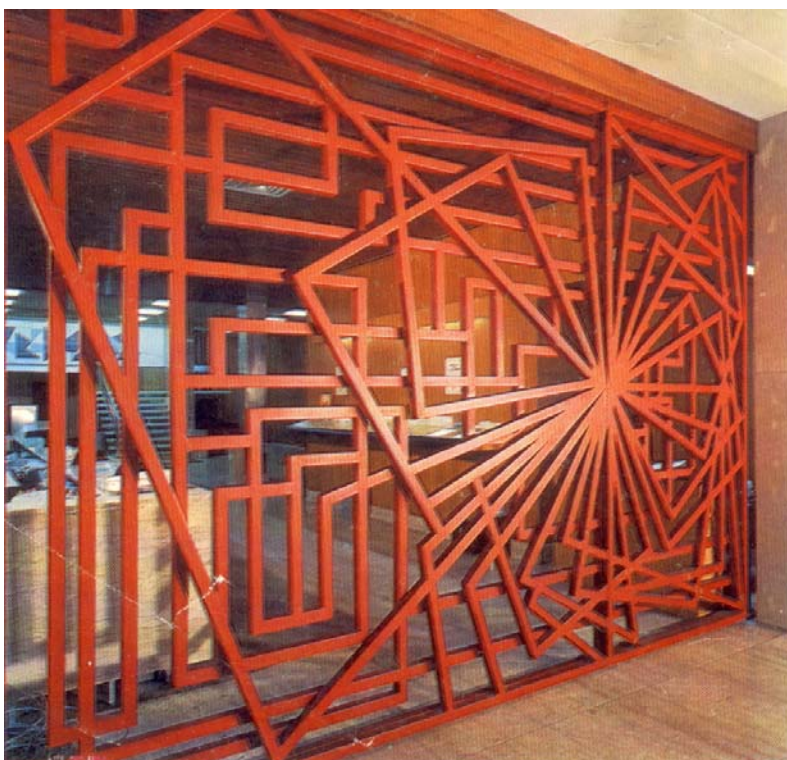


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	48
<b>TITULO</b>	ALEGORIA AL ATOMO
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	ABSTRACCION
<b>MATERIAL</b>	VARILLA CALIBRADA DE HIERRO Y HORMIGÓN
<b>DIMENSIONES</b>	49x37x37 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 67
<b>LOCALIZACION</b>	ORGANIZACIÓN DEL CONCURSO DE ESCULTURA
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>OBSERVACIONES</b>	CONCURSO DE ESCULTURA

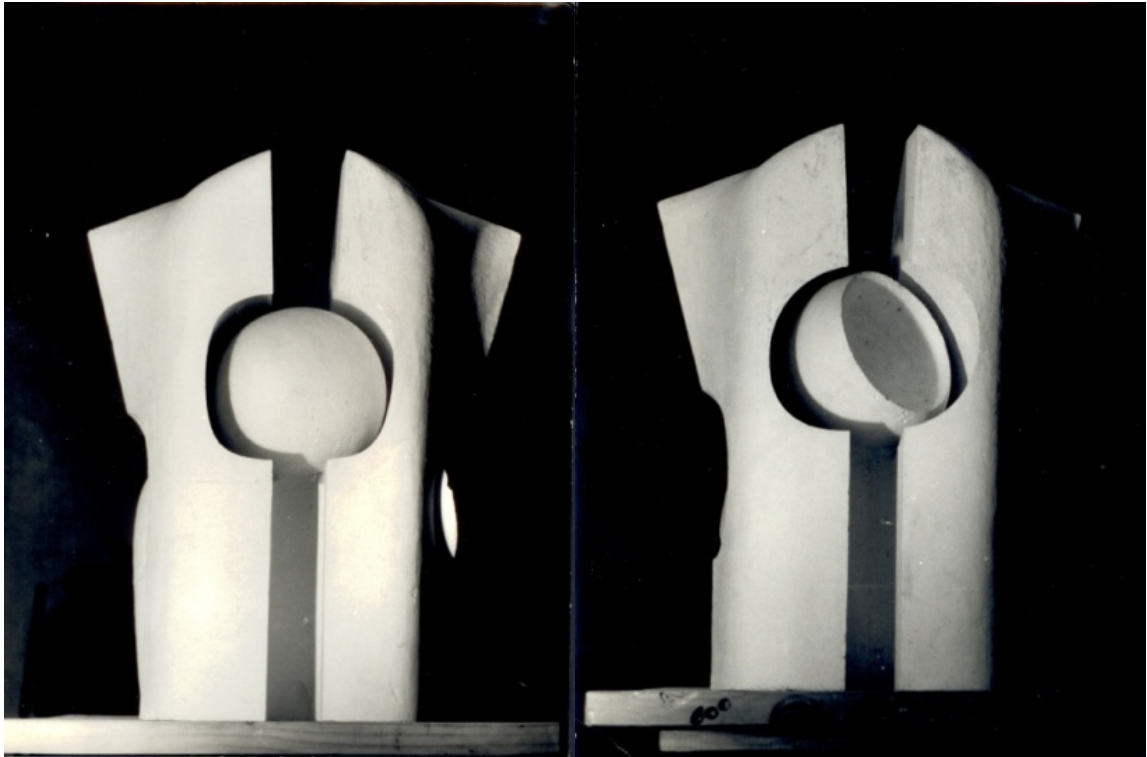


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	49
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1971
<b>FASE</b>	FRAGMENTACION ESTRUCTURAL INTERIOR
<b>MATERIAL</b>	HIERRO COLADO
<b>DIMENSIONES</b>	74X60X31 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	FERNANDO ALBA, 1967
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCIÓN PARTICULAR VICTOR LOMBARDIA
<b>EXPOSICIONES</b>	MAESTROS ASTURIANOS, GALERIA DE LUIS, MADRID, 1974
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	VILLA PASTUR, Jesús, Maestros asturianos, Catálogo, Galería de Luis, Madrid, 1974.

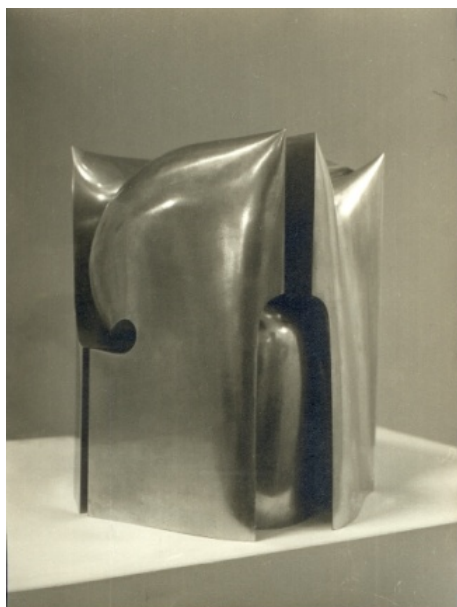




<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	50
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1970
<b>FASE</b>	FRAGMENTACION ESTRUCTURAL INTERIOR
<b>MATERIAL</b>	TUBO DE HIERRO CUADRANGULAR Y PINTURA
<b>DIMENSIONES</b>	4,60X2,70 m
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 70
<b>LOCALIZACION</b>	PUERTAS DEL BANCO DE LANGREO, OVIEDO
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>OBSERVACIONES</b>	SE REALIZARON DOS PIEZAS. LA PUERTA ESTA DESAPARECIDA



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	51
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1971
<b>FASE</b>	FRAGMENTACION ESTRUCTURAL INTERIOR ESTATICA
<b>MATERIAL</b>	MAQUETA DE ESCAYOLA DE 1971 EN MADERA DE EMBERO
<b>DIMENSIONES</b>	70x53,5x35 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	FERNANDO ALBA, 1971
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCIÓN PARTICULAR, OVIEDO
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>OBSERVACIONES</b>	SE REALIZARON EN 1974 EN MADERA DE EMBERO

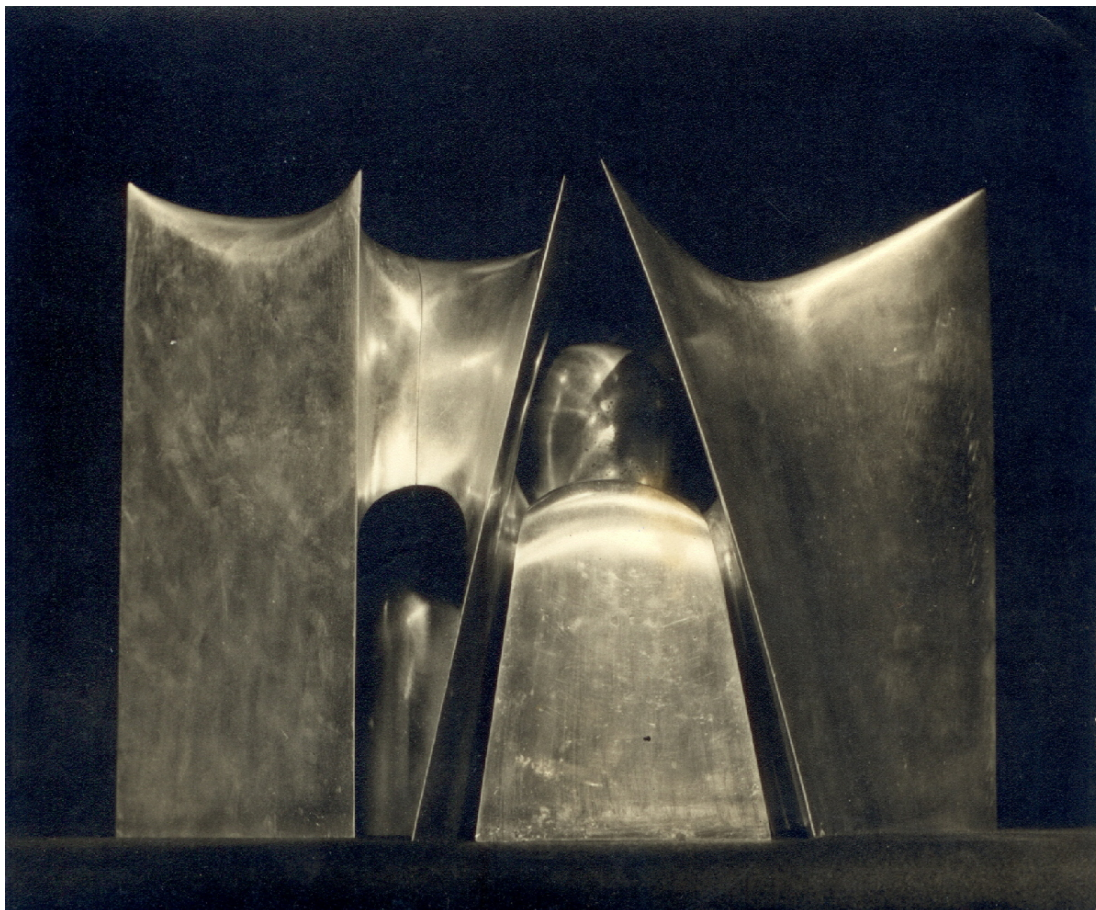


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	52
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	19671
<b>FASE</b>	FRAGMENTACION ESTRUCTURAL INTERIOR ESTATICA
<b>MATERIAL</b>	FUNDICIÓN DE ALUMINIO
<b>DIMENSIONES</b>	40,5x37x36 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	FERNANDO ALBA, 1971
<b>LOCALIZACION</b>	BANCO HERRERO. PASEO DE LA CASTELLANA. MADRID
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>OBSERVACIONES</b>	LA OBRA SE COMPONE DE 4 PIEZAS

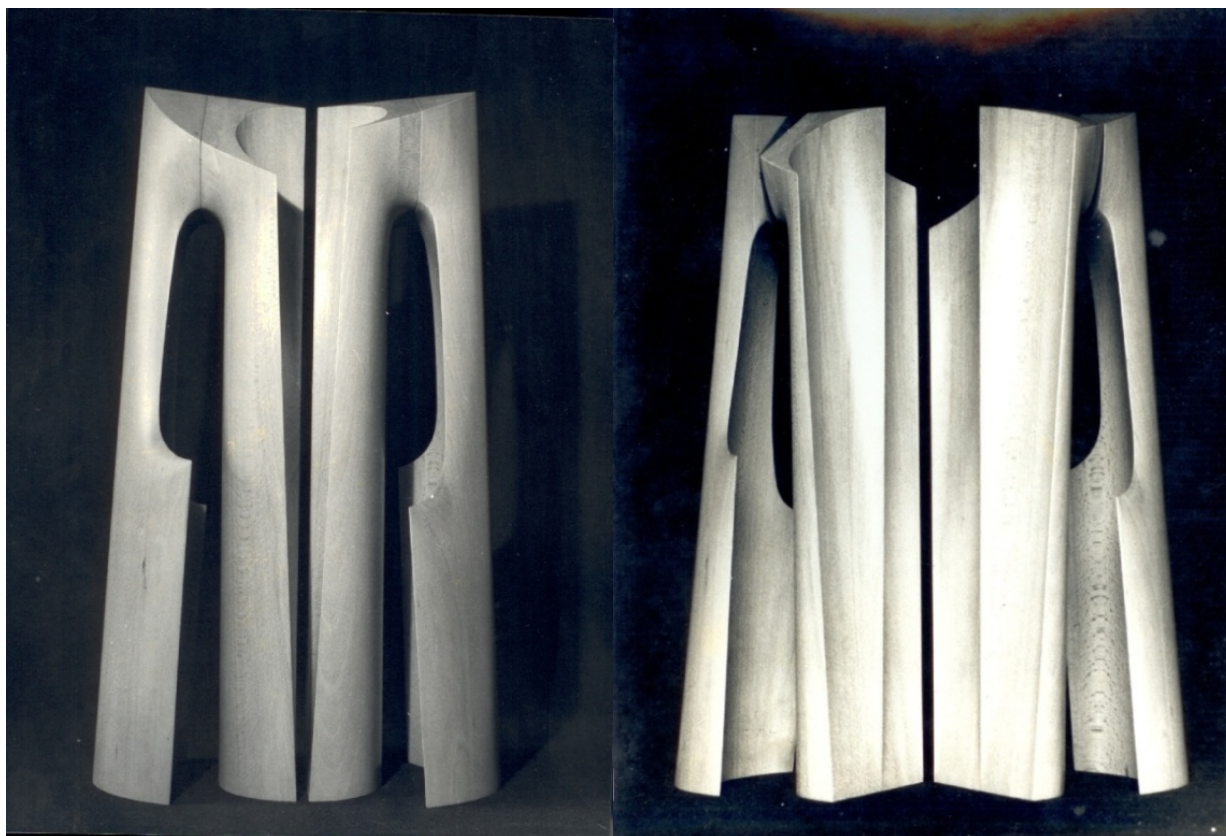




<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	53
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1971
<b>FASE</b>	FRAGMENTACION ESTRUCTURAL INTERIOR ESTATICA
<b>MATERIAL</b>	FUNDICIÓN DE ALUMINIO
<b>DIMENSIONES</b>	13,5x14x13,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	FERNANDO ALBA, 1971
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCIÓN PARTICULAR
<b>EXPOSICIONES</b>	ARTISTAS ASTURIANOS, VEGADEO, 1975
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA CATALOGO <i>ARTISTAS ASTURIANOS VEGADEO 1975</i> , 1975
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	LEGAZPI, José M <sup>a</sup> . <i>Artistas asturianos</i> , Vegadeo, 1975
<b>OBSERVACIONES</b>	SE REALIZÓ UNA SERIE NUMERADA DE 6 EJEMPLARES EN COLECCIONES PARTICULARES

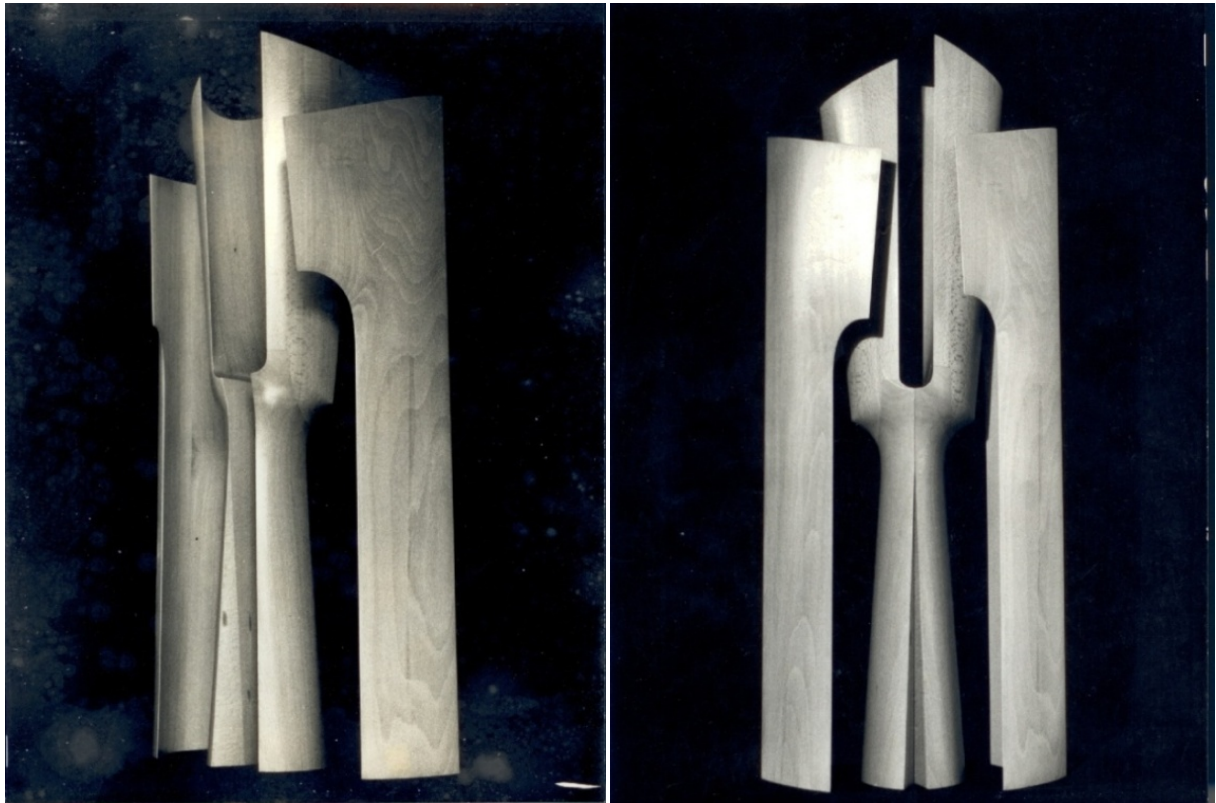


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	54
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1971
<b>FASE</b>	FRAGMENTACION ESTRUCTURAL INTERIOR ESTATICA
<b>MATERIAL</b>	FUNDICIÓN DE ALUMINIO
<b>DIMENSIONES</b>	39x52x38 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	FERNANDO ALBA, 1971
<b>LOCALIZACION</b>	MINISTERIO DE CULTURA. ATENEO DE MADRID
<b>EXPOSICIONES</b>	ATENEO DE MADRID 1970-1971 GRUPO ASTUR 71, GALERIA TASSILI, OVIEDO 1971
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	VILLA PASTUR, Jesús, Asturias semanal, Oviedo, 28 de agosto de 1971.
<b>OBSERVACIONES</b>	PREMIO ATENEO 1971 LA OBRA SE COMPONE DE 5 PIEZAS



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	55
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1972
<b>FASE</b>	FRAGMENTACION ESTRUCTURAL INTERIOR ESTATICA
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE HAYA
<b>DIMENSIONES</b>	68x39,5x23,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 72
<b>LOCALIZACION</b>	MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS. OVIEDO
<b>EXPOSICIONES</b>	CINCO ARTISTAS ASTURIANOS:SALA PROVINCIAL DE LEON, 1975 LIBRERÍA-SALA DE ARTE VICENT, GIJON,1976
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	GAMONEDA, Antonio y MARÍN MEDINA, José, "Fernando Alba. Esculturas". Catálogo. Museo Barjola, Gijón, mayo 1991





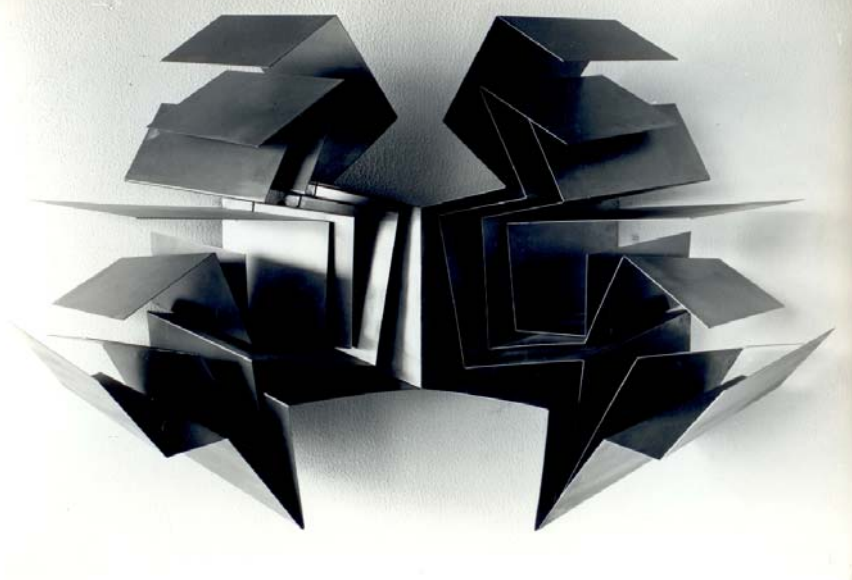
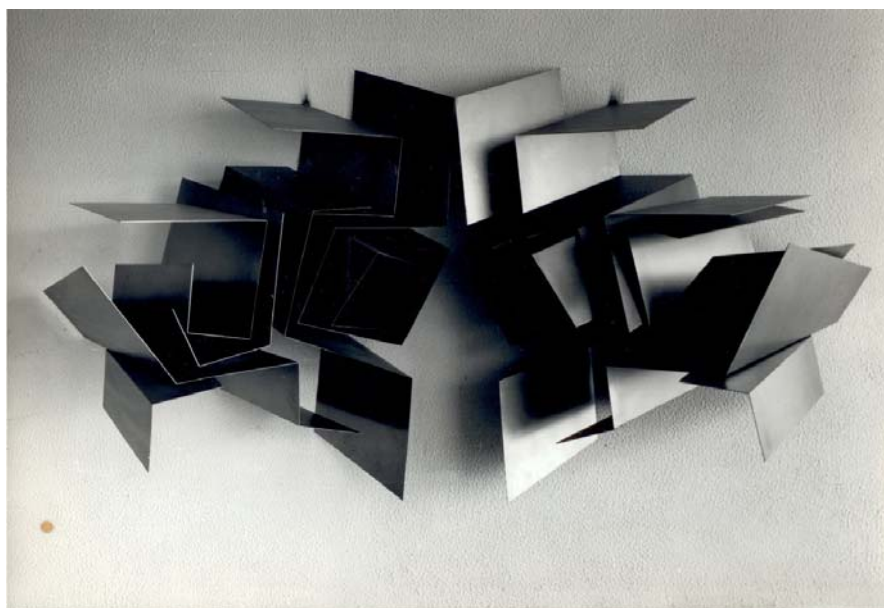
<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	56
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1972
<b>FASE</b>	FRAGMENTACION ESTRUCTURAL INTERIOR ESTATICA
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE HAYA
<b>DIMENSIONES</b>	89x37x32,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 72
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCIÓN PARTICULAR
<b>EXPOSICIONES</b>	EXPOSICION COLECTIVA PINTURA Y ESCULTURA GALERIA MAESE NICOLAS, LEON, 1977
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA CATALOGO <i>FERNANDO ALBA, ESCULTURAS</i> , 1991
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, I Semana del Patrimonio Artístico Asturiano. "El Presente de la Escultura Asturiana", Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1978. ALVAREZ MARTINEZ, M <sup>a</sup> Soledad, I semana del Patrimonio Artístico asturiano, ponencias e intervenciones. Oviedo, 1978 GAMONEDA, Antonio. "Una dialéctica espacial". Artistas en la Galería "Maese Nicolás". Catálogo, Galería. Maese Nicolás. León. 1977 MARIN MEDINA, José, <i>La escultura española contemporánea (1800-1978) Historia y evolución crítica</i> . Edarcón Ediciones de Arte Contemporáneo, Madrid, 1978



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	57
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1972
<b>FASE</b>	FRAGMENTACION ESTRUCTURAL INTERIOR ESTATICA
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE HAYA
<b>DIMENSIONES</b>	115x64x45 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 72
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCIÓN PARTICULAR
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA

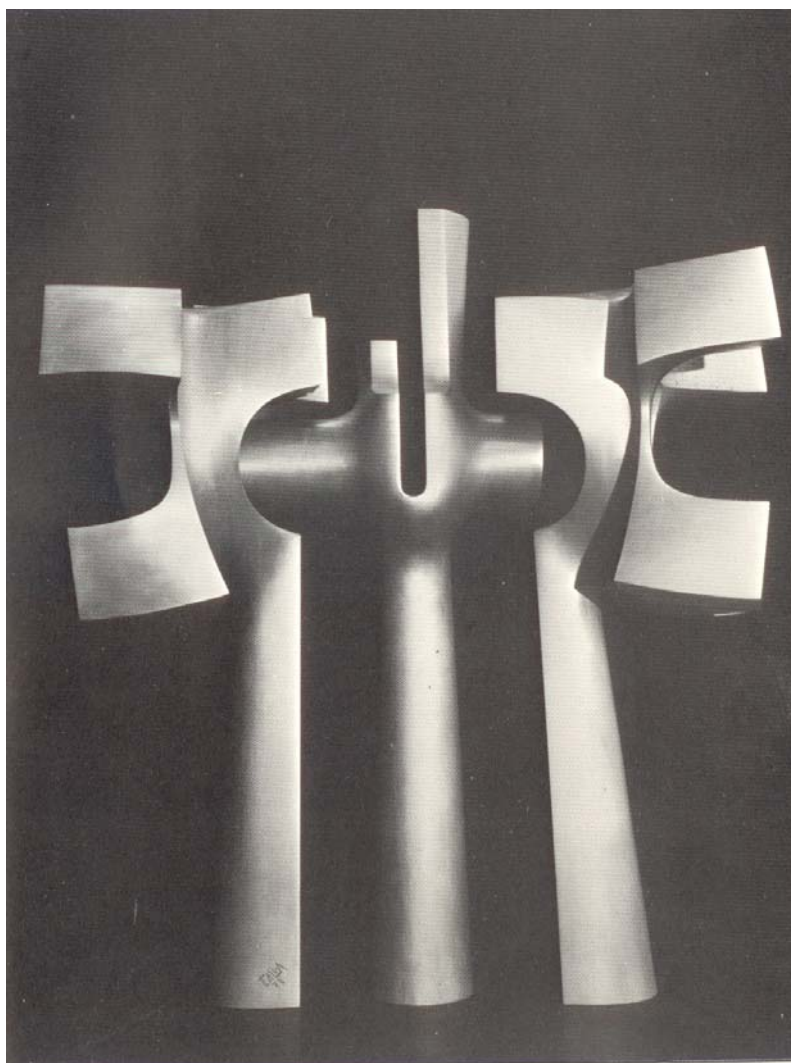


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	58
<b>TITULO</b>	PUERTAS DE LA TIENDA LAS NOVEDADES
<b>AÑO</b>	1972
<b>FASE</b>	FRAGMENTACION ESTRUCTURAL INTERIOR ESTATICA
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE CEDRO Y ACEITE DE LINAZA
<b>DIMENSIONES</b>	260X238x50 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	FERNANDO ALBA, 1972
<b>LOCALIZACION</b>	TIENDA LAS NOVEDADES. C7 GIL DE JAZ.. OVIEDO
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA <i>ARTISTAS ASTURIANOS. PROYECTO ASTUR, 2002</i>
<b>HEMEROGRAFIA</b>	LÓPEZ, Ángela. "Una entrada al arte." <i>La Nueva España</i> . Oviedo. 15 de marzo de 2003
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, "Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)". <i>Artistas asturianos. Escultores, IX</i> , Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, p. 277
<b>OBSERVACIONES</b>	Restauradas por F. Alba en varias ocasiones.



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	59
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1973
<b>FASE</b>	FRAGMENTACION ESTRUCTURAL INTERIOR ESTATICA
<b>MATERIAL</b>	CHAPA DE HIERRO
<b>DIMENSIONES</b>	177x337x92 y 162x258x82 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	FERNANDO ALBA, 1973
<b>LOCALIZACION</b>	VESTIBULO DE LA FABRICA CARTONAJES VIR
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>OBSERVACIONES</b>	LA OBRA SE COMPONE DOS MURALES





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	60
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1973
<b>FASE</b>	FRAGMENTACION ESTRUCTURAL INTERIOR ESTATICA
<b>MATERIAL</b>	FUNDICION DE ALUMINIO
<b>DIMENSIONES</b>	77X65X35 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	FERNANDO ALBA, 1973
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCIÓN PARTICULAR
<b>EXPOSICIONES</b>	ASOCIACION ASTURIANA DE PINTORES Y ESCULTORES, TANTRA GALERIA DE ARTE,GIJON, 1976
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	61
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1974
<b>FASE</b>	FRAGMENTACION ESTRUCTURAL INTERIOR ESTATICA
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE EMBERO. (MAQUETAS EN ESCAYOLA DE 1971)
<b>DIMENSIONES</b>	Medidas variables
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 74
<b>LOCALIZACION</b>	PELUQUERIA RAMIRO FERNANDEZ. OVIEDO
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA CATALOGO <i>FERNANDO ALBA, ESCULTURAS</i> , 1991 <i>ARTISTAS ASTURIANOS. PROYECTO ASTUR</i> , 2002
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, "Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)". <i>Artistas asturianos. Escultores</i> , IX, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, p. 272  GAMONEDA, Antonio. "Fernando Alba". Catálogo de la exposición "Fernando Alba" Museo Barjola, Gijón, mayo 1991.

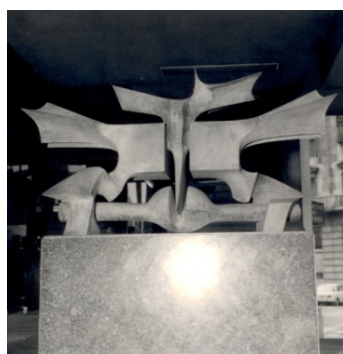




<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	62
<b>TITULO</b>	MURAL
<b>AÑO</b>	1974
<b>FASE</b>	FRAGMENTACION ESTRUCTURAL INTERIOR ESTATICA
<b>MATERIAL</b>	TERRACOTA
<b>DIMENSIONES</b>	Variables
<b>FIRMA Y FECHA</b>	FERNANDO ALBA, 1974
<b>LOCALIZACION</b>	RESTAURANTE LA GRUTA, OVIEDO
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>OBSERVACIONES</b>	LA OBRA SE COMPONE DE 5 MODULOS Han sido pintados de blanco a finales de 2011 sin permiso del autor.



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	63
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1974
<b>FASE</b>	FRAGMENTACION ESTRUCTURAL INTERIOR DINAMICA
<b>MATERIAL</b>	HORMIGON ARMADO
<b>DIMENSIONES</b>	6,65x7,85x2,50 m
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 74
<b>LOCALIZACION</b>	AUTOPISTA DEL MEDITERRANEO, AP-7, km 207,6 AREA DE DESCANSO DEL PENEDÉS, VENDRELL, TARRAGONA
<b>EXPOSICIONES</b>	I CONCURSO INTERNACIONAL DE ESCULTURA AUTOPISTAS DEL MEDITERRANEO: -GALERIA NARTEX, BARCELONA, 1975 -GALERIA ARTE HORIZONTE, MADRID, 1975
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	ALVAREZ, Faustino, "Fernando Alba, desde su soledad", Asturias Semanal nº 208, Oviedo, 14 de diciembre de 1974 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M <sup>a</sup> Soledad. Historia de Asturias IV. "La Época Contemporánea". "Artes de la Modernidad en Asturias (II): escultura y arquitectura". La Nueva España, Caja de Ahorros de Asturias, 1990 GIRALT-MIRACLE, Daniel. "Fernando Alba", Arte en la autopista. Esculturas, Fundación Albertis, Edicions 62 S.A. Barcelona, 2007, p. 181 MIRALLES, Francesc, "Escultores, Autopistas del Mediterráneo", Galería Nàrtex, Barcelona. Galería Horizonte, Madrid VILLA PASTUR, Jesús, <i>El libro de Oviedo</i> , Las Artes, Naranco, Oviedo, 1974 VILLA PASTUR, Jesús. <i>Historia de las artes plásticas asturianas</i> , Ediciones Ayalga. Salinas (Asturias). 1977. pp. 492. TEMAS DE ARQUITECTURA Y URBANISMO, Nº185 Noviembre 1974 FUNDACION GENERAL MEDITERRANEA, INFORME DE ACTIVIDADES, SEPTIEMBRE 1976
<b>OBSERVACIONES</b>	Obra premiada en el I CONCURSO INTERNACIONAL DE ESCULTURA AUTOPISTA DEL MEDITERRANEO

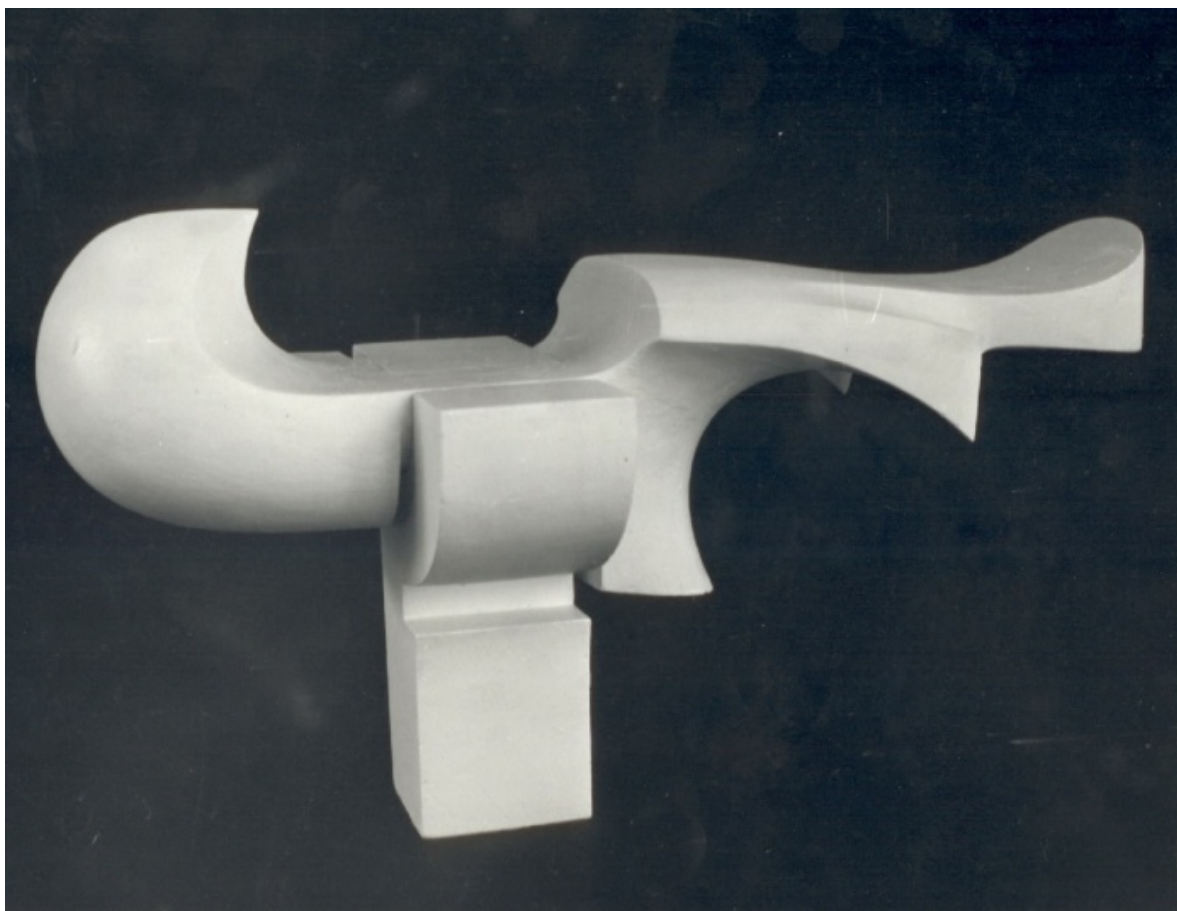


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	64
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1975
<b>FASE</b>	FRAGMENTACION ESTRUCTURAL INTERIOR DINAMICA
<b>MATERIAL</b>	ALUMINIO METALIZADO EN BRONCE
<b>DIMENSIONES</b>	80X150X080 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 75
<b>LOCALIZACION</b>	FACHADA DEL BBVA CALLE LIBERTAD, PLAZA DEL CARMEN, GIJON
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	65
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1976
<b>FASE</b>	FRAGMENTACION ESTRUCTURAL INTERIOR DINAMICA
<b>MATERIAL</b>	FUNDICION DE ALUMINIO METALIZADO EN BRONCE
<b>DIMENSIONES</b>	218X175X105 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 76
<b>LOCALIZACION</b>	SEDE CENTRAL DE LA CAJA DE AHORROS DE ASTURIAS, OVIEDO
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



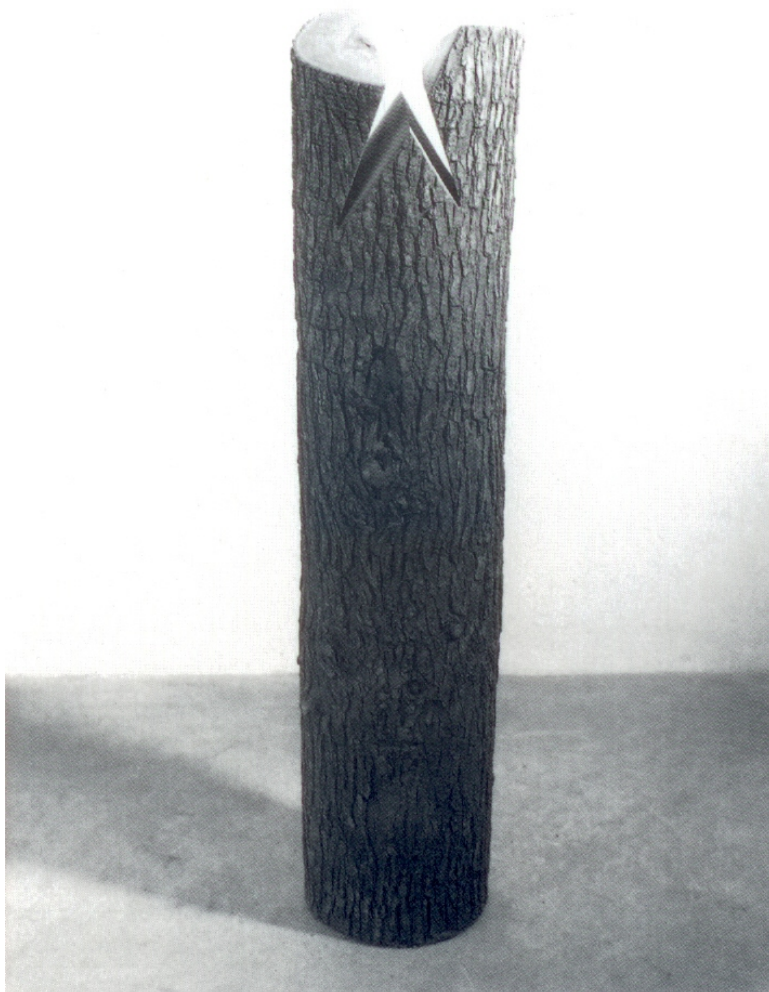


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	66
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1977
<b>FASE</b>	FRAGMENTACION ESTRUCTURAL INTERIOR DINAMICA
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE HAYA. MAQUETA EN ESCAYOLA
<b>DIMENSIONES</b>	175X99X78 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 77
<b>LOCALIZACION</b>	GALERIA MAESE NICOLAS, LEON
<b>EXPOSICIONES</b>	EXPOSICION COLECTIVA PINTURA Y ESCULTURA GALERIA MAESE NICOLAS, LEON, 1977
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	GAMONEDA, Antonio. "Una dialéctica espacial". Artistas en la Galería "Maese Nicolás". Catálogo, Galería. Maese Nicolás. León. 1977

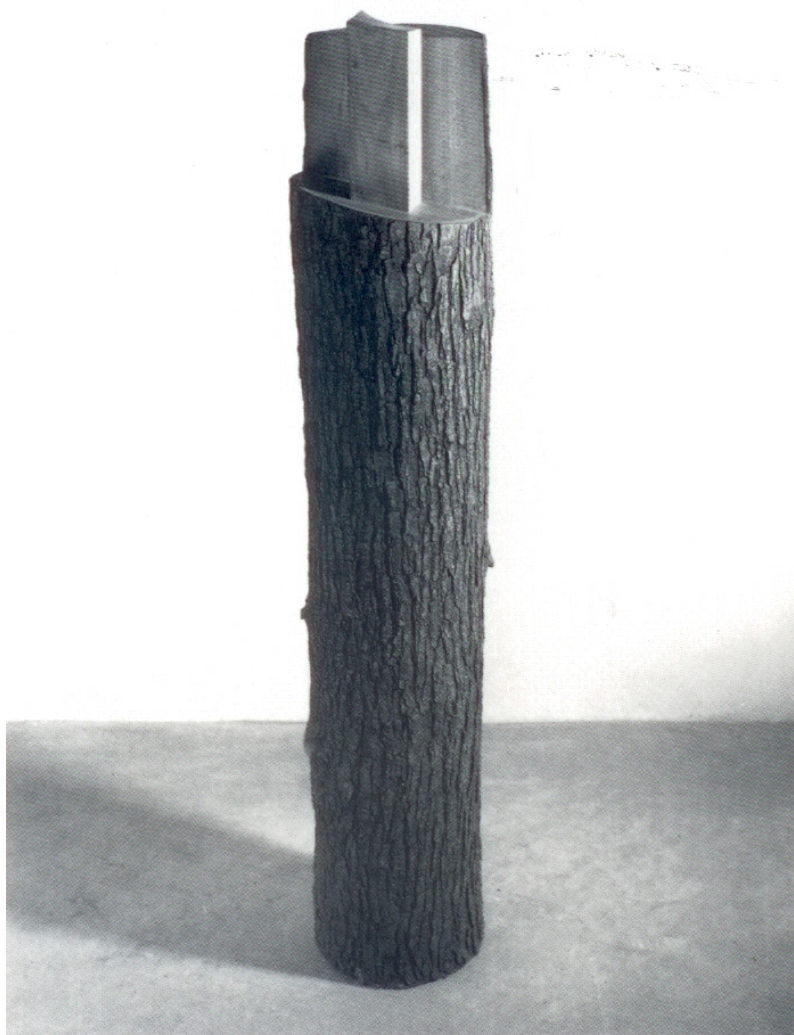


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	67
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1979
<b>FASE</b>	DESMATERIALIZACION DE LA ESCULTURA
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE OLMO O NEGRILLO
<b>DIMENSIONES</b>	108XØ42 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 79
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	F. ALBA, MADERAS, GALERIA TASSILI, OVIEDO, 1979
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA CATALOGO <i>FERNANDO ALBA, ESCULTURAS</i> , 1991
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	GAMONEDA, Antonio. "Fernando Alba". Catálogo de la exposición "Fernando Alba" Museo Barjola, Gijón, mayo1991 "FERNANDO ALBA. Esculturas". Catálogo, Consejería de Educación y Deportes del Principado de Asturias. Oviedo, 1991. P. 35

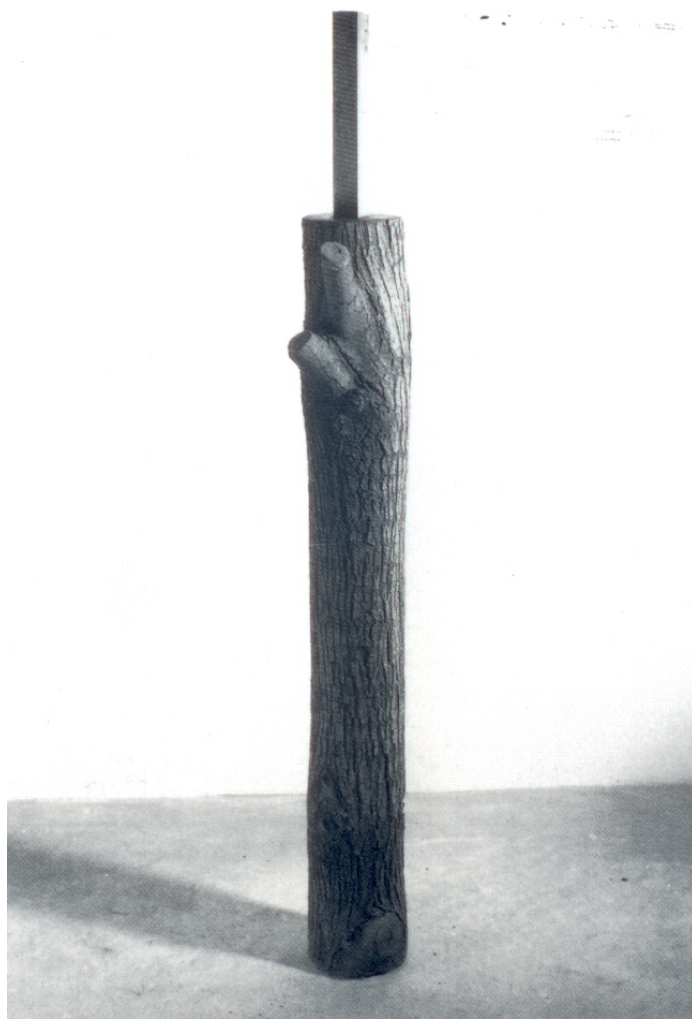




<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	68
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1979
<b>FASE</b>	DESMATERIALIZACION DE LA ESCULTURA
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE OLMO O NEGRILLO
<b>DIMENSIONES</b>	126XØ27 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 79
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	F. ALBA, MADERAS, GALERIA TASSILI, OVIEDO, 1979
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA CATALOGO <i>FERNANDO ALBA, ESCULTURAS</i> , 1991
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	GAMONEDA, ANTONIO Y MARIN -MEDINA, JOSE: CATALOGO <i>FERNANDO ALBA, ESCULTURAS</i> , 1991
<b>OBSERVACIONES</b>	"FERNANDO ALBA. Esculturas". Catálogo, Consejería de Educación y Deportes del Principado de Asturias. Oviedo, 1991. P. 34



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	69
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1979
<b>FASE</b>	DESMATERIALIZACION DE LA ESCULTURA
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE OLMO O NEGRILLO
<b>DIMENSIONES</b>	129XØ29 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 79
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	F. ALBA, MADERAS, GALERIA TASSILI, OVIEDO, 1979
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA CATALOGO <i>FERNANDO ALBA, ESCULTURAS</i> , 1991
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	"FERNANDO ALBA. Esculturas". Catálogo, Consejería de Educación y Deportes del Principado de Asturias. Oviedo, 1991. p.37



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	70
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1979
<b>FASE</b>	DESMATERIALIZACION DE LA ESCULTURA
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE OLMO O NEGRILLO
<b>DIMENSIONES</b>	151,5XØ17 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 79
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	F. ALBA, MADERAS, GALERIA TASSILI, OVIEDO, 1979
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA CATALOGO <i>FERNANDO ALBA, ESCULTURAS</i> , 1991
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	"FERNANDO ALBA, Esculturas". Catálogo, Consejería de Educación y Deportes del Principado de Asturias. Oviedo, 1991. p.36



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	71
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1979
<b>FASE</b>	DESMATERIALIZACION DE LA ESCULTURA
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE ROBLE Y ANILINA AZUL
<b>DIMENSIONES</b>	176x58x71 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 79
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	F. ALBA, MADERAS, GALERIA TASSILI, OVIEDO, 1979
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	"FERNANDO ALBA, Esculturas". Catálogo, Consejería de Educación y Deportes del Principado de Asturias. Oviedo, 1991.



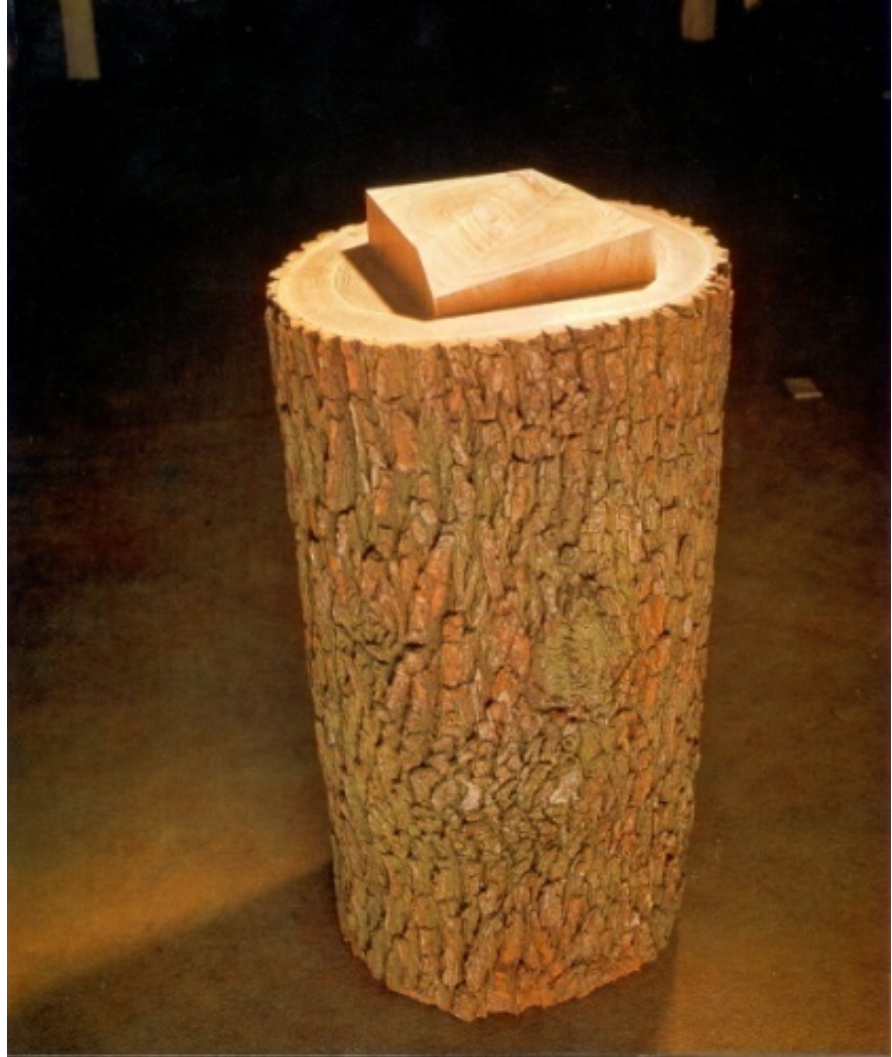


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	72
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1979
<b>FASE</b>	DESMATERIALIZACION DE LA ESCULTURA
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE OLMO O NEGRILLO
<b>DIMENSIONES</b>	110XØ45 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 79
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	F. ALBA, MADERAS, GALERIA TASSILI, OVIEDO, 1979 CINCO ARTISTAS ASTURIANOS, PABELLON DE LA CAJA DE AHORROS, FERIA DE MUESTRAS DE GIJON. II BIENAL DE OVIEDO, 1979 CASA DE NAVA. UNIVERSIDAD POPULAR DE GIJON. 1989
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA CATALOGO <i>CINCO ARTISTAS ASTURIANOS</i> , 1979
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, "Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)". <i>Artistas asturianos. Escultores</i> , IX, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, p. 280 AMÓN, Santiago, "Introducción", <i>Catálogo Cinco Artistas Asturianos</i> , Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo, 1979 BARON THAIDIGSMANN, Javier, "Alba, Fernando", <i>Diccionario de pintores y escultores. Enciclopedia temática de Asturias</i> , Gijón, 1981



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	73
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1979
<b>FASE</b>	DESMATERIALIZACION DE LA ESCULTURA
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE OLMO O NEGRILLO
<b>DIMENSIONES</b>	104XØ51cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 79
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	F. ALBA, MADERAS, GALERIA TASSILI, OVIEDO, 1979 CINCO ARTISTAS ASTURIANOS, PABELLON DE LA CAJA DE AHORROS, FERIA DE MUESTRAS DE GIJON CASA DE NAVA. UNIVERSIDAD POPULAR DE GIJON. 1989
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	AMÓN, Santiago, Introducción, Cinco Artistas Asturianos. Catálogo, Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1979





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	74
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1979
<b>FASE</b>	DESMATERIALIZACION DE LA ESCULTURA
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE OLMO O NEGRILLO
<b>DIMENSIONES</b>	105XØ51cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 79
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	F. ALBA, MADERAS, GALERIA TASSILI, OVIEDO, 1979 CINCO ARTISTAS ASTURIANOS, PABELLON DE LA CAJA DE AHORROS, FERIA DE MUESTRAS DE GIJON. II BIENAL DE OVIEDO, 1979 CASA DE NAVA. UNIVERSIDAD POPULAR DE GIJON. 1989
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA CATALOGO <i>CINCO ARTISTAS ASTURIANOS</i> , 1979
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	AMÓN, Santiago, "Introducción". Cinco Artistas Asturianos. Catálogo, Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1979



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	75
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1979/1980
<b>FASE</b>	DESMATERIALIZACION DE LA ESCULTURA
<b>MATERIAL</b>	BRONCE
<b>DIMENSIONES</b>	31,5XØ12 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 80
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	GALERIA JUAN GRIS. OVIEDO. 1981 ASTURIAS, ESCULTORES DE CINCO DECADAS CONSEJERIA DE EDUCACION, CULTURA, DEPORTES Y JUVENTUD DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS, 1995 ITINERANTE POR ASTURIAS
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	RODRÍGUEZ, Ramón, Asturias. Escultores de cinco décadas, Catálogo, Consejería de Educación, Cultura, Deportes y Juventud del Principado de Asturias, Oviedo, 1995.
<b>OBSERVACIONES</b>	La obra pertenece a una serie de piezas.



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	76
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1979
<b>FASE</b>	NATURALEZA E IDEA
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE ROBLE
	81x68,5x16
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 79
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	F. ALBA, MADERAS, GALERIA TASSILI, OVIEDO, 1979
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	77
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1979
<b>FASE</b>	NATURALEZA E IDEA
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE ROBLE
<b>DIMENSIONES</b>	120x57,5x20,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 79
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	F. ALBA, MADERAS, GALERIA TASSILI, OVIEDO, 1979
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	78
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1979
<b>FASE</b>	NATURALEZA E IDEA
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE TEJO
<b>DIMENSIONES</b>	162x8,5x4,2 y 145x1,8 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 79
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	F. ALBA, MADERAS, GALERIA TASSILI, OVIEDO, 1979
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	79
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1979
<b>FASE</b>	NATURALEZA E IDEA
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE ROBLE
<b>DIMENSIONES</b>	152x10x12 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 79
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	F. ALBA, MADERAS, GALERIA TASSILI, OVIEDO, 1979
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	80
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1979
<b>FASE</b>	NATURALEZA E IDEA
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE ROBLE
<b>DIMENSIONES</b>	188x10x8,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 79
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	F. ALBA, MADERAS, GALERIA TASSILI, OVIEDO, 1979
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



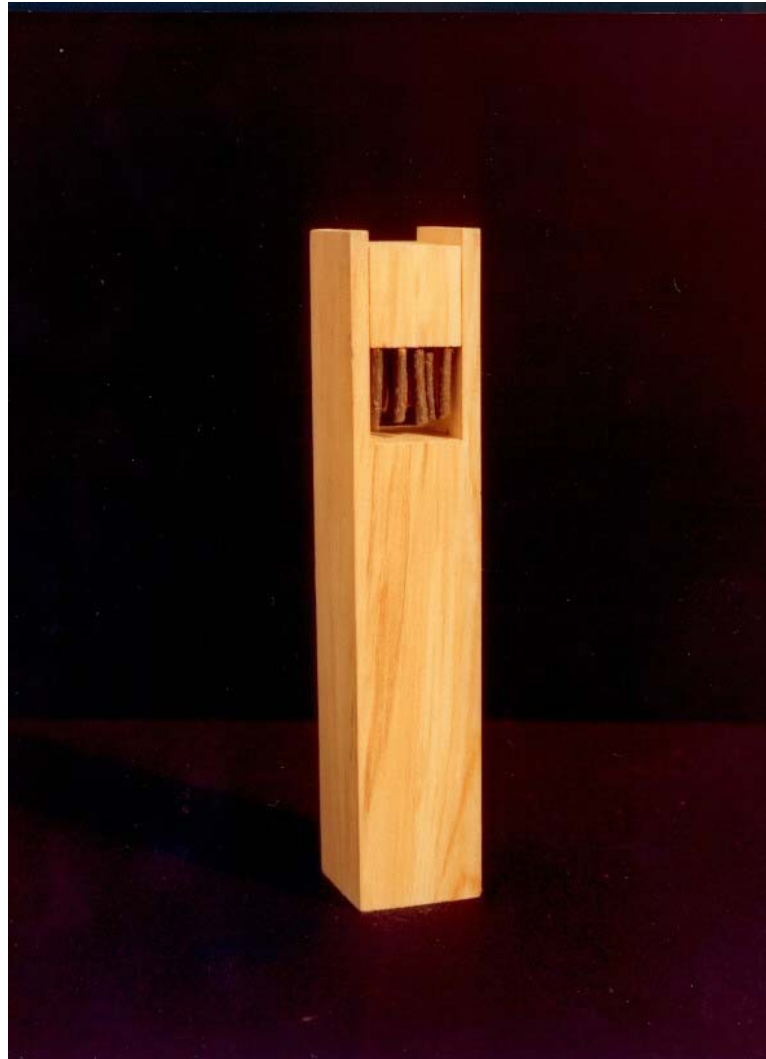
<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	81
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1979
<b>FASE</b>	NATURALEZA E IDEA
<b>MATERIAL</b>	MADERA
<b>DIMENSIONES</b>	1,80 m
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 79
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	F. ALBA, MADERAS, GALERIA TASSILI, OVIEDO, 1979
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



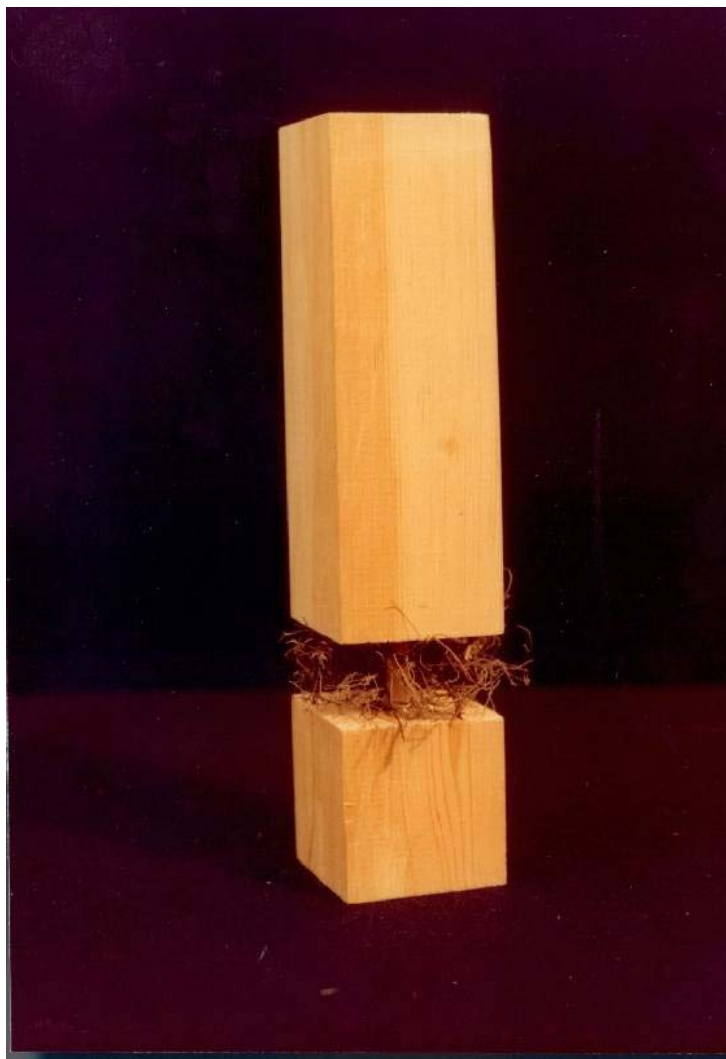
<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	82
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1979
<b>FASE</b>	NATURALEZA E IDEA
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE ROBLE
<b>DIMENSIONES</b>	33x Ø 8,5cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 79
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	F. ALBA, MADERAS, GALERIA TASSILI, OVIEDO, 1979
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	83
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1979
<b>FASE</b>	NATURALEZA E IDEA
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE ROBLE
<b>DIMENSIONES</b>	45x12,5x8 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 79
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	F. ALBA, MADERAS, GALERIA TASSILI, OVIEDO, 1979
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	84
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1979
<b>FASE</b>	NATURALEZA E IDEA
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE PINO Y DE AVELLANO
<b>DIMENSIONES</b>	25x5x5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 79
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	85
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1979
<b>FASE</b>	NATURALEZA E IDEA
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE PINO Y DE UZ
<b>DIMENSIONES</b>	22,5x5x5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 79
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA

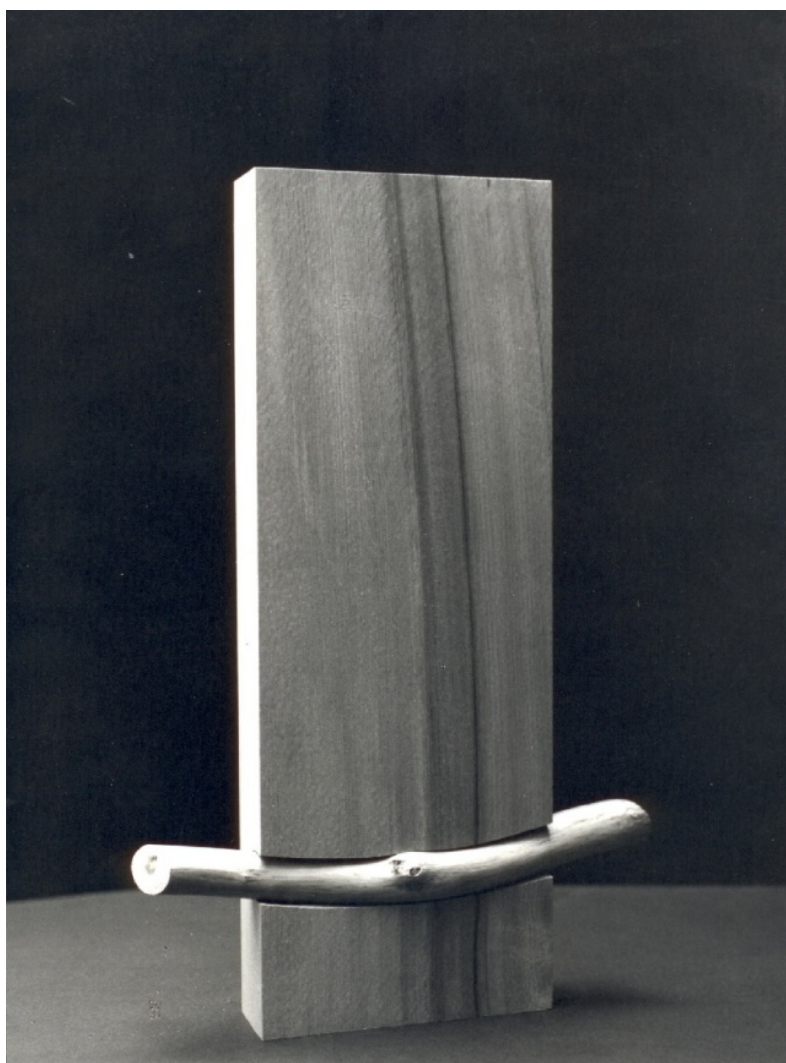




<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	86
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1980
<b>FASE</b>	NATURALEZA E IDEA
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE HAYA Y UZ
<b>DIMENSIONES</b>	41X40,5X10 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 80
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	GALERIA JUAN GRIS, OVIEDO, 1981 CASA MUNICIPAL DE CULTURA DE AVILES, 1981
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	"Fernando Alba. Esculturas". Catálogo, Consejería de Educación y Deportes del Principado de Asturias. Oviedo, 1991. P.40



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	87
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1980
<b>FASE</b>	NATURALEZA E IDEA
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE HAYA Y UZ
<b>DIMENSIONES</b>	41X40X10 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	FERNANDO ALBA, 1980
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	GALERIA JUAN GRIS, OVIEDO, 1981 CASA MUNICIPAL DE CULTURA DE AVILES, 1981
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	"FERNANDO ALBA . Esculturas". Catálogo, Consejería de Educación y Deportes del Principado de Asturias. Oviedo, 1991.

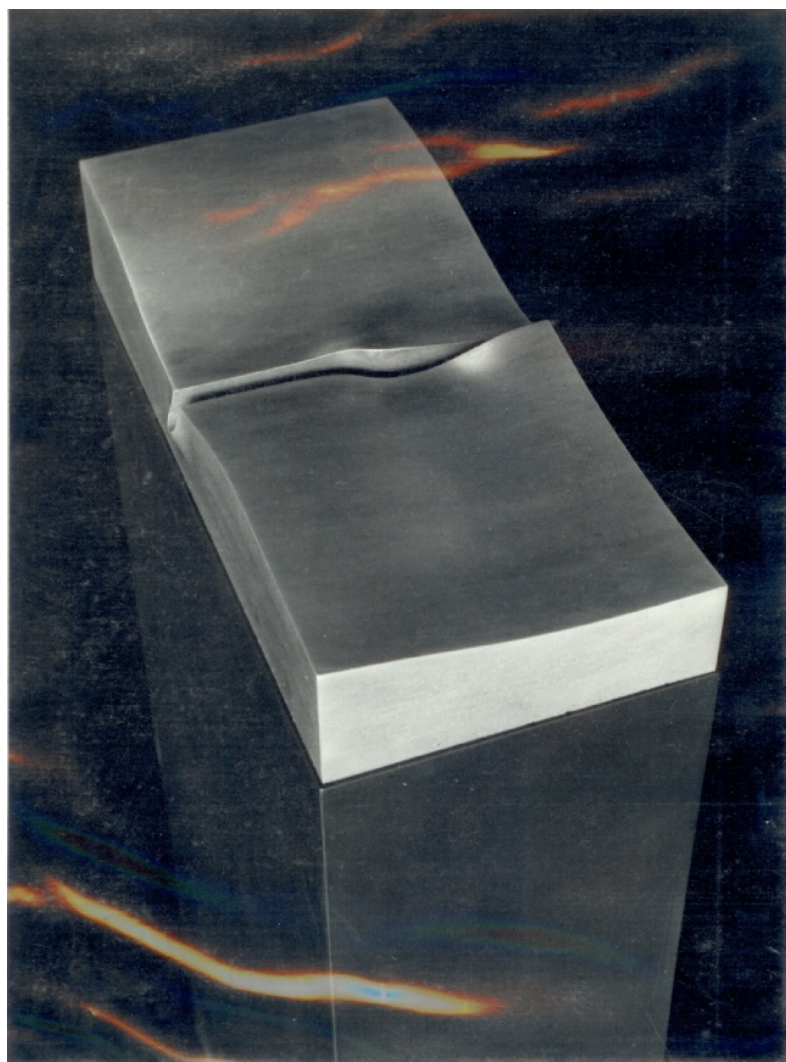


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	88
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1980
<b>FASE</b>	NATURALEZA E IDEA
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE HAYA Y TEJO
<b>DIMENSIONES</b>	44X28X5,6 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 80
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION PARTICULAR
<b>EXPOSICIONES</b>	GALERIA JUAN GRIS, OVIEDO, 1981 CASA MUNICIPAL DE CULTURA DE AVILES, 1981
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	"Fernando Alba. Esculturas". Catálogo, Consejería de Educación y Deportes del Principado de Asturias. Oviedo, 1991. P. 41



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	89
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1980
<b>FASE</b>	VUELTA AL VOLUMEN ORGANICISTA
<b>MATERIAL</b>	MADERA
<b>DIMENSIONES</b>	53,6x144x144 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 81
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	EXPOSICIÓN COLECTIVA EN CÁCERES
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA CATÁLOGO PREMIO CACERES p. 5





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	90
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1981
<b>FASE</b>	VUELTA AL VOLUMEN ORGANICISTA
<b>MATERIAL</b>	FUNDICION DE ALUMINIO
<b>DIMENSIONES</b>	8x42,4x21 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 81
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION PARTICULAR
<b>EXPOSICIONES</b>	GALERIA JUAN GRIS Y CASA MUNICIPAL DE CULTURA DE AVILES, 1981
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	91
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1981
<b>FASE</b>	VUELTA AL VOLUMEN ORGANICISTA
<b>MATERIAL</b>	FUNDICION DE ALUMINIO
<b>DIMENSIONES</b>	3,7x86,5x45 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 81
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	GALERIA JUAN GRIS
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	G. ARECES, Antonio."El momento actual de la escultura de Fernando Alba", Los Cuadernos del Norte, nº 7, Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo 1981, pp. 132-133.





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	92
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1981
<b>FASE</b>	VUELTA AL VOLUMEN ORGANICISTA
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE CASTAÑO Y TRATAMIENTO QUEMADO
<b>DIMENSIONES</b>	123xØ 75 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 81
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	GALERIA JUAN GRIS, OVIEDO, 1981 CASA MUNICIPAL DE CULTURA DE AVILES, 1981 PANORAMA DEL ARTE ASTURIANO, CIRCULO DE BELLAS ARTES, MADRID, 1981 MUSEO JOVELLANOS DE GIJON. 1982
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA CATALOGO <i>FERNANDO ALBA, ESCULTURAS</i> , 1991
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M <sup>a</sup> Soledad. Historia de Asturias IV. "La Época Contemporánea". "Artes de la Modernidad en Asturias (II): escultura y arquitectura". La Nueva España, Caja de Ahorros de Asturias, 1990 p. 284 BARON THAIDIGSMANN, Javier, "Alba, Fernando", Diccionario de pintores y escultores. Enciclopedia temática de Asturias, Gijón, 1981  G. ARECES, Antonio."El momento actual de la escultura de Fernando Alba", Los Cuadernos del Norte, nº 7, Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo 1981, pp. 132-133.  VILLA PASTUR, Jesús, "Fernando Alba, hoy", Papeles plástica nº 22, Avilés, 1981.  MARIN MEDINA, José. "Más allá del árbol". Fernando Alba. Esculturas. Catálogo, Consejo de Educación y Deportes del Principado de Asturias. Oviedo, 1991. p. 45



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	93
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1981
<b>FASE</b>	VUELTA AL VOLUMEN ORGANICISTA
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE CASTAÑO Y TRATAMIENTO QUEMADO
<b>DIMENSIONES</b>	44xØ 77 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 81
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCIÓN PARTICULAR DE BERNARDO SANJURJO
<b>EXPOSICIONES</b>	GALERIA JUAN GRIS. OVIEDO. 1981
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA CATALOGO <i>FERNANDO ALBA, ESCULTURAS</i> , 1991
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<p>ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, "Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)". <i>Artistas asturianos. Escultores</i>, IX, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 262-295.</p> <p>ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M<sup>a</sup> Soledad. <i>Historia de Asturias IV. "La Época Contemporánea". "Artes de la Modernidad en Asturias (II): escultura y arquitectura"</i>. La Nueva España, Caja de Ahorros de Asturias, 1990 p. 284</p> <p>MARIN MEDINA, José. "Más allá del árbol". <i>Fernando Alba. Esculturas. Catálogo</i>, Consejería de Educación y Deportes del Principado de Asturias. Oviedo, 1991. p. 43.</p> <p>VILLA PASTUR, Jesús, "Fernando Alba, hoy", <i>Papeles plástica</i> nº 22, Avilés, 1981</p>



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	94
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1982
<b>FASE</b>	VUELTA AL VOLUMEN ORGANICISTA
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE CASTAÑO DE INDIAS Y TRATAMIENTO QUEMADO
<b>DIMENSIONES</b>	57x187x75 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 82
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCIÓN DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	MUESTRAS DE PINTORES Y ESCULTORES ASTURIANOS, MUSEO JOVELLANOS, GIJON, 1982
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA CATALOGO <i>FERNANDO ALBA, ESCULTURAS</i> , 1991
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	MARIN MEDINA, José. "Más allá del árbol". Fernando Alba. Esculturas. Catálogo, Consejería de Educación y Deportes del Principado de Asturias. Oviedo, 1991. p. 46





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	95
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1982
<b>FASE</b>	VUELTA AL VOLUMEN ORGANICISTA
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE CASTAÑO DE INDIAS. Y TRATAMIENTO QUEMADO.
<b>DIMENSIONES</b>	DOS PIEZAS: PIEZA 1: 83x183X98 cm PIEZA 2: 59x181X72 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 82
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCIÓN PARTICULAR DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	MUESTRAS DE PINTORES Y ESCULTORES ASTURIANOS, MUSEO JOVELLANOS, GIJON, 1982
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA CATALOGO <i>FERNANDO ALBA, ESCULTURAS</i> , 1991
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	MARIN MEDINA, José. "Más allá del árbol". Fernando Alba. Esculturas. Catálogo, Consejería de Educación y Deportes del Principado de Asturias. Oviedo, 1991. p. 47

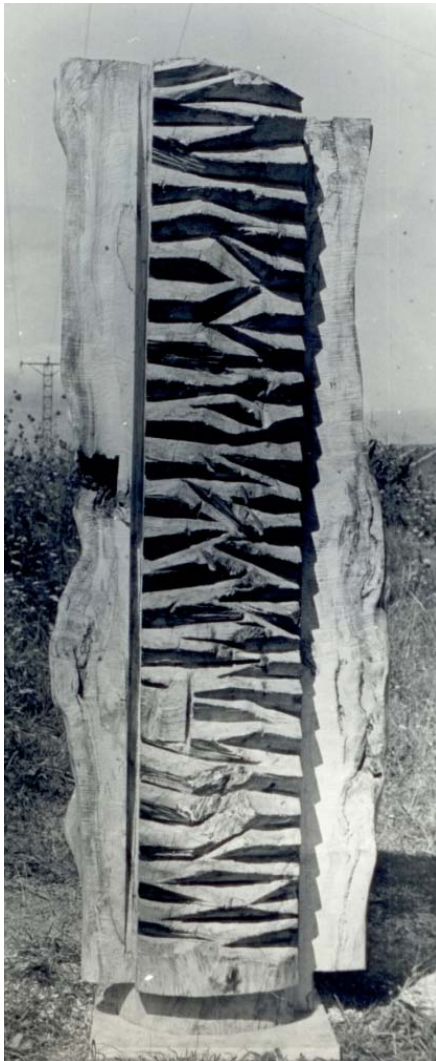


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	96
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1983
<b>FASE</b>	ESTRUCTURALISMO ESPACIAL
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE CASTAÑO DE INDIAS
<b>DIMENSIONES</b>	151x233x124 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 83
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCIÓN PARTICULAR DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	ARTE ASTURIANO DE HOY, MUSEO MUNICIPAL , MADRID, 1983
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA CATALOGO <i>FERNANDO ALBA, ESCULTURAS</i> , 1991
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	GUISASOLA, Félix, <i>ENCICLOPEDIA TEMATICA DE ASTURIAS</i> , 1981 BARON, Javier Y GONZALEZ LAFITA, Pilar, <i>CATALOGO ARTE ASTURIANO DE HOY</i> , 1983 MARIN MEDINA, José. "Más allá del árbol". Fernando Alba. Esculturas. Catálogo, Consejería de Educación y Deportes del Principado de Asturias. Oviedo, 1991. p. 47



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	97
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1983
<b>FASE</b>	ESTRUCTURALISMO ESPACIAL
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE ALAMO
<b>DIMENSIONES</b>	250xØ38 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 83
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCIÓN PARTICULAR DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	ARTE ASTURIANO DE HOY, MUSEO MUNICIPAL , MADRID, 1983 CASA DE NAVA. UNIVERSIDAD POPULAR DE GIJÓN. 1983
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA CATALOGO <i>FERNANDO ALBA, ESCULTURAS</i> , 1991
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	GUISASOLA, Félix: <i>ENCICLOPEDIA TEMATICA DE ASTURIAS</i> , 1981 BARON, Javier Y GONZALEZ LAFITA, Pilar, <i>CATALOGO ARTE ASTURIANO DE HOY</i> , 1983 MARIN MEDINA, José. "Más allá del árbol". Fernando Alba. Esculturas. Catálogo, Consejería de Educación y Deportes del Principado de Asturias. Oviedo, 1991. p. 48





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	98
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1983
<b>FASE</b>	ESTRUCTURALISMO ESPACIAL
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE CASTAÑO DE INDIAS
<b>DIMENSIONES</b>	200xØ74 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 83
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCIÓN PARTICULAR DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	ARTE ASTURIANO DE HOY, MUSEO MUNICIPAL , MADRID, 1983
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA CATALOGO <i>FERNANDO ALBA, ESCULTURAS</i> , 1991
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	BARON, Javier y GONZALEZ LAFITA, Pilar, CATALOGO <i>ARTE ASTURIANO DE HOY</i> , 1983 MARIN MEDINA, José. "Más allá del árbol". Fernando Alba. Esculturas. Catálogo, Consejería de Educación y Deportes del Principado de Asturias. Oviedo, 1991. p. 49



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	99
<b>TITULO</b>	HOMENAJE A CLARIN
<b>AÑO</b>	1984
<b>FASE</b>	ESTRUCTURALISMO ESPACIAL
<b>MATERIAL</b>	CHAPA LAMINADA DE 20 mm
<b>DIMENSIONES</b>	92x97x336 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	FERNANDO ALBA, 1984
<b>LOCALIZACION</b>	PARQUE EN EL ENTREGO, SAN MARTIN DEL REY AURELIO, ASTURIAS
<b>ENCARGO</b>	CAJA DE AHORROS DE ASTURIAS
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>OBSERVACIONES</b>	ENCARGO POR EL CENTENARIO DE LA PUBLICACIÓN DE LA NOVELA "LA REGENTA" DE LEOPOLDO ALAS "CLARIN"
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, "Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)". Artistas asturianos. Escultores, IX, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 262-295.





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	100
<b>TITULO</b>	FOSA COMUN DEL CEMENTERIO CIVIL DE OVIEDO
<b>AÑO</b>	1986
<b>FASE</b>	ESTRUCTURALISMO ESPACIAL
<b>MATERIAL</b>	HORMIGON ARMADO
<b>DIMENSIONES</b>	7,00x1,70x1,60 m
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 86
<b>LOCALIZACION</b>	CEMENTERIO DE SAN SALVADOR, OVIEDO
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA <i>OVIEDO EN EL ARTE DEL SIGLO XX</i> , 1998
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, "Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)". <i>Artistas asturianos. Escultores</i> , IX, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 262-295. FERNANDEZ, Amparo, <i>OVIEDO EN EL ARTE DEL SIGLO XX</i> , 1998 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M <sup>a</sup> Soledad, <i>ARTISTAS ASTURIANOS. PROYECTO AST</i> 2002
<b>ENCARGO</b>	ASOCIACION DE VICTIMAS DE LOS CAIDOS EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	101
<b>TITULO</b>	MURAL
<b>AÑO</b>	1987
<b>FASE</b>	LA CONQUISTA DE LA REDUCCION
<b>MATERIAL</b>	ACERO
<b>DIMENSIONES</b>	11,20x5x0,80 m
<b>FIRMA Y FECHA</b>	FERNANDO ALBA, 1987
<b>LOCALIZACION</b>	CANGAS DE NARCEA, ASTURIAS
<b>ORGANISMISMO ENCARGO</b>	MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS Y URBANISMO
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, "Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)". Artistas asturianos. Escultores, IX, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 262-295.



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	102
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1988
<b>FASE</b>	LA CONQUISTA DE LA REDUCCION
<b>MATERIAL</b>	ACERO CORTEN
<b>DIMENSIONES</b>	4,45x14,80x5,12 m
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 88
<b>LOCALIZACION</b>	EMPLAZAMIENTO ORIGINAL: PLAZA LAGO ENOL.VENTANIELLES, OVIEDO ACTUALMENTE: DESMONTADA
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA <i>OVIEDO EN EL ARTE DEL SIGLO XX</i> , 1998
<b>ORGANISMO ENCARGO</b>	CONSEJERIA DE URBANISMO Y ORDENACION DEL TERRITORIO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<p>ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M<sup>a</sup> Soledad. Historia de Asturias IV. "La Época Contemporánea". "Artes de la Modernidad en Asturias (II): escultura y arquitectura". La Nueva España, Caja de Ahorros de Asturias, 1990 p. 286</p> <p>ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, "Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)". Artistas asturianos. Escultores, IX, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 262-295.</p> <p>FERNANDEZ, Amparo, Oviedo en el arte del siglo XX, Ediciones Nobel. Oviedo, 1998</p>



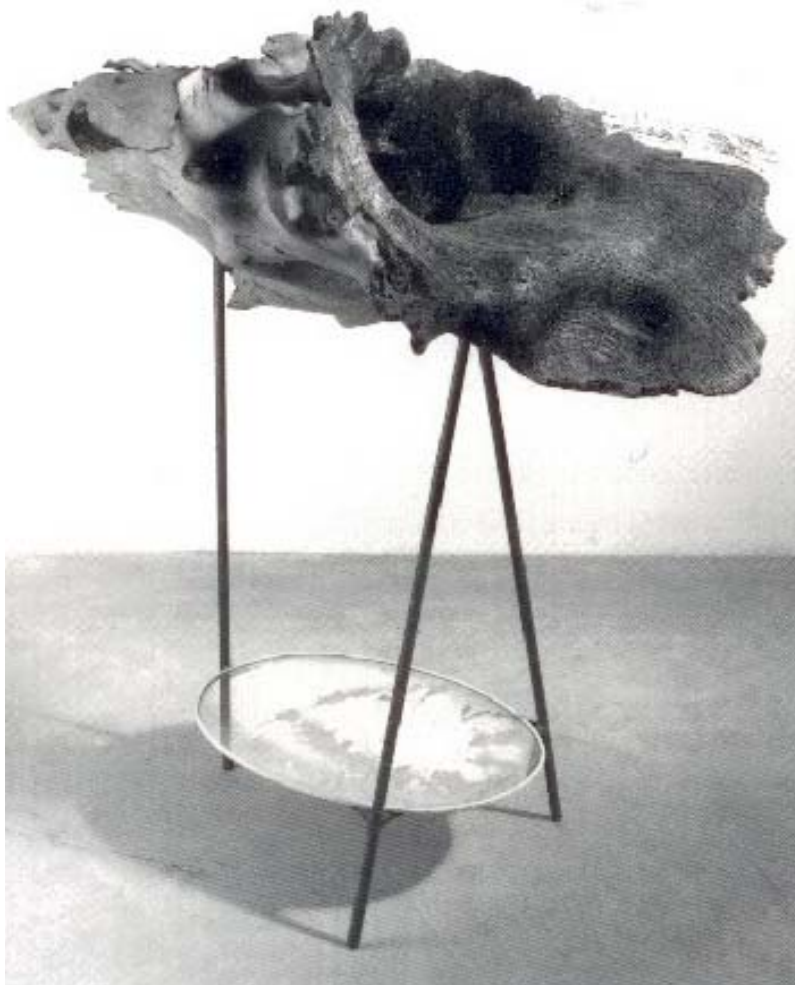


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	103
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1988
<b>FASE</b>	LA CONQUISTA DE LA REDUCCION
<b>MATERIAL</b>	ACERO Y PERFILES LAMINADOS
<b>DIMENSIONES</b>	5,30x18,55x11,35 m
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 88
<b>LOCALIZACION</b>	VALLE DE SALIENCIA. SOMIEDO
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>ORGANISMO ENCARGO</b>	MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS Y URBANISMO
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<p>ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M<sup>a</sup> Soledad. Historia de Asturias IV. "La Época Contemporánea". "Artes de la Modernidad en Asturias (II): escultura y arquitectura". La Nueva España, Caja de Ahorros de Asturias, 1990 p. 286</p> <p>ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M<sup>a</sup> Soledad, <i>ARTISTAS ASTURIANOS. PROYECTO ASTUR</i>, 2002</p> <p>FERNÁNDEZ, Amparo, Oviedo en el arte del siglo XX, Ediciones Nobel. Oviedo, 1998</p>





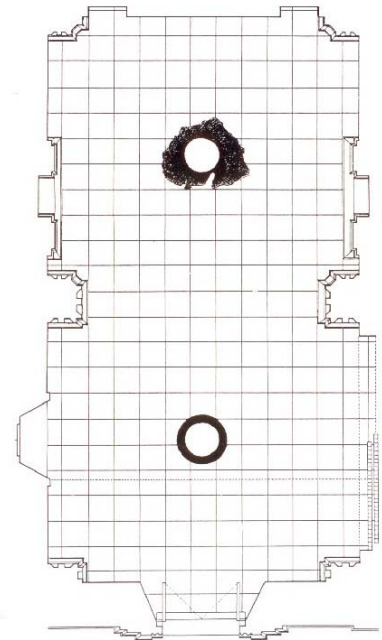
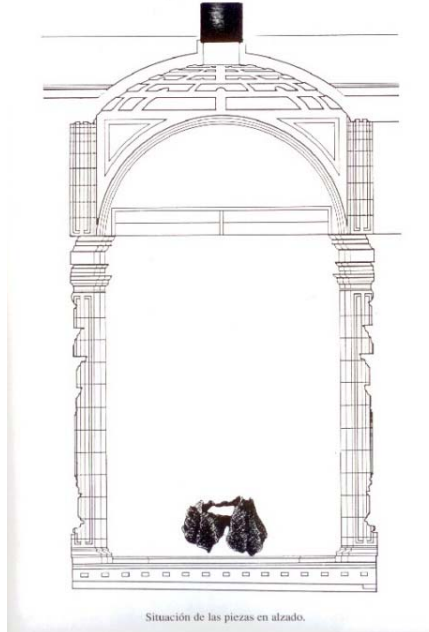
<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	104
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1989
<b>FASE</b>	LA CONQUISTA DE LA REDUCCION
<b>MATERIAL</b>	CASTAÑO Y HIERRO
<b>DIMENSIONES</b>	36X63X57 c m
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 89
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	Colectiva de la inauguración de la Galería Munuza. Gijón.1989
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA <i>FERNANDO ALBA, ESCULTURAS</i> , 1991
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	MARIN MEDINA, José. "Más allá del árbol". Fernando Alba. Esculturas. Catálogo, Consejería de Educación y Deportes del Principado de Asturias. Oviedo, 1991. p. 52



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	105
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	1989
<b>FASE</b>	LA CONQUISTA DE LA REDUCCION
<b>MATERIAL</b>	ROBLE, HIERRO Y ESPEJO
<b>DIMENSIONES</b>	108X114X53 c m
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	Colectiva de la inauguración de la Galería MUnuza. Gijón. 1989
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA <i>FERNANDO ALBA, ESCULTURAS</i> , 1991
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	MARIN MEDINA, José. "Más allá del árbol". Fernando Alba. Esculturas. Catálogo, Consejería de Educación y Deportes del Principado de Asturias. Oviedo, 1991. p. 53



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	106
<b>TITULO</b>	IMAGEN REAL/IMAGEN VIRTUAL
<b>AÑO</b>	1990
<b>FASE</b>	LA CONQUISTA DE LA REDUCCION
<b>MATERIAL</b>	PALMERA, ESPEJOS DE COLOR Y TUBOS DE PVC
<b>DIMENSIONES</b>	2 INTERVENCIONES DE 7,50 m DE DIAMETRO
<b>FIRMA Y FECHA</b>	FERNANDO ALBA, 1990
<b>LOCALIZACION</b>	INSTALACION EFIMERA EN LOS JARDINES DE LA FUNDACION EVARISTO VALLE, GIJON
<b>EXPOSICIONES</b>	IMAGEN REAL/IMAGEN VIRTUAL, JARDINES MUSEO EVARISTO VALLE, GIJON, 1990
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M <sup>a</sup> Soledad. Historia de Asturias IV. "La Época Contemporánea". "Artes de la Modernidad en Asturias (II): escultura y arquitectura". La Nueva España, Caja de Ahorros de Asturias, 1990 p.288 ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, "Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)". Artistas asturianos. Escultores, IX, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 262-295.
<b>OBSERVACIONES</b>	Obra efímera desmontada y trasladada al taller.



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	107
<b>TITULO</b>	VERTIGO
<b>AÑO</b>	1991
<b>FASE</b>	LA CONQUISTA DE LA REDUCCION
<b>MATERIAL</b>	CILINDRO DE AGLOMERADO, TABLEX Y PINTURAS NEGRA MATE SUELO:CASTAÑO QUEMADO Y ESPEJO GRIS PARSOL
<b>DIMENSIONES</b>	CILINDRO DE TABLEX PINTADO 92X107 cm Y ESPEJO GRIS PARSOL Ø70 cm CASTAÑO QUEMADO 117x180 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 91
<b>LOCALIZACION</b>	CAPILLA DE LA TRINIDAD, MUSEO BARJOLA, GIJON
<b>EXPOSICIONES</b>	F. ALBA, MUSEO BARJOLA, 1991
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA CATALOGO F. ALBA , 1991
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, "Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)". Artistas asturianos. Escultores, IX, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 262-295. FEAS COSTILLA, Luis, <i>Norte</i> , Catálogo, Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias, Oviedo, 2009. G. ARECES, Antonio."El momento actual de la escultura de Fernando Alba", Los Cuadernos del Norte, nº 7, Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo 1981, pp. 132-133. MARIN MEDINA, José. "Más allá del árbol". Fernando Alba. Esculturas. Catálogo, Consejería de Educación y Deportes del Principado de Asturias. Oviedo, 1991. pp. 53-63





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	108
<b>TITULO</b>	ABISMOS
<b>AÑO</b>	1991
<b>FASE</b>	LA CONQUISTA DE LA REDUCCION
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE CASTAÑO QUEMADO Y ESPEJO PARSOL
<b>DIMENSIONES</b>	MEDIDAS DETERMINADAS POR EL ENTORNO PIEZA 1: 60XØ90 c m PIEZA 2: 103XØ88 cm PIEZA 3: 75XØ150 am Y ESPEJO Ø42 cm MEDIDAS VARIABLES DEL CONJUNTO
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 91
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCIÓN DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	F. ALBA, MUSEO BARJOLA, 1991 FERNANDO ALBA, ESCULTURAS, SALA PRINCIPADO DE ASTURIAS, MADRID, 1991 FRAGMENTOS, ACTUALIDAD DEL ARTE EN ASTURIAS, SALA DEL ARENAL, EXPOSICION UNIVERSAL SEVILLA, 1992
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA CATALOGO F. ALBA , 1991
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	G. ARECES, ANTONIO: CATALOGO F. ALBA , 1991 GUISASOLA, Félix, Fragmentos, Actualidad del arte en Asturias. Catálogo. Sevilla, agosto 1992. MARIN MEDINA, José. "Más allá del árbol". Fernando Alba. Esculturas. Catálogo, Consejería de Educación y Deportes del Principado de Asturias. Oviedo, 1991. pp. 11-19

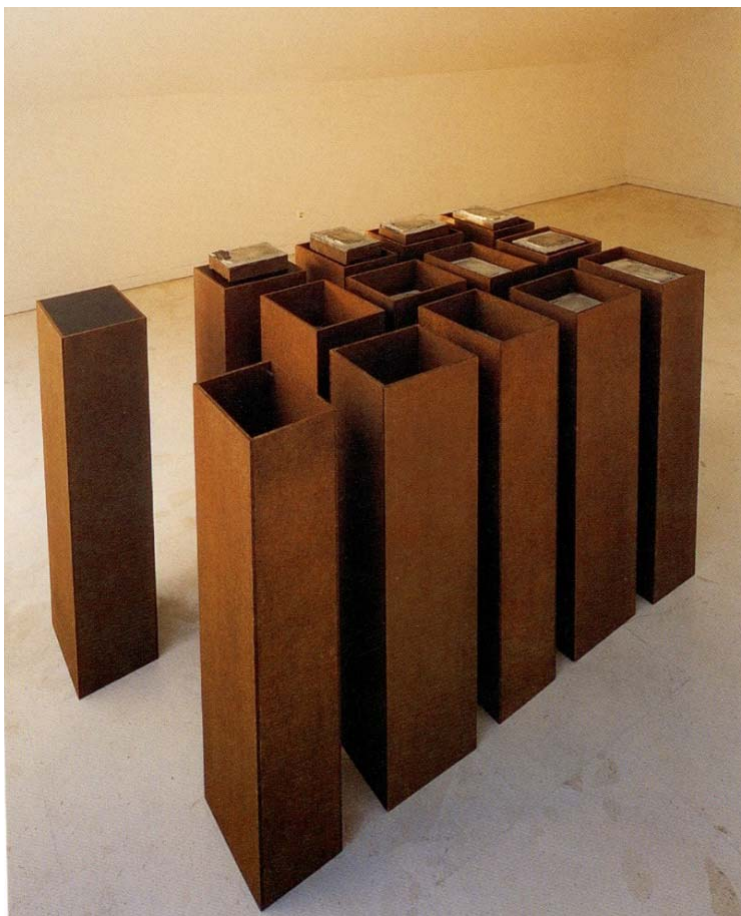


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	109
<b>TITULO</b>	CAIDA
<b>AÑO</b>	1991
<b>FASE</b>	LA CONQUISTA DE LA REDUCCION
<b>MATERIAL</b>	MADERA CASTAÑO QUEMADO Y ESPEJO PARSOL
<b>DIMENSIONES</b>	16 PIEZAS. MEDIDAS DETERMINADAS POR EL ENTORNO PIEZA MAYOR: 156X97XØ84 c m
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F. ALBA 91
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCIÓN DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	F. ALBA, MUSEO BARJOLA, 1991 FERNANDO ALBA, ESCULTURAS, SALA PRINCIPADO DE ASTURIAS, MADRID, 1991
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA CATALOGO F. ALBA , 1991
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M <sup>a</sup> Soledad, ALVAREZ QUINTANA, Covadonga, "Artes de la Modernidad: Escultura y Arquitectura, Principado de Asturias, Consejería de Educación y Ciencia. Oviedo, 2006, p. 856 ARECES, Antonio, "Diacronía-Sincronía". F. Alba. Catálogo, Museo Barjola, Gijón, 1991 MARIN MEDINA, José. "Más allá del árbol". Fernando Alba. Esculturas. Catálogo, Consejería de Educación y Deportes del Principado de Asturias. Oviedo, 1991. pp. 21-23

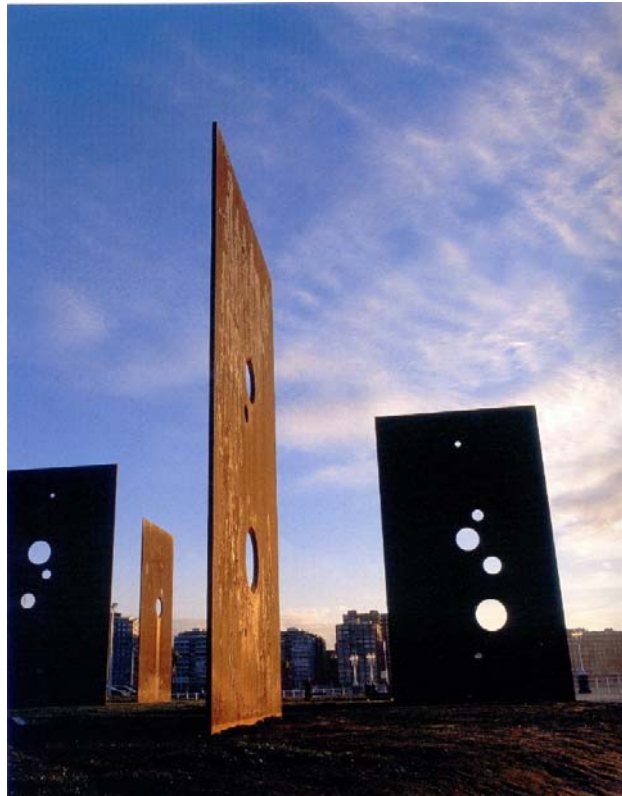




<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	110
<b>TITULO</b>	PEQUEÑO ABISMO
<b>AÑO</b>	1991
<b>FASE</b>	LA CONQUISTA DE LA REDUCCION
<b>MATERIAL</b>	MADERA DE ROBLE QUEMADO Y ESPEJO INTERIOR
<b>DIMENSIONES</b>	34xØ32,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 98
<b>LOCALIZACION</b>	MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS. OVIEDO
<b>EXPOSICIONES</b>	DE REGRESO, MUSEO BARJOLA, GIJON 1998-1999
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	RODRÍGUEZ, Ramón. De regreso. Catálogo, Museo Barjola. Consejería de Cultura del Principado de Asturias. Gijón, 1999.



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	111
<b>TITULO</b>	PAISAJE DE INVIERNO
<b>AÑO</b>	1998
<b>FASE</b>	LA CONQUISTA DE LA REDUCCION
<b>MATERIAL</b>	ACERO CORTEN. PERFORACIONES CIRCULARES EN DISTINTOS DIAMETROS Y SITUACION
<b>DIMENSIONES</b>	14 PIEZAS DE 95x28x28 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 98
<b>LOCALIZACION</b>	TALLER DE FERNANDO ALBA
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA ARTISTAS ASTURIANOS. PROYECTO ASTUR, 2002
<b>HEMEROGRAFIA</b>	AUSIN, Adrián, EL Comercio, 21 JULIO 2002 SANCHEZ RUIZ, Leticia, LA HORA DE ASTURIAS, AGOSTO 2009
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, "Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)". Artistas asturianos. Escultores, IX, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 262-295.



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	112
<b>TITULO</b>	SOMBRAS DE LUZ
<b>AÑO</b>	1998
<b>FASE</b>	LA CONQUISTA DE LA REDUCCION
<b>MATERIAL</b>	CHAPA DE ACERO de 50 mm
<b>DIMENSIONES</b>	4 PIEZAS 3,32X5,70 m
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 98
<b>LOCALIZACION</b>	MAYAN DE TIERRA. PASEO MARITIMO DE GIJON
<b>ENCARGO</b>	AYUNTAMIENTO DE GIJON
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA <i>ARTISTAS ASTURIANOS. PROYECTO ASTUR, 2002</i>
<b>HEMEROGRAFIA</b>	FERNÁNDEZ MIRANDA, María, "La ecuación de las chapas". La Nueva España. Oviedo. 2 de junio de 1999 FRESNO, Francisco. "La estética de Gijón. La Nueva España. Gijón. 13 de enero de 1999 GEA, Juan Carlos, MORAN, Javier, "Las Sombras de Luz son alargadas". La Nueva España. Oviedo. 18 marzo 1999 CIMADEVILLA, Lucía. "Sombras del Arte". La Voz de Asturias. Oviedo, 18 de marzo de 1999 MALLO, Avelino. "Intervalos de luz". La Nueva España. Oviedo. 22 de junio de 1999
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, "Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)". Artistas asturianos. Escultores, IX, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 262-295. MARIN MEDINA, José. "Más allá del árbol". Fernando Alba. Esculturas. Catálogo, Consejería de Educación y Deportes del Principado de Asturias. Oviedo, 1991. p. 290





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	113
<b>TITULO</b>	CONTENEDORES DE TIEMPO
<b>AÑO</b>	2000
<b>FASE</b>	LA CONQUISTA DE LA REDUCCION
<b>MATERIAL</b>	ACERO
<b>DIMENSIONES</b>	MEDIDAS DE CONJUNTO VARIABLES SEGÚN ENTORNO PIEZAS 1 Y 2: 72X210X185 cm PIEZAS 3 Y 4: 98X250X209 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA, 2000
<b>LOCALIZACION</b>	JARDINES DE LA FUNDACION MUSEO EVARISTO VALLE, GIJON
<b>EXPOSICIONES</b>	LA ESCULTURA EN NORTE, SALAS, ASTURIAS, 2000
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA CATALOGO <i>LA ESCULTURA EN NORTE</i> , 2000
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, "Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)". <i>Artistas asturianos. Escultores</i> , IX, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 262-295. ALVAREZ MARTÍNEZ, María Soledad, <i>La Escultura en Norte II</i> , Catálogo, Asociación Cultural Salas en el Camino, Salas, 2003. FEAS COSTILLA, Luis, <i>Norte</i> , Catálogo, Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias, Oviedo, 2009



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	114
<b>TITULO</b>	DEVENIR
<b>AÑO</b>	2001
<b>FASE</b>	LA CONQUISTA DE LA REDUCCION
<b>MATERIAL</b>	ACERO CORTEN DE 40 mm
<b>DIMENSIONES</b>	70X346X284 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 01
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION PERMANENTE DE LA GALERIA ESPACIO LIQUIDO
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA ARTISTAS ASTURIANOS, PROYECTO ASTUR, 2008
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, "Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)". Artistas asturianos. Escultores, IX, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 262-295.





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	115
<b>TITULO</b>	ESPACIOS DE INTERROGACION
<b>AÑO</b>	2001
<b>FASE</b>	LA CONQUISTA DE LA REDUCCION
<b>MATERIAL</b>	HIERRO, LUZ Y CENIZAS
<b>DIMENSIONES</b>	MEDIDAS DE CONJUNTO VARIABLES SEGÚN ENTORNO PIEZAS 1 Y 2: 80X80X90 cm PIEZA 3 : 67X67X90 cm PIEZA 4 : 65X65X90 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 01
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	OCCIDENTE PROXIMO, LA CARIDAD. 2001 OBRA CULTURAL CAJASTU. OVIEDO. ,2001-2002
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA <i>ARTISTAS ASTURIANOS. PROYECTO ASTUR</i> , 2002
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, "Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)". <i>Artistas asturianos. Escultores</i> , IX, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, pp. 262-295. RODRÍGUEZ, Ramón, "Fernando Alba", <i>Occidente próximo</i> , Catálogo. Obra Cultural Cajastur, Oviedo, 2001.





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	116
<b>TITULO</b>	BROTE
<b>AÑO</b>	2001
<b>FASE</b>	LA CONQUISTA DE LA REDUCCION
<b>MATERIAL</b>	HIERRO
<b>DIMENSIONES</b>	55X55X110 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 01
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	LA ESCULTURA EN NORTE II, SALAS, ASTURIAS, 2003 4X4 ARTEENTODOTERRENO, JARDIN BOTANICO ATLANTICO, GIJON, 2008
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA CATALOGO 4X4 ARTEENTODOTERRENO, 2008
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	ALVAREZ MARTÍNEZ, María Soledad, La Escultura en Norte II, Catálogo, Asociación Cultural Salas en el Camino, Salas, 2003. GALAN, Fernando, "4X4 Arte en todoterreno", Catálogo, 2008

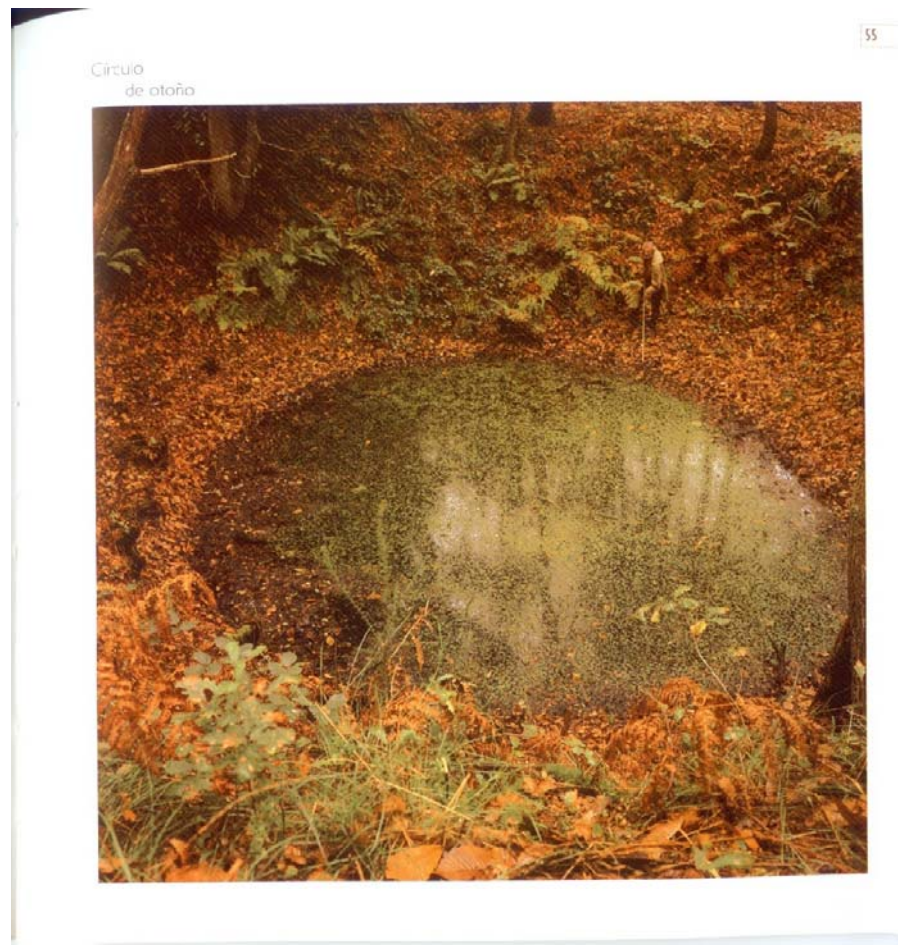


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	117
<b>TITULO</b>	CAJA DE RESONANCIAS
<b>AÑO</b>	2001
<b>FASE</b>	LA CONQUISTA DE LA REDUCCION
<b>MATERIAL</b>	HIERRO
<b>DIMENSIONES</b>	30x30x100
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 01
<b>LOCALIZACION</b>	EDIFICIO TELECABLE, PARQUE TECNOLOGICO DE GIJON
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	118
<b>TITULO</b>	ESPACIOS PARA LA MEMORIA
<b>AÑO</b>	2002
<b>FASE</b>	LA CONQUISTA DE LA REDUCCION
<b>MATERIAL</b>	ACERO CORTEN, HIERRO COLADO Y CENIZAS
<b>DIMENSIONES</b>	80X80X115 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 02
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCION DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	CONFLUENCIAS 2002, LA ESCULTURA ASTURIANA HOY EDIFICIO HISTORICO DE LA UNIVERSIDAD DE OVIEDO, 2002 4X4 ARTEENTODOTERRENO, JARDIN BOTANICO ATLANTICO, GIJON, 2008
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA <i>ARTISTAS ASTURIANOS. PROYECTO ASTUR</i> , 2002
<b>HEMEROGRAFIA</b>	ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, "Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)". <i>Artistas asturianos. Escultores</i> , IX, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, p. 294 ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, <i>Confluencias 2002. La escultura asturiana hoy</i> , Catálogo, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2002. GALAN, Fernando: "CATALOGO 4X4 ARTEENTODOTERRENO", 2008





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	119
<b>TITULO</b>	CIRCULO DE OTOÑO
<b>AÑO</b>	2003
<b>FASE</b>	LA CONQUISTA DE LA REDUCCION
<b>MATERIAL</b>	HOJAS Y AGUA
<b>DIMENSIONES</b>	CIRCULO DE 6,00 m y ENTORNO
<b>LOCALIZACION</b>	INSTALACION EFIMERA
<b>ENCARGO</b>	CONSEJERIA DE MEDIO RURAL DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS
<b>EXPOSICIONES</b>	DE TAL ARTE TAL ASTILLA, MUSEO BARJOLA, GIJON, 2003
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA CATALOGO DE TAL ARTE TAL ASTILLA , 2003
<b>HEMEROGRAFIA</b>	SUÁREZ, Rubén. "Artistas asturianos en el bosque". La Nueva España. Oviedo, 6 de junio de 2003
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, "Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)". Artistas asturianos. Escultores, IX, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, p. 294 MARTIN, Jaime Luis. "De tal arte, tal astilla. Variaciones artísticas sobre el bosque." Catálogo. Consejería de Medio rural y pesca del Principado de Asturias. Oviedo, 2003.



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	120
<b>TITULO</b>	OCTUBRE
<b>AÑO</b>	2003
<b>FASE</b>	LA CONQUISTA DE LA REDUCCION
<b>MATERIAL</b>	VARIACIONES ARTISTICA SOBRE EL BOSQUE. CHAPA DE HIERRO, CONTENEDOR DE VIDRIO Y AGUA TEÑIDA CON NOGALINA
<b>DIMENSIONES</b>	7XØ230 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 03
<b>LOCALIZACION</b>	MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS. OVIEDO
<b>ENCARGO</b>	CONSEJERIA DE MEDIO RURAL DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS
<b>EXPOSICIONES</b>	DE TAL ARTE TAL ASTILLA, MUSEO BARJOLA, GIJON, 2003
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>HEMEROGRAFIA</b>	SUÁREZ, Rubén. "Artistas asturianos en el bosque". La Nueva España. Oviedo, 6 de junio de 2003
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	ALVAREZ MARTINEZ, María Soledad, "Fernando Alba (La Folguerosa. Salas. 1944)". Artistas asturianos. Escultores, IX, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2005, p. 294 MARTIN, Jaime Luis. "De tal arte, tal astilla. Variaciones artísticas sobre el bosque." Catálogo. Consejería de Medio rural y pesca del Principado de Asturias. Oviedo, 2003.



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	121
<b>TITULO</b>	UNA LUZ AL FONDO
<b>AÑO</b>	2004
<b>FASE</b>	LA CONQUISTA DE LA REDUCCION
<b>MATERIAL</b>	HIERRO, CRISTAL Y VELA
<b>DIMENSIONES</b>	84,5X73,5X73,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 04
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCIÓN DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	OCHOBRE, CENTRU D'ARTE CASA DURO, MIERES,2004
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	ALONSO DE LA TORRE, Antonio, <i>OCHOBRE</i> , Catálogo de la exposición, 2004





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	122
<b>TITULO</b>	VACIO PARA UN POEMA AL TIEMPO
<b>AÑO</b>	2004
<b>FASE</b>	LA CONQUISTA DE LA REDUCCION
<b>MATERIAL</b>	CHAPA DE ACERO DE 3 mm
<b>DIMENSIONES</b>	25x38x23 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 04
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>OBSERVACIONES</b>	Regalo de boda para la S.A.R. la Princesa Leticia.



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	123
<b>TITULO</b>	INTROSPECCION
<b>AÑO</b>	2006
<b>FASE</b>	LA CONQUISTA DE LA REDUCCION
<b>MATERIAL</b>	ACERO
<b>DIMENSIONES</b>	70x70x70 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 06
<b>EXPOSICIONES</b>	4X4 ARTEENTODOTERRENO, JARDIN BOTANICO ATLANTICO, GIJON, 2008 EXPOSIIION EXTRAMUROS. PORTUGAL E INGLATERRA
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	GALAN, Fernando: CATALOGO 4X4 ARTEENTODOTERRENO, 2008



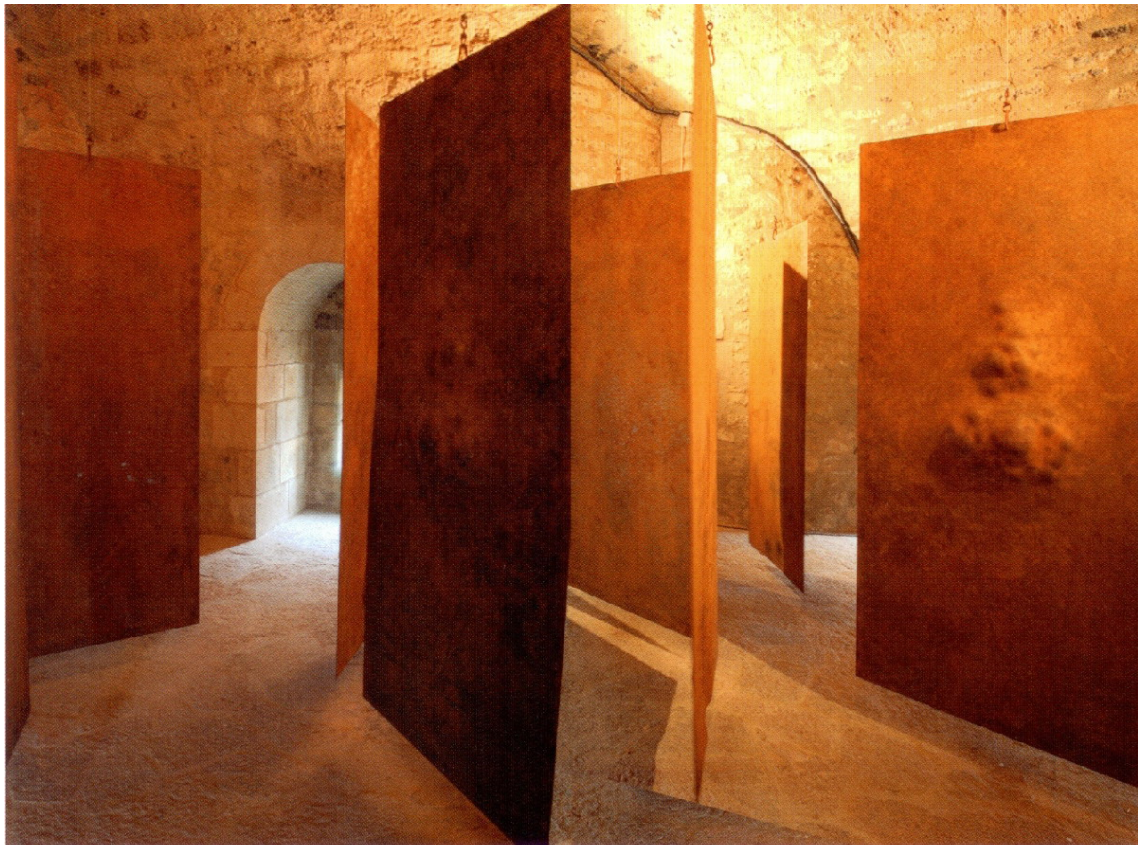


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	124
<b>TITULO</b>	UN LUGAR EN EL ESPACIO
<b>AÑO</b>	2006
<b>FASE</b>	LA CONQUISTA DE LA REDUCCION
<b>MATERIAL</b>	ACERO CORTEN
<b>DIMENSIONES</b>	7,2X76,3X72,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 06
<b>EXPOSICIONES</b>	CASA DE LA CULTURA. VEGADEO. 4X4 ARTEENTODOTERRENO, JARDIN BOTANICO ATLANTICO, GIJON, 2008 GALERIO TEIXO. OVIEDO INSTITUTO BERNALDO DE QUIROS. MIERES
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>HEMEROGRAFIA</b>	MERAYO, Paché." Paisaje de Escultura". <i>El Comercio</i> . Gijón, 24 julio 2008 BERNARDO, Enma. "Un jardín con mucho arte". <i>La Nueva España</i> . Gijón, 24 julio 2008
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	GALAN, Fernando, CATALOGO 4X4 ARTEENTODOTERRENO, 2008

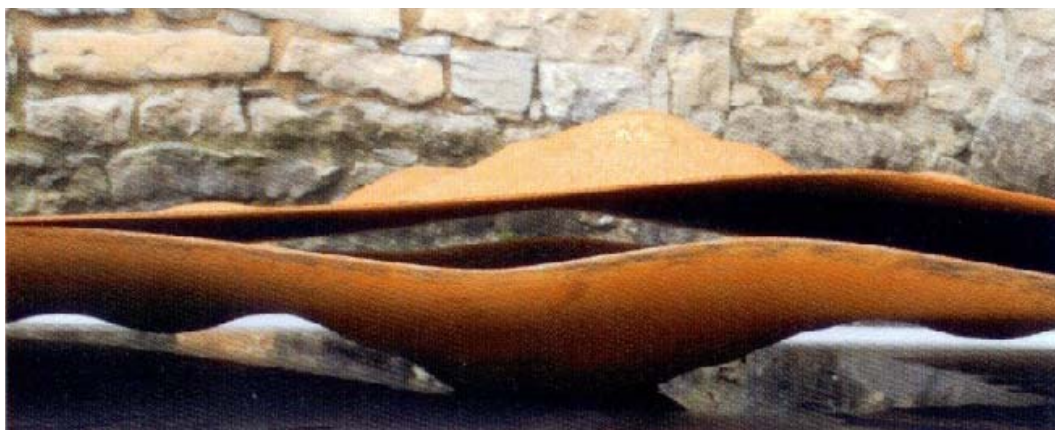


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	125
<b>TITULO</b>	MEMORIA ENTERRADA
<b>AÑO</b>	2007
<b>FASE</b>	LA CONQUISTA DE LA REDUCCION
<b>MATERIAL</b>	CHAPA DE ACERO DE 3 mm
<b>DIMENSIONES</b>	35x552x520 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 07
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCIÓN DEL ARTISTA
<b>ENCARGO</b>	ASOCIACION CULTURAL "SALAS EN EL CAMINO"
<b>EXPOSICIONES</b>	LA ESCULTURA EN NORTE 4, SALAS, ASTURIAS, 2007
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	SUÁREZ, Rubén, "La memoria enterrada", La Escultura en Norte 4, Catálogo, Salas, 2007. SUÁREZ, Rubén, "De la materia y la forma", La escultura en Norte 4, Catálogo, Salas, 2007



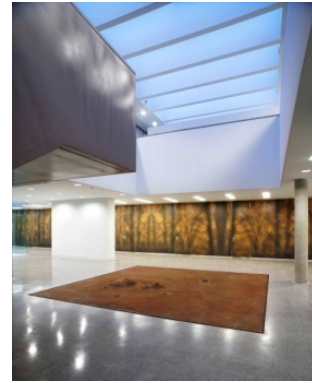
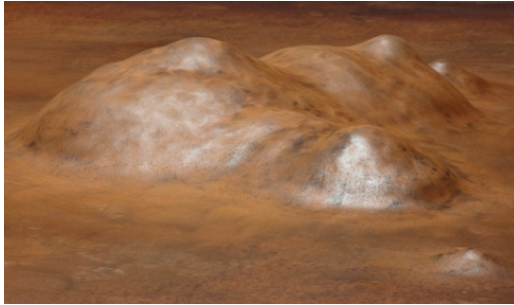


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	126
<b>TITULO</b>	VOCES, ECOS, LEVEDAD DEL TIEMPO
<b>AÑO</b>	2007
<b>FASE</b>	LA CONQUISTA DE LA REDUCCION
<b>MATERIAL</b>	CHAPA DE ACERO DE 3 mm
<b>DIMENSIONES</b>	6 PIEZAS DE 200X100 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 07
<b>LOCALIZACION</b>	PLANTA ALTA DE LA TORRE DE VALDES, SALAS
<b>ENCARGO</b>	ASOCIACION CULTURAL "SALAS EN EL CAMINO"
<b>EXPOSICIONES</b>	LA ESCULTURA EN NORTE 4, SALAS, ASTURIAS, 2007
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	SUÁREZ, Rubén, "La memoria enterrada", La Escultura en Norte 4, Catálogo, Salas, 2007. SUÁREZ, Rubén, "De la materia y la forma", La escultura en Norte 4, Catálogo, Salas, 2007

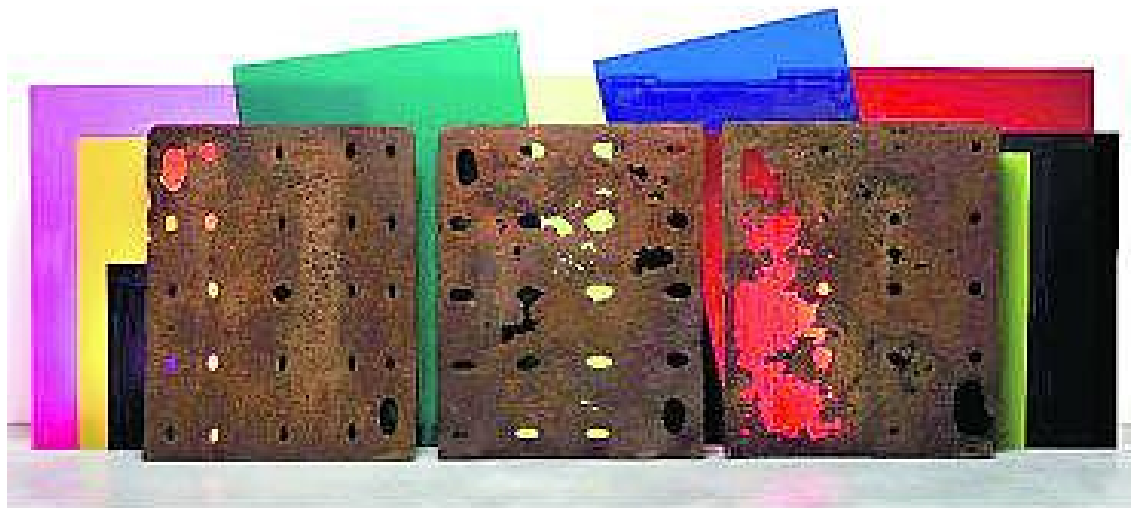


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	127
<b>TITULO</b>	PROCESO
<b>AÑO</b>	2007
<b>FASE</b>	LA CONQUISTA DE LA REDUCCION
<b>MATERIAL</b>	ACERO CORTEN
<b>DIMENSIONES</b>	34X200X100 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 07
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCIÓN DEL ARTISTA
<b>ENCARGO</b>	ASOCIACION CULTURAL "SALAS EN EL CAMINO"
<b>EXPOSICIONES</b>	LA ESCULTURA EN NORTE 4, SALAS, ASTURIAS, 2007 EXTERIOR DE LA TORRE DE VALDES, SALAS
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	SUÁREZ, Rubén, "La memoria enterrada", La Escultura en Norte 4, Catálogo, Salas, 2007. SUÁREZ, Rubén, "De la materia y la forma", La escultura en Norte 4, Catálogo, Salas, 2007





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	128
<b>TITULO</b>	SILENCIO ORGANICO
<b>AÑO</b>	2008
<b>FASE</b>	LA CONQUISTA DE LA REDUCCION
<b>MATERIAL</b>	CHAPA DE ACERO CORTEN DE 8 mm
<b>DIMENSIONES</b>	500x500x22,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 08
<b>LOCALIZACION</b>	CENTRO DE SALUD MIERES SUR, MIERES
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	129
<b>TITULO</b>	TIEMPO DILUIDO
<b>AÑO</b>	2009
<b>FASE</b>	LA CONQUISTA DE LA REDUCCION
<b>MATERIAL</b>	HIERRO, METACRILATO Y LUZ
<b>DIMENSIONES</b>	130X320X40 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 09
<b>EXPOSICIONES</b>	NORTE, SALA BANCO HERRERO, OVIEDO, 2009
<b>LOCALIZACION</b>	COELCCION DEL ARTISTA
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA CATALOGO NORTE , 2009
<b>HEMEROGRAFIA</b>	MERAYO, Paché, "Los colores del norte". <i>La Nueva España</i> . Oviedo, 27 junio 2009 MERAYO, Paché, "Del mar a la montaña". <i>La Nueva España</i> . Oviedo, 29 junio 2009 SÁNCHEZ RUIZ, Leticia. "Fernando Alba, buscando lo que oculta la forma". <i>La Hora de Asturias</i> . Oviedo, agosto 2009
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	FEAS COSTILLA, Luis, Norte, Catálogo, Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias, Oviedo, 2009.



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	130
<b>TITULO</b>	CUANTO MAS CLARA ES LA LUZ, MAS PROFUNDA ES LA OSCURIDAD
<b>AÑO</b>	2009
<b>FASE</b>	LA CONQUISTA DE LA REDUCCION
<b>MATERIAL</b>	HIERRO, METACRILATO Y LUZ
<b>DIMENSIONES</b>	249X99,5X33 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 09
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCIÓN DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	NORTE, SALA BANCO HERRERO, OVIEDO, 2009 LORIENT, FRANCIA, 2011
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA CATALOGO NORTE, 2009
<b>HEMEROGRAFIA</b>	MERAYO, Paché. "Los colores del norte". <i>La Nueva España</i> . Oviedo, 27 junio 2009 MERAYO, Paché "Del mar a la montaña". <i>La Nueva España</i> . Oviedo, 29 junio 2009 SÁNCHEZ RUIZ, Leticia. "Fernando Alba, buscando lo que oculta la forma". <i>La Hora de Asturias</i> . Oviedo, agosto 2009
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	FEAS COSTILLA, Luis, Norte, Catálogo, Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias, Oviedo, 2009.



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	131
<b>TITULO</b>	RESONANCIAS
<b>AÑO</b>	2009
<b>FASE</b>	LA CONQUISTA DE LA REDUCCION
<b>MATERIAL</b>	HIERRO, CRISTAL, AGLOMERADO PINTADO, HOJAS DE HIERRO Y HOJAS SECAS
<b>DIMENSIONES</b>	Ø91X110X110 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 09
<b>LOCALIZACION</b>	COLECCIÓN DEL ARTISTA
<b>EXPOSICIONES</b>	NORTE, SALA BANCO HERRERO, OVIEDO, 2009
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA CATALOGO NORTE , 2009
<b>HEMEROGRAFIA</b>	MERAYO, Paché. "Los colores del norte". <i>La Nueva España</i> . Oviedo, 27 junio 2009 MERAYO, Paché "Del mar a la montaña". <i>La Nueva España</i> . Oviedo, 29 junio 2009 SÁNCHEZ RUIZ, Leticia. "Fernando Alba, buscando lo que oculta la forma". <i>La Hora de Asturias</i> . Oviedo, agosto 2009
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	FEAS COSTILLA, Luis, Norte, Catálogo, Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias, Oviedo, 2009.





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	132
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	2007-2009
<b>FASE</b>	LA CONQUISTA DE LA REDUCCION
<b>MATERIAL</b>	HORMIGON BLANCO
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 09
<b>LOCALIZACION</b>	CENTRO DE SALUD DE TUDELA VEGUIN, TUDELA VEGUIN
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	FERNANDO ALBA
<b>HEMEROGRAFIA</b>	Gallego, Pablo., " Entre el arte y el cemento". <i>La Nueva España</i> . Oviedo, 12 julio 2009
<b>OBSERVACIONES</b>	BAJORRELIEVES EN LOS PARAMENTOS DE FACHADA DEL EDIFICIO



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	133
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	2011
<b>FASE</b>	SIMBOLISMO METAFISICO
<b>MATERIAL</b>	ARCILLA
<b>DIMENSIONES</b>	19x14,5x10 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 2011
<b>LOCALIZACION</b>	MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS. OVIEDO
<b>EXPOSICIONES</b>	VASOS. 10 PROPUESTAS DE CERAMICA DE ARTISTAS EN ASTURIAS. MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS. OVIEDO.2011
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	PALACIO, Alfonso, "Vasos. 10 propuestas de cerámica artística en Asturias" Catálogo. Consejería de Cultura del Principado de Asturias, febrero, 2011.
<b>OBSERVACIONES</b>	PIEZA Nº 4 DE CATALOGO EXPOSICION COLECTIVA 9 ARTISTAS ASTURIANOS MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS. OVIEDO 2011





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	134
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	2011
<b>FASE</b>	SIMBOLISMO METAFISICO
<b>MATERIAL</b>	ARCILLA
<b>DIMENSIONES</b>	7,5x13,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 2011
<b>LOCALIZACION</b>	MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS. OVIEDO
<b>EXPOSICIONES</b>	VASOS. 10 PROPUESTAS DE CERAMICA DE ARTISTAS EN ASTURIAS. MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS. OVIEDO.2011
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	PALACIO, Alfonso, "Vasos. 10 propuestas de cerámica artística en Asturias" Catálogo. Consejería de Cultura del Principado de Asturias, febrero, 2011.
<b>OBSERVACIONES</b>	PIEZA Nº 5 DE CATALOGO EXPOSICION COLECTIVA 9 ARTISTAS ASTURIANOS MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS. OVIEDO 2011



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	135
<b>TITULO</b>	SIN TITULO
<b>AÑO</b>	2011
<b>FASE</b>	SIMBOLISMO METAFISICO
<b>MATERIAL</b>	ARCILLA
<b>DIMENSIONES</b>	21,5x10,5cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F.ALBA 2011
<b>LOCALIZACION</b>	MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS. OVIEDO
<b>EXPOSICIONES</b>	VASOS. 10 PROPUESTAS DE CERAMICA DE ARTISTAS EN ASTURIAS. MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS. OVIEDO.2011
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	PALACIO, Alfonso, "Vasos. 10 propuestas de cerámica artística en Asturias" Catálogo. Consejería de Cultura del Principado de Asturias, febrero, 2011.
<b>OBSERVACIONES</b>	PIEZA Nº 6 DE CATALOGO EXPOSICION COLECTIVA 9 ARTISTAS ASTURIANOS MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS. OVIEDO 2011

## **CATALOGO DE OBRA GRAFICA**



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	136
<b>TITULO</b>	<i>Casa natal con panera y forno.</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Ceras
<b>DIMENSIONES</b>	50 x 35 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firmar
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	137
<b>TITULO</b>	<i>Árbol en la Folguerosa</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Plumilla
<b>DIMENSIONES</b>	50 x 35 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firmar
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba

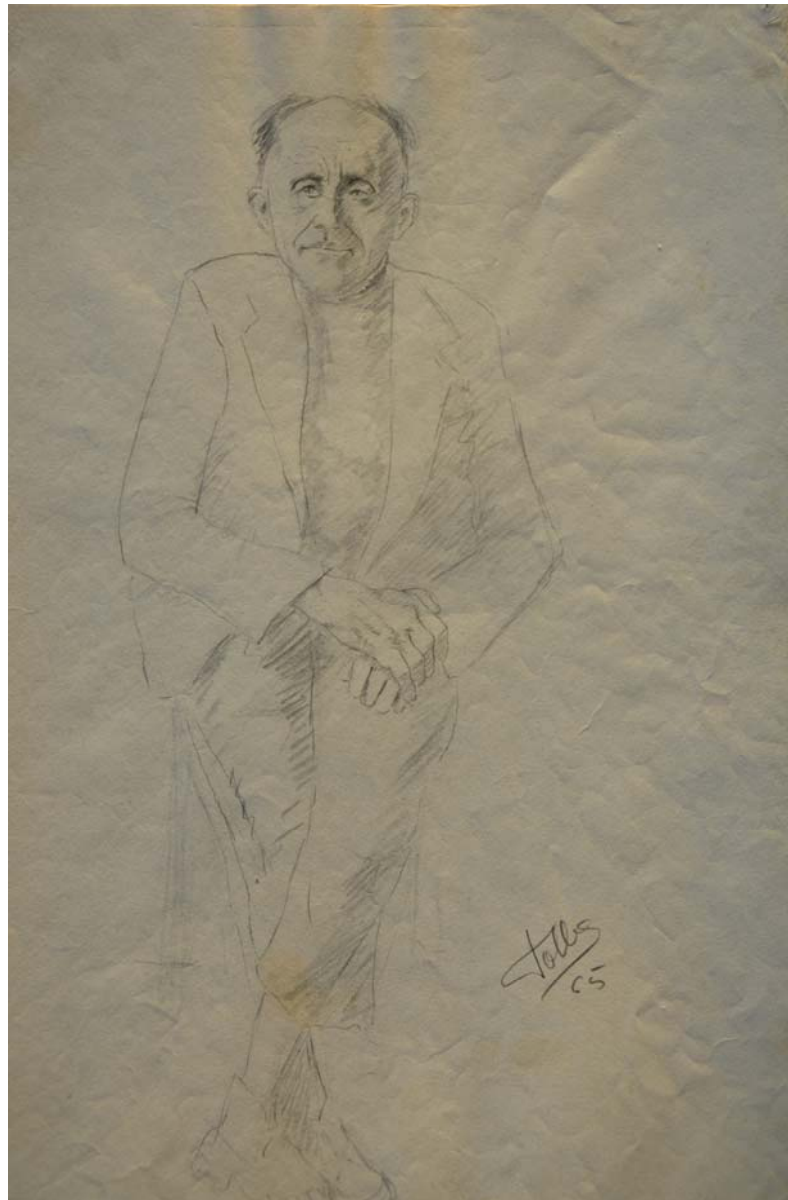




<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	138
<b>TITULO</b>	<i>Bueyes</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Plumilla
<b>DIMENSIONES</b>	50 x 35 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firmar
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	139
<b>TITULO</b>	<i>Bueyes</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Pastel
<b>DIMENSIONES</b>	32 x 42 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Fernando Alba 65
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	140
<b>TITULO</b>	<i>El cojo de Repapo</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Pastel
<b>DIMENSIONES</b>	22 x 32 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F alba 65
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



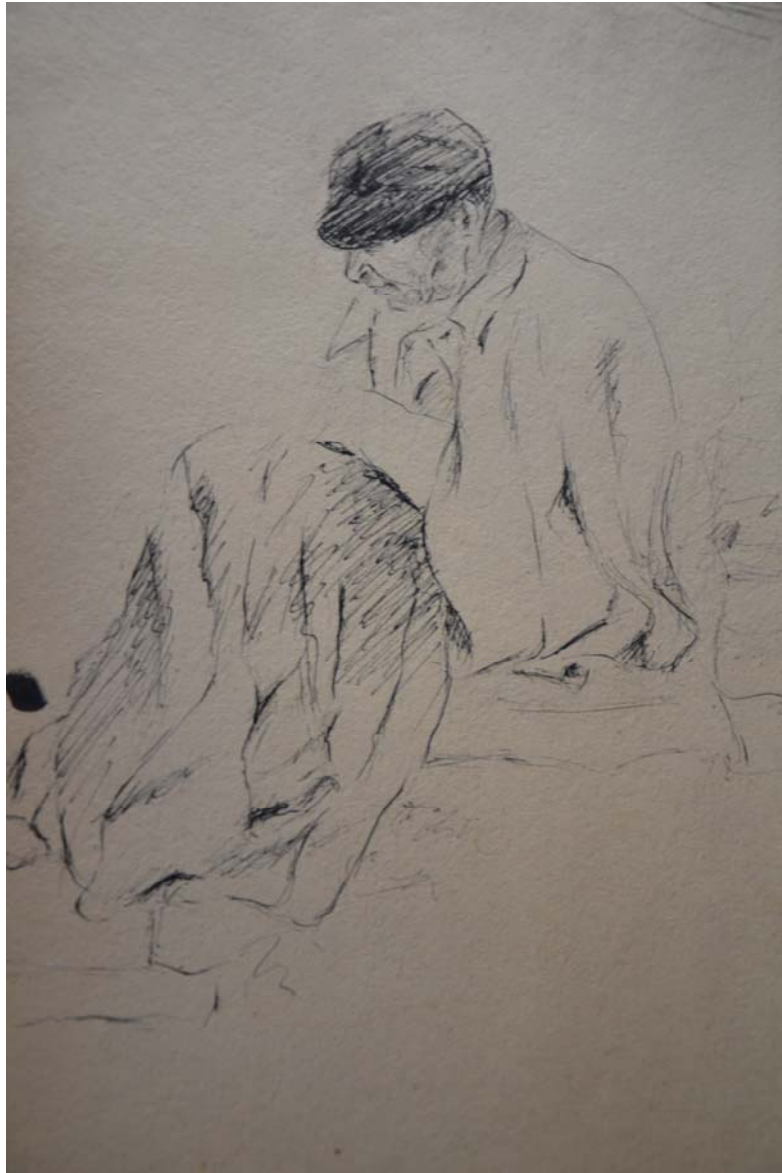
<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	141
<b>TITULO</b>	<i>Retrato de vieja</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Grafito
<b>DIMENSIONES</b>	22 x 32 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F alba 65
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	142
<b>TITULO</b>	<i>Constante</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Barra conté
<b>DIMENSIONES</b>	32,5 x 50 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F alba marzo 65
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	143
<b>TITULO</b>	<i>Constante</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Barra conté
<b>DIMENSIONES</b>	35 x 50 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	144
<b>TITULO</b>	<i>La madre de Emiliano</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Barra y láiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	34 x 49 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F alba marzo 65
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	145
<b>TITULO</b>	<i>Constante</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	35 x 49,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F alba marzo 65
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	146
<b>TITULO</b>	<i>Maximiliano</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Barra y lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	32,5 x 50 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



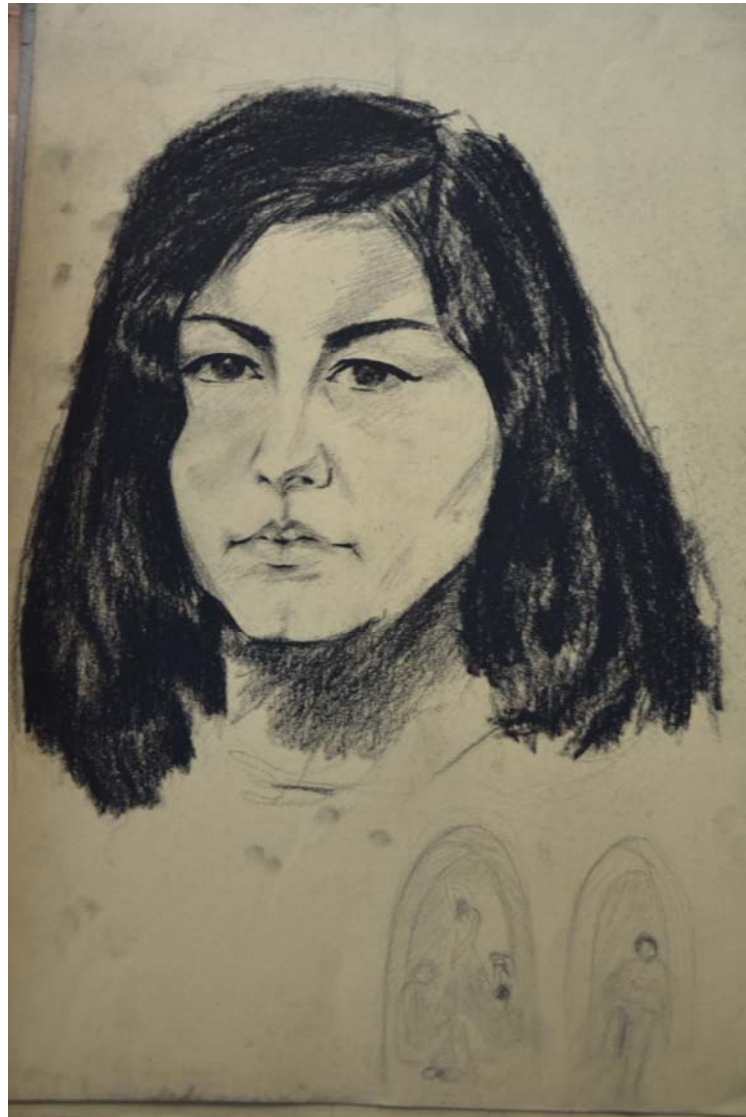


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	147
<b>TITULO</b>	<i>Retrato de Cuesta</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Barra y lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	33 x 50 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	148
<b>TITULO</b>	<i>Niño</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Barra y lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	32,5 x 50,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	149
<b>TITULO</b>	<i>Retrato</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Barra y lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	33 x 50 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	150
<b>TITULO</b>	<i>Retrato</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Barra y lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	35 x 50 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba

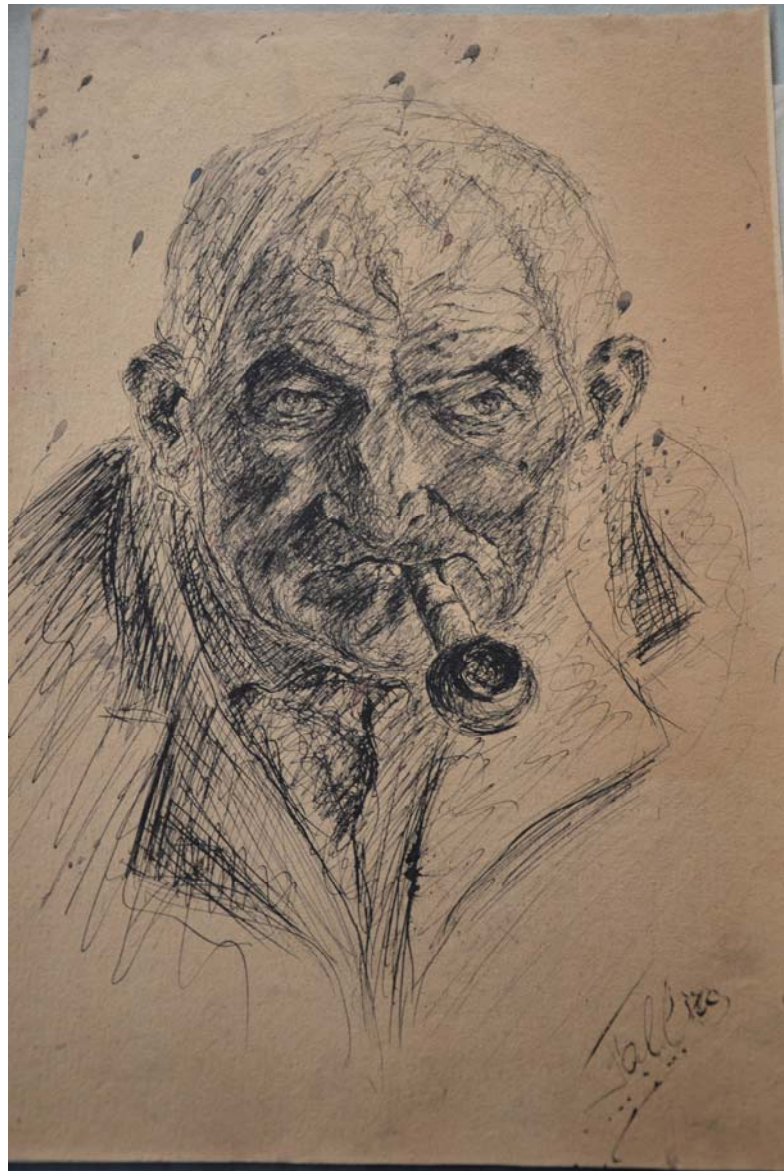


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	151
<b>TITULO</b>	<i>Retrato</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Barra conté
<b>DIMENSIONES</b>	33 x 50 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	152
<b>TITULO</b>	<i>Retrato</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Barra y lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	32,5 x 50 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F alba
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	153
<b>TITULO</b>	<i>Constante</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Plumilla
<b>DIMENSIONES</b>	33 x 48,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	154
<b>TITULO</b>	<i>Retrato</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Barra y lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	32 x 50,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	155
<b>TITULO</b>	<i>Retrato</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Barra y lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	32 x 42 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba

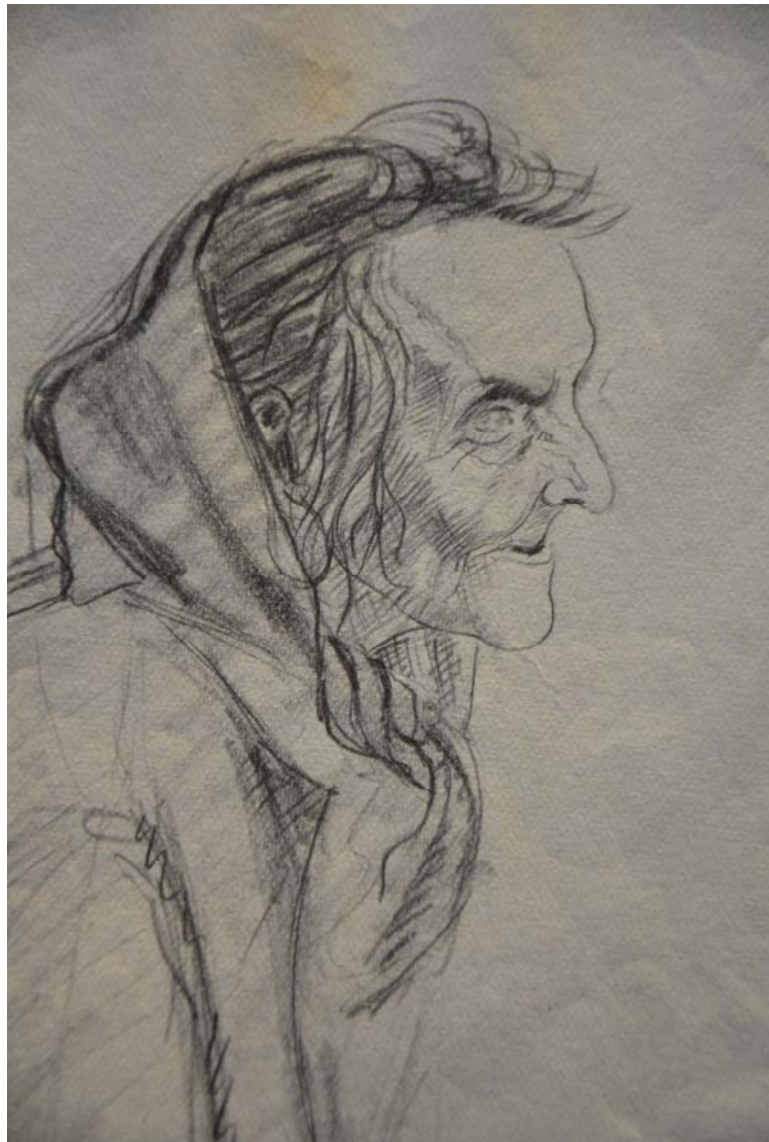


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	156
<b>TITULO</b>	<i>Mujer</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Barra y lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	32,5 x 50 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F alba 2-7-65
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	157
<b>TITULO</b>	<i>La tía abuela</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Barra y lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	32 x 42 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba





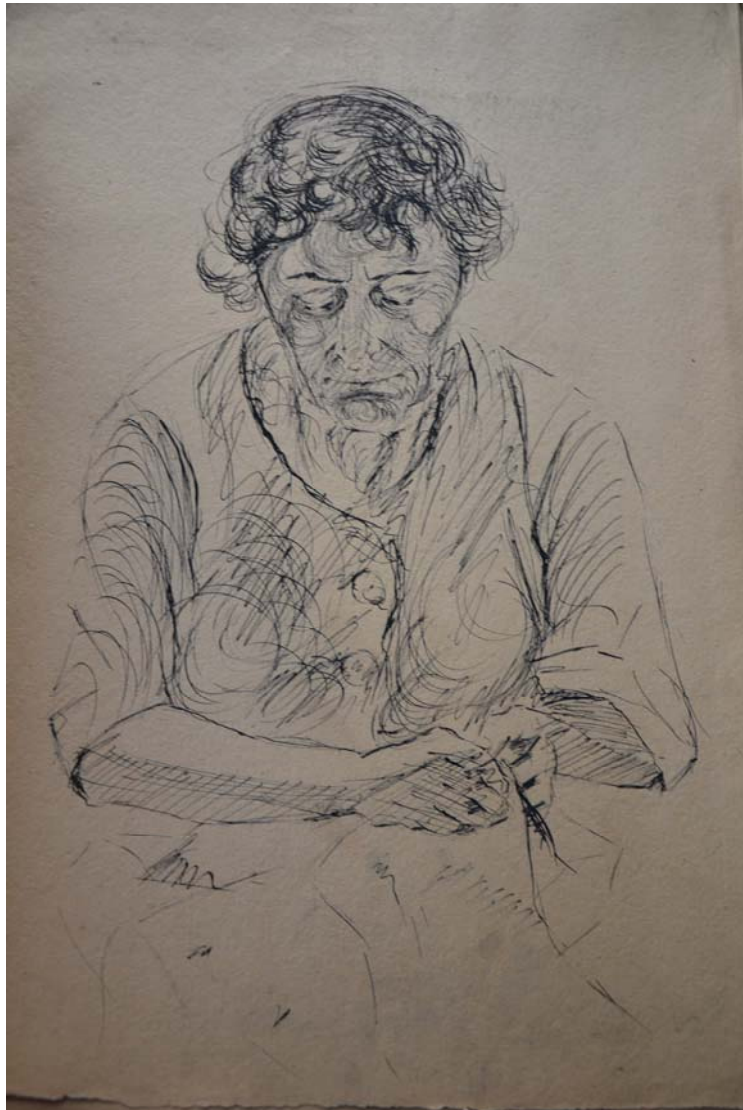
<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	158
<b>TITULO</b>	<i>La tía abuela</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Grafito
<b>DIMENSIONES</b>	22 x 32 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	159
<b>TITULO</b>	<i>Retrato</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Barra conté
<b>DIMENSIONES</b>	31,5 x 47,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F alba 7-2-65
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba

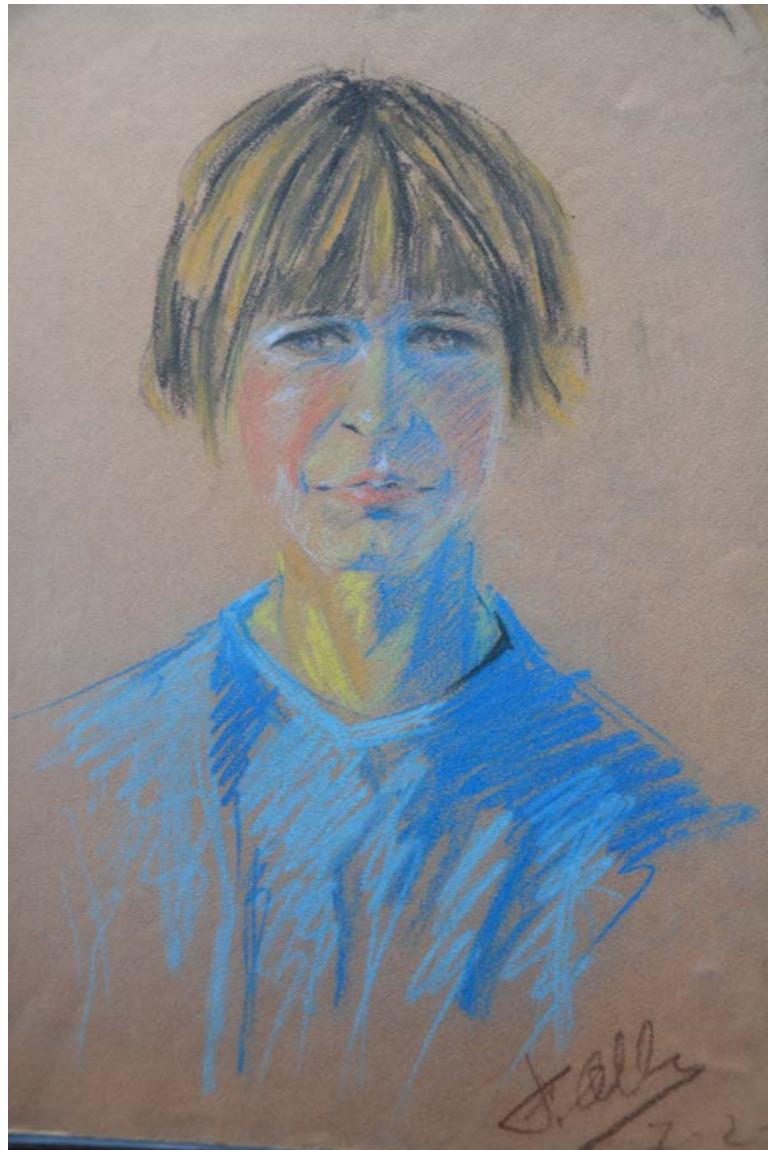


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	160
<b>TITULO</b>	<i>Retrato</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Barra y lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	31,5 x 47,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F alba 7-2-65
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



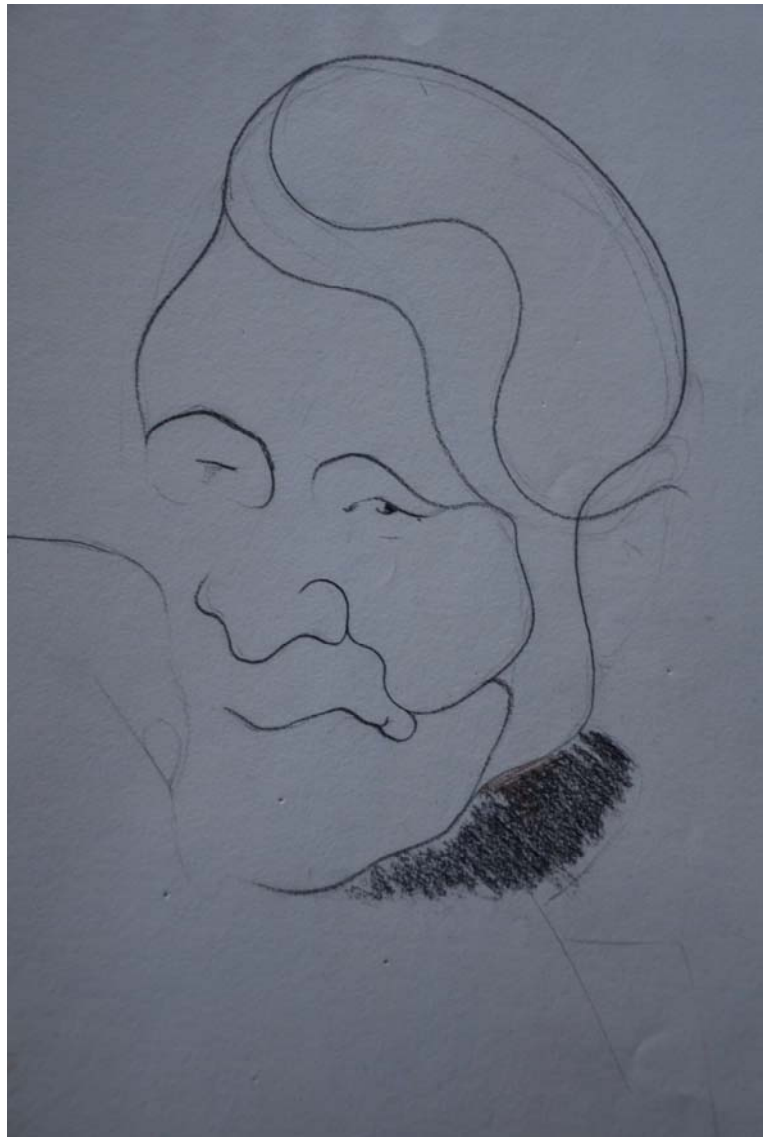
<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	161
<b>TITULO</b>	<i>Rogelia</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Plumilla
<b>DIMENSIONES</b>	35,5 x 49,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	162
<b>TITULO</b>	<i>Retrato</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Pastel
<b>DIMENSIONES</b>	35 x 50 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F alba 7-2-65
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	163
<b>TITULO</b>	<i>Tía abuela</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Barra y lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	34,5 x 47 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	164
<b>TITULO</b>	<i>Niño</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Grafito
<b>DIMENSIONES</b>	32 x 42 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	165
<b>TITULO</b>	<i>Desnudo</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Barra y lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	47 x 31,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F alba 65
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	166
<b>TITULO</b>	<i>Estudio de torsos</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Grafito
<b>DIMENSIONES</b>	42,5 x 32 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	167
<b>TITULO</b>	<i>Las manos de mi tía abuela</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Barra y lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	50,5 x 33 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	168
<b>TITULO</b>	<i>Vaca</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Plumilla
<b>DIMENSIONES</b>	50 x 35 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	169
<b>TITULO</b>	<i>Vieja en la cama</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Tinta y pastel
<b>DIMENSIONES</b>	52 x 35 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	170
<b>TITULO</b>	<i>Pájaros</i>
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Barra conté
<b>DIMENSIONES</b>	44 x 31 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	1-11-66
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	171
<b>TITULO</b>	<i>La casa natal</i>
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Carbón
<b>DIMENSIONES</b>	44 x 31,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F alba 2-11-66
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	172
<b>TITULO</b>	<i>La casa natal imaginada</i>
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Barra y lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	32 x 22 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	173
<b>TITULO</b>	<i>Retrato</i>
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Barra y lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	32 x 42 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



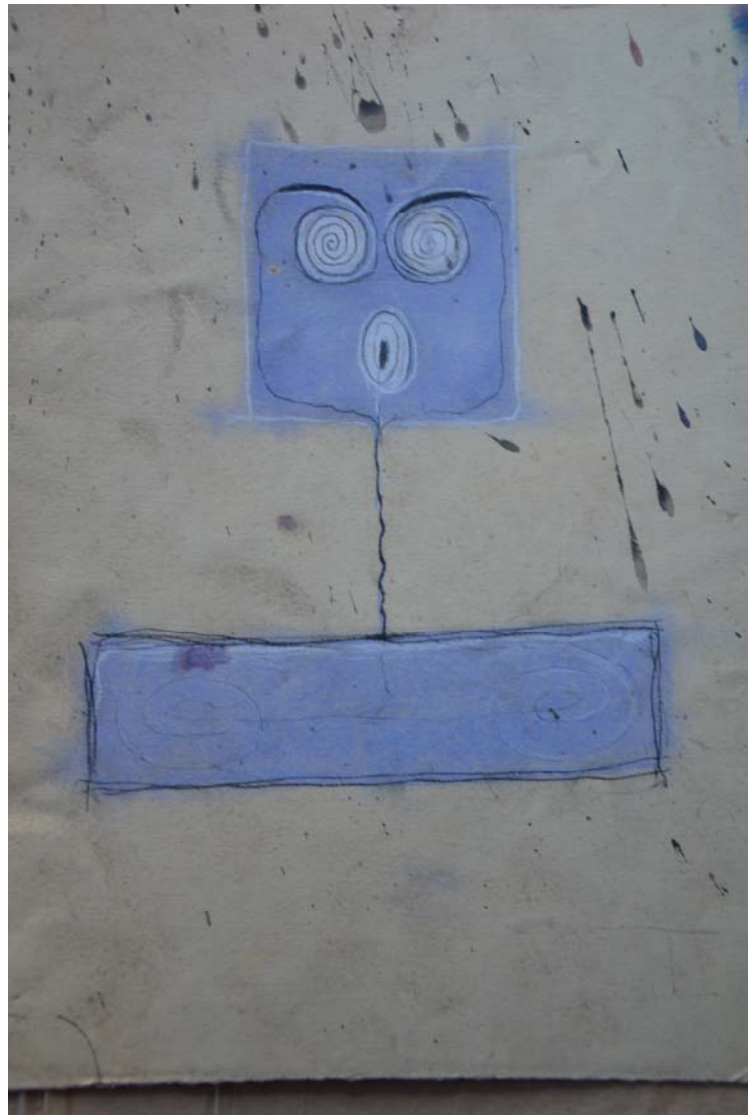
<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	174
<b>TITULO</b>	<i>Interior de mi ser</i>
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Barra y lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	22 x 32 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F alba
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	175
<b>TITULO</b>	<i>Marigel</i>
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Rotulador
<b>DIMENSIONES</b>	32 x 42 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	176
<b>TITULO</b>	<i>Retrato</i>
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Barra y lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	32 x 42,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F alba 1-7-66
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	177
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1965
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Lápiz conté y pastel
<b>DIMENSIONES</b>	24,5 x 32,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	178
<b>TITULO</b>	<i>Camino</i>
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Carbón
<b>DIMENSIONES</b>	31 x 44 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



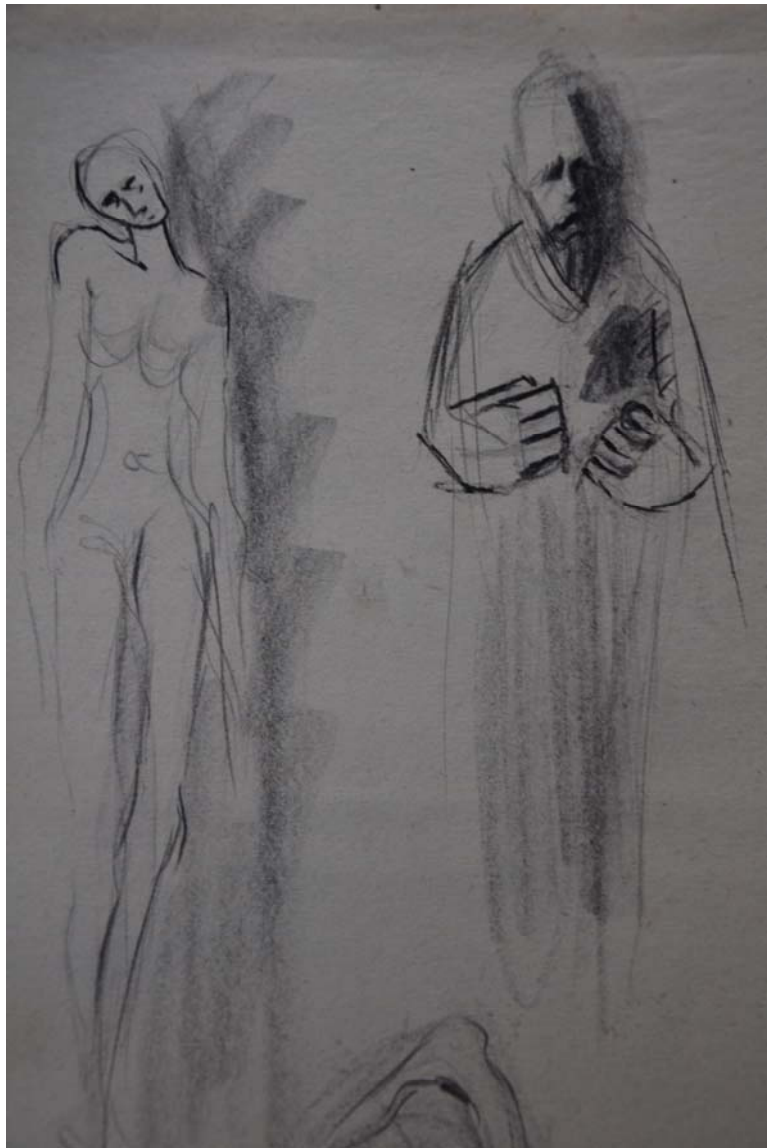
<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	179
<b>TITULO</b>	<i>Alma de tía abuela</i>
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Barra conté
<b>DIMENSIONES</b>	32 x 42,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F alba 1-7-66
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	180
<b>TITULO</b>	<i>África</i>
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Barra y lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	32 x42 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	181
<b>TITULO</b>	<i>Cabeza</i>
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	32 x 42 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	182
<b>TITULO</b>	<i>Manos</i>
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Barra y lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	32 x 42 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba





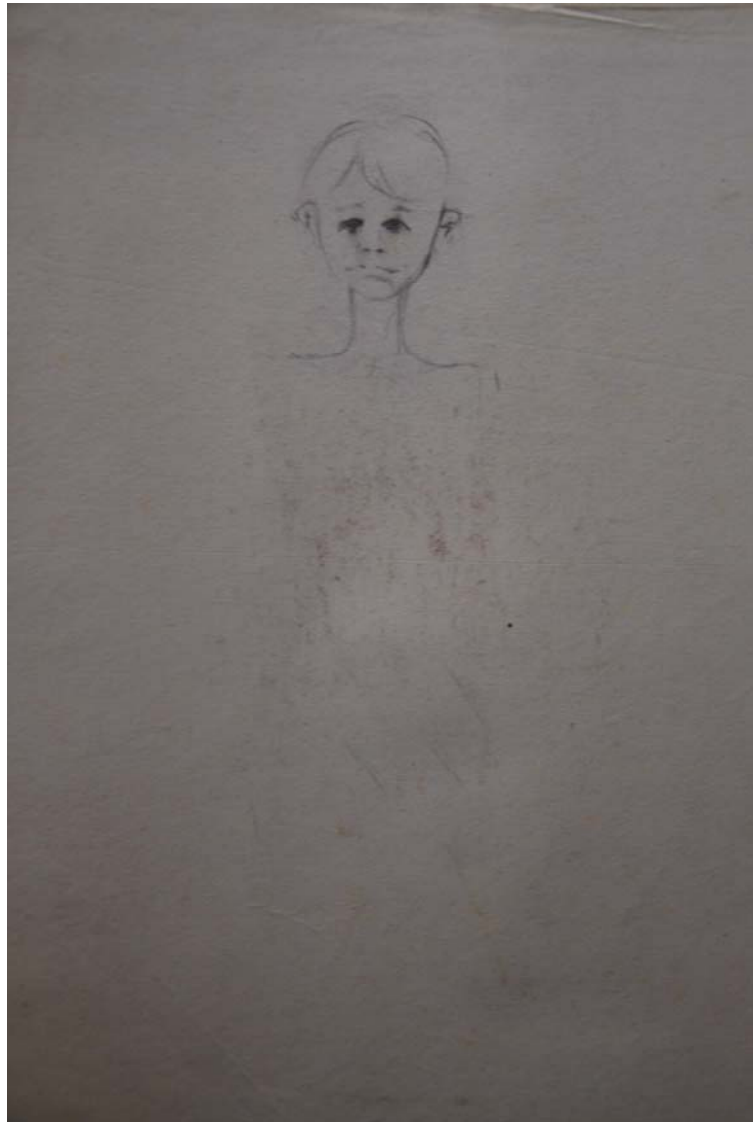
<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	183
<b>TITULO</b>	<i>Cabeza</i>
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Barra y lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	32 x 42 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	184
<b>TITULO</b>	<i>Madre con hijo</i>
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Pastel
<b>DIMENSIONES</b>	32 x 42 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	185
<b>TITULO</b>	<i>La tía abuela</i>
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Carbón y lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	32 x 42 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	186
<b>TITULO</b>	<i>Niño</i>
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Grafito
<b>DIMENSIONES</b>	32 x 42 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	187
<b>TITULO</b>	<i>Retrato de adolescente</i>
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	Los primeros apuntes
<b>TECNICA</b>	Plumilla
<b>DIMENSIONES</b>	32,5 x 50 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	188
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	ORGANICISMO ABSTRACTO
<b>TECNICA</b>	Barra y lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	44 x 31,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>EXPOSICIONES</b>	Galería Benedet. Oviedo. 1966
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	189
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	ORGANICISMO ABSTRACTO
<b>TECNICA</b>	Carbón
<b>DIMENSIONES</b>	35 x 30 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>EXPOSICIONES</b>	Galería Benedet. Oviedo. 1966
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	190
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	ORGANICISMO ABSTRACTO
<b>TECNICA</b>	Barra y lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	31,5 x 42 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F alba 2-11-66
<b>EXPOSICIONES</b>	Galería Benedet. Oviedo. 1966
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba

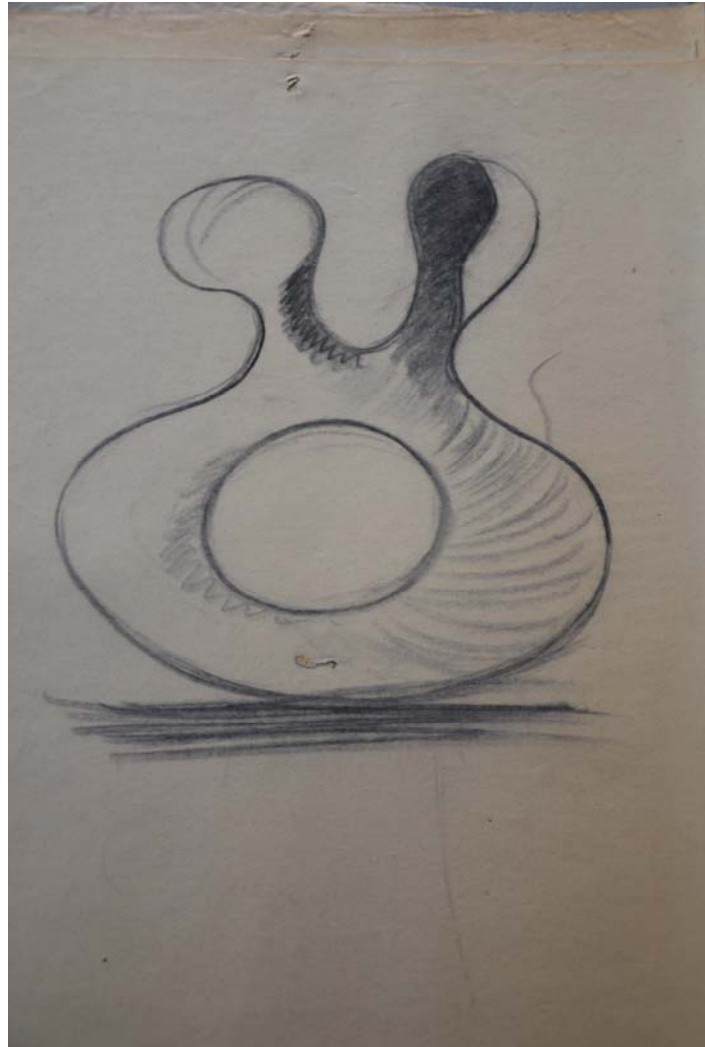


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	191
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	ORGANICISMO ABSTRACTO
<b>TECNICA</b>	Carbón
<b>DIMENSIONES</b>	32 x 37,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F alba
<b>EXPOSICIONES</b>	Galería Benedet. Oviedo. 1966
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba

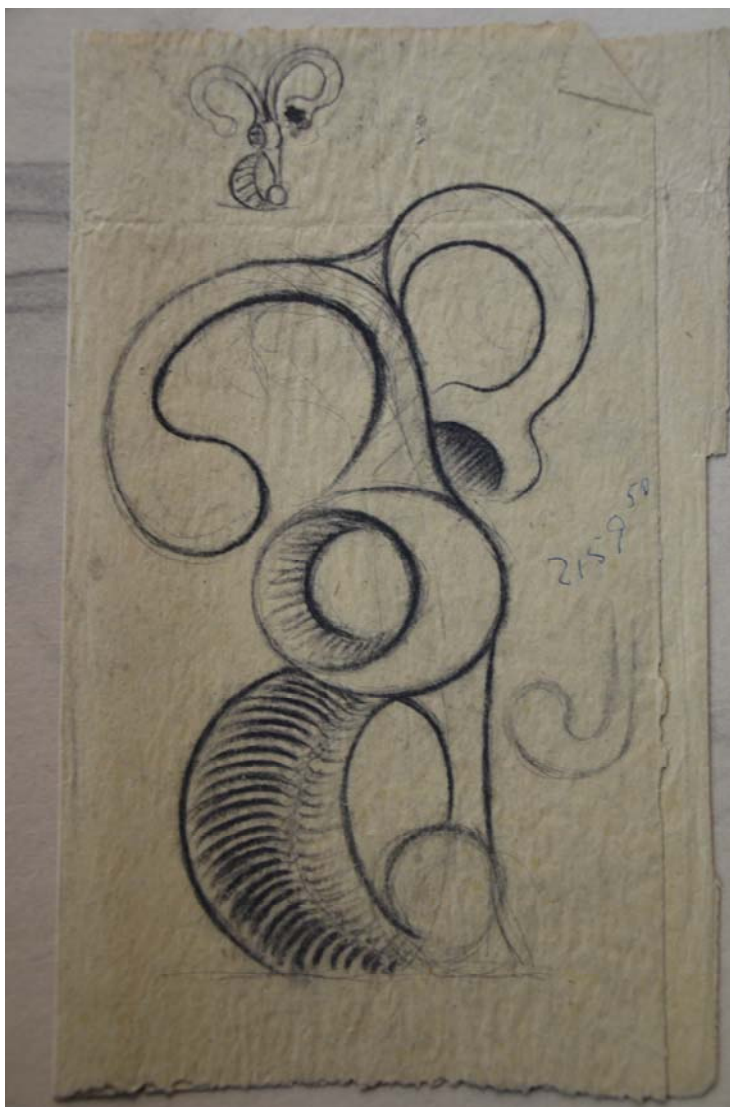


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	192
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	ORGANICISMO ABSTRACTO
<b>TECNICA</b>	Barra y lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	31,5 x 44 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	1-11-66
<b>EXPOSICIONES</b>	Galería Benedet. Oviedo. 1966
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba

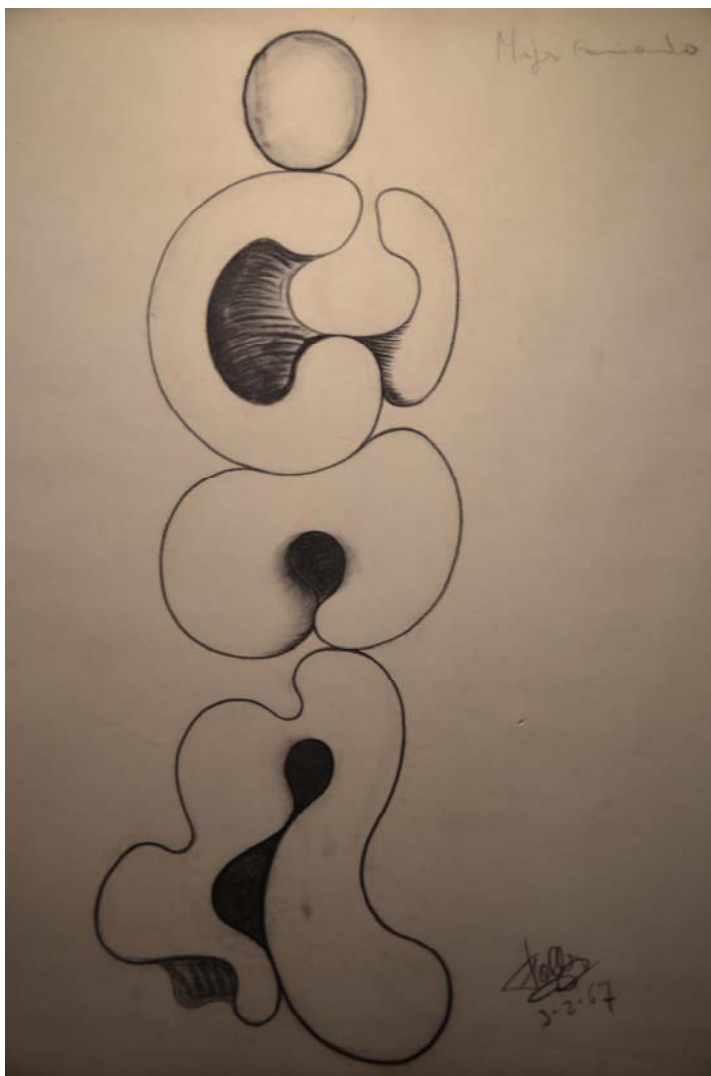




<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	193
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	ORGANICISMO ABSTRACTO
<b>TECNICA</b>	Carbón
<b>DIMENSIONES</b>	32 x 42 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>EXPOSICIONES</b>	Galería Benedet. Oviedo. 1966
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	194
<b>TITULO</b>	<i>Sin título. Dibujo para escultura</i>
<b>AÑO</b>	1966
<b>FASE</b>	ORGANICISMO ABSTRACTO
<b>TECNICA</b>	Barra y lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	17 x 31 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>EXPOSICIONES</b>	Galería Benedet. Oviedo. 1966
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	195
<b>TITULO</b>	<i>Mujer caminando. Dibujo para escultura</i>
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	ORGANICISMO ABSTRACTO
<b>TECNICA</b>	Barra y lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	50 x 65 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F alba 3-2-67
<b>EXPOSICIONES</b>	Galería Benedet. Oviedo. 1966
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	196
<b>TITULO</b>	<i>Boceto</i>
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	ORGANICISMO ABSTRACTO
<b>TECNICA</b>	Barra y lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	347 x 67 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F alba 3-2-67
<b>EXPOSICIONES</b>	Galería Benedet. Oviedo. 1966
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	197
<b>TITULO</b>	<i>Dibujo para escultura</i>
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	ORGANICISMO ABSTRACTO
<b>TECNICA</b>	Barra y lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	50 x 65 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F alba 3-2-67
<b>EXPOSICIONES</b>	Galería Benedet. Oviedo. 1966
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba

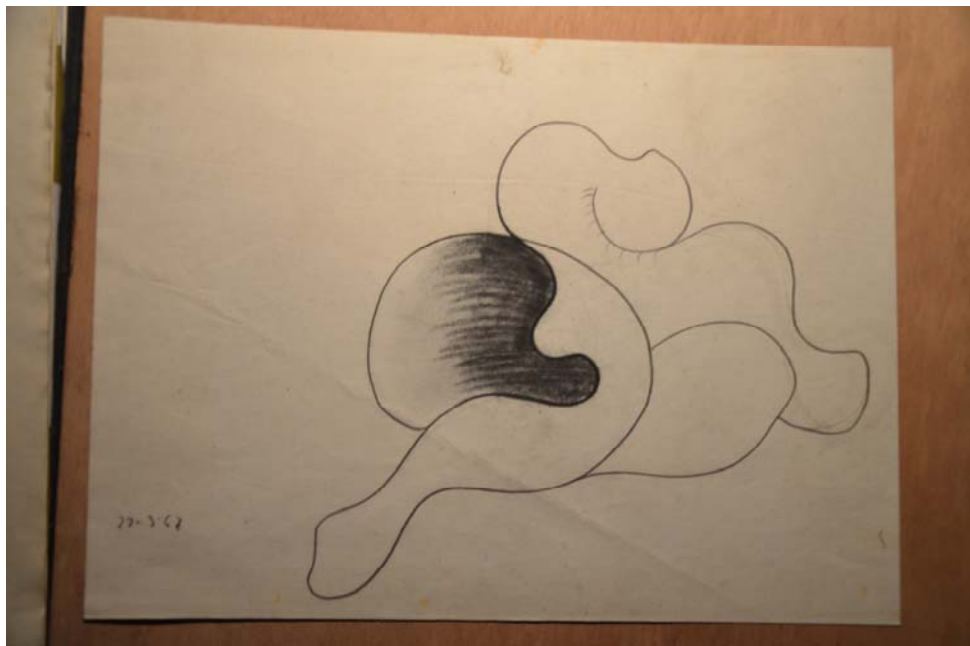




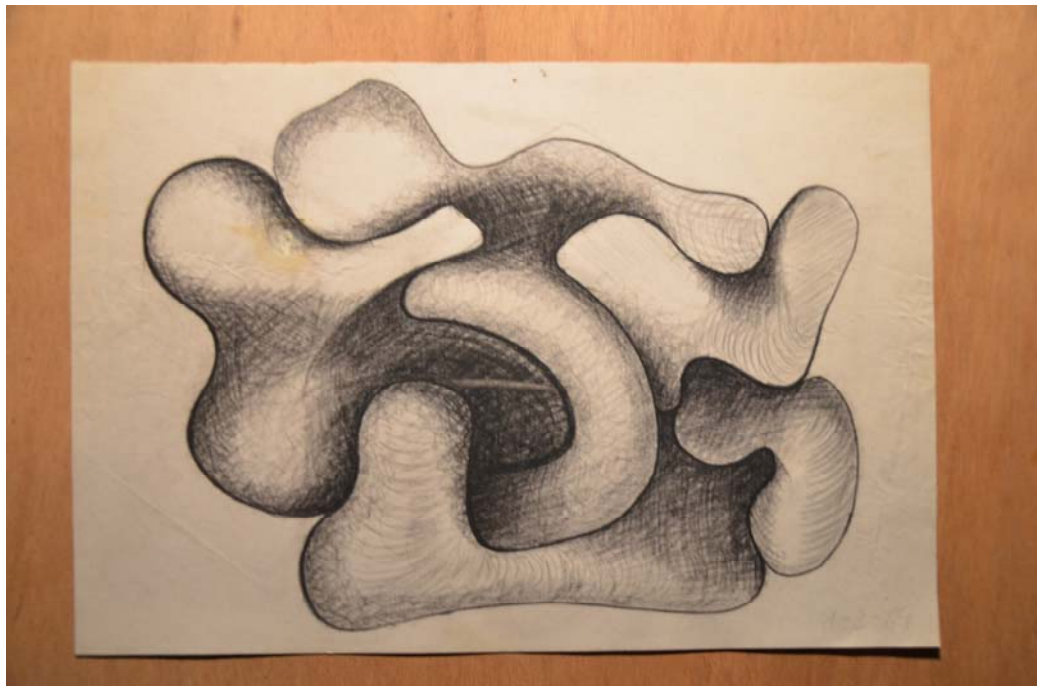
<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	198
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	ORGANICISMO ABSTRACTO
<b>TECNICA</b>	Barra y lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	34 x 32 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F alba 3-2-67
<b>EXPOSICIONES</b>	Galería Benedet. Oviedo. 1966
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	199
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	ORGANICISMO ABSTRACTO
<b>TECNICA</b>	Barra y lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	44 x 32 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F alba 3-2-67
<b>EXPOSICIONES</b>	Galería Benedet. Oviedo. 1966
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	200
<b>TITULO</b>	<i>Dibujo para escultura</i>
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	ORGANICISMO ABSTRACTO
<b>TECNICA</b>	Barra y lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	44 x 32 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F alba 3-2-67
<b>EXPOSICIONES</b>	Galería Benedet. Oviedo. 1966
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba

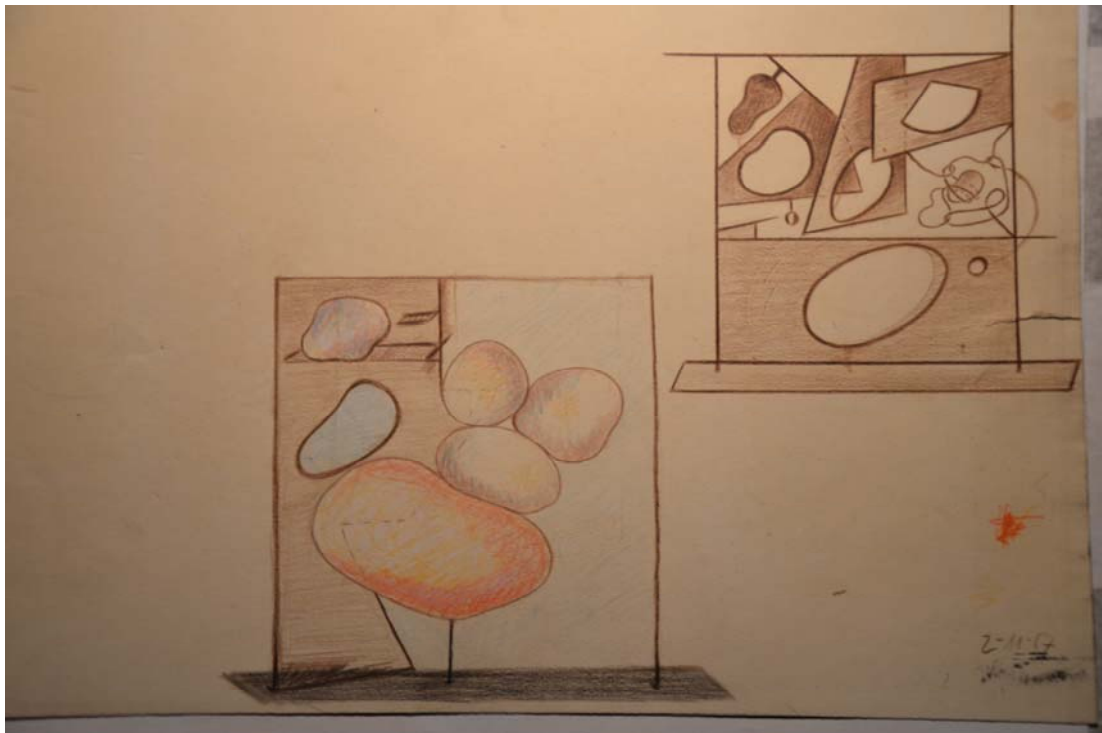


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	201
<b>TITULO</b>	<i>Dibujo para escultura</i>
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	ORGANICISMO ABSTRACTO
<b>TECNICA</b>	Barra y lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	32 x 22 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F alba 3-2-67
<b>EXPOSICIONES</b>	Galería Benedet. Oviedo. 1966
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba

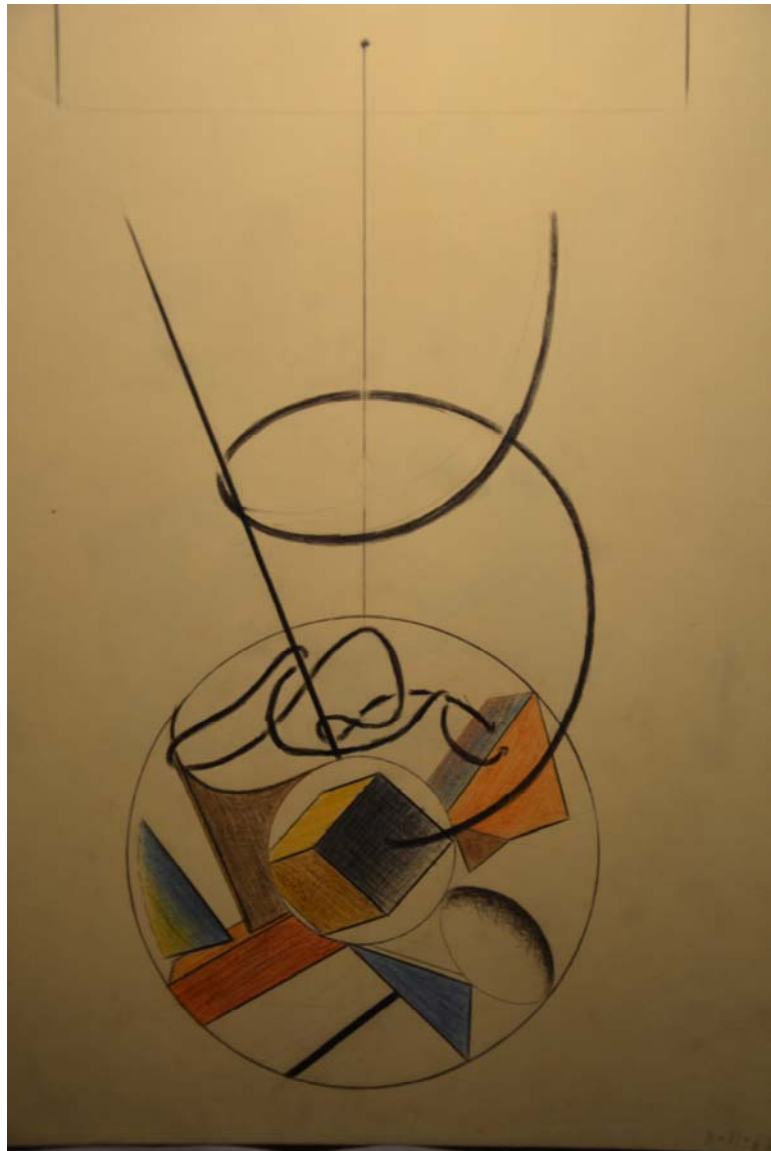


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	202
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	ORGANICISMO ABSTRACTO
<b>TECNICA</b>	Lápiz conté y pastel
<b>DIMENSIONES</b>	50 x 35 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba

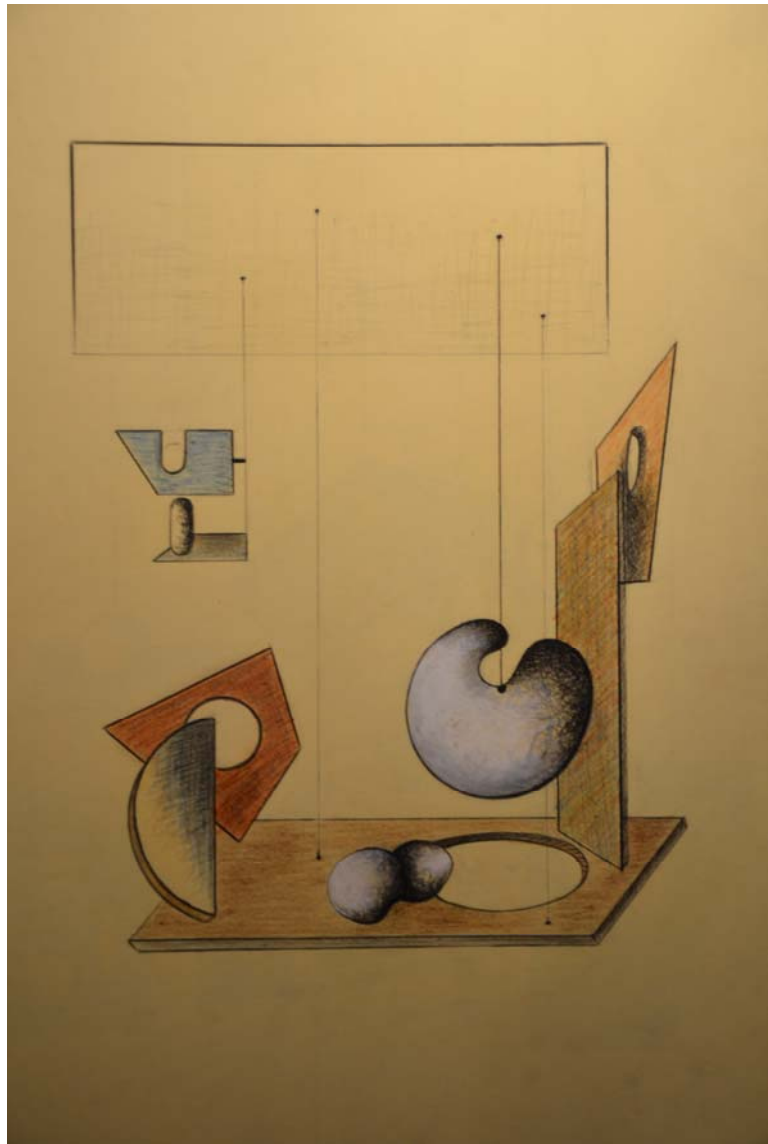




<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	203
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	ORGANICISMO ABSTRACTO
<b>TECNICA</b>	Grafito y lápiz de color
<b>DIMENSIONES</b>	51,5 x 33 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F alba 2-11-67
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



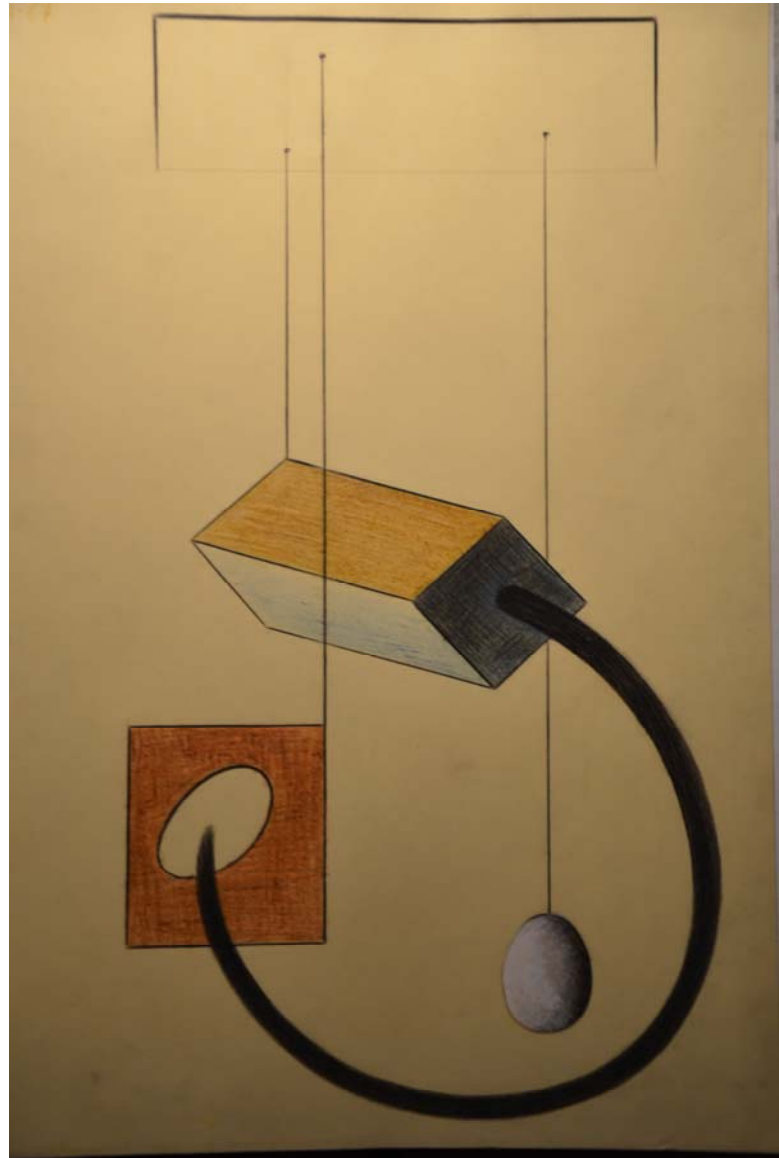
<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	204
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	ORGANICISMO ABSTRACTO
<b>TECNICA</b>	Lápiz de color
<b>DIMENSIONES</b>	35 x 50 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	205
<b>TITULO</b>	<i>Móvil</i>
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	ORGANICISMO ABSTRACTO
<b>TECNICA</b>	Lápiz de color
<b>DIMENSIONES</b>	35 x 50 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba

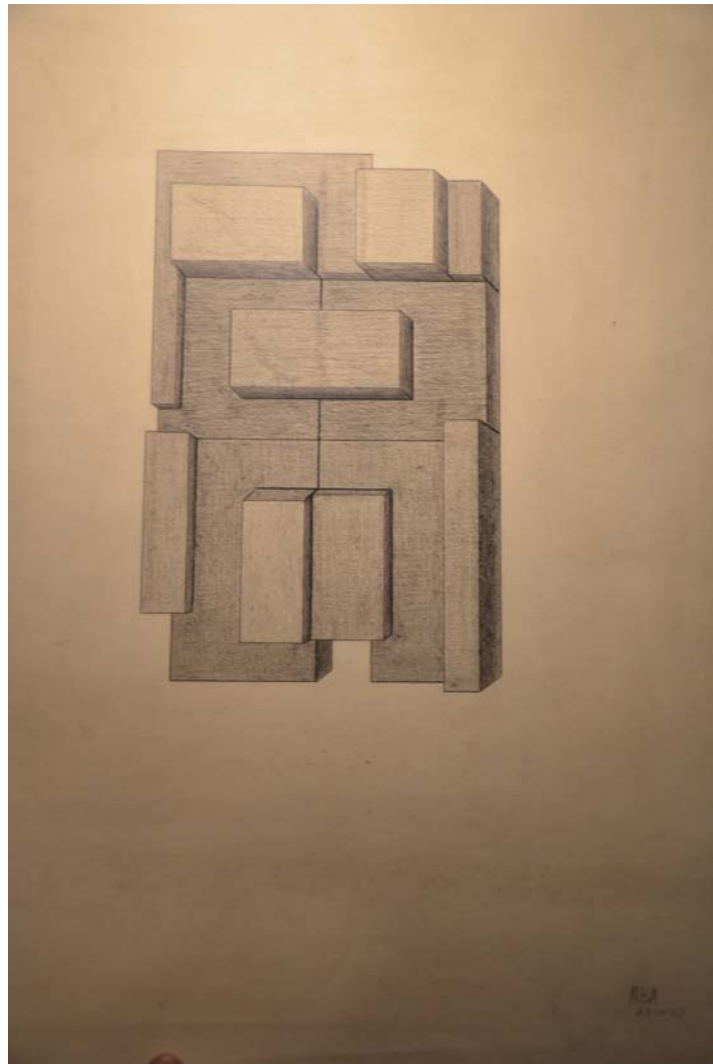


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	206
<b>TITULO</b>	<i>Móvil</i>
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	ORGANICISMO ABSTRACTO
<b>TECNICA</b>	Lápiz de color
<b>DIMENSIONES</b>	35 x 50 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	207
<b>TITULO</b>	<i>Móvil</i>
<b>AÑO</b>	1967
<b>FASE</b>	ORGANICISMO ABSTRACTO
<b>TECNICA</b>	Lápiz de color
<b>DIMENSIONES</b>	35 x 50 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba

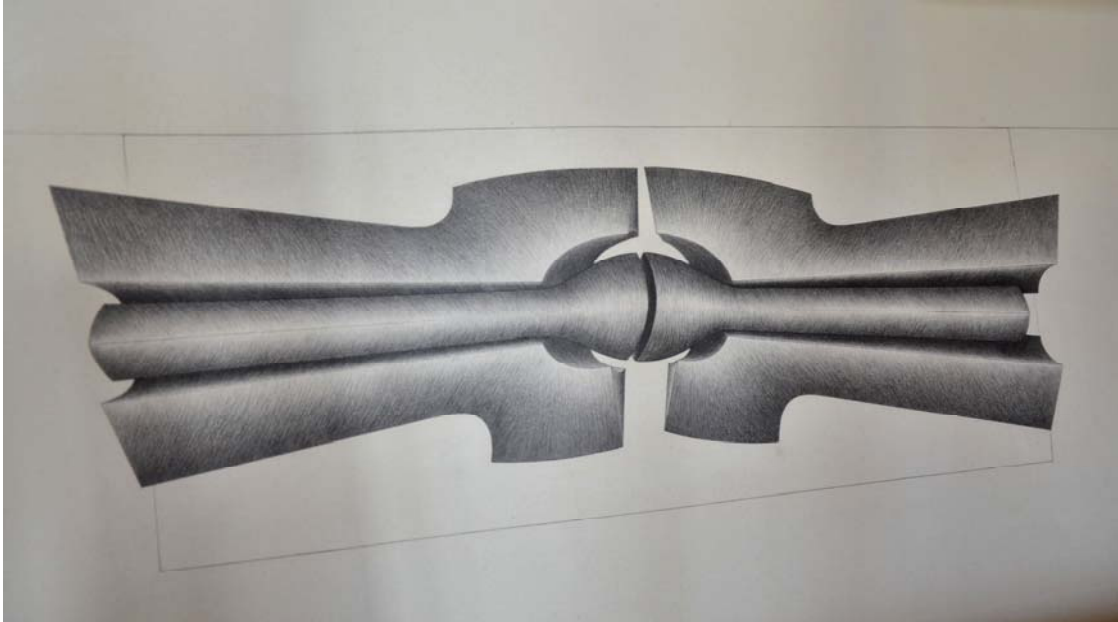




<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	208
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1967
<b>TECNICA</b>	Grafito
<b>DIMENSIONES</b>	51 x 66 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	ALBA 28-11-69
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



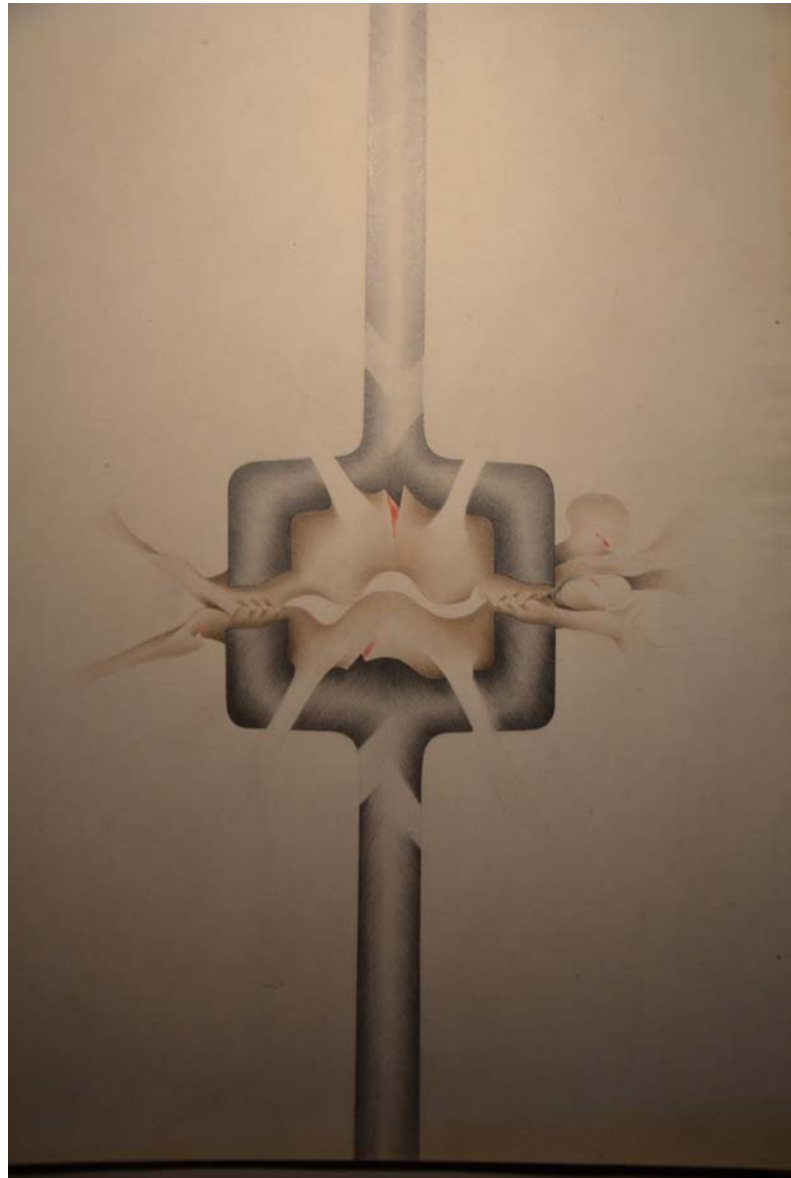
<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	209
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1967
<b>TECNICA</b>	Grafito
<b>DIMENSIONES</b>	50 x 65 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	ALBA 28-11-69
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	210
<b>TITULO</b>	<i>Dibujo de escultura</i>
<b>AÑO</b>	1972
<b>TECNICA</b>	Lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	102,5 x 73 cm
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba
<b>OBSERVACIONES</b>	Obra no realizada

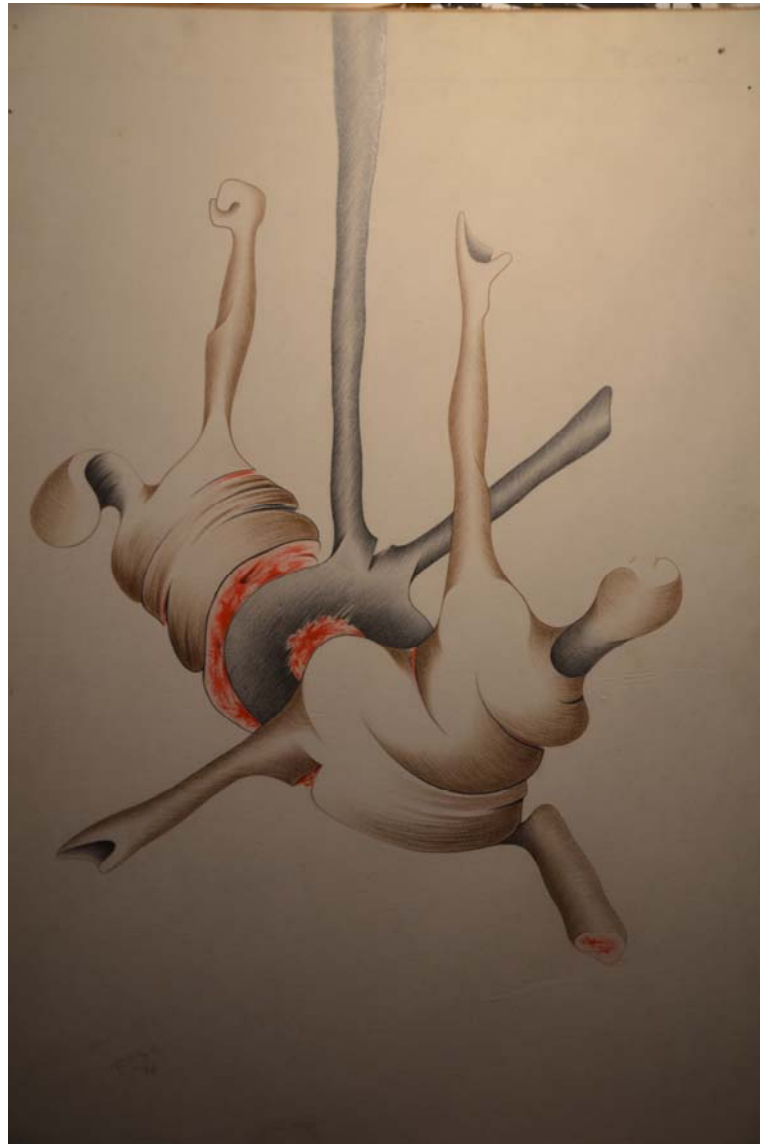


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	211
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1976
<b>TECNICA</b>	Grafito y lápiz de color
<b>DIMENSIONES</b>	49,5 x 70 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba

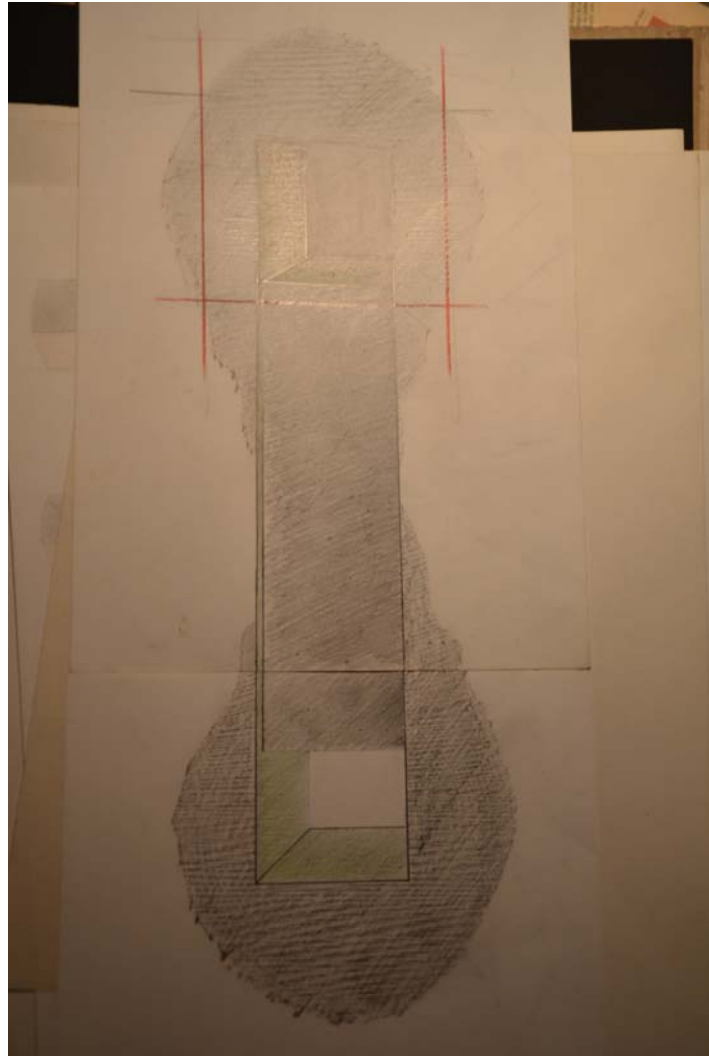


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	212
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1976
<b>TECNICA</b>	Grafito y lápiz de color
<b>DIMENSIONES</b>	49,5 x 70 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba

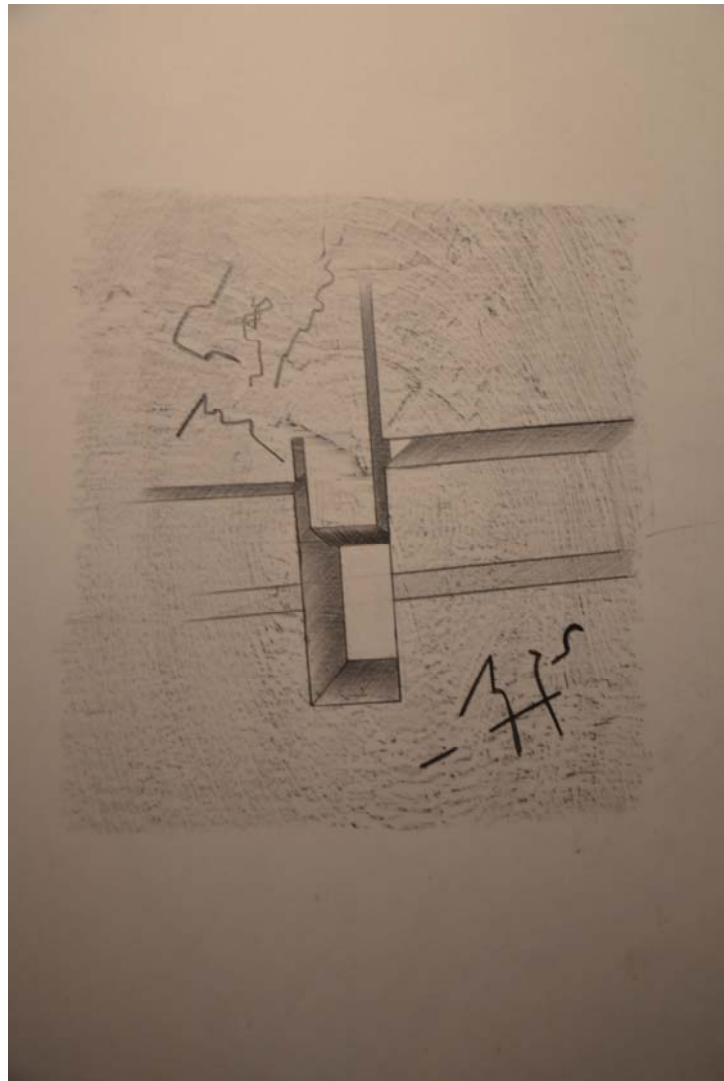




<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	213
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1976
<b>TECNICA</b>	Grafito y lápiz de color
<b>DIMENSIONES</b>	49,5 x 70 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



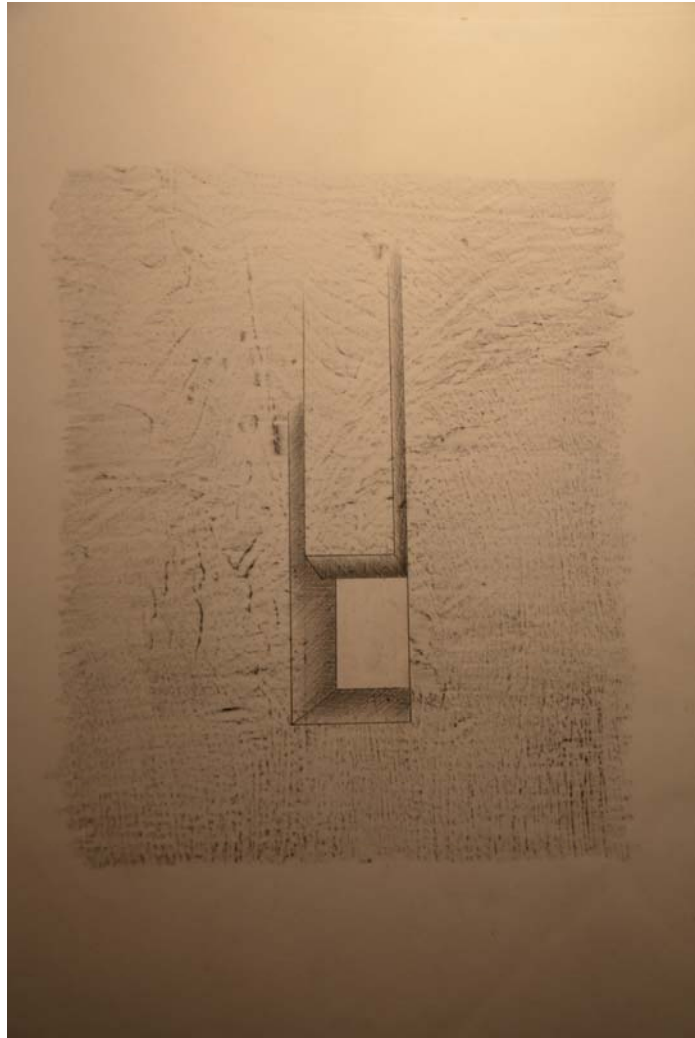
<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	214
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1978
<b>TECNICA</b>	Grafito y lápiz de color
<b>DIMENSIONES</b>	28 x 85 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	215
<b>TITULO</b>	<i>Espacios</i>
<b>AÑO</b>	1978
<b>TECNICA</b>	Grafito
<b>DIMENSIONES</b>	35 x 42,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	216
<b>TITULO</b>	<i>Espacios</i>
<b>AÑO</b>	1978
<b>TECNICA</b>	Grafito
<b>DIMENSIONES</b>	21 x 28 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	Sin firma
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	217
<b>TITULO</b>	<i>Espacios</i>
<b>AÑO</b>	1978
<b>TECNICA</b>	Grafito
<b>DIMENSIONES</b>	35 x 42,5 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F alba 78
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba

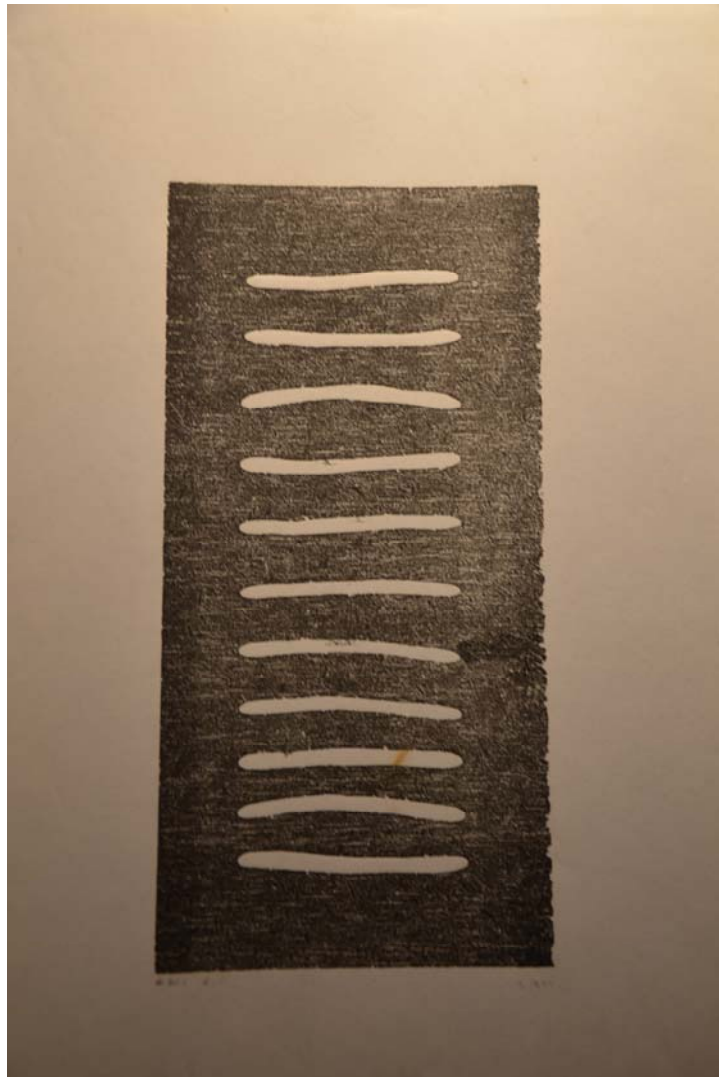




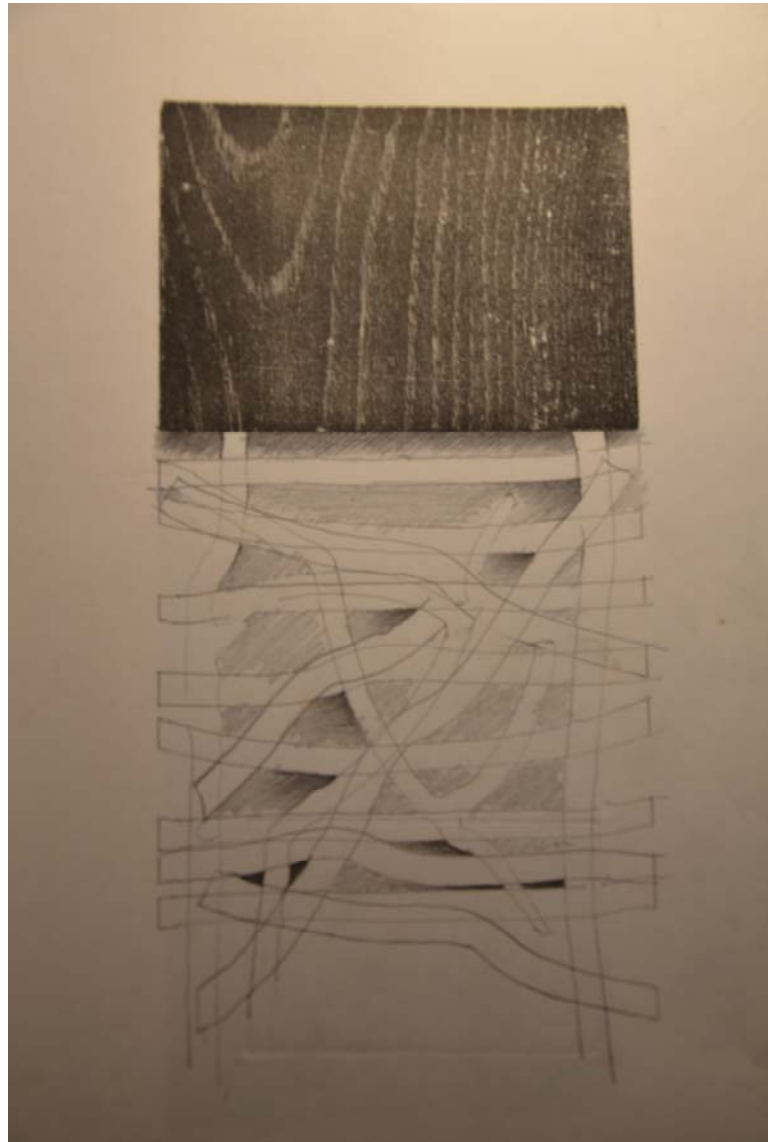
<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	218
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1980
<b>TECNICA</b>	Xilografía
<b>DIMENSIONES</b>	25 x 35 cm
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



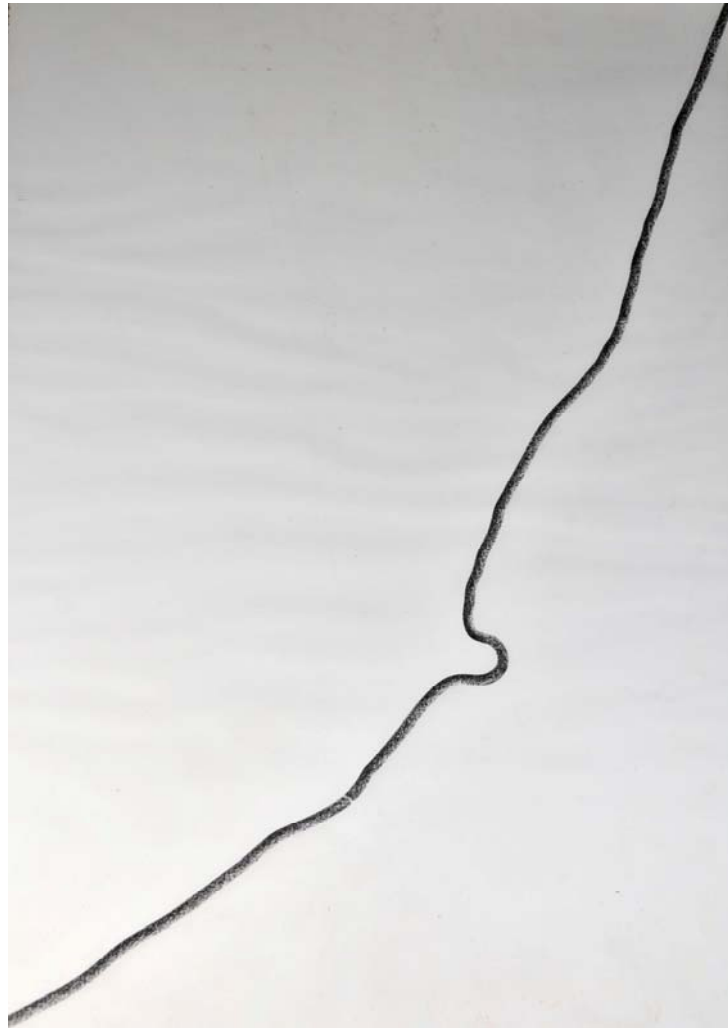
<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	219
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1980
<b>TECNICA</b>	Xilografía
<b>DIMENSIONES</b>	25 x 35 cm
<b>FIRMA Y FECHA</b>	F alba 78
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	220
<b>TITULO</b>	<i>Sin titulo</i>
<b>AÑO</b>	1980
<b>TECNICA</b>	Xilografía
<b>DIMENSIONES</b>	25 x 35 cm
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	221
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1980
<b>TECNICA</b>	Xilografía y grafito
<b>DIMENSIONES</b>	25 x 35 cm
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	222
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1981
<b>TECNICA</b>	Barra conté
<b>DIMENSIONES</b>	78 x115 cm
<b>EXPOSICIONES</b>	Galería Juan Gris. Oviedo.1981
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba

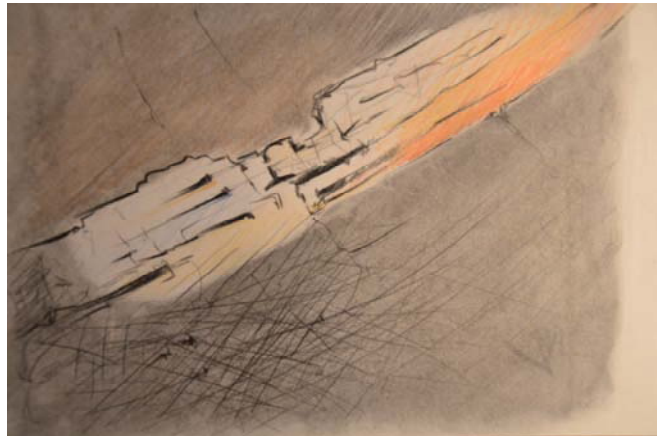




<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	223
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1981
<b>TECNICA</b>	Barra conté y papel recortado
<b>DIMENSIONES</b>	78 x115 cm
<b>EXPOSICIONES</b>	Galería Juan Gris. Oviedo. 1981
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



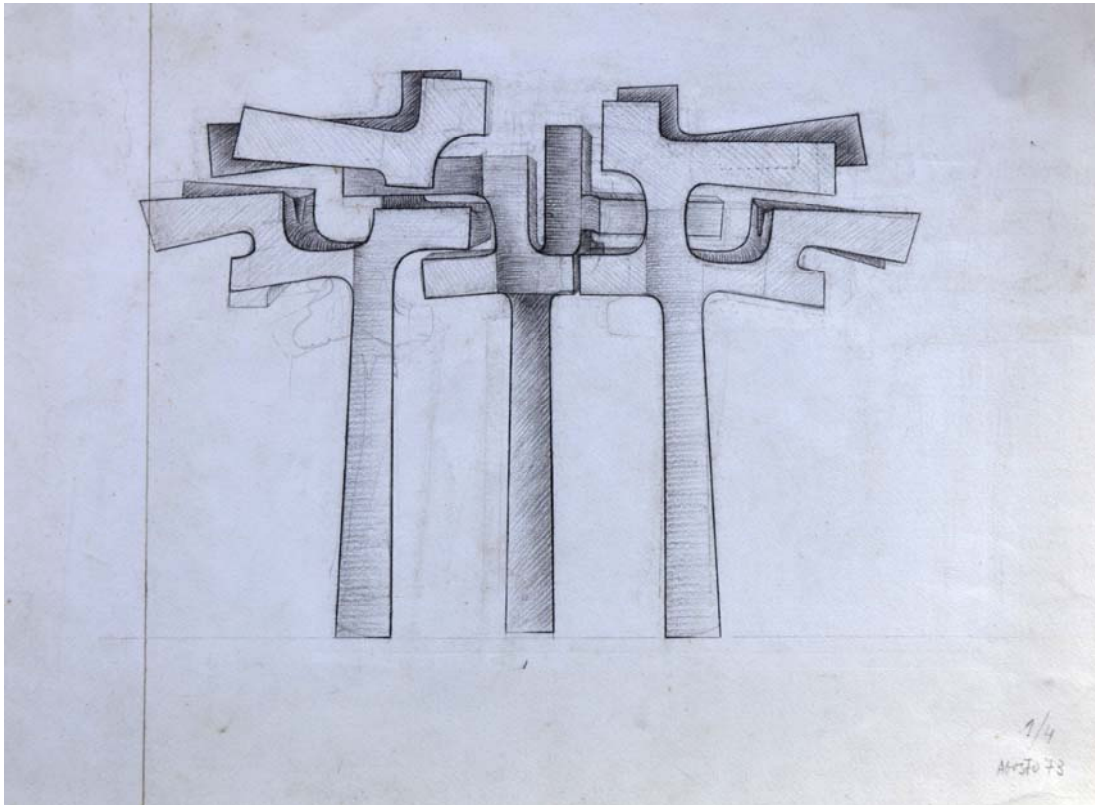
<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	224
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1981
<b>TECNICA</b>	Acrílico y papel recortado
<b>DIMENSIONES</b>	78 x115 cm
<b>EXPOSICIONES</b>	Galería Juan Gris. Oviedo.1981
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	225
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1986
<b>TECNICA</b>	Carbón, lápiz y barra conté
<b>DIMENSIONES</b>	21 x 30 cm
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba
<b>OBSERVACIONES</b>	Apuntes de acantilados en Llanes

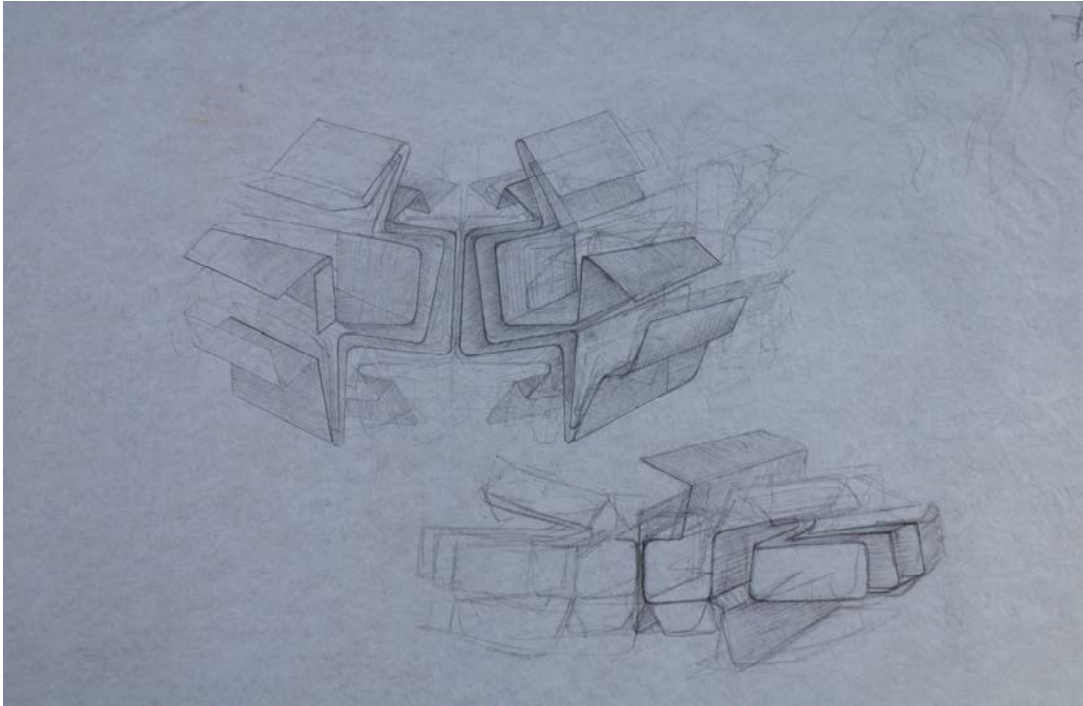


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	226
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1986
<b>TECNICA</b>	Carbón, lápiz y barra conté
<b>DIMENSIONES</b>	32 x 22 cm
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba
<b>OBSERVACIONES</b>	Apuntes de acantilados en Llanes

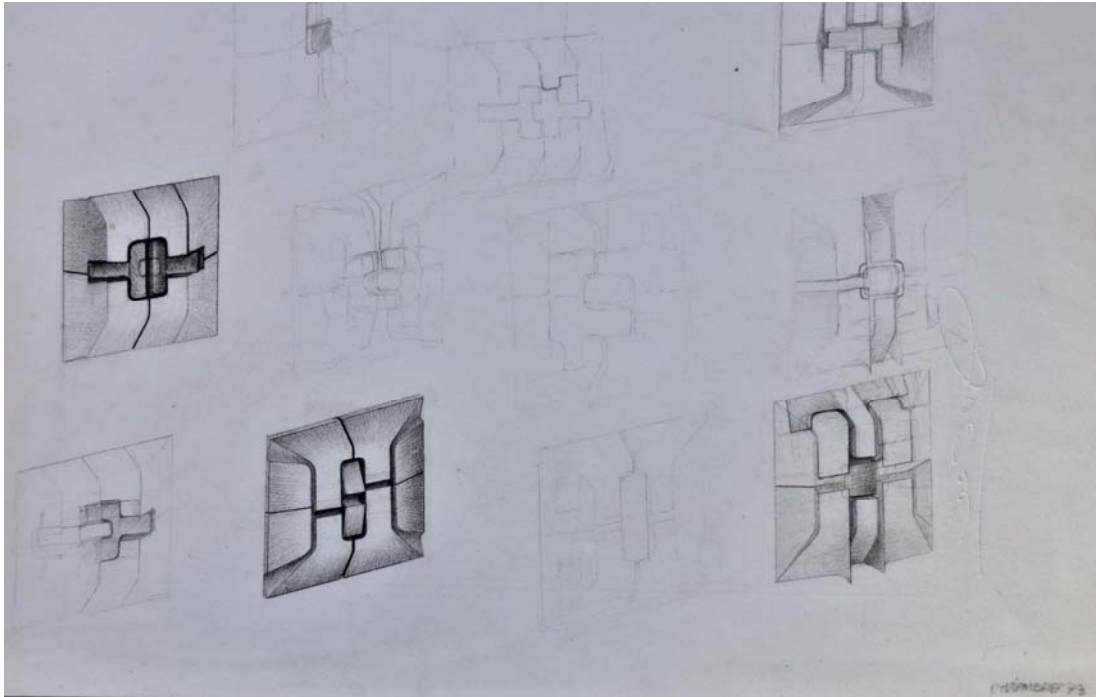


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	227
<b>TITULO</b>	<i>Dibujo para la obra del Concurso Autopistas del Mediterráneo</i>
<b>AÑO</b>	1973
<b>TECNICA</b>	Lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	38,5 x 29 cm
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba
<b>OBSERVACIONES</b>	Dibujo previo a la ejecución de la obra

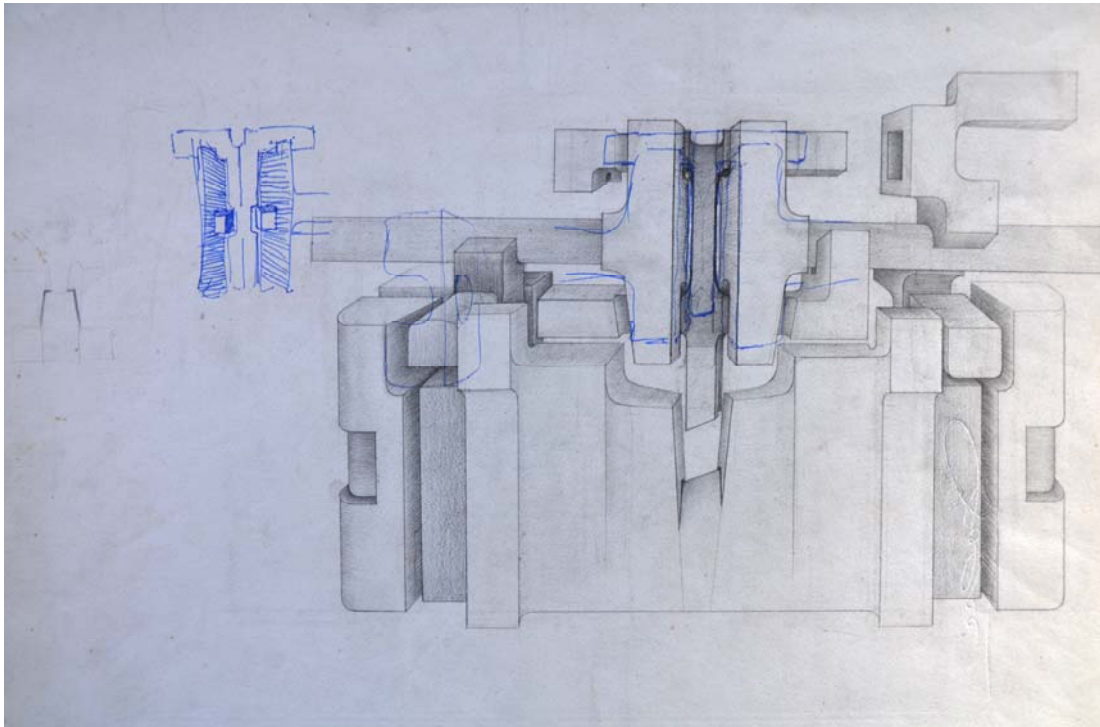




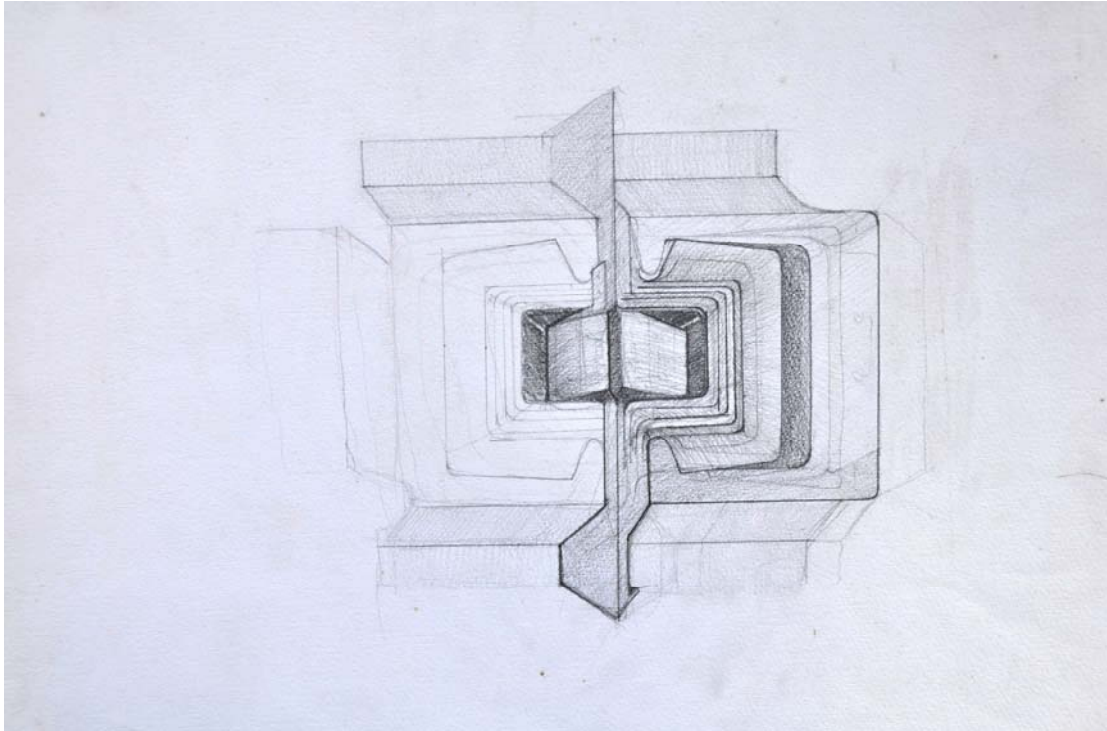
<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	228
<b>TITULO</b>	<i>Boceto de los relieves de cartonajes VIR</i>
<b>AÑO</b>	1973
<b>TECNICA</b>	Grafito
<b>DIMENSIONES</b>	44 x 31,5 cm
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba
<b>OBSERVACIONES</b>	Dibujo previo a la ejecución de la obra



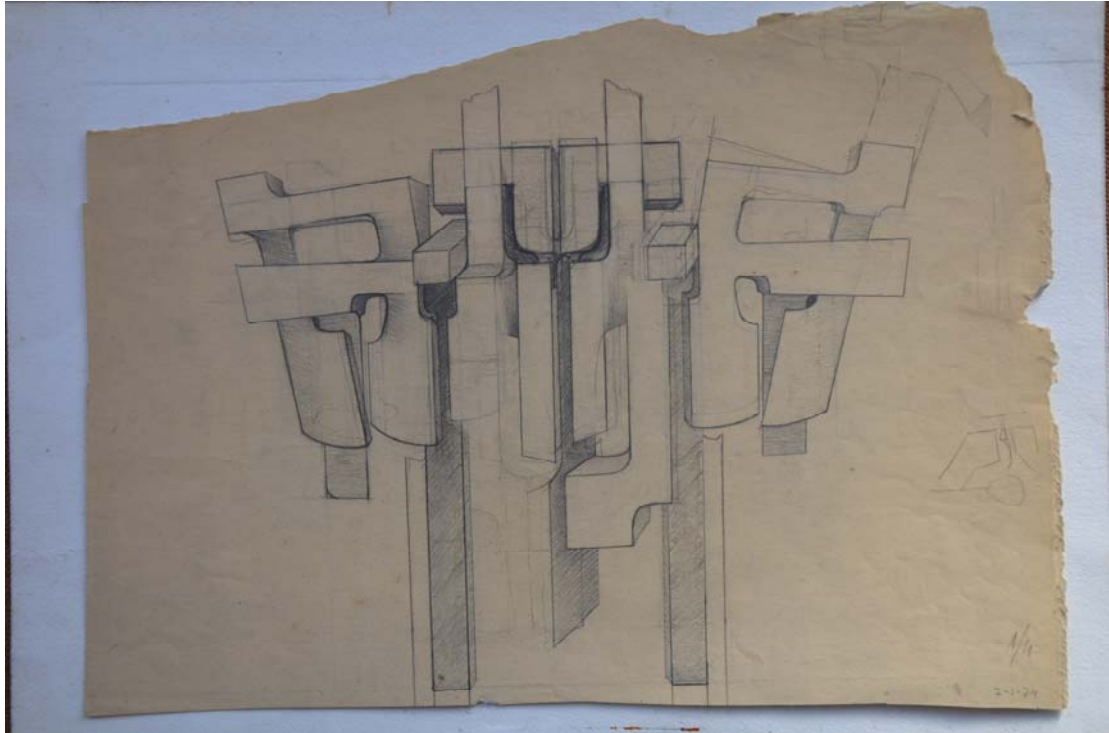
<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	229
<b>TITULO</b>	<i>Croquis de mural</i>
<b>AÑO</b>	1973
<b>TECNICA</b>	Lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	53,5 x 41 cm
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba
<b>OBSERVACIONES</b>	Obra no realizada



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	230
<b>TITULO</b>	<i>Dibujo de escultura</i>
<b>AÑO</b>	1974
<b>TECNICA</b>	Grafito y correcciones a tinta azul
<b>DIMENSIONES</b>	53,5 x 41 cm
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba
<b>OBSERVACIONES</b>	Obra no realizada

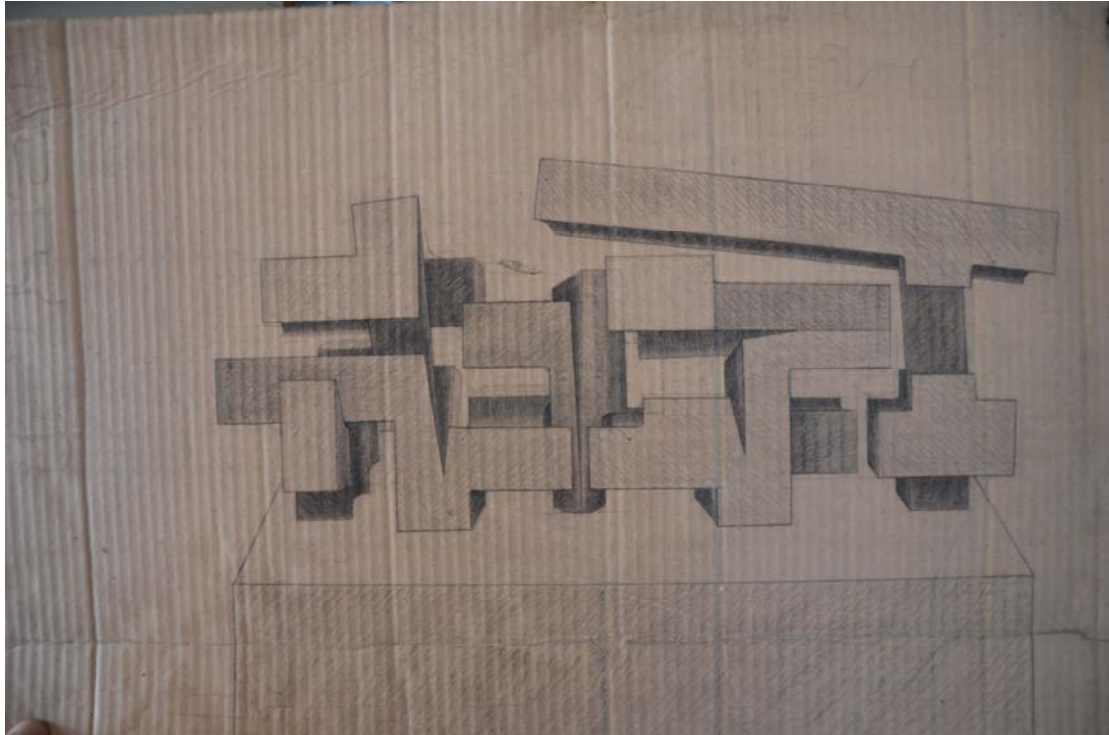


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	231
<b>TITULO</b>	<i>Dibujo de escultura</i>
<b>AÑO</b>	1974
<b>TECNICA</b>	Grafito
<b>DIMENSIONES</b>	40 x 34,5 cm
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba
<b>OBSERVACIONES</b>	Obra no realizada

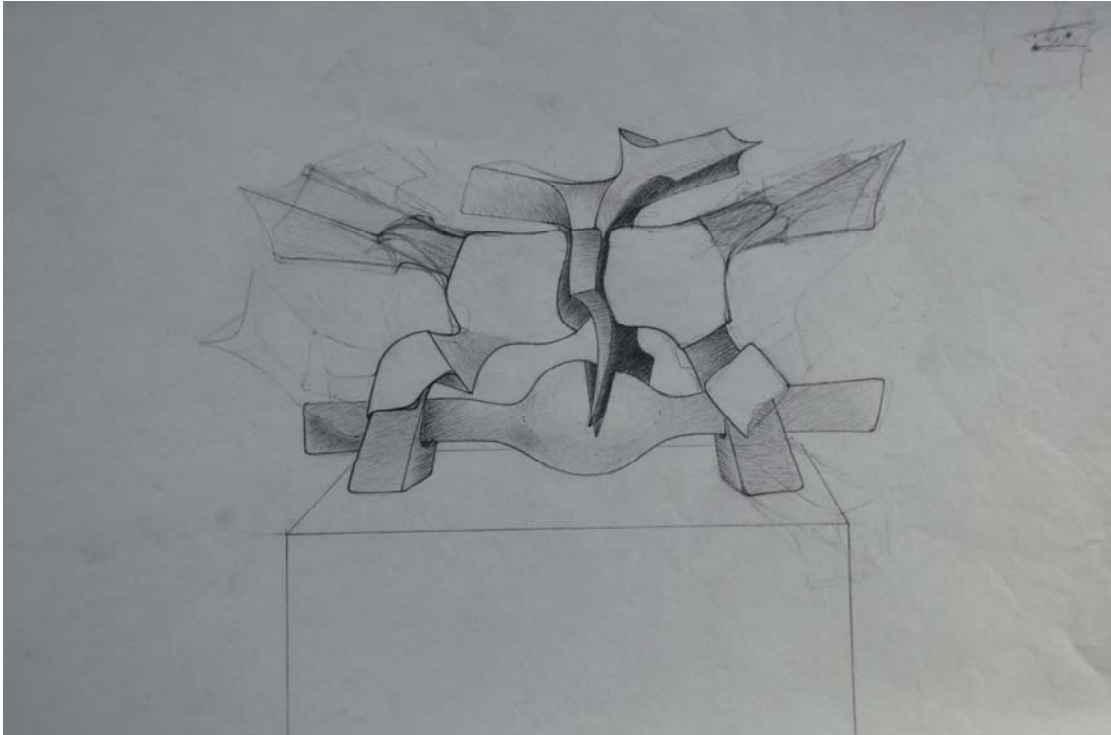


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	232
<b>TITULO</b>	<i>Dibujo de escultura</i>
<b>AÑO</b>	1974
<b>TECNICA</b>	Grafito
<b>DIMENSIONES</b>	34,5 x 24,5 cm
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba
<b>OBSERVACIONES</b>	Obra no realizada

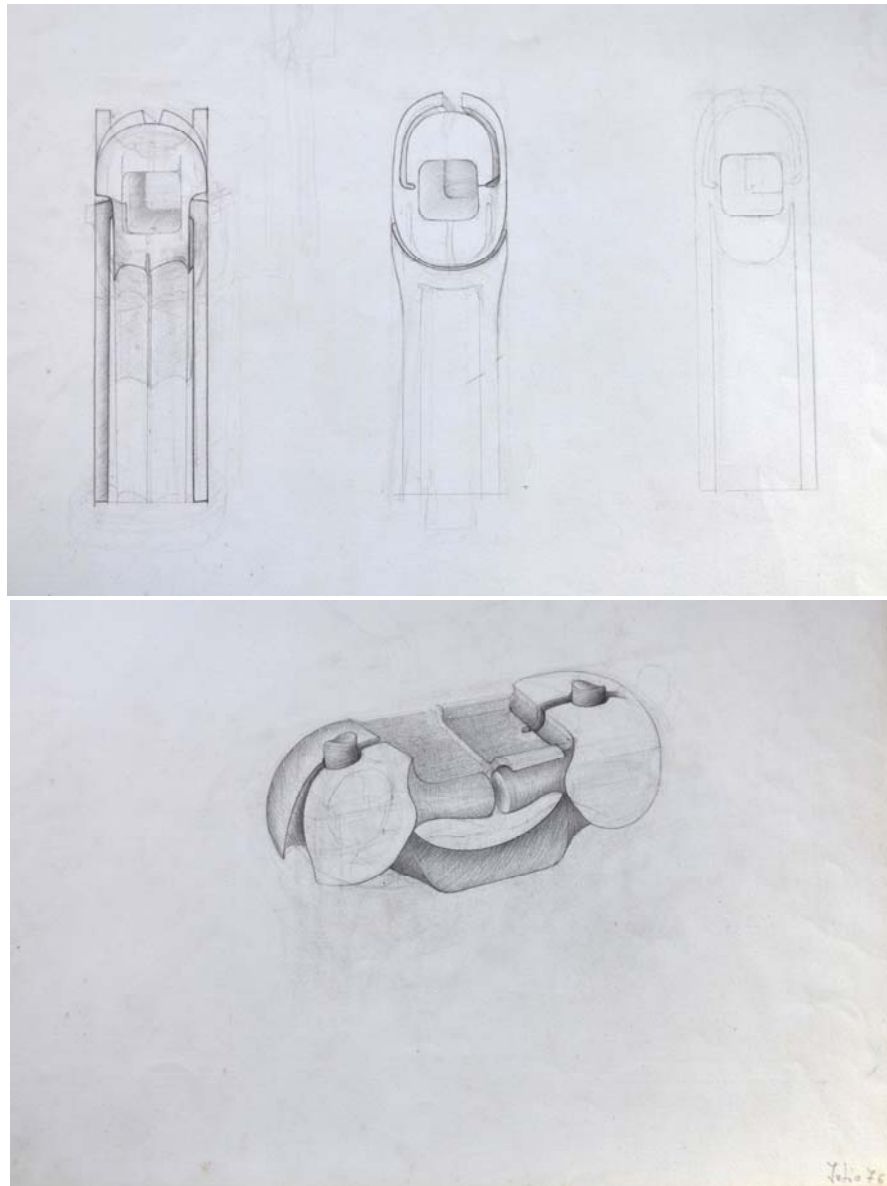




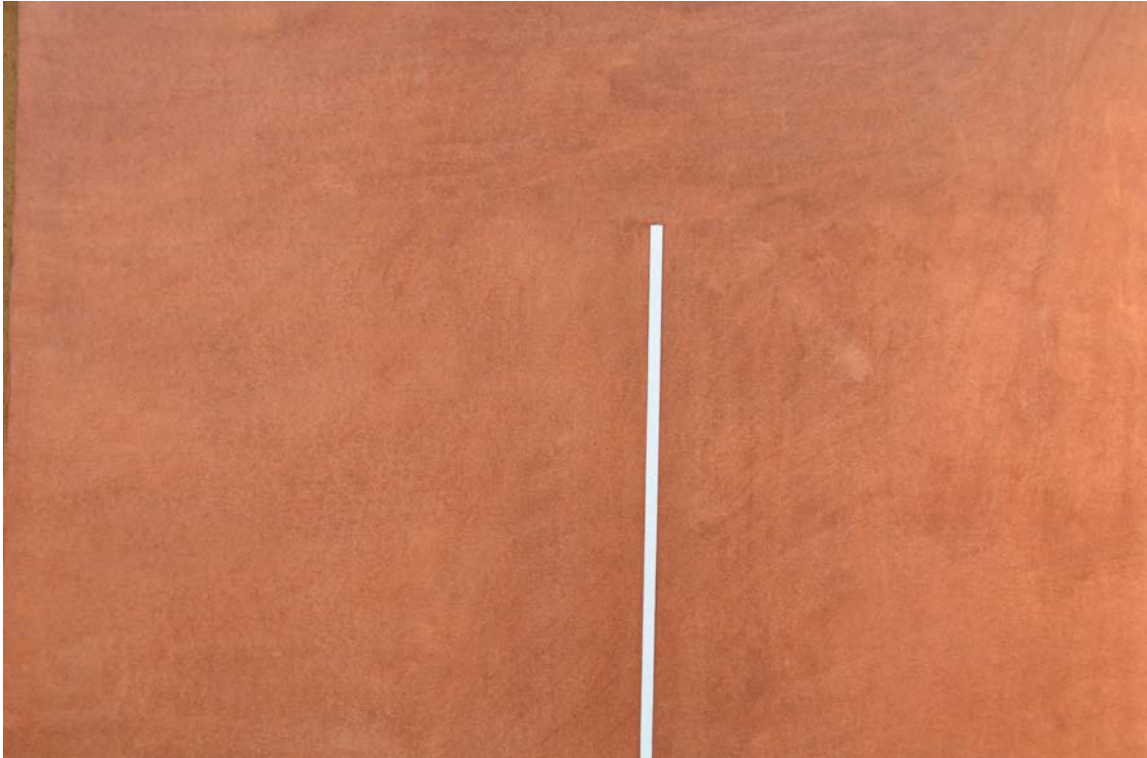
<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	233
<b>TITULO</b>	<i>Dibujo de escultura</i>
<b>AÑO</b>	1974
<b>TECNICA</b>	Grafito y correcciones a tinta azul
<b>DIMENSIONES</b>	47,5 x 81,5 cm
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba
<b>OBSERVACIONES</b>	Obra no realizada



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	234
<b>TITULO</b>	<i>Dibujo de escultura para el BBVA</i>
<b>AÑO</b>	1975
<b>TECNICA</b>	Lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	33 x 22 cm
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba
<b>OBSERVACIONES</b>	Obra realizada en Gijón



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	235
<b>TITULO</b>	<i>Dibujo de expositores en madera</i>
<b>AÑO</b>	1976
<b>TECNICA</b>	Lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	53 x 41,5 cm
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba
<b>OBSERVACIONES</b>	Obra realizada para Joyería Valeriano. C/ Corrida. Gijón



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	236
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1978
<b>TECNICA</b>	Ceras
<b>DIMENSIONES</b>	65,5 x 50 cm
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba

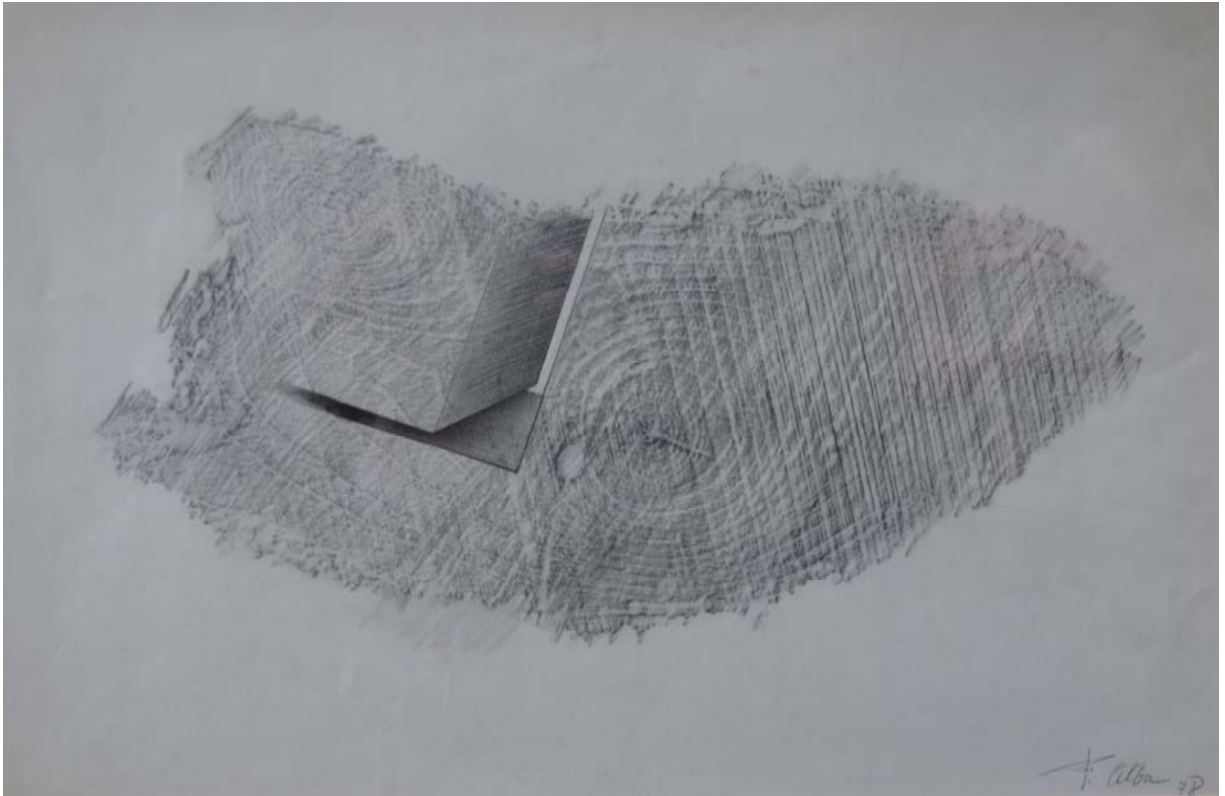


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	237
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1978
<b>TECNICA</b>	Ceras
<b>DIMENSIONES</b>	50 x 65 cm
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba

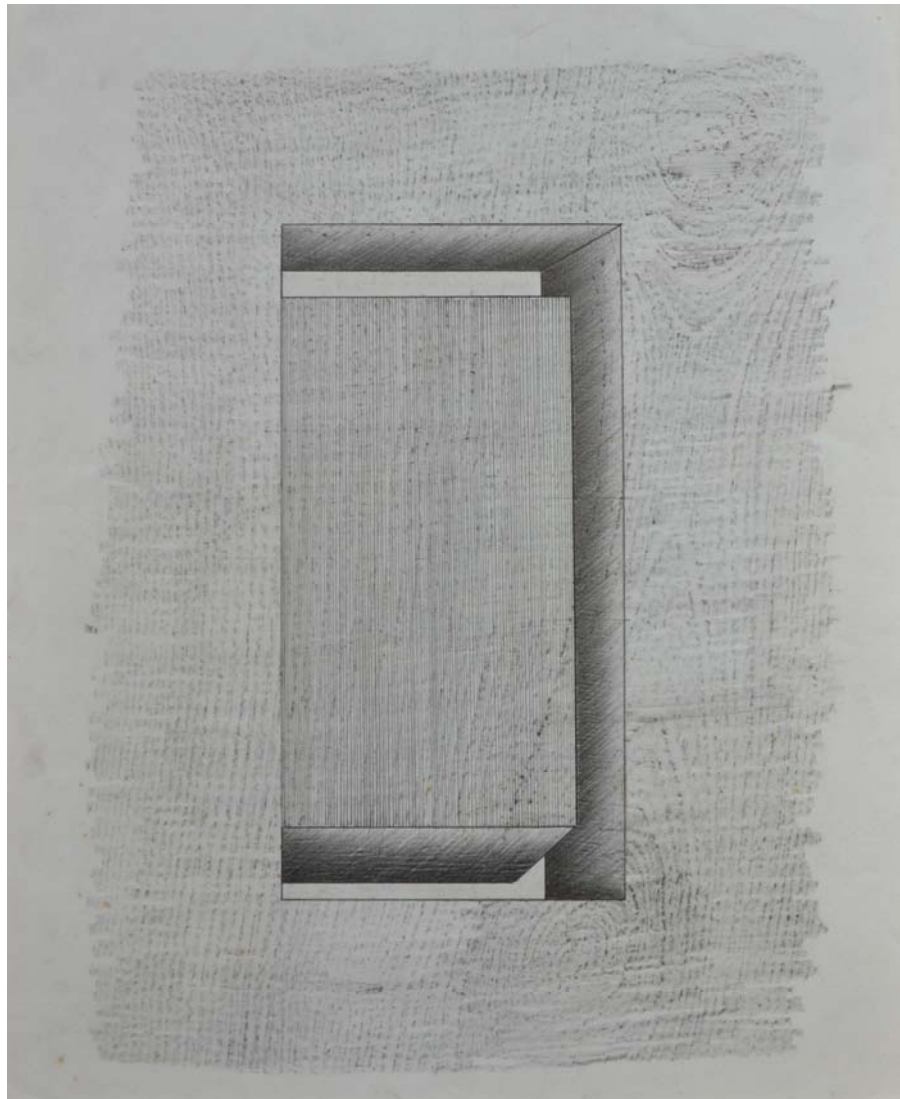




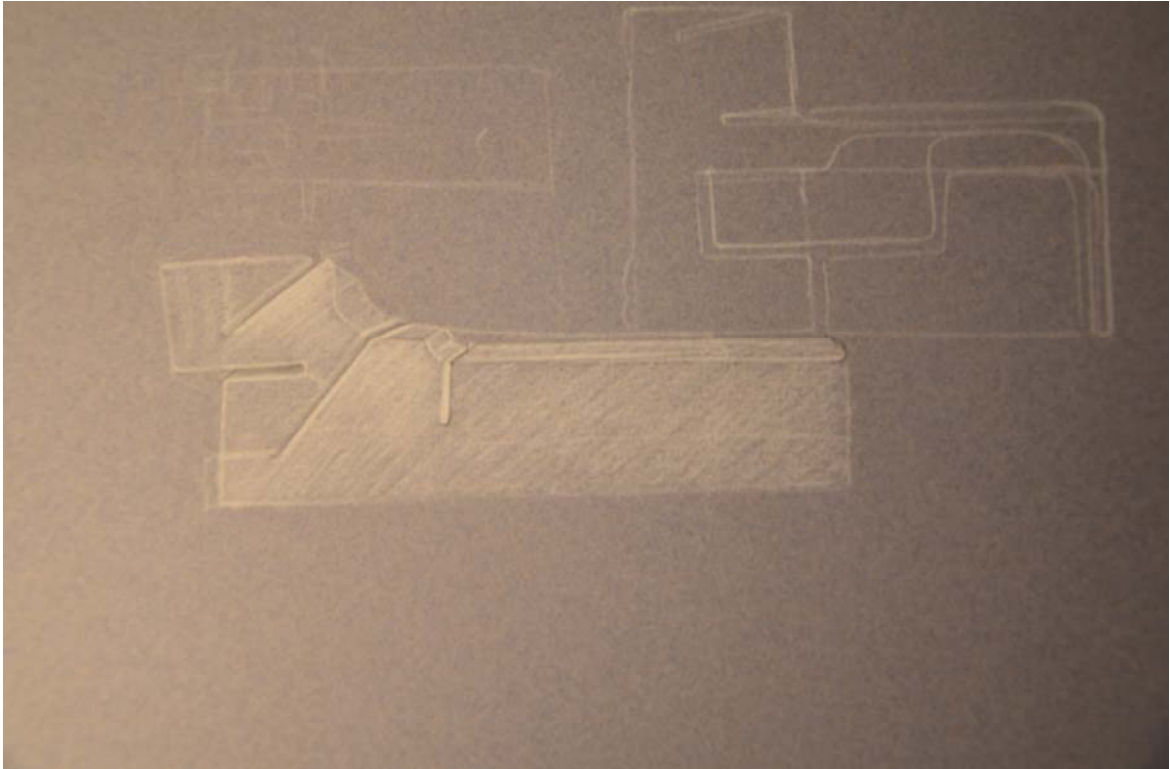
<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	238
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1978
<b>TECNICA</b>	Ceras
<b>DIMENSIONES</b>	50 x 65 cm
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	239
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1978
<b>TECNICA</b>	Grafito
<b>DIMENSIONES</b>	42 x 28 cm
<b>FIRMA</b>	F Alba 78
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	240
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1978
<b>TECNICA</b>	Grafito
<b>DIMENSIONES</b>	35 x 42,5 cm
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	241
<b>TITULO</b>	<i>Dibujo de mueble</i>
<b>AÑO</b>	1980
<b>TECNICA</b>	Lápiz conté
<b>DIMENSIONES</b>	48 x 36 cm
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba
<b>OBSERVACIONES</b>	Obra no realizada

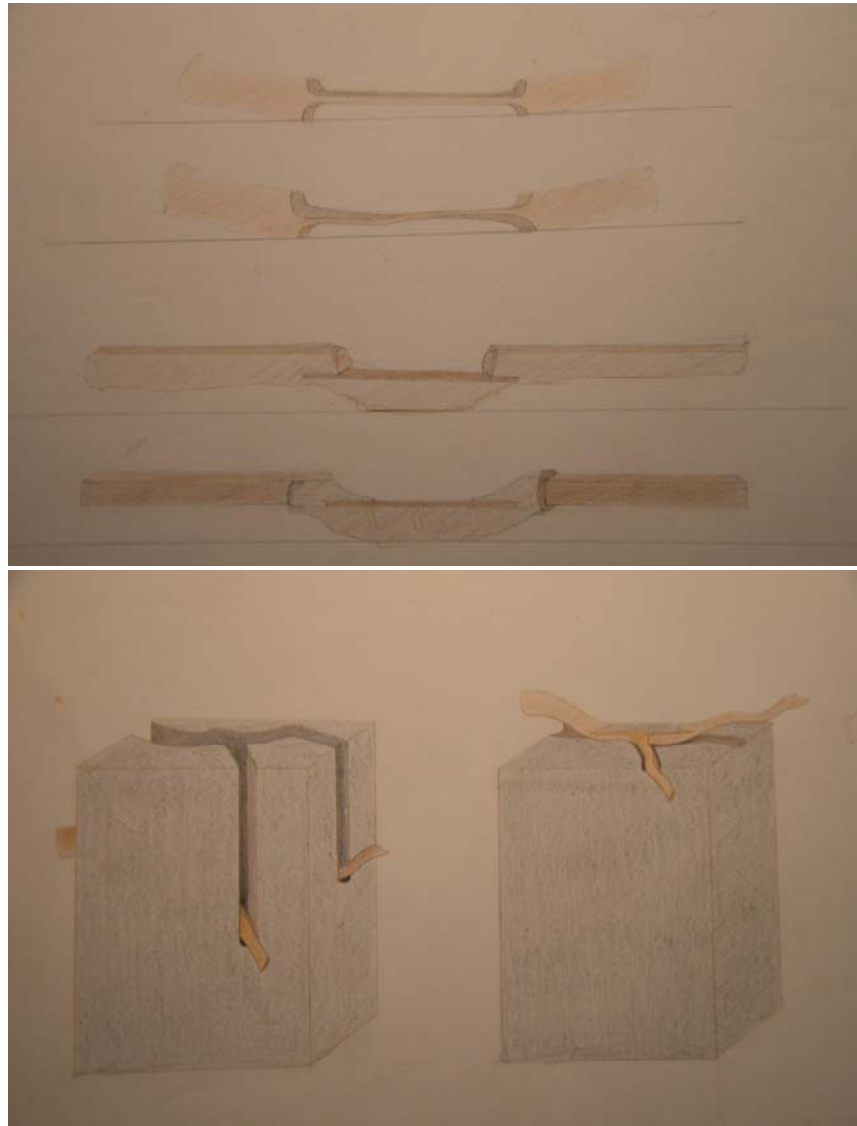


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	242
<b>TITULO</b>	<i>Dibujo de escultura</i>
<b>AÑO</b>	1979
<b>TECNICA</b>	Grafito y lápiz de color
<b>DIMENSIONES</b>	48 x 69 cm
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba

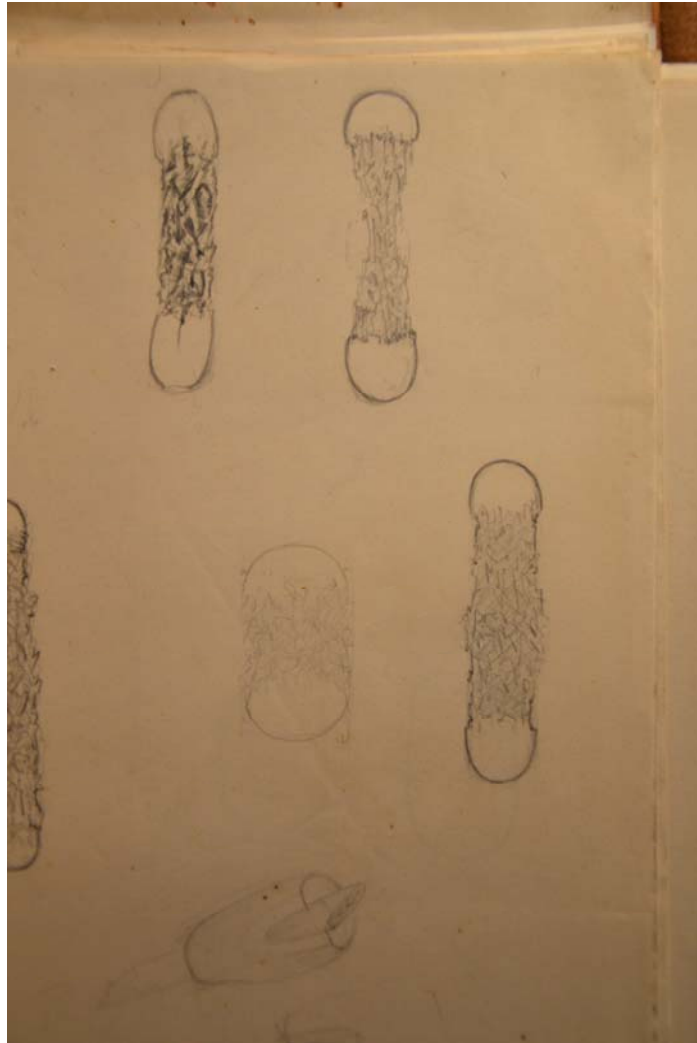




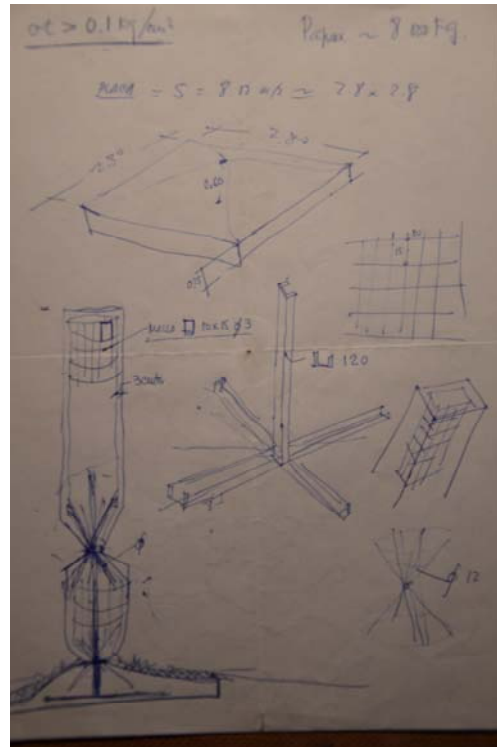
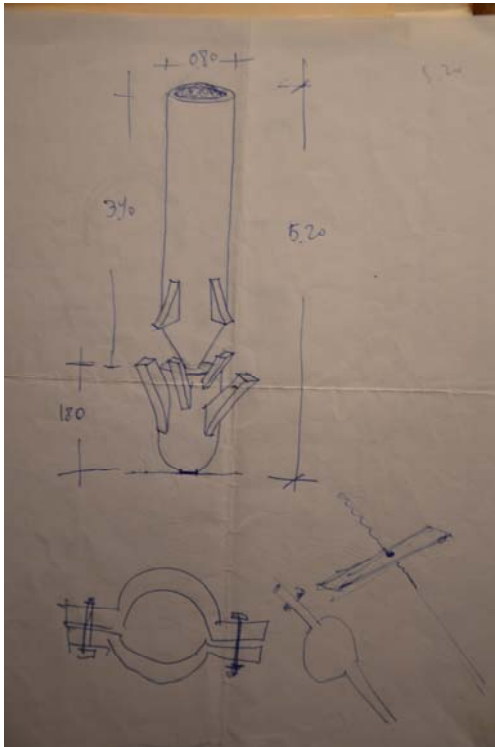
<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	243
<b>TITULO</b>	<i>Dibujo de escultura</i>
<b>AÑO</b>	1980
<b>TECNICA</b>	Grafito y lápiz de color
<b>DIMENSIONES</b>	26 x 27,5 cm
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba
<b>OBSERVACIONES</b>	Obra no realizada



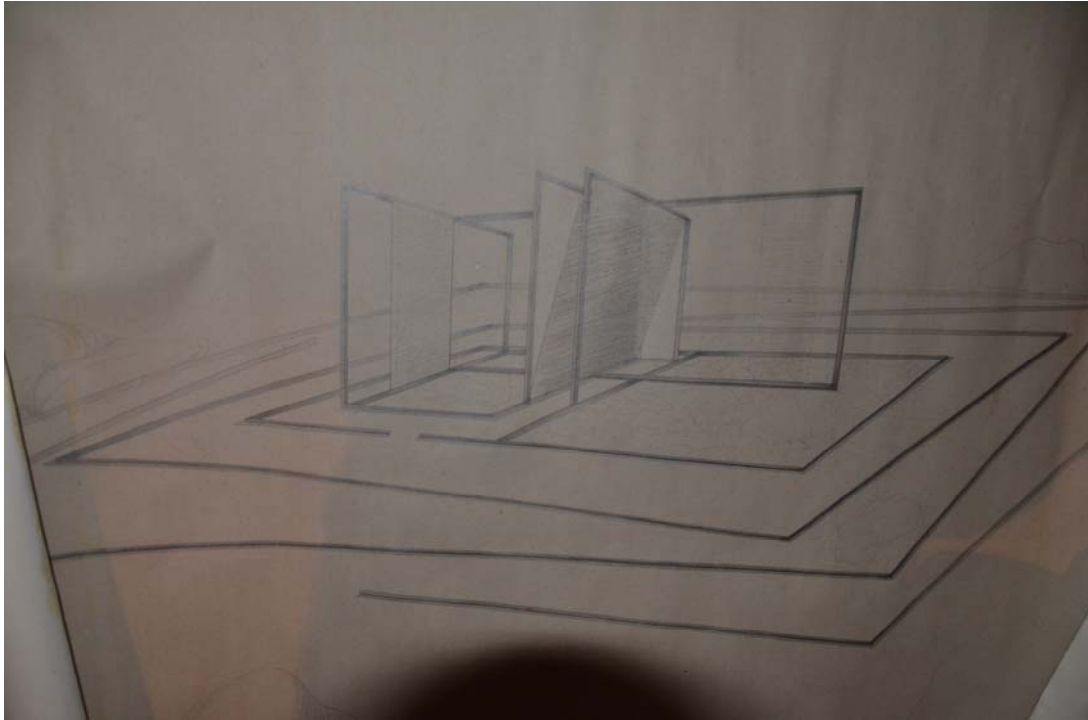
<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	244
<b>TITULO</b>	<i>Dibujos de escultura</i>
<b>AÑO</b>	1980
<b>TECNICA</b>	Grafito y lápiz de color
<b>DIMENSIONES</b>	31 x 57 cm
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba
<b>OBSERVACIONES</b>	Obras no realizadas



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	245
<b>TITULO</b>	<i>Croquis de escultura</i>
<b>AÑO</b>	1983
<b>TECNICA</b>	Grafito
<b>DIMENSIONES</b>	22,5 x 32,5 cm
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba
<b>OBSERVACIONES</b>	Obra no realizada

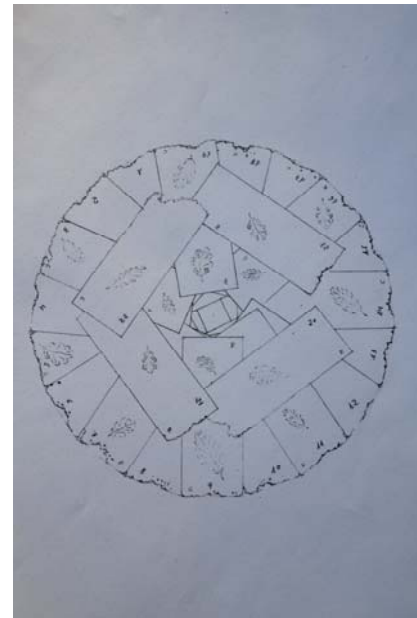
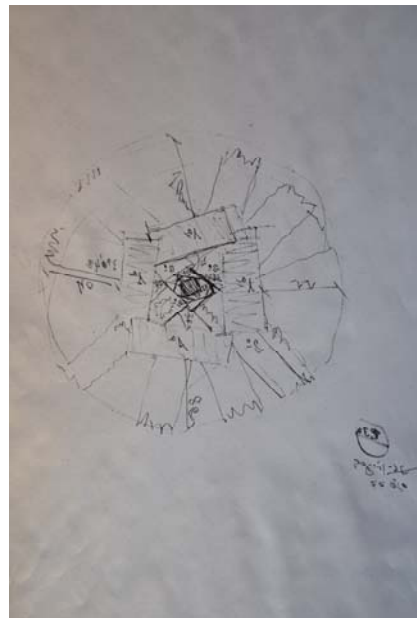
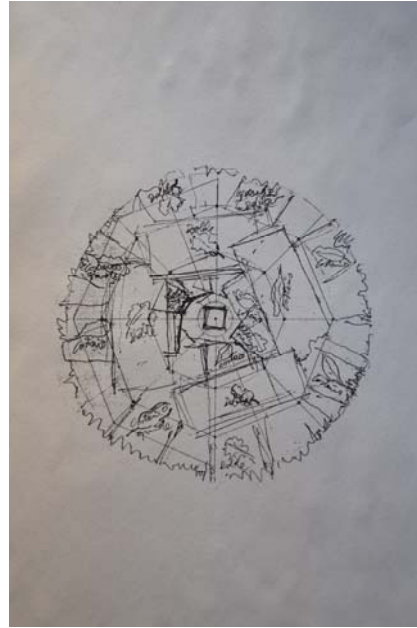
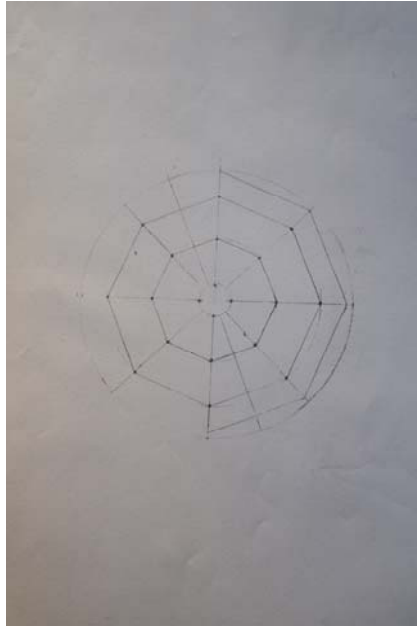


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	246
<b>TITULO</b>	<i>Dibujos de escultura Fosa común cementerio civil de Oviedo</i>
<b>AÑO</b>	1985
<b>TECNICA</b>	Tinta
<b>DIMENSIONES</b>	30 x 21cm
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba
<b>OBSERVACIONES</b>	Obra realizada en el cementerio de San Salvador. Oviedo

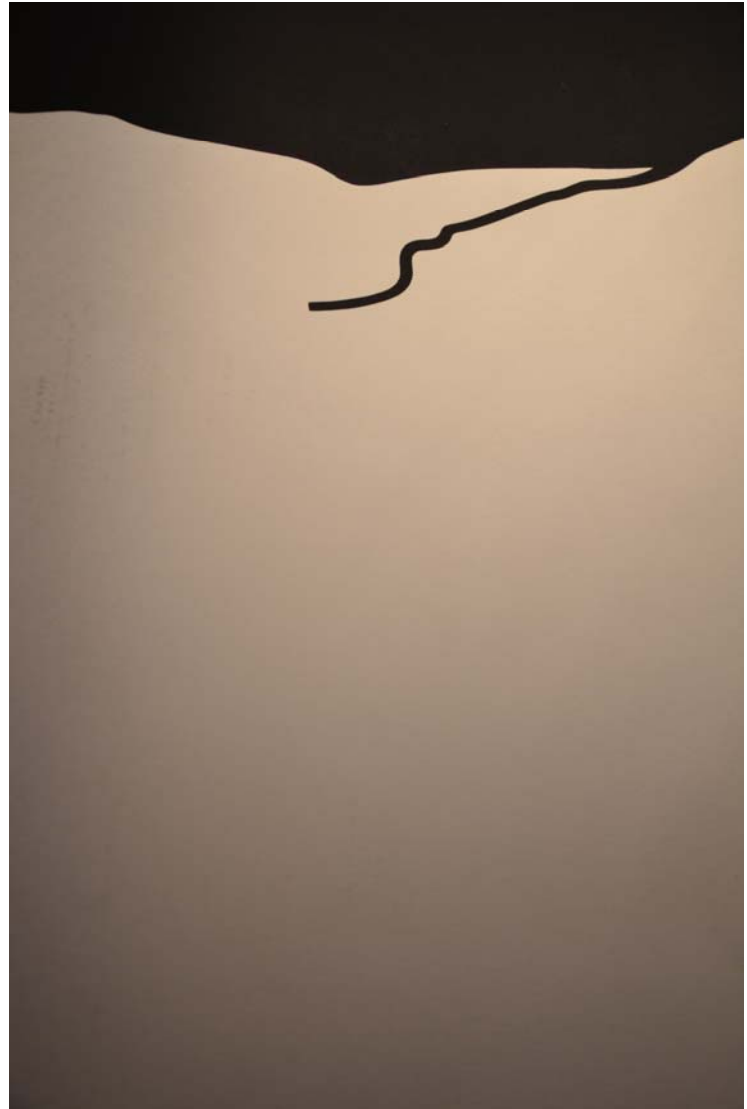


<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	247
<b>TITULO</b>	<i>Dibujo de escultura en el valle de Saliencia.</i>
<b>AÑO</b>	1988
<b>TECNICA</b>	Barra conté
<b>DIMENSIONES</b>	160 x 115,5 cm
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba
<b>OBSERVACIONES</b>	Obra realizada en el valle de Saliencia. Somiedo. Asturias





<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	248
<b>TITULO</b>	<i>Dibujos de escultura Círculo de Otoño</i>
<b>AÑO</b>	2003
<b>TECNICA</b>	Grafito
<b>DIMENSIONES</b>	21 x 30 cm
<b>LOCALIZACION</b>	Colección del artista
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba
<b>EXPOSICIONES</b>	Museo Barjola de Gijón.
<b>OBSERVACIONES</b>	Obra realizada



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	249
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1981
<b>TECNICA</b>	Serigrafía
<b>DIMENSIONES</b>	77,5 x51 cm
<b>TIRADA</b>	25 ejemplares
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	250
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1982
<b>TECNICA</b>	Serigrafía
<b>DIMENSIONES</b>	52 x37 cm
<b>TIRADA</b>	300 ejemplares
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba
<b>OBSERVACIONES</b>	Carpeta 10 artistas asturianos



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	251
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1982
<b>TECNICA</b>	Cartulina recortada
<b>DIMENSIONES</b>	53 x 38cm
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba



<b>NUMERO DE CATALOGO</b>	252
<b>TITULO</b>	<i>Sin título</i>
<b>AÑO</b>	1979
<b>TECNICA</b>	Xilografía
<b>DIMENSIONES</b>	100,5 x70,5 cm
<b>TIRADA</b>	25 ejemplares
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	Fernando Alba
<b>OBSERVACIONES</b>	Exposición galería Barbara Walter. Nueva York