



Edita:
Galería Edurne
Monte Esquinza, 3 y 11
Tel. 419 13 88
Madrid-4

Maqueta:
Ramón Bilbao

Imprime:
Gráficas Hispano-Alemanas
José Colino, 14
Torrejón de Ardoz (Madrid)

Depósito legal: M. 11.619-1976
Tirada: 2.000 ejemplares
Madrid, abril 1976

Galería Edurne.

Catálogo número 114

27 de abril, 1976

PEPE ANTONIO: BRONCES EL 27 DE ABRIL EN MONTE ESQUINZA, 3

El hecho primario, definitorio —de oficio— de que la escultura comprenda —y quede comprendida en ella— la tercera dimensión permite una noción más directa e inminente de lo que constituye el sustento del arte: la forma. No tratamos de obtener, con ello, consecuencias jerárquicas, ni tampoco compararlas con las que podrían extraerse de los otros géneros de la expresión plástica. Simplemente, destacamos ese dato, un tanto estratégicamente, para construirmos un marco ambiental propicio en el momento de acceder a lo que Pepe Antonio Márquez, en esta exposición, nos propone. Digámoslo sin más dilación: un mundo escultórico. O sea, una constatación de formas estrictamente físico, táctil, abarcable, desde cuya peculiaridad habremos de indagar una intención, un sentido y un concepto.

Pepe Antonio Márquez proviene del realismo. No de ese terreno ambiguo que confunde tal término con la representación mimética de la dimensión del ser que el artista ve o imagina; no de una realidad de escultura en el aspecto antirreflexivo que significaría una actitud académica no crítica. Es —o era— un realismo testimonial, puesto que, a partir de una rigurosa preparación disciplinaria en el autor —lo que le hizo adquirir, como precedente altísimo, inalterable, de profesión, una clara conciencia de lo que el estilo ha

de tener como núcleo conductor de un lenguaje—, se sustentaba en una entrega sentida, emocional, al hombre. Al hombre —desde abajo— protagonista de un entorno popular, tan afectivo para Pepe Antonio. Tan de sí mismo.

Testimonio, o crónica veraz, como contraposición a tanto realismo «inventado», como de cartón-piedra. Es decir, a tanta falsa realidad. Pepe Antonio trató siempre a lo demás, a lo exterior, por una íntima sedimentación del carácter que es preciso advertir —porque lo tienen, hasta las de perfil existencial más anónimo, y éstas, acaso, con una proyección superior— en todas las criaturas. La materia recogía y transmitía el aliento —el difícil aliento— por el cual incluso lo estructuralmente inerte delata su condición de vida. En la muestra exhibida por Edurne, entre una correlación de imágenes semánticamente «distintas», aparece un signo elocuente, un signo asombroso —retrato de niña— que sintetiza el caudal de evidencias que las palabras

anteriores han querido manifestar.

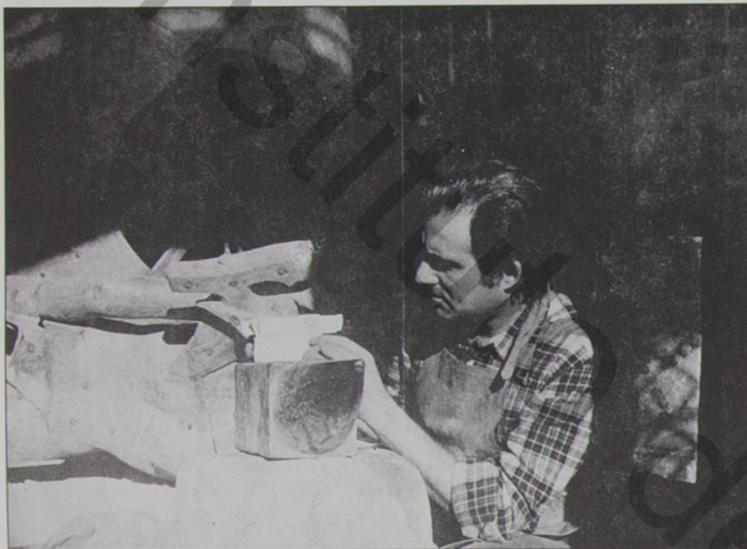
Ahora bien, proveniente de esta concreta, sugestiva aventura —la realidad—, ¿cuál es el campo formal que ahora «inaugura», al que hoy repone el escultor? Es probable que presurosas razones

mayoritarias puedan ligeramente confundirse en una respuesta teóricamente adversa: la abstracción. Lo que tópicamente se entiende como tal al no encontrar elementos aparentes que pongan en comunicación a una obra con datos y gestos de identificación común, inmediata. Nos resistimos a aceptarlo. Pepe Antonio Márquez continúa incardinado en su

enfrentamiento a lo real, es decir, a lo que «está» en el espacio, a lo que acontece. Más allá del hombre hay un paisaje, y más allá de éstos, el hombre-paisaje que determina la **Naturaleza**. Idéntico el mirar, el mismo aliento en el alertar de unas cosas y de unas actitudes protomórficas, candentes desde el origen, **vivas**. Todas estas organizaciones surgidas desde el bronce exhalan un índice de referencias tan ineludible como palmario. Nos están anunciando de dónde provienen, antes de que pasaran por un a modo de «figurar» en el que todo artista legítimo se debate; antes, también, de que pongan en movimiento, incontenibles, esa capacidad expansiva hacia ulteriores, gigantescas, ordenaciones naturales. Memoria y profecía de algo: en ello afirman su inalterada, permanente, **realísima** cualidad.



PEPE ANTONIO



Apuntes de una conversación —monólogo, en ocasiones— con Pepe Antonio Márquez. —... Nací en Arcena, en diciembre de 1938. Mi presentimiento de la escultura tuvo lugar cuando trabajaba en el taller de mi padre, Antonio Márquez, que era —y continúa siendo— alfarero. (Mis ascendentes en ese oficio vienen de muy lejos. Hace poco descubrí en Cortegana, el pueblo de mi abuelo paterno, distante treinta kilómetros de Arcena, una tinaja firmada Márquez y fechada en mil seiscientos y pico. O sea, que son varias las generaciones familiares que se han dedicado a tal trabajo.) Pues bien, como digo, en el alfar de mi padre me inicié escultóricamente. Cuando salía de la escuela, en lugar de irme a jugar con los demás muchachos, me iba al taller, que, además, me parecía más divertido. Y algo debió de ver mi padre en mí, pues me llevó a un escultor sevillano amigo suyo, imaginero, Sebastián Santos, un hombre con un gran oficio, le hablé y no tuvo inconveniente en que asistiese a su estudio. Con él fue con quien di mis primeras lecciones de modelado. Tendría entonces unos doce años, y me acuerdo que ya empezaba a dibujar en la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla. Estuve allí cuatro o cinco temporadas, y después me vine a Madrid, continuando mi preparación en la Escuela de Artes y Oficios de la calle de Zaragoza. Al mismo tiempo, estudiaba cerámica en la Escuela Nacional de la Moncloa. Cuando creí que había adquirido unos conocimientos mínimos para optar al ingreso en la Escuela Superior de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, me presenté a examen, aprobé, y cursé los cinco años de Bellas Artes. —¿Cuándo finalizó? Hacia el año 59 ó 60, me parece. Entonces,

vuelvo otra vez al taller de mi padre, provisto de nuevas ideas de concebir el arte, y tratando de incorporar este concepto artístico a la cerámica. Cosa que más tarde me doy cuenta de que es un perfecto error, teniendo delante de mí a un auténtico artesano, a un trabajo en toda su pureza, cuya verdad no admite ningún tipo de desvirtuación, por muy conceptual o erudita que sea. Así, pues, siento que no es en la cerámica donde está mi propio campo, sino en la escultura, que es lo que me había ido calando siempre, aun sin advertirlo. No podía hacer cerámica que fuese escultura, o a la inversa. No podía quedarme en esa zona intermedia, que no es ni una ni otra cosa. O se es un artista alfarero —como lo es mi padre— o se es un artista escultor —como luché por serlo yo— (porque yo no creo en artes mayores ni menores, eso es una tontería). Hay que elegir y no interferir, o mezclar, los conceptos. De manera que me vi desligado hacia esta profesión. —Es decir, adquieres autonomía. —Pues, sí. Al año siguiente de terminar en la Escuela de Bellas Artes monté mi propio estudio, allá, en Arcena. Y comencé a darle vueltas, a indagar en torno al realismo. Yo no le buscaría a esto una argumentación superior. Empecé siendo realista porque ésa es la enseñanza académica. Lo que pasa es que en las Escuelas de Bellas Artes también te enseñan una disciplina. Y con ello, como base —aunque luego dudas si te ha servido de mucho—, con las conversaciones con tus compañeros y amigos, con tus sueños, con tu esfuerzo, tu trabajo, etc., se va destilando un concepto, que es lo más importante, y aquello a lo que debes aspirar. Yo estoy muy contento de mi etapa realista, porque hoy pienso que me ha servido como para formar mejor el oficio. Considero que es un medio casi necesario en todos los artistas, para luego poder hacer la interpretación de aquello que te brinda cuanto te rodea. —Pongámonos en el presente. ¿Qué raíces podrían hallarse en tu pasado a la escultura que ahora haces? —Yo he sido un gran amante, un apasionado del campo, de la

Naturaleza. Cuando pienso en todo ello, me doy cuenta de que mi pasado lo que ha hecho es ir acumulando una serie de ideas extraídas de la Naturaleza y de sus formas, hasta que he llegado a la convicción, o a mi convicción, de poder interpretarlas. Hay cosas que siempre me han cautivado: cómo se producen esas formas, esas rocas, esas piedras; ver que nacen en el interior de la corteza terrestre, que hay un magma que es origen de vida y a la vez de formas; advertir esos pliegues, esos rotos, que pienso que los hace el sol, generador de toda la vida existente... En fin, que, con la disciplina académica y la mía propia, traté —estoy tratando— de incorporar ese universo siempre virgen a un terreno nuestro, a un terreno urbano, extranatural, si se quiere, para sentirlo, y tocarlo, y tener conciencia de él continuamente. Como una fijación permanente ante el hombre, para que éste no olvide la noción de dónde está. Porque ya no es sólo la línea, el dibujo de unos volúmenes lo que a mí me atrae, sino la tensión, la fuerza, el peso, el ritmo de unas masas. Su sobriedad. Una interpretación de lo que ocupa el espacio. Una recreación sin fronteras. —Lo que no se produce en tu escultura, supuesto lo que quiere



reflejar, es una adecuación de materia. ¿No sería mejor, más coherente, relatarlo en piedra? ¿Por qué el bronce? —Mira: el bronce lo uso porque me es fiel a la concepción que yo tengo de alternar algunas calidades rugosas con unos planos totalmente tersos, factores que son los que me potencian, en cierto modo, las formas y el contraste que yo intento darle a esta escultura. ¿Que podría ser en piedra? Perfectamente. Haciendo sólo unos cambios de calidades. Como podría ser en cemento. Que más bien esta obra, en el tamaño en que yo la concibo, debe de realizarse en cemento. Estas esculturas, a la postre, vienen a ser como bocetos de otras tremendamente mayores. En cuyo caso, si las habría de ejecutar en bronce, no habría forma de costearlas. No hay cristiano que hoy pueda pagar una —ésta— escultura de bronce, si tuviese, como yo la veo, dieciséis o veinte metros de alta por otros tantos de ancha, etc. En ese caso, el cemento sería más barato y hasta más acorde con la intención de la obra. De modo que si empleo el bronce es porque me va mejor para la concreta obra que hago ahora. Bocetos, esquemas —ya te digo— que, aunque están concebidos para ser lo que son, y están absolutamente desarrollados y terminados así, por supuesto que podrían ser ampliados a un volumen y a un cuerpo muchísimo mayores. Yo veo que este concepto de escultura se puede incorporar muy bien a la arquitectura. Vamos, que es arquitectura también. Arrancando de esta escultura se pueden hacer cantidad de cosas: desde un edificio hasta un puente, con lo que le daríamos una mayor estética a lo que siempre se ha hecho como edificio y como puente. Es decir, que es una escultura que yo creo que debe estar también en el exterior. Que no sea sólo la escultura clásica, cómoda, del señor que se puede permitir el lujo de comprarla y disfrutarla en solitario, sino todo lo contrario: que sea una escultura social.

—En tanto en que parte de la Naturaleza, ¿indica tu obra, también, algo como un retorno a ese mismo origen? —Mi deseo fundamental es interpretar lo que me brinda la contemplación de la Naturaleza. Quiero servirme de ello para procurar conseguir nuevas propuestas útiles para el hombre. Lo que de ninguna manera trato es de enmendarle la plana a la propia Naturaleza. Sería ridículo. Quiero poner a prueba —como hace todo artista— mi sensibilidad. No se trata de copiar una roca y llevarla a un lugar determinado, para conseguir una situación artísticamente equívoca. Se trata de hacer una semblanza nueva, una nueva interpretación de aquello que te cautiva. Es algo más que «copiar». Copiar un hombre, la imagen plástica de un hombre, tal como la ves, es una tarea absurda. Sencillamente, porque siempre sería más perfecto el hombre que lo que tú podrías hacer. En el sentido técnico de la palabra. —O sea, que la gran escultura, al final, es siempre la misma Naturaleza, aquello a lo que estamos acogidos. —Exacto. Siempre está por encima del propio artista.

Javier de Zuriza



Pepe Antonio Márquez es un escultor de la realidad y en la realidad. Conoce y ama su entorno, con el que trabaja y nos da su versión más respetuosa y sensible.

Atentamente hemos de entrar en su obra, para no equivocarnos, para poder sentir la en su verdad y en su medida. En esta exposición hay que empequeñecerse, para gozar de los grandes proyectos que nos enseña. La realidad deseada, es grandiosa, pero el escultor, para acercarse a nosotros, para poder mostrarnos su intimidad creadora, tuvo que empequeñecer —solamente su tamaño, no su intención— la obra, para poder hacérsola gozar en el espacio limitado de una sala de Arte.

Si sus figuras y retratos infantiles son el colmo de la escultura del sentimiento, éste también está presente en los gigantes proyectos que nos presenta a pequeña escala, en donde la fuerza abrumadora de la Geodinámica ha de contemplarse con la misma ternura que requiere su otra faceta de representación humana. El cuidadoso modelado de sus piedras —más que piedras, formas geológicas ante las que nos minimizamos—, el trasladar a éstas al bronce, con su gran riqueza cálida, me demuestra que el escultor, ante esa gran potencia expresiva que hace suya, siente también «el colmo de la ternura», para lo que le ofrece la Tierra, como posibilidad de expresarse escultóricamente, geodinámicamente.

Camín

Madrid, 5 de abril de 1976



9.—Cera, 23 x 49 x 11 cms. 1976

HENRI MOORE EN SU ARTICULO «HABLA EL ESCULTOR»

18 de agosto de 1937

Desde el gótico, la escultura europea ha estado ahogada por la espuma, las malas hierbas, y unas excrescencias superficiales que ocultan enteramente su forma. Brancusi ha desempeñado la misión especial de librarla de todos los elementos, para devolvernos la conciencia de las formas. Ha debido concentrarse en formas directas, muy simples, para mantener intacta a su escultura, monocilíndrica, para afinar y pulir una sola forma hasta un grado casi demasiado preciosista. La obra de Brancusi, aparte su valor individual, ha tenido una importancia histórica para el desarrollo de la escultura contemporánea. Pero ya no es necesario encerrarse, restringir la escultura a la unidad plástica simple (estática). Podemos

empezar a abrirnos, a unir y combinar varias formas de tamaño, secciones y direcciones diferentes, en un todo orgánico.

Aunque mi interés más profundo se dirija hacia el hombre, siempre he prestado gran atención a las formas naturales, a los huesos, a las conchas y a los cantos rodados. Muchas veces he ido a la misma playa varios años seguidos, y en cada ocasión percibía una forma nueva, que no había visto en la precedente, aunque hubiera centenares de piedras parecidas. De entre los millones de cantos que piso al caminar por la orilla, me intereso únicamente por los que responden a la forma que me interesa precisamente en aquel instante. Otra cosa será, si me siento y examino un puñado de ellos, uno a uno. Entonces puedo acudir a mi experiencia plástica, dejando a mi espíritu el tiempo de adaptarse a una forma nueva.

Hay formas universales a las que cada individuo es sensible inconscientemente, y ante las que puede reaccionar si el control ejercido por la conciencia no le inmuniza.

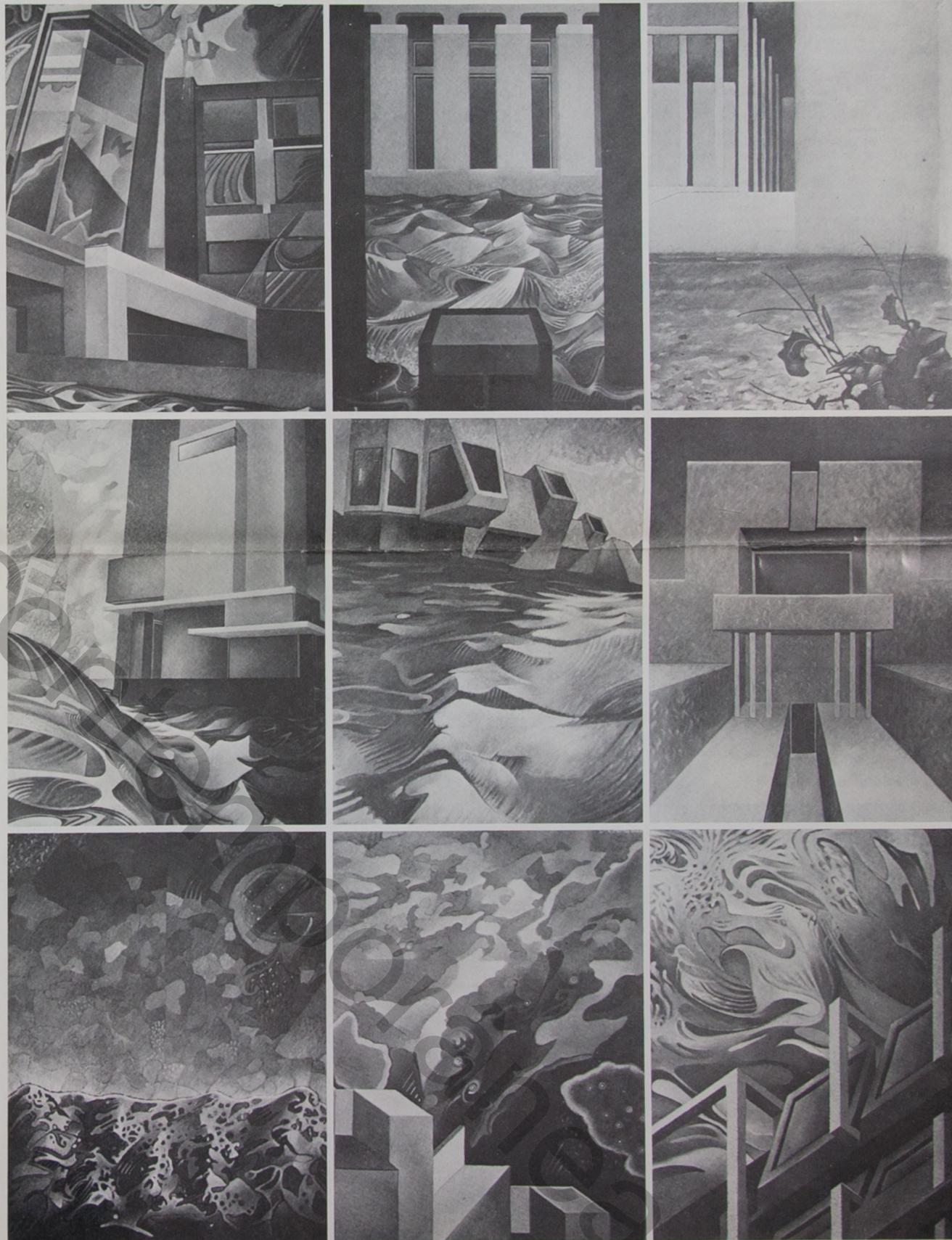
Los cantos nos muestran la forma en que la naturaleza trabaja la piedra. Algunos de ellos, que yo he coleccionado, están atravesados por agujeros.

CARLOS FORNS.

27 ABRIL 1976

Galería Edurne.

Monte Esquinza, 11
Tel. 419 13 88 - Madrid-4



7.—Cera, 15 x 28 x 14 cms. 1976



I
 Pienso que es inútil luchar contra toda la «crueldad» que se nos viene encima (no sé qué palabra utilizar; miro el mundo y todo me resulta frío, metálico, azul, irresistible y mortalmente atractivo. Es evidente que estos caracteres son cada vez más acentuados). Por más nostalgia que nos dé la pérdida de imágenes o situaciones tradicionalmente felices, la humanidad es, ahora, fría máquina a la que muchos nos sentimos, curiosamente, ajenos, sigue evolucionando y asfixiando toda posibilidad de conservar inmutables (sumergidos en una cómoda ensoñación) nuestros conceptos estéticos que hacen de valores caducos algo vigente. Si lograrse desasirme de fáciles prejuicios y lanzarme al presente como el suicida que se arroja al vacío, creo me sería fácil hallar una belleza (felicidad, dolorosa o no) coherente con nuestra realidad y, seguro, más válida que la momificada en nostálgicas evocaciones de una civilización arrollada...

II
 Monumentalidad, poder, gloria... son aberraciones de las que nuestro mundo hace ostentosa exhibición. Mi gusto por estos, generalmente desprestigiados, elementos (o más bien, por la ambigua poesía que hay en ellos), me hace buscarlos y apropiármelos a mi lenguaje para personal deleite y para horror de los que no admiten la presencia de tales inmundicias en su sistema. Templos, aras, túmulos, mausoleos; construcciones antihumanas, terribles y ridículas; vegetación agobiante y monolítica; gigantescas metrópolis que, edificadas una y otra vez sobre sus propias ruinas, agotadas ya sus fuerzas, se eflorescen hasta ser parte del polvo que forma montañas o cubre los ríos; solitarios símbolos de orgullo o de vanidad... Todo esto constituye la temática, amplia, compleja y contradictoria, obsesionada por el poder y por el temor a la muerte, a la que he dirigido los estudios que ahora expongo.

III
 Pinto al óleo y, por ahora, lo hago sobre tela acrílica, ya que esta me parece permite conseguir una textura pesada y agobiante (que, a veces, activo raspando y desgarrando la superficie del lienzo), apropiada a mis fines. Utilizo dos procedimientos distintos al expresarme, según predominen en lo que quiera estudiar sentimientos de destrucción o de creación; aunque ambos coexisten en la mayoría de mis obras y, difícilmente, se encuentran puros. Sobre una, casi monocroma y apagada, primera capa de óleo, depósito, a manera de líquen parásito, el color, concibiéndolo como un amenazante moho dispuesto a devorar toda la superficie del cuadro. Es éste un proceso que pretende evocar la agonía de la vida y su posterior putrefacción. En fin, la muerte. Por otro camino, introduzco todo el color, fuerte y contrastado, en la primera capa de pintura, y la siguiente se limita a cubrirla de fino y asfixiante polvo blanquecino. El resultado se puede asociar a la lucha de una incipiente vida orgánica que emerge de entre los restos de anteriores formas de vida que sufrieron algún proceso de eflorescencia. Madrid, 5 de marzo de 1976

Carlos Forn's Bada

Catálogo:

- 1.—130 × 89 cms. 1976
- 2.—100 × 73 cms. 1976
- 3.—100 × 73 cms. 1976
- 4.—100 × 70 cms. 1976
- 5.— 92 × 65 cms. 1976
- 6.— 92 × 65 cms. 1975
- 7.— 92 × 65 cms. 1975
- 8.— 92 × 65 cms. 1975
- 9.— 92 × 65 cms. 1976
- 10.— 92 × 65 cms. 1976
- 11.— 81 × 60 cms. 1976
- 12.— 81 × 60 cms. 1975
- 13.— 81 × 60 cms. 1976
- 14.— 70 × 100 cms. 1975
- 15.— 65 × 54 cms. 1976

Cuando se trabaja por primera vez directamente sobre una materia dura y quebradiza como la piedra, la falta de experiencia y el gran respeto por la materia, el temor a maltratarla, incitan demasiado a menudo a practicar un modelado superficial, desprovisto de potencia escultórica.

Pero al adquirir experiencia, la obra final puede mantenerse en los límites de la materia —es decir, sin debilitar su estructura natural—, y transformar, sin embargo, una masa inerte en una composición que tiene una existencia plástica plena, con masas de dimensiones y secciones diversas, unidas por una relación especial. Toda piedra puede estar traspasada por un orificio y no verse debilitada por ello, siempre que sea de tamaño, forma y dirección estudiadas. Basándonos en el principio del arco, no hay motivo para que no se conserve toda su resistencia.

El primer agujero hecho en una piedra es una revelación.

El agujero comunica sus dos caras, y hace a la piedra más tridimensional.

Un agujero, por sí mismo, puede tener tanto sentido plástico como una masa sólida.

Es posible hacer una escultura aérea, con una piedra que no tenga más que un agujero, que sea precisamente la forma querida y estudiada.

El misterio del agujero coincide con la fascinación misteriosa de las grutas de las laderas de los montes y los acantilados.



8.—Cera, 36 × 12 × 8 cms. 1976

CARLOS FORNS.



Hay un tamaño físico apropiado para cada idea.

Algunos bloques de piedra de calidad han permanecido largos periodos en mi estudio, porque yo tenía una idea perfectamente clara, a la que respondían sus proporciones y su materia, pero no tenían el tamaño adecuado.

Hay un tamaño a escala, independiente del tamaño físico real, de sus medidas en metros y centímetros, pero muy relacionado con la visión.

Una escultura podría ser de tamaño varias veces mayor que el modelo, y quedar estrecha y pequeña en el plano de los sentimientos; y una estatua pequeña, de sólo unos centímetros, puede dar idea de un tamaño inmenso y una grandeza monumental, a través del tamiz de la visión. Ejemplo: los dibujos de Miguel Angel o una Madonna de Masaccio, y el Albert Memorial.

De todos modos, el tamaño físico real tiene una significación afectiva. Todo lo referimos a nuestro tamaño, y nuestra respuesta emotiva al tamaño está condicionada por el hecho de que los hombres tienen una estatura aproximada de ciento setenta centímetros. Una copia exacta de Stonehenge, hecha a 1/10 de su tamaño real, en el que las piedras serían más pequeñas que nosotros, perdería su efecto impresionante.

La escultura es más tributaria de consideraciones de tamaño real que la pintura, aislada del medio ambiente por un marco (a menos que tenga un fin puramente decorativo), y que conserva más fácilmente su escala imaginaria propia. Si varias razones prácticas —el coste de los materiales, el transporte, etc.— no me lo impidieran, me gustaría trabajar más a menudo en grandes esculturas. El tamaño medio

corriente no desconecta suficientemente la idea del prosaico acontecer diario. Lo muy pequeño o lo muy grande contiene, además, la emoción suplementaria del tamaño. He trabajado recientemente en el campo, donde, tallando la piedra al aire libre, encuentro la escultura más natural que en un estudio de Londres; pero allí se requieren dimensiones más vastas. Un gran bloque de piedra o de madera colocado en un campo, un

huerto o un jardín proporciona inmediatamente mayor inspiración, y parece más adecuado a su destino.

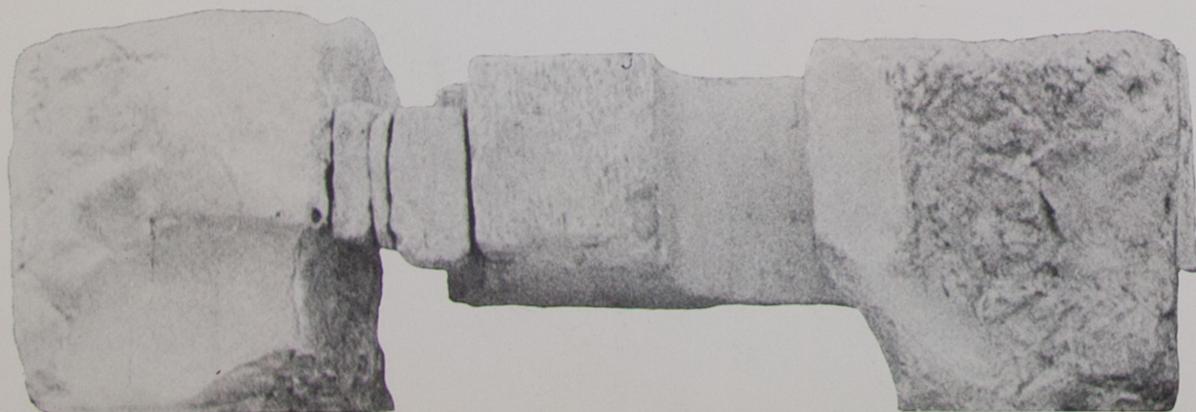
Mis dibujos están hechos esencialmente como una ayuda para la escultura, como un medio de engendrar ideas para esculpir, dando rienda suelta a la idea inicial, o como un medio de elegir y desarrollar ideas. La escultura, comparada con el dibujo, es un medio de expresión lento, y en mi opinión, el dibujo constituye un útil medio de expresión de las ideas que no se ha tenido tiempo de realizar en escultura. Y me sirvo del dibujo como método de estudio y de observación de las formas naturales (dibujos de modelos vivos, de huesos, de conchas, etc.).

Y a veces dibujo por placer. La experiencia me ha enseñado que no hay que olvidar la diferencia entre dibujo y escultura. Una idea escultórica satisfactoria en dibujo, ha de sufrir siempre modificaciones cuando se la transforma realmente en escultura.



2.—Cera, 22 x 24 x 13 cms. 1975

4.—Yeso, 11 x 29 x 13 cms. 1976



3.—Yeso, 32 x 77 x 17 cms. 1976

Cuando, en determinado periodo, hacía dibujos a la vista de una escultura, trataba de darle el máximo aspecto posible de una escultura real: dibujaba simulando un foco luminoso cuyos rayos incidían sobre un objeto material. Pero ahora encuentro que llevar al dibujo hasta el extremo de sustituir a la escultura, debilita el deseo de esculpir, o engendra el riesgo de que la escultura degenera en materialización apagada del dibujo.

Dejo ahora un campo más amplio para la interpretación de los dibujos que hago para esculpir, y dibujo a menudo con líneas y

tonos planos, sin la ilusión de luces y sombras de las tres dimensiones, lo que no significa que mi idea subyacente tenga sólo dos dimensiones.

La violenta discusión que opone a abstractos y subrealistas, me parece que no tiene razón de ser. El arte, cuando es bueno, contiene ambos elementos, lo mismo que contenía elementos clásicos y románticos: orden y sorpresa, intelecto e imaginación, conciencia e inconsciencia. Los dos aspectos de la personalidad del artista han de tener su papel. Y creo que, al principio, una escultura puede ser tomada indiferentemente como camino para alcanzar cualquiera de los dos objetivos. De acuerdo con mi

experiencia, a veces empiezo un dibujo sin un problema preconcebido que resolver, con el simple deseo de pasear un lápiz por el papel, y hago líneas, tonos y formas, sin un objetivo consciente; pero a medida que mi espíritu las absorbe, llego a un punto en que una idea se hace consciente y cristaliza, y entonces empiezo a controlar y ordenar.

Henry Moore

Del libro «Cartas de grandes artistas», por Richard Friedenthal (tomo II). Ed. Nauta, Barcelona, 1967.

- Catálogo:**
- 1.—Bronce, 23x37x16 cms., 1976
 - 2.—Bronce, 22x24x13 cms., 1976
 - 3.—Bronce, 32x77x17 cms., 1976
 - 4.—Bronce, 11x29x13 cms., 1976
 - 5.—Bronce, 20x60x20 cms., 1975
 - 6.—Bronce, 136x37x28 cms., 1976
 - 7.—Bronce, 15x28x14 cms., 1976
 - 8.—Bronce, 36x12x8 cms., 1976
 - 9.—Bronce, 23x49x11 cms., 1976
 - 10.—Bronce, 30x22x11 cms., 1976
 - 11.—Bronce, 22x69x31 cms., 1976
 - 12.—Bronce, 10x16x5 cms., 1976.
- Múltiple, 25 ejemplares

Todas las obras exhibidas en esta muestra van numeradas a cuatro ejemplares, están fundidas a la arena, y han sido realizadas en la Fundación Codina Hermanos de Madrid.

5.—Cera, 20 x 60 x 20 cms. 1975



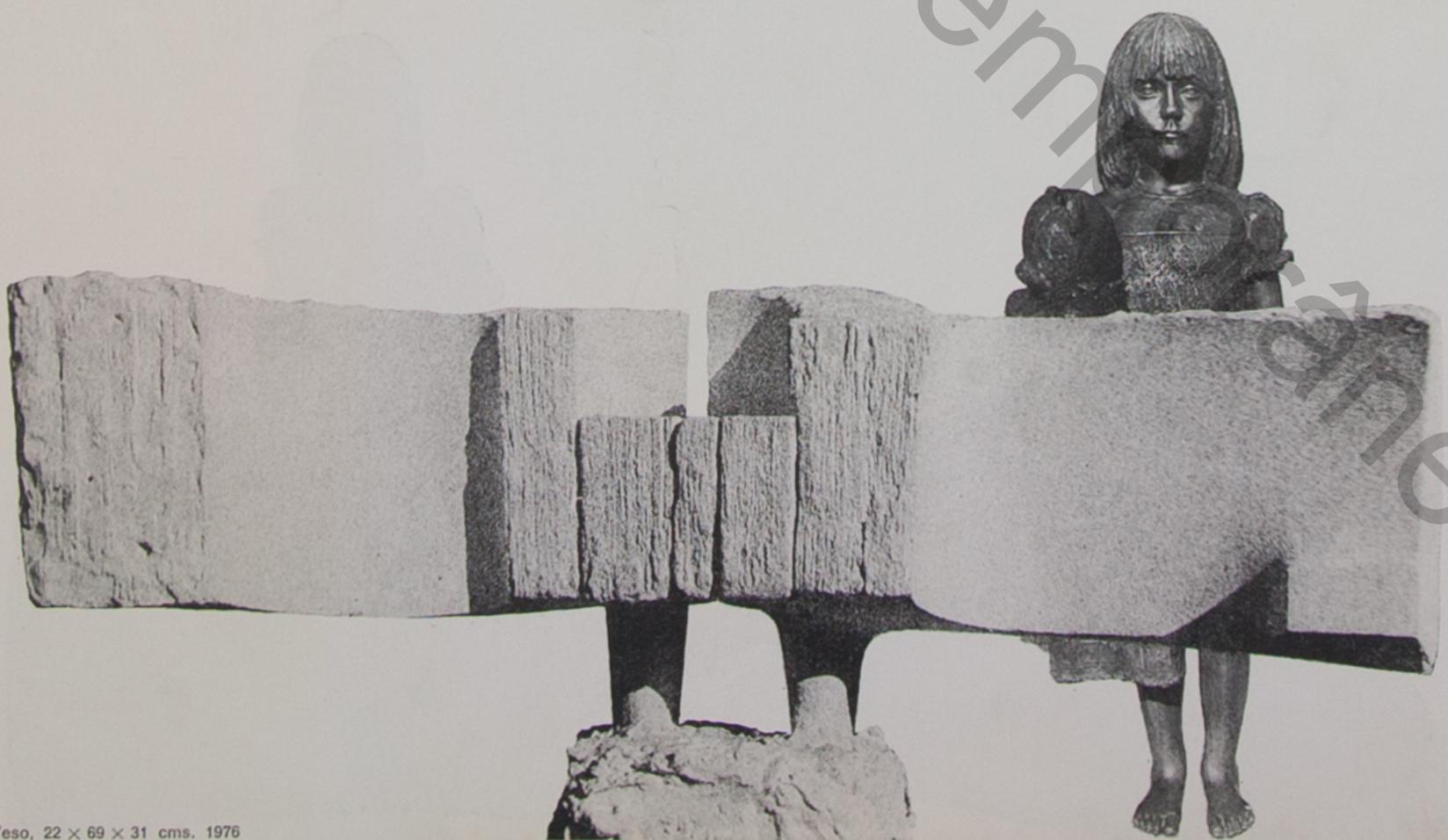
**Próxima
exposición.
(Polémica)**

**Luis
Humberto**

**Galería
Edurne.**

**Monte
Esquinza 3y11**

**Teléfonos,
410 39 76
419 13 88**



11.—Yeso, 22 x 69 x 31 cms. 1976