

# EN DEFENSA DE LA ESCULTURA

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO

EXCMO. SR. D. JOSÉ LUIS SÁNCHEZ FERNÁNDEZ

Leído en el Acto de su Recepción Pública  
el día 29 de noviembre de 1987

Y CONTESTACIÓN DEL

EXCMO. SR. D. FEDERICO SOPEÑA IBÁÑEZ



M A D R I D  
MCMLXXXVII



# EN DEFENSA DE LA ESCULTURA

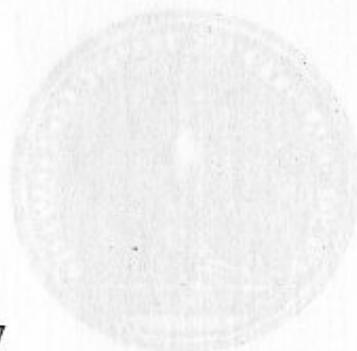
DICHAO DEL ALIENADO PLETO

EXCMO. SR. D. JOSÉ LUIS SÁNCHEZ FERNÁNDEZ

Leído en el Acto de su Recepción Pública  
el día 29 de noviembre de 1987

Y CATEGORÍA DEL

EXCMO. SR. D. FEDERICO SORIANO IBÁÑEZ



© JOSÉ LUIS SÁNCHEZ, 1987  
I. S. B. N.: 84-404-1033-6  
Depósito Legal: M - 39.898 - 1987  
Printed in Spain - Impreso en España  
por PRUDENCIO IBÁÑEZ CAMPOS  
Cerro del Viso, 16  
Torrejón de Ardoz (Madrid)

M A D R I D  
MCMXXXVI

EN DEFENSA DE LA ESCULTURA  
DISCURSO  
DEL  
EXCMO. SR. D. JOSÉ LUIS SÁNCHEZ FERNÁNDEZ



## Señoras Académicas

QUISTERA, ante todo, agradecerá en esta profundo agradecimiento por haberme distinguido con la honra que una falsa modestia podría considerar como insuperable, pero que la evidencia de mi trayectoria artística me obliga a sentir como algo inesperado, de cierta certeza. Eso es, al menos, mi presente estado de ánimo, que confirma a la vez

### EN DEFENSA DE LA ESCULTURA

que desde ahora animo.

La vacante por la que soy más solemnemente recibido es la causada por la definitiva ausencia de un noble y honesto escultor: D. Juan Luis Vassallo y Perodi. Su formación artística, favorecida por un ambiente familiar propicio, se amplía con su paso por diversas Escuelas de Artes y Oficios, primero como alumno, más tarde como profesor; Sevilla, Córdoba, Jerez, Ávila, Madrid, así algunos de sus estudios. Estudia Bellas Artes en la Escuela de San Fernando, donde más tarde leería a desempeñar la Cátedra que, según es un uso de Día o de Sagrado, llevaba el hermoso nombre de «Mediador del Antiguo», instalándose aquí hasta que la muerte le sorprendió con las manos aún manchadas de arcilla. Su principal dedicación a la escultura, por lo que sería una vocación hereditaria, no excluye su actividad como escritor, trabajador tenaz e incansable. Desea muy joven, a obtener el Premio Nacional de Escultura en 1936, y la primera medalla en la Nacional de Bellas Artes en 1948. Mediante concurso, realiza una «Santa Teresa» colocada junto a las murallas de su ciudad Ávila, y la crucial «Blindajes» que corona el Círculo de Bellas Artes de Madrid. El reverso destino de esos importantes obra, colectiva de tal trazo que es prácticamente invisible desde la calle, desatendió al «arte invisible» por muchos profesionales del arte, la consecuencia es la desaparición de una cierta entidad de la socio-



Señores Académicos:

**Q**UISIERA, ante todo, expresarles mi más profundo agradecimiento por haberme distinguido con un honor que una falsa modestia podría considerar como inmerecido, pero que la evidencia de mi trayectoria artística me obliga a sentir como algo inesperado, desconcertante. Ese es, al menos, mi sincero estado de ánimo, que confirma a la vez mi gratitud y me hace tomar conciencia del compromiso que desde ahora asumo.

La vacante por la que soy tan solemnemente recibido es la causada por la definitiva ausencia de un noble y honesto escultor: D. Juan Luis Vassallo y Parodi. Su formación artística, favorecida por un ambiente familiar propicio, se amplía con su paso por diversas Escuelas de Artes y Oficios, primero como alumno, más tarde como profesor; Sevilla, Córdoba, Jerez, Ávila, Madrid, son algunas de sus escalas. Estudia Bellas Artes en la Escuela de San Fernando, donde más tarde llegaría a desempeñar la Cátedra que, como en un eco de Diego de Sagredo, llevaba el hermoso nombre de «Modelado del Antiguo», instalándose aquí hasta que la muerte le sorprendió con las manos aún manchadas de arcilla. Su principal dedicación a la enseñanza, por la que sentía una vocación heredada, no ensombrece su actividad como escultor; trabajador tenaz e incansable, llega, muy joven, a obtener el Premio Nacional de Escultura en 1936, y la primera medalla en la Nacional de Bellas Artes en 1948. Mediante concurso, realiza una «Santa Teresa» colocada junto a las murallas de su amada Ávila, y la colosal «Minerva» que corona el Círculo de Bellas Artes de Madrid. El adverso destino de esta importante obra, colocada de tal forma que es prácticamente invisible desde la calle, desconocida su autoría incluso por muchos profesionales del arte, la convierten en vivo testimonio de una cierta actitud de la socie-

y confesada postura de «quedarse siempre entre bastidores» o de «andarse por los cerros de Úbeda» han dificultado el conocimiento de su obra. La amabilidad de sus hijos me ha permitido admirar una considerable parte de sus trabajos, que sólo conocía de forma incompleta o por medio de reproducciones; confío en que el tiempo le pueda hacer justicia y que podamos reconocer la nobleza de su trabajo, que un inmoderado sentido del pudor le impidió exponer en vida.

Desgraciadamente mi conocimiento personal de Vassallo no fue muy profundo; coincidíamos a veces en los talleres de fundición, donde comentábamos las vicisitudes mecánicas de nuestros trabajos, mientras repasábamos las ceras antes de que fuesen sometidas al apasionante proceso del fuego, o sufríamos la incertidumbre de las pátinas, atacando con diversos ácidos los broncees aún calientes. También coincidíamos en los largos claustros de la Escuela de Bellas Artes y en los descansos y charlas de pasillo, donde solía mantener criterios ponderados, nunca intransigentes; ello no parece concordar con las apreciaciones que sobre la evolución de las artes profería el ilustre académico, que contestaba, hace ahora veinte años, a su sencillo y austero discurso de ingreso en esta Academia, cuando, después de ocuparse de su obra y de su personalidad, intentaba solidarizarle con sus rígidos criterios: «Juan Luis Vassallo», y cito textualmente, «ejercerá su magisterio en la gloriosa Escuela, cuna de artistas preclaros, invadida ya por los fermentos deletéreos que han desintegrado el arte de nuestro tiempo. En ella él es uno de los que mantiene la salud de los conceptos y las normas del bien hacer». Hace veinte años. Pero Vassallo no estaba cerrado a cualquier innovación y era consciente de que es ésta la que impide la necrosis del arte. Las palabras finales de su discurso de ingreso así lo confirman: «Ello no merma la más amplia y atrevida libertad expresiva, siempre que a la idea la impulse la sinceridad de un íntimo sentimiento».

Si al final del año pasado el ilustre escultor y excelente académico que en nombre de la Corporación respondía a Vassallo hubiera podido visitar la muestra que en la misma Escuela de Bellas Artes, ahora Facultad, organizaron sus profesores y alumnos en conmemoración del 75

Seguramente no reúna yo las condiciones necesarias para sustituir a un escultor de tan apurado oficio, de tan sólida trayectoria. Es posible que nos separasen divergencias de criterio tanto en la práctica como en la apreciación de un arte tan complejo como el nuestro; la sola diferencia generacional lo justificaría. Pero estoy seguro de que su espíritu noble y benévolo nos acompaña ahora, así como la memoria de todos nuestros antecesores en esta noble Asamblea, ocupando todos los resquicios que separan nuestros cuerpos mortales.

Creo que estas palabras de sincero agradecimiento y de recuerdo a mi antecesor deberían ser suficientes para cumplir con el significado de este acto solemne. A nada más me obligan, creo, las reglas de la Casa; los que hemos convertido la realización del arte en el eje de nuestras vidas podremos tener o no la elocuencia de nuestra obra, pero sería excesivo pedirnos más de lo que portamos dentro de nosotros. Imaginemos por un momento la embarazosa situación de cualquiera de los numerosos miembros de esta Academia dedicados a la investigación del arte, a su comentario, a su historia, si en ocasiones como ésta, además de ilustrarnos con un discurso idóneo, estuviesen obligados a sorprendernos con una obra de arte: cuadro, escultura, proyecto arquitectónico o composición musical.

En este difícil trance me encuentro. Y a la natural torpeza de los artistas plásticos para hacer coincidir palabras y pensamientos, se añade en mi caso una heterodoxa formación, una autodidactia alejada de los cauces de los conocimientos ordenados.

Pero todas mis dudas, pavores, íntimas contradicciones, no han sido capaces de vencer la necesidad de aprovechar esta irrepetible ocasión para declarar públicamente, con impudicia, el gran amor de mi vida: la escultura. Con un apasionamiento que mi maestro Ángel Ferrant, aquel hombre con el que una sociedad chata y cobarde fue tan injusta, resumía en la presentación de mi primera exposición en Madrid: «Nada de

Antes de que, intentando poner cauces a esa pasión, hablemos de la escultura, me interesaría destacar algunas de las circunstancias que concurren en la generación de la que formo parte y que inexorables leyes de vida hacen que, desde hace unos años, esté accediendo a las Academias. Somos los que alguien ha llamado la generación de «los niños de la guerra», caracterizada por haber pasado su adolescencia y su juventud sumida en una penuria en la que el hambre cultural era seguramente su más dolorosa prueba. A los que fermentábamos en nuestras mentes gérmenes de inquietud artística nos era difícil participar en aquella inercia que pretendía convertirnos en extraños centauros de monje y de soldado; todo parecía una confabulación para que nuestras jóvenes vidas estuviesen condenadas a una infinita caserna, a una burda versión de la caverna platónica donde las sombras de la razón estaban deformadas, escamoteadas por oscuras fuerzas. Era un ambiente cerrado y sofocante que tuvo su exacto reflejo literario en «La colmena» y en «Tiempo de silencio». Eran, en fin, las barojianas horas de sus «Amores tardíos»: «Las llenas de tristeza; las vacías de desesperanza». Ese fue el caldo de cultivo que propició nuestro escepticismo, que nos obligó a una huida hacia delante, a intentar asomarnos afuera para respirar un aire menos espeso que el generado por las consecuencias de aquel desastre que tan dramáticamente había truncado nuestra convivencia.

Pero nada nos fue fácil. Las fronteras estaban cerradas; lo poco que de fuera nos llegaba era meticulosamente filtrado.

Dos eran entonces los anhelados polos que atraían nuestros sueños: Roma, dorado centro de la cultura mediterránea, del humanismo renacentista, y París, donde las vanguardias de entreguerras estaban dando sus maduros frutos.

Y ahora, en el recuerdo, es curioso constatar las consecuencias de aquel voluntario exilio; como, poco a poco, nos fuimos instalando en unos ambientes extraños, a veces hostiles; venciendo las duras barreras de las costumbres y de los idiomas; buscando o encontrando el amor.

Pero aquella incontenible ansia de europeísmo «avant la lettre» también nos convirtió en «raros», en inconvencionales, y exacerbó nuestra

sueños encontrábamos fuera, contrastaba al volver aquí con una sociedad asustada que, desdeñando machadianamente todo cuanto ignoraba, no tenía tiempo para pensar en un futuro que, fuera de nuestras fronteras, era ya pasado. Y esa fue nuestra lucha: intentar transvasar unas gotas de sangre fresca a un cuerpo indolente que poco a poco fue cansándose de rechazarlas.

He creído conveniente esbozar este somero retrato de una generación de la que soy deslucido testimonio. Nuestra actitud contra la norma impuesta nos hizo caer en la falacia de creer que las Academias eran la norma misma, su defensa a ultranza, su aplicación inflexible. No podíamos ser sino rabiosamente «antiacadémicos». Y ahora, con el paso de los años, nos vamos paradójicamente incorporando a las tareas de las mismas, uniéndonos y mezclándonos con aquellos de mayor experiencia y saber, para trabajar y reflexionar sobre el pasado, el presente y también el porvenir de esa extraña exudación humana que constituye la esencia del arte.

A propósito de estas palabras, que pudieran parecer ácidas, quisiera recordar que, dichas con mayor autoridad, no es la primera vez que suenan en esta sala. Uno de los espíritus más finos que hayan formado parte de este Ilustre Colegio, D. Enrique Lafuente Ferrari, contestando al valiente discurso del pintor García-Ochoa, decía: «Queremos remozar nuestra Academia incorporando a ella artistas que no tengan que ser ya obligadamente "académicos" antes de serlo por nuestra elección». El mismo profesor, unos años antes, en la contestación al incisivo discurso de Álvaro Delgado, tranquilizaba al pintor, y hacía una alusión sobre los prejuicios antiacadémicos, criticando negativamente «las leyes constantes que propician la permanencia de un ideal estético». Y estableciendo una premonitoria «perestroika» proponía incluso un nuevo «lema» para la Academia en su vida futura: «NI CENSURA, NI RUP-TURA», que me atrevo a recordar como justo homenaje a su memoria y como confirmación del rumbo que desde entonces, paulatina y decididamente, ha seguido esta Corporación.

También añadía D. Enrique, con indudable sentido del humor, que

den conducir a pensar en la imagen que ofreceremos en un no muy lejano futuro nosotros mismos, cuando estas sedes estén seguramente ocupadas por profesores y artistas instalados en más cómodas vestimentas y compartiendo sus tareas con damas tan distinguidas como inteligentes.

Si hemos de entender por cultura el poso que la curiosidad ha ido dejando en la mente de los hombres al correr de la Historia, y hemos recordado cómo el acceso a la misma nos fue mezquinamente regateado, podríamos llegar a preguntarnos, no sé si ingenua o provocativamente, si «la escultura es cultura». Y dado el limitado, secundario, injusto lugar que ocupa en el panorama de nuestras artes plásticas este principal modo de expresión del alma, constatando su rareza museística y bibliográfica, mis dudas se han ido convirtiendo al correr del tiempo en amarga certidumbre; un balance somero de lo que la curiosidad por la escultura ha depositado en el saber humano es bastante descorazonador, y podría llevarnos a la conclusión de que en efecto, «la escultura no es cultura», conclusión que pienso que es algo más que un vano juego de palabras.

«Ironía» es una palabra griega (eironeia) que significa simplemente «interrogación», y era la base del método empleado por Sócrates no tanto para poner en evidencia la ignorancia de los demás como para ayudarles a descubrir la verdad que presentían. No en vano «la inteligencia se caracteriza por una incomprensión natural de la vida», según el Marqués de Vauvenargues. Como mis palabras van a estar a veces teñidas de cierta ironía, prefiero colocarme de antemano esta culta venda.

Y con ella bien colocada no puedo resistir a la tentación de encabezar estas deshilvanadas ideas con una deliciosa historia de los orígenes de la escultura y de los escultores que Alejandro Núñez Alonso incluía en un Cuaderno de Arte del Ateneo de Madrid que se ocupaba de la obra del escultor Mustieles: «Ciertamente que los escultores tienen un divino antece-

miento es obra de Dios. En maldición. Más tarde, cuando los intelectuales comenzaron a murmurar del Creador y del orden establecido, vino la confusión de las lenguas, el caos de los poetas. En la empresa y en la soberbia de Babel anduvieron complicados los arquitectos, que recibían consignas de los políticos. Nada nos dice que los escultores estuvieran en lo de Babel, más no es aventurado presumirlo, pues los escultores siempre andan detrás de los contratos de los arquitectos. Lo cierto es que Dios, por boca de los profetas, arremete duro contra los escultores, contumaces fornicadores, inveterados fabricantes de ídolos».

De esta sátira «bíblica» pasemos a una más suave apreciación «evangélica». El oficio de escultor obliga a un lento aprendizaje de variadísimas técnicas que retrasan considerablemente su madurez, su formación como artista; requiere de una mínima organización económica que dificulta el estar encerrado en esa burbuja que todo creador anhela. Estas y otras servidumbres restan al escultor fuerzas para su proyección, lo que determina una menor incidencia en el amplio panorama de las artes plásticas. Además, los escultores solemos ser considerados por la sociedad como una especie de artesanos distinguidos, y hasta nuestros mismos apellidos, con frecuencia, denotan menestralidad, pueblo llano. Esto ayuda a crear una anonimidad que es una de las constantes de la historia de la escultura, y que va desde la humildad de los constructores de las catedrales hasta el asombro de D. Elías Tormo cuando, criticando la catalogación de los mármoles del Museo del Prado hecha por Barrón, repara en que tan sólo se citan a cinco autores para cerca de cuatrocientas piezas. Es esta misma característica lo que me acerca a Rubert de Ventós cuando dice algo así como que «él no necesita ver antes la firma del autor para comenzar a fruir de una determinada obra». Es quizá por ello por lo que, al contrario de lo que ocurre en la pintura, la historia de ese maravilloso mundo formal que creció al oído del Mediterráneo podría hacerse sin citar a muchos autores concretos.

Una historia que mi sensibilidad me ha ido revelando poco a poco, a fuerza de asombros, de pasmosas impresiones, acumulando en mi desordenada memoria un vertiginoso caos en el que se mezclan la mirada de los ojos de vidrio del Cheik-el-Beled; los rastros del oro que los si-

el pórtico Real de Chartres; el dedo del ángel que despierta a los Reyes Magos en Autun, o el rictus de la joven princesa amarniana del Louvre; o la leve cenefa que recorre el ábside de Quintanilla de las Viñas; los gestos alados y lúbricos de las manos de las parejas etruscas de Cerveteri; los tonos rosados que aún quedan en la túnica de la Koré del Partenón; el increíble ajuste de los bloques graníticos de la muralla de Sacahuaman; la cruda carga erótica de los capiteles y canecillos de Cervatos, de San Quirce, o de Santillana del Mar; o las plegadas riendas que parecen escaparse de las manos del auriga délfico, anunciando a Julio González, y la lisura cóncava del vientre del Chac-Mool, donde nace toda la obra de Henry Moore, el gran clásico del siglo xx. Ni un solo autor que llevarnos a la memoria en esta visceral relación, en este incompleto entresueño.

Históricamente el destino de la escultura era convertirse en algo trascendente; desde siempre su necesidad ha venido impuesta por razones de magia, religión, glorificación humana, exaltación del poder, culto a los seres desaparecidos. Y estaba regulada por unas normas que emanaban de la sociedad misma, reglas a las que había que añadir las propias de los materiales a emplear y las de los sistemas para trabajarlos. El artista quedaba de esta manera reducido a una especie de medium mesmeriano; y si el problema mayor de todo creador es aproximar al máximo lo que realiza con lo que sueña, en escultura no sólo tendrá en cuenta sus propios y limitados sueños, sino los que una determinada colectividad pueda llegar a tener. Quizá sea esta una de las mayores diferencias de la escultura con sus otras hermanas artísticas.

Conmover nuestra mente con un poema nos obligará a leerlo; para emocionarnos con una melodía, iremos a una sala de conciertos o tendremos que pulsar el artilugio que la reproduzca; para perdernos en el interior de un cuadro encaminaremos nuestros pasos a un museo, visitaremos una exposición o iremos al estudio de un pintor. La escultura, además de todo eso, nos saldrá al paso, nos la encontraremos de forma inopinada ante nuestros ojos. Y éstos la podrán ver con la indiferencia con que se observa un ser ajeno, o mirarla con la curiosidad e intención

Términos como biblioteca, filmoteca, fonoteca, desde hace poco videoteca, y nada digamos de discoteca, son de conocimiento general. Sin embargo, «Gliptoteca», colección de piedras y por extensión Museo de Escultura (recordemos las famosas de Munich o de Copenhague), es palabra que casi nadie conoce. Y «Gipsoteca», colección de yesos (como la magnífica de los originales del escultor Canova en su Possagno natal), es vocablo que ni siquiera recoge el Diccionario de la Lengua.

A nadie se le ocurriría visitar la «Pinacoteca» del Prado sólo para admirar en ella las más de 300 esculturas que se exponen en sus salas. En los museos éstas suelen ocupar discretos y oscuros rincones, muchas veces sin títulos ni referencias, o están colocadas de tal forma que el extasiado contemplador de cualquier cuadro, al retroceder para admirarlo mejor, tropezará con ellas. Hay además repetidos carteles con un imperativo «No tocar», y celosos celadores parecen no estar allí más que para abochornar a los que no pueden refrenar la natural tentación de acariciar una bella forma, una cálida y lisa materia, que al fin y al cabo es uno de los principales componentes de la escultura.

Y cuando, como es frecuente, estén colocadas en lugares abiertos, públicos, concitarán los desmanes del vandalismo, que suele mutilarlas, o las mancilla con obscenidades o eslóganes políticos; y al terminar las tiranías una de las primeras ocupaciones de las masas eufóricas es derribarlas de sus pedestales. Por si todo esto fuese poco, no existe en nuestro país un Museo Nacional de Escultura. (El de Valladolid, que ostenta este nombre, se limita a albergar una riquísima y única colección de escultura polícroma religiosa; como curiosidad añadiré que también lo que todo el mundo conoce como Museo del Prado se denominaba oficialmente a finales del siglo pasado Museo Nacional de Pintura y Escultura). Desaparecido del Casón del Buen Retiro el Museo de Reproducciones Artísticas (donde tantos de nosotros nos iniciamos en el amor por las formas clásicas), masacradas sus magníficas copias cuyos maltrechos restos están ahora almacenados y expuestos en unas dependencias del Museo de América que casi nadie visita, tan sólo queda el recurso de nuestros magníficos Museos Arqueológicos, siempre que no estén ce-

A la vista de esta situación es fácil adivinar mi sueño. ¿Para cuándo un Museo Nacional de Escultura, donde en un ambiente adecuado, con amplios espacios racionalmente iluminados, pudiéramos contemplar, ¡y tocar!, desde los Toros de Guisando hasta los hierros de Chillida, pasando por la Dama de Elche, el Cristo de Carrizo, las Muñecas de Ontur, el Descendimiento de San Juan de las Abadesas, Berruguete, Juan de Juni, la Roldana, el Doncel de Sigüenza, Macho, Clará, Gargallo, Julio González...? ¿Es posible que nuestros responsables culturales no se hayan planteado la necesidad de crear un centro específico en que la escultura se estudie, se restaure, se difunda, donde se expliquen los complejos y apasionantes procesos de su realización? Quiero pedir excusas por este acalorado, y de antemano utópico, deseo; pero pienso que algo habrá que hacer para saldar esta eterna deuda. Los posibles apoyos no podrán venir más que de una mejor comprensión de esa forma del arte cuya principal dificultad emana de su evidencia. Nada menos que Baudelaire decía de las esculturas que «eran brutales, objetivas como la vida misma». Quizá esta materialidad de la que surge y que le otorga definitiva apariencia sea la que le haga perder la batalla frente al misterio que siempre propone la pintura, trampa visual o trampantojo en olvidado castellano, «cosa mentale» leonardesca.

Pues bien. Todos estos inconvenientes de comprensión, de interés, están hasta ahora referidos a un concepto de la escultura que en el Diccionario de uso del español de María Moliner se nos describe como «representación de una figura humana o animal, completa. Por ejemplo, las que se colocan como decoración en las calles y plazas». El Littré más explícito, nos dice que es una «figura entera de pleno relieve, representando un hombre o una mujer, una divinidad, un animal, un dios, un caballo, un león». Y el Diccionario de la Real Academia de la Lengua nos habla de «figuras de bulto labradas a imitación del natural». Y al referirse a «quedarse hecho una estatua» aclara: quedarse paralizado por el espanto o la sorpresa». Naturalmente se añade que algunas personas son «frías como estatuas».

¿Qué ocurrirá cuando pasemos a considerar «eso» que se conoce

tamos intentando tocar las puertas del año 2000; habiendo caído en la tentación de consultar muchos de los discursos que en este salón han sido leídos, y que forman un acervo cultural de primera categoría, he comprobado que así como la contemporaneidad de otras facetas del arte ha sido con cierta frecuencia tratada, la de la escultura lo ha sido de forma escasa y somera. Los académicos de la Sección procedentes del campo de la teoría por lo general han desarrollado, en profundos estudios cuya lectura me ha enseñado mil cosas que ignoraba, aspectos históricos, facetas pretéritas de la escultura. Los académicos artistas, como es natural, temas técnicos, materiales, del oficio, en intervenciones breves y sencillas. Que yo recuerde, sólo Pablo Serrano, insistiendo en aspectos sociológicos del arte que le preocupaban profundamente, se refirió a problemas contemporáneos. Y el profesor Nieto Gallo que, parangonando modernidad y arqueología, llegaba a trazar un completísimo panorama de la escultura actual en España. Estimo que durante los cien últimos años no hemos sido demasiado generosos con el tema.

Porque resulta que este siglo xx, que ha coincidido con la mayor parte de nuestras vidas, se ha caracterizado por una aceleración desconcertante en el campo social, político, económico y tecnológico que ha echado por tierra todos los asideros de la experiencia humana. Las comunicaciones y la transmisión de los conocimientos han batido marcas impensables. Coincidiendo con el comienzo del siglo, el hombre, justificando a Da Vinci, vuela por primera vez; y después, rasgando el velo del espacio, descubre la cara oculta de la Luna. Todos hemos sido testigos de este prodigio. Por otro lado, reducido a nuestro íntimo ambiente cultural, las artes visuales sufren una violenta convulsión, una ruptura con cinco mil años de historia, que podríamos resumir con esta frase de Picasso: «Yo no pinto lo que veo; yo pinto lo que pienso». Y como consecuencia de todo ello nace también la escultura contemporánea. Es decir, renace el verdadero concepto de la escultura.

Veamos si soy capaz de explicarlo. Las definiciones que antes considerábamos estaban referidas a la «estatuaria», que es una parte, importantísima sin duda, de la escultura. Hasta los primeros años de nues-

dad. La definición que de la escultura da el actual Diccionario de la Real Academia de la Lengua nos dice: «Arte de modelar, tallar, esculpir en barro, piedra, metal, madera u otra materia consistente, representando de bulto figuras de personas, animales u otros objetos de la naturaleza»; pero añade: «o el asunto y composición que el ingenio concibe». Definición que, aparte de lo restrictivo de los procedimientos, coincide de tal manera con el concepto de modernidad que la expresión «escultura contemporánea» la podríamos considerar casi como un pleonasma. La definición, el concepto común que se tenía de la escultura antes del año 1912 coincidía con el concepto de la estatuaria. Sólo a partir de esta fecha podemos hablar globalmente de escultura.

París, finales del siglo XIX. Había cesado la vieja batalla entre el romanticismo y el clasicismo, en la que la imaginación vence al razonamiento. Las puertas quedaban abiertas a todas las grandes renovaciones mentales que conformarían el siglo XX. Nunca el ritmo de la Historia había sufrido una aceleración pareja. Las artes rompen sus ligaduras paralizantes, y poesía, música y pintura abren las ventanas de la mente humana hacia paisajes sin fronteras. La arquitectura y la escultura siguen con cierto distanciamiento obligado por la inercia de sus postulados materiales. En lo que a las artes plásticas se refiere podríamos centrar en Cézanne y el impresionismo el hecho de encararse con los problemas que los condicionamientos derivados de la revolución industrial y social planteaban. En el campo de la escultura, ciertos nombres habían destacado en el panorama decimonónico por un gusto que la ambición del poder imponía: Carpeaux, Rude, Rodin (este último identificado con el impresionismo); su influencia se deja incluso sentir hasta después de la primera guerra europea, afirmada por el clasicismo de Maillol y Bourdelle; todo ello anuncia el nacimiento de una nueva escultura. Constantino Brancusi, el viejo tallador rumano, busca afanosamente esa escultura que, al decir de Miguel Ángel, yace siempre en el interior de cada bloque de piedra, encontrando dentro unas pulidas formas plenas de pureza; Henry Moore horada el espacio con el pensamiento puesto en el Partenón, en las Cícladas, en Chichén Itzá. Giacometti adelgaza sus verticales figuras hasta convertir en impalpable escultura todo el aire que

hierro; Umberto Boccioni desarrolla las formas de una botella en el espacio; los constructivistas rusos, Gabo, Pevsner, Tatlin, edifican la madurez del cubismo. Y Calder nos enseña, con sus móviles suspendidos, el temblor de las hojas de los árboles, el suave vuelo de los pájaros.

No estoy pretendiendo hacer la historia de la escultura contemporánea. Pero sí me interesa destacar un hecho trascendental para la misma. La escultura moderna aparece cuando Pablo Ruiz Picasso construye su primera guitarra en chapa de hierro, «obra de pintor que intenta», según el criterio de Dominique Bozo, «verificar un problema de pintura, instituyendo, por así decirlo, un nuevo vocabulario formal, una libertad de formas y procedimientos, una invención de nuevos signos. Los conceptos de bloque, talla, modelado, quedan sobrepasados; los nuevos materiales acaban con el tabú del mármol, el bronce o la madera, que constreñían las expresiones tradicionales. Todos los materiales van a ser ahora válidos, desde los más deleznable hasta lo inmaterial, el vacío».

Y es curioso, aunque no gratuito, que esta revolución sea iniciada por los pintores. Sin olvidarnos de Renoir y Degas, que se limitaron a traspasar su mundo pictórico al volumen, son Gauguin, con sus primeras callas de influencia tribal, y Matisse, con una nueva forma de ver el modelado, los que abren el apetito al gran ogro del arte contemporáneo, Picasso, que después de los tanteos de la cabeza cubista de Fernanda y de su deslumbramiento por el arte negro, nos obliga a ver la escultura, en su «Guitarra», fechada en 1912, con una mirada que ya no es la del siglo XIX. La escultura deja de ser un objeto que se mira para convertirse en la investigación de lo real. Ahí está la ruptura.

A partir de entonces se investiga la representación de la realidad y se da una nueva consideración al espacio; esta experiencia conduce a la libertad total de la expresión, a la explicación de los problemas que plantea el arte actual.

Si Picasso, último genio de la pintura, cierra un ciclo, Marcel Duchamp, genio primero de la «no pintura», abre otro ciclo que le facilita el cubismo. Dadá, maquinismo, pop, conceptual, minimal, arte povera, instalaciones, happening, y todo lo que Michel Tapiè llama «Arte

no desconocer.

Marinetti, en su manifiesto futurista (1909), nos espeta aquello de que «un automóvil rugiente que parece correr sobre metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia». No nos escandalicemos por esta provocativa «boutade», pues la lectura atenta de los manifiestos que tanto proliferaron en el primer tercio del siglo (Manifiesto Técnico de la Escultura Futurista, Umberto Boccioni, 1912; Manifiesto Dadá, Tristan Tzara, 1918; Manifiesto de la Bauhaus, Walter Gropius, 1919; Manifiesto realista, Gabo y Pevsner, 1920; Manifiesto blanco y Manifiesto espacialista, Lucio Fontana, 1946 y 1947) nos ayudará a tomarle el pulso al arte de nuestros días y a erradicar un cierto analfabetismo escultórico que reina aún entre nosotros.

Nicolás Schöffer, escultor espacialista y cibernético recientemente recibido por la Academia de Bellas Artes de París, hace en su discurso de ingreso en la misma una observación muy aguda. «Los micénicos», dice, «no teniendo más que cinceles de bronce, sólo podían trabajar el alabastro, y los dorios, al disponer de cinceles de hierro, pudieron atacar el mármol, naciendo así la escultura griega. Sin este cincel de hierro, ni Fidias ni Praxiteles». Y así el hombre, sirviéndose de tan elemental utensilio, va produciendo a lo largo del tiempo unas maravillosas obras que, a pesar de su variedad, tienen una gran unidad formal. Y este mismo «hombre/escultor» llega al siglo xx y una avanzada tecnología pone a su alcance, de golpe, unos medios, unos sistemas, unos ingenios de tal complejidad y eficacia que se le caen de las manos veinticinco siglos de oficio. ¿Acaso el artista, el escultor, ha de prescindir para la concreción de sus ilusiones de unos extraordinarios medios que el «hombre/no artista» puede usar, y usa, según se lo plantean sus necesidades? En un arte como la escultura es obvio que estos nuevos medios generan nuevas formas. ¿Estamos por ello ante una crisis del Arte? ¿De la escultura? Toda crisis puede suponer un riesgo de pérdida del equilibrio; pero la concentración que supone caminar por una cuerda, floja o tensa, el vértigo que provoca un abismo, no son sino magníficos síntomas de vida. Y esta crisis de la vida, esta crisis del arte, que no deberíamos caer en la tentación de considerar separadamente, nos obligarán a observar sin

tes. Así, por poner un ejemplo, no podremos decir si una creación de Christo Javacheff es una pintura, una escultura o una arquitectura, ni que cosa será esa formidable idea de transformar efímeramente el paisaje, tiñendo de color de rosa el contorno de unas islas, empaquetando el Pont Neuf, o poniendo límites al campo en un valle de California. La Historia, con su tupido cedazo, se encargará de mostrarnos cuál es el buen grano.

Porque ocurre, como apunta Franco Maria Ricci, que «los artistas de hoy ya no pintan madonnas; están construyendo coches, motores y máquinas».

Siempre he repetido a mis alumnos que seguramente la escultura más representativa de nuestro siglo es el avión Concorde: nos confirma la furia de Marinetti, procede inconscientemente del «Pájaro en el espacio» de Brancusi, su autor es una compañía anónima, ha sido fabricado empleando la tecnología y los materiales más sofisticados y el hombre ha sido capaz de hacerlo volar a una velocidad superior a la del sonido sin más plinto ni soporte que la inmensidad del cielo. Y a los que tengan el prurito de considerar como arte tan sólo aquello que no roce el campo de la utilidad, se les podría tranquilizar diciéndoles al oído que, además, no es rentable.

No voy a insistir más en este tema. Sólo he querido señalar el nacimiento de una forma de considerar el volumen y el vacío que ya es histórica. Y que el hecho de que muchos de los nombres más importantes de la escultura del siglo xx sean españoles (Picasso, González, Gargallo, Miró, Chillida) debería hacer reflexionar a un país que no ha tenido una gran tradición escultórica, en comparación con su brillantez pictórica. (¿Será preciso recordar que una parte muy considerable de nuestra escultura histórica fue realizada por escultores importados, flamencos, borgoñoneses, florentinos, que se insertan entre nosotros incluso castellanizando sus nombres?). Quisiera también recordar a unos hombres heroicos que, con la sociedad de espaldas, trabajaron aquí, entre nosotros: Ferrant, la primera época de Alberto, Oteiza, Serra, Cristófol... y no olvidar a aquellos cuya obra realizada en el exilio nos ha lle-

nido que levantar su obra lejos de su tierra no sólo debe preocuparnos, sino entristecernos. Siempre me he preguntado cuáles hubiesen sido los derroteros del arte contemporáneo si a Picasso se le ocurre quedarse en Málaga.

Soy consciente de que citar nombres siempre es parcial e injusto. Por ello prefiero no mencionar a los numerosos compañeros de generación que, en su diversidad, me figuro que mantienen pareceres cercanos a los que estoy intentando explicar, arrogándome una tácita representación que tan sólo el azar ha propiciado. Ni olvidar a las nuevas generaciones que están robusteciendo el mundo de las nuevas formas con una precoz madurez que seguramente ha sido favorecida por una mayor información, un abatimiento de tabúes. Ni tampoco a los que, centrado su quehacer en la pintura, en un determinado momento de sus trayectorias caen en la maravillosa tentación de otras dimensiones y otros materiales, innovando y enriqueciendo el panorama actual de nuestra escultura.

También sería injusto no reconocer el mayor interés social que últimamente ha despertado la escultura, y la principal atención que le presta la Dirección General de Bellas Artes. Las exposiciones realizadas a lo largo de los últimos años en los Palacios del Retiro, en el Centro «Reina Sofía» y en el Museo de Arte Contemporáneo, en los Centros dependientes del Ayuntamiento y de la Comunidad, y muy especialmente en la Fundación March; la labor de otras instituciones (Bancos y Cajas de Ahorro), y la frecuencia de muestras de esculturas en galerías privadas, así lo atestiguan.

Quizá el anterior ejemplo del Concorde nos haría entrar de lleno en el apasionante mundo del diseño. Aunque estaba en mi intención trazar un panorama escueto de las preocupaciones y ocupaciones que han consumido muchas horas de mi vida, principalmente en el campo de la integración de las artes, la interdependencia de las mismas, y los problemas que suscita el diseño en relación con la sociedad actual, se da la feliz circunstancia de que la Academia, en fecha muy próxima, va a ampliar sus actividades con la creación de unas plazas de académicos de número que representen, dentro de la misma, lo que se ha dado en lla-

y de su enorme influencia en las artes aplicadas y el diseño, haría interminable esta intervención, y confío en que pronto alguien pueda ocuparse, con más sólidos conocimientos, de estas cuestiones que tanto acercan el arte a la vida y la vida al arte. Tiempo era que manifestaciones tan importantes en nuestro siglo como la fotografía y la cinematografía, el diseño gráfico y usual, la televisión y los medios publicitarios, al lado de otras tan antiguas como el hombre mismo: la cerámica, el mosaico, los vitrales, los esmaltes, la joyería, los textiles, el mobiliario, la escenografía, la moda, etc., tengan un sitio en nuestra Academia; creo que todos debemos felicitarnos por ello. Queda así corroborada su apertura y vitalidad; ello suscitará el interés de las nuevas generaciones y de la sociedad en general. Para paliar este deseo frustrado he creído oportuno añadir como apéndice a la publicación de estas palabras los textos de algunos de los «manifiestos» que antes citaba, que recogen las preocupaciones que diferentes artistas y grupos se han planteado sobre la nueva escultura. También figura una particular bibliografía sobre este mismo tema, y sobre artes aplicadas, grafismo y diseño, de obras que forman parte de mi biblioteca. La mayoría de los libros y catálogos reseñados son publicaciones foráneas; he pensado que podría ser de interés para los estudiosos de estas materias.

Tengo la impresión de que el mismo desconcierto que preside lo que he intentado expresar está inevitablemente contagiado por el peculiar estado de las ideas y de los acontecimientos del mundo que nos rodea; un mundo que parece decantarse hacia mecanismos tecnológicos, económicos, materiales. Y sin embargo nunca el hombre ha tenido mayores oportunidades de enriquecimiento espiritual. Nunca se editaron tantos libros, nunca dispusimos de sistemas de reproducción tan perfectos. Ciertas teclas oportunamente pulsadas ponen al alcance simultáneo de cientos de millones de seres acontecimientos, datos, imágenes, ideas, que en aplicación de una lógica primaria, deberían generar un progreso de infinitas proporciones. Ante estas evidencias aún habrá quien se horrorice viendo en ello las sempiternas añagazas del maligno; otros talentos radicales verán en estos signos autenticidades incontrovertibles, sublimes novedades descalificadoras de todo el pasado; sólo aquellos que

caminar a través de la Historia.

Decía Rodin que «el barro era la vida; el yeso, la muerte, y la noble materia, la resurrección», como oportunamente recordaba mi antecesor, el escultor Vassallo, en su discurso de investidura. Ha habido momentos en que he creído que las ideas estaban más o menos vivas en mi mente, pero estoy convencido de haberlas escayolado definitivamente al intentar convertirlas en palabras. Sólo me queda la esperanza de que un ligero sonido de bronce pueda hacerlas resucitar del fondo de vuestras memorias.

Suele ser costumbre iniciar estos discursos con una cita, lema o exordio. Pero he pensado que colocándola al final su sentido sería quizás más claro, más oportuno; por eso he preferido terminar con estas sus palabras, las mías. Son de D. Miguel de Unamuno, y pertenecen a su «Diario íntimo»:

*No te cuides con exceso del ropaje;  
de escultor, no de sastre, es tu tarea;  
no te olvides de que nunca más hermosa  
que desnuda está la idea.*

*Sujetemos en verdades el espíritu,  
las entrañas de las formas pasajeras,  
que la idea reine en todo soberana;  
esculpamos, pues, la niebla.*

Señoras Académicas:

CON alegre gratitud acepto el encargo de la Real Academia para dar la bienvenida al excmo. Sr. D. José Luis Sánchez. No es la primera vez que tengo el honor de presentar a un académico cierto no perteneciente a la Academia.

## DISCURSO DE CONTESTACIÓN

DEL

EXCMO. SR. D. FEDERICO SOPENA IBÁÑEZ

Señoras Académicas: José Luis Sánchez se añade motivos personales entrañables. En la iglesia de la Ciudad Universitaria, de la que fui rector tantos años, los más felices de mi vida sacerdotal, José Luis Sánchez trabajaba en el mismo edificio, en la parte ocupada por el reciente Museo de América. Eran los años amargos de la posguerra, amargos para nosotros por la continuidad con lo mejor del pasado próximo español y no menos amargos para intentar una sana belligerancia con el arte popular, con el arte dirigido. En mi taller celebré tal vez mi primera exposición después de ganar el Premio de la Bienal de Venecia, que yo adquirí y coloqué en sitio de honor en el taller y que ahora preside mi sistema de estudio. José Luis participó de lleno en las amarguras y en las pequeñas alegrías. Son los años del grupo «El Paso», grupo que para venirse juntos está presente en nuestra Academia, a la que puede querer tachar de neomodernista. Negar este amor y que en todas las sesiones no haya habido grandes debates vivos, pero dentro de la carreta académica y hasta con las gaitas de disputar al ser dentro de límites de pacificación. De mí ya dije vida de académica he visto y participado en esta obra de transformación.



Señores Académicos:

**C**ON alegre gratitud acepto el encargo de la Real Academia para dar la bienvenida al escultor José Luis Sánchez. No es la primera vez que tengo el honor de contestar a un académico electo no perteneciente a la sección de música, y recuerdo, una vez más, que inauguró esa simpática tarea nuestro inolvidable compañero Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari al recibirme, hace ahora treinta años, en el seno de la Corporación. Lo veía nuestro compañero y siempre maestro como un símbolo positivo de la unidad de las Artes. En el caso de José Luis Sánchez se añaden motivos personales entrañables. En la iglesia de la Ciudad Universitaria, de la que fui rector tantos años, los más felices de mi vida sacerdotal, José Luis Sánchez trabajaba en el mismo edificio, en la parte ocupada por el naciente Museo de América. Eran los años amargos de la posguerra, amargos para intentos serios de continuidad con lo mejor del pasado próximo español y no menos amargos para intentar una seria beligerancia con el arte impuesto, con el arte dirigido. En mi iglesia celebró Labra su primera exposición después de ganar el Premio de la Bienal de Venecia, que yo adquirí y coloqué en sitio de honor en el atrio y que ahora preside mi cuarto de estudio. José Luis participó de lleno en las amarguras y en los primeros éxitos. Son los años del grupo «El Paso», grupo que para ventura nuestra está presente en nuestra Academia, a la que nadie puede tachar ya de reaccionaria. Negar este avance y que en todas las secciones no haya habido tensiones sería error, pero dentro de la cortesía académica y hasta con sus gotas de sorpresa al ver ciertas firmas de presentación. En mi ya larga vida de académico he visto y participado en esta tarea de rejuvenecimiento.

to, sí. Las gentes, e incluso las muy cultas, se han hecho una imagen helénica de la escultura, imagen heredada de Winckelmann y que nosotros y José Luis de jovencito admirábamos en el Museo de Reproducciones del Casón.

Es indudable que cada época cultural escoge un arte como preferido. La Hélade fue la Escultura; en el siglo XIX, la Música, y la Arquitectura entró en ese eclecticismo propio del siglo pasado que construía las bolsas de valores como templos y buscaba estatuas que obedecían al modelo griego y con el cuerpo humano casi como único tema y teniendo como protector nada menos que al príncipe Alberto de Inglaterra, perfecto representante de la burguesía romántica. Eso, por un lado, y por otro, la ocupación más querida de la escultura en ese urbanismo ecléctico del siglo XIX era el de las estatuas conmemorativas rotundamente realistas, como las gafas de Cánovas frente al Senado nuestro, o la conversión en rasgos helénicos, como en el caso de la estatua de Disraeli, en Londres.

No es que el cuerpo humano deje de ser objeto de la escultura, pero sí como expresión de los dramas humanos sin recurrir a copiar modelos: es el caso del gran Rodin inspirándose en el baile de Nijinsky. Por otra parte, si la pintura impresionista había sabido captar el humo de las estaciones de ferrocarril, el mensaje que venía de la máquina, esto revolucionó el hacer de los escultores unidos en sus mejores a los intentos no sólo de los pintores, sino lo que es más importante, a los arquitectos que estaban diseñando un nuevo concepto de urbanismo: recuerdo a la Bauhaus y a Le Corbusier y de cómo la música no estuvo ausente de estos movimientos, y basta recordar artículos como el delicioso de Debussy sobre la música al aire libre.

Sobre estos intentos renovadores se cernió la amenaza y la realidad de la segunda guerra mundial: se ha insistido poco en la identidad de ideas estéticas entre Hitler y Stalin: intento de borrar la modernidad usando la persecución y en el mejor de los casos el forzoso exilio. En ambas estéticas dirigidas también se volvía a la Hélade como solución: recordemos el monumento al hombre alemán y no menos las estatuas

Algo de esta dirección estética tuvimos que padecer los españoles: están a la vista los edificios y las esculturas que se nos presentaron como símbolo del Imperio. José Luis Sánchez vivió como nosotros lo que significó el esfuerzo que se quiebra en 1956, el buscado fracaso de una política no pudo impedir que el arte soltara sus amarras y cuando se soltaron nuestro nuevo compañero pudo ya respirar otros aires. Lo hecho por José Luis Sánchez antes, recién salido de la Escuela de Artes y Oficios a lo que Gamoneda llama su prehistoria: obras que no olvidan el magisterio de Ferrant. Se ha hablado de predominio del factor «volumen» para explicar su visión de la «monumentalidad» no incompatible ni mucho menos con la figuración lírica, con un personalísimo expresivismo.

Entre la copiosa obra del escultor yo quiero fijarme en su obra sobre temas religiosos. La iglesia prohibió los Evangelios apócrifos, pero los grandes pintores y los grandes escultores se han encargado, a través de la historia, de falsear la verdad evangélica por no hablar de las llamadas pinturas y esculturas devotas que llenaron nuestras iglesias del siglo pasado de lamentables mamarrachos a tono con las dulzuras de armonios tremolantes y de no pocos órganos buscando los registros de dulzuras delicuescentes. La escultura tradicional, incluso la grande, ha traicionado un tema como el del Calvario, mostrándonos a un San Juan —el único apóstol valiente que recibe a María como Madre— barbilampiño de cara, efebo de cuerpo, cuando San Juan, según la tradición, era nazareno, o sea, bien barbudo y con asomos de carácter violento, como se adivina por alguna de sus cartas. Nunca agradeceremos al arte de nuestro tiempo el habernos reconciliado con la verdad evangélica. Me interesa otro tema directamente relacionado con la obra de José Luis Sánchez: el tema de la Anunciación. Los pintores nos pintan no la casa humilde de Nazaret, sino palacios con columnas imponentes, jardines en torno a una preciosísima corbeille de flores al lado. La casa de la Anunciación era una casa pobre, sin jardín en la tierra seca. Alguno quizás recuerde una predicación mía del año de la crisis de 1956: predicaba sobre la Anunciación de José Luis, esa obra en bronce y hierro con el fondo humilde y popular del ladrillo y como protagonista a

ricamente en las cabezas de jóvenes de José Luis Sánchez, todas nimbas de experiencia de éxtasis. No quiere esto decir, señalar una preferencia por lo mínimo e íntimo, pues José Luis afronta valientemente la monumentalidad: ahí está el Torso de Adán, hermosísimo, porque si la figura de Nuestra Señora es una visión personal y tierna del eterno femenino, el Torso de Adán expresa la fuerza íntima de la virilidad. Una y otra faceta como tesis y antítesis, llenan la adecuación plena al Concilio Vaticano II, a la renovación de la Liturgia, a crear espacios místicos. Justo es destacar que este acercamiento de nuestros artistas al espíritu del Concilio se debe en muy buena parte al entusiasmo y al desvelo constante del P. José Manuel Aguilar, religioso dominico que a través de su espléndida revista y con su entusiasta acción personal supo encandilar a José Luis en el cariño y la dedicación al tema aprovechando las circunstancias que las nuevas directrices del Vaticano II supo crear en los artistas.

Como fondo de eso y de mucho más, los viajes. Yo, algo mayor, tengo experiencia de lo que era en los años cincuenta palpar un mundo como el europeo, donde la riqueza de vida, el aire de ganada libertad, suponía inaugurar una forma distinta de respirar, y aunque los viajes de los artistas jóvenes se hacían con sacrificio extremo, la ganancia era rápida e inmensa. Es de José Luis la frase al regresar de uno de sus viajes con beca: «Me duelen los ojos de tanto mirar».

La Europa de la posguerra restañaba sus heridas con aventuras artísticas y lógicamente era la arquitectura la más llamada a asumir la aventura de construir una ciudad como obra de arte. En los años de mi primera estancia en Roma, del 49 al 51, pude convivir intensamente con un grupo de arquitectos jóvenes llenos de ambición: la historia de la Academia de la que anteayer como digamos regí como director, señaló con notación de honor a toda una serie de arquitectos de primera fila: lo señalé con justicia en mi respuesta al discurso de nuestro ilustre compañero José María García de Paredes.

Todos los arquitectos creadores han tenido la colaboración artística y artesanal de José Luis Sánchez y a la cabeza nuestro ilustre Director,

la Caja de Ahorros de Madrid y para los Nuevos Ministerios; hierro en el Banco del Norte; aluminio fundido para la Flor Astral de Dallas; hierro de desguace, piedra caliza, cobre y cemento para Agromán. No he visto más que en fotografía las obras hechas para América, pero sí he gozado con el hermoso Bloque en mármol para el Banco Internacional de Comercio y he quedado estático en el mausoleo en granito negro para el que fue gran amigo mío, el infortunado Juan Belmonte. Esta doble labor artística y artesanal, esta voluntad de dar forma a materiales de por sí duros, inexpresivos, hacen de José Luis Sánchez un hombre innovador, inquieto. El éxito universal, radiado a través de París, supone el ser solicitado para Exposiciones de la máxima categoría. Un curriculum hermoso de muestras y premios: Medalla de bronce en la Exposición Nacional de Bellas Artes; medalla de oro en la Exposición manchega de Bellas Artes; delta de oro del Concurso de diseño; primer premio en la Exposición de Budapest de pequeña escultura. Señalo, por su especial relación con una parte de mi disertación, la medalla de oro de la III Bienal de Arte Cristiano en Salburgo. No quiero olvidar dos entidades que ayudaron con sus becas a José Luis Sánchez y que de alguna manera participan de la alegría de hoy: el Instituto Francés y la Fundación Juan March.

Toda esta carrera, con su paralelo de esfuerzos y premios, creemos que culmina ahora con su ingreso en la Real Academia. José Luis llega en la madurez de su vida y de su estilo. Como le conozco bien y conozco y quiero lo que significa su obra estoy seguro de que nos ayudará en la tarea de renovación, de rejuvenecimiento. Hace poco más de un mes que lo largamente pedido y negociado se ha hecho realidad: el cine, el arte de la imagen, tan rico y complejo, tiene ya su sitio entre nosotros. Esto de la renovación, del rejuvenecimiento, no supone dar una idea de la Academia como si estuviera pendiente de modas que muchas son de duración efímera, no: la Academia quiere reunir tradición y modernidad, quiere presentarse como exponente de armonía, de equilibrio, de diálogo interior de generaciones, de corrientes distintas en edad y en ideales artísticos. Es y quiere ser cada vez más una familia donde no están excluidas las tensiones y que sólo consagra en unos y premia en



sas en algo que es resumen de vida y de pasión creadora. Es más que curioso, es bonito señalar que esta política de renovación ha sido impulsada, yo diría que programada, por dos directores: Federico Moreno Torroba y Luis Blanco Soler, que, decanos en edad, se rejuvenecen rejuveneciendo a la Corporación. Séame permitido revelar a los selectos oyentes que me escuchan el caso absolutamente inédito de nuestro actual director, que viene todas las mañanas con la constancia y puntualidad de un meritorio, que viaja por servir a la Corporación: ya quisiera yo caminar tan ligero como él.

José Luis, en aquella soliviantada madurez de la que hablaba Eugenio d'Ors, se une a nosotros para ayudarnos en su consejo, y con ese calor de vitalidad generosa que calienta la sangre de los que ya muy mayores como el que os habla, necesita todos los lunes, todos los días de trabajo académico, la cercanía de un corazón joven para hacerse la ilusión de que esa llamada inmortalidad académica no es sino la periódica inyección de sangre joven. Bienvenido José Luis Sánchez, sea bienvenido a los brazos abiertos de una familia que ha sido testigo de su obra espléndida y de su arrolladora generosa vitalidad.

## DOCUMENTOS

Textos de los principales «manifiestos» que se ocupan de la escultura contemporánea:

1. MANIFIESTO TÉCNICO DE LA ESCULTURA FUTURISTA. Milán, 1912
2. MANIFIESTO DE LA BAUHAUS. Weimar, 1919
3. MANIFIESTO REALISTA. Moscú, 1920
4. MANIFIESTO BLANCO. Buenos Aires, 1946
5. MANIFIESTO ESPACIAL. Milán, 1947



## MANIFIESTO TÉCNICO DE LA ESCULTURA FUTURISTA (1912)

La escultura, tal como se nos aparece en los monumentos y en las exposiciones en Europa, nos ofrece un espectáculo tan lamentable de barbarie y torpeza que mi ojo futurista se aleja de ella con horror y asco.

Vemos por todos lados la ciega y grosera imitación de las fórmulas heredadas del pasado: imitación que la cobardía de la tradición y la abulia la estimulan sistemáticamente. El arte escultórico en los países latinos agoniza lentamente bajo el yugo ignominioso de Grecia y de Miguel Ángel, llevado con facilidad genial en Francia y en Bélgica, y con el más triste embrutecimiento en Italia. Notamos en los países germánicos la ridícula obsesión por un estilo gótico helenizado que Berlín industrializa y Munich ablanda con pesadas manos profesoras. Los Países Eslavos, al contrario, se distinguen por una mezcla caótica de arcaísmos griegos, de demonios concebidos por las literaturas nórdicas y monstruos creados por la imaginación oriental. Es un montón de influencias que desde el particularismo excesivo y sibilino del genio asiático sube hasta la pueril y grotesca ingeniosidad de los lapones y los esquimales.

En todas estas manifestaciones de la escultura, desde las más rutinarias hasta aquellas que están agitadas por un soplo innovador, persiste el mismo error: el artista copia el desnudo y estudia la estatua clásica con la convicción ingenua de poder encontrar un estilo que corresponda a la sensibilidad moderna, sin salirse de la concepción tradicional de la forma escultural. Por otra parte, hay que añadir que esta concepción, con su venerable idea de belleza, no se aparta jamás del período de Fidias y de la decadencia artística que le sigue.

Es casi inexplicable que generaciones de escultores continúen empeñados en construir fantoches sin preguntarse por qué todos los salones de escultura se han convertido en depósitos del aburrimiento y de la náusea y la inauguración de monumentos en las plazas públicas en acontecimientos de irrefrenable hilaridad. Esto no ocurre en la pintura, que, por sus renovaciones lentas, pero continuas, condena brutalmente la obra plagaria y estéril de todos los escultores de nuestro tiempo.

intentar sacar agua de una cisterna vacía con un cudo desbordado

No puede haber ninguna renovación en un arte si no se renueva al mismo tiempo la esencia de este arte, es decir, la visión y la concepción de la línea y de las masas que forman su ritmo. No es reproduciendo solamente los aspectos exteriores de la vida que el arte llega a ser la expresión de su tiempo; por esta razón, la escultura tal como ha sido concebida por los artistas del pasado siglo y de hoy mismo es un monstruoso anacronismo. La escultura no puede progresar en el ámbito estrecho que le ha sido asignado por la concepción académica del desnudo. Un arte que tiene necesidad de desnudar enteramente un hombre o una mujer para iniciar su función emotiva es un arte que nace muerto.

La pintura se ha fortalecido, intensificado y ampliado mediante el paisaje y el ambiente que los pintores impresionistas han hecho actuar simultáneamente sobre la figura humana y sobre los objetos. Prolongando su esfuerzo nosotros hemos enriquecido la pintura con *nuestra compenetración de planos* (Manifiesto técnico de la pintura futurista, abril, 1910). La escultura encontrará una nueva fuente de emoción, y consecuentemente de estilo, ampliando su alcance plástico en un campo que el espíritu humano ha considerado tontamente hasta aquí como lo dividido, lo impalpable y lo indecible.

Es necesario partir del centro mismo del objeto que se quiere crear, para llegar a descubrir nuevas formas que incorporen *el infinito plástico aparente y el infinito plástico interior*. La nueva plástica será entonces la traducción por medio del yeso, del bronce, el vidrio, la madera o cualquier otra materia, de los planos atmosféricos que unen y entrecruzan las cosas. Lo que yo he llamado *trascendentalismo físico* (conferencia sobre la pintura futurista en el Círculo Artístico de Roma, mayo, 1911) podrá convertir en plásticas las simpatías y las afinidades misteriosas que producen las influencias recíprocas y formales de los planos en los objetos.

La escultura debe dar vida a los objetos volviendo sensible, sistemática y plástica su prolongación en el espacio, pues nadie puede hoy negar que un objeto continúa allí donde otro comienza, y que todas las cosas que rodean nuestro cuerpo (botella, automóvil, casa, árbol, calle) lo cortan y recortan formando un arabesco de líneas curvas y de líneas rectas.

Hay dos tentativas de renovación moderna de la escultura: una decorativa por el estilo, la otra netamente plástica por la materia. La primera tentativa ha quedado anónima y desordenada, falta de un genio que la coordine. Ha quedado encadenada a las necesidades económicas de las municipalidades y no ha producido más que piezas de escultura tradicional más o menos integrada decorativamente y encuadradas en formas arquitectónicas o decorativas. Todos los palacios, todas las residencias modernas construidas con un gusto o intención moderna manifiestan esta alternativa en el mármol, el cemento o los metales.

creer con terror, si no que es necesario además determinar, proponer e imponer el camino a seguir. Es a un gran escultor italiano al que aludo: al genio de Medardo Rosso, el único escultor moderno que ha intentado ensanchar el horizonte de la escultura restituyendo por la plástica las influencias del medio y las invisibles ataduras que lo unen al sujeto.

Constantin Meunier no ha aportado nada nuevo a la sensibilidad escultórica. Sus estatuas son casi siempre fusiones poderosas del estilo heroico griego y de la humildad atlética del descargador, del marino, del minero. Su concepción plástica y constructiva de la estatua y del bajo-relieve es siempre la reconstrucción del Partenón y del héroe clásico. Tiene por lo menos el enorme mérito de haber intentado, ante todo, divinizar a sujetos que hasta entonces estaban despreciados o abandonados a representaciones naturalistas.

Bourdelle manifiesta su personalidad poniendo en el bloque escultórico una severidad violenta y rabiosa de masas abstractamente arquitectónicas. Temperamento apasionado, sombrío y sincero de investigador, no sabe desgraciadamente librarse de una cierta influencia arcaica y de la influencia anónima de todos los canteros de las Catedrales góticas.

Rodin despliega una agilidad intelectual más extensa, que le permite pasar con agilidad del impresionismo del «Balzac» a la indecisión de los «Burgueses de Calais» y a todas sus obras marcadas por la pesada influencia de Miguel Ángel. Manifiesta en su escultura una inspiración inquieta, una potencia lírica grandiosa, que serían verdaderamente modernas si Miguel Ángel y Donatello no las hubieran manifestado ya de forma casi idéntica hace cuatrocientos años y si sirviesen por lo menos para animar una realidad completamente recreada.

Descubrimos en la obra de estos tres genios las influencias de tres períodos diferentes: influencia griega en la obra de Meunier, gótica en la de Bourdelle y del renacimiento italiano en la de Rodin.

La obra de Medardo Rosso es, por el contrario, revolucionaria, muy moderna, más profunda y necesariamente limitada. No hay héroes ni símbolos en sus obras escultóricas, pero el plano de cualquiera de las frentes de sus mujeres o de sus niños propone e indica una liberación hacia el espacio que tendrá un día, en la historia del espíritu humano, una importancia superior a la que le han dado los críticos de nuestros días. Las leyes totalmente impresionistas de su tentativa han limitado desgraciadamente las búsquedas de Rosso a una especie de altorrelieve o bajorrelieve; esto demuestra que concibe aún la figura como un mundo aislado, con esencia tradicional y de intenciones episódicas.

La revolución artística de Medardo Rosso, a pesar de su importancia, parte

estuerza en imitar la ligereza de una pincelada impresionista, da un buen resultado de sensación vivaz e inmediata, pero obliga a trabajar demasiado rápidamente del natural, y priva a su obra de todo carácter universal. La revolución artística de Medardo Rosso tiene las cualidades y los defectos del impresionismo en pintura. Nosotros partimos como él de ese impresionismo, pero nuestra revolución futurista, continuándolo, se ha alejado de él hasta el polo opuesto.

Tanto en escultura como en pintura no se puede renovar sino buscando el *estilo del movimiento*, es decir, considerando sistemática y definitivamente como síntesis lo que en el impresionismo es fragmentario, accidental y, por tanto, analítico. Esta sistematización de luz y de compenetración de planos producirá la escultura futurista: su carácter será arquitectónico, no solamente desde el punto de vista de la construcción de masas, sino porque también el bloque escultórico contendrá los elementos arquitectónicos del medio escultórico en que viva el sujeto.

Naturalmente nosotros ofrecemos una *escultura de ambiente*. Una composición escultórica futurista tendrá en sí los maravillosos elementos matemáticos y geométricos de los objetos modernos. Estos objetos no serán colocados junto a la estatua, como si fueran atributos explicativos o elementos decorativos separados, sino que, siguiendo las leyes de una nueva concepción de la armonía, estarán encastrados en las líneas musculares del cuerpo. Veremos, por ejemplo, la rueda de un motor salir de la axila de un mecánico, la línea de una mesa cortar la cabeza de un hombre que lee, y un libro seccionar su estómago con el abanico de sus páginas cortantes.

En la tradición corriente de la escultura, la estatua recorta netamente su forma sobre el fondo atmosférico del medio donde se erige. La pintura futurista ha sobrepasado esta concepción de la continuidad rítmica de las líneas en una figura y de su aislamiento absoluto, sin contacto con el fondo y *el espacio invisible que lo envuelve*. La poesía futurista, según el poeta Marinetti, después de haber destruido la prosodia tradicional y creado el verso libre, suprime hoy la sintaxis y el período latino. La poesía futurista es una corriente espontánea ininterrumpida de analogías en las que cada una es resumida infinitivamente en su esencial sustancia. Así, nace una imaginación sin ataduras y las palabras en libertad. La música futurista de Balilla Pontella destruye la tiranía cronométrica del ritmo.

¿Por qué entonces la escultura tendrá que quedar atrapada por leyes que no tienen ninguna razón de ser? Rompámoslas de una vez y proclamemos *la abolición completa de la línea limitada de la estatua cerrada*. *Abramos la figura como una ventana y encerremos en ella el medio en que vive*. Proclamemos que el medio debe de formar parte del bloque plástico como un mundo especial regido por sus propias leyes. Proclamemos que el rodapié puede subirse a nuestra mesa, que la cabeza puede atravesar la calle, y que al mismo tiempo la lámpara familiar puede entretejer, de una casa a otra, la inmensa tela de araña de sus rayos de yeso.

más importancia que la de un elemento del ritmo plástico, pueden ser abolidos en la escultura futurista, no porque imiten un fragmento griego o romano, sino para obedecer a la armonía que el escultor quiera crear. Un conjunto escultórico o un cuadro no puede parecerse más que a sí mismo, porque la figura humana y los objetos deben vivir en arte fuera de toda lógica fisonómica.

Una figura puede tener un brazo vestido y el otro desnudo. Las diferentes líneas de un florero pueden continuarse con agilidad mezclándose con las líneas de un sombrero o de un cuello.

Planos transparentes de vidrio y de celuloide, chapas de metal, luces eléctricas interiores o exteriores podrán indicar los planos, las inclinaciones, los tonos y los semitonos de una nueva realidad. También una nueva coloración intuitiva en blanco, gris o negro, puede aumentar la fuerza emotiva de los planos, mientras que un plano fuertemente coloreado puede acentuar violentamente la significación abstracta del acto plástico.

Lo que ya hemos dicho sobre las *líneas-fuerza* en pintura (prefacio-manifiesto al Catálogo de la I Exposición Futurista de París. Octubre, 1911) se puede aplicar igualmente a la escultura. En efecto, daremos vida a la línea muscular estática fundiéndola con la línea-fuerza dinámica. Casi siempre será una línea recta, que es la única que corresponde a la simplicidad interior de la síntesis que nosotros oponemos a la exterioridad barroca del análisis. La línea recta, sin embargo, no nos llevará a la imitación de los egipcios, de los primitivos o de los salvajes, siguiendo el ejemplo absurdo de algunos escultores modernos que se han esforzado así para librarse de la influencia griega. Nuestra línea recta será viva y palpitante; se prestará a la exigencia de numerosas expresiones de la materia y su severidad fundamental y desnuda expresará la severidad del acero que caracteriza las líneas del maquinismo moderno. Podemos, en fin, afirmar que el escultor no deberá dudar ante ningún obstáculo con tal de obtener una *realidad*. Nada más idiota que temer salirse del arte que ejercitamos. No hay pintura, ni escultura, ni música, ni poesía: lo único verdadero es la creación. Por lo tanto, si una composición escultórica tiene necesidad de un ritmo especial, de movimiento, para modificar la invariabilidad del *conjunto escultórico*, se le podrá aplicar un pequeño motor que dará un movimiento rítmico adaptado a tal plano o a tal línea. No hay que olvidar que el tic-tac y el movimiento de las agujas de un reloj, la entrada o la salida de un pistón en un cilindro, el engranaje abierto o cerrado de dos ruedas dentadas con la aparición y desaparición continua de sus pequeños rectángulos de acero, la rabia loca de un volante, la turbulencia de una hélice, son todos ellos elementos plásticos y pictóricos de los que la obra escultórica futurista debe aprovecharse. Por ejemplo: una válvula que se abre y se cierra crea un ritmo tan bello, pero infinitamente más nuevo, que el de un párpado animal.

## CONCLUSIONES

1. La escultura se propone la reconstrucción abstracta y no el valor figurativo de los planos y los volúmenes que determinan las formas.
2. Es necesario *abolir en escultura*, como en todo arte, la *sublimación tradicional de los objetos*.
3. La escultura no puede tener como finalidad una reconstrucción realista epistémica. Debe de servirse absolutamente de todas las realidades para reconquistar los elementos esenciales de la sensibilidad plástica. Por lo tanto, el escultor futurista considerando el cuerpo, en su totalidad o parcialmente, como *zonas plásticas* introducirá en sus composiciones: planos de madera o de metal, inmóviles o en movimiento, para obtener un objeto; formas esféricas peludas para obtener cabelleras; semicírculos de vidrio, si quiere obtener un vaso; alambres o mallas para indicar un plano atmosférico, etc., etc.
4. Es necesario destruir la pretendida nobleza, literaria y tradicional, del mármol y del bronce y negar rotundamente que sea preciso servirse exclusivamente de una sola materia para una determinada escultura. El escultor puede servirse de veinte o más materias diferentes en una sola obra si la emoción plástica se lo exige. Como ejemplos podemos citar: vidrio, cartón, madera, cemento, crin, cuero, telas, espejos, luz eléctrica, etc.
5. Es preciso proclamar en voz alta que en la intersección de los planos de un libro y los ángulos de una mesa, en las líneas de una cerilla, en el cerco de una ventana hay tanta verdad como en todas las musculaturas, todos los senos y todos los muslos de los héroes o de las Venus que entusiasman la incurable imbecilidad de los escultores contemporáneos.
6. Únicamente por la elección de temas muy modernos llegaremos a descubrir *nuevas ideas plásticas*.
7. La línea es el solo medio que puede conducirnos a la virginidad primitiva de una nueva construcción arquitectónica de masas y de zonas escultóricas.
8. No puede haber renovación sino haciendo *escultura de medio ambiente*, pues así solamente la plástica se desenvolverá prolongándose en el espacio para modelarlo. Es por lo que el escultor futurista puede por fin hoy, por medio de la arcilla, modelar la atmósfera que envuelve las cosas.
9. Lo que se crea es el puente ideal que une el *infinito plástico interior* y el *infinito plástico exterior*, donde los objetos no terminan nunca y se entrecruzan infinitas combinaciones de simpatía con otras de aversión. La emoción del espectador ocupará el centro de la obra escultórica.

11. En fin, es preciso retusar a todo precio encargos con tema llo, que consecuentemente no pueden contener una pura construcción de elementos plásticos completamente renovados.

UMBERTO BOCCIONI  
Pintor y escultor.

Milán, 11 de abril de 1912

## MANIFIESTO DE LA BAUHAUS (1919)

El fin último de cualquier actividad es la construcción. En otros tiempos, la misión más excelsa de las artes figurativas era decorar los edificios, y por ello formaban parte de forma inseparable de la gran arquitectura. En la actualidad se encuentran en un estado de aislamiento autárquico del que pueden escapar solamente mediante una colaboración consciente de todos aquellos que actúan en este campo. Arquitectos, pintores y escultores han de aprender de nuevo a conocer y a comprender la compleja forma de la arquitectura, en su totalidad y en sus partes, con lo cual podrán restituir a sus obras aquel espíritu arquitectónico que han perdido con el arte de salón.

Los viejos institutos artísticos no estaban en condiciones de producir esta unidad, como hubiera sido su deber, porque el arte no se puede enseñar. Se ha de volver de nuevo a los talleres. Este mundo de dibujantes de modelos y de decoradores, que solamente son capaces de dibujar y de pintar, ha de volver a ser por fin un mundo de gente que construye. Cuando el joven que siente dentro de él el amor por las actividades figurativas empieza su carrera, como antes se hacía, aprendiendo una actividad artesana, deja de ser un «artista» improductivo, porque sus habilidades pueden ser aprovechadas en el campo del artesanado, en donde podrá realizar obras excelentes.

Arquitectos, escultores, pintores, todos hemos de volver al artesanado. No existe un «arte profesional». No hay ninguna diferencia sustancial entre el artista y el artesano. El artista es un artesano de un nivel superior. La gracia del cielo, en los raros momentos de iluminación que trascienden la voluntad, hace florecer el arte, sin que el artista tenga conciencia de ello, en la obra que sale de su mano; pero lo que es esencial en todo artista es la base artesana. Aquí está la primera fuente de la figuración creativa.

temos todos nuestra voluntad, nuestra inventiva, nuestra creatividad en la nueva actividad constructora del futuro, que será una en su estructura: arquitectura y escultura y pintura, y que millares de manos de artesanos elevarán hacia el cielo como símbolo cristalino de una nueva fe que está surgiendo.

WALTER GROPIUS

Weimar, abril de 1919

## MANIFIESTO REALISTA (1920)

Por encima de las tempestades de nuestras vidas cotidianas.

Por encima de los descampados y de las cenizas de un pasado en ruinas.

Delante de las puertas de un futuro por construir, os anunciamos hoy, a vosotros, pintores, escultores, músicos, actores, poetas, a todos aquellos para los que el arte no es solamente un tema de conversación, sino el origen de una real alegría, *nuestra palabra y nuestra acción*.

El callejón sin salida en el que se encuentra el arte en estos últimos veinte años de búsquedas debe ser destruido.

El progreso imparable de los conocimientos humanos, que ha nacido con el siglo, ha penetrado profundamente en las hasta ayer oscuras leyes del mundo; el desarrollo de una nueva cultura y de una nueva civilización, con un empuje jamás visto en la historia de las amplias masas populares hacia la posesión de bienes reconquistados a la naturaleza; empuje que está estrechamente unido a los pueblos marchando hacia la unión de toda la humanidad, y en el que la guerra y la revolución (esas tormentas purificadoras de la época futura) nos han puesto delante del hecho consumado de unas nuevas formas de vida que ya han nacido, que ya están activas.

¿Cuál es la aportación del arte a esta época de la historia humana en plena expansión? ¿Existen los medios necesarios para la construcción de un nuevo estilo? ¿O habrá que suponer que esta nueva época no tendrá un estilo nuevo? ¿O supondremos que esta nueva forma de vida pueda aceptar una creación fundada en las bases de lo antiguo?

A pesar de las exigencias del espíritu regenerado de nuestra época, el arte se

Las tentativas de los cubistas y de los futuristas para sacar al arte del estancamiento del pasado no conduce más que a nuevas vaguedades.

El cubismo, que comenzó por una simplificación de la técnica de representación, ha llegado a su análisis y aquí se ha detenido.

El mundo de los cubistas, roto en mil pedazos por una lógica anarquía, no puede satisfacernos a los que hemos realizado ya una revolución, como constructores, como creadores.

Podríamos seguir con interés las experiencias cubistas, pero no conviene hacerlo sin estar convencidos de que éstas se desarrollan en la superficie del arte, sin atacar sus bases, sin estar convencidos que se llega al mismo aspecto gráfico, al mismo volumen, a la misma decoración superficial que en el arte antiguo.

Se ha podido saludar en su tiempo al futurismo por el empuje refrescante de la revolución que anunciaba, por su crítica destructiva del pasado, porque no habría sido posible volar las barricadas artísticas del «buen gusto» sino con pólvora, con mucha pólvora; pero no es posible construir un sistema artístico sobre una sola frase revolucionaria. Si consideramos la esencia misma del futurismo más allá de su aspecto brillante, nos encontraremos siempre con el mismo pico de oro, con el tipo muy hábil y muy mentiroso, luciendo los oropeles del patriotismo, del militarismo, del desprecio de las mujeres y otras lindezas provincianas.

En el campo de los problemas pictóricos, el futurismo no ha llegado más allá de la tentativa radical de fijar sobre el lienzo el reflejo óptico; tentativa que ya se había saldado con un fracaso en los impresionistas. Está claro que el simple registro gráfico de una serie de instantáneas de un movimiento *parado* no puede recrear el *movimiento* mismo.

En fin, la ausencia total de ritmo lineal transforma un cuadro futurista en el pulso de un cadáver.

El «slogan» de la velocidad ha sido manejado por el futurismo como un triunfo importante.

Nosotros reconocemos totalmente el eco de ese «slogan» y comprendemos que es capaz de hacer temblar al provinciano más templado. Pero basta con preguntar a un futurista cómo representa la velocidad y veremos cómo entra en escena todo ese arsenal de automóviles locos, de estaciones ruidosas, de alambres que se enredan, de tintineos, de golpes, de ruidos, de calles turbulentas. ¿Es necesario convencerles de que nada de eso tiene que ver con la velocidad ni con sus ritmos? Observad un rayo de sol, la más silenciosa de las fuerzas silenciosas: ¡recorre el espacio a 300.000 kilómetros por segundo!

nes ultrarrápidos del universo?

No; todo ese estrépito futurista alrededor de la velocidad es una broma demasiado evidente.

Y desde el momento en que el futurismo anuncia que el espacio y el tiempo habían muerto ayer, ha caído para nosotros en las tinieblas de la abstracción.

Ni él, ni el cubismo han ofrecido lo que nuestra época esperaba de ellos.

Y fuera de estas dos escuelas artísticas, nuestro pasado más próximo no ha propuesto nada que merezca la pena. Pero la vida no espera y el crecimiento de las generaciones no se detiene; y nosotros, que hemos tomado el relevo de los que han pasado a la historia, con el resultado de sus experiencias en nuestras manos, sus errores y sus aciertos, hemos vivido años que valen por siglos.

DECIMOS:

Ninguno de los nuevos sistemas artísticos resistirá al empuje de la demanda de la nueva cultura en formación en tanto que las bases mismas del arte no se acoplen con las leyes reales de la vida.

Mientras que los artistas no digan con nosotros: Todo es mentira, sólo son verdaderas la vida y sus leyes.

En la vida solamente *lo que actúa es bello, y fuerte, y prudente, y justo*. Porque la vida no reconoce la belleza como un criterio estético.

La realidad es la belleza en su grado más elevado.

La vida no reconoce ni el bien, ni el mal, ni la justicia como criterios morales.

La *necesidad* es el más alto y el más justo de esos criterios.

La vida no reconoce la verdad convertida en abstracción por el intelecto como criterio de conocimiento.

La acción es la verdad más elevada y más exacta.

¿Cómo es posible que un arte fundado en la abstracción, en un espejismo, en la ficción no pueda ser triturado por los engranajes de esas leyes?

DECIMOS:

*El espacio y el tiempo han nacido ahora para nosotros*. El espacio y el tiempo son las únicas formas que construyen la vida y en ellas por consecuente sería necesario construir el arte.

¿Quién nos podrá mostrar formas más reales que éstas?

¿Qué hombre podrá darnos fundamentos más sólidos que éstos?

¿Qué genio compondrá una leyenda más embrujadora que esta prosaica historia que llamamos vida?

La plasmación de nuestra percepción del mundo en formas del espacio y del tiempo, eso es lo que aparece como fin único de nuestra creación plástica.

Y nosotros no medimos nuestras creaciones en «varas» de belleza, ni las pesamos en «arrobos» de ternura o de sentimiento.

Con una plomada en las manos, con los ojos tan certeros como una regla, el espíritu tenso como un compás, construiremos nuestra obra como el universo construye la suya, o el ingeniero un puente, o el matemático calcula la dimensión de las órbitas.

Nosotros sabemos que *cada cosa posee su propia esencia*.

Una mesa, una silla, una lámpara, un teléfono, un libro, una casa, el hombre, todos son universos completos, con sus ritmos particulares, en sus órbitas particulares.

Por todo ello representamos las cosas arrancando las etiquetas de sus propietarios, todo aquello que es accidental y localista, no dejando más que lo que es real y permanente, descubriendo el escondido ritmo que hay en ellas, y es por lo que

1. Rechazamos en la pintura el color como elemento pictórico. El color es la faz óptica idealizada de las cosas. Es su impresión exterior y superficial. El color es accidental y no tiene nada que ver con el contenido interno del cuerpo. Afirmamos que el «tono» del cuerpo, su capacidad material para absorber la luz, es la única realidad pictórica.
2. Rechazamos en la línea su valor gráfico. En la vida real de los cuerpos no hay líneas gráficas. El trazo es la marca accidental dejada por el hombre en las cosas. No está ligado a la vida esencial ni a la estructura permanente del cuerpo. El trazo no es más que un elemento gráfico, ilustrativo, decorativo.  
Afirmamos que la línea es algo así como la dirección de las formas estáticas y de sus ritmos escondidos en el cuerpo.
3. Rechazamos el volumen como forma plástica del espacio. No hay que medir el espacio en volúmenes como tampoco se mide un líquido en «varas».

4. Rechazamos en la escultura la masa en tanto que elemento escultórico. Todos los ingenieros saben desde siempre que la fuerza estática de los cuerpos, su resistencia material, no depende de su masa. Por ejemplo, el raíl, el contrafuerte, la viga...  
Y vosotros, los escultores de todas las tendencias y colores, os aferráis al prejuicio secular que exige que el volumen no puede liberarse de la masa. Pues bien, nosotros cogemos cuatro planos y con ellos construimos el mismo volumen que correspondería a una masa cuatro «arrobas». Así restituimos en la escultura la línea en lo que tiene de dirección, rasgo que le había sido escamoteado por un prejuicio secular. Y afirmamos que la «profundidad» es la única forma del espacio.
5. Rechazamos el milenario error del arte egipcio, según el cual los ritmos estáticos son los únicos elementos de la creación plástica.

Reconocemos en el arte plástico un nuevo elemento: los «ritmos cinéticos», como formas esenciales de nuestra recepción del tiempo real. Esos son los cinco principios inmutables de nuestras construcciones y de nuestra técnica de la construcción. En las plazas y en las calles os anunciamos, a vosotros, nuestra «palabra»: a las plazas y a las calles aportamos nuestra «acción», convencidos de que el arte no puede y no debe ser un refugio para ociosos, o un consuelo para los hombres cansados, ni una justificación para los perezosos. El arte está llamado a acompañar al hombre por donde discurre y opera su vida, sin descanso, en su oficio, mientras come, en el trabajo y en el descanso, durante sus juegos, en día laborable o festivo, en su casa o cuando viaja, para que no se apague en él la llama de la vida.

No intentamos justificarnos ni en el pasado ni en el futuro.

Nadie puede decirnos cómo será el futuro ni cómo tendremos que comérmolo. No se puede mentir acerca del futuro. Y creemos que las exclamaciones sobre el futuro son como las lágrimas de los que piensan en el pasado, como un sueño de unos románticos remozados, o el delirio monástico acerca del reino de los cielos de unos viejos cristianos vestidos con trajes de hoy.

El que hoy esté preocupado por el futuro, no se ocupa de nada. El que mañana no aporte lo que haga hoy no es útil para el futuro.

La acción es para y por el presente. Y ya nos daremos cuenta mañana.

El pasado lo dejaremos detrás de nosotros como si se tratara de una carroña.

Y el futuro como si fuese pasto para quirománticos.

Tomemos el presente para nosotros.

NAUM GABO  
ANTONOV PEVSNER  
Moscú, 5 agosto 1920

## NOSOTROS CONTINUAMOS LA EVOLUCIÓN DEL ARTE

El arte se encuentra en un período de latencia. Hay una fuerza que el hombre no puede manifestar. Nosotros la expresamos en forma literal en este manifiesto.

Por eso pedimos a todos los hombres de ciencia del mundo que saben que el arte es una necesidad vital de la especie, que orienten una parte de sus investigaciones hacia el descubrimiento de esa sustancia luminosa y maleable y de los instrumentos que produzcan sonidos, que permitan el desarrollo del arte tetradiimensional.

Entregaremos a los experimentadores la documentación necesaria.

Las ideas no se refutan. Se encuentran en germen en la sociedad, luego los pensadores y los artistas las expresan.

Todas las cosas surgen por necesidad y son de valor en su época.

Las transformaciones en los medios materiales de vida determinan los estados psíquicos del hombre a través de la historia.

Se transforma el sistema que dirige la civilización desde sus orígenes.

Su lugar lo ocupa progresivamente el sistema opuesto en su esencia y en todas las formas. Se transformarán todas las condiciones de la vida de la sociedad y de cada individuo. Cada hombre vivirá en base a una organización integral del trabajo.

Los hallazgos desmesurados de la ciencia gravitan sobre esa nueva organización de la vida.

El descubrimiento de nuevas fuerzas físicas, el dominio sobre la materia y el espacio imponen gradualmente al hombre condiciones que no han existido en toda la historia. La aplicación de esos hallazgos en todas las formas de la vida produce una modificación en la naturaleza del hombre. El hombre toma una estructura psíquica diferente.

Vivimos la edad de la mecánica.

El cartón pintado y el yeso erecto ya no tienen sentido.

una de ellas tuvo sus sistemas de ordenamiento, independiente de los demás.

Se conocieron y desarrollaron todas las posibilidades, se expresó todo lo que se pudo expresar.

Condiciones idénticas del espíritu se expresaban en la música, en la arquitectura, en la poesía.

El hombre dividía sus energías en distintas manifestaciones respondiendo a esa necesidad de conocimiento.

El idealismo se practicó cuando la existencia no pudo ser explicada de un modo concreto.

Los mecanismos de la naturaleza eran ignorados. Se conocían los procesos de la inteligencia. Todo residía en las posibilidades propias de la inteligencia. El conocimiento consistió en enredadas especulaciones que muy pocas veces alcanzaban una verdad. La plástica consistió en representaciones ideales de las formas conocidas, en imágenes a las que idealmente se les atribuía realidad. El espectador imaginaba un objeto detrás de otro, imaginaba la diferencia entre los músculos y las ropas representadas. Hoy, el conocimiento experimental reemplaza al conocimiento imaginativo. Tenemos conciencia de un mundo que existe y se explica por sí mismo, y que no puede ser modificado por nuestras ideas.

Necesitamos un arte válido por él mismo. En el que no intervenga la idea que de él tengamos.

El materialismo establecido en todas las conciencias exige un arte en posesión de valores propios, alejado de la representación, que hoy constituye una farsa. Los hombres de este siglo, forjados en ese materialismo, nos hemos tornado insensibles ante la representación de las formas conocidas y la narración de experiencias constantemente repetidas. Así se concibió la abstracción, a la que se llegó progresivamente a través de la deformación.

Pero este nuevo estado no responde a las exigencias del hombre actual.

Se requiere un cambio en la esencia y en la forma. Se requiere la superación de la pintura, de la escultura, de la poesía, de la música. Se necesita un arte mayor, acorde con las exigencias del espíritu nuevo.

Las condiciones fundamentales del arte moderno se notan claramente desde el siglo XIII, en que comienza la representación del espacio. Los grandes maestros

Los barrocos dan un salto en ese sentido: lo representan con una grandiosidad aún no superada y agregan a la plástica la noción de tiempo. Las figuras parecen abandonar el plano y continuar en el espacio los movimientos representados.

Esta concepción fue la consecuencia del concepto de la existencia que se formaba en el hombre. La física de esa época, por primera vez explica la naturaleza por la dinámica. Se determina que el movimiento es una condición inmanente a la materia como principio de la comprensión del universo.

Llegado a este punto de la evolución, la necesidad de movimiento es tan grande que no puede ser correspondida por la plástica. Entonces la evolución es continuada por la música. La pintura y la escultura entran en el neo-clasicismo, verdadero pantano en la historia del arte, y quedan anuladas por la acción del tiempo. Conquistado el tiempo, la necesidad de movimiento se manifestó plenamente. La liberación progresiva de los cánones dio a la música un dinamismo cada vez mayor (Bach, Mozart, Beethoven). El arte continúa desarrollándose en el sentido del movimiento.

La música mantuvo su dominio durante dos siglos y desde el impresionismo se desarrolla paralelamente a la plástica. Desde entonces la evolución del hombre es una marcha hacia el movimiento desarrollado en el tiempo y en el espacio. En la pintura se suprime progresivamente los elementos que no permiten la impresión de dinamismo.

Los impresionistas sacrificaban el dibujo y la composición. En el futurismo son eliminados algunos elementos y otros perdieron su importancia, quedando subordinados a la sensación. El futurismo adopta el movimiento como único principio y único fin. Los cubistas negaban que su pintura fuera dinámica; la esencia del cubismo es la visión de la naturaleza en movimiento.

Cuando la música y la plástica unen su desarrollo en el impresionismo, la música se basa en sensaciones plásticas, la pintura parece estar disuelta en una atmósfera de sonido. En la mayoría de las obras de Rodin notamos que los volúmenes parecen girar en ese mismo ambiente de sonido. Su concepción es esencialmente dinámica y muchas veces llega a la exacerbación del movimiento. Últimamente ¿no se ha intuido «la forma» del sonido (Schoenberg) o una superposición o correlación de «planos sonoros»? (Scriabin). Es evidente la semejanza entre las formas de Stravinsky y la planimetría cubista. El arte moderno se encuentra en un momento de transición en que se exige la ruptura con el arte anterior para dar lugar a nuevas concepciones. Este estado, visto a través de una síntesis, es el paso del estatismo al dinamismo. Ubicado en esa transición no pudo desprenderse totalmente de la herencia renacentista. Empleó los mismos materiales y las mismas disciplinas para expresar una sensibilidad completamente transformada. Los ele-

eso se multiplicaron las tendencias, apoyadas en valores opuestos y persiguiendo objetivos distintos aparentemente. Nosotros recogemos esa experiencia y la proyectamos hacia un porvenir claramente visible.

Conscientes o inconscientes de esa búsqueda, los artistas modernos no podían alcanzarla. No disponían de los medios técnicos necesarios para dar movimiento a los cuerpos, sólo lo daban de un modo ilusorio representándolo por medios convencionales.

Se determina así la necesidad de nuevos materiales técnicos que permitan llegar al objetivo buscado. Esta circunstancia, unida al desarrollo de la mecánica, ha producido el cine, y su triunfo es un testimonio más sobre la orientación tomada por el espíritu hacia la dinámica.

El hombre está saturado de formas pictóricas y escultóricas; sus propias experiencias, sus agobiadoras repeticiones atestiguan que estas artes permanecen estancadas en valores ajenos a nuestra civilización, sin posibilidad de desarrollarse en el futuro.

La vida apacible ha desaparecido. La noción de lo rápido es constante en la vida del hombre.

La era artística de los colores y las formas paralíticas toca a su fin. El hombre se torna de más en más insensible a las imágenes hieráticas, sin indicios de vitalidad. Las antiguas imágenes inmóviles no satisfacen las apetencias del hombre nuevo formado en la necesidad de acción, en la convivencia con la mecánica, que le impone un dinamismo constante. La estética del movimiento orgánico reemplaza a la agotada estética de las formas fijas.

Invocando esta mutación, operada en la naturaleza del hombre en los cambios psíquicos y morales y de todas las relaciones y actividades humanas, abandonamos la práctica de las formas de arte conocidas y abordamos el desarrollo de un arte basado en la unidad del tiempo y del espacio.

El arte nuevo toma sus elementos de la naturaleza.

La existencia, la naturaleza y la materia son una perfecta unidad. Se desarrollan en el tiempo y en el espacio.

El cambio es la condición esencial de la existencia.

El movimiento, la propiedad de evolucionar y desarrollarse es la condición

La materia, el color y el sonido en movimiento, son los fenómenos cuyo desarrollo simultáneo integran el nuevo arte.

El color, en forma de volumen, desarrollándose en el espacio, adoptando formas sucesivas. El sonido producido por aparatos aún desconocidos. Los instrumentos de música tradicionales no responden a la necesidad de grandes sonoridades ni producen sensaciones de la amplitud requerida.

La construcción de formas voluminosas en mutación mediante una sustancia plástica y movable.

Dispuestas en el espacio, actúan en forma sincrónica, integran imágenes dinámicas. Exaltamos así la naturaleza en todo su sentido.

La materia en movimiento manifiesta su existencia total y eterna, desarrollándose en el tiempo y en el espacio, adoptando en su mutación distintos estados de la existencia.

Concebimos al hombre en su reencuentro con la naturaleza, en su necesidad de vincularse a ella para tomar nuevamente el ejercicio de sus valores originales. Postulamos una comprensión cabal de los valores primarios de la existencia; por eso instauramos en el arte los valores sustanciales de la naturaleza.

Presentamos la sustancia, no los accidentes. No representamos al hombre, ni a los demás animales, ni a las otras formas. Éstas son manifestaciones de la naturaleza, mutables en el tiempo, que cambian y desaparecen según la sucesión de los fenómenos. Sus condiciones físicas y psíquicas están sujetas a la materia y a su evolución. Nos dirigimos a la materia y a su evolución, fuentes generatrices de la existencia.

Tomamos la energía propia de la materia, su necesidad de ser y desarrollarse.

Postulamos un arte libre de todo artificio estético. Practicamos lo que el hombre tiene de natural, de verdadero. Rechazamos las falsedades estéticas inventadas por el arte especulativo.

Nos ubicamos cerca de la naturaleza, como nunca lo ha estado el arte en su historia. El amor a la naturaleza no nos impulsa a copiarla. El sentimiento de belleza que nos trae la forma de una planta o de un pájaro, o el sentimiento sexual que nos despierta el cuerpo de una mujer, se desarrolla y obra en el hombre según su sensibilidad. Rechazamos las emociones particulares que nos producen formas determinadas. Nuestra intención es abordar en una síntesis todas las vivencias del

Tomamos como principio las primeras experiencias artísticas. Los hombres de la prehistoria que percibieron por primera vez un sonido producido por golpes dados sobre un cuerpo hueco, se sintieron subyugados por sus combinaciones rítmicas. Impulsados por la fuerza de sugestión del ritmo, debieron danzar hasta la embriaguez. Todo fue sensación en los hombres primitivos. Sensación ante la naturaleza desconocida, sensaciones musicales, sensación de ritmo. Nuestra intención es desarrollar esa condición original del hombre.

El subconsciente, magnífico receptáculo donde se alojan todas las imágenes que percibe el entendimiento, adopta la esencia y las formas de esas imágenes, aloja las nociones que informan la naturaleza del hombre. Así, al transformarse el mundo objetivo se transforma lo que el subconsciente asimila, lo cual produce modificaciones en la forma de concebir del hombre.

La herencia histórica recibida de los estados anteriores de la civilización y la adaptación a las nuevas condiciones de la vida, se opera mediante esa función del subconsciente. El subconsciente moldea al individuo, lo integra y lo transforma. Le da la ordenación que recibe del mundo y que el individuo adopta. Todas las concepciones artísticas se han debido a la función del subconsciente.

La plástica se desarrolló en base a las formas de la naturaleza. Las manifestaciones del subconsciente se adaptaban plenamente a ellas, debido a la concepción idealista de la existencia.

La conciencia materialista, es decir, la necesidad de cosas claramente comprobables, exige que las formas de arte surjan directamente del individuo, suprimida la adaptación a las formas naturales.

Un arte basado en formas creadas por el subconsciente, equilibradas por la razón, constituye una expresión verdadera del ser y una síntesis del momento histórico.

La posición de los artistas racionalistas es falsa. En su esfuerzo por sobreponer la razón y negar la función del subconsciente, logran únicamente que su presencia sea menos visible. En cada una de sus obras notamos que esta facultad ha funcionado.

La razón no crea. En la creación de formas, su función está subordinada a la del subconsciente.

En todas las actividades el hombre funciona con la totalidad de sus facultades. El libre desarrollo de todas ellas es una condición fundamental en la creación y en la interpretación del arte nuevo. El análisis y la síntesis, la meditación y la espontaneidad, la construcción y la sensación son valores que concurren a su inte-

La sociedad suprime la separación entre sus fuerzas y las integra en una sola fuerza mayor. La ciencia moderna se basa en la unificación progresiva entre sus elementos. La humanidad integra sus valores y sus conocimientos. Es un movimiento arraigado en la historia por varios siglos de desarrollo.

De este nuevo estado de la conciencia surge un arte integral, en el cual el ser funciona y se manifiesta en su totalidad.

Pasados varios milenios de desarrollo artístico analítico, llega el momento de la síntesis. Antes la separación fue necesaria. Hoy constituye una desintegración de la unidad concebida.

Concebimos la síntesis como una suma de elementos físicos: calor, sonido, movimiento, tiempo, espacio, integrando una unidad físico-psíquica. Color, el elemento del espacio; sonido, el elemento del tiempo, y el movimiento que se desarrolla en el tiempo y en el espacio, son las formas fundamentales del arte nuevo, que contiene las cuatro dimensiones de la existencia. Tiempo y espacio.

El arte nuevo requiere la función de todas las energías del hombre, en la creación y en la interpretación. El ser se manifiesta integralmente, con la plenitud de su vitalidad.

BERNARDO ARIAS, HORACIO CAZENEUVE,  
MARCOS FRIEDMAN, PABLO ARIAS, RODOLFO BURGOS,  
ENRIQUE BENITO, CÉSAR BERNAL, LUIS COLL,  
ALFREDO HANSEN, JORGE ROCAMONTE  
(Recogiendo postulados de LUCIO FONTANA)

Buenos Aires, 1946

#### PRIMER MANIFIESTO ESPACIAL (1947)

El arte es eterno, pero no puede ser inmortal. Es eterno en el sentido de que cada uno de sus gestos, como cualquier gesto, no puede continuar en el espíritu del hombre como una idea perpetua. Así, el paganismo, el cristianismo y todo

inmortal: no se es nunca inmortal. Un hecho podrá durar un año o mil años, pero la hora de su destrucción material llegará siempre. Quedará como gesto, pero desaparecerá como materia. Hemos llegado así a la conclusión de que hasta ahora los artistas, consciente o inconscientemente, han confundido siempre las nociones de eternidad y de inmortalidad, buscando para la realización de su arte la materia más apta para lograr una mayor durabilidad. De esta forma —conscientes o inconscientes— han sido víctimas de la materia, y han rebajado el gesto auténticamente eterno al concepto de duración, en una experiencia de imposible inmortalidad. Lejos de nosotros el querer separar el arte de la materia, separar el sentido de lo eterno de la preocupación de lo inmortal. La cuestión no es que el gesto realizado dure un instante o mil años, pues nosotros estamos convencidos de que, una vez realizado, el gesto es eterno. El espíritu humano tiende hoy, dentro de una realidad trascendente, a superar lo particular para llegar a lo Único, a lo Universal, por medio de un acto del espíritu separado de toda materialidad. De la misma forma refutamos el pensamiento de que el arte y la ciencia sean cosas distintas, y que consecuentemente los gestos consumados de una de estas actividades no puedan pertenecer también a la otra. Los artistas anticipan los hechos científicos, y los gestos científicos provocan siempre gestos artísticos. Ni la radio ni la televisión han podido surgir del espíritu humano sin una urgencia que va desde la ciencia al arte. Es imposible que el hombre pase desde el lienzo, el bronce, el yeso o la arcilla a una pura imagen aérea, universal, suspendida, como fue imposible no pasar desde el grafito al lienzo, al bronce, al yeso, a la arcilla sin negar absolutamente la validez eterna de la imagen creada por medio del grafito, del bronce, del lienzo, del yeso o de la arcilla. No será posible añadir a estas nuevas exigencias imágenes que aumenten las exigencias que ya existían en el pasado.

Estamos seguros de que, admitido esto, nada será eliminado del pasado, ni los medios ni los fines; también estamos convencidos de que aún se continuará pintando y esculpiendo con las materias del pasado, pero también creemos que esas materias, si admitimos lo anteriormente dicho, serán afrontadas y consideradas por unas manos y unos ojos que estarán dotados de una sensibilidad más refinada.

LUCIO FONTANA, G. KAISERLIAN,  
B. JOPPOLO y M. MILANI

Milán, 1947

## BIBLIOGRAFÍA

Relación de textos que mi curiosidad y amor hacia los temas que tratan ha reunido a lo largo de mi vida, y que forman parte de mi biblioteca. Se trata, por lo tanto de una bibliografía incompleta, limitada y teñida de parcialidad. Pero pienso que pueda ayudar a quien se proponga estudiar la escultura contemporánea o el diseño con mayor profundidad. Quiero dejar constancia de la inestimable ayuda que Jacqueline, mi esposa, me ha prestado en esta clasificación.

- A) ESCULTURA CONTEMPORÁNEA: GENERALIDADES
- B) ESCULTORES: MONOGRAFÍAS Y CATÁLOGOS
- C) ESCULTORES: EXPOSICIONES DE GRUPO
- D) MEDALLÍSTICA
- E) DISEÑO, ARTES APLICADAS, FOTOGRAFÍA



## A) ESCULTURA CONTEMPORÁNEA: GENERALIDADES

- ADADIE, Daniel: *Hyperréalistes Américains réalistes Européens*. Centre National d'Art Contemporain. París, 1974.
- AGUILERA CERNI, Vicente: *Panorama del nuevo arte español*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1966.
- AGUIRRE, Juan Antonio: *Arte último*. Julio Cerezo Estévez, Editor. Madrid, 1969.
- ALCOLEA, Santiago: *Escultura española*. Polígrafa. Barcelona, 1969.
- AMÓN, Santiago: *Bodas de diamante del cubismo*. Facultad de Bellas Artes. Madrid, 1987.
- ANDERSEN, Wayne: *American sculpture in process: 1930-1970*. Graphic Society. New York, 1975.
- ANDRÉ, Jean-Michel: *Restauration des sculptures*. Office du Livre. Fribourg, 1977.
- ANTHONIOZ, Bernard: *Art et Architecture: Bilan et problèmes du 1<sup>er</sup>*. Ministère des Affaires Culturelles. París, 1970.
- ARGAN, Giulio Carlo: *El arte moderno*. Fernando Torres. Valencia, 1975.
- ARMSTRONG, Tom: *200 years of American sculpture*. Whitney Museum. New York, 1976.
- ASHTON, Dore: *Modern American sculpture*. Abrams. New York, 1968.
- ÁVALOS GARCÍA-TABORDA, Juan de: *¿Ocaso de los oficios auxiliares de la escultura?* Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1974.
- BARRAN, Fritz R.: *Kunst am bau heute*. Julius Hoffmann. Stuttgart, 1964.
- BAUDRY, Marie-Therese: *La sculpture. Méthode et vocabulaire*. Imprimerie National. París, 1978.
- BAUR, John I. H.: *Contemporary American sculpture*. Whitney Museum. New York, 1982.
- BAZIN, Germain: *The history of world sculpture*. Studio Vista. London, 1970.
- BLANCO MARTÍN, Venancio: *El taller*. Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1977.
- BOSSAGLIA, Rossana: *Douze siecles de sculpture italienne*. Electa-Weber. París, 1973.
- BOZAL, Valeriano, y otros: *España. Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*. Gustavo Gili. Barcelona, 1976.

- CAMPOY, Antonio Manuel: *Diccionario Crítico del Arte Español Contemporáneo. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1973.*
- CELANT, Germano: *Arte povera. Gabriele Mazzotta. Milano, 1969.*
- CLAIR, Jean: *Les realismes, 1919-1939. Centre Georges Pompidou. París, 1981.*
- CLARK, Kenneth: *El desnudo. Alianza. Madrid, 1956.*
- COMPTON, Michael: *Pop Art. Hamlyn. London, 1970.*
- CHABBERT, André: *Le polystyrène expansé. Dessain et Tolra. París, 1974.*
- CHALUMEAU, Jean-Luc: *Initiation à la lecture de l'Art Contemporain. Fernand Nathan. París, 1976.*
- CHÂTELET, François: *Paris, 1937-1957. Centre Georges Pompidou. París, 1981.*
- DELEVOY, Robert L.: *Dimensiones del siglo XX, 1900-1945. Skira-Carroggio. Barcelona, 1965.*
- DORFLES, Gillo: *El kitsch. Lumen. Barcelona, 1973.*
- DORFLES, Gillo: *Sentido e insensatez en el arte de hoy. Fernando Torres. Valencia, 1971.*
- DORFLES, Gillo: *Últimas tendencias del arte de hoy. Labor. Barcelona, 1976.*
- DYCKES, William: *Spanish Art Now. William Dyckes. Madrid, 1966.*
- ELSEN, Albert E.: *Origins of modern sculpture: Pioneers and premises. George Braziller. New York, 1974.*
- FALLANI, Giovanni, y otros: *Collezione Vaticana d'Arte Religiosa Moderna. Silvana. Roma, 1974.*
- FAULKNER, Trevor: *Manual of direct metal sculpture. Thames and Hudson. London, 1978.*
- FERNÁNDEZ-BRASO, Miguel: *En el taller. Rayuela. Madrid, 1983.*
- FISCHER, Hervé: *Théorie de l'Art Sociologique. Casterman. París, 1977.*
- FEIRER, John L.: *Trabajos en metal. Novaro. México, 1966.*
- GARCÍA DONAIRE, Joaquín: *El escultor Felipe García Coronado. Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1985.*
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Escultura española contemporánea. Guadarrama. Madrid, 1957.*
- GIL ARÉVALO, Jaime: *Técnica de fundición a la cera perdida. Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 1986.*
- GOLDWATER, Robert: *What is modern sculpture? The Museum of Modern Art. New York, 1969.*
- GROSS, Chaim, y ROBINSON, Peter: *Sculpture in progress. Van Nostrand Reinhold. New York, 1972.*
- HAUSER, Christian: *La fonte d'Art. Bonvent. Genève, 1972.*
- HAZAN, Fernand: *Dictionnaire de la Sculpture Moderne. Hazan. París, 1960.*
- HIBBARD, Howard: *Les chefs-d'Oeuvre de la sculpture occidentale du moyen-âge a nos jours. Edita. Lausanne, 1977.*

- France depuis 1950*. Arted. París, 1982.
- JORAY, Marcel: *La sculpture moderne en Suisse*. Griffon. Neuchâtel, 1967.
- JORAY, Marcel: *Le béton dans l'art contemporain*. Griffon. Neuchâtel, 1977.
- KEYSER, Eugenie de: *La sculpture contemporaine en Belgique*. Laconti. Bruxelles, 1972.
- KNOBLER, Nathan: *El diálogo visual*. Aguilar. Madrid, 1970.
- KRAUSS, Rosalinde: *Passages in modern sculpture*. Thames and Hudson. London, 1977.
- KULTERMANN, Udo: *Art-events and happenings*. Mathews Miller Dunbar. London, 1971.
- KULTERMANN, Udo: *Histoire mondiale de la sculpture*. Hachette Realités. París, 1980.
- KULTERMANN, Udo: *Neue dimensionen der plastik*. Wasmuth. Tübingen, 1967.
- LUCIE-SMITH, Edward: *Movements in art since, 1945*. Thames and Hudson. London, 1969.
- LUPASCO, Sthéphane: *Nuevos aspectos del arte y de la ciencia*. Guadarrama. Madrid, 1968.
- MACHO, Victorio: *Memorias*. G. del Toro. Madrid, 1972.
- MAILLARD, Robert: *Diccionario Universal del Arte y de los Artistas*. Gustavo Gili. Barcelona, 1970.
- MARCHIORI, Guiseppe: *Scultura francese moderna*. Silvana. Milano, 1963.
- MARÍN-MEDINA, José: *La escultura española contemporánea*. Edarcon. Madrid, 1978.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Las claves de la escultura*. Ariel. Barcelona, 1986.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Una estrella llamada Alberto*. Museo Nacional de Escultura. Valladolid, 1981.
- MARTINEAU, Emmanuel: *Malévitch et la philosophie*. L'Age d'homme. Lausanne, 1977.
- MCKINZIE, Richard D.: *The new deal for artists*. Princeton University. New Jersey, 1973.
- MIDGLEY, Barry: *Escultura, modelado y cerámica. Técnicas y materiales*. Hermann Blume. Madrid, 1982.
- NERET, Gilles: *L'Art des années 20*. Seuil. París, 1986.
- NIETO GALLO, Gratiniano: *Arqueología y modernidad*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1985.
- PANOFSKY, Erwin: *Idea*. Cátedra. Madrid, 1978.
- PANTING, John: *Sculpture in glass-fibre*. Lund Humphries. London, 1972.
- PARDO CANALÍS, Enrique: *Escultores del siglo XIX*. Instituto Diego de Velázquez. Madrid, 1951.
- PINGEOT, Anne: *La sculpture française au XIX<sup>e</sup> siècle*. Reunion des Musées Nationaux. París, 1986.

- READ, Herbert: *A concise history of modern sculpture*. Praeger. New York, 1964.
- RESTANY, Pierre: *Le plastique dans l'art*. André Sauret. Monte Carlo, 1973.
- REVILLA UCEDA, Mateo: *La estética del humanismo real*. Edarcon. Madrid, 1978.
- RHEIMS, Maurice: *19th century sculpture*. Abrams. New York, 1977.
- RIVERA HERNÁNDEZ, Manuel: *Las vanguardias históricas en España*. Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1985.
- ROGERS, L. R.: *Sculpture the appreciation of the arts/2*. Oxford University. London, 1969.
- ROUKES, Nicholas: *Masters of wood sculpture*. Watson-Guptill. London, 1980.
- ROWELL, Margit: *The planar dimension*. The Salomon R. Guggenheim Foundation. New York, 1979.
- ROWELL, Margit: *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Centre Pompidou. París, 1986.
- RUBIO, Javier: *El hierro en el arte español - Formas de la escultura contemporánea*. E. Aguado. Madrid, 1966.
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier: *La estética y sus herejías*. Anagrama. Barcelona, 1974.
- SALVINI, Roberto: *Scultura italiana moderna*. Silvana. Milano, 1961.
- SÁNCHEZ, Alberto: *Palabras de un escultor*. Fernando Torres. Valencia, 1975.
- SCHILDT, Göran: *Modern Finnish sculpture*. Weidenfeld and Nicolson. London, 1970.
- SCHMUTZLER, Robert: *El modernismo*. Alianza. Madrid, 1980.
- SERRANO AGUILAR, Pablo: *Relación espiritual y formal del artista moderno con su entorno social*. Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1981.
- SEUPHOR, Michel: *The sculpture of this century*. Georges Braziller. New York, 1960.
- STONE, Anne: *Sculpture new ideas and techniques*. Bell. London, 1976.
- TAPIÉ, Michel: *Esthétique*. International Center of Aesthetic Research. Turín, 1969.
- TISDALL, Caroline and BOZZOLLA, Angelo: *Futurism*. Thames and Hudson. London, 1977.
- VASSALLO, Juan Luis: *Forma y materia*. Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1968.
- WILDE, Edy de: *La grande parade*. Stedelijk Museum. Amsterdam, 1984.
- WITTKOWER, Rudolf: *La escultura: procesos y principios*. Alianza. Madrid, 1977.
- ZADKINE, Ossip: *Le maillet et le ciseau*. Albin Michel. París, 1968.

- AESCHBACHER, Hans: Hans Fischli. Griffon. Neuchâtel, 1959.
- ALBA, Nicolás: José Noja y otros. Caja Postal de Ahorros. Santander, 1986.
- ALBERDI, Joxé: Juan Ignacio de Uría. Mun, Galería de Arte. Bilbao-Madrid, 1980.
- ALBERDI, Joxé: Juan Cacicedo. Mun, Galería de Arte. Madrid, 1983.
- ALBERDI, Joxé: José Ayllón. Galería Juana Mordó. Madrid, 1986.
- ALBERTO (Alberto Sánchez): Peter Martin. Corvina. Budapest, 1964.
- ALBERTO (Alberto Sánchez): Picaso-Neruda-Alberti. Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, 1970.
- ALFARO, Andrés: Vicente Aguilera Cerní-Valeriano Bozal. Sala Neblí. Madrid, 1963.
- ALFARO, Andrés: Julián Gállego. Galería Theo. Madrid, 1983.
- ALFARO, Andrés: Francisco Calvo Serraller. Sala Luzán. Zaragoza, 1983.
- ÁLVAREZ LAVERÓN, Elena: Antonio Aróstegui. Cuaderno de Arte del Ateneo de Madrid. Madrid, 1963.
- ÁLVAREZ, Manuel: Manuel Martín Ferrand. Galería Lleonart. Barcelona, 1976.
- AMADO, Jean: Dora Vallier. Galerie Jeanne Bucher. París, 1983.
- AMADO, Jean: Georges Duby y otros. Musée des Arts Decoratifs. Flammarion. París, 1985.
- AMADOR (Amador Rodríguez): Santiago Amón. Galería Kreisler Dos. Madrid, 1972.
- AMADOR (Amador Rodríguez): Pedro Shimose. Galería Kandisky. Madrid, 1979.
- ANTOLÍN, Francisco: Eduardo Marco. Junta de Extremadura. Badajoz, 1986.
- ARMITAGE, Kenneth: John Mc Ewen. Artcurial. París, 1985.
- ARP, Jean: Michel Seuphor. Gustavo Gili. Barcelona, 1964.
- ASSLER, Federico: Federico Assler. Galería Kreisler Dos. Madrid, 1979.
- AYLLÓN, Manuel: José Hierro. Galería Ruiz Castillo. Madrid, 1975.
- BADIOLA, Txomin: Aurora García. Galería Soledad Lorenzo. Madrid, 1987.
- BADORD, Jacqueline: Olivier Descamps. Art Public. París, 1984.
- BARANYI, Karoly: Markov Zlata. Forum Könyvkiadó. Budapest, 1974.
- BARÓN, Francisco: Laureano Muñoz Viñaras. Galería Kreisler Dos. Madrid, 1978.
- BARÓN, Francisco: *La escultura y la palabra: La obra interminable de Francisco Barón*. Emanuel Borja. Sala Luzán. Zaragoza, 1984.
- BARRAL, Emiliano: Isaac Díaz Pardo. Castro Osedo. La Coruña, 1965.
- BASKIN, Leonard: Irma B. Jaffe. The Viking Press. New York, 1980.
- BASTERRETXEA, Néstor: Fernando de Giles. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987.
- BERROCAL, Miguel: Annette Michelson. Galerie Kriegel. París, 1962.
- BERROCAL, Miguel: Jean Dobai. Galería Renée Ziegler. Zurich, 1963.
- BERROCAL, Miguel: Michel Tapié y otros. Galerie L'Orangerie. Köln, 1970.

- BERROCAL, Miguel: Julián Gállego y otros. Ministerio de Cultura. Madrid, 1984.
- BERROCAL, Miguel: Jean-Louis Ferrier. Artcurial. París, 1986.
- BLANCO, Venancio: *Escultura Religiosa*. J. L. Fernández del Amo. Ateneo de Madrid. Madrid, 1974.
- BLANCO, Venancio: Luis Figuerola-Ferretti. Galería Columela. Madrid, 1974.
- BLANCO, Venancio: *Venancio Blanco en vivo*. Luis Jiménez Martos. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1978.
- BLANCO, Venancio: Antonio Valencia. Sala Luzán. Zaragoza, 1980.
- BLANCO, Venancio: María Jesús Quesada. Ministerio de Cultura. Madrid, 1980.
- BLÁZQUEZ, Fausto: Joan Sureda. Galería Seiquer. Madrid, 1982.
- BOURDELLE, Emile Antoine: Julián Gállego y Michel Dufet. Ministerio de Cultura. Madrid, 1979.
- BORDES, Juan: Textos de Miguel Ángel, Cellini, Canova y Rodin. Fernando Viñande. Madrid, 1984.
- BOYLE'S, Mark: *To the surface of the earth*. J. L. Locher. Hansjörg Mayer. Stuttgart, 1978.
- BRANCUSI, Constantin: *Introduction a la sculpture de Brancusi*. Ionel Jianou-Constantin Noica». Arted. París, 1976.
- BREKER, Arno: *60 ans de sculpture*. Volker G. Probst. Jacques Damase. París, 1981.
- BRICE, Olivier: Jean Jacques Lévêque y otros. A.I.G. Champigni. París, 1984.
- BROGLIA (Enrique Fernández Broglia): José María Moreno - Jean Cassou. Galería Ynguanzo. Madrid, 1975.
- BROGLIA (Enrique Fernández Broglia): José María Ballester. Galería Ynguanzo. Madrid, 1976.
- BURY, Pol: Dore Ashton. Maeght. París, 1970.
- CALDER, Alexander: *Mobiles and stabilis*. Giovanni Carandente. Unesco Art Book. New York, 1968.
- CALDER, Alexander: Julián Gállego. Galería Theo. Madrid, 1985.
- CAMÍN (Joaquín Rubio Camín): Miguel Logroño. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1974.
- CAMÍN (Joaquín Rubio Camín): Ricardo Aroca y otros. Galería Kreisler Dos. Madrid, 1976.
- CAMÍN (Joaquín Rubio Camín): Miguel Logroño. Sala Luzán. Zaragoza, 1977.
- CAMÍN (Joaquín Rubio Camín): José R. Miyar. Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo, 1983.
- CANOGAR, Rafael: *Construcciones, 1968 - 1975*. Antonio García-Tizón y otros. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. París, 1975.
- CAPPELLO, Carmelo: Herta Wescher. Schwarz. Milano. 1958.
- CAPPELLO, Carmelo: Carlo Belloli. Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid. Madrid, 1961.

- CARRETERO FERRÉ, Eduardo: Alfonso Moreno. Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid. Madrid, 1960.
- CÉSAR (César Baldaccini): *Compressions d'Or*. James Baldwin/Françoise Giroud. Hachette. París, 1973.
- CÉSAR (César Baldaccini): Pierre Restany. André Sauret. Montecarlo, 1975.
- CÉSAR (César Baldaccini): Claude Lapaire y otros. Musée d'Art et d'Histoire. Genève, 1977.
- CLARA, José: José Francés. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1960.
- CONDOY (Honorio García Condoy): Raymond Creuze. Raymond Creuze. París, 1973.
- CRISTOFOL, Leandre: José Corredor Matheos. Cuadernos Guadalimar. Madrid, 1984.
- CUNY, Jutta: Alain Bosquet/Francesco Somaini. Bora. Bologna, 1979.
- CHILLIDA, Eduardo: Pierre Volboudt. Gustavo Gili. Barcelona, 1967.
- CHILLIDA, Eduardo: Claude Esteban. Maeght. París, 1971.
- CHILLIDA, Eduardo: *Los espacios de Chillida*. Gabriel Celaya. Polígrafa. Barcelona, 1974.
- CHILLIDA, Eduardo: Gaston Bachelard y otros. Revista de Occidente. Madrid, 1976.
- CHILLIDA, Eduardo: Jacques Dupin. Galerie Maeght. Zürich, 1978.
- CHILLIDA, Eduardo: Octavio Paz. Maeght, 1980.
- CHIRINO, Martín: *Los hierros de Martín Chirino*. José Ayllón. Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid. Madrid, 1958.
- CHIRINO, Martín: Eduardo Westerdahl y otros. Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid. Madrid, 1963.
- CHIRINO, Martín: José Luis Gallardo y otros. Banco de Granada. Granada, 1977.
- CHIRINO, Martín: *Forjario*. Textos de Joyce, Ortega y otros. Galería Juana Mor-dó. Madrid, 1972.
- CHIRINO, Martín: José María Moreno Galván y otros. Taller de Ediciones J. B. Madrid, 1978.
- CHIRINO, Martín: Eduardo Westerdahl. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1982.
- CHIRINO, Martín: Lluís Permanyer. Sala Luzán. Zaragoza, 1982.
- CHRISTO (Christo Javacheff): *The Running Fence*. Werner Spies. Thames and Hudson. London, 1977.
- CHRISTO (Christo Javacheff): *Wrappel Walk Ways*. Goheen/Volz. Abrams. New York, 1978.
- CHRISTO (Christo Javacheff): *Sourrounded Islands*. Werner Spies. Polígrafa. Barcelona, 1986.
- D'AMICO, Miranda: Miguel Logroño. Galería Ynguanzo. Madrid, 1979.

- ENGLER, Jakob: Peter F. Althaus y otros. Niggli. Teufen, 1973.
- EPSTEIN, Jacob: Laurie Lee. André Deutsch. London, 1957.
- ESTRUGA, Oscar: Francisco Umbral. Galería Biosca. Madrid, 1981.
- ETIENNE-MARTIN (Martin Etienne) Dominique Le Buhan. Artcurial. París, 1984.
- ETROG, Sorel: Carlo L. Ragghianti. Centro di Edizioni. Firenze, 1968.
- FELICIANO (Feliciano Hernández): Carlos Areán. Patronato Nacional de Museos. Madrid, 1975.
- FENOSA, Apelles: Antonio Bonet Correa. Galería Ponce. Madrid, 1974.
- FERRANT, Ángel: *La escultura en movimiento de Ángel Ferrant*. Vicente Marro. Rialp. Madrid, 1954.
- FERRANT, Ángel: Luis Felipe Vivanco. Gallades. Madrid, 1954.
- FERRANT, Ángel: *Catálogo inventario general, 1891-1961*. Santiago Amón. Galería Juan Más. Madrid-Barcelona, 1976.
- FERRANT, Ángel: Ana Vázquez de Parga y otros. Ministerio de Cultura. Madrid, 1983.
- FERREIRA, Carlos: Enrique Azcoaga. Alfaguara. Madrid, 1972.
- FISCHER, Lothar: Schlegl. Zürich, 1975.
- FISCHER, Lothar: *Plastiken, 1975/1977*. Franz Bielmeier. München, 1977.
- FRECHILLA, Lorenzo: Santiago Amón. Galería Kreisler Dos. Madrid, 1973.
- FONTANA, Lucio: Vicente Aguilera Cerni. Ministerio de Cultura. Madrid, 1982.
- GABINO, Amadeo: Juan Ramírez de Lucas. Comisaría de la Feria de Nueva York. Madrid, 1964.
- GABINO, Amadeo: Antonio García Tizón. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1972.
- GABINO, Amadeo: *El Metal en el Arte*. Vicente Aguilera Cerni. Feria Internacional del Arte en Metal. Valencia, 1977.
- GABINO, Amadeo: Vicente Aguilera Cerni. Sala Luzán. Zaragoza, 1979.
- GABINO, Amadeo: Daniel Giralt-Miracle. Polígrafa. Barcelona, 1980.
- GABINO, Amadeo: Antonio Bonet Correa. Museo de Albacete. Albacete, 1986.
- GADOR, István: Ibolya Herczeg. Corvina. Budapest, 1979.
- GALLARDO, Tony: *Magma*. Juan Manuel Bonet. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas. Las Palmas, 1980.
- GALLARDO, Tony: *Callaos*. Tony Gallardo. Casa Museo Colón. Las Palmas, 1981.
- GARGALLO, Pablo: Rafael Santos Torroella. Museo de Bellas Artes. Bilbao, 1972.
- GARGALLO, Pablo: José Camón Aznar. Galería Theo. Madrid, 1975.
- GARGALLO, Pablo: *Exposición del Centenario, 1881-1981*. Julián Gállego y otros. Ministerio de Cultura. Madrid, 1981.
- GIACOMETTI, Alberto: Arturo Bovi. Nauta. Barcelona, 1974.
- GIACOMETTI, Alberto: Jean Genet. Fundación Juan March. Madrid, 1976.
- GIACOMETTI, Alberto: Jacques Dupin et Michel Leiris. Maeght. París, 1978.
- GILIOLI, Emile: Ionel Jianou-Helene Lassalle. Arted. París, 1971.

- GONZÁLEZ, Julio: Lucien Farnoux-Reynaud. Galerie de France. París, 1959.
- GONZÁLEZ, Julio: Alfonso Roig. Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid. Madrid, 1960.
- GONZÁLEZ, Julio: Pierre Descargues. Le Musée de Poche-Jacques Goldschmidt. París, 1971.
- GONZÁLEZ, Julio: Vicente Aguilera Cerni. Polígrafa. Barcelona, 1973.
- GONZÁLEZ, Julio: Vicente Aguilera Cerni. Galería Ruiz-Castillo. Madrid, 1974.
- GONZÁLEZ, Julio: Germain Viatte. Fundación Juan March. Madrid, 1980.
- GONZÁLEZ, Julio: Tomás Lloréns. IVAM. Valencia, 1986.
- HAJDU, Etienne: Dominique Bozo. Editions des Musées Nationaux. París, 1973.
- HARO, Juan: Miguel Logroño. Galería Biosca. Madrid, 1976.
- HARO, Juan: A. M. Campoy. Galería Biosca. Madrid, 1979.
- HARRIS, Paul: Denis León. Abrams. New York, 1975.
- HARTMAN, Mauno: María Berg. Kunstannusosakeyhtiö Otavan. Keuruu, 1980.
- HEPWORTH, Barbara: A. M. Hammacher. Thames and Hudson. London, 1968.
- HERNÁNDEZ, Mateo: Francisco de Cossío. Ediciones de la Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1962.
- HOFLEHNER, Rudolf: Werner Hoffmann. Verlag Gerd Hatje. Stuttgart, 1965.
- HUGUÉ (Manuel Martínez): Enrique Azcoaga. Sala Luzán. Zaragoza, 1978.
- ILIU, Josep: *Les Murs Canadiens*. Eugène Ionesco. Arted. París, 1973.
- IPOUSTEGUY, Jean-Robert: *Marbres*. André Glucksmann. Galerie Claude Bernard. París, 1968.
- IPOUSTEGUY, Jean-Robert: Eduardo Chillida. Galería Juana Mordó. Madrid, 1976.
- IPOUSTEGUY, Jean-Robert: «*Suite Prusienne*». Werner Haftmann. Galerie Claude Bernard. París, 1975.
- IPOUSTEGUY, Jean-Robert: Michel Troche. Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques. París, 1978.
- IPOUSTEGUY, Jean-Robert: Dieter Ruckhaberle y otros. Kunsthalle/Berlin, 1979.
- KARAVAN, Dani: Avram Kampf. G. & G. Firenze, 1971.
- KARAVAN, Dani: Pierre Restany. De Beyerd. Breda, 1984.
- KEMENY, Zoltan: Michel Ragon. Griffon. Neuchâtel, 1960.
- KOSKELA, Matti: Erik Kruskopf. Esan Kirjapaino. Lahti, 1982.
- LALANNE, Claude y François-Xavier: *Les Lalanne*. John Rusell. S.M.I. París, 1975.
- LECHUGA, David: Salvatore Ravi. Fundación Colegio del Rey. Alcalá de Henares, 1987.
- LIPCHITZ, Jacques: A. M. Hammacher. Abrams. New York, 1958.
- LÓPEZ HERNÁNDEZ, Julio: Antonio Bonet Correa. Ministerio de Cultura. Madrid, 1980.
- LÓPEZ HERNÁNDEZ, Julio: Antonio Bonet Correa. Sala Luzán. Zaragoza, 1986.
- LÖRCHER, Alfred: Marlis Grüterich. Hatje. Stuttgart, 1976.

- MALEVITCH, Casimir: Jean-Hubert Martin y otros. Centre Georges Pompidou. París, 1980.
- MALLO, Cristino: Camilo José Cela. Theo. Madrid, 1973.
- MANRIQUE, César: *Obra Ecológica*. Francisco Brines y otros. Galería Theo. Madrid, 1978.
- MANZÚ, Giacomo: Carlo L. Ragghianti. Milione. Milano, 1957.
- MANZÚ, Giacomo: Mario de Micheli. Fratelli Fabbri. Milano, 1971.
- MARINI, Marino: *The Sculpture of Marino Marini*. Eduard Trier. Thames and Hudson. London, 1961.
- MARINI, Marino: Alberto Busignani. Hamlyn. London, 1968.
- MARINI, Marino: Mercedes Precerutti Garberi. Comune di Milano. Milano, 1973.
- MARTI, Marcel: Rafael Santos Torroella. Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid. Madrid, 1963.
- MARTI, Marcel: Daniel Giralt-Miracle. Ambit Serveis. Barcelona, 1986.
- MARTINI, Arturo: Fortunato Bellonzi. Editalia. Roma, 1975.
- MATHYS, Marcel: León Zack y otros. Galerie L'Entracte. Lausanne, 1979.
- MESZAROS, László: Sandor Kontha. Corvina. Budapest, 1966.
- MATEOS, Ángel: José Marín-Medina. Galería Rayuela. Madrid, 1983.
- MIRÓ, Joan: Jacques Dupin. Polígrafa. Barcelona, 1972.
- MIRÓ, Joan: Alain Jouffroy. Maeght. París, 1973.
- MITORAJ, Igor: Jacques Lassaigne. Artcurial. París, 1977.
- MITORAJ, Igor: Jean-Marie Benoist. Artcurial. París, 1978.
- MODIGLIANI, Amadeo: *Modigliani the sculptor*. Alfred Werner. Arts. New York, 1962.
- MOHOLY-NAGY, Laszlo: Hannah Weitemeier. Centre Georges Pompidou. París, 1976.
- MOHR, Dietrich: Denys Chevalier. Arted. París, 1975.
- MOMPÓ (Manuel Hernández): Miguel Logroño. Galería Theo. Madrid. 1984.
- MOORE, Henry: John Hedgecoe y Henry Moore. Thomas Nelson. London, 1968.
- MOORE, Henry: *Carvings, 1961-1970 - Bronzes, 1961-1970*. Henry Moore. M. Knoedler. New York, 1970.
- MOORE, Henry: *Henry Moore in America*. Henry J. Seldis. Phaidon. London, 1973.
- MOORE, Henry: *Drawings*. Kenneth Clark. Thames and Hudson. London, 1974.
- MOORE, Henry: *Sculpture and Environment*. David Finn. Abrams. New York, 1976.
- MOORE, Henry: Dominique Bozo. Musées Nationaux. París, 1977.
- MOORE, Henry: *Henry Moore en Madrid*. Enrique Lafuente Ferrari y otros. Polígrafa. Barcelona, 1981.
- MOORE, Henry: *In Irina's Garden*. Stephen Spender. Thames and Hudson. London, 1986.

- drid, 1977.
- MUELA (Carlos García Muela): Javier de Zurita y otros. Galería Edurne. Madrid, 1975.
- MUELA (Carlos García Muela): José Marín Medina. Galería Pepe Rebollo. Zaragoza, 1978.
- MUELA (Carlos García Muela): José Marín Medina. Galería Ruiz-Castillo. Madrid, 1980.
- MUELA (Carlos García Muela): José Noja y otros. Centro Cultural Chamartín. Madrid, 1986.
- MUSTIELES, Benjamín: Alejandro Núñez Alonso. Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid. Madrid, 1956.
- NAKIAN, Reuben: Frank O'Hara. The Museum of Modern Art. New York, 1966.
- NAVARRO, Miquel: Sergi Aguilar. Galería Fernando Vijande. Madrid, 1982.
- NEVELSON, Louise: *Wood sculptures*. Martin Friedman. Dutton. New York, 1973.
- NEVELSON, Louise: Frances Beatty y Gilbert Brownstone. Cnac. París, 1974.
- NEVELSON, Louise: *Atmospheres and Environments*. Edward Albee y Richard Marshall». Whitney Potter. New York, 1980.
- NOGUCHI, Isamu: Annette Michelson. Galerie Claude Bernard. París, 1964.
- NOGUCHI, Isamu: San Hunter. André Emmerich. New York, 1980.
- NOGUCHI, Isamu: *What is Sculpture?* Henry Geldzahler. The Institute for Art and Urban Resources. New Yorks, 1986.
- NORDSTRÖM, Lars-Gunnar: Kirimo Mikkola y otros. Taidehalli. Helsinki, 1983.
- NOVOA, Leopoldo: Miguel Logroño. Galería Juana Mordó. Madrid, 1978.
- NOVOA, Leopoldo: Paul Seylaz. Edouard Loeb. París, 1979.
- NOVOA, Leopoldo: Jean-Clarence Lambert. Galería Juana Mordó. Madrid, 1986.
- NÚÑEZ SOLÉ, José Luis: Amelia Gallego de Miguel y otros. Comisión Pro-Homenaje a Núñez Solé. Salamanca, 1976.
- OTEIZA, Jorge: *Oteiza, 1933-68*. Juan Daniel Fullaondo. Alfaguara. Madrid, 1968.
- OTEIZA, Jorge: Jorge de Oteiza. Txantxangorri. Fuenterrabía, 1974.
- OTEIZA, Jorge: *Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Miguel Pelay Orozco. La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1978.
- PALAZUELO, Pablo: José Miguel Ullán. Galería Theo. Madrid, 1977.
- PALAZUELO, Pablo: Javier Seguí-José María Moreno Galván. Banco de Granada. Granada, 1978.
- PALAZUELO, Pablo: C. G. Jung y otros. Galería Theo. Madrid, 1985.
- PAN, Marta: Michel Ragon y otros. Galerie Arnaud. París, 1971.
- PAZZI, Ruggero: Lucien Curzi. Nouvastampa-Italie. Siena, 1982.
- PENALBA, Alicia: André Berne Joffroy y otros. Musée D'Art Moderne de la Ville de Paris. París, 1977.
- PENALBA, Alicia: Jörn Merkert. Carmen Martínez. París, 1977.

- PICASSO, Pablo: *Les sculptures de Picasso*. Daniel Henry Kahnweiler. Les Editions du Chêne. París, 1948.
- PICASSO, Pablo: *Esculturas de Picasso*. Werner Spies. Gustavo Gili. Barcelona, 1971.
- PIERELL, Attilio: Marcel Joray. Griffon. Neuchâtel, 1983.
- PILLET, Edgard: *Sculptures dans l'architecture*. Denys Chevalier. Georges Fall. París, 1974.
- PISTOLETTO, Michelangelo: Aurora García y otros. Ministerio de Cultura. Madrid, 1983.
- PLANES, José: Antonio Oliver. Gallades. Madrid, 1954.
- POMODORO, Arnaldo: *Ecritures, perforations d'objets*. Jean Louis Schefer. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. París, 1976.
- PONSATI, Josep: *El inflable de Ibiza*. Alexandre Cirici y otros. Monsanto Ibérica y Aiscondel. Barcelona, 1971.
- PULLINEN, Laila: Mauri Faven. Helsingin Kaupungintalo. Helsinki, 1981.
- REHMANN, Erwin: Adolf Reinle y otros. Griffon. Neuchâtel, 1967.
- RENONCIAT, Christian: Roger Caillois y otros. Galerie Alain Blondel. París, 1983.
- RHAYE, Yves: André Parinaud. Musée d'Ixelles. Bélgica, 1980.
- RICHIER, Germaine: Jean Cassou. Hammacher. Amsterdam, 1961.
- RODIN, Auguste: Bernard Champigneulle. Aimery Somogy. París, 1967.
- RODIN, Auguste: *In Rodin's Studio*. Albert E. Elsen. Phaidon. Oxford, 1980.
- RODIN, Auguste: *L'Art*. Paul Gsell. Gallimard. París, 1967.
- RODIN, Auguste: Cécile Golldscheider. Galería Theo. Madrid, 1972.
- ROUGEMONT, Guy de: Christian Derouet. Galerie Pascal Gabert. París, 1987.
- ROUGEMONT, Guy de: Jérôme Bindé. Editions du Regard. París, 1982.
- RUCKRIEM, Ulrich: Dominique Bozo. Centre Georges Pompidou. París, 1983.
- RUEDA, Gerardo: *Bodegones*. José Alfonso de la Torre Vidal. Galería Estampa. Madrid, 1986.
- SALAMANCA, Enrique: Simón Marchán Fiz. Museo Bellas Artes. Bilbao, 1973.
- SALAMANCA, Enrique: Vicente Aguilera Cerni y otros. Galería Juana Mordó. Madrid, 1982.
- SÁNCHEZ, José Luis: Ángel Ferrant. Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid. Madrid, 1955.
- SÁNCHEZ, José Luis: José Luis Tafur. Galería Liceo. Córdoba, 1961.
- SÁNCHEZ, José Luis: José Luis Fernández del Amo. Comisaría de la Feria Mundial. Nueva York, 1965.
- SÁNCHEZ, José Luis: Miguel Logroño. Rayuela. Madrid, 1974.
- SÁNCHEZ, José Luis: *El rescate de los signos*. Andrés Trapiello. Rayuela. Madrid, 1976.
- SÁNCHEZ, José Luis: *Sobre escultura y sociedad*. José Marín-Medina. Banco de Granada. Granada, 1976.

- y otros». Sala Luzán. Zaragoza, 1978.
- SÁNCHEZ, José Luis: Paul Seylaz. Musée des Beaux - Arts. La Chaux-de-Fonds, 1980.
- SÁNCHEZ, José Luis: *Un oficio de escultor: Humanismo y Volumen*. Antonio Gamoneda. Ministerio de Cultura. Madrid, 1981.
- SÁNCHEZ, José Luis: José Luis Fernández del Amo. Ministerio de Cultura. Madrid, 1981.
- SÁNCHEZ, José Luis: Samuel de los Santos. Museo de Albacete. Albacete, 1981.
- SÁNCHEZ, José Luis: José Manuel Caballero Bonald. Cultural Albacete. Albacete, 1986.
- SANKAWA, Yoshihisa: Manfred de la Motte. Galerie Hennemann. Bonn, 1979.
- SANSEGUNDO, Carlos: José Ayllón-José Hierro. Galería Ruiz Castillo. Madrid, 1976.
- SANTONJA (Antonio Martínez): José de Castro Arines. Galería Ynguanzo. Madrid, 1977.
- SANTONJA (Antonio Martínez): Santiago Amón. Galería El Díaño Burlón. Oviedo.
- SCHLEMMER, Oskar: Karin von Maur. Abrams. New York, 1972.
- SEGAL, George: *Environments*. José L. Barrio Garay. University of Pennsylvania. Philadelphia, 1976.
- SEGAL, George: Jan van Der Marck y otros. Centre National D'Art Contemporain. París, 1972.
- SEMPERE, Eusebio: Josep Meliá. Polígrafa. Barcelona, 1976.
- SEMPERE, Eusebio: *Escultura y obra gráfica*. Textos varios de Eusebio Sempere». Caja de Ahorros de Alicante y Murcia. Alicante, 1987.
- SERRA, Eudaldo: Joan Teixidor. Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid. Madrid, 1964.
- SERRANO, Pablo: *Escultor a dos vertientes*. Enrique Lafuente Ferrari. Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid. Madrid, 1957.
- SERRANO, Pablo: José María Moreno Galván. Comisaría de España en la Feria de New York. New York, 1964.
- SERRANO, Pablo: *Serrano en la década del 60*. Calvin Cannon. Galería Juana Mordó. Madrid, 1969.
- SERRANO, Pablo: *La escultura de Pablo Serrano*. Eduardo Westerdahl». Polígrafa. Barcelona, 1977.
- SERRANO, Pablo: *Exposición Antológica, 1908-1985*. José Luis Lasala y otros. Museo Contemporáneo de Elche. Elche, 1987.
- SHIFRIN, Roy: «John Davis. Danae. Barcelona, 1976.
- SMITH, David: David Smith. Cleve Gray. New York, 1968.
- SOBRINO, Francisco: José María Ballester. Propac. Madrid, 1975.
- SOMAINI, Francesco: Umbro Apollonio y Miguel Tapié. Griffon Neuchâtel, 1960.
- SOMAINI, Francesco: Enrico Crispolti. Bora. Bologna, 1979.

- Contemporani d'Elx. Elche, 1983.
- SOTO, Jesús Rafael: Alfredo Boulton. Ministerio de Cultura. Madrid, 1982.
- SOTO, Jesús Rafael: J. R. Soto. Sala Luzán. Zaragoza, 1983.
- STROBOS, Evert: *Project in cor-ten stell*. Cor Blok. Wim Ahne. Hengelo, 1973.
- SUBIRÁ-PUIG, José: *L'espace-Bois*. Gerard Xuriguera. Smi. París, 1975.
- SUBIRÁ-PUIG, José: *El latido de la madera*. Enric Jordi. Polígrafa. Barcelona, 1978.
- SUBIRACHS, José María: Alberto Sartoris. Galerías Jardín. Barcelona, 1958.
- SUBIRACHS, José María: Carlos Areán. Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid. Madrid, 1966.
- SUBIRACHS, José María: José Corredor-Matheos. Polígrafa. Barcelona, 1975.
- SUBIRACHS, José María: A. M. Campoy. Galería Biosca. Madrid, 1977.
- SUBIRACHS, José María: Joaquín de la Puente. Galería Biosca. Madrid, 1981.
- SUTER, Paul: Félix Jonás Stoll. Galerie Schlégl. Zurich, 1977.
- SZEKELY, Pierre: Pierre Joly. Corvina. Budapest, 1977.
- SZERVATIUSZ, Tibor: Ferenc Juhász. Corvina. Budapest, 1978.
- TAPPER, Kain: María Berg. Kunstannusosakeyhtiö Otavan. Keuruu, 1980.
- TAPPER, Kain: Leena Peltola. Taidehalli. Helsinki, 1981.
- TARABELLA, B. Viliano: Jacques Zeitoun. Galerie de France et du Benelux. Bruxelles, 1975.
- TAVERNARI, Vittorio: Ionel Jianou y Enzo Carli. Arted. París, 1974.
- THIBAUD, Hubert Juin: Denys Chevalier y otros. Galerie Visconti. París, 1984.
- TOMASELLO, Luis: Jacques Lassaigne y Julio Cortázar. Musée D'Art Moderne de la Ville de Paris. París, 1976.
- TORNER, Gustavo: Gustavo Torner. Galería Soledad Lorenzo. Madrid, 1987.
- UBAC, Raoul: Jean Bazaine y otros». Maeght. París, 1970.
- UBAC, Raoul: André Frenaud. Maeght. París, 1985.
- UTRIAINEN, Raimo: Juhani Pallasmaa. Ullamaria Pallasmaa. Helsinki, 1980.
- VALVERDE, Jesús: Luis Felipe Vivanco. Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid. Madrid, 1960.
- VAQUERO TURCIOS, Joaquín: *Vaquero Turcios y el arte construido*. Alberto Sartoris. Abaco. Madrid, 1977.
- VARI, Sophia: Karl Katz. Galería Juana Mordó. Madrid, 1983.
- VISEUX, Claude: François Mathey. Prisme. París, 1975.
- VOROS, Bela: Nemeth Lajos. Corvina. Budapest, 1972.
- VOGEL, Peter: Gisela Fiedler-Bender. Galerie Zem Specht. Basel, 1983.
- WALDBERG, Isabelle: Dominique Le Buhan. Artcurial. París, 1984.
- WEISS, Max: Peter F. Althaus. Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid. Madrid, 1963.
- WERCOLLIER, Lucien: Joseph-Emile Muller. Arted. París, 1976.
- WIGGLI, Oscar: Peter F. Althaus y otros. Prisme. París, 1977.
- WUNDERLICH, Paul: Octave Negru. Filipacchi. París, 1979.

ZORKO, Serge Rapaport. Service Culturel Municipal. Fontenay-Sous-Bois, 1980.

### C) ESCULTORES: EXPOSICIONES DE GRUPO

- 75 años de escultura española, 1900-1975*, Juan Antonio Gaya Nuño. Galería Biosca. Madrid, 1976.
- Art Dans la Ville/Art Dans la Vie*, Dominique Faux. La Documentation Française. París, 1978.
- Asociación Canaria de Amigos del Arte Contemporáneo*, Eduardo Westerdhal. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria, 1980.
- II Berliner Bildhauer*, Lucie Schauer. Goethe-Institut. München, 1982.
- 11.ª Biennale Internazionale Piccola Scultura*, Umbro Apollonio. Comune di Padova. Padova, 1977.
- Bienal Ciudad de Zamora. Escultura Ibérica Contemporánea*, Amando de Miguel y otros. Diputación de Zamora. Zamora, 1986.
- 1.ª Biennale Internazionale di Scultura*, Felice de Baggis. Cívica Galleria D'Art Moderna. Campione, 1975.
- I Concurso Internacional de Escultura Autopista del Mediterráneo*, Alberto Sartoris, Francesc Folch. Diputación Provincial. Gerona, 1974.
- Contemporary american sculpture selection I*, John I. H. Baur. Whitney Museum. New York, 1966.
- Contemporary sculptors of Spain at the New York World's Fair*, J. A. Gaya Nuño. Comisaría de España Feria de Nueva York. Madrid, 1964.
- De Rodin a nuestros días*, José Camón Aznar. Galería Theo. Madrid, 1971.
- El bronce*, Javier de Zuriza y otros. Galería Edurne. Madrid, 1975.
- El metal en el arte. III Exposición Nacional*, Juan Antonio Gaya Nuño y José Camón Aznar. Feria Española de Arte en Metal. Valencia, 1971.
- El metal en el arte. IV Exposición Nacional*, Vicente Aguilera Cerní y Giulio Carlo Argan. Feria Española de Arte en Metal. Valencia, 1972.
- El metal en el arte*, José María Iglesias. Sindicato Nacional del Metal. Valencia, 1974.
- El metal en el arte*, Miguel Ramón Izquierdo y otros. Feria Internacional. Valencia, 1976.
- 12 escultores de hoy*, Félix Ferrer Gimeno. Museo del Alto Aragón. Huesca, 1977.
- Escultura abstracta*, Raúl Chávarri. Museo Municipal. Madrid, 1982.
- Escultura británica contemporánea*, Lewis Briggs. Ministerio de Cultura. Madrid, 1986.

- 1.ª *Exposición de escultura al aire libre*, Santiago Amón. Nuevo Club de Golf. Madrid, 1974.
- Exposición de escultura al aire libre*, Álvaro Cunqueiro. Ayuntamiento de Vigo. Vigo, 1974.
- IV.ª *Exposition Internationale de Sculpture Contemporaine*, Guiseppe Marchiori. Musée Rodin. París, 1971.
- IV.ª *Exposition Internationale de la Petite Sculpture de Budapest, 1978*, Istvan Hidvégi. Mücsarnok. Budapest, 1978.
- V.ª *Exposition Internationale de la Petite Sculpture de Budapest, 1981*, Istvan Hidvégi. Mücsarnok. Budapest, 1981.
- Exposició Nacional Escultura Contemporanea, Girona*, Daniel Giralt-Miracle. Delegació Provincial de Cultura. Girona, 1972.
- II *Exposición Nacional de Escultura en Metal*, Carlos Sentí Esteve-V. Andrés Estellés. Feria de Valencia. Valencia, 1970.
- Escultura Española, 1900-1936*, Josefina Alix Trueba. Ministerio de Cultura. Madrid, 1985.
- Escultura figurativa, 1900-1950*, Álvaro Martínez Novillo. Casa de Oviedo-Portal. Oviedo, 1986.
- Formas en el espacio*, Julián Gállego. Galería Theo. Madrid, 1976.
- Grands et Jeunes d'Aujourd'hui*, Henry Galy-Carles. Grand Palais des Champs-Élysées. París, 1976.
- Grands et Jeunes d'Aujourd'hui*, Jean-Luc Chalumeau. Grand Palais des Champs-Élysées. París, 1984.
- Grands et Jeunes d'Aujourd'hui*, Pierre Restany. Grands Palais des Champs-Élysées. París, 1985.
- Homenaje a los tres Pablos*, José Hierro. Galería Múltiple 4.17. Madrid, 1977.
- 100 Jahre Metallplastik*, Dietrich Mahlow. Metallgesellschaft AG. Frankfurt am Main, 1981.
- 26.ª *Jeune Sculpture*, Denys Chevalier y otros. Jardín des Champs-Élysées et de L'Épace Cardin. París, 1974.
- XXVIII.ª *Jeune Sculpture*, Monique Faux. Jardins des Champs-Élysées. París, 1976.
- Joven escultura inglesa*, Juan Antonio Gaya Nuño. Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid. Madrid, 1962.
- La escultura contemporánea en Valladolid*, Eloísa García de Wattenberg y Jesús Falcón. Museo Nacional de Escultura. Valladolid, 1980.
- La Scultura e la Campagna*, Aldo Passoni. Circolo Culturale. Seregno, 1970.
- Medio siglo de escultura, 1900-1945*, Jean Louis Prat. Fundación Juan March. Madrid, 1981.
- Minimal art*, Phyllis Tuchman. Fundación Juan March. Madrid, 1981.
- Otra dimensión*, Eusebio Sempere. Galería Theo. Barcelona, 1980.

- «El Brocense». Cáceres, 1981.
- Premio Cáceres de escultura*, 1982, Julián Gállego. Institución Cultural «El Brocense». Cáceres, 1982.
- Premio de escultura Francisco Salzillo*, Pedro Guerrero Ruiz. Consejería de Cultura. Murcia, 1984.
- Rapporto Naturale II Mostra di Scultura all'Aperto*, Arsen Pohribny. Uxa Galleria d'Arte Contemporanea. Novara, 1971.
- 1.ª Saló de Barcelona de Escultura Contemporánea*, F. Estrada Saladich. Galería Mundi-Art. Barcelona, 1968.
- 15 Sculpteurs italiens a la Triennale Europeenne de Sculpture*, Fortunato Bellonzi. Jardins du Palais Royal. París, 1978.
- Skulptur im 20. Jahrhundert*, Reinhold Hohl. Werner Druck. Basel, 1980.
- Skulptur im 20. Jahrhundert*, Ernst Beyeler, Reinhold Honl y Martin Schwander. Werner Druck. Basel, 1984.
- 70 Scultori Contemporanei*, J. Pierre Jouvét y Silvano Martini. Mostra Internazionale di Scultura. Verona, 1978.
- Seis escultores*, Francisco Calvo Serraller. Ministerio de Cultura. Madrid, 1984.
- Sonderschau Österreich*, G. H. Art 11'80. Basel, 1980.
- 12 Spanische Künstler*, Helmut Dreiseitel. Kulturamt der Stadt. Würzburg, 1980.
- Taide ja Arkkitehtuuri. Gabino-Sánchez-Vaquero Turcios*, Francisco F. Longoria. Porin Taidemuseo. Pori, 1983.
- Tendencias de la Escultura Húngara Contemporánea*, Ildiko Nagy. Ministerio de Cultura. Madrid, 1983.
- 1.ª Triennale Européenne de Sculpture*, Jean Selz. Jardin du Palais Royal. París, 1978.
- Union des Artistes Modernes*, Arlette Barrí-Despond. Editions du Regard. París, 1986.
- Varia Sculpture. Rencontres Art Public*, Association Art-Public. París, 1986.

#### D) MEDALLÍSTICA

- Cinquante ans de Médailles Polonaises, 1920-1970*, Adam Wiczer. Hotel de la Monnaie. París, 1971.
- XVII F.I.D.E.M. a Budapest*, 1977, Lars O. Lagerqvist y otros. Magyar Nemzeti Galeria. Budapest, 1977.
- XX F.I.D.E.M. 1985 Stockholm*, Lars O. Lagerqvist. Cabinet Royal des Monnaies et Médailles. Stockholm, 1985.

*L'Invisible dans la Médaille*, Josephe Jacquot. Hotel de la Monnaie. Paris, 1717.  
*Medallistas Españoles y Franceses*, Didier Ozanam y otros. Casa de Velázquez. Madrid, 1984.

*Premio «Tomás Francisco Prieto»*, 1976, José Ramón Benavides. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre. Madrid, 1977.

*Premio «Tomás Francisco Prieto»*, 1977, Antonio Beltrán. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre. Madrid, 1978.

*Premio «Tomás Francisco Prieto»*, 1979, Antonio Bonet Correa. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre. Madrid, 1980.

*Premio «Tomás Francisco Prieto»*, 1980, Perfecto Alber Altemir. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre. Madrid, 1981.

*Raymond Joly: Un Médailleur d'Aujourd'hui*, Pierre Dehaye y otros. Hotel de la Monnaie. Paris, 1967.

#### E) ARTES APLICADAS, DISEÑO, FOTOGRAFÍA, INTERIORISMO

ABAKANOWICZ, Magdalena: *Le Malléable*. Galerie Alice Pauli. Lausanne, 1981.

AGUILAR, José Manuel: *Continuidad en el Arte Sacro*. Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid. Madrid, 1958.

AGUILERA CERNI, Vicente: *Aurelia Muñoz*. Galería Kreisler Dos. Madrid, 1977.

ALESSI ANGHINI, Alberto y otros *Tea & Goffee Piazza*. Shakespeare & Company. New York, 1983.

ALIX TRUEBA, Josefina: *Pabellón Español, 1937. Exposición Internacional de París*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987.

AMIET, Pierre y otros: *Naissance de l'écriture: Cunéiformes et Hieroglyphes*. Réunion des Musées Nationaux. París, 1982.

ANARGYROS, Sophie: *Interieurs. Le Mobilier Français*, 1980. Editions du Regard. París, 1983.

AREÁN, Carlos: *Artes Aplicadas en la España del siglo XX*. El Duero. Madrid, 1967.

BÄCHER, Max und Erwin Heinle: *Bauen in Sichtbeton*. Julius Hoffmann. Stuttgart, 1966.

BAER CAPITMAN, Bárbara: *American Trademark Designs*. Dover. New York, 1976.

BARNICOAT, John: *Los carteles: Su historia y lenguaje*. Gustavo Gili. Barcelona, 1972.

BARR, Alfred H.: *Bauhaus, 1919-1928*. The Museum of Modern Art. New York, 1979.

BASCHET, Roger: *La Maison. Le Décor Interieur*. Plaisir de France. París, 1964.

- Beaux-Arts. Lausanne, 1981.
- BOCKUS, H. William: *Advertising Graphics*. Macmillan. New York, 1969.
- BÖLL, Heinrich-Karl Pawek: *Exposition Mondiale de la Photographie*. Henri Nannen. Hambourg, 1976.
- BORAU, José Luis: *Arcadio Blasco*. Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid. Madrid, 1959.
- BORRÁS, María Lluisa y otros *Man Ray*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1982.
- BOUCHER, François: *A History of Costume in the West*. Thames and Hudson. London, 1987.
- BREUER, Marcel y otros: *Architecture-Formes-Fonctions*. Krafft. Lausanne, 1967.
- BURKHARDT, François: *Ettore Sottsass Jr: De l'objet fini á la fin de l'objet*. Centre Georges Pompidou. París, 1976.
- BURKHARDT, François: *¿Qué significa ser diseñador?: Ettore Sottsass Jr: Vida y obra, 1955/1975*. Fundación B. C. D. Barcelona, 1977.
- CAMPI, Isabel y otros: *Diseño: Una realidad social y una necesidad de la empresa*. Ministerio de Industria y Energía. Madrid, 1982.
- CANELLAS, Jordi y otros: *Imagen gráfica de B. C. D.* Fundación B. C. D. Barcelona, 1975.
- CARTER, David E.: *Letterheads*. 1. Century Communications. Ashland, 1977.
- CASTRO ARINES, José de: *Arcadio Blasco: Muros y arquitecturas para defenderse del miedo*. Galería Sargadelos. Madrid, 1978.
- CATTERMOLE, Pierluigi: *Proyectos de diseño español*. Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, 1985.
- CLARKE, Patti: *Bijoux fantaisie*. Dessain et Tolra. París, 1977.
- COLBECK, John: *La Poterie. Technique du tournage*. Dessain et Tolra. París, 1974.
- COLEMAN, Catherine y otros: *Libros de artistas*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1982.
- COLLOTTI, Enzo y otros: *Bauhaus*. Alberto Corazón. Madrid, 1971.
- COLYER ROSS, Heather: *Bedouin jewellery in Saudi Arabia*. Stacey International. London, 1978.
- COOPER, Al.: *World of Logotypes*. Art Direction. New York, 1976.
- CORAZÓN, Alberto: *El sol sale para todos: Un análisis de la iconografía comercial de Madrid*. Banco Urquijo. Madrid, 1979.
- CORREDOR-MATHEOS, José: *Grau-Garriga. Pinturas y tapices*. Banco de Granada. Granada, 1974.
- CORTÁZAR, Julio: *Tendres Parcours: Quarante Photographies de Frédéric Barzilay*. Edición de L'Auteur. París, 1978.
- DALLEY, Terence: *Guía Completa de Ilustración y Diseño*. Blume. Madrid, 1981.
- DAVIS, Alec: *Graphics. Design into Production*. Faber and Faber. London, 1973.
- DAWSON, John: *Guía Completa de Grabado e Impresiones*. Blume. Madrid, 1982.

- DE MIGUEL, Carlos: *Diseño industrial español*. EXCO: Ministerio de la Vivienda. Madrid, 1970.
- DETHIER, Jean y otros: *Images et imaginaires d'architecture*. Centre Georges Pompidou. París, 1984.
- DIAMONSTEIN, Barbaralee: *Buildings reborn. New uses, old places*. Harpar & Row. New York, 1978.
- DOMANOVSKY, Györgys *A Magyar nép Diszitö-Müvészete*. Akademiai. Budapest, 1987.
- DORFSMAN, Louis y otros: *Graphic designers aux Etat-Unis*. Office du Livre. Fribourg, 1972.
- DORMER, Peter and Ralph Turner: *The New Jewelry*. Thames and Hudson. London, 1985.
- DREXLER, Arthur: *Ludwig Mies Van Der Rohe. Furniture and furniture drawings*. Museum of Modern Art. New York, 1977.
- DRUET, Roger-Herman Gregoire: *La Civilisation de l'écriture*. Fayard Dessain et Tolra. París, 1976.
- ECKBO, Garrett: *Urban Landscape Design*. McGraw-Hill. New York, 1964.
- FEDUCHI, Luis: *Historia del mueble*. Abantos. Madrid, 1966.
- FEIRER, John L.: *Trabajos en metal*. Novaro. México, 1966.
- FINK, Karl: *Graphis Packaging 3*. Walter Herdeg. Zurich, 1977.
- FRANK, Joan: *The beauty of jewelry*. Crescent. New York, 1979.
- FRASSINELLI, Carlo: *Tratado de Arquitectura Tipográfica*. Aguilar. Madrid, 1948.
- GARNER, Philippe: *Les Arts Décoratifs, 1940-1980*. Bordas. París, 1982.
- GASQUET, Vasco: *Les 500 Affiches de Mai 68*. Balland. París, 1978.
- GINNETT, Elsie B.: *Make your own rings & Other Things. Working with silver*. Sterling Publishing. New York, 1974.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel: *Aurelia Muñoz*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1982.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel: *Decoración 1*. Blume. Barcelona, 1969.
- GOBLE, Emerson: *A treasury of contemporary house*. F. W. Dodge Corporation. New York, 1957.
- GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel: *Cerámica valenciana*. Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid. Madrid, 1960.
- GRÉGOIRE, Justin: *Caractère, 1960. La parole est á l'image*. Emmanuel Ollive. París, 1960.
- GUERIN, Denis: *Introduction a la lecture des marques typographiques*. Limage. París, 1977.
- GUMMERUS, H. Olof: *Finlandia. Exposición de Artes Decorativas*. EXCO: Ministerio de la Vivienda. Madrid, 1963.
- HAJEK, Lubor: *Japanese Graphic Art*. Octopus Books. London, 1976.
- HALPERN, Erwin: *Modern Publicity, 1962/1963*. Longacre Press. London, 1962.
- HALPRIN, Lawrence: *Cities*. Reinhold. New York, 1963.

- FLAUG, GAUIS: *meubles et ensembles alsaciens*. CHARLES MASSIM. PARIS, 1703.
- HAUSMAN, Fred and Renée: *Creativity 5*. Art Direction Book. New York, 1976.
- HEDEG, Walter: *Graphis Posters 77*. The Graphis Press. Zurich, 1977.
- HERNÁNDEZ GIL, Dionisio: *Finlandia diseña*. Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, 1985.
- HUGHES, Graham: *5000 ans de Joaillerie*. Calmann-Levy. London, 1973.
- HUMBERT, Claude: *Diseño ornamental*. Blume. Barcelona, 1970.
- ITTEN, Johannes: *Le Dessin et la Forme*. Dessain et Tolra. París, 1977.
- JANKOWSKI, Wanda: *The best of Lighting-Desing*. PBC International. New York, 1987.
- JANSEN, Beatrice: *Nederlands Zilver, 1815-1960*. Haags Gemeente Museum. Den Haag, 1961.
- JOBÉ, Joseph: *Le Grand livre du soleil*. Denoél. Lausanne, 1973.
- JURGA, Hallina: *Polsk Textilkonst, 1945/1980*. Amos Andersons Konstmuseum. Helsinki, 1982.
- KLEIN, Eberhard y otros: *The German Photographic Annual, 1969*. Wolf Strache and Otto Steinert. Stuttgart, 1968.
- KRUSKOPF, Erik: *Finnish Design, 1875-1975*. The Otava. Helsinki, 1975.
- KUWAYAMA, Yasaburo: *Trade Marks & Symbols*. Van Nostrand Reinhold. New York, 1973.
- LAPOULIDE, Jean: *Diccionario gráfico de Arte y Oficios Artísticos (3 tomos)*. Montesó. Barcelona, 1963.
- LARCHER, Jean: *Fantastic alphabets*. Dover. New York, 1976.
- LAURAÉUS, Martti: *Design in Finland, 1983*. Soumen Ulkomaankauppaliitto. Helsinki, 1983.
- LEDERMANN, Alfred-Alfred Trachsel: *Playgrounds and recreation spaces*. Architectural Press. London, 1959.
- LENICA, Jan y otros: *Graphic designers in Europa*. Office du Livre. Fribourg, 1971.
- LÓPEZ, Raymond y otros: *L'Avenir des Villes*. Laffont. París, 1964.
- LOSADA ARANGUREN, José María: *Diseño danés*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1981.
- LLORENS ARTIGAS, José: *Esmaltes y colores*. Gustavo Gili. Barcelona, 1950.
- MAHEU, Jean y otros: *Mobilier National. 20 ans de création*. Centre Georges Pompidou. París, 1984.
- MALENFANT, Nicole: *L'Estampe*. La Documentation Québécoise. Québec, 1979.
- MARCHINI, Giulio: *Las vidrieras italianas*. Labor. Barcelona, 1962.
- MATHEY, François: *Les Métiers de l'Art*. Musée des Arts Decoratifs. París, 1980.
- MEURIS, Jacques: *La Machine et le monde des formes*. Laconti. Bruxelles, 1973.
- MIKKOLA, Kirmo: *Formas y estructuras finlandesas*. Dirección General del Patrimonio Artístico. Madrid, 1980.

- MOLES, Abraham: *El afiche en la sociedad urbana*. Gustavo Gili. Barcelona, 1975.
- MOLES, Abraham: *Teoría de los objetos*. Gustavo Gili. Barcelona, 1975.
- MORENO, Salvador: *Birgitta Bergh. Joyas*. Banco de Granada. Granada, 1973.
- MUNARI, Bruno: *Diseño y comunicación visual*. Gustavo Gili. Barcelona, 1975.
- MUNARI, Bruno: *El arte como oficio*. Labor. Barcelona, 1973.
- MUNSCH, René: *L'écriture et son dessin*. Eyrolles. París, 1969.
- NOBLET, Jocelyn de: *Introduction à l'Histoire de l'évolution des Formes Industrielles de 1820 à aujourd'hui*. Stock. París, 1974.
- NOMURA, Eiichi y otros: *Annual of Display Works*. Rikuyosha. Tokio, 1974.
- PACKER, Killiam: *The Art of Vogue. Covers, 1909-1940*. Octopus Books. London, 1980.
- PARRAMÓN, José María-José María Cantó: *Artes gráficas para dibujantes y técnicos publicitarios*. Instituto Parramón. Barcelona, 1976.
- PAWEK, Karl: *Welt Ausstellung der Photographie*. Stern Buch. Hambourg, 1968.
- PENINOU, Georges: *Semiótica de la Publicidad*. Gustavo Gili. Barcelona, 1976.
- PEÑA, María: *Antoni Cumella*. Sala Luzán. Zaragoza, 1981.
- PERIÄINEN, Tapio y otros: *Finland: Nature, Design, Architecture*. Museum of Finnish Architecture. Helsinki, 1982.
- PLUMB, Babara: *Young designs in living*. Studio Vista. London, 1969.
- POCOCK, Philip J.: *Exposition Internationale de Photographie*. The Southam Printing. Toronto, 1967.
- POLLACK, Peter: *Histoire Mondiale de la Photographie*. Hachette. París, 1961.
- PUÉRTOLAS, Ana: *Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1985*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1985.
- QUENEAU, Raymond: *Exercices de style*. Gallimard. París, 1963.
- QUIÑONES, Fernando: *Arcadio Blasco*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1964.
- RAMOS PÉREZ, Herminio: *Cerámica popular de Zamora desaparecida*. Andrés Martín. Valladolid, 1980.
- RAYNAUD, Patrick: *Ghisoland Norbert: Photographies, 1910-1930*. Jacques Damase. París, 1977.
- REY, Robert y otros: *Caractère, 1959. La parole est a l'image*. Emmanuel Ollive. París, 1959.
- RICCI, Franco Maria: *Top symbols and trademarks of the world (7 tomos)*. Deco Press. Milano, 1973.
- ROSENBERG, Harold: *Richard Avedon Porthaits*. Editions du Chêne. París, 1976.
- ROSENHEIM, Jeff: *Walker Evans, 1928-1974*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1983.
- RÖTTGER, Ernst y Dieter Klante: *La ceramique*. Dessain et Tolra. París, 1967.
- RUDER, Emil: *Typographie*. Arthur Neggli. Niederteufen, 1967.

- UNICITA, ANSO y OTROS: *Abstrazione*. G. G. G. Milano, 1960.
- SANDBURG, Carl: *The family of man*. Museum of Modern Art. New York, 1955.
- SAUSMAREZ, Maurice de: *Design: La Dynamique des Formes*. Dessain et Tolra. París, 1973.
- SCHEEL, Hans: *Trabajos de cerrajería y forja*. Blume. Barcelona, 1966.
- SCHILDT, Göram y otros: *Alvar Aalto, 1898-1976*. Museum of Finnish Architecture. Helsinki, 1981.
- SCHMITZ, Hermann: *Historia del Mueble*. Gustavo Gili. Barcelona, 1963.
- SESEÑA, Natacha: *Palomas andaluzas de Carmen Perujo*. Galiarte. Madrid, 1979.
- SMITH, Paul J.: *New stained glass*. The Museum of Contemporary Crafts. New York, 1978.
- SOUGEZ, Marie-Loup: *Imágenes de un siglo. Toledo, 1884-1984*. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Toledo, 1987.
- SPARKE, Penny y otros: *Diseño, Historia en Imágenes*. Blume. Madrid, 1987.
- STEWART, J. Johnson: *Eileen Gray designer*. The Museum of Modern Art. New York, 1979.
- STOLLER, Ezra: *Ten by Warren Platner*. McGraw-Hill Book. New York, 1975.
- STOULLIG, Claire: *Johannes Itten et son enseignement*. Centre Georges Pompidou. París, 1979.
- SWANN, Cal: *Techniques of typography*. Lund Humphries. London, 1969.
- SZABADI, Judit: *Magyar Nép-Művészet*. Corvina. Budapest, 1981.
- TAFUR, José Luis: *Los naipes del Museo Fournier*. Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid. Madrid, 1961.
- THOMAS, Hugh: *Carteles de la Guerra Civil Española*. Urbión. Madrid, 1981.
- THOMPSON, Philip-Peter Davenport: *The Dictionary of Visual Language*. Penguin Books. London, 1980.
- THORPE, Harold: *Basic Pottery*. Academy. London, 1973.
- VELTER, André y Marie José Lamothe: *Le livre de l'outil*. Editions Hier et Demain. París, 1976.
- VICENT, Manuel: *La cerámica de Arcadio Blasco*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1984.
- VOSSEN, Rüdiger y Natacha Seseña: *Guía de los Alfares de España*. Editora Nacional. Madrid, 1975.
- WEIERMAIR, Peter: *Photographie als Kunts, 1879-1979*. Museum des XX Jahrhunderts. Wien, 1979.
- WESTERDAHL, Eduardo: *Los esmaltes de Maud Westerdahl*. Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid. Madrid, 1963.
- WHITE, Jan V.: *Graphic idea notebook*. Watson-Guptill. New York, 1980.
- WILK, Christopher: *Marcel Breuer. Furniture and interiors*. The Museum of Modern Art. New York, 1981.
- WILLCOX, Donald: *Evolution du bijou*. Editions Dessain et Tolra. París, 1974.

- WONG, Wucius: *Fundamentos del Diseño Bi y Tri-dimensional*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979.
- ZORZI, Renzo: *Design Process Olivetti, 1908-1978*. Nathanie Samuels. Los Angeles, 1979.

## ÍNDICE

	<i>Págs.</i>
DISCURSO: EN DEFENSA DE LA ESCULTURA ... .. .	7
CONTESTACIÓN DEL EXCMO. SR. D. FEDERICO SOPEÑA ... .. .	27
DOCUMENTOS ... .. .	35
BIBLIOGRAFÍA ... .. .	57



