

ESCULTURA ESPAÑOLA

siglos XX - XXI

MADRID

19 febrero - 21 marzo 2015

BARCELONA

26 marzo - 9 mayo 2015

Marlborough

ORFILA, 5 · 28010 MADRID · +34 91 319 14 14 · GALERIAMARLBOROUGH.COM

ENRIC GRANADOS, 68 · 08008 BARCELONA · +34 93 467 44 54 · GALERIAMARLBOROUGH.COM

Título

KOSME de BARAÑANO

Hacer una selección es siempre difícil, más aún en España, donde por ejemplo, existen tantos posibles entrenadores de la Selección nacional de Fútbol como aficionados hay. Presentar un recorrido por la Escultura española de los últimos cien años es un ejercicio fácil en tanto en cuanto nuestro país ha sido generoso en número de artistas, en un siglo que bien se ha denominado el Siglo de Picasso.

Comienzo la exposición con un olvidado, con mi paisano Paco Durrio (1868-1940). Un personaje singular tanto por su obra como por su capacidad de admirar el genio ya de Gauguin ya de Picasso. En 1895 fue el albacea testamentario del primero, que le retrató en *Le Joueur de Guitare*, albacea en todos los sentidos, en su obra patrimonial, enseres y cuadros, y en sus ideas, ideas que pasa a un joven Pablo Picasso recién llegado a París en 1901, y que éste las aprovecha para desarrollar muchas de las nuevas perspectivas del siglo XX. Durrio pasa la llama de la antorcha del conocimiento de otras culturas, el fuego de la investigación plástica de Gauguin a Picasso, al que también cede su taller y su oficio cerámico y de fundidor de bronce; con él Picasso hace sus primeras esculturas. En ese momento, previo al cubismo, le dedicó dos cuadros *Holandesa con cofia* y el *Muchacho con jarro*.

Durrio es un enlace con el XIX, pero sobre todo con las ideas de una nueva forma de ver el arte en general, no sólo la escultura, sino también las artes aplicadas. El cambio de paradigma en la escultura (como material y como monumento) comienza en España con el magisterio de Durrio. Presentamos aquí su *Eva*, de 1905, en una vuelta a las *arts & crafts* como la cerámica, como un regreso no a la escultura académica sino al paraíso perdido, ese paraíso que ahora, en el siglo XXI, Miguel Ángel Blanco intenta reconsiderar en su *Biblioteca del Bosque*.

Tras la introducción de Durrio, la exposición comienza realmente con Picasso (1881-1973) y con tres artistas de sólido prestigio en el mercado internacional: Julio González (1876-1942), Pablo Gargallo (1881-1934), José de Creeft (1884-1982) y el pintor tardío en su escultura, Joan Miró (1893-1983). Tras la Segunda Guerra Mundial aparecen las figuras gloriosas de la segunda mitad del siglo: Eduardo Chillida (1924) y Antoni Tàpies (1923) triunfadores en Venecia en 1958 y en 1993 y ambos con el Premio Imperial de Japón. En su *Zeitgeist*, el cerrazón de España debido a la dictadura de Franco, están también Antoni Clavé (1913), Pablo Palazuelo (1916), Martín Chirino (1925), Andreu Alfaro (1929), y



Pablo Ruiz Picasso: Pequeña figura, París, 1907. Museo Picasso Málaga, Donación de Christine Ruiz-Picasso

Antonio López (1936). Después viene una generación que busca desde joven el mercado internacional: Manolo Valdés (1942), Miquel Navarro (1945), Sergi Aguilar (1946), Ramón Vinyes (1948), Juan Muñoz (1954), Jaume Plensa (1955), Cristina Iglesias (1956), Francisco Leiro (1957) y Koldo Jauregi (1959). Este recorrido se cierra con Blanca Muñoz (1963) y David Rodríguez Caballero (1970).



José de Creeft: El Picador, 1925, en el taller del artista
Foto personal Lorrie Goulet - de Creeft

conozco esa palabra en francés. Contra todo; contra los espíritus desconocidos, amenazantes. Yo miraba siempre los fetiches. Comprendí: yo también estoy contra todo". Si previamente Auguste Rodin ha bajado la escultura al suelo y elevado el torso a elemento autónomo, si Constantin Brancusi ha buscado la esencia de las formas en la talla directa, el joven Picasso detiene su mirada en la pequeña



Pablo Gargallo: Gran Profeta, 1933
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

La presencia de Picasso es muy sencilla con una esculturita *Petit Figure* de 1907 de corte africano y unos grabados, algunos del final de su vida, en los que refleja la importancia que siempre la escultura tuvo para él. En junio 1907, a instancias de André Derain, Picasso visitó por primera vez el museo del Trocadéro de París. Aquel encuentro con una amplia gama de objetos de África y Oceanía, muchos recientemente incorporados por los etnólogos, dejó su huella en *Las señoritas de Aviñón* (MOMA, Nueva York), y en su escultura. Las simplificaciones de forma en las piezas africanas, los materiales y los utensilios básicos empleados en su producción, y en especial el carácter mágico de una iconografía sencilla abrieron la mirada de Picasso hacia una práctica artística diferente. En una declaración posterior a André Malraux (André Malraux, *La Tête d'obsidienne*. Gallimard, 1976, pp. 17-19) se confirma esa resolución de romper a toda costa con la tradición: "A todos nos encantaban los fetiches [...]. Las máscaras no eran esculturas como las otras. En absoluto. Eran cosas mágicas. [...] Las piezas negras eran *intercesseurs*, mediadores, desde entonces

estatuaria ibera y africana, y en la visión cubista construida con elementos de la vida cotidiana, como en esa *Guitarra* cubista en cartón de 1912 (hoy en el MoMA, gracias a la inteligencia de William Rubin). Picasso abre no sólo la escultura española sino la escultura en general a nuevos horizontes: tanto por su referencia al arte primitivo, como por la construcción con todo tipo de objetos. En esta estela de Picasso están González (el dibujo en el espacio, la soldadura), Gargallo (el vacío, la musicalidad de lo no dicho), y otro olvidado de la historiografía española, José de Creeft, pero reconocido en USA, donde fue profesor del Black Mountain College y de la New York Studio School. Su reconocida y compleja escultura *Alice in Wonderland* (de 300 x 500 cms.) está colocada en el Central Park de Nueva York, a la altura de la calle 74, desde 1959.

De Julio González presentamos un recorrido simple de sus grandes etapas: sus primeras obras figurativas, como el *Nu debout tête penchée* de 1910-14, su formación de

herrero artesano y articulador de volúmenes, sus esculturas *lineales* en hierro, *Femme dite les trois plis* de 1931-32, a la autonomización del torso como *Le pied* de 1935, cuando pasaba ya de los 50, la época de creación de sus grandes "dibujos en el aire" y las últimas esculturas *metamórficas*.

En González el vacío y el lleno, construyen la imagen, el nuevo espacio escultórico. La diversidad de puntos de vista conduce al espectador al movimiento, que ha sido creado a partir de la materia y el vacío. Las líneas y planos nos conducen hacia la figuración tanto en su visión frontal como en las laterales. La imagen cobra cuerpo en el espacio. González, de familia de orfebres, exhibió su obra decorativa en las exposiciones de las Bellas Artes y de la Industria de Barcelona entre 1892 y 1898 en pleno auge del modernismo. En 1899 se traslada a París, de donde ya no volvió. Mientras cultiva la amistad de Durrio, Picasso y Torres García, trabaja como aprendiz en una fábrica de Renault, donde descubre la soldadura autógena, la técnica que aplica a sus primeras obras en hierro con las que revoluciona el proceso tradicional de la escultura.

La escultura *Clavé* de su colaboración con Picasso (los años 1928-1932) es *Femme au jardin* (hierro soldado pintado de blanco), un tema relacionado con los personajes de cuadros como el *Atelier* y *Pintor y modelo* (del MoMA) o *The figures* (del Guggenheim Museum), todos ellos también de 1928. La figura humana sometida a una cifra de líneas que se desarrolla en el espacio. Esta importantísima pieza está en el Museo Nacional Reina Sofia de Madrid.

Las otras dos piezas significativas de la escultura española de esa época son el *Picador* (de 1925) de José de Creeft y el *Profeta* (de 1933) de Gargallo. Tanto De Creeft como Gargallo, sin encerrarse en la abstracción, llevan a cabo las dos piezas *Clavés* de la escultura española tras la vuelta al orden de los años veinte. De Creeft intenta con el *Picador* dar forma al volumen con elementos de desecho, con restos de una chimenea, adelantándose al Picasso de la *Femme a la Pousette*, la mujer con un carrito de niño, de 1950 realizado en Vallauris. Gargallo esculpe la figura del *Profeta* creando el volumen a partir del hueco al contrario de lo que sucedía en la escultura tradicional que intentaba simplemente *conformar* volúmenes. El *Profeta* es la culminación de su concepto cubista de escultura del hueco y a la vez posee una energía expresionista que conecta con la imaginería de la tradición religiosa. Además incorpora las técnicas de modelado y de fundición del metal de la vanguardia a una

estatuaria figurativa. Gargallo no llegó a ver la versión en bronce, cuya fundición data de 1936. El *Picador* fue portada de los periódicos franceses en 1925, y lo fue también cuando De Creeft se lo llevó en 1936 a Baltimore y Nueva York.

Mientras el *Profeta* representa un hombre que está predicando, como quien abre un horizonte, el *Picador* -en su deconstrucción- mira hacia el sentido de los materiales; uno expresa planteamientos espirituales, el otro se dirige al sentido de la materia, al ennoblecimiento de la materia, incluso los objetos de desecho, en manos del artista. Si la luz resbala por la superficie del bloque y de sus vacíos, se introduce por el interior y crea zonas de claroscuro, de geometría cubista en el *Profeta*, en el *Picador* la luz lo presenta como un monumento de sentido moderno.



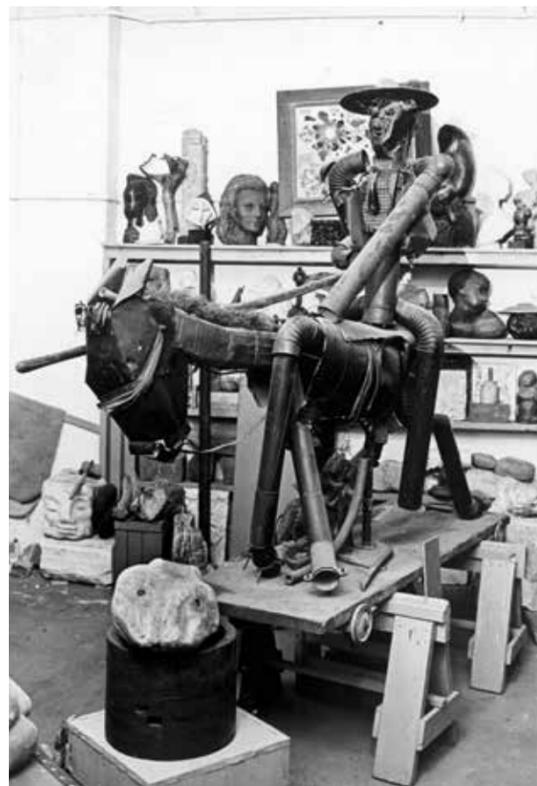
Gargallo nos aprehende volumen a través del vacío rodeado de aire y de luz, que da lugar a una geometría cubista, a la presencia de la ausencia, incrementando así el dramatismo de la obra. Mientras que la aportación de De Creeft a la escultura contemporánea, el *Picador* tiene un gran éxito en 1925, es la introducción del nuevo concepto de espacio escultórico mediante la adecuación de materiales contradictorios con el sentido de la escultura tradicional. De Creeft reivindica el humor y la construcción, el sentido monumental, incluso para la ironía.

El ensamblaje lo había comenzado Picasso con las guitarras cubistas y dos años después con el *Vaso de Absenta* en 1914. Lo retoma con *Cabeza de toro* de 1942, construida con un sillín de bicicleta, idea surgida al ir a un funeral (curiosa y probablemente el de Julio González, muerto el 27 de marzo) y que servirá de cubierta al libro *La Conquête du Monde par l'Image* publicado ese mismo año. Pero la obra *Clavé* en este *pattern* de la construcción y del ensamblaje, es el *Picador* de José de Creeft, donado por el artista en 1982 a la Fundación Miró con motivo de la última exposición celebrada en España de este artista, hoy -repito- olvidado en nuestra historiografía.

De De Creeft presentamos asimismo dos piezas en plomo como *Orchidee* de 1919 y *Creature Fragment* de 1927, la terracota de 1940 *Harlem Girl* y el ensamblaje *Snake Head* de piedra de 1958. También de plomo es la *Main de l'elegante* en 1921 de Gargallo. Presentamos también cabezas de Gargallo, la *Masque de profil* o el *Jeune homme* de 1911, y de González, *Tete couchee* de 1934. Para completar esta presentación de nuestros cuatro grandes evangelistas de principios del siglo XX presentamos cinco autorretratos de Julio González, desde 1937 a 1941 y ocho dibujos de José de Creeft, ninguno de ellos expuestos hasta este momento.



José de Creeft junto a la obra "El Picador"
Foto personal Lorrie Goulet - de Creeft



José de Creeft: El Picador, 1925, en el taller del artista
Foto personal Lorrie Goulet - de Creeft

En la segunda mitad del siglo XX la fuerza de un joven llamado Eduardo Chillida arrasa en la escultura europea. En su *Zeitgeist* están Palazuelo, Chirino, y Alfaro, todos ellos con una obra singular, permanente, sin veleidades filosóficas y palabrería y falsedades históricas.

Sin embargo, comenzamos la segunda mitad del siglo en esta exposición con la *Femme* de Joan Miró de 1949, como un ex voto salido de su pintura. La escultura española es una escultura de pintores, desde Picasso, cuya obra gráfica (tres ejemplos en la exposición) muestra permanentemente esta inquietud del artista por el trabajo del escultor. De esta estela de la pintura hacia la tridimensionalidad, hacia el volumen exento, arrancan además de Miró, otros pintores como Clavé (excelente su *Guerrier Attache* de 1965), Tàpies, López, Valdés e incluso Barceló. En España la escultura o viene de la pintura, como los ahora señalados o viene de la orfebrería, en la línea de Durrio a González, Gargallo, Aguilar y Jauregi. Pocos se escapan de esta doble tendencia, especialmente Chillida y Plensa.

La figura enorme de Chillida la presentamos con *Ilarik* de 1954, una estela abstracta en madera. Además traemos a esta exposición dos de las líneas que Chillida abre a la escultura del siglo XX: las llamadas *Gravitaciones*, con una pieza de 1991, que son una nueva forma del relieve,

en papel; y llamadas *lurras*, con un *Óxido* de 1995, unas tierras chamotas, muy pesadas, cocidas en horno, como relieves o muros del Cuzco. Esa línea abierta por Durrio a la consideración de la tierra cocida, pasa por la *Maternite en creux* de 1922 de Gargallo y sigue en las *lurras* de Chillida, y en el empleo de esta tierra en muchas de las excelentes piezas de Tàpies, por ejemplo, su *Peu* de 1991.

La fuerza de la madera como material de la escultura no sólo está en *Ilarik* también aparece en las maderas de la *Biblioteca* de Manolo Valdés (de 1996), en la obra de Leiro con *Lázaro* resucitado (del 2013), en el retablo de Jauregi (del 2000), o en la composición de *Salto II* del 2006 de Vinyes.

En la línea de la construcción escultórica intrínseca, como es toda la obra de Chillida, está la fuerza del volumen, el sentido del espacio, de toda la obra de Jaume Plensa, incluso en sus primeros momentos, con obras tan rotundas como el *Caballo*, de 1980. También en la de Cristina Iglesias cuando juega no sólo con sus pasillos sino sobre todo en sus techos. Su pieza, con alambre de hierro trenzado, dedicada al Quijote del 2005 contrasta en su sentido de cielo protector (el *Sheltering Sky* de Paul Bowles) con *Toltec V*, el acero bruñido de 1987 de Palazuelo: una fortaleza ensimismada frente al espacio de celosía que nos cubre, y donde la sombra es una parte importante de la composición de Iglesias.

La ironía de la construcción de Miró, ya anciano, construyendo con una calabaza y una madera *Tête et oiseau*, de 1981, se traduce en la vivencia más radical de Juan Muñoz en *Blotter Figure* de 1999, o en la simple soledad de la *Eva* de López del 2010.

El "dibujo en el espacio" de Julio González se proyecta en la escultura posterior de Andreu Alfaro, por ejemplo en la sencillez dinámica de *Llauna III*, con hilo de hierro de 1958, y en la de Blanca Muñoz, los juegos de luz en *Trébol* de 2009. La torsión del material y del dinamismo de la línea que aparece en la *Eva* de Durrio aparecerá también en la escultura abstracta posterior, por ejemplo en esa totemización que es *Figura d'un temps* de 1982, en acero inoxidable de Alfaro, o en la espiral del *El viento. El Alisio VII* de Chirino del 2005.

Construcciones, aunque de diverso tipo, una que se expande por la horizontal, como una ciudad, otra que se recompone sobre el muro, como un rayo transgresor, son las obras de *Entre dos*, de zinc y plomo de 1999, de Miquel Navarro, y la pieza *Cala n. 1* del 2013 de Sergi Aguilar.

Este recorrido, o *dis-curso* sobre la escultura española de los últimos cien años, se cierra con dos artistas con un lirismo muy concentrado en el metal y en la luz como materiales de componer su obra: los juegos espaciales de luces y sombras de Blanca Muñoz, y las reflexiones (en su doble sentido conceptual) sobre la piel del latón o del aluminio de David Rodríguez Caballero.

Terminamos la exposición con una obra del mismo 2015 de Manolo Valdés, con un cambio de estilo con respecto a su obra previa. Unas piezas anatómicamente inarticuladas, donde la línea no define, sino que crea una presencia de rasgos casi abstracta, que apenas tiene masa ni volumen. La lección técnica tiene un doble aspecto: no sólo en cuanto domina la técnica, digamos mecánica -esto es el dominio del alambre, como antes de la fundición en bronce o de talla de la madera- sino la del *dibujo en el espacio* utilizando la línea como elemento básico de expresión. Lo que busca la materialidad del trazo es el flujo de una energía. Como la que está presente en la sinuosidad del disco cerámico de Durrio.

Como estamos en un país de tradición inquisitorial presentar el gusto propio significa tener que hacer desde el primer minuto un introito devocional con la liturgia del *Kyrie Eleison*, de perdón de los pecados. No están, por descarte de partida, muchos nombres conocidos de las autonomías y de las vanguardias subvencionadas. Será denostada por los que están y a la vez por los que no están, por los enemigos de la galería, por lo que representa el comercio y por lo que no representa, etc. Esta exposición esta hecha con el criterio del empirismo británico: es una muestra existencial, es lo que hay y lo que vale para el que la comisaría.



José de Creeft: El Picador, 1925
Foto personal Lorrie Goulet - de Creeft

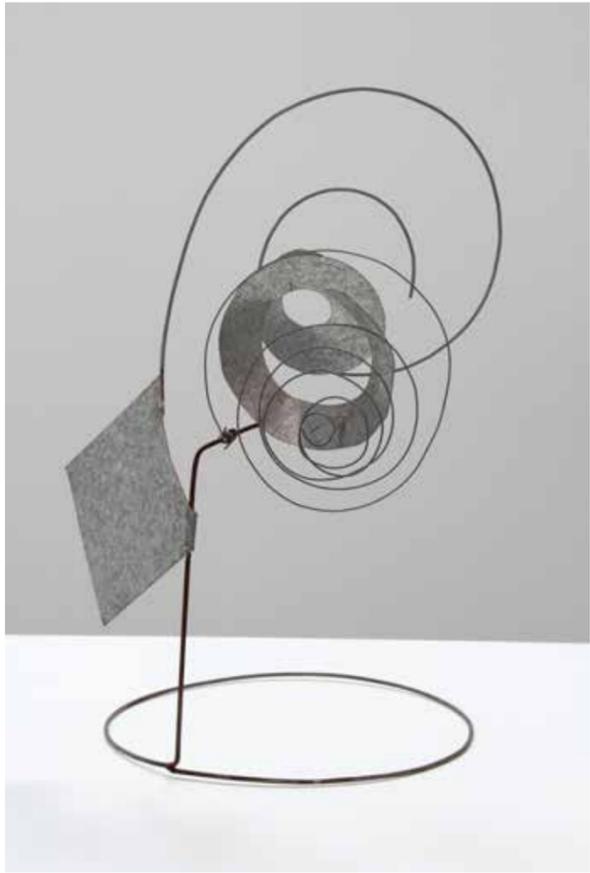
Es una apuesta personal, es mi re-flexión que empieza por el mejor escultor vasco, Paco Durrio, cuyo monumento a Arriaga (una de las obras más logradas del siglo) me ha acompañado desde mi niñez en Bilbao, y termina con la obra de un alumno de hace años, David Rodríguez y que hoy puede defenderse con su trabajo en la ciudad de Nueva York.

Agradezco a Pierre Levai la confianza de pedirme este proyecto y de asumir sus costes para un concepto y una visión que serán polémicas, sobre todo, para los que no están presentes. España presenta, sin duda alguna, un buen y espléndido conjunto de nombres en la historia de la Escultura del siglo XX y del XXI.

Kosme de Barañano.



Cala n°1, 2013, madera, caucho e hilo, 250 x 10 x 13 cm



Filferro I Llauna III, 1958, alambre y hojalata, 55 x 48 x 37 cm



Siguiente página: *Figura d'un temps*, 1982, acero inoxidable, 275 x 56 x 1,5 cm





Óxido G-329, 1995, tierra cocida con óxido, 101,5 x 98 x 12 cm



Gravitación (CH-91/GT-24), 1991, papel Amate, tinta, hilo; técnica: gravitación; 121 x 121,5 cm



Ilarik II, 1954, madera, 141 x 21,4 x 19,2 cm



El viento. El Aliso VII, 2005, hierro forjado, 113 x 80 x 110,5 cm



Guerrier Attaché, 1964, bronze, 104 x 56 x 45 cm



El Picador, 1925, ensamblaje de metal, 191 x 228 x 67 cm



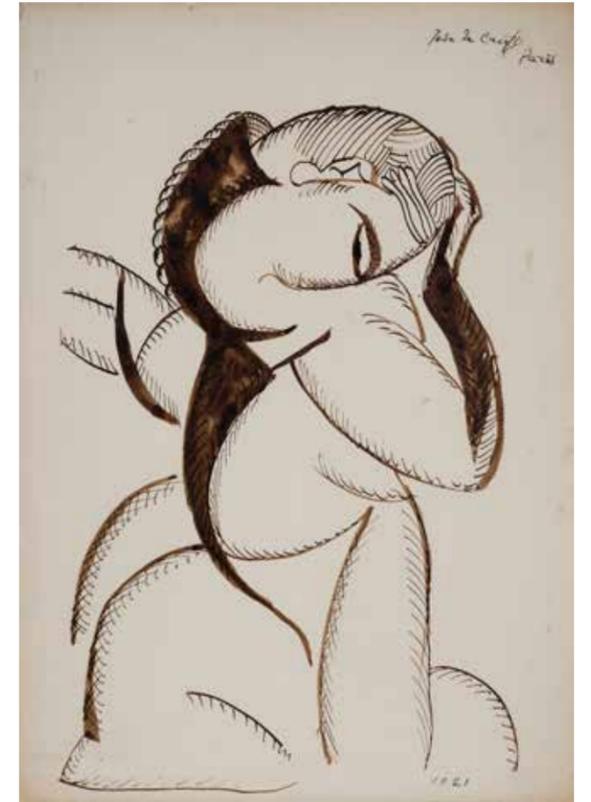
Harem Girl, 1940, terracota, 24,1 x 13,9 x 12,7 cm



Snake Head, 1958, piedra, 20,3 x 35,5 x 26,6 cm



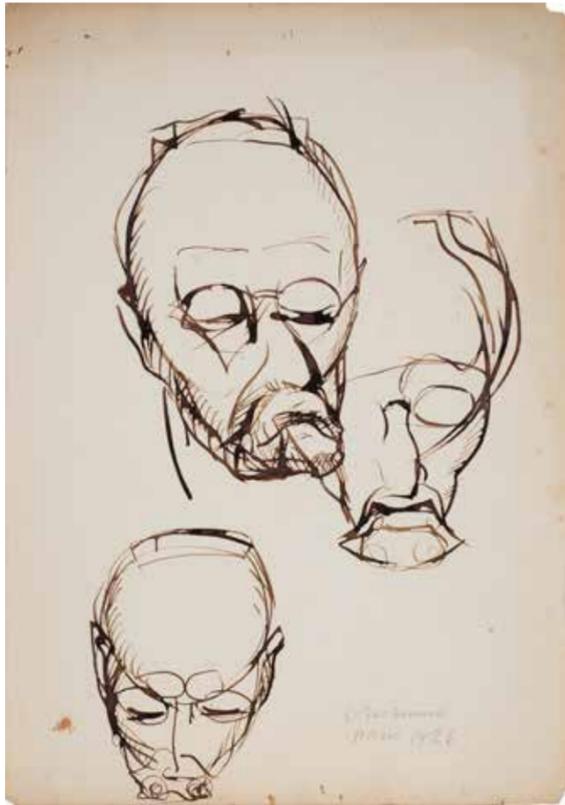
Orchidee, 1919, plomo, 83,8 x 21,5 x 10,1 cm



The Thinker, 1921, tinta sobre papel, 33 x 22,8 cm



Fantasy, 1921, tinta sobre papel, 33 x 22,8 cm

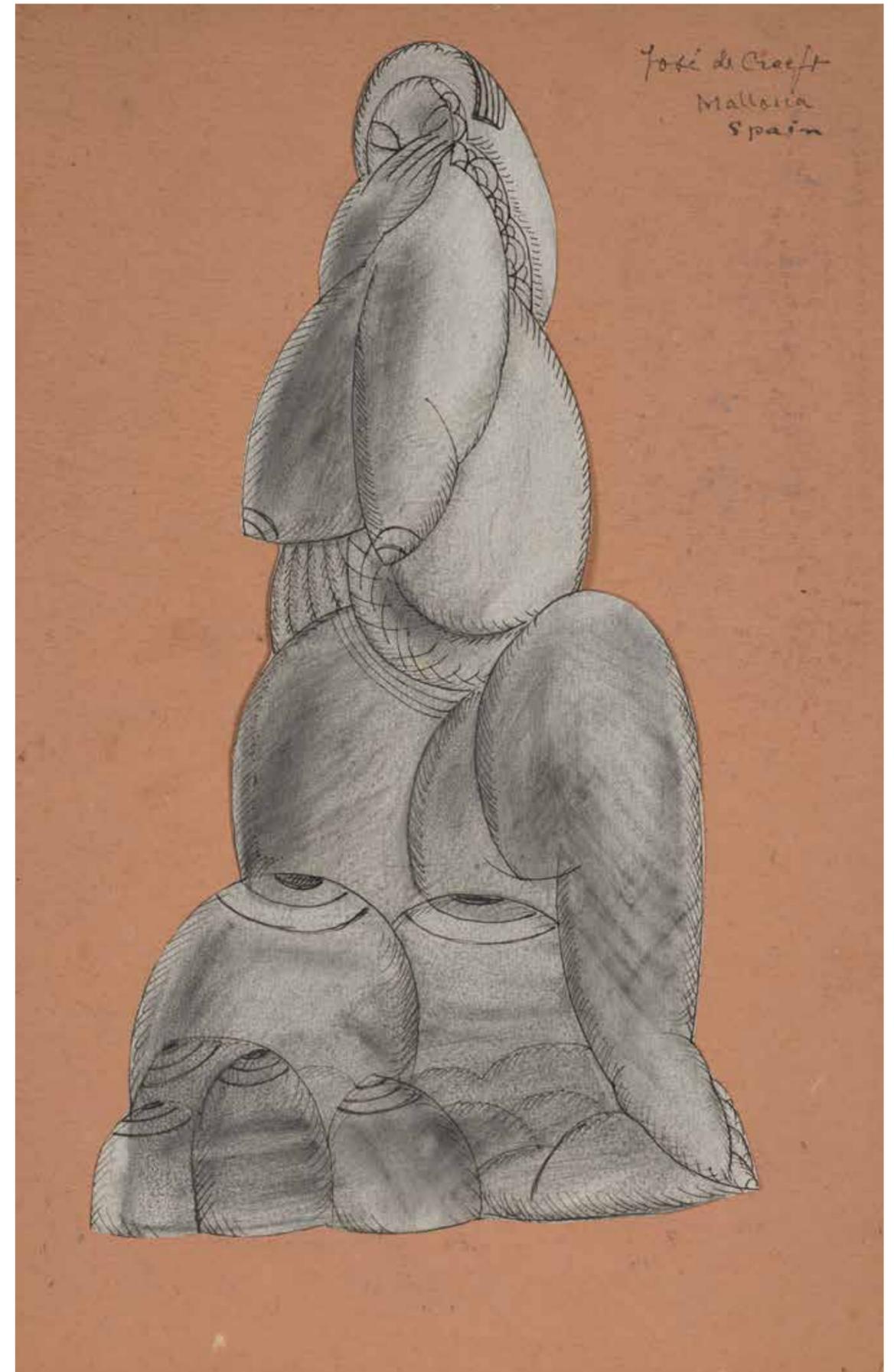


Unamuno, 1926, pluma sobre papel, 33 x 22,8 cm



Study for sculpture, 1928, lápiz y pluma sobre cartón, 36,8 x 21,5 cm

Página siguiente: *Figure holding head*, 1932, pluma sobre papel, 41,9 x 34,2 cm





Gran medallón con figura o El sueño de Eva, c. 1908, cerámica vidriada, 71,3 x 66,5 x 5,3 cm
Bilboko Arte Ederren Museoa - Museo de Bellas Artes de Bilbao



Petit masque de profil, c. 1912, cobre, pieza única, 13 x 9 x 2 cm



Masque de jeune homme aux cheveux bouclés, 1911, cobre, pieza única, 15,2 x 12,3 x 6 cm



Gran Profeta, 1933, bronce, 233 x 75 x 54 cm



Le plâtre modèle de la Maternité, 1922, yeso, 33 x 19,5 x 19 cm



La Main de l'élégante en plomb, 1921, plomo, pieza única, 22,3 x 12,5 x 10,2 cm



Le pied, ca. 1935-36, bronze, 22 x 21 x 7,5 cm



Nu debout tête penchée, 1910 - 1914, bronce, ed. 6 de 9, 23,9 x 8,8 x 7,5 cm



Autoportrait, 7 junio 1941, lápiz sobre papel



Autoportrait, sin fecha, papel, 22 x 13,9 cm



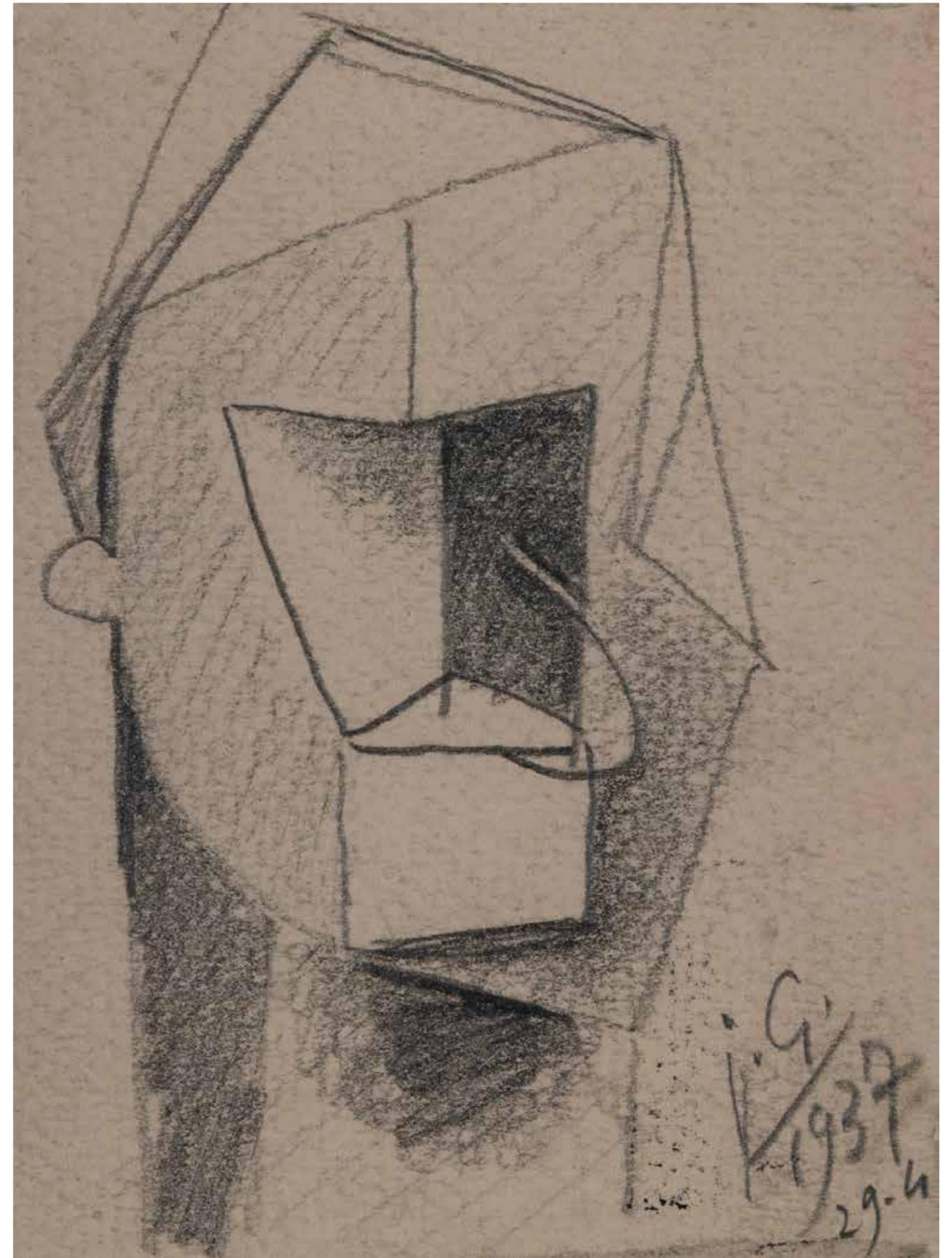
Autoportrait, 29 abril 1937, lápiz sobre papel, 11 x 8 cm



Autoportrait, c. 1938, lápiz sobre papel, 27,1 x 21,1 cm



Femme dite "Les trois plis", ca. 1931 - 32,
bronce, 125,3 x 27,7 x 16 cm



Página siguiente: *Autoportrait*, 29 de abril de 1937, lápiz sobre papel, 11 x 8 cm

CRISTINA IGLESIAS (1956)



De las admirables cosas que el extremado Don Quijote contó que había visto en la profunda cueva de Montesinos, cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa, 2005, alambre de hierro trenzado y cable de acero, 80 x 200 x 100 cm c/u; 302 x 400 x 416 cm total

KOLDOBIKA JAUREGI (1959)



Retablo, 2007, bajorrelieve, talla, entintado, dorado, 220 x 195 cm



Lázaro 9, 2013, maderas de acaulipto y xatova, 56 x 60 x 25 cm (arriba izquierda)
Lázaro 3, 2012, maderas de acacia y xatova, 62 x 60 x 22 cm (arriba derecha)
Lázaro 11, 2014, maderas de pino marítimo y xatova, 65 x 60 x 18,5 cm (abajo izquierda)
Lázaro 8, 2013, maderas de chopo y xatova, 62,5 x 60 x 19 cm (abajo derecha)

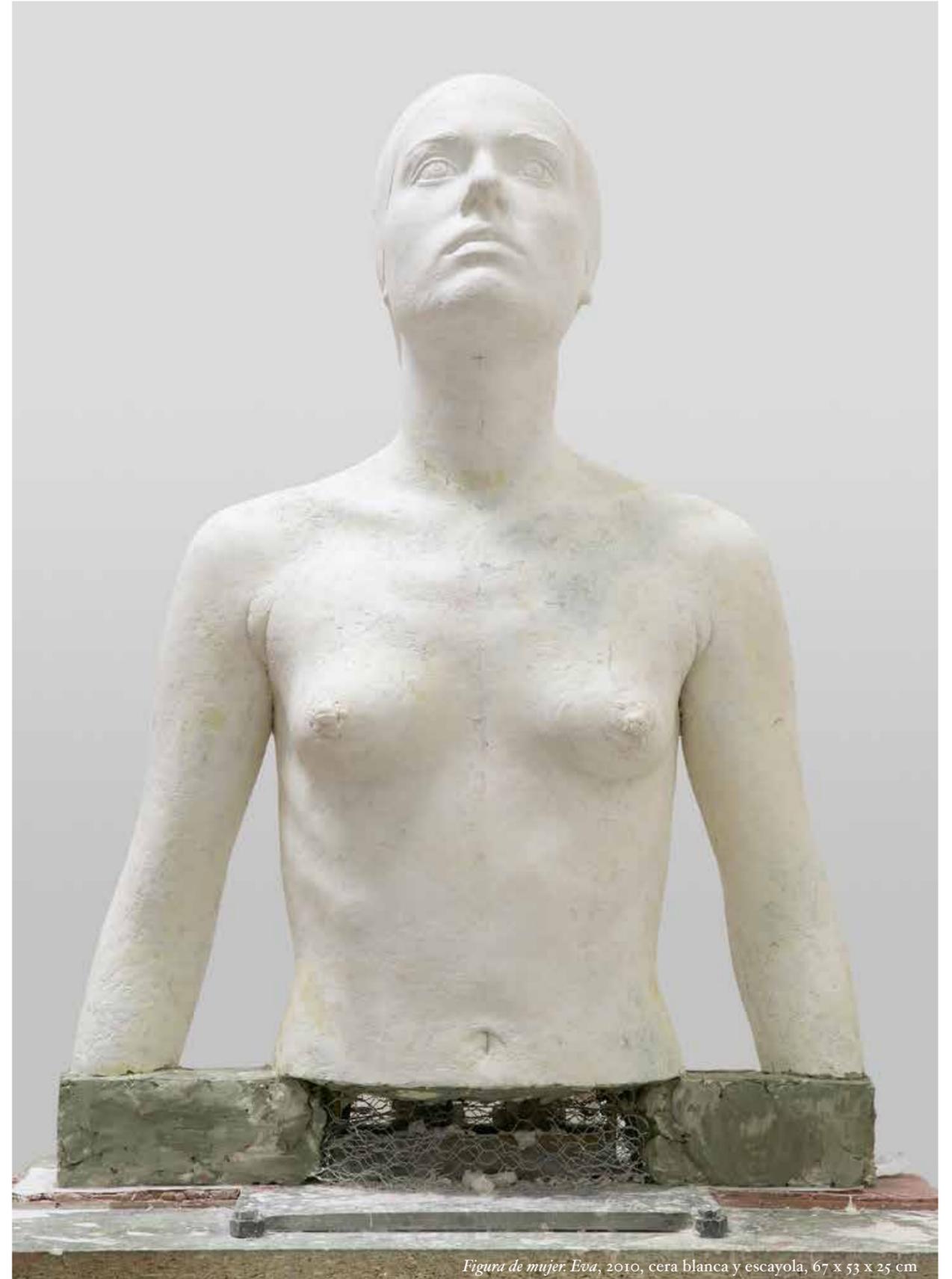


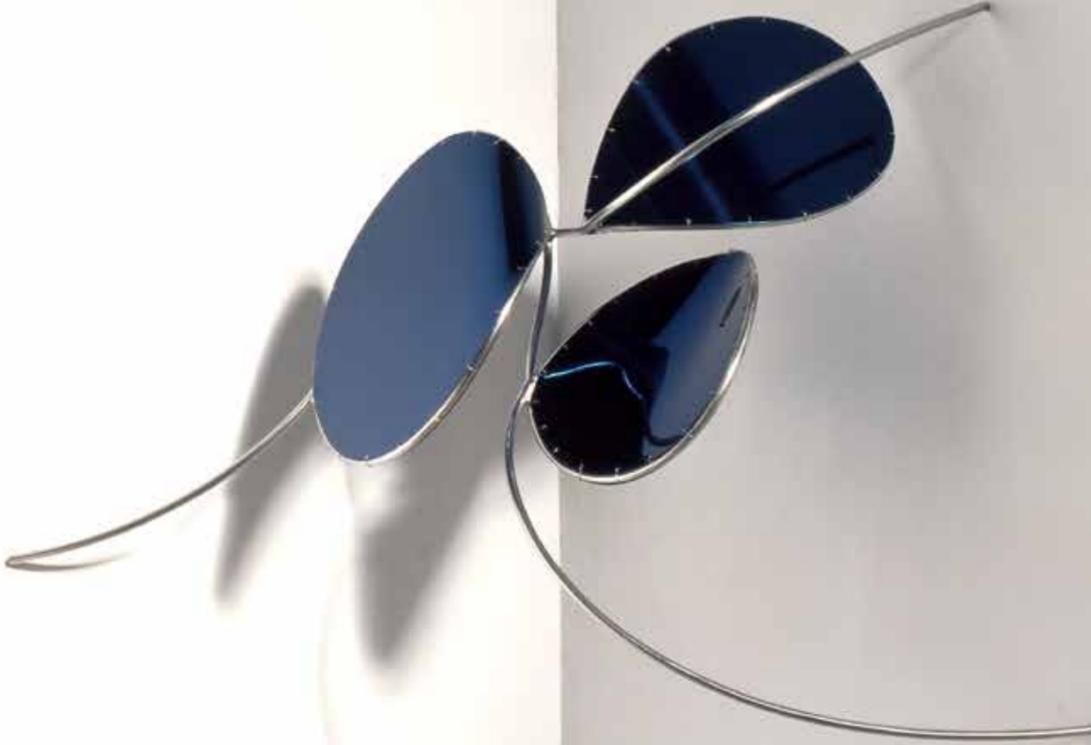
Figura de mujer. Eva, 2010, cera blanca y escayola, 67 x 53 x 25 cm



Femme, 1949, bronze, ed. 7 de 8, 23,5 x 24,4 x 19,5 cm



Tête et oiseau, 1981, bronze, ed. 6 de 6, 125 x 26 x 51 cm



Trébol, 2009, acero inoxidable y acero azul inoxidable, 49 x 44 x 51 cm

JUAN MUÑOZ (1953 - 2001)



Blotter figure with shutter III, 1999, resina de poliéster
155 x 62 x 56 cm (figura); 254 x 131 x 4 cm (persiana)

MIQUEL NAVARRO (1945)

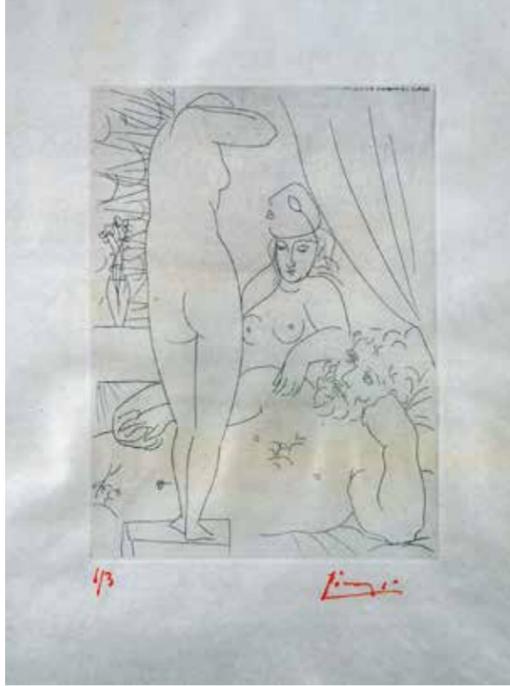


Entre dos, 1987, zinc y plomo, 165 x 275 x 130 cm

PABLO PALAZUELO (1916 - 2007)

Tótec V, 1987, acero bruñido, 93 x 50 x 50 cm





*Le repos du sculpteur et le modèle au masque, 1933
(izquierda)*

Suite 347: n° 342, 28 septembre 1968 I

*Sculpteur et modèle admirant une tête sculptée, 1933
(siguiente página)*





Cavall, 1983, hierro, 47 x 116 x 40 cm



04.noviembre.2014, 2014, latón, 87 x 53 x 47 cm



Peu, 1991, ensablaje sobre tierra chamotada, 46 x 125 x 60 cm

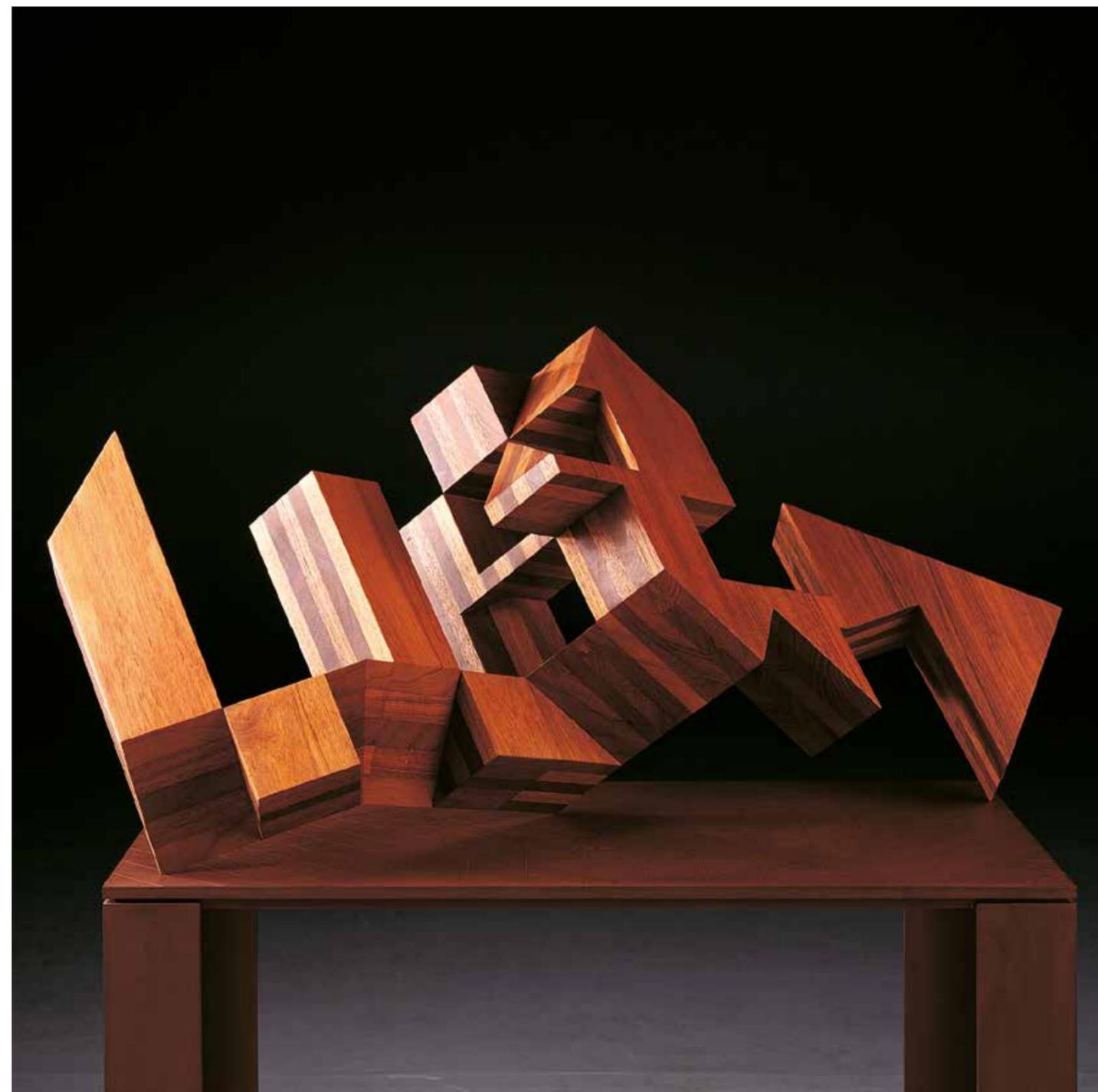


Helechos, 2013, alabastro y acero cortén, 49 x 24,5 x 78 cm



Librería, 1996, madera, 250 x 273 x 35 cm

RAMÓN VINYES (1882 - 1952)



Salto III, 2006
escultura: madera de teka, 50,5 x 54,5 x 89 cm
peana: acero corten, 60 x 40 x 130 cm

PRESTADORES /

Pg. 9: Colección del artista
 Pg. 10 - 11: Colección privada
 Pg. 12-13: Colección Familia Chillida-Belzunce
 Pg. 17: Colección privada - Private collection - Collection privée
 Pg. 18: Fundació Joan Miró, Barcelona. Donación de José de Crefft
 Pg. 25: Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Pg. 26, 27, 28, 29: Sucesión Gargallo
 Pg. 37: Cortesía galería Marian Goodman
 Pg. 42-43: Successió Miró
 Pg. 46: Cortesía galería Marian Goodman
 Pg. 49: Colección particular
 Pg. 55: Colección particular, Barcelona

AGRADECIMIENTOS /

A todos los artistas cuyas obras han participado en esta exposición
 Museo Chillida - Leku
 Lorrie Goulet - de Crefft
 Indivisió Clavé
 Bilboko Arte Ederren Museoa - Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Galería Leandro Navarro
 Fundació Joan Miró
 Fundació Lluís Coromina
 Philippe Grimminger
 Successió Miró
 Sucesión Gargallo
 Galería Elvira González
 Marian Goodman Gallery
 SIT Transportes internacionales
 Andre Chenue S.A.

FOTOGRAFÍAS /

Pg. 3: © Museo Picasso Málaga
 Pg. 4: Pablo Gargallo, Gran Profeta, Archivo Fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
 Pg. 12: Jesús Uriarte
 Pg. 13: Alberto Cobo
 Pg. 15: Alfredo Delgado
 Pg. 18: José De Crefft, El Picador, 1925, Fundació Joan Miró, Barcelona
 Pg. 19, 20, 21, 22: Bill Orcutt
 Pg. 25: © Bilboko Arte Ederren Museoa - Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Pg. 31, 33, 34: Fabienne Vacher
 Pg. 42-43: © Successió Miró 2015
 Pg. 40, 41, 49: Unidad Móvil
 Pg. 52: Pere Duran
 Pg. 53: Juan García Rosell
 Pg. 55: Hereus d'Antoni Tàpies
 Pg. 45: Arturo Muñoz
 Pg. 46: Serge Hasenböhler
 Pg. 56: Manuel Blanco
 Pg. 57: Francisco Fernández. Unidad Móvil
 © Sergi Aguilar, Comissió Tàpies, Julio González, Andreu Alfaro, Martín Chirino, Antoni Clavé, Jose de Crefft, Koldobika Jauregi, Francisco Leiro, Jaume Plensa, Zabalaga-Leku, VEGAP, Madrid, 2015
 © Sucesión Pablo Picasso. VEGAP, Madrid, 2015

Le repos du sculpteur et le modèle au masque, 1933

De la Suite Vollard

aguafuerte; plancha: 26,7 x 19,4 cm; papel: 44,5 x 34 cm

firmado y numerado 1/3 en tinta roja sobre pergamino

Edición completa: 50 ejemplares sobre papel verjurado Montval (50 x 38,5 cm)

250 ejemplares sobre papel verjurado Montval (44,5 x 34 cm)

3 ejemplares sobre pergamino

Bloch 159; Geiser/Baer 312; SV 50

Sculpteur et modèle admirant une tête sculptée, 1933

De la Suite Vollard

aguafuerte; plancha: 26,7 x 19,4 cm; papel: 44,5 x 34 cm

firmado y numerado 1/3 en tinta roja sobre pergamino

Edición completa: 50 ejemplares sobre papel verjurado Montval (50 x 38,5 cm)

250 ejemplares sobre papel verjurado Montval (44,5 x 34 cm)

3 ejemplares sobre pergamino

Bloch 154; Geiser/Baer 307; SV 45

Suite 347: n° 342, 28 de septiembre 1968 I

aguafuerte; plancha: 21 x 26,5 cm; papel: 32,5 x 40 cm

firmado y numerado 44/50 en lápiz

Bloch 1822; Geiser/Baer 1839