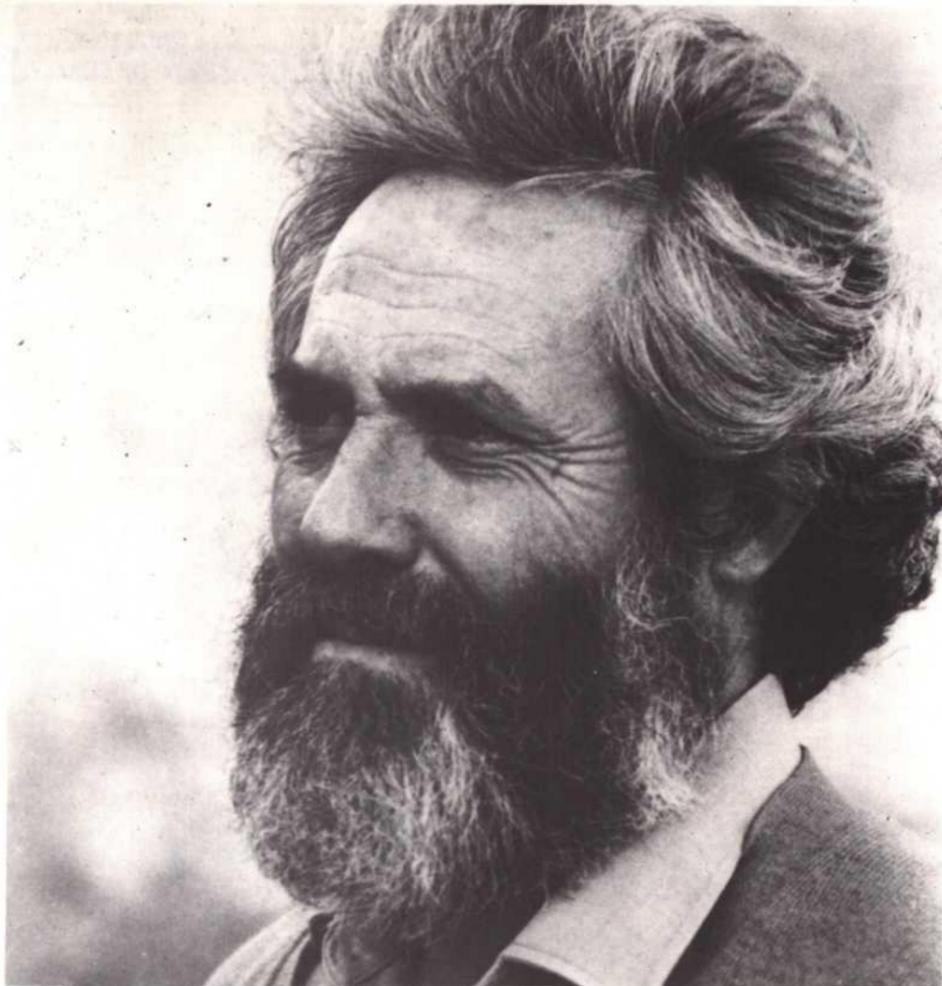


COOMONTE

ZA
11993



JUSTIFICACION INICIAL

Situándonos en la habitual perspectiva que impone el «mundo del arte», el caso del escultor José Luis Coomonte resulta poco menos que sorprendente. Un largo silencio «público» (si es que entendemos por tal su casi total ausencia del tinglado de las exposiciones y de los discursos de los «entendidos» con él relacionado) parece mediar entre la medalla de oro obtenida en la Bienal de Arte Sacro de Salzburgo con su célebre «Ostenorio», y las muestras de los años más recientes. No es que Coomonte haya sido un desconocido, un recién llegado que surge de repente de un modo inexplicable. Todo lo contrario. Desde 1960 hasta hoy su ritmo de trabajo ha sido vertiginoso, y su producción una de las más copiosas y diversificadas de cuantas pueden encontrarse en la moderna escultura española. De este modo, la ausencia a la que aludimos no se refiere a la **práctica artística**, sino a los canales institucionales que la definen, la sancionan y la jerarquizan en un determinado medio social. Esta paradójica problemática justificaría por sí sola el que nos ocupemos de un caso (el de Coomonte) que puede considerarse representativo de otros muchos, ante los cuales también resulta evidente la disfuncionalidad y el desenfoque de nuestro aparato crítico y cultural. Pero hay algo más, razones que podemos definir como coyunturales, «noticiales»: en los meses de octubre-noviembre de 1975 se asienta en las Salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural una gran exposición del escultor con más de 50 obras de distintos materiales y formatos. Casi simultáneamente aparece una monografía sobre el artista firmada por Jaime Boneu Farre, magníficamente presentada, y con unas doscientas cincuenta fotografías que documentan las más variadas facetas de su quehacer. Se diría que, en ese año, el fenómeno Coomonte ha sido «lanzado» repentinamente, sin omitir ninguno de los elementos necesarios en este tipo de operaciones. Desde ese momento hasta hoy la comparecencia del artista en las galerías y certámenes ha sido poco menos que vertiginosa: en febrero de 1976 expone en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid; en abril en la Feria Internacional de Arte en Metal de Valencia; en los meses de junio-julio en la Galería Calidoscopio de Zamora; en agosto en la Galería Rúa y Jardines Piquio de Santander; en el otoño del mismo año concurre al «IV Certamen Nacional de Arte Guadalajara» donde obtiene el premio de escultura (en esa ocasión Coomonte, en un gesto de generosidad inusual, destina la mayor parte del importe para premiar la obra de un artista menor de 25 años); el año 1977 vuelve a presentarse en las Galerías Bética, A Ele y Kreisler Dos de Madrid; en fin, cuando apenas han transcurrido 15 días desde la clausura de la última de las exposiciones, inaugura otra (28 de febrero de 1978) en las salas de la Caja de Ahorros Provincial de Sevilla. Sólo esta simple enumeración resulta ya un tanto apabullante. Si consideramos además el eco que tales muestras han tenido en los medios de comunicación, debemos concluir que éste puede ser un buen momento para hacer, si no un balance crítico (eso evoca mucho a los tradicionales «juicios de valor artístico» que suelen ser arbitrarios y excesivamente «mediatizadores»), sí al menos, una lectura provisional de su obra. Buscaremos sobre todo entender mejor su génesis, las constantes y diferencias, formales o «pulsionales», para llegar a ciertas consideraciones sobre el funcionamiento social de la escultura. Confiamos en que esta operación pueda clarificar, además, algún aspecto general, de interés para la metodología crítica o para la historia del arte contemporáneo.

LOS

24
11993

NIVELES FUNCIONALES
DE LA
OBRA DE ARTE:

OBRA DE
JOSE LUIS COOMONTE
UNA LECTURA
ESTRUCTURADA



NO SE PRESTA

Sólo puede consultarse
dentro de la sala de lectura

NR 9624

NT. 13464

CB 1505861

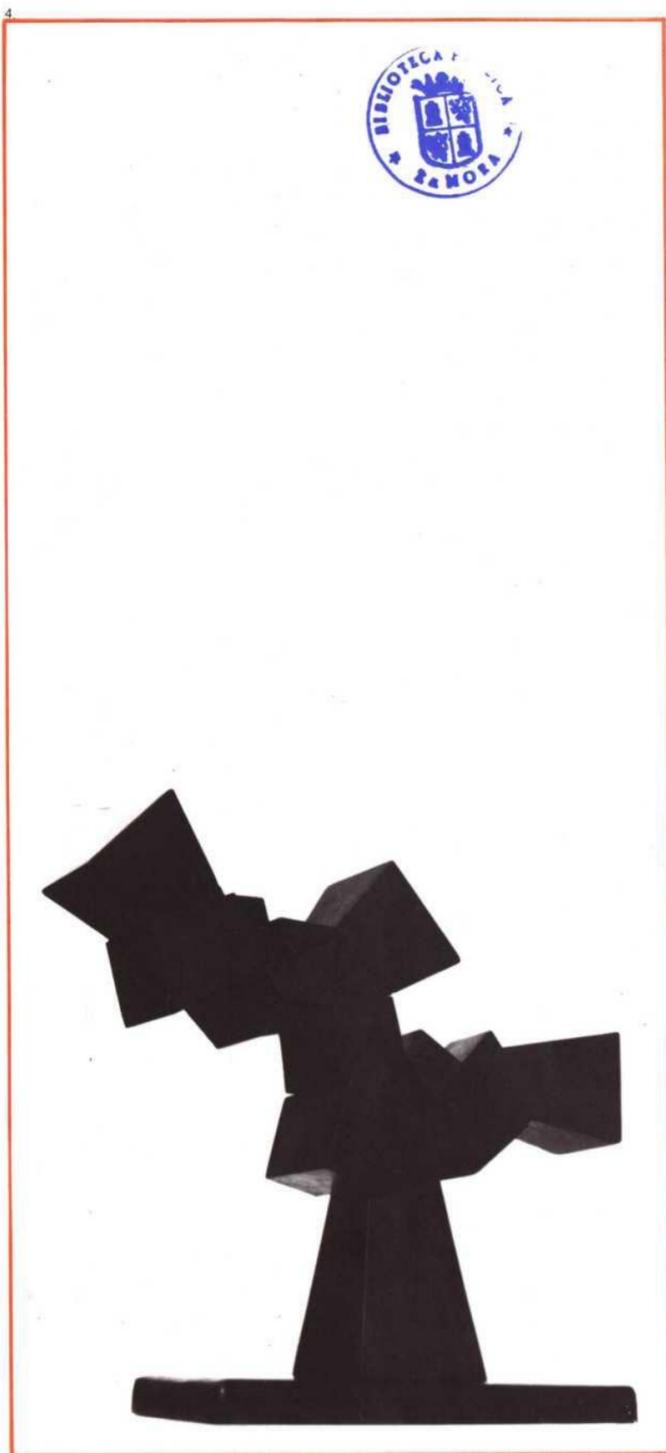
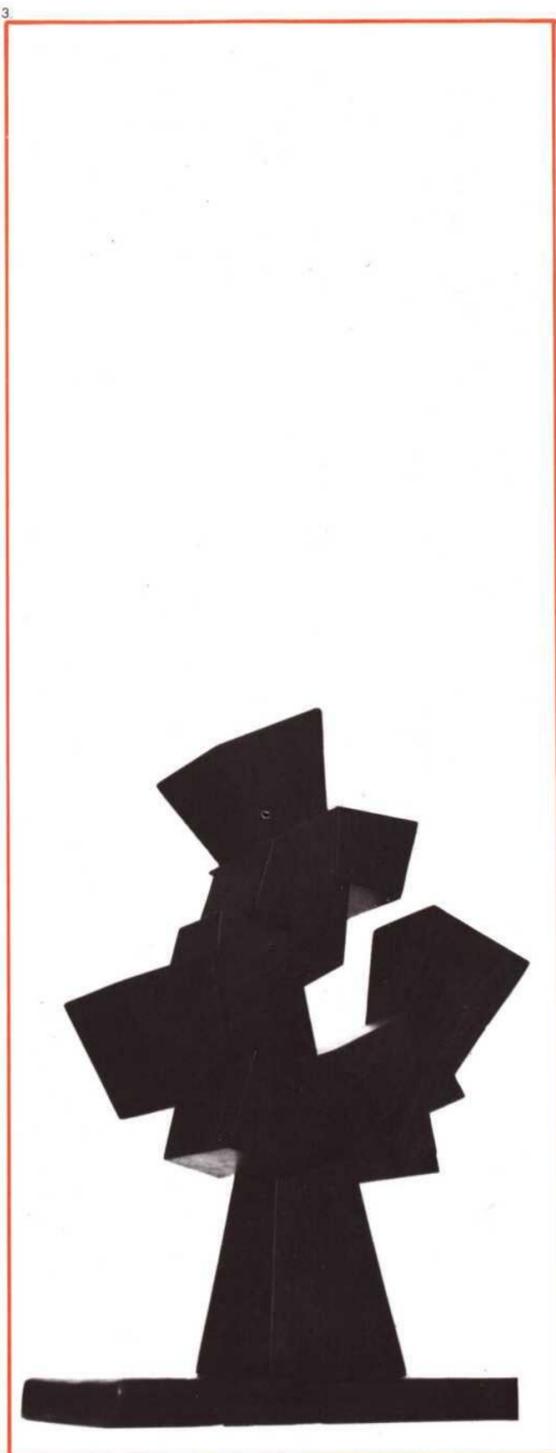
LOS SUPUESTOS METODOLOGICOS

La obra de José Luis Coomonte puede estudiarse enfrentándonos a ella como una totalidad objetual que se presenta ante nosotros en toda su compleja multiplicidad. Esto nos obliga a pensar en un «código», en un sistema de referentes que permita encontrar su sentido, que la haga «inteligible». Ahora bien, desde hace ya bastantes años sabemos que la obra de arte (y especialmente la no figurativa) es una entidad «abierta», que permite múltiples lecturas. A un grado mayor de información (que se incrementa si consideramos una «totalidad» como es el caso de la obra de Coomonte) corresponde una mayor apertura, lo cual hace virtualmente posible cualquier descodificación. Fenómenos como este son los que explicarían, al menos parcialmente, la multiplicidad y la contradicción en el dominio de la crítica de arte. El problema entonces no radica tanto en la «veracidad» de los discursos críticos, como en su coherencia. No en su mayor o menor adecuación a una supuesta «realidad artística», sino en su capacidad para explicitar la génesis, la estructura y el funcionamiento del objeto analizado. Nosotros vamos a partir, en primer lugar, de la materialidad de la obra, de su aparición con unas características determinadas (forma, tamaño, material, etc.) en un momento dado. Sus elementos y sus funciones nos permitirán detectar series, tipologías, correspondencias y discordancias. Es evidente que algunos rasgos biográficos permiten enmarcar mejor un análisis similar, pero la cuestión genética (cómo y por qué surge la obra) será enfocada en este trabajo desde premisas más «globalizadoras», ya que siempre es lícito y posible plantearse algunas preguntas inquietantes: ¿Es la génesis la que determina las funciones finales o son éstas las que condicionan a la primera? En el juego de recíprocas relaciones entre estos dos términos, ¿qué papel debemos atribuir al azar, a los canalizadores económicos y al nivel ideológico?

Así, sin que podamos aspirar a ser exhaustivos ni a llegar al fondo de todas las cuestiones, podemos plantear ordenadamente los temas esenciales.



1. (1. 2. 3. 4) Macla móvil. 1963.



ACOTACIONES BIOGRAFICAS

José Luis Coomonte nace en Benavente (Zamora) en 1932. Hijo de un ebanista, realiza sus estudios artísticos en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, poco menos que por azar, con un grado de autoconciencia quizá no muy elevado. Remontando los años 50, el escultor aprende pocas cosas en el depauperado panorama cultural de la capital de España: no hay libros ni revistas, la enseñanza es en gran medida trasnochada y el ambiente, entre los compañeros, más sórdido, sin duda alguna, de lo que se filtra por el tamiz de los recuerdos, cuando tantas cosas han sido ya «superadas». Pero el problema fundamental es otro: la supervivencia o, mejor dicho, la posibilidad de conciliar esa necesidad con el deseo imperioso de trabajar, de hacer esculturas, de aprender y perfeccionarse. No interesa mucho aquí el rico anecdótico de Coomonte, sino sólo unos datos que dan la medida de hasta qué punto era factible o no esa conciliación apuntada: Desde el año 54 (cuando acaba sus estudios en la Escuela de Bellas Artes) al año 58 trata de «resistir» en Madrid sin logros aparentes en su carrera artística. La vuelta a Benavente, su conversión en «profesor de dibujo» y la instalación de un taller de forja donde presumiblemente se «hacía de todo», suponen un camino muy normal de integración del artista en la España de la época, es decir, de su disolución en el «trabajo menor» y en las exposiciones de casino que era lo único factible en el medio cultural de tantas provincias españolas. Pero a Coomonte le salvan algunas cosas: en primer lugar su capacidad de trabajo, su amor a la materia, al oficio, lo cual nos explica, en parte, su inusitada aptitud para ocuparse de los problemas más diversos (desde la gran escultura en su acepción más tradicional hasta la conformación de todo tipo de «utensilios»); en segundo lugar su falta casi absoluta de vanidad «artística» (o quizá la ausencia de cierta «formación» cultural que, no lo olvidemos, puede ser también «deformación»), con ese modo de verse a sí mismo más como «trabajador de las formas» que como «configurador del mundo», peculiaridad esta que le hace disponible para cualquier sugestión o encargo que provenga de una persona querida o admirada; el tercer factor es la suerte, el azar, que se aparece ante Coomonte entrelazada con un encargo singular.

El resto de la historia es mucho más conocido: Luis González Robles quiere una custodia y ostensorio «modernos» para mandarlo a la Bienal de Arte Sacro de Salzburgo. Estamos en 1960 y la coyuntura, tras el plan de estabilización y la llegada al gobierno de los tecnócratas del Opus Dei, empieza a ser favorable para una apertura al exterior. Como es sabido los artistas (conscientes o no) jugaron un cierto papel en este proceso. El encargo de la custodia es rechazado, al parecer, por Chillida, que no habría sabido, posiblemente, qué hacer ante una propuesta semejante. Y así, casi por casualidad, llega a oídos de González Robles que en Benavente, un tal Coomonte hace cosas de hierro. Nuestro escultor consigue la medalla de oro, lo cual implica una popularidad repentina y creciente, especialmente en ciertos medios, como después se verá. La victoria de Coomonte es presentada inmediatamente como «un éxito de España». Sobre él se vuelca la atención de la crítica y, especialmente, de una persona que tendrá gran influencia en su carrera posterior: Fr. José Manuel de Aguilar O.P., el conocido fundador y principal animador del «Movimiento Arte Sacro»; como director y colaborador destacado de la revista «ARA» (Arte Religioso Actual), editada desde 1963, va a prestar un servicio particularísimo a Coomonte: por una parte, tal revista es una excelente plataforma de lanzamiento que habrá servido, sin duda, para que el escultor obtenga ciertos encargos y goce de una determinada reputación; pero por otro lado ese peculiar «mecenas» puede haberse convertido en una «camisa de fuerza» que contribuyó a encerrar a Coomonte en la etiqueta de «escultor religioso» y, más concretamente, de especialista en «artes aplicadas» (rejas, sagrarios, puertas, cruces, etc.). La orientación de su actividad profesional está decidida para los años sucesivos. Coomonte va a trabajar a un ritmo desenfrenado, utilizando todo tipo de materiales: hierro forjado, piedras en su estado natural, bronce, aluminio, poliéster, madera, etc. Sus encargos le vienen, en buena parte, de las órdenes religiosas, de parroquias, de particulares procedentes de la burguesía media y, desde 1965, de las Cajas de Ahorros de muchas capitales de provincia; se acentúa, desde entonces, un proceso de integración de su obra en la arquitectura que siempre ha estado presente entre sus preocupaciones y que constituye uno de los puntos más atractivos de su trabajo.

Paralela a esta actividad discurre otra, en la que Coomonte, con entera libertad, recogiendo las sugestiones que le llegan de un medio cultural mucho más rico que el de los años cincuenta, va dando rienda suelta a sus «impulsos creadores». Surge así lo más importante de su obra como «escultor puro»; este aspecto, con sus «series», tan variadas y desconcertantes, más el giro inusitado que parece anunciarse con la exposición de máquinas inútiles en la galería «Kreiser Dos» de Madrid (diciembre 77-enero 78), proporcionan importante material para el análisis y la reflexión.



5. Foto autor. 1951



6. Figura recostada. 1955

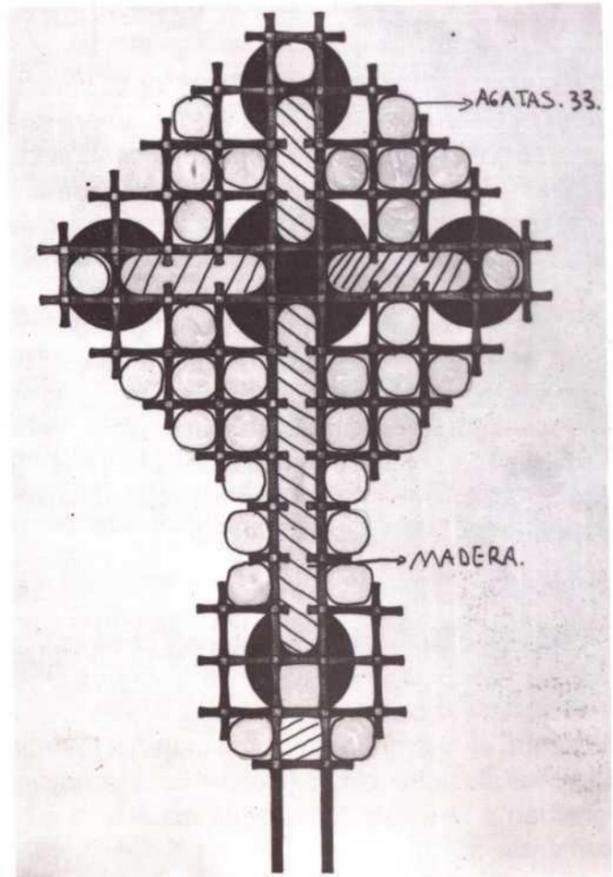
GRANDES ETAPAS CRONOLÓGICAS

Veamos ahora los rasgos más evidentes de la obra de Coomonte. Desde 1955 (año en el que inicia su tarea como profesional) hasta 1978 han transcurrido 23 años de trabajo escultórico, suficientes para que un artista demuestre aspectos esenciales de su trayectoria y anuncie con nitidez sus posibilidades cara al futuro. Se puede hablar de las **etapas** recorridas en este período, pero no estamos seguros de que eso clarifique demasiado el «sentido» de su actividad. Así, siguiendo ese esquema clásico para analizar la obra de un artista, creo que podrían encontrarse en Coomonte tres momentos-clave:

1. Hasta 1960, fecha en la que realiza el célebre «Ostensorio» y obtiene la Medalla de Salzburgo. Se detectan todos los rasgos de lo que habitualmente se denomina «indecisión del período juvenil». Así el relieve titulado «Adán y Eva» se mueve en la línea figurativa del «clasicismo mediterráneo» asumiendo a la vez ciertos ecos lejanos del sentimentalismo expresionista. Del mismo año (1955) son, en cambio, su «Figura recostada», «Desnudo» y «Equilibristas», tres obras que patentizan el interés del artista por asumir las lecciones del cubismo sintético con alusiones a Moore, Zadkine, Archipenko, etc. Su «Piedad» en madera policromada (1966) o la «Construcción dinámica» de hormigón (1957) apuntan en direcciones contrapuestas y diferentes a las señaladas: la primera hacia un determinado tipo de arte religioso, muy influido por las tallas románicas, tan frecuentes en las tierras del Duero; la segunda, era una temprana investigación «orgánica» que preanuncia posteriores desarrollos por parte del artista.

2. Desde 1960 a 1975 período de gran actividad en el campo de la «escultura aplicada»: rejas, lámparas, puertas, etc., tanto de obras religiosas como civiles. Algo caracteriza durante muchos años la vida del artista: sus «esculturas» (en el sentido más tradicional) no suelen ser obras de encargo; de otro lado las vemos configurarse en las más variadas direcciones. Así «Discóbolo» continúa ciertas investigaciones postcubistas; «Formas apesadas» funde la temática fundamental del «Ostensorio» (las piedras naturales «encerradas» en pequeñas jaulas de hierro) con ciertas sugerencias filiformes a lo Giacometti. Ambas obras son de 1961. «Forma dinámica» (1964) sigue una línea similar a la obra mencionada de 1957; del mismo año la tabla en madera que titula «Castilla» es de tal pureza ortogonal que contrasta notablemente con la anterior y se aproxima mucho más a su «Estructura para el viento» (1965) o a la serie ulterior (1972) de sus «Manhattan» y similares. En los años que preceden a la exposición de 1975 el número de sus esculturas aumenta con relación a los grandes encargos de «arte aplicado»; sus series se hacen más coherentes, aunque no disminuye la divergencia aparente que existe entre unas y otras. De esto nos ocuparemos más adelante.

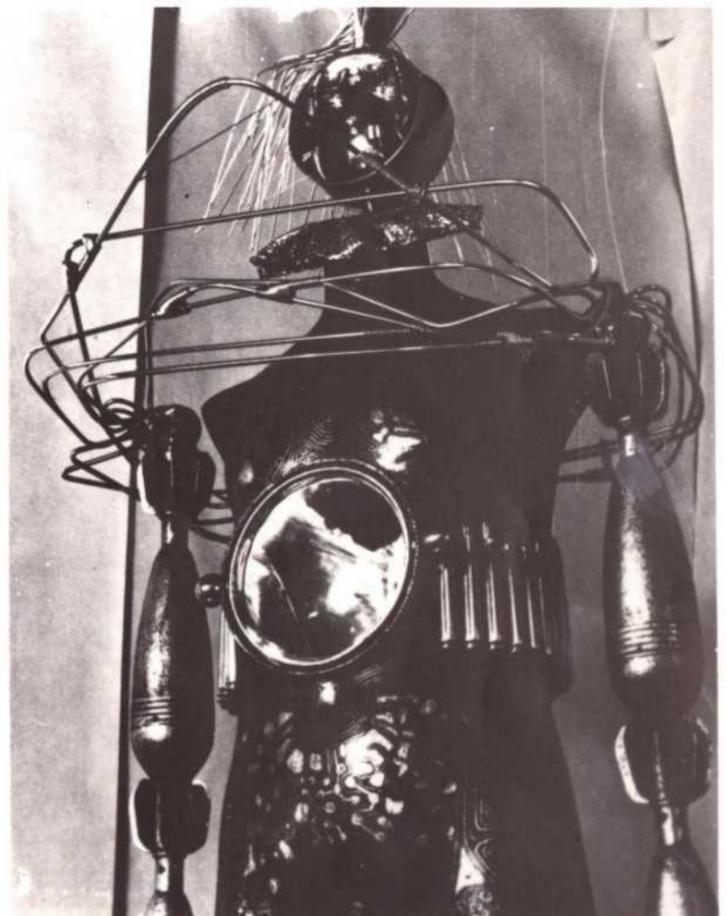
3. Desde 1975 se inicia, como ya hemos señalado, un período de gran actividad «pública»: Coomonte expone y trabaja mucho continuando el desarrollo de casi todas las «temáticas» apuntadas. Si tuviésemos que señalar una innovación sustancial de este período no dudáramos en destacar la creciente importancia de una dirección lúdica, cercana a ciertas corrientes del «pop»; utiliza para estas obras materiales de deshecho: maniqués, alambres, correas, chatarra, bolillos, muñecos semidestrozados, etc. En esta línea se percibe un progreso notable desde «Tiempo de amor» (1974) a «Imágenes hermosas, testimonio del hombre» (1975): la escultura ya no es un «bello objeto», sino una especie de emanación de nuestro monstruoso subconsciente colectivo. En su «juguete rabioso» o en esa gigantesca máquina musical sin título, el sonido, el movimiento y la velocidad forman también parte de la obra. La escultura deviene así artefacto, cosa innominada. A partir de este punto el futuro de Coomonte se abre lleno de interrogantes. Trataremos de demostrar que las direcciones que emprenda no dependen sólo de él, sino que, como ocurre en la vida de todos los artistas, va a contar, en medida no despreciable, el grado de coherencia que pueda existir entre sus iniciativas y la capacidad receptiva, crítica y estimuladora de las instancias económicas y culturales del país.



7. Dibujo-boceto. Innum Crucix de Bost (Santander)



8. Muro del amor. 1964



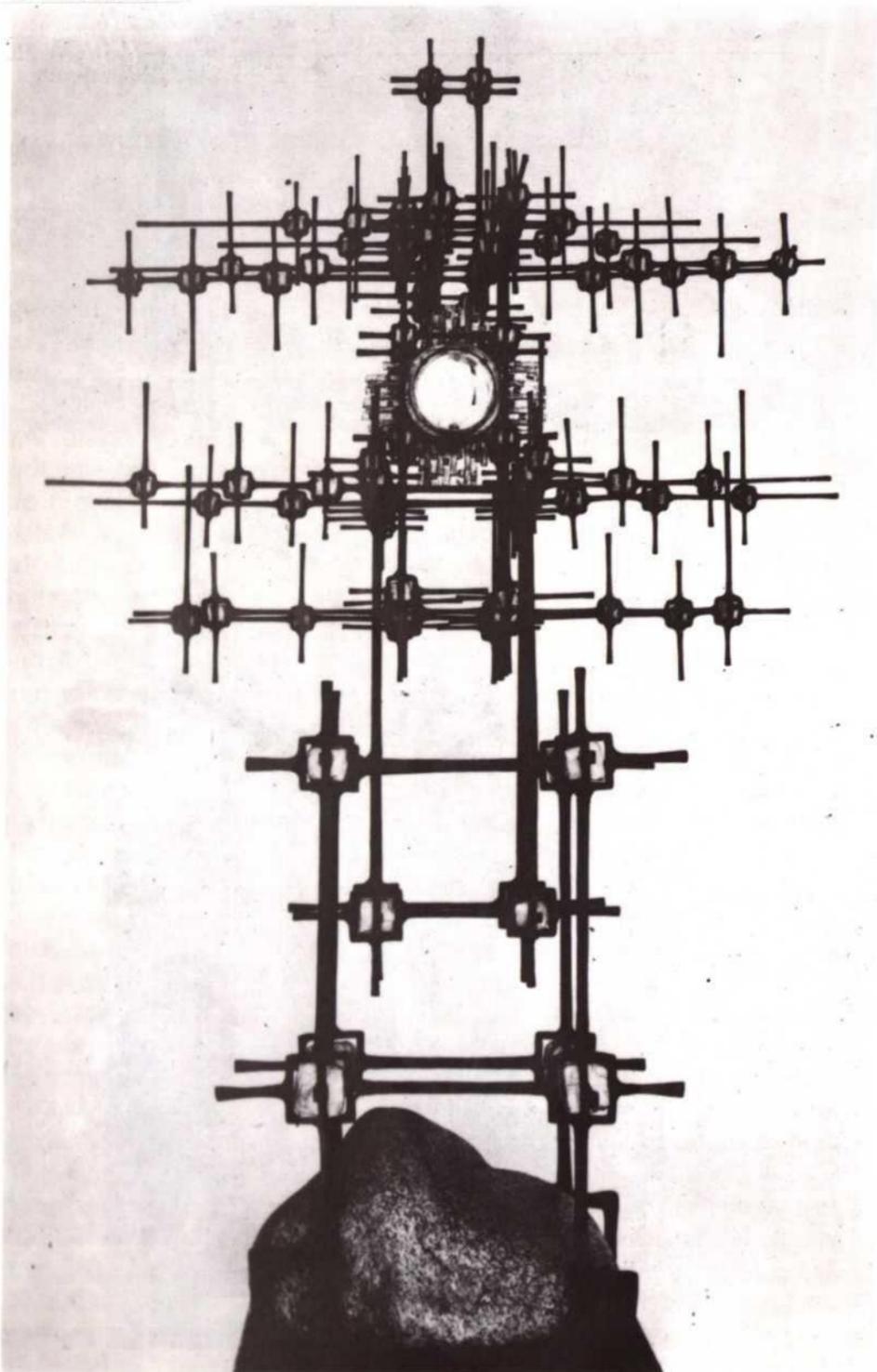
9. El guerrillero. 1973

LAS SERIES

La multiplicidad es, pues, rasgo destacado que se aprecia al valorar, en conjunto, la obra del escultor. ¿Significa esto incoherencia, versatilidad, falta de rigor? O por el contrario, ¿no podría indicar una capacidad creadora, una imaginación e inventiva poco comunes? Para poder responder adecuadamente veamos las obras. Un primer aspecto a señalar: las esculturas, consideradas aisladamente, pueden agruparse en **series** atendiendo a una similitud de procedimientos, de formas o/y de funciones. Y otra constatación: muchos grupos se van constituyendo, a lo largo de los años, con relativa independencia de las etapas ya señaladas en la vida del escultor. Las tendencias que apuntan en los años cincuenta y principios de los sesenta continúan desarrollándose, discurren paralelas, como si Coomonte asumiera simultáneamente varias «personalidades artísticas» (con su propia lógica interna) aparentemente independientes entre sí. Veamos ahora cuáles son las principales series o grupos de obras:

1. **Los sagrarios, custodias, candelabros y otros objetos de culto.** La «pila bautismal» de hierro y gres y el «Ostensorio», que triunfa en Salzburgo (ambos obras de 1960), son el punto de arranque de una multitud de trabajos en los que, utilizando el hierro forjado como material esencial, se pretende conseguir poderosas alusiones simbólicas con base al motivo obsesivo de la cruz, a la rugosidad e inacabamiento de la materia, y a la combinación variable de elementos abstractos y figurativos. Coomonte trabaja aquí con base a los modelos o tipos legados por la tradición eclesiástica. Incorpora, sin embargo, nuevos contenidos, como los clavos de la Pasión en la custodia para una iglesia de Santander (1963), o soluciona viejos problemas de modo radicalmente nuevo, como ocurre con el «Sagrario con custodia», del mismo año, que atiende a la tradicional exigencia de colocar el manifestador sobre el sagrario. Este último objeto, tan esencial en el culto católico, ha sido interpretado por Coomonte de modo muy variado: inspirándose en cofres y relicarios medievales, inventando su enlace con los candelabros (iglesia en Fuente del Fresno de Madrid, 1964), aludiendo al esplendor de la hostia consagrada (Capilla de los Jesuítas de Madrid), etc. En todos los casos un inconfundible aire de familia delata la mano del escultor que se enfrenta a estas obras con una inequívoca voluntad de estilo.

10. Ostensorio. 1960



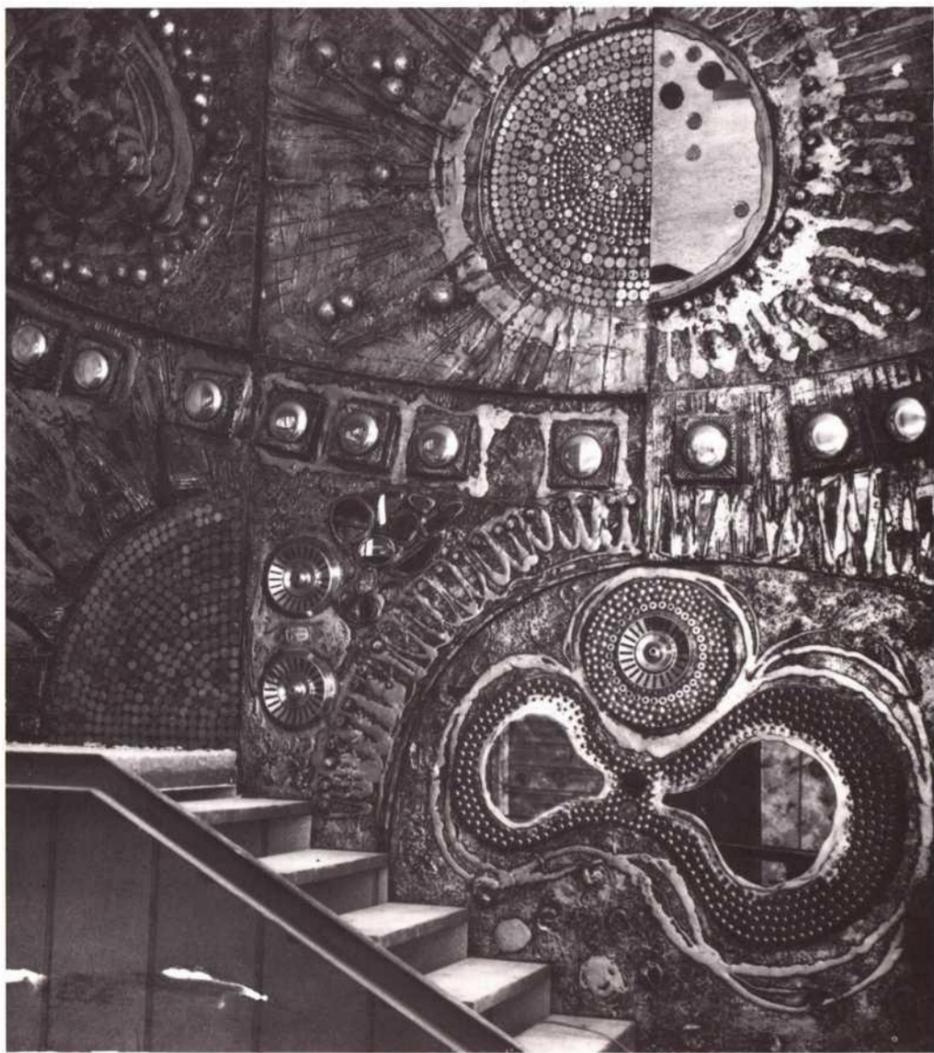
11. Piedad. 1956

2. **Las rejas.** Desde las ya lejanas de la Iglesia de los Sagrados Corazones (Padre Damián, Madrid, 1963) hasta las más recientes de la Caja de Ahorros de Guadalajara, hay una continuidad de supuestos técnicos, formales y simbólicos. Predomina el cuadrillo de hierro forjado rehundido y martilleado con el fin de que la «huella humana» sea detectable no sólo en la forma sino, de modo particular, en la superficie del material. Las rejas de Coomonte pueden dividirse en tres grandes grupos: el primero, religioso, implica la aparición de elementos emblemáticos sacros con base a motivos como la Cruz, el círculo, el «centro irradiante», etc., a los cuales se sobreañaden, en ocasiones, ingredientes figurativos que aluden a un programa iconográfico más complejo (por ejemplo en la capilla-cementerio del Pardo, 1969-70). El segundo grupo, bien caracterizado, lo constituyen las rejas y puertas realizadas para las Cajas de Ahorros; la complejidad y variación de formas es seguramente mayor, y aunque reconocemos muchos motivos inequívocos del vocabulario empleado en la rejería religiosa, los emblemas suelen formar parte de la estructura misma de cada obra, bien en el aspecto compositivo (puertas de la Caja de Segovia con la hucha y el acueducto en la parte superior), o bien en la textura superficial (medallas y monedas en las puertas de la Caja de Ahorros Provincial de Santiago de Compostela, 1971). El tercer grupo lo constituyen numerosas rejas y puertas con destino a clientes particulares; en ellas, la posibilidad de prescindir completamente de la referencia iconográfica y simbólica, permite una mayor libertad en la elección de los motivos (Reja móvil, 1972) y una aproximación a la problemática del arte de «vanguardia» (Puerta óptica, 1971).

12. Rejas. Iglesia Padre Damián. Madrid. 1963



3. **Murales.** También aquí hay diferencias entre las obras religiosas, llenas de alusiones simbólicas tradicionales (Capilla de los P.P. Agustinos de Madrid, 1969; Parroquia de Nuestra Señora de las Nieves en Mirasierra, 1970) y las profanas, donde los motivos abstractos orgánicos invaden las superficies (oficinas comerciales en Cuatro Caminos, Madrid, 1968; mural de la agencia de viajes «Ecuador», Madrid, 1972). En todos los casos predominan las técnicas mixtas con nuevos materiales como el poliéster, aluminio, etc. Las superficies se animan con mil motivos indescifrables surgiendo un universo textural muy próximo a las experiencias informalistas y matéricas de los años cincuenta y sesenta.



13. Mural. Viajes Ecuador, Madrid, 1971

4. **Las esculturas «ondulantes» no regulares.** Este grupo se iniciaría en fecha muy temprana con obras como la desaparecida «construcción dinámica», en hormigón (1957), atravesaría toda la carrera de Coomonte («forma dinámica», 1964) reapareciendo esporádicamente en ciertas partes de algunas obras (como en su «Perihelio» de 1973), y culmina en uno de los proyectos más ambiciosos de su carrera, que consistió en invadir con una laberíntica malla de hierro ondulante la plaza segoviana de Juan Bravo.

14. Juego para niños, 1979



5. **Las tallas orgánicas de madera.** Agrupamos aquí a una serie de obras no figurativas, con superficies curvas, perfectamente pulidas y acabadas. El material, según Coomonte, impone o sugiere en gran medida las formas, como nos lo ha subrayado a propósito de «Germinación» (1974) y de otros ejemplos. La combinación de maderas de distinto color y textura le permite a veces evocar las extrañas formas vivientes de un mundo imaginario («móvil alado», 1973; «vertical móvil», 1974). En otras ocasiones es la superficie abriantada (acariciada casi) de la madera la que sugiere hechos («Potemkin», 1974), dioses («Osiris», 1973) o mitos («Minos», 1973). Con la incorporación de materias extrañas puede conseguir contrastes inquietantes que evocan la destrucción o la fosilización de la vida («formación geoda», 1973).



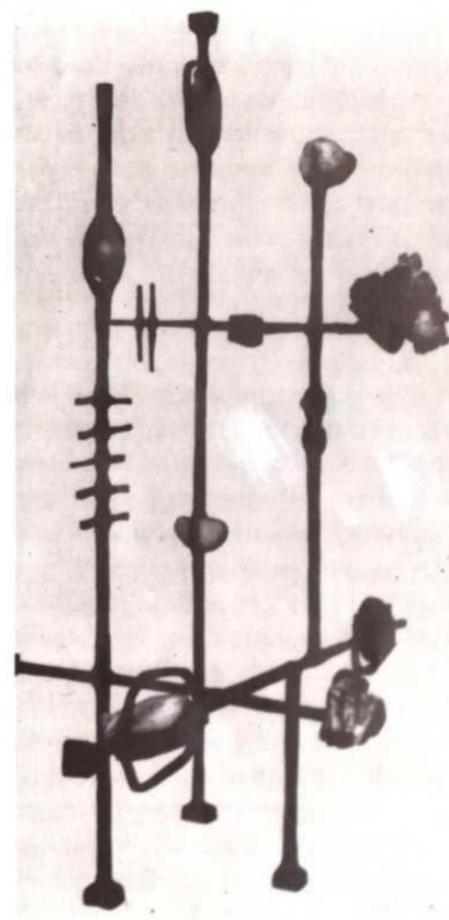
15. Formación geoda, 1973

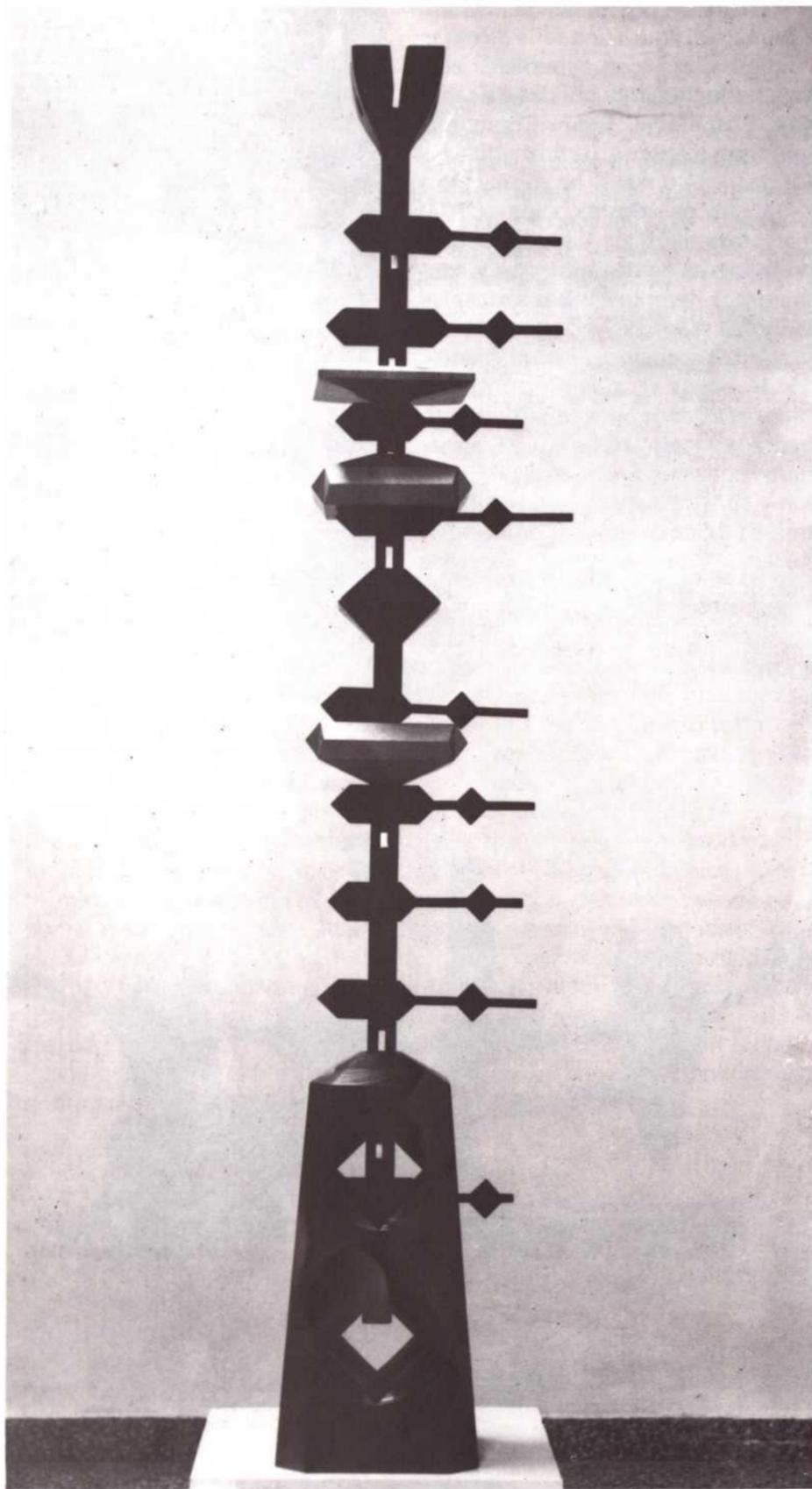


16. Potemkin 1974

6. **Esculturas «cubisto-constructivas».** Son obras en las que predomina la línea recta, el análisis y la descomposición de planos como método para conseguir una determinada apropiación espacial. La «figura recostada» o el «desnudo» (1955) son los antecedentes de esta dirección. Con «equilibristas» (1955) se da un paso notable hacia la abstracción, que con «discóbolo» (1961), alcanza su plena consecución. Es preciso decir que tal metodología le ha servido a Coomonte para resolver algunas de sus más importantes obras religiosas, desde el Ostensorio de 1960 hasta varios sagrarios y esculturas especiales como la que campea en la fachada de los P.P. Agustinos Recoletos de Madrid (1969). En estos casos los planos están sugeridos por la intersección, en ángulo recto, de un número variable de líneas (cuadrillo de hierro) verticales y horizontales. Con ese procedimiento surgen esculturas como «formas apresadas» o «asteroides apresados» (1961) en las cuales ciertas evocaciones surrealistas han sido insertas en una clara estructura ortogonal. A diferencia de estas obras, «Castilla» (1964), «Macía móvil» (1973) o «Intersección de tres planos» (1973) abandonan las sugerencias lineales en pro de los valores de superficie, plenos de contrastes y oposiciones, y sin olvidar tampoco sus posibilidades combinatorias.

17. Asteroides apresados, 1961

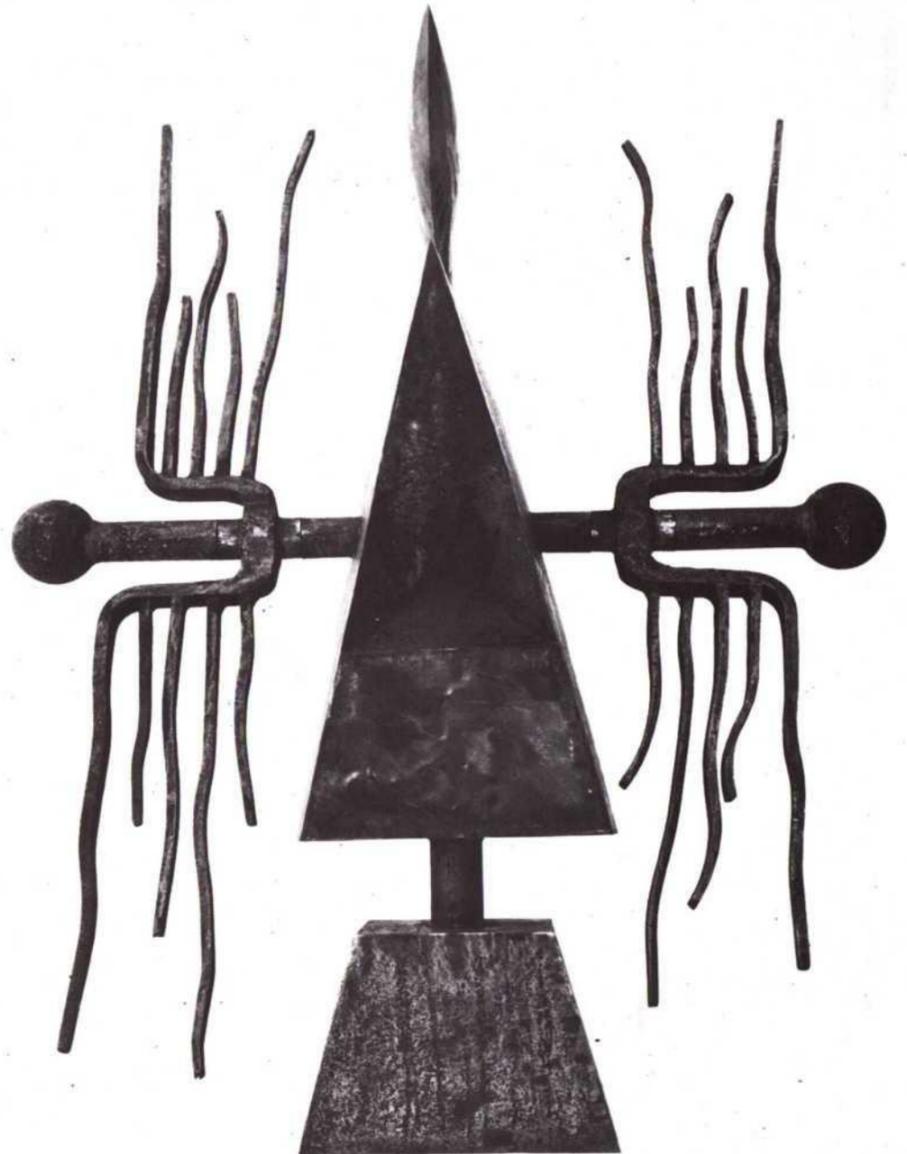




18. Recorrido de los rayos. 1972

7. **Los totems.** Como derivada del grupo anterior podemos considerar a una serie muy coherente de esculturas en madera construidas con base a una sección cuadrangular que sostiene diversos elementos geométricos insertos en sentido vertical. «Manhattan I» es de 1972. Cuando Coomonte realiza en 1975 una réplica en hierro de más de 5 m. de altura nos ilumina acerca del sentido relativo de la forma y nos hace pensar en la dimensión antropológica de la obra de arte: entre el juguete y el monumento media una distancia equivalente a la que existe entre el fetiche y el ídolo. «Vertical para pájaros» o «Recorrido para rayos» (1972) pueden, por tanto, ser leídas también como maquetas, como propuestas para «totems» o como proyectos de rascacielos ideales. Un acercamiento a la «escultura conceptual» preside, pues, estos y otros trabajos del escultor.

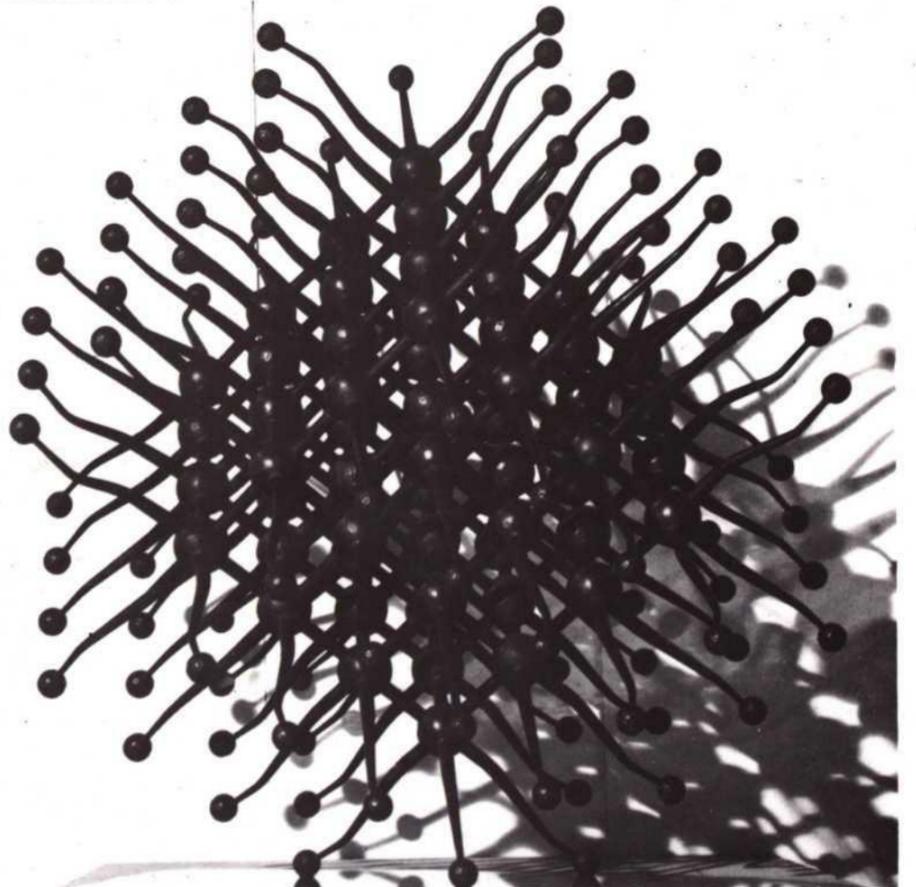
8. **Los mutables mixtos.** Se trata de esculturas que combinan elementos «orgánicos» con formas constructivo-geométricas y que han sido concebidas para que puedan adoptar distintas **posiciones**: «protección para un cerebro» y «Perihelio» (1973) serían los ejemplos más característicos. Las posibilidades combinatorias son más reducidas en «la fría mirada de la razón» (un péndulo que oscila en el hueco central), «equilibrio horizontal móvil» (1974), y en «Marte» (1975). En este grupo podemos incluir también la obra titulada «Júpiter» (1975) realizada con base a un entramado oscilante de grandes tabloncillos curvos. Todos los ejemplos citados asumen una curiosa posición fronteriza entre las obras estáticas y los móviles. Aparte de sus valores particulares, tienen interés porque nos documentan sobre los «estadios intermedios» existentes entre actividades que, para otros escultores, podrían considerarse como antagónicas: estatismo vs. cinetismo; organicismo vs. constructivismo; hierro vs. madera; monumentalismo vs. miniatura (piénsese que de «Perihelio» existe otra versión **reducida** de unos 50 cms. de altura), etc.



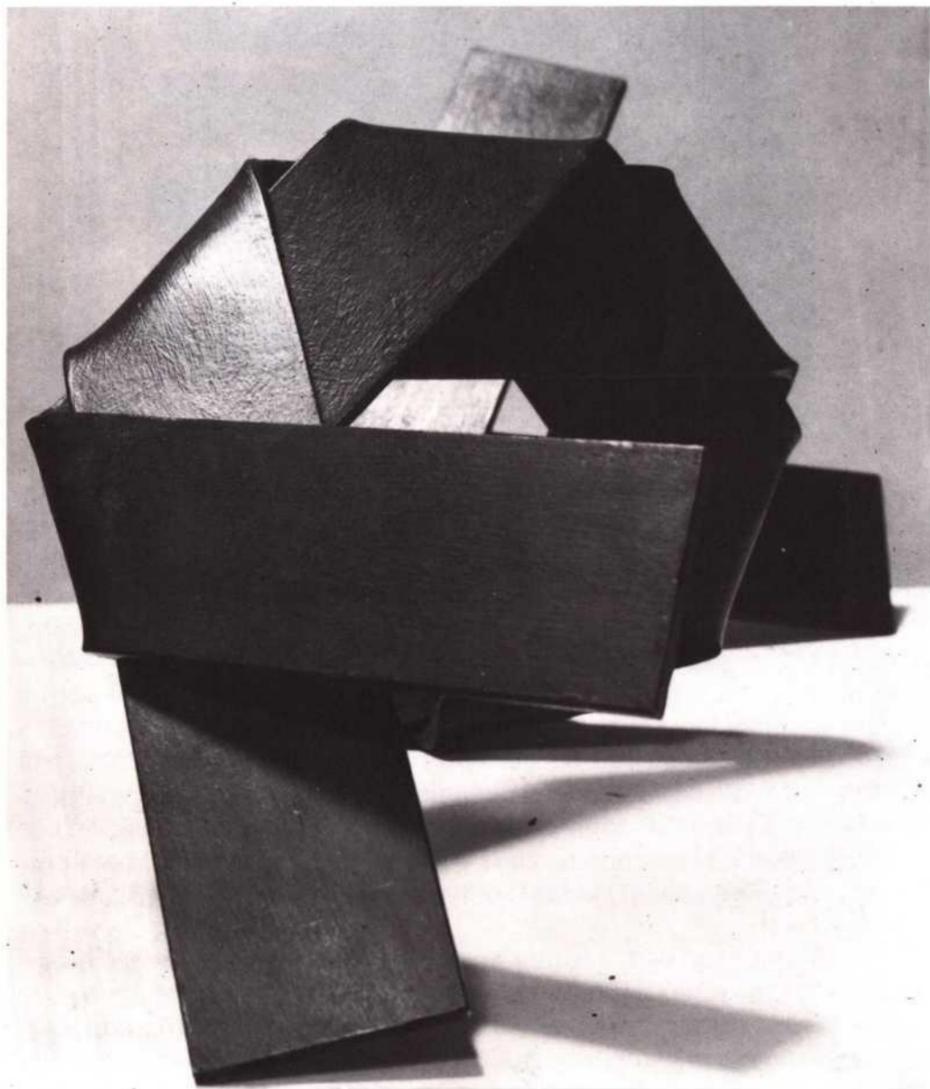
19. Marte. 1975

9. **Esculturas metálicas de carácter orgánico.** Asumen, por regla general, un grado mayor de «sugestión icónica» que las obras que hemos incluido en la serie **tallas orgánicas**. Los valores de superficie, las rugosidades, los contrastes de texturas cuentan mucho, como ocurre, por otra parte, en la mayor parte de los trabajos de forja que realiza José Luis Coomonte. «Planta mitológica» (¿1973?) evoca la voracidad ignota de un mundo casi mineral; el mismo motivo de la esfera hendida por la mitad tiene, en «Dólar último ídolo» (1973), con su carácter emblemático, un sentido lúdico e irónico completamente diferente. Algo parecido puede decirse de las esculturas mutables «Crisálida suspendida» (1974) y «Héctor y Andrómaca» (1975). Un encanto poético más apacible poseen, «Compenetración» (1973), «Nido de nebulosas» (1975) o «Floración» (1974). La «puerta cactus» del taller del escultor (1974) alude, en cambio, a elementos vegetales más concretos, conduciendo las sugerencias orgánicas desde el terreno más subjetivo hasta la más tangible iconicidad.

20. Nido de nebulosas. 1975



10. Los «plegados» constituyen otra serie perfectamente coherente realizada en un lapso de tiempo relativamente breve: «Rumor anclado», «Cora», «Tiempo varado» y otras obras similares, han sido realizadas en 1975. Su inspiración en la papiroflexia parece evidente, aunque hay una importante diferencia: el material utilizado, que aquí es la plancha de hierro de uno o dos centímetros de grueso, por unos diez de ancho. La limpieza de la ejecución, la inventiva de los desarrollos y la posibilidad, en algunos casos, de alterar las posiciones de la pieza respecto al basamento, constituyen algunos de los atractivos de este grupo de obras. Por lo demás está claro que su pureza geométrica y el valor conferido a los planos interseccionados, nos permiten hablar de una cierta proximidad de espíritu entre estas obras y las del grupo «cubista-constructivo».



21. Rumor anclado. 1975

11. El epíteto de **lúdico-críticas** podría servir para designar al último grupo importante de obras realizado por José Luis Coomonte. Se trata de esculturas-collage construidas con los desperdicios e inutilidades de nuestra moderna sociedad de consumo. Aparentemente, tales trabajos suponen una notable ruptura con todo lo que Coomonte ha hecho anteriormente (o a la vez). Aunque un análisis minucioso permitiría localizar en ellos muchos de los motivos obsesivos del artista (las bolas, las sugerencias orgánicas, el entramado ortogonal, etc.), una valoración desapasionada de lo expuesto en 1977-78 en la galería Kreisler Dos de Madrid, nos permite reconocer algunas importantes notas diferenciales: en primer lugar la atención

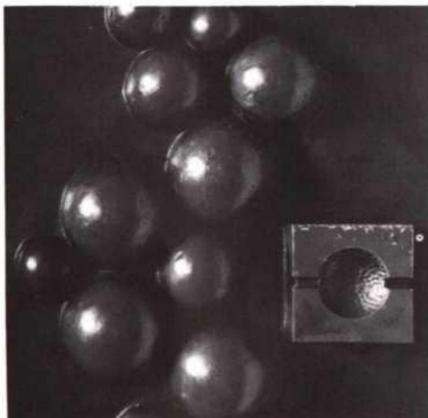
22. Hombre anuncio. 1977-78



concedida a las referencias iconográficas, no en un sentido vagamente denotativo (similitud con algún objeto «real», etc.), sino mediante la inserción en la obra del icono con las características que éste tiene en su funcionamiento social; en segundo lugar habría que mencionar su función crítica y desmitificadora en un doble sentido: de la vida cotidiana en la sociedad industrial capitalista, pero también de la «obra de arte» como algo acabado e intocable que el artista entrega «religiosamente» al comprador (o/y al espectador); en último lugar, los parpadeos luminosos, la velocidad, el sonido (o el ruido simplemente) hacen perder a las obras su tradicional «vocación objetual» convirtiéndolas en «elementos del espectáculo» o en inmensos «bibelots» de usos innumerables que nos invitan a participar, con una sonrisa, en la transformación revolucionaria de la sociedad.

ALGUNOS ELEMENTOS COMUNES

Dentro de alguna de estas series o grupos podría incluirse, pensamos, cualquiera de las obras realizadas hasta ahora por Coomonte. La variedad de «tendencias» y orientaciones que esta enumeración representa es considerable. Ciertamente, por encima de estas variaciones hay algunos rasgos uniformadores: así, en cuanto al vocabulario, podríamos señalar la importancia de las bolas de tamaño variable, añadidas o pegadas, fundidas con el grueso de la escultura o no, hundidas, perforadas, golpeadas...; también el cuadrillo martilleado en sentido perpendicular a la dirección principal. Se podría mencionar la importancia de algunos materiales (el hierro) y, especialmente, la primacía que, siempre, adquiere la técnica, el oficio; el cuidado y perfección con el que, en cada obra, se han sacado las máximas posibilidades de la materia. Estos y algunos otros serían elementos uniformadores, datos para poder mirar la obra de Coomonte como una «totalidad coherente». Sin embargo, el caso de este artista es interesante porque ante él (y ahí está la evidencia de esos once grupos de obras) se estrella una pertinaz metodología que quiere ver, ante todo, la huella personal e inconfundible de una misma personalidad en productos que, en principio, **han sido realizados para instituciones, personas, finalidades y medios culturales muy diversos**. Para «leer» la obra de Coomonte hay que dar otro paso adelante: una vez inventariadas las formas debemos hacer lo mismo con las funciones; es preciso ver las relaciones que se establecen entre los productos artísticos y el entramado social y cultural en el que adquieren su significación.



23. Bolas (detalle)



24. Engarces (detalle)



25. Murales (detalle)

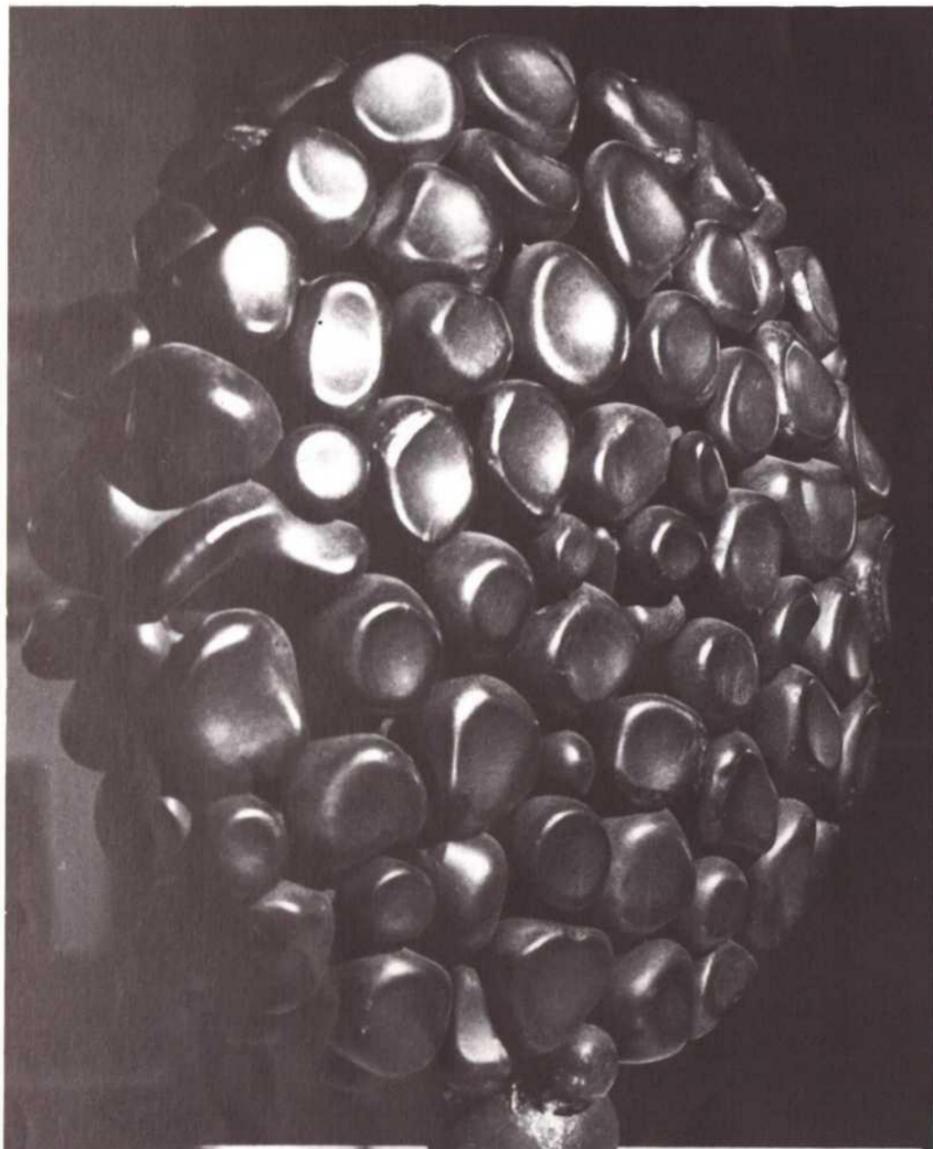


26. Hierro (reja-detalle)

LOS NIVELES FUNCIONALES

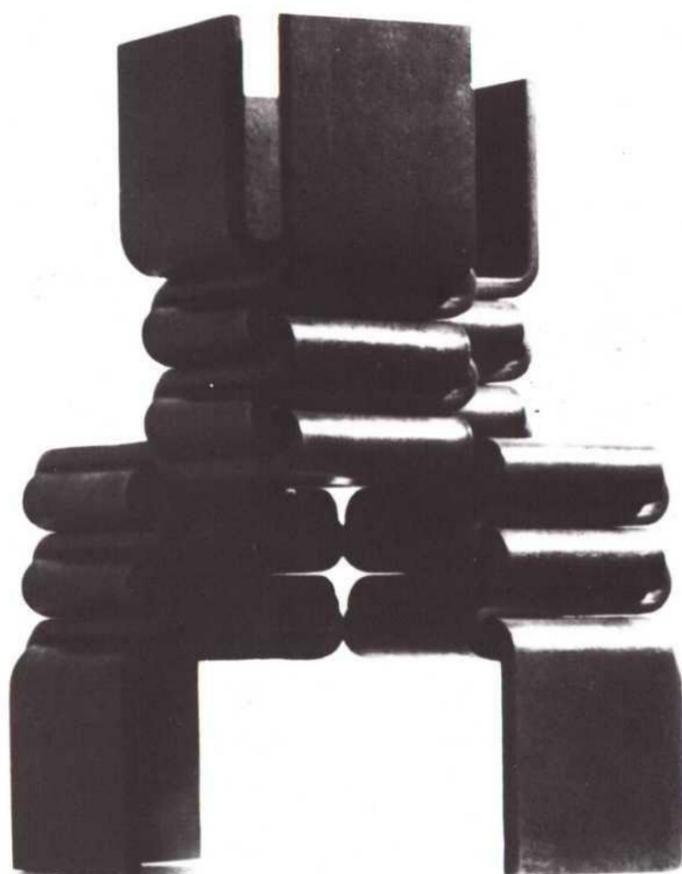
Coomonte, ya lo hemos visto, ha hecho puertas, rejas, mesas, lámparas, objetos de culto, murales y adornos de todo tipo, monumentos y esculturas de muy variadas formas y tamaños. Por eso, puede ser un buen ejemplo para constatar cómo y dónde funciona una escultura. Veamos. Puede hacerlo a nivel privado y utilitario (unas trébedes, una tenaza, una mesa, una reja de interior...); a nivel institucional, cumpliendo funciones «prácticas» y emblemáticas (rejas de iglesias y Cajas de Ahorros, lámparas de lugares públicos, objetos de culto, murales de entidades comerciales, etc.); finalmente también puede funcionar a nivel privado no utilitario (apropiación de la «escultura pura» y de sus connotaciones culturales) y público (consumo de su «funcionalidad estética») mediante la inserción de la obra en el **sistema artístico**: galerías y exposiciones varias, críticos, publicaciones... Este funcionamiento no es instantáneo. Pasa, como es fácil de apreciar, por unos momentos, por una secuencia cronológica variable que añade una complejidad adicional a todo el proceso comunicativo. Tomemos como ejemplo el tercer caso: una escultura convencional puede ser realizada siguiendo impulsos personales del artista pero con la posibilidad de llegar a un comprador. En un primer momento, posterior a la ejecución, pasa por la galería-s (una o varias exposiciones) donde es apropiada (usada) por la mayor parte de los visitantes como «objeto de culto artístico», tanto en su materialidad física como en su reproducción y reducción literaria (fotografía, crítica, etc.). En este momento, la apropiación requiere que el producto

sea **verosímil**, es decir, que «parezca-ser-obra-de-arte»; para ello debe estar realizado por un artista re-conocido como tal (trayectoria biográfica, premios, otras exposiciones...) y debe ser «coherente» con el resto de los objetos que aparecen en la misma exposición. Este es el origen no sólo de muchas «series» de Coomonte, sino de esa absurda monotonía y uniformidad que preside durante largas décadas la producción de la mayoría de los artistas actuales. En un momento posterior, la obra es adquirida por un usuario particular que la utilizará como elemento de culto personal (mece-nazgo, buen gusto, distinción social, etc.), o como pretexto especulativo. Su funcionamiento social, como objeto, deja de existir: ya sólo pervive el símbolo, la imagen fotográfica, su recuerdo y clasificación «ideológica» en el catálogo o en la publicación especializada.



27. Agrupamiento meteorítico. 1981-82

¿Qué conclusiones podemos sacar de todo esto? Podemos decir, en primer lugar, que la obra funciona al doble nivel económico e ideológico; los dos niveles se interrelacionan, y aunque no siguen siempre caminos paralelos, se puede establecer la premisa general de que el primero (en el caso del producto artístico) está subordinado al segundo. La exigencia económica (apropiación privada) conlleva la eliminación del funcionamiento colectivo relegando la obra de arte al terreno de la referencia crítica-crítica. Ahora bien, dado que en las sociedades del capitalismo tardío este proceso es inexorable, la verificación de la «coherencia», la «lógica» y la «unidad» de toda la obra de un artista, sólo se hace posible en el terreno de la teoría, en el del discurso crítico. Por el contrario el funcionamiento **real** de las obras se opera por unidades (tal escultura en tal lugar, para que la vean equis personas) o por pequeños conjuntos (lo expuesto en una galería o en un jardín, etc.) sin que, en principio, tenga por qué verse afectado por el metalenguaje sistemático de la «ideología artística». Ante esto podemos darnos cuenta de que Coomonte, quizá de modo inconsciente, ha invertido la habitual jerarquía de **niveles funcionales**. Si muchos artistas trabajan (y por eso son apreciados) en función del discurso crítico y de la «coherencia» de sus categorías, el que ahora nos ocupa lo hace en función de cada escultura o grupo de esculturas, como entidades físicas y concretas que han de enfrentarse sin mediaciones a la mirada de los hombres, y en momentos determinados. Así el gráfico n.º 1 puede darnos una idea de cuál es el proceso comunicativo y de consumo en la mayor parte de las obras artísticas; el n.º 2 nos muestra las modificaciones tácitas sugeridas por el comportamiento artístico de Coomonte. En el primer caso vemos que el consumo público, el uso colectivo de la obra de arte, está mediatizado, en su pura materialidad, por la adquisición privada o institucional (nivel económico) y, en sus propuestas significativas, por la crítica (nivel ideológico). Puede apreciarse el papel central, coordinador e impositivo de ese verdadero cerebro del sistema artístico que es la institución teórico-crítica. En el caso de Coomonte detectamos una desatención relativa a los valores más apreciados por ese «centro» (unicidad, preocupación por la «imagen de autor»...) para dedicarse más al nivel colectivo y utilitario, en un intento (no por infructuoso menos interesante) de reafirmar en las obras el valor de uso



28. Cubo doble en el espacio. 1961-77

frente al valor de cambio. Una obra así exige, por lo tanto, un trabajo muy diferente en el crítico: este no consistirá ya en verificar los supuestos habituales reafirmando los grandes axiomas del sistema (culturales, económicos, políticos...), sino en **explicar** las cosas, atendiendo a las informaciones y a los datos suministrados por la obra **en su complejo funcionamiento**. De este modo el discurso crítico sale deliberadamente del circuito establecido ofreciéndose, a lo mejor, como un elemento más en la guerrilla contra el Orden Establecido. Quizá Coomonte esté convencido de que «el artista» es un invento ridículo y aburrido, gestado y celosamente conservado por ese «centro» con el fin de valorar adecuadamente la rara aparición de «genios» a quienes está permitido romper ciertos moldes. Por eso lo que importa es trabajar y hacerlo bien, con una clara voluntad de liberarse y de liberarnos, haciendo aquellas cosas (¿todas?) que un medio dado necesita, reclama y valora.

Así, lo que haga este escultor en el futuro o la valoración que vaya a darse a lo ya realizado hasta ahora, van a depender, como siempre, de esa compleja interacción entre los niveles de uso, los mediadores culturales, las fuerzas económicas y políticas, las instituciones y los avatares del propio José Luis Coomonte ¿O acaso hay quien piensa todavía que **el arte** es solamente un asunto personal?»

JUAN ANTONIO RAMIREZ

29. Muro de la defensa. 1981-82



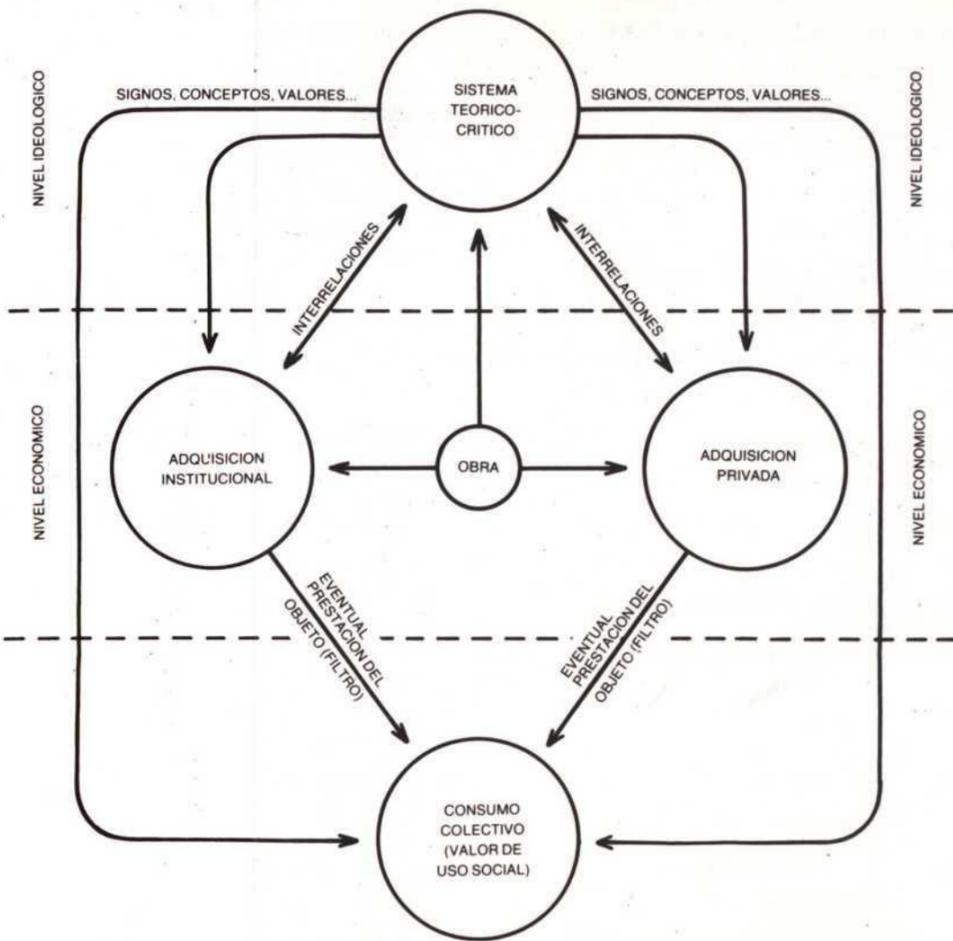


GRAFICO N.º 1. LA OBRA DE ARTE. LA CRITICA Y LAS MEDIACIONES DEL CONSUMO EN LA SOCIEDAD CAPITALISTA.

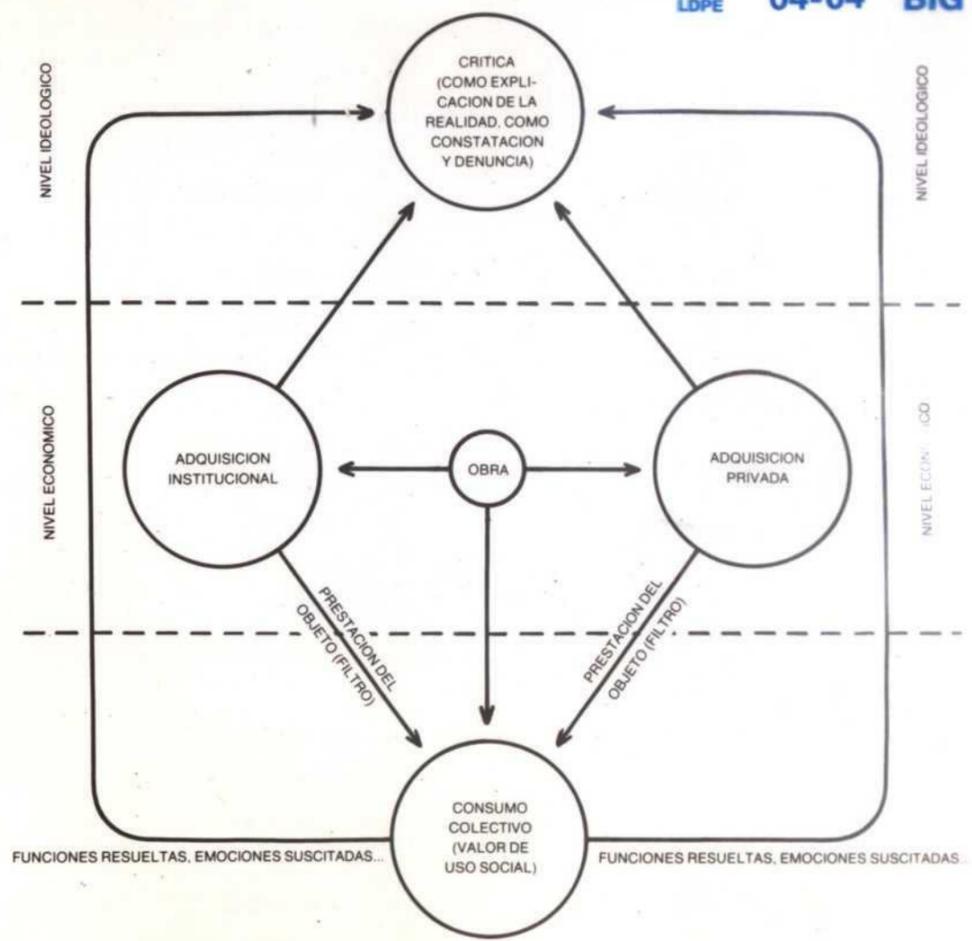


GRAFICO N.º 2. EL SISTEMA ARTISTICO Y EL ESTATUTO CRITICO IMPLICITOS EN LA OBRA DE COOMONTE.

JOSE LUIS COOMONTE

BIOGRAFIA:

- 1932 Nació en Benavente (Zamora)
- 1950-54 Cursa sus estudios de escultura y profesorado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid. Obtiene una beca para ampliación de estudios de escultura en Coca (Segovia). Viajando a continuación a París.
- 1954-57 Se instala en Madrid en un estudio colectivo, realizando durante este período diversas obras de Escultura y Artes Aplicadas.
- 1958-61 Se traslada a Benavente, donde instala su estudio y da clases de dibujo en el Colegio Virgen de la Vega; durante este tiempo realiza diversas obras para Madrid, Zamora y León.
En el año 1959 expone en el Museo Provincial de Zamora.
En el año 1960 es seleccionado para representar a España en la Bienal de Arte Sacro de Salzburgo, obteniendo la Medalla de Oro en Escultura.
En el año 1961 se le selecciona para la exposición en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas. En el mismo año participa en la II Bienal de París.
- 1962 Regresa a Madrid y colabora en la Galería de Arte Sacro «Templo y Altar» y expone su Ostensorio, celebrándose un coloquio sobre el mismo.
Da clases de dibujo en el Instituto Laboral de Atocha, y en colaboración con Carlos Muñoz de Pablos y Francisco Argüello crea el «Gremio 62».
- 1963 Expone en la Dirección General de Bellas Artes con el «Gremio 62».
Realiza las rejas de la iglesia de los Sagrados Corazones de Madrid.
- 1964 Expone en la Galería Nouvelles Images con el «Gremio 62» en La Haya (Holanda).
Expone en la exposición Eucaristía y Altar, de León.
Realiza el monumento a Delegado Ubeda, en el Mirador del Tombo (Picos de Europa), León.
- 1965 Expone en Rouen (Francia).
Participa en la Exposición Mundial de Nueva York.
Participa en la Exposición que presenta España en Méjico.
En el mes de septiembre, la Exposición de Rouen traslada dicha muestra al Museo de Arte Contemporáneo de París.
- 1966-70 Participa activamente en exposiciones del diseño en diversas ciudades e España, al mismo tiempo realiza una intensa labor artística en colaboración con la arquitectura, por lo que su obra se encuentra en casi todos los puntos de España, Holanda, Italia, Filipinas y Francia, tanto en colecciones particulares como en edificios religiosos, públicos, establecimientos bancarios, etc.
- 1971-75 Algunas obras realizadas en este período: Rejas de la capilla del cementerio de El Pardo. Panteón familia Banús y familia Bruguera. Sinagoga Hebrea de Madrid. Parroquia de Nuestra Señora de las Nieves de Mirasiera, Madrid. Iglesias en Navarros de Valverde (Zamora), Astorga y Ponferrada. Iglesia de Moratalaz, Madrid. Fachada del edificio Lagasca, 84, Madrid. Iglesia de San Luis de los Franceses, Madrid. Parroquia de Santa Mónica, Zaragoza. Caja de Ahorros de Avila. Caja de Ahorros de Santiago. Caja de Ahorros de Burgos. Caja de Ahorros de Oviedo. Club

- Campo de Golf de la Manga, Murcia. Capilla Padres Agustinos, paseo de La Abana. Madrid. Capilla Madres Dominicanas de Roma. Caja de Ahorros de León. Edificio Hispacys en París. Esculturas y rejería en el edificio nueva sede social CAMPSA, en Madrid. Escultura al aire libre en el Parque de Mola, en Zamora.
En junio de 1974 exposición al aire libre de escultura y en la Casa de Cultura de Zamora.
Realiza las Cajas de Ahorros de León y Guadalajara.
- 1975 Octubre. Salas de Exposiciones de la Comisaría Patrimonio Artístico y Cultural.
- 1976 Febrero. Escuela Superior Técnica de Arquitectura.
Abril. Feria Internacional de Arte en Metal (Exposición colectiva).
Junio. Galería Calidoscopio, Zamora.
Agosto. Galería Rúa y Jardines Piquio, Santander.
IV Certamen Nacional de Arte «Guadalajara», obteniendo el 1.º Premio de Escultura.
- 1977 Galería Bética. Exposición de proyectos y modelos de «Cajas».
Galería A Ele. Exposición colectiva para el Museo Internacional de la Residencia Salvador Allende.
- 1977-78 Diciembre-Enero. Galería Kreisler Dos, Madrid.
- 1978 Febrero-Marzo. Exposición en la Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de San Fernando de Sevilla.
Mayo. Exposición en La Casa del siglo XV y Plaza de Juan Bravo, Segovia.
Junio. Exposición colectiva en la Galería Altex, Madrid; «Aspectos la escultura actual».
- 1979 Septiembre-Octubre. Bienal de Yugoslavia, Murska Sobota.
- 1980 Marzo-Abril. Exposición en la Galería Juan Gris, Oviedo.
Noviembre. Exposición-Homenaje de Artistas Españoles e Iberoamericanos Guinea Ecuatorial. Sala de Arte Feria del Campo, Madrid.
- 1982 Exposición colectiva: Escultura abstracta. Museo Municipal, Madrid.
- 1977-82 Algunas obras realizadas durante este período: La Farola, Zamora. Escultura para el Centro de Investigaciones Científicas en La Laguna, Santa Cruz de Tenerife. Colegio la Romareda, Padres Agustinos, Zaragoza. Iglesia-Parroquia de San Antonio, Duque de Sesto, Madrid. Iglesia Nuestra Señora de la Paloma, Madrid. Caja de Ahorros de Avila en Arévalo. Iglesia de los Padres Mercedarios en las Rozas, Madrid. Residencia de Mayores de la Caja de Ahorros de Avila. Hospital de la Beata María Ana de Jesús, Doctor Esquerdo, Madrid. Caja General de Ahorro y M. P. de Toledo. Panteón familia Saorin, Torrelodones, Madrid. Obras realizadas en la casa-estudio del arquitecto Julio Brualla, Zamora. Edificio Mirasiera, Madrid. Parroquia de Chantada, Lugo. Parroquia en la residencia San Cristóbal, Majadahonda, Madrid. Caja de Ahorros Provincial de Zamora en Benavente. Edificio de las Delegaciones Ministeriales, Zamora. Edificio de la Marina, Zamora.

PLAZAS DE CANOVAS Y MOYANO:

- | | | | |
|---|--|---|--|
| 1.—MOVIMIENTO EROGENETICO
Bronce
58 x 138 x 52 cm.
1973 | 5.—DOLAR, ULTIMO IDOLO
Hierro
163 x 130 x 90 cm.
1973 | 9.—CONSTELACION (Mural articulado)
Hierro
280 x 183 x 104 cm.
1975 | 13.—HOMENAJE A CASTILLA
Hierro
110 x 335 x 125 cm.
1980 |
| 2.—PROTECCION PARA UN CEREBRO
Hierro
196 x 87 x 67 cm.
1973 | 6.—MOVIL INQUIETANTE
Bronce
108 x 105 x 75 cm.
1974 | 10.—LA VOZ DEL DESTINO
Hierro
218 x 94 x 68 cm.
1975 | 14.—CASTILLA
Hierro
80 x 275 x 90 cm.
1981 |
| 3.—INTERSECCION DE TRES PLANOS
Hierro
307 x 40 x 40 cm.
1973 | 7.—HECTOR Y ANDROMACA
Hierro
207 x 165 x 60 cm.
1975 | 11.—MARTE
Hierro
130 x 110 x 94 cm.
1975 | 15.—DESBLOQUE
Hierro
100 x 162 x 50 cm.
1981 |
| 4.—COMPENETRACION
Hierro
245 x 40 x 40 cm.
1973 | 8.—RADIO ESTRELLA
Hierro
177 x 166 x 100 cm.
1975 | 12.—JUEGO PARA NIÑOS (Tres módulos)
Hierro ondulado
110 x 335 x 125 cm.
1978 | |

IGLESIA DE LA MAGDALENA:

- | | | | |
|--|--|---|--|
| 16.—PIEDAD
Madera
120 cm. de altura
1956 | 150 x 90 x 90 cm.
1960 | 21.—SAGRARIO DE PIE
Hierro
170 x 60 x 60 cm.
1977-78 | 135 x 90 cm.
1981 |
| 17.—CRISTO CON CRUZ
Bronce y vidrio
30 cm. de altura
1960 | 19.—MACLA MOVIL
Madera
153 x 152 x 44 cm.
1973 | 22.—VIRGEN
Madera
165 cm. de altura
1979-80 | 24.—CANDELABROS DE PIE (Seis)
Hierro
100 cm. de altura
1982 |
| 18.—OSTENSORIO
Hierro y piedras de cuarzo | 20.—CALVARIO
Madera y bronce
90 cm. de altura
1977-78 | 23.—SAGRARIO ADOSADO A LA PARED
Hierro y vidrio | 25.—CIRIO PASCUAL
Hierro
100 cm. de altura
1982 |

CASA DE CULTURA:

- | | | | |
|---|---|--|---|
| 26.—GUERRILLERO
Mixto
193 x 80 x 58 cm.
1973 | 33.—JUGUETE RABIOSO
Mixto
163 x 160 x 169 cm.
1977-78 | 155 x 92 cm.
1977-78 | 43 x 38 x 12 cm.
1982 |
| 27.—¿Y DESPUES QUE...?
Resina acrílica
187 x 58 x 26 cm.
1973 | 34.—HOMBRE ANUNCIO
Mixto
205 x 90 x 90 cm.
1977-78 | 41.—TORSO CIRCUITO
Mixto
97 x 40 x 40 cm.
1977-78 | 48.—PLIEGUES PARA EL AMARILLO
Poliéster
40 x 20 x 30 cm.
1982 |
| 28.—ARMARIO PARA SIAMESAS
Mixto
250 cm. de altura
1973 | 35.—BAILE DE MUÑECAS
Mixto
190 x 148 x 105 cm.
1977-78 | 42.—VIENTO PARA UNA SILLA
Mixto
195 x 65 x 65 cm.
1977-78 | 49.—PLIEGUES Y CONJUNCION
Poliéster
50 x 60 x 30 cm.
1982 |
| 29.—TRASTIENDA
Mixto
191 x 75 x 73 cm.
1977-78 | 36.—MUNDO PARA TODOS
Mixto
150 x 205 x 110 cm.
1977-78 | 43.—MUJER DEL TOCADO MARINO
Mixto
140 x 50 cm.
1977-78 | 50.—COMUNICACION DE GRIFOS
Bronce
8 x 16 cm.
1982 |
| 30.—MUJER FESTIN
Mixto
110 x 187 cm.
1977-78 | 37.—MURAL ASPIRA-RESPIRA
118 x 202 cm.
1977-78 | 44.—SUPERPOSICION DE BOMBILLAS
Bronce
28 cm. de altura
1981 | 51.—MURAL HOMENAJE A LA ARQUITECTURA
Metacrilato con collages
260 x 190 cm.
1982 |
| 31.—COLLAGES
60 cm. de altura
1977-78 | 38.—CANALES DE T.V.
Mixto
46 x 55 x 12 cm.
1977-78 | 45.—SUPERPOSICION DE FRASCOS
Bronce
22 cm. de altura
1981 | 52.—TE ESPERO EN CASABLANCA
Mixto
130 x 40 x 40 cm.
1982 |
| 32.—IMAGENES HERMOSAS, TESTIMONIO
DEL HOMBRE
Mixto
157 x 208 x 40 cm.
1977-78 | 39.—HERACLITO DECIA...
Latón
75 x 80 x 59 cm.
1977-78 | 46.—AGUA QUE NO CORRE...
Bronce
57 x 28 cm.
1982 | 53.—MUERTE DE UNA TELEVISION
Mixto
142 x 57 x 165 cm.
1982 |
| | 40.—ATASCO EN LA CIUDAD
Mixto | 47.—PLIEGUES PARA EL AZUL
Poliéster | 54.—SERIE DE OBJETOS ABSURDOS...
1982 |

CAJA DE AHORROS PROVINCIAL DE ZAMORA:

- | | | | |
|---|---|---|---|
| 55.—MANHATTAN 1
Madera
130 x 20 x 20 cm.
1972 | 123 x 58 x 14 cm.
1974 | 74.—MINOS GRANDE
Hierro
62 x 85 cm.
1978-79 | 84.—DOBLE CUBO EN EL ESPACIO PEQUEÑA
Hierro
25 x 25 x 25 cm.
1979-80 |
| 56.—VERTICAL PARA PAJAROS
Madera
125 x 26 x 26 cm.
1972 | 65.—GERMINACION
Madera
60 x 24 x 12 cm.
1974 | 75.—DOBLE CUBO
Hierro
30 x 20 x 20 cm.
1979 | 85.—MACHO Y HEMBRA (Múltiple)
Bronce
25 x 30 x 20 cm.
1981 |
| 57.—RECORRIDO DE LOS RAYOS
Madera
145 x 20 x 20 cm.
1972 | 66.—DOBLE ESPIRAL
Hierro
60 x 38 x 36 cm.
1974 | 76.—BOBINA
Hierro
34 x 24 x 24 cm.
1979 | 86.—MACLA NOCHE
Madera
40 x 50 x 12 cm.
1981 |
| 58.—VIENTO HELICOIDAL
Hierro
40 x 37 x 27 cm.
1972 | 67.—FORMA PARA EL VIENTO
Hierro
28 x 21 x 7 cm.
1975 | 77.—GEMINIS
Hierro
17 x 37 cm.
1979 | 87.—MACLA DIA
Madera
40 x 50 x 12 cm.
1981 |
| 59.—BULBO EN GERMINACION
Madera
54 x 24 x 14 cm.
1973 | 68.—ENCUENTRO
Hierro
58 x 100 x 25 cm.
1975 | 78.—CUBO EN EL ESPACIO
Hierro
57 x 25 x 25 cm.
1979 | 88.—VERTICAL DE PLIEGUES
Hierro
45 cm. de altura
1981 |
| 60.—MOVIL ALADO
Madera
60 x 58 x 12 cm.
1973 | 69.—RECINTO MURADO
Hierro
50 x 30 x 30 cm.
1975 | 79.—DOBLE CUBO EN EL ESPACIO
Hierro
40 x 40 x 40 cm.
1979-80 | 89.—VERTICAL PARA UN CUBO SUSPENDIDO
Hierro
25 cm. de altura
1981 |
| 61.—YELMO ALADO
Madera
46 x 45 x 45 cm.
1973 | 70.—ARMA DEL TIEMPO
Acero
63 x 38 x 12 cm.
1975 | 80.—ABRAZO (Múltiple)
Bronce pulido
18 x 11 cm.
1979-80 | 90.—CERCO DE ZAMORA (Conjunto de 13 piezas)
Hierro y piedra
1981 |
| 62.—FORMACION GEODA
Madera e hierro
155 x 72 x 40 cm.
1973 | 71.—FORMA GRANDE PARA EL VIENTO
Hierro pintado
81 x 114 x 10 cm.
1978-79 | 81.—MINOS (Múltiple)
Bronce
28 x 21 x 5 cm.
1979-80 | 91.—FIGURA DEL DUERO
Poliéster
110 x 55 cm.
1981 |
| 63.—FRIA MIRADA DE LA RAZON
Hierro
137 x 96 x 10 cm.
1973 | 72.—CASTILLA (Múltiple)
Bronce
30 x 7 x 17 cm.
1978-79 | 82.—BOBINA PEQUEÑA 2
Hierro
20 x 12 x 12 cm.
1979-80 | 92.—CUBO PRENSADO
Hierro
25 x 25 x 25 cm.
1981-82 |
| 64.—POTEMKIN
Madera | 73.—OSIRIS (Múltiple)
Bronce
25 x 15 x 5 cm.
1978-79 | 83.—BOBINA PEQUEÑA 1
Hierro
26 x 15 x 15 cm.
1979-80 | 93.—AGRUPAMIENTO METEORITICO
Hierro
43 x 15 cm.
1981-82 |

DEL 21 DE OCTUBRE AL 13 DE NOVIEMBRE DE 1982

SALAS DE EXPOSICIONES:

**CASA DE CULTURA DE ZAMORA
CAJA DE AHORROS PROVINCIAL DE ZAMORA
PLAZAS DE CANOVAS Y CLAUDIO MOYANO
IGLESIA DE LA MAGDALENA**