

ESPAÑOLA VANGUARDIAS EN LA ESCULTURA EN MADERA

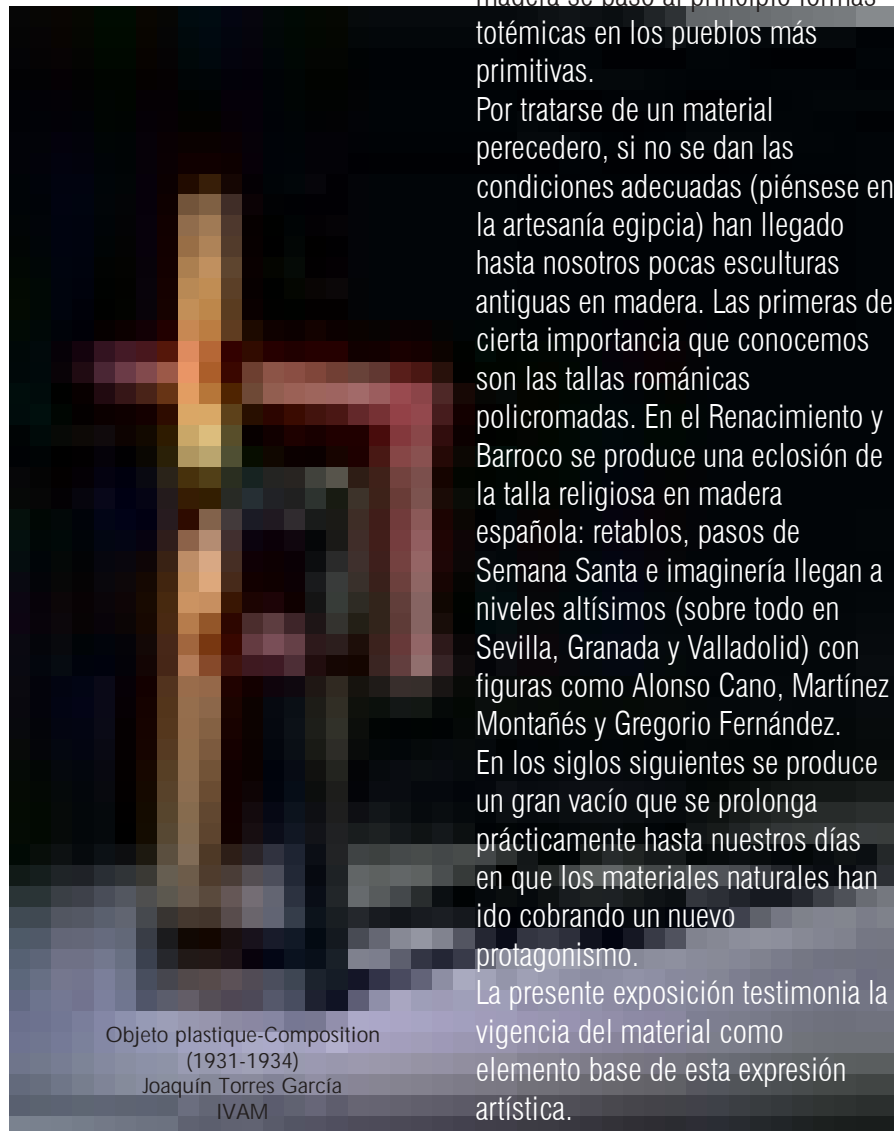
Un bosque en Obras. Vanguardias en la escultura española en madera es un proyecto expositivo del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, patrocinado por la Fundación Caja de Madrid y coorganizado conjuntamente por ambas instituciones. Tras presentarse en Madrid, en la sede de la Fundación, se exhibe en el Museo de Segovia entre el 31 de mayo y el 17 de septiembre. El catálogo, muy completo y magníficamente editado, se completa con colaboraciones literarias de Antonio Gamoneda, John Berger y Bernardo Atxaga. Pocas veces se ha organizado una exposición de estas características y más raro es que se cuente con obras de tan alto nivel. En ella se encuentran representados 30 artistas españoles de los cuales se ha hecho una selección para este artículo con objeto de no alargarlo en demasía. La madera aparece como material tradicional puesto al servicio de la escultura moderna. El comisario de la exposición ha sido José M^a Parreño quien hace un brillante discurso orientativo

sobre el trabajo presentado. En las páginas siguientes hemos seleccionado extractos de este texto con comentarios acerca de las esculturas expuestas.

La madera ha sido sin duda uno de los primeros materiales empleados en la escultura por su disponibilidad, su trabajabilidad y su facilidad de pigmentación. Su estereotomía, sin embargo impone diversas limitaciones dada su configuración vertical y la resolución de las uniones de las partes inclinadas si se compara con otros materiales moldeables como la arcilla, el hierro, etc. Por ello, hasta la aparición en el siglo XX, de los productos laminares y superficiales, la escultura en madera se basó al principio formas totémicas en los pueblos más primitivas.

Por tratarse de un material perecedero, si no se dan las condiciones adecuadas (piénsese en la artesanía egipcia) han llegado hasta nosotros pocas esculturas antiguas en madera. Las primeras de cierta importancia que conocemos son las tallas románicas policromadas. En el Renacimiento y Barroco se produce una eclosión de la talla religiosa en madera española: retablos, pasos de Semana Santa e imaginería llegan a niveles altísimos (sobre todo en Sevilla, Granada y Valladolid) con figuras como Alonso Cano, Martínez Montañés y Gregorio Fernández. En los siglos siguientes se produce un gran vacío que se prolonga prácticamente hasta nuestros días en que los materiales naturales han ido cobrando un nuevo protagonismo.

La presente exposición testimonia la vigencia del material como elemento base de esta expresión artística.



Objeto plastique-Composition
(1931-1934)
Joaquín Torres García
IVAM

Torres García

Torres García inició su actividad pedagógica en la Escola de Tarrasa, de resultados de su interés por el arte infantil. En este contexto hay que situar la producción de juguetes de madera, 'joguines', instrumentos didácticos y lúdicos al mismo tiempo (ver Boletín AITIM nº 190, nov-dic 1997). Los primeros son de 1914, pero los de mayor interés son posteriores a 1918. Torres procedía de una familia de artesanos: su abuelo materno era carpintero y su padre, carpintero también, tuvo un aserradero, en el que había transcurrido una buena parte de su infancia. El respeto por los materiales y sus matices, y por el trabajo manual, le habían empujado a la construcción de juguetes, pero incluso a fabricar los muebles de sus casas. Este interés por lo artesano encontró estímulo en la Cataluña modernista de las dos primeras décadas del siglo, donde se estaba produciendo un renacimiento artesanal. La acogida de los principios puestos en circulación en Inglaterra por Ruskin, Walter Crane y William Morris había dado como resultado una revitalización de las tradiciones locales. En lo artesanal buscaba también Torres una dimensión específica de lo arcaico. En 1920 marchó lleno de esperanzas a Nueva York, pero regresó dos años después sin haber logrado abrirse camino. Instalado en París, entre 1928 y 1932 se planteará por primera vez la posibilidad de realizar una abstracción geométrica pura. Las obras *Object plastique-Composition* (1931-1934) y *Construction* (1935) forman parte de su investigación geométrica. Mientras en la segunda prevalecen las formas art déco, la primera de ellas, por la sencillez de líneas, la ortogonalidad e incluso el colorido, remite directamente



Joaquín Torres García
Construcción 1935
IVAM

al neoplasticismo. Ambas tienen, sin embargo, aspecto de construcción infantil y un tono de humor que las emparenta con los objetos de madera producidos por Picasso en la década de los años diez y con las construcciones dadaístas de Arp o Schwitters.

Pablo Picasso

Picasso utilizó para su obra escultórica todos los materiales imaginables, desde el metal a la cerámica, y otros insólitos, que sólo una voracidad creativa como la suya pudo transformar en obras de arte. Empleó la madera en diversas etapas de su trayectoria. Sus primeras esculturas en madera datan de 1907, en el contexto de su aproximación al arte primitivo. Sin embargo parece ser que a Picasso no le había interesado la dimensión histórico-artística o etnológica de la escultura primitiva, sino como repertorio de formas y posibilida-



Pablo Picasso. Figura, 1935. Colección orivada, Paris

des que encajaban con lo que hasta entonces habían sido sus propias investigaciones. A lo largo de 1907 Picasso realizó varias esculturas en madera, casi todas de pequeñas dimensiones y aspecto totémico. En 1935, coincidiendo con el nacimiento de su hija Maya, Picasso fabricó esta *Figura*. Confeccionada con fragmentos de madera, metal y cordel, el artista ha combinado sus formas casuales para dotarla de todos los atributos de una muñeca, incluido el colorido llamativo. Aprovechando una superficie poligonal ha creado una cabeza de cubismo infantil: un dado en trampantojo, una alusión al azar que rige la existencia. En 1956, en plena madurez, Picasso llevó a cabo un complejo

conjunto de esculturas en madera. Se trata de hecho de un grupo *Los bañistas*, seis figuras realizadas a partir de mangos de escoba, tableros, patas de silla o molduras, que parecen nacidas al dictado de las posibilidades plásticas de los elementos que las componen. Se han conservado multitud de dibujos preparatorios, lo que sugiere lo cuidadosos de su realización. Comparten todas ellas los mismos planteamientos: frontalidad, rasgos marcados con incisiones, y una asombrosa variedad de recursos para dibujar el gesto y las extremidades. Las últimas esculturas en madera que conocemos son todas de 1958. Entre otras está *Gran toro*, un contrachapado de grandes dimensiones, y *Hombre sentado*, en madera aserrada y pintada.

Esteban Vicente

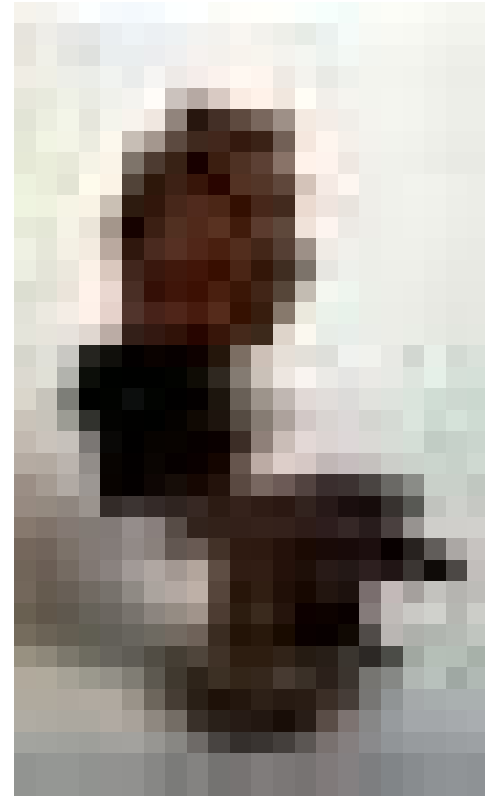
Dentro de la larga trayectoria creativa de Esteban Vicente, los *Toys* o *Divertimentos* se sitúan en una etapa concreta aunque poco precisa en su datación. El artista fechó todas sus esculturas en un período amplio, entre 1968 y 1995. Aunque constituyen una «obra menor», su significación excede la propia de una obra menor a la hora de comprender el arte del pintor. Sus dimensiones son siempre reducidas -no superan los 35 centímetros de altura-, aunque alguno de ellos se ha convertido posteriormente en una escultura en metal de mayores proporciones. En los *Toys* se encuentran formas y armonías cromáticas que remiten a la pintura de Vicente, así como un principio compositivo basado en el collage, que el artista practicó con reconocida maestría. Aunque en algunas piezas existen alusiones figurativas a animales, la mayoría son abstractas. Con todo, ante su peculiar abstracción es frecuente que surjan en el espectador asociaciones indeterminadas. Así, el pájaro o el barco, o la figura humana, en dos de los *Toys* que aquí se exponen. El empleo de un material como la madera y el estilo de las obras recuerda a las esculturas cubistas de Archipenko y Laurens, pero también a las construcciones de Torres García. Y por distintos motivos a obras de Miró, Calder o Ferrant. Estos *toys* son collages en tres dimensiones. Vicente los compuso de manera que un solo punto de vista no bastara para apreciarlos por entero. Son esculturas, pues, que merecen ser rodeadas, descubriendo sus distintas intenciones. Otra clave compositiva de los *Toys* es su articulación. Son piezas ensambladas que aun así plasman una



Esteban Vicente
Sin título (1968-1995)
Museo Esteban Vicente



Esteban Vicente
Sin título (divertimento) (1968-1995)
Museo Esteban Vicente



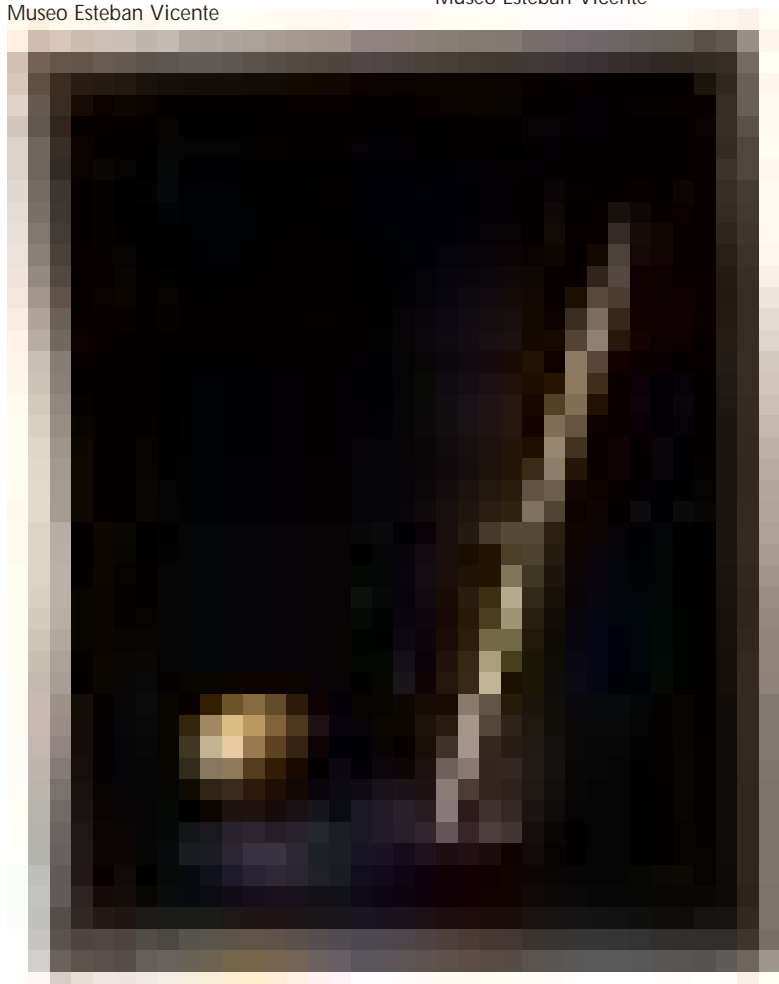
Esteban Vicente
Sin título (divertimento) (1968-1995)
Museo Esteban Vicente

impresión de movimiento. En otras el movimiento es vertical, ascendente y los contrastes de color contribuyen a ese dinamismo.

No olvidemos, por fin, su carácter de divertimento. El mismo hecho de que no los datara da idea de su actitud hacia ellos. El artista los realizó por juego y han llegado a nosotros iluminados por ese humor de disparate, de construcción que se va improvisando con total habilidad para terminar con una sonrisa.

Leandre Cristòfol

La obra de Cristòfol suele adscribirse al surrealismo. Por un lado, el escultor alternó abstracción y figuración naturalista hasta el abandono definitivo de ésta en 1967. Por otro hay obras que pertenecen al ámbito del constructivismo y al de la escultu-



Leandre Cristòfol. Nit de lluna, 1935. Museo D'Art Jaume Morera de Lleida

ra cinética. La amistad de Cristòfol con determinados artistas le sitúan en el ámbito de la poesía-plástica surreal que propugnaba García Lorca. La obra *Nit de lluna* (1935), aunque algo surrealista, es más bien un poema objeto. Esto se aprecia especialmente en la versión que aquí se expone, con los objetos originales que Cristófol empleó. Se trata de un huevo de zurcir y un huso, encerrados en una caja de fondo semicircular, en el que la luz crea un resplandor que nos recuerda al de la luna. La versión que realizó el propio Cristòfol veinte años después es ya una escultura exenta, de tamaño casi doble que la obra original, lo que le otorga un decidido carácter escultórico que tergiversa en buena medida su funcionamiento.

Néstor Basterretxea

Entre los escultores que formaron en 1966 el grupo Gaur, la sección guipuzcoana de la Escuela Vasca propugnada por Ibarrola, Basterretxea ocupa un lugar más próximo a la abstracción geométrica de Oteiza y Chillida que a la lírica de Mendiburu. A partir de 1972 inició la realización de un amplio conjunto de obras que denominó *Serie cosmogónica vasca* dentro de un clima que, desde principios de los años cincuenta, impulsaba a músicos, escritores y artistas plásticos a rescatar y dar nueva vida a los valores de una cultura ignorada cuando no reprimida. Basterretxea fue tomando conciencia de esa situación y de esas posibilidades. Como resultado surgió una propuesta personal de imágenes tangibles con ideas implícitas en los primeros gestos de tribu. Las esculturas de esa *Serie cosmogónica*, a la que pertenece Eguren Lore (1975) es



Néstor Basterretxea
Eguren Lore, 1975
Colección Cajastur, Oviedo

el resultado de un empeño de soñar, materializar, *re-crear*, un imaginario que en muchos casos se mantenía sólo gracias a una tenue tradición oral o había de intuirse en costumbres y usos cuyo sentido se había perdido. En el caso de Basterretxea, el uso de la madera surge como una pista segura para llevar a cabo su empresa. No insistiremos en las connotaciones de este material como símbolo de una cultura fuertemente agraria, en la que árbol y bosque juegan un papel protagonista. Partiendo de ella, sobre ella, el escultor realiza obras como la serie *Eguren Lore*, en la que los ritmos constructivos formalistas se combinan con incisiones curvas que recuerdan la labor de la mano, dando como resultado una especie de paisaje visto desde el aire, de texturas orográficas y urbanas. El nombre de la obra, *Flores de sol* alude a la costumbre popular de clavar a la entrada de la puerta del caserío una flor de cardo, a la que se atribuían poderes mágicos de

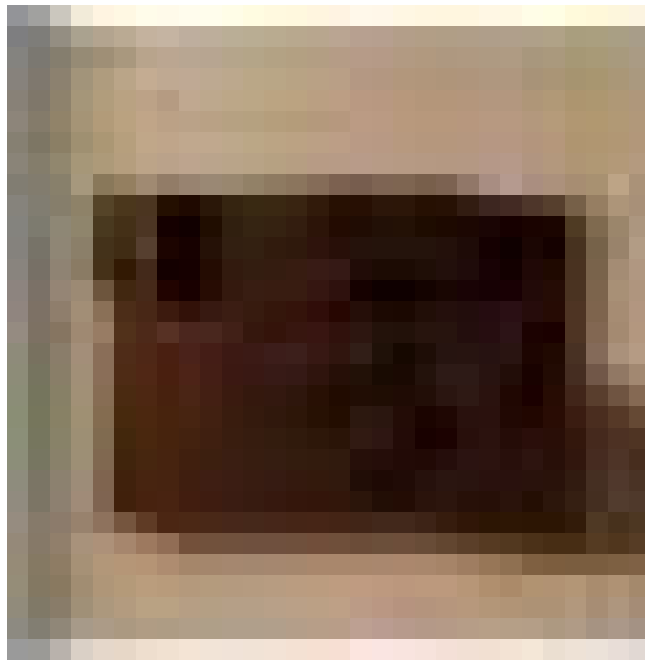
protección contra los malos espíritus. El tronco de árbol, perfectamente reconocible en sección es él mismo una «flor de sol», alimentado por su luz, protector por naturaleza.

Eduardo Chillida

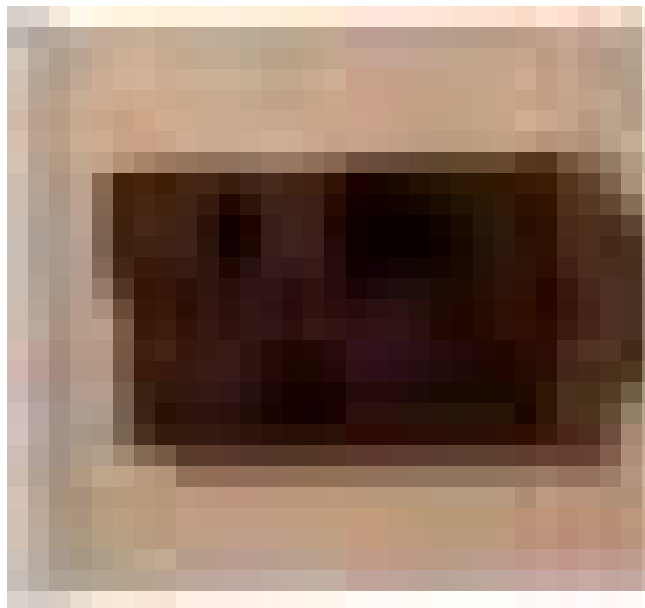
En un ensayo justamente célebre, Octavio Paz llamó a Chillida «peregrino de las formas». Podríamos decir que no lo es menos de los materiales. Existe una cronología precisa de su uso sucesivo a lo largo de los años. En 1951 forjó sus primeras obras en hierro, en 1959 comenzó a emplear la madera y el acero, en 1965 el alabastro, de 1971 datan sus primeros estudios para esculturas en hormigón, a partir de 1973 vuelve a utilizar la terracota de sus primeras tentativas y, por último, en los años noventa, aparecen sus trabajos con fieltro y papel. Nómada de la materia, sus elecciones han estado siempre determinadas por la posibilidad que ofrecía un

material de plantear sus intuiciones.

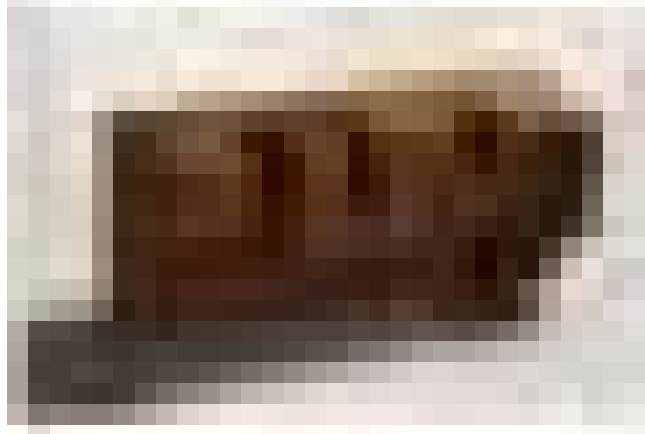
Chillida había labrado *Relieve* (1963), de volúmenes que afloran apenas del fondo. Sus formas esparcidas e irregulares recuerdan la planta de las ciudades acacias de hace nueve mil años, o una improbable plancha xilográfica. *Relieve* (1963) y *Relieve* (1965) son decididamente tridimensionales, el segundo es casi una miniatura arquitectónica. La alusión a la arquitectura no es casual. En muchos de los trabajos en madera de Chillida existe una relación con la arquitectura popular vasca de las casas de labranza. En *Abesti Gogora*, con sus asimetrías y desplazamientos, con sus engarces de vigas. En los *Relieves* la relación es más recóndita. Estos dos últimos evocan los huecos oscuros que quedan en juntas e intersecciones de pilares y vigas, en muchos casos de una complejidad admirable. Los relieves, como la arquitectura, crean un albergue, un espacio interior, un lugar protegido. Crean un sistema de huecos que acoge la sombra. Donde anida algo semejante a la «luz oscura» que años atrás añoraba Chillida. Oscuridad y vacío frente a la claridad de las formas. Y sin embargo, oscuridad y vacío crean el límite necesario para que se recorte el volumen visible. Esta complementariedad de contrarios, que ha interesado siempre a Chillida, es especialmente perceptible en estos relieves, moldes de la nada, masas en las que el hueco se abre paso hasta configurar la escultura.



Eduardo Chillida. *Relieve*, 1963. Colección del artista. Guipúzcoa



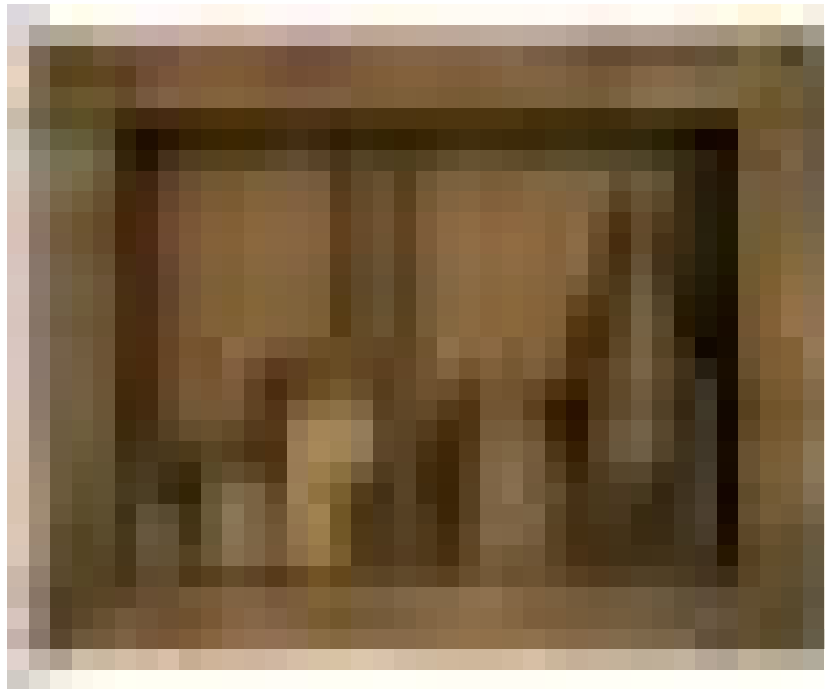
Eduardo Chillida. *Relieve*, 1963. Colección del artista. Guipúzcoa



Eduardo Chillida. *Relieve*, 1965. Colección privada. Cantabria

Gerardo Rueda

Dentro de su amplia producción de relieves, Gerardo Rueda utilizó de forma preferente el cartón -estructuras modulares realizadas con cajas de cerillas- y la madera. Con la década de los ochenta se afirmó en la utilización de esta última hasta convertirla en protagonista de sus creaciones. *Costillares* (1980) y la serie titulada irónicamente *Importancia social de la madera* (1984) inauguran dicho período. El protagonismo se percibe no sólo en su reiteración, sino también en el hecho de que el artista, cada vez más, optó por dejar al descubierto su superficie; ya se tratara de relieves o de esculturas propiamente dichas, le interesa la madera como madera. Su interés procede de la misma raíz de la estética ruediana, caracterizada por su amor a los materiales pobres -el envés de su sofisticado rigor geométrico y colorista-. Procede también, sin duda, de la influencia de Torres García, determinante, como veremos, en su concepción escultórica. Tanto *Bodegón olvidado* (1983) como *Bodegón de la razón* (1992) se constituyen en un espacio fuertemente delimitado por el marco. Podríamos suponer que el Rueda pintor no acaba de renunciar a sus hábitos al realizar esculturas, que siempre se acercó a la escultura con ojos de pintor. Sin embargo, en su pintura pocas veces el marco ha disfrutado de tanto protagonismo. Deberíamos, pues, atribuir a su presencia otro significado, un sentido distinto al del marco en el espacio pictórico. El marco es la boca de un escenario, y esta concepción teatral, en que las emociones reales del espectador surgen de una irrealidad aceptada, se revela como una clave para apreciar estos dos bodegones.



Gerardo Rueda. Bodegón olvidado, 1983. Colección José Luis Rueda, Madrid



Gerardo Rueda. Bodegón de la Razón, 1992. IVAM

Camín Rubio

Antes de realizar sus primeras esculturas en madera, Joaquín Rubio Camín había desarrollado una larga trayectoria de trabajo con el metal, utilizando preferentemente angulares de acero producidos de forma industrial. Cuando, en 1975, se instala en el

pueblecito de Valdediós, trasladará muchas de sus preocupaciones anteriores a un material nuevo. Planteamientos formales racionalistas, investigación de la geometría y de los principios constructivistas, son ahora aplicados a la madera, una materia viva y con personalidad propia en cada una de sus piezas.

La diferencia fundamental con sus obras en metal resulta de la atención a las propiedades expresivas del material, pero también al proceso creativo. Mientras que el trabajo con el hierro y el acero le exigían un boceto previo, Camín se enfrenta a la madera directamente, abierto a las sugerencias que ésta le va formulando. Otro rasgo distintivo es la voluntad del escultor de establecer una relación personal con las esculturas. Al titular muchas de estas piezas simplemente con el nombre del tipo de madera escogido: *Cerezo (1975)*, *Roble (1980)*, *Haya (1980)*, Camín pone en primer plano lo material y lo biográfico, más que un planteamiento teórico y formalista.

Sus primeras esculturas en madera, en la segunda mitad de la década de los setenta, se caracterizan por un trabajo de los planos y un predominio de la masa sobre el espacio. Su *Homenaje a Gutenberg (1975)*, un relieve compuesto por varios bloques de Pino Oregón, de posiciones variables, manifiesta aún una fuerte deuda con planteamientos geométricos y analíticos. Las piezas de madera no conservan rastro alguno del tronco del que proceden. Labradas con un talante que evoca lo xilográfico y concretamente los tipos de madera de las primeras imprentas, combinando planos y aristas rectas con angulaciones y planos cóncavos, dejan ver diferentes texturas según cómo haya sido acometida la veta. El acercamiento racionalista al material tendrá una prolongación notable, en 1988, en una serie de treinta piezas de madera que recuerda la investigación oteiziana de poliedros abiertos. Sin embargo, Camín ha realizado entretanto una evolución radical. El material ha ido imponiendo sus condiciones a la mano del escultor. En realidad, desde el primer momento éste trabajó en más de una



Joaquín Rubio. Homenaje a Gutenberg, 1975. Pino Oregón. Colección Casa Municipal de Cultura de Avilés

Joaquín Rubio. Géminis, 1986. Castaño. Colección Casa Municipal de Cultura de Avilés



José Ramón Anda

ocasión directamente con el tronco del árbol, sometiéndolo a algún sucinto corte geométrico transversal, angular, que mantenía intacto el volumen cilíndrico. En otros casos se trataba de hendiduras profundas, dispuestas en retícula. La pieza *Géminis* (1986) es más compleja: grandes planos lisos que se alternan con las curvas del tronco. Aunque éste mantiene una cierta presencia, ha sido abierto de lado a lado y por su base, creando una peculiar sensación de equilibrio macizo. Hay una reminiscencia de rostros románicos apoyados uno contra el otro, de pareja que en el fondo es un solo individuo. A diferencia del *Homenaje a Gutenberg* aquí es perceptible la huella de la herramienta y las superficies remiten al mundo del leñador más que al del artista. O, en todo caso, remite al del artista primitivo, pero también al artista moderno que ha aprendido las lecciones cubistas de reducción de los rasgos a planos y busca plasmar el carácter de un rostro más que sus particularidades. Sin embargo, todo esto no es sino una ensoñación: la obra es rotundamente abstracta, y su interés reside en la integración del espacio en la masa, la simplicidad y potencia de los planos, y la rotundidad de un volumen que, sin dejar de ser una escultura, es también un tronco apenas desbastado.

Biográficamente, José Ramón Anda se sitúa entre dos generaciones de escultores vascos. Entre la de Oteiza y Chillida, por escoger dos nombres bien conocidos, y la de Badiola e Irazu, por escoger otros dos. Su posición intermedia es también formal, entre el carácter abstracto y gestual, atento a los valores materiales de los primeros y el arte objetivo, minimalista, en que la madera aparece como un producto industrial, de los segundos. Sin embargo, los conceptos que maneja Anda revelan la recepción del legado de Oteiza en un sentido amplio, que se prolonga a través de la realización de objetos funcionales y de una voluntad de geometría aliada con un poderoso lirismo. Anda trabaja a partir de piezas de madera encontradas, aprovechando las posibilidades que ofrecen y llevando sus escalas hasta el límite. Lleva también al límite las posibilidades de resistencia y flexibilidad del material, como puede verse en estas dos esculturas. Tanto en *Ezustekoa* (1990-1995) como en *Babespe* (1996-1999), es posible asimismo imaginar la materia prima original: robles centenarios cuya madera ha sido curvada y adelgazada según un diseño de líneas puras que crea planos llenos de tensión. El pulso entre lo orgánico y lo geométrico recorre toda su obra. La curva, un elemento característicamente orgánico, se maneja de forma antinaturalista, produciendo valores escultóricos de la mayor sofisticación. En *Ezustekoa* el volumen de la obra se ha creado a partir de una forma dibujada, envolvente, que genera un espacio a su alrededor. La curva suntuosa y el perfil afilado de sus bordes sugieren inmediatamente una

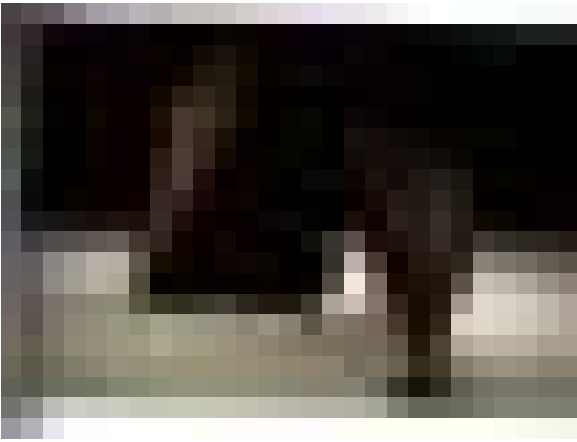
referencia al bloque en el que esta delgadez estuvo inscrita -de hecho, Anda la ha presentado en más de una ocasión acompañada de virutas-, testimoniando el proceso y la necesaria destrucción que implica crear. Su ligero colorido, que recuerda al de la antigua imaginería, sirve para subrayar grietas y vetas de las distintas maderas, sin ninguna pretensión ilusionista.

Babespe tiene otras características. La más llamativa es el modo en que combina masividad y fragilidad, introduciendo el espacio en el volumen siguiendo una pauta natural: las dos formas que componen la escultura se inmiscuyen, como las hojas en desarrollo de un vegetal. Como en *Ezustekoa*, la solidez artificial del pedestal ha desaparecido: las dos obras se posan en tierra directamente, en un equilibrio de cálculo arriesgado. Equilibrio, masividad y una fragilidad que resulta de la tensión entre la resistencia propia del material, sus formas y dimensiones, son todos ellos rasgos que pueden recordarnos a las esculturas de acero de Richard Serra. Hay otro elemento más en las de Anda que sin embargo es del todo personal: su dimensión táctil. Tan importante que en una ocasión Anda declaró: «No trabajo el hierro sino la madera, porque es un elemento muy cálido, que puedes mover y apetece tocar». Sin embargo, quizá por su envergadura esa tactilidad reclama, por así decirlo, más la caricia del ojo que la de la mano para apreciar la ductilidad de las formas, su aparente maleabilidad.

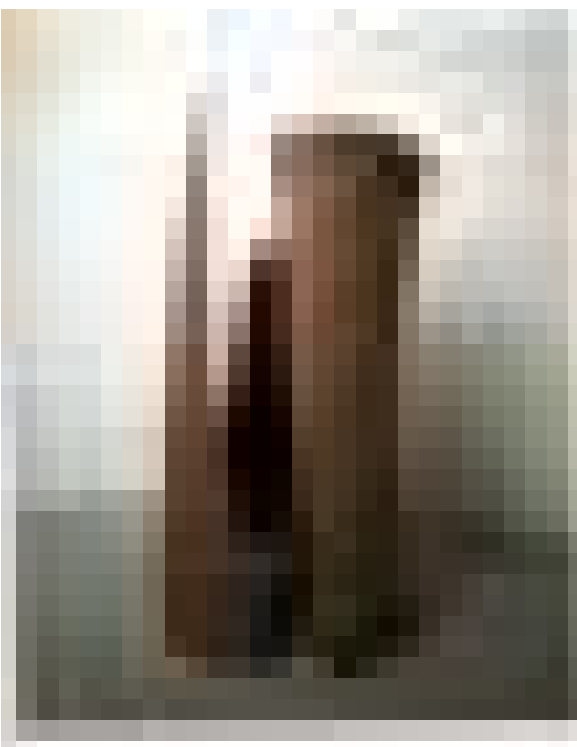
Jorge Barbi

Una actitud que se ha generalizado en las dos últimas décadas del siglo xx es la movilidad del artista a través de las disciplinas. Muchos creadores no son, propiamente hablando, pintores, escultores, fotógrafos o escritores, sino que utilizan cada uno de esos lenguajes según convenga mejor a sus propósitos. En el origen de esta actitud está, seguramente, el peso que ha ido ganando el concepto frente al material, lo intelectual frente a lo sensible. La obra de Jorge Barbi se mueve en este campo de producciones heterogéneas. En su caso, sin embargo, no sería justo decir que el material y su tratamiento han quedado relegados a mero soporte en que plasmar una idea concebida en abstracto. Por el contrario, si tuviéramos que caracterizar su obra, diríamos que en ella se combinan los materiales significativos, tratados de manera que emerjan de ellos todas las sugerencias propias, con propuestas conceptuales perfectamente acomodadas a ellos. Uno de los motores de la obra de Barbi es lo que podríamos llamar una «poética del hallazgo». En la nota biográfica se alude a sus recorridos, tentando el azar de un encuentro a partir del que construir la obra, un eco de aquellos otros paseos de Ferrant por las playas gallegas, cuarenta años atrás. A partir de hierros oxidados y toda clase de objetos trabajados por la intemperie, surgen los ensamblajes antropomórficos de la serie Gallegos, en 1984. La obra presente en esta exposición, Sin título (1989) pertenece a la serie *Cabacos*, nombre que se da en Galicia a los fragmentos de madera erosionados por el trajín del oleaje, con los que compone mosaicos sometidos a una ordenación reticular. En este caso, la

homogeneidad de los «objetos encontrados» favorece la creación de ritmos que juegan con los matices de una gama de grises y de formas redondeadas. No explota, pues, la tensión interna de la imagen surrealista, sino una elementalidad emparentada con el arte geométrico o si se quiere, una disposición de tipo ritual. Estos *cábacos*, desechos de objetos útiles y definidos, se han purificado de su función y su forma, quedando reducidos a su núcleo material, huesos de cultura mondados por el abandono. La pieza que ahora contemplamos pone evidencia lo que Barbi ha señalado como uno de los puntos de partida de su trabajo: «Me atrae ese espacio sutil entre reconocer y no poder descifrar». Ése es el espacio que explora esta obra, en la que lo informe se estructura rigurosamente, rescatándolo así de su disolución final. Pero el enunciado de Barbi tiene una mayor riqueza de significados: señala el punto de inflexión del mecanismo cognitivo ahí donde no logra abarcar en su complejidad lo que identifica. Dar un sentido coherente a la experiencia es una capacidad cultural que queda materializada en obras como ésta.



José Ramón Anda. Ezustekoa, 1990-1995. Colección del artista. Navarra



José Ramón Anda. Babespe, 1996-1999. Colección del artista. Navarra



Jorge Barbi. Sin título, 1989. Colecciones ICO, Madrid