

## **Anda: el escultor “constructor”**

El de José Ramón Anda Goikoetxea es un caso curioso y aunque no es único en el panorama de la escultura contemporánea, sí es un caso de los más singulares. A la vez que le rodea la aureola de un enorme prestigio, le persigue la oscuridad de un conocimiento insuficiente y del todo parcial. No hay persona aficionada a la escultura que, habiendo visto alguna exposición suya o que habiendo visto reproducidas en alguna publicación algunas de sus célebres obras, no sea capaz de identificarlas. Sin embargo son muy pocos quienes conocen bien la evolución de los más de treinta años de trayectoria artística del escultor.

Desde muy pronto, mediados de los años setenta y casi toda la década de los ochenta del siglo pasado, la escultura de José Ramón Anda conquistó una gran celebridad sobre todo en el País Vasco. Sus esculturas se publicaron en multitud de catálogos y fue el ganador del primer premio de la Bienal de Escultura de San Sebastián en 1983 y del premio Gure Artea<sup>1</sup> en la sección de escultura, también en 1983. Lo mismo ocurrió en el resto de España, ya que estuvo en el Salón de los 16<sup>2</sup> en el año 1983, después de una importante exposición en la Galería Egam de Madrid. Fue primer premio de la segunda Bienal de Escultura de Jaca (1983) y expuso varias veces, individual o colectivamente, en Barcelona. Sin embargo, un atropello que sufrió el 20 de enero de 1989 en el trayecto entre su taller y su casa –apenas 300 metros-, cuando estaba preparando una exposición con fecha de inauguración programada para el Museo de Bellas Artes de Bilbao, que finalmente no se hizo<sup>3</sup>, estuvo a punto de dejarlo totalmente fuera de juego. Tenía entonces 39 años y Anda ha seguido trabajando día a día, empecinadamente y concienzudamente, sin bajar el listón, realizando esculturas y exposiciones, para convertirse en un artista casi de culto. Todo ello justifica plenamente este artículo dedicado a repasar, aunque sea someramente, la trayectoria del escultor navarro y a la vez sugerir sus principales líneas de trabajo hasta hoy.

---

<sup>1</sup> Fue el II Gure Artea y fueron premiados Dario Urzay en la sección de Pintura y José Ramón Anda en la sección de Escultura.

<sup>2</sup> En ese Salón que fue el III y que tuvo lugar en Madrid en el Museo Español de Arte Contemporáneo, en la primavera/verano de 1983 fueron seleccionados y se pudieron ver obras de: José Freixanes, Don Herbert, Antón Patiño, Luis Canelo, Marta Cárdenas, Juan Uslé, Pedro Simón, Cristián Domecq, Gines Sánchez Hevia, Fernando Almela, Andrés Nagel, Xavier Grau, Ángeles Marco, Gemma Sin, Guillermo Chamorro y José Ramón Anda.

<sup>3</sup> Sin ningún tipo de explicación. Esta cuestión dejó un importante poso de amargura en el escultor, más aún cuando el ofrecimiento de la exposición con fechas fue hecho desde el propio Museo por medio de una carta oficial.

## La formación y sus primeras obras

En esencia, de su biografía podemos destacar un período de estancia en la Escuela de San Fernando en Madrid (1970-1974) muy importante tanto en lo personal<sup>4</sup> como en su formación académica<sup>5</sup>. Allí realiza precozmente sus primeros balbuceos creativos, tanto en el ámbito de la abstracción como en el de la figuración. Se podría decir que de allí arranca el origen versátil en Anda, sin renuncias ni oposiciones, en sucesión o en alternancia, de la dicotomía radical que se había producido entre la abstracción y la figuración en la primera mitad del siglo XX. O de la división tradicional entre la talla y el modelado que, como explica el historiador Rudolf Wittkower, arrancando de Plinio se clarificó en Alberti en el Renacimiento y perduró hasta cinco siglos después, y que Eric Gill, en 1918, describía con claridad meridiana diciendo: “El modelado es un proceso de adición, mientras que el tallado lo es de sustracción”.

Anda en sus primeras búsquedas y al final de ese período de estancia en San Fernando comienza un trabajo de talla de descomposición de la forma, a partir de figuras geométricas como el cubo<sup>6</sup> (1973) que llegará a ser muy fructífero en su obra inmediatamente posterior. Me refiero a obras tan importantes como *Homenaje a Juan*

---

<sup>4</sup> Anda estuvo viviendo durante esos años agónicos del franquismo en Madrid en una Residencia para Estudiantes de Periodismo, dirigida por Manuel de Unciti donde cada semana era invitado a cenar un importante personaje del mundo del periodismo. Allí estaban entre otros Imanol Uribe, Javier Aguirresarobe y J.A. Rebolledo. Asimismo, en 1970 estuvo preparándose para el ingreso en Bellas Artes en una academia de dibujo que servía también para el ingreso en Arquitectura. El Dibujo técnico, la mancha y la estatuaria clásica con reproducciones de la Venus de Milo y el Discóbolo eran las asignaturas y el paisaje donde estudiantes como Ernesto Quero, Antonio Cabezas, Álvaro de Luna Alvargonzález y José Ramón Anda, entre otros, y su director Rosendo Lorient, fraguaban amistades y visitas a exposiciones de las tendencias artísticas vigentes, los sábados por la tarde y los domingos por la mañana. Anda recuerda sus visitas a los bajos de la Biblioteca Nacional y al Casón del Buen Retiro, sin olvidar las visitas a las galerías de arte contemporáneo. Son los años memorables de la revista “*Nueva Forma*” dirigida por Juan Daniel Fullaondo y patrocinada por Juan Huarte, donde se mezclaba, explosivamente, la información sobre las vanguardias artísticas, la obra de artistas contemporáneos (Eduardo Chillida, Jorge Oteiza, Antonio López, ...), la reflexión histórica sobre la arquitectura racionalista y expresionista y la arquitectura contemporánea y la poesía. Fue, sin lugar a dudas, una de las revistas más influyentes del período, y lo fue también para Anda.

<sup>5</sup> En ese momento, en la Academia de San Fernando, había siete alumnos por curso en la especialidad de Escultura, frente a los 70 que había en la especialidad de pintura. Sirva este dato para mostrar la relación que podía haber entre alumnos y profesores tanto a nivel académico como personal. Profesores y escultores como Francisco Toledo (Premio de Roma y buen conocedor de la escultura italiana contemporánea), Cruz Solís (Premio de Roma y profesor de talla en piedra y madera) y Eduardo Capa fueron importantes para la formación de Anda.

<sup>6</sup> En 1973, Anda expuso por primera vez con 23 años, junto con otros compañeros de la Escuela de San Fernando en el Club de Amigos de la UNESCO en Madrid, dos esculturas que consistían en la *Descomposición de un cubo*, vistas desde hoy son premonitorias de una de las líneas de trabajo más fructíferas de Anda, ya que de éstas han salido un conjunto muy importante de esculturas en madera con geometrías rectas o con geometrías curvas.

de *Antxieta*<sup>7</sup> (1979-1986) situada en el parque de Hiru-Bide en Pamplona a partir de un cubo levemente girado de 2 x 2 x 2 metros en piedra caliza de Lastur, o a la escultura *Argi izpia eta oreka (Un punto de luz y equilibrio)* (1979-2003) situada en el Campus de la Universidad de Navarra a partir de un cubo de 1,10 m. de granito negro y con un brazo de 1,80 metros, y en geometría curva a la pieza titulada *Haizean (En el aire)* (1978-2002), móvil que ha tenido diferentes versiones, todas ellas maravillosas, desde una en madera hasta la exterior colocada en Tolosa con una estructura de 4 x 4 x 7 metros en hierro y una pieza de aluminio central de 1,50 metros de diámetro.

Previamente había tenido su origen en dos trabajos también muy importantes a partir del cubo, la *Descomposición del cubo en tetraedros y su combinatoria I* (1972), y otro más complejo, *Descomposición del cubo en tetraedros y su combinatoria II* (1972), con la descomposición de seis pirámides abatidas hasta la construcción de una figura diamantina, originando así una gran diversidad de figuras intermedias. Obras que nos pueden recordar las investigaciones coetáneas del artista norteamericano Sol Lewitt.

Por otro lado, Anda inaugura una renovación en la vertiente figurativa de la escultura española, al introducir en sus obras el influjo de una parte importante de la escultura italiana contemporánea, de las tres cimas de la escultura moderna, las llamadas tres M: Arturo Martini, Giacomo Manzú y, sobre todo, Marino Marini. La influencia de éste último es claramente perceptible, sobre todo en las manos y en la cabeza del modelado de la soberbia pieza titulada *-Kirolari Zaharra- Un hombre viejo pero vigoroso-* (1973), un desnudo que quizás recuerde a su padre y que modeló en barro en la Escuela, con veinticuatro años, como último ejercicio del cuarto curso. Al profesor Eduardo Capa enseguida le interesó y lo premió, posibilitando que se pasara a poliéster y después a bronce en su fundición de Arganda, actualmente esta obra se encuentra expuesta en la Fundación Capa en el Castillo de Santa Bárbara en Alicante.

La concesión de la Beca de Roma en 1974 y su estancia en la Academia española de Roma no hizo sino acrecentar sus vínculos con Italia, ya que allí tuvo ocasión de ver, por primera vez y de primera mano, el arte romano y la escultura de los maestros Filarete, Donatello, Miguel Ángel, Gian Lorenzo Bernini y Antonio Canova,

---

<sup>7</sup> Juan de Anchieta es un escultor extraordinario del siglo XVI muy admirado por Anda. Se le adscribe a la escuela e influencia de Miguel Ángel en España y sus obras más importantes son algunos retablos como el de Convento de Santa Clara y el altar de Santa Casilda en Briviesca, La Trinidad en la catedral de Jaca, el relieve de la Liberación de San Pedro en el retablo de Zumaya, diversas obras en La Seo de Zaragoza y varias obras en Navarra. Entre otras un retablo en la Iglesia de Tafalla, otra en la Iglesia de Aoiz y en Berástegui y por último en la Catedral de Pamplona, donde está enterrado con un epitafio que siempre ha gustado a Anda: "Sus obras no alabó ni las de otros criticó".

Para quien quiera contextualizar la figura de Juan de Anchieta, la revista Goya, núms. 74/75, septiembre-diciembre 1966, número dedicado a Miguel Ángel.

así como la obra de escultores contemporáneos que hasta ese momento únicamente conocía a través de ilustraciones, como Marino Marini<sup>8</sup> y Giacomo Manzú<sup>9</sup>. De esa estancia y de su influencia romana destacan tres obras: *Cabeza de Unamuno* (1975), tallada en madera por Anda y vaciada a bronce a comienzos de los noventa. Esta obra siempre maravilló a escultores de la talla de Jorge Oteiza, un escultor muy importante para Anda, no tanto formalmente, sino como agitador y constante fabricante de ideas, “la mejor idea cabe en la palma de la mano” decía; y ese es el caso del pequeño modelado de *Mujer embarazada* (1975), de Anda que posteriormente pasó a bronce y donde se aprecia quizás la extrema delicadeza de algunas obras del escultor Giacomo Manzú y el estímulo que siempre ha tenido para el escultor la figura de la mujer embarazada, como por cierto lo tuvo también para Picasso; y todavía bajo ese influjo romano, y más específicamente miguelangelesco, cabe mencionar el impresionante brazo tallado en madera con el puño cerrado titulado *Zutik (En pie)*, de 1977, de más de dos metros de altura, realizado en plena transición política y que se ha podido ver recientemente (2004) en una exposición retrospectiva sobre esos años en la Ganbara del Koldo Mitxelena en San Sebastián –*Disidentziak Oro. 1972-1982*-. La obra aguanta poderosamente el paso del tiempo.

La estancia en Roma fue también muy rica y fecunda en cuanto a relaciones con otros becarios y con otras disciplinas. La pintora figurativa Clara Gangutia y el arquitecto y grabador, Eduardo López de Arigita fueron sus más allegados amigos de esos años y Anda sigue manteniendo con ellos vínculos de amistad. También cabe señalar de esos años las complicidades y la apertura hacia campos muy distintos como fueron el cine<sup>10</sup> y, sobre todo, la arquitectura contemporánea<sup>11</sup>, el diseño<sup>12</sup> e incluso el

---

<sup>8</sup> En esa época adquirió el estupendo libro de Herbert Read, Patrick Waldberg, G. di Lazzaro, *Complete Works of Marino Marini*, Tudor Publishing Co New York, 1970.

<sup>9</sup> En 1974 Anda tuvo ocasión de visitar la Fundación Manzú situada en Ardea en las afueras de Roma, con el secretario de la Academia, siendo director Juan Antonio Morales. Manzú nacido en 1908 era en 1970 para Rudolf Wittkower, el historiador del arte y de la arquitectura, más influyente y más importante, sin duda, de toda una parte muy significativa del siglo XX, el primer escultor italiano del momento por “su talento para las superficies refinadas y delicadas”. Véase R. Wittkower, *La escultura: procesos y principios*, Alianza Forma, Madrid, 1980, pp.308-309.

<sup>10</sup> Anda, junto con sus amigos de la Academia española en Roma, estuvo abonado a dos cine-clubs a los que asistía continuamente en Piazza Navona

<sup>11</sup> Son los años de la implantación casi absoluta de la Tendenza, movimiento que tuvo su líder en el arquitecto italiano Aldo Rossi que influyó en todos. La Tendenza fue muy productiva a nivel de vocaciones en las escuelas de arquitectura, así como base analítica de estudios urbanos y de estudios históricos memorables, pero fue muy lamentable para sus seguidores y para la arquitectura del período que duró hasta bien entrados los años ochenta.

<sup>12</sup> La interlocución del arquitecto Eduardo López de Arigita con José Ramón Anda durante esos meses en Roma debió ser muy grande tanto en lo que se refiere a la arquitectura como al diseño. El diseño italiano en esa época, aunque ya comenzaba a declinar,

escaparatismo de Via Condotti y sus alrededores, que tuvieron lugar en esa ciudad. Todos estos ámbitos, aunque muy distintos, subrayan en ocasiones lo constructivo mientras que en otras señalan lo estrictamente visual. Ambos aspectos tuvieron un papel central en su formación.

Quizás no sea casual respecto a lo constructivo y a lo arquitectónico el peso que las maquetas<sup>13</sup> y los estudios tridimensionales han tenido siempre en las sucesivas pruebas, realizadas en las primeras fases del proceso creativo del artista, frente al instrumento del dibujo, que siempre ha sido utilizado por el escultor para resolver problemas parciales.

Por otra parte es un hombre de una cultura visual intensa, que posee un gusto extraordinario al mirar las cosas, una cultura hecha de imágenes, de sensaciones y de experiencias. Su formación tuvo como epicentro, volvamos a repetirlo, lo constructivo y lo visual, descubriendo las cosas por él mismo desde la experiencia, como por otra parte ha ocurrido con todos los artistas, más allá de estudios sistemáticos en libros y lecturas propios de la enseñanza reglada, que muy pocas veces dejan huella.

Un segundo elemento en la formación de Anda, desde muy joven, fue un gusto y un conocimiento muy particular por los materiales, ya fuese al comienzo de su carrera la madera –roble, castaño, nogal, boj, cerezo–, materiales que son cada uno de ellos un mundo, ya fuese el alabastro, la piedra, el bronce, el acero corten, el aluminio o el mismo mármol más adelante.

El tema de los materiales es de gran interés. Por un lado, hay una confusión que se da habitualmente entre los críticos y los expertos cuando hablan de los materiales en Anda, sobre todo de la madera; por otro, está el problema de que hoy, frecuentemente, se oye hablar de la recuperación de los materiales y ésta es una nueva fórmula de naturalismo que no tiene nada que ver con la utilización de los materiales por parte de Anda.

Es nuclear para la educación en esta cultura de los materiales el hecho de que José Ramón Anda, nacido en 1949 en Bakaiku (Navarra), creciese en el taller de carpintería familiar donde su padre no era únicamente un gran maestro ebanista sino

---

era todavía extraordinario. Me refiero, por su importancia posterior en Anda, a los diseños de los arquitectos Vico Magistretti y, en especial, a los del maestro Carlo Scarpa.

<sup>13</sup> Las maquetas constituyen el archivo de la obra de Anda. Son estudios en barro, alambre, cartón y escayola. Observar el conjunto de arcillas que están dispuestas sobre baldas en su taller resulta una experiencia verdaderamente maravillosa.

también un tallista de primera magnitud<sup>14</sup>. Vivió desde la infancia una experiencia muy singular, única en la escultura contemporánea<sup>15</sup>, sobre las cualidades y la tradición de las técnicas constructivas de la madera. Un conocimiento exhaustivo de la naturaleza y de la evolución de los árboles de todo el País Vasco y de todos los secaderos y serrerías, así como una transmisión de recursos técnicos propios de una larga tradición como es la de la construcción en madera; recursos, algunos inventados por su padre, otros prácticamente olvidados. Este punto de apoyo en el arte y la cultura auténticamente popular nunca los ha perdido el escultor.

Otro tema que cabe citar es su relación con la artesanía, origen de muchas confusiones cuando se habla de éste aspecto. Ya que nunca se trata de una relación a-problemática o simplemente cordial. Anda mantiene una relación con la madera de violencia, y con los asistentes y colaboradores, de educación y de estímulo. Obliga a sus colaboradores a tomar aquello que se ha olvidado con el tiempo. La relación con la tradición de la madera es una relación siempre de verdadero desafío. José Ramón Anda no es únicamente un poeta que ama la madera<sup>16</sup>, o un artista de oficio que conoce todos los pasos a dar sin ningún riesgo, sino que violenta la madera, la atormenta con dureza mediante grapas, tirantes, ... (“trabajo subterráneo” lo ha llamado el escultor alguna vez), para sacar del material lo que él quiere. Nunca hay un planteamiento de rendición al material de la madera, material orgánico por excelencia, sino que siempre hay una verdadera lucha por la búsqueda de las diferencias y la búsqueda de los límites materiales, que en ocasiones lleva al artista a periodos de fatiga física y mental hasta, por así decirlo, una vez pasada la compleja “fase de estabilización”, dominar el material. En el artista hay un terror por perder el control sobre la evolución de las formas. No es un escultor en el sentido tradicional, sino un “constructor” como lo puede ser Jorn

---

<sup>14</sup> “Es evidente que el ambiente en el que viví desde niño ha tenido una influencia decisiva en mi dedicación a la escultura. Yo no recuerdo el momento en que me sentí cautivado por todo esto, es como si me preguntas cuándo aprendí a andar. Lo que sí tengo muy vivo en el recuerdo es cuando era un niño y veía los muebles que hacía mi padre, muebles de estilo renacentista o Luis XV, muebles maravillosos que ante mis ojos mi padre iba sacando de la madera”, entrevista de Juan Zapater a J.R. Anda, publicada el 5 de abril de 1986 en el diario *Navarra Hoy*.

Su padre aprendió el oficio de ebanista y tallista en Pamplona, Vitoria, Bilbao y en la Barcelona de los años veinte, donde vivió los últimos tiempos del Modernisme y la plena vigencia del Noucentisme. Volvió al País Vasco desde Barcelona después de la celebración de la Exposición del 1929 y cuando la crisis económica la hizo insoportable.

<sup>15</sup> Anda recuerda, que con trece o catorce años realizando paseos por el monte, su padre le explicaba, por ejemplo, como los robles que tienen el tronco retorcido en espiral y que eran tan hermosos a la vista, sin embargo eran absolutamente problemáticos para el trabajo, pues el corte de la sierra era recto.

<sup>16</sup> El texto más sugerente que yo conozco sobre este aspecto totalmente aplicable a José Ramón Anda, es el de Antonio Gamoneda, “Pasión de la madera”, en el catálogo de la exposición: *Un bosque en obras. En la escultura española en madera*, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia y Fundación Caja Madrid, 2000, p. 67-75, donde vienen publicadas esculturas en madera de Joaquín Torres García, Julio González, Picasso, Ángel Ferrant, Alberto Sánchez, Esteban Vicente, Francisco Lasso, Eduardo Chillida, Moisés Villéila, Remigón Mendiburu, Adolfo Schlosser, Francisco Leiro y dos obras de Anda.

Utzon en el campo de la arquitectura (“The Innermost Being of Architecture” -1948-) con una componente artesanal muy fuerte en la creación y con no pocos rasgos de su personalidad comunes. “Recluido por naturaleza” e “intensamente privado”, así lo ha caracterizado Richard Weston<sup>17</sup> en su monografía canónica y libre de cualquier viso de divismo. Para Anda, componer es dominar la forma en su hacerse en el tiempo: “A diferencia de lo que ocurre en el arte contemporáneo, cuya característica más definitoria es la rapidez de ejecución, yo trabajo muy lentamente, hasta conseguir una pieza que me llene. Además, con los años cada vez tienes menos prisas”<sup>18</sup>.

La escultura es, por otra parte, una escultura definida y concreta “nítida (no pulida como se la ha tildado algunas veces), muy delimitada y muy concreta, sin que aparezca nunca el gesto expresivo de la gubia o de la escofina y sin que aparezca tampoco una fisura”<sup>19</sup>. Posteriormente, la búsqueda de una cierta desmaterialización de la madera por parte de Anda ha hecho más presente la huella de la herramienta en sus obras, sea el trabajo de cepillo o el rastro del corte de la motosierra, o las terminaciones con el estuco, el chorro de arena, el color, a fin de no hacer tan visible la veta de la madera y dar una uniformidad y visión de conjunto de la pieza.

Su proceso de trabajo es básicamente manual, de taller, empírico. Y eso se hace notar en su obra, la cual posee una extrema cualidad sensorial y tectónica. De ahí esa componente nada desdeñable en la escultura desde el comienzo: su extremado sensualismo. Es una obra que invita al espectador a manosearla, a tocarla, a palparla como verdadera forma de conocimiento y de fruición.

Un tercer elemento muy importante, que se encadena con lo dicho anteriormente, y muy decisivo en la formación de Anda es su encuentro con la obra de Max Bill, que tuvo lugar en la Fundación Miró de Barcelona en 1980, con motivo de una memorable exposición<sup>20</sup>. No es que Anda no tuviese información sobre la obra del artista suizo con anterioridad a esta exposición. La revista *Nueva Forma* había dedicado un número monográfico a Max Bill en 1973. Además, su relación con Jorge Oteiza,

---

<sup>17</sup> Richard Weston, *Utzon Inspiration-Vision Architecture*, Edition Blondal, Hellerup, 2002, p.404

<sup>18</sup> Comentario de José Ramón Anda en 1992 en el diario *El País* en la crónica de Regina Valenzuela “El escultor José Ramón Anda exhibe sus esculturas mobiliarios en Barcelona”, op.cit.

<sup>19</sup> Entrevista de José Luis Merino a José Ramón Anda en *Deia*, 1983

<sup>20</sup> AAVV, *Max Bill*. Catálogo exposición (12 mar - 20 abr 1980). Barcelona, Joan Miró, 1980. En la biblioteca de Anda se encuentra también el estupendo libro de Eduard Hüttinger, *Max Bill*, abc edition Zurich, 1978.

amical y estrecha desde 1976<sup>21</sup> a partir de una visita del de Orio a una exposición del joven Anda, le había estimulado por el trabajo del polifacético Max Bill, quien por otra parte tenía una parte de su obra escultórica realizada en madera.

Además, en lo que fue una de sus primeras exposiciones junto con el arquitecto y grabador Eduardo López de Arigita en el Museo de San Telmo (1976), había realizado *Dos cintas sin fin*, triangulares macladas y, poco tiempo después, una serie de tres maravillosas esculturas en madera homenaje al deporte más querido por el escultor, el juego de la pelota a mano, donde la *Descomposición de la esfera* según los pespuntos del cuero de la pelota manifiesta una correspondencia o una identificación intuitiva con algunos trabajos geométricos del artista suizo e incluso con la conocida y hermosa maqueta de Utzon para la Opera de Sydney, basada también en la esfera.

Anda ha sido continuamente identificado con las obras de Max Bill y con su idea de crecimiento. No tanto con las ideologías del Arte Concreto y con sus manifiestos como con el mundo formal de Max Bill de origen bauhausiano que incluso le ha llevado a interesarse por la tipografía, como más adelante veremos, hasta el punto de que en ocasiones se le ha nombrado, no sin parte de razón, el “Max Bill español”.

Anda es un escultor de ideas escultóricas, ideas que el escultor da forma en el espacio, muchas veces con la geometría, ideas que surgen en esas noches tan productivas para el escultor, cuando desde el insomnio, imagina en el espacio al modo en que al parecer lo hacía el arquitecto norteamericano Frank Lloyd Wright elaborando sus proyectos con la mente antes de ponerse a dibujar, o como lo hacía el poeta Salvador Espriu, componiendo en sus noches de insomnio los versos de sus poemas para escribirlos y retocarlos posteriormente en el papel. Y es que un creador, como dijo Deleuze en uno de sus últimos y sugerentes textos antes de su final trágico, “no hace más que lo absolutamente necesario”.

Resumiendo, a principios de 1980 José Ramón Anda ya tenía conformada una sólida formación y una producción como escultor y artista que se fundamentaba por así decirlo, en un trípode: en primer lugar, la formación académica y su conocimiento de la escultura contemporánea europea e italiana; en segundo lugar, el conocimiento de los materiales y en especial de la madera y en tercer lugar, el encuentro directo con la obra de Max Bill y su geometría.

---

<sup>21</sup> Anda conoció a Oteiza por primera vez en Madrid a principios de los setenta por mediación de Javier Aguirresarobe e Imanol Uribe.



Y como resultado un entendimiento de la escultura como la posibilidad de infinitas variaciones sobre un mismo tema con un número limitado de ingredientes, que parafraseando a Utzon en una definición que hizo respecto a la arquitectura, podríamos denominar: “sculpture by addition”.

### Las primeras series

Las tres importantes series de principios de los ochenta tituladas *Nudos*, *Ovoides* y *Columnas*, títulos muy brancusianos por cierto, son de alguna forma prolongaciones o extensiones de sus obras anteriores y dan lugar a algunas magníficas obras. Así por ejemplo en la serie de los *Nudos*, también llamados *Circuitos sin fin*, surge de nuevo Brancusi, en principio se trata de ocho obras, que aparecen prolongaciones en ocasiones a otra escala y en el espacio de las anteriores *Cintas sin fin*, a partir ahora de una sección cilíndrica de madera importante. En estas obras adquiere una mayor importancia el vacío y es muy importante a veces, no siempre, la eliminación de la peana cuando la escala es la del cuerpo humano, frente a algunas obras anteriores donde la mano era la referencia. Aunque en estas obras aparece nuevamente la filtración de Max Bill, los *Nudos* son irreductiblemente *andas* y aunque abstractos la línea serpentina constante en esta serie remite a orígenes miguelangelescos. Esta serie se bifurcó, por esos mismos años, en otra nueva serie de *Pasos-Puertas*, que son esculturas o maquetas que tienen la vocación de situarse en un camino o en la curva de un camino, como se observa en un fotomontaje publicado en la época. Se trataba de tres esculturas o maquetas de *Puertas* dispuestas en el paisaje y donde se incitaba al espectador a pasar por debajo traspasando y provocando una relación de cercanía, proximidad y escala que contrastaba con la aridez y lo cerebral de una parte de la escultura coetánea llamada a la sazón meta-escultura. Su forma de entender la escultura como “constructor” con una preocupación clara por la tectónica de los materiales le convierte en un caso muy singular y autónomo respecto a la desmaterialización del objeto, propio de la línea oficial y teleológica de la escultura contemporánea que piensa en el arte como progreso.

En cuanto a los *Ovoides*, son tres los que conforman esta serie. El ovoide, como es conocido, es una figura que parte de la esfera. Y nuevamente habría que referirse como origen de esta serie a una serie anterior, la del juego de la pelota y la

*Descomposición de la esfera.* La nueva serie dio lugar a tres hermosas piezas de formas muy dinámicas, sensuales y móviles. La oposición de la peana con el ovoide en cuanto a la geometría (angulosa frente a redonda), la textura (fría frente a cálida) y el material (hierro-madera), así como el contraste entre lo fijo y lo móvil, o la incitación al espectador a manosear la escultura levemente para conocerla, es una manera de buscar por parte de Anda que el público preste atención a las cosas y a las obras frente a una visión distraída o distante. Pues para el artista las cosas y la escultura se descubren: porque no es importante lo que se ve superficialmente sino lo que se descubre. Lo que Anda busca es que nadie quede indiferente ante la experiencia de la escultura y lo consigue.

Otra serie, variaciones sobre un mismo tema, muy interesante de los años ochenta fue la que se inicia a finales de los setenta y termina aproximadamente en 1986, la de las *Columns* y su combinación. A partir de la forma pura de un cilindro y de secciones que dan origen a una elipse y mediante operaciones simples de giros, torsiones y adicción dan lugar a todo un conjunto de piezas en distintos tipos de madera: boj en las más pequeñas, roble en las medianas y grandes. Esta nueva serie a veces presenta la composición de cuatro columnas inclinadas, en otra ocasión es la combinación de tres columnas que también de forma inclinada son paralelas entre sí (1982), otra vez presenta la composición de dos columnas sueltas que se integra en una pieza titulada *¡Oh! Italia* (1986), en otra resulta de la combinación de dos columnas macladas titulada *Txalaparta*<sup>22</sup> (1983) (que invertida se paso a piedra y se inscribió en una pieza exterior de 2, 50 m. de diámetro titulada *Oereta Ikastola* (1984-1991)). Por último de esta serie hay a una pieza de una única columna titulada *Goruntz* (1980) que tiene la singularidad además de su extraordinaria estilización, 3,33 metros de roble, de la incorporación de las virutas del proceso de trabajo de la obra en el suelo, lo cual provoca en el espectador nuevamente diversas interpretaciones, suponemos que muy del gusto del escultor en esa búsqueda, ya mencionada con anterioridad, de no dejar a nadie indiferente ante la escultura.

Una pieza que se relaciona con esta serie es, esa especie de columna tumbada o mejor de gran viga algo curvada titulada no casualmente *Astazaldi* (1984). Con la forma aplanada muy sugerente realizada a partir de un material de derribo, el escultor realiza

---

<sup>22</sup> Txalaparta es un instrumento musical de la tradición popular vasca.

un claro homenaje a esa viga curva de una gran resistencia que funciona como cercha por su propia naturaleza curva y que es muy utilizada en la resolución de las cubiertas de la arquitectura popular.

También de la mitad de los años ochenta cabe referirse a un par de esculturas de pared muy significativas, y origen de una serie de piezas en la pared que ha perdurado hasta el día de hoy. Una de estas piezas llevaba por título *Abedario*<sup>23</sup> (1981-1985) y fue realizada en combinación, creo que por primera vez, de roble y de boj. En esta obra, además de la incrustación del boj de raíces hispanomusulmanas, se advierten de entrada dos cuestiones, por un lado un juego formal en los cantos del plano del cuadro en su relación con la pared a fin de convertir la obra en autónoma respecto al plano del fondo y, por el otro, un interés por la investigación tipográfica que había tenido ocasión de poner de manifiesto Anda con anterioridad en un par de carteles de raíz bauhausiana promocionando el euskera a principios de los ochenta. La otra obra de pared interesantísima de esos años es *Oteizari (A Oteiza)* (1984-1987), donde sutilmente un cordón circular que no acaba de cerrar, como la o del *Abedario*, sobresale respecto del fondo. Poco después realizó el magnífico relieve-friso figurativo en madera de principios de los noventa representando las ramas y hojas de un roble<sup>24</sup> que, a la vez que mostraba las cualidades intrínsecas a la escultura de todos los tiempos como son la conjunción de *talento* y *destreza* y rezumaba un amor por la naturaleza y por la vida, evocaba la concepción y el ornamento orgánico de los trabajos del arquitecto norteamericano Louis Sullivan. Finalmente el escultor pasó esta obra a bronce y es hoy el panel de la puerta de su casa-estudio. ¿Qué significan estas obras? No lo sé, pero de cualquier forma pienso que quizás tengan que ver con la firme voluntad de Anda desde muy joven de considerar el pasado como parte de uno mismo y no romper con lo que ha sido también la escultura desde tiempos inmemoriales, poniendo en relación con un lenguaje *presente* (actual) lo que han sido los frisos, los relieves y los bajorrelieves, las puertas, los fustes de la columna, obeliscos, etc. hasta bien entrado el siglo XX.

---

<sup>23</sup> En euskera no existe la c

<sup>24</sup> En realidad el relieve en roble era parte de una idea, que finalmente no se desarrolló, seguramente por su desmesura y necesidad de mucha dedicación, que era hacer un mural con relieves también de castaño, nogal, boj, donde cada madera representaría su propia foresta.

## Los muebles-escultura

En la segunda mitad de los años ochenta Anda decide comenzar una nueva aventura constructiva que es la de realizar todo un conjunto de esculturas-muebles. Se trata de un conjunto de esculturas-mesas, esculturas-sillas, esculturas-armarios presentadas en Bilbao en la galería Windsor a finales de 1987 con un pequeño catálogo<sup>25</sup>. Después de dejar la docencia que había ejercido durante tres años en la Escuela de Bellas Artes de Bilbao, saturado de la atmósfera fantasmagórica, en ocasiones trascendente, en otras intangible, del mundo académico, Anda vuelve al taller a un proceso de trabajo que para él, como hemos dicho anteriormente, es manual, empírico e intuitivo y empieza a jugar y a “divertirse”<sup>26</sup> ante la posibilidad de la escultura-funcional, de la misma manera que la arquitectura es un arte-funcional como lo definió como nadie el filósofo alemán Th. Adorno en su conocido texto “Funktionalismus heute”<sup>27</sup>.

En realidad no era la primera vez que Anda se había planteado el tema del mueble. Ya en los setenta había realizado tres maquetas-muebles en alabastro para bancos de exterior muy en línea con el trabajo formal de Henry Moore. Pero es en la segunda mitad de los ochenta cuando entra de lleno en el campo del mueble desde la escultura.

Como es sabido, la silla es un objeto que ha dado mucho de sí en el siglo XX y ha producido ejemplos desde la arquitectura de incuestionable interés. Las sillas de Mackintosh, Hoffmann, Kaare Klimt, Rietveld, Marcel Breuer, Le Corbusier, Mart Stam, Mies van der Rohe, Alvar Aalto, Charles y Ray Eames, Finn Juhl, Hans J. Wegner, Arne Jacobsen, Paul Kjaerholm, Frank Gehry, etc. jalonan el siglo XX. Por otra parte Anda es un conocedor de primera mano de la silla desde su estancia en Roma en los años setenta a través de las reediciones que de algunos de los arquitectos clásicos modernos producía la casa italiana Cassina con sede expositiva en Via Ripetta. Ello no fue óbice, sino un acicate para que cuando Anda se plantease entrar de lleno en esta

---

<sup>25</sup> El catálogo contiene un pequeño texto del crítico Xavier Sáenz de Gorbea donde con acierto observa en estas obras la influencia de “la Viena modernista de principios de siglo, según la versión actualizada del arquitecto Hans Hollein”.

<sup>26</sup> En la crónica que Regina Valenzuela realiza en el diario *El País* en 1992 pone en boca de Anda: “parecía como si fuese necesario tener una licencia para hacer escultura, por lo que decidí divertirme”.

<sup>27</sup> Discurso pronunciado en el Congreso del Werkbund alemán en Berlín, el 23 de octubre de 1965, publicado en “*Neue Rundschau*”, año 77 (1966), nº 4, y luego incluido en el volumen *Ohne Leitbild*, Suhrkamp, Frankfurt, 1967; ahora en Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 10/1, Suhrkamp, Frankfurt, 1977, pp. 375-395. Hay versión inglesa en la célebre revista arquitectónica norteamericana *Oppositions*.

cuestión de la silla desde su mundo formal y constructivo lo realizase con conocimiento de causa.

Una silla se construye o bien con las patas, el respaldo y los brazos (si los tiene) encajados en el asiento, como por ejemplo en el caso de la silla Windsor; o bien con las patas, el respaldo y los brazos (si los tiene) unidos por una estructura en modo tal que el asiento, el respaldo y las patas forman una unidad. Esta construcción puede apreciarse en la “red chair” de Kaare Klint.

El principio de separar la estructura portante del asiento y el respaldo llevaba largo tiempo desarrollándose en el siglo XX. Ya en 1917 el holandés G.T. Rielveld, a quien por cierto Anda ha homenajeado en diversas ocasiones, había diseñado la famosa “silla roja y azul” en la cual todas las partes de la construcción estaban separadas. Seguramente estaba concebida más como una manifestación artística que como un intento de construir una pieza de mobiliario, pero aún hoy sigue siendo un análisis interesante de la silla como concepto.

Anda cuando realizó su primer conjunto de muebles lo abordó sobre la base conceptual de la separación, pero también desde la función y desde su construcción en madera. No únicamente desde la imagen, ni únicamente para ser vistos. Sino desde la función y desde el material, preferentemente en roble, madera con la que el escultor mantiene una fuerte relación sentimental: “Yo he nacido y vivido entre robles, y muchos de los troncos en los que después esculpo los he visto en el bosque desde que era pequeño. Es una madera que me dice algo, pese a su gran dificultad”<sup>28</sup>

Su habilidad para diseñar formas elegantes y flexibles la desarrolló trabajando las distintas partes de la estructura en madera.

La madera es, de hecho un material maravilloso que se puede moldear y que es fuerte y flexible cuando se usa en conformidad con su naturaleza. Dos piezas de madera pueden acoplarse de modo casi invisible y las uniones pueden ser tan resistentes que si la madera se rompe debido a un peso excesivo, la ruptura casi siempre se da fuera del punto de unión.

De ese primer conjunto de esculturas-muebles destacan dos sillas (sin brazos) de roble estucado donde las partes redondeadas del respaldo y el asiento, mantienen el principio de la separación entre ambos, por un lado el respaldo y por el otro el asiento con su o sus patas. La unión es muy sutil, al ser una articulación tangencial. Pero lo que

---

<sup>28</sup> En la crónica de Regina Valenzuela, *El País*, 1992, anteriormente citada.

realmente asombra es el respaldo vertical de una de las sillas que se lleva al límite desde el suelo (180 cms). Esta pieza vertical que nos evoca los esbeltos respaldos de Mackintosh y de Hoofmann e incluso del primer Wright, el de la silla Robie, sin embargo está moldeado al modo de una hornacina civil de las que dieron carácter y atmósfera a partes importantes de la ciudad de Roma con esos zócalos de mármol travertino horadados y utilizados como asientos, propios de la arquitectura del “racionalismo italiano” de los años treinta del siglo pasado, y que, como hemos subrayado repetidas veces, el escultor había conocido durante su estancia en Roma. El final del respaldo que algunos han interpretado desde el erotismo se produce con la abertura de la misma forma redondeada del asiento.

En esta primera exposición de esculturas-muebles se presentaron dos esculturas-mesas aparentemente sencillas, *Sangusai mahaia* y *Islamahaia*, pero con una gran destreza y mucho trabajo “trabajo subterráneo”. Se trata de dos tableros robustos y de notables tamaños de roble estucado de 250 x 100 cms y 230 x 85 cms, con importantes voladizos, que se apoyan sobre dos o tres patas respectivamente y cuyas secciones se hacen notar como huella en el plano horizontal, poniendo un claro acento poético, el ying y el yang sobre la superficie. Las mesas tienen 75 cms de altura y gozan de todas las características para poder ser perfectamente utilizadas como tales.

Otra de las piezas impresionantes y excepcional de esta exposición fue una mesa baja de 28 cms de altura y tres patas a partir de un único árbol también de roble donde la superficie ovalada de 131 x 76 cms. y las tres patas elefantinas distintas saliendo del mismo tronco conforman un todo orgánico que nos recuerda ciertas esculturas del escultor y artista japonés Isamu Noguchi y su célebre frase: “Escultura es la definición de la forma en el espacio. Visible para el espectador que se mueve como participante. Las esculturas se mueven porque nosotros nos movemos”<sup>29</sup>

Las otras dos piezas, aparadores o cajas realizadas en combinación con el roble y el boj son, por así decirlo, menos estructurales y más “folies”. Coinciden con el mundo formal y con la actitud del extraordinario y pocas veces comprendido arquitecto italiano Carlo Scarpa<sup>30</sup>, un arquitecto que creía en lo que hacía, creía en las imágenes, en la multiplicidad de acontecimientos, rechazando el mundo en que vivimos donde

---

<sup>29</sup> Isamu Noguchi, Catálogo de la exposición celebrada en Madrid-Barcelona mediante la colaboración de la Fundación Juan March y la Fundació Caixa de Catalunya, 1994, p.48.

<sup>30</sup> Anda siempre ha conservado en las paredes de su taller el cartel de Carlo Scarpa, que publicitaba la exposición que tuvo lugar en la Gallerie dell'Accademia, Venezia, 1984.

todo es higiene y ausencia de imágenes. En este sentido, también creo que no es casual el interés común de Anda y Scarpa por Hoffmann<sup>31</sup>, arquitecto y diseñador vienés anterior al racionalismo. Pretendían éstos últimos que nadie quedase indiferente ante su experiencia como también lo busca y lo consigue Anda con estos artefactos anómalos y exquisitos donde una enorme caja no se apoya en las patas sino que se cuelga desde la estructura que contiene otras cajas y donde la decoración en boj se incrusta no como máscara sino como incitación a que la gente piense y actúe. Nada es automático ni tipológico, tampoco en la pieza-mueble bar triangular, ni las patas, ni las caras que la conforman convirtiéndose la obra en puro juego, en puro divertimento formal y solipsista del escultor, pero siendo, a la vez, una pieza que funciona como un pequeño cofre-bar.

### Variaciones

Varias obras estaban en proceso en 1988. Recordemos que el tratamiento de los materiales empleados en las esculturas en madera requiere un proceso de varios meses y en ocasiones de años antes de poder modelar definitivamente la pieza. En enero de 1989, fue la fecha del atropello de Anda que le dejó inválido durante una larga temporada (casi cinco años y cuatro operaciones). Sin embargo, el taller de Anda siguió funcionando desarrollando las piezas ya iniciadas gracias a la extraordinaria colaboración en esa época, de varios asistentes, los dos hermanos Zelaia, sus dos hermanos y Mari Tere, su hermana, inteligentísima e indispensable colaboradora en todos los sentidos. Este accidente tampoco significó ausencia de exposiciones, ya que fueron notables y no únicamente por el número de piezas presentadas. Cabe citar la exposición en el Museo de Navarra (1990) y las tres exposiciones en galerías privadas,

---

<sup>31</sup> En uno de los pocos textos publicados de Carlo Scarpa se encuentra “Può l’architettura essere poesia?”, conferencia dada en la Academia de Bellas Artes de Viena el 16 de noviembre de 1976 donde dice: “Me siento muy conmovido: la tradición de mis estudios por una especie de natural afinidad geográfica me ha llevado a estar más cerca de la modernidad que procedía de Viena, con los nombres gloriosos que todos vosotros conocéis. Naturalmente, el artista que más he admirado y que más me ha instruido era el que tenía más posibilidades de que se le publicara en las revistas alemanas (recuerdo “Moderne Bauformen” y “Wasmuths Monatshefte”), Josef Hoffmann. En Hoffmann hay una profunda expresión del sentido de la decoración que a los estudiantes acostumbrados a la Academia de bellas Artes, les hacía pensar, como afirma Ruskin que “la arquitectura es decoración”. La razón de todo ello es muy sencilla: en el fondo, yo soy un bizantino y Hoffmann, en el fondo, tiene caracteres un poco orientales de la Europa vuelta hacia Oriente. Quien conozca las formas expresivas del arte de este arquitecto, debería estar de acuerdo con lo que yo digo”. Francesco Dal Co Giuseppe Mazzariol, Carlo Scarpa 1906-1978, Electa, Milano, 1984, p.283

una en Madrid<sup>32</sup> (1991), otra en Barcelona<sup>33</sup> (1992) y la tercera en San Sebastián<sup>34</sup> (1992).

Un conjunto de piezas fueron prolongaciones e investigaciones al límite de las esculturas-muebles presentadas en 1987. Son por lo tanto variaciones de esculturas-mesas, esculturas-sillas, etc. Entre las sillas cabe subrayar las *Aitaren Amaren Aulkia* (1988-1991) cuyo respaldo alcanzó 230 cms. Entre las mesas, muchas de ellas con el nombre del toponímico donde creció el árbol, casi siempre el roble, de donde salió la pieza, hay una muy baja, *Nabarzabal Mahaia* (1987-1990) con tres patas elefantinas a partir de un roble, el mayor árbol con el que ha trabajado Anda y que es una de las piezas más memorables del escultor de 43 x 200 x 128 cms. Son por así decirlo ideas nuevas, la anómala y al propio tiempo funcional *Cama* (1988-1991) de roble y boj de 93 x 202 x 190 cms, donde la forma de los distintos componentes de la cama unen de manera explosiva desde el arte negro, egipcio y vikingo<sup>35</sup> con las formas más exquisitas y sofisticadas del arte vienés, de nuevo Hans Hollein, Carlo Scarpa... Es una obra que encierra y que sugiere múltiples interpretaciones, unión de vida y muerte, transporte a otra vida, etc. También de esos años podemos hablar de una escultura-sillón con brazos *Bakaikoa Aulkia I* (1990-1991) de roble estucado, otra obra maestra<sup>36</sup>, elegantísima, con el respaldo y los brazos unidos separados del asiento y donde la forma y las dimensiones de cada elemento la ponen en relación con las cimas del arte del mobiliario danés en madera del siglo XX como son “*The Chair*” (1949) y con “*45 Chair*” (1945) de los arquitectos Hans J. Wegner y Finn Juhl, respectivamente. También de esos años son variaciones de la escultura-mesa *Kaska Barra* (1986-1991) y la oriental *Islam Mahaia II* de 238x 85 x 74 cms ambas en roble donde la relación entre elementos verticales y horizontales, formas, estabilidad y construcción en el espacio son las bases formales sobre las cuales después tendrá lugar el uso. Por último y dentro de esta serie cabe citar, *Sangusai Mahaia* (1990-1991) con un tablero de roble estucado de 260 x 88 cms. en voladizo sobre una pata es una variación in extremis, sorprendente e incluso insólita a primera vista y desde luego la más rebuscada y sofisticada, sobre una idea que ha estado mucho tiempo y todavía está en la cabeza del escultor, una mesa sin patas.

---

<sup>32</sup> Galería Miguel Marcos

<sup>33</sup> Galería Gaspar

<sup>34</sup> Galería Dieciséis

<sup>35</sup> La pieza escultórica *Xitezko Goitsu* de 1990 de roble y acacia estucados es una obra de gran tamaño 240 x 48 x 19 cms. donde también se aprecia los vínculos con el arte negro y arte vikingo que tuvo en esos años la obra de Anda.

<sup>36</sup> Se expuso en Barcelona en la Galería Gaspar en 1992 y la adquirió “la Caixa de Pensions”.



De aquellos años hay cuatro o cinco obras no muy grandes, de atmósfera japonizante que son cajas y mesas que esconden historias, tesoros y sorpresas. Frente a la gravedad, la impaciencia, la convulsión o el malestar contemporáneo son obras para la esperanza y el sosiego. Son piezas que contienen otras piezas. Se abren, no con un movimiento mecánico, ni automático y surgen de ellas otras obras, como una muñeca rusa. Cada pieza es un proyecto. Son piezas escultóricas de suelo, de un extremado virtuosismo y sensualismo, realizadas en roble y nogal estucadas y boj, con huecos, secretos y espacios compartimentados donde se guarda la memoria, el amor y los silencios. Algunas tienen títulos divertidos e irónicos como su destinatario<sup>37</sup> *Oteizari (Kútxa Mecafísica)* (1990-1991), otras tienen nombres muy poéticos como *Romeo y Julieta* (1987-1990), las hay también más evocadoras *Oroimenaren Kutxa* (1987-1990) (*Cajón de los recuerdos*) e incluso populares como *Gambela* (1987-1990). Esta última recuerda por la escala a algunos trabajos del escultor norteamericano Joel Shapiro.

De estos años hay una pieza *Mendetasun Ezari (A la desobediencia)* (1987-1990) muy particular y hasta extraña hasta cierto punto dentro de la obra de Anda, pues es una obra que no ha tenido desarrollos posteriores. Se trata de una obra formada por tres piezas independientes, autónomas, unidas entre sí por un láser. Cada una de las partes es una forma geométrica pura, una esfera, una prisma triangular que contiene un tetraedro y un semicilindro, formas muy queridas por el escultor. Es una obra que nos remite a las formas de los arquitectos revolucionarios de la ilustración –Boullée, Ledoux, Lequeu- muy presentes en aquellos años en la cultura arquitectónica italiana y en la cultura *tout-court*, y a la que Anda siempre ha sido muy sensible. Por otra parte el láser era también un elemento que se utilizó con bastante profusión en el arte de aquellos años<sup>38</sup> y a Anda es muy posible que le sedujera su utilización, más aún después de haber podido verlo en Venecia en el contexto de la Bienal, acontecimiento al que acudía periódicamente por esos años.

Unos años después, Anda expuso en Pamplona en una galería privada (1995) un conjunto de piezas, algunas de ellas muy agresivas, triangulares, perpendiculares a la

---

<sup>37</sup> Jorge Oteiza

<sup>38</sup> Por ejemplo, el escultor Jaume Plensa hizo por esos años una escultura en la ciudad francesa de Auch (1991) donde jugaba un papel muy importante un rayo de luz.

pared, de planos entrecruzados, no sé si producto de su propia situación<sup>39</sup>. Al mismo tiempo presentó una pieza maravillosa colocada de la manera más poética posible, esto es dando la espalda al espectador. La obra presentaba en primera instancia una trasera enorme curvada, bellísima, que escondía no se sabía qué al espectador. Era una manera de buscar la atención del público. Se trataba en realidad de una escultura-mueble, una *Chaise-longue* sensual, excepcional, donde los distintos elementos, el asiento o plano horizontal y la pata, el brazo y la trasera, se despliegan poderosamente en el espacio.

### Prototipos

Todas las piezas comentadas anteriormente son piezas únicas. Pero Anda desde siempre ha tenido la idea de producir muebles en serie, aunque sea en pequeñas cantidades, de calidad y de madera, en el taller de sus hermanos. No me cabe ninguna duda de que a lo que Anda aspiraba con este propósito era a presentar una ruptura con la construcción de muebles tradicionales. No es casual por lo tanto que en los años noventa Anda se presentase por primera vez a un Concurso Nacional de Diseño y en éste ganó el primer premio con un elegante sofá-banco en castaño. Se trataba de una pieza realizada en castaño con secciones importantes de 8 o 9 centímetros. Nuevamente con el principio de separar el asiento del respaldo siendo los costados unas piezas completamente ciegas. Otra característica importante y común a todas las partes fue su terminación en curvas de medio punto. Todas las piezas se pasaban en el taller por una tupí que hacía cuarto y cuarto hasta conformar dicha curvatura. El tema como siempre estaba en los encuentros que quedaban subrayados en los costados. De nuevo las coincidencias con Utzon, con su mobiliario y más concretamente con los bancos para la Iglesia de Bagsvaerd construida entre 1973 y 1976 en Dinamarca son curiosas, más aún cuando estos muebles eran desconocidos para el de Bakaiku. Pero la forma de entender los problemas y solucionarlos como he comentado anteriormente era compartida<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> A la larga convalecencia producto del accidente hay que añadir factores externos como la crisis del mercado del arte desde 1992 que significó que no vendiera ni Tàpies y que algunos galeristas perdiesen la dignidad. Todo ello obligó a Anda a reducir su taller en asistentes y colaboradores que hasta hacía poco habían trabajado conjuntamente.

<sup>40</sup> Jorn Utzon: "Para que el arquitecto pueda trabajar con total control de sus propósitos, debe experimentar, practicar de la misma forma que un músico juega con las escalas, practicar con la masa, con ritmos formados por masas agrupadas en combinaciones de colores, luz y sombras; debe sentir con ferviente intensidad y perfeccionar su capacidad para crear formas. Esto requiere una estrecha familiaridad con los materiales: nosotros debemos de ser capaces de entender la estructura de la madera, el peso y la dureza de la piedra, el carácter del vidrio; debemos volvernos uno con nuestros materiales y ser capaces de mostrarlos y usarlos en concordancia con su constitución.

Finalmente se produjeron unos pocos bancos y recientemente cuando un particular le planteó a Anda el encargo de diseñar mobiliario urbano, el escultor retomó el banco, ahora en madera de teka, a fin de adaptarlo para el exterior.

Anda posteriormente (1993-1995) realizó un sillón en un cubo de 70 x 70 x 70 cms. El principio de separación (Rietveld), los costados casi completamente ciegos, los puntos de encuentro y todos los elementos curvados son comunes al diseño anteriormente comentado. Sin embargo los partes de sujeción y las patas traseras levemente levantadas que perforan ligeramente los costados introducen matices y alteraciones de cierta importancia. El propio título del sillón *Cubo Rampante* subraya algunas de ellas, al ser más alta la parte posterior que la anterior cuando lo tradicional nos enseña lo contrario.

Otro elemento que Anda se planteó para la producción en serie y del que ha realizado una decena de unidades es la silla para comer. Se trata de una silla lineal basada en un cubo de 45 x 45 x 45 de sección mínima y con un respaldo inclinado independiente que hace más evidente el cubo de partida, la tituló *Cubilínea*. Por otra parte el respaldo inclinado resuelve el problema del encajado en espiga del punto más vulnerable de la silla tradicional que es el encaje de los travesaños estructurales con la pata trasera y lo relaciona al mismo tiempo formalmente con la “silla egipcia” que se conoce sobretodo a partir de la tumba de Tutankhamón o a través de la silla conservada en el Louvre, silla simple y elegante como pocas y que ha cautivado a muchos artistas, consciente o inconscientemente como puede ser a Finn Juhl y a José Ramón Anda.

Un encargo privado de mobiliario de aquellos años fue la cajonera *Maite*, así se llamaba la cliente, realizada en roble y boj, donde los tiradores diferentes y en boj fueron motivo de un sin fin de variaciones, 12 en concreto, en forma y tamaño, por el puro placer de crear.

Otro prototipo de aquellos años fue el *Iruki IV* (1995) o mueble-bar. Es una bellísima pieza prismática triangular realizada en roble y boj y es seguramente la más italiana de todas ellas. Entre franja y franja aparece una pieza de boj, que remite a las

---

Si comprendemos la naturaleza del material, tendremos su potencial al alcance de la mano y de forma mucho más tangible que si nos basáramos en formulas matemáticas y maneras artísticas  
Se necesita una comprensión de la vida basada en un correcto y saludable sentido común. Una comprensión del caminar, pararse, sentarse y recostarse confortablemente, de disfrutar del sol, de la sombra, del agua en nuestros cuerpos, de la tierra y de todas las menos definibles impresiones sensoriales. Un deseo de bienestar debe ser fundamental para toda la arquitectura si nuestro deseo es alcanzar la armonía entre los espacios que creamos y las actividades que estos deben acoger”, extraído de “The Innermost Being of Architecture” (1948)

fachadas de las catedrales de Siena u Orvieto, arquitectura de procedencia bizantina, mameluca y oriental a la que se sentía tan próximo Scarpa. Los ajustes, cortes en bisel y las bisagras son por así decirlo una locura pero la pieza funciona perfectamente y ha habido intentos serios de producirla que de momento sin embargo están en stand by.

Muchos de estos muebles se utilizan a diario en la casa de Anda y en su aterpe (cobertizo), espacio japonés de 2,75 x 12 metros realizado por el “constructor” a comienzos de este siglo y que es una obra de arquitectura importante, a pesar de su dimensión, y un lugar donde el confort y el bienestar al que se refiere Utzon en el texto citado están asegurados.

La realización de maquetas surgidas de motu proprio (1985-1998) y de maquetas realizadas por encargo (2003) para la posibilidad de producción de mobiliario urbano completan por el momento este capítulo, que es un capítulo abierto.

#### Nuevas series, últimas obras

Anda como hemos visto hasta ahora ha tocado muchos palos, lo figurativo y lo abstracto, la escultura y el mueble, el taller y la fundición, lo privado y lo público, la tipografía e incluso la arquitectura. Y si bien su obra no es ingente, treinta años de trabajo dedicados exclusiva y concentradamente a la escultura en un sentido amplio, con una querencia natural a romper las fronteras, ésta ha dado bastante de sí. Su obra expuesta ha mostrado la diversidad de intereses y de temas citados y en ocasiones ésta multiplicidad, quizá, ha dificultado su comprensión para el espectador y para la casi inexistente crítica. Aquí en este texto se ha intentado estructurar su obra en temas, familias o en series, series que en ocasiones se dilatan muchísimo en el tiempo, como ocurre con las que comentaré a continuación.

*Ezustekoa* (Lo inesperado) (1990-92), (los títulos, dicho se de paso, casi siempre en euskera, son siempre bien buscados, significativos y dicen cosas), es una obra de tamaño notable 130 x 118 x 46 cm de roble y arce. Se presentó en Barcelona con una pátina muy rojiza y con la proyección sobre el suelo de las virutas del proceso de trabajo. Fue el origen de una serie en Anda que ha continuado hasta hoy. Es la serie de los *Troncos Huecos*. Una serie que, partiendo de la observación *inesperada* de la forma que presenta un árbol hueco caído, árbol centenario, el escultor radicaliza llevando al

límite, aún más, la forma cóncava de partida para adquirir finalmente autonomía formal y como ocurre con esta pieza, una cierta ligereza y altivez. En 1995 esta obra se completó con otra pieza de las mismas características, en este momento se eliminaron las virutas, se matizó el color y el conjunto de las dos piezas acabó teniendo una entidad indestructible con el mismo nombre *Ezustekoa* (1990-95), ahora con resonancias marinas, al modo de velas, como si el viento fuera el que hubiese empujado a la materia hasta adquirir finalmente esa forma. La erosión del chorro de arena ayudó a crear esta impresión.

Una obra posterior prolongación de esta misma serie es la formada por dos piezas surgidas también a partir de troncos vacíos titulada *Babespe* (1996-1999), en roble estucado. Ahora bien, si la articulación de las dos partes en *Ezustekoa* era abierta y sugerentemente acogedora, *Babespe* es, por el contrario, hermética y casi cerrada. Es una obra también de dos piezas y muy esbelta de 210 x 100 x 110 cm. Y si el conjunto sugiere un lugar protegido, envolvente, con un vacío y con un espacio interior, los bordes de filo de cuchillo de una de las piezas convierten el lugar al mismo tiempo, en un sitio claramente peligroso y defensivo como si de una fortaleza se tratara.

Son obras que formalmente, en ocasiones, se han relacionado con la obra de Richard Serra, el escultor contemporáneo seguramente más admirado por Anda. Pero aunque haya cuestiones formales y estructurales en ocasiones coincidentes, el punto de partida del navarro, que en ésta serie estaría en la sugerencia del material, da como resultado, una obra con un carácter mucho más orgánico que las del escultor norteamericano, que están sujetas a unas leyes geométricas más inexorables. Por decirlo escuetamente, en esta serie son obras donde no existe un boceto previo que después se materializará en una forma sino que son obras cuya forma surge *inesperadamente* a partir de la forma del material.

Otra pieza muy bonita de esta misma familia formal, aunque algo distinta es *Zeharki II (A través de)* (2000). Aquí, de entrada, existe un boceto previo. Se trata de la articulación de tres elementos cóncavos, en forma de tejas, dos verticales y uno horizontal, y que a cierto tamaño permitirían el paso por debajo. De algún modo existe un vínculo con la serie de los *Pasos-Puertas* de los años ochenta. Esta obra se presentó primero en bronce, después se cambió de escala y forma parte de un conjunto de esculturas al aire libre en Galdakao (2000-2002) y para esta exposición se presentará ampliando notablemente el tamaño de cada una de las partes, respecto a la de bronce, nuevamente a partir de un tronco hueco, en madera, con los problemas de encuentros,

cambios de escala, propios del cambio del material. Es la pieza seguramente más próxima al mundo formal de Jorge Oteiza, más geométrica que las anteriores y por lo tanto más rígida y no tan albur del tronco vacío, origen inicial de esta serie. Pero nuevamente hay que hacer la observación de que aunque haya similitudes formales entre el de Orio y el de Bakaiku, en esta pieza en concreto se entiende también la divergencia. La forma de llegar y el significado son muy distintos en *Anda* de lo que hubiese sido en Oteiza. En *Anda* las formas cóncavas ya aparecían en los respaldos de las esculturas-sillas con forma de hornacina de los años ochenta, por otra parte, y ya en esta obra, la articulación de las tejas, es muy festiva, las piezas están como bailando y se relacionan con el suelo sutilmente mediante unos contactos tangenciales, creando un tipo de inestabilidad y un equilibrio móvil muy ajenos a las preocupaciones del escultor de Orio.

Otra obra que tiene relación con la anterior es la pieza titulada *Elkar (Juntos del hombro)* (2000) y es, por así decirlo, una obra de transición entre dos series. Se trata de una pieza también con tres elementos cóncavos, dos verticales y uno horizontal, de planos cruzados cuya primera versión en bronce de 35 x 14 x 10 cms cuando se pasa a tamaño grande y a madera se transforma en otra obra titulada *Umbral*, al adquirir la pieza de travesaño o dintel mayor desarrollo y permitir como en la serie de los *Pasos-Puerta* el paso a través de ella. Es una escultura que también tuvo un boceto previo y consecuentemente es más rígida y menos orgánica que las obras de la serie de los *Troncos Huecos*.

La obra se relaciona con otra serie anterior muy fructífera y muy versátil para el escultor que es como un hilo conductor en su obra desde finales de los setenta. La serie de *Cruce de Planos*, que tiene su origen quizás en el *Polifemo* en Pamplona (1982-1993), y sus desarrollos en *Leioa (Ventana)* (1989) en Zarauz, en *Belak (Velas)* (2000-2001) Baquio, en *Besarkada (Abrazo)* (2002-2005) Leioa, todas ellas en el campo de la escultura pública y al mismo tiempo, de ahí su versatilidad, mediante el entrecruzamiento de planos, se prolonga en piezas de pared sobre todo en los noventa, o en ángulo, en las esquinas, en las escuadras y últimamente en las *Acantonadas*, en madera o en bronce. Son éstas últimas todas ellas obras más domésticas. Estas últimas piezas tituladas *Acantonadas*, así como su disposición en el espacio, tienen muchas resonancias, ya que evocan desde las ventanas barrocas en esquina, la disposición de

escudos en cierta arquitectura hasta la disposición en el espacio de la pintura de Malevitch, destruyendo la caja.

Otras obras y nuevas series están hoy en el taller donde está finalizando su proceso y se verán en esta exposición por lo que es necesario cerrar este balance provisional.

Pero antes y para acabar, quisiera referirme a dos de las últimas esculturas de Anda que encuentro especialmente interesantes, *Obelisco* (1999-2003) y *Gianbologna* (2002-2006), ya que son obras que sintetizan muchas de las cuestiones y querencias del escultor que hemos intentado exponer aquí.

*Obelisco* surge a partir de un concurso restringido a tres escultores y consiguió el primer premio. Anda presentó una maqueta de madera, intuitiva, como es él, pero precisa, de un “taco” con su base exagonal y que según va subiendo va decreciendo y va pasando del pentágono al cuadrado, posteriormente al triángulo y finalmente a un punto. El movimiento es claramente en espiral hasta el punto que en “léxico familiar” muchas veces nos hemos referido a ella como “la espiral”. Es una pieza que en sus primeras versiones era más chata que en la versión definitiva y recordaba profundamente el Proyecto de Monumento a la Tercera Internacional de Tatlin de 1919, aunque en este caso se trataba de una torre espiral con varillas metálicas. Esta relación con las vanguardias históricas siempre ha sido propia de Anda, pero también ha mantenido siempre sus distancias, quizás por su soberbia destructiva.

Posteriormente hizo otra maqueta en madera más estilizada y muy hermosa y en la que había habido un desplazamiento hacia Max Bill y su geometría, que como hemos explicado al principio de este texto es uno de los pilares en los que se asienta la obra de Anda.

Sé que para esta exposición se está realizando una pieza en madera de tamaño notable que estoy deseando ver y sé también que al mismo tiempo Anda está realizando una obra a partir de un bloque de mármol de Carrara que es una especie de figura y crecimiento invertido a la forma del obelisco. Todas estas variantes y cambios de escala son una reflexión a la vez sobre los distintos materiales y sobre los cambios de tamaño muy propios de la reflexión interna del escultor<sup>41</sup>. Respecto a los materiales es necesario mencionar el magisterio y la admiración que siempre ha tenido Anda por la obra de

---

<sup>41</sup> Anda, ya en 1986 en una entrevista decía “una idea tiene una escala determinada, la que consideras adecuada. Yo tengo muchos bocetos para esculturas en el exterior que igual nunca se realizarán pero que sólo verán la luz con la escala adecuada porque, si no, no tienen interés, se convierten en maquetas un poco más grandes pero no en escultura”, en el semanal, *Navarra Hoy*, sábado 5 de abril de 1986.

Chillida<sup>42</sup>. Chillida, como es sabido, tuvo un don especial para los materiales y sus trabajos en hierro, alabastro, piedra, cerámica e incluso madera mostraban una sensibilidad, conocimiento y gusto extraordinario por la elección del material en cada obra. Por otra parte Chillida era un escultor muy preocupado por los procesos de sus obras y sus acabados, aspectos que ya hemos mencionado son para Anda parte de su responsabilidad como artista.

Cuando el obelisco, se realizó en una variante y al exterior en acero corten, por imperativo económico, -aunque Anda especuló durante tiempo con hacerlo en piedra, como los antiguos, picando-, se estilizó mucho más y la obra alcanzó 16 metros de altura que son los que podemos ver en la obra ubicada en la autovía entre Alsasua y Olazagutía. Y efectivamente el nombre de Obelisco resulta apropiadísimo pues evoca los obeliscos egipcios y de todos los tiempos.

Por otra parte, *Gianbologna* es una obra que se conforma con un prisma cuadrangular, un prisma triangular y un cilindro y se traban en vertical a partir de una línea serpentina. Los elementos geométricos son muy constantes en el trabajo de Anda y la articulación y composición adquieren como conjunto una ligereza y una movilidad propias de una bailarina. La obra puede recordar formalmente al trabajo de los formalistas rusos y a las investigaciones de los constructivistas rusos, pero sin embargo el título es incuestionable, Gianbologna, el escultor que entre otras obras realizó el Rapto de las Sabinas en mármol, que está en la Loggia de los Lanzi en Florencia y al que el escultor ha querido homenajear explícitamente, al percibir vínculos compositivos con su obra.

¿Estamos ante un escultor moderno o un clásico? No lo sé, el tiempo lo dirá, pero lo que quizá esté planteando la obra de Anda, y más de treinta años de trabajo lo avalan, no es un juego con la actualidad, con el día a día, efímero y cambiante de los medios de in-comunicación, de ahí su *inactualidad*, -por utilizar la precisa y bellísima palabra del historiador y maestro Manfredo Tafuri dedicada al arquitecto Carlo Scarpa y a la incapacidad de la crítica italiana por hacer cuentas con su obra<sup>43</sup>-, sino un juego

---

<sup>42</sup> “Chillida me gusta mucho. Cada material que toca lo hace con una sensibilidad muy especial. Hace unas formas pensadas y concebidas para el hierro. Cuando toca el alabastro lo hace de otra forma. La escultura vasca me ha dejado un sentimiento de entendimiento de los materiales, de entender a cada uno. Cada idea tiene un material en el que se expresa adecuadamente”, Anda en la entrevista en Cultural del *Diario de Navarra*, 22 de diciembre de 1995.



serio, desde la escultura, el taller y sin atajos, con los valores permanentes de las culturas y la humanidad de todos los tiempos.

José Ángel Sanz Esquide

---

<sup>43</sup> Manfredo Tafuri, “Il frammento, la “figura”, il gioco. Carlo Scarpa e la cultura architettonica italiana”, en el libro Carlo Scarpa 1906-1978, Electa, Milano, 1984, pp.72-95.