



ESTE Y COMPLUTENSE

ESTE Y COMPLUTENSE

ALCALA DE HENARES

ARGANDA DEL REY

COSLADA

RIVAS VACIAMADRID

SAN MARTIN DE LA VEGA



1 9 9 4

I. S. B. N.-84-451-0845-X

La exposición que presentamos viene a ser la tercera entrega de un empeño: el de reconocer y apoyar la práctica del arte que se produce hoy mismo con criterios de investigación en diversos focos de la Comunidad Autónoma de Madrid. ESTE Y COMPLUTENSE sucede, así, en la temporada 1994-1995, a las que fueron sus ediciones previas, las denominadas Variante Norte y Periferia Sur.

ESTE Y COMPLUTENSE ha elegido a trece artistas —seguramente porque los números pares son gafes— que ya están interviniendo en el futuro del arte y en el cambio del gusto social desde las poblaciones en que trabajan en la geografía oriental de Madrid: Alcalá de Henares, Arganda del Rey, Coslada, Rivas Vaciamadrid y San Martín de la Vega. Efectivamente, en el Este de la Comunidad de Madrid —cuyo carácter de complutense es extensivo a toda la cultura madrileña por historia y por vigencia— vive actualmente un grupo numeroso de escultores, pintores, grabadores, fotógrafos y autores de instalaciones que afrontan su tarea desde la proyección de futuro a la que no puede renunciar ninguna propuesta de cultura artística. La novedad y el interés de sus obras están postulando que sea su propio grupo social el primero que las conozca.

Consecuente con ello, ESTE Y COMPLUTENSE va a recorrer pueblos y ciudades de Madrid, incluida la capital, como espejo itinerante en que la sociedad madrileña, al tiempo que conoce las propuestas más recientes de sus artistas, deberá también enfrentarse a sus propias ideas y revisar su propia visión sobre el arte y sus fines. Resulta evidente que las obras de esta exposición no pertenecen a un arte decorativo, ornamental. Al contrario, son parte de un arte crítico y de revisión, que está empeñado en cambiar el mundo y en sensibilizarlo con la luz y con la sal de una nueva profecía. Que nadie cierre de antemano su gusto y su mirada a estas obras, porque le hacen pensar o porque no se pueden incluir en las ideas más tradicionales de la estética. Que todos se afanen en comunicarse con este arte y, a ser posible, comulgar con su propuesta, que no es otra —como diría Novalis— que la de “dar un alto sentido a lo común, un aspecto enigmático a lo ordinario, la dignidad de lo ignorado a lo conocido, la apariencia de lo infinito a lo finito”.

JAIME LISSAVETZKY DIEZ
Consejero de Educación y Cultura
de la Comunidad A. de Madrid

UNA SENDA QUE VA HACIA DENTRO

Las imágenes de esta exposición son imágenes ambiguas, imágenes que pueden entenderse de varios modos, con interpretaciones distintas. En esta muestra nada es obvio, nada se nos pone delante de los ojos muy claro, sin presentar dificultad. Las formas de estas imágenes no son la formulación de un pensamiento, la reducción de una idea a términos claros y precisos. Al contrario; estas obras pretenden establecer la forma como forma, la forma emancipada, la forma autónoma, la forma abierta a afirmaciones estéticas diversas, la forma capaz de suspender, de conmover o de maravillarse con lo imprevisible, con lo singular, con lo incomprensible de la esencia del arte. Son, efectivamente, formas empeñadas en distinguir lo esencial entre el cúmulo de informaciones disponibles. Siempre ha sido así. El gran arte siempre tiene este cierto carácter de ambigüedad; sus imágenes presentan un problema a resolver.

Las obras de esta exposición ponen asimismo de manifiesto imágenes de arte joven, de nuestro presente. Al elegir el grupo que integraría esta muestra entre los artistas que viven al Este de Madrid —concretamente, en Alcalá de Henares, Arganda del Rey, Coslada, Rivas Vaciamadrid y San Martín de la Vega—, me ha movido especialmente ese criterio de actualidad, que es, a la vez, de proyección, de condición proyectiva de futuro, dada la edad del conjunto elegido. Por eso aquí, en las obras y en la atmósfera de "Este y Complutense", todo habla de proceso y creo que también de anticipación. Lo que es en realidad la vida de un artista suele encontrarse en la obra de su juventud. Así, de alguna manera, nuestra exposición avisa el futuro.

A la vista de una actividad creativa de propuestas actuales tan numerosas y tan diversas, se comprueba cómo la práctica del arte se ha extendido a parcelas de materiales, de objetos, de espacios, de formas, de conceptos y de procedimientos hasta ahora inéditos para el dominio de la estética, aplicándoseles además unos lenguajes de desafío como nunca con anterioridad había lanzado el arte. La conclusión es este estado de eclecticismo y de errancia por el que atraviesa la nueva actividad plástica y que nuestra exposición igualmente testimonia.

En cualquier caso una nueva escena del arte comienza a perfilarse. Su novedad posiblemente esté en el hecho de que recientemente se está produciendo una notable pluralidad de reencuentros: reencuentros entre tradición y modernidad; reencuentros entre vanguardias históricas, arte conceptual y minimalismo, de una parte, y voluntad de innovación, de otra parte y de nuevo "desde el taller"; reencuentros entre valoración ornamental y valoración mágica; reencuentros entre conceptualización y artesanía; reencuentros entre iconoclastia e iconografía;

reencuentros entre facilidad y vocación de estilo; reencuentros entre nostalgia y tecnología... Uno piensa si no será esta urdimbre compleja y delicada de contrarios que la van tejiendo mientras mutuamente se buscan y se encuentran, una suerte de tamiz por el que está pasando el arte, desde los estadios de la modernidad y de la posmodernidad, a la situación nueva e inédita de ese futuro que debe definir y sensibilizar al artista desde nuestro presente. Sea así o no, estamos viviendo días de reencuentro, de diálogo entre lo diferente y lo heterogéneo. Por supuesto que la libertad conquistada con tanto esfuerzo y con tanto éxito a lo largo del siglo ya es irrenunciable. Y, por tanto, nadie renunciará a la afirmación de la subjetividad. Sobre esa base asistimos en esta hora a una reapropiación de elementos ajenos en el tiempo y en la misma cultura, que el artista auténtico no va a utilizar para insistir sobre el pasado o sobre lo diferente, ni tan siquiera para redescubrirlo, sino para intentar alumbrar una obra nueva, un lenguaje nuevo, un gusto nuevo, un tiempo nuevo. Entre polaridades, se comienza a buscar la armonía, la unidad posiblemente. Inclusive está casi definido un principio de acuerdo: que la obra de arte haga mayor referencia a sí misma que a las realidades de este mundo.

Desde esas consideraciones se ha producido esta exposición. Importa tenerlas en cuenta, pues el éxito —o el fracaso— del diálogo del espectador con el arte depende del aparato conceptual con que nos acerquemos a sus obras. En ese diálogo no sólo intervienen los factores de percepción sensorial y mental, sino también nuestra manera de concebir el mundo y, dentro del mundo, el arte y sus funciones.

¿Qué concepción del mundo y del arte tienen los artistas de la última generación? Esta muestra, que responde a un perfil geográfico y cronológico concreto —el Este de Madrid, hoy—, representa una panorámica del arte joven inevitablemente incompleta. Nadie pretenderá, no obstante, que esa falta de representación exhaustiva constituya un defecto. Nuestro propósito ni siquiera es —ni podría ser— otro que el de presentar un conjunto válido de obras coherente con una estructura espacio-temporal determinada y que, eso sí, conecta con la sensibilidad artística de ahora mismo. Asumiendo, pues, la evidencia de que aquí "faltan" algunas otras proposiciones de la práctica del arte última, ¿qué concepto del mundo y de la actividad artística tienen "nuestros" pintores, escultores, fotógrafos y grabadores, los reunidos en esta exposición?

Las diferentes esculturas que hemos reunido aquí nos proponen un juego interesante de contrapuntos. Hasta hace muy poco se pensaba que la escultura nueva, redefinida entre los últimos años 60 y los años medios de la década de los 80, respondía a los criterios del minimalismo y, como decía Margit Rowell, tenía que vaciarse de

toda "carga emocional", de todo "patetismo". Sin negar el enorme influjo de los emblemas del minimal art, la escultura de los dos últimos lustros se ha abierto decididamente a horizontes más amplios y más nuevos. Hay en ella una constante vigente, heredada en parte del minimalismo y también del proceso moderno de la escultura inglesa. Me refiero a que la escultura de la sensibilidad de los 90 responde a una imagen de "lugar", a una voluntad de configurarse como "sitio" o como "paisaje". Esa voluntad "locativa", "de lugar", está presente y da sentido a todo el conjunto de las obras que aquí presentan Andrés F. Alcántara, Jorge Varas y Agustín de Llanos. La tumba y la mesa de altar talladas por Alcántara son un "sitio escultórico" más que representación de un sepulcro o de un ara. El conjunto de figurillas humanas talladas como remate de altos vástagos de madera por de Llanos constituyen una especie de "paisaje" o de "bosque". Y las maderas con cristales y espejos que últimamente trabaja Varas son, antes que otra cosa, "ámbitos", lugares escultóricos, configurados simultáneamente por dentro y por fuera como en la arquitectura.

Y, además, también alienta en estas obras el renovado y último "estado mental" de la escultura —en palabras de Bernard Huin—, cargado precisamente de sentimientos cuasi-románticos, e inclusive de patetismo o de vehemencia. Es ese patetismo el que desarrolla la fuerza expresiva de "La tumba del pájaro" y de la africanista mesa de altar de Alcántara. Es ese ánimo vehemente, afectivo, un punto melancólico, el que hace vibrar esta especie de conjunto de pináculos humanizados, incluso ligeramente policromados, de estas "Nuevas catedrales" de Agustín de Llanos. Y de manera más velada en las construcciones de Jorge Varas encontramos una intervención del reflejo, de las luces coloreadas en el interior de los ámbitos, y de espacios pequeños minuciosos y sensualmente tallados, todo lo cual trae un trasfondo de misterio y de extrañeza a la aparente frialdad que se desprende a primera vista de las formas rotundamente geométricas de su configuración general arquitectónica.

En las instalaciones de Africa Cuartero encontramos un rompimiento aún más radicalizado respecto al concepto, a la configuración, a la apariencia y a la realización de la obra artística del campo de la tradición estética. Estas instalaciones se entienden como un sistema de elementos que configuran un espacio de modo escenográfico, al tiempo que buscan definir imágenes nuevas y nuevas significaciones sobre su vocabulario de objetos y sobre la sintaxis de relaciones a que los somete. Entiendo las propuestas de Africa Cuartero en línea con algunas de las proposiciones de Tony Cragg, concibiendo, como él, que "una parte de mi trabajo ha sido siempre un mundo de informaciones que está separado del mero universo de la percepción óptica". Presencia objetual en cadena,

sensibilización de un "sitio" y legibilidad de un mensaje constituyen los fines de las instalaciones de Cuartero, cuyos títulos son bien indicativos del humor y de la crítica de la artista: "Pintura con ironía", "Tiempos difíciles" (sobre el aprovechamiento radical de los materiales) y "Se multiplican como setas" (naturalmente, se refiere a los artistas).

Las construcciones que presenta Carmen Palenzuela llevan consigo ese mismo intento de visualizar una idea. Así, "Jaulas de la tranquilidad" —bastidores de madera teñida que contraponen grandes rectángulos de tela metálica— es un trabajo que difícilmente podría ser más explícito. Sin embargo la actitud de Palenzuela preponderantemente es de pintora, de constructora de imágenes visuales narrativas, las cuales van surgiendo de manera sorprendente al crearse un sistema de colores y de materiales que dialogan con el espacio real en que se establecen. Son "cuadros" de un espacio no-fingido. La segunda pieza que aquí presenta, "Panorámica", constituye una sugestión efectivamente paisajística, de la cual no escapa el propio muro o el entorno espacial que la acoge.

Ese carácter intermedio entre pintura y objeto lo volvemos a encontrar en las construcciones con fotocopias, hules y recuadros superpuestos pintados al acrílico de Pepe Murciego, cuyas imágenes de choque son tan fuertes que arrastran a sí la atención primordial de quienes las afrontan. Casi siempre se trata de trabajos de carácter crítico y social. Los que aquí se exponen pertenecen a la serie "Autorretratos" —"relindo", "piripuesto" y "tierno", según estas variaciones—, aplicándose el artista de alguna manera a sí mismo su propia picota. En estas construcciones hay elementos pop y del arte pobre. Sobre ellos se impone la ácida e irónica actitud crítica: por una parte el pintor se "autorretrata" en su corazón, por la vía de la paradoja y del autoinsulto; de otro lado, conviven en cada pieza elementos hogareños e imágenes de la pornografía, fustigando también la banalidad de la iconografía femenina en curso. A Murciego le va esa paradoja de ser realista e iconoclasta.

La permanencia de la tradición formalista de lo pictórico a través de las vanguardias y de la posmodernidad es un hecho que mantiene vigencia en el arte último. En esta exposición lo testimonian las obras de Joaquín Millán, de Kyung Youl Yoon y de Bertalan Kvisz, tres pintores de lenguaje muy diferenciado, pero relacionados por una misma práctica de la pintura concebida como "magia narrativa, sueño de un sueño" (Herder).

En los casos de Millán, uno de los puntales más fuertes para un nuevo realismo español, y de Kyung, un oriental formado entre el grupo de los nuevos paisajistas de la Facultad de Bellas Artes de Madrid, hay una lección ejemplar: la renuncia a la idea —tan española y tan engañosa— de que el color es luz, efectos de

luminismo, y la decisión de investigar en el cromatismo propiamente dicho, partiendo para ello aquí del negro, de las gamas neutras de los verdes plomizos y de los azules agrisados. A esa investigación severa del cromatismo Millán añade un análisis rotundo de las formas y un orden arquitectónico en la organización y estructuración compositiva. Millán debe pensar, como Stravinsky, que "el arte es lo contrario del caos". Por su parte, el paisajismo abstraído de Kyung prefiere comunicar un sentimiento vitalista del universo, al que entiende como organismo en mutación, impulsivo, al que hay que someter a ciertas acotaciones ordenadoras para expresarlo en su globalidad —no en sus detalles— como pintura. Así, Millán "compone" el cuadro desde la certeza, desde el equilibrio armónico áureo, mientras Kyung lo "dispone" con el instinto musical de hacer dialogar las líneas simultáneas de energía y de ritmo.

Por su parte Bertalán Kvisz trae a esta muestra el comienzo de una nueva serie, "Eucalyptus" —realizada en productos derivados del eucalipto, clorofilas, resinas y carbón, además de con poliéster—, obras en las que se interesa por una de las "cuestiones eternas" del arte de la pintura: el tema de los engaños o de las paradojas ópticas del cuadro, el problema de lo que en él va apareciendo y desapareciendo a nuestros ojos cuando recorremos sus texturas, sus colores, sus trazos, sus líneas... Y ello, dentro del apego que Kvisz siempre muestra por los temas de la naturaleza.

Esa misma marca herderiana de magia narrativa y de estética basada en la romántica psicología de los sentidos la reencontramos en las obras de los dos fotógrafos representados en la exposición: Ricardo Gutiérrez y Diego Ortiz. La calidad formal de las "fotos de prensa" de Ricardo Gutiérrez resulta sorprendente, sobre todo cuando vemos sus imágenes impresas en los periódicos. ¿Cuál es la causa de una belleza tan profunda e inesperada entre las columnas tipográficas? Posiblemente, la luz y el ajuste compositivo o encuadre. Estas fotografías de R. Gutiérrez vienen a decirnos otra vez aquello de René Huyghe: "Todo lo que recibe luz engrandece su existencia; todo lo que está privado de ella parece sumergido en la nada". Y a ello se suma el instinto más certero en saber ajustar las imágenes entre sí dentro de una cota espacial, deteniéndolas además en el momento justo, en la precisión del instante en que el hombre llega a parecerse al héroe, al predestinado de algún dios o de algún demonio.

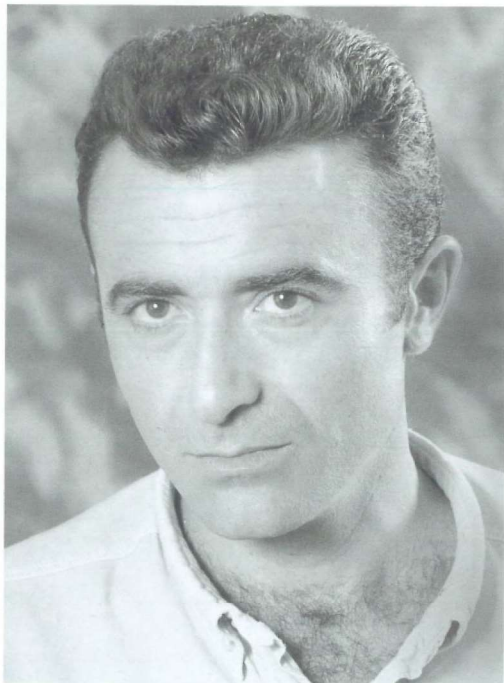
En el caso de Diego Ortiz —del que mostramos siete fotos de una de sus series más recientes (esta vez, sin efectos de "movidas"), "Gente sola"—, importa, en cambio, señalar la tendencia al intimismo, la preferencia por una imagen que pide ser observada en una zona reservada a la contemplación espiritual. A ello contribuye la elección romántica de los asuntos, el utilizar la foto en blanco y negro virada al sulfuro y, sobre todo, el acierto del formato pequeño. El formato no es sólo una cuestión de medida. Cada día

son más los artistas que lo entienden como un elemento plástico a desarrollar. La calidad sensorial del virado añade calidez a la intimidad de esta estupenda serie de un fotógrafo que suele manifestar un debate entre su tendencia a la estética y su deseo de expresar su directa sensibilidad.

Dentro del renacimiento de la gráfica al que estamos asistiendo en España, contamos ahora con un elenco joven importante —en calidades y en número— de aguafuertistas, litógrafos y serígrafos. Peese a esa juventud de sus artífices, el curso de nuestra gráfica está manteniendo una ortodoxia bastante acusada tanto respecto a las técnicas, como a los conceptos de la tradición. Se advierte cierto encorsetamiento, cierta rigidez generalizada. Son pocos los verdaderos innovadores del género. "Este y Complutense" ha elegido dos series de grabado calcográfico: una más lírica y abstraída, la de Manuel Castilla; otra más rotunda de gesto y de expresión, la de José Luis Kuevas. Ambas series se desarrollan dentro del respeto a los procedimientos canónicos (la mezcla, aquí, siempre se ha aceptado como "regular", como aceptable según la norma), pero al mismo tiempo se afanan en defender una imagen diferente de estampa: la de Manolo Castilla, bastante pictoricista; la de J. L. Kuevas, dentro de una iconografía "letrista" que tiene interesantes conexiones con el grabado aplicado en la industria. Lo que en M. Castilla es sutileza, vibración y afán de absoluto, en los grabados de Kuevas es fuerza de trazo, violencia de procedimiento y esa especial rusticidad que hoy defienden muchos jóvenes creadores, enemistados de alguna manera con "la belleza obligada".

Posiblemente la nota predominante, el tono de esta exposición tenga cierto carácter tardorromántico. Es difícil que esta muestra pueda entenderse por criterios externos, por climas de entorno, por bloques generales de estilos o de géneros. En efecto, el arte actual no configura unos continentes precisos, unas grandes masas territoriales comunes. Nuestro panorama artístico es, más bien, el de un variadísimo archipiélago, el de un universo de islas viajeras por el espacio estético. Pero no todo irá a la deriva, como algunos sueñan. Hay una senda de vida. ¿Acaso esa senda no está en nosotros? ¿Acaso esa senda es distinta a la profecía, aunque fuera profecía del pasado? Nadie mejor que un poeta para definirla, para hacerla precisa a artistas y a contempladores mediante la palabra. ¿Quién mejor que Novalis, en nuestra coyuntura? "Esta senda es la del misterio y va hacia dentro, pues en nosotros o en ninguna parte se encuentra la eternidad con sus mundos, con lo pasado y con lo futuro".

JOSE MARIN-MEDINA
Comisario de la Exposición



0 DATOS PERSONALES

Lugar y fecha de nacimiento:
Torredelcampo (Jaén), 1960
Dirección Postal:
Pasaje de Escobedo, 5 - 28807 Alcalá de Henares
Teléf. (91) 882 93 91

1 CURRÍCULUM PROFESIONAL

1974-1983:
Etapa de formación, realizando estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Granada, y en Madrid en el taller del escultor Fernando Paúl. Trabaja en piedra (talla directa de calizas, mármoles, areniscas y pedernal).
1984-1987:
Dentro de una figuración de gran fuerza expresiva desarrolló una etapa interesada por caracteres de lo arqueológico. Entre las obras sobresalientes de aquella etapa está "La tumba del pájaro", que expone en Este y Complutense.
1988-1990:
Su interés se dirige al concepto y a las formas de la escultura ritual de los pueblos primitivos. Combina su lenguaje expresivo con elementos simbólicos, así como caracteres arquitectónicos con lo escultórico.

1990-1994:

Casi desaparece la figuración, al reducirse el lenguaje formal dentro de cierta tendencia minimalista. Se acusa el carácter arquitectónico de su obra. Aparecen tanto referencias del simbolismo primitivista como del universo objetual doméstico ciudadano. "Africa" es la pieza de esta etapa que expone en Este y Complutense.

2 PRINCIPALES EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1988:
"Primera etapa". Galería Leandro Navarro, Madrid.
1990:
"Arquetipos 1980-1990". Sala de Exposiciones de la Diputación Provincial. Jaén.
1992:
Galería Conde Duque. Madrid.
1994:
Casa de la Entrevista. Alcalá de Henares.

3 PRINCIPALES EXPOSICIONES COLECTIVAS

1986:
Bienal Villa de Madrid. Centro C. Conde Duque. Madrid.
Bienal de Escultura. Murcia.
1990:
XIV Certamen Nacional de Escultura Caja Madrid.
1992:
XII Concurso Nacional Rafael Zabaleta. Quesada.

4 PALMARES

1986:
Premio de adquisición de obra I Bienal de Escultura. Murcia.
1990:
Primer Premio XIV Certamen Nacional de Escultura Caja Madrid.
1992:
Premio de Escultura XII Concurso Nacional Rafael Zabaleta. Quesada.

5 BIBLIOGRAFIA (Selección)

MIGUEL FERNANDEZ-CID
"Lo que refiere la Escultura". Texto catálogo galería Conde Duque. Madrid, 1992. "La esfinge de Alcántara". Diario 16, Guía, Madrid, noviembre, 1992.
JOSE A. LISBONA
"Esculturas referentes de Andrés Alcántara". Formas Plásticas, nº 52, Madrid, 1992.

ANTONIO LIZCANO

"La seducción geométrica en la escultura de Alcántara".
Diario de Alcalá, 3 de febrero 1994. Alcalá de Henares.

JOSE MARIN-MEDINA

"Andrés F. Alcántara. Arquetipos 1980-1990". Texto catálogo
exposición Diputación Provincial de Jaén. 1990. "Alcántara, el
lenguaje de la piedra". ABC Cultural, 25 febrero 1994.
Madrid.

JOSE MENDEZ

"La Cueva de Alcalá y los Artístas". El País, 26 abril 1994.
Madrid.

TOMAS PAREDES

"Andrés Alcántara, una señal de luz para la piedra". El punto
de las Artes, 27 noviembre 1992. Madrid.

JOSE PEREZ-GUERRA

"Alcántara esculpe sus emociones" Cinco Días, 20 agosto
1988, Madrid. "Alcántara o el cultivo de la piedra". El punto
de las Artes,
4 febrero 1994. Madrid.

JULIA SAEZ ANGULO

"Andrés F. Alcántara: La escultura en el poder de la piedra".
Formas plásticas, nº 48. Madrid.

MERCEDES SIERRA

"La expresión en piedra de Andrés F. Alcántara". Tecni-Arte",
nº 32. Madrid.

Pero Alcántara quería encontrar su propio camino. En las aulas y en la biblioteca de Bellas Artes nació su fascinación por la arqueología y el arte funerario, y hoy con 33 años cumplidos, es un escultor maduro, considerado y sólido, presa de galeristas y prisionero de su taller, situado en el antiguo laboratorio de análisis clínicos de una finca agrícola. Donde antes se guardaban los frágiles tubos de ensayo, ahora descansan los cinceles, los martillos y esculturas de hasta 700 kilos, siempre tapadas con trapos "porque no me gusta verlas". La nave no tiene calefacción. Ni tampoco una grúa para mover las obras. "Las manejo con palancas", sonríe. "Y el problema no es que se me rompan, sino que me quede sin columna vertebral cualquier día de éstos". Alcántara se recluye en la nave todos los días. Dibuja, esculpe y planea. Se autorregala cristos y calaveras. Fuera, las espigas, las amapolas y las vacas montan guardia silenciosamente.

Andrés Fernández Alcántara se vino a la capital todavía veinteañero, con las manos en los bolsillos e hipnotizado por el fantasma de la movida madrileña. Detrás dejaba un pueblo de Jaén ("¡El de Juanito Valderrama!"), una calle de la infancia donde trabajaban dos ebanistas, una colección de cacharros viejos recogidos durante la adolescencia y una asfixiante sensación de desasosiego: de los 12.000 habitantes de Torre del Campo, él era el único que quería ser escultor.

A los 17 años había dejado de estudiar para ganarse la vida, a los 19 comenzó a vender sus obras por los mercadillos de Granada y Sevilla: máscaras, muebles, santos de madera, y no tardó mucho en empezar a tallar la piedra. Cuando llegó a Madrid, su único propósito era encontrar al escultor Fernando Paúl, de quien había visto un catálogo. No quería pedirle trabajo, sino sólo que le dejara mirar, "porque si se sabe mirar, se aprende". Paúl se negó y Alcántara insistió. Empezó barriéndole el taller y terminó ocupando, durante casi cinco años, el lugar de un hijo. "Yo barría, observaba y ni siquiera le preguntaba, por no molestar. Así aprendí a trabajar la piedra, a mirar la naturaleza y, lo más importante, a verme pequeño".



TUMBA DE PAJARO
Talla directa, piedra de Colmenar
87 x 152 x 64 cm



AFRICA
Talla directa, piedra de Colmenar y
Calatorao
77 x 95 x 59 cm

ANDRES F. ALCANTARA

