



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## El comportament de la fusta i de l'arbre com a paradigma escultòric: estudi d'una mostra dels escultors que treballen amb tronc o amb biga a l'Estat espanyol (1959-1987)

Juan Antonio Valle Martí

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

## 2. L'ESCULTURA BASCA DES DELS ANYS CINQUANTA.

## 1. CONDICIONS QUE HAN DETERMINAT L'EVOLUCIÓ DE L'ESCULTURA BASCA FINS ALS ANYS CINQUANTA.

---

L'Espanya de finals del segle XIX desenvolupà al País Basc una primera consciència nacionalista que es fonamentà en tres eixos **essencials**: la llengua, la tradició i la raça, i en una postura de reacció front al centralisme estatal.

En el País Basc, concretament, aquest fenòmen tingué l'origen en els canvis soferts pel procés d'industrialització i arrelà, a diferència de Catalunya, dins l'entramat social dels estaments de la classe mitjana front a la gran burgesia basca.

La incidència dels plantejaments nacionalistes en el món de l'art, en el primer terç del segle, presentà dues modalitats: la d'origen marxista, fruit de la progressiva implantació del socialisme, i la que pròpiament coincideix amb els principis nacionalistes.

Aquestes dues modalitats, que evolucionaren amb els anys, van ser les que en la dècada dels anys seixanta i a través del patriotisme (abertzale) radical generaren la base de l'estètica basca; l'expressió més ben construïda la trobem en l'escultura.

La Guerra Civil representà un tall brusc en l'evolució generativa del nacionalisme i de l'art basc (1).

L'exili i la mort dels principals pintors inclinà la balança cap a l'academicisme, cap a un cert regionalisme folklòric, o cap al modernisme postimpressionista.

La majoria dels escultors que tractarem a continuació i que pertanyen a la primera generació de la postguerra, van viure durant la infància la Guerra Civil, i més d'un d'ells també l'exili posterior (Basterretxea, Mendi-buru, Alberdi, etc.)

A finals de la dècada dels anys quaranta es produí el retorn d'uns quants artistes exiliats i, en especial, el de Jorge de Oteiza, escultor que contribuí notablement a marcar les directrius de l'estètica i de l'escultura basca en els anys següents. Es pot dir que aquesta influència s'estén molt nítidament fins a les darreres manifestacions de l'escultura basca actual.

1 - Vegeu VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" iriòsola en aquest treball.



## 2. UN RECORREGUT PER L'ESCLTURA BASCA DES DELS ANYS CINQUANTA.

---

Amb el fi de situar el nostre treball dins del context històric, donarem una petita visió dels principals trets de cada dècada.

### 2.1. ELS ANYS CINQUANTA.

Aquests anys van ser especialment influenciats per la feina d'Oteiza que es desenvolupà en tots els fronts d'acció de l'escultura basca. El primer front va ser la promoció de l'Escola de Belles Arts amb l'intent de situar-la en l'edifici d'Achuri (Bilbao). El segon front, i potser el més transcendent, va ser el Concurs Nacional per a la realització de la Basílica d'Arantzazu, tant per la importància que va tenir per al renaixement artístic basc, com per la que va tenir per als escultors de la denominada primera generació, és a dir, Oteiza, Chillida, Basterretxea, Mendiburu, Ibarrola, etc.

#### 2.1a). ARANTZAZU, EL PRIMER NUCLI ARTÍSTIC DE RENOVACIÓ.

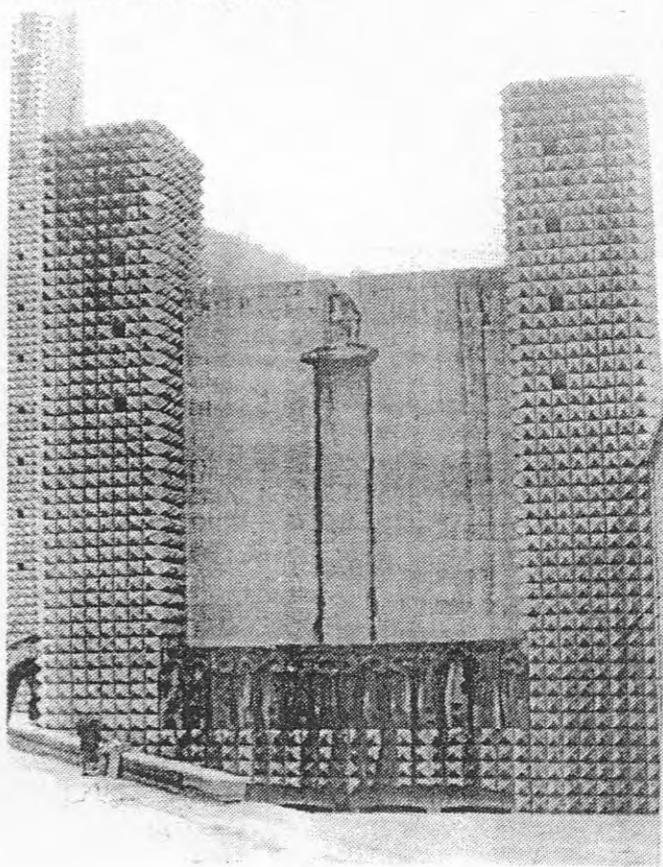
Arantzazu és un centre religiós que guarda un cert parallelisme amb el monestir català de Montserrat.

En 1950 s'hi inicià la reconstrucció de la Basílica d'Arantzazu i posteriorment, fins al 1959, s'anà realitzant la decoració. Participaren en tot aquest procés un grup considerable d'artistes bascs que compartien, amb certa homogeneïtat, els mateixos plantejaments.

La postura de l'equip, dins les coordenades històriques del moment, va ser totalment innovadora i el conjunt del projecte es pot qualificar d'avantguardista. En conseqüència, l'aportació d'aquest nucli artístic va ser clau en l'evolució de l'escultura i la plàstica basca en general.

Els arquitectes escollits per a la direcció del projecte van ser, després de celebrar-se el concurs, Luís de Laorga i Javier Sáenz de Oiza.

Arantzazu, façana.





Van presentar un projecte auster i racional al qual incorporaren com a ornament simbòlic, les pedres en punta que recobreixen part de la façana i del campanar.

Per a la decoració del mur de la façana de la Basílica es convocà un nou concurs en 1950, del qual en sortí guanyador Jorge de Oteiza. Hi treballà fins al 1953 quan per raons i circumstàncies de tipus ideològic i polític hagué d'interrompre la feina, i per tant deixà inacabat el projecte (fins al 1969).

El treball estatuari es desenvolupà sobre el mur de la façana que es troba entre les dues torres i damunt de les quatre portes. Consta de dues parts: el fris de l'apostolat i la Pietat.

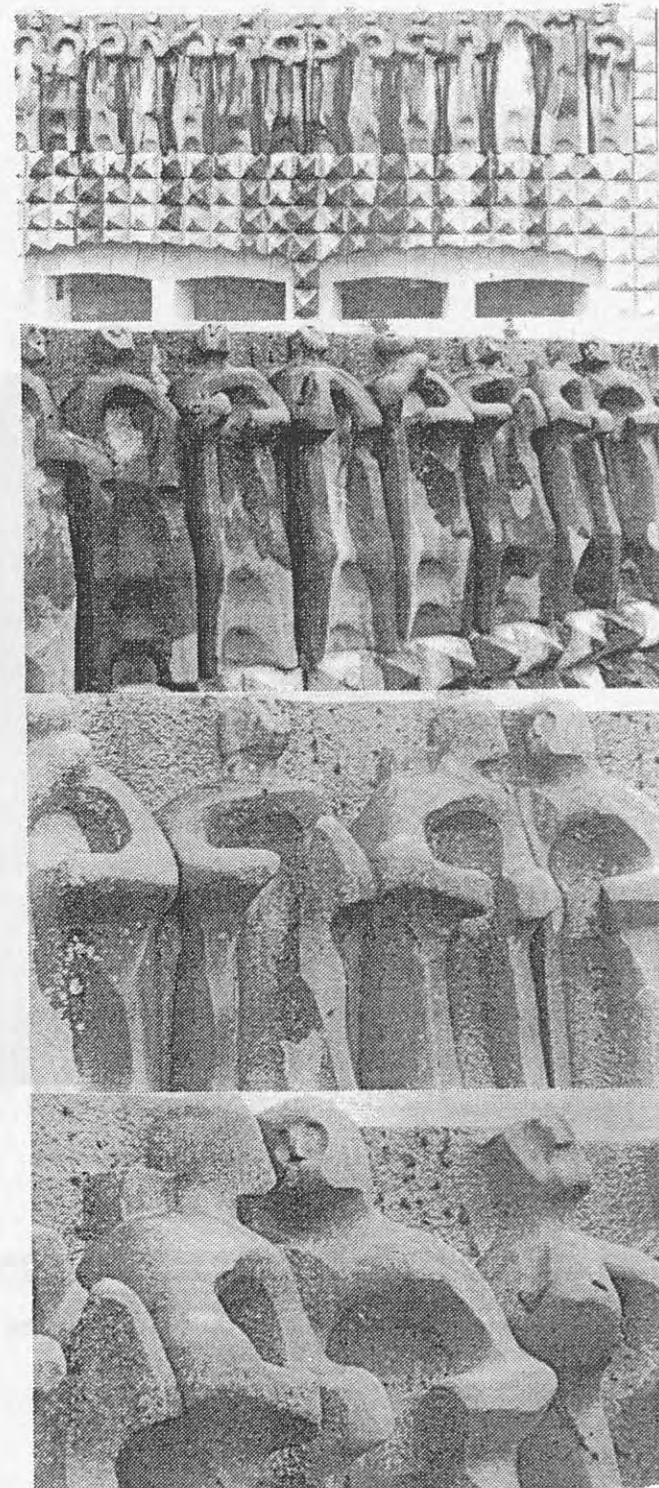
El primer element està constituït per catorze moduls de pedra de les pedreres d'Arantzazu que representen l'apostolat, amb una total independència del número i de la forma en què tradicionalment s'han manifestat aquestes figuracions artísticoreligioses.

El segon element té dues imatges que representen l'ira d'una mare davant el cadàver del fill; i està inspirat en la realitat política que patia llavors el País Basc.

El conjunt de l'obra va ser paralitzada el 1953 a causa de diversos motius que no van permetre finalitzar-la fins a l'any 1959 (2). En aquest any, i després de vuit mesos de treball, es va col·locar al capdamunt del mur La Pietat, quan Oteiza ja havia donat per conclusa la seva activitat experimental.

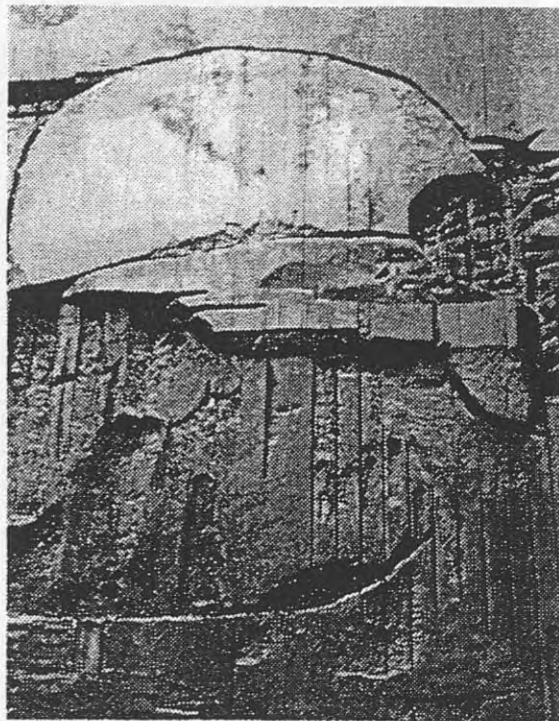
Per una altra banda, al voltant del 1952 es va convocar el concurs per a la decoració de la Basílica, que va ser guanyat per Carlos Pascual de Lara, qui moriria sense poder portar a terme la decoració de l'àbsis. Néstor Basterretxea va ser, llavors, el responsable de la decoració pictòrica de la cripta i de l'àbsis. Basterretxea estava influenciat, en aquells moments, pels grans murals mexicans, i això es reflectí en els seus esbossos. Aprofitant l'absència de Basterretxea, el projecte va ser censurat pintant de blanc tots els dibuixos i murals preparatoris.

Agustín Ibarrola també va participar en el projecte inicial, amb la idea de decorar el pòrtic, però la censura igualment va impedir que el projecte es realitzés. Els mateixos esbossos projectats per a Arantzazu van ser aprofitats per als murals de l'antiga Escola d'Arts i Oficis d'Achuri,



Oteiza, "Fris de l'apostolat", 1953-59.

2 - Es interesante leer la carta de Jorge de Oteiza "Contestación a la propuesta del Señor Obispo de Borrar el Friso de Arantzazu, sustituyéndolo por otro en el que hayan desaparecido las referencias humanas" a DIVERSOS AUTORS: OTEIZA. Nueva Forma. Ed. Alfaguara Madrid 1968. pág. 62.



Fragment de l'absis decorat per Lucio Muñoz.

4 - "Podría decirse pues que el punto clave de la recuperación artística vasca son los trabajos de la Basílica de Arantzazu".

GUASCH, Ana M<sup>o</sup>: ARTE E IDEOLOGÍA EN EL PAÍS VASCO: 1940-1980. Ed. Akal. Madrid 1985. pàg. 95.

a Bilbao.

Aquests murals, però, no van poder ser vistos pel públic al mateix temps que es pintaven els frescos de Basterretxea a la cripta. Mentrestant es destruïen, en els locals d'Achuri, els murals laboriosament realitzats per Ibarrola juntament amb gran part dels seus quadres.

Tot el conjunt de contrarietats viscudes han donat origen al denominat "drama de Arantzazu" (3).

L'encarregat de fer els vitralls va ser Fray Javier María de Eulate; en aquest cas no hi va haver cap tipus de censura.

Chillida també va poder portar a bon terme el seu projecte inicial i no va tenir cap conflicte amb les autoritats eclesiàstiques (1954). La seva aportació es concentra en les quatre portes d'accés al temple. Les portes, de fusta i ferro, van ser fetes amb un criteri racionalista, pròxim a la tradició neoplasticista de Mondrian i Van Doesburg. La textura del ferro, recuperat de residus de desballestament, ofereix una sensació de solidesa i d'austeritat molt adient al conjunt arquitectònic del qual parlem.

En 1962 Lucio Muñoz guanyà el concurs de la decoració de les pintures de l'absis, després d'haver rebutjat les autoritats eclesiàstiques les tres propostes de Basterretxea. Aquest, finalment, amb l'ajut econòmic de la Diputació, en ple període democràtic, realitzà els murals de la cripta, amb un projecte diferent a l'inicial.

Si ens aturem a comentar l'evolució i la participació dels artistes bascs en el projecte d'Arantzazu, és perquè considerem que aquest és un centre revitalitzador del món de la cultura i de l'art basc (4) en el qual es posen en pràctica actituds fonamentals, com la valoració del treball d'equip en un context de reafirmació nacional, com la valoració de les diferents aportacions individualitzades que fomenten l'actitud de recerca personal, i finalment, com la integració d'aquestes experiències d'avantguarda en un dels centres neuràlgics de la societat basca.

Tots aquests factors desencadenaren una dinàmica artística presidida i orientada fonamentalment per Jorge de Oteiza i representada posteriorment en l'àmbit internacional per Eduardo Chillida.

És a partir d'aquesta època quan es comencen a perfilar els grans de l'escultura basca i també quan s'afermen les dues possibles visions escultòriques que perviuen encara, les quals es fusionaran en els escultors



que després constituïran la segona generació.

Oteiza obté els primers premis internacionals així com Chillida (5):

"Recuérdese: el Diploma de Honor de Oteiza en la 'IX Trienal de Milán' (1951), su participación en Londres en el 'Concurso de Monumento al Prisionero Político desconocido' (1953) o su Gran Premio de Escultura en la 'Bienal de Sao Paulo' (1957); el Diploma de Honor de Chillida en la 'X Trienal de Milán' (1954), su participación en el 'Primer Salón de Escultura Abstracta' en la galería de Denise René, en París (1954), su exposición individual en la galería Maeght de París (1954), o su Gran Premio Internacional de Escultura en la 'Bienal de Venecia' (1958)." (6).

El plantejament dels dos escultors, dins l'àmbit basc és complementari més que no pas diferent; Oteiza dedicà tots els seus esforços en això que ell denomina el "Frente Interior" del seu País, mentre que Chillida projectà els esforços cap a l'àmbit internacional.

Cal destacar una tercera posició que no repercutí directament en l'escultura fins en aquests darrers anys. Aquesta posició la representà Ibarrola, amb una militància política que pretenia apropar-se al proletariat en un afany d'apropar la cultura a la realitat política del moment i al poble treballador que la pateix (7).

No cal dir que persisteix la tendència tradicional, academicista o costumbrista, que no té cap tipus de transcendència.

La tendència **associacionista** ja apareix, en aquesta dècada, fora del País Basc, amb "Cuatro Escultores Abstractos", grup a què pertanyia Oteiza juntament amb els escultors Ángel Ferrant, Eudald Serra i Carlos Ferreira. De fet, l'únic punt en comú era la seva admiració per l'obra de Henry Moore. En l'"Equipo 57" participaven els pintors Ibarrola i Basterretxea. Aquest grup desenvolupà tota una concepció espacial hereva del plantejament de Mondrian i de la influència teòrica d'Oteiza, que mantenia un contacte freqüent amb el grup.

Durant aquesta dècada Oteiza desenvolupà l'experiència escultòrica més important, concluint, entre els anys 1958-1959, el seu "Propòsit Experimental".

En 1959 Chillida inicià el treball amb la fusta amb "Abesti Gogora IV".

5 - GUASCH, Ana M<sup>a</sup>: ARTE E IDEOLOGÍA EN EL PAÍS VASCO: 1940-1980. op. cit. pàg. 117-118-119.

6 -ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M<sup>a</sup> Soledad: ESCULTORES CONTEMPORÁNEOS DE GUIPÚZCOA, 1930-1980 (MEDIO SIGLO DE UNA ESCUELA VASCA DE ESCULTURA). Ed. Caja de Ahorros Provincial de Guipuzcoa. San Sebastián 1983. pàg. 46.

7 - "-Posiciones marxistas. Frente a la facción abertzale (nacionalista), es interesante constatar aquellos artistas que niegan la diferenciación de un arte a partir de unas características autóctonas, sean étnicas o geográficas. (...) Para tales artistas, es vasco todo aquél que cada día se desarrolla en Euskadi, trabajando y participando con su actividad en la vida colectiva y social vasca, sin exclusivismos étnicos (...) más que buscar la esencialidad del arte vasco a partir de una recuperación de las raíces, se debe hacer a través de una profunda concienciación en las características nacionales."

GUASCH, Ana M<sup>a</sup>: ARTE E IDEOLOGÍA EN EL PAÍS VASCO: 1940-1980. op. cit. pàg. 227.

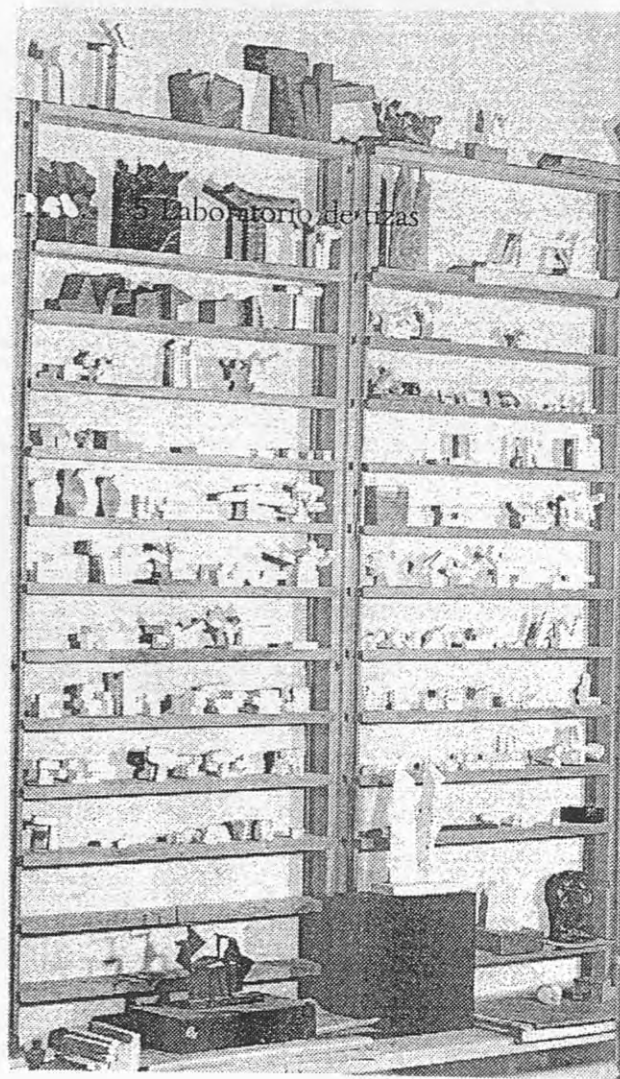


8 - GUASCH, Ana M<sup>o</sup>: ARTE E IDEOLOGÍA EN EL PAÍS VASCO: 1940-1980. op. cit. pàg. 196.

9 - OTEIZA, Jorge de: QUOSQUE TANDEM...!. ENSAYO DE INTERPRETACIÓN ESTÉTICA DEL ALMA VASCA. Ed. Txertoa. San Sebastián 1975.

10 - GUASCH, Ana M<sup>o</sup>: ARTE E IDEOLOGÍA EN EL PAÍS VASCO: 1940-1980. op. cit. pàg. 202-203.

Laboratori de guixos.



## 2.1b). APORTACIÓ DE JORGE DE OTEIZA AL DESENVOLUPAMENT DE L'ESCULTURA BASCA.

Els punts més destacables de l'aportació d'Oteiza a la plàstica i a l'escultura basca són tres:

- El plantejament respecte a l'escultura i a l'estètica basca.
- L'aportació escultòrica (model experimental i formal).
- La insistència pedagògica.

De fet els dos últims punts són conseqüència del primer,

"Tendría que esperarse a la postguerra, tras las experiencias de Aránzazu y la iniciación del Movimiento de la Escuela Vasca para que Jorge de Oteiza ofreciera, en base a una concienciación de lo autóctono, una valiosa aportación al concepto de estética vasca, en el sentido de reafirmar la autenticidad del arte vasco, a partir de la recuperación de las raíces étnicas e históricas de su pueblo." (8).

Aquest primer punt va ser àmpliament explicat en un llibre del 1963, "Quosque Tandem", que el mateix autor subtitulà "Ensayo de interpretación estética del alma vasca" (9).

En aquest llibre planteja un objectiu bàsic: la recuperació de l'essència de l'estil que configura el basc com a individu i com a poble, estil fonamentat en la tradició i en la prehistòria.

"El pueblo vasco tiene que entrar forzosamente en una fase de recuperación, de búsqueda de lo perdido, de reafirmación de lo autóctono. Y, en tal aspecto, Oteiza es rotundo; al contrario de aquellos que creen que el esfuerzo de salvación debe concentrarse en la recuperación del idioma para devolverlo al hombre, para Oteiza el problema no consiste en devolver primero el idioma al hombre, sino el hombre al idioma. La recuperación del hombre es pues la cuestión previa para la recuperación del idioma. Y aún matiza más: ese hombre que es preciso recuperar es el hombre activo en la cultura, es el hombre que define el estilo cultural vasco." (10).

Per explicar la fisonomia de l'estil basc actual, Oteiza recorre a la prehistòria a partir de dos elements: la llengua i el cromlec.

Són, per a Oteiza, els dos testimonis més importants del passat del seu poble.

La correspondència entre estil i llengua són fonamentals segons els

criteris de l'escultor; l'estructura íntima del llenguatge conté el sentit del caràcter basc.

El cromlec és l'altra via d'interpretació. El cromlec (11) és la representació del buit interior, del concepte zero aplicat a l'obra d'art de l'espai per a la comunicació amb la natura o amb Déu. Però, a més a més, és la conclusió final a què arribà el poble basc en la seva prehistòria, una conclusió similar a la d'Oteiza en l'escultura experimental (12).

Aquesta representació del buit implica una sensibilitat estètica, religiosa i política que fa innecessari l'art per al poble.

La voluntat d'Oteiza de donar cos a l'estil basc, com un fet diferencial, i el seu model de recerca al voltant de la tradició i l'essència del poble, va penetrar en una gran part dels escultors bascs, que assumiren el plantejament des de diferents òptiques. Així tenim Chillida, que en els primers treballs amb el ferro va recórrer als instruments rurals del país, fins i tot, en algun moment, ell ha destacat la relació entre la seva escultura i l'arquitectura popular; tenim Basterretxea, que des d'una postura nacionalista reivindica la recuperació de les imatges transmises oralment a partir de la seva escultura; tenim Mendiburu que desenvolupa la seva feina a partir del contacte directe amb el poble i amb la natura del país; tenim Aguirre, que fa seva aquesta interpretació de l'estil basc des d'una postura interdisciplinària, incorporant les tradicions i les seves vivències del bosc, de l'arbre, amb un plantejament pròxim al de Mendiburu. També en alguns membres de la darrera generació hem trobat aquest esperit (13).

El desenvolupament escultòric d'Oteiza també incideix en la manera de fer l'escultura basca, i això ho podem veure tant en la tendència a la geometria i a l'abstracció de gran part d'aquesta escultura, com en la de caire experimental i íntim inicialment desenvolupada per altres escultors (14).

No entrarem a fer un estudi puntual de l'escultura d'Oteiza (15). Primer perquè la seva feina és anterior al 1959, any en què ell ja considera finalitzat el seu propòsit experimental; i en segon lloc, perquè el treball amb els troncs es redueix a l'escultura titulada "San José y María encinta", del 1931, encara que té alguns estudis fets en fusta com el del "laboratori de guixos" ("laboratorio de tizas").

El "laboratori de guixos" és precisament un dels models que podem

11 - "Delante un día de uno de estos pequeños cromlechs en el alto de Aguiña -comenta Oteiza-, preocupado por entenderlo, pensé en mi desocupación del espacio y rápidamente comprendí todo lo que aquel círculo vacío significaba. Era exactamente mi escultura metafísica de mi conclusión experimental reciente. Las piedras no estaban colocadas desde la realidad, sino en contra de ella, desde una conciencia metafísica, definida en el espacio. Yo he partido -añade más adelante- para mi hipótesis sobre el cromlech vasco, de mi campo personal en el que teórica y experimentalmente, la evolución estética de un lenguaje concluye en una construcción espiritual y voluntariamente vacía. Antes de afirmar que nuestro pequeño cromlech vacío no es estela funeraria dentro del arte por un análisis comparativo comprobando que sucede así en la vida de los cambios en el arte de otras épocas o que ha estado a punto de suceder, como está ocurriendo en el arte contemporáneo y a mí personalmente ya me pasó."

OTEIZA, Jorge de: QUOSQUE TANDEM...! op. cit. apartat 94.

12 - "El cromlech vasco es, para Oteiza, una construcción estética, cuyo verdadero contenido, lejos de encerrar enterramientos o espacios funerarios es el vacío interior: el cromlech es una obra de arte igual a cero. De las moradas del vasco prehistórico (antes de Lascaux, morada de la noche; en el Lascaux, morada exterior, del fuego, de la tierra) la del cromlech neolítico corresponde a la morada de la luz, del espíritu, de lo que se deduce que el cromlech era un espacio espiritualmente habitable, un espacio de reflexión para la conciencia íntima, de silencio, de comunicación expresiva con la naturaleza exterior, de contacto directo con Dios. Lo que, en definitiva, equivale a afirmar que el cromlech es la anticipación más evidente de la arquitectura religiosa y, en definitiva, un verdadero espacio religioso, un lugar sagrado, una iglesia."

Sin embargo, ésta no es la única interpretación que del cromlech hace Oteiza, puesto que, tras un análisis comparado entre el lenguaje y la propia expresión artística popular de los estilos de otros pueblos y otras épocas y precisamente por el grado de abstracción estética alcanzada, afirma que debe de identificarse con una estatua, construcción estética de protección espiritual con la que finaliza el proceso artístico de la prehistoria vasca, y es digno de tenerse en cuenta como una de las creaciones más importantes del artista prehistórico del Neolítico."

GUASCH, Ana M<sup>a</sup>: ARTE E IDEOLOGÍA EN EL PAÍS VASCO: 1940-1980. op. cit. pàg. 207-208.

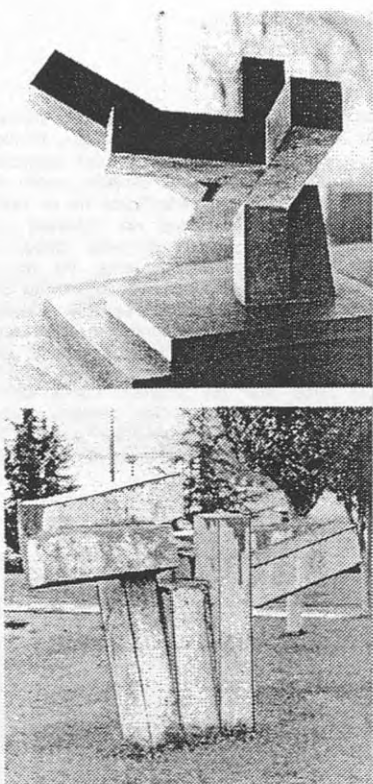
13 - Aquest és el cas de José Ramón Anda o José Ángel Lasa, per un costat, i de Txomin Badiola per un altre.

14 - "En su pensamiento, la obra de arte cumple una doble función. De una parte, en su desarrollo interno, constituye un laboratorio íntimo y secreto donde el artista es capaz de conquistar una conciencia superior. De otra, los esfuerzos del arte a lo largo de su historia, desembocan y concluyen como actividad experimental, en un espacio único y vacío."

Pedro Monterola a la introducció de GUASCH, Ana M<sup>a</sup>: ARTE E IDEOLOGÍA EN EL PAÍS VASCO: 1940-1980. op. cit. pàg. 12.

15 - Resulta interesant per aquesta raó, consultar el CATÀLEG OTEIZA. PROPÓSITO EXPERIMENTAL. Ed. Fundació Caixa de Pensions. Madrid 1988.





relacionar directament amb les escultures que Chillida realitzà amb roure, i més concretament amb "Abesti Gogora II" i amb "Lloc de trobada I". No pretenem establir cap relació de causa-efecte que pugui anar més enllà de la manifestació del parallelisme formal i constructiu entre les activitats dels dos escultors.

Com hem dit anteriorment, l'actitud investigadora desenvolupada amb el propòsit experimental és un model que han seguit diferents escultors. És el cas dels propers a la seva generació (Mendiburu, amb les "Taluas", o Basterretxea, amb la primera etapa analítica) o bé dels de la generació següent (Anda i Garraza per tal com plantejaven els estudis, o Txomin Badiola que presentà un treball de catalogació sobre l'escultura d'Oteiza, a Madrid, el 1988).

El tercer punt de l'aportació d'Oteiza que activà el desenvolupament escultòric en el País Basc va ser la insistència, i en determinats moments, la pràctica pedagògica. Un dels primers objectius que Oteiza tingué des del seu retorn al País Basc va ser la creació d'una Escola de Belles Arts autofinançada amb la pròpia experiència com a ceramista industrial. La primera acció i intent frustrat envers aquest projecte va ser l'ocupació, per part dels artistes, de l'edifici d'Achuri d'on van ser desallotjats. En 1950 es replantejà el projecte davant la possibilitat d'obtenir un edifici buit, la caserna d'Atocha. Darrere aquesta empresa en vingueren d'altres com el del Col·legi d'Artistes Bascs a Oñati, la Ikastola Experimental i els Tallers de Loiola, La Fundació Artística Basca a Vitòria, la Universitat d'Artistes Bascs a Pamplona, etc.

De totes formes, va ser en 1969 quan aquest projecte es realitzà a Deba, amb els fons de la Fundació Ostolaza. Els objectius que es perseguien eren, en principi, formar l'artista basc, ajudar-lo amb unes instal·lacions, i finalment, proporcionar-li un laboratori per a la investigació estètica. La formació s'aconseguia fent passar l'alumne pels diferents tallers d'escultura, de gravat i de fundició, al mateix temps que s'investigava procurant obtenir una interrelació dels diferents mitjans d'expressió artística. El model tenia una relació evident amb la Bauhaus (16).

L'escola és el primer centre experimental del País Basc dedicat a l'ensenyament de l'art. Entre el 1969 i el 1971 tingué gran activitat, però ja llavors s'hi detectaren dificultats econòmiques, que amb d'altres proble-

16 - ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M<sup>a</sup> Soledad: ESCULTORES CONTEMPORÁNEOS DE GUIPÚZCOA, 1930-1980. op. cit. pàg. 83-84.



mes provocaren un nou fracàs per a Oteiza, el qual abandonà definitivament la docència. Molts escultors de les generacions més joves han passat per aquesta escola.

Cal remarcar que la influència d'Oteiza no es limità al context basc, sinó que s'extengué a la resta de l'Estat espanyol, a les Escoles de Belles Arts que tenien una tendència aperturista, com la de Sant Jordi, a Barcelona, on el "Quosque Tandem" circulava de mà en mà.

Per una altra banda, també és necessari destacar la dificultat d'integració, sobretot en els primers moments, de l' "Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao", àmpliament constestada per ser considerada una ingerència del centralisme de Madrid. Amb el temps, el procés d'integració anà evolucionant de tal forma que hi entrà professorat basc, com és el cas de l'escultor Larrea, d'Àngel Garraza, ex-alumne de l'escola, de José Àngel Lasa, de J. Ramón Anda, que hi participà temporalment, o d'Ibarrola, que generà una polèmica quan es considerà marginat de la docència de l'actual "Universidad de Bellas Artes" per no tenir la titulació requerida (aquesta polèmica afectà el normal desenvolupament d'aquest treball).

En aquesta dècada, concretament en 1957, es creà a París l' "Equipo 57" (17).

## 2.2. ELS ANYS SEIXANTA.

Els fets que determinen la importància d'aquesta dècada respecte del nostre treball i de l'escultura basca són diversos.

- La incorporació d'escultors summament importants en el conjunt de l'escultura basca, com Ricardo Ugarte, Vicente Larrea o Ramón Carrera.

- L'aportació, ja comentada, d'Oteiza amb el "Quosque Tandem" publicat en 1963 (18).

- El gran esforç associacionista tendent a consolidar l' "Escuela Vasca" (és a dir, l'escultura d'aquesta època i d'aquest grup d'escultors), amb la creació dels grups "Gaur" de Guipúscoa, "Emen" de Biscaia, "Orain" d'Àlaba i "Danok" a Navarra.

No tots aquests grups van tenir la mateixa transcendència; "Gaur" va ser el grup més dinàmic. El constituïen Oteiza, Chillida, Basterretxea i

17 - "El Equipo 57 se crea en París en 1957, a raíz de una exposición realizada en el Café Roind Point, si bien los aspectos de su formación aún restan oscuros. Suele aceptarse que en sus inicios el Equipo estaba constituido por Oteiza, Duarte, Quart, Ibarrola, Serrano y Basterretxea (...) Lo cierto es que el manifiesto hecho público en París en 1957 (Café Roind Point) sólo aparecía firmado por Àngel Duarte (pintor), Agustín Ibarrola (pintor), Juan Serrano (arquitecto) y José Duarte (pintor y escultor). En la evolución de este equipo se deben de distinguir dos aspectos básicos: uno de ellos, que se podría llamar de investigación plástica en relación al problema de la interactividad espacial, y el segundo, como proyección social e ideológica del grupo, si bien, en ocasiones, el propio Equipo rechaza tal argumentación. (...) La búsqueda y el análisis investigativo sobre el comportamiento de las curvas en una superficie plana llevó a los componentes del Equipo a plantear la llamada 'teoría de la interactividad del espacio plástico' basándose en el hecho de que una curva siempre establece en uno de los lados, una relación de acción, de convexidad, y en otro lado de concavidad y, por lo tanto, de un término contrario en la acción de cada uno de los lados que divide o dibuja un límite."

GUASCH, Ana M<sup>ª</sup>: ARTE E IDEOLOGÍA EN EL PAÍS VASCO: 1940-1980. op. cit. pàg. 122-123-124.

18 - OTEIZA, Jorge de: QUOSQUE TANDEM...! op. cit.

19 - "...grupos que surgieron, más que de presupuestos plásticos, de la necesidad de presentar un frente de acción común tanto ante el vacío cultural propio como con respecto a la opresión social del ambiente. De estos grupos, el de mayor ascendencia fue, sin duda, el Gaur; sus componentes, Oteiza, Chillida, Basterrechea, Mendiburu, Zumeta, Balerdi, Sistiaga, aunque con diferentes opciones plásticas e, incluso, personales ante el fenómeno artístico, representaron la alternativa formal más vanguardista del momento: la abstracción."

GUASCH, Ana M<sup>a</sup>: "El arte vasco hoy (Los años setenta)". ARTES PLÁSTICAS núm. 35/36. Barcelona 1980. pàg. 19.

20 - "Estas dificultades de metas unitarias no sólo han surgido a ese nivel de experiencias, sino en otra cuestión muy controvertida en los años setenta: las Escuelas de Arte. Resumiendo la ardua cuestión, cabe afirmar que el problema surgió, por un lado, de la escasa colaboración que los artistas prestaron al funcionamiento de la Escuela de Arte de Deva, creación casi personal de Jorge de Oteiza, el cual quería formar en la libertad del arte las nuevas generaciones y, por otro lado, el difícil acoplamiento, particularmente en los primeros años, de la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao al contexto vasco. Aunque los problemas no están del todo resueltos creemos que la posibilidad de órganos culturales autóctonos acabará por afianzar éstos y otros centros culturales y docentes cuya ausencia tanto se ha hecho notar desde principios de siglo."

GUASCH, Ana M<sup>a</sup>: "El arte vasco hoy (Los años setenta)". op. cit. pàg. 20-21.

21 - "Tras la crisis de los grupos de la Escuela Vasca, con la consecuente desaparición inmediata de toda esperanza de arte colectivo popular, se fue desarrollando en el artista vasco un paulatino proceso de proyección individual que a niveles de creación plástica, se traduciría en un deseo de conectar, y en definitiva, de hacer un arte 'acorde' con las vanguardias que se estaban gestando tanto en el ámbito nacional como el internacional."

GUASCH, Ana M<sup>a</sup>: ARTE E IDEOLOGÍA EN EL PAÍS VASCO: 1940-1980. op. cit. pàg. 159.

Mendiburu entre d'altres (19). La primera exposició la varen fer a la Sala Barandiaran de Sant Sebastià i publicaren el primer manifest a favor de la comunicació entre els artistes i de la resurrecció de l' "Escuela Vasca". Els factors cohesionadors van ser la personalitat d'Oteiza i l'afinitat de les tendències pròximes a les avantguardes de moda.

La creació de grups s'extengué entre una gran part dels pintors i dels escultors del moment.

Un altre dels motius que identifiquen aquesta dècada és la creixent valoració de Chillida a l'àmbit internacional, cosa que es va traduir en diversos premis successius: Premi Carnegie d'Escultura (1964), Premi Nordrhein-Westfalen (Dusseldorf, 1966), Premi Wilhelm Lehbruck (Duisburg, 1966).

En 1969 es creà l'Escola de Deva, el principal promotor de la qual és Oteiza, qui contà amb la col·laboració desinteressada d'Ibarrola.

En el mateix any també es creà, per decret-llei, l' "Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao" (20).

Dins de tot aquest context es dona l'inici dels treballs amb la fusta de Mendiburu, amb l' "Homenatge a l'aitzkolari" de 1960, i el pas de la pintura a l'escultura de José Aguirre, que es dedicà a la talla d'imatges religioses en un principi.

### 2.3. ELS ANYS SETANTA.

En la dècada dels anys setanta continuà la creació de grups, però l'activitat va ser molt reduïda a causa de la curta durada que tingueren (21).

A. M. Guasch, en l'article "El arte vasco hoy (los años setenta)", diu:

"Con respecto al concepto de Arte

a) Cada una de las provincias vascas muestran un arte propio, e incluso, por completo ajeno al de las otras, es decir, desaparece la preponderancia alternativa de Bilbao y San Sebastián como focos de irradiación plástica, alternativa que había perdurado desde principios de siglo.

b) Apenas se forman grupos de trabajo, si bien en algunos casos, se intentan planteamientos conjuntos que fracasan, sea por interferencias exteriores, sea por ideologías políticas que se superponen a lo plástico, o bien, por el típico



aislamiento que caracteriza al artista vasco.

c) Por lo general, se aceptan los soportes tradicionales de las creaciones plásticas y no se buscan nuevas alternativas para su difusión, aunque se tiene conciencia de la insuficiencia de la misma a nivel social.

d) Se entiende el arte más como un trabajo que bajo el punto de vista de una realización conceptual.

e) Se procura hacer una parcela autónoma de la creación artística; por ello la ideología no se reflejará directamente en las obras, sino, en todo caso, en la posición personal del pintor.

Con respecto al artista y a su formación.

f) A excepción de Oteiza, más a nivel teórico que práctico, esta nueva generación no encuentra líderes o maestros con el suficiente carisma para fundar una escuela.

g) Excepto los surgidos de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, todos los artistas son autodidactas, lo cual, claro está, implica un mayor esfuerzo y dedicación para poder alcanzar unos resultados válidos.

h) Se menosprecia, por lo común, la trascendencia que el quehacer propio pueda tener en el resto del Estado Español, en un estadio en el que lo más importante aún no es ser conocido, sino encontrarse consigo mismo.

i) Apenas si existe la posibilidad, si no es a nivel individual, de seguir informativamente las tendencias internacionales que se van produciendo, aparte del esfuerzo que en este sentido realizan algunas galerías y entidades.

Con respecto al entorno.

j) Ni el mercado del arte ni la mayor parte de la crítica apoya este tipo de arte, nuevo para el nivel cultural del país y sigue siendo el arte folklórico y costumbrista el máximo exponente de lo vasco.

k) No se puede hablar de un acuerdo de los artistas al respecto de que exista propiamente un arte diferencial, si bien es generalizada la consideración de que la lucha del pueblo vasco por desprenderse de la opresión centralista ha significado un fuerte revulsivo para su trabajo, al igual que los condicionantes geográficos y sociales del entorno." (22).

A partir de llavors comencen, en el País Basc, una sèrie de mostres i d'exposicions en les quals participen una gran part dels artistes bascs. La primera es celebrà a Mèxic, en 1970 ("Exposición de Pintura y Escultura Vasca Contemporánea") i hi participaren Larrea, Chillida, Basterretxea i Mendiburu.

En 1971 Basterretxea obtingué el primer premi de la "II Bienal Internacional de Escultura", a Sant Sebastià.

En el mateix any s'organitzà la "I Muestra de Artes Plásticas" de Ba-

22 - GUASCH, Ana M<sup>o</sup>: "El arte vasco hoy (Los años setenta)".  
op. cit.



23 - Vegeu el llibre de GUASCH, Ana M<sup>o</sup>: ARTE E IDEOLOGÍA EN EL PAÍS VASCO: 1940-1980. op. cit.

rakaldo, en què participà Basterretxea, i la "I Muestra Indiscriminada de Arte Vasco", també a Barakaldo, on, a més d'ell, hi havia Larrea, Mendiburu, Oteiza, Carrera i Ugarte, al costat de molts pintors i estudiants de Belles Arts.

En 1972 s'organitzà els "Encuentros en Pamplona", exposició polèmica (23) tant per la marcada tendència elitista d'alguns dels participants, com per les circumstàncies polítiques del moment.

Aquest any es celebrà la "I Exposición de Arte Vasco del Movimiento de la Escuela Vasca" a Tolosa, que es va repetir l'any següent.

En 1973 tingué lloc a la Galeria Skira, de Madrid, l'exposició "Cinco Escultores Vascos". El mateix any, a Tenerife, es realitzà la "Primera Exposición Internacional de Escultura en la Calle", i hi exposaren Basterretxea, Mendiburu i Ugarte.

Chillida rebé els premis internacionals següents, que l'afermaven al nivell internacional: Premi Rembrandt de la Fundació Johann Wolfgang von Goethe de Basilea (1975), Premi Ministeri d'Assumptes Exteriors de la "Tenth International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo".

També Basterretxea rebé el premi de la "I Exposición Internacional Autopistas del Mediterráneo" (1974). Ell mateix desenvolupà l'activitat escultòrica amb la fusta a partir del 1972 i fins al 1975 fonamentalment.

José Ramón Anda i Ángel Garraza inicien els treballs escultòrics amb la fusta al voltant del 1975. Lertxundi també desenvolupà la seva activitat amb aquesta matèria a partir de finals de la dècada.

En aquells anys també participaren en exposicions internacionals, com la Biennial de Venècia, la Biennial de Sao Paulo, la Documenta de Kassel o la Triennial de París.

Els anys setanta mostren la vitalitat d'un art i una escultura autòctona a l'exterior.

"El panorama del arte vasco de los setenta, teniendo en cuenta los presupuestos ya mencionados, es extremadamente sugestivo y no dudamos en afirmar que dentro del Estado Español puede representar un auténtico revulsivo en el sentido de ofrecer opciones plenamente autóctonas, sin que por ello signifique una desconexión con las corrientes internacionales." (24).

24 - GUASCH, Ana M<sup>o</sup>: "El arte vasco hoy (Los años setenta)". op. cit. pàg. 21.

## 2.4. ELS ANYS VUITANTA.

En els anys vuitanta el País Basc ha iniciat la seva autonomia dins el procés democràtic, cosa que ha permès una sèrie d'activitats a partir de les iniciatives de les institucions autonòmiques. Un exemple clar és la creació dels premis "Gure Artea" del Departament de Cultura del Govern Basc, en 1982.

Per una altra banda, l'art ha perdut les justificacions extra-artístiques que havia tingut abans, la qual cosa ha provocat un canvi profund en les manifestacions escultòriques del moment (25). Els nous escultors miren amb bons ulls els corrents internacionals, han deixat de considerar el propi estil basc com un model clar, han assumit perfectament allò quotidià i trivial en front dels aspectes transcendents més valorats en les dècades anteriors (26).

El procés d'exportació i la mostra de l'art basc a la resta de l'Estat espanyol s'ha estès a la primera generació i a la segona.

Podem citar l'exposició de Chillida en el Palacio de Cristal, al Retiro de Madrid, de 1980; l'exposició d'Ibarrola en el mateix lloc; la del Centre Conde Duque o la del Museo Español de Arte Contemporáneo, totes dues a Madrid, l'any 1987; també la de Basterretxea i, ja recentment, les exposicions d'Oteiza (27).

Quant als premis, podem destacar el procés creixent de consolidació de la imatge de Chillida com a gran escultor basc en l'àmbit internacional, a qui se li ha donat diferents premis, com el Prix National des Beaux-Arts pour Sculpture, a París, el 1984, o el Premi d'Escultura concedit per la Wolf Foundation, de Tel-Aviv, el 1985.

És notòria, igualment, la realització de diferents projectes de dimensions considerables amb la col·laboració d'arquitectes, dins del País Basc.

Les noves generacions d'escultors participen del fenomen de la difusió de l'escultura multiplicant el seu nombre.

Els escultors dedicats al treball de la fusta, en el sentit que hem plantejat en el nostre treball, assumeixen també la diversificació d'estils i plantejaments del moment, encara que la postura mantinguda avui dia té algun aspecte que pertany a les coordenades artístiques de la generació anterior.

25 - "Podríamos afirmar que (1980) es el límite de una década de importantes transformaciones; que con 1980 el País Vasco inicia una andadura autonómica; que el arte pierde unas razones extra-artísticas o que, al menos, éstas ya no lo justifican."

GUASCH, Ana M<sup>a</sup>: ARTE E IDEOLOGÍA EN EL PAÍS VASCO: 1940-1980. op. cit. pág. 17.

26 - "¿La preponderancia del expresionismo abstracto en la pintura y escultura de la posguerra y su respaldo existencialista, no explica el sentido trascendente del arte en este período, ese 'proporcionar ojos al pensamiento para mirar la trascendencia'? ¿y ese sentido trascendente, no enlaza con la concepción religiosa y el carácter de misión histórica, en el que confluyen con los intereses políticos nacionalistas, los de nuestros artistas más importantes? Y por último, ¿si el nacionalismo surge, como dice Eisenstadt, de la unión de la tradición de la comunidad y el proceso modernizante, no ha sido el arte vasco durante todo el siglo XX, el resultado de un esfuerzo semejante?."

Pedro Monterola a la introducció de GUASCH, Ana M<sup>a</sup>: ARTE E IDEOLOGÍA EN EL PAÍS VASCO: 1940-1980. op. cit. pág. 14.

27 - "Asimismo los vascos de la diáspora están pasando por momentos especialmente buenos. Cristina Iglesias continua su carrera plagada de éxitos. Y también Savater, Gangutia y Marta Cárdenas han brillado por sus intervenciones en muestras individuales y colectivas. Del mismo modo que artistas como Villalba y Bonifacio Alonso siguen en pleno candelero. Pero, y es que al mismo tiempo, para mayor contraste entre el ayer y el hoy, se ha venido produciendo durante el año pasado y el actual todo un amplio programa de recuperación de algunas de las voces más caracterizadas de las generaciones anteriores. Artistas como Agustín Ibarrola y Néstor Basterrechea han hecho valer su acto de presencia en Madrid y otras ciudades españolas. Oteiza ha roto también con los años de reclusión interior. Mientras que Chillida ha contenido su habitual andadura de exposiciones, mostrando en 'La Colección' de la Telefónica obras de todos sus períodos. (...) Esta temporada han mostrado o van a hacerlo individualmente en Madrid nada menos que seis de estos escultores. Recuerdo sus nombres: Badiola, Catania, Zugasti, Bados, Marisa Fernández y Javier Elorriaga. Moraza está a la espera. Nagel expuso en la FIAC de París. Dora Salazar y Morquillas se van a presentar en Metronom de Barcelona. Bados en la Caixa de Moncada, Irazu en la Fundación Miró y la Gaspar está a la espera de Anda."

SAENZ DE GORBEA, Xabier: "Doble mirada al último arte vasco". CATÁLEG OPERA PLÁSTICA. Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco. Vitoria 1988. pág. 17-18.



### 3. LA PRESÈNCIA DE DIFERENTS GENERACIONS EN L'ESCULTURA BASCA DES DEL 1950.

---

Durant la primera meitat del segle XX, el País Basc no ha comptat amb escultors que hagin tingut renom internacional i el seu nombre tampoc ha estat abundant. El panorama artístic d'aquesta primera meitat de segle es caracteritza per l'abundància de pintors i l'escassetat d'escultors.

Plazaola considera que hi ha, al llarg del segle XX, tres generacions ben diferenciades (28). La primera generació és la "Generación de transición", constituïda per Nemesio Mongrovejo, Paco Durrio i Quintín de Torre, entre d'altres. En la segona generació, la "Generación desangrada", que viu el trauma de la Guerra Civil i la postguerra, hi destaca l'escultor Julio Beobide, sobretot per les talles de fusta.

La tercera generació, que és la que ens interessa especialment a nosaltres, s'inicià al voltant dels anys cinquanta, quan Oteiza retornà i començà a treballar en el País Basc, com també ho va fer Chillida una mica més tard. En aquesta generació cal incloure a més a més, Néstor Basterretxea, José Aguirre, Remigio Mendiburu, José Alberdi (encara que aquest no del tot), Ricardo Ugarte, Ramón Carrera i Vicente Larrea.

Per una altra banda, Plazaola també cita la denominada "Generación rebelde" on trobem escultors nascuts al voltant de l'any cinquanta, com Koldo Alberdi, José Ramón Anda, Aizkorbe, etc.

Javier Viar, en un article titulat "Tres generaciones del arte vasco de postguerra" (29), classifica els components d'aquesta tercera generació tot subdividint-la en tres grups: El primer, agrupa a Oteiza, Chillida, Basterretxea, Ibarrola i hi destaca la tendència constructiva, desenvolupada al voltant dels primers anys de la dècada dels anys cinquanta. En el segon grup reuneix Mendiburu i Larrea, dels quals valora l'inclinació informalista, que com ell mateix comenta, va fer acte de presència en tota Europa durant els darrers anys de la dècada dels cinquanta i de principis dels seixanta. Chillida mateix va ser, en més d'un aspecte, l'iniciador d'aquesta tendència. En el tercer grup destaca l'escultor Nagel, però sens dubte es refereix a la generació que Plazaola ha denominat la "Generación rebelde".

28 - PLAZAOLA, J.: "La escuela vasca de escultura". CULTURA VASCA. San Sebastián 1978.

29 - SENSE AUTOR: CATÀLEG ERAKUSKETA 1979. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid 1979.



En la introducció del capítol dedicat al País Basc del catàleg de la "VIII Bienal Ciudad de Zamora" (30), els autors (Javier González de Durana i Kosme M<sup>e</sup> de Barañano), fent servir la metàfora com a recurs descriptiu, han diferenciat tres generacions o "colmenas": la primera agrupa Paco Durrio, com a "abella reina" i Basterra, Inurria, Barrenetxea, Salazar, Huerta, Nemesio Mongrovejo i Quintín de Torre, com a "abelles"; en la segona considera Eduardo Chillida com a "abella reina", Oteiza com a "abellot" i a la resta com "abelles" (Basterretxea, Mendiburu, Ugarte, Alberdi, Carrera i Larrea). En la tercera generació, després de nombrar l'existència d'una "plèiade d'abellots", no cita cap nom, però hi inclou els anomenats en la catalogació: José Ramón Anda, Ricardo Catania, Daniel Castillejo, Ángel Garraza, Cristina Iglesia, Koldobika Jauregui i José Ángel Lasa.

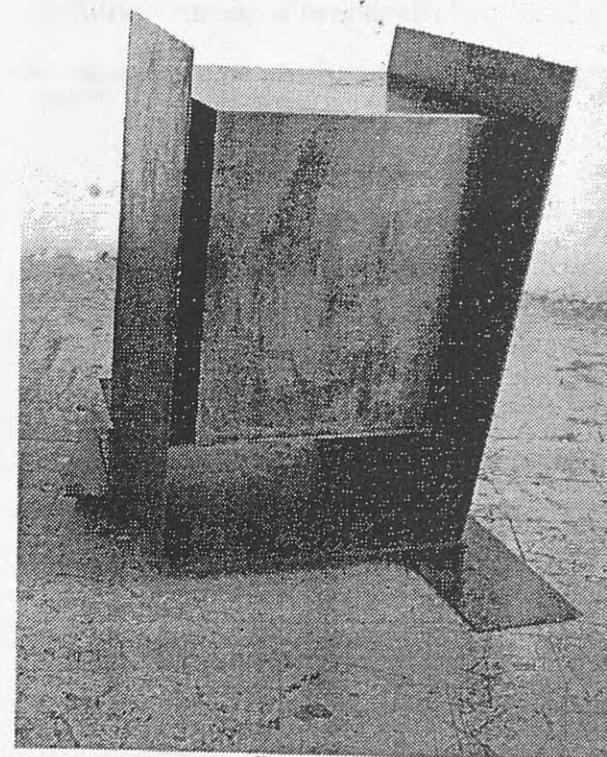
El panorama artístic i escultòric basc d'aquests darrers anys s'ha anat ampliant amb noms i amb agrupacions subtils que responen al desig d'integració en la dinàmica del moment actual.

En el nostre estudi, diferenciem clarament dues generacions.

La primera agrupa els escultors nascuts al voltant del primer terç del segle i la segona engloba als escultors nascuts en el segon terç o cap a la meitat del segle. Naturalment, és fàcil apreciar diferències entre els nascuts al voltant dels anys cinquanta i els més joves, nascuts pocs anys després. Els dels anys cinquanta van fer de nexa entre els primers i els últims. Aquesta segona generació estarà composta, doncs, per: Ángel Garraza, José Ramón Anda, Nagel, José Ángel Lasa, Txomin Badiola, Marisa Fernández, Juan Luís Moraza, Elena Mendizabal, J. R. Sainz Morquillas, Ricardo Catania, Koldo Jauregui, Cristina Iglesias, Dora Salazar, etc.

Nosaltres estudiarem entre els escultors de la primera generació, Eduardo Chillida, Néstor Basterretxea, Remigio Mendiburu, José Aguirre, José Alberdi i Agustín Ibarrola. De la segona generació hem escollit José Ramón Anda, Ángel Garraza, i J. A. Lasa, (Koldo Jauregui, Lertxundi i Koldo Alberdi), ens dedicarem especialment als tres primers ja que no hem pogut entrevistar a la resta.

30 - SENSE AUTOR: CATÀLEG VIII BIENAL CIUDAD DE ZAMORA.  
Ed. Junta de Castilla y Leon, Ayuntamiento de Zamora, Diputación de Zamora. Zamora 1986.



Txomin Badiola, "Conspirador", 1987,  
105x67x81 cm., acer.

#### 4. INCIDÈNCIA DELS CORRENTS INTERNACIONALS EN L'ESCUPTURA BASCA.

---

En el catàleg "Opera Plástica", Javier González de Durana afirma:

"El País Vasco ha sido históricamente un territorio artístico periférico, que ha aprendido y asimilado los gustos y tendencias procedentes de los centros artísticos internacionales en los que tales orientaciones y modas se gestaban y desarrollaban. La capacidad de recepción e interpretación es, así, una de las características que profunda e intensamente recorre el arte de los vascos a lo largo del tiempo, llegando hasta la actualidad." (31).

31 - GONZÁLEZ DE DURANA, Javier: "Vigilantes abstraídos y dialécticos en la periferia". CATÁLEG OPERA PLÁSTICA. op. cit. pàg. 13.

Això és una realitat continuada al llarg de tot el segle XX en el País Basc i que a nosaltres ens interessa destacar pel que respecta dels anys cinquanta i dels posteriors. És evident, tanmateix, que el grau d'incidència o d'apropiació d'aquests corrents va variar segons les personalitats i les generacions. Concretament, en la primera generació, el plantejament subjacent permeté assumir els corrents exteriors, tot integrant-los en les coordenades estètiques **basques**, mentre que en la segona generació la despreocupació pels factors extra-artístics en el món de l'art, possibilità la mateixa integració, però sense filtres.

En la primera generació poden destacar dues influències fonamentals que denominarem "espacialisme constructivista" i "informalisme", si seguim la proposta de Javier Viar.

La tendència constructiva va ser assumida, en un principi, per Oteiza, qui la trasmeté al conjunt dels altres escultors bascs a partir del constructivisme rus i del neoplasticisme, encara que aquesta incidència només va ser assumida per Oteiza com a precedent històric.

Javier Viar escriu:

"La inclinació que a través d'ells pren l'art basc en aquest moment es pot identificar amb un espacialisme constructivista evolucionat del rus (Maleviitx, El Lisiski) i del neoplasticisme (Mondrian, Van Doesburg, Vantongerloo), i no és estranya a determinats plantejaments la figura de Pablo Palazuelo." (32).

32 - VIAR, Javier: "Tres generacions de l'art basc de post-guerra". CATÁLEG ERAKUSKETA. Fundació Miró (Polígrafa). Barcelona 1980. pàg. 15.



Per una altra banda, A. M. Guasch diu:

" (...) el que implica un hacer concreto a partir de determinados paradigmas o moldes, es de destacar las fuentes plásticas elegidas por el escultor vasco, aunque estas fuentes sean rechazadas como modelo por Oteiza: Kandinsky, Mondrian y Malevitch. El propio Oteiza aclara esa relación de dependencia:

'En este campo experimental tenemos como precursores a Kandinsky, Mondrian y Malevitch, fundamentalmente. Ellos, todavía, son más justificación de nuestra obra que nosotros confirmación del tiempo que de ellos nos separa. Es el drama de nuestra situación actual. Seguimos utilizando a Kandinsky como si sus ideas fuesen verdaderas anticipaciones: expansión espacial y flotabilidad formal, como caracteres visibles de una sustantiva y contemporánea naturaleza artística, en Kandinsky, significan, contrariamente, grave limitación para nosotros. Son una solución de continuidad con el Cubismo, una engañosa ruptura, que aquí tratamos de aclarar.'" (33).

La tendència informalista, per la seva banda, va ser assumida a partir de les estades a París. Chillida va ser qui es va dedicar primer a l'experiència informalista.

Aquesta és l'opinió de Valeriano Bozal:

"... esas propuestas escultóricas próximas al informalismo que son las piezas de Chillida." (34).

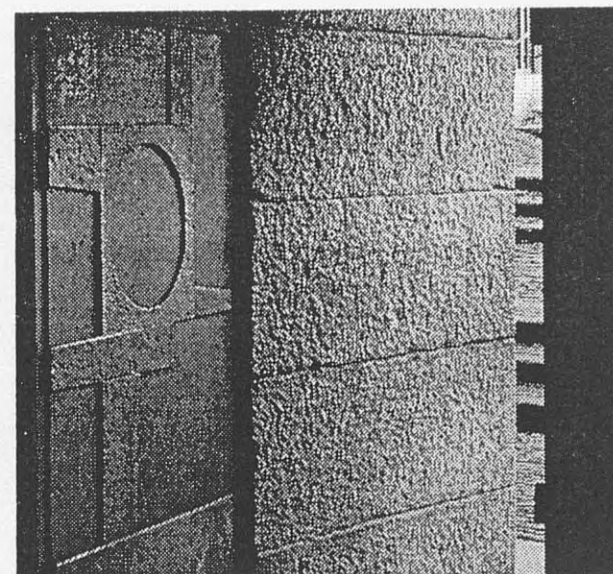
I la de Javier Viar:

"Chillida és el primer informalista de l'art basc, però també és el primer conformador medullar, el primer contrainformalista." (35).

Com veurem més endavant, també hi ha opinions divergents, com la de Fullaondo.

Mendiburu també s'integra en aquest corrent, segons opinen J. Viar i Marín Medina:

"Remigio Mendiburu es, además, prototipo del neto informalismo escultórico: su obra se establece sobre gran número de elementos que se ordenan en sintaxis improvisada y regida por los principios de complejidad y acumulación; enlaza con el afán romántico de dar expresión nueva a la vieja tradición popular; confía en la validez de la acción, de la intui-



Chillida, Portes d'Arantzazu.

33 - GUASCH, Ana M<sup>a</sup>: ARTE E IDEOLOGÍA EN EL PAÍS VASCO: 1940-1980. op. cit. pàg. 121.

34 - BOZAL, V.: "La imágen de postguerra" en ESPAÑA VANGUARDIA ARTÍSTICA Y REALIDAD SOCIAL: 1936-1976. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pàg. 101.

35 - VIAR, Javier: "Tres generacions de l'art basc de postguerra". CATÀLEG ERAKUSKETA, op. cit.

36 - MARÍN-MEDINA, J.: LA ESCULTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁ-  
NEA (1800-1978). Ed. Edarcón. Madrid 1978. pàg. 323.

ción y de la espontaneidad del gesto; y goza de polisentido, pues el auge del elemento innovador hace difícil la declaración inmediata de sus contenidos, su directa comunicación." (36).

La referència a l'atzar es concreta, en aquests autors, en les "Taluas" de Mendiburu, però cal dir que és present també en gran part de l'obra construïda amb fusta i que ell assumeix com una realitat existencial, amb el que es pot dir que Mendiburu treballa a partir de les possibilitats reals, existents.

Respecte de la segona generació, Javier González de Durana diferencia tres postures o actituds:

" (...) la 'vigilante', que está atenta a seguir rauda lo que se muestra desde los centros artístico-editoriales, intentando la honesta adaptación personal, y la 'abstraida', que se abisma en los propios pensamientos, la que independiza las cualidades de las cosas y las trae hacia sí, atendiendo al desarrollo de un discurso, monólogo más bien, muy privado, e ignorando deliberadamente los atractivos de unas modas impuestas por razones tan efímeras y poco artísticas como son las mercantiles. La tercera posibilidad, la más fructífera es la que integra dialécticamente las dos anteriores, sin renuncia de ninguna clase y sin opción al descanso, pero la que rinde resultados más permanentes y universales." (37).

Dins de la segona actitud, hi podem incloure José Ramón Anda, que ha desenvolupat una activitat amb un matís molt personal. Ha partit, això sí, del corrent geomètric, de l'herència oteiziana que propugna el laboratori íntim i experimental, però ha arribat a conclusions similars a les de Max Bill, en algun moment, i s'ha distanciat notablement de la resta dels escultors de la pròpia generació amb les propostes desenvolupades amb les "fustes" més recents.

En la tercera actitud inclourem José Ángel Lasa i també Ángel Garraza, donada la paulatina evolució acordada amb el moment que es viu, però intensament viscuda des de la seva postura personal.

No entrarem a estudiar les altres propostes escultòriques perquè no aporten una comprensió més àmplia a la nostra recerca i perquè ja les citem suficientment en les pàgines següents.

37 - GONZÁLEZ DE DURANA, Javier: "Vigilantes abstraídos y dialécticos en la periferia". op. cit. pàg. 13.



## 5. SINGULARITATS DE L'ESCLTURA BASCA DE LA PRIMERA GENERACIÓ.

---

Hi ha una sèrie de factors que diferencien i defineixen el que és l'escultura basca de la primera generació, dintre el context estatal i internacional.

### 5.1. FACTORS GEOGRÀFICS.

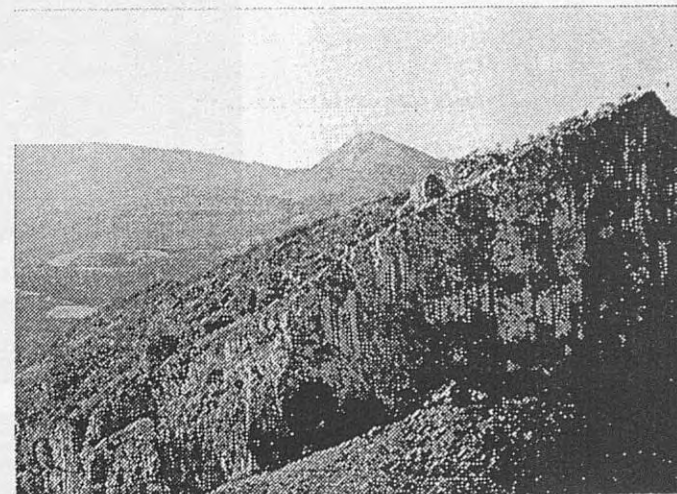
Un dels condicionants bàsics de qualsevol realitat cultural és el medi geogràfic i espacial on es desenvolupa. Cal afirmar que tots els escultors d'aquesta generació són del País Basc i es troben, la major part d'ells, arrelats en el territori, exceptuant José Alberdi.

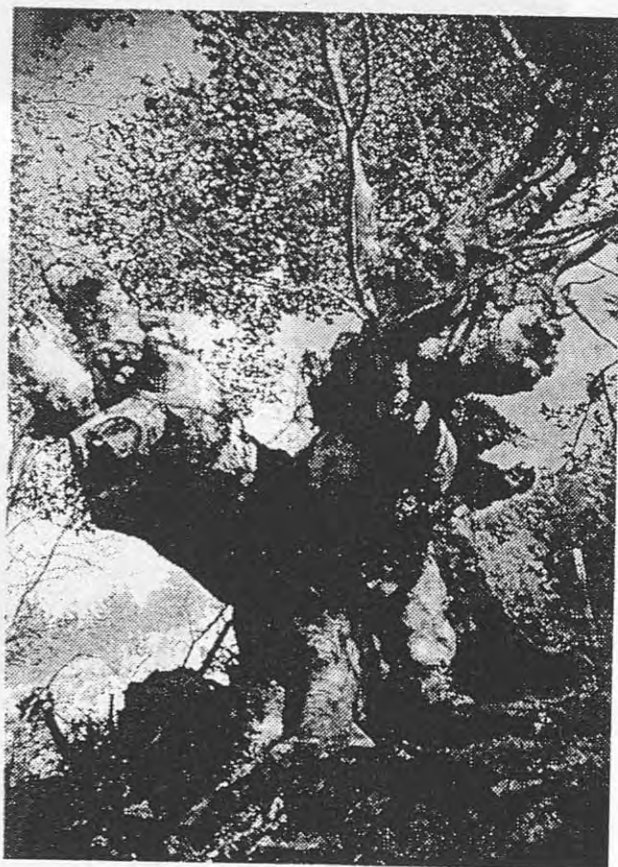
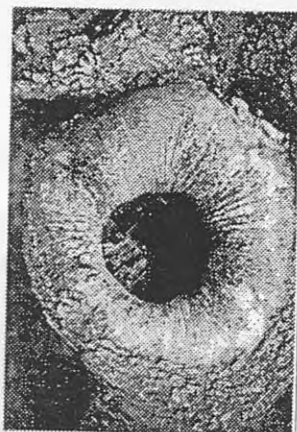
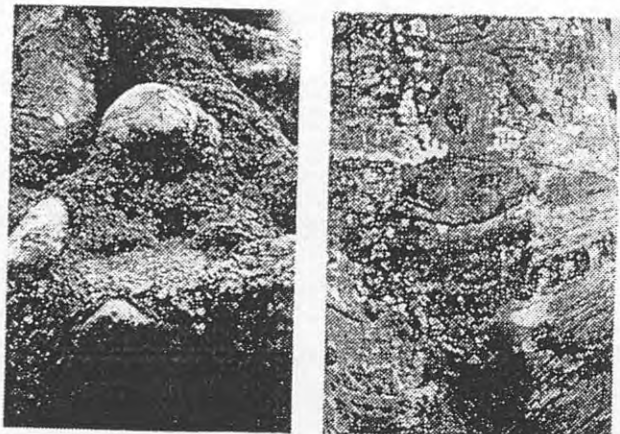
Aquesta vinculació, de caire vivencial i conceptual, té el sentiment i l'estil plantejat per Oteiza i els propòsits de l'escultura amb la seva actitud generativa.

### 5.2. FACTORS CULTURALS.

L'arrelament cultural i la preocupació per l'estat de la situació culturals del país, per la seva herència, ..., conduí els escultors a una recuperació i assimilació del fet basc, cosa que es traduí en una manifestació escultòrica que utilitzà com a motiu referencial elements com la mitologia, l'idioma, els esports, els instruments rurals, l'arquitectura, les esteles funeràries i els cromlecs, entre d'altres.

La manca de precedents en l'escultura basca motivà que es realitzés una recerca dels motius i dels aspectes que estaven considerats com a transmissors dels valors essencialment bascs.





### 5.3. FACTORS TEMPORALS.

Els escultors desenvoluparen el treball a partir dels anys cinquanta, exceptuant Oteiza, que l'inicià anteriorment. Però és, de fet, a partir del seu retorn al País Basc quan s'inicià el primer període del que entenem per escultura basca.

L'edat dels escultors és variada; el de més edat és Oteiza, que va néixer en el primer quart del segle; després el segueixen Chillida, Alberdi, Aguirre, Basterretxea i Ibarrola que són dels anys vint; altres, com Ugarte, van néixer en el segon quart de segle. Pel fet d'haver nascut i viscut en els mateixos anys (vint, trenta i quaranta), el conjunt de la seva escultura transpira unes preocupacions paraleles, fruit, en certa manera, del magisteri d'Oteiza, del model de Chillida, i dels corrents internacionals, avantguardes que també participen en la dinàmica del moment en l'escultura basca.

La modernitat, no obstant això, queda matitzada per l'arrelament en l'entorn geogràfic i històric.

### 5.4. FACTORS POLÍTICS.

La situació política que visqueren tots aquests escultors va ser conseqüència de la Dictadura i de les particulars peculiaritats del País Basc. Quasi tots ells van viure d'a prop la Guerra Civil, la repressió, l'exili i el retorn a la seva terra després; i els que no ho visqueren directament, els afectaren les circumstàncies del moment i l'evolució posterior, fins a arribar a la realitat democràtica actual.

Els àmbits d'acció i de reivindicació d'aquests escultors presenten totes les modalitats possibles, des de la pràctica associativa en favor de la cultura basca, fins a la militància política a favor del canvi democràtic, des de les postures individualistes, allunyades de l'acció directa, fins a les postures nacionalistes i/o marxistes partidàries de la intervenció política.

En conjunt, hi havia una preocupació particular per la situació cultural del poble basc i es lluità per la transformació d'aquesta, fomentant totes aquelles peculiaritats diferencials que definien i defineixen la entitat pròpia dels èuscars.



## 5.5. FACTORS CONCEPTUALS.

La tendència a definir la pròpia entitat és un intent de reafirmació autònoma (38), que en l'escultura persegueix tant els valors de tipus estètic com els tècnics, materials o fins i tot conceptuals.

L'actitud vitalista de l'escultor basc és conseqüència d'una necessitat d'ordre.

"Ante la escultura vasca no cabe hablar de forma y de contenido, ni tan siquiera de significativo y significado, sino de resultado dialéctico entre el hombre y su esencia, entre el hombre y su realidad. Espacio y tiempo han sido los conceptos habitualmente más utilizados para explicar las obras de Oteiza, Chillida, Basterretxea..., pero ni ese espacio ni ese tiempo deben entenderse a través del concepto de materia o a partir de la formalización de la misma, sino como manifestación existencial, puesto que el espacio, según L. Norberg Schulz, deriva de una necesidad del hombre de adquirir relaciones vitales con el ambiente que le rodea para aportar sentido y orden a un mundo de acontecimientos y acciones.

La escultura del pueblo vasco, que empieza a consolidarse al filo de los años 50, nace entonces no como forma sino como existencia, es decir, de la necesidad de dar sentido a una realidad trágicamente desordenada. El escultor vasco, ante un entorno hostil, ante una truncada vivencia tanto individual, como colectiva, desciende hasta las raíces de lo autóctono y por tanto de lo universal, no para crear, sino para transformar su entorno en orden a su auténtica realidad y la de su pueblo." (39).

Oteiza va ser el principal agent incitador d'aquest procés d'autoafirmació que reivindicà la recuperació de les essències nacionals i populars. Va aportar, per un costat, una actitud investigadora, i, per l'altre, la consciència de la necessitat de valorar allò autòcton.

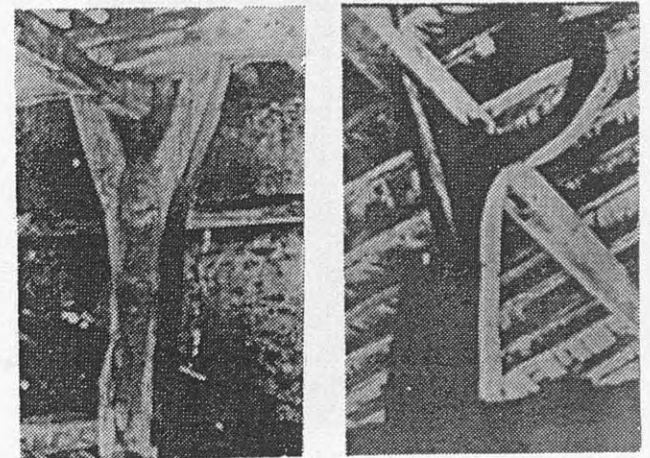
Un altre plantejament que proporcionà Oteiza va ser l'extraordinària valoració de l'espai en l'escultura. Chillida també contribuï a desenvolupar aquesta valoració, tot conjugant, magistralment, el comportament de la matèria.

Chillida té un gran valor per a l'escultura basca perquè ha assenyalat el camí per a la identificació o la localització de l'espai amb la matèria. Si Oteiza aportà l'actitud sistemàtica i investigadora de l'espai racional i poètic, Chillida incorporà l'actitud intuïtiva i constant respecte a l'espai

38 - "Es un arte que en primer lugar lucha por crearse sus propias vías de expresión, que apenas le interesa salir de las propias fronteras, y de ahí, el general desconocimiento del mismo en el resto del Estado Español; que es consciente de la incongruencia que puede representar un arte por el arte en un instante de máxima concienciación y esfuerzo social, pero que no halla en las soluciones dadas en otros lugares (conceptualismo, pintura-pintura) su propia solución."

GUASCH, Ana M<sup>ª</sup>: "El arte vasco hoy (Los años setenta)". op. cit. pàg. 25.

39 - SUREDA, J.: "Realidad y existencia de la escultura vasca". GUADALIMAR núm. 25. 1977. pàg. 61.





i la matèria, cosa que no ens ha de fer menysprear la gran capacitat intuïtiva d'Oteiza, ni la força racional de Chillida.

Una altra concepció comuna és la significació simbòlica de l'escultura a través del recurs de l'abstracció, i també la valoració transcendent del fet escultòric, al qual se li incorpora una significació global o universal que no es queda reduïda en el propi fet basc. La dinàmica s'establí des del que és particular i propi cap al que és universal.

#### 5.6. FACTORS COMUNS.

Hi ha una sèrie de factors comuns en l'escultura basca d'aquesta generació que podriem denominar constants.

##### 5.6a). LA TENDÈNCIA A L'ABSTRACCIÓ.

El primer, que ja suara hem citat, és la tendència generalitzada a l'abstracció i que, segons M. S. Álvarez Martínez, presenta una doble vessant: l'abstracció geomètrica, encapçalada per Oteiza, i l'abstracció lírica, representada per Chillida.

De la primera diu:

"Siguen esta tendencia artística, en versión neoconstructivista, concreta, normativa..., que entronca con el constructivismo ruso y se caracteriza por el afán racionalista y experimental, los escultores Oteiza, Basterretxea (en su primera fase escultórica) y Ugarte.

Es preciso establecer, sin embargo, algunas diferencias de estilo entre la obra de estos artistas, aún dentro de la misma corriente. La obra de Oteiza, más próxima cronológicamente al constructivismo ruso, manifiesta también plásticamente el mismo parentesco por sus métodos experimentales racionalistas aplicados en la investigación espacial, y su estilo basado en una total objetividad creadora. Las mismas normas rigen la actitud de Basterretxea en su primera fase escultórica. Ahora bien, entre la obra constructivista de estos artistas existen algunas diferencias de matiz. Mientras Oteiza presenta un geometrismo más elaborado, Basterretxea entronca con el Minimal Art (al que también apuntan algunas de las últimas obras de Oteiza, en especial las 'Cajas metafísicas' y con el 'picage' (de Lucio Fontanal)." (40).

Per una altra banda, respecte a l'abstracció lírica, la mateixa autora



comenta:

"Se aplica esta denominación a aquella tendencia abstracta caracterizada por el triunfo de la expresión. Comprende estilos muy diversos, y sin embargo poseedores de unas características comunes: la oposición al rigorismo impuesto por las estructuras geométricas y el triunfo de una actitud romántica ante el hecho artístico. Se defiende, por tanto, la libertad de creación, la no sujeción a normas, que se puede manifestar a través de lo 'informal' o de composiciones rítmicas totalmente libres." (41).

En aquesta vessant inclou l'obra de Chillida, Mendiburu i Basterretxea (pel que fa al treball de la segona fase); i nosaltres ens permetem incloure José Aguirre i José Alberdi (encara que aquest només dins la dinàmica de conjunt, perquè el seu aprenentatge i la seva evolució anglesa té grans diferències); i també les darreres manifestacions d'Ibarrola dins el camp de l'escultura.

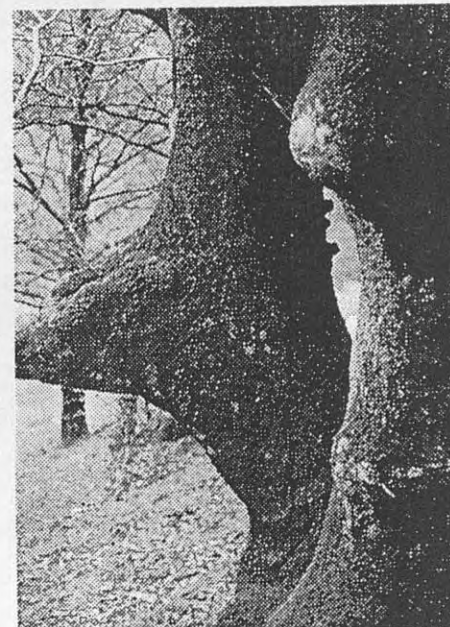
#### 5.6b). LA PREOCUPACIÓ PER L'ESPAI.

El segon factor que cal destacar en l'escultura basca és la preocupació per l'espai, que presenta una relació de matisos ben diversos. L'espai sempre és present en tota escultura, però en aquest cas assumeix una significació especial, en tenir un paper determinant respecte a l'origen i plantejament de la figura. La significació del buit espacial es diferencia pel sentit simbòlic de l'espai aconseguit per la substracció de la matèria. El procés conceptual de desocupació, és a dir, de generació del buit, no té una relació directa amb el procediment tècnic; l'origen trascendeix la realitat i ocupa el món de la metafísica. Aquest plantejament que en principi desenvolupà Oteiza, es va impregnant de realitat material a través dels altres escultors, que van transformant el seu caràcter a mesura que la densitat material, rebutjada per Oteiza, s'afegeix, dia rere dia, en la pròpia evolució. L'espai perdé el protagonisme en una gran part de l'escultura de la segona època de Basterretxea, i tendí a deformar-se en les activitats de creixement orgànic desenvolupades per Mendiburu.

#### 5.6c). LA VALORACIÓ DEL MATERIAL.

El tercer valor diferencial és la tendència a valorar el material i

41 - ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M<sup>a</sup> Soledad: ESCULTORES CONTEMPORÁNEOS DE GUIPÚZCOA, 1930-1980. op. cit. pàg. 68-69.



42 - "Esa 'verdad fundamental de la forma' que se hace al modo de la naturaleza, 'al modo de un artesano y primitivo encuentro de los materiales y los procedimientos populares identifica la escultura vasca de cualquier otra y le proporciona una fuerza original'."

VIAR, Javier: "Tres generaciones del arte vasco de postguerra". CATÁLEG ERAKUSKETA 1979. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid 1979. pàg. 23.

a concedir-li la categoria de matèria, és a dir, l'assumpció del seu significat profund i tradicional. Les matèries basques per excel·lència són la pedra la fusta i el ferro, les quals estan arrelades en la cultura i en la història d'aquest poble. La identificació dels escultors amb aquestes matèries, generalment amb una de les tres, els aproxima a la realitat i a l'origen artesanal del seu treball (42), encara que en determinats casos, com en el de Chillida o en el de Basterretxea, fugin de la conceptualització artesanal.

El tractament de la matèria tendeix a respectar el seu comportament natural i deixa que aquest s'integri en el projecte escultòric amb tota la noblesa, rotunditat i maleabilitat.

És molt generalitzat l'ús de les matèries com una activitat constructiva, sense que això vagi en contra d'altres pràctiques com les talles de pedra (Chillida, Mendiburu, etc.), de fusta (Alberdi, Aguirre, Basterretxea, Mendiburu) o les foses d'acer de Larrea i d'altres.

Els acabats de les superfícies són quasi sempre honestos amb la qualitat, encara que el que es pretén és mostrar el comportament estructural d'aquesta, deixant de banda els poliments i les superfícies brillants. Això no obstant, la qualitat no és l'única realitat. La valoració de la qualitat dels materials amb poliments i brillantors, existeix, i arriba a la màxima intensitat en el cas d'Alberdi. Potser Chillida és qui fugí més clarament d'aquesta manera de valorar els materials.

També és cert que, a més a més dels materials assenyalats, s'han emprat d'altres com el formigó, el fang, els plàstics, el broze, etc.

#### 5.6d). ELS TEMES BASCS.

El quart factor és l'ús generalitzat de temes bascs, ja sigui degut al magisteri d'Oteiza, o ja sigui degut a la sensibilitat dels escultors envers els seus orígens culturals, davant d'una situació de manca de precedents escultòrics. Els escultors bascs d'aquesta generació han fet mà de les tradicions i de l'herència cultural (43). Podem destacar, com a exemples clars, els referents comuns de les esteles funeràries, en Oteiza, Chillida, Basterretxea, Aguirre i Ugarte; dels instruments rurals emprats en el conreu de la terra, en Chillida, Mendiburu, Basterretxea i Ibarrola; dels instruments musicals emprats per comunicar-se a les valls (la txalaparta), en Mendiburu i Aguirre; de la mitologia i la cosmogonia, en Basterretxea

43 - "Enraizado en un suelo y en unas tradiciones, el vasco ha permanecido apegado a sus creencias, a modos de sentir inmemoriales. (...) Profundas afinidades ligan el vasco a la naturaleza, cuyas fuerzas oscuras y poder elemental reverencian."

VOLBOUDT, Pierre: CHILLIDA. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1967. pàg. 17.



i més recentment en Ibarrola; de la vegetació, dels arbres, dels boscos del seu país, en Mendiburu, Aguirre, Basterretxea i Ugarte; del folklore, de la història i dels esports, en Basterretxea.

L'ús d'aquests temes va implícitament lligat a la concepció abstracta de l'escultura basca i l'objectiu, com ja hem dit repetidament, és aprofundir en l'essència cultural del seu poble; per tant, en cap moment, el plantejament podia haver acceptat una actitud superficial.

La recerca de l'essencialitat es veié afavorida pel recurs a l'ús de la llengua basca en la titulació d'una gran part de les peces.

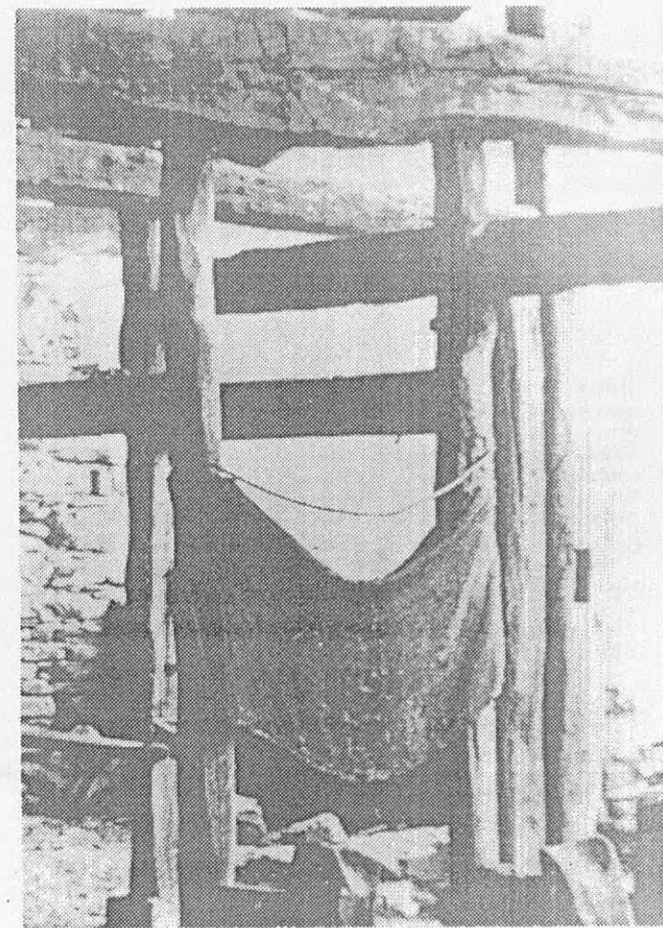
#### 5.6e). L'AUSTERITAT I LA SOBRIETAT.

El cinquè i darrer factor comú és el caràcter auster i sobri.

Lluny de qualsevol actitud superficial i amb la utilització estructural de la matèria, el caràcter de l'escultura d'aquesta generació rebé la qualificació d'austera i de potent. La rotunditat de les masses o l'estructuració dels espais, margina qualsevol actitud intrascendent; hi destaca la potència, fins i tot en les escultures que, per les dimensions, no admeten la realitat monumental, però sí la capacitat potencial. La força de l'escultura basca és de sobra coneguda i ha estat definida com un fet diferencial, arrelat en el caràcter basc.

En les entrevistes que hem pogut fer als diferents escultors, ha quedat clar el desinterès per qualsevol postura decorativa. Podem destacar, com a exemple, la resposta de Chillida a una de les nostres preguntes, en què, de manera diàfana i rotunda, expressa:

"Yo no pienso en la decoración nunca." (44).



44 - Eduardo Chillida a VALLE, Joan: "Entrevista a Eduardo Chillida" inclosa en aquest treball.

## 6. CARACTERÍSTIQUES DE L'ESCLTURA BASCA DE LA SEGONA GENERACIÓ.

---

Si la primera generació potencià fonamentalment el fet diferencial i autòcton i arribà a convertir-se en el focus de major intensitat escultòrica de l'Estat espanyol, la segona generació ha participat més àmpliament en la difusió cultural internacional i ha multiplicat el nombre d'escultors, assolint una qualitat mitjana dins el context general.

Les raons del canvi les podem trobar en l'article de J. Viar, "El ojo cosmopolita".

"Proteccionismo oficial -¿limitado? ¿perfectible?, quizá, pero evidente e influyente-, normalización académica, conjuro de la marginación -el arte, por fin, que se estudia y el que se hace es el mismo-, acceso fácil e inmediato a la información universal, son factores que configuran una realidad para el arte vasco más homogénea y burocrática, menos individualista y dramática." (45).

45 - VIAR, Javier: "El ojo cosmopolita". CATÀLEG OPERA PLÀSTICA. op. cit. pàg. 23.

### 6.1. FACTORS GEOGRÀFICS.

Cal destacar que els escultors de la segona generació viuen en el País Basc, encara que no tots hi han nascut.

La preponderància artística guipuscoana de la dècada anterior, als anys vuitanta s'ha traslladat a la capital biscaïna, entre d'altres raons per la presència de la Facultat de Belles Arts.

La preocupació que hi havia abans per tenir i fer un estil basc a partir dels factors geogràfics només els veiem en alguns escultors, com J. R. Anda i, en algun moment, J. A. Lasa.

### 6.2. FACTORS CULTURALS.

No es pot afirmar rotundament que hi hagi una preocupació per la cultura basca, però tampoc el contrari. De fet, es manifesta clarament



la necessitat de plasmar, amb tots els recursos disponibles, la realitat del moment, fins i tot els aspectes culturals (rurals, artesanals, urbans, industrials, etc.).

La generació anterior ha condicionat fortament aquests escultors; ha reivindicat la paternitat d'uns, però l'ha rebutjada respecte dels altres.

El model cultural extern, no obstant això, s'ha introduït amb tota impunitat, ha colonitzat i diversificat les propostes de la nova generació. L'Escola de Belles Arts, junt amb altres vies de comunicació, ha afavorit l'efecte difusor de la informació (46).

### 6.3. FACTORS TEMPORALS.

Com hem dit anteriorment, aquesta generació presenta dues vessants. La primera neix al voltant de l'any cinquanta i la segona ho fa al voltant de l'any seixanta. Els primers han presentat públicament la seva obra a finals dels anys setanta; els segons ho han fet a principis dels anys vuitanta.

La realitat artística del moment conjuga la presència dels escultors de la generació anterior amb la diversificació de les propostes de la segona, amparades, en algun moment, sota la paternitat d'Oteiza.

### 6.4. FACTORS POLÍTICS.

Amb l'arribada de la democràcia, el País Basc ha pogut accedir a l'autonomia, de l'Estat, que més poders acumula i desenvolupa, encara que això sigui considerat pels sectors nacionalistes o patriòtics com a insuficient. La realitat política respecte a la Dictadura ha quedat modificada, encara que tot i així s'han heretat problemes de l'etapa anterior, els més punyents de tot l'Estat.

Entre els escultors de la segona generació que havien tingut una militància activa, hi apareix ara un cert desencís, el qual ha provocat un distànciament respecte a les postures mantingudes anteriorment.

S'ha desenvolupat una postura crítica respecte a la política cultural desenvolupada en el País Basc. Aquesta crítica, abanderada per Oteiza

46 - "La implantación de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao, creada en 1970, ha sido otro de los elementos determinantes de este cambio que, en primer lugar, ha polarizado en la capital vizcaína el mayor interés artístico de ahora, cuando en los años del franquismo el arte vasco fue un fenómeno con preponderancia guipuzcoana. Además la Escuela, por la que han pasado casi todos los artistas más jóvenes, ha permitido una secuencia informativa continua, es decir, ha normalizado la información al proporcionar una manera razonable e inmediata de alcanzarla. Algunos de los alumnos de las primeras promociones, que se cuentan entre los artistas más interesantes, son actualmente profesores de la Escuela, lo que garantiza, asimismo, la continuidad."

VIAR, Javier: "El ojo cosmopolita". op. cit. pàg. 24.

i seguida pels escultors de la segona generació, qualifica com a miop la política cultural que institucions i partits polítics proposen. Les institucions, no obstant això, han emprès, juntament amb les galeries, una dinàmica divulgadora i de recolzament que té repercussions a nivell nacional.

#### 6.5. FACTORS CONCEPTUALS.

La preocupació generalitzada de l'etapa anterior per reafirmar l'entitat pròpia ha desaparegut, però, per contra, ha assumit els models formals i conceptuals exteriors.

No obstant això, existeix una doble vessant en la valoració de les fórmules oteiz anes: la que respecta la feina sistemàtica de laboratori i la que assumeix l'aspecte formal dels darrers estudis.

De fet, davant l'heterogeneïtat no es pot destacar un plantejament conceptual comú evident (47), fora de la preocupació per la presència objectual, que es manifesta a partir de realitats diverses, i per tant, també amb materials de tot tipus.

#### 6.6. FACTORS COMUNS.

Segurament l'única característica comuna és la carència d'unes directrius definides i l'interès per la materialització permanent. En realitat, aquest és un factor comú en tot l'Estat.

També es poden trobar tendències generalitzades com el predomini de l'abstracció front a la figuració, que reapareix en un to sarcàstic o narratiu, fins i tot expressiu en algun cas.

Quant al material utilitzat, també tenim postures totalment divergents com la de Txomin Badiola, que defuig de qualsevol valoració romàntica de la matèria i s'aproxima, per un costat, al seu mestre Oteiza, i per l'altre, als corrents actuals; o com la de José Ramón Anda, que hereu d'una tradició familiar, és summament respectuós amb els materials, que valora i tracta amb una afectivitat extraordinària.

Les contradiccions que hi ha en el si de l'escultura basca d'aquesta generació, es viuen amb una intensitat de vegades traumàtica, cosa que

47 - "¿Y cuál ha sido la respuesta estética a esta nueva situación social? La diversidad complaciente de un ojo cosmopolita, la aceptación múltiple de las imágenes del mundo, o sea, y más o menos, una normalización también estética, por cuanto la oferta de hoy en el arte internacional es particularmente múltiple, particularmente indiscriminada y particularmente inagotable. (...) El arte vasco de hoy es un arte heterogéneo en el que conviven los iniciadores de la vanguardia abstracta de posguerra (unos fieles a sus orígenes, otros conversos a la modernidad) y los recientes postmodernos, más los hijos del minimal, más los últimos informalistas, más hiperrealistas, más otras varias clases de figurativos, y la sombra -confortada- del espíritu de los tiempos planea sobre él."

VIAR, Javier: "El ojo cosmopolita". op. cit. pàg. 24.

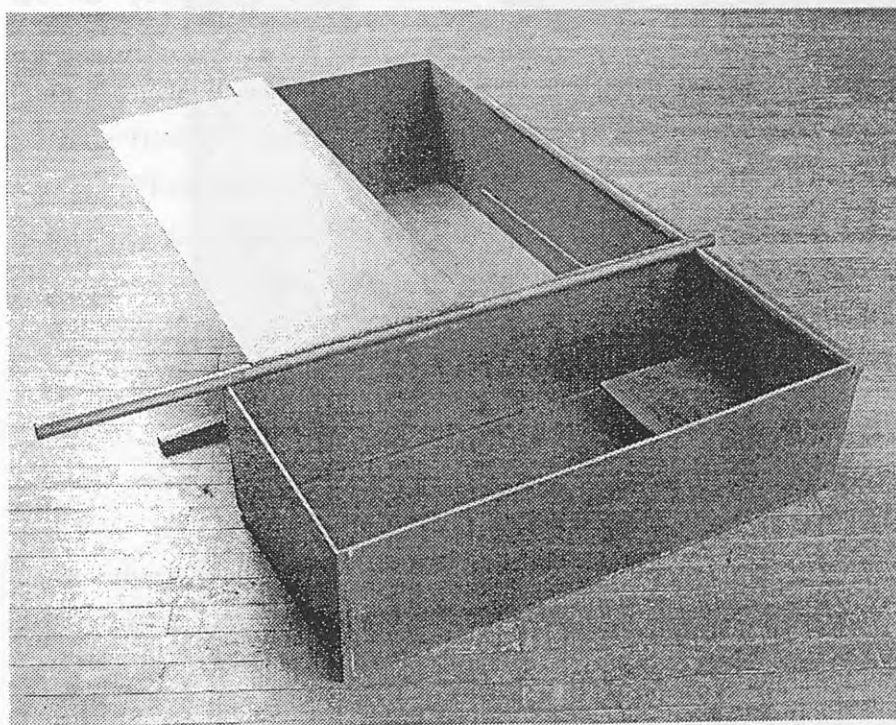


evidència la necessitat d'integració i el respecte profund envers una actitud originada al voltant dels anys cinquanta.

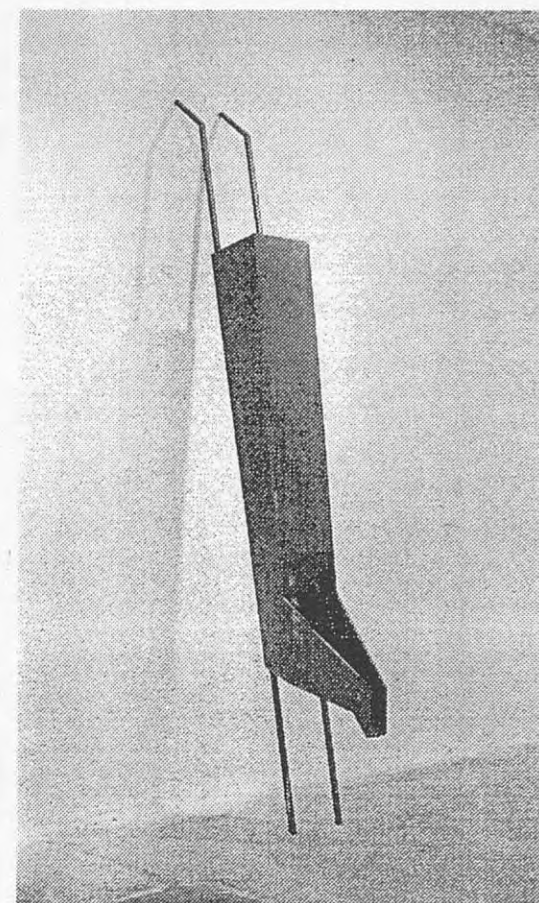
L'heterogeneïtat de formes i de materials es conjuga amb la varietat temàtica que incorpora la ironia, la vanalitat, la quotidianitat, allò narratiu, i fins i tot allò transcendent; i per tant, l'eclecticisme és l'única característica comuna (48).

La construcció, àmpliament valorada per la primera generació, té un àmbit d'acceptació prou gran, però també en té molta la talla de la fusta o de la pedra, el modelatge amb plàstics, resines o amb paper residual, el "collage" d'objectes que hom pot trobar arreu i el contrast de diversos materials.

En conseqüència, podem afirmar que el que predomina en la segona generació, per sobre del que és comú, són les tendències que agrupen interessos.



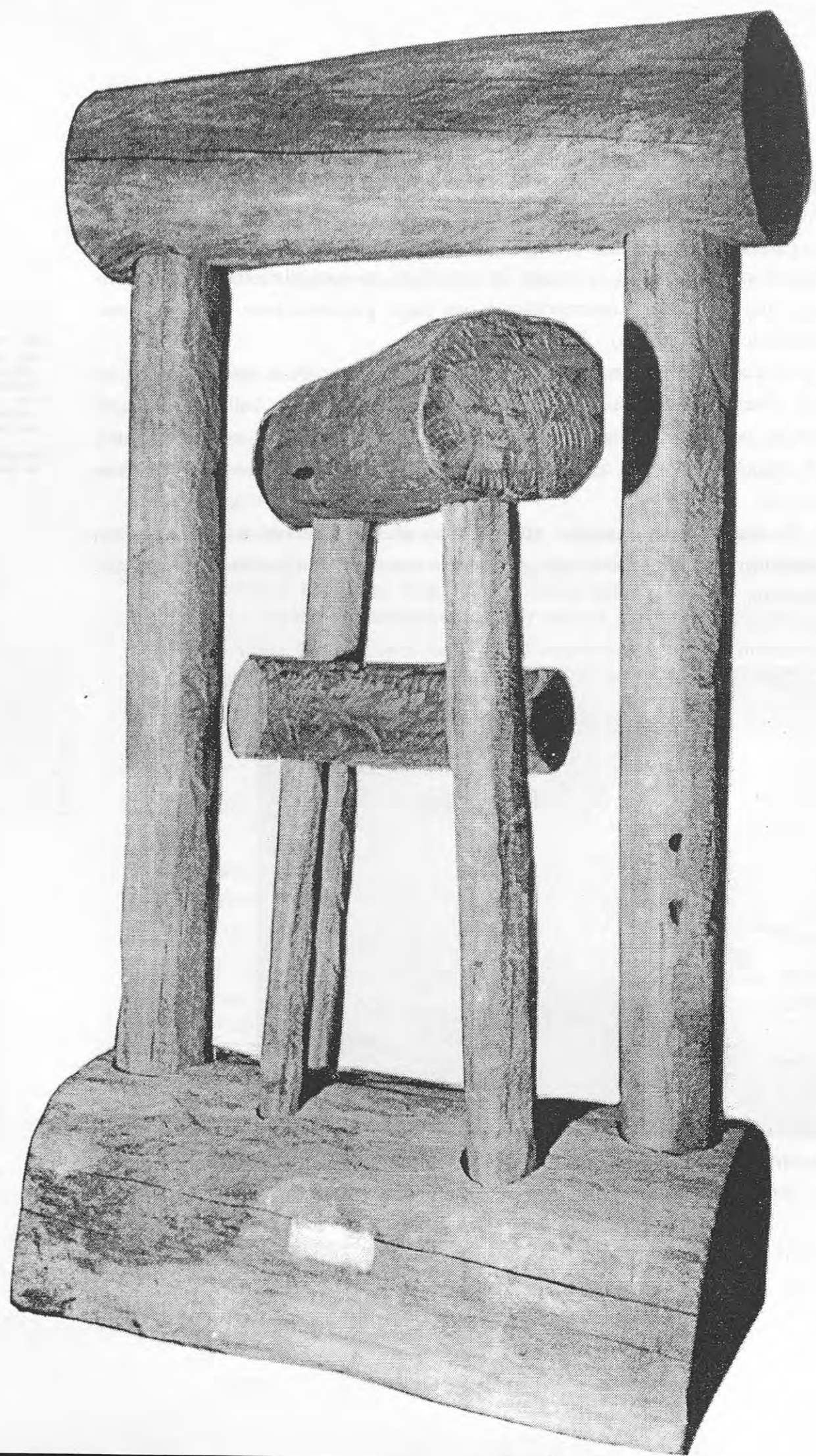
Pello Irazu, "Cástor y Pólux", 1987, acer, 42x158x142 cm.



R. Catania, S.T., 1987, acer, 276x27x42 cm.

48 - "Auténtico despliegue artístico, que llega hasta los más jóvenes, donde sobreviven tanto el rigor conceptual y la coherencia material, como el desparpajo lúdico y una vitalidad expresiva, entre la reflexión, la pulsión de la acción y el vivencialismo cotidiano, no exentos de esteticismos y miradas conscientes al pasado. Actividad frenética y plural que hablan de un momento especialmente fértil."

SAENZ DE GORBEA, Xabier: "Doble mirada al último arte vasco" op. cit. pàg. 18.



"Lertxundi".



## 7. L'ESCUPTURA BASCA REALITZADA AMB TRONC O BIGA DES DEL 1959.

---

Cal destacar que el País Basc és el focus més important de tot l'estat, del treball amb la fusta, especialment en la seva primera generació, els components de la qual, per raons diverses, valoren profundament la matèria. Encara que el treball amb ferro és el que ha tingut una projecció més internacional, podem afirmar que el treball de la fusta ha tingut i té un gran nombre de seguidors.

José Alberdi va ser el primer a iniciar el treball de la fusta, seguint les directrius marcades pel tronc, tot i fer-ho a Anglaterra, sota la influència del mestre Henry Moore. Alberdi tornà a Espanya posteriorment al 1959, any en què Chillida va iniciar l' "Abesti Gogra IV". Chillida, amb aquest primer treball, ens marcà la fita, a partir de la qual trobem una àmplia producció d'escultures que respecten el comportament originari de la fusta.

Mendiburu també participà d'aquest inici i desenvolupà la seva escultura amb fusta a partir dels primers treballs del 1960 ("Homenatge a l'aitzkolari" i "Txalaparta"). Així com Chillida és conegut essencialment per la seva dedicació al ferro, Mendiburu ho és pel treball realitzat amb els troncs i la fusta. La seva dedicació escultòrica ha estat mediatitzada, bàsicament, per aquesta matèria.

J. G. Aguirre es decantà de la pintura cap a l'escultura al voltant del 1961, amb un treball de tipus figuratiu i religiós, contràriament al que havien fet els anteriors artistes, si exceptuem alguna escultura d'Alberdi. A partir del 1969 es decantà cap a l'abstracció geomètrica, i amb posterioritat, inicià el treball del tronc.

Basterretxea inicià la dedicació al treball de la fusta a partir del 1972, amb les sèries basques; la seva concepció és ben diferent de la dels anteriors, i en conseqüència, el mètode emprat el distancia de l'actitud vivencial de la matèria, mantinguda per alguns dels escultors esmentats, especialment per Mendiburu i Aguirre.

En aquesta generació també incloem Xabier Sancho Tena, escultor de Vitòria amb qui no hem pogut contactar. Inicià el seu treball amb la

fusta al voltant de l'any seixanta (49).

El pintor Ibarrola s'ha dedicat a l'escultura en aquests darrers anys.

La segona generació està representada, en la nostra recerca, per tres dels escultors que s'han dedicat més intensament al treball de la fusta: José Ramón Anda, Ángel Garraza, i José Ángel Lasa.

José Ramón Anda i Ángel Garraza han seguit una línia similar, amb un fort contingut geomètric; no obstant això, els diferencia l'evolució conseqüent: mentre que Anda es manté fidel a la fusta, Garraza s'ha decantat progressivament cap a la ceràmica. La seva dedicació al treball de la fusta s'inicià al voltant del 1975. Garraza ho féu el 1977.

José Ángel Lasa s'ha dedicat al treball de la fusta des del 1979 i s'ha preocupat, essencialment, pel comportament orgànic del propi arbre, o de l'arbust. La necessitat de recerca l'ha conduït cap una actitud experimental que ha mostrat les múltiples possibilitats de la fusta.

Hi ha d'altres escultors d'aquesta generació que han treballat la fusta des de la perspectiva del tronc o de la biga: Miguel Ángel Lertxundi, Koldo Alberdi, Koldo Jauregui. No ens ha estat possible conèixer cap dels tres, encara que sí hem pogut establir contacte amb Jauregui. Mentre que els dos primers fan servir la construcció, fonamentalment, aquest darrer talla directament el tronc i fa servir el recurs de la figuració amb una forta intenció expressiva. Tots ells treballen també amb d'altres materials.



## 8. ALGUNES CARACTERÍSTIQUES DE L'ESCULTURA BASCA REALITZADA AMB TRONC O BIGA DES DEL 1959.

---

- Al País Basc es treballa amb bigues a partir del 1959, i amb troncs, a partir del 1960.

- La major part dels escultors que s'han dedicat plenament al treball de la fusta els incloem en els de la primera generació. No obstant això, també en la segona generació trobem un bon nombre d'escultors que s'han dedicat intensament al treball de la fusta.

- La procedència o relació amb els entorns artesanals ha estat força generalitzada entre els escultors; és una de les característiques fonamentals.

- No hi ha un centre definit on s'agrupin els escultors; la seva residència es localitza tant a ciutats ( Vitòria, Bilbao, Sant Sebastià), com al camp, en pobles (Hondarribia, Bakaikoa), i fins i tot en caserius com el d'Aralar, on resideix Mendiburu.

- La major part dels escultors són autodidactes o han estudiat en centres diversos, fora del País Basc. Hi ha excepcions, com Garraza, que ha estudiat a l'Escola de Belles Arts de Bilbao, o Aguirre, que ho ha fet en l'Escola d'Arts i Oficis de Vitòria. Alguns d'ells tenen titulacions superiors.

- Els motius de l'elecció del material tenen una notable relació amb les vivències dels entorns rurals o artesanals, tant les de la infància com les actuals.

- Aquests motius tenen una relació inqüestionable amb l'acceptació i la recuperació, per part dels escultors, dels models artesanals.

- En el País Basc el material és assequible per l'abundància de bosc, el que facilita notablement l'obtenció i el treball.

- Es treballa la biga de roure, molt menys assequible en l'actualitat i des d'un punt de vista global. Però cada escultor es planteja de manera diferent l'obtenció d'aquest material, d'ús molt extès en la construcció en èpoques passades.

- La densitat de la fusta, inferior a la d'altres materials, permet treballar amb dimensions superiors; aquest és un motiu important (Chillida).

- L'acció corporal té un valor secundari en el procés de treball.

- La fusta és treballada amb tècniques que creen pocs problemes, però també existeixen circumstàncies personals que permeten disposar de recursos tècnics (taller i especialistes) amb solucions molt ajustades.

- La joventut no és un factor característic del treball de la fusta, en el País Basc, al menys no ho és tant com a Catalunya i Galícia.

- El canvi de material, quan es produeix, es fa per raons de tipus personal: desig de noves experimentacions amb d'altres matèries, a causa del cansament provocat per la fusta o de la consciència de l'acceptació passiva que té aquest tipus de treball en la realitat artística del moment. També hi ha raons de tipus conceptual, com en el cas de Chillida (Hermetismo espacial). De vegades, no es produeix el canvi de material per impossibilitats econòmiques (Mendiburu) i en d'altres simplement per la inèrcia, ja que es disposa d'una àmplia tecnologia per a treballar la fusta (Anda).

- En l'àmbit referencial hi predomina l'interès per la recuperació i l'assimilació del fet basc: costums, cultura, llengua, arquitectura, instruments rurals, mitologia, etc. Són vigents tant els models orgànics, com el geomètrics, fins i tot en un mateix escultor. També es poden establir relacions de tipus antropomòrfic, zoomòrfic o vegetal, àdhuc a través de l'abstracció que resulta ser la directriu principal.

- El mètode de treball acostuma a ser sistemàtic i intuïtiu. Es fan servir tant els estudis previs (maquetes, dibuixos, etc.) com l'acció directa, però aquesta no té un component energètic i expressiu, àmpliament desenvolupat per escultors d'altres llocs. Generalment la intuïció i la reflexió participen en idèntiques proporcions.

- És generalitzat l'ús de la biga i del tronc com un procediment constructiu, però es practica igualment la talla. De vegades, es construeix amb la intenció de generar un bloc que després es pugui tallar (Basterretxea).

- Es fa servir fonamentalment la fusta sense articular o introduir d'altres materials que puguin interferir. Exceptuem algunes escultures de Mendiburu o de Lasa i una gran part de les de Garraza.

- En els acabats es tendeix a manifestar la naturalesa de la matèria



i l'activitat procesual, sense polir les superfícies. Hi ha escultors, com J. R. Anda, que practiquen un acabat exquisit; també Basterretxea poleix la superfície de la fusta en determinades cavitats. En algun cas ho fa Mendiburu, encara que en conjunt, aquest resultat no és el més freqüent.

- El color s'aplica excepcionalment, hi ha la tendència a deixar el color natural de la fusta; no obstant això, l'aplicació del pigment negre és freqüent en algunes escultures de Basterretxea.

- Es fan servir les tècniques de la fusta, d'ús artesanal, generalment com un exercici individual, però quan les possibilitats personals ho permeten, s'apliquen les tècniques més depurades, amb un instrumental o uns coneixements més especialitzats, com en el cas de Basterretxea i Chillida, per un costat, o Aguirre i Anda per l'altre.

- Alguns escultors resolen les escultures amb l'ajut fonamental de tècnics auxiliars (Basterretxea, Chillida) o amb un ajut ocasional (Mendiburu, Anda). De fet, l'ajut està subordinat a les possibilitats econòmiques.

Koldo Jauregui.

