



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

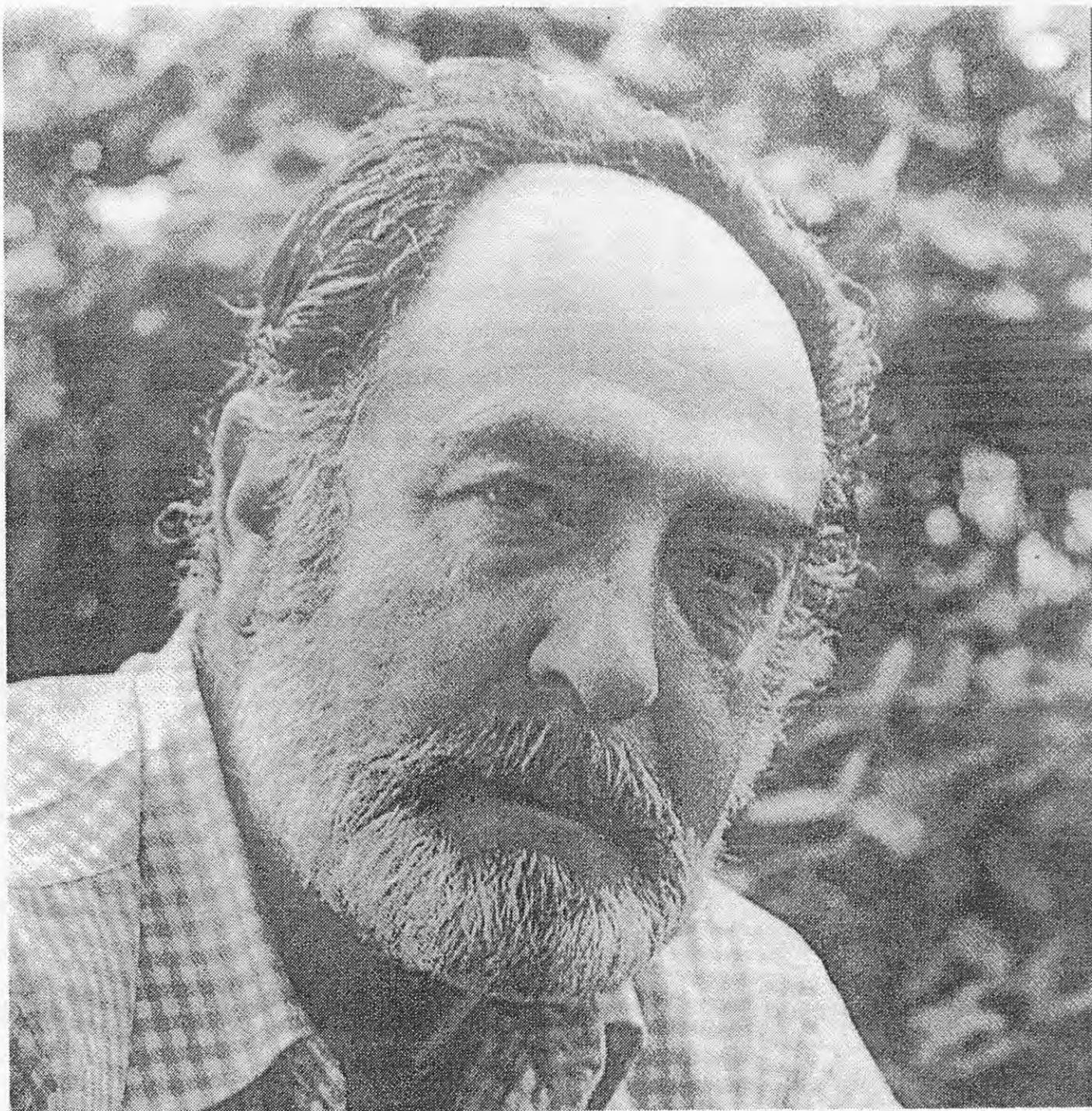
El comportament de la fusta i de l'arbre com a paradigma escultòric: estudi d'una mostra dels escultors que treballen amb tronc o amb biga a l'Estat espanyol (1959-1987)

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) i a través del Dipòsit Digital de la UB (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) y a través del Repositorio Digital de la UB (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) service and by the UB Digital Repository (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.



3. NÉSTOR BASTERRETXEA.

1. L'ESCULTURA EN FUSTA DINS DEL CONTEXT GENERAL DE L'OBRA DE BASTERRETxea.

Basterretxea és un home polifacètic i de gran facilitat creativa, que ha intervingut en el món de la plàstica des de múltiples disciplines: pintura, fotografia, cinema, disseny i decoració.

"¿Qué es Basterretxea?. Un artista dedicado de lleno a la expresión de la plástica en general." (1).

El mateix ens diu X. Sáez de Gorbea:

"La trayectoria de Basterretxea será más proteica y diversificada. Primero como pintor, preocupado de modo especial en la expresión y en la construcción rigurosa de sus cuadros. Después indagará principalmente en los mitos vascos dotándolos de formas escultóricas. Así como partirá de objetos y útiles populares." (2).

El mateix ens comenta aquesta multiplicitat, l'intent de conèixer un món determinat, des d'una perspectiva interdisciplinària:

"Lo mío es trabajar en el conocimiento del ente estético, en sus distintas manifestaciones, las interrelaciones que existen entre ellas, sus posibilidades y servidumbres: utilizarlas como herramientas de trabajo, cada cual en los términos de su mayor eficacia expresiva. Identificarme y aportar lo más posible a un mundo de los conocimientos y en el que me resisto a quedar limitado a un solo aspecto del variado y apasionante campo de la estética." (3).

Aquesta dedicació multidisciplinària de Basterretxea deixa una empremta en el conjunt de la seva obra, sobre tot en els aspectes metodològics.

Basterretxea assumeix progressivament una concepció projectiva i directiva, fruit de la intervenció en aquests camps de treball, i això, determinarà la seva producció escultòrica, com veurem posteriorment, no sols en els sistemes emprats per a la seva concepció, sinó també en els aspectes formals que resulten d'aquesta pràctica.

No tractarem les seves intervencions dins del món del disseny, de la fotografia o del cinema, que es situen fora del nostre projecte.

1 - AMÓN, Santiago: "Basterrechea". NUEVA FORMA núm. 74. Maig del 1972. pàg. 71.

2 - SAENZ DE GORBEA, Xabier: "Pintura vasca (1939-1981)". BATIK núm. 61. 1981. pàg. 25.

3 - Néstor Basterretxea a SENSE AUTOR: Exposición en Durango de Néstor Basterretxea". NUEVA FORMA. núm. 63. Abril del 1973. pàg. 61.

Respecte a la dedicació al dibuix, cal destacar el sentit enriquidor i l'aplicació projectiva, dues formes diferents d'entendre el mateix fet. En el primer cas, Basterretxea se'l planteja com un exercici, com una disciplina amb la qual es diverteix i recull o desenvolupa la seva capacitat perceptiva.

"Yo dibujo mucho en los viajes, hago dibujos figurativos, apuntes. Hace poco me propuse hacer un dibujo por día, como disciplina. El dibujo lo he tomado como aventura de la línea, me interesa sensibilizar la línea. Cada dibujo te lleva a un terreno, te diviertes, y sobre todo, es un excelente ejercicio. Me parece precioso como nacen las líneas, como se concatenan, como se complementan para concretar una expresión.

Me sorprendió mucho Nicholson, estaba expresándose desde unas abstracciones muy estrictas y de pronto hace 'Apuntes de un viaje a Escocia', con una visión de apuntes figurativos. Hay épocas en tu vida que eres de una severidad casi religiosa, y en otras lo más que quieres es alcanzar una expresividad cercana a lo sensual; a veces salgo al jardín y me gusta la exuberancia formal de un árbol, y lo dibujo, sin más." (4).

4 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" inclosa en aquest treball.

En el segon cas l'herència metodològica del disseny, incorporada a la mentalitat expressiva aportada per la pintura, es conjuguen per configurar una manera de fer. El dibuix es converteix en una manera de traduir les imatges revelades per la tradició oral ("Sèrie Cosmogònica Basca") en imatges bidimensionals, cosa que en una posterior evolució dins del camp del dibuix determinarà el fet escultòric.

Plazaola diferencia, en el conjunt del panorama artístic, quatre etapes que podem enunciar de la següent manera:

- Etapa de la pintura expressionista.
- Etapa de depuració i d'anàlisi estructural.
- Estudis d'ocupació i de desocupació espacial.
- Integració del formalisme i l'expressionisme.

" (...) apreciar el panorama de su obra artística dividiéndola en cuatro periodos: pintura expresionista, depuración y análisis estructural, estudios de ocupación y desocupación del espacio, y finalmente, superación e integración del formalismo y el expresionismo." (5).

5 - PLAZAOLA, Juan: NÉSTOR BASTERRECHEA. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid 1975. pàg. 49.

1.1. ETAPA DE LA PINTURA EXPRESSIONISTA.

La pintura de Néstor Basterretxea s'ha d'entendre a partir de la seva procedència argentina, dels seus principis, i també de l'origen del plantejament de les "Sèries Basques", com després veurem. Aquesta primera activitat, en Argentina, li condicionà en el seu caràcter expressiu, influenciat per José Gutiérrez Solana i pel muralista Orozco; també hem de tenir en compte la seva vivència personal del peregrinatge durant l'exili, fins a arribar a Argentina.

Per una altra banda, i ja en el País Basc, a conseqüència de la relació amb Oteiza, descobrirà un llenguatge analític en la pintura que el reconduirà cap a les tres dimensions.

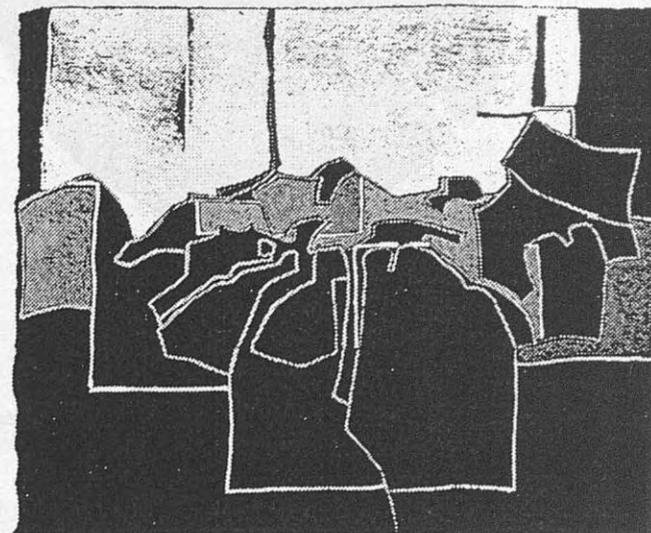
"Esta tendencia expresionista imperante en las pinturas de Argentina e incluso en los murales para Aránzazu, va cediendo paso a un arte más racional y analítico. En esta transición de Néstor, desde el expresionismo al racionalismo pictórico, tuvo mucho que ver su contacto con Jorge de Oteiza, inmerso ya en su última etapa experimental. En ese momento entra también en contacto con el 'Equipo 57' con el que participa en sus estudios sobre la interactividad del espacio plástico". (6).

1.2. ETAPA DE DEPURACIÓ I D'ANÀLISI ESTRUCTURAL.

Precisament en la nostra entrevista fa referència al mateix que comenta Soledad Álvarez sobre la preocupació de l'espai:

" (La preocupación por el espacio) surge incluso anteriormente a mi inclusión en el 'Equipo 57'. Para mí, cada cuadro, cada pintura, es un modelo entero, nunca concibo un cuadro como un fragmento; eso implica el resolver globalmente el problema. Eso es lo que te lleva a valorar casi de la misma forma lo que ocupas, con lo que queda sin ocupar, los 'tartes' que se llaman en vasco, o sea las entrecalles. Esa es la manera de valorar enteramente una superficie, ni los bordes son residuales; es como un sistema nervioso, como una tela de araña, tocas una parte y todo se mueve, o se tiene que mover si la obra es buena. Ese sentido de totalidad en un espacio, ese sentirlo como

6 - ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^o Soledad: ESCULTORES CONTEMPORÁNEOS DE GUIPÚZCOA, 1930-1980 (MEDIO SIGLO DE UNA ESCUELA VASCA DE ESCULTURA). Ed. Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa. San Sebastián 1983. pàg. 487.



Dibuix, 1970.

7 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

un sistema nervioso, es una constante en mí y supone un previo análisis". (7).

Néstor mateix, en un altre lloc, explica el final de la seva etapa pictòrica de la següent manera:

"La pintura se desenvuelve en un ámbito ideal de tres dimensiones: se sitúan cosas 'delante' de otras que están 'atrás'. La bidimensión del plano del soporte desaparece, porque la obra pintada, fatalmente se desarrolla en una visión tridimensional. Yo pretendí recuperar para la Pintura, la realidad física de las dos dimensiones del soporte, y pronto llegué a la conclusión de que una pintura puramente bidimensional es un plano monocromo. Desde aquel momento, la Pintura dentro del camino experimental que me había trazado, se terminó para mí". (8).

8 - BASTERRETXEIA, Néstor: "Espacio plástico". CORREO DE LAS ARTES núm 25. Irún 6 d'abril de 1960. pàg. 17.

1.3. ESTUDIS D'OCUPACIÓ I DE DESOCUPACIÓ ESPACIAL (ETAPA ANALÍTICA).

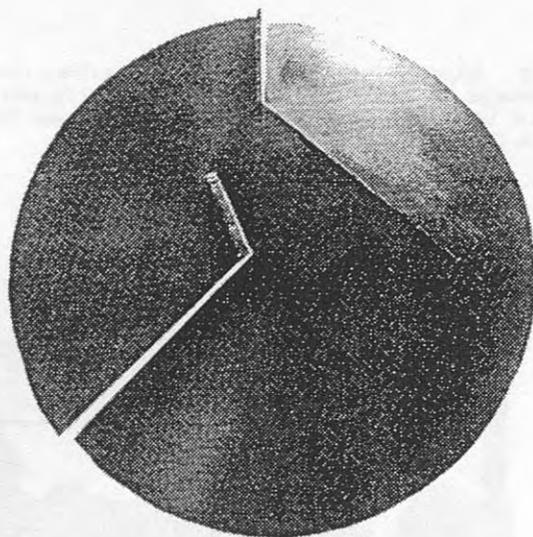
Per explicar el pas evolutiu a l'escultura ens aclareix:

"Yo pasé de la pintura a l'escultura y también tiene una explicación porque cuando dibujaba en el plano, veía que la línea actuaba, es más, estaba alterando el plano. Empecé a notar que, según el trazado de la línea, el plano -idealmente- se me 'estallaba' hacia adelante o hacia atrás, comprendí que se rompía el plano. A partir de ahí, cogí una plancha de hierro e hice físicamente lo que idealmente yo sentía que sucedía. Empecé a dibujar sobre el hierro para luego cortarlo con un soplete, y ahí empezó la tercera dimensión para mí.

Empecé a darle al plano, por decirlo así, razones y potencias para que al final 'estallara' del todo y se instalara en el espacio. Así me inauguré en la escultura, a través de ese análisis que duró unos dos años". (9).

Com diu Plazaola, l'evolució va ser racional i coherent dins del seu procés personal:

"La evolución fue racional y coherente dentro del itinerario creador de Basterretxea, como lo había sido en Chillida y en Oteiza." (10).



"Gena" (La nit), ferro, 1960.

9 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

10 - PLAZAOLA, Juan: NÉSTOR BASTERRECHEA op. cit. pàg. 19.

Plazaola el relaciona amb els treballs de Malevich, de 1920, i Maria Soledad Álvarez el relaciona amb la dinàmica espacialista de l'italià Lucio Fontana (11).

De totes formes cal dir que el contacte amb l'amic Jorge de Oteiza serà el factor provocador principal d'aquesta evolució analítica dels anys seixanta.

D'aquesta etapa, destaquem precisament la necessitat de sortir cap a la tridimensionalitat, però sempre des de la perspectiva del pla, és a dir, del plafó del fons. Això és present, de forma molt clara, en el que nosaltres anomenem tendència a la frontalitat de les "Sèries Basques" (les "Eguzki Lore", les "Illargi Amandrearen", les "Esteles discoïdals", etc.).

Igualment és una herència d'aquesta etapa la preocupació per la geometria que incorpora en totes les sèries posteriors.

"Desde luego, el arte de Basterretxea se sirve de formas en gran parte, modulares y ordenadas geométricamente." (12).

Influït pel sentit analític i per l'activitat projectiva del disseny, Basterretxea comenta l'interès pel paradigma industrial:

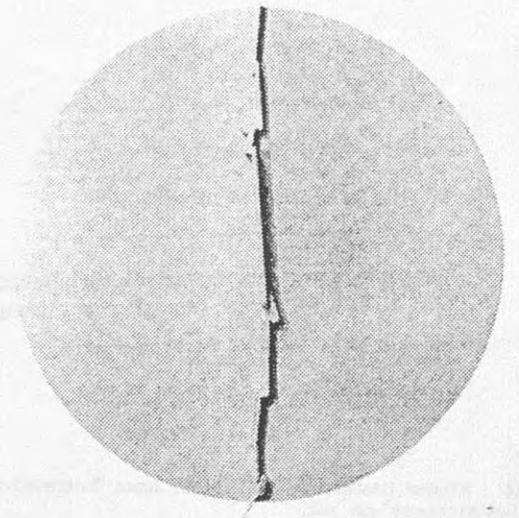
"Diré que aspiro a que mi obra posea la perfección de los objetos industriales. Quiero que mi obra nazca nueva y con todas las características propias de lo que acaba de nacer (...) rechazo las temperaturas arcaicas." (13).

Naturalment la contradicció ens sorprèn si comparem aquest plantejament amb l'evolució posterior, a partir de l'any 1972:

" - La escultura inicial que se planteaba a raíz de la relación con Oteiza, parte de un modelo industrial, según decía usted, e incluso añadía que rechazaba el modelo artesanal en aquel momento. Esto parece contradictorio con la evolución posterior.

- No hay que olvidar que era una época analítica donde la materia prima y la protagonista era el espacio; lo geométrico te surge como única forma expresiva. Las habilidades manuales de lo artesanal, las texturas y otros tratamientos no tienen mayor sentido en esa etapa de trabajo e investigación.

En un estudio analítico de la forma estás mucho más cerca, efectivamente, de la perspectiva industrial que de un aliento familiar, de aldea, más cordial, que es lo propio de lo arte-



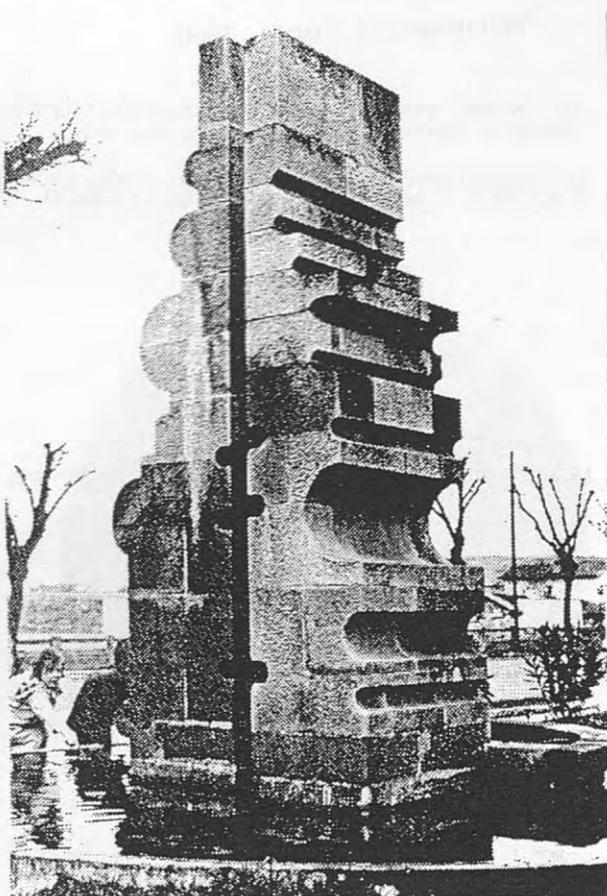
"Meridianoa", ferro, 1960.

11 - ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Soledad: ESCULTORES CONTEMPORÁNEOS DE GUIPÚZCOA, 1930-1980 op. cit. pàg. 497.

12 - MORENO GALVÁN, J. M.: "Escrito para la sala Nebli. 1960" a PLAZAOLA, J.: NÉSTOR BASTERRECHEA op. cit. pàg. 67.

13 - BASTERRETXEA, Néstor: "Espacio plástico" op. cit. pàg. 17.

14 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.



Irún, font de pedra.

sanal.

Además, en aquella época, yo hacía diseño industrial, hacía muebles para su fabricación en serie, hacía lámparas; eso me puso en contacto con la máquina. Me obligaba a una disciplina que nunca había tenido, después me he alegrado mucho de haber asumido esa disciplina. En la industria tú aprendes a conocer que el hacer una curva un poco mayor que otra puede costar millones de pesetas porque supone unos troqueles nuevos, etc. Esa sujeción del diseño a las máquinas, me llevó a una disciplina que excluía toda fantasía gratuita.

Así tenemos que, en principio, era una época analítica en donde lo manual, el material, no tenía cabida posible, y por otra parte en esa época viví con Oteiza, y eso es lo que me llevó a decir lo que tú has dicho.

Después evolucionas, pero todo eso está presente en la obra posterior, lo que pasa es que cuando la motivación es otra, el lenguaje cambia." (14).

Volem destacar que no tota l'escultura desenvolupada després dels anys seixanta té una concepció pre-industrial, ja que també va incorporar materials tradicionals, com la fusta o la pedra. Dins de la perspectiva experimental i la tendència racionalista, podem citar les tres escultures d'homenatge a Guipúscoa, Àlaba i Biscaia, de 1962, realitzades en fusta, o la font d'Irun, de 1966.

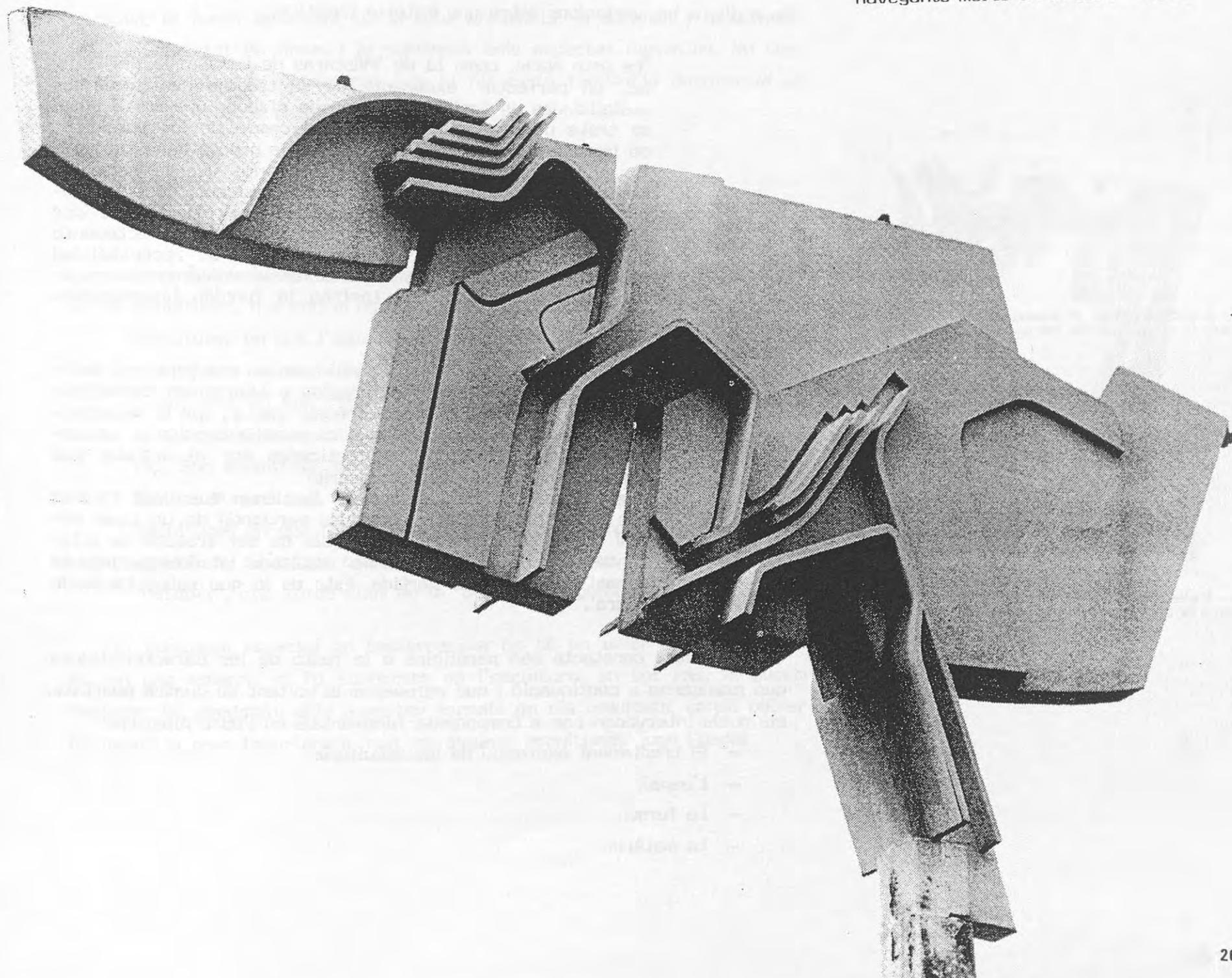
Hi ha altres monuments projectats per Basterretxea que respecten, no obstant això, el plantejament de l'etapa analítica dels anys seixanta, tot i estar realitzats posteriorment: "Escultura-homenatge al coreògraf Iztueta", de Sant Sebastià, o el "Monument-homenatge als pescadors i navegants morts en el mar", de Pasaia (Pasajes) -dels anys 1971 i 1972 respectivament-.

1.4. ETAPA D'INTEGRACIÓ DEL FORMALISME I DE L'EXPRESSIONISME.

A partir de l'any 1972, Basterretxea inicia una dinàmica diferent, en què desenvolupa la major part de la seva obra en fusta, fonamentalment a partir de bigues, encara que també treballa el tronc, en algun cas particular. La tendència a la utilització de la fusta fragmentada en taulons i tacs petits augmenta visiblement en aquelles escultures que no pertanyen a cap sèrie, les quals, tot i així, no deixen d'estar relacionades amb el plantejament global del conjunt.

Tota aquesta feina feta amb la fusta s'integra en les anomenades "Sèries Basques", que estudiarem a continuació.

Monument-homenatge als pescadors i navegants morts en el mar. Pasaia.



2. CARACTERÍSTIQUES DE LES SÈRIES BASQUES.

En l'estudi dels trets fonamentals que defineixen les "Sèries Basques" hem de tenir en compte la intencionalitat expressiva de l'obra, la concepció abstracta del conjunt d'aquestes sèries i la tendència a la seriació, és a dir, a les variacions sobre una mateixa temàtica.

"Es esta serie, como la de 'Máscaras de Luna' o la de 'Estrellas' un perfecto exponente de su trabajo dentro de las posibilidades de variación que puede ofrecer una misma obra, se trata de una aportación más al campo de las versiones, de las que comenta José Berruezo en la prensa donostiarra: '... el autor testimonia convincentemente que la seriación mediante variaciones sobre un mismo tema enriquece la condición de obra única al proyectarla en reflejos que por el camino de la emoción llegan como dejo dicho, directamente al espectador quien al recomponerlas en su receptibilidad estética, se integra faústicamente en el universo del escultor-creador testimoniando también la función humanizadora del arte.'" (15).

"Las 'Máscaras de la Abuela Luna' suponen por tanto un desarrollo de las posibilidades formales y expresivas contenidas en la pieza de la 'Serie Cosmogónica Vasca', son la materialización de diferentes versiones de aquella escultura, versiones siempre defendidas y practicadas por el artista, que comenta en relación con esta serie: 'Pienso que una de las grandes lecciones que dejó Picasso fue la de las versiones sucesivas partiendo de un tema inicial. Cualquier tema es susceptible de ser tratado de diferentes formas y ello da como resultado un enriquecimiento formal del punto de partida. Esto es lo que estoy haciendo ahora'." (16).

Aquestes constants són paral·leles a la resta de les característiques que exposarem a continuació i que agruparem al voltant de quatre apartats, els quals intervenen com a components fonamentals en l'obra plàstica:

- El tractament expressiu de les escultures.
- L'espai.
- La forma.
- La matèria.

15 - ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Soledad: ESCULTORES CONTEMPORÁNEOS DE GUIPÚZCOA, 1930-1980 op. cit. pàg. 546.

16 - ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Soledad: ESCULTORES CONTEMPORÁNEOS DE GUIPÚZCOA, 1930-1980 op. cit. pàg. 542.

2.1. EL TRACTAMENT EXPRESSIU DE LES ESCULTURES.

El comportament basc és una de les raons subjacents en el discurs escultòric de l'obra de Basterretxea, i per tant, és lògic que hi hagi tota una sèrie de característiques basques en la manera de resoldre l'activitat expressiva.

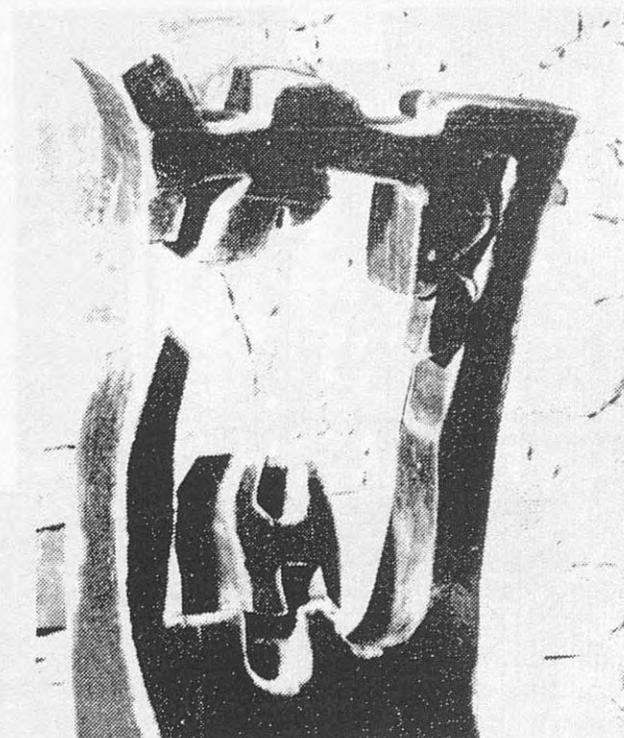
Dins d'aquest apartat podem destacar: la tendència a la fermesa constructiva; la força impactant de la seva presència; la serietat i la solemnitat; la sobrietat de línies i la supressió dels aspectes narratius. No obstant això, nosaltres considerem que hi ha certa tendència decorativa en algunes de les seves escultures.

2.2. L'ESPAI.

En les "Sèries Basques" hi participen diferents tractaments espacials de les escultures, que podem agrupar de la següent manera:

- Escultures en què l'espai participa plenament circulant pel seu interior, sobre tot en la "Sèrie Cosmogònica Basca".
- Escultures en què l'espai es mou en un nivell superficial, modulant la superfície d'aquesta, sense arribar a creuar la massa de la matèria. Són escultures en què predomina el concepte del relleu ("Sèrie Esteles Funeràries", "Sèrie Flors del Sol", etc.).
- Escultures en què l'espai intervé en un nivell profund i en un nivell superficial al mateix temps ("Intxixu", "Aker-Beltz", "Mairuak", "Torto", "Ostadar", etc. totes elles de la "Sèrie Cosmogònica Basca").

El concepte espacial en Basterretxea no té un valor estructural, no és, en cap moment, el fil conductor de l'escultura; en tot cas, hi podem destacar un predomini dels aspectes formals en els resultats, sense deixar de banda la gran importància, que, en algunes escultures, juga l'espai.



Fragment "Aker-Beltz".

2.3. LA FORMA.

En el tractament formal cal destacar diferents aspectes:

La forma en relació a l'estructura.

La verticalitat és una constant en les "Sèries Basques". El plantejament totèmic de les escultures comporta, des de la seva concepció, el predomini d'aquesta constant, amb l'excepció de la sèrie "Eguzki Lore" i d'alguna de les escultures de la "Sèrie Cosmogònica Basca".

La forma en relació al tema.

L'origen de les formes en relació al tema ens permet establir la següent classificació:

- Formes d'origen antropomòrfic.
- Formes d'origen instrumental.
- Formes d'origen natural i orgànic.
- Formes d'origen geomètric i simbòlic.

La tendència al antropomorfisme té relació amb la verticalitat i amb el plantejament totèmic de les escultures, i també amb les formes naturals, com les del tronc, quan són incorporades com un comportament propi de la matèria.

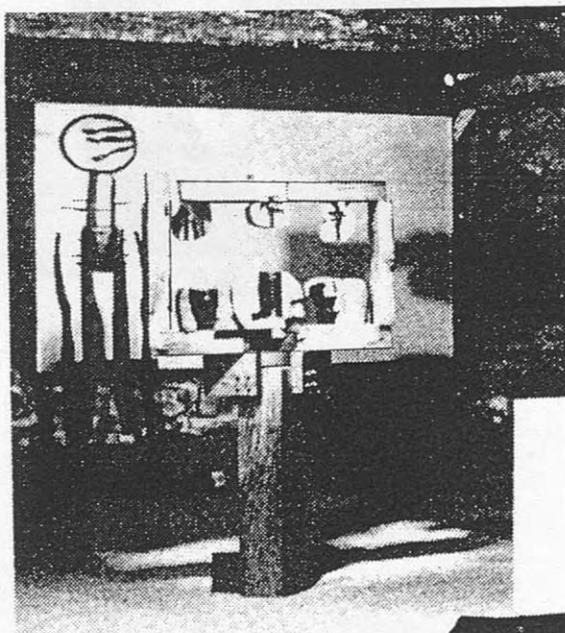
Les referències instrumentals són un recurs per a suplir la vacuïtat en l'herència formal de la tradició basca.

La forma en relació a la geometria.

La geometria perdura en aquestes sèrie com una herència de l'etapa analítica de l'escultura inicial de Basterretxea. És l'element racional que permet estructurar el conjunt per contrarrestar la manca de vitalitat formal, de força interior.

"Lo constructivo me perdura. Nunca me ha gustado lo 'blando'. Necesito una estructura. Me entusiasma la arquitectura, todo aquello que sea arquitectónico. Otra cosa es que después modeles, pero siempre desde una estructura establecida, controlada." (17).

17 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.



"Mairuak", darrera "Gaueko".

El dinamisme formal.

En les "Sèries Basques", la tendència al dinamisme és continguda, el predomini de la verticalitat i la propensió massiva d'algunes escultures genera una visió estàtica del conjunt.

L'estaticisme es contrarresta per l'alternança de masses d'espais interiors, per l'ordenació formal (sinuosa) de la vertical, o per la disposició rítmica d'una sèrie d'elements formalment orgànics que distribueixen els espais irregularment, com, per exemple, a "Akelarre".

Un dels altres mitjans que distorsionen la immobilitat és el grafisme aplicat a les superfícies.

La forma en relació a l'espectador.

El moviment que pot establir l'espectador al voltant de les escultures és totalment circular en la majoria de les sèries, si exceptuem les que tenen una concepció frontal, com les "Eguzki Lore", o les "Illargi Aman-drearen".

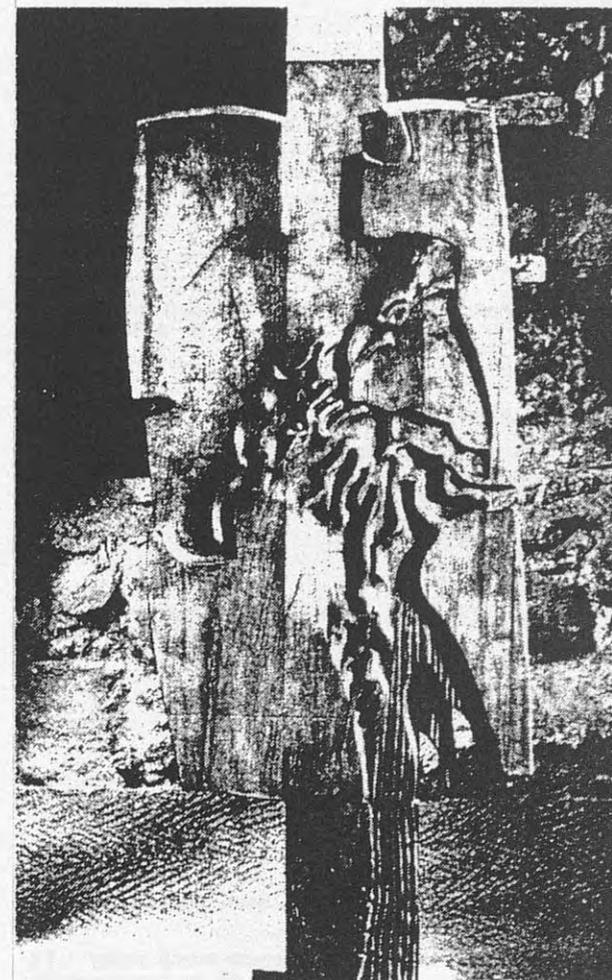
De totes maneres, la frontalitat potser és la constant més significativa dins del conjunt de les sèries, encara que la seva concepció tridimensional permeti circular al seu voltant.

L'antropomorfisme implícit en la concepció totèmica d'algunes escultures és el factor desencadenant de la tendència frontal, juntament amb la metodologia projectiva.

La forma en relació al mètode de treball.

La tendència a la planor i a la frontalitat és una conseqüència de la concepció inicial de les escultures. El dibuix és el primer recurs emprat en la projecció de les futures escultures. Aquestes han seguit, en la seva elaboració posterior, les directrius establertes en els primers esbossos.

La "Sèrie Cosmogònica Basca" és la que pretén apartar-se més de la concepció mural, i en algun moment ho aconsegueix. Les altres sèries reflecteixen clarament, i en conjunt, aquest factor.



Fragment d'"Intxixu".

2.4. LA MATÈRIA.

Per explicar aquest apartat haurem de recórrer al concepte de matèria posat en joc en les diferents etapes de l'escultura de Basterretxea.

En la fase de transició de la pintura a l'escultura, utilitza la pissarra, material que admet incisions en la seva superfície amb molta facilitat i que no té la densitat clàssica de les matèries nobles.

Pels volts del 1960 emprà diversos materials que tenen una facilitat experimental en el tractament, matèries en què predominen les possibilitats bidimensionals i constructives sobre les típicament sustractives, són les planxes metàl·liques de ferro, de coure, de llautó, d'acer i també de plom. No obstant això, en algun moment, per la necessitat del projecte, fa servir els materials més tradicionals, com la pedra ("Font d'Irun"), la fusta ("Biscaia", "Guipúscoa" i "Àlaba") o altres de més recent ús, com el formigó, però igualment utilitzables en projectes menys experimentals.

En tota la fase experimental, el material no arriba a tenir un significat profund que vagi més enllà de la pròpia capacitat especulativa. Això està molt en la línia que ja havia plantejat anteriorment Oteiza.

Serà a partir de l'inici de les "Sèries Basques" que intentarà incorporar valors simbòlics a la matèria i els relacionarà amb els continguts culturals bascos.

A partir d'aquí podem dir que el tractament de la matèria girarà al voltant d'un concepte tradicional de l'escultura.

Quan li hem preguntat sobre el respecte que li mereix la matèria, la seva resposta ha deixat entreveure la consideració dels valors del comportament en la matèria.

"Sí, ya te he dicho que a mí no me gusta nada mezclar las materias porque me parece que demuestra la impotencia de resolver con un solo material lo que debes hacer." (18).

Amb aquest comentari, Néstor ens fa entendre que amb cada material s'han de resoldre problemàtiques diferents, encara que ell, per raons metodològiques, de vegades, elabora els projectes en fusta, per a després, pasar-los a pedra o fondre'ls en bronze.

18 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

"Hay gente interesada en obras mías fundidas a bronce, por eso decidí hacer bronce, no por hacer múltiples, sino porque era una forma de vender y de quedarme con el original." (19).

En les "Sèries Basques" la matèria per excel·lència és la fusta i fonamentalment la de roure, encara que, de vegades, fa servir altra mena de fustes o, com en el cas de les "Esteles", fins i tot utilitza la pedra.

"Yo he trabajado mucho en madera, primero porque la 'temperatura' mía es, por decirlo de algún modo, la de la madera. Hay un calor casi humano en la madera y también por la facilidad que tenemos en este país para conseguir robles. Compro vigas de caseríos derruidos. Tienen el encanto de la madera muy macerada, muy hecha; aparte, tienen otro 'encanto', te encuentras con unos clavos que te rompen la herramienta, y por otro lado la madera siempre está viva, se abre mucho y se raja." (20).

"En cuanto a los contenidos temáticos, la obra mía es de claro acento antropológico, se refiere a la raíz vasca. Para una mejor aproximación al tema, la madera me ha resultado el material más idóneo." (21).

Més endavant, en preguntar-li quina és la raó fonamental que li ha fet escollir el roure, diu:

"Me parece el material más idóneo para acercarme al tema que he tratado. Nuestra mitología es muy familiar y esa familiaridad parece que ha de ser tratada desde la madera. Son seres de la tierra, del bosque." (22).

Respecte a les raons que determinen l'elecció d'altres fustes, ens explica:

"En las esculturas redondas, en las "Eguzki Lore", utilizo madera de Guinea Francesa, porque aquí nuestros queridos constructores han talado todos los bosques, aunque aún quedan unos robles bastante gruesos, pero es un problema obtenerlos." (23).

També ens dóna raons de tipus metodològic i tècnic que justifiquen el canvi de material en la confecció de les maquetes.

"Con madera de Guinea porque la talla tiene que ser más

19 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

20 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

21 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

22 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

23 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

24 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

fina y no puedes encontrarte con vetas; te hace falta una veta muy obediente, muy paralela, muy dócil." (24).

En nombroses ocasions, la crítica ha destacat i ha valorat positivament la utilització del roure i el seu tractament:

"Basterretxea ama la materia. Respeta el material empleado. Acusa y hace cantar a la naturaleza misma de la materia: no sólo del soporte (la veta del roble, la trama del tejido), sino también del instrumento y la herramienta." (25).

"El simbolismo de las esculturas se ve reforzado por su material, el roble, uno de los árboles más tradicionales y antiguos de la tierra vasca. Hay en todas las obras un despegar de la tierra vasca. Hay en todas las obras un despegar de la tierra a través del tronco." (26).

També Santiago Aizarna elogia aquesta utilització del roure:

"Los personajes de la mitología vasca (...) han sido tratados desde la personal interpretación del artista y han sido presentados acaso en la más querida de las materias para el vasco (...) roble sencillamente." (27).

I igual fa Berruezo, suggerint el parallelisme entre la creació del mite i la creació dels instruments:

"En estas creaciones Néstor ha utilizado la madera de roble lo que añade un encanto táctil a la sugestión ideal del tema, devolviéndonos por el cauce de la creación utilitaria que seguramente fue paralela en el tiempo y en el espacio, a la plasmación materializadora de los mitos." (28).

Tractament de la matèria

Com hem dit anteriorment, respecte al tractament de la matèria, Basterretxea parteix d'una concepció tradicional de l'escultura, clàssica, en els aspectes projectius i volumètrics:

"Yo digo siempre que somos los últimos escultores clásicos, clásicos en el sentido de que todavía pensamos que es válido que la escultura sea un volumen situado en el espacio, como es un busto romano o asirio." (29).

25 - PLAZADLA, Juan: "Néstor Basterrechea". BELLAS ARTES núm. 27. Madrid 1973. pàg. 40.

26 - ARRIBAS, M. J.: "Néstor Basterrechea". GAZETA DE ARTE. núm. 7. 30 de juliol de 1973. pàg. 12.

27 - AIZARNA, S.: "La cosmogonía vasca de Néstor Basterrechea". UNIDAD. San Sebastián 7 de setembre de 1973.

28 - BERRUEZO, J.: "Exposiciones y artistas". EL DIARIO VASCO. San Sebastián 9 de novembre de 1973.

29 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

Però el plantejament projectiu que fa de les seves escultures, com explicarem posteriorment, respon també al concepte tradicional.

L'aspecte dominant en les escultures de les "Sèries Basques" és la relació forma-espai i la subjugació dels aspectes comportamentals de la fusta.

Basterretxea parteix de la visió formal del seu projecte per construir una grandària de la fusta que sigui capaç de contenir la forma projectada.

"Si yo cogiera un tronco de sección grande, trabajaría de fuera hacia dentro, quitando materia, pero lo que hago es ir construyendo de dentro a fuera. Por adición nunca puedes partir de una totalidad, obviamente." (30).

En realitat, Basterretxea parteix de la addició de bigues i fustes per construir el "paquete", però serà el procés substractiu el que definirà la forma resultant.

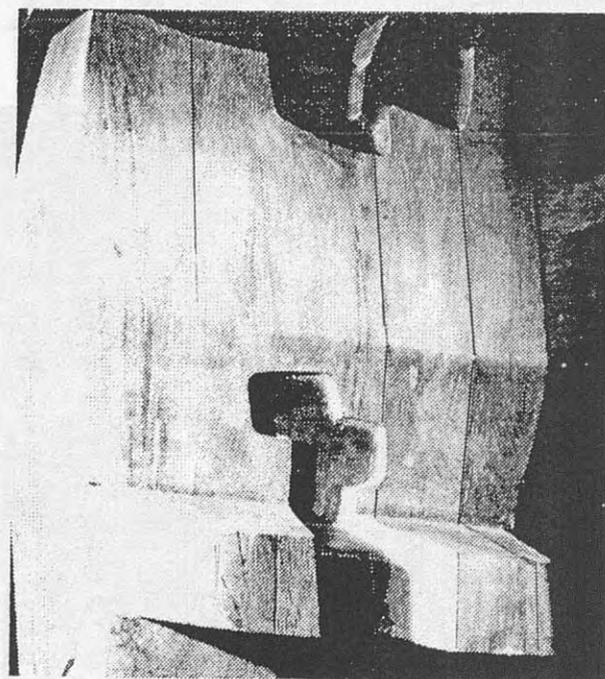
El tractament de la fusta, de la biga, no respon al concepte estructural d'aquesta; l'aparença formal i estructural no intervé en el resultat de l'escultura i per tant, la matèria no és subsidiària de la forma.

" - Cuando proyecta las esculturas, en pequeño, ¿tiene en cuenta la forma de las vigas que va a utilizar?.

- No, nunca se me ha ocurrido por ejemplo utilizar una raíz de olivo para aprovechar sus formas; algunos lo hacen pero a mí no me interesa. Normalmente las vigas son de sección cuadrangular u octogonales, y parto de eso. Lo que hago es un paquete de vigas unidas con espigas y cola; el paquete se talla y la escultura es una suma de piezas." (31).

La biga té una missió secundària, no actua com a tal, i quan ho fa, actua en contra del projecte inicial, contra la forma. La seva missió és aportar el volum, que, afegit al d'altres bigues, permet definir el projecte previst. Per tant, el tractament de la biga no respon al propi comportament, sinó al comportament de la forma projectada; la matèria aporta, en tot cas, la naturalesa simbòlica i cultural, però no l'estructural.

En algunes ocasions, com en l'escultura "Arbre de Guernika", del Museu de San Telmo, de Sant Sebastià, prescindeix totalment de la biga i fa servir un gran paquet de taulons horitzontals. La fusta, en aquest cas, deixa de tenir una relació directa amb la forma originària i amb el comportament



Fragment de "Mari".

30 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

31 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

del tronc o de la biga; els aspectes formals, projectats prèviament, són els dominants.

El mateix passa amb el "Símbol del Parlament Basc", on la fusta és un conglomerat de tacs encolats i treballats per la testa.

Cal deixar a banda el plantejament de la sèrie "Eguzki Lore" ("Flors de Sol").

Quan li hem preguntat, a Basterretxea, les raons per les quals utilitza la biga en lloc del tronc, ens diu:

"Bueno, he utilizado el tronco para hacer las 'Eguzki Lore' ('Flores de Sol'), porque he partido del origen mismo, de la forma redonda; en lo demás no, porque el mismo desarrollo constructivo invita a hacerla por partes, o sea, por trozos de viga más que por la totalidad formal del tronco." (32).

El tractament del tronc, en canvi, sí que respecta la naturalesa formal de la fusta, perquè parteix del seu origen circular, encara que això l'obliga a treballar la testa de la fusta.

També respecta la naturalesa formal del tronc en les "Illargi Aman-drearen", en què, com ell ens explica, aprofita la forma circular del tronc per fer la part posterior de l'escultura.

"En las "Máscaras de la Abuela Luna" se aprecia que es un tronco partido en cuatro, y en la parte de atrás todas tienen la curvatura cilíndrica del tronco." (33).

Excepcionalment, fa servir la naturalesa lineal del tronc, en incorporar a la seva escultura un objecte trobat. A "Akelarre" utilitza un tronc recuperat que prèviament ha elaborat i hi incorpora la riquesa del comportament de la fusta:

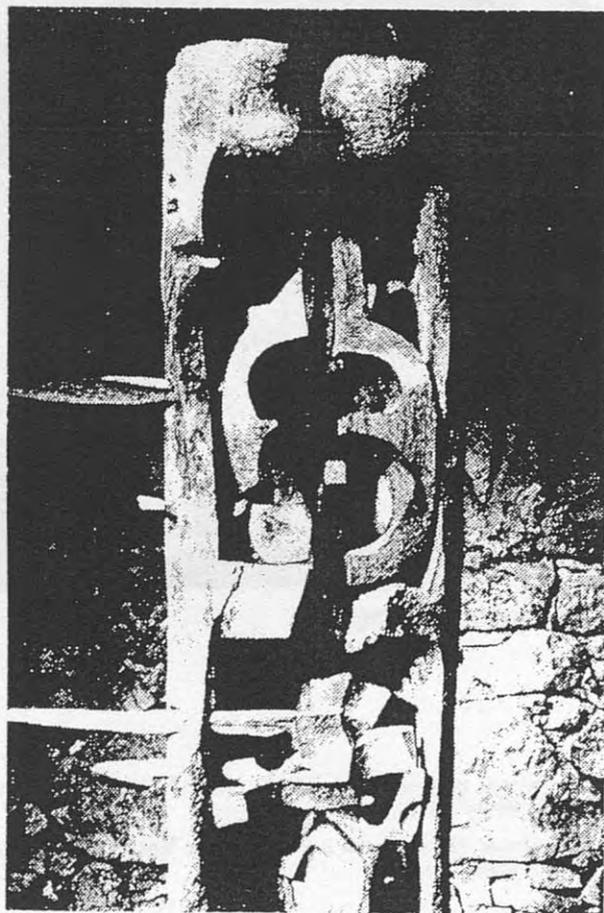
"Está hecha en un tronco que es un 'asca' en la que suelen beber los cerdos. La encontré aquí en mi terreno, la puse de pie y me dije: ¡qué tótem!, ¡qué hermoso es!. Tallé un poco los bordes i le incluí un 'sistema nervioso' de la misma madera, roble. (...) Es el único caso en que he utilizado un elemento popular existente recuperándolo para constituir una escultura." (34).

En conseqüència, podem dir que Basterretxea fa servir la fusta des d'una perspectiva formalista, imposa el criteri formal al viu de la fusta

32 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

33 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

34 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.



Fragment d'"Akelarre".

i assumeix el comportament de la matèria com una exigència ineludible.

"En Madrid se me abren las esculturas, se encogen haciendo unos ruidos como si fueran disparos: ¡pim!, ¡pam!. La madera tiene sus exigencias, su personalidad tremenda y hay que quererla así, es como un ser difícil." (35).

Tractament de les superfícies de la fusta.

Bàsicament podem dir que el mateix criteri que s'ha emprat per a l'elecció del material ha determinat el tractament de la superfície.

El cas més freqüent és el poliment de les superfícies, fet que manifesta la seva qualitat lígnia a través de la veta. Aquesta circumstància es produeix paral·lelament a la utilització de la biga, del taulonet o de la fusta en general, la qual no té un comportament formal propi.

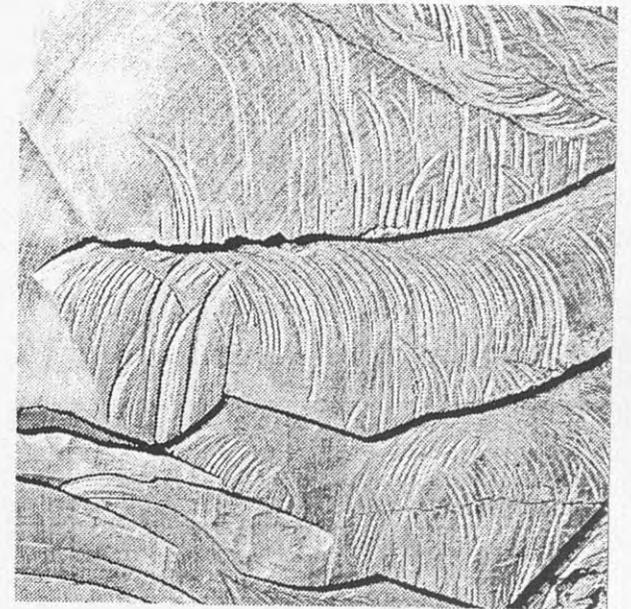
No obstant això, en els casos particulars d' "Akelarre" o d' "Eguzki Lore" ("Flors de Sol"), les eines han deixat l'empremta, han estructurat la superfície de la fusta, al mateix temps que aquesta ha mostrat les seves esquerdes, rugositats i nusos sense cap tipus d'ocultació.

La policromia és freqüent, encara que, com diu Basterretxea, no se la pot considerar pràcticament així, ja que sols fa servir el color negre. L'escultura "Ostadar" de la "Sèrie Cosmogònica Basca" és una excepció, en estar totalment policromada de color blanc.

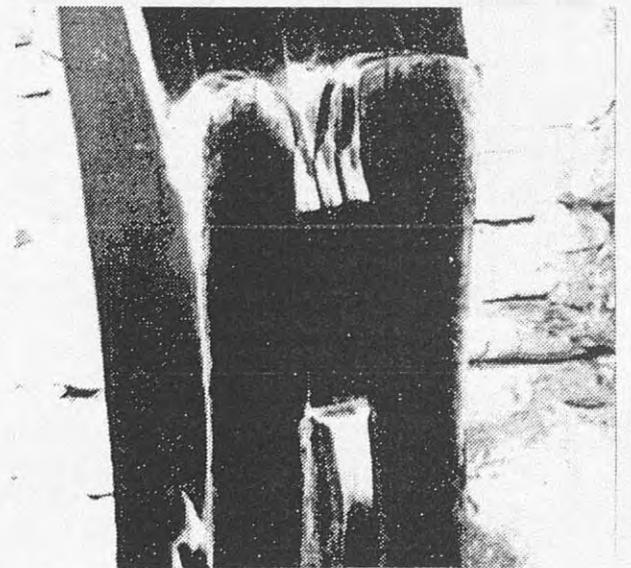
"En mi caso, no se le puede llamar policromía; son ceras, ceras que compro en Francia, muy buenas; la madera se alimenta con la cera, lo único que me permito hacer, cuando el tema lo exige, es embadurnar la madera casi hasta el negro; en algunas, excepcionalmente he dejado la madera al natural. Es una policromía muy limitada, nunca he coloreado de otra forma la escultura." (36).

Podem distingir, doncs, tres tipus d'escultures, en relació a les ceras aplicades:

- Les que no tenen cap tipus de pigmentació, a part de la de la pròpia fusta.
- Les que han incorporat la pigmentació sols parcialment, en incisions o cavitats; en aquestes, la major part de la superfície exhibeix el color de la fusta.



Fragment d'"Eguzki Lore".



Fragment d'"Aker-Beltz".

35 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

36 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

- Les que han incorporat la pigmentació globalment; la fusta es manifesta en les arestes i prominències de l'escultura.

Conseqüentment, podem dir que la pigmentació realitzada en les superfícies té la tendència a incorporar un valor dramàtic a les escultures, o en tot cas, un valor de naturalesa expressiva, sense ocultar la matèria.

3. LES SÈRIES BASQUES.

3.1. LA TEMÀTICA DE LES SÈRIES BASQUES.

Hi ha una dita basca que Basterretxea ha aplicat a la seva recerca: "todo lo que tiene nombre existe"; i és així, de tal forma, que, a partir dels noms de les divinitats i dels genis, originaris del País Basc, ha convertit en realitat tridimensional, l'existència d'un món imaginari.

"Por los caminos que estoy andando -recorriendo siglos imaginados- me encuentro con los nombre y los poderes de los genios y divinidades que fueron conciencia y formas de comportamiento en la dilatada noche de nuestra antigua vida.

Una galería de deidades mitológicas, estelas funerarias discoidales, mágicas flores de sol, máscaras de luna, bailes y deportes populares y marineros mascarones de proa, son los temas que hoy fundamentalmente me ocupan y que me nacen en maderas y piedras." (37).

La temàtica de la pràctica escultòrica, a partir del 1972, s'ha desenvolupat al voltant d'aspectes relacionats amb la cultura popular i les tradicions basques.

El nom de les sèries amb què classifica les escultures fa referència a la temàtica d'origen; agrupa, segons la motivació i l'estímul que li ofereix cada tema i sota aquella referència, tota una sèrie de variants que mantenen la seva identitat en "grups familiars", com si fossin els membres d'una comunitat.

El nom de les sèries són els següents:

- Sèrie Cosmogònica Basca.
- Sèrie Esteles Discoïdals.
- Sèrie Flors de Sol (Eguzki Lore).
- Sèrie Màscara de Lluna (Illargi Amandrearen).
- Sèrie Mascarons de Proa.
- Sèrie Batalles Basques.
- Sèrie Esports Bascs.

37 - Néstor Basterretxea a DIVERSOS AUTORS: CATÀLEG BASTERRETXEÀ. Ed. Caja de Ahorros Municipal de Bilbao. 1980.

No obstant això, hi ha altres escultures que no pertanyen a cap sèrie, com per exemple, el "Conjunt de l'església de Lasarte", l' "Arbre de Guernika", o el "Símbol del Parlament Basc".

3.2. L'ENTORN BASC.

Raons de tipus socio-polític han determinat una actitud de recerca de la pròpia identitat, dins del plantejament cultural del poble basc i després d'haver patit un assetjament cultural i polític només pel fet de defensar una positura nacionalista i independent.

Néstor Basterretxea pertany a la generació que ha viscut i ha sofert el procés de colonització cultural i política, i les conseqüents reaccions que han evolucionat fins a arribar a la situació actual.

"En tiempos de Franco era delito hablar el euskera, incluso antes también. Mira, yo me llamo Néstor, que es un nombre griego, porque nació en el año 24, cuando estaba Primo de Rivera en el poder. Ese militar fascista prohibió, así, de un plumazo, que los padres pudieran poner a sus hijos nombres vascos, y mi padre -entonces diputado nacionalista- antes de llamarme Pedro, Juan, o Carlos, prefirió ponerme un nombre fuera de uso corriente. Y en un libro se encontró con Néstor. Así es que yo ya nació marcado. Es tremenda la persecución que ha habido, ha asustado a muchos. Conozco personas que dejaron de hablar su lengua porque se sentían amenazados por el vecino falangista." (38).

La postura política es reflecteix en la concepció de l'art i l'escultura que té Basterretxea. Amb ell l'art assumeix un valor testimonial.

"En esta hora de urgente y vital renacimiento colectivo, cultural y político, trabajo con el sentimiento claro del poder testimonial del Arte, que es herramienta definitiva de nuevas luces y enriquecimientos espirituales." (39).

i expressa directament o indirecta la situació del moment. Així ho entén i ho manifesta l'escultor en explicar la seva sorpresa davant de tota una sèrie d'artistes bascs de la generació anterior a la guerra civil, que a

38 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

39 - Néstor Basterretxea a DIVERSOS AUTORS: CATÀLEG NÉSTOR BASTERRECHEA. Ediciones Vascas. San Sebastián 1977. pàg. 2.

pesar dels sofriments provocats pel trauma viscut, continuaren fent el mateix tipus de pintura que havien realitzat abans.

"La generación de artistas vascos anterior a la guerra civil vivía en armonía con la vida. Sufrió una época traumática, pero ¿qué pintaban?, pues la apariencia última, un atardecer sobre un puerto por ejemplo, pintaban muy bien la epidermis pero nunca se hacían preguntas fundamentales (...) Después ha habido otro fenómeno curioso, ya en la guerra civil, los pintores buenos que ha habido aquí no registran en su obra el trauma; es decir, en esa especie de electrocardiograma que es la vida de un hombre, no hay una alteración de ritmo en la guerra civil, cuando es lo más terrible que le puede pasar a un pueblo. Ellos siguen pintando sus Cristos, sus atardeceres. Este es un fenómeno que tampoco me explico, porque es una gente que sufrió, yo los conozco porque estuve exiliado diecisiete años, pero no cambiaron, es una generación extraña la que nos ha precedido, y el por qué nadie va a responderlo porque todos han muerto ya." (40).

La recerca de la identitat és un dels aspectes intrínsecament vinculats a la necessitat de refermar l'entitat basca, com a un recurs reivindicatiu de l'unitat cultural i ètnica i del fet diferencial.

"En cierta ocasión estuve en la sierra de Cabra, en Córdoba, me invitó mi amigo Aguilera Amate para pintar un muralito en un colegio de niños. Cabra es un pueblo muy andaluz, de serranía, muy poco contaminado. Allí yo era el más alto del pueblo, me daban de beber fino La Ina y yo ¡clac!, me lo bebía de un trago, todos me miraban como diciendo '¡qué bárbaro!', a ellos les duraba la copa media hora. Ellos cantan solos -les habrás oído-, siempre son problemas particulares; nosotros los vascos lo hacemos en coro; nos diferenciamos como si fuéramos de otro planeta. La comida, el cante, la estatura, el andar, el todo... en verdad que era otro planeta. El problema es que pocos entienden esa diversidad como una riqueza." (41).

Un text exemplificatiu de la tendència introspectiva generada en el País Basc, és l'elaborat per Oteiza, en relació a les "Sèries Basques":

"...la conducta ya inexcusable del artista vasco en nuestro país es que sepa que tiene país, y que si le conviene mostrarse fuera, lo estético y lo moral es que lo haga con su pueblo, en su contexto sociocultural, con la familia cultural a la que pertenece y con la que únicamente (...) podrá explicarse." (42).

40 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

41 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

42 - OTEIZA, Jorge de: "Carta a Basterretxea" a DIVERSOS AUTORS: CATÀLEG NÉSTOR BASTERRECHEA op. cit. pàg. 76.

Veiem com incita els artistes a replantejar-se la vocació netament individualista, i com proposa, com a alternativa, la consciència de grup, de "família cultural".

43 - GILES, Fernando de: "La obra de Néstor Basterretxea". CATÀLEG BASTERRETXEÀ. Museo Español de Arte Contemporáneo. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid 1987. pàg. 8.

"Y los artistas plásticos vuelven la mirada hacia Oteiza quien, gran patriarca, chuzo en mano, excediendo los límites de la escultura, se transfigura en la 'Mari' benéfica y terrible de la estética vasca invitando a todos, empujándoles a veces a penetrar en la cueva ancestral y profunda del alma de Euskadi. Néstor ha llegado en buen momento." (43).

Un comentari que pot complementar l'anterior és de Basterretxea mateix:

44 - Néstor Basterretxea a GUASCH, Ana M^{re}: GUADALIMAR núm. 25. 1977. pàg. 67.

"Yo vivo literalmente de la historia de mi pueblo, soy un producto de su dinamismo." (44).

Des d'aquesta perspectiva, l'activitat escultòrica de Basterretxea és combativa, nacionalista, reivindica l'entitat d'un poble a través del recurs del propi llenguatge mitològic i de la identificació dels comportaments més familiars i antics del seu poble.

45 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

"Para nosotros es tan natural que casi no entendemos que otros trabajen desde otros presupuestos; ciudadanos del mundo somos todos, pero a partir de tu tribu, sin negar ni tu tribu ni el mundo. Nos sentimos vascos y después universales." (45).

3.3. ORIGEN I MOTIVACIÓ DE LES SÈRIES BASQUES.

Hem comentat els plantejaments polítics originals que condueixen Basterretxea a fer una valoració testimonial de l'art. Això determinà la seva producció escultòrica. Sobretot a partir del 1972, com veurem a continuació.

Exposem una sèrie de cites, extretes de la nostra entrevista, que, convenientment ordenades, ens donen unes quantes raons aclaridores del procés seguit per l'escultor:

"Hago escultura para conocer lo que no conocía, o para ratificar desde otro ángulo lo que ya conocía. Para conocerme a mí también, y para continuarme en la historia de mi pueblo, para otorgar un estilo y una forma de entendimiento a algo que no existía, que sólo tenía realidad verbal. Todo esto me induce a una actitud trascendental. Estoy haciendo una obra cultural para mi pueblo y ésa es mi responsabilidad y mi labor." (46).

Néstor Basterretxea parteix de la gran família basca, ell es reconeix en la mesura que forma part d'aquesta unitat cultural i ètnica, i per tant, la continuïtat sols és possible, per a ell, a partir de la recuperació dels seus orígens.

"Si tú quieres asumir la historia de tu pueblo y ser un artista vasco contemporáneo, es indudable que tienes que mirar atrás y preguntarte: ¿cómo se han expresado mis antepasados?" (47).

Basterretxea es considera un escultor basc en la mesura que fa una aportació a la història del seu poble, i això, ho veu viable des d'una postura arqueològica.

"Nosotros genéticamente somos hijos de aquel pueblo, no puedes decir: 'yo soy un hombre moderno, borrón y cuenta nueva'. En realidad tú sigues siendo el complejo ser, el hombre que se asusta, o el hombre que goza, en función de todo lo que has heredado, entonces, ¿por qué no vas a recuperar toda aquella realidad espiritual que fuimos como pueblo." (48).

"Para empezar recurro a la prehistoria, a la mitología, que no es una cuestión banal, sino que es la filosofía que, al fin y al cabo, gravitó en nuestra forma de ser, durante decenas de siglos." (49).

L'arqueologia del que és prehistòric és la manera de convertir en original i en autèntic el que és originari, és la manera d'evidenciar l'absència formal en la seva cultura, a través de l'herència oral.

"La herencia formal que otros pueblos tienen, en algunos casos una herencia considerable, no se da en nuestro pueblo. Fue entonces cuando me propuse llenar parcialmente ese vacío cultural. Leí el diccionario de mitología vasca e intenté traducir en imágenes lo que eran palabras, lo que era tradi-

46 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

47 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

48 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

49 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

50 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

ción oral, porque lo hemos ido heredando de padres a hijos oralmente." (50).

I és aquí on Basterretxea planteja la incògnita: per què els bascs no tenen precedents formals?.

"A los vascos nos ha pasado una cosa muy curiosa, y es que nosotros hemos heredado una lengua muy arcaica, formada en una época en la que los vascos éramos de 5.000 a 7.000 individuos, según el antropólogo Barandiarán. Cómo se crea una lengua es realmente un misterio. Un pueblo de pastores transhumantes, cósmicos, es capaz de crear una lengua maravillosa, con una gran riqueza en las formas verbales: una lengua que causa asombro. Sin embargo, lo que paralelamente se tenía que producir, una iconografía, no se produjo, es decir, nosotros no heredamos ninguna imagen (...) Aquí hay un vacío importante." (51).

51 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

No és cert que no heretaren cap imatge, i això ho confirmarà el procés de treball emprat per Basterretxea, el que passa és que la tradició oral ha aconseguit transmetre aquestes imatges verbalment i amb molta més riquesa que si ho hagués fet formalment.

Fixem-nos en un petit detall: la forma neix amb Basterretxea quan la tradició oral s'ha perdut. El fet testimonial és la resposta a l'absència de la tradició oral, no a la inexistència d'una tradició formal.

En la nostra entrevista li fem aquesta observació:

" - Antes estaba relacionando lo que me explicaba con una posible hipótesis: cuando existe la mano, no existe la lengua y viceversa. Y por eso cuando aquí ha habido una crisis con respecto a la lengua, es cuando la cultura vasca se ha sentido en la necesidad de replantear testimonialmente la mano, la forma.

- No está mal enfocado eso, porque creo que es lo que ha sucedido, cuando aquí ha comenzado a agonizar el euskera y a ser combatido políticamente, el arte ha resurgido muy vigoroso (...) es posible que entonces se haya suscitado casi inconscientemente la necesidad de la imagen." (52).

52 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

Oteiza, en la "Carta a Basterretxea", diu:

" ...es urgente la tarea de visualizar tanto para el artista contemporáneo estancado, como para nuestro pueblo estancado en tradición creadora, un completo vocabulario de símbolos (visuales, fónicos, gestales), mitos y leyendas: la tierra

común de nuestras raíces e imaginaciones lingüísticas, y de nuestros más íntimos y viejos comportamientos..." (53).

Oteiza exposa la urgència de cobrir aquesta necessitat perquè, en realitat, s'està perdent el potencial generador d'imatges, implícit en la tradició oral. I per aquesta raó l'antropòleg Barandiaran també va realitzar, des d'aquesta mateixa tradició, el Diccionari de Mitologia Basca.

Per tant, tots tres han viscut la mateixa situació i l' evidencien, cadascun d'ells, amb plantejaments propis.

Barandiaran ens situa l'origen de les primeres preocupacions de Basterretxea.

"Allá por los años de 1953 a 1955, en Arantzazu primero y en San Juan de Luz después, Néstor Basterretxea me habló de su preocupación e interés por conocer y sentir hondamente las viejas raíces del humanismo vasco y sus símbolos más destacados. Los viejos relatos legendarios y las nuevas interpretaciones eran temas que cruzaban insistentemente su campo de visión; los mismos que yo había vivido y registrado en el protéico mundo de nuestras tradiciones mentales." (54).

En l'entrevista realitzada per Edorta Kortadi, Basterretxea explicava que són dos els camins que l'han conduït a l'origen del seu plantejament. El primer, la voluntat pedagògica respecte al seu poble; el segon, la influència de les cultures precolombines (55).

"Bueno, yo he llegado a realizar esta obra que ves aquí por convergencia de dos caminos: la voluntad de vasquizar mi obra, es decir, ofrecer información cultural a las generaciones venideras; y una cierta influencia de las culturas precolombinas, aztecas, mayas, taltecas, los vascos no tenemos esos restos que tienen las culturas mejicanas." (56).

Això ens clarifica molt més el per què Basterretxea és qui sent més intensament la necessitat de convertir el món que s'està perdent en fet tridimensional, motivat per la abundància escultòrica existent en Amèrica.

La pretensió de Basterretxea és interpretar les imatges oferides pel recull de l'antropòleg i etnòleg Barandiaran, transformar la tradició oral en imatge plàstica i marginar qualsevol pretensió il·lustrativa que pogués restar entitat i autonomia a la interpretació.

53 - OTEIZA, Jorge de: "Carta a Basterretxea" op. cit. pàg. 76.

54 - BARANDIARÁN, José Miguel de: "Juicios de (Mitos de Vasconia)" a DIVERSOS AUTORS: CATÁLEG NÉSTOR BASTERRECHEA op. cit. pàg. 76.

55 - Hem de tenir en compte que el lligam de Néstor Basterretxea amb Amèrica del Sud, té l'origen en la perllongada estada a l'Argentina, a causa de l'exili.

56 - KORTADI, Edorta: "Los dioses vascos en el olimpo catalán". DEIA. 1 de març del 1979.

El plantejament fonamental és donar cos als fantasmes col·lectius, és a dir, fer sortir del món imaginari del poble basc, les realitats tangibles, tridimensionals.

De fet, el que ha aconseguit és ordenar part de les forces de la natura, imaginades pel poble basc, al voltant dels seus noms mitològics; la memòria col·lectiva emergeix a través de les formes.

57 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

"Lo que he hecho es crear una galería de personajes." (57).

Ho diu com si aquests personatges haguessin estat recollits de les ruïnes inconscients del Poble Basc i ordenats per fer patent la seva presència, la seva vigència actual.

Néstor Basterretxea exposa clarament la seva empresa:

"Pero ahora -desde hace más de cuatro años- me esfuerzo en intenciones y razones que desbordan aquellos ejercicios particulares del conocimiento y vivo comprometido -por pasión vasca- con una labor de introversión en las raíces más profundas y sugerentes de nuestro Pueblo, para interpretar con imágenes tangibles -con esculturas significantes- las ideas implícitas en nuestros primeros gestos de tribu, que en un milagro de supervivencia iban a concretarse en la realidad de nuestro singular Pueblo Vasco." (58).

58 - Néstor Basterretxea a DIVERSOS AUTORS: CATÀLEG BASTERRETXEIA. Bilbao 1980. op. cit.

i també el seu propòsit:

"Estoy en el empeño de recrear aquel universo mental de nuestra peculiar y remota mitología, que dió origen a una metafísica primaria, con la presencia conmitoria de unos dioses tutelares, las indomables fuerzas cósmicas, la Madre Naturaleza, las celebraciones mágicas, las labores cotidianas y la muerte; cosmogonía que ha acudido hasta nosotros desde la herencia familiar y cálida de la tradición oral, para revelársenos como un mundo dramático y vigorosamente nacido." (59).

59 - Néstor Basterretxea a DIVERSOS AUTORS: CATÀLEG BASTERRETXEIA. Bilbao 1980. op. cit.

La idea no és crear nous mites, tampoc és il·lustrar els ja existents i, menys encara, assumir la funció narrativa d'allò que havia estat la tradició oral. Néstor Basterretxea fa una escultura commemorativa, un gran homenatge a l' "Ànima Basca", com ell diu (60), fugint dels aspectes monumentals i apropant-se enormement a les intimitats familiars de la tribu.

Per aconseguir aquest apropament, l'escultor ha de crear el gran

60 - " - En cierto modo, ¿las series vascas son como un monumento al País Vasco, a la cultura vasca?.

- Yo diría que es una galería de personajes, una recuperación de un aspecto de nuestro espíritu; quizá un homenaje al alma vasca, fundamentado en ese vacío inexplicable, tremendo y desconcertante que existe en nuestra cultura. La falta de una iconografía."

Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

pont del silenci formal i utilitzar exclusivament la seva enorme capacitat intuïtiva.

"Yugulados los hilos de nuestra memoria original, al querer llegar hasta las fuentes de los más antiguos temas, más que una larga andadura, es dar un salto por sobre el silencio de nuestro tiempo histórico, por sobre un vacío, que se cuenta por decenas de siglos; un vacío en el que, además, no encontramos vestígios físicos que podríamos esperar como formas de expresión plásticas propias de nuestros antepasados." (61).

Aquesta capacitat es reflectirà en alguns moments de gran intensitat mitjançant la transcripció gràfica del dibuix.

3.4. MÈTODE DE TREBALL EN LES SÈRIES BASQUES.

El mètode de treball emprat per Basterretxea en el projecte de les escultures de les sèries basques conserva la mateixa seqüència, en les diferents etapes del procés, que el mètode emprat en l'activitat projectiva, dedicada al disseny; i en certa manera aquest mètode és hereu de la tradició clàssica. El procés es fonamenta en dues etapes que podríem anomenar de la següent manera:

- a). Etapa projectiva.
- b). Etapa resolutiva.

3.4.a). Etapa projectiva.

En aquesta etapa es defineix la forma que ha de tenir l'escultura. Es segueix un itinerari a través d'una primera fase d'informació; una altra segona fase de dibuix dels primers esbossos; i una tercera fase de maquetació.

En la fase informativa, Basterretxea ha recorregut, com ja hem dit abans, al Diccionari de Mitologia Basca, de l'antropòleg Barandiaran; a les esteles funeràries del Museu de San Telmo, de Sant Sebastià; als es-

61 - Néstor Basterretxea a DIVERSOS AUTORS: CATÀLEG NÉSTOR BASTERRECHEA op. cit. pàg. 2.

ports o a altres fonts, segons la sèrie i la temàtica.

Paral·lelament a la fase informativa, de vegades, quasi com una transcripció gràfica de les pròpies lectures o observacions, realitza intuitivament tot un conjunt d'esbossos, com és el cas de la "Sèrie Cosmogònica Basca".

"...Leí el diccionario de mitología vasca de Barandiaran, diseñé en una hora más de veinte esculturas (!). Tenía una gran necesidad de hacer lo que en aquel momento estaba haciendo, iba leyendo cada personaje e iba dibujando." (62).

62 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

Aquests esbossos són per a Basterretxea molt importants.

L'evolució posterior, fins a la maquetació, no és res més que la concreció de les idees apuntades, sense una transformació excessiva.

"De aquellos dibujos he hecho dieciocho esculturas y en ellas apenas me he apartado del primer dibujo, es increíble. Fué un momento de lucidez excepcional." (63).

63 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

Aquesta concreció requereix una visió tridimensional del dibuix esbossat prèviament, i per aconseguir-ho, Basterretxea dibuixa l'escultura des de diferents angles; d'aquesta manera dona una visió de conjunt.

"Siempre he dibujado bien. 'Veo' la escultura terminada y la dibujo desde varios ángulos. Luego hago una maqueta. La escultura ya está inventada." (64).

64 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

El pas següent, com ell explica, és la maquetació directa en fusta d'aquesta escultura, sense modelar prèviament cap altre original.

" - ¿Las maquetas, las talla en madera o las hace en yeso?
- En madera directamente y a escala pequeña." (65).

65 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

Naturalment, la darrera fase de l'etapa projectiva consisteix a fixar les dimensions reals en les quals s'ha de presentar l'escultura definitiva.

" - ¿La relación de proporción entre las grandes y las pequeñas es asistemática?

- No hay entre ellas una relación estricta. Los tamaños definitivos los obtengo en una proyección y casi siempre sobrepasan los dos metros, son mayores que el cuerpo humano." (66).

66 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

La projecció a què fa referència consisteix en una ampliació sobre la pantalla, de les diapositives obtingudes a partir dels seus dibuixos.

"Sus estudios preparativos los hace siempre en gran formato, dibujando los objetos desde diversos puntos de vista, y haciéndolos poco a poco; para ello se vale de todos los medios audiovisuales: cine, diapositivas, música y proyecciones." (67).

67 - PLAZAOLA, Juan: NÉSTOR BASTERRECHEA op. cit. pàg. 58.

3.4.b). Etapa resolutive.

En aquesta etapa es defineix el resultat material i formal amb les dimensions fixades en l'etapa anterior. La funció de Basterretxea assumeix un caire directiu. Ell no talla la fusta, en tot cas, supervisa el desenvolupament del treball dels seus ajudants.

"Yo no he aprendido (a tallar), tallo muy mal, no soy tallista y no me ha preocupado eso; yo lo que hago es concebir las esculturas, dibujarlas, controlar la talla... pero no puedo presumir de tallar, yo pinto mis murales, hago mis dibujos y todo lo que requiere mi pulso personal, pero mis esculturas están resueltas con planos, no son táctiles. Nunca he trabajado con arcilla. Esto hace que puedan intervenir otros en la realización material. Son como piezas arquitectónicas y yo dirijo el trabajo, lo que me interesa es el concepto. Un arquitecto tampoco hace la casa, la hacen los albañiles, y la arquitectura es buena o mala según el concepto." (68).

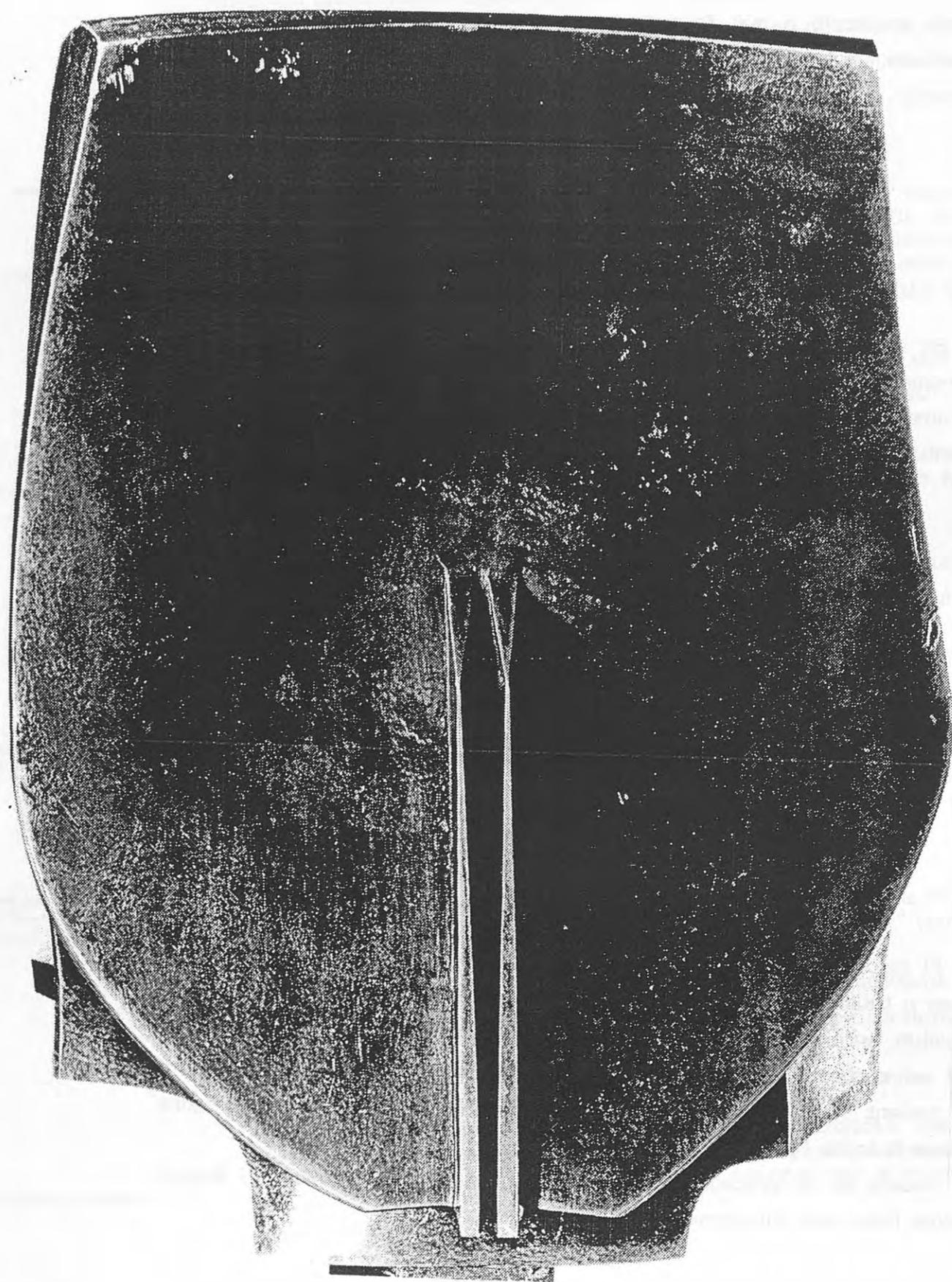
68 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

"Tengo dos ayudantes que me tallan bien, mucho mejor que yo. Se llaman, Saturnino Barriuso, palentino, que es profesor de talla de piedra en la Facultad de Bilbao, y Luís Salmerón, andaluz, profesor de talla de madera en una escuela creada en Deva." (69).

69 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

El sistema emprat pels seus ajudants consisteix a fer un paquet de bigues o taulons encolats, com ja hem explicat anteriorment, fins a obtenir un volum aproximat, capaç de contenir l'escultura projectada. Posteriorment es desbasta el material ajudant-se de procediments mecànics; és a dir, treient punts i succesivament es va tallant la fusta i es configura la superfície de l'escultura ampliada.

Aquest és el procediment tradicional emprat en l'escultura, i Basterretxea l'assumeix íntegrament.



4. "SÈRIE COSMOGÒNICA BASCA".

La "Sèrie Cosmogònica Basca" és un homenatge al poble basc. El plantejament inicial d'aquesta sèrie, sense ser el d'un monument, té un sentiment commemoratiu perquè, com diu Moreno Galván, guarda la memòria de tots:

"Néstor, volviendo a la antigua función de los patriarcas del arte, vuelve a hacer el arte como una ofrenda: a los dioses o a la ciudad. (...) Y lo que entrega es un hecho estatuario. Estatuario, es decir, conmemorativo. Conmemorativo, porque guarda la memoria de todos." (70).

També Fdo. de Giles insinua el referent clàssic del plantejament de la "Sèrie Cosmogònica Basca", un renaixement cultural i una veneració del passat basc:

"Porque al igual que la mitología griega y romana sirvió para reconstruir un motivo de partida común al Renacimiento europeo, la cosmogonía vasca ha sido la primera página a descifrar en el gran libro del renacer cultural de Euskadi." (71).

Sobre el nom d'aquesta sèrie Artamendi Maguerza comenta:

"En la Serie Cosmogónica llama también la atención la elección del nombre. La cosmogonía etimológicamente hace referencia a la creación del universo. No se trata en consecuencia de ocupar o de vaciar una naturaleza existente, sino de ponernos en comunicación con un universo en vías de gestación.

Basterretxea no elige el término Cosmovisión o Cosmología sino Cosmogonía.

No se trata en consecuencia de encontrarse con una visión del Cosmos ya constituido y menos con una conceptualización de la misma. No, él va más lejos. Pretende ponerse en contacto con un cosmos en vía de gestación y ante el cual no cabe aún ni visión ni lógica." (72).

Aquesta sèrie està constituïda per vint escultures realitzades entre el 1972 i el 1975, les quals es troben, majoritàriament, en l'actualitat en el caseriu de Basterretxea, a Ondarrabia-Hondarribia (Guipúscoa).

70 - MORENO GALVÁN, J. M.: "Lo que Néstor quiere decirnos" a DIVERSOS AUTORS: CATÁLEG BASTERRETXEIA. Madrid 1987. op. cit.

71 - GILES, Fernando de: "La obra de Néstor Basterretxea" a DIVERSOS AUTORS: CATÁLEG BASTERRETXEIA. Madrid 1987. op. cit.

72 - ARTAMENDI MUGUERZA, J. A.: "El arte de Néstor Basterretxea Arzadun" REVISTA INTERNACIONAL DE ESTUDIOS VASCOS (RIEV) núm. 2. Juliol-setembre del 1986. pàg. 453.

La temàtica es troba dins el Diccionari de Mitologia Basca, de Barandiaran, del qual parteix per fer la primera transcripció gràfica, és a dir, els primers esbossos.

Els vint-i-un numens recollits per l'etnòleg són el tema, dels quals ha escollit, fins ara, divuit: "Akelarre", "Intxixu", "Idittu", "Eiztaria", "Illargi Amandre", "Aker-Beltz", "Gaueko", "Mamalau Zanko", "Mairuak", "Ostadar", "Argizaiola", "Triku Arri", "Bost Haizeak", "Eate", "Majue", "Torto", "Mari", "Centauro".

Els divuit numens donen nom a les vint escultures de la sèrie, ja que hi ha tres "Argizaiola".

Plazaola classifica els numens, que anomena follets, en tres categories: a) els que corresponen a forces còsmiques; b) els que evoquen els costums populars o monuments i c) els que encarnen personatges mítics.

- a) En el primer grup hi tenim: "Ostadar", "Bost Haizeak" i "Illargi Amandre".
- b) El segon grup el constitueix: "Mairuak", "Triku Arri" i "Argizaiola".
- c) El tercer grup comprèn: "Akelarre", "Aker-Beltz", "Gaueko", "Eate", "Idittu", "Amalau Zanko" i "Eiztaria".

El text de Plazaola és del 1973, quan encara Basterretxea no havia fet les escultures sobre "Majue", "Torto" i "Mari". Per tant, no les inclou en la classificació. Ho farem nosaltres, situarem "Majue" i "Torto" en el grup c), i "Mari" en el grup a).

Això no obstant, M. S. Álvarez fa una classificació més completa (73):

- a) Escultures basades en personatges mítics: "Intxixu", "Gaueko", "Idittu", "Eiztaria", "Torto", "Amalau Zanko", "Aker-Beltz", "Mari", "Majue" i "Eate".
- b) Escultures que evoquen fenòmens còsmics: "Ostadar", "Illargi Amandre" i "Bost Haizeak".
- c) Escultures que fan referència als monuments megalítics: "Triku Arri" i "Mairuak".
- d) Escultures que al·ludeixen a objectes ancestrals de culte: "Argizaiola" en les diferents versions.
- e) Escultures que recorden els rituals de bruixeria: "Akelarre".

Nosaltres utilitzarem una ordenació alfabètica per parlar de les escultures que componen aquesta sèrie.

- "AKELARRE" (Prat de Cabró). 1972. 305x82x38 cm.

"Akellarre" és l'excepció dins el conjunt de la sèrie, cosa que no li dóna, malgrat tot, una imatge de marginalitat. És una excepció perquè és l'escultura més gran; perquè Basterretxea parteix d'un estri i el recupera; pel tractament de la fusta, ja que és un tronc buidat; pel tractament de la superfície que mostra la textura pròpia del treball amb gúbia; per la concepció espacial interior, conseqüència de la recuperació de l'estri; per la denominació, ja que rep el nom després de ser feta, mentre que la resta d'escultures de la sèrie el reben quan s'escull el tema.

"Incluso el 'Akellarre', que es la mayor obra que he hecho (la mayor de la 'Serie Cosmogónica Vasca'), está hecha en un tronco que es un 'asca' en la que suelen beber los cerdos. La encontré aquí, en mi terreno, la puse de pie y me dije: ¡qué tótem!, ¡qué hermoso es!. Tallé un poco los bordes y le incluí un 'sistema nervioso' de la misma madera, roble. Se llama 'Akellarre' porque tiene unas formas flamígeras. Es el único caso en que he utilizado un elemento popular existente recuperándolo para constituir una escultura." (74).

L'abeurador dels porcs que recupera Basterretxea està fet a partir d'un tronc de roure en el qual s'ha buidat la part interior, conservant la unió entre els laterals. Aquesta unió separa els espais interiors, dels qual l'escultor en manté tres en l'escultura. En l'interior d'aquests espais hi ha una mena d'organisme ascendent que recorda la flama del foc.

Aquest es troba format per una sèrie de fustes retallades amb formes gestuals, que recorren l'interior, sobresortint pel lateral esquerre.

"Aquí la gubia ha buscado la expresión del caos moral. Pienso en las brutales negruras y los brochazos espesos del 'Akellarre' de Goya. A ellos corresponde en el escultor vasco las sombras profundas y repentinas, las rupturas espaciales, los huecos tortuosos abiertos en este roble de tres metros de altura, los ritmos quebrados, los cuernos, los machetes de madera, el afilamiento del material." (75).

74 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

75 - PLAZAOLA, Juan: NÉSTOR BASTERRECHEA op. cit.

Aquesta escultura abstracta, no figurativa, reflecteix el culte i els rituals practicats per les bruixes.

- "AKER-BELTZ" (El segall negre). 1972. 214x55x34 cm.

La forma d'aquesta escultura recorda, en certa manera, les "Argizaio-las". El seu conjunt és un bloc negre opac, que transparenta la fusta en les arestes. El peu s'articula amb el cos, introduint-se en l'interior. La part superior incorpora l'espai i genera un itinerari en la fusta que no arriba a tancar el que seria una mena de finestra amb un interior molt retallat.

Aquest és el personatge central del culte de les bruixes, és un geni venerat en els "akelarres". Viu en regions subterrànies i és el cap dels genis secundaris. Aquest follet té facultats curatives i una influència benèfica sobre els animals encomanats a la seva protecció.

"Anatomía magnífica de un fantasma, negro como la noche en toda su superficie, a excepción de sus perfiles y aristas, que, dejadas en su color encendido y claro, acusan la afilada cornamenta, preñada de siniestra agresividad, pronta a la maligna embestida." (76).

"Aker Beltz/macho cabrío negro: Personaje central del culto brujeril, que lo presidía, es el 'aker' genio venerado en los akelarres. Vive en regiones subterráneas y es jefe de muchos otros genios secundarios. Es numen que tiene facultades curativas e influencia benéfica sobre los animales encomendados a su custodia o protección.

El 'akerbeltz' es adorado por brujos y brujas en las noches del lunes, miércoles y viernes, quienes bailan a su alrededor, ofertándole panes, huevos y dinero. Las celebraciones en la navarra cueva de Zugarramurdi, eran, quizá, auténticas misas negras, verdaderos cultos al demonio.

...La brujería, que tanta resonancia tuvo en Vasconia durante los siglos XVI y XVII, dio particular notoriedad a esta vieja representación del numen 'akerbeltz'. A juzgar por algunas descripciones, las reuniones respondían a un movimiento clandestino, inserto en viejas creencias, en el que llegó a cristalizar la oposición contra la religión cristiana y quizá, más solapadamente, contra la organización social vigente u oficialmente reconocida en el país.

Más de quince lugares de este culto se señalan en tierras de Vasconia..." (77).

76 - PLAZADLA, Juan: "Nestor Basterrechea" BELLAS ARTES
op. cit. pàg. 40-41.

77 - J. M. de Barandiarán a DIVERSOS AUTORS: PINTORES Y
ESCUPTORES VASCOS DE AYER, HOY Y MAÑANA. Ed. La Gran
Enciclopedia Vasca. Volum 2 Fascicul 14. Bilbao 1973. pàg.
124.

" 'Ziriko beltza ona dut, bañan obea buztan zuria' (Bueno es el carnero negro, pero mejor el de cola blanca); pantomima baztanesa". (78).

78 - Julio Caro Baroja a DIVERSOS AUTORS: PINTORES Y ESCULTORES VASCOS DE AYER, HOY Y MAÑANA op. cit. pàg. 124.

- . "AMALAU ZANKO" (El fantasma de les catorze xanques). 1973. 193x36x66 cm

En aquesta escultura l'horitzontalitat té un valor dominant, encara que en el conjunt, la dimensió major sigui la vertical.

Una biga vertical suporta un bloc travesser del qual sobresurten catorze fustes de formes irregulars i amb tendència a la verticalitat. La part superior ofereix una imatge molt vibrant.

- . "ARGIZAIOLA" (Llum de difunts). 1973. 47x66x40 cm.

La forma prismàtica d'aquesta escultura està, fonamentalment, sobre el pla horitzontal. El conjunt policromat en negre queda interromput per unes cavitats verticals que recorden el negatiu d'uns cilindres similars als que sobresurten del cos prismàtic. El conjunt dóna una sensació de densitat religiosa.

L' "Argizaiola" és un objecte d'ús religiós, amb una arrel prehistòrica incorporada al ritual cristià i amb forta integració en la cultura basca.

"Basterretxea evoca una costumbre vasca ancestral, propia de los comentarios eclesiásticos: la de expresar la creencia en la supervivencia de los muertos mediante figuras antropomorfas en las que se prendían velas encendidas. Una de estas argizaiolas es un cuerpo horizontal, pesado como un muerto." (79).

79 - PLAZAOLA, Juan: "Néstor Basterrechea" BELLAS ARTES op. cit.

- . "ARGIZAIOLA ZUTA" (Llum de difunts). 1973. 190x41x37 cm.

Els costums ancestrals permeten comunicar-se amb els difunts, mentre duren les llums de difunts. És a dir, aquesta mena de ciri embolicat ("argi-

zaiola") mantenia o perllongava l'adéu-siau mentre es mantenia encès. La tradició s'expressava a través de figures antropomorfes, en les quals s'enganxaven les espelmes.

"Las velas las pongo de cera, pero es porque el tema lo requiere. El tema de la 'Argizaiola' es una luz para los muertos que había en las iglesias hasta hace poco, aquí, en el País Vasco la cerilla tenía el simbolismo de la vida, por eso se encendían en la iglesia y mientras duraba la llama duraba el 'contacto' del orante con su difunto. Como eso me pareció fundamental para su significación, excepcionalmente, añadí cerilla." (80).

80 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

I això és el que recull l'escultor, una mena de figura vibradora de la qual sobresurt una llengüeta vertical per la part superior i un peu prismàtic per la part inferior, on s'embolica el ciri.

La superfície té un pigment negre i sols les arestes presenten la coloració rogenca del roure.

●. "ARGIZAIOLA URKIXOREN" (Llum de difunts). 1975.

L'estructura general d'aquesta variant d' "Argizaiola" és similar a l'anterior. La diferència més notable la presenta el cos d'allò que hauria de ser la figura antropomòrfica, amb molts menys plans que l'anterior i amb formes més sinuoses. El conjunt té un pigment de cera, negre com l'anterior; com a diferència hi ha una sèrie d'incisions i cavitats, situades en l'eix central de l'escultura, que conserven el color de la fusta.

●. "BOST HAIZEAK" (Els cinc vents). 1973. 117x72x33 cm.

Basterretxea ha jugat amb el valor simbòlic del quadrat i amb la seva trama i ha definit el número cinc amb nuclis de fusta que ocupen els quatre espais buits, configurats per la creu central del quadrat i pel centre d'aquesta. En l'estructura predomina l'angle recte i les arestes, i sols unes incisions de caràcter lliure i gestual trenquen l'entramat. La pigmentació apareix a la superfície, molt diluïda i integrada amb el color natural

del roure.

" 'Bost Aizeak', 'Los cinco vientos'. Hace alusión esta escultura a los cinco vientos más importantes para el campesino vasco: Egua (Viento Sur), Arnio-aize (Viento del S.O.), Arabaize (Viento del O.), Menddeal (Viento del N.O.) e Ipar (Viento del N.).

Aunque Néstor elige una composición geométrica para la escultura a modo de una ventana de cuatro vanos, la acción de los cinco vientos viene indicada por las incisiones realizadas en las superficies de los cinco cuerpos y espacios de la pieza." (81).

"Bost Aizeak/los cinco vientos: Los vientos desempeñan papel muy importante entre las preocupaciones del mundo rural. He aquí las bases de la metodología campesina de la comarca de Aizpitarte (Rentería):

Hay cinco vientos, a saber: Egua (Viento Sur), Ernio-aize 'viento de Ernio' o viento del SW., Arabaize 'viento alavés' o del W., Menddeal o del NW., e Ipar o del Norte.

Egua no llueve generalmente. Contra él viene a luchar el Ernio-aize que, por su violencia, causa frecuentemente daños en el arbolado y en las cosechas del campo. Este viento trae lluvias y, sobre todo, descarga fuertes aguaceros cuando le sale al encuentro el Menddeal. Ernio-aize sopla generalmente en nueve días consecutivos, al cabo de los cuales, vencido por Menddeal, es sustituido por éste que también dura nueve días, casi siempre con mucha lluvia (nieve en invierno).

Cuando el viento Ipar sale al encuentro de Ernio-aize, ambos producen chubascos fuertes y tormentas que descargan pedrisco y granizadas. Si en invierno Ernio-aize traba lucha con Ipar, éste enfría intensamente el ambiente y descarga neviscas.

Arabaize es zarpalla 'violento', como Ernio-aize, al que muchas veces suplanta, pero más frío.

Ipar mantiene a raya frecuentemente a los demás vientos. Es frío y seco en invierno.

Cuando Egua sopla, Menddeal va acumulando su carga en el mar, siempre en acecho, esperando un descuido de áquel para lanzar su artillería sobre la tierra. Lo mismo hace con Ernio-aize." (82).

- . "CENTAURO". 1973. 105x75x17 cm.

El "Centauro" és similar l'animal (home-cavall) que habita a l'interior de l'escultura "Triku Arri". La forma fa referència a aquest animal, meitat

81 - ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Soledad: ESCULTORES CONTEMPORÁNEOS DE GUIPÚZCOA, 1930-1980 op. cit. pàg. 538.

82 - DIVERSOS AUTORS: PINTORES Y ESCULTORES VASCOS DE AYER, HOY Y MAÑANA op. cit. pàg. 128.

cavall i meitat home, del qual rep el nom.

La forma és hereva del procés de treball i s'evidencia amb la tendència a la planitud de la silueta d'aquest centaure.

- . "EATE" (EL geni de les grans riuades). 1973. 175x207x71 cm.

L'horitzontalitat defineix aquesta escultura i la diferencia de la resta; el tema ha condicionat aquesta opció.

El conjunt el constitueixen un peu vertical i prim que suporta la massa superior de l'escultura.

El recorregut horitzontal d'aquesta queda interromput per algunes penetracions de l'espai en el seu cos, i arriba a travessar-lo en diferents llocs, com una clara al·lusió a la força en la direcció est-oest, originària del geni.

"Eate/genio que provoca las riadas: Con este nombre es designado en Goyeri guipuzcoano el genio de la tempestad, del fuego, de las grandes riadas y del viento huracanado, cuya voz sorda, pero imponente, se deja oír cuando se aproxima el pedrisco, un incendio devastador (en vascuence 'errate', eate del incendio), impetuosa avenida de un río y el ventarrón que suena en el bosque...

Egoi es el viento sur que, con sus varias modalidades -remolinos, ráfagas, sordo ruido en las peñas y en los bosques-, aparece como soporte de diversos mitos en nuestro país: 'Eiztari', 'Izugarri', 'Eate'." (83).

- . "EIZTARIA" (El caçador misteriós que a les nits huracanades passa amb la seva gossada). 1972. 163x27x32 cm.

"...es todo vibración y ligereza: Dos cuerpos de roble tallado, tensos en opuestas direcciones. Esta estructura compleja, cuya masa se aligera creciendo en vigor y dinamismo según gana altura, evoca la catapulta o la ballesta, el cepo gigante a punto de dispararse, el salto del cazador montaraz y furtivo. Este leño, que el formón ha rajado en varios sentidos como abriendo vías a la presión interior, sugiere el espectro que marcha veloz rasgando con aullidos la serenidad del espacio nocturno." (84).

83 - J. M. de Barandiarán a DIVERSOS AUTORS: PINTORES Y ESCULTORES VASCOS DE AYER, HOY Y MAÑANA op. cit. pàg. 120.

84 - PLAZAOLA, Juan: NÉSTOR BASTERRECHEA op. cit. pàg. 61.

La manera de realitzar aquesta escultura ens situa davant una silueta que es desplaça en l'espai. El volum s'obté per l'engruixament d'aquesta silueta, que adquireix la forma tridimensional en donar profunditat al traç retallat del dibuix preparatori.

Les formes rítmiques corbes i la composició en diagonal dels dos blocs de fusta donen dinamisme al "Caçador misteriós".

"Eiztarie/el cazador: La creencia de que, durante las noches de vendaval y tormenta se oye en los montes atravesar los aires a una jauría de perros de cierto cazador misterioso, se halla muy extendida. Cazador semejante suele ser denominado de formas diferentes: 'Eiztari Beltza', o cazador negro, 'Salomon Apaiza', el cura Salomón, 'Mateo Txistu', 'Juanito Txistulari', etc... Se dice que fue un personaje real que estaba oyendo misa (o diciéndola) oyó a sus perros perseguir a una liebre. Entonces dejó el oficio a medias para no perder la oportunidad... Desde entonces, anda errante, asociado al huracán." (85).

85 - Julio Caro Baroja a DIVERSOS AUTORS: PINTORES Y ESCULTORES VASCOS DE AYER, HOY Y MAÑANA op. cit. pàg. 111.

●. "GAUEKO" (L'home de la nit). 1972. 40x57x54 cm.

Juntament amb "Majue" són els dos personatges mítics que ha tractat de manera més estructural. En aquest cas, es podria dir que la tendència lineal és la que predomina. El dibuix apareix clarament definit.

El cercle apareix als peus del personatge (sòlid) i en el cap (buit), mantenint la dualitat que hi ha entre l'esquerra i la dreta, entre la part inferior i la superior. La simetria, trencada pel moviment de les fustes, o per alguns detalls situats en el coll o en l'interior del cercle superior, és una altra de les referències antropomòrfiques, en aquest cas, molt pronunciada.

"...es evocado por un negro armazón de dos patas y fino costillaje, coronado por una cabeza aérea, traspasada de ráfagas." (86).

86 - PLAZAOLA, Juan: NÉSTOR BASTERRECHEA op. cit. pàg. 61.

"Gauoko/el de la noche: 'Eguna egunezkoarentzat eta gaua ganezkoarentzat'. 'El día para el del día y la noche para el de la noche'. El del día es el hombre, el de la noche 'Gauoko'. Este es

87 - J. M. de Barandiarán a DIVERSOS AUTORS: PINTORES Y ESCULTORES VASCOS DE AYER, HOY Y MAÑANA op. cit. pàg. 105.

el genio de la noche o la misma noche personificada, que no permite que los hombres efectuen fuera de casa ciertas labores, después de anochecer. Es considerado como diablo en algunos relatos y como gentil o divinidad gentilicia, en otros. Hace sentir su presencia mediante ráfagas de viento. Castiga a los que apuestan a desafiar la oscuridad de la noche y sus misterios.

La noche de los difuntos es 'Gauekoak'." (87).

- . "IDITTU" (Geni nocturn en forma d'animal). 1972. 178x87x106 cm.

" 'Idittu' (Genio nocturno en forma de animal que se anuncia con una llama de fuego en la oscuridad de la noche). El fuego es aquí evocado con la madera vista, de encendido barniz; la noche es ese manto negro con que el fantasma se arropa; el peligro y el terror es ese vacío que lo atraviesa de arriba abajo, tenso y asimétrico." (88).

88 - PLAZADLA, Juan: NÉSTOR BASTERRECHEA op. cit. pàg. 61.

"Idittu" el constitueixen dos blocs massissos de fusta, separats per un espai que hi ha enmig. L'espai interior no té pigment, mentre que la part exterior s'ha tractat amb una cera negra molt intensa. Les formes interiors, que modulen l'espai, evocuen els "Mocàrabs" de les mesquites àrabs, com Basterretxea ens recorda en l'entrevista.

"Idittu/genio nocturno: Recibe también los nombres de 'Iditxu', 'Irel', 'Irel-Suzko', 'Ireltsu', etc...

Es genio conocido en gran parte de Vizcaya.

Aparece en forma de figura humana y en otros casos, el 'Idittu' aparece en forma de asno y de carnero negro; otras veces, de puerco y hasta de pájaro que lanza fuego por su boca. Una llama de fuego en la oscuridad de la noche, le denuncia generalmente.

Preséntase de improviso, causando pavor. No es maléfico, pero quien movido por la curiosidad, le sigue, se complace en conducirlo por barrancos, precipicios y otros lugares peligrosos." (89).

89 - J. M. de Barandiarán a DIVERSOS AUTORS: PINTORES Y ESCULTORES VASCOS DE AYER, HOY Y MAÑANA op. cit. pàg. 107.

- . "ILLARGI AMANDRE" (La lluna àvia). 1972. 202x35x47 cm.

"Illargi Amandre" es troba representada per una mena de cap simplificat i estructurat geomètricament amb una articulació de plans. La forma recorda el cap de les dones que tradicionalment porten un mocador per tapar-se els cabells, imatge en què sembla que s'inspira. La part frontal del cap és una superfície amb una concavitat molt suau, de la qual sobresurten dues làmines de fusta en la meitat inferior d'allò que seria la cara. L'espai situat entre les dues làmines marca clarament l'eix de simetria. Els laterals insinuen el plec de la roba amb una sèrie de plans i d'arestes. Per la part de darrera, el cap es converteix en una cavitat, amb què Basterretxea juga amb superfícies còncaues i grafismes entallats.

El conjunt de l'escultura es troba constituït per una biga vertical que presenta netament la qualitat lígnica i per un bloc de fusta que representa el cap de la "Lluna ávia". Aquest s'encasta mitjançant una mena de coll en l'interior del bloc prismàtic de la fusta vertical. Les dues parts es diferencien perfectament en tenir només pigments negres la superfície de la part superior, mentre que la inferior manté el color de la fusta. Les dues són de roure.

"Illargi Amandre (la Luna Abuela) es un símbolo de la noche, sinuosa y vacía como un infinito regazo. No obstante, la severidad de su versión en bronce, esta cara tiene algo de tierno y femenino. Negra y brillante, sobre sus planos resbala la luz, remansándose en sus aristas, acusada por el pulimento del bronce fundido. Esta cabeza, modelada con una aparente correspondencia simétrica, está, en realidad, repleta de asimetrías dinámicas sugiriendo tocas aladas, curvas femeninas. Todo es fuerte y negro como la noche, pero delicado como la luz cerúlea de la luna." (90).

"Illargi Amandre/luna abuela: 'Ill', nombre actual del mes, debió de significar primitivamente, luna. Su empleo en los compuestos 'Ilberri', novilúnio; 'Ilgora', cuarto creciente; 'Ilbera' cuarto menguante i 'Izar', plenilúnio, parecen confirmarlo. Existe un nombre, 'Illabete', para significar la lunación completa, e 'Illun', para denotar la oscuridad de la noche. Se ve, pues, que los movimientos y los cambios de la luna han servido para medir el tiempo, lo que fue también práctica general en los antiguos pueblos indo-europeos." (91).

"La luna tiene tres tipos de nombre: el primero comprende 'Illargi' y otros muchos relacionados con él. El segundo a 'Argizagui', etc. El tercero al roncalés 'Goiko'. El tipo 'Illargi' parece compuesto de 'il' y 'argi' = luz; 'il' es lo contrario

90 - PLAZAOLA, Juan: "Néstor Basterrechea" BELLAS ARTES op. cit. pàg. 40.

91 - J. M. de Barandiarán a DIVERSOS AUTORS: PINTORES Y ESCULTORES VASCOS DE AYER, HOY Y MAÑANA op. cit. pàg. 127.

92 - Julio Caro Baroja a DIVERSOS AUTORS: PINTORES Y ESCULTORES VASCOS DE AYER, HOY Y MAÑANA op. cit. pàg. 127.

de 'egu': se emparenta, por otra parte, con 'illa' = mes, 'illum' = oscuridad, e 'il' = muerte. Así se ha traducido el vocablo 'illargi', por 'luz del mes', 'luz de difuntos', 'luz de muerte', 'luz de oscuridad', etc..." (92).

" 'llargi', luna, no es luz muerta sino luz movediza, cambiante, etimológicamente luz en redondo, de 'bill', lo redondo. Aquí sí es necesaria la 'h' de 'hil', que ahora entendemos como muerte, puesto que una consonante -la b- ocupa ese lugar, constituyendo una de las raíces más impresionantes de nuestra primitiva mentalidad que nace en la noche. 'Hill', en redondo, no en la muerte, la muerte no existía en el vasco primero sino como alejamiento, alejamiento redondo. En esta primera tradición nuestra hemos empleado 'hill' como muerte exclusivamente para referirnos a la desaparición del hombre, que no muere. De los animales, que sí mueren, no se dice que mueren sino que concluyen o que perdemos. El sentimiento cristiano de la muerte y su sistema religioso de salvación, nos viene de Oriente. El vasco trataba la muerte, la curaba estéticamente -totemismo estético-, los pactos de imágenes en nuestros santuarios prehistóricos.

...Hay una tradición visible de la circunferencia, de lo redondo, que responde a la estructura operativa de lo sagrado en la conducta del vasco como símbolo, como metafísica, no como geometría. 'Hill-bete', plenilunio, lo redondo entero. 'Bil-uts', en redondo vacío, parece eludir al desnudo de la noche, nos ha quedado con la significación de desnudo, vacío alrededor. 'Bildur', miedo, que sufrimos en redondo, en sagrado danzar. Cuando pasa a significar 'andar', perdemos el nombre sagrado para 'danza' y tomamos del latín, danzante y danza, 'dantzari', 'dantza'. Igualmente en 'Ilazteki Amanda', como abuela luna, responde a 'bil', en redondo, y 'aste', tiempo, semana, fase lunar." (93).

93 - Jorge de Oteiza a DIVERSOS AUTORS: PINTORES Y ESCULTORES VASCOS DE AYER, HOY Y MAÑANA op. cit. pàg. 127.

●. "INTXIXU" (Dimoni silvestre). 1972. 230x107x27 cm.

"Intxixu (Demonio silvestre, brujo o genio que vive en cuevas y despoblados) es una de las composiciones (...) más espectaculares de la serie. Todos los terrores irracionales se expresan en ese tridente que corona la cornamenta gigante del fantasma, al cual la osamenta general y la carne cálida de la madera otorgan un aspecto casi humano." (94).

94 - PLAZAOLA, Juan: "Néstor Basterrechea" BELLAS ARTES op. cit. pàg. 62.

De nou ens trobem davant una escultura en què domina la frontalitat, fins a l'extrem que podríem dir que es mou dins el món del relleu, si no fos per la possibilitat de poder-nos desplaçar al seu voltant, que ens per-

met veure el davant i el darrera. No obstant això, configura la tendència al pla.

El mètode de treball ha condicionat aquesta escultura com ho ha fet en les altres, que hem comentat anteriorment. La silueta retallada en fusta i lleugerament modulada en la seva superfície, ens confirma en aquesta consideració.

"Intxixu/demonio silvestre: Genio que vive en despoblados o cuevas. En la región de Ataun dicen que se trata de un brujo. En Oyarzun, dicen de ciertos seres legendarios que vivieron en las cuevas de Aditurri y que fueron sepultados en los cromlechs existentes en los montes de aquel pueblo." (95).

"Supervivencia de cosas materiales, que corre paralelamente a la persistencia de ciertas ideas, imágenes, creencias y sentimientos vivos aún, son los objetos arcaicos que subsisten entre nosotros, aunque en lugares aislados y para usos restringidos: la horca de varias puas para dar la vuelta a la hierba, la cuña para rajar troncos, gorrotes para apretar las cargas, punzones de boj, clavijas en lugar de clavos, rastras y carros." (96).

•. "MAIRUAK" (Poble primitiu, pagà, constructor de cromlecs). 1973.
195x103x36 cm.

El conjunt, el constitueix una biga vertical, que fa de suport, i una mena de bastiment en la part superior.

Aquesta escultura recorda el bastiment d'una finestra, en la qual s'han incorporat, a la part interior, unes petites masses de fusta amb formes irregulars i corbes, amb una mena de signes excavats. Aquests signes o cavitats s'han pigmentat amb cera negra per dotar-los de profunditat i per destacar-los sobre la resta de la fusta.

" 'Mairuak', 'constructores de cromlech'. Si la escultura anterior es un homenaje al dolmen, 'Mairuak' está dedicada a los constructores primitivos dentro de los principales monumentos prehistóricos vascos, el cromlech. Como en la escultura anterior, Néstor trata de destacar la importancia del vacío escultórico que podemos relacionar en ambos casos con las teorías de Oteiza." (97).

95 - J. M. de Barandiarán a DIVERSOS AUTORS: PINTORES Y ESCULTORES VASCOS DE AYER, HOY Y MAÑANA op. cit. pàg. 103.

96 - B. Estornés Lasa a DIVERSOS AUTORS: PINTORES Y ESCULTORES VASCOS DE AYER, HOY Y MAÑANA op. cit. pàg. 103.

97 - ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^o Soledad: ESCULTORES CONTEMPORÁNEOS DE GUIPUZCOA, 1930-1980 op. cit. pàg. 538.

"Mairuillarrieta/constructores de cromlechs: Mairu, con este nombre son designados generalmente tipos de hombres de otro tiempo, no cristianos, es decir, paganos. Hoy todavía, mairu es uno que no está bautizado...

Mairubaratz, 'huerto o cementerio de mairu' (cromlechs de Oyarzun); Mairuillarri, 'sepultura de mairu' (cromlechs de Zugarramurdi); Mailarreta o Mairuillarrieta, 'lugar de cromlechs' (sobre la montaña Otsondo-Mondarrain); Mairuetxe, 'casa de mairu' (piedras enhiestas del monte Baluntsa, dolmen de Mendive y en la región de Okabe)...

Personajes de este nombre figuran en varias leyendas de Baja Navarra, de Laburdi y del extremo oriental de Guipúzcoa, con tales funciones.

...Los Mairubaratza son una especie de cromlechs o arrespil, 'cerros de piedra' (monumentos de la Edad del Hierro) existentes en gran número en algunas zonas de nuestro país...

El area de tales 'arrespil' se extiende desde Ariège hasta Vizcaya, a lo largo del Pirineo..." (98).

98 - J. M. DE Barandiarán a DIVERSOS AUTORS: PINTORES Y ESCULTORES VASCOS DE AYER, HOY Y MAÑANA op. cit. pàg. 118.

●. "MARI" (Deitat principal). 1975. 207x55x45 cm.

El conjunt de l'escultura es troba integrat per un peu i una massa de fusta on predomina la verticalitat. És un bloc compacte modulad amb formes sinuoses. El caràcter antropomòrfic recorda un tors compacte, sense cap ni braços. Tant per la part del darrera, com per la del davant, té unes cavitats que destaquen el caràcter vertical i ascendent de l'escultura. El peu es troba separat de la resta per un entretall prismàtic. Un tall el divideix en dues parts; aquesta obertura es veu complementada per unes cavitats situades als dos costats.

"Ara or Marijen Kobia (ahí está la cueva de Mari) te puede decir cualquier pastor de Urkiola. Pero Mari, la 'lendakari' de los genios vascos, está en todas partes a poco que la bruma del atardecer se prenda en las filosidades de los riscos o se recueste en el satín verde de una loma antes de hacerse jirones en la fronda de coníferas. Con Mari Muruku, Marije Kobako, o Marimur y tantas versiones más del femenino genio supremo, una por cada valle, cada bosque o caserío, viene todo un piélagos de espíritus menores, genios y divinidades a renacer, en este nuestro fin de siglo, para fortalecer desde el mito la conciencia cultural del pueblo vasco." (99).

99 - GILES, Fernando de: "La obra de Néstor Basterretxea" a DIVERSOS AUTORS: CATÁLEG BASTERRETXEIA. Madrid 1987. pàg. 5.

- "MAJUE" (Geni subterrani). 1975. 252x93x66 cm.

Com en el cas de "Gaueko", la base és circular i compacta. Al damunt d'aquesta s'organitzen un conjunt de fustes de formes irregulars, sinuoses i verticals. La disposició sobre aquest peu origina un espai interior, interromput en el procés ascendent per un lligam que uneix les diferents fustes. Un altre travesser, situat en la part superior, ens col·loca frontalment davant del conjunt.

- "OSTADAR" (Corn de cel o Arc de Sant Martí). 1973. 105x112x16 cm. Col·lecció Rosario Beobide.

Basterretxea ha escollit per representar aquesta deïtat còsmica un arc doble amb un nucli paralelepípedic. Aquest nucli conté un relleu de forma elíptica que sobresurt per la part esquerra del prisma. El conjunt està totalment lacat en blanc.

" 'Ortz Adar', 'Cuerno del cielo, arco iris'.

Es la personificación plástica del arco iris, Basterretxea tiene en cuenta en primer lugar el simbolismo del color. No se trata de una reproducción de los colores propios del mismo fenómeno cósmico, que estaría de acuerdo con un estilo más imitativo; se emplea el blanco que cubre la madera de toda la escultura de modo uniforme. Se elige el blanco como reflejo de luminosidad celeste. Por otra parte, también las formas aluden al arco iris por medio de dos grandes arcos concéntricos, que engloban en su interior hueco masa escultórica, y varias concavidades semicirculares, también concéntricas, talladas en el cuerpo central de la obra." (100).

"Ortz Adar/cuerno del cielo-(arco iris): Asociar el cielo con el Dios supremo, con el trueno, con el día jueves, con las hachas prehistóricas (que se reputan como caídas con el rayo) es algo que hicieron muchos pueblos europeos antiguos, de los que los vascos, en este orden, no parecen separarse más que por su lengua, no por las ideas." (101).

" 'Ostadar', arco iris, arco del cielo, recibe también los nombres de 'Ortzadar', 'Ortzeder', 'Ostil', 'Ostilika', 'Ostroï', 'Intzirka', 'Uztargi', 'Zubiadar', 'Erromako-Zubi', 'Itxasoadar', 'Jainkoaren-guerriko' (faja de Dios)..., etc.

100 - ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^o Soledad: ESCULTORES CONTEMPORÁNEOS DE GUIPÚZCOA, 1930-1980 op. cit. pág. 537.

101 - Julio Caro Baroja a DIVERSOS AUTORES: PINTORES Y ESCULTORES VASCOS DE AYER, HOY Y MAÑANA op. cit. pág. 122.



...Entre las creencias relativas al arco iris figura la de que se halla tendido entre dos ríos; que bebe y conduce agua hasta las nubes; que cambia el sexo a quienes pasan debajo de él; que por él circulan espíritus celestiales. Su símbolo, que es esa hierba llamada 'uztaibedar' (hierba del arco iris), (*Rumex crispus*), sirve de talismán para conjurar las tormentas." (102).

- . "TORTO" (Cíclop, geni d'un sol ull). 1975, 223x78x148 cm.

"Torto" és un geni maligne que habita les coves.

La simetria torna a tenir un valor molt important en aquesta escultura. L'eix que separa les dues parts és un tall vertical, pel qual es pot travessar l'escultura.

La corporeïtat, com en el cas d' "Idittu", queda retallada en dues masses que, en aquest cas, sí han aconseguit independitzar-se.

Una mena de palanca (emprada tradicionalment per aixecar els carros) travessa l'escultura, sobresortint per la part davantera com si fos un fàllus.

El conjunt s'organitza totalment al voltant de la vertical i genera, amb multiplicitat de plans, un ritme d'ombres.

- . "TRIKU ARRI" (Dolmen). 1973. 79x85x63 cm.

Aquesta escultura la constitueix una mena de construcció megalítica, de forma cúbica, realitzada amb taules (tres que defineixen les parets i una que les cobreix) i una mena d'extrany centaure, també de roure, que habita en el seu interior. En la part exterior de les taules (murs), Basterretxea ha esgrafiat uns recorreguts laberíntics, una mena d'arabesc orgànic i gestual.

" 'Triku-Harri', Dolmen'. Monumento prehistórico de gran difusión en el País Vasco, con carácter funerario. Basterretxea resalta en esta escultura la importancia del espacio interno rodeado por las tablas rectangulares a modo de un hueco habitable que incita a Plazaola a hablar de la 'ver-

sión cálida, íntima, casi hogareña' que el dolmen adquiere en manos de Néstor. En el interior de esta construcción, el artista coloca un volumen liviano, evocador del espíritu del difunto que allí yace, evocador, en fin, de los remotos antepasados del pueblo vasco." (103).

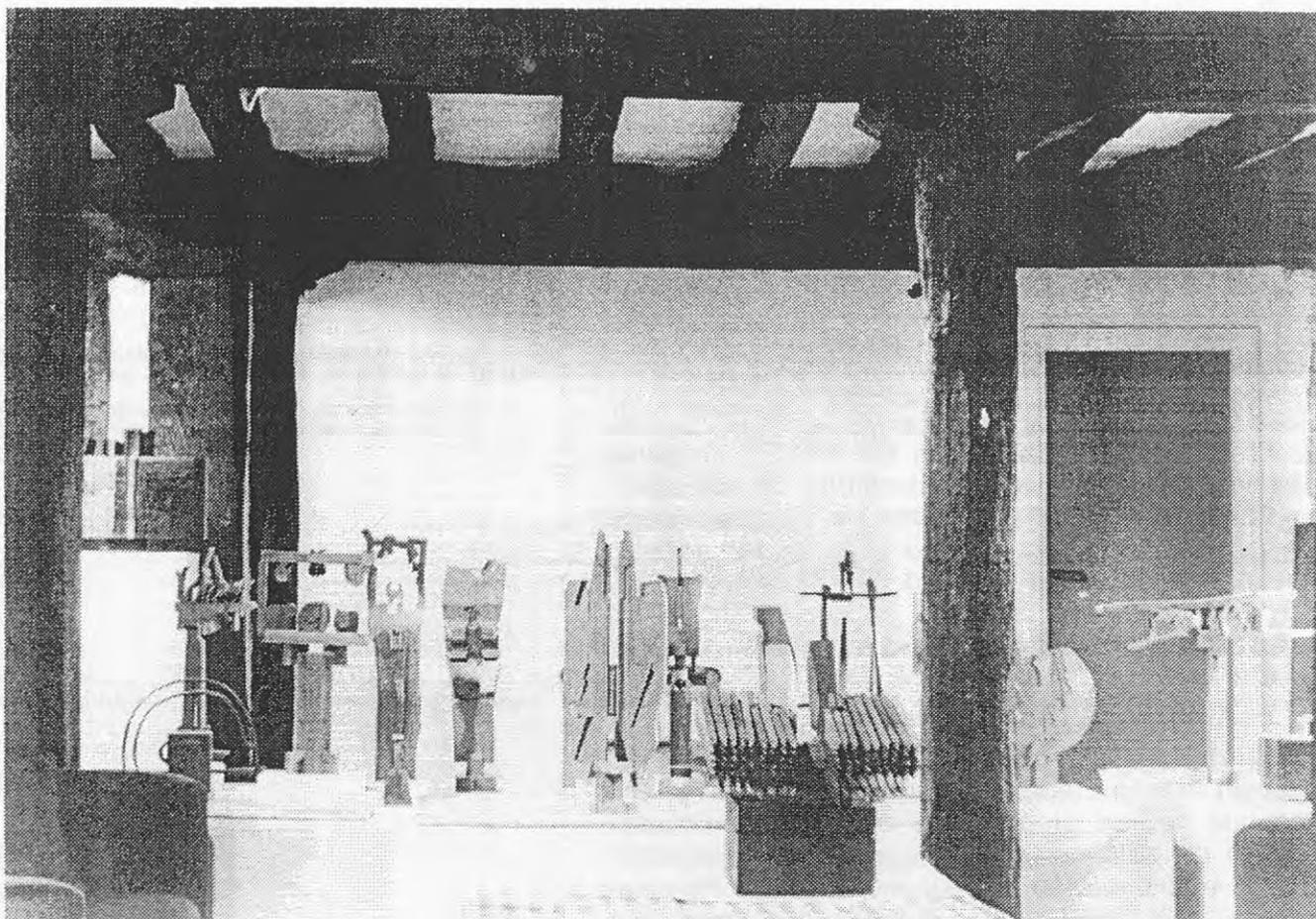
"Triku Arri/dolmen: Trikuarri es el nombre de un término y el dolmen en él situado, de la sierra de Aralar. Vasconia es uno de los países donde hay mayor densidad de monumentos dolménicos. Conocemos aquí alrededor de cuatrocientos. Los más de los ya explorados datan de la edad de los metales y algunos fueron utilizados hasta la edad de hierro inclusive. A la costumbre de enterrar en cuevas, se añadió la de los enterramientos en dólmenes, abundantísimos en las regiones altas del pastorage." (104).

"...La arqueología prehistórica nos enseña que los hombres neolíticos agruparon sus viviendas en cortas aldeas y emprendieron obras que pedían vigorosos y coordinados esfuerzos, la construcción de dólmenes, por ejemplo. Dicha estabilidad, convivencia y coordinación presupone cierta organización municipal. Las ventajas de la defensa, obtenida por el mayor número de defensores, aconsejaron la formación de aldeas: así lo publican los palafitos o viviendas lacustres." (105).

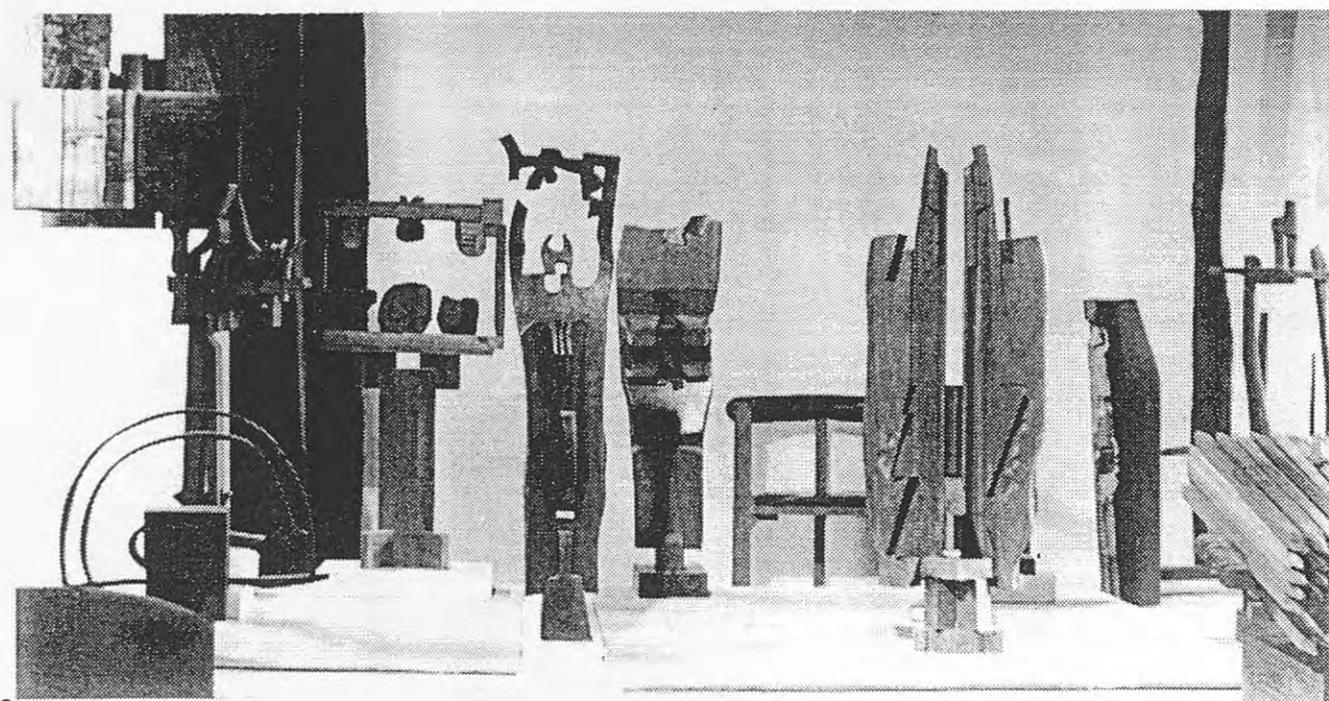
103 - ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^ª Soledad: ESCULTORES CONTEMPORÁNEOS DE GUIPÚZCOA, 1930-1980 op. cit. pàg. 538.

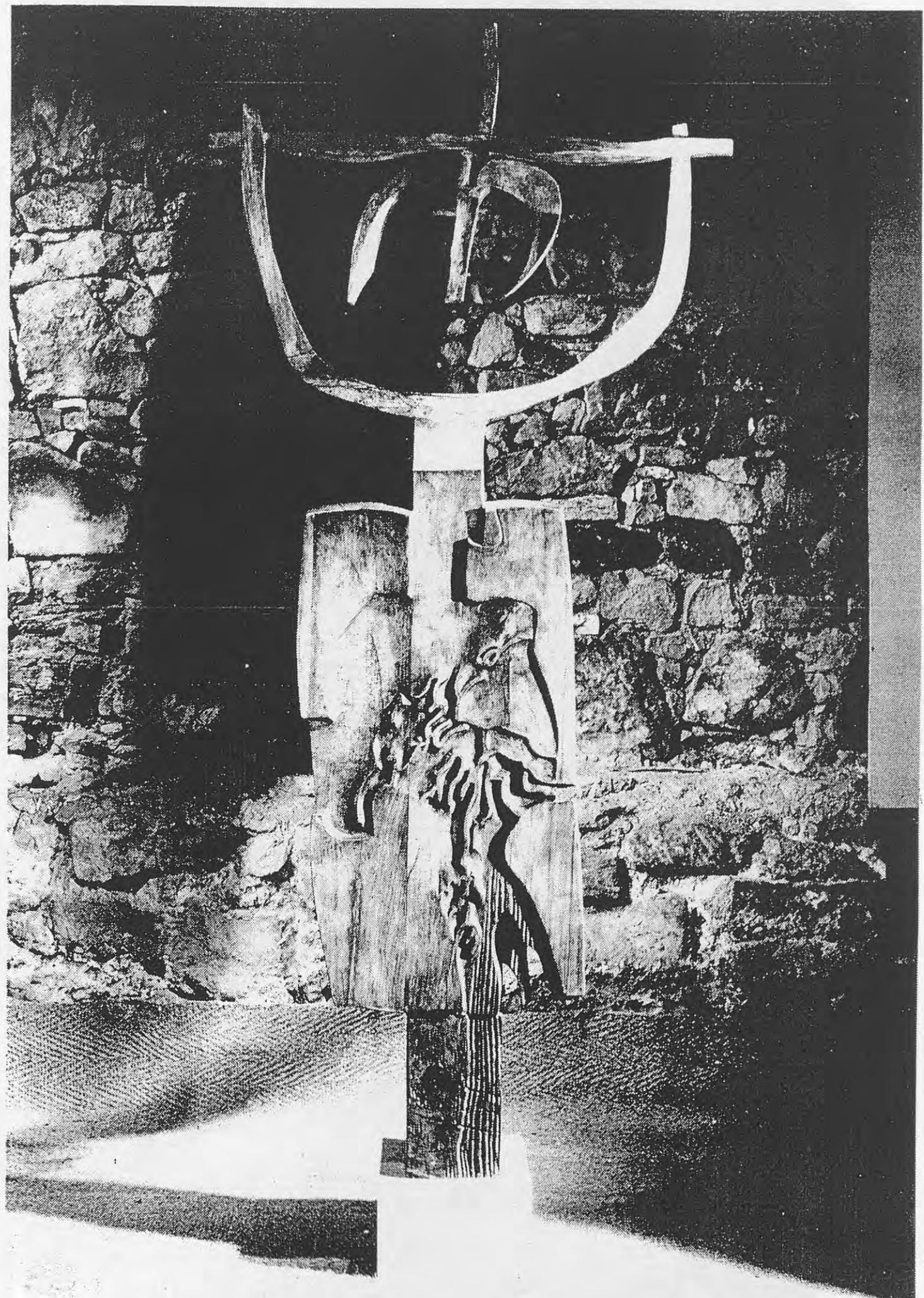
104 - J. M. de Barandiarán a DIVERSOS AUTORS: PINTORES Y ESCULTORES VASCOS DE AYER, HOY Y MAÑANA op. cit. pàg. 112.

105 - Arturo Campión a DIVERSOS AUTORS: PINTORES Y ESCULTORES VASCOS DE AYER, HOY Y MAÑANA op. cit. pàg. 112.

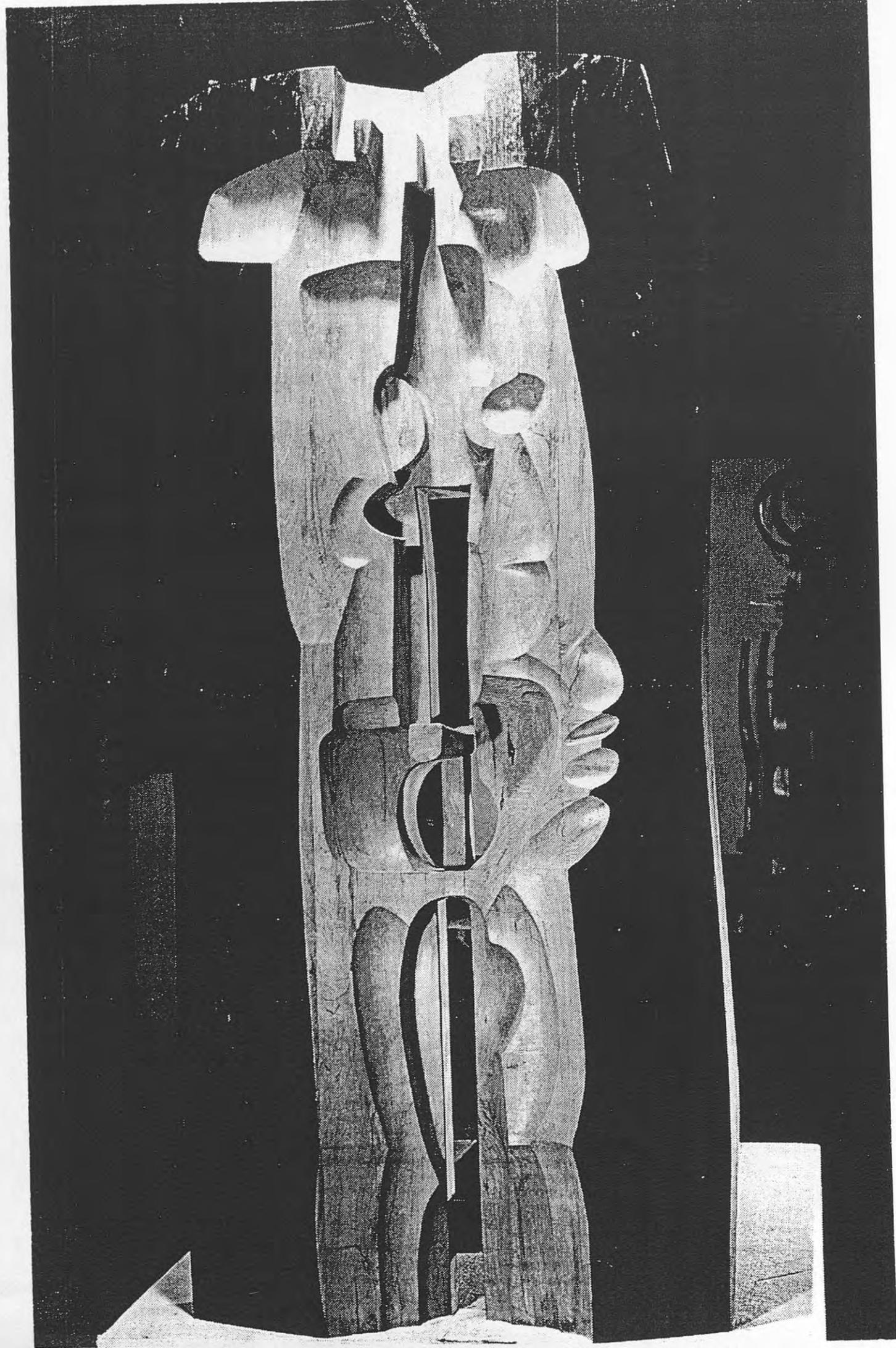


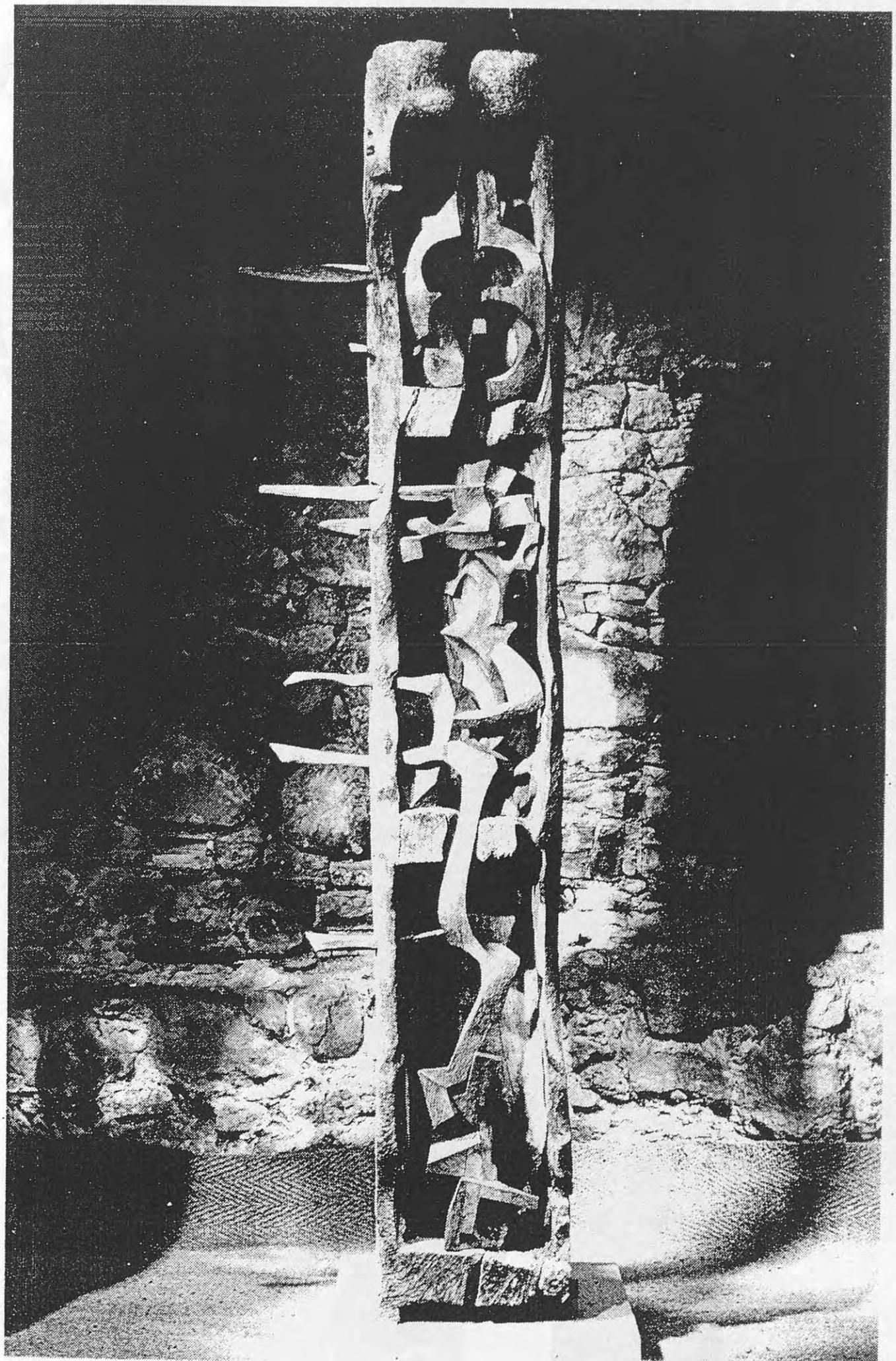
Exposició permanent caseriu Idurmendieta.
Maquetes.



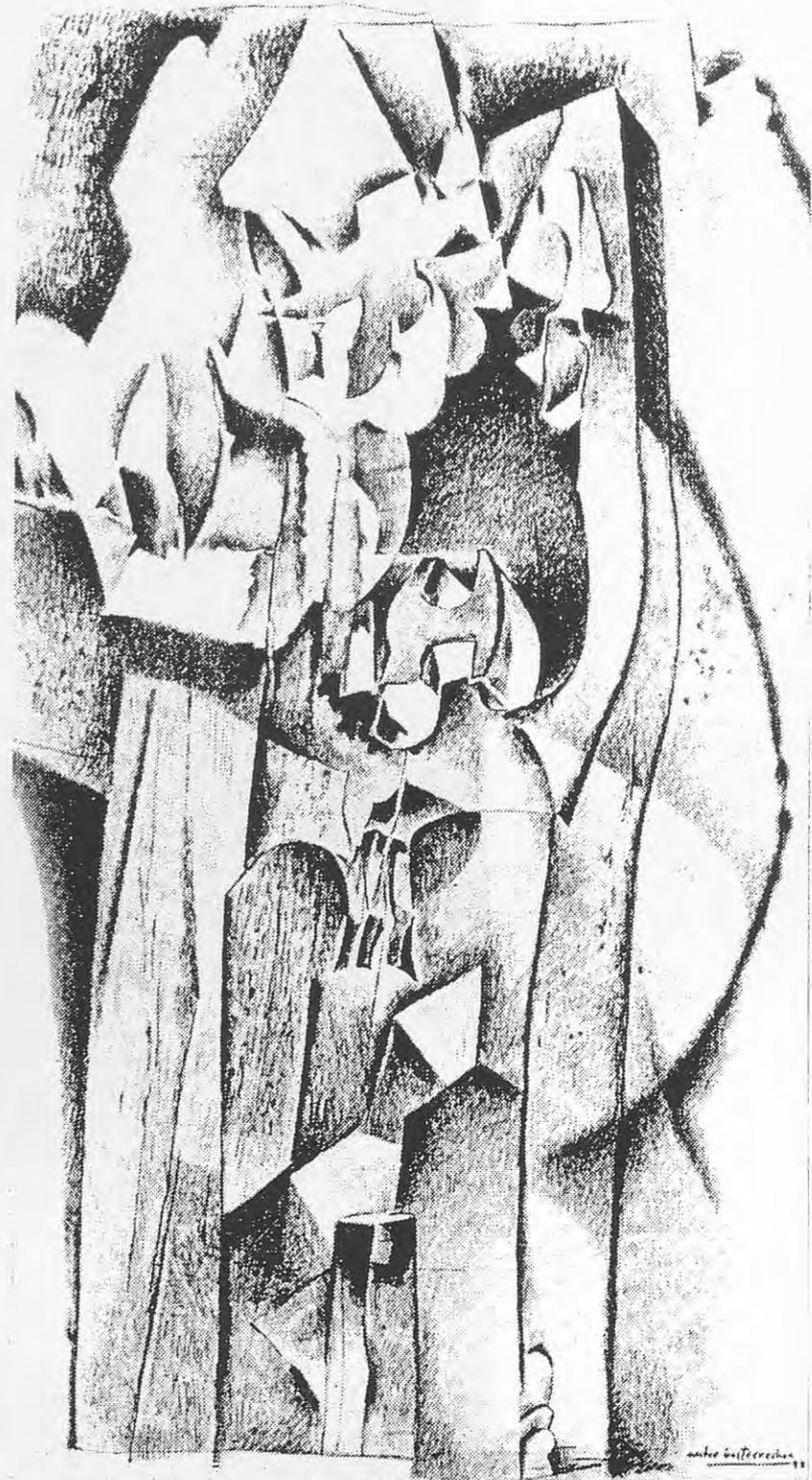
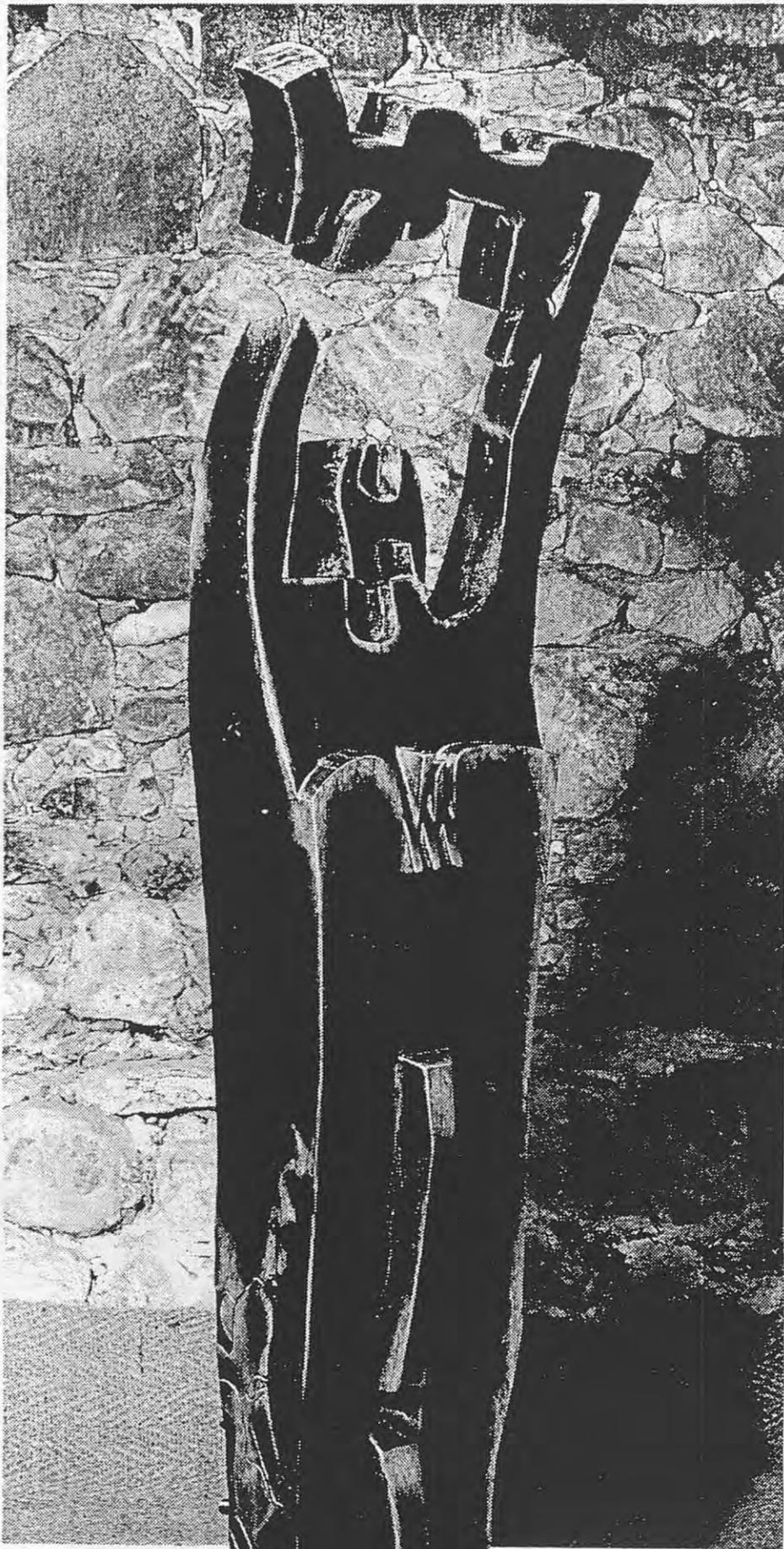


"Intxixu", 1972.

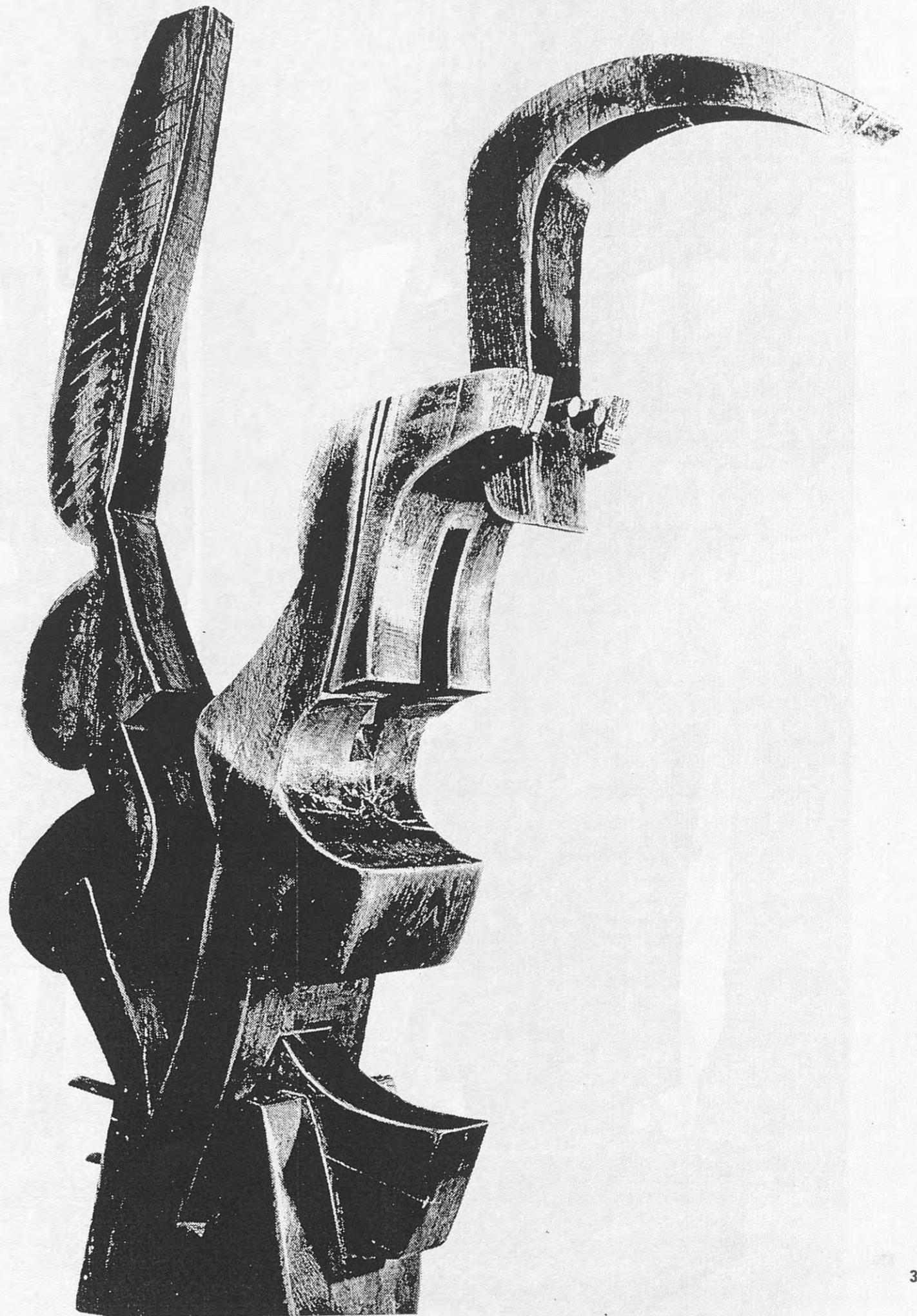




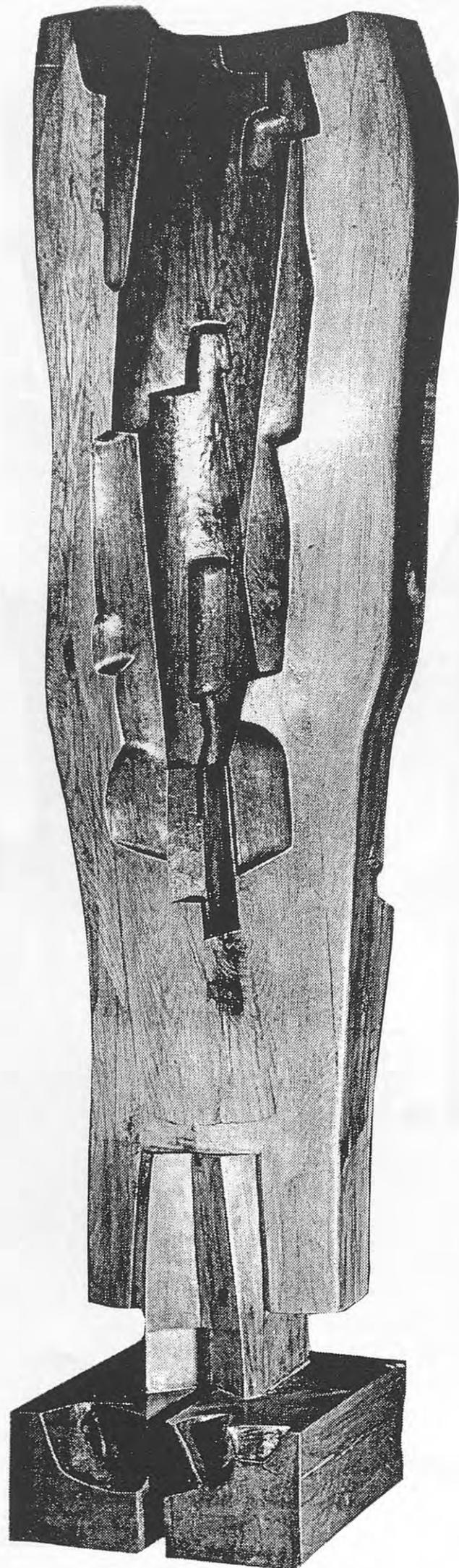
"Akelarre", 1972.



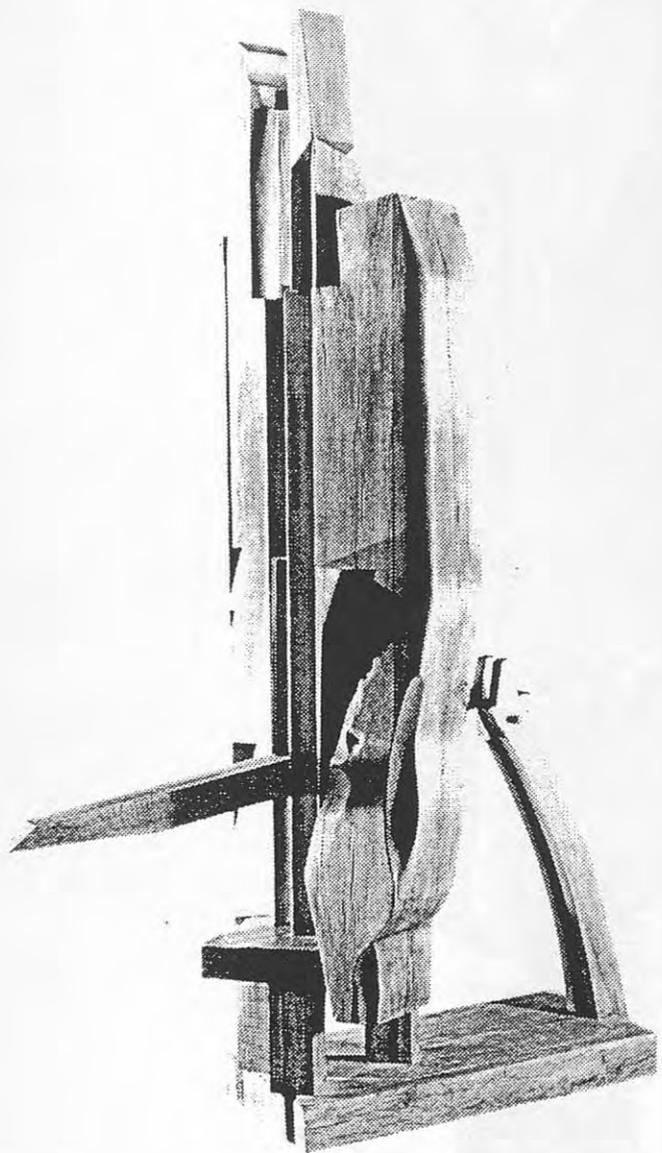
Dibuix "Aker-Beltz", 1972.



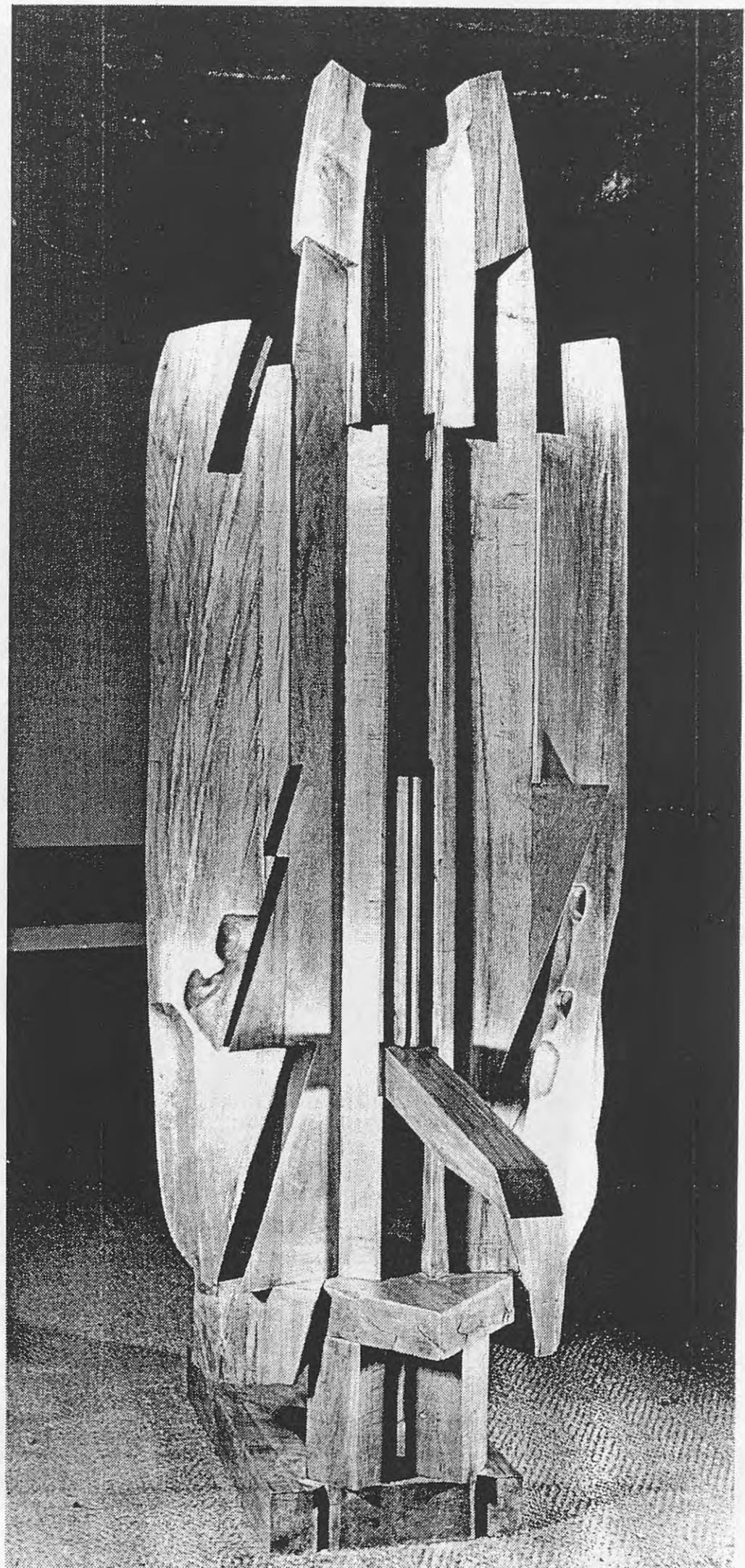
"Eiztaria", 1972.

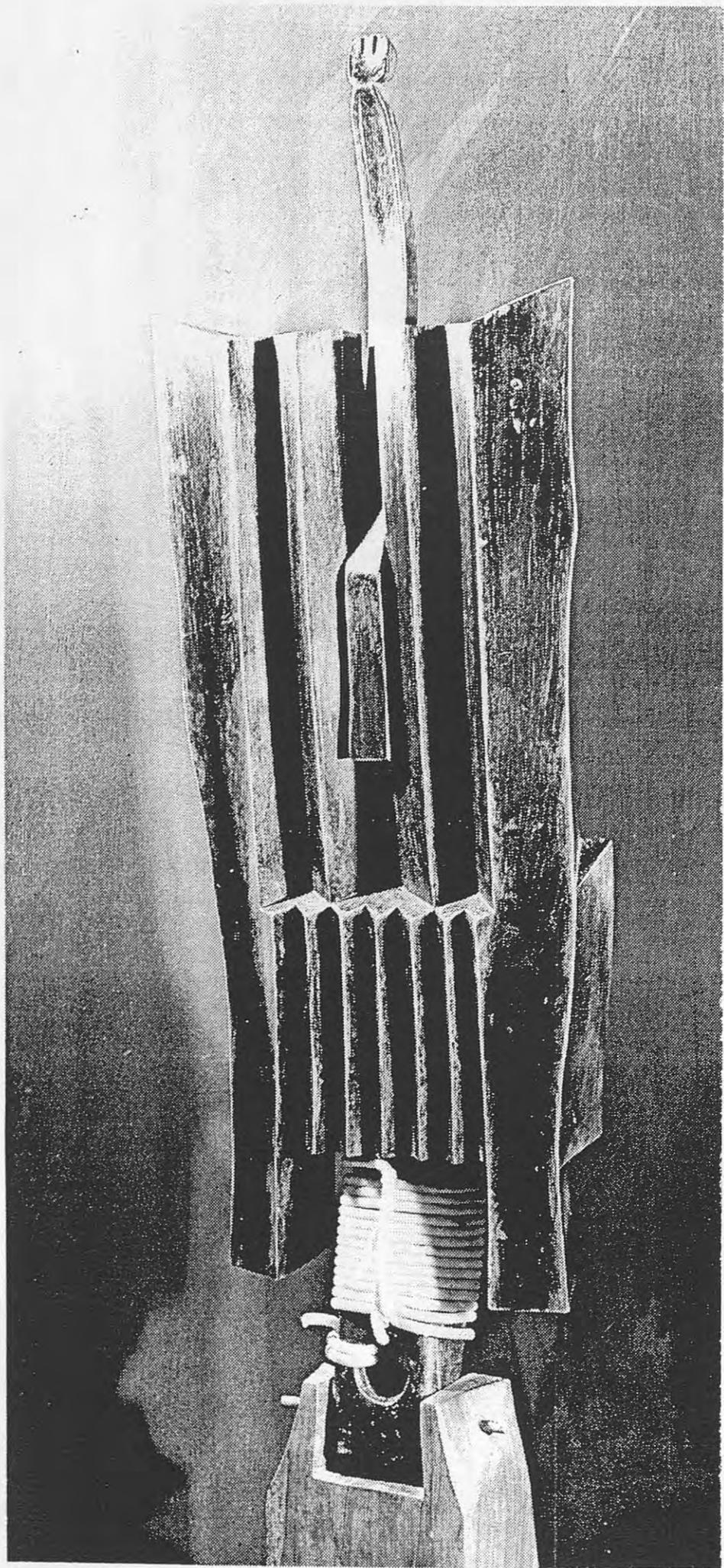


"Mari", 1975.

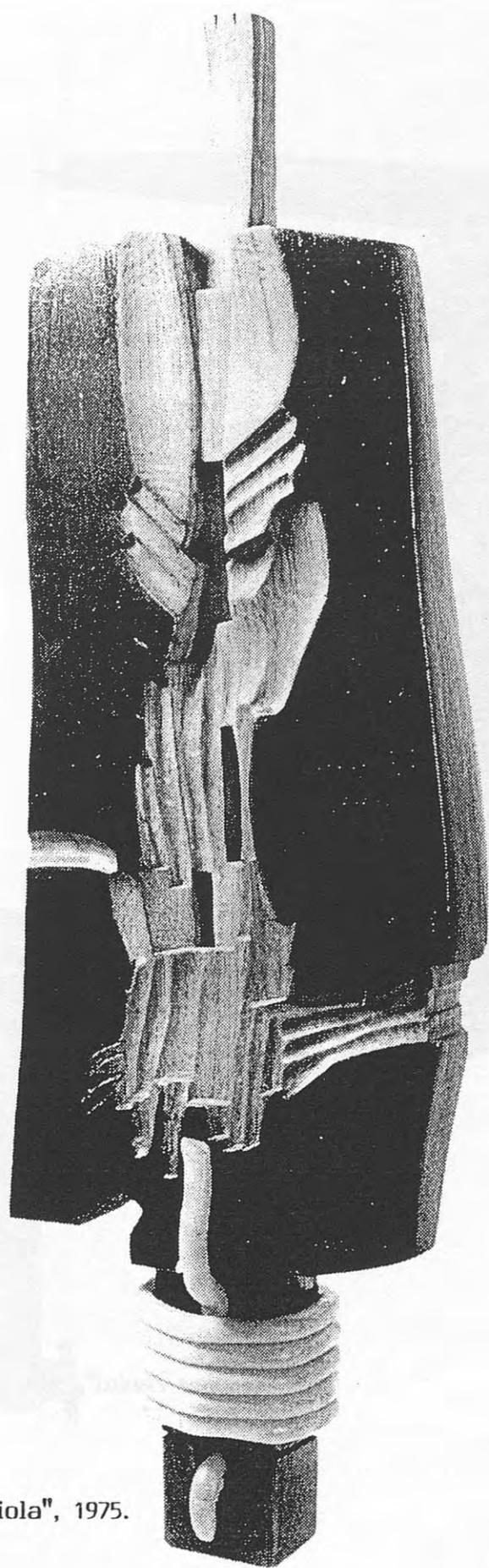


"Torto", 1975.

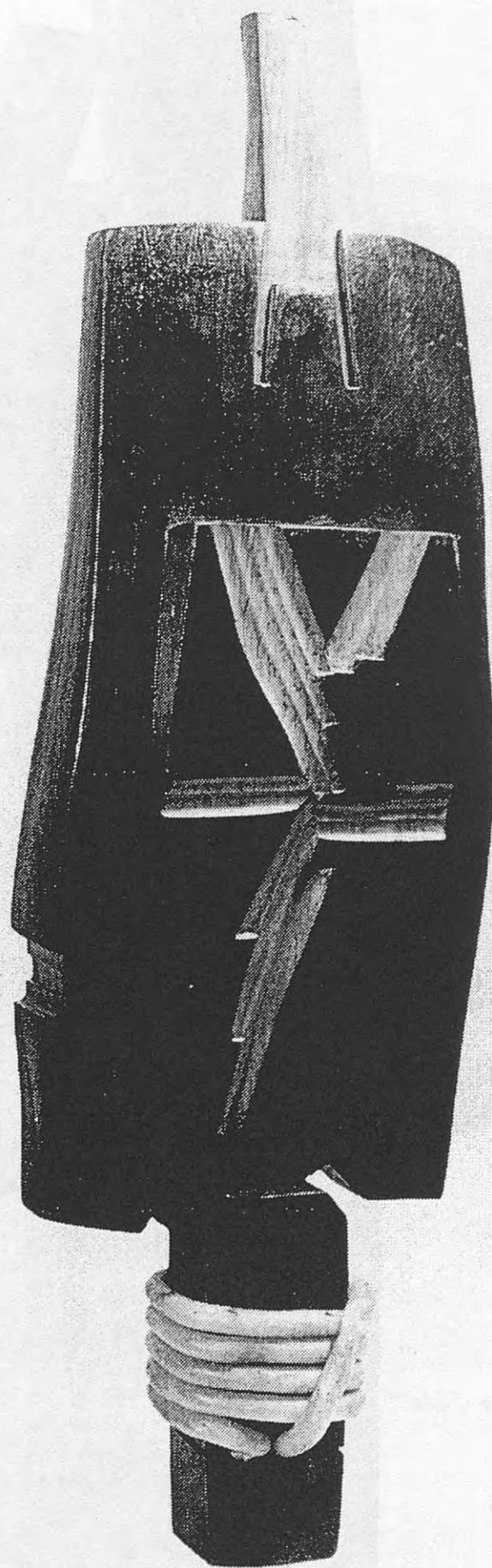


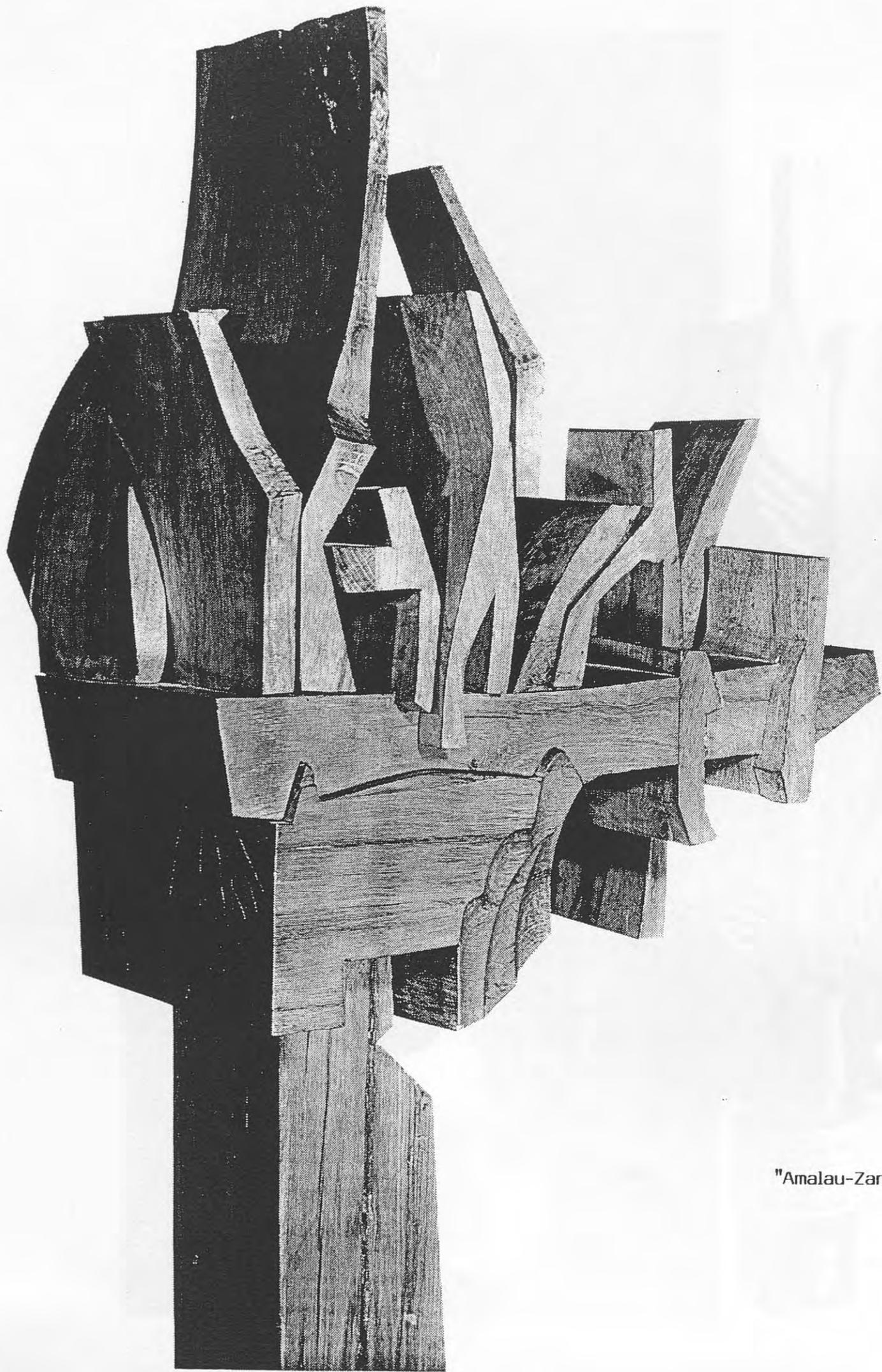


"Argizaiola Zuta", 1973.

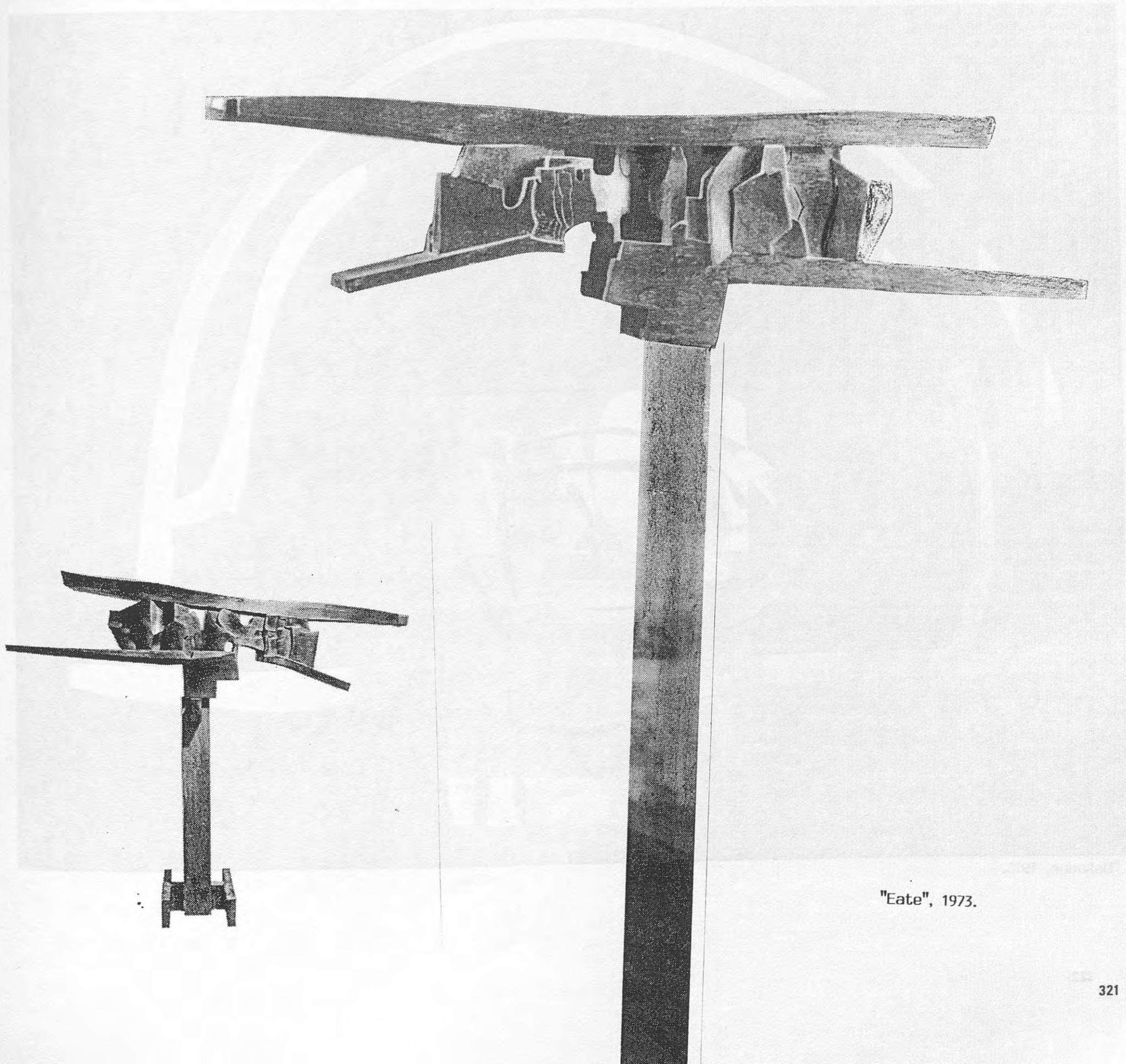


"Urkixoren Argizaiola", 1975.

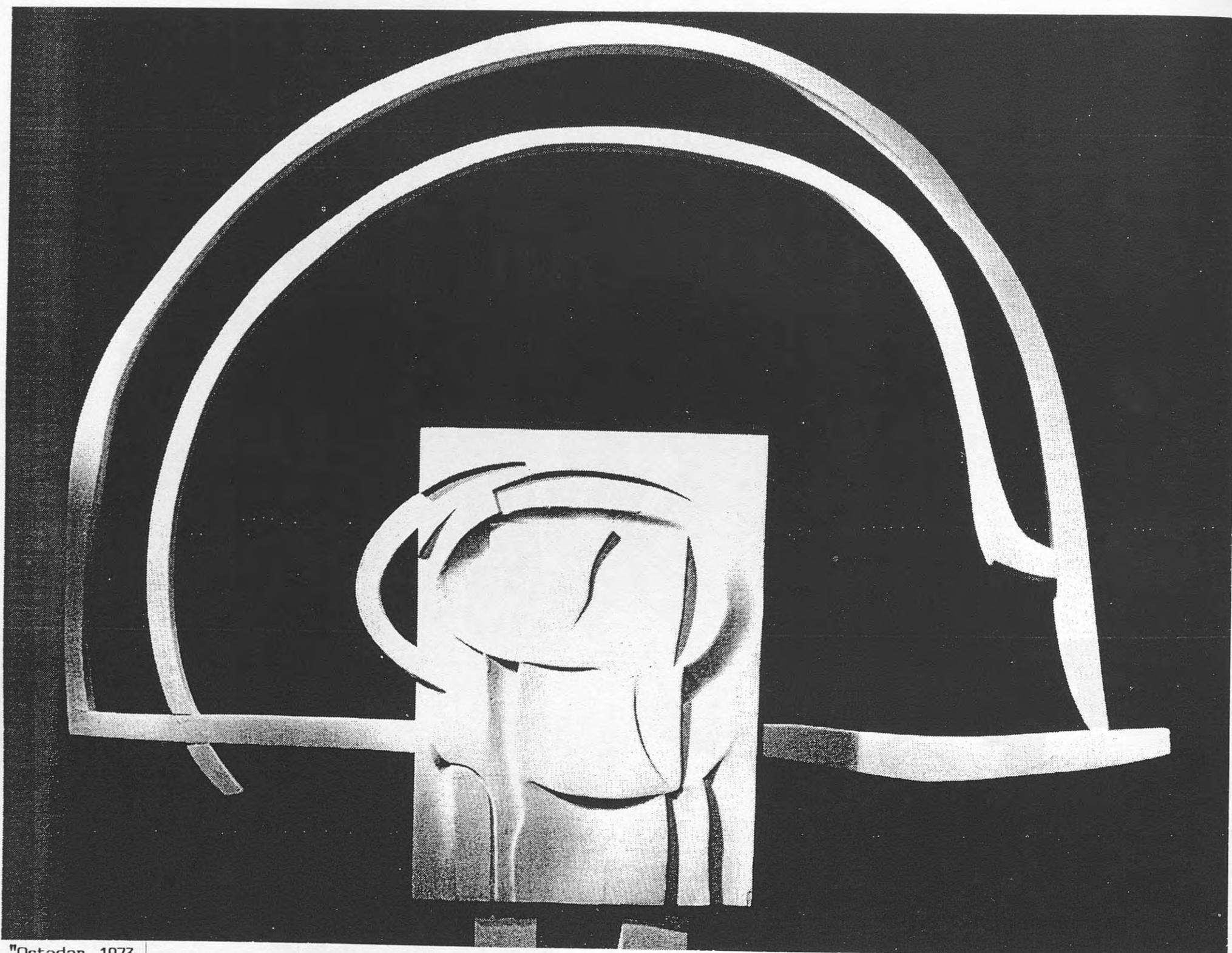




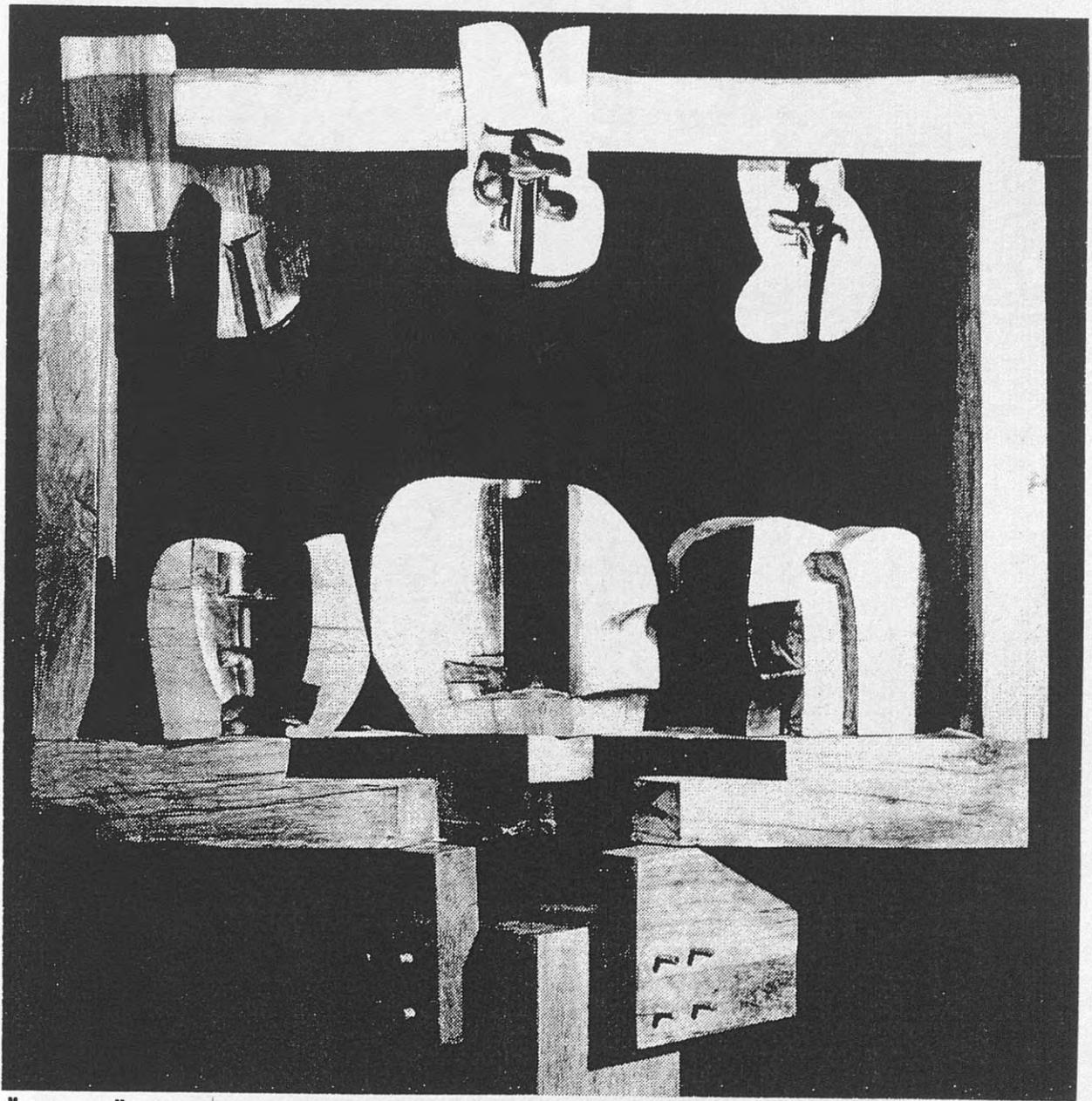
"Amalau-Zanko", 1973.



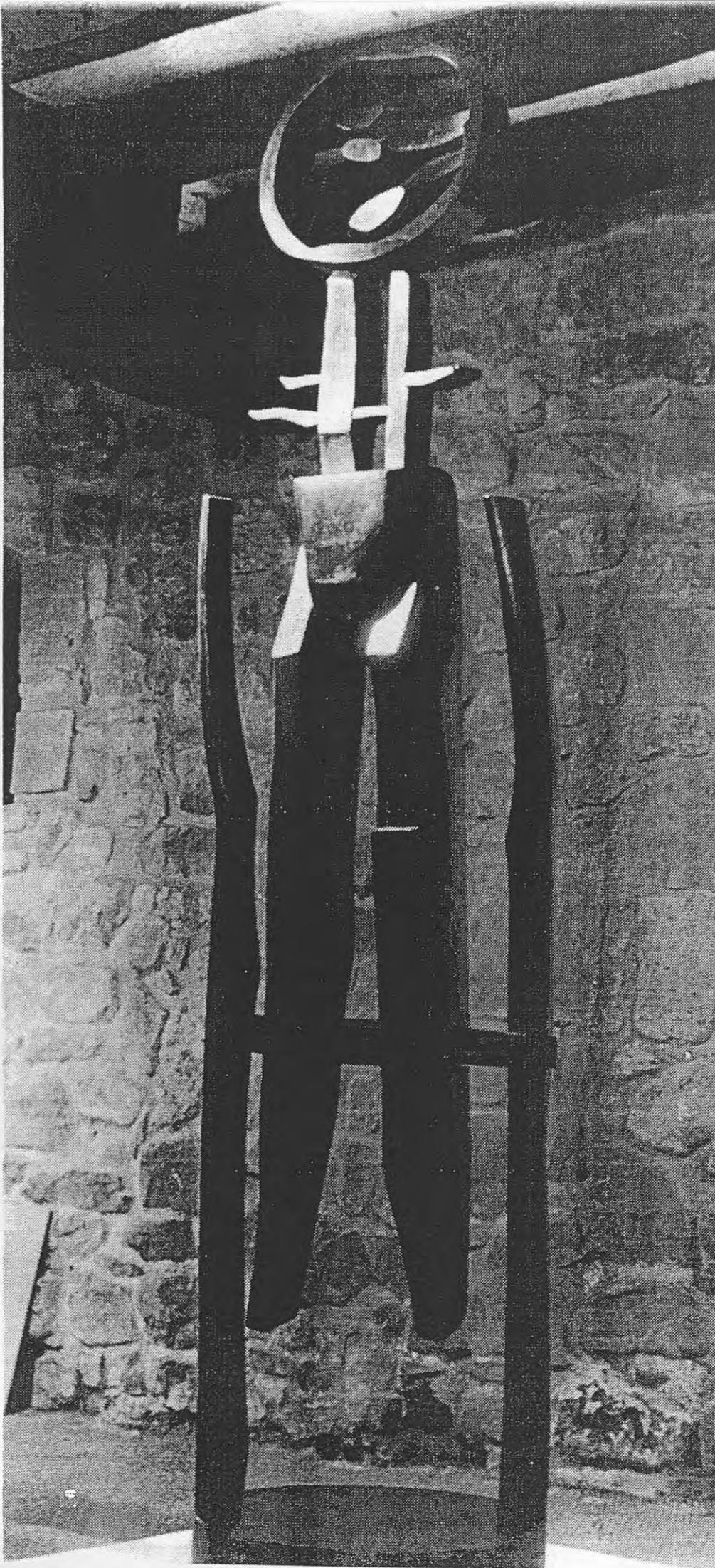
"Eate", 1973.

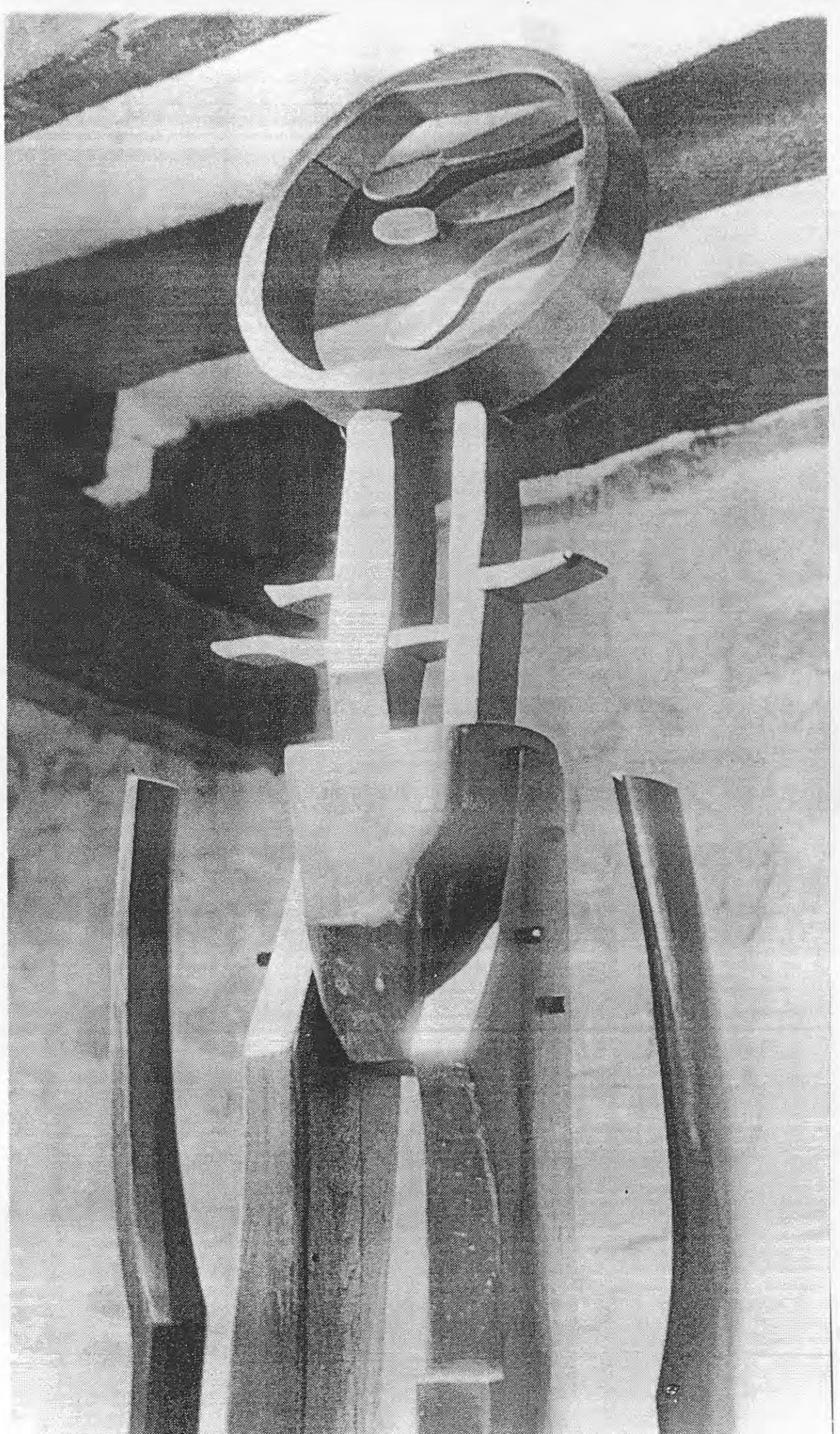


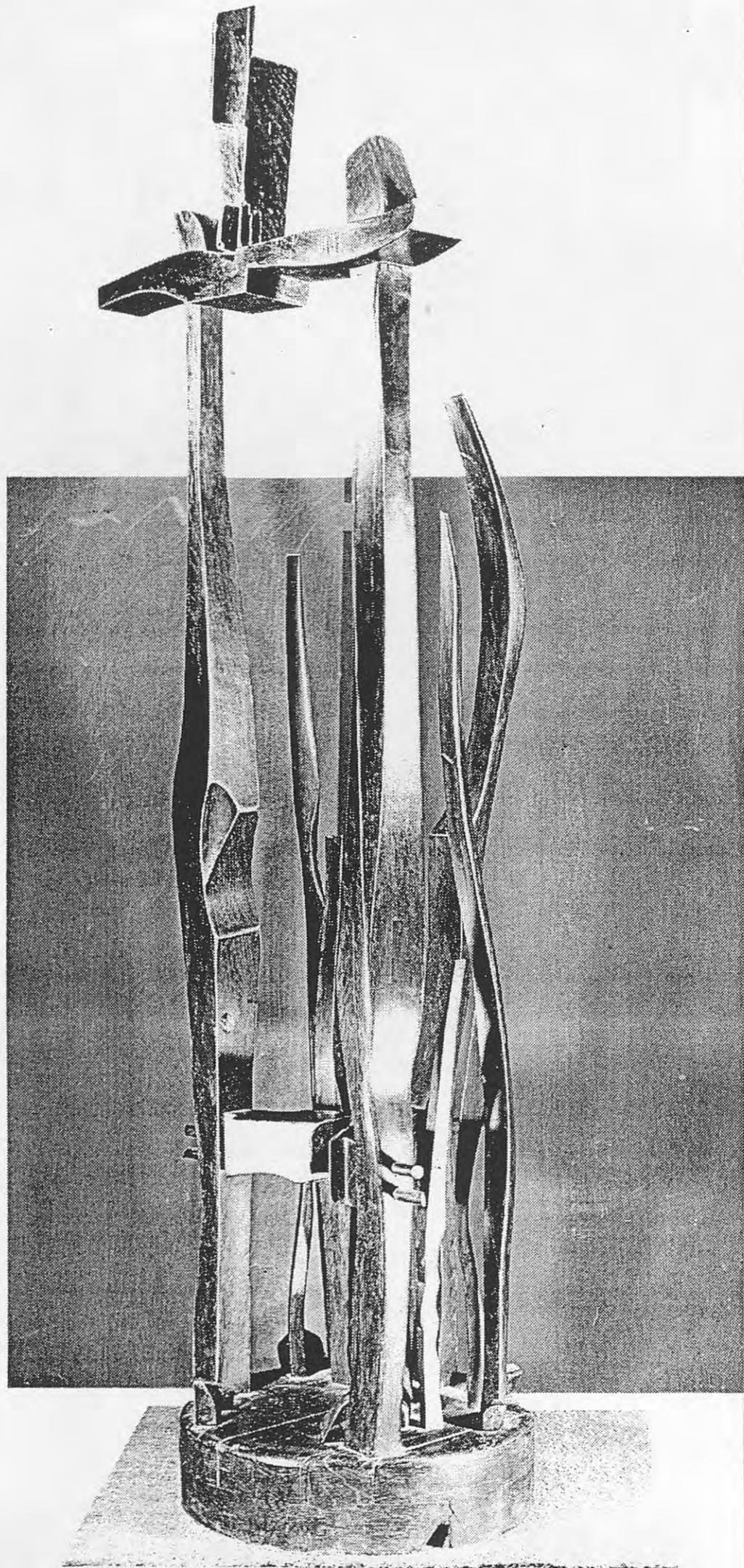
"Ostadar, 1973.

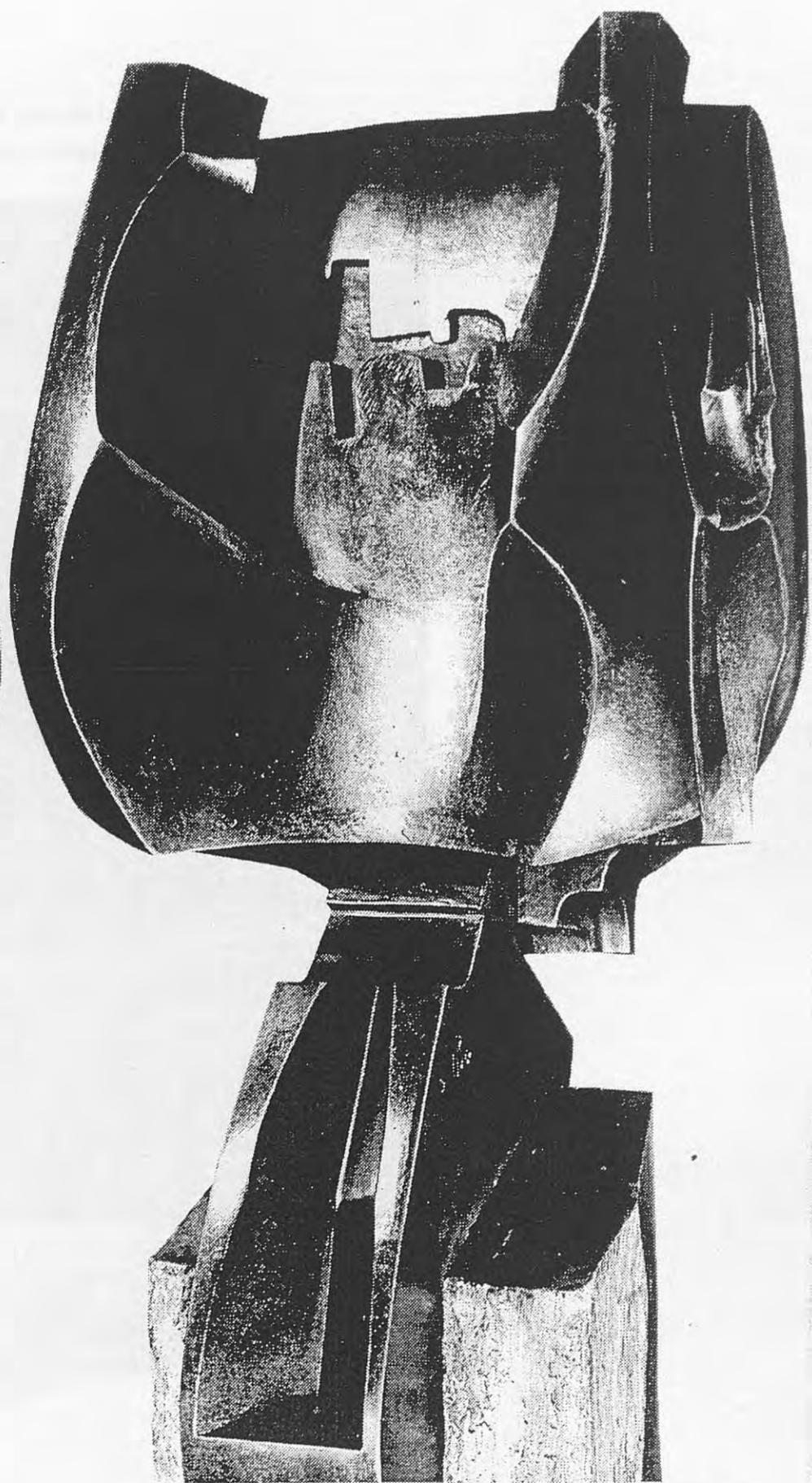
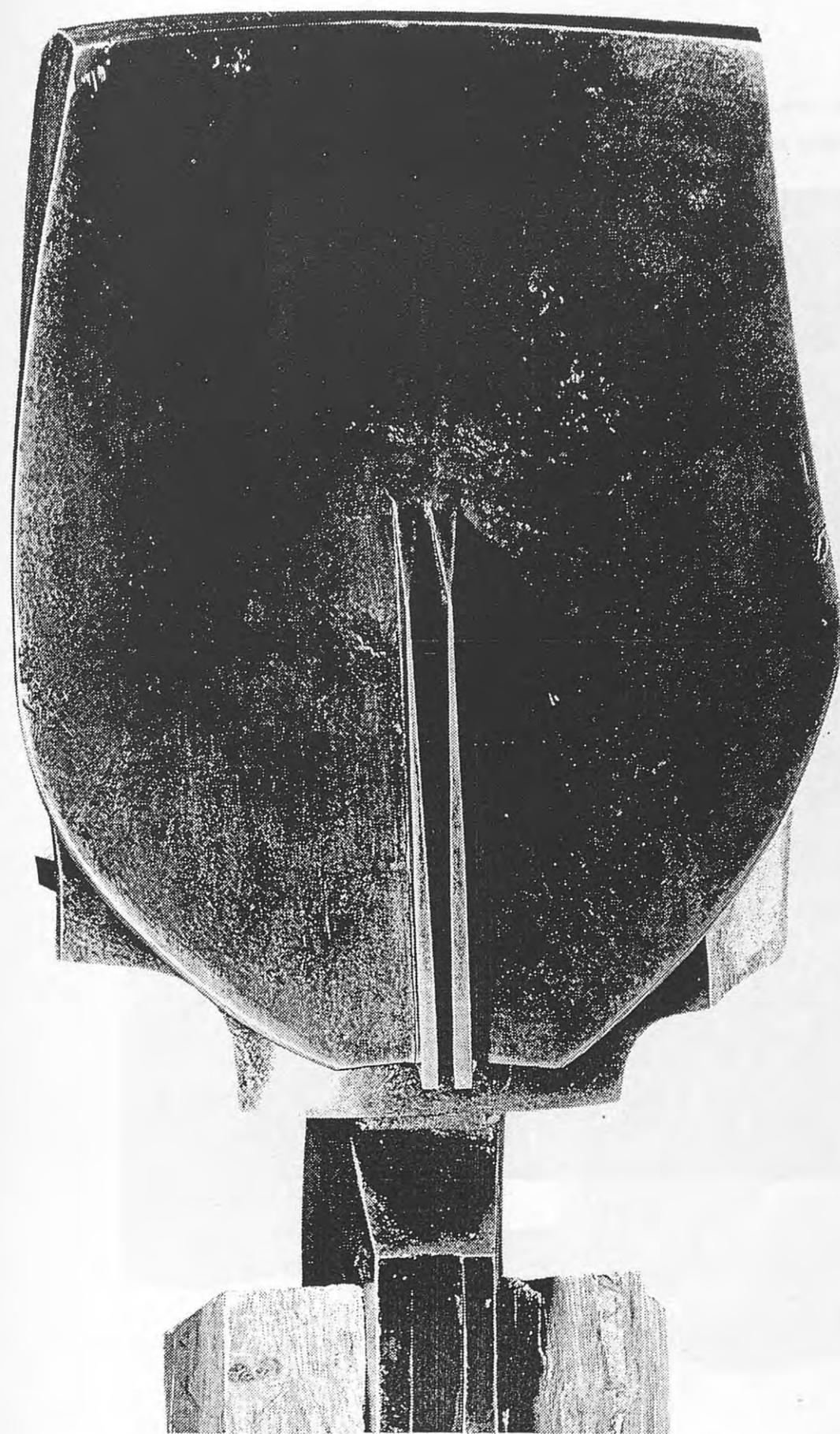


"Mairuak", 1973.

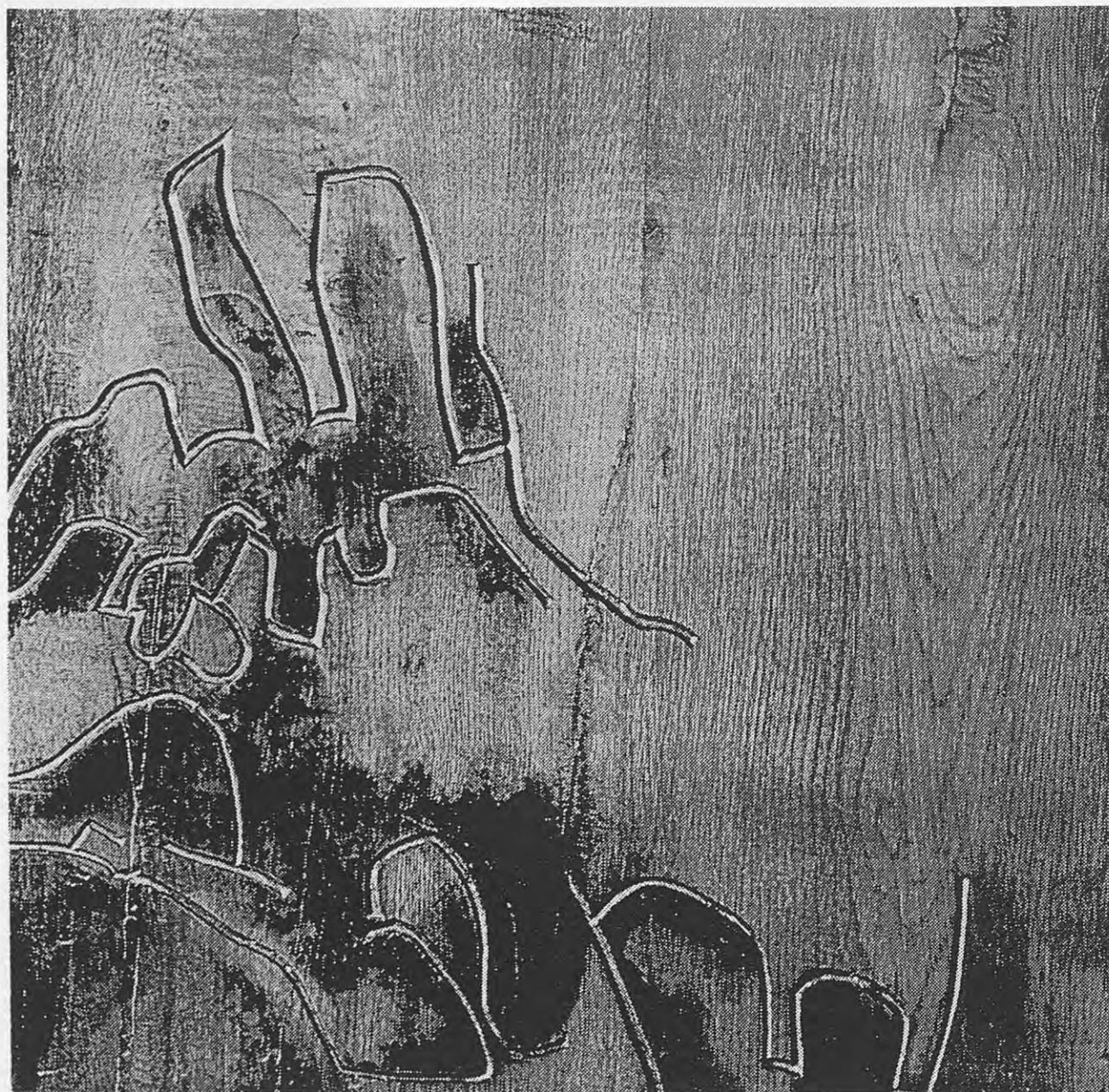








"Ilargi-Amandre", 1972.



Fragment, "Triku-Harri", 1973.

4.1. LA FORMA EN LA "SÈRIE COSMOGÒNICA BASCA".

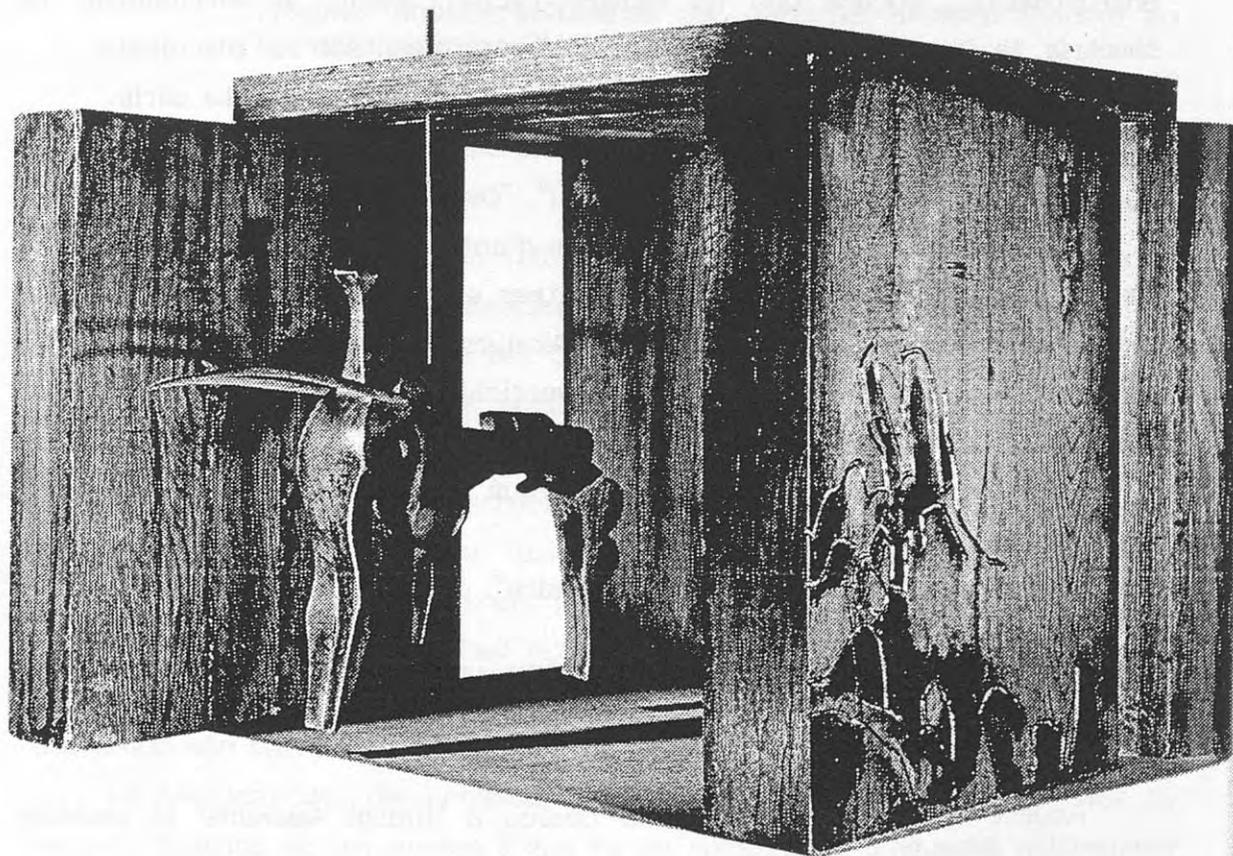
El nom o referent temàtic incita Basterretxea a convertir en imatges tridimensionals, és a dir, en formes, tota aquesta gamma d'èssers mitològics.

"Los nombres los puse aquel día que milagrosamente dibujé las veinte esculturas en una hora. De antemano me comprometí con representar las características de cada deidad mitológica, y por lo tanto, los nombres ya venían dados.

- ¿Y este 'Akelarre'?

- Únicamente en el caso del 'Akelarre' fue después cuando le 'bauticé', pero en los demás no, es decir, no adjudico a posteriori un nombre poético como otros hacen. Yo me comprometo con el tema, que es muy distinto, y me gusta decirlo porque no es lo habitual. Lo habitual es lo otro, y lo más fácil y efectista." (106).

106 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.



"Triku Harri", 1973.

A pesar de la referència clàssica del plantejament, l'obra d'aquesta sèrie té un contingut formal abstracte, i això és així, en principi, pel moment històric i cultural que viu Basterretxea en el seu país; però en segon lloc, també per la manca de precedents formals que donin suport a l'escultura feta per ell. Per compensar la manca de precedents en el llenguatge formal, l'escultor recorre: a) a l'antropomorfisme; b) a les formes naturals o orgàniques; c) als instruments rurals; d) a la geometria i e) al comportament formal de la matèria. Totes aquestes mesures són tractades des d'una perspectiva abstracta i més propera al sentit simbòlic del conjunt.

El referent temàtic determina l'elecció d'aquests recursos formals.

4.1.a). L'antropomorfisme.

L'al·lusió a la figura humana és un factor comú entre una gran part de les escultures d'aquesta sèrie, i això és lògic si tenim en compte la temàtica tractada.

Hi ha algunes constants estructurals que intervenen en l'aspecte antropomòrfic, encara que no sempre reciprocament: la verticalitat, la simetria, la frontalitat i l'aspecte pròpiament formal són les principals.

La frontalitat és present en totes les escultures d'aquesta sèrie.

Aquesta frontalitat, en uns casos, els més extrems, tendeix a la planitud mural, al relleu; és el cas d' "Intxixu", "Ostadar", "Eate", etc.

No sempre, la frontalitat és sinònim d'antropomorfisme, si més no d'una manera tan clara com ho pot ser en altres escultures. Ho podem entendre clarament en observar "Bost Haizeak", "Akelarre" o "Triku Arri".

La simetria, conjuntament amb la verticalitat, respon tant a l'aspecte antropomòrfic com a la propietat del tronc.

Aquestes raons seran suficients perquè Basterretxea hi jugui al llarg de tota la sèrie.

Plazaola, referint-se a "Illargi Amandre", diu:

"Esta cabeza, modelada con una aparente correspondencia simétrica, está, en realidad, repleta de asimetrías dinámicas." (107).

Aquest comentari que Plazaola dedica a "Illargi Amandre" el podríem

fer extensiu a tota la sèrie. Aquest és el joc de Néstor: fer i desfer simetries, però l'evidència de l'eix s'imposa sobre els factors formals que matitzen aquesta relació, entre l'esquerra i la dreta.

La verticalitat és una altra de les constants formals que defineixen les escultures de la sèrie. La verticalitat fa referència, tant al caràcter antropomòrfic de les deïtats, com a l'origen línic de la interpretació que en fa Basterretxea.

Maria Soledad Álvarez Martínez, en la seva tesi doctoral insisteix en la relació entre l'origen vertical del tronc i el sentit vertical de les escultures de la "Sèrie Cosmogònica Basca":

"Esculturas de composición vertical:

a) Esta composición puede estar determinada por la conservación de la estructura del tronco de árbol o de una alusión al mismo. El recuerdo del tronco presenta distintas interpretaciones:

- Esculturas que conservan parte del tronco macizo: 'Idittu', 'Mari'.

- Esculturas cuyo recuerdo del tronco reside en la forma cilíndrica de su pie del que emergen formas verticales ascendentes, de considerable altura, que se complican, unen y originan nuevos volúmenes (de carácter siempre liviano) en la parte superior: 'Majue', 'Gaeko'.

- Esculturas de composición vertical y con modificación total de la forma cilíndrica del tronco, aunque conservando en parte el carácter macizo del mismo: 'Torto', 'Aker-Beltz', 'Intxixu'." (108).

Nosaltres creiem que la naturalesa formal del tronc, com a bloc o cilindre, té l'origen en l'estructura de la fusta. Néstor Basterretxea no respecta l'estructura lícnica pel comportament de la naturalesa de la fusta. Per tant, opinem que és acceptable el plantejament de M. S. Álvarez Martínez, si considerem la verticalitat com una al·lusió al tronc, però no com una conservació de l'estructura del tronc de l'arbre. Néstor Basterretxea construeix blocs de fusta, però no parteix de l'estructura del tronc, fins al punt que en els peus cilíndrics o quadrangulars la fibra de la fusta no segueix, en cap moment, la vertical, la constitució del bloc és horitzontal. Sols en el cas d' "Akellarre", la verticalitat i l'estructura del tronc són paral·leles.

La verticalitat, de vegades, és accentuada pel propi espai que hi ha en l'interior de les masses i que fa un recorregut d'aquesta naturalesa;

108 - ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^ª Soledad: ESCULTORES CONTEMPORÁNEOS DE GUIPÚZCOA, 1930-1980 op. cit. pàg. 534.

aquest és el cas d' "Idittu", "Akelarre", "Torto", "Argizaiola", "Gaueko" i "Mari". L'horitzontalitat, en canvi, hi és circumstancialment, en el conjunt de la sèrie; és una característica fonamental en les escultures "Amalau Zanko" i "Eate".

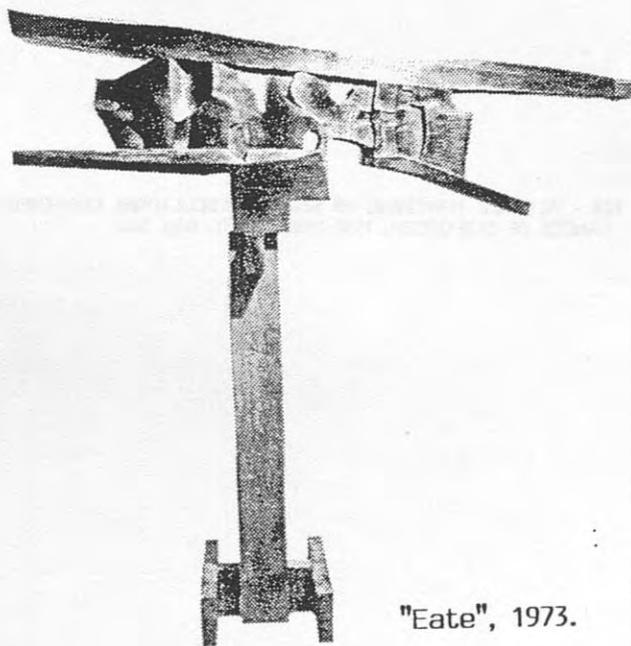
L'aspecte formal del cos humà, el trobem en diferents graus d'aproximació a l'aspecte real, sense deixar de banda el camí de l'abstracció. Per una altra banda, la referència al cos inclou les diferents parts d'aquest. Així tenim:

- Escultures que fan referència al tot el cos: "Intxixu", "Aker-Beltz", "Centauro", "Triku Arri" i "Gaueko".
- Escultures que tracten el cap des d'un punt de vista formal: "Ilargi Amandre"; o des d'un punt de vista simbòlic: "Intxixu" i "Gaueko".
- Escultures que fan referència estructural a les extremitats: "Gaueko".
- Escultures que tracten el tema del tors com una massa: "Idittu", "Torto", "Argizaiola Zuta", "Urkixoren Argizaiola", "Eate" i, fonamentalment, "Mari".

4.1.b). Les formes naturals i orgàniques.

Les formes naturals hi són presents directament, com en el cas "Akelarre" (el tronc), o de manera indirecta, representant els comportaments dels agents naturals, com a "Eate" (l'aigua, el vent), a "Akelarre" i a "Idittu" (el foc) o a "Bost Haizeak" (el vent).

En la sèrie, les formes orgàniques suavitzen la rigidesa geomètrica, amb diferents graus d'intensitat entre les diferents peces. Podem destacar un primer grup en què la incidència orgànica té un caire gestual, vibrant, com en el cas d' "Akelarre", o suau, modulador del volum i generador d'un ritme tranquil i solemne, com, per exemple, a "Mari". Hi ha un segon grup on el factor orgànic es redueix a una modulació dels plans sense quasi cap intervenció en les arestes, cosa que proporciona un ritme geomètric sinuós, és el cas de "Gaueko". Finalment, tenim un tercer grup on la intervenció orgànica és puntual; hi predomina la geometria amb una presència contundent, això es veu a "Bost Haizeak".



"Eate", 1973.

4.1.c). Els instruments rurals.

La referència als instruments rurals és un altre dels factors que aporten organicitat al conjunt de les escultures. Basterretxea recorre a les forques, a les culleres, als garrots, a les tanques, als tascons, als passadors, als torellons, etc., elements que pertanyen a la tradició i a la cultura popular.

"Bueno, a mí me ha interesado mucho incorporar instrumentos rurales, como tú los llamas, la horquilla, por ejemplo." (109).

Podem trobar aquesta referència instrumental a: "Akellarre", "Intxixu", "Eiztaria", "Majue", "Torto", "Argizaiola" i "Gaueko".

4.1.d). La geometria.

La geometria juga un paper fonamental en els plantejaments simbòlics i Basterretxea incorpora aquesta possibilitat amb la inclusió de formes geomètriques molt concretes, com per exemple el cercle, el quadrat o la creu ("Bost Haizeak" i "Gaueko").

La naturalesa constructiva de la geometria es manifesta en les escultures que fan referència als monuments megalítics ("Triku Arri" i "Mairuak").

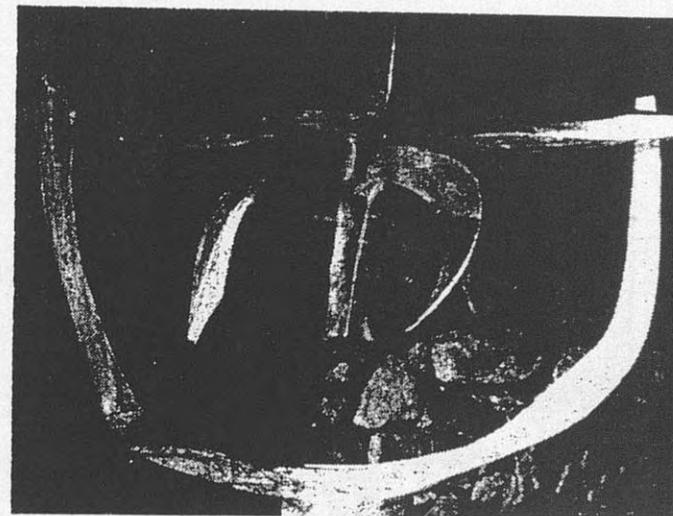
Per una altra banda, la geometria és utilitzada com un component formalista, és a dir, com una manera d'estructurar la forma des de la superfície, per inclusió de plans successius.

El tractament de la sèrie s'ha fet des de la perspectiva geomètrica i hi han intervingut els aspectes orgànics en algun moment, per suavitzar la rigidesa expressiva.

4.1.e). La forma en relació a la matèria.

La matèria no condiona el resultat formal de les escultures de la sèrie, en tot cas, aquesta s'adapta al projecte prefixat pels dibuixos. Sols podem destacar les excepcions: "Akellarre", perquè incorpora el tronc, i totes aquelles escultures en què es fa servir la fusta des d'una perspectiva estructural, com a peu o suport, i es manté la forma de la biga.

Quan hem parlat de la vertical, referint-nos a l'antropomorfisme, hem



Fragment, "Intxixu".

109 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

dit que hi ha, precisament, una independència dels valors formals respecte als estructurals de la matèria.

Sense comptar aquests cinc apartats, hem de tenir present un altre punt que determina la forma d'aquestes escultures i aquest és el condicionant metodològic, important a l'hora d'obtenir les imatges.

Basterretxea parteix de la superfície plana, del dibuix, en la primera activitat projectual. La forma tridimensional es concreta per visions successives dels diferents perfils de la futura escultura.

Aquest procediment condiona la tendència generalitzada a la concepció plana de les escultures, a la concepció mural, que sols s'aconsegueix evadir quan l'escultura, per la tendència constructiva i estructural permet de fer una ordenació en l'espai lliure, com és el cas de "Majue". En la resta es pot considerar que hi ha una vista dominant que es correspon a la que originàriament es va definir en el primer dibuix.

4.2. L'ESPAI EN LA "SÈRIE COSMOGÒNICA BASCA".

L'espai té una funció relativa en les escultures en què la força impactant de la seva massa predomina; no és així en altres en què els valors estructurals de les formes lliguen perfectament amb l'espai que elles han delimitat. Això ho podem observar en escultures com "Intxixu", "Majue", "Mairuak", "Aker-Beltz", "Ostadar", "Gaueko" i "Bost Haizeak".

"Mari" és l'escultura que exemplifica més clarament les del primer grup. En aquestes obres l'espai no penetra en el seu interior. No generen en l'interior la desocupació plena. No obstant això, els volums presenten un tractament que pretén obrir l'escultura a l'espai; els plans s'articulen entre ells, jugant amb els nivells, la profunditat, la inclinació; les cavitats es multipliquen com si fossin el negatiu d'una massa gasosa, d'un núvol; les arestes es remarquen o es suavitzen, conjugant la modulació amb una brusquedat expressiva i vibradora; els grafismes recorren les superfícies i el color dóna profunditat o opacitat, provocant una intervenció o una

refracció de l'espai.

"Idittu" i "Torto", en el procés d'obertura cap a l'espai, representen el pas següent al de "Mari". "Idittu" incorpora més àmpliament les cavitats, fins al límit de la desocupació material, permetent el pas lliure pel seu interior, creuant la massa. A "torto", la massa queda dividida en dos per l'espai.

"Akelarre" participa plenament del sentit espacial que configura "Idittu". A més, donada la seva funcionalitat inicial, podem dir que és l'únic cas en què l'espai, o la seva necessitat, ha generat la forma. A "Idittu" la forma negra de la capa és la que conté l'espai interior que representa la flama.

"Majue" i "Gaueko" són el dos casos en què la matèria juga, participa de l'espai, l'organitza, el limita, però sense imposar la seva presència. Aquestes són les escultures en què l'espai juga més lliurement. Les formes intervenen linealment, simbòlicament, definint un conjunt en el qual es replega l'espai.

4.3. LA MATÈRIA EN LA "SÈRIE COSMOGÒNICA BASCA".

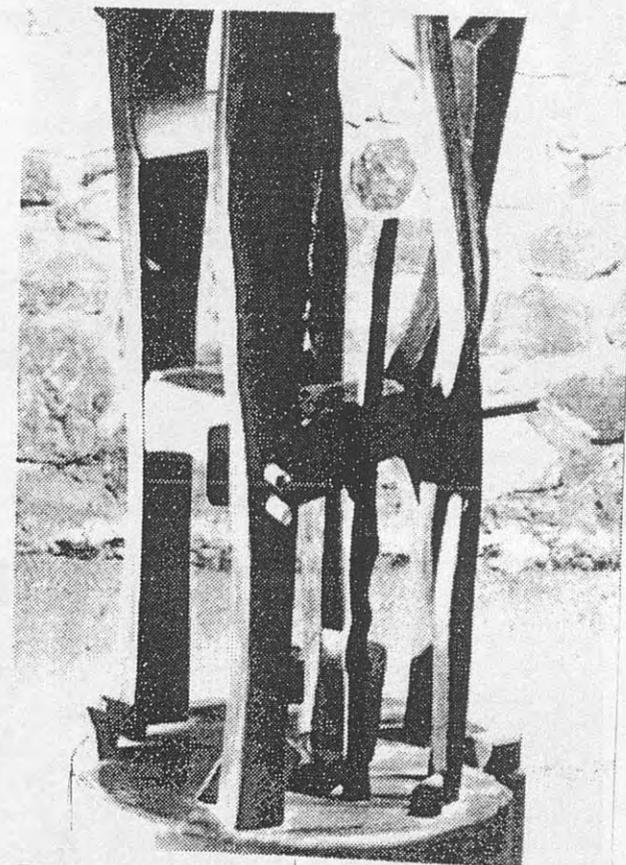
La matèria dominant en la "Sèrie Cosmogònica Basca" és la fusta; és el roure, concretament, el que dóna corporeïtat a les escultures.

Les maquetes són de fusta de Guinea per raons de tipus tècnic, tal com ens comenta Basterretxea:

"Con madera de Guinea, porque la talla tiene que ser más fina y no puedes encontrarte con vetas, te hace falta una veta muy obediente, muy paralela, muy dócil." (110).

També algunes de les maquetes i de les escultures definitives han estat traspassades al bronze (111), per raons de tipus comercial i amb la voluntat de mantenir en el poder d'ell tota la sèrie.

"Hasta ahora he conseguido mantener la 'Serie Cosmogónica Vasca' entera en mi poder. Lleva abajo, en esta casa, unos



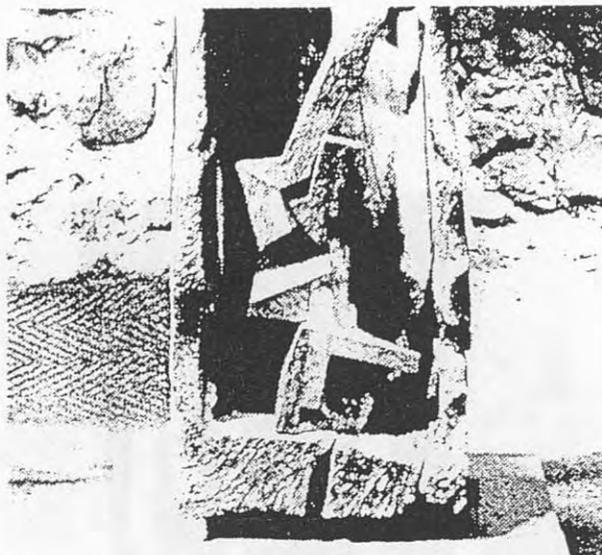
Fragment, "Majue".

110 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

111 - " - ¿Algunas de las esculturas de madera las pasa a bronce?.

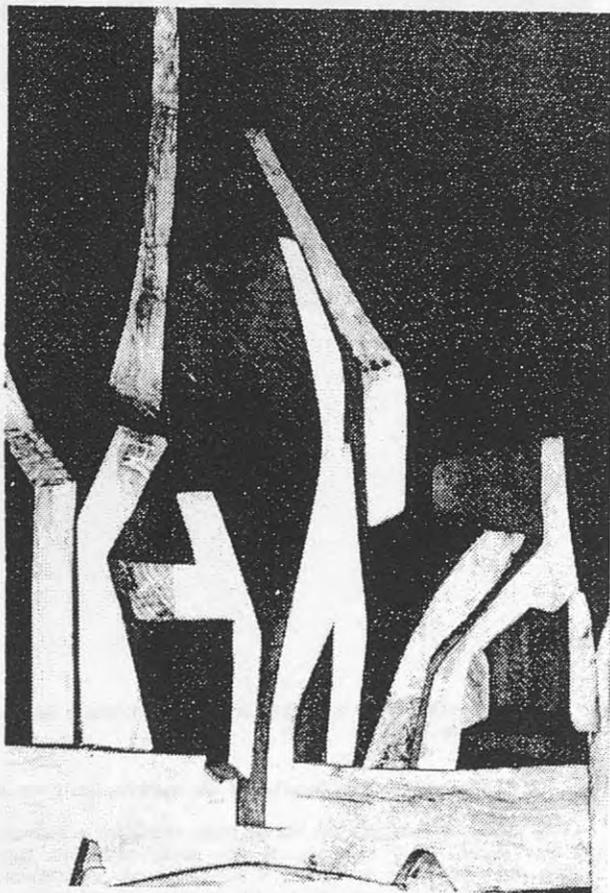
- Hay gente interesada en obras mías fundidas a bronce, por eso decidí hacer bronce, no por hacer múltiples, sino porque era una forma de vender y quedarme con el original, he hecho algunos bronce de tamaño grande, efectivamente, del 'Eate', del 'Illargi Amandre'. De las maquetas es de lo que hago más bronce, de algunas he hecho hasta ocho, firmadas y numeradas, de otras lo hago cuando me lo piden."

Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.



Fragment "Akellarre".

112 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.



Fragment, "Amalau-Zanko".

doce años en exposición permanente. Aquí vienen ikastolas y mucha otra gente a verla." (112).

Una d'aquestes escultures grans, en bronze, la podem trobar en el Museu de Bilbao; en concret, es tracta d' "Intxixu". En aquestes escultures l'autor no ha fet un seguiment del procés tècnic, i ha manifestat insatisfacció quant al resultat.

Basterretxea fugí de la integració dels materials en les seves fustes, i hem vist que ho manifestava així; però, en les escultures "Argizaiola Zuta" i "Urkixoren Argizaiola", en concret, i per la temàtica, s'ha vist forçat a integrar una metxa de cera, embolicada al voltant del peu.

Considerant el tractament que Basterretxea fa de la fusta, podem classificar les escultures d'aquesta sèrie en quatre modalitats diferents, si ens atenim al grau de manipulació de l'arbre, és a dir, des del tronc fins a les fustes de seccions pròximes a les industrials, passant per la biga:

- a) Escultura en què es respecta la naturalesa estructural del tronc, incorporant fustes de formes gestuals i irregulars: "Akellarre".
- b) Escultures en què es construeix a partir de la biga, els blocs o les masses de fusta: "Idittu", "Aker-Beltz", "Torto", "Argizaiola Zuta", "Urkixoren Argizaiola", "Argizaiola", "Eate" i "Mari".
- c) Escultures en què es construeix a partir de fustes de secció quadrangular, inferior a la biga, i de formes regulars: "Bost Haizeak", "Triku Arri" i "Mairuak".
- d) Escultures en què es construeix a partir de fustes amb formes irregulars, encara que de secció quadrangular i es recorre, en algun moment, a la biga: "Intxixu", "Eiztaria", "Majue", "Ostadar", "Gaueko" i "Amalau Zanko".

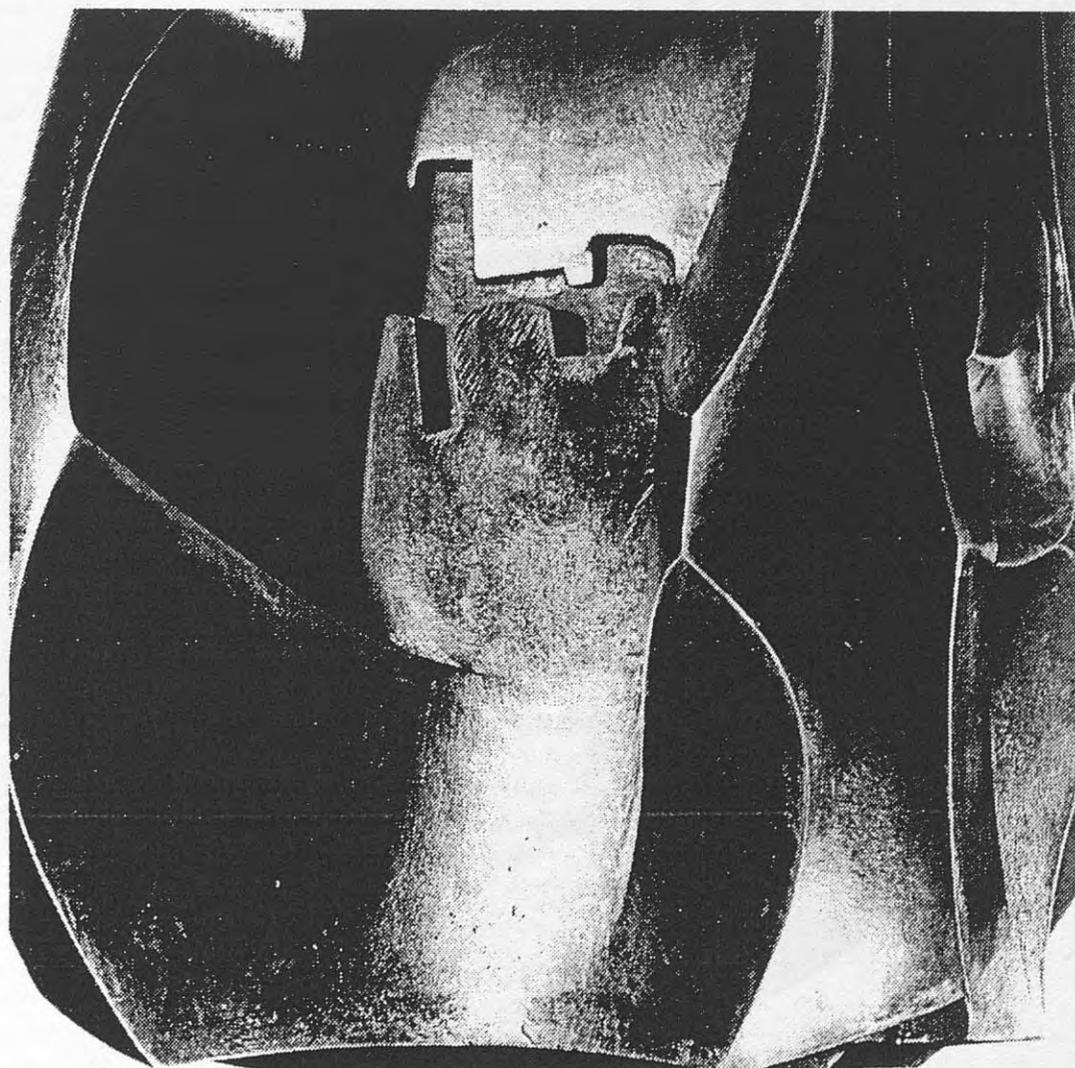
Un cas apart pot ser el de l'escultura "Illargi Amandre", constituïda per un peu de biga vertical, i una massa compacta incrustada en l'extrem superior, modalitat que podem situar entre l'apartat b) i el c).

Considerant el tractament de les superfícies i si ens atenim al tipus de textura, podem distingir l'escultura "Akellarre" de la resta, perquè la seva superfície presenta la textura pròpia del tall de la gúbia, mentre que la resta presenten una superfície més o menys polimentada, segons

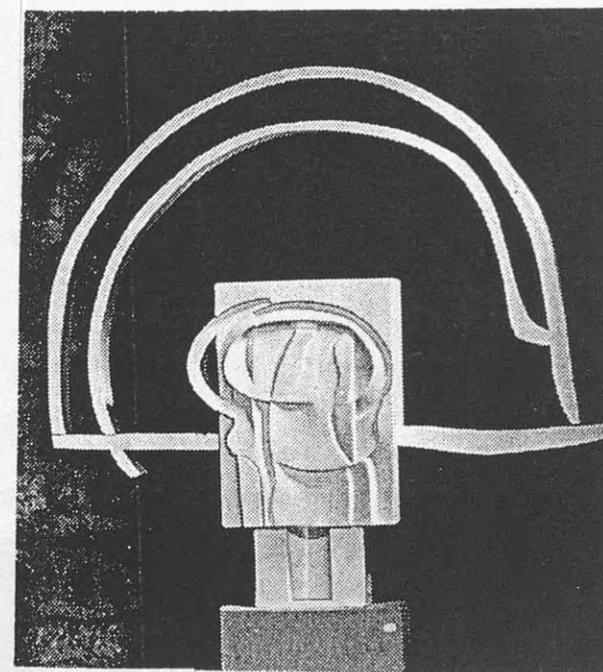
els casos, però a part dels grafismes i incisions voluntàries, no presenten cap empremta de les eines.

Quant al tractament cromàtic de les superfícies, hem de diferenciar tres tipologies:

- a) Escultures sense pigmentació aliena: "Akelarre", "Intxixu", "Torto", "Mari" i "Amalau Zanko".
- b) Escultures amb escassa pigmentació de color negre en llocs aïllats: "Mairuak", "Triku Arri" i "Bost Haizeak".
- c) Escultures amb una pigmentació generalitzada i en què es manté el color de la fusta en les arestes i cavitats: "Idittu", "Eiztaria", "Illargi Amandre", "Majue", "Aker-Beltz", "Argizaiola Zuta", "Urkixoren Argizaiola", "Gaueko" i "Eate". Aquestes escultures tenen una pigmentació negra de cera i constitueix una excepció l'escultura "Ostadar", lacada en blanc per tota la superfície.



Fragment "Illargi-Amandre".



"Ostadar".

5. "HILL HARRIAK". "SÈRIE D'ESTELES FUNERÀRIES DISCOÏDALS".

"A la arcaica talla antropomorfa en la roca viva, sucedió -para los enterramientos- la cubierta de losa de piedra rectangular. Nuestros antepasados, en el deseo de hacer presente la imagen del difunto, tallaron Estelas Discoideas cuyo perfil exterior sugiere claramente una cabeza humana. En aquellas Estelas, se grabaron las herramientas del oficio del difunto, así como anagramas religiosos, nombre y apellidos e incluso, a veces, enigmáticos signos astrolátricos. La 'Serie de Estelas Discoideas' la realizó con la idea de recuperar -diseñada con nuevos signos- la antigua forma vasca de figuración mortuoria." (113).

Si en la "Sèrie Cosmogònica Basca" parlàvem de l'absència de precedents formals, en aquesta hem de dir que Basterretxea ha emprat com a referent temàtic i formal tot un llegat lític i cultural relacionat amb el culte funerari, tal com ja havia fet anteriorment amb les tres variants d' "Agizaiola" en què també tracta aquest tema.

Vuit són les escultures de pedra que pertanyen a aquesta temàtica. La sèrie no està conclosa, encara que la majoria de les peces van ser fetes entre el 1974 i el 1975.

El nostre interès per elles es refereix a l'estadi de maquetació en què fa servir la fusta; de totes maneres el tractament de la fusta no té relació ni amb la biga ni amb el tronc.

" - ¿De la serie de Estelas Funerarias Discoidales, hay alguna hecha en madera?.

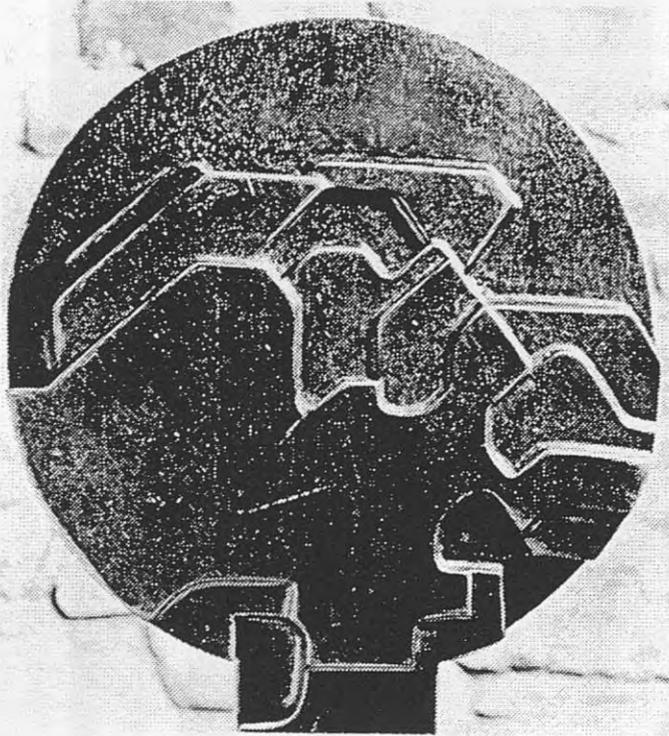
- Sí, todas son de madera: el modelo primero es de madera.

- ¿Y luego las hizo en piedra?.

- Exacto. Empleaba el mismo procedimiento, primero dibujaba, después proyectaba el dibujo en la pantalla, mediante diapositivas, y establecía el tamaño. En este caso, el tamaño, dimensiones, espesor, me venían dados por las estelas funerarias que poseemos, porque este antecedente existe. En San Telmo, museo de San Sebastián, hay muchas. No me he alejado demasiado de las dimensiones reales, que van de los diez a los trece centímetros de grueso.

El fuste en mis esculturas es más corto. El de las estelas-tumbas es más largo porque hay que hincarlas en la tierra. Me he guiado por el 'gesto' arcaico, con el gesto volumétrico, pero no las he imitado.

113 - DIVERSOS AUTORS: CATÀLEG BASTERRETXEÀ. Madrid 1987
op. cit. pàg. 55.



Vuitena estela funeraria. Fusta.
0,64x0,49x0,13 cm.

Si primero las hago en madera es porque me resulta más fácil y directo. En la talla de piedra el error tiene difícil solución.

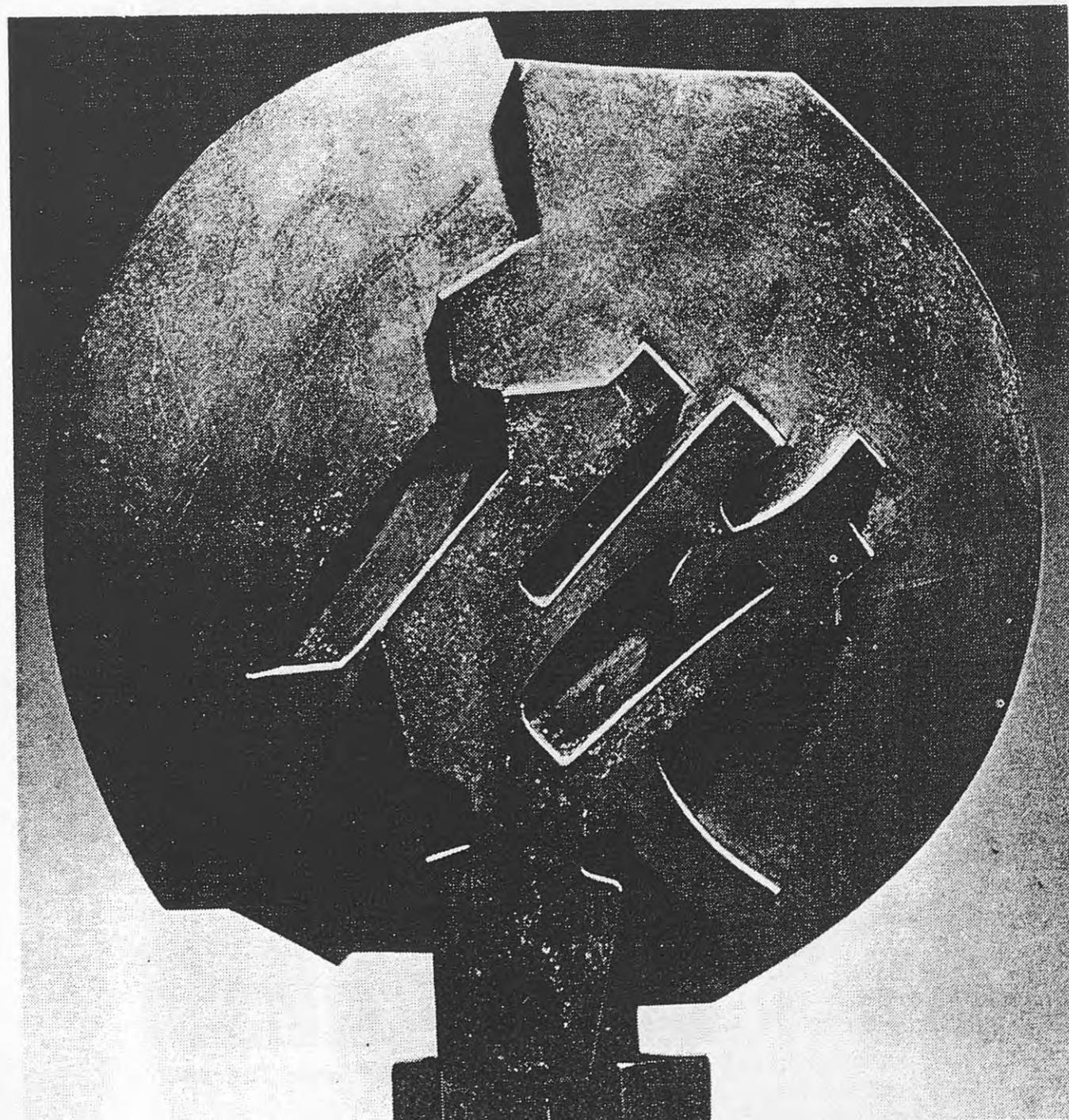
Expongo las piedras.

En este caso, el material idóneo de una estela es la piedra como hecho definitivo, pero es verdad que yo primeramente las hago en madera." (114).

114 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

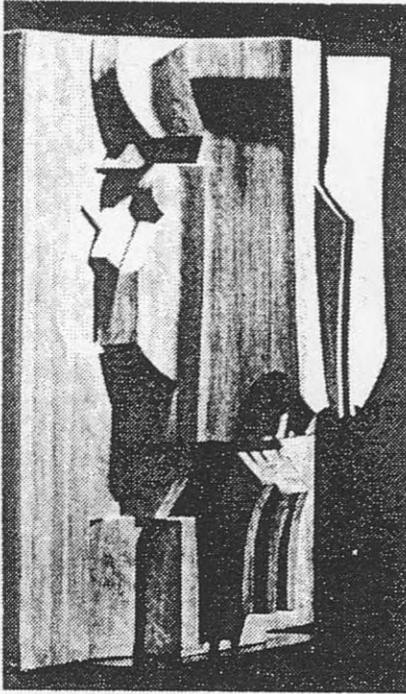
La fusta en les esteles discoïdals és, en principi, una matèria de pas, com ho pot ser el guix o el fang en l'escultura tradicional.

Les propietats de la fusta no tenen un valor ni estructural ni formal respecte al resultat; en tot cas es fan servir les propietats de tipus tècnic que faciliten el resultat prèviament dissenyat.



Tercera estela funeraria, 1974.
Calatorao, 0,56x0,40x0,114 cm.

6. "ILLARGI AMANDREAREN MAMUAK". "SÈRIE DE MÀSCARES DE L'ÀVIA LLUNA".



Quinta "Màscara de l'Àvia Lluna".

Aquesta sèrie es troba constituïda per vuit escultures que tenen el seu precedent en la "Sèrie Cosmogònica Basca", concretament en "Illargi Amandre". La realització data del 1977.

El mètode emprat per al disseny de totes les variants ha estat el mateix que en les anteriors; enriquit, a més, per la confecció d'una sèrie de "collages":

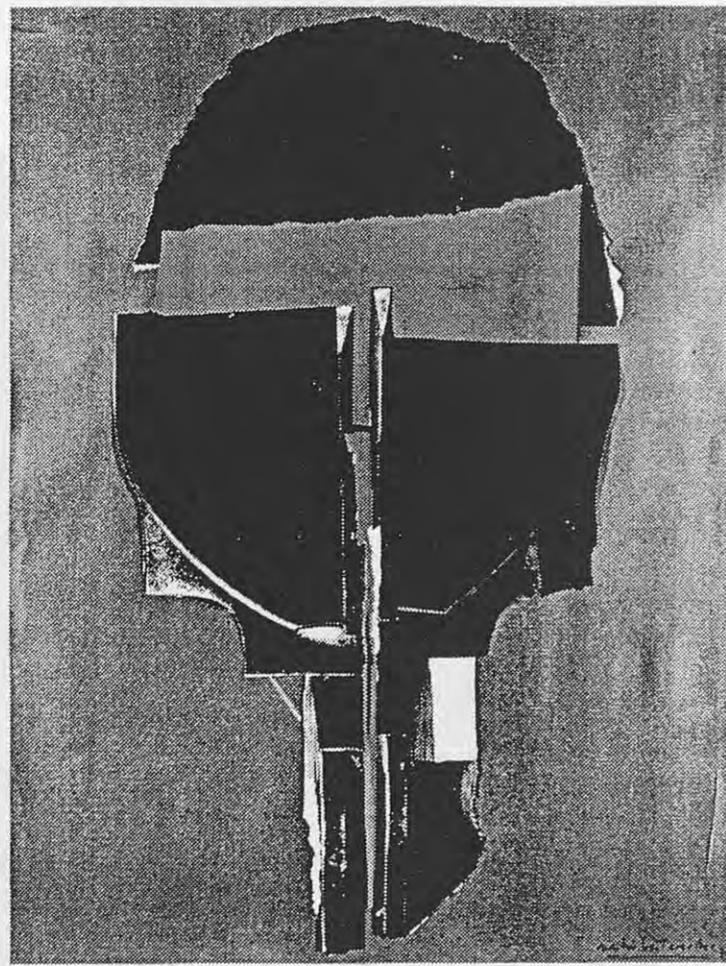
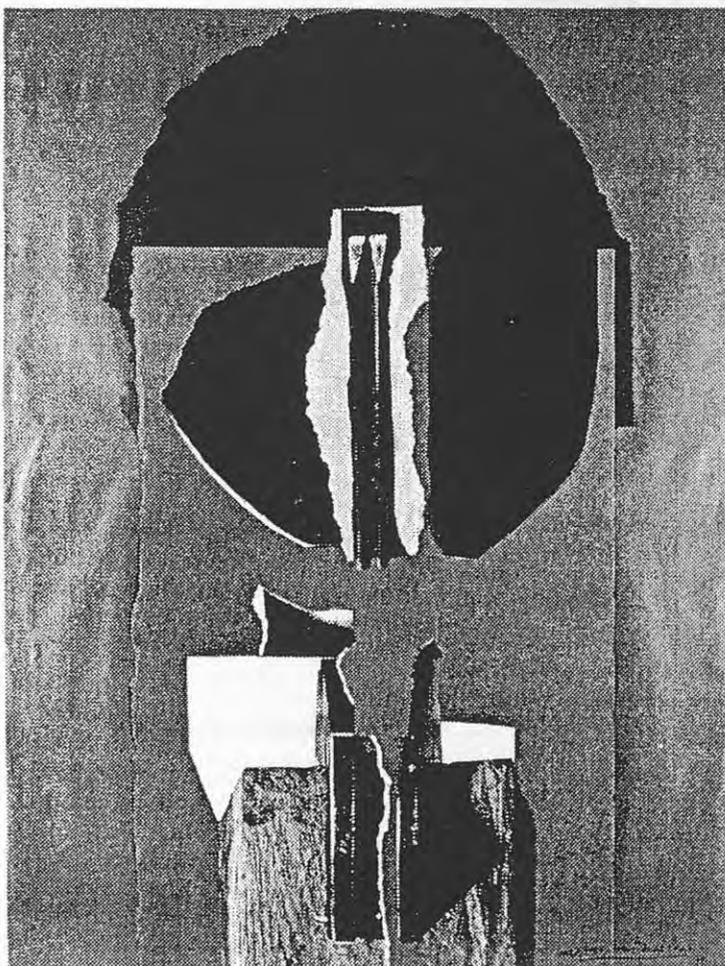
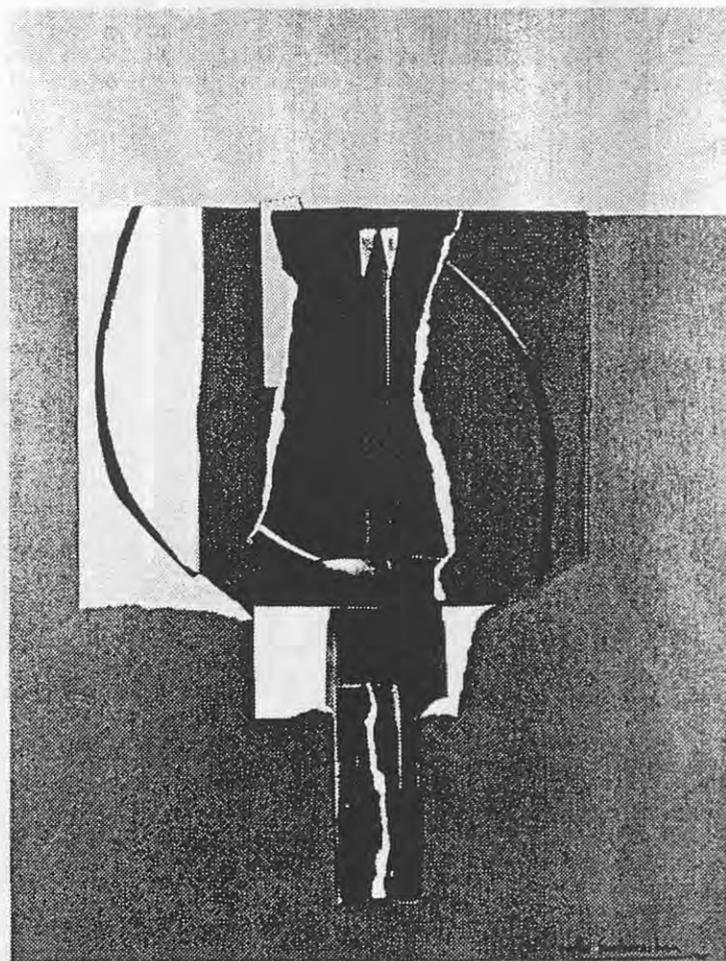
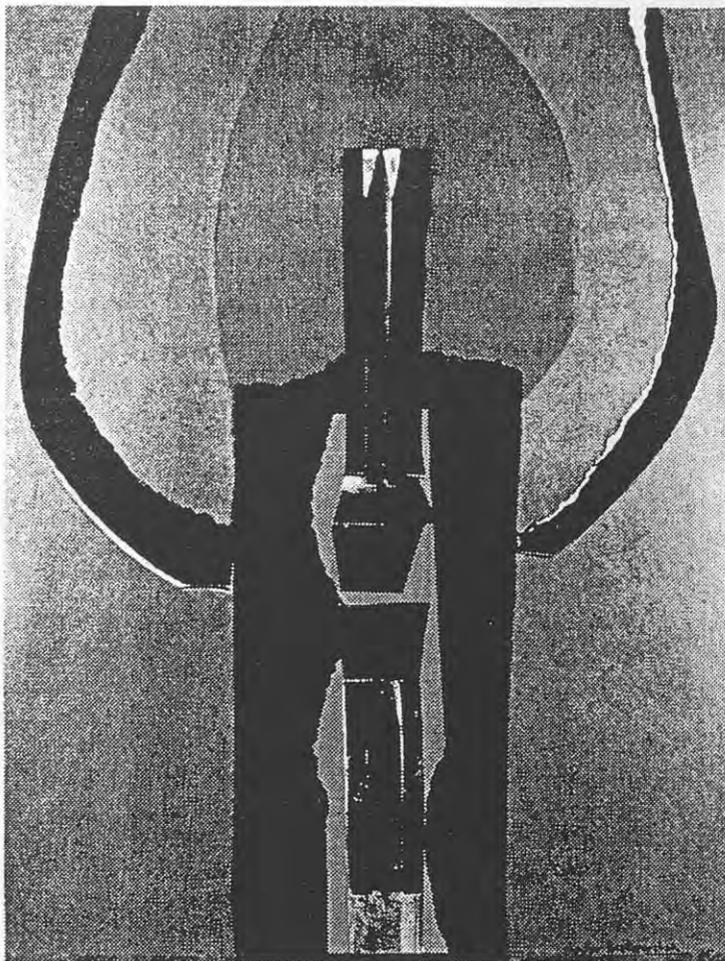
"Los altorrelieves 'Illargi Amandrearen Mamuak Saila' (Serie de máscaras de la Luna), inspiradas en los 'collage' del año 1975 o los estructurados y escultóricos dibujos, tanto por su construcción espacio-formal como por su elaborado racionalismo, nos ha parecido de una enorme calidad y valentía. Es aquí donde encontramos menos decoración elaborada, como a veces nos sucede en algunas esculturas y un más ir al fondo de los planteamientos escultóricos de base. Otro tanto nos parecen sus estudios para 'Eguzki-Lore', tinta realizada el año 1977, de mucha más garra y potencia que muchas de las morfologías elaboradas en los bajorrelieves en madera." (115).

També Berruezo fa referència al tema de les variants de la sèrie i al sistema de "collages", que segons ell, és didàctic:

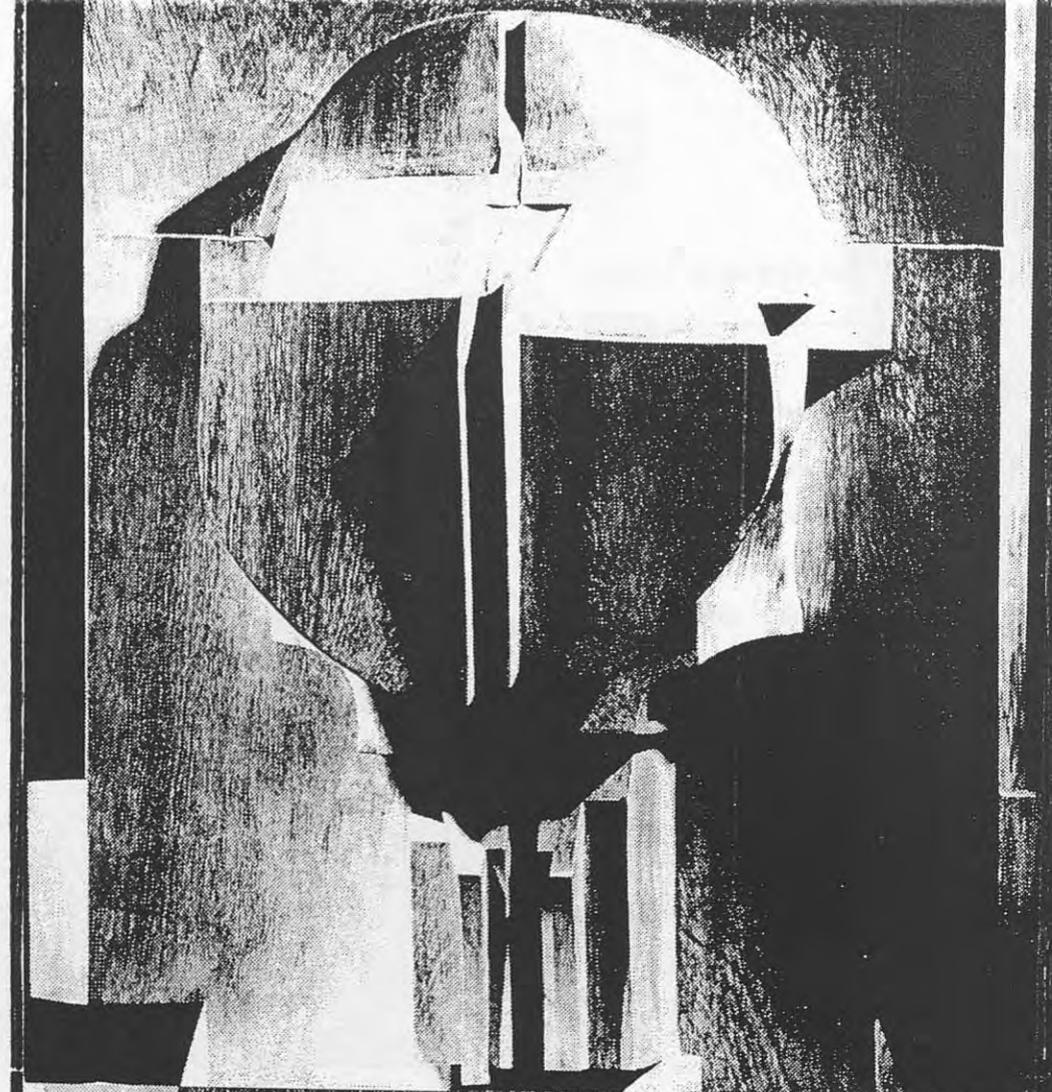
"...Ha tomado su bronce de 'Illargi Amandre' (...) para realizar sobre su esquema ideal una serie de variaciones (...) Y con un dominio de la técnica, al servicio de esas sugerencias personales realmente magistral. Así, el problema del volumen, de la luz y de la sombra que ofrece la creación tridimensional se va resolviendo, explicándolo, en collages y dibujos que a su valor estético unen ese mérito didáctico que acredita un auténtico magisterio; magisterio que se hace clara disgresión en los ocho altorrelieves que forman la serie 'Máscaras de Luna', reordenación plástica, que puede comprobarse, táctilmente, de aquella emoción íntima que quiere transmitirnos el artista en su condición de demiurgo." (116).

115 - KORTADI, Edorta: "Las versiones (1975-1977) de Néstor Basterrechea" DEIA. Bilbao 2 de desembre del 1977.

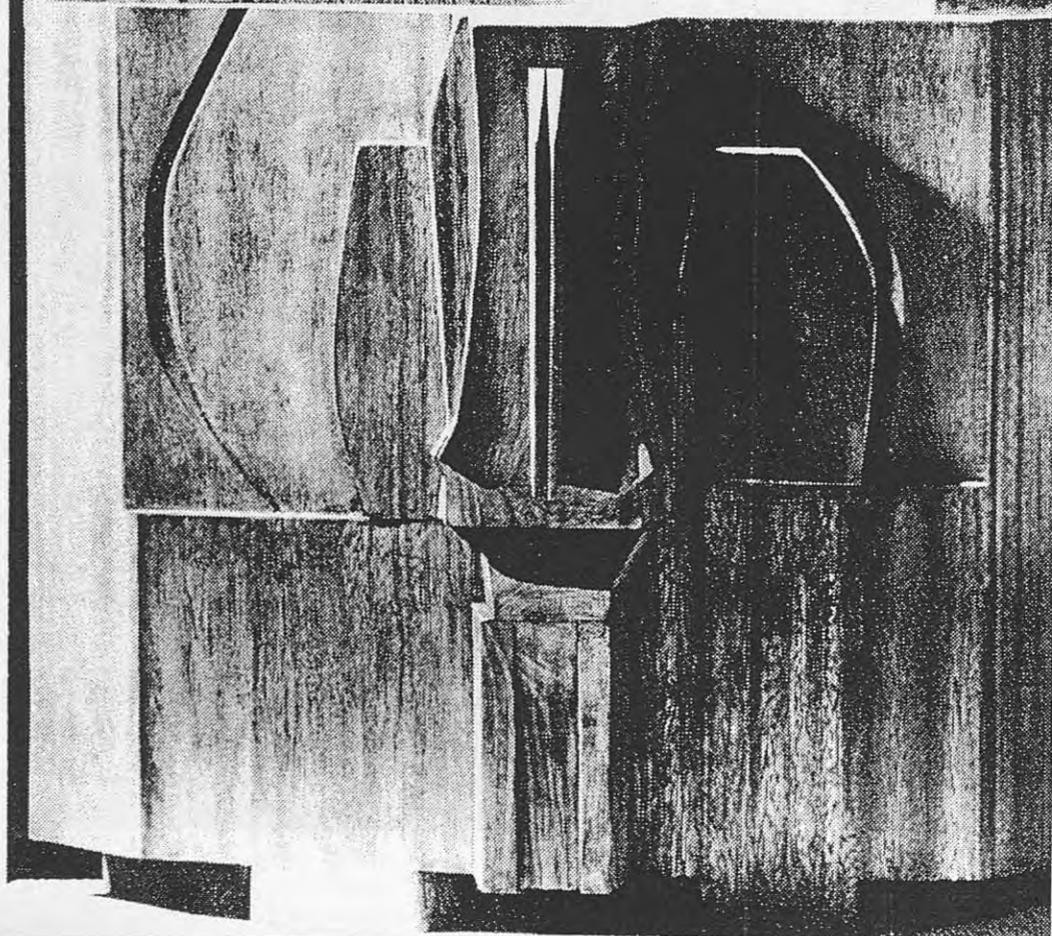
116 - BERRUEZO, José: "Exposiciones" EL DIARIO VASCO. San Sebastián 4 de desembre del 1977.



"Collages", sèrie "Màscares de l'Avia Lluna".



Segona i tercera "Màscara de l'Avia Lluna".



6.1. LA FORMA.

El plantejament formal d'aquestes escultures segueix la mateixa tònica que les sèries precedents.

Les escultures són el resultat del treball realitzat sobre trossos de tronc, obtinguts gràcies al seccionament del cilindre en quatre parts simètriques respecte al cor del tronc; és a dir, una creu divideix la secció circular del tronc en quatre parts. La forma resultant d'aquests fragments és un prisma de base triangular, amb una petita variant: una de les cares del prisma presenta la curvatura pròpia del tronc.

L'escultura conserva la curvatura en la part del darrera, i projecta la seva frontalitat en direcció al cor; és a dir, a l'aresta del prisma que correspon a allò que inicialment era el centre del tronc.

Aquestes formes determinen el resultat, el qual ha estat dissenyat, no obstant això, amb la previsió d'aquest condicionant formal.

El recorregut visual al voltant de l'escultura no queda limitat en cap moment, però sols la part davantera es troba treballada.

La manera d'organitzar la forma ha estat amb una sèrie de plans que han modulats progressivament la geometria subjacent en el plantejament projectiu. La simetria torna a fer acte de presència com ho havia fet en la "Sèrie Cosmogònica Basca".

La metodologia projectiva ha partit del mateix perfil en la part més externa de la cara, en totes les variants, i ha provocat la modificació amb les estratificacions de plans,

El bloc, a diferència d' "Illargi Amandre", és independent del suport, i per tant, la part corresponent al coll queda integrada en el conjunt de l'escultura, cosa que recorda, en algun moment, la "Sèrie d'Esteles Discoïdals".

6.2. LA MATÈRIA.

La fusta en aquesta sèrie és de Guinea, igual que en la sèrie anterior i en les maquetes.

La forma de tractar el tronc l'hem explicada en l'apartat anterior;

no obstant això, citarem el comentari de Basterretxea que ens ho clarifica:

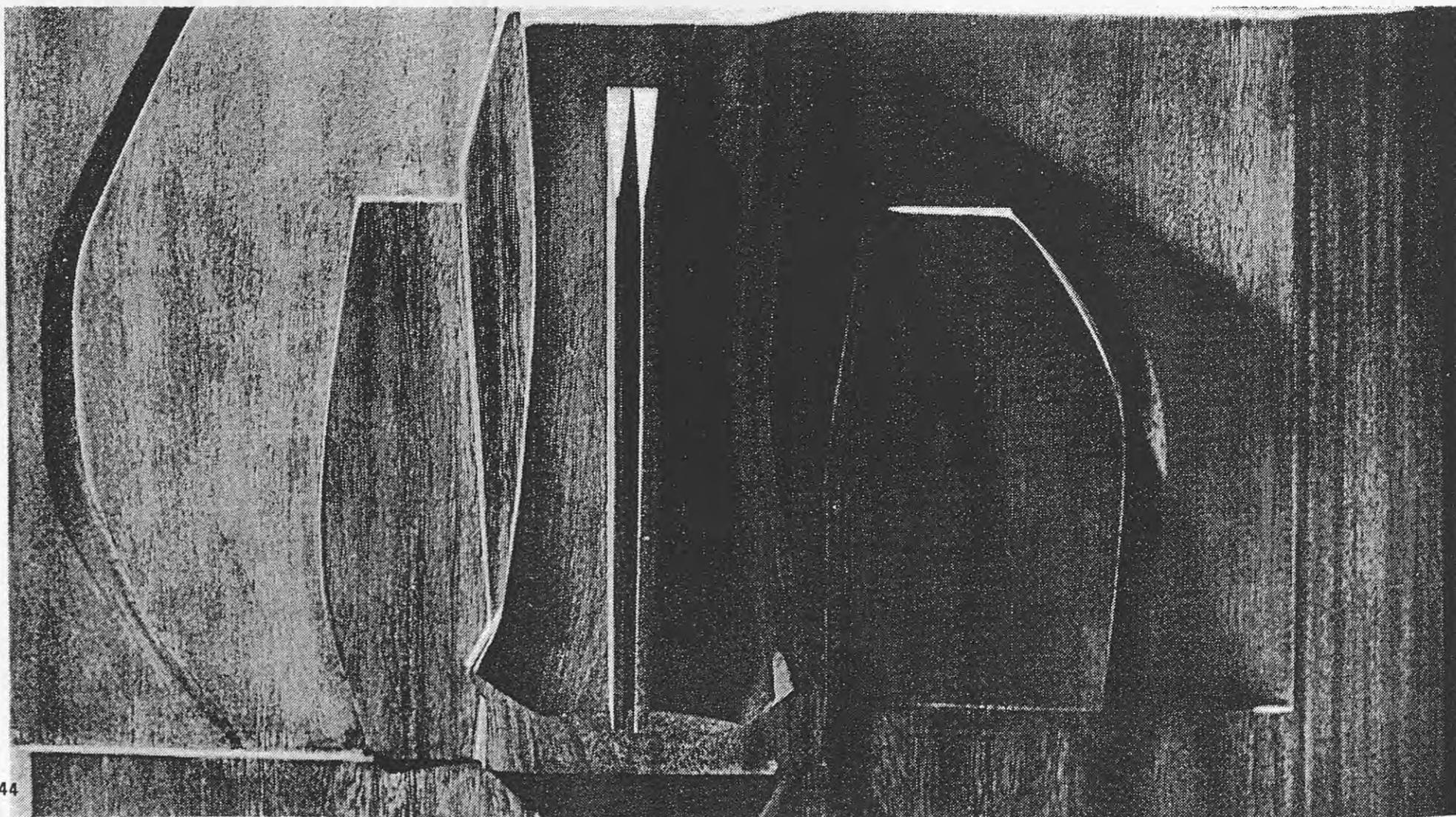
"En las 'Máscaras de la Abuela Luna' se aprecia que es un tronco partido en cuatro, y en la parte de atrás todas tienen la curvatura cilíndrica del tronco, lo que he hecho es tallar las partes de dentro. En estos dos casos, en las 'Máscaras de la Abuela Luna', que son ocho, y en los cuatro 'Eguzki Lore' he utilizado esa madera de Guinea Francesa, un poco rojiza; lo demás es siempre de roble." (117).

117 - Néstor Basterretxea a VALLE, Joan: "Entrevista a Néstor Basterretxea" op. cit.

El conjunt de les superfícies de fusta no s'ha texturat com en el cas de les "Eguzki Lore", sinó tot el contrari, la superfície és llisa.

Tampoc, com en el cas anterior, porta cap altre tipus de pigmentació que no sigui la pròpia de la fusta, enriquida, en tot cas, per la cera.

Fragment, Tercera "Màscara de l'Avia Lluna".



7. "EGUZKI LOREAK". "SÈRIE DE FLORS DE SOL".

La "Sèrie Eguzki Loreak" ("Flors de Sol") consta de quatre escultures de forma circular, realitzades el 1975. Per distingir-les reben una denominació que les ordena numèricament: "Agirrerena" ("Primera"), "Bigarrena" ("Segona"), "Hirugarrena" ("Tercera") i "Langarrena" ("Quarta").

Les dimensions són idèntiques en les quatre escultures: 96x108x13 cm.

La fusta en què han estat realitzades és de Guinea francesa, per raons de tipus tècnic: la possibilitat d'aconseguir talls amb les mides suara citades és, en el País Basc, cada vegada més difícil i a més, aquesta fusta s'esberla menys que les autòctones.

"La serie 'Eguzki Lore' (Flores de sol); trata de la muy antigua creencia que inducía a nuestras gentes del campo, a clavar en las puertas de entrada de sus caseríos la flor de cardo, en la convicción de que poseía poderes mágicos protectores contra los malos espíritus." (118).

Basterretxea continua, amb aquesta sèrie, tractant temes arrelats en les fonts de la cultura i el comportament basc.

"Continuando con la labor de rescate para la plástica de las creencias de su pueblo, Néstor Basterretxea dedica una serie escultórica a las 'Eguzki Lore' o 'Flores de Sol', representación relacionada con el culto solar, como la esvástica, la rueda, el lauburu, etc., y a la que la tradición vasca atribuye las mismas funciones místicas que al Sol, como pueden ser ahuyentar los malos espíritus, brujas, tempestades... con esta finalidad la flor de cardo o flor solar se colocaba en las puertas de los caseríos vascos." (119).

7.1. LA FORMA.

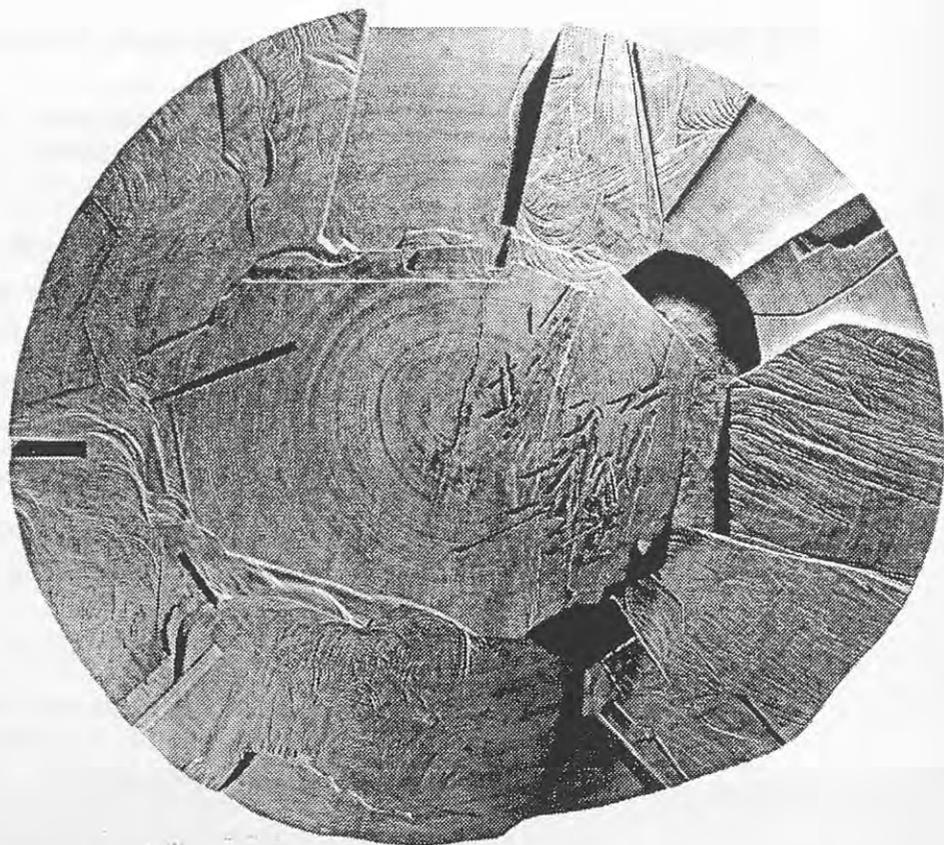
La forma de les escultures és la d'una secció de tronc, és a dir, una forma que tendeix a ser cilíndrica. L'escassa altura del cilindre ve donada per la funció plana d'aquesta escultura-relleu.

La sèrie ha estat concebuda com un mural que sobresurt escassament

118 - Néstor Basterretxea a DIVERSOS AUTORS: CATÀLEG BASTERRETXEIA. Madrid 1987 op. cit. pàg. 51.

119 - ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^{ra} Soledad: ESCULTORES CONTEMPORÁNEOS DE GUIPÚZCOA, 1930-1980 op. cit. pàg. 544.

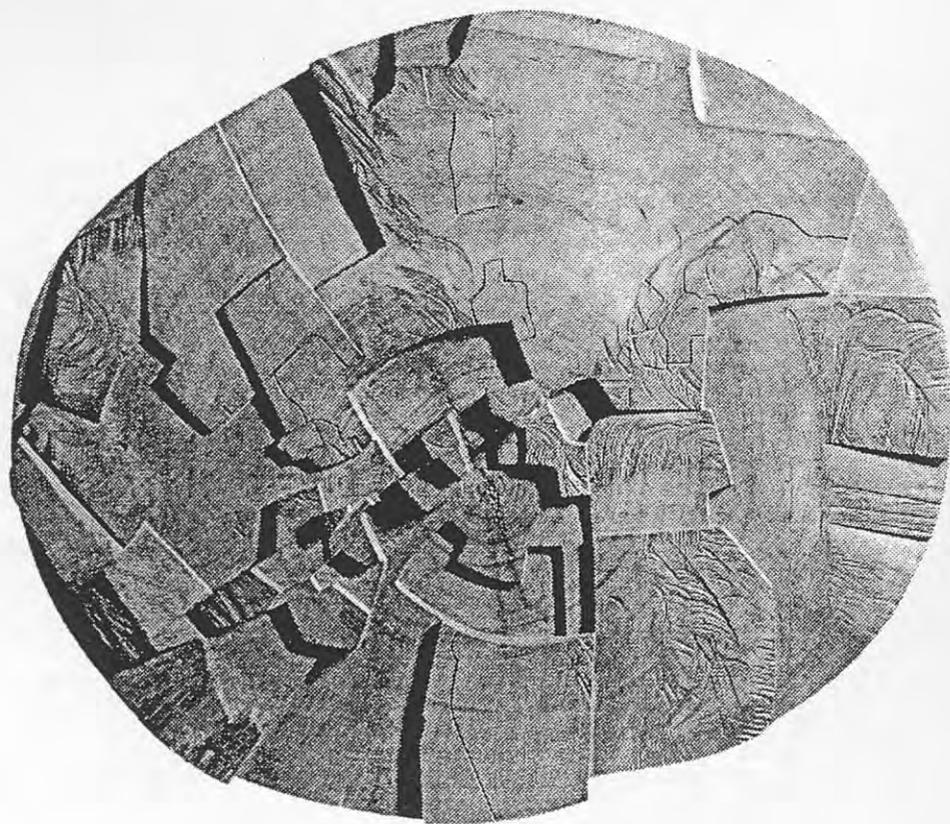
"Eguzki-Lore Agirrerena (primera).



"Irugarrena Eguzki-Lore" (tercera).



"Laugarrena Eguzki-Lore" (quarta).





"Bigarrena Eguzki-Lore" (segona).

de la paret. El que interessa destacar és el format circular del tronc, en clara referència a la tradició basca que col·locava les flors a la porta.

Les superfícies de les diferents "Eguzki Lore" han estat tractades a diferents nivells i amb plans d'inclinació variable. Amb la qual cosa s'aconsegueix definir una sèrie de línies, que recorren la superfície circular.

"Un tercer método, además de la multiplicación de planos y el juego con el veteado para enriquecer los valores táctiles de las cuatro esculturas es el de trabajar parte de las superficies con incisiones y grafismos que alteran o interrumpen la continuidad de las vetas. Este grafismo puede ser de tres tipos: 1) Espontáneo, gestual y curvilíneo, de carácter dinámico pero sin un sentido direccional claro, arremolinado, revuelto. Triunfa completamente en 'Bigarrena Eguzki-Lore' y parcialmente en las tres restantes. 2) Grafismo que recuerda las formas geométricas de sus primeros relieves (en especial de Cantábrico) y se complementan con los planos de las mismas características citadas anteriormente. La pieza en que adquieren mayor entidad es 'Laugarrena Eguzki-Lore', pero también se aprecian con menor relevancia en 'Irugarrena Eguzki-Lore' y 'Eguzki-Lore Aguirrerena'. 3) Grafismo de breves signos rectilíneos dispuestos en diferentes posiciones y dotados de mayor anchura y profundidad que los de grupos anteriores. Aparecen solamente en 'Eguzki-Lore Aguirrerena'." (120).

Les formes i els tractaments recorden les primeres escultures de Basterretxea, en l'etapa analítica (1960), recorden els "Plans Esclatats" de forma circular.

En l'organització formal del relleu, el creixement concèntric de la secció de tronc en anells succesius ha estat respectat en les tres primeres peces, mentre que en la quarta ("Bigarrena Eguzki-Lore") la manera en què s'han ordenat les diferents incisions i línies és més aleatòria; s'han resseguit, simplement, les línies que ha marcat el tall de l'eina.

El tractament concèntric del relleu ens suggereix el creixement urbànic d'algunes poblacions o ciutats al voltant d'un nucli. Fins i tot podem fer extensiu aqueste paral·lelisme a "Bigarrena Eguzki-Lore", on s'ha provocat el creixement sols en una de les meitats del cercle.

Aquesta visió ens situa dins d'una concepció espacial respecte a aquestes escultures, que es desenvolupa pràcticament en la superfície, sense penetrar en la matèria.

7.2. LA MATÈRIA.

Les escultures parteixen de l'estructura orgànica del tronc, respecten el seu comportament vegetal i la seva resposta a la intervenció de les eines.

Aquestes seccions circulars han estat extretes d'un tronc d'un diàmetre aproximat a un metre; s'han tallat les llenques amb una motoserra. El tall de les nombroses gúbies que té la cadena d'aquesta màquina, deixen imprès el seu recorregut sobre la superfície de la fusta. Quan l'espasa de la motoserra no és tan gran com el diàmetre del tronc, provoca aquesta mena de senyals i recorreguts, els quals Basterretxea ha mantingut i ha fet servir en el seu treball.

Per al tractament de les superfícies (testa) d'aquest tronc s'han mantingut les textures en alguns casos; en altres s'han polit i eliminat. Així s'ha evidenciat la presència de les vetes concèntriques dels anells.

La coloració rogenca, que presenta la fusta, s'ha potenciat amb ceres, però no se li ha aplicat cap tipus de pigment aliè a la fusta.

8. "SÈRIE MASCARONS DE PROA".

"La serie de 'Mascarones de Proa', es un homenaje a los marinos y pescadores vascos. La escultura 'Aketz' es la primera realizada, de las cinco proyectadas que constituyen la serie." (21).

Les dimensions de l'escultura se situen al voltant de les de la "Sèrie Cosmogònica Basca": 205x66x160 cm.

Va ser realitzada com "Mari", "Torto" i "Majue", el 1975, amb fusta de roure.

8.1. LA FORMA.

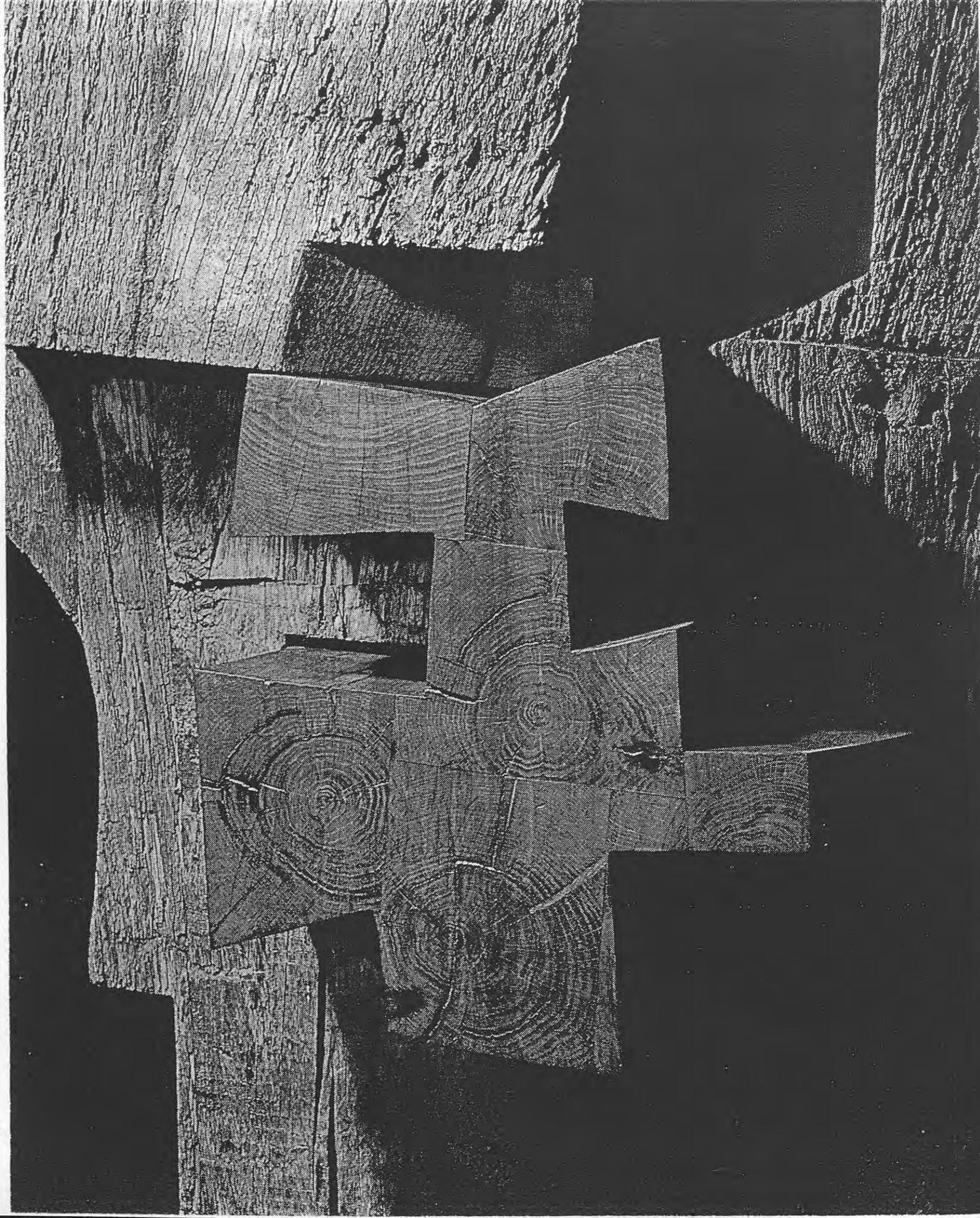
Aquesta escultura està constituïda per dos blocs de grans dimensions. La superfície ocupada per la base és menor que la desenvolupada en la part superior del conjunt; és a dir, l'escultura es massifica a mesura que guanya altura.

Les dues masses a què hem alludit es troben separades per un tall, en el qual podríem situar l'eix imaginari de simetria, que Basterretxea crea i disfressa constantment. Frontalitat, verticalitat i simetria participen novament en l'ordenació de la forma. Al mateix temps, en el centre de l'escultura, aproximadament a la meitat de la seva alçada, es troba un nucli que uneix i separa les dues masses: uneix perquè les extremitats s'introdueixen en la fusta dels laterals, ancorant-les amb ales de mosca, i separa perquè el nucli central és compacte i omple part del buit desocupat per la separació de les dues parts esmentades. Quasi cap cantonada arriba a tenir l'angle de 90°.

La rigidesa formal i geomètrica es trenca amb formes còncaues; aquestes formes trenquen part de les arestes, cosa que recorda les cavitats de l'escultura "Idittu".



"Aketz", 1975.



8.2. L'ESPÀI.

L'espai participa en aquesta escultura, com en algunes de les peces de la "Sèrie Cosmogònica Basca", penetrant en el tall que separa les dues masses; modulant, amb aquestes cavitats, les superfícies externes de la massa. És com si un agent natural erosionés progressivament les parts més definides, en una clara referència als mascarons de proa.

8.3. LA MATÈRIA.

Volem insistir especialment en el tractament que Basterretxea ha fet, en aquest cas, de les bigues.

Els blocs de fusta de roure són un conglomerat de bigues, igual que en casos anteriors, però amb una notable diferència. En aquest cas, el tractament de la superfície es resol amb la lliure manifestació de la resposta de la matèria al pas del temps, és a dir, la patina adquirida en tota la llarga vida com element funcional.

És el primer cas en què ho fa així i en què es veu més clarament la contraposició entre el que és l'interior i el que és l'exterior de la biga.

El procediment emprat per aconseguir blocs de dimensions superiors a les de les bigues es veu diàfanament en el nucli central, que en presentar la testa, mostra les línies resultants de la unió de les dues fustes.

Per una altra banda, l'escultura ha estat realitzada també amb pedra i està situada davant de l'edifici Bankunió, de Bilbao.

El conjunt negre perd intensitat expressiva i queda de forma clara **disminuït** al costat de l'edifici.

9. "SÈRIE DE LES BATALLES BASQUES".

Aquesta sèrie, com la dels "Mascarons de Proa" o la dels "Esports Bascs", es troba constituïda momentàniament per una sola escultura.

El 1978, Basterretxea construeix el mural dedicat a la batalla d'Orreaga, que va ocórrer a Roncesvalls. El mural commemora el XII centenari d'aquesta batalla contra Carlemany.

"Néstor Basterretxea, hace unos meses, proyectando su escultura sobre la batalla de Orreaga, Roncesvalles, me decía que estaba tratando de expresar, de ver y sentir la lucha únicamente desde el terreno del bando derrotado." (122).

En l'actualitat aquesta escultura es troba a la Universitat de Reno, Nevada, EUA.

9.1. LA FORMA.

El mural té dues formes circulars, de dimensions considerables (al voltant de dos metres de diàmetre).

La distribució sobre el mur de la paret situa el cercle de fusta de dimensions majors sobre el de dimensions més reduïdes. Així s'estableix una dialèctica formal i simbòlica entre els dos:

"Este intento de reflejar el terror, miseria y destrucción que acompañan a la derrota, explica el terrible expresionismo de esta escultura que, sin embargo, en ningún momento recurre a la figuración, aunque el círculo superior presenta una vaga alusión formal a un pájaro, pero no en pleno vuelo y lleno de vida, sino un pájaro fatal que se desploma sobre los combatientes y los cubre con sus alas de muerte. En éste, ni siquiera existe alusión abstraizante de la humanidad, sino de su estado anímico general de terror, ante la destrucción que se plasma mediante formas completamente abstractas, alargadas (de modo que sobresalen fuera del círculo, aumentando su carácter expresivo) y angulosas. Formas que se cruzan, se unen y se separan pero siempre respetando un orden." (123).

122 - Jorge de Oteiza a PELAY OROZCO, M.: "Significación vasca del 'Guernica' ". DEIA. Bilbao 29 de gener del 1978.

123 - ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Soledad: ESCULTORES CONTEMPORÁNEOS DE GUIPÚZCOA, 1930-1980 op. cit. pàg. 550.

El cercle inferior és un plafó de fusta, modelat amb diferents nivells sobre el qual s'articulen un conjunt de fustes amb una tendència vertical. Els extrems d'aquestes fustes sobresurten per dalt i per baix, i les inferiors fixen l'escultura sobre una plataforma que descansa al terra.

La part superior, amb un caràcter més massiu i retallat es troba adossat a la paret.

Si tornem al fet de recórrer a les tres constants de l'escultura, aquesta també té tendència a la verticalitat, a la frontalitat, i en certa mesura, a la simetria, igual que les anteriors.

L'organicitat ha desaparegut totalment i s'ha recorregut a la conversió geomètrica dels plans, les rectes, els cercles i les formes retallades amb angles de 90°, que es troben sobre la superfície de la fusta, amb la intenció d'obtenir un gruix major.

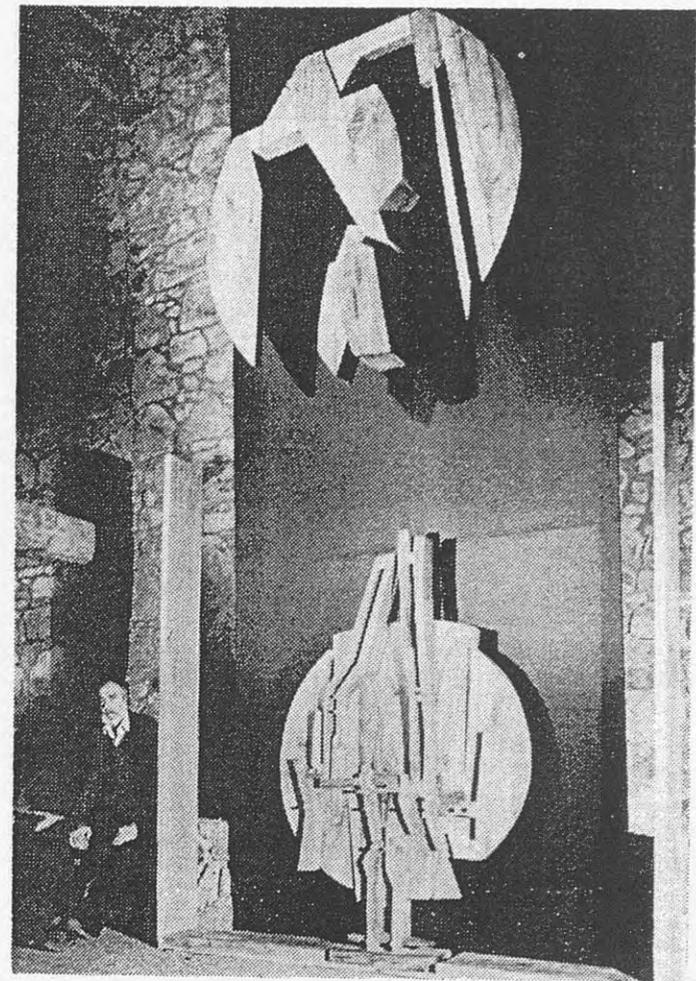
9.2. L'ESPÀI.

El plantejament espacial ve condicionat pel sentit mural del conjunt. Es pot diferenciar el tractament que es fa de les dues peces: en la inferior, l'espai no travessa la matèria i s'introdueix entre les fustes paral·leles que defineixen un itinerari ascendent, i alhora provoca, amb la vibració de la llum, una línia molt definida; en la superior, l'espai participa del conjunt amb la massa (la massa de fusta retallada envolta quasi tot el perímetre del cercle i s'obre, per la part inferior, a l'intervenció de l'espai).

9.3. LA MATÈRIA.

El tractament d'aquesta escultura és molt diferent que el de les "Eguzki-Lore"; la fusta rep aquí un tractament molt similar al de la "Sèrie Cosmogònica Basca". La biga assumeix una funció formalista, amb la intenció de donar massa al conjunt, sobretot en la peça superior, mentre que en la inferior, la fusta deixa de tenir el valor estructural de la biga.

L'escultura, realitzada en fusta, a causa del plantejament projectiu, no incorpora les propietats d'aquesta, i s'hauria pogut realitzar amb un altre material, el ferro, tal com succeeix en l'escultura del Port de Pasaia, "Monument-homenatge als pescadors i navegants morts en la mar". Això no obstant, la coloració de la fusta és respectada.



"Batalla de Orreaga, Roncesvalles", 1978.

10. "SÈRIE D'ESPORTS BASCS".

La "Sèrie d'Esports Bascs" es pot dir que és més un projecte que una realitat.

El 1978, Basterretxea realitza l'escultura "Homenatge a l'Aitzkolari", escultura inacabada en l'actualitat.

La temàtica tractada és la del tallador de troncs i la manera en què resol el projecte és la intervenció directa de la destal, cosa que provoca uns talls en forma de tascó al voltant de la forma cilíndrica i que trenca l'estatisme monolínic.

La posició és horitzontal i el tractament global del tronc diferencia l' "Homenatge a l'Aitzkolari" de qualsevol escultura anterior.

11. ALTRES PRODUCCIONS AÏLLADES QUE FAN SERVIR LA BIGA.

Hi ha altres escultures que, tot i no pertànyer a cap sèrie, sí hi tenen una relació. D'entre aquestes, nosaltres ens centrarem exclusivament en les quals la utilització de la biga respecta el comportament de massa i d'estructura. Són els objectes de decoració i culte del presbiteri de l'església de Lasarte (Àlaba) i l'escultura "Araba Berri" ("Nova Àlaba"), que daten del 1976. Deixem al marge escultures, que pel plantejament, han fet servir la fusta més trossejada, com són, per una banda, els casos de "Bizkaia" (1962), "Guipuzkoa" (1962) i "Araba" (1962) i per una altra banda "L'Arbre de Guernika", l'escultura "Símbol del Parlament Basc" i d'altres.

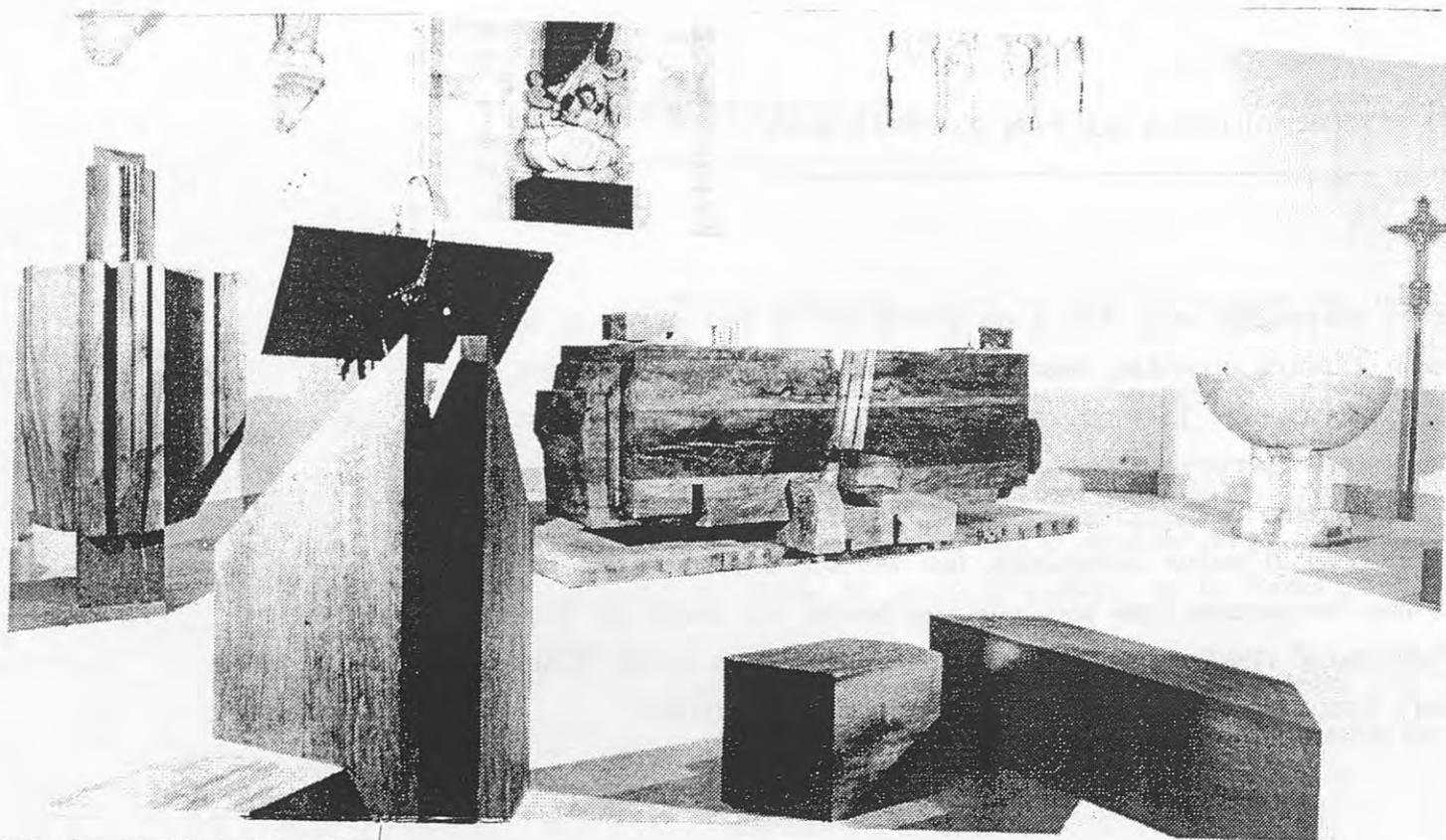
11.1. OBJECTES DE CULTE I DECORACIÓ DEL PRESBITERI DE L'ESGLÈSIA DE LASARTE.

El conjunt el constitueixen la taula d'un altar, un sagrari, dos petits cancells i un faristol, integrats en una església restaurada d'origen romànic i declarada Monument Artístic Nacional.

Luís Pedro Peña Santiago, cronista de Guipúscoa, ha escrit referint-se a la integració del conjunt:

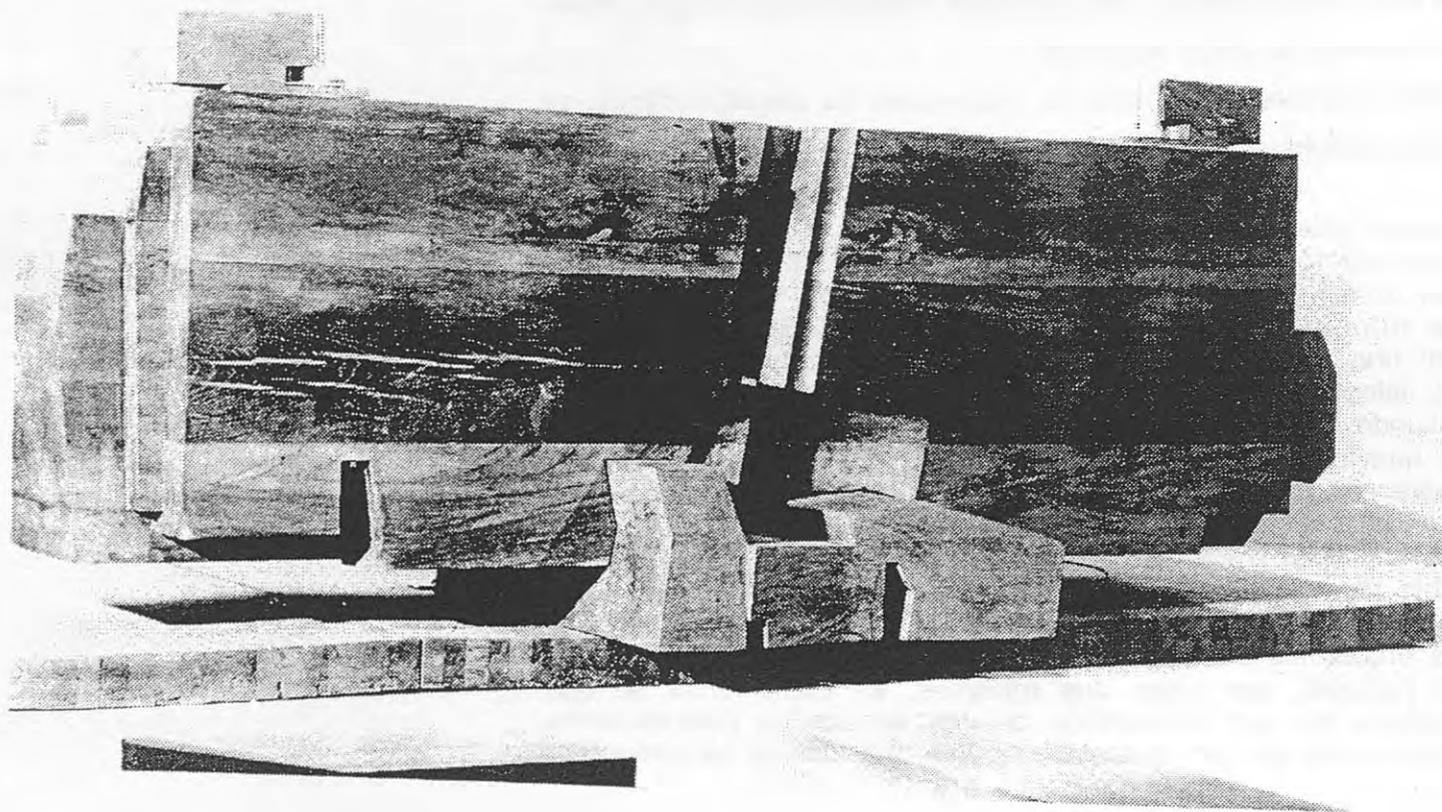
"Basterretxea ha trabajado sobre la búsqueda de la posible interrelación de unas formas escultóricas actuales, con aquellas otras -todo realismo- del Arte Románico. 'En este empeño (me dijo en cierta ocasión el escultor) he luchado por mantener una densidad espacial románica, pero sin ninguna clase de **mimetismo**. Sí, en el estilo románico hay una gravedad rotunda, un tono, que desde postulados estéticos de hoy, he querido mantener'.

Basterretxea tiene razón. Sólo a partir de esas fuentes, y quizá sólo a partir de la madera, se podía salir al encuentro de unas formas, de un sentimiento viejo de siglos. El roble de nuestros bosques, la madera viva, desnuda, atenazada entre sí, con rotundidad, ofreciéndonos la armonía de los volúmenes del altar mayor, o la misma estilización severa del **facistol**, por citar dos ejemplos, es clave vital en esa atadura, en ese ensamblaje de dos mundos de concepciones espirituales ya tan distintas, de dos sentidos (y sentimientos)



Interior Església Lasarte.

Interior Església Lasarte. Detall de l'altar.



del Arte, rotundamente opuestos. Sólo así, con esa ruptura en esa libertad de crear, se comprende, por paradógico que parezca, la unidad (y dentro de ella, la originalidad) que en un todo ha llegado a constituir la obra de la iglesia de Lasarte. Tal vez, la contemplación de algunos aspectos del Museo de Arte de Cataluña, nos confirmarían de esa conjunción piedra-madera y que la obra de Néstor Basterretxea confirma por encima de cualquier mera intuición." (124).

124 - L. P. Peña Santiago a DIVERSOS AUTORS: CATALÈG NÉSTOR BASTERRECHEA op. cit. pàg. 95.

Pel que fa a l'adequació del tractament del roure en aquests objectes de culte, no hi afegirem res més, ja que compartim l'opinió suara citada. Però volem destacar la utilització de la biga des d'una perspectiva estructural, llunyana dels tractaments de les "Sèries Basques". On es pot veure més clarament aquesta nova opció de Basterretxea és en els cancells, situats just al damunt de l'esglaó que permet l'accés al nivell on està el conjunt. Les bigues s'articulen entre elles pels extrems, en una dinàmica horitzontal, sense pretendre, en cap moment, obtenir un grossor diferent al propi, al natural.

L'altar és un paquet de bigues, de tendència geomètrica, prismàtica i horitzontal, en què s'han fet unes intervencions molt puntuals, en els extrems i en la part frontal. També en la part inferior s'han practicat aquestes intervencions per aconseguir engalzar unes bigues travesseres que eleven aquesta massa del terra. Les bigues exerceixen la funció de peu i sobresurten per la part davantera. Possiblement, l'austeritat i la manca de qualsevol recurs formalista, és el que obliga Basterretxea a emprar la matèria des d'una perspectiva funcional i estructural.

Potser l'objecte que pert més el sentit auster és el sagrari, en incorporar una successió de cavitats verticals que aconseguen un joc de llums i ombres rítmic, diferent al del conjunt. Per una altra banda, la incorporació del sagrari metàl·lic desdibuixa el missatge inicial de naturalesa lígnica.

La massa, la geometria, l'austeritat són les característiques més evidents que podem destacar.

11.2. "ARABA BERRI".

Aquesta escultura està al Museu d'Art Modern de Vitòria.

Les seves dimensions són 32x85x30 cm.

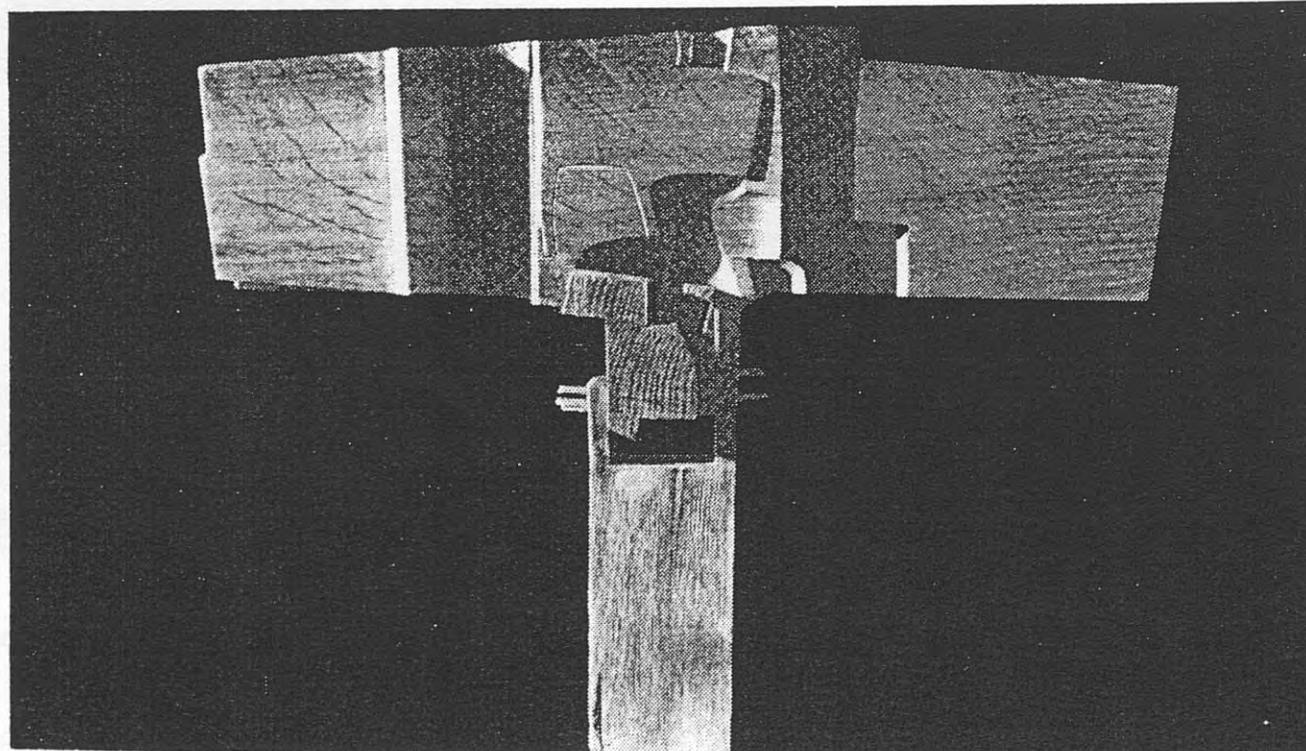
En aquest cas la fusta emprada també és el roure, com en la peça anterior.

L'herència formal de la "Sèrie Cosmogònica Basca" es trasmet a través d' "Eate". La forma de T, recorda el geni de les riades, dissenyat per l'escultor. Hi ha, no obstant això, una diferència notable en el tractament de la massa de la fusta, més pròxima a "Araba Berri" que al dels objectes de culte de l'església de Lasarte.

El plantejament estructural en forma de T queda resolt amb tres peces de fusta: una biga vertical, de marcada ortogonalitat; una biga horitzontal, amb un grossor superior al del peu; i un nucli que s'hi encaixa entre les altres dues, cosa que deixa un espai lliure per la part inferior entre aquest i la biga vertical. Així s'aconsegueix una sensació aèria respecte a la massa superior.

La manipulació que es fa en la part superior (horitzontal) és diferent a la de la part inferior (vertical). La primera ha estat transformada en els extrems, tot disminuint el grossor i deixant la part més gran en el centre de la biga. És també en el centre on l'intervenció gestual és més contundent, la qual cosa provoca canvis de nivell en els diferents plans i cavitats molts suaus. Aquest dinamisme es manté en el nucli d'enmig, de forma més geomètrica, i desapareix totalment en el suport vertical.

"Araba Berri"



SÈRIE	NOM	MESURES	ANY	FUSTA	MATERIALS	POLICROMIA	MUSEU O COLLECCIÓ
COSMOGÒNICA BASCA	AKELARRE	305x082x038	1972	ROURE	TRONC		
COSMOGÒNICA BASCA	INTXIXU	230x107x027	1972	ROURE	BIGA		
COSMOGÒNICA BASCA	IDITTU	178x087x106	1972	ROURE	BIGA	CERA NEGRA	
COSMOGÒNICA BASCA	EIZTARIA	163x127x032	1972	ROURE	BIGA	CERA NEGRA	
COSMOGÒNICA BASCA	ILLARGI-AMANDRE	205x035x047	1972	ROURE	BIGA	CERA NEGRA	
COSMOGÒNICA BASCA	AKER-BELTZ	214x055x034	1972	ROURE	BIGA	CERA NEGRA	
COSMOGÒNICA BASCA	GAUEKO	240x057x054	1972	ROURE	FUSTES	CERA NEGRA	
COSMOGÒNICA BASCA	MAIRUAK	195x103x036	1973	ROURE	BIGA I FUSTES	CERA NEGRA	
COSMOGÒNICA BASCA	ARGIZAIOLA ZUTA	190x041x037	1973	ROURE	BIGA	CERA NEGRA	
COSMOGÒNICA BASCA	OSTADAR	105x112x016	1973	FUSTA	BIGA I FUSTES	ESMALT BLANC	ROSARIO BEOBIDE. ONDARRABIA-HONDARRIBIA (GUIPÚSCOA)
COSMOGÒNICA BASCA	TRIKU-HARRI	069x085x063	1973	ROURE	TAULÓ	CERA NEGRA	
COSMOGÒNICA BASCA	ARGIZAIOLA	047x066x040	1973	ROURE	BIGA	CERA NEGRA	
COSMOGÒNICA BASCA	BOST HAIZEAK	187x072x033	1973	ROURE	BIGA I FUSTA	CERA NEGRA	
COSMOGÒNICA BASCA	EATE	175x207x031	1973	ROURE	BIGA	CERA NEGRA	
COSMOGÒNICA BASCA	AMALAU-ZANKO	193x036x066	1973	ROURE	BIGA I FUSTES		
COSMOGÒNICA BASCA	MARI	207x055x046	1975	ROURE	BIGA		
COSMOGÒNICA BASCA	URKIXOREN ARGIZAIOLA		1975	ROURE	BIGA	CERA NEGRA	
COSMOGÒNICA BASCA	MAJUE	252x093x066	1975	ROURE	FUSTES		
COSMOGÒNICA BASCA	TORTO	223x078x148	1975	ROURE	BIGA		
ILLARGI AMANDREA-REN MAMUAK	LEHENEGO MAMUA (1ª)	082x063x044	1977	GUINEA	TRONC		
ILLARGI AMANDREA-REN MAMUAK	BIGARREN MAMUA (2ª)	064x061x033	1977	GUINEA	TRONC		
ILLARGI AMANDREA-REN MAMUAK	HIRUGARREN MAMUA (3ª)	074x070x044	1977	GUINEA	TRONC		
ILLARGI AMANDREA-REN MAMUAK	LAUGARREN MAMUA (4ª)	077x072x052	1977	GUINEA	TRONC		
ILLARGI AMANDREA-REN MAMUAK	BOSGARREN MAMUA (5ª)	071x071x039	1977	GUINEA	TRONC		
ILLARGI AMANDREA-REN MAMUAK	SEIGARREN MAMUA (6ª)	072x072x045	1977	GUINEA	TRONC		
ILLARGI AMANDREA-REN MAMUAK	ZAZPIGARREN MAMUA (7ª)	072x077x051	1977	GUINEA	TRONC		
ILLARGI AMANDREA-REN MAMUAK	ZORTZIGARREN MAMUA (8ª)	079x079x047	1977	GUINEA	TRONC		
EGUZKI LORE	AGIRRENERA EGUZKI LORE (1ª)	096x108x013	1975	GUINEA	TRONC		COLLECCIÓ JOSÉ ANTONIO AGUIRRE
EGUZKI LORE	BIGARREN EGUZKI LORE (2ª)	097x107x013	1975	GUINEA	TRONC		
EGUZKI LORE	HIRUGARRENA EGUZKI LORE (3ª)	096x108x013	1975	GUINEA	TRONC		
EGUZKI LORE	LAUGARREN EGUZKI LORE (4ª)	096x108x013	1975	GUINEA	TRONC		
OBJECTES DE CULTE PRESBITERI DE L'ESGLÉSIA DE LASARTE	I DECORACIÓ DEL		1976	ROURE	BIGA		ESGLÉSIA DE LASARTE (PROP DE VITÒRIA-GASTEIZ (ÀLABA))
MASCARONS DE PROA	AKETZ	205x016x160	1975	ROURE	BIGA		
	ARABA BERRI			ROURE	BIGA		MUSEU D'ART MODERN DE VITÒRIA

13. BIOGRAFIA I CURRÍCULUM DE NÉSTOR BASTERRETXEA.

- Bermeo (Biscaia), 1924.
Exiliat a França i després a l'Argentina (1936-1952), comença la seva activitat artística com a dibuixant de publicitat a Buenos Aires, als divuit anys. Li és concedida la beca "Altamira" de pintors novells. Realitza l'escenografia de l'espectacle folclòric basc "Saski Naski".
- 1949 Guanya el "Premio Único a Extranjeros", de pintura, al Saló Nacional de Buenos Aires.
- 1950 Primera exposició personal a la Sala Peuser, Buenos Aires.
- 1952 Torna a Espanya. Guanya per concurs la realització de les pintures murals de la cripta de la nova Basílica d'Arantzazu, Oñati (Guipúscoa). Més de 500 m² d'obra desenvolupada en divuit murs; treball que, finalment, ha sigut realitzat els anys 1982-1984.
- 1954 Seleccionat per la Biennal de Venècia.
- 1957 Co-fundador de l'"Equipo 57". Exposició de l'Equip a la Sala Negra de Madrid.
- 1960 Exposició a la Sala Nebli, de Madrid, juntament amb Jorge de Oteiza.
- 1961 Seleccionat, com únic escultor, per el Pabelló Espanyol de la VI Biennal d'Art de Sao Paulo (Brasil). Participa a l'exposició "Arte Actual", Monestir Regina Coelo de Santillana del Mar (Santander).
- 1962 Seleccionat per la mostra "20 Años de Pintura", Museu de San Telmo, Sant Sebastià-Donostia (Guipúscoa). Seleccionat per representar l'Art d'Avantguarda en una exposició itinerant per Alemanya, Holanda, Àustria, Argentina i Brasil. Col·lectiva al Museu Rodin de París (França). S'interessa i treballa intensament dins el camp del disseny industrial, al llarg de més de deu anys.
- 1965 S'inicia en la realització cinematogràfica. Juntament amb Fernando Larruquert realitza els curt-metratges "Pelotari" (Premi Nacional de Cinematografia), "Alquezar" i el llarg-metratge "Ama Lur" (Terra Mare), que es presenta al Festival Internacional de Cinema de Sant Sebastià-Donostia i obté el premi "Ateneo Guipuzcoano".
- 1966 Co-fundador del Grup Gaur, amb Oteiza, Chillida, Mendiburu, Ruiz Balardi, Zumeta, Amable Arias i Sistiaga. Exposicions del Grup a Sant Sebastià-Donostia (Guipúscoa), Vitòria-Gasteiz (Àlaba), Bilbao-Bilbo (Biscaia) i Pamplona-Iruinea (Navarra).
- 1969 Exposició personal de fotografia experimental a la Galeria Grises de Bilbao-Bilbo (Biscaia).
- 1970 Participa a la Col·lectiva sobre "Pintura Vasca y Escultura Vasca", al Palau de Belles Arts de Mèxic.
- 1971 Primer premi de la II Biennal d'Escultura de Sant Sebastià. Participa en col·lectives d'Art Basc a Barakaldo (Biscaia), Tolosa (Guipúscoa) i Pamplona-Iruinea (Navarra).
- 1972 "Ederti" edita serigrafies dels seus dibuixos de la "Serie Negra".
- 1973 "Cinco Escultores Vascos" a la Galeria Skira de Madrid, amb Oteiza, Chillida, Mendiburu i Ugarte. Presenta al Museu de Belles Arts de Bilbao la seva "Sèrie Cosmogònica Basca", d'escultures tallades en roure i inspirades en les arrels primigènies de l'herència cultural del Poble Basc. La mateixa exposició es celebra a Sant Sebastià-Donostia (Guipúscoa) i a Vitòria-Gasteiz (Àlaba). Exposició personal a la Galeria Mikeldi de Bilbao-Bilbo (Biscaia). Inaugura el Pabelló d'Exposicions de la Ciutadella de Pamplona-Iruinea (Navarra). Participa a la "Primera Exposición Internacional de Escultura 136 en la Calle", organitzada pel Col·legi d'Arquitectes de Santa Cruz de Tenerife.
- 1974 Participa en l'exposició-homenatge a l'escultor Beobide, Galeria Estudio de Sant Sebastià-Donostia (Guipúscoa).
- 1975 Inaugura, juntament amb el pintor Rafael Ruiz Balardi, la Galeria Dag de Pamplona-Iruinea (Navarra). Col·lectiva de "Pintura y Escultura en Jakintza", Sant Sebastià-Donostia (Guipúscoa). Exposició personal a "Txantxangorri", Ondarrabia-Hondarribia (Guipúscoa). Organitza l'exposició "Escultura Actual en el País Vasco", Ondarrabia-Hondarribia (Guipúscoa). Col·lectiva a la Sala de la Caixa d'Estalvis Provincial de Guipúscoa, Sant Sebastià-Donostia (Guipúscoa). Exposició personal a la Galeria Ederti de Bilbao-Bilbo (Biscaia).
- 1976 Museu de San Telmo, Sant Sebastià-Donostia (Guipúscoa). Exposició del conjunt d'objectes de culte que realitzà -tallats en roure- per a l'església romànica de Lasarte, Vitòria-Gasteiz (Àlaba), declarada Monument Artístic Nacional. Participa a l'exposició-homenatge al poeta Bilintx, Museu de San Telmo, Sant Sebastià-Donostia (Guipúscoa). Col·lectiva "Guipuzcoana 76", Museu de San Telmo, Sant Sebastià-Donostia (Guipúscoa). Col·lectiva a la Galeria Txantxangorri d'Ondarrabia-Hondarribia (Guipúscoa). Participa a l'Homenatge a Alexander Calder, Galeria Skira, Madrid. Va al "Certamen Internacional de Artes Plásticas", a Lanzarote. Exposició personal a la Galeria Echevarria, Sant Sebastià-Donostia (Guipúscoa). Convidat a exposar al Museu de Caracas i a la Universitat de Mérida (Veneçuela).
- 1977 Es presenta el llibre monogràfic de les seves obres a la VI Exposició del Llibre Basc, Sant Sebastià-Donostia (Guipúscoa) i Bilbao-Bilbo (Biscaia). Exposició personal a la Galeria Ederti de Bilbao-Bilbo (Biscaia). Col·lectives a la Sala Erakusketa, Getaria (Guipúscoa), i Galeria E2, Sant Sebastià-Donostia (Guipúscoa).
- 1978 Col·lectiva "Arte Vasco 78", Bilbao-Bilbo (Biscaia). President del Festival Internacional de Cinema de Sant Sebastià.
- 1979 Escriu el poema "Karraxix" (Aixeta), utilitzat per la compositora Sara Soto per fer una peça musical, a quatre veus, que és estrenada al Teatre Victòria Eugènia, de Sant Sebastià, interpretada pel "Coro Ametza" d'Irun. Exposició personal a la Fundació Miró i a la Sala Gaspar, Barcelona. Col·lectives a Sant Sebastià-Donostia (Guipúscoa) i Getaria (Guipúscoa). Exposició personal a la històrica Torre de Ercilla de Bermeo (Biscaia), i a la Sala Municipal de Barakaldo (Biscaia). Col·labora amb Jorge de Oteiza en un projecte de Centre Cultural per a Bilbao. Col·lectiva "Trama del Arte Vasco", Bilbao-Bilbo (Biscaia).
- 1980-1983 Assessor Artístic del Govern Basc.
- 1981 María Soledad Álvarez Martínez, professora de la Facultat de Filosofia i Lletres, de la Universitat d'Oviedo, escriu la seva tesi doctoral sobre l'obra de Basterretxea i altres escultors bascs; tesi dirigida pel catedràtic Don Carlos Cid Priego.
- 1983 Guanya per concurs la realització de l'escultura-símbol del Parlament Basc de Vitòria-Gasteiz (Àlaba); escultura instal·lada a la testera presidencial del Saló de Sessions.
- 1984 El Departament de Cultura del Govern Basc el selecciona -juntament amb V. Larrea i R. Mendiburu- per representar l'escultura basca actual, a la Fira d'Art de Chicago (EUA). Realització de divuit pintures murals (500 m²) a la cripta de la Basílica d'Arantzazu (Guipúscoa).
- 1985 Exposició Antològica a Toledo, Posada de la Hermandad i Galeria Tolmo.
- 1987 Exposició a la Galeria 16, Sant Sebastià-Donostia (Guipúscoa).

Darrerament ha realitzat diferents escultures que han estat instal·lades en llocs públics, a Pamplona-Iruinea (Navarra) i Bilbao-Bilbo (Biscaia). Néstor Basterretxea viu a Ondarrabia-Hondarribia (Guipúscoa).

Basterretxea - Ugarte trabaja con módulos de hierro. Jauregui sí trabaja con madera. Alberdi el escultor, es de aquellos niños que se fueron a causa de la guerra civil, a Inglaterra.

Alberdi ha vuelto ahora. Es un buen amigo; tenía claro el establecerse en el País Vasco, pero su mujer sufre de asma, es inglesa, y se han establecido por Alicante. Lo ha trabajado todo, tiene mucha habilidad y una capacidad mimética tremenda, toca todas las técnicas, todo le resulta válido.

A otro nivel, hay aquí un personaje muy célebre que es un cocinero-escultor. Es de Vitoria, tiene el mejor restaurante de Vitoria, El Portalón, está en la parte vieja; es un edificio medieval. Allí mismo ha montado una exposición. Es un alumno de Oteiza, por decirlo de alguna manera y... muy ambicioso, un caso muy extraño, trabaja muchísimo, es un caso de vitalidad vasca, es navarro y tiene una gran producción de obras en madera.

De Vitoria también es Josechu Aguirre, sin duda, un buen escultor.

Joan Valle - Estuvimos también con Garraza.

B. - Garraza es un tío estupendo, ahora está más dedicado a la cerámica.

Yo he trabajado mucho en madera; primero porque la "temperatura" mía es, por decirlo de algún modo, la de la madera. Hay un calor casi humano en la madera y también por la facilidad que tenemos en este país para conseguir robles. Compró vigas de caseríos derruidos. Tienen el encanto de la madera muy macerada, muy hecha; aparte tienen otro "encanto", te encuentras con unos clavos que te rompen la herramienta, y por otro lado la madera siempre está viva, se abre mucho y se raja, sobre todo cuando expones en climas más secos; te llevas unos disgustos de muerte.

En Madrid se me abren las esculturas, se encogen haciendo unos ruidos como si fueran disparos: "¡pim! ¡pam!". La madera tiene sus exigencias, su personalidad tremenda y hay que quererla así, es como un ser difícil.

Esta madera vieja de los caseríos pensaba que se abriría menos, por supuesto se abre menos que la madera joven, pero aún así tiene una capacidad de reacción ante el clima, ante la humedad, increíble; la fibra de la madera aquí está esponjosa, la madera está húmeda en el País Vasco, aquí vivimos empapados, por eso a nosotros nos va muy bien ir de vez en cuando a un clima seco.

Es por todo eso que aquí trabajamos el hierro, yo también he hecho algunas cosas en acero "corten", ese acero belga que se autooxida hasta un cierto punto, es formidable. Aquí se te oxida todo.

Vivimos en un clima que te obliga a unos comportamientos determinados.

En cuanto a los contenidos temáticos, la obra mía es antropológica; se refiere a la raíz vasca. Para una mejor aproximación al tema, la madera me ha resultado el material más idóneo.

A los vascos nos ha pasado una cosa muy curiosa, y es que nosotros hemos heredado una lengua muy arcaica, formada en una época en la que los vascos éramos de 5.000 a 7.000 individuos, según el antropólogo Barabdiaran; cómo se crea una lengua es realmente un misterio. Un pueblo de pastores trashumantes, cósmicos, es capaz de crear una lengua maravillosa, con una gran riqueza en las formas verbales: una lengua que causa asombro. Sin embargo, lo que paralelamente se tenía que producir, una iconografía, no se produjo, es decir, nosotros no heredamos ninguna imagen. Y yo me hice la pregunta: ¿cómo es posible que un pueblo que fué capaz de hacer sentir poéticamente esa penetración en el conocimiento de las cosas, en el nombrar a las cosas de una determinada manera, a la vez no haya producido imágenes?. Pregunté a Oteiza, a Barandiaran, a Caro Baroja, a otros, y nadie ha sabido contestarme el por qué de esta ausencia.

Aquí hay un vacío importante, porque, claro, si tú quieres asumir la historia de tu pueblo y ser un artista vasco contemporáneo, es indudable que tienes que mirar atrás y preguntarte: ¿cómo se han expresado mis antepasados?.

La herencia formal que otros pueblos tienen, en algunos casos una herencia considerable, no se da en nuestro pueblo. Fué entonces cuando me propuse llenar parcialmente ese vacío cultural. Leí el diccionario de mitología vasca e intenté traducir en imágenes lo que eran palabras, lo que era tradición oral, porque lo hemos ido heredando de padres a hijos, oralmente.

Los temas eran nuestras deidades, nuestros miedos, nuestras angustias, nuestras esperanzas. La mitología se me reveló como una metafísica primaria.

Lo que he hecho es crear una galería de personajes, y para empezar recurro a la prehistoria, a la mitología, que no es una cuestión banal, sino que es la filosofía que, al fin y al cabo, gravitó en nuestra forma de ser durante decenas de siglos.

Nosotros genéticamente somos hijos de aquel pueblo; no puedes decir "yo soy un hombre moderno, borrón y cuenta nueva". En realidad, tú sigues siendo el complejo ser, el hombre que se asusta o el hombre que goza, en función de todo lo que has heredado, entonces ¿por qué no vas a recuperar toda aquella realidad espiritual que fuimos como pueblo?.

Todo esto me convierte, sin embargo, en un ser primario. El abrazar algo tan arcaico y expresarlo desde un lenguaje actual, a mí me parece válido. Perfectamente válido.

En este país, los escultores somos los únicos que, sin previa concertación, nos hemos fija-

do en ese pasado y hemos basado nuestras obras en esos valores antropológicos. En cambio los pintores no lo han hecho, yo los veo mucho más integrados en un cierto aire internacional.

Los escultores hemos coincidido en la valoración de nuestra raíz y por eso nos parecemos. Si expusiéramos en Tokio, por ejemplo, Oteiza, Chillida, Mendiburu, yo y alguno más, más de algún japonés creería que se trata del mismo escultor. Aquí, como estamos en familia, nos diferenciamos netamente, pero esa obsesión por lo solemne que tenemos, por lo masivo, por lo maclado, por lo concatenado, por lo lento, eso nos preside a todos; luego, ahí hay un estilo de comportamiento vasco y me parece que se puede hablar de una escultura vasca. Quizá la palabra escuela es inadecuada, pero sí hay un modo vasco de ver la escultura.

Nosotros nunca haríamos una escultura como la de Alfaro, con esa liviandad, esa ligereza, esa elegancia mediterránea... nosotros no la sentimos, lo nuestro es mucho más masivo, más arquitectónico; el sentido de macla, de unir formas, está muy presente en nosotros. Las referencias, los mismos títulos de las obras siempre referidos a nuestra tierra, a nuestro pasado, a nuestro pueblo, no se hacen por capricho.

No obstante, no hay que caer en una ilustración de los temas sino en su interpretación. Para nosotros es tan natural que no entendemos que otros trabajen desde otros presupuestos; ciudadanos del mundo somos todos, pero a partir de tu tribu, sin negar ni tu tribu ni el mundo. Nos sentimos vascos y después universales y las razones políticas pueden nacer de ese sentimiento.

Una cosa que a mí me ha sorprendido es que los catalanes nos llameis "los del norte", cuando vosotros también estais en el norte. Cuando expuse, hace unos ocho o diez años, en la Fundación Miró, alguien me dijo que parecía un escultor de Tasmania o de Borneo, como tachándome de primitivo, de primario. Aquello no me ofendió porque es verdad que somos muy distintos y está bien que lo seamos.

En un viaje que hice con Oteiza estuve en el estudio de Corberó. En aquel momento Corberó estaba haciendo -creo que para un chalé o una villa típica de la costa- una especie de globos, uno detrás de otro, enormes; no recuerdo el material, pero era una cosa de gran liviandad, contra el cielo azul tenía que quedar precioso... Pero no es lo nuestro, situar tres globos, uno detrás de otro; ese es otro mundo.

A mí me gusta Marcel Martí, no le conozco personalmente, un día me gustaría darle un abrazo. Encuentro que es el que más se parece a nosotros. También conocí a Subirachs en Canarias, en una ocasión en que nos invitó la Escuela de Arquitectura para hacer una exposición al aire libre.

Aquí existe una rivalidad tremenda entre Oteiza y Chillida, vieja rivalidad que nos ha afectado a casi todos. Yo soy como un hermano de Oteiza, he convivido con él unos catorce o quince años, en Irún.

J. - ¿Por qué utiliza fundamentalmente el roble?.

B. - Ya he dicho que me parece el material más idóneo para acercarme al tema que he tratado. Nuestra mitología es muy familiar y esa familiaridad parece que ha de ser tratada desde la madera. Son seres de la tierra, del bosque. La mitología vasca es de defensa y es que la mejor defensa es el ataque. Parte de sus símbolos hablan de destruir la cosecha del enemigo. Todo esto procede de un pueblo pequeño rodeado de civilizaciones más fuertes.

J. - Una pregunta complementaria sería, ¿por qué utiliza la viga y no el árbol, el tronco?.

B. - Bueno, he utilizado el tronco para hacer las "Flores del sol" ("Eguzki Lore"), porque he partido del origen mismo, de la forma redonda; en lo demás no, porque el mismo desarrollo constructivo invita a hacerla por partes, o sea, por trozos de una viga, más que por la totalidad formal de un tronco.

Si yo cogiera un tronco de sección grande, trabajaría de fuera hacia dentro, quitando materia, pero lo que hago es ir construyendo de dentro a fuera. Por adición nunca puedes partir de una totalidad, obviamente.

J. - ¿Tendrá que ver también con el método de trabajo que utiliza a la hora de diseñar?.

B. - Siempre he dibujado muy bien. "Veo" la escultura terminada y la dibujo desde varios ángulos. Luego hago una maqueta. La escultura ya está inventada. Lo que pasa es que no tienen un tamaño presentable, exponible. Con un proyector de diapositivas y una pantalla, elijo el tamaño de su realización definitiva. En función de eso compro las maderas, las corto, etc.

Tengo dos ayudante que me tallan bien; mucho mejor que yo. Se llaman Saturnino Barriuso, palentino, que es profesor de talla de piedra en la facultad de Bilbao, y Luís Salmerón, andaluz, profesor de talla de madera en una escuela creada en Deva.

Ahora, como he dejado de hacer estas cosas porque desde algún tiempo estoy con otro tema, no están conmigo desde hace unos seis meses, pero han trabajado conmigo unos diez o doce años.

Haces una maqueta y ellos te la hacen clavada; a Barriuso no se le escapa un ángulo. He hecho una película sobre los Mayas, me gusta trabajar en varias disciplinas; he estado

en Nicaragua, en Honduras y en Méjico y ahora estoy montándola.

El asunto ese del 92, de la España de la cruz y la espada, es una celebración que en América no se vé con muy buenos ojos; allí se hizo una destrucción sistemática de las culturas que existían, hay que estar allí para ver lo que se hizo. No puedes juzgar después de cinco siglos, no puedes hacerlo con una mentalidad actual porque sería un error, pero la realidad es que allí hubo una destrucción profunda, con una crueldad enorme y de eso se acuerdan, sobre todo la gente con conciencia indigenista.

Yo propuse a la televisión vasca lo siguiente: nosotros somos el pueblo más antiguo de Europa, vivo todavía, con una lengua pròpia: ¿por qué no hacemos un homenaje a las culturas indígenas, sin meternos en lo que hizo el uno, ni en lo que destruyó el otro, porque ahí la balanza sube y baja según quien hable y según lo que se valore?. Les gustó la idea.

Esta película puede ser la primera de una serie de trece. A mí me encanta el cine, el montaje sobre todo, rodar es, a menudo, una pesadez. En el montaje juegas con la música, con el tiempo, con los silencios, el color, la luz...

He hecho varios documentales, hice uno en tiempo de Franco que tuvo bastante mérito, "Madre Tierra" ("Ama Lur"), que estuvo como año y medio retenido en la censura; quitaron, mutilaron y añadieron planos y palabras. Escandaloso.

Para hacer esta película de los Mayas, he utilizado textos mayas, tres libros que hay traducidos del maya y lo que he hecho ha sido extractar frases e ideas, incluso la dicción, vamos, el que habla, es de allí. Me acerco con mucho respeto y recojo lo que ellos han dicho; y esa es mi labor, no pretendo interpretar.

En cierta ocasión estuve en la sierra de Cabra, en Córdoba; me invitó mi amigo Aguilera Amate para pintar un muralito en un colegio de niños. Cabra es un pueblo muy andaluz, de serranía, muy poco contaminado. Allí yo era el más alto del pueblo, me daban de beber el fino La Ina y yo ¡clac!, me lo bebía de un trago, todos me miraban como diciendo "¡qué bárbaro!"; a ellos les duraba la copa media hora.

Ellos cantan solos -les habrás oído-, siempre son problemas particulares; nosotros los vascos lo hacemos en coro. Nos diferenciamos como si fuéramos de otro planeta.

La comida, el cante, la estatura, el andar, el todo... en verdad que era como otro planeta.

El problema es que pocos entienden esa diversidad como una riqueza.

J. - En otras series utiliza otra madera que no es autóctona.

B. - En las esculturas redondas, en las "Eguzqui Lore", utilizo madera de Guinea Francesa, porque aquí nuestros queridos constructores han talado todos los bosques, aunque aún quedan unos robles bastantes gruesos, pero es un problema obtenerlos.

En esas piezas y también en las "Mascaras de la Abuela Luna" se aprecia que es un tronco partido en cuatro, y en la parte de atrás todas tienen la curvatura cilíndrica del tronco, lo que he hecho es tallar las partes de dentro. En estos dos casos, en las máscaras de la "Abuela Luna", que son ocho, y en los cuatro "Eguzki Lore" he utilizado esa madera de Guinea Francesa, un poco rojiza; lo demás es siempre de roble.

J. - ¿Los robles los consigues por aquí cerca?

B. - Aquí hay ebanisterías grandes y ellos, como saben que la gente les va a pedir robles para casas, acumulan, compran barato y te venden caro. Tienen el inconveniente de que las maderas están rajadas, tienen clavos; en cambio la madera de Guinea tiene una veta muy peinada, tallas mucho mejor, pero no tiene esa raza que tiene la madera vieja.

J. - ¿Qué otros materiales articula con la madera?

B. - No me gusta nada mezclar los materiales, nada: así es que casi nunca lo hago.

Es verdad que en la "Argizaiola" las velas las pongo de cera, pero es porque el tema lo requiere. El tema de la "Argizaiola" es una luz para los muertos que había en las iglesias hasta hace poco, aquí en el País Vasco la cerilla tenía el simbolismo de la vida, por eso se encendían en la iglesia y mientras duraba la llama duraba el "contacto" del orante con su difunto. Como eso me pareció fundamental para su significación, excepcionalmente añadí la cerilla, pero no me gusta nada eso de mezclar distintos materiales.

Cuando he hecho alabastros, he hecho alabastros; cuando he hecho hierro, hierro y cuando hago piedra, trabajo piedra. Me parece una frivolidad decorativista mezclar los materiales.

J. - ¿Algunas de las esculturas de madera las pasa a bronce?

B. - Hay gente interesada en obras mías fundidas a bronce, por eso decidí hacer bronces, no por hacer múltiples, sino porque era una forma de vender y de quedarme con el original, he hecho algunos bronces de tamaño grande, efectivamente, del "Eate", del "Illargi Amandre".

Hasta ahora he conseguido mantener la "Serie cosmogónica vasca" entera en mi poder. Lleva abajo, en esta casa, unos doce años en exposición permanente. Aquí vienen ikastolas y mucha otra gente a verla.

De las maquetas es de lo que hago más bronces, de algunas he hecho hasta ocho, firmadas

y numeradas; de otras lo hago cuando me lo piden.

J. - Las maquetas, ¿las talla en madera o las hace en yeso?

B. - En madera directamente y a escala pequeña. Lo hago hacer con madera de Guinea, porque la talla tiene que ser más fina y no puedes encontrarte con vetas: te hace falta una veta muy obediente, muy paralela, muy dócil.

J. - ¿La relación de proporción entre las grandes y las pequeñas es asistemática?

B. - No hay entre ellas una relación estricta. Los tamaños definitivos los obtengo en una proyección y casi siempre sobrepasan los dos metros, son mayores que el cuerpo humano.

Cuando "descubrí" la falta de imágenes en nuestra cultura y leí el diccionario de mitología vasca de Barandiaran, diseñé en una hora unas veinte esculturas (!). Tenía una gran necesidad de hacer lo que en aquel momento estaba haciendo; iba leyendo cada personaje e iba dibujando.

De aquellos dibujos he hecho dieciocho esculturas y en ellas apenas me he apartado del primer dibujo, es increíble. Fue un momento de lucidez excepcional y yo lo cuento con orgullo.

J. - ¿De la serie de estelas funerarias discoidales, hay alguna hecha en madera?

B. - Sí, todas son de madera: el modelo primero es de madera.

J. - ¿Y luego las hizo en piedra?

B. - Exacto. Empleaba el mismo procedimiento, primero dibujaba, después proyectaba el dibujo en la pantalla, mediante diapositivas, y establecía el tamaño. En este caso, el tamaño, dimensiones, espesor, me venían dados por las estelas funerarias que poseemos, porque este antecedente sí existe. En San Telmo, museo de San Sebastián, hay muchas. No me he alejado demasiado de las dimensiones reales, que van de los diez a los trece centímetros de grueso.

El fuste en mis esculturas es más corto, el de las estelas-tumbas es más largo, porque hay que hincarlas en la tierra. Me he guiado por el "gesto" arcaico, con el gesto volumétrico, pero no las he imitado.

Si primero las hago en madera es porque me resulta más fácil y directo. En la talla de piedra el error tiene difícil solución.

Expongo las piedras.

En este caso el material idóneo de una estela es la piedra como hecho definitivo, pero es verdad que yo primeramente las hago en madera.

J. - El concepto de respeto a la materia, que es común a toda esta generación vasca, ¿usted lo reivindica también?

B. - Sí, sí, ya te he dicho que a mí no me gusta nada mezclar las materias porque me parece que demuestra la impotencia de resolver con un solo material lo que debes hacer.

El vasco, por naturaleza, tiende a rechazar todo lo frívolo, lo decorativo; otra cosa es que tengamos un sentido de la elegancia, de los valores de los itinerarios lineales rítmicos o de las sutilezas de la luz.

Yo creo que aquí nadie mezcla materiales, no conozco escultores que lo hagan. Se respeta el material porque te dicta una forma de trabajar, no se puede hacer cualquier trabajo con cualquier material porque el material tiene sus leyes y hay que entenderlas y asumirlas.

J. - ¿Qué le induce a elegir una temática?, ¿qué es lo que le motiva?

B. - Primero fue un análisis experimental del espacio; era cuando vivía con Oteiza, y me enseñó mucho al respecto.

La temática era el conocimiento del espacio como posibilidad de desarrollar en él, formas, volúmenes y vacíos; después empecé con mi afición vasca, y yo creo que prácticamente todos los temas, desde hace doce años, son referidos a esa voluntad de reafirmar el vasco.

Últimamente estoy preveyendo hacer otras series, por ejemplo, sobre el circo. Voy a trabajar con acero "corten", con unas planchas muy gruesas que tengo en un almacén de Bilbao. Me saldré de la temática antropológica... me dejo llevar. Vi un circo en televisión y, recordando la infancia, se me reveló con claridad el tema. Empecé a hacer dibujos mientras lo estaba viendo.

Los temas salen de una manera muy misteriosa, a veces muy pensada, como han sido las obras de raíz vasca, razonadas y muy elaboradas. Otras veces, al contrario, ya ves, viendo un circo por televisión.

Yo dibujo mucho en los viajes, hago dibujos figurativos, apuntes. Hace poco me propuse hacer un dibujo por día, como disciplina. El dibujo lo he tomado como aventura de la línea, me interesa sensibilizar la línea. Cada dibujo te lleva a un terreno, te diviertes y sobre todo es un excelente ejercicio. Me parece precioso cómo nacen las líneas, cómo se concatenan, cómo se complementan para concretar una expresión.

Me sorprendió mucho Nicholson: estaba expresándose desde unas abstracciones muy estrictas y, de pronto, hace "apuntes de un viaje a Escocia" con una visión de apuntes figurativos.

Hay épocas en tu vida en que eres de una severidad casi religiosa, y en otras, lo más

que quieres es alcanzar una expresividad cercana a lo sensual; a veces salgo al jardín y me gusta la exuberancia formal de un árbol, y lo dibujo, sin más. ¿Es la lucha con la edad?, ahora sé más que antes, pero los rigores de antes eran más puros que los de ahora, ¿eran más válidos?, y ahora sabiendo más ¿cedo?. Creo, sin embargo, que cambiar es estar vivo.

He notado que muchos artistas, cuando se van haciendo mayores, su obra es peor. La última época de Picasso era, a menudo, lamentable. Fui a París a ver las últimas obras de Picasso y aquello se caía. El gran Picasso ya no estaba. Estoy inquieto contra esa decadencia, lo importante es reconocer que es así.

J. - Cuando proyecta las esculturas, en pequeño, ¿tiene en cuenta la forma de las vigas que va a utilizar?.

B. - No, nunca se me ha ocurrido, por ejemplo, utilizar una raíz de olivo para aprovechar sus formas, algunos lo hacen pero a mí no me interesa. Normalmente las vigas son de sección cuadrangular u octogonales, y parto de eso. Lo que hago es un paquete de vigas unidas con espigas y cola; el paquete se talla y la escultura es una suma de piezas.

J. - En el Museo de San Telmo he visto una pieza suya en la entrada.

B. - Sí, el "Árbol de Guernika", está hecho con madera maciza.

El símbolo del Parlamento Vasco representa nuestras siete regiones naturales que históricamente conforman al pueblo vasco. Un símbolo referido a un ideal y el ideal, para nosotros, es que el pueblo vasco viva entero. En esta escultura las maderas están de testa. Hice un diseño muy esquemático que requería enriquecerlo. Fue construida con más de mil seiscientas piezas, lo que le da una "riqueza orgánica" que se contraponen con la frialdad esquemática. En este caso también hice un paquete enorme que después se talló. Naturalmente al componer el paquete, estás siguiendo de cerca los límites del volumen del proyecto previo.

J. - En cierto modo, ¿las series vascas son como un monumento al País Vasco, a la cultura vasca?.

B. - Yo diría que es una galería de personajes, una recuperación de un aspecto de nuestro espíritu; quizá un homenaje al alma vasca, fundamentado en ese vacío inexplicable, tremendo y desconcertante que existe en nuestra cultura: la falta de una iconografía.

J. - Antes estaba relacionando lo que me explicaba con una posible hipótesis: cuando existe la mano, no existe la lengua, y viceversa. Y por eso cuando aquí ha habido un momento de crisis con respecto a la lengua, es cuando la cultura vasca se ha sentido en la necesidad de replantear testimonialmente la mano, la forma.

B. - No está mal enfocado eso, porque creo que es lo que ha sucedido: cuando aquí ha comenzado a agonizar el euskera y a ser combatido políticamente, el arte ha resurgido muy vigoroso.

Es muy bonito lo que has dicho porque es posible que entonces se haya suscitado casi inconscientemente la necesidad de la imagen.

En tiempo de Franco era delito hablar en euskera, incluso antes. Mira, yo me llamo Nestor, que es un nombre griego, porque nací en el año 24, cuando estaba Primo de Rivera en el poder. Ese militar fascista prohibió, así de un plumazo, que los padres pudieran poner a sus hijos nombres vascos, y mi padre -entonces diputado nacionalista- antes que llamarme Pedro, o Juan, o Carlos, prefirió ponerme un nombre fuera de uso corriente. Y en un libro se encontró con Nestor. Así es que yo nací marcado.

Es tremenda la persecución que ha habido, ha asustado a muchos. Conozco personas que dejaron de hablar su lengua porque se sentían amenazados por el vecino falangista.

La generación de artistas vascos anterior a la guerra civil vivía en armonía con la vida. Sufrió una época traumática, pero ¿qué pintaban?, pues la apariencia última, un atardecer sobre un puerto, por ejemplo; pintaban muy bien la epidermis, pero nunca se hacían preguntas fundamentales. A nosotros no nos sirven de referencia.

Es terrible el hecho de decir: quiero instalarme en la historia del arte de mi pueblo, quiero apoyarme en lo que han hecho otros, para continuar, y comprobar que atrás no hay nada en este tema. Lo nuestro, hoy, ha sido casi inventar desde cero.

Después ha habido otro fenómeno curioso, ya en la guerra civil, los pintores buenos que ha habido aquí no registran en su obra el trauma; es decir, en esa especie de electrocardiograma que es la vida de un hombre, no hay una alteración de ritmo en la guerra civil, cuando es lo más terrible que le puede pasar a un pueblo. Ellos siguen pintando sus Cristos, sus atardeceres. Este es un fenómeno que tampoco me explico, porque es una gente que sufrió, yo los conozco porque estuve exiliado diecisiete años, pero no cambiaron, es una generación extraña la que nos ha precedido, y el por qué nadie va a responderlo porque todos han muerto ya.

J. - La escultura inicial que se planteaba a raíz de la relación con Oteiza, parte de un modelo industrial, según decía usted, e incluso añadía que rechazaba el modelo artesanal en aquel momento. Esto parece contradictorio con la evolución posterior.

B. - No hay que olvidar que era una época analítica donde la materia prima y la protagonista era el espacio; lo geométrico te surge como única forma expresiva. Las habilidades manuales de lo artesanal, las texturas y otros tratamientos, no tienen mayor sentido en esa etapa de trabajo e investigación.

En un estudio analítico de las formas, estás mucho más cerca, efectivamente, de la perspectiva industrial que de un aliento familiar, de aldea, más cordial, que es lo propio de lo artesanal.

Además en aquella época, yo hacía diseño industrial, hacía muebles para su fabricación en serie, hacía lámparas; eso me puso en contacto con la máquina. Me obligaba a una disciplina que nunca había tenido, después me he alegrado mucho de haber asumido esa disciplina. En la industria tú aprendes a conocer que el hacer una curva un poco mayor que otra, puede costar millones de pesetas porque supone unos troqueles nuevos, etc. Esa sujeción del diseño a las máquinas, me llevó a una disciplina que excluía toda fantasía gratuita.

Así tenemos que, en principio, era una época analítica en donde lo manual, el material, no tenía cabida posible, y por otra parte en esa época viví con Oteiza, y eso es lo que me llevó a decir lo que tú has dicho.

Después evolucionas, pero todo eso está presente en la obra posterior, lo que pasa es que cuando la motivación es otra, el lenguaje cambia.

J. - ¿Quizá por eso predomina el aspecto constructivo sobre el orgánico?.

B. - Lo constructivo me perdura. Nunca me ha gustado lo "blando". Necesito una estructura. Me entusiasma la arquitectura, todo aquello que sea arquitectónico. Otra cosa es, que después modeles, pero siempre desde una estructura establecida, controlada.

J. - El planteamiento, de todas formas, es intuitivo; en cambio la resolución es muy depurada.

B. - Sí, y eso debe de ser porque Oteiza me enseñó una cosa y es que una obra de arte es una suma de un espacio estructurado pero no exento de magia. Él me dijo: nunca renuncies a la magia en tu obra.

Lo mágico yo creo que es eso, lo intuitivo, eso que no sabes de donde te viene, esa ventana abierta al misterio; lo estructurado es la razón. Así que esa idea de mágico y de estructurado es la que perdura en mi obra. Hay una capacidad de ensoñación inmediata y una necesidad de aplicar el factor estructural. Esto que en mí se da con naturalidad, no queda planteado como incompatible ni contradictorio. Aquí, en el País Vasco, hay una frase que dice "todo lo que tiene un nombre, existe".

J. - ¿La preocupación por el espacio es anterior a su contacto con Oteiza?.

B. - Sí, surge incluso anteriormente a mi inclusión en el "Equipo 57". Para mí, cada cuadro, cada pintura, es un modelo entero; nunca concibo un cuadro como un fragmento; eso implica el resolver globalmente el problema. Eso es lo que te lleva a valorar casi de la misma forma lo que ocupas, con lo que queda sin ocupar, los "tartes" que se llaman en vasco, o sea las entrecalles. Esa es la manera de valorar enteramente una superficie, ni los bordes son residuales; es como una sistema nervioso, como una tela de araña, tocas una parte y todo se mueve, o se tiene que mover, si la obra es buena.

Ese sentido de totalidad en un espacio, ese sentirlo como un sistema nervioso, es una constante en mí y supone un previo análisis.

Yo pasé de la pintura a la escultura y también tiene una explicación, porque cuando dibujaba en el plano, veía que la línea actuaba, es más, estaba alterando el plano. Empecé a notar que, según el trazado de la línea, el plano -idealmente- se me "estallaba" hacia adelante o hacia atrás; comprendí que se "rompía" el plano. A partir de ahí, cogí una plancha de hierro e hice físicamente lo que idealmente yo sentía que sucedía. Empecé a dibujar sobre el hierro, para luego cortarlo con un soplete, y ahí empezó la tercera dimensión para mí.

Empecé a darle al plano, por decirlo así, razones y potencias para que al final "estallara" del todo y se instalara en el espacio. Así me inauguré en la escultura, a través de ese análisis que duró unos dos años.

Otra preocupación era: ¿con qué derecho, con qué poderes, con qué conocimiento salgo del muro y me instalo en el espacio?. Ese era mi problema, y hoy me perdura aplicado a otra disciplina que me interesa muchísimo: el cine. La preocupación actual es ¿en qué momento tengo que cortar un plano y pasar al siguiente?.

Llegué a la escultura por el camino que he explicado, en síntesis.

J. - ¿Dónde aprendió las técnicas de la talla de madera?.

B. - Yo no la he aprendido; tallo muy mal, no soy un tallista y no me ha preocupado eso; yo lo que hago es concebir las esculturas, dibujarlas, controlar la talla... pero no puedo presumir de tallar, yo pinto mis murales, hago mis dibujos y todo lo que requiere mi pulso personal, pero mis esculturas están resueltas con planos, no son táctiles. Nunca he trabajado con arcilla. Esto hace que puedan intervenir otros en la realización material, son como piezas arquitectónicas

y yo dirijo el trabajo, lo que me interesa es el concepto. Un arquitecto tampoco hace la casa, la hacen los albañiles y la arquitectura es buena o mala según el concepto.

Te diré que Saturnino Barriuso y Luis Salmerón son los mejores tallistas que he conocido en mi vida.

J. - ¿Utilizan medios mecánicos para reproducir?.

B. - Sí, a veces sacan puntos para las ampliaciones y además utilizo la maquinaria propia de una ebanistería.

J. - En algunas piezas aparecen instrumentos rurales como modelo formal.

B. - Bueno, a mí me ha interesado mucho incorporar instrumentos rurales, como tú los llamas, la horquilla, por ejemplo. Incluso el "Akelarre", que es la mayor obra que he hecho (la mayor de la serie cosmogónica vasca), está hecha en un tronco que es un "asca" en la que suelen beber los cerdos. La encontré aquí, en mi terreno, la puse de pie y me dije: ¡qué tótem!, ¡qué hermoso es!. Tallé un poco los bordes y le incluí un "sistema nervioso" de la misma madera, roble.

Se llama "Akelarre" porque tiene unas formas flamígeras alrededor de un palo. Es el único caso en el que he utilizado un elemento popular existente, recuperándolo para constituir una escultura. Me interesan mucho los elementos populares.

J. - ¿Los nombres los pone después de haber hecho la pieza?.

B. - No, ahí está, los nombres los puse yo aquel día que milagrosamente dibujé las veinte esculturas en una hora. De antemano me comprometí con representar las características de cada deidad mitológica y, por lo tanto, los nombres ya venían dados.

J. - ¿Y en este "Akelarre"?.

B. - Únicamente en el caso del "Akelarre" fue después cuando lo "bauticé". Pero en los demás no, es decir, no adjudico a posteriori un nombre poético, como otros hacen. Yo me comprometo con el tema, que es muy distinto, y me gusta decirlo porque no es lo habitual. Lo habitual es lo otro, y lo más fácil y efectista.

J. - ¿Con qué escultura relacionaría sus serie vascas?.

B. - En alguna pieza hay influencia del arte africano: en el "Illargi Amandre". Las demás piezas se resisten a otras comparaciones o influencias.

En general yo diría que más que influencia, hay una enorme admiración a Brancusi, pero no influencias concretas. En aquella hora, a la que ya me he referido, estuve yo solo con mis poderes para resolver las veinte esculturas, yo sentí claramente que todo surgía de mí mismo.

En alguna escultura también he utilizado algunas formas curvas, cóncavas, que se ven en la arquitectura árabe, que en mi escultura son una especie de cúpulas como talladas con una cuchara grande.

También el cubismo, sin duda, está presente en mis obras. El cubismo que, a su vez, incluyó lo africano.

Oteiza me ha enseñado mucho pero no me ha influido formalmente; las cajas metafísicas es una cosa muy suya, fantástica, las piedras que él ha hecho son mucho mejores que las mías. Lo que no ha trabajado Oteiza ha sido la madera. Yo, en cambio, hasta hace poco, había hecho obras en hierro.

(Muestra unas esculturas de Oteiza que tiene sobre la mesa). La figuración y la abstracción no son concesiones, son maneras distintas de acercarte al problema y lo que tiene que haber siempre es una gran coherencia y una gran calidad de pensamiento. Esto es un "San Isidro" que Oteiza ha sentido y ha tenido que construir de otra forma. La "Piedad" que tengo ahí fuera, me la regaló; en Arantzazu, esta misma "Piedad", al pasarla a piedra, allí en el Santuario, las formas se depuraron, se simplificaron. La piedra requiere unas simplificaciones que no se sienten cuando se trabaja la arcilla, más táctil.

J. - Usted ha hablado de la magia, del aspecto mágico... ¿se refería al misterio contenido en sus esculturas?.

B. - Sí, lo mágico en el sentido de fuerzas desconocidas en las cuales vives y no son explicables. Sospechas que puede haber unas fuerzas naturales que las heredas y que gravitan sobre tí, sin un control determinado.

J. - En un artículo de prensa, se hablaba sobre el ambiente religioso que creaban sus esculturas en el espacio, ¿es ése el sentido de misterio?, ¿se refiere usted a la magia con este sentido de misterio religioso?.

366 B. - Sí, por supuesto. Lo religioso es mágico. Otra cosa son las creencias preestablecidas, dominadoras y obligatorias.

J. - ¿Se plantea su escultura en un sentido trascendente?.

B. - Sí, es una obsesión positiva de los vascos; creemos en lo trascendente de la expresión artística. Creo que esa obsesión, o esa disposición que tenemos para rechazar lo frívolo, lo momentáneo y lo gestual, tendrá sus razones, no fácilmente explicables, pero que existen.

Este planteamiento lleva a un cierto totemismo. Pretendemos que nuestras esculturas duren en el tiempo, de ahí nace esa solemnidad y esa lentitud de formas, la pesadez física de las mismas. Por esa razón nunca podremos hacer los globos de Corberó, que estaban muy sentidos por él y muy bien hechos, pero pertenecen a otro mundo estético.

J. - Actualmente la escultura se plantea desde una perspectiva bastante diferente, ¿cómo lo vive usted?.

B. - Yo siempre digo que somos los últimos escultores clásicos, clásicos en el sentido de que todavía pensamos que es válido que la escultura sea un volumen situado en el espacio, como es un busto romano o asirio.

Hoy en día hay escultura hidáulica, hay esculturas que se resuelven desde la luz, por luces; hay actitudes que son puramente poéticas, como cuando el artista crea un clima poético (pone arena en el suelo, un paraguas rojo en una esquina y cuelga una cuerda). Está creando con enorme sensibilidad un clima poético que luego desaparece. No queda la obra.

Nosotros eso ya no lo alcanzaremos, lo podemos apreciar, pero pensamos todavía que una escultura es un volumen en el espacio, y en ese aspecto somos "los últimos mohicanos" del arte. Nuestros hijos, las generaciones del futuro, nos valorarán quizá como eso, como los últimos.

Hay aquí una generación de escultores jóvenes, una nueva generación de vascos que dicen: vosotros sois de museo, os queremos mucho, vuestra aportación es fenomenal, pero no deis más la lata. La historia se repite. No hay porque entristecerse.

No les damos la lata, nosotros seguimos, vivimos. No puedes decir: la cosa ha cambiado y yo también cambio. Tú cambias cuando sientes una necesidad interior de cambio; de hecho cumples con una etapa en la cultura de tu pueblo y se acabó, tampoco hay que tener más pretensiones. En general aquí somos muy serios al trabajar, al decir serios quiero decir conscientes y responsables, aparte está el talento de cada uno y eso sí que es un misterio. Y aquí sí que es verdad que sirve lo que haces y no lo que dices.

J. - De esta generación de escultores nuevos, ¿le gusta alguno especialmente o está al margen?.

B. - A mí me parece que todavía no ha destacado ninguno. Están en una actitud más rebelde que efectiva, es una actitud rupturista más que constructiva y espero que hagan algo.

Unos nos siguen, se quejan pero nos siguen, y otros copian descaradamente. Incluso algunos nos dicen que les hemos hecho polvo, no sé por qué, pero dicen: "vosotros no teniais antecedentes y en cambio vosotros sois los nuestros, nuestros antecedentes", nos dicen.

Lo que creo es que ellos no terminan de alcanzar los niveles de una buena escultura y sufren.

Ellos siempre dicen: "somos ciudadanos del mundo", como si los demás no lo fuéramos. Por ese comentario parece como si los que ya tenemos cierta edad, estemos condenados a no poder apreciar ya la obra de un japonés o de un boliviano. También tengo sensibilidad como para poder entusiasmarme por lo novedoso, soy ciudadano del mundo en ese aspecto, sin embargo tengo los pies en mi tierra vasca.

¿En qué consiste la modernidad?. ¿en una ruptura permanente?, tampoco creo que sea así; ¿en hacer esculturas hidáulicas?, ¿es más moderno hacer una escultura hidráulica que una talla en madera?, dependerá de lo que aporte cada uno, porque por ese camino de novedades, se acaba enseguida.

J. - De hecho se está planteando así, como un camino de ruptura permanente.

B. - Sí, sí, ya veo. Hay una tendencia a considerar que hoy en día todo vale. El favor enorme que el arte contemporáneo ha hecho a la sociedad ha sido permitirnos ver arte fuera de la obra de arte, en un trozo de una viga, en una mancha, en una sombra; eso es verdad, pero no todo vale.

Esa obsesión que hay de "lo más moderno", "lo nuevo", "lo último", yo no sé si es una obsesión que se alimenta de la propia obsesión.

Otra problemática es la tendencia del mercado a exigir "joven", de 20 a 25 años. Artistas con futuro (temporal). Eso es de locos.

J. - Otro comentario, en su generación hay un planteamiento de recuperación de la realidad vasca, pero existe también, paralelamente, otro que pretende fondear en el "conocimiento" de la realidad en un sentido genérico.

B. - Hago escultura para conocer lo que no conocía, o para ratificar desde otro ángulo lo que ya conocía. Para conocerme a mí también y para continuarme en la historia de mi pueblo; para otorgar un estilo y una forma de entendimiento a algo que no existía, que sólo tenía realidad verbal. Todo esto me induce a una actitud trascendente. Estoy haciendo una obra cultural para mi pueblo y esa es mi responsabilidad y mi labor.

Ahora he ganado un concurso en Nevada, Estados Unidos, para hacer el "monumento al pastor vasco". He proyectado la imagen de un hombre consustanciado con el paisaje de rocas horadadas en que vivió. Una escultura de ocho metros, en bronce. Se han presentado veinte escultores americanos y dos vascos, además de mí.

Volviendo a lo de los jóvenes y los menos jóvenes, te diré que la "Caja metafísica" de Oteiza -en la Caja de Ahorros Provincial de San Sebastián- es una de las mejores esculturas del siglo XX. No hay quien obtenga con unas simples chapas de hierro planas, esa fabulosa elocuencia estética. Y que luego digan: "ese ya está viejo".

No sé que necesidad hay de despreciar. Sí, "hay que romper", tú construye y si has construido bien ya estarás rompiendo, pero no es válido decir: "aquí lo que hay que hacer es negar todo y empezar de nuevo". Nadie empieza de nuevo. Todos estamos llenos de sonoridades exteriores. El arte es como un río caudaloso. O te quedas en las orillas o te lanzas a él.

J. - Tengo unas preguntas pendientes sobre las técnicas, ¿la policromía que aplica a las maderas de qué tipo es?

B. - En mi caso no se le puede llamar policromía; son ceras, ceras que compro en Francia, muy buenas; la madera se alimenta con la cera, lo único que me permito hacer, cuando el tema lo exige, es embadurnar la madera casi hasta el negro; en algunas, excepcionalmente, he dejado la madera al natural. Es una policromía muy limitada, nunca he coloreado de otra forma la escultura.

Ahora lo voy a hacer con el acero "corten", que se autooxida hasta un grado determinado y queda el rojizo del óxido. Nada más terminar la escultura voy a pintar unas partes, y esas no se van a oxidar. Van a ser unas esculturas con algunas zonas de color, será una excepción. Tengo mucho interés en ver los resultados.

La cera me gusta, sigue siendo familiar, de caserío, no agrede a la madera; la pintura parece más ajena y añadida. Nunca he policromado, quizá por esa razón, pero tampoco estoy en contra de la policromía. Hay que sentirla como algo necesario para la obra.

Estas cosas hay que sentirlas, tienen que nacer, no hay que dejarse llevar por la excesiva información de lo que hacen otros, de lo que "se lleva", de lo que hoy tiene éxito... Si te informas excesivamente, en el fondo se te está llenando la cabeza con ideas ajenas; tenemos que dejar un espacio íntimo para "ser".

Ahora hay un bombardeo con el cine, las revistas, la televisión sobre todo; estamos siempre sometidos a ideas que son de otros, son fotos de otros, son películas de otros, ideas de otros, cantos de otros... y tú ¿dónde estás?. Si quieres decir algo, tienes que cerrar las puertas para encontrarte. Tienes que aislarte, a menudo.

Tengo la sensación de que la juventud está tan abierta, tan abierta a enterarse y a oír los ruidos del mundo, que hay un momento en que no saben quienes son. Son sólo influencias. No tienen un recodo, un remanso donde decir: "vamos a ver, ¿quién soy?, ¿a dónde quiero ir?, ¿qué pienso por mí mismo?".

Las frases "esto está de moda", "ahora se hace esto", "ahora se lleva", siempre son de fuera a dentro.

Yo pongo como ejemplo a Morandi, que pintaba botellas en la cocina de su casa, con una gran poesía. Y ha quedado en la historia del arte con catorce botellas que tenía en la cocina. Un hombre informadísimo, con todas sus pinturas en todos los museos de arte contemporáneo, pero que seguía con sus botellas.

Un caso similar es Brancusi, con más fuerza y más verdad que todo este diletantismo actual.

(Bajamos a ver su exposición permanente).

B. - ¿Ves la estelas?, están en madera también. Primero las hago en madera, pero ya ves que el material que considero el definitivo es la piedra: ésta es de piedra.

J. - ¿Por qué piedra de Calatorao en lugar de la piedra autóctona?

B. - Porque las piedras de aquí yo las llamo las "piedras del Banco de Vizcaya", tienen unas vetas blancas descaradas, y cuando quieres hacer un trabajo sutil, de pronto te aparece una veta y te fastidia. En cambio la de Calatorao es homogénea, no te afeta la línea. Por esta razón nada más. La piedra de aquí es la de Markina, es negra con unas vetas blancas: no me gusta para escultura.

J. - Hay una parte de su escultura que no hemos comentado, los proyectos para Arantzazu, unas cabezas figurativas grandes.

B. - Sí, enormes. Iban a ser de madera. Lo hice en maqueta solamente; lo que tú viste fue un montaje, aquello marchó a París y no se hizo.

Al final se hizo un concurso para pintar el abside porque murió Lara. Arantzazu lo hacíamos Oteiza, Lara y yo. Oteiza había ganado el concurso anteriormente, y después lo ganamos Lara y yo.

En las votaciones, tres votaron por Lara, y tres por mí. La solución la dió Oteiza: "Basterretxea, que tiene un estilo más dramático, que pinte la cripta"; y Lara se quedó con el abside que era el objeto del concurso. Te estoy hablando de hace 35 años... Pasó aquel escándalo, todo aquel lío, y mientras tanto el pobre Lara se murió.

Así que se convocó un concurso restringido entre un fraile pintor, Álvarez de Eulate, autor de la vidrieras de Arantzazu, y yo. Le gané, pero se trataba de que ganara él, porque al ser fraile, no cobraba nada, era de la casa, así que echaron tierra sobre el asunto y me desplazaron.

Años más tarde se convocó otro concurso a nivel nacional, pero no me presenté. El concurso del abside lo ganó Lucio Muñoz, que es quien lo ha hecho, muy bien por cierto. Formidable.

Hace un tiempo pensé: me voy a morir sin hacer la cripta, y me presenté en la Diputación y expliqué el caso, pidiendo los medios económicos para pintar, sin honorarios. Y lo hice, entonces costó cuatro millones seiscientos mil pesetas y yo no gané nada. Al contrario, tuve que poner de mi bolsillo.

También tuve la prohibición del Obispo en lo del "Cristo de espaldas al pueblo", que yo concebí como una protesta del fracaso de Cristo con los hombres, de la mierda de mundo que hemos hecho entre todos. En lo demás pinté lo que me pareció que tenía que pintar. Hay gente que aún se queja, otros no.

J. - Es muy asequible, yo he visto incluso algún arañazo.

B. - Sí, eso no se puede evitar. Me he negado a que se coloque una barandilla.

Ahora estoy exponiendo en Chicago, tengo allí cuatro esculturas de la serie "Ilargi Aman-drearen", que tienen la forma cilíndrica, del árbol. También tengo veintiseis "collages", las "Eguzki Lore" y las "Estelas" de piedra; por eso no están aquí. En América me han propuesto que me quede allí unos tres años, asegurándome que, en ese tiempo, me lanzan al mercado del arte. Les he contestado que si vieran mi casa de Hondarribia y supieran lo feliz que vivo aquí, no me lo habrían propuesto. No me han entendido.

Nestor Basterretxea

querido amigo Juan:

Recibi el resultado de la entrevista que me hiciste en mi casa. Para decirte la verdad, resulta poco adecuada la traducción de lo hablado, al escrito. Quiero decirte que en una conversación, se aceptan mejor las faltas de continuidad en el relato y otras formas de expresión, que al leerse escritas, no resultan.

Voy a corregir el texto que tú me has enviado, quitando algunas cosas y añadiendo otras que, en la conversación, quedaron cortas. Lo hago por un mejor resultado de tu trabajo.

Pronto recibirás lo que estoy ya haciendo. Recibid tú y Carmen, mi abrazo más cordial.

Agur.

Nestor Basterretxea