



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

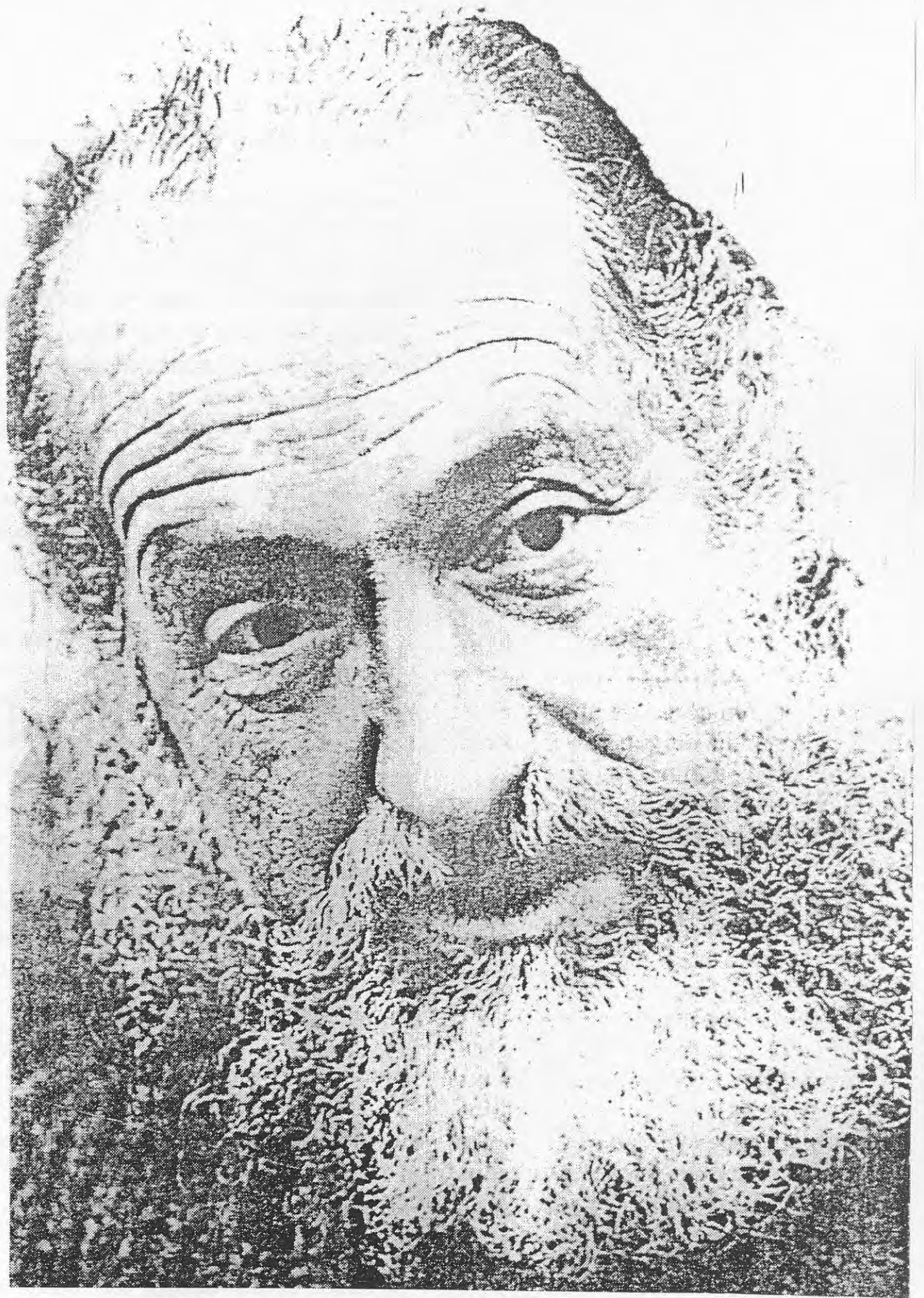
El comportament de la fusta i de l'arbre com a paradigma escultòric: estudi d'una mostra dels escultors que treballen amb tronc o amb biga a l'Estat espanyol (1959-1987)

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.



6. REMIGIO MENDIBURU.

1. L'ESCUPTURA DEL TRONC DINS DEL CONTEXT GENERAL DE L'OBRA DE MENDÍBURU.

El reconeixement general de Mendíburu, per part de la crítica, és degut al treball amb la fusta, és a dir, a l'etapa que ha estat més lligada a la seva vida i el que l'envoltava, a la tradició basca. El respecte per la matèria en aquest treball, l'ha dut a realitzar un tractament natural de les formes orgàniques de les branques, les arrels i els troncs dels arbres, i a l'observació dels elements populars. En les peces més conegudes, els volums els obté per l'aglomeració de les masses lígniques que conserven la forma original i per una manipulació rústica, primitiva, sense cap tipus de concessió al món de la subtileza. L'espai hi té una importància secundària, mentre que hi ha una potenciació dels valors materials. Aquesta no és, ni de bon tros, l'única modalitat de treball que ha desenvolupat amb la fusta, i encara menys, l'única matèria a la qual hi ha dedicat atenció. No obstant això, sí que és cert que és la matèria més utilitzada; les raons d'això les estudiarem en els apartats següents.

Ens introduïrem, a continuació, en l'evolució escultòrica de Mendíburu, tenint en compte l'aspecte cronològic, i després iniciarem un recorregut per les diferents matèries que hi intervenen.

Les primeres escultures de Mendíburu, aquelles de les quals tenim una referència concreta, han estat realitzades al voltant de l'any seixanta, concretament en 1958. Són les "Taluas", escultures en què el component experimental ha cridat l'atenció d'Oteiza:

"Aquí, el escultor, en esta etapa suya, deja caer al suelo grandes discos de arcilla que se rompen en las zonas más delgadas, por las que estalla el aire en cráteres que se convierten en imagen informal de un estado espiritual (eruptivo) de protesta. El escultor secretamente recuerda, ha recuperado, un juego de su niñez en nuestro país, que consistía (el tapulapico) en fabricar cada muchacho uno de estos discos (o talos) para apostar quién lograba contra el suelo la perforación con su sonido (puzakarra, digamos pedo) de más categoría." 1

Per una altra banda, Mendíburu també ens explica que la "Talua"

1 - OTEIZA, Jorge de: QUOSQUE TANDEM...! Ed. Txertoa San Sebastián 1975. (Explicaciones de las ilustraciones: nº 23)

és una mena de coca de pa de panís. En aquesta sèrie, el resultat explosiu de l'experimentació té un contingut metafòric, que l'escultor relaciona amb la situació política del seu país. De fet, són les escultures que tenen més contingut expressiu.

Mendiburu ha passat aquestes escultures a altres materials, com el polièster o el bronze. Nosaltres, en concret, hem vist una d'aquestes "Taluas" de bronze pels carrers d'Hondarribia (Fuenterrabía) i dues més de polièster al seu taller.

En el catàleg "Erakusketa 80" trobem una breu referència respecte de les "Taluas" de J. Viar:

"Preocupat per establir un nexa entre el llenguatge plàstic contemporani i els desenvolupaments espacials i temporals imbricats en la civilització popular del seu entorn, en aquest aspecte, són paradigmàtiques les primeres experiències de les 'Taluas', en què es fonen els procediments informalistes atzarosos amb la mecànica dels jocs populars infantils amb fang, o amb el seu desenvolupament de la txalaparta." 2

2 - VIAR, Javier: CATÀLEG ERAKUSKETA 1980. Ed. Fundació Joan Miró. Barcelona 8 de febrer del 1980. pàg. 46.

La "Txalaparta" i l' "Homenatge a l'aitzkolari" són uns dels primers treballs realitzats amb fusta (biga), després de l'activitat experimental anterior.

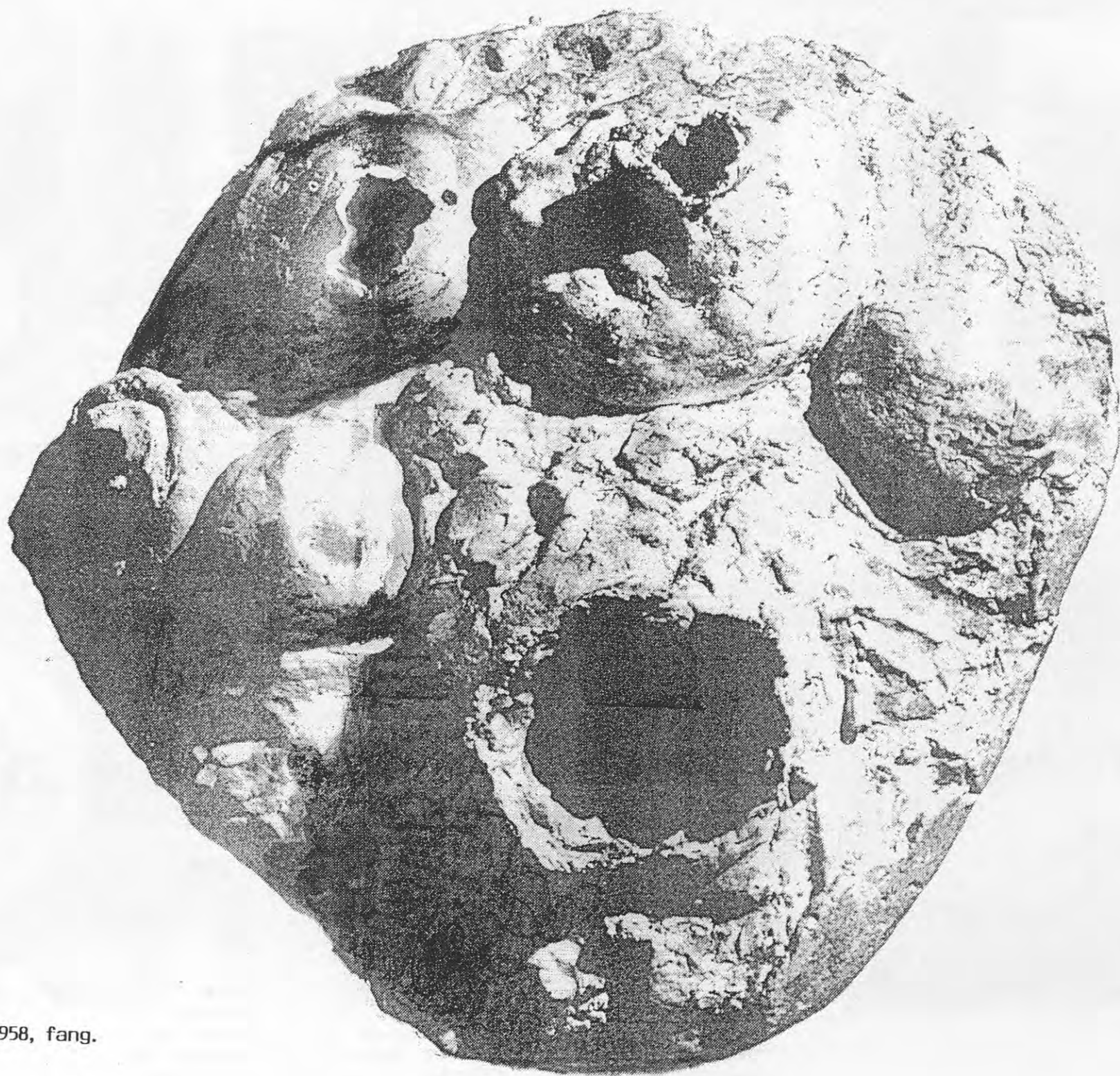
Amb aquestes dues escultures s'inicia el treball de la fusta amb un plantejament estructural i formal que el conduiran a una reflexió al voltant del tema de l'arbre i del comportament de les seves parts.

Estudiarem amb més deteniment els aspectes relacionats amb les escultures que plantegen aquest problema.

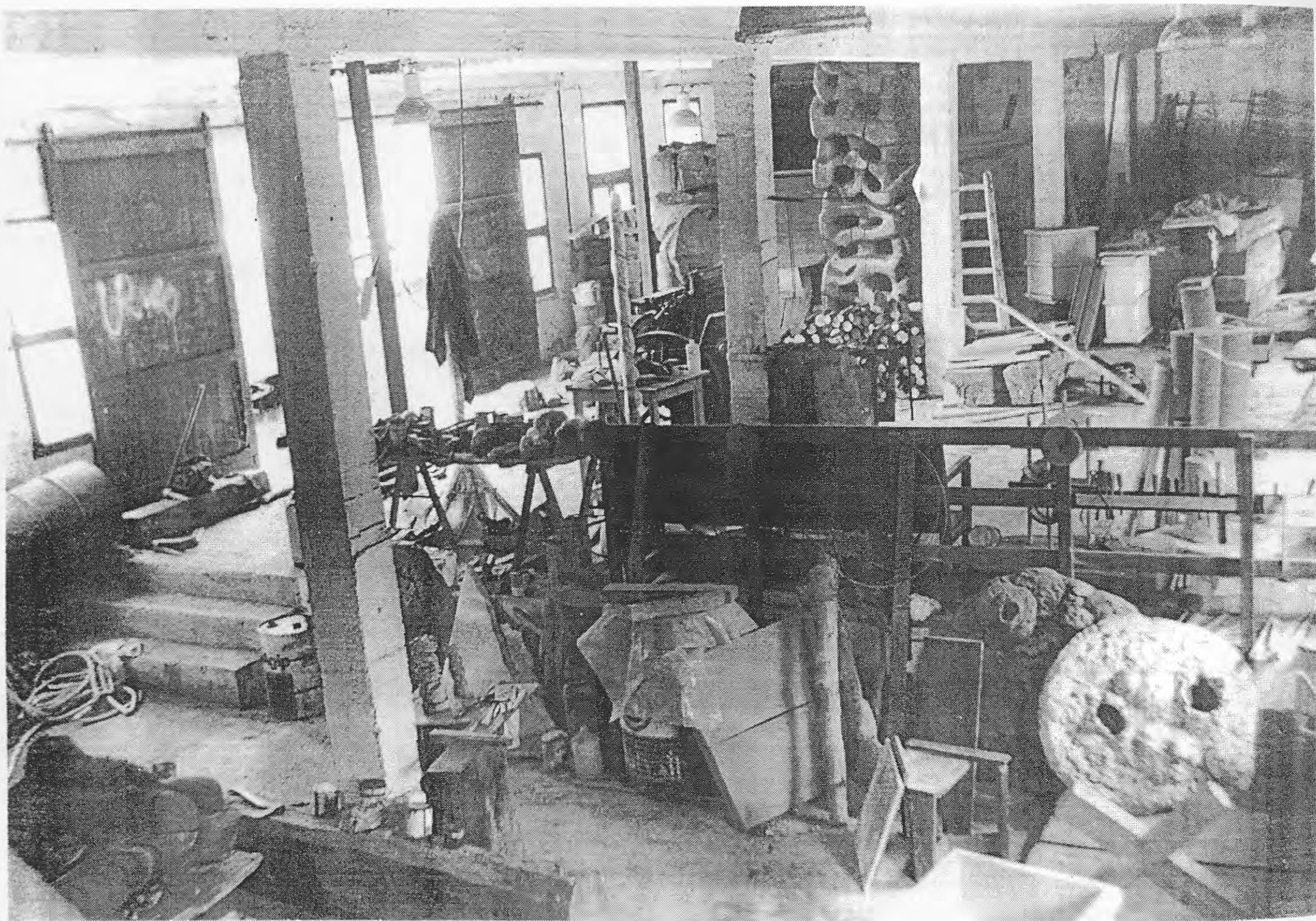
Entre el 1962 i el 1964, Mendiburu inicia el període anomenat de la "Xapa-ferro", en què treballa amb un material diferent. D'aquest període sols hem trobat una breu referència fotogràfica en la revista "Nueva Forma". Mendiburu treballa amb una idea similar a la desenvolupada amb la fusta, al menys inicialment, és a dir, que li preocupa el comportament de la matèria. El període "Xapa-ferro" es desenvolupà posteriorment en els murals situats a Sant Sebastià, concretament els de l'avinguda d'Espanya i els de la zona d'Amara. 3

Aproximadament, en 1965, Mendiburu realitzà uns estudis sobre la fosa del llautó i del plom a partir d'una beca concedida per la Fundació

3 - MENDIBURU, Remigio: "Remigio Mendiburu: nota personal". NUEVA FORMA núm. 101. Madrid, juny del 1974. pàg. 21.



"Talua", 1958, fang.



Taller, 1988.

March.

"Tengo tres o cuatro inventos, es decir; ¿qué aportaciones tecnológicas he hecho a la escultura?. Una de ellas es la del bronce. Yo pedí en la Fundación March una beca para investigar sobre la fundición del bronce y me inventé unas técnicas -que no son conocidas y me las guardo- para hacer esculturas." 4

Amb aquestes escultures, Mendiburu incorporà, en algun moment, els fruits de l'experiència amb les escultures realitzades pel procediment additiu i incorporà aspectes formals que corresponien a solucions de tipus tècnic, que havia utilitzat amb els troncs.

L'activitat amb bronze i llautó es va estendre durant un llarg període, paral·lelament a la de la fusta. Podem dir que, en l'actualitat, Mendiburu encara conserva, en el seu taller, els motlles de cera que no va fondre.

Els aspectes tècnics emprats en el treball de la fusta, concretament ens referim a les espigues (torellons) de fusta amb què travessa els troncs per unir-los entre si, han estat l'origen del plantejament formal de les escultures realitzades en pedra. Respecte d'aquesta troballa, l'escultor ens diu:

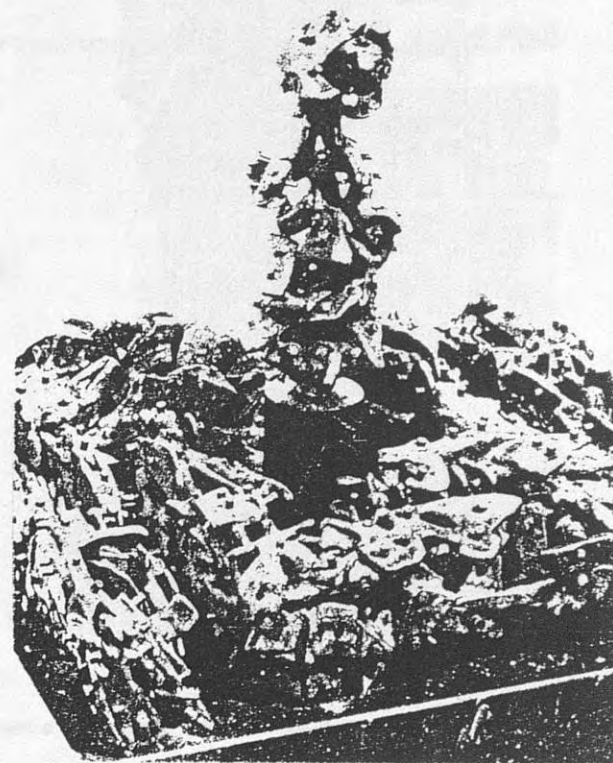
"Muy sencillo. Eso es lo que pasa en las construcciones de troncos. Por ejemplo, tú metes los tubillones -espigas- cada uno en una dirección, y dentro se encuentran. Cuando me di cuenta que se encontraban, cogí un tronco y empecé a agujerear, después sacaba las piezas, las montaba e iba haciendo esculturas con las maclas en redondo.

Es lo mismo hecho en piedra, lo que aquí está hecho con madera y oculto. Sería lo micro y lo macro." 5

També J. Zamalloa fa referència a les escultures de pedra:

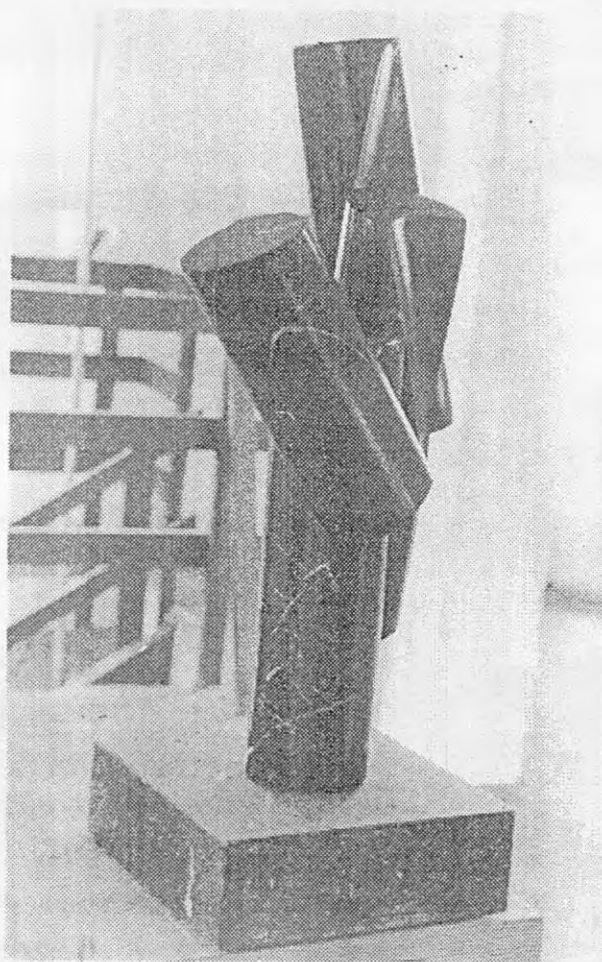
"En el interior de la madera y de la piedra ha descubierto palpito y entraña, no sólo contemplación exterior, imagen desde fuera. Él contempla desde fuera el abrazo interior en la madera y en la piedra. Los ha mezclado dentro para el abrazo y el calor. Los tubillones, dentro, encuentran calor, abrazo, fusión, transparencia e identidad. La madera del leñador que es Remy, la piedra del cantero austero y respetuoso, que es el artista, ha horadado el interior inerte para infundirle sus pasiones que ha trasladado a

4 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu" inclosa en aquest treball.

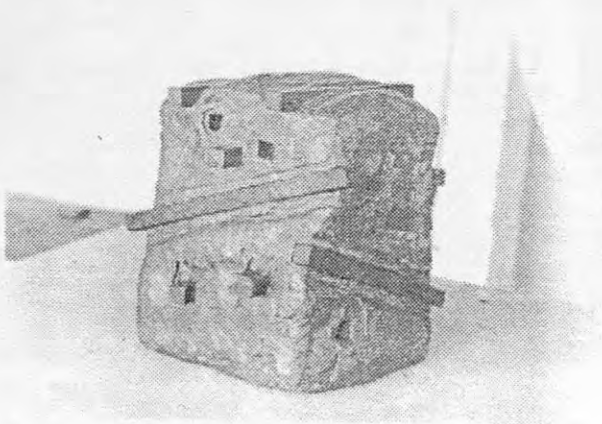


Escultura de llautó.

5 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.



"S.T.", 1973, pedra.



"S.T.", 1988, plom i ferro.

la madera y a la piedra: La biografía de su pueblo sufrida y superada en los caminos de la historia en la que todos somos actores y no testigos mudos." 6

Les escultures de pedra negra (pedra de Markina, Biscaia) són construccions realitzades amb cilindres que s'interseccionen i que recorden les macles cristal·logràfiques.

Les escultures d'aquests material que hem vist en el seu taller, no són de grans dimensions; tenen, aproximadament, un metre d'altura i la verticalitat n'és una constant dominant. Els acabats mostren un poliment brillant, que transparenta les vetes d'aquest tipus de pedra.

Mendiburu ens diu que ha treballat poc aquesta matèria:

"La piedra la he trabajado poco, no me gusta mucho. Hice una piedra grande de cuatro metros y medio para el Museo de Vitoria, ésa sí que es una piedra hermosa, de veinticinco toneladas." 7

Una altra escultura de grans dimensions, realitzada en pedra negra, és la presentada en la Triennial d'Escultura de París, en 1978, i que es deia "Arri-biur"; tenia un tractament i una composició similar a les ja comentades.

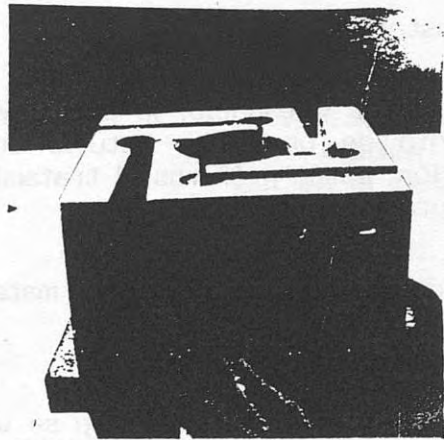
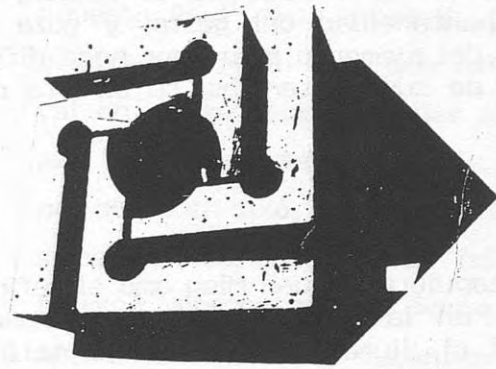
Independentment de la utilització dels materials que hem citat fins ara, Mendiburu en fa servir d'altres que combina amb la fusta: són el guix, els draps amb polièster, el ciment. Recentment (1981) també ha utilitzat l'alabastre en unes sèries on el tronc perd la seva identitat.

Mendiburu també ha realitzat en formigó alguna escultura, com es el cas de l'exposada a Santa Cruz de Tenerife, en 1973. L'escultura té una forma cúbica i en ella s'han practicat unes obertures al voltant del nucli, que és cilíndric, vertical i buit. La planta és similar a la d'una creu gammada.

Darrerament, la necessitat experimental, l'està conduint a fer noves realitzacions amb el plom, les quals conserven la dimensió de la maqueta, d'uns quinze centímetres. La forma és cúbica i sols unes barres de ferro, de secció quadrada, travessen el bloc compacte del plom, però sense arribar a deformar-lo. Aquest tipus d'estudis els realitza també amb blocs cúbics de fang i amb fustes que els travessen, cosa que recorda, per

la constitució material, les toves de la construcció.

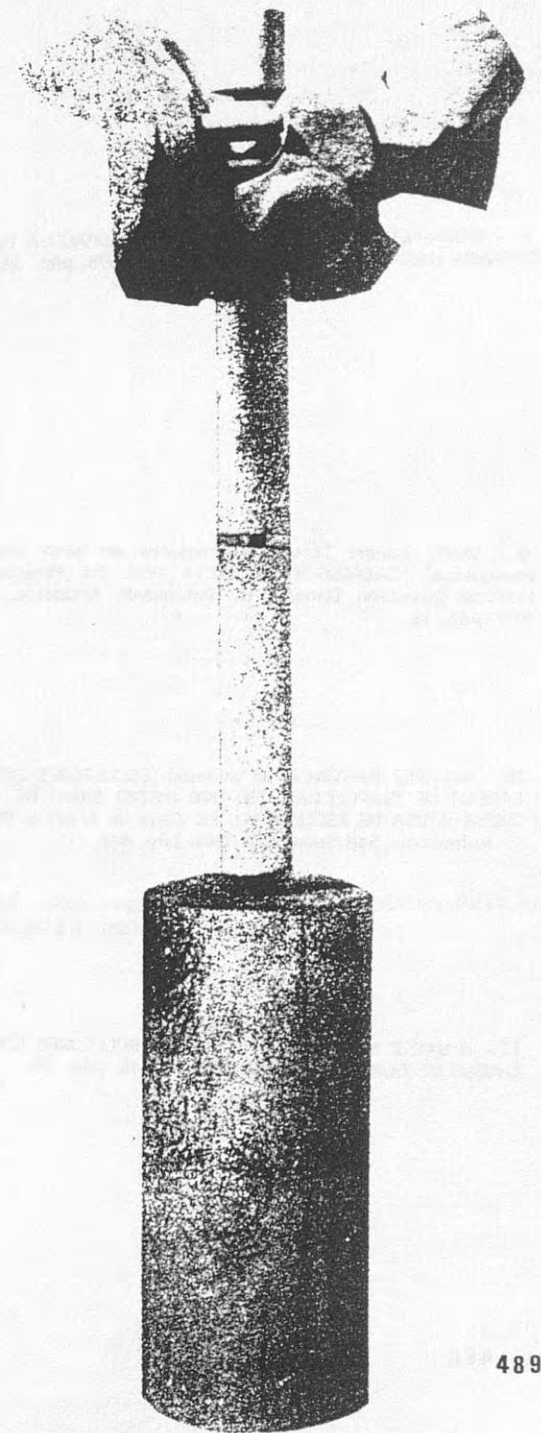
Amb l'exposició cronològica de les matèries utilitzades per Mendiburu, volem destacar que l'activitat fonamental al voltant del tronc ha determinat considerablement el treball realitzat paral·lelament amb d'altres matèries: la incorporació d'aspectes formals que tenen l'origen en les solucions tècniques aplicades en el treball del tronc. De totes formes, també és cert que podem trobar alguns treballs de caire experimental, els quals tenen un nivell d'estudi diferent, com les "Taluas", i els blocs de plom que acabem de comentar. Però, fonamentalment, l'activitat sobre el tronc és la més important, per la seva concepció i extensió com veurem posteriorment.



Escultura a Santa Cruz de Tenerife, 1973.



Maquetes, fang, 1988



2. CARACTERÍSTIQUES GENERALS DE L'ESCULTURA DE MENDÍBURU.

Hi ha una sèrie de factors que afavoreixen el fet d'incloure Mendíburu dins les coordenades pròpies de l'informalisme, encara que això no és pertinent per a tota la seva obra.

La crítica ha destacat aquests factors, M. Medina escriu:

"Remigio Mendíburu es, además, prototipo del neto informalismo escultórico: su obra se establece sobre gran número de elementos que se ordenan en sintaxis improvisada y regida por los principios de complejidad y acumulación; enlaza con el afán romántico de dar expresión nueva a la vieja tradición popular; confía en la validez de la acción, de la intuición y de la espontaneidad del gesto; y goza de polisentido, pues el auge del elemento innovador hace difícil la declaración inmediata de sus contenidos, su directa comunicación." 8

J. Viar confirma el comentari de Medina:

"Mendíburu amb els seus tapuleros i Juan Mieg amb el refinat materisme deixen entrar en la seva obra la conformació atzarosa, l'automatisme i el lliure discórrer de la matèria plantejats més teòricament pels surrealistes i executats d'una manera sistemàtica per l'informalisme." 9

M. S. Álvarez destaca, per un altre costat, el caràcter expressiu:

"El carácter expresivo de formas y espacio, la acumulación de los volúmenes, el triunfo de un orden natural antes que racional en su composición, están próximos al tratamiento que reciben en la escultura informalista." 10

Sobre l'origen d'aquesta inclinació cap a l'informalisme, la mateixa autora comenta l'estada de l'escultor a París, en 1958:

"Allí se siente atraído por el informalismo que como se verá no es ajeno a su obra." 11

Hi ha altres crítics que destaquen característiques diferents, com el fort contingut simbòlic. Això els porta a incloure Mendíburu en una

8 - MARÍN-MEDINA, José: LA ESCULTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA (1800-1978). Ed. Edarcón. Madrid 1978. pàg. 322.

9 - VIAR, Javier: "Tres generaciones de arte vasco de postguerra". CATÁLEG ERAKUSKETA 1979. Ed. Ministerio de Cultura Dirección General de Patrimonio Artístico. Madrid 1979. pàg. 15.

10 - ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^{ra} Soledad: ESCULTORES CONTEMPORÁNEOS DE GUIPUZCOA, 1930-1980 (MEDIO SIGLO DE UNA ESCUELA VASCA DE ESCULTURA). Ed. Caja de Ahorros Provincial de Guipuzcoa. San Sebastián 1983. pàg. 609.

11 - ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^{ra} Soledad: ESCULTORES CONTEMPORÁNEOS DE GUIPUZCOA, 1930-1980. op. cit. pàg. 594.

nova classificació. Aguilera Cerni n'és un exemple:

"La simbolización organicista viene a ser la respuesta contemporánea a la actitud que entiende el arte como contemplación, representación o captación de la naturaleza, sea en sus formas, sea en sus energías, sea en ambas cosas a la vez." 12

Fonamentalment, l'escultura que té un referent simbòlic en la natura i els seus comportaments, és la desenvolupada amb el tronc. Això no obstant, les "Taluas" també tenen, pel comportament material i espacial, un contingut simbòlic que ens situa davant dels esdeveniments naturals (les explosions). L'experiència amb el ferro, que és breu dins el context general, ens remet a un entorn industrial amb el qual l'escultor no s'identifica, aquesta és l'única excepció. Allò que hi ha d'orgànic en els treballs amb bronze ens parla d'un món estrany de vísceres, d'un món complex, i natural en conseqüència, similar al plantejat amb els troncs. Potser l'exercici més racional i menys orgànic és el realitzat amb els cilindres de pedra; no obstant això, el paralelisme amb les formes cristal·logràfiques ens situa, de nou, davant d'un fet natural. En canvi, les formes cúbiques de formigó, presentades a Santa Cruz de Tenerife, i les maquetes de plom que està realitzant recentment ens orienten en una direcció distinta i estranya quant al conjunt. Mendiburu respecta el caràcter simbòlic d'aquesta referència natural generalitzada. M. Medina diu que és un crit que evoca els orígens:

"Por eso estas obras nos llevan a una región meta-artística, a la mística de lo originario, y nos invitan a emplearnos allí en el desarrollo de esas fuerzas irracionales y ocultas que también nos constituyen. Mendiburu canta o grita a los orígenes; es decir, al misterio de la iniciación del hombre en el arte; tanto como a la de un pueblo en su identidad." 13

La dualitat home-natura es reflecteix també a través del referent popular, del qual extreu tant la manera de tractar la matèria, com alguns dels models temàtics de l'escultura. La "Txalaparta" i la dedicació a la fusta són un exemple clar d'això. Les "Taluas" també respecten el component popular i lúdic. El mateix hem de dir de les darreres sèries dedicades

12 - AGUILERA CERNI, Vicente: INICIACIÓN AL ARTE ESPAÑOL DE LA POSTGUERRA. Ed. Península. Barcelona 1970. pàg. 136.

13 - MARÍN-MEDINA, José: LA ESCULTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA (1800-1978). op. cit. pàg. 327.

a les portes dels caserius, a la tala dels arbres i a la sembra, en relació a als costums rurals.

"Mi obra la remito al contexto donde ha nacido, sin atribuirme falsas originalidades, cara a la galería, que nieguen el contexto de donde surge el propio trabajo de creación. Y la importancia que tiene una cultura popular viva para un artista actualmente. A mi entender la máxima aportación del arte contemporáneo consiste en ponernos en contacto con un arte popular en creación, en sus distintas tendencias, abocadas a desterrar el divismo en el arte." 14

14 - MENDIBURU, Remigio: "Remigio Mendiburu: nota personal". op. cit.

"L'escultura de Remigio Mendiburu s'ha manifestat com a experiència de la natura i com una experiència de la civilització nascuda al seu entorn d'una entesa molt pròxima amb la natura. Centrada en la consideració de la forma en els límits de la seva pertinença al tresor natural o al de la manipulació humana (artesana o artística) i investigació en l'engranatge i acomodació de les unitats en conjunts de morfologia també acostada a un assentament natural, propera en els procediments a una tasca artesana primitiva, plena sempre de la profunda cordialitat dels materials tradicionals i de l'utilitatge menys sofisticat." 15

15 - VIAR, Javier: CATÀLEG ERAKUSKETA 1980. op. cit.

Els models temàtics no tenen, en cap moment, un caire imitatiu, sinó que són punts de partida, són referents que permeten una interpretació no figurativa, i que hem d'incloure forçosament dins l'àmbit de l'abstracció.

Aquesta tendència a l'abstracció té un sentit eminentment expressiu, potent, originat per l'acumulació de forces i formes amb un clar ascendent natural o funcional.

"Existe un rasgo común a toda la obra de Remigio Mendiburu, su carácter eminentemente expresivo, fruto de esa inspiración en formas vivas, orgánicas, naturales o en instrumentos tradicionales de labranza de su país. Expresividad que se basa por tanto en formas existentes en el entorno del artista." 16

16 - ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^{ra} Soledad: ESCULTORES CONTEMPORÁNEOS DE GUIPUZCOA, 1930-1980. op. cit. pàg. 602.

La manera de resoldre les escultures també fomenta la tendència expressiva. L'acció intuïtiva de Mendiburu és espontània i lliure i comunica el contingut personal sense desdibuixar el potencial de la matèria; ans al contrari, l'aprofita.

Mendiburu reivindica un plantejament vivencial de l'escultura, basat en les necessitats i en les intuïcions. El projecte recull la llibertat d'ac-

ció que li permet deduir i treure conclusions o conceptes relacionats amb la vida i amb el seu entorn, sense la pretensió de crear-se un programa que el pugui conduir per un camí prefixat de manera racional:

"Yo me muevo por necesidades. No me muevo por conceptos. Las necesidades hacen que haya conceptos. Si un concepto estorba, lo dejo, porque la necesidad vital es muy superior para mí a lo que en un momento determinado he podido plantearme racionalmente. Los ritmos que yo necesito vivir son los que me hacen actuar. Por un planteamiento una obra nos puede llevar a un lugar que no era el mejor, no aprovechable. Creo que el arte nos puede llevar a sitios erróneos, pero válidos, a sitios fabulosos, extraordinarios, de todo tipo, cosa que a priori nunca nos llevarán los conceptos." 17

17 - MERINO, J. L.: "Remigio Mendiburu". DEIA. Bilbao, 18 d'octubre del 1982.

Observant el conjunt de la seva obra, podem dir que són dos els factors que determinen l'aspecte formal: 1) el respecte del comportament natural de la matèria; 2) l'ordenació geomètrica de les masses i els volums.

El primer factor té l'origen en la tendència informalista que allibera la matèria de la seva supeditació a la forma, cosa que li dóna un protagonisme que mai no havia assolit fins a aquest segle.

El segon factor és una conseqüència de la necessitat d'organitzar els límits del creixement evolutiu de la forma i de la voluntat de fixar la intervenció sobre la matèria.

Els dos factors els podem trobar en les escultures realitzades en cada matèria. En cada peça hi destaca més un factor que l'altre: Les "Taluas" parteixen de la forma circular, però l'alt relleu obtingut és conseqüència del comportament del fang front a una pressió interior. Les xapes de ferro parteixen de la forma irregular rebregada o de la forma original (secció industrial). Els bronzes són el resultat de l'estructura prèvia de la cera i generen una aglomeració de formes viscerals. La pedra té un referent geomètric clar; el cilindre. I el plom i el formigó deriven del cub. L'estudi dels factors que afecten la fusta els desenvoluparem en els apartats següents, però podem avançar que hi participen plenament.

La massa és una de les característiques que identifiquem més clarament en l'obra de Mendiburu, la qual no s'ha de confondre amb una intenció monumental. La potència de la massa es dóna a partir de la concentració de les parts de la matèria o de la substracció de la massa global

de la matèria. La geometria actua generalment com un marc d'aquesta massa, impedint l'expansió indefinida. Podem dir que la massa és com una constant en el treball de la fusta, si exceptuem part de la darrera etapa, en què el tronc perd aquesta característica, sobretot en els treballs realitzats en formigó. També és característic dels treballs realitzats amb plom:

"De estos estudios tengo bastantes fundidos en plomo e incorporo trozos de hierro, además. Y pesan muchísimo. Ésta es toda de una pieza maciza." 18

18 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

I en la pedra també observem la tendència a la massa, i pels comentaris de Mendiburu deduïm que aquesta és una sensació satisfactòria.

Potència, noblesa i atzar, sembla que són les característiques que l'escultor vol transmetre o extraure dels seus treballs. La potència és originada en la massa. La noblesa té el sentit de la matèria que actua per un comportament propi, quasi humà. I l'atzar es refereix a la manera intuïtiva de fer, de deixar que l'home i el temps prenguin el seu ritme, el seu camí. Podíem parlar d'una sintaxi improvisada, tal com comentava anteriorment M. Medina, però, en realitat, és una sintaxi que respon al comportament natural de l'home en el seu medi i de la matèria en la seva propietat. Com diu Mendiburu, hi ha unes lleis que determinen el creixement d'allò que està fent cada dia. El temps, tan reivindicat en les escultures fetes per Mendiburu, acumula, suma, però també aporta un cicle modular, una pauta, i aquesta pauta modular i orgànica s'incorpora als seus treballs com una llei.

El temps participa de l'escultura quasi com un ingredient:

"La labor es muy larga y muy paciente y, al menos en mi caso particular, si no es una obra con mucho tiempo por medio, no me gusta que aparezca. Me pasa como con los buenos potajes, que me apetece que tengan una sedimentación." 19

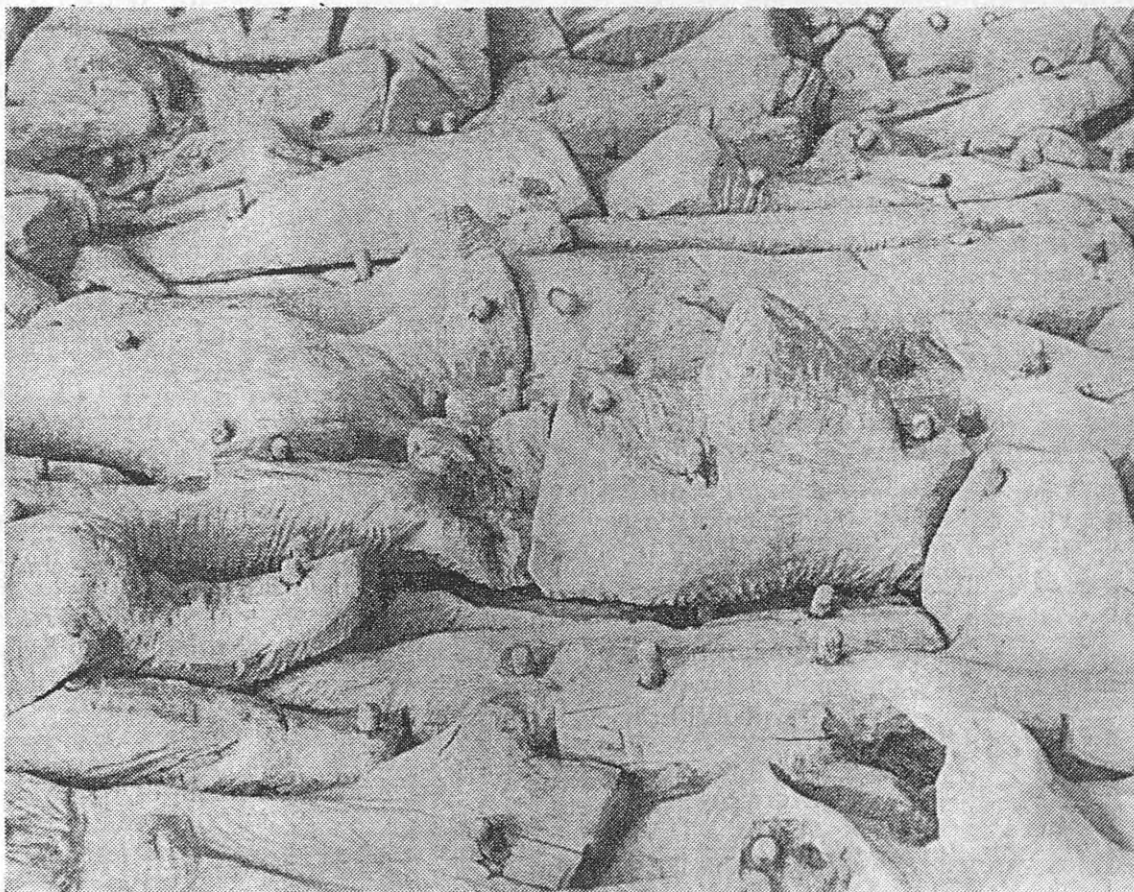
19 - Remigio Mendiburu a GARCÍA, C. T.: "Remigio Mendiburu se sincera: soy un existencialista". EUSKADI. Bilbao 22 de gener del 1982. pàg. 42.

L'espai és, per a Mendiburu, tot un món de distàncies, en el qual predomina el sentit de la visió. La concepció que té de l'escultura reivindica la proximitat, la mitja llum, l'ambient receptiu on tots els sentits del cos estan oberts al món.

En les primeres escultures "Taluas" la intervenció de l'espai és una manera de fugir, de fugir explosivament dels llocs tancats; i si observem també les "Gàbies per a ocells lliures", l'espai ens remet a un límit desocupat, lliure. Però la línia directriu és que la tendència massiva s'imposa i sols fa algunes concessions a l'espai que ens envolta. Ell permet que aquest es convertesca en refugi ("Argi Iru Subi") o mòdul que diversifica la unitat vertical (gran roure de Orokieta), o tan sols en un límit entre els diferents troncs o cilindres, com en el cas dels murals de la Caixa d'Estalvis provincial de Sant Sebastià.

L'hermetisme més definitiu el podem veure en els darrers treballs en plom.

L'absència d'espai ens transmet generalment una sensació d'opacitat, d'hermetisme, de gran closca de tortuga. Mendiburu s'amaga dins d'aquesta closca, dins el treball, i ens deixa intuir la seva gran humanitat. Aquesta és la característica més evident de l'escultor, la gran humanitat, la sensibilitat que té per tot allò que és fràgil i natural. Això ho transmet a les escultures.



Mural Caixa d'Estalvis de Sant Sebastià, fragment.

3. L'ARBRE: UNA REFERÈNCIA CONSTANT EN L'ESCULTURA DE MENDIBURU.

Les raons que inclinaren Mendiburu a treballar la fusta s'han de buscar en la infància, com ell suggereix:

"Yo viví en el bosque de pequeño, en Francia sobre todo -en el exilio estuve a más de doscientos kilómetros al su-
reste de París- de niño iba mucho al bosque, antes incluso de venir a Fuenterrabía, porque salimos exiliados cuando yo tenía cinco años y volvimos cuando tenía nueve o diez, y prácticamente en ese tiempo yo ya había hecho la escultura interiormente, de alguna manera. Había hecho un recorrido por sitios y bosques, y después he podido releer en algunos libros... aunque las sensaciones, las siento yo, no las saco de ningún libro." 20

20 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

José Ángel Lasa, a l'entrevista realitzada a Mendiburu, també fa referència als possibles orígens d'aquesta inquietud:

"Quizás porque su madre fuera de caserío, quizás porque su padre fuera cantero, de todas formas él tampoco sabe seguro por qué, se inclinó más por el ambiente del caserío y tuvo su primera aproximación al mundo de la madera, concretamente en un bosque de alisos." 21

21 - EZPEL (LASA, José Ángel): "Luces y sombras en los alabastros y maderas de Remigio Mendiburu". EGIN. Bilbao, 24 de gener del 1982.

És lògic que la vivència del medi natural l'hagi orientat en aquesta direcció. En el seu entorn el bosc i l'arbre són elements característics i per això els treballs que s'hi relacionen són abundants.

"La madera, el árbol, es el material que más cerca he encontrado para expresarme. Ha sido más sencillo entenderme con un casero que con un industrial. He trabajado largos meses en el bosque y he podido convivir y aprender los conocimientos de unos hombres desinteresados y abiertos por mostrar su gran capacidad de creación con unos medios simples. Ello ha hecho que me encuentre con toda una tradición en la madera, muy popular de nuestro país. Tradición de vital importancia para mi obra, sin la cual no existiría mi testimonio individual de aportación a un entendimiento de cultura contemporánea." 22

22 - MENDIBURU, Remigio: "Remigio Mendiburu: nota personal". op. cit.

En una altra entrevista afegeix:

"En esto yo siempre he tenido un sentimiento, más que una razón. Yo me he alimentado espiritualmente de lo que está a cincuenta kilómetros a la redonda. Y como nuestro país es muy pequeño, nos hemos encontrado en el meollo de los sitios donde están los bosques, que es, por lo general, en Navarra. Y al conocer este país, por ser tan pequeño y tan amado, sabemos que en Urbasa hay los mejores robles, cerca de Orokieta; aunque no los castaños, por ejemplo. Ahí está el encanto que tiene al encontrarte con lugares donde conoces perfectamente cuál va a ser el material de tu trabajo." 23

El bosc és un dels espais més suggerents per a Remigio, per a la seva ordenació laberíntica, per a la multiplicitat de sensacions que es perceben i també per als esdeveniments que en ell resten ocults, per al seu enigma:

"Para mí lo importante es ir al bosque, vivir con todos los elementos que hay allí; porque en el bosque pasan cosas, muertes, gritos, sangre, asesinatos. Para mucha gente el bosque es algo lejano, algo que les cuentan." 24

Però, a més, el bosc resulta summament interessant pels coneixements que d'ell podem obtenir, ja sigui vivint-lo directament o a través del tracte amb els llenyaters o amb d'altres personatges que el visquin intensament.

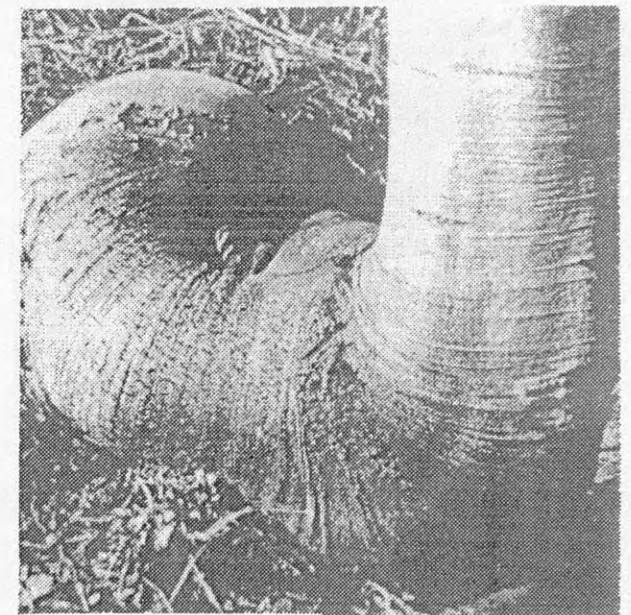
L'arbre, com a individu, representa, per a l'escultor, quelcom més que la matèria amb la qual realitza les escultures. El contingut simbòlic i l'entitat com a ser viu són dues de les fonts que alimenten la vida de l'escultor.

"Sí, el árbol es lo más parecido al ser humano; y por eso existe un diálogo desde muy adentro y al trabajar, trabajas como un gusano que muestra el camino y encuentra la forma. A veces aparece un hueco y ese hueco te destruye lo que tú pensabas que podía ser una forma de participación, pero que te puede revelar algo por tí jamás soñado. La madera ya no es un material, la madera es algo que te enseña constantemente a convivir con ella." 25

Mendiburu, en la nostra entrevista també insisteix en la valoració de la globalitat de l'arbre:

23 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op .cit.

24 - MERINO, J. L.: "Remigio Mendiburu". op. cit.

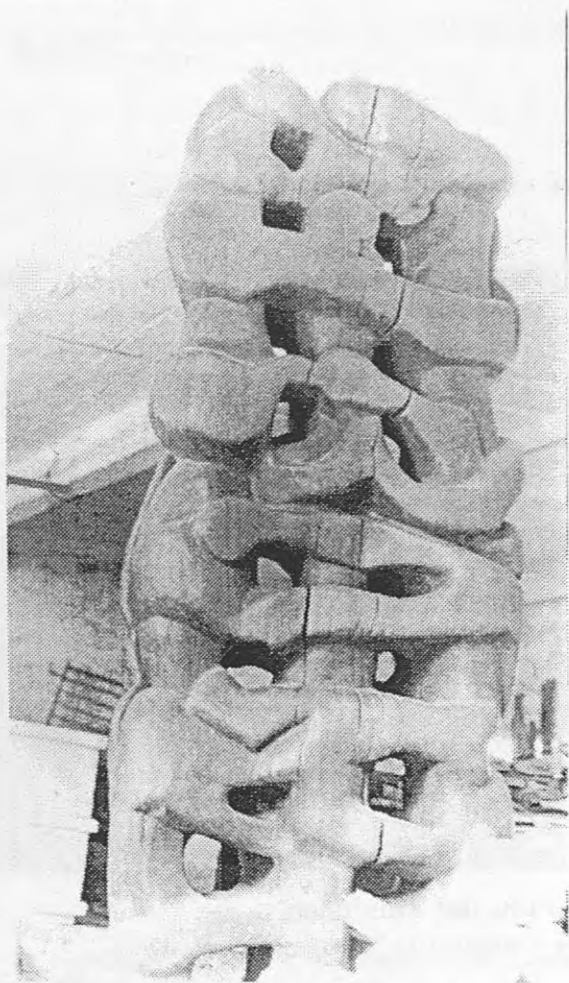


Faig del País Basc.

25 - MERINO, J. L.: "Remigio Mendiburu". op. cit.

26 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

27 - ARMAÑAZAS, E.: "Remigio Mendiburu expondrà quinze esculturas la próxima semana en Bilbao". DEIA. Bilbao, 12 de gener del 1982.



"Gran roure d'Oroquieta",
símbol de l'arbre de la vida.

28 - SUREDA, J.: "Realidad y existencia de la escultura vasca". GUADALIMAR núm. 25. Octubre del 1987. pàg. 63.

"Más que con la madera me identifico con el árbol. He tratado más bien la materia a través del fenómeno del árbol que de la madera. El planteamiento global es el árbol. El árbol y el pájaro en muchos aspectos.

He trabajado en todos los aspectos: las raíces (...) también con el tronco y con las ramas, o sea, he aprovechado todo el recorrido del árbol hasta adquirir conciencia de la propiedad del árbol." 26

Per una altra banda, l'arbre està arrelat a la cultura ancestral del seu poble, en les tradicions, en els costums, en els esports, els oficis:

"Yo no me planteo la madera, me planteo el árbol que en todo el arte contemporáneo no existe (...). Vivo en una sociedad que, ancestralmente, me lo da." 27

Respecte a l'ordenació cíclica i regeneradora i a l'aspecte simbòlic que l'arbre aporta a l'escultura de Mendiburu, J. Sureda escriu:

"Mendiburu (1931) descende hasta las entrañas del mundo a través del árbol, y descende no para buscar, ni tan siquiera para encontrar, sino simplemente, si la vida es simple, para vivir. El árbol, desde el prohibido árbol del conocimiento hasta el árbol microcosmos de las primitivas culturas orientales, desde el 'Kiskam', el árbol sagrado de Eridu, hasta el Yggdrasil, el árbol cósmico chino que adentra sus raíces hasta el corazón de la tierra, desde los mitos de árboles antropógenos hasta la transformación de las plantas en héroes, el árbol, ese árbol que no inspira, sino que es la obra escultórica de Mendiburu, encarna, como afirma Mircea Eliade, la realidad que se hace vida, que crea incessantemente, que se regenera manifestándose en un sinnúmero de formas, sin agotarse jamás. Mendiburu trabaja entonces esa regeneración a través de la imagen cosmogónica del tronco arbóreo, transcribe la propia historia de Euzkadi, sin acercarse a lo accidental, a lo concreto." 28

La trajectòria de Mendiburu ha estat orientada molt especialment cap al diàleg amb l'arbre, diàleg de naturalesa plàstica que extén també al bosc i a la seva cultura.

4. L'ENTORN NATURAL EN L'ESCLTURA DEL TRONC DE MENDÍBURU.

Mendíburu, a través de l'escultura, ens parla de l'arbre, del bosc, però també de l'home que viu en relació permanent amb aquest medi, amb l'entorn natural. Arbre, bosc i natura són tres estadis d'un mateix plantejament, que es guia fonamentalment per les sensacions, per una percepció global del medi, i en què és tan important l'olfacte com l'oïda, el tacte o la vista, el moviment del cos com el silenci i la quietud.

Mendíburu, amb la recerca, ens transmet la humanitat romàntica subjacent en el desig de gaudir de l'entorn natural a mans plenes, sense ansietats i, per això, ens ofereix l'arbre com a model.

"...se ha ido apartando a un solitario mundo en el que el árbol transformado en escultura y en símbolo de enraizamiento en la tierra, se convierte en su constante preocupación. Su labor escultórica intenta una síntesis entre la naturaleza y la obra artística, síntesis en la que la obra adquiere casi apariencia de objeto encontrado." 29

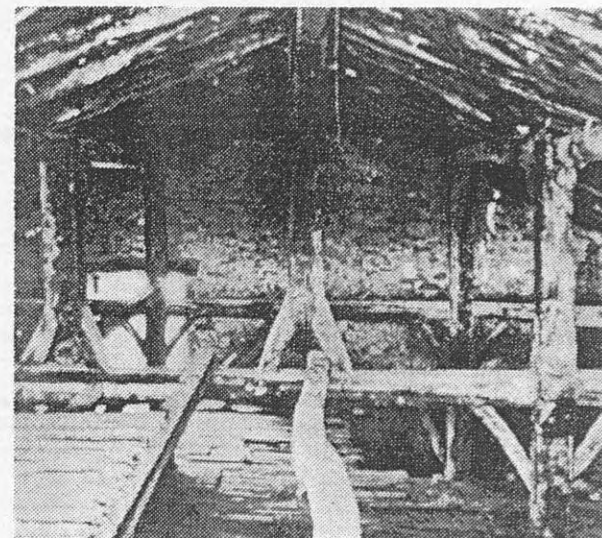
La vivència de la natura s'ha convertit en la gran experiència:

"La escultura de Remigio Mendíburu se ha manifestado como experiencia de la naturaleza y como experiencia de civilización nacida a su vez de muy próximo entendimiento con la naturaleza." 30

El desig de contrastar la seva realitat amb la de les escultures el condueix cap a una recuperació del seu medi natural.

"Cuando me fui al caserío (Aralar), lo hice para saber si lo que estaba yo haciendo en la ciudad, funcionaba en el campo. Estuve catorce años trabajando en el caserío de Aralar, me puse yo mismo a prueba para saber si lo que estaba haciendo tenía o no sentido." 31

I també cap a la recuperació de les tradicions populars i de la força cultural de l'home basc. Quan li preguntem, a Remigio, sobre la influència de les tradicions populars en el seu treball, contesta:



29 - SENSE AUTOR: "Principales protagonistas del arte vasco de postguerra". ARTES PLÁSTICAS. Barcelona, 1 de gener del 1980. pàg. 18.

30 - VIAR, Javier: CATÀLEG ERAKUSKETA 1979. op. cit.

31 - Remigio Mendíburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendíburu". op .cit.

32 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

"No he recogido de una forma científica estos aspectos, pero sí de una forma intuitiva. Me he guiado por emociones más que por un sentido racionalista." 32

Aguilera Cerni precisa:

"Remigio Mendiburu descubre de modo mucho más directo que Chillida su relación con las tradiciones folklóricas del pueblo vasco, con las mitologías del árbol hundido en la vejez de la tierra, de la savia muerta y la fuerza del hombre." 33

33 - AGUILERA CERNI, Vicente: INICIACIÓN AL ARTE ESPAÑOL DE LA POSTGUERRA. op. cit. pàg. 137.

Genua també destaca la incidència del món rural:

"Mendiburu, el ondarribitarra refugiado en un caserío de Inza, en Navarra, nos presenta unas obras muy rústicas, telúricas, como en una comunión con los elementos tradicionales del trabajo campesino." 34

34 - GENUA, J.: "El artista está comprometido plásticamente con el pueblo". UNIDAD. San Sebastián, 21 d'agost del 1976.

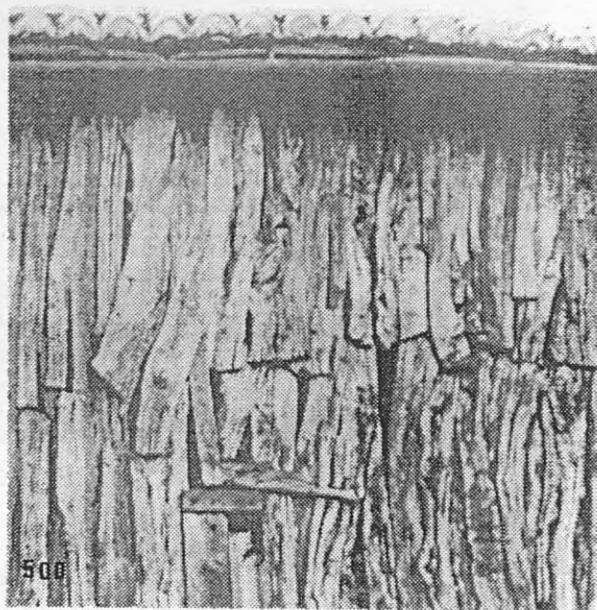
El tractament de la temàtica subjacent, de la temàtica de la natura, parteix del món de les percepcions tàctils, corporals, sensibles, en què el temps té un valor d'eternitat. Aquest plantejament ens situa davant de l'escultura que es refereix al model orgànic.

"...Remigio Mendiburu nos ofrece en madera tallada y pulimentada (acariciada, sería más exacto) como un cementerio marino de grandes cetáceos cuyos huesos pulidos por los siglos y las aguas se ensamblan en una extraña anatomía. Posiblemente el escultor de Fuenterrabía sea el representante de un expresionismo plástico que con sus formas singulares hace bueno el aforismo de que 'la naturaleza imita al arte'." 35

35 - BERRUEZO, J.: "Exposiciones, artistas y...". EL DIARIO VASCO. San Sebastián, 28 de desembre del 1975.

El quefer artesà i primitiu de Mendiburu, amb materials tan tradicionals, amb formes que es revesteixen de natura, recordant la seva essència, mostren una tendència individual, silenciosa, que s'explica en allò que és col·lectiu i que parla de l'arbre perquè gaudeix del bosc:

"Yo no sé hasta qué punto nosotros tenemos conocimientos genéticos o colectivos, es decir, si tú o yo tenemos una memoria o conciencia colectiva. Tú y yo como escultores, si somos mínimamente conscientes y honestos, nos damos cuenta que hay formas que pretencen a la colectividad, que no nos pertenecen exclusivamente; de eso se da una cuenta inmediatamente (...) Sí que se inventa, pero más



Corral de fusta, País Basc.

que inventar, se recorre a las formas colectivas; el escultor es simplemente la conciencia que las saca a relucir. Haciendo esta reflexión, yo me doy cuenta de que muchas veces las formas que se hacen proceden de lo colectivo, no son formas personales, aunque no niego la aportación personal." 36

Les formes que pertanyen a l'inconscient col·lectiu són les que estan instal·lades en la cultura heretada, en aquella que té els orígens en els principis de la naturalesa. L'arbre és una de les imatges més clarament identificades amb l'inconscient col·lectiu, l'arbre, l'home i els seus símbols.

Mendiburu enyora en aquesta societat la sensibilitat perceptiva i la disposició de l'home que respecta la fragilitat del món:

"Hay que dar paso a la creatividad... lo frágil -una rama, un pájaro- debe tener cabida en una sociedad de hierro." 37

I, per això, considera que el seu treball s'integra entre els homes que encara tenen oberta aquesta disposició:

"Mi trabajo, en general, estaría estupendamente integrado entre aquellos a los que les gustan las cumbres, los bosques, las setas, las nueces en otoño, el arrastre de piedras..." 38

Mendiburu viu, i viu l'escultura com un procés natural, intuïtiu, en què els fets neixen cada dia, sense prefixar els temes:

" - ¿Cómo surgen las temáticas?
- Es indistinto, depende del momento en que estás. Es como hacer un poema, o sea, no puedes determinar cuáles han de ser las temáticas, te van llegando con las vivencias que tienes." 39

Mendiburu viu naturalment en el temps i els seus temes neixen en el temps a partir de la pròpia natura.

36 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

37 - Remigio Mendiburu a MATEOS, L.: "Mendiburu sombra y luz". LA GACETA DEL NORTE. Bilbao, 24 de gener del 1982.

38 - Remigio Mendiburu a GARCÍA, C. T.: "Remigio Mendiburu se sincera: soy un existencialista". op. cit. pág. 42.

39 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.



Pont de fusta, País Basc.

5. SÈRIES I ESCULTURES REALITZADES AMB TRONCS O BIGUES.

Dins el conjunt de l'obra de Mendíburu, la dedicació al treball de la fusta és l'aportació més important i més extensa.

Tant cert és que el seu nom va associat, en el món de l'art, a l'us d'aquesta matèria.

"Pienso que Mendíburu ha sido un guía de los caminos de la moderna escultura en madera, diestro en la técnica, rico en los procedimientos, mostrando un genuino análisis naturalista de la misma. La ha dotado de un principio artístico cuyo temperamento le tenía reservado para elaborarla con enérgica entalladura." 40

Nosaltres hi distingim tres modalitats diferents d'utilització de la fusta: a) escultura realitzada amb bigues; b) escultura realitzada amb troncs; i c) escultura realitzada amb fusta. D'aquestes tres utilitzacions, les dues primeres són les que entren plenament dins del nostre propòsit de recerca i, per tant, són les que estudiarem més extensament. Per una altra banda, són les que han caracteritzat millor el conjunt de la seva feina artística, especialment la segona.

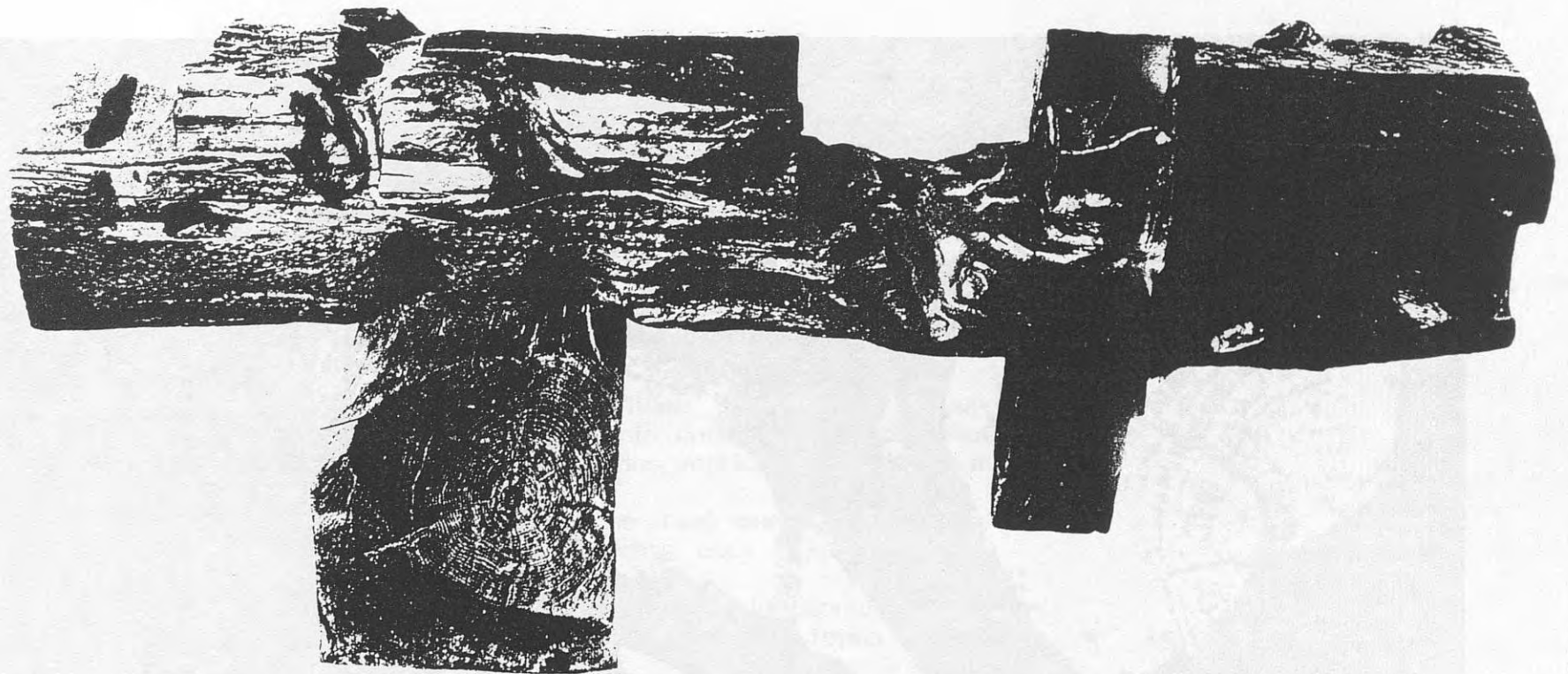
5a). ESCULTURA REALITZADA AMB BIGUES.

Les escultures realitzades amb bigues són les primeres que el conduïren al món de la fusta; les realitzà en 1960.

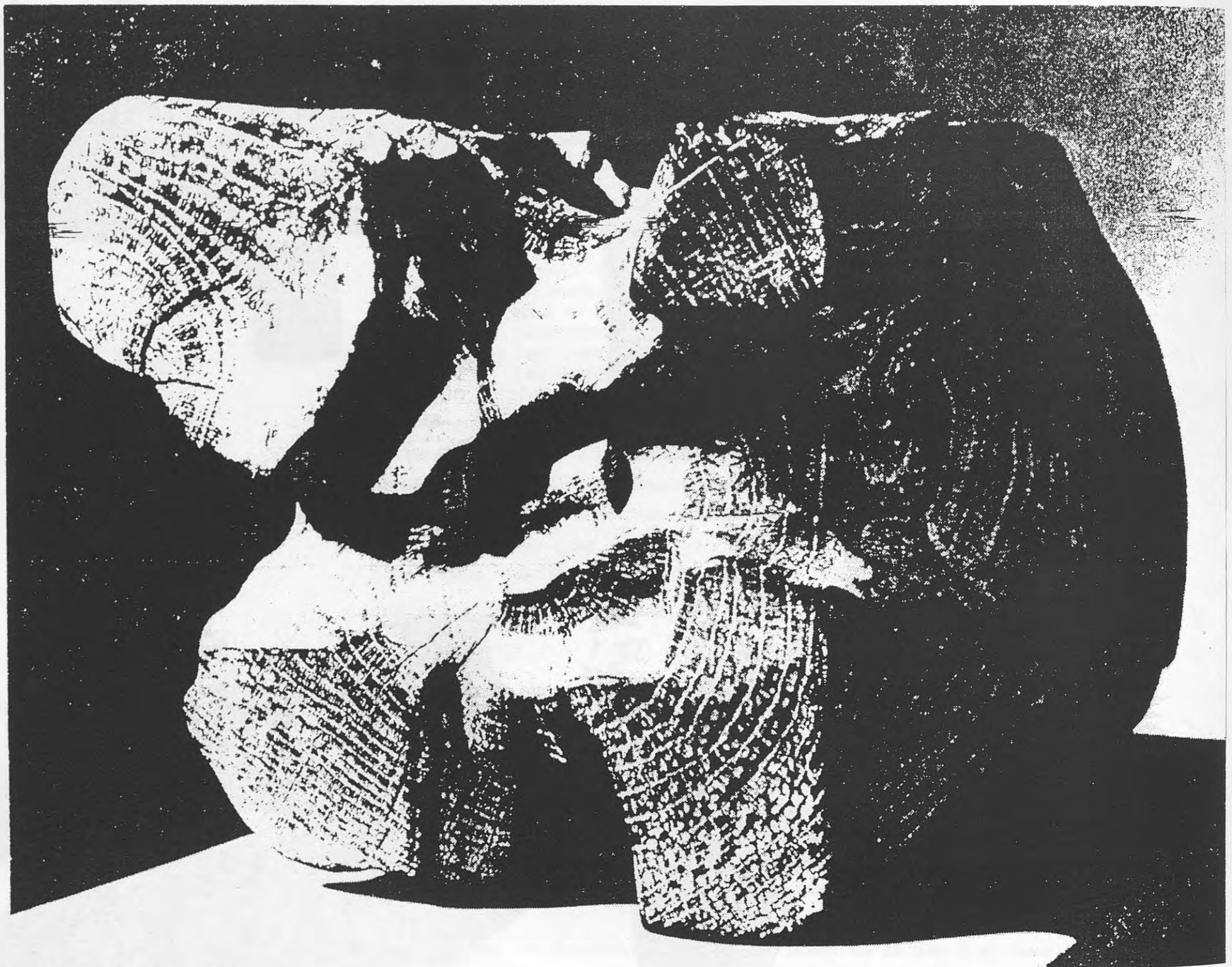
Les escultures que han estat construïdes a partir d'aquest material són dues: "Homenatge a l'Aitzkolari" i "Txalaparta".

Les dues fan referència, pel tema, al món rural, al qual les dedica ell.

La forma ve donada per l'estructura lineal de la biga i el tema és el que determina la utilització horitzontal. La modulació de la linealitat l'aconsegueix, en la primera escultura, fent servir l'estructura orgànica de la biga, corcada, en gran part, de la superfície; en la segona peça ho



"Monument a l'aiztkolari", 1960-62, roure, 300x60x50 cm.



"Dumbots", 1965, roure.

fa per la intervenció d'uns pals, clavats transversalment, que, en algunes ocasions, creuen la totalitat de la biga de roure.

Respecte a la primera escultura Mendiburu ens comenta:

"De estas dos, una era en homenaje al que usa el hacha, al Aitzkolari. 'Aitzkola' significa hacha, 'aitz' es la raíz de roble; hacha o raíz." 41

Mentre que de la segona ens explica el següent:

"Bién, aquella otra escultura se llama 'Txalaparta'. La txalaparta es un tablón que se ponía entre dos cestos -aquí en el País Vasco- y con unos palos verticales hacían sonar ritmos.

Cuando lo vi por primera vez me llamó mucho la atención, y pensé hacer una escultura sobre este objeto, pero no sabía como hacerla.

Esta escultura está hecha a partir de los sonidos, como notas musicales, por refracción: entra una forma y sale otra.

También la hice con viga de roble. Este trabajo de la 'Txalaparta' le encantó a Palazuelo." 42

5b). ESCULTURA REALITZADA AMB TRONCS.

El pas de la biga al tronc ve donat pel mateix material, o més concretament per l'accessibilitat que tenen:

"Después de haber ido trabajando a través de etapas sucesivas, diferentes en la obra, etapas todas ellas abarcando distintos aspectos de una misma realidad existencial, donde los medios materiales de trabajo y subsistencia son practicamente imposibles, en un medio carente igualmente de sincero interés, por esa misma realidad a transformar por la creación. Es aquí donde tengo que ubicar mi obra, diariamente, fundamentalmente con materiales que nadie quiere; en un principio con viejas vigas, o viejos troncos olvidados, recurriendo a basureros donde todavía no han quemado las últimas raíces de los árboles arrancados para hacer una más ancha avenida." 43

La manera de treballar el tronc ens situa davant de dues concepcions diferents de l'escultura que Mendiburu ha alternat al llarg de la feina

41 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

42 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

43 - MENDIBURU, Remigio: "Remigio Mendiburu: nota personal". NUEVA FORMA. op. cit. pàg. 21.

que ha realitzat. La primera és la tradicional, és a dir, la que empra el procediment substractiu per a l'obtenció del resultat formal; amb paraules de l'escultor això vol dir treball "de fora cap a dins". La segona fa servir el procediment constructiu, és a dir, treballa "de dins cap a fora".

Respecte a l'evolució en l'escultura, també es dona aquesta successió de conceptes. Primer actua substractivament sobre el tronc, i després, en una etapa posterior i amb d'altres escultures, hi actua construint amb branques i troncs.

De fora cap a dins.

Des d'una perspectiva espacial, l'acció substractiva pot ser superficial o pot ser profunda. En el primer cas, no s'arriba a perforar la massa del tronc, mentre que en el segon cas, l'espai penetra lliurement i pot circular d'una banda a l'altra. Mendíburu fa servir aquests dos graus de desocupació material del tronc.

- Escultures amb una desocupació superficial de la massa:

Les primeres intervencions amb el tronc es limiten a una acció d'aquest tipus. Mendíburu, entre el 1963 i el 1965, fa escultures en què organitza la superfície de la massa provocant cavitats que es succeeixen i que no penetren amb profunditat.

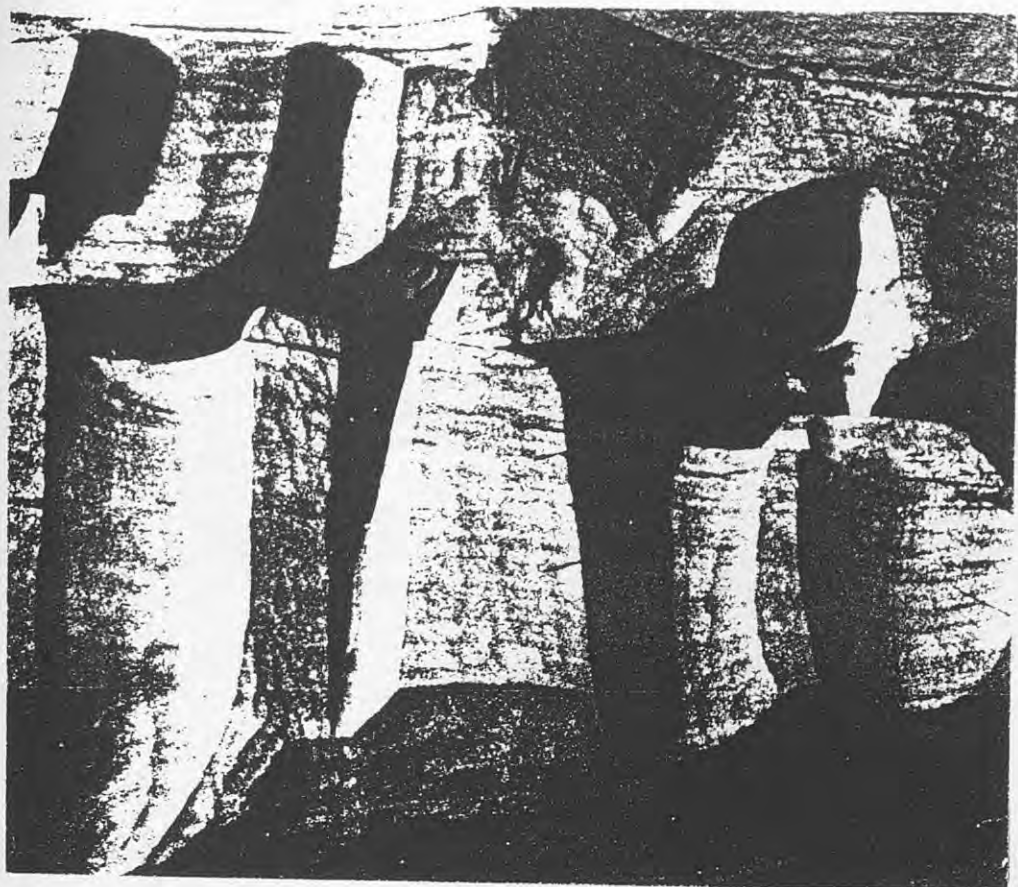
Els exemples que clarifiquen aquesta manera de treballar el tronc són dos: "Embor Barrua", de 1963, i "Dumbots", de 1965.

"Embor Barrua" ("Cap a dins del tronc") està realitzada a partir d'un tronc de freixe de grans dimensions. La seva forma conserva part de la superfície exterior del tronc en els laterals de l'escultura, que es presenta amb una posició horitzontal.

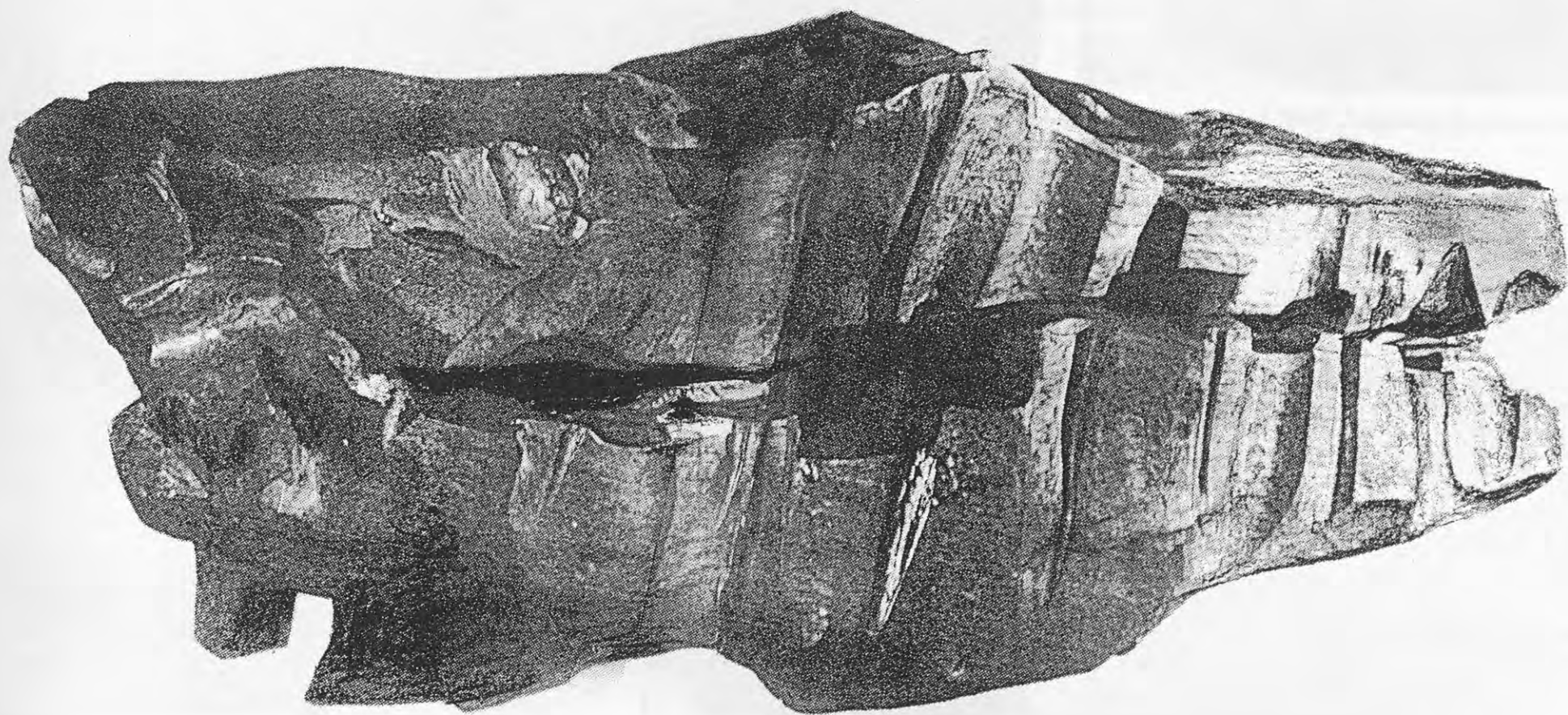
De la seva superfície frontal s'ha eliminat una llesca, transformant el caràcter cilíndric inicial en una forma prismàtica.

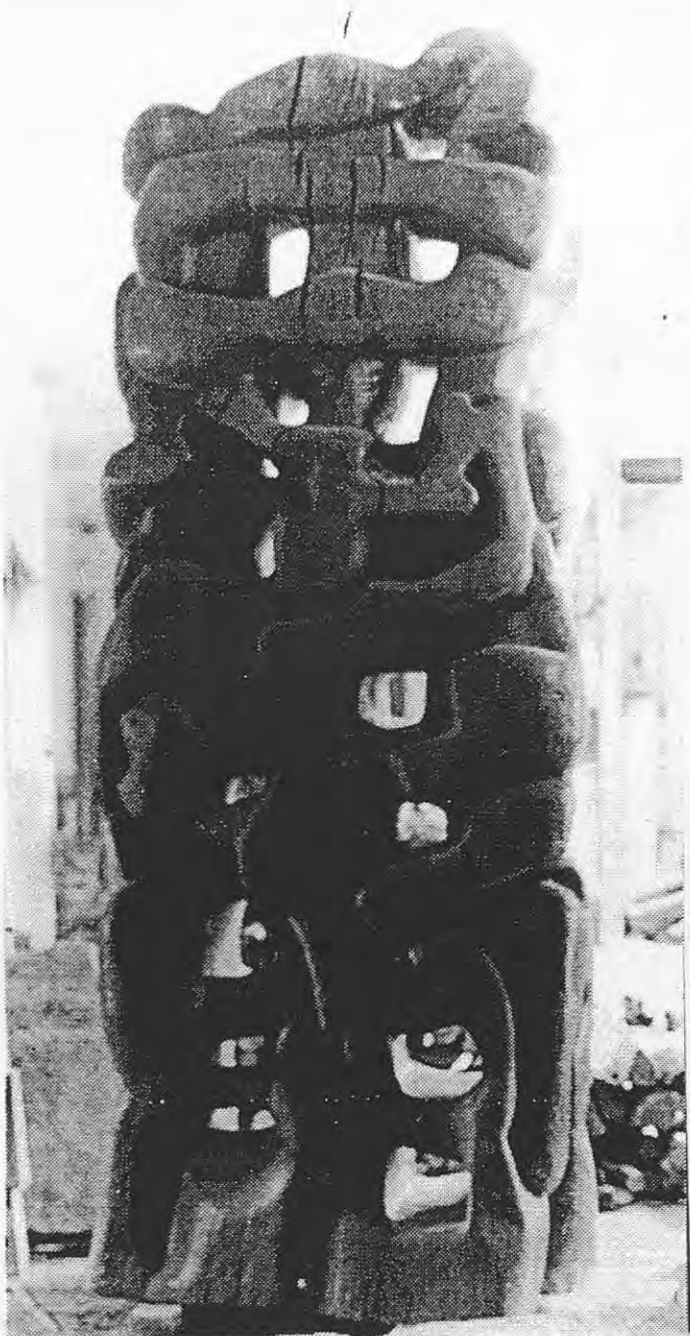
El tronc, i d'ahí el seu nom, està dividit per un tall que l'esguella en dos parts. La superfície frontal presenta aquest tall a la seva meitat, fent un recorregut per l'interior del tronc, pel seu eix.

Unes cavitats, modulant aquesta superfície frontal, precipiten la seva vertent a l'interior del tronc.

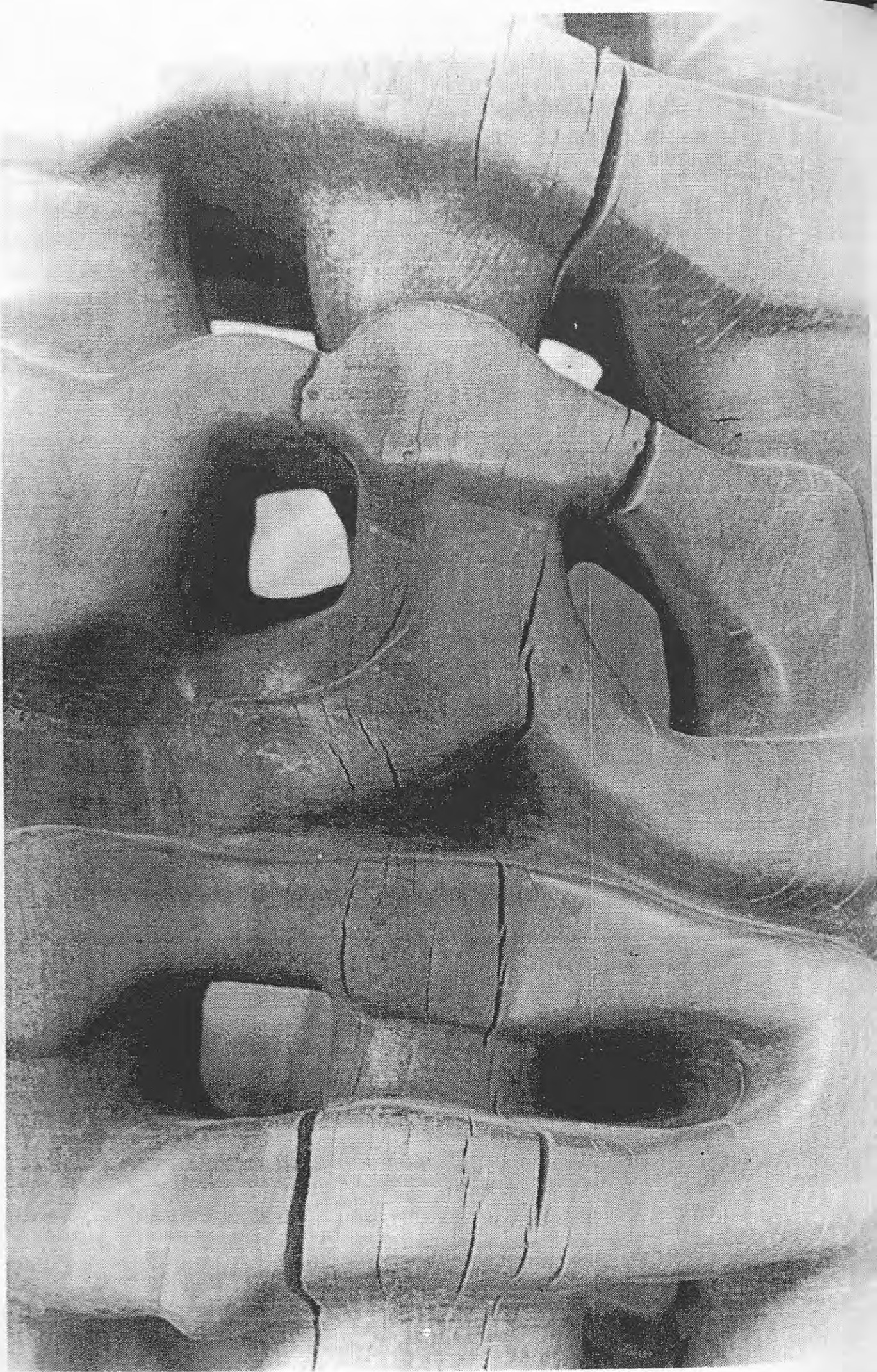


"Embor Barrua", 1963.





"Gran roure d'Orokieta", 1982



Mendiburu ens diu d' "Embor Barrua":

"La primera que hice fue un tronco al que metí unas cuñas y lo reventé. Empecé a trabajar por dentro -hacia dentro-, y (...) se titula así 'Embor Barrua' ('Hacia dentro del tronco')." 44

44 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

"Dumbots" parteix d'un tronc seccionat en forma quasi cúbica al qual se li han realitzat una sèrie de cavitats que circulen al voltant de totes les cares, cosa que potencia la tendència tridimensional.

Les dues escultures deixen ben palès el tall de la gúbia, suavitzat pel poliment posterior de la superfície.

- Escultures amb una desocupació profunda de la massa:

La tendència anunciada en "Embor Barrua" a penetrar dins el tronc la desenvolupa plenament en 1982, amb un tronc enorme de roure, de més de cinc-cents anys i que té un diàmetre inicial de 150 cm.

"Esta escultura la hice con un roble de Navarra, allí los bosques son fenomenales, una maravilla. Pensaba traer un roble mayor que éste, pero cuando lo cortaron cayó mal y se abrió por el centro. Como lo quería entero, me quedé con éste que es más pequeño. Pesa unas cinco toneladas, más o menos." 45

45 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

Aquesta escultura és un homenatge al llindar de la casa i a l'hospitalitat del pare:

"Tenía ganas de hacer una escultura grande y quería hacer un homenaje al umbral de las casas, a la entrada, algo así como la bienvenida que da el padre -la casa representa al padre- al que llega." 46

46 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

En un altre lloc afegeix:

"Es una especie de árbol de la vida. Todo está lleno de abrazos. Tiene la forma ascendente. Son como tres columnas que se van abrazando." 47

47 - MERINO, J. L.: "Remigio Mendiburu". op. cit.

Realment, la forma de l'escultura recorda un grup de gent abraçada, com un castell humà.

El conjunt parteix d'un paralelepípede, obtingut a partir del tronc

vertical, havent eliminat dues llesques, una per la banda de davant i l'altra per la de darrere i havent mantingut el cor en el centre d'aquest.

Les formes orgàniques, viscerals, s'emboliquen al voltant de tres columnes, deixant una sèrie de forats entre aquestes.

L'origen situa Mendiburu en l'època en què vivia en el caseriu d'Aralar, en observar els espais i els murs d'unes bordes:

"Cuando yo llegué a vivir al caserío de Aralar vi unas bordas, o sea habitáculos para meter ovejas, con unas enormes piedras talladas. Y dije para mí, 'esto no es para meter ovejitas'. ¡Qué dimensiones había en aquellos caseríos de pastor, qué muros!" 48

48 - MERINO, J. L.: "Remigio Mendiburu". op. cit.

El procés emprat per a la realització d'aquesta escultura consisteix en la realització d'una maqueta prèvia, que defineix la forma general, i després en l'ampliació d'aquesta forma mitjançant la talla directa.

"Hace unos años hice un boceto en bronce de una obra, y se la regalé a un amigo para una ikastola de Navarra. Y hace poco volví a ver esa obra." 49

49 - MERINO, J. L.: "Remigio Mendiburu". op. cit.

"Al principio partía de un boceto, dibujaba con carbón en la madera por delante y luego en los sitios cruciales -donde iban los agujeros- perforaba con una broca, pasaba de lado a lado, con lo cual tenía los puntos de referencia. Por la cara de atrás, volvía a dibujar y después con la espada (del motosierra) -como si fuera un matador de toros- penetraba." 50

50 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

Però, prèviament, l'escultor havia realitzat tot un procés de recerca del tronc adequat, de tala i d'assecamment. Mendiburu ens comenta part d'aquell procés:

"Primero fuí a la Diputación de Navarra, a pedir permiso para talar el árbol con el fin de hacer una escultura, y me lo dieron. (Me dijeron que para hacer una escultura; sí; pero para hacer muebles o cosas similares, no)." 51

51 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

Després de fer la petició, començà la recerca del bosc i l'arbre adient:

"Había sido aquél un bosque muy grande, por lo visto, pero ya habían cortado bastantes árboles. El lugar se llama Oro-

kieta, fue donde se dió la primera Guerra Carlista, es precioso, con un río bastante ancho comparado con los que hay aquí (Hondarribia), y unos prados muy verdes, llenos de vacas. Huele a setas; con bandadas de palomas, es una maravilla." 52

"Este roble estaba un poco tocado (estropeado) por la parte de arriba y me daba miedo, pero como era muy alto su pudo aprovechar bien." 53

La tala d'un arbre d'aquestes dimensions no és gens fàcil. Mendiburu ens comenta que part d'aquest arbre es va fer malbé en tallarlo. En la caiguda, el pes de la capçada va esguellar la part més gran, encara que donades les seves dimensions, es va poder aprofitar.

Després de talar l'arbre i transportar-lo al taller de l'escultor, Mendiburu el va deixar assecar relativament:

" - Este roble hace unos tres años que lo terminé y unos cinco que lo corté.
- O sea que lo dejó secar un tiempo...
- Eso es; bueno eso de dejar secar es relativo, un roble de estas dimensiones para que se seque necesita cien años."

54

Per la realització de l'escultura, Mendiburu fa servir diferents eines, que li permeten desbastar i ordenar la forma; per exemple, la motosierra, les gúbies, les barrines, etc:

"Sí, interviene la gubia. Al principio en el desbaste, todo es motosierra." 55

En el procés obté diferents escultures que es van superposant, una darrere l'altra, dins el mateix tronc:

"Era muy bonita cuando estaba desbastada y no había entrado con la gubia -estuve a punto de dejarla, me daba pena seguir y también me daba pena dejarla-. Era un arte muy primitivo el dejarla así, sólo con la huella de la motosierra, se veían también los trazos del carbón, parecía un boceto grande, pero quería apurar la forma... a veces te dicen: ya está bien así; y contestas: sí, ya lo sé, pero mi idea es ir más allá de momento.

- Casi sería necesario tener otro roble para dejar patente el paso anterior.

- Claro, o varios, porque trocearías formas distintas y eso siempre es interesante." 56

52 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

53 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

54 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

55 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

56 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

Per acabar l'escultura, Mendiburu tracta les superfícies polint-les, sense arestes, cosa que permet passar la mà sense cap trencament bruscat.

El to de la fusta és el mateix del roure, enriquit amb una capa de cera.

De dins cap a fora.

Des d'un punt de vista espacial, el procés constructiu es pot desenvolupar com un creixement expansiu que genera límits a l'espai, o com un creixement hermètic que genera blocs. Aquestes són les fórmules aplicades per Mendiburu amb posterioritat al procés substractiu de les primeres escultures: "Embor Barrua" i "Dumbots".

- Escultures amb un procés constructiu generador de límits:

Aquest tipus d'escultures les realitzà al llarg de la seva vida, en períodes diferents, i per tant, no han estat elaborades a partir d'un sistema concret que ens les pugui fer integrar en una sola sèrie.

Dins aquest apartat podem destacar les "Gàbies per a ocells lliures", realitzades entre el 1967 i el 1969 i l'escultura "Argi-Cabia" ("Niu de llum") de 1983.

"Gàbies per a ocells lliures" és una sèrie constituïda per quatre escultures, realitzades amb vares d'avellaner, i amb unes dimensions considerables (les màximes que permetia el taller).

"He trabajado las 'Jaulas para pájaros libres' -no hay ninguna porque se rompieron- que hice con avellanos, metiéndolos en un tubo para cocer la madera, con agua, y doblándolos." 57

"Con las 'Jaulas para pájaros libres' -yo trabajaba en un taller pequeño, de cuatro o cinco metros por tres y medio- se me ocurrió que habían de tener las medidas de mi taller, para después desarmarlas y volverlas a armar fuera." 58

El plantejament original d'aquestes gàbies manifesta al darrera la situació política del País Basc.

Fullaondo comenta el següent sobre aquesta sèrie:

"Y también un testimonio de decadencia, misteriosas máqui-

57 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

58 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

nas arruinadas de inexplicable funcionamiento, esqueletos de reses desconocidas, extintas, descarnadas osamentas, jaulas arruinadas, incapaces ya de contener nada, prisiones a través de cuyas rejas sólo se escucha el soplo del aire... vanidad de vanidades." 59

59 - FULLAONDO, J. A.: "Vestigios". NUEVA FORMA núm. 101. Madrid, juny del 1974. pàg. 4.

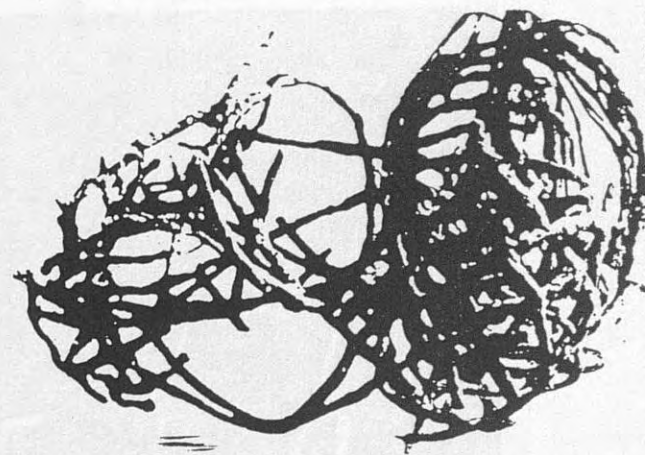
Aquestes construccions de tipus experimental tenen un referent primitiu, que ens situa davant les estructures emprades per les cultures populars en l'edificació o en la confecció d'objectes (cabanes, ponts, gàbies, tancats, etc.), tant per la naturalesa espacial i material, com per la tècnica emprada. Mendiburu, amb un tub de ferro d'uns tres metres de longitud i trenta-cinc centímetres de diàmetre, tancat hermèticament per un dels extrems, bullia les branques d'avellaner, per aconseguir, d'aquesta manera, flexibilitzar-les i donar-los la forma necessària.

Amb anterioritat a les gàbies, Mendiburu havia realitzat uns altres estudis, amb metall, que anomenà "Niu parell" (1965), en què intentava embolicar un espai. Per la forma ens recorda els nius dels ocells. Aquest és un precedent de l'estudi experimental de la sèrie de les gàbies, però també de l'escultura que estudiarem a continuació.

"Argi Cabia" ("Niu de llum") és una escultura que té dues parts ben diferenciades i que responen als tractaments que estem estudiant (el constructiu i el substractiu). La part superior és una estructura de fusta que limita un espai esfèric; la part inferior és una secció de tronc, és a dir, un cilindre que fa de suport, amb un diàmetre de base superior a l'altura (110 Ø x 60). Aquest tronc és un fragment d'aquell roure originari d'Orokietta, Navarra. Per tant, deduïm que "Niu de llum" és una escultura realitzada al mateix temps que el tronc d'homenatge al llindar de la casa.

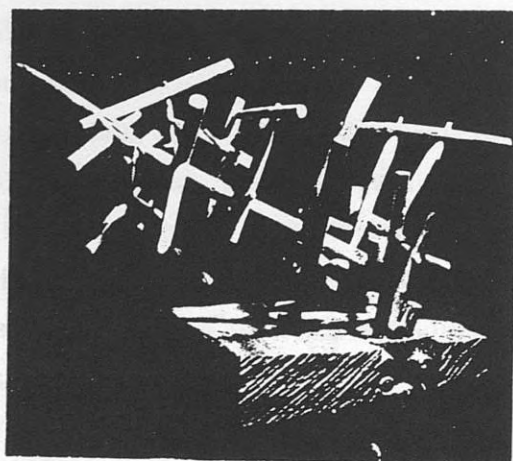
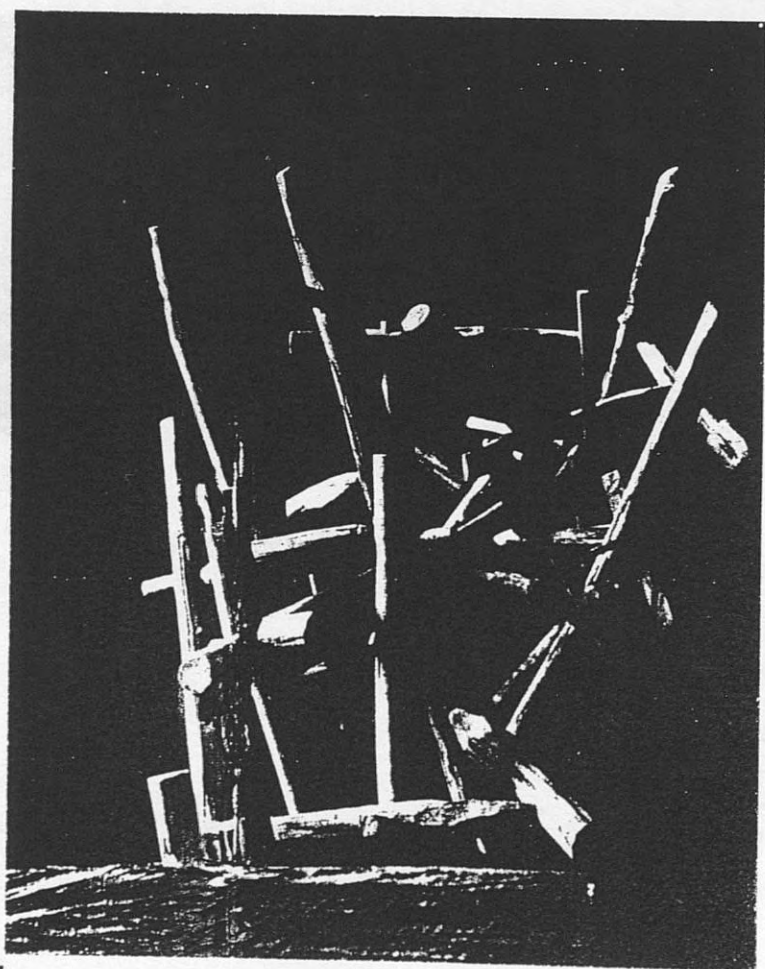
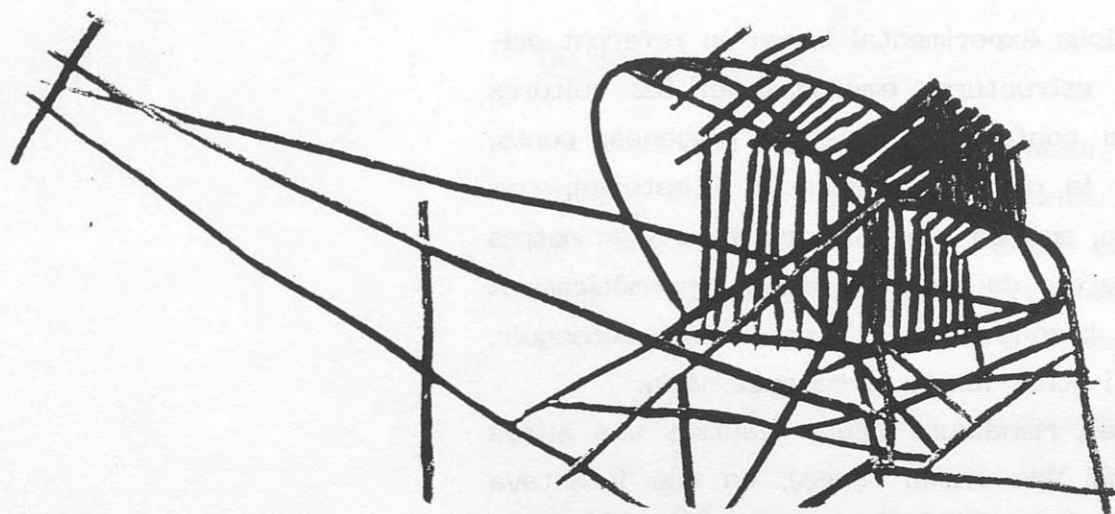
L'origen d'aquesta escultura, a part de la referència al "Niu parell", ens l'explica Mendiburu:

"Aquí el planteamiento surge de cómo se hacían antes los barcos. Conocí a un viejo del astillero de aquí, de Fuenterrabía. Iba al bosque y decía: 'con la forma de este roble haremos la proa del barco, y con este roble vamos a hacer la popa y las estructuras de las costillas'. Veía las formas y medidas del barco en los árboles. Empleando este sistema, en lugar de hacer un barco, es obvio, yo traté de construir con sentido espacial del mundo de lo redondo. El mundo de lo redondo viene dado por el propio árbol." 60

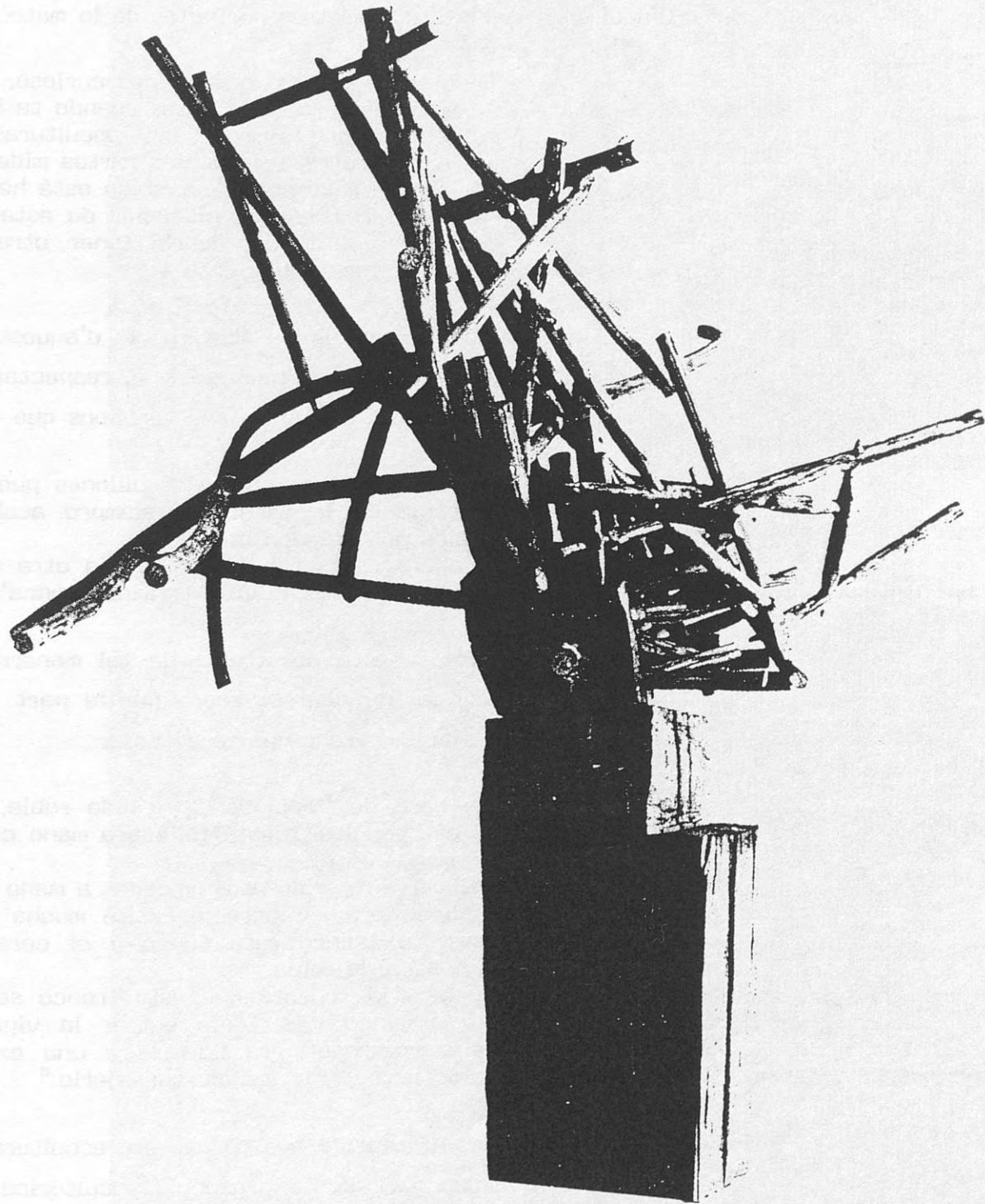


"Niu parell", 1965, metall.

60 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.



"Gabies d'ocells lliures", 1967-69.



Mendiburu va acumular l'experiència d'anys de treball, i a l'igual que feia el calafat (mestre d'aixa), va construir l'esfera de la part superior d'aquesta escultura, escollint en el bosc les formes que s'adaptaven millor al projecte, sense mesurar-les, ni utilitzar cap mena de plantilla. D'aquí va obtenir tres diàmetres perfectes de la mateixa mida (180 cm.).

" - Esto de las proporciones es curioso, ¿no?.

- Eso te iba a decir antes cuando te hablaba de la formas colectivas; por ejemplo, hay esculturas que están hechas a ojo, sin metro, y todas las partes miden igual.

- ¿Ésta ('Nido de luz') también está hecha a ojo?.

- Sí, claro. Hay coincidencias de este tipo en la escultura. ¿Por qué será?. Podría tener otras medidas... yo soy el primer sorprendido." 61

61 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

El procediment emprat en la construcció d'aquesta escultura és l'enjalzament de les diferents branques de faig, respectant la forma orgànica i irregular i unint aquests encaixos amb torellons que creuen la fusta.

"Lo curioso es que estos tubillones que utilizo en la parte superior de la escultura, siempre acaban sobresaliendo a medida que se seca la madera.

Si ahora estos tubillones los lijo otra vez, vuelven a salir, y piensas: 'esto no va a terminar nunca'." 62

62 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

La part esfèrica està construïda de tal manera que sobresurt una mena de peu vertical de biga de roure per la part de baix; aquest peu encaixa en l'interior del tronc que fa de base.

"La base de 'Nido de luz' es de roble, sólo esta pieza ya es una escultura, está tallada a mano con gubia, y te dejas las manos en el empeño.

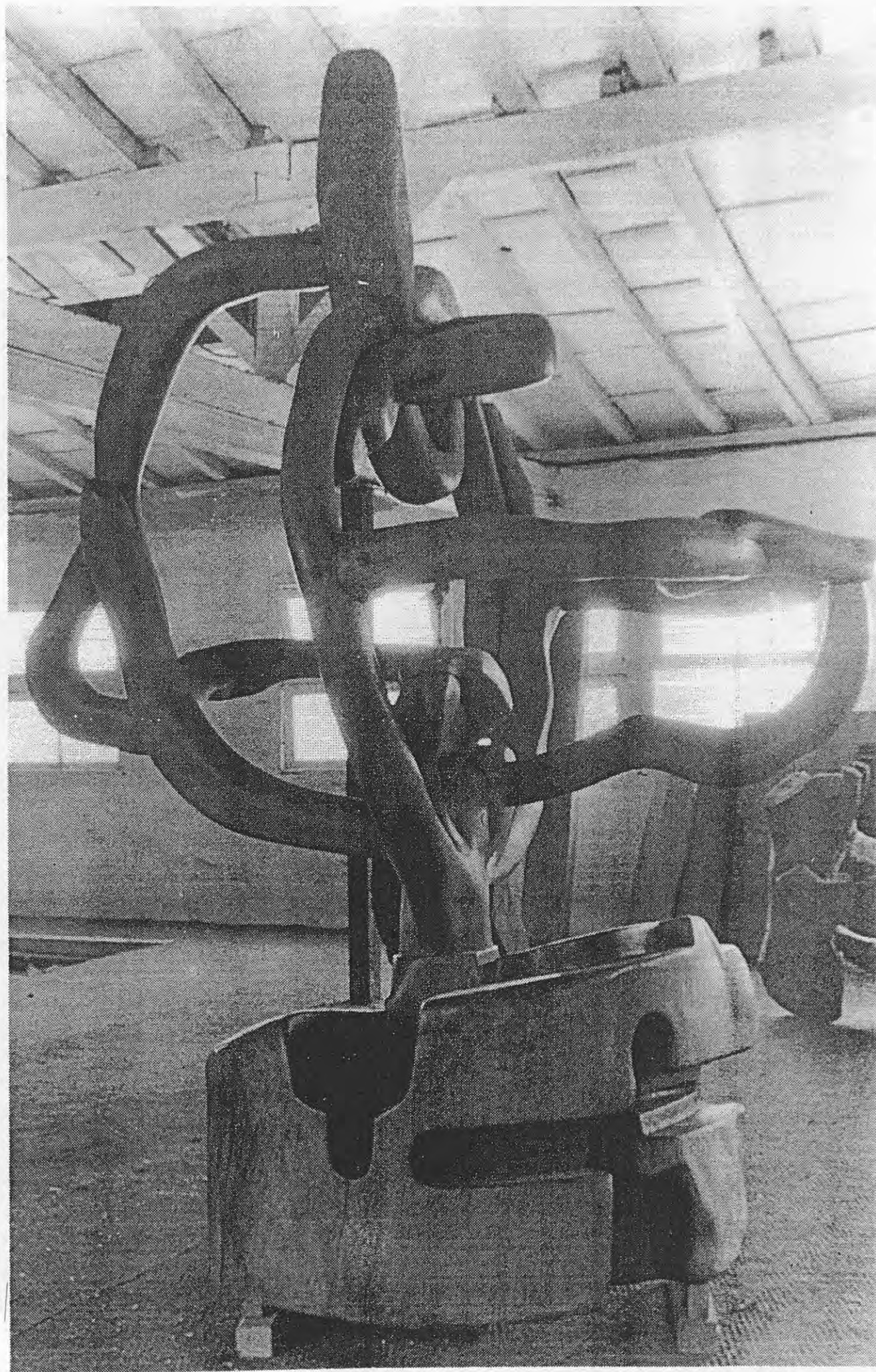
- Claro, entrar en esos rincones a mano es difícil.

- La madera es lenta, necesita mucha dedicación. En esta base, el tronco está hueco y el corazón es añadido, es viga seca de roble.

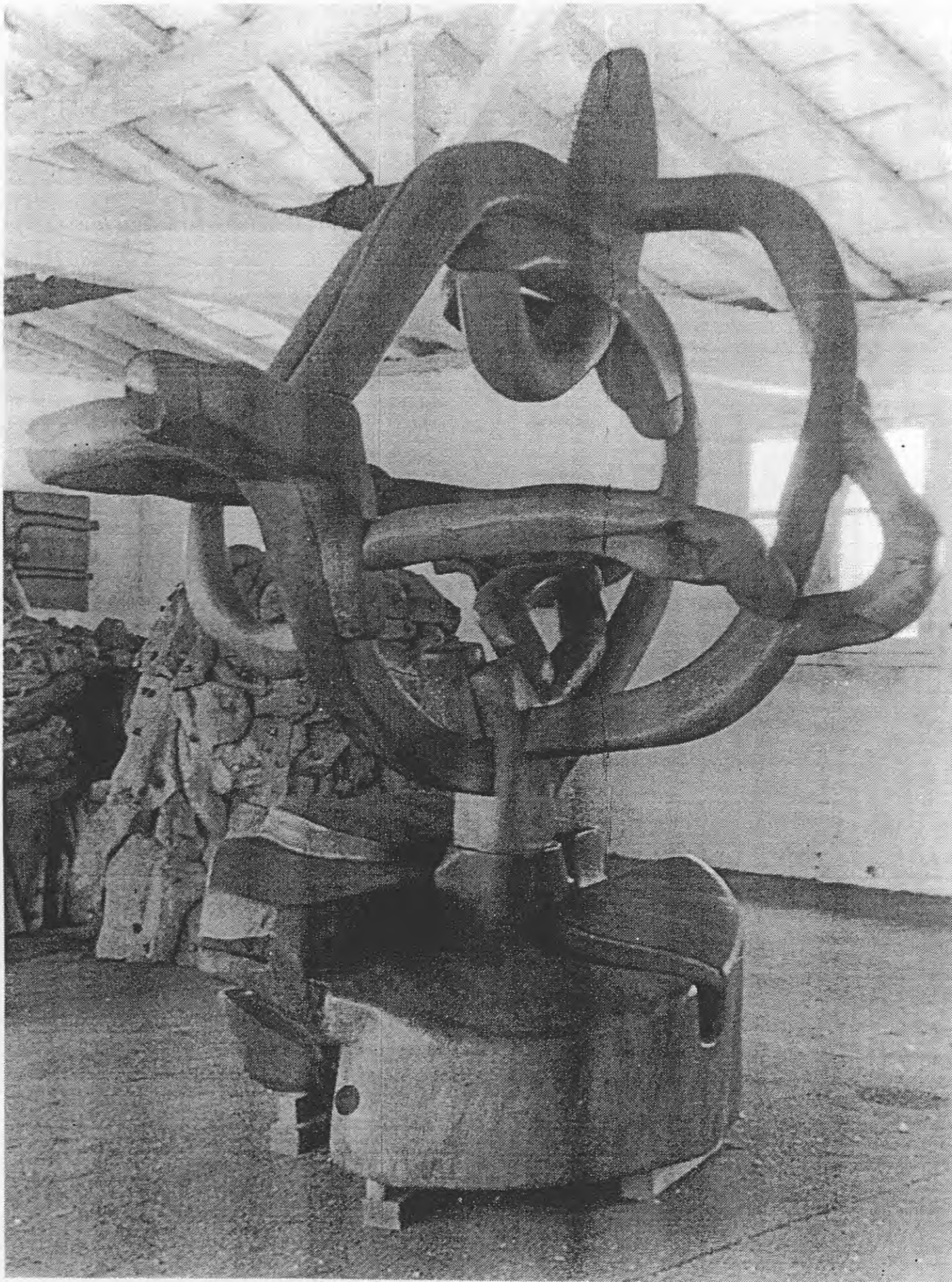
Me he dado cuenta que este tronco se va secando, se va comprimiendo y no deja entrar la viga. Cada vez que la he desmontado para llevarla a una exposición, al volver, ya no entra, y he tenido que lijarlo." 63

63 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

El plantejament espacial que té aquesta escultura no és el més habitual dins la major part de la producció escultòrica de Mendiburu. Com ell mateix diu, prefereix desenvolupar les escultures en el temps i no



"Argi Cabia" (Niu de llum), 1983,
240x180x180 cm.



"Argi Cabia", 1983

en l'espai:

"En casi toda mi obra me ha preocupado más el tiempo que el espacio; me ha preocupado más el oído que la vista; me ha interesado más el sonido en la noche que la visión en día. Y el tacto, por supuesto.

Sin embargo, cuando estoy trabajando en el espacio, como pasa con 'Nido de luz', libero la pieza de la forma al máximo para dejarla como estructura abierta." 64

El plantejament estructural subsisteix en tot aquest conjunt d'escultures de naturalesa constructiva i juga, de vegades, un paper a cavall entre la solució constructiva oberta i la solució constructiva tancada, hermètica, que estudiarem a continuació.

Aquest terme mitjà el podem trobar en els mòbils (1976), una mena de projectes (penjats del sostre), que, per l'envergadura que tenen, han resultat fins al moment irrealitzables.

"(Estos móviles) tienen doce años, son de haya, aliso y plátano. Empecé a hacerlos aquí y luego continué en el caserío de Aralar.

Lo hice, en cierta medida, con la idea de pasarlo a un tamaño mayor, imagínate estos cuadradillos (de madera) si fuesen de un metro cúbico, hechos con troncos unidos, como las otras esculturas. Sería una pieza que mediría quince metros colgada. Es como de dioses, serían unos colgantes impresionantes." 65

Anteriors als mòbils-maqueta hi ha uns altres exercicis que denoten el plantejament indicat. Són escultures realitzades amb fragments de troncs polimentats i units amb barres cilíndriques de fusta, idèntiques a les que fa servir com a torellons. L'espai circula lliurement entre els troncs, en estar separats per aquestes barres.

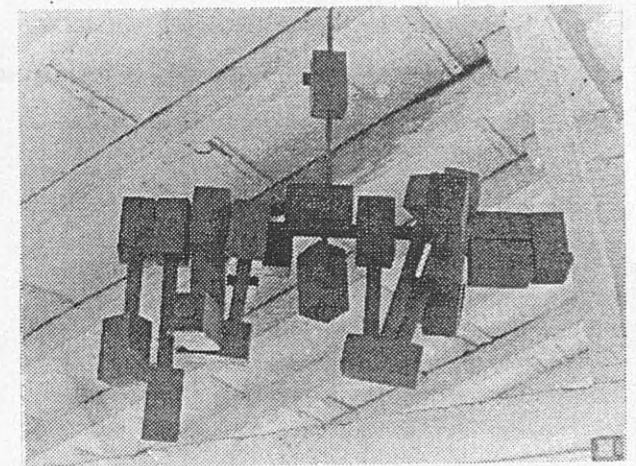
- Escultures amb un procés constructiu generador de blocs:

En aquestes escultures el plantejament és acumulatiu, l'addició constructiva no té un sentit ordenador de l'espai i, en tot cas, el que s'ordena és la massa.

"En un sitio estoy trabajando en el tiempo y en otro estoy

64 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

Maqueta "Mòbil", 1973, fusta.



65 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

66 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

trabajando en el espacio. Cuando trabajo en el tiempo, el espacio es pequeño, porque se convierte en intersticios, son espacios muy pequeños, estoy trabajando más bien en el tiempo y en la aglutinación de tiempo." 66

Sobre aquesta absència d'espai, Moreno Galván comenta:

67 - Moreno Galván a MARRODÁN, M. A.: LA ESCULTURA VASCA. op. cit.

"Una escultura de Mendiburu, hoy es un bloque compacto de elementos vegetales -trozos de ramas, de troncos, de raíces, etc.- que mantienen entre sí el diálogo permanente de sus correspondientes vacíos y sus bloques complementarios. No hay huecos... no hay vacíos. En eso se diferencia 'Mendi' de toda la escultura moderna." 67

I també escriu Castillo:

68 - CASTILLO, A.: "La colectiva 'Man 65' ". GOYA núm. 66. Madrid 5 de juny del 1965. pàg. 411.

"...Mendiburu, con el tratado primario de sus recias tallas en cerezo, en las que supera el espacio por la concentración integral de la masa, en la que apenas el vacío aflora al interior." 68

Javier Viar destaca el caràcter formal i orgànic:

69 - VIAR, Javier: CATÀLEG ERAKUSKETA 1979. op. cit.

"Centrada en la consideración de la forma en los linderos de su pertenencia al acervo natural o al de la manipulación humana (artesana o artística), e investigando en el engranaje y acomodación de las unidades en conjuntos de morfología también próxima a un asentamiento natural, cercana en procedimientos a un quehacer artesano primitivo, llena siempre de la profunda cordialidad de los materiales tradicionales y del utillaje menos sofisticado, encuentra la escultura de Mendiburu su honda palpación en el armonioso ritmo de elementos fenoménicos (formas orgánicas de una verdad morfológica fundamental) y de elementos estructurales que describen las orientaciones espaciales al tiempo que enhebran las formas plenas en racimos compactos o arbóreos solidamente radicados." 69

La insistència dels crítics en aquest aspecte és degut a què Mendiburu és reconegut fonamentalment per aquestes agrupacions compactes de branques, de troncs o d'arrels:

70 - EZPEL (LASA, J. A.): "Luces y sombras en los alabastros y maderas de Remigio Mendiburu". op. cit.

"En todo caso, y durante muchos años, no sólo las raíces, sino también los troncos y las ramas, se entrelazaron de tal forma que el nombre de Mendiburu significa para la mayoría este tipo de trabajos, a pesar de que ha evolucionado y expuesto otro tipo de esculturas." 70

Marín Medina diu que aquesta és una manera barroca d'acumular:

"Mendiburu es ya esta barroca y altiva imaginería de montañas de maderos tosca y ligeramente tratados, casi en estado originario, sin perder su condición ni su expresión connatural. Troncos desnudos de los bosques vascos, cortados y glorificados, levantados a la vida otra vez por la mano del escultor-aizcolari." 71

71 - MARÍN MEDINA, José: LA ESCULTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA (1800-1978). op. cit. pàg. 323.

Més endavant M. Medina diu que aquesta sintaxi regida per l'acumulació, lliga amb l'afany romàntic de donar expressió, dins l'àmbit de l'escultura, a la vella tradició popular. Aquesta tradició la considerem recuperada tant pel referent de les agrupacions de troncs que, en alguns moments, recorden els munts de llenya disposats per a l'assecam davant els caserius, com per la utilització de les tècniques. Així mateix, R. M. L. comenta:

"La obra de Remigio Mendiburu, es fiel en su contenido a la tradición popular vasca. Como pedestal donde ofrecer holocausto a los dioses, se pliega y casi prensa la madera en mil fragmentos, piezas de un engranaje perfecto en su totalidad." 72

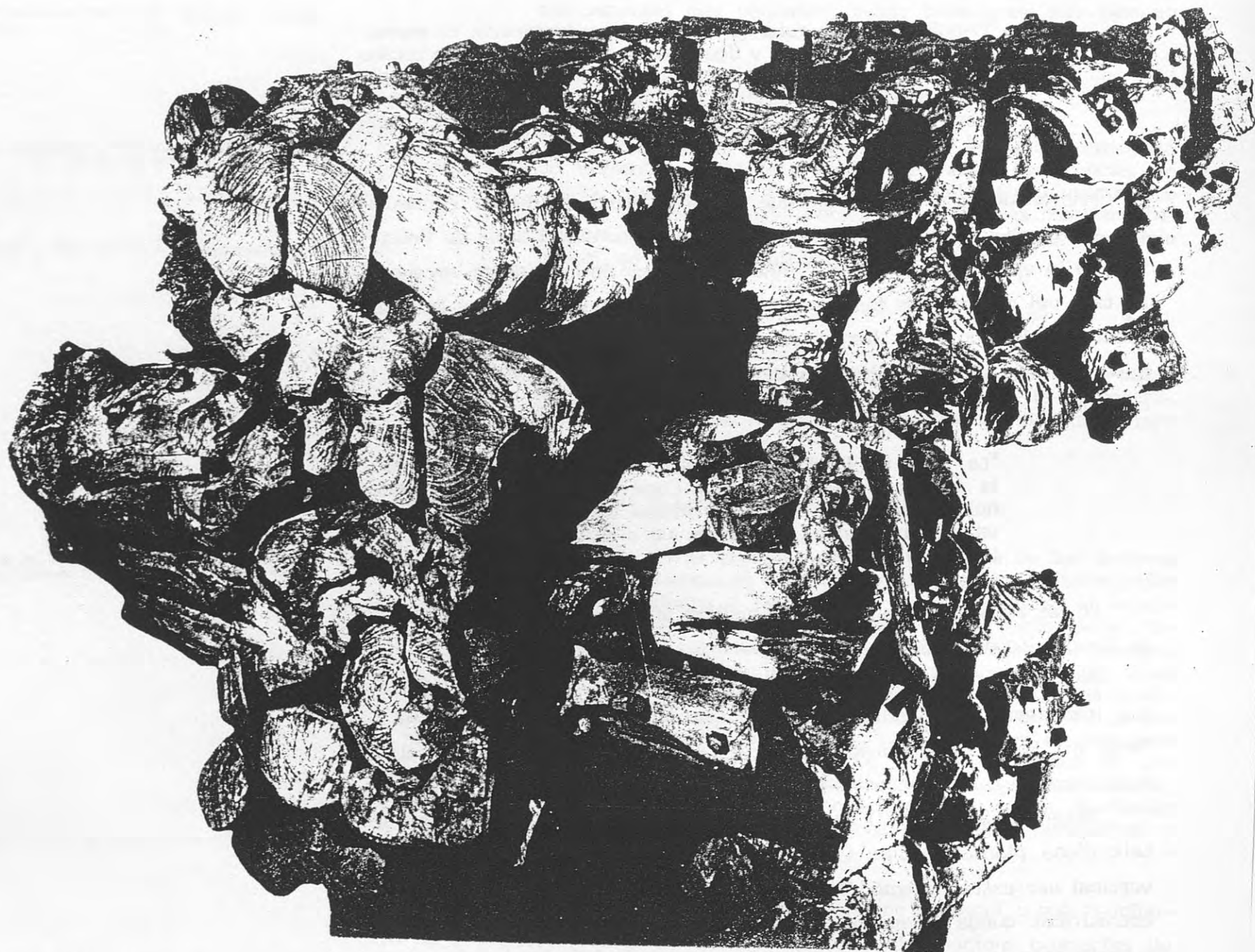
72 - R. M. L.: "Arte vasco actual en la Galería Skira". LA ESTAFETA LITERARIA núm. 509. Madrid 1 de febrer del 1973. pàg. 38.

En les escultures Mendiburu no realitza estudis previs, la construcció és directa i espontània.

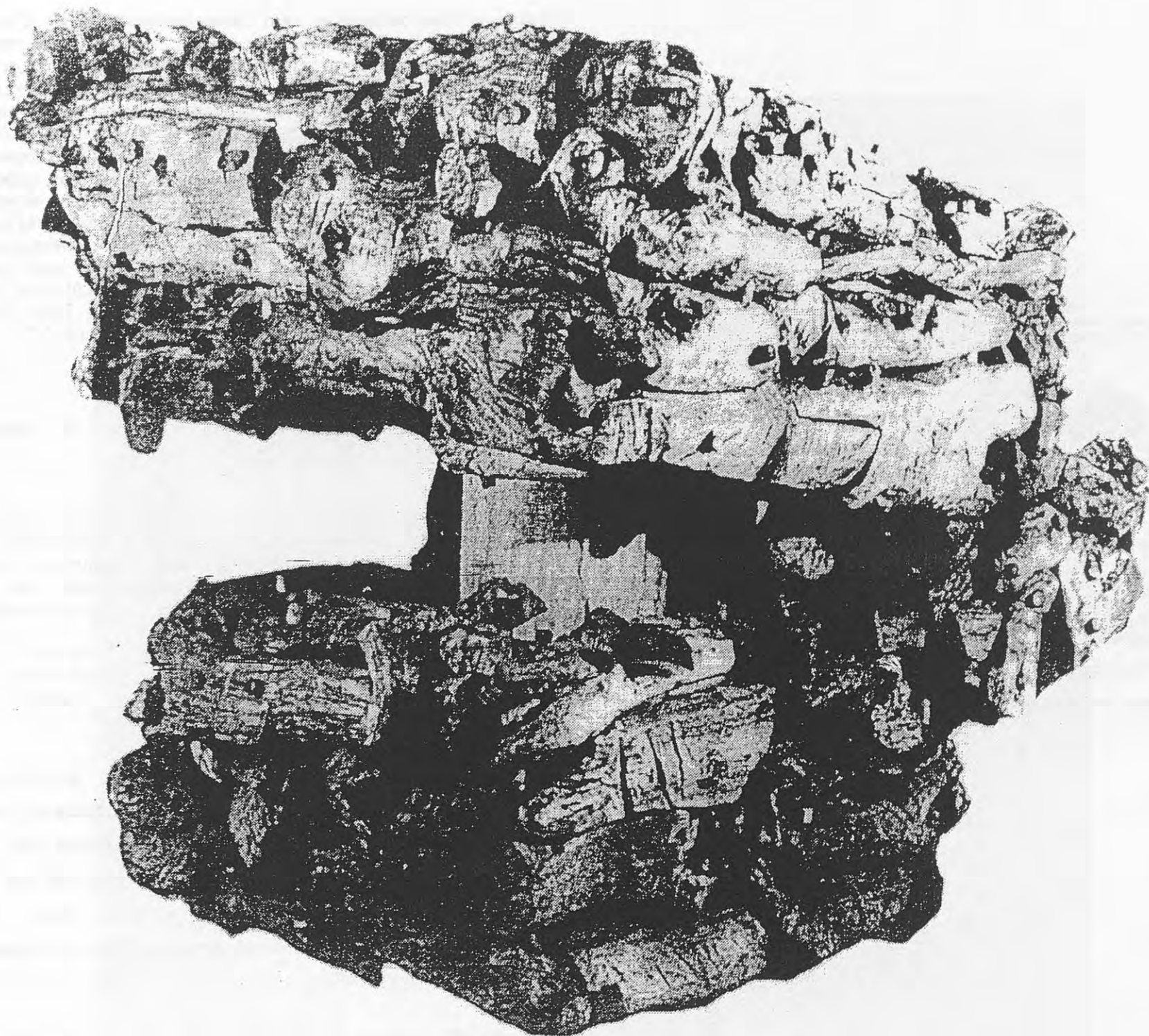
Del conjunt d'aquestes obres nosaltres destacarem algunes de les que hem pogut aconseguir informació, com per exemple "Sugar Galanta", "Argi Iru Subi" i els murals situats a la Caixa d'Estalvis Provincial de Sant Sebastià, a Sant Sebastià-Donostia (Guipúscoa).

"Sugar Galanta" (1971) és una peça en què l'acumulació d'arrels parteix d'una planta regular i quadrada, cosa que provoca un creixement vertical per estratificació. De totes formes, en aquest cas, el creixement estratificat queda interromput en la part central del bloc. Un cilindre suporta tota la massa superior, la connecta amb la inferior i deixa al seu voltant tot un espai desocupat de matèria, amb l'excepció de la part del darrere.

M. Soledad Álvarez en referir-se a aquesta escultura i a una altra de característiques similars, diu:

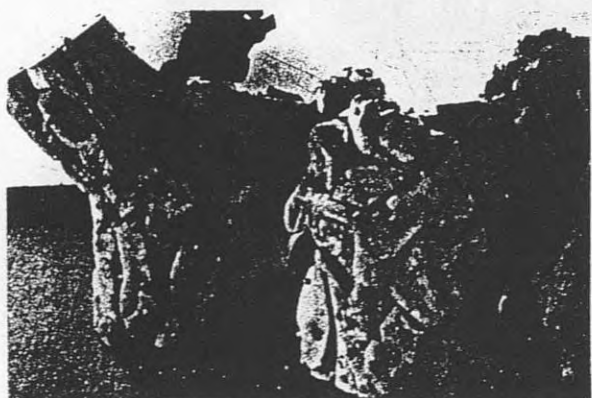


"Sugar Galanta", 1971, faig.



"Sugar Galanta", 1971.

73 - ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^o Soledad: ESCULTORES CONTEMPORÁNEOS DE GUIPUZCOA, 1930-1980. op. cit. pàg. 617.



"Argi Iru Subi", 1976.

74 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

75 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

"Ambas piezas presentan una forma prismática y el procedimiento para llegar a ella es similar en los dos casos. En esencia consiste en un eje vertical realizado con un tronco de árbol pulido, al que se da forma cilíndrica regular. En las zonas superior e inferior de este eje, se acumulan fragmentos de ramas, troncos y raíces de tamaño diferente, dispuestos en sentido horizontal, perpendicularmente al eje central, formando en torno a él varios pisos superpuestos de perímetro poligonal, no siempre regular, acumulados de manera que entre ellos no existe el hueco, triunfando la densidad de la masa sobre el espacio. Sin embargo, estas piezas aún introducen el espacio en la zona que coincide con el punto medio en altura del eje central que en ese lugar queda descubierto, se muestra al aire libre, circun- dándose únicamente de espacio en 'Sugar Galanta'." 73

"Argi Iru Subi" ("Els tres ponts de llum", 1976).

La planta d'aquesta escultura, segons les paraules de Mendiburu, recorda la creu de Lorena:

"Es curioso, visto desde arriba -en planta como si dijésemos- es la cruz de Lorena; una cruz francesa, pero yo no hice esta escultura con esa intención. Porque ya sabemos que en el medievo las plantas de las iglesias se hacían con un significado... Aquí ha surgido eso, pero sin habérmelo planteado.

Cuando te planteas una escultura, sabes que va a tener alguna planta, pero si esa planta, cuando observas el resultado, es una cruz y en un diccionario compruebas que es la cruz de Lorena, eso surge del inconsciente." 74

En aquest cas l'acumulació de troncs no es dona per estrats horitzontals. El creixement sembla que vingui donat per l'addició al voltant d'un nucli lineal, igual com passa amb els anells concèntrics del tronc; per tant, la seva disposició respecta la forma del conjunt de les peces que constitueixen "Argi Iru Subi", que com diu Mendiburu són dues.

La seva forma està constituïda per dues arcades que es creuen en el punt mig i s'encaixen una dins l'altra.

"Ésta es un puente ('Argi Iru Subi') y por dentro pasan las dos piezas y se engarzan, en un machiembrado." 75

En certa manera, la referència a les arcades romàniques concorda amb el tractament de la massa material i amb la forma de creu de la plan-



"Argi Iru Subi", 1973, 190x340x150 cm.



"Argi Iru Subi", 1976.

ta, encara que la forma de l'escultura, en el seu conjunt, ofereix una visió llunyana del que podia ser una església romànica i propera al d'una barraca.

L'espai participa en aquesta escultura circulant entre les diferents arcades i actuant com a nucli organitzador del conjunt. Les dues arcades tanquen l'espai central. Cal aclarir que aquestes estan constituïdes per blocs de fusta independents; els blocs de l'arcada transversal tenen menys massa que els de l'arcada longitudinal i la seva forma també és diferent. El bloc de majors dimensions d'aquesta darrera arcada, assumiria la funció de pòrtic, en la hipotètica planta basilical, amb una petita obertura que ens recorda l'entrada d'una borda i que ens permet accedir a l'espai central del conjunt.

Mendiburu, després d'explicar-nos el significat d' "Argi Iru Subi" (és a dir, "Tres ponts de llum"), ens diu que va invertir dos anys en la construcció d'aquesta escultura, la qual cosa ens resulta comprensible si ens plantejem la laboriositat d'aquest procediment constructiu que funciona com el que utilitzen els margeners mediterranis, els constructors de les parets de pedra.

"Cuando construía piezas como esta de 'Argi Iru Subi' en el caserío de Aralar, le decía a mi ayudante: 'pon esta pieza ahí', y él decía: '¿y por qué ahí y no allá?'. Le invitaba a que la pusiera donde él decía y no encajaba, luego la poníamos como yo había dicho y encajaba perfectamente, era casi de ley que fuera así, era como de sentido común. No podía ir de otra manera. Hay leyes que mandan en esto."

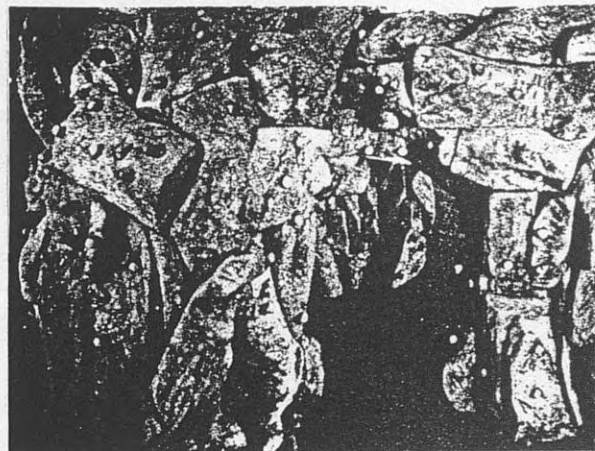
76

De fet, aquest sistema d'experimentar i calcular a ull concorda plenament amb l'utilitzat per aquests artesans, o amb el dels que hem citat anteriorment i que tenien relació amb l'escultura "Niu de llum": és a dir, amb els calafats.

Per fixar aquestes peces de tronc, després d'ajustar-les i encaixar-les, Mendiburu feia servir una infinitat de torellons, que travessaven les fustes per incrustar-se en les del costat o en les de l'estrat inferior.

A part d'aquesta escultura, Mendiburu n'ha fet d'altres, en que l'espai no intervé pràcticament, més que per definir el límit del bloc de fusta entre les diferents branques o arrels del conjunt. Un exemple clar d'això

"Argi Iru Subi", 1976, fragment.



76 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

és una escultura en forma de quadrilàter que Mendiburu ens ensenya en el seu taller. De fet, és una forma prismàtica amb una planta rectangular, construïda amb estrats successius, sense cap mena de concessió que desvirtuï el sentit de paquet.

"Esta otra escultura que está tumbada ahora, estaba de pié sobre dos soportes. Era como si fuese un cuadro realizado mediante una aglomeración de troncos." 77

"Esta es un trabajo que parte del cuadrado y nada más, pero toda esta musculatura de troncos es consecuencia de lo que tú te has planteado por dentro, es decir, que no es que te plantees hacer esta forma previamente. En realidad, voy solucionando los problemas progresivamente de dentro hacia fuera, y el resultado será esta apariencia musculosa. No es una escultura pedagógica porque los ojos ven el final; si tú no estás en todo el proceso de elaboración, no puedes saber por qué está terminada de esta forma." 78

77 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

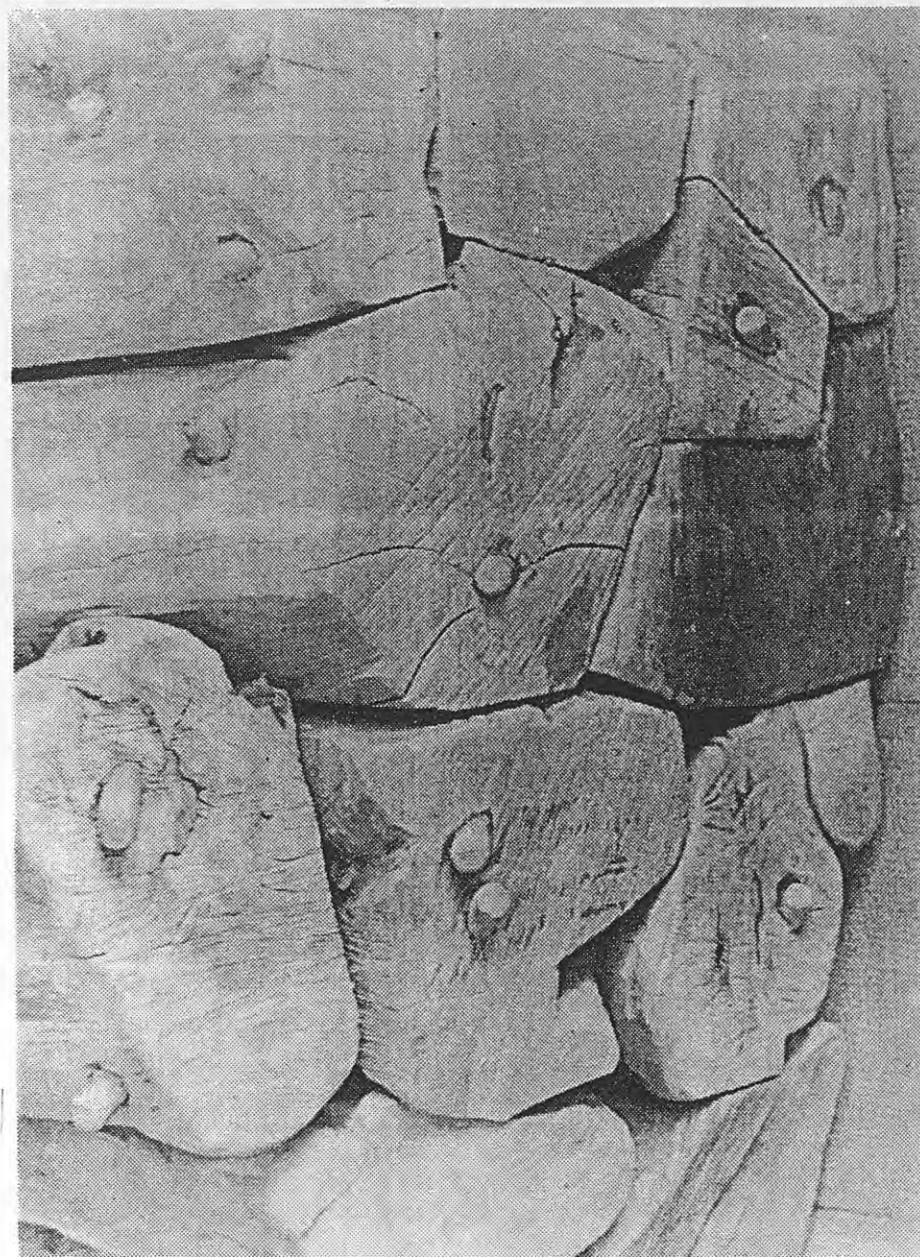
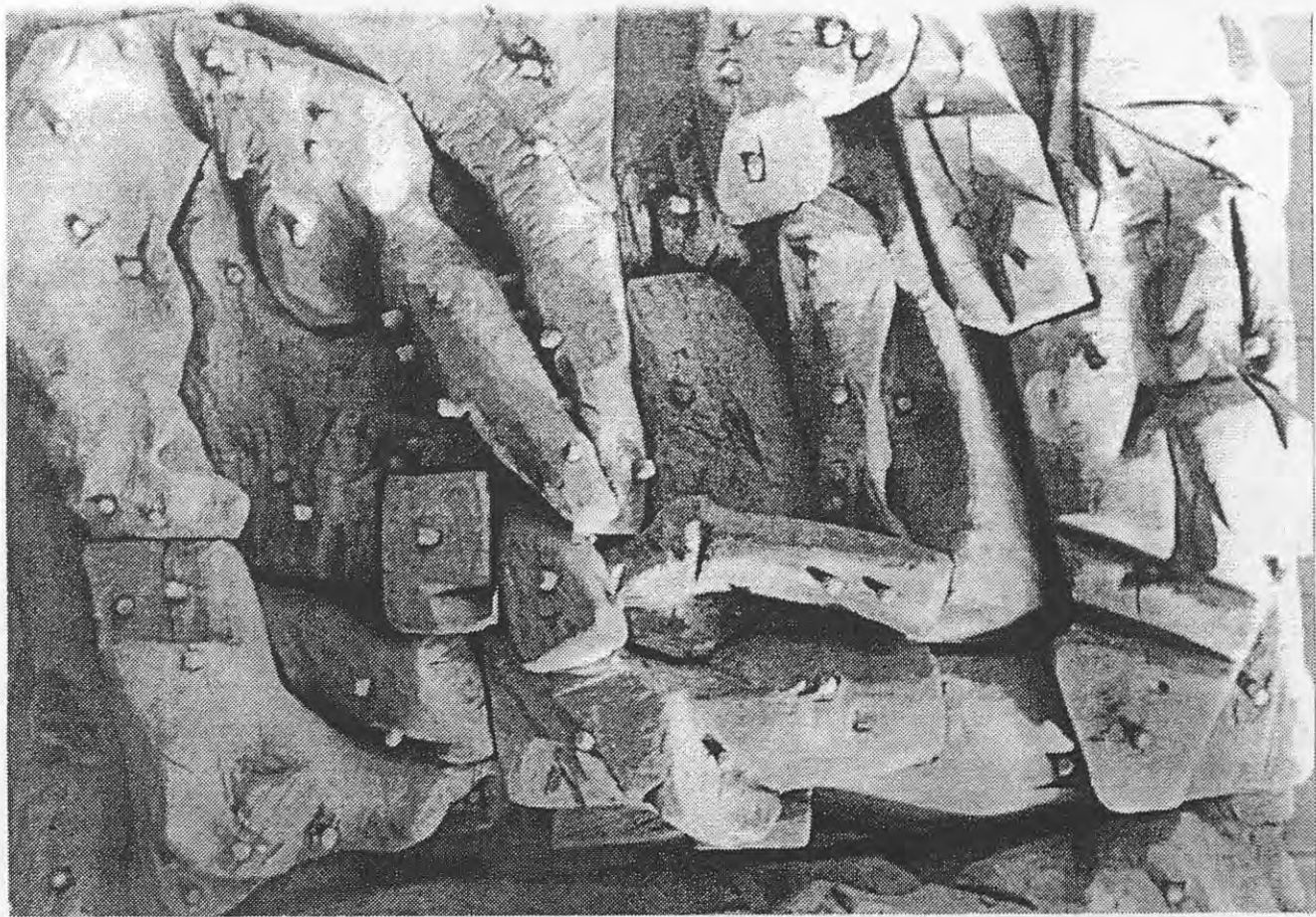
78 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

Els relleus situats a l'entrada de la Caixa d'Estalvis Provincial de Sant Sebastià també tenen aquest caràcter hermètic respecte a l'espai.

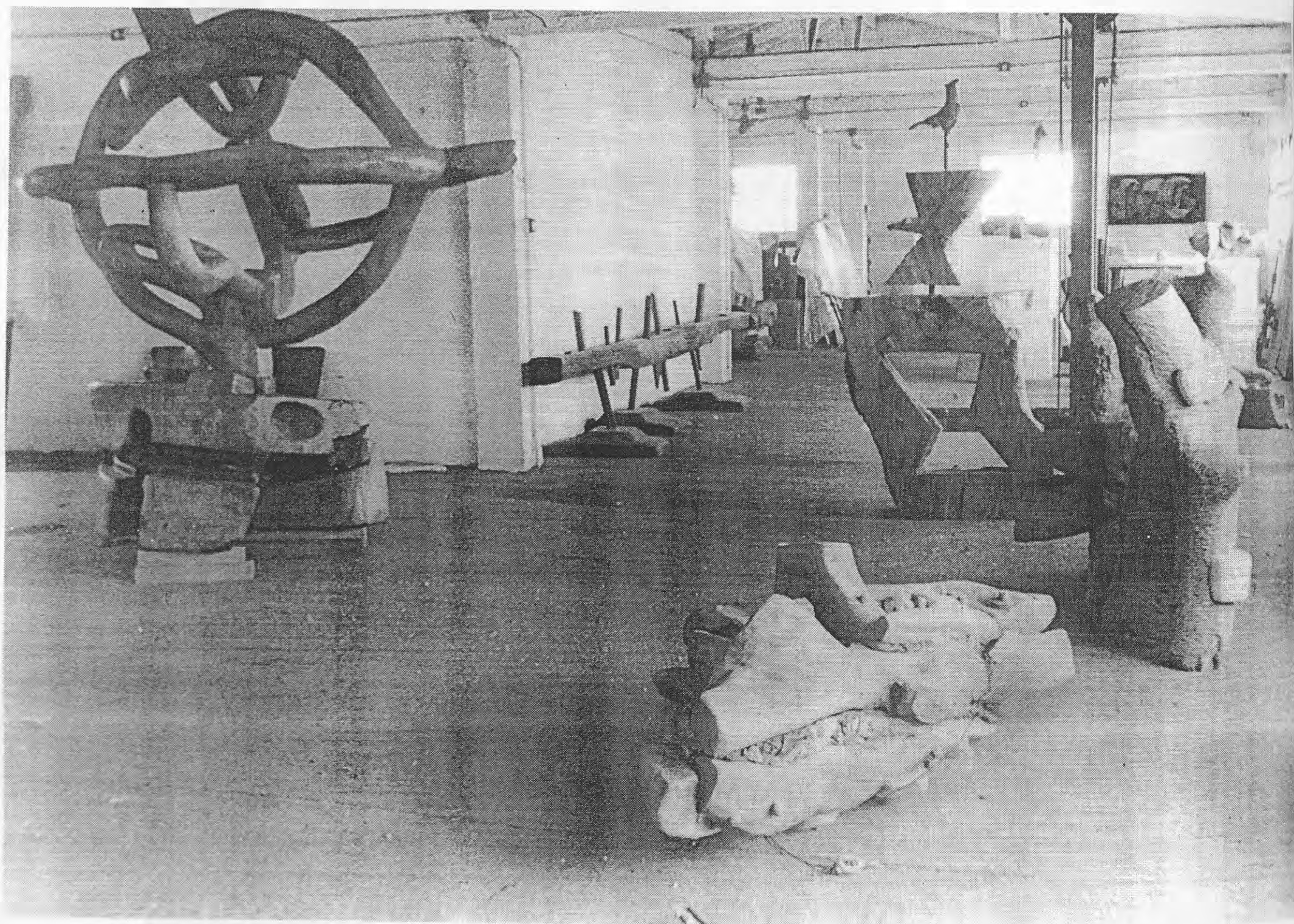
El conjunt està constituït per dos murals situats en les parets laterals de l'entrada i per l'enteixinat en la part superior. Aquest, pel que fa al tractament, és totalment diferent dels murals laterals. Està realitzat amb taulons de formes geomètriques que s'entrecreuen generant un entramat irregular i que, per les característiques que té, no afecta el nostre estudi.

Els murals laterals van ser realitzats en el caseriu d'Aralar, entre el 1976 i el 1977. Els noms que reben són "Soroll d'abisme" i "Vent d'abisme". Estan dedicats a un versolari (poeta) conegut de Mendiburu: Salvador. Tenen un caràcter orgànic similar al de les escultures anteriors, a conseqüència de la utilització de branques, arrels i troncs de faig, encaixats i units mitjançant torellons. Els materials a penes tenen cap alteració que no sigui la d'eliminar la part blana de la fusta, és a dir, l'albenc.

El conjunt, que deu tenir una altura aproximada de sis metres, presenta nombroses irregularitats de volums (troncs) que entren i surten del nivell. Podem diferenciar fins a tres capes o estrats de troncs aplicats sobre el mur, els quals en sobresurten fins a mig metre.



Mural Caixa d'Estalvis
Provincial de Sant Sebastià,
1976-77, fragments.



"Niu de llum".

"Txalaparta".

"Colgante". (darrera)
"Txoria".

Escultura de fusta i formigó.

La composició és molt irregular hi no hi ha cap raó aparent per la qual organitzi el conjunt més que el fet de la necessitat de cobrir tot el pany de paret amb els blocs.

"En la composición de volúmenes se puede hablar de abigarramiento puesto que se adosan unos a otros, superponiéndose en algunas zonas, sin dejar apenas respirar el muro, sobre el que se hallan colocados. Así, no existen los huecos, si se exceptua una única zona vacía en la escultura colocada en el muro derecho; en la parte central de ésta existe un lugar para el espacio." 79

El mural de l'esquerra, on està situada la porta de la consergeria, presenta un predomini de l'ordenació horitzontal de les unitats modulars (blocs), si exceptuem la part inferior, en què la disposició dels troncs queda invertida.

En el mural de la dreta es poden contabilitzar cinc blocs independents que alternen la horitzontalitat i la verticalitat. Potser aquesta part és la que té un aspecte més estructurat, però, no per això, menys orgànic i lliure.

Mendiburu incorpora altres materials a les escultures fetes amb troncs, i continua amb l'afany experimental iniciat amb les primeres peces.

La preocupació per altres materials neix, tant de l'observació del comportament natural de l'arbre, com de la necessitat tècnica de restaurar.

En 1971 realitza una escultura de dimensions reduïdes (80x50x40) amb un sistema d'aglomeració de troncs que ell denomina "Colgante".

"La llamo "Colgante" porque va colgada." 80

La forma recorda la del pit d'un ocell o la quilla d'una embarcació:

"Esta escultura ('Colgante') es una especie de pectoral o algo así." 81

Mendiburu ens explica les raons per les quals va decidir incorporar-hi altres materials:

"Esta escultura estuvo en un ático de Madrid y se estropeó, la restauré poniéndole telas. Antes había tapado los inters-

79 - ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^{ra} Soledad: ESCULTORES CONTEMPORÁNEOS DE GUIPUZCOA, 1930-1980. op. cit. pàg. 618.

80 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

81 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

82 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

ticios con escayola de colores, antes de poner telas. Son trapos con poliéster." 82

i més endavant, respecte de les de ciment:

" - ¿La idea de introducir cemento surge como corrección, igual que los trapos?.

- No, es por concepción (...). Parten del contenido, es decir, que hay un trabajo conceptual. El contenido es el cemento.

Yo me di cuenta de esto cuando vivía en Aralar -tiene unos barrancos impresionantes-. Las hayas están en el fondo de los barrancos y siempre caen piedras de arriba y quedan en las ramas de los árboles. La madera va creciendo y se va comiendo a la piedra; muchas veces al partir el tronco, me he encontrado con piedras, pero no en las raíces, sino en la copa." 83

83 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

84 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

85 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

Les escultures en ciment són posteriors a la "Colgante":

"Esta "Colgante" la hice sobre el año 1971 y la de cemento es de hace unos tres años (1985)." 84

El procediment constructiu és diferent a l'utilitzat en les escultures en que va fer servir el conglomerat com a sistema. En principi, perquè utilitzà dos o tres troncs d'unes dimensions majors, o fins i tot un sol tronc obert per la meitat.

En altres escultures, Mendiburu, arriba a substituir el ciment per pedres de granit.

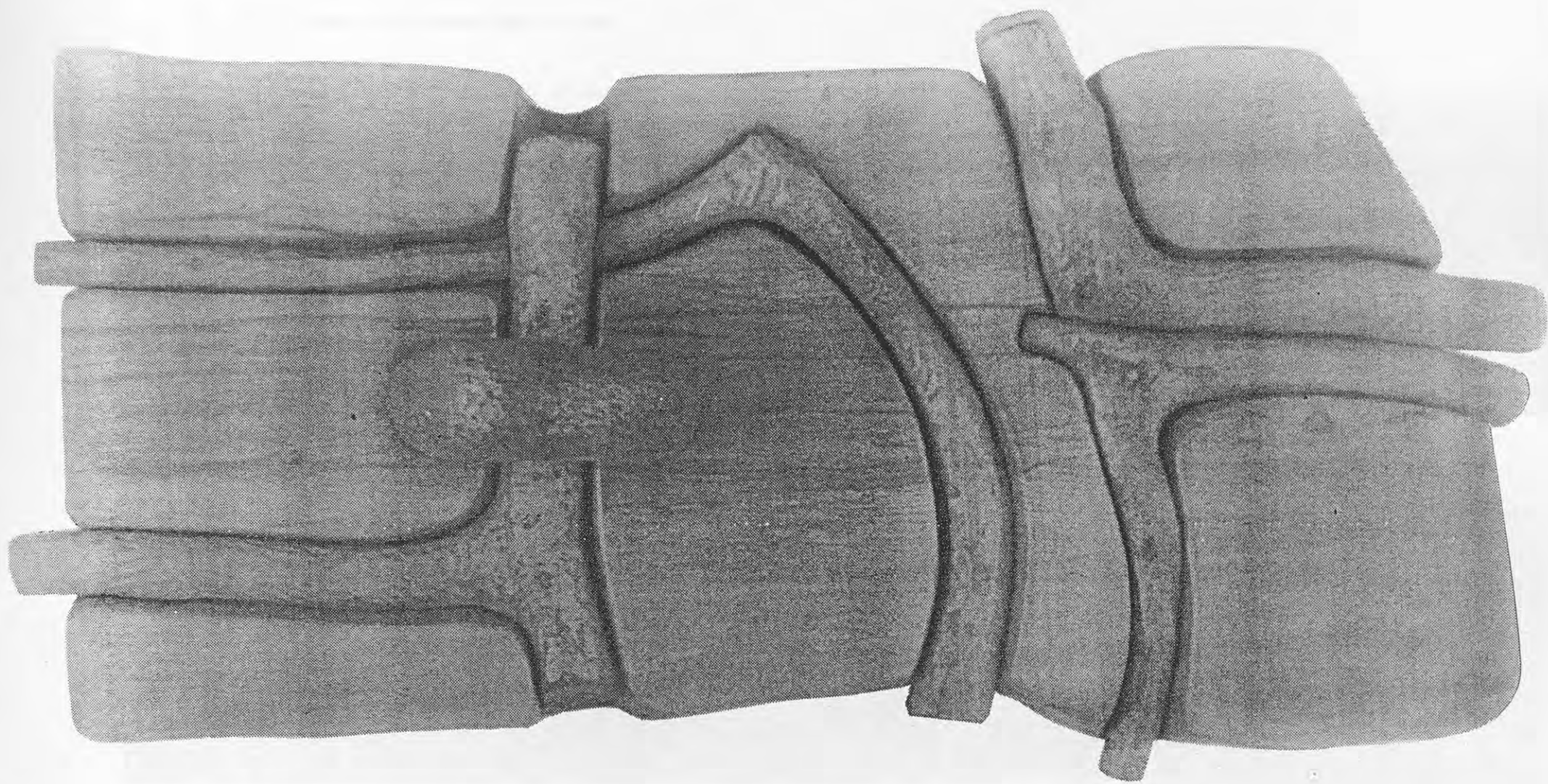
"Txoria" ("Ocell"), de 1986, és una de les peces més recents en què el drap amb polièster participa de manera autònoma, en què fa servir el tronc com un recolzament escultòric diferent. Mendiburu desitja passar a bronze aquesta escultura.

"Esta pieza sería preciosa para fundir en bronce y tenerla a la intemperie. Está hecha con haya, por eso la madera es así, es de madera y trapos con poliéster." 85

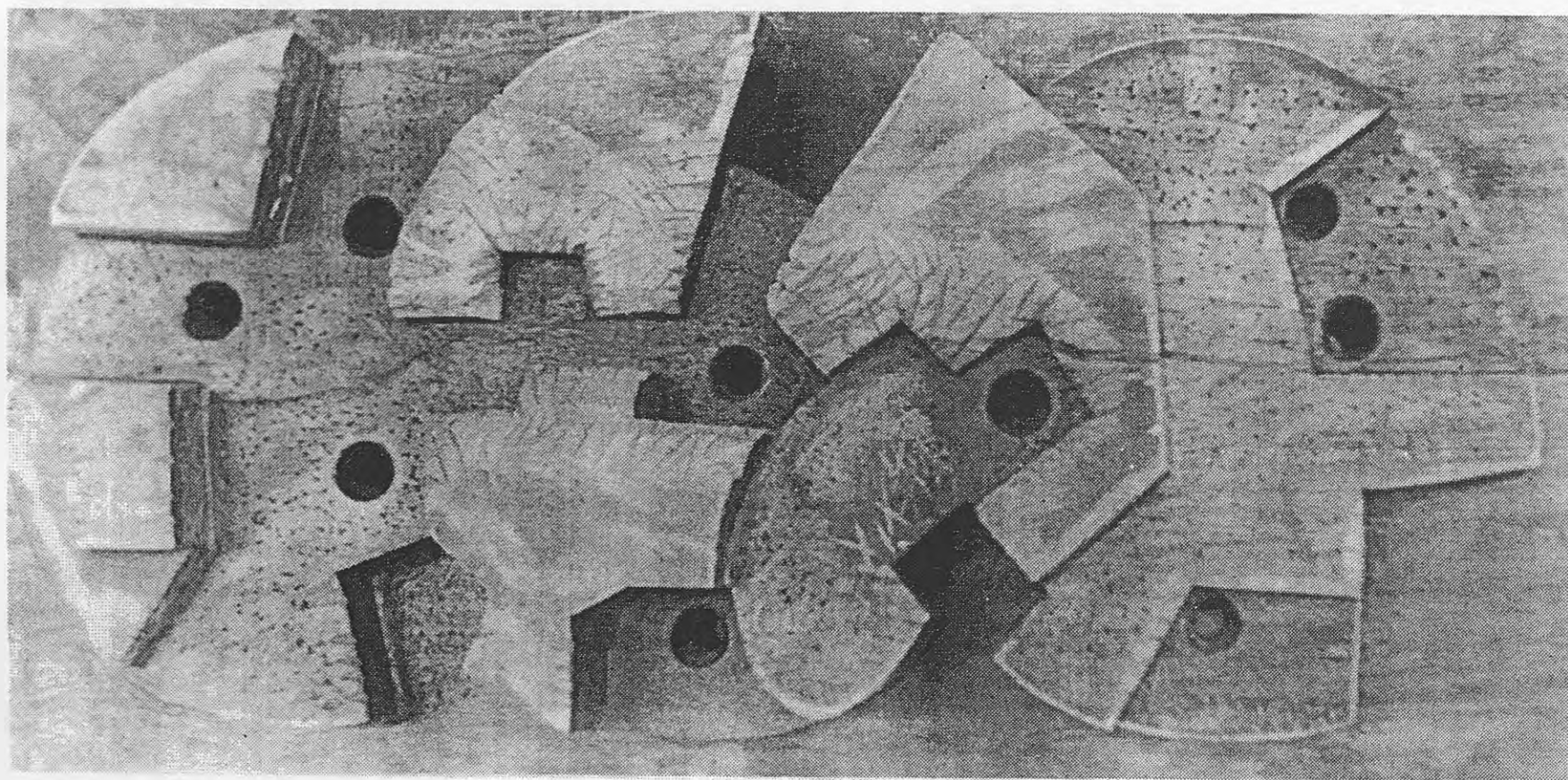
La forma d'aquesta peça és molt diferent de les anteriors, pel fet d'estar realitzada amb un tronc del qual s'ha extret la part central, i per configurar un bloc d'uns vint-i-cinc centímetres de grossor i d'un metre aproximat d'alçada. Del centre del cor s'ha extret un fragment



"Txoria", 1986, faig, draps i polièster.



"Relleu", 1983, faig i roure, 160x90x30 cm.



"Zuraren hilargiak" (Calendars de les llunes, 1982, 130x65x25 cm.

en forma de doble ala de mosca i s'ha situat damunt el bloc. A dalt de tot hi ha una mena d'ocell, fet amb draps i polièster.

5c). ESCULTURA REALITZADA AMB FUSTA.

Últimament, a partir del 1981 si fa o no fa, Mendiburu inicia unes sèries de desenvolupament més geomètric, en què la utilització del tronc perd interès. El secciona amb taulons i fustes, a partir de les quals realitza les escultures. Per una altra banda, seguint en la pràctica d'introduir altres materials, l'escultor incorpora l'alabastre.

El tema de l'arbre, a pesar del tractament de la fusta, també és present a les sèries "Ateak" ("Portes"), "Zuraren hilargiak" ("Calendaris de les llunes de fusta") i "Zuhaitzak" ("Arbres i fulles").

La sèrie "Zuraren hilargiak" és summament interessant pel plantejament. Està constituïda per tres relleus de fusta de format rectangular, en què hi ha una composició a partir de tres o quatre cercles. El tema és la tala de l'arbre en relació a la lluna.

"Son de la serie "Calendario de las lunas de la madera" basado en esa poética: si se corta la madera según las lunas... unos relieves hechos en virtud de eso.

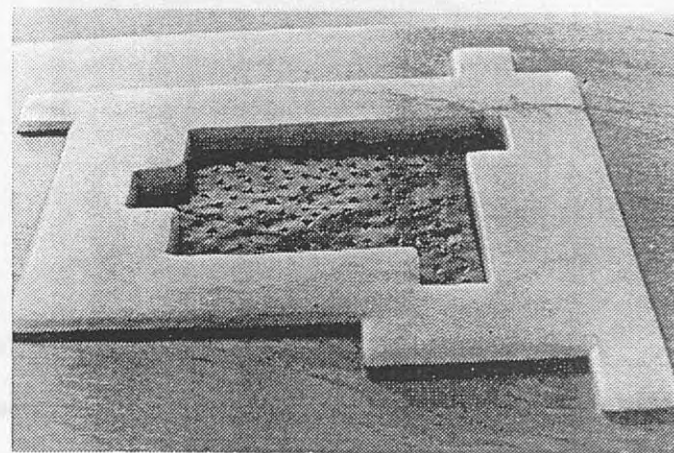
En el Museo Antropológico de Vitoria me encontré con unas bolitas de arcilla prehistóricas, que tenían agujeritos -como si se hubieran hecho con punzones- y nadie sabe qué significan, qué son. Yo pienso que pueden ser las lunas de la siembra.

- ¿Por qué lo intuye?

- Porque mirando en el calendario las lunas son de cinco a nueve días, pero no más de nueve, ni menos de cinco. En esas bolitas se dan exactamente igual esos números, como en el calendario." 86

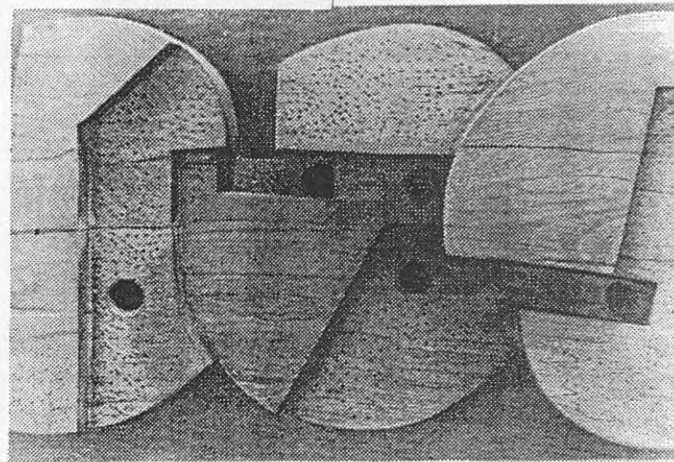
I en un altre moment, entrevistat per l'escultor J. A. Lasa, Mendiburu diu:

"Lo de 'Calendario de las lunas de madera' suena casi a R. Tagore, pero lo que he querido plasmar es una realidad que he experimentado durante los años que he pasado en el caserío y que suelo tener muy en cuenta cada vez que necesito cortar algún árbol. Veo una relación entre la for-



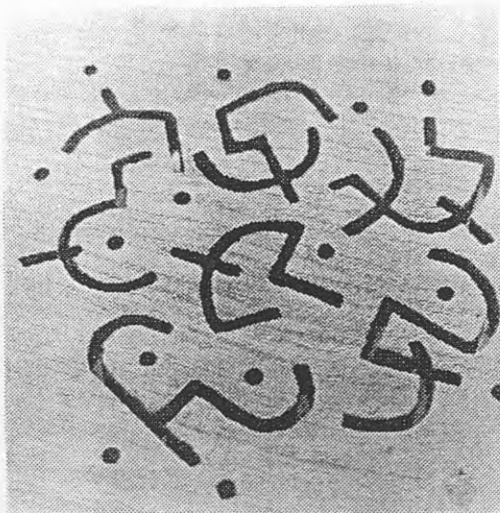
Sèrie "Ateak", 1982.

"Zuraren hilargiak".



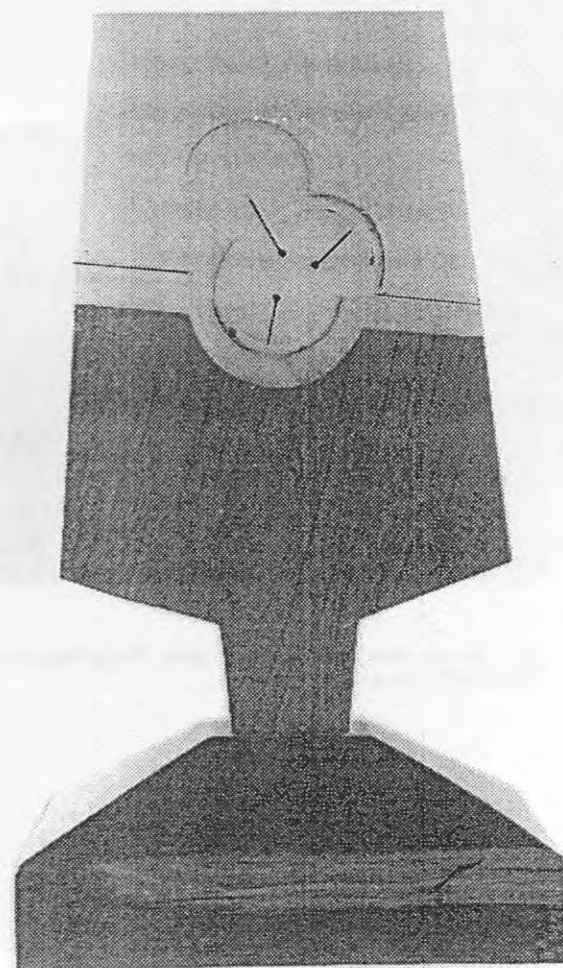
86 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

87 - EZPEL (LASA, José Ángel): "Luces y sombras en los alabastros y maderas de Remigio Mendiburu". op. cit.



88 - SAENZ DE GORBEA, Xabier: "El nuevo reto de Remigio Mendiburu". DEIA. Bilbao, 2 de febrer del 1982.

89 - SAENZ DE GORBEA, Xabier: "El nuevo reto de Remigio Mendiburu". op. cit.



"Hostoa" (Hojas), 65 cm. H.

ma circular del árbol y de la luna, me interesa también hacer una especie de mesas, pero esto todavía lo tengo que trabajar y profundizar más. Ya sabes que los múltiplos de la luna son el seis, el ocho y el nueve; pues esto también lo he tenido en cuenta. También pienso que la luna tiene que ver con la tierra, con la mujer, con sus periodos menstruales... y más cosas, muchas cosas." 87

Saenz de Gorbea comenta, respecte a la sèrie exposada en la galeria Wintors Kulturgintza de Bilbao-Bilbo (Biscaia):

"Aquí, los signos adquieren una narrativa distinta. La poética toma un cariz mágico, cosmológico. Planos cortados, desarrollándose horizontalmente, crean un tiempo que se detiene en perforaciones circulares netas, creando tensiones y energías, por encima de lo puramente orgánico de anteriores etapas." 88

"Mendiburu ha pasado con su actual obra de una etapa orgánica a una más cosmológica, de un estado informal a una afirmación concreta, de la rotundización del volumen a una preponderancia del relieve." 89

En les altres dues sèries es manté la preocupació pel relleu i per la fusta. L'alabastre aporta un nou factor relacionat amb la translucidesa, amb la llum.

"Zuhaitzak" ("Arbres i fulles") recupera la part de l'arbre sobre la qual Mendiburu no havia treballat encara, les fulles, mentre que la sèrie "Ateak" ("Portes") incorpora també la preocupació per la llum, obtinguda a través de les portes.

Aquestes sèries no tenen un tractament del tronc com el desenvolupat anteriorment. El contingut temàtic continua essent l'arbre, però la forma i la matèria perden la dialèctica que havia caracteritzat l'obra de Mendiburu fins ara.

6. FORMA, ESPAI I TEMPS EN L'ESCLTURA DE MENDÍBURU.

El temps és un element fonamental en l'escultura de Mendíburu. L'ordenació de les masses, de les grans escultures que s'articulen per l'acumulació de troncs, d'arrels o de branques, es fa en el temps. Una part de la forma, de la matèria, i també de l'espai, queden ocults en l'interior. Passa el mateix, per exemple, en les escultures que han estat realitzades per un procediment substractiu, com "Embor Barrua" o el gran roure d'Orokietia. La forma resultant no és res més que una de les formes o dels espais que s'han obtingut en el procés substractiu. L'escultor és l'únic testimoni que ha participat de l'escultura en tot el temps, que coneix les raons del seu creixement i, per tant, que entén el resultat. Qui és espectador d'una escultura només veu el conglomerat o la forma resultant, i fins i tot pot arribar a intuir l'espai interior, però desconeix el procés en el temps.

"En casi toda mi obra me ha preocupado más el tiempo que el espacio; me ha preocupado más el oído que la vista, me ha interesado más el sonido de la noche que la visión en el día. Y el tacto, por supuesto.

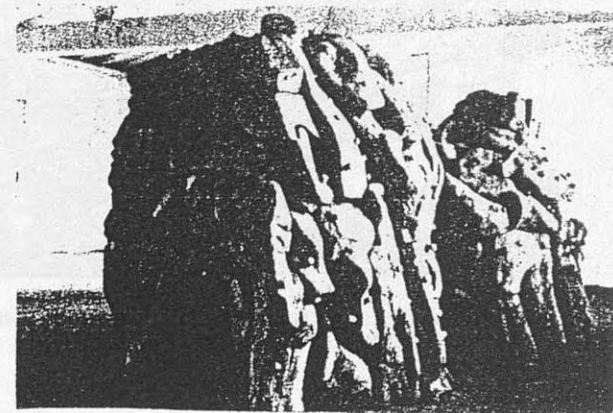
- O sea que la escultura se ha de apreciar más con el cuerpo que con la vista.

- Sí. Es el tocar, el palpar, el intuir. Hay noche, hay que oír, hay una serie de resonancias. Es un poco lo que pasa en el claro del bosque, de noche, donde pasan todos los asesinatos. Todo lo que podríamos llamar sacrificios, sangre, algo que riega lo vegetal, así como un ancestro totalmente primitivo, ritual. Se da la garra, el chillido, el grito, el desgarrar, se da en la noche pero en el claro del bosque cuando aparece la luz." 90

Mendíburu reivindica amb aquest plantejament una comprensió de proximitat envers les escultures, una comprensió que es dona en un estat de penombra, on el que es veu té un valor paral·lel al que es toca o se sent. Mendíburu rebutja la distància racionalista i la substitueix per la proximitat intuïtiva.

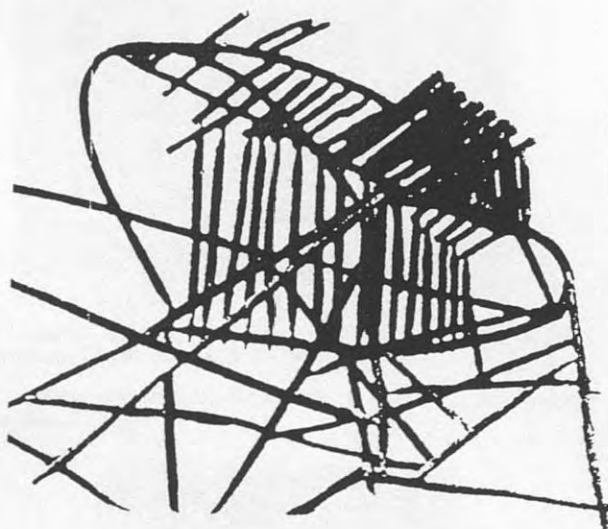
Per a Mendíburu, l'espai és el resultat del creixement. I el creixement es dona en el temps, en el procés, en la seqüència, mentre que l'espai

90 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.



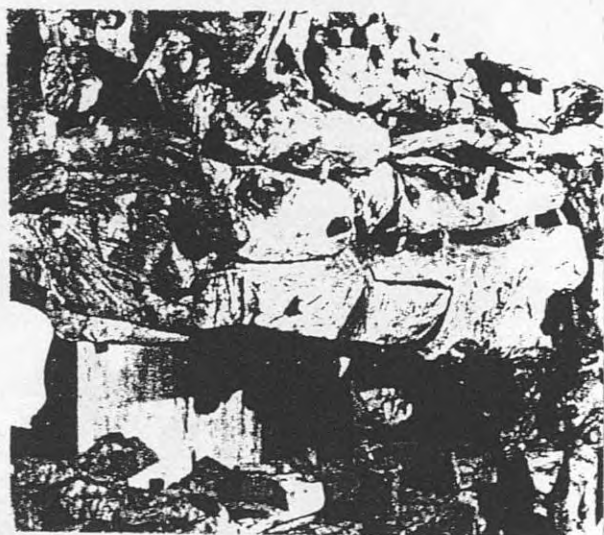
"Argi Iru Subi", 1976.

91 - Remigio Mendiburu a URQUIJO, J.: "Escultura vasca en el S. XX". BAIK núm. 61. 1981. pàg. 41.



"Gàbies per ocells lliures".

92 - ÀLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Soledad: ESCULTORES CONTEMPORÁNEOS DE GUIPUZCOA, 1930-1980. op. cit.



93 - ÀLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Soledad: ESCULTORES CONTEMPORÁNEOS DE GUIPUZCOA, 1930-1980. op. cit.

és el resultat de la imatge estable.

"Si no hay crecimiento en el tiempo, es cuando surge el espacio como idea de la imagen. Dicho de otro modo; cuando el concepto de tiempo es manejado tiene un crecimiento la forma." 91

L'espai és un factor dominant a "Niu de llum" o a "Gàbies per a ocells lliures". En canvi, en escultures com "Argi Iru Subi" la massa i l'espai estan molt units. Desapareixen pràcticament de l'interior de gran part de les escultures compactes i hermètiques, en què el creixement additiu els ha relegat al límit entre els diferents troncs (murals de la Caixa d'Estalvis Provincial de Sant Sebastià). En altres, l'espai intermedi ha estat ocupat per una matèria complementària com el formigó o els draps amb polièster.

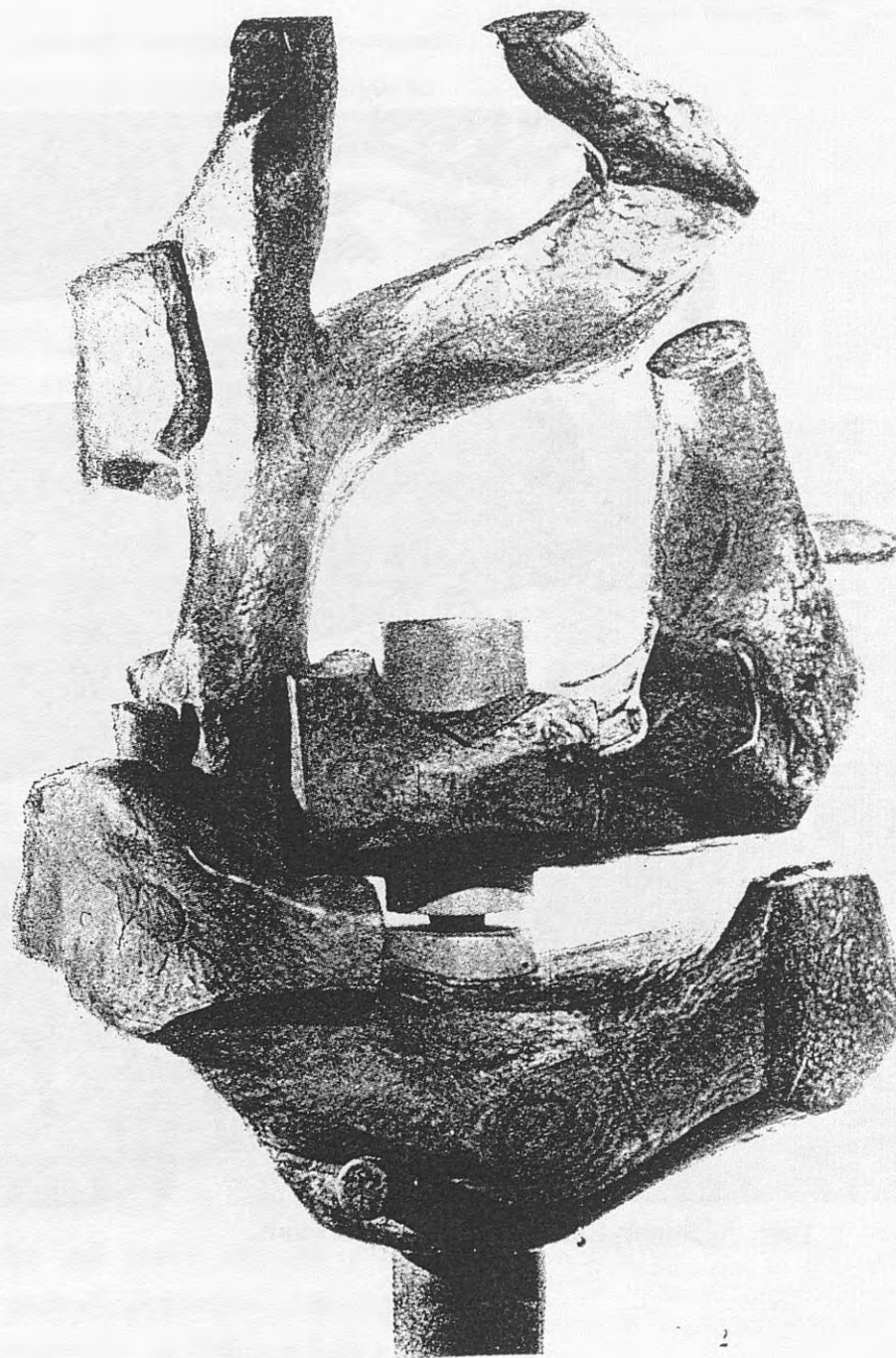
M. Soledad Álvarez, fent referència a l'espai, diu:

"...puede decirse que en gran parte de su obra, el espacio ofrece un tratamiento peculiar: se encuentra referenciado por elementos formales dispuestos de modo que originan puntos de tensión. Las formas gozan por tanto de importancia primordial en estas esculturas puesto que son las que con gran potencia, con la energía interna de que parecen dotadas que impulsa a la masa a expandirse desde su núcleo hacia el exterior, van a establecer una serie de relaciones con el espacio que lo modifican y lo penetran de modo un tanto hiriente." 92

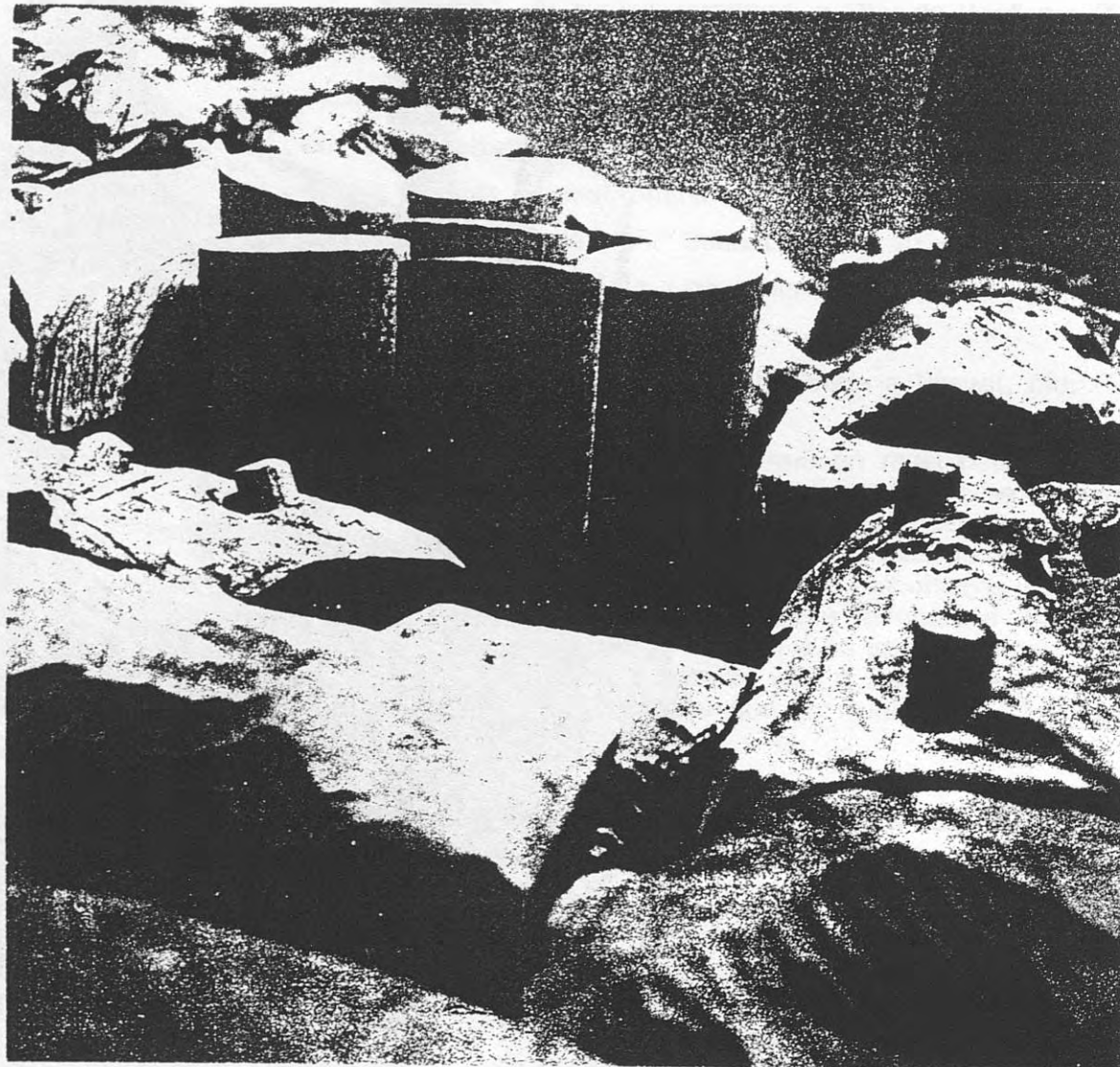
Aquest comentari reflecteix la visió de les escultures realitzades amb un procediment constructiu, per conglomerats de troncs, en què l'espai té un valor secundari, mentre que la massa material assumeix la preponderància.

"En función de este peculiar tratamiento de la masa, cuyo carácter compacto surge de la adición de numerosos bloques ensamblados entre si -no de una pieza única-, se originan numerosos entrantes y salientes que siguen determinando la existencia de relaciones de tensión entre formas y espacio." 93

Moreno Galván comenta en el catàleg editat a Santa Cruz de Tenerife, en relació a l'Exposició Internacional d'Escultura al carrer:



"S.T.", 1972.



"Sugar Galanta", 1971, fragment.

"No investiga ahora el espacio. Antes pudo hacerlo; ahora no. Iba a decir que investiga la forma..., pero no. Investiga la situación compacta de la forma, su naturaleza muscular, su morfología interna." 94

L'existència de tres dimensions és una constant permanent en aquestes escultures, fins i tot en els murals realitzats pel procediment additiu.

La forma, en les peces realitzades amb tronc, és una conseqüència de la naturalesa orgànica d'aquest i de la ordenació geomètrica que rep en el procés constructiu o substractiu.

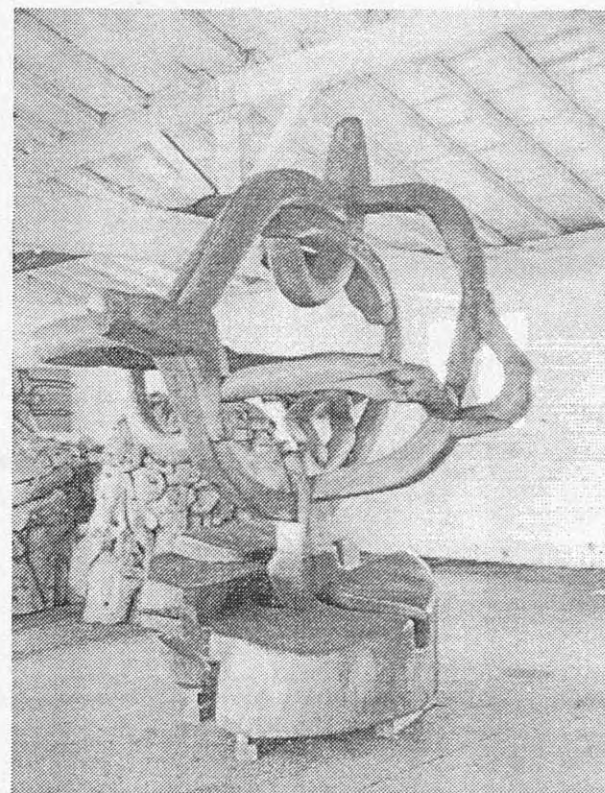
Mendiburu respecta la secció cilíndrica de les branques i dels troncs i també la forma adquirida en el creixement. Compon a partir del que li suggereixen aquestes formes, fins i tot de vegades, com en l'escultura "Niu de llum", les formes de les branques han estat buscades en els arbres, en funció del projecte previ. D'això es dedueix que Mendiburu no sols manté la forma orgànica dels arbres, sinó que la busca com un element integrador de l'escultura.

Remigio utilitza la geometria com una referència exterior que ordena el creixement constructiu, quan parteix del nucli material i quan ho fa del nucli espacial. En el primer cas, la planta delimita el creixement expansiu dels troncs i s'ordena en estrats fins a omplir un volum prismàtic (escultura de planta quadrangular, 1980) o un nucli lineal de caire geomètric. Organitza el creixement expansiu, que pot tenir una aparença externa molt irregular ("Penjant", 1971) o pot evidenciar la raó del seu origen "nucleic" ("Argi Iru Subi"). En el segon cas, el contingut espacial insinua la forma geomètrica que la naturalesa orgànica del tronc delimita i desdibuixa al mateix temps ("Niu de llum").

La geometria no sempre es transforma en mesura i proporció, encara que, de vegades, apareix casualment i sorprén el mateix escultor ("Niu de llum"). En les escultures de caràcter substractiu, la intencionalitat organitzadora intervé transformant el cilindre del tronc en uns prismes regulars, i estructura d'aquesta manera el treball posterior. Les formes geomètriques són un recurs que permeten organitzar la intervenció i que desapareixen o passen a un segon terme a mesura que el treball avança ("Embor Barrua").

J. Urquijo destaca el paral·lelisme establert entre la forma-continent

94 - MORENO GALVÁN, J. M.: "Remigio Mendiburu". CATÀLEG I EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE ESCULTURA EN LA CALLE. Santa Cruz de Tenerife 1974.



"Argi Cabia", 1983.

i el referent natural-contingut:

"Mendiburu, tras estudiar la naturaleza y sus posibilidades de trasplante formal, inicia un proceso de adaptación a la escultura, de la simbología y morfología que contiene. Exterior e interior deben ser conceptualmente continente y contenido en la obra; de esta forma, la solidez corporal del retorcido tronco y los injertos que ensamblan las modulares signografías describen armónicamente el paralelismo entre lo natural y lo artístico." 95

95 - URQUIJO, J.: "Escultura vasca en el S. XX". op. cit. pág. 41.

La natura i la forma són instruments que perllonguen la vida de l'escultor més enllà de la seva limitació corporal a través de les sensacions. Per tant, el cos, el seu moviment i les seves limitacions són factors que hem de tenir en compte a l'hora de mesurar les escultures de Mendiburu.

En la nostra conversa amb Mendiburu hem intentat saber quines són les raons que determinen les dimensions de les seves escultures, portats per la intuïció de que un treball tan directe com el d'ell tenia relació amb les dimensions del cos, amb la força física, o simplement, amb un desenvolupament de mesures proporcional a la visió personal del seu espai.

" - ¿Qué determina el tamaño de las piezas?.

- Con las 'Jaulas para pájaros libres' (yo trabajaba en un taller pequeño de cuatro o cinco metros por tres y medio) se me ocurrió que habían de tener las medidas de mi taller, para después desarmarlas y volverlas a armar fuera." 96

96 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

En les escultures realitzades per addició de tronc parteix del mòdul proporcionat pel vegetal:

"Aquí hay un módulo, por decirlo así, porque estas piezas son modulares en cierto aspecto. Un árbol de este tamaño, que da estas piezas, te obliga a trabajar en unas dimensiones parecidas.

Si hay un módulo de árbol más pequeño, que te da unas piezas más pequeñas, trabajas con medidas totales más pequeñas. Es decir, lo que te da el tamaño es el árbol. Si tienes un árbol pequeño te salen esculturas pequeñas, porque no se trata de aglomerar muchas piezas, en todo caso se trata de obtener una pieza hermosa en función del propio módulo, que ya tiene las dimensiones debidas." 97

97 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

Per una altra part també matitza aquest condicionant i confirma

que qui fa l'elecció de l'arbre en relació al projecte previ és ell:

"Intuitivamente tú ya sabes qué árbol necesitas para que te de unas dimensiones nobles, porque no vas a estar trabajando con un árbol que tiene un diámetro de diez centímetros, harías trabajos minúsculos..." 98

i també en relació a les seves necessitats o al seu caràcter:

" - ¿Esa dimensión la rechaza?.

- Es una cuestión de carácter. Yo sería mal relojero, me pondría muy nervioso, mis manos no están habituadas a hacer cositas, no podría ser joyero. Necesito trabajar con todo el cuerpo y la mente para hacer escultura, no solamente las manos y los ojos." 99

Per una altra banda, Mendiburu rebutja les mesures que són fora de lloc, que són excessives i efectistes:

"En arte el gigantismo por el gigantismo tiene un valor muy pequeño." 100

La dialèctica que estableix entre les escultures grans i les petites li permet reflexionar i buidar, amb certa immediatesa, allò que el preocupa, o també actuar lliurement descongestionant l'hermetisme i treballant enèrgicament.

La realització alhora de diverses escultures permet a l'escultor una doble dinàmica: una d'introversió, reflexiva, i una altra d'extraversió, activa.

Les grans dimensions, en l'escultura de Mendiburu, no impliquen un objectiu urbanístic. Hem de tenir en compte que el fet d'utilitzar la fusta limita aquestes possibilitats, encara que, això sí, el destinatari idoni pugui ser la collectivitat, a través de diferents entitats públiques, com és el cas del mural de la Caixa d'Estalvis Provincial de Sant Sebastià.

98 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

99 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

100 - MENDIBURU, Remigio: "Texto para un análisis grafológico". DEIA. Bilbao, 18 d'octubre del 1982.

7. LA MATÈRIA EN LES ESCULTURES REALITZADES AMB EL TRONC.

L'elecció de la fusta com a matèria pressuposa una opció per part de l'escultor, opció que cal relacionar més amb una dinàmica vital que amb un plantejament racional previ. Mendiburu troba l'arbre caigut o les arrels, i això el porta a utilitzar-los:

"Materiales muchas veces regalados, cedidos o encontrados, es así donde nace mi escultura, existencialmente. El concepto surge a medida que mis posibilidades con el entorno hallan un diálogo, a través de los materiales más relegados y conforman una realidad concreta." 101

"En un principio investigué con todos los materiales. Empecé, antes que con el tronco, con las vigas. Pero no puedo hablar de un concepto previo y aplicado posteriormente, sino todo lo contrario, es más bien una vida existencialista, en la cual, con lo que tienes, haces; y en un momento determinado -como no tienes otras cosas- echas mano del tronco." 102

José Ángel Lasa comenta aquesta circumstància, arriba a invertir els termes i proposa com a hipòtesi la passivitat de Mendiburu en la recerca:

"Podemos hablar de esas enormes esculturas y raíces entrelazadas, surgidas casi por casualidad o quizás por necesidad, puesto que empezó a plantearlas en una ocasión en que, después de haber agotado el tronco y las ramas de unas acacias, sacadas de raíz cerca del aeropuerto de Fuenterrabía, le salto el chispazo y empezó a entrelazar aquellas raíces retorcidas y descubrió que era lo que buscaba. También podríamos dar la vuelta a la frase y decir que las raíces le buscaron a él..." 103

La identificació de Mendiburu amb aquest material s'evidencia en la perllongada simbiosi entre la fusta i l'escultor, que s'ha desenvolupat durant més de vint-i-cinc anys, en els quals ha utilitzat gran quantitat de fustes diferents: acàcia, roure, faig, avellaner, cirerer, boix, etc.

I també s'evidencia en els comentaris:

101 - MENDIBURU, Remigio: "Remigio Mendiburu: nota personal". op. cit. pàg. 21.

102 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

103 - EZPEL (LASA, José Ángel): "Luces y sombras en los alambros y maderas de Remigio Mendiburu". op. cit.

"La madera, el árbol, es el material que más cerca he encontrado para expresarme." 104

Però, independentment de raons d'aquest tipus, n'hi ha d'altres com el fet de ser assequible:

" - La madera es un material lento.

- Sí, lo es, pero puede que tenga una compensación y es que es barato." 105

Aquesta és una raó a tenir en compte davant de la fragilitat en què s'ha desenvolupat l'escultura d'artistes com Mendiburu, amb l'excepció d'aquells que en èpoques molt concretes han viscut de la producció escultòrica. Aquesta fragilitat ha estat també la responsable de les deficiències en la infraestructura del taller i la que ha causat les lesions corporals (tres lesions en la columna).

En un dels moments de la nostra conversa Mendiburu ens explicà altres conseqüències provocades per aquesta situació, que cal relacionar amb l'escultura.

"Ahora, si pudiese, haría obra en hierro. Tengo las imágenes y los bocetos claros para empezar a trabajar, pero necesito mucho dinero (...) y no tengo ese dinero." 106

De tot això, podem deduir que no sols hi ha raons de tipus conceptual o d'afinitats que afecten el treball amb la fusta.

El fet que la fusta sigui assequible ha condicionat l'elecció i ho hem confirmat quan Mendiburu ens ha parlat de les "trasmochas" (troncs de faig) o de les branques d'avellaner, per exemple.

La relació amb els homes del camp, cosa que ell s'ha esforçat a fomentar des de l'estada al caseriu d'Aralar, ha facilitat notablement l'obtenció de la matèria primera.

Això no obstant, la mancança d'una determinada classe de fusta l'ha obligat a emprar-ne d'altres. Així ens trobem escultures en què les fustes estan combinades, cadascuna segons les característiques.

Mendiburu també introdueix altres materials, però això obeeix a raons de tipus experimental, o conceptual, com és el cas del formigó.

En el tractament de la matèria, Mendiburu potencia fonamentalment

104 - MENDIBURU, Remigio: "Remigio Mendiburu: nota personal". op. cit.

105 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

106 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

els valors propis: la qualitat lígnica, la forma, la seva estructura fibrosa, la relació entre forma i creixement, el color, la densitat, el gruix, etc. Tots ells en relació a la naturalesa orgànica del tronc, marginant qualsevol aspecte decoratiu.

"No le interesa en absoluto lo decorativo: 'me puede interesar mucho más un cazador que pintaba en el Paleolítico, que no lo que puede ser una especie de conocimiento erudito de la cultura, el comercio de ella... Soy muy elemental en cuanto considero que lo decorativo no es elemental'." 107

107 - MATEOS, Lourdes: "Mendiburu, sombra y luz". LA GACETA DEL NORTE. Bilbao, 24 de gener del 1988.

Aquest tractament elemental de la matèria té una part de primitivisme que es desenvolupa amb una acció enèrgica, amb la força del creixement constructiu o amb la potència brutal del tronc en el procés substractiu.

"Remigio es sobrio, como los artistas de su generación, aunque esa profusión de protuberancias formales que exhiben sus leños no expresa una fuerza vital irreprimible. 'Artista sobrio, hercúleo y directo' le ha llamado justamente Carlos Arean. Ataca a hachazos la madera, que parece ofrecernos a través de sus aberturas y sus muñones retorcidos un alma inédita." 108

108 - PLAZAOLA, J.: "La Escuela Vasca de Escultura". CULTURA VASCA II. San Sebastián 1978. pàg. 345.

El mateix Mendiburu comenta aquest aspecte i es refereix al procés viscut amb l'escultura del gran roure d'Orokieta.

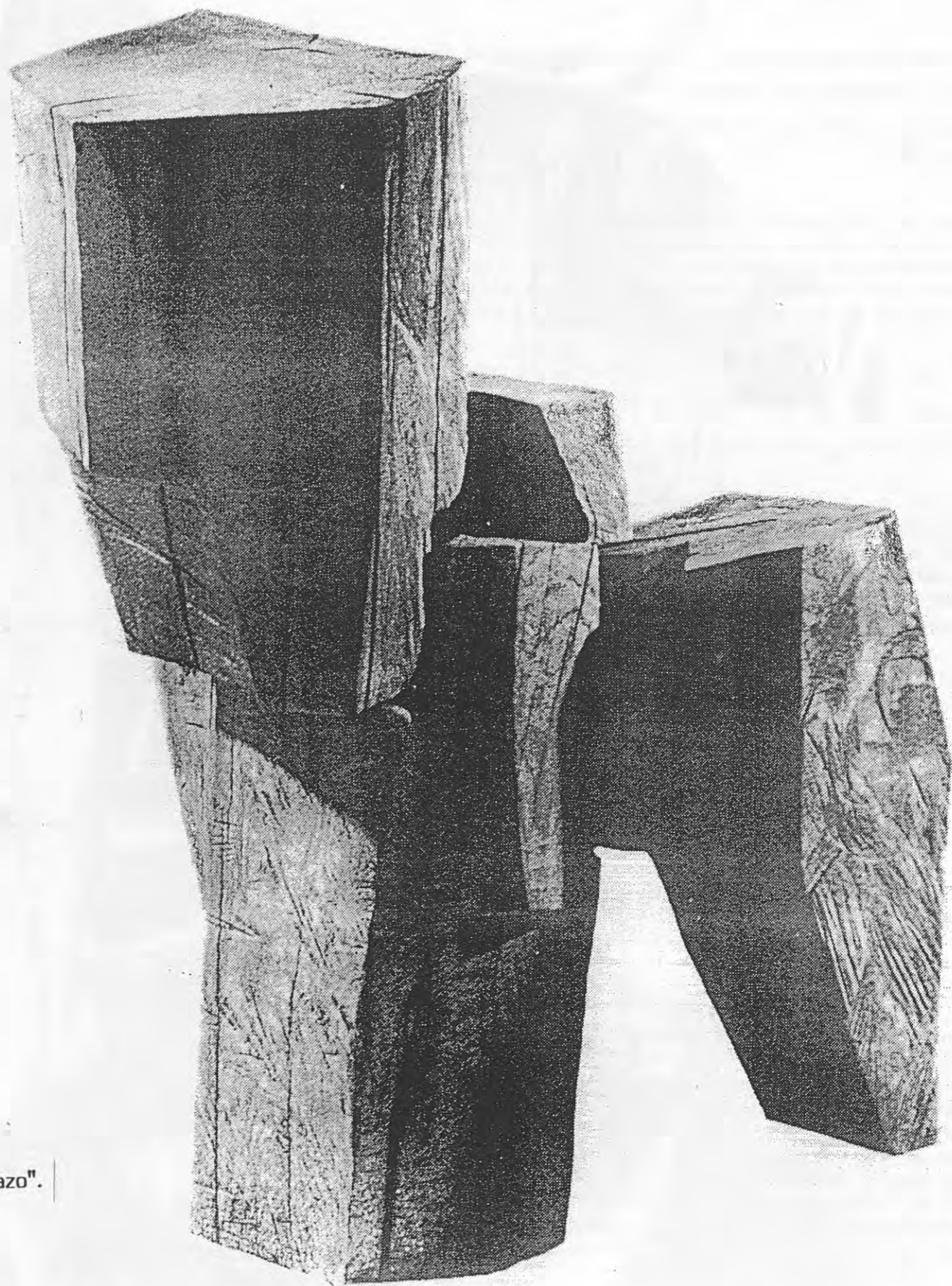
"Era muy bonita cuando estaba desbastada y no había entrado con la gubia (...) era un arte muy primitivo el dejarla así, sólo con la huella del motosierra." 109

109 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

En referir-se al tractament de la fusta, M. Soledad Álvarez ressalta la preferència de l'escultor pel material en estat primari, sense grans modificacions:

"La madera, generalmente de roble, de fresno o de haya, apenas es modificada por el escultor (...) que prefiere las formas naturales de los gruesos troncos y de las retorcidas ramas o raíces, dotados en sí mismos de gran expresividad. Su intervención se constata a través de los firmes cortes que presenta la madera, la eliminación de la corteza, la unión de las diversas ramas por medio de tornos de la misma materia y la composición de los volúmenes. Las superficies tampoco presentan un acabado pulido, salvo algunas excepciones. Mendiburu prefiere el material bruto, carente de

"S.T."



"Puñomazo".

refinamientos, acusando en sus superficies el paso del hacha, de la gubia y demás utensilios de trabajo." 110

Marrodán también comenta aquesta tendència a la tosquedat primitiva o rústica:

"Mendiburu tiene plantada su raíz de 'aitzkolari' en la madera, en la que representa su rusticidad, su aliento, su ímpetu natural, su espíritu hacedor, forjador y creador." 111

i en un altre lloc afegeix:

"Pienso que Mendiburu ha sido un poco guía de los caminos de la moderna escultura en madera, diestro en la técnica, rico en los procedimientos, mostrando un genuino análisis naturalista de la misma." 112

Mendiburu no oculta la textura ni el color de la fusta en cap moment. Només cal exceptuar algun cas en què la intencionalitat dramàtica ho requereix.

" - En todo este taller, sólo tiene una escultura pintada, ¿por qué?.

- Bueno, a ésta quería darle un sentido más trágico. Era un homenaje a un poeta que iba a morir, pero en el momento que me enteré de unos desastres que habían ocurrido en Pamplona -en tiempos de la opresión franquista-, lo pinté y lo mandé a una exposición." 113

Mendiburu, generalment, deixa la fusta amb la pròpia coloració natural o li aplica una protecció de cera.

110 - ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Soledad: ESCULTORES CONTEMPORÁNEOS DE GUIPUZCOA, 1930-1980. op. cit. pàg. 610.

111 - MARRODÁN, M. A.: "La escultura vasca". op. cit.

112 - MARRODÁN, M. A.: "La escultura vasca". op. cit.

113 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

8. PROCÉS DE TREBALL.

El procés de treball de Mendiburu, des que comença fins que el concreta en la matèria, és molt lliure i totalment intuïtiu. Vivència i experiència són dos factors fonamentals. És a dir, la llibertat d'acció li ve donada pels recursos apresos en el contacte quotidià amb el seu medi i no per una espontaneïtat inconscient.

Com hem vist abans, els temes neixen paral·lelament al discurs vivencial, sense premeditació, per la mateixa dinàmica interactiva del procés escultòric, al voltant de les preocupacions ja esmentades per l'arbre i pel món natural.

La concreció inicial dels projectes, fa servir tant la intervenció immediata com l'estudi previ amb maquetes o esbossos.

"El proceso es libre en todos los aspectos. Hay maquetas en algunos casos, en otros no. En éstas (conglomerados de troncos), por ejemplo, no hay maqueta, sino una idea previa (...)"¹¹⁴

En altres casos l'esbós inicial és el punt de partida:

"Al principio partía de un boceto, y luego dibujaba con carbón en la madera."¹¹⁵

De fet, els condicionants del procés constructiu o substractiu determinen aquesta llibertat d'acció, la dimensió del projecte i el respecte que Mendiburu pugui tenir pel tronc que ha de treballar. Quan parla de les escultures realitzades per addició de troncs, diu:

"(el crecimiento) es orgánico, pero al mismo tiempo muy racional porque tienes que ir eligiendo las piezas para que concatenen bien (...) Potencio el sentido pragmático y de libertad."¹¹⁶

"el como crece, depende de los troncos que tengas."¹¹⁷

Taller, 1988.



114 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

115 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

116 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

117 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

Sobre la sintaxi constructiva planteja un parallelisme amb el llen-
guatge:

"Es igual, las reacciones en cadena son las mismas, igual que se hace una frase, se monta una escultura por mediación de formas en familia, en el espacio o en el tiempo: la estructura es la misma." 118

Mendiburu, respecte d'aquest creixement, de vegades, té una idea global, que es concreta amb la construcció, però en altres moments el creixement és el generador del resultat.

"El azar en la obra es importante." 119

Les maquetes i els esbossos són treballs d'intervenció directa i espontània, en què s'aboca el que la branca o el tronc suggereixen o el que les fustes permeten construir.

Mendiburu participa en totes les fases i intervé directament en les etapes resolutives, encara que, de vegades, ha necessitat l'ajuda d'altres persones.

"...La producción depende del modo que tiene cada escultor de trabajar; hay escultores que hacen sus piezas sin trabajar ellos directamente, sólo dibujan y otros se las hacen, de esta manera pueden producir más obras. En cambio si las haces tú directamente, no puedes tener tantas." 120

"Ahora no, pero antes si los tenía y pienso que es necesario tener algún ayudante. Para ir colocando todas estas piezas (troncos) en una escultura como ésta (...), has de hacer un gran esfuerzo y lo necesitas.

Ahora ando mal de dinero, pero si quieres hacer piezas que cueste mucho desarrollarlas, la construcción se hace larguísima y aburrida, si trabajas solo. Además no puedes hablar con nadie. Yo he estado solo aquí, en invierno (...) ¡Hay que tener moral!" 121

També participa directament en la fase de l'obtenció de la matèria primera, el tronc; selecciona les branques o els arbres adients en cada cas o n'aprofita el que pot obtenir.

"Siempre he tenido relación con hombres del campo. He ido a ver a los propietarios de los avellanos, en su caso,

118 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

119 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

120 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

121 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

122 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

o a los leñadores, cuando con sus máquinas sacaban de raíz el árbol, yo me quedaba con la raíz." 122

En altres ocasions, en què el projecte previ requereix unes branques o un arbre determinats, la participació és ineludible:

123 - ARMAÑAZAS, E.: "Remigio Mendiburu expondrá quince esculturas la próxima semana en Bilbao". op. cit.

"Las esculturas tienes que verlas en el árbol. Es una maravilla ir al bosque, percibir sus olores, ver las ardillas. Para realizar la escultura que expuse en 'Arteder', hice tres viajes a Ulzana (Navarra) para localizar las ramas apropiadas." 123

Un dels aspectes fonamentals en el procés de treball és l'observació de les condicions que afavoreixen les qualitats escultòriques de la fusta, entre les quals cal esmentar l'època de la tala.

124 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

"hay diferencia si es luna menguante o luna creciente. El roble, el castaño... o sea los árboles de hojas rugosas se cortan en creciente y los otros en menguante." 124

La lluna és un factor molt important, i això es nota molt més en l'Atlàntic que en el Mediterrani, segons manifesta Mendiburu:

125 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

"Cuando hay viento sur la madera se mueve, se seca, y con la luna llena más. (...) Si quieres haces la prueba: colocas un tablón a la luz de la luna, con plenilunio, y se mueve más que si la expones al sol. Igual que influye en la marea, que sube y baja, influye en la madera. En el Mediterraneo, como sube y baja poco, no teneis tradición con respecto a esto." 125

És recomanable tallar l'arbre a l'hivern, però si es vol obtenir una qualitat especial de fusta, s'ha de tallar en unes altres condicions.

126 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

"Mira, en relación con la época de tala, el cerezo que tengo abajo lo cortamos sin tener en cuenta la luna (ni la época), fue en julio, cuando tenía fruto, la madera (cortada) así es mucho más roja, eso le pasa a cualquier árbol cuando tiene fruta." 126

Mendiburu acostuma a deixar assecar els troncs, encara que per necessitats d'espai i de temps no sempre ho pot fer. Això seria el més recomanable, però com ell diu:

"El tronco entero tarda aproximadamente en secarse un centímetro por año." 127

127 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

Amb arbres amb un radi de setanta-cinc centímetres, com és el cas del gran roure procedent d'Orokieta (Ø 150 cm.) s'allargaria excessivament el procés, cosa que l'obligaria a fer un desbastat progressiu, després d'un parell d'anys d'assecat.

En altres ocasions també ens ha parlat del moviment de contracció que fa la fusta, com és el cas de les branques de l'escultura "Niu de llum", a causa del poc temps que han tingut aquestes per a poder-se eixugar.

La selecció de la fusta és un factor de gran interès que està en funció del projecte previ i de les possibilitats o dels recursos del moment.

"Me gusta la haya, después de hacer estos trabajos con haya, leí a los chinos... dicen que el haya es el árbol de las mil formas, pues en su crecimiento da una serie de formas impresionante. Los árboles que he visto en el bosque con formas más dispares son las hayas.

- ¿Le gusta sólo por la forma o también por la materia?.

- También por la materia, pero no es fundamental, por ejemplo en el bosque ¿qué árboles encuentras con más facilidad para cortarlos?.

Las "trasmochas" (nombre de las hayas que han cortado para hacer carbón durante siglos) pueden tener trescientos años, y a esa edad empiezan a estropearse. Les salen unas ramas rectas que son como cañones, son troncos que llegan a tener ciento cincuenta centímetros de diámetro." 128

128 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

Hi ha altres menes de fustes que han estat escollides a causa de les característiques del projecte, com les branques d'avellaner, que han estat utilitzades per fer les "Gàbies per a ocells lliures". També hi ha casos a l'inversa, és a dir, casos en què les característiques de la fusta han determinat el projecte, com el del gran roure, o el de l'acàcia de "Embor Barrua".

Mendiburu elimina de la fusta totes les parts que tenen poca qualitat: l'albenc o les zones amb nafres.

" - ¿Quita las alburas del tronco y deja sólo la parte que está lignificada?.

- Exactamente, la buena. Quito todo lo que sea malo." 129

129 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

Respecta aquelles parts que per la coloració o resistència són més útils:

"Al cortar las 'trasmochas', a veces, tienen una parte podrida. Al talarles las ramas con hacha entra el agua y se pudren, pero donde no están afectadas, la madera es muy rojiza, de hecho es como una cicatriz. De estos troncos se sacan unas piezas muy fuertes y mejores que el árbol liso. El árbol liso sólo sirve para hacer tablas." 130

130 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

El procés de treball està íntimament lligat a l'escultura; com ell diu, la forma de fer és existencial.

131 - Remigio Mendiburu a VALLE, Joan: "Entrevista a Remigio Mendiburu". op. cit.

"Con lo que tienes, haces." 131

9. CATALOGACIÓ DE LES ESCULTURES REALITZADES AMB BIGA O AMB TRONC PER MENDIBURU.

SÈRIE	NOM	MESURES	ANYS	FUSTA	MATERIALS	POLICROMIA	MUSEU O COLLECCIÓ
	HOMENATGE A L'AITZKOLARI	300x060x050	1960	ROURE	BIGA		
	TXALAPARTA	430x090x070	1960/62	ROURE	BIGA		
	SENSE TÍTOL		1962				
	ENBOR BARRU		1963	FREIXA	TRONC		
	DUMBOTS		1965	ROURE	TRONC		
	MAREBASA		1965	ROURE	TRONC		
	HOMENATGE AL LLOC		1965	FUSTA	TRONC		

SÈRIE	NUM	MESURES	ANYS	FUSTA	MATERIALS	POLICROMIA	MUSEU O COLLECCIÓ
	TRULL		1965	FUSTA			
	PUÑOMAZO		1966	FUSTA	TRONC		
GÀBIES PER A OCELLS LLIURES	(4 PECES)		1967/69	AVELLANER	BRANQUES		
	SUGAR		1970	FAIG	TRONC		
	ALT RELLEU	060x040x030	1970	ACÀCIA			
	ERTSALDI		1970	FUSTA			
	TORTURA PER A UN TROS D'HOME		1970	FUSTA			
	GIZAKI BATENTZAT ODOL-ZIGONA		1970	FUSTA			
	TEMPS DE VOL		1970	FUSTA			
	SUGAR GALANTA		1971	FAIG	TRONC		
	PENJANT	120x080x050	1971	FAIG	TRONC, DRAPS I POLIÈSTER		
	SENSE TÍTOL		1971	FUSTA			
	BIOTZ DARDARA		1971	FUSTA			
	TROSSOS DE TRONC A L'ESPAI		1974	FUSTA			
CONGLOMERATS	ARGI IRU SUBI	190x340x150	1976	FAIG	TRONC		
MOBILS	(MAQUETES VARIES)		1976	FAIG I VERN			
CONGLOMERATS	SOROLL D'ABISME		1976/77	FAIG			CAIXA D'ESTALVIS PROVINCIAL DE SANT SEBASTIÀ (GUIPÚSCOA).
CONGLOMERATS	VENT D'ABISME		1976/77	FAIG	TRONC		CAIXA D'ESTALVIS PROVINCIAL DE SANT SEBASTIÀ (GUIPÚSCOA).
	ENCASSETAT		1976/77	FUSTA	TAULÓ		CAIXA D'ESTALVIS PROVINCIAL DE SANT SEBASTIÀ (GUIPÚSCOA).
CONGLOMERATS	QUADRAT	190x050x100	1980	FAIG	TRONC		
RELLEUS, FINESTRES I PORTES ATEAK			1982	FUSTA	FUSTA I ALABASTRE		
MONUMENT AL PASTOR BASC	CAP DE CORDER			FUSTA			
CALENDARI DE LES LLUNES	ZUAREN HILARGIAT	130x065x025	1982	FUSTA			
	ALT RELLEU	120x080x035	1982/83	ROURE I FAIG	TRONC		
	ROURE GRAN		1982/85	ROURE			
	HOSTOA			FUSTA			
	NIU DE LLUM	240x180x180	1983	FAIG I ROURE	TRONC		
	TXORIA	180x120x025	1986	FAIG	TRONC, DRAPS I POLIÈSTER		

10. CURRÍCULUM DE REMIGIO MENDIBURU.

- 1931 Neix a Ondarrabia-Hondarribia (Guipúscoa).
- 1940 Emigra a França.
- 1956 Estudia a Madrid a l'Escola de Belles Arts de San Fernando i a Barcelona a la de Sant Jordi.
- 1958 Premi de l'Ajuntament: viatge a París.
- 1959 Exposició "XIX Artistas Noveles Guipuzcoanos".
- 1960 Primer premi d'Arts Plàstiques de 1960.
Exposició "Tres pintores y un escultor". Sant Sebastià-Donostia (Guipúscoa).
- 1962 Exposició amb Basterretxea, Castell de Carles V. Ondarrabia-Hondarribia (Guipúscoa).
Exposició "I Certamen Nacional de Artes Plásticas" (convocatòria guipuscoana).
Exposició "Arte Actual".
- 1963 Monument al puig Jaizkibel, "Unión de los Pueblos".
Exposició "Presencias de Nuestro Tiempo", Galeria René Metrás. Barcelona.
- 1965 Exposició "Man 65". Barcelona.
Exposició Galeria Aranaz. Sant Sebastià-Donostia (Guipúscoa).
Exposició Sala Nebli. Madrid.
- 1966 Exposició en la "XXIII Biennial de Venècia". Venècia (Itàlia).
Exposició del grup "Gaur" (Fundació a Sant Sebastià), Galeria Barandiaran.
Exposició al Museu de Belles Arts. Bilbao-Bilbo (Biscaia).
Exposició al Museu d'Art Contemporani. Vitòria-Gasteiz (Àlaba).
Beca de la Fundació Joan March.
- 1966-67 S'inicien les exposicions, conferències, trobades i seminaris culturals per tot el país, promoguts per la Fundació del Grup "Gaur".
- 1968 Exposició col·lectiva. Barcelona.
Exposició Galeria Huts. Sant Sebastià-Donostia (Guipúscoa).
- 1969 Exposició Galeria Grises. Bilbao-Bilbo (Biscaia).
Escultura per al Museu de Bilbao.
- 1970 Exposició d'Art Basc. Mèxic.
Viatge a Nova York.
- 1971 Exposició "Metal en el Arte". València.
Exposició Galeria Mikeldi. Bilbao-Bilbo (Biscaia).
Exposició "I Muestra Indiscriminada de Arte Vasco". Barakaldo (Biscaia).
- 1972 Exposició "I Exposición de Arte Vasco". Tolosa (Guipúscoa).
Exposició "Encuentros en Pamplona". Pamplona-Iruinea (Navarra).
Exposició "Arte Vasco Actual", Museu de Navarra.
Exposició "I Ciclo de Escultura Contemporánea". Madrid.
Exposició "Exposición de Arte Vasco". Azpeitia (Guipúscoa).
- 1973 Exposició "Cinco escultores vascos", Galeria Skira. Madrid.
Exposició "Esculturas al aire libre". Santa Cruz de Tenerife.
- 1974 Exposició al "Nuevo Club de Golf de las Matas".
Exposició al Castro de Vigo.
Exposició a la Galeria Mikeldi. Bilbao-Bilbo (Biscaia).
Exposició "Homenaje a Beobide", Galeria Estudio. Sant Sebastià-Donostia (Guipúscoa).
- 1975 Exposició "Pequeñas Esculturas o Grandes Escultores". Granada.
Exposició "Pintura y Escultura en Jakintza", Sala de la Caixa d'Estalvis Provincial de Guipúscoa, Sant Sebastià-Donostia (Guipúscoa).
Exposició a la Galeria Dag. Pamplona-Iruinea (Navarra).
Exposició a la Galeria Luzano. Bilbao-Bilbo (Biscaia).
- 1976 Exposició a la "VII Feria Internacional del Arte". Basilea (Suïssa).
Exposició "Homenaje a Artistas Vascos de Bilink", Museu de San Telmo. Sant Sebastià-Donostia (Guipúscoa).
Exposició a la Galeria Txantxangorri. Ondarrabia-Hondarribia (Guipúscoa).
- 1977 Exposició "Exposición Artistas Vascos", a la casa del General Zumalacárregui. Ormaiztegui (Guipúscoa).
- 1978 Donació al Museu Internacional de la Resistència Salvador Allende.
"Primera Triennial d'Escultura Europea", als jardins del Palais Royal. París (França).
Exposició "Pintura y Escultura Vasca", Galeria E2. Sant Sebastià-Donostia (Guipúscoa).
Exposició "Arte Vasco 78", Aula de Cultura de la Caixa d'Estalvis Municipal. Bilbao-Bilbo (Biscaia).
Exposició "Erakusketa 78", promoguda per la Fundació Faustino Orbegozo, a la Caixa Laboral Popular. Bilbao-Bilbo (Biscaia). Itinerant per Pamplona-Iruinea (Navarra), Sant Sebastià-Donostia (Guipúscoa), Vitòria-Gasteiz (Àlaba) i altres deu ciutats basques.
- 1979 Exposició Col·lectiva d'Escultors i Pintors Bascos, a la Galeria de Arte. Sant Sebastià-Donostia (Guipúscoa).
Exposició "Arte en Guetaria 79", Sala Erakus-Toki. Getaria (Guipúscoa).
Exposició col·lectiva a la Galeria Ttopara. Ondarrabia-Hondarribia (Guipúscoa).
- 1981 Exposició col·lectiva a la Galeria Pórtico. Ondarrabia-Hondarribia (Guipúscoa).
"Arteder 81". Bilbao-Bilbo (Biscaia).
Exposició col·lectiva. Durango (Biscaia).
- 1982 Exposició a la Galeria Windsor Kulturgintza. Bilbao-Bilbo (Biscaia).
- 1983 Exposició "Autorretratos", promoguda per la Galeria Windsor Kulturgintza. Bilbao-Bilbo (Biscaia).
Exposicions al Museu de Belles Arts de Vitòria-Gasteiz (Àlaba), Museu San Telmo de Sant Sebastià-Donostia (Guipúscoa), CAN de Pamplona-Iruinea (Navarra) i Galeria Windsor Kulturgintza de Bilbao-Bilbo (Biscaia).
- 1984 Exposició al Congrés dels Diputats. Madrid. (Seleccionat).
MILLA 3. Escultura Internacional. Fira Internacional. Chicago (Estats Units d'Amèrica).
- 1985 Convidat a la Fira Internacional de Chicago (Estats Units d'Amèrica).
- 1986 Amb el Grup Hostoa, exposicions a Frankfurt (Alemanya), Colònia (Alemanya), Menorca (Balears) i Mallorca (Balears).
- 1987 "Arco 87", Stand Windsor Kulturgintza. Madrid.
Exposició a la Galeria Windsor Kulturgintza. Bilbao-Bilbo (Biscaia).

Mendiburu - ¿Así que eres de Barcelona?. Yo viví en la calle Avinyó, después en la Plaza Real y luego en Lesseps. Lesseps entonces era una maravilla; vivíamos en una villa pequeña que tenía un frontón y solíamos jugar "pelota mano". Aquella villa tenía un pequeño jardín con unos naranjos y limoneros... lo pasábamos divinamente; ahora bien la señora de la pensión nos mataba de hambre, lo único que nos daba era pan.

Acostumbraba a ir por el "Carrer Ample", había bares de gente de aquí, y me encontraba con gente de San Sebastián.

Iba por Bellas Artes, cuando la escuela estaba aún en la calle Avinyó.

Joan Valle - ¿Qué profesores tuvo?.

M. - Pues ya no me acuerdo. Estaba aquel que tiene un museo, el museo Marés, ¿vive todavía?.

J. - Sí, creo que sí.

M. - Era un mal escultor y además quería imponer sus criterios. Me acuerdo que armé un lío gordísimo en la escuela: era final de curso y había que hacer un trabajo libre -por lo visto-; hice un ritmo con golondrinas, volando, en un plafón de arcilla. A los estudiantes de Bellas Artes les gustó mucho; a mí me interesaba el ritmo, la velocidad, más que nada. Pero vino Marés y dijo que había que atenerse a las reglas de la academia, que aquello no era nada... y se armó un escándalo.

Conocí a Llorens Artigas. Solíamos ir mucho a su casa; vivía en una masía que tenía un cementerio pequeño... y una casa preciosa, también. Allí conocí a Guinovart.

(Entramos en su taller).

M. - Esta escultura la hice con un roble de Navarra, allí los bosques son fenomenales, una maravilla. Pensaba traer un roble mayor que éste, pero cuando lo cortaron, cayó mal y se abrió por el centro. Como lo quería entero, me quedé con éste que es más pequeño, aunque pesaba veinticinco toneladas...

J. - Esto, el árbol entero, ¿y este trozo de tronco?.

M. - Unas cinco más o menos.

J. - ¿Cómo lo movía?, ¿o simplemente lo puso en el espacio central del taller y empezó a moverse a su alrededor?.

M. - No, primero lo cortamos y después con una grua lo instalamos aquí.

Este otro tronco es una rama del mismo árbol.

J. - ¿Por qué eligió un roble tan grande?.

M. - Tenía ganas de hacer una escultura grande de una pieza y quería hacer un homenaje al umbral de las casas, a la entrada, algo así como la bienvenida que da el padre -la casa representa al padre-, al que llega.

Pensaba en esa idea desde hacía tiempo, aunque más que una idea era una premonición, no era una idea clara, reflejaba el mundo de lo oscuro, que se va clarificando a medida que vas haciendo la escultura.

Esta madera se ha abierto un poco.

J. - Pero no le quita calidad, le da fuerza ¿verdad?.

M. - Sí, es como si le hubiese caído un rayo.

J. - ¿Le ha dado cera?.

M. - Sí; esta escultura y dos más que faltan estuvieron en la feria de Chicago, y a esta le dimos una especie de cera, pero hace ya tres años. Con la cera cambia el color de la madera.

J. - ¿Trabaja con motosierra?.

M. - Sí, con aquella hice esta escultura.

J. - Es enorme. Para manejarla tuvo que hacer mucho esfuerzo, seguro que eso le originó las lesiones de su espalda.

M. - Creo que sí, porque con la motosierra trabajas forzado, con mucho peso.

J. - Esta motosierra tiene la espada muy grande.

M. - La mayor que hay, pero ahora no quiero ni cogerla..., todos esos agujeros de la escultura del roble los hacía con la motosierra.

Al principio partía de un boceto, dibujaba con carbón en la madera por delante y luego

en los sitios cruciales -donde iban los agujeros- perforaba con una broca, pasaba de lado a lado, con lo cual tenía los puntos de referencia. Por la cara de atrás, volvía a dibujar y después con la espada -como si fuera un matador de toros- penetraba.

J. - ¿El tronco estaba tumbado?.

M. - Sí.

J. - Primero realizó un prisma, a partir del tronco ¿no?. ¿Dejó el corazón en el medio y la escuadró?.

M. - Sí, sí.

J. - Luego interviene con la gubia y otras herramientas.

M. - Sí, interviene la gubia. Al principio, en el desbaste, todo es motosierra. Era muy bonita cuando estaba desbastada y no había entrado con la gubia, -estuve a punto de dejarla, me daba pena seguir y también me la daba dejarla-, era arte muy primitivo el dejarla así, sólo con la huella de la motosierra, se veían también los trazos del carbón, parecía un boceto grande, pero quería apurar la forma... a veces te dicen: ya está bien así; y contestas: sí, ya lo sé, pero mi idea es ir más allá de momento.

J. - Casi sería necesario tener otro roble para dejar patente el paso anterior.

M. - Claro, o varios, porque trocearías formas distintas y eso siempre es interesante.

J. - ¿Es muy caro un roble de estas dimensiones?.

M. - Si vas tú a cortarlo al mismo bosque no. Hoy en día ha subido un poco. Este roble hace unos tres años que lo terminé y unos cinco que lo corté.

J. - O sea que lo dejó secar un tiempo....

M. - Eso es; bueno eso de dejar secar es relativo, un roble de estas dimensiones para que se seque necesita cien años. Este, de todas formas, con los agujeros se secará más rápidamente.

Pero en un almacén no encontrarás un roble de este tamaño y además te cobran lo que quieren.

Primero fui a la Diputación de Navarra, a pedir permiso para talar el árbol con el fin de hacer una escultura, y me lo dieron. (Me dijeron que para hacer una escultura, sí; pero para hacer muebles o cosas similares, no).

J. - ¿Cuántos años debe tener un roble de estos?.

M. - Unos quinientos y pico.

J. - Los árboles grandes tienen tendencia a pudrirse por el centro.

M. - Sí, éste estaba un poco tocado por la parte de arriba y me daba miedo, pero como era muy alto se pudo aprovechar bien.

Había sido aquel un bosque muy grande, por lo visto, pero ya habían cortado bastantes árboles. El lugar se llama Orokietia, fue donde se dió la Primera Guerra Carlista, es precioso, con un río bastante ancho comparado con los que hay aquí, y unos prados muy verdes, llenos de vacas. Huele a setas, a moho; con bandas de palomas, es una maravilla.

Navarra es sensacional, todo vasco ama Navarra porque es la madre de los vascos, es un país fantástico: la parte más próxima da a los pirineos -los bosques- y luego tiene la llanura -trigo, grano- ¡Es que tiene de todo!.

J. - Aquí tiene maquetas pequeñas.

M. - Éstas son de cerezo, y también de boj.

J. - Esta escultura es muy diferente a las demás.

M. - Se me rompió. Tenía una incrustación de alabastro aquí dentro. Por la parte interior era como una especie de "sandwich", el alabastro estaba trabajado y parecía una puntilla cuando mirabas a contraluz. Es la cosa más delicada que he hecho en mi vida. Pero un día de viento sur, con luna llena, se movió la madera y se partió la piedra.

Cuando hay viento sur, la madera se mueve, se seca, y con luna llena mucho más. Coincidieron las dos cosas. Si quieres haces la prueba: colocas un tablón a la luz de la luna, con plenilunio, y se mueve más que si la expones al sol.

J. - ¿Y a qué es debido eso?.

M. - A la luna. Igual que influye en la marea, que sube y baja, influye en la madera. En el

Mediterráneo, como sube y baja poco, no tenéis una tradición con respecto a esto; pero aquí el nivel del mar llega a variar hasta cuatro metros...

(Subimos al piso superior del taller, donde tiene colocadas algunas piezas).

J. - Podríamos hacer un recorrido por épocas, ¿lo tiene colocado por orden?

M. - No.

J. - ¿Cuáles son las primeras que hizo?

M. - Son estas dos ("Homenaje al Aitzkolari" y "Txalaparta").

J. - Recuerdan a las herramientas del campo, son esculturas horizontales.

M. - De estas dos, una era en homenaje al que usa el hacha, al Aitzkolari. Aitzkola significa hacha. "Aitz" es la raíz de roble; hacha o raíz.

Esta otra escultura que está tumbada ahora, estaba de pie sobre estos dos soportes. Era como si fuese un cuadro realizado mediante una aglomeración de troncos.

Tengo otra realizada con el mismo sistema que ésta, en la Caja de Ahorros de San Sebastián; es un homenaje a un versolari -poeta- que yo conocía mucho: Salvador.

Algunas de estas piezas estuvieron en una exposición en Alemania -en Franckfur y en Colonia-, y me las devolvieron mal a causa del transporte. También me rompieron otra en la exposición que hicimos en Menorca y Mallorca, por las mismas fechas que la de Alemania; y se negaron a pagarme... ¡ahora estoy con los abogados!

J. - ¿Tiene ayudantes?

M. - Ahora no, pero antes sí los tenía y pienso que es necesario tener algún ayudante. Para ir colocando todas estas piezas (troncos) en una escultura como ésta (señala una escultura, mencionada anteriormente, construida como un conglomerado de troncos), has de hacer un gran esfuerzo y lo necesitas.

Ahora ando mal de dinero, pero si quieres hacer piezas que cueste mucho desarrollarlas, la construcción se hace larguísima y aburrida, si trabajas solo. Además no puedes hablar con nadie. Yo he estado solo aquí, en invierno, con un frío de tres y cuatro grados bajo cero, sin fuego y trabajando. ¡Hay que tener moral!

Estamos pasando una temporada en que no se vende nada, es un desastre.

Vivimos en una sociedad que más que democrática es política, y el político es el que ejerce como intelectual, como artista... como cocinero de todas las salsas; así, la sociedad se empobrece enormemente. El político tiene pocos recursos, mezcla la cultura con el poder y se equivoca. A un artista le puede pasar lo mismo, hay algunos que tienen prestigio y por tanto ejercen el poder. Yo conozco artistas que les interesa más el poder que la obra, y bajo ese prisma, venden, especulan, trajinan..., hacen una serie de operaciones -no muy limpias por cierto- que hacen que se parezcan más a un político que a un creador.

Esta manera de actuar, creo que va para largo; no parece que vaya a producirse ningún cambio sustancial. Al político sólo le interesan los votos y eso es bastante poco.

J. - Hábleme del nombre de las piezas.

M. - Esta (otra de las esculturas realizadas por adición de troncos) se llama "Argi Iru Subi", que quiere decir algo así como "Los tres puentes de luz", tardé dos años en hacerla. Y aquella (escultura de forma esférica, con vacío interior) se llama "Nido de luz", que en vasco sería "Argi Cabia", la hice hace doce o catorce años.

Ahora, si pudiese, haría obra en hierro. Tengo las imágenes y los bocetos claros para empezar a trabajar, pero necesito mucho dinero, calculo que cuatro o cinco millones de pesetas y no tengo ese dinero. Es un problema porque así como los músicos pueden trabajar con una hoja de papel, los escultores necesitamos muchas cosas para trabajar: taller, materiales, etc.

J. - ¿Este mural es de la misma época que el "Nido de luz"?

M. - Sí, de hará unos seis años -1982-.

J. - Tiene muchísimas esculturas aquí en el taller.

M. - Sí, hay bastante obra. De todas formas la producción depende del modo que tiene cada escultor de trabajar; hay escultores que hacen sus piezas sin trabajar ellos directamente, sólo dibujan y otros se las hacen, de esta manera pueden producir más obra. En cambio si las haces tú directamente, no puedes tener tantas.

J. - ¿La madera es un material lento?

M. - Sí lo es, pero puede que tenga una compensación y es que es barato, claro que, siempre

y cuando el tiempo que pasas trabajando y lo que cobras por las piezas esté equilibrado. Si no lo está, sale carísimo debido al tiempo que empleas. Hacer una pieza de hierro es muy rápido.

J. - ¿Esta otra pieza como se llama?

M. - Se llama "Choria". Esta pieza sería preciosa para fundir en bronce y tenerla a la intemperie. ¿Conoces algo mío?

J. - Ayer, en concreto, vi en el Museo de Arte de Bilbao un vídeo: "Tres artistas vascos", editado por el Gobierno Vasco, sobre tres escultores: Bastarretxea, Larrea y el tercero era usted.

Esta serie debe ser más reciente, son como estudios. ¿Los fundió luego en plomo?

M. - Sí, esta es más reciente. De estos estudios tengo bastantes fundidos en plomo e incorporo trozos de hierro además. Y pesan muchísimo. Esta es toda de una pieza maciza, es de este año.

J. - También tiene aquí esculturas de piedra, ¿la piedra la trabaja usted también?

M. - La piedra la he trabajado poco, no me gusta mucho. Hice una piedra grande de cuatro metros y medio para el Museo de Vitoria, ésa sí que es una piedra hermosa, de veinticinco toneladas.

Mira, aquí tengo este catálogo de la exposición de Alemania. Esta pieza (imagen del catálogo) es una cabeza de carnero, de madera policromada, es un estudio... teníamos que hacer un homenaje al pastor vasco en Nevada (Estados Unidos), con una altura de diez a doce metros. Este estudio de la cabeza de carnero me lo compraron en Estados Unidos.

J. - ¿Recoge los artículos de prensa que tratan sobre usted?

M. - No, si no sirven para nada. No estoy de acuerdo con el contenido de los artículos. Se dan casos muy particulares de crítica, con los que no puedes estar de acuerdo. Y, por otro lado, en un artista: pintor, escultor..., siempre -al ver su obra- hay algo que puedes valorar.

No se pueden ver las obras de los demás desde un punto de vista parcial; la subjetividad la puedes utilizar con las propias obras, pero con las de los demás no, este punto de vista se ha de silenciar.

La obra de un artista es subjetiva, pero a veces está condicionada y actualmente hay corrientes que determinan o influyen en las obras, por lo tanto no son tan subjetivas, son leyes presentes que, consciente o inconscientemente, van influyendo.

Cuando construía piezas como esta de "Argi Iru Subi" en el caserío de Aralar, le decía a mi ayudante: pon esta pieza, y él decía: ¿y por qué ahí y no allá?. Le invitaba a que la pusiera donde él decía y no encajaba, luego la poníamos como yo había dicho y encajaba perfectamente (era casi de ley que fuera así, era como de sentido común). No podía ir de otra manera. O sea, no es que yo quiera que vaya así, es que debe ir así, hay leyes que mandan en esto.

Pienso que los críticos han de ir a los talleres, conocer bien la obra y al artista para poder hacer una valoración, no se pueden limitar a poner fechas.

Por encima de lo que digan los críticos yo ya sé con respecto a los demás artistas, en cierta medida, en qué situación me encuentro. Son años de trabajo, experiencia, de investigación...

Es una pena, pero hay gente que está saliendo de la facultad y que está cerrando las puertas al resto de escultores. Antes lo hacían los que tenían cierta edad y cierta "viña que guardar", pero que lo haga el joven, el inexperto, implica que ya está maleado. Este comportamiento es muy arribista.

En nuestra época -cuando nosotros teníamos veinte años- la camaradería que se daba era increíble. Aquí en Fuenterrabía vivíamos Oteiza, Bastarretxea, Zumeta, Sistiaga, Ruiz Valerdi y yo. Yo hice de banquero y eso que no tenía un duro, pero prestaba el dinero que tenía.

No habían galerías, ni marchantes, ni nadie que comprara, no sé de qué vivíamos. Cuando miro atrás y pienso que llevo treinta años trabajando y viviendo de la escultura, no sé cómo lo he hecho, porque he pasado cada una...

La verdad es que una sociedad así, como la nuestra, no se merece este esfuerzo.

En aquella época todavía no se había dado la revolución cultural; verdaderamente lo que hicimos aquí desde el sesenta y seis hasta el setenta y tantos fué...; en el año sesenta y seis, en Fuenterrabía había una renta per cápita impresionante, pero no compraban ni un dibujo. En un par de años hicimos unas doce exposiciones y no vendimos nada.

La burguesía tenía la obligación de ver exposiciones y comprar, pero si entonces no se planteaban comprar obras, ahora menos.

Nosotros somos los históricos, una especie de testimonio vivo que demuestra la incapacidad de la sociedad, por eso no se quiere saber nada de esta generación.

Mantener la polémica Oteiza-Chillida no beneficia a nadie y perjudica a la generación siguiente -que somos nosotros-.

La sociedad es cómoda, no le interesa el aspecto humano lo más mínimo, su dedicación

cultural la ocupa con un solo artista. La sociedad vasca está en la inopia, y quizá podía haberlo clarificado el parlamento vasco al principio, pero lo que hacen es señalar con el dedo a los que han de hacer las esculturas.

J. - ¿En qué año inicia el trabajo con el tronco?

M. - En un principio investigué con todos los materiales. Empecé, antes que con el tronco, con las vigas. Pero no puedo hablar de un concepto previo y aplicado posteriormente, sino todo lo contrario, es más bien una vida existencialista, en la cual, con lo que tienes, haces; y en un momento determinado -como no tienes otras cosas- echas mano del tronco.

J. - En la revista Nueva Forma, explicaba algo así. Recuperaba materiales, las raíces... en concreto.

M. - Claro. Empiezas con todo el proceso de experimentación e investigación: he trabajado con yeso, piedra... con cualquier material.

J. - ¿Qué año?

M. - Hacia el 58 más o menos. Las "Talvas" -esas arcillas explotadas que hice- también deben ser del 58.

J. - ¿Por qué se llaman "Talvas"?

M. - En vasco, la "Talva" es una especie de torta de pan de maíz.

J. - ¿Son estas las primeras maderas?

M. - Sí. La primera que hice fue un tronco al que metí unas cuñas y lo rebenté. Empecé a trabajar por dentro -hacia dentro-, y otra de mis esculturas se titula así "Embor Barrua" ("hacia dentro del tronco"). Esto lo hice por el año 60.

Después hice el homenaje al Aitzkolari, entre los años 60 y 62, es de roble. Esta mancha que tiene es de algún buho, habrá entrado por una de las ventanas... Es curioso, pero allá donde voy, me acompañan los buhos. En el caserío de Aralar, en el tejado, vivía un buho, yo no sabía que lo era, pero oía su respiración -respiran como las perismas-. Era muy enigmático; una noche de frío espantoso, salí a cerrar las ventanas y de pronto sentí algo... como una garra en la cabeza; di un manotazo y no encontré nada. Mi mujer me dijo más tarde que tenía sangre y un arañazo como de una uña. El buho es la única ave que no hace ruido cuando vuela, por eso en la oscuridad ni lo ví, ni oí su vuelo. Dicen que es como una premonición, como algo muy sintomático el hecho de que se te pose un buho en la cabeza, es como una cosa muy extraña.

Bien, aquella otra escultura se llama "Txalaparta". La txalaparta es un tablón que se ponía sobre dos cestos -aquí en el País Vasco- y con unos palos verticales hacían sonar ritmos.

Cuando lo ví por primera vez me llamó mucho la atención, y pensé hacer una escultura sobre este objeto, pero no sabía como hacerla.

Esta escultura está hecha a partir de los sonidos, como notas musicales, por refracción: entra una forma y sale otra. También la hice con viga de roble. Este trabajo de la "Txalaparta" le encantó a Palazuelo, lo conocí hace muchos años como pintor, ahora también es escultor.

J. - Después de estas, ¿qué otras esculturas hizo a continuación?

M. - Primero estuve trabajando en las "Talvas" que te he dicho, después hice otra especie de "Talvas", distintas, en chapa de hierro. Luego, dos o tres esculturas con viga de roble y empecé ya inmediatamente con el tronco.

J. - O sea, el "Embor Barrua" es posterior a las vigas.

M. - Exactamente, inmediatamente posterior. El "Embor Barrua" empieza a romperse en trozos, a hacerse fragmentos, comienzo a trabajar de dentro hacia fuera, en lugar de hacerlo de fuera hacia dentro. En la escultura tradicional se trabaja de fuera hacia dentro, o sea que empiezo a trabajar por suma.

J. - Es un sentido constructivo, a partir de un núcleo.

M. - Exactamente.

J. - Y ¿cuál es el planteamiento, o idea base, de estas esculturas?. Por ejemplo, de esta que tiene una forma cuadrangular y está realizada por suma de troncos.

M. - Ésta es un trabajo que parte del cuadrado y nada más, pero toda esta musculatura de troncos es consecuencia de lo que tú te has planteado por dentro, es decir, que no es que te plantees hacer esta forma previamente.

En realidad, voy solucionando los problemas progresivamente de dentro hacia fuera, y el resultado será esta apariencia musculosa. No es una escultura pedagógica porque los ojos

ven el final; si tú no estás en todo el proceso de elaboración, no puedes saber por qué está terminada de esta forma.

J. - Pertenece exclusivamente al conocimiento del escultor.

M. - Claro, se puede intuir, o por ejemplo el ayudante que he tenido -José Ramón Gutiérrez- lo ha vivido exactamente igual que yo.

J. - ¿Cuántas piezas habrá hecho con este sistema?

M. - Pues no lo sé.

Lo que me interesa es trabajar durante bastante tiempo en cada una de ellas. Esta es un puente ("Argi Iru Subi") y por dentro pasan las dos piezas y se engarzan, en un machiembrado.

J. - ¿Dos arcos que se cruzan?. Visto desde aquí parece un "igloo".

M. - Eso es. Es curioso, visto desde arriba -en planta como si dijésemos- es la cruz de Lorena (una cruz francesa), pero yo no hice esta escultura con esa intención, porque ya sabemos que en el medievo las plantas de las iglesias se hacían con un significado... Aquí ha surgido eso, pero sin habérmelo planteado.

Cuando te planteas hacer una escultura, sabes que va a tener alguna planta, pero si esa planta, cuando observas el resultado, es una cruz y en un diccionario compruebas que es la cruz de Lorena, eso surge del inconsciente. Yo no sé hasta que punto nosotros tenemos conocimientos genéticos o colectivos, es decir, si tú o yo tenemos una memoria o conciencia colectiva.

Tú y yo como escultores, si somos minimamente conscientes y honestos, nos damos cuenta que hay formas que pertenecen a la colectividad, que no nos pertenecen exclusivamente; de eso se da uno cuenta inmediatamente. Otro aspecto es el que a las galerías, al mercado, le interesa mostrar: que el escultor es muy personal, singular, y que crea o inventa las cosas.

Sí que se inventa, pero más que inventar, se recurre a las formas colectivas; el escultor es simplemente la conciencia que las saca a relucir.

Haciendo esta reflexión, yo me doy cuenta de que muchas veces las formas que se hacen proceden de lo colectivo, no son formas personales, aunque no niego la aportación personal.

Nosotros ahora estamos hablando en un lenguaje que es común, y fíjate que deben existir 4.000 ó 5.000 lenguajes diferentes, o quizá 15.000, no lo sé, pero surgen en el colectivo, es decir, con ellos se entienden los hombres.

Es igual, las reacciones en cadena son las mismas, igual que se hace una frase, se monta una escultura, por mediación de formas en familia, en el espacio o en el tiempo; la estructura es la misma.

Sin embargo, el mercado del arte no da un conocimiento auténtico de estas cosas, no les interesa que el escultor hable llanamente porque eso, parece ser, está reñido con el negocio y con los intereses económicos. Ellos marcan la cultura.

J. - Continuando, ¿qué nombre tiene esta otra escultura?

M. - La llamo "Colgante", va colgada.

J. - En el otro extremo del taller hay algunas esculturas colgadas, como móviles. ¿De dónde le viene la idea de hacer móviles?

M. - No lo sé. Esta escultura ("Colgante") es una especie de pectoral o algo así.

J. - ¿Por qué le puso a esta escultura trapos entre los troncos?

M. - Son trapos con poliéster. Antes había tapado los intersticios con escayola de colores, antes de poner telas. Esta escultura estuvo en un ático de Madrid y se estropeó, la restauré poniéndole las telas.

J. - ¿La idea de introducir cemento surge como corrección, igual que los trapos?

M. - No, es por concepción.

J. - ¿Es muy posterior esta pieza de madera con cemento a la de las telas ("Colgante")?

M. - Sí, hay una diferencia de años muy grande. Esta "Colgante" la hice sobre el año 71 y la del cemento es de hace unos tres años.

(Medimos la escultura "Nido de luz" y la esfera superior mide 180 x 180 x 180 cm., la parte inferior es una sección de tronco con un diámetro a 110 cm.).

J. - Esto de las proporciones es curioso ¿no?

M. - Eso te iba a decir antes cuando te hablaba de las formas colectivas, por ejemplo, hay esculturas que están hechas a ojo, sin metro, y todas las partes miden igual.

J. - ¿Esta ("Nido de luz") también está hecha a ojo?

M. - Sí, claro. Hay coincidencias de ese tipo en la escultura. ¿Por qué será?. Podría tener otras medidas... yo soy el primer sorprendido.

Para estas esculturas, por ejemplo, se necesita ayudante.

J. - La base es de roble ¿verdad? . . .

M. - Sí, esto es parte del roble grande de Navarra.

J. - La esfera ¿es también de roble?.

M. - No, es haya. La parte de abajo es roble y la de arriba haya.

J. - ¿De qué año es?.

M. - Tendrá unos cinco años, de 1983 aproximadamente.

J. - En la pieza "Nido de luz" ¿qué se planteó concretamente?.

M. - Aquí el planteamiento surge de cómo se hacían antes los barcos. Conocí a un viejo del astillero de aquí, de Fuenterrabía. Iba al bosque y decía: con la forma de este roble haremos la proa del barco y con este roble vamos a hacer la popa y las estructuras de las costillas. Veía las formas y medidas del barco en los árboles. Empleando este sistema, en lugar de hacer un barco, es obvio, yo traté de construir con sentido espacial del mundo de lo redondo. El mundo de lo redondo viene dado por el propio árbol.

J. - Usted fue al bosque y buscó las formas del árbol que se adaptaban a esta escultura.

M. - Sí.

J. - ¿Las dejó secar un tiempo?.

M. - Sí, unos tres o cuatro años.

J. - Y ¿tiene en cuenta la luna para talar?.

M. - Sí, hay diferencia entre si es luna menguante o luna creciente. El roble, el castaño... o sea, los árboles de hojas rugosas se cortan en creciente y los otros en menguante.

J. - Entonces, la encina y el roble se han de cortar con la misma luna.

M. - Sí, son de la misma familia.

J. - En mi tierra la tala del árbol está en función de la luna también, pero depende de que el árbol sea de hoja perenne o caduca.

¿Aquí hay algún sistema de secado?.

M. - No; el tronco entero tarda aproximadamente en secarse un centímetro por año.

Mira, en relación con la época de tala, el cerezo que tengo abajo lo cortamos sin tener en cuenta la luna, fue en julio, cuando tenía fruto, la madera así es mucho más roja, eso le pasa a cualquier árbol cuando tiene fruta.

J. - ¿Con el nogal también pasa eso?.

M. - No lo sé, pero con cerezo es así porque he hecho la prueba; es una madera preciosa.

J. - Y esta otra (relieve) son tres troncos que se maclan como una correspondencia macho-hembra. ¿Como se llama?.

M. - No recuerdo el nombre; el plano del fondo es roble y los troncos son de haya.

J. - ¿Por qué utiliza haya?.

M. - Me gusta la haya, después de hacer estos trabajos con haya, leí a los chinos... dicen que el haya es el árbol de las mil formas, pues en su crecimiento da una serie de formas impresionante. Los árboles que he visto en el bosque con formas más dispares son las hayas.

J. - ¿Le gusta sólo por la forma o también por la materia?.

M. - También por la materia, pero no es fundamental, por ejemplo, en el bosque ¿qué árboles encuentras con más facilidad para cortarlos?.

Las "trasmochas" (nombre de las hayas que se han cortado para hacer carbón durante siglos) pueden tener trescientos años, y a esa edad empiezan a estropearse. Les salen unas ramas rectas que son como cañones, son troncos que llegan a tener 150 cm. de diámetro. Al cortar las "trasmochas", a veces, tienen una parte podrida. Al talarlas las ramas con hacha entra el agua y se pudren, pero donde no están afectadas, la madera es muy rojiza, de hecho es como una cicatriz.

De estos troncos se sacan unas piezas muy fuertes y mejores que el árbol liso. El árbol liso sólo sirve para hacer tablas.

J. - En mi tierra se utilizan estos trozos de madera para hacer las ruedas de los carros, porque es más fuerte.

M. - ¿Y qué material es?.

J. - Allí, la encina.

M. - La encina es un material fortísimo, como el roble. La base de "Nido de luz" es de roble, sólo esta pieza ya es una escultura, está tallada a mano con gubia, y te dejas las manos en el empeño.

J. - Claro, entrar en esos rincones a mano es difícil.

M. - La madera es lenta, necesita mucha dedicación. En esta base, el tronco está hueco y el corazón es añadido, es viga seca de roble.

Me he dado cuenta que este tronco se va secando, se va comprimiendo y no deja entrar a la viga. Cada vez que la he desmontado para llevarla a una exposición, al volver, ya no entra, y he tenido que lijarlo.

Lo curioso es que estos tubillones que utilizo en la parte superior de la escultura, siempre acaban sobresaliendo a medida que se seca la madera.

J. - Mengua el diámetro de la madera cuando se seca. Eso pasa también en los travesaños de las mesas, los ponen por debajo y con el paso del tiempo sobresalen por los lados.

M. - Si ahora estos tubillones los lijo otra vez, vuelven a salir, y piensas: esto no va a terminar nunca.

J. - Esta otra escultura ("Txoria") es muy diferente a las anteriores, con el pájaro...

M. - Tendrá dos años..., está hecha con haya, por eso la madera es así. Se llama "Txoria" (pájaro), es de madera y trapos con poliéster.

J. - Y estos móviles...

M. - ...tienen doce años, son de haya, aliso y plátano. Empecé a hacerlos aquí y luego continué en el caserío de Aralar.

J. - No están en la línea del tronco.

M. - Bueno, lo hice en cierta medida con la idea de pasarlo a un tamaño mayor. Imagina estos cuadradillos si fuesen de un metro cúbico, hechos con troncos unidos, como las otras esculturas.

J. - Son como maquetas.

M. - Eso es. Sería una pieza que mediría quince metros colgada. Es como de dioses, serían unos colgantes impresionantes.

J. - Y la etapa de los alabastros incrustados...

M. - Viene de aquello que te he contado antes, de que siempre tenía que cerrar yo las ventanas en el caserío de Aralar.

El sentido procede de las puertas y ventanas, con sus goznes, de esas ventanas grandes que dentro tienen otra pequeña, hay en todos los caseríos y todo el mundo olvida cerrarlas.

J. - ¿Cuántas piezas habrá como estas (relieves en alabastro)?.

M. - Aquí faltan algunas. Habrá unas seis o siete.

J. - La pieza de alabastro de abajo (de la que hemos hablado anteriormente) que se rompió y estas ¿son de la misma serie?.

M. - Sí, y hay otras que no están aquí.

J. - ¿Son ventanas?

M. - No, aquí se trata de otro aspecto. Se llama "Hostoa" (caja). Son piezas que están hechas con la idea de buscarles la luz, a través de ventanas o huecos...

J. - ¿Estaba luchando contra la opacidad de la madera?

M. - Claro, como la dualidad que se establece entre el día y la noche. Después están los relieves.

J. - ¿Los hizo en Aralar también?

M. - No, aquí.

Esta otra pieza, igual tendrá seis años. Son también de haya, y de la misma época que los cementos.

J. - ¿El planteamiento en estos cementos es parecido al de las ventanas?

M. - Sí, es parecido porque parten del contenido, es decir, que hay un trabajo conceptual. El contenido es el cemento.

Yo me di cuenta de esto cuando vivía en Aralar -tiene unos barrancos impresionantes-, las hayas están en el fondo de los barrancos y siempre caen piedras de arriba y quedan en las ramas de los árboles. La madera va creciendo y se va comiendo a la piedra; muchas veces, al partir los troncos, me he encontrado con piedras, pero no en las raíces, sino en la copa.

J. - ¿Y estos tres relieves?

M. - Son de la serie "Calendario de las lunas de la madera", basado en esa poética, si se corta la madera según las lunas... unos relieves hechos en virtud de eso.

En el Museo Antropológico de Vitoria me encontré con unas bolitas de arcilla prehistóricas, que tenían agujeritos -como si se hubieran hecho con punzones- y nadie sabe qué significan, qué son. Yo pienso que pueden ser las lunas de la siembra.

J. - ¿Por qué lo intuye?

M. - Porque mirando en el calendario las lunas son de cinco a nueve días, pero no más de nueve, ni menos de cinco. En esas bolitas se dan exactamente igual esos números, como en el calendario.

Con respecto a esos agujeros hice estos relieves, teniendo en cuenta la opacidad de la madera y las lunas.

J. - Pasando a otro tema, me intrigan estos prismas cilíndricos de piedra maclados ¿cuál es su origen?

M. - Muy sencillo. Eso es lo que pasa en las construcciones de troncos. Por ejemplo, tú metes los tubillones -espigas- cada uno en una dirección, y dentro se encuentran. Cuando me di cuenta que se encontraban, cogí un tronco y empecé a agujerear, después sacaba las piezas, las montaba e iba haciendo esculturas con las maclas en redondo.

Es lo mismo hecho en piedra, lo que aquí está hecho con madera y oculto. Sería lo micro y lo macro.

J. - Serían elementos funcionales que se convierten en elementos escultóricos.

M. - Claro. Es curioso cómo se maclan.

J. - ¿De qué año son?

M. - Tendrán unos quince años, están hechos con piedra negra de Markina, de Vizcaya.

J. - Y los relieves de las lunas ¿son posteriores?

M. - Sí, sólo tienen seis o siete años.

J. - En cambio, el relieve aquel es de la misma época que "Nido de luz". ¿Que madera es?

M. - Todo es haya, pero está tratado de diferente manera; el fondo está pulido y el relieve está con gubia. Este relieve pesa muchísimo. El tablón del fondo es muy grueso, es enorme.

J. - Policroma pocas veces.

M. - Lo hago alguna vez. La cabeza del carnero que hice hace dos años (proyecto del monumento al pastor vasco) tiene pintada en el testuz una hoja de tila y las bolitas de tila, como una matrícula porque está hecha de madera de tilo.

J. - En todo este taller, sólo tiene una pintada. ¿Por qué?

M. - Bueno, a esta quería darle un sentido más trágico. Era un homenaje a un poeta que iba a morir, pero en el momento que me enteré de unos desastres que habían ocurrido en Pamplona -en tiempos de la opresión franquista-, lo pinté y lo mandé a una exposición.

J. - ¿En qué año sería?

M. - Antes de los encuentros de Pamplona.

J. - ¿La temática inicial en su trabajo, la preocupación inicial, era a partir del tronco?

M. - Sí, partir con cuñas por fuera y trabajar por la parte de dentro.

J. - ¿Se ha identificado más con la madera que con cualquier otro material?

M. - Yo, en la escultura contemporánea, más que con la madera me identifico con el árbol. He tratado mas bien la materia a través del fenómeno del árbol que de la madera.

El planteamiento global es el árbol. El árbol y el pájaro en muchos aspectos.

J. - Del árbol ¿qué aspectos destaca?

M. - He trabajado en todos los aspectos: las raíces para hacer los "Sugar Galanta" y "Sugar", he trabajado con las raíces de haya; he trabajado las "Jaulas para pájaros libres" -no hay ninguna porque se rompieron- que hice con avellanos, metiéndolos en un tubo para cocer la madera, con agua, y doblándolos. Estas jaulas las hice en el 63...

He trabajado también con el tronco y con las ramas, o sea, he aprovechado todo el recorrido del árbol hasta adquirir plena conciencia de la propiedad del árbol.

J. - ¿Los aspectos tradicionales del trabajo en su entorno -País Vasco y Navarra- le han influido?

M. - No he recogido de una forma científica estos aspectos, pero sí de una forma intuitiva. Me he guiado fundamentalmente por emociones más que por un sentido racionalista.

J. - ¿Hablando con leñadores...?

M. - Sí, eso es. Cuando me fui al caserío, lo hice para saber si lo que estaba yo haciendo en la ciudad, funcionaba en el campo. Estuve catorce años trabajando en el caserío de Aralar, me puse yo mismo a prueba para saber si lo que estaba haciendo tenía o no sentido.

J. - De todas formas, las piezas se las plantea para interior, no son para el campo.

M. - La madera aguanta mal el exterior.

J. - ¿Cómo obtiene los troncos?

M. - Siempre he tenido relación con hombres del campo. He ido a ver a los propietarios de los avellanos, en su caso, o a los leñadores, cuando con sus máquinas sacaban de raíz el árbol, yo me quedaba con la raíz.

J. - ¿Cómo plantea el proceso de trabajo, con maquetas o emplea otros recursos?

M. - El proceso es libre en todos los aspectos. Hay maquetas en algunos casos, en otros no.

En éstas (conglomerados de troncos), por ejemplo, no hay maqueta, sino una idea previa que es cuadrado o cuadrilátero. En cambio, en ésta ("Argi Iru Subi") sí hay una idea global de cómo ha de ser la planta y la estructura; pero después, el cómo crece, depende de los troncos que tengas.

J. - Es un crecimiento orgánico.

M. - Sí, es orgánico, pero al mismo tiempo muy racional porque tienes que ir eligiendo las piezas para que concatenen bien.

J. - ¿Cómo surgen las temáticas?

M. - Es indistinto, depende del momento en que estés. Es como hacer un poema, o sea, no puedes determinar cuales han de ser las temáticas, te van llegando con las vivencias que tienes.

J. - ¿Trabaja varias esculturas a la vez?

M. - En general sí, excepto la de la Caja de Ahorros de San Sebastián, que era un encargo y teníamos un tiempo determinado y había que acabarla.

J. - El proceso de trabajo, cuando es una acción directa ¿acaba deformando la idea previa?

M. - Esta alteración ha solido darse, para bien, porque me he pasado dos o tres días ajustando

una pieza concreta en una escultura y en un determinado momento he visto otra en el suelo, la he probado y ajustaba perfectamente, al contrario de la que tenía en un principio.

Potencio el sentido pragmático y de libertad.

J. - ¿Qué determina el tamaño de las piezas?

M. - Con las "Jaulas para pájaros libres" (yo trabajaba en un taller pequeño de cuatro o cinco metros por tres y medio) se me ocurrió que habían de tener las medidas de mi taller, para después desarmarlas y volverlas a armar fuera.

J. - ¿Y en los casos que tenemos aquí?

M. - Aquí hay un módulo, por decirlo así, porque estas piezas son modulares en cierto aspecto. Un árbol de este tamaño, que da estas piezas, te obliga a trabajar en unas dimensiones parecidas.

Si hay un módulo de árbol más pequeño, que te da unas piezas más pequeñas, trabajas con medidas totales más pequeñas. Es decir, lo que te da el tamaño es el árbol. Si tienes un árbol pequeño te salen esculturas pequeñas, porque no se trata de aglomerar muchas piezas, en todo caso se trata de obtener una pieza hermosa en función del propio módulo, que ya tiene las dimensiones debidas.

Intuitivamente tú ya sabes que árbol necesitas para que te de unas dimensiones nobles, porque no vas a estar trabajando con un árbol que tiene un diámetro de diez centímetros, harías trabajos minúsculos...

J. - ¿Esa dimensión la rechaza?

M. - Es una razón de carácter. Yo sería mal relojero, me pondría muy nervioso, mis manos no están habituadas a hacer cositas, no podría ser joyero. Necesito trabajar con todo el cuerpo y la mente para hacer escultura, no solamente las manos y los ojos.

J. - ¿Quita las alburas del tronco y deja sólo la parte que está lignificada?

M. - Exactamente, la buena. Quito todo lo que sea malo.

J. - Conocía unas piecillas de latón y en el vídeo "Tres escultores vascos" se ve alguna.

M. - Tengo tres o cuatro inventos, es decir ¿qué aportaciones tecnológicas he hecho a la escultura? Una de ellas es la del bronce. Yo pedí en la Fundación March, una beca para investigar sobre la fundición del bronce y me inventé unas técnicas -que no son conocidas y me las guardo- para hacer esculturas.

J. - ¿En qué año fue lo de la beca?

M. - Sería en el 65 o así, no me acuerdo bien.

J. - ¿Y otros descubrimientos?

M. - Sí, por ejemplo, en las "Talvas". La forma de explotar la materia para mí es muy sustancial. La explosión es para mí casi como una filosofía. Parecía como una premonición de lo que luego iba a pasar aquí en el País Vasco con las bombas.

En el existencialismo -filosóficamente hablando- la única forma que tiene expresividad dentro de la conciencia es la explosión, no hay ninguna otra forma que pueda dar esa potencia.

Yo hacía las "Talvas" sin saber la máxima del expresionismo. Me ha ocurrido algunas veces que aquello que estaba haciendo, me lo explico a través de una lectura casual. Es curioso, pero varias veces me ha ocurrido.

El azar en la obra es importante.

J. - En estas piezas que son conglomerados de troncos, el espacio queda sumergido, queda como un núcleo. En cambio en "Nido de luz" se libera, ¿qué es lo que pasa?

M. - En un sitio estoy trabajando en el tiempo y en el otro estoy trabajando en el espacio.

Cuando trabajo en el tiempo, el espacio es pequeño, porque se convierte en intersticios, son espacios muy pequeños, estoy trabajando mas bien en el tiempo y en la aglutinación de tiempo.

Sin embargo, cuando estoy trabajando en el espacio, como pasa con "Nido de luz", libero la pieza de la forma al máximo para dejarla como estructura abierta.

En casi toda mi obra me ha preocupado más el tiempo que el espacio; me ha preocupado más el oído que la vista; me ha interesado más el sonido en la noche que la visión en el día. Y el tacto, por supuesto.

J. - O sea que la escultura se ha de mesurar más con el cuerpo que con la vista.

M. - Sí.

J. - Se ha de sentir más que ver.

M. - Es el tocar, el palpar, el intuir. Hay noche, hay que oír porque hay una serie de resonancias. Es un poco lo que pasa en el claro del bosque, de noche, donde pasan todos los asesinatos, todo lo que podríamos llamar sacrificios, sangre, algo que riega lo vegetal, así como un ancestro totalmente primitivo, ritual. Se da la garra, el chillido, el grito, el desgarrar, se da en la noche pero en el claro del bosque cuando aparece la luz.

J. - ¿Los aspectos mitológicos, o simbólicos, prehistóricos o etnológicos, participan totalmente?

M. - Sí, pero lo hacen desde que yo viví en el bosque de pequeño, en Francia sobre todo -en el exilio estuve viviendo a más de 200 Km. al sureste de París-, de niño iba mucho al bosque, antes incluso de venir a Fuenterrabía, porque salimos exiliados cuando yo tenía cinco años y volvimos cuando tenía nueve o diez, y prácticamente en ese tiempo yo ya había hecho la escultura interiormente, de alguna manera. Había hecho un recorrido por sitios y bosques, y después he podido releer en algunos libros... aunque las sensaciones, las siento yo, no las saco de ningún libro.

J. - Y el aprendizaje en Barcelona ¿le modificó o le ayudó?

M. - Barcelona fue muy interesante, era algo diametralmente opuesto, allí encontré la antítesis del hombre del bosque. Encontré una cultura mediterránea, muy sensual, con unas mujeres de determinadas formas -las esculturas de Clarà-... El vivir con esa gente me hizo ver la ironía de la vida, yo no entendí muy bien la ironía hasta que estuve en Barcelona.

Dos culturas tan diametralmente opuestas, no las puedes casar si no es con ironía.

Fue interesante estar en Barcelona, estar en el Mediterráneo, para buscar la antítesis de esto.

J. - La técnica de la talla ¿dónde la aprendió?

M. - Soy totalmente autodidacta en ese aspecto; he visto montones de talleres -aquí hay mucha gente que trabaja la madera, es muy corriente-.

J. - Dentro de la escultura en sentido universal ¿qué preferencias tiene?

M. - Muchas. Uno de los primeros contemporáneos que conocí y me interesó fue Henry Moore, aunque no he tenido gran influencia del mismo, quizá en la forma de hacer las cosas...

Brancusi lo conocí muy tarde, tampoco me influyó.

En mi obra más que escultores, han incidido pintores, me han interesado más. A mi entender el pintor ha estado hasta hace pocos años más libre creativamente que el escultor. En la época contemporánea incluso, la escultura ha ido muy por detrás de la pintura -ahora ya no pasa esto-, por eso pienso que ciertos pintores influyeron más.

J. - Palazuelo.

M. - No, a Palazuelo lo conocí muy tarde también. A Chillida también lo conocí muy tarde. Creo que la influencia mayor ha sido de Oteiza y no es que mi obra sea oteiziana en ese aspecto, pero eso no quiere decir nada. Oteiza sí tiene una relación.

Conocí a Oteiza tarde, pero no obstante es un hombre que tiene una gran relación conmigo y viví muchos años con las lecciones que me daba él porque, durante un año entero, Oteiza venía a mi taller todos los días para saber qué estaba haciendo.

J. - Estaba preocupado por su dinámica, pero ¿como maestro o como compañero?

M. - Como maestro y como compañero. Oteiza siempre ha estado cerca de algún escultor de generaciones posteriores a la suya. Es el escultor vasco que más he conocido.

Por otra parte, la obra de Chillida siempre me ha interesado, pero lo he conocido muy tarde.

J. - ¿Qué planteamiento se hace sobre la escultura actual?

M. - Me preocupa bastante. Me parece preocupante que la gente se deje guiar por las galerías, por los compromisos de moda y sobre todo por lo que viene de Estados Unidos, que es como el cine, todo lo que viene del cine de allá es lo que "priva" y lo que se copia.

J. - ¿Con eso quiere decir que es preferible partir de la cultura autóctona?

M. - En el año 58 estaba en París con el hijo de Llorens Artigas, con Joanet, me dijeron que tenía que estar cinco años allí para que me consideraran de la escuela de París y para que me lanzaran como escultor. Cuando vi tal frivolidad -además no tenía dinero para estudiar cinco años allí- me volví.

Uno de los que estuvo cinco años fue Chillida, las cosas como son. Estuve, por ejemplo, en la casa de España en la citè, en París, y como mi padre no había sido franquista, no me admitieron, sin embargo me admitieron en la casa de Cuba. Las cosas funcionan como funcionan.