



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.

4. ESCULTORS BASCS DE LA SEGONA
GENERACIÓ QUE TREBALLEN AMB
TRONC O AMB BIGA.

1. JOSÉ RAMÓN ANDA

El Sr. Anda falleció en Madrid el 15 de mayo de 1941, a los 65 años de edad, en el momento en que se encontraba en el extranjero, en un viaje de negocios a París. Fue enterrado en el cementerio de San Fernando, a Madrid.

La familia de José Ramón Anda, que reside en Madrid, desea que sus obras sean conocidas y apreciadas por el público.

En el momento de su fallecimiento, José Ramón Anda dejó a su familia una gran cantidad de obras manuscritas y publicadas.

Para la identificación de estas obras, se ha elaborado un inventario que se publica en este libro.

Las obras de José Ramón Anda, que se publican en este libro, son de gran interés y valor.

En 1976 se publicó una obra de José Ramón Anda en la Academia Española de las Letras en Roma, que fue muy bien recibida por el público.

Desde su llegada a España en 1935, José Ramón Anda ha dedicado sus esfuerzos a la realización de una gran obra literaria y científica, que ha dejado un legado de gran valor para el país.

Tras su muerte, se han publicado algunas de sus obras, pero en este momento se publica una gran cantidad de ellas, que son de gran interés y valor. Estas obras, que se publican en este libro, son de gran interés y valor, y se espera que sean muy bien recibidas por el público.

1. JOSÉ RAMÓN ANDA.

1. CONTEXT EN QUÈ S'HA DESENVOLUPAT L'ESCUPTURA DE J.R. ANDA

J.R. Anda (Bakaikoa, Navarra, 1949) resideix i té el taller en el mateix lloc on va néixer. Fill d'un ebenista, la seva vida ha transcorregut al voltant del taller del seu pare, del qual declara haver après l'ofici. Amb ell treballà des dels catorze fins al vint anys, de manera continuada, i alternativament mentre realitzà els seus estudis en l'escola de "Bellas Artes de San Fernando", a Madrid.

La quotidianitat i proximitat de la fusta determinà l'elecció d'aquesta matèria en el seu treball:

"Es el material del que puedo disponer más fácilmente".
(1)

Però la identificació amb aquest material també ha influït en la seva elecció:

"es un elemento (material) muy cálido, que la puedes mover y apetece tocar". (2)

En 1974 obtingué una beca de l'Academia Española de Bellas Artes de Roma, que li permeté estudiar durant un any en aquesta ciutat.

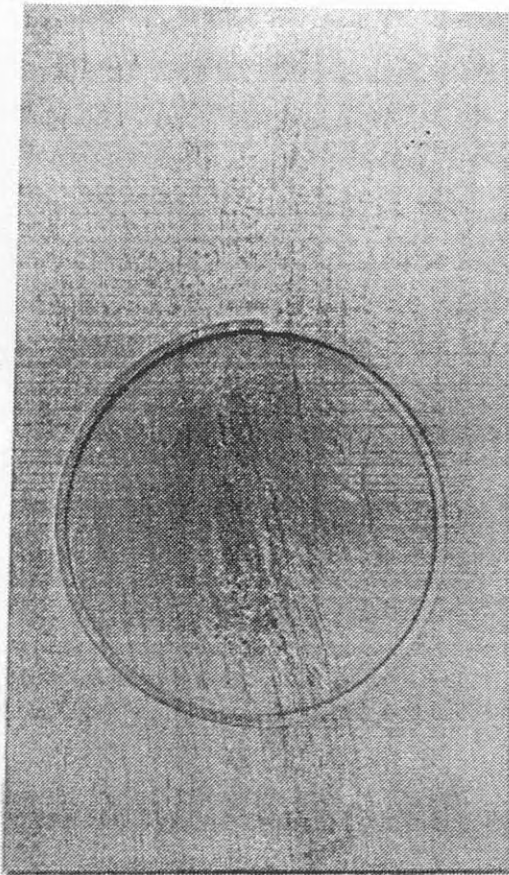
Quan tornà a Bakaikoa en el 1975, la situació política del moment repercutí en el seu treball; en dedicà part dels seus esforços a la realització de cartells i escultures que manifestaven les circumstàncies polítiques de la darrera etapa franquista en el País Basc:

"Cuando volví de Italia hice algunas cosas que, en cierto modo, reflejaba el ambiente político y atormentado que encontré aquí. Todavía quedan algunas cosas de aquello, ya que en esta misma exposición se pueden encontrar algunas esculturas que recuerdan una época atormentada. Pero últimamente cada vez tiendo más hacia otro tipo de cosas. Hay una especie de simbolismo que trata de expresar lo que somos, pero esa tendencia va dirigiéndose a las cosas simples. Es necesario que la gente también respire y que se **atormente** lo menos posible". (3)

1 - José Ramón Anda a SUESLUN, H.: "José Ramon Anda y sus esculturas", DIARIO DE NAVARRA, Pamplona, 22 de maig de 1980

2 - José R. Anda a SENSE AUTOR: "Ganador de la I Bienal de Escultura de San Sebastián", EGIN, Hernani (Guipúzcoa), 22 de gener de 1983

3 - José R. Anda a SUESLUN, H.: "José Ramón Anda y sus esculturas", op. cit.



"Oteizari", roure.

En la seva evolució, el coneixement de determinats escultors ha tingut una gran importància; partí inicialment de la Grècia Clàssica, del Renaixement, i evolucionà a través de Medardo Rosso, Rodin, Martini, Marini... però va ser posteriorment, a través del coneixement d'Oteiza i de l'"art concret", en especial Max Bill, que Anda prengué unes referències clares.

J.R. Anda valora profundament la generació d'escultors bascs, precedents a la seva, però especialment a Oteiza a qui dedica un dels seus relleus.

Comenta referint-se al relleu que representa la lletra O,

Oteizari:

"Yo desde que conozco a Oteiza y su obra, veo el círculo, o muchas otras cosas, de otra manera a como las podía ver antes.

Hace una reflexión muy bonita en un libro (porque a veces escribe cosas fantásticas) sobre el juego de pelota. Hay una pelota que en el momento en que el pelotari le va a dar, está en luz y está en sombra, y aquí pasaba lo mismo".

(4)

En altres treballs també veiem aquest respecte pel mestre basc, com en el cas dels mòduls "Oteizarekin elkarrizketan".

No és gens estrany que en una entrevista formulada per A.M. Guasch, Anda respongué:

"En mi opinión las propuestas hechas por Oteiza hace años conservan su vigencia". (5)

José Ramón ens ha comentat que la seva evolució escultòrica l'ha portat per camins paral·lels als de Max Bill i el seu "Art concret", encara que hagin partit de plantejaments diferents, i sense un coneixement previ.

Un altre factor fonamental del context internacional ha estat, l'interès que ha mostrat l'escultor per l'arquitectura funcionalista, de la qual s'ha confesat un admirador, especialment de Le Corbusier. La seva incidència s'ha vist a través de la preocupació per la línia racional de la seva escultura, però també a través del nou taller que ha edificat prop de la casa del seu pare, a Bakaikoa.

Aquesta multiplicitat de referències ens la sintetitza X. Sáenz de Gorbea:

4 - José R. Anda a VALLE, Joan: "Entrevista a José Ramón Anda", inclosa en aquest treball

5 - GUASCH, Ana M^a: "Arte, etnia, cultura. Entorno en Euzkadi", GUADALIMAR, núm 25, Madrid, octubre de 1977, pàg. 67

"Educado en el taller paterno, la madera no tiene secretos. Su línea de investigación tiene que ver con las conclusiones racionales de un Max Bill y con la búsqueda sin fin de la esencia de Brancusi potenciados por un dinamismo sin fin, valorador del espacio circundante y llevando hasta el límite las posibilidades expresivas del material. Sensibilidad por la madera que pone en contacto con todo tipo de tradiciones. Del racionalismo arquitectónico a las más alejadas referencias del Renacimiento. Via sintética estimulada por la pureza de las circulaciones y la prehensión 'gestáltica' de volúmenes nítidos y claros, concisos en su precisión, símbolos aerodinámicos, de una voluntad de conformación plagada de dificultades que introducen una mirada organizada a un material como la madera por naturaleza orgánico y siempre vivo". (6)

L'escultor també ha confesat l'escassa atracció pel moment artístic actual , ,per raons diverses que es diferencien del seu plantejament i de la conseqüent actitud, i en especial per la manca de criteris:

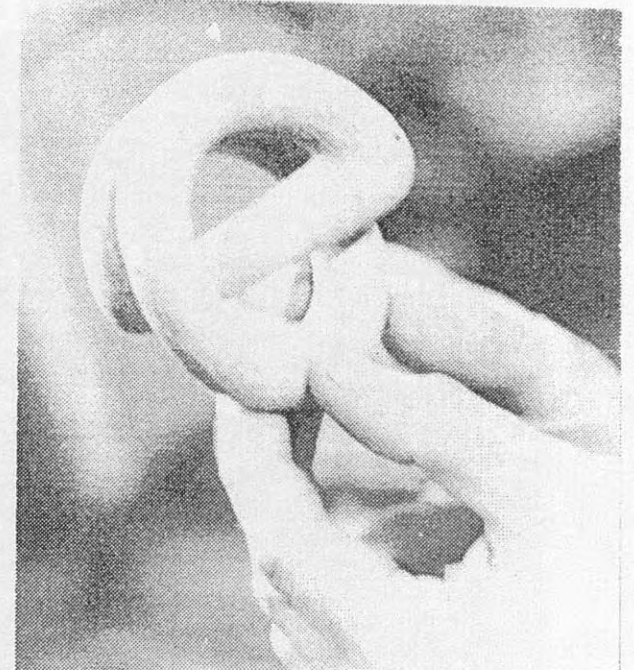
"En el momento actual hay tal 'marejada', que...". (7)

Ell valora negativament la cripticitat dels textos que encapçalen o justifiquen l'art del moment.

José Ramón es situa al marge de "la movida", conscient que el seu treball té un valor propi en l'evolució reflexiva i personal.

En el conjunt de l'escultura basca i de la situació actual de l'art, aquest escultor reflecteix una etapa de transició entre la generació precedent i la darrera manifestació dels escultors més joves.

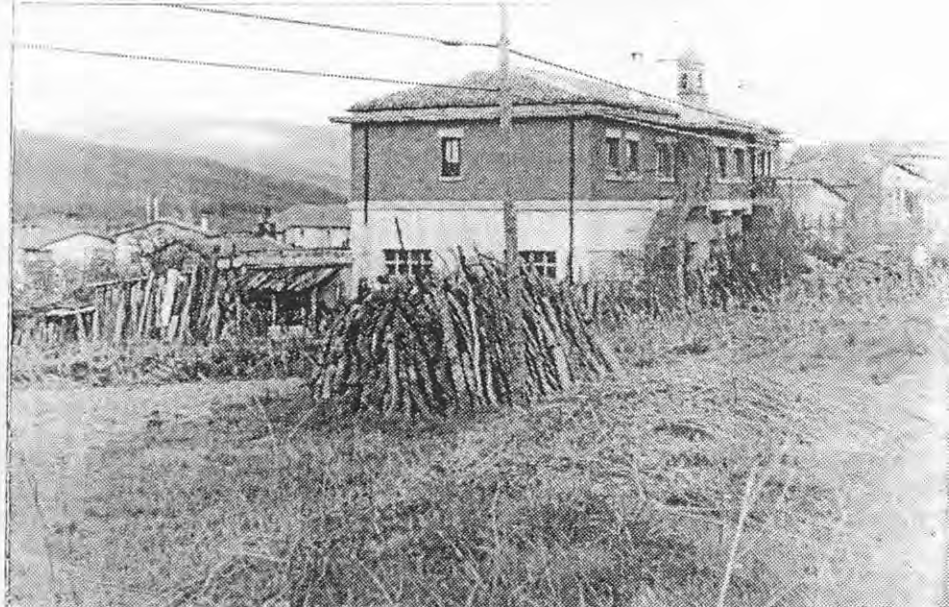
La seva integració en el mercat de l'art és més una necessitat que un desig, sobretot si considerem el criteri de l'escultor respecte a la realitat mercantil de l'art.

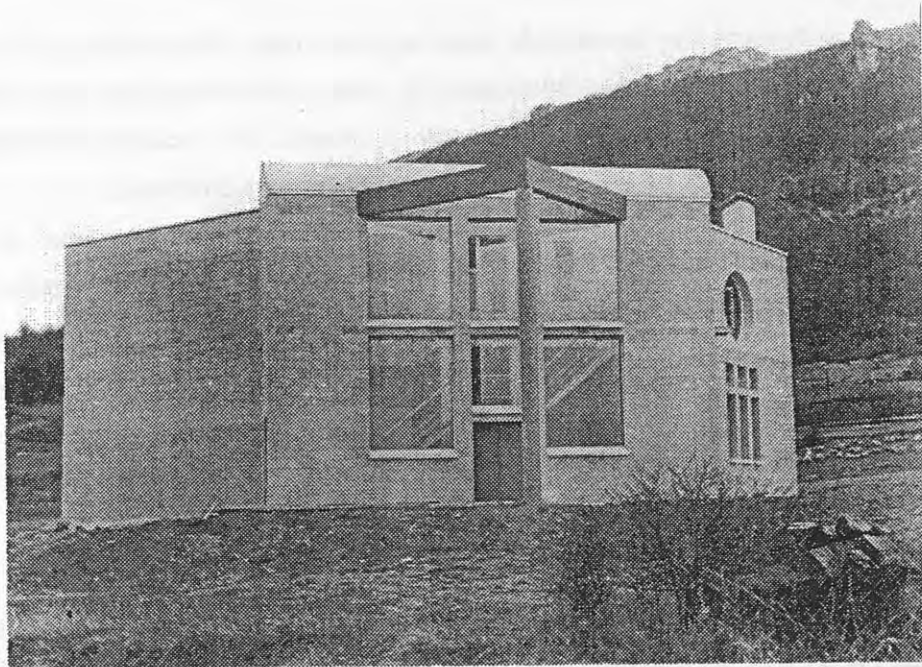


"Recorregut al voltant de l'esfera", maqueta.

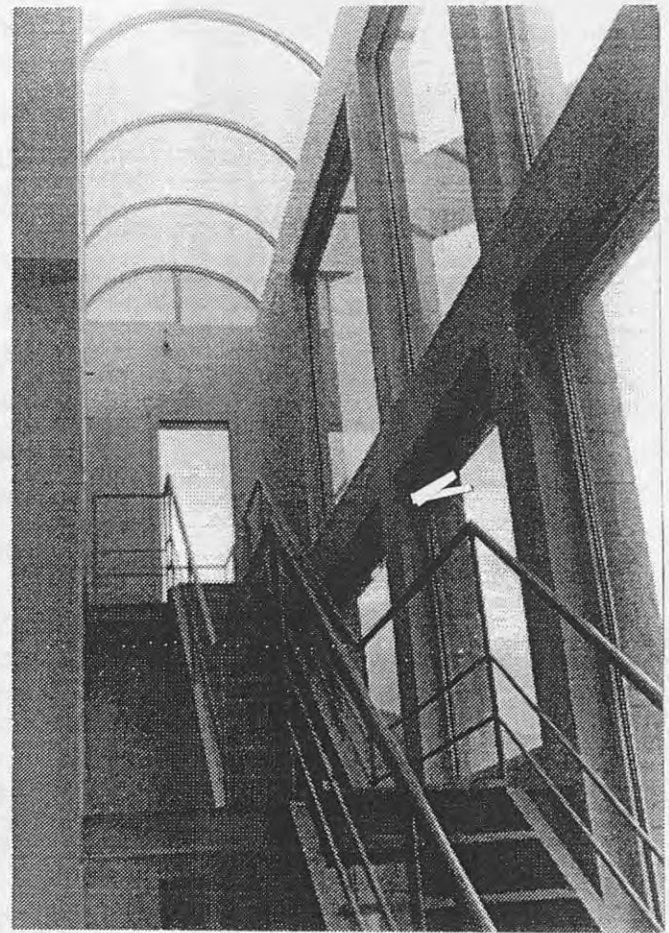
6 - SAENZ DE GORBEA, Xabier: "Doble mirada al último arte vasco", CATÁLEG ÓPERA PLÁSTICA. Ed. Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco. Vitoria, 1988, pàg. 19

7 - José R. Anda a VALLE, Joan: "Entrevista a José R. Anda" op. cit.

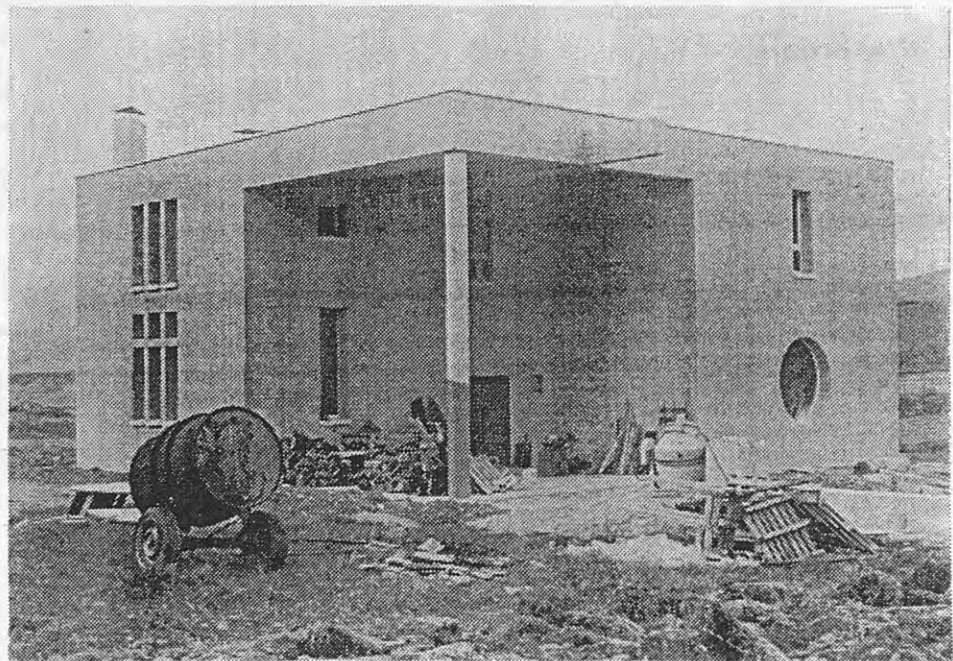




Taller de J.R. Anda.



Casa i taller patern.



2. EVOLUCIÓ DE L'ESCULTURA DE J.R. ANDA



"Home", 1974, bronze.

No resulta fàcil de concretar cronològicament l'evolució seguida per J.R. Anda per diverses raons. En primer lloc, per la seva tendència a presentar les escultures sense data. En segon lloc, pel mètode de treball emprat, ja que projecta les escultures amb maquetes i les materialitza en dimensions superiors, amb una certa diferència temporal respecte a la seva concepció. I finalment, per l'alternança de les diferents temàtiques. De totes formes intentarem fer aproximació cronològica de la seva obra.

L'etapa figurativa la inicià amb anterioritat als estudis de Madrid, i allí la perfeccionà. És evident que té una gran capacitat per al modelatge, nosaltres ho hem pogut constatar a través de l'escultura presentada en la "3ª Fira de l'escultura al carrer" de Tàrrrega (Lleida).

Aquesta escultura va estar realitzada en els darrers anys dels seus estudis i es fosa en bronze arran de l'interès d'un dels professors.

Després de tornar de Roma (1975) continuà l'etapa figurativa. En el pati de la casa del seu pare hem vist tot un seguit de caps i escultures que transpiren la incidència de Brancusi o de l'escultura egípcia.

Una de les primeres escultures que realitzà amb roure, a partir d'un sol bloc (un nu femení), ens la trobem exposada a l'intempèrie, davant la seva casa.

En l'interior del taller hi ha un dels caps més expressius de tot el seu treball (Unamuno), pel qual té un interès particular.

Amagada en el magatzem de fustes hi ha una escultura que representa un braç amb un puny tancat, peça que també realitzà a partir d'una massa compacta de roure, l'any 1975, quan la situació política encara era compromesa, la tenència de l'escultura d'aquest tipus podia ser arriscada.

L'etapa figurativa quedà encoberta amb l'inici dels treballs dedicats a l'abstracció geomètrica, en concret amb els primers treballs realitzats a partir del cub. En aquestes escultures pretengué simbolitzar la situació repressiva, mitjançant una bola tancada en el interior del cub.

La mobilitat dels diferents mòduls que componen el cub permeten

la participació de l'espectador, intrigat pel mecanisme que permet extraure la bola.

"Simultáneamente a la figuración estoy haciendo otra serie de cubos, de composiciones con cubos, unas cosas como muy racionales y analíticas. Me acuerdo que uno de los cubos que hice de rompecabezas (cosas que permiten la intervención del espectador), era un cubo con siete elementos para que cada uno pudiera hacer su propia composición. Era un poco referente a las siete provincias del País Vasco.

De ahí pasé a otros cubos que contienen esferas y no se pueden sacar. Eran los años de "Amnistía" y las llamaba 'Presoajaioak', que en euskera es 'Nacido prisionero'".

(8)

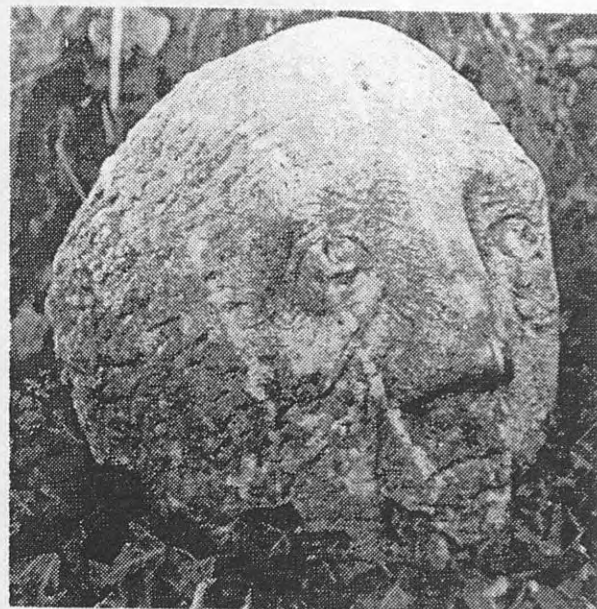
La preocupació per la situació del moment, continuà reflectint-se en algunes escultures en què una massa orgànica és comprimida per dos prismes de pedra.

En aquestes escultures, intervé el color sobre la fusta, i també en alguns dels cubos. Sobre les escultures d'aquesta època, i especialment referint-se als cubos, Javier Urquijo escriu:

"Aquellas piezas que partiendo del cubo y del paralelepípedo en opresión de la esfera, se desgajan y cumplen con las reglas de desintegración geométricamente ordenada en formas de liberación espacial o desocupación de la masa total en complementarias masas de energía estética. Estas piezas, simbolizan de alguna manera el aparato opresor de los cuerpos, para lo cual se les ha desocupado parte del espacio interior dejado en su núcleo geográfico una forma universal, la esfera.

Dentro del estudio de descomposición del cubo, podemos apreciar algunas piezas que pertenecen a la simbología totémica vasca: dos lauburus que integrados, en una sola pieza, componen el referido cubo y, otra escultura que se descompone en tres; dos partes del mismo signo y que son envolventes de otra vaciada en formas semi cilíndricas y rectangulares. Al descomponerse el cubo en diferentes signos espaciales, el peso se dispersa **espacialmente** y se forma un nuevo universo gestual en libertad de situación que permite una serie de combinaciones relacionadas entre sí por los condicionamientos de paralelismo o de intersección de líneas o planos". (9)

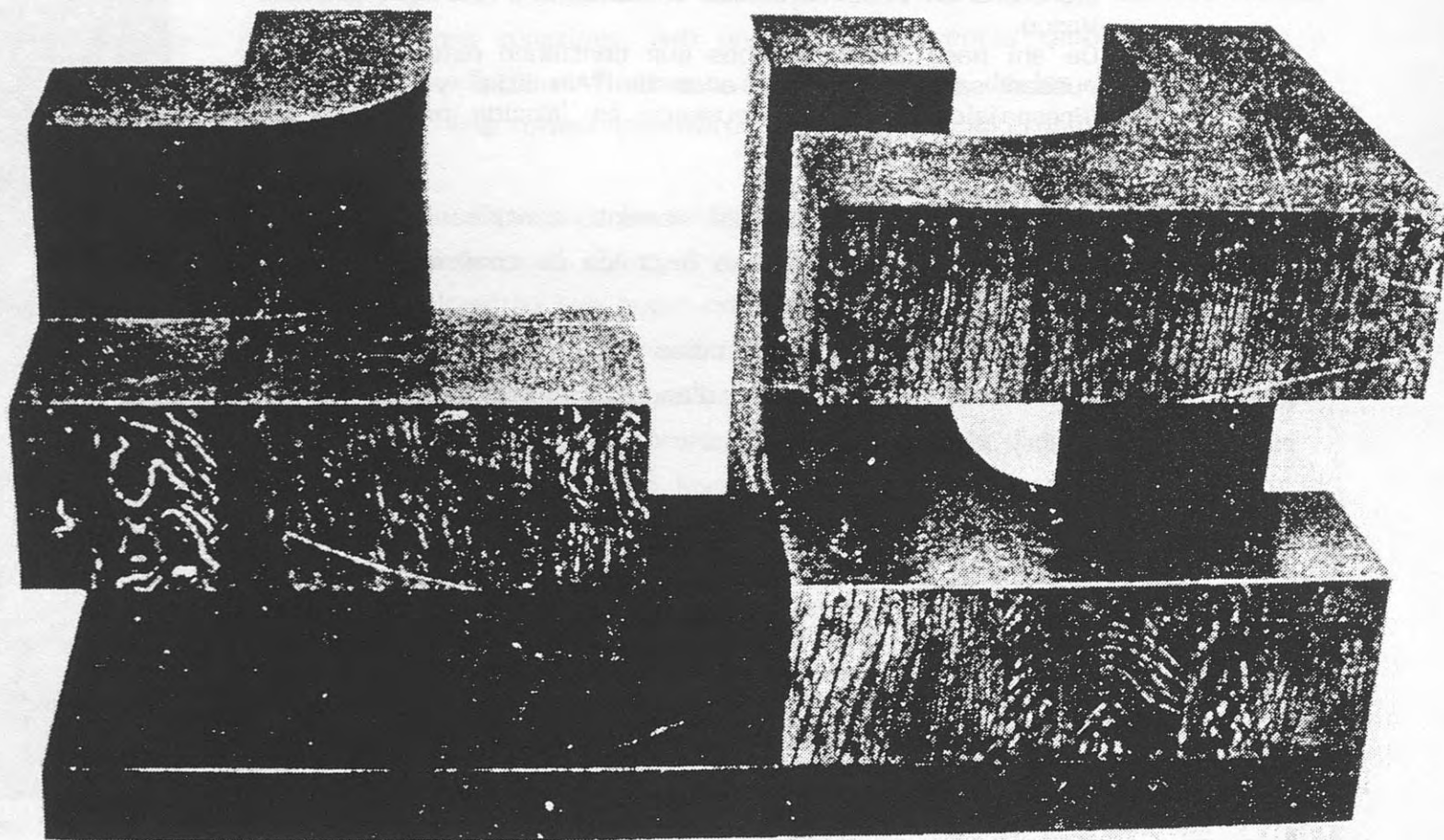
El conjunt d'aquestes escultures el realitzà entre els anys 1976-1979, amb una evolució posterior cap a plantejaments analítics i geomètrics,



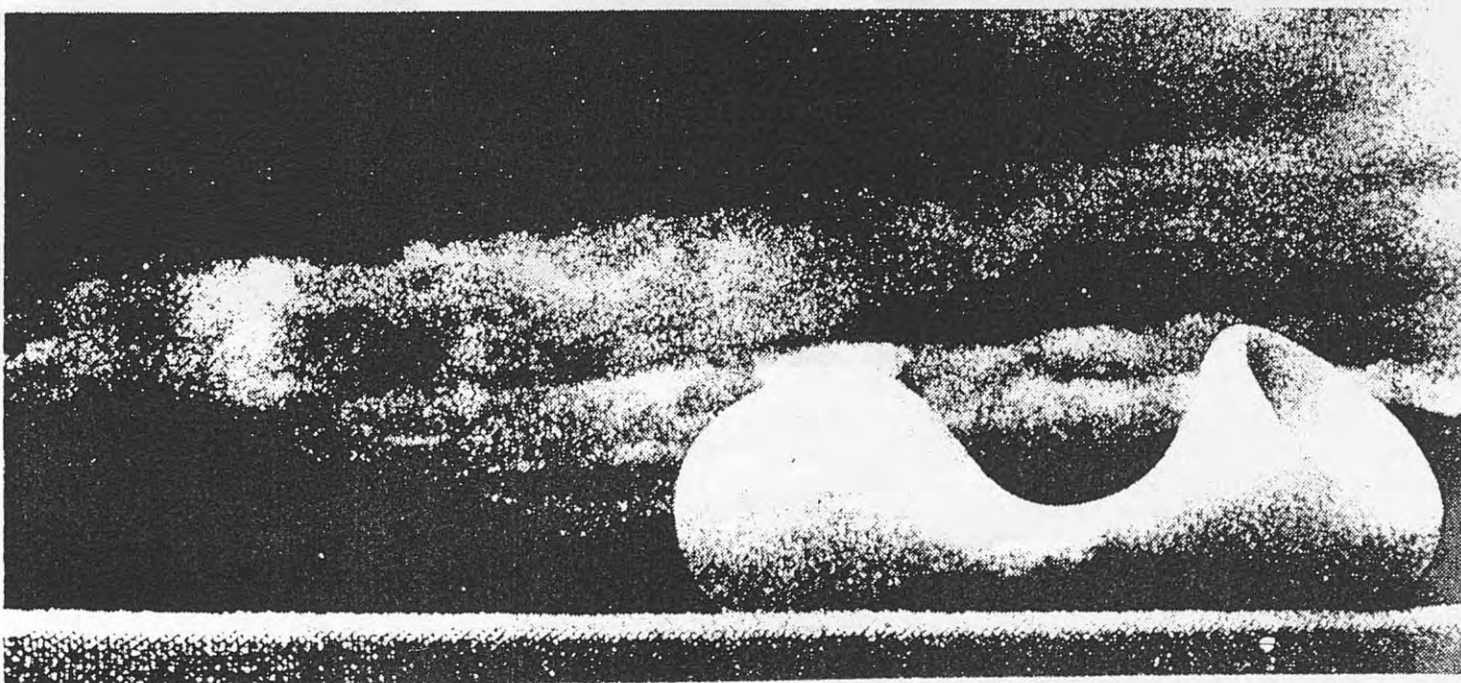
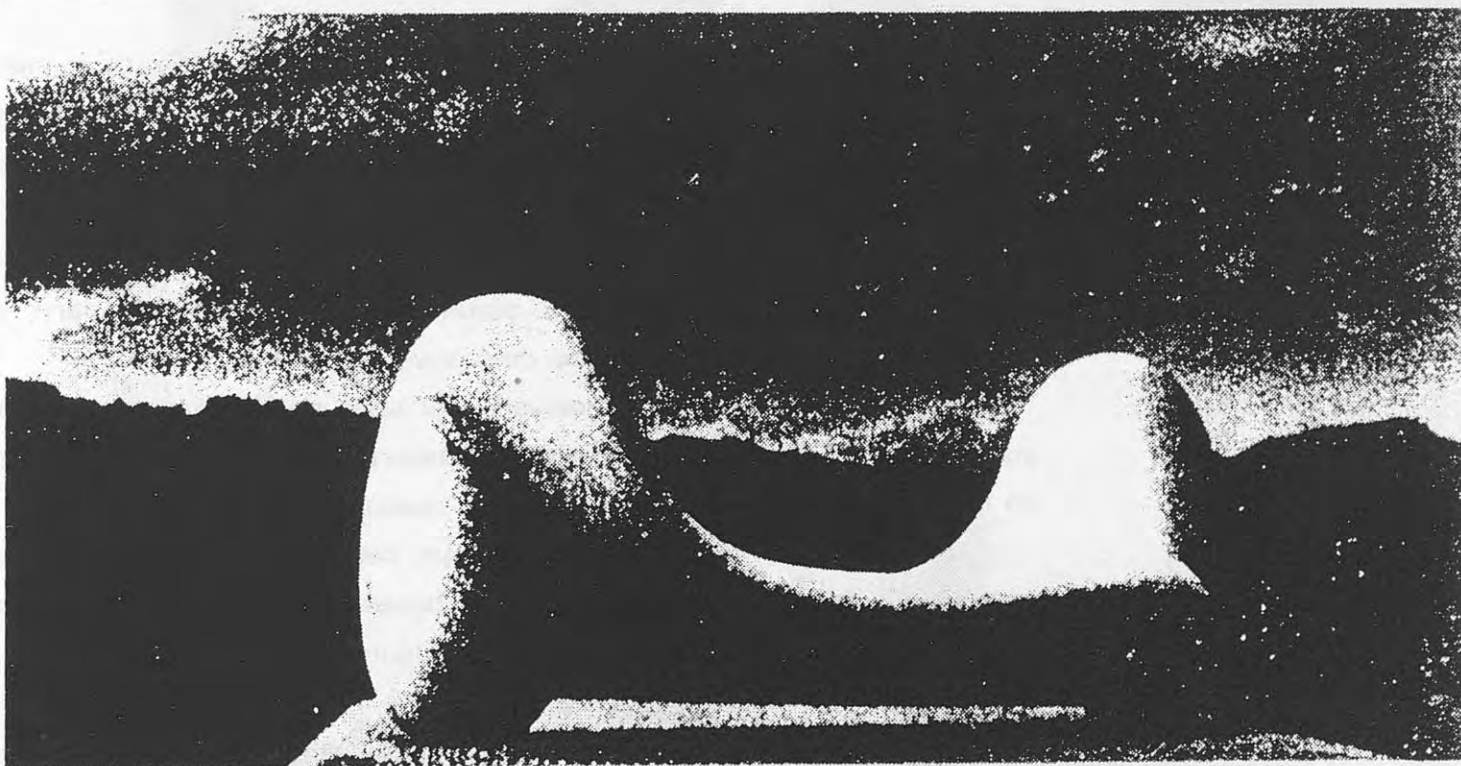
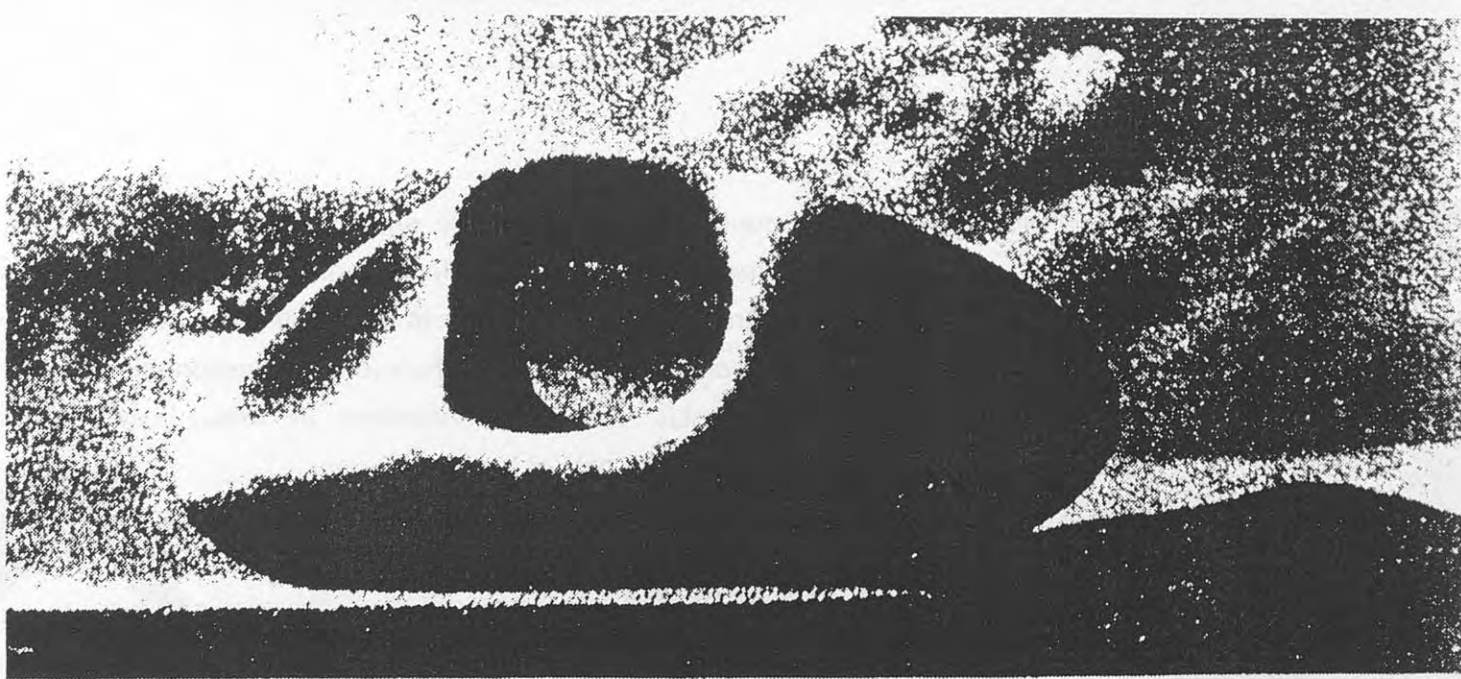
"Caps" (abans de 1975), pedra.

8 - José R. Anda a VALLE, Joan: "Entrevista a José R. Anda" op. cit.

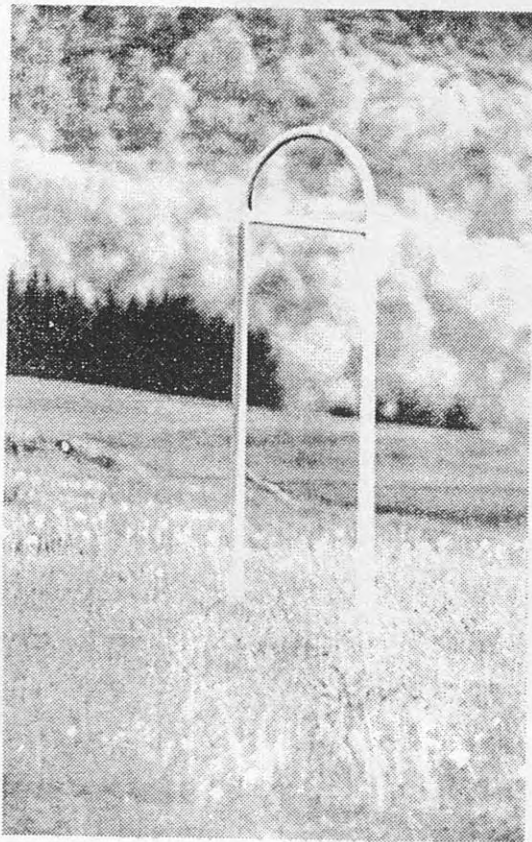
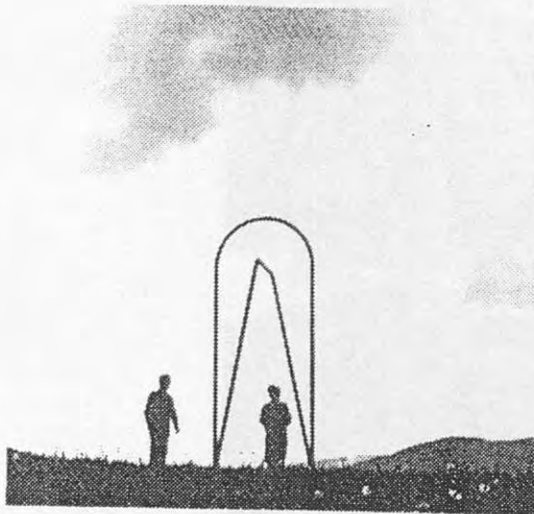
9 - URQUIJO, Javier: "José Ramón Anda Goikoetxea en Aritza", HIERRO, Bilbao, 17 de març de 1980



"Presoajioak", 1975, roure, 30x70x30 cm.



"S.T."



"Atea", fusta de sicòmor,
250x100x400 cm.

mancats d'altres continguts immediats de significat polític.

El mateix Javier Viar va fer una classificació temàtica de les escultures realitzades abans del 1980. Diferencià entre les **escultures** amb intenció extra-artística, és a dir, objectes funcionals (desconeixem els treballs realitzats amb un sentit funcional anterior al 1986), i les "esculturas absolutas" (paraules de l'autor).

En el segon apartat ("esculturas absolutas"), inclogué els treballs realitzats a partir del cub (sèrie "Desocupación del cubo"), "Presoajaiok", ja esmentada anteriorment, les que prenen com a referència la columna i les figures hiperbòliques (sèries "Arcos de triunfo"), i finalment les que parteixen de l'ovoide (sèrie "Ovoide en desocupación").

Caldría afegir en aquest conjunt els treballs realitzats a partir de l'ésfera i de la pilota, amb resultats molts pròxims, com diu Anda mateix, als de l'escultor Max Bill. Són tres les variants realitzades sobre aquest tema.

Aquestes sèries es desenvoluparan més àmpliament en els primers anys dels vuitanta, i fins i tot, algunes de les escultures, darrerament, tenien el seu origen en maquetes dels anys setanta.

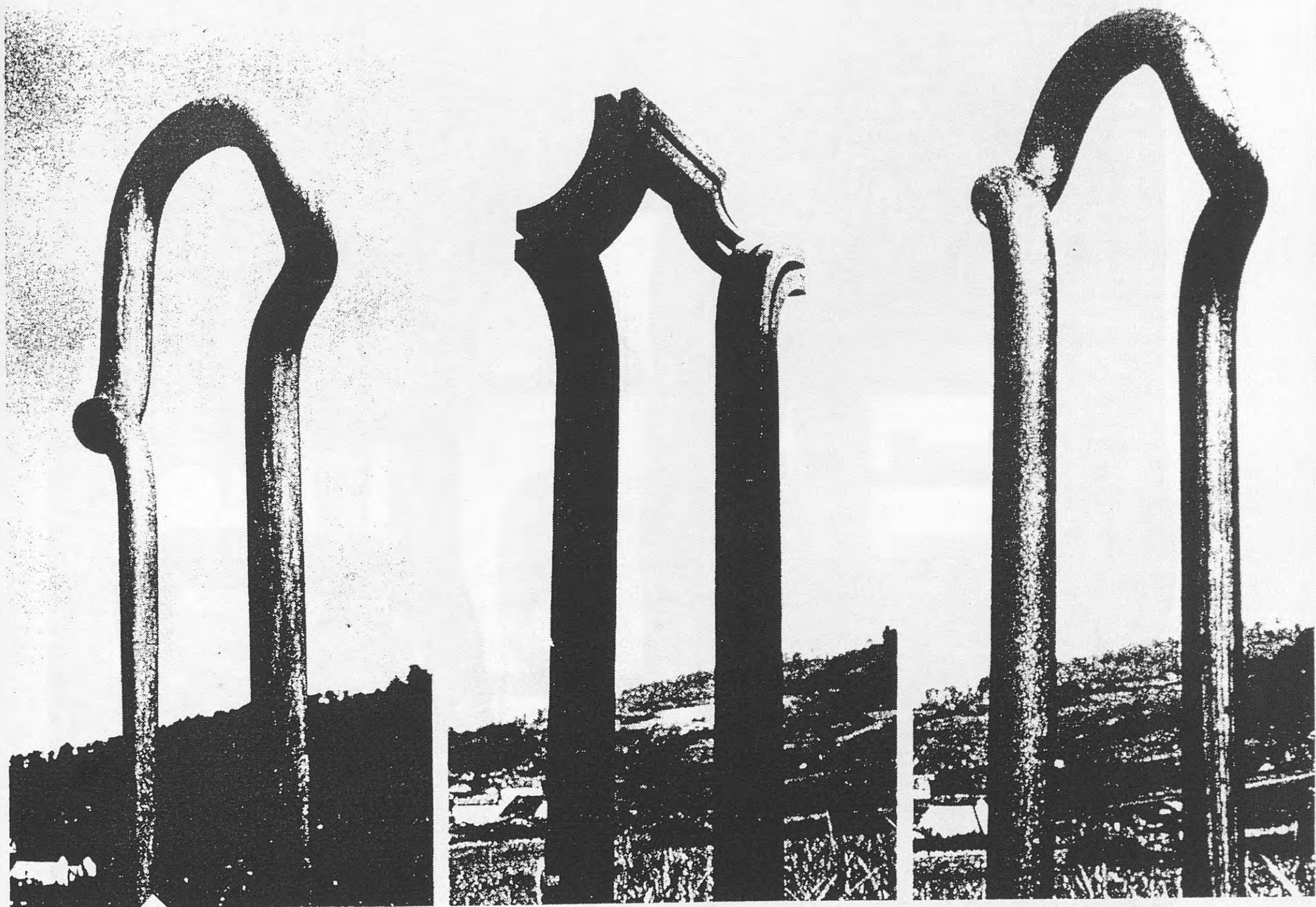
Una de les sèries derivada del tema de l'esfera són els recorreguts a través de diferents formes geomètriques (entre ells l'esfera) que, en un determinat moment, recorden uns nusos.

Hi ha algunes d'aquestes peces que parteixen de formes romboidals, en què el desplaçament d'una de les bases permet el bucle interior. El nombre d'escultures es redueix a tres, algunes de les quals les hem pogut observar en la "Feria de Arco" del 1986.

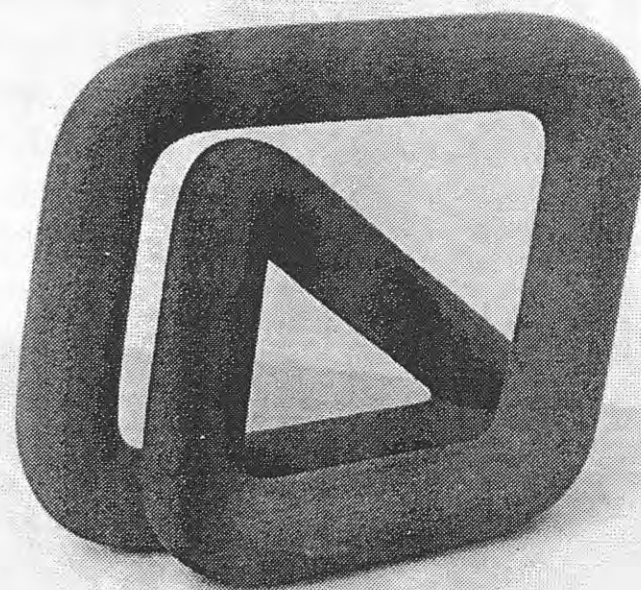
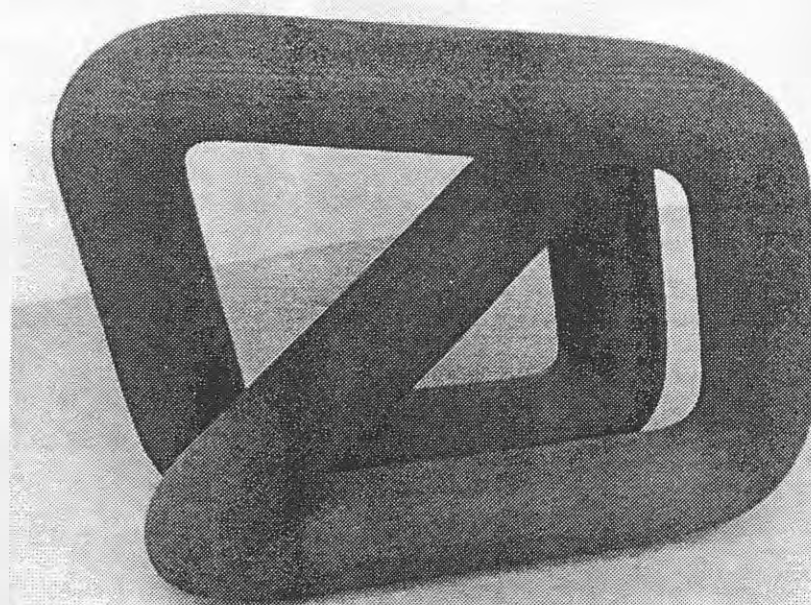
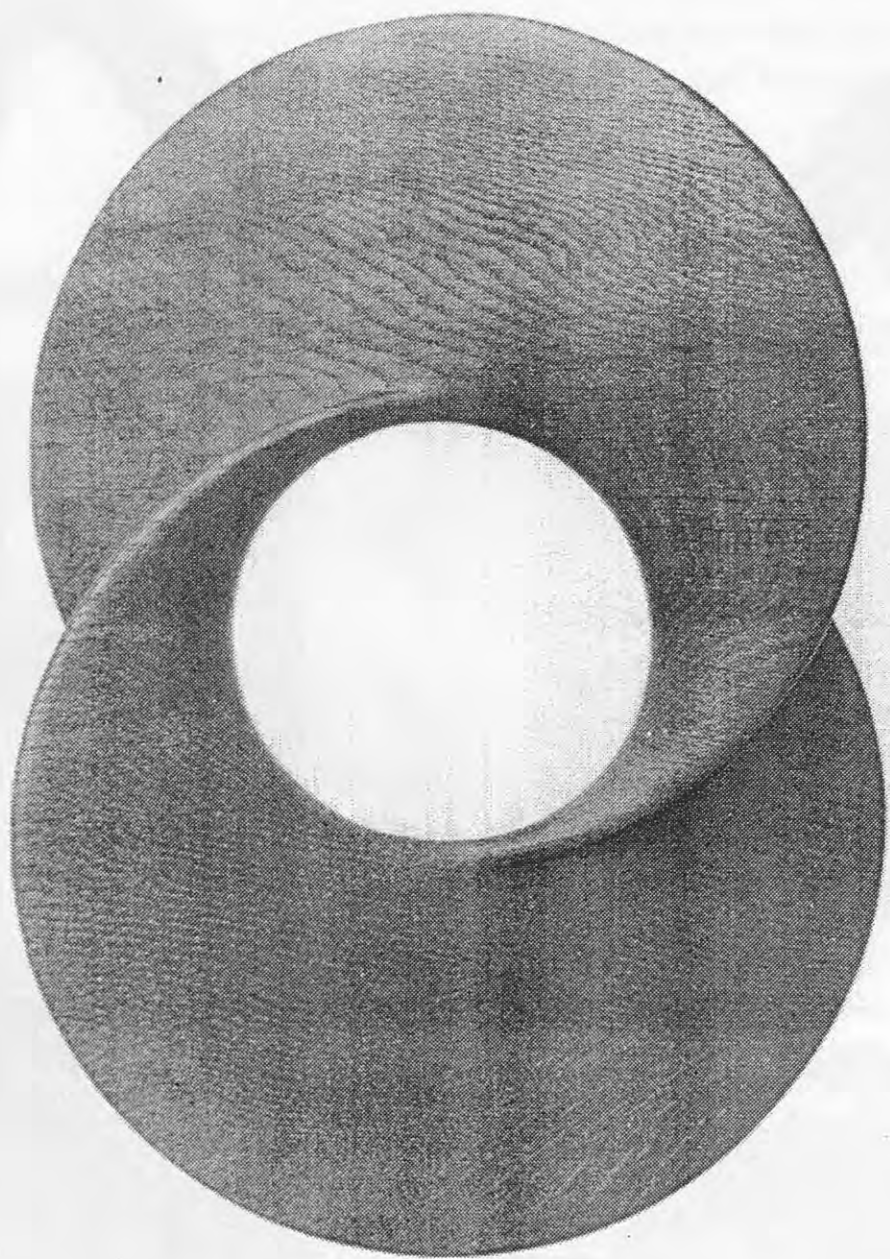
És freqüent veure en les exposicions d'Anda una mena de plafons-murs de roure o castanyer, en els quals l'escultor practica unes obertures o finestres; en aquestes obertures l'escultor situa, suspeses o descansades, les ampliacions realitzades amb boix de les maquetes i estudis de fang. Un exemple d'aquest tipus d'escultura el tenim en la "Ventana Palladiana", de 1983, o en "¡Oh Italia!", de 1986

Un nou tema s'incorporà al grup anterior, d'"esculturas absolutas", amb les variacions i recorreguts realitzats sobre el cilindre (1981).

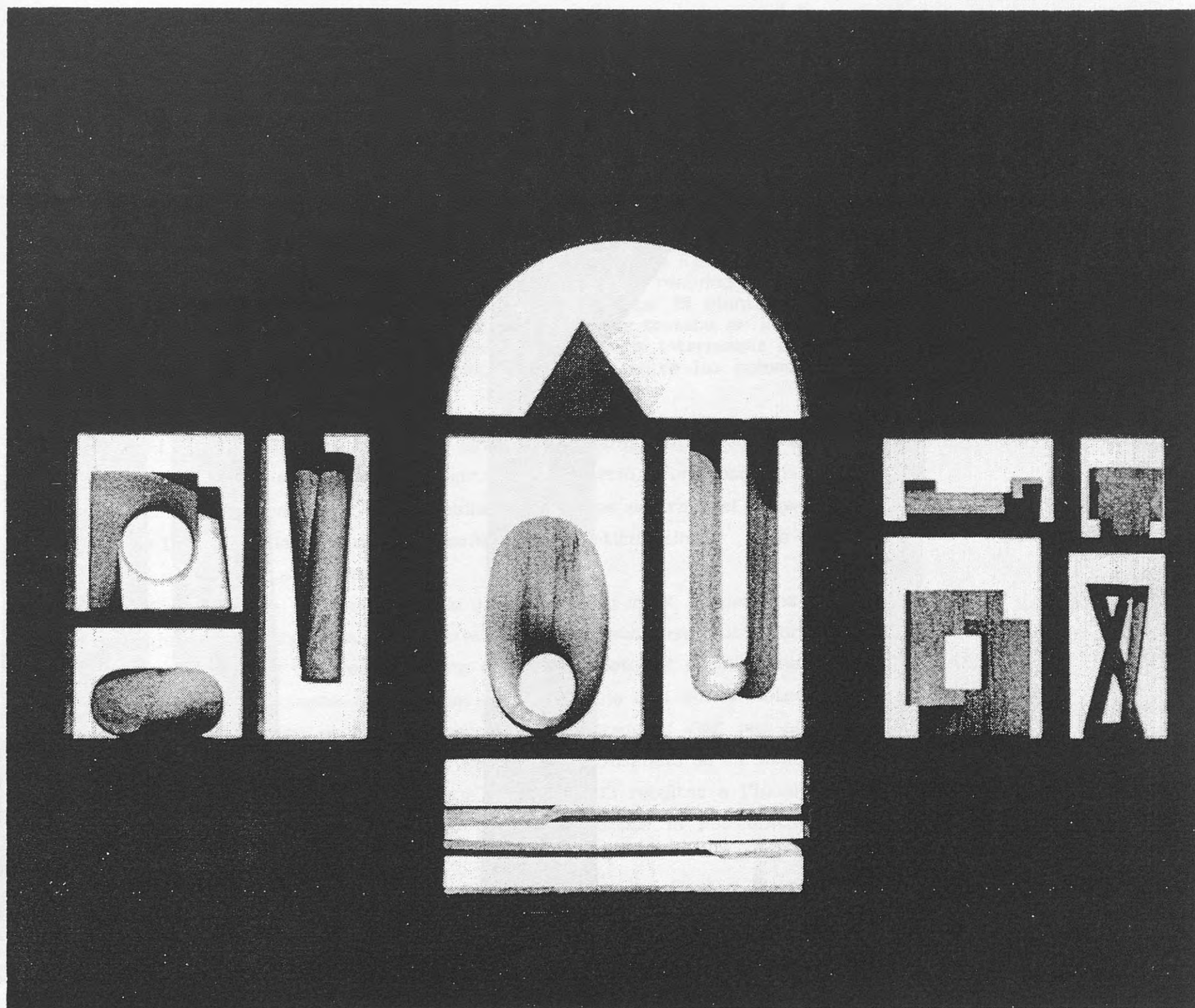
En 1983 José Ramón explicà el procés seguit pel tema de les columnes:



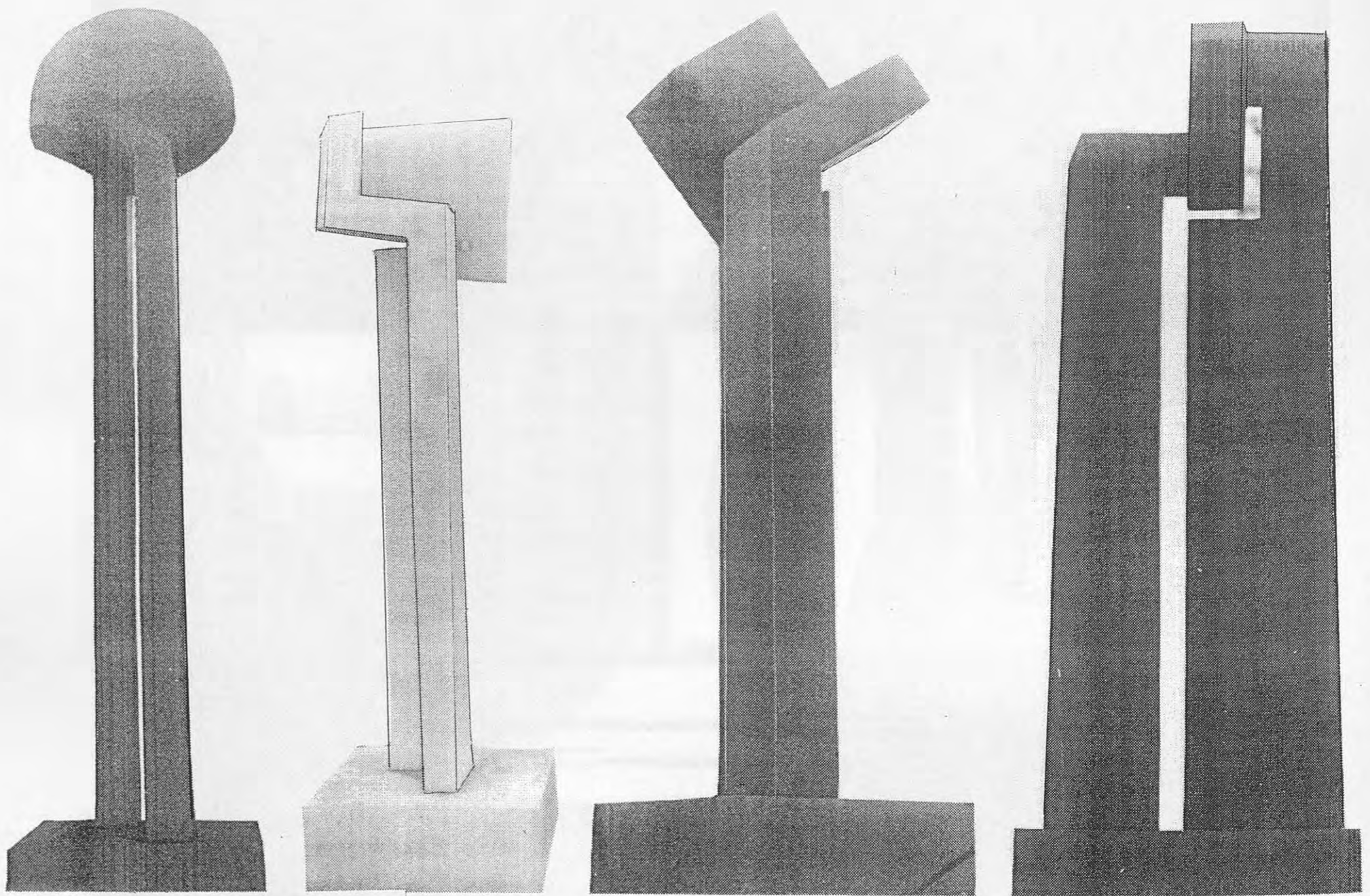
Sèrie "Arcos de triunfo".



"Recorreguts geomètrics al voltant de l'esfera i de formes quadrangulars (romboidals), 1985.



"Ventana Palladiana", 1983.



Projectes per a monuments, alabastre.

"Con las columnas he hecho un proceso inverso al normal. Empecé con varias columnas y he ido reduciendo su número a cinco, a cuatro, a tres, a dos, hasta quedarme en el límite". (10)

Va ser l'any en que guanyà la "Bienal de Escultura de San Sebastián", amb el projecte "Donostiarentzat", que dedicà a un dels passeigs de Sant Sebastià:

"Según se observa en la maqueta, la escultura constará de tres columnas a modo de tallas de árboles que armonizan el juego del espacio, volumen y la sombra que proyectarán. No irá sobre ningún pedestal porque José Ramón Anda los considera 'fríos y distanciadores, en la realidad va a ser muy compleja, aunque visualmente bonita. Mi planteamiento no era poner una escultura sin más. Se trataba de intervenir en el paisaje y crear paisaje, de no interrumpir el paseo. La gente podrá incluso meterse entre las columnas". (11)

El projecte hagués tingut, si s'hagués realitzat, set o vuit metres d'alçada. Les columnes eren el resultat de la torsió, d'una mena de tub de secció el·líptica. El joc que establien entre elles mostrava el dinamisme d'una trena, per la qual cosa no mantenien la vertical, sinó que presentaven una certa inclinació.

Gran part de les escultures de J. R. Anda han estat concebudes com a projectes de monuments, i han estat realitzades amb fusta posteriorment com un recurs de concreció, encara que el seu material definitiu hagués de ser un altre. També ha realitzat estudis previs amb altres materials, com l'alabastre; és el cas de l'escultura realitzada el 1980 per al cim d'Otxoportillo, a Etxarri-Aranaz, en memòria dels afusellats de La Sakana de l'any 1936, que finalment resolgué amb ferro. El resultat a l'igual que el projecte anteriorment esmentat tingué en compte la possibilitat de circular entre la peça.

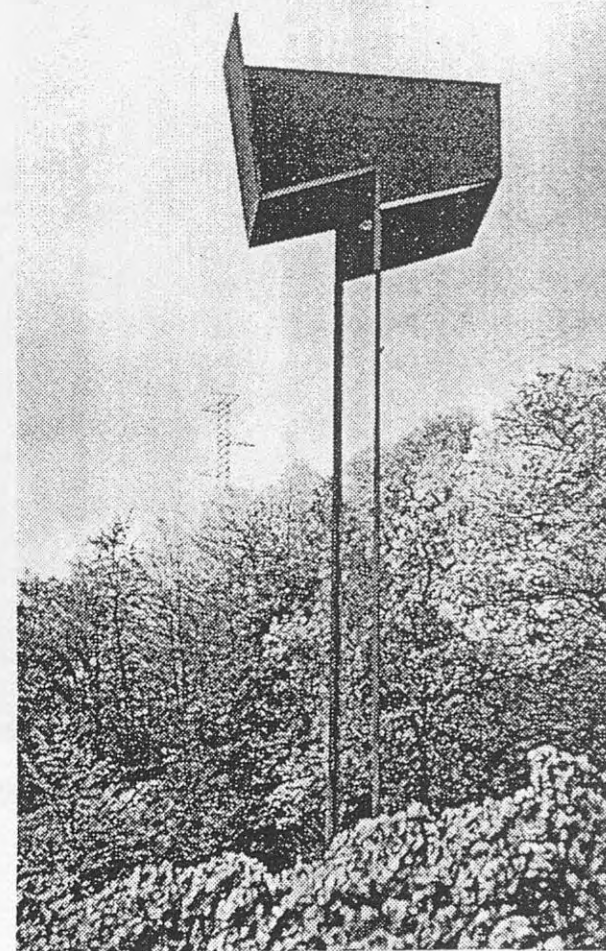
El tema de les columnes arribà en la seva etapa final a la unitat, moment en què Anda treballava amb un sentit compacte la fusta, partint de bigues de roure.

Aquesta etapa corresponia als anys 1984 i 1985, amb escultures com "Maiatza" i "Astazaldi".

La dedicació als treballs escultòrics que inclouen una funció aparegué en José Ramón Anda a partir del 1986, durant aquests darrers anys. En aquests treballs ha estat d'extraordinària importància la presència del tronc, en un sentit compacte o en un sentit fragmentari, com veurem en l'apartat següent.

10 - José R. Anda a H.S.: "Plantar una escultura en el paisaje", NAVARRA HOY, Pamplona, 21 de gener de 1983

11 - José R. Anda a SENSE AUTOR: "Ganador de la I Bienal de Escultura de San Sebastián", op. cit.



Monument col·locat i destruït en un atemptat en el cim d'Otxoportillo.

3. L'ESCULTURA REALITZADA A PARTIR DEL TRONC I DE LA BIGA

Dins l'etapa figurativa cal esmentar els treballs realitzats sobre el nu femení, situats davant la seva casa, el cap d'Unamuno i el braç amb el puny tancat. Aquests treballs no han estat exposats al públic, i són el resultat d'un treball momentàniament abandonat. J.R. Anda té la intenció de reemprende'ls en algú moment, i segons ens comentà, vol partir del darrer treball, és a dir, del cap d'Unamuno.

Quan li vam demanar que ens cités i classifiqués els treballs realitzats a partir de la biga no inclogué els de l'etapa figurativa. No obstant això, nosaltres hem decidit, en canvi, tenir-los en compte.

El primer treball que esmentà va ser la sèrie "Presoajaioak", de la qual ens digué que hi ha entre sis o vuit variants, tres de les quals hem pogut veure en el seu taller. Aquesta peça representà l'inici de la preocupació geomètrica que desenvolupà fins al moment d'escollir el tema del cub i l'esfera com elements simbòlics. La biga de roure va ser escollida per desenvolupar aquestes escultures, la fragmentà per elaborar els diferents mòduls del cub.

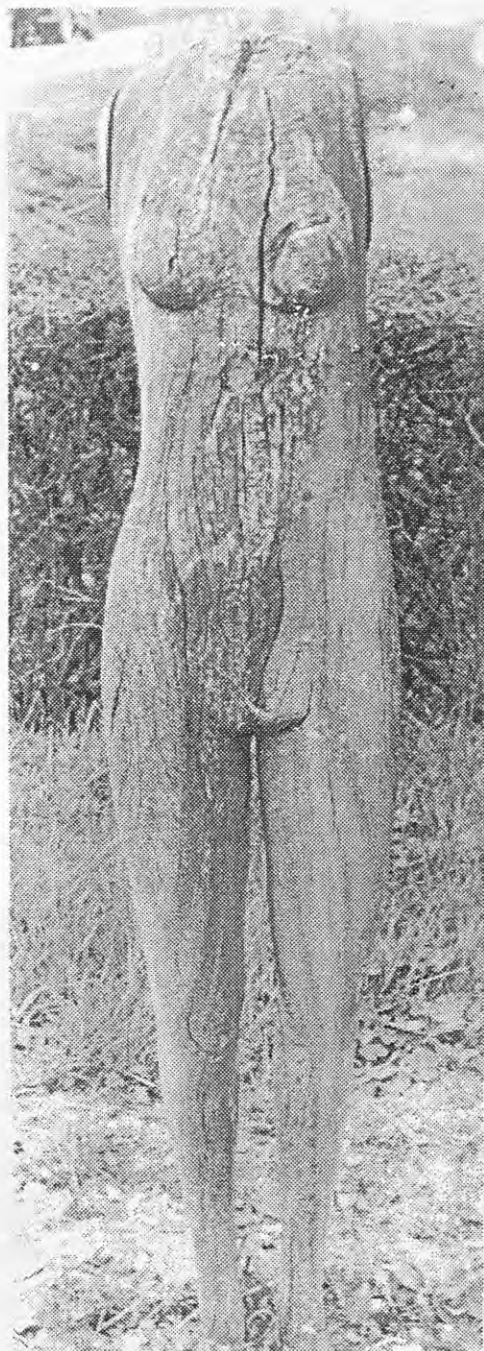
Posteriorment, Anda va fer referència a tres escultures que desconexem, entre les realitzades amb la biga.

Va ser a partir del 1985 quan Anda realitzà les escultures més grans, amb un cos compacte de biga vella. La primera d'elles va ser "Maiatza", la més alta, d'uns 333 cm. (vertical). És una forma pura, com les que acostuma a fer, en què s'ha practicat una incisió; el recorregut el·líptic de la seva superfície queda, d'aquesta manera, interromput en el seu extrem. Aquests tipus d'incisions han estat freqüents en la seva escultura, i vénen a ser com l'acte inconscient que incideix sobre una forma hermètica. Acostuma a exposar "Maiatza" públicament, sobre un matalàs d'encenalls de roure, que, en certa manera, evidencia el procés de talla realitzat fins a obtenir la forma.

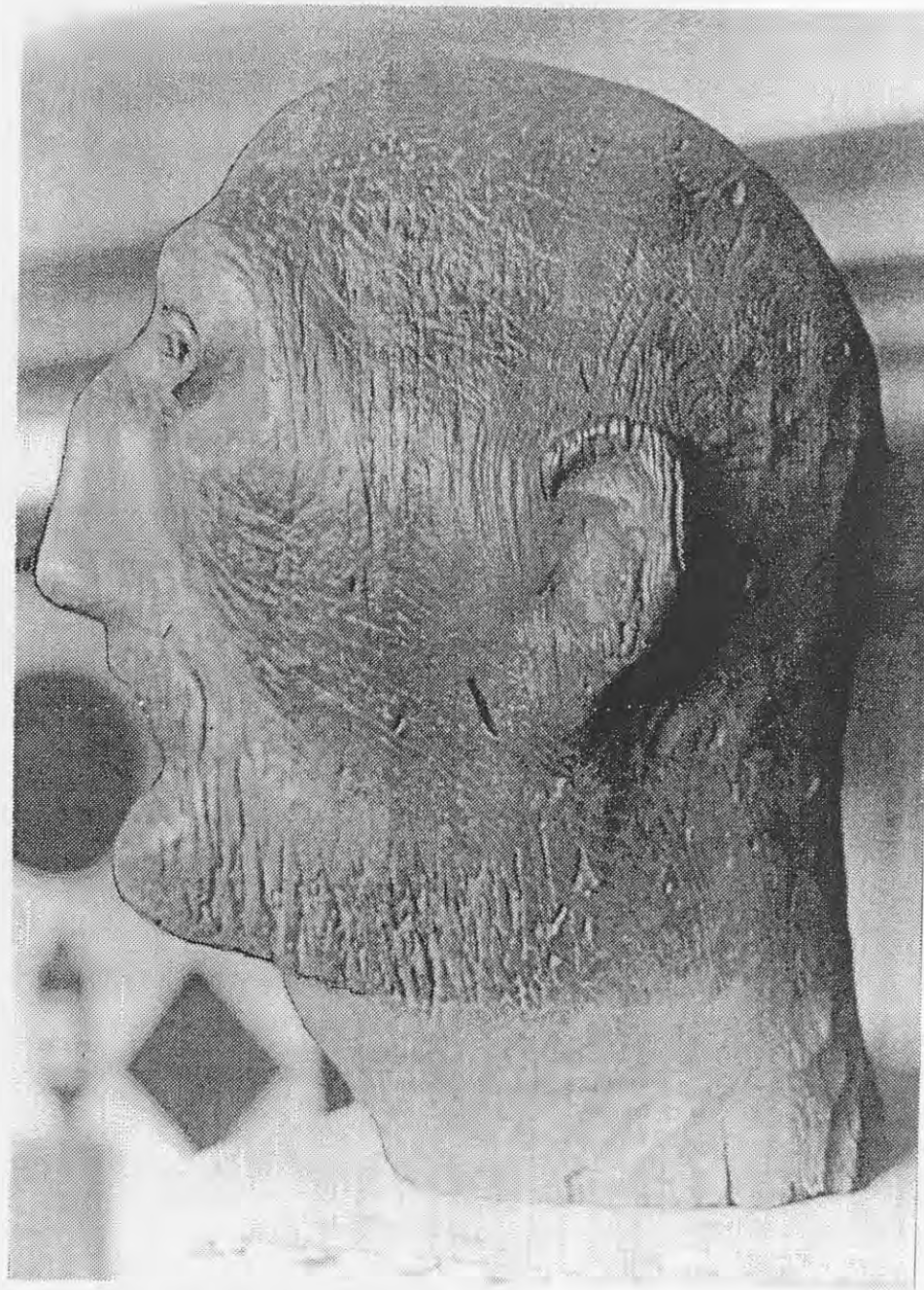
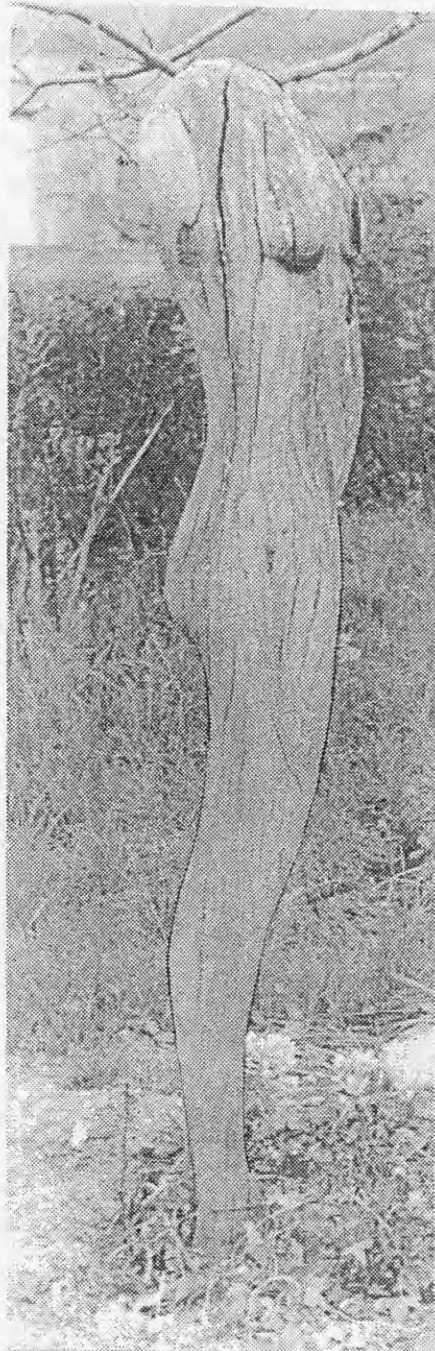
"... la obra de Anda adquiere un carácter específico con soluciones y puntos de vista diferentes; más aún en las últimas obras en las que amplía las dimensiones y el formato, dando a un material como el roble un signo contundente



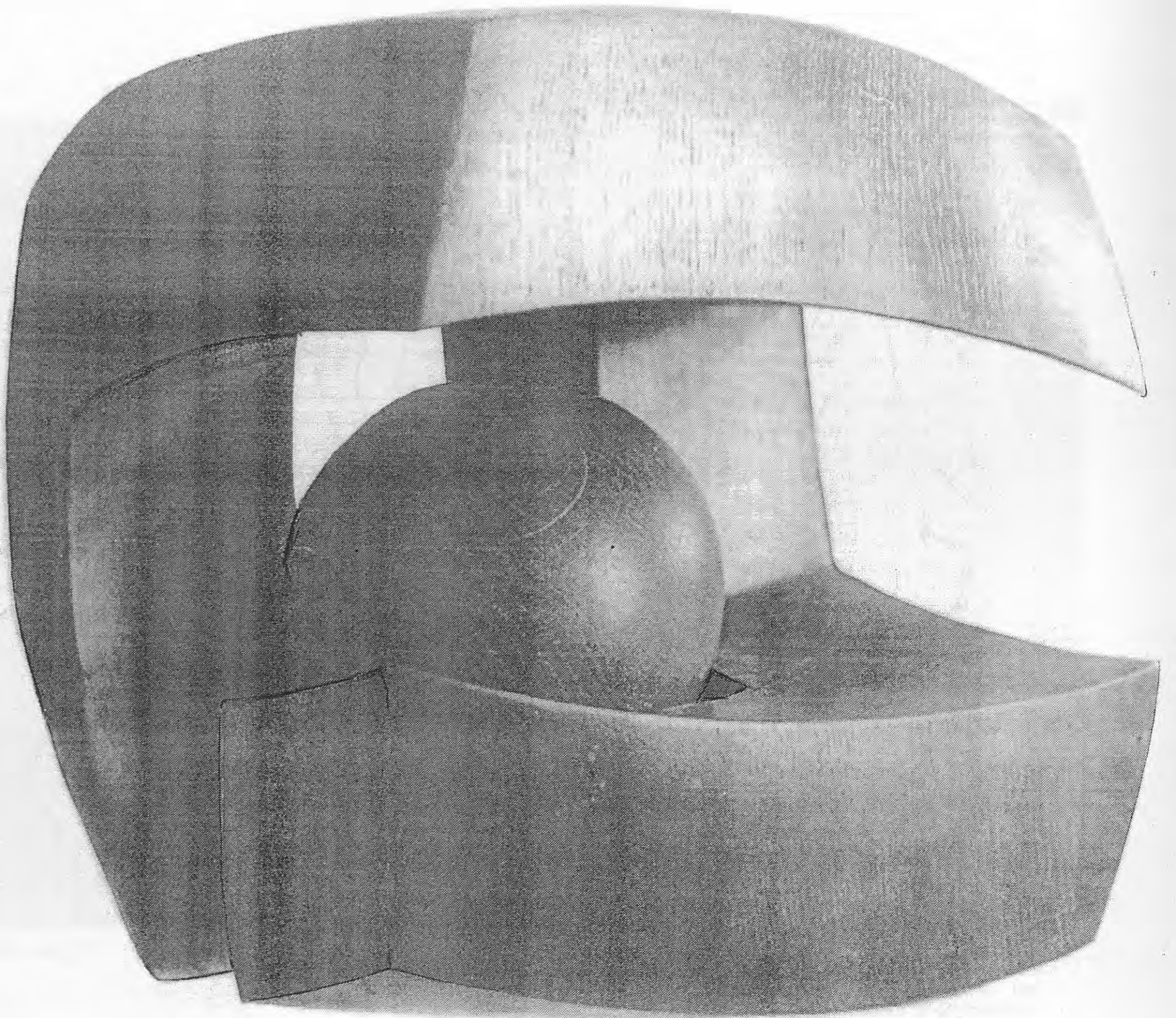
"Puny", 1975, roure.



"Nu femeni", roure.



"Cap d'Unamuno", 1975, roure.



"Presoajioak", entre 1975-79, roure, 30x30x30 cm.

y a la vez plástico del todo conceptual y escultórico, inquietante o metafísico en su verticalidad, y procesualmente bien resuelto, sin concesiones a la expresividad pura, pero reseñando el método de trabajo, la incisión sobre la madera, llegando incluso a incluir como obra los restos eliminados tras el uso de las gubias". (12)

L'origen del nom d'aquesta escultura té relació amb els arbres que es planten a la plaça, en el solstici o a l'arribada de la primavera, és a dir, els "Mayos":

"Esta se llama "Maiatza", porque la "maiatza" es un árbol que se pone por esta zona, es una cosa parecida a la "cucaña". Aquí se trae el haya más bonita que hay en el monte, y se suele poner en la plaza, suele tener la altura de la torre de la iglesia o algo más, es precioso, es un haya impresionante, ... Y lo que era bonito era que antes la "Maiatza" la ponían entre todo el pueblo, subiéndola con cuerdas... se suele poner el uno de mayo". (13)

Un altra de les escultures realitzades amb una biga, va ser "Astazaldi". Astazaldi és el nom d'una biga corbada, emprada en la realització dels bastiments de les teulades basques:

"Las ponían en el tejado convexas, como un arco, esas vigas se llaman "Astazaldi". (14)

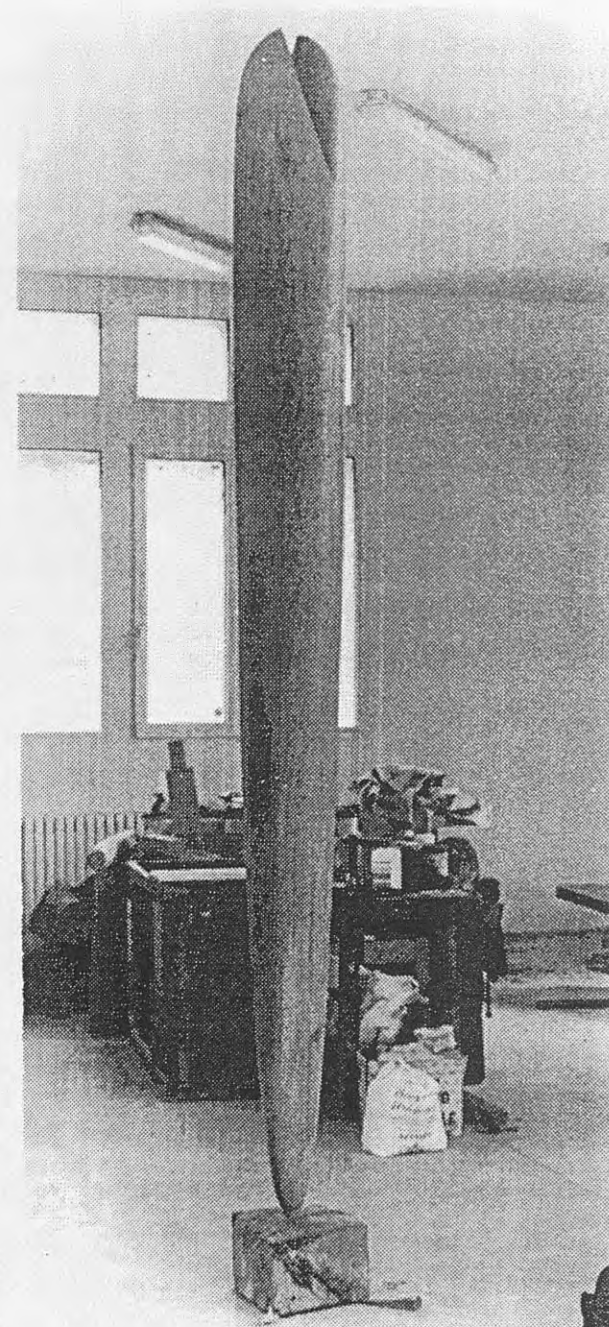
D'una d'aquestes bigues és d'on va sortir el que, per a nosaltres és una de les millors escultures d'Anda.

"Astazaldi", és una forma pura que no presenta cap incisió, la seva corbatura recorda un boomerang. Manté, com totes les d'aquesta sèrie, la torsió el·líptica que es dedueix a partir de la desviació dels extrems. La seva posició és horitzontal, cosa que la diferencia de la resta.

La sèrie de les columnes, que hem comentat anteriorment, presenta diferents versions; dues d'aquestes van ser realitzades el 1985 i el 1986, encara que, com hem vist abans, Anda guanyà el primer premi de la Bial de Sant Sebastià, amb la maqueta "Donostiarentzat". Les peces s'agrupen sota el nom genèric de la sèrie, "Zutabeak", i també estan realitzades a partir de bigues acoblades.

"Lau dira" presenta quatre columnes en l'extrem d'un bloc rectangular. Aquest bloc s'eleva del terra i les columnes atravesen el seu gruix, per

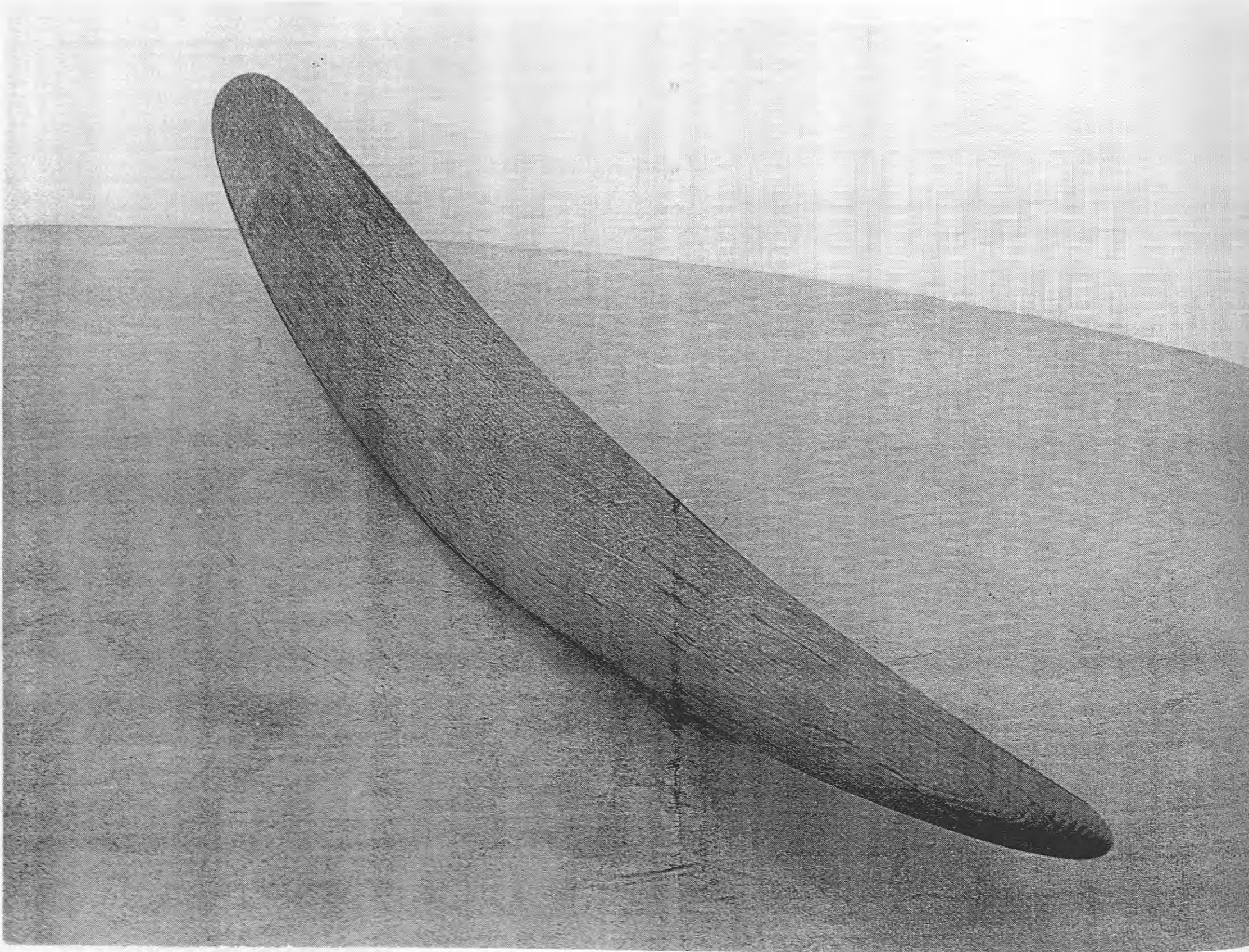
12 - GARCÍA, Josep Miquel: "Testimonio artístico vasco en Barcelona", DEIA, Bilbao, 9 de novembre de 1985



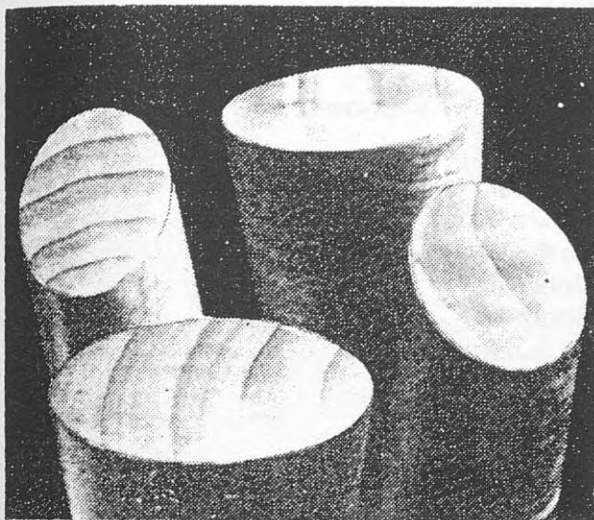
"Maiatza", 1985, roure, 333 cm. H.

13 - José R. Anda a VALLE, Joan: "Entrevista a José R. Anda", op. cit.

14 - José R. Anda a VALLE, Joan: "Entrevista a José R. Anda", op. cit.



"Astazaldi", 1985, roure, 250x25x25 cm.



"S.T.", fragment, 1985.

la part de baix, essent aquestes les que estan en contacte amb el terra i mantenen enlairada la massa rectangular.

"Donostiarentzat" creix a través d'un bloc de forma triangular, en relació a les columnes trenades.

Segons ens comenta Anda, aquestes escultures van tenir el seu origen en la "Txalaparta", instrument emprat per comunicar-se en les valls basques:

"Es que lo que yo hago, a veces, también tiene que ver con el entorno, lo de la "txalaparta", que era un modo de comunicarse antes entre los caseríos y los pastores: sobre una tabla se ponían a pegar, y tiene una sonoridad increíbles. Yo pasé del tema único de las dos columnas, como referencia a la txalaparta. De las dos pasé a las tres, que me daba ya otro juego espacial". (15)

El 1986 Anda inicià una nova sèrie, escultures-moble, amb què la reflexió es situà en el límit, entre el que és escultura i el que és objecte d'ús. La funcionalitat és un aspecte destacable d'aquestes escultures; ens mostra l'essència dual a partir del recurs geomètric i simbòlic, tradicional a l'escultura de J. Ramón.

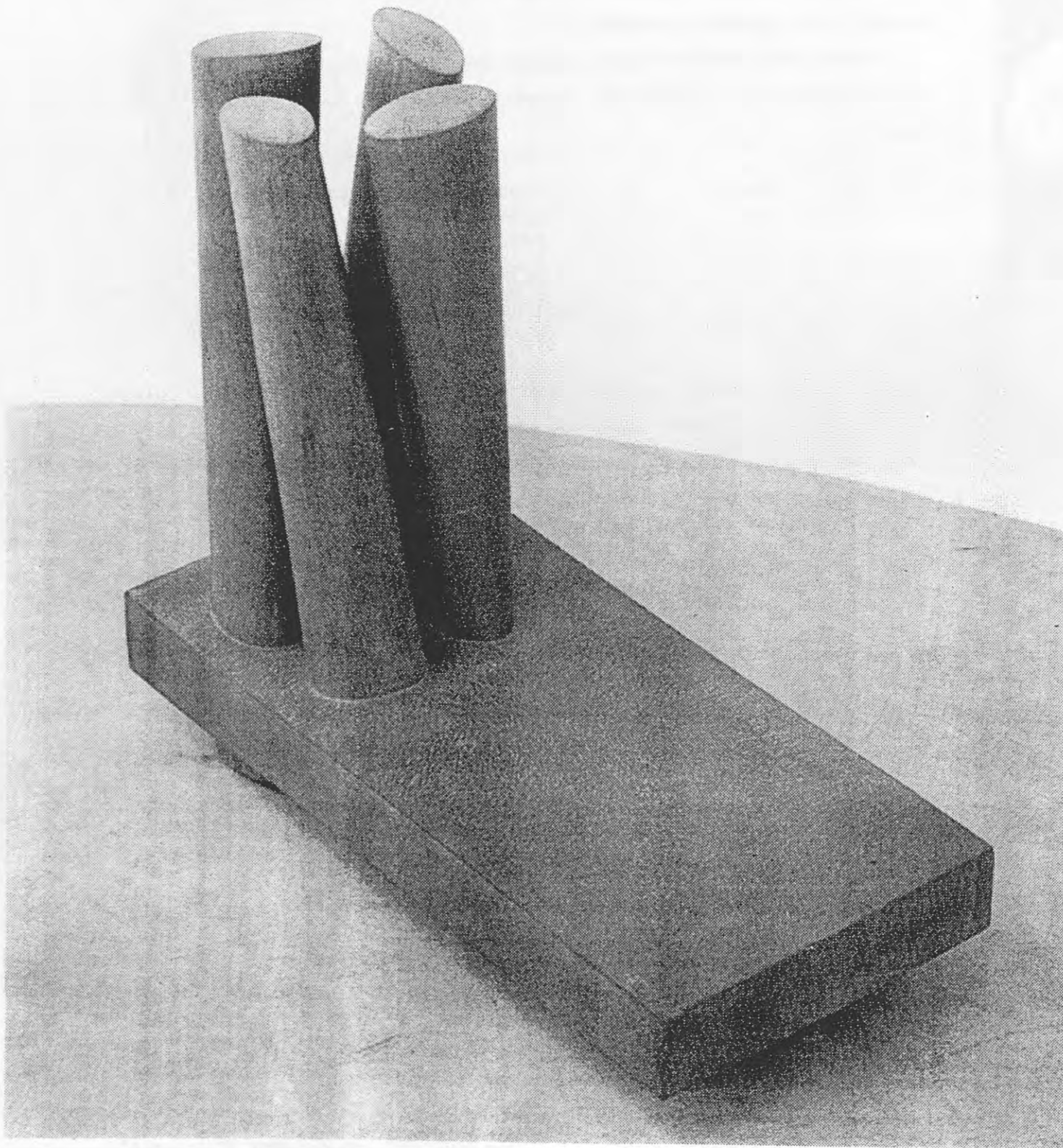
X. Sáenz de Gorbea ha comentat l'aspecte funcional i l'ha relacionat amb els precedents històrics, com la Secesió Vienesa:

"Así, el conocimiento de los materiales y de sus procedimientos de manipulación le sirven para crear auténticas mesas, armarios-biombos y sillas que discurren entre la sencillez del diseño, la efectividad artesana, la rotundidad constructiva y una simbólica relación, procedente tanto del rigor formal y la coherencia en el uso del material de origen, como de cierto severo espíritu decorativo, influenciado por la Viena modernista de principios de siglo, según la versión actualizada del arquitecto Hans Hollein". (16)

José Ramón ha integrat el tronc cilíndric procedent del boix. Aquesta és una excepció, ja que ell no ha acostumat a introduir el tronc per raons de tipus tècnic. Les potes de les taules són també cilíndriques i pertanyen a fragments d'antigues bigues, mentre que la superfície horitzontal ha acostumat a extreure-la d'un sol roure de dimensions considerables. En les cadires, Anda també ha utilitzat el tronc, engaltant el respall amb el tamburet.

15 - José R. Anda a VALLE, Joan: "Entrevista a José R. Anda", op. cit.

16 - SAENZ DE GORBEA, Xabier: "Anda, esculturas-muebles", CATÁLEG JOSÉ RAMÓN ANDA. Windsor Kulturgintza, Bilbao, desembre de 1987



"Lau dira", 1985, roure, 120x150x62 cm.

Algunes d'aquestes escultures han sortit de vells projectes per a escultures no realitzades encara, com ha estat el cas del moble-escultura "Iru-mugeta":

"Quiero pasar de este modelo en forma de prisma triangular a otro que sea de sección pentagonal. En principio el prisma cuadrado me atrae menos, porque estamos constantemente viéndolo... en cambio el triángulo está menos asimilado, y el pentágono tiene todavía más complejidad (...). En realidad esta pieza me ha salido directamente de una escultura que todavía no he podido hacer, porque no tengo el tocho de madera adecuado". (17)

17 - José R. Anda a VALLE, Joan: "Entrevista a José R. Anda", op. cit.

La maqueta d'aquest moble s'ha integrat en l'escultura "¡Oh Italia!" les darreres escultures-mobles són una manera de retornar als seus orígens, en reempendre les tècniques apreses en el taller d'ebenisteria del pare.

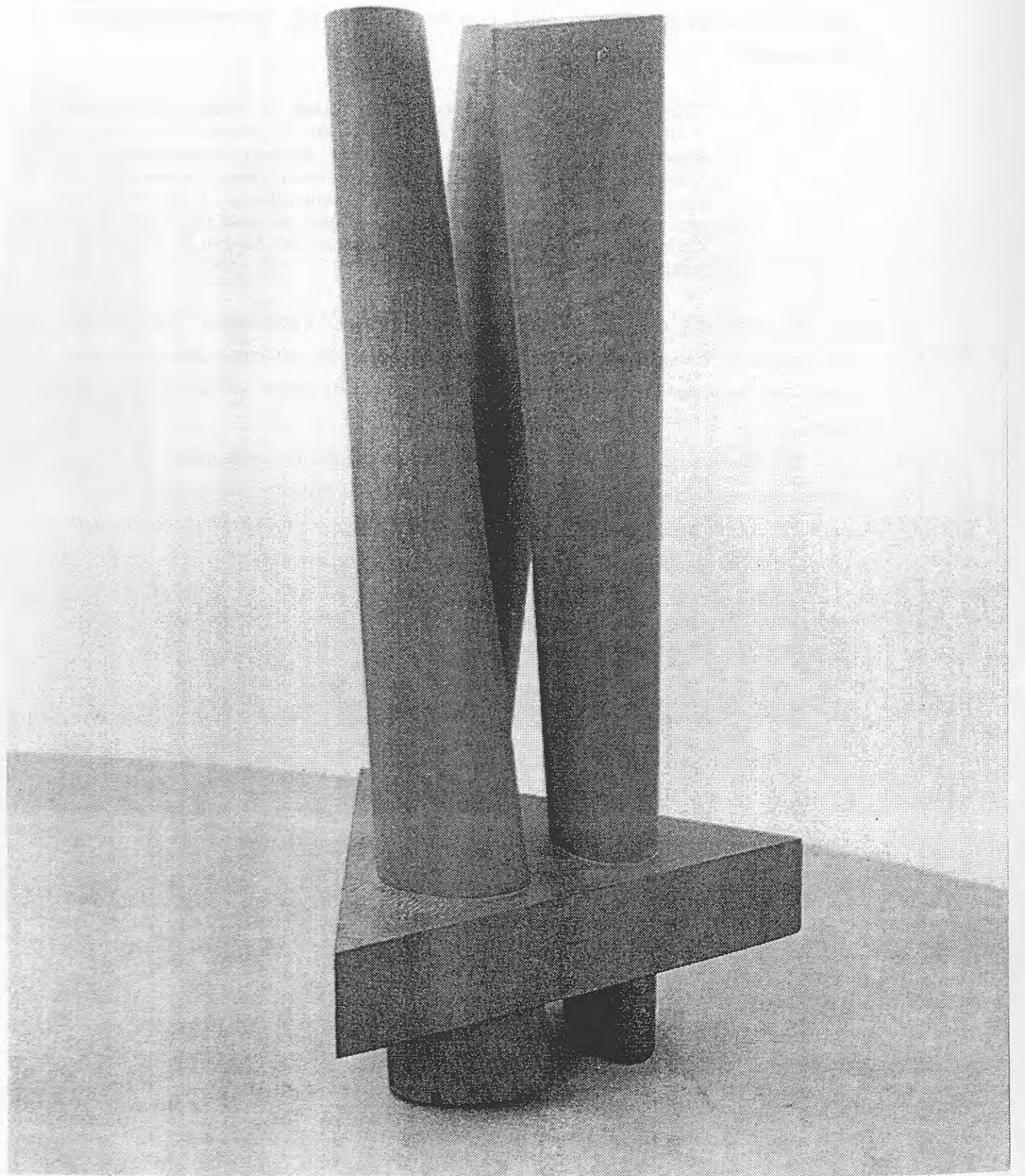
En el treball realitzat per José Ramón Anda hi predomina la forma sobre la matèria, encara que es reflecteix un coneixement i un respecte profund dels seus comportaments. De totes maneres, el seu virtuosisme ha forçat les possibilitats del material com ell reconeix:

"En muchos casos el resultado no es el adecuado con ese material porque cada idea responde a un proceso...". (18)

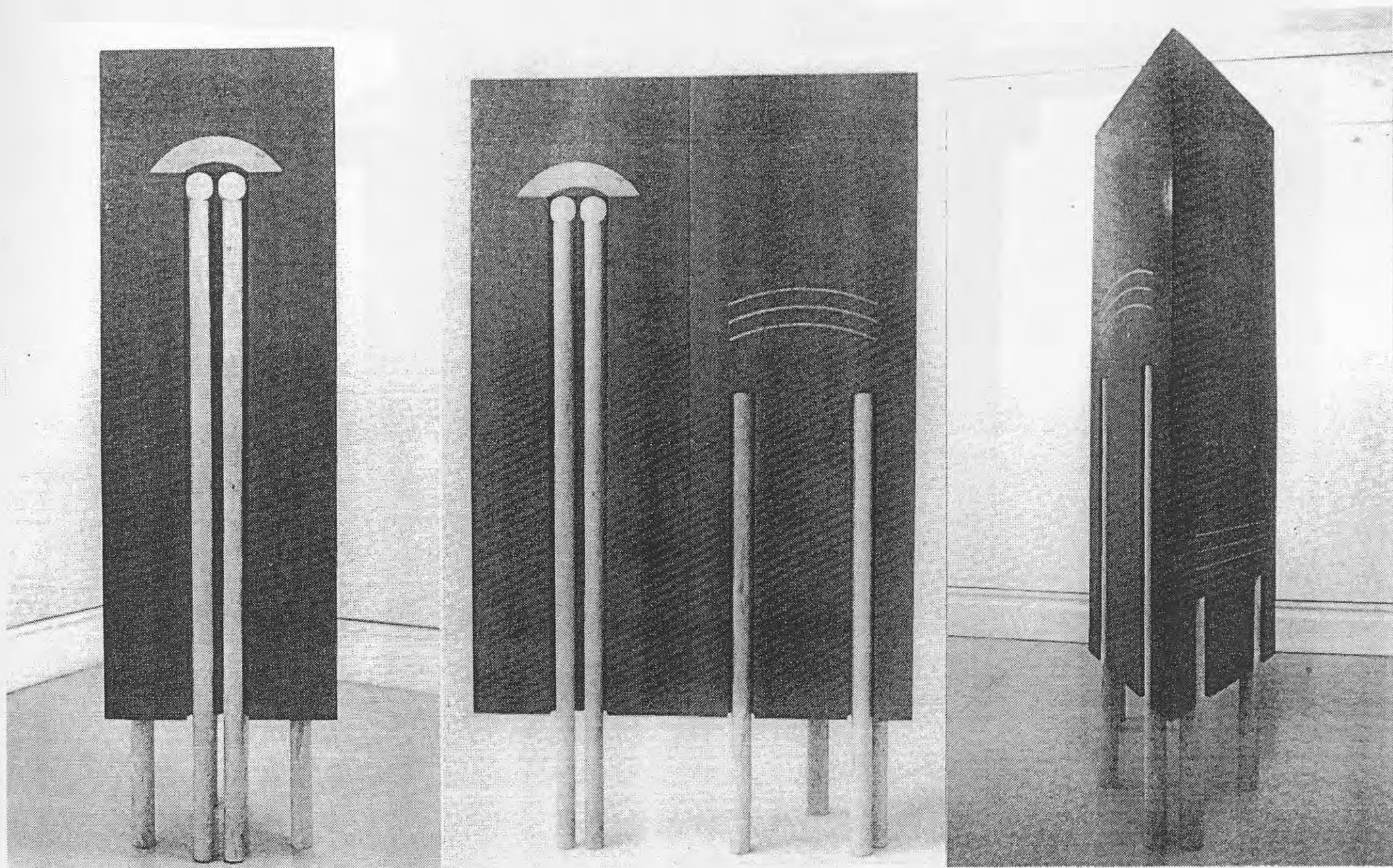
18 - José R. Anda a SUESLUN, H.: "José Ramón Anda y sus esculturas", op. cit.

"A veces he hecho esculturas que no responden al concepto, a la idea de la madera. Lo que pasa es que como quiero plasmar esa idea lo hago con lo que más a mano tengo". (19)

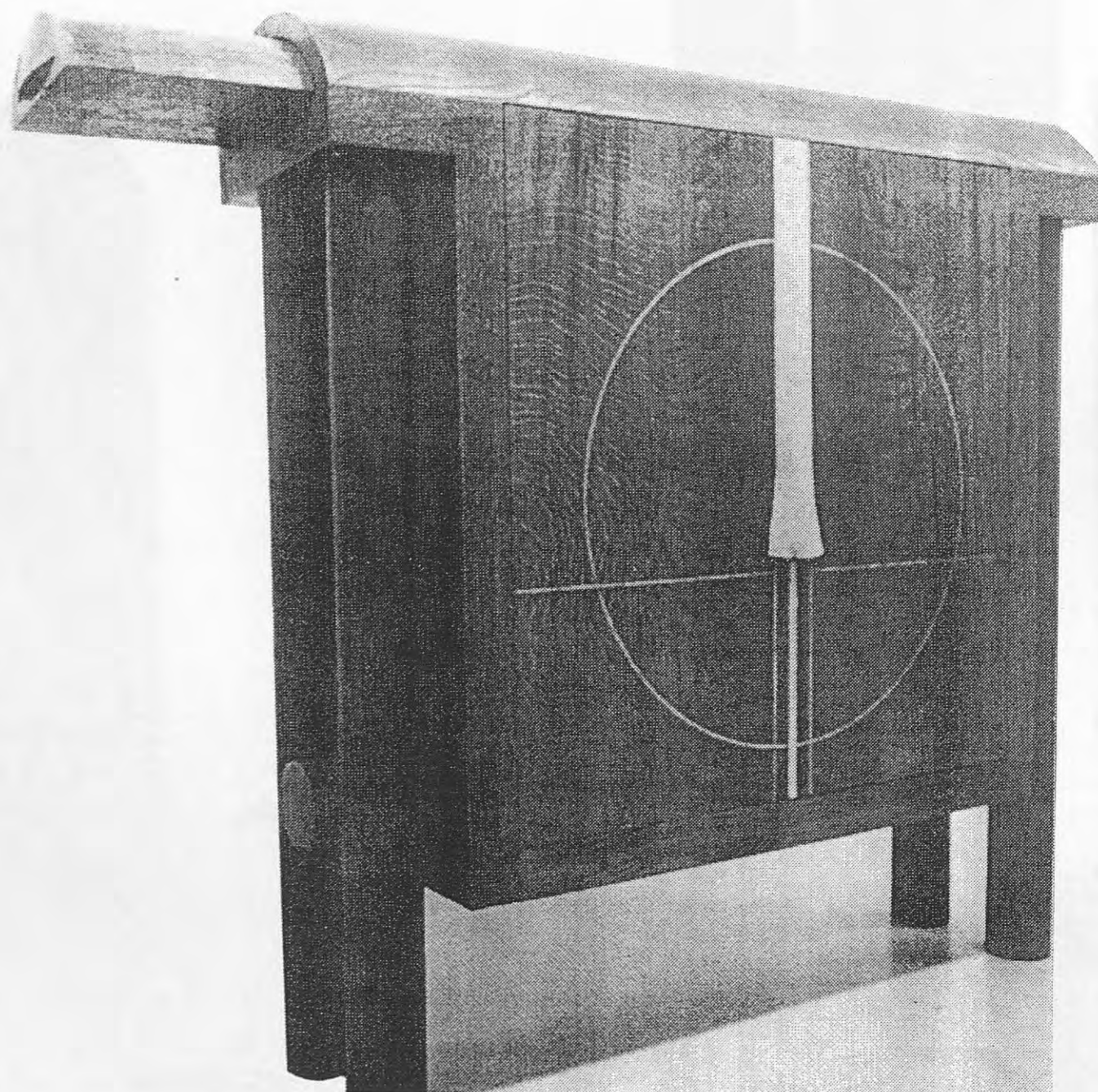
19 - José R. Anda a MERINO, J.L.: "José Ramón Anda: un exquisito de la madera", DEIA, Bilbao, 14 de novembre de 1983



"Donostiarentzat", 1986, roure, 130x20x70 cm.

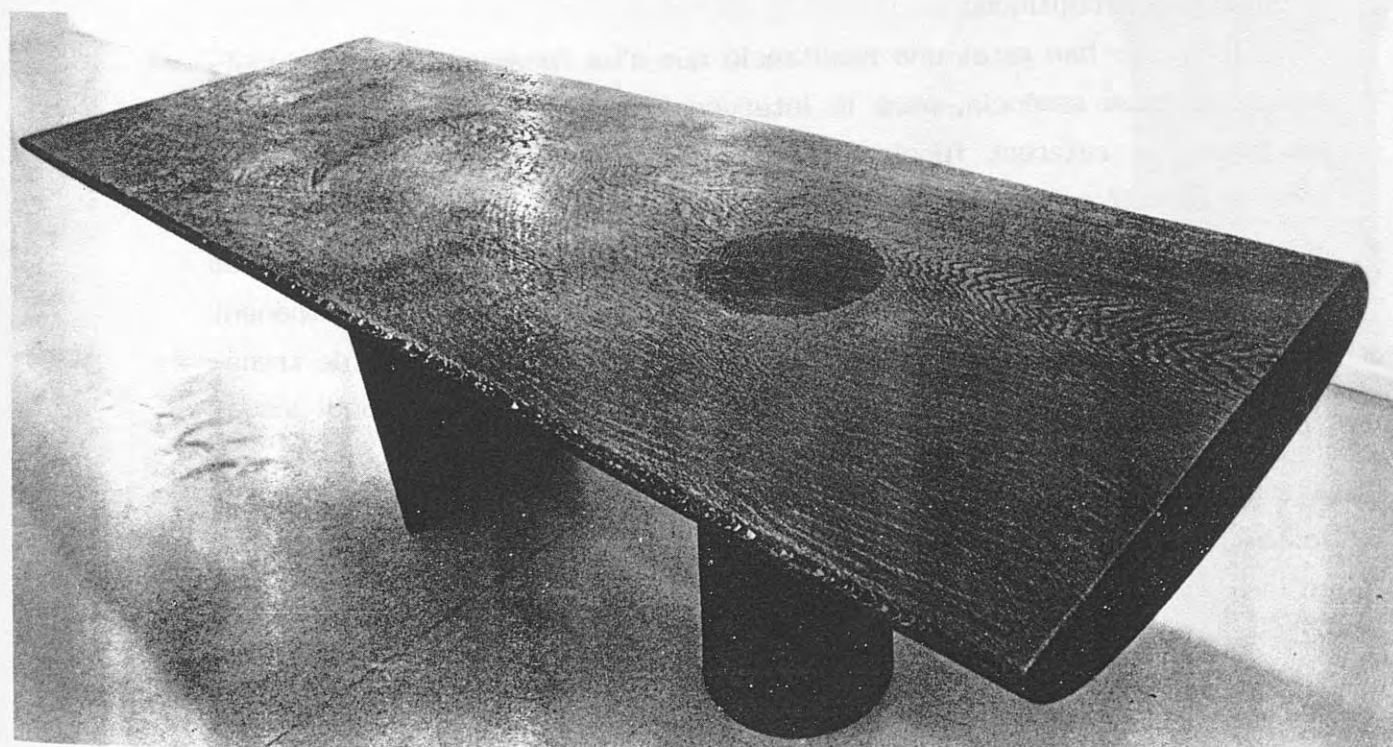
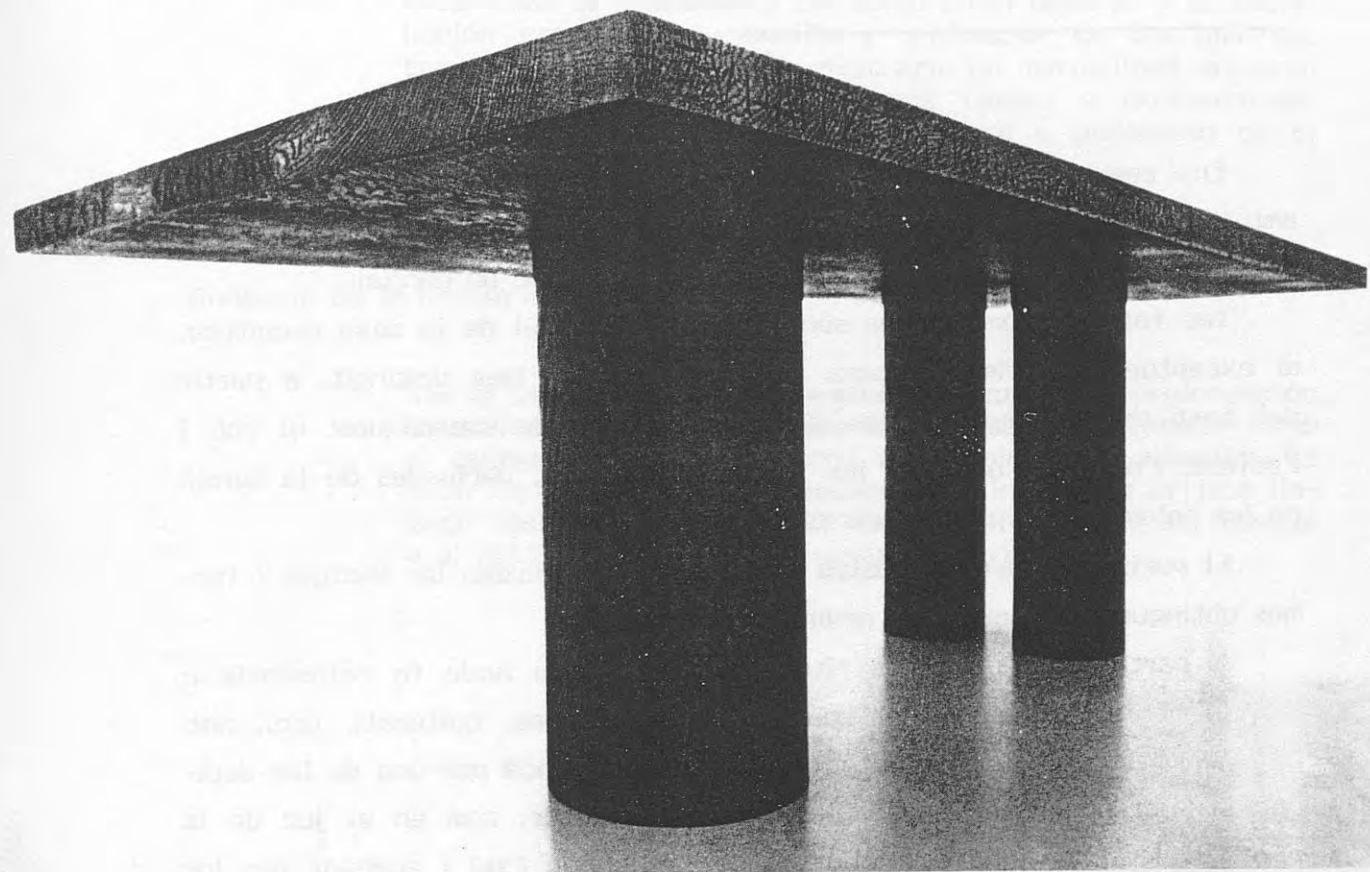


"Iru mugeta", 1986, roure i boix, 170x50x50 cm.

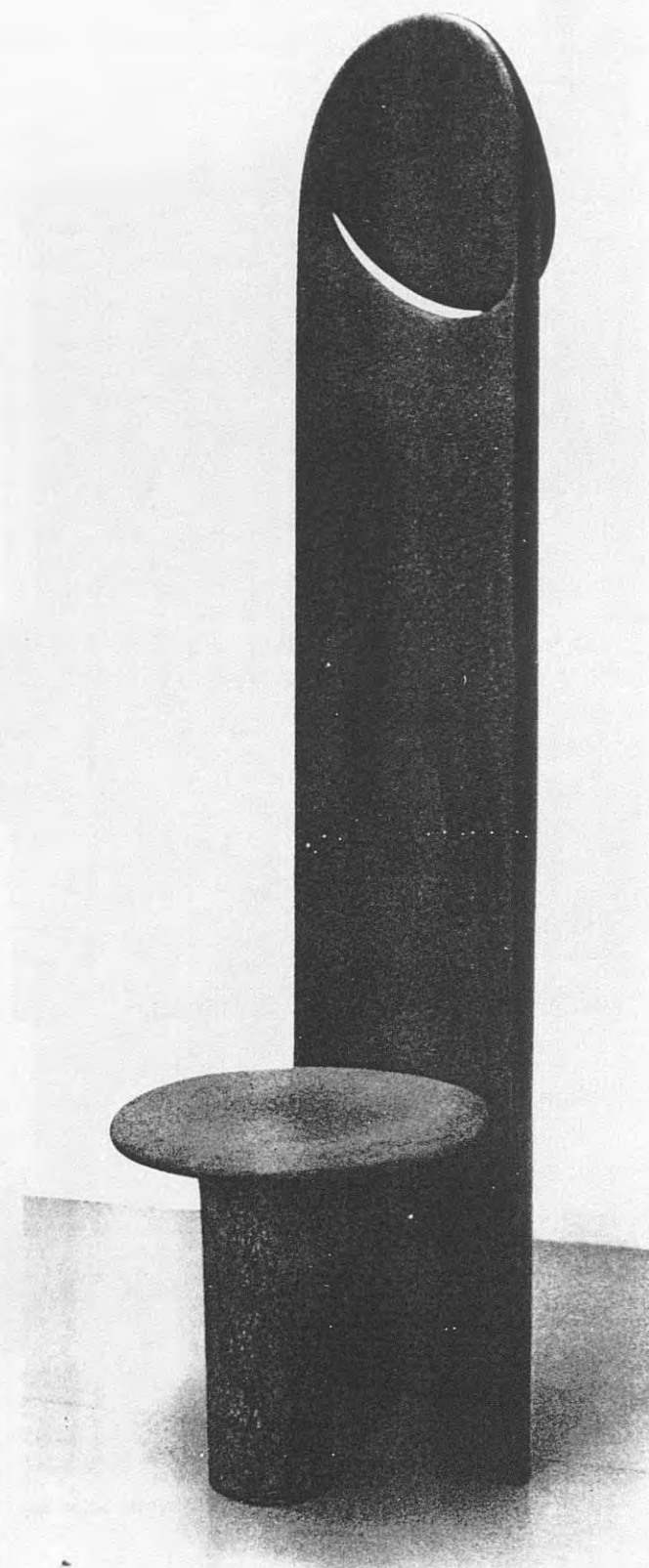


"S.T.", 1987?, roure i boix, 98x125x35 cm.

"Sangusai mahaia", roure, 250x100x75 cm.

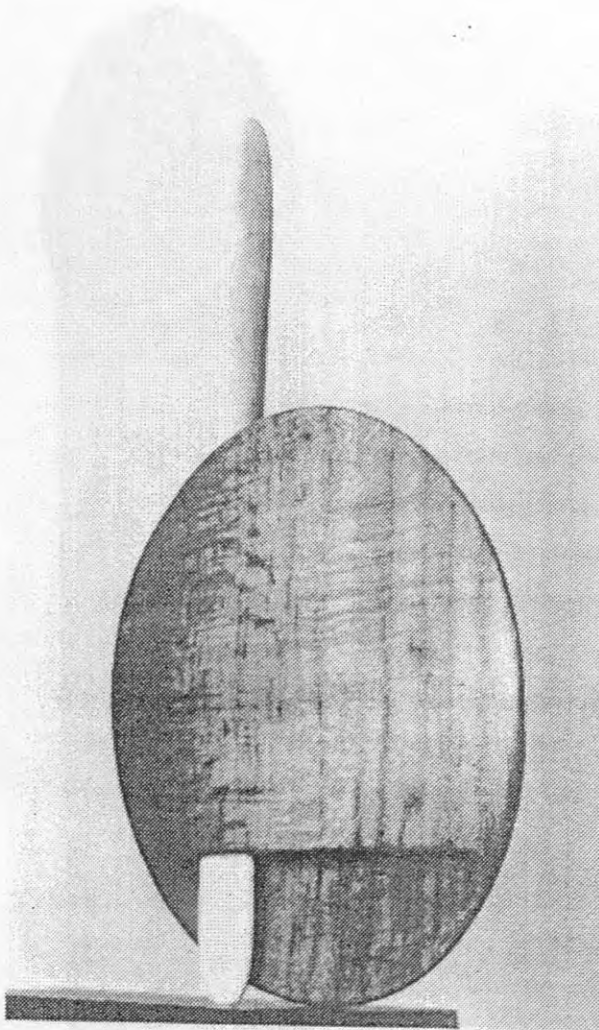


"Isla mahaia", roure, 230x85x75 cm.



"S.I.", roure, 180x46x53 cm.

4. EL TEMA EN L'ESCUPTURA D'ANDA



"S.T."

20 - "... la idea se basaba en la intencionalidad de recuperar la lengua, era un símbolo. Es un círculo con la letra 'E', y es 'Euskadin Euskaraz', que quiere decir: 'En Euskadi el euskera'. Es una pieza ya antigua que me hubiera gustado hacer, pero no sé si tengo ánimos todavía"

- José R. Anda a VALLE, Joan: "Entrevista a José R. Anda", op. cit.

21 - SENSE AUTOR: "Las galerías de Villanueva", INFORMACIONES, Madrid, 28 d'abril de 1983

22 - LOGROÑO, Miguel: "El corazón del bosque. III Salón de los 16", DIARIO 16, Madrid, 1 de maig de 1983

Ens resulta difícil parlar del tema emprat en l'escultura realitzada amb biga o tronc sense fer referència a les altres obres. Per tant, considerem necessari veure el tema des d'una prespectiva de conjunt.

Les formes geomètriques són la base fonamental de la seva escultura, si exceptuem la primera etapa figurativa. Abans hem distingit, a partir del text de Xavier Viar, les diverses agrupacions temàtiques: el cub i l'esfera, l'esfera, l'ovoide i les formes el·licoidals, derivades de la torsió de les columnes, els planos, els cilindres, etc.

El purisme formal d'aquestes solucions ens recorden les imatges i formes obtingudes a través d'un ordinador.

A partir dels diferents títols, hem vist com Anda fa referència a les diferents situacions del seu entorn: polítiques, culturals, etc., amb allò que denomina "una voluntad evocadora"; començà per una de les dedicacions personals més agradables per a l'escultor, com en el joc de la pilota basca, continuà amb el tema de la llengua (20) i acabant per les circumstàncies polítiques.

Els mobles han estat una realització que s'ha fonamentat en l'ambigüïtat de la seva essència, però la intervenció plàstica ha estat un recurs subordinat al referent funcional, en permetre una lectura immediata. El tema dels mobles, des de la perspectiva escultòrica, és un fet de gran actualitat en el món del disseny, però la solució de José Ramón sols és paral·lela temporalment. El concepte dels seus treballs no té el component lúdic que es pot trobar en l'acció primària. La fusta i la manera de treballar-la el distancia d'aquesta manera de fer, encara que es pugui visualitzar una certa actitud revisionista o postmoderna.

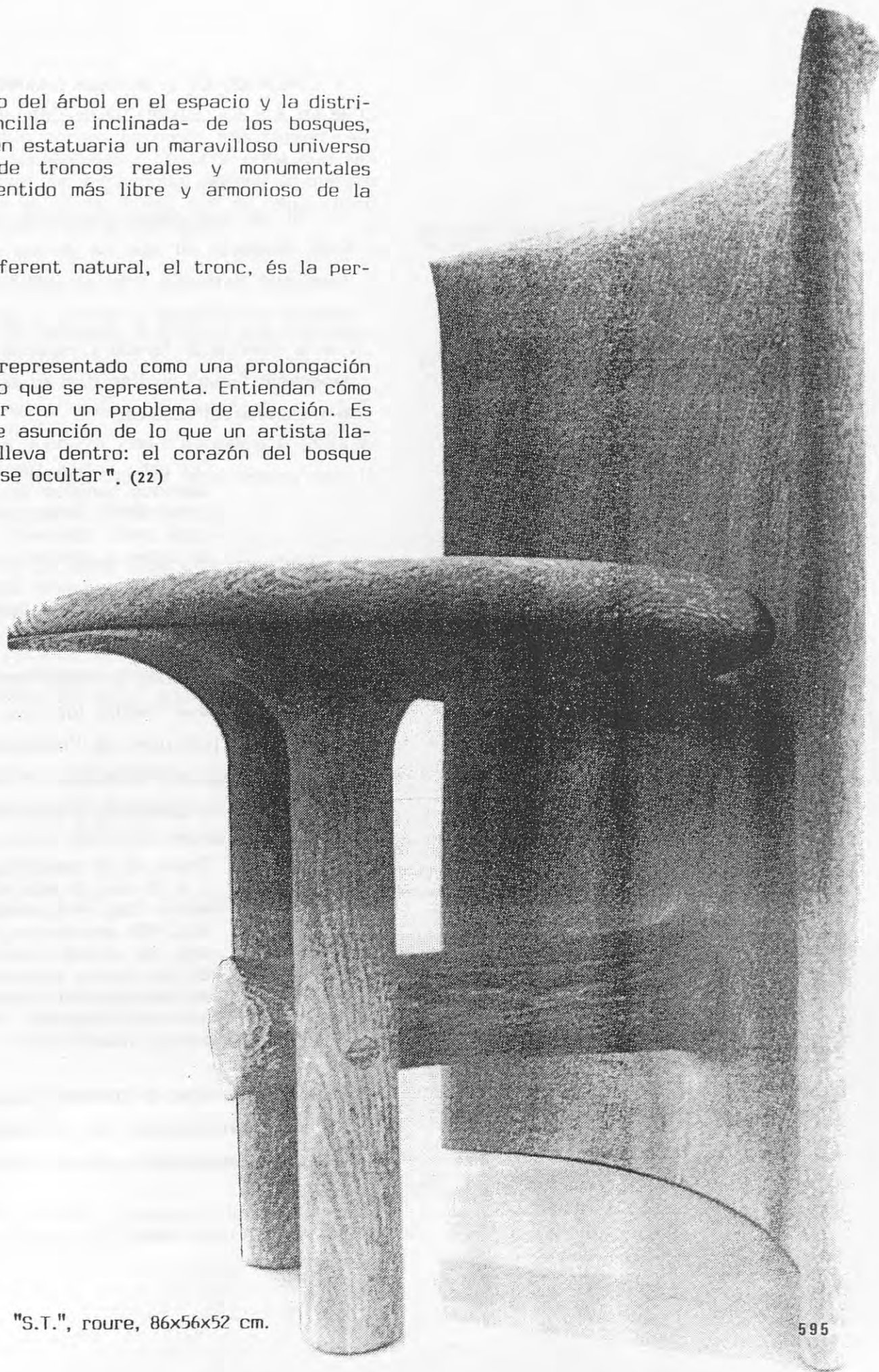
El referent a la natura el trobem a través de la utilització de la fusta, com molt bé ens suggereix en el fragment de l'article aparegut en la premsa del 1983:

"... extraordinario instinto para valorar la madera como materia fundamental de su arte, y nos encontramos en sus obras con una escultura singular que ha aprendido de la

naturaleza el crecimiento del árbol en el espacio y la distribución compositiva -sencilla e inclinada- de los bosques, trayendo a nuestra joven estatuaria un maravilloso universo de formas cilíndricas de troncos reales y monumentales que se alzan con el sentido más libre y armonioso de la vertical". (21)

O com expressa M. Logroño el referent natural, el tronc, és la perllongació de la pròpia matèria:

"De la veracidad de lo representado como una prolongación natural de aquello por lo que se representa. Entiendan cómo el asunto tiene que ver con un problema de elección. Es decir de vencimiento, de asunción de lo que un artista llamado José Ramón Anda lleva dentro: el corazón del bosque y el del árbol. Sin poderse ocultar". (22)



"S.T.", roure, 86x56x52 cm.

5. L'ACTITUD DE J. R. ANDA DAVANT L'ESCULTURA

Hi ha una sèrie d'actituds que defineixen el plantejament de J.R. Anda respecte al que ha de ser l'escultura. En primer lloc, destacarem l'actuació reflexiva i la ponderació dels estudis i els projectes, com una actitud encaminada a extreure el màxim partit possible a cada solució, i a la concreció formal i espacial. Això el diferencia, en principi, de la generació "jove" on l'actitud és directa i immediata, i en la què es valora la frescura del resultat:

"El arte actual tiene un aspecto de inmediatez, con el que tampoco conecto. La gente habla de la obra del año anterior como obra vieja, pero ¿qué pasa?, la escultura es una cosa para consumir al momento. Hay realmente una avidez de crear y consumir imágenes". (23)

23 - José R. Anda a VALLE, Joan: "Entrevista a José R. Anda", op. cit.

José Ramón valora enormemente la generació precedent, de la qual pren el model en aquest aspecte.

No obstant això, el model resolutiu és herència de l'hàbit artesanal après en la seva família (els dos grans mestres d'Anda són precisament el seu pare, i el pare de l'escultura basca: Oteiza). Les seves escultures estan perfectament acabades; el mateix rigor que aplica en la definició del projecte, el destina a la concreció de la forma:

"Para mí la simplificación y la sencillez es lo más difícil, y a la vez, lo más sincero y puro. Pienso que si se adorna mucho algo, es porque no hay demasiado que encontrar en ello. Mis esculturas tienen que estar perfectamente acabadas, sin ningún rastro de cómo están trabajadas, ni siquiera de los gestos expresivos del trabajo. Quiero que el resultado sea sencillo y limpio, y para ello, antes de meterme con la obra concreta, realizo muchas maquetas sobre lo que pienso hacer". (24)

24 - José R. Anda a SUESLUN, H.: "José R. Anda y sus esculturas", op. cit.

La necessitat de definir i concretar es mostra en el procés de restauració i recuperació de la fusta vella, que ha estat laboriosament i meticulosa artesanada, o en el d'elaboració de la fusta verda:

"Ésta, por ejemplo, cuando estaba toda abierta parecía una castaña, y es un rollo porque te pasas más tiempo restaurando las cosas que haciéndolas... En otra obra que sea más gestual, más expresiva, no pasa nada, porque la madera es un material orgánico y, si se abre, que se abra, pero en estas esculturas no puedo permitirlo". (25)

25 - José R. Anda a VALLE, Joan: "Entrevista a José R. Anda", op. cit.

Això no obstant, el mateix Oteiza li diu:

"Te domina la belleza y el acabado. Tus obras son demasiado bellas". (26)

26 - LEOZ, S.: "Del figurativismo purista a la escuela vasca de escultura", GACETA DEL NORTE, 20 de novembre de 1976

El respecte profund per la matèria el diferencia del "gran mestre", Oteiza no s'identifica amb cap matèria, i en tot cas s'aproxima a Chillida i, especialment, a Mendiburu, sobretot si pensem en la gran estima que li mereixen els arbres, com es veu en el paragraf següent:

"Alrededor del tablero de la mesa hice una inscripción en euskera, porque pretendía remarcar el que no es una madera que ha venido a mí sin más, sino que esto era de un roble del bosque de ahí abajo; yo he visto estos robles tiesos, entonces me apetecía ponerle algo puramente afectivo... la traducción es más o menos: cuando nos reunamos a tu alrededor, nos acordaremos del árbol poderoso que fuiste roble de Sangusai". (27)

27 - José R. Anda a VALLE, Joan: "Entrevista a José R. Anda" p. cit.

Aquesta és la inscripció realitzada en els laterals de la taula-escultura "Sangusai mahaia", el tauler de la qual procedeix d'un dels grans roures de Sangusai, que possiblement tenen més d'un metre vint de diàmetre.

El mateix José Ramón ens diu que ell té per la fusta un excessiu respecte:

"Yo le tengo a la madera, casi, un excesivo respeto... Está claro que yo no me meto con un trozo de madera como con un conglomerado, no es lo mismo". (28)

28 - José R. Anda a VALLE, Joan: "Entrevista a José R. Anda", op. cit.

També voldríem destacar l'interès d'Anda en fer participar l'espectador de la seva escultura, mitjançant el tacte de les formes petites, i la vivència del recorregut interior en el projectes monumentals:

"Creo que el valor táctil ayuda a entender la escultura..., si no la tocas no las entiendes. Del mismo modo que en una

29 - José R. Anda a MERINO, J.L.: "José R. Anda: un exquisito de la madera", op. cit.

escultura de grandes dimensiones si tú puedes entrar en ella, y pasearte por dentro, y puedes subir y bajar a su través, la entenderás mejor espacialmente". (29)

Anda considera imprescindible convertir l'escultura en art popular, és a dir, en art que sigui assequible a tothom:

"Es básico hacer un arte para el pueblo, en que la escultura viva como una actividad más incluso, como un rico y connotativo lenguaje". (30)

30 - José R. Anda a LEOZ, S.: "Del figurativismo purista a la escuela vasca de escultura", op. cit.

El distanciament, segons el seu criteri, és generat, per l'acció mercantil dels galeristes i per la ineficàcia educativa dels estaments, cosa que fa comprensible l'ús elitista de l'art, i en concret de l'escultura.

No obstant això, aquest plantejament no l'aproxima a la concepció d'art panfletari:

"En principio creo que debe haber escultura, es decir estética, luego puede haber panfleto pero debe ir unido a una calidad. Me planteo hacer las cosas estéticamente". (31)

31 - José R. Anda a SAGÜES, I.: "José Ramón Anda, escultor navarro", DIARIO DE NAVARRA, Pamplona, 20 de novembre de 1976

I molt menys en la darrera època en què descartà el contingut simbòlic de l'etapa del 1986.

El procés de l'escultura resulta lent, i això evita que es pugui fer tot el que es vol, però hi ha un comentari de J.R. Anda que resulta interessant, en considerar com a situació ideal el fet de poder alternar la pràctica de la figuració abandonada en la primera època amb l'abstracció desenvolupada fins ara, situació que no ha estat possible per al escultor fins al moment actual.

6. TRACTAMENT DE LA FUSTA.

José Ramón Anda ha treballat les fustes que ha pogut obtenir pels voltants de Bakaikoa. Ja hem vist, el cas del roure de Sangusai, encara que, de vegades, s'ha hagut d'allunyar per obtenir boixos a la serra d'Urbasa, o bigues de roure sec. El faig també procedeix dels boscos que es troben en aquella zona; el fa servir per a realitzar la "Maiatza" del poble que després ell adquireix, encara que molt deteriorada. El cirerer i la noguera són unes altres de les fustes treballades per J. R. Anda, però essencialment ho fa amb el boix i el roure, la matèria fonamental. Amb el boix ha realitzat gran part de les maquetes petites, en tenir aquesta fusta una naturalesa molt compacta. Amb el roure treballa amb dimensions superiors.

El seu treball és un procés laboriós i lent, tant com ho és el de la fusta. L'assecament es perllonga durant períodes de tres anys, interromputs per la necessitat de la fusta, moment en què es porta a l'assecador. No obstant això, per accelerar el procés Anda talla els roures en les seccions ideals.

"El roble seca muy lentamente debido a un tinte (tanino) que tiene el material. He hecho la prueba de trabajar con esta madera a los tres años de haberla serrado..." (32)

En el taller, Anda té una pila de boixos totalment coberts, als quals tapa els extrems amb cera, amb el fi de provocar un assecament lent, sense tensions, ni esquerdes.

Els problemes de l'assecament els ha resolt amb les bigues velles d'enderroc, encara que aquestes pateixen altres problemes. De totes formes la restauració de les fustes es fa necessària, tant en el roure sec de biga, com en el que s'ha tallat darrerament:

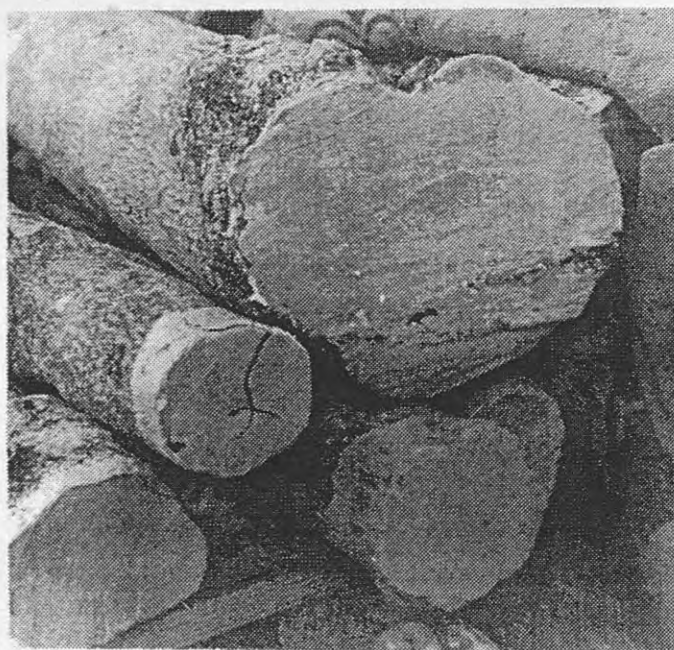
"Llevamos veinte días metiéndoles cuñitas..., aquí hay una grapa de metal, que fue la primera. Por aquí tiene colas de milano, estaba muy abierto, ahora casi ni se ve. Por abajo también hay varias grapas, cuatro o cinco, para que no se abra. Estaba muy abierto esto, y hubo que hacer esta cirugía salvaje..." (33)



Bigues velles de J.R. Anda.

32 - José R. Anda a VALLE, Joan: "Respostes de José R. Anda a un qüestionari previ", inclòs es aquest treball

33 - José R. Anda a VALLE, Joan: "Entrevista a José R. Anda" op. cit.



Troncs de boix, amb els extrems impregnats de parafina, per obtenir un assecament lent i uniforme.

Per solucionar els guerxaments també es fa necessari forçar les condicions naturals de la fusta, introduint en el seu interior uns eixos de ferro.

José Ramón Anda talla els troncs de la forma que ell denomina "quartzos", és a dir, els fragments longitudinalment, en dues meitats, i aquestes en unes altres dues. Amb això aconsegueix desplegar el cor a un dels costats, disminuint, d'aquesta manera les tensions, i en conseqüència les esquerdes. Aquest procediment és el de la tradició constructora dels case-rius:

"Habían unos robles tan fantásticos que a veces tiraban robles de los que sacaban cuatro vigas, y esas son las vigas que a mi me va bien, porque están mucho menos abiertas. Eran robles de mucha sección, eran de mejor madera. Pero vigas de estas encuentras una de cada cien". (34)

Tot aquest procés d'asseccament i de preparació de la fusta, es complementa amb una resolució meticulosa de les formes projectades, en què no apareix l'empremta de l'eina en cap moment. La concepció de les formes obliga a l'escultor a uns acabats d'extraordinària precisió; en que, de vegades, sols es manifesta la veta de la fusta, no obstant això, aquesta també resulta un inconvenient, i en conseqüència, l'escultor unifica la superfície amb el color com a resultat de l'ús de les eines.

"En los casos que interviene el color pretendo atenuar la presencia, el protagonismo del material, hay veces que creo es excesivo.

Empleo escayola, cola vegetal, pigmentos... cada vez que intervengo con color experimento algo nuevo, y me llevo muchos "chascos".

Todavía no he dado con los materiales adecuados". (35)

La textura queda, per tant, totalment marginada, encara que, de vegades; Anda sotmet la fusta a l'abrassió de la sorra i obté una textura natural en què els anells del vetejat sobresurten, generant una mena d'onades.

Anda mateix, en unes declaracions realitzades a José Luis Merino digué:

"Para mí las esculturas mías no están pulidas: están acabadas. Como son formas muy concretas no las puedo dejar con el gesto expresivo de la gubia o de la escofina, o que pueda aparecer una figura de la madera. Lo que me importa es que la forma sea muy nítida, muy delimitada". (36)

Com hem vist anteriorment J. Ramón Anda fa servir la biga i el tronc en determinats projectes però, de vegades, resulta imprescindible utilitzar unions, engalzaments, i fins i tot, en algún moment, en les -escultures-mobles-, incrustacions de fusta de diferents tonalitats.

Les possibilitats tècniques requerides per obtenir aquests resultats, les trobem perfectament cobertes en el taller del seu pare. Ell utilitza tots els seus recursos, i l'instrumental, des de les màquines més precises fins a:

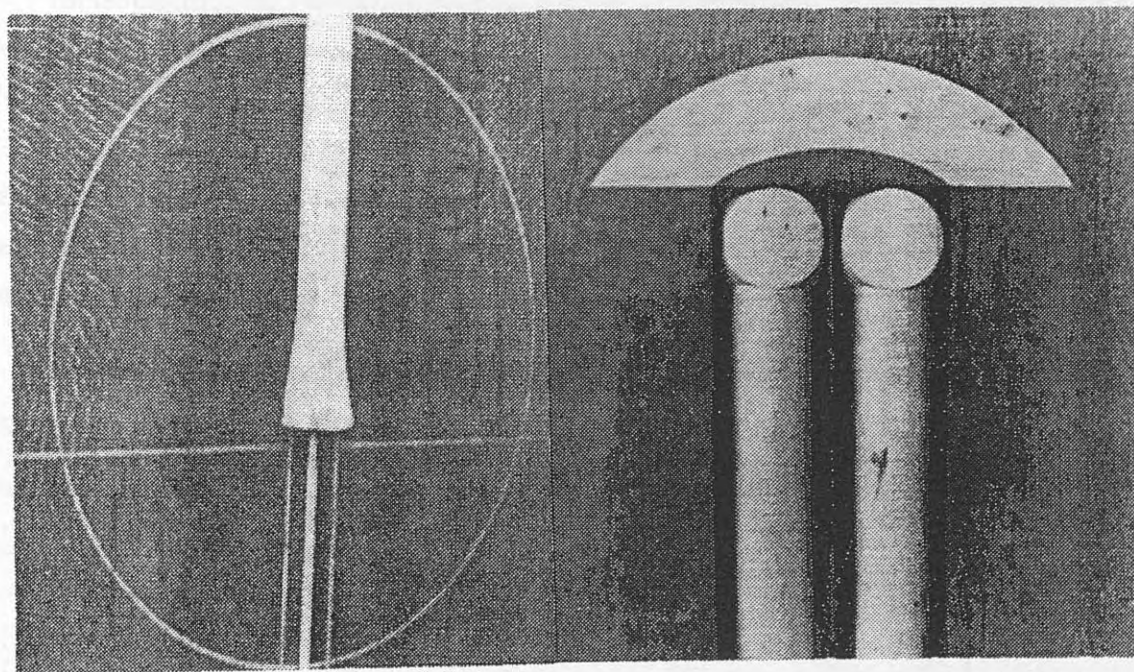
"los utensilios más ancestrales que en ocasiones, casi siempre, mantienen su vigencia". (37)

34 - José R. Anda a VALLE, Joan: "Entrevista a José R. Anda" op. cit.

35 - José R. Anda a VALLE, Joan: "Respostes de José R. Anda a un qüestionari previ", op. cit.

36 - José R. Anda a MERINO, J.L.: "José Ramón Anda: Un exquisito de la madera", op. cit.

37 - José R. Anda a VALLE, Joan: "Respostes de José R. Anda a un qüestionari previ", op. cit.



"Mobles-escultures", fragments.

7. EL MÈTODE DE TREBALL

J.R. Anda parteix en el seu procés de concepció de la maqueta, com un primer estadi. En aquesta dimensió tempteja les diferents variants possibles, amb una actitud analítica, en què el comportament de la matèria flexible (fang) aporta els continguts.

El fang és per excel·lència la matèria emprada en els primers estudis, i per tant, les solucions obtingudes són en gran part subsidiàries d'aquest material, sobretot si pensem en les torsions que permet la seva elasticitat, o en la possibilitat de crear un fil interromput de la mateixa matèria, com passa en les escultures d'Anda en què es fa un recorregut per la forma geomètrica. Quan José Ramón diu que no totes les escultures responen al comportament de la fusta, hem de tenir en compte precisament el mètode emprat, en el qual sols un coneixement exhaustiu de les possibilitats de la fusta i una dialèctica constant entre la maqueta i el resultat, permet concebre i realitzar escultures que s'identifiquen amb la matèria.

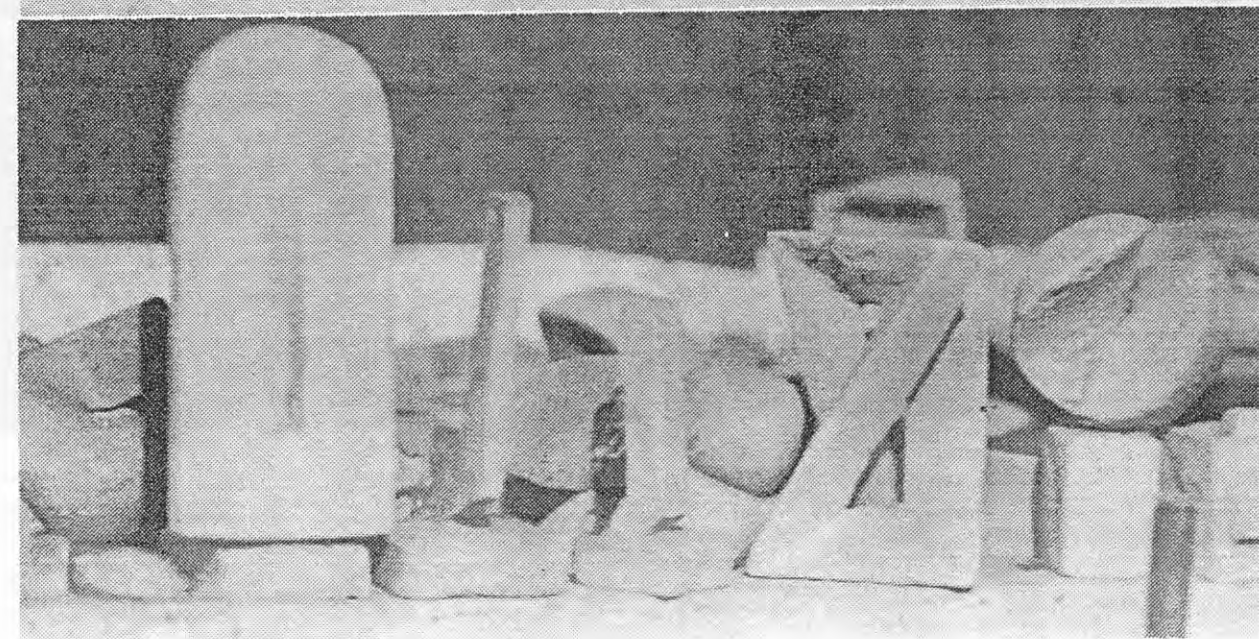
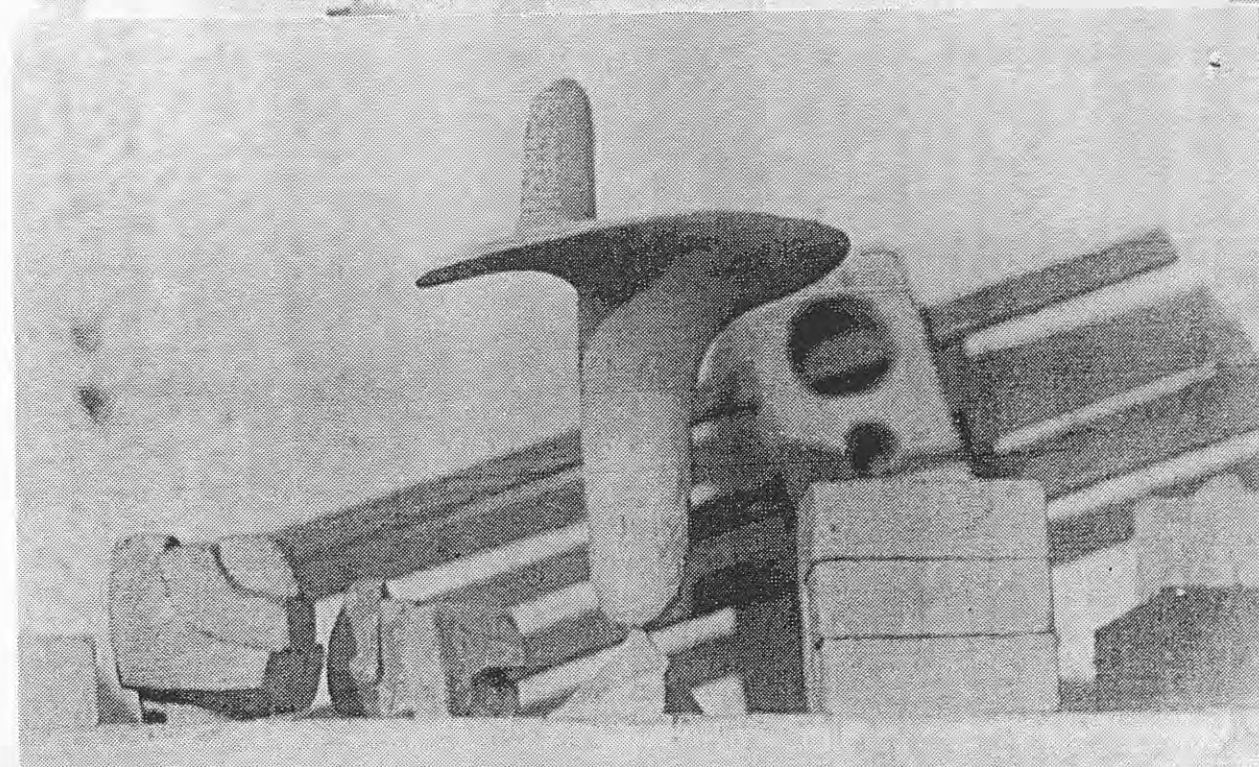
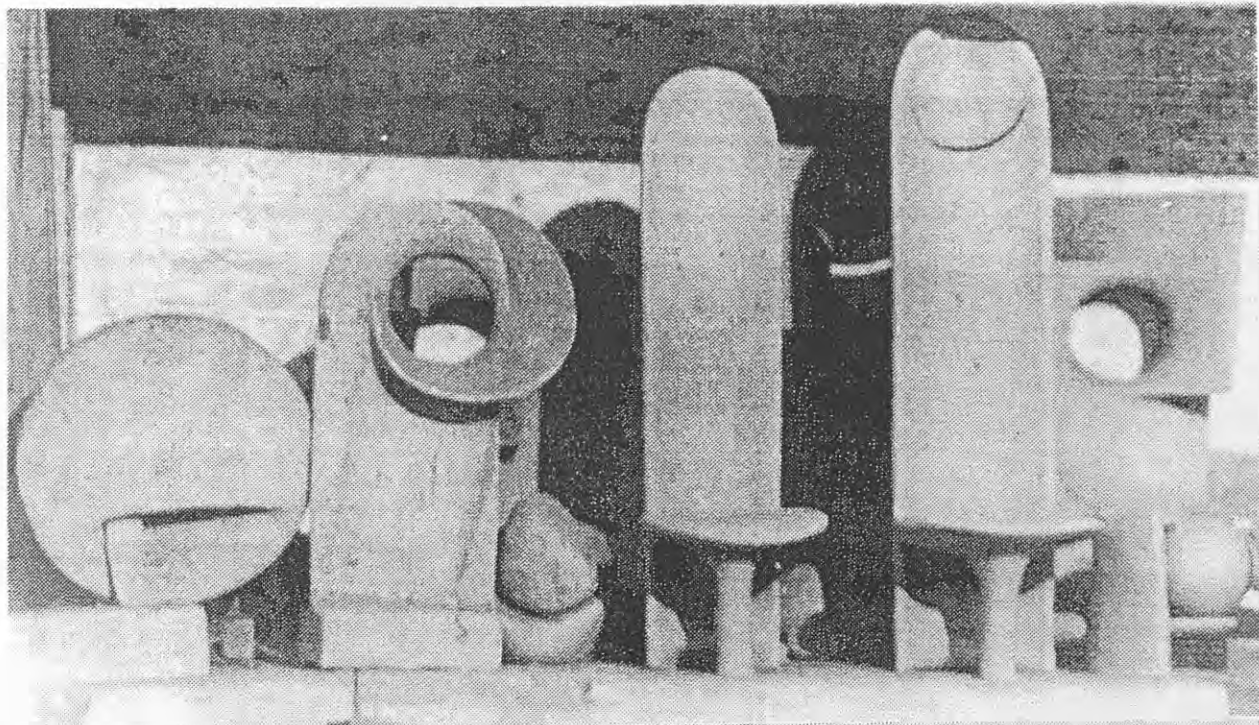
Per un altra banda, hem de tenir en compte que J. Ramón Anda projecta amb un sentit monumental, en què la creació d'objectes escultòrics és un estadi intermedi, que possibilita les ànsies resolutives. Naturalment, no totes les seves escultures tenen aquest contingut, però si una gran part d'elles ha quedat reduïdes per la possibilitat material de la biga, a la qual s'adapta en les diferents versions, segons les possibilitats del moment.

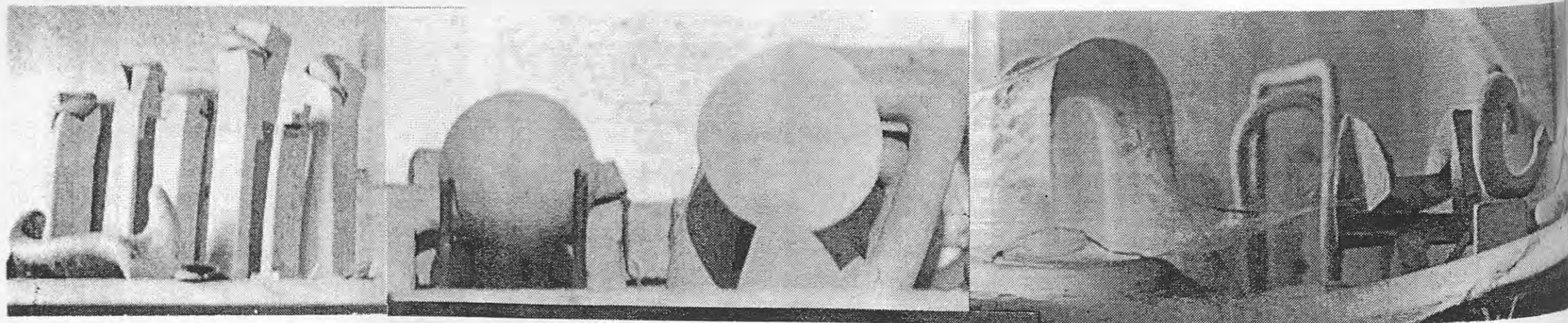
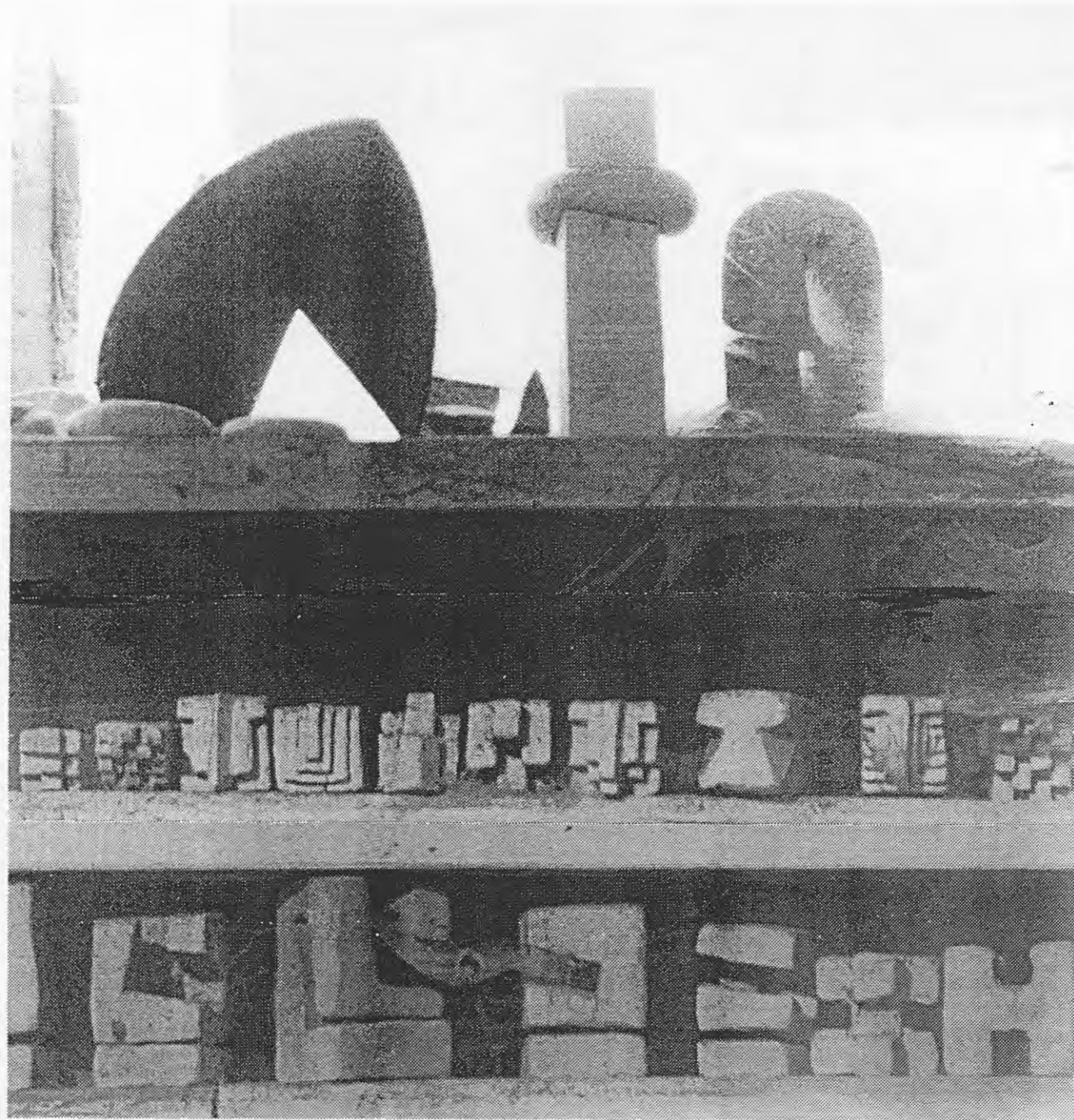
"Me gusta colocar las esculturas dentro de determinados ambientes pero esto es económicamente muy costoso. Por ahora realizo maquetas para esos proyectos... Pueden estar en los montes, en los parques o en las mismas ciudades, pero lo que hay que lograr es que se integren en el paisaje". (38)

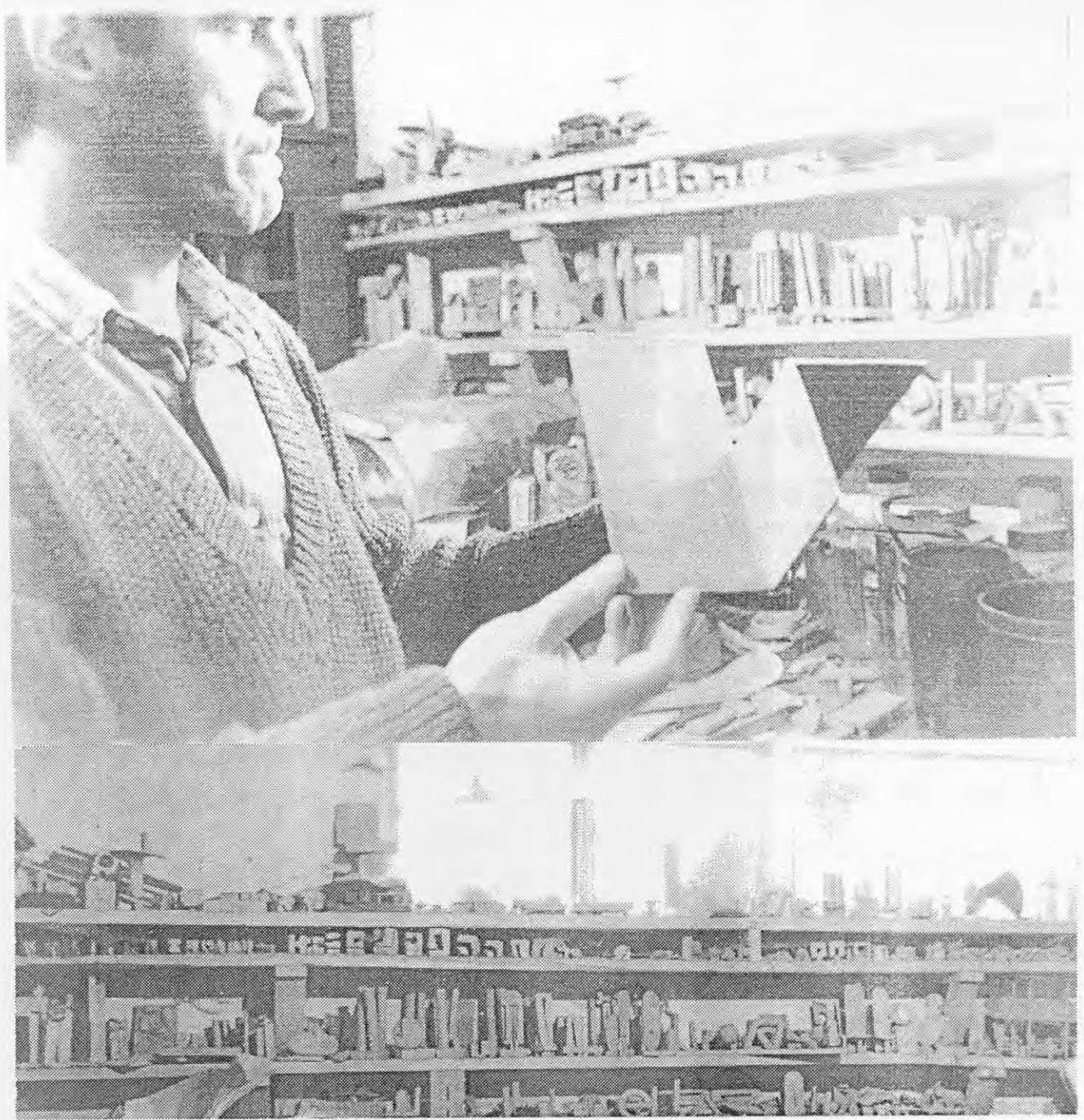
José Ramón Anda preveu la utilització de qualsevol tecnologia en la solució d'aquests projectes, fins i tot la d'un raig làsser.

Fins ara Anda sols ha conseguit realitzar dos dels seus projectes, el del cim pròxim al seu poble, en memòria dels afusellats el 1936, i el de Pamplona, conseqüència del primer premi, obtingut en el "II Certamen Internacional de Escultura Ciudad de Jaca" (Huesca)

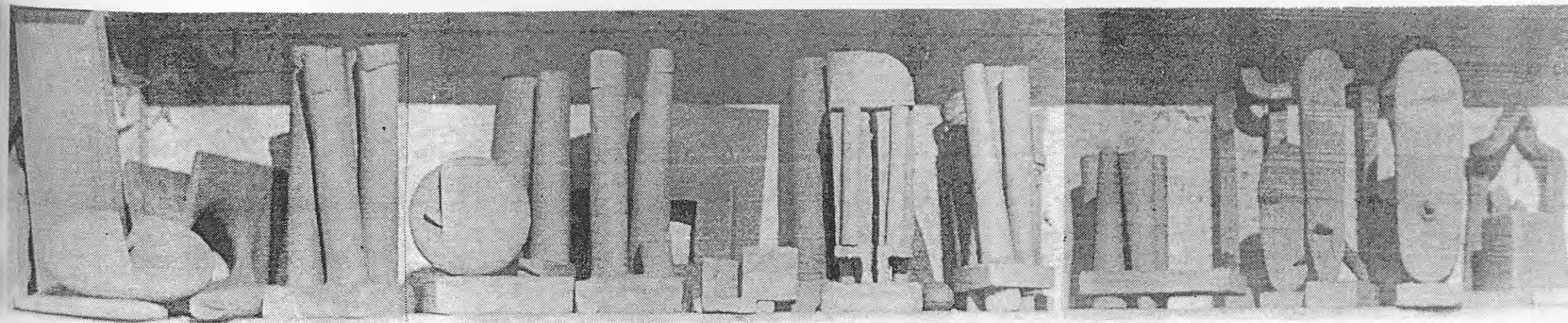
38 - José R. Anda a SUESLUN, H.: "José Ramón Anda y sus esculturas", op. cit.

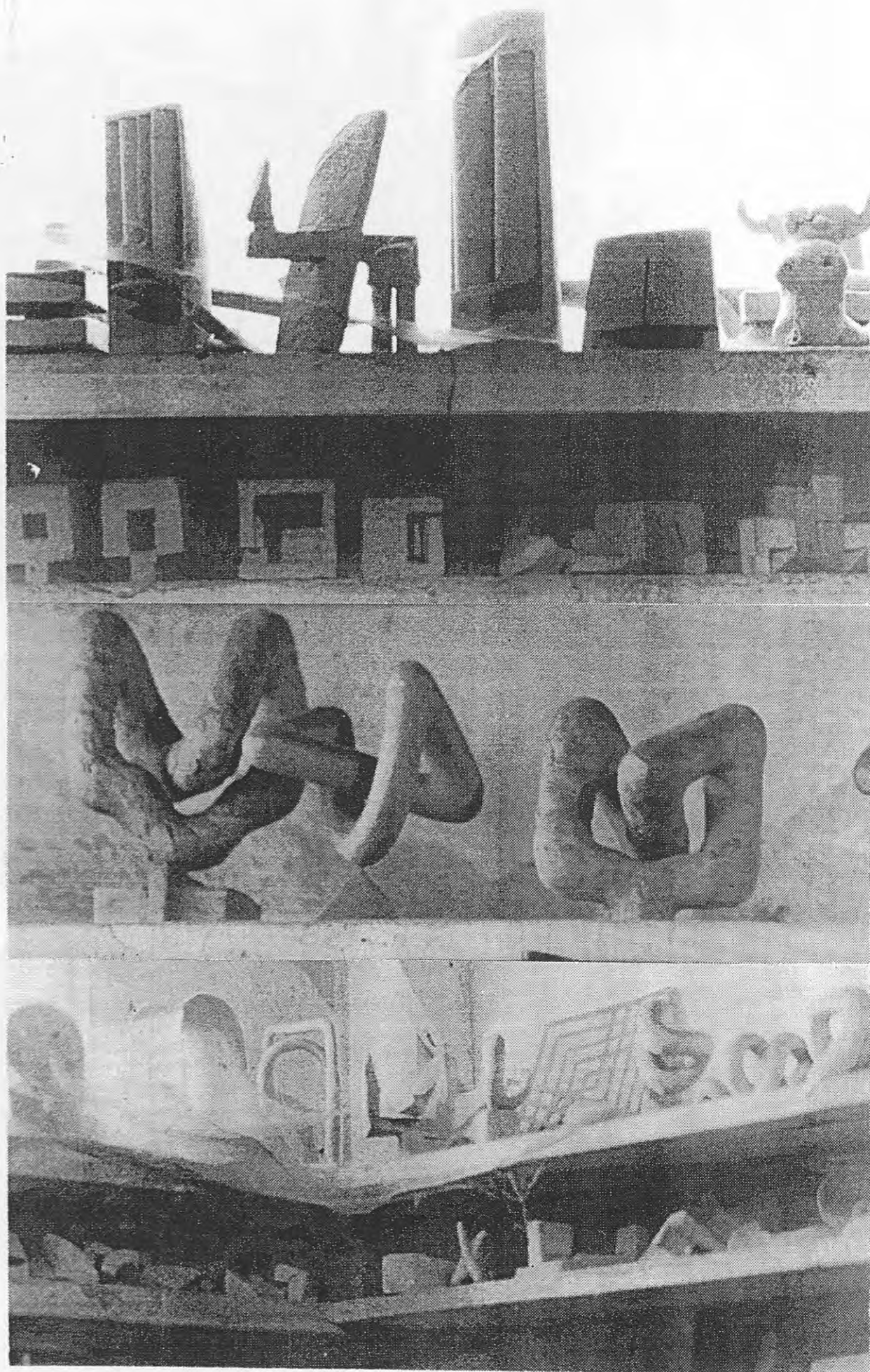






Maquetes.





8. CATALOGACIÓ DE LES ESCULTURES REALITZADES AMB TRONC PER ANDA.

SERIE	NOM	ME SURES (cm.)	ANY	FUSTA	MATERIALS	POLICROMIA	MUSEU O COLECCIÓ
PRESOAJAIOAK (SIS O VUIT PECES)		30x30x30	1975 1979	ROURE	VIGA	ANILINES (A VEGADES)	
	LA FUGA	30x30x170	1976	ROURE	VIGA		
	SENSE TÍTOL	50x50x12	1979	ROURE	VIGA	ACRÍLIC, NOGALINA, CERA I CENDRA	
	ZINZILIK	247x25x40	1984	ROURE	VIGA	LÀTEX I PIGMENTS	
	MAIATZA	333x33x33	1985	ROURE	VIGA		
	ASTAZALDI	250x25x25	1985	ROURE	VIGA	SOSA CÀUSTICA	
ZUTABEAK	LAU DIRA	120x150x62	1985	ROURE	VIGA	ESCAIOLA I PIGMENTS	
ZUTABEAK	DONOSTIARENTSAT	130x70x70	1986	ROURE	VIGA	ESCAIOLA I PIGMENTS	

9. CURRÍCULUM DE JOSÉ RAMÓN ANDA.

1949 Neix a Bakaikoa (Navarra).

1970/74 Estudis a l'Escola Superior de Belles Arts de San Fernando (Madrid).

EXPOSICIONS INDIVIDUALS:

1975 Escultura i gravat amb Eduardo López Arigita. Museo San Telmo, Sant Sebastià-Donostia (Guipúscoa).

1976 Itinerant per Burlada, Sangüesa i Tudela (Navarra). Sala de Cultura de la Caixa d'Estalvis de Navarra, Pamplona-Iruinea (Navarra).

1979 Llibreria Axular, Vitòria-Gasteiz (Àlaba).

1980 Galeria Aritza, Bilbao-Bilbo (Biscaia).
Sala de Cultura de la Caixa d'Estalvis de Navarra, Pamplona-Iruinea (Navarra).

1981 Galeria Ikusmira, Pasajes de San Juan (Guipúscoa).

1982 Galeria Windsor, Bilbao-Bilbo (Biscaia).

1983 Galeria Egam, Madrid.

EXPOSICIONS COLLECTIVES:

1973 Exposició de pintura i escultura amb sis companys de l'escola al Club de la Unesco de Madrid.

1975 "Semana Cultural", Etxarri Aranaz, Navarra.

1976 "Euskal Urratsak", Pamplona-Iruinea (Navarra).
"Exposición de arte, libro y disco del pueblo vasco", Besain (Guipúscoa).
"Semana Cultural", Zumárraga (Guipúscoa).

1978 "El Arte en Navarra", Caixa d'Estalvis Municipal de Pamplona, Pamplona-Iruinea (Navarra).
"Euskal Artea", Caixa d'Estalvis Municipal de Bilbao, Bilbao-Bilbo (Biscaia).

1979 Amb Azqueta, Royo, Manterola i Salaberri, Galeria Gaztelu, Zarauz (Guipúscoa).
Amb Oteiza, Basterretxea i Sanxotena, Galeria Ereña, Vitòria-Gasteiz (Àlaba).

1980 "Giltzapean Daude Gaude", Sant Sebastià-Donostia (Guipúscoa) i Bilbao-Bilbo (Biscaia).
"Otros Artistas Vascos", Galeria Joan de Serrallonga, Barcelona.

1981 "Exposición Homenaje a Picasso", Caixa d'Estalvis Municipal de Pamplona, Pamplona-Iruinea (Navarra).

"Joumelage", Pamplona-Iruinea (Navarra) i Baiona (França).

"Exposición Homenaje a Henry Moore", Facultat de Belles Arts, Madrid.

"Exposición Homenaje a Picasso", Galeria Ikusmira, Pasajes de San Juan (Guipúscoa).
Exposició al Casino de Tolosa (Guipúscoa).

1982 "La Caja en el Arte", Galeria Windsor, Bilbao-Bilbo (Biscaia). Itinerant per Pamplona-Iruinea i Estella (Navarra).

"Presentación", Galeria Windsor, Bilbao-Bilbo (Biscaia).

1983 "Geométricos Vascos". Itinerant per Sant Sebastià-Donostia (Guipúscoa), Bilbao-Bilbo (Biscaia) Pamplona-Iruinea (Navarra) i Vitòria-Gasteiz (Àlaba).

"III Salón de los 16", Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.

1984 "La Escultura en Vizcaya", Galeria Windsor, Bilbao-Bilbo (Biscaia).

"Arco 84", Stand Galeria Windsor, Madrid.

1985 "Cinc Bost", Galeria Gaspar, Barcelona.

"Eklekticos", Pabelló Mudèjar U.I.M.P., Sevilla.

"I Salón de Artistas Vascos", Aula de Cultura del Banc de Bilbao, Bilbao-Bilbo (Biscaia).

OBRES A MUSEUS:

Museu Internacional de la Resistència "Salvador Allende".

Museu d'Art Modern de Vitòria.

Museu Espanyol d'Art Contemporani de Madrid.

BEQUES I PREMIS:

1974 Beca Academia Espanyola de Belles Arts, Roma.

1978 Premi d'Escultura Biennal de Vitòria.

1980 Beca del Ministeri de Cultura per a la promoció de les Arts Plàstiques i la investigació de noves formes expressives.

1982 Primer premi Internacional d'Escultura Àngel Orensanz, Sabiñánigo (Osca).

1983 Primer premi Biennal d'Escultura de Sant Sebastià.
Primer premi II Certamen Internacional d'Escultura "Ciudad de Jaca", Osca.
Primer premi d'Escultura concurs "Gure Artea" organitzat pel Govern Basc.

10. RESPUESTAS A UN QUESTIONARIO PREVIO.

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

A. - Hacia el año 1976. En realidad más que con troncos he trabajado con vigas antiguas de derribo. Con el tronco entero sólo trabajo con boj, puesto que es un arbusto y su sección es muy limitada.

J. - ¿Cuál fue el punto de partida?.

A. - En principio eran temas cúbicos o prismáticos horadados.

J. - ¿Por qué has elegido el tronco como material de trabajo en tu escultura?.

A. - La razón fundamental fue las secciones importantes que se consiguen con este material.

J. - ¿Cómo y dónde obtenías u obtienes los troncos?.

A. - Al trabajar con vigas la madera está muy seca y además el material es bastante económico.

J. - ¿Son abundantes en la zona donde vives?, ¿qué tipo de árbol utilizas?.

A. - Casi siempre trabajo con vigas aunque hace unos años compré una partida de robles que talaron en mi pueblo por ser una zona forestal de roble y haya bastante importante.

J. - ¿Los dejas secar durante un periodo de tiempo o los trabajas independientemente de su estado de humedad?.

A. - El roble seca muy lentamente debido a un tinte (tanino) que tiene el material. He hecho la prueba de trabajar con esta madera a los tres años de haberla serrado, he desbastado lo más importante y después ha estado en el secadero dos meses aproximadamente, el resultado ha sido aceptable.

J. - ¿Cómo desarrollas el proceso de trabajo?.

A. - Siempre hago estudios previos.

J. - ¿Te planteas alguna temática?.

A. - A veces sí.

J. - ¿Realizas dibujos previos? y ¿maquetas u otros estudios?.

A. - Nunca hago dibujos como ayuda para la escultura, maquetas sí.

J. - ¿Buscas el tronco en función de un proyecto o una idea previa?.

A. - Casi siempre es así, pero en alguna ocasión el material da la pauta.

J. - ¿Utilizas el aspecto formal del tronco?.

A. - El tronco en mi caso es la viga, y a veces respeto su estructura.

J. - ¿Trabajas en una escultura o en varias a la vez?.

A. - Casi siempre con una hasta terminarla.

J. - ¿Abordas el tronco pausadamente o lo atacas con energía o con violencia?.

A. - Cuando la pieza es grande permite atacarla con motosierra o bien con azuela, etc.: estas herramientas casi siempre se utilizan energicamente.


J. - ¿La acción consigue deformar la idea o proyecto previo?.

A. - La idea varía muy poco durante el proceso.

J. - ¿Qué determina fundamentalmente las dimensiones de tu escultura?.

A. - El concepto que cada uno tiene de la escala, aunque el material también manda.

J. - ¿Qué aspectos materiales del tronco destacas en tu escultura? (partes del tronco, color, etc.).

A. - Casi siempre procuro que las vigas sean un cuarto del tronco  porque se abre menos al estar cortada la médula o corazón del árbol.

J. - ¿Qué otros materiales utilizas?, ¿los articulas con la madera?.

A. - Hierro, nylon, piedra...

J. - ¿La introducción de otros materiales determina algún cambio sustancial en el planteamiento de tu escultura o en los resultados?.

A. - Cuando he intervenido con otros materiales es porque el planteamiento general lo exigía y ha sido asumido desde el principio como parte de la idea.

J. - ¿Englobas tus esculturas en series?, ¿Qué define cada serie?.

A. - A veces sí. Hay ideas que permiten un amplio desarrollo y en estos casos procuro agotar las posibilidades.

J. - ¿Les pones nombre a las esculturas y a las series?, ¿Qué pretendes con ello?.

A. - Normalmente sí. A veces los nombres dan información sobre la idea o pueden tener una voluntad evocadora, etc.

J. - Clasifícame las esculturas hechas con troncos en sus respectivas series.

A. - Con vigas he bautizado la mayor parte del trabajo hasta ahora, algunos nombres de series son: Preso-Jaioak, Zutabeak, etc. Maiatza, Astazaldi y otras que no tienen nombre son piezas sueltas.

J. - ¿Qué aspectos formales destacan en tus esculturas?.

A. - La concreción y definición clara de forma e idea.

J. - ¿Consideras el espacio como un aspecto destacable en tu escultura?.

A. - Hay determinadas piezas en las que el espacio tiene una gran importancia, en otras no es tan decisivo.

J. - ¿Alguno de estos aspectos participa en tu trabajo: mitología, religión, simbología, prehistórica, etnología, sociología, historia, política, etc.? (Si deseas remarcar algún otro aspecto, anótamelo por favor).

A. - Esto va por épocas; en determinados momentos, simbología, etnología, política... han sido parte integrante de la idea.

J. - Háblame de las técnicas que utilizas.

A. - En la madera la tecnología no ha avanzado tanto como en otros materiales, el hierro, por ejemplo. De todas maneras procuro aplicar todo lo que me ofrece la máquina: herramienta actual, junto con los utensilios más ancestrales que en ocasiones, casi siempre, mantienen su vigencia.

J. - ¿Dónde las aprendiste?.

A. - En el taller de mi padre.

J. - ¿Se aplica alguna técnica artesanal de la madera en la zona donde vives?.

A. - En el taller de mi casa se hace el mueble popular, y en otras zonas de Navarra, todavía se hacen cucharas de boj, Kaikus, que son unas vasijas de madera de abedul para cocer la leche de oveja.

J. - ¿Han influido éstas en tu evolución?.

A. - En la evolución pienso que no, pero sí en la utilización del material.

J. - Háblame sobre las herramientas que utilizas.

A. - Cepilladora, regruesadora, sierra, motosierra, hacha, azuela, gubias. En ocasiones he tenido que hacer alguna herramienta especial por exigencias de la obra.

J. - Háblame de tu taller, o espacio de trabajo.

A. - En la actualidad trabajo en un taller de nueva planta diseñado y pensado en función de la escultura.

J. - ¿Intervienen otras personas en tu trabajo? (ayudantes, técnicos, etc.).

A. - A veces me ayudan en mi casa y últimamente he trabajado con un ayudante continuo y, aunque es lo ideal, de momento no es posible por motivos económicos.

J. - ¿Utilizas algún procedimiento constructivo: uniones, ensamblajes o encolados?.

A. - Utilizo todos estos y los que en cada caso requiere la obra.

J. - ¿Aplicas alguna protección para aumentar la resistencia o durabilidad de la madera?.

A. - He hecho pruebas con tratamientos para el exterior, pero la madera se sigue deteriorando.

J. - ¿Aplicas algún tipo de policromía?.

A. - En algunos casos sí.

J. - ¿Qué colores utilizas y por qué?.

A. - Empleo escayola, cola vegetal, pigmentos... En los casos que interviene el color pretendo atenuar la presencia, el protagonismo del material, hay veces que creo es excesivo.

J. - ¿Dónde los aplicas?.

A. - En todo el conjunto de la obra.

J. - ¿Cómo elaboras el producto y cómo los aplicas?.

A. - Cada vez que intervengo con color experimento algo nuevo y me llevo muchos "chascos". Todavía no he dado con los materiales adecuados.

J. - ¿Has finalizado tu trabajo con los troncos?, ¿cuándo?, ¿Piensas retomarlo?.

A. - En mi caso la madera es una constante, estoy muy unido a este material.

J. - ¿Qué determina esta conclusión o este abandono?.

A. - No se ha dado el caso.

J. - ¿Qué escultores te han servido como referencia en algún momento?, ¿Qué escultores actuales te interesan?.

A. - La escultura clásica, Grecia, el Renacimiento... y más próximos Rosso, Rodin, Martini, Mariní... y en la actualidad, aunque no esté en el ejercicio de la escultura, Oteiza, también Max Bill, Manzu, Sergi Aguilar, Richard Serra, etc. como ves muy dispar. La arquitectura me interesa casi tanto como la escultura.

J. - ¿Qué planteamiento te haces sobre la escultura actual?.

A. - De la escultura y del arte actual en general, aunque con excepciones, estoy muy desconectado. Tengo un seguimiento, aunque no exhaustivo, de su desarrollo, pero no me estimula.

J. - Si conoces algún otro escultor que trabaje el tronco, mándame los datos que tengas de él, por favor.

A. - José Ángel Lasa y Ángel Garraza trabajan la madera pero no el tronco, según creo, últimamente. Supongo que la obra de Remigio Mendiburu la conocerás, éste trabaja fundamentalmente con raíces y troncos.

Anda - A la madera, tú ya sabes, siempre le están afectando cosas: los cambios de temperatura... así que esta pieza se me había torcido un poco y le puse estos gatos... (muestra el armario en forma de prisma triangular).

Joan - Eres muy meticuloso en los detalles, ¿verdad?, porque el trabajo que tiene esta pieza (los encajes y todo esto), es casi un trabajo de ebanista profesional.

A. - Sí, lo que pasa es que esto en comparación con las cosas que hacían en el Renacimiento, por ejemplo, es una chapuza. Estamos en una época en que todo ha de ser muy gestual, muy expresivo, muy espontáneo, muy no sé que, muy no sé cuantos, pues claro al ver esto dices: "¡este tío qué manitas es!". A mí no me parece que sea para tanto, lo que pasa es que cada historia tiene su lenguaje, y yo pienso que estas cosas hay que terminarlas así; lo que pasa es que yo tampoco estoy muy convencido de nada.

J. - Yo estaba mirando esas superficies helicoidales, que son geometría pura, es casi un trabajo de ordenador realizado en madera.

A. - Sí, ya estoy un poco harto de estas historias, pero, bueno, sí que son como tú dices.

J. - Y querías recuperar la figura humana por eso, porque estas un poco cansado de la geometría, ¿no?

A. - Bueno, supongo que lo ideal sería poder simultanear un poco todo, lo que pasa es que como vas tan lento con las cosas, no consigues hacer todo lo que quisieras.

Estas últimas cosas que he hecho obedecen al hecho circunstancial de disponer de un taller de muebles, que es lo que he vivido siempre en casa (los muebles); por eso me apetecía trabajar con una cierta ambigüedad, entre la escultura y el mueble, y moverme ahí. También quiero volver a la figuración, como dices, pero hace año y pico me puse a hacer estas historias y de hecho ahora quiero hacer tres o cuatro piezas más de estos muebles.

J. - ¿No son encargos?

A. - No, ¡que va!. Bueno, ésta que ves por ejemplo (el armario), me la han comprado. Hice una exposición en Bilbao este diciembre pasado, y me compraron esta pieza. Encargos no hago, lo que pasa es que a mí me hubiera gustado seriar alguna de estas piezas, hacer una edición, que, aunque siempre hubiera sido un objeto muy caro (por las características que tiene), no es lo mismo que hacerte una pieza tú. Porque, en realidad, esto me ha costado más tiempo que una escultura y además con los problemas funcionales añadidos: cómo resuelves el que se habrá la puerta (por ejemplo poner esta bisagra aquí fue complicadísimo, porque a la mínima que te descuidabas salía el tornillo), el tirafondo, en fin... Y haces, por ejemplo, ocho o diez (siempre sería una cosa muy costosa) y podrían tener otros precios. Pero terminas tan harto con estas historias, que las haces y piensas: "ahora he de empezar a moverme yo a ver si hay alguien interesado en editar esto". Yo además soy un desastre para estas cosas, y ahora estoy pensando en hacer otras historias, por ejemplo, quiero pasar de este modelo en forma de prisma triangular a otro que sea de sección pentagonal. En principio el prisma cuadrado me atrae menos, porque estamos constantemente viéndolo: columnas de edificios, esquinas, etc., es una figura geométrica que tenemos mucho más asimilada; en cambio el triángulo está menos asimilado, y el pentágono tiene todavía más complejidad: enseguida puedes dibujar un triángulo o un cuadrado, pero un pentágono ya tienes que hacer unas cuantas rayas para encajarlo, y mentalmente también pasa algo de eso.

Es por eso que quiero pasar (más o menos) esta idea a un pentágono, el cual me daría más posibilidades, sería un mueble biombo. Al hacer éste ví que era un mueble y un biombo, aunque con una utilidad muy limitada. En realidad esta pieza me ha salido directamente de una escultura que todavía no he podido hacer, porque no tengo el tocho de madera adecuado, imagínate que pieza de madera tendría que ser para obtener un tocho de una sola pieza. Además la escultura ha de ser maciza.

J. - ¿El roble lo sacas de aquí?

A. - Mira, todo eso de ahí son robles (lo dice señalando a través de la ventana).

J. - Y ¿compras las vigas aquí?

A. - Las vigas las compramos de derribo de casas.

J. - ¿Como leña?

A. - Se paga más que la leña, pero es relativamente barato, a 30 ptas. el Kg., o algo así.

Estas piezas las hice con madera de ese monte de ahí abajo. Hicieron una tala de robles hace cuatro o cinco años (tiraron varios miles de robles), y al que ganó la subasta le compré a su vez quince o veinte robles; era un catalán, por cierto, un tal Puig, que tiene una serrería en Pamplona. Se los compré allí mismo en el monte, cuando estaban tirándolos y los serró como le dije. Pero el roble se seca tan lentamente...

J. - ¿Cómo lo secaste?

A. - El roble se seca tan lentamente que no puedes estar esperando. Lo que hice con algunas de las piezas fue desbastarlas en bruto y después llevarlas a un secadero. Se abren un poco y la madera queda peor, las fibras más reseca, menos suaves, pero no puedes esperar.

Si es de una pieza no importa tanto, pero como tengas que hacer ensamblajes y tal, tiene que estar la madera seca, porque sino, luego, con la pérdida de volumen, se aflojan las espigas y no sirve para nada.

Por ejemplo, mira este tocho de madera, para secarse...

J. - Debía ser un buen roble, habrá ya pocos por aquí.

A. - No, aquí aun hay robles gigantescos. Esta mesa, por ejemplo, (muestra una mesa con un tablero de unos 90 cm. de ancho) es de una pieza, imagínate que robles tan hermosos hay por aquí.

J. - Y ¿para conseguir que no se doble?

A. - Bueno..., te voy a explicar el proceso. Tú ahora ves este tablero perfecto, como si no pasara nada, pues bueno, calcula que hemos pasado veinte días restaurándolo dos personas, porque estaba abierto, hecho un desastre. Y es que un tablero tan grande en el proceso de secado se deforma, sobre todo el roble, hay otras maderas que son más nobles.

(Interviene el padre de Anda).

Padre - ¿Eres de Barcelona?

J. - Sí, ¿estuvo allí usted?

P. - Sí, cuando la Exposición de Barcelona. Éste no había nacido todavía.

J. - Su oficio también estaba relacionado con la madera.

P. - Sí, yo trabajé con unos madrileños en la calle Aragón, allá en la plaza de España, las Arenas (plaza de toros)... detrás de aquello está el matadero.

J. - Ya lo han tirado todo. Han hecho una plaza enorme.

P. - Allá solían tener el taller. Luego yo puse un taller en Barcelona, pero dese cuenta que yo trabajaba con unos madrileños..., ¡allá había trabajo!, no podían dar abasto. Cuando comprendí que había aprendido suficiente, vine aquí (mi padre se dedicaba a las maderas, tenía todas las maderas que quería). En aquellos tiempos poner un taller era muy fácil, había unos talleres que se dedicaban a preparar la madera. Muchos talleres que no tenían máquinas ni nada, cogían un carretillo, iban a un almacén, cogían la madera que les interesaba; iban allá donde había uno en la sierra, cobraban 6 ptas. la hora, la máquina, y la preparaban bien. Cuando vino la República cerraron todas las puertas del taller y se fueron a la Argentina, no sé que vida llevarían.

Yo tuve el taller en la calle del Águila. La calle del Águila está en la calle Cruz Cubierta a mano izquierda. Y, en la calle Pelayo (no sé si ahora existe), estaban los Muebles Ochoa, un almacén grande y bueno. Estaba en la plaza de la Universidad, esquina calle Pelayo, que tiene aquella Águila...

J. - Se quemó el edificio.

P. - Bueno, estaba allá el martillo público del Ayuntamiento, y cogías los muebles que querías, se vendían telas, ¡qué sé yo lo que se vendía allá!, abajo en el sótano, como si fuera un teatro. Sacaban las cosas a la venta. Había dos o tres individuos, y: "¿esto cuánto vale?", "pues vale tanto", "bueno, está bien"; e iban dando tantos y cada vez daban más: "¿no hay quien de más?", y con el martillo en la mesa: "¡pum!, ya está, para aquél".

J. - Subastado.

P. - Bueno, pero los muebles no se vendían de esta forma. Se vendían cosas pequeñas.

Era un almacén terriblemente grande, allí había muebles de todas clases. Los muebles se vendían con el precio que cada uno le ponía y cobraban el 10% de lo que se vendía. Y, claro, si algo no se vendía, ellos no intervenían en eso. Y si ponías un precio normal, ¡vaya que sí se vendían!, ¡como que había gente que mandaba los muebles de aquí a allá!, y allá se vendían. Cobraban el 10% en el Águila.

Estas cosas que te explico son de hace más de cincuenta años, ¿eh?, era en el año 28 ó 30. Pero luego vino la República y allí ya no se vendía nada.

Ahora es otro de los momentos muy buenos. Yo me acuerdo de aquello, en Barcelona, con la Exposición. Y ahora habrá trabajo..., bueno.

J. - Se refiere a lo de las Olimpiadas.

P. - Sí, claro.

(Nos despedimos del padre de José Ramón).y continuamos hablando de la mesa).

A. - Pues, bueno, llevamos veinte días metiéndole cuñitas..., aquí hay una grapa de metal, que fue la primera. Por aquí tiene colas de milano, estaba muy abierto, ahora casi ni se ve. Por abajo también hay varias grapas (cuatro o cinco) para que no se abra. Estaba muy abierto esto, y hubo que hacer esta cirugía salvaje para poder hacer la mesa.

J. - ¿Qué tendría de tronco, un metro y medio?

A. - No, está aprovechado al máximo. Esto tiene ahora 99 cm. de ancho. Pero, claro, esto no era la parte más ancha del tronco, porque en la parte más ancha está el corazón, y el corazón se agrieta y se abre. Por ejemplo, ese tablón que hay ahí, era del corazón, lo serramos y tenía 112 cm. y era un tablón precioso, pero al secarse, por la mitad, se abrió completamente.

J. - Pero, ¿estos laterales no se alabean?

A. - Es que, esto tiene ahora 5'5 cm. de grosor, estaba serrado a 7 cm. y tenía bastante alabeo y bastante curva; lo cepillamos y lo dejamos así; pero se hubiese seguido torciendo, lo que pasa es que le hicimos una operación (también de cirugía salvaje). Yo estuve dándole vueltas, y ví que las mesas antiguas llevan una cola de milano corrida de una parte a otra, y yo quería una cosa que cumpliera esa misma función (porque en realidad es un sistema fenomenal). Porque la cola de milano (si te fijas en las mesas antiguas) suele salir 1 cm. más en las testas, porque el tablero ha mermado. Yo quería una cosa que cumpliera esa función. Pensé en una broca. Unos torneros me hicieron una broca de 85 cm. Ahí, en el interior del tablero, van metidos unos tubos. Este tablero en un sitio con calefacción, o en un sitio que sea más seco que éste, de 99 cm. que mide ahora, te puede mermar casi 1 cm. Entonces, aquí le puse los tubos dentro, pero con un margen, porque sino el tubo expulsaría el tapón de madera que pongo después para ocultar el hierro.

Pues bueno, en cada extremo he metido dos tubos, aquí hay uno que coge al cilindro de la pata, y en la otra parte lo mismo, tenemos un hierro que coge los dos cilindros.

(La mesa tiene tres patas cilíndricas, dos en un extremo y la tercera en el otro).

O sea, esto tiene como 6 m. de tubo (hierro) metido, imagínate la fuerza que hace; porque si el tablero lo dejas libre, se dobla como una teja. Además, es que el roble es una madera terrible.

J. - Tú trabajas sólo roble y boj, ¿no?

A. - Bueno, es que me gusta trabajar con el material que hay aquí, que a pesar de que me plantea muchos problemas, me gusta mucho.

J. - ¿Hay bastante boj?

A. - Es más difícil de conseguir. En Navarra hay una zona donde hay bastante. Pero aquí, en el monte de ahí arriba, en la sierra Urbasa, son unos bojs retorcidos. Sin embargo en una zona de Navarra aún hay bojs hermosos.

J. - Ahí he visto que tienes unos, de buen diámetro, secándose.

A. - Sí, esos los traje no hará todavía un mes. Les tapo la testa con cera para que sequen mejor.

(Volvemos al mueble de sección triangular).

612 A. - Esto ha de estar en un suelo totalmente plano, porque sino... y eso que tiene en el extremo de la pata una bolita que le puse yo para moverlo bien, claro, esto es un tema de diseño

complicado, estuve dudando entre ponerle una bolita o una rueda empotrada, y al final me pareció que era mejor la bola, aunque ahora creo que fue una equivocación.

J. - ¿Aprendiste el oficio con tu padre?

A. - Sí, claro.

J. - ¿Estuviste muchos años con él?

A. - Yo fui a la escuela primaria aquí en el pueblo y desde los catorce a los veinte años estuve trabajando en el taller.

J. - Y ¿luego fuiste a Bellas Artes?

A. - Sí, y cuando venía en vacaciones les ayudaba en casa. Lo que pasa es que el taller de ebanistería se ha degradado bastante, porque mi padre era un ebanista de aquella época, que hacía unas cosas superfinas. Ahora en el taller no se hacen esas cosas, sería impensable; además hay otros gustos y no se hacen aquellos trabajos tan buenos y tan bien hechos.

J. - La figuración inicial ¿proviene de tu aprendizaje en Bellas Artes?

A. - No. Cuando fui a Madrid lo único que había hecho era figurativo, porque yo no tenía ninguna referencia del arte contemporáneo, los cuatro libros que tenía eran de Grecia, Roma o el Renacimiento, no sabía más. Me metía en cosas que no podía resolver tampoco.

La etapa figurativa es anterior a Bellas Artes y luego en Bellas Artes, (cabezas...). Es una pena, porque hay una escultura que yo creo que es bastante maja, un poco en la línea de la cabeza de Unamuno, luego te la enseñaré. Eso es más analítico, es un desnudo de tamaño natural, que era un trabajo de escuela, lo que pasa es que lo hice con bastante libertad.

J. - ¿En bronce?

A. - Sí, el de bronce que expuse en Tarrega (Lerida), tú ya lo conoces. No está aquí ahora porque lo rompieron allí.

J. - Es que jugaron mucho con la pieza.

A. - No, sí es que por jugar no pasa nada, lo que pasa es que lo tiraron y se rompió. Y a base de mucho trabajo lo he restaurado, con un amigo que tengo ahí, en Alsasua, que es fundidor industrial, pero lo está haciendo muy a gusto. Y ¡ha costado un tiempo...!, que me va a resultar carísimo.

J. - ¿No les has mandado nada?

A. - Les tendría que mandar, pero ha pasado tanto tiempo, que no sé si...

Me han dicho que han sacado el catálogo, y cuando lo vea les voy a decir lo que me ha costado restaurarlo, por lo menos para que lo sepan.

J. - Te vas a encontrar con un alcalde nuevo.

A. - Claro, y van a decir: "pero ¡éste a qué viene aquí con este rollo!".

La verdad es que fue una historia que me molestó muchísimo. Era bonito que la gente... que pongan un crío encima, que le pongan un sombrero. Eso está bien, pero llegan un día unos burros y le pegan un empujón...

J. - Y cuando dejas la parte figurativa y entrás en las formas geométricas, ¿son éstas pequeñas, que tienen esas formas parabólicas?, ¿ese es el paso siguiente?

¿Qué es lo que te lleva de la figuración a esto?

A. - Simultáneamente a la figuración estoy haciendo otra serie de cubos, de composiciones con cubos, unas cosas como muy racionales y analíticas. Me acuerdo que uno de los cubos que hice de rompecabezas (cosas que permiten la intervención del espectador), era un cubo con siete elementos para que cada uno pudiera hacer su propia composición. Era un poco referente a las siete provincias del País Vasco.

De ahí pasé a otros cubos que contienen esferas y no se pueden sacar. Eran los años de la "Amnistía" y les llamaba "Presoajiaoak", que en Euskera es "Nacido prisionero". Unas cosas muy condicionadas por el momento.

De esto paso a esas piedras y maderas juntas.

J. - ¡Ah!, esas en las que la madera parece estar comprimida entre dos masas verticales.

A. - Sí. Hay otra que es una viga enorme y en la mitad sale una masa amorfa. Ahí empecé a tocar temas de color, textura...

J. - La situación política era el condicionante temático, ¿no?

A. - Cuando dejé Bellas Artes y después de venir de Italia con la beca que me habían dado -eran los años 75-76, empezaba a haber movimiento-, estuve metido en todas las salsas, de gestoras pro-amnistía, de Gaoeskolak, que son las escuelas nocturnas para aprender euskera. Conseguimos que en un pueblo tan pequeño como Bakaikoa, que tiene 300 habitantes, se pusiera una ikastola, que todavía se mantiene a tranca y barranca. Fueron unos años de mucho movimiento y, claro, el ambiente me condicionaba en lo que yo hacía. Hice también algunos carteles y pegatinas; al estar yo en esta zona todos esos "muertos" me caían a mí.

Hacer un cartel siempre me ha costado más que hacer una escultura; me acuerdo que el primer o segundo cartel que hice tuve que coger una escultura y proyectar su sombra y después hacer el cartel, porque yo en el plano me siento muy limitado.

J. - Dibujas entonces poco, ¿cómo resuelves los proyectos?, ¿haces estudios previos?

A. - Luego ya verás en casa, tengo miles de maquetitas. El asunto es que yo en plano soy inútil. Los carteles eran para alguna campaña del euskera, o algo así, tenía que hacer un cartel y es que no sacaba nada.

Luego ya le fuí cogiendo más soltura al cartel. Una temporada también me enrollé bastante con el diseño de letras.

Ahora, relativamente, me he ido quedando fuera de esos rollos, porque la evolución que ha ido tomando esto no la acepto... Justamente en esta zona de Navarra, y en Navarra en general, creo que paradójicamente y tristemente cuajan los extremismos. Navarra es una provincia terriblemente reaccionaria, sin embargo hay otra parte, la nacionalista, que es el otro extremo, Herri Batasuna. No ha cuajado nada aquí, ni E.E., ni P.N.V. No hay términos medios en esta provincia, la reflexión está ausente.

Lo que hago ahora no tiene nada que ver con la situación en el País vasco como entonces. Además me he recluso a trabajar y tengo poco contacto con la gente, me he quedado fuera, con todos los que he estado, que ahora están donde están y yo no estoy.... yo intento hacer mis historias y punto. Aquí estoy muy aislado.

J. - Y ¿después de los carteles?

A. - Bueno, después de estas cosas que pueden tener alguna incidencia con el tema social, como puedan ser los cubos y las esferas, paso a esas formas amorfas y comprimidas.

A partir de aquí empiezo a desencantarme y comienzo una obra más libre.

Al principio son análisis muy racionales: tomo una esfera y hago un recorrido lógico por ella. También lo hago a veces a través de un cilindro, incluso otras veces, ese recorrido se realiza sobre un plano.

Una de las piezas (no se si te acordarás) de la exposición de la Sala Gaspar en Barcelona, era una estructura en hierro, que era como una lámina de madera que tenía un recorrido lógico, o sea, que se podía completar perfectamente una esfera.

J. - No me acuerdo de ésta. La que más me impresionó en aquella exposición, fue una que parecía un boomerang.

A. - Ésa no está aquí ahora. Ésa y otras tres más están en una exposición en Sevilla. Creo que también van a ir a Barcelona.

J. - ¿Cuándo estarán en Barcelona?

A. - No sé, ahora van de Sevilla a Valencia. Es una exposición que se ha hecho con los premios Gure Artea, que son unos premios que hace el Gobierno Vasco de Artes Plásticas. Se han hecho siete exposiciones de Gure Artea y se ha hecho una exposición itinerante con los primeros premios.

J. - He escrito a la Diputaciones y al Gobierno Vasco para pedir información y catálogos, y no me han contestado sobre el tema.

A. - Pues es a ellos a quienes tendría que interesar el pasar esa información, y más cuando alguien muestra interés.

J. - Voy a insistir. (Con posterioridad he recibido la información solicitada).

A. - Te voy a dar el teléfono para que llames y te voy a decir a quien debes dirigirte. Volviendo a la pieza de la que hablabamos, esa pieza que decías va en relación con ésta.

J. - Sí, ésta estaba allí.

A. - Sí.

J. - Esa es la que me explicabas que hiciste en pequeño y a tu tamaño, y luego en grande.

A. - No, la que hice en pequeño fue ésta misma, la hice una cosa así (indica su estatura), y luego, cuando tuve esta viga, ya la hice en grande.

J. - Partiste de una viga, no era un tronco.

A. - Era una viga serrada, no es antigua. En las vigas (ya te lo explicaba en el cuestionario) siempre procuro que no tengan el corazón del árbol. Nunca utilizo el tronco entero porque se abre muchísimo, y a mí me fastidia que eso pase en este tipo de cosas que hago. En otra obra que sea más gestual, más expresiva, no pasa nada, porque la madera es un material orgánico y, si se abre, que se abra, pero en estas esculturas no puedo permitirlo.

Ésta, por ejemplo, cuando estaba toda abierta parecía una castaña, y es un rollo porque pasas más tiempo restaurando las cosas que haciéndolas.

Lo que hago siempre (tanto con las vigas, como con estas maderas que serré) son cuartizos (que se llaman en el argot de los madereros), o sea, partir el tronco en cuatro trozos. Había aquí unos robles tan fantásticos que a veces tiraban robles de los que sacaban cuatro vigas, y esas son las vigas que a mí me van bien, porque están mucho menos abiertas. Eran robles de mucha sección, eran de mejor madera. Pero vigas de estas encuentras una de cada cien, es muy difícil. Lo normal es que sean vigas con su corazón, que se abren mucho más. Y estas que te digo también se abren, pero mucho menos, o si se abren son grietas pequeñas, porque en las otras vigas que tienen el corazón se abren unas grietas que metes la mano, de 2 cm. o más.

El tronco, al no ser recto, hace que salgan vigas con un poco de corazón, o en una esquineta, y éstas son las buenas.

Cuando serré estas maderas, algunas las serré como vigas, pero siempre evitando el corazón, e intentando así, neutralizar las tensiones de la madera.

J. - ¿En qué años hiciste estos troncos?. En esta serie es, sobretodo, cuando aparece el sentido de cuerpo compacto, del tronco.

A. - Sí, porque en las otras, tengo que recurrir siempre a ensamblar maderas.

Esta pieza la terminé para la exposición de Barcelona, y debe ser de la época en que me alejé de toda esta cuestión social que te estaba comentando, alrededor del 77-78, hará unos diez años.

J. - ¿Y cómo pasas a estas estructuras que me recuerdan un poco las de Moebius?

A. - En casa ya verás unos trabajos con cilindros, aquello que te decía antes, que a veces tomaba como punto de partida la esfera. Era una lámina que iba bordeando la esfera y otras veces iba recorriendo el cilindro. Es un tema que viene de muy antiguo, pero luego se me ocurrieron estos otros temas del recorrido. De esta serie hay tres piezas; el recorrido cilíndrico de la madera sigue una trayectoria diagonal, que recuerda un rombo.

J. - Estuvieron en Arco.

A. - Sí, estaban allí.

J. - Había unas muy parecidas en la Sala Gaspar de Barcelona, en las que nacían en un bloque tres palos y ascendían, trenzados como quien dice.

A. - Esas las he mandado a la exposición esta del Gure Artea. En realidad todas vienen de este tema.

J. - Este tema ¿tiene algún título?

A. - Un título genérico no. De ésta la explicación racional es, que si yo tomo un cilindro y las bases circulares las convierto en elipses, y además hago un giro, una torsión, el resultado es este.

Ésta, por ejemplo, se llama "Maiatza", porque la maiatza es un árbol que se pone por esta zona (y en otros sitios también), es una cosa parecida a lo de la "cucaña". Aquí se trae el haya más bonita que hay en el monte, y se suele poner en la plaza, suele tener la altura de la torre de la iglesia o algo más, es precioso, es un haya impresionante, es una maravilla. Y lo que era bonito era que antes la maiatza la ponían entre todo el pueblo, subiéndola con cuerdas; aquello era para haberlo filmado.

J. - Tendrás fotografías de esto.

A. - Sí, tengo unas de un año que dije: "esto ya no se va a hacer más, esto es una maravilla", e hice alguna foto.

Ahora la tradición se sigue manteniendo, pero viene una supergrua de estas y lo pone allí. Lo de antes era realmente peligroso, alguna vez (bueno, más de una) se ha caído el mayo cuando estaba muy arriba, y no cogió a nadie, pero llega a coger a alguien y no veas...

J. - Maiatza ¿viene de mayo?

A. - Sí, se suele poner el 1 de mayo, y concretamente en esa roca alargada del monte de ahí arriba, suele aparecer también el 1 de mayo, el "mayo", que lo ponen los pastores. Y en los pueblos se pone también en alguna fiesta patronal; por ejemplo, aquí el día de San Juan es fiesta y se pone el "mayo" (aunque no corresponde con el mes de mayo), y suele estar todo el verano.

J. - ¿Tú compras esos troncos de haya?

A. - Sí, ahora, por ejemplo, voy a hacer unas mesas para trabajar.

Como decíamos, mi idea con esta escultura era haberla hecho con un haya de esas, ya que por eso le había puesto ese nombre de Maiatza, pero como es un tronco entero, está la corteza quitada y además le coge todo el verano, se abre que es un desastre. Por eso no pude llevar a cabo la idea que tenía yo de hacer una historia alusiva al mayo, con un mayo, porque se abre muchísimo. Y eso que es una madera extraordinaria, porque se va al monte y se trae el haya más elegante que hay, la que parece más bonita, se tira y se trae a la plaza.

J. - ¿Y la otra..., la que te he comentado de la Sala Gaspar?

A. - La otra sí la hice de una viga antigua. Normalmente las vigas son unos prismas rectos, pero de entre las vigas empleadas en la construcción de los tejados de los caseríos, había algunas arqueadas, no porque se hubieran torcido, sino porque tenían que ofrecer una resistencia mayor en algunos puntos vulnerables del ensamblaje. No todos los tejados, pero algunos tienen ese tipo de vigas.

Yo tenía una viga de esas con una sección bastante cuadrada y pensé: "qué viga más sugerente". Entonces hice esta escultura, que si no terminase con ese filo de cuchillo... Era utilizar aquella estructura de una parte de un tejado, para hacer una escultura.

J. - Ahí fuera, entre el montón de vigas, tienes otra arqueada.

A. - Sí, ahí fuera hay una, es la compañera de ésta con la que hice esta escultura. Aquella estaba un poquito mejor, y ésta se va deteriorando con el tiempo.

Las ponían en el tejado convexas, como un arco. Esas vigas se llaman "astazaldi" y a esa escultura la llamé así: "Astazaldi".

Cuando tenía la viga la empecé a limpiar, no era una madera muy buena, pero como era una viga muy rara y a mí se me había ocurrido esto, pensé en recuperarla, costase lo que costase. Me acuerdo que mi padre me dijo: "esa astazaldi es mala madera, hasta que la arregles y todo, más vale que te cojas otra viga", sin saber que es lo que iba a hacer -él suele seleccionar mucho las vigas-. Entonces me explicó la historia de la astazaldi, que era una viga del tejado y eso, y yo ya la he dejado con ese nombre, además es una palabra que en el diccionario de Euskera ni aparece. Es posible que sea muy local, pero yo en otras estructuras de tejados del país, también he visto esa pieza, aunque no sé que nombre le darán en esas zonas.

J. - ¿Por qué en un momento dado incides en las formas geométricas con un corte?, lo he visto en varias piezas, en ésta y en aquella que tienes allí.

A. - Cuando hago una pieza (ya verás en casa), suelo hacer infinidad de maquetas. Quiero decir con esto, que las esculturas no están muy improvisadas. Pero no sé por qué lo hago. Hago varias maquetas y al final me decido a poner ese corte ahí.

J. - Intuitivamente.

A. - Sí. Y luego éstas otras que me comentabas antes, que también estuvieron en Barcelona (esas columnas inclinadas trenzadas). En realidad esas columnas las cortas por aquí, y luego por allá, y ya tienes la...

J. - Y ¿por qué tres columnas?

A. - La historia esa empezó con una columna, después pasé a dos columnas. Es que lo que yo

hago, a veces, también tiene que ver con el entorno, lo de la Txalaparta, ¿te suena?, que era un modo de comunicarse antes entre los caseríos y los pastores: sobre una tabla se ponían a pegar, y tiene una sonoridad increíble. Yo pasé del tema único a las dos columnas, como referencia a la Txalaparta. De las dos pasé a las tres, que me daba ya otro juego espacial, eso era una idea más abstracta, no había una referencia concreta, pero tenía un juego espacial bastante majo.

Concretamente el tema de las tres columnas lo presenté para un concurso que hubo en Donosti, en una zona de la playa. Si se hubiese hecho, hubiese sido bastante majo porque esa escultura hubiera estado ubicada en un paseo, y, sin interrumpir el paseo, tú te metías entre las columnas. Hubiese sido un poco agobiante, una columna se te venía encima, la otra estaba yéndose para el otro lado... Todas tenían el mismo grado de inclinación.

J. - Como una espiral que crece en torno a un eje.

A. - Sí. Y luego de ahí pasé a las cuatro columnas, pero ya no tenía mucho sentido. Eso fué un poco la génesis.

J. - ¿Tiene nombre esa parte?

A. - No, no tiene. Los nombres de las esculturas siempre los suelo poner en euskera (aunque no lo hable muy bien). A una le puse "Donostiarentsat", era una escultura que hice para San Sebastián y cuya traducción sería "Para Donosti".

J. - Estos rollizos que tienes...

A. - Estos son para hacer los cilindros de la mesa. Estos estuvieron en el secadero y se han rajado después de haber estado allí. Las maderas estas las había desbastado previamente. Me di cuenta de que alguna de las que no había desbastado rezumaba humedad, después de pasar por el secadero, y pensé: "esto no lo voy a emplear, porque lo voy a ajustar ahí perfectamente y luego se me va a abrir". Desistí de emplearlas.

Las he preparado así para que se secaran mejor, y para tornearlas. Se suele llevar un octógono en lugar de un cuadrado, para tornear.

Tuve que recurrir entonces a vigas viejas.

¡Mira!, esta pata de la mesa procede de un cuartizo, no tiene corazón; ésta, sin embargo, si tiene algo de corazón, porque procede de una viga de casi 40 X 40, pero la restauramos muy bien.

Alrededor del tablero de la mesa hice una inscripción en euskera, porque pretendía remarcar el que no es una madera que ha venido a mí sin más, sino que esto era de un roble del bosque de ahí abajo; yo he visto estos robles tiesos, entonces me apetecía ponerle algo puramente afectivo.

J. - ¿Qué pone?

A. - La traducción es más o menos: "Cuando nos reunamos a tu alrededor, nos acordaremos del árbol poderoso que fuiste, roble de Sangusai". Sangusai es la zona donde estaba este roble.

Estuve dudando mucho si ponerlo o no, pero es que, lo tuve que poner; no es que aporte nada en sí a la obra, pero era una cuestión afectiva.

J. - Con la madera ¿entablas esta relación afectiva, o sólo con algunas muy concretas?

A. - Yo le tengo a la madera, casi, un excesivo respeto, siempre procuro adaptarme mucho a la estructura del material, y en algunas es concreto sí; si tengo un buen trozo de madera, intento adaptarme lo más posible. Está claro que yo no me meto con un trozo de madera como con un conglomerado, no es lo mismo.

Cuando estuve en Bilbao en la escuela, o ahora en Donosti que he estado en un cursillo, ves a los chavales entrarle a un roble o a una piedra fenomenal, ¡con una frescura!, y a mí me dejan asombrado. Les digo: "Aunque estés con un taquito de madera así, mira, cada rayita de estas es un año, y este trozo de madera que estás trabajando tiene más años que tú y tu padre juntos, así que ten un poco más de respeto". A veces si les entras un poco así a la brava, y son ellos muy lanzados, pues les desconciertas un poco, alguna vez he desconcertado un poco a alguien. Y con la piedra lo mismo, una piedra tiene milenios, "que vienes tú aquí... rotaflex y tal, ¡hombre!".

Lo que pasa es que yo igual también me paso, pero me produce una sensación desagradable el verlos con esa falta de predisposición hacia la madera.

Hoy cualquier material es escultórico si se tiene sensibilidad para él, pero claro, no es

lo mismo coger un conglomerado, o una chapa, o coger un material de desecho, o un poliéster, o sea, son cosas diferentes.

J. - ¿Cómo ves esta disgresión que hay en la escultura actualmente, en que hemos pasado de una época de respeto a la materia muy profundo, a una época en que se está trabajando lo superficial?

A. - Hay, en general, poquísimas cosas que me gusten. Yo quisiera que me gustasen más cosas... Estoy muy desconectado. Claro que, si es preciso, voy a ver la Documenta de Kasel... pero estoy muy desconectado, yo no sintonizo con las cosas que se están haciendo en este momento. Realmente hay poca gente que me interese.

J. - ¿El rollo americano lo encuentras extraño?

A. - Bueno, lo minimal es un momento muy reductivo en el arte contemporáneo, pero ha habido un momento en que a mi me interesaba bastante por mi planteamiento de austeridad: esta mesa es una escultura, pero sobre todo, muy austera, geométrica (3 cilindros). Pero, donde me encuentro más desconectado no es en ese momento del minimal y postminimalismo, incluso algunos momentos del conceptual, cuando no es muy de "Optalidón", hay cosas interesantes.

Pero en el momento actual, hay tal "marejada", que... si a mi las cosas no me emocionan, ya pueden ser maravillosas, que mi sensibilidad no conecta, y no conecta con lo que se está haciendo hoy.

Yo no estoy dispuesto a seguirles la corriente, voy a hacer lo que a mi me apetece.

A. - Este relieve, este tablero, es un homenaje a Oteiza. Yo a Oteiza le quiero muchísimo, ha supuesto mucho para nosotros.

Se llama "Oteizari", que en euskera es una especie de dedicatoria, la traducción literal sería: "A Oteiza".

Yo, desde que conozco a Oteiza y su obra, veo el círculo, o muchas otras cosas, de otra manera a como las podía ver antes.

Hace una reflexión muy bonita en un libro (porque a veces escribe cosas fantásticas) sobre el juego de la pelota. Hay una pelota que en el momento en que el pelotari le va a dar, está en luz y está en sombra, y aquí pasaba lo mismo. Esta pieza es muy difícil de iluminar, de manera que queda toda esta zona oscurecida y esta otra con luz. Es una cosa que le dediqué a él como algo entrañable.

J. - ¿Cuándo conociste a Oteiza?

A. - Esta obra es del año pasado ¿eh?, y la otra que estaba en Barcelona, que era muy parecida a ésta, la hice hace tres años. Tienen relación con el desarrollo que hice del alfabeto en euskera, y la "o" era esta pieza. Es un alfabeto que está hecho con incrustaciones de boj sobre madera de roble. La "o" era esta pieza, y me venía muy bien para este homenaje a Oteiza.

J. - Este relieve me recuerda la etapa analítica de Bastarretxea, en que también utilizó el círculo.

A. - Sí, "los meridianos".

J. - También estaban en la línea de Oteiza. Aquí le teneis mucha pasión al "viejo".

A. - Sí. Oteiza ha sido un hombre que ha estado muy cerca de los jóvenes. (Es un tío muy irascible). Pero es que Oteiza no es sólo un escultor. Yo conecto con la idea que tenía aquellos años de País Vasco, de lo que pretendíamos conseguir y hacer, en gran medida, a través de él. Era un hombre que tenía unas ideas políticas claras, aunque es muy contradictorio.

Yo con el rollo este de Euskadi conecto a través de Oteiza.

J. - Cuando llegas aquí al pueblo, se destaca mucho el taller, respecto al resto del pueblo. ¿Cómo relacionas esto con el lenguaje del País Vasco?

A. - He prescindido bastante de la relación. A mi me parece una cosa bastante dramática el hecho de cómo se está destruyendo la arquitectura popular aquí en el País Vasco. Por otra parte hay un "revival" de arquitectura "neovasquita" que le llamo yo con muy mala ... y se están tirando casas que habría que restaurarlas, preciosas, y luego los nuevos ricos hacen sus caseríos, o sea, pastiches.

De todas maneras, en el País Vasco hay una tradición de arquitectura racionalista, y este taller podría estar en esta línea; hay cosas bastante majas e importantes.

Yo tengo mucho respeto a un caserío, a la arquitectura popular, pero no voy a hacer

hoy un caserío. Si tuviese una casa en el pueblo la restauraría y la respetaría al máximo, pero no me plantearía hacer algo que parezca que es de hace tres siglos. Ese ejemplo lo vi en Italia clarísimamente.

Yo pienso que si la arquitectura es buena, el entorno la va a asumir, aunque sea una intervención radical.

Me gusta mucho la arquitectura racional: Le Corbusier...

J. - Al llegar a Bakaikoa enseguida la he visto y al acercarme, he podido observar los espacios, la luz que tiene, es muy maja. Tiene una concepción con respecto a la luz que parece mediterránea.

A. - Yo no añoro en absoluto el sol, pero sí que necesito luz para trabajar, por eso he hecho grandes ventanales.

La parte esta de atrás la pienso destinar a taller.

J. - ¿Y esta madera que tienes aquí?

A. - Sí, mira, esos tableros que hemos visto ahí dentro que parecen tan perfectos, estaban como éstos que ves aquí.

J. - Debí ser un trabajo inmenso el recuperarlos. ¿Cómo los cepillas?

A. - Con cepillo normal y con otros eléctricos. Como tiene alabeo, pones unas reglas y ya te vas guiando. Es un trabajo que cuesta mucho de hacer.

J. - Vamos a continuar con las piezas de dentro. ¿Tienen nombre las esculturas con forma de rombo?

A. - No.

J. - ¿Y la pieza cuadrada, negra, en la que hay recortado un triángulo interior con una pequeña pieza de boj dentro de ese triángulo vacío?

A. - Esta se quedó sin nombre. Es una derivación de aquellas ventanas que estaban en la Sala Gaspar. Esta pieza pequeña y otras, las hice porque siempre es más fácil venderlas. Una se la quedó la Sala Gaspar.

J. - Arriba tienes una pieza que es un tronco abierto, que parecen como abrevaderos.

A. - Estuvo también en la Sala Gaspar y esa pieza lleva estas otras piezas pequeñas de boj colgadas.

J. - He visto que estás arqueando un boj, ¿cómo lo haces?

A. - Esto lo hice en verde, le puse dos tablas y unos gatos para que no se torciera, y la cuerda la puse para tensarlo.

Esta pieza iba a ser el tirador de la puerta. Tenía otro más curvo, y lo quería poner más plano para que no sobresaliera tanto, y se me rompió.

Las puertas de la entrada las hice yo.

(Me conduce hasta su casa. A su primer estudio).

A. - Esta es la maqueta de la escultura que quiero hacer (el prisma triangular) y que he comentado que he hecho el mueble antes que la escultura. Tengo los troncos a secar, lo que pasa es que es tan lento este proceso: tienes la idea y hasta que consigues la madera y la trabajas, pasa mucho tiempo.

J. - El trabajo con la madera tiene ese problema, el proceso es muy largo.

A. - Y precisamente estamos en unos tiempos en que las cosas se hacen de otra manera. Los escultores, hoy, tienen una actitud más directa, más inmediata.

J. - En todas estas maquetas se ve que eres muy metódico en el trabajo.

A. - A lo largo de los años de trabajo, cosas anteriores, a veces, las voy retomando, por eso, a nivel de documentación, me interesa tener todas estas maquetas guardadas.

Algunas son de barro; estas últimas que he hecho para proyectar los muebles, son de madera. A veces también utilizo alambre, escayola, cartón. Pero generalmente son de barro, ya que, debido a que las cosas que hago tienen bastante cuerpo, el barro se adapta bien a la maqueta.

Aquí están puestas, pero sin ningún tipo de orden.

J. - Todos estos estudios son el alma escondida, el baúl de los recursos; es muy interesante.

A. - Esta escultura (como otras que se me quedan viejas antes de llegarlas a hacer) tenía un sentido conmemorativo. La quería hacer con un rayo láser que saliera de un extremo, atravesara la esfera y diera contra el vértice de la pirámide. Hecha, claro está, a una escala grande.

Ésta, tampoco sé si la voy a hacer, y me da un poco de pena, porque la idea se basaba en la intencionalidad de recuperar la lengua, era un símbolo. Es un círculo con la letra "E", y es "Euskadin Euskaraz", que quiere decir: "En Euskadi el euskera". Es una pieza ya antigua que me hubiera gustado hacer, pero no sé si tengo ánimos todavía.

J. - ¿Tienes alguna pieza colocada al exterior?

A. - En una plaza de Pamplona tengo una. Hay otra arriba de ese monte que ves ahí enfrente. Después de hacer muchas pruebas, ésta de aquí es concretamente la escultura que se hizo. Es una escultura que está sobre la boca de una sima, de un gran agujero. Es una escultura conmemorativa, porque en la Guerra Civil tiraron ahí a muchísima gente, y hasta hace unos años no pudieron hacer nada. Esto lo hice hace ocho o diez años.

La idea era hacer una intervención muy bestia en un paraje natural; ahí alrededor hay hayas... Se tapó el hueco de la sima y se plantó esta escultura en el hueco.

(En el taller de su padre, al lado de su estudio).

A. - Esta sierra se la hizo mi padre, pues al venir de Barcelona quiso montarse un taller y no tenía dinero para comprársela. Y ha estado funcionando hasta el año pasado que trajeron esta otra que compraron de ocasión.

Y ésta que hizo mi padre va de maravilla, lo que pasa es que le tenía que hacer una reparación y se ha quedado ahí. Pienso montarla en mi taller, porque además de ser bonita, existe una razón afectiva.

Esta escultura (el brazo con el puño en alto) la hice al volver de Italia, en el año 75. En aquella época..., mi padre estaba asustado, solía estar aquí siempre (en la parte baja del taller de carpintería), arrinconado. Es que en el 75, todavía un puño cerrado tenía un significado político muy concreto.

Luego he estado haciendo otras cosas, y nunca ha estado expuesto.

La beca de Italia fue para finales del 74 y principios del 75, y esta escultura la hice a finales del 75.

J. - Te quería preguntar acerca de Max Bill, ¿has visto esa piedra de granito de Moebius?

A. - Todo el movimiento concretista y Max Bill, como exponente máximo, es una de las cosas contemporáneas que más me interesan.

Max Bill tiene tres o cuatro esculturas que estuvieron en Barcelona en la Fundación Miró, y cuando las vi me llevé un berrinche... Eran sobre el tema de la esfera, y yo había estado trabajando con la esfera, pero con la pelota de jugar al frontón, que tiene un diseño de cuero muy particular. Max Bill era más abstracto y más nítido, su referente era la esfera, y el mío la pelota y el cuero.

La pelota es el deporte que más me gusta, he jugado mucho. Tuve una temporada en que estuve empeñado en que tenía que sacar algún trabajo de este tema.

Hice tres trabajos con este tema de la pelota, que tienen una relación formal bastante clara.

Cuando vi lo de Max Bill tenía ya las maquetas hechas y estuve a punto de no hacer las esculturas, pero pensé: "los dos, por caminos diferentes, hemos llegado a una cosa que tiene formalmente relación. Él ha tomado como punto de partida la esfera, y yo la pelota".

J. - Pablo Serrano también tiene algo en esa línea.

A. - Sí.

J. - Tus primeras piedras respiran influencia de Brancusi.

A. - Las piedras, como otras cosas, son realmente tanteos: haces una cosa y después otra

que no tiene nada que ver.

Hay una cabeza que prácticamente está insinuada. Hay otras que, sin embargo, son más gestuales.

J. - Las otras están en la línea expresiva de los apóstoles de Oteiza; y en las primeras predomina la forma pura.

A. - Sí. Yo no les doy mucha importancia, a mí me sirvieron para tomarle un poco el pulso a la piedra.

J. - Sí, pero son la base que te te ha orientado hacia el tronco macizo.

A. - ¡Ah! sí, sin duda. Cuando retome la figuración, por ahí empezaré. No voy a empezar por lo que hacen los alemanes, que cogen un tronco, el motosierra y se ponen a trabajar.

Me falta un año de Bellas Artes, pero no tengo intención de terminar el último curso, es una cuestión ideológica. No considero que sea imprescindible el título, aunque la experiencia pedagógica en Bilbao, así como la de Donosti de ahora, han sido positivas. Pero no me interesa dar clases, además, no creo que lo haga muy bien.

J. - Pues Jose M^º (el que estuvo en la escuela de Tàrrega) está muy contento contigo.

A. - Bueno, es que yo creo que suplo con voluntarismo la carencia pedagógica.

Los textos que hay escritos sobre arte contemporáneo, los encuentro muy áridos (me comunico mejor con otras épocas) y muy intelectualizados, me aburren; en el tiempo libre que tengo me gusta leer, pero ya he leído muchos textos de esos y estoy cansado. Además pienso que como es más un asunto de tipo visual, me desplazo si es preciso a Kasel, Venecia... para tener información directa.

No tengo nada que ver con todo esto que se escribe sobre el arte contemporáneo. Mi forma de acceder al arte y mi propia obra, son otra historia. Pienso que la gente que está metida en todo eso es muy excluyente, tienen que sentar cátedra, y yo no estoy de acuerdo.

El arte actual tiene un aspecto de inmediatez, con el que tampoco conecto. La gente habla de la obra del año anterior como obra vieja, pero ¿qué pasa...?, es una cosa para el momento. Hay realmente una avidez de crear y consumir imágenes.

Yo no sé si estoy en la inopia o qué, pero no estoy dispuesto a dejarme llevar, son apuestas personales que haces.

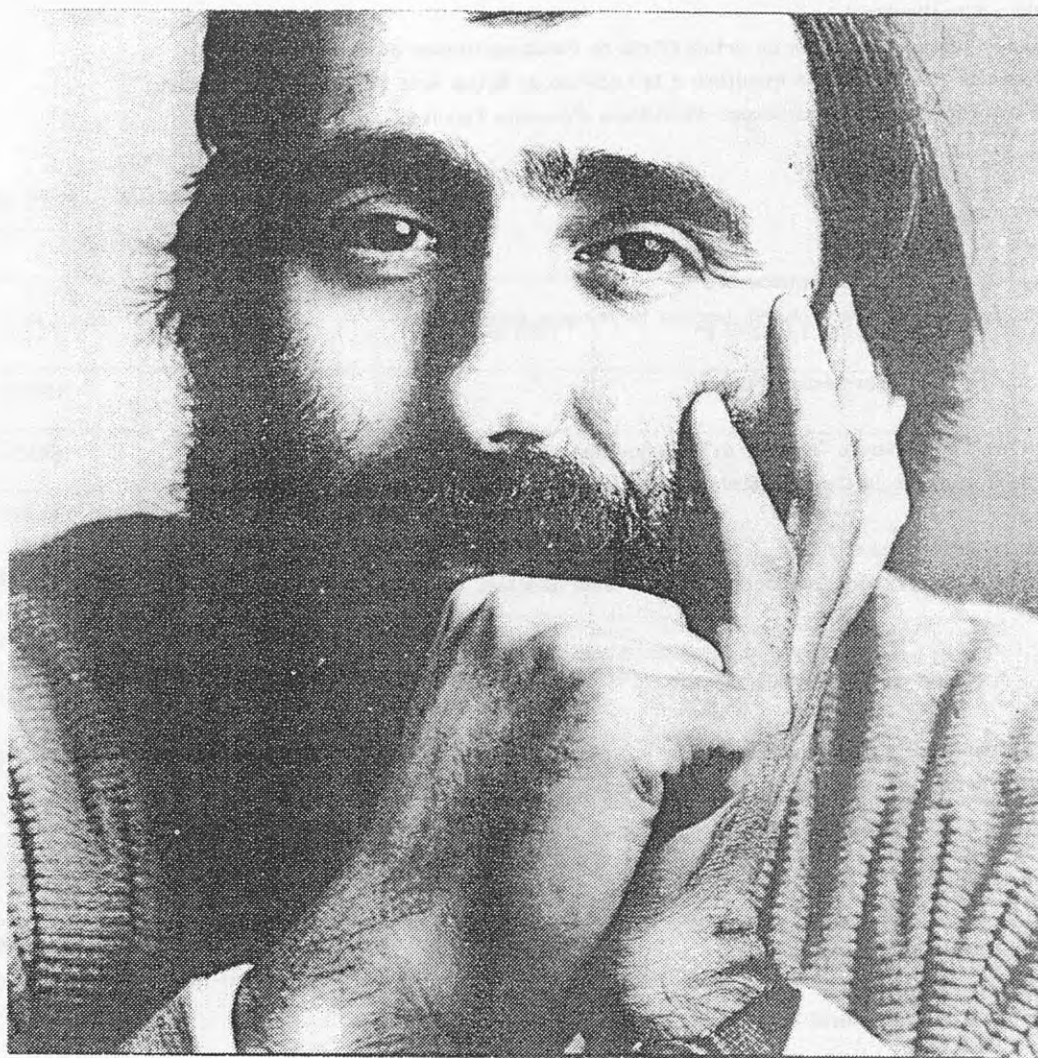
Si realmente la escultura que se hace hoy tuviera el carácter que tiene, por ejemplo, la de Oteiza, me sentiría arrastrado, pero es que me dejan indiferente. Yo tengo claro lo que quiero hacer y eso es lo que hago y nada más. Digo esto aunque hay cosas que se hacen en este país que me gustan.

Me parece muy bien lo que ha hecho Txomin con la exposición de Oteiza, que aunque a nosotros no nos descubre nada, sí lo hace para el gran público, y esta exposición va a situar a Oteiza en el arte contemporáneo. Yo descubrí a Oteiza en Madrid, cuando estaba haciendo Bellas Artes, y no entendía como había gente que estaba haciendo escultura y no conocían a Oteiza. Pero se entiende, porque él dejó la escultura y ha estado metido en otras cosas. No había documentación sobre Oteiza. Creo que esta exposición le va a situar en el lugar que le corresponde.

J. - ¿Qué sensación tiene la gente de tí, aquí en el pueblo?

A. - Antes la gente asociaba a los artistas con personas bohemias y desgraciadillas. Y, hace unos cinco años, tuve una racha muy buena: me dieron el Gure Artea, el primer premio en un concurso de San Sebastián, otro premio en Jaca..., hice también alguna exposición que me fue bastante bien. Entonces ves cómo cambia la valoración social sobre tí, y te miran de diferente manera. Y, claro, piensas: "ni lo uno, ni lo otro"; yo me dedico a hacer escultura y nada más, yo también trabajo diez horas, y me cuesta, más que a cualquiera, el poder vivir de mi trabajo; lo que pasa es que sí puede decirse que tengo suerte, porque trabajo en lo que me gusta.

Además tampoco me creo lo de los premios.



2. ÁNGEL GARRAZA.

1. CURRÍCULUM D'ÀNGEL GARRAZA.

Neix el 1950 a Allo (Navarra).

Estudia dibuix i pintura a l'Escola de Arts i Oficis de Pamplona-Iruinea (Navarra).

Durant el període 1971/76 estudia escultura a la Facultat de Belles Arts de Bilbao-Bilbo (Biscaia).

Desde 1976 és professor del Departament d'Escultura d'aquesta Facultat.

EXPOSICIONS INDIVIDUALS:

1979 Galeria Aritza. Bilbao-Bilbo (Biscaia).

Exposició retrospectiva (1974/79). Institut de Munguia (Biscaia).

1980 Galeria Ereña. Vitòria-Gasteiz (Àlaba).

1981 Fira d'Art Contemporani "Arteder 81". Bilbao-Bilbo (Biscaia).

Sala de Cultura de la Caixa d'Estalvis de Navarra. Pamplona-Iruinea (Navarra).

1983 Museu de Ceràmica. Barcelona.

Fira d'Art Contemporani "Arteder 83". Bilbao-Bilbo (Biscaia).

1984 Sala Gran Via 21. Caixa d'Estalvis Biscaïna. Bilbao-Bilbo (Biscaia).

Galeria "Ezkurdi". Durango (Biscaia).

1985 Galeria "Vanguardia". Las Arenas (Biscaia).

Museu de Belles Arts d'Asturies. Oviedo (Asturies).

EXPOSICIONS COLLECTIVES:

1974 Certamen "Ciudad de Valladolid". Sala de Cultura de la Caixa d'Estalvis Provincial de Valladolid.

1975 "Grupo 3x13". Caixa Laboral Popular. Deusto (Biscaia).

1984 "Escultura Vizcaïna". Galeria Windsor. Bilbao-Bilbo (Biscaia).

"Encuentros en Chamartín". Madrid.

"Artistas Navarros". Sala d'Exposicions de la Caixa Provincial. Vitòria-Gasteiz (Àlaba).

"II Muestra de Escultura de Euskadi". Tolosa (Guipúscoa).

1985-85 "III Premio Gure Artea", exposició itinerant per Bilbao-Bilbo (Biscaia), Salamanca, Sant Sebastià-Donostia (Guipúscoa), Vitòria-Gasteiz (Àlaba), Pamplona-Iruinea (Navarra) i Barcelona.

1985 "Homenaje a Gabriel Aresti". Aula de Cultura de la Caixa d'Estalvis Municipal. Bilbao-Bilbo (Biscaia).

"Korrika". Sala d'Exposicions de la Ciutadella. Pamplona-Iruinea (Navarra).

14 anys de Ceràmica del Seminari de Sargadelos. Lugo.

"III Muestra de Escultura de Euskadi". Tolosa (Guipúscoa).

"Bizkaiko Artea". Sala d'Exposicions del Banc de Bilbao. Bilbao-Bilbo (Biscaia).

PREMIS:

1974 Primer premi d'Escultura i primer de Dibuix al III Certamen de Belles Arts de la Caixa d'Estalvis Biscaïna. Bilbao-Bilbo (Biscaia).

Primer premi d'Escultura "Ciudad de Valladolid".

1975 Primer premi d'Escultura de la Direcció General de Belles Arts. Bilbao-Bilbo (Biscaia).

1976 Tercer premi al Concurs Nacional de Disseny en Ceràmica. Madrid.

Adjudicació de Mural Ceràmic, al primer Concurs Internacional de Ceràmica Mural. Autopista de l'Ebre. Barcelona.

1980 Primer premi d'Escultura a la Biennal Plàstica de Vitòria-Gasteiz (Navarra).

1982 Segon premi "Gure Artea" d'Escultura. Departament de Cultura del Govern Basc. Bilbao-Bilbo (Biscaia).

Premi de l'Excma. Diputació Provincial de València. "XI Concurso Nacional de Ceràmica". Manises

III Biennal Internacional d'Art de Marbella (Màlaga).

"Arte-Sport". Museu de Belles Arts. Bilbao-Bilbo (Biscaia).

1976 "Obra Múltiple". Galeria Alpha-serie. París (França).

1979 "Ceramistas Vascos". Galeria Aritza. Bilbao-Bilbo (Biscaia).

1980 "Ceràmica Contemporànea". Aula de Cultura de la Caixa d'Estalvis Municipal de Bilbao-Bilbo (Biscaia).

"16 Ceramistas Actuales Españoles". Pabelló de Xile. Sevilla.

"Feria de Ceràmica de Bussiere-Badil", representant a Euskadi. (França).

"Bienal Plàstica de Vitoria". Museu d'Art Contemporani. Vitòria-Gasteiz (Àlaba).

"Exposición de Artistas Navarros". Sala d'Exposicions de la Ciutadella. Pamplona-Iruinea (Navarra). "Semana Cultural". Pamplona-Iruinea (Navarra). Baiona (França).

"Otros Artistas Vascos". Galeria Joan de Serrallonga. Barcelona.

"Arte Latinoamericano y de Euskadi". Museu d'Art Contemporani. Vitòria-Gasteiz (Àlaba).

1981 Homenatge a "Henry Moore". Facultat de Belles Arts. Madrid.

"Ceràmica Española Actual". Claustre de les Franceses. Valladolid.

"Ceràmica Contemporànea". Casa de Cultura. Zamora.

"Homenaje a Picasso". Sala d'Exposicions de la Ciutadella. Pamplona-Iruinea (Navarra).

"Homenaje a Picasso". Galeria Aritza. Bilbao-Bilbo (Biscaia).

1982 "La Caja en el Arte". Bilbao-Bilbo (Biscaia), Pamplona-Iruinea (Navarra) i Estella (Navarra).

"Homenaje a Brassens". Mendizorroza. Vitòria-Gasteiz (Àlaba).

"Oficio y Arte". Palacio de Cristal IFEMA. Madrid.

"Premios Gure Artea". Galeria Recalde. Bilbao-Bilbo (Biscaia).

"XI Concurso Nacional de Manises". València.

1983 "I Bienal de Escultura". Sant Sebastià-Donostia (Guipúscoa).

"Autorretratos", exposició itinerant per Bilbao-Bilbo (Biscaia), Vitòria-Gasteiz (Àlaba), Sant Sebastià-Donostia (Guipúscoa) i Pamplona-Iruinea (Navarra).

"Bilbao 2.500". Aula de Cultura de la Caixa d'Estalvis Municipal. Bilbao-Bilbo (Biscaia).

1983 Accèssits d'Escultura "Gure Artea". Vitòria-Gasteiz (Àlaba).

Primer premi "Escultura Múltiple". Departament de Cultura del Govern Basc. Vitòria-Gasteiz (Àlaba).

1984 Segon premi "Gure Artea" d'Escultura. Vitòria-Gasteiz (Àlaba).

1985 Primer premi d'Escultura "Bizkaiko Artea", de la Diputació Foral de Biscaia.

MUSEUS:

Museu dels Països Catalans. Banyoles (Girona).

Museu d'Art Contemporani. Vitòria-Gasteiz (Àlaba).

Museu de Ceràmica de Manises (València).

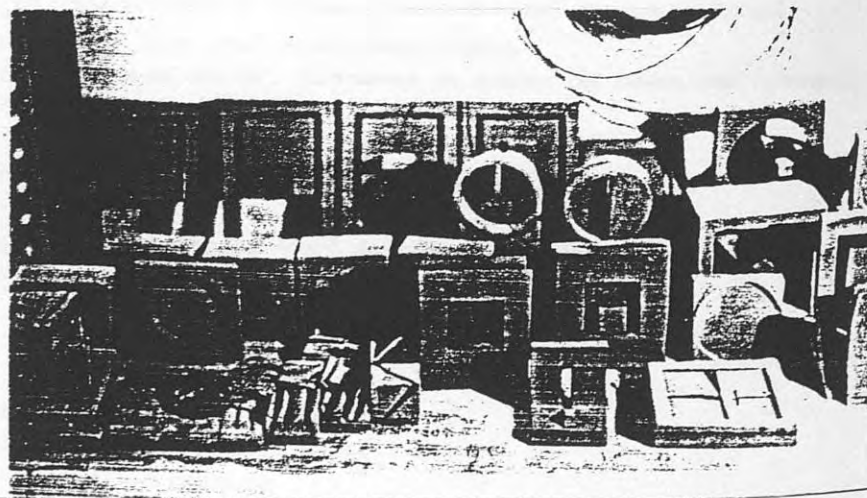
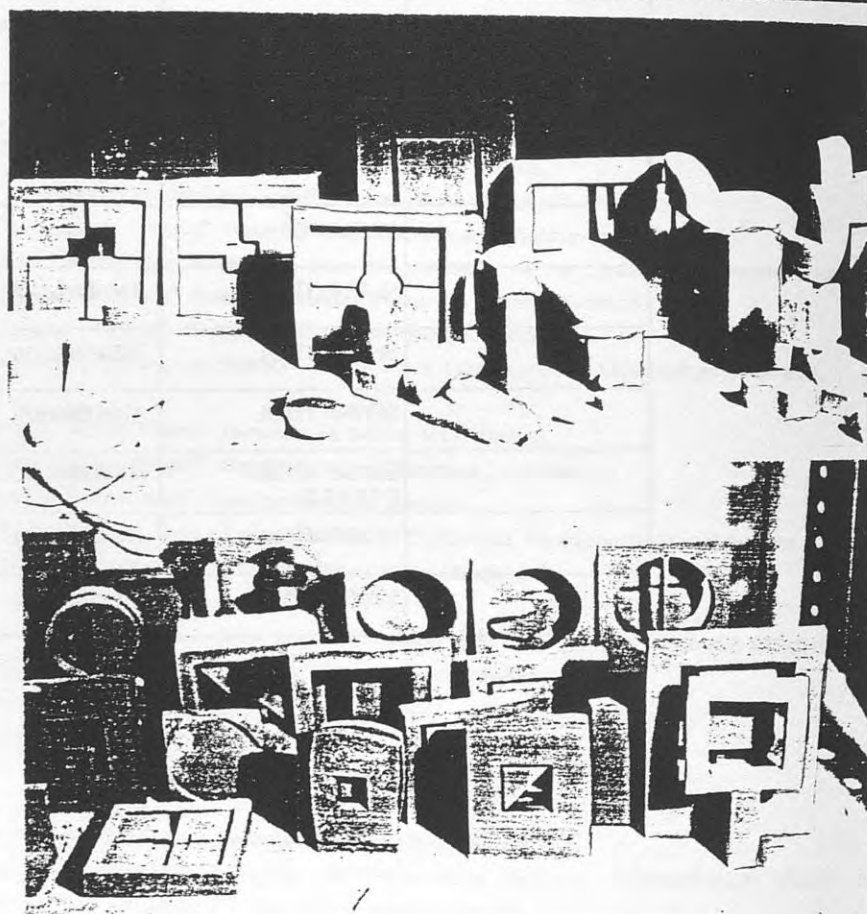
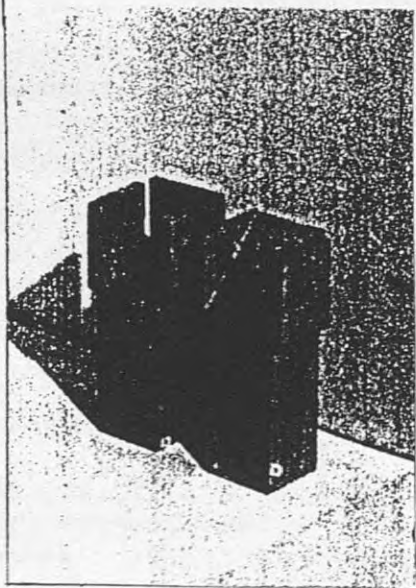
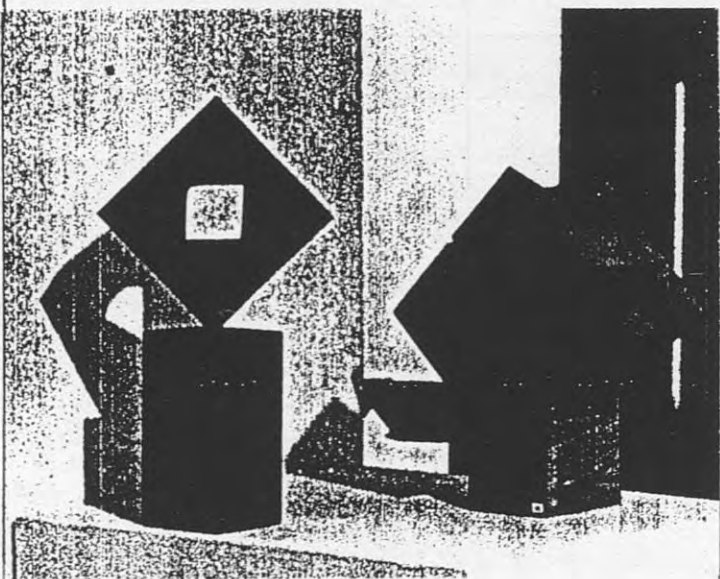
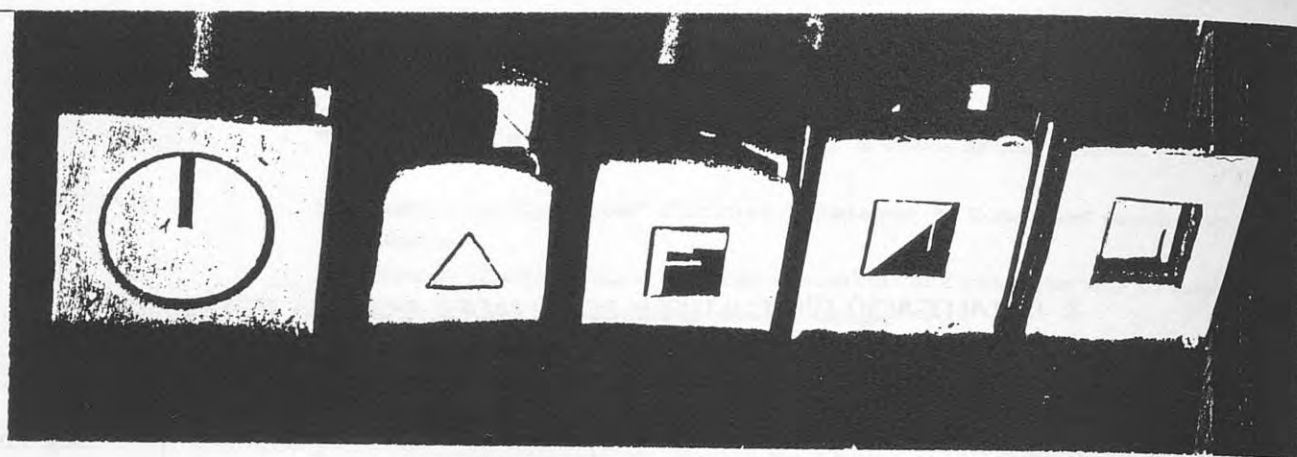
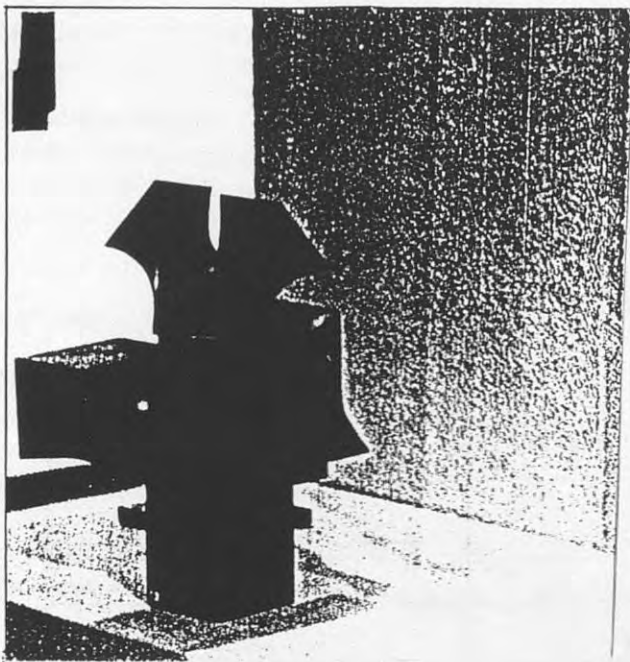
Museu de Ceràmica de Barcelona.

Museu de Belles Arts de Bilbao-Bilbo (Biscaia).

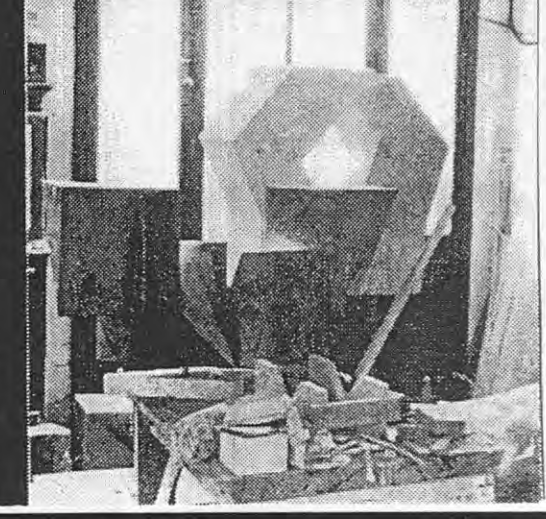
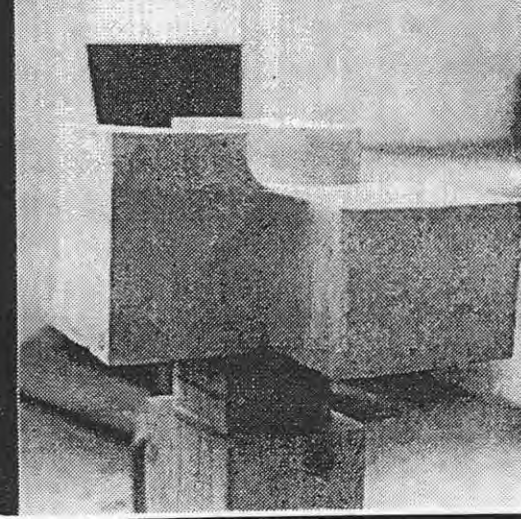
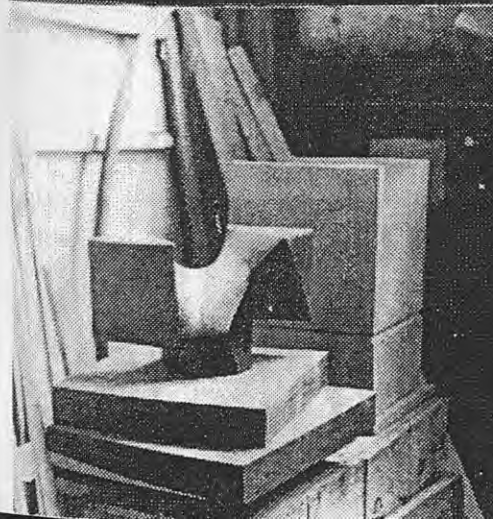
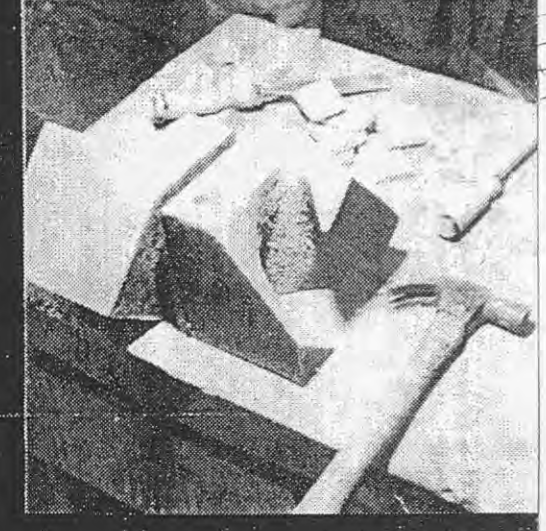
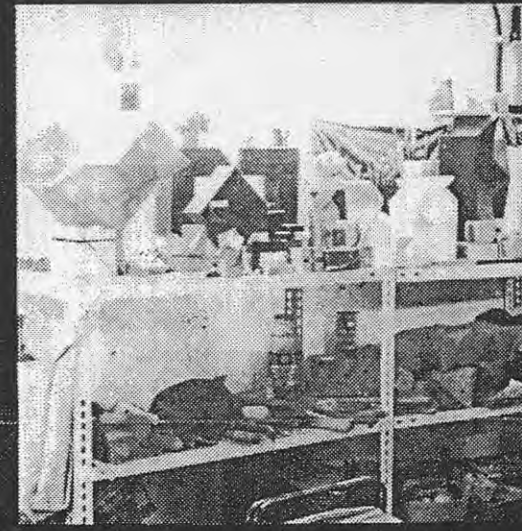
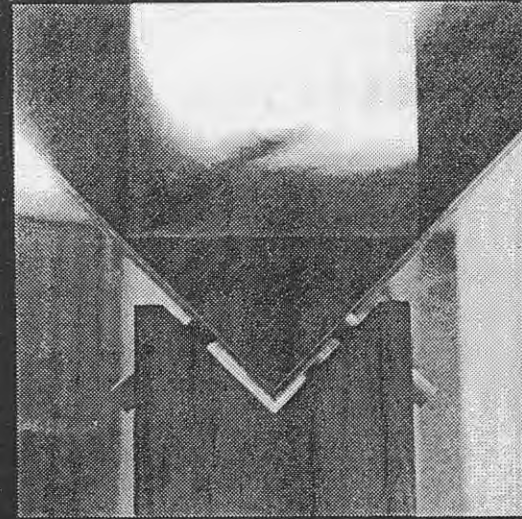
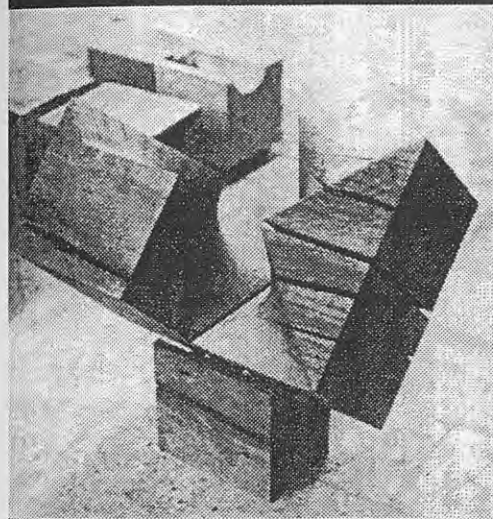
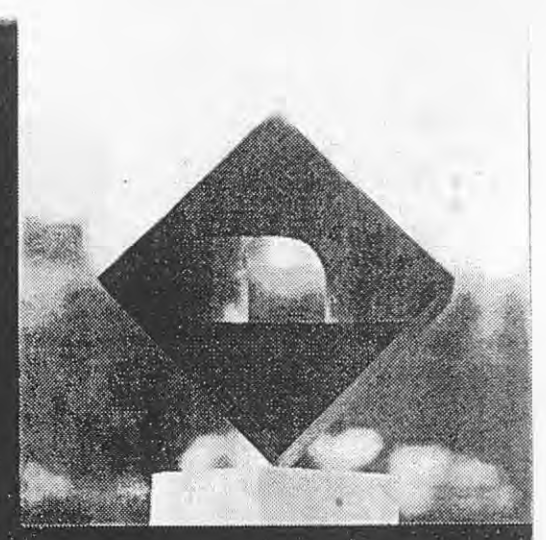
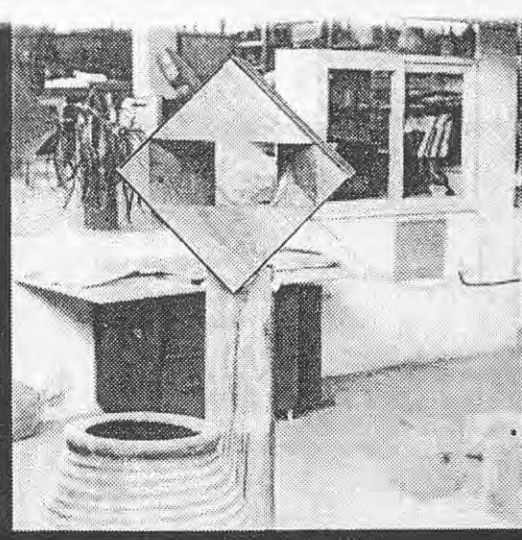
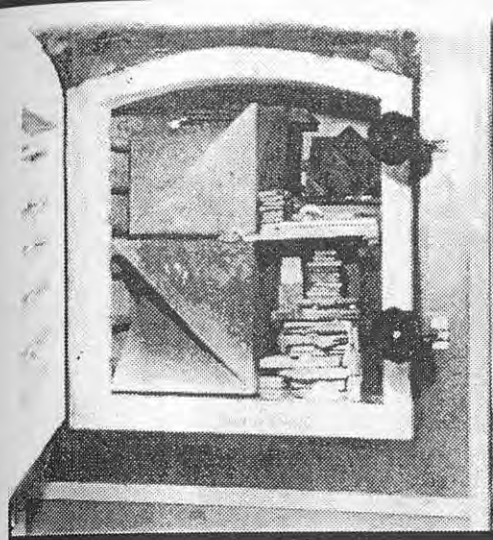
Museu de Belles Arts d'Asturies.

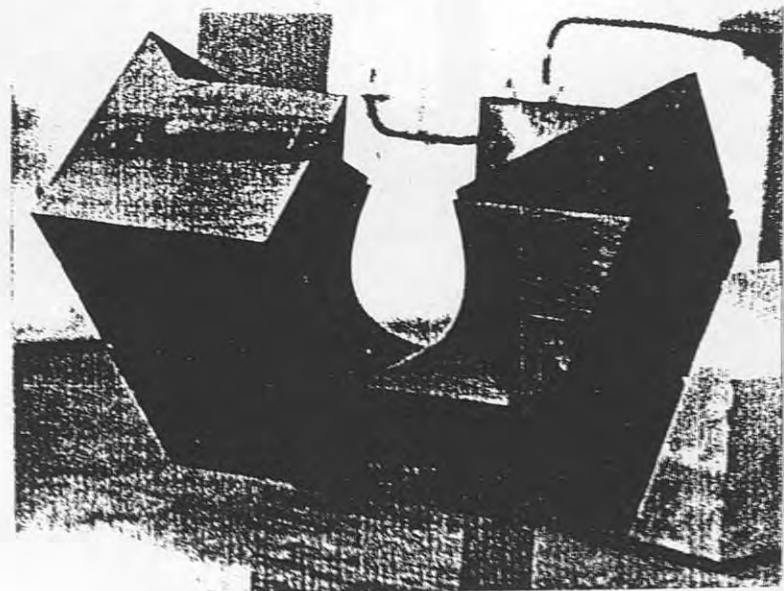
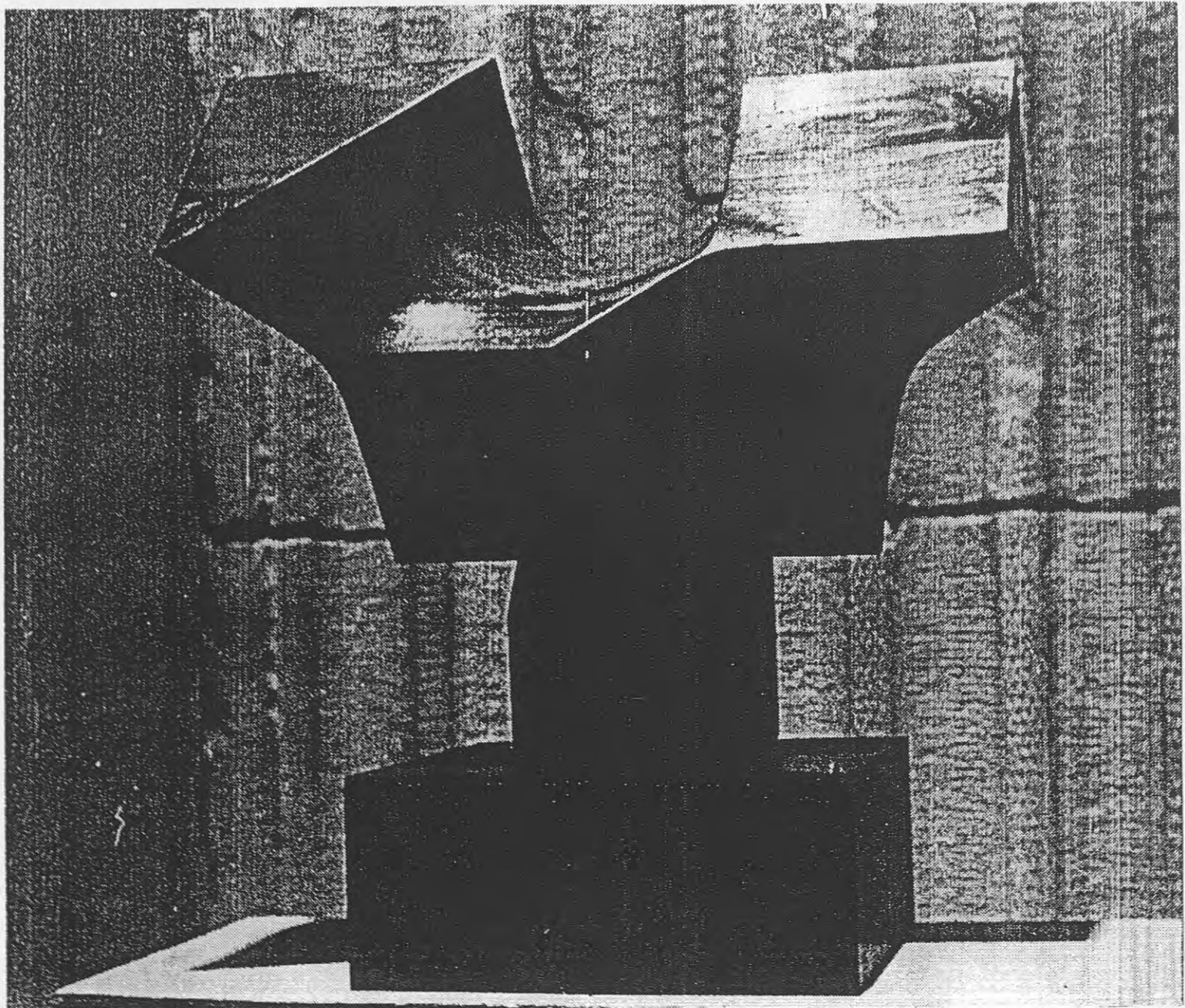
2. CATALOGACIÓ D'ESCULTURES REALITZADES AMB BIGA PER GARRAZA.

SÈRIE	NOM	MESURES	ANY	FUSTA	MATERIALS	POLICROMIA	MUSEU O COLLECCIÓ
	SENSE TÍTOL	190x080x040	1977/78	FUSTA			
	SENSE TÍTOL	050x040x025	1978/79	ROURE			
	SENSE TÍTOL	085x080x035	1978/79	ROURE			
	MAQUETES	30 cm.	1977/80	ROURE			
	SENSE TÍTOL	110x040x040	1980	ROURE			
	SENSE TÍTOL	190x080x035	1980	ROURE			
	SENSE TÍTOL	120x180x075	1981/82	PI			
	SENSE TÍTOL (MÒDULS)	030x300x230	1981/82	TAULÓ DE PI			
	SENSE TÍTOL	080x080x080	1982	ROURE			
	SENSE TÍTOL	190x070x080	1982	ROURE			

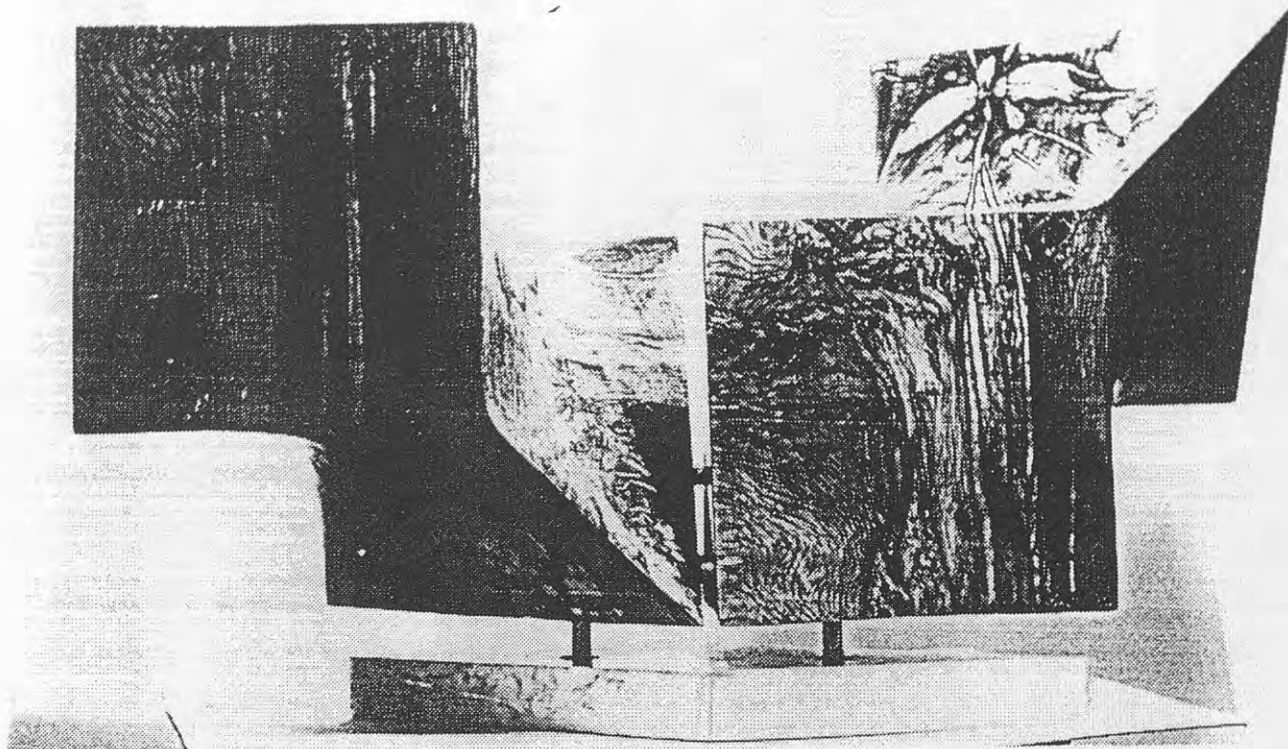


3. ESCULTURA REALIZADA EN BIGA.

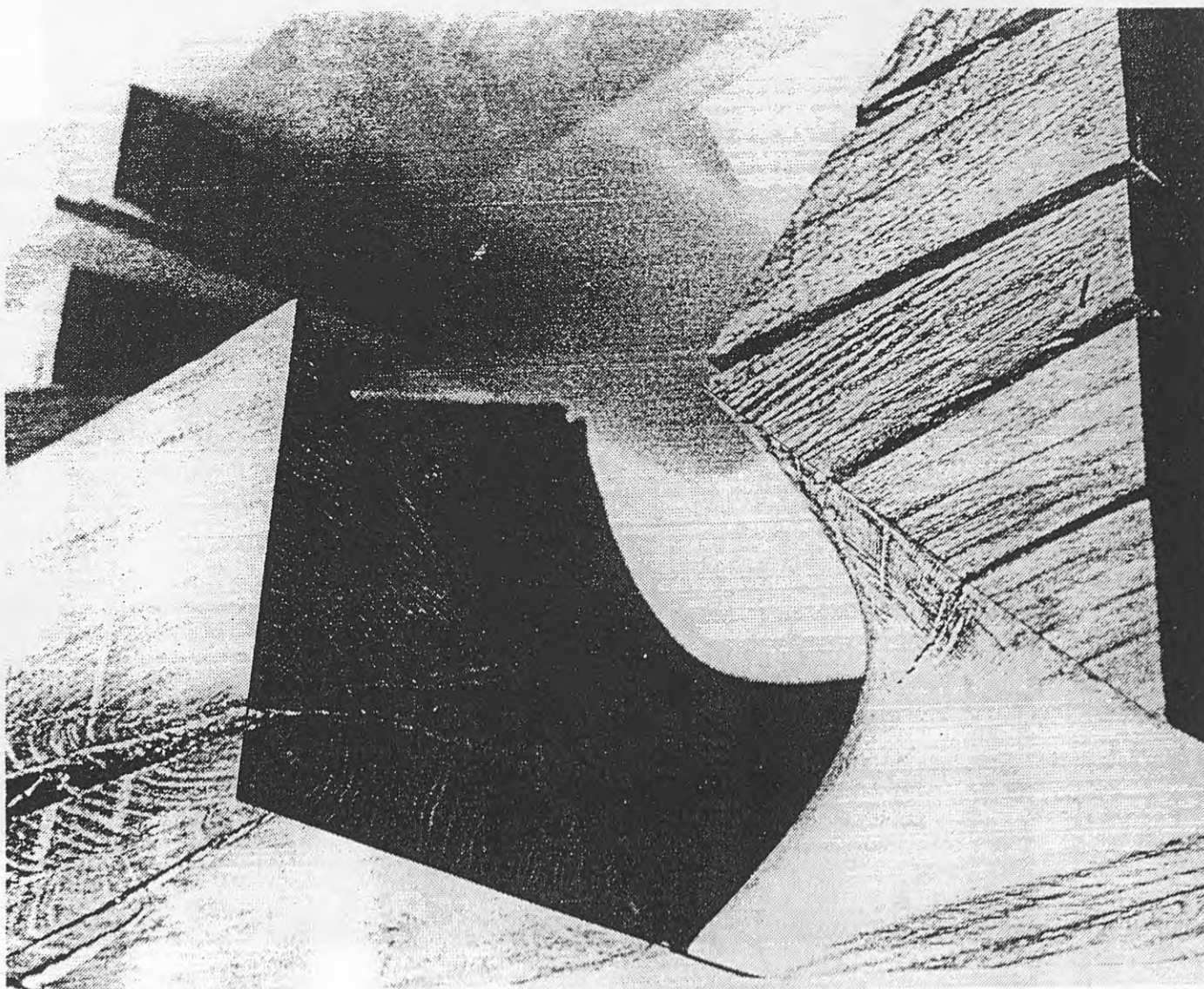




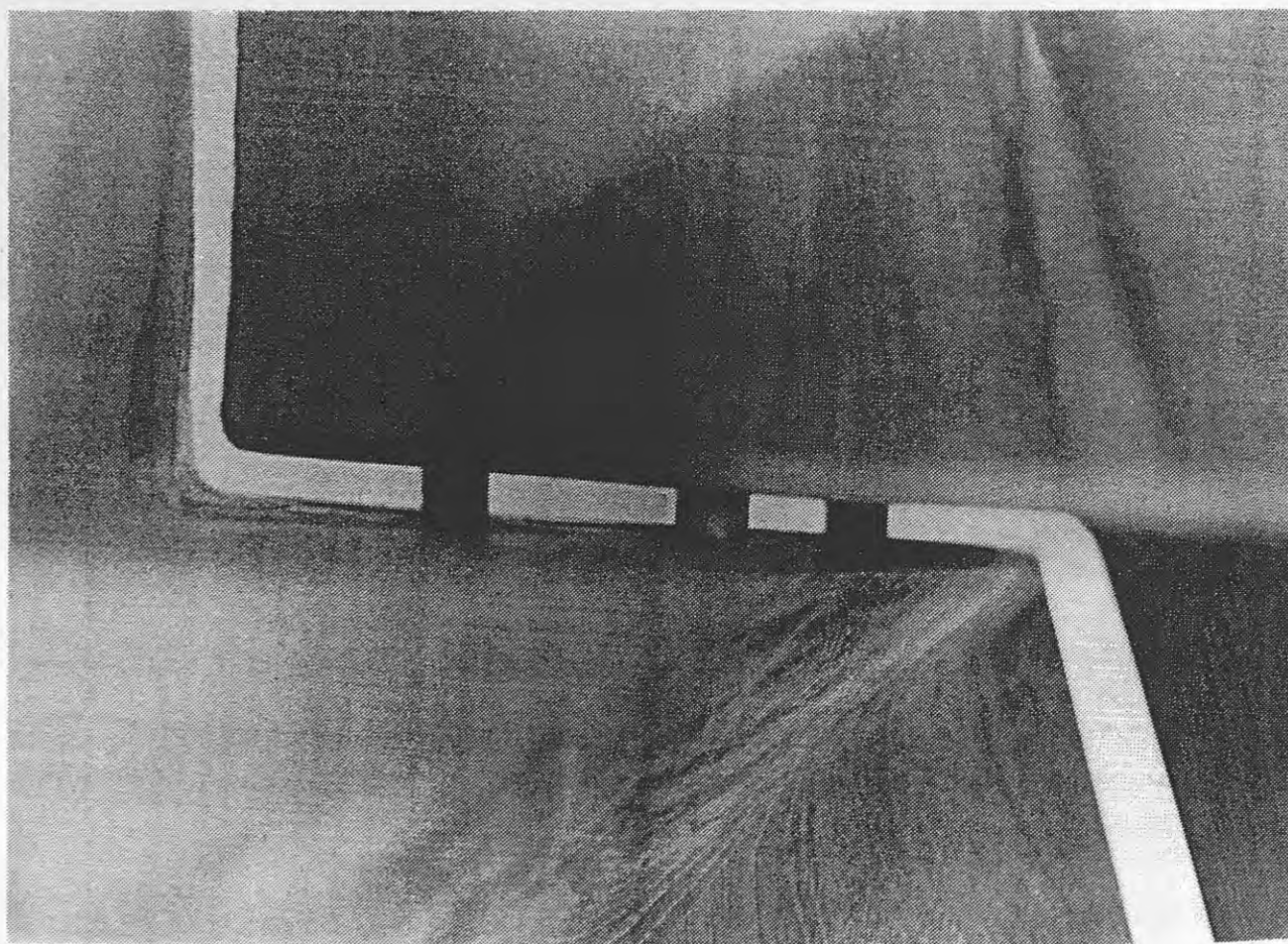
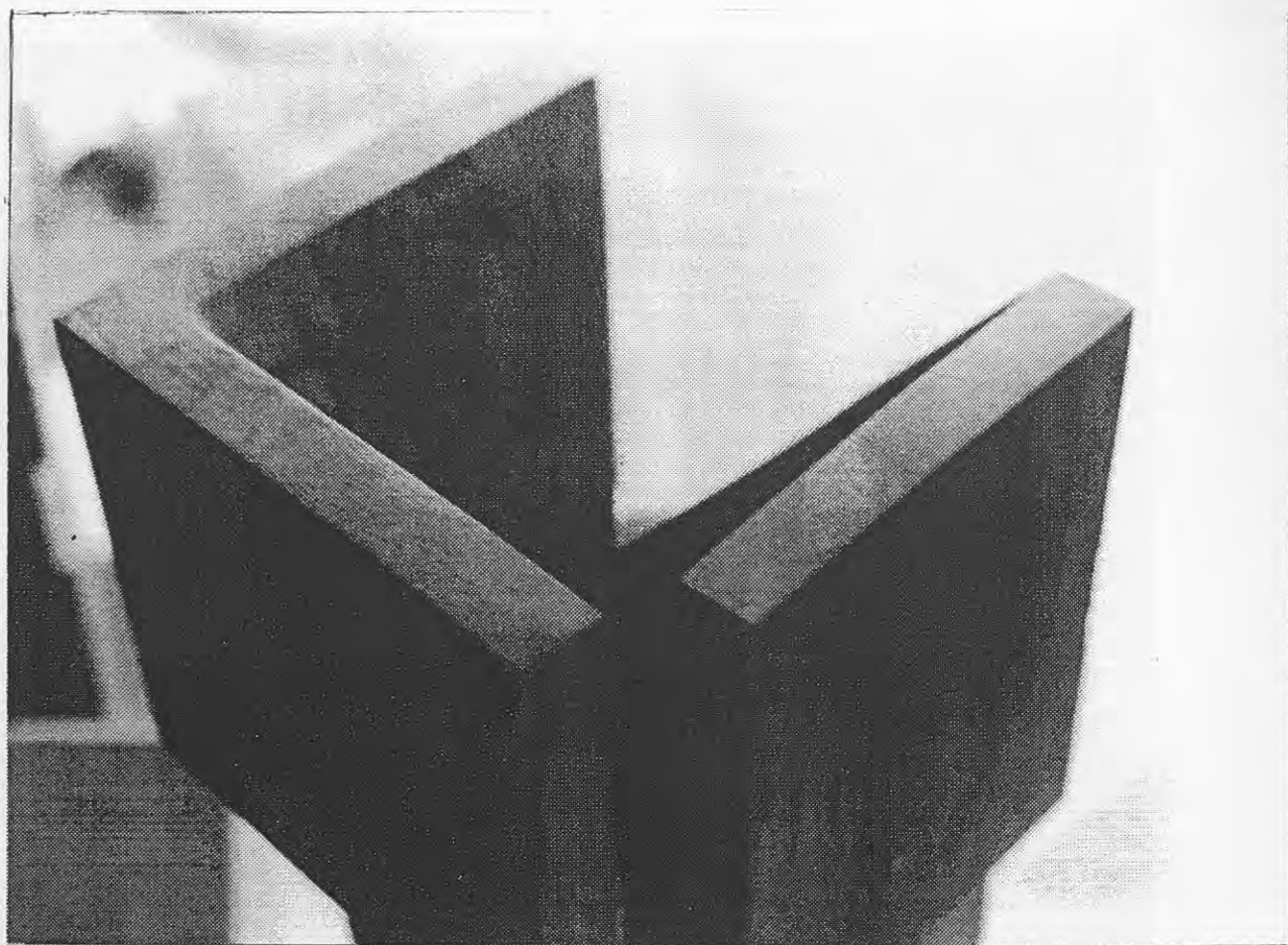
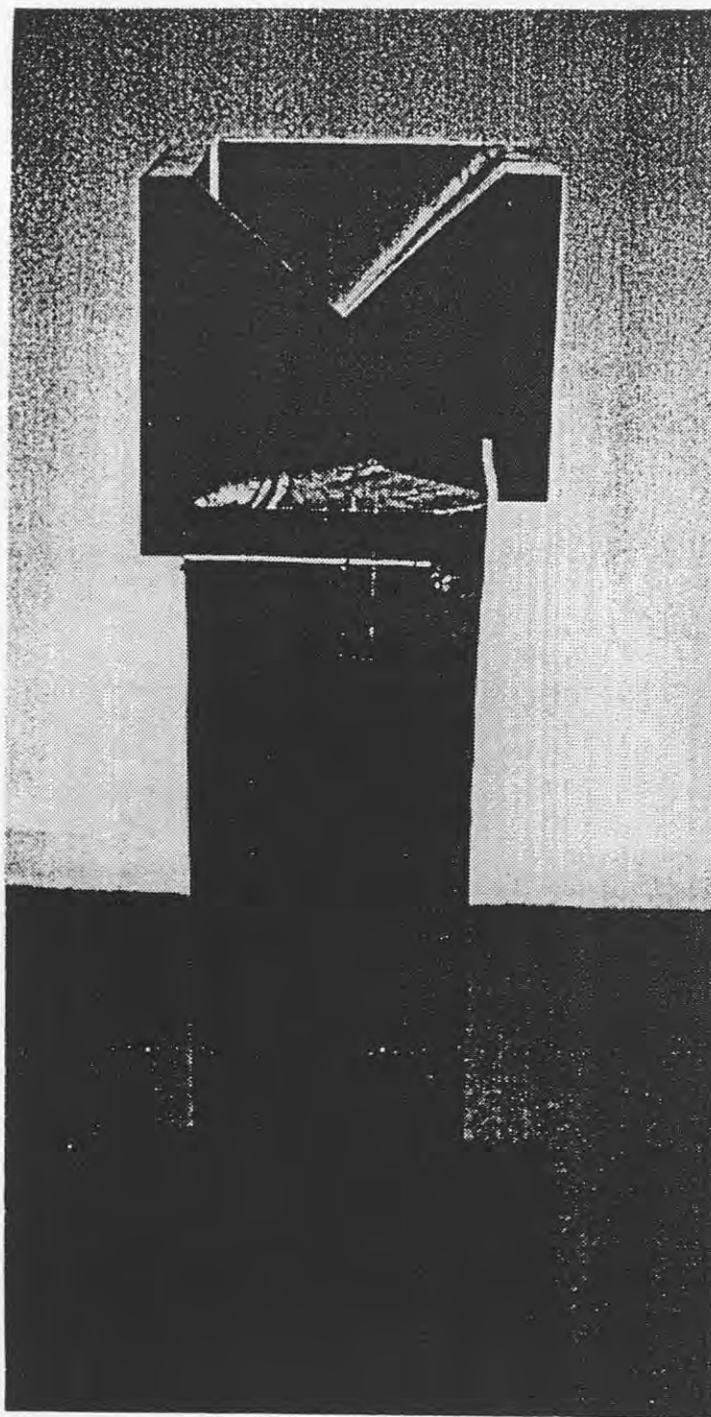
"S.T.", 1978/79, roure, 50x40x25 cm.



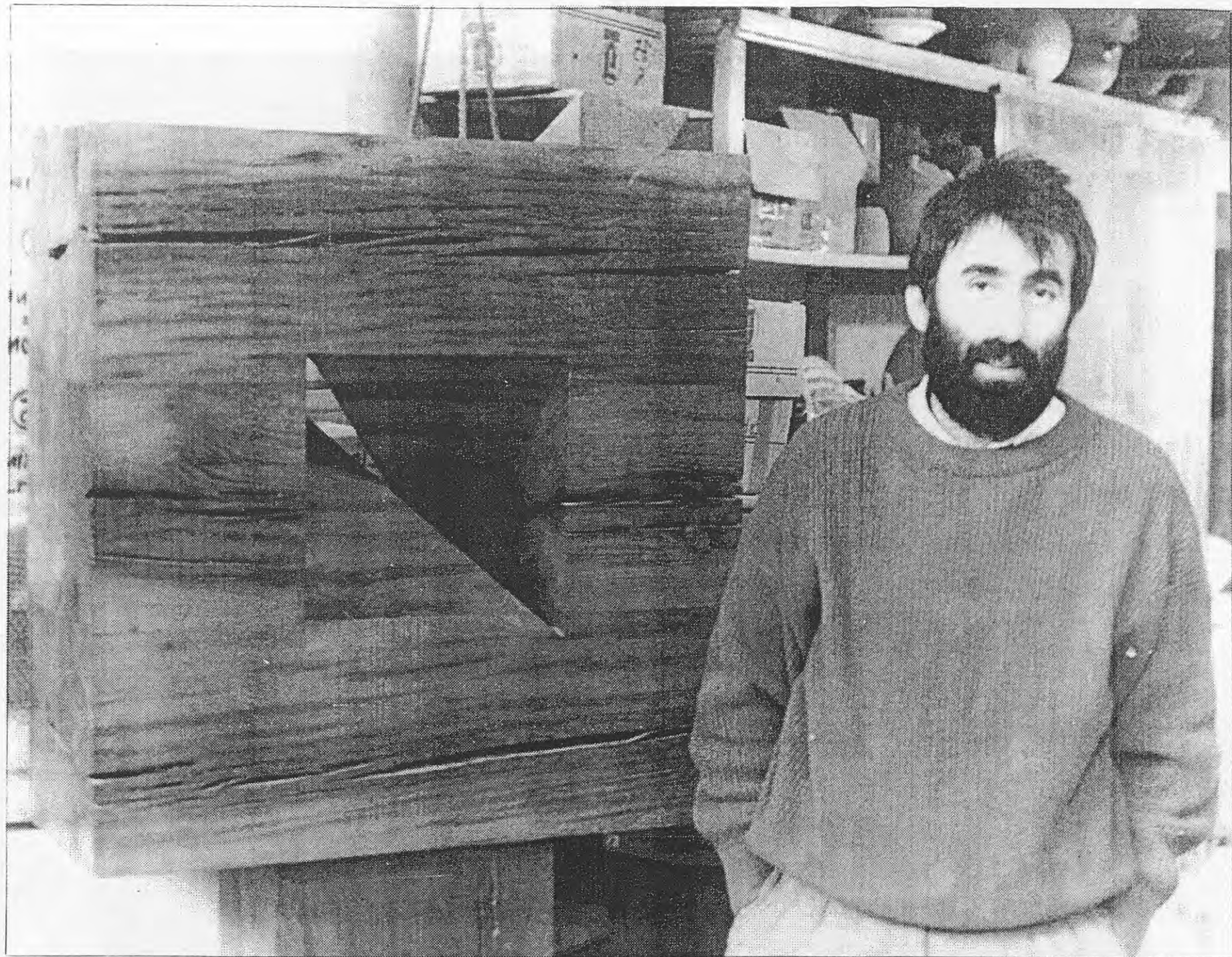
"S.T.", 1978/79, roure, 85x80x35 cm.



"S.T.", roure, 85x90x40 cm.



"S.T.", 1980, roure, 110x40x40 cm.

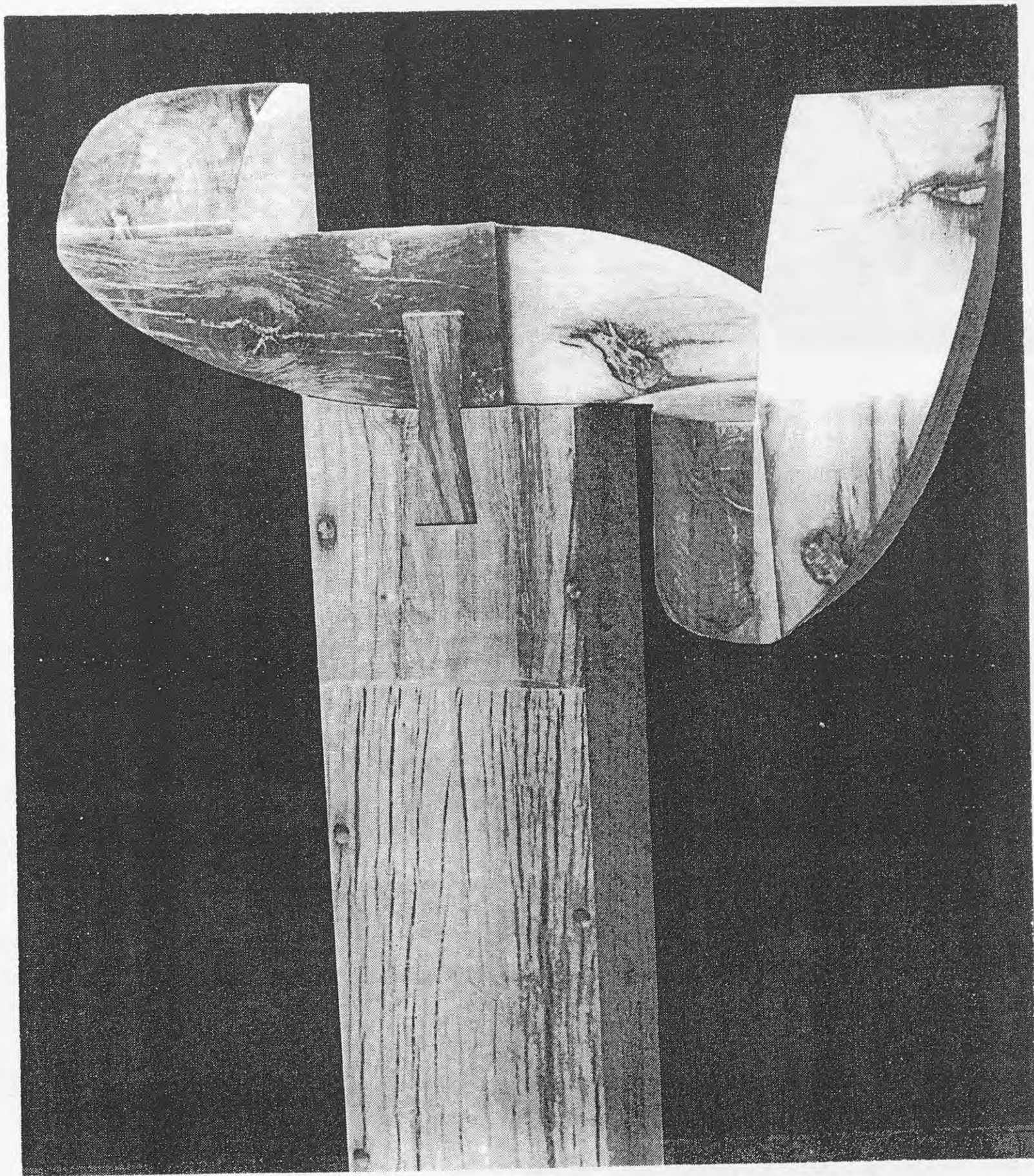


"S.T.", 1980, roure, 190x80x35 cm.

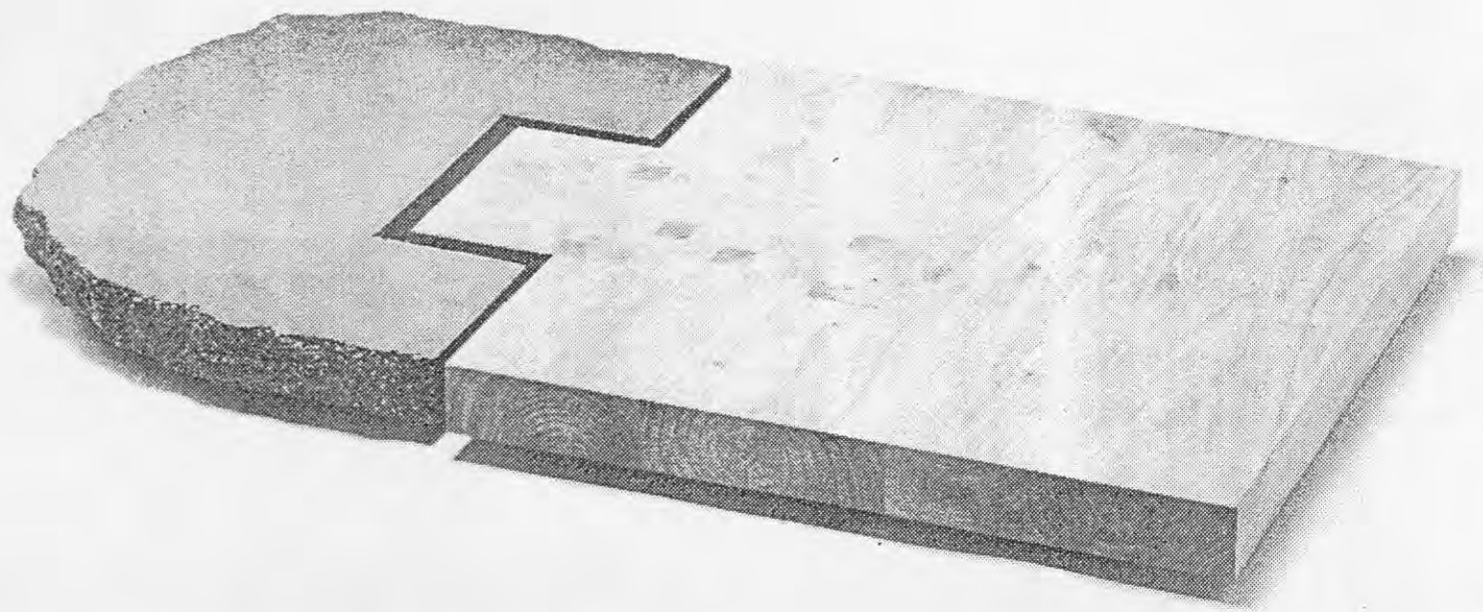


Christo, Jeanne-Claude - Pontons - C&A - Paris - MA - 1982 - 1983

"S.T.", 1982, roue, 80x80x80 cm.

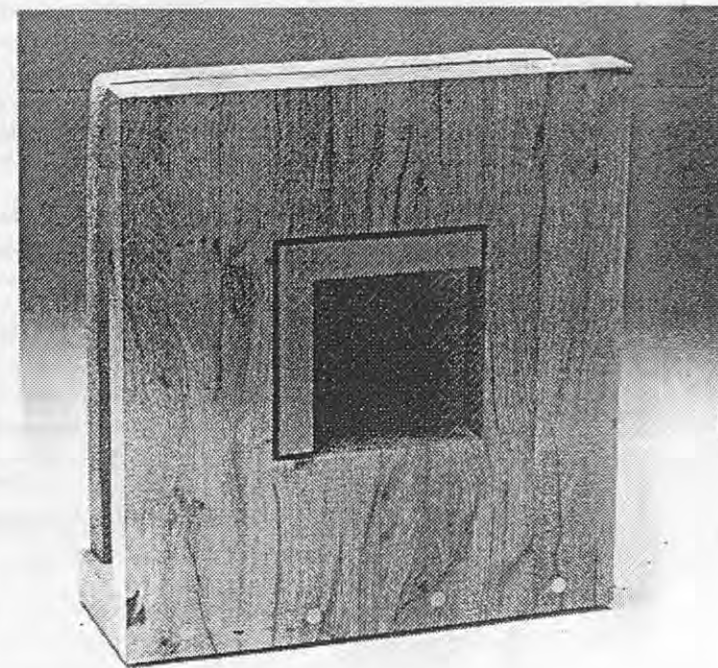
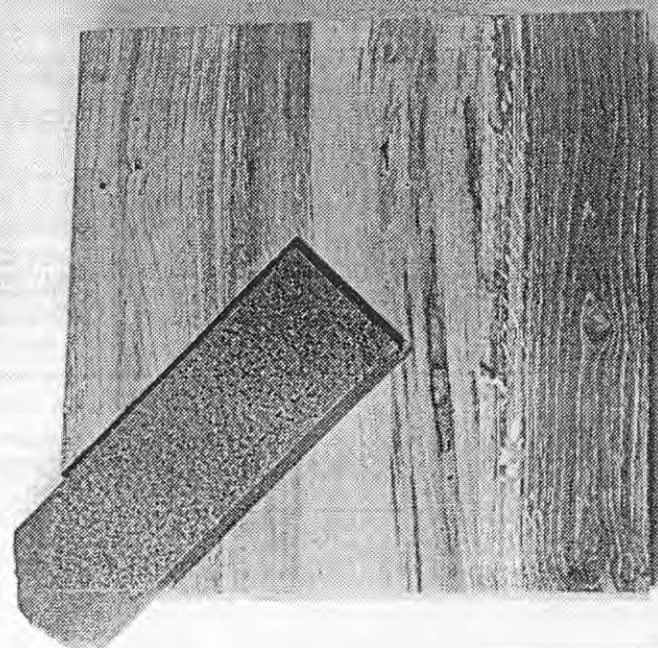
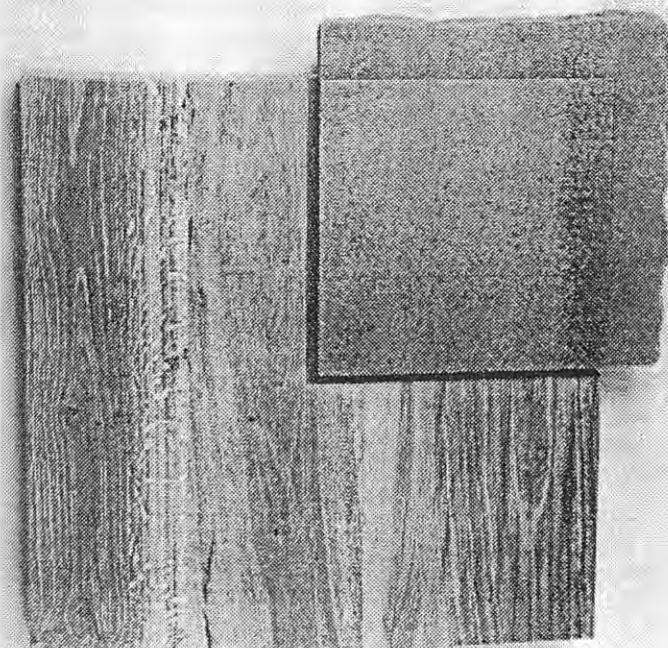
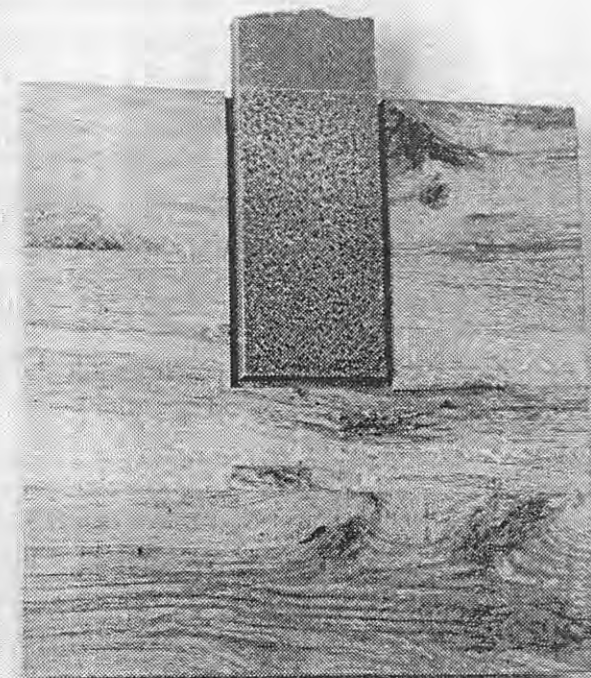
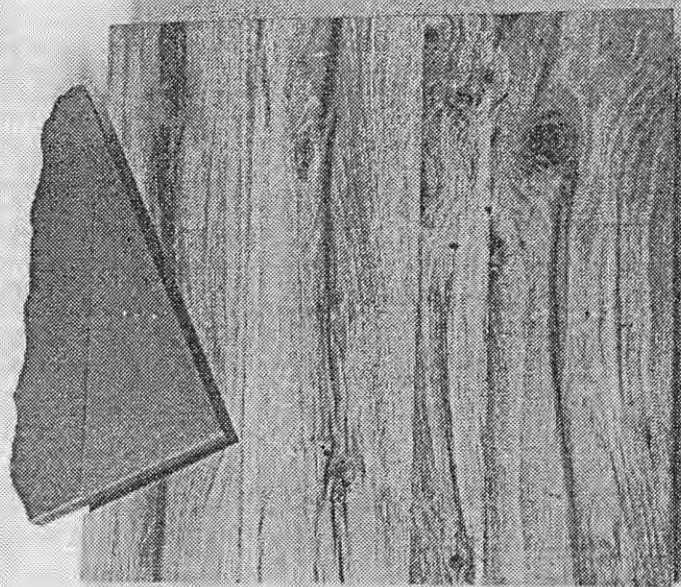
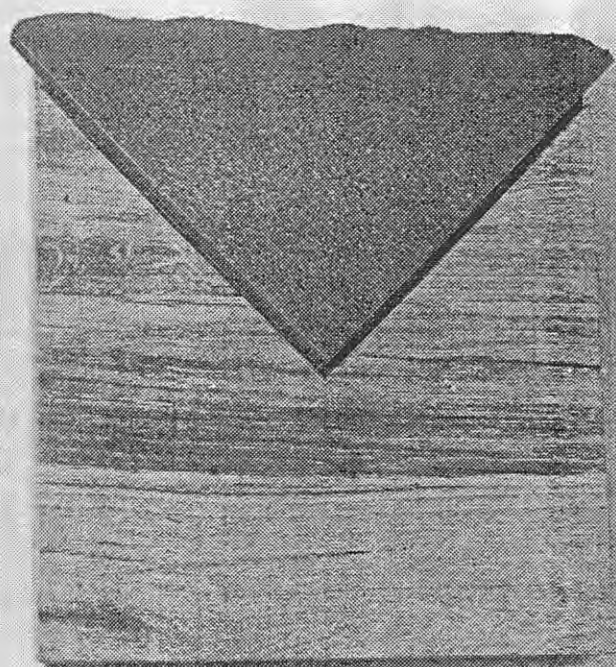
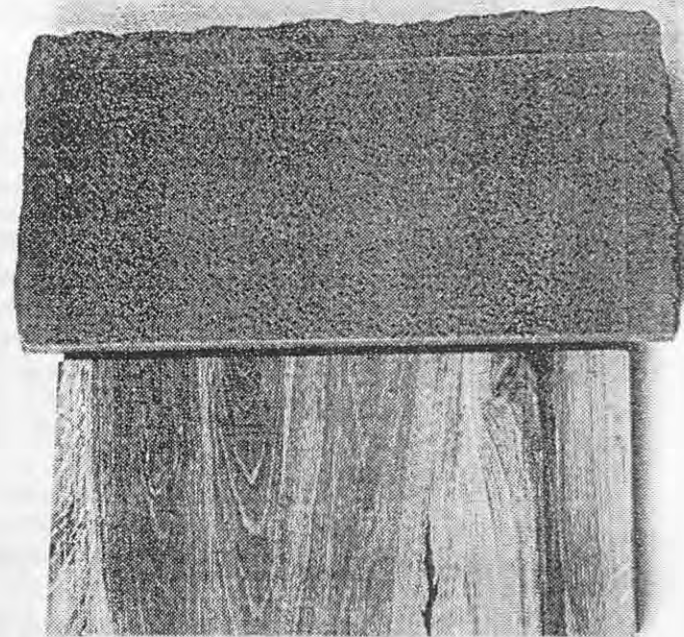
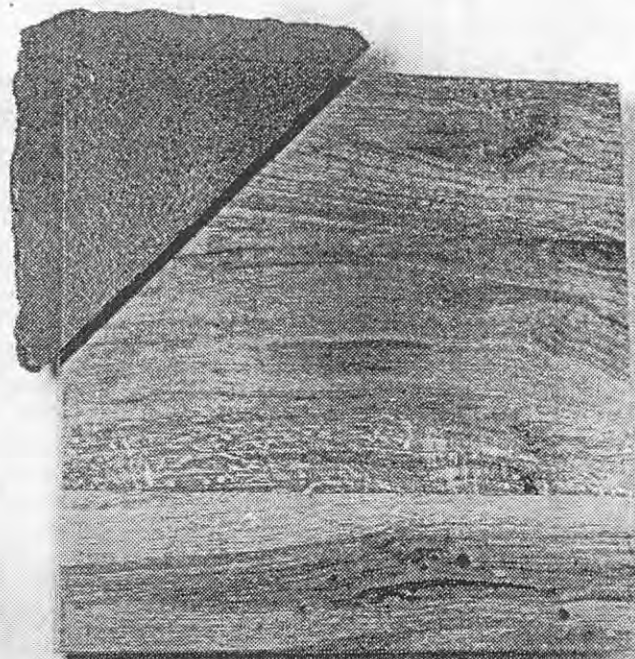
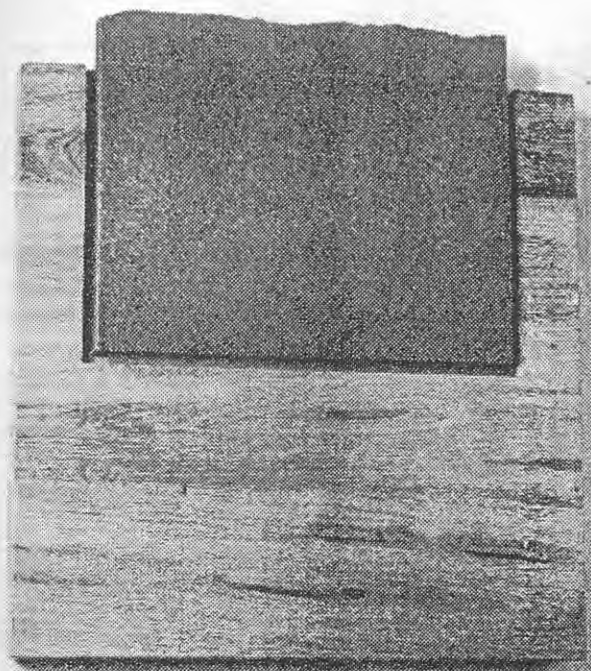


"S.T.", 1982, roure, 190x170x80 cm.



"S.T.", roure i ceràmica.





(Consultando catálogos y artículos de prensa).

Garraza - Mira, en esta entrevista debía hablar de la madera, su origen, las vigas de derribo...

Joan Valle - ¿Trabajas el roble?

G. - Sí, toda la obra la hice en roble. Trabajé con vigas de derribo.

En una época, la madera y la cerámica ocuparon un interés paralelo en mi obra; por un lado hacía cerámica y por otro lado hacía madera, y llegó un momento en que los intereses se juntaron. Es una época post-constructivista. Después, va empezando a haber artículos sólo de cerámica de alguna exposición colectiva; éste, por ejemplo, de A. M. Guasch.

Este otro trabajo lo hice para la Caja de Ahorros de Bilbao, es un mural que está colocado en la entrada.

Y esta otra pieza es de la época en que trabajaba la madera.

J. - ¿Es toda de madera?

G. - Sí. En ese tiempo, como ya te he dicho, tenía una clara vocación de relacionar la cerámica y la madera. La estructura era: un elemento de cerámica, bastante geométrico y un tanto minimal, conjugado con una parte de madera. Toda mi obra de esta época tiene esta relación cerámica-madera.

J. - Observo que constantemente utilizas la madera y no la viga o el tronco.

G. - Bueno, yo el tema de la viga lo tuve claro casi desde el principio, el aspecto sugerente del propio material, y de su origen, tenía una incidencia en la obra: sus grietas, sus texturas...

También tuvo importancia el hecho de ser un material barato, agradable, "majo", y que, aquí, lo encontramos con bastante facilidad.

J. - Y que después lo seccionas y lo conviertes en madera; te desprendes de la propiedad de bloque del tronco.

G. - Exactamente, del tronco, del origen.

J. - ¿Cuántos años llevas trabajando?

G. - Unos 12 años.

Esto es un libro de una exposición que hice en Oviedo.

Este es un premio de Bizkaiko Artea. Este premio se da aquí en Vizcaya.

J. - ¿Has participado en el Gure Artea?

G. - Sí, varias veces. He tenido varios premios, pero nunca el primero. He obtenido dos segundos premios, un tercero y un accésit. Ahora ya me he retirado de los premios porque pienso que es un tema muy peligroso, estando como estamos en la enseñanza. Además, todos sabemos que es una cuestión de azar.

Aquí tienes la obra más reciente, de hace tres años; ahora estoy haciendo cosas en cerámica totalmente, incluso meto hierro.

J. - La forma cerámica en realidad es muy laminar, muy próxima al hierro, al metal.

G. - La verdad es que es muy difícil estar, en estos tiempos, con un mismo tipo de obra permanentemente, ya que vas evolucionando.

En estas revistas hay una obra ya más reciente; está más próxima a las cuestiones que me pueden interesar ahora. También hay algunas pequeñas intervenciones con madera.

Ahora ha llegado un momento en que he empezado a aparecer en los artículos de prensa como ceramista y no como escultor. Lo que ha ocurrido es que, en un momento determinado, me he desmarcado, o me han desmarcado (esas cosas nunca se sabe como surgen); cada vez te metes más en el medio cerámico y, también, mi obra ha ido interesando más a la gente relacionada con el mundo de la cerámica. Hay un tipo de canales internacionales en los que interesa mi trabajo en cerámica.

El año pasado también participé en Arco. Tenía bastante obra; estaba con una galería de aquí, de Bilbao.

Este es un trabajo que he hecho recientemente para Telefónica; es un mural que ya está colocado; esto que ves es el proyecto.

Aquí puedes ver tres exposiciones que se hicieron en Bilbao, "25 Artistas Vascos".

Esta otra es una exposición que hice en Burgos el año pasado.

Este trabajo es un panel muy grande (4x4 m.) que va sobre la pared; es como un muro. Recuerda un poco la estructura de los mosaicos, en dos tonos, y grabado con los dedos; es una cosa muy gestual. Este tipo de trabajos son los que estoy haciendo ahora y que me interesan mucho.

Sí en un momento me interesó la relación coherente entre la cerámica y la madera, más

tarde dejé de tener este interés y busqué otro tipo de relaciones con el trabajo, cada vez más cerámico. El barro, como elemento expresivo, va cobrando interés en mi trabajo y voy des- terrando otros materiales.

Tengo un estudio bastante importante de muestras sobre diferentes tipos de pasta, que es mi tesis. Creo que es interesante y se podría publicar. La gente que la ha visto se ha mostrado muy interesada; el problema es que tengo que ordenarla. Es una investigación de pasta: cerámicas con todo un proceso a base de diferentes materias de origen que he utilizado (algunas materias son cerámicas propiamente y otras no pertenecen al campo de la cerámica tradicional). Me he metido en un campo experimental, trabajando con materiales que nunca se han empleado en cerámica y, todo esto, me ha dado una gama de materiales riquísimos en colores, en calidades y en comportamientos.

Son pruebas que van, desde placas de material con numeración y medidas para observar la contracción una vez cocidas, lo cual da una gama amplísima, hasta pruebas con los mismos materiales pero variando algún elemento (por ejemplo, ponerlos en horizontal), para observar cómo se deforman (en función de su composición) en el horno.

Todas estas pruebas están reflejadas en estas fichas, constituyendo un material importante ya que, en cada ficha, se ha incluido la composición, la plasticidad, la temperatura de cocción el color, la contracción, las deformaciones..., y un montón de observaciones. Los análisis químicos me los han hecho con ordenador; por tanto los materiales están hechos teniendo en cuenta las proporciones y la composición química. Con esta información, cualquiera que entienda un poco del tema, puede sacar conclusiones en relación al tipo de pasta que es y como se va a comportar.

Todo este estudio me sirve muchísimo para mi trabajo en cerámica, lo que pasa es que terminarlo requiere dedicarse por entero a él durante un año: ordenarlo, darle un cuerpo teórico, unos antecedentes, sacar conclusiones, relacionarlo con mi trabajo..., para que pueda constituir una tesis.

Hay, en cerámica, muchos estudios sobre esmaltes, en cambio sobre pastas no conozco absolutamente nada.

J. - ¿Qué son las pastas?

G. - La base, el material. La gente compra un barro y después investiga con esmaltes encima yo lo he hecho al revés, he cogido las pastas y he hecho un calendario de miles de pastas cerámicas de diferentes calidades, para no tener que esmaltar, ya que la propia materia es ya el material definitivo.

J. - Seguro que hasta las empresas de cerámica están interesadas.

G. - Ya te digo que el tema es muy interesante. He invertido cuatro años en este estudio.

El problema es que acabar este estudio supondría no hacer obra durante un año, y ahora es un mal momento ya que tengo muchos proyectos: participo en una exposición de cerámica en Italia, soy uno de los seis ceramistas españoles que van a una exposición mundial de cerámica en Seul, una exposición de cerámica en Zaragoza en mayo, otra en Valencia en Noviembre, en octubre aquí en Bilbao; y es una pena dejar esta dinámica de trabajo para hacer la tesis.

J. - ¿No puedes buscar a alguien que te ayude?

G. - Es difícil. Los que trabajamos en escultura no estamos habituados a redactar y nos cuesta mucho tiempo el poder expresar los estudios; este es otro inconveniente más.

J. - ¿Hablamos un poco de tus esculturas?

G. - Ésta es una de las primeras que hice, está hecha con piedra y madera. Como ves, siempre he tenido la vocación de mezclar materiales.

J. - ¿No es de roble, verdad?

G. - No, es madera de Guinea y piedra.

J. - Sí, piedra fuerte y dura.

G. - Esta otra es de pino de derribo; son unas vigas que conseguí. Es una especie de mesa.

En esta época me interesó un poco el origen del material.

En mis primeros trabajos me interesaba mucho el escultor catalán Corberó.

Estas obras que ves ahora, las hice en la Facultad, de estudiante, hace muchos años ya; son de mármol. ¡Como jugábamos!, ¿eh?; cuánto ha cambiado el concepto de la escultura, esa inmediatez actual...

Mira, esto es un mural de terracota que hice.

Tengo esculturas en madera pequeñas y grandes. Esta otra pieza de madera, ya empieza a respirar un poco ese mundo que hemos visto.

J. - Sí, se nota.

G. - Estas piezas, son unas estelas que hacía combinando la madera y la cerámica.

Este mural lo hice hace muchos años, está en un área de servicio de la autopista Barcelona-Zaragoza; fue el resultado de un concurso internacional, y crean que se colocó en el año 1974.

J. - Manolo Safont (el ceramista de Onda) también tiene uno, ¿le conoces?

G. - Personalmente no, pero sí que tiene un mural.

J. - ¿De dónde viene esa preocupación tuya por la geometría?

G. - Es una constante generalizada en nuestra época, posiblemente debida a la influencia del post-racionalismo, en el País Vasco es patente esta preocupación. También es un tema importante la influencia, en nuestra generación, de Chillida y Oteiza, sobre todo de este último.

Esta obra la tengo aquí abajo, es otra de mis primeras obras. Cuando la veo reconozco que es de corte Bauhaus. Es una pieza bastante grande.

J. - Parecen módulos que has ido componiendo.

G. - Sí, es un trabajo de combinatoria, modular. Es de las pocas piezas en las que se ve el origen: es una viga rebajada, en la que se inserta un elemento en la parte de arriba.

J. - ¿Las piezas están numeradas o tienen nombre?

G. - Ninguna tiene nombre.

J. - ¿Sabes cuántas piezas en bloques de madera has hecho?

G. - No sé, no tengo ni idea. Todas estas piezas que ahora ves, muestran una clara vocación por mezclar la cerámica y la madera.

J. - ¿Las has vendido?

G. - La mayoría de éstas están vendidas.

J. - ¿Quién las compra, coleccionistas o entidades?

G. - Un poco de todo. Tengo cosas en el Museo de Bilbao. Hay algunas piezas muy similares, es decir, que con el mismo planteamiento, pero con diferentes estructuras, he llegado a hacer hasta siete variaciones.

J. - Desde un punto de vista mercantil, supongo que tendrán más salida las obras rigurosas; porque todo esto que se está haciendo ahora...

G. - Pues no sé que decirte. Pienso que el rigor es muy subjetivo, las cosas cambian; antes yo era muy riguroso en cuanto a la forma, por ejemplo, o en cuanto a los procesos o al método a seguir, en ese aspecto ahora soy mucho menos riguroso, o persigo otro tipo de rigor. Quiero decir que unas veces el rigor está en unas cosas y luego en otras; unas veces, por ejemplo, el rigor puede consistir en acabar bien las piezas y, otras veces, puede estar en el hecho de trabajar y desarrollar un mismo planteamiento de diferentes formas.

La obra que hago ahora es muy diferente de la que hacía hace diez años; antes me preocupaba por una arista, por un corte o por una unión perfectamente definida, y pensaba que si no lo hacía así, mi obra se desmoronaba. Sin embargo ahora me preocupan otro tipo de cuestiones relacionadas con la soltura gestual, con la impresión en la materia, etc.

Pero todo esto no es gratuito, sino que comporta mucho trabajo y muchos tanteos, hasta que sale realmente lo que estás buscando.

Probablemente, lo que pasa es que son procesos de trabajo diferentes.

J. - El rigor, ahora, lo situas en el método.

G. - Sí, e incluso persigo un concepto más riguroso, pretendo que la obra sea más personal y más auténtica.

J. - ¿Más sensitiva?

G. - Exactamente, quizá haya cambiado un poco el esquema. Cuando veo estas obras mías anteriores, las encuentro cargadas de influencias más o menos próximas. Quiero pensar que la obra que hago ahora es más personal, más definida, más rigurosa y, quizá también, más crítica en sí. Antes la elaboración era muy medida, hacía una maqueta y luego hacía un objeto, es decir, todo estaba muy controlado del principio al fin; digamos que era una obra con menos sorpresas. Actualmente tiene, para mí, gran importancia el factor sorpresa en esta obra cerámica que estoy haciendo, porque sino, consiste en hacer una escultura, que podría estar hecha de cualquier material, en cerámica, y no se trata de eso. Se trata de hacer una escultura de barro, entendiendo el diálogo con el barro.

J. - O sea, eres partidario del concepto de entender la materia y respetarla.

G. - Sí, ese tema siempre me ha preocupado; creo que es el nexo de unión que veo al conjunto de mi obra, en la que siempre ha habido una exquisitez por la materia. Para mí, es de gran interés observar cómo es la materia, qué sugerencias ofrece: las grietas que surgen, el proceso de los materiales..., por eso siempre he elegido materiales cuyo proceso fuera un tanto artesanal, y los pudiera trabajar yo, aunque, a veces, con alguna ayuda.

J. - ¿Por qué eliges los procesos artesanales?

G. - No sé, creo que la palabra artesanal tiene una doble lectura, parece que es algo peyorativo por un lado, pero yo pienso que no; yo me refiero a obras que no son de carácter minimal, en las que lo menos importante es el proceso, y lo que importa es el objeto. A mí me interesan más los procesos que el objeto en sí.

J. - Sí, es cierto, algunos minimal rechazan el proceso manual.

G. - Sí, y sin embargo, para mí es muy atractivo. Yo conecto más con un tipo de escultura más sensible, con la que recuerda incluso procesos muy manuales y elementales, y con los que se consigue una escultura muy importante; y, además, que los procesos (soldaduras, remaches, etc.) los puede hacer uno mismo. Yo, en el mundo del barro, me muevo con mucha alegría porque el proceso aquí es muy importante.

Sin embargo, lo malo de la cerámica, desde un punto de vista tradicional, es pensar que hay que darle mucha importancia al proceso de elaboración; eso es un error.

Lo que ha de hacer la cerámica es quitar importancia al tecnicismo que lleva consigo, entonces podrá expresarse como cualquier otro material y aportar algo nuevo. Éste es para mí un tema muy importante.

J. - A tí te interesa tanto el proceso manual como el conceptual.

G. - Claro, esa es la frontera, es decir, el lugar donde el objeto individual no esté limitado por la tecnología y no esté amarrado al pasado, es decir, al proceso artesanal. Lo que se hace a mano tiene la frescura de la inmediatez, del gesto. De esta forma, la escultura puede ser como un dibujo, sin condicionantes excesivos, solamente los propios del medio en el que se está trabajando, ya que trabajar con 500 Kg. no es lo mismo que hacerlo con una hoja de papel, pero en esencia viene a ser lo mismo.

El diseño por ordenador, por ejemplo, considero que es una buena herramienta, pero, de hecho, no me interesa. Me atrae más la escultura sensible: coger una cosa en la playa y colocarla de una determinada manera, o cualquier otro objeto y contextualizarlo... Este tipo de diálogos con la materia me interesan más.

J. - O sea, que la paternidad de Brancusi es más próxima que la de los minimal.

G. - Totalmente, aunque pienso que estas cosas son también problemas de actualidad. El minimal está más cerca de nosotros en el tiempo, pero no necesariamente más cerca en concepto. Las tendencias van cambiando; en un momento, por ejemplo, tiene mucha importancia el concepto y menos el proceso y, con el tiempo, estos términos se invierten. Por ejemplo, no tiene nada que ver el minimal con el expresionismo alemán, o éste que se está haciendo ahora.

(Me muestra fotografías de sus obras).

J. - ¿Ésta era un monumento?

G. - Sí, al poeta Labseta; está en un pueblecito de aquí al lado, y están escritas sus poesías por ambas caras.

J. - ¿Por encima tiene óxido negro?

G. - Lleva cobre. Esto es ya cerámica.

Tengo también varias piezas de porcelana; son de una época en la que me interesó también el diseño. Me inspiré más o menos, en las mismas formas de las esculturas.

(Me enseña los hornos de cerámica que él mismo se ha construido y que funcionan con propano).

G. - Sube de temperatura que es una maravilla, y, además, está hecho con módulos y, por tanto, se puede hacer mayor, más alto.

J. - ¿Se puede hacer más grande?

G. - Sí, tengo otro módulo igual que éste y, por tanto, puedo cocer cosas muy grandes.

J. - ¿Es muy caro de montar?

G. - Sí, pero es mucho más barato que si te lo compras. El problema es cocer estas piezas tan grandes. Ahora estoy en un proceso de cambio, en mayo me traslado a un taller en el campo, gran-

de, para mí es vital tener un gran taller.

J. - José Ramón Anda se ha construido un taller precioso.

G. - El mio es un poco así, taller y vivienda también.

(Me enseña una escultura en madera).

J. - ¿No tapaste estas grietas?.

G. - No, estas las dejé, me parecía interesante que se vieran un poco las características de la madera.

J. - Respecto a tu trabajo en madera, ¿te enseñó alguien a trabajarla?.

G. - El trabajo en madera proviene de mi formación en la Facultad, donde había un profesor que la trabajaba. Sin embargo, mi inquietud por la madera viene ya de mi infancia. Yo trabajé de muy jovencito en una especie de carpintería, para ir pagándome los estudios, y allí aprendí trucos y algunas cosas más.

J. - ¿Has pintado en alguna ocasión las piezas de madera?.

G. - Muy pocas veces, aunque, en ocasiones, he empleado nogalina para generar un contraste entre el interior y el exterior.

Generalmente, el único recubrimiento que le he dado a la madera ha sido de cera; las últimas de haya no tenían ni cera, la madera estaba limpia.

J. - ¿Las que ponías con cerámica?.

G. - Sí, allí ya dejaba la madera limpia, sin ningún tipo de recubrimiento, ni tan siquiera cera.

J. - Esta es la serie que decías que la formaban siete piezas?.

G. - Sí.

J. - Son cuadrados de cerámica con cuadrados de madera.

G. - Exactamente.

J. - Son muy geométricas; ¿hay, además, alguna cuestión temática concreta que las relacione?.

G. - No, es en realidad mi propia temática. Es una investigación más formal, de relaciones espaciales, de relaciones entre los materiales...

Este es un tema que a mí, muchas veces, me cuesta definir. Es difícil sintetizar en unas pocas palabras el trabajo que haces, ya que es mucho más complejo.

Como ya te he dicho antes, quizá la constante en mi obra sea ese interés por la materia, mi contacto y mi relación con ella.

Creo que son muchos los artistas que, como yo, no tienen una temática concreta, sino que sus obras son fruto de la necesidad de expresarse.

J. - ¿En qué año inicias el trabajo con las vigas?.

G. - Pienso que los primeros trabajos los hice entre 1975 y 1976.

J. - ¿Cuánto tiempo hacía que habías dejado la Facultad?.

G. - Entonces mismo; ya en los últimos cursos empecé a trabajar. Acabé Bellas Artes creo que en 1976, e inmediatamente entré como colaborador en la Facultad. Por tanto, llevo trabajando en la Facultad de Bellas Artes unos doce años. Fuí el primer alumno formado allí que pasó a ser profesor.

J. - ¿Qué profesores tenías de escultura?.

G. - Javier Sandas, que es escultor de Huesca y que ahora creo que está en Madrid; una persona muy interesante y polifacética. Dibujaba y tenía mucho interés por la madera (hacía talla) y nos inculcó a todos un poco su interés. A mí me sirvió para confirmar el interés que yo siempre había tenido por la madera; es un material de los que siempre me han interesado.

J. - ¿Cuándo conociste a Oteiza?.

G. - Lo conocí en una visita que hizo a la Facultad de Bellas Artes; durante esa visita, contactó conmigo y le interesó lo que yo estaba haciendo. Oteiza hizo la presentación de un catálogo en una exposición del escultor Aizcorbe y, simultáneamente, hizo una "Carta al Escultor Navarro", en la cual nombraba a tres o cuatro chavales que estábamos estudiando entonces y que éramos de origen navarro. Yo nací en Navarra. Allí,

Esto que te he explicado, fué el primer contacto con Oteiza; luego he mantenido una relación más o menos entrañable con él; es una persona realmente entrañable.

Ahora le vemos poco porque está muy cansado y lo que menos quiere son visitas, pero la verdad es que aquí se le quiere, sobre todo entre la gente de la escultura, y también los artistas en general.

J. - En Barcelona también se le aprecia.

G. - Tiene una forma muy particular de abordar las cosas, por un lado es muy crítico (no deja nada en su sitio), y por otro lado tiene una gran humanidad.

Yo solía verle cuando salía más, venía a mis exposiciones; ahora ya sale poco.

J. - ¿Cuál fue el punto de partida de tu trabajo con la viga?.

G. - Creo que no hay punto de partida. Digamos que me interesa la madera y que nunca me ha interesado el tronco; yo parto de la viga, la cual, tiene unas características que la hacen muy sugerente: tiene una sección muy grande, grietas, la huella del paso del tiempo... Eran maderas que llevaban 200 años en un sitio y que, por tanto, han quedado impregnadas del paso del tiempo; a esto se le suma la carga que ya tenía el material en su origen. Estas características eran las que a mí me interesaban.

J. - En una de las primeras esculturas que hiciste ya planteabas la relación entre la piedra y la madera, y esta dualidad es casi constante en todas las demás obras.

G. - Sí, es cierto, es una inquietud permanente en mi obra la dualidad entre las materias.

J. - Incluso, podría establecerse una dualidad formal como la de macho-hembra.

G. - Sí, incluso existe esta dualidad trabajando con un único material, como lo estoy haciendo ahora con el barro; ahora también existe un interés por generar ese tipo de diálogos, entre una forma orgánica y otra más racional, es decir, entre una forma más lineal y otra más gestual. Es como si existiera una necesidad, permanente en mí, de juntar estos antagonismos.

Aunque esa escultura, a la que aludías antes, es anterior al conocimiento de las vigas. Esas esculturas están hechas a partir del tratamiento de la madera; era un tablón cortado y trabajado. Una vez que ya conozco la viga, me interesa más, y entonces ya abordo un tipo de escultura con más espesor, con más densidad. Son formas modulares sacadas de bloques enteros, de lo que era la viga cortada, aprovechando toda la sección y, a veces, encolándola.

J. - ¿Dónde obtenías las vigas?.

G. - Aquí, sobre todo en los alrededores, en este entorno próximo de casas viejas en derribo.

J. - ¿Entrabas en contacto directo con ellos?.

G. - A veces también con empresas de derribo que las compraban; pero casi siempre las conseguía a través de arquitectos que no las querían y me las regalaban. Era un material extraordinario y que me costaba muy barato, prácticamente regalado, siendo un material muy caro ya entonces.

J. - La accesibilidad y el precio, ¿podía ser motivo de su elección?.

G. - Sí, en mi caso pienso que sí. Hay otros escultores, como Nestor Basterretxea, en cuya obra siempre aparece la viga, y viven mucho todo el mundo en torno a ella; en estos casos no serían los motivos que comentabas los que les llevan a la utilización de la viga, pero en mi caso puede que sí, yo no he utilizado, ni vivido tanto la viga como ellos.

Lo que yo hacía era, simplemente, utilizar un material que me permitía hacer lo que yo quería con un coste asequible.

Quizá también utilizaba la viga porque mi obra, en aquella época, era muy racionalista y geométrica y, tal vez, las grietas y los nudos de la madera le podían dar un carácter menos frío; de forma que no estuviera sólo presente el objeto, sino también la materia.

Elaboraba objetos muy acabados; no era muy importante para mí que se vieran los ensamblajes o la huella de la azuela, por ejemplo.

J. - Con las vigas no tendrías el problema del secado.

G. - No, esta cuestión era una delicia, nunca había problemas porque se agrietaran, era una madera estable; en cuanto la trabajabas un poco, salía enseguida ese brillo característico de las maderas viejas.

J. - ¿Cuál es tu sistema de trabajo?.

G. - En aquel momento que trabajaba la madera y, un poco también, el barro, partía siempre de un trabajo de análisis de maquetas pequeñas que siempre hacía en barro. Casi nunca hacía dibujos previos. Tengo algún cuaderno en el que dibujaba las ideas que se me iban ocurriendo,

para que no se me olvidaran; pero tengo muy pocos. Siempre he trabajado abordando el tema de la tridimensión, me interesa mucho esto.

J. - En cuanto a las maquetas, ¿conocías ya las de Oteiza y sus planteamientos analíticos?

G. - A decir verdad, yo empecé a trabajar con maquetas sin conocer a Oteiza. Me he educado en la escultura, con un desconocimiento total de ella; no sé en Barcelona, pero aquí la historia que nos daban era la del Renacimiento hasta el siglo XIX, y lo que pasaba en el siglo XX no lo conocíamos. Había pocos libros escritos y yo no conocía ni a los que trabajaban aquí. Conocí a Oteiza después de haber estado yo preocupado con problemas que él había empleado y desarrollado de una forma terrible, por ejemplo esas combinaciones de elementos modulares. O sea, que al conocerle, yo reafirmé mi interés por los módulos; además él tuvo una incidencia importante, ya que me hizo insistir en unos determinados temas. Aunque, como ya te he dicho, en un principio empecé a trabajar con aquellos temas porque me sentía más cómodo con ese medio de expresión.

J. - ¿Las vigas no las buscabas en función del proyecto?

G. - Eso es.

J. - ¿Trabajas en varias esculturas a la vez?

G. - Siempre, mi obra siempre abarcado muchas cosas a la vez.

J. - Y las piezas se van interrelacionando entre sí y modificando; el descubrimiento en una te lleva a otra...

G. - Ahora sí que me muevo a ese nivel, pero entonces, el hecho de trabajar con maquetas, me determinaba mucho las cosas; el proceso de duda lo resolvía en la maqueta. Hacía muchas maquetas y al final me decantaba por una.

Con las maquetas iba desarrollando una idea (dos elementos que se conjugan; dado un bloque de madera ahuecado, buscar diferentes formas de romper el muro...) sacando de allí varias posibilidades. Al final, de todas las maquetas, hacía una o dos esculturas y ya me quedaba satisfecho, ya me cansaba del tema.

J. - Cuando realizas la escultura, ¿hay alguna modificación sobre el proyecto en maqueta?

G. - En cuestiones concretas sí, porque es muy diferente el trabajo a escala pequeña que a escala grande (hay esquinas y determinadas funciones que varían), pero en el concepto íntimo de la obra, en el más definitivo, hay muy poca diferencia; hay un cambio de proporciones, pero digamos que la escultura sigue siendo la misma.

J. - Una pregunta importante, ¿qué determina las dimensiones definitivas?

G. - Yo pienso que quizá lo más importante ha sido esa escala humana, esas posibilidades de uno mismo, los medios que tiene y, tal vez, el momento.

J. - Nunca superas realmente el espacio físico humano, por decirlo de alguna manera.

G. - Casi nunca lo he superado, digamos que ahora estoy más preocupado por esos temas; pero quiero pensar que es también un problema del momento en el que haces esa escultura. Hay una constante que serían las coordenadas, la moda, la tendencia general.

Cosas grandes en escultura, al menos en nuestro entorno, se han empezado a hacer desde hace cuatro años; antes se hacía una escultura más o menos reducida, con algunas excepciones como Chillida (quizás porque tenían las posibilidades de hacerlo). Se hacía la obra grande cuando había un encargo, un lugar donde ponerla; pero la obra grande de Galería, en escultura, quizá no se ha hecho, no se ha superado un determinado tamaño (yo hacía piezas de 1'90 m. y las consideraba muy grandes).

J. - ¿Dejas las grietas?

G. - Unas veces las he dejado a la vista y otras veces las he tapado, pero incluso cuando las tapaba dejaba la huella de mi intervención.

Las grietas son un tema que siempre me ha interesado mucho. Era muy bello ver como el bloque, con un planteamiento formal (articulado, con cortes...) conservaba sus características de material con su propia vida y con toda su carga histórica.

J. - ¿Englobas tus esculturas en series?

G. - Sí.

J. - ¿Son series cerradas?

G. - No, ahora no, pero toda la época de la madera está hecha a partir de series.

J. - No tienen nombre, son series hechas a partir de un planteamiento formal.

G. - Exactamente, por eso es difícil, a veces, ponerles nombre.

J. - ¿Qué es lo que diferencia una serie de otra?

G. - Problemas de tipo formal, por ejemplo, jugar con unos determinados módulos e ir resolviendo problemas desde el interior al exterior, de dentro a fuera. Estas eran las necesidades que me surgían y que iba desarrollando.

J. - ¿Qué aspectos formales destacarías de tu escultura: las aristas, los planos, el hueco, o vacío?

G. - Por ejemplo, las relaciones entre las partes macizas, las relaciones entre la masa y los huecos, y, también, esas referencias a formas sencillas y simples como son el triángulo, el cuadrado y la circunferencia.

J. - ¿Tienen un valor simbólico?

G. - Sí, hay un cierto valor simbólico, una inspiración o un acercamiento al mundo próximo al mundo, por ejemplo, de las estelas. Esas visiones planas que tienen las estelas, donde el mayor interés radica en el aspecto formal de su frontalidad; aunque todo en ellas tiene interés ese aspecto totémico, la fuerza de ese objeto misterioso y un tanto metafísico.

J. - Ese sentido de la frontalidad, ¿determina también las dimensiones de las esculturas?

G. - Es posible, aunque no me lo he planteado, pero al oír comentarios de la gente que ve mi obra, llego a pensar que puede ser. Pero, ya te he dicho, que los problemas que ahora me pueden interesar son diferentes, el tipo de obra que hago ahora es muy diferente; ya no formar series las piezas, sino que son obras bastante diferentes y viven más, quizás, en la cotidianidad. Me preocupan las cosas que van pasando diariamente y que me resultan sugerentes como por ejemplo, encontrarme un trozo de ladrillo (objeto muy ligado a la cerámica). La obra que hago ahora es más intrascendente, y no es tan intemporal o metafísica como era la anterior.

J. - ¿Dónde te encuentras más a gusto?

G. - Ahora, lógicamente, en la obra que estoy haciendo.

J. - Sí, pero ¿comparando puedes decir: ahora estoy más bien?

G. - Antes estaba bien y ahora estoy estupendo. No hay verdades absolutas.

J. - La gran problemática del espacio, ¿qué implica para ti?

G. - Entonces era evidente, todo era espacio, era el mundo del espacio, pero tampoco se le daba esa importancia tan extraordinaria que yo defino, a veces, como "espacialismo": esa vocación por indagar el espacio a través de la forma que penetra o sale de él. A mí me interesaba el espacio más íntimo, más religioso, no tan espectacular.

Hay escultores que manipulan la forma, articulan el objeto con el espacio y tienen una escultura muy dinámica, conjugando lo positivo y lo negativo. En cambio, en el otro caso, el espacio dentro-fuera era muy rotundo; era un espacio muy acotado, muy preciso, con poca vocación espacialista o, más bien, con una espacialidad íntima, como ya te he dicho. Es algo como muy metafísico, yo notaba que mis obras respiraban las preocupaciones de este pueblo y la sobriedad que tiene al hacer las cosas.

Hoy en día ya no me preocupan estas cosas; para mí, es ya un tema superado y, es más a veces soy muy crítico con todas estas influencias tan cerradas que hemos sufrido determinadas generaciones, aunque no hay que desecharlas totalmente. Ahora es cuando me siento más cómodo, y pienso que sería negativo ver con añoranza la obra de hace diez años, ya que implicaría que no estoy evolucionando. Desde hoy, veo aquella obra muy cargada de argumentos teóricos que hoy en día no tienen vigencia.

J. - ¿Es más lúdica esta obra actual?

G. - Pienso que sí, es más interesante y más divertida.

J. - La referencia prehistórica me la has mencionado en algún momento, ¿existe ahora?

G. - Ahora existe más Prehistoria que entonces, y dentro de la Prehistoria, la Arqueología es un tema que me ha interesado mucho.

J. - Respecto a tu formación técnica.

G. - Mi formación es un tanto autodidacta.

J. - ¿Cómo planteas la relación con tu entorno?

G. - El tema del entorno siempre me ha interesado, pero pienso también que la obra de todo individuo debe tener una vocación universalista, de forma que cualquiera que la vea pueda sentir cosas, esté hecha en el lugar del mundo que sea. Por ejemplo, una máscara africana tiene un potencial sensible para cualquier persona, aunque esté hecha en África con unos determina-

dos medios.

Por tanto, pienso que una obra para ser auténtica ha de vivir en esa ambigüedad: por un lado que tenga una clara vocación universalista, y por otro que tenga unas raíces que la identifiquen con su propio contexto.

Creo que esta cuestión no la hemos asumido algunos pueblos que hemos hecho una obra mediocre, porque estamos siempre entre lo que podemos y lo que debemos hacer; ese modelo que se nos impone y nuestras propias limitaciones como individuos que vivimos en una sociedad determinada. Un ejemplo fué el "Arte Pop" que nos vino de EE.UU.

Creo que la obra debe respirar un poco el lugar en donde se hace, aunque cada día, el lugar es menos lugar, todo está más relacionado; pero hay un sustrato en los individuos, en su forma de pensar, de comportarse, hasta en su forma de ser, que responde a esa etnia, al lugar en que está viviendo. Aunque, yo puedo hacer un viaje a Marruecos y tener esa capacidad para emocionarme con el país y poder expresarme con aquellas vivencias que he extraído de allí.

J. - Ser permeable.

G. - Exactamente, pero el entorno siempre tiene algo que decir.

J. - Sin embargo Bilbao es muy industrial, ¿te refieres a este entorno industrial?.

G. - No, pienso que las cosas son más íntimas, me refiero al entorno humano en general, en el que, por supuesto, entra el aspecto industrial. Yo hago cerámica ahora, y en este campo hay una gran tecnología que yo aprovecho evidentemente; pero sería ridículo que yo fuera a comprar el barro a Cataluña, cuando aquí hay una tradición de hornos para la fundición y de materiales cerámicos importantísima, por tanto, aquí está mi medio de expresión.

Estuve este verano en Marruecos, y me dió mucha pena. Me invitaron a participar en unos talleres de cerámica y, en el que estaba yo de profesor, vi que tenían barro de Barcelona, me pareció lamentable. Una tradición cultural con una cerámica tan rica como es la barroquí (que tiene un barro cargado de historia y con piezas tan maravillosas), y de repente encontrarte con unas bolsas de barro medio secas procedentes de Barcelona, eso es dramático, eso es lo que destruye cualquier cultura.

J. - ¿Qué hiciste, lo cambiaste?.

G. - No, porque al final no conseguí hacer nada, era una locura; había un montón de tecnología pero no funcionaba nada, era un desastre. Fué una experiencia muy bonita, pero en el aspecto profesional fué fatal.

En Marruecos ocurre un poco lo que ocurría en España hace unos años.

J. - ¿Qué herramientas utilizabas entonces con la madera?.

G. - Yo he sido una persona que he reivindicado siempre la tecnología y la sigo reivindicando, no como arma destructiva y negativa, sino como algo positivo; yo, si puedo trabajar con un elemento que me facilite el trabajo, no lo desecho. Siempre que pude tener motosierra la utilicé y también el cepillo eléctrico; tuve acceso a un taller de carpintería y, por eso, muchas de esas piezas están hechas en su interior, con máquinas que me podían cortar las maderas. O sea que no tengo ninguna nostalgia con respecto al uso de las herramientas; así como tengo una cierta nostalgia por la materia, no ocurre lo mismo con la tecnología; a mí la tecnología me interesa.

J. - ¿Este era también el taller que tenías entonces?.

G. - Prácticamente sí.

J. - Has dicho que a veces te ayudaban...

G. - Algunas veces he tenido un chaval que me ayudaba.

J. - He visto que en las uniones y ensamblajes utilizas espigas, normalmente, y me ha parecido ver una cola de milano.

G. - Sí, en una; es una vocación más esteticista que otra cosa. Las espigas son debidas a un problema de posibilidades; al no tener grandes máquinas, utilizas un taladro, que te permite con una espiga ensamblar maderas. También son debidas a la vocación constructiva de que se vea todo el proceso (de cómo están unidos los elementos), y quede patente en la obra.

J. - Antes has mencionado los encolados, ¿vas uniendo los bloques para conseguir mayor masa?.

G. - Eso es, los unía con una cola oscura que compraba especial, para que no resaltase demasiado del color del roble.

J. - ¿Ponías alguna protección?.

G. - Nunca me han preocupado esas cosas.

J. - En cuanto al color, has dicho que utilizabas nogalina.

G. - Un poco en algunos casos, pero poco.

J. - ¿Has finalizado el trabajo con la madera?.

G. - No lo sé, yo nunca cierro la puerta a nada. Ahí está, de momento el barro me interesa más, pero la madera es un material que me sigue emocionando.

J. - ¿Qué determina el abandono de la madera?.

G. - El hecho de encontrar otro material, el barro, que responde mejor a mis inquietudes formales. Yo trabajo durante dos, tres y cuatro años con madera y piedra; la piedra la abandono enseguida pero sigo con la madera y, estando en pleno goce y disfrute con ese medio de expresión, descubro el barro (un poco accidentalmente) y empiezo a trabajar con él. Va entrando poco a poco en mi obra, al principio hago un diálogo entre los dos materiales (barro y madera) y progresivamente va ganando interés en mí el barro, me siento mejor con él.

J. - ¿Qué tipo de escultura te gusta, actualmente?.

G. - Me gusta mucho la escultura de mi tiempo, pero no me gusta una línea en concreto, o aquella línea más próxima a la mía, sino que tengo grandes antagonismos, me gustan cosas totalmente dispares.

En arte, hoy en día, tiene gran importancia la relación entre la obra y el marketing; cada día se ve más obra a través de revistas especializadas que a través de exposiciones. Hoy se conoce a los artistas mediante reproducciones y, claro, se necesitan una serie de condiciones para salir en las revistas, por eso sólo lo hacen unas personas muy concretas (no por eso las mejores), que se pueden llegar a convertir en auténticos líderes en el tema del arte. Creo que esto genera un cierto escepticismo, ya que piensas: "bueno, y por qué éste sí y el otro no, por qué esta persona es más importante que la otra".

Al final te das cuenta de que todo está muy mediatizado por el marketing, todos nos remitimos a las mismas fuentes de información. Todos se conocen a través de un par de diarios, o de uno.

J. - O de Arco.

G. - Sí, sí. Y ese no es el "conocer" que yo persigo.

J. A. Lasas (1881-1951) fue un destacado escritor y periodista. Su obra abarca la novela, el cuento y el ensayo. Destacan sus obras "El hombre que se fue", "El hombre que se vino", "El hombre que se quedó" y "El hombre que se volvió".

Lasas fue un escritor de gran talento y una personalidad singular. Su obra refleja su profundo conocimiento de la realidad social y política de su tiempo. Su estilo es claro y directo, lo que le permitió llegar a un amplio público de lectores.

La vida de Lasas estuvo marcada por su compromiso con la cultura y la literatura. Su obra es un testimonio de su tiempo y de su capacidad para captar la esencia de la vida humana.

Lasas fue un escritor de gran talento y una personalidad singular. Su obra refleja su profundo conocimiento de la realidad social y política de su tiempo. Su estilo es claro y directo, lo que le permitió llegar a un amplio público de lectores.

Lasas fue un escritor de gran talento y una personalidad singular. Su obra refleja su profundo conocimiento de la realidad social y política de su tiempo. Su estilo es claro y directo, lo que le permitió llegar a un amplio público de lectores.

3. JOSÉ ÁNGEL LASA.

Lasas fue un escritor de gran talento y una personalidad singular. Su obra refleja su profundo conocimiento de la realidad social y política de su tiempo. Su estilo es claro y directo, lo que le permitió llegar a un amplio público de lectores.

1. CONTEXT EN QUE S'HA DESENVOLUPAT L'ESCUPTURA DE J.A. LASA.

J. A. Lasa (Legorreta, Guipúscoa, 1948) viu en l'actualitat a Bilbao.

Lasa és el model d'escultor que respon al context històric, geogràfic i cultural del seu entorn, que participa íntimament de les circumstàncies en què viu i que assumeix aquestes en la pròpia evolució personal.

El món de la infància s'ha gravat profundament en la mentalitat de l'escultor basc i ell en fa referència en nombroses ocasions:

"Desde muy pequeñito conocí el olor y la cosa liviana, la ligereza de la viruta. Los restos de madera fueron mis juguetes preferidos. En aquella época no conocí ni butano, ni nada por el estilo, sino la madera y el serrín, y además de todo eso, el único rincón de mi casa donde tenía prohibido el acceso era la caja de herramientas de mi padre." (1).

"La madera me atrae. Mi padre había aprendido el oficio de carpintero y yo desde pequeño he vivido en un entorno donde la madera, y el árbol estaban muy presentes como elementos del entorno que yo podía ver y explicar." (2).

Sugebelarra també comenta:

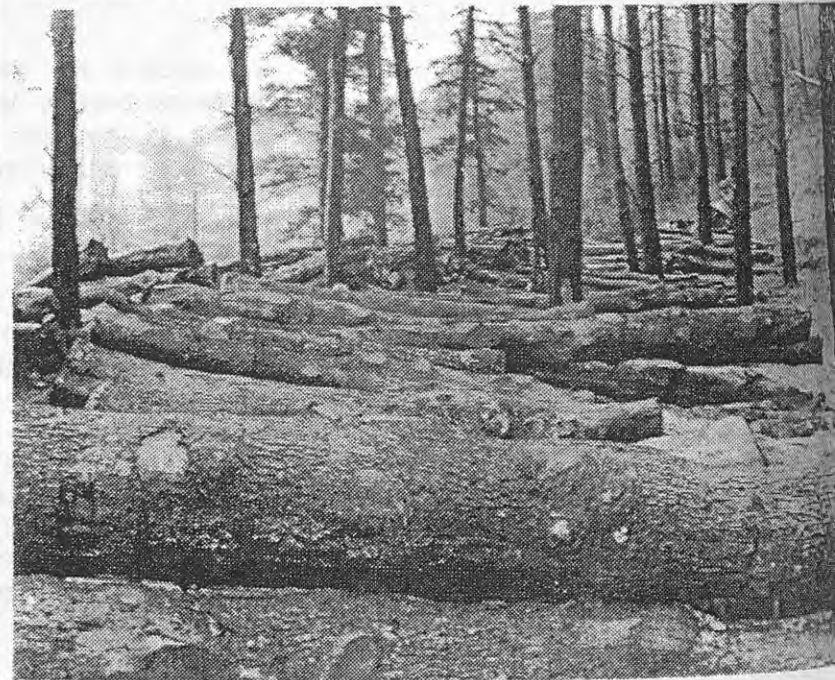
"De sus correrías y andanzas por Bilkoin monte que baja hasta el pueblo guipuzcoano de Legorreta, perdura el recuerdo de aquellos primeros palos y ramas recogidas con las que construía tiragomas, arcos y espadas. El río Oria sabe de la botadura de aquel barco casi de 'verdad', con dos metros de eslora, hecho con madera y calafateado con alquitrán robado a la carretera, que se hundió tan pronto rozó el agua. Desde los doce años confecciona 'shares', raquetas vascas con las que ha participado en ferias de artesanía." (3).

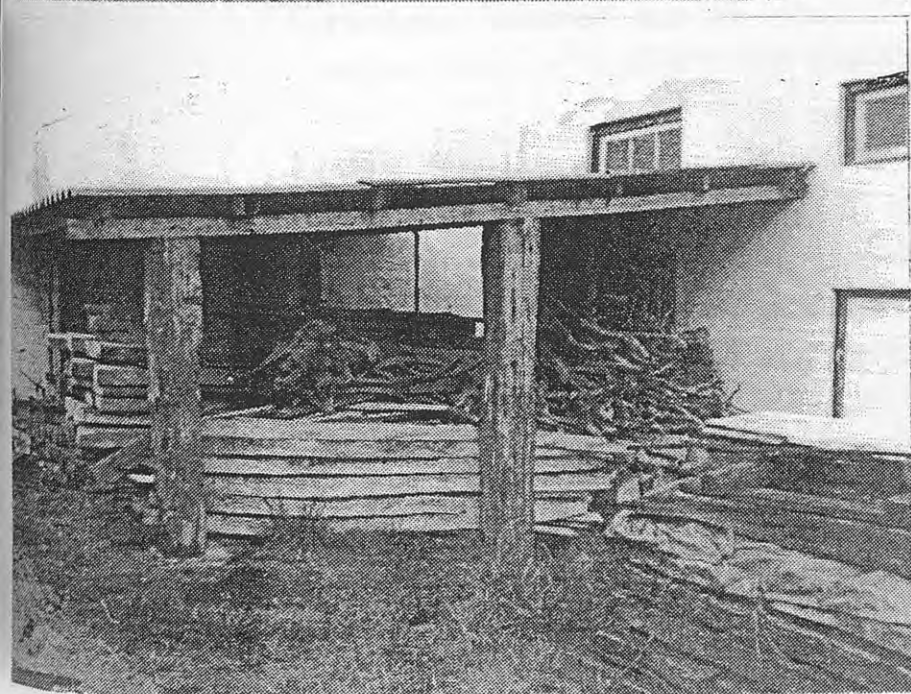
Els estudis el conduïren al magisteri i a la sociologia posteriorment. Durant sis anys exercí com a professor d'una ikastola. Durant aquesta època la seva preocupació social el portà a desenvolupar accions de contingut polític. No és estrany que ell mateix es defineixi com "un bicho del 68", després d'haver viscut intensament aquesta experiència en relació

1 - J. A. Lasa a VALLE, Joan: "Entrevista a J. A. Lasa" inclosa en aquest treball.

2 - CABRERO, Anabel: "José Ángel Lasa: en Aranzazu Lumé conciencia de la escultura". HOJA DEL LUNES. Bilbao, 21 de juny del 1982.

3 - SUGEBELARRA: "José Ángel Lasa: el arte es algo sencillo que ha sido rodeado de oscurantismo". EGIN. Bilbao, 3 de maig del 1985.





Taller d'Artea (Bilbao).

4 - "El que se define como 'un bicho del 68' vino desde Guipuzcoa hace dieciseis años (...) fue expulsado de la Universidad por 'incitar al desorden'."

SALAVERRI, M^a Eugenia: "José Ángel Lasa: la poesía desnuda de la madera". LA GACETA DEL NORTE. 7 de maig del 1985.

5 - CABRERO, Anabel: "José Ángel Lasa: en Aranzazu tomé conciencia de la escultura". op. cit.

6 - CORRAL, Javier: "José Ángel Lasa, conceptos urbanos en una escultura de elementos rurales". LA GACETA DEL NORTE. 3 de juny del 1987.

a les circumstàncies polítiques del País Basc (4).

La dedicació a l'escultura s'inicià als trenta anys, després d'haver superat tot un recorregut divers que considerava prioritari.

Els inicis van estar marcats per l'experiència del taller d'Oteiza, a Arantzazu:

"Fue en Arantzazu donde tomé conciencia de la escultura, me atraía aquel tipo de esculturas. Y cuando empecé, cuando arranqué con la madera mis figuras tenían relación con la obra de Oteiza." (5).

Lasa no sols ha reconegut la incidència dels escultors bascs en els seus principis, sinó que n'està satisfet i en destaca Oteiza, del qual ens comenta l'interès per la seva obra i pels seus escrits. Entre ells cal citar el "Quosque Tandem", rellegit en múltiples vegades. També valora altres incidències con la de Mendiburu, amb qui manté una relació d'amistat, o la de Chillida.

No obstant això, ell no ha desestimat el valor dels esdeveniments externs al País Basc. Ha centrat l'interès pel que denomina escultors "matéricos" com Leiro, Magdalena Jetelova, Ulrich Rulken, o altres hereus del mínimal, com Susana Solano.

El seu recorregut a través de la matèria ha estat molt ampli dins el camp de la fusta; i com veurem a continuació, la seva actitud experimental mostra una necessitat de recerca i recentrament que l'ha conduït cap a una valoració espontània de l'actualitat. Darrerament, Lasa ha adoptat l'actitud pròpia dels anys vuitanta, a través, això sí, d'un abandó del treball de la fusta.

La contradicció viscuda entre la vivència de la ciutat i la del món rural ha evolucionat en aquesta direcció:

"Es la mezcla que yo tengo en la cabeza, me atrae mucho la ciudad y sobre todo Bilbao, pero tengo muchos ramalazos del medio rural." (6).

La dialèctica establerta entre el món rural i el món urbà s'ha concretat a través del seu treball en el taller d' "Artea", a vint-i-cinc quilòmetres de Bilbao, i de la seva residència o treball docent en la Universitat de Belles Arts de Bilbao.

2. EVOLUCIÓ DE L'ESCULTURA DE J.A. LASA.

La dedicació al treball de la fusta ha anat lligada, en el seu procés evolutiu, als principis del que ha de ser la seva escultura. Les raons de l'elecció d'aquest material, al voltant del 1979, ens les resumeix José Ángel amb una paraula: "familiaridad". La proximitat i el contacte quotidià viscut en la seva vida aproximaren l'escultor a la talla de la fusta.

Els primers treballs amb la fusta presentaven una preocupació formalista que es concretava en un esbós previ. Aquest, mitjançant la tècnica de la reproducció fonamentada en el sistema de treure punts en l'interior del bloc, s'ampliava i es transferia a una nova dimensió material i física.

El sistema resultà excessivament limitador i Lasa es decidí per la talla directa, però, al mateix temps, escollí l'aproximació a l'estat inicial de la fusta en el bosc:

"Me atrae más el tronco, la talla directa, hablar con él, ir al monte y ver qué pasa con las ramas. Solamente mirar."
(7).

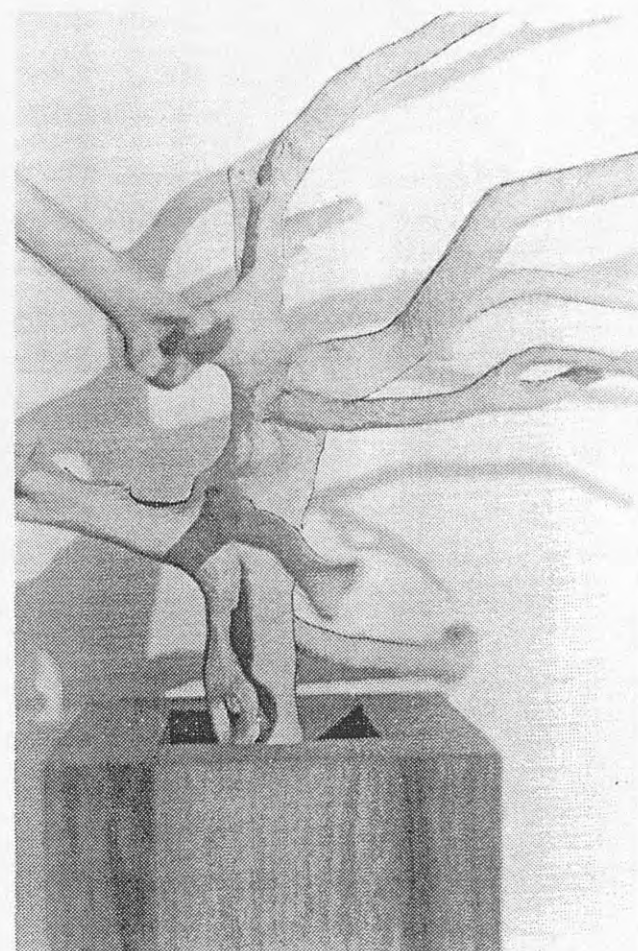
És un estadi intermedi entre l'observació i l'acció. Escollí el boix, una fusta dura groguenca, que reseguia amb la gúbia, potenciant totes aquelles circumstàncies formals de l'arbust ramificat. El resultat recorda els fragments d'arbust erosionats pels agents naturals.

Ja en aquests primers treballs aparegué la necessitat de contrastar la forma orgànica amb l'ordre geomètric, amb l'inclusió de l'arbust entre moduls prismàtics de fusta. Aquest recurs s'ha transformat en una constant al llarg dels anys de dedicació a l'escultura.

En 1982 rebé el primer premi de la Bienal de Vitoria, per l'escultura en què les evolucions de les branques d'avellaner quedaven limitades i comprimides entre dos blocs prismàtics de roure.

A conseqüència d'aquest primer premi, la Diputació d'Àlaba li feu un encàrrec que resolgué de la següent manera:

"Esta pieza está hecha con roble ensamblado porque, un metro cúbico de roble de una pieza es difícil de obtener.



Un dels primers treballs realitzats amb talla directa (1980).

7 - J. A. Lasa a VALLE, Joan: "Entrevista a J. A. Lasa". op. cit.

8 - J. A. Lasa a VALLE, Joan: "Entrevista a J. A. Lasa".
op. cit.

Son dos piezas de medio metro cúbico (juntas un metro cúbico). Entre las dos piezas están estos avellanos en tensión, que soportan el medio metro cúbico de madera de roble. Solamente utilizo una guía, en el interior, para que no se mueva la masa superior y no caiga, pero el peso lo soportan los avellanos." (8).

Aquestes dues escultures, avui dia, són propietat del "Museo Provincial de Artes Plásticas de Alava", a Vitòria.

La necessitat d'ordenar les formes orgàniques amb formes geomètriques en els treballs desenvolupats a partir de troncs de boix, continuà essent vigent durant els anys 1982 i 1983. La concentració de la massa es concretà per addició dels cilindres i la construcció de formes geomètriques, cúbiques en algun cas, i prismàtiques en d'altres, com en "Luz expoliada".

Són també d'aquesta època les caixes de roure, amb set o vuit centímetres de paret, en què hi ha present el boix, el qual supera l'espai interior.

Durant tota aquesta primera època hi trobem l'element orgànic de forma natural, que contrasta amb les formes regulars confeccionades a partir de blocs de fusta. El component arbori que té una forma de tronc o de branca, és fonamental.

L'etapa següent desestimà aquest component i es centrà en la distorsió soferta per la fusta a causa del concepte de funcionalitat, d'ús i de desgast.

"La erosión y el desgaste que provoca en todo cuanto me rodea el roce del tiempo son los que me hacen sentir que las huellas de la negación y el vacío son tan significativas y atractivas como las de lo perdurable. Pero mientras una presencia es inasible y pasada, la otra es tangible y evidente; me siento obligado a aferrarme a ésta si de alguna forma trato de perdurar el recuerdo del pasado o de llenar de contenido el vacío. Quizá resida en ello el futuro de todos los proyectos perfectos de la vida y puede que el arte no sea más que un intento de suavizar los agujonazos de lo imposible." (9).

9 - SENSE AUTOR: CATÀLEG JOSÉ ÀNGEL LASA. ESCULTURAS.
Galería Windsor, Bilbao 22 abril - 6 maig del 1985.

Inicià aquesta nova trajectòria amb la preocupació objectual (1983), construint el que ell ha denominat "Banquetas", "Baldas", i altres instruments rurals distorsionats, junt amb els "Tochos de carnicería".

"Se reían de mi (cuando pretendía comprar los tochos de carnicería usados), claro. Pero sigo interesado con ese tema. Y no en eso solamente, también en escaleras de madera que estén desgastadas. Hay un garage de motos en Bilbao que tiene una escalera, que hace tiempo que la tengo pedida. Es una escalera pintada de negro que se ha ido desgastando. Éste es el concepto de talla, una talla con mucha carga histórica." (10).

Entre el 1983 i el 1984 construï l'actual taller, situat a Artea, i alternativament va fer una sèrie de fustes torçades helicoidalment ("Hélices", "Mesas", etc.) i tallades amb aquesta mateixa forma.

La "Hélice", tallada a partir d'un roure d'unes dimensions considerables (210x100 Ø), junt amb un teix descomunal, van ser els únics treballs d'aquesta època en què utilitzà el tronc. Del teix Lasa ens comenta:

"Aquel tejo grande fue un encuentro impactante. El tejo es un árbol que está protegido (...) en la serrería me enseñaron un tejo de dos mil años (...) les pedí por favor, que me lo guardaran. Un tejo de dos mil años de existencia no puedes dejar que lo troceen. Aunque el de la serrería lo respetó: cuando se casó su hija celebró la boda con el "Gran Tejo" en el centro (...) Estuve cinco meses trabajando la pieza, no podía meterle la motosierra. El tejo, ya sabes, es rojo con la albura blanca. Es un tronco de metro y pico de diámetro y dos y medio de alto. Fui levantándole toda la albura con gubia..." (11).

En 1984, encara preparà la sèrie d' "Escaleras", que finalitzà en 1985. Les escales estan trencades i distorsionades i, generalment, s'exposen generant un entramat que distorsiona el concepte d'escala.

"La muestra titulada 'Eskaileratzan', recoge esculturas que representan a diecisiete escaleras, objeto cotidiano que ha servido de punto de partida y de reflexión para la realización del trabajo. Según el artista, la escalera, tema de la exposición, es 'únicamente una disculpa, una excusa, un punto de partida para la sugerencia. La madera -ha dicho- con el uso, el tiempo, la lluvia y el sol tiende a moverse, a torcerse, a romperse, a no quedarse quieta'." (12).

En el 1985 realitzà la sèrie "Cajas":

"Con las 'Cajas', al fin y al cabo, pasó lo mismo (que en



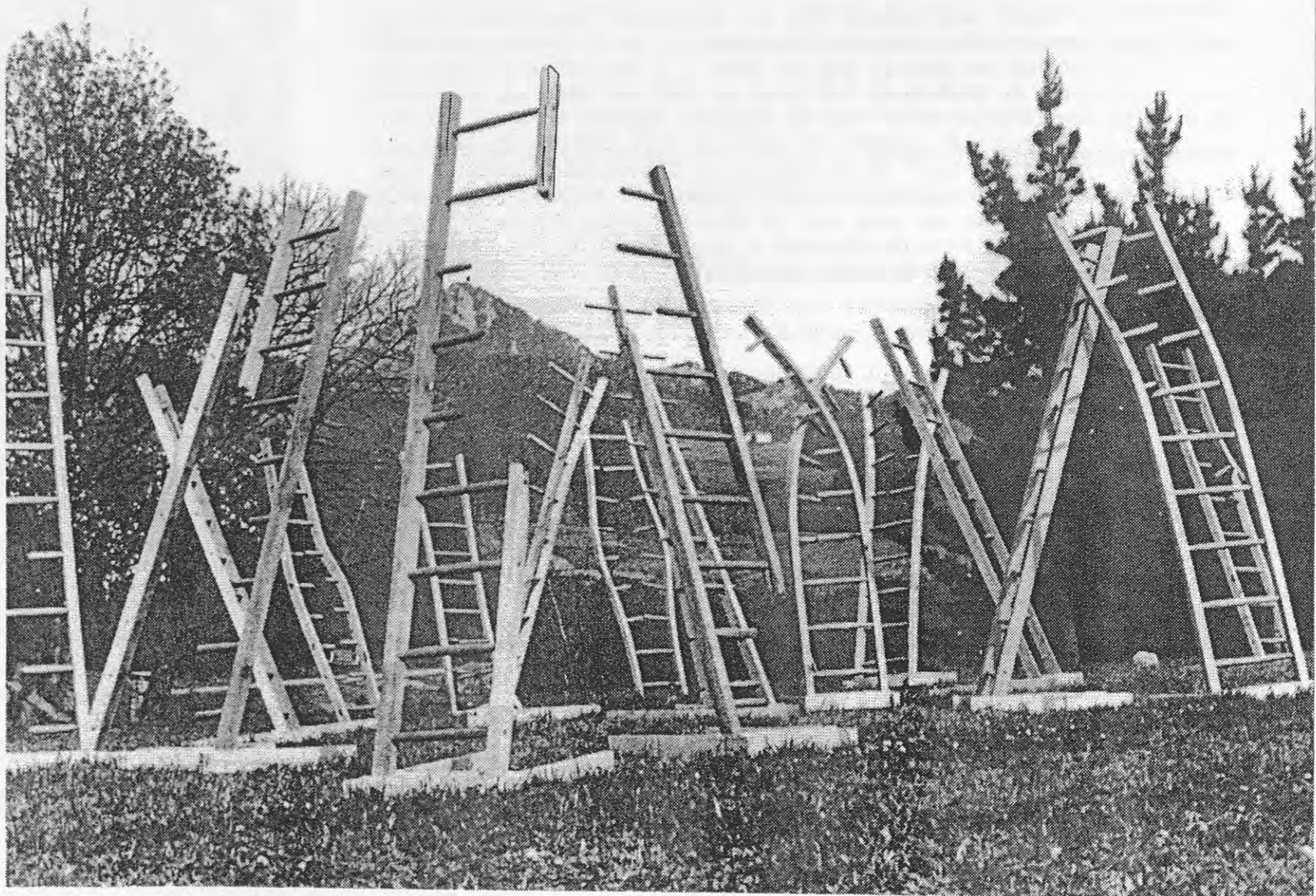
"Tejo grande", 1983-84.

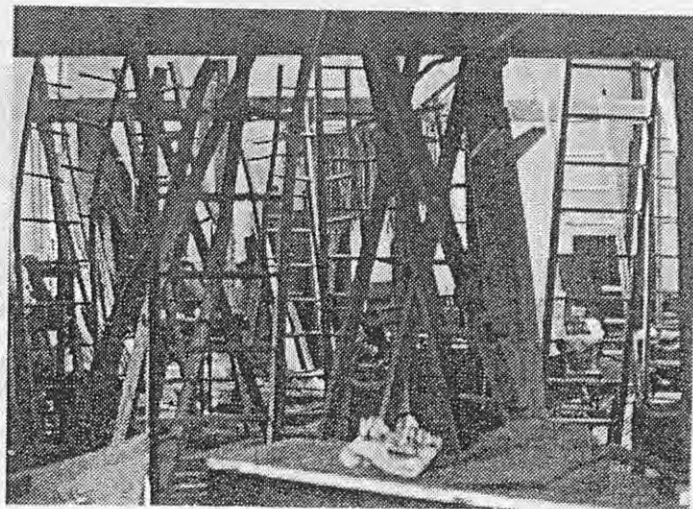
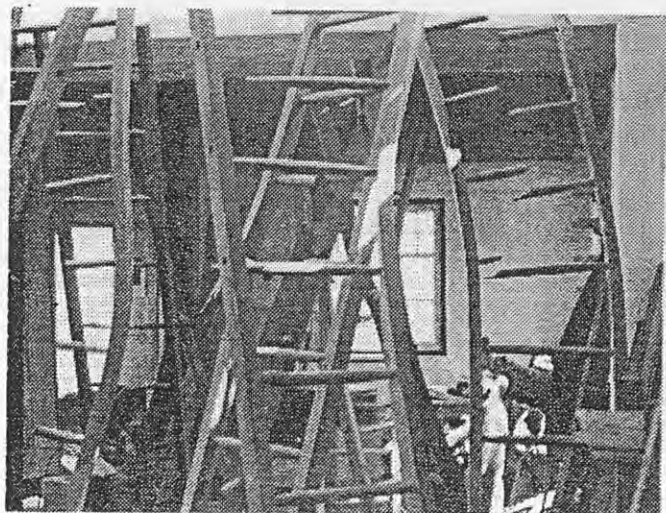
10 - J. A. Lasa a VALLE, Joan: "Entrevista a J. A. Lasa". op. cit.

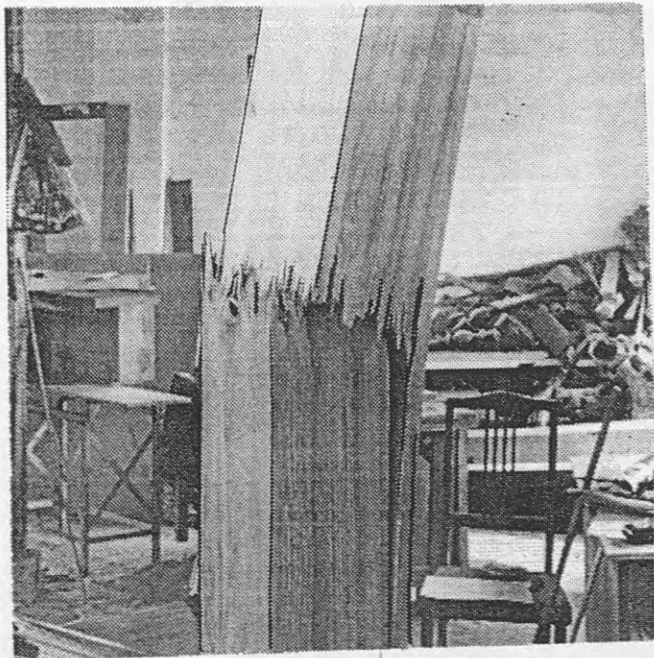
11 - J. A. Lasa a VALLE, Joan: "Entrevista a J. A. Lasa". op. cit.

12 - SENSE AUTOR: "Exposición de José Ángel Lasa en la estación de Atxuri". EGIN. 1 de maig del 1985.

Série "Escaleras", 1984, roure.



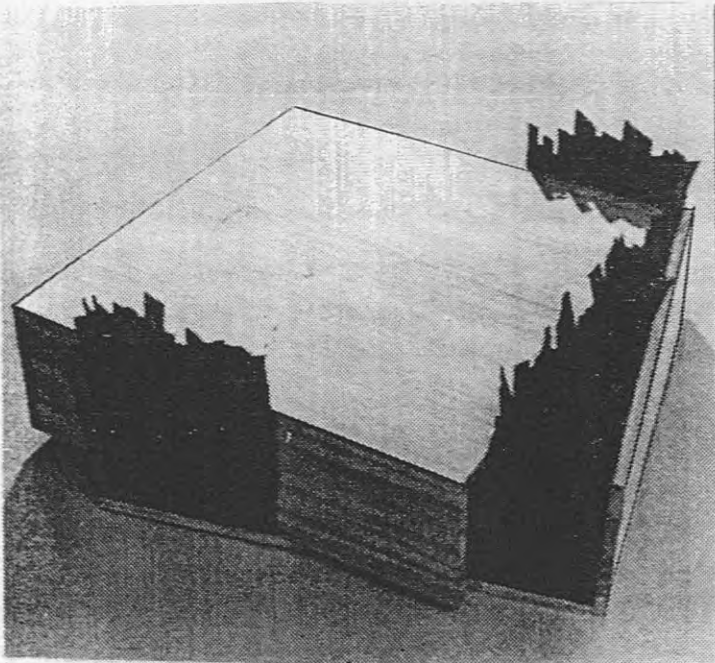




"Caixa rebentada", 1986.

13 - J. A. Lasa a VALLE, Joan: "Entrevista a J. A. Lasa". op. cit.

14 - J. A. Lasa a VALLE, Joan: "Entrevista a J. A. Lasa". op. cit.



"S.T.", 1986.

las escaleras), o sea, en un elemento ortogonal si distorsionas una cara, una de dos: o cambia formalmente la 'Caja', o esa intervención tiene repercusiones matéricas, ya que los cambios formales pueden provocar transformaciones en la materia del objeto.

Este tipo de 'Cajas', tanto las de cerezo como las de nogal, tienen demasiado planteamiento racional: la madera puede hacer eso o lo otro, si la dejas al sol cambia; si llueve, pues cambia; si pones peso encima se distorsiona, (...) Eso ya lo sabía, lo que hice fue montarme un objeto bello." (13).

Amb una d'aquestes caixes obtingué el tercer premi d'escultura en el concurs "Bizkaiko Artea", que es celebrà en el mateix any 1985.

L'evolució en el procés deformatador de les caixes arribà a trencar la taula, a rebentar-la, cosa que originà, en 1986, una nova sèrie: "Cajas reventadas". Paral·lelament realitzà les "Cajas rellenas".

En les primeres Lasa juga amb les taules que a causa d'un assecament ràpid o d'una pressió excessiva, rebenten, esclaten, transversalment o longitudinalment. En les segones, la pressió interior de les branques d'aveïllaner separen les taules i desborden el seu contingut fibrós i verd.

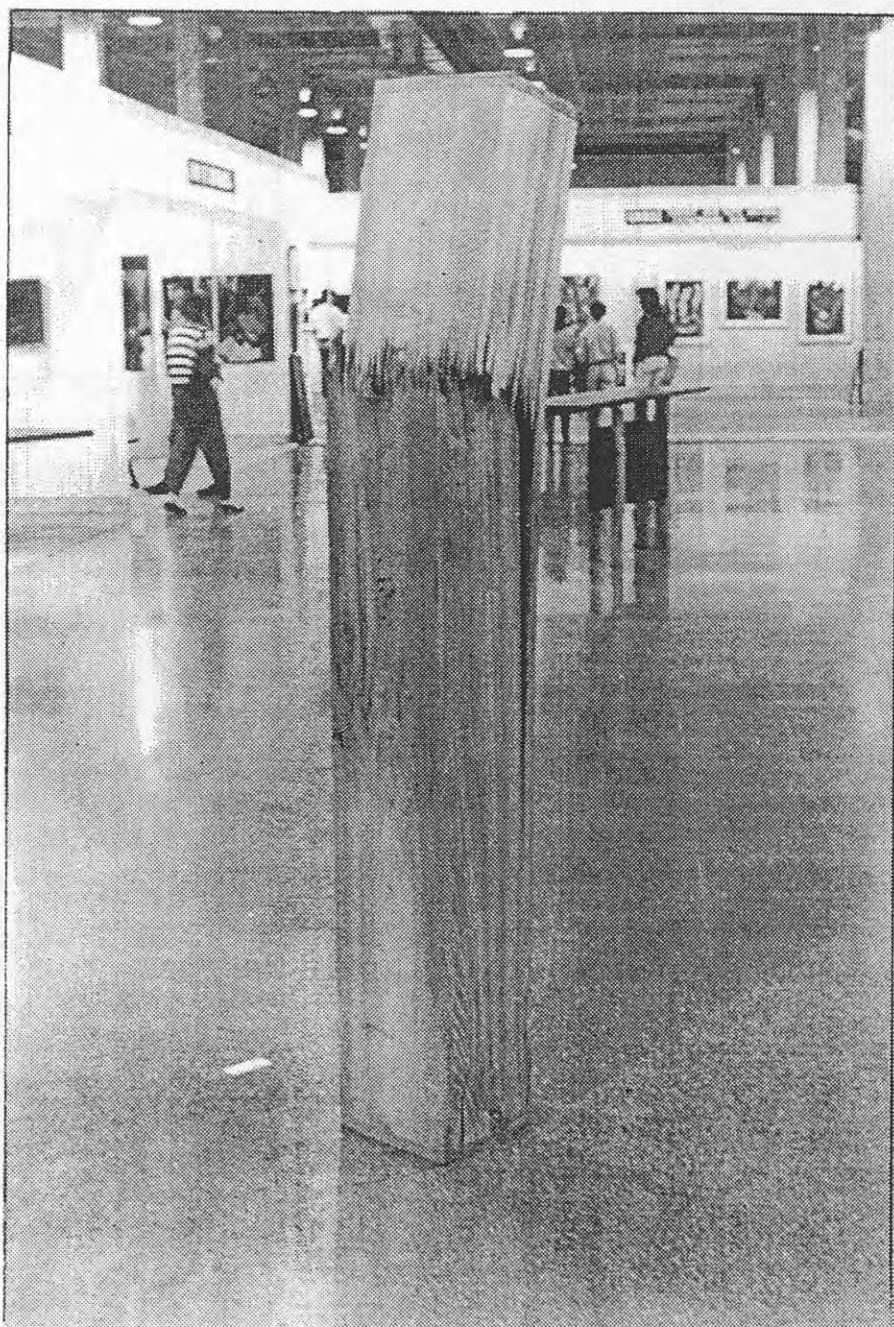
Sobre aquestes caixes, J. Àngel comenta:

"Yo creo que las circunstancias, en las que hago estas 'Cajas', tienen que ver con el hecho de dejar la madera. Desbordé la 'Caja' y dejé fuera todo el contenido, además, transgredí la materia con el color. Lo curioso es que no fui consciente. Desde entonces hasta que empecé con las chapas de hierro no hice más escultura." (14).

Al mateix temps que realitzà els dos tipus de caixes, Lasa treballà el tronc amb un sentit massiu, recuperant fragments de teix i desenvolupant la sèrie dels "Barcos".

Aquesta sèrie dels "Barcos" consta de quatre escultures en les quals es buida el tronc -sols una d'elles rep el nom d' "Iñora"- i de tres construïdes amb taules, de les quals solament una té per nom "Egurra"; es tracta de la presentada a l'exposició "Bizkaiko Artea" de l'any 1987.

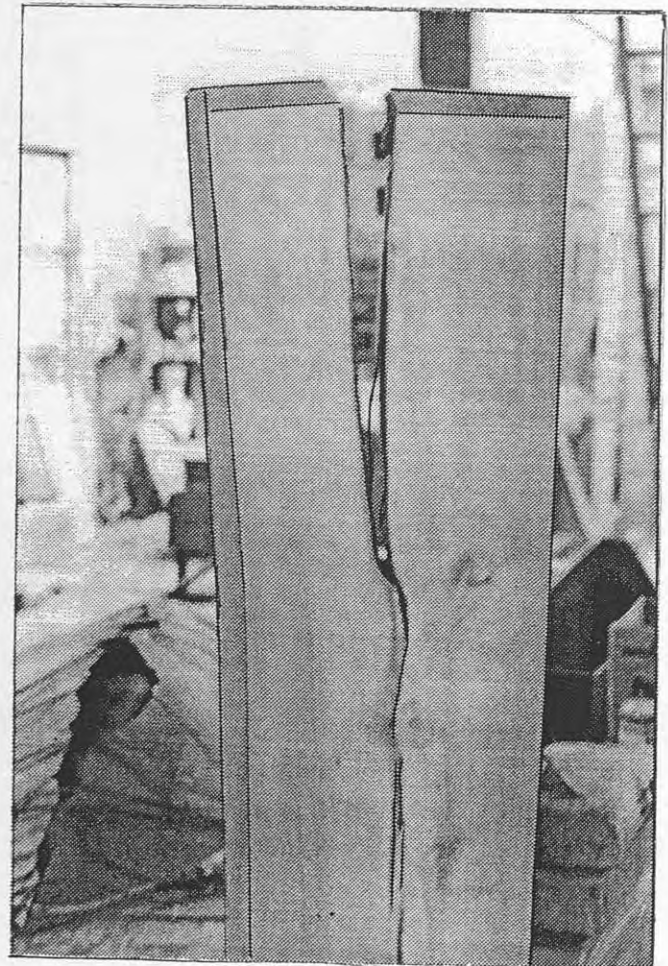
La dedicació posterior al treball del ferro i la pedra es desenvolupa després de les limitacions d'aquest treball (1988), encara que J. A. Lasa no dóna per finalitzat definitivament el treball de la fusta. (Les raons per les quals deixà de treballar la fusta s'han comentat a l'entrevista).



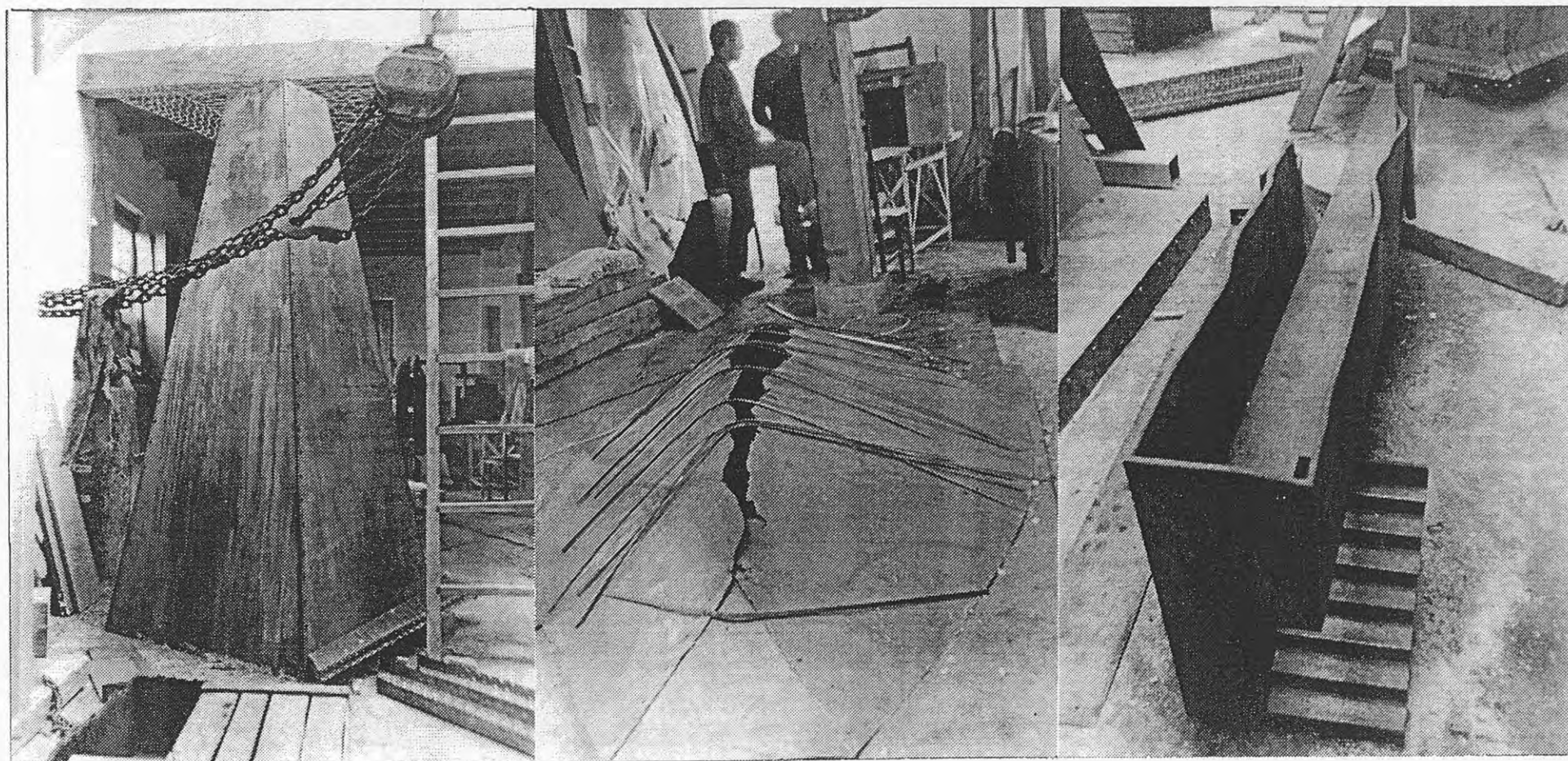
"S.T." (Caixa rebentada), 1986.

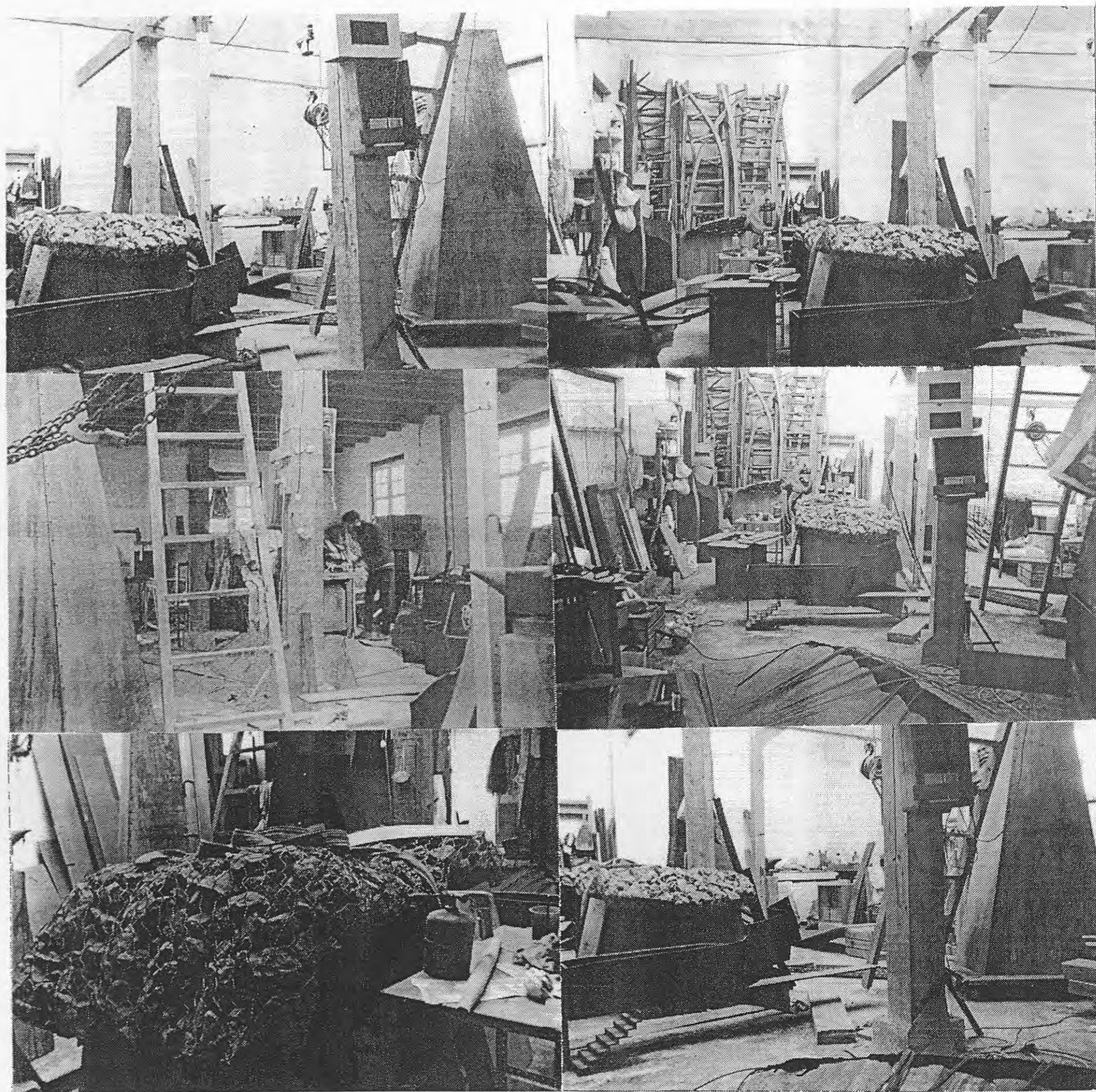


"S.T.", 1986.



Esculturas de ferro. Taller, 1988.





Imatges del taller, 1988.

3. ESCULTURA REALITZADA A PARTIR DEL TRONC.

Com hem vist en aquesta evolució, la dedicació de Lasa al treball de la fusta ha estat pràcticament exclusiu. Una part important de la qual ha estat la dedicada al treball del tronc.

En la seva dedicació al tronc podem diferenciar tres apartats:

- En el primer incloem les escultures realitzades amb boix, en que es respecta l'estructura ramificada de l'arbust, i la peça el "Tejo grande", ja que el seu tractament és similar i es parteix del mateix plantejament.
- En el segon incloem les escultures realitzades amb avellaner, roure i boix, que s'organitzen al voltant d'una estructura geomètrica molt definida, dels anys 1981-1982. També respecten aquest comportament els treballs realitzats amb fragments de teix, del 1986.
- I en el tercer apartat tenim els treballs que fan referència a objectes de la vida real, com les "Hélices" i els "Barcos".

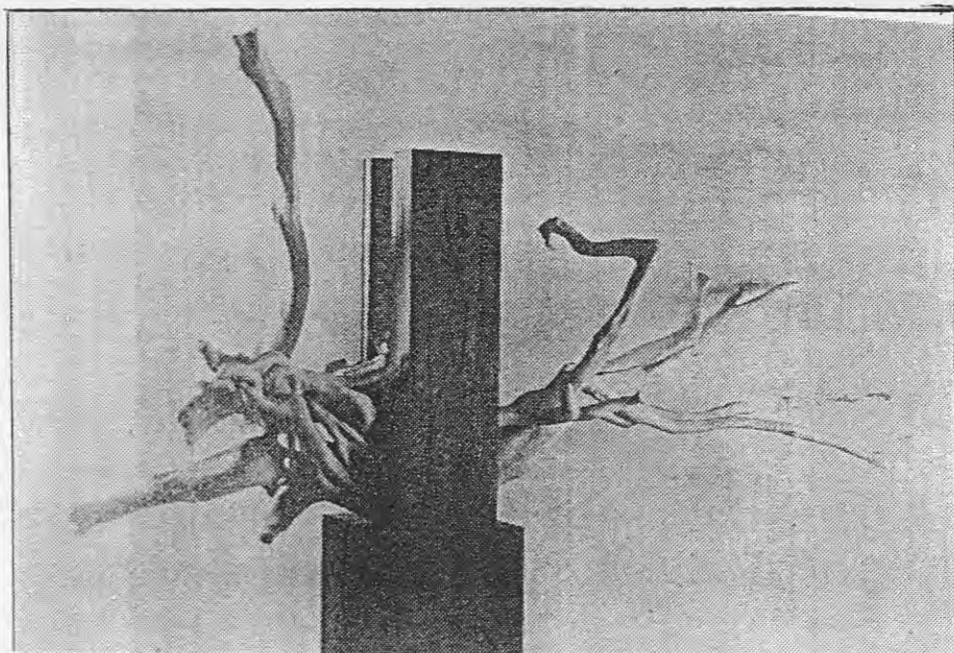
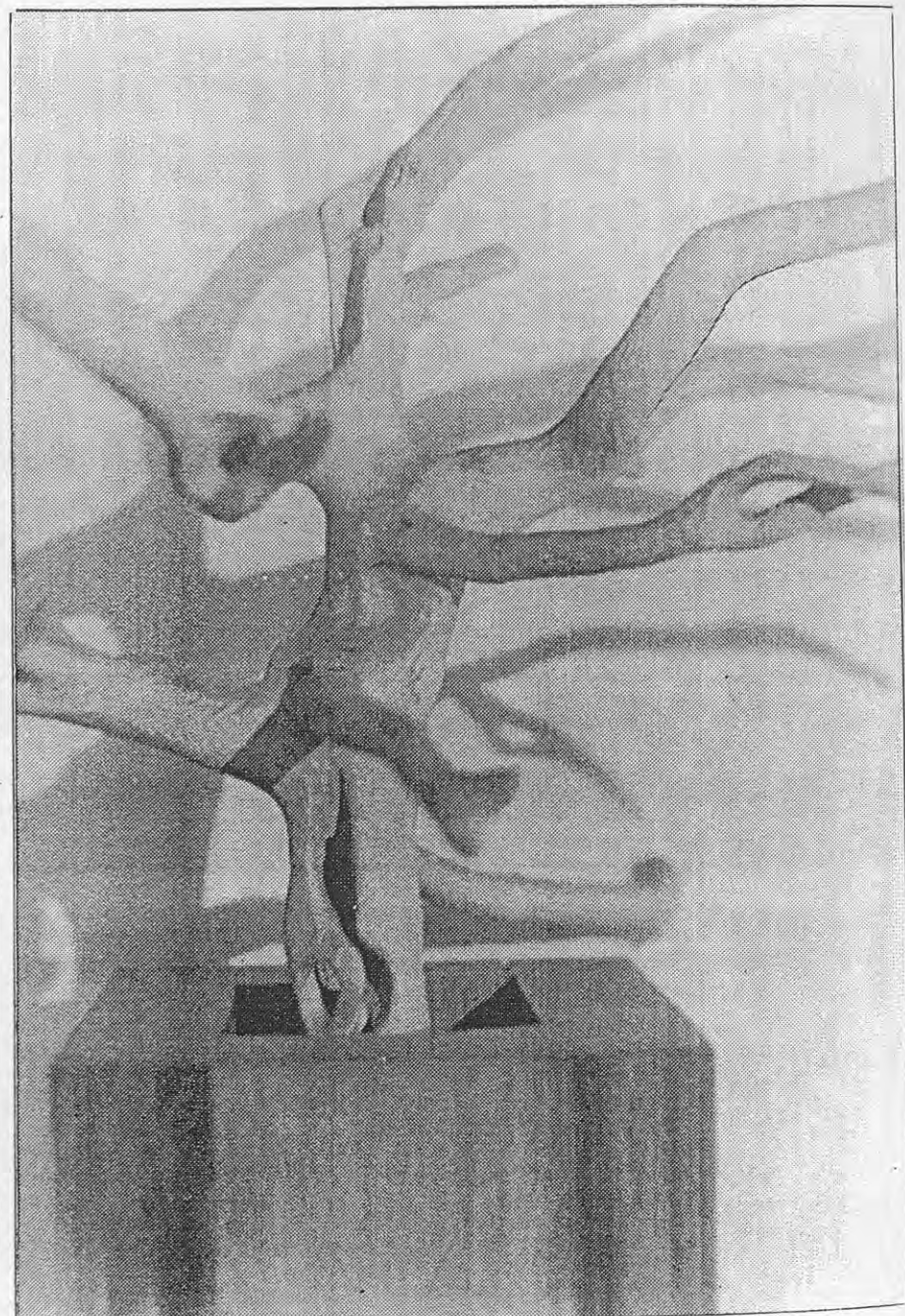
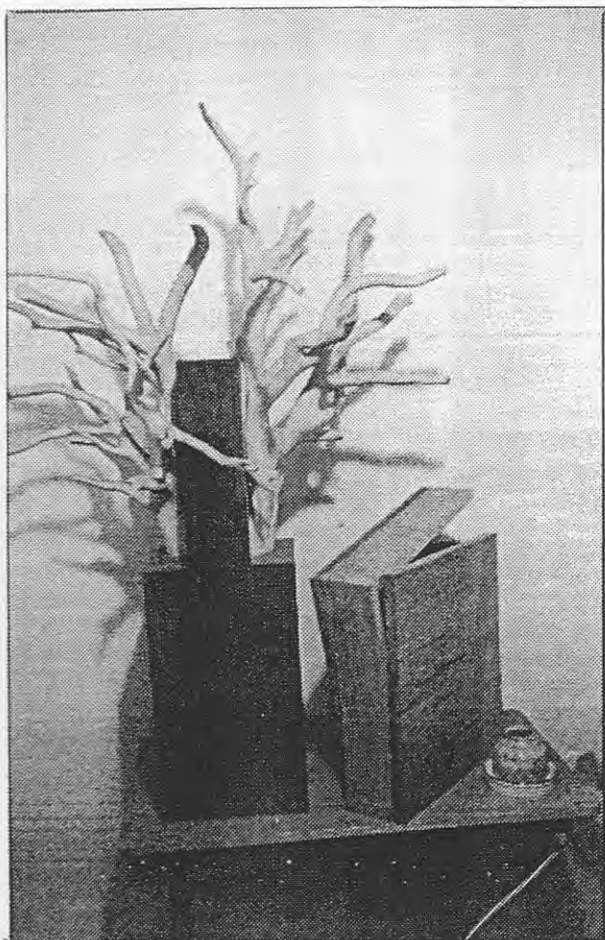
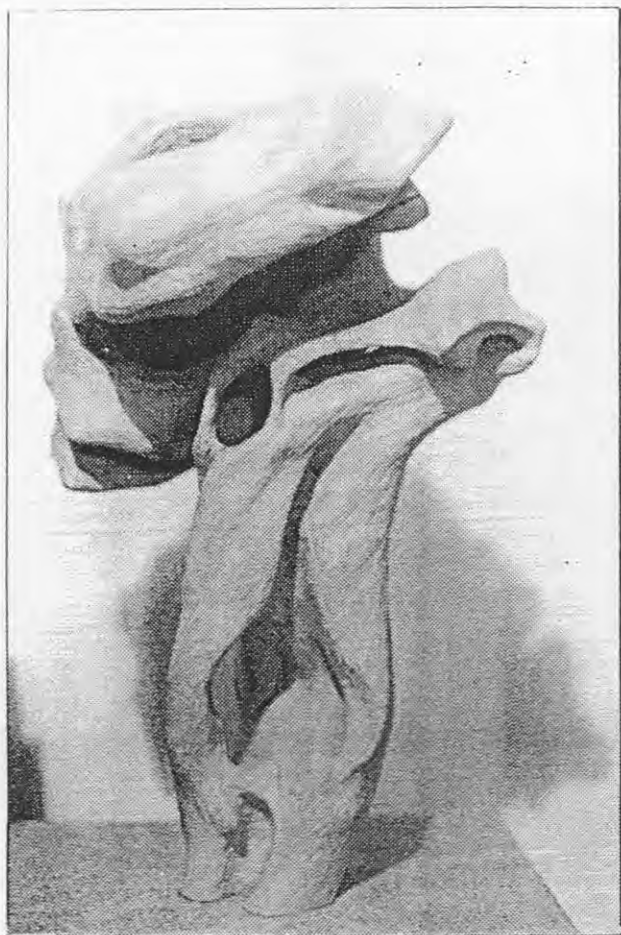
En els treballs del primer apartat el condicionant de la matèria determina l'aspecte formal del resultat, fins a l'extrem que podem considerar aquest com un treball d'observació i de contacte amb un element natural.

L'eina s'ha utilitzat per accentuar el caràcter abrupte del tronc, per enfonsar les bades originades en la torsió del creixement; és l'únic testimoni de la factura humana, si excloem la composició posterior realitzada amb formes geomètriques.

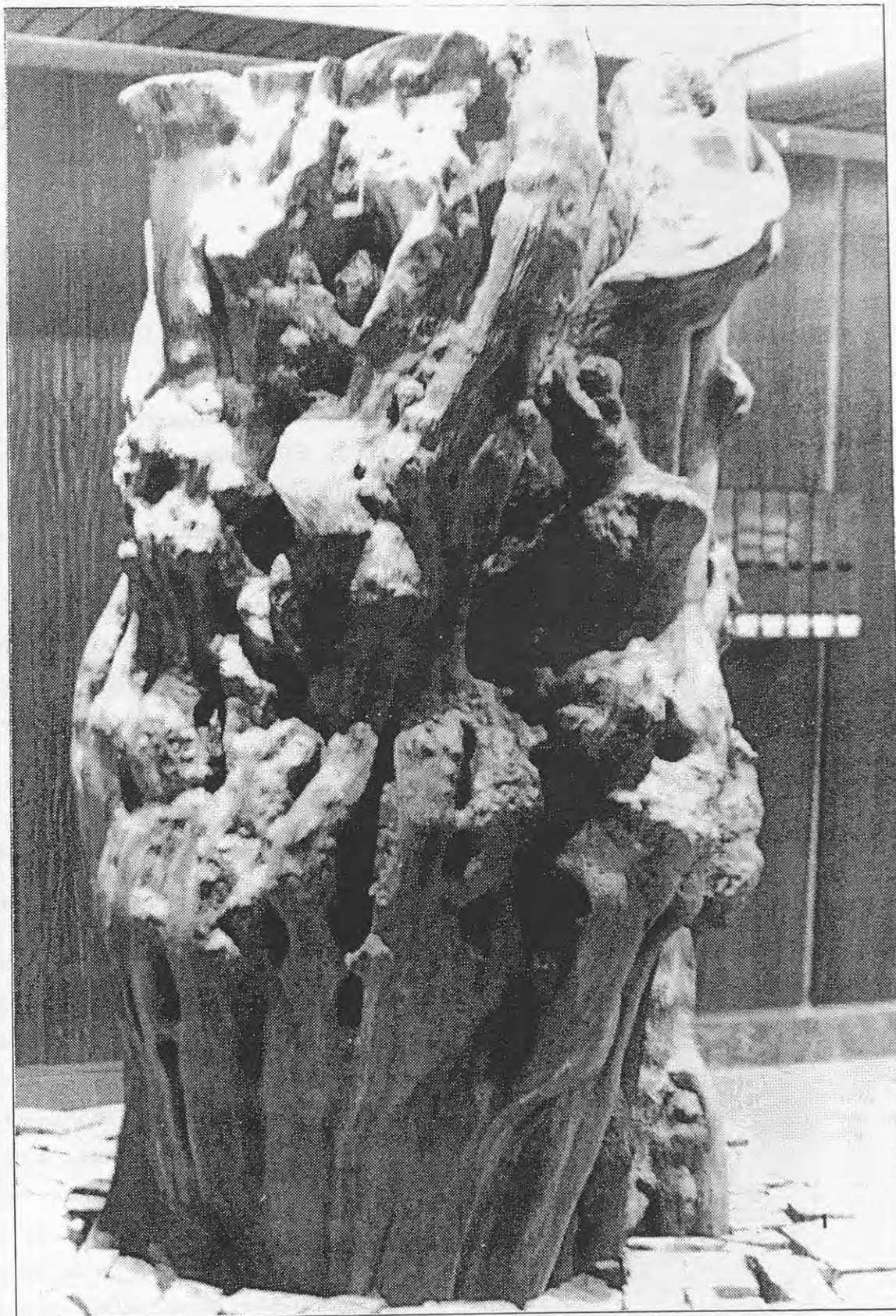
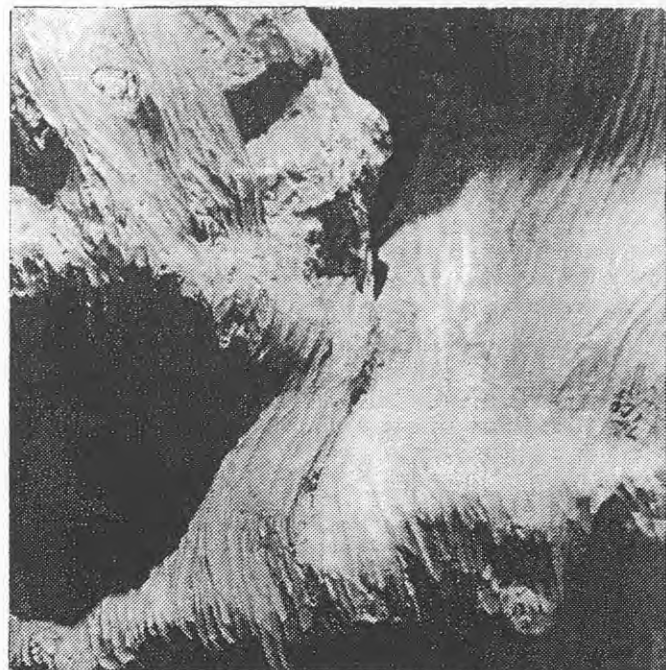
El treball de major volum és, sense cap tipus de dubte, el del "Tejo grande"; és un tronc, davant del qual, Lasa va valorar la presència impactant i milenària, per damunt de les seves possibilitats materials.

Les necessitats de concreció determinaren el límit geomètric imposat a l'estructura orgànica, i en relació a aquest plantejament, organitzà una sèrie d'escultures diferents. De fet, Lasa, accentuà el component geomètric present en els treballs anteriors.

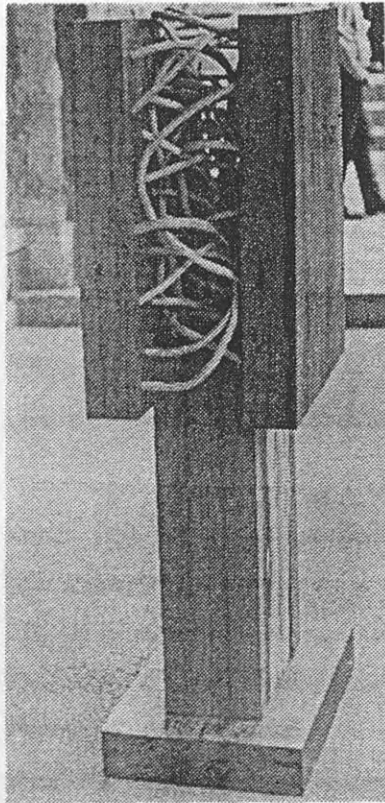
En les dues escultures del Museu de Vitòria, el component geomètric l'obtingué a partir de l'addició de diferents fragments de roure, mentre



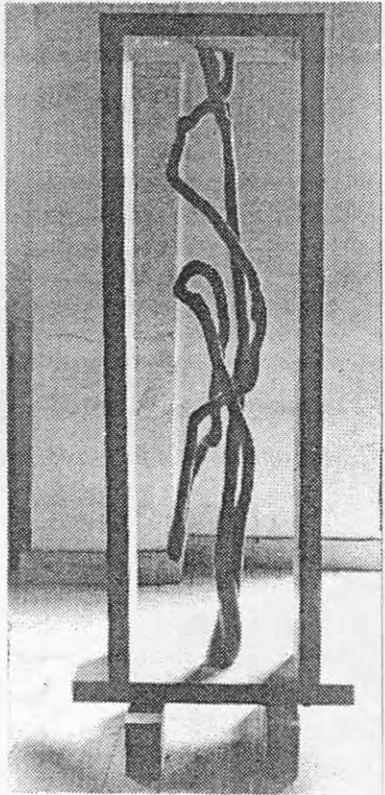
Primer treball realitzat amb tronc, 1980.



"S.T." (Gran tejo), 1983-84.



"S.T.", 1981.



"S.T.".

que la branca d'avellaner es manifestà en tota la seva longitud, evolucionant en el interior de l'espai definit per les masses geomètriques. La branca d'avellaner és aquí l'element viu i flexible en què es recolza el pes o la compressió lateral, amb un marcat sentit metafòric, que ens l'explica J. Àngel:

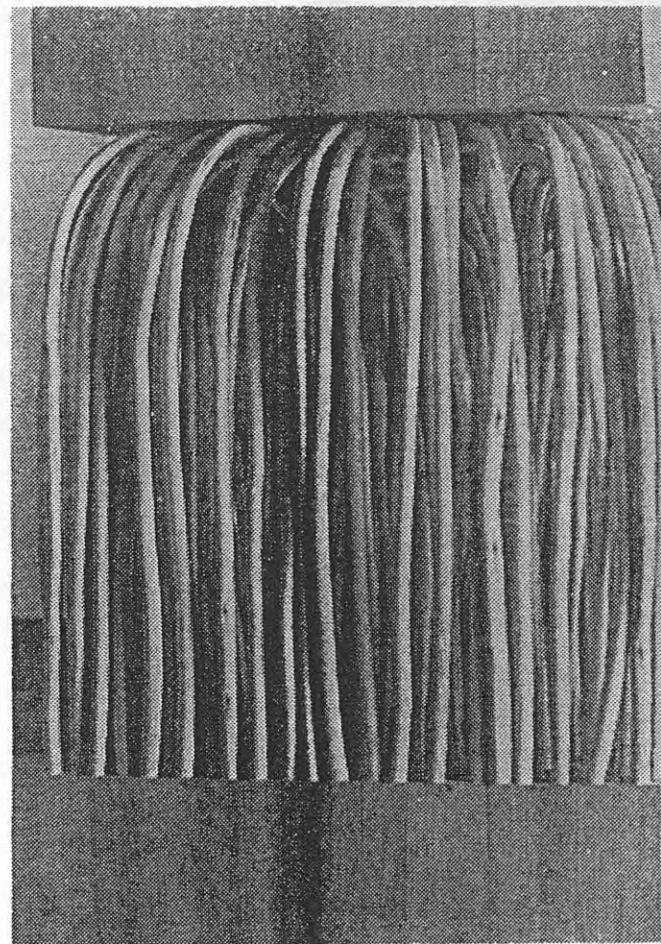
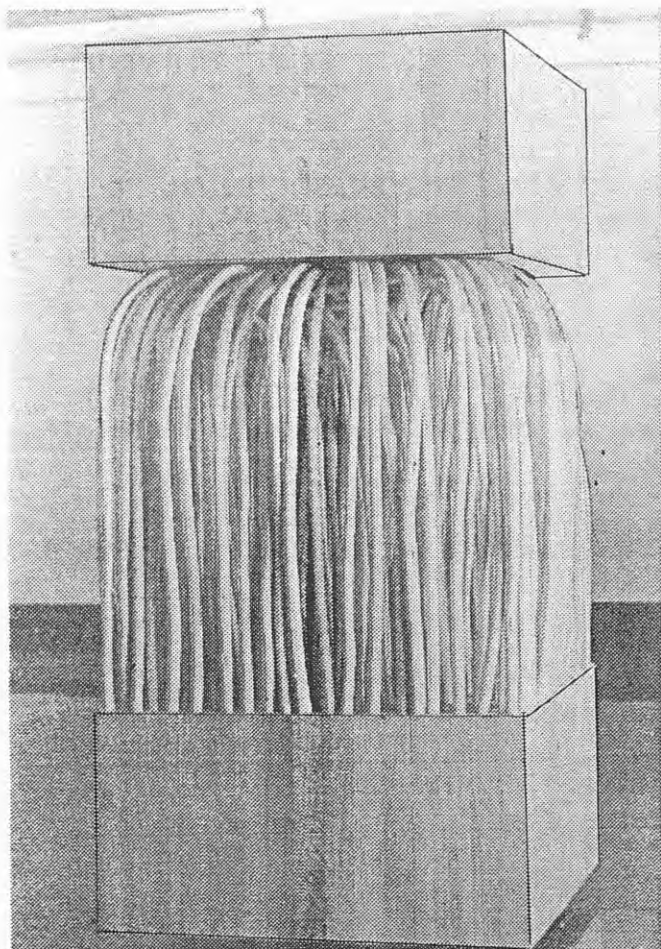
"Creo que fue para el 650 aniversario del Pacto de Aldecoa, cuando gané el premio con otra escultura, me mandaron este trabajo (...) Fui a la biblioteca y me enteré que era una cuestión de fueros. Yo lo planteé como una tensión no resuelta, ya que se seguía con el problema autonómico." (15).

Les escultures realitzades amb boix, no tenen aquest aspecte metafòric. El contingut geomètric és conseqüència de la pròpia ordenació dels cilindres, la seva organització modular ocupa l'espai contingut en un volum cúbic o prismàtic. En l'escultura "Luz expoliada", la densitat material ha estat desocupada en el centre i ha generat un espai de forma cúbica.

Aquestes dues escultures, l'escultor acostuma a exposar-les conjuntament, cosa que accentua la relació existent entre elles, independentment del contingut material. L'espai interior de "Luz expoliada" es correspon amb la forma de dau de la primera escultura, encara que no pel que fa a les seves dimensions.

"(Era un espacio lleno y un espacio vacío) porque -siendo la luz un problema geométrico, en torno al cubo- uno lo lleno y otro lo vacío, y al vaciarlo de esta forma, lo que hago es definir la masa de palos." (16).

Els treballs realitzats amb fragments de teix, corresponents a la darrera època del treball amb la fusta (1986), van ser una solució intermèdia entre el primer apartat i aquest segon. La part exterior del teix va ser sotmesa a l'abrasió del raig d'arena comprimida, se n'eliminà totalment l'escorça. Totes les irregularitats formals i protuberàncies de l'albenc es manifesten clarament. L'escultor solucionà les escultures invertint els termes exterior-interior, en conjugar dos fragments de teix. La fusta exterior de l'escultura té la qualitat vermella, pròpia del cor del teix. La forma geomètrica és la conseqüència lògica del tall, en quatre peces esquerdades, en el mateix centre del tronc longitudinal.

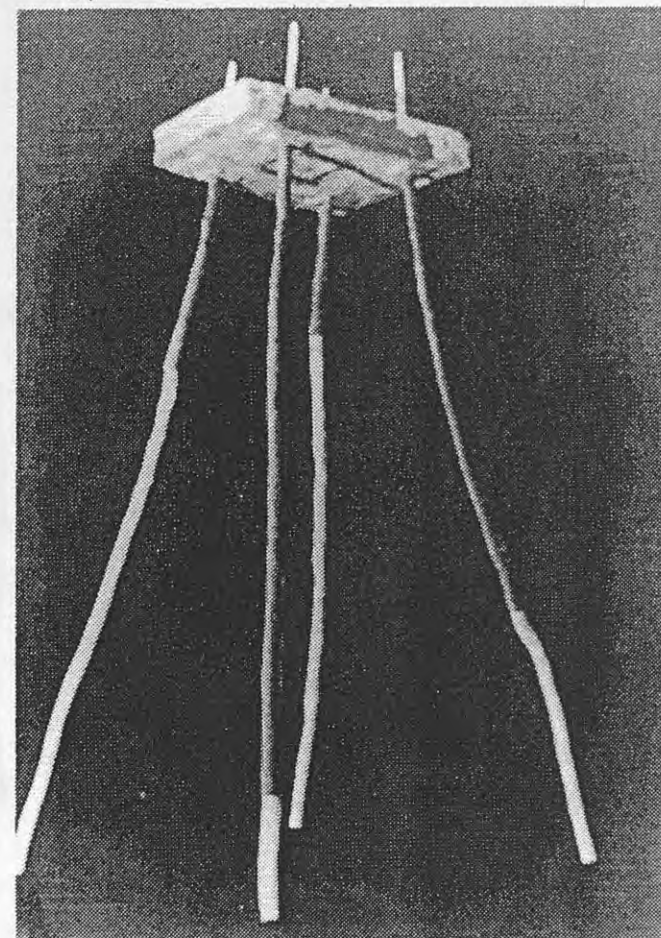


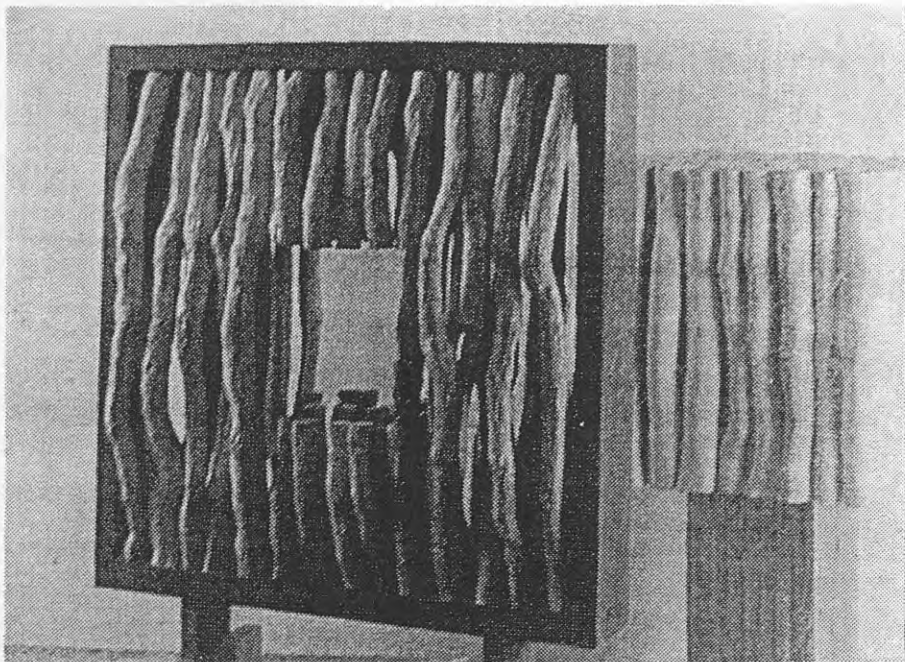
"S.T.", 1982, avellaner i roure, 200x100x100 cm.

15 - J. A. Lasa a VALLI, Joan: "Entrevista a J. A. Lasa".
op. cit.

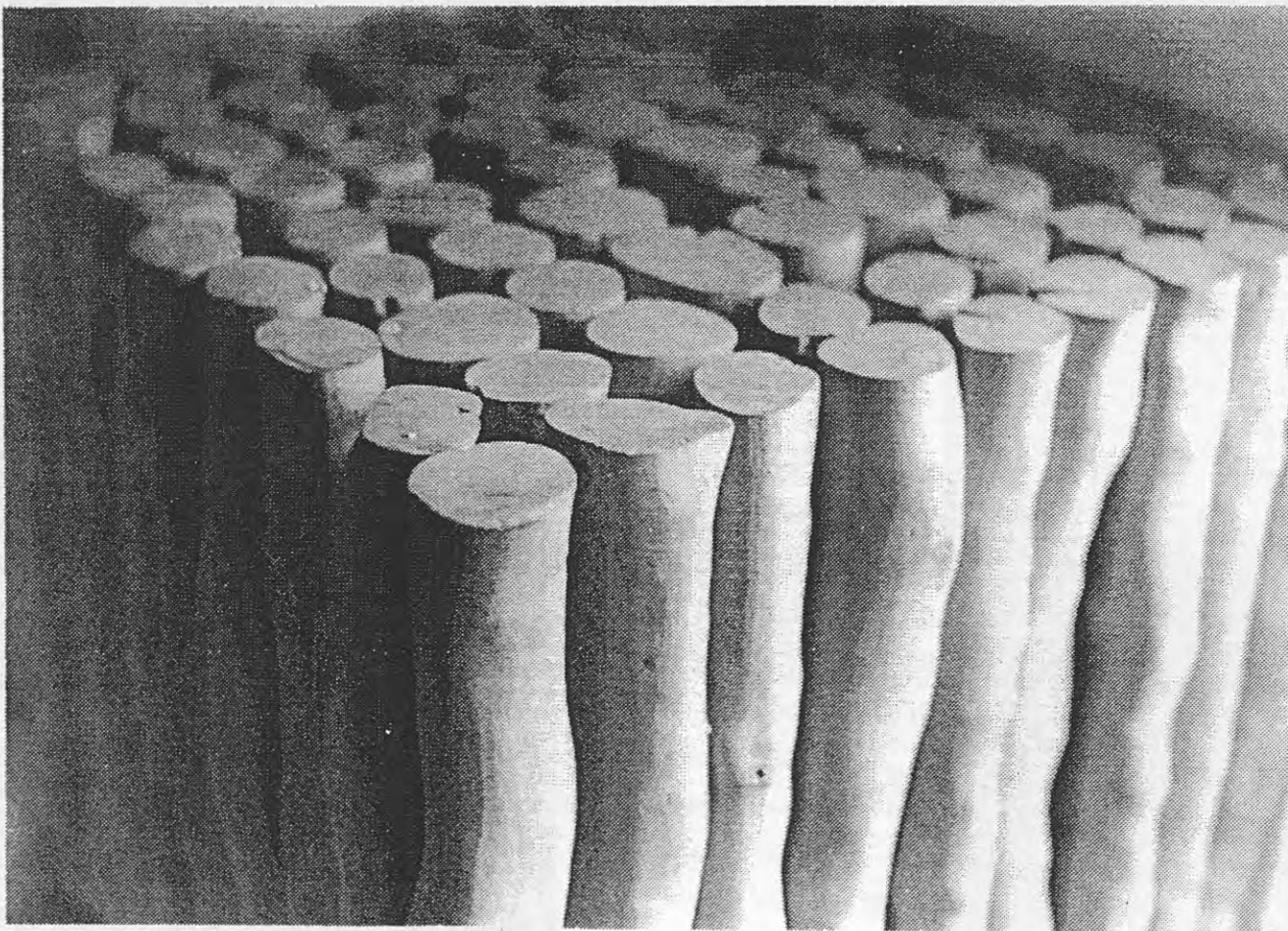
16 - J. A. Lasa a VALLE, Joan: "Entrevista a J. A. Lasa".
op. cit.

"Ensantxeto trikuharia" (El dolmen de l'eixample), avellaner, aglomerat i pigments, 325x160x166 cm.





"Luz expoliada", 1982-83, boix, 70x70x35 cm.



"S.T.", 1982-83, boix, 50x50x50 cm.

"Ese trozo de tejo y otros que hay allí, en el taller, surgieron como una recuperación de esas maderas tan buenas. Invertí su posición natural, y me dió juego para planear esa solución. Convertí el dentro en fuera." (17).

El tercer apartat està constituït per les escultures que fan referència a objectes i útils de la vida real. Parteixen de l'experiència anterior desenvolupada en el treball dels instruments i objectes quotidians fets amb fusta, i per tant, va ser paral·lel a aquesta. Hem de considerar que la diferència de procediment modifica plenament els resultats.

En el cas de les "Hélices", el resultat ha estat una conseqüència de la torsió, o millor dit, del concepte de torsió, concepte que, aplicat a les taules de la fusta, prèvia cocció, donà un resultat geomètric, mentre que la solució de la talla, obtinguda a partir del tronc, ens transmet l'organicitat manual.

L'opció dels "Barcos" Lasa la comenta així:

"...he elaborado esculturas a través de objetos cotidianos, en este caso llevaba una especie de fijación con las barcas, por sus características como objeto de uso." (18).

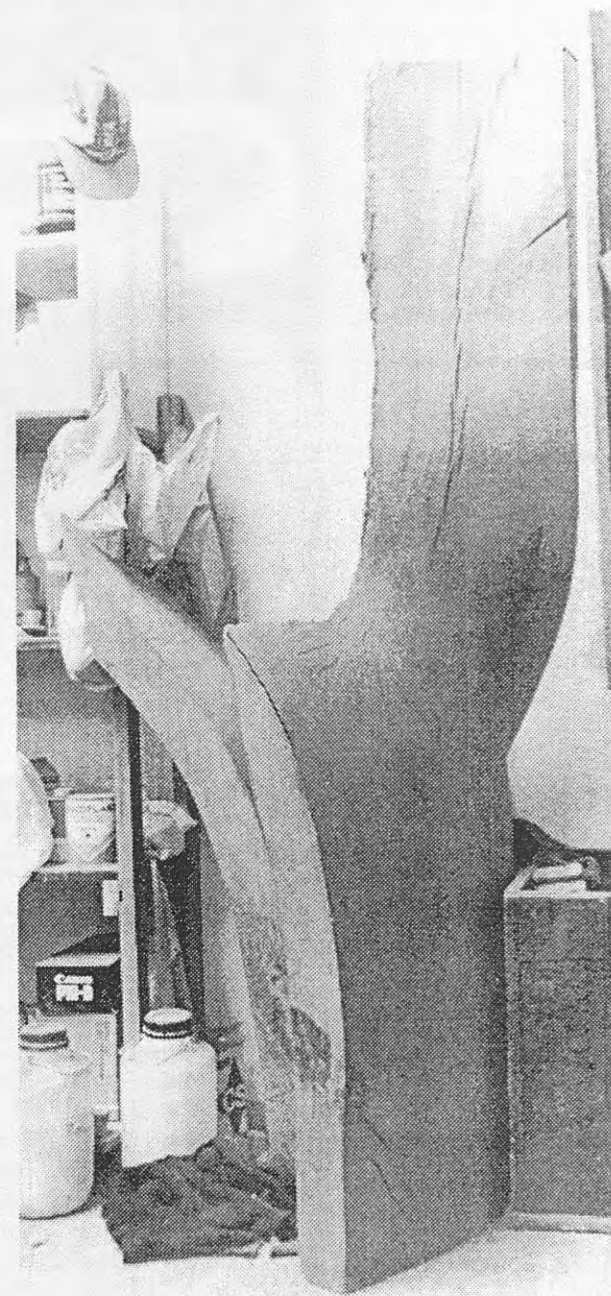
"He escogido la barca porque es un recipiente, un espacio tripudo, acogedor (...) Mis barcas no son simétricas, están escoradas. Intervengo en un espacio supuestamente perfecto, estable, que está acondicionado para un medio inestable como es el agua, y me he inclinado por la inestabilidad." (19).

De fet, la primera preocupació sobre el tema del vaixell el trobem ja en la seva infància, segons hem vist i ens ha comentat Sugebelarra (veure cita 3) o l'escultor mateix.

Quatre són les escultures realitzades amb tronc a partir d'aquest tema:

"El ('Barco') que has visto allí: 'Iñora', está forrado. Aquello es ciprés. Tiene unos 32 cm. de largo y el tronco tenía una media de 60 cm. de diámetro. Lo trabajé en redondo, sin más, con el motosierra fui vaciándolo. Has tenido que ver uno de cerezo con unas flechas verdes (...) que es casi un rollizo entero, pero está vaciado nada más, como si fuera un 'tam-tam' (...) (Uno con una escalera) es de roble, y la escalera de acacia." (20).

17 - J. A. Lasa a VALLE, Joan: "Entrevista a J. A. Lasa". op. cit.



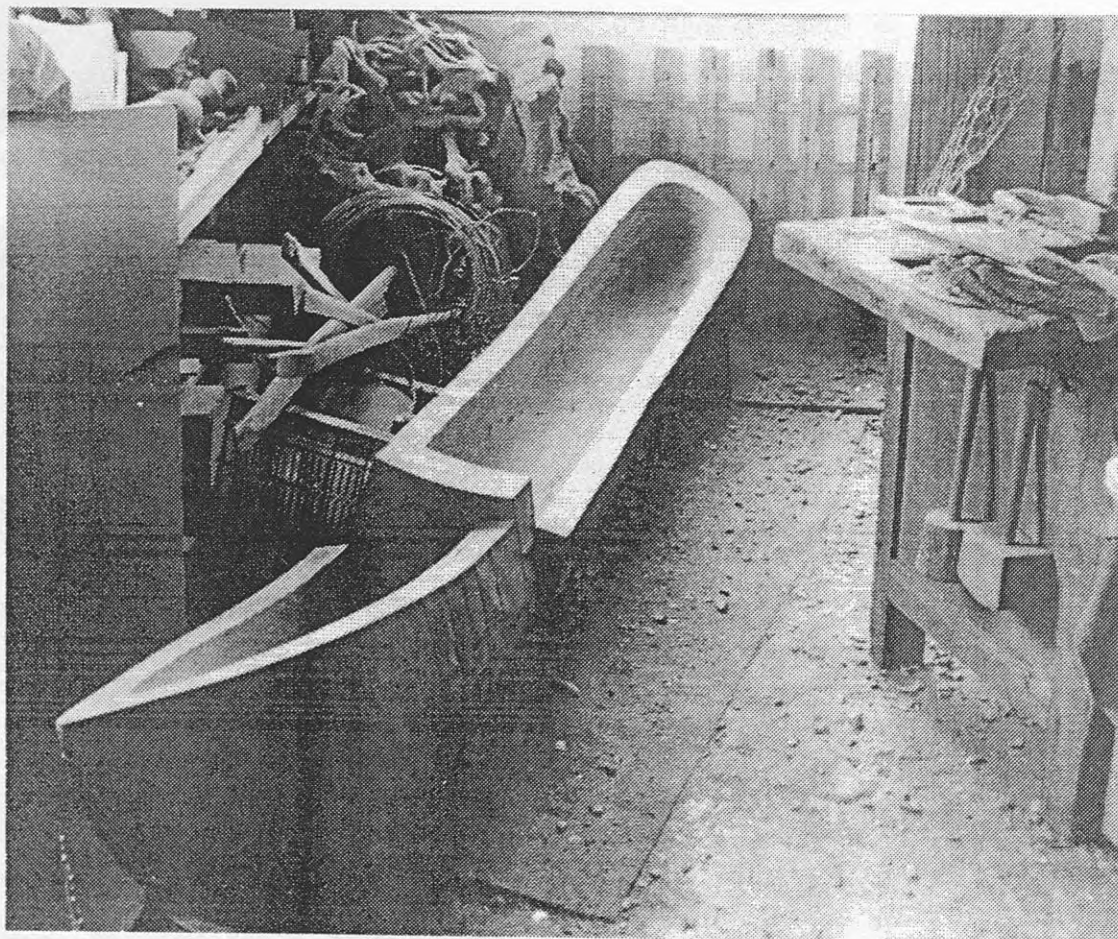
"Hélice", 1983-84, 210 H.

18 - CORRAL, Javier: "José Ángel Lasa, conceptos urbanos en una escultura de elementos rurales". op. cit.

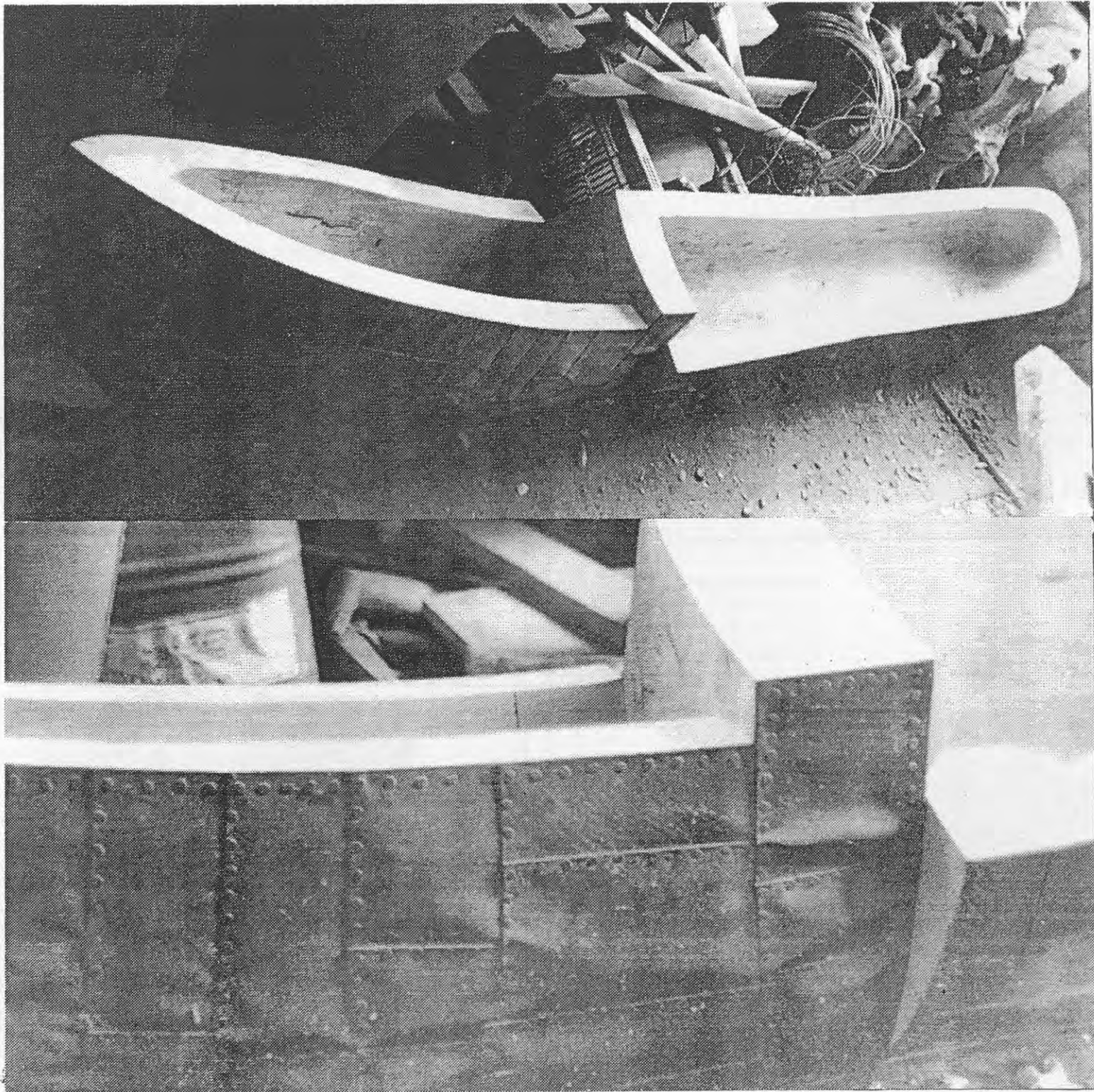
19 - ABRISKETA, Marian G.: "José Ángel Lasa, geometría y naturaleza para explicar la vida". DEIA. 11 de juny del 1987.

20 - J. A. Lasa a VALLE, Joan: "Entrevista a J. A. Lasa". op. cit.

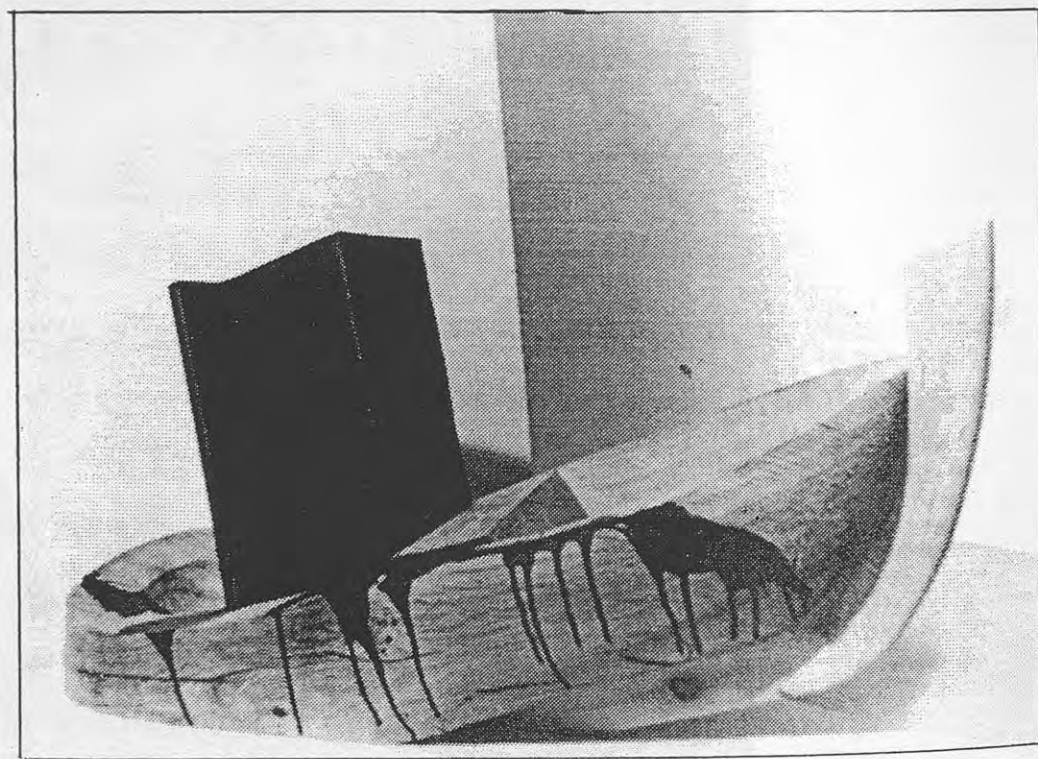
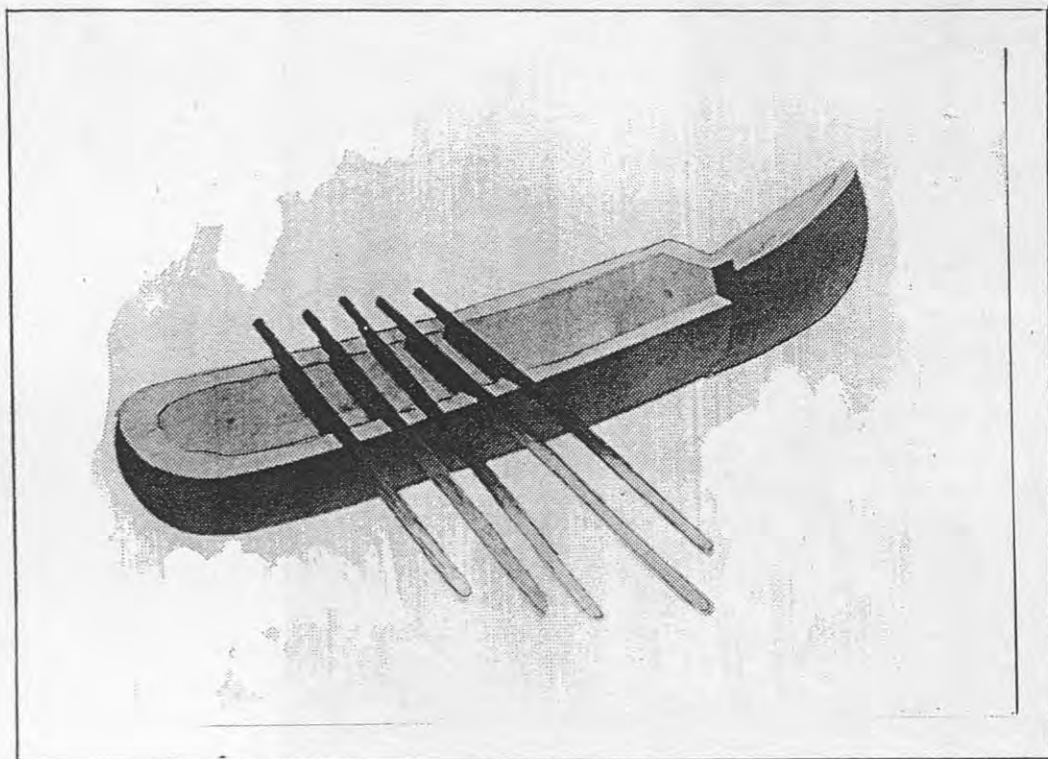
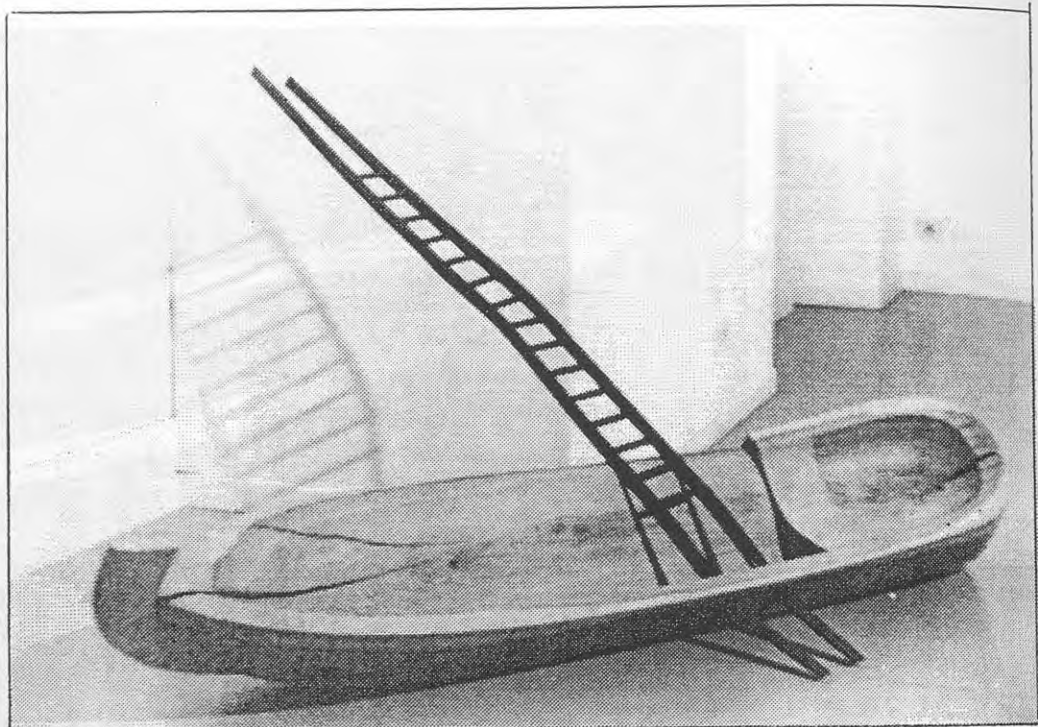
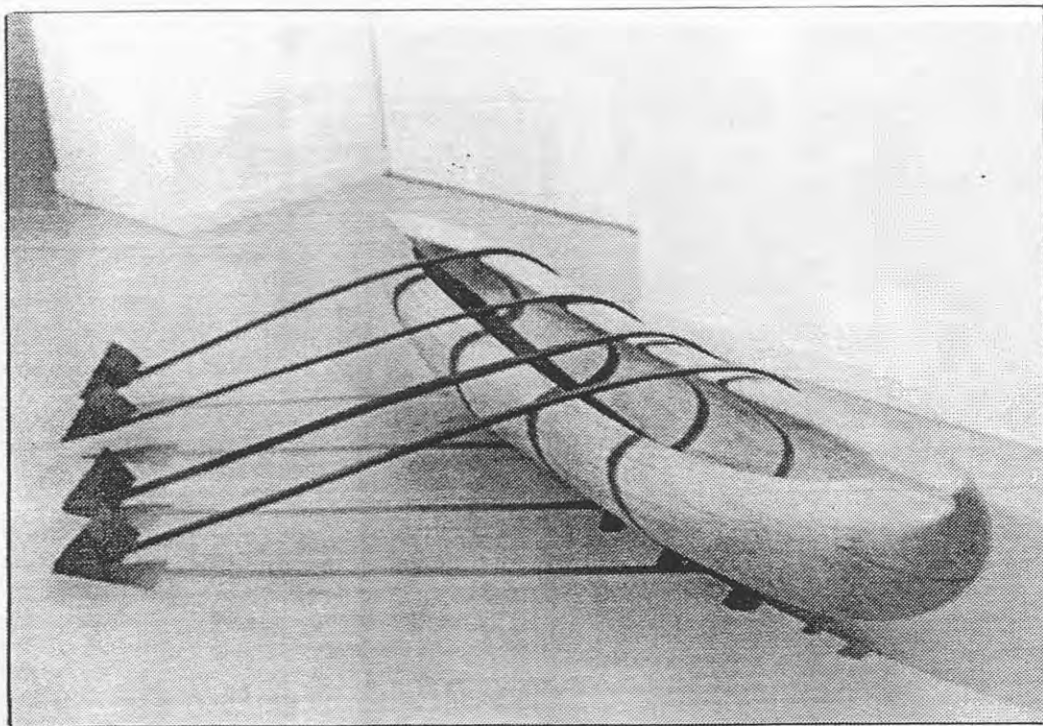
"Iñora" és el que representa un trencament asimètric transversal, seguint el plantejament desenvolupat en les tres barques de fusta. Els altres tres conserven la simetria, que sols està distorsionada pels elements accessoris.



"Iñora", 1987, xiprer i ferro.



"Iñora", 1987.



Sèrie "Barcos", 1987.

4. ELS TEMES EN L'ESCUPTURA DEL TRONC.

La referència fonamental en l'escultura de Lasa ha estat la relació establerta entre les formes orgàniques i les formes geomètriques; aquesta dialèctica ha estat una constant:

"Cuando trabajo me interesa la naturaleza y también existe un interés casi antagónico por la geometría, pero en vez de tratarlos por separado juego con los dos elementos. La geometría por su orden y la naturaleza que rompe ese orden (...) jugando con el orden aparente de la naturaleza y con el orden geométrico de un nivel más racional acaba resolviéndose en un orden más complejo que intenta asimilar los dos anteriores." (21).

Sobre aquest tema Sugebelarra comenta:

"Hay algo de auténtico y de testimonio en esa armonía entre elementos naturales y urbanos, entre lo orgánico y lo racionalista, que se manifiesta en sus obras (...) A veces las formas naturales están respetadas, y otras ha practicado una intervención que deviene en un tratamiento racionalista. El juego consiste en compaginar formas orgánicas con geométricas sin que ninguna llegue a prevalecer." (22).

Quan es refereix al treball realitzat amb les barques, J. Àngel diu:

"La temática de hecho siempre es la misma. En las 'Barcas', el elemento geométrico fundamental surge de la simetría, y el orgánico, del concepto de inestabilidad de la simetría." (23).

A partir d'aquest tema general, sortiren diferents aplicacions que es concretaren en les sèries d'escalas, d'objectes, de caixes, de vaixells, etc., i que l'escultor considera variacions sobre el mateix tema.

"Mis propuestas con este material no obedecen a ningún presupuesto fijado de antemano. Sin embargo los parámetros-referencia son siempre los mismos, son mi forma de estar aquí y ahora, son mi presencia en este país de contradicciones, en este país-frontón al que me siento irremediabilmente ligado (...) Los resultados pueden parecer dis-

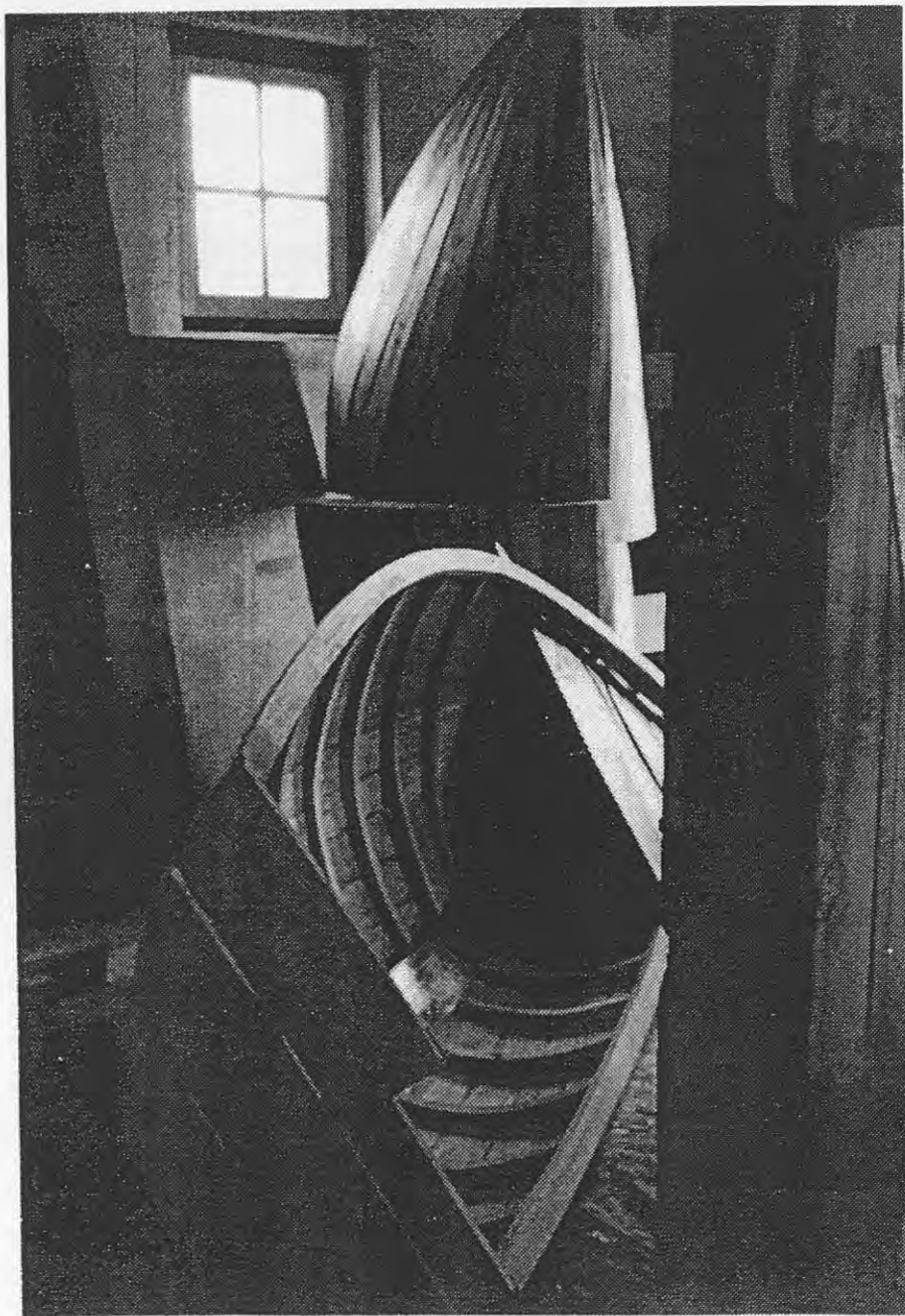
21 - ABRISKETA, Marian G.: "José Ángel Lasa, geometría y naturaleza para explicar la vida". op. cit.

22 - SUGEBELARRA: "José Ángel Lasa: el arte es algo sencillo que ha sido rodeado de oscurantismo". op. cit.

23 - J. A. Lasa a VALLE, Juan: "Entrevista a J. A. Lasa". op. cit.

persos para alguien que mira desde fuera, pero a mí todos me parecen algo así como variaciones sobre un mismo tema. Es decir, sobre mi mismo y mis propias contradicciones." (24).

24 - SENSE AUTOR: CATÀLEG JOSÉ ÀNGEL TASA. ESCULTURALS. op. cit.



Sèrie "Barcos", 1987 (Taller), roure, om i pintura, 110x300x55.

5. L'ACTITUD DE JOSÉ ÁNGEL LASA DAVANT L'ESCULTURA.

Hi ha un plantejament força interessant d'aquest escultor i que cal situar-lo en el seu context, després de tota una sèrie de vivències

Lasa es dedica a l'escultura, havent deixat de banda les dedicacions anteriors, entre elles el magisteri en una ikastola i la seva llicenciatura de Sociologia. Tot això ens ho resumeix l'escultor mateix quan li preguntem pel seu inicial interès per l'escultura:

"Es la única opción que hay en la vida." (25).

Posteriorment hem anat entenent el perquè d'aquesta única opció a través de textos com el presentat en el catàleg de la Galeria Windsor de Bilbao:

"...entiendo la actividad artística como algo placentero y lúdico. Y lúdico tiene que ver con juego, es decir, con un ejercicio recreativo sometido a reglas en el cual se gana o se pierde. Es esta la disposición en la que me sitúo cada vez que me enfrento ante una nueva obra. Las reglas no las he inventado yo sino que están ahí, en la historia del arte, en los tratados, en los trabajos de otros compañeros, en las normativas y valoraciones de los críticos, en los comentarios de cualquier persona, en las ferias de arte, en los concursos, en los aplausos y las sonrisas, en las celebraciones y en los silencios, en las crisis y las euforias, en el mercado y en el taller, en la materia y en los conceptos, en la geometría y en la poesía, en la prosa y en los acordes, en la armonía y el desorden, en lo supuesto y en lo real, y en los árbitros y en las quinielas (...) Pero este juego en el que me he metido tiene una peculiaridad: que nunca se termina la partida (...) Las maderas de esta exposición son mis pequeñas batallas de cada día." (26).

En un altre moment aclareix "mis pequeñas batallas de cada día", assumint la quotidianitat sense prejudicis:

"En el fondo, en esos objetos que llamamos esculturas congelamos situaciones, momentos, discursos, igualmente cotidianos." (27).

25 - J. A. Lasa a VALLE, Joan: "Entrevista a J. A. Lasa". op. cit.



"S.T.", 1982.

26 - SENSE AUTOR: CATÀLEG JOSÉ ÁNGEL LASA. ESCULTURAS. op. cit.

27 - J. A. Lasa a SENSE AUTOR: "José Ángel Lasa: intento que mi obra responda a mi forma de estar en la vida". EGIN. Ekainak 4 - Osteguna - 1987.

De totes maneres, Lasa no es fixa en qualsevol cosa quotidiana, sinó en aquelles que tenen un significat profund, arrelat a la seva manera d'esser, en aquelles que podríem considerar com a posseïdors d'un esperit particular:

"Mi trabajo consiste en llevar a un cierto límite las sugerencias que la observación cotidiana me ofrece, ya sea sobre ramas o raíces como sobre objetos de uso concreto." (28).

Aquest esperit es condensa per l'ús diari, pel desgast, pel comportament natural o pel pas del temps:

"(A J. A. Lasa) le interesa el tiempo y su intervención en los objetos cotidianos, la mella que el uso diario hace en todo aquello que rodea al hombre y la talla que involuntariamente llevamos a cabo día a día (...) 'Creo que no hay espacio sin tiempo, por eso me ha interesado siempre Remigio Mendiburu. La generación anterior a la mía hizo más incapié en el espacio, pero Mendiburu se basó más en el tiempo y yo me siento más próximo a su concepción de la escultura.'" (29).

Aquest plantejament deixa de banda qualsevol postura, qualsevol concepció etnològica. La preocupació pels objectes té un caire, entre íntim i quotidià, que desenmarca qualsevol principi investigador.

Cal destacar l'evolució soferta per Lasa en tots aquests anys, en què s'ha guanyat, per la seva dedicació quasi exclusiva a la fusta, el qualificatiu (segons ens comenta) de "maderero", que ell rebutja justificant-se amb les noves propostes i amb els nous materials que empra actualment:

"Me atraen todos los materiales, porque todo es utilizable, desde el humo de tabaco hasta la tela de araña." (30).

Cal citar la nova trajectòria empresa amb el ferro i les gàbies contenidores de pedra ("gabiones"). Qualsevol material és vàlid per expressar-se.

L'actitud davant el tronc no té el component corporal que podem trobar en d'altres escultors dels anys vuitanta. El seu treball està mediatitzat per l'elaboració; ell converteix l'impuls en un acte mental, el trans-

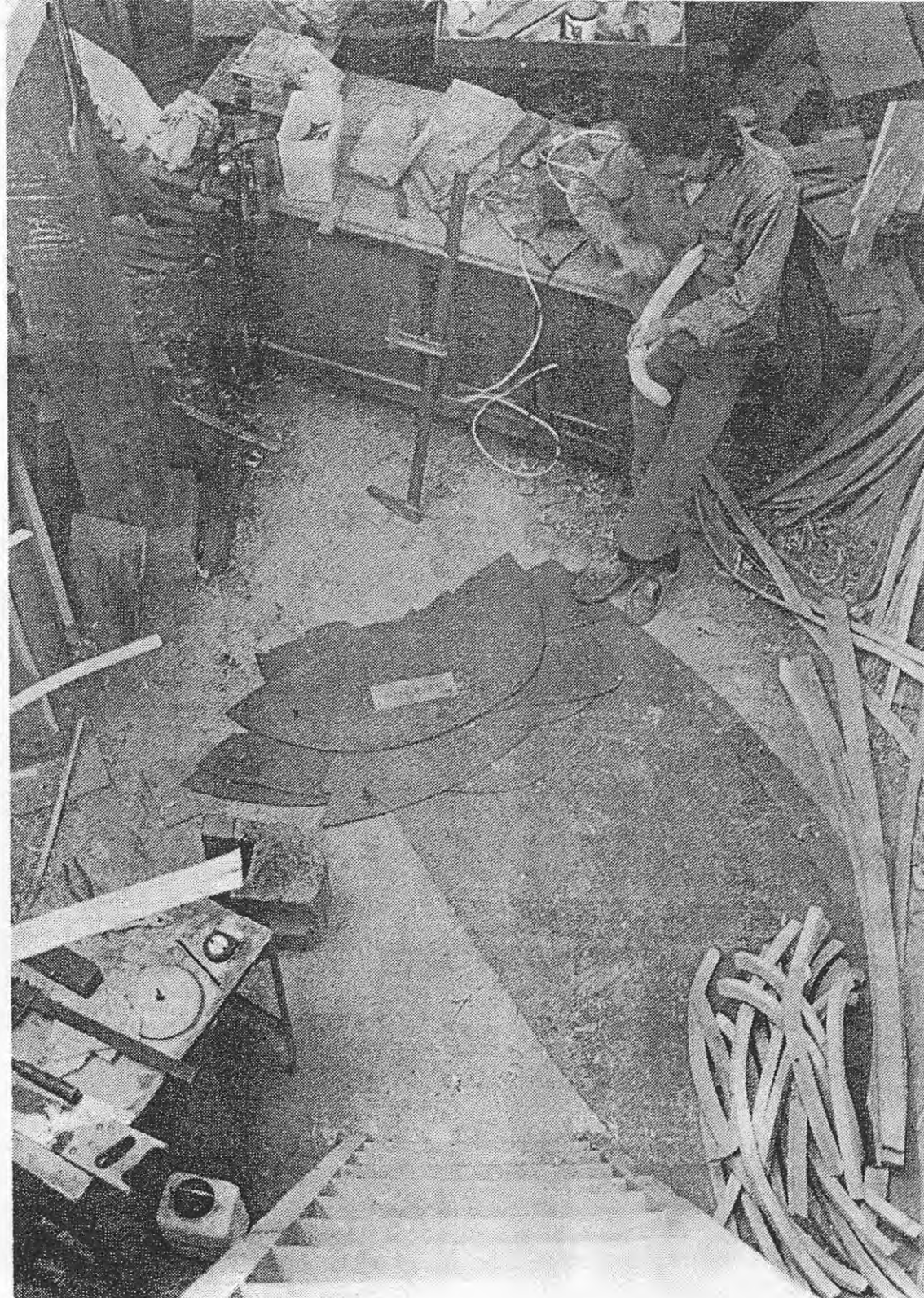
28 - SUGEBELARRA: "José Ángel Lasa: el arte es algo sencillo que ha sido rodeado de oscurantismo". op. cit.

29 - SALAVERRI, M^a Eugenia: "José Ángel Lasa: la poesía desnuda de la madera". op. cit.

30 - CABRERO, Anabel: "José Ángel Lasa: en Aranzazu tomé conciencia de la escultura". op. cit.

forma en una decisió. Però, l'impuls de J. A. Lasa no es transforma en acció vital immediata. La seva escultura és lenta i laboriosa, i sols en determinats moments del procés, l'esforç físic es converteix en una acció expansiva, que després suavitza i delimita amb els acabats.

El seu lligam amb les generacions precedents d'escultors bascs el distingeix d'altres actituds que respiren més profundament l'ambient internacional; això no obstant, aquest està present en la seva escultura.



J.A. Lasa realitzant les plantilles i costelles de la sèrie "Barcos".

6. EL TRACTAMENT DE LA FUSTA.

La segona entrevista amb J. A. Lasa ens va conduir a fer un recorregut magistral per tots aquells llocs amb que l'escultor ha tingut un contacte especial, entre ells el seu taller d'Artea i la serradora on habitualment s'ha proveït de roures i d'altres tipus de fusta, com per exemple, és el cas del teix gran. En concret, ens va ensenyar uns roures enormes, d'un metre i mig de diàmetre i de tres d'alçada, pels quals va trepar amb una facilitat fascinant.

L'aprovisionament de fusta no sols l'ha realitzat en aquest lloc. Segons ens comentà, quan fan una neteja dels boscos de faig, acostumen a trencar els boixos, que naturalment Lasa aprofita; en altres casos tallen les branques d'avellaner sense cap tipus d'objecció perquè, com ell diu, creixen ràpidament, com l'herba.

El treball de la fusta que Lasa ha realitzat ha estat divers, ja que ha treballat diferents fustes, amb múltiples tècniques i amb distintes concepcions i projectes:

"Me atraen las maderas duras, pero no rechazo ninguna, aunque generalmente utilizo maderas de árboles cuya vida reconozco. No utilizo maderas de fuera. En concreto he trabajado roble, acacia, boj, tejo, olmo, nogal, cerezo, haya, avellano, diferentes coníferas como el pino, el ciprés, etc." (31).

Fins i tot, en algun cas, ha experimentat amb les noves tecnologies aplicades a la fusta, com amb la pasta de fer conglomerat. És el cas de l'escultura "Ensantxeko trikuarika" ("El dolmen del ensanche"), encara que no deixa de ser un cas excepcional.

"Yo he tocado la madera de muchas formas, creo que he hecho de todo lo que en esos momentos creía que se podía hacer: he chorreado, he tallado,, he roto, he utilizado el serrín con pastas, etc. (...) creo que lo he abordado todo: corteza, albura, duramen, árbol joven, árbol milenario, la testa o la veta...". (32).

31 - J. A. Lasa a VALLE, Joan: "Entrevista a J. A. Lasa". op. cit.

32 - J. A. Lasa a VALLE, Joan: "Entrevista a J. A. Lasa". op. cit.

La crítica ha comentat en relació a l'última exposició realitzada en Windsor (Bilbao 1987):

"Los objetos que configuran esta exposición están elaborados con maderas (...) todas en sus diferentes estados o fases (troncos, tablas, listones, deshechos, astillas). La madera ha sido doblada, torcida, 'forjada', pulida, reventada, teñida, pintada, hasta conseguir resultados aparentemente diversos." (33).

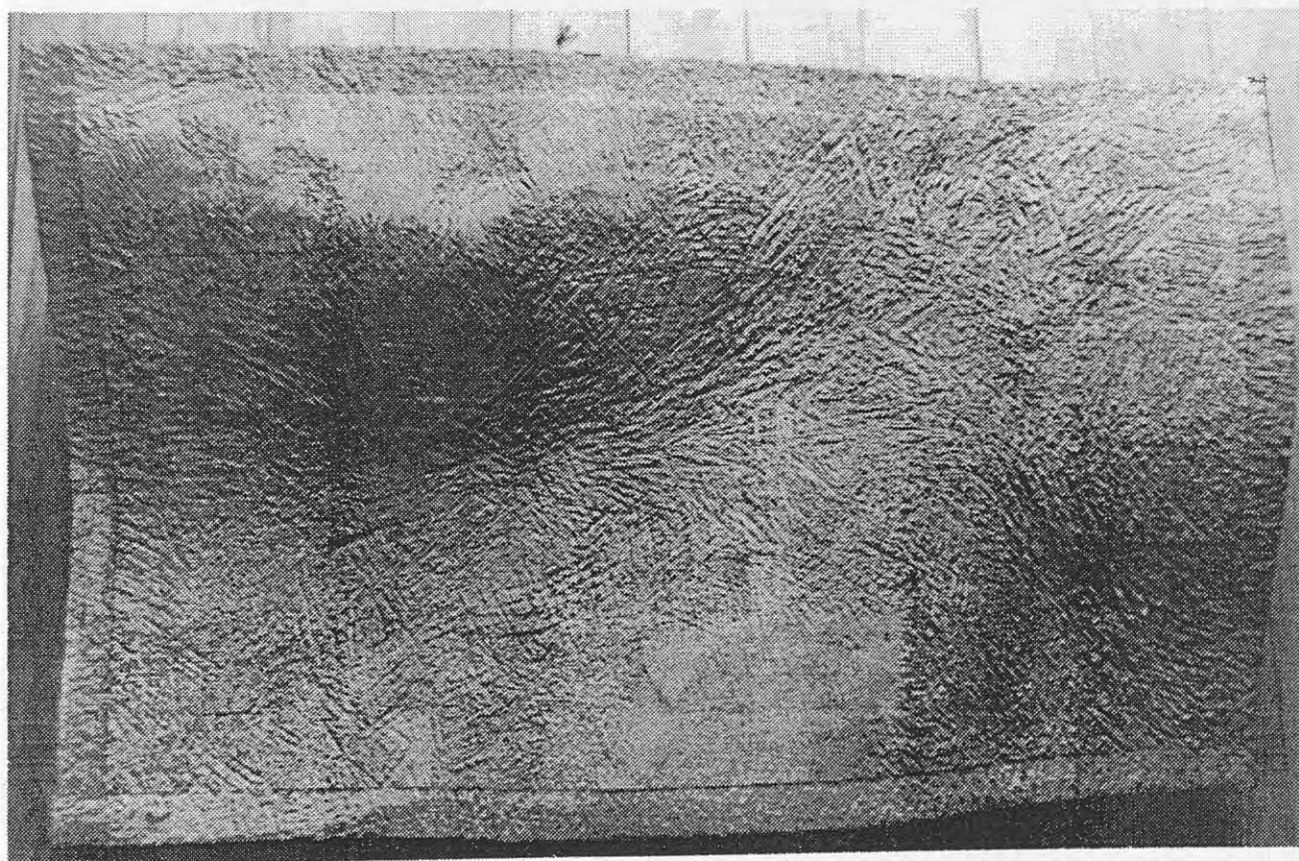
En l'aprenentatge de l'ofici ha visitat i ha après dels diferents tallers i especialistes: fusteries, drassanes, tallistes, etc.

"He aprendido de ellos (astilleros). He hecho mi propio recipiente en el taller para cocer la madera; la pongo a hervir y luego (...) yo a esto le llamo forja de la madera. (...) Es que son las que se utilizan (colas de milano), fui a un taller donde hacen esas mesas de picar a aprenderlo. (...) Suelo ir a los sitios donde hacen los objetos que me interesan para ver cual es la técnica." (34).

Respecte al tractament de la fusta amb colors, Lasa també ha experimentat amb diversos productes; com ell diu: "hasta con cera de zapatos".

No acostuma a aplicar protectors:

"Alguna vez cera y, ultimamente, nada. Además las maderas que utilizo no es que necesitan mucha protección." (35).



"Tocho de carnicería", 1983,
100x40x25 cm.

33 - SENSE AUTOR: "José Ángel Lasa: intento que mi obra responda a mi forma de estar en la vida". op. cit.

34 - J. A. Lasa a VALLE, Joan: "Entrevista a J. A. Lasa". op. cit.

35 - J. A. Lasa a VALLE, Joan: "Entrevista a J. A. Lasa". op. cit.

7. MÈTODE DE TREBALL.

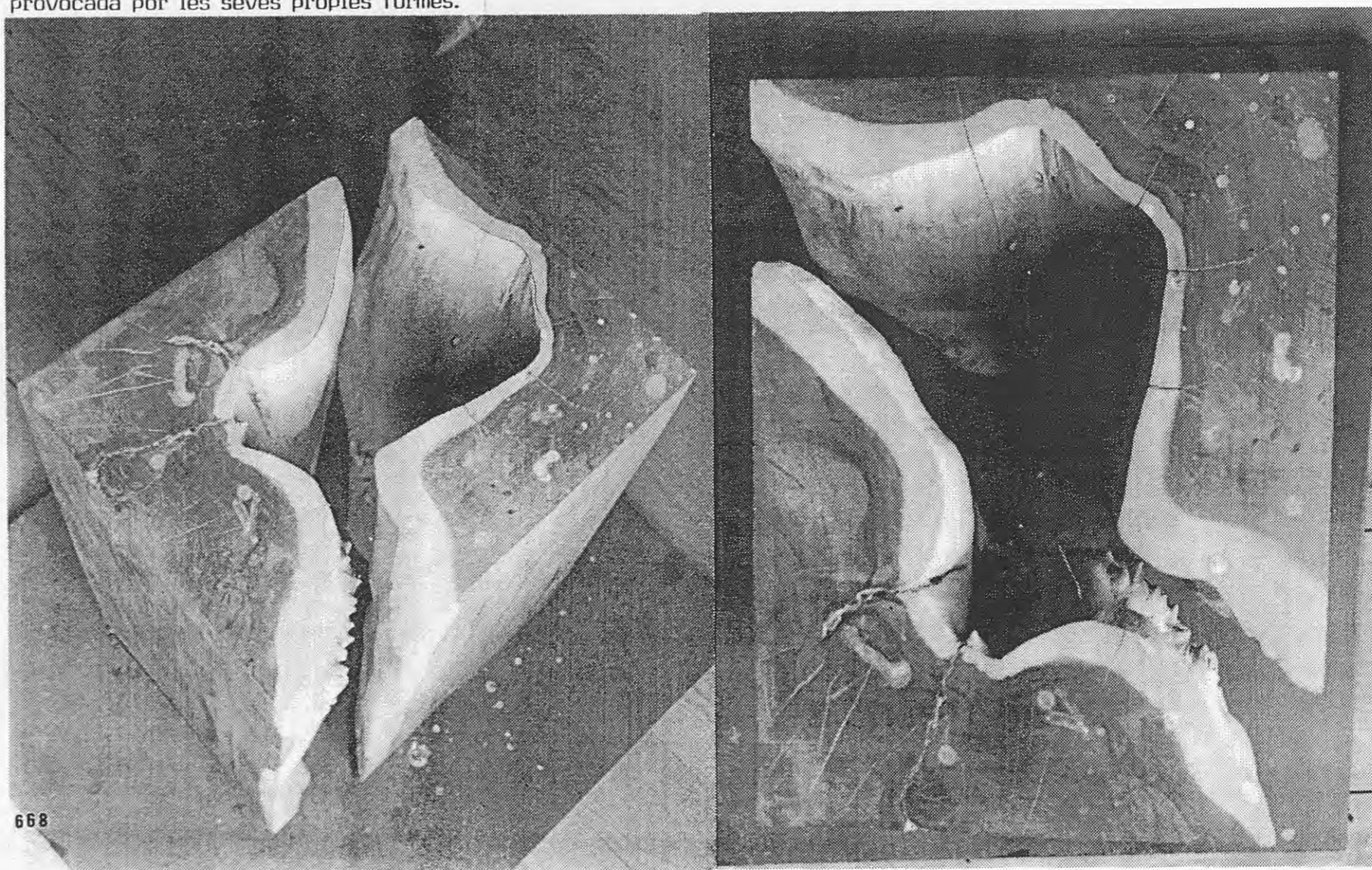
La diversitat també ha fet acte de presència en la manera d'abordar l'escultura:

"No siempre (hago dibujos), y cuando lo hago son más aproximaciones que proyectos a escala (...) Utilizo todos (los métodos) y ninguno, no tengo ningún método regular. Por ejemplo, con el 'Tejo grande' sencillamente cogí el tronco y lo desnudé, intervine directamente. Las tallas, por el contrario, tienen un boceto de plastilina, también en pasta mecánica o en papel. En otras he hecho maqueta, pero porque tenía que justificar el proyecto." (36).

36 - J. A. Lasa a VALLE, Joan: "Entrevista a J. A. Lasa".
op. cit.

Encara que, com és lògic, tota aquesta diversitat sols ha estat una resposta a un esperit inquiet.

Amb els teixos va partir de la suggerència provocada per les seves pròpies formes.



8. CATALOGACIÓ DE LES ESCULTURES REALITZADES AMB TRONC PER LASA.

SÈRIE	NOM	MESURES	ANY	FUSTA	MATERIALS	POLICROMIA	MUSEU O COLLECCIÓ
ARBUST DE BOIX	SENSE TÍTOL	60 cm. H.	1980 aprox.	BOIX	ARBUST		
ARBUST DE BOIX	SENSE TÍTOL	50 cm. H.	1980 aprox.	BOIX	ARBUST		
ARBUST DE BOIX	SENSE TÍTOL	40 cm. H.	1980 aprox.	BOIX	ARBUST		
	SENSE TÍTOL	150 cm. H.	1981	AVELLANER I ROURE	BRANQUES I TAULONS		MUSEU PROVINCIAL D'ÀLABA
	SENSE TÍTOL	100x100x100	1982	AVELLANER I ROURE	BRANQUES I TAULONS		MUSEU PROVINCIAL D'ÀLABA
	LUZ EXPOLIADA	070x070x035	1982/83	BOIX	BRANQUES I FUSTES		
	SENSE TÍTOL (DAU DE BOIX)	067x056x056	1982/83	BOIX	BRANQUES		
HÉLICES	HÉLICE	210x110x020	1983/84	ROURE	TRONC		
	SENSE TÍTOL	210x120 ø	1983/84	TEIX	TRONC		
BARCOS	IÑORA	315x130x055	1987	XIPRER	TRONC I PLANXA DE FERRO		
BARCOS	SENSE TÍTOL	190 cm. llarg	1987	ROURE	TRONC	PINTURA	
BARCOS	SENSE TÍTOL	190 cm. llarg	1987	ROURE	TRONC	PINTURA	
BARCOS	SENSE TÍTOL	160 cm. llarg	1987	ROURE	TRONC	PINTURA	

9. CURRÍCULUM DE J.A. LASA.

EXPOSICIONS COLLECTIVES:

- 1981 "Artistas Alaveses", a títol de convidat. Vitòria-Gasteiz (Àlaba).
- 1982 "La Caja en el Arte", organitzada per la Galeria Windsor. Bilbao-Bilbo (Biscaia), Pamplona-Iruineaz (Navarra) i Estella-Lizarra (Navarra).
"Pintores Vizcainos". Orozco.
"La Naturaleza en el Arte", organitzada per la Galeria Windsor. Bilbao-Bilbo (Biscaia).
- 1983 "Arteder". Bilbao-Bilbo (Biscaia).
"Autorretratos", organitzada per la Galeria Windsor. Bilbao-Bilbo (Biscaia), Pamplona-Iruineaz (Navarra), Sant Sebastià-Donostia (Guipúscoa) i Vitòria-Gasteiz (Àlaba).
"Aekapanda". Urkiola.
Exposició pro-damnicats inundacions de Bilbao. Bilbao-Bilbo (Biscaia).
"Gure Artea". Vitòria-Gasteiz (Àlaba).
- 1984 "Escultura Vizcaina Actual", organitzada per la Galeria Windsor. Bilbao-Bilbo (Biscaia).
"La Escultura", organitzada per l'Aula de Cultura de la Caixa d'Estalvis Municipal de Bilbao. Bilbao-Bilbo (Biscaia) i Pamplona-Iruinea (Navarra).
"Bilbao", organitzada per l'Aula de Cultura de la Caixa d'Estalvis Municipal de Bilbao. Bilbao-Bilbo (Biscaia) i Pamplona-Iruinea (Navarra).
"20 Artistas Vascos", als Encuentros Culturales del País Vasco. Cercle de Belles Arts de Madrid.
"Haurrentzako Artea", organitzada per l'Aula de Cultura de la Caixa d'Estalvis Municipal de Bilbao. Bilbao-Bilbo (Biscaia).
- 1985 "Gure Artea", itinerant per Bilbao-Bilbo (Biscaia), Vitòria-Gasteiz (Àlaba), Sant Sebastià-Donostia (Guipúscoa), Pamplona-Iruinea (Navarra), Salamanca i Barcelona.
"Homenaje a Gabriel Aresti", organitzada per l'Aula de Cultura de la Caixa Municipal de Bilbao. Bilbao-Bilbo (Biscaia).
"La Corbata", organitzada per l'Aula de Cultura de la Caixa d'Estalvis Municipal de Bilbao. Bilbao-Bilbo (Biscaia).
- 1986 "Primer Salón de Artistas Vascos", selecció realitzada pels crítics d'art de diferents mitjans informatius. Banc de Bilbao. Bilbao-Bilbo (Biscaia).
"Fitur 86". Madrid.
Seleccionat per a la Biennal d'Escultura de Zamora.
Collectiva reinauguració Galeria Windsor. Bilbao-Bilbo (Biscaia).

- 1987 "Guernika 1937-1987". Guernika (Biscaia).
"En torno al 'Guernika' de Picasso", organitzat i publicat per Diario 16.
Seleccionat per a "Arte Bizkaia".
"Gure Artea". Vitòria-Gasteiz (Àlaba).
"Bizkaiko Artea". Bilbao-Bilbo (Biscaia).

EXPOSICIONS INDIVIDUALS:

- 1983 "Arteder". Bilbao-Bilbo (Biscaia).
- 1985 Galeria Windsor. Bilbao-Bilbo (Biscaia).
"Eskaileratzen", monogràfica al hall de l'estació d'Atxuri. Bilbao-Bilbo (Biscaia).
- 1987 Galeria Windsor. Bilbao-Bilbo (Biscaia).

BEQUES I PREMIS:

- 1982 Primer premi d'Escultura a la Biennal d'Arts Plàstiques de Vitòria-Gasteiz (Àlaba).
Accèsit "Gure Artea".
- 1984 Beca de la Diputació de Biscaia.
- 1985 Renovació de la beca de la Diputació de Biscaia.
Tercer premi "Bizkaiko Artea".
- 1986 Seleccionat a "Bizkaiko Artea".
- 1987 Accèsit "Gure Artea".
Seleccionat a "Bizkaiko Artea".

OBRA A MUSEUS:

- Dues escultures al Museu Provincial d'Àlaba.

Joan Valle - Estás trabajando en la Facultad de Bilbao.

Lasa - Sí, estoy en Lejona. Ahora también estoy empezando con la tesis.

J. - ¿Qué edad tienes?

L. - He cumplido 40 años, los hice ayer (viernes 12 de Febrero).

J. - Pues, yo no te conocía, fue Roberto -de la Galería Windsor- quien me comentó que si alguien conocía algo sobre la madera era Lasa, también me dijo: "ha colocado un tejo que pesa un montón de kilos".

L. - Mirando el cuestionario que me has enviado, no me quedaba claro cuál era tu concepto de tronco y querría que me lo concretaras, porque yo utilizo muchas veces tablones, los llevo al secadero, se agrietan..., y pensaba que esto entraba dentro del concepto de tronqueidad del que estabas hablando.

J. - Me interesa todo aquel trabajo que parte en origen del tronco.

L. - Del redondo, que llamamos.

J. - Exactamente, del "tral" que llamamos en mi tierra, o de la viga también.

L. - A mí me extrañaba cuando me decías por teléfono "tronco" y no me decías "fusta".

J. - Si digo madera, pienso en secciones industriales, en todo tipo de elaboraciones, desde chapas, conglomerados, hasta maderas tropicales, y yo pretendo centrarme en el comportamiento originado por la naturaleza del tronco, su estructura, su forma, su proceso de elaboración. Todo esto va ligado al sentido vital del trabajo, o sea, al hecho de vivir el proceso natural de la madera. De todas formas incluyo los aspectos más próximos al tronco, en que se respeta su naturaleza estructural, como pasa con las vigas.

El límite no es dogmático, pero pretendo centrarme en la naturaleza del tronco.

L. - Pero puede ser que hayas empezado con el tronco y luego hayas terminado haciendo paillos, aunque te hayas enrollado con el tronco. Pero, otra cosa es la viga.

J. - Sí, desde luego. Tenemos, por un lado, los que utilizan el tronco y, por el otro, los que utilizan su madera recuperando sus aspectos estructurales, aunque previamente ya hayan estado manipuladas.

L. - ¿Has conectado con Mendiburu?

J. - No, todavía no.

L. - El que le da al tronco es Mendiburu.

J. - Tengo entendido que es un poco reticente a las entrevistas y a los papeles.

L. - Me sorprende oírte decir esto. Es posible que le resulte violento, y ahora no me atrevería a decirte: "pués ya te introduzco yo".

J. - ¿Vive en el campo?

L. - Ha vivido bastante, pero ahora vive en Fuenterrabía (Guipuzcoa), cerca de San Sebastián. Estas Navidades he estado hablando con él. Vino a la inauguración del "viejo" (Oteiza).

J. - Me sorprende eso de que le llameis "el viejo" a Oteiza.

L. - Es muy cariñoso este nombre. Mira yo hablaré con Mendiburu y le plantearé el asunto.

J. - No me gustaría molestar a nadie, yo solamente pretendo hacer este trabajo.

L. - Mendiburu aborda directamente la madera. Basterretxea, por ejemplo, no,

J. - Me han dicho que a Basterretxea le trabajan la madera.

L. - Ha hecho algunas cosas, pero otras no las puede hacer él.

J. - Realmente están muy bien hechas para ser de una persona que no haya tallado habitualmente.

L. - Esos machihembrados no se hacen de un día para otro. El "Mendi" la trabaja él.

J. - A mí, personalmente, al margen del trabajo, es lo que más me interesa, porque, para obtener los troncos, voy al campo y hablo con el masovero o el labrador. Ellos cortan los que se están muriendo, los que van para leña, luego los dejo secar.

L. - Debes trabajar con olmos.

J. - Sí, a veces.

L. - Yo compré, junto con Garraza, un camión de olmos hace dos años.

J. - Olmo negro, ¿no?, el moreno.

L. - Sí, el moreno, es brava esa madera.

J. - Y luego para cortarla es odiosa.

L. - La veta que tiene es bravísima, hace cada jugada...

J. - Intentas cortarla con la cinta (sierra) y va donde quiere. Ya me había avisado un amigo mío, carpintero, que me ayuda a seleccionar los troncos, a transportarlos, vamos, a todo, es un incondicional, de los buenos. Bueno, pues me dijo: "el olmo no lo pasarás bien por la cinta", y efectivamente era imposible, mandaba la madera.

Él también me aconseja "trabájalo verde, porque seco no hay manera".

L. - No, seco es correoso; lo usaban para los carros, para que aguantase todo.

J. - Además es que, una vez secado, es ligero, no pesa.

L. - Merma 300 Kg. y pico por metro cúbico.

J. - ¿Quién está contigo en el departamento?

L. - Garraza, que también ha hecho madera.

J. - ¿Tronco?

L. - Él siempre ha partido de la viga.

En el departamento también están Bados y Badiola.

Yo también trabajo hierro ahora, lo que pasa es que me he acercado a él hace poco.

J. - Ese será otro de los puntos a tener en cuenta.

L. - Pero no descarto la madera, no veo por qué se tenga que rechazar la madera. He utilizado mucha madera de astilleros.

J. - ¿Has estado en astilleros?

L. - Sí, he trabajado en ellos. He hecho mi propio recipiente en el taller para cocer la madera; la pongo a hervir y luego..., yo a esto le llamo forja de la madera. La forja del hierro consiste en hacer que coja temperatura, se ponga al rojo, para luego malearlo. Con la madera se hace lo mismo, al ser células orgánicas lo que hacemos, al calentarlas, es que se diluyan, la madera se hace blanda, entonces la doblas y, con el tiempo, las células vuelven a cristalizar. Yo a eso le llamo forja de la madera.

J. - Pladevall es un escultor de Vic (Barcelona) que estuvo trabajando con la flexibilidad de la madera. Se puso en contacto con los que hacen los toneles...

L. - Ellos lo que hacen es mojar la madera y aplicar el calor en seco.

Yo he trabajado el tema de la flexibilidad también, con avellano, pero de aquellas esculturas no me queda ninguna. Hay una en el Museo de Vitoria, son unas varas de avellano que sostienen cuatrocientos kilos de madera encima.

J. - No la he trabajado pero sé que es una madera flexible.

L. - Es la madera más bestia que hay. Además es como la hierba, la cortas y sale otra vez. Es la única madera con la que no tengo mala conciencia cuando la corto, porque sé que va a salir otra, enseguida, allí donde cortes.

No me pasa lo mismo con otros materiales. Por ejemplo, aquel tejo grande fue un encuentro impactante. El tejo es un árbol que está protegido, que no hay que cortar, a todos les digo: "no se te ocurra cortar un tejo".

Un día fui a la serrería a por un tronco de roble y, estando allí, el "serrero" me enseñó un tejo de dos mil años; yo le dije: "¿qué va a hacer con eso?", y me contestó: "trocearlo". Entonces, le pedí, por favor, que no lo estropeará. Un tejo de dos mil años de existencia no puedes dejar que lo troceen. Aunque el de la serrería lo respetó: cuando se casó su hija, celebró la boda con el "Gran Tejo" en el centro, en la misma serrería.

Estuve cinco meses trabajando la pieza, no podía meterle la motosierra. El tejo, ya sabes, es rojo con la albura blanca. Es un tronco de metro y pico de diámetro y dos y medio de alto,

y fui levantádole toda la albura con gubia...
¡Cinco meses!, una locura de esas que haces, pero que no volveré a hacer más.

J. - Me decías antes que has estado muy próximo a Mendiburu.

L. - Aprendí mucho con él, iba de vez en cuando a verle.
Es que yo estudié psicología, ¿sabes?.

J. - ¿No hiciste Bellas Artes?.

L. - No, soy de Sociología.

J. - Y ¿cómo llegaste a la escultura?.

L. - Es la única opción que hay en la vida, ¿no estás de acuerdo conmigo?.

J. - En realidad es una ocupación muy buena, pero problemática.

L. - ¿Qué madera utilizas tú?.

J. - La primera que utilicé fue el enebro.

L. - Allí no hay. Hace unos años fuimos a Valladolid y coincidimos con uno que tocaba el enebro; me llamó la atención, sobre todo por el perfume que tiene. Me vine con dos trozos y los tengo en el taller, para nada ¡eh!, les pasas la mano y hueles.
Me da la impresión que te gustan las maderas duras también a ti.
Allí, en el País Vasco, se ha utilizado mucho el roble, y ahora ver este árbol es casi anecdótico. No hay. Han cortado muchos.

J. - ¿Y las vigas de los caseríos?.

L. - Ahora las están sustituyendo, las ponen de acero.

J. - Los Abesti Gogora de Chillida son de roble, son vigas.

L. - Sí, son de la Iglesia de Lezo los Abesti Gogora del Eduardo. No sé como se haría con esa madera, ahora bien, es carísima. Claro, es viga vieja, que ha sido bien tratada en su época; la viga de roble que tiene el corazón en el centro, ya sabes lo que pasa, está reventada y los Abesti Gogora tienen el corazón a un lado, están bien cortados.

J. - Chillida cuenta que encontró un tronco de chopo en el camino de Navarra.

L. - Creo que la pieza está en Cuenca.

J. - Sí, es su única escultura de madera que hay en España, las otras están todas fuera.
¿Tienes el taller en Bilbao?.

L. - No, a veinticinco Km. de Bilbao. Es una antigua cuadra que levanté yo con estructura de madera y bloques grises, tiene cien metros cuadrados.

J. - ¿Tienes espacio para dejar fuera troncos?.

L. - Sí, y si me preguntas ¿de quién es el taller?, pues no lo sé; el terreno es de un amigo, aunque lo levanté yo, pero como no voy a vivir como un tejo, qué mas me da saber de quién es.

J. - Yo quisiera hacer algo parecido en cuanto pueda.

L. - Aguirre y su familia, por ejemplo, tienen una empresa de carpintería y una mueblería hermosa, hermosa; está en un edificio medieval en la parte vieja de Vitoria, es increíble. Pero, las piezas las trabaja fundamentalmente en un pueblo cerca de Vitoria; trabaja sobre todo estas hayas retorcidas que no sirven, las que nadie quiere.

J. - He visto alguna escultura de él.

L. - Ahora está enfermo.
Además pocos escultores conocerás que no tengan algún problema en la espalda.
A Aguirre, además de la enfermedad, se le juntó el tener una empresa familiar que no podía dejar, con los consiguientes compromisos que esto conlleva. Porque la Galería Juana Mordó mantuvo contactos con él.
En el primer Arco que hubo, pusieron piezas suyas. Subías las escaleras, y en un descansillo, había una escultura suya. Luego no sé que pasó con la Galería Juana Mordó.

J. - ¿Cómo llevas tú el contacto con las galerías?.

L. - Fatal, soy un desastre. Hasta ahora solo he expuesto en Windsor y en la estación de "Atsuri" en Bilbao.

J. - ¿Has traído piezas aquí a Madrid, a alguna galería?.

L. - Nunca.

J. - Y ¿te interesa?.

L. - Sí y no. Por una parte, la necesidad de sacar obra y que se vea y, por otra, la importancia que das al trabajo en el taller. Pero luego sales del taller y vas a las galerías y te destrozan.
Yo he empezado con la escultura muy tarde, a los treinta años.

J. - ¿A los treinta años te diste cuenta que te interesaba la escultura?.

L. - No, me di cuenta mucho antes, de pequeño. Lo que pasa es que también me di cuenta de otras cosas y, claro, anduve liado con mil cosas sociales.

J. - ¿Te dedicabas a la política antes?.

L. - No a la política entendida como una profesión, sino como compromiso social. Y, claro, según el contexto en el que vives, llegas a ese compromiso. Entonces algunos entendían el arte como actividad pequeño burguesa.

J. - Y ¿lo es?.

L. - Lo es, y según como ¿no?, pero mira, el derecho al enriquecimiento personal no tiene por qué ser pequeño burgués. Y, por otro lado, que me digan si la aportación que ha hecho "el viejo" (Oteiza) es individualista.
La verdad es que no me molesto demasiado en promocionarme, de da mucha pereza; además, económicamente el sacar la obra del País Vasco a Madrid, por ejemplo, es muy costoso, ¡bastante costosa es ya la escultura...!.

Mira, hace tiempo "Mendi" hizo una exposición en Bilbao y, como en aquella época no estaba muy bien, yo intuí que no iban a sacar nada en la prensa, entonces sacamos una página en el Egin. Firmé con pseudónimo (con nombre de madera). (Ver bibliografía sobre Mendiburu).

J. - ¿Qué nombre pusiste?.

L. - Espel (boj). En aquella época conseguí una partida de boj en la Puebla de Álava, y es una madera por la que tengo un tremendo respeto.
Habían hecho una entresaca de hayas de diferente tipo de diámetro. Cuando cortan las hayas, al caer y arrastrarlas, se cargan el boj que hay debajo, el "borrajo" queda todo destruido.
Tengo una escultura que es de esa época. Corté yo los palos de boj y, por eso, me resulta molesta. Ese aspecto agresivo, cuando dices: "voy, corto y me vengo".

J. - Como un pequeño delito ecológico.

L. - Sí, es que cortar haya, no me preocupa tanto, porque sé que así la saneas, como la hierba; pero cortar boj es otra historia, su progreso es distinto: es de hoja perenne, y tiene mucho que ver con la vida.
Lo pasé fatal con aquella escultura, nunca la he aceptado; igual que con la batalla de tejo ¡que mal lo pasé!.

J. - ¿Dónde tienes puesto el tejo?.

L. - Ahora está en unas oficinas en Bilbao, en el interior, al lado de la Galería Windsor, en la calle más importante de Bilbao. Cuando paso por allí, escondo la cabeza.

J. - ¿Por qué, no está bien colocado?.

L. - No, hacía cinco años que lo había terminado y no lo podía meter en el taller, pesa dos toneladas.
El tejo, con el tiempo, adquiere una gran potencia.
Era un árbol que crecía en cualquier sitio, lo que pasa es que se los han cargado y, por lo tanto, solo quedan los que están en zonas de difícil acceso, algo similar pasa con las hayas, robles... La gente dice: "las hayas están torcidas", pero, es que, las que ellos ven, son las que nadie ha querido. Es mentira que el haya salga torcida, crecería derechísima si la dejaran. En las zonas donde hacían carbón han ido cortando las ramas y, por eso, han quedado esos troncos nudosos, muy sugerentes pero, que han sufrido muchísimo toda su vida.
Mendiburu trabaja fundamentalmente haya, también ha trabajado roble, boj, acacia...

J. - Y ¿tú cómo trabajas el tronco, en vertical o en horizontal?.

L. - Ambas cosas, voy combinando porque el trabajo con el material orgánico es muy difícil.

J. - Sí, tiene entidad propia.

L. - Para mí la forja es orgánica, porque está relacionada con la flexibilidad de la madera.
Es la célula que acepta..., que tiene un límite de movimiento. Yo provoqué curvas muy suaves.

10. SEGONA ENTREVISTA AMB JOSÉ ÁNGEL LASA. BILBAO 30-III-1988.

Lasa - En cierta exposición me pedían el currículum, y como no quise mandar uno convencional, les puse esto:

(Lo lee en euskera y luego lo traduce).

"Desde muy pequeñito conocí el olor y la cosa liviana, la ligereza de la viruta. Los restos de madera fueron mis juguetes preferidos. En aquella época no conocí ni butano, ni nada por el estilo, sinó la madera y el serrín, y además de todo eso, el único rincón de mi casa donde tenía prohibido el acceso era la caja de herramientas de mi padre.

Con el tiempo no aprendí que la realidad y el conocimiento no eran lineales y que la relación o correspondencia entre los dos, era imposible y necesaria al mismo tiempo.

He vivido simultaneamente el ambiente de ciudad y el ambiente rural. Me he hecho urbano y al mismo tiempo soy incapaz de dejar de ser rural.

En el arte, como en otras facetas de la vida, me fascinan las ondas que llegan de fuera, pero al mismo tiempo me siento atrapado por mi entorno pequeño.

Por lo tanto mi currículum empezó hace 35 años".

En esta exposición, en vez de hacer obra, hice este montaje a partir de un elemento orgánico.

Joan Valle - ¿Qué era?.

L. - Una manzana con la que hice un cubo, luego me lo comí.

J. - ¿Le diste un mordisco?.

L. - Sí, jugué con todo este elemento orgánico. Racionalmente lo convertí en cubo y luego intervine en él, pero era un elemento cotidiano. Hice una escultura que se comía, claro. Solamente con una manzana.

(Muestra una serie de catálogos que contienen imágenes de su obra)

J. - ¿Esta escultura cuál es?.

L. - Ya ves que está hecha con roble ensamblado porque, un metro cúbico de roble de una pieza es una cosa difícil de obtener. Entonces son dos piezas de medio metro cúbico (juntas son un metro cúbico). Entre las dos piezas están estos avellanos en tensión, que soportan el medio metro cúbico de madera de roble. Solamente utilizo una guía, en el interior, para que no se mueva la masa superior y no caiga, pero el peso lo soportan los avellanos. Puse una guía para que no se cayera, no se desplazara y coincidieran las aristas de las dos mitades, pero el peso cae sobre los avellanos.

Creo que era para el 650 aniversario del Pacto de Aldeaga, cuando gané el premio con otra escultura, me mandaron este trabajo por encargo. Fui a la biblioteca, y me enteré que era una cuestión de fueros. Yo lo planteé como una tensión no resuelta, ya que se seguía con el problema autonómico, y les pareció bien.

J. - Y ¿quién te pidió la escultura, el mismo Museo de Vitoria?.

L. - No, fue a través de la Diputación de Álava.

J. - ¿Cómo se llama la pieza?.

L. - No le puse título. Tenía que haber vuelto a ponerle título, pero no lo hice.

Esta otra escultura, está aquí en un despacho de la Diputación.

J. - ¿Se la quedaron a raíz de una beca?.

L. - Sí, eligieron ésta. Toda la zona interior es de una pieza.

Está en un despacho, en una ventana de un cuarto piso. De vez en cuando, si paso por la calle, la suelo ver, pero no tengo ninguna sensación en especial. Las obras son como cadáveres, yo las vivo así. Una vez que las has hecho, a mí no me sirven para nada.

J. - Es de roble y boj. Ésta debe estar relacionada con las primeras que hiciste ¿no?.

L. - Sí, es el mismo rollo, sólo que aquí el tocho de roble está en el centro, dentro, y allá el centro está vaciado.

J. - ¿Qué es lo que te planteabas en estas primeras piezas?.

L. - Lo más próximo al individuo que yo podía encontrar; meterme directamente con el tronco.

J. - Y respetar su forma orgánica.

L. - Sí, y meterme con él. Una especie de talla directa.

J. - Como si tú fueras el aire, como si fueras el agente de la erosión en la madera.

L. - A veces. En ésta concretamente (señala una escultura de la habitación en donde estamos), todas las intervenciones -que aparentemente están provocadas por el tronco- tuvieron que ver con grietas del boj. La grieta del boj no acostumbra a ser derecha, como en otras maderas, sinó que suele tener una forma rara.

J. - Este tipo de intervenciones fueron así fundamentalmente. ¿Cuántas hiciste?.

L. - De éstas, muy pocas, y no tengo ni idea dónde están.

Yo empecé en el 80, prácticamente, a hacer escultura, y estas son de las primeras. Anterior a la que has visto esta mañana en el taller, la figura aquella blandísima, una que estaba tapada con una sábana y te he dicho: "esa no la mires".

J. - ¡Ah!, sí.

L. - Algunas las hice a partir de un boceto, son estudios practicamente, sacaba puntos y las hacía a escala.

J. - ¿Por qué abandonas el sistema de sacar puntos para su ampliación?.

L. - Porque me atrae más el tronco, la talla directa, hablar con él, ir al monte y ver qué pasa con las ramas. Solamente mirar.

Luego empiezo a meter elementos que, para mí, han ido adquiriendo importancia progresivamente.

J. - ¿Por qué elegiste lo ramificado del árbol?.

L. - Pues, supongo, que porque todos los árboles tienen ramas, en principio por eso. Si me acerco al árbol y lo tomo como tal, lo hago con todas las consecuencias, y si tiene ramas, respetas hasta las más finas, y tallas.

J. - ¿Son raíces o son ramas?.

L. - Ramas, y además, esa rama de ahí está recogida aquí en Álava, en una zona donde habían hecho una entresaca de hayas y habían cortado los troncos, que tenían metro y pico de diámetro. Ya sabes que cuando caen te destrozan todos los bojarros (boj), pues estos son de aquella época. Las puntas rotas son consecuencia de la caída de las hayas.

J. - ¿Por qué los metes dentro de bloques de madera?.

L. - Bueno, yo pienso que es debido a la necesidad de empezar a ordenar. De hecho, me estoy dando cuenta ahora de que cada vez ordeno más. Pero, con una geometría relativa que incluye alguna distorsión, como en el cubo de la escultura hecha con palos de boj que has visto en el taller esta mañana, en ésta el material distorsiona el cubo de palos -que tiene 50x50x50- como en la otra en que elimino un espacio cúbico interior (también de palos de boj).

A ésta le puse título porque, justo en aquella época, se mató un amigo en el monte, por eso le puse "Luz expoliada".

J. - Estas esculturas, ¿son una misma obra o son dos?.

L. - En principio eran dos, pero yo siempre las he puesto juntas cuando he tenido que fotografiarlas.

J. - ¿Y dices que era un espacio lleno y un espacio vacío?.

L. - Sí, porque -siendo la luz un problema geométrico, en torno al cubo- uno lo lleno y otro lo vacío, y al vaciarlo de esta forma, lo que hago es definir la masa de palos.

J. - Sigamos con la evolución.

L. - Simultaneamente a esta época, al boj, o quizá anterior, es la primera pieza de avellano.

J. - ¿Cuál es la primera?.

L. - Una en la que salían las ramas desde abajo, luego se retorcian y se pegaban a las paredes de madera de roble.

Con esta me dieron el primer premio de la Bienal de Vitoria y, consecuencia de ese primer premio, fue el encargo.

J. - ¿El encargo?, ¿te refieres al cubo partido por la mitad y ocupado de avellano?

L. - Sí, fue la siguiente, con ese tema tan raro que me pusieron, pero a partir de ese tema, hice la otra escultura del doble medio cubo de roble.

J. - O sea, la que está en el Museo de Vitoria.

L. - Sí, las dos están, lo que pasa es que la primera (en realización), me imagino que estará escondida, y la otra, como ellos no la pueden mover... -el boceto que presenté lo aceptaron y ya les avisé antes de llevarse: "ésta es muy difícil de mover"- Y por lo visto, en este momento, (yo hace años que no he pisado el Museo) debe estar en un sitio, y poco menos que no deben saber que hacer con ella; pero como no han avisado para que vaya a moverla o a quitarla, ni nada por el estilo, pues allí debe estar, peor que si no estuviese.

J. - Perdona, después de estas dos de avellanos, ¿cuál haces?

L. - Sigo el trabajo con cajas y boj.

J. - ¿Empiezas con las cajas?

L. - Sí, pero con cajas que son rígidas, muy potentes, con paredes de siete u ocho centímetros de roble y por dentro, alrededor, por fuera o por debajo, interviene el boj.

J. - ¿Y luego?

L. - Yo creo que después de esas cajas, di un salto hacia una escultura muy objetual: la "Mesa", unas "Baldas" que se vendieron, la "Banqueta" y varias así.

J. - ¿Y aquellos rastrillos (instrumentos rurales) que tienes en la pared del taller?

L. - Sí, también puede ser eso. Me preocupaba el desgaste producido por el paso del tiempo en los "tochos de carnicería". Pateé muchas carnicerías por todo Bilbao (no te puedes imaginar) porque quería comprar los tochos de madera.

J. - Y ¿no te los vendían?

L. - Se reían de mí, claro. Pero sigo interesado con ese tema. Y no en eso solamente, también en escaleras de madera que estén desgastadas. Hay un garaje de motos en Bilbao que tiene una escalera, que hace tiempo que la tengo pedida. Es una escalera pintada de negro que se ha ido desgastando. Éste es el concepto de talla, una talla con mucha carga histórica.

No sé en qué medida mi concepto de respeto, va con el concepto de respeto que pueda tener no sé quién. En cada momento, esto del respeto, lo interpretas de una forma.

J. - Con esos objetos, ¿qué pasó después?

L. - Creo que después vino la beca. ¡Ah!, en medio hice las "Hélices". Un tronco grande torcido, que has visto al lado de las escaleras. De ésas hay varias que no están ahí.

J. - ¿Son antes o después de las mesas de carnicería?

L. - Creo que ahí hubo cabalgamientos, sería en 1980; no, las "Mesas de carnicería" són posteriores; las "Mesas", la "Banqueta" y las "Baldas", son simultáneas a las "Hélices", porque con las "Hélices" tallaba y con las "Mesas" torcía, debían ser de 1985, porque la serie de "Escaleras" es de 1984.

J. - ¡Ah!, ¿el montaje de las "Escaleras" es anterior?

L. - No, las "Escaleras", creo que van al pelo, solamente que cuando solicité la beca... Mira, en medio, tuve que hacer el taller y durante ese tiempo no podía hacer escultura. Estuve prácticamente cinco meses construyéndolo, me cansaba y, de vez en cuando, me escapaba y hacía algo, una escultura, la "Hélice", por ejemplo. Necesitaba hincar el diente en algo de madera mientras construía el taller.

J. - ¿Por qué hiciste el taller de madera?

L. - Ah, pues porque aquí delante de casa están las Hermanitas de los Pobres, y estaban derribando justo en aquella época. Era para mí, en aquel momento, lo más fácil y lo más barato. Me llevé un camión de tablonos por 40.000 ptas. y con ese dinero me monté toda la estructura.

J. - Y ¿por qué uralita?

L. - Pues porque era lo más accesible para mí. Si llego a poner teja, hubiera tenido que poner una estructura mucho más potente, por el peso.

Aquel taller fué un taller sin planos, que hubo que hacer sobre la marcha.

En 1984 empecé con toda aquella serie de "Escaleras" que terminé en 1985. En este año (1985) y simultáneamente tuve dos exposiciones: una en el hall de la estación de Atxuri, donde tenía todas las "Escaleras", y otra en Windsor, donde expuse parte de las "Escaleras" salteadas, algunas cosas en boj, "Cajas", "Objetos" y los "Tochos de carnicería".

J. - ¿Cuándo pasas a las "Cajas" esas que se abren o alabean?

L. - ¿A las "Cajas"?, vamos a ver..., después, ese verano de 1985 hice tres "Cajas" que no las has visto, y lo que no sé es dónde están. No están vendidas, creo que están en Windsor. Son tres cajitas de ajedrez bastante pequeñas. Después de esas "Cajas", probablemente, vienen las dos que has visto en el taller. Luego ya empezaron a plantearse las "Cajas rotas", todo lo que se doblaba acababa rompiéndose.

J. - O sea, torsiones y roturas.

L. - En las "Cajas" siempre hay algún elemento que, por el motivo que sea, sufre alguna distorsión y provoca que el resto se descoloque. En unos casos puede ser una plancha. En otras, por ejemplo, llevé las tablas al secadero, como esa acacia, y tenían el corazón, las dos tablas se abrieron exactamente iguales y, ellas mismas, me sugirieron la escultura de la "Caja".

J. - Antes de romper las "Cajas" ya habías roto las "Escaleras".

L. - Sí, pero..., has de pensar que la "Escalera" podía ser objeto y podía ser elemento geométrico, con paralelas y perpendiculares. Pero, según pude observar en las reacciones de quienes vieron la exposición, se veía más la escalera que lo que yo pretendía explicar. En principio para mí, estas piezas eran un asunto de paralelas y perpendiculares, y lo que yo pretendía romper al intervenir, era el elemento geométrico.

Con las "Cajas", al fin y al cabo, pasa lo mismo, o sea, un elemento ortogonal si distorsionas una cara, una de las dos, o cambia formalmente la "Caja", o esa intervención tiene repercusiones matéricas, ya que los cambios formales pueden provocar transformaciones en la materia del objeto.

Este tipo de "Cajas", tanto las de cerezo como las de nogal, tienen demasiado planteamiento racional: "la madera puede hacer eso o lo otro, si la dejas al sol cambia; si llueve, pues cambia; si pones peso encima se distorsiona, ...o qué sé yo". Eso ya lo sabía, lo que hice fué montarme un objeto bello, a partir de estos conocimientos.

J. - Después de la "Cajas", ¿vuelves otra vez al tronco y empiezas con los "Barcos"?

L. - El tema del barco estaba ya empezado, pero a un nivel muy intuitivo. De hecho este tema tiene que ver con una historia anterior: quise hacer un velero.

El asunto era la misma historia que había tenido hasta ahora con el elemento geométrico-orgánico: esa dificultad para conseguir una simbiosis entre la realidad y el proceso de conocimiento, o proceso racional en el fondo; o sea esa dificultad para alcanzar armónicamente los dos aspectos, que más dificultades ofrecen al resolver nuestra vida.

Esa condición es la que he planteado con las "Cajas" y lo orgánico. En otras esculturas, en las "Escaleras", por ejemplo, no existía esta dualidad, simplemente era un elemento que cambiaba provocando a su vez transformaciones.

La temática, de hecho, siempre es la misma. En las "Barcas", el elemento geométrico fundamental surge en la simetría, y el orgánico, en el concepto de inestabilidad de la simetría en un medio que se modifica constantemente. En ellos intervino y deformé la simetría, creé objetos inestables, jugué.

Todas las "Barcas" son asimétricas, no tienen un eje sobre el cual se pueda entender simétricamente la pieza. Ya las costillas son asimétricas.

J. - ¿Por qué?

L. - Pues, para forzar el objeto.

Cualquier intervención artística, la puedes sintetizar en una pieza, o puedes hacer un montón de variantes sobre el mismo concepto o la misma temática.

J. - ¿Cuántas esculturas hiciste sobre barcos?

L. - Sobre barcos construidos al estilo de los astilleros hice tres, allí, en el taller, has visto dos y la otra creo que está en Bilbao.

J. - En el taller tienes el otro "Barco" que trabajas a partir del tronco, chapado de hierro.

L. - El que has visto allí de Iñora, aquel que está forrado. Aquello es ciprés. Tiene unos 3'20 m. de largo y el tronco tenía una media de 60 cm. de diámetro. Lo trabajé en redondo, sin más, con el motosierra fui vaciándolo.

J. - Los otros, ¿son de roble?, los que he visto en la Galería Windsor.

L. - Has tenido que ver uno de cerezo con unas flechas verdes.

J. - Había uno con una escalera.

L. - Ese es de roble, y la escalera es de acacia.

J. - Y luego hay otro que es más cerrado.

L. - Ese lo tiene el Ayuntamiento; y luego hay otro que es casi el rollizo entero, pero está vaciado nada más, como si fuera un "tam-tam", que es de cerezo, y tiene unos elementos verdes, como una especie de flechas.

J. - Roberto, el de la Galería Windsor, tiene una pieza de roble que es un "Barco" de éstos.

L. - Ese es el que se quedó a raíz de la exposición.

J. - También tiene una pieza pequeñita de la serie en que conviertes la madera interior en exterior.

L. - Sí, pero esa no es suya.

J. - Oye, ahora que hablo de esta serie, ¿de qué época son?

L. - Pues fundamentalmente de la época que coincide con unos trozos de tejo que iban a quemar. Les pedí urgentemente las maderas y les di una salida. Fue una salida espontánea que en aquel momento la viví de ese modo.

Ese trozo de tejo y otros que hay allí, en el taller, surgieron como una recuperación de esas maderas tan buenas. Invertí su posición natural, y me dió juego para plantear esa solución. Convertí lo de dentro en "fuera".

En un momento dado ordené estas piezas, que son simultáneas a los "Barcos", -una parte también son simultáneas a las "Cajas reventadas" y, al mismo tiempo, a las "Cajas rellenas" de ramas de castaño verde-, en el taller has visto dos que tenían unas ramitas de castaño pintadas de verde.

Tenía otra "Caja" vertical que me compraron. Todas estas tienen que ver con las otras de avellano, aunque estas últimas eran más contenidas, muestran una situación más contenida.

Yo creo que las circunstancias, en las que hago estas "Cajas", tienen que ver con el hecho de dejar la madera. Desbordé la "Caja" y dejé fuera todo el contenido, además, transgredí la materia con color. Lo curioso es que no fui consciente. Recuerdo que la exposición, donde estaban estas "Cajas", empecé a montarla a las dos o las tres y, en cuanto terminé, decidí que no quería saber nada de aquella exposición.

Desde entonces hasta que empecé con las chapas de hierro, no hice más escultura.

Sí, creo que tiene que ver con las "Cajas" que estuve haciendo en aquella época. Son piezas que van echando sapos y culebras.

J. - La geometría, ¿vuelve a aparecer en la obra de hierro?

L. - Sí.

J. - Y las piedras, ¿por qué?

L. - Pues, esa piedra es un elemento encontrado. El hecho de acumular elementos, encerrarlos y crear con ellos tensión, creo que aparece en más sitios: en los avellanos, en parte existe también en el boj y, creo que se ve también, en los elementos verdes de las hayas. Es una pequeña obsesión mía el recoger esos elementos encontrados en cualquier sitio.

Concretamente, esas piedras son de esa especie de límites que ponen con red metálica y con piedra (gabión, se llama) en las autopistas. Llevaba años detrás de los gabiones, y fui

a informarme. Probé con varias redes, pero no funcionaron, y, al final, la encontré.

Bueno, pues el gabión tiene que ver siempre con el elemento racional. En una carretera, pues ordena, es una intervención violenta en un paisaje natural. Pero hay dos formas de contener el elemento más vivo (o sea el elemento natural), o haces una pared de cemento, o te aproximas mediante alguna forma intermedia de agresión y, que a mí me suele gustar mucho, que es ese elemento, el gabión de la carretera. Ya sé que es un límite, una ordenación, pero no es tan violento como una pared de cemento, aunque siga siendo pared.

J. - O sea, que te vuelves a plantear el tema del contenedor.

L. - Sí.

J. - Bien, en la entrevista anterior (la de Madrid), me planteabas la contradicción de vivir en un mundo dual. ¿Puede ser esta la causa del abandono de la madera y el paso al hierro y a la piedra?

L. - Eso me lo he planteado. Pero, hasta aquella tarde en que monté la exposición, yo no era consciente de que iba a abandonar la madera.

J. - Pero el abandono no es definitivo.

L. - No, no, no. En ese momento fué la necesidad de contar cosas, sin tener que depender de la madera. No me refiero a una dependencia mía hacia la madera, sino a esa forma que tiene la gente de asociarte con la madera.

De ahí surge la necesidad de querer contar mi historia de otra forma, para que los demás te asocien con un discurso y no, solamente, con materiales. O sea, yo no soy madera, yo soy una persona que utiliza madera, pero puedo, perfectamente, utilizar humo de tabaco o puedo utilizar una manzana.

Yo puedo seguir contando cosas, y no necesitar de la madera. Quizás hay algo de eso también: una especie de cansancio de ser siempre el maderero; y no por rechazo a la madera. También puede ser, por el sentido tan peyorativo que en este momento (por lo menos aquí) se le está dando a la madera, hay una especie de cansancio.

En cambio, José Ramón Anda, ante una circunstancia similar, se ha reafirmado; quizás porque tiene una relación con la madera distinta a la mía, vive de otra forma la profesión.

Yo he tocado la madera de muchas formas, creo que he hecho todo lo que en esos momentos creía que se podía hacer: he chorreado, he tallado, he roto, he utilizado el serrín con pastas, etc. Creo que, en cierto modo, el acercarme al hierro y a la piedra, puede tener que ver con todo eso.

Estuve en un "trís" de no utilizar piedra y utilizar plásticos, periódicos o trapos. O sea, en lugar de ser una acumulación de piedras, podría haber sido una acumulación de plásticos, de hecho empecé a recoger restos de botes de lejía, de jabón... y realicé pruebas de calentamiento o de aplastamiento, pero no acababa de estar cómodo. Probé con periódicos, y tampoco, y probé con la piedra y me sentí mucho mejor.

Pero el tema de la acumulación de material, de alguna forma, lo hice solamente con la idea fija en la piedra.

J. - La piedra me has dicho antes que la recogías de una cantera.

L. - Sí, está cerca del taller.

J. - ¿Cómo se llama el pueblo donde está el taller?

L. - Artea.

J. - ¿Dónde naciste tú?

L. - Yo soy de Guipúzcoa, pero vine a estudiar a Bilbao, y aquí me he quedado.

J. - ¿Naciste en un medio rural también?

L. - Sí. Mi padre aprendió el oficio de carpintería, pero nunca ha ejercido de carpintero, no tuvo oportunidad de hacerlo, siempre tuvo que trabajar en una fábrica o, en un garaje los últimos años, ahora está jubilado.

J. - ¿Es una aldea?

L. - Es la típica aldea de Guipúzcoa, en donde casi toda la gente trabaja en fábricas; una aldea de más de mil habitantes con una fábrica de papel, un taller de no sé qué, un taller de lo otro...

J. - Y el medio rural... ¿cómo se vivía allí?

L. - Pues pienso que muy parecido a como lo has podido observar en el pueblo donde has estado antes, Artea. Es parecido, solo que el elemento urbano está más acentuado en este momento, no tanto en mi infancia. El ambiente, yo creo que es más urbano, está más cerca de San Sebastián y, al lado hay dos pueblos que son bastante más importantes que los pueblos que hay en el valle que estoy ahora: Tolosa y Besaín. Es más urbano, quizás también, por la proximidad a la frontera, la cual cosa le da una connotación especial al valle. También pasa por allí la carretera general Madrid-Irún (que pienso que debe tener relación con el rollo este de las piedras). Hay también línea ferroviaria.

Hay toda una serie de cosas, que hacen que esté más castigado que Artea.

J. - Como método de trabajo, ¿utilizas dibujos previos, bocetos o haces maquetas?

L. - Utilizo todos y ninguno, no tengo ningún método regular. Por ejemplo con el "Tejo Grande", sencillamente cogí el tronco y lo desnudé, intervine directamente. Las tallas, por el contrario, tienen un boceto de plastilina.

J. - ¿Te refieres a las primeras tallas?

L. - Sí. Hacía algunas en plastilina, también en pasta mecánica o en papel.

J. - Pero, has dicho que con la de avellano, la de los medios cubos de roble, llevaste la maqueta al Museo de Vitoria.

L. - Sí, pero porque tenía que justificar el proyecto.

J. - ¿Y estas "Cajas"?, esta mañana has empezado a explicar cómo se rompen, por presión...

L. - Antes de montar la "Caja", preparo las tablas y las meto en una prensa hidráulica hasta que se rompen, revienta como le da la gana, luego las corto y tal como revientan las coloco.

J. - O sea, que están las tres ya como unidas en cierta manera.

L. - Están supuestamente claculadas, tienen la anchura adecuada para la "Caja", la altura no, cuando puse la acacia en la prensa hidráulica, en un momento: ¡plasi!, pegó un estallido. Luego lo que hago es dejar la pieza larga por los extremos (dejo que se rompa por donde quiera y, luego lo monto). O sea, sigue siendo una rotura muy civilizada.

Respecto a lo que comentábamos antes del sentido peyorativo que se tiene hoy respecto a la madera, si tu obra no tiene salida comercial no vas a echarle la culpa a la madera. Mucha gente, también me ha dicho: "es que es muy jodido empezar a hacer talla a los cuarenta años".

La verdad es que estamos en una época que (todo el mundo lo dice) se ha de ser joven para que tenga repercusión tu obra.

Últimamente en "El País" está apareciendo muy a menudo: "ya no está de moda ser joven", dándole la vuelta al argumento.

Lo que es más jodido, es que (en este momento) hay muchas líneas que, a veces, son bastante contrapuestas, y están funcionando simultáneamente. Si quisiéramos establecer dos líneas, por un lado estarían los que han seguido el rollo de la transvanguardia (aquí estarían incluidos Plensa y Leiro) y por otro los que han seguido el proceso mínimo (que serían Susana Solano, y la escultura de Txomin Badiola y toda esta gente).

El modelo americano es vigente, así como el alemán, pero no lo es el español ni el francés, aunque éste mejor que no lo sea, incluso el inglés no funciona bien aquí.

J. - Y volviendo un poco a tu trabajo, ¿por qué pones piedras y hierro?

L. - Pues porque utilizo el lenguaje del mínimo (conceptos geométricos) al mismo tiempo que utilizo una carga matérica, con igual intensidad.

Lo que yo hago es cruzar lenguajes.

En la época de las "Cajas", hice una escultura que era un cubo con cuatro caras y luego unas láminas estrechitas de madera cocida y doblada. El material es roble, pino y chapa.

J. - Es la primera vez que utilizas pino.

L. - No tenía un duro y eran unos restos que tenía y la pieza pedía una madera mucho más neutra; hubiese hecho falta una madera con muy poca veta.

J. - ¿Dónde tienes esta escultura?

L. - Se la quedó la Diputación, la deben tener por alguna de sus casas, no la he vuelto a ver; fué el Tercer premio (me dieron 300.000 ó 400.000 ptas.) y se quedaron con ella. Fué en 1985.

J. - Vamos a puntualizar unas cuantas preguntas. ¿En qué año inicias tu trabajo con el tronco?

L. - Hacia 1979-1980.

J. - ¿Qué te motiva para elegir el tronco?

L. - En un principio la familiaridad, la cohabitación natural.

J. - ¿Cómo los obtienes?

L. - En las serrerías, como en la que hemos estado antes, en los derribos, y también en su medio natural, en el monte.

J. - ¿Qué tipo de árboles y madera utilizas?

L. - Me atraen las maderas duras, pero no rechazo ninguna, aunque generalmente utilizo madera de árboles cuya vida reconozco. No utilizo maderas de fuera.

En concreto he trabajado roble, acacia, boj, tejo, olmo, nogal, cerezo, haya, avellano, diferentes coníferas, como el pino, el ciprés, etc.

J. - ¿Las dejas secar durante un periodo de tiempo?

L. - Depende de cada trabajo. He llevado madera de acacia al secadero por ejemplo, he utilizado vigas muy secas, viejas, e incluso he esperado determinadas fechas del año para ir a cortar varas de avellano, para doblarlas en fresco, verdes...

J. - ¿Cómo se desarrolla tu proceso de trabajo?

L. - Varía mucho, según la época y según lo que esté haciendo: he tallado directamente el tronco, como en los "Barcos"; he utilizado troncos en su más pura "tronqueidad", como el tejo del que ya hemos hablado; también los he convertido en tablas, en una serrería (las "Mesas", las "Cajas", etc.).

A veces el tronco me ha sugerido y ha sido el punto de partida, otras se ha adecuado a un proyecto previamente pensado, modelado, diseñado, e incluso, a veces, me he dejado llevar por los propios imprevistos y reacciones de la madera o del tipo que sean.

J. - ¿Te planteas previamente una temática?

L. - En algunos casos, como en las series "Escaleras", "Objetos", "Cajas", "Barcos", etc.

J. - ¿Realizas dibujos previos y maquetas?

L. - No siempre, y cuando lo hago son más aproximaciones que proyectos a escala.

J. - ¿Utilizas el aspecto del tronco, o los buscas en función de lo que tienes ideado?

L. - He hecho las dos cosas, ya te he explicado algún caso al respecto.

No le hago asco a nada, voy bastante libre, pero la verdad es que hay troncos que son tan particularmente difíciles, que mandan ellos.

J. - Debes trabajar varias esculturas a la vez.

L. - Sí, tal como surgen.

J. - ¿Eres muy bestia con el tronco?

L. - Según..., puede que lo trabaje con violencia, o puede que baile al "agarrau" con él.

J. - ¿Qué determina las dimensiones de tus esculturas?

L. - Generalmente el proyecto, alguna vez el material.

J. - ¿Qué partes del tronco te interesan?

L. - Creo que lo he abordado todo, de mil formas: corteza, albura, duramen, árbol joven, árbol milenario, la testa o la veta, según la dureza, el color, la flexibilidad... He pulido, he roto, he quemado, he chorreado con arena a presión, he teñido, he cocido, hasta he utilizado viruta con pastas...

J. - ¿Incorporas otros materiales?

L. - Alguna vez chapa metálica. Normalmente combino maderas diferentes.
De todas formas, actualmente, desde septiembre del 87, trabajo con hierro y piedras, sin utilizar madera.

J. - ¿Cuándo introduces la chapa, te modifica el sentido del tronco?.

L. - No se adaptan a él.

J. - Me refiero a esta última etapa.

L. - Desde luego, en la misma medida que la "tronqueidad" y la "madericidad" condicionaban, ocurre con estos materiales, pero el discurso personal es el mismo, creo que es identificable a pesar del cambio.

J. - No pones título a las esculturas ni a las series. ¿verdad?.

L. - No.

J. - Eso complica la clasificación. ¿Consideras el espacio un aspecto a destacar en tu escultura?.

L. - Eso es bastante relativo, pero creo que no es muy importante.

J. - ¿Tu obra tiene relación con la simbología?.

L. - De simbología algo debe haber.

J. - Y cuando utilizas las escaleras y los rastrillos como temática, ¿te lo planteas como una recuperación?.

L. - No, no hay ninguna intencionalidad en ese sentido.

J. - ¿Y con los barcos?, el hecho de ir a los astilleros...

L. - Sí, pero eso era para aprender, yo no sabía, sinó, cómo resolverlos, pero con mente de investigador etnológico o etnográfico no he ido.
Puede haber, en todo caso, interpretaciones sociales de conceptos de polaridades: racional o irracional, proyecto político cerrado o abierto, orgánico-racional... La historia política quizá tenga más influencia, también por mi propia trayectoria.

J. - Y las técnicas ¿dónde las aprendiste?.

L. - Pues ahí sería contarle todo: aprendí algunas de mi viejo y después me ido metiendo el morro por todos lados, astilleros, el carpintero de aquí, el de la serrería que te he enseñado esta mañana y, a menudo, trabajando solo, y a fuerza de perder el tiempo vas aprendiendo.

J. - Utilizas tanto el motosierra, como el hacha, como las gubias...

L. - Sí, todo, todo.

J. - He visto en tu taller esta mañana que encolas a menudo, que ensamblas los tablones.

L. - Sí, hago ensamblajes de todo tipo: utilizo los clavos (en el "Barco", por ejemplo) y, sobre todo, lo que más utilizo es la espiga.

J. - En los pilones de las mesas de picar carne, por ejemplo, he visto que las maderas laterales tienen cola de milano.

L. - Es que son las que se utilizan, fui a un taller donde hacen esas mesas de picar a aprenderlo.
Suelo ir a los sitios donde hacen los objetos que me interesan para ver cual es la técnica, pero luego, estas técnicas las adapto. Por ejemplo, las que utilicé en las "Barcas" no son las adecuadas.

J. - ¿Aplicás alguna protección para aumentar la resistencia de la madera: ceras, xilamón...?.

L. - Alguna vez cera y, ultimamente nada. Además las maderas que utilizo no es que necesiten mucha protección: roble, acacia, boj...

J. - Al roble sí que lo ataca la carcoma.

L. - ¡Que va!, ese roble que ves, lleva más de 200 años cortado.

J. - Pintas sobre todo las "Barcas".

L. - Esas sí.

J. - ¿Y las "Cajas"?.

L. - También, ya has visto, en cierto modo hay como tintas.

J. - Nogalina, ¿no?.

L. - Pues, en algún caso, yo creo que hasta tinta de zapatos.

J. - ¿Has finalizado tu trabajo con los troncos?.

L. - Probablemente sí.

J. - ¿Dejas la puerta abierta?.

L. - Sí, sí.

J. - ¿Qué cosas en arte actual te interesan?.

L. - Te he comentado que Mendiburu me interesa mucho. El planteamiento de Arantzazu; la primera obra del "Viejo" (Oteiza), "Quousque tandem...!", la habré leído unas veinte veces o más, y cada vez que la leo, me cabreo, te cabrea y al mismo tiempo te atrae, es el típico libro que no puedes tragar, pero hay algo (en la forma de escribir, quizás) que lo hace atractivo.

J. - ¿Qué escultores actuales te interesan?.

L. - Leiro, Jetelova, Ulrich Rulkien, me interesan los maléricos -habrás observado, matéricos en madera y en piedra-; también me interesa Anselmo de los Povera, Pistoletto, etc.

J. - ¿Y de los americanos?.

L. - Los minimal americanos no me gustan, en cambio Susana Solano me interesa.
El constructivismo me interesa más como proyecto que como resultado. El constructivismo, siempre lo he entendido como un proyecto inacabado, en el sentido de que es un proyecto de un país, en el cual, cada uno intentaba definir su sitio, redefiniendo la división técnica del trabajo.

J. - Y se convirtieron en diseñadores.

L. - No, empiezan a decir: "el arte es esto y tiene que diferenciarse de lo que no es arte".
Lo están haciendo con Lenin, y llega Stalin y dice: "eso no me interesa"; y por eso es un proyecto inacabado, y no sabemos que hubiera pasado allí, donde se empezó a crear. Ese proyecto pasa a Europa, y cambia totalmente de signo, y, sin embargo, fijate si ha tenido influencia, de hecho, aquí Oteiza ha tenido mucho que ver con los constructivistas.

J. - Bueno, no me expliques que planteamiento te haces de la escultura actual, porque ya lo hemos más que comentado durante todo el día.

L. - Sí, lo que pasa es que son temas que siempre quedan inacabados...