

## La obra pública de los escultores vascos de posguerra en el municipio vizcaíno de Leioa

Iñigo Sarriguarte\*

### RESUMEN LABURPENA ABSTRACT

El municipio vizcaíno de Leioa se caracteriza por ubicar un gran número de esculturas públicas de diversa dimensión, temática e intereses estilísticos. Entre los distintos grupos, encontramos un nutrido conjunto de piezas que están realizadas por escultores vascos de posguerra<sup>1</sup>, como Jorge Oteiza, Néstor Basterretxea, Remigio Mendiburu, Vicente Larrea y la ulterior presencia de José Ramón Anda. Se trata de esculturas públicas que han sido colocadas en los últimos años y que todas ellas caracterizan la trayectoria y evolución artística de los anteriores creadores.

*Leioa Bizkaiko udalerrri bat da, eta hainbat eskultura publiko biltzen ditu, askotariko tamainakoak, eta hainbat gai eta estiloren adierazgarri direnak. Besteak beste, gerra ondoko euskal eskultoreek egindako pieza multzoa daukagu, hain zuzen ere Jorge Oteizak, Néstor Basterretxeak, Remigio Mendiburuk, Vicente Larreak, eta, ondoren, José Ramón Andantrek, altxatutako eskulturak. Eskultura publiko horiek azken urte hauetan ezarri dira, eta guztiek ere sortzaile horien ibilbidearen eta bilakaera artistikoaren erakusgarri dira.*

The Biscay municipality of Leioa is known for housing a large number of public sculptures of diverse sizes, themes and stylistic interests. Among the different groups, we find an ample group of pieces made by Basque sculptors of the post-war period, such as Jorge Oteiza, Néstor Basterretxea, Remigio Mendiburu, Vicente Larrea and the later presence of José Ramón Anda. They are public sculptures that have been placed over the last few years and they all characterise the trajectory and artistic evolution of the aforementioned creators.

### PALABRAS CLAVE GAKO-HITZAK KEY WORDS

Eskultura pública, Leioa, Oteiza, Basterretxea, Mendiburu, Larrea, Anda.  
*Eskultura publikoa, Leioa, Oteiza, Basterretxea, Mendiburu, Larrea, Anda.*  
Public sculpture, Leioa, Oteiza, Basterretxea, Mendiburu, Larrea, Anda.

\* Universidad del País Vasco/  
Euskal Herriko Unibertsitatea  
UPV/EHU

Fecha de recepción/Harrera data: 12/09/2013

Fecha de aceptación/Onartze data: 14/3/2014

1 Bajo la etiqueta de “posguerra” hemos aglutinado a una serie de creadores que desarrollaron sus principales propuestas artísticas entre los años 50 y 60, participando todos ellos en los procesos del Movimiento de la Escuela Vasca (Gaur en Gipuzkoa, Emen en Bizkaia, Orain en Araba y Danok en Nafarroa), que se llevaron a cabo a mediados de los años 60. Junto a este grupo, por cercanía formal y estilística hemos incorporado la obra del navarro José Ramón Anda, que aunque mucho más joven y sin participar de los procesos de la Escuela Vasca, nos ha parecido de interés su inclusión en este artículo. Resulta de interés las siguientes consultas en relación con la denominación de “escultores de posguerra”. Ana María Guasch da especialmente relevancia al periodo de 1949 a 1966, al encontrarse entre la inmediata posguerra, el Grupo de Aranzazu (1950-54), el paso definitivo del arte vasco a la modernidad y las vanguardias y la posterior creación de la Escuela Vasca. Véase Ana María GUASCH: *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Akal, Madrid, 1985, p. 19. Igualmente resultan de interés sobre el tema las siguientes publicaciones: Pedro MANTEROLA: *El jardín de un caballero. La escultura vasca de la posguerra en la obra y el pensamiento de Mendiburu, Oteiza y Chillida*, Arteleku, Diputación Foral de Gipuzkoa, Donostia, 1993; M<sup>a</sup> Soledad ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Escultores contemporáneos de Guipúzcoa. 1930-1980*, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, San Sebastián, 1983; entre otras.

## 1. LA ESCULTURA PÚBLICA EN EL MUNICIPIO DE LEIOA

Este municipio vizcaíno está vinculado al área metropolitana de Bilbao, siendo conocido por ubicar el principal campus de la Universidad del País Vasco. Se trata de un municipio claramente relacionado con la industrialización, que se comenzó a desarrollar a finales del siglo XIX. No obstante, el verdadero cambio demográfico y urbanístico se produce a partir de la década de 1960, a pesar de que algunos enclaves todavía mantienen su fuerza más rural. Su industria está muy diversificada en base al acero, química, mecánica, alimentaria y del vidrio<sup>1</sup>.

Desde el ámbito cultural, la peculiaridad de este municipio reside en el importante número de piezas escultóricas de carácter público<sup>2</sup>, que se han ubicado en los últimos años en sus límites administrativos, destacando especialmente las propuestas de escultores vascos de posguerra, como *Propósito dinámica* (2002) de Jorge Oteiza; *Leioako indarra* (2001) y *Bizkaia. Una ola de Hierro* (1989), ambas de Néstor Basterretxea; *Sin Título* (2009) de Remigio Mendiburu; *Retablo de la libertad* (1990) de Vicente Larrea; y *Besarkada I* (2005) de José Ramón Anda. Junto a estas anteriores, encontramos otros grupos escultóricos, como propuestas relacionadas con el contexto histórico-cultural del municipio; piezas vinculadas con la Universidad del País Vasco; obra relacionada con el Palacio Artaza; y otros.

Tal y como ha ocurrido en otros tantos enclaves municipales, el desarrollo de la escultura pública<sup>3</sup> en los espacios urbanos ha surgido a partir de los diferentes programas de rehabilitación urbana con el objetivo de regenerar espacios de esparcimiento, de humanizar y socializar la estructura urbana. La ubicación de las esculturas que se van a analizar

1 Para obtener más información al respecto, consultar Ana LÓPEZ ASENSIO: *Leioa a través de la historia*, Ayuntamiento de la Anteiglesia de Leioa, Leioa, 2001. Para consultar otros datos de carácter demográfico, histórico, etc., remitirse a la siguiente página web: <http://www.leioa.eu/es/index>. Última consulta 28/02/2014.

2 Un estudio más pormenorizado y detallado de todas las esculturas públicas ubicadas en este municipio vizcaíno se puede encontrar en Iñigo SARRIUGARTE GÓMEZ: *Escultura Pública en Leioa. Un patrimonio que define a un municipio*, Ayuntamiento de Leioa, Leioa, 2013. El objetivo de la publicación fue documentar y catalogar todo el patrimonio escultórico de este municipio, así como crear un manual divulgativo, que permitiera acercarse de manera concisa y directa a todos los leioaztarras a su patrimonio local.

3 Con el objetivo de profundizar en este tema, resultan de interés las siguientes consultas: Antoni REMESAR: *Para una teoría del Arte Público. Proyectos y lenguajes escultóricos. Memoria para el concurso de cátedra*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1997; A. REMESAR (ed.): *Urban Regeneration. A Challenge for Public Art*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1997; Fernando GÓMEZ AGUILERA: "Arte, ciudadanía y espacio público", *On the Waterfront*, 5, marzo, 2004; Blanca FERNÁNDEZ QUESADA y Jesús Pedro LORENTE (eds.): *Arte en espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*, Pressas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2009; María Cruz MORALES (coord.): *El Waterfront de Gijón (1985-2005). Nuevos patrimonios en el espacio público*, Eikasía, Oviedo, 2010; entre otros.

en este artículo han intentado promover un cambio de imagen de Leioa, contribuyendo a un ordenamiento más estético y, por supuesto, sin olvidarse de la intención de aproximar el arte contemporáneo a los vecinos. En general, las esculturas presentadas en este espacio literario son de grandes dimensiones, lo que ha fomentado una imagen de recuperación espacial y urbana. Algunas de las esculturas al ubicarse en distintos espacios públicos, se han vuelto una parte indisoluble de ciertos enclaves paisajísticos, a la vez que se fundamentan como ejes focales de un medio urbano, lo que contribuye a formar la imagen de una población o un lugar singularizado<sup>4</sup>, tal y como ha ocurrido especialmente con *Bizkaia. Una ola de Hierro* de Néstor Basterretxea.

La ubicación de estas esculturas en los espacios urbanos conlleva una serie de efectos, que perfectamente se pueden explicar bajo las siguientes palabras de Paul-Armand Gette: “El lugar ideal para el encuentro entre arte y el público seguramente no es el museo, que siempre selecciona a sus visitantes, sino un espacio exterior. Es muy ingenuo pensar que el museo está abierto para cualquiera y que el arte es de interés general. Uno debe hacer una elección: o el arte es elitista – porque no – y busca refugio en galerías y museos o muestra su cara en las calles y parques, que todavía no lo hace popular. Me gusta esta posición incómoda del arte vis-à-vis con la sociedad, lo que ha creado organismos de la cultura sólo para aliviar su consciencia y mantener el control de un fenómeno impredecible”<sup>5</sup>.

Las esculturas abordadas en este artículo se encuadraran bajo la denominación de *Arte en espacios públicos*: “Las denominaciones Arte Público y Arte en espacios públicos aluden a prácticas artísticas diferentes. Arte en espacios públicos se refiere a la Escultura Pública Monumental que surge en los años 60 y que se caracteriza por el binomio arquitecto-escultor como fórmula magistral. Las premisas que suelen acompañar a este tipo de proyectos tienen que ver con la renovación de los espacios urbanos como reflejo de la cultura y el desarrollo económico”<sup>6</sup>. Igualmente, estas propuestas plásticas confluyen con los razonamientos de Javier Maderuelo<sup>7</sup>, al definirse como intervenciones más

4 M.M. LOZANO BARTOLOZZI: *Escultura pública y monumentos conmemorativos en Cáceres*, Universidad de Cáceres, Cáceres, 1989, p. 10.

5 P-A. GETTE: “Notes on Art and the Public”, en F. MATZNER (ed.): *Public Art: A Reader*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, Germany, 2004, pp. 287-291.

6 Xesqui CASTAÑER LÓPEZ: *Esculturas en espacios públicos de Vitoria-Gasteiz*, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, Vitoria, 2002, p. 10.

7 J. MADERUELO: “Poéticas del lugar”, en Javier MADERUELO et al.: *Poéticas del lugar. Arte público en España*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2001, pp. 51-68.

o menos técnicas, dentro de un micro urbanismo; caracterizadas por el propósito de acondicionar plazas y calles, junto al consiguiente proyecto y construcción de equipamiento urbano. En general, no se puede hablar de acciones artísticas, que se relacionen con intervenciones donde prime el aspecto estético frente al meramente constructivo. La realización de las obras se ha ido concibiendo una vez que el emplazamiento estaba ya realizado, ajustándose el escultor al entramado urbano.

Para utilizar el concepto de *espacio público*, resulta imprescindible que pueda ser empleado por los ciudadanos independientemente de quien sea el propietario, entendiéndose mediante la siguiente sentencia de Javier Maderuelo, donde el objetivo del arte público “es satisfacer al conjunto de ciudadanos no especialistas en arte contemporáneo y cuya ubicación es el espacio abierto. Además, la obra de arte público debe conferir al contexto un significado estético, social, comunicativo y funcional”<sup>8</sup>.

En algunos casos, la referencia promotora para la construcción de las esculturas se puede relacionar con la administración, como fuente financiadora, lo que implica que el dinero público se derive hacia el arte público, como ha ocurrido con *Bizkaia. Una ola de Hierro* de Néstor Basterretxea y *Retablo de la libertad* de Vicente Larrea. Sirva de ejemplo como la propia legalidad vigente señala este mismo punto: “Las Administraciones de la Comunidad Autónoma del País Vasco y de sus territorios históricos reservarán, en el presupuesto de obras públicas de importe superior a cincuenta millones financiadas total o parcialmente por aquellas, una partida equivalente, como mínimo, al uno por ciento del importe de las mismas, con el fin de convertirlo en la conservación, fomento de la creatividad artística, puesta en valor y difusión de los bienes protegidos por esta ley”<sup>9</sup>.

Los emplazamientos de estas esculturas se encuentran diseminados por todos los barrios, aunque la mayoría se encuentran en el centro, caso de las piezas de Jorge Oteiza, Néstor Basterretxea, José Ramón Anda y Vicente Larrea, entre otros. Las últimas en colocarse han ido asumiendo un marco más periférico, caso de *Sin Título* de Remigio Mendiburu, en el barrio de Udondo.

8 J. MADERUELO: *Arte público*, Diputación de Huesca, Huesca, 1994, p. 19.

9 Artículo 106, Título V de las Medidas de Fomento, Ley 7/1990, de 3 de julio, de Patrimonio Cultural Vasco. Publicado en el Boletín N° 1990157 - 06/08/1990.

## 2. PROPOSICIÓN DINÁMICA (2002) DE JORGE OTEIZA

La obra conclusiva de Jorge Oteiza (1908-2003) se ha definido como preminimalista<sup>10</sup>, es decir, formas asépticas y austeras en su formulación constructiva, lo que antecedió al minimalismo norteamericano, especialmente en relación a sus famosas Cajas Metafísicas realizadas a finales de los años cincuenta, lo que le valió el reconocimiento en el año 1957 del *Gran Premio de Escultura* en la 4ª *Bienal de Sao Paulo*. Pero, a su vez, dichas obras se encontraban separadas de dicho movimiento plástico, ya que Oteiza entendía la escultura como un medio de proyección espiritual, una base donde formular sus pretensiones, dudas y conjeturas místicas y es ahí que el espacio dentro de una mínima composición material se convierte en el principal intérprete de la obra

Una vez alcanzado el cénit de su evolución, Oteiza se centró en la creación de ensayos, algunos convertidos en históricos, como el *Quous-que Tandem....! Ensayo de interpretación del alma vasca*, publicado en 1963 y *Ejercicios espirituales en un túnel*, publicado en 1983, entre otras grandes obras. Únicamente, retomaría durante 1972-73 su faceta plástica para desarrollar su *Laboratorio de Tizas*, completando algunas familias experimentales, para más adelante llevar a materiales definitivos dichos modelos. Igualmente, fue uno de los mayores ideólogos e impulsores de la denominada *Escuela Vasca*, perteneciendo en su caso a la rama guipuzcoana conocida como *Gaur*.



Proposición dinámica (2002) - Jorge Oteiza

<sup>10</sup> Txomin BADIOLA: "Oteiza: Propósito Experimental", en AA. VV. *Oteiza: Propósito Experimental*, Ed. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, pp. 59-61.

La escultura *Proposición dinámica* se aglutina dentro de un conjunto de obras, que surgen de la investigación realizada por dicho autor en su famoso *Laboratorio de Tizas*, que como hemos comentado anteriormente, irán convirtiéndose desde principios de los años setenta en adelante en auténticas esculturas públicas, que se diseminarán por nuestro territorio. Este laboratorio de tizas es un conjunto de modelos realizados en miniatura, donde el artista fue aplicando todos sus lenguajes plásticos, siendo en cierta manera la culminación de una trayectoria de constante investigación. Las piezas serían materializadas no sólo en tiza, sino también en madera y hojalata.

Esta ha sido una de las fuentes más fructíferas que las instituciones han buscado para disponer de alguna de las obras de este escultor internacional en los ámbitos públicos, de ahí que se llevará una concienzuda campaña por ir trasladando dichos modelos de taller a esculturas en formato monumental. Esta derivación constructiva se fue acrecentando durante las últimas décadas de vida del escultor, tal y como ocurre con *Proposición dinámica*, situada en la plaza Rekalde, frente al edificio del Kultur Etxea, en lo que sería un juego comparativo de intereses visuales entre una fachada totalmente acristalada de corte racionalista y el juego dinámico y orgánico del acero corten que se emplea para resucitar dicho modelo experimental. En este sentido, fue el propio artista el que decidió el enclave y la disposición para la escultura, observando el interesante abanico de relaciones visuales y formales que se producía entre el entorno y su obra. Curiosamente, esta escultura sería inaugurada unos días después de su fallecimiento.

La propuesta se enmarca alejada de toda consideración volumétrica y de pesadez material, jugando con pautas que generan soluciones etéreas y sutiles, que son potenciadas por la altura de doce metros, al ser levantada por una plancha-soporte que descorporaliza con más fuerza la postura material de dicha escultura pública. La obra ha sido realizada en los talleres de Alfa-Arte<sup>11</sup> S.A., de donde también han ido saliendo otras muchas piezas públicas del artista guipuzcoano, como *Construcción vacía*, instalada frente al mar en el Paseo Nuevo de Donostia; *Ire-kidurak*, escultura colocada en Galdakao; e *Hillargia. La luna como luz movediza*, en el exterior del Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Mallorca, entre otros ejemplos.

11 Esta compañía, situada en Eibar (Gipuzkoa), ha tomado parte en la realización de un importante número de las piezas instaladas en Leioa, caso de los trabajos *Besarkada I* de José Ramón Anda, *Sin Título* de Remigio Mendiburu, así como de otras esculturas de Diego Cruz y Lourdes Umerez.

No podemos dejar de anotar la constante polémica que ha girado en torno a este artista al sobredimensionar pequeños modelos de laboratorio a una escala pública, lo que alteraría el primigenio sentido de su elaboración. No obstante, es de agradecer que esta obra pueda ser diseminada por los diferentes lugares de nuestro territorio y sirva como un elemento articulador, comunicativo y cercano a la población, tal y como lo deseaba el propio artista al afirmar “Entendemos, pues, la creación monumental como limitación abierta de un gran espacio vacío, receptor dentro del complejo dinámico y turbador de la ciudad que trata de aislar en la comunidad la razón vital de su circunstancia, traduciéndola en razón existencial desde cuya intimidad se rehace la nueva conciencia espiritual y política del hombre”<sup>12</sup>.

En *Proposición dinámica*, el artista conjuga una serie de mínimos elementos formales, pero bajo una articulación orgánica y curvilínea, tanto en su vertiente lineal como más planimétrica, especialmente en lo que se refiere a la sección de mayor dimensión y que se asemeja a una hélice, recordándonos en este sentido las propuestas que realizaba el británico Anthony Caro durante los años 70 con dichas formas en una búsqueda de dinamismo constante. La escultura asume numerosos puntos de vista, siendo observada desde cualquier ubicación, ya que su colocación no sólo permite una observación desde el suelo, sino incluso desde una zona superior, si nos situamos en la plataforma que da paso a las escaleras y al ascensor que se ubica en dicha plaza. Indudablemente, la perspectiva más elocuente se localiza frente a la escultura, frente a su sección helicoidal, ya que de aquí se torna la obra mucho más poética y expresiva, junto al baile sugerente, sutil y etérico de sus acompañantes lineales y todo ello frente a la fachada del edificio del Kultur Etxea, caracterizado por su estructuras formales de proyección seriada y repetida.

Evidentemente, se estudia toda la estructuración de la escultura, su composición y conexión entre los elementos divergentes, generando constantes de dinamismo, que ya se habían proclamado en las primeras vanguardias y especialmente en las fuentes del constructivismo ruso, a la que el artista vasco era tan asiduo y cercano. Esta dinamización de la escultura en proyección espacial remite a los experimentos formales realizados por Naum Gabo y Antoine Pevsner, lo mismo que muchos de sus trabajos más volumétricos con las tizas recuerdan los *Objetos espaciales* de Alexander Rodchenko.

<sup>12</sup> Jorge OTEIZA: “Memoria del concurso para el Monumento a José Batlle y Ordoñez” (1959), en AA.VV., *op. cit.*, p. 228.

*Proposición dinámica* es un canto a la evolución, a la transformación constante y serena, simbolizada en la defensa que Oteiza marcaba como pilar esencial en la vida de todo artista, que debe evolucionar al igual que lo debe hacer la propia sociedad, ya que lo anclado deja de existir. Si el interés de la obra reside principalmente en su lenguaje formal y orgánico, que le hace emparentarse con algunas de sus *Unidades Malevitch* de 1957 y *Construcción Abierta* de 1958, entre otras, tampoco podemos dejar de lado este simbolismo marcado por una dinámica evolutiva.

La escultura ha sido un medio de análisis para aspectos como la flotación y la suspensión, que a su vez han estado ligados a experiencias anteriores sobre el problema del apoyo, para a partir de aquí analizar otras variantes plásticas y formales, como son los puntos de movimiento, puntos de tensión, configuraciones espaciales, extensiones, etc.

Después de la edición del catálogo y el texto *Propósito Experimental 1956-57* y de lograr el premio de la *Bienal de Sao Paulo* en 1957, comienzan a aparecer en 1958-59 las primeras obras conclusivas de su trayectoria plástica: las *Cajas Metafísicas*, siendo este el foco de interés del artista, al generar una comunicación estructural bajo una mínima morfología. Esta será la clave de muchas de sus piezas, tal y como ocurre con la escultura que nos ocupa. Evidentemente, se podía haber tendido hacia una mayor barroquización formal y promover de este modo un movimiento mucho más envolvente y vertiginoso, pero la actuación de este artista siempre se ha mantenido alejada de premisas recargadas y sobras de elementos.

Este uso minimalizado de los elementos constitutivos para la elaboración de una escultura viene apoyado en la *Ley de los Cambios*, donde se recoge la tendencia del propio artista hacia modelos de vaciamiento y espacialismo continuo. La teoría fue aplicada tanto a la historia del arte como a su propia trayectoria artística. De acuerdo al artista,<sup>13</sup> existen dos fases, que se contraponen y que no pueden existir una sin la otra: una primera fase de acumulación y mayor materialización técnica y una segunda de desmaterialización e interiorización. En esta primera etapa, se da un incremento de la expresión, donde aparecen numerosos problemas de estructura. La segunda etapa, que también existe en cada una de las épocas anteriores, resulta una fase conclusiva. La expresividad disminuye, la comunicación en vez de ser exterior se torna interior,

13 Jorge OTEIZA: "El arte hoy, la ciudad y el hombre", conferencia realizada para la clausura de la 1ª Semana de Arte Contemporáneo, Irún, 1961, en Jorge OTEIZA: *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, Hordago, Zarautz, 1983, apartados 72-75.



debido a una desacumulación y desmaterialización. Obviamente, esta escultura se posiciona en camino de la segunda fase, intentando ser lo más expresiva posible con los mínimos elementos. La propia curvatura de las formas constituyentes de la escultura engloban y acogen espacios y vacíos, que resultan fundamentales en la comprensión de su obra plástica. Al final y al cabo, la incorporación del espacio en la propia escultura se convirtió en su propia solución existencial y en una victoria sobre la muerte, es decir, la solución a sus problemas metafísicos. El artista afirmaba<sup>14</sup> que esta respuesta no se encuentra en nosotros mismos, sino que se emplaza más allá de lo físico. En este espacio religioso, se asientan las creencias existenciales del escultor.

**3. BIZKAIA. UNA  
OLA DE HIERRO  
(1989) Y LEIOAKO  
INDARRA (2001)  
DE NÉSTOR  
BASTERRETxea**

Néstor Basterretxea es uno de los principales integrantes de la *Escuela de Arte Vasco*, bajo el grupo *Gaur*, formado en 1965, junto con Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Remigio Mendiburu y Rafael Ruiz Balerdi, entre otros, con el objetivo de impulsar el arte y la cultura en Euskal Herria. A partir de aquí, el artista empezará a profundizar en los entresijos temáticos de la cultura vasca, pero aplicada a una plástica construida en base a un lenguaje internacional. Abandonando la ortodoxia académica de la escultura, la mimesis y los lenguajes más convencionales, estos artistas vascos comenzaron a investigar los distintos conceptos culturales vascos, pero bajo una nueva presentación, de ahí, que Basterretxea asuma una implicación constante en retomar los valores más ancestrales de lo vasco, pero comunicado bajo una nueva implicación formal.

Esta primera pieza de Néstor Basterretxea (1924-), con unos 10 metros de altura y una estructura de acero corten y base de hormigón, se sitúa en uno de los lugares más concurridos para el tráfico vizcaíno, como es la Rotonda de Romo, espacio fronterizo entre Getxo y Leioa.

Resulta atrayente la parte inferior, realizada en hormigón con una forma semicircular, aludiendo a la forma de un puente, como elemento articulador y comunicativo entre materiales y formas divergentes, así como entre distintas maneras de percibir y apreciar la vida, tal y como se fue forjando este territorio, compuesto por sectores tan dispares como alejados en sus objetivos, pero que les unía el sentido de aportar lo mejor para Bizkaia. Si no podemos negar la diferenciación social, ideológica y cultural que caracteriza a los ciudadanos en cualquier territorio, también hay elementos conectores que unifican diferentes sen-

14 Jorge OTEIZA: "Propósito Experimental, 1956-57" (Sao Paulo), en AA.VV., *op.cit.*, p 225.

sibilidades, de ahí que el puente sea un medio alegórico, que simboliza esta tendencia.

La obra, que está circunscrita por una estructura a modo de estanque, que claramente enfatiza su relación con el agua, permite una comparativa formal con el movimiento de las propias olas, es decir, con estas ondas mecánicas y perturbaciones de la superficie acuosa, que se sitúan en el límite entre la atmósfera y el océano, al igual que la pieza intermedia entre la atmósfera y la tierra.

La obra se presta a un interesante juego interpretativo a modo de alegoría en torno al esfuerzo voluntarioso de los vizcaínos ante las vicisitudes de los tiempos y cómo este pueblo ha ido demostrando que el desarrollo económico ha sido algo inseparable del sentir de este territorio foral. El empleo del acero implica manifiestas correlaciones con la personalidad y la historia industrial de Bizkaia, marcada por la metalurgia y la industria naval, sectores que en tiempos pasados resultaron claves para el crecimiento económico de la provincia.



Bizkaia. Una ola de hierro

La práctica comparativa que se puede impulsar entre esta escultura y el proceso formativo del oleaje resulta muy amplia. Por ejemplo, la escultura en su parte superior se articula, se mueve y se estructura bajo una condición decididamente volátil, rítmica y de impulso narrativo, donde el viento juega por los diferentes recovecos plásticos, de hecho, debemos recordar que el viento es la fuerza generadora del oleaje. Por otra parte, ante estos caracteres, la obra también se ancla de manera decidida en el suelo, expresado mediante el consistente peso visual que conlleva el uso del hormigón.

La sección diagonal de la estructura metálica recuerda el vaivén del componente vertical y longitudinal, que suele apreciarse en la propagación de la ola, cuando esta pasa por aguas profundas. Néstor Basterretxea ha desarrollado una observación meditada y comedida del flujo dinámico de las olas, ya que en estas la presencia de la energía juega un papel determinante, conduciendo el proceso bajo una determinada dirección y velocidad.

Al artista le ha interesado mostrar el espectáculo de la fuerza de la ola en la pieza, para ello, se planteó desarrollar una considerable dimensión, que fuera vista desde lejos y con un reclamo de protagonismo y atención necesario en un lugar donde difícilmente se puede contemplar. No obstante, volviendo a este juego comparativo, debemos anotar que cuanto más alta es la ola, desde un punto de vista científico, más cantidad de energía se acumula, por este motivo, a Basterretxea le interesa representar la escenificación de una ola en toda su grandeza monumental.

Los científicos encontraron que en el proceso de formación de las olas, aparecían tres componentes fundamentales relacionados con el viento, que influyen en la altura del oleaje. Estos tres condicionantes del viento serían su velocidad, su persistencia en el tiempo y la propia estabilidad de su dirección. Curiosamente, tres elementos que perfectamente se podrían extrapolar a la idiosincrasia del territorio foral vizcaíno, caracterizado por su vertiginoso desarrollo económico desde finales del siglo XIX, la constancia de su gente en el trabajo y la apuesta por continuar con este crecimiento local.

Las alusiones artísticas al mar no son nuevas, de hecho, en 1959, ya había realizado la propuesta titulada *Cantábrico*, con una composición diagonal, en plomo y hierro cromado sobre fondo negro de madera. En definitiva, un conjunto de formas combinadas en base a una alternancia de ángulos, pero sin caer en los habituales tratamientos curvos, lo que no impedía que se ejercitara un fuerte linaje con el dinamismo, haciendo simular la fuerza y la violencia con la que actúa en muchas ocasiones este mar. No obstante, el mayor parecido formal con este trabajo se encuentra en la escultura titulada *Ola*, ubicada en su pueblo natal, que fue realizada posteriormente, en el año 2006, con la siguiente dedicatoria: “Bermeo, mi querido pueblo, eres la impresionante fuerza de una gigantesca ola”. La pieza hace alusión a las rocas de una escollera y como estas son superadas sin ningún esfuerzo por una gran ola formada en acero corten, un ejemplo de cómo la naturaleza supera cualquier obstáculo que se le presente, al igual que este pueblo vizcaíno ha intentado hacer durante estos últimos siglos.

Por otro lado, *Leioako Indarra* se remite formalmente a las estelas, que el artista había comenzado a elaborar a partir de 1973, unos años

donde los estudios sobre los ritos y los mitos funerarios y mortuorios en el País Vasco estaban muy desarrollados y totalmente asentados. Para Jorge Oteiza:

Es urgente la tarea de visualizar, tanto para el artista contemporáneo estancado, como para nuestro pueblo estancado en tradición creadora, un completo vocabulario de símbolos (visuales, fónicos, gestuales), mitos y leyendas: la tierra común de nuestras raíces e imaginaciones lingüísticas, y de nuestros más íntimos y viejos comportamientos. Mitos que hay que desmitificar por agotados y mitos que hay que reinventar como programas de acción. Utopía y revolución son inseparables. Contracultura en nuestro país es cultura vasca.

Hay que volver a empezar por un repaso de lo que tenemos en común con nuestro pueblo, que hemos olvidado y debemos reconsiderar para avanzar, para nuestra propia personalidad. Ésta es la labor que se ha propuesto Néstor Basterretxea.....<sup>15</sup>

Anteriormente, Jorge Oteiza se había enfrascado en la realización de la escultura-estela de Aita Donostia, en 1958, en el alto de Agiña (Lesaka, Nafarroa), en un intento de unificar los crómlechs-estatuas del periodo neolítico con la propia escultura conmemorativa de los años cincuenta. Esta estela ha sido una de las tantas que han elaborado diversos creadores vascos, como Oteiza, Eduardo Chillida y José Ramón Anda. No obstante, destaca este primero con *Estela para un pueblo pacífico que era Guernica* y *Estela funeraria para España* (ambas de 1957), *Estela para el exilio* (1972) y *Estela funeraria para Aresti* (1973), entre otras.

Para N. Basterretxea, en la actualidad, las estelas simbolizan la fuerza ancestral de un pueblo. Por este motivo, recoge la tradición de las *hilarriak*, es decir, las estelas funerarias típicas de la cultura vasca. Habitualmente, solían presentar sobre soporte trapezoidal una parte superior en forma de disco circular, que mira hacia el amanecer. Estas estelas funerarias, tan habituales en nuestra geografía, también pertenecen a toda Europa e incluso al norte de África. El mismo Basterretxea explica dichas estelas de la siguiente manera: “A la arcaica talla antropomorfa en la roca viva, sucedió – para los enterramientos- la cubierta de la losa de piedra rectangular. Nuestros antepasados, en el deseo de hacer presente la imagen del difunto, tallaron estelas discoideas cuyo perfil exterior sugiere claramente una cabeza humana..... La Serie de Estelas Discoideas, la realizo con la idea de recuperar –diseñada con nuevos signos- la antigua forma vasca de figuración mortuoria”<sup>16</sup>.

15 Jorge OTEIZA, en *Basterretxea: Antológica*. [Catálogo de Exposición. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, septiembre-octubre, 1987], Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1987, p. 76.

16 Néstor BASTERRETXEA: *Néstor Basterrechea Arzadun*, Ediciones Vascas Argitaletxea, San Sebastián, 1977, p. 51.

La decoración del disco suele tener motivos geométricos, que permite distribuir el disco entre cuatro y ocho sectores diferentes. En algunos casos, suelen aparecer elementos geométricos a modo de *lauburu* que indican una orientación determinada. También, suelen reflejar una cruz, aunque obviamente resultan de mayor interés las precristianas, decoradas en base a una amplia tipología geométrica. Su origen se remonta a la invocación al sol y a los astros, en relación a las primigenias creencias animistas y paganas del pueblo vasco, al igual que simboliza la imagen del difunto, siendo posteriormente asumido por la Iglesia Católica, en base a representaciones con simbología cruciforme. Estas estelas<sup>17</sup> solían señalar generalmente un enterramiento o sepultura. En este sentido, Néstor Basterretxea se convierte en un intérprete subjetivo de los planteamientos de los antropólogos e historiadores de la cultura vasca. Incluso, se convierte en un etnógrafo que registra sus tradiciones y artes primitivas, así como los materiales habituales de la tradición popular, volcando todos estos elementos en un nuevo producto artístico, más adecuado a sus tiempos, con un lenguaje centrado en el arte moderno y en sintonía con lo que planteaban los nuevos conceptos formales de la modernidad. Este tipo de trabajos unifican el pasado en su versión ancestral con lo actual en su faceta del lenguaje contemporáneo, siendo este el pilar programático que asumieron numerosos de estos escultores de posguerra.

Estas estelas funerarias habían sido realizadas en la antigüedad tanto en piedra como en madera en recuerdo de aquellos personajes ilustres que habían fallecido o incluso como recuerdo a los familiares más queridos. Todos ellos iban acompañados de simbología pagana, de corte astrológico, tal y como eran los preceptos de toda religión pagana, que con el cristianismo serían alteradas bajo la impuesta simbología cristiana. Sobre las estelas funerarias discoideas, en palabras del artista, observamos lo siguiente:

Según habían sido en vida, o carpinteros, hombres notables, o hijos del misterio, se les tallaron siluetas de martillos y tenazas, clavos y cartabones, nombres y apellidos, o enigmáticos signos astrológicos. Herramientas cotidianas, marcas de nobleza o itinerarios celestiales, para ser guardados en la memoria secreta y última de quienes apasionadamente les habían amado.

<sup>17</sup> Una de las exposiciones más importantes celebradas en torno a esta temática se realiza gracias a la Diputación Foral de Bizkaia con el título *Euskal Herriko Hilarriak*, en base al proyecto *Viajando por las Estelas. Signos de espiritualidad. Estelas funerarias en el arco Atlántico europeo*, donde tomaron parte más de quince museos de tres países (España, Francia y Portugal), asumiendo como modelo el sentido de la cultura transfronteriza. Dicho proyecto fue organizado y liderado por el Museo San Telmo de San Sebastián.

La severidad de la losa rectangular se quebró olvidada en las sombras húmedas del camposanto. Para testimoniar la muerte de otro modo, surgieron sobre las ternuras acuosas y verdes, unas como cabezas humanas y ordenadas en familias de difuntos de piedra oscura.

Fue allá por las tierras onduladas y serenas del norte del Bidasoa, en Laburdi, Benabarre y Zuberoa, en donde las abejas de la colmena doméstica sabían de la muerte del dueño de la casa. Desde el fondo de los paisajes medievales, se viene oyendo la misma música mortuoria en el luto de las alturas de los campanarios trinitarios.<sup>18</sup>



Leioako indarra

En esta misma línea, *Leioako Indarra* muestra una estela discoidea de metal sobre un pedestal de piedra. Al igual que el resto de tratamientos de estelas, se alza sobre un soporte rectangular para manifestar la forma circular de la estela, pero en este caso, la simbología que recoge el artista se centra en su desarrollo espacial, con diversas aperturas que recorren el plano circular, rasgaduras del espacio que se adentran en la materia. El sentido espiritual de la estela se conecta con el espacio en su interior, siendo este elemento de carácter inmaterial, la auténtica representación religiosa y mística. La estela se conforma como representación de un código religioso en el plano material, pero siendo un símbolo que se adentra en un viaje hacia una esfera inmaterial, de ahí que el artista incorpore la presencia del

<sup>18</sup> Néstor BASTERRETXE: *Néstor Basterretxea*, Espais, Centre d'Art Contemporani, Girona, 1993, p. 95.

espacio dentro de la misma estructura metálica. Esta combinación y simbiosis materia-espacio, cuerpo-alma se muestra de manera lateral en ambos frentes, no dejando duda de la intencionalidad del escultor. Néstor Basterretxea quiere inmortalizar la fuerza de un pueblo, quiere hacer eterno la presencia de lucha, de evolución, de modernidad del pueblo de Leioa, para ello, haciendo uso del sentido intemporal que precede a las *hilarriak*, deja para el recuerdo eterno el afán de superación de este pueblo vizcaíno. Históricamente, estas estelas han sido verdaderos documentos de la época, que han conservado toda la tradición de un país. Su simbología les ha permitido conexas con la red matricial de los crómlechs y, de esta misma manera, Basterretxea quiere mantener el sentido de las costumbres, ritos y cultos de la cultura ancestral vasca, como un recuerdo válido ante una sociedad y en este caso un pueblo que constantemente avanza hacia el futuro. Para este creador, el pasado no debe estar enfrentado con el porvenir, siempre y cuando no se convierte en un lastre para mirar hacia el futuro.

#### 4. SIN TÍTULO (2009) DE REMIGIO MENDIBURU

Remigio Mendiburu (1931-1990) nace en Hondarribia, pero al igual que un gran número de creadores vascos de posguerra, como Jorge Oteiza, Néstor Basterretxea y Eduardo Chillida, tuvo que exiliarse, debido a las posturas republicanas que defendió su familia, marchando en este caso a Francia.

De joven, una vez de vuelta, comenzó a formarse en 1956 en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde también estudiarán otros artistas vascos como José Ramón Anda y Ángel Bados, para posteriormente continuar su formación en París en 1958, con el propósito de familiarizarse con las distintas corrientes modernas y más actuales, de hecho, conocerá a fondo el sentido teórico y práctico del informalismo.

Remigio Mendiburu ha sido uno de los principales impulsores del denominado *renacimiento cultural vasco*, perteneciendo en 1966 al grupo *Gaur*, junto a los tres artistas inicialmente citados. Entre su amplio elenco productivo, dos obras especialmente han quedado en la memoria de todos, estamos hablando del testigo de la *Korrika* y la escultura del *Premio Manuel Lekuona* que entrega Eusko Ikaskuntza.

Entre sus materiales predilectos, se encuentra la madera, aunque para evitar el agotamiento que supone siempre trabajar bajo un mismo material, ha utilizado de manera alternativa la piedra y el metal. En cualquier caso, ha sido la madera, el que más recursos formales y estéticos le ha proporcionado, empezando por los troncos, de donde extraía numerosas

formas creadas por la propia naturaleza. A pesar del uso hereditario que realiza con la madera, también se ha sumergido en el estudio de otros materiales, más relacionados con el propio quehacer de la escultura internacional. Bajo esta línea de trabajo, abordó propuestas en latón, acero inoxidable y hormigón armado.

En las piezas que se elaboran en madera, suele respetar no sólo la consideración volumétrica del tronco, sino sus diferentes variantes formales, pero siempre dejando una huella, como si fuera la firma de un artesano interesado en embellecer lo que ya de por sí resulta bello por el propio trabajo de la naturaleza. En definitiva, su planteamiento plástico tiende constantemente hacia las formas geométricas, pero bajo juegos volumétricos.

Los dos últimos años del artista no se caracterizarían precisamente por ser un bálsamo de tranquilidad y salud, debido a que contrajo la Hepatitis B, lo que le supuso una intervención para un trasplante de hígado en Barcelona, en donde residiría dichos años. Este hecho, junto con otros contratiempos de salud, serían las últimas experiencias por las que tendría que pasar para fallecer finalmente en dicha ciudad. Obviamente, durante este periodo la actividad del artista quedó muy reducida, abarcando únicamente una serie de dibujos en papel, que eran realizados mediante lápices de colores y acuarelas. Durante estos difíciles años, Jorge Oteiza comentaría lo siguiente: “Es sin duda el escultor más fuerte y de fortaleza más vasca de todos nosotros, el más identificado y del modo más sencillamente natural con nuestro pueblo vasco, incluso con sus desgracias que ha compartido, le han acompañado, toda su vida. La vida le ha sonreído afortunado en muchos momentos para de inmediato visitarle la desgracia. Está de nuevo con Remigio Mendiburu su desgracia y nada podemos hacer”<sup>19</sup>. Sin llegar al reconocimiento internacional, que obtuvieron muchos de sus compañeros, se convirtió en uno de los artistas más respetados por todos aquellos que le conocieron, y como ejemplo sirvan estas palabras de Bernardo Atxaga: “Eta hemen dugu azkanean gure Zeta maitea. Zeta asko daude gure hizkuntzan, baina bat aukeratzekotan Zugar Galanta eskulturarena aipatuko nuke, bera baita Mendibururen kuttunetakoa”<sup>20</sup>.

Su planteamiento ha sido, junto a otros escultores vascos de su generación, regenerar una cultura autóctona y ancestral, mediante el uso de la madera, pero con lenguajes actuales, es decir, contemporáneos. Se

19 Jorge OTEIZA: “Profundo afecto a Remigio Mendiburu, de Oteiza”, en AA.VV.: *Remigio Mendiburu*, Museo de San Telmo, San Sebastián, 1989, p. 9

20 Bernardo ATXAGA, en AA.VV.: *Remigio Mendiburu, op. cit.*, p. 15. Traducción: “Y aquí tenemos finalmente nuestra querida Zeta. Hay muchas Zetas en nuestra lengua, pero de elegir una reseñaría la de la escultura Zugar Galanta, ella igualmente la predilecta de Mendiburu”.



trataría de unir lo ancestral y el acerbo cultural vasco, pero identificado con un lenguaje abstracto, claramente enfrascado en el sentir del artista moderno. De acuerdo a María Soledad Álvarez, “si a los materiales y técnicas tradicionales se añade el recurso a unas formas connotativas de lo vasco, nos hallamos ante las constantes aplicadas por una generación de escultores que impulsa desde la diferencia la conexión con soluciones universales, o, lo que es lo mismo, que fundamente en la memoria del pasado la configuración del lenguaje plástico del presente”<sup>21</sup>.



La pieza ubicada en el bulevar Udondo, se presenta como uno de los principales prototipos del artista, donde aparecen sus constantes formales y especialmente el interés por la conjunción volumétrica de los elementos componentes. Este mismo planteamiento se lleva a cabo en diversos trabajos en madera, donde diferentes secciones se entrecruzan e intercalan direcciones dispares, caso de *Puño Mazo* de 1966 en su versión menos barroca, para llegar al paroxismo con *Zugar* de 1969 o *Raíces* de 1971.

Igualmente, esta escultura monumental tiene antecedentes formales en otros proyectos del artista, por ejemplo, podríamos citar propuestas como *Sin Título*, en mármol, elaborada en 1986, momento en el que pertenece al grupo *Hostoa*. Igualmente, vemos precedentes formales en las pequeñas obras sin título realizadas en bronce de 1978. No obstante, las cercanías formales comienzan a presentarse de manera mucho

21 María Soledad ÁLVAREZ: *Escultura vasca en la colección Kutxa*, Kutxa Fundazioa, Donostia, 2000, p. 23

más palpable cuando conocemos propuestas como *Arri-Biur*, en caliza marmolizada negra de 1978 y especialmente la serie *Estela*, de 1981, donde la similitud resulta indudable, a no ser por la falta de uno de los elementos constituyentes de la escultura de Udondo.

Como se puede observar, este trabajo rechaza la intencionalidad prioritaria de lo espacial, para centrarse en la propia articulación de volúmenes cilíndricos, que juegan en un compás de constante arremolinamiento, saltos y juegos de equilibrio. Todos estos aspectos quedan perfectamente comedidos, ya que a pesar de la inclinación por crear un conjunto de carácter dinámico y activo para el ojo, la fuerte presencia volumétrica impide cualquier disidencia etérea, quedando el conjunto total bajo una directa compensación y control real. La existencia de las barras cilíndricas es una constante en su producción plástica, siendo uno de los elementos que más le caracterizan. Al igual que numerosos trabajos, la sensación se torna densa y compacta, segura de sí misma y totalmente alejada de cualquier vaivén desarticulador. Por otro lado, la escultura mira en todas las direcciones, como si quisiera ir más allá de los cuatro puntos cardinales.

Vicente Larrea (n. 1934) comienza a aplicarse muy temprano en el aprendizaje artístico. Debemos recordar que su interés por la escultura proviene de herencia familiar, abriendo su abuelo<sup>22</sup>, junto a Serafín Basterra, un taller en la bilbaína calle de Santa María a finales del siglo XIX, para ser dirigido posteriormente por su padre.

Vicente Larrea siempre ha demostrado una habilidad artística, ya que desde muy joven se ejerció en ella, lo que ha revertido en una evolución formativa y productiva. Como bien afirma Kosme María de Barañano, “Larrea domina el recurso expresivo, la caligrafía escultórica desde niño y ha pasado por un meritoriaje obligado de todo tipo de escultura tradicional en el taller paterno. Esta base obligatoria le ha llevado, por una parte, a buscar lo más propio suyo, y a la necesidad de expresarlo; por otra, a una total ductilidad, a un manejo virtuoso de la herramienta, que muchas veces recuerda a la plástica barroca, e incluso a algunos manieristas italianos<sup>23</sup>”.

## 5. RETABLO DE LA LIBERTAD (1990) DE VICENTE LARREA

22 Su abuelo Vicente Larrea (1852-1922), con el mismo nombre que el actual artista, se orientó profesionalmente hacia la escultura religiosa. De hecho, realizó una imagen de *San Canuto Mártir de Dinamarca*, que estuvo ubicada en una hornacina en el Palacio Atxutene o Palacio Zabala de Leioa, ya que su propietario Canuto Achútegui tenía el mismo nombre que el santo. La escultura acabó destruida y en paradero desconocido.

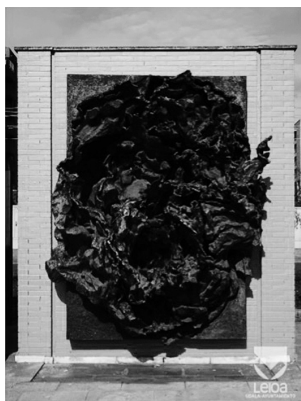
23 Kosme María de BARAÑANO: *La escultura de Vicente Larrea*, Servicio Central de Publicaciones. Gobierno Vasco, Vitoria-Gasteiz, 1991, p. 19.

A pesar de completar sus estudios en la Escuela de Facultativos de Minas en 1957, tenía muy claro que su objetivo vital se debía centrar en el desarrollo plástico, por este motivo, desde el año 1954 había estado marchando durante los veranos al taller del escultor Raymond Dubois en la localidad francesa de Solesmes, siendo este último discípulo de Charlier, quien a su vez lo fue de Auguste Rodin.

A mediados de los años sesenta, se observa un salto cualitativo, ya que comenzará a alejarse de los lenguajes figurativos para adentrarse en los planteamientos informales. Este cambio converge con el espíritu del arte moderno, que se quería impulsar por parte de los artistas más vanguardistas de su entorno, especialmente por parte de aquellos que participaron en los grupos de la *Escuela Vasca*. De hecho, debemos anotar que Vicente Larrea perteneció al grupo *Emen*, grupo vizcaíno, que aglutinó artistas muy heterogéneos, desde los más experimentales hasta los seguidistas del localismo etnográfico.

En el transcurso de su experimentación formal, encontramos predilección por los desarrollos laminares orgánicos, los cuales se expanden mediante dinámicas discontinuas, que se retuercen en giros constantes, produciendo una infinidad de sentidos estéticos y visuales. Esta derivación se consolida en *Santimamiñe*, de 1975, donde hace alusión al juego laberíntico, que se sitúa en el interior de las cuevas situadas en Arteaga (Bizkaia).

En relación al *Retablo de la libertad*, observamos un maremágnum de convulsiones orgánicas, que se desplazan constantemente. Parece que la materia es imposibilitada a conquistar uno de sus estados naturales:



Retablo de la libertad (1990) de Vicente Larrea

la estaticidad. De hecho, el juego visual se enriquece por esta dinámica de juego poético, salpicando visualmente al espectador. Es como si la

escultura estuviera compuesta de una materia líquida, que ha sido congelada súbitamente.

Toda la propuesta se configura en torno a un centro focal, que se convierte en punto emisor de las ondas retorcidas y barrocas, convirtiéndose este núcleo en el origen de un estallido simulado, que hace saltar de manera perturbadora toda la composición de la pieza. Observamos un enigmático juego de fuerzas volitivas, que se expanden de manera centrífuga por todo su perímetro, asumiendo incluso la apariencia de un grito desgarrador. Para ello, el artista juega con la materia, traspasando su consistencia en fragilidad figurada. Los habituales calificativos y adjetivos que acompañan a la materia, en este caso, desaparecen ante su tratamiento convulsivo. Vicente Larrea apuesta por la formulación aplicada del arabesco en base a juegos de luz y sombra.

La escultura técnicamente está abordada bajo la técnica tradicional del procedimiento del bronce, a excepción de algunas mejoras en correlación con la propia contemporaneidad en la que se sitúa el artista. Debemos recordar que estas piezas de gran formato en bronce conlleva un trabajo laborioso, ya que la fundición a la cera perdida trae muchas rebabas, que se deben repasar con piedra abrasiva y posteriormente pulir con brocas, para finalmente ser patinada. Del modelado táctil del taller se pasa al fragor de la fundición, lo que marca el rastro hereditario de la cera.

Para este artista, la técnica simplemente es un medio mediante el cual expresar mejor y de manera más directa los valores conceptuales, que se quieren imprimir en la obra. Como comenta Kosme María de Barañano en relación a este creador: “Para pasar sentimiento al bronce, al *aere perennis* de Horacio, hay que modelarlo modulándolo, hay que dominarlo en su estado líquido, en su colada, y en su solidez, con el cincel y las lijas, es decir, a base de técnica, a base de profesionalidad en un procedimiento clásico, pero siempre reutilizado para nuevos desarrollos formales”<sup>24</sup>.

Larrea enmarca con esta obra un juego de volúmenes, que genera un efecto barroco, a modo de espacio laberíntico. Para este cometido, se resuelve un trabajo claramente orgánico, pero teniendo constantemente en cuenta cuestiones plásticas, tan relevantes como los juegos de luz y sombra, la alternancia de cóncavos-convexos y las constantes de corporeidad y desocupación. En definitiva, una articulación que mide juegos de contravalores escultóricos y que en su antinomia representativa resultan de gran valor experimental y visual para el artista.

*Retablo de la libertad* infunde un indudable pathos plástico, que se sustenta en un espacio circular expresionista. Desde los años ochenta, el artista se decide por el uso de la lámina arrugada, lo que le permite articulaciones de pliegues y recorridos visuales, tal y como se puede observar en esta pieza. Por otra parte, este trabajo guarda un estrecho parentesco formal con *Proyecto para Puerta 2*, realizado en 1972, también en bronce, en lo que fue un boceto para las puertas de la Catedral de Santiago de Compostela, salvando que esta pieza tiende más a una uniformización lineal, mientras que la situada en Leioa, se caracteriza por su estallido de ondas orgánicas. Debemos anotar que antes de realizar esta propuesta, ya se había decantado por los relieves, por ejemplo, encontramos la serie *Formas* de 1970-71, *Garnata* de 1973, *Arrasate* de 1980 y una escultura posterior *Cartografía*, de 1987, entre otras.

También, su apuesta por las cuestiones histórico-políticas se muestran relevantes, tal y como se puede observar en la escultura de bronce *Proceso de Burgos* de 1970, el relieve *Fuga* de 1970, o toda la serie de *Gartzela*, que comienza a realizarse a finales de los años sesenta. En definitiva, alusiones reivindicativas ante una situación política, que venía marcada por su atributo de negación de libertad y expresión. No obstante, ahora, con este relieve, ubicado en el boulevard de Leioa, nuevamente se asume un grito de libertad, pero como escape y huida ante una situación política enfrascada en su propia incapacidad para buscar una resolución, de ahí que la pieza se emplace con desarrollos laberínticos, que representan el propio entramado sin salida al que se ha visto la misma sociedad vasca y su endogámico problema político.

## 6. BESARKADAI (2005) DE JOSÉ RAMÓN ANDA

José Ramón Anda Goikoetxea<sup>25</sup> nace en Bakaiku (Nafarroa) en 1949. Este escultor ha desarrollado una dilatada carrera profesional, que le ha permitido investigar con un gran número de materiales plásticos, siendo los de su predilección la piedra, los metales y el hormigón, pero por encima de estos, muy especialmente la madera (boj, nogal, tejo, roble), con cuyo tratamiento y técnicas comenzó a familiarizarse desde muy pequeño al ser su padre ebanista. Como afirma Carlos Martínez Gorriarán, “la materia con la que más y mejor profundiza en la consecución

25 Este escultor comienza su andadura profesional de manera más tardía en referencia a los anteriores creadores vascos al ser más joven de edad, lo que le impidió participar en los procesos de la *Escuela Vasca*, no obstante, las referencias más inmediatas para entender muchos de sus planteamientos artísticos se centran en las propuestas de Jorge Oteiza y Eduardo Chillida.

de este propósito es la madera, materia cuyas cualidades propias son relevantes precisamente porque son reveladas por el modo de trabajarla que emplea Anda, con ese oficio de enorme refinamiento y exquisitez, delicado y erótico, que parece consistir más en acariciar y desvelar, capa a capa, que en cualquier otro proceder”<sup>26</sup>.

En los ochenta, desarrolló tres series, que fueron muy reconocidas por la crítica e incluso por artistas como Oteiza y Chillida, estamos hablando de *Nudos*, *Ovoides* y *Columnas*. En esta primera, elaborada en madera, tanto el vacío como las secciones cilíndricas adquirirían un protagonismo relevante. En *Ovoides*, tanto en madera como en hierro,



*Besarkada I* (2005) – José Ramón Anda

se recrean geometrías angulosas, generando formas dinámicas y de carácter sensual. En la última, el artista investiga las posibilidades de los giros y las torsiones, a la vez que aparecen combinaciones de columnas de forma inclinada. Esta serie generará en algunas de sus piezas un cierto acercamiento a *Besarkada I*.

Sus más de treinta años de trabajo ininterrumpido le ha permitido abordar diferentes temáticas, tal y como ocurre en los noventa, cuando comienza a desarrollar sus muebles-escultura, en base a recreaciones de mesas, bancos, sillones, sillas y armarios, pero bajo una idiosincrasia puramente escultórica y a la vez de funcionalidad doméstica. De hecho, *Besarkada I* guarda semejanza formal en su parte superior con

<sup>26</sup> Carlos MARTÍNEZ GORRIARAN: “Material, trabajo, tiempo”. Texto del catálogo *José Ramón Anda*. Diciembre 2001-Enero 2002, Galería Altxerri, San Sebastián, s/p.

algunos de estos prototipos de muebles-escultura, tal y como ocurre con *Aita-amaren aulkiak* de 1991, donde además de la forma alargada y rematada en arco de medio punto, a modo de respaldo se añaden sendos bancos, que favorecen su proyección utilitaria. Aunque estos muebles-escultura fueron piezas únicas, Anda siempre tuvo la idea de producir muebles en serie, aunque fueran en pequeñas cantidades, pero asumiendo ante todo pautas de calidad, como ocurrió con una silla para comer titulada *Cubilínea*. A modo de referente anecdótico, debemos anotar que José Ramón Anda se presentó a un Concurso Nacional de Diseño, ganándolo en los años noventa con un sofá-banco en castaño. Como podemos observar sus intereses son diversos y se van conjuntando aspectos que no sólo se mueven en el habitual debate entre lo figurativo y lo abstracto, sino que consigue ir más allá para asumir cuestiones en torno al mueble, la arquitectura, la fundición, etc.

*Besarkada I*, realizada en bronce patinado, pretende fusionar simbólicamente a todos los leioarras, indiferentemente de su origen o procedencia, de su consideración ideológica o religiosa. Se plantea mediante este trabajo una oportunidad para ver más allá de los habituales confinamientos culturales, de asumir que existe una diferencia, que puede enriquecer el pedestal autóctono y para ello se debe dejar una puerta abierta para el encuentro. Para emitir esta simbología, el artista ha conjuntado diferentes formas rectas con sinuosas y curvas, diferentes elementos bajo distintas procedencias, claramente antagónicas, pero que a pesar de su alejamiento formal, se fusionan en uno, se hacen uno. Parece que este concepto de unidad y cohesión entre diferentes no es un elemento ajeno a su escultura, ya que se encuentra en otras piezas, como en la serie *Romeo y Julieta* de 1990, *Bikote* de 1992 y especialmente *Biren elkargunea* entre 2002-2005. El artista constantemente hace alusión a esta fusión de elementos divergentes, dando a entender que la unión hace la fuerza y que la unidad consigue superar mejor los obstáculos existentes.

La escultura ha sido instalada en la zona de Ikea Mendi sobre una zona ajardinada, lo que permite que se disponga a su alrededor de un amplio espacio para poder ser observada desde diversos puntos, tal y como suele ocurrir con un gran número de las piezas de este escultor. Por otro lado, debemos anotar que el uso del bronce patinado atrae la luz, haciendo que resbale esta por las diferentes formas plásticas, favoreciendo su plasticidad y atracción táctil. Todo se cierne favorable para que el espectador no disienta ante dicha propuesta escultórica, ya que su rechazo visual conllevaría el alejamiento respecto la verdadera intencionalidad simbólica de la propuesta.

La pieza presenta una visible verticalidad, con un cierto guiño al juego totémico, convirtiéndose de este modo en un punto de referencia

obligada para la reflexión colectiva, ya su intencionalidad aborda cuestiones inherentes a los valores humanos. Si el tótem recuerda la presencia divina en la esfera terrenal y el acompañamiento de los antepasados, *Besarkada I* se presenta con la intencionalidad recordatoria del deber de cada uno de los leiozarras por favorecer la concordia, tanto entre nosotros, como en relación a los demás, vengan de donde vengan y conlleven los pensamientos y las creencias religiosas más divergentes en relación a nuestra habitual estructura mental.

La sección principal queda rematada en un arco de medio punto, que es atravesada por otro plano que a su vez cuenta con un vacío insertado a modo de óculo. Aquí, debemos recordar las deudas filosóficas y espaciales con Jorge Oteiza. De hecho, José Ramón Anda ha sido un gran seguidor de la obra metafísica del escultor guipuzcoano, adquiriendo numerosos préstamos formales, a la vez que ha ido conformando un lenguaje más personalizado. Esta deuda con el artista guipuzcoano ha sido reconocida en varias ocasiones por el propio escultor navarro. En este sentido, la máxima expresión del vacío, como elemento conformador de la misma pieza escultórica, se puede observar en *Huts bizia* de 2000-2006.

Por otra parte, la aparición del óculo es un recurso habitual durante estos años, tal y como se puede observar en series más pequeñas realizadas en bronce bajo el título de *Tártalo* o *S/T*. Igualmente, este óculo aparece tanto en su versión cilíndrica como cuadrada en *Elkar* del año 2000, lo que nuevamente indica la constante aparición y presencia del vacío dentro de la configuración material de la escultura. Por último, se presenta también en su serie *Ikusmira* elaborada entre 2002-2005, donde a su vez se entrecruzan un elemento circular y uno cuadrado.

Las series se suelen emplear para indagar en planteamientos estéticos, en problemas formales y materiales. De ahí, que muchos de sus trabajos se elaboren bajo estas mismas premisas conductivas. Por ejemplo, *Besarkada I* mantiene una clara similitud con la serie *Cruce de Planos*, que tiene su origen posiblemente en el *Polifemo*, así como con sus desarrollos en *Leioha* (1989) y *Belak* (2000-2001), donde en todas ellas se juegan con cuestiones de entrecruzamientos de planos y el estudio de la versatilidad de la propia escultura pública.

Como hemos comentado anteriormente, esta sección alargada es rematada en un arco de medio punto, que perfectamente podría hacer alusión a una puerta de entrada, siendo cruzada por secciones de proyección más rectilínea. Es decir, la puerta está abierta, lo que representa un signo de aceptación y bienvenida a un lugar, tal y como el artista ha querido simbolizar a Leioa, un lugar de entrada, de llegada, que constantemente es cruzado por diferentes personas, que proceden de



## 7. CONCLUSIONES. RELACIONES ENTRE LAS ESCULTURAS Y SU ENTORNO

espacios territoriales diversos. Si su obra *Babespe* de 1999 resulta hermética, cerrando un espacio, que perfectamente puede ser interpretada en la línea de las propuestas de Oteiza y Chillida, *Besarkada I* se funde en una postura más abierta, con la intención de impulsar una fusión de hermanamiento y comunión tanto formal como simbólica.

Este conjunto monumental ha generado una escasa repercusión en la dinámica de la vida urbana y en los ciudadanos, ya que no ha conseguido incidir más allá de lo que es crear un sustento estético dentro de un marco urbanístico. El efecto que ha producido reside en la mejora de la imagen de la ciudad en base a un enriquecimiento visual, pero en ningún caso estas esculturas han respondido a la llamada de cubrir necesidades sociales de la colectividad, a no ser por acercar el arte contemporáneo a los leioaztarras y en convertirlo en algo más cercano a la ciudadanía. Su materialización y distribución en el ámbito del municipio ha estado sujeta única y exclusivamente a intereses estéticos contemporáneos y de adornamiento urbano.

Una de las propuestas que más ha podido fomentar diálogos con el entorno urbanístico ha sido *Proposición dinámica* de Jorge Oteiza en relación con el juego formal y lineal que proyecta la escultura ante el racionalismo imperante del edificio del Kultur Leioa. Es cierto que algunas piezas han conseguido mantener pautas más identificativas con el entorno, especialmente cuando hablamos de *Bizkaia*. *Una ola de Hierro* de Néstor Basterretxea, al convertirse en un referente plástico dentro de una de las rotondas más transitadas de esta provincia. Muy diferente es el caso de *Leioako indarra* del mismo autor, una pieza que queda diluida al ubicarse en los extensos jardines que están anexos al edificio consistorial. Las referencias a las obras de Mendiburu, Larrea y Anda quedan parcialmente engullidas por el propio contexto circundante, sin haber podido conseguir una mayor identificación y diálogo urbano.

Debemos destacar el importante despliegue realizado por parte del equipo municipal desde hace varios años para ubicar esculturas públicas en diferentes áreas de Leioa, así como las últimas propuestas surgidas desde el Área de Cultura del consistorio por acercar dichas esculturas a la ciudadanía mediante diversos eventos culturales, sirviendo algunas de estas piezas como referentes de inspiración para la creación de danzas experimentales, lo que se ha convertido en un acicate cultural pocas veces observado, al posibilitarse la ocasión de analizar las interacciones de la conjunción escultura-danza. Debemos anotar que el Área de Cultura de Leioa participa desde el año 2005 en el Circuito de Danza del Gobierno Vasco, mediante el festival “Dantza hirian.

Ciudades que danzan”, lo que ha permitido la creación de actividades paralelas con exposiciones que abordan temáticas sobre espacios urbanos y su transformación. En el año 2011, se realiza una exposición sobre la trayectoria de este circuito, que se expone por primera vez en Leioa. Durante ese mismo año, en el mes de mayo, se puso en marcha en dicho municipio el programa “dantza\_es\_kultura”, donde se lleva a cabo un itinerario por diferentes espacios con obras de reconocidos artistas junto a la realización de diversas piezas de danza bajo estilos muy dispares. Por ejemplo, en base al conjunto escultórico del Boulevard de Udondo se lleva a cabo la propuesta de *Andoni Aresti Dantza Eskola* (Leioa), versado en técnica contemporánea y euskal folklore; en relación con *Leioako Indarra* se genera la puesta en escena de la compañía de flamenco *Marco Vargas & Chloé Brûlé* (Andalucía); y con *Proposición dinámica* participa *Circle of Trust* (Aragón) con Hip hop y danza urbana. Posteriormente, el 29/04/2013, con motivo del *Día Internacional de la Danza*, también se pudo observar la actuación del grupo de danza contemporánea de *Andoni Aresti Dantza Eskola* junto a la pieza de Jorge Oteiza.

**8. FICHAS  
TÉCNICAS****1-Título: Proposición dinámica**

Autor: Jorge Oteiza  
 Material: Acero corten  
 Fecha de ejecución: 2002  
 Dimensiones: 9,42 x 11,43 x 4,01 m  
 Lugar de ubicación: Plaza Errekalde, frente al edificio de Kultur Leioa  
 Fecha de colocación: 2002  
 Promotor: Ayuntamiento de Leioa  
 Tipo de contrato: Encargo  
 Motivo de la colocación: Estetización de espacio urbano y juego comparativo de carácter formal con el edificio de Kultur Leioa  
 Propiedad de la obra: Ayuntamiento de Leioa

**2-Título: Bizkaia. Una ola de Hierro**

Autor: Néstor Basterretxea  
 Material: Acero corten y hormigón  
 Fecha de ejecución: 1988-89  
 Dimensiones: 6,34 x 6,02 x 10,20 m  
 Lugar de ubicación: Rotonda de Romo (Leioa-Getxo)  
 Fecha de colocación: 1989  
 Promotor: Diputación Foral de Bizkaia  
 Tipo de contrato: Aportación económica en relación con la Ley de Patrimonio Cultural Vasco en obras públicas.  
 Motivo de la colocación: Estetización de rotonda  
 Propiedad de la obra: Diputación Foral de Bizkaia

**3-Título: Leioako indarra**

Autor: Néstor Basterretxea  
 Material: Estructura metálica sobre base de piedra  
 Fecha de ejecución: 2001  
 Dimensiones: 1,50 x 2,50 x 3,18 m  
 Lugar de ubicación: Elexalde parkea  
 Fecha de colocación: 2001  
 Promotor: Ayuntamiento de Leioa  
 Tipo de contrato: Encargo  
 Motivo de la colocación: Erigido para conmemorar el 475 aniversario de la Anteiglesia de Leioa.  
 Propiedad de la obra: Ayuntamiento de Leioa

**4-Título: Sin título**

Autor: Remigio Mendiburu  
 Material: Bronce y estructura de metal  
 Fecha de ejecución: 2009  
 Dimensiones: 2,44 x 2,01 x 2,97 m

Lugar de ubicación: Boulevard Udondo  
Fecha de colocación: 2009  
Promotor: Junta de Cooperación del Área 24 C  
Tipo de contrato: Encargo  
Motivo de la colocación: Estetización de entorno urbano  
Propiedad de la obra: Ayuntamiento de Leioa

**5-Título: Retablo de la Libertad**

Autor: Vicente Larrea  
Material: Bronce perlítico  
Fecha de ejecución: 1989-90  
Dimensiones: 1,91 x 2,82 m  
Lugar de ubicación: Iparragirre Etorbidea  
Fecha de colocación: 1990  
Promotor: Diputación Foral de Bizkaia  
Tipo de contrato: Aportación económica en relación con la Ley de Patrimonio Cultural Vasco en obras públicas.  
Motivo de la colocación: Estetización del boulevard y acercamiento plástico al ciudadano  
Propiedad de la obra: Diputación Foral de Bizkaia

**6-Título: Besarkada I**

Autor: José Ramón Anda  
Material: Bronce patinado  
Fecha de ejecución: 2005  
Dimensiones: 1,05 x 4,12 m  
Lugar de ubicación: Ikea Mendi Kalea  
Fecha de colocación: Mayo de 2005  
Tipo de contrato: Encargo  
Motivo de la colocación: Estetización de entorno urbano  
Propiedad de la obra: Ayuntamiento de Leioa.