

L'Escola Basca d'escultura i la construcció del subjecte basc. L'art en la configuració de les identitats col·lectives



Imanol Agirre
Universitat Pública de Navarra

Traducció: Lluís Calvo

S'estudia la pertinència d'una antropologia del significat estètic per analitzar els fenòmens artístics. El cas de l'Escola Basca d'escultura és paradigmàtic de la presència d'aspectes de l'ordre cultural en la configuració dels significats i en l'elaboració de la identitat basca.

The article studies the relevance of an anthropology of aesthetic meaning to the analysis of artistic phenomena. The case of the Basque School of sculpture is paradigmatic of the presence of cultural order in the configuration of meanings and in the elaboration of Basque identity.

És possible una antropologia de l'art? Tot està en funció de la consideració que tinguin per a nosaltres aquests productes culturals que anomenem artístics. D'un temps ençà, és més evident que l'estudi de l'art no és quelcom que s'hagi d'abordar des d'una perspectiva exclusivament intrartística. Penetrar en el significat d'una obra d'art no és solament qüestió de detectar-ne l'estil o de dissecar-ne els components elementals. Hi ha una notable diferència entre exposar l'estructura d'una obra d'art i explicitar-ne el significat ja que l'art és un sistema de significació caracteritzat per l'obertura semàntica i la versatilitat dels seus codis. En aquest sentit, els nous enfocaments epistemològics sorgits, en certa mesura, amb l'antropologia o la sociologia han permès veure la complexitat del fet artístic i han servit per ressaltar la necessitat de vincular el significat d'una obra d'art al seu context cultural.

Efectivament, la provada variabilitat i heterogeneïtat de les pràctiques artístiques i de les seves interpretacions estètiques desafien la constitució de qualsevol sistema tancat o jerarquitzat de funcions extrínseques permanents. No és possible reduir l'art a patrons universals de significació. L'experiència estètica, és a dir, el conjunt de valors, criteris i categories estètiques per mitjà dels quals una societat avalua l'art, són tan diversos, variables i característics com les perspectives culturals que possibiliten aquesta experiència.

Per això, com ha assenyalat Geertz (1976), introduir-se en l'anàlisi d'una obra d'art és igual a explorar la sensibilitat col·lectiva que li atorga sentit. Encara més, si les obres d'art són constructos significatius és perquè connecten amb aquella sensibilitat que elles mateixes contribueixen a crear. D'aquesta manera, la dotació mental o les habilitats perceptives que participen en l'experiència estètica són tan artefacte cultural com l'objecte que les reclama.

El nivell de percepció borrós i l'ambigüïtat significativa del signe artístic fan de l'art un efiç mitjà per representar altres valors culturals superposats als estètics, incorporant-los al seu

repertori simbòlic. Així, per exemple, es pot veure com un sistema cultural pot idear una estètica transcendental a partir de referents simbòlics propis de l'àmbit de la metafísica, la religió, l'ètica o la moral. L'objecte d'estudi en aquest assaig n'és una bona mostra.

L'art constitueix un sistema de significació que interacciona amb altres sistemes simbòlics (religió, ètica, sentit comú o ciència) i configura una xarxa de sistemes que s'anomena «cultura». En aquest sentit, sí que pot semblar possible una perspectiva semiòtica per a l'estudi de l'art. No tant perquè les mateixes obres constitueixen significants elaborats segons un codi lingüístic xifrat i formalitzat, sinó perquè apareixen com a compendis d'experiència i manifestacions de la sensibilitat col·lectiva. Una activitat visual, tàctil o sonora que cal exercir i aprendre a comprendre de la mateixa manera que es fa amb qualsevol altra acció cultural humana.

Fer un estudi de les produccions artístiques d'una col·lectivitat és, per tant, un exercici similar a la realització d'una etnografia dels seus «condensadors de sentit» i, per això, ens atrevim a afirmar, seguint Geertz (1976), que «la semiòtica com a estudi de l'art ha de ser una ciència social, com l'antropologia, no formal, com la lògica o la matemàtica.»

Aquesta és, breument, la perspectiva d'anàlisi d'aquest estudi sobre aquest període de l'escultura basca moderna conegut com Escola Basca, un període artístic que solament és comprensible si s'analiza el seu paper en la «configuració» dels patrons estètics que transcendeixen en un model ètic i polític per a la cultura nacionalista dels anys seixanta i setanta.

L'estètica basca com a exemple d'estètica simbolista i el seu paper en la construcció de la identitat

Es pot anomenar simbolista, generalment, qualsevol estètica que vegi les obres d'art com al·legories encarregades de transmetre un significat superior, situat més enllà de l'art mateix i

posat de manifest en la seva materialitat. En el cas de l'art basc, però, l'opció simbolista de representació és quelcom que transcendeix la simple voluntat electiva per uns modes del significat.

D'aquesta manera, les pintures aparentment constumbristes, tan típiques de l'art basquista, evoquen en realitat tot un sistema d'idees i creences culturals que s'han posat de manifest en aquestes imatges ideals. Representen al·legòricament la pàtria, la tradició, la superioritat de les lleis antigues, la necessària permanència i perduració de la comunitat ètnica o la bellesa moral de la família patriarcal. Significat ètic, estètic i polític que captiva i emociona el receptor preparat i simpatitzant, el públic que sap el que vol pintar realment l'artista que executa aquestes escenes, tan aparentment innocents com desbordants de seducció, vinculant amb força el seu art al problema cultural i imaginari més important per a la societat basca del segle XX: la configuració d'una nova identitat col·lectiva (vegeu I. Agirre, 1993(a) i C. Martínez Gorriarán i I. Agirre, 1994).

Pocs casos mostren l'estreta dependència de forma i contingut amb tanta claredat com els relacionats amb la praxi identitària. Els assumptes de la forma són, en bona mesura, assumptes estètics i aquest és un dels grans fonaments de l'art modern, on la reflexió i, fins i tot, l'obsessió entorn de la identitat del subjecte immers en el joc estètic té una dilatada història.

En aquest context de modernitat estètica i en el de la recerca d'una identitat col·lectiva, animada pel ja creixent moviment nacionalista, sorgeix la idea d'Escola Basca com a culminació i com a clara manifestació d'aquestes aspiracions i com a mitjà formalitzador per a una millor transmissió de la seva materialització política.

Realitat i presència de l'Escola Basca

L'Escola Basca apareix en els anys seixanta promoguda per un reduït i divers grup d'artis-

tes. Volia ser un gran moviment estètic que no solament renovés l'art basc, sinó que fos avantguarda i motor de canvis històrics.

Els antecedents de l'Escola Basca germinen simultàniament a Biscaia —entorn al grup d'«Estampa Popular»— i a Guipúscoa —en el cercle d'artistes propers a Oteiza. Ambdós, especialment Oteiza, Ibarrola i Basterretxea, van pensar a coordinar accions i iniciatives i d'aquestes idees sorgiren el 1966 els grups de l'Escola Basca: Gaur, Emen, Orain i Danok que corresponen, respectivament, a Guipúscoa, Biscaia, Àlaba i Navarra (en el país bascofrancès s'havia de constituir el grup Baita, que no va passar de projecte). Com recull el seu manifest fundacional redactat per Oteiza amb motiu de l'exposició del grup Gaur el 1966, l'objectiu de l'Escola Basca era impulsar un projecte col·lectiu capaç d'organitzar, de manera oberta i assembleària, «tots els artistes bascos de totes les tendències».

La seva història és tan breu com confusa. El pla inicial preveia que Gaur celebrés una exposició inaugural en solitari. Després s'afegiria als biscaïns d'Emen en una exposició conjunta, que més tard s'incrementaria a Vitòria amb les obres d'Orain. El moviment havia de concloure amb una gran exposició general dels quatre grups a Pamplona.

Organitzar un grup «de totes les tendències», però, va resultar ser quelcom incongruent amb el caràcter selectiu, innovador i minoritari que, per natura, tenen les avantguardes estètiques; de fet, solament Emen —el grup de Biscaia— es va apropar a aquest ideal, la qual cosa va demostrar que el projecte estava tocat des dels seus inicis.

El seu pas efímer per la història de l'art basc va servir perquè prenguéss una certa aurèola mítica entre els intel·lectuals bascos dels anys setanta i perquè els seus propòsits i objectius animessin quasi totes les accions culturals d'aquells anys.

Avui no es pot mantenir que la història de l'art basc modern sigui la història de l'Escola Basca, com s'ha dit gratuïtament; també és fals, però, que el moviment no existís en la pràcti-

ca, o que la seva influència es limités a contaminar l'art d'algunes obsessions ideològiques del nacionalisme. La seva presència fou tan important i decisiva que va eclipsar l'aparició d'altres artistes i tendències allunyades dels seus pressupòsits programàtics, i arribà a apropiarse, sense resistència, de l'etiqueta «art basc».

L'Escola Basca d'escultura en la configuració identitària basca

El projecte d'Escola Basca mai no va tenir vocació academicista. Des del punt de vista de l'estil no solament no hi va haver «escola», sinó que les obres dels membres que la componien presenten la més absoluta heterogeneïtat estilística. La relació de la millor escultura oteiziana amb l'escultura basquista posterior (Basterretxea, Mendiburu, Larrea, Carrera, Anda i altres) és purament retòrica, discursiva i interpretativa. Oteiza disposa les regles de l'escultura basca i n'explica el significat, però ell juga un joc diferent al del seus epígons i imitadors, la qual cosa el mateix Oteiza confirma quan reconeix que no hi ha una acadèmia d'art basc, si «se suposa això com una escola o taller amb un ensenyament emmotllat a unes fórmules o l'estil o manera d'un mestre» (Pelay Orozco, 1978, pàg. 128).

Per tant, si volem donar compte de la significació d'un fenomen d'aquesta convergència cultural, així com de la mateixa significació de les obres d'art a què va donar lloc, cal reflexionar sobre dues qüestions: per què els integrants del moviment es van sentir partícips d'un mateix fet cultural i estètic malgrat que partien d'interessos artístics tan diversos? Si l'Escola Basca no és una institució artística que vol homogeneïtzar els trets estilístics dels seus membres, de què és, llavors, escola l'Escola Basca?

Una de les característiques més notables de l'art modern basc, en general, i de la seva escultura, en particular, és la intensa i congruent vinculació existent entre obres i idees

*Grup fundacional Gaur
(d'esquerra a dreta): Ruiz
Balerdi, Mendiburu, Oteiza,
Roberto Puig, Chillida,
Basterrechea, Sistiaga.*



estètiques. Idea i interpretació són tant o més importants que les mateixes escultures en tant que objectes. Això fa de l'Escola Basca d'escultura un producte susceptible de ser analitzat des d'una concepció semiòtica de l'art, com la que aquí es proposa, ja que aconsegueix a la perfecció aquesta manera d'actuar de l'art consistent a incardinar en el seu repertori simbòlic aspectes d'altres ordres culturals.

El que és important de la seva presència en l'àmbit cultural basc dels anys seixanta és el paper que la mateixa idea d'Escola Basca –i els pressupòsits programàtics que la van animar– va tenir com a revitalitzador cultural de l'art local i no, per contra, per la seva cohesió com a moviment organitzat. El seu objectiu general fou dirigir l'emancipació popular i la construcció nacional basca reintegrant una personalitat ancestral perduda que, per la seva arrel estètica, és a dir, mítica i imaginària, els artistes

havien de rescatar i transmetre per mitjà de les seves obres i de nous sistemes d'educació estètica.

En aquest context programàtic es pot comprendre l'abast metafòric del terme **escola** que, alliberat de les seves connotacions més acadèmiques, resulta transcendental per entendre la vocació formativa del moviment artístic del qual estem parlant. L'Escola Basca d'escultura ha estat part fonamental en la creació i el desenvolupament d'aquella sensibilitat estètica que va acabar per trobar-la com quelcom coherent en si mateixa i com una actualització d'un sentir estètic ancestral. En aquest sentit, és innegable la capacitat que ha mostrat per transportar valors culturals, reinterpretar la història, per dissenyar futur i configurar el nou sentit comú per al comportament ètic i polític dels bascos, amb el resultat de ser una veritable «escola de la identitat col·lectiva» i un

J. Oteiza. Caixa buida.
Conclusió experimental
núm. 1. Versió A. Xapa de
ferro (1958).



àmbit per a la recuperació d'una suposada personalitat perduda. En paraules d'Oteiza: «Observem que, dins de les nostres diferències i maneres personals de produir, revelem en comú un mode de producció estètic que és basc. Un mode com a estil de sentiment i sentit, *estilemes* bascos, en l'estructuralitat operatòria. La mateixa presència d'una consciència moral de servei al nostre país concret d'una ideologia que pertany a la nostra representació del món. Una voluntat espiritual d'explicar la realitat com a biografia nostra amb l'espai. Això és Escola Basca» (Pelay Orozco, 1978, pàg. 126).

És cert que les idees d'Oteiza sobre l'Escola Basca com a moviment d'avantguarda, amb totes les implicacions que això comporta en la tradició moderna, no sempre han estat ben acceptades per altres artistes que s'hi han implicat. És el cas de Chillida que, generalment, ha negat aquesta idea d'Escola i que es va desmarcar ràpidament del moviment, o d'Ibarrola qui, malgrat haver participat activament en la seva constitució i treballant al costat d'Oteiza en els projectes de més gran envergadura, com l'Escola d'Art de Deba, no ha compartit totes les proposicions i actituds oteizianes, i ha divergit oberta i públicament amb ell en molts punts d'importància, encara que no en aquells que entronquen la seva acció artística amb la cultura local. A més, la disparitat de criteris dels artistes del projecte originari d'Escola Basca es va fer palesa arran del fet

que, una vegada liquidat el projecte dels grups, les interpretacions i les accions culturals realitzades en el seu nom van prendre un esbiaixat decididament oteiziat. És per això que, malgrat les diferències, es pot parlar d'un procés de recuperació identitari impulsat pels escultors de l'Escola Basca, que els afecta d'una manera general a tots ells.

Els dos grans eixos —paral·lels als de la moral o la ideologia nacionalista— que emmarquen i justifiquen el valor performatiu de la seva acció artística: l'íntima vinculació de l'artista i les seves obres amb la tradició i una concepció transcendentalista de l'art, entès com a servei a la comunitat i catalitzador de l'acció política. Vegem-los per parts.

El nexa amb la tradició. Reinterpretació d'un ethos

El primitivisme ruralista

És prou conegut com en la cultura moderna europea la repugnància estètica causada per la civilització industrial ha estat, tot sovint, el fonament del reformisme social i moral. A principis de segle, fins i tot els estetes i artistes moderns van voler demostrar que l'avantguarda és, en realitat, primitivisme; un retorn a la veritat dels orígens. En el cas basc, aquest tret de modernitat va donar lloc a una estètica basca estretament lligada a una visió força rousse-



*E. Chillida. Basoa (Bosc).
Acer massís.*

auniana de la tradició del mas i dels seus habitants unida a una visió babilònica de l'urbs moderna com a font de perdició.

Efectivament, quan en l'art basc es parla de tradició, aquesta no es refereix, de cap manera, a la tradició artística, d'altra banda inexistent. Al fil de les noves poètiques d'avantguarda que difuminen les fronteres entre art i artesanía, el camí que va iniciar Telesforo de Aranzadi (I. Agirre, 1993; C. Martínez Gorriarán i I. Agirre 1994) i que definitivament va obrir Oteiza per a l'art basc és el de trobar un estil estètic autòcton en les produccions culturals del sentir popular. Amb escultors o sense ells en la història, el nou art basc trobava una tradició estètica en què apuntalar els seus guanys en la interpretació de la tradició local.

L'atenció que la moderna intel·lectualitat basquista va donar al primitivisme àgraf de la cultura del mas, i en concret a l'estudi dels seus supo-

sats orígens prehistòrics, va tenir una importància capital en la recerca de l'«autenticitat» cultural i del seu valor com a restauradora d'una identitat autòctona perduda. Així es pot comprendre que antropòlegs, etnòlegs o arqueòlegs protagonitzessin la vida cultural basca —també l'artística— de la primera meitat del segle XX.

Les formes en què l'art basc —com el de qualsevol altra avantguarda europea— s'ha relacionat amb el primitivisme, han estat múltiples i complexes, però sempre coherents amb el prejudici de concebre la tradició basca com un fil continuat i immutable que posa en relació les formes culturals de la vida rural actual amb les formes més primitives desvetllades pels descobriments arqueològics.

No és difícil trobar la relació entre els treballs d'aquests investigadors amb el canvi temàtic i estilístic que a partir de la postguerra presenta la nova escultura basca. De les esce-

nes pictòriques dels Arrúe o els Zubiaurre, inspirades per la vida del mas, les seves feines, les seves festes i els seus paisatges, la nova escultura basca va passar, significativament, a representar temes mitològics o a reinterpretar en clau avantguardista les formes d'ormeigs agrícoles i de pesca o antics monuments funeraris estudiats per J. M. de Barandiarán, T. de Aranzadi o M. Lekuona. Una actitud de sintonia amb el primitivisme que exemplificaria a la perfecció molts anys després A. Ibarrola quan, pintant el seu *Bosc d'Oma*, s'imagina a si mateix com a hereu del caçador prehistòric habitant de la propera cova de *Santimamiñe*, deixant senyals en els arbres per informar els seus companys sobre les incidències de la caça.

Amb tot, no hi ha dubte que el veritable teoritzador del valor estètic del primitivisme i de la seva funció social i política ha estat Oteiza. Reinterpretant d'una manera completament nova les bases del programa estètic basquista traçat per Aranzadi, Oteiza proposa una teoria segons la qual l'art contemporani ha de ser un renaixement de la metafísica i l'estètica originals de la prehistòria, veritable edat d'or de tota la humanitat, manifesta en les seves formes artístiques.

La primera missió de l'artista és analitzar les restes d'aquesta tradició basca contaminada i desdibuixada per influències com l'«estil o la mentalitat llatins» introduïda pel cristianisme i la seva cultura per, separant el gra de la palla, localitzar i posar en valor les sagrades relíquies del passat més remot subsistents en la cultura popular, com l'*euskera* i certes restes arqueològiques —especialment les artístiques i el cromlec de l'edat del ferro (neolític en opinió d'Oteiza). Per a Oteiza, l'únic renaixement basc possible és el renaixement de la prehistòria basca. Des del seu punt de vista, tornar a la prehistòria és recuperar una vida governada per formes estètiques i per això aquest renaixement ha de ser obra de la imaginació estètica i de l'art experimental, únic saber capaç de posar-lo en marxa.

El material i la substància

La moderna escultura basca, en la seva recerca d'un sentiment estètic arcaïtzant i autòcton, es va adonar aviat del potencial simbòlic i performatiu del material escultòric — també motiu de reflexió per aquelles dates per a diverses estètiques contemporànies.

Del llatí *substare*, substància significa literalment «estada sota de», «estar sota de» o «allò que està sota de» qualsevol cosa, és a dir, el que és subjacent a les qualitats i accidents canvians, que li serveix de suport inalterable. Però els significats de les substàncies amb què l'artista treballa no són immanents, sinó que són indissolublement units als significats mitològics, tecnològics o ecològics atribuïts a elles en cert context cultural. Per això, els escultors bascos converteixen la recerca de la substancialitat i l'ús de la matèria en eficaç mecanisme d'arrelament i identificació cultural.

En la poètica de l'Escola Basca, la matèria-fusta o la matèria-ferro vol significar la substancialitat del suposat món ancestral, l'essència invariable de l'ànima o l'estil basc. Tècniques artesanals com forjar o emmetjar fustes, representen, per damunt de l'horitzó tècnic instrumental, altres al·lusions a la desitjada complicitat amb la cultura original i el ser natural que es pretén fer reconèixer.

És comú que els escultors bascos —amb la significativa excepció d'Oteiza— es refereixin al poder simbòlic del material en la configuració de l'obra, fins i tot a la dictadura que aquest arriba a exercir durant l'execució. Una excel·lent il·lustració d'aquest principi d'obediència al material i les seves lleis apareix en la *Sugar Galanta*, obra on Mendiburu intenta descobrir i transmetre un saber primordial capaç de posar-nos en comunió amb els nostres ancestres prehistòrics. La tècnica d'acumular i encaixar branques i arrels irregulars fins a obtenir una massa compacta, però rica en intersticis, respiradors i articulacions, emprada per Mendiburu, s'inspira en l'antiga manera de fer *txondorrak* o carboneres de fusta, evocant a més els enyorats temps d'ucrònica integració i har-



R. Mendiburu.
Sugar Galanta.
*Encaix d'arrels i
branques.*

monia amb la natura. Generalment, aquest és l'ús que els escultors bascos fan de la fusta. El seu objectiu és remetre'ns al món de la cultura preindustrial, a la imatge romàntica del basc aïllat que viu en la muntanya, o potser a la figura emblemàtica de l'Arbre de Guernica. I això és quelcom que ha de tenir-se en compte per entendre les seves obres.

Amb tot, no és menys significativa l'elecció de les velles travesses de ferrocarril com a material amb el qual Ibarrola desenvolupa el seu treball. Ibarrola és comunista i no nacionalista, per això la seva acció escultòrica vol ampliar l'univers simbòlic basc del món rural i camperol al món obrer de l'entorn fabril en què ell mateix creix. Ibarrola recupera per a la tradició històrica, estètica, tècnica i artesanal del poble basc els elements materials produïts per la cultura industrial. No és que Ibarrola renunciï al referent prehistòric en favor de l'industrial en els seus treballs —exemple del qual és el *Bosc d'Oma*— sinó que concep ambdós referents com dos moments de la mateixa història, accions del mateix tipus d'home. Aquesta operació d'indubtable abast simbòlic i

de clares repercussions en la configuració identitària va portar a l'escultor un rosari de problemes amb els seus mateixos companys d'Escola Basca que encara avui segueixen sense resoldre.

És cert que Ibarrola no ha estat l'únic escultor que ha utilitzat materials del món industrial. Chillida, per exemple, s'ha referit a les regles i habilitats autònomes del ferro, que li exigeixen forjar pesats maons de ferro massís, renunciant a aconseguir efectes similars per mitjà de la fosa o la soldadura de xapes, trucs que al seu entendre van desvirtuar el valor immanent de la substància en l'obra. Fins i tot Oteiza, que afirma ignorar el material i que postula utilitzar-lo com un instrument despersonalitzat, tracta d'un espai i un buit tan cosificats i substancials com poden ser el ferro o la fusta per a altres escultors.

D'altra banda, la nova escultura ensenya a mirar aquests materials i tècniques d'una manera nova, per mitjà d'un filtre estètic que, si bé reforça i potencia les associacions mitològiques inicials, també les transforma subtilment. La *Cosmogonia Basca*, sèrie d'escultures



que N. Basterretxea realitza en fusta durant els anys setanta, no solament es basa en els treballs de Barandiarán sobre nùmens i mites ancestrals, sinó que, de fet, materialitza aquestes abstraccions reforçant-ne l'eficàcia cultural i donant-los una identitat nova que pertany a l'horitzó cultural modern.

L'espacialisme

Un altre gran puntal de la nova imaginació estètica materialitzada per l'escultura de l'Escola Basca és el seu peculiar ús de l'espai. Com en el cas del significat atribuït a la matèria o el valor estètic del primitivisme, també l'especial atenció atorgada a l'espai és una constant típica de les avantguardes europees. Amb tot, no seria just atribuir l'ús i significació de l'espai en l'escultura basca a fer un ullet de complaença amb l'avantguardisme de moda, ja que el significat que li atribueix és, segurament, el seu senyal d'identitat més important:

«Escola Basca respon al sentiment-força de la nostra tradició, que desperta sempre amb l'escultor en el nostre país. L'escultura (encara que hagi estat sense escultors) com a sentiment espacial, com a consciència metafísica de l'espai en la nostra tradició, és en la natura estètica de la nostra mentalitat visual i circulars, amb l'ús de l'espai, dels grans espais buits de la realitat en la nostra arquitectura, en l'urbanisme dels nostres pobles, en el testimoni dels nostres jocs i de les nostres arts populars i, sobretot, en el que és més remot i revelador de la nostra llengua.» (Oteiza. A: Pelay Orozco, 1978, pàg. 125). Mentre la metafísica de l'escultura d'Oteiza ve de la significació atorgada a l'espai basc aïllat —huts—, la poesia de l'escultura de Chillida indaga sobre el component líric de l'enfrontament físic entre matèria i no matèria expressada en èuscar per mitjà de la noció espacial plurisignificant *tarte*. Per això, es pot afirmar que l'escultura de Chillida està animada per una poètica del límit. Com una rèplica de la representació de l'espai qualitatiu de la casa bas-



ca, que distingeix en l'ordre ritual un **dins**, un **fora** i un **espai de transició**, també l'escultura de Chillida situa la seva significació en les relacions entre aquest espai interior-habitable de la casa i els forats liminals de les obertures de la paret.

El potencial imaginari del forat *tarte* en l'escultura de Chillida és anàleg al que té en la cultura tradicional; així, el *tarte* és: esquerra entre matèria —esclètxa o *artesi*—, discontinuïtat entre espais com el de l'*etxarte* —espai que queda entre dues cases—, localització del límit

—frontera o *muga*—, alternança de matèria i espai —imaginat en èuscar com *tartekatu*—, lloc de trobada —que en euskera formalitza el concepte *denon artean* (entre tots) per mitjà l'*artalan*, forma tradicional de treball col·lectiu o espai aconseguit per mitjà d'una desocupació de matèria —com en el *basarte* o parcel·la d'espai robada al bosc per deforestació provocada per a la construcció d'un *sel* o *baserri* (mas). Una revisió als mateixos títols que l'artista ha posat a les seves escultures —*Lloc d'encontre*, *Rumor de límits*, etc.— és suficient per entendre la íntima vinculació que hi ha entre les seves concepcions espacials i les de l'imaginari tradicional basc.

Tampoc l'espai buit present al llarg de tota la trajectòria escultòrica d'Oteiza és de significació permanent. En les seves indagacions sobre el buit tempteja sobre nocions espacials també presents en l'àmbit imaginari de la tradició basca, com aquella de l'*aska*, tan ben formalitzada en els Apòstols d'Aranzazu segons l'encertada interpretació de J. Zulaika (1987). Però després d'una època d'assaigs amb desocupacions, obertures de cilindres o concurrències de poliedres, Oteiza sembla trobar la clau que definitivament proporciona a la seva escultura un sentit nou com a aplicació a la interpretació estètica de l'«ànima basca». El 1959 publica un article a la revista *El Bidasoa* en què proposa que el petit cromlec microlític, típic de les muntanyes del País Basc, és l'estàtua basca que cerca, és la clau de la tradició que interpreta com a espai sagrat i matriu cultural de tot el que és basc. El cromlec és, en opinió d'Oteiza, aquella estàtua que culminà un procés religiós, ètic i polític el resultat del qual fou un home basc existencialment guarit per mitjà de l'operació estètica de dissenyar un espai basc per al recolliment espiritual: «*Quan l'església és buida és espai (estèticament) religiós. Qualsevol espai buit (estèticament desocupat) és espiritualment receptiu. Però l'home ha d'estar preparat per servir-se'n espiritualment, per habitar-lo (espiritualment)*» (J. Oteiza, *Espacio Religioso*, 1963).

A partir d'això, Oteiza, concloent la seva estàtua en expressió-zero per mitjà de les seves

Caixes Metafísiques pretén emular la "trampa per caçar Déu" que veu en el cromlec microlític. La premissa d'aquest programa suposa que una escultura continguda, ascètica, sense crits ni gesticulació, sublimarà fins anul·lar les angories del subjecte modern, resolent, per mitjà de la teràpia estètica, els seus grans problemes ètics. L'art, en definitiva, no seria sinó l'estratègia imaginativa gràcies a la qual l'home oprimint s'allibera de la seva natura banal per aixecar-se fins a un estat superior transcendental, regenerant una espiritualitat prehistòrica corcada pel que Unamuno va denominar «sentiment tràgic de l'existència», de tradició llatina.

El més destacat d'aquest buit —*huts*— oteizià es troba en les seves propietats performatives. A Oteiza, l'espai *huts* esdevé, una vegada aïllat i limitat, espai metafísic. Aquest espacialisme, a més de servir per a la guarició espiritual, és la representació formalitzada dels seus trets identitaris del que Oteiza anomena «estil basc», els quals conformen un veritable espai qualitatiu enfrontat al de la tradició llatina que llançà per terra els guanyats del prehistòric fabricant de cromlecs.

És servei a un projecte (telos) «polític». Art com a servei i sacerdocí

Les circumstàncies que envolten aquesta actitud de servei de l'artista de l'Escola Basca amb la seva comunitat són complexes. El moviment escultòric es desenvolupa en un moment polític especialment delicat en què conflueixen el naixement d'ETA, els estats d'excepció i una dèbil permissivitat amb manifestacions culturals basques de caràcter folklòric o exemptes de contingut polític.

Al llarg dels anys seixanta, l'afirmació i reivindicació de qualsevol essència basca identitària, fàctica o hipotètica, tradicional o tot just inventada, es converteix en el principal cavall de batalla de no pocs artistes. A la vegada que s'estenia el rebuig de les «discriminacions artístiques», titllades d'elitistes i antipopulars, es difongué la reticència a considerar la professió

d'artista com una altra qualsevol: l'art es presentava com un servei públic i com un sacerdocí. Fins i tot ETA va considerar important intervenir amb un parell de bombes i un manifest de to estalinista, publicat a Hautsi, afirmant que un «artista revolucionari» havia d'«oblidar-se d'imprimir la seva pròpia estètica estilística sobre la realitat», és a dir, havia de renunciar a ser artista per a sotmetre's a les necessitats de la propaganda política.

Amb un to menys tallant, però igualment orientat per l'empremta militant del Front Cultural d'ETA, en la creació del qual Oteiza va participar, l'escultor alligona uns estudiants d'art així: «Heu de saber que en els temps que arriben, que han arribat ja, un artista que no tingui un poble al qual estimar i servir, un artista orfe de poble, serà indefectiblement un artista incomplet, un artista mutilat, un artista frustrat» (Oteiza. A: Pelay Orozco, 1978, pàg. 53).

L'artista necessita tant el seu poble com viceversa, de manera que es nodrirà en les fonts del saber popular per al seu treball, però, a la vegada, amb la missió històrica de recuperar i transmetre a aquest mateix poble la sensibilitat estètica recuperada per mitjà de l'art. En aquest context de servei, és on la idea d'«escola» troba la seva plenitud.

Per donar forma i rang institucional a les seves estratègies polítiques de renaixement cultural, Oteiza volgué impulsar projectes com la Universitat Basca d'Art, l'Institut d'Estètica Comparada (1964), la Universitat Basca de Loyola (1965), la Universitat d'Artistes Bascos (1966), l'Escola de Deba (1969-1972), el Taller d'Arts Visuals de Pamplona (1977), o els plans per a una nova Facultat de Belles Arts de 1971, 1975 i 1978. Els sons noms d'aquests projectes no poden amagar, amb tot, la modestia de mitjans humans i materials amb què comptaven ni la seva ambigüitat i incongruència.

De tot allò van quedar, amb tot, uns hàbits de participació decisiva dels artistes bascos en les activitats polítiques de la lluita antifranquista o en les accions populars antinuclears, per l'amnistia, a favor de la recuperació lingüística o

de qualsevol altre tipus. Adhesius, manifestos, exposicions, creació de centres de difusió de la cultura, van adquirir una mateixa importància i reconeixement que el de les produccions escultòriques, definides gràficament per Oteiza com «llaunes de conserva», del contingut de les quals s'alimenta espiritualment l'artista i, per això, una vegada realitzada la seva comesa, es tornen objectes perfectament inútils.

Fins a tal punt s'havien de fondre els interessos de l'artista amb els del seu poble, que el camp de l'art es trasllada dels estudis a les escoles. Molts són els projectes que en aquesta direcció impulsaren el mateix Oteiza, José Antonio Sistiaga o R. Ruiz Balerdi. La idea d'Escola Basca va estendre ràpidament els seus tentacles al terreny de l'educació infantil, i prengué com a objectiu prioritari la sensibilització estètica d'aquells que en el futur van constituir el germen de la «nova nació basca». El traspàs de poders va comptar amb el beneplàcit de gran part del món cultural nacionalista i va formar part de no pocs projectes pedagògics com «Art-Nen», el qual encara vol mantenir viu el caliu d'aquella derivació del projecte d'Escola Basca.

L'escultura de les darreres dècades s'ha caracteritzat per l'esforç dels artistes més joves per sacsejar-se el pes i la responsabilitat que l'Escola Basca va col·locar sobre les seves esquenes. Fins i tot un destacat deixeble d'Oteiza declarava, alleujat: «*En cert sentit, i durant algun temps, ser escultor basc ha estat professar quasi una religió; si això resulta exagerat, he de dir que, almenys, ha significat compartir una sèrie de sensacions, pressentiments, conceptes metafísics, curiosament tots ells lligats, però, als aspectes més tradicionals de la cultura basca.*» (T. Badiola, 1990).

Les perspectives de l'artista basc s'han universalitzat, encara que no és clar que els llaços estètics i programàtics amb els corrents internacionals siguin més grans que els que va tenir l'Escola Basca. En tot cas, l'artista avui no se sent en deute amb la tradició. No té a qui alliberar d'angoixes existencials, si no és a si mateix. Se sent, solament, artista.

BIBLIOGRAFIA

- AGIRRE ARRIAGA, I. «Unidad y continuidad. La aporía espacial de Agustín Ibarrola». A: DD. AA. *Ibarrola 1948-1991*. Sant Sebastià, 1991.
- *Metáforas espaciales del imaginario vasco*. Sant Sebastià: FICE, UPV-EHU, 1993 (a). [Tesi de doctorat].
- «Presencia de la antropología en la génesis de una estética vasca». *Bitarte* (1993[b]), núm. 1.
- «La caja y la casa. De Oteiza y Chillida como escultores del espacio». *Bitarte* (1994).
- ARANZADI, T. de. «Los escultores mediterráneos y la raza vasca». *Euskal Erria* (1901), núm. 760.
- «Lo típico y lo hermoso en la raza». *Yakintza* (1993), vol. I, núm. 6.
- BADIOLA, T. *Diez años de extravío. Cambios en los comportamientos escultóricos*. Sant Sebastià: Arteleku, 1990.
- ESTORNES LASA, B. *Estética Vasca*. Buenos Aires: Ekin, 1952.
- GEERTZ, C. «El arte como sistema simbólico». A: Clifford Geertz. *Conocimiento local*. Barcelona: Paidós, 1994.
- GONZÁLEZ DE DUARANA, J. *Ideologías artísticas en el País Vasco*. Bilbao: Ekin, 1992.
- GUASCH, A. M. *Arte e ideología en el País Vasco*. Madrid: Akal, 1984.
- MARTÍNEZ GORRIARÁN, C. *Oteiza, un pensamiento sin domesticar*. Sant Sebastià: Baroja, 1989.
- *Jorge Oteiza y las vanguardias históricas. El arte como sistema simbólico*. Sant Sebastià: FICE. UPV-EHU, 1991. [Tesi de doctorat].
- MARTÍNEZ GORRIARÁN, C. i AGIRRE ARRIAGA, I. *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad: 1882-1966*. Irún: Alberdania 1995.
- OTEIZA, J. *Quousque tandem!*. Zarauz: Auñamendi, 1963.
- *Ejercicios espirituales en un túnel*. Sant Sebastià: Hordago, 1983.
- PELAY OROZCO, M. *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1978.
- PLAZAOLA, J. «La Escuela Vasca de escultura». A: DD. AA. *Cultura Vasca II*. Sant Sebastià: Erein, 1984.
- SANMARTIN, R. *Identidad y creación*. Barcelona: Humanidades, 1993.
- ZULAIKA, J. *Tratado estético-ritual*. Sant Sebastià: Baroja, 1987.