



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

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

Juan Antonio Valle Martí

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Ibarrola ha estat un dels pintors més combatius i compromesos amb la política i amb la consciència de classe. La seva pintura es desenvolupa per tant en contacte directe i divulgador amb el món del treballador, el món de la fàbrica i de la indústria fabril.

La seva obra s'ha desenvolupat al voltant d'algunes circumstàncies i ha patit diferents fases de regressió, des de la seva fugida a la creua del seu exili, tot passant per les tortures a les prohibicions d'exposició de la seva obra.

Quan finalitzà l'últim front, Ibarrola aconseguí escapar-se clandestinament, a l'últim dels dies de la guerra, en un tren que el portava cap a França i a París, on es refugià amb el pintor català Joan Miró.

Ibarrola considerà aquesta etapa com la seva etapa més creativa i més productiva.

En les seves obres hi ha una clara consciència de la seva condició de pintor i de la seva funció social. La seva obra és una crítica social i política, una denúncia de la situació de guerra i de la situació de la classe obrera, una defensa de la cultura popular i de la cultura de masses, una defensa de la cultura de masses i de la cultura de masses, una defensa de la cultura de masses i de la cultura de masses.

El seu treball pictòric, escultòric i literari, tot i que és molt productiu, està molt influenciat per la seva condició de pintor i de la seva funció social.

Veure a Ibarrola és veure a un pintor que ha estat molt compromès amb la política i amb la consciència de classe. La seva obra és una crítica social i política, una denúncia de la situació de guerra i de la situació de la classe obrera, una defensa de la cultura popular i de la cultura de masses, una defensa de la cultura de masses i de la cultura de masses.

5. AGUSTÍN IBARROLA.

Agustín Ibarrola ha estat molt compromès amb la política i amb la consciència de classe. La seva obra és una crítica social i política, una denúncia de la situació de guerra i de la situació de la classe obrera, una defensa de la cultura popular i de la cultura de masses, una defensa de la cultura de masses i de la cultura de masses.

1. DE LES ESCULTURES D'AGUSTÍN IBARROLA.

Ibarrola ha estat un dels pintors més combatius i compromesos amb la política i amb la consciència de classe. La seva pintura és reconeguda per tenir un contingut militant i divulgador amb el qual ha representat el món de la fàbrica i de la repressió franquista.

La seva vida s'ha desenvolupat al voltant d'aquestes circumstàncies i ha patit diferents tipus de repressió, des de la presó fins a la crema del seu caseriu, tot passant per les tortures o les prohibicions d'exposició de la seva obra.

Quan finalitzà l'etapa franquista, Ibarrola abandonà el plantejament militant que tenia la seva pintura en què predominava la concepció ètica i transferí tot el potencial energètic al món de l'experimentació estètica.

Ibarrola comenta aquesta evolució i destaca els canvis soferts per la nova cultura:

"Lo que pasa es que a mí se me conoce en este país como un especialista de la lucha obrera, y, efectivamente, yo estoy muy orgulloso de haber intentado reflejar no sólo la lucha obrera, sino el pensamiento propio que genera dicha clase social como nuevo modelo de sociedad y cultura. Pero eso implica precisamente a donde estoy llegando: quiero profundizar e intentar construir la nueva cultura de Euskadi industrial." (1).

Els canvis polítics, socials i culturals han conduït Ibarrola a un nou plantejament fora dels límits del quadre, a la recerca del que ell mateix considera pintura tridimensional i que nosaltres incloem en l'escultura.

"Yo iba a hablar de Agustín de Ibarrola, como escultor. Agustín de Ibarrola, me dijo antes de entrar aquí que en realidad él no se consideraba escultor y que la gran obra que tiene en la pared de la entrada de la exposición es para él como una ilustración a su propia pintura. Yo me atrevo a decir que no es una ilustración de su pintura, que es (...) escultura, porque opera en tres dimensiones." (2).

Vázquez Montalbán ha estat precisament qui ha qualificat l'escultura d'Ibarrola com a pintura tridimensional, perquè ha tingut en compte l'ori-

1 - Agustín Ibarrola a FERNÁNDEZ URBINA, Jesús: "Agustín Ibarrola. Vibraciones de la flecha en el bosque". EL PAÍS SEMANAL. núm. 415. pàg. 18.

2 - AREAN, C.: "Sobre la escultura contemporánea". CATÀLEG EXPOSICIÓN DE ARTE VASCO. Ed. Ilustrísimo Ayuntamiento de Baracaldo. 1971-1972.

gen d'aquest i l'ús abundant de matèria pictòrica en les noves realitzacions, fins i tot al considerar el suport d'algunes de les seves intervencions amb el cartró:

"Ibarrola ha considerado el silencio propio y ajeno para crecer como artista fuera de los límites del cuadro, en busca de una pintura tridimensional, incluso correctora de la realidad: esas almas de papel, cartelarias y abatidas como garabatos deshabitados por destrucciones tan concretas e inapelables que son abstractas o esos totems policrómicos que el pintor brujo resucita en tiempos de aldeas globales y aldeas de la memoria o esas traviesas jubiladas y segmentadas de un pasado de trenes intermares o interoceánicos, o incluso esa osadía del pintor atreviéndose a corregir los árboles del bosque, convirtiéndolos en coro mágico al servicio de un 'trompe l'oeil' para leñadores, hombres lobo, fugitivos de la justicia, y paisanaje en general." (3).

La feina que desenvolupa Ibarrola en la tridimensió, en l'espai, té, segons F. Maraña, un suport d'origen comú: la fusta.

"Ibarrola, el pintor de las tres maderas (la traviesa, la madera muerta; el pino, madera viva; el papel, madera transformada industrialmente),...". (4).

Nosaltres ens centrarem en la feina en què fa servir la fusta, de la qual estima el comportament originari i respecta l'ordenació de l'estructura interna (les travesses i els troncs), o del seu espai, o sigui, el bosc.

La trajectòria d'Ibarrola, en el treball de la fusta, té alguns precedents en unes xilografies fetes anteriorment. En l'entrevista realitzada per J. A. Vela del Campo (5), Ibarrola comenta que la fusta és un material econòmic, amb una tradició artística impressionant, encara que, per una altra banda, ha estat reprimida al llarg de la seva història per diverses raons.

Evidentment, l'aspecte econòmic és un factor fonamental en el desenvolupament de l'activitat artística d'Ibarrola.

No sols és el material que ha tingut un precedent en la pròpia obra, la problemàtica plàstica, exposada amb les travesses i el bosc, també té els orígens en l'activitat pictòrica que l'ocupava abans:

3 - VÁZQUEZ MONTALBÁN, M.: "La estética de la ética". CATÁLEG IBARROLA. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid 1987. pàg. 24.

4 - MARAÑA, F.: "Orfeo recorre los montes de Oma". CATÁLEG EL BOSQUE DE AGUSTÍN IBARROLA. Ed. Diputación Foral de Vizcaya. Bilbao 1987. pàg. 9.

5 - "Reivindicamos la madera o el linóleo para poder hacer las cosas más baratas, más sencillas, burlando la censura y construyendo la propia historia progresista. La cultura de la imagen en papel, teniendo como predecesor nada menos que al propio Goya, estaba totalmente menospreciada y fue revalorizada, incluso como un arte mayor, por movimientos como Estampa Popular, que acreditaron las técnicas de reproducción y continuaron una pródiga tradición española."

VELA DEL CAMPO, J. A.: "Conversación con Agustín Ibarrola". CATÁLEG IBARROLA. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid 1987. pàg. 98.

"Así, la serie de grandes murales de franjas verticales, con diversas ondulaciones que anticipan claramente los problemas plásticos que se plantearía dos o tres años más tarde con las traviesas." (6).

No és gens estrany que Vázquez Montalbán digui:

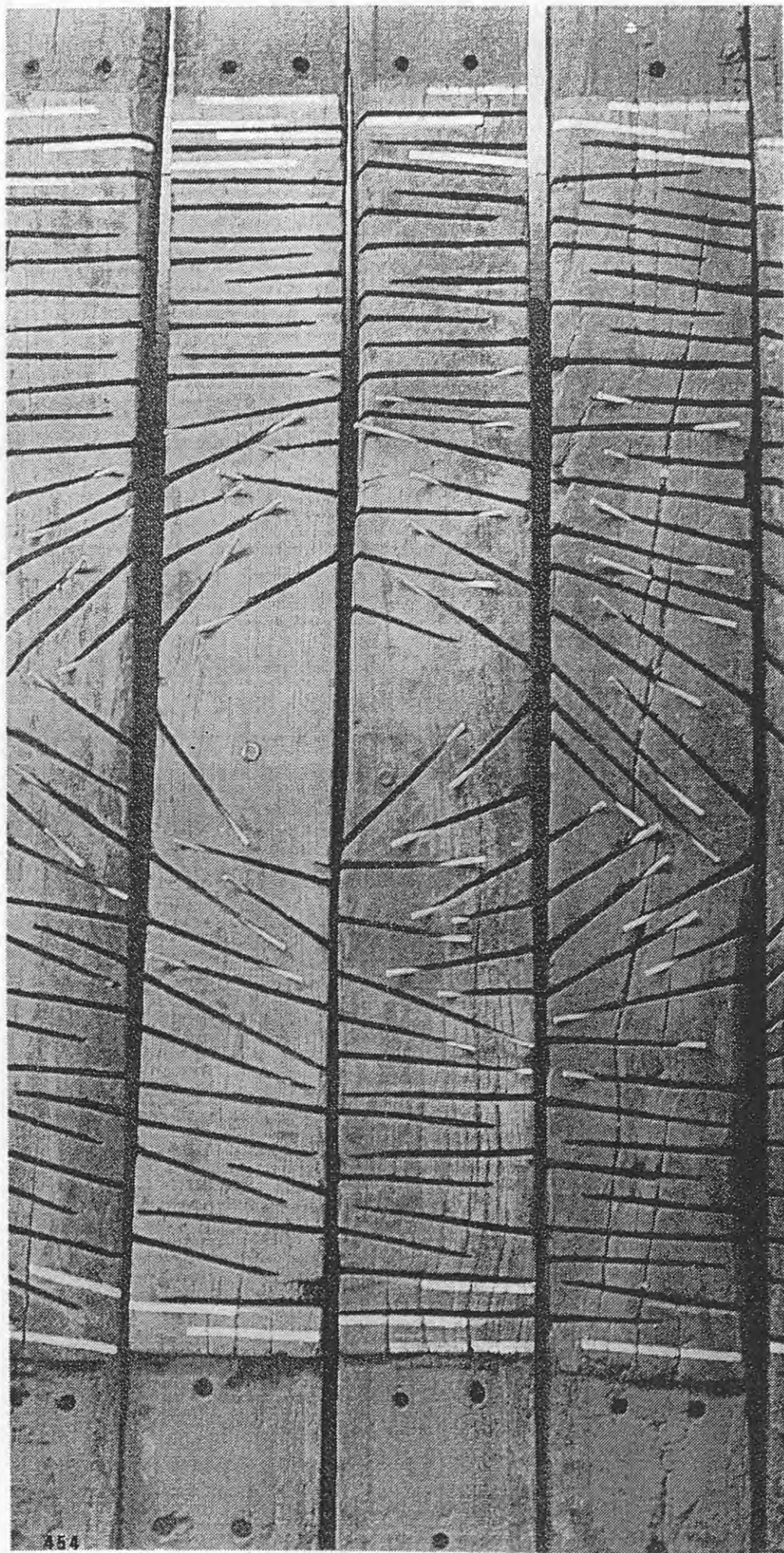
"En cierto sentido podría decirse que Ibarrola ha pasado de ser un pintor temáticamente historicista a ser un pintor antropológico que convierte lo vasco en signos de valor universal." (7).

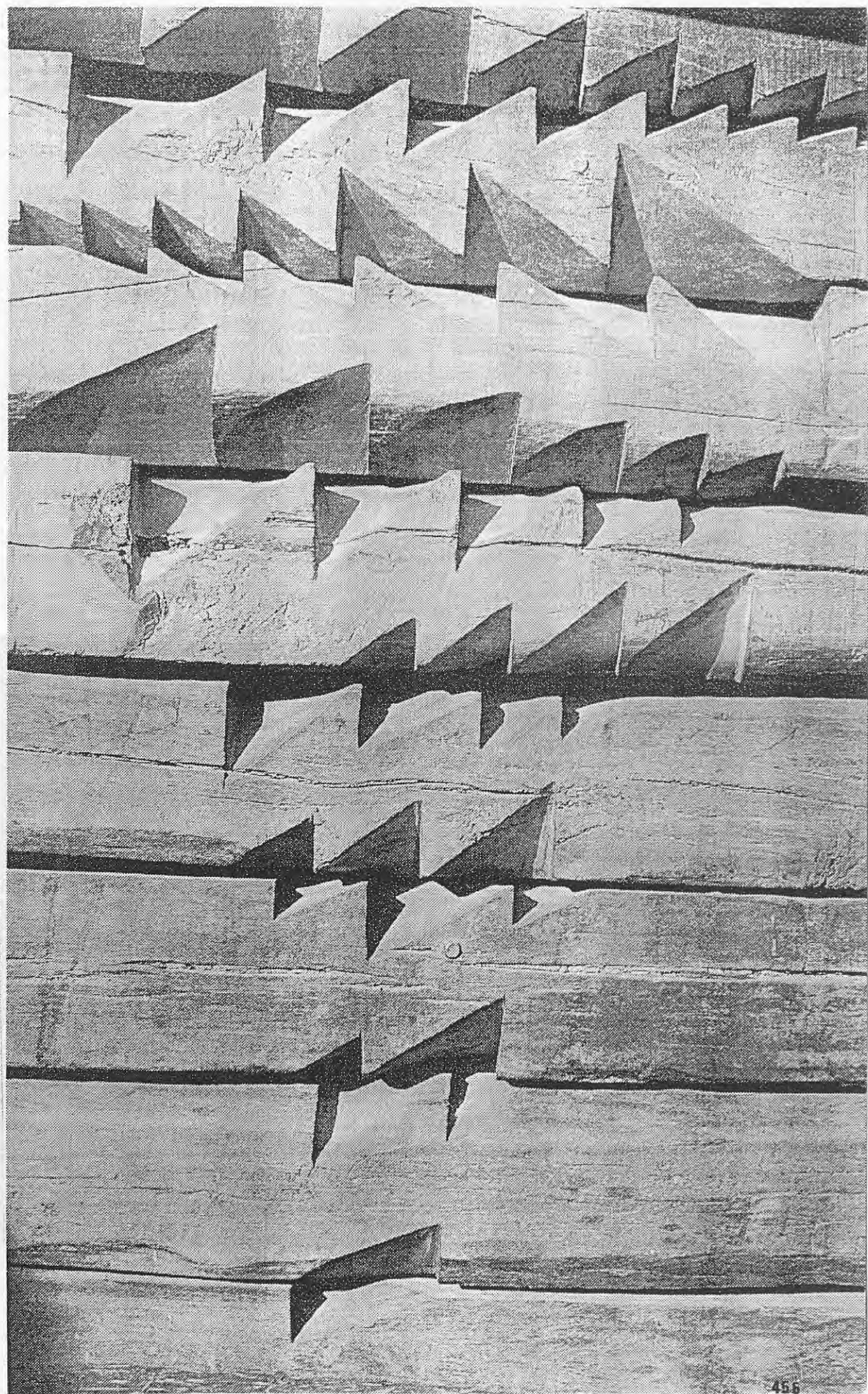
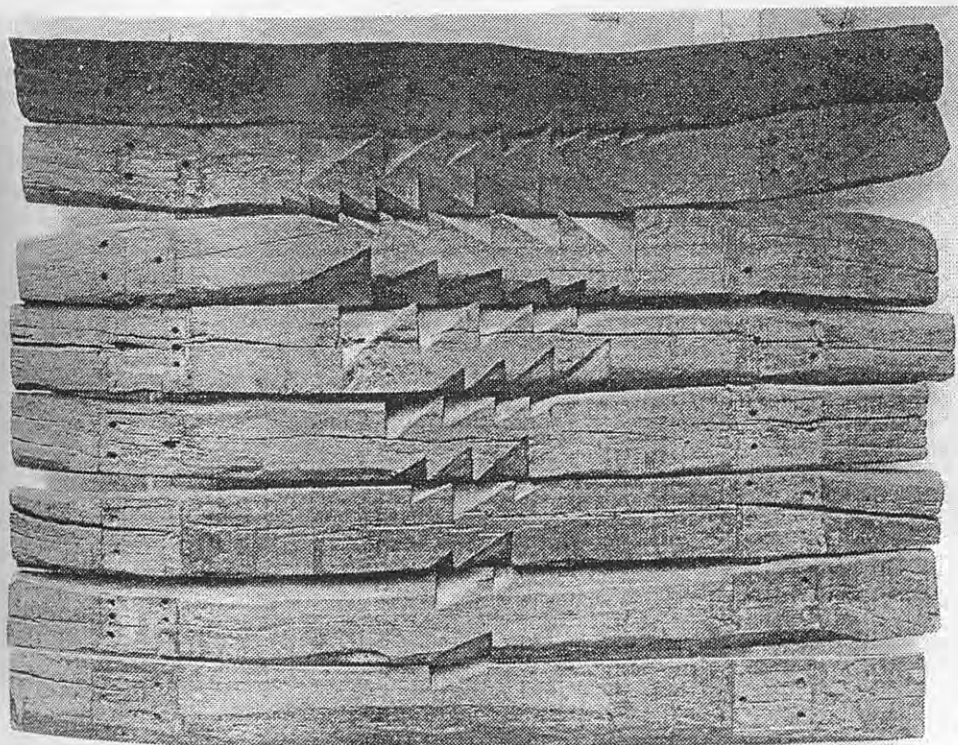
6 - CORREDOR MATHEOS, J.: "Los bosques de Ibarrola". CATALÉG IBARROLA. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid 1987. pàg. 40.

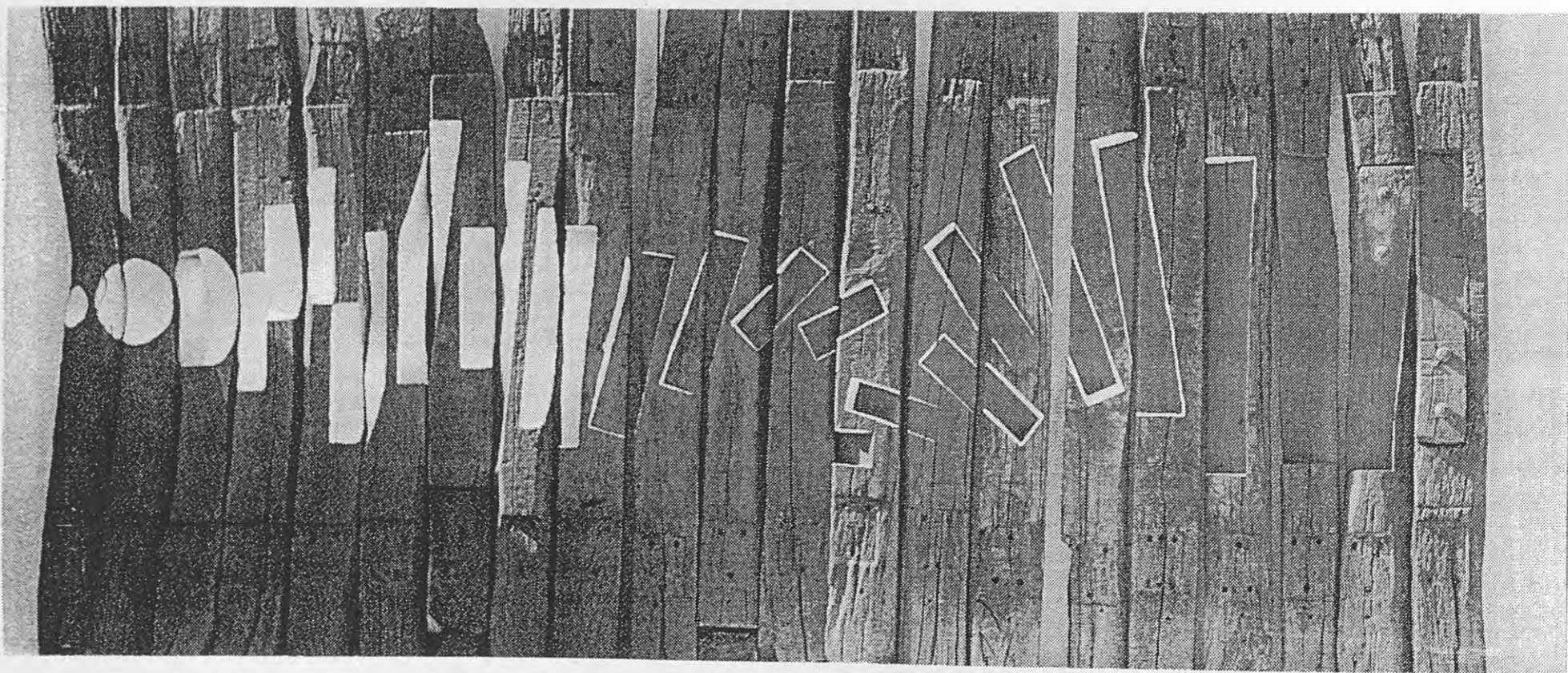
7 - VÁZQUEZ MONTALBÁN, M.: "La estética de la ética". op. cit. pàg. 25.

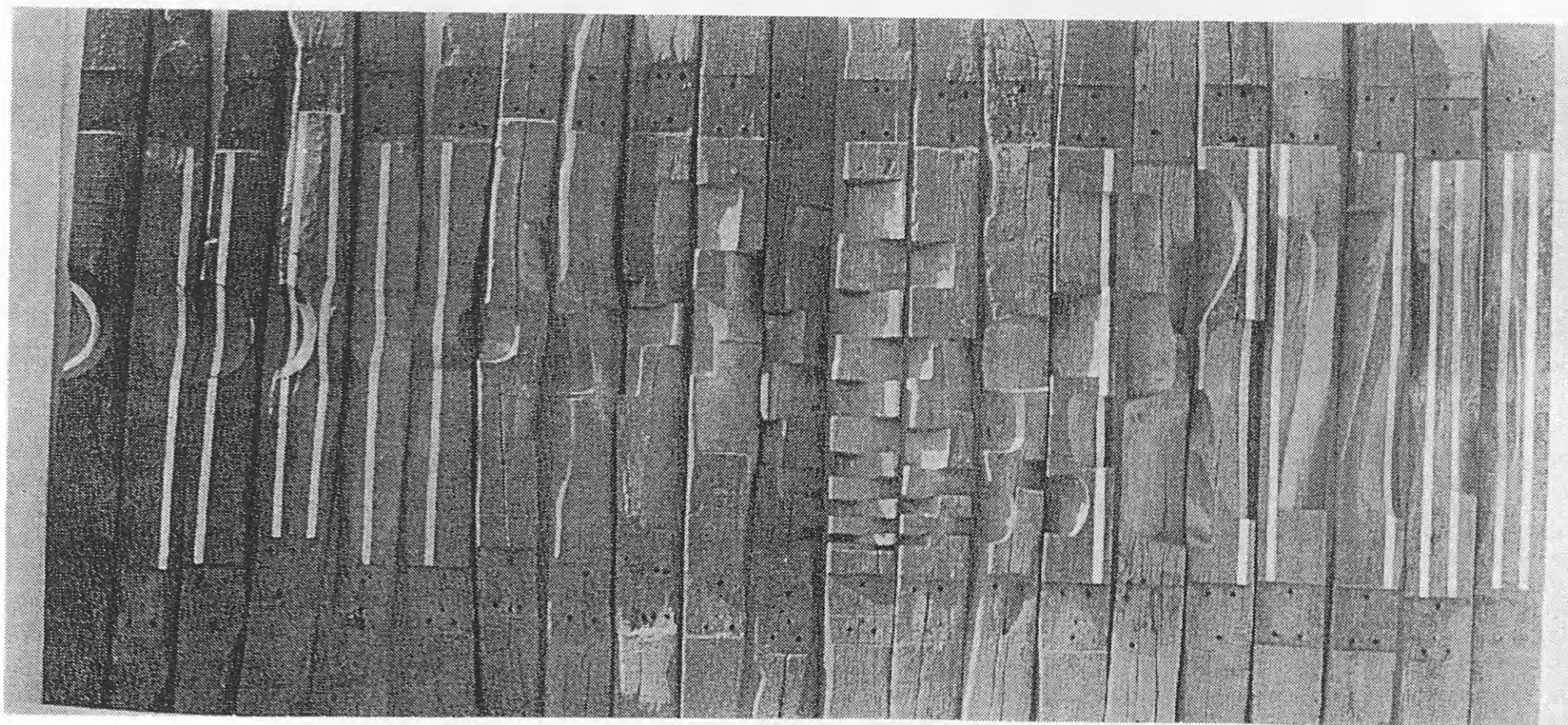


Casa d'Ibarrola.

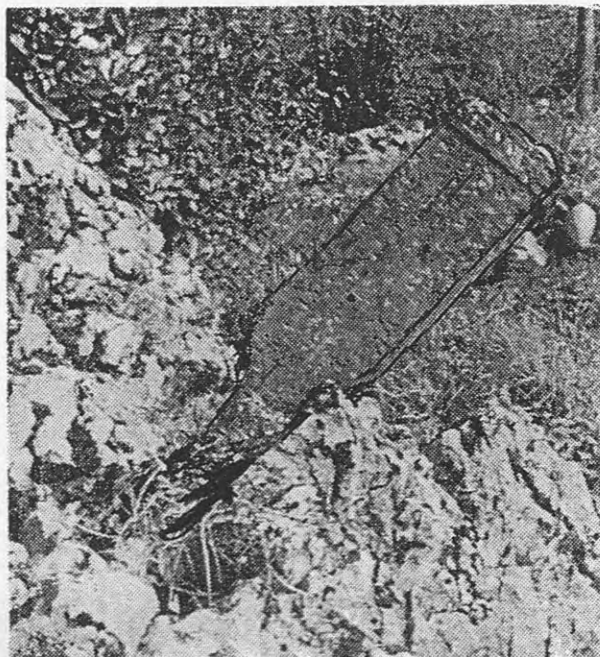




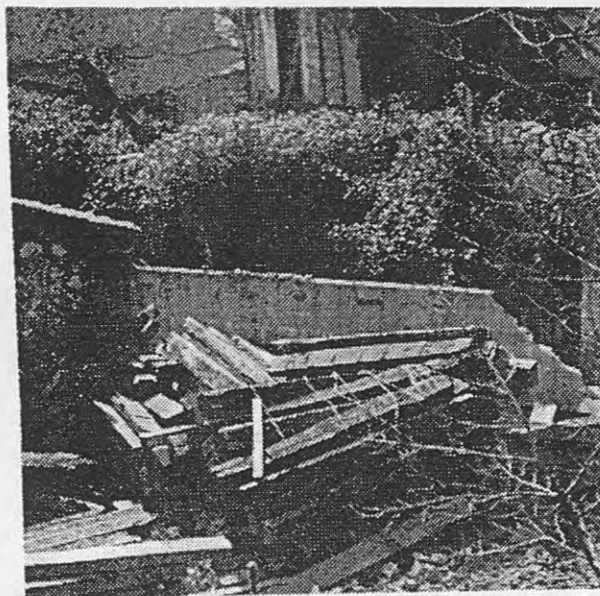




2. LES TRAVESSES.



Voltants de la casa d'Ibarrola.



8 - Agustín Ibarrola a FERNÁNDEZ URBINA, Jesús: "Agustín Ibarrola. Vibraciones de la flecha en el bosque". op. cit. pàg. 22.

9 - CORREDOR MATHEOS, J.: "Los bosques de Ibarrola". op. cit. pàg. 41.

Aquesta activitat antropològica iniciada per Ibarrola té un component casual i econòmic des de l'inici. L'origen material del suport del nou treball són les travesses proporcionades per un empleat de la RENFE.

Ibarrola s'entusiasmà ràpidament amb un material d'origen natural, que ha estat transformat en un d'industrial i que té unes peculiaritats que admeten la reconversió artística:

"Cuando me dijeron que me podían proporcionar traviesas, con sus tornillos, sus placas de hierro... Pues si esto es lo que más directamente conecta con la temática obrera mía!. A fin de cuentas, yo había llegado casi a convertir a mis obreros en tornillos, máquinas, en algo ya totémico en si mismo." (8).

Les travesses de ferrocarril conserven la naturalesa estructural i lígnica del propi origen vegetal. No obstant això, aquestes fustes tenen una impregnació humana molt consistent a causa de l'ús que n'ha fet la societat industrial. Per una altra banda, les connotacions industrials apareixen a través dels cargols, de les plaques metàl·liques o de la impregnació del quitrà.

Com diu Corredor Matheos:

"Pero todas conservan su doble condición de madera salida del árbol y de traviesa de ferrocarril." (9).

La reconversió d'aquestes travesses en escultures ha incidit de dues formes diferents sobre la superfície, la forma i l'ordre. El tractament d'aquests elements modulars postindustrials ha incorporat el seu origen en respectar gran part dels components que permeten reconèixer la pròpia procedència, però, ahora admet una intervenció modificadora. El joc de positiu i negatiu, la cavitat i el volum, els talls, els canvis de pla, les alteracions de les superfícies, són unes constants de la transmutació formal.

"En toda esta manipulación del material tiene gran importancia el juego de positivo-negativo. La superficie pocas veces es lisa -siempre está más o menos gastada o alterada-; las muescas, los cortes y sus ritmos configuran llenos y vacíos lo convexo y lo cóncavo, dentro de un orden musical." (10).

En tot aquest llenguatge hi ha una veritable llei que conjuga i participa de les travesses: el ritme. L'ordenació dels diferents components d'aquest llenguatge formal i de les travesses juga essencialment amb el moviment, la modulació o l'interval.

Ibarrola ha maniobrat fonamentalment amb la intervenció espacial, desocupant la matèria en les travesses o jugant amb les ordenacions d'aquest mòdul modificat i significat amb la pròpia acció.

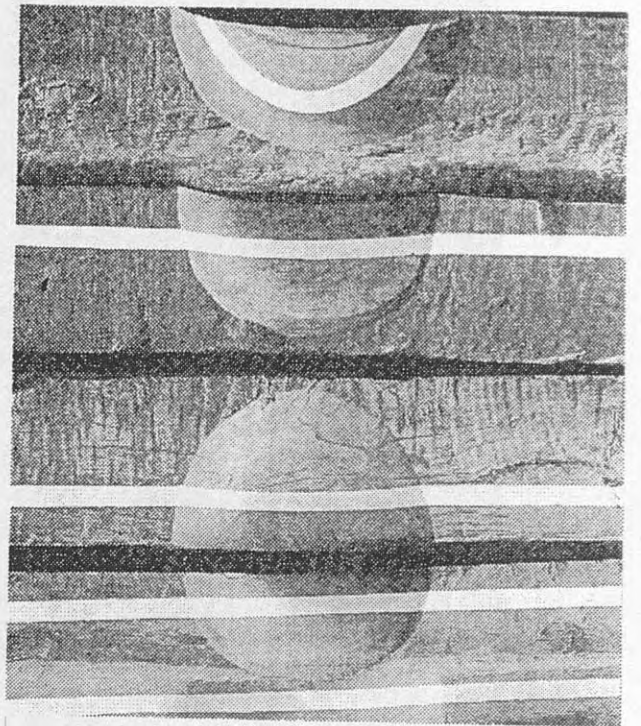
"Con ellas levanta figuras, verdaderos totems, empalizadas, muros, o las dispone en forma de abanico y de otros modos diversos." (11).

L'ordenació de les travesses es desenvolupa al voltant del caseriu d'Ibarrola, però mai arriba a integrar-se plenament en el nou context rural, al qual incorporen la seva presència residual o artística. Ibarrola afirma la potencilitat basca de la pròpia creació, però és evident que aquestes escultures s'integren a la perfecció en contextos urbans, allunyats dels que originàriament provenen.

"proceden del bosque y han vuelto a parar a él, después de un uso que ha quedado atrás y de una manipulación artística que les ha conferido nueva vida." (12).

En realitat, podem dir que l'origen de la fusta és el bosc, però aquestes escultures han tornat, amb la reconversió artística, a integrar-se en la societat industrial. Aquestes escultures tenen una funció pública evident i aquesta dimensió la manifesta Ibarrola exposant-les en els grans centres urbans.

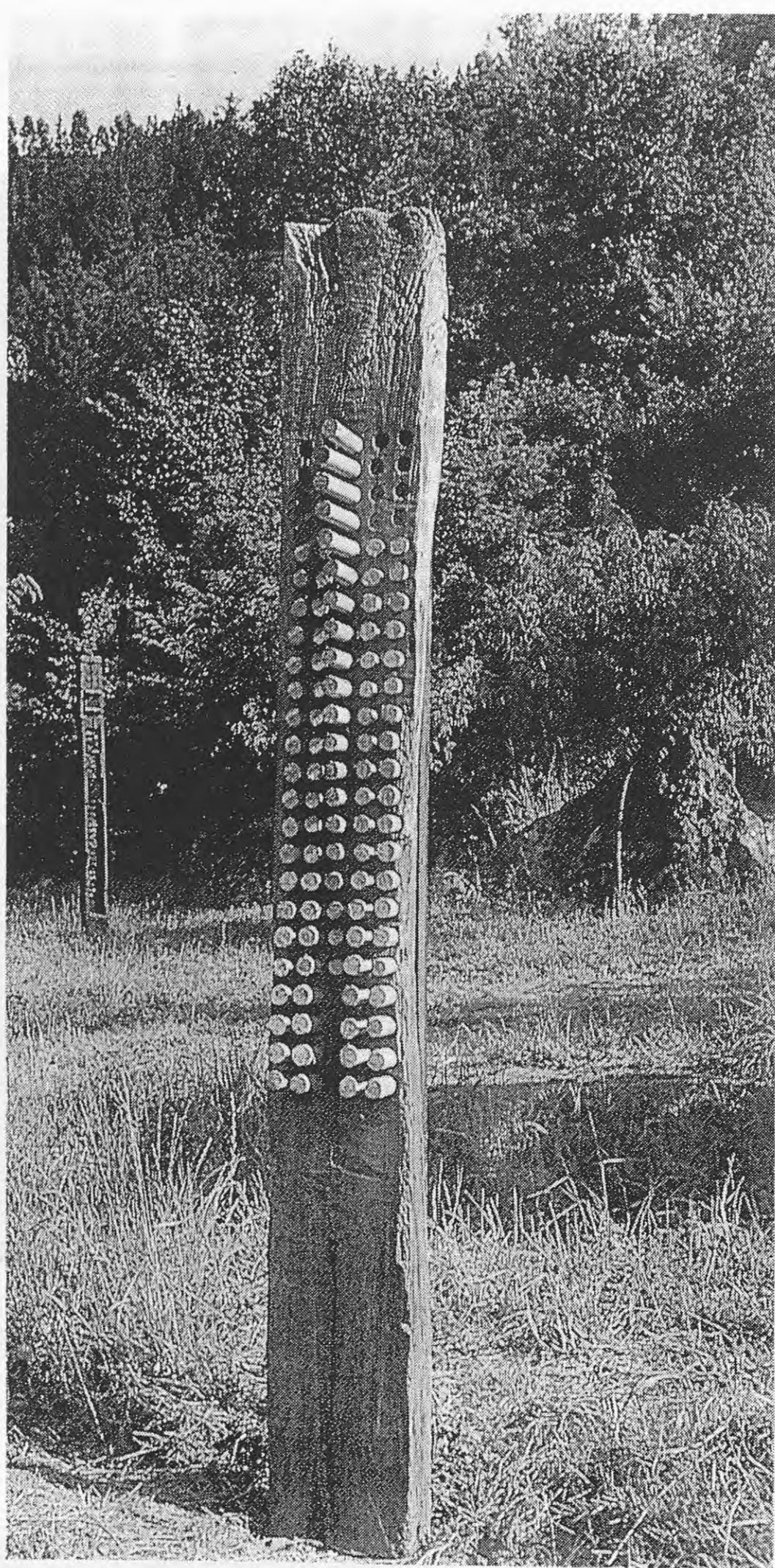
És generalitzada l'apreciació que la reutilització de les travesses té alguna cosa de totèmica. Aquesta dimensió és més evident a l'entorn rural on les ha treballades l'autor:

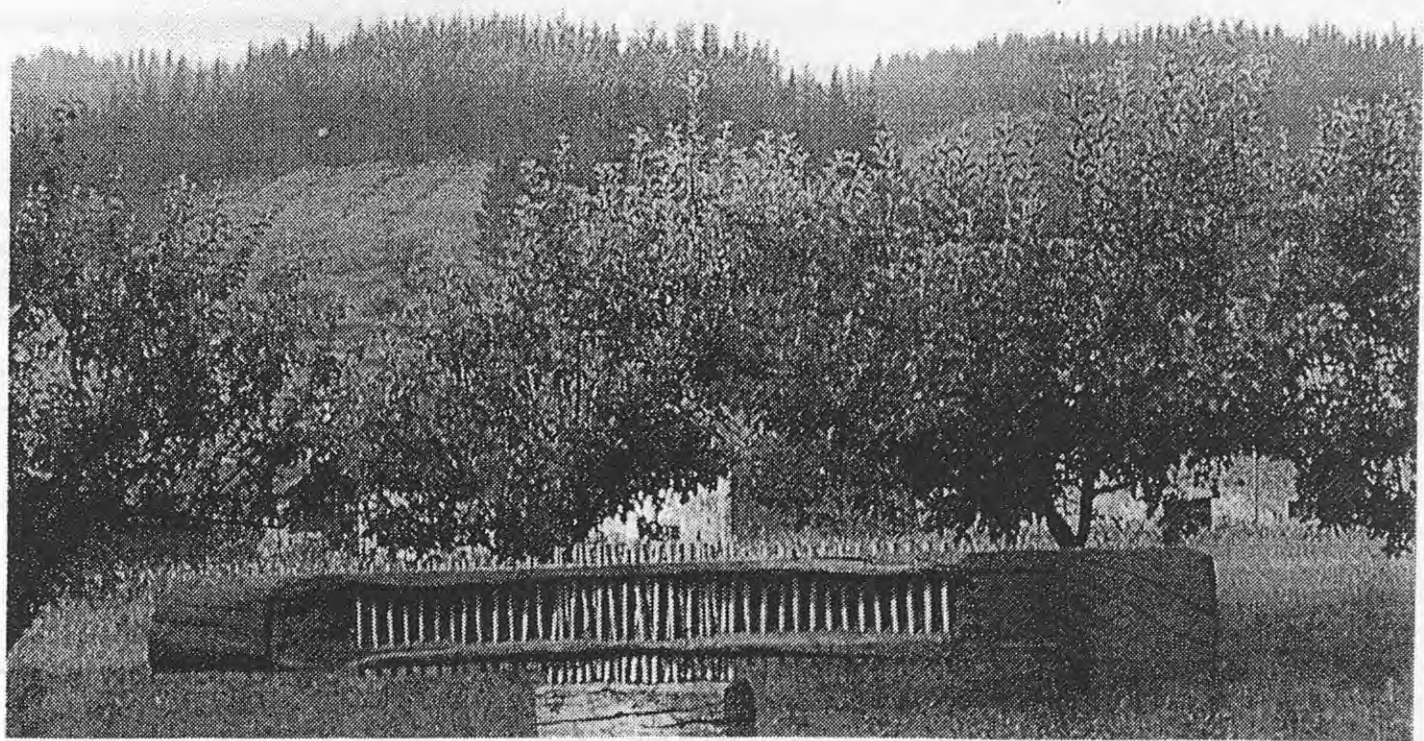
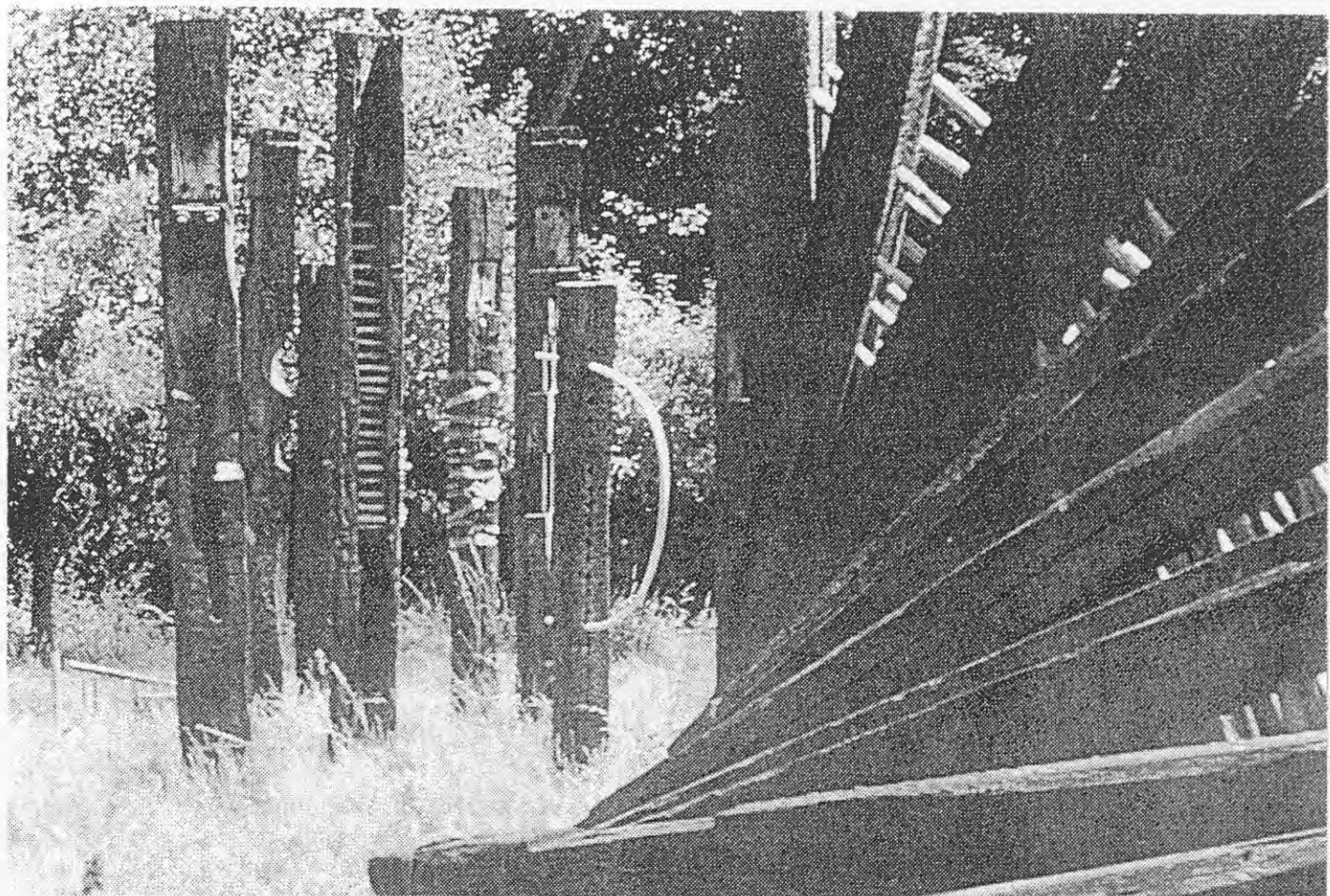


10 - CORREDOR MATHEOS, J.: "Los bosques de Ibarrola". op. cit. pàg. 41.

11 - CORREDOR MATHEOS, J.: "Los bosques de Ibarrola". op. cit. pàg. 40.

12 - CORREDOR MATHEOS, J.: "Los bosques de Ibarrola". op. cit. pàg. 40.





13 - CORREDOR MATHEOS, J.: "Los bosques de Ibarrola". op. cit. pàg. 40.

"Es curioso que a las traviesas se les haya sabido dar una utilización artística que equipare estas maderas salpicadas de hierros industriales a los viejos totems, Las veo plantadas cerca del caserío de los Ibarrola y me parecen perfectamente naturales allí, parte del paisaje, al que sin embargo se oponen como toda creación artística." (13).

El color és un dels factors que facilita la tendència totèmica, ja que allunya qualsevol sospita sobre la possible funcionalitat.

14 - CORREDOR MATHEOS, J.: "Los bosques de Ibarrola". op. cit. pàg. 41.

"El color es uno de los tratamientos que más puede modificarlas: el rojo, sobre todo, les confiere rasgos humanoides muy marcados, mientras el azul viene a subrayar lo artístico." (14).

El contrast que hi ha entre la fusta ennegrida, *impregnada* dels derivats del petroli, i els color purs aplicats localment en els indrets escollits elimina qualsevol dubte respecte a això.

15 - CORREDOR MATHEOS, J.: "Los bosques de Ibarrola". op. cit. pàg. 41.

"El carácter humanoide es más acentuado cuando estas maderas se agrupan de otro modo, menos geométrico, formando grupos, por ejemplo. Ibarrola sabe, demasiado bien, que en nuestras sociedades, el hombre tiende a ser convertido en número: se vuelve un ser anónimo, todo lo contrario de lo que ocurre en estos montes, donde todo tiene nombre, todo es próximo y cargado de significado. Por esto, para sumar fuerzas, las figuras se unen: como una multitud, como corro, apilándose, formando abanico, etc." (15).

Les possibilitats d'ordenació ofertes per les travesses són infinites. Ibarrola escull aquelles que tenen un contingut marcadament simbòlic, com en el cas de les ordenacions circulars o de l'escultura que té situada darrera de la seva casa, damunt d'unes roques per enxampar el sol:

16 - Agustín Ibarrola a FERNÁNDEZ URBINA, Jesús: "Agustín Ibarrola. Vibraciones de la flecha en el bosque". op. cit. pàg. 22.

"Porque por ahí sale el sol, y, entonces, entre un grupo de traviesas, lo que hemos hecho ha sido trabajarlas de tal manera que se reconstruye una sola, además pintadas en el interior de amarillo. He hecho una trampa al sol, y lo atrapo, igual que los viejos cazadores del neolítico hacían trampas para cazar. Y lo tengo ahí entre las traviesas. Es decir, que la traviesa es algo que se puede dimensionar, más allá de su propio ámbito industrial y de su condición de traviesa, porque he hecho un 'cromlech'." (16).

Les referències a Oteiza, en les entrevistes fetes a Ibarrola, són

constants i, naturalment, el "cromlech" n'és una (17).

Un altre dels aspectes heretats dels plantejaments d'Oteiza és l'obligació moral de l'artista de recuperar l'experiència humana i cultural del propi país.

"Los artistas debemos aprovechar al construir los espacios e imágenes esta experiencia cultural de nuestro propio pueblo, estas raíces.

En el mundo de las traviesas, en particular, está la experiencia del totem, la consideración del totem como síntesis de ese medio que son los óxidos, los hollines, las estructuras del mundo industrial con el mundo de las herramientas del campesino, del hombre del mar, el mundo de la estructura de los caserios, el mundo de los barcos. Son formas enraizadas a través de la historia. Cuando pongo la traviesa de pie, clavada en el suelo o colgada sobre la pared, yo estoy recordando el totem, estoy recordando una 'argizaiola', los yugos de las carretas de bueyes, la estaca clavada en el suelo, el 'acullu', estoy recordando nuestra historia y las otras culturas." (18).

Ibarrola es refereix a tota la cultura tradicional basca, fins i tot als aspectes mitològics prèviament desenvolupats per Basterretxea. Així tenim el cas de l' "argazaiola", imatge mítica que representa la relació entre l'home viu i l'home mort.

"Porque yo parto de una cultura absolutamente distinta, de toda una manera de concebir la estética desde lo vasco, desde el pueblo vasco e incluso de otras relaciones industriales que otras regiones de España no tienen." (19).

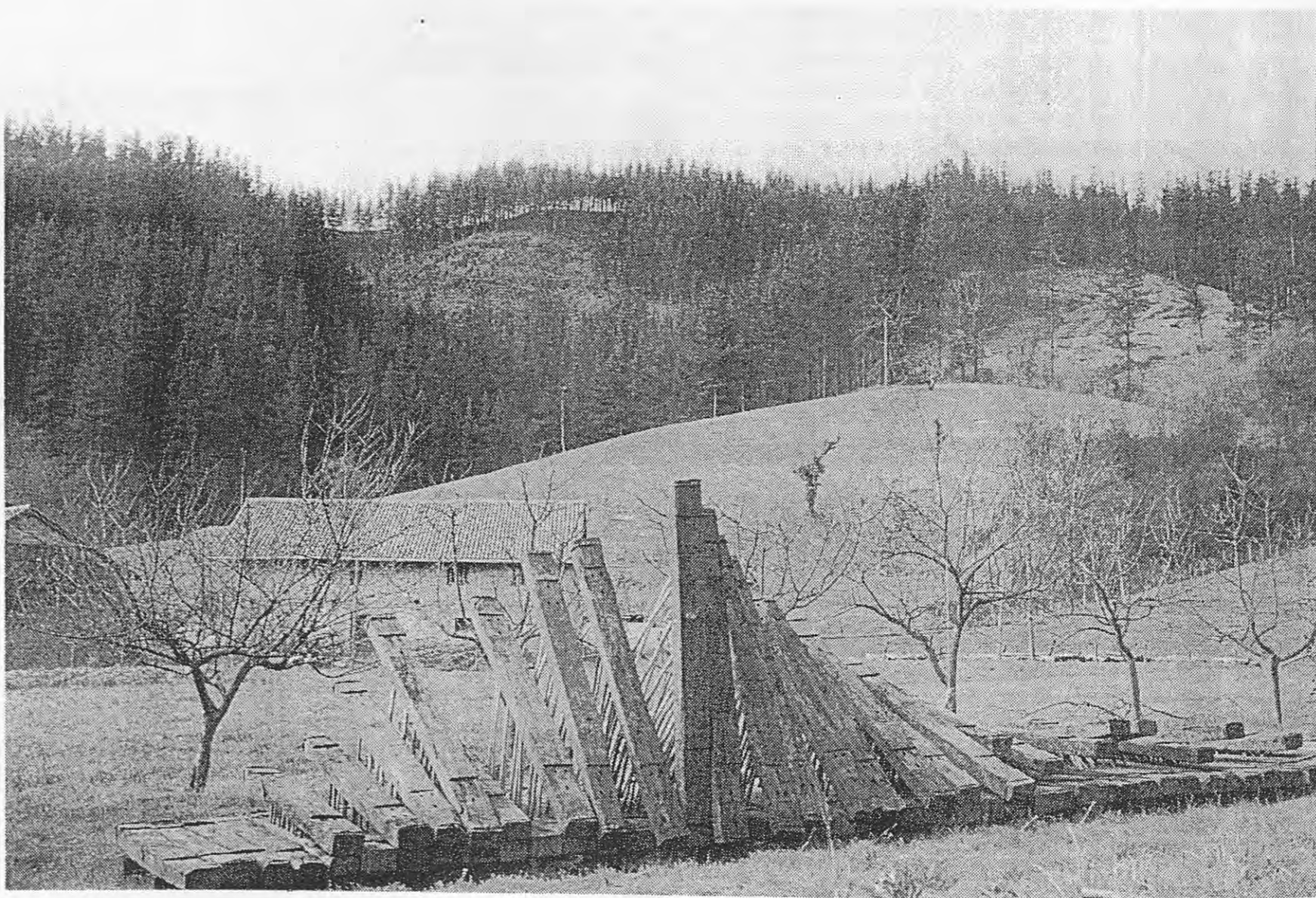
Però cal destacar que les ordenacions més importants no es desenvolupen tan sols en la vertical. Ibarrola recupera l'horitzontalitat i provoca, en algun cas, una escultura de referències duals entre el record de la via del tren i les estructures emprades pels pagesos en l'organització dels horts. El ritme que hem esmentat anteriorment adquireix un valor fonamental, ja que les travesses no han estat modificades formalment. Pals i travesses modulen una superfície que ondula per damunt d'una altra totalment plana i generen una mena de bosc entre si.

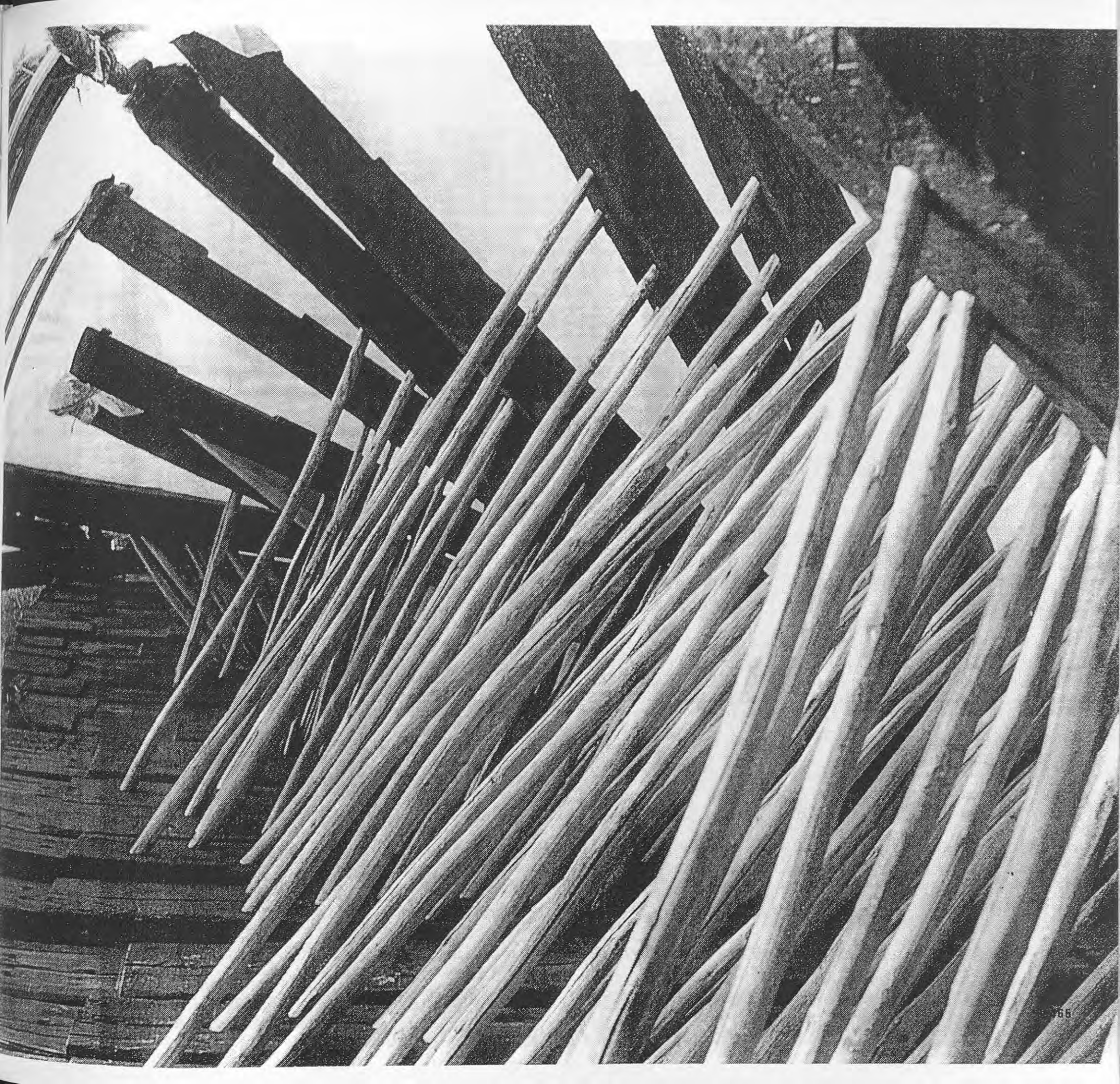
17 - "La parte más importante de la historia es la que tenemos acumulada aquellos que deseamos tener conciencia de nuestra propia historia. Nosotros somos la historia más señalada de nuestro pueblo, más que las piedras, las ruinas u otras expresiones. Es por eso que le doy tanta importancia a Oteiza: Oteiza es algo más que una ruina, unas piedras o unas cerámicas. Oteiza supone el intento de recuperar la dimensión más importante de la experiencia humana de este País. Y ahí es donde hay que situar una conciencia antropológica, al menos desde el punto de vista de la estética."

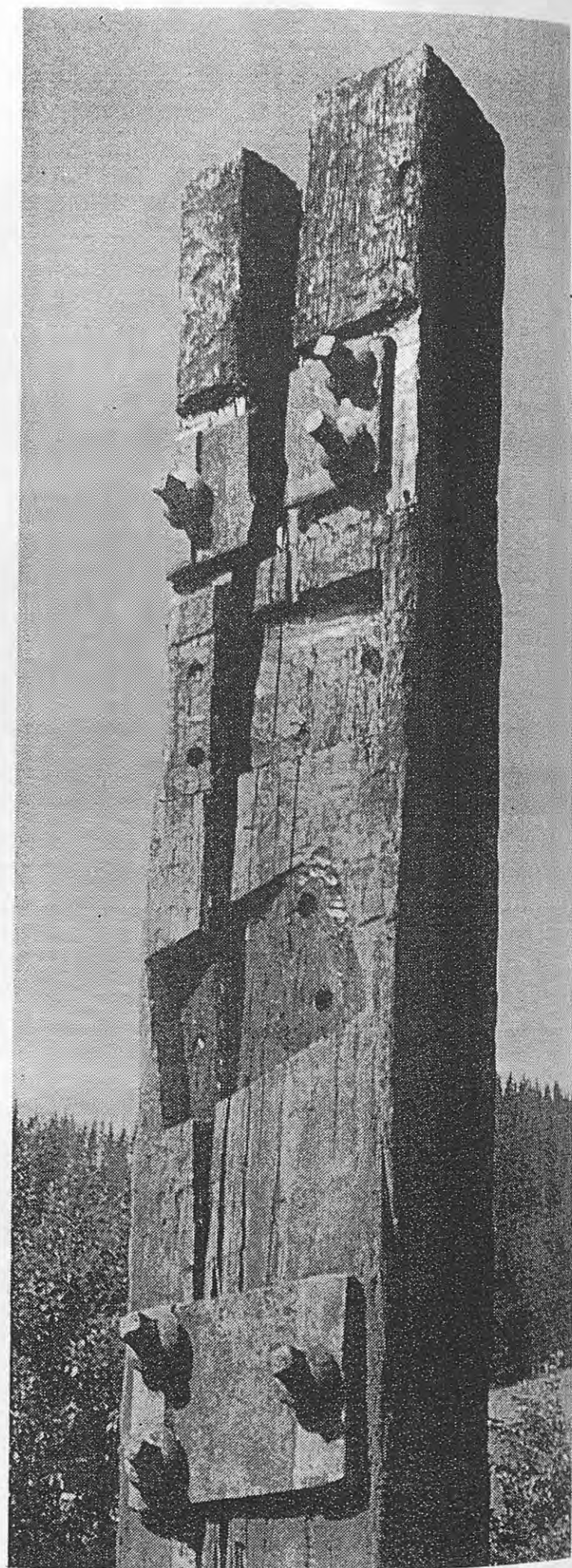
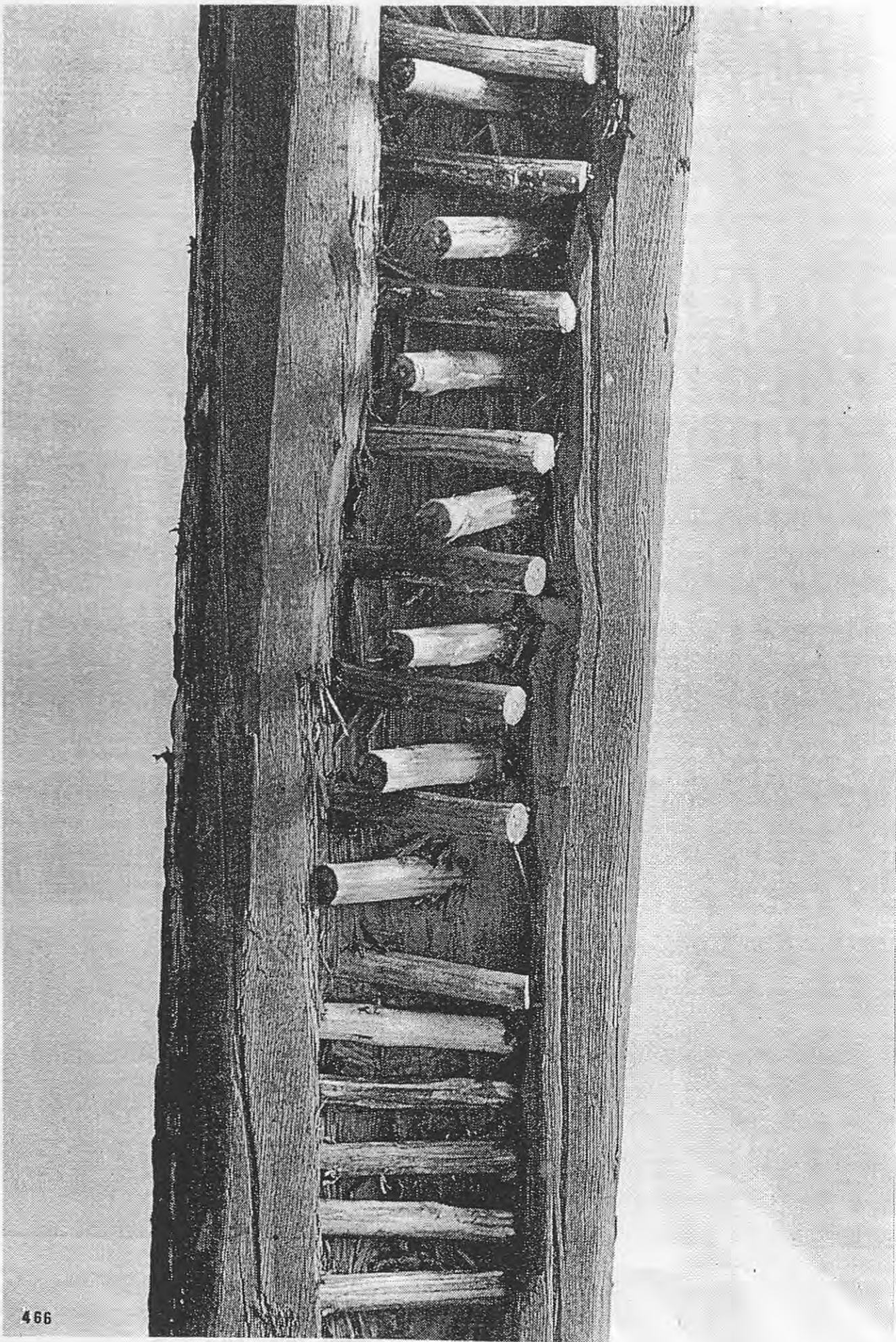
MARAÑA, Félix: "La conciencia vigilante de Ibarrola". CATÁLEG IBARROLA. Ed. Caja de Ahorros Municipal de Bilbao. Bilbao 1987. pàg. XXIX.

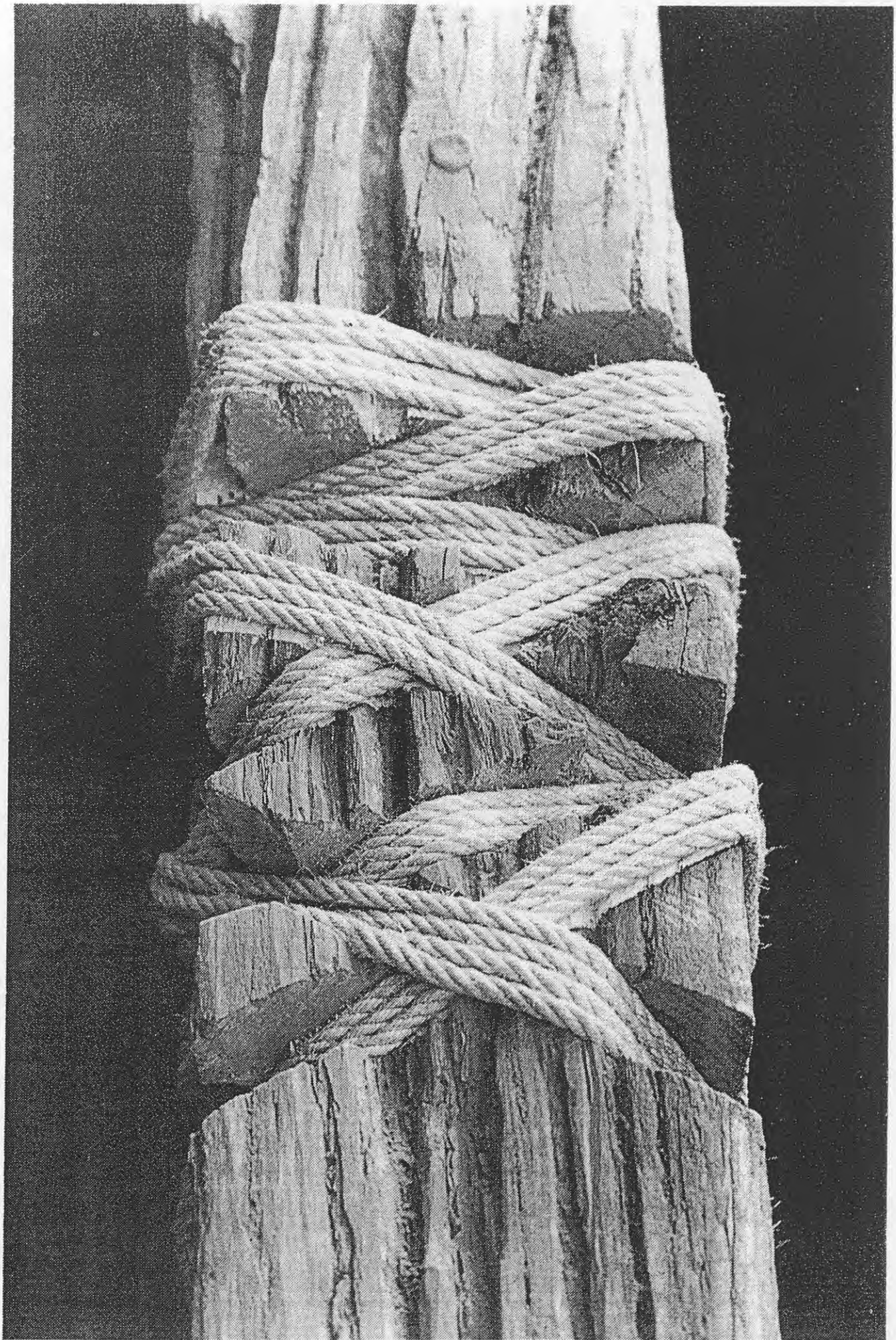
18 - Agustín Ibarrola a VELA DEL CAMPO, J. A.: "Conversación con Agustín Ibarrola". op. cit. pàg. 98.

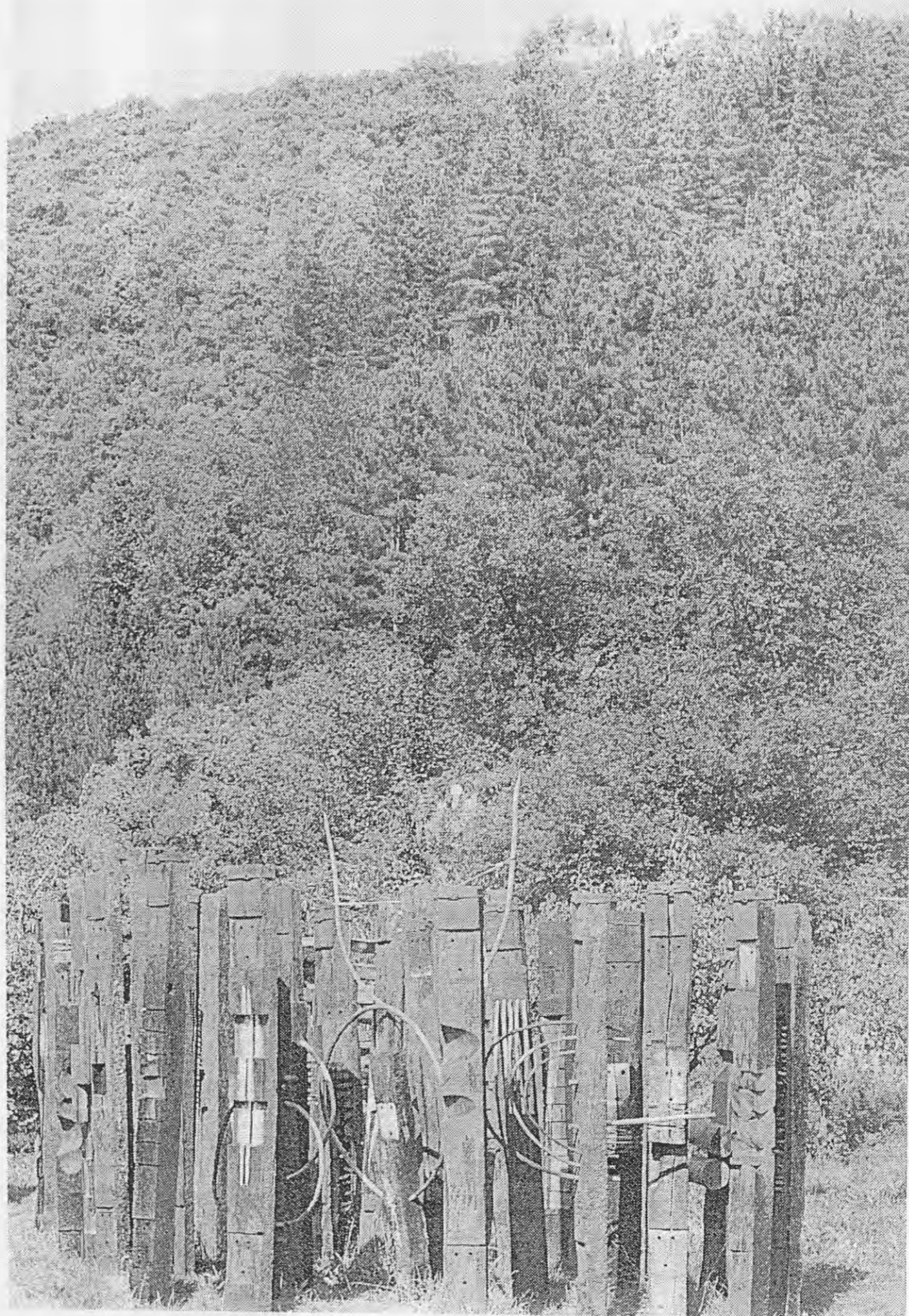
19 - Agustín Ibarrola a FERNÁNDEZ URBINA, Jesús: "Agustín Ibarrola. Vibraciones de la flecha en el bosque". op. cit. pàg. 22.













3. ELS TRONCS.

Les escultures fetes per Ibarrola amb el sentit cilíndric del tronc són poques.

Generalment ha fet servir branques i pals conjuntament amb les travesses, encara que, de vegades, els primers adopten una actitud autònoma perquè s'agrupen entre si.

Ibarrola reuneix pals d'igual longitud, amb feixos de forma cilíndrica, lligant-los amb cordes o introduint-los dins un cistell; si ho fa d'aquesta última forma provoca una modificació de longitud en alguns dels tronquets agrupats.

Els troncs més grans tenen una incisió, en forma de tascó, enmig del recorregut longitudinal. La fusta estreta es deixa al peu del tronc situat verticalment. Una línia negra recorre el tronc de dalt a baix com a eix de simetria.

La majoria de les intervencions sobre la superfície són de poca entitat. Ibarrola tan sols elimina l'escorça ja que vol respectar la forma originària.

En algun cas hi posa color sobre la testa dels pals; com és el cas de l'agrupació realitzada amb el cistell, en què ha pintat de groc els extrems dels tronquets que tenen una longitud diferent.

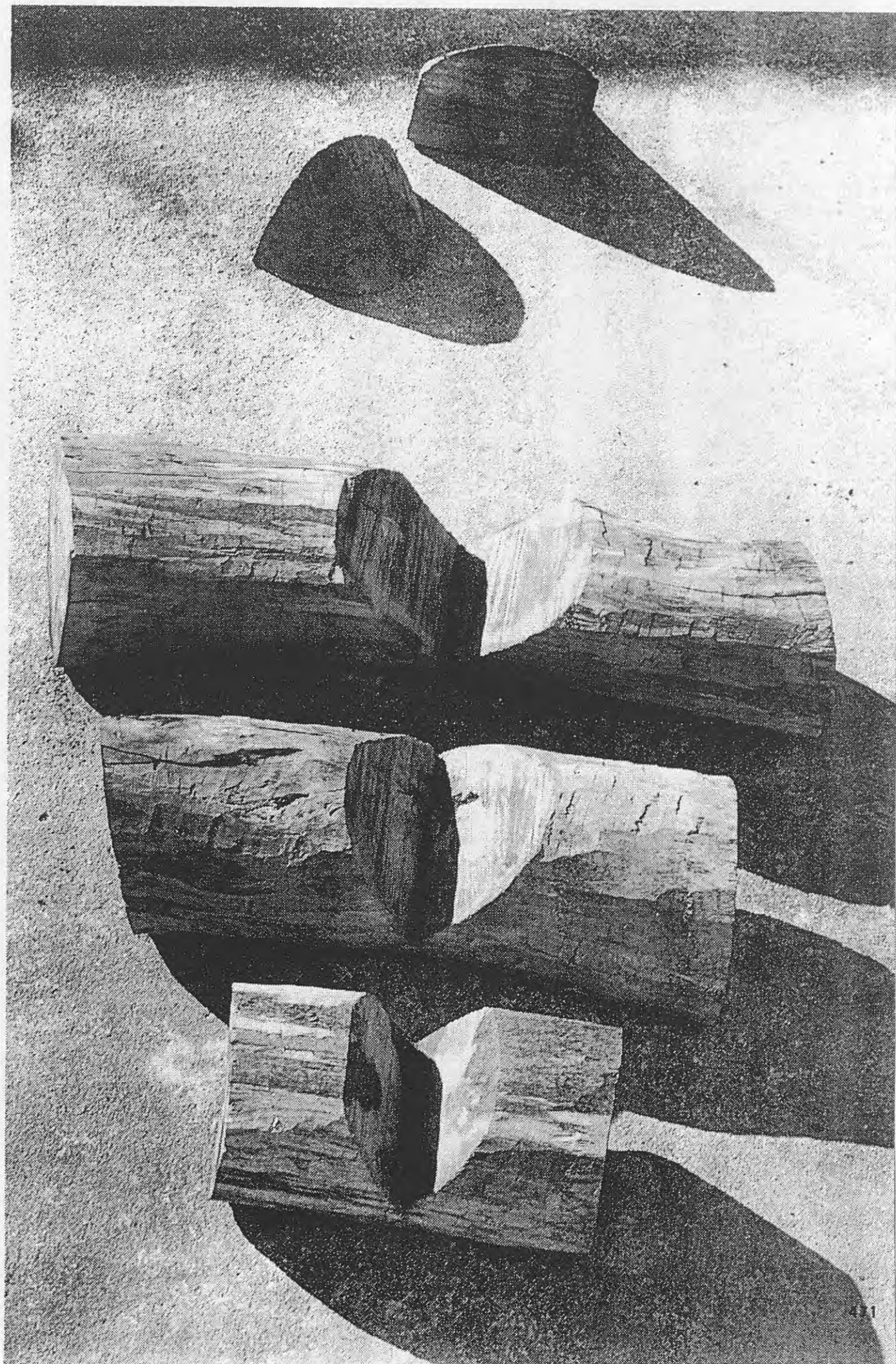
En altres peces, Ibarrola juga amb els bastons i les caixes de cartró, transformant el sentit prismàtic d'aquestes amb talls i deformacions evidenciades per la fusta.

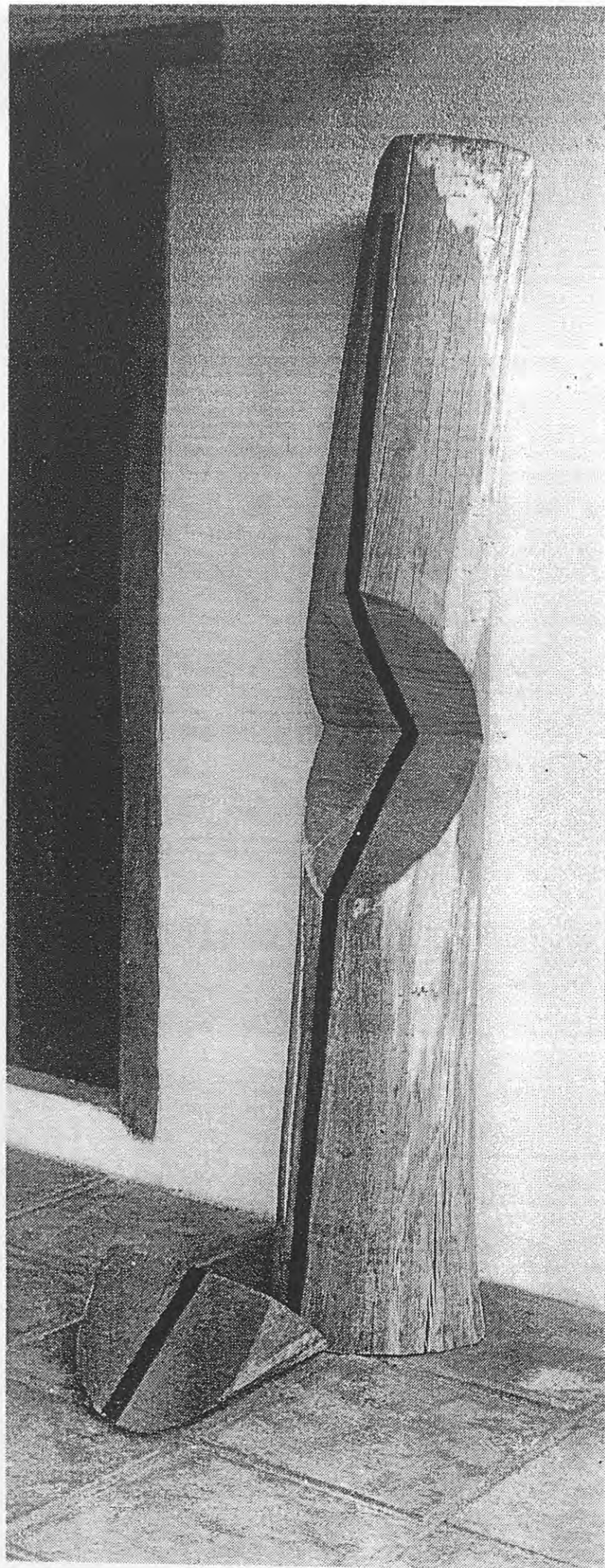
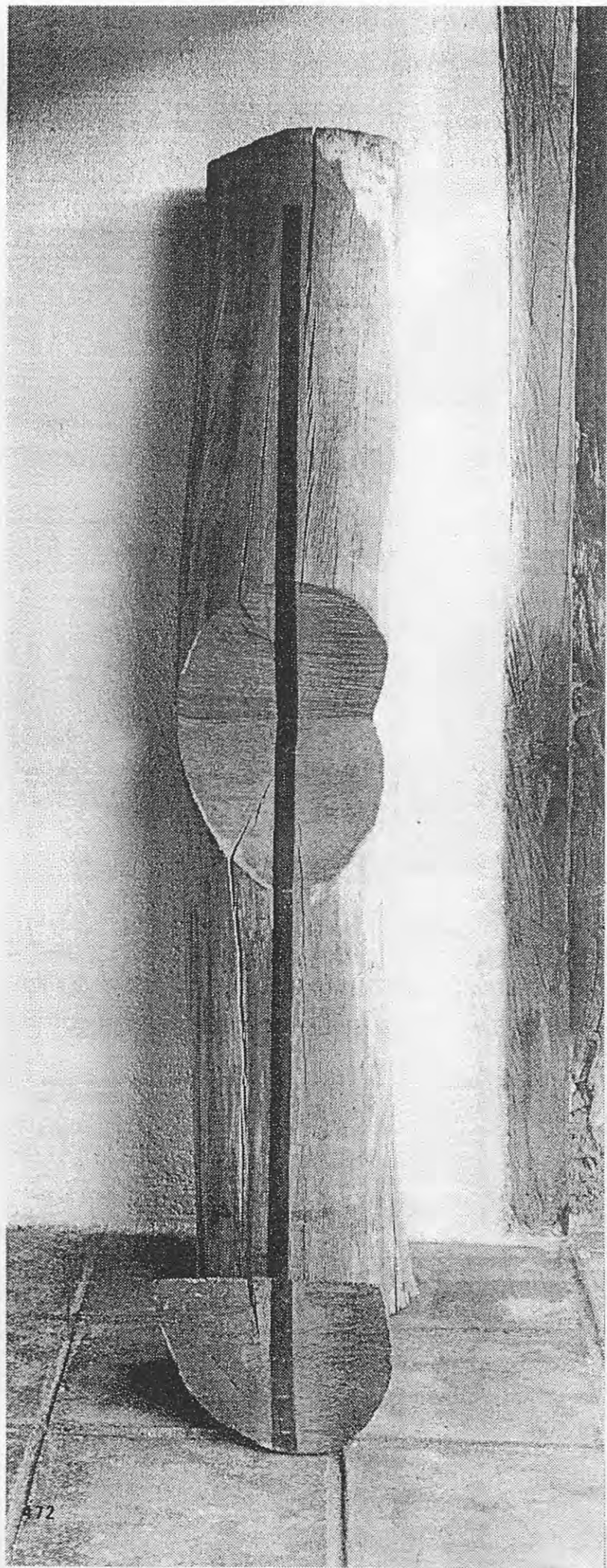
Aquest conjunt té un caire més experimental que el de les travesses, el qual assumeix, pel seu caràcter més espectacular, un to escenogràfic.

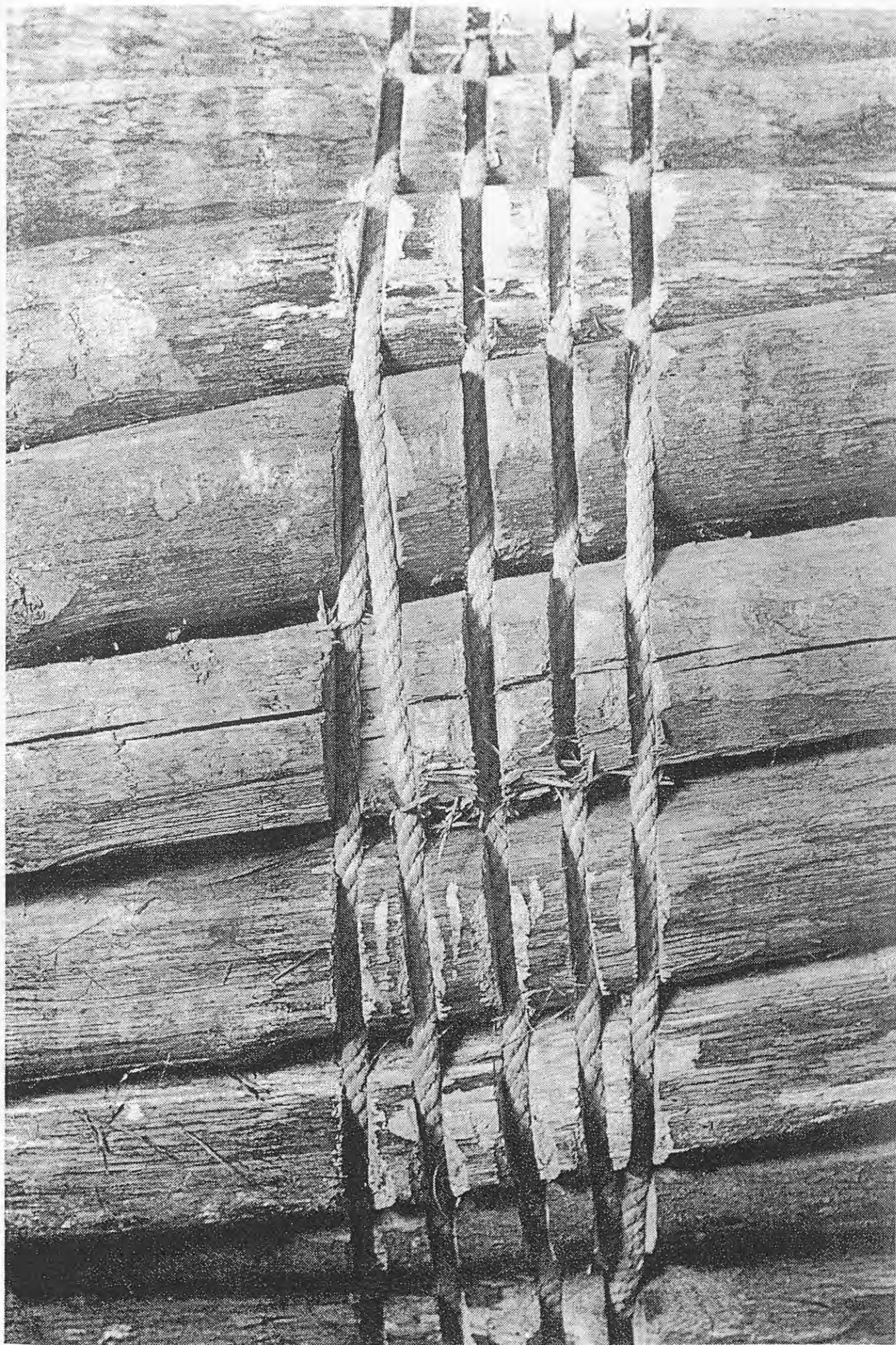


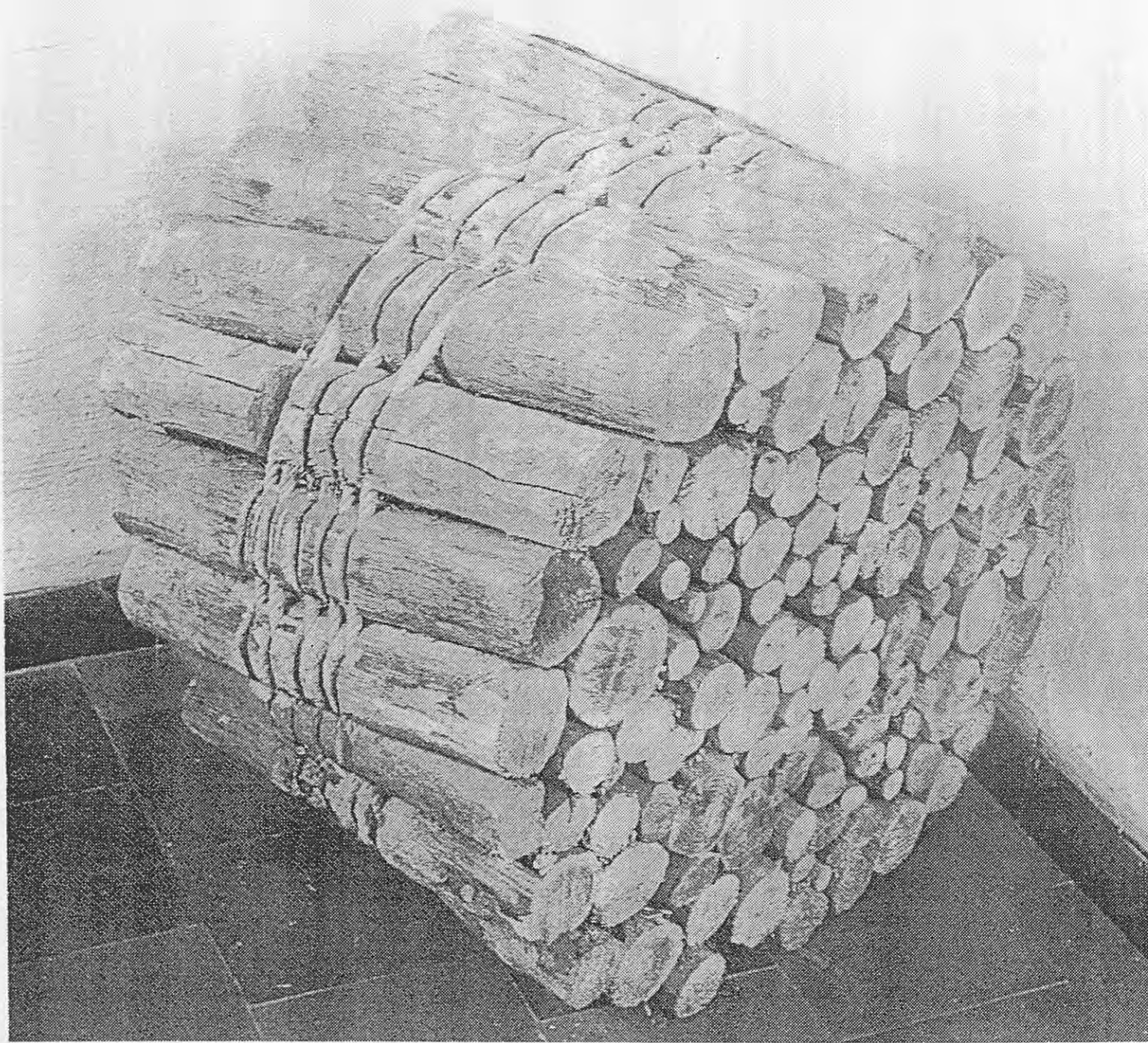
Taller d'Ibarrola, 1988.



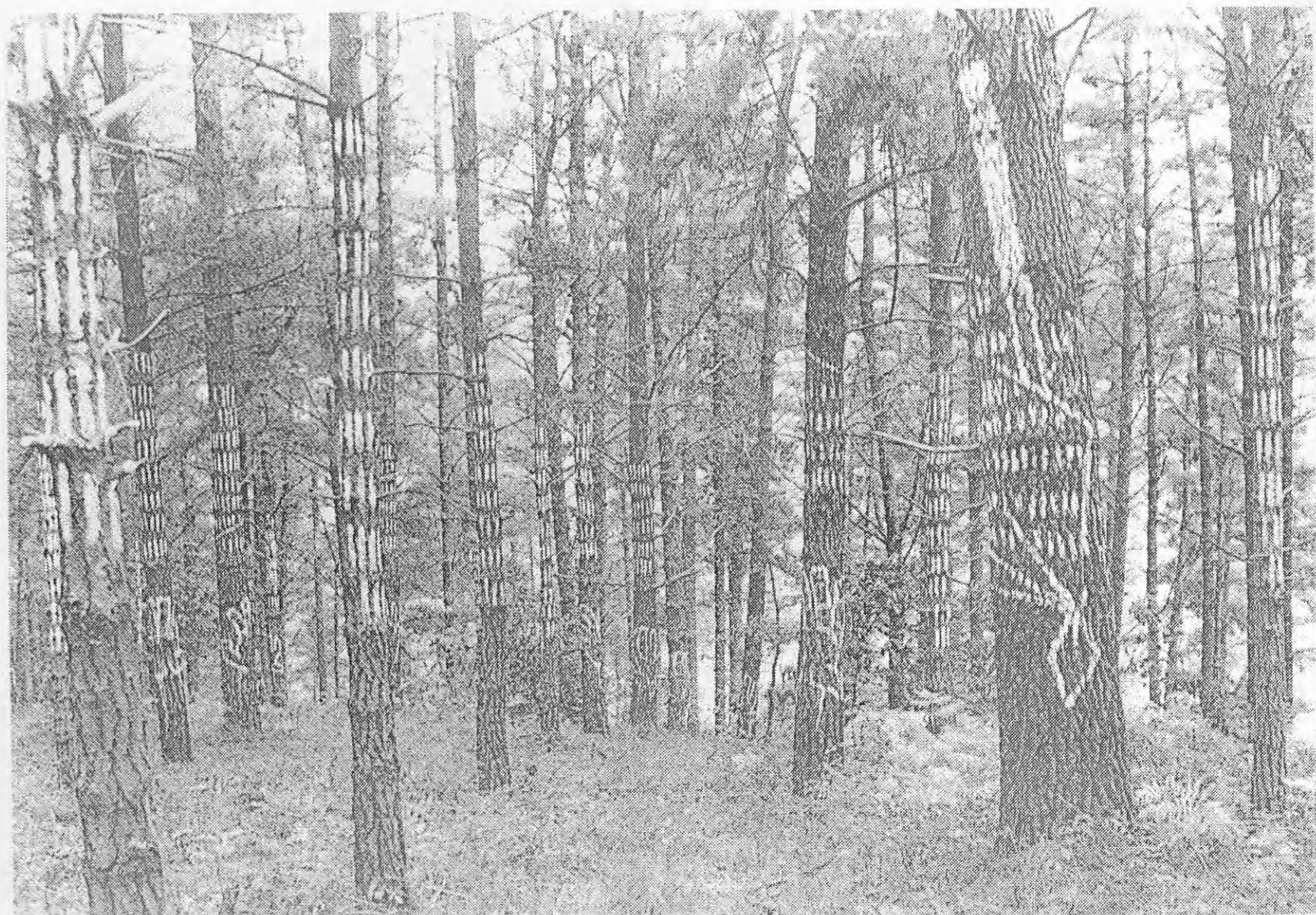












4. EL BOSCO.

Des dels inicis en el món de l'art, Ibarrola ha estat considerat com un muralista, encara que no ha tingut excessives oportunitats per demostrar-ho.

Ha transgredit el mur en la feina realitzada al bosc d'Oma, ha convertit els troncs de la pineda en el nou suport tridimensional.

Ibarrola respecta la textura de l'escorça, l'estructura del tronc, la seva forma, etc. Sols intervé amb la brotxa i el color.

"En el bosque, el artista no altera la forma, no corta ni hiende los troncos; se limita a pintarlos. No sólo por un respeto ecológico, sino porque a sus ojos es lo que le corresponde hacer. Se trata de algo muy distinto a las traviesas. Aquí las maderas son árboles vivos, que habitan en su medio natural." (20).

De totes formes, Ibarrola diu que no intervé en la massa del tronc perquè no pot fer-ho.

"La pena es que no puedo meterle mano al pino! haciendo cavidades, creando espacios nuevos." (21).

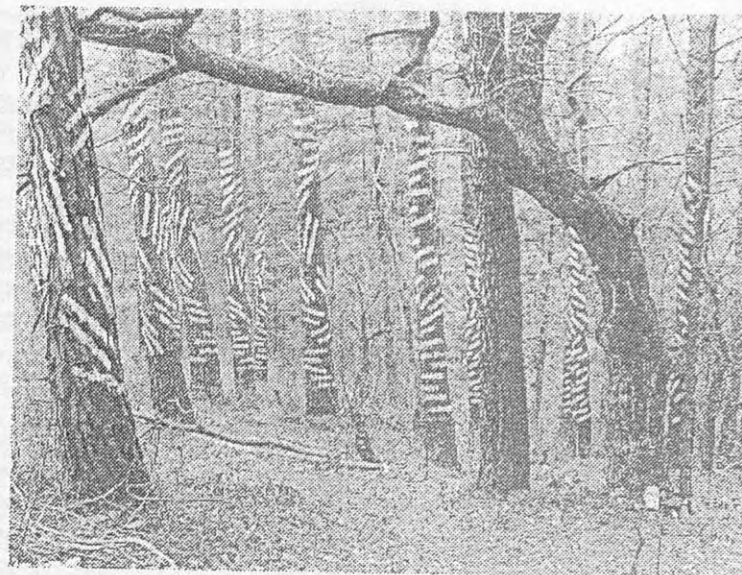
Per a Ibarrola el pi és un producte industrial com la travessa:

"El pino como las traviesas del tren -con las que actualmente trabajo- son productos industriales. Está invadiendo Euskadi de nuevo color y de nueva geometría, y también de naturaleza distinta. Una naturaleza plantada como ejercicios." (22).

I per una altra part, el pi té una vida limitada a causa de les tales freqüents.

L'aspecte més interessant d'aquesta intervenció és el dinamisme que comporta el plantejament espacial. L'espectador, amb el propi moviment, provoca una dinàmica visual respecte al conjunt de les línies, les figures, els ulls i les altres imatges representades en el gran mural mòbil i efímer que és el bosc de pi.

L'aprofitament del bosc és el que ha provocat el nostre interès, quan hem tingut en compte l'ordenació del conjunt dels arbres que Ibarrola ha aprofitat.



20 - CORREDOR MATHEOS, J.: "Los bosques de Ibarrola". op. cit. pàg. 41.

21 - Agustín Ibarrola a FERNÁNDEZ URBINA, Jesús: "Agustín Ibarrola. Vibraciones de la flecha en el bosque". op. cit. pàg. 19.

22 - Agustín Ibarrola a FERNÁNDEZ URBINA, Jesús: "Agustín Ibarrola. Vibraciones de la flecha en el bosque". op. cit. pàg. 18.

A sus 54 años, hay un pequeño sentimiento de rabia -no de abandono- en esta nueva actitud pictórica de Ibarrola, sin cuyo conocimiento es imposible explicar el arte vasco de los últimos 20 años. No es para menos: después de haber recibido todo el castigo del franquismo -tortura, cárcel, quema del caserío, prohibición de su obra-, los nuevos demócratas frustran su actividad creadora. En Euskadi es silenciada su obra, y en el resto del Estado, imposibilitada su proyección de artista vasco.

"Lo del viejo ha estado muy bien", dice, refiriéndose a la polémica suscitada por Jorge Oteiza en Euskadi, "va a sentar un precedente ante la actitud de tantos profesionales de la política que no tienen nada que ver con la cultura, pero que la mangonean a su gusto". Ibarrola ha vivido de una forma emocionada las críticas del escultor vasco ante cómo se está llevando la política cultural en Euskadi. Siempre viejos amigos, a pesar de muchos encontronazos y diferencias de criterio, considera a Oteiza "como a un padre", y no quita ni un ápice a su importancia como impulsor del estudio de la estética vasca. Promovió una reunión de profesores y artistas de la escuela de Bellas Artes de Bilbao para posicionarse con el escultor y fue a su refugio de Alzuza (Navarra) para mostrarle su apoyo y admiración. No es para menos. Agustín Ibarrola sabe bien lo que son los vacíos -los ha sufrido en su propio cuerpo- con que se premia, por parte de los poderes públicos y las instituciones, a sus postulados y a su arte. No obstante, y parodiando a Oteiza, también conoce muy bien que el vacío y el hueco son lugares sagrados para el vasco y para su estética.

Como lo son, en estos momentos, los troncos de los pinos donde Agustín Ibarrola está plasmando unas investigaciones que ya estaban en sus pinturas anteriores, desde el Equipo 57, y que durarán lo que la corteza afronte contra las lluvias, vientos, fríos, calores y vejez. No más de dos años, pero para eso está la memoria histórica de un pueblo.

Casi a diario, acompañado por las recientes ventiscas, por su fiel perro Idefis -"tiene", afirma, "una personalidad bárbara; acabamos siempre riñendo, y cuando se cabrea, se da media vuelta y baja él solito para el caserío"- y por Mari Luz, su compañera y esposa, sube monte arriba a un pinar cercano al valle de Oma. Allí le están esperando brochas, pinceles, pinturas, una escalera artesanal a base de palitroques y un sinfín de pinos que muchas veces se asemejan a las cuerdas de un grandioso órgano de donde sale el llamado sonido del bosque. Hay días donde la niebla llega a medio cuerpo; otros los rayos de una tamizada luz descubren huecos y claridades wagnerianas. Siempre, las gamas verdes, los frescos olores del pino y la sensación -por muy solo que esté uno- de que hay alguien más. Podría ser el antiguo cazador del paleolítico. Es un lugar sagrado, bajo la atenta mirada de las cuevas de Santimamiñe, donde se han encontrado los vestigios de civilización más ancestrales de este pueblo milenario. Agustín ha escogido con gusto su lugar de trabajo y su morada.

Mari Luz -implicada, como en tantas ocasiones, en su obra- ha puesto un poco de orden en el bosque pictórico de Agustín. Ella fue la que pidió permiso al aldeano propietario de los pinares, porque lo que es él estaba dispuesto a pintar sin más. Ahora ya ha salido de los terrenos en los que pidió consentimiento. Se ha enfrascado en su creación artística, y, como el antiguo cazador vasco, no tiene centro. "Su centro es", como dice Oteiza, "el de los animales que tiene que cazar, el de sus enemigos. El vasco no es egocéntrico". De esta forma Agustín no para de moverse, de girar, de buscar dentro de los diferentes ámbitos de los pinares. Busca su pieza, su creación. Muchas de las cuales tienen una dimensión de profundidad de más de 100 metros.

Su trabajo está lejos de la frivolidad. "Mira, yo, evidentemente y en primer lugar, no pinto estas obras para venderlas. Hago un trabajo de investigación, cuyo único beneficio es el descubrimiento de una serie de cuestiones que yo me planteo, y que parte de ellas son la profundización de lo que he venido haciendo en mi pintura: la estructura geométrica, lingüística y colorista del pino de Euskadi. Es bien conocida toda la parte sociológica que he visto en la relación entre la transformación de la economía de autoconsumo del caserío y otra cosa, que yo llamo la invasión del pino. Esto ha cambiado la noción del color y la noción geométrica del paisaje. Y ahora, al trabajar en los troncos de los pinos, lo que en realidad ejecuto es como grandes murales que no tienen un plano. Trabajo la tridimensión con respecto a la bidimensión, y buscar esta unidad es recuperar, no sé, un concepto del espacio real en la pintura".

Ante la pregunta de si esta nueva producción artística no choca con la imagen del pintor donde sus cuadros son invadidos por múltiples marchas y manifestaciones obreras, Agustín señala: "Lo que pasa es que a mí se me conoce en este país como un especialista de la lucha obrera, y, efectivamente, yo estoy muy orgulloso de haber intentado reflejar no sólo la lucha obrera, sino el pensamiento propio que genera dicha clase social como nuevo modelo de sociedad y cultura. Pero eso implica precisamente a donde estoy llegando: quiero profundizar e intentar cons-

truir la nueva cultura del Euskadi industrial. ¡Y es que el pino es un producto industrial!", suelta una fuerte carcajada, mientras no para de mover los brazos. "No es precisamente ni el roble, ni la haya, ni la encina, ni el madroño. No, no. El pino, como las traviesas de tren -con las que actualmente también trabajo-, son productos industriales. Está invadiendo Euskadi de nuevo color y de nueva geometría, y también de naturaleza distinta. Una naturaleza plantada como ejércitos".

Ibarrola ve pinos por todas las partes, y no es para menos: la mitad de la superficie del País Vasco lo atestigua. "Quiero dejar bien claro que no hago apología del pino, ni mucho menos. Yo, sencillamente, trato de producirme estéticamente, y quizá contradictoriamente, porque soy ecologista y el pino no me gusta nada. Pero parte de las claves de la estética de mi presente están en él. Pues, bueno, hay que dar testimonio, por supuesto crítico, viviendo en nuestra realidad. Es una especie de nueva naturaleza impuesta que está ahogando a la vieja. Hay que constatar estas dos realidades".

Agustín, acompañado por su mujer, viaja habitualmente desde hace años por el interior del bosque, intentando reconstruir el pasado del pueblo vasco desde el presente. En las faldas de Santimamiñe ha penetrado en cuevas, ha encontrado utensilios de antiguas civilizaciones. En estas visitas ha estudiado el ámbito de los pinos, sugiriéndole una serie de ideas que, a lo largo de muchos años, ha ido plasmando en pequeños bocetos y proyectos en el estudio del caserío. Es su sistema de trabajo, que, incluso una vez concluido, al trasladarse por el bosque puede ser alterado. El ámbito, en su opinión, es primordial. "La creación de ámbitos es muy propia del artista vasco. Bueno, ten en cuenta que para nosotros -algo que ya Oteiza ha expresado en relación al cromlech, bajo un concepto metafísico y religioso-, y para hombres como yo, que no tienen nada de metafísico, el mundo de la naturaleza, según esté de luz, de espacio abierto-cerrado, tiene la virtualidad de recuperar una memoria que en el aldeano está siempre presente, desde el paleolítico hasta nuestros días. Los claros, para tener sus animales de pasto; la plantación de árboles de hoja perenne, para protección; la orientación de los caseríos... Todo esto sugiere cantidad de cosas a un artista, que tiene que construir sus ideas y su estética en esta dimensión que da la naturaleza".

Uno, al observar las pinturas de Ibarrola en los troncos de los árboles, no puede menos que imaginarse la reacción del excursionista, o simplemente del amante de los paseos por la naturaleza, ante los signos y figuras que nos trasladan a civilizaciones ancestrales. Se podrá volver mico analizando los juegos de las rectas en superficies curvas, de los planos y contraplanos; vera cómo, de pronto, es observado por cientos de ojos -unos, de mala uva; otros de color amarillo, feos, tristes, irónicos-; se percibirá de que, según sea su punto de observación, dos pinos producen un beso amoroso y carnal, o que, en un instante, el zigzag de un rayo fulmina su mochila. Incluso fruncirá el ceño y se preguntará si esas figuras estilizadas, subiendo por la ladera, no son restos petrificados de antiguos pobladores. Lo que está claro es que el bocado se lo tendrá que comer en otro paraje. Este es un lugar sagrado, y le tiene más cuenta respetarlo. Son las vibraciones de la flecha en el bosque (azkon dardarak).

En lo referente a la titulación de sus obras, "yo le voy poniendo a cada una de ellas un título que sólo sirve para mí". Así aparecen "La línea bidimensional", "El rayo dentro de los pinos", "Unidad cóncavo-convexa", "El beso", "Los ojos"... Está en contra de las etiquetas y de las definiciones, utilizando apreciaciones de ismos ya ancladas en el umbral del arte contemporáneo. Hay que ver lo que uno sabe ver. Detrás está todo el trabajo de una investigación estética enraizada en testigos tan importantes como la multitud de ojos que observan desde la corteza de los pinos. "El ojo, para mí, es la naturaleza, la vida, y que es como el presente; bueno, de una historia milenaria y de una historia reciente. Es el principio del tótem, y si algo puede recordar es a los testigos, a las máscaras, a los códigos que hacía el hombre del paleolítico marcando su territorio y sus costumbres y tradiciones a otras tribus". Hay ritmos que parten de la horizontalidad y se convierten en verticales; hay movimientos de masas, corriendo por el bosque, que parecen salidos de los lienzos de sus cuadros figuristas de épocas anteriores, donde era necesario acudir a Ibarrola para comprender todo el movimiento de liberación nacional y de lucha obrera sufrido por este país en general, y por Euskadi en particular. En el rayo, es el zigzag como signo, recuperando la idea de la dimensión, trayendo los pinos que están a 60 metros de profundidad al mismo nivel que el que está en primer término. No descarta la posibilidad de utilizar telas, cuerdas o papeles en sus composiciones, y exclama sonriendo: "¡la pena es que no puedo meterle mano al pino!, haciendo cavidades, creando espacios nuevos".

Es la hora de comer. Como todos los días en que las clases de la escuela de Bellas Artes de Bilbao le han dejado libre, Agustín ha bajado del monte derrotado. No sólo ha tenido que pintar, sino también cortar la maleza de helechos, pelearse con su perro Idefis, subir y bajar

por la artesanal escalera, acercarse y alejarse de sus imágenes en los troncos. Mari Luz anda tapando y destapando cacerolas en la cocina-amplia sala de estar del caserío. Oteiza -otra vez- afirma que sus esculturas son latas vacías de alimentación que le han alimentado a él. A Agustín también su obra le ha nutrido; pero dentro de esta, Mari Luz ha sido una pieza clave en el apoyo para la creación de ese hombre libre y sensible, que es la consecuencia última del arte contemporáneo.

El caserío donde habita el matrimonio Ibarrola, a 40 Km. de Bilbao, no podía ser de otro modo, es una amable obra artística. Está situado en un valle privilegiado, Oma, junto a los últimos lugares -quién sabe si todavía no persisten muchos- de aquellarres del País Vasco. En las faldas de Santimamiñe, vecino a la histórica ciudad de Guernica y solidario con el estuario más fértil de Euskadi, la ría de Mundaca. Sus moradores no pasan de 100. Entre ellos se han ido uniendo en matrimonio, mientras uno de los vecinos ha venido, hasta hace bien poco, fabricando las cajas de muertos. Siempre tenía una preparada, y cuando quería gastar una broma pesada hacía llamar a algún familiar lejano, al que recibía con cara compungida dentro del ataud de madera. El valle ha podido salvar su intimidad, en buena medida, por la inexistencia en su territorio de bar, taberna o santuario semejante. Pero los pinos no perdonan, y están cercandando -"ahogando", afirma Ibarrola- una naturaleza milenaria.

En la entrada de la casa, en un perfecto desorden, se apila un buen número de traviesas de madera, de las que han servido para aguantar el paso del tren. Agustín lleva varios años trabajando con ellas, creando verdaderos murales. La parte posterior del caserío parece el microcosmos de una antigua civilización: paredes de purpurina, rojo y azul que recogen los destellos de la luna; argitxaiolas; árboles secos que antes que cortarlos se les ha convertido en esculturas totémicas. Aun cuando el valle, en muchas ocasiones, es algo sombrío, Ibarrola no tiene cuidado: en su huerta está atrapado el sol. "Mira, ese monte es el Illurtzar. Casi deja descubrir su significado, como la larga noche, la larga oscuridad. Porque por ahí sale el sol, y, entonces, entre un grupo de traviesas, lo que he hecho ha sido trabajarlas de tal manera que se reconstruye una sola, además pintada en el interior de amarillo. He hecho una trampa al sol, y lo atrapo, igual que los viejos cazadores del neolítico hacían trampas para cazar. Y lo tengo ahí, entre las traviesas. Es decir, que la traviesa es algo que se puede dimensionar, más allá de su propio ámbito industrial y de su condición de traviesa, porque he hecho un cromlech. Un lugar sagrado, el templo del sol". Sonríe como sólo pueden hacerlo los artistas con sensibilidad o los niños. Él sabe que tiene el sol atrapado y no puede menos que estar gozoso.

La idea de trabajar con la madera le llevó, de una forma casual, a encontrarse con el mundo de la traviesa. "Sí, mira, Mari Luz, como habla mucho de mí", y la sonrisa vuelve a dibujarse en su rostro, "habló con una chica que está casada con un hombre, Javier Pascual Zulueta, que tiene un cargo en la Renfe. Esta chica dijo: 'Pues sí. Mi marido tiene maderas, traviesas viejas. Dile a tu marido a ver si le apetece trabajar con estas maderas'. ¡Cuando me dijeron que me podían proporcionar traviesas, con sus tornillos, sus placas de hierro... Pues sí esto es lo que más directamente conecta con la temática obrera mía!. A fin de cuentas, yo había llegado casi a convertir a mis obreros en tornillos, máquinas, en algo ya totémico en sí mismo. Que eran una decantación de todos los elementos del entorno que rodean al obrero, y, entonces, esto era una prolongación".

Las altas paredes del caserío acogen, como un elemento más, múltiples traviesas, "nuevos materiales con los que es posible reconstruir, con mucho vigor y con mucha fuerza, toda la historia de la humanidad". "Esto además nos lleva a considerarnos más universales, menos europeos, menos occidentales, en nuestra experiencia estética, para retomar las culturales nacionales de aquellos pueblos que en otros tiempos fueron considerados como menores".

Diagonalidades, parabóides, hiperbólicas; frente al hueco, el volumen; positivos y negativos, sinfonías de líneas, juegos de tornillos... Todo envuelto en un fuerte olor, que le da más personalidad a la traviesa. Que llegan a pesar 80 kilos; que han visto pasar mucha historia, toda la del tren; que han estado sometidas a la acción de los vientos, a los calores, a los fríos; "que han visto pasar a toda esa gente".

En estos momentos parece que se vislumbra la posibilidad, aunque sea mínima, de acoger en la memoria presente de la sociedad vasca unos de los murales de Agustín Ibarrola. La dirección de Renfe en la zona norte ha aprobado y acogido con agrado la realización de un proyecto de mural de traviesas para el vestíbulo de la estación de Bilbao, aun cuando todavía falta el visto bueno de Madrid. "El ámbito espacial", dice Agustín, "da mucho juego. Es dentro del entorno de las escaleras mecánicas. Tú vas viendo el movimiento de las líneas al subir y bajar las escaleras. Y se van moviendo alcanzando todas las posiciones posibles. Desde el estatismo de ser todas rectas, a ir curvándose unas en relación con las otras de manera permanente, y eso puede resultar muy espectacular. Adquiere la visión de algo atávico, totémico". Para Ibarrola está claro no solamente el ámbito de este mural, sino la cultura y sociedad a la que va dirigido. "Este material de las traviesas, evidentemente, no puede utilizarse lo mismo en Sevilla que en Bilbao. ¿Por qué?. Porque yo parto de una cultura absolutamente distinta, de toda una manera de concebir la estética desde lo vasco, desde el pueblo vasco, e incluso desde unas relaciones industriales que otras regiones de España no tienen. Entonces, para mí, se carga de unos acentos especiales. Está la txalaparta -atávico instrumento para comunicarse entre los valles por medio de sonidos con la madera-, para mí, en el material de la traviesa, con los tornillos, hierros. Sin embargo, para otro, pues no. Ahí está la fusión de la cultura nacional. Para unos, están los óxidos, los hollines, la humedad; para otros, lo brillante, lo purpúreo".

Agustín Ibarrola, militante del Partido Comunista de Euskadi durante mucho tiempo, lo abandonó al realizarse la fusión de un sector comunista con Euskadiko Ezkerra. Seis años y medio, en dos periodos diferentes, de cárcel. Libertad vigilada durante todo el franquismo. Prohibición de obra artística. Separación de la familia. Tortura. Quema del caserío, con documentos y obras. Luchador por conseguir el renacimiento del arte vasco. Ilusionado con el funcionamiento de la escuela vasca. Presencia en todos los proyectos vanguardistas del arte vasco. Sigue pensando que "la cultura es militancia en la vida" y que "el mundo de la cultura, sin actitud crítica, sin actitud ideologizante, no se entiende". Después de sufrir el castigo del franquismo por luchar contra él, resulta que le invitan a menos exposiciones que durante la época dictatorial. Es un artista molesto, por seguir trabajando e investigando sin caer en complacencias simples con el poder o con el entramado consumista de las galerías. No le pasa solamente a él. Ahí está el caso de Oteiza, que por su edad es más elocuente, si cabe.

No obstante, sigue grabando, pintando en lienzo, trabajando con las traviesas, investigando espacios con los troncos de los pinos, escribiendo sobre estética vasca e intentando formar -con la oposición de muchos y el apoyo de pocos- un ciudadano nuevo en la escuela de Bellas Artes de Bilbao.

Considera que "hoy el artista no tenía por qué tener, como único lugar desde donde mostrar su obra, instituciones privadas o comerciales. Tendría que tener instituciones de carácter público, museos o lo que sea, en las que poder mostrar obra importante". También recuerda que "Euskadi, no lo olvidemos, es la primera potencia internacional en arte. No es una afirmación gratuita. No sólo está Chillida. Hay un montón de escultores y pintores en su misma dimensión, y el caso de Oteiza es preocupante. Nuestro pueblo no se entera, y los que gobiernan harían muy bien en darse cuenta de esto". Igualmente señala que "el crítico de arte tendría que tener la costumbre de investigar dónde están los creadores e ir a sus estudios. Porque lo demás es crónica de sociedad mejor o peor hecha. Lo mismo dentro del mundo de la enseñanza, donde los artistas debemos exigir que sea una plataforma donde conectar la creatividad de ayer y de hoy con el ciudadano".

Al abandonar el caserío, las traviesas siguen vigilantes como testigos totémicos del tiempo. Uno las identifica también como productos de la tan traída y llevada reconversión industrial. ¿Dye, Agustín, parece que estuvieses trabajando con la reconversión industrial?. "Sí, sí, la reconversión industrial, ja, ja, ja. Hombre, ¡coño!, el artista es un parado histórico. No es una invención contemporánea. No hemos tenido ni derecho a vejez, ni a seguridad social, ni a nada. Somos algo marginado o endiosado, pero no de una forma colegiada".