

jose angel  
lasa

-z

-h

claustro de la iglesia  
de San Francisco  
// bermeo

-tik

-rantz

11.05.2024

30.09.2024

**“-n, -z, -tik, -rantz”** son sufijos del euskara. Por definición los sufijos son unidades mínimas de significado que se colocan al final de una palabra y le aportan algún matiz de sentido.

Recurrir a sufijos para referirme a una exposición tiene que ver con una forma de entender la escultura, como construcción cultural que aporta matiz de sentido a la realidad.



pájaros errantes  
se han posado  
en la ventana  
en la frontera entre la  
luz y la sombra  
como pájaros errantes  
la luz y la sombra  
se han posado  
en la ventana

## Sin modelo

Txomin Lasa

“Debemos tener claro qué entendemos por naturaleza”, insistía el artista Giuseppe Penone en una entrevista con William Furlong. “A menudo, cuando hablamos de naturaleza estamos pensando en algo que queda fuera de las actividades del hombre, y cuando definimos la labor del hombre, suele ser en términos que se refieren a lo urbano. El repliegue natural se ve sólo como eso, como otra cosa”. Claro que, en el nuevo ecosistema que se replegaba alrededor del artista y de su trabajo en la década de los 60, las líneas divisorias entre lo natural y lo humano, lo salvaje y lo civilizado, parecían cada vez más arbitrarias y extrañas, cada vez menos útiles para entender lo que ocurría en el mundo. El ecosistema de una Italia de posguerra, que abandonaba drásticamente y en masa cierta identidad rural en pos de convertirse en una potencia industrial para la segunda mitad del siglo pasado, la habitaban ahora árboles, máquinas y minerales por igual. Materiales que se convertirían para Penone en igualmente susceptibles, sin distinciones a priori, de formar parte de un mismo proceso de trabajo.

Probablemente por su particular contexto nacional, resultaba todavía difícil liberar al utopismo de la tecnología industrial de cierta sombra fascista; al fin y al cabo, la experiencia de la vanguardia futurista seguía demasiado presente. Además, para Penone y sus amigos el imaginario visual que nacía con los principios de producción industrial homogéneo quedaba encarnado, en gran medida, en el minimalismo y el arte pop de los años 60. Frente a estas tendencias globales había que responder con una búsqueda de la expresividad artística en lo concreto y lo local, había que trabajar con las sensaciones y recuerdos que eran capaces de portar una rama de árbol, una lechuga, un caballo, o unas luces de neón. Pero, por otro lado, los artistas asociados a aquel movimiento povera (“pobre”) tampoco parecían querer abrazar bucólicamente los valores de la artesanía como una salvación ante las nuevas formas de trabajo industrial. Más bien, realizarían su particular crítica a la homogeneización de la sociedad del espectáculo bajo una estrategia de visibilización de las contradicciones del propio sistema —por ejemplo, con piezas que ponían en diálogo elementos contrapuestos o, para ser más exactos, significantes cargados de significados contrapuestos.

Recordemos, por ejemplo, las Tapetto Natura (“alfombras naturales”) de Piero

Gilardi: unas alfombras rectangulares cuyas superficies representan de forma hiperrealista el suelo de un bosque o de una orilla pedregosa, con sus guijarros, hojas y ramas rotas, todos reproducidos con espuma de poliuretano. La obra bien podría ser un agudo comentario sobre la condición de lo “natural” en tiempos postindustriales, mercantilizable y, a la vez, inefable; un simulacro. Quizás no se trataba, por tanto, de un arte que quería asir un radical Otro a los condicionantes culturales de su presente, donde eso Otro fuera lo virgen, lo inocente, lo verdadero, lo natural... y que encontrara su manifestación bien en los materiales usados, bien en la pureza de sus formas, o bien en su forma de trabajar. Es posible que hubiera cierto pesimismo posmoderno en todo aquello, porque la conclusión de Penone sobre la noción de naturaleza era la siguiente: “en Europa no tenemos una naturaleza que sea realmente naturaleza, tenemos una naturaleza que es producto del hombre”.

Por un lado, estaban la mecanización del trabajo a niveles insospechados, junto con el nacimiento de lo que los sociólogos empezaban a llamar “sociedad de consumo”; una serie de procesos socioeconómicos que acarrearaban la sensación de que el ser humano se “alienaba” o “cosificaba” a una velocidad exponencial (he ahí el marxismo, el existencialismo o el feminismo del siglo pasado como filones críticos ante estos procesos). Por otro lado, la “cosificación” humana encontraba un irónico reverso en nuevas cosmovisiones y relatos científicos que proponían atribuir características tradicionalmente humanas al “reino de la necesidad”, hasta entonces mero objeto de explotación humana: el mundo. Si pensamos en la hipótesis Gaia de James Lovelock y Lynn Margulis, que hoy goza de gran popularidad por las renovadas sensibilidades ecologistas, se proponía entender la tierra como un entramado de procesos imbricados con capacidad de autorregularse ella misma —en definitiva, una cosmovisión donde el planeta sería un cuerpo de acción, y el ser humano un órgano más de ese cuerpo, pero no una fuente de negación—. En parte, todo eso hacía que los dualismos occidentales clásicos como sujeto/objeto, cultura/natura, se volvieran cada vez más cuestionables... ¿cómo podríamos aclarar la pregunta inicial de Penone? A saber, si la naturaleza ya no podía entenderse como algo diferente a nosotros, ¿cómo entenderla?

La naturaleza se entiende de muchas maneras. Entre tantas acepciones, decimos que pertenece a la naturaleza de algo que es propio o esencial, condición indispensable de su ser. Por eso, es natural que la silla sirva para sentarse, de

tal forma que un mueble de cuatro patas que no estuviera concebido, o no fuera usado con tal fin, difícilmente sería una silla. Por otro lado, el término naturaleza también se usa como sinónimo de realidad, entendida ésta como “conjunto de todo lo que existe”. Dicho así, el uso de una misma palabra para designar significados tan aparentemente distintos podría parecer algo extraño, cuanto menos accidental. Persiste, sin embargo, la idea de que estos significados no comparten arbitrariamente el mismo signo, sino que en el fondo se encuentran vinculados de un modo necesario y profundo. Quizás éste no sea más que un prejuicio, producto de las coordenadas conceptuales de la particular tradición metafísica que condiciona nuestro lenguaje. En tal caso, sería un prejuicio que convendría no pasar por alto.

Encontramos la misma confluencia de significados en la palabra griega ousía (οὐσία), que más que como “naturaleza” suele traducirse como “substancia” o “esencia” (lat. substantia o essentia). Derivada de una sustantivación del vocablo griego ón (ὄν), participio del verbo ser o eînai (εἶναι), ousía se podría traducir como “lo que es” o, directamente, “realidad”. Las primeras referencias al pensamiento de los filósofos presocráticos se valían de dicho concepto para designar el principio fundamental del cosmos, el substrato de todas las cosas, aquello que es tanto origen como sustento metafísico de lo existente (por ejemplo el agua para Tales de Mileto). Aun así, ya en el griego arcaico el término ousía identificaba también “algo propio”, como podía ser un terreno, una casa, una barca... aquello que le pertenece a uno como propio. De forma más clara, a partir de un poema de Parménides y especialmente de Platón, la ousía sería entendida como “lo que es propio del ser”, o “ser para sí mismo”. En otras palabras, aquello que responde a la pregunta por la esencia de algo, al “¿qué es?” de ese algo. Si tomamos por caso un concepto como el de “silla”, su ousía no sería más que el predicado común a toda silla singular: lo que comparten todas ellas, lo que permanece igual frente a todo atributo cambiante. Frente a la propiedad accidental, que se encuentra sumido en un perpetuo movimiento de agregación y disgregación, en un estado de precariedad entre el estar y no estar, lo natural (la ousía) se definiría entonces como lo que permanece igual a sí mismo en el tiempo.

Fue a partir de este dualismo que Platón trató de elaborar su teoría de las “Formas” o las “Ideas”. Supongamos que una escultura es bella. Una lectura platónica supondría que dicha belleza no nace del encuentro con la escultura, entendida como pieza particular; su belleza se debería, más bien, a que la distribución de la materia en el espacio participa de una forma preexistente de Belleza, siendo la pieza un mero caso de instanciación

de unos principios inmutables. La obra se encontraría en una relación de dependencia con el modelo de Belleza, independiente ésta de las cualidades materiales accidentales de cualquier cuerpo. Lo mismo podría decirse, según Platón, de las cosas verdaderas (que participan de la forma de Verdad) o las cosas justas (que participan de la forma de Justicia). En la medida en que el reino de las formas eternas lo encontramos de forma más palpable en campos como la geometría, no es extraño que la abstracción pictórica del siglo XX haya sido entendida en clave platónica; de ahí, por ejemplo, el interés de figuras como Malevich, Kandinsky o Mondrian por la Teosofía, que sostenía (entre otras creencias) que el hombre evoluciona de los estados físicos a los espirituales en una serie de etapas que pueden evocarse mediante formas geométricas eternas.

Tomemos ahora el ejemplo de la cruz: una idea abstracta, una figura geométrica formada por dos líneas que se atraviesan o se cortan perpendicularmente. La cruz adquiere cuerpo en casos concretos, en construcciones materiales de dos líneas perpendiculares que sirven, por ejemplo, para colgar algo. José Angel me habla de artilugios en forma de cruz muy frecuentes en el entorno rural y marinero de Bermeo; por otro lado, la iconografía cristiana está plagada de ejemplos en los que la cruz se ha usado para colgar cuerpos humanos. El dualismo platónico establece una suerte de distinción metafísica y jerárquica entre la cruz abstracta (simbólica) y la cruz material, de modo que la segunda participa de la primera como copia degenerada. Me atrevería a decir que incluso ha habido intentos de representar artísticamente tal distinción. ¿Acaso en la iconografía cristiana no encontramos este conflicto platónico traducido en términos del alma y carne?

En la historia del arte cristiano parece darse la necesidad de representar pictóricamente la cruz de Jesucristo y la de los dos ladrones bajo principios claramente distinguibles. Esto se suele apreciar bien, por ejemplo, en las pinturas de crucifixiones del renacentista Antonello de Massina (siglo XV) o del neerlandés Maerten van Heemskerck (siglo XVI). Sus cruces de Cristo se erigen desde el suelo, colocadas perpendicularmente, y con las medidas exactas que encajen armoniosamente con las extremidades extendidas del Mesías. Huelga decir que nunca un cuerpo humano fue tan sereno e imperturbable frente a la tortura. Los pintores lo sabían, tal y como sugiere el historiador de arte Michael B. Bermack; según él, para muchos artistas que vivieron tiempos en los se exhibían diferentes métodos de tortura como espectáculo público, la representación de los dos ladrones suponía una oportunidad para plasmar y analizar las estridentes posturas que toma un cuerpo llevado al límite del dolor.



En gran medida, la relación que existía entre los ladrones y el rey de los judíos era directamente análoga a la que se daba entre sus representaciones. En contraposición con la cruz de Cristo, las cruces (si es que se les pueden llamar así) de aquellos ladrones se pintaban a veces como árboles in situ con sus ramas podadas, o como dos troncos atados de la manera que fuera con tal de cumplieran con su función. A sus sinuosas ramas sin pulir se ataban las extremidades de los ladrones, obligando a sus articulaciones a que se contorsionasen de maneras insospechadas. Mientras la cruz central, geométrica y abstracta, cumplía con su función simbólica manteniéndose de pie en un equilibrio eterno, los árboles o formaciones de madera de los ladrones solo podían participar del modelo central como meras copias amorfas, imbuidas de materia y pecado, destinadas a caerse tarde o temprano.

Aunque los platonistas no se pongan de acuerdo acerca del alcance de su teoría de las Formas, cabe preguntarse si para Platón sólo había Formas de una pequeña gama de propiedades abstractas (igualdad, justicia, belleza...), o si, como encontramos en el libro X de la República, existía algo así como la idea de Cama. ¿También las camas participaban de una suerte de modelo abstracto de cama? En el diálogo del Parménides estos problemas se planteaban de forma aún más radical: si lo real o lo natural estuviera participando de formas modélicas, ¿qué pasaría con todas aquellas cosas de nuestro entorno que, casi por su propia naturaleza, parecen resistirse a encajar dentro de cualquier molde? Así le preguntaba Parménides a Sócrates:

—Y en lo que concierne a estas cosas que podrían parecer ridículas, tales como pelo, barro y basura, y cualquier otra de los más despreciable y sin ninguna importancia, ¿también dudas si debe admitirse, de cada una de ellas, una Forma separada y que sea diferente de esas cosas que están ahí, al alcance de la mano? ¿O no?

—¡De ningún modo! —repuso Sócrates—. Estas cosas que vemos, sin duda también son. Pero figurarse que hay de ellas una Forma sería en extremo absurdo. Ya alguna vez me atormentó la cuestión de decidir si lo que se da en un caso no debe darse también en todos los casos. Pero luego, al detenerme en este punto, lo abandoné rápidamente, por temor a perderme, cayendo en una necedad sin fondo.

¿Qué ocurre, entonces, con unas ramas de naranjo que acaban de ser podadas y nunca más crecerán a la luz del sol? ¿Qué pasa con los alambrones de hierro que se desechan en un puerto después de que cumplen con su función de transporte? ¿Acaso son todos estos objetos de nuestro entorno pura apariencia e ilusión? Creo que, por suerte,

ni el mundo, ni la realidad, ni “lo natural” están compuestos exclusivamente de esencias y modelos; de la misma forma que los árboles tienen más elementos que sus troncos, o el lenguaje no se constituye solamente por medio de sustantivos. Un lenguaje sin adjetivos, sin verbos, sin prefijos y sufijos que se agreguen y disgreguen, sin todos esos elementos que imbuyen de vitalidad a las palabras con la concreción, el movimiento y la dirección... un lenguaje así solo podría referirse a un mundo tan carente de vida como un árbol sin ramas ni raíces.

Por supuesto, todo esto no son más que metáforas; al fin y al cabo, la condición del arte posmoderno es una condición más metafórica que simbólica. Igual que para Penone, para Jose Angel Lasa las ramas con las que trabaja no son portadoras, ellas mismas, de significados intrínsecos, ni siquiera de una expresividad natural que se privilegia por su oposición a la visión geométrica o platónica del mundo. Me parecería erróneo pensar que en su obra se materializa una caótica ontología de fuerzas vitales enfrentadas a la artificialidad de las ideas abstractas. De hecho, como afirma el propio artista, “el orden no pertenece únicamente al mundo de las ideas. Hay en las cosas...un cierto orden permanente que nos permite practicar el encuentro entre ellas”. La vitalidad de sus esculturas tampoco se debe exclusivamente a la condición precaria de sus materiales, al hecho de que provengan del reino de los accidentes y las apariencias. Hay, sin duda, una fuerte carga semántica en todo ello, pero dicha carga se activa por oposición, dentro de un perspicaz juego de equilibrio entre elementos aparentemente discordantes. Así ocurre, por ejemplo, con el diálogo que se da entre unas ramas podadas, un color llamativo, o una composición espacial que evoca el lenguaje escrito.

En definitiva, es el trabajo compositivo del artista lo que hace, en sus propias palabras, que una “sensación se sostenga en pie por sí misma”. Desconozco los principios ocultos que guían tal proceso, los secretos que hacen que las ramas podadas de un árbol puedan ponerse de pie con dignidad para volver a levantar la vista al sol. ¿Cómo es posible que rezumen vida unos cuerpos que han nacido en un apacible reposo? Éste es el secreto del taxidermista, en este caso, de uno cuyo trabajo no trata de esconder las cicatrices que resultan de su ejecución. El taxidermista de animales se encontraba sumido en su trágico deseo por simular aquello que nunca volvería a ser lo que fue, un deseo (y no un amor) que solo se saciaba temporalmente mediante el asesinato: el asesinato del ejemplar de una especie para la conservación de su Modelo. Contra esa patética manera de desear, la taxidermia de madera de Jose Angel Lasa se propone algo distinto: tomar la muerte de la naturaleza no como fin, sino como punto de partida para diseccionar los primeros ejemplares de especies que todavía están por descubrir.

*Lo amo, aunque no hable más que de muerte y destrucción.  
Lo amo porque, cuando él habla, la muerte no parece  
el final sino un principio – Pablo Remón*



Escribir sobre arte y operar en arte son dos cosas muy diferentes. Y de ello somos muy conscientes quienes habitualmente operamos en arte y de vez en cuando, como en este caso, escribimos sobre ello.

Lo dice muy bien M. Foucault en “Las palabras y las cosas”: “por muy bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por muy bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis”. Es decir que escribir sobre arte y operar en arte, son operaciones irreductibles, pero, como en este intento que acabo de iniciar, inevitables cuando pretendemos dar explicaciones sobre lo que hacemos.

Hay dos modos de situarse ante la Naturaleza y la realidad. Uno de ellos, el de la ciencia y el de la filosofía, trata de explicar los “por qué” y los “cómo”. El otro es más sintético, más directo, más ceñido a la observación de lo que sucede segundo a segundo, y recoge la suma de recuerdos del pasado y percepciones del momento, gestiona diferentes tiempos y lugares, así como elementos de la historia colectiva y personal. Es el modo del arte en una zona de indeterminación y de indiscernibilidad que comparte con la vida, y no depende necesariamente de las explicaciones de la ciencia o de la filosofía. Por eso la piedra, el árbol, el aceite de linaza o un lago salado entran en la sensación y nos hacen asistir a su transformación.

El arte opera añadiendo nuevas variedades al mundo, haciéndose presentador, inventor, creador de afectos. Para ello arranca de los colores, de los sonidos, de los trazos, de las ramas, de la luz y de los volúmenes, paisajes plásticos, bustos y monumentos, haciendo de ellos el canto de la tierra y el grito de sus habitantes, sin necesidad de recurrir al pasado ni analizar exhaustivamente el presente. Su modo no es actualizar un acontecimiento, sino incorporarlo y encarnarlo dándole un cuerpo, una vida, un universo. Una rama deja de ser una rama para entrar a formar parte de una vida y de un universo de otro orden. De esta manera, el arte instaura la categoría estética de lo posible, la existencia de lo posible, de su posible. Realiza la labor del transformador que convierte la corriente alterna de alta tensión y débil intensidad en otra de baja tensión y gran intensidad, que es la que nos sirve para la vida.

Pero operar en arte no es lo mismo que escribir sobre ello. Escribir sobre arte no es operar con sensaciones, con afectos. Significa acatar que, a partir de un momento dado, la palabra será la principal protagonista del tema estudiado, y que para ello se tornará crítica, recorrerá la historia, adquirirá densidad filosófica o aleteará un poema, pero nunca superará la veintena larga de signos en cuya combinatoria parece poder encerrarse todo el conocimiento acumulado a lo largo de la existencia pensante del ser humano en Occidente. Significa también hacer un uso apropiado del bagaje terminológico y conceptual del ámbito al que la Estética se refiere, y que expresa las distinciones y categorías fundamentales con las que se piensa el mundo, al menos en Occidente. Estos conceptos permiten abordar el examen, la verificación y la comprensión de las condiciones de existencia de las obras de arte, facultando de ese modo introducirse en aquellas disciplinas que tratan del pensamiento, de la construcción de nuestro propio conocimiento, de los límites de la naturaleza de las relaciones entre pensamiento y cosa o entre pensamiento y verdad.

Con apenas nueve años ya había aprendido a reconocer todos los árboles de mi entorno, y como los árboles las setas y las frutas y verduras. En otro momento de mi vida, aprendí lo que es la fotosíntesis, las características mecánicas o químicas, las durezas y problemas de conservación de la madera, así como la relación entre la masa arbórea y la calidad del aire y de la vida. Y en otro momento me hablaron del árbol de Gernika y del valor simbólico de algunos árboles, o de la relación de las runas germánicas con las ramas de haya. Descubrí también su potencial poético.

Al mismo tiempo comprobé que debajo del estuco de las tallas de nuestro pueblo había madera, que San Telmo, además de las herramientas de herrero de su abuelo materno, albergaba joyas en madera; me hablaron del escultor Beobide y husmeé el taller del imaginero Lope en Tolosa y de otro cuyo nombre no recuerdo en Fuenterrabía. Y, desde los doce años empecé a tallar con navaja, a curvar palos para hacer *shares*.

Desde el punto de visto del constructor de argumentos y opiniones, del inventor del pensamiento que es el ser humano, el árbol se convierte en un ser físico con unas características morfológicas y funcionales propias, pero también un ser de cultura que pertenece a un lugar, a un territorio, a una sociedad, a distintas épocas; puede ser solitario o social, sagrado, simbólico, venerado o temido.

Acabo de enterarme de la muerte de Richard Serra. Siempre me han interesado mucho

algunas de sus reflexiones. Recuerdo ésta: “Caminar y mirar, la simple observación, es mi más importante dispositivo estructural. La observación luego se convierte en memoria. La interrelación entre observación, análisis y memoria crea herramientas para el trabajo.”

Cuando trabajo, cuando empiezo a vislumbrar algo que a veces termina en escultura, no veo ni líneas (geometría) ni ramas (naturaleza); veo líneas de ramas. En escultura no existen líneas, ni planos ni volúmenes; existen líneas de varilla, de cuerda, de rama, o planos de hierro, de arcilla, de poliéster. Y no es indiferente que una línea o un plano sean de un material o de otro, porque lo que cada uno porta y soporta es el valor de la línea o de la planitud pero connotada de material. Y en mi caso pesa el material procedente de mi entorno, que está constituido por la realidad con la que me relaciono. Volviendo a Serra, recuerdo unas reflexiones suyas sobre los ejercicios que hacía con Joseph Albers. “Hacer algo en un material se podía leer de una manera, pero hacerlo en exactamente el mismo formato pero con otro material, permitía obtener una lectura diferente. Aunque el procedimiento era el mismo, el material cambiaría tanto la construcción como la lectura de la construcción. Y una vez entendida la lección básica de que el procedimiento es dictado por el material, también entendías que la materia impone su propia forma sobre la forma. Esa es una lección que nunca olvidé”.

Y el único recurso que el arte posee para que lo que propone se sostenga y se conserve es la composición, esa operación en la que la relación entre forma y contenido despiertan en el autor y en el espectador una sensación estética en la que ni la forma ni el material anulen el contenido, ni éste parezca ajeno al soporte elegido.

Y lo único a lo que se parece ese compuesto es al material, al propio medio elegido para operar. El paisaje es óleo, es acrílico, y la escultura es bronce, ramas o luz, y resulta difícil precisar dónde empieza y dónde termina la sensación, porque precisamente se conserva gracias al material capaz de durar, por muy fugaz que sea su capacidad de duración. Pero como el material no es lo mismo que la sensación sino su condición, parece evidente que la sensación sólo puede existir y conservarse gracias a él y mientras él dure. Por eso, cuando a la composición le asignamos un sentido estrictamente técnico, y hablo de un riesgo real en escultura, la sensación se realiza en el material, que solo explica parcialmente la operación del arte; pero la operación artística va más allá del material que lo soporta. Para que las composiciones no sean estrictamente técnicas y sean estéticas, sus materiales deben penetrar en las sensaciones para hacerse

expresivos. Y por muchos problemas técnicos que surjan, por muchos conocimientos que poseamos sobre la madera, el acero o el poliéster, la respuesta adecuada a ellos debe plantearse en función de los problemas de composición estética.

Siempre trato de que las ramas o desechos de vehículos penetren en las sensaciones y pretendo ir más allá de su materialidad y plantear problemas de composición estética. Lucho para que el resultado sea un ser de sensación que se sostenga.

Si dar forma equivale a optar por el instrumental estético capaz de soportar una composición, dar contenido es ligar esa composición con un relato, el que sea.

En mi obra recurro insistentemente al árbol en todas sus acepciones, como madera, como leña, como ser vivo vertical anclado al suelo, que se eleva hacia el cielo creando una estructura envolvente. Siempre tengo la certeza de hallarme ante un universo formal mudo y ciego que me ha llevado a lo largo de mi trayectoria de escultor a indagar precisamente en ese territorio maravilloso aparentemente insondable pero lleno de poder evocador. Sin embargo, no estoy muy seguro de que trabajar con elementos procedentes del árbol significa necesariamente que quien lo hace tiene una sensibilidad especial con él. Tampoco quiero decir lo contrario. Creo que el tema es más complejo y que merece una reflexión más matizada.

Cuando salgo al monte a sentir el material lo hago a menudo en lo que queda después de la tala. Y lo que encuentro es cualquier cosa menos un paisaje armonioso y atractivo, y lo que fueron árboles son un amasijo de ramas rotas, amontonadas y aplastadas. Las máquinas que han hecho el trabajo, actualmente las procesadoras de cadenas o ruedas equipadas con una garra cortadora que abraza el árbol, lo corta, lo desbroza, lo tumba y lo trocea, han destrozado todo: vegetación, suelo, caminos, muretes. Siempre me encuentro con la misma batería de residuos desperdigados por el suelo: bidones de combustible y aceite, plásticos, latas, restos de chubasqueros y guantes, cables de acero. Las cadenas de las procesadoras rompen la superficie del monte y los restos del proceso de talado tapan trincheras, agujeros, pozos, lo que hace difícil transitar por él. Además, el paisaje desolado con el que me encuentro me obliga a hacer un gran esfuerzo para mantenerme sereno, sin enfadarme.

Ahí recojo los trozos de árbol que utilizo en mis esculturas. Quien ve el resultado no puede ser consciente de la exhaustiva selección a la que someto lo que ha quedado de



lo que fue árbol. El relato que muestro en un espacio expositivo es el resultado final de una selección totalmente cultural y nada natural ya que el criterio que sigo obedece a líneas proyectuales ajenas a las del paisaje que encuentro en los restos del talado. Y me suele costar mucho pensar que Naturaleza era sólo el árbol primigenio o el musgo que tapizaba la nervadura de sus raíces, y no el labrador que eligió algunas de las ramas para construir los postes de las alambradas o cortar las más bajas para ensanchar el camino para poder pasar con el tractor, o el podador experto en elegir los brotes más productivos, o incluso el maquinista-leñador que destrozó todo con su procesadora. Quizás yo no sea más que un rescatador de residuos del complejo entramado de las relaciones de las partes intervinientes en los procesos vitales.

En los últimos años he recurrido a menudo a ramas de naranjo, y lo he hecho porque he pasado temporadas en la masía de unos amigos valencianos. En mis paseos entre naranjales, mi amigo Ramón me enseñó a leer las diferencias entre unos y otros. Aprendí a descifrar tipos de explotación, su edad, sistemas de riego, estilos de poda. He sido testigo del cambio radical que ha supuesto el paso del regadío por acequias al de goteo. Y he aprendido a observar desde lejos dónde alguien ha decidido dejar morir su campo. Lo que hacen es cerrar el suministro del agua de goteo hasta que al cabo de algún tiempo los árboles mueren. Empiezan a secar las ramitas más exteriores, y poco a poco se van muriendo. Son campos terminales. Además, los cultivos están plagados de restos de envases de productos químicos, y hay en ellos un fuerte hedor a productos químicos. El material de naranjo que yo utilizo es el que procede de estos árboles enfermos y terminales, que a lo largo de su vida, programados mediante podas sistemáticas y aportes químicos, han surtido nuestros mercados o nuestra industria alimentaria. Se trata, una vez más, de residuos del proceso productivo.

Muchos años antes tuve la suerte de conocer a los hermanos Julio y Jesús Muruaga. Me dieron la oportunidad de acceder al astillero Muruaga, donde, además de ver desde dentro el proceso de construcción naval disfruté de su sabiduría sobre el material base de sus embarcaciones, el árbol. Me contaron sus paseos por el monte para elegir el eucalipto ideal para construir la quilla, la compra de tablones de roble sacados de troncos torcidos en Santa Cruz de Campezo, los sistemas de dibujo de las cuadernas, y sobre todo el sistema de curvado de los tablones del casco. El árbol era para ellos fundamentalmente un ser útil del que no había que abusar. Para qué talar seis si sólo iban a utilizar uno. Preferían levantarse a las cinco de la mañana y recorrer el monte hasta localizar el eucalipto adecuado a la largura, grosor y transportabilidad que necesitaban

para la embarcación que tenían entre manos. Nunca les agradeceré lo suficiente lo que me enseñaron.

Hay también un número importante de obras cuyo material no ha sido ni talado ni manipulado por el ser humano, y que procede de los destrozos originados por la propia Naturaleza. Un ejemplo de ello son la ciclogénesis de 2009 y anteriores lluvias torrenciales que arrastraron la vegetación de zonas próximas a regatos de montaña. A raíz de la ciclogénesis pude realizar obras que, de no ser por ella, nunca hubiera afrontado, porque requerían la tala integral de árboles de cierta envergadura. Los días posteriores a la tormenta pude recoger gracias a la ayuda inestimable de los baserritarras vecinos una gran cantidad de árboles que el viento había roto o sacado de raíz.

De vez en cuando, y con reparo, corto ramas de árboles vivos que se adecuan a las formas que busco en ese momento. Y cuando lo hago me obligo a mí mismo a practicar un ejercicio ascético para evitar dañar irremediabilmente ciertos árboles. Nunca corto el tronco, evito los árboles de lento crecimiento, y trato de “sanear” aquellos que se rodean de pujas jóvenes que vuelven a reproducirse en poco tiempo.

Y además de ramas utilizo materiales de otra procedencia: latas de aceite, chapas, flejes, restos de carrocería de coche, caucho, etc. Todos ellos, aunque materiales de procedencia y forma distintos, son el resultado de los procesos productivos inherentes a nuestro sistema de vida.

Nunca olvido diferenciar el concepto de lo salvaje y el de utilidad en la Naturaleza. Observo que mi posición es cada vez más clara con respecto a la Naturaleza, a nosotros mismos y al contenido y a las formas del proceso creativo. Hacer escultura no es inocente. Nos hacemos portadores de mensajes culturales y para ello recurrimos a los elementos físicos y simbólicos que hemos aprendido en nuestro entorno, a menudo perversos y al servicio de intereses particulares. La adopción de mensajes, materiales, formas y símbolos se hace de manera consciente, y el resultado refleja nuestra posición en el entramado.

Es decir, que la dialéctica solamente se efectúa entre funciones y formas culturales, y entiendo por culturales las científicas, las económicas, las políticas, las territoriales, las estéticas, etc. La crisis en La Bolsa de Nueva York puede acarrear el desmantelamiento de kilómetros cuadrados de plantación de caña de azúcar en un país sudamericano, que a su vez había ocupado los terrenos de selva que unos años antes las empresas

azucareras habían hecho incendiar. Cuba era un país rico en bosques, que fueron quemados para liberar terrenos para la caña de la que se extraía el azúcar que se exportaba a EEUU; se daba la paradoja de que los propietarios azucareros tenían que importar madera norteamericana para sus mansiones. Los hechos de cultura, como pueden ser la ciencia, el arte, la literatura o el cine, siempre son productos culturales, nunca naturales. En la Naturaleza, la negación sólo se da en sentido metafórico, y la “negación de la negación” no se da en absoluto. En la Naturaleza las cosas se conservan o se superan, y lo superado se destruye o desaparece. Lo que sucede es que la apariencia de los fenómenos naturales hace que los percibamos como enigmáticos y misteriosos hasta que sus formas nos empujan a descubrir una explicación. Y esa explicación siempre es cultural.

Tampoco es menos cierto que el orden no pertenece únicamente al mundo de las ideas. Hay en las cosas, o en algunas de sus características, un cierto orden permanente que nos permite practicar el encuentro entre ellas y nuestro pensamiento y establecer pautas de ordenación, forjarnos una opinión. Es el pequeño orden de los colores, de los tamaños, de los parecidos, de los ciclos repetidos, de los olores persistentes. Los colores de la argoma, del aladierno, de la retama residual de los incendios, del naranjo, o de las diferentes angulaciones de las ramas de los frutales podados anualmente y las de la acacia, ofrecen múltiples posibilidades a la hora de componer con ellos. A mí me resulta difícil diseñar una pieza antes de optar por el material adecuado. Más bien me ocurre lo contrario. Tropiezo con restos de tala, con ramas desgajadas por el viento o árboles sacados de cuajo los días de tormenta, con árboles jóvenes que pasaron de la posición vertical a la horizontal porque un día una máquina desgarró el terreno próximo, o también piezas de parachoques encontradas en los desguaces. Ese es el material de corriente alterna y débil intensidad que trato de convertir en productos de gran intensidad, en escultura.

Porque, precisamente, el gran reto del escultor no es recoger el material, sino conseguir que éste penetre en las sensaciones, que son el material estético del arte. El material que elijo no es la sensación que con él pretendo despertar, pero sin él no hay posibilidad de expresión.. El naranjal no es sólo un conjunto de árboles, es también sabiduría popular, producción, mercado, industria química, coyuntura económica, políticas agrarias.

Los componentes de nuestras opiniones, los de la ciencia, de la filosofía y del arte, son los que conforman el firmamento trazado bajo el paraguas que nos protege del caos.

Pero como ese paraguas no sólo nos protege sino que también nos aísla, necesitamos rasgarlo para ver nuevas realidades. Y los cortes que precisamente practican, no solamente el arte, sino también la filosofía y la ciencia, son los que nos sumergen de nuevo en el caos, para conquistar nuevos órdenes. ¿Qué ocurre entonces? Que el artista pasa por una tormenta y recoge el rastro de su paso, que las ecuaciones del matemático, en lugar de traerle sosiego le hacen prever otros cálculos que no puede efectuar, que el pensamiento filosófico aparece recorrido por una fisura que amenaza con sumir los conceptos en el caos, del cual el filósofo debe recuperarlos y buscarlos.

El arte, en palabras de Deleuze y Guattari “conserva, y es lo único en el mundo que se conserva. Conserva y se conserva en sí, aunque de hecho no dure más que su soporte y sus materiales, piedra, lienzo, color químico, etc.” La obra de arte es un ser de sensación, cuya única ley consiste en que el compuesto se sostenga en pie por sí mismo. Cuando esto ocurre, se conserva.

Aunque suene a pretencioso, lo que he traído al claustro de San Francisco es una selección de intentos de composición que he realizado a lo largo de muchos años, y que en su génesis han representado para mí momentos de gran intensidad, y que ahora relacionados entre ellos en un espacio como éste no sé si todavía son portadores de sensación y se conservan o se extraviaron en algún momento.



### **textos**

Txomin Lasa  
Jose Angel Lasa

### **diseño y maquetación**

Martin Lasa

### **agradecimientos**

franciscanos  
Iñaki Lasa  
Angel Briones  
Ana Bengoa