

miaka4

STM | CUADERNOS DE
INVESTIGACIÓN

San Telmo Museoa

LA *TXALAPARTA* DE MENDIBURU:

UN EMBLEMA ESCULTÓRICO Y CULTURAL

Fernando Golvano



*En el arte se plantean hipótesis y no soluciones. (...)
La naturaleza del arte es precisamente el cómo entrar
en el misterio*

⁽¹⁾
Mendiburu



Fotografía realizada en la segunda mitad de los años sesenta. Archivo familia Mendiburu

1. Citado por Saénz de Gorbea, Xabier: Catálogo *Suturak*. Cerca a lo próximo. STM, 2015.

I

Remigio Mendiburu (Hondarribia, 1931 - Barcelona, 1990) al iniciarse la guerra civil, tenía a la sazón cinco años, partió con su familia a un exilio forzoso de cuatro años en Francia. De ese periodo ominoso y duro en campos de concentración ubicados en playas francesas y en otros lugares abandonados, le quedará una memoria indeleble en su experiencia vital y una sensibilidad artística de signo crítico. Lo recuerda así en dos declaraciones: 1) «Comencé dibujando desde niño los desastres de la guerra, sobre todos los aviones, las casas destruidas. Me acuerdo todavía de la luz en el interior de las casas. Más tarde, fundí un avión de plomo para ponérmelo en la solapa»⁽²⁾; y 2) «Mi escultura nace por la necesidad imperiosa de expresarme y contar, de alguna manera, lo que había vivido en la guerra y en el exilio, una historia que no había contado a nadie»⁽³⁾. De este modo esa experiencia trágica modulará un ethos y una vis creativa que se desplegará en su trayectoria artística. Volverá con su familia a Hondarribia y con posterioridad, en 1956, iniciará unos cursos de arte que complementarán la formación autodidacta en sus inicios: primero en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid y posteriormente en la de Bellas Artes de San Jorge en Barcelona. Un viaje a París, en 1958, le permitió entrar en contacto con las vanguardias modernas y el arte del momento. El encuentro con las poéticas del informalismo tendrá un efecto duradero en su obra y será un aspecto que le singularizará respecto al legado escultórico de Oteiza, Chillida y Basterretxea.

Mendiburu fue dando forma a una poética escultórica de signo informalista, abstracta y organicista como ha sido reconocido por diversos historiadoras/es y críticas/os de arte. Por ejemplo,

José Marín Medina (1978: 322) lo destaca como exponente del informalismo dado que su obra se «establece sobre gran número de elementos que se ordenan en sintaxis improvisada y regida por los principios de complejidad y acumulación; enlaza con el afán romántico de dar expresión nueva a la vieja tradición popular; confía en la validez de la acción, de la intuición y de la espontaneidad del gesto; y goza de polisentido». María Soledad Álvarez (1983: 602) prolonga esa interpretación que predica valores informalistas: «El carácter expresivo de formas y espacio, la acumulación de los volúmenes, el triunfo de un orden natural antes que racional en su composición, están próximos al tratamiento que reciben en la escultura informalista». José Luis Merino se refirió a la condición proteica y sugerente de sus obras, que «desprenden de sí mismas ecos humanizados» (1989: 21). Carlos Areán en el tratamiento escultórico de la madera lo definió como «sobrio, hercúleo y directo»⁽⁴⁾. María Soledad Álvarez (1989: 24), valoraría su obra como una abstracción lírica y con una declinación simbolista y organicista, asumiendo el enfoque de Aguilera Cerní que postulaba una alusión, en esas esculturas, a valores etnográficos y culturales vascos enraizados en las tradiciones folclóricas y en las mitologías del árbol hundido en la vejez de la tierra. Mendiburu no se reconocía como un artista intelectual, sino que, como ha observado Carlos Martínez Gorriarán (1994: 69), sería «un poeta de la metonimia, esto es, de la contigüidad entre materia y sensibilidad del tacto y la inmersión sin reservas en la experiencia filtrada por y para el arte. Tal vez por eso Mendiburu resulte el más sinestésico de los escultores vascos».

2. Citado por Ylenia Benito en «La huella de Remigio Mendiburu», *El Diario Vasco*, 3 de julio de 2016.

3. Texto de Mendiburu en el catálogo de la galería Kezka, Hondarribia, 1984.

4. Citado por Álvarez, 1989: 27.

Por su parte, Javier Viar (2017: 231), lo describe como un escultor con «una estética ejemplarmente informalista» y en relación a Chillida, Oteiza y Basterretxea «con una relación menos dependiente de la metafísica, la geometría y el esencialismo formal». Por último, Juan Pablo Huércanos, que conoce muy bien el legado y el archivo de Mendiburu, también ha destacado en diferentes textos (2012, 2014, 2016 y 2017) ese sesgo informalista del artista hondarribitarra.

Las ideas de azar y de juego se revelarán ya en sus primeras esculturas de 1960-1962, en la serie de los *Talua*, tortas de barro arrojadas contra el suelo, una acción informal, aleatoria y, a la vez, reminiscente con algunos juegos infantiles. Además tendrán un desarrollo en otros materiales. Estas primeras piezas informales llamaron la atención de Oteiza que, en su *Quosque Tandem...!* (1963), las resignificó en relación al contexto político de la época: «El resultado explosivo de la experimentación tiene un contenido metafórico, que el escultor relaciona con la situación política de su país». Poco después iniciará los primeros trabajos realizados con vigas de madera: primero será *Homenaje al aizkolari*, 1961, y poco años después *Homenaje a la txalaparta o Txalaparta*, datada en 1961 en la mayoría de los catálogos y en el estudio más completo y de referencia realizado por Xabier Sáenz de Gorbea. No obstante, algunos consideramos que la talló en 1964-1965. A partir de ahora en este texto utilizaremos el nombre corto para referirnos a esa pieza. En otro apartado me detendré con más detalle en el papel catalizador de resonancias culturales, etnográficas y políticas que ha movilizado esta emblemática escultura. Si algún centro o museo debería albergar la *Txalaparta* de Mendiburu me parece evidente que ese lugar es San Telmo Museoa, dado que tiene una colección de arte y otra importante colección de etnografía. Por esa razón, su adquisición para la colección del museo es más que oportuna. Entre 1962 y 1964 trabaja con el material de chapa de hierro. Una beca de la Fundación Juan March en 1965 le permitió investigar en la fundición en bronce y latón, que tuvo su reflejo en nuevas piezas sin que dejara al margen la madera, el material más utilizado. Una serie de piezas —*Sin título*, 1963, *Homenaje al lagar*, 1965, *Puño mazo*, 1966 o *Rafí*, 1966— talladas con cierta tosquedad partiendo de bloques macizos de madera de roble, y en las que ya anunciaba algún modesto ensamblaje, revelan esa querencia por la madera. En otras esculturas como *Kabia* o *Nido* de 1967, una estructura abierta tramada por palos y fundidas en bronce, vendría a disponer una dinámica escultórica inédita mediante analogías con elementos de la naturaleza. Por otro lado, los vacíos

introducen una levedad que contrasta con la dimensión maciza de la piezas mencionadas anteriormente. La más lograda de ese ciclo será *Jaula para pájaros libres*, 1969, realizada con palos sobre una base prismática vertical, como fragmento de un tronco. La analogía incorpora ahora una alegoría poética y política. Un emblema de una cultura vasquista renovada en la que participa, junto a otros artistas, cantautores, músicos y escritores, en el cauce disidente al franquismo. *Raíces*, 1970, ensamblada con cepas de haya, informa también de esa estructura. Durante su estancia en las Malloas produjo una serie de esculturas colgantes, sin título, 1973- 1974, pequeños prismas de madera quedaban ensamblados por palos o cuerdas y produciendo un efecto de artefactos extraños y gravitantes, que contrastaban con la pesadez de las piezas que construirá en los años siguientes. San Telmo Museoa tiene en su colección una de esas piezas.

Con *Zugar*, 1969-1970, se vuelve relevante una estructura de acumulación de fragmentos de troncos unidos por tubillones. En esta pieza la apertura central activa un evocación de espacio protegido como si de una gran nido o de una minúscula cueva se tratara. Esa poética constructiva se prolongará en obras posteriores: en los dos formidables relieves *Ruido de abismo* y *Viento de abismo* de 1975, instalados en el vestíbulo de la sede central (Donostia) de la actual Kutxabank, la monumental *Argi hiru zubi*, 1977, *Murru*, 1978, o *Nafarroa*, 1982, manifiestan esa acción escultórica autosuficiente e inmanente a su propio principio constructivo. Huércanos (2012: 48) ha observado de modo cabal que «es el momento en que la clave estructural de su trabajo se impone a la voluntad de representación, el momento en el que la oscuridad del proceso encarna el potencial simbólico de lo que se revela, aún permaneciendo oculto». Esa acción restringida a su proceso o lógica constructiva será la forma significativa que lo distingue de otros artistas de su contexto. El ensamblaje abigarrado y unido por tubillones genera espacios intertesticiales y una experiencia perceptiva y afectiva de los tiempos condesados en la producción de esas esculturas. Un giro en su propósito constructivo se inicia con el uso del hormigón en obras posteriores tan singulares como innovadoras: *Bitartekoa*, 1982, *Iturria*, 1983, *Concatenación*, 1983, o *Zugaitza*, 1983, en las que se anudan trágicamente la madera (lo natural y el bosque primigenio) y el hormigón (lo artificial y lo urbano). Pedro Manterola (1993: 157) será uno de los que más han enfatizado la sustancia trágica que conforman esas obras. Diríase además que se pueden percibir como alegorías objetuales y críticas respecto a un modelo

civilizatorio depredador del ecosistema ecológico. Sea lo que fueran, también en sus delicados collages y en algunas de sus obras en espacios públicos —como la obra *Erri txistu otza*, 1975-1977, instalada en una fachada de un edificio en San Sebastián—, la memoria proteica del bosque se prolonga a través de otras configuraciones artísticas y con otros materiales. *Atari*, 1983, tallada en madera de roble es una de las esculturas que afirma con mayor evidencia cierta cualidad totémica. Otra pieza, *Txoria*, 1985 en la que un pájaro de material poliéster corona una doble base de madera en la que la superior es un vaciado de forma geométrica de la inferior, parece extraviarse de las series anteriores de signo informalista y expresivo. A partir de ese momento, en sus últimos años combinará desarrollos y estudios sobre el mundo rural y el pastoreo. En ese período último sobresalen unas magníficas cabezas de carnero, 1976-1987⁽⁵⁾, y una serie en pequeño formato, *Casa bombardeada*, 1987, en el contexto del quincuagésimo aniversario del bombardeo de Gernika. Otras piezas asociadas a ese telos antimilitarista serían también *Dado para 13* (1973) instalada en el parque García Sanabria en Santa Cruz de Tenerife; *Zaldi*, 1978; *Astilladas*, 1987; *Gernikako Loreak*, 1986 y *Txoria*, 1986.

Para resumir esta mirada retrospectiva sobre su trayectoria escultórica antes de indagar con mayor detalle su pasión por el árbol y la reinterpretación de la cultura popular sostengo las siguientes consideraciones. Tienen sus obras escultóricas la potencia semiótica de procurar tres llamadas significantes, como he dejado escrito en otro lugar (Golvano: 2004): la de su propia materialidad, la de su mediación simbólica y la de su morfología constructiva. De la primera llamada, la preferencia por la madera (roble, fresno, haya, boj u otras) parece evocar rumores ancestrales y un deseo por rescatar una tradición artesanal vinculada al ámbito rural. Además de la madera, otros materiales (alabastro, latón, hierro, bronce, hormigón...) han sido dúctiles para su entusiasta y mítica imaginación. Respecto de la segunda, ya se ha señalado el ascendiente romántico que informa su práctica escultórica por cuanto, más allá de la celebración de lo visible, las obras y las experiencias estéticas que ponen en juego, expanden nuestro imaginario con otras fugas a lo inefable o con otras

resemantizaciones del mundo y de lo que acontece. Y, acerca de su poética constructiva: y ésta se manifiesta también en sus dibujos u obra gráfica, conformando una suerte de ley isomórfica que se cumple en diferentes soportes artísticos. Tales ensamblajes evocan una poética informalista y expresiva que aprecia una memoria de la temporalidad del proceso creativo. De sus proposiciones y de su práctica escultura se deduce que, para Mendiburu, el arte inaugura figuras nuevas de lo experimentable y de lo pensable. Si alguna finalidad postulan sus piezas es la de avizorar sin predeterminaciones previas, sean estéticas, metafísicas o políticas, otras formas de experiencia y de imbricación con el contexto cultural y artístico. Por todo ello, se entiende que escribiera: «Creo que el arte nos puede llevar a sitios erróneos, pero válidos; a sitios fabulosos, extraordinarios y de todo tipo enormemente interesantes, cosa que a priori nunca nos llevarán los conceptos»⁽⁶⁾. Esa potencia del arte para suscitar juicios, experiencias y afectos nuevos que no se dejan racionalizar, es la que lo hace intempestivo. El arte es lo otro de la razón, un laboratorio de libertad.

5. Estas piezas, dadas sus propiedades físicas y, en concreto, sus texturas, comparten con las esculturas de otras series una incitación a ser percibidas de modo háptico, a saber, el deseo de tocarlas se funde con nuestra percepción visual.

6. Referencias tomadas del catálogo de su retrospectiva en 1989 STM. Y citado por Merino, 1982.

II

La madera, el árbol, es el material que más cerca he encontrado para expresarme. (...) Ello ha hecho que me encuentre con toda una tradición en la madera, muy popular en nuestro país. Tradición de vital importancia para mi obra, sin la cual no existiría mi testimonio individual de aportación a un entendimiento de cultura contemporánea.

Mendiburu, Nota personal. 1974

El bosque y el árbol han suscitado numerosas significaciones imaginarias y creativas que, de modo específico, han dado forma a artistas de todas las épocas. En la renovación de la escultura vasca que se decantó en los años sesenta, las obras de Mendiburu modulan una tentativa de imbricación paradójica entre un imaginario mítico-telúrico y una sensibilidad contemporánea que lo conectaba con algunas derivas del *land art*. Joan Sureda (1977: 63) enfatiza la dimensión simbólica del árbol como enraizamiento en la tierra y como materia principal utilizada por Mendiburu, de modo que «ese árbol que no inspira, si no que es la obra escultórica de Mendiburu, encarna, como afirma Mircea Eliade, la realidad que se hace vida, que crea incesantemente, que se regenera manifestándose en un sinnúmero de formas, sin agotarse jamás. Mendiburu trabaja entonces esa regeneración a través de la imagen cosmogónica del trono arbóreo». El paisaje de las poéticas en juego de su legado escultórico tiene como atributo destacado la empatía vitalista y romántica con la naturaleza y los bosques (residió en entornos boscosos en varios periodos de su vida: en Francia, durante el exilio, y en Navarra). Dirá: «Para mí lo importante es ir al bosque, a vivir con todos los elementos que hay allí: porque en el bosque pasan cosas, muertes, gritos, sangre, asesinatos. Para mucha gente el bosque es algo lejano, algo que le cuentan» (Valle, 1988: 497). El bosque ha inspirado leyendas y mitos primigenios que configuran identidades colectivas y determinadas experiencias fenomenológicas que conectan una memoria del pasado con otra de futuro. No debería extrañarnos la poderosa fascinación de este escultor por el bosque o el árbol como entes naturales vivos, y que en los años sesenta fueron objeto de atención por el *land art* y el *art povera*, siendo Giuseppe Penone el que más énfasis puso en esa reapropiación. En ambos se reconoce una intimidad prolongada con el árbol y el bosque. Cabe recordar, en el caso del artista italiano, obras como *Repetir el bosque* (*Ripetere il bosco*), una serie que inició a finales de los años sesenta, donde sustenta la idea de que el árbol

es una materia fluida que se puede modelar. La obra *He entrelazado tres árboles* (*Ho intrecciato tre alberi*), funde los mismos en un único volumen. Otras conocidas piezas son sus árboles tallados en vigas de madera. Tanto a Penone como a Mendiburu les mueve indagar en la materia arbórea y su funcionamiento vivo para producir sus piezas y se valen a veces de troncos caídos. Mendiburu reivindica esa afinidad con el arte *povera*⁽⁷⁾ en la «Nota personal» que publicó en el dossier que le dedica la revista *Nueva Forma* en 1974:

Es aquí donde tengo que ubicar mi obra, diariamente, fundamentalmente, con materiales que nadie quiere, en un principio con viejas vigas o viejos troncos olvidados, recurriendo a basureros donde todavía no han quemado las últimas raíces de los árboles arrancados para hacer una avenida. Materiales, muchas veces, regalados, cedidos o encontrados, es así donde nace mi escultura existencialmente.

Acompañado por el escultor Juan Gorriti, Mendiburu recorrió el bosque de Orokieta (Navarra) para buscar un gran roble (de unas 15 a 20 toneladas) que tallaría para hacer *Atari*, 1983⁽⁸⁾. Esta pieza tiene una naturaleza totémica que vendría a cifrar su romántica identificación con el bosque y como nexos entre la tierra y el cielo. Evoca el desarrollo de

7. Golvano (2014), Huércanos (2014) y Viar (2017) también se han referido a cierta afinidad de Mendiburu con el *land art* y el *art povera*.

8. Este episodio es rememorado por el escultor Juan Gorriti. Véase Aranzasti (2003: 65).



Foto de Juan Pablo Zabala



una columna sin fin, cierto anhelo de representar un ideal de infinito mediante formas en apariencia de fragmentos ensamblados, aunque en realidad se trataba de un solo bloque intervenido mediante talla. Resuena en ese propósito simbólico una memoria de la célebre *Columna sin fin*, 1938, de Brancusi, una obra a la que dedicó muchos años de gestación, y emblema de la escultura moderna y vanguardista. Mircea Eliade interpretó que esa columna habría puesto de relieve el simbolismo de la ascensión, pues en la imaginación se sienten deseos de trepar por este árbol celeste⁹. Mientras que en la columna de Brancusi se erige mediante adición de módulos, prismas romboidales,

iguales, provocando la imagen de una estructura uniforme y racionalista; el tronco de *Atari*, es tallado en una secuencia informalista sin que encontremos dos fragmentos iguales. Comparten una resonancia totémica y un deseo de vuelo, de apertura ascendente desde su condición finita. Otras piezas de Mendiburu donde lo arbóreo se connota con nuevas metáforas objetuales serían, por ejemplo, *Sin título*, 1974, madera; *Sin título*, 1979, Madera; *Sin título*, 1983, cemento y madera; *Zugaitza*, 1983, cemento y madera; o *Árbol*, 1987, madera y escayola.

9. Eliade, Mircea: «Brancusi y las mitologías» en *El vuelo mágico*, Madrid, ediciones Siruela, 2005, p. 165.

III

José Luis Merino: «largas y elegantes txalapartas que nos transportan a coriáceos silencios sonoros». 1989. (Tras una visita al estudio del escultor).

En este apartado me referiré a la emblemática *Txalaparta* de Mendiburu y a sus contextos de creación y recepción. Sabido es que la txalaparta, como peculiar instrumento de percusión, arrostra cierta nebulosa sobre sus orígenes y desarrollo. Juan Mari Beltrán (2009: 16), uno de los músicos e investigadores del acervo popular en el ámbito de la música que, con mayor perseverancia ha estudiado ese ancestral instrumento, dejó escrito: «A veces, en el afán de dejar patente la singularidad y la importancia de la txalaparta, se inventa la historia misma. Y ello sin ninguna necesidad porque la txalaparta que crearon y utilizaron nuestros antepasados, y que hemos heredado, tiene magia, maravilla, encanto y atracción en sí misma». Y enfatiza su poder para evocar ciertas emociones y sentimientos sean estos alegres o tristes,

individuales o colectivos. Como cualquier acontecimiento artístico o musical tiene la potencia de generar experiencias comunitarias desde la no identidad inscritas en el múltiple conglomerado de singularidades que representa cualquier contexto social.

No cabe duda que el renovado interés por recuperar esa práctica desplazada a contextos urbanos tiene que ver con esa sublimación de lo originario y propio que se recrea en identidades culturales vasquistas o abertzales. Oteiza, en su tentativa por un nuevo renacer de esa cultura que anima su célebre ensayo *Quosque tandem!* (1963), interpretaría la txalaparta como icono, índice y símbolo de una cultura vasca por renacer en un contexto franquista:



Miguel y Pello Zuaznabar tocando la txalaparta en el frontón de Lasarte en 1966. Detrás está Etxeberria, bertsolari lasartearra. Archivo Mari Carmen Zuaznabar

La txalaparta es un ritmo primitivo, ritual, que aún se conserva, casi perdido, en algún lugar guipuzcoano, que sirve para avisar en el campo que ya ha concluido la elaboración de la sidra en ese determinado lugar. Con unos tablones aislados del suelo, horizontalmente, se produce por percusión un canto compuesto de dos voces, de dos líneas rítmicas (una regular y la otra libre), más exactamente, es un canto (regular) descompuesto y dominado por un contracanto. No es el tam tam de pueblos culturalmente primitivos, ni las combinaciones más modernas (sólo en apariencia más libre y menos geométrica) de ese tipo de ritmo, en el que sustantivamente se juega con repeticiones por las que se produce, en el actor y en el oyente, frente a la Naturaleza, un estado obsesionante, que hace al hombre entrar en trance, le obliga a transformarse. El vasco, en cambio, es un hombre ya transformado (desde el cromlech) y su acción rítmica no es en contra de la Naturaleza: ni él entra en su canto; lo produce. Es todo lo contrario de aquel salirse de sí mismo: es un ensimismarse. No es un tam-tam el de nuestra txalaparta, es un txu-khum, txu-khum (abierto y dirigido al hombre, no a la Naturaleza) (al oído del hombre) que una de las dos voces describe como el sitio fijo (antinatural) de un río, para que la otra voz lo empuje, lo descoloque, lo obstaculice, lo desvíe, lo realice. Por esto encontraremos siempre en nuestro estilo un sentimiento movedido e inestable, de cosa viva, suelta y libre. Su estructura es constante: siempre es el mismo juego de un hombre que lleva en la mano izquierda la regla y con la otra mano libre es con la que domina, con la que se pronuncia, con la que juega. En la txalaparta, la mano izquierda es la que canta y pone una regla, una extensión, una medida, y la derecha (el contracanto) es el que trabaja por su libertad y lo vuelve a la Naturaleza. Es la relación espiritual entre algo encerrado y sagrado (el cromlech) (la mano izquierda) para su confianza y su respuesta libre (la mano derecha) (la vida) en la Naturaleza. [56 y 65]

Mendiburu, de modo paralelo a estas disquisiciones antropológicas y estéticas de Oteiza, ya estaba interesado en elementos de la cultura popular enraizada en el contexto rural. *Homenaje al aizkolari*, 1961, será una escultura que inicie ese ciclo de referencias a esa memoria cultural, le seguirá *Homenaje al lagar*, 1965, y *Txalaparta*, 1965. Las tres en madera de roble comparten además un elemento formal: son de composición horizontal. Será en esta última escultura donde lograría una mayor densidad poética y conceptual. Sobre la génesis de esa pieza comentará en la entrevista que le hizo Valle Martí (1988. 505):

Cuando lo vi por primera vez me llamó mucho la atención y pensé hacer una escultura sobre este objeto, pero no sabía cómo hacerla. Esta escultura está hecha a partir de los sonidos, como notas musicales, por refracción: entra una forma y sale otra. También la hice con viga de roble. Este trabajo, Txalaparta, le encantó a Palazuelo.

Es interesante constatar como Palazuelo, un artista que aún una poderosa imbricación poético-conceptual en sus obras, mostrara ese juicio elogioso. Lo haría también Luis de Pablo, músico experimental y que compuso en 1977, *Zurezko Olerkia* (Poema de madera). Si ese instrumento de percusión tiene un origen incierto diríase que la escultura de Mendiburu también ha conllevado cierto enigma sobre su fecha de creación. ¿Cuándo la realizó: 1961, 1965 o 1966? Desde los años sesenta hasta la actualidad y en casi todas las publicaciones viene datada en 1961, incluso en el catálogo completo realizado por Xabier Sáenz de Gorbea y producido por el Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Gipuzkoa. Sin embargo, no parece plausible esa fecha. En la retrospectiva de 1989 organizada por San Telmo Museoa y el Museo de Bellas Artes de Bilbao aparece fechada en 1961. También en alguna publicación se le asignaría el año 1966. Lo que parece demostrado es que antes de 1965 no se encuentran referencias de esa escultura que se mostró por primera vez en Madrid en 1965. Comparto la opinión de Juan Pablo Huércanos, comisario de la antológica que presentará el Museo Bellas Artes de Bilbao en la primavera de 2021, que considera fue realizada en 1965. Se apoya en el testimonio de Mendiburu refiriéndose a esa pieza en la entrevista en el *Diario Vasco* con motivo de la expo en Aranaz Darras acontecida en el verano de 1965 donde dice: «estoy haciendo una txalaparta: tendrá cinco metros de largo» (*El Diario Vasco*, 18/08/1965).

Finalmente esa pieza tuvo una dimensión menor: 430 cm. Habrá que aceptar que la fecha correcta es 1965. Fue en septiembre de ese año, en la Sala Neblí de Madrid, cuando expuso *Txalaparta* por primera vez. Para la inauguración contó con la participación de los hermanos Zuaznabar de Lasarte, pioneros en la recuperación de ese ancestral instrumento de percusión⁽¹⁰⁾. El cuerno y la txalaparta sonaron acompañando la escultura de Mendiburu.

Dado que no hemos logrado conocer el catálogo de la muestra, en el que se incluyó un texto del crítico de arte de la revista *Triunfo*, José María Moreno Galván (1923-1981), nos servimos de la referencia que Jorge Oteiza (2011: 284) hizo de la misma en *Ejercicios espirituales en un túnel*, 1966-1983:

Brota en nuestro país, diría que con desesperación, un grupo definido de escultores jóvenes y de artistas, poderosos individualmente pero aislados, sin medios, sin asistencia. Ha expuesto días pasados en Madrid el escultor Mendiburu y en su catálogo anota el crítico Moreno Galván su asombro ante el misterioso y antiguo poder que en nuestra tierra vasca nos sube a la mano del escultor.⁽¹¹⁾



Inauguración de la muestra de Mendiburu en la Sala Neblí, Madrid, septiembre de 1965. Archivo Familia Mendiburu Inda

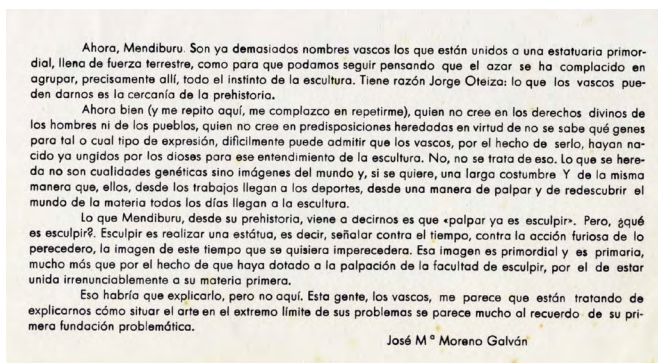
10. Los hermanos Goikoetxea de la zona de Astigarraga serían otra pareja de txalapartaris que, de modo coetáneo, se implicaron en la recuperación y revitalización de ese instrumento en los años cincuenta y sesenta.

11. Jorge Oteiza, *Ejercicios espirituales en un túnel*, Edición crítica de 2011, Fundación Museo Jorge Oteiza, p. 284. Ese comentario de Oteiza se escribió a finales de 1965 o a primeros de 1966.

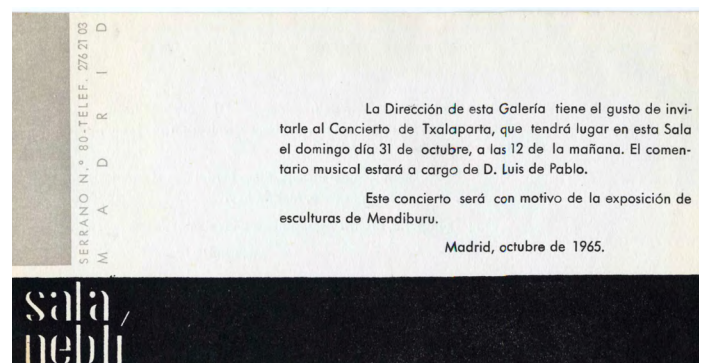
Del ámbito rural a la cultura urbana, de instrumento de percusión popular a escultura contemporánea, del fresno o del aliso (materiales habituales usados para hacer las tablas) al roble (una madera muy utilizada por Mendiburu): una serie desplazamientos significativos quedan reunidos en esa pieza. Diríase que establece cierta analogía con el *ready made* rectificado, que devendría en vector sobresaliente en las renovaciones escultóricas animadas por una poética apropiacionista. Pero no hay mimesis sino una poiesis que anuda representación, deseo y afecto en una forma nueva. ¿Cómo no ver en esos palos cilíndricos que atraviesan el cuerpo horizontal un gesto disruptor con la imagen icónica tradicional, y a la vez una resonancia de la acción y la imaginación ritmada de los ejecutores? La presencia de esa escultura *Txalaparta* (1965) fue un acontecimiento por cuanto evocaba reminiscencias asociadas a una cultura popular que se desplazaba a un contexto de arte contemporáneo. Se configuraba así como un dispositivo de experiencias estéticas y antropológicas nuevas. Imagino que para los públicos que asistieron a la inauguración en la madrileña Sala Neblí el efecto sería memorable.



Archivo Mari Carmen Zuaznabar, hija de Pello Zuaznabar



Folleto de la Sala Neblí, 1965. Archivo Museo Bellas Artes de Bilbao



Tarjetón de la Sala Neblí, 1965. Archivo Museo Bellas Artes de Bilbao

IV

Tras su primera puesta en cultura en Madrid, la presentación de esta pieza en el contexto vasco tuvo un kairós idóneo y afortunado: la muestra del Grupo Gaur con su manifiesto en la Galería Barandiaran (Donostia-San Sebastián, 1965-1967), abierta gracias al entusiasta mecenazgo de Dionisio Barandiaran (1927-1979). En aquella convergencia participaron: Amable Arias (1927-1984), Rafael Ruiz Balerdi (1934-1992), Néstor Basterretxea (1924-2014), Eduardo Chillida (1924-2002), Remigio Mendiburu (1931-1990), Jorge Oteiza (1908-2003), José Antonio Sistiaga (1932) y Jose Luis Zumeta (1939-2020)⁽¹²⁾. Tenían edades y trayectorias diferentes, pero compartieron una voluntad para asociarse y abanderar una visibilidad del arte vasco y una afirmación de la libertad creadora. Con acentos distintos mostraban una atención a las herencias de las primeras vanguardistas europeas, y representaban a la vez un fulgor de una modernidad cultural por venir y que la dictadura vigente había obstaculizado.

El origen de este grupo se explica por varios motivos: primero, la iniciativa de Sistiaga y Amable en el verano de 1965 para oponerse a los certámenes artísticos de carácter oficial y promover una dinámica alternativa. Segundo, ese malestar de algunos se manifiesta en encuentros informales y en la Asociación Artística de Gipuzkoa, en cuya directiva participaba Amable Arias, quien organizaría la *Exposición de los 10* en su estudio y que sería un antecedente de otros agrupamientos. Otro venero más alejado en el tiempo de la formación de Gaur sería el propósito de Oteiza, sostenido desde su regreso de la estancia americana, a favor de un renacimiento cultural vasco que enlazaría con la memoria del movimiento asociativo propio de una modernidad cultural que se inicia al final de la primera década del siglo XX. Constituyó el destello moderno más sobresaliente en el panorama artístico y cultural del contexto vasco bajo el franquismo. La novedad principal de ese espacio venía ya anunciada en la denominación que Oteiza dejará escrita en un texto de 1965 para la galería: Productora de exposiciones de arte compuesto⁽¹³⁾. Con propósitos vanguardistas como el diálogo transversal entre las artes, y entre el arte contemporáneo y cultura popular. Precisamente la



Mendiburu, 1966



Catálogo, 1966

12. Una revisión de aquella convergencia se pudo mostrar en dos exposiciones que comisarié y en sus respectivas publicaciones: *1966 | Gaur Konstelazioak | 2016*, San Telmo Museoa y Fundación 2016, Donostia, 2016; y *Constelación Gaur*, Fundación Caja Vital Kutxa (Vitoria-Gasteiz), 2004. Con posterioridad, Jacques Battetst ha comisariado *L'art basque en resistance. GAUR, 1966*, en el Musée Basque et de l'histoire de Bayonne. La publicación incluye un texto de Jean-Françoise Larralde sobre Remigio Mendiburu, 2018, pp. 110-113.

13. Véase, Oteiza, «Para el nuevo planteamiento funcional de una galería de arte» en *Ejercicios espirituales en un túnel*, HORDAGO, Donostia, 1984, 2ª edición, pp. 202-205.



Presentación del Grupo *Gaur*, Galería Barandiaran, abril, 1966

pieza *Txalaparta*, de Mendiburu, condensaba esas aspiraciones de modo pleno. El Grupo *Gaur* tuvo un papel tractor en la formación de otros grupos en la capitales vascas. En su manifiesto sostenían:

... nacemos necesariamente en esta misma hora cuatro grupos definidores de ARTISTAS VASCOS. 1) Grupo GAUR (Hoy) en GUIPÚZCOA. 2) Grupo EMEN (Aquí) en VIZCAYA. 3) Grupo ORAIN (Ahora) en ALAVA. 4) Grupo DANOK (Todos) en NAVARRA. Estos cuatro grupos (...) los fundamos entre nosotros para nuestra unión los artistas actuales de todas las tendencias y constituirnos en nuestra ESCUELA VASCA. Nos integramos todos como en un frente cultural o un colegio, una Compañía de nuevos artistas vascos.

El humus disidente al régimen franquista se extendía de modo creciente también en el ámbito del arte y la cultura, y el manifiesto de *Gaur* lo exponía con entusiasmo:

todos sabemos ya quiénes somos y que una poderosa juventud de artistas vascos reclama el sitio y la atención y los derechos que se les debe reconocer en nuestro país, y que tenemos pasado, presente y futuro, para saber cuáles son nuestros propósitos y nuestras necesidades y los medios, puntualmente todos los medios, para concluir con la postración cultural y material que sufrimos y al aislamiento entre nosotros y con nuestro país.

La emergencia de *Gaur*, a pesar de su efímera existencia, vino a espolear otras iniciativas colectivas artísticas y culturales. De ese modo la Galería Barandiaran fue un espacio de encuentro y sede de iniciativas novedosas que se reconocían como proyectos asociados: *Ez Dok Amairu* (música popular), *Argia* (danza) y *Jarrai* (teatro). Constituyó irrupción moderna más sobresaliente en el panorama artístico y cultural del contexto vasco bajo el franquismo. Era sobre todo una toma de palabra

colectiva para afirmar una posición propia, una voluntad de autorganización y una acción necesaria a favor de una libertad que la dictadura negaba. En los meses siguientes quedaría expuesto que no tenían una gran afinidad y que las diferencias y controversias minarían esos propósitos iniciales. Por esa razón, esa confluencia heterogénea que no partía de presupuestos poéticos o estéticos afines, ni de un telos común como sucedía con otras experiencias grupales, sino que estaba más apremiada por el excepcional contexto político y cultural, merecería ser considerada como una constelación de artistas con trayectorias singulares muy afirmadas que convergen de modo efímero en la demanda de una serie de reivindicaciones democráticas. Dos figuran sobresalían en esa convergencia: Oteiza y Chillida, quienes al constituirse el grupo ya contaban con reconocimientos y premios de carácter internacional. Mendiburu estaba en los inicios de su trayectoria artística y para entonces —primavera de 1966— había obtenido el Primer Premio de Escultura en la XIX edición del Premio de Artistas Noveles Guipuzcoanos (1959), al año siguiente el primer premio en el Certamen de Artes Plásticas de San Sebastián, y en 1962 el I Certamen Nacional de Artes Plásticas. Una exposición individual en la Sala Aranaz Darráz en 1962 —que repetirá en 1965—, completan los hitos más relevantes de su trayectoria inicial antes la presentación de su escultura *Txalaparta*, primero en sala Neblí y luego en la Galería Barandiaran.

Esa célebre pieza llegaría a catalizar un haz de memorias y contextos que entraban en diálogo con las obras de los otros artistas, pero a la vez fue un motivo de asombros estéticos en mucha gente y también en quienes protagonizaron el movimiento de *Ez dok amairu*. En palabras de Javier Viar (2017: 232) se evidencia «la búsqueda de un vehículo expresivo contemporáneo para encarnar unas imágenes extraídas de la tradición autóctona popular, es decir tratando de hacer una abstracción, un destilado estético de las sugerencias del mundo material, rítmico y sonoro de algunas costumbres vernáculas». *Txalaparta* se expuso en la Galería Barandiaran en la muestra de Gaur celebrada en los meses de mayo y junio; y de seguido en la Bienal de Venecia. No parece probable que pudiera estar también en la expo conjunta de Emen y Gaur en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, dado que coincidía con la presencia en Venecia.

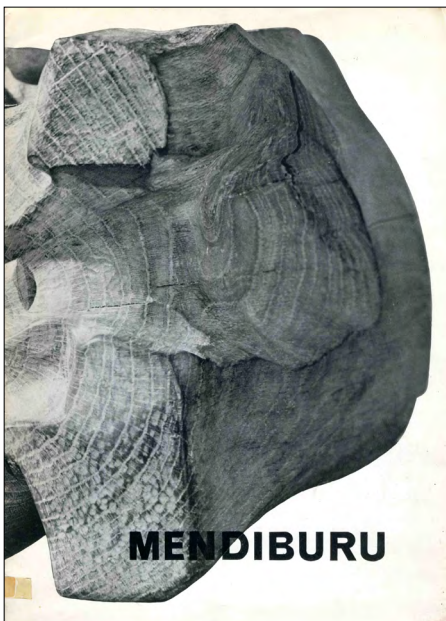
Mendiburu, en unas notas que pertenecen a su archivo, revela con nitidez cómo el artista recrea las significaciones imaginarias de la comunidad en un determinado contexto social e histórico: «El escultor, si es mínimamente honesto

y consciente, se da cuenta de que las formas pertenecen a la colectividad y que no le pertenecen exclusivamente. El escultor es la conciencia que las saca a relucir»⁽¹⁴⁾. Hay así un continuo ejercicio de disputas críticas con ese magma de significaciones culturales heredadas y a veces mediante rupturas y creación de imaginarios nuevos. *Txalaparta* sería, en ese sentido, una pieza ejemplar, pues condensa, desplaza y activa múltiples conexiones significantes. La sonoridad muda, detenida y corporeizada que manifiesta la dimensión escultórica de esa acción apropiacionista que inició Mendiburu en el año 1965 se expandiría a otras manifestaciones artísticas, culturales y políticas. *Ez dok amairu* (1966-1972), que fue uno de los cuatro proyectos asociados —junto a Gaur (arte), Argia (danza) y Jarrai (teatro)— en la efímera trayectoria de la Galería Barandiaran pronto hizo suya la escultura de Mendiburu para su propia identidad visual. La música popular de ese grupo quedó representada por el logo dibujado por Basterretxea a partir de la escultura. En las páginas siguientes, volveré a desarrollar con más detalles esos vínculos entre la escultura y el colectivo de música popular. Retomo de nuevo las microhistorias de la presentación de la escultura en otros eventos. Después de Madrid y Donosti, la siguiente cita de puesta en cultura de *Txalaparta* fue Venecia de modo que en el curso de un año quedarían enlazados tres contextos de recepción y diálogo con otras piezas.

14. Tomado de Huércanos, 2014.

V

Otros itinerarios, otros ámbitos. Tras ser presentada en la exposición del Grupo Gaur, Mendiburu la incluirá en las piezas que mostrará, entre junio y octubre de 1966, en la XXXIII Bienal de Venecia. Del catálogo se desprende que llevó tres piezas: *Sin título*, 1963; *Txalaparta*, 1965 y *Puño mazo*, 1966. Escribió una lista —una suerte de poema perequiano— que titula “A Venecia” donde enumera acciones, herramientas de talla, situaciones y eventos, mediante frases cortadas... Diríase que son hachazos verbales, nominativos y predicativos. Y sin conjunciones ni mediaciones ortográficas. Está en Venecia y al final de ese listado vindica su pertenencia al grupo Gaur, a la Escuela Vasca y su identificación con Ez dok amairu. Finaliza con una afirmación de su ethos y telos artístico: un canto al ser humano⁽¹⁵⁾.



XXXIII BIENAL DE VENECIA
 Junio-octubre mil novecientos sesenta y seis

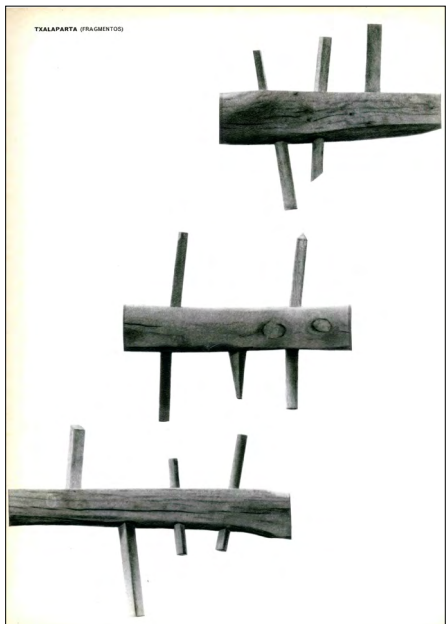
**CUADERNO
 ESCULTURA**

A VENECIA

Camión Un par de
 hombres Tronzador Viga de roble
 Mil kilos abandonados
 Desfallecidos dos hombres más
 Lluvia Cinco horas Llenos de
 barro Palancas Sudor Manos
 Cargamos
 Tronco de Lesaca (Puño-Mazo)
 Tejería abandonada
 Bueyes Lera Fango de
 domingo
 Alzkolaris en la
 Plaza Polipaso
 Errekalde
 Redondo alrededor
 Troncos de Kana (198 pulgadas)
 Partidos en dos y en
 cuatro
 Sangre en el hacha
 en las manos Callos
 Vómitos
 El Hacha Sonido
 de Corte Jadeo Caída
 No desmayo Triunfo
 Uno sigue cortando

Primer tronzador
 Tres pedazos
 Tiza
 Metro (raya estéril)
 Sifón
 Cadenas (sin grasa)
 Sierra eléctrica de
 mano (Porter Cable)
 Hacha Callos blancos Agua
 Hacha 3,600 Kg. (forjada)
 Sierra Agujero Eje
 Palomares
 Un amigo Puig
 Turismo
 Avería
 Sierra
 Sierra
 Teléfono
 Autobús
 Espera
 Sierra
 Sierra Sierra
 Carpintería
 Manuel
 Le faltan cuatro dedos
 Garlopa de eje cuadrado
 Formón Gubia Acete

El Pájaro
 Saslan zalan oñakzen
 billagarra illaz
 tertua abestari
 En el dolor de la raíz
 de la zarza de muerta
 revienta cantando la
 malviz
 Frontera
 Bidaxoa
 Carabineros Salmones
 Cargadores Gabarras
 Contrabando
 Hombres
 Portugal
 Argelia
 Alemanía
 Biarritz (bañera de París)
 Cine Ruleta Strip-Tease
 Dulce Vita
 Madrid
 Los toros
 Semana Santa
 Pasolini
 Aquí
 Embaló mis
 esculturas para
 Venecia
 Fronteras quedan



15. En esa edición de la Bienal los artistas premiados fueron: Lucio Fontana, Alberto Viani, Julio le Parc, Robert Jacobsen y Etienne Martin.

ARTE VASCO ACTUAL - ESCULTURA



los sencillos pequeños de aquel que con la gran piedra de hierro del patio, un tanto macizas quietas.

—¿para ustedes, además, a los que los problemas de filiación más o menos legítima en materia estética, les importa poco una escultura que no sea reconocida que vean con detalle.

Y está y qué bien, por cierto. Ravitjio Mendizábal con su barba entrecana, su estropeada figura y sus gestos rosos. Al primer golpe de vista la obra de Mendizábal me recorrió de pronto el indudable tizna entoncez título general de la exposición —Arte Vasco— mejor quizás debería decir —Arte vasco— seguramente por la madera, como materia, y el tratamiento artesanal.

Recordan ustedes el comentario que hacía más arriba sobre la facilidad que se le resaca en el espacio las esculturas de Chillida, pues en Mendizábal ocurre justamente lo contrario. La obra y el aire que la envuelven están irreconciliables. Y en el conflicto que el escultor plantea, resulta evidente la voluntad de la madera de permanecer, sobria y obstinadamente.

De ahí, seguramente, la sensación de permanente que produce estas esculturas, sensación verdaderamente singular en el panorama plástico contemporáneo. Pero eso no es todo. En el primer piso, en la gran sala de pinturas, tiene Mendizábal una pequeña escultura metafísica. Una figura de un hombre y que no lo es, resultado de la más alegre y rigurosa investigación mecánica, dinámica y espacial.

—¿Y yo me viera obligado a hacer una sola palabra para definir la gran escultura de Mendizábal, alguna escultural.

Nadie Basterrechea está presente en el decanato de la planta baja al pie de la escultura española y nosotros creamos que nos pertenecen por entero.

Pero, si no estaba Chillida, estaba casi Ramón de Carreras se lo daba casi todo. Debe decirse, sin embargo, en su honor, que es un magnífico escultor, que a mi juicio es manera mejor con

gral, una pieza con profundas reminiscencias pop-art, combinando inteligentemente un escultórico fundamental con el natural estado de la pieza de fondo. Una escultura humana y artística, que es casi lo mismo.

Basterrechea es un artista entrecana y que, más recordada, esta vez legítima, a Oribe. El gran foco en blanco, negro y rojo de hombres trabajando tiene un nerviosismo, un solipsismo que al de los hechos de Chillida para Aranzazu una simple y acertada relación de materia y forma, sobre acción y espíritu a la que incorpora el color, recordando su una personalidad distinta. Efectivamente recuerda a Chillida pero es libre. Un salido cordal para él y para su chopeta, perdida en el estado de solips.

Zumeta, otro escultor pintor. Un artista, saludable y divertido, nos muestra un relieve, por cierto esculturalmente colocado en el primer descansillo de la escalera, es el que el color tiene una importancia fundamental. Abandonando un poco o un mucho de las imágenes a mi me recuerda a Basterrechea y a Chillida, seguramente por su composición y rigurosa estética, salvando la libertad. Yo como ya obra hace algunos años. Entonces investigaba sobre resacas, y no pocas veces imaginaba con qué energía devoraba, su sustento, sin fin, todo tipo de nuevas de cosas.

En la calle, delante de la puerta de la Iglesia, una gran pieza de hierro de Larrea, otra escultura vistosa, discutiendo en formas curvas y profundas del Ayuntamiento de Baracaldo. Personalmente, prefiero su otra obra, la que se halla en el patio, más pequeña y más controlada seguramente.

Estos son todos. Yo los voy exponiendo a la vez en esta exposición. Que la miran con detenimiento, intentando plantearse cada obra, por temas previos, a partir de cero. Una propuesta a los artistas. Que los motiven. El cómo, el por qué, lo mismo el para qué. Que se dejen ir, espontáneamente por un mundo laberíntico, enigmático, riguroso, sólo así, apenas adivinado, otras veces conocido, para siempre lleno de fe, de entusiasmo, trabajo e imaginación. Un mundo creado.

MANTEROLA

Información gráfica ZUBIETA

—No necesito qué fideísmo dividida a los hombres en dos clases: La de los familiares y los del banquero por momentos. Y yo recuerdo la muestra trista condición, el honor por la linda casa, cambiaba hacia el Museo de Navarra en la disposición de un miserable hacinamiento a punto de darse un banquete. Y servido además en que espléndida mesa. Les confieso que había visto, no yo para claramente en lo barroco que es el edificio y sobre todo el patio, el pequeño jardín y el inodoro.

Empozamos por la escultura y empezamos diciendo que yo esperaba ver a Chillida. Chillida en con Piraso y Miel el artista español contemporáneo de mayor dimensión. La potencia de su energía y lógica de sus obras se realizan en el espacio con una facilidad y una certeza que lo distinguen inmediatamente como un artista superior, y fidedato. Chillida, una figura casi mítica de nuestro arte. Una seguridad al gallo y además, que artista maravilloso. Yo recuerdo cómo uno de sus —cristales dorados— me abrió de un golpe, magníficamente. Las puertas de todo el arte contemporáneo. Ellos, dos, representan, sin duda, las más importantes figuras de toda la escultura española y nosotros creamos que nos pertenecen por entero.

Pero, si no estaba Chillida, estaba casi Ramón de Carreras se lo daba casi todo. Debe decirse, sin embargo, en su honor, que es un magnífico escultor, que a mi juicio es manera mejor con

primaron las artes de acción o el arte intermedia sin limitarse a la tradición artística occidental. Bajo el patrocinio de la familia Huarte y con la colaboración del Ayuntamiento de Pamplona y en menor medida de la Diputación Foral, se reivindicaba la participación del público «en el hecho artístico» y a las obras la exigencia ambigua de «ser espejo real del momento que le tocó vivir», como dejaron escrito De Pablo y Alexanco en el catálogo. Este ha recordado que «el eje principal era crear una nueva manera de habitar el Arte, compartir escenarios, involucrar al espectador, hacer convivir a los sentidos, mezclar la vanguardia con lo tradicional, lo plástico con lo sonoro, atendiendo siempre a la calidad de los hechos, y a su capacidad de estar vivos»¹⁶. La Muestra de Arte Vasco, comisariada por Santiago Amón, tampoco quedó al margen de diversas querellas en relación a las demandas de una Asamblea de artistas vascos, a la censura que padeció Dionisio Blanco y a la retirada de Chillida de la muestra alegando que había sido plagiado por otros artistas.

Los Encuentros de Pamplona pudieron haber sido un contexto idóneo para haber llevado a la *Muestra de Arte Vasco* su *Txalaparta*, pero no sabemos las razones de Mendiburu para no hacerlo. Si presentó *Zugar*, otra escultura realizada con raíces y una pieza de hierro. En cambio, la *txalaparta* como acción sonora estuvo presente en la interpretación de los hermanos Artze que se pudo presenciar en el Museo de Navarra el 20 de junio. Aquel sorprendente evento contó con la experiencia cruzada de la acción sonora tradicional con la nueva música experimental y performativa de John Cage, David Tudor, Steve Reich, Luis de Pablo, José Luis Alexanco, José Luis Isasa y otros.

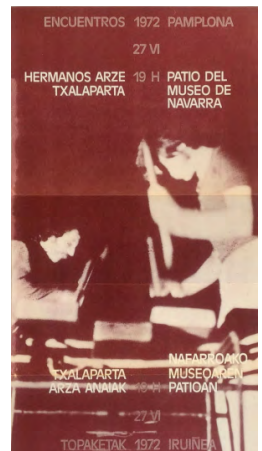
Diario de Navarra, 1972

Al siguiente año de cerrasre la Galería Barandiaran algunos artistas que participaron en el mismo convergieron en otras exposiciones colectivas. Una de ellas fue en el estudio de Mendiburu en Hondarribia, y llevó como título *Grupo Gaur: Zer da la ta zer da la?* Sucedió en diciembre de 1968. *Txalaparta* recibió la compañía de otras obras pertenecientes a otros artistas. El periplo de esta escultura continuará al siguiente año en la muestra individual que acogió la Galería Huts (Donostia/San Sebastián).

Los *Encuentros de Pamplona* (1972) prometían ser otro escenario propicio para haber presentado *Txalaparta*. Diríase que fueron un síntoma de las tensiones de una modernidad crítica y de las relaciones entre la acción artística y el contexto social-histórico. Estos encuentros fueron concebidos y dirigidos por dos creadores, Luis de Pablo y José Luis Alexanco, que estaban vinculados respectivamente al laboratorio de música experimental Alea y al Centro de Cálculo de la Universidad Complutense. Los encuentros

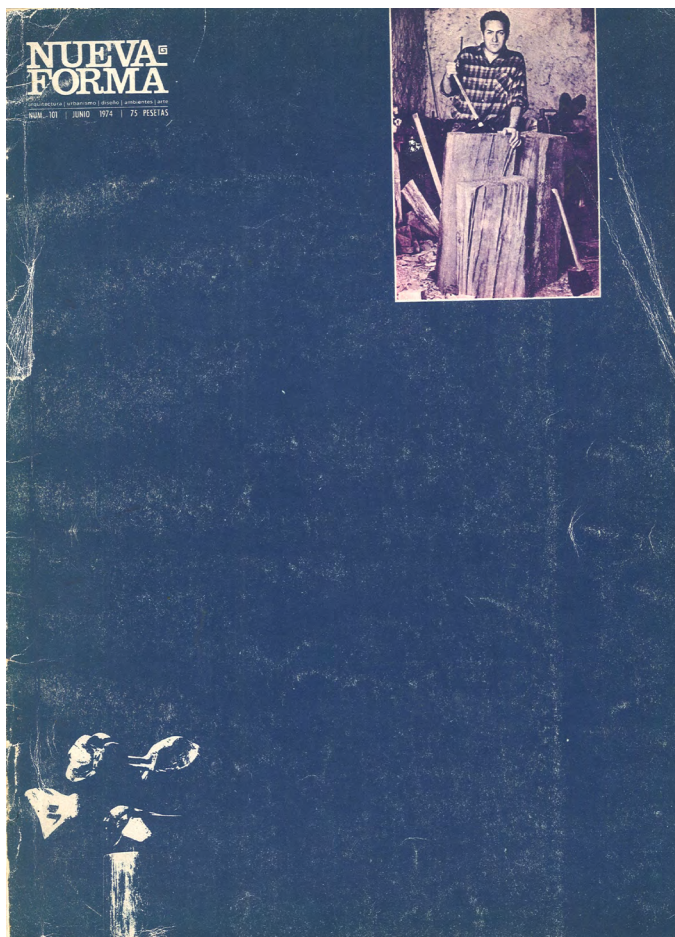


Poster



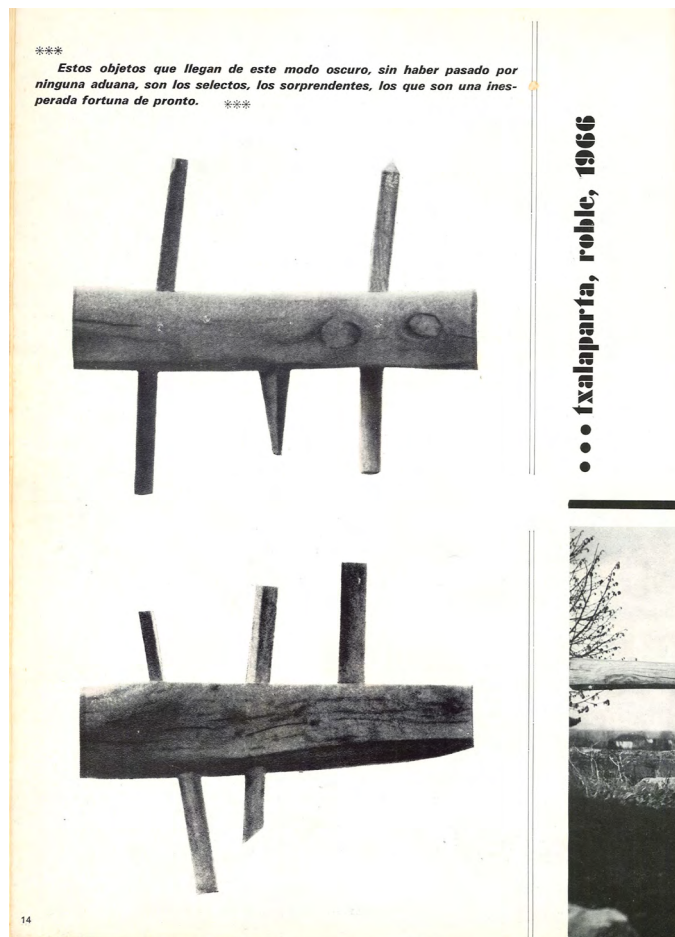
Hermanos Artze, Pamplona, 1972

16. Alexanco, José Luis: «A 25 años de los encuentros de Pamplona» en el catálogo *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*, CAN y MNCARS, 1997, p. 9.



Revista *Nueva Forma*, núm 101, Madrid, 1974

Donde sí estuvo, en ese mismo año, la *Txalaparta* de Mendiburu fue en el 1º *Ciclo de Escultura Española Contemporánea* celebrado en Madrid (17 noviembre - 7 diciembre, 1972). De nuevo los hermanos Zuaznabar acompañaron a Mendiburu en la presentación de esa escultura como sucedió en 1965. Otro contexto de difusión muy relevante fue el monográfico que le dedicó *NUEVA FORMA* Núm. 101, junio, Madrid, 1974. Esa revista, creada por el patrocinio de Juan Huarte, se destinó a revisar y difundir la cultura arquitectónica y el arte moderno con la premisa vanguardista de la integración de las artes — Arquitectura, urbanismo, diseño, ambientes y arte—⁽¹⁷⁾ y estaba dirigida por el arquitecto Juan Daniel Fullaondo. En el texto «Vestigios», Fullaondo interpreta la obra del artista vasco y escribe: «El mundo de Mendiburu parece más inmediatamente



14

psicológico a nivel colectivo y a nivel personal— que los de Oteiza y Chillida... Segrega tumultuosamente la connotación, el adjetivo, lo que se ha denominado vegetación de sensaciones» (1974: 3). Por su parte Mendiburu (1974: 21), en «Nota personal», reafirma sus postulados de imbricación entre lo popular y lo contemporáneo:

Mi obra la remito al contexto donde ha nacido, sin atribuirme falsas originalidades, cara a la galería que nieguen el contexto de donde surge el propio trabajo de creación. Y la importancia que tiene una cultura popular viva para un artista actualmente. A mi entender la máxima aportación del arte contemporáneo consiste en ponernos en contacto con un arte popular en creación.

17. Creada en 1966, editó 111 números hasta su clausura en 1975. En la misma se publicaron monográficos sobre Oteiza, Chillida, Basterretxea y Mendiburu.



Catálogo. San Telmo Museoa, 2016



Constelación Gaur, Fundación Caja Vital Kutxa (Vitoria-Gasteiz), 2004

Otros momentos donde esa escultura ha estado expuesta, como no podía ser de otra forma, han sido en las dos retrospectivas en torno al Grupo Gaur que comisarié. Una, en el 2004: *Constelación Gaur*, Fundación Caja Vital Kutxa (Vitoria/Gasteiz); y la segunda ocasión fue más reciente, en el año 2016: *1966 | Gaur Konstelazioak | 2016*, San Telmo Museoa y Fundación2016, Donostia/ San Sebastián. En el 2018 fue incluida en la muestra *L'art basque en resistance. GAUR, 1966*, comisariada por Jacques Battesti en el Musée Basque et de l'histoire de Bayonne. Y ahora en el 2020 esta escultura ha sido adquirida para la colección de San Telmo Museoa.



San Telmo Museoa, 2016. Foto: Ricardo Iriarte

VI

De la escultura al logotipo: *Txalaparta* y *Ez dok amairu*⁽¹⁸⁾. Al ser expuesta en la Galería Barandiaran, los hermanos Artze y otros integrantes de *Ez dok amairu* (1965-1972)⁽¹⁹⁾ se interesaron por la pieza de Mendiburu expuesta en la Galería Barandiaran. Los Artze habían sido cautivados por la *txalaparta* como dispositivo sonoro. Jose Anton Artze rememora que fue en una proyección del filme *Pelotari* (1964) de Basterretxea y Larruquert en Lasarte, antes de que se uniera a *Ez dok Amairu*, cuando quedó asombrado por el sonido de la *Txalaparta* tocada por Pello y Miguel Zuaznabar. Los había escuchado en alguna ocasión pero no era fácil volver a escucharlos pues parecía que los hermanos tocaban en secreto⁽²⁰⁾. Precisamente serán los hermanos Artze quienes iniciarán la difusión

18. «En aquellas reuniones en 1966, a las que también asistieron Jorge Oteiza y otros componentes del grupo Gaur, nació el colectivo musical al que decidieron llamar *Ez Dok Amairu*, que significa —no hay trece—; nombre que se le ocurrió a Jorge Oteiza recordando un cuento popular en el que se narra cómo un buen día se le apareció el diablo a san Martín el Herrero dispuesto comprarle su alma; en aquellas circunstancias, el demonio le retó a realizar un juego. Él diría un número y san Martín tenía que decir una palabra relacionada con ese número...: 3, la Trinidad...; 12, los Apóstoles...; cuando el demonio llegó al número 13, San Martín no recordó nada y dijo: —*ez dok amairu*—. A Oteiza le pareció que aquella expresión podría ser oportuna para nombrar al colectivo, dando a entender que «no hay trece» con la cultura, que se había roto el maleficio del número 13 y que la cultura vasca progresaría» (Recogido por Sáenz de Gorbea en el catálogo razonado, DFG-GFA).

19. Jose Angel Iriagarai, uno de los promotores de *Ez dok amairu* relata la génesis del grupo tras el impacto que le provocaría el ensayo de Oteiza, *Quosque tandem...!*: «Nik uste lehenbiziko harremanak gertatu ziren batzuk bazebiltzen bere kasa ba kantuz eta beste esperimantu batzuk egiten Lertxundi bat, Lurdes Iriondo bat, Julen Lekuona, Mikel Laboa, Jose Anton Arce eta hoiek lehenbiziko bilerak ideia nagusi batekin talde bat sortzea nik uste Lurdes Iriondo, Jose Antonio Artze ari zen txalapartarekin eta poesia bisualarekin eta esperimantu batzuk egiten, ezagutu zuen Lurdes Iriondo ari zela kantari, berarekin eta Jose M^a Iriondo herri irratian zegoen kazetariarekin irratilariarekin bildu ziren, gero Mikel Laboa baitaezpataka; bartzelonan zegoen 64-65ko urteetan eta hango esperientziaren eta hango harremanak honera ekarri zaiatu zen Lertxundirekin eta Arcerekin egoten; hori 65eko bukaera ta 66 an ia taldea osatzen hasia zen; orduan sartu giñen Lete eta biok, Julen Lekuona ere orduan zegoen eber apez socialista lantegietan zebilen moduan eta ba kantuz eta errepreseliatua, badakizu Aizpurutxon bizi zela, herri txiki batetan, hori ere tartean zegoen; orduan osatu zen lehenengo taldea. Egia da beste batzuk ere pasatu zirela handik kantagintzareki zerikusterik edo poesiarekin edo horrelako gintzekin zerikusterik ez zutenak, batzuk pasatu dire baina gero gelditu zirenak hoiek izan ziren. Gero handik urte batzutura ere Oskarbi hurbildu zen, ari zen lanean kantatzen eta iruditzen zaigu beti izan da egon ez bai bat zeren Oskarbi berak ere taldea izaki bazuen bere dinamika eta normala den bezala haiek bere bidea zuten baina baita ere parte hartzen zuten puntu bateraino behintzat ikuskariaraino, bago bigaren aurreko ikuskizuna deitu genuen ikuskaria eta orduan Oskarbi ere parte hartu zuen. Eta artean egiten genuena zen aski klasikoa aurkeztu, kantari bat atera, 3-4 kanta gitarrarekin edo txalaparta joaz, gero hurrengoa eta beste aurkezpen baten ondoren piska bat segituan konturatu giñen ez zela nahikoa, ez gintuen asetzen, nahi genuen zerbait esperimentalagoa, interesgarriagoa hasi giñen ikuskariarekin zoezer zirriborratzen baian segituan etorri zitzaigun zerbait anbiziosagoa egitea; hori izan zen Baga Biga. Eta Bagan Bigan ia lehen aipatutakoak, anaia ere sartu zen, Julian Beraetxe eta beste batzuk, Jean Paul Arregi eta hoiek osatu genuen ia espektakulo multsemikoagoi bat edo poesia zegoen, itzalak, estetikoak ere zaindu genuen, dantza, kantua, poesía eszenifikatua eta abar eta abar» (*Documento-informe. Grupo Gaur / Galería Barandiaran*, realizado por Fernando Golvano y producido por Digitalak en el contexto de la muestra *Constelación Gaur*, y presentado en STM, 2016).

20. Recogido en Zabala, 2013, pp. 17-18.



Cartel, 1970. Diseño: J. M. Zabala

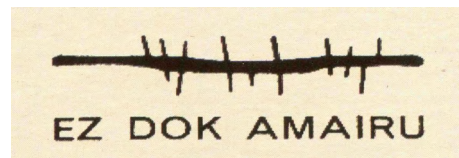
menos "clandestina" de la misma, y ese pasaje del entorno rural al urbano, de la sidrería a la plaza o al frontón. Los hermanos Artze comenzaron a tocarla por curiosidad, pero la convirtieron en un elemento sobresaliente de sus performances poéticos-sonoros en su trayectoria más allá de su etapa de *Ez dok amairu*. Nos hemos referido con anterioridad a cómo esa galería de exposiciones de arte compuesto, favoreció diálogos transversales entre campos creativos. La pieza de Mendiburu favoreció conexiones nuevas entre la tradición rural y el arte contemporáneo, y asombros inéditos en los músicos, poetas y cantantes de *Ez dok amairu*. Se explica así que pronto, en 1967, apareciera transferida a logotipo y emblema de este grupo y de la aventura posterior —de signo experimental— de los Artze. Pero volvamos a la historia de la nueva canción vasca representada sobre todo por ese grupo cuyo identidad quedaría condensada en el logo que dibujara Basterretxea a partir de la escultura de Mendiburu. Juan Kruz Igerabide (2016: 45) resume bien esa dinámica de interacciones cruzadas entre ámbitos creativos:



Ez Dok Amairu, 1967

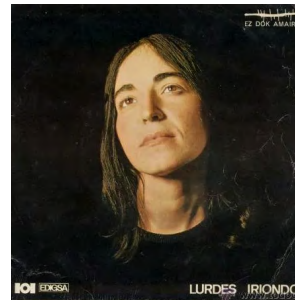
En los inicios, participaron bastantes colaboradores, el sacerdote y poeta Nemesio Etxaniz entre otros; en 1966 dieron el primer concierto en Hernani y ese mismo año se incorporaron al grupo los hermanos Artze, Joxe Anjel Irigarai, Juan Miguel Irigarai, Luis Bandrés y Jean Paul Arregi con la alboka, Xabier Lete, el grupo Yoloak, el grupo Oskarbi y, más tarde, José María Zabala, que dieron un nuevo impulso al proyecto. En los espectáculos unían diversas disciplinas artísticas: música, poesía, artes plásticas, danza tradicional; la txalaparta cobró un relevancia especial, como instrumento tradicional con grandes posibilidades para la música de vanguardia, como quedaría bien patente en los encuentros de música contemporánea celebrados en Pamplona en 1972, en los que intervinieron nada menos que John Cage y Steve Reich. La relación con la música contemporánea fue, si no una constante, una de las características del grupo; como ejemplo se pueden citar las composiciones de Acilu con poemas vanguardistas de Artze. Los Lekeitioak de Laboa tienen también, sin lugar a dudas, un carácter experimental que, en un comienzo no fue comprendido por el público.

A partir de 1967 el logo de la txalaparta apareció en las cubiertas de los discos de los y las integrantes de Ez dok amairu. Recordemos a Benito Lertxundi (1967, 1968 y 1971), Julián Lekuona (1968), Xabier Lete (1969), Lurdes Iriondo (1968 y 1969), Mikel Laboa en el cartel *Baga, Biga, Higa* (1969).



Versiones del logo dibujado por Nestor Basterretxea que se incluyó en carteles y en carátulas de discos

Esa constelación renovadora de la canción popular vasca tuvo en Laboa, por un lado, una deriva experimental muy notable que inicia en el *Baga Biga Higa*; y, por otra parte, en los hermanos Artze una deriva poética, musical y performativa que engarzaba la herencia popular tradicional con nuevas prácticas sonoras. Será Jose Anton Artze, en una suerte libro de artista poético *Isturitzetik Tolosan barru* (1969) que constituye una acción experimental. Poesía, fragmentos textuales e imágenes configuran un magma de referencias de una cultura emergente, disidente con la herencia propia y con el régimen de la dictadura franquista. En el collage de la cubierta, un magma de imágenes de hitos y personalidades de la cultura, aparece la imagen-logo de la *Txalaparta* de Mendiburu junto a la portada del catálogo-manifiesto del Grupo Gaur. Emblemas, catalizadores de una acción imbricadora de contextos y de prácticas artísticas diversas. Posteriormente con Laboa montarán el evento-performance *Ikimilikiliklik*, un espectáculo audiovisual con poemas, canciones, txalaparta y proyecciones. En 1975 los hermanos Artze graban un disco de txalaparta. En 1976 acompañan como txalapartaris a la presentación en Bonn de *Zurezko Olerkia*, de Luis de Pablo quien al año siguiente grabará esa pieza experimental para su difusión. Otros contextos mostrarán otras apropiaciones de este instrumento vernáculo en un ensamblaje multicultural contemporáneo. Así, el grupo Oreka TX o Kalakan en conciertos de Madonna.



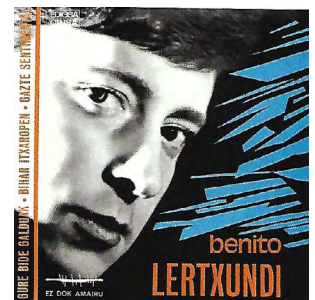
1967



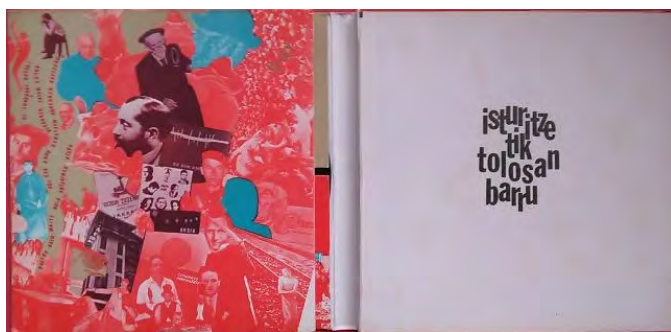
1969



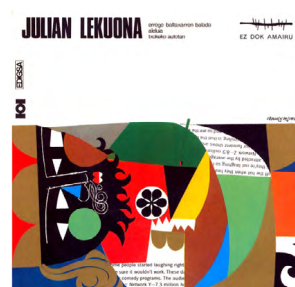
1968



1967



Libro-disco de Jose Antón Artze, 1969



1968



1971

Esa imagen de la *txalaparta* quedaría asociada en la memoria del arte vasco y en la memoria cultural a la historia de Ez dok Amairu y de los hermanos Artze. Se desplazaría entre contextos culturales y disidentes en el franquismo primero, y luego en la transición política como emblema de una identidad vasca heredada y por hacer. Atxaga ha recordado una experiencia inolvidable: la emoción que le impactó escuchar la txalaparta —interpretada por los hermanos Zuaznabar y parece ser que también por los hermanos Artze— en el funeral de Ricardo Arregi, muerto en 1969 a los 27 años.



1968

VII



Réplica de txalaparta en Jaizkibel (Hondarribia)

Una réplica en bronce de *Txalaparta*, producida por la Diputación Foral de Gipuzkoa, se instaló en 1995 en la campa trasera del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, ubicada en el monte Jaizkibel. Si las esculturas públicas permiten establecer hitos e imaginarios nuevos, en esta ocasión favorece un diálogo con el paisaje natural incorporando un eco de resonancias vernáculas y de extrañezas nuevas. El cambio de material —de la madera en la pieza original al bronce en la réplica—, el juego de referencias arbóreas verticales contrastadas por la presencia horizontal y solitaria de la escultura, y los ecos sonoros y antropológicos que suscita la escultura favorecen singularizar ese lugar y habitarlo con experiencias estéticas y culturales que se recrean sin cesar.

Y cómo no divagar en nuestra imaginación, como lo hace Fullaondo (1974) y percibir las, a veces, como «espinas dorsales de esas que en los grandes museos de ciencias naturales representan a los animales antediluvianos». Por otra parte, sería deseable que las tres zapatas que permiten fijarla en el terreno hubieran quedado enterradas para dejar una presencia libre la pieza. En la pieza original en madera las bases quedan al descubierto porque es la única manera de garantizar su estabilidad; sin embargo, en un emplazamiento permanente en el espacio público la solución de sumergir las bases hubiera sido más oportuna. Además, sería pertinente reemplazar la placa con la ficha técnica para que la fecha de 1961 se cambie por la de 1965. En el 2006, fue objeto de actos vandálicos, pero fue restaurada y devuelta a su estado original. No muy lejos de ese lugar se encuentra otra escultura de Mendiburu: *Monumento a la unión de los pueblos*, 1963.



Jaizkibel



Jaizkibel

VIII

¿Qué conexiones se pueden establecer entre *Txalaparta* y otras obras de Mendiburu? La impronta de esa célebre escultura se revelaría asimismo en otras series escultóricas que imbrican formas cilíndricas que remiten en un mismo acto metonímico a los troncos, a los tubillones que le permiten ensamblar esculturas y a los palos de la txalaparta. Una pieza de 1977, sin título y esculpida en mármol y otra en madera de 1977-1978 serán las que inicien esa deriva escultórica. Otras cuatro piezas, de pequeño formato y fundidas en bronce en 1978 participan de la misma lógica formal. Otra pieza, *Arri biur*, 1978, realizada en caliza marmolizada y de formato monumental, también se inscribe en esa poética. Pertenece a los fondos del Museo de Bellas Artes de Álava. Dos años después se produjo una réplica en bronce y en pequeño formato. Emparentada con esa obras están varias obras reunidas con el título de *Estelas*, 1980-1981. Utilizó el mármol para las anteriores y la piedra caliza para otra que no lleva título. Las tres son de mediano formato.



Sin título, 1980



Sin título, 1980



Sin título, 1981



Sin título, 1981



En sintonía con estas estelas, se realizó una escultura monumental que está emplazada en un espacio público de Leioa. Tal sería el caso de una pequeña estela de 1981 en mármol, y recreada en el 2008 en bronce reforzado interiormente con hierro, que se ubica en Residencial Leku Berri. Leioa. La pieza fue donada por Inmobiliaria Ereaga S. L. Ursolo S. A... y fundida en Alfa Arte.



Sin título, 2009, Leioa



Sin título, 1981-2008, Leioa

IX

Nota final de esta aproximación crítica a la trayectoria escultórica de Mendiburu y en particular sobre su pieza *txalaparta*. La dimensión plástica de sus esculturas, de modo principal en las que utiliza madera, se configura mediante una autonomía formal no determinada por presupuestos teóricos o normativos. La intuición sería soberana en su praxis artística modulada por un informalismo expresionista. En la misma hay una atención genuina tanto a la materia viva como a la condensación de tiempos del propio proceso constructivo y de memorias estéticas y vitales. De obras como *Txalaparta* se derivarán, en el periodo que va de 1973 a 1986, otras series como las *Estelas*, donde reconocemos el gesto detenido de la acción sonora mediante los palos de madera mutados ahora en otros materiales y una alegoría abierta del ensamblaje unitario. En conjunto despliegan un haz de connotaciones emblemáticas, simbólicas y culturales que se recrean en el diálogo de su recepción singular y pública. Desde los inicios de *Ez dok amairu* (1966) y la apropiación de la *Txalaparta* de Mendiburu para representar su propia identidad colectiva, se le asociarán a la misma otras significaciones de índole diversa. Cabría concluir diciendo que esa escultura es, de modo intempestivo, y más allá de su condición artística, un emblemático documento de cultura.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, María Soledad:
Escultores contemporáneos de Guipuzcoa, 1930-1980. Ed. Caja de Ahorros Provincial de Guipuzcoa, San Sebastián, 1983.
- Atxaga, Bernardo:
«País Vasco. Historia de una tabla», 2017, en <https://www.atxaga.eus/es/blog/1507707527>
- Aranes, José Ignacio:
«Remigio Mendiburu, el arte en la calle» en *La Voz de España*, San Sebastián, 9 de septiembre 1984, p. 6.
- Aranzasti, María José:
«La colección Mendiburu en el taller de Hondarribi. Remigio y la materia» en el catálogo *Bidaideriak – Compañeros de viaje: Balerdi, Goenaga, Mendiburu, Zumeta*. Sala Kubo-Kutxa, Donostia-San Sebastián, 2003, pp. 60-81.
- Beltran, Juan Mari:
Txalaparta, Nerea, Donostia-San Sebastián, 2009.
- Bozal, Valeriano:
Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990. Madrid, Espasa- Calpe, 1995. Vol II.
- Fullaondo, Juan Daniel:
«Vestigios » en *NUEVA FORMA* núm. 101, junio, 1974.
- Golvano, Fernando (ed.):
Constelación Gaur, Fundación Caja Vital Kutxa (Vitoria-Gasteiz), 2004.
- 1966 | *Gaur Konstelazioak | 2016*, San Telmo Museoa y Fundación2016, Donostia, 2016.
- Sáenz de Gorbea, Xabier:
«La energía creativa de Remigio Mendiburu» en el catálogo *Remigio Mendiburuaren Gernika*, Euskal Herria Museoa, Gernika, 2008.
- Huércanos, Juan Pablo:
«La trama del ser» en *Remigio Mendiburu. La construcción de la forma*. Fundación Museo Jorge Oteiza, 2012.
- «Mendiburu, materia resonante» en Remigio Mendiburu. Errosonantziak / Resonancias, Irungo Udala - Ayuntamiento de Irun, 2014.
- «Remigio Mendiburu» en *1966 | Gaur Konstelazioak | 2016*, San Telmo Museoa y Fundación2016, Donostia, 2016, pp. 88-91.
- «Remigio Mendiburu, la trama de lo escultórico» en Insausti, Gabriel (ed.): *El Grupo Gaur. 50 años*. Editorial Comaes, Granada, 2018, pp. 125-140.
- Makazaga Lanas, Leire:
«Remigio Mendiburu en su etapa final: la década de los ochenta» en *Ondare 26*, Eusko Ikaskuntza, Donostia / San Sebastián, 2008, pp. 335-351
- Manterola, Pedro:
El jardín de un caballero. La escultura vasca de la posguerra en la obra y el pensamiento de Mendiburu, Oteiza y Chillida. San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 1993.
- Martínez Gorriarán, Carlos:
«Remigio Mendiburu, la mejor periferia de la escultura vasca» en *Nosotros. Los vascos. Arte*. Vol. 5, Lur, Donostia, 1994, p. 69.
- Marín Medina, José:
La escultura española contemporánea (1800-1978), Ed. Edarcón, Madrid, 1978.
- Mendiburu, Remigio:
XXXIII Bienal de Venecia. Junio-octubre mil novecientos sesenta y seis. Cuaderno Escultura. Donostia-San Sebastián, 1966.
«Nota personal» en *NUEVA FORMA*, Madrid, 1974, p. 21.
- Oteiza, Jorge:
Ejercicios espirituales en un túnel, Edición crítica de 2011, Fundación Museo Jorge Oteiza, Primera edición, 1966.
- Sureda, Joan: «Realidad y existencia de la escultura vasca» en la revista *Guadalimar* n. 25, octubre de 1977, Especial País Vasco, pp. 60-64.
- Valle Martí, Juan Antonio:
Els comportament de la fusta i de l'arbre com a paradigma escultòric: estudi d'una mostra dels scultors que treballen amb tronc o amb biga a l'estat espanyol (1959-1987). Universitat de Barcelona., Facultad de Bellas Artes, 1988.
- Viar, Javier:
Historia del arte vasco. De la Guerra nuestros días Guerra Civil (1936-2016), Tomo I y II, Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2017.
- Zabala, Juan Luis:
Jesus Mari Artze. Itakunaren esku isila. Usurbil, Zumarte, 2003.
- Zamalloa, J. K:
«El escultor Remigio Mendiburu, en París» en *Deia*. Donostia-San Sebastián, 22 de junio de 1978, p. 74.

STM

San Telmo Museoa

LA *TXALAPARTA* DE MENDIBURU:

UN EMBLEMA
ESCULTÓRICO Y CULTURAL

Fernando Golvano

Edita

San Telmo Museoa, Donostia Kultura

Maquetación

Ytantos

Zuloaga Plaza, 1
20003 Donostia / San Sebastián
T (00 34) 943 48 15 80
santelmo@donostia.eus

www.santelmomuseoa.eus
@santelmomuseoa

