



lizaso
RE FLEXIÓN

lizaso
RE FLEXIÓN

Curator of the exhibition / Comisario de la exposición

Erakusketaren komisarioa

José Julián Bakedano

Edition / Edición / Edizioa

LIZASOART S.L.

Sponsors / Patrocinadores / Babesleak

Ayuntamiento de Basauri.

Diputación Foral de Bizkaia.

Guivisa.

Collaboration / Colaboración / Lankidetza

Sala Rekalde

Introduction text / Texto introductorio / Aurkezpen testua

José Julián Bakedano

Main text / Texto principal / Testu nagusia

Iñigo Sarriugarte

Translations / Traducciones / Itzulpenak

Irene Hurtado (euskera), David Passingham (inglés)

y Greg Ramirez (inglés)

Photographs / Fotografías / Argazkiak

Tom Hennley, Javier López Fabian, Dembora,

Jesús Lizaso, Pedro Kareaga, Amaia de Benito,

Borja Elorza.

Graphic design and layout / Maquetación y diseño

Maketazioa eta diseinua

Tom Hennley

Paper / Papel / Papera

????????????

Font / Tipografías / Letra-tipoa

Georgia, Caslon y Century Gothic

Print / Impresión / Imprimaketa

mccgraphics Scoop

ISBN

13 978-84-608-6628-2

D. L.

BI-xxx-xx

Exhibition / Exposición / Erakusketa

Sala Rekalde, Bilbao.

29.01.2016 - 01.05.2016

© Jesús Lizaso - LIZASOART S.L.

lizaso

RE FLEXIÓN







**“Me muestro tal y como soy,
y quienes quieran conocerme
conocerán mi obra.”**

Jesús Lizaso

Re flexión (<i>José Julián Bakedano</i>)	10
An evolution in the artifices of matter (<i>Iñigo Sarriugarte</i>)	28
Prologue	30
Biographical strokes and creative precept in public sculpture	34
Evolutionary synthesis of his artworks and main contributions of his latest proposals	76
Una evolución en los artificios de la materia (<i>Iñigo Sarriugarte</i>)	110
Prólogo	112
Retazos biográficos y precepto creativo en la escultura pública	116
Síntesis evolutiva de la obra plástica y principales aportaciones de sus últimas propuestas	158
Bilakaera materiaren artifizioetan (<i>Iñigo Sarriugarte</i>)	192
Hitzaurrea	194
Zati biografikoak eta sormen aginduak eskultura publikoan	198
Obra plastikoaren eboluzio sintesia eta bere azkenaldiko proposamenen ekarpen nagusiak	236
Works in exhibition / Obras en exposición / Erakusketako lanak	260

re flexión

JOSÉ JULIÁN BAKEDANO

José Julián Bakedano Sarrionandia. (Durango, Bizkaia, 1948).
Film director and screenwriter, critic of art, literature and film.
Director y guionista de cine, crítico de arte, de literatura y de cine.
Zinema zuzendari eta gidolaria, artea, literatura eta zinema kritikaria.





You need not see what someone is doing
 to know if it is his vocation,
 you have only to watch his eyes:
 a cook mixing a sauce, a surgeon
 making a primary incision,
 a clerk completing a bill of lading,
 wear the same rapt expression,
 forgetting themselves in a function.
 How beautiful it is,
 that eye-on-the-object look.

W.H. Auden
Horae Canonicae / 3. Sext I

EN

The vocational training of Jesús Lizaso in the mastery of materials, iron and steel, wood, stone and concrete, clay... has not only furnished him with the ingredients for experiment but also with the technical basis necessary for sculptural creation. Lizaso's first aesthetic commitment was to ceramics, an art mistakenly deemed to be minor or of a secondary nature, and in this practice he achieved various international awards. During the same period he also devoted himself to etching.

The awakening of his calling as a sculptor took place in 1991 as he stood transfixed before a sculpture by Giacometti in the Museum of Fine Arts in Bilbao. Afterwards he produced a great number of public works conceived as a combination of different materials, until the series of *Ortotropías* sculptures appeared, leaving behind the artist's emerging approach and revealing a more refined take on his activity.

His most recent production, which is being presented in Sala Rekalde, displays a move away from the symbolic and the anthropomorphic and, inheriting the experimentation of his earlier stages, is made up of a set of self-referential sculptures, whose meaning exhausts itself in the actual form they take. Their morphology no longer points to manufactured pieces or to elements derived from nature, although the stamp of crafts that handle materials such as wood or iron always remains. The absence of metaphor here continues.

Lizaso received his first visual sculptural impact in 1983 when, on observing the plasticity of clay, he glimpsed the possibility of bending material. He was twenty-two years old when a cousin of his showed him a book on Henry Moore that laid seeds of commitment that would go unnoticed until crystallizing in the Giacometti anecdote recounted above. Over eight years his ceramic work showed the influence of Basque tradition and he participated on behalf of the Basque Country at fairs in the Spanish State. In this period, he met a dealer at one of his shows who undertook to represent him on condition that he produced only single works. Jesús travelled with him to the United States where he had the chance to gain a first-hand acquaintance with contemporary art. Just as almost all the sculptors of the last century, Lizaso is self-taught and gained his training from viewings and from studying great creators, both early and modern.

After that phase he began to devote himself to sculpture and produced an important public work. In 2010 he obtained the gold medal at the Florence Biennale, in which seventy countries and more than seven hundred artists took part.

Lizaso says he has two tools to create with: inspiration, which needs to flourish at liberty; and investigation. Maturity as an artist now brings him responsibility both in the personal and the public sphere, where he puts his mastery of materials to work to achieve an occult style that stems from its primitive origin, the vision of deformed clay. So there is an evolution that comes from his life path and his attraction for modelling.

Lizaso is impassioned by Brancusi, Giacometti and Christo, and feels estranged from the worlds of university, galleries and politics, not to mention that of scholarships. He is not an institutional artist, and all that he does arises from an inner need, from what he calls “solid poetry”, which is why he has always felt at a remove from any constraints produced by the demands of commissioned work.

In this show at Sala Rekalde we are able to view a collection of the sculptor’s latest productions. The works take us to the origins and most recent stimuli that led to their production.

Those that bear the title *Pilastra* take us to the universe of architecture, while *Mesa de los caballeros*, *Plano contenido*, *Sugea* and *Corte de taco* carry us to the world of impossible figures. Where the drive to create is most in evidence is in *Huella del tiempo*; it stems from the children’s game where you are dared to walk on the train lines, and this is the only piece that opts for the incorporation of a collage of materials.

In other works he reveals a desire to pervert the materials, as can be seen in *Dosificación de la materia*, whose sturdy steel appearance conceals its hollow; or he draws together two apparently contradictory materials to achieve an unlikely harmony, as occurs in *Abrazo plástico* or *Marco industrial*. Although all his sculptures have an abstract appeal, certain pieces hint at concrete experiences; this is the case of *Engranaje ocular*, in which in the bending of the steel there appears a series of symbols of industry which, on the one hand, references his background in the manufacturing environment and, on the other, his commitment to the class struggle.

In all of Lizaso's works there is an obsession to generate a balance in the apparent instability of the materials. This tension between elements is reflected in *Gravedad*³, *Matemática del desorden* and *Fíbula*, just as there is a dialectic between the refusal of order and the control of disorder. His search for harmony, meanwhile, is fully evident in pieces such as *Retracción*, *Replegado* and *Bucle ascendente*, which show greater styling in the modulation of the wood.

If, as Ernest H. Gombrich holds, there is no linear evolution in the History of Art and each period maintains levels that are only overcome by particular individuals, let us trust that this exhibition constitutes one more step for Lizaso in going beyond those limits.

EN

José Julián Bakedano



No hace falta ver lo que alguien está haciendo
 para saber si es su vocación,
 sólo hay que mirar sus ojos:
 un cocinero preparando una salsa, un cirujano
 haciendo una incisión primaria,
 un funcionario completando una hoja de embarque,
 muestran la misma expresión extasiada,
 olvidándose de sí mismos en una función.
 Qué hermosa es
 esa mirada del ojo-en-el-objeto.

W.H. Auden
Horae Canonicae / 3. Sexto I

La formación artesanal de Lizaso en el dominio de los materiales, hierro y acero, madera, piedra y hormigón, arcilla... le ha posibilitado, con su componente experimental, la base técnica necesaria para la creación escultórica. La primera dedicación estética de Lizaso fue la cerámica, ese arte equivocadamente considerado menor o secundario, en el que consiguió diferentes premios internacionales, en paralelo a la dedicación al aguafuerte.

El despertar de su vocación como escultor surge en 1991 cuando contempla ensimismado una escultura de Giacometti en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Desde entonces ha realizado numerosa obra pública concebida como combinación de diferentes materiales hasta la aparición de las llamadas *Ortotropías*, una serie de esculturas que abandonan el carácter emergente y revelan un quehacer más depurado.

Su producción más reciente, que es la que se presenta en Sala Rekalde, manifiesta una huida de lo simbólico y de lo antropomórfico y, heredera de la experimentación de sus etapas anteriores, constituye un conjunto de esculturas autorreferenciales, cuyo significado se agota en su propia forma. Ya no remiten en su morfología a piezas manufacturadas o a elementos derivados de la naturaleza, aunque permanezca siempre la impronta de los oficios que manipulan materiales como la madera o el hierro. La metáfora queda aquí ausente.

Lizaso tiene su primer impacto visual escultórico en 1983 cuando, al observar la plasticidad del barro, atisba la posibilidad de doblegar la materia. A los veintidós años un primo suyo le muestra un libro de Henry Moore que despierta en él una vocación que se mantenía oculta y cristaliza en la anécdota de Giacometti antes narrada. Durante ocho años trabaja la cerámica con una obra influida por la tradición vasca y participa en representación de Euskadi en ferias estatales. En este periodo, en una de sus exposiciones conoce a un marchante que asume su representación a condición de que produzca solo obra única. Con él viaja a Estados Unidos donde tiene ocasión de conocer de forma directa el arte contemporáneo. Como casi todos los escultores del siglo pasado, Lizaso es autodidacta y se ha formado en la contemplación y el estudio de los grandes creadores antiguos y modernos.

Después de esta etapa comienza a dedicarse a la escultura y realiza una importante obra pública. Es en 2010 cuando obtiene la medalla de oro de la Bienal de Florencia que cuenta con una participación de setenta países y más de setecientos artistas.

Lizaso dice que tiene dos herramientas para crear: la inspiración, cuyo caldo de cultivo es la libertad, y la investigación. Ahora la madurez le acarrea responsabilidad tanto en el terreno personal como público, donde se utiliza el dominio de los materiales para conseguir un estilo oculto que surge de su primitivo origen, la visión del barro deformado. Hay pues una evolución que procede de su trayectoria vital y su gusto por el modelado.

A Lizaso le emocionan Brancusi, Giacometti y Christo, y se siente ajeno a los mundos de la universidad, de las galerías y de la política, lo mismo que de las becas. No es un artista institucional, sino que todo lo que hace surge de una necesidad interior, de lo que él llama “poesía sólida”, por lo que siempre se ha sentido alejado de cualquier constreñimiento de las exigencias de un encargo.

En esta exposición de Sala Rekalde podemos contemplar un conjunto de las últimas producciones del escultor. Las obras nos conducen a los orígenes y las últimas motivaciones que han posibilitado su realización.

Así, las que llevan por título *Pilastra* remiten al universo de la arquitectura, mientras que *Mesa de los caballeros*, *Plano contenido*, *Sugea* y *Corte de taco* se acercan al mundo de las figuras imposibles. Donde es más evidente el impulso para crear es en la *Huella del tiempo*; parte del juego infantil en el que se apostaba por andar por encima de las vías del tren, y es ésta la única pieza que tiene voluntad de integrar un collage de materiales.

En otras obras revela un deseo de pervertir los materiales, evidente en *Do-sificación de la materia*, cuya apariencia de acero macizo oculta su oquedad, o confronta dos materiales aparentemente contradictorios para conseguir una armonía inverosímil, como sucede en *Abrazo plástico* o *Marco industrial*. Si bien todas sus esculturas apelan a la abstracción, alguna pieza trasluce vivencias concretas; tal es el caso de *Engranaje ocular*, en la que al doblar el acero aparecen una serie de símbolos de la industria que, por un lado delatan su procedencia del mundo fabril y, por otro, su compromiso con la lucha de clases.

En todos los trabajos de Lizaso está presente la obsesión por generar un equilibrio en la aparente inestabilidad de los materiales. Esta tensión entre los elementos se refleja en *Gravedad*³, *Matemática del desorden* o *Fibula*, lo mismo que la dialéctica entre la repulsa del orden y el control del desorden. Por otra parte, su búsqueda de la armonía aparece en su plenitud en piezas como *Retracción*, *Replegado* y *Bucle ascendente*, que denotan una mayor estilización en la modulación de la madera.

Si como sostiene Ernest H. Gombrich no existe una evolución lineal en la Historia del Arte y cada época mantiene unos niveles que solo son superados por determinados individuos, confiemos de que esta exposición constituya para Lizaso un paso más en la superación de dichos niveles.

José Julián Bakedano



Ez da beharrezkoa ikustea beste batek zer egiten duen
 jakiteko ea bere bokazioa den,
 begietara begiratu behar zaio, besterik ez:
 saltsa bat prestatzen ari den sukaldariak,
 lehen ebakidura egiten ari den zirujauak,
 ontziratze-agiria betetzen ari den funtzionarioak
 estasiak hartutako keinu berbera dute
 lanean bete-betean, euren burua ahazturik
 Zein ederra den
 objektuari-begira-dagoen-begiaren begirada

W.H. Auden
Horae Canonicae / 3. Sexto I

Lizasok artisau-prestakuntza izan du materialak, burdina, altzairua, egurra, harria eta hormigoia, buztina lantzeko... horri esker, eta esperimentazioarekin, eskulturaren sorkuntzarako behar den oinarri teknikoa lortu du. Zeramika izan zen Lizasoren lehen jardun estetikoa; bigarren mailakotzat edo gutxiagotzat jo izan da zeramika, modu okerrean. Nazioartean hainbat sari erdietsi zuen horrekin Lizasok, akuafortea lantzen zuen bitartean.

1991n sortu zitzaion eskultore-bokazioa, Giacomettiren eskultura bati begira eta bere gogoetan bilduta zegoela, Bilboko Arte Ederren Museoa. Harrezkero, obra publiko ugari egin du, hainbat material erabiliz, harik eta *Ortotropiak* izenekoak agertu arte: eskultura-serie honetan, sortzen ari delako izaera alde batera utzi, eta lan aratzagoa agertzen du.

Oraintsuko produkzioa aurkeztu da Rekalde Aretoan. Agerian du sinbolikotik eta antropomorfikotik ihes egiten duela, eta aurreko etapen esperimentazioa oinordekoa den neurrian, eskulturei eurei erreferentzia egiten dietela, eta esanahia eskulturen formetan bertan agortzen dela. Eskulturen morfologiak ez die eusten pieza manufakturatuei edo naturatik eratorritako osagaiei, nahiz eta egurra edo burdina moduko materialak lantzen dituzten lanbideen aztarna beti agertu. Ez da ageri metaforarik hor.

Lizasok 1983an jaso zuen lehen begi-inpaktua, buztinaren plastikotasuna ikusi eta materia menderatzeko aukera sumatu zuenean. Lizasok hogeita bi urte zituela, Henry Mooreren liburu bat erakutsi zion lehengusu batek; bokazio ezkutua piztu zitzaion horrela, eta lehen aipatutako Giacomettiren pasadizoan gorpuztu zen. Zortzi urte eman zituen zeramika lantzen, euskal tradizioaren eraginpean, eta estatuko azoketan parte hartu zuen Euskadiko ordezkari. Garai hartako erakusketa batean, arte-merkatari bat ezagutu zuen: bere ordezkari izango zen, lan originala eta bakarra produzituz gero. Arte-merkatari horrekin, AEBetan aukera izan zuen arte garaikidea aurrez aurre ezagutzeko. Joan den mendeko eskultore gehienak bezala, Lizaso autodidakta da, eta antzinako sortzaile zein sortzaile moderno handiak aztertuz eta gogoeta eginez osatu du bere prestakuntza.

Etapla horren ostean, eskulturari ekin zion, eta lan publiko garrantzitsuak egin zituen. 2010ean, urrezko domina jaso zuen Florentziako Bienalean; hirurogeita hamar herrialdek eta zazpiehun artistak baino gehiagok hartzen dute parte bertan.

Sortzeko baliabide bi dituela dio Lizasok: inspirazioa, horren mintegia askatasuna da, eta ikerketa. Orain, heldutasunak ardura dakarkio, bai arlo pertsonalean, bai arlo publikoan; hor materialak menderatzen ditu, estilo ezkutua lortze aldera, eta jatorria hasi zenekoan du, buztin deformatuan, hain zuzen. Eboluzio bat ere badago, bere bizi-ibilbidetik eta modelatzeko duen gustutik datorrena.

Lizasori zirrara eragiten diote Brancusik, Giacomettik, Christok. Unibertsitateko, galerietako eta politikako munduak, berriz, arrotzak zaizkio, baita bekak ere. Ez da artista instituzional bat. Egiten duen guztia barruko beharrian batetik sortzen da; “poesia solidoa” deitzen dio berak; hala, urrun sentitu da mandatu batek eskatzen dituen mugetatik.

Rekalde Aretoko erakusketan, eskultorearen azken produkzioak ikus ditzakegu. Lanek jatorrietara eta azken motibazioetara eramaten gaituzte, horri esker egin dira lanak.

Hala, *Pilastra* (Pilastra) izenekoak arkitekturaren unibertsoari daude lotuta; *Mesa de los caballeros* (Jaunen mahaia), *Plano contenido* (Plano neurritsua), *Sugea* eta *Corte de taco* (Tako ebakidura) izenekoak, berriz, ezinezko figuretara hurbiltzen dira. Sortzeko bulkada inon baino ageriagoa da *Huella del tiempo* (Denboraren aztarna) izenekoan; umeen jolasa du abiapuntu: apustua da trenbidearen gainean ibiltzea. Borondate bat dago pieza bakarrean material-collage bat biltzeko.

Materialak perbertitzeko gogoia erakusten du beste lan batzuetan; hori agerikoa da *Dosificación de la materia* (Materia dositzea) izenekoan: kanpotik altzairu trinkoa da; zulogunea gordetzen du, ordea. Itxuraz kontraesanen dauden material bi aurrez aurre jartzen ditu, eta armonia sinesgaitza lortzen du esaterako, *Abrazo plástico* (Besarkada plastikoa) eta *Marco industrial* (Marko industrial) izenekoetan. Eskultura guztiek abstrakzioa jotzen dute, baina piezaren batek bizipen zehatzak agertzen ditu, esaterako, *Engranaje ocular* (Begi engranajea) piezak: altzairua tolestarekin batera, industriako sinbolo batzuk agertzen dira, eta erakusten dute, batetik, fabrikaren mundutik datozela, eta, bestetik, klase-borrokarekiko duen konpromisoa.

Lizasoren lan guztietan, obsesio bat ageri da materialen itxurazko ezeگونkortasunean oreka bat sortzeko.

Elementuen arteko tentsio hori *Gravedad*³(Grabitatea³), *Matemática del desorden* (Desordenaren matematika) eta *Fíbula* (Krisketa) lanetan islatuta dago; eta era berean dago agerian ordenarekiko errefusaren eta desordenaren kontrolaren arteko dialektika. Bestalde, armonia ere bilatzen du, eta hala ageri da bete-betean *Retracción* (Biltzea), *Replegado* (Tolestuta) eta *Bucle ascendente* (Goranzko begizta) lanetan; egurraren modulazioek estilizazio handiagoa dute horietan.

Ernest H. Gombrichek dioenez, Artearen Historian ez dago eboluzio linealik, eta garai bakoitzean maila batzuk daude, pertsona batzuek bakarrik gaintzen dituztenak; espero dezagun erakusketa hau izatea Lizasorentzat beste urrats bat maila horiek gaintitzeko.

José Julián Bakedano







an evolution in the artifices of matter

IÑIGO SARRIUGARTE

Iñigo Sarriugarte Gómez. (Zürich, Suiza, 1968).

Professor in the Department of History of Art and Music at the University of the Basque Country

ENGLISH



prologue

If we assume that phenomenology is an applicative tendency and is situated *before* all beliefs and all judgments with the end of exploring what is observed simply and neatly, then phenomenology has been our primary disposition at the time of carrying out the following research work. The fact that we have started with this methodological orientation of Husserlian inclination has allowed us to obtain artistic essences, significant ideal units, interpretative senses and certain universalities which are peculiar to the artistic sphere.

The aim of the texts that are generated in this publication intends to delve into the evolution of the work of the artist in an academic and scientific way. To do so, the narration has been split into two sections, with the first focusing on a brief biographical description of the sculptor along with the primary contributions of public work that he has materialized up until the moment of writing this text. Evidently limited by the advised writing space, a selection of the pieces considered of greatest technical and formal relevance has been constituted, a forced selection, due to the numerous contingency of public work distributed by this artist around different geographical points. Surely, this collection of public pieces will grow in number, which will require the updating of this epistemological study in the future.

Assuming that in many occasions “the artist that intends to operate in public space doesn’t always have control over the situation, as neither does the organization or any of the people involved”¹ and with no intention of limiting ourselves to the orthodox considerations of the term *public sculpture*, we have incorporated both proposals which have been located in private spaces, as well as other works of great dimensions which belong only to the private scope of the artist. This conglomerate of pieces created based on institutional or private orders, as well as different donations from the Basauri-based sculptor, has fructified in a collection of great interest, which has obviously involved its corresponding study.

1 Parramon, Ramón. “Arte, experiencias y territorios en proceso” (Art, experiences and territories in process). Various Artists. “Arte, experiencias y territorios en proceso”. (*Art, experiences and territories in process*). Manresa: Idensitat. 2007, p. 13.

All of the works that are analysed in the following pages started out being small models and rehearsal pieces which were executed in the artist's workshop, which is in turn a space with grace for seeing future works in progress, together with a series of two-dimensional contributions, which are located in their majority under the artistic discipline of the engraving.

In the second part of the book, the effort has been oriented towards the analysis of series carried out from the 90's until now, once again generating a reasoned path, which will allow the reader to delve into the artistic evolution and into some of the most transcendent references of his work: the intellectual maturity and transmutation which the artist has acquired with the passing of time and the discipline contributed to his executive methodology. In this way, as much as possible and once again conditioned by the limitation of the number of characters, an exploration has been carried out with practically all of the exercises developed by the artist. But we have especially stopped at his last and most relevant series. We are referring to *Ortotropías* (Orthotropies), where technical and conceptual manoeuvres of great value for people who study formal materials and thinking, were applied. A lot of the works in this exercise, as well as other works of eminent attention, have been approached and articulated through connective threads with the history of contemporary art and the primary contributions in the field of known intellectual's thinking, which has contributed a theoretical consistence to the pieces shown, and aspect which wouldn't have been carried out if the pieces themselves didn't have this conceptual seed. For this reason and many others outlined in this prologue and in the following texts, the work of Jesús Lizaso seems to countersign in the following the following reflections of the Italian philosopher, Antonio Banfi: "I will add that the only live art, in the considered period of time, is precisely the art of crisis: abundant in problems, in painful demands, in dramatic appeals, in exasperated sensitivity, in disciplinary efforts, in discoveries and even in orientations."²

Perhaps this presented study will be the spur so that in a near future, new investigators can pick up the witness and the scientific advance of analysis applied to his work can be continued, as long as this combative, disciplinary and constant character, pillars which are incentivising the materialization of new proposals, are maintained vital and resolute, as they are presently. In this way, we will continue conserving the requirement for the ordered connection of the *artistic production – scientific study pairing*.

For the writing of this academic work, we have consulted different texts published in books and catalogues, as well as the corresponding hemerographic and webgraphic base. However, we must highlight the different writings and personal comments from the artist, which are found in notes in physical format and in computerized files which the sculptor

has kindly given to us in a fluid way, as well as his latest reflections, which have been regularly sent to us through emails. In this sense, we can consider that these last sources have turned into the most significant and cardinal formats for later configuration of the texts.

Simply, to finish with this clarifying introduction, we must specify that *Re flexión* (Re flection) isn't only a title full of poetical emphasis, but also primarily the substantial and conceptual basis of a big part of his fine-arts production, but especially in the production elaborated in recent years, as the artist impregnates a great mental capacity and resolution with the end of analysing and studying all those phenomena which have been occurring around him; to later transmute these into diverse reflections, along with the practical elaboration based on the malleability of solids, demonstrating that human intellectual capacity is capable of crushing any brute matter and of greater molecular consistency in a non-elastic and rigid sense, which would configure an exquisite framework of evolution and sculptural development. In fact, as Michel Foucault states and which perfectly allows us to theorize over this artist: "A discursive formation isn't defined by an object or a style, not even by a set of permanent concepts, or by the persistence of a theme, but it should be captured as a system of regulated dispersion."³

.....
2 Banfi, Antonio. "Filosofía del arte" (*Philosophy of art*). Barcelona: Península Editions. 1987, p. 142.

3 Foucault, Michel. "La arqueología del saber". (*The archaeology of knowledge*). Mexico: Ed. Siglo XXI. 1996, p. 111.



*biographical stro
creative precept
public sculpture*



akes and t in e

This creator of artworks, son of immigrants from Navarra and León, was born on the 30th of July, 1961, in the Biscayan location of Barakaldo. His vital and formative path was forged in the Basque lands, a geographical constant which would influence the stylistic and philosophical becoming of his sculptural proposals, as is noted by Stella Fiori: "Human conduct is explained by genetic inheritance and by sociocultural surroundings. If instincts influence us, human conduct is cast by social and cultural surroundings. Human beings have the capacity to create and recreate continuously in the environment in which they live."⁴

Most of his memories are evidently extracted from an industrial sphere, which will lapse between different commended locations to forge himself a greater dimensional weight in urban development and to promote a strongly natured industrial landscaping. He began living in locations such as Derio and Sondika, which despite not being located in remoteness with respect to the rural and agricultural context, were also framed as spaces which were strongly slanted by manufacturing transformations. It was in those first years when one of this sculptor's main interests was consolidated: his passion for *euskal pilota*, having familiarized himself with it in the location of Sondika, a

.....
⁴ Fiori, Stella, "Diseño industrial sustentable. Una percepción desde las Ciencias Sociales" (Sustainable industrial design. A perception from Social Science), Córdoba, Argentina: Brujas Publishing House. 2006, p. 107.

place of meeting for Lizaso as a space of enjoyment of this local sport and many other leisure and sport activities. In fact, we must note this interesting reflection from the artist: “The *pilota* court is already a sculpture itself. Oteiza shaped the tribute to this peculiar Basque ball game stadium in many exercises constructed with plans.”⁵ Also, his memories from that period of time include the defence of the cultural values of the Basque population, the case of the Basque language and other symbolic aspects, which were forbidden, and their evocation of which still gives him a certain ancient discomfort.

Other referential elements of his dynamic itinerary, which will later go on to have a capital professional repercussion, are the following reflexions from the artist: “During those years I remember sitting down with clay making little cubes. Even so, I was looking for the best bottle cap to win at trading cards, in fact, my dad brought me some from the factory, made of iron, which I kept with special affection.”⁶ This comment reminds us of the games played in sand carried out by Jorge Oteiza as a child in the beach in Orio, generating vacuums or approaching the craters which any means of transport left in the sand. Oteiza himself noted that “in that discomfort or anguish of the child, the tragic feeling of existence is awakened and it draws us near to one of the following three paths of spiritual salvation: philosophy, religion and art, three disciplines which we can say are relations of man with God, which are mixed and conjugated in our hearts, but are technically independent. He who has decided specifically in life to follow one of them, and also he who hasn’t decided, will find in the memories from his childhood, data from a spontaneous decision or inclination for one of those paths.”⁷ This type of thoughtful contributions is rationalized by Rudolf Arheim when he claims the following: “In the full works of a determined artist, each individual piece was a link to a coherent sequence. Such evolution can be studied in its least distracted rally, by analysing drawings, paintings and sculptures made by kids. An almost biological growth from the simplest original shape to extremely complex patterns was revealed as a base topic in mental evolution: a history coated in a multiplicity of psychological and social agents in the works of the child and of the adult artist.”⁸

His teenage phase assumed a more political and protesting perspective, where he familiarized himself with different expressions which speak of a repressed culture and especially connected with protest music, in fact, as claimed by the expert Robin Ballinger, music “is located in particular social relations and in places which are a product of complex interactions of culture, class, gender, etc., in life experience.”⁹ They were years when all kinds of visual media which aesthetically marked the workers’ struggle and the defence of the value of democracy proliferated, and to do so, the production of all types of media such as signs, stickers, press drawings, logos, and a wide iconographic range notably committed with freedom of expression were being

boosted, and that was why he noticed the different political designs generated by those committed artists of the time, with the attitudes of Eduardo Chillida, Agustín Ibarrola, Nestor Basterretxea and José Luis Zumeta, among others, being an example of this committed assurance.

The real change towards a strongly ingrained environment in the industrial landscape was produced at the age of 16, when his dad was transferred to work in the Biscayan location of Basauri, in fact, it involved a change of a great span, not only because of the strongly industrialized environment, but because it was a location with a strong demographic dimension. It was this scenario, where he felt the true socio-political conjuncture of Euskadi up close, resulting to be more visible in those places with strong industrial settlement, due to the economic crisis and the social havoc which generated high figures of unemployment and its supposed social drift, like drugs, without forgetting about the extreme existing tension, which was focused on both workers struggle and the political violence that was triggering from all fronts.

His true instructive section began with Higher Education studies, in the Metal branch. However, Lizaso did not finish those studies courses, due to his fast incorporation into the labour market, working as everything he could, especially in the scope of carpentry, before which he remembers an event, which again showed itself as an inductive sign of what would later be his true dedication. In this regard, the artist left this reflection in writing: "I picked up all the small pieces of wood that were very geometrical, like cubes and other prisms."¹⁰

These deductive tendencies were breeding in his formative stage, as later on when he worked in the carpentry workshop, where he repeatedly felt very attracted by the observation of those small pieces which were discarded for the final configuration of an order. Those spares were an ocean of new formal possibilities, arising indirectly from a final objective, collateral products



PRESIÓN

Clay. 90 x 60 x 50 cm
1991

5 Lizaso, Jesús. Comments written by the artist extracted from his personal notes. The artist, during the month of July 2015, issued us a review and documental consultation of all types of drafted materials with the aim of easing the literary construction of the text. The notes mentioned do not include page numbers.

6 *Ibid.*

7 Oteiza, Jorge. "Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca" (*Quousque Tandem...! Rehearsal of aesthetical interpretation of the Basque soul*). San Sebastián: Txertoa. 1971, 2nd edition, p. 75.

8 Arheim, Rudolf. "Consideraciones sobre la educación artística" (*Considerations on artistical education*). Barcelona: Paidós. 1993, p. 22.

9 Ballinger, Robin. "Sounds of Resistance", in Ron Sakolsky & Fred Wei-Han Ho (eds.). *Sounding Off! Music as Subversion/Resistance/Revolution*. Brooklyn: Autonomedia. 1995, p. 13.

10 Lizaso, Jesús. *In the work already cited*.

**LANAK**

Etching. 20 x 20 cm
2004

EN

which themselves made possible a new iconographic framework of which numerous applicable series could be extracted. Certainly, the analytic and deductive observation ability of a sculptor is fundamental for his executive development, as what the everyday eye discards for not being incorporated into the idiosyncrasy of functional and commercial design, on numerous occasions can usually result to be of great interest and makes a wide range of formal, structural and procedural outputs possible. As claimed by the artist himself: “I was more worried about observing pieces that I loved and which were going to the trash, than concentrating on the production of doors and panels. Even without knowing why, I took home pieces of wood, and especially studs, small cubes with which my hands and head played.”¹¹ Also of interest during this Higher Education stage was the exercise of technical drawing, so necessary for the projection of any artwork. These practical applications were performed based on drawing-pens, which forced the practitioner to not make any kind of technical mistake on the projection sheet. His instruction in the execution of drawing nuts, crane hooks, cranks and other pieces of industrial framework allowed him to consolidate a base of great projective value, in both his technical and artistic slope, for the future conceptual generation of many of his art pieces. In fact, this applicative conductivity is shown in the following words: “A different idea (not just a different path) is to consider that technical issues can only be solved, surely, from a deep rationalization of their uses and their meaning and their most fruitful and durable possibilities can be discovered (not learnt) only from an integrating practice of idea, technique and art. Perhaps a first moment can be acknowledged where we identify the two primary components (ideas and certain technique) in solitary and separated: the true creational practice begins shortly afterwards.”¹²

In this sense, the artist recalls this stage in the following way: “The dovetail, gears, cranks, camshafts and an endless range of pieces which my mind rummaged through in a sculptural manner and without giving them the appreciation of utility that they were trying to teach me. In the drawing sheet, a simple nut floated around with its dimensions, sectioned with metric threads, as if it were flying, suspended in the air, with the only goal of delighting me. Or the crane hook, marvellous, all compass and rhythm to the innocent imagination. I didn’t like calculations or exams. I didn’t care in the slightest about precision. I discovered my imperfectionist nature and I began to understand that I didn’t care about what was useful. The shape is what attracted me.”¹³ These intuitions were consolidated in a more unconscious way, they turned into the basic premise for future artworks materialization.

He also started to feel attracted by the ceramic field, and because of this, he contacted the Cultural House of Basauri’s corresponding workshop, in 1982, turning this approximation into a door which would help him into one of the first and most direct bonds with his future artistic

dedication. Strongly attracted by the malleable and tactile possibilities of clay, he installed his own workshop in a flat that was lent to him for such needs. Those were years where he mandatorily alternated a tough job in MercaBilbao loading boxes of fish at 4.30 in the morning, with a formative design of small clay objects, which would allow him to venture into the intricacies of mental and technical sculpting speech.

He took a step forward in this path, buying a professional oven, which for security reasons could not be placed in his flat due to the harmful scents that it gave off, and for this reason he had to relocate it to a warehouse located in some friends' catering trade, with this place being where his first and important batches would arise. Later, and deeply engrossed in this artistic propulsion, he would go on to organize a workshop in a nearby town, with other classmates with which he had shared a formative course in the Basauri Cultural House. Somehow, a trampoline which would credit him the terrain to exhibit his works in a dilated spectre of ceramic events and fairs, as Fernando Navarro García registers: "Sometimes, it results even interesting to exhibit in fairs specialized in other products seemingly very different to ours, but with some kind of real link (complementary products and even substitutes)."¹⁴

His bet on risky ceramics, far from aesthetic limitations and limitations anchored on mass tastes, and that would derive towards radical experimentation, would be configured as a conductive vehicle of the ceramic production of those years. Ultimately, works showing squashed bottles full of nails, old cans, etc.; formal and iconographic aspects which are described by the author in the following way: "Bottles full of screws or nails, or old cans were very well known at fairs. A very particular and not very well known production never seen before until then, where purists searched for the intellectuality of the enamel and were surprised by how spectacular the unusual shapes were."¹⁵ These pieces remind some people of the experimental works of Joan Miró with sculpture, we are referring specifically to his beaten and flattened bronze pieces like *Cabeza y espalda de muñeca* (Head and back of doll) (1967-69) and even the use of nails in *El equilibrista* (The Equilibrist) (1970). The years 1990 to 1996 were years of committed and constant ceramic production from the Basauri-based artist, exhibiting and participating in events and fairs, with the Pignatelli Sample Space in Zaragoza in 1990 being a special highlight.



SERIE BOTELLAS OPRIMIDAS

Clay
1985

EN

11 Ibid.

12 Sierra Delgado, José Ramón. "Manual de dibujo de la arquitectura" (Architecture drawing manual). Sevilla: Academic Institute of Construction Sciences, University of Sevilla. 1997, p. 162.

13 Lizaso, Jesús. In the work already cited.

14 Navarro García, Fernando. "Estrategias de marketing ferial" (Strategies of fairground marketing). Pozuelo de Alarcón, Madrid: ESIC Editorial. 2001, p. 56.

15 Lizaso, Jesús. In the work already cited.

On the other hand, we can't leave out his expositive methodology, characterized, in general, for boosting guidelines which broke regular visual convictions, as was documented when he performed public exhibitions on lathe, like in the fair in Zarautz in the year 1988, where he managed to lift pieces which were more than a metre tall with fire clay.

Jesús Lizaso has evolved both in shapes and in the use of materials, an identifying aspect of this creator, which at the same time resulted to be *sine qua non* in the spirit of modernism, even though the closest guidelines, from time's perspective, of postmodernism have managed to relax this creative tension which was exercised on the artist. In any case, this sculpture has always advocated for changes, which aren't anything more than signs of the evolutionary transformation of the creator. His tangible bet for avoiding the tiredness generated by the monotone repetition of the shape assumed a close Oteizian accent, with the goal of not rushing into an act of adornment, namely, ceremonies lacking an appropriate ethical attitude.¹⁶

In this way, he gradually moved away from the ceramic field, having learned from its techniques, shapes, possibilities and especially the possibility of bending and subduing matter, constants which would serve for his consequent artistic stage. To do so, he returned to the Basauri House of Culture, where he came into contact with Txente, the teacher at the Sculpting Workshop, who I also had the opportunity to meet and to strike up a longed friendship with, during the performance of the *Curso Teórico y Práctico de Escultura* (Theoretical and Practical Sculpting Course) in the years 1991-1992. Unlike Lizaso, my input was always more inclined towards aesthetic thinking than properly towards practical technique. As Jesús Lizaso remembers and he also corroborated in that workshop, not only different sculpting techniques were learned, but also "authors like Henry Moore, Chillida, Oteiza etc. were conversed about. I was in a hurry to live and I returned to my workshop slightly more enriched in purely sculptural aspects or criteria."¹⁷ Returning again to Jesús Lizaso, we must contribute the following technical description: "From then on I began to explore inside the matter, until I knew it as well as possible and until I can dominate it. In my case, my means of delving is clay, which I could later develop using another material or leave it as a final result."¹⁸

His risky creative bet brought him commercial success which was again invested, together with certain administration grants, for the installation of a pavilion and to return, in this way, to Basauri in 1991. He organized a cooperative between many worker partners. However, due to many programmatic disagreements at the time of understanding the productive application, this situation forced him to undertake a more individually characterized stage. Perhaps it was here, before the necessity to plough a more personalized path, free of collateral exchanges, when the artist

found the leitmotiv to forge himself a new particular signature. In the first moments, he addressed pieces modelled based on figuration, which derived from a costumbrist tonic, accompanied by certain ground-breaking brushstrokes, which alternated the established canons of proportion and volumetrics. His objective was never to seriate and produce the same piece, as if we were immersed in an industrial production chain, an anti-Oteizian concept which was not plausible inside his aesthetic conceptions. And this is where his bet for emergent and attractive strength of a creative impulse can be appreciated, the extrapolation to unpublished spaces, which would allow an estrangement from the reduplicative monotony of the standardized environment of our occidental productive model.

In the end, he took a longed for and cardinal step towards public sculpture, with the aim of vitalizing previous mental intentions, which from here on would rub into divergent reflections, resulting in mandatory tensioning with the aim of achieving the required evolution. This act was carried out in 1990, in the Leonese location of Cacabelos, when the artist got the then mayor of the location a clay model sent, with the aim of giving it to the town as a present, but respecting one condition: the procedural execution had to be carried out by young people who were in process of rehabilitation and under the Proyecto Hombre (Project Man) programmes. Consequently, with the approval of the proposal¹⁹, the model was oversized as a public sculpture-fountain entitled *Futuro sin Drogas* (Future without Drugs) (1994).

This work derives from the first informal sensation towards a configuration close to anthropomorphic parameters and guidelines, where cyclopean masses dominate, evidently deriving from the arm, which holds the pointy element, supported between the shoulder area and the head. The pointed shape, which is projected differentially in pyramid form, can be assumed as a reference to the hurtful and lacerating nature of the typical intravenous heroin injecting instrument.

This proposal emerges from a convincing solid base, while slightly narrowing as we ascend through the piece, with the main observation point being in the top part of the piece. It seems undeniable that with the minimum number of constituting elements, he generated a strong dramatic and expressive load of the psychological and emotional burden

16 Oteiza, Jorge. "Ideología y técnica para una Ley de los Cambios en el arte" (Ideology and technique for a Law of Changes in art) (Paper for the 13th International Congress of Art Critic in Italy on Ideology and Technique, Madrid, 1964). Published in Various Authors "Oteiza, Propósito Experimental" (Oteiza, Experimental Purpose). Pension Box Foundation. Madrid. 1988, p. 239.

17 Lizaso, Jesús. *In the work already cited*.

18 Lizaso, Jesús. Interview of Giralte, Carme. "Una conversación a media voz" (A conversation of half a voice), in Plans, Sergi (coord.), "Lizaso. Arte y sentimiento". Barcelona: Darby Louise. 2002, p. 32.

19 This act was published in the municipal information magazine "Surcos", nº 1, December 1993.

that a narcotic addict must carry, in that eternal battle to free himself from the oppression of the syringe. In correlation with this art intention, the German nationalist Theodor Adorno marked clearly that “it would be preferable for art to just disappear than to forget the suffering of its expression and that has its essence in its artistic form.”²⁰

ÓPTICA ESPACIAL

Iron. 230 x 170 x 200 cm
Private collection
2005

Without searching for comparative practices, which may result easy to access, the simulation of the procession seems undeniable, where Jesús takes the cross on his shoulder, an image which identifies itself with the confessional tradition of this Bercian location, but, on that occasion, it was about a closer,

day-to-day and more dramatic walk than what we could have suspected. Although drug addiction presents itself as a contemporary problem, its use has been present in our society since yesteryear, as was addressed by Aldous Huxley in his book entitled *The Doors of Perception*. In this sense, numerous experts claim: “drugs aren’t new, they have lived together with man since he experimented with the world that surrounds him. But it’s in contemporary societies where a series of social, cultural, technological, etc. changes have taken place, and are able to produce this phenomenon, labelled *drug-dependence*, which acquires some specific features. A historically novel situation which has favoured the uncontrolled abuse of addictive substances susceptible to cause important health problems to those who consume them, and even dependency problems in activities which don’t need an intermediate agent.”²¹

Of interest is the combination of malleable planes on the vertical walls of the sculpture and the emergence of anthropomorphic references below cubic structures, which denote one of Lizaso’s main interventional lines with artworks. This profusion in cubic



constants recalls the cutting edge practice carried out at the beginning of the 20th century by the first cubist sculptors, like Henri Laurens and Jacques Lipchitz, where many of their pieces performed between 1909 and 1919 were compliant under a methodology which was motivated by the combination of masses proposed by Pearl Amsel, among others. Besides these comparative networks, we mustn't forget that the artist observed and dug over much information from Chillida's abstract pieces composed of accumulations of cubes and Oteiza's accumulative macles.

This proposal also turned out to be an inflection point in his professional trajectory, as the technical leap towards the field of fine arts seemed visible and especially towards one of the sections which has attracted this creator the most and has better represents his socio-aesthetic bet: public sculpting.

From 1994 onwards, the drift towards what is public began to gain prominence, as we have seen over time. In those first art trials, he continued to exhibit his ceramic works and, in fact, in one of his different trips, in 1996, he met Enrique Capella, a collector and owner of a gallery, who came to formalize an agreement, where he would have the chance, under a certain patronage, to focus not so much on production, but more on unique creation, an aspect that was already implanted in the artist's methodology, but that hadn't materialized itself due to financial necessity. This dealer bestowed these words for Lizaso: "Jesús Lizaso wins the match. He gains the first of his dreams. He traps us in his project. He raffles difficulties. He finds time to make sculptures. On occasions, his internal demons drag him to Hells of personal creative searches. He fights and he gets back on track. He works. He works tirelessly."²²

The contact and formalization of the tutelage of Enrique Capella brought with it a professional liberation and confidence for the artist. We must remember that this dealer took the works of other creators in the scopes of painting, photography, sculpture and engraving, which allowed him to meet other artists, such as Jordi Güell, Eduard Par, Ivo Rovira and Concha Ibáñez, among others. In fact, Lizaso preserves a special memory of the latter creator, as thanks to their narrow relationship he managed to learn the intricacies of engraving in his studies. In the words of the artist: "I remember the finesse with which she taught me. Hours in that studio with a strong smell of varnish, oil paints and ink. A luxury of a place in the middle of a restless Barcelona, full of artists."²³



JORDI GÜELL, CONCHA IBÁÑEZ AND LIZASO

Barcelona
2003

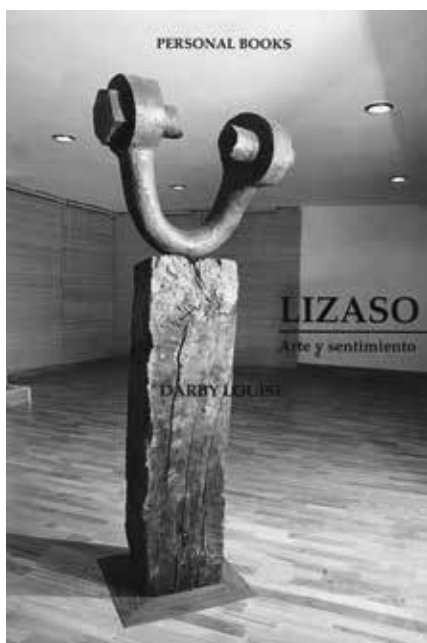
EN

20 Adorno, Theodor. "Teoría estética" (*Aesthetic Theory*). Madrid: Taurus. 1971, p. 339.

21 García Martínez, Alfonso & Sánchez Lázaro, Antonia M^a. "Drogas, sociedad y educación" (*Drugs, society and education*). Murcia: Publication Services of the University of Murcia. Pages 12-13.

22 Capella, Enrique. "Evocación" (*Evocation*), en Plans, Sergi. *In the work already cited*, p. 14.

23 Lizaso, Jesús. The artist's written comments.



PERSONAL BOOKS

LIZASO. *Arte y sentimiento*
Darby Louise
2002

It seems undeniable to assume that this sequence of events pushed Lizaso towards the aesthetic positions with which he identifies himself the most, which allowed him to transfer himself from ceramic support to a true sculptural projection, an aspect which would also be endorsed by the reception of the year 2000 Gold Medal in the Art's in the Olympic Museum of Barcelona. In fact, the artist remembers: "Enrique Capella decided to load a container of his works to exhibit in various galleries in Chicago. It was the year 2000, his first trip to the city of the wind. He would also draw in his free time and spent a lot of time in the city. In the dealer's house, he created a small workshop in which he made small models while he inaugurated and disassembled exhibitions."²⁴

The next years were very prolific, with the two orders he received for the Biscayan municipalities of Erandio and Mungia standing out. The former under the name *Amatxo* (Mummy) and the latter under the name *Amatxu* (Mummy), the two proposals were materialized in 2002, in tribute to the protective power of mothers. As presented in Jungian analytic psychology "like any other archetype, the maternal archetype appears under an almost infinite variety of aspects."²⁵ And this is what the artist was projecting, but under a clearly singularized disciplinary language. In fact, the maternal representation is a complex symbol of multiple characters which allow an answer to various questions and concerns, from finding our origin, to the search for protection and relief. In this figure, all the elements needed to build an identity are found. For this reason, for Carl Gustav Jung, the maternal archetype was defined as one of the most important archetypes in personality development, unlike Freudian psychoanalysis, which approached this figure as a personal biological mother. Jung grants more importance to the collective construction of the idea of a mother, defending that a biological or substitute mother's presence does not result to be as relevant as the capability of solving and satisfying all those needs which are related to the maternal archetype via projection, a line of thought that this Biscayan artist seems to conceptually represent.

For that occasion of materialization of artworks, he would venture into the melting of modular steel, in a company located next to his workshop: Guivisa. Once the model was configured, it was taken to melt into unique pieces of 5 tonnes of weight.

Although both proposals emitted an emotive, humanizing and vital presence for the subject that was being addressed, it is true that the second of them had a larger affective load attached to it, as it symbolizes a real mother, named Ane, together with her three children, representing one of the most cruel and sordid episodes of the history of Basque population, as was the murder of this *ertzaina* woman, together with another member of the autonomic Basque police, by the terrorist group ETA. The assault, with

its demolishing and collateral effect left behind three orphans, would not understand the sense of said assault, not at that moment, not ever. The piece, which was inaugurated on Mother's day, would turn into one of the most loved and felt sculptures by the people of Mungia. This proposal entails a content extrapolated in its symbolic essence, as it moves between a historical reference based on a local act of darkness and a universal consideration of the significance of mothers and their importance in the life of their loved ones. The artist defined the piece in the following way: "A work much loved by the town. Every year it can be found with a bunch of flowers at any time. She is everyone's mother. The town participates emotionally with the piece. The work adopts a very tough reality which accompanies the material. Steel is what makes a skin out of the surface, which makes the work have character. It makes you want to caress it."²⁶

This second public work transports with it the artistic reminiscences of British artist Henry Moore, one of the Basauri based artist's visual references. In fact we find that both the curvature of the back and the

MUSUA

Stone. 500 X 120 X 120 cm
Basauri (Bizkaia). 2008

24 Ibid.

25 Jung, Carl Gustav. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Princeton, NJ: Princeton University Press 1990, p. 156.

26 Lizaso, Jesús. The artist's written comments.



lower part, which bends, (possibly an allusion to a mother's protective arm), generate a cabin of safeguarding and protection over the three cubic forms, which encode the images of her children. The allusions to maternities and the power of a mother's protection have a notable connection with Henry Moore's open air proposals, from his most figurative formulations to the works that delve into more organic and informal frameworks, whilst keeping an absolute fidelity to a space which is sacred and of refuge by the maternal structure. In any case, one of the referential elements is defined both in the curvature and in the organicity of the structural elements. We must not forget that even Oteiza had approached this subject after 1949 with the refractory, together with other local artists.

Jesús Lizaso deepened his search for a more singularized language, and even though these referential practices were inevitable, the differences were also notable, as defining parts of the anthropomorphic elements are evidently articulated by cubic shapes, a constructive element which will be identified in this productive stage. Actually, the protruding details of the upper part of the cube are formal allusions to hair, details which the artist approaches so that the spectator can interact with the piece in a closer and more direct manner. The work plays and balances between the required organicity of the maternal bodily shape, as a more reconciling and protecting element, together with other, more geometrical strata. On the other hand, if his study of maternity tends to elevation and verticality, which provides an air of Marian sacredness, in a parallel way, the curvature also allowed him to focus on a more earthly reality.

However, in the version made for Erandio, maternity assumes a less emotive load, although still always protective, but the responsibility load is done with a claim of hardness and psychological weight. It is as if it wanted to assume other reflexive considerations, as observed in the following annotation: "A new social value arises: maternal love, and with it, an endless range of scientific, social and moral arguments which try to remind the woman of her true and main function –maternity– blaming and threatening her if she doesn't comply selflessly with her nutritive and maternal function, which is supposedly spontaneous and natural."²⁷ For this reason, on this occasion, the cubic and geometrical frameworks are more articulated and mastered, and in fact, some of them arise serially and ascending, as if we were observing a sculpture by George Vantongerloo inserted in this set. The connection, bonding and attachment of the three stems with the maternal figure, together with the visual weight which it is exercising, the state of gestation, makes us not honour maternity itself so much, but to honour the strong social and familiar load that this figure assumes nowadays in most households, reminding us the of the words of Maksim Gorki: "This fear, like moss that hinders her breathing with its oppressive humidity, was growing in her breast, and when the day of justice

came, the mother went into the session room with a dark and heavy face, which hunched her neck and back.”²⁸ In this case, the slight inclination of the upper part doesn’t correspond in such measure to an eagerness of safeguarding, but more to tiredness and exhaustion from the difficult physical load and psychology that she bears individually.

The work would come to be a radical transposition by means of edges and geometrical blocks of what could be a feminine Mirónian figure in the antipodes. Also, the opening of vacuums in the cubic sections answers that the interest that the artist shows for the incorporation of this artistic facet in his sculpturing, following with the postulates of Henry Moore and Jorge Oteiza.

The process of the piece began with a clay model, to later move on to its construction by means of a boiler. The intention was to unite and set the walls by means of welding. In this conjuncture, he is not advocating the extraction of a pretty surface from the smelting, but instead to obtain the maximum visual and aesthetic yield from the qualities that weathering steel offers.

Jesús Lizaso has always shown concerns about the social issues of his surroundings, in fact, a way of showing a real and authentic contribution to different causes was the donation of pieces, a grant which was non-profit, as a personal contribution and a stronghold of visible materiality in defence of determined values and social causes, and this is where his contribution to multiple sclerosis comes from, a collaboration with associations for the protection of underage youths, and other disadvantaged sectors such as deaf people and Paralympic sports. The artist comments the following on the latter activity: “Until now my effort for defining the merit of these people in artistic works was compensated by my satisfaction. Now there are collectives of people who want to express that a disabled person can be very qualified and this is why I can’t avoid the occasion of working on a piece that can be a to all those who have contributed something to the disabled people of the Basque Country.”²⁹ This attitude is still observed nowadays when he collaborates directly with the ARGIBE³⁰ association and by accompanying elder citizens.



BIDE GINTZA

Etching. 56 x 51 cm
2003

27 Mañas, Carmen. "Identidad y construcción de la maternidad. Una mirada desde la psicología evolutiva", (Identity and construction of maternity. A look from evolutionary psychology), in Silvia Caporale-Bizzini (coord.), *"Discursos teóricos en torno a la(s) maternidad(es): una visión integradora"* (Theoretical speeches around maternity/maternalities: an integrating vision). Madrid: Entinema. 2005, p. 109.

28 Gorki, Maksim. *"La Madre"* (The Mother). Madrid: Akal. 2007, p. 427.

29 Lizaso, Jesús. "De Efecto & Saiatu", en Plans, Sergi. Op. cit., p. 65.

30 This group has a beneficial healthcare character with the aim of helping disadvantaged groups, through promotion, education and coordination of volunteers. Each volunteer works with sectors of disadvantaged people for illness, outcast, physical or mental handicap, family rootlessness or loneliness reasons.

EN



LOS ANCIANOS DEL TOURUNET

Iron. 280 x 100 x 100 cm
 Private collection
 Castelfelers (Barcelona)
 2002

In the previous activity, he related with the carrying out and placement of a piece in the Tourunet Mountain (Casteldefels, Barcelona) in memory of two elderly citizens, in 2002, who had a great emotional significance to the artist. These two people, who lived in said location, welcomed the artist into their home, which meant the artist being surrounded by authentic and numerous works of art from Barceló, Tàpies, Robira, Subirats and Jaume Plensa, among others. In fact, he would meet again with the latter years later in Chicago.

Los ancianos del Tourunet (The elderly citizens of Tourunet) (2002) is a molten piece of solid steel, and its weight reaches 4,000 kilograms, which generated many transportation problems and problems with the technical placement of the piece. The aim of the artist at the time of placing the work in a place which had been studied especially for its placement was to create a type of sanctuary, a sacred space marked with an aura of religiosity and calling to an interior reflection, which could be seen perfectly expressed with the words of Mircea Eliade: “hierophanies disable the homogeneity of space and reveal a fixed point. But given that the religious man cannot live but in an atmosphere impregnated in what is holy, the existence of multiple techniques of consecrating space are to be expected.”³¹

The condition of protection of this surrounding space turns the sculpture into a kind of sacralised place. In fact, a true communion has been induced between the piece and the natural environment, maybe one of the best welds between sculpture and environment which the artist has managed to produce. Lizaso maintains a theme which is close to his own environment and evidently to vital experiences that can happen in our surroundings, as the artist comments: “I work topics which have surrounded me or at least concern me. I explore, on many occasions, inside space and the explosion of matter. I work on various creations at a time, with impossible results, or I interpret exaggerated situations, but in their synthesis. I look for the summary.”³²

Once again, we can observe the curvature of the previous pieces, being defined as a physical characterization of the represented characters and of this population sector, where the passing of time bends the spine, making the holding of verticality impossible in many cases. Both upper cubes assume the position of a possible fall from the general structure, but simply in a new reference which tries to approach the state of an advanced age.

31 Mircea Eliade. “Lo sagrado y lo profano” (*The sacred and the profane*). Barcelona: Paidós Editions. 2014, p. 26.

32 Lizaso, Jesús. Interview of Giral, Carme. *In the work already cited*, p. 32.

This sculptural projection and orientation is undoubtedly consolidated when that same year, he appointed himself to a public contest in the location of Basauri with the aim of selecting a public piece which would symbolize this town. For this calling, the artist presented two pieces, with the selected one bearing the title *Ikurra* (Symbol) (2002). Its procedural development was conditioned by one factor, which the artist himself had requested: the execution of this piece had to be elaborated in public and live, which allowed many people to have the chance to detail and examine the small details of the installation process, as well as the unloading of many pieces of wood, the application of formwork, the unloading of six trucks of concrete to fill the structure, etc. The executive process of the piece ³³ would come to be described in the following way: "In a harsh winter, he unloaded a truck of lumber and built the whole formwork board for board in front of all the pedestrians. It took four months until the trucks full of concrete came. He said that when they tipped in the concrete, it crackled so much that it was scary. I was conscious of the strength and power of the concrete before it set. That's how the *Ikurra* work was built."³⁴

IKURRA

Iron and concrete. 1.700 x 400 x 900 cm
Basauri (Bizkaia)
2003

EN

This work attempts to represent what this location is, in essence and spirit, a purely industrial environment, which is why a silhouette of a factory is shown in weathering steel, but without forgetting what yesteryear had been part of its finance and agricultural relationship, for this reason, in the upper zone of the chimney, there are once again pointed shapes, which symbolize agricultural tools known as "layas" (a type of spade). In a way, all the elements are represented in the following words by Diego Arribas: "The nature, the landscape, the place occupied by an industrial activity, doesn't only experiment a transformation in its physiognomy. Man and nature find themselves face to face on the same plane, forced to understand each other, creating a new frame of coexistence. Each of man's actions will have its repercussion on the environment and each of nature's answers will force him to adopt decisions to adapt to it."³⁵

Likewise, in this monumental sculpture, turned into more of a landscape itself than a regular projection piece, two rivers can be found, by means of two pebble filled paths. Moreover, the presence of the bridge turns into another one of this location's constants, as the entrance into Basauri requires an arrival through one of its many bridges. These architectural elements assume the role of real commemorative or triumph arches, with the sole function of supporting the most defendant principle of this Biscayan

33 All of this procedural framework is documented in the book "*Lizaso. El símbolo y la obra Ikurra*." (*Lizaso. The Ikurra work and symbol*) Basauri: Basauri Town Hall. 2003.

34 Lizaso, Jesús. The artist's written comments.

35 Diego Arribas. Cited in Cruz Pérez, Linarejos & Español Echániz, Ignacio. "*El paisaje. De la percepción a la gestión*" (*Landscape. From perception to management*). Madrid: Liteam Editions. 2009, p. 25.



location's personality: its industry. Times have reverted all of the principles and monuments, as the *modus operandi* of understanding landscape and architecture, and for this reason, the elements in this piece sustain each other as sustaining and sustained parts, but annihilating the orthodox principles of any building, as this is one of the liberties that presides in monumental contemporary sculptures, as it makes use of the dimensions and architectural technicalities, but without the weight of forced functionality.

The formidable monumentality of the design turned locating it inside the urban space into an undeniable obstacle, as the programmatic altering of the original postulates could not be tolerated. However, Lizaso's constant determination managed to get the municipal authorities to find a better location and, in this way, it could be seen from the greatest possible number of spatial points. Once the piece was placed in one of Basauri's entrances/exits, its contemplation could be assumed from all its angles, with a multiple perspective, which in another way defined the social construction and formation of this location, versed in a conjunction of different regional, social and ideological multiplicities.

Moreover, the front perspective of the factory silhouette brings us the memory of the shady paintings of Agustín Ibarrola during the 60s, due to the portrayal of not only material darkness, but also the human darkness which these types of architectures carry with them and what that meant to the working class, for example, we are talking about paintings and woodcuts, like the one entitled *Fábrica con chimeneas* (Factory with Chimneys) from the 60s. As David Dickson claims: "Industrialization, like all ideologies, has attired as if it were an absolute and objective conjunction of values which denies recognising the validity of any criticism. In many aspects, it can be compared to primitive magic: it could be that techniques don't always work, but this is probably due to a human factor in the attempt to communicate correctly with the supernatural, an error which can be corrected on the next attempt."³⁶

In conjunction with the installation of the sculpture, a pedagogical and explanatory exercise about the piece was carried out by means of an exposition in the top floor of the Tower House of Ariz (Basauri), a medieval tower dedicated to its cultural uses. Akin to this sample, on the first floor, his series *Raices*³ (Roots³), were shown for the first time, proposals which were characterized by the common fact of assuming that one of their components is remitted to the shape of a cube, by means of anthropomorphic functions in most cases, an aspect which was first posed in his first public sculpture. In other cases, it was characterized more by the interest of articular pieces developed based on edges and all types of the artworks recesses, which intercalates the presence of structural spaces, very typical of experimental practices of post-war Basque sculptors. We mustn't forget that in one of

the other rooms on the second floor, a group show was organized with artists which had some kind of relationship with Jesús Lizaso taking part in it, and to do so, he resorted to a nourished group of Catalan creators.

This series parts from the cube itself as an element, giving it on many occasions a figurative nature and a traditional concept. It's about a stage which approaches more customary aesthetics, for example when the human head turns into a cube. However, this application and use of the cube doesn't only go back to cubist practices, but also to investigations carried out by Dutch neo-fine-artists and Russian constructivists. This series seems to unconsciously revert back to his childhood, when he narrates the following scene: "I'm talking

about when we were very young, and together with my friends, whilst sitting down, we ripped it from the floor, however much our hands would allow us to fill them. With some small, flat knocks we would discover the sides that would later be used to make a simple cube. And how the cube deformed itself if it was dropped on the ground. I remember the impact as if it were in slow motion. At least I would observe it like a spectator in my cinema seat, as if it were a film. The impact would provide me with unique shapes which I couldn't manage by myself. The mass was the same but it was arranged in a different way. What was missing in one place was a surplus in another. It was the beauty of the impact."³⁷

As if we were dealing with a Homeric landscape, where the God Ocean is designated as an origin and genesis of all things, we find *Raíces de un océano* (Roots of an ocean) (2002) related to the environment and marine activity, which is evidently connected to the series *Raíces*³ (Roots³) and especially with the rowers piece, as in this piece we find two people who simulate this anthropological typology in a clear connection with the sea, but at the same



TÁMDEM

Etching. 28 x 38 cm
2004

EN

³⁶ Dickson, David. "Tecnología alternativa" (Alternative technology). Barcelona: Orbis Editions. 1986, p. 44.

³⁷ Lizaso, Jesús. The artist's written comments.



VIRAJE ÓPTICO

Iron. 60 x 120 x 74 cm
Private collection (ICQO)
Bilbao (Bizkaia)
2016

EN

time covered with a sense of group fellowship and customary habit, which stands by means of weathered steel sheeting. We are facing one of the most vertically and hieratically characterized pieces of anthropomorphic format that we can see in the artist's public sculpture, which once again showed that Lizaso was approaching directional constants in multiple directions in a thorough study of composition and articulation of artworks. The openings in the cranial cubes delve once again in falling on the revaluation of the gap as an expressive reference for his sculpture, whilst keeping the Oteizian references in a valid mode in the final achievement of the process.

A sculpture which broke the directionality of earlier proposals is *Tándem* (Tandem) (2004), ordered by businessman Ángel Iglesias, founder of the company IKUSI, in the technological park of San Sebastián. The work seeks to represent the necessity to work in teams as well as the added value to social cohesion with a common objective. In fact, this applicative methodology is assumed as a base for a social and collective future in the business world. To do so, the artist wanted to conceive a tandem, whilst also remembering the fact that Ángel Iglesias had started in the labouring world fixing bicycles. Surely, the placement of the piece supposed an opening for new technical problems, due to the weight and anchorage required, which had to be of solid potential and at the same time they had to be hidden. The piece is located in the main hall of this cutting-edge technology company, while a smaller version is located in his priceless friend's office.

This sculpture, a high relief, declaims only the essential elements for the theme's identification. We are dealing with one of the most compact cut pieces that he has made, moving away from previous guidelines like the excessive bet on volume and solid mass, and in this way favouring a greater horizontal grading of the constitutive parts of the piece. In the same way, the placement of the work on a wall seems noteworthy, breaking that historical conditioning in favour of pedestals and returning in this way to the opening for new emplacements undertaken by Tatlin and Rodchenko in constructivism and the subsequent sameness of the wall sculptures of Donald Judd, among others.

In the "departures" space, in the Bilbao Airport, we can find the piece entitled *Tienda de campaña para miopes* (Tent for the Short-sighted) (2005), property of AENA. We are dealing with a molten steel sculpture, which is based on the articulation and dismantling of a pair of glasses. Before starting this sculpture, Lizaso's ability of observation and reflection of objects seems mentionable, both in structure and content. Ever since his onset when he was analysing leftover elements in the carpentry all the way to the observation of any everyday object, the tendency is marked by the same contemplative guidelines. As easy as deconstructing the constitutive parts of an object, in this case a pair of glasses, to rebuild them

again in another formal structure. In a certain way, this is a deconstructive exercise, which was installed in fashion from the mid-80s onwards, especially derived from experimental practices which were being carried out by a series of young sculptors linked to the Faculty of Fine Arts of the University of the Basque Country. Evidently, we are scoring the names of Txomin Badiola, Ángel Bados, Peio Irazu and Juan Luis Moraza, among others, when they engaged in reinterpreting the Oteizian sculpture in relation to the need of incorporation of minimalist and conceptualist languages, and without forgetting the premises which in that moment were the most valid, as was given in the postmodern demarcation and its bet for deconstruction. Academic years where Beuysian *social sculpture*, *the field expanded by* Kraussian sculpture and evidently the Derridian deconstruction and grammatology, which allowed the approach of more extensive fields in artistic issues.

In this case, Jesús Lizaso seemed to connect with this last Derridian line, from a formalist point of view. Let us remember that Hal Foster made the following comment: *"The deconstructive impulse, writes Owens, must be distinguished from the self-critical tendency of modernity.* This is of great importance to understand the post-modern rupture, and without a doubt, both operations are different: self-criticism, focused on a medium, tends to (at least under the aegis of formalism) what is essential or pure, whilst deconstruction, on the other hand, decentres and reveals the impurity of the meaning."³⁸ And this same attitude is the one that the Basauri-based artist assumes when he shows a proposal, where the configuration of the initial structure was useless, adjusting it to a premeditated dismantling to extract a new source of significant possibilities.

Moreover, Lizaso moves away from previous volumetrics to direct himself in a structural language, with linear sections which generate a more subtle and fickle effect in the piece, a regular effect of any structural option. Following Ricoeur: "Language no longer appears as a mediation between minds and things. It constitutes a world itself, inside which each element only refers to elements of the same system, thanks to the interaction of oppositions and constitutive differences of the system. In short, the language is no longer treated as a *way of life*, as Wittgenstein would say, but instead as a self-sufficient system of internal relations."³⁹ In this sense, the stylistic jump was visible, entering new experimental possibilities, which involved a new challenge for the artist, and at the same time, compositional and formal discoveries. To do so, he engaged



PAINTING, SCULPTURE & MUSIC

Iñaki García Ergüin, Jesús Lizaso y Kepa Junkera.
2014

38 Foster, Hal. "Asunto: Post" (Subject: Post), in Wallis, Brian (coord.). "Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación" (After after modernity. New approaches on representation). Madrid: Akal. 2001, pp. 199-200.

39 Ricoeur. Quoted by Benson, Ken. "Fenomenología del enigma: Juan Benet y el pensamiento literario postestructuralista" (Phenomenology of the enigma: Juan Benet and the post-structuralist literary thinking). Amsterdam-New York: Rodopi. 2004, p. 90.

in a deconstructive speech on the constituting parts of an everyday object, but in its new articulation, making possible untold references, which were evidently hidden. If the sideboards' terminals assume sustaining functions, the sideboards or rods themselves will have the same job, with the rings of the mount dedicated to the ophthalmic crystals. The main part of the sculpture is located in the upper section, and to do so he makes use of the mounts, as they are the zones of most formal organicity. Under this same applicative philosophy, the ironic game in the sculpture's title is described in the following way: "it's because many people search for the 'what could it be', the 'what could it be for' and the 'why could it be' of everything. They tuck themselves into the piece searching for the explanations that they will never see."⁴⁰

Later, a similar piece was transferred in a group show of Basque artists carried out in Indiana (United States), which is located in the park of Indiana University Northwest. Certainly, the use of the glasses was a widely used resource in outdoor sculptures, but in general marking and respecting its most orthodox composition and structure, as was carried out by Kent Karlsson, Susy Gómez, Orhan Rashtana and Michael Elion, among others.

In the same way, similarly structured proposals as the previous one were configured in *Óptica espacial* (Space Optics) or *Lentes abstraídas* (Abstracted Lenses), where the set of sections is alternated and distributed in a reversed way in each case. Another work which articulates a similar predisposition as the optical experiences is *Visión especial de una grúa* (Spacial Vision of a Crane) (2005), generated from its participation in a contest with the goal of building a sculpture for the company COMANSA (Huarte, Navarra), where the objective was to project an allegory of cranes. The location of the crane is very noteworthy, as it was located scarcely two kilometres from the Jorge Oteiza Foundation-Museum (Alzuza), in fact, this institution could be seen from the sculpture.

The executing process of this piece is once again correlated with sculptures based on the use of glasses, but meeting the requirement of being able to sustain a solid block of cement. The condition of potential balances for the maintenance of the work turned into a big challenge for the artist, who was forced into an exhaustive architectural efficiency exercise. The interest of the piece resides in that this time the crane, so commonly photographed in processes of sculptural placement, makes itself a timeless and relapsing agent to maintain itself in a lifelong way as a sculpture. The examples where the crane isn't the element of transport and its memory is simply materialized as a functional element are very few, thus keeping itself as a documented subterfuge. But in this case, both aspects are overcome, and Lizaso had the possibility of creating, along with its full structural potential, a crane sculpture, which could be relocated to some verses extracted from his poem *Peones del 4º relevo* (Pawns of the 4th Relay):

*"Hands which grip iron, hooks that fly high, cranes that can lift any thing and lavas of unbearable heat."*⁴¹

Ever since he started approaching the series *Raíces*³ (Roots³), many public proposals have materialized, with some of them developed by the artist's own analytic and deductive will, and some of them from orders he received, with this last case being the case of *Sustraiak* (Roots) (2005), a piece of resounding steel of 4,000 kilograms in weight which belongs to an art collector. We may be facing one of the pieces which reflects the most mobility and dynamism between all of its constitutive parts. Not because of making continued use of cubic and rectangular structures of outstretched effect would he deny himself from making balancing acts of sinusoids and sets of folds, which interested the artist so much, as one of his precepts is to bend matter, as if his true imposing capability were that of a demiurge, widely experimented in infusing matter with a special treatment of malleability. This section of fighting against substances has been a constant in the work of many artists, but it was especially applied by Eduardo Chillida.

The wavy set of three of the components is unidirectional, altered only by another of the segments which sits on the lower part, which has implanted an interesting set of directional lines implanted in the sculpture, which contribute a greater perspective visuality in what would be a family group composed of two adults kissing, while their offspring hug each of the partners. In this sense, the piece returns to formal characters and peculiarities of the works of the Hungarian Joseph Csaky. However, we could remit numerous connections with other proposals, like the ones elaborated by André Derain, who at the beginning of the 20th century generated human forms which were submitted to cubic limits, as developed by Brancusi in his famous *Le Baiser* (The Kiss) in 1907, as well as the works of Jacques Lipchitz. We mustn't forget more recent creators either, who have been inheriting this eagerness for cubic structuring, as we can perceive with the North American Jud Bergeron.

Jesús Lizaso has always kept a narrow and participative collaboration with the different cultural activities of his host town, in fact, we can quote a few examples of this fraternization, for example his 17 years of cooperation with the Peña Piru Gainza football group, where he is a member of honour, as well as his support in different activities with local dance groups, with the Escuela de Txistu Dambolin school and the choir of Basauri.

.....
40 Lizaso, Jesús. The artist's written comments.

41 Lizaso, Jesús. "Fuerza Experimental" (Experimental Force), en Plans, Sergi. *In the work already cited*, p. 42.

This direct relationship with this sociocultural scope directed him to the elaboration of different portraits of illustrious characters of the location, such as the football player Piru Gainza, midwife Manuela Eguiguren, writer Román García, etc. Ultimately, works which once again remitted him to the tactile practice of modelling with clay, an aspect which independently from materials of undeniable hardness, he always resorts to as a resting station and material relaxation.

Despite this constant, dilated and firm trajectory in the arts field, for more than 30 years, he has always been critical of the situation that he has had to live in, and especially with the difficulties found to locate works in exhibiting spaces of a more institutional character, which is evidently a reality, as with culture, like any other facet of human expression always balances between different aesthetic or ideological positions and these don't always favour all sectors. Jesús Lizaso has seen himself, as is the case with many other Basque creators, in a generational crossroad, which is parked between post-war sculptors and new waves of novel creators, which hail from the Faculty of Fine Arts of the University of the Basque Country. This generational adjustment has made professional manoeuvring more reduced and complicated in both space and time. On the other hand, we mustn't forget that being located in a geographical scope where sculpture has so much ingrain and tradition, this aspect favours a greater incorporation of sculptors to the artistic market. In this sense, we must specify that on one hand his proposals didn't collect a greater academic acknowledgement, an aspect which is always subject to the aesthetical tendencies of the experts on the matter, but on the other hand, he has assumed important institutional orders of public character, such as *Musutxu* (Kiss) (2006) and its homonym *Musua* (Kiss) (2009).

Both acquire an identical formal theme, but however, the intensity of the emotive act marks a distinction between them, as the second one, a piece carved in Lastur⁴² stone located in the neighbourhood of San Miguel, Basauri, assumes a more formal rigidity between the distributed elements, whilst the one located in Barakaldo seems carried away by the passion of the act, being a ritual of greater organic action. The second proposal, with a height of five metres and one additional metre buried below the ground for sustainment reasons, generates a vertical tendency, where its perpendicular projection proceeds to a more lightweight and normative kiss. This piece, which entailed a notable technical complexity both in its transport and installation, remits us formally to certain minimalist features in its representative condition, but only this slant is glimpsed, as minimalism explicitly resigned from all natural and figurative references in its condition of analysis and study of sculptural matter, a premise which isn't followed in this proposal.

In the first case, molten steel of two tonnes, the meandering and curved set indisputably favours the emotiveness and expressiveness of the affectionate exchange, merging itself into the poetry of intimate centrality. In fact, this curved

set remits us to pieces from Chillida, like *Helsinki* and *Lotura*, where each part is in direct connection with the other segments, like a rounded universe, as if they took an energy in their interior, in the same way as Lizaso's piece.

While the second of the two pieces marks a greater tendency towards elevation with a constant of a certain cooling in the contact, the first one assumes a formal and expressive relaxation which interiorizes the sculpture in its own affectionate act, with the bodies originating from the same matter, taking shape and configuring themselves through a mental geometry. The sculpture seems to materialize in the Neruda's verses:

*"Love, so many paths until you get to a kiss
so much wandering loneliness leading to your company!"*⁴³

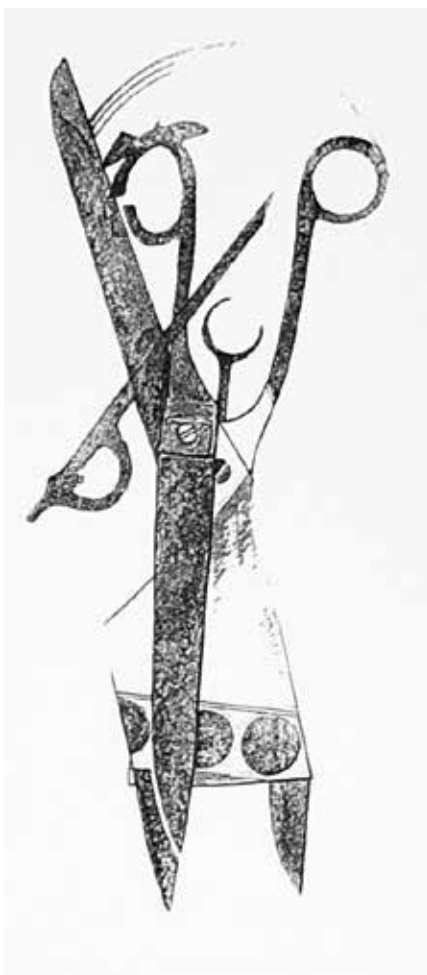
In a similar line to other works, such as *Musuak* (Kisses) and especially *Amatxoak* (Mummies), we can find *Por la infancia* (For Childhood) (2006), with the occasion of UNICEF's 60th anniversary, which has a notable proximity to *Amatxu* (Mummy) set in Mungia, due not only to the curvature the maternal figure acquires, but also to the number of children she is protecting and covering with the curvature, like a protective cloak. The piece, despite having a smaller size than the rest of the Basauri-based artist's public sculptures, has a strong affectionate impulse of human warmth.

One of the essential elements of the iconography of his work has been to avoid the distinction of gender as much as possible, although it sometimes appears through the application of titles and certain formal annexations. For the artist, sculpting itself and its formal component shouldn't display any sexual attribute, which will help to undo so many absurd distinctions based around opposing genders. In a certain way, the fact of looking for nullity in the distinction and marking homogenized guidelines in all of the formal segments is obviously intended. The idea is to move away from the following way of thinking of Simone de Beauvoir when she claims that "a woman isn't born, she is made"⁴⁴, in short, to not resign to the thought that gender is a social construction, which can be modified and doesn't depend on biological nature. In the case of certain of Lizaso's pieces, these distinguishable concepts seem neglected in a premeditated way.

.....
42 This Urgonian limestone has been used for the construction of many squares and streets in the towns of Euskal Herria, as well as Pilota courts, drag and lift stones. Also known as the *Dutchess of Lastur*. It can be observed in the sanctuary of Arantzazu, in fact, Jorge Oteiza himself moved to the quarry of Lastur to ascertain for himself in situ, the quality of the stone.

43 Neruda, Pablo. *"Veinte Poemas de amor y una canción desesperada. Cien Sonetos de Amor"* (Twenty love Poems and a desperate song. A hundred Love Sonnets). Madrid: Planeta Agostini. 2000, p. 116.

44 Beauvoir, Simone de. *"El segundo sexo" (The second sex)*. Vol. 2. Madrid: Cátedra. 1999, p. 13.



EDURRE

Etching. 38 x 25 cm
2007

Los vientres de Areatza (The Wombs of Areatza) (2006) is built with weathering steel plates, a homage to Mari Cruz Guruzeta, considered Areatza's first feminist and driving force of the associative movement of women. Similarly, she is remembered as the founder of the political collective Emakume Abertzale Batza of Areatza in 1932, showing an inexhaustible effort for the defense of cultural and linguistic *euskaldun* values. But the side that Lizaso wanted to boost the most was the charitable and altruistic slope of this woman, being one of the essential references for the women of the location at the time of asking for help with giving birth and especially for the ones that suffered maternal tearing. In this sense, "it has been precisely modern art which has taught us to see life together with death, at its side, in a disturbing proximity, he who has broken the clichés of maternity in a state of rest and stillness, he who has considered that pregnancy is but a state of virtue and gratitude, but that it can also be a state of grief and shuddering."⁴⁵

However, Lizaso didn't only want to pay tribute to this notable Areatzan neighbour, but to all of Areatza's women, and for this reason, by means of a polyhedral projection, he overlays three heads, six breasts and three wombs with their bellies, in what would be a female trinity. In fact, we could say that "the womb is therefore unconditionally hospitable in the sense that Derrida developed his sense of hospitality. He is prepared to let what is coming come and without knowing it, because we are not dealing with knowing, but with a wait without a waiting landscape."⁴⁶ The proposal is a splurge of volumetric exaltation, where different cubic units form a piece of great visual and spatial approach.

Jesús Lizaso has articulated creative trajectories marked by the coherence of his own formal evolution, which has generated that his languages are homogenous both in artistic and two-dimensional values, especially when he makes translations from his pieces to the engraved format. In fact, the engraving he carried out for the Basque dance group Edurre seems mentionable, which was also executed under the same philosophy used to materialize sculptures with glasses or scissors, on this occasion composing an *expatadantza* and an *euskal dantzari*. In fact, the latter activity has gained a certain unusual prominence since the year 2014, dedicating it not only more attention and diligence, but also a visible interest for the technical deepening in the application of etched plates. As the artist claims "My richness, part of my experience. My learning depends on my own investigation. References were important, but now I've discovered the path of my independence."⁴⁷

We must point out, in reference to his biographical section, one of the projects in which he will find himself involved, although without express desire of a later participation. We are referring to a polyvalent art centre,

together with the Basauri-based sculptor Jon Alberdi. Both immerse themselves in the uplifting of an architectural space, with the goal of unifying the peculiarities of their technical occupation with creative and analytic projections, which the artist themselves can boost, a known formula which was already approached with the start-up of Bauhaus de Dessau in 1923 and in later and similar educational designs.

The Crafting Centre of Erandio is located by the Nervión Estuary, a glazed iron building, which was raised in 2006 with practically the physical effort and capabilities of both of the artists. In short, five years of hard work, which prevented the artist from dedicating himself with more effort to what really attracted him and impassioned him. Nowadays, the building has teaching rooms, an exhibition hall and the sculptor Jon Alberdi's own workshop.

After this colossal effort for the construction of a building, with which the artist wasn't to maintain any more relation or use with, that same year, one of the most calamitous events that he remembers took place, the fire which occurred in his workshop, along with the spaces and premises which were close to it. The impact of his completely demolished and destroyed workshop by the force of fire, which in other occasions had been the creator of his pieces and sculptures, was of absolute crudity. However, the artist himself comments: "The wreck was of material character, but the knowledge was with me. My work was intact in my mind. Yes, there was more than one object that I had given up on. The word object referring to what is physical, not to emotions. I keep those in my memory. I am a maker of solid poetry."⁴⁸

In the face of the loss of this space, he returned to the workshop in Erandio, in a moment where he was considering the applicative properties of wood. Primarily, there was an aspect which attracted him with great interest, which was the artistic possibility and malleability of this material. He had always revered an orientation for bending hard matter, a challenge for dominating the resistance and material power before the necessity of thought, a condition with would correlate which the following reflections: "Matter is an object of thought and it is what constitutes the object,

.....
 45 Aranda Torres, Cayetano. "Filosofía de la pintura en imágenes" (*Philosophy of painting in images*). Murcia: Publishing Service of the University of Murcia. 2009, p. 175.

46 Rodríguez Marciel, Cristina. "Nancytropías. Topografías de una filosofía por venir en Jean-Luc Nancy" (*Nancytropies. Topographies of a philosopher to come in Jean-Luc Nancy*). Madrid: Dykinson. 2011, p. 244.

47 Lizaso, Jesús. "Fuerza Experimental" (*Experimental Force*), in *Plans, Sergi. In the work already cited*, p. 43.

48 Lizaso, Jesús. The artist's written comments.

the field and the starting point or application of thought.”⁴⁹ In fact, it is the mental process which should prescribe the way of generating a new methodology, which will arise from both the property of the substance and the mental plasticity of the artist.

His attempt to arch materials, to challenge them and dominate them seems to be a constant which sprouts from his deepest unconsciousness. For Lizaso, in his childhood, aspects like the following could be seen: “I didn’t want to stick to primary geometrical shapes, dedicating myself to explore which were the reactions of the deformed work, but instead how straight edges turned into fun curves when transformed or stricken.”⁵⁰ This manoeuvre is also scrutinized in the evolution of Eduardo Chillida, involved in bending all types of materials. As his physical defeat was being produced, he proceeded to apply it to other material strata. However, the pressure and effect of material malleability achieved by this artist exceeds that of the Gipuzkoan artist in bravery and boldness, as if we were dealing with an artistic arrogance, which wants to exceed the conventional laws of physics and chemistry of nature. In fact, the artist himself says the following about this, while remembering moments of his childhood: “We watched the fruits of rain with earth, we played and laughed, without knowing why that mud attracted us so much. And not because we got dirty, but more because we wanted to dominate it.”⁵¹

Based on industrial gears, in 2007 he put together *Musutxu II* (Kiss II), made of solid steel, which sits on the Plaza del Parador of Olite-Erriberri (Navarra) and *Musutxu ezkertza* (Kiss of Gratitude), belonging to the artist’s own collection. Despite the strong mechanistic dose that was inflated, anthropomorphic silhouettes sprout, which show emotions and feelings, which manage to overcome the intransigence of the material used, as well as its industrialized origin. The use of these industrial devices is more than ever representative of the use of modern artworks under the use of manufacturing references, evidently arising from the unedited experiences of the constructivist mark, all the way to the works of Julio González and evidently the approach to the works of the North American artist David Smith, one of the grand masters in the use of industrialized material as a means of approaching the human essence.

These straight-toothed gears, which have been altered according to their original creation, producing an interior device, are conditioned to take a new functionality of a more collected and communicative character, as the teeth on the bearing do not tend to maintain a single contact, leaving the rest of the piece to preserve its own autonomy. In this case, the toothed sections create a real communion between the pieces, which boosts the sensation of amity and affection between a mother and a child. This type of manufacturing pieces has been used by various other artists, as is the case

of the mobile proposals of Jean Tiguely, the hybrid sculptures of Pierre Matter, some of the works of José María Subirachs and Antonio Clavé, and without forgetting many other proposals, where recycling has been a major directive of the final conformation of the piece, as has been done lately by Indonesian Ono Gaf.

En Besarkada estua (Close Embrace) (2007), three vertical syllables merge in a hug of about 2,000 kilograms in weight of solid steel, which is promoted by one of the horizontal projections, which is extended from one of the compositional agents of the sculptural group. In this piece, which was done as an order from the Town Hall of Galdakao, with the aim of paying tribute to all the victims of terrorism, the shapes try to merge into a single embrace, but due to the physical and material contingency of this act, it becomes inaccessible. In any case, the sensation emitted from a real and true act, characterized by the energetic and curative strength of a hug, is shown without any kind of interpretive doubt, which allows the sculpture to divulge a message of human fellowship and union, compulsorily necessary in these materialist and mechanistic times and especially in those moments of greater crashes of political violence. The cubit-cranial sets perform a dynamic and volatile rhythm over the sculpture, generating frameworks which break the ascendant windings of the tripartite set. This set, which is united with the act of group love, is a chant to the need of a greater involvement in true affection, which can break with obsolete and petrified states which the occidental urbanite possesses. Surely, the theme is widely approached in the history of occidental sculpture, where we find paradigmatic examples of this need for human affection, and without going any further, the known and popular public sculpture (2003) of Juan Genovés in the Plaza Antón Martín in Madrid, in tribute to the murdered lawyers in Atocha street during the night of the 24th of January, 1977.

In a similar way, we must take into account that from one of the side perspectives of the piece, an interesting rhythmic set of cubic shapes is produced, which are overlaid on each other in what seems like a geometrical cascade in the upper part of the sculpture. Lizaso penetrates into space with his mathematical twins of figurative cuts, being put into communication through all types of edges, planes and cutting lines, as well as diagonal, vertical, orthogonal and oblique lines. In short, he spares no planimetric or linear disposition, which can help him configure his proposal. In this proposal and in others, the formal and compositional references maintain



BESARKADA

Iron. 200 x 100 x 100 cm
Galdakao (Bizkaia)
2007

EN

49 Fernández Arenas, José. "Arte efímero y espacio estético" (Ephemeral art and aesthetic space). Barcelona: Editorial Anthropos. 1988, p. 167.

50 Lizaso, Jesús. The artist's written comments.

51 *Ibid.*



EMAKUMEA

Iron, stone and bronze.
500 x 180 x 200 cm
Barakaldo (Bizkaia)
2008

certain reminiscences to the works of Remigio Mendiburu, who injected his artistic approaches from the 60s onwards into issues such as the articular tension of segments, the inductive concept of mass, by means of proposals delimited by volumes, which evidently take the limelight before the spatial constant, together with the search of a dynamic and active character in the general composition.

Despite their volumetric audacity, Lizaso's pieces are always devised to inoculate human messages in social environments. As we can observe in this project, there is a solid social and civil commitment from the artist at the time of emanating letters to his immediate surroundings and there is not a more visual medium than monumental sculpture itself. Without getting to the extent of indulging in an art-manifest, where a more convincing program is required, it's true that the majority of pieces transmit collective and social type declarations, turning into another way of covering emotional and psychological holes in our society. In this sense, we can't treat his work only from a formal parameter, but this expressive and ideological content reaches a strong presence. In line with these previous reflections, we must take note of the reflections of J.M. Tasende: "The full assimilation of a work without a previous agreement between the artist and his audience is not possible: a silent complexity of aesthetical order, in which the letter, the sound or matter transforms into a symbol of a mind-bending, stimulating and at the same time disturbing game."⁵²

In *Emakumea* (Woman) (2008), we find ourselves facing a sedentary figure, ordered by the Town Hall of Barakaldo, with the aim of paying tribute to all women, where the back section marks a quadrangular shape, allowing the framing of a space, which advertises the overshoot of the matter and an opening for visual dislocations. In the same way, over the lap, many cubic sections flow both to the body and to the cranial section of a boy, who is sustained over the most horizontal part of the sculpture. From the lower part of the piece, characterized by a pedestal-chair and the woman's oversized legs, the consequent parts begin to assume more softened conditions, where even the presence of vacuum is shown. The light sinuosity of the upper plane of the sustaining square of the mother's cranial cube assumes prominence, as this light ripple eases a linear approaching to the woman's set of shoulders. On the other hand, the alternating dexterity of materials eases a greater visual richness and a rhythm of greater perceptive possibilities as it permutes stone, steel and bronze.

52 Tasende, J.M. "Materia. Espacio. Tiempo" (Matter. Space. Time), in Tasende, J.M. & Carandente, Giovanni. *Chillida*. Barcelona: Polígrafa. 1999, p. 32.

In this piece, which is articulated based on the series *Raíces*³ (Roots³), the sedentary attitude with infantilized cubes remits us once again to the theme of Henry Moore's family groups. Both in the British sculptor's works and Lizaso's physical projections, there is evident concern for the representation of the human figure and its expressive capabilities, despite the fact that the difference in organicity and geometric treatment forces them to move away in a visible way. One of Jesús Lizaso's objectives has been to address the organizing of shapes in space, in fact, even if we assume the volumetric research of his works, we must not undervalue the intervention in space, with these two components being a link which must be analysed in a regular manner. The parameters used by the artist don't focus exclusively on dimensional perspective, but their projection is also articulated under different artistic fundamentals of modern language, with volume not valued in an eccentric way, already minimized by the Naum Gabo and Antoine Pevsner's *Realist Manifest* of 1920, which allowed the sculptor to not limit himself only to mass and full volume, and in this way to articulate all kinds of artistic drifts.

The monumental sculpture, located in the park of Carcavilla, in Palencia, *Memorias*³ (Memories³) (2008) is a donation to the Association of Historical Memory of Palencia, in charge of boosting the memories of the victims of Francoism, in fact, the piece has 497 names and two surnames of republican militants executed in Franco's dictatorship inscribed on its walls. In the same way, to stimulate the dramatic character of the theme, three segments are used with their extreme folds show the instant of the impact received in the execution. The twisting is at a maximum and it is even more garish as it is located over the wall plane. The symbolic artifice of the door is of interest, as a type of preface to the past, but at the same time, the future. Along the same lines, as Juan Eduardo Cirlot added, this sign can be translated as "dawn, transition, but they also seem linked to the idea of home, homeland, and world"⁵³. In that articulation with *Raíces*³ (Roots³), a series of cuboid masses are placed on the upper part, as if we were dealing with mere observers. This theme, which has sadly been necessary to consider, due to the historic events which came from the military uprising of 1936, has materialized many proposals all over the peninsular territory, like the piece made by sculptor Joxe Ulibarrena from Navarra in the Park of Memories in Sartaguda (Navarra), the piece by Eduardo Carretero (2011) in the Cemetery of Granada in Memory of the Victims of the Civil War, the sculpture entitled *Dual* (2014) by Amaia Mateos and Tomás Villanueva in Donostia, with these being just some of the most recent ones.

Another piece in the artist's property is *Mesa de subsuelo* (Underground Table) (2009), where this piece of furniture is shown but placed upside down, with the upper board of this object being the ground itself, that is to say, the artist only conjugated three elements of sustaining function, but they seem absolutely ineffective, as the muddy ground itself has turned into the board of the table. The pieces lean on each other, generating an inside space of great interest, not because of the material disaccumulation, but because of the opposite exercise, as is the Oteizian accumulation of the elements. Without forgetting about the gears, which once again make an appearance in this work, the fundamental value of the work submerges itself in an investigation of Oteizian space, which is generated by the combination and manoeuvre of different sections. The placing of the gears from unique points allows a dynamic and agile game from the sculpture, producing an effect of visual play with great incentive for the audience.



MEMORIAS DE UN INSTANTE

Iron. 310 x 320 x 300 cm
 Palencia
 2010

The sculpture doesn't only acquire the previous Oteizian premise to generate inside space, but it also shows three support points, as the Gipuzkoan sculptor defends: "If three support points are enough to guarantee the stability of the material of a body, and if a statue (in its monumental function) is the battle against gravity, against falling, against death, more than three support points represent in the statue what is incomplete about the sculptor's victory. A statue with this principle can roll like a screw, completing its episodes in this way, appearing always from the front, renewing its three support points but never multiplying them. With this fundamental principle, I have biologically understood the function of the gap in the future of the statue (...)"⁵⁴

53 Cirlot, Juan Eduardo. "Diccionario de símbolos" (Dictionary of symbols). Madrid: Siruela. 2006, p. 379.

54 Oteiza, Jorge. Extracted from the text "Del escultor Oteiza por el mismo" (From the sculptor Oteiza, by the same). Published in the magazine "Cabalgata", Buenos Aires. 1947. Also, an extract appears in the following article, various authors. "Oteiza. Propósito Experimental" (Oteiza. Experimental Purpose). In the work already cited, p. 218.



As we have already mentioned, the piece formally derives from Oteizian proposals such as *Prueba de desocupación activa del espacio con la unidad plana abierta en tres fases* (Test of active clearing of the space with the open plane unit in three phases) (1957) or simply the framework which was made between spatial groupings with Malevich units, or empty constructions themselves with positive-negative plane units, among others, all of them dated back to the late 50s. For this reason, Lizaso's piece remits to a clearing character of open squares, where the most structural dictation tends to slow down the prominence of the cube, and also its openings generate a renewed spatial activity. The Gipuzkoan sculptor's conclusive pieces are marked by a process of reduction of both the number of segments and of what is circulatory in the structure, and this same sensation is being induced into this sculpture. Oteiza had sectioned the mass and opened its parts, but without destroying its initial proportions, making clear that the vacuums obtained would be approached not as an absence of solid mass, but as the presence created by an empty space through an accumulation of structural segments. This application goes back once again to the *Realist Manifest*, where it is concluded that the central core of a modular shape provokes a mass or volume in the visualization or imagination

MUSUTXU

Iron. 300 x 150 x 100 cm
Barakaldo (Bizkaia). 2006

of the audience, even though some of its parts are non-existent. We must remember that Oteiza's starting point was always a mathematical unit or module, with the latter being a cube in the majority of cases, which was constantly transformed and altered according to his will. In Oteiza's words: "Art concludes as it started. But the other way around. Things end as they began. But changing what was speaking and expressive at the beginning for what is silent and receptive. The starting technique is by spatial occupation. The artist relies on space and starts putting things in it. But in the end the artist starts clearing the space by taking things out or representing the temporary and most subjective aspect of those things, what time works on and leaves in man and in reality."⁵⁵

The weathered steel sculpture *Memorias de un instante* (Memories of an Instant) (2010), ordered by the Association of Victims Gaspar Arroyo of Palencia, commemorates the tragedy that occurred on the 1st of May of 2007, after a gas explosion in a building of homes in the capital of Palencia, which caused nine deaths and thirty injuries. Although by logic the piece was implemented in memory of the people who passed away in this dramatic incident, it also remembers all those affected by similar tragedies. The proposal draws closely on *Mesa de subsuelo* (Underground Chair), although it moves away from it due to the functional nullity of the jagged use of gears and most of all because in this sculpture, the presence of blind grids in one of the planimetric segments forces itself to be valued. These open spaces are assumed as reminiscences of the different accumulated memories of the drama that was experienced. In this sense, we can take note that "what our memory conserves is the internal activity experienced by the person who experienced it, the past which belongs to him, what he has done and what he has felt: memory is what gives continuity to subjective intimacy, because it makes the cognitive connection of the experienced acts possible. Memory retains the temporal sequence of experience itself; and because of that, thanks to memory, the experiencer can keep his past and experience the continuity of his experiences, he has for himself his own subjective identity."⁵⁶

Located in the Social Theatre of Basauri since 2011, we can find *Engranaje ocular* (Ocular Gear), where the power of an expanded fold from the inside of the sculpture itself is shown. To break the framework of rigidity of the industrial gear, the piece is forced to bend without

55 Oteiza, Jorge. "Quousque Tandem....! Ensayo de interpretación estética del alma vasca: su origen en el cromlech neolítico y su restablecimiento por el arte contemporáneo" (*Quousque Tandem....! Rehearsal of aesthetic interpretation of the Basque soul: its origin in the Neolithic Cromlech and its re-establishment by contemporary art*. 4th edition. San Sebastián: Hordago. 1983, see: Arte, Concluye (Art, Concludes).

56 Arregui, Jorge Vicente & Choza, Jacinto. "Filosofía del hombre: una antropología de la intimidad" (*Philosophy of man: an anthropology of intimacy*). Madrid: Editorial Rialp. 2002, p. 198.

palliatives. In fact, once again, the sculptor assumes a demiurgic prominence and executive authority, which achieves the bending of the material. This dispute, involved in his work as a timeless constant, isn't any more than the relocation of his permanent battle between mental effort and brute matter. Evidently, the intellectualization capability and mental capacitation will always be above any physical substance, which succumbs before the programmatic projection of the speculative exercise of the artist, as can be observed in this piece.

Esférica (Spherical) (2013) seeks to symbolize the rural sport of the Biscayan location of Leioa, and to do so the artist opted for the representation of a *harrijasotzaile*, where the artist has linked the demanding volumetric contingency of the piece to the formal idiosyncrasy of this sport. The public sculpture proceeds from the series entitled *Bustin Arima* and was executed from the year 2000, where examples which gather the instant of the throwing of the rock while being lifted and leaned on the knees of the athlete were compiled. We must register that the artist presents himself as a skilled observer of rural sport occurrences, extracting the most emblematic resources from this activity, for this reason, "it proves fundamental to focus all of the formal composition under that instant which best represents the most visual tension of this activity."⁵⁷ The piece assumes a visible formal disproportion of the different anatomic sections, which seems to derive in a possible procedural dismemberment. In this sense, works of art are not for a lot of thinkers, Theodor Adorno among them, *ex nihilo* creations whose emergence must contribute only to beautifying or dignifying everyday life, but we should take note that they are objectifications fitted with a meaning, which must be assumed as foreign to the artistic product itself. In this sense, for this German thinker: "Said with a Leibnizian formula, works reflect that social process without windows. The articulation of elements of a work to constitute a whole obeys immanent laws which are related to social laws."⁵⁸

Under a similar iconography, we register the proposal named *Tuercebarras* (Bar-Twister) which has been conceded to the Maritime Museum Estuary of Bilbao since the year 2013. We must mention that both this sculpture and the previous one belong to exercises in small formats which the artist put to practice during 1997, a stage where the figurative transposition acquired its maximum splendour. On the other hand, this work has moved around different cities, like Lisbon and Deba, among others. Like *Esférica* (Spherical), we revert back to the eternal battle of man to bend material, finding its domination through forced plasticity, through physical effort. In a way, we assume a symbol to the battle and the physical effort of the worker, to his manufacturing involvement and his conditions in a mechanistic and dehumanized society. Ultimately, a game that releases all kinds of interpretative endorphins for the spectator, who is submitted to an expressionist sculpture, but led to different semantic diatribes.

In general, all of the Basauri-based artist's public sculptures have been designed and executed in small formats and under different materials long before being installed in open spaces, as occurs both in previous proposals and *Remeros* (Rowers), also placed in the Maritime Museum Estuary of Bilbao since the year 2013. This time, the intention was to reflect the instant of greatest intensity and potential in the jolted stroke. Lizaso has already collected the capture of the *l'instant décisif*, in other pieces, as if it were about recalling this discovery of baroque works of art or even the photographic image of Henri Cartier-Bresson. It seems evident that each instant is a narrative part of time, which is characterized by a different and expressive intensity. For this reason, Lizaso scatters the phenomenons of movement and takes mental refuge in a mild time section, but expressly in that one that deploys the greatest significant intensity. The sculpture assumes four support points in this case, two in the brass and the rest in the oak paddles, a material of symbolic character, which is strictly aligned with the popular Basque sport.

In a show of geometrizing translation, Lizaso once again resorts to the cubification of the anatomical ingredients to embody the extremity of the sporting effort which must be assumed. Attached to this formal translation, the apparent exaggerated bend of the rowers' backbone silhouettes sharpens the ecstasy of the physical act. This premeditated choice assumes the maximum choice for Spinoza while claiming *Omnis determinatio est negation*, as the Biscayan artist inexorably resigned to the rest of the sequentiality of the narrated time. In any case, the mandatory choice of the instant is something that is *sine qua non* to Lizaso's works of art. As Giulio Carlo Argan would say: "We don't know the causes or the effects of an immediate event; we can't move away from it, to contemplate it and judge it, but we find ourselves forced to experience it. It is an instant, a fragment: but a real instant, a live fragment of our existence."⁵⁹

Jesús Lizaso's bet for public sculpture doesn't only answer a request of industrial origin, but the artist has also donated many works with the aim of forcing a greater experimental prominence. For this reason, this creator has turned into a reference of this artistic modality, due to the numerous contingency of scattered works not only around Basque territory, but also around the península.

.....
57 Sarriguarte, Iñigo. "Escultura Pública en Leioa. Un patrimonio que define a un municipio" (Public Sculpture in Leioa. A heritage that defines a municipality). Leioa: Town Hall of Leioa. 2013, p. 134.

58 Adorno, Theodor. In the work already cited. p. 309.

59 Argan, Giulio Carlo. "Renacimiento y Barroco II. De Miguel Ángel a Tiepolo" (Renaissance and Baroque II. From Michaelangelo to Tiepolo). Madrid: Akal. 1999, p. 279.

His artistic provision isn't characterized by the altering of the surrounding landscape, but more about inserting connective points of visual harmonization, with artistic proposals which manage to enrich the sense of perceptive experience of the territory, beyond the typological articulation of the street, square or garden. In this sense, the work doesn't start from self-referentiality, but it is determined based on various external constraints and on the social particularities of the urban territory itself. Perhaps in the opinion of some critics, expressed generically, the sculptor has forcibly turned into a mere space decorator, with his only function being adapting to the existing medium, when in reality what should be demanded is a boost of direct intervention, but the latter option isn't expected in the majority of institutional orders, for this reason, Lizaso hasn't had total freedom to alter a surrounding landscape through his sculptural projection.

ESTRUCTURA MECÁNICA

Wood. 107 x 107 x 83 cm
2008

EN

If we determine the real and existing distance between the languages used and the aesthetical knowledge of the citizen, especially in reference to abstract discussion, which gets to be incomprehensible for a great number of pedestrians, with Lizaso this divorce or communicative distancing seems to disappear. As Harriet F. Senie claims, "what we need in public art today is not consensus, it is communication. Public art can provide a genuinely enriching experience –more than a civic logo or urban amenity. Good public art (good for the audience and for art) works as an invitation for dialogue, not an inaccessible monologue. There is a statement that art has an active and significant role in public life. Although dependant on a patronage of organizations of the *establishment*, the artists still usually find a place for individual creative expression."⁶⁰

This Biscayan creator's public sculpture ideologically delves into the different urban rehabilitation programmes with the purpose of regenerating recreation spaces, of humanizing and socializing the urban structure. And surely the intelligent emplacement of a piece allows the boost of aesthetical recovery of an ancient neighbourhood, benefits the transformation of the image the city gives, assists in its ordering, and at the same time bringing contemporary art to the citizens. In general, every place that is home to sculptures promotes a sense of spatial and urban recovery, with this being the contextual frame in which his public statuary has been distributed.

Evidently, the *Lizaso* trademark, characterized by its singular and particular way of approaching sculpture has managed to leave an identifying sign in all those places where his works are located, which has also allowed the breaking of our visual landscape's tiresome uniformity and homogeneity.

60 Senie, Harriet F. Contemporary Public Sculpture. Tradition, Transformation and Controversy. Oxford: Oxford University Press. 1992, p. 231.



Most of his proposals are located in urban spaces, entering in concomitance with the concept of considering the urban phenomenon and artistic creation inseparable. According to great thinkers, who have approached the concept of public space, like Walter Benjamin, Henri Lefèvre and Fredric Jameson, public art must always assume social functions. To do so, its language must be exposed emulsified with the architecture, the urban planning and social sciences.

A large portion of Lizaso's public pieces would fall within the approach of Javier Maderuelo⁶¹, as they define themselves as more or less technical interventions, inside a micro urbanism; characterized by the purpose of refurbishing squares and streets, together with the consequent project and construction of urban equipment. In fact, his work production has always started to be configured after the emplacement was already built, so the artist would have to adjust to the urban framework.

Harriet F. Senie⁶² poses that neighbours of every condition need a sense of identity and of place, and art usually works and accommodates itself to these needs. Public sculpture's recent history has shown that public art promotes the conscience of a community in its responsibility with local circumstances and it helps to understand the practical and aesthetical needs of the audience; and this seems to be the preferred propellant of Jesús Lizaso's artworks projection.

Without aiming to deepen into the expositive background of this Biscayan artist, which is now incidentally well documented in his different catalogues, we must mention his participation in various international exhibitions, like the individual ones carried out in Mosser Gallery and Willis Tower (Chicago) in 2002-2003 and the collective ones carried out in Chicago, Gary (Indiana, USA), Tokyo, Lisbon, Berlin and Stockholm, among others, during these last few years. Similarly, Lizaso himself remembers, with special delight, his participation in the Bilbao Exhibition Centre on the occasion of the exposition of *El arte de la fundición* (The Art of Foundry) (2005), where he was offered the opportunity to exhibit together with other big names of the 20th century. Nowadays, a lot of his expectations head towards Santa Fe (New Mexico, USA), with the exact idea of carrying a calibre exposition in Nüart Gallery, where he maintains a special relationship with the painter and director of the gallery, Juan Kelly. On the other hand, among the different prizes that he has obtained during this artistic career, apart from the one mentioned from the year 2000, we must primarily underline two of them. We are referring to the Gold Medal for the Investigation of Fine Arts from the Faustino Orbegoza Foundation in 2008, which had only been given previously to Remigio Mendiburu around thirty years ago. Also, the Gold Medal *Lorenzo il Magnífico* stands out, a sculpture modality in the 8º Florence Biennale *Internazionale dell'Arte* in 2011, in relation to five pieces belonging

to the series *Ortotropías* (Orthotropies), while the second award went to Lau Yaukuen and the third to Salvatore Fornarola. For this prize, he had to present his work together with another 700 creators from over 70 countries, which made it unimaginable to achieve this merit, an ambition which materialized in the end. In this sense and to top this literary chapter off, we would like to highlight the following description, which compiles certain intuitions and possible tendencies: "His work, rough and delicate at the same time, but demonstrative of the concomitances which exist between different arts, for his constant justification in poetry, his will to transmit with it selfless force; the tributes he pays with his figures to the origins of things, to effortful work, and to the simple elements without which human development is unfeasible, and also his will to delve into the techniques and sophistication of resources, together with his youth's patronage, encourage us to augur that his voice will be, not only eloquent, but powerful, in a not so distant future."⁶³



EN

61 Maderuelo, Javier. "Proyecto de Exposición: Poéticas del lugar" (Exposition Project: Poetry of the place). Lanzarote: César Manrique Foundation. 2000.

62 Senie. In the work already cited, p. 5.

63 García del Toro, Guillermo. "Arte y naturaleza" (Art and nature), in Plans, Sergi. In the work already cited, p. 46..

MEMORIAS³

Iron and bronze. 350 x 250 x 600 cm
Palencia
2008



*evolutionary system
of his artworks
contributions of
latest proposals*

*artistic trajectory from
the 90s until 2010:*



ynthesis and main f his

As we have mentioned previously, his entry into the Ceramic and Sculpturing Workshop of the Basauri House of Culture in 1983 involved the elimination of a demarking veil which would now allow the possibility of an opening for new creative contingencies. His first movements are framed in the scope of the most traditional pottery cutting, to later delve into ceramic production with a deep empirical character, by means of squashed bottles with screws, nails and belts, together with old cans, where the referent material moved towards refractory clay. As these jobs transfigure themselves in the prelude of the consequent evolution of his work, we must lucubrate that in these proposals, the interest in representing the tenderness and the flattened capacity of materials was already elucidating, which in later years would acquire an uncommon potentiality under the series *Ortotropías* (Orthotropies). Hereinafter, these jobs in ceramics would balance in a parallel way in time with contributions of a flat sculptural character, as is the case with *Engranajes* (Gears) and *Buztin arima*, with the latter centred around costumbrist and ethnographical themes.

According to Esteban Sánchez, "Jesús Lizaso divides the production of his work into Exercises, with a capital E, as he likes to define different thematic areas in which he works, rehearses and investigates, according to the times or sensibilities of each



ENGRANAJE DEL ESPACIO

Clay. 43 X 21 X 12 cm
Private collection
Chicago, USA
1997

EN

moment.”⁶⁴ In this same line and after this first preamble under refractory clay, we must take note of the series *Engranajes* (Gears) (1997) with a greater productive profusion, where the reference to metalworking is considered of vital consistency for its consequent materialization. The artist manages to extract various industrial designs from this industrial frame, but as they are manipulated they acquire an emotional and anthropomorphic vitality, which emotionally assumes a greater nearing between the piece and the spectator.

It was after the end of the 90s when he started to work in thematic groups, which have their principle in figurative conductivity, but only as a preliminary reference to later exercise different problematic art exercises. This is the case of *Bustin arima* (1998-2002), with notable thematic references to potter's circumscription and at the same time approaching volumetric figures of ethnographical character, but of a desperate expressivity, which is accentuated for its cutaneous roughness which is backed by the use of refractory clay, an epidermal characteristic which draws us nearer to Giacometti's artworks approaches. This shocking expressive contribution of some of his pieces would match us with Kierkegaard's vision at the same time as they eagerly move away from the most Hegelian idealism, as Lizaso plays with the sense of a subjective existence, of the individual and particular human being, who through a specific act exteriorizes not only physical effort, but a piercing cry which emerges from the inside. For this Danish thinker and theologian⁶⁵, man fully exists as he selects himself in acts which nothing and nobody determines. In fact, Lizaso's anthropomorphic references would answer that first vital Kierkegaardian status, where the aesthetic man, avoiding the future, lives only on the fly and in the instant, giving the act itself priority and not to the timeless constant, being reflected in the following words which Celia Amorós captures from one of the letters from this prolific philosopher: “he desires to be it always: his concern, his aspiration, his burning desire make him crave to be in each instant what he is in that same instant. He struggles without ceasing for himself...”⁶⁶ We could even go further to connect the epistemological sense of the instant with the hurtful expressivity in his work and assume it in the following reflection by Theodor Adorno: “And the paradoxical instant is therefore deformed, reduced to an empirically unanimous determination, while in Kierkegaard's theology it conjugates, as a point of contact between time and eternity, the future with immeasurable being; consequence –for Kierkegaard: the imitation of Christ in suffering– he must decide precisely here about the authenticity of the instant.”⁶⁷

The perception of these rather cyclopean being, which humans codify for this nearing to an exaltation of totally inordinate brute matter in the attempt to muscularly lift, sustain and dominate different sustained matter, in general, large logs of oak, although in other cases the different

constitutive elements of the piece are cohesive with the material itself, be it refractory clay or bronze. It is from this series or exercise where the future public proposals of *Esférica* (Spherical) and *Tuercebarras* (Bar-Twister) emerged, mentioned previously and which were built as a result of the primordial preparation of small format pieces, where he bronze is combined with gold.

If the whole series exudes overwhelming doses of gestures and emotions without any type of imposing boarding, surely the one which would bring the most impacting effect would be *Baratza* (Orchard) (2001), where from an earthy pit, hands emerge imploring help and urgency for vital liberation, perhaps an appendix of existential expressivity by the artist himself, who seemed to pair himself with the most existentialist vision of Frank Kafka or R.M. Rilke. This anatomical typography of the hand was already treated in a more individualized way by the works of studies of of Auguste Rodin; but this conjunctive accumulation with such a creepy deployment reminds us of the *Manos del infierno* (Hands from Hell) of the white temple of Wat Rong Khun, located in the city of Chiang Rai (Thailand), where it's possible to observe the work of local artist Don Chalermbhai Kositpipat.

A series which is diametrically divergent to the previous one would be *Toros* (Bulls) (2002-2003), where he documents a bullfighting repertoire attributing the bloodiest instants of this antiquated show, such as stabs, third rods, death thirds, skewers and the different artefacts used for this practice. We must highlight *Retrato de una muerte* (Portrait of a Death) (2002), in oak wood and iron, marking the cranial physiognomy of the animal with the former material and the bloody drama as an iron nail is stabbed into the head of the mammal, which religiously symbolizes not only the concept of martyrdom, but also the effect of the hatched lunge. In this sense, also of attention are the different heads of the animal, structured under different planes as a cubist articulation, which Picasso himself would boost with his *Cabeza de toro* (Bull's Head) (1942), built through the assemblage of an old bicycle seat with a rusty handlebar. Neither can we relegate a previous work, from the temporal point of view, as we can observe in Pablo Gargallo's *Máscara de picador* (Stinger's Mask) (1934).

.....
64 Sánchez, Esteban. "Entre tornos, gubias y cinceles...." (Between lathes, gouges and chisels...), in Various Authors. "Jesús Lizaso. Fuente de capacidad creativa" (Jesús Lizaso. Source of creative capacity). Bilbao: Vórtice Holding 2000. 2008, p. 22.

65 Sören Kierkegaard founded the magazine "The Instant" in the last year of his life (1855), a publication written and signed by him alone, where he pronounced himself openly against the official church of Denmark.

66 Kierkegaard, Sören. In Amorós, Célia. "Sören Kierkegaard o la subjetividad del caballero" (Sören Kierkegaard or gentleman's subjectivity). Barcelona: Editorial Anthropos. 1987, p. 48.

67 Adorno, Theodor W. "Kierkegaard. Construcción de lo estético" (Kierkegaard. Construction of the aesthetic). Madrid: Akal. 2006, p. 131.

In *Ciclos* (Cycles) (2004-2005), the wheel reference is made explicit, which will serve as a stony constructor and articulator of figures. According to the artist, *Ciclos* (Cycles) defines some pieces inspired by the wheel as the great invention of the intelligent man, as a useful element, just so I could arrive and make it completely useless, but beautiful and loaded with soul. They are cycles of life itself and they are the turns that I gave my work, boosted by my insistence in foraging my identity.”⁶⁸

Although the bearings are carried out with refractory clay, a clear interest for the factory and metallurgical scopes, which once again evidences the unfounded influence for his social surrounding, an aspect which is referenced in the following words by Antonio Banfi: “Above all, experience in its whole is a continuous tension and variable between two opposite poles: the world and the “me”, which unceasingly change, in the game of reciprocity, in shape, content, amplitude and significance, they attract and repel under always new aspects. Only in science and art do the world and the “me” consolidate, as it were, in a reality expressed for the same common relationship, but no longer chaotic and mutable, but ordered and harmonic, although articulated.”⁶⁹ In fact, the artist himself reported the following reflections: “To understand my work, it’s necessary to understand the origin and the different stages, the inflection points for which I have gone through. They are a fruit of my reality as a person and of my evolutionary search for shape. I have always wanted to be faithful to myself and to my nature. Once I was told: *Lizaso, stop accepting external disciplines and obey your own personal impulses*. The moment has come to question the use of that reason and to be a child again. I have decided to play and not build. I have decided to not rationalize and be irrational, share my time with matter.”⁷⁰

These proposals, like *Monociclo* (Unicycle), are presented as well structured, with various compositional segments and planes, which simulate industrial bearings perfectly. Despite him alternating materials, in general, the treatment of the theme is always accompanied by this ceramic component. In other cases, like *Ruedamentoria*, the cycle is developed under the treatment of arsenic stone, whilst in *Paraolímpicos* (Paralympics), steel takes the absolute prominence. A piece emerged from this series that will have an exterior location projection is *Tándem* (Tandem), commented and analysed previously.

If the cycle re-emerges from dynamism of vital renovation, in a similar way the endogenous spirit of this series references his attitude towards experimental work, where materials are interspersed in an alternate and constant way, and especially the metaphorical transfer impulse from one series to another, when the infertility of an exercise is registered, once all the different technical and formal problematic jobs are solved. A series isn’t for a lifetime, not even for a long period in the production of a creator, as

they run out of possibilities, and this is seen with insight by the artist, who wishes to permute towards other acting lines and in this way to refine with new application practices. In this line, we must take note of the following reflections: "Everything moves, he says, nothing stays still. Everything changes. We usually give the name change to cycle, it continues, because we believe that it comes as a consequence of the second without realizing that the cycle is the manifestation of *change*, because that is its origin.

If there weren't *changes* there would be no *cycles*.

Because of changes, life is reborn and it lasts, although through cycles."⁷¹ In fact, this same attitude can be seen in different written missives and the sculptor's own thoughts, where he constantly takes note of the necessity of crossing material limits, regenerating his resources in supports and substances, that is to say, to maintain himself in the tension of urging successive changes, as is noted in the following statement: "Running away from any reference was what incited to use wood to build another type of physics."⁷²

In *Raíces*³ (Roots³) (2001-2008), one of the series of greatest temporal dilation, manages to synthesize, or rather, to geometrize the organic framework of nature, apart from reminiscing instances of his childhood, in fact, according to Lizaso: "The majority of my *Raíces*³ (Roots³) belong to those years. I like to think of these sculptures as materializations of my childhood, a spontaneous consequence of those experiments with clay on the floor."⁷³

The series implants the intention of resuming and generating a conditioning minimum of directional lines to express a semantic maximum. It seems evident that this approximation to the formal and aesthetical ideology of the first cubism maintains itself with this new contemporary version. A great part of the public production has emerged from this series, and from this, already mentioned titles like *Sustraiak* (Roots), *Amatxu* (Mummy), *Besarkada* (Embrace), *Emakumea* (Woman), *Areatzako sabelak* (The Wombs of Areatza), among others. There would even be another piece

.....
⁶⁸ Lizaso, Jesús. Comment extracted from his account "Puntos y seguido..... (Apuntes y puntos autobiográficos)" (Full stops and follow-ons.....Notes and autobiographical points). Unpublished text. 2014-2015.

⁶⁹ Banfi, Antonio. "Filosofía del arte" (Philosophy of art). Barcelona: Península Editions. 1987, p. 258.

⁷⁰ The artist remits us to the following clarification in an email dated to 07/07/2015.

⁷¹ Caballero, Alberto. "Del recodo del camino" (From the bending of the path). Bloomington, IN: Palibrio. 2012, p. 28.

⁷² Lizaso, Jesús. "Puntos y seguido..... (Apuntes y puntos autobiográficos)" (Full stops and follow-ons.....Notes and autobiographical points). In the work already cited.

⁷³ Lizaso, Jesús. *Re flexión* (Re flection). Unpublished notes and texts by the artist. 2014-2015.



EN

CICLO

Iron. 51 x 42 x 46 cm
Private collection
2005

which we haven't included in the first part, *Tranquilidad* (Tranquility) (2004), a piece in bronze, located in La Previsora Bilbaína, based in Bilbao. In all these studies, the allusion to the cubist dimension results in a clearing certainty, especially in the wooden sculpture entitled *Embarazo cubista* (Cubist Pregnancy), where the projection of segments organizes different compositional parts of the piece.

We must remember that the cube dates back to ancient times as a geometrical reference of an artistic conformation. In fact, the first references to solid cubes circumscribe to Plato's *Timeo*, where these elements are approached from a cosmogonic parameter. Let us remember the following contributions: "The first solid was constituted when four equilateral triangles are combined forming a regular tetrahedron or pyramid. The second solid was born when eight equilateral triangles form an octahedron. The third, when twenty equilaterals combined into an icosahedron; whilst the fourth results from the structuring of six quadrilaterals –with each of these formed by two isosceles triangles– in a cube. There is a fifth construction (the dodecahedron), from which God has served himself as he created the universe as a whole. The cube corresponds to the earth, the pyramid to fire, the octahedron to air and the icosahedron to water."⁷⁴ Also, renaissance inquiries are of great value

and between them the literary-scientific works of Luca Pacioli in relation to platonic or regular solids with the title *De quinque corporibus regularibus* (1482) and Juan de Herrera with *Discurso sobre la figura cúbica* (Speech About the Cubic Shape) (end of the 16th century). It seems undeniable that apart from the perceptive and sensorial projection of its functional usage, it has historically been endorsed by symbolic and spiritual contents deriving from a long Pythagorean tradition.

Disposition for this shape is reclaimed in modern artworks especially with the prospective of Paul Cézanne⁷⁵, who already predicted that nature should be approached through geometrical shapes, the cylinder, sphere and cone among them, which would turn it into a primordial reference of the subsequent cubist investigation and those famous *petits cubes*⁷⁶ by George Braque. We can also leave behind the cubic anthropometry carried out by Brancusi in *Le baiser* (The Kiss) (1907), subverting the pedestal and geometrizing both shapes.

Thanks to the experimentation of cubism's artworks, this solid acquired an unusual expositive prolongation, which will be rewarded in abstract vanguard geometries, boosting a consistent fascination for this line of studies. In this sense, if Malevician squares assume a two-dimensional load, these can be transformed into cubes due to the movement through cosmic space which was being advocated by Suprematism. The practice carried out by this movement by Malevich managed to move from the pictorial plane to models of architectural order, as we can observe in *ArkHITEKTONEN* and *PLANITEN*. According to Simón Marchán Fiz: "when modern people resorted to elemental geometrical shapes, over which I will make some precisions, they usually take one of these paths. Following the first, the use of those possessed an introverted character, as it wore into a lack of closure over the structure of the sculptural object and its internal relationships...

The second path aimed towards a transfer of the mentioned elemental shapes, without pausing at the intermediate of what is sculptural. It's enough to remember the mentioned work *ArkHITEKTONEN* by Malevich, or architectonic destinations which Vantongerloo and T. van Doesburg held in elemental volumes."⁷⁷ Together with these previous experiments,

.....
⁷⁴ Platón. "Timeo". Translation, introduction and notes by charge of Conrado Eggers Lan. Buenos Aires: Colihue. 2005, p. 162.

⁷⁵ Consult letter from the artista recovered in González García, Ángel; Calvo Serraller, Francisco; Marchán Fiz, Simón. "Escritos de Arte de Vanguardia" (Writings of Vanguard Art) 1900/1945. Madrid: Turner Editions. 1979, p. 32-34.

⁷⁶ McAuliffe, Mary. *Twilight of the Belle Epoque: The Paris of Picasso, Stravinsky, Proust, Renault, Marie Curie, Gertrude Stein, and Their Friends through the Great War*. Plymouth, United Kingdom: Rowman & Littlefield. 2014, p. 180.

⁷⁷ Marchán Fiz, Simón. "La Historia del Cubo. Minimal Art y Fenomenología" (The History of the Cube. Minimal Art and Phenomenology). Bilbao: Sala Rekalde. 1994, p. 20.

constructivists also investigated the decomposition of the cube, taking into account both the volume of the cube and its emptying. Also, we highlight the modular works from 1919 and 1920 by Rodchenko, versed in wooden pieces of the same length. These were used as normalized elements, which in accordance with explanations from the expert Christina Lodder: “modular nature of composing elements drove to a great simplification of the structure”⁷⁸, and later the structural alternations of a greater complexity, at the time of trying to delineate the space and define masses, through constant combinations of normalized units.

Supremacist and constructivist projection would later be gathered by painters such as Ad Reinhardt, Barrett Newmann and especially Robert Mangold and R. Ryman in an eagerness to take painting to its level zero. Similarly as the repercussion that it would have in the artworks of the 60s in the Basque Country, with the investigations of Jorge Oteiza and Eduardo Chillida. In any case, it would be in minimalism where cubes themselves acquire all of the referential prominence, and that’s where the proposals of Donald Judd, Robert Morris and Tony Smith came from. If the cube was already a reference of architecture, sculpture will also assume this role in a forceful way, but a bit more delayed, for example with Sol LeWitt’s and Tony Smith’s box structures. In this previous movement, the cube was treated for both its opacity and its transparency, leaving the floor leaning on the wall, with the square cubed being the starting point for minimalism by logic deference.

In general, Lizaso’s entire series formally remits to those previous incentives, from cubism to minimalism, with articular simplicity being of imposing character in this last case, a financial criteria for expressive mediums and their aesthetic perception. For Marchán Fiz, “In summary, before this double orientation of elemental geometrical figures towards the sculptural introversion or architectural expansion, Minimal Art seems to explore this undetermined zone, this no-man’s land, which is located at the same distance from both. A new category was then lit up: the *between*.”⁷⁹ In fact, this would be one of Lizaso’s applicative premises at the time of approaching his public sculpture or monument work.

The Biscayan artist hasn’t let himself go at any point by the orthodox minimalist vision, where the piece must behave as an indivisible and insoluble perceptive totality. In fact, Donald Judd⁸⁰ claimed that parts shouldn’t be relatable, the important thing was to maintain the concept of entity, a restriction which wasn’t assumed or respected in its integrity by the Basauri-based sculptor. On the other hand, it’s true that Lizaso plays with maxims as *less in more* to complete this series of pieces, where with the minimum constitutive elements, he is generating a treatment of important expressive projection, remembering in this way the methodological spirit

which moved Swiss artist Paul Klee when he defended that the elemental must be treated from a great economy of expressive medium. In a certain way, Lizaso conjugates a reductionism of a great significant implant, breaking the minimalist idea of generating a maximum resistance to perceptive separation. On the other hand, it doesn't match with the unitary projection of *ABC Art*, as it requires from structural solidarity of articular approaches. In fact, it inserts relevance to the organizational *morphé*, which in a certain way relates him to some of Jean Louis Corby's more recent pieces, both in cubic ordering and folding articulation.

One cannot deny that his proposals have a certain formal nearing to the impersonalized cool art, but evidently there are a great number of emotional flails that take it away in a forceful way. In the same way, he goes further than the minimalist use of what you see is *what you get*, as the piece is brought to life over and above mere material contingency, extrapolating ideological and sentimental projections.

These cubic proposals, which are born in small format, can also be shown under more relevant dimensions which are similarly cubic, as is the closed cabin of a gallery or exhibition hall. However, a greater visual forcefulness is acquired when it reaches public projection, and in this way, making a greater liberalization of the structural and interpretational segments possible.

Finally, we mustn't forget, in relation with this exercise, the exhibition composed of eleven sculptures, which is produced with the epithet *De Cubos y Esferas – Homenaje a Piru Gainza* (Of Cubes and Spheres – Tribute to Piru Gainza) in the year 2012, presented in the San Mamés Museum, where solids of small dimensions could be observed, which were related with different instants of the sporting act. As Jaime Cuenca specifies: "To express any of the possible diverse combinations between players with precision, field and ball, it's enough for the artist to insinuate it with the most severe medium economy: it's the receptor who contributes the rest using his own memory." Along with these small pieces, from aquatints to oil paints of great interest like *Big Bang I* and *En los aledaños* (In the Adjacent) were shown for the exhibition, with the latter maintaining notable references to the works of German painter Hans Hofmann.



EXALTACIÓN

Drawing paper. 57 x 45 cm
2004

78 Lodder, Christina. "El constructivismo Ruso" (Russian constructivism). Madrid: Alianza Editorial. 1988, p. 24.

79 Marchán Fiz, Simón. In the work already cited, p. 21.

80 To obtain more information, consult the historic and relevant rehearsal of the artist entitled *Specific Objects* from 1965. It's possible to consult this text in PDF format in Judd Foundation's website.



RUEDAS ESTÁTICAS

Wengué wood. 139 x 120 x 84 cm
Private collection
2008

In a certain way, a set of works which once again connects art with Athletic Bilbao, recovering the connectivity between the historical *Campo de San Mamés* (San Mamés Field) (1913-14) and *Equipo del Athletic* (Athletic Team) (1915-16) by José Arrue and *Idilio en los campos de sport* (Idyll in the Fields of Sport) (1917) by Aurelio Arteta. We must remember José Ángel Iribar's famous sign designed by Eduardo Chillida and the one dedicated to Sarabia by part of José Luis Zumeta, evidently without leaving behind the Athletic logo created by the Bilbao painter García Ergüin, which is based on one of his paintings. In the same way, we remember the shirt designed by the artist Darío Urzay with the motive of the return of the team in 2004 to the European competition, the UEFA league. Also, in the sculptural scope, Vicente Larrea dedicated a work to the legendary Bilbao player Daniel Ruiz Bazán. On the other hand, we must take note that with the motive of the centenary of the Bilbao team, the *Athletic Club 1898-1998. Arte en la Catedral* (Athletic Club 1898-1998. Art in the Cathedral) exposition was organized, where an important list of artists took part, like José Ramón Amondarain, José Barceló, Iñaki Cerrajería, Iñaki de la Fuente, Alfonso Gortazar, Santos Iñurrieta, Xabier Morrás, Carmelo Ortiz de Elgea and the Roscubas brothers, among others, with works related to this theme.

In *Paso a paso* (Step by Step) (1997-2005), toothed gears are once again used, that is to say, industrial and metallurgic segments in a moment where memories of industrial reconversion in the basin of the Bilbao Estuary are vivified and renewed. These approaches would be endorsed by the following words by Herbert Marcuse: "Now, events, relations, projections, possibilities can be significantly objective only to one subject: not only in terms of observation and measurement, but in terms of the same structure of the event or relation. In other words, the subject treated here is a constitutive subject; this is, a possible subject for what a certain data should be or could be conceivable as an event or relation."⁸¹ Although the ideological and social reciprocity between the environment and the artist can be seen from a logistic platform, it seems true that it will always be the spectator himself who models the contents based on his own interpretative practice. For this reason, specialist Brian O' Doherty comments the following about this issue: "Now we know that the creator has a limited control over the content of his art. It's his reception which will determine the content in the last instance, and that content is, as we have been shown by studious revisionists, scarily retroactive. Everyone has to fit in their small contribution of content. The original content –if we pay attention to the history of modernity– doesn't have a massive ideological effect either. Modernity transformed perception, if a policy is to be written on it."⁸² Together with those constants, we find morphological allusions to bolts, trails and the set of kisses between metalworking segments under different materials such as steel, oak wood and concrete.

Ensayos ópticos (Optical Rehearsals) (2005-2006) emerged from a paused observation of some disconnected glasses after the preliminary articulation was transformed violently. In the words of the Basauri-based sculptor, "At the end of 2005 and for two months, I had the chance to do an extensive exposition in the Bilbao Airport which included a selection from the *Ensayos ópticos* (Optical Rehearsals). As a result of an inspiring incident, –my youngest son had sat down in the back seat of the car, destroying my glasses–, I began to deconstruct real objects to convert them into abstractions. I recovered the essence of my origins. I once again began to bend matter or deform it. The glasses were the formal excuse because the curvature of the mount attracted me, the lightness of its legs, so the sculpture conserved its original elements, but it was hard to acknowledge."⁸³ In a similar line of interpretation and following the theoretical precepts of American thinker Hal Foster: "sculpturing truly changes into its deconstruction, its creation comes from its destruction. For sculpting to crystalize into a category it has to get to be monumental again –so that, once more, its structure will once again be fetishized, its audience attracted, and its location forgotten. From this perspective, deconstructing a sculpture is equivalent to obeying its internal necessity (evoking a formulation of original modern art) and extending sculpting (in relation to the process, body and location) is equivalent to remaining inside it."⁸⁴

French poststructuralist thinker Jacques Derrida began to use the concept of deconstruction, in accordance with the projected clarification on the literary work of Martin Heidegger, where he denoted that things aren't what they seem to be at first sight, but something different, dismantling in this way the scoop of structuralism in human science. This same idea would later be taken to the field of plastic arts to condition a strategy which shows that an object isn't really what it seems to be at first sight.

Derridian deconstructive theory assumes that any fabricated concept is built by means of historical constants and metaphorical formulations, which revalidates the idea that what is evident isn't as noticeable as we sense it or as we think of it. For this reason, a pair of orthodox glasses, just as we can observe them in a normal way, would respond to a rhetorical

81 Marcuse, Herbert. "El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada" (*The unidimensional man. A rehearsal on the ideology of industrial society*). Barcelona: Planeta-De Agostini. 1985, p. 177.

82 O'Doherty, Brian. "Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo" (*Inside the White cube. The ideology of expositonal space*). Murcia: Centre for Documentation and Advanced Contemporary Art Studies – CENDEAC. 2000, P. 103.

83 Lizaso, Jesús. *Re flexión* (Re flection). In the work already cited.

84 Foster, Hal. "El complejo arte-arquitectura" (*The complex architectural art*). Madrid: Turner Publications. 2013, p. 176.

wrapping, being the only apprehended reference, and it is from there, under this methodology, that the disarticulation and denial of its primeval allowed the opening of new art channels, and from there, the fact that we corroborate that the origin of any aspect is “superdetermined by historical, political, philosophical, ghostly structures, which by principle can never be explained nor controlled completely”⁸⁵. For Jacques Derrida, deconstruction denies the sense of totality in literary works, as scriptures are capable of assuming a constant movement which transforms the apprehended totality into a part of another totality, for this reason, if the real structure of a fabricated object is transformed and altered it turns into another greater structure, that is to say, into another different totality. For this reason, many 80s sculptures took deconstruction as a strategy, a new art practice, which allowed the investigation of new possibilities of conditions and concepts. If literary works or sculpturing are understood as wrappers, which have another bit of knowledge in their inside and structure, practice will be to activate a dismantling to recreate a new order, and in this way, sculpturing must be understood as an irreducible parameter to a unique idea or general configuration, as the variants in its articulation can make new truths possible, as is carried out by Lizaso himself when he puts this series to practice.

EN

If Derrida deconstructed the works of other thinkers, proving that language can be assumed in constant change, in the artistic field, this practice is also applied in with the study of works by other artists, for example, as executed in the series of novel Basque sculptors, previously mentioned, in relation with the conclusive Oteizian works. However, in Lizaso’s case, the starting point is an everyday object, like glasses or scissors. *If what is written doesn’t intend to say what is written* is the deconstructionist maxim, as the language can be used with other words that allow the altering of its meaning, in the works of our Biscayan sculptor, these everyday objects aren’t simply what we apprehend daily, but a framework of renewed structural and compositional possibilities, which can generate different semantical articulations. In no case has deconstructive practice been assumed as a way of destroying, but simply as a practical method for examining sedimentary structures, which forms the totality conformed by the structure or the discursive element of the literary work.

If this methodology takes positions before structuralism, exercising an attitude of manifested discomfort before the authority of the language and logocentrism of the establishing impositions both in the shape and the mode, for some authors, to retake deconstruction would be to make possible the implication of memory, to reconnect new probabilities of the history of philosophy, of literature and of the way of understanding sculpting. For this reason, Lizaso poses a cartographic exercise, like a defining strategy of an object, which is lent to a deconstructive analysis,

with its possibility being almost endless, which demands a constant revision that shows new provisional determinations, in what would be the Derridian *différance*⁸⁶. This practice is used as a topological thinking, making it possible to reconfigure a space or object, and because of this, deconstruction must be assumed as type of current way of thinking, and from here, we have some words from Ernesto Laclau⁸⁷ when he states that we must recognize partiality from a point of view, as it would be this point of view which will allow the showing of other singularities, which would not be foreseen originally in a system of hegemonic speech.

Previously, he had already made *Trijerías* (2000-2007) with the same methodological manoeuvre, where different sections of scissors are used, such as razors, blades, needle eyes and other such constitutive parts. According to the artist himself: "They were slightly aggressive because of the edges and tips they contained. I didn't do many pieces and I left it. I was always suggested a dance of material and space by this group of pieces."⁸⁸

Let us remember that René Magritte already advertised, in his painting *Ceci n'est pas une pipe* (This is not a pipe) (1929), that the audience must go further than the mere object and that mental limitations are just generations of compelling frames. The work belonged to a collection entitled *Malditas imágenes traidoras* (Damn treacherous images), where the painter didn't intend to represent a pipe, but the image of a pipe, which later both in the painting and the paradox would be analysed by the French philosopher Michel Foucault in his 1973 book *Ceci n'est pas un pipe*. Without making an orthodox comparative paragon, the methods and examples we find to sustain the appearance of the image, object, or literary work are diverse, and can have another meaning and significance, with a reality of totality which is different in the same image or object, but amplifying perspectives and contingencies, which can enrich artistic speech.

The applicative and disciplinary similarity between these two previous series imposes itself without any kind of doubt, in the same way as it seems forceful to refer to the connection with *Trijerías*, with the works of British artist Anthony Caro, as in his series *Table sculpture*, composed of about



POR UN RETRATO

Bronze. 32 x 14 x 15 cm
Private collection
2007

85 Bennington, Geoffrey & Derrida, Jacques. *Jacques Derrida*. Madrid: Cátedra. 1994, p. 44.

86 Derrida, Jacques. "Márgenes de la filosofía" (*Margins of philosophy*). Madrid: Cátedra. 2003, p. 42.

87 Laclau, Ernesto. "Identidad y hegemonía: el rol de la universalidad en la construcción de lógicas políticas" (Identity and hegemony: the role of universality in the construction of political logic), in Butler, Judith; Laclau, Ernesto; Žižek, Slavoj. "Contingencia, Hegemonía, Universalidad" (*Contingency, Hegemony, Universality*). Buenos Aires: Economical Culture Fund. 2003, pp. 62-63.

88 Lizaso, Jesús. "Puntos y seguido....." (*Apuntes y puntos autobiográficos*)" (*Full stops and follow-ons.....Notes and autobiographical points*). In the work already cited.



EN

MEDALLA DE ORO

8th Florence Biennale held in Florence (Italy).
Jesús Lizaso was awarded the first prize and
gold medal.
2011

400 pieces, made between 1966 and 1978, scissor handles are also used, apart from challenging the plane of the pedestal or the diverse support over which the sculpture is resting. We must remember that Anthony Caro had been the assistant of Henry Moore between 1951 and 1953, managing to take a major step towards abstraction, from his illuminating encounter with the American critic Clement Greenberg in 1959, his analysis of Kenneth Noland's floor painting, and especially the deductive delving into the steel sculptural works of David Smith. Also, Lizaso has maintained an iron interest for the works of Henry Moore and David Smith to articulate a whole series of works strategies both in support for reduced scale and its monumental counterpart.

Table sculpture supposed a visible overflow of the horizontal plane, with sections that were unhooked in its lower part. Not only was an exercise of structural application produced, but he also even tried to analyse tensions between sections, curving and flattening sections, as the Basauri based artist applies. It would be in this series where he inserts sections of scissors,

especially the rings for fingers also known as eyes, inside a totality of much bigger structures connected by welding, which would promote many points of view. However, the differences between Lizaso and Caro are of great consistence, despite this brief comparative allusion.

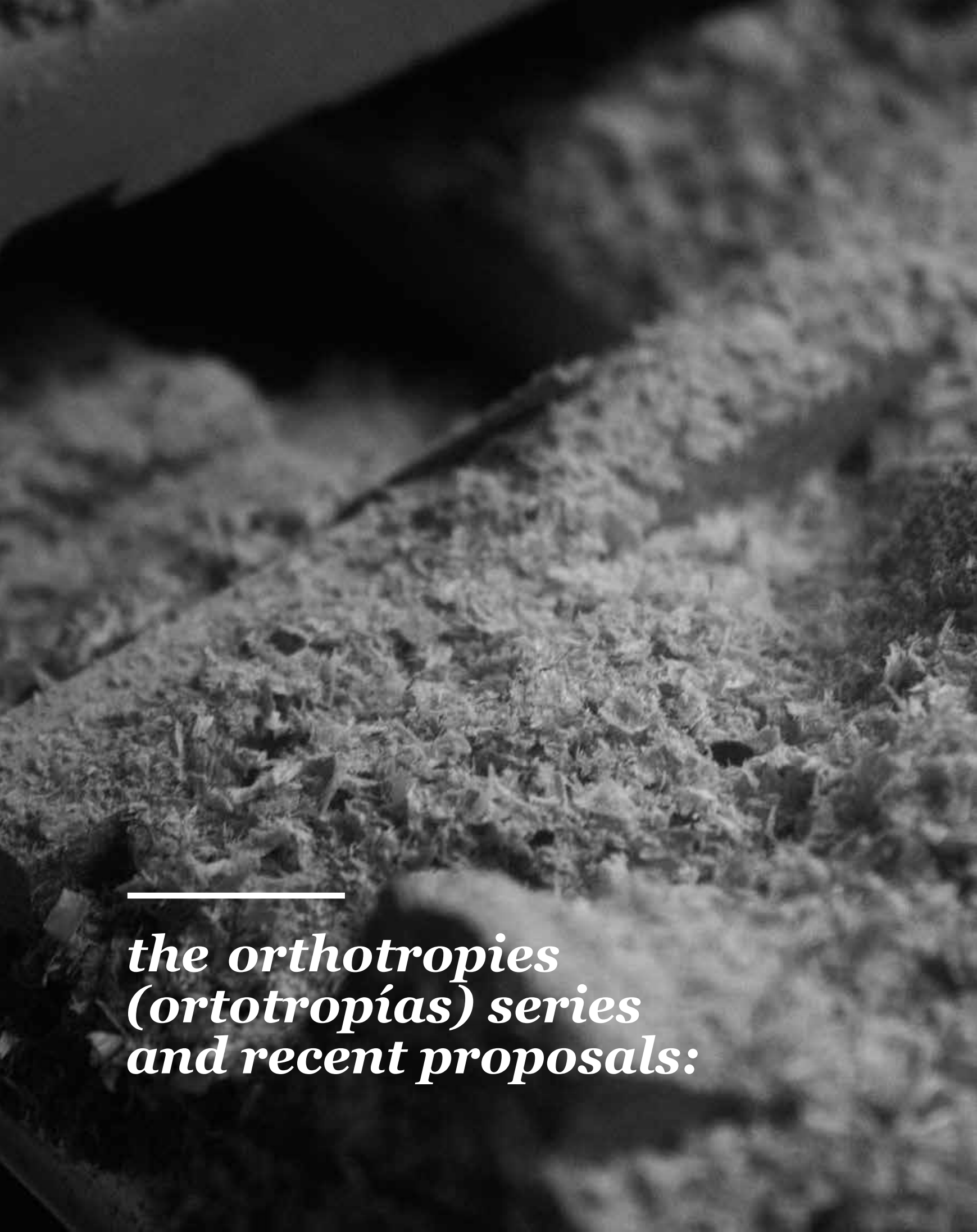
From one of the first exercises like *Engranajes* (Gears), to the last ones, a sequence of practices has been generated, where weathering steel, bronze, stone and wood (oak, chestnut tree wood, walnut and tropical Tawari wood), as well as other materials, have been resorted to, giving a visible diversity to his sculpture. In this way, the artist has developed a dilated analytic work, where in some cases the series overlap, distributing his exercises in many cases in a parallel way, but respecting the officialising of a productive and evolutionary continuity in time.

During this time span, Lizaso has carried out more than 30 individual exhibitions, and many group shows ones, where the tour of Chicago in the 2000s stands out, as well as the exhibition projected in the Toledo Circle of Art⁸⁹ (2010), where the previous guest artist had been Nestor Basterretxea. The artist comments the following on the difficulty found when constantly materializing individual samples: "Moving sculptures is complicated. Volume and weight are very inconvenient for relocating a work. Apart from that, sculpture visually burns with a lot more intensity. If I do an exhibition in Bilbao, it's complicated to do it again in the same city in no less than 6 or 7 years. The production is a lot slower, more innovative, and more complicated in my opinion."⁹⁰ However, for this sculptor, the samples made in his last period, from the international prize received in the 8th Biennial of Florence in 2011, have turned into the most notable works, between them the ones tailored in the Culture Class in Leioa in 2013 and especially the one entitled *Jesús Lizaso: Ortotropías - Trabajos Recientes* (Jesús Lizaso: Orthotropies - Recent works) (March 2014), presented in the Durango Museum of Art and History and curated by José Julián Bakedano⁹¹, who was a founding member of this institution created in 1985.

89 To obtain more information on the history and the activities of this centre, remit to its website: <http://www.circuloartetoledo.org>. Last reference 16-07-2015.

90 Lizaso, Jesús. Comments extracted from an email to which the artist remits us, with information on the elaboration process dated 16-07-2015.

91 This director, writer and producer of the seventh art (born in 1948) has taken part in thirty cinematographic productions from the mid-60s to present times. In a similar way, he has developed an extensive career in the scope of cultural and artistic management, being the Deputy Director of the Fine Arts Museum of Bilbao. He is the author of many works, from which we can highlight "Mari Puri Herrero, obra gráfica completa" (Mari Puri Herrero, complete graphical works). Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia. 1985; "Oteiza creador integral" (Oteiza integral creator). Pamplona: Oteiza Foundation. 2000; "El conflicto perpetuo" (The perpetual conflict). Pamplona: Pamiela. 2003; among others.



*the orthotropies
(ortotropías) series
and recent proposals:*

In the first exercises, he clearly peeked into a lot of the pieces that are sustained in the domination of matter from a more physical than speculative parameter, it would be with the future of his own vital and experimental journey where in later years, the substitute of this creative engine would be located in a completely mental visualization as the abstraction horded full control of the expositional prominence, with this being the case of the *Ortotropías* (Orthotropies), from which the artist adds the following: “I confess that that word was proposed to me by a person who knows my work very well and that I accepted it thinking that stilted titles would give the work an extra touch. But eventually I have understood that she nailed the title in reference to my last stage.”⁹²

We are now going to recount and stop at a series of proposals which are connected with this previous sculptural exercise, as well as other works of interest, which in their majority will have a temporary location in the historical Sala Rekalde de Bilbao being being the curator José Julián Bakedano one again. José Julián Bakedano once again. This would be the case of *Mesa de los caballeros* (Gentlemen’s Table) (2009), in oak wood and composed with union assemblage. In the same way as the previously documented *Mesa de subsuelo* (Underground Table), the surface of this object is placed in the ground itself, and that is where the title is derived from. Ultimately, it deals with an ironic play on the title, where the artist does a metaphorical conjuring with the ambivalence of obtaining a useless table, annihilating its true use, due to the excessive inclination it assumes, for this reason, any object placed on the table by a *gentleman* or user would be abolished.

This work results mentionable, in connection with spirals, assuming inoculate references in the works of the El Paso group founder Martín Chirino, as well as Remigio Mendiburu’s *tapuleros*. In relation with the former artist, we must take note that productive predilection leaned towards spirals and iron, as the Canary Islands artist states himself: “I turned into a blacksmith, a craftsman and a lord of fire, to try an accurate term, expressed by Mircea Eliade in her rehearsal *Herreros y alquimistas* (Blacksmiths and Alchemists). Hammer in hand, in constant reflection about this hard and beautiful material, iron takes with it the soul of all blacksmiths across Earth and the weight of the tradition of a whole mythology. Looking to subject this material for the execution of the new sculpting of the 20th century. In my works I have renounced to the sublime. All of it is trailed with a hunger for beauty, for a stoic persistence and for a source of identity which has everyday pushed me closer to my origins.”⁹³

92 Lizaso, Jesús. “Ortotropías” (*Orthotropies*). Unpublished text by the artist. 2014-2015.

93 Chirino, Martín. “La fábula del herrero” (*The fable of the blacksmith*). Speech of the elected Honorary Academic Excellent Mr. Don Martín Chirino Lopez in the act of his public reception on the 12th October 2014. Madrid: San Fernando Royal Academy of Fine Arts. 2014, p. 15. The complete conference can be searched in said institution’s website.

**MENHIR I**

Wood. 71 x 20 x 20 cm
 Private collection
 2012

For this Canary Islands artist, the spiral changes into an expansive foundation of his artistic creation, remembering that this element was already of ritualistic use in different animist ceremonies of Canary Islands aborigines. Most of all, he turns into a perfect architect of the universal spiral, with its epicentre being of a framed practice under an abstract symbolism of references to primitivism. This shape assumes a significant amplitude, which encompasses from life and rebirth, to the sense of progress and regression, with the sculpturing assuming all the interpretative and malleable probabilities of the material. Despite the fact that the allusion to this Canary Island sculptor is the most contiguous, we also find ourselves with another set of examples of works of art which are projected from the first constructivist practices of Rodchenko, to the most abutting sculptural proposals in the time of Richard Serra, without leaving aside the environmental interventions of *Land Art*, with Robert Smithson's monumental *Spiral Jetty* (1970) and the original proposals of Scottish artist Andy Goldsworthy.

These eurythmic spiral shapes assume a new potential in Lizaso, in accordance with a series of very interesting graphics, as well as the ostensive diagonal of the piece, a type of supreme leader in the directionality of the piece, which crosses formal planimetric investigations in the form of tables which were carried out by Eduardo Chillida, like *Mesa de Omar Khayyam I* (Table of Omar Khayyam I) (1982) and *Homenaje a Luca Pacioli* (Tribute to Luca Pacioli) (1986), where platforms of a uniform character were shown in steel, installed a few centimetres from the floor and marked by trimmings. Similarly, there are references to planimetric works of post-minimalist sculpturing of the 80s in the Basque Country, with proposals carried out by young creators such as María Luisa Fernández and Juan Cruz Beltrán de Gebara, etc.

As we have already cleared, in this work, there are two cardinal foundations, on one hand the bending work generated on the material itself and, on the other hand, the profuse diagonal, which is generated in the directionality of the piece. Both assume their presumption in baroque spirit, prolonging themselves in different work styles of modern creators, especially from the defence of the use of such line and of the incline planes which van Doesburg himself would do, which would allow him to move away from the neoplasticist group to move towards elementarist art, through his text *Fragmentos de un manifiesto* (Fragments of a Manifesto), drafted in the mid-20s, which supposed the "reaction to an application of an overly dogmatic neoplasticism..."⁹⁴ And for that matter a new evolutionary step, surpassing the usual composition of symmetrical tendency of his Dutch colleagues. In this way, he managed to move towards an elemental counter-composition which included a new section, previously refused and forbidden in neoplastic orthodoxy, which favoured the dynamism

and gestalt tension before the continuous balance of what is horizontal or vertical. This ideological slope would be endorsed by the subsequent works of Cesar Domela and the tenets established by Swiss artist Max Bill, linked to *Postpictorial Abstraction*.

On the other hand, this softened nearing to a certain minimalist predisposition resulted to be quickly rescinded when it assumed interferences which broke the simplicity of this formal tendency, a strategy which was newly applied in proposals of young Basque artists, trying to generate a current closer to post-minimalism, through the use of metaphorical signals, like small folds, spirals, cuts and pictorial references in pieces of Oteizian and minimalist origin, as executed by Juanjo Novella in *Sin título* (Untitled) (1988). Ultimately, practices which boosted, in a more specific way, his image and his narrative potential.⁹⁵

Another piece that dismantles cubic idiosyncrasy would be *Rebanadas de una historia* (*Slices of a story*) (2013), which was exhibited under different materials such as oak wood and steel. It manages to once again, from a minimalist point of view, alter what had been the primeval of the modular framework, boosting an organic deployment of significant paragon which could be translated to the following words: "We have characterized this difference for the recurrence to the deployment of infinity, on one hand, and to the withdrawal of the finite, on the other. In other words, each stage can be defined by the way in which he thinks of Infinity, as a limitation of one, and as an affirmation for the other."⁹⁶

Lizaso radicalizes procedural attitude, bending even the extenuation of the upper fold of the piece, while the lower ones are situated in a preparative way for a possible dynamic. To explain the executive process and the curved acquisition of the pieces in wood, we are going to use the following literary parameters of the Biscayan artist: "Bending a piece of wood or bending a stone is a question of thinking and not doing. I wouldn't want people to value dexterity or ability. Nor the way of doing, but the way of thinking. To be able to do the impossible..."



EDUCATIONAL ACTIVITIES

Working women's day
Sala Rekalde
2016

94 Van Doesburg, Theo. "Pintura y Plástica. Elementarismo" (Fragmentos de un Manifiesto) in van Doesburg, Theo. "Principios del nuevo arte plástico y otros escritos" (*Principles of new fine art and other scriptures*). Architecture Collection, 18. 1985, p. 151.

95 Guasch, Ana María. "El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural" (The last art in the 20th century. *From post-minimalism to the multicultural*). Madrid: Alianza Editorial. 2000, p. 341.

96 Bárcenas Monroy, Ignacio. "El hombre como pliegue del saber: Foucault y su crítica al humanismo" (Man as a fold of knowing: Foucault and his criticism towards humanism). "Ciencia Ergo Sum" (*Science Ergo Sum*), vol. 14, nº 1, March-June 2007, p. 34.

If I base myself on the final result, what I have to do to a material which doesn't possess this elasticity is to carve it simply respecting what it would have been in clay. The dream of achieving it is as if this piece of clay has fossilized itself in the material that I want. It's the same in the field of metal, but the model to use is carved in materials such as wax, polystyrene, etc..."⁹⁷ Ultimately, a work which reminds us of some of the bent wooden proposals of the Bolivian artist Marcelo Callau, or the works in other materials of Richard Deacon and John Evans, among others.

On one hand, the *Pilastras* (Pilasters) series has a formal link to the architectural scope and, on the other hand, it articulates a set of pieces as totem columns, which in general maintain in their central part or mater nucleus of the pilaster, the consequent sections of oak wood, with iron segments established in both the upper and lower parts. From this generalist division, diverse variations can be produced and disseminated. Similarly, in connection with its vertical axis, the sculpture could be turned over, without producing much of a difference. Now, we can observe how the physical reference of the stand turns into an integrating part of the piece, assuming a reversible consistency. The intention of the artist has been to duplicate the prismatic segment, locating the two forces of pressure opposed to each other over and under the central body, and in this way he manages to eliminate its function as a *base*, to focus on the condition which interests the artist's the most: to compress and deform the wood.

Based on the articulation of the folds, some of these prototypes were in the series entitled *Ortotropías* (Orthotropies), but the simulator hitch is approximated in a more exhaustive way to architectural sustaining elements, by means of the column, pilaster, pillar, balusters, obelisks, etc., and especially to the robust and vertical shapes of the oak beams which would usually be used for Basque hamlets, an ideological condition which is reinforced with the use of wood and iron, as functional materials of the traditional and most contemporary construction of the Basque Country. These constraints would formally take him closer to the preliminary proposals of British sculptor Barbara Hepworth, North American Louise Nevelson, the minimalist columns of Robert Morris and Carl Andre; without forgetting one of the primordial references in the history of modern sculpture, as is Constantin Brancusi's *Endless column* (1938). Under a link of greater temporal proximity, we take note of the works of David Nash, Patricia Gillespie and Barry Barnes, among many others. From the arguments connected with the idea of the totem and the closest cultural reference, it would link to the works of Nestor Basterretxea in titles such as *Akelarre* (Sabbath) or *Ilargi* (Moon), belonging to the series *Cosmogonía vasca* (Basque Cosmogony) (1972-75) or the wooden beams in *Bosque de Tótems* (Totem Forest) (1996) by Agustín Ibarrola.

LESSONS OF TIME

Oak wood. 40 x 40 x 12 cm
Nuart Gallery
Santa Fe (USA)
2010

EN

97 Lizaso, Jesús. In the work already cited, email dated to 29-06-2015.



GRAVEDAD³

Stone. 30 x 20 x 24 cm
Private collection
2011



EN

In one of the pilasters, we can most of all see the immanent presence of the fold, which acquires and assumes full articulating prominence, even being highlighted while located in the centre of the statue between the two geometrical segments, which allows both of them to act as a single pictorial frame. In relation with the fold, Gilles Deleuze declares the following: “What is multiple isn’t only that which has many parts, but what is bent in many ways. A labyrinth precisely corresponds to each floor: the continuous labyrinth of matter and its parts, the labyrinth of the freedom of the soul and its predicates. If Descartes has not known how to solve them it is because he has searched the secret of what is continuous in straight-lined paths, and the path of freedom of the straightness of a soul, ignoring both the inclination of the soul and the curvature of matter. A cryptography is needed, which, at the same time will enumerate nature and will decipher the soul, see into the withdrawals of matter and read into the folds of the soul.”⁹⁸

The organic fold cannot be understood without material forces, which are the ones that will exercise a determined pressure or impact on substance, with these same forces being the geometrical models that frame the central folding of the sculpture. Curiously, Leibniz, the philosopher, named them *artwork forces*⁹⁹ in contrast to compressive or elastic forces, and this is exactly what the Biscayan artist seems to use when he projects his sculptures. Gilles Deleuze poses that “according to Leibniz, two parts of matter which are truly different can be inseparable, as is demonstrated by not only the action of the surroundings which determine the curvilinear movement of a body, but also the pressure of the surroundings which determine its toughness (coherence, cohesion) or the inseparability of

its parts.”¹⁰⁰ In this sense, from numerous parameters of thinking and architecture, the issues related to the fold have always had a translation towards vitalist and organicist views, be it basing on a simple curvature or one of greater circulatory complexity, which would remain patented in the following words: “P. Frankl influences the importance of circulatory elements in the development of a building, in which they act as vertebrate elements of a live organism, helping us to know and understand it.”¹⁰¹

With the title *Resistencia al derribo* (Resistance to Demolition) (2013), he intends to collect the previous instant into an action which can be materialized, as is the fall of the sculpture’s own composition. The proposal emanates from the desire to carry out a dynamic act, capturing the structural moment immediately previous to the action. Here the artist plays with the perception of the spectator, as it produces the impression that the applied boards end up completely collapsing to space themselves out around the floor. Before this outburst of false perception, the innate sense of sustaining the structure is produced, avoiding the expected outcome. Perhaps the piece reminisces on the artist’s personal issues, where similar situations have happened, but not only installed in the material’s support. On the other hand, the piece inserts references of other proposals which simulate columns, as are the works of Christian Burchard and Mark Lindquist, among many others.

Especiallly, an issue related with the notion of balance is inspired, being understood as “a term applied to a determined form of organization, like a process that has given rise to it. In one word, we would like to show that this concept is the centre of a theoretical model whose objective is to explain the possibility of progress in man’s knowledge.”¹⁰² However, the notion of balance is not something that is shown constructed in a definite way, but it can be transformed into its content and structure and this is exactly what Jesús Lizaso wants to express, because despite the fact that the sensation of certain movements is denoted, the condition of balance

98 Deleuze, Gilles. “El pliegue. Leibniz y el Barroco” (*The fold: Leibniz and the Baroque*). Barcelona: Ediciones Paidós. 1989, p. 11. On this subject, the query raised by Salas Abad, Gilberto results of great interest. “El concepto de pliegue en relación con el ser unívoco en G. Deleuze” (*The concept of the fold in relation to the unique being in G. Deleuze*). Doctoral Thesis directed by Francisco Martínez Martínez. National University of Long Distance Education (2004).

99 On this subject, for example, consult Duchesneau F. “La dynamique de Leibniz” (*Leibniz’s dynamic*) Paris: Mathesis. 1994; Rutherford, D. *Leibniz and the rational order of nature*. Cambridge: Cambridge University Press. 1995; Knobloch, Eberhard. “Analiticidad, equipolencia y teoría de curvas en Leibniz” (*Analiticity, equipollence, and theory of cuves in Leibniz*). “Llull: Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas” (*Llull: Magazine of Spanish Society of the History of Sciences and Techniques*), vol. 36, nº 78, 2013.

100 Deleuze, Gilles. In the work already cited, p. 14.

101 Carreiro, María. “El pliegue complejo. La escalera” (*The complex fold. The staircase*). Oleiros, La Coruña: Netbiblo. 2007, p. 1.

102 Lacasa, Pilar. “Equilibrio y equilibración en la epistemología genética de J. Piaget” (*Equilibrium and equilibration in the genetic epistemology of J. Piaget*. “Estudios de Psicología” (*Psychology Studies*), nº 17, 1984, p. 94.



ALTZA

Wood. 200 x 52 x 35 cm
Private collection
2010

can be kept constant. Also, we must take note that from the point of view from *Teoría de la dinámica* (Dynamic Theory), if an object is not imposed by the condition of null velocity, a dynamic equilibrium is produced.

In Jean Piaget's epistemological hypothesis, balance is the unit of organization in the cognitive subject, where the construction of the intellectual system is configured, the interactions with reality are regularized and used as assimilating strata, through which new information is incorporated into the person, which could evidently be translated to the artworks issues of the Biscayan artist. On the other hand, we must assume the cognitive balances which lean between differentiation and integration, an aspect which the artist himself seems to integrate in his methodological capacity for the execution of the piece. Also, according to some authors: "If we compare the physical and cognitive balances, we observe that both present a common characteristic: reversibility. The evolution of the concept's defining traits in the theory of Piaget, it's enough to get to the character of reversibility as a fundamental trait of balance, which will be useful to get closer to the understanding of the concept's philosophical base and, finally, to locate it within the cognitive frame."¹⁰³

As we are telling it, the primary comparative connection that we could project with this work would be the Fritz Heider's theory¹⁰⁴ of balance (1958) and most of all Piaget's equilibration process, located between assimilation and accommodation, for which he establishes three levels of greater complexity, which can be perfectly concatenated with Lizaso's sculptural framework, and from there we obtain the following results:

Equilibrium is obtained from the subject's schematics and external events (social artist-environment relationship);

Equilibrium is determined between the subject's own schematics (personal issues of biographical character of the artist);

Equilibrium is conformed in hierarchical levelling in the differentiated schematics (subordinated disposition between mental, emotional and physical planes, with the sculptor premeditatedly inclining here for this first section). This third type of equilibration assumes a notable relevance in Piagetian theory, as inside, it sustains the solution to one of the primary cognitive problems; the production of new knowledge.

Following on with the approaches of Swiss epistemologist and psychologist Jean Piaget, we develop once again another valid translation of the three basic types of equilibrium to the proposals of the Biscayan sculptor, based on these three fundamental models¹⁰⁵:

Equilibrium between an action and objects schematics. Here, the artist initiates a methodology of assimilation before external objects, adjusting these shapes to mental schematics, as he has done with the *Trijerías* and *Ensayos ópticos* (Optical Rehearsals) series. On the other hand, Lizaso incorporates new proposals to ready-made exercises, constantly revaluating the assimilated the schematic.

Equilibrium between schemes of action, maintaining their coordination. In relation with this second point, three different schematics are incorporated, from a technical issue to an issue that can reminisce on personal and biographical aspects. It would be an equilibrium between two action designs, with the coordination between both schematics being the result.

The equilibrium established in the differentiation and integration of action schematics. The art translation would be the differentiation of the piece itself with respect to others, while in turn it produces an integration schematic while inserting itself into an exercise carried out by the artist. For E. Ferreira and R. García, this third type of equilibrium is established “between the *differentiations* (which consist in inserting, in a totality, partial negations, which are subsystem generators, but maintaining the positive characters of totality) and the *integrations* (which consist in gathering, in a totality, systems which were independent or which are considered as such).”¹⁰⁶ Raised from a more generalist vision, it would be that relationship to which Arnold Hauser would allude to, when he stated that the progress of art in the future of history has sustained an equilibrium between convention and originality, maintaining a conducting thread with the former and a sufficient dose of novelty and originality with the latter.



JOSE JULIAN BAKEDANO AND LIZASO

Museum of Art and History of Durango (Bizkaia)
2014

103 Serrano, J.M.; Carranza, J.A.; Brito, A.G. “Equilibración cognitiva y equilibrio cognitivo: la perspectiva de la Escuela de Ginebra” (Cognitive Equilibration and cognitive equilibrium: the perspective of the School of Geneva). “Aprendizaje. Estudios de Psicología” (Apprenticeship. Psychology Studies), nº 48, 1992, p. 104.

104 On this subject it is recommended to consult Piaget, Jean. “Equilibración de las estructuras cognitivas: Problema central del desarrollo” (Equilibration of cognitive structures: Central problema of development). Madrid: 21st century Edition. 1978.

105 Piaget, Jean. “Investigaciones sobre la abstracción reflexionante” (Investigations on reflexive abstraction). Volume II. Buenos Aires: Huemul. 1977, p. 257.

106 Ferreira E.; García R. “Presentación de la edición castellana” (Presentation of the Castilian Edition), in Piaget, Jean. “Introducción a la epistemología genética. Tomo 1: El pensamiento matemático” (Introduction to genetic epistemology. Tome 1: The mathematical thinking). Buenos Aires: Paidós. 1978, p. 20.

With an impacting and manifesting physiognomy, we scrutinize the *Impactos* (Impacts) series, where the effect and fingerprint of an onslaught of unequal intensity. As the Basauri-based artist claims: “I impact a small iron cube against a small clay cube. It’s amazing. I could play this impacting game all day to fill the table with small pieces and choose one.”¹⁰⁷ The materialization of this cited practice by the creator himself is to recreate a series of psychological and perceptive effects before the possible incredulity of the spectator which for a moment can doubt the veracity of the violent act. For Lizaso, it is about confronting a new artistic issue, which collects the supposed action dynamic with its visual fingerprint over the substance, as it occurs with *Gravedad³ I* (Gravity³ I), in oak and iron. We can even extrapolate certain scientific laws from the mental execution of the piece: “Aristotle deduces the essence of gravity in accordance with a determined metaphysical system and defines it as a return of a body to its place, i.e. a metaphysical place which corresponds to its essence, to its nature, to its substance.

Galileo, on the contrary, investigates the constitutive law of the falling of bodies; the elements which intervene in it (space, mass, velocity, etc.) and how they are related.”¹⁰⁸

There are many references and connections, as well as applicative terminology, which we will find between the mechanics of deformable solids and Lizaso’s sculptural work. In fact, he even seems to play with equilibrium equations, where the internal tensions of the solid are interrelated with the applied loads, which opens the door to an analysis projected towards variables such as accumulated work deformations, variables of hardening,

etc.¹⁰⁹ In any case, this set directly breaks away from the theory of elasticity, transforming into a sculptural section applied to the mechanic of deformable solids. To do so, Lizaso inspects the deformation of a specific material as a response to external forces, thwarting the theory of elasticity and solidifying the substance in an irreversible appearance. Thanks to the simulation of a human footstep or the impact of a steel block, which is to say, pretences carried out over surfaces of lower molecular cohesion, he manages to break the usual laws of physics and matter to disrupt all physical consistence.

EN

MESA³

Oak wood. 71 x 20 x 20 cm
Private collection. 2013



Although the main use of the mechanics of these deformable solids is used for the calculation of structures in engineering and architecture, this time the Biscayan sculptor has inserted himself into this field to extract all types of deductive references, which will later be applied to mechanic works, with their resistance, rigidity and adequate stability. It is as if he wanted to reminisce on the first scientific works of Galileo Galilei in the 16th century, when he analysed the effects of loads on bars and beams composed of different materials, a trip that a year later would have a greater empirical profusion with Poisson and Lamé. If on one hand we can assume the kinematics of bends as a poetic game applied to this selection of Lizaso's piece, on the other hand, the mechanical property of certain materials of assuming reversible deformities when these are submitted to the violent action of external forces and their possibility of recovering the original *morphe* in the case of these external forces being removed, the possibility of visual forcefulness of his works disappears. The sculptor doesn't stop at elastic behaviour, as the solid is not deformed assuming greater elastic potential energy, but it paralyzes the substantial instant, petrifying the internal energy of the solid and creating a basis for an inexistent elastic behaviour.

These pieces are manifested by the effect of irreversibility, as despite the fact that the forces of impact can be retired, with which elastic deformities have been generated, the solid doesn't exactly return to the thermodynamic state and state of deformity which it had before the application of the forces. In this sense, his sculptures will not at any point assume similarities with the viscoelastic parameter, where elastic deformities can be reversible, as this previous element is not appreciated in his deeply solidified work.

Lizaso wishes to delve into the theories of solids through these proposals and their scale of hardness, that is to say, the known Mosh scale, which would go from one to ten, classifying solids between the softest and the hardest, but it is only a simulation and a recreation of visible perceptions. Surely, when alluding this type of versed equations basing on efforts, anomalies or movements, we move to Castigliano's theorems, the Navier-Bresse equations and Mohr's theorem. Lizaso wishes to disrupt the cohesive forces of the atoms themselves that generate material consistence, as his proposals break this physical contingency. There could even be allusions to van der Waal's forces, in charge of many physical phenomena and chemical ones such as adhesion, friction, surface tension and viscosity, united with gravitational attraction, which generates a compact mass,

.....
107 Lizaso, Jesús. Comments extracted from an email where the artist remits us with information about the process of elaboration, dated to 29-06-2015.

108 Banfi, Antonio. In the work already cited, p. 396.

109 On this subject, the following results of great interest: Hibbeler, R.C. "*Mecánica de materiales*" (*Mechanics of materials*). México: Pearson Education of Mexico, 2006, where themes in relation with equilibrium equations, support reactions, resulting internal loads and flexing moments, among other issues. Similarly, the following is mentionable: Various Authors "*Resistencia de materiales*" (*Resistance of Materials*). Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I. 2002.

and which are at the same time submitted to other objects or acts which also take advantage of the gravitational references. However, the artist frees himself from this stricter theoretical-scientific weight to locate himself in a scenario of creative and programmatic freedom, which can even be identified with the following considerations of Marcelo D. Boeri: “Both hardness and softness are common to all the senses of hardness and softness, but neither hardness nor softness are hard and soft in a strictly sensitive sense.”¹¹⁰

The piece with the footprint of a shoe entitled *Huella de un instante muy concreto* (Footprint of a very specific instant) (2014) reminds us of how many proposals have similarly been made to be stepped on, as it occurs with some of the installations by Carl Andre, Ai Weiwei and Evaristo Bellotti with their *Escultura* (Sculpture) (2008), formed by a regular frame composed of white marble tiles, where the spectator is invited to walk over this surface with a naked foot. On the other hand, we must not forget all the interventions on the environment and that have been managed from the waste produced by the footstep of the artist, with the most eminent being the historical being *A Line Made Walking* (1967) by Richard Long. Also, of importance in 1972 was *Walking a Line in Perú*, where when walking along a straight line, a parallelism is projected with pre-Colombian lines which are found in Nazca (Perú). In fact, for this English creator, these original lines were ritual paths, which the zone’s inhabitants had to wander on, so that in this way, walking over this line again makes them remember the ritual. A great part of the works by this artist are related to footprints over fields, which were evidently not done with paint, nor with lime, but with his own feet. On the other hand, we must highlight *Identity Stretch* (1970) by Dennis Oppenheim, where he serves himself of his and his son’s digital prints which he stamps over grid paper to be submitted to a phenomenon of extension, which is to say, to dimension these prints in a territory to define the ground, simulating that the territory is a great grid paper. In another of his works, *Ground Mutation-Shoeprints*, the artist wears some shoes which have marked a wide longitudinal line in their sole, with the objective of marking the terrain in a path which is situated between New Jersey and Manhattan. Curiously, the proposal was carried out in 1969, shortly after the boots of the first astronauts were imprinted on the moon, with big transversal lines, which are similar to the ones used by the American artist. Finally, we cannot leave the macroscopic designs of Sonja Hinrichsen and Simon Beck in the inkwell. In relation to the creative spirit of all these mentioned projects, Lizaso comments the following: “A dream which I still haven’t accomplished is to go to the mountains to carve shoeprints into stones. Like a fossil. I will do it this winter.”¹¹¹

Also, we find the steel piece *Engranaje ocular* (Ocular Gear) (2005), already previously analysed. In fact, the use of this type of sculptures can be remitted to the following words: “The origin of the use of toothed wheels as a function generator is not known, although some authors quote that Leonardo da Vinci

illustrated the use of non-circular gears to control tension in crossbows. The first methods of manufacturing by generation approximated the primitive curve, around the point of tangency, with a circumference and that could carry out the cutting process in the same way as a circular gear.”¹¹² In this sense, Lizaso works the piece as if he wished to imitate the following act: “In the case in which an asymmetrical configuration of the tooth is used for the involute straight gear, the application of the load generates a deviation in the axis. Also, the gear’s load is not distributed uniformly in the line of contact. As a consequence of this, on one hand the bearing capacity of the profile of the tooth is reduced, whilst the vibration and noise are amplified during the transmission.”¹¹³

COMPROMISO CON LA MATERIA

Wood, concrete and iron
107 x 92 x 33 cm
Private collection. 2012



110 Marcelo D. Boeri. “Apariencia y realidad en el pensamiento griego: Investigaciones sobre aspectos epistemológicos, éticos y de teoría de la acción en algunas teorías de la Antigüedad” (*Appearance and reality in greek thinking: Investigations on epistemological, ethic, and theoretical aspects in some Ancient theories*). Buenos Aires: Colihue. 2007, pp. 94-95.

111 Lizaso, Jesús. In the work already cited, email dated to 29-06-2015.

112 Fabio Quintero, Héctor; Cardona i Foix, Salvador; Jordi Nebot, Lluïsa. “Engranajes no circulares: Aplicaciones, diseño y manufactura.” (*Non-circular gears: Application, design and manufacturing*). *Scientia et Technica*, year 10, nº 24, May 2004, p. 133.

113 Martínez Henao, Pedro Nel; Arzola de la Peña, Nelson. “Estado del arte sobre perfiles de dientes para engranajes” (*State of the art on profiles of teeth for gears*). *Prospect*, vol. 12, nº 2, July – December 2014, p. 30.

The original *Encuadre industrial* (Industrial framing) remounts to 1997 in refractory clay and oak, being destroyed in the fire which took place in his workshop, and this is why it has now transformed to steel. The use of the rail with its angular assumes formal vicinities both with the works of Asturias-based Joaquín Rubio Camín, and some of the works of Imanol Marrodán, for example in *Sin título* (Untitled) (1988), in stone and steel.

In this work, we once again find ourselves with the folding of material, a physical characteristic which was once associated with rhythm, assuming this theory in the present: “Reality progresses by folding, and in the resulting fold there is always a virtual part. We will therefore identify the fold with the *progressus* and the withdrawal with the *regressus*. There are others for which reality progresses by deploying itself, but this supposes that at the beginning, the being who is deploying must be present, and in that case, that being would not be the maximum virtuality, but the maximum actuality. It is a metaphysical posture.”¹¹⁴ As we can observe, this concept has been a subject of reference and interest in philosophical and poetical studies, leaving unpinned for example when Gilles Deleuze used the term Mallarmé: *pli selon pli*, to be transformed at the end of the 50s into a musical work by Pierre Boulez.

EN

In fact, this same thinker signals the following: “Huyghens develops a baroque mathematical physique which has curvature as its objective. In Leibniz, the curvature of the universe is prolonged along another three fundamental notions: the fluidity of matter, the elasticity of the bodies, and a spring as a mechanism.”¹¹⁵ All of these elements are revised by the Basauri based artist in his desire to dominate substance. And although in this work the bet on the fold is shown in a more humble way, not for this reason is it dismantled from a strong significant load, which as Foucault would say: “However, the thought that man is just a recent invention, a figure which is not even two centuries old comforts and relaxes us, a simple fold in our knowledge and that will disappear as soon as he finds a new shape.”¹¹⁶

If we return to making a translation of Lizaso’s artworks to the thoughts of Gilles Deleuze, it would be mentionable to quote the following the considerations: “We are now in the right condition to understand the full set of the theory of the fold. The operation of perception constitutes the folds of the soul, the souls with which the monad is upholstered on the inside; but they resemble a material, which, consequentially, must be organized in external retractions. We are in a quadripartite system of folds, as the preceding analogy shows, as the perception covers the micro-folds of the small perceptions and the great folds of conscience and matter, the small vibrational folds and their amplification over a receptive organ. The folds on the soul resemble the withdrawals of matter, and that is how they direct them.”¹¹⁷

Leaving aside the Basauri-based artist's previous speculative considerations, we can address the proposals versed in the accumulations of segments, a case in *Matemática del desorden* (Disorder Mathematics) (2013) and *Press II* (2012), where different sheets of wood are piled up, assuming as a formal analogy with other pilasters, a nearing to Louise Bourgeois and María Luisa Fernández's columns in the former piece, as well as Tony Cragg's accumulative elements.

The former piece assumes the apparent uncertainty of generating an unexpected fall, but this inclination towards the rupture of the verticality is totally dismantled when framing some metal frames, which limit dynamic action and in turn fix inert materials. The craving for instability is once again minimized through metaphorical solutions, which reminisce on the idea of the frame, as an establishing entity and at the same time an orthodox consideration of the established order. As we can observe, both works contract a necessary interpellation to the theoretical concept of the frame, which even though it has been abolished by modern art, Juan Luis Moraza has dedicated many years to both theoretical speculation and expositive projection of individual character. In the former section, his doctoral thesis entitled *Dispositivos de (dis)continuidad. Tranfiguraciones y formaciones en marcos y pedestales en el arte contemporáneo* (Devices of (dis)continuity. Transfigurations and formations in frames and pedestals in Contemporary Art) can be consulted, directed by Francisco Jarauta and presented in 1994, which will soon be published under the title *Estética del límite* (Aesthetics of the limit).

We must remember the CVA¹¹⁸ collective, to which this creator belonged to, along with the artist María Luisa Fernández, of Leonese origin, both of whom have been analysing and taking frame issues to creative practice from 1979 to the mid-80s, with the objective of arousing reflections around vanguards and their aesthetic contexts. In the words of María Luisa Fernández, "A good day in the 80s, CVA turned a frame around, the thing that limited the look towards a reduced space which amplified the rest of



PLANO INCONTENIDO

Wood. 18 x 18 x 36 cm
Nuart Gallery
Santa Fé, New Mexico (USA)
2012

EN

114 Sánchez Ortiz de Urbina, Ricardo. "La realidad de la realidad virtual: el pliegue" (Reality of virtual reality: the fold). *"Eikasía. Revista de Filosofía"* (Eiskasia. Philosophy Magazine), year 4, nº 24, April 2009, p. 62.

115 Deleuze, Gilles. In the work already cited, p. 13.

116 Foucault, Michel. "Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas" (Words and things: and archaeology of human sciences). Mexico: 21st century. 1968, p. 8-9.

117 Deleuze, Gilles. In the work already cited, p. 127.

118 On this artistic collective, remit to Sarrigarte Gómez, Iñigo. "Experimentar con el arte hasta el límite: el colectivo CVA" (Experiment with Art to the Limit: the CVA collective). *"Bidebarrieta. Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao"* (Bidebarrieta. Humanities and Social Sciences Magazine from Bilbao), vol. 20, 2009, p. 167-193.

EN



HUELLA

Oak wood. 22 x 22 x 22 cm
2013

the world, and this simple ingenious operation, almost random, gave as a result not a frenetic activity for framing something, but an operation of marvellous contention: only frames, only limits.”¹¹⁹

In this sense, pedestals and frames, as contextual markers, result to be a limiting element, from which a more institutional space can be extrapolated, with a speech elevating which analysed the intricacies of museum politics. They appear as a model, as a physical substance, symbolic and expressive, apart from referring to what is daily and extra-artistic. They have ultimately been the objectual holders of art, as signs that show changes of expression along history. The frame is not only an element which limits the work and adapts a space, but also acquires a metaphorically social sense. For this reason, CVA has problematized with the frame as a symbol of more social taste, an aspect which can be rivalled with the intention of the work. Despite all these conceptual derives, which are based on a consistent speech, for Jesús Lizaso, the use of the metallic frame is part of a strategy to consolidate material contention, trying to paralyze the smallest glimpse of movement which can be produced in the wooden plates.

Jesús Lizaso has travelled a dilated path, with the customary difficulties *of the profession of being art creator*, but which have been solved thanks to two of the most precious values that an artist must manifest, which are perseverance and discipline. These two merits have transmuted into true ramparts of his sculptural consolidation, together with other attributes which of course are also important and that in general are assumed as channels of essential methodologic accommodation; we are referring to a shown sufficiency of reflection, speculation and inquiry, both technical and formal. All of these ingredients, which emerged his personality and of the consequent intellectual evolution, are suitable endorsements so that an artistic purpose could be rewarded after so much effort, so many setbacks and discouragements of all kinds and intensities, and from there we advocate this text for closure with his own reflections: “Success is to get here, to do what your mind tells you and, being very selfish, to be able to continue in the same way for a few more years. Always searching, always working for yourself. Dialoguing and expressing yourself without forgetting where you come from, who you are and knowing beforehand that you are a strange animal for wasting time in completing objectives without apparent usefulness which nobody else has thought of doing. This makes us even more different.”¹²⁰

119 Fernández, María Luisa. “Consentimiento natural” (Natural consent), in Various Authors. CVA (1980-1985). Vitoria: Artium. 2004, p. 99.

120 Lizaso, Jesús. *Re flexión* (Re flection). In the work already cited.

una evolución en los artificios de la materia

IÑIGO SARRIUGARTE

Iñigo Sarriguarte Gómez. (Zürich, Suiza, 1968).

Profesor Titular en el Departamento de Historia del Arte y la Música de la Universidad del País Vasco

ESPAÑOL



prólogo

Si asumimos que la fenomenología es una tendencia aplicativa que se sitúa antes de toda creencia y de todo juicio con la finalidad de explorar simple y pulcramente lo observado, entonces ésta ha sido nuestra principal disposición a la hora de llevar a cabo el siguiente trabajo de investigación. El hecho de partir de esta orientación metodológica, de inclinación husserliana, nos ha permitido obtener esencias plásticas, unidades ideales significativas, sentidos interpretativos y ciertas universalidades propias de la esfera artística.

El objetivo de los textos que se generan en esta publicación pretende ahondar de una manera académica y científica en la evolución plástica del artista. Para ello, el relato se ha dividido en dos secciones, enfocándose esta primera en una breve descripción del apartado biográfico del escultor junto con las principales aportaciones de obra pública que ha materializado hasta el momento de redactar estas líneas. Evidentemente, limitados por el espacio de redacción aconsejado, se ha constituido una selección de aquellas piezas, que hemos considerado de mayor relevancia técnica y formal, selección forzada debido al numeroso contingente de obra pública que ha distribuido este artista por diferentes puntos geográficos. Con seguridad, este conjunto de piezas públicas irá aumentando en número, lo que requerirá con el devenir del tiempo la necesidad de reactualizar este estudio epistemológico.

Asumiendo que en numerosas ocasiones “el artista que pretende operar en el espacio público no siempre tiene el control de la situación, como no lo tiene la organización o cualquiera de los implicados”¹ y sin ninguna intención de limitarnos a las propias consideraciones ortodoxas del término *escultura pública*, hemos incorporado tanto propuestas que se han emplazado en espacios privados como otros trabajos de grandes dimensiones que pertenecen únicamente al ámbito privado del artista. Este conglomerado de piezas realizadas en base a encargos institucionales o privados, así como a las diferentes donaciones fomentadas por el escultor basauritarra, ha fructificado en un conjunto de gran interés, que obviamente ha implicado su correspondiente estudio.

Todos los trabajos analizados en las siguientes páginas parten de pequeñas maquetas y piezas de ensayo que son ejecutadas en el taller del artista, a su vez, un espacio con donaire para comprobar futuras obras en ejecución junto con toda una serie de aportaciones bidimensionales, que en su mayoría se ubican bajo la disciplina artística del grabado.

1 Parramon, Ramon. “Arte, experiencias y territorios en proceso”, en AA.VV. *Arte, experiencias y territorios en proceso*. Manresa: Idensitat. 2007, p. 13.

En la segunda parte del libro, el esfuerzo se ha orientado al análisis de series realizadas desde los años 90 hasta la actualidad, generándose nuevamente un recorrido razonado, que permita al lector ahondar en la evolución artística y en algunos de los referentes más trascendentales de su obra: la transmutación y madurez intelectual que adquiere el artista con el paso del tiempo y la disciplina aportada a su metodología ejecutiva. De este modo, en la medida de lo posible y nuevamente condicionados por la limitación en el número de los caracteres, se ha realizado una exploración con la práctica totalidad de los ejercicios desarrollados por el artista. Pero, en especial, nos hemos detenido en su última y más relevante serie, nos estamos refiriendo a *Ortotropías*, donde se aplican maniobras técnicas y conceptuales de gran valor para los estudiosos de la materia formal y el pensamiento. Muchas de las obras de este último ejercicio, así como otros trabajos de eximia atención, han sido abordados y articulados mediante hilos conectivos con la historia del arte contemporáneo y las principales aportaciones en el campo del pensamiento por parte de reconocidos intelectuales, lo que ha aportado una consistencia teórica a las piezas mostradas, aspecto que no se podría haber llevado a cabo si las piezas en sí mismas no dispusieran de esta simiente conceptual. Por este y otros tantos motivos esbozados en este prólogo como durante los siguientes textos, el trabajo de Jesús Lizaso parece refrendarse en las siguientes reflexiones del filósofo italiano Antonio Banfi: “Añadiré que el único arte vivo, en el período que hemos considerado, es precisamente el arte de crisis: abundante en problemas, en exigencias dolorosas, en apelaciones dramáticas, en sensibilidad exasperada, en esfuerzos disciplinarios, en descubrimientos e incluso en orientaciones”².

Quizás este estudio presentado sea el acicate para que en un futuro cercano nuevos investigadores recojan el testigo aquí lanzado y se pueda continuar con el avance científico de análisis aplicado a su obra, siempre y cuando este carácter combativo, disciplinado y constante, pilares que están incentivando la materialización de nuevas propuestas, se mantengan vitales y resolutivos, como lo están siendo en la actualidad. De esta manera, seguiremos conservando el requisito para la ordenada conexión en el binomio *producción artística-estudio científico*.

Para la redacción de este trabajo académico, hemos consultado diferentes textos publicados en libros y catálogos, así como la correspondiente base hemerográfica y webgráfica. No obstante, debemos resaltar los distintos escritos y comentarios personales del artista, que se encuentran en apuntes tanto sobre soporte físico como en archivos informáticos y que el escultor amablemente nos ha trasladado de manera fluida, así como sus últimas reflexiones, que nos han llegado intermitentemente mediante emails. En este sentido, podemos considerar que estas últimas fuentes se han convertido en los soportes más significativos y cardinales para la posterior configuración de los textos.

Simplemente, para acabar con esta introducción aclaratoria, debemos especificar que *Re flexión* no sólo es un título lleno de énfasis poético, sino principalmente la base substancial y conceptual de gran parte de su producción plástica, pero en especial de la elaborada en los últimos años, ya que el artista impregna una gran resolución y capacidad mental con la finalidad de analizar y estudiar todos aquellos fenómenos que van surgiendo a su alrededor; para posteriormente ser transmutados éstos en reflexiones diversas, junto con la elaboración práctica en base a la maleabilidad de los sólidos, demostrando que la capacidad intelectual del ser humano es capaz de doblegar cualquier materia bruta y de mayor consistencia molecular en un sentido no elástico y rígido, en lo que vendría a configurar un exquisito entramado de evolución y desarrollo escultórico. De hecho, como bien afirma Michel Foucault y que perfectamente nos sirve para teorizar sobre dicho artista: “una formación discursiva no se define ni por un objeto ni por un estilo, ni por un juego de conceptos permanentes, ni por la persistencia de una temática, sino que debe de ser captada como un sistema de dispersión reglamentada”³.

.....
2 Banfi, Antonio. *Filosofía del arte*. Barcelona: Ediciones Península. 1987, p. 142.

3 Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. México: Ed. Siglo XXI. 1996, p. 111.

*retazos biográficos
precepto creativo
escultura pública*



cos y o en la ca

Este creador plástico, hijo de emigrantes navarros y leoneses, nace el 30 de julio de 1961, en la localidad vizcaína de Barakaldo. Su trayectoria vital y formativa se va forjando en tierras vascas, constante geográfica que influirá en el devenir estético y filosófico de sus propuestas escultóricas, tal y como es anotado por Stella Fiori: “La conducta humana se explica por la herencia genética y por el entorno socio-cultural. Si bien influyen los instintos, la conducta humana es moldeada por el entorno social y cultural. Los seres humanos tienen la capacidad para crear y recrear continuamente el entorno donde viven”⁴.

La mayoría de sus recuerdos son evidentemente extraídos de una esfera industrial, que irá transcurriendo entre diferentes localidades encomiadas por forjarse un mayor peso dimensional tanto en el despegue urbano como a la hora de fomentar un paisajismo de fuerte carácter industrial. Comenzó viviendo en localidades como Derio y Sondika, que a pesar de que no se sitúan en la lejanía respecto al contexto rural y agrícola, también se enmarcaban como espacios fuertemente sesgados por las transformaciones fabriles. Es en estos primeros años cuando se consolida una de las principales aficiones de este escultor: su pasión por la *euskal pilota*, familiarizándose con ella en la localidad de Sondika, un lugar de

4 Fiori, Stella. *Diseño industrial sustentable. Una percepción desde las Ciencias Sociales*. Córdoba, Argentina: Editorial Brujas. 2006, p. 107.

encuentro para Lizaso tanto como espacio para el disfrute de este deporte local, como para muchas otras actividades deportivas y ociosas. De hecho, debemos anotar esta interesante reflexión del artista: “El frontón, ya es una escultura de por sí. Oteiza plasmó en cantidad de ejercicios contruidos con planos, el homenaje a este peculiar estadio del juego de la pelota vasca”⁵. También, de aquella época son sus recuerdos en defensa de los valores culturales del pueblo vasco, caso del euskera y otros aspectos simbólicos, que estaban prohibidos, lo que todavía su evocación le produce un cierto y vetusto malestar.

Otro de los elementos referenciales de su itinerario vitalista, que luego posteriormente tendrá una capital repercusión profesional, son las siguientes reflexiones del artista: “Durante aquellos años recuerdo estar sentado con el barro haciendo cubitos. Igualmente, buscaba la mejor chapa para ganar a los cromos, de hecho, mi aita me traía algunas de estas de la fábrica realizadas con hierro y que guardaba con especial cariño”⁶. Este comentario nos recuerda los juegos en la arena que realizaba Jorge Oteiza de niño en la playa de Orio, generando vacíos o acercándose a los cráteres que cualquier transporte pudiera dejar en la arena. El propio Oteiza ya anotaba que “en esa incomodidad o angustia del niño se despierta ya el sentimiento trágico de la existencia y nos acerca de algún modo a uno de estos tres caminos de salvación espiritual que son la filosofía, la religión y el arte, que son tres disciplinas, podemos decir, de las relaciones del hombre con Dios, que se mezclan y conjugan en nuestro corazón, pero que técnicamente son independientes. El que se ha decidido concretamente en la vida por una de ellas, y el que no se ha decidido también, hallará en los recuerdos de su niñez datos de una espontánea elección o inclinación, por uno de esos caminos”⁷. “Este tipo de aportaciones reflexivas son racionalizadas por Rudolf Arheim cuando afirma lo siguiente: “En la obra completa de un determinado artista, cada obra individual era un eslabón de una secuencia coherente. Tal evolución se podía estudiar en su manifestación menos distraída analizando dibujos, pinturas y esculturas hechas por niños. Un crecimiento casi biológico desde la forma original más simple hasta patrones sumamente complejos se reveló como tema base de la evolución mental: una historia revestida de una multiplicidad de agentes psicológicos y sociales en la obra del niño y del artista adulto”⁸.

Su etapa adolescente asume una perspectiva más politizada y reivindicativa, donde se familiariza con diferentes expresiones que hablan de una cultura reprimida y especialmente conexas con la música protesta, de hecho, como afirmaba el experto Robin Ballinger, la música “está situada en relaciones sociales particulares y en lugares que son un producto de complejas interacciones de cultura, clase, género, etc., en la experiencia vital”⁹. Son años donde proliferaban numerosos y variados soportes visuales que marcaban estéticamente la lucha obrera y la defensa de los valores de la democracia, para ello, se estaba impulsando la producción de todo tipo de

soportes como cartelera, pegatinas, dibujos de prensa, logotipos, en definitiva, un amplio y extenso repertorio iconográfico notablemente implicado con la libertad de expresión, de ahí que se fijara en los diferentes diseños políticos generados por aquellos artistas comprometidos de la época, siendo un ejemplo de responsabilidad la actitud de Eduardo Chillida, Agustín Ibarrola, Nestor Basterretxea y José Luis Zumeta, entre otros.

El verdadero cambio hacia un entorno fuertemente arraigado en el paisaje fabril se produce a la edad de los 16 años, cuando su padre es trasladado para trabajar en la localidad vizcaína de Basauri. De hecho, supuso un cambio de gran envergadura, no sólo por el fuerte entorno industrializado, sino porque se trataba de una localidad de fuerte dimensión demográfica. Será en este escenario, donde sentirá de cerca la verdadera coyuntura socio-política de Euskadi, resultando más visible en aquellos lugares de fuerte asentamiento industrial, debido a la crisis económica y los estragos sociales que generaban las altas tasas de paro y su supuesta deriva social, como la droga, sin olvidarnos de la extrema tensión existente, que estaba enfocada tanto en la lucha obrera como en la violencia política que se estaba desencadenando desde todos los frentes.

Su verdadero apartado instructivo comienza con los estudios de formación profesional en la rama del metal. No obstante, Lizaso no llegaría a terminar dichos cursos, debido a su rápida incorporación al mercado laboral, trabajando de todo aquello que podía, especialmente en el ámbito de la carpintería, ante lo que recuerda un hecho, que nuevamente se vuelve a mostrar como una señal inductiva de lo que posteriormente volvería a ser su verdadera dedicación. A este respecto, el artista deja escrita esta reflexión: “recogía los trozos pequeños de madera que eran muy geométricos como cubos y otros prismas”¹⁰. Estas tendencias deductivas ya habían aparecido en su etapa formativa, aunque se intensificaran posteriormente cuando trabaja en el taller de carpintería, donde reiteradamente se sentía



SUBCONSCIENTE PLÁSTICO

Arcilla
1987

ES

5 Para la redacción de los textos y la obtención de información varia, hemos empleado diversos comentarios escritos del artista extraídos de cinco documentos con los siguientes títulos: 1-Apuntes biográficos; 2-Punto y seguido (versión I y II). Se trata de relatos similares, pero con algunas diferencias en ideas y comentarios emitidos; 3-Re flexión; y 4-Ortotropías. Estos textos son apuntes personales del escultor que no están publicados y que han sido redactados en 2014-2015. El artista durante el mes de junio de 2015 nos facilitó la revisión y consulta documental de todos estos materiales. En este caso, la cita empleada correspondería a *Apuntes biográficos*, p. 2.

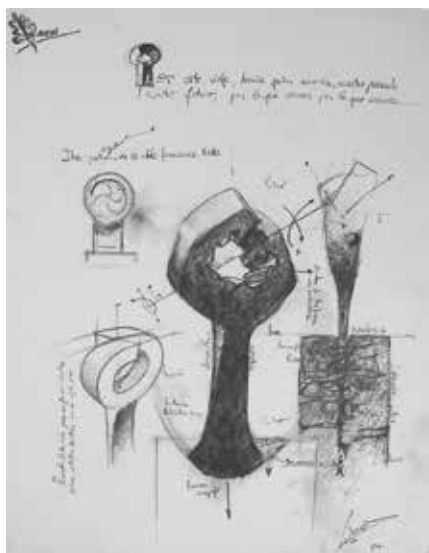
6 *Ibidem*.

7 Oteiza, Jorge. *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. San Sebastián: Txertoa. 1971, 2ª edición, p. 75.

8 Arheim, Rudolf. *Consideraciones sobre la educación artística*. Barcelona: Paidós. 1993, p. 22.

9 Ballinger, Robin. "Sounds of Resistance", en Ron Sakolsky & Fred Wei-Han Ho (eds.). *Sounding Off! Music as Subversion/Resistance/Revolution*. Brooklyn: Autonomedia. 1995, p. 13.

10 Lizaso, Jesús. *Op. cit.*, p. 3.



ESTELA

Serigrafía. 44 x 56 cm
2004

ES

muy atraído por la observación de aquellas pequeñas piezas que eran descartadas para la configuración final de un encargo. Esos sobrantes eran un océano de nuevas posibilidades formales, surgidas indirectamente de un objetivo final, productos colaterales que en sí mismas posibilitaban acceder a un nuevo entramado iconográfico y del cual se podían extraer numerosas series aplicativas. Ciertamente, la capacidad de observación analítica y deductiva de un escultor resulta fundamental para su desarrollo ejecutivo, ya que lo que el ojo cotidiano desecha por no estar incorporado a la idiosincrasia del diseño funcional y comercial, en numerosas ocasiones suele resultar de un gran interés y posibilita un amplio repertorio de salidas formales, estructurales y procesuales. Como afirma el propio artista: “Estaba más preocupado por observar piezas que iban a la basura y que a mí me encantaban, que por concentrarme en la producción de puertas y paneles. Incluso sin saber por qué, me llevaba a casa trozos de madera y sobre todo tacos, cubos pequeños con los que mis manos y mi cabeza jugaban”¹¹.

También resultó de interés durante su etapa de formación profesional, la ejercitación del dibujo técnico, tan necesario para la proyección de cualquier pieza plástica. Dichas aplicaciones prácticas se realizaban en base a tiralíneas, lo que obligaba al practicante a no emitir ningún tipo de error técnico en la lámina de proyección. Su instrucción en la ejecución dibujística de tuercas, ganchos de grúas, bielas y otras tantas piezas del entramado industrial, le permitió consolidar una base de gran valor proyectivo, tanto en su vertiente técnica como artística, para la futura generación conceptual de muchas de sus piezas plásticas. De hecho, esta conductibilidad aplicativa es mostrada en las siguientes palabras: “Una idea distinta (no sólo una vía distinta) será considerar que las cuestiones técnicas sólo pueden resolverse, seguramente, desde una profunda racionalización de sus fines y de sus significados y que sólo desde una práctica integradora de idea, técnica y arte pueden descubrirse (no aprenderse) sus más fructíferas y duraderas posibilidades. Tal vez pueda reconocerse un primer momento donde podemos identificar los dos componentes primarios (las ideas y cierta técnica) en solitario y separados: la verdadera práctica creadora comenzará enseguida”¹².

En este sentido, el artista rememora esta etapa de la siguiente manera: “La cola de milano, engranajes, bielas, árbol de levas y un sinfín de piezas que mi mente rebuscaba de manera escultórica y sin darles la apreciación de utilidad que pretendían enseñarme. En la lámina de dibujo flotaba una simple tuerca con sus acotaciones, seccionada con hilos de métrica, como si volase, suspendida en el aire con la única función de deleitarme. O el gancho de grúa, maravilloso, todo compás y ritmo en la imaginación inocente. No me iban los cálculos, ni los exámenes. No me importaba lo más mínimo la precisión. Descubrí mi carácter imperfeccionista y empecé a comprender que no me interesaba lo útil. La

forma es lo que me atraía”¹³. Estas intuiciones consolidadas de una manera más inconsciente, se convertirían en la premisa básica para la futura materialización plástica.

Comenzó también a sentirse atraído por el ámbito cerámico y para ello se puso en contacto en 1982 con el taller correspondiente de la Casa de Cultura de Basauri, convirtiéndose esta aproximación en una puerta que le facilitaría una de las primeras y más directas ligaduras con su futura dedicación artística. Fuertemente atraído por las posibilidades maleables y táctiles de la arcilla, instaló su propio taller en un piso que le dejaron para tal menester. Son años donde obligatoriamente se alterna un duro trabajo en MercaBilbao, cargando cajas de pescado a las 4:30 de la mañana, con el diseño formativo de pequeños objetos de barro, que le permitirá adentrarse en los entresijos del discurso mental y técnico de la escultura.

Da un paso hacia adelante en este mismo camino, comprando un horno profesional, que por cuestiones de seguridad, no pudo ser ubicado en su piso, debido a los olores nocivos que desprendía. Por este motivo, tuvo que resituarlo en un almacén del comercio hostelero de unos amigos, siendo en este lugar donde comenzarán a surgir sus primeras e importantes hornadas. Más adelante, y hondamente enfrascado en esta propulsión artística, organizará un taller en un pueblo cercano, junto a otros compañeros con los que había compartido curso formativo en la Casa de Cultura de Basauri. En cierta manera, un trampolín que le abonaría el terreno para exponer sus trabajos en un espectro dilatado de certámenes y ferias, que como bien registra Fernando Navarro García: “En ocasiones, resulta incluso interesante exponer en ferias especializadas en otros productos aparentemente muy diferentes al nuestro pero con algún tipo de vinculación real (complementarios e incluso sustitutivos)”¹⁴.

Su apuesta por una cerámica arriesgada, lejos de limitaciones estéticas y ancladas en gustos masivos, y que derivara hacia la experimentación radical, se configuraran como vehículos conductivos de la producción cerámica de aquellos años. En definitiva, trabajos que mostraban botellas aplastadas, llenas de clavos, latas viejas, etc.; aspectos formales e iconográficos que son descritos por el autor de la siguiente manera: “Eran muy conocidas por las ferias las botellas con tornillos o llenas de clavos, o unas latas viejas. Una producción muy particular y nada vista hasta entonces en los conceptos del



EXHIBICIÓN PÚBLICA EN ZARAUTZ

Zarautz (Gipuzkoa)
1985

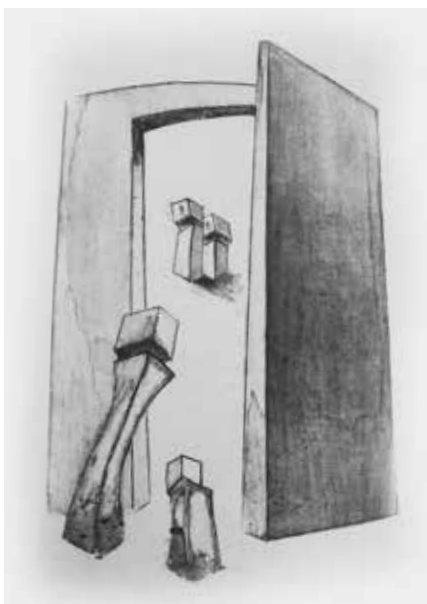
ES

11 Lizaso, Jesús. *Punto y seguido* (versión I), p. 2.

12 Sierra Delgado, José Ramón. *Manual de dibujo de la arquitectura*. Sevilla: Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, Universidad de Sevilla. 1997, p. 162.

13 Lizaso, Jesús. *Punto y seguido* (versión I), pp. 1-2.

14 Navarro García, Fernando. *Estrategias de marketing ferial*. Pozuelo de Alarcón, Madrid: ESIC Editorial. 2001, p. 56.



BIZGARRI

Grabado sobre papel japonés
Colección privada
2013

ES

ceramista, donde los puristas buscaban la intelectualidad del esmalte y que se sorprendieron con la espectacularidad de las formas nada habituales”. Estas piezas recuerdan algunos de los trabajos experimentales de Joan Miró con la escultura, exactamente nos estamos refiriendo a sus bronce achata-dos y golpeados como *Cabeza y espalda de muñeca* (1967-69) e incluso el uso de los clavos en *El equilibrista* (1970). Desde 1990 a 1996, son años de com-prometida y constante producción cerámica por parte del artista basaurita-rra, exponiendo y participando en certámenes y ferias, destacando especial-mente la Muestra del Espacio Pignatelli en Zaragoza en 1990. Por otro lado, tampoco podemos aparcas su metodología expositiva, en general, caracteri-zada por impulsar pautas que rompían habituales convicciones visuales, tal y como se documenta cuando realizaba exhibiciones públicas de torno, como en la feria de Zarautz en el año 1988, donde llegó a levantar piezas de más de un metro de altura con arcilla refractaria¹⁵.

Jesús Lizaso ha ido evolucionando tanto en las formas como en el uso de los materiales, aspecto identificativo de este creador, que a su vez resulta *sine qua non* en el espíritu de la modernidad, aunque las pautas más cercanas, desde la perspectiva temporal de la posmodernidad, han conseguido relajar esta tensión creativa que se ejercía sobre el artista. En cualquier caso, este escultor siempre ha abogado por cambios, que no son más que señales de la propia transformación evolutiva del creador. Su apuesta tangible por evitar el cansancio generado por la repetición monótona de la forma asume un cer-cano acento oteiziano con objeto de no precipitarse en un acto de adorno, es decir, ceremonias carentes de una adecuada actitud ética¹⁶.

De este modo, se aleja paulatinamente del ámbito cerámico, habiendo aprendido tanto de sus técnicas, como de sus formas, posibilidades y es-pecialmente de la capacidad de doblar y sojuzgar la materia, constan-tes que le servirán para su consiguiente etapa plástica. Para ello, recaba nuevamente en la Casa de Cultura de Basauri, donde entra en contacto con Txente, profesor del Taller de Escultura, al que también tuve perso-nalmente la ocasión de conocer y entablar una añorada amistad durante la realización del Curso Teórico y Práctico de Escultura en los años 1991-92. A diferencia de Lizaso, mi aportación siempre estuvo más inclinada al pensamiento estético que propiamente a la práctica técnica. Como bien recuerda Jesús Lizaso, y que también corroboro en aquel taller, no sólo se aprendían diferentes técnicas escultóricas, sino que “se conversaba de au-tores como Henry Moore, Chillida, Oteiza etc. Yo tenía prisa en vivir y volví a mi taller algo más enriquecido en aspectos o criterios puramente es-cultóricos”¹⁷. Retomando nuevamente a Jesús Lizaso, debemos aportar la siguiente descripción técnica: “A partir de ahí comienzo a explorar dentro de la materia, hasta conocerla lo máximo posible y hasta poder dominarla. En mi caso, mi medio para adentrarme es la arcilla, la cual, posteriormen-te, puedo desarrollar en otro material o dejarla como resultado final”¹⁸.

Su arriesgada apuesta creativa le supuso un éxito comercial que fue nuevamente invertido, junto a determinadas ayudas de la administración, para la instalación de un pabellón y de este modo regresar en 1991 nuevamente a Basauri. Se organizó una especie de cooperativa entre varios socios trabajadores. No obstante y debido a distintas desavenencias programáticas a la hora de entender la aplicación productiva, esta situación le forzaría a emprender una etapa de carácter más individual. Quizás es aquí, ante la necesidad de surcar un camino más personalizado y libre de intercambios colaterales, cuando el artista encuentra el *leitmotiv* para forjarse una firma particular. En un primer momento, aborda piezas modeladas en base a la figuración, que derivaban de una tónica costumbrista, acompañada de ciertas pinceladas rupturistas, que alteraban los establecidos cánones de la proporción y la volumetría. Su objetivo no había sido nunca seriar y producir de manera masiva la misma pieza, como si estuviéramos inmersos en una cadena de producción industrial, un concepto antioteiziano y que no era plausible dentro de sus concepciones estéticas. Y es aquí donde se puede apreciar la apuesta por la fuerza emergente y atrayente de un impulso creativo, que requiere de la innovación, la apertura de temáticas y técnicas, la extrapolación a espacios inéditos, lo que permitirá un alejamiento de la monotonía reduplicativa del entorno estandarizado de nuestro modelo productivo occidental.

Finalmente, se da un paso anhelado y cardinal hacia la escultura pública, con el objetivo de vitalizar anteriores intenciones mentales, que a partir de ahora friccionarán en reflexiones divergentes, resultando de obligatoria tensionabilidad con el objetivo de la requerida evolución. Este hecho se produce en el año 1990 en la localidad leonesa de Cacabelos, cuando el artista hace llegar al por entonces alcalde de dicha localidad una propuesta de escultura pública, que se mostraba en un primer momento mediante una maqueta en arcilla, con el objetivo de obsequiarla a la localidad, pero respetando una única condición: la ejecución procesual debía ser materializada por parte de jóvenes, que estuvieran en proceso de rehabilitación y bajo los programas de Proyecto Hombre.

Consecuentemente, con la aprobación del proyecto¹⁹, la maqueta se sobredimensionó en una escultura-fuente de carácter público titulada *Futuro sin drogas* (1994).



EXPOSICIÓN BASAURI

Tom Hennley, Jesús Lizaso e Iñigo Sarriugarte.
2015

ES

15 Lizaso, Jesús. *Apuntes biográficos*, p. 4.

16 Oteiza, Jorge. "Ideología y técnica para una Ley de los Cambios en el arte" (Ponencia para el 13º Congreso Internacional de Crítica de Arte en Italia sobre Ideología y Técnica, Madrid, 1964). Publicado en AA.VV. Oteiza, *Propósito Experimental*. Fundación Caja de Pensiones. Madrid. 1988, p. 239.

17 Lizaso, Jesús. *Punto y seguido* (versión I), p. 2.

18 Lizaso, Jesús. Entrevista de Giralt, Carme. "Una conversación a media voz", en Plans, Sergi (coord.). *Lizaso. Arte y sentimiento*. Barcelona: Darby Louise. 2002, p. 32.

19 Se publica este evento cultural en la revista de información municipal *Surcos*, nº 1, diciembre 1993.

FUTURO SIN DROGAS

Hormigón armado
Cacabelos (León). 1994



Este trabajo se desliza desde la primera sensación informal hacia una configuración cercana a pautas y parámetros antropomórficos, donde dominan masas ciclópeas, que evidentemente derivan desde el brazo, que sujeta el elemento puntiforme, apoyado entre la zona del hombro y la cabeza. La forma puntiaguda, que se proyecta diferencialmente a modo de piramidón, puede asumirse como una alusión a lo hiriente y lacerante del instrumento habitual que se emplea para la administración de la heroína vía endovenosa. La propuesta emerge de una contundente base sólida para levemente estrecharse según ascendemos en la pieza, situándose el punto principal de observación en la parte superior. Resulta innegable que con los mínimos elementos constitutivos ha generado una fuerte carga expresiva y dramática del peso psicológico y emocional que debe acarrear un adicto a los estupefacientes

en esa eterna lucha por liberarse del yugo de la jeringuilla. En correlación con esta intencionalidad plástica, el pensador alemán Theodor Adorno marcaba con claridad que “sería preferible que un buen día el arte en cuanto tal desapareciera a que se olvidase el sufrimiento que es su expresión y tiene su sustancia en la forma artística”²⁰.

Sin buscar prácticas comparativas que puedan resultar de fácil acceso, resulta innegable la simulación del paso procesional donde Jesús lleva la cruz al hombro, aspecto que se identificaría con la tradición confesional de esta localidad berciana, pero en esta ocasión, se trata de un paso más cercano, cotidiano y dramático de lo que podemos sospechar. Aunque la drogadicción se presenta como un problema contemporáneo, su uso ha estado presente desde antaño en nuestra sociedad, tal y como lo abordaba Aldous Huxley en su libro titulado *Las puertas de la percepción*. En este sentido, como afirman numerosos expertos, “las drogas no son nuevas, sino que conviven con el hombre desde que éste experimenta con el mundo que le rodea. Pero es en las sociedades contemporáneas

donde se producen una serie de cambios sociales, culturales, tecnológicos, etc., capaces de producir este fenómeno, etiquetado como *drogodependencia*, que adquiere unas características específicas. Una situación históricamente novedosa que ha favorecido el abuso incontrolado de sustancias adictivas susceptibles de causar importantes problemas de salud en los sujetos que las consumen, e incluso de dependencia a actividades sin necesidad de agente intermediario”²¹.

Se evidencia de interés la combinación de planos maleables en las paredes verticales de la escultura y la aparición de los referentes antropomórficos bajo estructuras cúbicas, que van a denotar una de las principales líneas de intervención plástica de Lizaso. Esta profusión en constantes cúbicas rememoran la práctica vanguardista llevada a cabo a principios del siglo XX por los primeros escultores cubistas, como Henri Laurens y Jacques Lipchitz, donde numerosas de sus piezas realizadas entre 1909-1919 van conformándose bajo una metodología motivada por la combinación de masas geometrizadas; así como los torsos cubistas más orgánicos de Peter Lipman-Wulf y las propuestas de Pearl Amsel, entre otros. Además de todas estas redes comparativas, no debemos olvidar que el artista observaba y recababa numerosa información a partir de las piezas abstractas compuestas de acumulaciones de cubos de Chillida y las propias maclas acumulativas de Oteiza.

Esta propuesta se convertirá en un punto de inflexión para su trayectoria profesional, ya que el salto técnico resulta visible hacia el campo de la plástica y especialmente hacia uno de los apartados, que más ha atraído y que mejor representa la apuesta socio-estética de este creador: la escultura pública. A partir de 1994, la deriva hacia lo público irá adquiriendo más protagonismo, tal y como lo hemos podido comprobar con el transcurso del tiempo. En estos primeros tanteos plásticos, seguirá exhibiendo sus trabajos cerámicos y, de hecho, en uno de sus diferentes viajes, conoce en 1996 al coleccionista y galerista Enrique Capella, que le llevará a formalizar un acuerdo, donde tendrá la oportunidad, bajo un cierto mecenazgo, de centrarse ya no tanto en la producción, sino en la creación única, aspecto que ya estaba implantado en la propia metodología del artista, pero que no se había materializado, debido a la necesidad económica. Este marchante le dedicará las siguientes palabras: “Jesús Lizaso gana la partida. Consigue el primero de sus sueños. Nos atrapa en su proyecto. Sorteas dificultades. Consigue tiempo para hacer esculturas. En ocasiones, sus demonios internos lo arrastran a infiernos de búsquedas personales creativas. Lucha y remonta. Trabaja. Trabaja incansable”²².



CARTEL

Cartel de gir-exposición gira por Estados Unidos
2002

ES

20 Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Taurus. 1971, p. 339.

21 García Martínez, Alfonso & Sánchez Lázaro, Antonia M^a. *Drogas, sociedad y educación*. Murcia: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Murcia. 2011, pp. 12-13.

22 Capella, Enrique. "Evocación", en Plans, Sergi. *Op. cit.*, p. 14.

**AMATXO**

Acero. 400 X 120 x 120 cm
 Erandio (Bizkaia)
 2002

El contacto y la formalización de la tutela de Enrique Capella supusieron para el artista una liberación y seguridad profesional. Debemos recordar que este marchante llevaba los trabajos de otros creadores en el ámbito de la pintura, fotografía, escultura y grabado, lo que le permitió conocer a otros artistas como Jordi Güell, Eduard Par, Ivo Rovira y Concha Ibáñez, entre otros. De hecho, Lizaso conserva un especial recuerdo de esta última creadora, ya que gracias a su estrecha relación pudo aprender en su estudio los entresijos del grabado. En palabras del artista: “Recuerdo con qué delicadeza me enseñó. Horas en ese estudio con olor a barniz, óleo y tinta. Un lujo de lugar en medio de una Barcelona inquieta y llena de artistas”²³.

Resulta indudable asumir que esta sucesión de hechos empujaron a Lizaso hacia posicionamientos estéticos con los que más se identifica, lo que le permitió trasladarse de un modo más decidido desde el soporte ceramista hacia una verdadera proyección escultórica, aspecto que también vendría avalado por la entrega en el año 2000 de la Medalla de Oro de las Art's en el Museo Olímpico de Barcelona. De hecho, el artista recuerda cómo ese mismo año: “Enrique Capella decide cargar un contenedor de sus obras para exponer en varias galerías de Chicago. Era el año 2000, su primer viaje a la ciudad del viento. También, dibujaba en los ratos libres y pasaba mucho tiempo en la ciudad. En la casa del marchante crea un pequeño taller donde realiza pequeños modelados mientras inauguraba y desmontaba exposiciones”²⁴.

Los siguientes años son muy prolíficos, destacando los dos encargos que recibe para los municipios vizcaínos de Erandio y Mungia. Bajo el nombre de *Amatxo* en el primero y en el siguiente con *Amatxu*, materializa en el año 2002 dos propuestas en homenaje al poder protector de la madre. Tal y como se plantea en la psicología analítica jungiana “como cualquier otro arquetipo, el arquetipo materno aparece bajo una variedad casi infinita de aspectos”²⁵. Y esto mismo es lo que proyecta este artista, pero bajo una lenguaje de disciplina claramente singularizado. De hecho, la representación materna es un complejo símbolo de carácter múltiple que permite la respuesta a numerosas preguntas e inquietudes, desde encontrar nuestro origen, hasta la búsqueda de protección y alivio. En esta figura, se hallan todos aquellos elementos que permiten construir una identidad. Por este motivo, para Carl Gustav Jung, el arquetipo materno fue definido como uno de los más importantes en el desarrollo de la personalidad, a diferencia del psicoanálisis freudiano, que abordaba esta figura como madre biológica personal. Jung concede más protagonismo a la construcción colectiva de la idea de madre, defendiendo que incluso no resulta tan relevante la presencia real de una madre biológica o sustituta, como la capacidad para solucionar y satisfacer todas aquellas necesidades relacionadas con el arquetipo materno mediante proyección, línea de pensamiento que parece representar conceptualmente este artista vizcaíno.

Con el propósito de llevar a cabo esta materialización plástica, se adentra por primera vez en la fundición de acero modular, en una empresa ubicada junto a su taller, bajo el nombre de GUIVISA. Una vez configurado el modelo fue llevado para fundirlo en piezas únicas de 5 toneladas de peso.

Aunque ambas propuestas emitan una presencia emotiva, humanizadora y vital por el asunto que se aborda, es cierto que esta segunda llevaría adjunto una mayor carga afectiva, ya que simboliza a una madre real, llamada Ane, junto a sus tres hijos, representando uno de los episodios más crueles y sórdidos de la historia del pueblo vasco, tal y como fue el asesinato por parte de ETA de esta ertzaina, junto a otro compañero de la policía autonómica vasca. El atentado con su efecto demoledor y colateral dejaba a tres huérfanos, que ni en ese momento ni nunca podrán llegar a entender el sentido de tal atentado. La pieza inaugurada en el día de la Madre, se convertiría en una de las esculturas más queridas y sentidas por los mungitarras. Esta propuesta conlleva un contenido extrapolado en su esencia

AMATXU

Acero. 300 x 120 x 120 cm
Mungia (Bizkaia). 2003

23 Lizaso, Jesús. *Punto y seguido* (versión I), p. 3.

24 Lizaso, Jesús. *Apuntes biográficos*, p. 6.

25 Jung, Carl Gustav. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Princeton, NJ: Princeton University Press 1990, p. 156.





RETRATO DE MANUELA EGIGUREN

Bronce. 70 x 50 x 40 cm
Basauri (Bizkaia)
1998

simbólica, ya que se traslada de un referente histórico basado en un oscuro hecho local a una consideración universal de todo lo que significa la madre y su importancia en la vida de sus seres queridos. El artista definió la pieza del siguiente modo: “Una obra muy querida en el pueblo. Todos los años aparece en cualquier día junto a ésta un montón de flores. Es la madre de todos. El pueblo participa emocionalmente con la pieza. La obra adopta una realidad muy dura que acompaña al material. El acero consigue de la superficie una piel que hace que la obra tenga carácter. Apetece acariciarla”²⁶.

Esta segunda obra pública transporta reminiscencias plásticas del artista británico Henry Moore, uno de los referentes visuales del artista basauritarra. De hecho, encontramos que tanto la curvatura de la espalda como la parte inferior, que se dobla a modo de alusión a un brazo protector de la madre, genera un habitáculo de salvaguarda y amparo sobre las tres formas cúbicas que codifican las imágenes de sus hijos. Las alusiones a las maternidades y el poder de protección de la madre tiene una notable conexión con las propuestas al aire libre de Henry Moore, tanto desde sus formulaciones más figurativas hasta los trabajos que se adentran en entramados más orgánicos e informes, manteniéndose en todos ellos con absoluta fidelidad un espacio sagrado y de refugio por parte de la estructura materna. En cualquier caso, uno de los elementos referenciales se define tanto en la curvatura, como en la propia organicidad de los elementos estructurales. No debemos olvidar que incluso el propio Oteiza ya había abordado esta temática a partir de 1949 con el refractario, junto a otros tantos artistas locales.

Jesús Lizaso ahonda en la búsqueda de un lenguaje más singularizado y aunque sean inevitables estas prácticas referenciales, las diferencias también son notables, ya que las partes definitorias de los elementos antropomórficos están evidentemente articulados por formas cúbicas, elemento constructivo que será identificativo de esta etapa productiva. Incluso, los detalles salientes en el cubo de la parte superior son alusiones formales al cabello, detalles que el artista aborda para que el espectador pueda interactuar de una manera más cercana y directa con la pieza. La obra juega y balancea entre la obligada organicidad de la forma corporal materna, como elemento más reconciliador y protector, junto a otros estratos más geométricos. Por otro lado, si su estudio de la maternidad tiende a una elevación y verticalidad, que casi le aporta un aire de sacralidad mariano, también paralelamente la curvatura le permite centrarse en la realidad más terrenal.

En cambio, en la versión realizada para Erandio, la maternidad asume una faceta menos emotiva, aunque por ende siempre protectora y de amparo, pero la carga de la responsabilidad se hace con una mayor pretensión de dureza y peso psicológico. Es como si quisiera asumir otras consideraciones reflexivas, tal y como propiamente se observa en la siguiente anotación: “Surge así un nuevo valor social, el amor maternal y, con él, un sinfín de argumentos científicos, morales y sociales que tratan de recordar a la

mujer su auténtica y principal función –la maternidad– culpabilizándola y amenazándola si no cumple abnegadamente con su función nutritiva y maternal, supuestamente espontánea y natural”²⁷. Por este motivo, en esta ocasión, se articulan y dominan más los entramados cúbicos y geométricos, de hecho algunos de ellos se suceden de manera seriada y ascendente, como si estuviéramos observando una escultura de George Vantongerloo insertada en este conjunto. La conexión, unión y apego de los tres vástagos con la figura materna, junto con el peso visual, que está ejerciendo, el estado de gestación, nos lleva no tanto a laurear la propia maternidad en sí, sino evidentemente la fuerte carga social y familiar, que asume esta figura hoy por hoy en la mayoría de los hogares, recordándonos aquellas palabras de Maksím Gorki: “Este miedo, como un musgo que le dificultara la respiración con su agobiante humedad, fue creciendo en su pecho y, cuando llegó el día del juicio, la madre entró en la sala de sesiones con una carga oscura y pesada, que le encorbaba el cuello y la espalda”²⁸. En este caso, la ligera inclinación de la parte superior no responde en gran medida a un afán de salvaguarda, sino más bien al cansancio y agotamiento por la difícil carga física y psicológica que lleva de manera individual.

La obra sería una trasposición radical mediante aristas y bloques geométricos de lo que en las antípodas podría ser una figura femenina miróniana. También, la apertura de vacíos en las secciones cúbicas responde a ese interés que muestra el artista por la incorporación de esta faceta plástica en su escultura, siguiendo con los postulados de Henry Moore y Jorge Oteiza.

El proceso de la pieza comenzó con una maqueta en arcilla para posteriormente trasladarse a la construcción de la misma por medio de la calderería. Se pretendía unir y fijar las paredes por medio de la soldadura. En esta coyuntura, no se aboga por extraer una bella superficie de la fundición, sino obtener el máximo rendimiento visual y estético a las cualidades ofertadas por el acero corten.

Jesús Lizaso siempre ha mostrado inquietudes ante las problemáticas sociales de su entorno. De hecho, una manera de mostrar una aportación real y auténtica ante diferentes causas fue la donación de piezas, concesión que se realizaba sin ánimo de lucro, a modo de aportación personal y como baluarte de visible materialidad en la defensa de determinados valores y causas sociales; de ahí sus aportaciones en los campos de la esclerosis múltiple, colaboración con asociaciones para la protección de menores, y otros sectores desfavorecidos como los sordomudos y el deporte paralímpico. Sobre esta última actividad, el mismo

26 Lizaso, Jesús. *Apuntes biográficos*, p. 7.

27 Mañas, Carmen. “Identidad y construcción de la maternidad. Una mirada desde la psicología evolutiva”, en Silvia Caporale-Bizzini (coord.). *Discursos teóricos en torno a la(s) maternidad(es): una visión integradora*. Madrid: Entinema. 2005, p. 109.

28 Gorki, Maksím. *La Madre*. Madrid: Akal. 2007, p. 427.



artista comenta lo siguiente: “Hasta ahora mi esfuerzo por definir en obra todo el mérito de estas personas, es compensado por mi satisfacción. Ahora existen colectivos de personas que quieren manifestar que el discapacitado puede ser muy capacitado y es por ello que no puedo evitar la ocasión de trabajar una obra que tribute, en su permanencia de tiempo, a todos y para todos los que han contribuido en algo por las personas discapacitadas del País Vasco”²⁹. Esta actitud se sigue observando actualmente al colaborar de manera directa con la asociación ARGIBE³⁰ y el acompañamiento de mayores.

Esta actividad anterior se relaciona con la realización y colocación en el año 2002 de una pieza en el monte Tourunet (Castedelsol, Barcelona) en recuerdo de dos ancianos, que tuvieron un gran significado emocional para el artista. Estas dos personas, que vivieron en este lugar, acogieron al artista en su casa, lo que supuso para el creador vizcaíno estar rodeado de auténticas y numerosas obras de arte de Barceló, Tàpies, Róbbira, Subirats y Jaume Plensa, entre otros tantos de hecho, con este último coincidiría años más tarde en Chicago.

Los ancianos del Tourunet (2002) es una pieza fundida en acero macizo, cuyo peso llega a los 4.000 kilos, lo que generó numerosos problemas de transporte y colocación técnica de la pieza. El objetivo del artista al ubicar

LOS ANCIANOS DEL TOURUNET

Hierro. 280 x 100 x 100 cm
Castelldefels (Barcelona). 2002

esta obra en un espacio estudiado concretamente para su ubicación era crear un tipo de santuario, un espacio sagrado marcado por un halo de religiosidad y llamamiento a la reflexión interior, que se vería perfectamente expresado en las consiguientes palabras de Mircea Eliade: “las hierofanías anulan la homogeneidad del espacio y revelan un punto fijo. Pero, habida cuenta de que el hombre religioso no puede vivir sino en una atmósfera impregnada de lo sagrado, es de esperar la existencia de multitud de técnicas de consagrar el espacio”³¹.

La condición de protección de este espacio circundante convierte la escultura en una especie de lugar sacralizado. De hecho, se ha inducido una verdadera comunión entre la pieza y el entorno natural, quizás una de las mejores soldaduras entre escultura-entorno, que el artista ha podido conseguir. Lizaso mantiene una temática cercana a su propio entorno y evidentemente a las experiencias vitales que se puedan suceder en el transcurso circundante, tal y como lo comenta el propio creador: “Trabajo temas que me han rodeado o que al menos me inquietan. Exploro en muchas ocasiones formas dentro del espacio y la explosión de la materia. Trabajo a la vez en varias creaciones, con resultados imposibles, o interpreto situaciones exageradas pero en su síntesis. Busco el resumen”³².

Nuevamente, podemos observar la curvatura de piezas anteriores, siendo definida como una caracterización física de los personajes representados y de este sector poblacional, donde el paso del tiempo dobla la columna vertebral, haciéndose en muchos casos imposible el mantenimiento de una verticalidad. Ambos cubos superiores asumen la posición de una posible caída de la estructura general, pero simplemente en un nuevo referente que pretende abordar el estado de una edad avanzada.

Esta orientación y proyección escultórica queda indudablemente consolidada cuando ese mismo año se designa un concurso público en la localidad de Basauri con objeto de seleccionar una pieza pública que simbolizará a dicho pueblo. Ante dicha convocatoria, el artista presenta dos piezas, siendo la seleccionada, aquella que muestra el título de *Ikurra* (2002). Su desarrollo procesual vino condicionado por un factor, que había solicitado el propio artista: la ejecución de la pieza tenía que ser elaborada en público y en directo, lo que permitió a numerosas personas disponer de la oportunidad para detallar y examinar todos los pormenores del proceso de instalación, como la descarga



MUSU

Aguafuerte sobre papel. 26 x 18 cm
2005

ES

29 Lizaso, Jesús. “De Efecto & Saiatu”, en Plans, Sergi. Op. cit., p. 65.

30 Esta agrupación tiene un carácter benéfico asistencial con el objetivo de ayudar a grupos marginados, mediante la promoción, formación y coordinación del voluntariado. Los distintos voluntarios trabajan con sectores de personas en situación desfavorecida, por motivo de enfermedad, marginación, minusvalía física o psíquica, desarraigo familiar o soledad.

31 Mircea Eliade. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Ediciones Paidós. 2014, p. 26.

32 Lizaso, Jesús. Entrevista de Giralt, Carme. Op. cit., p. 32.

de numerosos maderos, la aplicación del encofrado, la descarga de los seis camiones de hormigón para llenar la estructura, etc. El proceso ejecutivo de la pieza³³ sería descrito de la siguiente manera: “En un duro invierno, descargo un camión de maderas y construyo todo el encofrado tabla a tabla y delante de todos los viandantes. Se tardaron cuatro meses hasta que llegaron los camiones llenos de hormigón. Dice que cuando vertieron el hormigón, aquello crujía que daba miedo. Fui consciente de la fuerza y poder del hormigón antes de fraguar. Así fue como construí la obra “*Ikurra*”³⁴.

Esta obra trata de representar lo que es en esencia y espíritu esta localidad, un entorno puramente industrial. Para ello se muestra la silueta de una fábrica en acero corten, pero sin olvidar lo que en antaño había sido parte de su economía y relación agrícola. Por este motivo, en la zona superior de la chimenea, se sitúan nuevamente formas puntiagudas, que simbolizan unos aperos agrícolas, conocidos como layas. En cierta manera, todos estos elementos se representan en las siguientes palabras de Diego Arribas: “La naturaleza, el paisaje, el lugar ocupado por una actividad industrial, no sólo experimenta una transformación en su fisionomía. Hombre y naturaleza se encuentran cara a cara en un mismo plano, obligados a entenderse, construyendo un nuevo marco de convivencia. Cada acción del hombre tendrá su repercusión en el medio y cada respuesta de la naturaleza le obligará a adoptar decisiones para adecuarse a ella”³⁵.

Igualmente, en esta escultura monumental convertida más en un paisaje en sí mismo que en una pieza de proyección habitual, se encuentran dos ríos que forman caminos de cantos rodados. Por otra parte, la presencia del puente se convierte en otra de las constantes del entorno de esta localidad, ya que para entrar en Basauri había que arribar a través de uno de sus tantos puentes. Estos elementos arquitectónicos asumen el papel de verdaderos arcos conmemorativos o de triunfo, con la única funcionalidad de soportar el principio más valedor de la personalidad de esta localidad vizcaína: su industria. Los tiempos han revertido todos los principios y monumentos, así como el *modus operandi* de entender el paisaje y la arquitectura. Por este motivo, los elementos de esta pieza se sustentan unos sobre otros a modo de partes sustentantes y sustentadas, pero aniquilando los principios ortodoxos de cualquier edificio, ya que esta es una de las libertades que preside en la escultura monumental contemporánea, al hacer uso de las dimensiones y tecnicidades arquitectónicas, pero sin el peso de la obligada funcionalidad.

VISIÓN ESPACIAL DE UNA GRUA

Acero y hormigón. 1.600 x 800 x 600 cm
COMANSA - Huarte (Navarra)
2005

ES

33 Todo este entramado procesual es documentado en el libro Lizaso, *El símbolo y la obra Ikurra*. Basauri: Ayuntamiento de Basauri. 2003.

34 Lizaso, Jesús. *Apuntes biográficos*, p. 7.

35 Diego Arribas. Citado en Cruz Pérez, Linarejos & Español Echániz, Ignacio. *El paisaje. De la percepción a la gestión*. Madrid: Ediciones Liteam. 2009, p. 25.



La formidable monumentalidad del diseño se convirtió en un innegable obstáculo para ubicarla dentro del espacio urbano, ante lo que el artista decidió renunciar al proyecto, ya que no se podía tolerar la alteración programática de los postulados originales. No obstante, el empeño constante de Lizaso consiguió que las autoridades municipales buscaran un mejor emplazamiento y, de este modo, se pudiera observar desde el mayor número de puntos espaciales. Una vez situada la pieza en una de las salidas-entradas de Basauri, su contemplación se podía asumir desde todos sus ángulos con una perspectiva múltiple, lo que definía igualmente la formación y construcción social de esta localidad versada en un conjunto de distintas multiplicidades regionales, sociales e ideológicas.

Por otro lado, la perspectiva frontal de la silueta fabril nos trae el recuerdo de los sombríos cuadros de Agustín Ibarrola durante los años 60, al retratar la oscuridad no sólo material, sino humana que conllevaba este tipo de arquitecturas y lo que suponía para la clase obrera. Por ejemplo, estamos hablando de pinturas y xilografías, como la titulada *Fábrica con chimeneas* de los años 60. Como afirma David Dickson: “La industrialización, como todas las ideologías, se ha ataviado como si fuese un conjunto absoluto y objetivo de valores que se niega a reconocer la validez de cualquier crítica. En muchos aspectos, puede ser comparada a la magia primitiva: puede ser que las técnicas no funcionen siempre, pero este se debe probablemente a un error humano en el intento de comunicarse correctamente con lo sobrenatural, un error que puede ser corregido la vez siguiente”³⁶.

Conjuntamente a la instalación de la escultura se llevó a cabo un ejercicio pedagógico y explicativo de la pieza mediante una exposición dentro de la última planta de la Casa Torre de Ariz (Basauri), torre medieval dedicada a sus usos culturales. Afín a esta muestra, en la primera planta, se expuso por primera vez su serie *Raíces*³, propuestas que venían caracterizadas por el hecho común de asumir que uno de sus componentes siempre se remitía a la forma del cubo mediante funciones antropomórficas en la mayoría de los casos, aspecto ya planteado en su primera escultura pública. En otros casos, se asumía un interés por articular piezas desarrolladas en base a aristas y todo tipo de recorvos plásticos, que permitía intercalar la presencia de espacios estructurales, tan típico de la práctica experimental de los escultores vascos de posguerra. Tampoco debemos olvidar que en otra de las salas en la segunda planta, se organizó una colectiva, tomando parte artistas que de alguna manera mantenían cierta relación con Jesús Lizaso, y para ello obviamente se recurrió a un nutrido grupo de creadores catalanes.

Esta serie parte del propio cubo como elemento, dándole en muchas ocasiones un carácter figurativo y concepto tradicional. Se trata de una etapa que se acerca a estéticas de carácter más costumbrista, por ejemplo cuando la cabeza del ser humano se convierte en un cubo. No obstante, esta aplicación y uso del cubo no sólo se remonta a las prácticas cubistas, sino también a las investigaciones

llevadas a cabo por neoplasticistas holandeses y constructivistas rusos. Esta serie parece remontarse inconscientemente a su infancia, cuando narra la siguiente escena: “Hablo de cuando éramos muy pequeños y junto con mis amigos, sentados, lo arrancábamos del suelo, lo que la mano nos daba para llenarla. Y a golpecitos planos descubríamos las caras que posteriormente servirían para hacer un simple cubo. Y cómo se deformaba ese cubo, si es que se te caía al suelo. Como a cámara lenta recuerdo el impacto. Al menos lo observaba como un espectador de butaca de cine como si de una película se tratara. El impacto me proporcionaba formas únicas que yo por si solo no podría conseguir. La masa era la misma pero repartida de diferente manera. Lo que en un lugar sobraba a otro le faltaba. Era lo bello del golpe”³⁷.



Como si de un pasaje homérico se tratase, donde se le designa al dios Océano como origen y génesis de todas las cosas, encontramos relacionado con el entorno y la actividad marítima, *Raíces de un océano* (2002), que evidentemente se conecta con la serie *Raíces*³ y especialmente con la temática de los remeros, ya que en esta ocasión encontramos a dos figuras que simulan esta misma tipología antropológica en clara conexión con el mar, pero a la vez cubierto por un sentido de confraternidad grupal y hábito costumbrista, que se erige mediante chapas cosidas de acero corten. Nos situamos ante una de las piezas de formato antropomórfico de carácter más vertical e hierático de las que podemos observar en la escultura pública del artista, lo que nuevamente demuestra que Lizaso está abordando constantes direccionales de sentido múltiple en un estudio concienzudo de composición y articulación plástica. Las aberturas en los cubos craneales ahondan nuevamente en incidir en la revalorización del hueco como referente expresivo para su escultura, manteniéndose las referencias oteizianas de un modo vigente en la consecución final del proceso.

TÁMDEM

Acero. 100 x 300 x 800 cm.
IKUSI. Donostia-San Sebastián (Guipuzkoa)
2004

³⁶ Dickson, David. *Tecnología alternativa*. Barcelona: Ediciones Orbis. 1986, p. 44.

³⁷ Lizaso, Jesús. *Punto y seguido* (versión I), p. 1.



TIENDA DE CAMPAÑA PARA MIOPE

Acero. 185 x 140 x 150 cm
AENA (Aeropuerto de Bilbao) (Bizkaia)
2005

ES

Una escultura que ha roto la direccionalidad de anteriores propuestas es *Tándem* (2004), encargada por el empresario Ángel Iglesias, fundador de la compañía IKUSI, en el parque tecnológico de Donostia. La obra quiere representar tanto la necesidad de trabajar en equipo como el valor añadido a la cohesión social con un objetivo común. De hecho, esta metodología aplicativa es ya asumida como base social y colectiva en el ámbito empresarial. Para ello, el artista quiso concebir un tándem, recordando también el hecho de que Ángel Iglesias había empezado en el mundo laboral arreglando bicicletas. Ciertamente, la colocación de la pieza supuso la apertura a nuevos problemas técnicos, debido al peso y los anclajes requeridos, los cuales debían ser de una sólida potencialidad y a la vez estar ocultos. La pieza se sitúa en el hall principal de esta empresa de tecnología punta, mientras una versión de tamaño reducido se encuentra en el despacho de su inestimable amigo.

Esta escultura, a modo de altorrelieve, declama únicamente los segmentos imprescindibles para la identificación temática. Se trata de una de las piezas de corte menos compacto que ha realizado, alejándose de pautas anteriores como la apuesta excesiva por el volumen y la masa maciza. De este modo, favorece una mayor explicación horizontal de las partes constitutivas de la pieza. Igualmente, resulta destacable la ubicación de la obra en una pared, rompiendo ese condicionamiento histórico a favor del pedestal y retomando de este modo la apertura por nuevos emplazamientos emprendidos por Tatlin y Rodchenko en el constructivismo y la posterior mismidad de las esculturas de pared de Donald Judd, entre otros.

Dentro del espacio de “salidas”, en el Aeropuerto de Bilbao, encontramos la pieza titulada *Tienda de campaña para miopes* (2005), cuya propiedad pertenece a AENA. Se trata de una escultura de acero fundido, que se fundamenta en la articulación y desmantelamiento de unas gafas. Antes de iniciar esta escultura, resulta mencionable la capacidad de Lizaso por la observación y reflexión de los objetos, ya que estos disponen de una amplia capacidad de formulaciones aplicativas tanto en forma, como en estructura y contenidos. Desde sus comienzos cuando analiza los elementos sobrantes en la carpintería hasta la observación de cualquier objeto cotidiano, la tendencia viene marcada por las mismas pautas contemplativas. Resulta tan sencillo como desestructurar las partes constitutivas de un objeto, en este caso unas gafas, para nuevamente rearmarlas en otra estructura formal. En cierta manera, se está llevando a cabo un ejercicio deconstructivo, que tan de moda se instaló desde mediados de los años 80 en adelante, especialmente derivado de las prácticas experimentales que estaban realizando una serie de jóvenes escultores vinculados a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco. Evidentemente, estamos anotando los nombres de Txomin Badiola, Ángel Bados, Peio Irazu y Juan Luis Moraza, entre otros, cuando se dedicaron a reinterpretar la escultura oteiziana en relación con la necesidad de incorporación de lenguajes minimalistas y conceptualistas, y a la vez sin olvidarnos de las premisas que en aquellos momentos eran las más vigentes, tal y como se daba con la

demarcación posmoderna y su apuesta por la deconstrucción. Años académicos donde se trabajaba la *escultura social* beuysiana, *el campo expandido de la escultura* kraussiana y evidentemente la *deconstrucción y gramatología* derridiana, lo que permitió abarcar campos más extensos dentro de la problemática plástica.

En este caso, Jesús Lizaso parece conectar con esta última línea derridiana, desde un punto de vista formalista. Recordemos que Hal Foster comentaba lo siguiente: *“El impulso deconstructivo, escribe Owens, debe diferenciarse de la tendencia autocrítica de la modernidad. Esto es de suma importancia para entender la ruptura posmoderna, y sin duda ambas operaciones son diferentes entre sí: la auto-crítica, centrada en un medio, tiende (al menos bajo la égida del formalismo) a lo esencial o puro, mientras que la deconstrucción, por el contrario, des-centra y revela la impureza del significado”*³⁸. Y esta misma actitud es la que asume el artista basauritarra al recabar una propuesta, donde la configuración de la estructura inicial del objeto se muestra inútil, ajustándose a un premeditado desmantelamiento para extraer una nueva fuente de posibilidades significativas.

Por otra parte, Lizaso se aleja de las volumetrías anteriores para encaminarse a un lenguaje estructural, con secciones lineales que generan en la pieza un efecto más sutil y liviano, proyección habitual de cualquier opción estructural. Siguiendo a Ricoeur: *“El lenguaje ya no aparece como la mediación entre mentes y cosas. Constituye un mundo en sí mismo, dentro del cual cada elemento sólo se refiere a elementos del mismo sistema gracias a la interacción de oposiciones y diferencias constitutivas del sistema. En pocas palabras, el lenguaje ya no es tratado como una forma de vida, como diría Wittgenstein, sino como un sistema autosuficiente de relaciones internas”*³⁹. En este sentido, el salto estilístico es visible, adentrándose en nuevas posibilidades experimentales que suponen para el artista un nuevo reto, a la vez que descubrimientos compositivos y formales. Para ello, se entabla un discurso deconstructivo de las partes constitutivas de un objeto cotidiano, pero que en su nueva articulación posibilita referencias inéditas, que evidentemente estaban escondidas. Si los terminales de las patillas asumen funciones sustentantes, las propias patillas o varillas tendrán la misma labor con los aros de la montura dedicada a los cristales oftálmicos. La parte principal de la escultura se sitúa en su sección superior y para ello ha hecho uso de las monturas al ser las zonas de mayor organicidad formal. Bajo esta misma filosofía aplicativa, el juego irónico del título de la escultura es descrito de la siguiente manera: *“es porque muchas personas van buscando el qué será, para qué será, y por qué será de todo. Se arropan dentro de la pieza buscando las explicaciones que nunca van a ver”*⁴⁰.



V3 II

Grabado aguatinata y oleotinta
56 x 76 cm
2015

ES

38 Foster, Hal. "Asunto: Post", en Wallis, Brian (coord.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal. 2001, pp. 199-200.

39 Ricoeur. Citado por Benson, Ken. *Fenomenología del enigma: Juan Benet y el pensamiento literario postestructuralista*. Amsterdam-New York: Rodopi. 2004, p. 90.

40 Lizaso, Jesús. *Apuntes biográficos*, p. 9.

Posteriormente, en una exposición colectiva de artistas vascos realizada en Indiana (Estados Unidos) se traslada una pieza similar, que se ubica en el parque de la Indiana University Northwest. Ciertamente, el uso de las gafas ha sido un recurso ampliamente empleado en esculturas ubicadas al aire libre, pero en general marcando y respetando su estructura y composición más ortodoxa, tal y como lo ha llevado a cabo Kent Karlsson, Susy Gómez, Orhan Rashtana y Michael Elion, entre otros.

Igualmente, se han configurado propuestas de similitud estructural a la anterior en *Óptica espacial* o *Lentes abstraídas*, donde el juego de las secciones se va alternando y distribuyendo de manera revertida en cada caso. Otro trabajo que articula una predisposición similar a las experiencias ópticas sería *Visión espacial de una grúa* (2005), generada a partir de su participación en un concurso con la finalidad de construir una escultura para la empresa COMANSA (Huarte, Navarra), donde el objetivo era proyectar una alegoría de las grúas. Se evidencia muy destacable el emplazamiento de la pieza, ya que se situaba a escasos dos kilómetros de la Fundación-Museo Jorge Oteiza (Alzuza), de hecho, desde la propia escultura se podía observar dicha institución.

El proceso ejecutivo de esta pieza nuevamente se correlaciona con las esculturas asentadas en el uso de las gafas, pero con la exigencia de que su estructura sea capaz de sustentar un macizo bloque de cemento. La condición de equilibrios potenciales para el mantenimiento de la obra se convirtió en todo un reto para el artista que se vio obligado a realizar un exhaustivo ejercicio de eficacia arquitectónica. El interés de la pieza radica en que esta vez la grúa, tan habitualmente fotografiada en los procesos de colocación de la escultura pública, se hace a sí misma agente intemporal y reincidente para mantenerse de una manera vitalicia como escultura. Son escasísimos los ejemplos donde la grúa no se vea como elemento de transporte y simplemente se haya materializado su memoria como elemento funcional, manteniéndose por ende como subterfugio documentado. Pero, en este caso, ambos aspectos son superados y Lizaso ha tenido la posibilidad de crear con toda su potencialidad estructural una escultura-grúa, que perfectamente se podría trasladar a unos versos extraídos de su poema *Peones del 4º relevo*:

*“Manos que se aferran al hierro, ganchos que vuelan altos, grúas que pueden con todo, y lavas de inaguantable calor”*⁴¹.

Desde que comenzó abordando la serie *Raíces*³, se han materializado numerosas propuestas públicas, siendo algunas gestadas por la propia voluntad analítica y deductiva del artista, como obviamente por los diferentes encargos que iba recibiendo, siendo este último caso el de *Sustraiak* (2005), pieza de acero rotundo de 4,000 kilos, que pertenece a un coleccionista de arte.

Quizás estemos ante una de las piezas que más movilidad y dinamismo está reflejando entre todas sus partes constitutivas. No por hacer un uso continuo de las estructuras cúbicas y rectangulares de efecto alargado, le va impedir realizar malabarismos de sinuosidades y juegos de dobleces, que tanto interesan al artista, ya que uno de sus prefectos es doblegar la materia, como si su verdadera capacidad impositiva fuera la de un demiurgo, ampliamente experimentado en infundir a la materia un tratamiento especial de maleabilidad. Este apartado de lucha contra la substancia ha sido una constante en la obra de numerosos artistas, pero especialmente fue aplicado por Eduardo Chillida.

El juego ondulante de tres de los componentes es unidireccional, únicamente alterado por otro de los segmentos que se sitúa en la parte inferior. De ello ha derivado un interesante juego de líneas direccionales, que aportan una mayor visualidad perspectiva en lo que sería un grupo familiar compuesto de dos adultos besándose, mientras los vástagos se abrazan a cada consorte. En este sentido, la pieza retoma caracteres y peculiaridades formales de los trabajos del húngaro Joseph Csaky. No obstante, podríamos remitir numerosas conexiones con otras propuestas, como las que elabora André Derain, generando a principios del siglo XX formas humanas que se someten a los límites cúbicos, al igual que lo desarrolla Brancusi en su famoso *Le baiser* (El beso) de 1907, así como los trabajos de Jacques Lipchitz. Tampoco nos podemos olvidar de creadores más recientes que han ido heredando este afán por la estructuración cúbica, como se aprecia con el norteamericano Jud Bergeron.

Jesús Lizaso siempre ha mantenido una colaboración estrecha y participativa con las diferentes actividades culturales de su localidad de acogida. De hecho, por citar unos pocos ejemplos de esta fraternización, son sus 17 años de cooperación con la Peña Piru Gainza de Fútbol, donde es socio de honor, así como su apoyo en distintas actividades con grupos locales de danzas, con la Escuela de Txistu Dambolin y la coral de Basauri.

Esta directa relación con su ámbito socio-cultural le ha dirigido a la elaboración de diferentes bustos que corresponden a personajes ilustres de la localidad, como el futbolista Piru Gainza, la comadrona Manuela Eguiguren, el escritor Román García, etc. En definitiva, trabajos que nuevamente le remiten a la práctica táctil del modelado en arcilla, aspecto que independiente del trabajo sobre materiales de innegable dureza, siempre suele recurrir a él como estacionamiento de reposo y relajamiento material.



TIENDA DE CAMPAÑA PARA MIOPE

Acero. 140 x 150 x 185 cm
Indiana University Northwest - E.E.U.U.
Broadway - Gary
Indiana - E.E.U.U.
2005

A pesar de esta constante, dilatada y firme trayectoria en el campo plástico durante más de 30 años, siempre ha sido crítico con la situación que le ha tocado vivir y especialmente con las dificultades encontradas para ubicar obra en espacios expositivos de carácter más institucional; lo que evidentemente es una realidad, ya que la cultura, como cualquier otra faceta de la expresión humana siempre balancea entre diferentes posiciones estéticas o ideológicas y no siempre estas favorecen a todos los sectores. Jesús Lizaso se ha visto a sí mismo, como ha ocurrido con otros tantos creadores vascos, dentro de una encrucijada generacional, que se ha estacionado entre los escultores de posguerra y las nuevas hornadas de creadores noveles que procedían de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco. Este encorsetamiento generacional tanto en el espacio como en el tiempo ha generado que la maniobra profesional sea más reducida y complicada. Por otro lado, no debemos olvidar que al ubicarse en un ámbito geográfico donde la escultura dispone de tanto arraigo y tradición, se favorece una mayor incorporación de escultores al mercado artístico, lo que por lógica minimiza el margen de maniobra para todos los miembros de este colectivo. En este sentido, debemos concretar que si por un lado sus propuestas no recaban un mayor reconocimiento académico, aspecto que siempre está sujeto a las tendencias estéticas de los expertos en la materia, por otro lado, ha asumido importantes encargos institucionales de carácter público, como *Musutxu* (2006) y su homónima *Musua* (2009).

ES

Ambas adquieren una idéntica temática formal. No obstante, la intensidad del acto emotivo marca una diferenciación entre estas, ya que la segunda, una pieza labrada en piedra Lastur⁴², ubicada en el barrio de San Miguel de Basauri, asume una mayor rigidez formal entre los elementos distribuidos, mientras que la emplazada en Barakaldo se deja llevar por la pasión del acto, siendo un ritual de mayor actuación orgánica. La segunda propuesta con una altura de cinco metros y otro metro más enterrado bajo el suelo, por motivos de sujeción, genera una tendencia vertical, donde su proyección perpendicular procede a un beso de tipo más liviano y normativo. Esta pieza, que conllevó una notable complejidad técnica tanto en su traslado como en su instalación, nos remite formalmente a ciertos rasgos minimalistas en su condición representativa, pero únicamente se atisba este único sesgo, ya que el minimalismo renunció explícitamente a toda referencia natural y figurativa en su condición de análisis y estudio de la materia escultórica, premisa que no es respetada en esta propuesta.

En el primer caso, un acero fundido de dos toneladas, el juego serpenteante y curvilíneo favorece indiscutiblemente la emotividad y expresividad del intercambio amoroso, fundiéndose en la poesía de la centralidad intimista. De hecho, este juego curvilíneo nos remite a piezas de Chillida, como *Helsinki* (1992) y *Lotura XXXII* (1998), donde cada parte está en conexión directa con los otros segmentos a modo de universo redondeado, como si recogieran una energía en su interior al igual que ocurre con la pieza de Lizaso.

Si la segunda marca una mayor tendencia hacia la elevación con una constante de cierto enfriamiento en el contacto, la anterior asume un relajamiento formal y expresivo que interioriza a la escultura en su propio acto amoroso, naciendo de la misma materia los cuerpos que van tomando forma y configurándose mediante una geometría mental. La escultura parece materializar los versos de Neruda:

*“Amor, cuántos caminos hasta llegar a un beso qué soledad errante hasta tu compañía”*⁴³.

En una línea similar a otros trabajos, como *Musuak* y en especial *Amatxoak*, encontramos *Por la infancia* (2006), con motivo del 60º aniversario de UNICEF, que toma una notable proximidad a la *Amatxu* de Mungia, debido no sólo a la curvatura que adquiere la figura materna, sino también al número de niños que protege y cubre con una curvatura a modo de capa protectora. La pieza, a pesar de un tamaño inferior al resto de la estatuaria pública del artista basauritarra, toma un fuerte impulso de calidez humana.

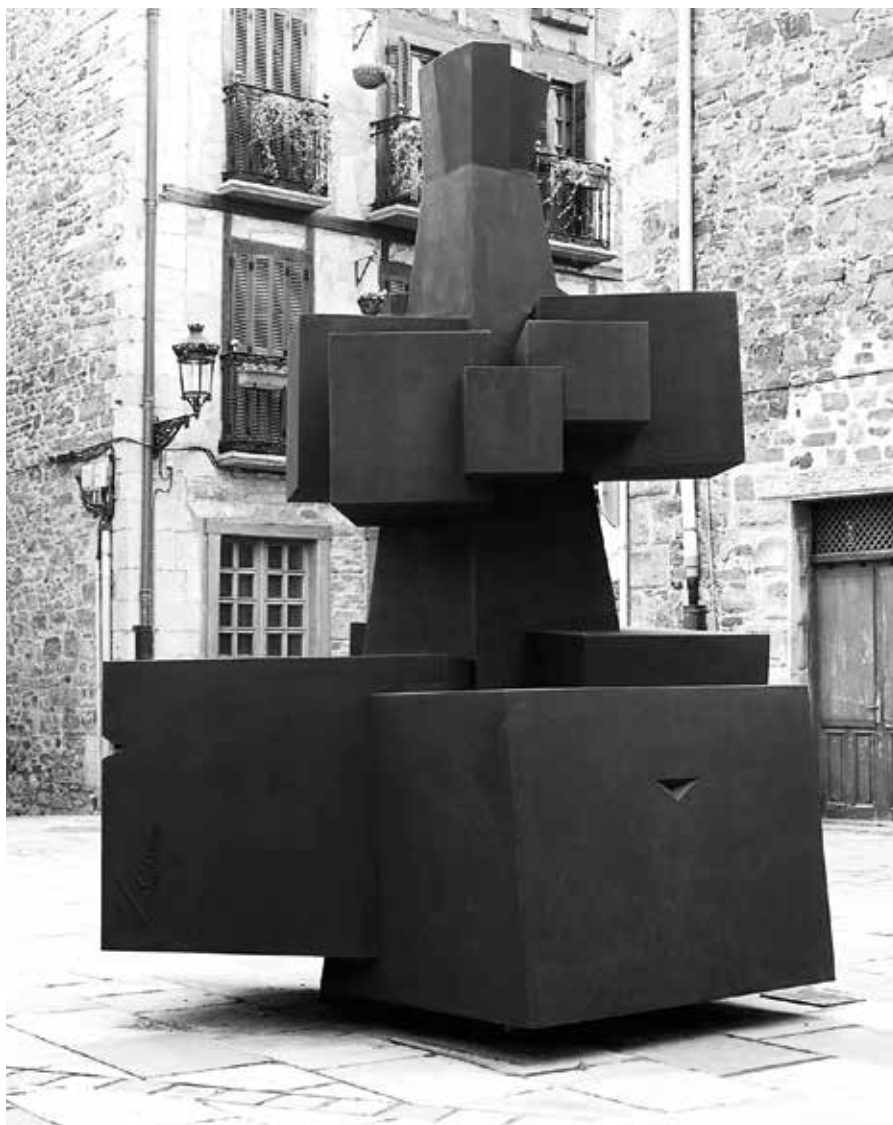
Uno de los elementos fundamentales de su iconografía plástica ha sido en la medida de lo posible evitar la diferenciación de géneros, aunque aparezca en ocasiones mediante la aplicación de los títulos y ciertas anexiones formales. Para el artista, la propia escultura y su componente formal no deben manifestar ningún atributo sexual, lo que ayudará a deshacer tantas distinciones absurdas en torno a los géneros opuestos. En cierta manera, se presenta claramente intencionado el hecho de buscar la nulidad de la diferenciación y marcar pautas homogeneizadoras en todos los segmentos formales. Se trataría de asumir el siguiente pensamiento de Simone de Beauvoir cuando afirma que “la mujer no nace, se hace”⁴⁴, en definitiva, no renunciar al planteamiento de que el género es una construcción social que puede modificarse y que no depende de una naturaleza biológica. En el caso de ciertas piezas de Lizaso, estos conceptos diferenciables aparecen desatendidos de una manera premeditada.

Los vientres de Areatza (2006) se construye con planchas de acero corten, siendo un homenaje a Mari Cruz Guruzeta, considerada como la primera feminista de Areatza e impulsora del movimiento asociativo de mujeres. Igualmente, se la recuerda por ser fundadora del colectivo político *Emakume Abertzale Batza* de Areatza en 1932, mostrando un inagotable esfuerzo por la defensa de los valores culturales y lingüísticos *euskaldunes*. Pero el lado que más ha querido impulsar

42 Esta caliza urgoniana se ha empleado para la construcción de numerosas plazas y calles en los pueblos de Euskal Herria, así como en los frontones, piedras de arrastre y levantamiento. Conocida también como la *Duquesa de Lastur*, se puede observar en el santuario de Arantzazu. De hecho, el propio Jorge Oteiza se trasladó a la cantera de Lastur para comprobar in situ la calidad de la piedra.

43 Neruda, Pablo. *Veinte Poemas de amor y una canción desesperada*. Cien Sonetos de Amor. Madrid: Planeta Agostini. 2000, p. 116.

44 Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Vol. 2. Madrid: Cátedra. 1999, p. 13.



AREATZAKO SABELAK

Acero. 310 x 220 x 250 cm
Areatza (Bizkaia)
2006

Lizaso ha sido la vertiente caritativa y altruista de esta mujer, siendo una de las referencias fundamentales para las mujeres de la zona a la hora de solicitar ayuda en el momento de dar a luz y especialmente a las que sufrían de desgarros maternos. En este sentido, “ha sido precisamente el arte moderno el que nos ha enseñado a ver la vida junto a la muerte, a su lado, en proximidad inquietante, el que ha roto los tópicos de la maternidad en estado de reposo y quietud, el que ha considerado que el embarazo no es de suyo sólo un estado de virtud y gracia, sino que también puede ser de quebranto y estremecimiento”⁴⁵.

No obstante, Lizaso no sólo ha querido homenajear a esta insigne vecina areatzatarra, sino a todas sus mujeres, por este motivo, mediante una proyección poliédrica superpone tres cabezas, seis pechos y tres vientres con sus ombligos en lo que sería una trinidad femenina. De hecho, podríamos decir que “ese vientre es por tanto hospitalario incondicionalmente en el sentido en que Derrida desarrolló su noción de hospitalidad. Está pre-

parado para dejar venir lo que viene y sin saberlo acaso, porque no se trata de un saber, sino de espera sin horizonte de espera”⁴⁶. La propuesta es un derroche de exaltación volumétrica, donde distintas unidades cúbicas van conformando una pieza de gran resorte visual y espacial.

Jesús Lizaso ha articulado trayectorias creativas marcadas por la coherencia de su propia evolución formal, lo que ha generado que sus lenguajes sean homogéneos tanto en los valores plásticos como bidimensionales, sobre todo cuando hace las traslaciones de sus piezas al formato del grabado. De hecho, resulta mencionable el grabado que elabora para el grupo de danzas vascas *Edurre*, también ejecutado bajo la misma filosofía empleada para materializar las esculturas con gafas o las tijeras, componiendo para esta ocasión una *ezpatadantza* y una *euskal dantzari*. De hecho, esta última actividad ha cobrado un protagonismo inusitado a partir del año 2014,

dedicándole no sólo una mayor atención y diligencia, sino un visible interés por la profundización técnica en la aplicación del aguafuerte. Como bien afirma el artista “Mi riqueza, parte de mi experiencia. Mi aprendizaje depende de mi propia investigación. Las referencias fueron importantes, pero ahora hallo el camino de mi independencia”⁴⁷.

Debemos señalar en referencia a su apartado biográfico uno de los proyectos en los que se verá involucrado, aunque sin deseo expreso de una posterior participación. Nos estamos refiriendo a la construcción de un centro polivalente de arte, junto con el también escultor basauritarra Jon Alberdi. Ambos se enfrascan en la edificación de un espacio arquitectónico, con la finalidad de unificar las peculiaridades del oficio técnico con las proyecciones creativas y analíticas, que puedan impulsar los propios artistas, una conocida fórmula ya abordada desde la puesta en marcha en la Bauhaus de Dessau en 1923, así como en posteriores y similares diseños educativos.

El Centro Artesanal Erandio se ubica junto a la Ría del Nervión en un edificio acristalado y de hierro, que se levantó en el año 2006 prácticamente con el esfuerzo físico y la capacidad de diseño de ambos. En definitiva, cinco años de duro trabajo que impidió al artista dedicarse con más ahínco a lo que realmente le atraía y apasionaba. Hoy por hoy, el edificio tiene aulas de enseñanza, sala de exposiciones y el propio taller del escultor Jon Alberdi.

Después de este mastodóntico esfuerzo para la construcción de un edificio, con el que el artista no iba a mantener más relación ni uso, se produce durante ese mismo año uno de los hechos más calamitosos que recuerda, como es el incendio acaecido en su taller, junto con los espacios y locales industriales ubicados cerca de éste. El impacto de su taller totalmente derruido y arrasado por la fuerza del fuego, que en otras ocasiones había hecho de productor en sus piezas y esculturas, fue de una crudeza absoluta. No obstante, como comenta el propio artista: “La ruina fue material pero los conocimientos estaban conmigo. Mi obra estaba intacta en lo que se refiere a la mente. Efectivamente había más de un objeto que daba por perdido. La palabra objeto en cuanto a lo físico, porque no en cuanto a las emociones. Esas me las quedo en el recuerdo. Soy hacedor de poesía sólida”⁴⁸.

45 Aranda Torres, Cayetano. *Filosofía de la pintura en imágenes*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. 2009, p. 175.

46 Rodríguez Marciel, Cristina. *Nancytropías. Topografías de una filosofía por venir en Jean-Luc Nancy*. Madrid: Dykinson. 2011, p. 244.

47 Lizaso, Jesús. “Fuerza Experimental”, en Plans, Sergi. *Op. cit.*, p. 43.

48 Lizaso, Jesús. *Punto y seguido* (versión I), p. 4.

Ante la pérdida de dicho espacio retorna al taller de Erandio, en un momento en que está tanteando las propiedades aplicativas de la madera. Especialmente, hay un aspecto que le atrae con gran interés, como es la posibilidad plástica y la maleabilidad de dicho material. Desde siempre se ha reverenciado una orientación por doblegar la materia dura, un reto por dominar la resistencia y el poder material ante la necesidad del pensamiento, condición que se correlacionaría con las siguientes reflexiones: “La materia, pues, es un objeto del pensamiento y es todo lo que constituye el objeto, el campo y el punto de partida o aplicación del pensamiento”⁴⁹. De hecho, es el proceso mental el que debe recetar la manera de generar una nueva metodología que surja tanto desde la propiedad de la substancia como de la plasticidad mental del artista.

Su intento de arquear el material, de poder retarlo y dominarlo parece ser una constante que brota de su inconsciente más profundo. Para Lizaso, en su niñez se atisban aspectos como los siguientes: “yo no era capaz de pasar de formas geométricas primarias, dedicándome a explorar cuáles eran las reacciones de la obra al deformarla; de cómo las aristas rectas se convertían en divertidas curvas al torsionarlas o golpearlas”⁵⁰. Esta maniobra es asimismo escrutada como dinámica instructiva en la evolución de Eduardo Chillida, implicado en doblegar todo tipo de materiales. Según se producía su derrota física, se procedía a aplicarla a otros estratos materiales. No obstante, la presión y el efecto de maleabilidad material logrado por este artista supera en valentía y denuedo al ejercido por el propio escultor guipuzcoano, como si se tratase de una arrogancia artística que quiere superar las propias leyes de la física y química convencional de la naturaleza. De hecho, el propio artista manifiesta lo siguiente al respecto, al recordar momentos de su infancia: “Contemplábamos los frutos de la lluvia con la tierra, jugábamos y reíamos, sin saber por qué nos atraía tanto ese barro. Y no porque nos mancháramos, sino más bien por dominarlo”⁵¹.

En base a los engranajes industriales, confecciona en 2007 *Musutxu II* de acero macizo, que se asienta en la Plaza del Parador de Olite-Erriberri (Navarra) y *Musutxu ezkertza*, perteneciente a la colección particular del artista. A pesar de la fuerte dosis mecanicista insuflada, brotan siluetas antropomórficas que muestran emociones y sentimientos, que consiguen superar la intransigencia del material empleado, así como su origen industrializado. El uso de estos dispositivos siderúrgicos más que nunca se cohesionan con el uso de la plástica moderna empleada bajo el uso de las referencias fabriles, surgiendo evidentemente desde las experiencias inéditas de la marca constructivista, hasta el uso de los trabajos de Julio González y evidentemente el acercamiento a los trabajos del norteamericano David Smith, uno de los grandes maestros en el uso del material industrializado como medio de acercamiento a la esencia humana.

Estos engranajes de dientes rectos, que han sido alterados de acuerdo a su creación originaria produciendo un dispositivo interior, resultan condicionados para tomar una nueva funcionalidad de carácter más recogido y comunicativo, ya que los dientes de los rodamientos tienden a mantener un mayor contacto corporal. En este caso, las secciones dentadas crean una verdadera comunión entre las piezas, lo que impulsa la sensación de concordia y afecto entre una madre y un niño. Estas piezas fabriles han sido empleadas por numerosos artistas, caso de las propuestas móviles de Jean Tinguely, las esculturas híbridas de Pierre Matter, algunos de los trabajos de José María Subirachs y Antonio Clavé; y por supuesto sin olvidarnos de otras tantas propuestas, donde el reciclaje ha sido un marco directriz de la conformación final de la pieza, como lo realiza últimamente el indonesio Ono Gaf.

En *Besarkada estua* (2007), tres siluetas verticales se fusionan en un abrazo de unos 2.000 kilos de peso en acero macizo, que es fomentado por una de las proyecciones horizontales, que se explaya desde uno de los agentes compositivos del grupo escultórico. En esta pieza, que se hace por encargo del Ayuntamiento de Galdakao con objeto de rendir homenaje a todas las víctimas del terrorismo, las formas pretenden fusionarse en un único abrazo, pero debido a la contingencia física y material dicho acto se vuelve inaccesible. En cualquier caso, la sensación emitida de un acto real y verdadero, caracterizado por la fuerza energética y curativa del abrazo, es manifestada sin ningún tipo de duda interpretativa, lo que permite que la escultura propague un mensaje de confraternidad y unión humana, condición obligadamente necesaria en estos tiempos tan materialistas y mecanicistas, y sobre todo en aquellos años de mayor estallido de violencia política. Los juegos cúbico-craneales ejercen un ritmo dinámico y volátil a la escultura, generando unos entramados que rompen las sinuosidades ascendentes del conjunto tripartito. Este conjunto cohesionado por el acto del amor grupal es un canto a la necesidad de una mayor involucración de afecto verdadero, que pueda romper con estados anquilosados y petrificados que tiene el urbanita occidental. Ciertamente, la temática es ampliamente abordada en la historia de la escultura occidental, donde encontramos ejemplos paradigmáticos de esta necesidad de afecto humano y sin ir más lejos la conocida y popular escultura pública (2003) de Juan Genovés en la Plaza Antón Martín de Madrid, en homenaje a los abogados asesinados en la calle Atocha durante la noche del 24 de enero de 1977.



ESTELA

Acero y Hormigón 190 x 40 x 33 cm
Colección privada (Hotel Carlton)
Bilbao (Bizkaia)
2005

ES

49 Fernández Arenas, José. *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Editorial Anthropos. 1988, p. 167.

50 Lizaso, Jesús. *Punto y seguido* (versión I), p. 1.

51 *Ibidem*.



EMAKUMEA

Acero, piedra caliza y bronce.
500 x 180 x 200 cm
Barakaldo (Bizkaia)
2008

Igualmente, debemos anotar que desde una de las perspectivas laterales de la pieza se produce un interesante juego rítmico de formas cúbicas que se van superponiendo unas sobre otras, en lo que sería una cascada geométrica en la parte superior de la escultura. Lizaso penetra en el espacio con sus maclas matemáticas de corte figurativo, siendo puestas en comunicación mediante todo tipo de aristas, planos y líneas cortantes, así como diagonales, verticales, ortogonales y oblicuas. En definitiva, no escatima ninguna disposición planimétrica ni lineal que le ayude a configurar su propuesta. Tanto en esta propuesta como en otras tantas, las referencias formales y compositivas mantienen ciertas reminiscencias de los trabajos de Remigio Mendiburu, que inyectó en sus planteamientos plásticos desde los años 60 en adelante cuestiones como la tensión articular de los segmentos y el concepto inductivo de la masa mediante propuestas delimitadas por volúmenes, que evidentemente toman todo el protagonismo ante la constante espacial junto a la búsqueda de un carácter dinámico y activo en la composición general.

A pesar de su audacia volumétrica, las piezas de Lizaso siempre están ideadas para inocular mensajes humanos en el entorno social. Tal y como podemos observar en este proyecto, hay un sólido compromiso social y civil por parte del artista a la hora de emanar misivas a su entorno inmediato y qué medio más visual que propiamente la escultura monumental. Sin llegar a introducirse en un arte-manifiesto donde se requiere de una programática más contundente, es cierto que la mayoría de las piezas transmiten declaraciones de tipo colectivo y social, convirtiéndose en otra vía para cubrir huecos emocionales y psicológicos de nuestra sociedad. En este sentido, no podemos tratar su trabajo únicamente desde un parámetro formal, sino que este contenido expresivo e ideológico alcanza una fuerte presencia. En línea con estas anteriores reflexiones, debemos anotar las palabras de J.M. Tasende: “No es posible la asimilación plena de una obra sin un acuerdo previo entre el artista y su público: una silenciosa complejidad de orden estético, en la que la letra, el sonido o la materia se transforma en símbolo de un juego alucinante, estimulante y perturbador a la vez”⁵².

En *Emakumea* (2008), nos encontramos con una figura sedente, encargada por el Ayuntamiento de Barakaldo con objeto de homenajear a todas las mujeres, donde la sección de la espalda advierte una forma cuadrangular que permite enmarcar un espacio, lo que anuncia el rebasamiento de la materia y una apertura a dislocaciones visuales. Igualmente, sobre el regazo varias secciones cúbicas intuyen tanto al tronco como el segmento craneal de un niño, que se sustenta sobre la parte más horizontal de la escultura. A partir de la zona inferior de la pieza, caracterizada por un pedestal-silla

52 Tasende, J.M. “Materia. Espacio. Tiempo”, en Tasende, J.M. & Carandente, Giovanni. *Chillida*. Barcelona: Polígrafa. 1999, p. 32.

y las piernas sobredimensionadas de la mujer, las partes consiguientes comienzan a asumir condiciones más suavizadas, donde incluso se manifiesta la presencia del vacío. Asume protagonismo la ligera sinuosidad del plano superior del cuadrado sustentante del cubo craneal de la madre, ya que esta ligera ondulación facilita un acercamiento lineal al juego de los hombros de la mujer. Por otro lado, la destreza alternante de materiales facilita una mayor riqueza visual y un ritmo de mayores posibilidades perceptivas al permutar la piedra, el acero y el bronce.

En esta pieza articulada en base a la serie *Raíces*³, la actitud sedente con los cubos infantilizados nos remite nuevamente a la temática de grupos familiares de Henry Moore. Tanto en los trabajos del escultor británico como en las proyecciones físicas de Lizaso, hay una evidente preocupación por la representación de la figura humana y su capacidad expresiva, a pesar de que la diferencia de organicidad y tratamiento geométrico les obligue a alejarse de una manera visible. Uno de los objetivos de Jesús Lizaso ha sido tratar la organización de las formas en el espacio, de hecho, aunque asumamos la prospección volumétrica de sus trabajos, no debemos minusvalorar la intervención en el espacio, siendo estos dos componentes un vínculo que deben analizarse de manera asidua. Los parámetros que emplea el artista no se centran única y exclusivamente en la perspectiva dimensional, sino que su proyección además se articula bajo diferentes fundamentos plásticos del lenguaje moderno, no siendo valorado de manera excéntrica el uso del volumen, ya minimizado por el *Manifiesto realista* de 1920 de Naum Gabo y Antoine Pevsner, lo que permite al escultor no tener que limitarse únicamente a la masa y al volumen lleno, y de este modo articular todo tipo de derivas plásticas.

La escultura monumental, ubicada en el parque de la Carcavilla de Palencia, *Memorias*³ (2008) es una donación a la Asociación para la Memoria Histórica de Palencia, encargada de impulsar la memoria de las víctimas del franquismo. De hecho, la pieza lleva inscrita en una de las paredes 497 nombres con sus dos apellidos de militantes republicanos fusilados en la dictadura de Franco. Igualmente, para incentivar el carácter dramático del tema, se sitúan tres segmentos que en su extrema doblez muestran el instante del impacto recibido en el fusilamiento. El retorcimiento es máximo y se hace más llamativo al situarse sobre el plano de la pared. Se acontece de interés el artificio simbólico con la puerta, a modo de preámbulo del ayer, pero a la vez del mañana. En esta misma línea y como adiciona Juan Eduardo Cirlot, este signo se podría traducir como “umbral, tránsito, pero también parecen ligadas a la idea de casa, patria, mundo”⁵³. En esa articulación con *Raíces*³, una serie de masas cuboides se emplazan en la parte superior, como si de meros observadores se trataran. Esta temática, que tristemente se ha tenido que considerar debido a los acontecimientos históricos que derivaron con el levantamiento militar del 36, ha materia-

lizado numerosas propuestas por todo el territorio peninsular, como la pieza inaugurada en 2008 por el escultor navarro Joxe Ulibarrena en el Parque de la Memoria en Saraguda (Navarra), la escultura de Eduardo Carretero en el Cementerio de Granada en *Memoria a las Víctimas de la Guerra Civil* (2011), y la obra titulada *Dual* (2014) de Amaia Mateos y Tomás Villanueva en Donostia, por citar algunas de las más recientes.

Otra de las piezas en propiedad del artista sería *Mesa del subsuelo* (2009), donde se muestra este mismo mobiliario pero colocado en sentido inverso, siendo la tabla superior de este objeto el propio suelo. Es decir, el artista únicamente ha conjuntado tres elementos de función sustentante, pero que resultan absolutamente ineficaces, ya que el propio suelo terroso se ha convertido en la tabla de la mesa. Las piezas se apoyan unas en otras, generando un espacio interior de gran interés, no por desacumulación material, sino por el ejercicio opuesto, como es la acumulación oteiziana de los elementos. Sin olvidarnos de los engranajes que nuevamente hacen aparición en este trabajo, el valor fundamental del trabajo se sumerge en una indagación del espacio oteiziano, que se genera por la combinación y maniobra de diferentes secciones. La colocación de los engranajes a partir de puntos únicos permite un juego dinámico y ágil de la escultura, produciendo un efecto de juego visual de gran incentivo para el espectador.

La escultura no sólo adquiere esta anterior premisa oteiziana para generar el espacio interior, sino que incluso muestra tres puntos de apoyo, tal y como lo defendería el escultor guipuzcoano: “Si tres puntos de apoyo son suficientes para garantizar la estabilidad del material de un cuerpo, y si una estatua (en su función monumental) es la lucha contra la gravedad, contra la caída, contra la muerte, más de tres puntos de apoyo representan en la estatua lo incompleto de la victoria del escultor. Una estatua con este principio podrá rodar como un tornillo, completando así sus episodios, apareciendo siempre de frente, renovando sus tres puntos de apoyos pero sin multiplicarlos jamás.



MEMORIAS DE UN INSTANTE

Acero. 310 x 320 x 300 cm
Palencia.
2010

ES



Con este principio fundamental he comprendido biológicamente la función del hueco en el porvenir de la estatua (...)”⁵⁴.

Como ya hemos comentado, la pieza deriva formalmente de propuestas oteizianas como *Prueba de desocupación activa del espacio con la unidad plana abierta en tres fases* (1957) o simplemente del entramado que se realizaba entre agrupaciones espaciales con unidades Malevich o las propias construcciones vacías con unidades planas positivo-negativo, entre otras, siendo fechadas todas ellas a finales de los años 50. Por este motivo, la pieza de Lizaso remite a un carácter desocupante de cuadrados abiertos, donde el dictado más estructural tiende a ralentizar el protagonismo del cubo, además de añadir que sus aperturas generan una renovada actividad espacial. Si las piezas conclusivas del escultor guipuzcoano vienen marcadas por un proceso de disminución tanto del número de segmentos como de lo circulatorio en la estructura, esta misma sensación se está induciendo en esta escultura. Oteiza había seccionado la masa y abierto sus partes, pero sin destruir sus proporciones iniciales, dejando claro que los vacíos obtenidos serían abordados no como una ausencia de masa sólida, sino como la presencia creada de un espacio vacío mediante la acumulación de segmentos estructurales.

MEMORIAS³

Acero y bronce. 350 x 250 x 600 cm
Palencia. 2008

Esta aplicación se remonta nuevamente al *Manifiesto realista*, donde se concluye que el núcleo central de una forma modular suscita en la visualización o imaginación del espectador una masa o volumen, aunque algunas de sus partes sean inexistentes. Debemos recordar que el punto de partida de Oteiza fue siempre una unidad matemática o módulo, siendo éste el cubo en la mayoría de los casos, que era constantemente transformado y alterado de acuerdo a su voluntad. En palabras de Oteiza: “El arte concluye como comenzó. Pero al revés. Las cosas concluyen como empezaron. Pero cambiando lo que era hablante y expresivo al comienzo por lo que es silencioso y receptivo. La técnica del comienzo es por ocupación espacial. El artista se apoya en el espacio y va poniendo cosas en él. Pero al final el artista va desocupando el espacio quitando cosas de él o representando el aspecto temporal y más subjetivo de las cosas, lo que el tiempo trabaja y deja en el hombre y en la realidad”⁵⁵.

La escultura en acero corten *Memorias de un instante* (2010), encargada por la Asociación de Víctimas Gaspar Arroyo de Palencia, conmemora la tragedia acaecida el 1 de mayo de 2007 después de una explosión de gas en un edificio de viviendas de la capital palentina, que causó nueve muertos y una treintena de heridos. Aunque por lógica la pieza se realiza en memoria de las personas fallecidas en este dramático incidente, asimismo quiere recordar a todos aquellos afectados por tragedias similares. La propuesta se acerca formalmente a *Mesa de suelo*, aunque se distancia de esta anterior debido a la nulidad funcional en el uso dentado de engranajes y sobre todo porque en esta última se hace valorar la presencia de rejillas ciegas en uno de los segmentos planimétricos. Dichos espacios abiertos se asumen como reminiscencias de los distintos recuerdos acumulados por el drama vivido.

En este sentido, deberíamos anotar que “lo que la memoria conserva es la actividad interior vivida por el viviente, el pasado que le pertenece, lo que ha hecho y lo que ha sentido: la memoria es así lo que da continuidad a la intimidad subjetiva, porque hace posible que los actos vividos cognitivamente se conecten unos con otros. La memoria retiene la sucesión temporal del propio vivir; y por eso, gracias a la memoria, el viviente puede disponer de su pasado y experimentar la continuidad de su vivir, tiene dada para sí su propia identidad subjetiva”⁵⁶.

54 Oteiza, Jorge. Extraído del texto “Del escultor Oteiza por el mismo”. Publicado en la revista Cabalgata, Buenos Aires. 1947. Aparece igualmente un extracto del artículo en AA.VV. Oteiza. *Propósito Experimental*. Op. cit., p. 218.

55 Oteiza, Jorge. *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca: su origen en el cromlech neolítico y su restablecimiento por el arte contemporáneo*. 4ª edición. San Sebastián: Hordago. 1983, ver: Arte, Concluye.

56 Arregui, Jorge Vicente & Choza, Jacinto. *Filosofía del hombre: una antropología de la intimidad*. Madrid: Editorial Rialp. 2002, p. 198.

Ubicada desde el año 2011 en el Teatro Social de Basauri, encontramos *Engranaje ocular*, donde se muestra el poder de un pliegue expandido desde el interior de la propia escultura. Para romper el entramado de rigidez del engranaje industrial, se obliga a la pieza a doblarse sin paliativos. De hecho, nuevamente el escultor asume un protagonismo demiúrgico y potestad ejecutiva, que consigue doblegar al material. Esta disputa implicada en su trabajo como una constante intemporal no sería más que la traslación de su permanente combate entre el esfuerzo mental y la materia bruta. Evidentemente, la capacidad de intelectualización y capacitación mental estará siempre por encima de cualquier substancia física, sucumbiendo ésta ante la proyección programática del ejercicio especulativo del artista, tal y como se puede observar en dicha pieza.

Esférica (2013) pretende simbolizar el deporte rural de la localidad vizcaína de Leioa y para ello se ha optado por la representación de un *harrijasotzaile*, donde el artista ha vinculado la exigente contingencia volumétrica de la pieza a la propia idiosincrasia formal de este deporte. La escultura pública procede de la serie denominada *Bustin arima*, ejecutada a partir del año 2000, donde se recopilan ejemplos que recogen el instante de la alzada de la piedra al ser levantada y apoyada sobre las rodillas del deportista. Debemos registrar que el artista se presenta como un hábil observador de los hechos deportivos rurales, extrayendo los recursos más emblemáticos de esta actividad, por este motivo, “resulta fundamental focalizar toda la composición formal bajo aquel instante que mejor represente la mayor tensión visual de esta actividad”⁵⁷. La pieza asume una visible desproporción formal de las diferentes secciones anatómicas, lo que parece derivar en una posible desmembración procesual. En este sentido, las obras de arte no son para muchos pensadores, caso de Theodor Adorno, creaciones *ex nihilo* cuyo surgimiento debe contribuir únicamente a embellecer o dignificar la vida cotidiana, sino que más bien deberíamos anotar que son objetivaciones dotadas de un significado, que hay que asumir como exterior al producto artístico mismo. En este sentido, para este pensador alemán: “Dicho con una fórmula leibniziana, las obras reflejan ese proceso social sin ventanas. La articulación de los elementos de una obra para constituir un todo obedece a leyes inmanentes que están emparentadas con las leyes sociales”⁵⁸.

Bajo una iconografía similar, censamos la propuesta *Tuercebarras*, que desde el año 2013 está cedida en el Museo Marítimo Ría de Bilbao. Debemos mencionar que tanto esta escultura como la anterior pertenecen a ejercicios en pequeño formato que llevaba a la práctica el artista durante 1997, etapa donde la transposición figurativa adquiría su máximo esplendor. Por otro lado, este trabajo ha transitado por diferentes ciudades, como Lisboa y Deba, entre otras. Al igual que en *Esférica*, nos remontamos a la eterna lucha del hombre por doblegar el material, buscando su dominio mediante la plasticidad forzada, mediante el esfuerzo físico. En cierta

manera, asumimos un símbolo de la lucha y el esfuerzo físico del obrero, con su involucración fabril y padecimientos en una sociedad mecanicista y deshumanizada. En definitiva, un juego que libera todo tipo de endorfinas interpretativas para el espectador al que se le somete a una escultura expresionista, pero abocada a distintas diatribas semánticas.

En general, todas las esculturas públicas del artista basauritarra han sido diseñadas y ejecutadas en pequeños formatos y bajo distintos materiales mucho antes de ser instaladas en espacios abiertos, tal y como ocurre tanto con las propuestas anteriores como con *Remeros*, también emplazada en el Museo Marítimo Ría de Bilbao desde el año 2013. En esta ocasión, se pretende reflejar el instante de mayor intensidad y potencialidad en la boga arrancada. Lizaso ya ha recogido en otras piezas la captación del *l'instant décisif*, como si se tratara de rememorar este descubrimiento de la plástica barroca o incluso de la imagen fotográfica de Henri Cartier-Bresson. Resulta evidente que cada instante es una parte de la narrativa del tiempo, que viene caracterizada por una intensidad diferente y expresiva. Por este motivo, Lizaso disemina los fenómenos del movimiento y se refugia mentalmente en una leve sección temporal, pero de modo expreso en aquella que despliega la mayor intensidad significativa. La escultura asume en este caso cuatro puntos de apoyo, dos en el bronce y los restantes en los remos de roble, material de carácter simbólico que estrictamente se alinea con la tradición del deporte popular vasco.

En un alarde de traducción geometrizable, Lizaso nuevamente recurre a la cubificación de los ingredientes anatómicos para plasmar la extremidad del esfuerzo deportivo que se debe asumir. Adjunto a esta anterior traslación formal, el aparente pliegue exagerado de las siluetas troncales de los remeros no hace más que agudizar el éxtasis del acto físico. Esta elección premeditada asume la máxima de Spinoza al afirmar *Omnis determinatio est negatio*, ya que el artista vizcaíno renuncia inexorablemente al resto de la secuencialidad del tiempo narrado. En cualquier caso, la obligatoria elección del instante es algo *sine qua non* a la plástica de Lizaso. Como diría Giulio Carlo Argan: “No conocemos las causas ni los efectos del acontecimiento inmediato; no podemos alejarnos de él para contemplarlo y juzgarlo, sino que nos vemos obligados a vivirlo. Es un instante, un fragmento: pero un instante real, un fragmento vivo de nuestra existencia”⁵⁹.

57 Sarruigarte, Iñigo. *Escultura Pública en Leioa. Un patrimonio que define a un municipio*. Leioa: Ayuntamiento de Leioa. 2013, p. 134.

58 Adorno, Theodor. *Op. cit.* p. 309.

Argan, Giulio Carlo. *Renacimiento y Barroco II. De Miguel Ángel a Tiepolo*. Madrid: Akal.

1999, p. 279.

La apuesta por la escultura pública de Jesús Lizaso no sólo responde a una petición de procedencia institucional, sino que el artista también ha donado numerosas obras con el objetivo de forzar un mayor protagonismo experimental. Por este motivo, este creador se ha convertido en un referente de esta modalidad artística, debido al numeroso contingente de obra diseminada no sólo por el territorio vasco, sino incluso peninsular.

Su disposición plástica no se caracteriza por la alteración del paisaje circundante, sino que más bien ha insertado puntos conectivos de armonización visual, con propuestas plásticas que consiguen enriquecer el sentido de la experiencia perceptiva del territorio, más allá de la articulación tipológica de la calle, la plaza o el jardín. En este sentido, el trabajo no parte de la autorreferencialidad, sino que se constata en base a diversos condicionantes externos y a las propias particularidades sociales de cada territorio urbano. Quizás en opinión de algunos críticos, expresado de modo genérico, el escultor se ha convertido de manera forzada en un mero decorador del espacio, siendo su única función la de adaptarse al medio existente, cuando en la actualidad lo que se debe exigir realmente es impulsar la intervención directa, pero esta última opción no está prevista en la mayoría de los encargos institucionales. Por este motivo, Lizaso tampoco ha dispuesto de una total libertad para alterar un paisaje circundante mediante su proyección escultórica.

Si constatamos la distancia real y existente entre los lenguajes empleados y el conocimiento estético del ciudadano, especialmente en referencia al discurso abstracto, el cual llega a resultar incomprensible para gran parte de los viandantes, con Lizaso este divorcio o distanciamiento comunicativo parece desaparecer. Como bien afirma Harriet F. Senie, “lo que necesitamos en el arte público hoy no es consenso sino comunicación. El arte público puede proporcionar una experiencia genuinamente enriquecedora –más que un logo cívico o amenidad urbana–. El buen arte público (bueno para el público y para el arte) funciona como una invitación para el diálogo, no un monólogo inaccesible. Existe como una afirmación que el arte tiene un papel activo y significativo en la vida pública. Aunque dependiente de un patronazgo de organizaciones del *establishment*, los artistas suelen todavía encontrar un lugar para la expresión creativa individual”⁶⁰.

La escultura pública de este creador vizcaíno se adentraría ideológicamente en los diferentes programas de rehabilitación urbana con el propósito de regenerar espacios de esparcimiento, de humanizar y socializar la estructura urbana. Y ciertamente el emplazamiento inteligente de una pieza permite impulsar la recuperación estética de un barrio antiguo, beneficia

MUSUTXU I

Acero. 134 x 90 x 34 cm
Colección privada
2004

ES

60 Senie, Harriet F. *Contemporary Public Sculpture. Tradition, Transformation and Controversy*. Oxford: Oxford University Press. 1992, p. 231.





ENCUENTRO EMOCIONAL II

Acero. 26 x 26 x 7 cm
Colección privada
Bilbao (Bizkaia)
2005

la transformación de imagen de la ciudad, asiste en su ordenamiento, a la vez que acerca el arte contemporáneo a la ciudadanía. En general, todo lugar que acoge esculturas fomenta una sensación de recuperación espacial y urbana, siendo este el marco contextual en el que se ha ido distribuyendo su estatuaría pública.

Evidentemente, la marca *Lizaso*, caracterizada por su singular y particular manera de enfocar la escultura, ha conseguido dejar un signo identificativo en todos aquellos lugares donde se ubican sus trabajos, lo que ha permitido por otra parte romper la uniformidad y homogeneidad cansina del paisaje visual de nuestro entorno.

La mayoría de sus propuestas son emplazadas en espacios urbanos, entrando en concomitancia con el concepto de considerar inseparable el fenómeno urbano con la creación artística. De acuerdo a los grandes pensadores que han abordado el concepto de espacio público, como Walter Benjamin, Henri Lefèvre y Fredric Jameson, siempre el arte público debe asumir funciones sociales. Para ello, su lenguaje debe exponerse emulsionado con la arquitectura, la planificación urbana y las ciencias sociales.

Gran parte de las piezas públicas de Lizaso entrarían dentro del planteamiento programático de Javier Maderuelo⁶¹, al definirse como intervenciones más o menos técnicas, dentro de un micro urbanismo; caracterizadas por el propósito de acondicionar plazas y calles, junto al consiguiente proyecto y construcción de equipamiento urbano. De hecho, su producción plástica se ha ido configurando una vez que el emplazamiento estaba ya construido, ajustándose el artista al entramado urbano.

Harriet F. Senie⁶² plantea que los vecinos de toda condición necesitan un sentido de identidad y de lugar y el arte suele servir y acomodarse a estas necesidades. La reciente historia de la escultura pública ha mostrado que el arte público fomenta la conciencia de una comunidad en su responsabilidad con las circunstancias locales y ayuda a entender las necesidades prácticas y estéticas del público; y éste parece ser el propulsor preferente de la proyección plástica de Jesús Lizaso.

Por último y sin ánimo de profundizar en el bagaje expositivo de este artista vizcaíno, ya por cierto bien documentado en sus distintos catálogos, simplemente mencionar su participación en diversas muestras internacionales, caso de las individuales realizadas en Mosser Gallery y Wills Tower (Chicago) en 2002-2003 y las colectivas llevadas a cabo en Chicago, Gary (Indiana, USA), Tokio, Lisboa, Berlín y Estocolmo, entre otras, durante todos estos últimos años. Igualmente, el propio Lizaso recuerda con especial deleite su participación en el Bilbao Exhibition Center con motivo de la exposición *El arte de la fundición* (2005), donde se le ofrece

la oportunidad de exponer junto a otros grandes nombres de la plástica del siglo XX. En la actualidad, muchas de sus expectativas se encaminan hacia Santa Fé (Nuevo México, E.E.U.U.), exactamente con la idea de realizar una exposición de calibre en Nüart Gallery, donde mantiene una especial relación con el pintor y director de la galería, Juan Kelly. Por otro lado, entre los diferentes premios que ha obtenido durante esta trayectoria plástica, a parte del ya mencionado en el año 2000, debemos remarcar primordialmente dos ellos. Nos estamos refiriendo a la Medalla de Oro a la Investigación en las Artes Plásticas por parte de la Fundación Faustino Orbegozo en 2008, que anteriormente sólo había sido entregada a Remigio Mendiburu en el año de su fundación en 1978. Por otro lado, sobresale la Medalla de Oro *Lorenzo il Magnifico*, modalidad escultura, en el 8º *Florence Biennale Internazionale dell'Arte* en 2011, en relación con cinco piezas pertenecientes a la serie *Ortotropías*, mientras que el segundo galardón recae en el artista hongkonés Lau Yaukuen y el tercero en el italiano Salvatore Fornarola. En este último premio, tuvo que presentar su obra junto a otros 700 creadores venidos de más de 70 países, lo que para Lizaso resultaba inimaginable conseguir dicho mérito, aspiración que finalmente se materializaría. En este sentido y a modo de colofón de este capítulo literario, nos gustaría resaltar la siguiente descripción, que recopila ciertas intuiciones y posibles tendencias: "Su obra, a la vez ruda y delicada, pero demostrativa de las concomitancias que entre las diferentes artes existen, por su constante justificación en la poesía, su voluntad de transmitir con ella la fuerza abnegada; el homenaje que rinde con sus figuras a los orígenes de las cosas, al trabajo esforzado, y a los elementos sencillos sin los que el desarrollo humano es inviable, a la vez que su voluntad de profundizar en las técnicas y la sofisticación de recursos, junto al patrimonio de su juventud, nos incitan a augurar que su voz será, no solo elocuente, sino poderosa, en un futuro no muy lejano"⁶³.

61 Maderuelo, Javier. *Proyecto de Exposición: Poéticas del lugar*. Lanzarote: Fundación César Manrique. 2000.

62 Senie. *Op. cit.*, p. 5.

63 García del Toro, Guillermo. "Arte y naturaleza", en Plans, Sergi. *Op. cit.*, p. 46.

The background is a dark, monochromatic abstract composition. It features a variety of geometric shapes, including triangles, rectangles, and irregular polygons, some of which are layered or overlapping. The textures appear rough and organic, resembling stone or weathered wood. The lighting creates strong shadows and highlights, giving the composition a three-dimensional feel.

*síntesis evolutiva
la obra plástica
principales apo
de sus últimas o*

*trayectoria artística
desde los 90 hasta 2010:*



...a de y ortaciones bras

Como ya hemos comentado anteriormente, su ingreso en el Taller de Cerámica y Escultura de la Casa de Cultura de Basauri en 1983 supuso la eliminación de un velo demarcador que ahora posibilitaría la apertura de nuevas contingencias creativas. Sus primeros movimientos se enmarcan en el ámbito de la alfarería de corte más tradicional para más adelante adentrarse en una producción cerámica de carácter profundamente empírica, mediante botellas aplastadas con tornillos, clavos y cinturones, junto a latas viejas, donde el material referente se mudaba hacia la arcilla refractaria. Si estos trabajos se transfiguran en el preludio de su consiguiente evolución plástica, debemos elucubrar cómo en estas propuestas ya se dilucida el interés por representar la blandura y la capacidad achatada de los materiales, que años después adquirirá una inusitada potencialidad bajo la serie *Ortotropías*. Más adelante, estos trabajos en cerámica de torno se compatibilizarán paralelamente en el tiempo con aportaciones de carácter llanamente escultórico, caso de *Engranajes* y *Bustin arima*, quedando centrada esta última en temáticas costumbristas y etnográficas.

De acuerdo a Esteban Sánchez, "Jesús Lizaso divide la producción de su obra en Ejercicios, con mayúscula, como a él le gusta definir las diferentes áreas temáticas en las que trabaja, ensaya e investiga, de acuerdo con las épocas o sensi-

bilidades de cada momento”⁶⁴. En esta misma línea y después de este primer preámbulo bajo la arcilla refractaria, debemos anotar con una mayor profusión productiva la serie *Engranajes* (1997), donde la referencialidad al ámbito siderúrgico se considera de vital consistencia para su consiguiente materialización. El artista logra extraer de este marco industrial diversos diseños fabriles, que al ser manipulados adquieren una vitalidad más sentimental y antropomórfica, lo que emocionalmente asume un mayor acercamiento entre la pieza y el espectador.

Será a partir de finales de los años noventa cuando comienza a trabajar en grupos temáticos, que se principian en la conductividad figurativa, pero únicamente como referente preliminar para después ejercitar diferentes series de problemática plástica. Este es el caso de *Bustin arima* (1998-2002), con notables referencias temáticas a la circunscripción ceramista, a la vez que aborda figuras volumétricas de carácter etnográfico, pero de una desesperada expresividad, que se acentúa por la rugosidad cutánea que viene avalada por el uso de la arcilla refractaria, característica epidérmica que nos acerca a los planteamientos plásticos de Giacometti. Esta impactante aportación expresiva de algunas de sus piezas nos emparentaría con la visión de Kierkegaard a la vez que se alejan con avidez del idealismo más hegeliano, ya que Lizaso juega con el sentido de una existencia subjetiva, la del ser humano individual y concreto, que mediante un acto preciso exterioriza no sólo un esfuerzo físico, sino un grito desgarrador que surge del mismo interior. Para este pensador y teólogo danés⁶⁵, el hombre existe de manera plena al seleccionarse en unos actos que nada ni nadie determina. De hecho, los referentes antropomórficos de Lizaso responderían a ese primer estadio vital kierkegaardano, donde el hombre estético, eludiendo el devenir temporal, vive únicamente el momento y el instante, dando prioridad al acto en sí mismo y no a la constante intemporal, siendo reflejado en las siguientes palabras que recoge Celia Amorós de una de las cartas de este prolífico filósofo: “desea estarlo siempre: su inquietud, su aspiración, su ardiente deseo hacen que él anhele ser en cada instante lo que él es en el mismo instante. Pugna sin cesar por él mismo...”⁶⁶. Incluso, podríamos ir más lejos conexiando el sentido epistemológico del instante con la propia expresividad hiriente en su obra y asumirla en la siguiente reflexión de Theodor Adorno: “Y el instante paradójico queda así deformado, reducido a determinación empíricamente unívoca, mientras que en la teología de Kierkegaard conjuga, como punto de contacto que es entre el tiempo y la eternidad, el devenir con el ser inconmensurable; la consecuencia -para Kierkegaard: la imitación de Cristo en el sufrimiento- debe aquí precisamente decidir sobre la autenticidad del instante”⁶⁷.

La percepción de estos seres más bien ciclópeos que propiamente humanos se codifican por este acercamiento a una exaltación de materia bruta totalmente desmedida en el intento de levantar, sostener y dominar mus-

cularmente las distintas materias sustentadas en general, grandes maderos de roble, aunque en otros casos los distintos elementos constitutivos de la pieza se cohesionan en el mismo material, sea arcilla refractaria o bronce. Es desde esta serie o ejercicio donde surgen las futuras propuestas públicas de *Esférica* y *Tuercebarras*, ya comentadas anteriormente y que son construidas a raíz de la confección primigenia de piezas de pequeño formato, donde combina el bronce y el oro.

Si toda la serie exuda dosis arrolladoras de gestualidades y emociones sin ningún tipo de apresamiento impositivo, ciertamente la que más efecto impactante conlleva sería *Baratza* (2001), donde desde una fosa terrosa surgen manos que imploran ayuda y urgencia de liberación vital, quizás un apéndice de expresividad existencial por parte del propio artista, que parecería emparentarse con la visión más existencialista de Frank Kafka o R.M. Rilke. Esta tipografía anatómica de la mano fue ya profusamente tratada de un modo más individualizado por los estudios plásticos de Auguste Rodin; pero esta acumulación conjuntiva con un despliegue tan espeluznante nos recuerda las *Manos del Infierno* del templo blanco de Wat Rong Khun, situado en la ciudad de Chiang Rai (Tailandia), donde se puede observar la obra del artista local Don Chalermpchai Kositpipat.

Una serie diametralmente divergente a la anterior sería *Toros* (2002-2003), donde documenta un repertorio tauromáquico en atribución a los instantes más sangrientos de este trasnochado espectáculo, como estocadas, tercio de varas, tercio de muerte, banderillas, y diferentes artilugios de uso para su práctica. Debemos resaltar *Retrato de una muerte* (2002), en madera de roble y hierro, marcando mediante este primer material la fisionomía craneal del animal y el drama sanguinolento al quedar clavado en la testa del mamífero un clavo de hierro, que simboliza religiosamente no sólo el concepto del martirio, sino el efecto de la estocada urdida. En este sentido, también resultan de atención las diferentes cabezas del animal estructuradas bajo diferentes planos a modo de articulación cubista, que el propio Picasso impulsaría con su *Cabeza de toro* (1942), construida mediante el assemblage de un viejo sillín de bicicleta con un manillar oxidado. Tampoco deberíamos relegar un trabajo anterior, desde el punto de vista temporal, tal y como lo podemos observar en *Máscara de picador* (1934) de Pablo Gargallo.



ESTUDIO DEL MOVIMIENTO DEL PASE DE MULETA

Bronce. 27 x 20 x 22 cm
Colección privada
2002

-
- 64 Sánchez, Esteban. "Entre tornos, gubias y cinceles...", en AA.VV. Jesús Lizaso. Fuente de capacidad creativa. Bilbao: Vórtice Holding 2000. 2008, p. 22.
- 65 Sören Kierkegaard fundó en el último año de su vida (1855) la revista *El Instante*, publicación escrita y firmada únicamente por él, donde se pronunció de manera abierta contra la iglesia oficial de Dinamarca.
- 66 Kierkegaard, Sören. En Amorós, Célia. *Sören Kierkegaard o la subjetividad del caballero*. Barcelona: Editorial Anthropos. 1987, p. 48.
- 67 Adorno, Theodor W. Kierkegaard. *Construcción de lo estético*. Madrid: Akal. 2006, p. 131.

En *Ciclos* (2004-2005), se explicita el referente de la rueda, que servirá como constructor y articulador pétreo de figuras. De acuerdo al artista: “*Ciclos* define unas piezas inspiradas en la rueda como el gran invento del hombre inteligente, como elemento útil, para llegar yo y hacerlo inútil totalmente, pero bello y cargado de alma. Son ciclos de la misma vida y son los giros que daba a mi obra, impulsado por mi insistencia en rebuscar mi identidad”⁶⁸.

Aunque los rodamientos son realizados con arcilla refractaria se produce un claro interés por el ámbito fabril y metalúrgico, lo que nuevamente evidencia la influencia infundada por su entorno social, aspecto que es refrendado en las siguientes palabras de Antonio Banfi: “Ante todo, la experiencia en su conjunto es una tensión continua y variable entre dos polos opuestos: el mundo y el yo, que cambian incesantemente, en el juego de reciprocidad, de forma, contenido, amplitud y significado, se atraen y se repelen bajo aspectos siempre nuevos. Sólo en la ciencia y en el arte el yo y el mundo se consolidan, por así decir, en una realidad expresada por la misma relación común, pero no ya caótica y mutable, sino ordenada y armónica, aunque articulada”⁶⁹. De hecho, el mismo artista relata las siguientes impresiones: “Para entender mi obra es necesario comprender el origen y las diferentes etapas, los puntos de inflexión por los que he pasado. Son fruto de mi realidad como persona y de la búsqueda evolutiva de la forma. Siempre he querido ser fiel a mí mismo y a mi naturaleza. Una vez me dijeron: *Lizaso, deja de aceptar disciplinas externas, y obedece sólo a tus impulsos personales*. Ha llegado el momento de cuestionar el uso de esa razón y volver a ser un niño. He decidido jugar y no construir. He decidido no racionalizar y ser irracional, compartir mi tiempo con la materia”⁷⁰.

Estas propuestas, como *Monociclo*, se presentan bien estructuradas con diversos planos y segmentos compositivos, que perfectamente simulan rodamientos industriales. A pesar de que alterna materiales, en general el tratamiento del tema siempre va acompañado de este componente cerámico. En otros casos, como *Ruedamentoria*, el ciclo se desarrolla bajo el tratamiento de la piedra arenisca, mientras en *Paraolímpicos* toma protagonismo absoluto el acero. Una pieza surgida de esta serie y que tendrá una proyección de emplazamiento exterior será *Tándem*, ya comentada y analizada anteriormente.

Si el ciclo resurge del propio dinamismo de la renovación vital, de modo similar el espíritu endógeno de esta serie referencia su actitud de trabajo experimental, donde se intercalan materiales de manera alterna y constante, y sobre todo el impulso metamórfico de trasvase de una serie a otra, cuando se registra la infertilización de un ejercicio, una vez que se han solucionado los diferentes trabajos de problemática técnica y formal. Una serie no es para toda una vida, ni siquiera para un periodo alargado en la producción de un creador, ya que éstas se agotan en sus posibilidades y esto lo ve con perspicacia el propio artista, que requiere permutar hacia otras líneas de actuación y

de este modo atinar con nuevas prácticas de aplicación. En esta línea, debemos anotar estas reflexiones: “Todo se mueve, dice, nada permanece quieto. Todo cambia. Solemos llamar *cambio* al *ciclo*, continúa, porque creemos que el primero se da como consecuencia del segundo sin caer en la cuenta de que el *ciclo* es la manifestación del cambio, porque éste es su origen.

Si no hubiera *cambios* no habría *ciclos*.

Por los *cambios* es que la vida renace y perdura, aunque a través de los ciclos”⁷¹. De hecho, esta misma actitud se puede comprobar en distintas misivas escritas y pensamientos del propio escultor, donde constantemente anota la necesidad de traspasar límites materiales, regenerar sus recursos en soportes y sustancias, es decir, mantenerse en la tensión de urgir cambios sucesivos, tal y como se anota a continuación: “Huir de cualquier referencia fue lo que incitó a emplear la madera para construir otro tipo de físicas”⁷².

En *Raíces*³ (2001-2008), una de las series de mayor dilatación temporal, consigue sintetizar o mejor dicho geometrizar el entramado orgánico de la naturaleza, además de rememorar instancias de su niñez, de hecho, según Lizaso: “La mayoría de mis *Raíces al cubo/ Raíces*³ pertenecen a aquellos años. Me gusta pensar en estas esculturas como la materialización de mis juegos infantiles, consecuencia espontánea de aquellos experimentos con el barro del suelo”⁷³.

La serie implanta la intención de resumir y generar un mínimo condicionante de líneas direccionales para expresar un máximo semántico. Resulta evidente que esta aproximación a la ideología formal y estética del primer cubismo se mantenga con esta nueva versión contemporánea. Gran parte de la producción pública ha emergido de esta serie, de ahí títulos ya comentados como *Sustraiak*, *Amatxu*, *Besarkada*, *Emakumea*, *Areatzako sabelak*, entre otros tantos. Incluso, habría también alguna pieza más que no hemos incluido en la primera parte, tal y como ocurre con *Tranquilidad* (2004), pieza en bronce ubicada en La Previsora Bilbaína, sita en la misma ciudad. En todos estos estudios, la alusión a la dimensión cubista resulta de una certeza aclaratoria, especialmente en la escultura en madera titulada *Embarazo cubista*, donde la proyección de los segmentos organiza las diferentes partes compositivas de la pieza.

68 Lizaso, Jesús. *Punto y seguido* (versión II), p. 4.

69 Banfi, Antonio. Op. cit., p. 258.

70 El artista nos remite la siguiente aclaración en un email con fecha de 07/07/2015.

71 Caballero, Alberto. *Del recodo del camino*. Bloomington, IN: Palibrio. 2012, p. 28.

72 Lizaso, Jesús. *Re flexión*, p. 2.

73 Lizaso, Jesús. *Punto y seguido* (versión II), p. 3.

**SOFTEC**

Acero. 17 x 30 x 8 cm
Colección privada
2001

Debemos recordar que el cubo como referente geométrico de una conformación artística se remonta hasta la antigüedad. De hecho, las primeras referencias a los sólidos cúbicos se circunscriben al *Timeo* de Platón, donde se abordan dichos elementos desde un parámetro cosmogónico. Recordemos las siguientes aportaciones: “El primer sólido se constituye cuando se combinan cuatro triángulos equiláteros formando un tetraedro regular o pirámide. El segundo sólido nace cuando ocho triángulos equiláteros forman un octaedro. El tercero, al combinarse veinte equiláteros en un icosaedro; mientras el cuarto resulta de la estructuración de seis cuadriláteros –formado cada uno de éstos, a su vez, por dos triángulos isósceles– en un cubo. Hay una quinta construcción (la del dodecaedro), de la cual se ha servido el dios al diseñar el universo en su conjunto. El cubo corresponde a la tierra, la pirámide al fuego, el octaedro al aire y el icosaedro al agua”⁷⁴. También, resultan de gran valor las pesquisas renacentistas y entre ellas los trabajos literario-científicos de Luca Pacioli en relación con los sólidos platónicos o regulares con el título *De quinque corporibus regularibus* (1482) y Juan de Herrera con *Discurso sobre la figura cúbica* (finales del siglo XVI). Resulta indudable que además de la proyección perceptiva y sensorial de su uso funcional, históricamente ha venido avalada por contenidos simbólico-espirituales provenientes de una larga tradición pitagórica.

La disposición por dicha forma se recupera especialmente en la plástica moderna con la prospectiva de Paul Cézanne⁷⁵, quién ya vaticinaba que la naturaleza debía ser abordada mediante formas geométricas, entre ellas el cilindro, la esfera y el cono, lo que se convertiría en referente primigenio de las posteriores investigaciones cubistas y de aquellos famosos *petits cubes*⁷⁶ de George Braque. Tampoco, debemos aparcas la propuesta de antropometría cúbica llevada a cabo por Brancusi en *Le baiser* (1907), subvirtiendo el pedestal y geometrizando las dos figuras.

Gracias a la experimentación plástica del cubismo, este sólido adquiere una inusitada prolongación expositiva, que se verá recompensado en las vanguardias abstractas geométricas, impulsando una consistente fascinación por esta línea de estudio. En este sentido, si los cuadrados malevichianos asumían una carga bidimensional, estos podían ser transformados en cubos debido al desplazamiento por el espacio cósmico que preconizaba el Suprematismo. La práctica llevada a cabo por este movimiento fundado por Malevich consiguió desplazarse del plano pictórico a maquetas de orden arquitectónico, tal y como lo podemos observar en los *ArkHITEKTONEN* y *PLANITEN*. De acuerdo a Simón Marchán Fiz: “cuando los modernos recurrían a las figuras geométricas elementales, sobre las cuales haré algunas precisiones, solían tomar uno de estos dos caminos. Siguiendo el primero, el empleo de aquéllas poseía un carácter introvertido, como se traslucía en una suerte de clausura sobre la estructura del objeto escultórico y sus relaciones internas....

El segundo camino apuntaba a un trasvase de las mencionadas formas elementales, sin detenerse en la estación intermedia de lo escultórico. Baste recordar las citadas *ArkHITEKTONE* de Malevich, o los destinos arquitectónicos que Vantongerloo y T. van Doesburg deparaban a los volúmenes elementales”⁷⁷. Junto a estos experimentos anteriores, los constructivistas también indagaron sobre la descomposición del cubo teniendo en cuenta tanto el volumen en el cubo como el espacio mediante su propio vaciado. También, destacamos los trabajos modulares de 1919 y 1920 de Rodchenko, versados en piezas de madera de igual longitud. Éstos fueron empleados como elementos normalizados, que de acuerdo a las explicaciones de Christina

.....
74 Platón. *Timeo*. Traducción, introducción y notas a cargo de Conrado Eggers Lan. Buenos Aires: Colihue. 2005, p. 162.

75 Consultar carta del artista recogida en González García, Ángel & Calvo Serraller, Francisco & Marchán Fiz, Simón. *Escritos de Arte de Vanguardia 1900/1945*. Madrid: Ediciones Turner. 1979, pp. 32-34.

76 McAuliffe, Mary. *Twilight of the Belle Epoque: The Paris of Picasso, Stravinsky, Proust, Renault, Marie Curie, Gertrude Stein, and Their Friends through the Great War*. Plymouth, United Kingdom: Rowman & Littlefield. 2014, p. 180.

77 Marchán Fiz, Simón. *La Historia del Cubo. Minimal Art y Fenomenología*. Bilbao: Sala de Exposiciones Rekalde. 1994, p. 20.



ORIGEN DE UNA RUEDA

Piedra y madera. 67 x 51 x 22 cm
Colección privada
2005

Lodder: “la naturaleza modular de los elementos componentes condujo a una gran simplificación de la estructura”⁷⁸, aunque posteriormente se ejecutaron alternancias estructurales de una mayor complejidad, al intentar delinear el espacio y definir las masas mediante constantes combinaciones de unidades normalizadas.

La proyección suprematista y constructivista sería recogida más adelante por pintores como Ad Reinhardt, Barnett Newmann y especialmente Robert Mangold y R. Ryman en un afán por llevar la pintura a su nivel cero; al igual que también tendría su repercusión plástica en los años sesenta en el País Vasco con las investigaciones de Jorge Oteiza y Eduardo Chillida. En cualquier caso, será en el minimalismo, donde los cubos en sí mismos adquieren todo el protagonismo referencial, de ahí las propuestas de Donald Judd, Robert Morris y Tony Smith. Si el cubo ya era una referencia de la arquitectura, también será asumido de manera contundente en la escultura, aunque de modo más tardío, por ejemplo, con las *box structures* de Sol LeWitt y las obras de Tony Smith. En este último movimiento, el cubo será tratado tanto por la opacidad como por la transparencia, quedando apoyado en el suelo como en la pared, siendo de esta manera por deferencia lógica el punto de partida para el minimalismo el cuadrado elevado al cubo.

En general, toda la serie de Lizaso se remite formalmente a estos anteriores incentivos, desde el cubismo al minimalismo, siendo en este último caso de carácter impositivo la simplicidad articular, un criterio de economía para los medios expresivos y su percepción estética. Para Marchán Fiz, “En suma, frente a esta doble orientación de las figuras geométricas elementales hacia la introversión escultórica o la expansión arquitectónica, el Minimal Art parecía explorar esa zona intermedia, esa tierra de nadie, que se situaba equidistante a las dos. Se alumbraba así una nueva categoría: el *between*”⁷⁹. De hecho, ésta será una de las premisas aplicativas de Lizaso a la hora de abordar su trabajo de escultura pública o monumental.

El artista vizcaíno en ningún momento se ha dejado llevar por la visión minimalista más ortodoxa, donde la pieza se tiene que comportar como una totalidad perceptiva indivisible e indisoluble. Donald Judd⁸⁰ afirmaba que las partes no debían ser relacionables, lo importante era mantener el concepto de la entidad, condicionante no asumido ni respetado en su integridad por el escultor basauritarra. Por otro lado, sí que es cierto que Lizaso juega con máximas minimalistas como *less in more* para completar esta serie de piezas, donde con los mínimos elementos constitutivos se está generando un tratamiento de importante proyección compositiva, recordando de este modo el espíritu metodológico que movía al artista suizo Paul Klee al defender que lo elemental se debe trabajar desde una gran economía de medios formales. Por otro lado, tampoco comulga con la proyección unitaria del *ABC Art*, ya que requiere de la solidaridad estructural

de los planteamientos articulares. De hecho, inserta relevancia a la *morphé* organizativa, lo que en cierta manera le emparenta con algunas de las piezas más recientes del francés Jean Louis Corby, tanto en su ordenación cúbica como articulación plegada.

No se puede negar que sus propuestas tengan un cierto acercamiento formal al *cool art* impersonalizado, pero evidentemente son más las sacudidas emocionales que lo alejan de manera contundente. Igualmente, supera el uso minimalista *what you see what you get* (lo que ves es lo que te llevas), ya que la pieza queda vivificada más allá de la mera contingencia material, extrapolando proyecciones ideológicas y sentimentales.

Estas propuestas cúbicas, que nacen en pequeño formato, a su vez también pueden ser mostradas bajo dimensiones más relevantes en espacios que igualmente son cúbicos, como es el habitáculo cerrado de una galería o sala de exposiciones. No obstante, adquieren una mayor contundencia visual al alcanzar su proyección pública, y de este modo posibilitan una renovada liberalización de los segmentos estructurales e interpretativos

Por último, no debemos olvidar en relación con este ejercicio, la exhibición compuesta de once esculturas, que se produce con el epíteto *De Cubos y Esferas-Homenaje a Piru Gainza* en el año 2012, presentada en el Museo San Mamés, donde se pudieron observar sólidos de pequeñas dimensiones, que se relacionaban con distintas instantáneas del acto deportivo. Como bien lo especifica Jaime Cuenca: “Para expresar con toda precisión alguna de las diversas combinaciones posibles entre jugadores, campo y balón, basta con que el artista la insinúe con la más severa economía de medios: es el receptor quien aporta el resto echando mano de su propia memoria.” Junto a estas pequeñas piezas, también para la muestra se dispusieron desde aguatintas hasta óleos de gran interés como *Big Bang I* y *En los aledaños*, manteniendo esta última notables referencias a los trabajos del pintor alemán Hans Hofmann.

En cierta manera, una conjunto de obras que vuelve a conexionar el arte con el Athletic, hilo conductor que comienza con los históricos *Campo de San Mamés* (1913-14) y *Equipo del Athletic* (1915-16) de José Arrue e *Idilio en los campos de sport* (1917) de Aurelio Arteta. También, debemos rememorar el famoso cartel de José Ángel Iribar diseñado por Eduardo Chillida y el dedicado a Sarabia por parte de José Luis Zumeta, sin aparcarse evidentemente el

78 Lodder, Christina. *El constructivismo Ruso*. Madrid: Alianza Editorial. 1988, p. 24.

79 Marchán Fiz, Simón. *Op. cit.*, p. 21.

80 Para obtener más información, analizar el histórico y relevante ensayo del artista titulado *Specific Objects* de 1965. Se puede obtener el texto en formato pdf en la página web de Judd Foundation. Última consulta a fecha de 19-08-2015.

logotipo del Athletic creado por el pintor bilbaíno García Ergüin, el cual está basado en uno de sus cuadros. Igualmente, rememoramos la camiseta diseñada por el artista Darío Urzay con motivo de la vuelta del equipo en 2004 a la competencia europea de la UEFA. En el ámbito escultórico, Vicente Larrea dedicó una obra al mítico jugador bilbaíno Daniel Ruiz Bazán. Por otro lado, se debe anotar que con motivo del centenario del equipo bilbaíno, se organizó la exposición *Athletic Club 1898-1998. Arte en la Catedral*, donde tomó parte un importante elenco de artistas, como José Ramón Amondarain, José Barceló, Iñaki Cerrajería, Iñaki de la Fuente, Alfonso Gortazar, Santos Iñurrita, Xabier Morrás, Carmelo Ortiz de Elgea y los hermanos Roscubas, entre otros, con trabajos relacionados con dicha temática.

En *Paso a paso* (1997-2005), nuevamente se hace uso de engranajes dentados, es decir, segmentos industriales y metalúrgicos en un momento donde los recuerdos sobre la reconversión industrial en las áreas de la cuenca de la Ría de Bilbao se vivifican y se renuevan. Estos planteamientos irían avalados por las siguientes palabras de Herbert Marcuse: “Ahora, los acontecimientos, relaciones, proyecciones, posibilidades pueden ser significativamente objetivos sólo para un sujeto: no sólo en términos de observación y medida, sino en términos de la misma estructura del suceso o la relación. En otras palabras, el sujeto tratado aquí es un sujeto *constitutivo*; esto es, un sujeto posible para el que algún *dato* debe ser o puede ser concebible como suceso o relación”⁸¹. Aunque la reciprocidad ideológica y social entre entorno y artista pueda ser contemplada desde una plataforma logicista, resulta cierto que siempre serán el *modus* expositivo y el propio espectador los que modelen los contenidos según su propia práctica interpretativa. Por este motivo, el especialista Brian O’Doherty comenta lo siguiente sobre dicha cuestión: “Ahora sabemos que el creador tiene un control limitado sobre el contenido de su arte. Es su recepción la que en última instancia determina su contenido, y ese contenido es, como nos han enseñado los estudiosos revisionistas, atterradamente retroactivo. La provisión retroactiva de contenido al arte es hoy una industria artesana y es acumulativa. Todo el mundo ha de encajar su pequeña aportación de contenido. Tampoco tiene el contenido original -si atendemos a la historia de la modernidad- ningún efecto ideológico masivo. La modernidad transformó la percepción, si bien aún está por escribirse una política de la misma”⁸². Junto a estas constantes plásticas, encontramos alusiones morfológicas a pernos, estelas y el juego de besos entre segmentos siderúrgicos bajo distintos materiales como acero, madera de roble, hormigón.

Ensayos ópticos (2005-2006) surge de la detenida observación de unas gafas desconjuntadas tras haber sido transformadas de manera violenta la articulación preliminar. En palabras del escultor basauritarra, “A finales de 2005 y durante dos meses, tuve la oportunidad de realizar una amplia exposición en el Aeropuerto de Bilbao que incluía una selección del ejercicio *Ensayos ópticos*. Resultado de un inspirador incidente, mi hijo el pequeño se había

sentado en el asiento del coche, destrozando mis gafas. Había comenzado a deconstruir objetos reales para convertirlos en abstracciones. Recuperaba la esencia de mis inicios. Ya empezaba de nuevo a doblar materias o deformarlas. Las gafas eran la excusa formal porque me atraía la curvatura de la montura, la ligereza de sus patillas, así que la escultura conservaba sus elementos originales, pero resultaba difícil reconocerlos”⁸³. En una línea de interpretación similar y siguiendo los preceptos teóricos del pensador norteamericano Hal Foster: “la escultura verdaderamente se convierte en su deconstrucción, su creación deviene su destrucción. Para que la escultura cristalice en una categoría tiene que volver a hacerse monumental –para que, una vez más, su estructura vuelva a ser fetichizada, su público atraído, su emplazamiento olvidado. Desde esta perspectiva, deconstruir la escultura equivale a obedecer a su *necesidad interna* (evocar una formulación del arte moderno original) y extender la escultura (en relación al proceso, cuerpo y localización) equivale a pertenecer dentro de ella”⁸⁴.

El pensador postestructuralista francés Jacques Derrida comenzó a emplear el concepto de deconstrucción, de acuerdo a la elucidación proyectada sobre el trabajo literario de Martin Heidegger, donde denota que las cosas no son lo que parecen ser a simple vista, sino algo distinto, desmantelando de este modo la primacía del estructuralismo en las ciencias humanas. Esta misma idea se llevaría posteriormente al campo de las artes plásticas para acondicionar una estrategia que mostrara que un objeto no es realmente lo que aparece a simple vista.

La teoría deconstructiva derridiana asumía que cualquier concepto fabricado se ha edificado mediante constantes históricas y formulaciones metafóricas, lo que revalida la idea de que lo evidente no resulta tan apreciable como intuimos o pensamos. Por este motivo, unas gafas, tal y como las podemos observar de manera cotidiana, responderían a una envoltura retórica, siendo la única referencia aprehendida, de ahí que bajo esta metodología la desarticulación y negación de su estructura primigenia permita abrir nuevos cauces plásticos, por este motivo, corroboramos que el origen de cualquier aspecto esté “superdeterminado por estructuras históricas, políticas, filosóficas, fantasmales que, por principio, no se pueden nunca explicar ni controlar completamente”⁸⁵.



LENTES ABSTRAIDAS

Madera. 69 x 35 x 35 cm
Destruída en el incendio
2006

ES

81 Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona: Planeta-De Agostini. 1985, p. 177.

82 O'Doherty, Brian. *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo – CENDEAC. 2000, p. 103.

83 Lizaso, Jesús. *Punto y seguido* (versión II), p. 4.

84 Foster, Hal. *El complejo arte-arquitectura*. Madrid: Turner Publicaciones. 2013, p. 176.

85 Bennington, Geoffrey & Derrida, Jacques. *Jacques Derrida*. Madrid: Cátedra. 1994, p. 44.

Para Jacques Derrida, la deconstrucción niega en la obra literaria el sentido de totalidad, ya que la escritura es capaz de asumir un movimiento constante que transforma la totalidad aprehendida en parte de otra totalidad mayor. Por este motivo, si la estructura real de un objeto fabricado es transformada y alterada, ésta se convierte en otra estructura mayor, es decir, en otra totalidad distinta. Por esta razón, numerosos escultores en los años 80 tomaron la deconstrucción como una estrategia, una inédita práctica plástica, que permitía investigar nuevas posibilidades de condiciones y conceptos. Si la obra literaria o la escultura es entendida como una envoltura, en cuyo interior o estructura permanece otro conocimiento, la práctica será activar un desmantelamiento para recrear una nueva ordenación. De este modo, la escultura debe ser entendida como un parámetro irreducible a una única idea o configuración general, ya que las variantes de su articulación pueden posibilitar nuevas verdades, tal y como lo lleva a cabo el propio Lizaso con la puesta en práctica de esta serie.

Si Derrida deconstruía las obras de otros pensadores, demostrando que el lenguaje se puede asumir en constante cambio, en el campo de la plástica, también se aplica esta práctica con el estudio de las obras de otros artistas, por ejemplo, tal y como lo ejecutaron una serie de noveles escultores vascos, anteriormente ya citados, en relación con la obra conclusiva oteiziana. No obstante, en el caso de Lizaso, el punto de partida es un objeto cotidiano, sean unas gafas o unas tijeras. Si en la máxima deconstructivista *lo que está escrito no quiere decir lo que está escrito*, ya que el lenguaje empleado puede ser utilizado con otras palabras que permitan alterar su sentido, en la plástica de nuestro escultor vizcaíno estos objetos cotidianos no son simplemente lo que aprehendemos a diario, sino un entramado de renovadas posibilidades estructurales y compositivas, que pueden generar distintas articulaciones semánticas. En ningún caso, se ha asumido la práctica deconstructiva como una manera de destruir, sino simplemente como un método práctico para examinar las estructuras sedimentadas, que forman la totalidad conformada de la escultura o el elemento discursivo de la obra literaria.

Si esta metodología toma posiciones ante el estructuralismo, ejerciendo una actitud de molestia manifiesta ante la autoridad del lenguaje y el logocentrismo de las imposiciones establecidas tanto en la forma como en el modo, para algunos autores, retomar la deconstrucción permite posibilitar la implicación de la memoria, reconectar nuevas probabilidades de la historia de la filosofía, de la literatura y la manera de entender la escultura. Por esta razón, Lizaso plantea un ejercicio cartográfico, como estrategia definitoria de un objeto, que se presta a un análisis deconstructivo, siendo su posibilidad casi interminable, lo que exige una revisión constante, que muestre nuevas determinaciones provisionales, en lo que sería la *différance* derridiana⁸⁶. Esta práctica se emplea a modo de pensamiento topológico, posibilitando reconfigurar un espacio u objeto, por ello, la deconstrucción debe ser asu-

mida como un tipo de pensamiento actual, de ahí las palabras de Ernesto Laclau⁸⁷ cuando afirma que se debe reconocer la parcialidad del punto de vista, ya que será éste el que permitirá mostrar otras singularidades, que originalmente no estaban previstas en un sistema de discurso hegemónico.

Anteriormente, ya había realizado con la misma maniobra metodológica *Trijerías* (2000-2007), donde se emplean diferentes secciones de tijeras, como filos, hojas, puntas, cantos del ojo y otras tantas partes constitutivas. Según el propio artista: “Un trabajo intenso, divertido, una especie de danza de las formas dentro del espacio, y que tuvo la transcendencia de dar continuidad a mi diálogo con la materia. Realicé relativamente pocas esculturas, un tanto agresivas por las aristas y puntas que contenían, y lo dejé”⁸⁸.

Recordemos que René Magritte ya anunciaba en su cuadro *Ceci n'est pas une pipe* (1929) que el espectador debía ir más allá del mero objeto y que las limitaciones mentales sólo son generadores de encuadres coercitivos. La obra pertenecía a una colección titulada *Malditas imágenes traidoras*, donde el pintor no pretendía representar una pipa, sino la imagen de una pipa, que posteriormente tanto el cuadro como su paradoja serían analizados por el filósofo francés Michel Foucault en su libro *Ceci n'est pas une pipe* de 1973. Sin realizar un paragón comparativo ortodoxo, son diversos los métodos y ejemplos que encontramos para sostener que la propia apariencia de una imagen, un objeto o una obra literaria pueden tener otro sentido y significado, con una realidad de totalidad diferente a la meramente expresada en un inicio. Por ende, Lizaso no contempla quedarse ubicado en la misma imagen u objeto, sino que amplía perspectivas y contingencias, que puedan enriquecer el discurso artístico.

La similitud aplicativa y disciplinaria entre estas dos últimas series se impone sin ningún de tipo duda, al igual que resulta obligado aludir en relación con *Trijerías* la conexión con los trabajos del británico Anthony Caro, ya que en su serie *Table Sculpture*, compuesta de unas 400 piezas, realizada entre 1966 y 1978, también se hace uso de las manillas de las tijeras, además de desafiar al plano del pedestal o soporte diverso sobre el cual se apoya la escultura. Debemos recordar que Anthony Caro había sido asistente de Henry Moore entre 1951 y 1953, consiguiendo dar un paso fundamental hacia la abstracción, desde su encuentro iluminatorio con el crítico estadounidense Clement Greenberg en 1959, su análisis de la pintura realizada directamente sobre el suelo de Kenneth Noland, y

86 Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra. 2003, p. 42.

87 Laclau, Ernesto. “Identidad y hegemonía: el rol de la universalidad en la constitución de lógicas políticas”, en Butler, Judith & Laclau, Ernesto & Žižek, Slavoj. *Contingencia, Hegemonía, Universalidad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2003, pp. 62-63.

88 Lizaso, Jesús. *Punto y seguido* (versión II), p. 5.



MEDALLA DE ORO

8ª Florence Biennale celebrada en Florencia (Italia), Jesús Lizaso fue galardonado con el primer premio y medalla de oro 2011.

especialmente la profundización deductiva en las esculturas en acero de David Smith. También, aquí Lizaso ha mantenido un férreo interés en los trabajos de Henry Moore y David Smith para articular toda una serie de estrategias plásticas tanto en el soporte de escala reducida como en la contraparte monumental.

Table Sculpture suponía un visible desbordamiento del plano horizontal, con secciones que eran descolgadas en su parte inferior. No sólo se producía un ejercicio de aplicación estructural, sino que incluso buscaba analizar tensiones entre secciones, curvando y achatando secciones, tal y como también lo aplicará el artista basauritarra. Será dentro de esta serie donde insertará secciones de tijeras, especialmente los anillos para los dedos o también conocidos como *ojos*, dentro de una totalidad de mayor estructuración plástica, que irá conexiónada mediante soldadura, lo que fomentará numerosos puntos de vista, al igual que también lo manifiesta plásticamente Lizaso. No obstante, resultan de mayor consistencia las diferencias que se plantean entre Lizaso y Caro, a pesar de esta breve alusión comparativa.

Desde uno de los primeros ejercicios como *Engranajes* hasta estos últimos, se ha generado una secuencialidad de proyectos, donde se ha recurrido al acero corten, el bronce, la piedra y la madera: roble, castaño, nogal y la madera tropical Tawari, así como otros tantos materiales, dando una visible diversidad a su escultura. De este modo, el artista ha desarrollado un dilatado trabajo analítico, donde en algunos casos se solapan las series, distribuyendo sus ejercicios en muchos casos de manera paralela, pero ante todo respetando que se oficialice una continuidad productiva y evolutiva en el tiempo.

Durante este lapso temporal, Lizaso ha llevado a cabo más de 30 exhibiciones individuales, entre otras muchas colectivas, donde despunta la gira realizada por Chicago en la década del 2000, así como la exposición proyectada en el Círculo de Arte⁸⁹ de Toledo (2010), cuyo anterior artista invitado había sido Nestor Basterretxea. Sobre la dificultad encontrada para materializar nuevas muestras individuales, el artista comenta lo siguiente: “Mover escultura es complicado. Volumen y peso son inconvenientes muy grandes para trasladar la obra. Y además la escultura se quema visualmente con mucha más intensidad. Si yo hago una exposición en Bilbao, es complicado volver a realizarla en la misma ciudad en no menos de 6 o 7 años. La producción es mucho más lenta, más innovadora y más complicada en mi opinión”⁹⁰. No obstante, para este escultor, las muestras realizadas en su último periodo, es decir, a partir del galardón internacional recibido en la 8ª Bienal de Florencia en el año 2011, se han convertido en las más eximias, entre éstas la que confecciona en el Aula de Cultura de Leioa en 2013 y especialmente la individual titulada *Jesús Lizaso: Ortotropías-Trabajos Recientes* (marzo de 2014), presentada en el Museo de Arte e Historia de Durango y comisariada por José Julián Bakedano⁹¹, quien fue Miembro Fundador de esta institución creada en 1985.

89 Para obtener más información sobre la historia y actividades de este centro, remitirse a su página web: <http://www.circuloartetoledo.org>. Última consulta a fecha de 19-08-2015.

90 Lizaso, Jesús. Comentarios extraídos de un email que nos remite el artista con información sobre el proceso de elaboración, con fecha de 16-07-2015.

91 Este director, guionista y productor del séptimo arte (n. 1948) ha tomado parte en una treintena de producciones cinematográficas desde mediados de los años 60 hasta la actualidad. Igualmente, ha desarrollado una extensa carrera en el ámbito de la gestión cultural y artística, siendo Subdirector del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Es autor de numerosas obras, entre las que destacamos con mayor profusión: *Mari Puri Herrero, obra gráfica completa*. Bilbao: Caja Ahorros Vizcaína. 1982; *Fotografía del País Vasco*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia. 1985; *Oteiza creador integral*. Pamplona: Fundación Oteiza. 2000; *El conflicto perpetuo*. Pamplona: Pamiela. 2003; entre otros tantos.



*la serie ortotropías y
propuestas recientes:*

Si en los primeros ejercicios se atisba con claridad como muchas de las piezas se sustentan en el dominio de la materia desde un parámetro más físico que especulativo, será con el devenir de su propio recorrido vital y experimental cuando en años posteriores el sustituyente de este motor creativo se ubique en una plasmación directamente mental al acaparar la abstracción todo el control del protagonismo expositivo, siendo este el caso de la serie *Ortotropías*, sobre la cual el artista añade lo siguiente: “Confieso que esa palabra me la propuso una persona que conoce muy bien mi obra y que la acepté pensando que los títulos muy rebuscados le dan un plus añadido a la obra. He comprendido al cabo del tiempo que pegó en el clavo en referencia a mi última etapa”⁹². Este ejercicio comenzará a tomar intensidad ejecutiva desde finales del año 2009 en adelante, identificándose por su aplicación en cuestiones relacionadas con el doblamiento, el pliegue, la doblez y otras tensionalidades a las que son sometidas las diferentes materias.

A continuación, vamos a relatar y detenernos en una serie de propuestas conexionadas con este último ejercicio escultórico, así como con otros trabajos de interés, que en su mayoría tendrá un emplazamiento temporal en la histórica Sala Rekalde de Bilbao, siendo nuevamente el comisario en funciones para este menester José Julián Bakedano. Este sería el caso de *Mesa de los caballeros* (2009), en madera de roble y compuesta de ensamblajes de unión. Al igual que *Mesa de subsuelo*, ya documentada anteriormente, la superficie de este objeto se emplaza en el propio suelo, de ahí la deriva del propio título. En definitiva, plantea un juego irónico con el título, donde el artista realiza una prestidigitación metafórica con la ambivalencia de obtener una mesa inservible, aniquilándose su verdadera funcionalidad, debido a la excesiva inclinación que asume, por este motivo, cualquier objeto situado en la mesa por un *caballero* o usuario será rápidamente abolida.

Resulta mencionable este trabajo generado en conexión con las espirales, asumiendo referencias inoculadas de los trabajos del cofundador del grupo El Paso el escultor Martín Chirino, así como de los tapuleros de Remigio Mendiburu. En relación con este primero, debemos anotar que su predilección productiva se encaminó hacia las espirales y el hierro, tal y como lo afirmaba el propio escultor canario: “Me convertí en herrero, artesano y señor del fuego, para así probar un término certero, expresado por Mircea Eliade en su ensayo *Herreros y alquimistas*. Martillo en mano, en constante reflexión sobre este material duro y hermoso, el hierro que lleva consigo el alma de todos los herreros del mundo y el peso de la tradición de toda una mitología. Buscando someter esta materia para la ejecución de la nueva escultura del siglo XX. En mi obra nunca he renunciado a lo sublime.

92 Lizaso, Jesús. *Ortotropías*, p. 1.

**GRAVEDAD³**

Madera y acero. 20 x 8 x 7 cm
 Galería de arte Nuart
 Santa Fé, Nuevo México (E.E.U.U.)
 2010

Toda ella está recorrida por un hambre de belleza, por una persistencia estoica y por una fuerte identidad que me ha ido acercando cada vez más a los orígenes”⁹³.

La espiral se convierte para este artista canario en fundamento expansivo de su creación plástica, recordando que este elemento ya era de uso ritualista en las distintas ceremonias animistas de los aborígenes canarios. Sobre todo, se convierte en un perfecto artífice de la espiral universal, siendo el epicentro de una práctica enmarcada bajo un simbolismo abstracto de referencias primitivistas. Esta forma asume una amplitud significativa, que abarca desde la muerte y renacimiento, hasta el sentido del progreso y retroceso, asumiendo su escultura todas las probabilidades interpretativas y maleables de la materia. A pesar de que la alusión a este escultor canario sea la más contigua, también encontramos otro numeroso contingente de ejemplos plásticos que se proyectan desde las primeras prácticas constructivistas con Rodchenko hasta las propuestas escultóricas más lindantes en el tiempo de Richard Serra, sin dejarnos de lado las intervenciones medio ambientales del *Land Art*, con la monumental *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson y las originales propuestas del escocés Andy Goldsworthy.

Estas eurítmicas formas espirales en Lizaso asumen una nueva potencialidad de acuerdo a una serie de grafismos muy interesantes, así como la ostensible diagonal de la pieza, una especie de dirigente supremo en la direccionalidad de la pieza, que traspasa las propias investigaciones de formas planimétricas a modo de mesas, que llevó a cabo Eduardo Chillida, como *Mesa de Omar Khayyam I* (1982) y *Homenaje a Luca Pacioli* (1986), donde se muestran plataformas de carácter uniforme en acero, instaladas a pocos centímetros del suelo y que son marcadas por algunos recortes. Igualmente, hay referencias a trabajos planimétricos de escultura posminimalista de los años 80 en el País Vasco, con las propuestas que realizaron jóvenes creadores como María Luisa Fernández y Juan Cruz Beltrán de Gebara, etc.

Como ya hemos aclarado, en esta obra hay dos fundamentos cardinales, por un lado el trabajo de pliegue generado en la propia materia y, por otro, la profusa diagonal, que se genera en la direccionalidad de la pieza. Ambos asumen su presunción en el espíritu barroco, prolongándose en distintos trabajos de creadores modernos, especialmente desde la defensa de uso de dicha línea y de los planos inclinados que hiciera el propio van Doesburg y que le generaría el alejamiento del grupo neoplasticista para dar paso al arte elementarista mediante su texto *Fragmentos de un manifiesto*, redactado a mediados de los años 20, en lo que suponía la “reacción a una aplicación del neoplasticismo demasiado dogmática...”⁹⁴ y por ende un nuevo paso evolutivo, superando la habitual composición de tendencia simétrica de sus compañeros holandeses. De este modo, consiguió desplazarse hacia una contracomposición elemental que incluía un nuevo apartado,

anteriormente rehusado y prohibido en la ortodoxia neoplasticista, lo que favorecía el dinamismo y la tensión gestáltica ante el equilibrio continuista de la horizontal y la vertical. Esta vertiente ideológica vendría avalada por los posteriores trabajos de Cesar Domela y los postulados establecidos por el suizo Max Bill vinculado a la Abstracción Pospictórica.

Por otro lado, este suavizado acercamiento a una cierta predisposición minimalista resulta rápidamente derogado al asumir interferencias que rompen la simplicidad de esta tendencia formal, estrategia que fue nuevamente aplicada en propuestas de jóvenes artistas vascos, intentando generar una corriente más cercana al posminimalismo mediante el uso de señales metafóricas, como pequeños pliegues, espirales, cortes y referentes pictóricos en piezas de procedencia oteiziana y minimalista, tal y como lo había ejecutado Juanjo Novella en *Sin título* (1988). En definitiva, prácticas que incentivaban de manera más específica la imagen y su potencial narrativo⁹⁵.

Otra pieza que dismantela la idiosincrasia cúbica sería *Rebanadas de una historia* (2013), que expuesta bajo distintos materiales como es la madera de nogal y el acero, consigue nuevamente alterar lo que había sido la primigenia del entramado modular, incentivando un despliegue orgánico de paragón significativo que se podría trasladar a las siguientes palabras: “Hemos caracterizado esta diferencia por la recurrencia al despliegue del infinito, por un lado, y al repliegue de lo finito, por el otro. Con otras palabras, cada época se define por la manera en cómo piensa el Infinito, como limitación para una, como afirmación para otra”⁹⁶.

Lizaso radicaliza la actitud procesual, doblando hasta la extenuación el pliegue superior de la pieza, mientras que los elementos inferiores se van situando de una manera preparatoria para una posible dinámica. Para explicar el proceso ejecutivo y la obtención curvada de las piezas en madera vamos a emplear los siguientes parámetros literarios del artista vizcaíno: “Doblar una madera o doblar una piedra es cuestión de pensar no de hacer. No quisiera que valoraran la destreza o la habilidad. Ni la forma de hacer si no de poder. Poder lo imposible...”

.....
⁹³ Chirino, Martín. *La fábula del herrero*. Discurso del Académico de Honor electo Excmo. Sr. Don Martín Chirino López. Leído en el acto de su recepción pública el día 12 de octubre de 2014. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 2014, p. 15. Se puede hacer la revisión de toda la conferencia completa en la página web de dicha institución cultural. Última consulta a fecha de 19-08-2015.

⁹⁴ van Doesburg, Theo. “Pintura y Plástica. Elementarismo. (Fragmentos de un Manifiesto)”, en van Doesburg, Theo. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Colección de Arquitectura, 18. 1985, p. 151.

⁹⁵ Guasch, Ana María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial. 2000, p. 341.

⁹⁶ Bárcenas Monroy, Ignacio. “El hombre como pliegue del saber: Foucault y su crítica al humanismo”. *Ciencia Ergo Sum*, vol. 14, nº 1, marzo-junio 2007, p. 34.

Si me baso en el resultado final, lo que tengo que hacer en un material que no goza de esa elasticidad es tallarlo simplemente respetando lo que hubiera sido en arcilla. El sueño de conseguirlo es como si ese trozo de arcilla se hubiera fosilizado en el material que yo quiera. En el campo del metal es lo mismo, pero el modelo a utilizar es tallado en materiales como la cera, el poliespan, etc...”⁹⁷ En definitiva, un trabajo que nos recuerda algunas de las propuestas plegadas en madera del boliviano Marcelo Callau o los trabajos en otros materiales de Richard Deacon y John Evans, entre otros.

Por un lado, *Pilastras* (2013-2014) tiene una vinculación formal con el ámbito arquitectónico y, por otro, articula un conjunto de piezas a modo de columnas totémicas, que en general mantienen en la parte central o núcleo *mater* de la pilastra las consiguientes secciones en madera de roble, estableciéndose tanto en la parte superior como inferior segmentos de hierro. A partir de esta división generalista, se pueden producir y diseminar variaciones diversas. Igualmente, en conexión con su eje vertical, se podría voltear la escultura sin apenas producir diferencia alguna. Ahora, podemos observar cómo el referente físico de la peana se convierte en parte integrante de la pieza, asumiendo una consistencia reversible. La intención del artista ha sido duplicar el segmento prismático, ubicando las dos fuerzas de presión contrapuestas por encima y por debajo del cuerpo central, de este modo consigue eliminar su función como *basamento* para centrarse en la condición que más interesa al artista: comprimir y deformar la madera.

En base a la articulación de los pliegues, estos prototipos entrarían dentro de la serie *Ortotropías*. Pero el enganche simulador se aproxima de manera más exhaustiva a elementos sustentantes arquitectónicos, mediante la columna, pilastra, pilares, balaustres, obeliscos, etc., y especialmente a las robustas y verticales formas de las vigas de roble que se solían destinar para la edificación de los caseríos vascos, condición ideológica que se refuerza con el uso de la madera y el hierro, como materiales funcionales de la construcción tradicional y la más contemporánea del País Vasco. Estos condicionantes le acercan formalmente a las propuestas preliminares de la escultora británica Barbara Hepworth, la norteamericana Louise Nevelson, las columnas minimalistas de Robert Morris y Carl Andre; sin olvidarnos de una de las referencias primordiales en la historia de la escultura moderna como es *Colonne sans fin* (1938) de Constantin Brancusi. Bajo un vínculo de mayor cercanía temporal, anotamos las obras de David Nash, Patricia Gillespie y Barry Barnes, entre otros tantos. Y desde los argumentos conexiónados con la idea del tótem y el referente cultural más cercano, enlazaría con los trabajos de Nestor Basterretxea en títulos como *Akelarre* o *Ilargi*, pertenecientes a la serie *Cosmogonía vasca* (1972-75) o las traviesas de madera de Agustín Ibarrola en *Bosque de tótems* (1996).

MENHIR III

Piedra caliza. 50 x 14 x 14 cm
Colección privada
2011

97 Lizaso, Jesús. Comentarios extraídos de un email que nos remite el artista con información sobre el proceso de elaboración, con fecha de 29-06-2015.





ES

RUPTURA FIEL

Madera. 61 x 30 x 32 cm
Colección privada
2010

En una de las pilastras, comprobamos sobre todo la presencia inmanente del pliegue, que adquiere y asume todo el protagonismo articulador, siendo incluso resaltado al situarse en el centro de la escultura entre los dos segmentos geométricos, lo que permite que ambos se comporten como si de un marco pictórico se tratara. En relación con el pliegue, Gilles Deleuze declara lo siguiente: “Lo múltiple no sólo es lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras. A cada piso le corresponde precisamente un laberinto: el laberinto del continuo en la materia y sus partes, el laberinto de la libertad del alma y sus predicados. Si Descartes no ha sabido resolverlos es porque ha buscado el secreto del continuo en trayectos rectilíneos, y el de la libertad en una rectitud del alma, ignorando tanto la inclinación del alma como la curvatura de la materia. Se necesita una criptografía que, a la vez, enumere la naturaleza y descifre el alma, vea en los repliegues de la materia y lea en los pliegues del alma”⁹⁸.

No se puede entender el pliegue orgánico sin las fuerzas materiales, que serán las que van a ejercer una determinada presión o impacto en la sustancia, siendo estas mismas fuerzas los módulos geométricos que encuadran el pliegue central de la escultura. Curiosamente, el filósofo alemán Gottfried Leibniz las denominaba *fuerzas plásticas*⁹⁹ en contraposición a las fuerzas compresivas o elásticas, y esto mismo es lo que parece emplear

el artista vizcaíno al proyectar sus esculturas. Gilles Deleuze plantea que “según Leibniz, dos partes de materia realmente distintas pueden ser inseparables, como lo demuestran no sólo la acción de los circundantes que determinan el movimiento curvilíneo de un cuerpo, sino también la presión de los circundantes que determinan su dureza (coherencia, cohesión) o la inseparabilidad de sus partes”¹⁰⁰. En este sentido, desde numerosos parámetros del pensamiento y la arquitectura, las cuestiones relacionadas con el pliegue siempre han tenido una traslación hacia posturas vitalistas y organicistas, sea en base a una curvatura simple o de mayor complejidad circulatoria, tal y como se anota en las siguientes palabras: “P. Frankl incide en la importancia de los elementos de circulación en el desarrollo del edificio, en el que estos actúan como los elementos vertebradores de un organismo vivo, ayudándonos a conocerlo y comprenderlo”¹⁰¹.

Con el título *Resistencia al derribo* (2013), pretende recoger el instante anterior a una acción que se puede materializar, como es la caída de la propia composición de la escultura. La propuesta emana el deseo de llevar a cabo un acto dinámico, captando el momento estructural inmediatamente previo a la acción. Aquí el artista juega con las percepciones del espectador, ya que produce la impresión de que las placas apiladas terminarán derrumbándose por completo para esparcirse por el suelo. Ante este arrebato de falsa percepción, se produce el sentido innato de sostener la estructura, evitando el desenlace esperado. Quizás la pieza rememora cuestiones personales del artista, donde se hayan producido situaciones similares, pero no instaladas únicamente en el sustento material. Por otro lado, la pieza inserta referencias de otras propuestas que simulan columnas, como pueden ser los trabajos de Christian Burchard y Mark Lindquist, entre otros.

En especial, se infunde una problemática relacionada con la noción de equilibrio, siendo comprendido como “un término aplicado a una determinada forma de organización, como a un proceso que ha dado lugar a ella. En una palabra, querríamos mostrar que este concepto es el centro de un modelo teórico cuyo objetivo es explicar la posibilidad de un progreso en el conocimiento del hombre”¹⁰². No obstante, la noción de equilibrio no es algo que se mues-

.....
98 Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Ediciones Paidós. 1989, p. 11. Sobre este tema, resulta de gran interés la lectura de Salas Abad, Gilberto. *El concepto de pliegue en relación con el ser unívoco en G. Deleuze*. Tesis doctoral dirigida por Francisco Martínez Martínez. Universidad Nacional de Educación a Distancia (2004).

99 Sobre este tema, consultar por ejemplo Duchesneau, F. *La dynamique de Leibniz*. Paris: Mathesis. 1994; Rutherford, D. *Leibniz and the rational order of nature* Cambridge: Cambridge University Press. 1995; Knobloch, Eberhard. “Analiticidad, equipolencia y teoría de curvas en Leibniz”. *Lull: Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, vol. 36, nº 78, 2013.

100 Deleuze, Gilles. *Op. cit.*, p. 14.

101 Carreiro, María. *El pliegue complejo. La escalera*. Oleiros, La Coruña: Netbiblo. 2007, p. 1.

102 Lacasa, Pilar. “Equilibrio y equilibración en la epistemología genética de J. Piaget”. *Estudios de Psicología*, nº 17, 1984, p. 94.



PUNTO DE ENCUENTRO

Madera. 137 x 48 x 36 cm
Colección privada
2010

ES

tre construido de manera definitiva, sino que puede ir transformándose en su contenido y estructura. Esto mismo es lo que quiere expresar Jesús Lizaso, ya que a pesar de que se denota la sensación de ciertos desplazamientos, la condición del equilibrio se puede mantener constante. Además debemos aclarar que desde el punto de vista de la *Teoría de la dinámica*, si a un objeto no se le impone la condición de velocidad nula, se produce un equilibrio dinámico.

En la hipótesis epistemológica de Jean Piaget, el equilibrio es la unidad de organización en el sujeto cognoscente, donde se va configurando toda la construcción del sistema intelectual, se regularizan las interacciones del sujeto con la realidad y se emplea como estratos asimiladores, mediante los cuales la nueva información es incorporada en la persona, lo que evidentemente se podría trasladar a la problemática plástica del artista vizcaíno. Por otro lado, debemos asumir que los equilibrios cognitivos se apoyan entre la diferenciación y la integración, aspecto que parece integrar el propio artista en su capacidad metodológica para la ejecución de dicha pieza. También, de acuerdo a algunos autores: “Si comparamos los equilibrios físicos y cognitivos, observamos que ambos presentan una característica común: la reversibilidad. La propia evolución de los rasgos definidores del concepto en la teoría de Piaget, basta llegar al carácter de reversibilidad como rasgo fundamental del equilibrio, nos servirá para acercarnos a la comprensión de la base biofísica del concepto y, finalmente, situarlo dentro del marco cognitivo”¹⁰³.

Tal y como lo estamos relatando, la principal conexión comparativa que podríamos proyectar con este trabajo plástico sería la teoría del equilibrio de Fritz Heider (1958). Y sobre todo el proceso de equilibración de Piaget, ubicado entre asimilación y acomodación, para lo que establece tres niveles¹⁰⁴ de mayor complejidad, que perfectamente se pueden concatenar con el entramado escultórico de Lizaso. De ahí que obtengamos los siguientes resultados:

El equilibrio se determina entre los esquemas del sujeto y los acontecimientos externos (relación artista-entorno social);

El equilibrio se determina entre los propios esquemas del sujeto (cuestiones personales de carácter biográfico del artista);

El equilibrio se conforma en una nivelación jerárquica de esquemas diferenciados (disposición subordinada entre los planos mental, emocional y físico, inclinándose premeditadamente aquí el escultor por este primer apartado). Este tercer tipo de equilibración asume una relevancia notable en la teoría piagetiana, ya que en él se sustenta la solución de uno de los principales problemas cognitivos: la producción de nuevos conocimientos.

Siguiendo con los planteamientos del epistemólogo y psicólogo suizo Jean Piaget, desarrollamos nuevamente otra nueva y válida translación de los tres tipos básicos de equilibrio a las propuestas del escultor vizcaíno, en base a estos tres modelos fundamentales ¹⁰⁵:

Equilibrio entre esquemas de acción y objetos. Aquí, el artista pone en marcha una metodología de asimilación ante los objetos exteriores, ajustándose dichas formas a sus esquemas mentales, tal y como lo ha realizado con las series *Trijerías* y *Ensayos ópticos*. Por otro lado, Lizaso incorpora nuevas propuestas a ejercicios ya contruidos, revalorizando constantemente el esquema asimilado.

Equilibrio entre esquemas de acción, manteniendo su coordinación. En relación con este segundo punto, se abordan diferentes esquemas, desde una problemática técnica a una cuestión que pueda rememorar aspectos personales y biográficos. Sería un equilibrio entre distintos diseños de acción o práctica, siendo su resultado la coordinación entre estos esquemas.

El equilibrio establecido en la diferenciación e integración de esquemas de acción. La translación plástica sería la diferenciación en la manera de ejecución de una pieza concreta respecto a otras, mientras que a su vez se produce un esquema de integración al insertarse la propuesta dentro de un mismo ejercicio realizado por el artista. Para E. Ferreira y R. García, este tercer tipo de equilibrio se establece “entre las *diferenciaciones* (que consisten en introducir, en una totalidad, negaciones parciales, generadoras de subsistemas, pero manteniendo los caracteres positivos de totalidad) y las *integraciones* (que consisten en reunir, en una totalidad, sistemas que eran independientes o que eran considerados como tales)”¹⁰⁶. Planteado desde una visión más generalista, sería ese parentesco al que aludía Arnold Hauser cuando afirmaba que el progreso del arte en el devenir de la historia ha sustentado un equilibrio entre convención y originalidad, manteniendo con el primero un hilo conductor y con este último la dosis suficiente de novedad y originalidad.

103 Serrano, J.M. & Carranza, J.A. & Brito, A.G. “Equilibración cognitiva y equilibrio cognitivo: la perspectiva de la Escuela de Ginebra”. *Aprendizaje. Estudios de Psicología*, nº 48, 1992, p. 104.

104 Sobre este tema, se recomienda consultar Piaget, Jean. *Equilibración de las estructuras cognitivas: Problema central del desarrollo*. Madrid: Ed. Siglo XXI. 1978.

105 Piaget, Jean. *Investigaciones sobre la abstracción reflexionante*. Volumen II. Buenos Aires: Huemul. 1977, p. 257.

106 Ferreira E.; García R. “Presentación de la edición castellana”, en Piaget, Jean. *Introducción a la epistemología genética*. Tomo 1: *El pensamiento matemático*. Buenos Aires: Paidós. 1978, p. 20.

Sin alejarnos excesivamente de las anteriores consideraciones especulativas, encontramos otras propuestas versadas en acumulaciones de segmentos, caso de *Matemática del desorden* (2013) y *Press II* (2012), donde se apilan diferentes láminas de madera, asumiendo en la primera pieza, como analogía formal con otras pilastras, un acercamiento a las columnas de Louise Bourgeois y María Luisa Fernández, así como a los elementos acumulativos de Tony Cragg.

Esta primera asume la incertidumbre aparente de generar una caída inesperada, pero esta inclinación a la ruptura de la verticalidad queda totalmente desmantelada al encuadrar unos marcos metálicos que limitan la acción dinámica y a su vez fijan los materiales inertes. El ansia de inestabilidad queda nuevamente minimizado mediante soluciones metafóricas, que rememoran la idea del marco, como ente estabilizador y a la vez consideración ortodoxa del orden establecido. Tal y como podemos observar, ambos trabajos contraen una necesaria interpelación al concepto teórico del marco, que aunque había sido abolido por el arte moderno, su esencia limitadora continúa asumiendo estratos visibles. Sobre esta cuestión conceptual Juan Luis Moraza ha dedicado numerosos años tanto para la especulación teórica como una proyección expositiva de carácter individual. Dentro de este primer apartado se puede consultar su tesis doctoral titulada *Dispositivos de (dis)continuidad. Transfiguraciones y formaciones en marcos y pedestales en el Arte Contemporáneo*, dirigida por Francisco Jarauta y presentada en 1994, que en breve será publicada bajo el título de *Estética del límite*.

Debemos recordar el colectivo CVA¹⁰⁷, al cual pertenecía este creador junto con la artista de origen leonés María Luisa Fernández, quienes han estado analizando y llevando a la práctica creativa desde 1979 hasta mediados de los años 80 la problemática de los marcos con el objetivo de suscitar

MAQUETA MUEBLE

Madera de roble. 2013



reflexiones en torno a las vanguardias y sus contextos estéticos. En palabras de María Luisa Fernández: “un buen día de los ochenta, CVA dio la vuelta a un marco, la cosa que limitaba la mirada a un espacio reducido se amplía al resto del mundo, esta simple operación ingenua, casi al azar, dio como resultado no una actividad frenética por enmarcarlo todo, sino una operación de maravillosa contención: sólo marcos, sólo límites”¹⁰⁸.

En este sentido, los pedestales y los marcos, a modo de marcador contextual, resultan un elemento limitador que se puede extrapolar a un espacio más institucional, elevándose un discurso que analiza los entresijos de las políticas museísticas. Aparecen como modelo, como sustancia física, simbólica y expresiva, además de referirse a lo cotidiano y extra-artístico. Han sido en definitiva los soportes objetuales del arte, a modo de signos que muestran los cambios de expresión a través de la historia. El marco no sólo es un elemento que limita la obra y la adecúa a un espacio, sino que también adquiere un sentido metafóricamente social. Por este motivo, CVA ha problematizado el marco como símbolo del gusto más social, aspecto que puede rivalizar con la intención de la obra. A pesar de todas estas derivas conceptuales que se basan en un consistente discurso, para Jesús Lizaso el uso del marco metálico es parte de una estrategia para consolidar la contención material, intentando paralizar el más mínimo atisbo de movimiento que se pueda producir en las placas de madera.

Con una fisonomía impactante y manifiesta escrutamos las propuestas conocidas como *Impactos* (2013-2014), donde se recoge el efecto y la huella de un embate de intensidad desigual. Como afirma el artista basauritarra: “Un cubito de hierro lo impacto contra un cubito de barro. Es alucinante. Me puedo tirar todo el día jugando a impactar y llenar la mesa de piecitas para escoger una”¹⁰⁹. La materialización de esta práctica citada por el propio creador es recrear una serie de efectos psicológicos y perceptivos ante la posible incredulidad del espectador que por un momento puede llegar a dudar de la veracidad del acto violento. Para Lizaso, se trata de afrontar una nueva cuestión plástica que recoja la supuesta dinámica de acción con su respectiva huella visual sobre la sustancia, tal y como ocurre con *Gravedad³ I*, en roble y hierro. Incluso, podemos extrapolar a la ejecución mental de la pieza ciertas leyes científicas: “Aristóteles deduce la esencia de la gravedad de acuerdo con un determinado sistema metafísico y la define como regreso de un cuerpo a su sitio, esto es, a un sitio metafísico que corresponde a su esencia, a su naturaleza, a su sustancia.



ENCUENTRO ENTRE ARTISTAS

Lizaso, Juan Humaran, Joxean Larrañaga (Urko),
Edurne Santamaría y Kepa Junkera.
2016

ES

107 Sobre este grupo artístico, remitirse a Sarriugarte Gómez, Iñigo. “Experimentar con el arte hasta el límite: el colectivo CVA”. *Bidebarrieta. Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, vol. 20, 2009, pp. 167-193.

108 Fernández, María Luisa. “Consentimiento natural”, en VV.AA. *CVA (1980-1985)*. Vitoria: Artium. 2004, p. 99.

109 Lizaso, Jesús. *Op. cit.*, email con fecha de 29-06-2015.

Galileo, por el contrario, indaga la ley constitutiva de la caída de los cuerpos; cuáles son los elementos que en ella intervienen (espacio, masa, velocidad, etc.) y cómo se relacionan”¹¹⁰.

Son numerosos los referentes y conexiones, así como la terminología aplicativa, que encontramos entre la mecánica de sólidos deformables y la obra escultórica de Lizaso. De hecho, incluso parece jugar con ecuaciones de equilibrio, donde se interrelacionan las tensiones internas del sólido con las cargas aplicadas. De ahí que asumamos otras facetas como las ecuaciones constitutivas que conexionan tensión y deformación, lo que abre la puerta a un análisis proyectado hacia variables como deformaciones plásticas acumuladas, variables de endurecimiento¹¹¹, etc. En cualquier caso, este conjunto rompe directamente con la teoría de la elasticidad, transformándose en una sección escultórica aplicada a la mecánica de sólidos deformables. Para ello, Lizaso inspecciona la deformación de una materia concreta como respuesta a fuerzas exteriores, desbaratando la teoría de la elasticidad y solidificando la sustancia en una apariencia irreversible. Gracias a la simulación de una pisada humana o al impacto en un bloque de acero, es decir, fingimientos llevados a cabo sobre superficies de menor cohesión molecular, consigue romper las leyes habituales de la física para trastocar toda la consistencia material.

ES

Aunque la principal utilización de la mecánica de los sólidos deformables se utilice para el cálculo de estructuras en ingeniería y arquitectura, esta vez el escultor vizcaíno se ha introducido en este campo para extraer todo tipo de referentes deductivos, que posteriormente son aplicados a una plástica mecánica con su resistencia, rigidez y estabilidad adecuada. Es como si quisiera rememorar los primeros trabajos científicos de Galileo Galilei en el siglo XVI, cuando analizaba los efectos de las cargas en barras y vigas compuestos de distintos materiales, un recorrido que un siglo más tarde tomaría mayor profusión empírica con Poisson y Lamé. Si por un lado se puede asumir la cinemática de los pliegues como un juego poético aplicado a estas piezas de Lizaso, por otro, la propiedad mecánica de ciertos materiales al asumir deformaciones reversibles cuando estos son sometidos a la acción violenta de fuerzas exteriores y su posibilidad de recuperar la *morphe* original en caso de que estas fuerzas exteriores sean apartadas, desaparece de la contundencia visual de sus esculturas. El artista no se detiene en el comportamiento elástico, ya que el sólido no se deforma asumiendo mayor energía potencial elástica, sino que paraliza el instante substancial, petrificando la energía interna del sólido y fundamentando un comportamiento elástico inexistente.

Estas piezas vienen manifestadas por el efecto de irreversibilidad, ya que, a pesar de que se puedan retirar las fuerzas de impacto con las cuales se han generado deformaciones elásticas, el sólido no vuelve exactamente al estado termodinámico y de deformación que tenía antes de la aplicación de las mismas. En este sentido, sus esculturas no asumirían en ningún momento

similitudes con el parámetro viscoelástico, donde las deformaciones elásticas pueden ser reversibles, ya que esta última característica no se aprecia en su trabajo profundamente solidificado.

Lizaso quiere adentrarse mediante estas propuestas en las teorías de los sólidos y su escala de dureza, es decir la conocida escala de Mosh, que iría de uno a diez clasificando a los sólidos entre el más blando y el más duro. Pero sólo se trata de una simulación y una recreación de percepciones visibles. Ciertamente, al aludir a este tipo de ecuaciones versadas en base a esfuerzos, anomalías o desplazamientos, nos trasladaríamos a los teoremas de Castigliano, las ecuaciones de Navier-Bresse y el teorema de Mohr. Lizaso quiere desbaratar las fuerzas de cohesión de los propios átomos que generan la consistencia material, ya que sus propuestas quiebran esta contingencia física. Incluso, podría haber alusiones a las fuerzas de van der Waals, encargadas de muchos fenómenos físicos y químicos como la adhesión, rozamiento, tensión superficial y la viscosidad; unidos a la atracción gravitatoria que genera una masa compacta, y que a la vez se ven sometidas a otros objetos o actos que también aprovechan los referentes gravitatorios. No obstante, el artista se libera de este peso teórico-científico más estricto para ubicarse en un escenario de libertad creativa y programática, que se podría incluso identificar con las siguientes consideraciones de Marcelo D. Boeri: “Tanto la dureza como la blandura son comunes a todas las sensaciones de dureza o blandura, pero ni la dureza ni la blandura son duras ni blandas en un sentido estrictamente sensible”¹¹².

La pieza con la pisada de un zapato titulada *Huella de un instante muy concreto* (2014) nos recuerda cómo igualmente numerosas propuestas han sido realizadas para ser pisadas, tal y como ocurre con algunas de las instalaciones de Carl Andre, Ai Weiwei y Evaristo Bellotti con su proyecto *Escultura* (2008), formado por una trama regular compuesta de losas de mármol blanco, donde se invita al espectador a que ande sobre esta superficie con el pie desnudo. Por otro lado, no debemos olvidar todas las intervenciones llevadas en el medio ambiente y que han sido gestionadas a partir del desgaste producido por la pisada del artista, siendo la más destacada la histórica *A Line Made Walking* (1967) de Richard Long. También, destaca en 1972 su propuesta *Walking a Line in Perú*, donde al caminar sobre una recta proyecta un paralelismo con las líneas precolombinas que se encuentran en Nazca (Perú). De hecho, para este

110 Banfi, Antonio. *Op. cit.*, p. 396.

111 Sobre este tema, resulta de gran interés Hibbeler, R.C. *Mecánica de materiales*. México: Pearson Educación de México. 2006, donde se pueden analizar temáticas en relación con ecuaciones de equilibrio, reacciones en los soportes, cargas internas resultantes y momentos flexionantes, entre otras cuestiones. Igualmente, resulta mencionable A.A.VV. *Resistencia de materiales*. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I. 2002.

112 Marcelo D. Boeri. *Apariencia y realidad en el pensamiento griego: Investigaciones sobre aspectos epistemológicos, éticos y de teoría de la acción en algunas teorías de la Antigüedad*. Buenos Aires: Colihue. 2007, pp. 94-95.



GRAVEDAD III

Madera y acero. 30 x 70 x 20 cm
Colección privada
2010

ES

creador inglés, estas líneas originales eran caminos rituales que los habitantes de la zona debían recorrer deambulando. De este modo, al volver a andar sobre dicha línea se vuelve a recordar dicho ritual. Gran parte de los trabajos de este artista están relacionadas con huellas sobre el terreno, que evidentemente no se realizan con pintura, ni con cal, sino con sus propios pies. Por otro lado, debemos destacar *Identity Stretch* (1970) de Dennis Oppenheim, donde se sirve tanto de sus huellas digitales como de las de su hijo, que estampa sobre un papel cuadriculado para ser sometidos a un fenómeno de extensión, es decir, llega a dimensionar estas huellas en un territorio con el propósito de delimitar el suelo, simulando que el territorio es un gran papel cuadriculado. En otra de sus obras, *Ground Mutation-Shoeprints*, el artista se calza unos zapatos en cuyas suelas ha remarcado una ancha raya longitudinal con el objetivo de marcar el terreno en un trayecto que se sitúa entre New Jersey y Manhattan. Curiosamente, la propuesta se realiza en noviembre de 1969, un poco después de que las botas de los primeros astronautas quedaran impresas sobre la luna con unas grandes rayas en dirección transversal, que se asemejan a las empleadas por el artista norteamericano. Finalmente, no podemos dejar en el tintero los diseños macrocópicos de Sonja Hinrichsen y Simon Beck. En relación con el espíritu creador de todos estos proyectos anotados, Lizaso comenta lo siguiente: “Un sueño que aún no he cumplido es ir al monte para tallar huellas de zapatos en las piedras. A modo de fósil. Este invierno lo haré”¹¹³.

La escultura original de *Encuadre industrial* se remonta a 1997 en arcilla refractaria y roble, quedando destruida en el incendio ocurrido en su taller, de ahí que en la actualidad se haya transformado en acero. El uso del rail con su angular asume cercanías formales tanto con los trabajos del asturiano Joaquín Rubio Camín, como de algunos de los trabajos de Imanol Marrodán, por ejemplo en *Sin título* (1988) de piedra y acero.

En este trabajo, nuevamente volvemos a encontrarnos con el pliegue de la materia, característica física que en la antigüedad se asociaba con el ritmo, asumiéndose esta teoría en la actualidad: “La realidad progresa plegando, y en el pliegue resultante hay siempre una parte virtual. Identificaremos, pues, el pliegue con el *progressus* y el despliegue con el *regressus*. Hay otros para quienes la realidad progresa desplegándose, pero eso supone que, en el principio, esté el ser que se despliega y, en tal caso, el ser no sería la máxima virtualidad sino la máxima actualidad. Es una postura metafísica”¹¹⁴. Tal y como podemos observar, este concepto ha sido un tema de referencia e interés en los estudios filosóficos y poéticos, quedando apuntalado por ejemplo cuando Gilles Deleuze hace uso del sintagma de Mallarmé: *pli selon pli*, y que a su vez servirá para la creación de una obra musical a finales de los años 50 por el compositor francés Pierre Boulez.

De hecho, este mismo pensador señala lo siguiente: “Huyghens desarrolla una física matemática barroca que tiene por objeto la curvatura. En Leibniz, la curvatura del universo se prolonga según otras tres nociones fundamentales: la fluidez de la materia, la elasticidad de los cuerpos, el resorte como mecanismo”¹¹⁵. Todos estos elementos son revisados por el artista basauritarra en su afán por dominar la substancia. Y aunque en este trabajo la apuesta por el pliegue sea mostrada de una manera más humilde, no por ello queda desmantelada de una fuerte carga significativa, que como diría Foucault: “Sin embargo, reconforta y tranquiliza el pensar que el hombre es sólo una invención reciente, una figura que no tiene ni dos siglos, un simple pliegue en nuestro saber y que desaparecerá en cuanto éste encuentre una nueva forma”¹¹⁶.

Si volvemos a realizar una translación de la obra plástica de Lizaso al pensamiento de Gilles Deleuze, sería mencionable citar las siguientes consideraciones: “Ahora estamos en condiciones de comprender el conjunto de la teoría del pliegue. La operación de la percepción constituye los pliegues en el alma, los pliegues con los que la mónada está tapizada por dentro; pero éstos semejan una materia, que, como consecuencia, debe organizarse en repliegues exteriores. Estamos, incluso, en un sistema cuatripartito de plegado, como muestra la analogía precedente, puesto que la percepción abarca los micropliegues de las pequeñas percepciones y el gran pliegue de la conciencia, y la materia, los pequeños pliegues vibratorios y su amplificación sobre un órgano receptor. Los pliegues en el alma semejan a los repliegues de la materia, y así los dirigen”¹¹⁷.

113 Lizaso, Jesús. Op. cit., email con fecha de 29-06-2015.

114 Sánchez Ortiz de Urbina, Ricardo. “La realidad de la realidad virtual: el pliegue”. *Eikasia. Revista de Filosofía*, año IV, nº 24, abril 2009, p. 6-2.

115 Deleuze, Gilles. Op. cit., p. 13.

116 Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI. 1968, pp. 8-9.

117 Deleuze, Gilles. Op. cit., p. 127.



BOTOIA

Madera y cuerda. 24 x 24 x 6 cm
2012

ES



MUSU

Madera. 56 x 10 x 12 cm
2004

También, encontramos la pieza en acero *Engranaje ocular* (2005), ya anteriormente analizada y que posiblemente será expuesta en la Sala Rekalde de Bilbao. De hecho, el uso de este tipo de esculturas podría remitirse a las siguientes palabras: “No se conoce el origen de la utilización de ruedas dentadas como un generador de función, aunque algunos autores citan que Leonardo da Vinci ilustraba el uso de engranajes no circulares para controlar la tensión en las ballestas. Los primeros métodos de manufactura por generación aproximaban la curva primitiva, en torno al punto de tangencia, con una circunferencia y procedían a realizar el proceso de corte igual al de un engranaje circular”¹¹⁸. En este sentido, Lizaso trabaja la pieza como si quisiera imitar el siguiente acto: “En el caso en el que se dé una configuración asimétrica del diente para el engranaje recto de involuta, la aplicación de la carga genera una desviación en el eje. Además, la carga del engranaje no se distribuye uniformemente en la línea de contacto. Como consecuencia de esto, por un lado la capacidad portante en el perfil del diente se reduce, mientras que la vibración y el ruido se amplifica durante la transmisión”¹¹⁹.

Jesús Lizaso ha recorrido un dilatado trayecto con las acostumbradas dificultades del oficio *de ser un creador plástico*, pero que ha ido solventando gracias a dos de los valores más preciados que debe manifestar un artista, como son la constancia y la disciplina. Estos dos méritos se han transmutado en auténticos baluartes de su consolidación escultórica junto con otros atributos que, por supuesto, no desmerecen y que en general se asumen como canales de imprescindible acomodación metodológica. Nos estamos refiriendo a una demostrada suficiencia de reflexión, especulación e indagación tanto técnica como formal. Todos estos ingredientes surgidos de la propia personalidad y de la consiguiente evolución intelectual son avales idóneos para que un propósito artístico se vea recompensado después de tanto esfuerzo, contratiempos y óbices de todo tipo e intensidad. De ahí que hayamos decidido clausurar este texto con sus propias reflexiones: “El éxito es llegar hasta aquí, realizar lo que te pide tu mente y, siendo muy egoísta, poder seguir unos años más del mismo modo. Siempre buscando, siempre trabajando para ti mismo. Dialogando y expresándote sin olvidarte de dónde vienes, de quién eres y sabiendo de antemano que eres un animal un tanto raro por perder el tiempo en realizar unos objetos sin utilidad aparente que a nadie más se le ha ocurrido hacer. Eso nos hace ser más diferentes aún”¹²⁰.

118 Fabio Quintero, Héctor & Cardona i Foix, Salvador & Jordi Nebot, Lluïsa. “Engranajes no circulares: Aplicaciones, diseño y manufactura.” *Scientia et Technica*, año X, nº 24, mayo 2004, p. 133.

119 Martínez Henao, Pedro Nel & Arzola de la Peña, Nelson. “Estado del arte sobre perfiles de dientes para engranajes”. *Prospect*, vol. 12, nº 2, julio – diciembre 2014, p. 30.

120 Lizaso, Jesús. *Re flexión*, p. 1.

bilakaera materiaren artifizioetan

IÑIGO SARRIUGARTE

Iñigo Sarrigarte Gómez. (Zürich, Suiza, 1968).

Artearen Historia Saileko irakasle eta Musika Euskal Herriko Unibertsitatean

Pintores e Escultores Galegos na EXPO '92

Juan Carlos Blázquez

EL BRANCO Obras Muertas

EL GRECO IN TOLEDO

Juan José Junquera

Las Pinturas Negras de G O Y A

EL REAL ALCANZAR DE SEVILLA

Museo de Pérgamo | Berlín 166 años de historia

CURSO DE ESCULTURA

Marco Alberici
De Pol

ERTIBIL BIZKAIA 2000

ERTIBIL BIZKAIA 2000

2

ÁNGEL ARANDA Y BLANQUELOS TÉCNICA Y ARQUITECTURA EN LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA

ESCRITOS DE ARTE DE VANGUARDIA 1900/1945
Ángel González Gaitan, Francisco Cabrer, Sebastián y Nicolás Marchán Pío

hitzaurrea

Baldin eta onartzen badugu fenomenologia sineste eta burubide oro baino lehenago kokatutako aplikaziozko joera dela, behatutakoa era soil eta garbian esploratzea helburu duena, horixe izan da gure asmo nagusia honako ikerketa lan hau gauzatzeko garaian. Husserlen joeraren arabera da abiatzeko erabili dugun orientazio metodologikoa, eta horri esker, eremu artistikoak berezko dituen esentzia plastikoak, esanahi-unitate idealak, interpretazio-zentzuak eta unibertsaltasun batzuk eskuratu ahal izan ditugu.

Artistaren eboluzio plastikoan era akademiko eta zientifikoan sakontzea da testu honen helburua. Horretarako, kontakizuna bi ataletan zatitu da, eta lehenengo atal hau eskultorearen arlo biografikoko eta lan publikoko ekarpenik nagusienak labur deskribatzera bideratu. Idazteko gehieneko tarte komenigarriaren muga nabarmenarekin, garrantzi tekniko eta formal handieneko piezak hautatu dira; behatutako hautaketa izan da, inondik ere, artista horrek obra publiko oparoa baitu hainbat kokagune geografikotan banatuta. Ziur esan dezakegu pieza publikoen multzo hori gehitzen joango dela, eta, horren eraginez, azterlan epistemologiko hau eguneratu egin beharko da ezinbestean denboraren joanean.

Onartuz sarri askotan “espazio publikoan lana egin nahi duen artistak ez duela egoera kontrolatzen, ez eta antolakuntzak edo inplikaturako edozeinek ere”¹ eta *eskultura publikoa* izendapenaren inguruko iritzi ortodoxoetara bakarrik mugatzeko inolako asmorik izan gabe, hautatutakoen artean sartu ditugu bai espazio pribatuetan kokatu izan diren proposamenak, eta baita artistaren arlo pribatukoak soilik diren dimentsio handiko beste lan batzuk ere. Pieza metaketa hori, erakundeen enkarguz edo enkargu pribatuz eginga edo eskultore basauriarrak egindako hainbat dohaintzaren emaitza gisa osatutakoa, interes handiko multzo bihurtu da, eta, jakina, horri dagokion azterketa eragin du.

1 Parramon, Ramon. “Arte, experiencias y territorios en proceso”, Hainbat egile. *Arte, experiencias y territorios en proceso*. Manresa: Idensitat. 2007, 13. or

Hurrengo orrietan analizatutako lan guztiak artistaren tailerrean gauzatutako maketa txikietatik eta entsegu-piezetatik abiatutako lanak dira; aldi berean, tailerrak badu grazia egiaztatzeko bai osatzen ari diren etorkizuneko obrak, eta baita bi dimentsioko ekarpen multzo oso bat ere –azken hauen artean gehienak grabatuaren diziplina artistikoaren baitan kokatzen dira–.

Liburuaren bigarren zatian, 90. hamarkadako urteetatik gaur egunera arte egindako serieak aztertu dira. Arrazoitutako ibilbide horri esker, irakurlea sakon murgil daiteke eboluzio artistikoan eta artistaren obrako erreferentziarik transzendentalenetako batzuetan: denbora aurrera doan heinean, sortzailearen bilakaera eta heldutasun intelektuala batetik, eta exekuzio-metodologiari eragindako diziplina, bestetik. Horrela, ahal zen neurrian betiere, ia artistaren ariketa guztiak esploratu ahal izan dira. Baina, bereziki, azkena eta garrantzitsuena den bere seriean kokatu gara: *Ortotropías* (Ortotropiak) lana. Bertan, materia formala eta pentsamendua aztertzen dutenentzako balio handiko maniobra tekniko eta kontzeptualak aplikatu dira. Azken jarduera horretako lan asko, beste lan bikain batzuekin batera, gida-hariak bildu eta artikulatu dituzte arte garaikidearen historiaren eta pentsamendu-arloko ekarpen nagusien baitan. Horren eraginez, erakutsitako piezek sendotasun teoriko berezia dute. Alderdi hori ez zen gauzatzerik izango, baldin eta pieza horietako bakoitzaren baitan aipatutako hazi kontzeptualik izango ez balitz. Hitzaurre honetan eta hurrengo testuetan zirriborratutako arrazoi horregatik eta beste hainbategatik, Jesús Lizasoren lana berresteko balio dute, itxura batean, Antonio Banfi filosofo italiarraren gogoeta hauek: “Esandakoari erantsiko diot, halaber, aztergai dugun denbora tartean, arte bizi bakarra krisian dagoen artea dela, hain zuzen: arazoak ugari ditu, eskakizun mingarriak, dei dramatikoak, bere onetik ateratako sentsibilitatea, diziplina-ahaleginak, aurkikuntzak eta, areago, baita orientazioak ere.”²

Beharbada, azterlan hau eragingarri gerta daiteke etorkizun hurbilean ikerlari berriek hemen jaurtitako lekukoa har dezaten, eta artistaren lanean aplikatutako aurrerapen zientifikoa jarrai ahal izan dadin; betiere baldin eta izaera lehiakor, diziplinatu eta iraunkorra gaur egun bezain bizi eta erabakigarri mantentzen bada. Izan ere, lehiakorra, diziplinatua eta iraunkorra izatea da proposamen berriak bultzatzen dituen zutabea. Horrela bada, eusten jarraituko diogu ekoizpen artistikoa-azterketa zientifikoa binomioan konexio ordenatua izateko baldintzari.

Lan akademiko hau idazteko, liburu eta katalogoetan argitaratutako hainbat testu kontsultatu ditugu, eta baita lanari dagokion oinarri hemerografikoa eta webgrafikoa ere. Hala eta guztiz ere, artistak berak egindako idatzi eta iruzkinak nabarmendu behar ditugu bereziki; euskarri

fisikoetan zein artxibo informatikoetan egindako oharretan daude. Eskultoreak berak adeitasunez helarazi dizkigu lanaren harian. Horiez gain, bere azkeneko gogoetak ere badira, e-mail bitartez aldian-aldian iristen joan zaizkigunak. Horren harira, esan dezakegu azkena jasotako iturri horiexek bihurtu direla testuak ondoren mamitzeko euskarri esanguratsu eta kardinalenak.

Sarrera argigarri hau bukatze aldera, soilik zehaztu beharra dugu *Reflexión* (Hausnar aldia), enfasi poetikoz betetako izenburua izateaz gain, funtsean badela sortzailearen ekoizpen plastikoko zati handi baten oinarri substantzial eta kontzeptuala ere; azkeneko urteetakoarena bereziki. Izan ere, artistak erabakitze gaitasun mental handia txertatzen du bere inguruan azaltzen zaizkion fenomeno guztiak analizatu eta aztertu ahal izateko. Ondoren, horiek hainbat eratako gogoeta bihurtu ahal izango dira, solidoen malgutasunean oinarritutako lan praktikoarekin batera. Horrela egiaztatzen da gizakiaren gaitasun intelektualak trinkotasun molekular handiagoko edozein materia gordin tolestu dezakeela, malgua eta zurruna ez den zentzu batean: eskulturaren eboluzio –eta garapen– egitura aparta gorpuzten du. Hain zuzen ere, Michel Foucaultek egoki adierazitako hitzak ezin hobeto balia ditzakegu gure artistari buruz teorizatzeke: “arrazoibidea eratzea ez du objektu batek edo estilo batek definitzen, ezta kontzeptu iraunkorren multzo batek ere, ez eta gai jakin batzuen iraupenak ere, baizik eta araututako sakabanatze-sistema moduan hauteman behar da.”³

2 Banfi, Antonio. *Filosofía del arte*. Bartzelona: Ediciones Península. 1987, 142. or.

3 Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Mexiko: Ed. Siglo XXI. 1996, 111. or

*zati biografikoa
sormen agindua
eskultura publik*



ak eta ak koan

Sortzaile plastiko hau Nafarroa eta Leongo emigranteen semea da, eta Bizkaiko Barakaldo herrian jaio zen 1961eko uztailaren 30ean. Bere bizi eta prestakuntza-ibilbidea euskal lurretan osatuta, konstante geografikoak eragina izan du bere eskultura-proposamenen bilakaera estilistiko eta filosofikoan. Stella Fiori ohartu da horretaz: “Giza jokabidea herentzia genetiko eta inguru soziokulturalaren arabera azal daiteke. Senak eragina baldin badu ere, giza jokabidea ingurune sozial eta kulturalak moldatzen du. Gizakiek bizi diren ingurunea etengabe sortu eta birsortzeko gaitasuna dute.”⁴

Bere oroitzapen gehienak industria girokoak dira, hiri-hazkundera eta fabrika-izaera indartsuko paisaia ezaugarri zuten zenbait udal-erritakoak. Hasieran, landa- eta nekazaritza-ingurunetik hurbileko herrietan bizi izan zen, hala nola, Derion eta Sondikan. Baina herri horiek ere industriaren markaz marrazten hasiak ziren ordurako. Lizasorentzat, bertako kirolaz gozatzeko lekua izan zen Sondika, eta beste kirol eta aisialdiko jarduera askotarako kokagune egokia ere bai. Horren harira, artistaren gogoeta interesgarri hau jaso behar dugu: “Frontoia eskultura bat da bere horretan. Oteizak planoekin eraikitako ariketa ugaritan gauzatu zuen euskal pilota-jokorako estadio berezi horri egindako

4 Fiori, Stella. *Diseño industrial sustentable. Una percepción desde las Ciencias Sociales*. Córdoba, Argentina: Editorial Brujas. 2006, 107. or.

omenaldia.”⁵ Halaber, garai hartakoak dira Euskal Herriaren balio kulturaren aldeko bere oroitzapenak ere, hala nola, orduan debekatuta zeuden euskara eta beste balio sinboliko batzuenak; haiek gogora ekartzeak oraindik ere ondoez zaharkitua eragiten dio nolabait.

Gerora eragin profesional izugarria izango zuten bere bizi-ibilbideko elementu erreferentzialetako batzuk artistaren ondorengo gogoeta hauetan daude: “Urte haietan zehar, gogoratzen naiz lurrean eserita egoten nintzela, lokatzarekin kubotxoak egiten. Horrekin batera, kromoetan irabazteko txaparik onenaren bila ibiltzen nintzen; aita fabrikatik ekartzen zizkidan burdinez egindako haietako batzuk, eta aparteko txeraz gordetzen nituen.”⁶ Iruzkin horrek Jorge Oteizak umetan Orioko hondartzan harearekin egiten zituen jolasak gogorarazten dizkigu, hondarretan hutsuneak sortuz edo edozein ibilgailuk utz zezakeen sakonguneetara hurbilduz. Oteizak berak ordurako ohartarazi zuenez, “umearen deserosotasun edo larrimin horretan esnatzen da jadanik existentziaren sentimendu tragikoa, eta salbamen espiritualeko hiru bideetako batera hurbiltzen gaitu nolabait: filosofia, erlijioa eta artea dira, hala esan dezakegu, gizakia eta Jainkoaren arteko harremanetako hiru diziplinak. Gure bihotzean nahastu eta konbinatu egiten badira ere, teknikoki diziplina independenteak dira. Bizitzan zehar haietako baten aldeko erabaki irmoa hartu duen lagunak, eta erabakirik hartu ez duenak ere bai, bere haurtzaroko oroitzapenetan aurkituko ditu bide horietako bat hautatzeko edo haren aldeko joera izateko datuak.”⁷ Era horretako hausnarketako ekarpenak Rudolf Arheimen arrazoitu zituen, honako hau baieztatzean: “Artista jakin baten obra osoan, banakako obra bakoitza sekuentzia koherente bateko kate-begia zen. Eboluzio hori aztertu ahal zen arreta handiagoko adierazpideetan, umeek egindako marrazkiak, margolanak eta eskulturak analizatuz. Jatorrizko forma soiletatik hasi eta zinez patroi konplexuetara bitartean, hazkunde ia biologikoa agertu zen buru-eboluzioko oinarritzko gai bezala: era askotako eragile psikologiko eta sozialek zipriztindutako historia, bai haurraren obran eta baita artista helduaren obran ere.”⁸

Nerabezaroan zehar, etapa politizatuago eta aldarrikatzaileagoa hasi zen, zapaldutako kulturaz hitz egiten zuten hainbat adierazpideekin ohituz, protesta-musikarekin lotutakoekin bereziki. Robin Ballinger adituak zioen, musika “bizi-esperientzian zehar kokatuta dago, harreman sozial partikularretan eta kultura, klase, genero eta abarreko elkarren arteko harreman konplexuen emaitza diren lekuetan.”⁹ Era guztietako ikus-euskarriak ugari zebiltzan garaiko urteak ziren, eta langile-borroka eta estetikoki markatu zuten demokraziaren baloreen defentsa. Euskarri asko ekoiztea bultzatu zen: kartelak, eranskailuak, prentsako marrazkiak, logotipoak. Azken batean, adierazpen askatasunarekin benetan engaiatutako errepertorio ikonografiko zabala eta irekia. Hori zela eta,

garai hartako artista konprometituek sortutako diseinu politiko guztietan jarri zuen Lizasok arreta, besteak beste, Eduardo Chillida, Agustín Ibarrola, Nestor Basterretxea eta Jose Luis Zumetaren lanetan.

Aita lanagatik Bizkaiko Basauri herrira lekualdatu zenean, 16 urte zituen Lizasok, eta industrializazio sendoko eta demografia-dentsitate handiko ingurune hartan bizitzearen eraginez, eskultorea behin betiko murgildu zen fabrikaz osatutako paisaia hartan. Han hurbiletik sentitu zuen lehenengoz Euskadiko egiazko egoera soziopolitikoak. Industria indartsu finkatutako leku haietan nabarmena zen krisi ekonomikoaren eragina: langabezia tasa altuek hondamendi sozialak bultzatu zituzten eta haiek ustez ekarritako nora ez soziala, drogarekin eta eguneroko tentsio ikaragarriarekin, besteak beste. Tentsio hori bideratuta zegoen nola langileen borrokan, hala fronte guztietan piztutako indarkeria politikoan.

Lanbide Heziketako ikasketak egiten hasi zen, metalaren arloan. Dena den, Lizasok ez zituen ikasketak bukatu, lan munduan bizkor sartu zelako. Ahal zuen kontu guztietan egin zuen lan, arotzeriako arloan bereziki, eta gogoan du orduko gertaera bat, gerora bere benetako arduraldia izatera itzuliko denaren erakusgarri inductibo moduan agertzen dena. Hau zioen artistak: “oso geometrikoak ziren zurezko zati txikiak jaso egiten nituen, kuboak eta beste prisma batzuk bezalakoak.”¹⁰

Dedukzio-joera horiek ordurako agertuta zeuden bere prestakuntza garaian, baina indar handiagoz azaldu ziren gerora, arotz-tailerrean lan egin zuenean: han, enkargu bat osatzeko behar ez ziren pieza txiki guztiak behatzeak izugarri erakartzen zuen, behin eta berriz. Soberakin haiekin ozeanoa osa zitekeen, azken helburu batetik zeharka sortutako aukera formal berriekin; albo-produktuak ziren, euren kabuz egitura ikonografiko berri batera iristeko ahalmena eskaintzen zutenak, eta egitura hartatik aplikazio-serie ugari atera zitezkeen. Egiari zor, eskultore batek era

5 Testuak idazteko eta era askotako informazioa jasotzeko, artistak idatzitako hainbat iruzkin erabili ditugu, honako izenburu hauek dauzkaten bost dokumentutatik aterata: 1-*Apuntes biográficos* (Ohar biografikoak); 2-*Punto y seguido* (Puntu eta jarrai) (I. eta II. bertsioak). Antzeko kontaketa dira, baina proposatutako ideia eta iruzkinetan aldatuta batzuekin; 3-*Reflexión* (Hausnar aldia); y 4-*Ortotropías* (Ortotropiak). Testu horiek eskultorearen beraren ohar pertsonalak dira, argitaratu gabeak eta 2014-2015 urteen bitartean idatzitakoak. 2015eko ekainean zehar, artistak material horien guztien azterketa eta dokumentu-kontsulta helarazi zigun. Oraingoan erabilitako aipua *Apuntes biográficos* (Ohar biografikoak) idatzikoa da, 2. or.

6 *Ibidem*.

7 Oteiza, Jorge. *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Donostia: Txertoa. 1971, 2. edizioa, 75. or.

8 Arheim, Rudolf. *Consideraciones sobre la educación artística*. Bartzelona: Paidós. 1993, 22. or.

9 Ballinger, Robin. "Sounds of Resistance", Ron Sakolsky & Fred Wei-Han Ho (ed.) lanean. *Sounding Off! Music as Subversion/Resistance/Revolution*. Brooklyn: Autonomedia. 1995, 13. or.

10 Lizaso, Jesús. *Op. cit.*, 3. or.

analitiko-deduktiboan behatzeko daukan gaitasuna funtsezkoa da bere lana gauza dadin, diseinu funtzionala eta komertzialaren idiosinkrasian txertatu gabekoa izateagatik eguneroko begiak baztertzen duena askotan interes handikoa gertatzen delako, eta forma, egitura eta prozesuari dagokionean irtenbide-errepertorio zabalerako aukera eskaintzen duelako. Hona artistak berak zioena: “Zakarrontzira zihoazen piezak izugarri gustatzen zitzaizkidan, eta haiei arreta handiagoa eskaintzen nien ateak eta panelak ekoizteari baino. Areago, nik neuk zergatik jakin gabe, zurezko zatiak eramaten nituen etxera, eta batik bat, eskuekin eta buruarekin jolas egiteko balio zidaten takoak, kubo txikiak.”¹¹

Lanbide Hezkuntzako etapan zehar ere, interesgarria izan zen marrazki tekniko landu izana, edozein pieza plastiko proiektatu ahal izateko erabat beharrezkoa baita. Aplikazio praktikoak marrazketa-lumarekin egiten zirenez, proiektzio laminaren gainean ezin zen inolako akatsik egin. Azkoinak, garabietako kakoak, bielak eta egitura industrialeko beste hainbat pieza marrazten ikasteko trebakuntzari esker, proiektatzeko balio handiko oinarria finkatu zuen etorkizunean pieza plastiko askotako kontzeptua sortzen jakiteko, alde teknikoan zein artistikoan. Aplikazioko eroankortasun hori hitz hauekin azaldu zuen: “Ideia desberdina izango da –ez bide desberdina bakarrik– gogoan hartzea kontu teknikoak konpondu ahal izateko, segur aski, helburu eta esanahiak sakonki arrazionalizatu beharko direla ezinbestean. Horrez gain, aukera emankor eta iraunkorrenak ideia, teknika eta artearen praktika integratzailean bakarrik aurki daitezke –ikasi ez–. Beharbada, lehenengo une batean, identifikatu ahal izango ditugu bi aurreneko osagaiak –ideiak eta teknikaren bat–, bakarka eta banatuta: egiazko sortze-praktika berehala hasiko da.”¹²

Horren harira, honela gogoratzen da artista garai hartaz: “Miru-buztana, engranajeak, bielak, espeka-ardatza eta nire buruak era eskultorikoan behin eta berriz bilatzen zituen ezin konta ahala pieza, erakutsi nahi zidatena erabiltzearen baliagarritasunik atzeman ezinda. Marrazketako laminan azkoin bat egoten zen beti flotatzen, bere akotazioekin, metrikako hariekin zatikatua, hegan egingo balu bezala, niri atsegin ematea eginkizun bakartzat hartuta, airean zintzilik balego bezala. Edo garabi-kakoa, zoragarria, orobat konpas eta erritmo irudimen xaloan. Kalkuluekin ez nintzen ondo moldatzen, eta azterketekin ere ez. Prezisioa ez zitzaidan batere axola. Inperfekzioaren aldeko nire izaera aurkitu nuen, eta ulertzen hasi nintzen erabilgarria ez zitzaidala interesatzen. Forma zen ni erakartzen ninduen.”¹³ Era inkontzienteagoan finkatutako intuizio horiek bihurtu ziren etorkizuneko gauzatze plastikorako oinarritzko premisa.

Horrez gain, zeramikak ere erakarri egiten zuela sentitu zuen, eta Basauriko Kultur Etxeko zeramikaren inguruko tailerrarekin jarri zen harremanetan: etorkizunean langintza artistikoa izango zuenarekin lehenengo lotura

zuzenenetako bat bideratuko zion atea ireki zen. Buztinaren malgutasun eta ukimen aukerek indar handiz erakarrita, bere tailerra instalatu zuen horretarako utzi zioten etxebizitza batean. Orduko urte haietan, goizeko 4:30ean arrain kaxak kargatuz MercaBilbaon egiten zuen lan gogorra eta lokatzezko objektu txikien formazio-diseinua txandakatu egiten zituen ezinbestean; horri esker murgildu zen eskulturaren arrazoibide mental eta teknikoaren zirrituetan barna.



EU

11 Lizaso, Jesús. *Punto y seguido* {*Puntu eta jarrai*} (I. bertsioa), 2. or.

12 Sierra Delgado, José Ramón. *Manual de dibujo de la arquitectura*. Sevilla: Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, Universidad de Sevilla. 1997, 162. or.

13 Lizaso, Jesús. *Punto y seguido* {*Puntu eta jarrai*} (I. bertsioa), 1-2. orr.

LOS HOMBRES Y LA VIGA

Buztina. 45 x 60 cm
Darby Louise Gallery, Chicago (AEB)
1998

Pauso bat eman zuen aurrerantz, eta labe profesionala erosi zuen. Segurtasun arrazoiak zirela eta, ezin izan zuen bere etxebizitza-tailerrean kokatu, usain kaltegarriak isurtzen baitzituen. Orduan, lagun batzuen ostalaritza-establezimenduko biltegi batean kokatu beharra izan zuen, eta han hasi ziren agertzen bere lehenengo labealdi garrantzitsuak. Aurrerago, bulkada artistiko horretan buru-belarri murgilduta, tailer bat antolatu zuen ondoko herri batean, Basauriko Kultura Etxean prestakuntza-kide izan zituen lagun batzuekin. Nolabait, abiapuntu horrek bere lanak lehiaketa eta azoka dezentetan erakusteko aukera eskaini zion. Fernando Navarro García egoki jaso zuen horren inguruko iritzia: “Batzuetan, are interesgarria ere izan daiteke itxura batean gure produktuarekiko oso bestelako produktuetan espezializatutako azoketan lanak erakustea, aldi berean nolabaiteko lotura erreal motaren bat –osagarria eta are ordezkioa ere– duten azoketan, alegia.”¹⁴

Zeramika ausartaren alde egindako apustuaren bitartez, gustu masiboetako estetikan finkatutako mugetatik urrun, artistak urte haietako zeramika-ekoizpeneko muturreko esperimentaziorantz jo zuen. Bere lanetan, zapaldutako botilak erakusten zituen, iltze, lata zahar eta abarrez betetakoak; egileak honela deskribatu zituen alderdi formal eta ikonografikoak: “Azoketan oso ezagunak ziren torlojudun botilak, iltzeekin betetakoak, edo lata zahar batzuk. Ordura arte zeramisten inguruko kontzeptuetan sekula ere agertu gabeko ekoizpen berezia zen; zeramikan garbizaleak esmaltearen intelektualtasuna bilatzen zuten, eta harritura gelditu ziren erabat ohiz kanpoko forma ikusgarriekin.”¹⁵ Pieza horiek Joan Mirók eskulturan egindako lan esperimentaletako batzuk gogorarazten zituzten. Hain zuzen, kolpez zapaldutako Miróren brontzeak, hala nola, *Cabeza y espalda de muñeca* (Panpinaren burua eta bizarra) (1967-69) eta baita *El equilibrista* (Oreakaria) (1970). 1990etik 1996ra bitartean, etengabeko zeramika-ekoizpeneko urte konprometituak izan ziren, lehiaketetan eta Zaragozako Espacio Pignatelli Erakusketa bezalako lehiaketa eta azoketan lanak erakutsiz eta parte hartuz.

Beste alde batetik, ezin dugu alde batera utzi erakusteko bere metodologia: oro har ohiko uste sendo bisualak hausteko jarraibideak bultzatu zituen. Horixe dokumentatu zuten tornuko erakusketa publikoak egin zituenean, esate baterako, Zarauzko azokan 1988an: metro bete baino altuagoko piezak osatu zituen buztin erregogorrez.

Eboluzionatzen joan da Jesús Lizaso forma eta materialak erabiltzean. Sortzailearen identifikazio-ezaugarrietako bat da, aldi berean modernitatearen espirituan *sine qua non* baldintzetako bat. Hala ere, denboraren ikuspegitik, posmodernitatetik hurbilago dauden jarraibideek sormen-tentsioa sosegatzea lortu dute. Dena den, aldaketan aldeko eskultorea izan da beti, eta aldaketak bere eboluzio-eraldaketaren ikur

dira. Forma era monotonoan errepikatzeak eragindako nekea saiheste aldera egin zuen apustu agerikoak badu Oteizarengana hurbiltzen duen azentu bat. Ekintza apaingarri hutsa ez izatea du helburu, jarrera etiko egokirik gabeko zeremonia ez izatea, alegia.¹⁶

Era horretan, zeramikatikurruntzen hasi zen arian-arian; zeramikan aukera teknikoak zein formalak ikasiak zituen ordurako, eta, bereziki, materia tolestu eta menderatzeko gaitasuna, bere hurrengo etapa plastikorako funtsezko ahalmena. Horretarako, berriro ere Basauriko Kultura Etxera jo zuen, eta Txente ezagutu zuen bertan, Eskultura tailerreko irakaslea. Jesús Lizasok gogoratzen duenaren arabera, tailer hartan, eskulturako hainbat teknika ikasteaz gain, "Henry Moore, Chillida, Oteiza eta beste egile batzuei buruz hitz egiten genuen. Nik bizitzeko presa neukan, eta eskulturari dagozkion alderdi edo irizpide puruetan zerbait gehiago aberastuta itzuli nintzen tailerrera."¹⁷ Eta honakoa esanez jarraitu zuen: "Hortik aurrera, materiaren barruan esploratzen hasi nintzen, harik eta ahal nuen ondoen ezagutu arte, harik eta menderatu ahal izan nuen arte. Niri dagokidanez, murgiltzeko bitartekoa buztina da, eta hura gerora beste material batean gara dezaket edo azken emaitza bezala utzi."¹⁸

Bere sormen apustu ausartak arrakasta komertziala lortu zuen, eta irabaziak inbertitu egin zituen, administrazioaren laguntza jakin batzuekin batera, 1991n Basaurin pabiloi bat erosteko. Kooperatiba moduko bat antolatu zuen bazkide langile batzuekin, baina produkzio-aplikazioa ulertzeko garaian sortutako programazio-desadostasunek bultzatuta, proiektua bukatu egin zen, eta bakarkako etapari ekin behar izan zion. Egoera horretan, trukerik gabeko bide pertsonala ibiltzera behartuta, izaera propioa lantzeko leitmotiv berezia aurkitu zuen artistak. Lehenengo unean, jatorri kostunbristako pieza figuratiboak moldatu zituen arren, haietan ere ageri ziren proportzioa eta bolumetriaren kanonak aztoratzeko ildo haustaileak. Ikuskera estetikoaren baitan, bere helburua ez zen inoiz ere izan pieza bat seriean modu masiboan ekoiztea, ekoizpen industrialeko kate batean bezala; Oteizaren aurkako kontzeptua izango litzateke hori, eta ezin zuen onartu. Une horretantxe nabarmendu zen sormen-bulkadaren goranzko indar erakargarriaren aldeko apustua;

14 Navarro García, Fernando. *Estrategias de marketing ferial*. Pozuelo de Alarcón, Madril: ESIC Editorial. 2001, 56. or.

15 Lizaso, Jesús. *Apuntes biográficos*, 4. or.

16 Oteiza, Jorge. "Ideología y técnica para una Ley de los Cambios en el arte" (Ideologia eta Teknikari buruzko Italiako Arte Kritikaren 13. Nazioarteko Biltzarerako hitzaldia, Madril, 1964). Hainbat egilek argitaratuta. Oteiza, *Propósito Experimental*. Fundación Caja de Pensiones. Madril. 1988, 239. or.

17 Lizaso, Jesús. *Punto y seguido* (Puntu eta jarrai) (I. bertsioa), 2. or.

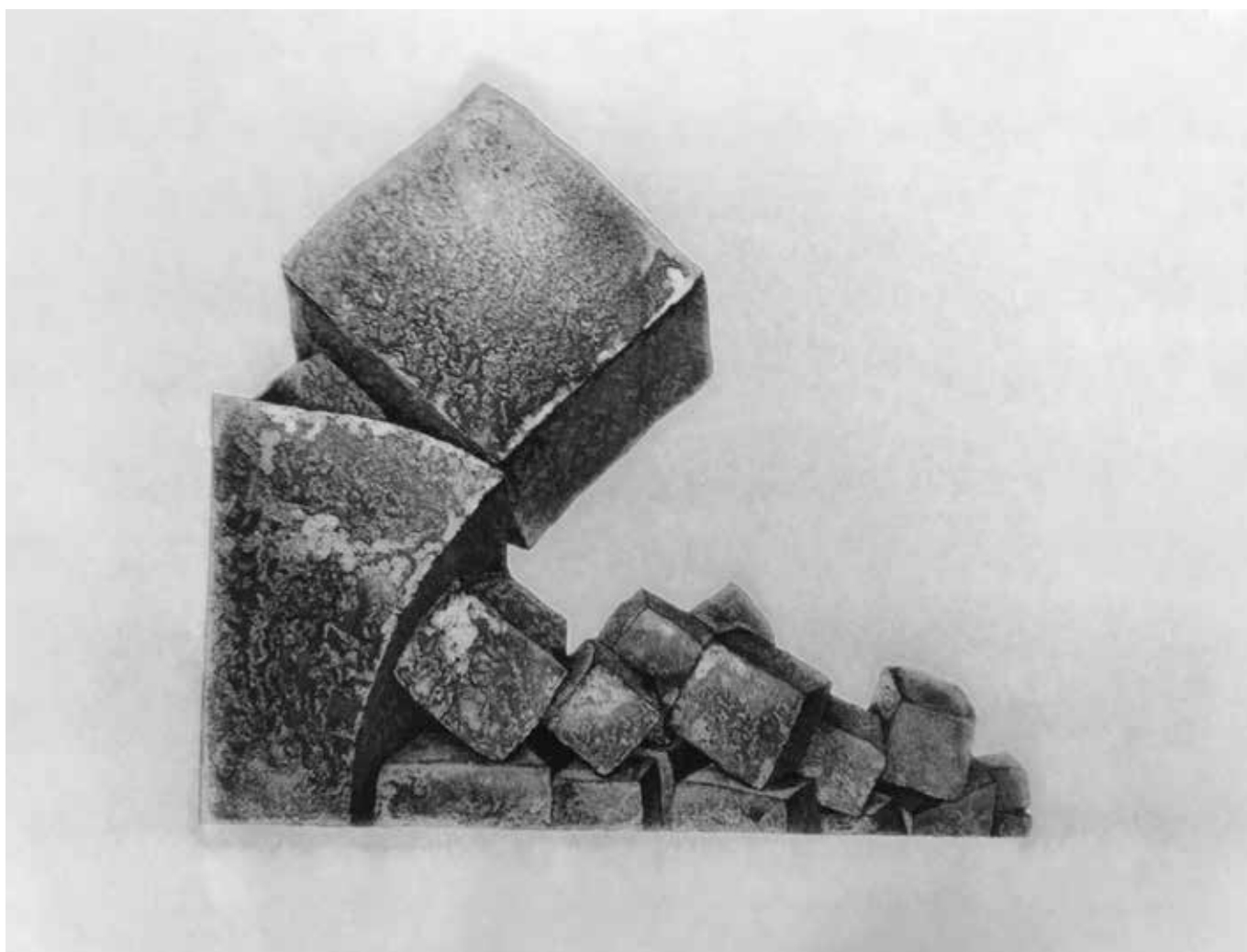
18 Lizaso, Jesús. Carme Giralten elkarrizketa. "Una conversación a media voz", Plans, Sergi (koord.). Lizaso. *Arte y sentimiento*. Barcelona: Darby Louise. 2002, 32. or.

sormen-bulkadak eskatzen du berrikuntza, gaiak eta teknikak irekitzea, eta urratu gabeko espazioetara estrapolatzea. Horrela, mendealdeko ekoizpen-ereduaren ingurune estandarizatuko bikoizte errepikakorren monotoniatik urrundu zen.

Azkenik, Lizasok eskultura publikorako urrats kardinal desiratu eman zuen, lehenagoko intentzio mentalak biziberritzeko asmoarekin. Ordutik aurrera, bizi beharreko eboluzioak berezko dituen hausnarketa-tirabirak gertatu ziren. Esate baterako, 1990ean artistak eskultura publikoa egiteko proposamena helarazi zion garai hartako Cacabelosko alkateari: buztinean egindako maketa soil bat, Leongo udalerriri opari emateko. Baldintza bakarra jarri zion: prozesua *Proyecto Hombre* (Gizakia Helburu) programaren barruan birgaitzeko prozesuan zebiltzan gazteek osatu beharko zuten. Proposamena onetsi egin zuten¹⁹, eta izaera publikoko eskultura-iturri bat eraiki: *Futuro sin drogas* (Drogarik gabeko etorkizuna) (1994).

A SALVO DE 100 TEMPESTADES

Grabatutako urtinta
Bizkaiko Foru Aldundia. 2014



Lehenengo sentsazio informaletik abiatuta, artelan hori jarraibide eta parametro antropomorfoetatik hurbileko konfigurazioaren araberakoa da. Forma puntazorrotzak, burua eta sorbaldaren artean parranda-zale moduan proiektatuta, heroina zainean barna sartzeko erabiltzen den ohiko tresnaren nolakotasun zaurgarri eta urratzaileari egiten dio erreferentzia. Ez dago ukatzerik gutxieneko osagaiekin adierazpen karga dramatiko sendoa eragiten duela, estupefazianteekiko adikzioa duenak, xiringak ezarritako uztarritik askatzeko etengabeko borrokan, gainean daukan zama psikologiko eta emozionalarekin lotuta.

Erraz egin daitezkeen konparazio-praktiken bila hasi gabe, eskultura horretan begi bistakoa da prozesioetan Kristok sorbaldan gurutzea daraman pausoen simulazioa; Leongo Bierzoko herri horretako tradizio konfesionalarekin identifikatzen den ezaugarria da. Oraingoan, ordea, hurbilagoko pausoa da, susma dezakegun baino egunerokoago eta dramatikoagoa.

Obran bertan interesgarria da orobat eskulturaren pareta bertikalak osatzeko plano malguen konbinazioa, eta baita egitura kubikoen azpian erreferente antropomorfikoak agertzea ere; Lizasoren obretako ezaugarri diren egiturak dira. Chillidaren kubo-metatzeekin osatutako pieza abstraktuak eta Oteizaren metatzeko maklak aztertu zituen artistak ordurako, eta haien inguruko informazioa bildu zuen. Nolanahi ere, Cacabelosko eskulturak inflexio-puntua ezarri zuen bere ibilbide profesionalean, ordutik aurrera gauzatu zuelako eskultura publikoaren aldeko apustua.

Lehenengo saiakera plastiko horiekin batera, zeramika lanak erakusten jarraitu zuen, eta 1996an, bere bidaletako batean, Enrique Capella bildumagile eta galeria jabea ezagutu zuen. Hitzarmena egin zuen harekin, eta, horri esker, handik aurrera lan-ardatza ekoizpena izan beharrean, sormen hutsean zentratu zen. Lehenagotik ere artistaren metodologian finkatutako ezaugarria zen hori, baina premia ekonomikoengatik gauzatu gabea. Capella arte salerosleak honako hitz hauek eskaini zizkion: “Jesús Lizasok irabazi du partida. Bere lehenengo ametsa betetzea lortu du. Bere proiektuan harrapatu gaitu. Zailtasunak gainditu ditu. Eskulturak egiteko denbora lortu du. Batzuetan, bere barneko deabruak arrastaka eramaten dute sormen-bilatze pertsonaletako infernuetan barna. Borroka egin eta aurrera egin du. Lanean ari da. Lana egiten du, nekaezin.”²⁰

19 Kultura ekitaldi hau udal-informazioko *Surcos* aldizkarian argitaratu zen, 1. zk., 1993ko abenduan.

20 Capella, Enrique. “Evocación”, Plansen, Sergi. *Op. cit.*, 14. or

Enrique Capella tutore izateak askatasuna eta segurtasun profesionala ekarri zizkion artistari. Arte salerosleak berak pintura, argazkigintza, eskultura eta grabatuaren arloko beste sortzaile batzuen lanen ardura bere gain hartuta zuenez, Lizasok beste artista batzuek ezagutu ahal izan zituen: Jordi Güell, Eduard Par, Ivo Rovira eta Concha Ibáñez, besteak beste. Azken horren oroimen berezia du gordea, harekin izandako harreman estuari esker ikasi ahal izan baitzituen grabatuaren barrenaldeak bere estudioan. Artistak honako hau zioen: “Gogoan dut nolako fintasunez erakutsi zidan. Orduak eman nituen berniz, olio eta tinta usaineko estudio horretan. Luxuzko lekua, artistaz betetako Bartzelona egonezineko baten erdian.”²¹

Gertaera-segida horren ondorioz, Lizaso beretzat identifikagarrienak ziren jokabide estetikoetarantz abiatu zen. Horri esker, zeramikaren euskarritik abiatuta, modu sendoagoan jo ahal izan zuen egiazko eskultura-proiektziora. Gainera, jokabide horrek babesa jaso zuen 2000. urtean Bartzelonako Museo Olinpikoan Medalla de Oro de las Artes (Arteetako Urrezko Domina) eman ziotenean. Hain zuzen, artistak gogoan du urte horretan bertan gertatutako zerbait: “Enrique Capellak artelaneekin edukiontzi bat kargatzea erabaki zuen Chicagoko galeria batzuetan erakusteko. 2000. urtea zen, eta lehenengo aldiz joan nintzen haizearen hirira. Han, tarte libreetan marraztu egiten nuen, eta denbora asko pasatzen nuen hirian. Arte saleroslearen etxean, tailer txiki bat sortu nuen, eta modelatu txikiak osatu nituen, erakusketak inauguratu eta desmuntatzen nituen bitartean.”²²

Hurrengo urteak oso emankorrak izan ziren. Bizkaiko Erandio eta Mungia udalerrietarako jaso zituen enkarguak dira garai hartako azpimarragarrienak. 2002. urtean, bi proposamen mamitu zituen amaren ahalmen babesleari omen eginez, *Amatxo* izenekoa eta *Amatxu* deitutakoa.

Gauzatze plastikoa egiteko asmoarekin, altzairu modularra urtzeari ekin zion lehenengo aldiz, bere tailerraren ondoan zegoen GUVISA enpresan. Eredua osatzea lortu zuenean, bost tonako pieza bakarretan urtu zuen. Landutako gaiaren eraginez, bi proposamenek presentzia hunkigarria, gizatasun-emailea eta bizigarria igortzen badute ere, egia da bigarrenak karga afektibo handiagoa duela; Ane izeneko egiazko ama bat sinbolizatzen du, bere hiru seme-alabekin. Euskal Herriaren historiako pasarte anker eta zekenenetako bat irudikatzen du: ETAk Ane *ertzaina* erail zuen, euskal polizia autonomikoko beste kide batekin batera. Atentatuak, bere eragin hondatzaile eta albokoarekin, hiru umezurtz utzi zituen, eta haiek ez zuten orduan ulertu atentatu haren zentzua, eta ez dute sekula ulertuko. Amaren Egunean inauguratutako pieza mungiarrentzat gehien maite eta sentitzen duten eskulturetako bat bihurtu zen. Proposamen horrek estrapolatutako edukia dauka bere esentzia sinbolikoan; izan ere, tokiko ekintza ilun batean oinarrituz, erreferente historiko batetik abiatuta, amak esan nahi

duenaren eta hark maiteentzako duen garrantziaren ideia unibertsalera lekualdatzen da. Artistak honela definitu zuen pieza: “Herrian pieza oso maitea dute. Urtero, edozein egunetan, lorez beteta agertzen da. Guztien ama da. Herriak hunkituta parte hartzen du piezaren esanahian. Obrak materialarekin batera dagoen errealtate benetan latza bereganatzen du. Altzairuaren gainazaleko azal erako geruzak berezko izaera ematen dio artelanari. Laztantzeko go-goia ematen du.”²³

Bigarren artelan publiko horrek Henry Moore artista britainiarren plastikotasuna oroitarazten du; Basauriko artistaren ikus-erreferenteetako bat da. Izan ere, bai bizkarraren makurdurak eta baita amaren beso babeslea irudikatuz tolesten den beheko zatiak ere, seme-alaben irudiak gorpuzteko hiru forma kubikoen gainean babes eta aterpe izateko bizigunea sortzen du. Amatasunei eta amaren ahalmen babesleari egindako aipamenak lotura handia dute Henry Mooren aire zabaleko proposamenekin: nola

EL HOMBRE VENCE AL HIERRO

Brontzea. 220 x 250 x 180 cm
Esleipenako T. Bilboko Itsasadarra Museoa
Bilbao (Bizkaia). 2003



21 Lizaso, Jesús. *Punto y seguido* (Puntu eta jarrai) (I. bertsioa), 3. or.

22 Lizaso, Jesús. *Apuntes biográficos* (Ohar biografikoak), 6. or.

23 Lizaso, Jesús. *Apuntes biográficos* (Ohar biografikoak), 7. or.

formulaziorik figuratiboenetan abiatuta, hala egitura organikoago eta formagabeagoetan sakontzen duten lanetan. Haietan guztietan amaren egiturak babeserako espazio sakratu bat mantentzen du, erabateko leialtasunez. Edonola ere, definitu egiten da erreferentziazko elementuetako bat, nahiz makurduran, nahiz egiturako elementuen organikotasunean bertan. Gogoan izan behar dugu Oteizak berak ere landu zuela gai hori 1949tik aurrera, erregogorraren bitartez, tokiko beste artista batzuekin batera.

Jesús Lizasok sakonera jo zuen hizkuntza banakakoagoaren bila, eta, erreferentziazko praktikak saihestu ezin diren arren, badira desberdintasun aipagarriak ere, elementu antropomorfitakoak definitzeko zatiak forma kubikoekin artikulatutakoak baitira nabarmen; eraikitze-elementu hori produkzio-etapa honetako elementu identifikagarria da. Areago dena, goiko aldeko kubotik irteten diren xehetasunak ileari erreferentzia egiteko formak dira. Ikusleak eta piezak hurbilago eta zuzenago elkarrekintzan jardun ahal izan dezaten artistak landutako xehetasunak dira. Artelana kulunkan dabil, adiskidetze-elementu babesle gisan, amaren gorputz-formak duen ezinbesteko organikotasunaren eta beste geruza geometrikoago batzuen artean. Gainera, amatasunaren azterketak goratze eta bertikaltasunerako joera du, ia sakratutasun mariarraren airearekin, eta makurdurari esker errealtate lurtarragoan izan dezake ardatza.

EU

Aitzitik, Erandiorako ondutako bertsioan, amatasuna ez da hain hunkigarria, nahiz eta betiko babesa eta aterpea eskaini. Lan horretan, erantzukizunaren zama gogortasun eta pisu psikologiko handiagokoa da. Arreta bestelako gogoeta-ariketa batzuetan jarri nahiko balu bezala, ondorengo oharrean adierazi legez: “Horrela balore sozial berria agertzen da, amaren maitasuna, eta harekin batera emakumeari bere benetako eginkizun nagusia –amatasuna– gogorarazi nahi dioten argudio zientifiko, moral eta sozial mordoa, ustez bat-batekoa eta berezkoa den elikatze eta zaintzeko ama-eginkizuna bere burua ukatzeraino bete ezean, emakumea errudun bihurtuz eta mehatxatuz.”²⁴ Pieza horretan, egitura kubikoak eta geometrikoak dira protagonistak. Hain zuzen, egitura horietako batzuk serietan kokatuta daude gorantz elkarren jarraian, multzo horretan txertatutako George Vantongerlooren eskultura bati begira bageunde bezala. Hiru haurren batasunak eta atxikimenduak, haurdun dagoen amaren irudiak duen ikusindarrarekin batera, amatasuna bere horretan gorestera bideratu beharrean, gaur egun amak etxerik gehienetan daukan zama sozial eta familiar gogorra gogorarazten du. Horren harira, goiko aldearen makurtze arina hein handi batean ez dagokio babesteko asmoari, baizik eta berak bakarrik daraman zama fisiko eta psikologiko zailaren eraginez nekatuta, akituta egoteari.

Artelana, bere ertz eta bloke geometrikoekin, Miróren irudi femeninoa izan litekeenaren antipodetan dagoen transposizio erradikala da. Dena den, atal kubikoetan hutsuneak irekitzea hobeto dagokie Henry Moore

eta Jorge Oteizaren oinarriari. Buztinean egindako jatorrizko maketatik pieza fundiziora pasa zen, eta bertan paretak soldatuz batu ziren, kontua ez baitzen gainazal eder leundua lortzea, baizik eta Corten altzairuak eskaini zezakeen ikus-errendimendu estetiko onena eskuratzea.

Jesús Lizasok beti azaldu izan du kezka bere ingurune arazo sozialen aurrean. Hainbat kausaren alde piezak dohaintzan eman ohi ditu, hala nola, esklerosi anizkoitza, adingabeen babesa, gor-mutuak edo kirol paralinpikoa. Bere azkeneko jardura dela eta, honako hau dio artistak: "Orain arte pertsona horien meritu guztia nire lanean definitzeko egin dudana ahaleginaren ordaina jaso dut: neu asebeteta geratu naiz. Orain badira kolektiboak desgaitua oso gai izan daitekeela adierazi nahi dutenak, eta horregatik ezin dut alboratu denboran iraungo duen artelan bat lantzeko aukera, Euskal Herrian desgaitasuna duten lagunei zerbaitetan lagundu dieten guztiei eskaintzeko."²⁵ Jarrera horrekin jarraitzen du gaur egun ere ARGIBE²⁶ elkartearekin eta adinekoei laguntzen dietenekin elkarlanean. Jokabide horren arabera, 2002an pieza bat egin zuen, eta Tourunet mendian –Castedelsol, Bartzelona– kokatu, artista euren etxean hartu zuten bi adineko oroitzeko; esanahi emozional handia zuten lagun haiek artistarentzat, eurekin bizi zenean, besteak beste, Barceló, Tàpies, Robira, Subirats eta Jaume Plensaren obrak baitzituen inguruan.



EU

24 Mañas, Carmen. "Identidad y construcción de la maternidad. Una mirada desde la psicología evolutiva", Silvia Caporale-Bizzini (koord.). *Discursos teóricos en torno a la(s) maternidad(es): una visión integradora*. Madrid: Entinema. 2005, 109. or.

25 Lizaso, Jesús. "De Efecto & Saiatu", Plans, Sergi. *Op. cit.*, 65. or

26 Talde horrek ongintzako laguntza-izaera du, baztertutako taldeei laguntzeko helburuarekin, boluntariotza sustatu, prestatu eta koordinatzearen bitartez. Boluntarioek beharra duten lagunen sektoreekin egiten dute lan. Beharraren eragin dezake gaixotasunak, bazterkeriak, elbarritasun fisiko edo psikikoak, deserrotze familiarrak edo bakardadeak.

DESCOMPOSICIÓN DE DOS LENTES

Burdina. 150 x 100 x 60 cm
Hotel Carlton
Bilbao (Bizkaia)
2006



ESFÉRICA

Brontzea. 200 x 200 x 190 cm
 Leioa (Bizkaia)
 2000

Los ancianos del Tourunet (Touruneteko zaharrak) (2002) altzairu trinkoan urrutako 4.000 kiloko pieza da, eta garraiatzeko eta kokatze teknikorako arazo ugari eragin zituen. Artistaren helburua obra hori kokatzeko bereziki aztertutako espazio batean jartzea zen, bertan santutegi moduko bat osatzeko, erlijiotasunerako eta barne-gogoetara deitzeko aura batek markatutako gune sakratua.

Orduan egiazko komunioa gertatu zen pieza eta inguruaren artean, beharbada artistak naturan barna egundo osatu duen eskultura-esku hartzerik egokiena. Bere lanetan, Lizasok beti eusten dio inguruarekiko eta bertan gertatzen diren bizi-esperientziekiko loturari, ondorengo lerroetan adierazi zuenez: “Inguruan izan ditudan gaiak lantzen ditut, edo behintzat kezka eragiten didatenak. Askotan, formak esploratzen ditut espazioaren eta materiaren ez tandaren barruan. Aldi berean zenbait sortze-lan jorratzen ditut, ezinezko emaitzekin, edo egoera puztuak interpretatzen ditut, baina sintesian. Laburpenaren bila ibiltzen naiz.”²⁷

Los ancianos del Tourunet (Touruneteko zaharrak) lanean berriz ere ikus daiteke lehenagoko piezen makurdura, bertikaltasunaren kaltetan bizkarrezurra makurrazten duen zahartasunaren gorpuzkera nabarmenduz. Goiko bi kuboak egitura orokorra erortzeko arriskua erakusten duen jarreraren dauden arren, adin handikoaren egoera erakutsi nahi duten erreferente berriak baino ez dira.

Lizaso eskultore bezala finkatzea urte horretan bertan gertatu zen: Basauriko herria sinbolizatzeko pieza eraikitze lehiaketa publikoan berak aurkeztutako lanak irabazi zuen. Beste behin ere, baldintza bat jarri zuen: *Ikurra* (2002) jendaurrean eta zuzenean gauzatu beharra. Eraikitze prozesu osoa²⁸ honela deskribatu zuen: “Negu gogorrean, zurezko oholez betetako kamioi bat hustu nuen, eta kofratu osoa eraiki nuen oholez ohol, kaleko oinezko guztien aurrean. Lau hilabete behar izan nituen, eta gero hormigoiz betetako kamioiak etorri ziren. Hormigoia isuri zutenean, egiturak beldurra emateko moduan egiten zuen karraska. Gogortu baino lehen hormigoiak duen indar eta ahalmenaz konturatu nintzen. Horrela eraiki nuen *Ikurra* lana.”²⁹

27 Lizaso, Jesús. Carne Giralten elkarrizketa. *Op. cit.*, 32. or

28 Prozesu hori guztia Lizaso. *El símbolo y la obra Ikurra* liburuan dokumentatuta dago. Basauri, Basauriko udala. 2003.

29 Lizaso, Jesús. *Apuntes biográficos* (Ohar biografikoak), 7. or.

Lan horretan, herriko espirituaren esentzia osatzen duena irudikatzen ahailegindu zen, erabat inguru industrial delako gogoan hartuta. Horretarako, Corten altzairuzko fabrika baten silueta eraiki zuen, antzina bertako ekonomia osatu zuen nekazaritza ahaztu gabe. Hala, tximiniaren goiko aldean ere forma puntazorrotzak kokatu zituen, nekazaritzarako laia tresnak sinbolizatuz.

MUSUTXU II

Burdina. 78 x 60 x 26 cm
Olite (Navarra)
2005

Proiektuaren monumentu-izaera ikaragarriak eragozpen galantak eragin zituen hiri-espazioaren barruan kokatzeko garaian, eta artistak proiektuari uko egitea erabaki zuen, ezin zuelako onartu jatorrizko oinarri-programa aldatzea. Hala eta guztiz ere, Lizasoren gogo biziaren eraginez, udal agintariak kokapen hobea bilatu zuten, horrela ahalik eta ikuspuntu gehienetatik ikusi ahal zedin. Pieza Basauriko irteera-sarreretako batean kokatu zuten, angelu guztietatik ikus zitekeen, askotariko perspektibarekin: horrek ere definitzen zuen herriaren eratzeta eta eraikitze soziala, hainbat eskualde, gizarte eta ideologia askotarikoen batasunak eragindakoa.

Beste alde batetik, fabrika-siluetaaren aurrealdeko perspektibak Agustín Ibarrolak 60.eko hamarkadan egindako margolan ilunak gogorarazten dizkigu, erretratatu iluntasun materiala ez ezik, baita giza iluntasuna ere, aintzat hartuz arkitektura mota horrek berekin zekarrena eta langile-klasearentzako esan nahi zuena. Esate baterako, garai hartako margolanak eta xilografiak dira, *Fábrica con chimeneas* (Fabrika tximiniekin) izeneko bezalakoak.

Eskultura instalatzearekin batera, piezaren azalpen ariketa pedagogikoa egin zuten, Basauriko Ariz dorretxeko azken solairuan erakusketa kokatuta; erabilera kulturalerako Erdi Aroko dorrea zen. Erakusketarekin batera, lehenengo solairuan *Raíces* (Sustraiak) seriea erakutsi zuten lehen aldiz, artistak eskultura publikoan ordurako aurkeztuta zuen proposamena, eta gehienetan funtzio antropomorfikoen bitartez forma kubikoak erabiliz definitutakoa. Beste batzuetan, ertzak eta era guztietako zoko-moko plastikoetan oinarrituz garatutako piezak artikulatzeari esker, egitura-espazioen presentzia tarteka zitezkeen; ohiko praktika zen gerra osteko euskal eskultoreen praktika esperimentalean. Gogoan izan behar da bigarren solairuko aretoetako batean kolektibo bat antolatu zela, eta bertan Jesús Lizasorekin nolabaiteko harremana zeukaten sortzaile katalan talde ugari batek hartu zuela parte.

Serie horretan, kuboa da funtsezko elementua, askotan izaera figuratiboa eta kontzeptu tradizionalarekin. Estetika kostunbristetara hurbildu zeneko etapa da; esaterako, giza burua kubo bihurtu zuen garaia. Hala ere, kuboa aplikatze eta erabiltze hori, praktika kubistetatik ez ezik, neoplastizista holandarrek eta konstruktibista errusiarrek gauzatutako ikerketetatik dator. Dirudienez, konturatu gabe serie horretan haurtzarora itzuli zen:





EU

LASAITASUNA

Burdina
Bilduma pribatua (La Previsora Bilbaína)
Bilbao (Bizkaia)
2004

“Oso txikiak gineneko garaiaz ari naiz, lagunekin batera, eserita, eskua betetzen ziguna lurretik ateratzen genuenekoaz, eskuak eman ahala. Eta kolpetxo lauekin ateratzen genituen gerora kubo soil bat egiteko balioko zuten aldeak. Eta, kuboak lurrera erortzen bazitzaizun, nola deformatzen zen. Kamera geldoan bezala gogoratzen naiz talkarekin. Nik behintzat, film bat balitz bezala, besaulkiko ikusle batek bezala behatzen nuen. Talkak forma bakarrak eskaintzen zizkidan, nik neuk bakarrik lortu ezin nituenak. Masa berbera zen, baina era desberdinean banatua. Leku batean soberan zuena, falta zuen beste batean. Hori zen kolpearen edertasuna.”³⁰

Raíces de un océano (Ozeano baten sustraiak) (2002) lanean *Raíces*³ (Sustraiak³) seriearekin duen lotura nabarmentzen da, arraunlarien gaia partekatuz. Corten altzairuan jositako bi figura osatu zituen, garai hartako bere eskultura publikoetakoa baino izaera bertikal eta hieratikagoarekin. Formatu antropomorfikoz, Lizasok askotariko zentzudun noranzko-konstanteak erabili zituela egiaztatu zuen, konposizioa eta artikulazio plastikoa arreta handiz aztertuz. Burezurretako kuboetan dauden irekidurek Oteizaren ildoko hutsuneari balioa ematen diote berriz ere, bere eskulturarentzako adierazpen-erreferente moduan.

Alabaina, aurreko proposamenekiko haustura dakar *Tandem* eskulturak (2004); Donostiako parke teknologikoan kokatuta dago. Ángel Iglesias IKUSI konpainiako fundatzaileak enkargatu zion, eta taldean helburu bateratuz lan egitearen balioa irudikatu nahi zuen. Orduan, tandem bat osatu zuen artistak, enpresariak bizikletak konpontzen hasitako ibilbidearekin gogoratuta. Beharrezko pisua eta ainguratzeak zirela eta, pieza kokatu ahal izateko arazo tekniko berriak adimenez konpondu ziren ezinbestean, dena ezkutuan gelditu behar baitzen. Puntako teknologia-enpresa horretako hall nagusian kokatuta dago pieza, hormaren gaineko goi-erliebe modura, eta neurri txikiko bertsioa adiskide estimatuaren bulegoan dago. Horrekin, idulkiaren aldeko kokapen historikoa utzi eta berriro heldu zion Tatlin eta Rodchenkok konstruktibismoan eta gero Donald Juddek horma-eskulturetan, besteak beste, hautatutako kokapen berriei.

Bilboko aireportuko “irteerak” espazioan kokatuta dago *Tienda de campaña para miopes* (Miopeentzako kanpadenda) izeneko pieza (2005), eta AENA du jabea. Altzairu galdatuzko eskultura da, eta betaurreko batzuk artikulatze eta desegitean oinarritzen da. Eskultura hori komentatu aurretik, aipagarria da Lizasok objektuak behatu eta haiekiko gogoeta egiteko duen gaitasuna, horiek aplikatzeko formulazio-gaitasun zabala baitute, forman, egituran eta edukietan. Aroztegian soberako elementuak analizatzen hasi zenetik, eguneroko edozein objektu behatzen hasi bitartean, kontenplazioko jarraibide berberak markatu izan dute joera. Objektu baten osagaiak desegituratze hutsa da, betaurreko batzuk oraingoan, beste forma-egitura batekin berriz osatzeko.

Nolabait, 80. urteetako erditik aurrera erabat boladan ibili zen deseraikitze-ariketa egin zuen, Euskal Herriko Unibertsitateko Arte Ederretako fakultatearekin lotutako eskultore gazte talde baten praktika esperimentaletatik eratorrita bereziki. Besteak beste, Txomin Badiola, Ángel Bados, Peio Irazu eta Juan Luis Moraza bezalako artistak Oteizaren eskultura berrinterpretatzen ahalegindu ziren, hizkuntza minimalistak eta kontzeptualistak txertatu beharrarekin lotuta. Bestalde, aintzat hartu behar dira une honetan indarrean dauden premisak, hala nola, mugatze posmodernoa eta bere deseraikitzearen aldeko apustua. Urte akademiko haietan, eskultura *sozial beuysiarra*, *eskulturaren eremu hedatu* kraussiarra eta, jakina, Derridaren *deseraikitzea eta gramatologia* lantzen ziren, eta horri esker esparru zabalagoak eskuratu ahal izan ziren arazo plastikoen baitan.

HARRIJASOTZAILE

Burdina. 172 x 93 x 88 cm
Bilduma pribatua
Sondika (Bizkaia).
2004



30 Lizaso, Jesús. *Punto y seguido* (Puntu eta jarrai) (I. bertsioa), 1. or.



ÓPTICAS ABSTRAÍDAS

Burdina. 180 x 100 x 100 cm
2005

EU

Jesús Lizasok Derridaren azken ildo horrekin bat egiten duela dirudi, ikuspuntu formalistaren arabera. Gogora dezagun Hal Fosterrek honako hau zioela: “Owensek idatzi zuenez, *deseraikitze*ko *bulkada bereizi egin behar da modernitatearen joera autokritikotik*. Horrek garrantzi handia du haustura posmoderno ulertzeko, eta, zalantzarik gabe, bi operazioak desberdinak dira elkarren artean: bitarteko batean ardaztutako autokritikak esentzial edo pururako joera du (formalismoaren babesean behintzat bai), eta deseraikitzeak, oster, esanahiaren ezpurutasuna deszentratu eta azaleratzen du.”³¹ Eta jarrera hori bera bereganatu zuen artista basauriarrak bere proposamena aldarrikatzean: objektuaren hasierako egitura-osaera ezdeus agertzen da, prestatutako desegituratzera doituta, esanahi-aukeren iturri berria ateratzeko.

Ordutik aurrera, Lizaso lehenagoko bolumetrietatik urrundu zen, eta hizkuntza estrukturalerantz abiatu, piezari efektu sotil eta arinagoa eragiten dioten lerro-ebakidurekin. Jauzi estilistikoa ikus daiteke, eta aukera esperimental berrietan barneratzea desafio berria da artistarentzat, konposizio eta formak aurkitzearekin batera. Horretarako, eguneroko objektu baten osagaiak deseraikitze arrazoibideari heldu zion, era berrian artikulaturik, ordura arte ezkutuan zeuden erreferentzia ezezagunak ahalbidetuz. Betaurrekoen besoetako muturren eginkizuna eustea dela kontuan hartuta, beso edo haga horiek lan bera egingo dute kristal oftalmikoentzako armazoiaren uztaiekin ere. Eskulturaren zati nagusia goian kokatutako atalean dago, eta horretarako armazoiak erabili zituen, haiek baitziren forma-organikotasun handieneko egiturak. Aplikazio-filosofia berari jarraiki, eskulturaren izenburuko jolas ironikoa honela deskribatu zuen: “jende asko jakin nahian dabilelako da: gauza guztiekin gertatuko dena, zertarako gertatuko den eta zergatik izango den. Piezaren barruan babesten dira, inoiz ere ikusiko ez dituzten azalpenen bila.”

Gerora, Indianan –AEB– egin zen euskal artisten erakusketa kolektibo batean antzeko pieza bat instalatu zuen Indiana University Northwesteko parkean. Egia esan, betaurrekoak erabiltzea sarritan landutako baliabidea izan da aire zabaleko eskulturetan; hala ere, oro har haien egitura eta osaera ortodoxoena errespetatu izan dute, besteak beste, Kent Karlsson, Susy Gómez, Orhan Rashtana eta Michael Elionek.

Lehenagokoaren antzeko proposamenak dira *Óptica espacial* (Optika espaziala) edo *Lentes abstraídas* (Euren baitan bildutako leiarrak), zeinetan kasu bakoitzean atal-multzoa txandakatu eta itzuliz banatzen den, edo *Visión espacial de una grúa* (Garabi baten ikuspegi espaziala) (2005). Azken hori COMANSA enpresak –Huarte, Nafarroa– garabien alegoria bat eraikitze deitu zuen lehiaketan parte hartzeko egindakoa da. Kokalekua, Altuzako Jorge Oteiza fundazio-museotik bi kilometro eskasera, ezin hobia da kultura-erakundearen egoitzatik eskultura aztertze.

Obraren tipologia betaurrekoetatik eratorritako eskulturekin lotutakoa den arren, oraingoan zementuzko bloke trinko bati eusteko gai den egitura behar zuen. Artistarentzat desafio handia izanik, erresistentzia-ariketa zorrotza egin behar izan zuen. Piezaren originaltasuna honetan datza: eskultura publikoa kokatzeko prozesuetan hainbeste argazkitan agertzen den garabia, protagonista bihurtu da eskultura bezala. Bitxia da garabia garraioko elementu edo mekanismo funtzional bezala ez irudikatzea, baina hemen Lizasok eskultura-garabia sortzea lortu du bere potentzialtasun osoarekin, eta egoki asko eraman daiteke bere *Peones del 4º relevo* (4. txandako peoiak) poematik ateratako bertsoetara:³²

*“Burdinera itsasten diren eskuak, goian hegari egiten duten kakoak, edozer jaso dezaketen garabiak, eta bero jasanezineko labak.”*³³

*Raíces*³ (Sustraiak³) seriea hasi zuenetik, egin zituen enkarguen artean azpimarragarria da *Sustraiak* (2005), altzairu irmoko 4.000 kiloko pieza; bildumagile pribatu batena da, eta agian mugikortasun eta dinamismo handiena duten bere obretako bat. Nahiz eta efektu luzeko egitura kubiko eta lauki zuzenak behin eta berriz erabili, artistarentzat hain interesgarriak diren malabarismo sigi-sagatsuak eta toleste-jolasak daude hor ere. Demiurgoa balitz bezala, bere aginduetako bat materia makurraraztea da, bereziki malguak ez diren masen malgutasunarekin esperimentatzea. Substantziaren aurkako borroka hori konstante bat izan da artista ugariren obran, baina Eduardo Chillidarenean bereziki.

Osagaietako hiruren uhin-jolasa noranzko bakarrekoa da, eta azpialdean kokatutako beste segmentuetako batek bakarrik nahasten du. Mugimendu horrek noranzko-lerroen jolas interesgarria finkatu du eskulturan, eta perspektibako ikusgarritasun handiagoa dakarkio talde familiarri: bi heldu elkarri musu ematen, umeez bikoteko kide bakoitza besarkatzen duten bitartean.

Jesús Lizasok elkarlan estu eta parte hartzailean jardun izan da beti bizileku izan dituen herrietako kultura ekintza guztietan. Hain zuzen, senidetze horren adibide bakan batzuk aipatzekotan, Piru Gainza Futboleko Lagunartearen lankide izan da 17 urtez, eta bertako ohorezko bazkidea da, eta herriko dantza talde guztiei lagundu die, hala nola, Txistu Danbolin eskola eta Basauriko abesbatzari.

.....
31 Foster, Hal. "Asunto: Post", Wallis, Brian (koord.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal. 2001, 199-200. orr.

32 Lizaso, Jesús. *Apuntes biográficos* (Ohar biografikoak), 9. or.

33 Lizaso, Jesús. "Evocación", Plans, Sergi. *Op. cit.*, 42. or

Gizarte eta kultura arloko inplikazio horregatik egin izan ditu herriko pertsonaia ospetsuen bustoak: Piru Gainza futbolaria, Manuela Egiguren emagina, Román García idazlea, eta abar. Azken batean, berriro buztina modelatzearen ukimen-praktikako lanak izan dira; alderdi horretara jo izan du beti atsedean eta sosegu materialaren bila, gogor beteak diren materialekin egindako lanetik aparte.

30 urte baina gehiagoan zehar arlo plastikoan garatutako ibilbide iraunkor, luze eta irmoa izanik ere, beti kritikatu izan du bizitzea egokitu zaion egoera, eta erakunde mailako espazioetan erakusketak egiteko zailtasunak. Egia hutsa da kultura, giza adierazpeneko beste edozein alderdi bezala, hainbat jarrera estetiko edo ideologikotan zehar gora eta behera ibiltzen dela, eta jarrera horiek beti ez dira guztientzako onak. Euskal sortzaile askok bezala, Jesús Lizasok belaunaldien arteko bidegurutzean sentitu izan du bere burua: gerraosteko eskultoreen eta Euskal Herriko Unibertsitateko Arte Ederretako fakultatetik datozen sortzaile berrien artean. Belaunaldien erdian lotuta sentitze horrek, eragiteko eremu profesional murriztago eta zailagoa izatea eragin dio, nola espazioan, hala denboran. Baina horrekin batera aipatu beharrekoa da, eskulturak hainbesteko sustraiak eta tradizioa dituen herri batekoa izanik, handia dela merkatu artistikoan dagoen eskultore-eskaintza, eta, jakina, horrek kolektiboko kide guztien mugitzeko tartea murriztu egiten duela. Alde batetik bere proposamenek aitortza akademiko handiagoa eskuratu ez badute ere, arloko adituen joera estetikoei lotutako alderdia izanik beti, beste alde batetik, izaera publikoko erakundeen enkargu garrantzitsuak jaso izan ditu: *Musutxu* (2006) eta izen bereko *Musua* (2009), esate baterako.

Biak forma-gai berberekoak izanik, emozio-ekintzaren intentsitateak bereizten ditu. *Musua*, Lastur harrian landutako pieza da³⁴, eta Basauriko San Miguel auzoan kokaturik, zurruntasun formal handiagoa helarazten du bere bertikaltasun erabatekoan. Bost metroko altuera du, eta egiturari egoki eusteko lurpean metro bat behera sartuta, teknikoki oso zaila izan zen eskultura garraiatu eta instalatzea.

Nolanahi ere, Barakaldon kokatutako *Musutxu* lanari musu ematearen grina dario. Bi tonako altzairu urtuz egina, sigi-sagako jolas lerromakurrak maitasun-trukearen sentiberatasuna eta adierazkortasuna bideratzen du nabarmen. Hain zuzen ere, makurduren jolas horrek Chillidaren piezetara garamatza: *Helsinki* (1992) eta *Lotura XXXII* (1998), besteak beste. Bi horietan, zati bakoitza gainerako segmentuekin lotuta dago zuzenean, unibertso borobildu moduan, euren baitan energia bat jasoko balute bezala; beste hainbeste gertatzen da Lizasoren piezan ere.

Beste lan batzuen antzeko ildoari jarraiki, hala nola *Musuak* eta, bereziki, *Amatxoak*, aipatu beharra dago UNICEFen 60. urteurrenerako egindako *Por la infancia* (Haurtzaroaren alde) (2006). Mungiako ama birjinaren tailaren antza du, amaren figura makurtuagatik ez ezik, baita babes-kapa moduko batekin aterpea eskainiz estaltzen dituen ume kopuruagatik ere.

Lizasok beste omenaldi bat egin zion Mari Cruz Guruzetari ere; emakumeak elkartzeko mugimendua bultzatu zuen Areatzako lehenengo emakume feministatzat jotzen dena da. Horrez gain, 1932an Areatzako Emakume Abertzale Batza talde politikoaren sortzaile eta euskal kultura eta hizkuntzaren balioen defendatzaile bezala gogoratzen du jendeak. *Los vientres de Areatza* (Areatzako sabelak) (2006) Corten altzairuzko xaflekin osatu zuen. Baina eskulturan gehien azpimarratu nahi izan duena ekintzailearen karitatea eta altruismoa izan dira, bera izan zelako funtsezko erreferentzietako bat inguruko emakumeentzat erditzeko garaian, erditze-urradurak jasan zituztenentzat bereziki.

Baina Lizasok, omenaldi hori bere emakume guztiei zabaltu nahirik, hiru buru, sei bular eta hiru sabel, zilbor-zulo eta guzti, jarri zituen elkarren gainean proiektzio poliedrikoan, hirutasun femeninoa osatuz. Izan ere, esan dezakegu “sabel hori, horrenbestean, abegi onekoa dela baldintzarik gabe, Derridak abegi ona garatu zuen zentzu berean. Datorrenari etortzen uzteko prest dago, jakin gabe agian, kontua ez baita jakitea, baizik eta zain egoteko helbururik gabe zain egotea.”³⁵ Proposamena bolumetriaren goraipamen-parrastada izanik, unitate kubiko guztiek ikus-indar espazial handiko pieza osatzen dute.

Jesús Lizasok bere eboluzio formalaren koherentziak markatutako sormen-ibilbidea egin du. Hori dela eta, bere mintzaira homogeneous da, nola balore plastikoetan, hala bidimentsionaletan, piezak grabatu-formatura lekualdatzen dituen zehazki. Bereziki aipagarria da *Edurre* euskal dantza taldearentzako egindako grabatua, hori ere betaurreko edo guraize erako eskulturak gauzatzeko filosofia berarekin egin; honako honetan *expata-dantza* eta *euskal dantzari* bana osatu zituen. Grabatuak protagonismo handiagoa hartu du 2014tik aurrera, artistak hari eskaini baitizkio, arreta eta ardura handia ez ezik, baita akuafortea aplikatzean teknikoki sakontzeko interes nabarmena ere. Sortzaileak berak egoki adierazi zuenez, “nire aberastasuna neure esperientziaz abiatzen da. Nik ikasitakoa nik neuk ikertzen egindako lanaren arabera da. Erreferentziak garrantzitsuak izan ziren, baina orain ari naiz nire independentziarako bidea aurkitzen.”³⁶

Berriz ere alderdi biografikoari helduta, bere energia osoa jarri zuen proiektu bat azaldu behar da: erabilera anitzeko arte-zentro bat eraikitze proiektua zen, Basauriko Jon Alberdi eskultorearekin batera egindakoa. Arkitektura espazio baten eraikuntzan murgildu ziren buru-belarri biak,



EU

CESTAPUNTA

Burdina. 73 x 40 x 15 cm
2003

34 Kareharri urgoniar hori Euskal Herriko herrietan plaza eta kale ugari eraikitze erabili izan da, eta baita pilotalekuak, probarako harriak eta jasotzeko harriak egiteko ere. *Duquesa de Lastur* (Lasturko dukesa) izenez ere ezagutzen da, eta Arantzazuko santutegian ikus daiteke; hain zuzen, Jorge Oteiza bera Lasturko harrobira joan zen harriaren kalitatea bertatik bertara egiaztatzen.

35 Rodríguez Marciel, Cristina. *Nancytropías. Topografías de una filosofía por venir en Jean-Luc Nancy*. Madril: Dykinson. 2011, 244. or.

36 Lizaso, Jesús. “Fuerza Experimental”, Plans, Sergi. *Op. cit.*, 43. or.

lanbide teknikoaren berezitasunak eta artistek eurek bultza zitzaketan sormen proiektzio analitikoak bateratzeko helburuarekin; formula ezaguna zen, 1923an Dessauko Bauhaus abian jarri zenetik, ondorengo antzeko hezkuntza-diseinuetan erabilitakoa.

Erandioko Artisautza Zentroa Nerbioi itsasadarrean kokatuta dago, altzairu eta kristalezko eraikin batean; 2006an bi artisten ahalegin fisikoa eta diseinatze gaitasun hutsarekin altxarazi zuten ia. Azken batean, lan gogorreko bost urte izan ziren: tarte horretan artistak ezin izan zuen benetan erakartzen eta grina pizten zion eginkizun artistikoan ahal betean aritu. Gaur egun, eraikinaren baitan ikasgelak, erakusketa-aretoak eta Jon Alberdi eskultorearen tailerra daude.

Artistak beste harreman eta erabilerarik izango ez zuen eraikina jasotzeko ahalegin izugarria egin ostean, urte horretan bertan berak gogoratzen duen gertaera zorigaiztokoenetako bat gertatu zen: su hartu zuten bere tailerrak eta haren inguruan zeuden lokal industrialek. Suaren indarrak erabat eraitsi eta kiskali zuen tailer osoa. Hala eta guztiz ere, artistak berak esan zuenez: “Hondamendi materiala izan zen, ezagutzak nirekin zeudelako. Nire obra ukitu gabe gelditu zen buruari dagokionean. Galdutzat ematen nituen objektuak, bat baino gehiago baziren han. Objektu hitza fisikoari dagokionean, ez emozioei dagokienean. Horiek oroimenean gordeta dauzkat. Poesia solidoa egiten dut nik.”³⁷

Espazio hori galduta, Erandioko tailerrera itzuli zen, eta zuraren aplikazio-ezaugarriak haztatu zituen orduan. Bereziki, erakargarri zitzaizkion material horren aukera plastikoa eta malgutasuna. Betidanik goraipatu izan da artean materia gogorra menderatzeko joera, materiaren erresistentzia eta boterea pentsamenduaren agindura makurtzeko desafioa, honako gogoeta hauekin lotzen dena: “Materia, beraz, pentsamenduaren objektua da, eta objektua osatzen duen guztia da, pentsamenduaren eremua, abiatzeko edo aplikatzeko puntua.”³⁸ Hain zuzen, prozesu mentalak gidatu behar du metodo berria sortzeko modua, substantziaren ezaugarrietatik zein artistaren buru-plastizitatetik sortuta.

Materiala makurtzeko ahalegina, hari erronka jotzea eta hura menderatzea da, dirudienez, bere inkontziente sakonenetik jaiotzen den konstantea. Lizasoren esanetan, honelako uneak sumatzen ditu bere haurtzaroan: “ni ez nintzen gai forma geometriko oinarritzkoak gainditzeko, eta obra deformatuz gertatzen zena esploratzen aritzen nintzen; ertz zuzenak bihurgune jostagarri bihurtzen ziren bihurritzen edo kolpatzen nituenean.”³⁹ Ekinbide hori bera aztertu zuen Eduardo Chillidak ere trebakuntza-dinamika bezala, era guztietako materialak menderatzean murgilduta. Haien porrot fisikoa gertatu ahala, porrota beste materia-geruza batzuetan aplikatzen zuen. Hala ere, artista basauriarrak lortu

zuen presioa eta malgutasun materialaren efektua eskultore gipuzkoarrak erabilitakoa baino ausartagoa eta kementsuagoa izan zen, naturako fisika eta kimika konbentzionalaren berezko legeak gainditu nahi dituen harrotasun artistikoa izango balitz bezala. Izan ere, hauxe adierazi zuen Lizasok berriro haurtzaroko uneak gogoratuta: “Euriak lurrean sortzen zituen fruituak ikusten genituen, jolas eta barre egiten genuen, lokatza hori hain erakargarria zergatik zen pentsatu gabe. Eta ez harekin zikintzeagatik, baizik eta hura menderatzeagatik.”⁴⁰

Engranaje industrialetatik abiatuta, 2007an altzairu beteko *Musutxu II* osatu zuen, Olite-Erriberriko Paradoreko plazan –Nafarroa– kokatuta dagoena eta artistaren bilduma partikularreko *Musutxu Eskertza* ere bai. Txertatutako dosi mekanizista indartsua izanik ere, emozioak eta sentimenduak azaltzen dituzten silueta antropomorfitikoa jaiotzen dira; erabilitako materialaren zorrozatasuna eta jatorri industrializatua gainditzea lortzen dute. Siderurgiako gailu horiek erabiltzeak inoiz baino gehiago egiten du bat plastika modernoa eta marka konstruktibistako estreinako esperientzietatik nabarmen sortutako fabrika-erreferentziekin, Julio González eta David Smith iparramerikarraren lanetaraino iritsi arte. Smith da material industrializatua giza esentziara hurbiltzeko bitarteko bezala erabiltzearen maisu handietako bat.

Barruan gailu bat sortuz jatorrizko sorreraren arabera aldatutako hortz zuzeneko engranaje horiek funtzionalitate bilduago eta komunikatiboago berri bat hartzeko baldintzatuta daude, errodamenduen hortzek gorputz-ukimen handiagoa izateko joera baitute. Kasu honetan, horzdun atalek batasuna piezen artean eragiten dutelarik, ama eta umearen artean harmonia eta maitasun sentsazioa bultzatzen da. Artista askok erabili izan dituzte fabrika-pieza horiek. Horietakoak dira Jean Tinguelyren proposamen mugikorak, Pierre Matterren eskultura hibridoak, José María Subirachs eta Antonio Clavénen lanetako batzuk, eta, jakina, piezaren azken osaerarako gida-esparrutzat birziklatzea hartu izan duten beste proposamen batzuk ere gogoan dauzkagu: azkenaldian Ono Gaf indonesiarrak egin dituenak, esaterako.

37 Lizaso, Jesús. *Punto y seguido* (Puntu eta jarrai) (I. bertsioa), 4. or.

38 Fernández Arenas, José. *Arte efímero y espacio estético*. Bartzelona: Editorial Anthropos. 1988, 167. or.

39 Lizaso, Jesús. *Punto y seguido* (Puntu eta jarrai) (I. bertsioa), 1. or.

40 *Ibidem*.



PARA LA INFANCIA

UNICEF. 160 x 80 x 80 cm
Barakaldo (Bizkaia)
2006

deko eskulturaren historian ugari aztertutako kontua da: giza maitasun beharraren adibide paradigmatico asko aurki ditzakegu. Horren harikoa da Juan Genovésen Madrilgo Antón Martín plazan kokatutako eskultura publikoa (2003); 1977ko urtarrilaren 24ko gauean Atocha kalean eraildako abokatuen omenez egin zuen.

Beste hainbestean, aipatu beharra dago piezaren alboko perspektibetako batetik forma kubikoen jolas erritmiko interesgarria ageri dela piezan, eskulturaren goiko aldean forma kubikoak bata bestearen gainean izanik, ur-jauzi geometrikoaren antzeko zerbait osatuz. Izaera figuratiboko makla matematikoekin barneratzen da Lizaso espazioan zehar, era guztietako ertz, plano eta lerro-moztaileekin komunikatuta, eta baita diagonal,

Besarkada estuan (2007), hiru silueta bertikalek bat egiten dute 2.000 kilo pisatzen duen altzairu beteko besarkadan. Galdakaoko udalak terrorismoaren biktima guztiei omen egiteko enkargatutako pieza horretan, formak besarkada bakarrean bateratu nahi badira ere, halabehar fisikoa eta materialaren eraginez, ez dago besarkada horretara iristerik. Edonola ere, ekitaldi erreal eta egiazkoaren sentsazioa, besarkadaren energia- eta sendatze-indarra ezaugarri dituela, inolako zalantzarik gabe interpretatzeko moduan adierazten da. Horrela, eskulturak giza harmonia eta batasun mezua zabaltzen du, garai materialista eta mekanizista hauetan beharrezkoa dena, zer esanik ez indarkeria politikoaren eztanda handieneko garai haietan. Kubo-buruekin jotzeko erritmo dinamikoa eta hegalaria eragiten du, hiruko multzoaren goranzko bihurtuneak hausten dituzten egiturak sortuz. Taldeko maitasun batzen duen multzo hau maitasun-konpromiso handiagoaren beharrari egindako deia da, zurrunduta eta harri bihurtuta dagoen mendebaldeko herritarren egoera hausteko. Egia esan, mendebaldeko

bertikal, ortogonal eta zehharrekin ere. Azken batean, ez du albora uzten bere proposamena osatzen lagunduko dion antolamendu planimetriko eta linealik. Nola proposamen horretan, hala beste hainbestetan ere, erreferentzia formal eta konposiziokoek Remigio Mendibururen lanak gogorarazten dituzte nolabait. Hark 60. hamarkadako urteetatik aurrera bere planteamendu plastikoetan segmentuen tentsio artikularra eta masaren kontzeptu inductiboa bezalako kontuak txertatu zituen bolumenek mugatutako proposamenetan; horiek bihurtu ziren erabateko protagonista, konposizio orokorrean izaera dinamikoa eta aktiboaren bila ibiltzearekin batera.

Lizasoren piezek ausardia bolumetrikoa izan arren, gizarte-ingurunean giza mezuak inokulatzeko asmatutako lanak dira. Proiektu honetan ikus dezakegun bezala, artistaren konpromiso sozial eta zibil solidoa dago bere hurbileneko ingurunera mezuak igortzeko garaian. Eta ez dago eskultura monumentala baino bitarteko ikusgarriagorik. Programa irmoagoa eskatzen duen arte-manifestuan sartu gabe, egia da pieza gehienek era kolektibo eta sozialeko adierazpenak helarazten dituztela, gure gizartean hutsune emozional eta psikologikoak betetzeko beste bide bat bihurtuz. Horren harira, bere lana ezin dugu parametro formal batetik bakarrik hartu, adierazpen eta ideologia-edukiek ere presentzia indartsua dutelako.

REMEROS

*Brontzea eta egurra. 170 x 350 x 180 cm
Esleipenako T. Bilboko Itsasadarra Museoa
2008*



Barakaldoko udaletxeak emakume guztien omenez enkargatutako *Emakumea lanean* (2008), eseritako figura bat ageri da. Haren bizkarrak espazio bati markoa jartzen dion lau angeluko forma marrazten du, materia gainditzea eta ikusmen-dislokazioetara zabaltzea iragarritz. Figuraren magalean, oster, atal kubiko batzuek eskulturaren zatirik horizontalenean sustengatzen den ume baten gorputz-enborra zein buru-segmentua iradokitzen dute. Idulki-aulki batekin eta emakumearen hanka gaindimentsionatuekin piezaren behealdetik abiatuta, hurrengo zatiak baldintza leunagoak bereganatzen hasten dira: hutsunearen presentzia ere adierazten da. Amaren buru-kuboari eusten dion laukiaren goiko planoaren okerdura arina bihurtzen da protagonista, uhin-forma leun horrek emakumearen sorbaldarekiko hurbiltze lineala errazten duelako. Beste alde batetik, harria, altzairua eta brontzea trukatzear, materialen txandakako trebetasunak ikus-aberastasun handiagoa eta pertzepzio-aukera handiagoko erritmoa bideratzen du.

*Raíces*³ (Sustraiak³) serietik eratorritako pieza honetan, eseritako jarrerak, ume-erako kuboekin, Henry Mooreren talde familiarretara garamatza berriro. Nahiz eskultore britainiarraren lanetan, nahiz Lizasoren proiektzio fisikoetan, giza figura eta bere adierazpen-gaitasuna irudikatzeko kezka nabaria dago, organikotasun eta trataera geometriko desberdinak ikusteko moduan urruntzera behartu arren. Espazioan formen antolamendua lantzea izan da Jesús Lizasoren helburuetako bat. Izan ere, bere lanen prospektzio bolumetrikoa onartzen baldin badugu ere, ez dugu gutxietsi behar espazioan esku hartzea, bi osagai horiek etengabe analizatu behar diren lotura osatzen dute eta. Artistak erabiltzen dituen parametroen ardatza ez dago dimentsio-ikuspegiaren bakar-bakarrik, baizik eta horrez gain bere proiektzioa hizkuntza modernoko hainbat oinarri plastikoren arabera artikulatzen da, eta bolumenaren erabilera ez da modu eszentrikoan baloratzen.

Palentziako Carcavilla parkean kokatutako *Memorias*³ eskultura monumentala (2008) frankismoko biktimen memoria bultzatzeko ardura duen Palentziako Memoria Historikorako Elkarteari egindako dohaintza da. Hain zuzen ere, piezak bere hormetako batean idatzita dauzka Francoren diktadura garaian zehar fusilatu zituzten militante errepublikanoen 497 izen, beren bi abizen eta guzti. Horrekin batera, eskulturako gaiaren izaera dramatikoa piztu ahal izateko, muturreraino bihurrituta dauden hiru segmentu agertzen dira, fusilatze garaian jaso zuten inpaktua erakutsiz. Bihurritze-ariketa ahalik eta gehienekoa izanik, orduan eta deigarriagoa da hormaren planoaren gainean kokatuta egoteak. Horrez gain, interesgarria da atearen baliabide sinbolikoa ere, lehengo garaian eta aldi berean etorkizuneko garaian atariko moduan. Ildo horri berari jarraituz, eta Juan Eduardo Cirlotek erantsi zuen bezala, ikur hori honela itzul daiteke: “ataria, bitarteko gunea, baina itxura batean lotuta daude etxea, aberria eta munduaren ideiarekin ere.”⁴¹ *Raíces*³ (Sustraiak³)

seriearekin osatutako artikulatze horretan, masa kuboide serie bat goiko aldean kokatuta dago, behatzaile hutsak izango balira bezala. Gai hori penintsulako lurralde osoan zehar egindako proposamen ugaritan gauzatu izan da. Adibide moduan aipa daitezke honako hauek: 2008an Joxe Ulibarrena eskultore nafarrak Sartagudako –Nafarroa– Memoriaren Parkean inauguratu zuena, Eduardo Carreterok Granadako hilerrian Gerra Zibileko Biktimen Memoriaren Alde kokatutako eskultura (2011), eta Amaia Mateos eta Tomás Villanuevak Donostian kokatu zuten *Dual* izeneko obra (2014), berrienetakoak aipatze aldera.

Artistarenak berarenak diren beste piezetako bat da *Mesa del subsuelo* (Lur azpiko mahaia) (2009), altzari hori atzekoz aurrera kokatuta erakusten duena; alderantziz ezarrita dago, goiko taula lurzorua eginkizuna betetzen. Hau da, artistak sustengatzeko funtzioa duten hiru elementu bakarrik bildu ditu, eta ez dute euren eginkizunik betetzen, lurrezko zorua bera bihurtu baita mahaia taula izan beharko lukeena. Pieza bakoitza ondokoan bermatzen da, eta interes handiko barne-espazioa osatzen dute guztien artean, ez materiala metatze ezagatik, baizik eta aurkako ariketagatik, elementuak Oteizaren eran metatzeagatik, hain zuzen. Engranajeak ahaztu gabe aipatu beharrekoak badira ere, berriro agertzen baitzaizkigu lan honetan, obraren funtsezko balorea Oteizaren espazioa ikertzean datza; atal desberdinak konbinatuz eta haiekin jokatuz sortzen den espazioa da. Engranajeak puntu bakarretik abiatuta kokatzeak joko dinamiko eta bizkorra ahalbidetzen du, ikuslearentzako oso pizgarria den ikusmen-jolasaren efektua eraginez.

Eskulturak, barne-espazioa gorpuzteko Oteizaren aurreko premisa hori bereganatu ez ezik, bermatzeko hiru puntu ere erakusten ditu, eskultore gipuzkoarrak defendatzen zuen bezalaxe: “Baldin eta hiru euste-puntu nahikoak badira gorpuzte bat osatzen duen materialaren egonkortasuna bermatzeko, eta estatua bat -bere funtzio monumentalean-grabitatearen aurka, erortzearen aurka, heriotzaren aurkako borroka bada, estatuan erakusten du hiru euste-puntu baino gehiago jartzeak eskultoreak lortutako garaipena ez dela osoa izan. Oinarri horren arabera, estatua torloju bat bezala joan ahal izango da pirritan biraka, horrela bere episodioak beteaz, beti aurrez aurre azalduz, bere hiru euste-puntuak berrituagatik ere, inoiz ere haiek biderkatu gabe. Funtsezko printzipio horren bitartez, estatuaren etorkizunean hutsuneak izango duen funtzioa ulertu ahal izan dut biologikoki (...).”⁴²

41 Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madril: Siruela. 2006, 379. or.

42 Oteiza, Jorge. “Del escultor Oteiza por el mismo” -“Oteiza eskultoreaz bere iritziz” testutik ateratakoa- Cabalgata aldizkarian argitaratua, Buenos Aires. 1947. Horrez gain, artikulua laborpen bat ere ageri da hemen: Hainbat egile: Oteiza. *Propósito Experimental*. Op. cit., 218. or



RAÍCES DE UNA MAR

Burdina eta egurra. 600 x 120 x 150 cm
Bilduma pribatua (Girona)
2008

Palentziako Gaspar Arroyo Biktimen Elkartearen aginduz Corten altzairuan egindako *Memorias de un instante* (Istant bateko memoriak) eskultura (2010) bitarteko hartuta, 2007ko maiatzaren 1ean gertatu zen tragedia oroitzen da: palentziar hiriburuko etxebizitza-erakin batean izan zen gas-eztanda baten ondorioz bederatzi hildako eta hogeita hamar zauritu inguru izan ziren. Jakina, pieza bera gertaera lasgarri horretan zendutako lagunak oroitarazteko egin bazuen ere, aldi berean, antzeko tragedietan erasandako guztiak gogorarazteko helburuarekin egina ere bada. Gauzatutako proposamena *Mesa de suelo* (Lurzoruko mahaia) eskulturaren antzekoa da formalki, nahiz eta pieza horrekin alderatuta desberdina den engranajeetako hortzen erabilera gabezia erabatekoagatik, eta, batik bat, azken horretan segmentu planimetrikoetako batean sareta itxiak izatearen balioa hartzen delako kontuan. Aipatutako espazio ireki horiek bizitako dramaren eraginez metatzen joan diren oroitzapen guztien iruditzat balio dute.

2011. urteaz geroztik Basauriko Sozial Antzokian kokatutako *Engranaje ocular* (Begi engranajea) lanean berriz, eskultura beraren barrutik hedatutako tolesdura baten ahalmena erakusten da. Industria-engranajearen zurruntasun-egitura hautsi ahal izateko, pieza batere edergarririk gabe bihurtzera behartuta dago. Hain zuzen, eskultoreak Demiurgoaren protagonismoa eta gauzatzeko ahalmena hartzen ditu bere gain, eta materiala menderatzea lortzen du. Bere lanean denborarik gabeko konstante bezala inplikaturako eztabaida hori ahalegin mentala eta materia gordinaren arteko etengabeko borrokaren translazioa besterik ez da. Bistan denez, intelektualizazio-gaitasuna eta gaitasun mentala edozein substantzia fisikoren gainetik egongo da beti, eta hori menderatuta geratzen da artistaren espekulazio-ariketaren proiektzio programatikoaren aurrean, aipatutako piezan ikus daitekeen bezala.

Esférica (Esferikoa) artelana (2013) Bizkaiko Leioa udalerriko herri-kirola sinbolizatzeko helburuarekin egin zuen; horretarako, harri-jasotzaile baten irudikapena aukeratu zuen artistak, zeinetan piezaren ezaugarri geometriko korapilatsua kirolaren berezko bereizgarri formalekin lotu zuen. Eskultura publikoa *Buztin Arima* izeneko serietik eratorritakoa da. Lan horretako piezak 2000. urtean gauzatu zituen, eta bertan bildu zituen harria jasotzeko unea irudikatzen duten adibideak, kirolariak harria belauenen gainean jarrita duela. Adierazi beharra daukagu artista herri kiroltako behatzaile iaioa dela, jarduera horretako baliabiderik deigarrienak atereaz. Arrazoi horregatik, “funtsezkoa da forma-konposizio osoa jarduera horretako ikus-tentsio handiena ondoen irudikatzen duen instant berean fokuratzea.”⁴³ Piezak atal anatomiko guztien desproporzio formal nabarmena erakusten duenlarik, prozesuaren desegituratzea izan litekeenean bukatzen dela dirudi.

43 Sariugarte, Iñigo. *Eskultura Pública en Leioa. Un patrimonio que define a un municipio*. Leioa: Basauriko udala. 2013, 134. or.

Antzeko ikonografiarekin asmatu zuen *Tuercebarras* (Barra okertzailea) lana, 2013. urtetik aurrera Bilboko Itsasadarreko Itsas Museoari utzitakoa. Aipatu behar da bai eskultura hau eta baita aurrekoa ere jatorriz 1997an zehar ekoiztutako formatu txikiko ariketetatik datorrela; etapa hartan, transposizio figuratiboa bere goreneko loraldirik beteenean zebilen. Beste alde batetik, artelan hori zenbait herri eta hiritan izan da, Lisboan eta Deban, esate baterako. *Esférica* (Esferikoa) eskulturan bezalaxe, behartutako plastizitatearen bitartez, ahalegin fisikoa bitarteko dela, gizakiak materia makurrarazteko egiten duen betiko borrokara itzultzen gara berriz ere. Nolabait, langilearen borroka eta ahalegin fisikoaren sinboloa esan nahi du, gizarte mekanizista eta gizatasunik gabeko batean, bere fabrikako parte hartzea eta pairamenekin. Azken batean, ikuslearentzako era guztietako interpretazio-endorfinak eta hainbat diatriba semantiko askatzen dituen jokoa da.

Oro har, artista basauriarraren eskultura publiko guztiak formatu txikian eta zenbait materialetan diseinatu eta gauzatu izan dira espazio irekietan instalatu baino askoz ere lehenagotik. Horixe gertatu zen *Remeros* (Arraunlariak) lanarekin; hori ere Bilboko Itsasadarreko Itsas Museoan kokatuta dago 2013. urtetik aurrera. Artelanean, arraunketa hasitakoan intentsitate eta potentzialtasun handieneko unea islatzea nahi da. Lizasok beste pieza batzuetan dagoeneko jaso izan du *l'instant décisif* delakoa, plastika barroko hori edo Henri Cartier-Bressonen irudi fotografikoa bera ere aurkitu zituztenekoa gogora ekarri nahi balira bezala. Bistan da istant bakoitza denboraren kontakizuna egitearen zati bat dela, eta intentsitate desberdina eta adierazkorra duela ezaugarri. Arrazoi hori dela eta, Lizasok sakabanatu egin zituen mugimenduaren fenomenoak, eta mentalki denbora-atal leun batean hartu zuen babes; esanahi mailan intentsitaterik handiena zabaltzen duen denbora-atalean berariaz, hain zuzen ere. Eskultura lau euste-punturen gainean finkatuta dago, brontzearen gainean bi eta gainerakoak haritz-zurez egindako arraunetan; esanahi sinbolikoa duen materiala da haritza, euskal herri kiroleko tradizioaren ildo berberean kokatzen dena, inolaz ere.

Geometria-itzulpenerako trebetasun ariketa osatuz, Lizasok beste behin anatomiako osagaiak kubo bihurtu zituen, kirol arloko ahalegina muturreraino islatu ahal izateko. Eraldatze formal horrekin batera, arraunlarien gorputz-enborren silueta itxura batean era puztuan tolesteak ekintza fisikoaren estasia areagotu egiten du. Aldez aurretik pentsatutako aukeraketa honekin, Spinozaren *Omnis determinatio est negatio maxima* bere egin zuen artistak bizkaitarrak, kontatutako denboraren sekuentzialtasunaren gainerako guztiari uko egin baitzion ezinbestean. Nolanahi izanda ere, unea derrigor hautatu beharra baldintza *sine qua non* bat da Lizasoren plastikaren baitan.



EU

Jesús Lizasoren eskultura publikoko obra multzoaren barruan, erakundeen enkarguz egindakoak ez ezik, artistak berak pieza asko eman izan ditu dohaintzan, protagonismo esperimental handiagoa behartzeko helburuarekin. Hori dela eta, sortzailea modalitate artistiko horretako erreferente bihurtu da, nola euskal lurraldean barna, hala penintsula osoan barreiatuta duen bere obrako pieza ugari direla bide.

MESA DEL SUBSUELO II

Burdina, 120 x 120 x 120 cm
2007

Bere antolamendu plastikoaren ezaugarrien arabera, ez du inguruko paisaia aldatzen. Aitzitik, ikus-harmonizazioko lotura-puntuak txertatu izan ditu, lurraldearen pertzepzio-esperientziaren zentzua aberastea lortzen duten proposamen plastikoekin, kalea, plaza edo lorategiaren tipologia-artikulaziotik harago. Horren harira, artistaren lana ez da bere buruaren erreferentzialtasunetik abiatzen, baizik eta egokitu egiten da hiri-lurralde bakoitzeko kanpoko baldintza guztietara eta gizarte-bereizitasunetara. Kritikari batzuek modu generikoan azaldutako iritziaren arabera, beharbada eskultorea espazioaren apaintzaile huts bihurtu da,



halabeharrez. Bere eginkizun bakarra tokiko ingurunera egokitzea izan da, nahiz eta gaur egun benetan eskatu behar dena zuzenean esku hartzea bultzatzea izan. Edonola ere, azken eskakizun hori ez da aurreikusita izaten erakundeek egindako enkargu gehienetan. Horregatik, Lizasok ere ez du askatasun osoa bere eskuetan izan proiektzio eskultorikoaren bitartez inguruan den paisaia aldatzeko.

Erabilitako hizkuntzen eta herritarren ezagutza estetikoaren artean dagoen tarte erreala egiaztaturik, arrazoibide abstraktuari dagokionean bereziki, herritar gehienek ez dute ulertzen, ezin dute ulertu; Lizasorekin, oster, badirudi elkarrengandik aldentze edo komunikazio-banantze hori desagertu egiten dela. Harriet F. Seniek egoki adierazi izan duenez, “arte publikoan gaur egun behar duguna ez da adostasuna, komunikazioa baizik. Arte publikoak sorreratik aberasgarria den esperientzia bat eskain dezake, logo zibiko bat edo hiri-atsegintasuna baino areago. Arte publiko onak –ikusleentzat eta artearentzat ona denak– elkarriketara gonbidatzen du, ez da bakarriketa iritsi ezina. Nolabait onartuta dago, baiki, arteak bizitza publikoan eginkizun aktiboa eta esanguratsua duela. Nahiz eta *establishment*aren baitako erakundeek babes beharra izan, artistek oraindik ere aurkitu ohi dute leku bat banakako sormena adierazteko.”⁴⁴

SUSTRAIAK

*Burdina. 300 x 14 x 120 cm
Bilduma pribatua (Madril). 2005*

Sortzaile bizkaitar honen eskulturagintza publikoa hiria berreskuratzeko programa guztietan txertatu liteke ideologikoki, aisialdirako espazioak euren onera ekartzea helburu hartuta, hiri-egitura humanizatu eta sozializatu ahal izateko. Eta, egiari zor, pieza bat adimena erabiliz kokatzeak auzo zahar baten berreskuratze estetikoa bultzatzea bideratzen du, hiriaren irudia eraldatzearen aldeko pausoa ematen du, hiriaren antolamenduan lagundu egiten du, eta, aldi berean, arte garaikidea herritarrengana hurbiltzen du. Oro har, eskulturak bere baitan hartzen dituen leku orok espazioa eta hiria berreskuratzearen sentsazioa bultzatzen du, eta horixe izan da bere obra publikoa banatuz joan den testuingurua.

Bistan denez, eskultura irudikatze era bakana eta partikularra du Lizaso markak, eta lortu du bere lanak kokatuta dauden leku guztietan identifikatzeko moduko ikur bana ezartzea. Bestalde, horri esker hautsi egin ahal izan du gure inguruneke ikus-paisaiaren uniformetasun eta homogeneotasun nekagarria.

Bere proposamenik gehienak hiri-espazioetan kokatuta, hiri-fenomenoa eta sormen artistikoa ezaugarri banaezin parekotzat jotzea aurkitzen dugu. Espazio publikoaren kontzeptuaz gogoeta egin izan duten pentsalari handien arabera, hala nola Walter Benjamin, Henri Lefèvre eta Fredric Jameson, arte publikoak eginkizun sozialak hartu behar ditu bere gain beti. Horretarako, bere hizkuntza arkitekturarekin, hiri-antolamendurekin eta gizarte-zientziekin uztartuta aurkeztu behar da.

Lizasoren pieza publiko gehienak Javier Maderueloren⁴⁵ planteamendu programatikoaren barruan sartu ahal izango lirake. Izan ere, esku hartze tekniko moduan definitzen dira, gutxiago edo gehiago, mikro-hirigintza baten baitan: plaza eta kaleak egokitzeko helburua dute pieza guztiek, eta horri dagokion proiektuaren arabera eta hiri-ekipamendua eraikitzea kontuan hartuz irudikatutakoak dira. Hain zuzen, artistaren ekoizpen plastikoa behin ingurunea erabat eraikita zegoenean joan izan da mamitzen, eta egileak hiri-egiturara egokituz osatu izan du bere lana.

Harriet F. Seniek⁴⁶ adierazitakoaren arabera, era guztietako herritarrek identitate eta leku zentzu bat behar dute; arteak herritarren beharrei ematen die zerbitzua, eta haietara egokitzen da. Eskultura publikoaren azkenaldiko historiak erakutsi digunez, arte publikoak komunitatea osatzearen kontzientzia bultzatzen du tokiko inguruabarrekiko daukan

.....
 44 Senie, Harriet F. *Contemporary Public Sculpture. Tradition, Transformation and Controversy*. Oxford: Oxford University Press. 1992, 231. or.

45 Maderuelo, Javier. *Proyecto de Exposición: Poéticas del lugar*. Lanzarote: César Manrique fundazioa. 2000.

46 Senie. *Op. cit.*, 5. or.

erantzukizunaren baitan, eta jendearen premia praktiko eta estetikoak ulertzen laguntzen du; horixe da, dirudienez, Jesús Lizasoren proiektzio plastiko bulkatzen duen eragile nagusia.

UNICEF

Grabatutako urtinta
28 x 38 cm
2007

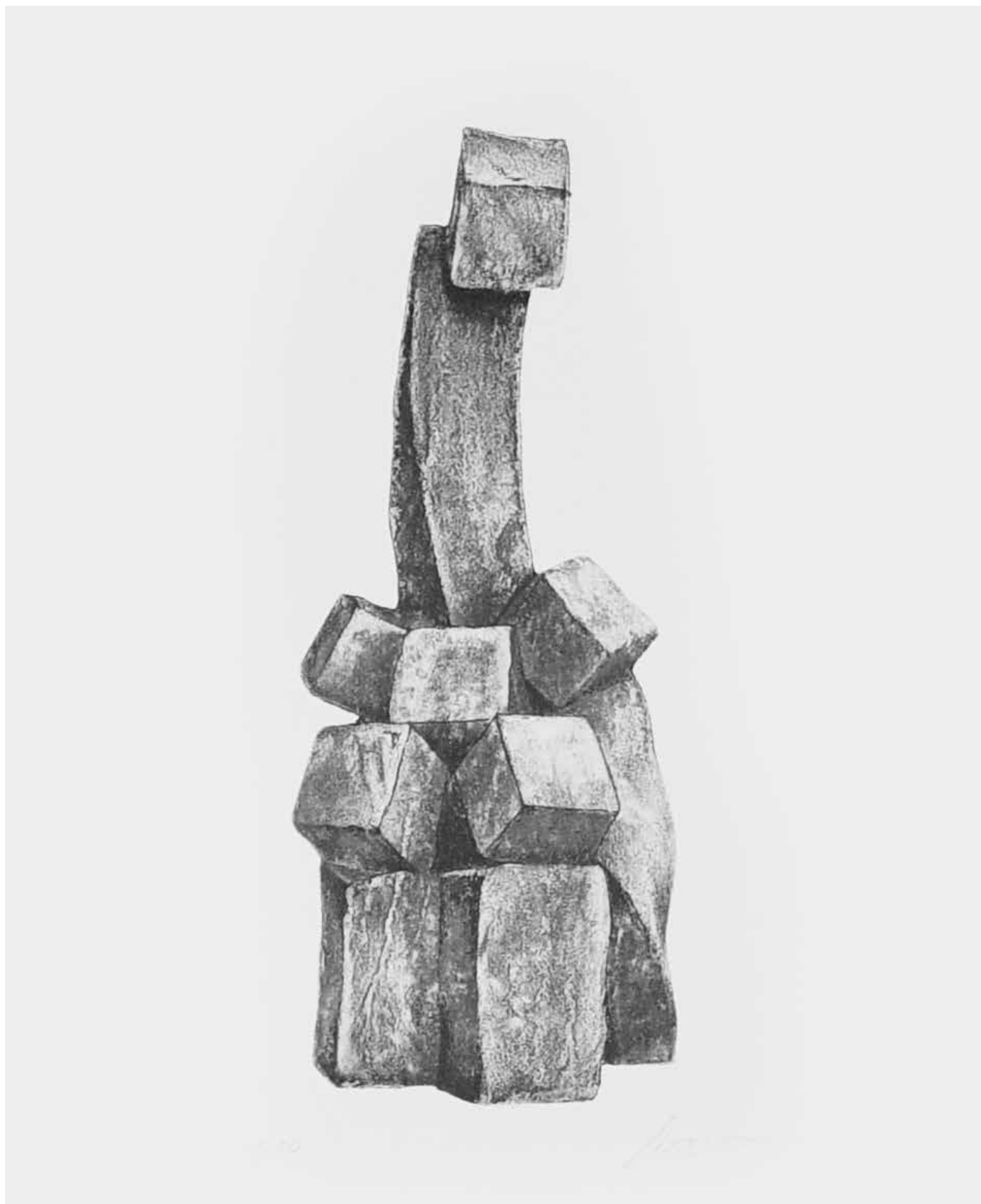
Azkenik, eta Bizkaiko artista honen erakusketa-ibilbidean sakontzeko asmo jakinik gabe, hainbat katalogotan hurrenez hurren egoki asko dokumentatuta baitaude, nazioarteko zenbait erakusketatan izan duen parte hartzea aipatu nahi genuke soilik. Horien artean ditugu azken urte hauetan, besteak beste, Chicagoko Mosser Galleryn eta Wills Towerren 2002-2003 urteen bitartean egindako bakarkako bana eta Chicagon bertan, Garyn (Indiana, AEB), Tokion, Lisboan, Berlinen eta Stockholmen egindako erakusketa kolektiboak. Horrekin batera, gozamen berezia eragiten dio Lizasori berari Bilbao Exhibition Centerren *El arte de la fundición* (Galdategiko artea) erakusketan (2005) parte hartu zueneko oroitzapenak; bertan XX. mendeko arte plastikoko beste izen handi batzuekin batera bere lana erakusteko aukera eskaini zioten. Oraingo lanei erreparatuta, berriz, bere helburuetako asko Santa Fe-New Mexiko, AEB- aldera begira jarrita ditu: hango Nüart Galleryn erakusketa bat egiteko ideia darabil zehazki buruan, bertako zuzendari Juan Kellyrekin harreman berezia duela baliatuta.

EU

Beste alde batetik, eskuratu izan dituen sarien artean, lehenago aipatu dugun 2000. urtekoaz gain, sari horietako bi azpimarratu behar ditugu aurrena: Faustino Orbegoza fundazioak Arte Plastikoetan egindako ikerketagatik eskainitako Urrezko Domina 2008an, berari baino lehen 1978an Remigio Mendibururi bakarrik eman ziotena, eta Lorenzo il Magnifico Urrezko Domina 8º *Florence Biennale Internazionale dell'Arte* biurtekoan 2011n. Azkeneko sari horretan, 70 herrialde baino gehiagotik joandako 700 sortzaile baino gehiagorekin lehiatu behar izan zuen. Lizasorentzat pentsaezina zen ondra zoragarri hori bereganatzea, baina eskuratu egin ahal izan zuen azkenean.

Literatura-tarte honi errematea emate aldera, nahiko genuke zenbait intuizio eta joera posible jasotzen dituen honako deskribapen hau azpimarratzea: "Haren lana, aldi berean zakarra eta fina da, baina arte mota desberdinen bitarteko parekotasunak erakusten ditu. Izan ere, poesian etengabe justifikatutako lana da, haren bitartez bere burua ukatzerainoko indar eskuzabala helarazteko borondatean; bere figurekin gauzen jatorriei, lan saiatuari, eta giza garapenerako ezinbestekoak diren elementu soilei egiten dien omenaldia. Aldi berean, borondatea dauka tekniketan eta baliabideen sofistikazioan sakontzeko, eta, gaztea dela aintzat hartuta, iragarri dezakegu hurbila izan daitekeen etorkizunean bere ahotsa, adierazgarria ez ezik, ahaltsua izango dela."⁴⁷

47 García del Toro, Guillermo. "Arte y naturaleza", Plans, Sergi. *Op. cit.*, 46. or.





obra plastikoaren eboluzio sintetikoa azkenaldiko pro- ekarpen nagusiak

*ibilbide artistikoa
90.eko hamarkadatik
2010era bitartean:*

en a eta bere proposamen ak

Lehenago adierazi dugun moduan, 1983an Basauriko Kultur Etxeko Zeramika eta Eskultura Tailerrean izena ematearekin batera desgertu ziren ordura arteko mugak, eta sormen-jardunbide berrietara ireki ahal izan zuen ordutik aurrera. Lehenengo pausoak buztingintza tradizionalenaren esparruan eman ostean, zeramika-ekoizpenean barneratzen joan zen; sakonki izaera enpirikoko ekoizpena osatu zuen, zanpatutako botilen bitartez, torlojuekin, iltze eta gerrikoe-kin, lata zaharrekin batera. Horien erreferentziako materiala buztin erregogorrerantz mudatzen joan zen. Jarraian etorriko zen eboluzio plastikoaren atarikoa osatu zuen lan horietan, aztertu beharrekoa da proposamenetan ordurako nola nabarmentzen zen materialen leuntasuna eta zapaldutako gaitasuna irudikatzeko interesa: urte batzuk geroago potentzialtasun ez ohikoa bereganatu zuen *Ortotropías* (Ortotropiak) seriearen baitan. Aurrerago, tornuko zeramikako lan horiek nabarmen eskultorikoak diren ekarpenekin batera gauzatu zituen denboran zehar: *Engranajes* (Engranajeak) eta *Buztin Arima* lanetan esaterako. Azken horretan, gai kostunbristak eta etnografikoak izan ziren ardatz.

Esteban Sánchezen adierazitakoaren arabera, "Jesús Lizasok bere obrako ekoizpena zatitzeko *Ejercicios* (Ariketak) erabiltzen ditu, maiuskulaz idatzita, berari gustatzen zaion eran landu, entseatu eta ikertzen dituen gai-esparru guztiak definituz, une bakoitzeko aroekin edo sentsibilitateekin bat



DANZA DEL BANDERILLERO

Brontzea. 35 x 2 x 20 cm
2002

Berez, berez gizakiak baino gehiago ziklopeak diren izaki horiek erabat neurririk gabe materia gordina goraipatzera hurbiltzean kodetuz hautematen dira, eskuekin helduta dauzkaten materia guztiak euren giharren indarrez jaso, sustengatu eta menderatzeko ahaleginean. Oro har, osagaiak haritz-zurezko zati handiak dira, nahiz eta beste batzuetan pieza osatzen duten elementu guztiak material berean bateratzen diren. Aipatutako materiala buztin erregogorra edo brontzea izan daiteke. Serie edo ariketa honetatik abiatuta sortu ziren *Esférica*

eginez.”⁴⁸ Ildo horretan bertan, buztin erregogorrarekin osatutako lehen atarikoaren ondoren, aipatu beharrekoa da ekoizpen ugariagoa izan zuen *Engranajes* (Engranajes) seriea (1997). Orduan siderurgia arloarekin lotutako harremana hurrengo lanetarako ezinbestekotzat hartu izan da funtsean. Artistak zenbait fabrika-diseinu ateratzen lortu zuen industria-esparru horretatik, eta eskuez landutakoan bizitasun sentimental eta antropomorfikoagoa jaso zuten; horrela, pieza eta ikuslearen artean hurbiltasun handiagoa lortu zuen emozio aldetik.

Laurogeita hamarreko hamarkada bukaera aldetik aurrera hasi zen gai-multzoekin lan egiten: espiritu figuratiboarekin hasten ziren gaiak, baina aurreneko erreferente gisa bakarrik, eta gero arrazoibide plastikoko hainbat serie lantzen zituen. Horixe gertatu zen, esate baterako, *Buztin arima* lanarekin (1998-2002): zeramika-jatorriko gaien erreferentzia nabariak zituen, eta, aldi berean, izaera etnografikoko figura bolumetrikokoak jorratzen zituen. Halere, adierazkortasun etsipenekoa dute, buztin erregogorra erabiltzeak eskaintzen duen gainazaleko zimurtasunak areagotzen duena; ezaugarri epidermiko horrek Giacomettiren planteamendu plastikoetara hurbiltzen gaitu.

(Esferikoa) eta *Tuercebarras* (Barra okertzailea), lehenago komentatu ditugun lanak. Formatu txikiko piezak lantzetik abiatuta osatutakoak dira jatorriz, eta horietan brontzea eta urrea konbinatu zituen artistak.

Serie osoari ugaritasun betean dario keinuen erabilera eta emozioa nonahi, inolaz ere ezer aginduz mugatzeko asmorik gabe. Nolanahi ere, egia esan, efektu indartsuena *Baratza* lanak (2001) eragiten du: lurrezko hobi batetik eskuak irteten dira, laguntza eskean, eta bizitasuna askatzeko larritasuna adieraziz; beharbada, artista beraren adierazkortasun existentzialaren luzakina da. Horrela, itxura batean Franz Kafka edo R.M. Rilkeren ikuspegi existentzialistarekin lotu daiteke. Eskuaren tipografia anatomiko hori modu banakakoagoan ugari jorratu zuen Auguste Rodinek, bere azterketa plastikoetan; baina hain elkartze-metatze ikaragarria erakusgai jartzeak Don Chalmchai Kositpipat artistaren *Hands of Hell* (Infernuko eskuak) dakarkigu gogora; Tailandiako Chiang Rai hirian kokatutako Wat Rong Khun tenplu zurian dago, eta Don Chalmchai Kositpipat egilea hiri horretako artista da.

Aurreko seriearekiko zeharo desberdina da *Toros* (Zezenak) seriea (2002-2003), tauromakia-ikuskizun zaharkituaren unerik odoltsuenetako errepertorioa: ezpata-kolpeak, pikaldi-ekitaldia, hiltzeko ekitaldia, banderillak eta zezenketa-praktikarako hainbat tramankulu. Azpimarratzekoa da *Retrato de una muerte* (Heriotza baten erretratua) (2002), haritz-zurez eta burdinez egina; animaliaaren kranioaren fisionomia eta ugaztunaren buruan burdinazko iltze bat sartutakoan gertatzen den odolezko drama markatu zuen haritz-zuraren bitartez. Horrekin, martirioaren kontzeptua erlijio aldetik sinbolizatzeaz gain, eragindako ezpata-kolpearen ondorioa azpimarratzen da. Era berean, arreta eskaintzeko modukoak dira animaliaaren buru guztiak ere, artikulazio kubista moduan zenbait planoren arabera egituratuak. Picassok berak bultzatu zuen artikulazio mota hori *Cabeza de toro* (Zezen burua) lanarekin (1942); bizikleta baten herdoildutako eskulekuaren eta eserleku zaharraren arteko assemblagea eginez. Pablo Gargallok ere ildo beretik jo zuen *Máscara de picador* (Pikadorearen maskara) lanean (1934).

Ciclos (Zikloak) lanean (2004-2005), gorpila harrizko eraikitzaile eta artikulatzaile bihurtuko da. Artistak esandakoaren arabera, “*Ciclosek* gorpila gizaki adimendunaren asmakizun handitzat hartuta, gurpilean inspiratutako piezak definitzen ditu, elementu erabilgarria delarik; ni bertara iritsi naiz, eta erabat erabiltezin bihurtu dut, baina gero ederra eta arimaz betea da. Bizitzako zikloak dira, eta nire obrari ematen nizkion birak dira, neure identitatea berriz bilatzeko nuen jarraikitasunak bultzatuta.”⁴⁹

48 Sánchez, Esteban. "Entre torneos, gubias y cinceles....", Hainbat egile. *Jesús Lizaso. Fuente de capacidad creativa*. Bilbo: Vórtice Holding 2000. 2008, 22. or.

49 Lizaso, Jesús. *Punto y seguido* (Puntu eta jarrai) (II. bertsioa), 4. or.

Errodamenduak buztin erregogorrean egin baldin bazituen ere, fabrika eta metalurgia arloarekiko Lizasok zeukan interesak, aldi berean, bere gizarte-ingurunearekiko eragina azaleratu zuen. Hain zuzen ere, artistak berak honako adierazpen hauek egin zituen: “Nire obra ulertzeko, beharrezkoa da jatorria eta etapa guztiak ulertzea, nik neuk iragan ditudan inflexio-puntuak, alegia. Pertsona bezala bizi izan dudana errealitatearen eta formaren eboluzio-bilaketaren emaitza dira. Beti nahi izan dut neure buruarekiko eta neure jatorriarekiko leiala izatea. Hala esan zidaten behin: *Lizaso, utziozu kanpoko diziplinak onartzeari, eta zeure barruko bulkadei bakarrik egiezu jaramon*. Iritsi da garaia arrazoi hori eztabaidan jartzeko eta ume izatera itzultzeko. Jolas egitea erabaki dut, eta ez gehiago eraikitzea. Ez arrazionalizatzea erabaki dut, eta irrazionala izatea, nire denbora materiarekin partekatzea.”⁵⁰

Proposamen horiek, *Monociclo* (Monozikloa) lana bezalaxe, ongi egituratuta ageri dira, konposizioko hainbat plano eta segmenturekin, errodamendu industrialak ezin hobeto simulatuz. Materialak aldizkatu zituen arren, orokorrean gaiaren tratamenduarekin batera osagai zeramikoa erabiltzen zuen. Beste batzuetan, hala nola, *Ruedamentoria* (Gurpilean oinarri) lanean, zikloa hondar-harrian garatu zuen, eta *Paraolímpicos* (Paralimpikoak) obran altzairuak bereganatu zuen protagonismo osoa. Serie horretatik sortuta, aire zabalean kokatu zuten *Tandem* pieza, dagoeneko komentatu eta aztertu duguna.

Zikloa bizi-berritzearen dinamismotik bertatik berragertuz, serie honen espiritu endogenoak ere antzera bermatzen du langintza esperimentalaren aldeko jarrera; izan ere, etengabe materialak aldizkatzen ditu, eta, batik bat, arazo tekniko eta formal guztiak konpondutzat eman dituenean, ez du beste serie batera pasatzeko zalantzarik. Horrenbestean amaitutzat ematen du ariketa bakoitza. Serie bat ez da bizitza osorako, ezta sortzaile baten ekoizpeneko aldi zabal bat hartzeko ere, seriea eskain ditzakeen aukeren baitan agortzen delako. Artista zorrotzak beste jardueraildo batzuetarantz aldatu behar du, elkartruke berriak lantzeko, eta aplikatzeko praktika berriekin asmatu ahal izateko. Ildo horretan, honako gogoeta hauek jasotzea komeni da: “Dena mugitu egiten da, esaten du, ezer ez da geldirik egoten. Dena aldatu egiten da. *Aldaketa* deitu ohi diogu *zikloari*, jarraitzen du, uste dugulako lehenengoa bigarrenaren ondorioz gertatzen dela, eta ez gara konturatzen zikloa aldaketaren adierazpena dela, *aldaketaren* baitan duelako zikloak bere jatorria.

Baldin eta *aldaketarik* izango ez balitz, ez litzateke *ziklorik* izango.

Aldaketei esker berpizten da bizia, eta iraun egiten du, zikloen bitartez irauten badu ere.”⁵¹ Hain zuzen, jarrera hori bera egiazta daiteke eskultoreak berak bidalitako hainbat idatzi eta pentsamendutan: etengabe jasotzen du

muga materialak gainditzeko beharra, euskarri eta substantzietan bere baliabideak birsortzeko premia. Hau da, elkarren jarraian egin daitezkeen aldaketak bizkor egiteko tentsioan mantentzea, hemen jasota daukan bezalaxe: “Erreferentzia guztietatik ihes egiteak bultzatu ninduen zura erabiltzera, beste era bateko fisikak eraiki ahal izateko.”⁵²

*Raíces*³ (Sustraiak³) denboran zehar serierik luzeenetakoa izandakoarekin (2001-2008), naturaren egitura organikoa sintetizatzea edo, hobeto esanda, geometrizatzea lortu zuen, haurtzaroko uneak gogora ekartzeaz gain. Lizasoren iritziz: “Nire *Raíces*³ (Sustraiak³) gehienak urte haietakoak dira. Eskultura haiek nire umetako jolasen materializazioa direla pentsatzea gustatzen zait, lurreko lokatzarekin egindako esperimentuen berezko ondorioa.”⁵³

Serieak berretsi egiten du gutxieneko noranzko-ildo baldintzatzaile batzuk bildu eta sortzeko nahia, esanahi aldetik ahalik eta gehien adierazteko. Begi bistakoa da lehenengo kubismo garaiko ideologia formal eta estetikora hurbiltze hori mantendu egin dela bertsio garaikide horretan ere. Ekoizpen publikoaren zati handi bat serie horretatik jaioa denez, hortik datoz *Sustraiak*, *Amatxu*, *Besarkada*, *Emakumea*, *Areatzako sabelak*, eta dagoeneko komentatu ditugun beste hainbat izenburu ere. Areagora jota, hortxe legoke lehenengo zatian sartu ez dugun piezaren bat gehiago ere. Horren erakusgarri da *Tranquilidad* (Patxada) (2004), Bilboko La Previsora Bilbaínan kokatutako brontzezko pieza. Azterketa horietan guztietan, dimentsio kubista aipatzea argigarria da ziur, eta bereziki *Embarazo cubista* (Haurdunaldi kubista) zurezko eskulturan: segmentuen proiektzioak antolatzen ditu pieza osatzen duten zati guztiak.

Oro har, Lizasoren serieak jarraituz lehenagoko estetiketara goaz forma aldetik: kubismotik minimalismora. Dena den, inoiz ere ez da ikuspegi minimalistaren baitan lerratu, haren arabera pieza zatitu eta desegin ezinezko pertzepzio-osotasun bezala irudikatzen baita. Donald Juddek⁵⁴ adierazi zuenez, zatiek ez dute izan behar elkarren arteko harremanik. Izatearen kontzeptuari eustea zen garrantzitsuena, eta eskultore basauriarrak ez zuen baldintza hori ez osorik bereganatu, ez eta errespetatu ere. Beste alde batetik, egia da Lizasok *less in more* bezalako esaldi minimalistak erabili izan dituela pieza serie hori osatzeko, eta



TRIJERAS

Egurra. 87 x 57 x 79 cm
2005

EU

50 Artistak ondorengo azalpena bidali zigun 2015/07/07 data eguneko e-mail batean.

51 Caballero, Alberto. *Del recodo del camino*. Bloomington, IN: Palibrio. 2012, 28. or.

52 Lizaso, Jesús. *Re flexión* (Hausnar aldia), 2. or.

53 Lizaso, Jesús. *Punto y seguido* (Puntu eta jarrai) (II. bertsioa), 3. or.

54 Informazio gehiago eskuratzeko, artistaren 1965eko *Specific Objects* izeneko saiakera historiko garrantzitsua analiza daiteke. Testua pdf formatuan eskuratzeko aukera dago Judd Foundation-en web-orrian. Azkeneko kontsulta 2015-08-19 data egunean egindakoa da.



ÓRBITA DESESPERADA

Harria eta egurra. 48 x 62 x 37 cm
2001

seriea osatzen duten gutxieneko elementuekin konposizio-proiektzio garrantzitsua duen tratamendua sortzera iritsi da. Horrekin Paul Klee artista suitzarra mugiarazten zuen espiritu metodologikoa ekartzen du gogora, funtsezkoa dena bitarteko formal ugari eskura izanda landu behar dela defendatzen baitzuen hark. Beste alde batetik, ez dago erabat ados *ABC Art* mugimenduaren proiektzio bateratzailearekin, planteamendu artikularren egiturazko elkartasuna eskatzen duelako ezinbestean. Izan ere, antolatze *morphé* delakoari garrantzia emanez, nolabait badu lotura Jean Louis Corby frantziar artistaren azkenaldiko piezetako batzuekin, bai ordenazio kubikoan, eta baita tolestutako artikulazioan ere.

Ez dago ukatzerik bere proposamenak nolabait hurbil daudela cool art inbertsonalizatutik, baina, bistan denez, hartatik urrundu duten astindu emozionalek eragin handiagoa izan dute. Beste hainbestean, gainditu egin du *what you see what you get* (zer ikusi, hura ikasi) esaldi minimalistaren aplikazioa, piezak bizitu egin baita izaera materialetik harago ere, proiektzio ideologikoak eta sentimentalak estrapolatuz.

Formatu txikian jaiotzen ziren proposamen kubiko horiek, era berean, dimentsio handiagoen neurrira ere erakutsi zitezkeen kubikoak ziren espazioetan; hala nola, galeria edo erakusketa areto bateko erakustoki itxian. Hala eta guztiz ere, ikusteko sendotasun handiagoa daukate euren proiektzio publikoan, eta proiektzio horrekin egitura –eta interpretazio– segmentuak era berrituan askatzeko bidea irekitzen dute.

Azkenik, jarduera horrekin lotuta aintzakotzat hartu beharrekoa da *De cubos y esferas-Homenaje a Piru Gainza* (Kubo eta esferai buruz - Piru Gainzarentzako omenaldia) epitetoarekin 2012an hamaika eskulturarekin osatutako erakusketa; San Mamés museoan aurkeztu zen, eta bertan kirol-jarduerako hainbat argazkirekin lotutako solidoak ikusi ahal izan ziren, neurri txikikoak guztiak ere. Jaime Cuencak egoki zehaztu zuen bezala, “Jokalariak, zelaia eta baloiaren artean gerta daitezkeen konbinazio askotarikoetatik bakarren bat zehaztasun osoz adierazteko, nahikoa da artistak zorroztasunez ahalik eta baliabide gutxien erabiltzearekin: hartzaileak jartzen du gainerako guztia, bere memorian gordetako baliatuz.” Pieza txiki horiekin batera, interes handiko urtintak eta olioak ere paratu zituzten, besteak beste, erakusgai; esate baterako, han ziren *Big Bang I* eta Hans Hofmann pintore alemanaren erreferentzia aipagarriak ageri dituen *En los aledaños* (Inguruetan).

Paso a paso (Pausoz pauso) artelanean (1997-2005), berriz, horzdun engranajeakerabilizituen ostera ere: industria eta metalurgiako segmentuak ziren, Bilboko itsasadarreko ertzetan industria-birmoldaketari buruzko oroitzapenak berpizten eta eraberritzen ari ziren unean bertan.

Ensayos ópticos (Saiakera optikoak) lana (2005-2006), berriz, istripuz zapaltzearen ondorioz desegindako betaurreko batzuk geldika behatzetik sortutako ideia gauzatua da. Eskultore basauriarraren hitzetan, “2005aren bukaera aldera, bi hilabete zehar aukera izan nuen Bilboko aireportuan erakusketa zabal bat egiteko, eta orduko hartan *Ensayos ópticos* (Saiakera optikoak) ariketaren hautaketa bat zegoen haren baitan. Gertaera inspiratzaile baten emaitza izan zen: gure seme txikia autoko eserlekuan eseri zen, eta bertan zeuden nire betaurrekoak puskatu zituen. Ordurako hasia nintzen objektu errealek deseraikitzen, gero haiek abstrakzio bihurtzeko. Nire hasierako esentzia berreskuratzen ari nintzen. Berriro ere materialak okertzen edo deformatzen hasi nintzen. Betaurrekoak aitzakia formala izan ziren, erakarri egin nindutelako armazoiaren makurdurak eta betaurreko-besoaren arintasunak. Eskulturak bere jatorrizko elementuei eusten zien, bai, baina zaila zen haiek ezagutzea.”⁵⁵

55 Lizaso, Jesús. *Punto y seguido* (Puntu eta jarrai) (II. bertsioa), 4. or.



ABRAZO DE UN REMO

Harria eta egurra. 83 x 50 x 45 cm
2005

EU

Derridaren deseraikitzearen teoriaren arabera, fabrikatutako edozein kontzeptu konstante historikoen eta formulazio metaforikoen bitartez eraikita dago: horri esker berretsi egiten da bistakoa dena hautematea ez dela guk uste edo pentsatzen dugun bezain erraza. Horregatik, betaurreko batzuk, eguneroko bizitzan ikus ditzakegun bezala, jantzi erretoriko jakin baten arabera agertzen zaizkigu, eta horixe da jasotzen dugun erreferentzia bakarra. Beraz, metodologia horren azpian hasierako egitura desartikulatzeak eta ukatzeak ibilbide plastiko berriak irekitzeko modua eskaintzen du. Horrenbestean, edozein alderdiren jatorria egiaztatuta dago: “oinarri-oinarritik, inoiz ere erabat ez adierazi, ez eta kontrolatu ere ezin diren egitura historiko, politiko, filosofiko eta mamu-girokoek superdeterminatuta dago.”⁵⁶

Lizasori dagokionean, abiapuntua eguneroko objektu bat da, izan betaurreko batzuk, edo izan guraizeak. Deseraikitzearen esakunearen arabera, *idatzita dagoenak ez du esan nahi idatzita dagoena*, erabilitako hizkuntza bere esanahia eraldatzeko moduko hitz batzuekin erabil daitekeelako. Gure eskultore bizkaitarraren plastikan ere, eguneroko objektu horiek ez dira guk egunero gureganatzen ditugunak soilik, egitura –eta konposizio– aukera berrituz osatutako egitura osoa baizik, eta hainbat artikulazio semantiko sor ditzakete. Deseraikitze praktika ez da inoiz ere suntsitzeko modu bezala irudikatu. Eraikitako eskulturaren osotasuna edo literatura-obrako arrazoibidearen elementuak mamitzen dituzten egitura egonkortuak aztertu ahal izateko metodo praktikoa moduan erabili izan da soilik.

Metodologia horrek jarrera garbia du estrukturalismoaren aurrean: ezinegon nabarmena adierazten du, aurre eginez hizkuntzaren autoritateari eta forman zein moduan finkatutako inposizioen logozentrismoari. Egile batzuen iritziz, berriro deseraikitzeari ekiteak memoria inplikatzeko ahalbidetzen du, filosofiaren historia, literatura eta eskultura ulertzeko moduaren inguruan probabilitate berriak berriz konektatzea. Hori dela bide, Lizasok ariketa kartografiko bat proposatu zuen, deseraikitze-analisirako egokia den objektu baten behin betiko estrategia eran. Ildo horrek irekitzen duen aukera-sortak ez du bukaerarik ia, eta, beraz, etengabeko ikuskatze lana eskatzen du, Derridaren *différance* izeneko izango litzatekeen horren baitan⁵⁷ behin-behineko determinazio berriak erakutsiz. Praktika hori pentsamendu topologiko moduan erabiltzen da, eta espazio edo objektu bat berregituratzeko ahalmena eskaintzen du. Horri esker, deseraikitzea gaur egungo pentsamendu mota bezala hartu beharra dago. Ernesto Laclaren hitzek⁵⁸ azaltzen dute hori guztia: ikuspuntuaren partzialtasuna aitortu beharra dago, hori eginik bakarrik erakutsi ahal izango baitira hasiera batean arrazoibide hegemonikoko sistema batean aurreikusi gabe zeuden beste berezitasun batzuk.

Lehenagotik, ekinbide metodologiko berbera erabilia zuen *Trijerías* (Hiru begiko guraizeak) egiteko (2000-2007), guraizeen hainbat atal erabilia, hala nola, ahoak, xaflak, begi-ertzak eta guraizeen osagai diren beste hainbeste zati. Artistak berak esandakoen arabera: “Bizitasun handiko lana, jostagarria, formen dantza moduko bat espazioaren barruan, materiarekin osatu nuen elkarrizketari jarraikortasuna ematearen transzendentzia izan zuena. Eskultura gutxi samar egin nituen, nahiko oldarkorrek ziren euren ertz eta puntekin, eta utzi egin nuen.”⁵⁹ Lizasok ez zuen irudi edo objektu berean kokatuta gelditzerik nahi, baizik eta arrazoibide artistikoa aberats dezaketen ikuspegiak eta gertaera-aukerak zabaldu egin zituen.

Bi azken serie horien arteko aplikazio –eta diziiplina– antzekotasuna nagusi zen inolako zalantzarik gabe. Era berean, *Trijerías* (Hiru begiko guraizeak) lana dela eta, adierazi beharra dago Anthony Caro britainiarraren lanekin duen lotura, hark ere guraizeak erabili zituelako 1996. eta 1978. urteen bitartean egindako 400 piezako *Table Sculpture* (Mahai eskultura) izeneko seriean, eta gainera erronka jo zion eskultura sustengatzeko idulkiari edo askotariko euskarriaren planoari. Halaber, Lizasok berebiziko interesa izan du Henry Moore eta David Smithek estrategia plastikoen serie oso bat artikulatuz egindako lanekiko, bai eskala txikiko euskarriarekin egindakoetan, eta baita neurri monumentalekoetan ere.

Table Sculpture (Mahai eskultura) lanaren bitartez, plano horizontala gainditu egin zen, beheko aldean zintzilik ageri ziren atalekin. Egiturazko aplikazio-ariketa bat gauzatzeaz gain, areagora jotzen zuen atalen arteko tentsioak analizatzearen bila, atalak bihurrituz eta zapalduz, gero artista basauriarrak egin zuen modu berean. Serie horretantxe txertatu zituen guraizeen atalak, behatzak sartzeko eratzunak bereziki, begi izenarekin ere ezagutzen diren horiek, alegia, egituraketa plastiko handiagoko osotasunaren barruan. Soldaduraz batuta, ikuspuntu ugari sustatzen ditu, Lizasok ere plastikoki adierazi zuen era berean. Hala eta guztiz ere, Lizaso eta Caroren artean desberdintasunak sendoagoak dira antzekotasunak baino, alderaketa labur honetan adierazitakoaren gainetik.



EXASLTACIÓN

Brontzea. 20 x 5 x 5 cm
Bilduma pribatua (Peña Piru Gainza)
Beste lan Athletic Club - San Mamés
Bilbao (Bizkaia). 2002

56 Bennington, Geoffrey & Derrida, Jacques. *Jacques Derrida*. Madril: Cátedra. 1994, 44. or.

57 Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Madril: Cátedra. 2003, 42. or.

58 Laclau, Ernesto. “Identidad y hegemonía: el rol de la universalidad en la constitución de lógicas políticas”, Butler, Judith & Laclau, Ernesto & Žižek, Slavoj. *Contingencia, Hegemonía, Universalidad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2003, 62 -63. orr.

59 Lizaso, Jesús. *Punto y seguido* (Puntu eta jarrai) (II. bertsioa), 5. or.

Engranajes (Engranajeak) bezalako lehenengo ariketa haietako batetik azkeneko hauek bitartean, proiektuen sekuentzialitate bat sortu du, eta erabilgai izan ditu Corten altzairua, brontzea, harria, haritza, gaztainondoa, intxaurrendoa edo tawariaren zura, eta baita bere eskulturari aniztasuna ematen dioten beste hainbeste material ere. Horrela, artistaren lan analitiko betean, serieak elkarren gainean tolesten dira, eta ariketak sarritan modu paraleloan banatu izan dira, baina denboran zehar ekoizpena eta eboluzioaren jarraikortasuna ahaztu gabe.

MECÁNICA SURREALISTA

Egurra. 148 x 110 x 110 cm
2007

Epealdi horretan barna, Lizasok banakako 30 erakusketa baino gehiago egin ditu, eta kolektibo asko ere bai. Guztiak kontuan hartuta, azpimarragarriena 2000.eko hamarkadan Chicagon osatutako bira da, eta baita Toledoko Arte Zirkuluan proiektatu zuen erakusketa ere⁶⁰ (2010), zeinetan aurreko artista gonbidatua Nestor Basterretxea izan zen. Banakako erakusketa berriak egiteko zailtasunaren inguruan, honako hau adierazi zuen artistak: “Eskultura mugitzea zaila da. Bolumena eta pisua oso eragozpen handiak dira obra lekuz aldatzeko. Eta gainera eskultura askoz ere intentsitate handiagoz erretzen da ikusteko. Bilbon erakusketa bat egingo baldin banu, nekeza litzateke hiri berean sei edo zazpi urte baino gutxiagoan beste erakusketa bat egitea. Nire ustez, ekoizpena askoz ere motelagoa da, berritzaileagoa eta korapilatsuagoa.” Hala eta guztiz ere, eskultorearentzat garrantzitsuenak azkenaldi honetan aurkeztutako erakusketak dira, hau da, 2011. urtean Florentziako 8. Biurtekoan jaso zuen nazioarteko sariaz geroztik egindakoak. 2013an Leioako Kultura Aretoan erakutsitakoa da nabarmenena, eta bereziki 2014ko martxoan Durangoko Arte eta Historia Museoa aurkeztu zuen Jesús Lizaso: *Ortotropías-Trabajos Recientes* (Ortotropiak-Azkenaldiko lanak) izeneko banakako erakusketa. José Julián Bakedano izan zen erakusketako komisarioa, 1985ean sortutako erakunde horretako kide fundatzailea izan zena, hain zuzen.

EU

60 Zentro horren historiaren eta bertako jardueren inguruan informazio gehiago nahi izanez gero, jo ezazue euren web-orrira: <http://www.circuloartetoledo.org>. Azkeneko kontsulta 2015-08-19 egunean egindakoa da.

62 Lizaso, Jesús. 2015-07-16 datako egunean lantzeko prozesuari buruz artistak bidali digun e-mail batetik ateratako komentarioak.

61 1948an jaioetako zinema-munduko zuzendari, gidoigile eta ekoizleak hogeita hamar zinema-ekoizpen ingurutan hartu du parte 60. urteko erdialdetik gaur egunera bitartean. Era berean, ibilbide oparoa garatu du kultura eta artea kudeatzearen esparruan, eta Bilboko Arte Ederren Museoko zuzendariordea izana da. Obra asko egin izan ditu, eta horien artean honako hauek iruditu zaizkigu azpimarragarrienak: *Mari Puri Herrero, obra gráfica completa*. Bilbo: Bizkaiko Aurrezki Kutxa. 1982; *Fotografía del País Vasco*. Bilbo: Bizkaiko Foru Aldundia. 1985; *Oteiza creador integral*. Iruñea: Oteiza fundazioa. 2000; *El conflicto perpetuo*. Iruñea: Pamieila. 2003.





*ortotropías (ortotropiak)
seriea eta azkenaldiko
proposamenak:*

Lehenengo ariketetan argi eta garbi ikusten zen piezetako asko materia menderatzean oinarritzen zirela, parametro fisikoan gehiago espekulatiboan baino. Artistaren bizi-eta esperimentazio-ibilbidean zehar, aldiz, sormen-motor horren ordezkia zuzenean gauzatze mentalean kokatuz joan zen hurrengo urteetan, eta abstrakzioaren esku gelditu zen kontrol osoa. Horixe gertatu zen *Ortotropías* (Ortotropiak) seriearekin, eta artistak haxe zioen lan horri buruz: “Aitortzen dut hitz hori nire lana oso ondo ezagutzen duen pertsona batek proposatu zidala, eta onartu egin nuela, pentsatuz izenburu oso korapilatsuak aldeko gehigarria zirela obrarentzat. Denborak aurrera egin ahala, ulertu dut bete-betean asmatu zuela nire azkenaldiko etapari zegokionean.”⁶³ Ariketa hori 2009an hasi zen forma hartzen, eta askotariko materiei eragin zizkien makurtze, toleste, bihurritze eta bestelako tentsionalitate batzuekin lotutako kontuak izan zituen ardatz.

Ondoren, azken ariketa eskultoriko horrekin lotutako proposamen batzuetan eta beste zenbait lan interesgarritan geldituko gara; Bilboko Rekalde Areto historikoan erakutsiko dira gehienak, eta berriro ere José Julián Bakedano izango da erakusketa-komisarioa. Haritz-zurez eraikitako *Mesa de los caballeros* (Zaldunen mahaia) lanak (2009), ostera, bere batzeko mihiztadurekin, neurri batean dagoeneko komentatu dugun *Mesa del subsuelo* (Lur azpiko mahaia) gogorarazten du, oholaren zati bat zuzenean lurrean bermatuta. Lan horretan, izenburuarekin jolas ironikoa proposatzen du egileak, erabili ezin den mahai bat osatzearen anibalentziarekin prestidigitazio metaforikoa igorritz: mahaiaren benetako eginkizuna desegin zuen gehiegizko makurdura ezarrita, zaldun batek haren gainean jarritako edozer sustengatzeko balio ez duen mahaia da.

Aipagarriada artelan horrek El Pasotaldearen sortzaile-kideizandako Martín Chirino eskultorearen espiralekin edo Remigio Mendibururen *tapulero* izenekoekin duen harremana. Forma euritmiko horiek potentzialtasun berria hartu zuten Lizasorekin, grafismo oso interesgarrien serie baten eta begien bistako diagonalaren arabera, diagonal baina pieza orientatzen duen nolabaiteko agintari gorena. Aldez edo moldez, erreferentzia egiten die Eduardo Chillidak gauzatutako forma planimetrikoekin egindako ikerkuntzei; hala nola, *Mesa de Omar Khayyam I* (Omar Khayyamen mahaia I) (1982) eta *Homenaje a Luca Pacioli* (Omenaldia Luca Pacioliari) (1986) obretan. Horietan, altzairuzko izaera uniformeko plataformak ageri dira, lurretik zentimetro gutxira instalatuta eta ebakidura batzuekin markatuta. Horrez gain, badira Euskal Herrian 80.eko hamarkadan egindako eskultura posminimalistako lan planimetrikoei egindako erreferentziak ere. María Luisa Fernández, Juan Cruz Beltrán de Gebara, eta beste sortzaile gazte batzuek egindako proposamenak izan ziren haiek.

63 Lizaso, Jesús. *Ortotropías* (Ortotropiak), 1. or.



EL BESO DE LA MATERIA

Egurra. 135 x 46 x 46 cm
2010

Dagoeneko argitu dugunez, bi oinarri kardinal ditu obra honek: materialen bertan sortutako toleste-lana, batetik, eta piezaren noranzko-ildoa sortzen den diagonal oparoa, bestetik. Biak ala biak espiritu barrokoak elikatzen ditu, sortzaile modernoek lanetan gertatzen den bezala, bereziki van Doesburgekek lerro hori eta makurtutako planoak erabiltzearen defentsa egin zuenetik. Defentsa horren ondorioz, talde neoplastizistatik urrundu egin zen, eta arte elementaristarantz eman zuen pausoa.

Formula kubikoa hausten duen beste pieza bat *Rebanadas de una historia* (Historia baten xerrak) da (2013), intxaurrondo-zurez eta altzairuz egindakoa. Pieza horrekin armazoi modularretik urrundu egin zen, eta zabaltze organikoa aktibatu zuen. Honako hitz hauetan bildu daiteke egindako aldaketa: “Desberdintasun horren nolakotasuna taxutu dugu, infinitua zabaltzea behin eta berriz erabiltzean, batetik, eta finitua dena biltzean, bestetik. Bestela esanda, garai bakoitza Infinitua pentsatzeko duen moduak definitzen du: muga da garai baterako, eta finkatzea da beste garai baterako.”⁶⁴

Lizasok azken mugaraino makurrarazi zuen piezaren goiko tolesdura, eta era berean beheko elementuak dinamika posible baterako prestatzeko kokatuz joan ziren. Zurezko pieza makurtuak egitea azaltzeko, artista bizkaitarraren ondorengo literatura-parametroak erabiliko ditugu: “Zura makurtzea edo harria tolestea pentsatze kontua da, ez egite kontua. Ez nuke nahi inork abilezia edo trebetasunaren balioa aintzat hartzerik. Ezta egiteko modua ere, ahal izatea baizik. Ezinezkoa dena ahal izatea... Baldin eta azken emaitzan oinarritzen banaiz, berez nahikoa malgutasun ez daukan material batekin egin behar dudana bakarria buztina izan balitz bezalaxe tailatzea da. Hori lortzeko ametsa betetzea, buztinezko zati hori nik landu nahi dudana materialean fosilizatu izan balitz bezala da. Metalaren esparruan beste hainbeste gertatzen den arren, erabili beharreko eredua argizaria, poliespana, eta horrelako materialetan tailatutakoa da.”⁶⁵ Azken batean, artelan honek Marcelo Callau boliviarrak zurean zabaldutako proposamenetako batzuk gogorarazten dizkigu, edo beste material batzuetan Richard Deacon edo John Evansek egindako lanak.

Pilastras (Pilastrak) pieza (2013-2014), oster, arkitektura-esparruarekin lotuta dago formaz; izan ere, zutabe totemiko erako pieza multzoa osatzen baitute mater ardatz edo nukleoan, haritz-zurezko ebakidurekin, goi eta behe aldean burdinazko segmentuen bitartez behartuta. Eskema horretatik abiatuta, era guztietako aldakiak eraiki zituen. Ardatz bertikalaren mende, eskultura alderantziz gainera jar daiteke ia inolako desberdintasunik eragin gabe, eta ikusi nola bihurtzen den idulkiaren erreferente fisikoa pieza osatzen duen atal, alderantzizagarri bihurtuz. Artistaren asmoa segmentu prismatikoa bikoiztea zen, erdiguneko gorputzaren gainetik eta azpitik elkarren aurkako bi presio-indarren bitartez. Era horretan, *basamentu* funtzioa ezabatzea lortu zuen egileak, baldintza interesgarrienean ardazteko: zura konprimitu eta deformatzea.

Tolesduren artikulazioa dela eta, prototipo horiek *Ortotropías* (Ortotropiak) serieko partaide izan zitezkeen, baina lotura simulatzaileak arkitektura-elementuetara hurbilarazten ditu, hala nola, zutabe, pilastra, pilare, balaustre, obelisko eta abarrera. Baina ez horietara bakarrik, euskal baserriak eraikitzeke haritz-zurezko habeen forma sendo eta bertikalen ildo berekoak baitira. Forma aldetik, artelan horien antzekoak dira Barbara Hepworth eskultore britainiarraren atariko proposamenak, Louise Nevelson iparramerikarraren lanak, Robert Morris eta Carl Andrearen zutabe minimalistak; bestalde, gogoan izan beharrekoa da eskultura modernoaren historiako lehentasunezko erreferentzia bat ere: Constantin Brancusiren *Colonne sans fin* (Infinituaren zutabea) (1938). Denboraleroan hurbilagoko loturatzat har daitezke, aldiz, David Nash, Patricia Gillespie eta Barry Barnesen obrak, beste askoren artean. Eta totemaren ideiarekin eta gertueneko erreferente kulturalekin uztartutako argudioetan barna, bat egingo luke Nestor Basterretxearen lanekin, *Cosmogonía Vasca* (Euskal kosmogonia) seriearen baitan (1972-75) kokatutako *Akelarre* edo *Ilargi* piezetan, hain zuzen. Badu antzekotasunik Agustín Ibarrolaren *Bosque de tótems* (Totem basoa) laneko zurezko zeharragekin ere (1996).

Pilastretako batean, tolesduraren presentziak artikulatze-protagonismo osoa hartzen du, bi segmentu geometrikoen artean eskulturaren erdian kokatuta. Horri esker, bi segmentuek esparru piktoriko batean baleude bezala jokatu ahal dute.

Ezinezkoa da tolesdura organikoa indar materialik gabe ulertzea, indar hori baita substantziari presio jakin bat edo talka bat eragiten diona. Indar hori bera osatzen dute eskulturaren erdiko tolesdura esparru egokian kokatzen duten modulu geometrikoek. Hain zuzen ere, Gottfried Leibniz filosofo alemanak *indar plastikoak*⁶⁶ izenez deitzen zituen, konpresio-indarrekiko edo indar elastikoekiko aurka jarrita. Dirudienez, hori bera erabiltzen du artista bizkaitarrak ere bere eskulturak proiektatzen dituenean.

Resistencia al derribo (Eraisteari aurre) (2013) izenburuko lanarekin, berriz, ekintza baten aurreko unea jasotzea zen artistaren helburua; ekintza bat eskultura beraren osaera erortzea izan daiteke. Proposamena ekintza dinamiko bat gauzatzeko gogotik jaio zen, ekintza baino lehenagoko egitura-unea jasoaz.



RUPTURA PLÁSTICA

Burdina. 88 x 73 x 36 cm
2004

64 Bárceñas Monroy, Ignacio. "El hombre como pliegue del saber: Foucault y su crítica al humanismo". *Ciencia Ergo Sum*, 14. liburukia, 1. zk., 2007ko martxo-ekaina, 34. or.

65 Lizaso, Jesús. 2015-06-29 datako egunean lantzeko prozesuari buruz artistak bidali zigun e-mail batetik ateratako komentarioak.

66 Gai horren inguruan, kontsulta daiteke, esaterako, Duchesneau, F. *La dynamique de Leibniz*. Paris: Mathesis. 1994; Rutherford, D. *Leibniz and the rational order of nature*. Cambridge: Cambridge University Press. 1995; Knobloch, Eberhard. "Analiticidad, equipolencia y teoría de curvas en Leibniz". *Llull: Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, 36 liburukia, 78. zk., 2013.

Ikuslearen pertzepzioekin jokatu zuen sortzaileak hor, metatutako plaka guztiak azkenean erori eta lurrean barreiatuta geldituko diren sentsazioa eragiten baitu. Pertzepzio faltsuaren bulkada horren aurrean, egitura sostengatzeko berezko senaren eragina pizten da, espero dena saihesteko ahaleaginean. Beharbada, piezak artistaren oroitzapen pertsonalak dakartza, antzeko egoeretan gertatu izan direnak, baina ez euskarri materialean bakarrik instalatutakoak. Beste alde batetik, piezak zutabeak simulatzen dituzten beste proposamen batzuk iradokitzen ditu, Christian Burchard edo Mark Lindquisten lanak, besteak beste.

Horrez gain, segmentuak metatuz gauzatutako beste proposamen batzuk ere aurki ditzakegu: *Matemática del desorden* (Desordenaren matematika) (2013) eta *Press II* (2012). Pilatutako lamina zurezkoek, beste pilastra batzuekiko duten forma-analogiaz, Louise Bourgeois eta María Luisa Fernández-en zutabeak gogorarazten dituzte, eta baita Tony Craggen metatze-elementuak ere.

Matemática del desorden (Desordenaren matematika) obran, oster, ustekabeen erortzea eragiteko ziurgabetasun ustezkoa berregiten da, baina bertikaltasuna hausteko joera erabat deseginda gelditzen da marko metalikoak enkoadratzean. Marko horiekin, ekintza dinamikoa mugatu egiten da, eta, aldi berean, material bizigabeak finkatu egiten dira. Ezegonkortasun-grina minimizatuta gelditzen da berriro ere, markoaren ideia oroitarazten duten konponbide metaforikoen bitartez. Markoa izate egonkortzailea da, eta, horrekin batera, baita finkatutako ordenaren arrazoibide ortodoxoa ere. Bi lan horietan, auzitan jartzen dute markoaren kontzeptu teorikoa, bazegoen beharra eta. Izan ere, arte modernoak markoa ezeztatu arren, haren esentzia mugatzaileak geruza ikusgarriak bereganatzen jarraitzen du. Marko metalikoa erabiltzea euste materiala finkatzeko estrategia baten zatia da, zurezko plaketan gerta daitekeen mugimendu-zantzurik txikiena ere geldiarazteko ahaleaginean.

Fisionomia zirraragarri eta nabarmena dute *Impactos* (Talkak) izena duten proposamenek (2013-2014) intentsitate desberdineko oldarraren talka eta arrastoa jasotzen dute. Hona artistak berak hortaz zioena: “Burdinazko kubotxo bat hartu eta lokatzezeko kubotxo baten gainera botatzen dut. Txundigarria da. Egun osoa eman dezaket pieza txikien arteko talkak eragiten eta haiekin mahaia betetzen, gero haietako bat hautatu ahal izateko.”⁶⁷ Sortzaileak berak aipatutako praktika gauzatzea psikologia-eta pertzepzio-efektu batzuk berregitea da, ikusleak izan dezakeen sinesgogortasunaren aurrean; izan ere, gerta baitaiteke ikusleak une batez zalantza izatea indar-ekintza benetakoa den ala ez. Eztabaida plastiko berri bati aurre egitea da kontua, zeinetan jasoko den ustezko ekintza-dinamika, substantziari buruz dagokion ikuste-arrastoarekin. Horixe gertatzen da *Gravedad*³ I (Grabitatea³ I) obraren baitan.

.....
67 Lizaso, Jesús. *Op. cit.*, 2015-06-29 eguneko datan bidalitako e-maila.

RESISTENCIA AL DERRIBO

Egurra. 174 cm (altuera)
2013





ABRAZO MATÉRICO

Egurra. 52 x 26 x 26 cm
2015

Ugariak dira Lizasoren solido deformagarrien mekanikaren eta obra eskultorikoaren artean aurkitu ditugun erreferenteak eta konexioak, baita terminologia ere. Egia esan, badirudi oreka-ekuazioekin jolasean dabilela: solidoaren barneko tentsioak eta aplikatutako kargak elkarrekin harremanetan sartuz. Horrexegatik egin ditugu geure ekuazio osagarriak bezalako alderdiak, tentsioa eta deformazioa konektatzen dituztenak. Horri esker, atea zabaltzen zaio aldagaietarantz proiektatutako analisei. Aldagaiak izan daitezke pilatutako deformazio plastikoak, gogortze-aldagaiak⁶⁸, eta abar. Nolanahi ere, multzo horrekin aldendu egiten da zuzenean elastikotasunaren teoriatik, solido deformagarrien mekanikan aplikatutako eskultura-atal bihurtuz. Horretarako, Lizasok materia konkretu batek kanpoko indarrei erantzunez jaso duen deformazioa aztertu zuen, elastikotasunaren teoria deseginez eta itxura batean konponezinezko substantzia zirudiena solido bihurtuz. Giza urrats bat edo altzairuzko bloke baten talka simulatzeari esker, molekula-kohesio txikiagoko gainazalean gauzatutako simulazioa izanik, fisikaren ohiko legeak haustea lortu zuen, eta trinkotasun material osoa hankaz gora jartzea.

Nahiz eta solido deformagarrien mekanika gehienbat ingeniartzan eta arkitekturan egituretako kalkuluetarako erabiltzen den, oraingo honetan eskultore bizkaitarra arlo horretan barneratu da, era guztietako erreferente deduktiboak ateratzeko. Solido horiek eskuratu ondoren, plastika mekanikoan aplikatzen dira euren erresistentzia, zurruntasun eta egonkortasun egokiarekin. Galileo Galileik XVI. mendean egindako lehenengo lan zientifikoak gogorarazi nahiko balitu bezala da, hark ere material desberdinez osatutako barra eta habeetan kargen efektuak analizatzen baitzituen. Jardunbide hori sarriago landu zuten mende bat geroago Poisson eta Lamék. Alde batetik, tolesduren zinematika Lizasoren pieza hauetan aplikatutako jolas poetikotzat har daiteke. Beste alde batetik, deformazio alderantzikagarria jasandakoan, desagertu egiten da zenbait materialen ezaugarri mekanikoa, eskulturen trinkotasun bisualetik kanpoko indar-ekintza eraginez. Indar-ekintza horiek eragiteari utziz gero, berriz, euren *morphe* jatorrizkoa berreskuratzeko aukera ere desagertu egiten da. Artista ez da portaera elastikoan gelditzen, solidoa ez baita deformatzen energia potentzial elastiko handiagoa jasotzen duenean. Aitzitik, une substantziala geldiarazten du, solidoaren barneko energia harri bihurtuz eta berez ez dagoen portaera elastikoari oinarria eskainiz.

.....
⁶⁸ Gai horren inguruan, bereziki interesgarria da Hibbeler, R.C. *Mecánica de materiales*. Mexiko: Mexikoko Pearson Educación. 2006. Bertan analiza daitezke hainbat gai, besteak beste, honako hauekin lotuta daudenak: oreka-ekuazioak, euskarrietako erreakzioak, emaitzako barne-kargak eta flexio-uneak. Era berean, hau aipagarria da: Hainbat egile, *Resistencia de materiales*. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I. 2002.



EU

PRESS

*Egurra eta altzairua, 33 x 23 x 63 cm.
2013*

Pieza horiek itzulezintasun-efektuaren arabera definitzen dira: deformazio elastikoak sortzen dituzten talka-indarrak erretira daitezkeen arren, solidoa ez baita zehatz-mehatz talka jasan aurretik zuen termodinamika eta deformazio-egoerara itzultzen. Arrazoi horregatik, bere eskulturak ez dira inolaz ere parametro biskoelastikoaren arabera egindakoen antzekoak. Horietan, deformazio elastikoak alderantzizagarriak izan daitezke, eta sortzaile bizkaitarrak sakonki solidotutako lanak, itxura batean, ez.

Proposamen horiekin, Lizasok solidoen teorian eta bertako gogortasun-eskalan barneratu nahi du, hau da, Mosh eskala izenez ezagutzen denean: batetik hamarrera solidoak sailkatuz joaten da, bigunenetik gogorrenera. Baina



EU

pertzepzio ikusgarrien simulazioa eta berregitea bakarrik da. Ahalegin, anomalia edo lekualdatzeetan oinarrituz formulatutako ekuazio mota hauek aipatzean, zuzenean jo beharko genuke Castiglianoren teoremetara, Navier-Bresseren ekuazioetara eta Mohren teoremara. Lizasok trinkotasun materiala eragiten duten atomoen beraien kohesio-indarrak desegin nahi ditu, bere proposamenek ezaugarri fisiko hori hautsi egiten dutelako. Are gehiago, van der Waalsen indarrei egindako aipamenak ere izan litezke hor, horiek baitira fenomeno fisiko eta kimiko askoren arduradunak: atxikidura, marruskadura, gainazaleko tentsioa eta biskositatea, besteak beste. Horiek grabitate-erakarmenari batzen zaizkio, eta masa trinkoa sortzen da. Hala ere, artista askatu pisu teoriko-zientifiko zorrotz horretatik zen, eta askatasun giroan sortzen eta programatzen hasi zen.

MAHAIA

Egurra. 62 x 117 x 97 cm
2014

Huella de un instante concreto (Une jakin bateko oinatza) izena duen zapata-urratsaren markako piezak ere (2014) gogorarazten digu zapalduak izateko proposamen ugari egin izan direla. Horrelakoak dira Carl Andre, Ai Weiwei eta Evaristo Bellottiren instalazio batzuk; Belottiren *Escultura* (Eskultura) proiektua bereziki (2008). Notatutako proiektu horietako espiritu sortzailearekin harremanetan, Lizasok honako hau adierazi izan du: “Oraindik bete ez dudan ametsa, mendira joan eta harrietan zapata-markak tailatzea da. Fosilak balira bezala. Aurtengo neguan egingo dut.”⁶⁹

Encuadre industrial (Enkoadratze industrial) lanaren jatorrizko eskultura 1997koa da. Buztin erregogorrean eta haritz-zurean osatua, tailerra erre zitzaionean suntsitu egin zenez, altzairuzkoa bihurtu da orain. Erraila bere angularrarekin erabiltzearen antzekoak dira formaz Joaquín Rubio Camín asturiarraren lanak eta Imanol Marrodanen piezetako batzuk; adibidez, harri eta altzairuzko *Sin título* (Izenbururik gabea) (1988).

Obra horretan materiaren tolesturarekin topo egin dugu berriro ere, antzinatean erritmoarekin lotzen zen ezaugarri fisikoarekin, alegia. Elementu horiek guztiak berriz aztertu zituen artista basauriarrak substantzia menderatzeko ahaleginean. Eta lan horretan tolesduraren aldeko apustua modu apalagoan erakusten baldin bada ere, ez dago deseginda bere esanahi karga indartsua.

Jesús Lizasok ibilbide luzea darama, *sortzaile plastikoa izatearen* lanbideko ohiko zailtasunekin. Hala ere, zailtasunak gaingitu ahal izan ditu, artista batek erakutsi beharreko bi balore estimatuenei esker: iraunkortasuna eta diziplina. Bi merituhoriek finkatze eskultorikoaren benetako indarguneak izan ditu, berezkoak dituen dohain bikainez gain, jakina; ezinbesteko egokitze metodologikorako kanaltzat hartzen dira oro har. Gogoeta, espekulatze eta ikertze tekniko zein formalerako gaitasuna egoki egiaztatua du, izan ere. Berezko nortasunetik eta eboluzio intelektualetik jaiotako osagai horiek guztiak berme aproposak dira asmo artistiko bat bete ahal izateko, era eta intentsitate guztietako hainbeste ahalegin, gorabehera eta eragozpenen ostean. Horrexegatik, testu hau bere gogoetekin ixtea erabaki dugu: “Arrakasta honaino iristea da, zure burmuinak eskatzen dizuna egitea, eta, oso zeurekoia izanez, urte batzuk gehiagoan era berean jarraitu ahal izatea. Beti bila, beti zeure buruarentzako lanean. Hitz eginez eta adieraziz, ahaztu gabe nondik zatozen, nor zaren eta alde zurretik jakinez animalia bitxi samarra zarela, itxura batean lehenago egitea inori bururatu ez zaizkion erabilera jakinik gabeko objektu batzuk egiten. Horrek are desberdinago bihurtzen gaitu.”⁷⁰

DEFORMACIÓN OBLIGADA

Egurra eta burdina. 63 x 57 x 18 cm
2013

⁶⁹ Lizaso, Jesús. *Op. cit.*, 2015-06-29 eguneko datan bidalitako e-maila.

⁷⁰ Lizaso, Jesús. *Re flexión* (Hausnar aldia), 1. or.



Works in exhibition / *Obras en exposición* / Erakusketako lanak



rekalde

www.societat.com/20230408/001

Elaborada a partir de les dades de les 10 primeres jornades de la temporada 2022-2023. Els resultats podrien variar segons l'evolució dels resultats dels equips.

Font: Departament d'Esports de la Generalitat de Catalunya.





LIZASO

2016.01.29 - 2016.05.01





ATEA

Wood / Madera / Egurra
70 X 70 X 15 cm
2010



CORTE DE TACO

Wood / *Madera* / Egurra
70 x 40 x 40 cm
2014



MESA DE LOS CABALLEROS

Wood / Madera / Egurra
150 x 310 x 90 cm
2009





FÍBULA

Wood and steel / Madera y acero /
Egurra eta altzairua. 55 x 29 x 29 cm
2013

MATEMÁTICA DEL DESORDEN

Wood and steel / *Madera y acero* /
Egurra eta altzairua. 141 x 23 x 19 cm
2012





GRAVEDAD³ I

Wood and steel / Madera y acero /
Egurra eta altzairua. 38 x 42 x 30 cm
2011





COLUMNA SOBRECARGADA

Wood and steel / *Madera y acero* /
Egurra eta altzairua. 98 x 32 x 32 cm
2012



PRESS II

Wood and steel / *Madera y acero* /
Egurra eta altzairua. 92 x 40 x 40 cm
2012



JUEGO DE NIÑOS

Wood / Madera / Egurra
134 x 35 x 40 cm
2014



RULO

Wood / Madera / Egurra
30 x 27 x 17 cm
2014



MESA DOBLADA

Wood / Madera / Egurra
140 x 95 x 110 cm
2014



PLANO INCONTENIDO

Wood / *Madera* / Eguerra
20 x 70 x 20 cm
2009



ENGRANAJE OCULAR

Steel/ Acero / Altzairua

70 x 48 x 76 cm

2005





HUELLA DEL TIEMPO

Wood and steel / *Madera y acero* /
Egurra eta altzairua. 100 x 20 x 180 cm
2015





MARCO INDUSTRIAL

Wood and steel / *Madera y acero* /
Egurra eta altzairua. 150 x 50 x 35 cm
1997

DOBLE TRAYECTO

Steel/ Acero / Altzairua
140 x 16 x 35 cm
2005





ABRAZO PLÁSTICO

Wood and steel / *Madera y acero* /
Egurra eta altzairua. 40 x 40 x 50 cm
2014



PRESS III

Wood and steel / Madera y acero /
Egurra eta altzairua. 27 x 29 x 26 cm
2013



RETRACCIÓN

Wood / Madera / Egorra
83 x 40 x 58 cm
2009



SUGEA

Wood / *Madera* / Egurra
82 x 72 x 47 cm
2010



BUCLE ASCENDENTE

Wood / Madera / Egurra
142 x 80 x 75 cm
2009

DOSIFICACIÓN DE LA MATERIA I

Steel/ Acero / Altzairua
115 x 37 x 37 cm
2015





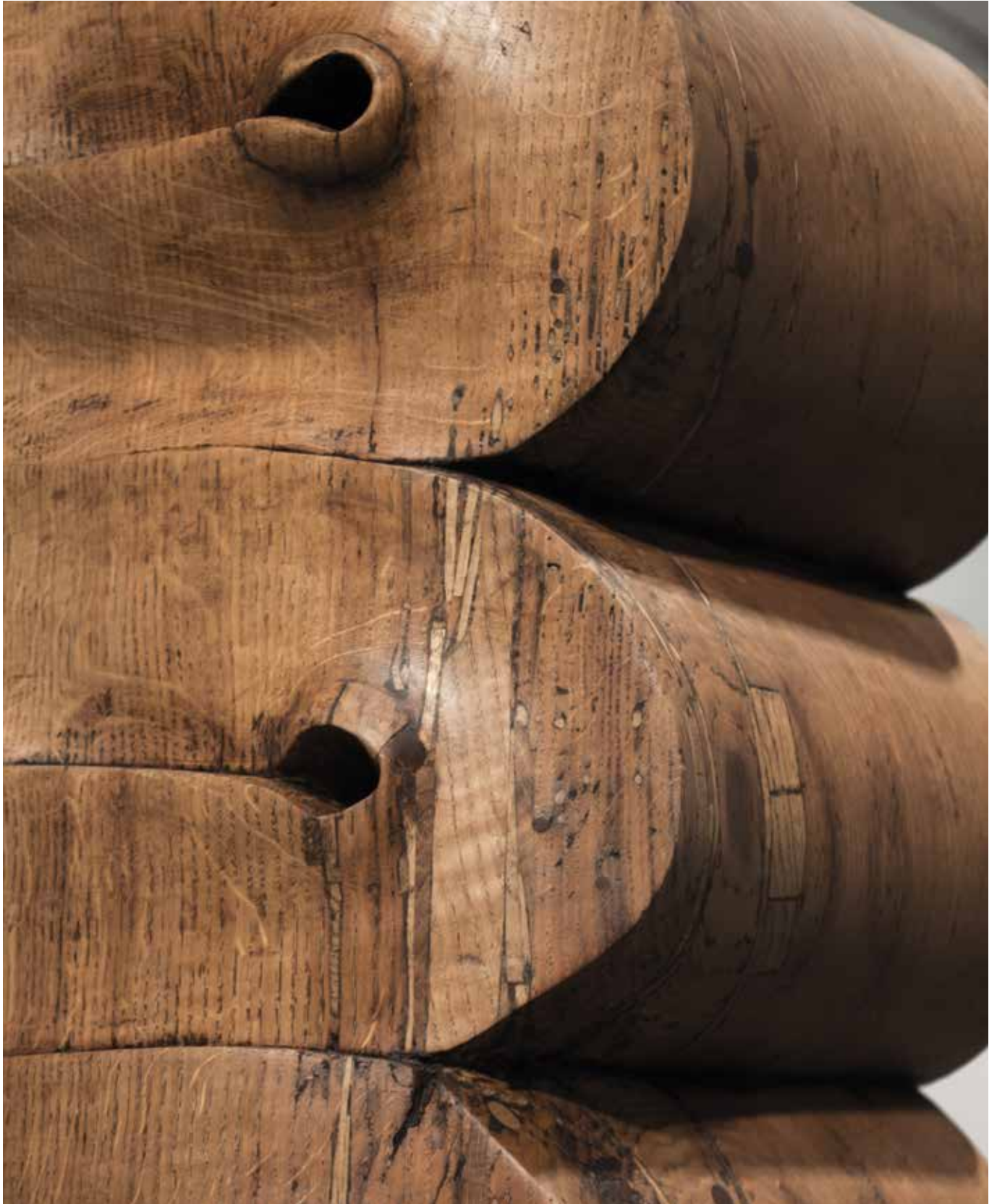
DOSIFICACIÓN DE LA MATERIA II

Steel/ Acero / Altzairua

160 x 39 x 39 cm

2015





PILASTRA

Wood and steel / *Madera y acero* /
Egurra eta altzairua. 225 x 35 x 40 cm
2012





PILASTRA II

Wood and steel / Madera y acero /
Egurra eta altzairua. 206 x 37 x 37 cm
2013

PILASTRA III

Wood and steel / *Madera y acero* /
Egurra eta altzairua. 190 x 50 x 60 cm
2014





REPLEGADO

Wood / Madera / Egorra
130 x 135 x 84 cm
2009







SOLO EXHIBITIONS (Selection)

2016	Sala Rekalde, <i>Re flexion</i> . Bilbao (Spain)
2014	Museum of Art and History of Durango, <i>Ortotropías Durango</i> , Biscay (Spain)
2013	Exhibition hall, culture house of Leioa, Biscay (Spain)
2012	San Mamés Museum, <i>De cubos y esferas</i> , a tribute to PiruGainza, Bilbao (Spain)
2011	Contemporary Art Biennale in Florence (Italy). Individual Stand <i>Ortotropías</i> Florence (Italy)
	Torrelavega, Cantabria (Spain)
	Sala Mauro Muriedas. (<i>Ortotropies</i> and <i>Engranajes</i>)
	Caja Rioja Foundation. Logroño, La Rioja (Spain)
2010	Círculo de Arte de Toledo <i>Ortotropías</i> , Toledo (Spain)
2009	Cultural Centre and streets of Olite-Erriberri, Navarra (Spain)
	Ormolú Gallery, Pamplona (Spain)
2006	Illustrious School of Lawyers of Biscay, Trayectos. Bilbao (Spain)
	Caja Madrid Obra Social Room. "EnsayosÓpticos" ("Optical Tests"). Madrid (Spain)
	Loiu Airport-Bilbao <i>EspaciosCíclicos</i> , Bilbao (Spain)
2004	Water Tower, Chicago (USA)
2003	Torre de Ariz, <i>Raices</i> ³ . Basauri, Biscay (Spain)
	Roppomlli Hill, <i>Siluetas de un Pueblo</i> . Tokyo (Japan)
	Darby Louise Gallery, Barcelona (Spain)
2002	Mosser Gallery, <i>Tradicione</i> . Chicago (USA)
	Cervantes Institute. (John Hankook Building) <i>Synthesis of an Effort</i> . Chicago (USA)
	Gala Gallery, <i>Tradition, Strength and Industry</i> . Chicago (USA)
	200 Monroe West, <i>Pernyo</i> . Chicago (USA)
	Gaudí Gallery, <i>Synthesis of an Effort</i> . Chicago (USA)
2001	RENFE Station. <i>FictitiousMechanics</i> . Bilbao (Spain)

GROUP EXHIBITIONS (Selection)

2015	<i>Gure Artea</i> exhibition hall, culture house of Basauri, Biscay (Spain)
2013	<i>Prewier Berlin</i> , Galery Esther Arias. Berlin (Germany)
2012	<i>Gemikari Buruzko Bestelako egiradak</i> 75 anniversary of the bombing of the town of Guernica, Biscay (Spain)
2011	<i>Lx-Factory Open Day 07</i> , monumental group exhibition in Lisboa, hosted by Alfa-Arte. Lisboa (Portugal)
	<i>Esultura ezagutu</i> . Monumental exhibition in Arenatzarte- Gueñes, Biscay (Spain)
	<i>Obras monumentales</i> of Jesús Lizaso and JeddNovatt. Pinosolo Gardens. Leioa, Biscay (Spain)
2010	<i>Esultura eta paisaia</i> , Monumental exhibition in Deba, Gipuzkoa
	<i>Ikas art</i> university art meeting BEC Barakaldo, Biscay (Spain)
2008	Museum of Sacred Art. Participation in the AmiarTE Project in solidarity, <i>Bilbao, pasarela del Mundo</i> . Bilbao, Biscay (Spain)
	Rialia Museum of Industry, <i>EscultoresdelHierro</i> . Portugalete, Biscay (Spain)

2007	<i>From Rust to Restoration</i> shout Shore Arts Center, Munster and the Northwest Gallery for Contemporary Art at the University of Indiana, Chicago. (USA)
2005	Water Tower 2 nd Chicago (USA)
	Bilbao Exhibition Centre <i>El arte de la fundición</i> . Barakaldo, Biscay (Spain)
2004	Eibar ALFA Group, <i>Escultores Vascos</i> . Eibar – Gipuzkoa (Spain)
2002	Gala Art Gallery <i>Contrasts</i> . Chicago USA)
2001	<i>The Fertile Seed</i> alliance Francaise of Chicago (USA)
2000	Darby Louise. <i>Dialegsfi</i> de Segle. Barcelona (Spain)
	Estación de Atocha, National Art Show: Honorable Guest. Madrid (Spain)
	Bilbao Tradeshow <i>Elkartasun Eguna</i> . BEC Barakaldo, Biscay (Spain)
1999	PinuetaRoom, <i>Cuatro Ceramistas Vascos</i> . Leioa, Biscay (Spain)
1990	Espacio Pignatelli" <i>Ceramistas Actuales</i> " ("CurrentCeramicCraftsmen"). Zaragoza (Spain)
1989	Laboral Popular Room. Bermeo, Biscay (Spain)
	Villela Tower Room, <i>Ceramistas de Bizkaia</i> . Mungia– Biscay (Spain)

AWARDS (Selection)

2011	Sculpture1st Award, International Award Lorenzo il Magnifico 8th Edition. Florence Biennale International Fair, Florence (Italy)
	Artemar-Estoril Award, finalist. Cascais (Portugal)
2010	III International Sculpture Contest ,finalist. Caja de Extremadura Plasencia, Caceres (Spain)
2008	Gold Insignia from the Council of Palencia, awarded at the Gaspar Arroyo Association Gala, Palencia (Spain).
	Gold medal from the Faustino OrbegozoEizagirre Foundation for Research in Visual Arts, Sculpture section. Bilbao, Biscay (Spain)
	Ixatxak Culture Award. Basauri, Biscay (Spain)
2007	Prize in the category of Visual Arts, at the third edition of the Gala for Cultural and Euskara Prizes, by the Municipality of Basauri, Biscay (Spain)
2006	Gold Insignia from the municipality of Barakaldo. Fitur (International Tourism Trade Fair), Madrid (Spain)
2005	Piru Gainza Award. Basauri, Biscay (Spain)
2000	Eclecxis Prize, Barcelona de l'Arts. Barcelona (Spain)
	<i>Símbolo de Basauri</i> (Symbol of Basauri) Prize from the municipality of Basauri, Biscay (Spain)
1999	1st Prize in the Handicraft Contest from the Aula de Cultura (Culture Room) in Leioa, Biscay (Spain)
1994	1st Prize for the best work of art at the Municipal Contest for Handicrafts awarded by the municipality of Cascante, Navarra (Spain)
1989	1st Prize for the Best Craftsman in the ARTE-DECO contest awarded by the municipality of Santander (Spain)

EXPOSICIONES INDIVIDUALES (Selección)

2016	Sala Rekalde, Bilbao. <i>Re flexión</i> .
2014	Museo de Arte e Historia de Durango. <i>Ortotropías</i> . Durango (Bizkaia)
2013	Sala de exposiciones Kultur-Leioa. <i>Ortotropías</i> . Leioa (Bizkaia)
2012	Museo Athletic Club de San Mamés. <i>De Cubos y Esferas</i> . Bilbao
2011	Florence Biennale. <i>Ortotropías</i> , Bienal de Arte Florencia (Italia)
	Salas Mauro Muriedas y Diario Montañés. Torrelavega (Cantabria)
	Fundación Caja Rioja. <i>Ortotropías</i> . Logroño (La Rioja)
2010	Círculo de Arte de Toledo. <i>Ortotropías</i> . Toledo
2009	Casa de Cultura. <i>Engranajes y Raíces</i> ³ . Olite-Erriberri (Navarra)
	Galería Ormolú. Pamplona (Navarra)
2006	Ilustre Colegio de Abogados del Señorío de Bizkaia. "Trayectos". Bilbao
	Sala Caja Madrid Obra Social. <i>Ensayos Ópticos</i> . Madrid
	Aeropuerto de Loiu-Bilbao. <i>Espacios Cíclicos</i> . Aeropuerto de Loiu - Bilbao
2004	Water Tower. Chicago (U.S.A.)
2003	Torre de Ariz. <i>Raíces</i> ³ . Basauri (Bizkaia)
	Roppomgi Hill. <i>Siluetas de un Pueblo</i> . Tokio (Japón)
	Galería Darby Louise. Barcelona
2002	Mosser Gallery. <i>Tradiciones</i> . Chicago (U.S.A.)
	Instituto Cervantes Chicago. <i>Síntesis de un esfuerzo</i> . Chicago (U.S.A.)
	Galería Gala. <i>Tradición, Fuerza e Industria</i> . Chicago (U.S.A.)
	200 Monroe West. <i>Pernyo</i> . Chicago (U.S.A.)
	Galería Gaudí. <i>Síntesis de un Esfuerzo</i> . Chicago (U.S.A.)
2001	Estación de RENFE-ABANDO. <i>Mecánicas Ficticias</i> . Bilbao

EXPOSICIONES COLECTIVAS (Selección)

2015	<i>Gure artea</i> Basauri Torre de Ariz , Basauri (Bizkaia).
2013	Feria Preview Berlin. Stand Galería Esther Arias. Berlín (Alemania)
2012	<i>Gemikari buruzko bestelako begiradak / Otras miradas sobre Gemika</i> . Colectiva conmemorativa del 75 aniversario del Bombardeo de Gemika, junto con Nestor Basterretxea, Eduardo Chillida, Vicente Larrea, Miguel Ángel Lertxundi, etc. Gemika (Bizkaia)
2011	Lx-Factory Open Day 07. Lisboa (Portugal)
	<i>Eskultura Ezagutu</i> . Artistas Vascos en Arenatzarte, junto con José Ramón Anda, Ángel Garraza, Nestor Basterretxea, Pedro Chillida, Juan Azpitarte, Carlos Ciriza, etc. Güeñes (Bizkaia)
	<i>Obras monumentales</i> , junto a Jedd Novatt, en los jardines de Pinosolo. Leioa (Bizkaia)
2010	<i>Eskultura eta Pasaia</i> . Colectiva con Nestor Basterretxea, Vicente Larrea, Ángel Garraza, Jedd Novatt, Carlos Ciriza y José Ramón Anda. Deba (Guipuzkoa)
	<i>Ikas-Art</i> Encuentro de Arte Universitario. BEC (Bilbao Exhibition Centre). Barakaldo (Bizkaia)
2008	Museo de Arte Sacro. Participación en el Proyecto artístico Solidario de AmiarTE: Bilbao, <i>Pasarela del Mundo</i> . Bilbao
	<i>Escultores del Hierro</i> , junto con Agustín Ibarrola, Bernat Vidal, José Zugasti, Isabel Garay, etc. Rialia Museo de la Industria. Portugalete (Bizkaia)

2007	<i>From Rust to Restoration</i> . Junto con Jesús Mari Lazcano, José Ramón Anda, Alfonso Cortázar, Dora Salazar, etc. Sendas muestras paralelas en Galería de Arte Contemporáneo de la Universidad del N.O. de Indiana, y en Shout Shore Arts Center. Munster – Indiana E.E.U.U.
2005	Water Tower 2nd. Con Carles Gabarró, Ramón Ariza, Jordi Güell, etc. Chicago E.E.U.U.
	<i>El Arte de la Fundación</i> , junto con Eduardo Txillida, Oteiza, Basterretxea etc. BEC Barakaldo (Bizkaia)
2004	<i>Escultores Vascos</i> , junto con Oteiza, Mendiburu, Nagel, Zugasti, Carrera, Basterretxea, Larrea, Baroja, etc. Grupo ALFA. Eibar (Gipuzkoa)
2002	Galería Gala. <i>Contrastes</i> , junto con Carlos Gabarró, Ana Lentsch, Eduard Par, etc. Chicago E.E.U.U.
2001	Alliance Francaise. <i>The Fertile Seed</i> , junto con Jordi Güell, Eduard Par, Ivo Rovira, etc. Chicago E.E.U.U.
2000	<i>Elkartasun Eguna</i> , con Remigio Mendiburu, Zumeta, Dora Salazar, Nestor Basterretxea, Miguel Ángel Lertxundi, Fernando Mirantes, José Ramón Morquillas, Carmen Ortiz, MertxePérez, etc. BEC Barakaldo (Bizkaia)
	Sala Pinueta. <i>Cuatro Ceramistas Vascos</i> , junto con Ana Jáuregui, Paco Presa, Miguel Lumbreras, etc. Leioa (Bizkaia)
1999	Aula de Cultura de Elcano Caja de Ahorros Municipal de Bilbao. <i>Contra la Droga</i> , junto con José Barceló, Lertxundi, Zumeta, Javier Riaño, etc. Bilbao
1990	Espacio Pignatelli, <i>Ceramistas Actuales</i> , junto con Carrasquillo, Dimas Alonso, Lidia, Charles Hair, etc. Zaragoza
1989	Sala Laboral Popular. Junto con Carmen Lenbranch, Begoña Peciña, Javier Guinea, etc. Bermeo (Bizkaia)
	Sala Torre Villela. <i>Ceramistas de Bizkaia</i> , Mungia (Bizkaia)

PREMIOS Y MENCIONES (Selección)

2011	Medalla de Oro Lorenzo il Magnifico de Escultura. 8º Florence Biennale Internazionale dell'Arte Contemporanea. Florencia (Italia)
2010	Artemar-Estoril Award 2010, Finalista. Cascais – Estoril (Portugal)
	Premio Intemacional de Escultura Caja Extremadura. Finalista. Plasencia (Cáceres)
2008	Insignia de Oro de la Diputación de Palencia, Gala Asociación Gaspar Arroyo, (Palencia)
	Medalla de Oro a la Investigación en las Artes Plásticas, Escultura, de la Fundación Faustino Orbegoza Eizaguirre (Bilbao)
	Premio <i>Ixatxak</i> , a personalidades del ámbito social o cultural de Basauri (Bizkaia)
2007	Premio de Artes Plásticas, en la tercera Gala de los Premios de Cultura y Euskera, otorgados por el Ayuntamiento de Basauri (Bizkaia)
2006	Insignia de Oro del Ayuntamiento de Barakaldo. Fitur (Madrid)
2005	Galardón Piru Gainza a la aportación a la cultura y el deporte. Basauri (Bizkaia)
2000	Premio <i>Eclecxis</i> Barcelona de l'Arts, (Barcelona)
	1erPremio Concurso <i>Símbolo de Basauri</i> . Basauri (Bizkaia)
1999	1er Premio del Certamen de Artesanía del Aula de Cultura de Leioa (Bizkaia)
1994	1er Premio a la mejor obra del Certamen de Artesanía de Cascante (Navarra)
1989	1er Premio al Mejor artesano del Certamen ARTE-DECO. Santander (Cantabria)

BAKARTEKO ERAKUSKETA (Hautaketa)

2016	Rekalde Aretoa, <i>Re flexión</i> Bilbo, (Bizkaia)
2014	Durangoko Historia eta Arteko Museoa. <i>Ortotropiak</i> . Durango, (Bizkaia)
2013	Kultur-Leioa erakusketa-gela. <i>Ortotropiak</i> . Leioa, (Bizkaia)
2012	San Mames-eko Athletic Club Museoa. <i>Kuboak eta esferak</i> . Bilbo, (Bizkaia)
2011	Mauro Muriedas eta Diario Montañés Gelak. Torrelavega, (Cantabria)
	Caja Rioja Erakundea. <i>Ortotropías</i> . Logroño , (La Rioja)
2010	Toledoko Arte Zirkulua. <i>Ortotropiak</i> . Toledo
2009	Kultur-etxea. <i>engranajeak eta sustraiak</i> . Olite-Erriberri, (Nafarroa)
2008	Galería Diorama. Alicante
2006	Bizkaia Jaureniko Abokatuen Bazkun Ohoretsua. <i>Ibilbideak</i> . Bilbao, (Bizkaia)
	Caja Madrid Obra Social aretoa. <i>Entsegu optikoak</i> . Madrid.
	<i>Zikliko-guneak</i> . Loiuo aireportua – Bilbao, (Bizkaia)
2004	Water Tower. Chicago (U.S.A.)
2003	Arizko Dorretxea. <i>Sustraiak</i> . Basauri, (Bizkaia)
	Roppomgi Hill. <i>Herri bateko siluetak</i> , Tokio Japonia
	Darby Louise galeria. Zezenak. Barcelona
2002	Mosser Gallery. <i>Tradizioak</i> . Chicago AEB
	Chicagoko Cervantes Institutoa . <i>Ahalegin baten sintesia</i> . Chicago AEB
	Gaudí Galeria. <i>Ahalegin baten sintesia</i> . Chicago AEB
2001	RENFE-ABANDOk tren geltokia. <i>Gezurrezko mekanikak</i> . Bilbao (Bizkaia)

TALDE ERAKUSKETAK (Hautaketa)

2015	<i>Gure artea</i> , Arizko Dorrea, Luis Miguel Gómez, Koldo Etxebarria, Víctor Sarriugarte eta Jesús Lizaso. Basauri (Bizkaia)
2013	Preview Berlin azoka. Stand Galeria Esther Arias. Berlín (Alemania)
2012	<i>Gemikari Buruzko Bestelako Begiradak/Otras Miradas sobre Gemika</i> . Gemikako bonbartzakeren 75. urteurreneko Oroitzapenezko kolektiba-omenaldia, Nestor Basterretxea, Eduardo Chillida, Vicente Larrea eta Miguel Ángel Lertxundi-rekin batera besteak beste.
2011	<i>Lx-Factory Open Day 07</i> . Ateak zabalik egunak, monumental kolektiba erakusketa. Lisboa (Portugal)
	Eskultura Ezagutu. Alfa-Arteren eskutik, Arenatzarteko euskaldun artistak, José Ramón Anda-rekin, Ángel Garraza, Néstor Basterretxea, Pedro Txillida, Juan Azpitarte, Carlos Ciriza, etabar. Gueñes (Bizkaia)
	Monumental arte-lanak, Jedd Novatt-ekin batera, Pinosoloko lorategietan. Leioa (Bizkaia)
2010	<i>Eskultura eta pasaia</i> . Nestor Basterretxea, Vicente Larrea, Ángel Garraza, Jedd Novatt, Carlos Ciriza eta José Ramón Anda-rekin batera egindako talde erakusketa. Deba (Guipuzkoa)
2008	<i>Ikas-Art</i> Unibertsitateko arte topaketa. BEC (Bilbao Exhibition Centre), Barakaldo (Bizkaia)
	Arte Sacro Museoa. Amiarteko elkartasun arte-proiektuan partaidetza: <i>Bilbao. Pasarela del Mundo</i> . Bilbao (Bizkaia)
	<i>Burdinezko eskultoreak</i> , Agustín Ibarrola, Bernat Vidal, José Zugasti eta Isabel Garay-rekin batera besteak beste. Rialia, Industriako Museoa. Portugalete (Bizkaia)

2007	<i>From Rust to Restoration</i> . Jesús Mari Lazcano, José Ramón Anda, Alfonso Cortázar eta Dora Salazar-ekin batera besteak beste. Indianako I.M-eko Unibertsitateko Arte Garaikideko Galerian, erakusketa bide paraleloak eta Shout Shore Arts Center-ean. Munster, Indiana AEB
2005	Water Tower 2nd. Carles Gabarró, Ramón Ariza, Jordi Güell, etabar. Chicago AEB
	<i>Fundizio-artea</i> , Eduardo Chillida, Oteiza, Basterretxea etabar. BEC (Bilbao Exhibition Centre,Barakaldo.(Bizkaia)
2004	<i>Eukal eskultoreak</i> , Oteiza, Mendiburu, Nagel, Zugasti, Carrera, Basterretxea, Larrea, Baroja, etabar. ALFA Taldea. Eibar (Gipuzkoa)
2002	Gala Galeria. <i>kontrastasunak</i> , Carlos Gabarró, Ana Lentsch, Eduard Par, etabar. Chicago (U.S.A.)
2001	Alliance Francaise. <i>The Fertile Seed</i> , junto con Jordi Güell, Eduard Par, Ivo Rovira, etc. Chicago (U.S.A.)
	Galería Olímpica (Fundación Barcelona Olímpica) <i>De Efecto</i> , junto con Eduard Par eta Jordi Güell-ekin batera besteak beste. Bartzelona
	Basauriko Kultur Etxea. <i>Símbolo de Basauri</i> : Basauri (Bizkaia)
2000	<i>Elkartasun Eguna</i> , Remigio Mendiburu, Zumeta, Dora Salazar, Nestor Basterretxea, Miguel Ángel Lertxundi, Fernando Mirantes, José Ramón Morquillas, Carmen Ortiz eta Murtxe Pérez-ekin batera besteak beste. BEC (Bilbao Exhibition Centre) Barakaldo (Bizkaia)
	Pinueta aretoa. <i>Cuatro ceramistas</i> vascos. Ana Jáuregui, Paco Presa eta Miguel Lumbreras-ekin batera besteak beste. Leioa (Bizkaia)
1990	Bilboko Aurrezki Kutxako Elcano kultur aretoa . <i>Contra la droga</i> , José Barceló, Lertxundi, Zumeta eta Javier Riaño-rekin batera besteak beste. Bilbo (Bizkaia)
	Pignatelli Gunea, <i>Ceramistas actuales</i> , Carrasquillo, Dimas Alonso, Lidia, Charles Hair, etabar. Zaragoza
1989	Euskadiko Kutxa Gela. Carmen Lenbranch, Begoña Peciña, Javier Guinea, etabar. Bermeo (Bizkaia)
	Torre Villela aretoa. <i>Ceramistas de Bizkaia</i> . Mungia (Bizkaia)

SARIAK (Hautaketa)

2011	Eskulturako urrezko domina Lorenzo il Magnifico arte garaikideko 8. biurtekoan. Florentzia (Italia)
2010	Artemar-Estoril Award 2010, Finalista-egilea. Cascais, Estoril (Portugal)
	Nazioarteko Eskultura Saria Caja Extremadura. Finalista-egilea. Plasencia, (Cáceres)
2008	Urrezko domina palentziako Aldundiko. Gaspar Arroyo Elkartea Gala, (Palencia)
	Faustino Orbegoza Eizaguirre Elkateko Ikerketako Arte eta Eskultura lanetan Urrezko domina. Bilbao
	Ixatxak Saria, Basauriko kultura eta gizarte arloko pertsona xelebreak, Basauri, (Bizkaia)
2007	Arte plastikoen saria Basauriko udalak antolatutako Kultura eta Euskeraren sarien hirugarren galan. Basauri (Bizkaia)
2006	Barakaldoko udaleko Urrezko intsignia. Fitur. (Madril)
2005	Piru Gainza saria kultura eta kirola ekarpenagatik. Basauri (Bizkaia)
2000	<i>Eclexis</i> Barcelona de l'Arts Saria, Barcelona
	1. saria Símbolo de Basauri (en cursiva) lehiaketan. Basauri (Bizkaia)
1999	1. saria Leioako Kultur Aretoko Artisautza -Lehiaketan Leioa, (Bizkaia)
1994	1. Saria Cascanteko Artisautza Lehiaketan, Cascante, (Nafarroa)
1989	1. saria Santander-eko ART-DECO eskulangintza Lehiaketan. (Cantabria)

