

# José Zugasti

1984-1987

SAN TELMO UDAL MUSEOA

MUSEO DE SAN TELMO DE SAN SEBASTIAN

Testuak/Textos:

JOSE MARIN-MEDINA ©

y

KOSME M. DE BARAÑANO ©

Argazkiak/Fotografias:

JUANTXO EGAÑA

Euskerara itzulpena/Traducción al euskera:

TXILLARDEGI

Edita: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones  
(Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián)

I.S.B.N.: 84-7173-116-9

Depósito legal: SS-608-87

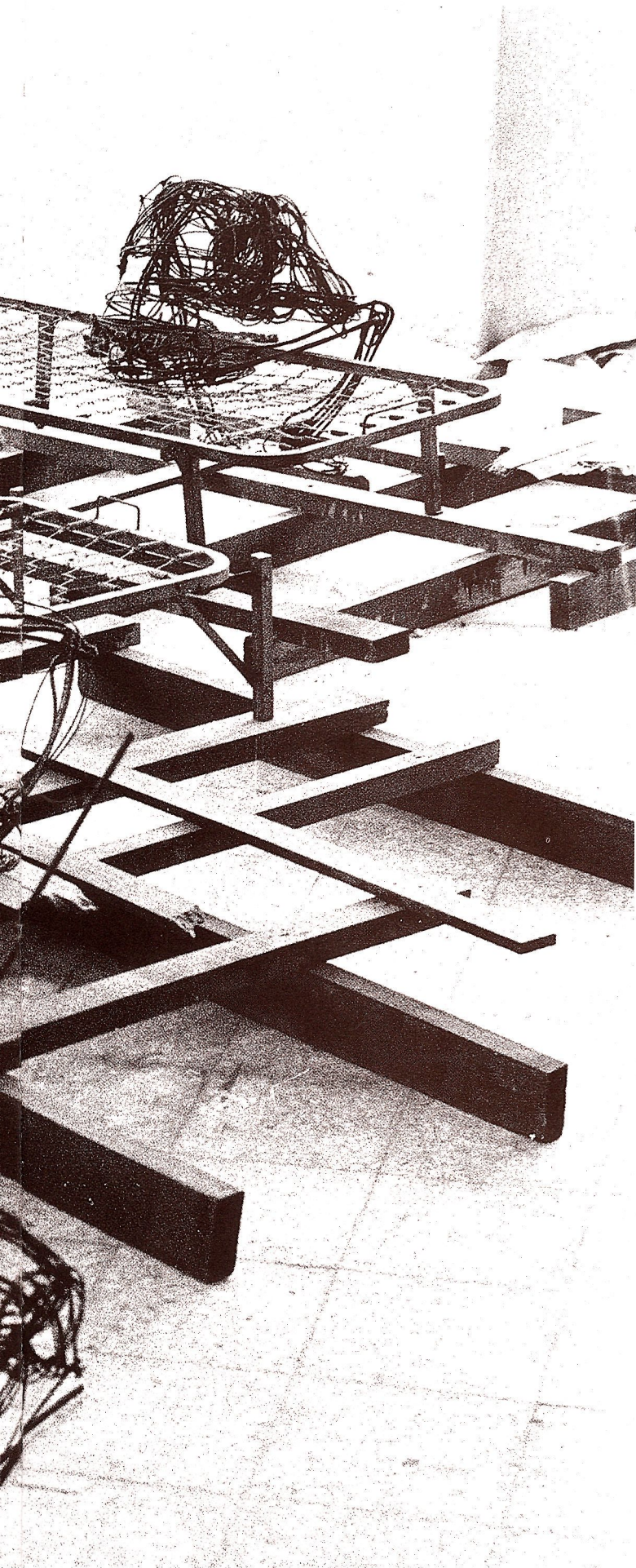
Fotocomposición: EGIA, S.A.L. · DONOSTIA

Fotomecánica: Reproducciones IGARA, S.A. · DONOSTIA

Impresión: Gráficas TAMAYO, S.A. · DONOSTIA

Coordinación técnica: EGIA, S.A.L. · DONOSTIA





.... Especialmente agradecido  
a la comisaria de exposiciones  
María Jesús Vardía ....

ZUGASTI, ESKULTURGINTZA BERRI BATEN ATARIAN

Marrazketaren izari berria espazioan:  
irudiz betetako leku bat.

ZUGASTI, UMBRALES DE UNA NUEVA ESCULTURA

Nueva dimensión del dibujo en el espacio:  
un lugar poblado de imágenes.

Por José Marín-Medina

Arte Kritikarien Nazioarteko Elkarteko Lehendakari-ordea (AICA)

Vicepresidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA)

Euskal eskulturgintzaren bilakabidean barrena, Jose Zugasti gipuzkoarraren obran gertatzen da (Eibar, 1952) sendikeraren eta jarreraren aldetikako aldakuntza nabarmena.

Euskal Herriko eskulturgintzan Jorge de Oteizak modernotasunaren joerak erantsi zituen geroztik, irudigintza horren urrezko izen-lerroak —Txillida, Basterretxea, Larrea, Mendiburu—, nahiz oso poesi-ikuttu pertsonaletan zehar joan, argi-eta-garbi mamitu du oroitarri plegu berezi bat. Adimenaren eta geometri izarien gainean eraikita dago ermo, maiztasun handian burdina lanabesa agertzen delarik, irudikizunaren ekaiaren maila eta garrantzia azpimarratuz; eta etengabe kubikoki egituratzen den sistemara jotzen delarik.

Euskal eskultoreen ondoko belaunaldiak aski hurbildik jarraitu ditu oinarriko urrats haiek. Baina orain dela gutxi, eta bere buruz ari, irudien antzekotasuna berreskuratzea erabaki zuen bere lanean; eta, zehazki, giza-irudia berreskuratzea.

Jakina, irudigintza antropomorfoaren zedarriketa hori ez dator, alde aurretik erabakitako etendura-projektu batetik; baizik-eta bilakabide plastiko baten berezko ondorioa izan delako.

Marrazketaren eta margoketaren alorretan hasi zuen Zugastik bere ibilbidea, eta haseratik beretik kezkatu zuten plastikari datzekion ekai-hautakizunek eta marrazkiaren adierazpen-balioek. Piskanaka testuren aberastasunak eta grafismoaren ahalmenek gaina hartu zuten. Eta hainbestez non berehalatik soinaren indarra nagusitu baitzen. Honek irudikizunaren presentzia egiazkora behartu zuen, eta hiru izaritako formetara; eta horrekin batera, beraren grafismoaren zirrikak eta marrazki handien lerro-egiturak, metalezko barilaz baliatzea bultzatu zuten, lodiera desberdinetan, obraren ekai nagusi gisa.

Margoketari hiru izaritako egintzetara igarotzean, eta lauetik bolumenerakoan, konsakraturik zegoen "euskal prototipoa" rekin haustera eraman du Zugastiren eskulturgintza; berau orain irudigintza alor berritan barrena eramanez. Molde abstraktuetatik irudizko formetara pasatzeagatik ez-ezik, irizpide, ekai, espazio eta prozedura elkarketa gertatzen ari delako; marrazkiaren,

Con la obra del guipuzcoano José Zugasti (Eibar, 1952) se declara un cambio evidente de sensibilidad y de actitud en el proceso de la escultura vasca.

Desde que Jorge de Oteiza incorporó la escultura del País Vasco a las propuestas de la modernidad, la nómina áurea de esta escultura —Chillida, Basterrechea, Larrea, Mendiburu—, aunque haya procedido por poéticas muy personales, ha configurado claramente un emblema escultórico monumental, asentado con firmeza sobre criterios de razón y de proyección geométrica, con frecuentes referencias al propio repertorio instrumental del hierro, enfatizando asimismo el rango y el procedimiento de la constitución material del objeto escultórico, así como recurriendo de continuo a un sistema de estructuración articulada cúbicamente.

La generación sucesiva de escultores vascos ha proseguido con bastante fidelidad aquellas tan certeras pautas, hasta que recientemente Zugasti decidió, en solitario, llevar su trabajo a una recuperación figurativa; concretamente, a la recuperación de la figura humana.

Eso sí, esta escultura de definición figurativa antropomorfa no ha derivado de un proyecto previo de ruptura, sino que ha sido consecuencia natural de su particular proceso plástico.

Zugasti comenzó su carrera en los ámbitos del dibujo y de la pintura, preocupándose desde el principio por cuestiones de orden matérico en lo plástico, y por los valores más expresivos del grafismo en el dibujo. Progresivamente se fueron intensificando la riqueza de las texturas y los poderes del grafismo, hasta tal punto que inmediatamente la fuerza corporal que ganó su plástica, le exigió la presencia real de la figura, las formas tridimensionales, al tiempo que su grafismo incisivo, el rotundo carácter de estructura lineal de sus grandes dibujos, le revelaba la conveniencia de recurrir a la varilla de metal de diferentes grosores como material configurador de su obra.

La derivación de lo pictórico a lo tridimensional, el tránsito del plano al volumen, ha hecho que la escultura de Zugasti rompa con el "prototipo de formato vasco" ya consagrado, llevando la obra a unos terrenos escultóricos que son nuevos, de esta manera, no sólo por la renuncia de las formas abstraídas en favor de la forma fi-

margoketaren eta eskulturgintzaren alorretan batera. Horren guztiaren ondorioz, erakarri eta itsutu egiten gaitu Zugastiren irudigintzak. Horra hor collage delakoaren baliatzea, gaien “multzoketa”ren intuizio diztiraitsua, aisa espazio-gune gaitzak zuzhurki erabiltzeko doaia, argia eta argiluna baliatzeko gaitasuna, bere berezkotasun erromantiko erakargarria, espaziotako bere marrazketaren ikuitu lirikoa eta bere bitalismo etsia. Dena dario Zugastiren obrari gizatiarraren berreskuratzeko egitiaren ondorioztat.

Oinarrietan finkatu nahiara datzekio saiakera hau, eta ez berri-kutsuaren bilaketan bakarriik; beti agertu baitzaigu Zugasti edonolako historikerietatik urrun eta uzkur.

### Berezko errealitatetik sinboloen jabetasunera

Ezin daiteke inor harri, egia esan, gure mende honen azkeneko heren honetan, arteak berriro irudikatzaile bihurtzeaz: gure inguramendu zibilizatuaren berbizketa adierazten du irudiak, eta baita lehenenmailako kultur gertakaria ere. Alegia, gure kosmoaren errealitateak ordezkatu nahi ditugu, baina bai ikuspegiz eta antzekotasun askikoaz. Ikonografiaren gailentasuna aurrean dugunean, berriro etorri behar zuen idurikaketak, eta nagusitu ere arte etorriko.

Jose Zugastiren bakuntasuna, orijinaltasuna eta ekarria horretatik heldu dira haseratik beretik: bere irudien hautaketarako eta mamitzerako darabilen lan-modutik.

Obra hauen aurrean, hau atxeki behar da gogoan: Zugastiren interesguna ez dela kanpotikako irudi bera, “irudien irudia” baizik; alegia, ez inguruko errealitatean ageri diren formak berak, zuzenki hartuak, alde aurretik prestatutako marrazkietatik datozen irudiak baizik. Bestela esanda: Zugasti benetan interesatzen duena ez da aurrean dituen izakien berridurikuntza, bere marrazkien ikonografiaren interpretazio tridimensionalak baizik.

Lan sistema honetan, marrazkiak idurikatzen du aurrenik, ikonografikoki, errealitatea; eta, gero bakarrik, marrazki ikono horretan finkatzen da eskultura. Honetan datza, ene ustez, Zugastiren izari “gestaltiko” nabarmen hori, eta keka formalekiko gaien daukan bere joera.

Zugasti, horrela, bi urratsetan hautatzen ditu bere irudiak: lehendabizikorik, gutxi gora behera errealitatea intuizioz marraztean; eta gero, behin betirakoan, beraren marrazkiak betetzen dituzten irudien multzoak jakitun eta jabe egitean. Ikusitakotik hautatutakora doa bera, hortaz, intuiziozko jabetutakora, errealitatetik sinbolora. Eta irudi horiek eskaintzerakoan, batera benazko eta landuak, batera bertako eta ezustezkoak, txunditu egiten gaitu. Zugastik, azken funtsean, mundua bera baino kosmoaren bere ikonoak ikustera behartzen

gurativa, sino sobre todo porque aquí se están produciendo importantes interacciones de criterios, de materiales, de espacios y de procedimientos dibujísticos, pictóricos y escultóricos. Y, en consecuencia, la escultura de Zugasti nos interesa y nos deslumbra por su particular recurso al principio del collage, por su brillante intuición en la “puesta en escena” de los asuntos, por su sabiduría en ocupar ambiciosamente grandes masas espaciales con gran fluidez, por su tratamiento de la luz y del claroscuro, por su atractiva espontaneidad romántica, por ese temple tan lírico de su dibujo espacial y por el patetismo vitalista que se desprende de su sincero empeño de redescubrimiento de lo humano.

Todo ello, a través de un intento de instaurarse sobre lo originario, y no sobre lo novedoso, pues Zugasti siempre se nos ha mostrado ajeno a cualquier clase de compromiso historicista.

### De la realidad espontánea al dominio de los símbolos

A nadie puede extrañar que en el último tercio de nuestro siglo, cuando la imagen supone no sólo la vivificación de nuestro entorno civilizado, sino también un fenómeno cultural de la mayor relevancia, las artes hayan vuelto a ser figurativas, o sea, a representar visualmente y con suficientes grados de semajanza, las realidades de nuestro universo. Cuando vivimos en la preponderancia del fenómeno iconográfico, la figuración estaba llamada a retornar e imponerse.

La singularidad, la originalidad y las aportaciones de la escultura de José Zugasti se derivan, ya de entrada, fundamentalmente del sistema de trabajo que utiliza para la selección y para la materialización de sus imágenes.

Ante estas obras siempre es de considerar que lo que interesa a Zugasti no es la imagen directa de realidades exteriores, sino una “imagen de imágenes”, una imagen que no reproduce directamente las formas de la realidad circundante, sino —al contrario— las formas de sus dibujos previos. En otros términos: lo que de verdad le importa a Zugasti en su escultura no es la reproducción de los seres a los que hace referencia, sino la interpretación tridimensional de la iconografía de sus dibujos.

De este sistema de trabajo, según el cual el dibujo representa iconográficamente a la realidad y la escultura, se inspira después y reproduce el icono dibujístico, creo que se deriva el marcado carácter “gestáltico” de la obra de Zugasti, su preocupación predominante por cuestiones formales.

Como explicitó la escuela psicológica alemana, “la forma —‘gestalt’— es un producto de la percepción humana. Una ‘gestalt’ es una forma percibida; es, ante todo, la toma de conciencia de alguna cosa que el recep-

baikaitu; naturari buruz eta gizonaren egoerari buruz berak daukan ikuspuntuan partaide izatera gomitatzen gaitu; haren begirada, ikusmolde eta ezaguera gure egitera; irudimen estetikoaren alorrean eraikitako ikuskera horretatik geure eguneroko ikuspena berrizatzera eramaten gaitu; hitz batez, proposatzen digun asmoan aburukide izatera. Eta, noski: artearen sailari dagokion asmakuntza horretan kide izatera bultzatzen gaitu, forma asmakuntzan barrena, alegia.

Eztabaidagaitza da gaur egun gure mendearen arteak ekarri duen irizpidea: forma berriak bilatzeko beharra, hain zuzen, eta idurikuntza hutsetik at hain zuzen, errealitatearen sinbolakuntzan. Gure estetikan ez du munta lortutako antzekotasunen mailak —ikonozkotasunak, hitz batez— iturri daukan errealitatea eta ematen den arte-irudia, beraz, oso antzekoak diren ala ez erabakitzeak; artistak asmatzeko duen ahalmenak baizik, artistak mamituko duen irudiak gizonaren eta munduaren mami sakona adierazteko dohainak. Zalantzarik gabe, gure aroko Arteak honetan dauka bere sustraia: Werner Hoffmanek “formaren lehentasunaren fedea” bataiatu duena. Bide honetatik, beraz, artistak ez ditu errealitatearen ikonoak sortu behar; forma berriak, itxura berriak, irudi berriak, are errealitate berriak ere baizik.

Lanaren bukaeran bakarrik arduratuko da artista, bere sorkuntzaz, obra bakoitzari datxekion irudiketa-mamiaz.

Ene ustez, nabarmen agertzen da hau guztia Zugastiren eskulturgintzan. Honek ere egokiro errepika litza ke Laurens eskultorearen hitz argitsu haiek: “ene piezetako batek ezer ordezkatu aurretik, berez da eskultur egintza edo errealitate bat; edo, hobeki esateko, eskulturgintza oinarri eta gertakari multzo bat, galdera eta erantzun-saio mordoska bat. Izenpurua, beraz, amaieran jarri ohi dut”. Izenpurua, beraz —betirako obra bera bezala— lanaren mendean dagoen ondorioa da, errealitatea sinbolo bihurtzeko langintzaren fruitua da; hori guztia, edozein sorkuntzatan bezala, poesi metamorfosi ilaran barrena mamitua.

Hitz batez, Zugastik ez du errealitatea guretzat edo bere buruarentzat idurikatzen; asmatu egiten digula baizik. Bestela esateko, gure begiradaz jabetzen da, eta bere arte ikuspuntuetatik botatzen du aurrera, eta horrela heltzen gara mundu berri horretara, trazedentziaz eta zauskadaz oratua.

### Gardentasuna eta gorpuzkotasuna

Bestetik, metalezko hari-hezurduratan ekaikiro mamitzean, aldamió-multzo gardenotan moldatzean, Zugastiren eskulturgintzak, jadanik forma hutsaren kezka nagusiék prestaturik, azkartu egiten ditu idealizazio nahiaren izariak. Bere obretan oinarri diren metalen indarra eta iku-laztasuna, maila berrietaraino antzaldat

tor conoce de una manera más o menos intuitiva: la identificación de la naturaleza de la imagen percibida”.

Así, Zugasti selecciona sus imágenes en dos tiempos: primeramente, al dibujar más o menos intuitivamente la realidad; y luego, definitivamente, haciéndose consciente y adueñándose estéticamente de la reserva de imágenes que pueblan sus dibujos. Transita, pues, de lo visto a lo seleccionado, de lo intuitivo a lo consciente, de la realidad al símbolo. Y nos sorprende al ofrecernos unas imágenes tan sinceras como elaboradas, tan inmediatas como imprevistas. Porque Zugasti, en definitiva, lo que está haciendo es obligarnos a que veamos también, más que el mundo, sus iconos personales del universo; a que participemos en su íntima toma de conciencia de la naturaleza y estado actual del hombre; a que compartamos su mirada, su percepción y su conocimiento; a que renovemos nuestras visiones cotidianas desde una perspectiva que se funda en la imagen estética; a que comulguemos, en fin, con la misma invención que nos propone. Y, naturalmente, se trata de una invención de orden artístico, de una invención de formas.

Un criterio ya indiscutible es que lo verdaderamente nuevo que ha aportado el arte de nuestro siglo, es precisamente la voluntad de intentar unas formas que no sean meramente imitativas, sino simbolizadoras de la realidad. Lo que en nuestra estética importa no es el nivel de los parecidos que se logren —la iconicidad— entre la imagen artística y la realidad a la que se alude, sino la potencia del artista para inventar, o sea, para encontrar una imagen cuyas formas contengan y declaren un sentido profundo, sustancial del hombre y del mundo. No cabe duda de que lo constitutivo del arte de nuestra época está precisamente en lo que ha llamado Werner Hofmann “la fe en la primacía de la forma”. Por este rumbo el artista debe crear no tanto iconos de la realidad, cuanto nuevas formas, nuevas figuras, nuevas imágenes y hasta nuevas realidades.

Solamente al final de su trabajo el artista se ocupará, junto con su creación, de declararnos los contenidos representativos de cada obra.

Creo que esto se evidencia en la escultura de Zugasti, quien podría repetir las lúcidas palabras del escultor Laurens cuando reconocía que “antes de que una de mis piezas represente algo, es por sí misma un hecho o una realidad escultórica, o, mejor dicho, una serie de postulados y de acontecimientos escultóricos, de preguntas y de intentos de respuesta. El título lo pongo siempre al final”. O sea, que el título —como la obra definitiva— es un resultado que depende del trabajo, del proceso de transformar la realidad en símbolos a través de esa metamorfosis poética que se incluye en todo acto de creación.

En definitiva, Zugasti no reproduce para nosotros y para sí mismo una realidad, sino que nos la inventa. Es



tuak dira gipuzkoarraren artelanetan: dei materiagabearen lanketarraino; eta honetan argiak eta itzalak, oinarri dituen ekaiak adina munta dute. Horregatik, materiagabetasun dirdaitso hori nagusitzen da behin eta berriz, are piezarik eskergetan eta handienetan ere.

Eta puntu honetan sortzen da, eta planteiarazten, ikertzen eskulturgintza honen galdera nagusietako bat.

Zugastiren Eskulturgintza bere marrazkintza zorrotzetik abiatu, eta lerro horien transposizioa denez, hiru izaritako alorretara iritsi arte, ez ote dira obra hauek, nolazpait, espazioan barreneko marrazkintzan sartzen? Hain zuzen ere, Julio González, Gargallo eta Picasso espainiarrek proposatzen zuten “tradizio” modernoaren arauera?

Nire ikuspuntutik bederen, erantzun ñabarra dagokio galdera horri; zeren—eta Zugasti irizkera espazialista horren barruan sar badaiteke ere, egia da, ere berean, eta ez apurragoa, gipuzkoar gazteak kezka berriak ere badakartzala, eta hauek oinarritzko problematika zabalitzen dutela. Barnera gardenari buruzko bere ikerketek, eta collagearen inguruan burututako saiaketek, lurralde zabaletara eramaten dute eskulturgintza gisa ulertzen den espazio-marrazketa.

Julio Gonzalezek, eskulturgintzaren ekaien artean burdina sartu zuen aurrelariak, hogeita-hamarkadan burdinazko irudigintza posible zela somatu zuenak, eta oso egitamu arin eta bitxiak burdinaz hain zuzen eraiki daitezkeela ikusi zuen lehendabiziko hark, besterik gabe airean marraztuz, azkarki lerrotutako eskulturgintza bat sortu zuen: barrak eta xaflak metalez elkargaintzen diren eskulturgintza asmatu zuen, eta ustekabean topatutako gauzakiak ere eskultura atal bihurtzen dira. Halaz ere, oparoa den airezko eta angeluzko eskulturgintza garratz eta adierazkor horrek, keinuz oratua, azkar baztertzen du organotasuna, giza irudia baztertu, eta itxura ilunpetsu eta tragikoak moldatzean.

Gargallok, bere aldetik, elkar gurutzatzen duten plano multzotan oinarritu zuen bere gardentasunezko eskulturgintza —kubisten antzera—; eta bolumenari eta ekaitasunari beroiek gailendu zitzaizkien, guztiz obra pertsonala lortuz. Ondorioak bi muturren artean mogitu ziren: bere erretratu linealenak batetik, ironian mamituak; eta beste aurpegi mozorroen hermetismoa bestetik; beti ere beretan agertzen den argilunaren baliok eta eraginak harrigarri.

Irudi hiruzaridunak lortzekotan Pablo Picassok espazioan barrena marrazte hutsari heldu zionean, bere aszesiaren eta geometri urritasunaren eskematismoak egituren fantasmagoria erakarle hori sortu zuen —kubista batzutan, superrealista bestetan—. Adiskide eta eskultur aholkulari gisa zeukan Gonzalezengan bezala, airean barreneko marrazketari datxekion askatasun go-renak eta atseginak ekaitasunetik urrundu zuten beti. Gorpuztasunari buruz axolakabe agertzen den eskultur-

decir, se adueña de nuestra mirada y la proyecta desde sus propios puntos de visión artística, y accedemos a un mundo nuevo, trascendente y emocionado.

### Transparencia y corporeidad

De otra parte, la escultura de Zugasti, al concretarse materialmente en armazones de varillas de metal, en estos andamiajes transparentes, está acentuando los niveles de idealización que ya le había otorgado la preocupación predominante de su artífice por los problemas de la pura forma. La potencia y áspera calidad táctil de los metales que intervienen en sus obras, son transportadas por el guipuzcoano a otros niveles: los de una ejecución de vocación inmaterial, en que la luz y la sombra devienen elementos de primer orden. En realidad, la luz y la sombra cuentan en estas creaciones tanto como las materias que las sustentan. Por ello aquí se impone siempre esa inmaterialidad brillantísima, inclusive en las piezas de mayor imponencia y envergadura matéricas.

Y entiendo que es en este punto donde surge y debe plantearse una de las cuestiones sustanciales de la escultura que estudiamos.

Siendo la escultura de Zugasti el resultado de una transposición de las líneas más incisivas de su dibujo, tan fuerte, a los dominios tridimensionales en que se entretejen las varillas de metal, ¿se incluyen, entonces, sencillamente estas obras en una prosecución de la escultura entendida como dibujo en el espacio, según la moderna “tradición” que propugnaron precisamente los españoles Julio González, Gargallo y Picasso?

A esta cuestión corresponde, desde mi perspectiva, una respuesta bien matizada, pues, si bien es cierto que Zugasti comulga con esa concepción espacalista, no es menos verdad que el joven guipuzcoano aporta ahora nuevas inquietudes, amplificadoras de la problemática de base. Sus investigaciones sobre el volumen transparente y sus empeños en el empleo del collage conducen a horizontes bien dilatados la problemática del dibujo espacial entendido como escultura.

Julio González, el adelantado en la introducción del hierro entre los nuevos materiales escultóricos y el primer creador que en los años treinta descubre que con la escultura en hierro era posible la magia o el placer de constituir muy sutiles realidades espaciales, simplemente dibujando en el aire, creó una escultura firmemente linealizada, en cuya estructura se combinan barrotes y planchas de metal, e incluso algunos objetos encontrados que se metamorfosean tan pronto son incluidos en la pieza escultórica. Ahora bien, esta escultura aérea y angulosa, tremendamente eficaz, amarga y expresiva, de trazo gestual, renuncia a ser orgánica al diluir la imagen humana y convertirla en enigmáticas y trágicas estructuras.

gintza mota da hau; malagatarrak brontzez urtutako mo-  
korren eta lekuguneen errotasunetatik urrun oso.

Halaz ere, eredu apart horietatik osoki urrun ageri da Jose Zugastiren eskulturgintza; sistema berezi bat, irizpide pertsonalak eta plegu berri bat sortzekotan tematurik. Eta horretara berehala bihurtu zaigu nahasezin. Burdinaren tradizioari loturik ageri da, beraz (Parisen lanegin zuten hiru maisu espainiarrekin batera ez-ezik, ekai berriarekiko euskal eskulturgintzak erakutsi duen jaierekin batera ere); eta, jakina, "espazioan bareneneko marrazketa"ren bide zabalean kokatzen da (Giacometti, Calder, Richard Rippold, Isamu Noguchi, Smith, Reg Butler...). Baina bere ahalegin guztia errealtateari eraso, eta etorkizunean iristekotan ari da. Nortasun seinale bereziak aurkitu ez-ezik, bestelako postulatuaren arauerako ekarpenak biltzekotan ere. Eta eragile gertatzen den asmakizun behar horretan funtsatzen da beraren artearen zauskada nagusia.

Zugastik organikoarekiko erakusten duen interesak, figuraren ikus-gorpuztasunarekiko, haseratik urrundu du ziluetatik; alegia, marraztuta egon zen zirriborro estilizatutik; eta hori baino nahiago izan du formak eta itxurak benetako barnera gardenen bidez lortzea. Burdin hariar marraztuz mamitzen du bere eskultura, beraz, eta itxuren barne-espazioa segailki moldatuz. Eraikuntza horien elementu agiriak, burdina eta gauzakiak dira; baina eskulturgintza mota horretan espazioa ere irudigaia da, eta funtsezkoa gainera. Horren bitartez itxurak marraztea lortzen du Zugastik espazio baten barruan; eta, horrez gainera, irudiaren barne egitura mamitzea. Horrela, eta praktikan, multzo organikoen egona lortzen da, egiazki eta osoki, eta gainaldearen eskualde muganteek agerreraizten dira; eraikitzen diren figuren ingurunean batera kontrastea eta aldebereko integrazioa inguratzen delarik. Gardentasunaren bitartez, espaziotasunik gorena lortzen du gipuzkoarrak; eta lerrozko hezurduraren anizkunaren bidez, irudien gorpuztasuna azpimarratzen du ermoki eskulturgintza honek.

Barneen gardentasunezko sistema honek, beste izari bat erasten dio Zugastiren obrari: ia-ia dei arkitektonikoa izatekoa. Zeren-eta lortzen den irudien deskribapenak espaziotasun hirukuna gaintzen baitu, arkitektonikoaren laukotasuna ere iritsiz: batera lantzen eta ikustera uzten baititu irudizko espazio horren barruko lekugunean, formak eta barne eta kanpoko lerroak.

Collagearen erasketa, gorpuztasun osoari dagozkion balio iraunkorrak baistera eta azkartzera dator Zugastiren eskulturgintzan; denbora berean beronen eskuak poesi indar gaitza azpimarratzen duelarik.

Guardasol baten barilletara Zugastik jotzen duenean, edo txirrindu baten txasira, edo eskailera baten eraikuntzara; edo sofa baten hezurdurara, eto-ta jergoi baten errealtate soilera, eta bere piezetan erasten, beti ere giza-figura gailen erazten da; eta beste honetan ere

Gargallo, por su parte, basa su escultura aérea, de transparencia, en una estructuración de planos interpenetrantes —al modo cubista—, los cuales sustituyen al volumen y a la masa de toda corporeidad, logrando una obra personalísima también, cuyos resultados oscilan entre la ironía de sus retratos más lineales y el hermetismo de esas otras máscaras faciales, siempre sorprendentes por el valor y por la eficacia del claroscuro que en ellas se declara.

Cuando Pablo Picasso recurre al puro dibujo en el espacio para constituir piezas tridimensionales, el esquematismo de su reconocida ascésis o economía geométrica crea esa seductora fantasmagoría de estructuras —cubistas, unas veces; superrealistas, en otras ocasiones— en que, como en González, su amigo y consejero escultórico, el goce y la altísima libertad del puro dibujo aéreo lo aleja de lo orgánico siempre. Se trata de una escultura despreocupada de la corporeidad, bien al contrario de las rotundidades de masa y de volumen de la obra fundida de bronce por el malagueño.

Sin embargo, la escultura de José Zugasti parece sencillamente alejada de estos extraordinarios emblemas, empeñada por sí misma en constituir su propio sistema, sus personales criterios y un estilo nuevo, que inmediatamente nos ha resultado inconfundible. Comulga, pues, con la tradición del hierro (no sólo de los tres grandes maestros españoles que trabajaron en París, sino también con la tradición o querencia de la escultura vasca por el nuevo material) y se incardina, evidentemente, en el amplio camino del "dibujo en el espacio" (Giacometti, Calder, Richard Rippold, Isamu Noguchi, Smith, Reg Butler...), pero concentrando todo su esfuerzo en plantearse su realidad y en conseguirla de cara al futuro, con el compromiso de encontrar no únicamente unas señas de identidad, sino también otras aportaciones en relación a otros postulados. Y en este compromiso inventivo incitador se fundamenta la mayor emoción de su arte.

El interés de Zugasti por lo orgánico, por la corporeidad visual de la figura, lo ha alejado, desde sus comienzos, del recurso a la silueta, o sea, del mantenimiento estilizado del esbozo que se dibujó, prefiriendo el sistema de definir formas y figuras por medio de auténticos volúmenes transparentes. Construye, en consecuencia, su escultura dibujando con la varilla de metal y modelando sutilmente el espacio interno de las formas. Hierro y objetos son los elementos evidentes de estas construcciones; pero el espacio se incluye también —y fundamentalmente— como materia propia de esta estatuaria. Ello le permite a Zugasti no sólo delinear la presencia de unas formas en la dimensión de un espacio, sino también describir y analizar la disposición interior de la imagen, definir y valorar virtualmente la relación que mantienen las masas con la estructura, y sugerir con suficiencia las zonas límites de la superficie. Y así se crea la práctica presencia real y plena del volumen de

ekiten du: mogleen multzoan ere gardena dela barne egitura. Batera, dena dela, hau adierazten digu: beroien asmaziorako bidean erabili diren irudiak ere, giza irudiak alegia, osoki egiazkoak direla, osoki egiazkoak, eta gure inguruko gauzaki horiek bezain gorpuztun eta osoak direla.

Gipuzkoarrak egiazko gauzakien eta bere sorkuntzako figuren artean ezartzen duen elkarrizketa latzean, arestian aipatua dudan poesi-bitasuna jalgitzen da azkenean, estegabeko eta ezinago indartsu den edertasuna; horren oihartzun sakonak dituen adierazgarritasun oso hori.

Eta orduan Zugasti bere izaera mistikoan agertzen zaigu: bere izkipirituak eta bere mintzakerak (bai zuzena eta bai zeharkakoa) gure ikuskera arrunta astintzen dute; eta munduari buruzko gure ideia txiroa, dramaren eta erromantikoren ideiak —gazteak delarik— inarrosaten du.

Ekaitasunaren azkartzaile gisa erabiltzen du Zugastik collagea bere eskulturgintzan; eta lotura egiten du horrela joera objetualistekin, eta “ensamblaje”aren artearekin. Eta, berriro ere, bere erara egiten du. Desberdintasun nagusia honetan datza: “assemblage”a egiteko, objektu eta materiale desberdinak behar dira. Eta hauek, artelanean sartzean, jatorrizko bere erabilgarritasunetik urruntzen dira, eta beste zerbait bihurtzen dira, bestelakotutako beste zerbait, espero ez genuenik. “Ensamblaje”etan, bestalde, poesi-pilaketaz eraikitzen da, eta ez sistema logiko baten bidez. Zugastik, ordea, batek figuraren arauera taxutzen ditu objektuok, giza irudiaren arauera; eta, bestetik, hautatzen eta erasten duen objektu bakoitzaren izaera eta patua azpimarratzen ditu. Zama estetikoa, horrela, objektuaren beraren izari existentzialaren bitartez mamitzen da hemen, bere buruaren sinbolo bihurtzen den errealitateaz beraz, arte osoan beraz.

### **Formatoaren irizpide ohiarekiko haustura, eta zabalketa espazioan barrena**

Zugastiren eskulturgintza gestaltikoa izanik, eta funtsean formaren ezaugarriez kezkatua, nondik ote dator kio bere adierazgarritasun bero eta eskerga? Lehenengo begiradan, oinarritzat hartzen dituen irudien azpi-koda ikonologikoan (giza irudia aisa ezaugarri diren egoera zailtan: eragozpen, ahalegin eta etsipenetan); baita lerroen aszetismoaren latzean eta azkarrean. Baina sakonagotaraz gero, dramagintza den elemendu ezin adierazkorragoan.

Gauza agiria denez, bere obrak ekitalditan jartzen ditu Zugasti; edo, nahiago baldin bada, rito-eskemen liturgian. Ez da hau bakanka edo gertatzen; eskulturgin-

masas orgánicas, al tiempo que se logra su contraste y simultánea integración con el espacio ambiental en que las figuras se instauran. Mediante la transparencia la escultura del guipuzcoano accede a niveles de suma espacialidad; mediante su compleja y descriptiva armazón lineal también esta escultura afirma con rotundidad la corporeidad de sus imágenes.

Este sistema de transparencia volumétrica otorga finalmente a la obra de Zugasti el interés añadido de una vocación casi arquitectónica, pues la descripción de imágenes que se obtiene sobrepasa la espacialidad tridimensional y alcanza esa cuatridimensionalidad de lo arquitectónico, que trata y deja ver simultáneamente los espacios, formas y líneas interiores y exteriores del volumen figurativo.

La inclusión del elemento collage viene a reafirmar y a potenciar los valores constantes de corporeidad plena en la escultura de Zugasti, al tiempo que enfatiza el enorme poder poético de que su mano está dotada.

Cuando Zugasti recurre al varillaje de un paraguas, al chasis de una bicicleta, a la construcción de una escalera, a la estructura de un sofá o a la punzante realidad de un jergón para incluirlos en sus piezas, sobre las cuales siempre se entroniza la figura humana, está insistiendo, efectivamente, en descubrirnos que el universo de los objetos mobiliarios también es de estructura transparente, pero asimismo nos está declarando que las imágenes humanas de su invención son tan verdaderas, tan auténticas, tan reales, tan corporales y tan plenas como lo son esos objetos de nuestro entorno.

Del diálogo tremendo que el guipuzcoano establece entre objetos reales y figuras de su creación, se deriva, por último, esa ambigüedad poética a la que acabo de aludir, esa imprevista y fortísima belleza, y esa rotundidad expresiva de tan hondas resonancias.

Y entonces se nos revela Zugasti como un temperamento místico, cuyo espíritu y cuyo lenguaje (lo directo y lo deslizante) nos sacuden nuestra común visión y nuestra cotidiana idea del mundo con su noción —tan joven— de lo dramático y de lo romántico.

Con esta utilización del collage como recurso enfatizador del carácter matérico que también se desea para su escultura, Zugasti enlaza con las tendencias objetualistas, con el arte del “ensamblaje”. Y lo hace, una vez más, a su manera. La diferencia cardinal radica en que el “assemblage” constituye composiciones de objetos y de materiales diversos que, al ser incluidos en la obra de arte, se alejan absolutamente de su sentido utilitario y referencial y se transforman en otra cosa, en algo diversificado e imprevisto. Además, en los “ensamblajes” se compone por acumulación poética y no por sistema lógico. En cambio Zugasti, por una parte, ordena los objetos según su función en relación a la figura, a la imagen humana, y por otro lado, potencia la mismeidad y desti-

tza modernoaren gurasoengan ere agertzen baita hau: izan ere, tradizioaren arauerako moldeak gaitzestean, Antzinateaz geroztik hartutako haiek, eskultoreak beste-lako kultur alorretan bilatu behar ditu etorriak eta lagun-garriak.

Margogintzan, adibidez, eszenagintza, sistema ongi finkatua denez, aisa egiten da; beti egoten baita figurek duten "fondo" eta ingurunea baliatzea. Imajinak, ordea, "adierazkizun zuzena"z besterik ez du; bere presentzia soila, alegia.

Eskulturgai eszenografian sartzeko, horrela, eskulturaren beraren birdefinizioaren beharra ekarriko luke. Alde batetik, bai espazioan eta bai adierazpenean zabalera hartuko luke etorriaren aldetik pinturaren edo dramaturgiaren moldeak onartuz gero. Eta, bestetik, askoz ere ideia zabalago bat sortuko litzateke: pieza bakoitzean askatasun handiagoa lukete elementuek eta osakinek. Bide honetatik, gaur egun indarrean dauden irizpideak ikutzen ditu, bai montajearen eta bai instalakuntzaren aldetik. Bolumenaren garbitasun soiletik urruntzen da horrela eskulturgintzaren izana, baita formatoaren ideia eta eruedetatik (oro har, berdina izan da formato hori gaurko eta antzinateko eskulturgintzan); eta erabiltzen den erueda hau da: irudian eszenografian jarriko dituen ingurunearena. Horrela jokatzuz, hauxe da helburua: gaur arte nagusi izan ditugun ideiak gainditzea; edo-ta gainditzen saiatzea bederen, bai margoketa bai imajinagintza mugatzen zituen mugarrietatik at pasatuz. Gutxienez, azkargari gertatzen da saiakuntza hori.

Izan ere, ia beti margotzeko bere joerari eusten dio Zugastik ia beti. Bere gauzakiak, itxurak eta kolorezko orbanak finkatzen dituenean (margotutako murrubaten agertzea, maiz, adibidez) margoketa du ideie-male: horien bitartez batasun desberdin bat osatzen da; hain zuzen ere sailkapen zailkoa den atala, inolako debekurik gabe agertzen delako. Dena ageri da hizketa moduko ilara batean. Eta hitzaldi dramatiko horretan dago, hain zuzen, lan horien adierazkortasunik sakonena. Zugastiren eskultura ez da, izan, figura, gauzaki, objektu bat; "ilarako ordezkate" bat baizik. Eta helburu hori dela-ta, askotan moldatzen ditu Zugastik bere lanak, lerro grafikoaren lerroa arinduz, eta alde zuzeneko espazioak ikus-sakontasun urriaz hornituz.

Zugastiren obra, azkenekorik, nazioarteko kultur ingurunean gaur mamitzen den kezka eta irakitearen giroaren lekukoa da. Antzinateko eta atzoko urre-aldiei kasorik ez eginez, gipuzkoarrak gaurko garaia hartzen du "bere" errealitate bakartzat. Horrela pentsatuz, oraingo denborak ez du berehalako proiektzioaz beste helbururik. Hori dela bide, Zugastik ez du onartzen atzeraka begiratze jarrierarik (tradizioari zein modernitateari). Ez da moderno-ondokoa; biharko aldera deia dakarren

no de cada objeto que elige e incluye. La carga estética aquí se produce a través del perfil existencial del mismo objeto, de la propia realidad que se transforma en símbolo de sí misma, en arte pleno.

### Ruptura con el criterio institucional de formato, y dilatación en el espacio

Si la escultura de Zugasti es gestáltica, esencialmente preocupada en las características de la forma, ¿de dónde le viene su tremenda y emocionada expresividad? De inmediato, como es natural, del propio subcódigo iconológico de las imágenes de base a las que hace referencia (la figura humana en actitudes reconocibles de dificultades, esfuerzos y abatimientos), así como del áspero y fuerte ascetismo lineal y de materiales configuradores. Pero en estratos más profundos se incluye aquí un elemento especialmente expresivo que es la dramaturgia.

Evidentemente Zugasti somete sus obras a una puesta en escena o, si se prefiere, a una liturgia de esquemas rituales. Ello no constituye un caso aislado, pues se advierte en buena parte de los configuradores de la sensibilidad escultórica moderna, ya que la renuncia a los modelos tradicionales, heredados de la Antigüedad, conduce al escultor a buscar inspiraciones y recursos en otras disciplinas culturales.

En la pintura la puesta en escena, además de ser un sistema ya consolidado, es mucho más fácil, pues siempre se dispone del recurso de caracterizar los "fondos" o ambientes en que se disponen las figuras escenográficamente. Pero la estatua sólo tiene lo que llamamos su "significado directo", la desnudez de su sola presencia.

Recurrir, pues, a una puesta en escena de la creación escultórica significa cierto intento de redefinición extensiva de la noción de escultura. De una parte, lo escultórico cobra una mayor extensión en el espacio y en la significación al inspirarse en una composición pictórica y en una dramaturgia; de otra parte, se genera una idea mucho más abierta de lo escultórico, al disponerse con gran libertad los diferentes elementos y figuras de cada pieza. Por esta vía Zugasti roza en muchas ocasiones los vigentes criterios del montaje o de la instalación. La naturaleza escultórica se aleja entonces de la pureza volumétrica y de todas las nociones y emblemas del formato (un formato que es prácticamente el mismo para la estatuaria antigua y para la escultura moderna), y se emplea en un deseo de diseño del espacio como ambiente en que instaurar sus imágenes en escena. Es, en realidad, una manera de superar, o de intentar superar, con estas piezas las insuficiencias tanto de la escultura como de la pintura tal y como las hemos venido concibiendo. Ello, al menos, resulta estimulante.

Y es que Zugasti insiste en su vocación de pintar casi siempre. Se inspira en la pintura cuando establece sus

artista baizik. Horregatik guztiagatik, azkeneko belau-  
naldiak gure artean gure ideiak, gure ikuspegia eta gure  
ulerkuntza berritzekotan egin dituen ahaleginen artean  
saiatuenetakoa dela uste dut. Eskulturgintza izaera zaba-  
leko artea baita, irudiz betetako "lekua" den aldetik.

objetos, figuras y manchas de color (la inclusión fre-  
cuente de un muro pintado) Formando un todo dife-  
rente, una pieza de difícil clasificación precisamente  
por aparecer libre de inhibiciones. Todo, en una com-  
posición u orden de naturaleza discursiva. En este dis-  
curso dramático va la carga, evidentemente, más honda  
de la expresividad de estos trabajos. La escultura de Zu-  
gasti ya no es una figura, un objeto, una cosa, sino una  
"representación discursiva". Y este propósito también  
hace que Zugasti muchas veces construye sus obras  
acentuando la ligereza de la línea gráfica, y determinan-  
do espacios frontales de no demasiada profundidad vi-  
sual.

En fin, la obra de Zugasti testimonia el clima de in-  
quietud y de eferescencia en que hoy se está produ-  
ciendo la escultura en nuestro ámbito cultural interna-  
cional. Desentendido de las edades de oro antiguas y  
modernas, el guipuzcoano toma el tiempo presente co-  
mo "su" única realidad. Pensando así, el destino del  
tiempo presente no tiene otra proyección que la del fu-  
turo inmediato. Por eso Zugasti no adopta actitudes de  
mirada atrás (a la tradición o a la modernidad). No es un  
posmoderno, sino un artista con una llamada hacia el  
mañana. Por todo ello creo que el trabajo de Zugasti es-  
tá suponiendo entre nosotros uno de los esfuerzos más  
empeñados de la última generación por redefinir por  
completo nuestro concepto, nuestra visión y nuestra  
comprensión de la escultura como un arte de naturale-  
za abierta, como "un lugar" poblado de imágenes.

ZUGASTI, edo EKAIEN ETSIPENA

ZUGASTI, O LA RESIGNACION DE LOS MATERIALES

Dr. Kosme M. de Barañano  
Heidelberg-eko Unibertsitatea  
Universidad de Heidelberg

“The Originality of the Avant-Garde” deritzon saikera liburu bikainean (New York, 1981), egokiro biltzen ditu Rosalind E. Krauss-ek modernitatearen ezaugarriak zein diren Auguste Rodin eskultorearen arauera; eta eredurik gabeko orijinaltasuna dela dio; eta abanguardien berezgarri-nahi nagusia, hain zuzen, orijinaltasun horixe dela. Kraussen iritziz hauxe da karkoa: “de novo” saiatzen den orainaldian, jatorritzat hartzen da norberaren nortasuna; “tradizinozkoa”, aldiz, joana zamaturik erakusten duelarik.

Hain zuzen ere, eredurik gabeko orijinaltasun horren aurka, edo beregandik harantz, altxatzen da Jose Zugasti (1952) eibartarraren eskulturgintza: gizabanako bakarrarena, “de novo” saiatua, baina joanaren higadurak markestua, burdin-hariz sortua, Julio Gonzalezen kasoan bezala, beraren garapenean; eta, hortaz, bronzera ezin bildua. Gizabanako bakarraren obra da Zugastirena; ez ereduari makurtua, denboraren iraganaren arauerako ordu kopuruari lotua,

eusten duten murruei pisuari,  
eta bere barru-okaldiaren neurriari.

Hasera batez, pintore gisa estrainatu zen Jose Zugasti arte plastikoan alorrean; baina hastapenetako koadro horietan ere, 1978an oratutakoak, Madrileko San Fernandoren Arte Ederren Eskolan egondako urteetan mamituetan, haren eskulturgintzaren geneak ageri dira. Zaharren irudiz osatutako Zaharren irudiak sailean, 1974tik 1978ra oratua, ikatz zapatuaz eta bil-paperaren

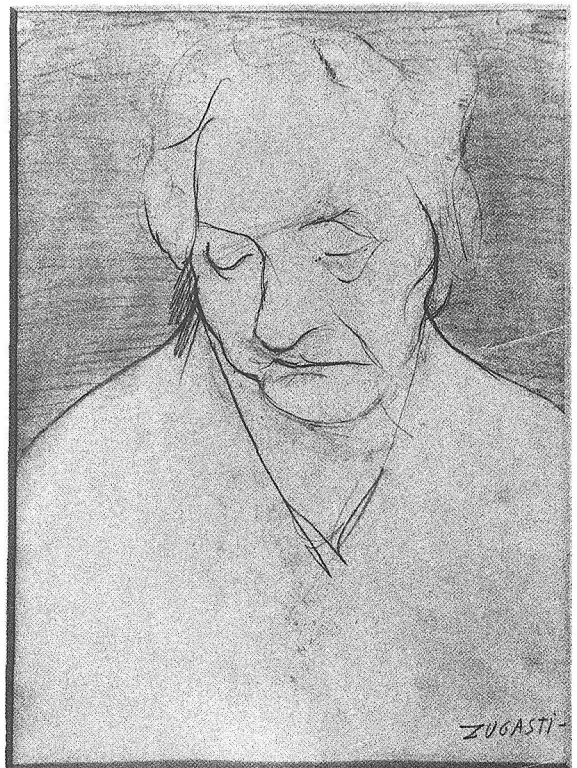


En un excelente ensayo titulado “The Originality of the Avant-Garde” (New York, 1981) señala Rosalind E. Krauss los caracteres de la modernidad con respecto a la obra del escultor Auguste Rodin como los de la originalidad sin modelos, siendo la reivindicación de la originalidad precisamente la reivindicación de las vanguardias. Para la Krauss el tomar la propia identidad como origen es lo que permite distinguir entre un presente experimentado de novo y un pasado cargado de tradición.

Precisamente contra esta originalidad sin modelos, o más allá de ella, se levanta la obra escultórica del eibarrés José Zugasti (1952): la del individuo único, experimentado de novo pero marcado por la corrosión de lo pasado, en una versión de alambre surgida, como la de Julio González, en el desarrollo de la misma, y por ello no reducible al bronce. La obra de Zugasti es la del individuo único sometido no al modelo sino

al número de horas del paso del tiempo,  
al peso de las paredes que lo sostienen,  
y a la medida de su vómito interior.

José Zugasti se estrena en un primer momento en el mundo de las artes plásticas como pintor, mas en esos cuadros iniciales, óleos de 1978 realizados durante su



gaineko sanginaz egina, eta 1979an burututako pertsona erretratuetan, bai osakeran (paperaren bi-izaritasunetik ihes egin nahian antza), eta bai jarreretan (aldez aurrekoak gehienetan) eskulturaren izaria eskatzen ari dira. Gauza bera pertsona zaharren hautaketa: beraien aurpegietan eta poseetan, "pathos"ik ez dago; baina bai denboraren iraganaren aztarna. Eredu hauek ere obra plastikoaren oinarri agertzen den eredutzaren giltza ematen digute.

1979an collage horiek hasten dira: okumen gainean itsatsiak, eta argizagiz, ikatz zapataz, paper eta pikez oratuak. Itxuraketak Modigliani-rengana bidaltzen gaitu, eta egintzaren testurak, Dubuffet-engana. Ingres paper gaineko "Iru Pertsona" izeneko argizagiak, ezpain txiki eta begi almendraideak dituen figura bat dakar. Bi saihetsetan, bizanxiar gorte gisa, eta sakoneko oihal gisa horiska koloreko masa ageri delarik, beste bi buru ageri dira aurretik. Eskulturgintza orain artekoan bi autore horien lanetan funtsatzen bada, "Irudikorra retratua" ize-

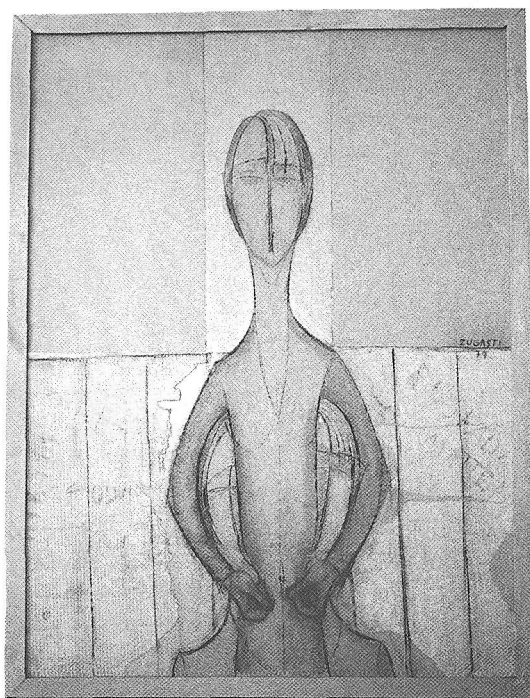


nekoan, Baconen plastikak zuzentzen du eibarraren begirada: aurpegiaren keinuak okertu egiten da, agertu egiten da barne-zirrara, eta lurraldearen baretasuna garrazteko morea sartzen da.

Bai adierazgarritasunean, bai gaiaren aldetik, zailduz doaz Zugastiren obra: **Basterrian** zokoratutako giza-kari, **Patxi ta Iñaki** plastikotasun hirukunnari, edo-ta **Giza taldea** deritzon giza-taldeari, horiek guztiok 1981an oraturik, beste urrin bat nagusituko zaio piskanaka: aurreko obretan ere ageri, burdin harien estilizazioan agertuko da ongienik. Giacometti-ren estetikari dagokio, itxura hizla eta itzal gisa harturik.

paso por la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, se patentizan ya los genes de su escultura. Sus imágenes de viejos, esa serie titulada **Zaharren irudiak**, que se dilata entre 1974 y 1978, con carbón prensado y sanguina sobre papel de envolver, como sus retratos de personas realizados en 1979, en su composición (escapándose de la bidimensionalidad del papel) y en sus poses (mayormente frontales) están pidiendo la dimensión de la escultura. La elección de personas ancianas en cuyos rostros y poses no hay pathos sino sólo la huella del paso del tiempo, como modelos nos da también la clave para comprender la temática base de toda su obra plástica.

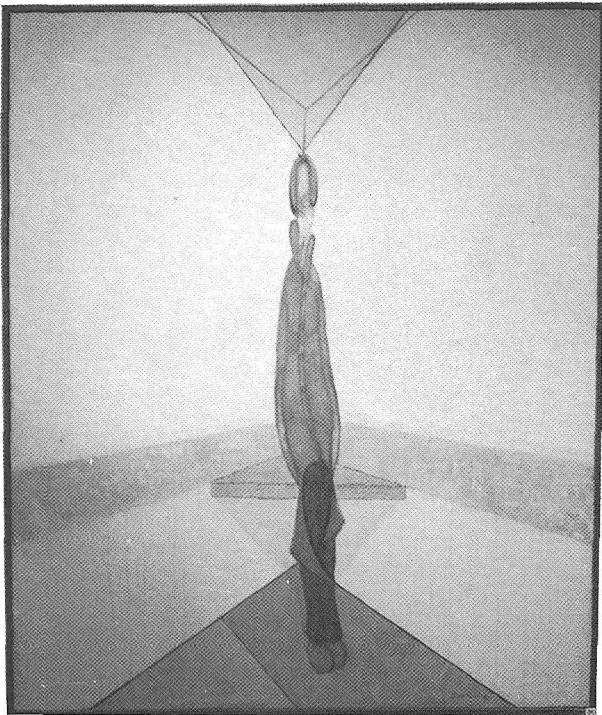
En 1979 empiezan esos collages sobre madera ocumen trabajados con cera, carbón prensado, papel y betún cuya figuración remite a Modigliani y la textura de su realización a Dubuffet. La cera sobre papel Ingres,



**Iru Pertsona**, presenta una figura de labios pequeños y ojos almendrados a cuyos lados como séquito bizantino y en un colorido ocre como de telón de fondo se emplazan otras dos cabezas frontalmente. Si aquí la estatuaria se basa en los autores citados, en **Irudikorra retratua** es la plástica de Bacon quien dirige la mirada del eibarrés: el gesto facial se distorsiona, el desgarramiento interno se patentiza y el violeta entra para amargar la serenidad de las tierras.

Estos antecedentes van curtiendo la obra de Zugasti tanto expresiva como temáticamente: el ser humano arinconado en **Basterrian**, la plasticidad tridimensional en **Patxi ta Iñaki** o el grupo humano de **Giza taldea**, obras todas de 1981, van a dar entrada a un nuevo aro-

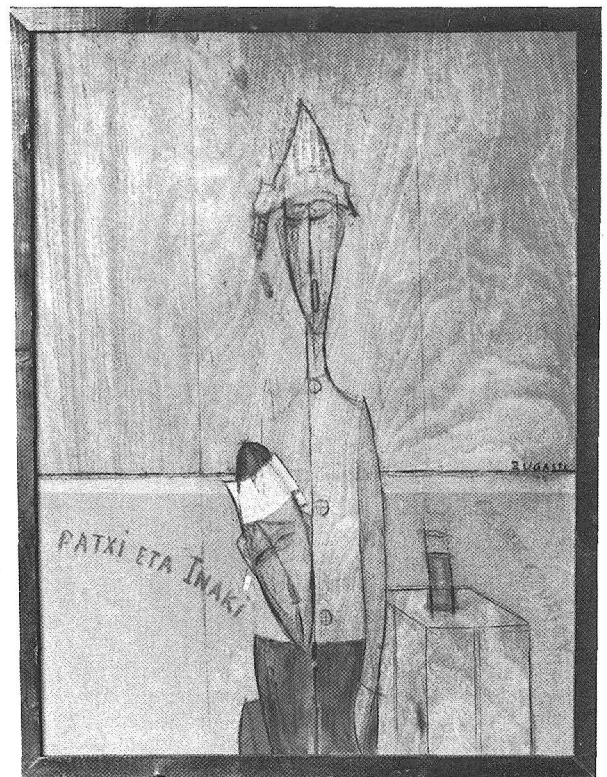




70 eta 80 aurreko urteetan ere ageri denez, logika arkitektonikoa garrantzitsuago da erretratu realista baino; eta inguru-girotu egiten du azken funtsean ageriko itxura. Gauza berbera ikus daiteke beti ere egin dituen marrazki handietan: ikatz zapatuz oratuak, horiek ditu beti aurrean bere arte praxian barrena.

Marrazki eskerga horiek 20 hamarkada aurreko Constant Permeke-ren ikatzak gogoratzen dituzte (1886-1950), tarteka marteka oleo arinarekin nahasiak. Fresco tankerako egitura sortzen da horrela, Ostendeko arrantzaleen koadroetan: marrazkiak ez dira izari naturalekoak, baina bai margogai baterakoak; nahiz belgikararenengan inoiz ez izan inolako margotarako zirriborro. Permeke bezala Zugasti ere kontrastaketa teknikoez baliatzen da, bere hondarren trinkotasuna eta marrazki zirriborratua kontrajarrit, igeltseroaren endaitxoaz eta igurtzizko egitura aurkatuz, freskoaren plastikotasuna eta zulakaitzez edo pintzelez lortutako lerroak kontrajarrit, edo-ta, eustailu berean, hondarren orezkotasuna eta trementinen gardena elkartuz.

Zugastirengan gogoratzen dugun Modiglianiren aztarren hori, Permekeren plegutik hartu zuen horrek. Ezaugarri horiek, baita erretrataturakoen txinatar begiak bezala, badituzte belgikararen figurek ere; nahiz honengan fisiognomiaz hutsik geratu. Horrela ezaugarri pertsonalak uzten dira alde batera, baita Modiglianiren gizakien psikologia malenkoniatsua ere. Zugastik ez du bilatzen psikologiarik bere erretratuetan, **topos** baten gauzatzea baizik: figura arkeologi aztarna den aldetik. Permekek bere gizaki-irudiak horren goian paraturik, hain maiz paperaren hegiaren ertzean bazterturik, batzutan agertzen baitira buruak mozturik. Osaketa abilezia hori baliatuz, itxurek beren oroitarritzotasuna bil-



ma, también presente en la estilización de sus alambres posteriores, que es el de la estética de Giacometti, la figura como silueta y como sombra.

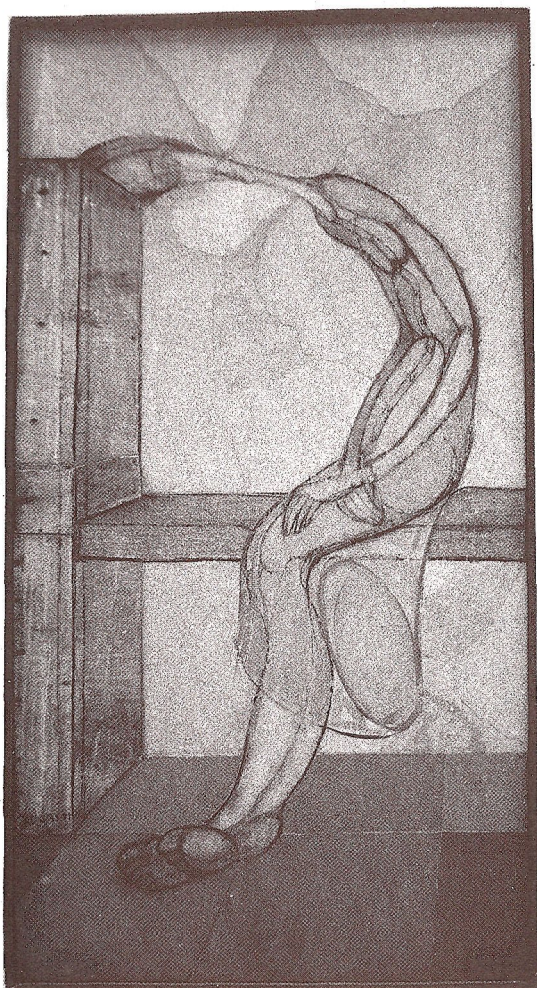
También se ve en esos cuadros de Zugasti de finales de los 70 y principios de los 80 que su lógica arquitectónica es más importante que el retrato realista, que aquélla contextualiza la apariencia natural. Esto también se ve en esos grandes dibujos con carbón prensado que el eibarrés no ha dejado de hacer a lo largo de su praxis artística.

Recuerdan esos enormes dibujos a los carbones de Constant Permeke (1886-1950) de principios de los años 20, a veces mezclados con óleo diluido, creando así una estructura de tipo fresco, con representaciones de pescadores de Ostende, dibujos no de tamaño natural pero sí de las dimensiones de un cuadro; aunque en el belga jamás fueron bocetos para pintura alguna. Zugasti como Permeke juega con una pintura de contrastes, contraponiendo la pastosidad de sus arenas y el dibujo abocetado, contraponiendo partes elaboradas y lugares abiertos sólo insinuados gráficamente. Zugasti juega además con los contrastes técnicos, contraponiendo el relieve conseguido con la paleta de albañil a la estructura rascada, enfrentando la plasticidad del fresco con la línea formada por la incrustación del buril o del pincel, o compaginando sobre el mismo soporte la pastosidad de las arenas con las transparencias de las trementinas.

Esa referencia a Modigliani señalada en Zugasti la toma éste asimismo al estilo de Permeke. Esos rasgos como los ojos achinados de los retratados también la

tzen dute, baita beren erakarpen tektonikoa eta beren berezkotasuna. Alde beretik, arkeologikoa berezkoaren eta monumentalaren artean kokaturik (lehenengoa ari gizakiari ere datzekiolarik), Zugastik kontraesanak edo kontrasteak baliatzen ditu Zugastik: zenbait atal, ikatzez marraztutakoen artean, erabat bezturik agertzen da; baina beste atal batzu, alderantziz, doi-doi zirriborroturik. Jokoa hor ageri da: batetik egitura plastiko guztiz hertsia bat, bestetik, marrarik ezean, zenbait tarte landu gaberik.

1980ko oleoetan, paperetan, kartoitan eta zuretan burutuetan, bere eskulturgintzaren beste ezaugarri batzu agertzen dira. Adibidez: aurrekotasuna, aulkiak, edo pausa-keinuak gizakiengan, poseen higidura bihurgunetsua, edo-ta bere-berezkoa duten "serpentinato" tragiko hori. Gai berezi gisa agertzen da gizaseme/ema-kume dikotomia, tema bakar baten erakuskari bikun

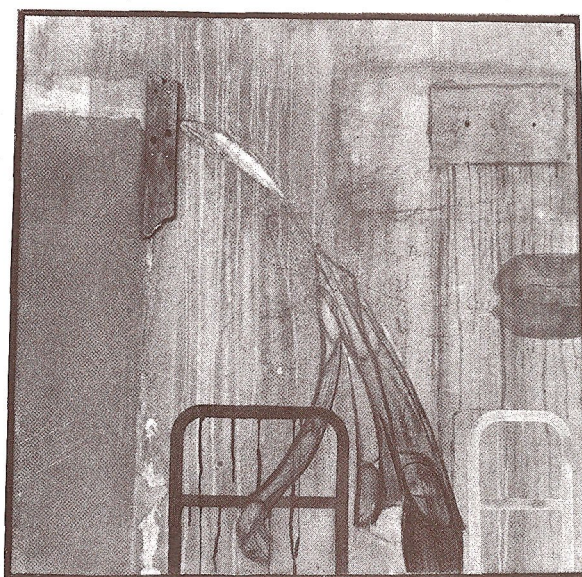


gisa. Horrela bere *Emakumea*, Gipuzkoako Artista Berriantzen XXIII. Sariketan saritua; eta bere *Giza izan*, biok bil-paperetan eta zuretan erabilitako teknikaz oratuak.

Hiru-izaritasuna beti aurrean dago Zugastiren margoketa osoan: osaketa lanean ez-ezik (koadroaren gainaldea ikuspegiz hornitzen duten ohe, armairu eta aul-

tienen las figuras del belga, aunque en éste quedan fisiognómicamente vacíos, evitando así la característica individual y la psicología melancólica de las figuras de Modigliani. Zugasti busca en sus retratos no la psicología sino la realización de un *topos*: la figura como resto arqueológico. Permeke coloca sus figuras tan altas en la parte superior del papel, tan estrelladas contra su borde, que a veces aparecen las cabezas cortadas. Con este truco compositivo adquieren las figuras su monumentalización y su pregnancia tectónica, su naturalidad. En este mismo sentido, de juego de lo arqueológico (incluso comprendido así el propio ser humano) entre lo natural y lo monumental, maneja Zugasti las contradicciones o los contrastes: esas partes de las figuras de sus dibujos a carbón tan dibujadas que aparecen emborronadas y otras partes simplemente abocetadas; ese juego entre una estructura plástica muy cerrada por una parte y por otra un ahorro de trazos que deja lugares abiertos, sin escavar.

En los óleos de 1980 sobre papel, cartón y madera aparecen otros rasgos de su escultura como la frontalidad, los bancos o los gestos de apoyo de las figuras, el movimiento curvilíneo de sus poses y ese *serpentinato* trágico que les caracteriza; también la dicotomía de hombre y mujer como temas separados, como dobles versiones de un mismo obstinado. Así su mujer *Emakumea* premiado en el XXIII Certamen de Noveles de Guipúzcoa y su *Giza izan*, ambos con varias técnicas sobre papel de envolver y madera.



La tridimensionalidad está presente en toda la pintura de Zugasti no sólo en la composición (con camas, armarios o bancos que perspectivizan la superficie pictórica) sino también en la técnica expresiva basada en collages matéricos. Se mezclan papeles y cartones con maderas y arenas e incluso trozos de leñas como en *Hertzian kontra* de 1980, donde la cabeza de la figura se

kiez), collagez oinarritutako teknika adierazkorrean ere. Paperak eta kartoiak, zur puskekin eta hondarrekin nahasten dira, are egur-muturrekin ere. Hala nola 1980ko **Hertzian kontra** delakoan: honetan gizakiaren burua benetako zuraren gainean pausatzen da (ez pintatutakoa, beraz), pareta gisa erabilia. Iheki horretan urrats horretako idurigaiak oro ageri dira: gizakia, lerro-izaera gisa (gero burdin-haria bilakatuko), giza-patua bizkar-raren makurdura malenkoniatsu gisa (geroago burdin-hari nahaspilak izango), eta gauzakien gainean jarria (hemen aipatu beharko ohezubiak eta pausatutako burua, iltzatutako zurean atsedenean; gero habeak izango dira, eta leihoak, eta gizakiak pausatzekotan erabiltzen dituzten sommier metalikoak).

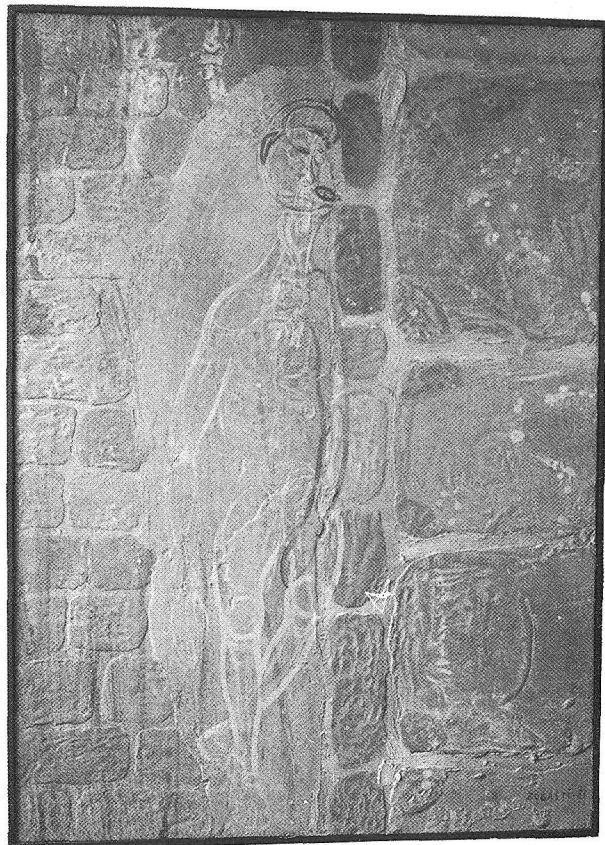
**Hertzian kontra** honetan ageri den teknikak (bil-papera eta hondarra, okumen gainean, eta lapitz, gouache eta oleoz ñabartuak, ohol bat gehigarri), Zugastik ere eskulturgintzan erabiliko dituen ekaiak iragartzen ditu. Bere plastikan ez du brontze betierekorik erabiliko. Horaziok aipatzen zuen **aere perennis** delako hura, zaborra baizik. Zugasti ez da hargin errenazentista hura, lapitzetik (artearen ikuspegi neoplatonikoaren arauera) barruan bazegoena ateraraziz; baizik-eta Zugasti zaborrari itxurari forma ematen dion Emausen zapi-biltzailea da, hondakinaren berpizle. Berorren ikuspegi plastikoa ez da espazioaren ikuspegi formal bat, ikuspegi arkeologikoa baizik: denboraren iaraganak pertsonengan eta gauzetan utzitako geruzen adiera bilaketa izango du gidari.



Horrela ikusi behar dira bere lan plano bakan horiek: harri arteko irudi hori, adibidez, **Harri artean**; edo-ta, harri mokorren artean, **Harri bidean** izenekoa; biok 1981ko oleoak direlarik. Bigarren honetan giza-irudi bat ageri da, paretean izkutatutako negatibo baten antzera. 1981koa da, era berean, **Homenaldua**: berriro ere aurretikako erretratu bat, momizatutako omen-

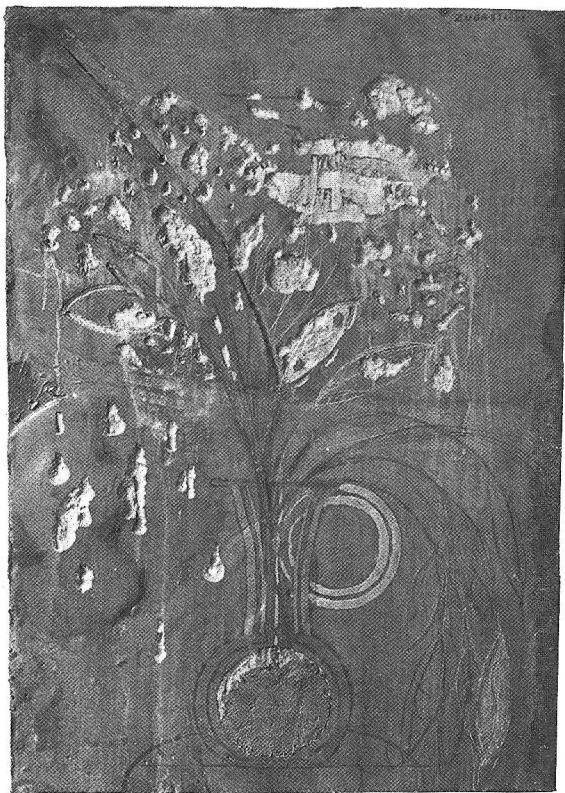
apoya sobre una madera real, no pintada, que hace de pared. En esta pieza aparecen también los lugares comunes compositivos de su etapa escultórica: el ser humano como esencia lineal (luego será alambre), el pathos humano como melancólica inclinación de espalda (luego serán enredos de alambres), apoyada en los objetos (aquí la figura entre cabeceras de camas y su cabeza apoyada, descansando en la madera clavada en el soporte; luego serán las vigas, ventanas, sommier metálicos en que se apoyan y residen sus figuras).

La técnica de este **Hertzian kontra** (papel de envolver y arena sobre ocumen, matizados con lápiz, gouache y óleo, más un tablón) anuncia ya la utilización de materiales de Zugasti en su escultura. Su plástica no es la del bronce eterno, el **aere perennis** que cantara Horacio, sino la del deshecho. Zugasti no es el cantero renacentista que saca del bloque de mármol lo que en él, según una visión neoplatónica del arte, ya estaba sino que es el trapero de Emaús que da forma al escombro, que inmortaliza la ruina. Su visión plástica no es una visión espacial formal sino una visión arqueológica, de recogida de sentidos en los diferentes estratos de sedimentación del paso del tiempo sobre la vida de las personas y de las cosas.



Así también algunas de sus pocas visiones planas como esa imagen de entre piedras **Harri artean** o de sobre adoquines **Harri bidean**, ambos óleos de 1981. En el último aparece de nuevo la figura humana como un

dutako batena (badaude Zugastiren margoan egipziar testura eta sintonia bana), bi eguzki zeinuren arteko okumenean, kulpito baten eta beroien artean. Honek dinamizatu egiten du, bere bi hondar errelieberen bidez, hartutako domiña bizirik hil zen omendutakoa. Kulpituaren gainean ageri den ur-basoa bizi bide da bakarrik, Morandiren bodegoi batetik ihes egin balu bezala.



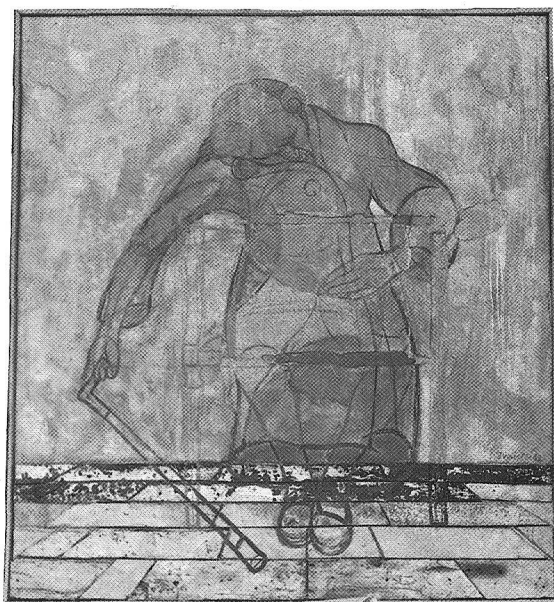
**Loreak bodegoia** 1981koa da; eta honetan, teknika anizkun batez baliatuz, Wols (Alfred W. Schulze)ren tradizio adierazgarria biltzen du, ekaizko lorez egindako oleoetan: 1950ko **Les voyelles**, edo-ta 1951ko **Das blaue Phantom**. (Wols, 1913-1951). Zugastiren margoketan hiru obra nagusitan gertatzen da eskulturarako iragatea: **La Anciana con bastón**, **El Recuerdo de Javier**, eta **Desnudo íntimo**.

Lehenengoan, espazio lau batetan bezala ageri da emakume hori kadira batetan lotan, eta obraren azoiko aldeano jarri du bere indar bolumetrikoa. Baldosetako zoruan, perspektiba osoan, pausatzen diren oinek batetik; eta uretan sartuta balego bezala goitik azaldu eta lurra ikutzen duen makilak bestetik, "trompe-l'oeil" giroa sortzen dute. Inguramendu hiru-izariduna eskatzen du obra honek bere atso zaharrarentzat.

Bigarrenean, Jaberren irudian beraz, besaburuak erorita ageri dira, sabela aurrerantz, alkandoraren lepoko hegaz, eta gizakiaren irudia murruan preso gisa agertzen da, paretako baldosetan eta azaleran barnatzen



negativo sepultado en la piedra de la pared. De 1981 es también **Homenaldua**, de nuevo un retrato frontal de un homenajeadomomificado (hay en la pintura de Zugasti una textura y una sintonía egipcia) en el ocumen entre dos signos solares y un púlpito, que dinamiza con su relieve vertical y horizontal de dos masas de arena, a este ser muerto en vida con la medalla recibida. Sólo el vaso de agua sobre el púlpito, como escapado de un bodegón de Morandi, parece vivir en la composición.





bide da. Obra honek ere egiazko inguramendua eskatzen du bere erretratatuarentzat, gartzela murrak.

Hirugarren ihekian, emakume baten biluzkia, bere organo eta atalak zirkunferentziaz osaturik agertzen dira, Oscar Schlemmer-en panpinetan bezala; eta paretean grabaturik ageri den gizakia, aurreko izaria hartu duen ohean jarrita dago. Zapaltzen duen zorua, perspektiba osoan ageri den zur-collagea da. Obra honek ere egiazko inguramendua eskatzen du biluzirik dagoen emakumearentzat: hurrengo irudi hirukunetan beren izatearen zama osoa laxatuko dute oheak, paretak eta zorua.

Zugastiren pentsamentuek eta pathosaren agerketek, beste arte tresna bat eskatzen dute. Jarrera astunetan agertzen diren gizaki horiek, keinua basa eta begirada galdurik, berunaren astuntasunez eusten zieten murrak horiek, berori guztia gauzaki bakanek astunago egiten zutelarik, idazkera plastiko larri eta astun batera erama zuten Zugasti; eta barne hondartsu eta ilun horietan, zingira batetan bezala hondoratzen ziren gizakien irudiak. Arrazoin psikiko eta estetikoengatik batera, horikaz eta beltzez mukurru dagoen paleta nahiago izanik, itzalen jokoaren artista kolorezalea da Zugasti. Eszena eraikitzaile gisa, kontrargizko egoeratan ezartzen du figura (horretara hizla mordoskak antolatuz), ekai inguramendu lehorretan; eta desegintza ñabardurak besterik ez aldatuz. Zugastiren margokuntzan maila berean herdoiltzen zituen denboraren iragateak pertsonak eta

De 1981 es el bodegón **Loreak** en el que con una técnica mixta Zugasti recoge la tradición expresiva de esos óleos de flores matéricas como **Les Voyelles** de 1950 o **Das blaue Phantom** de 1951 de Wols (Alfred W. Schulze), (1913-1951). En 1982 hay tres piezas clave en la pintura de Zugasti que marcan el paso a la escultura: la **Anciana con bastón**, el **Recuerdo de Javier**, y el **Desnudo íntimo**.



En el primero esa mujer, dormida en la silla como en un espacio plano, coloca su fuerza volumétrica en la parte inferior de la composición. Son los pies que se apoyan en la perfecta construcción perspectiva de las baldosas del suelo y el bastón que pasa de la parte plana superior a incidir en el suelo como si estuviera introducido en agua, los que crean una atmósfera de trompe-l'oeil. Este cuadro está pidiendo para la anciana un contexto real, tridimensional.

En el segundo, la figura de Javier, los hombros caídos, la tripa hacia adelante, los cuellos de la camisa volando, se aprisiona y se hunde en el muro, en las baldosas de la pared y en el raseado de la misma. Este cuadro está pidiendo para el retratado el contexto real, el muro de su cárcel.

En el tercer caso, el desnudo de una mujer compuesta en base a las circunferencias de sus órganos y miembros, como las marionetas humanas de Oscar Schlemmer, esa figura grabada en la pared, se apoya sobre una cama que en negativo-positivo ocupa el primer plano. El suelo que pisa es un collage de maderas en perfecto orden perspectivo. Este cuadro está pidiendo para la mujer desnuda el contexto real, la cama, la pared, el suelo en que sus próximas figuras ya tridimensionales van a descargar el peso de su existencia.

Un nuevo medio artístico solicitan los pensamientos de Zugasti y sus fórmulas del pathos. Esas figuras

zertzeladak; eta espaziozko izarira pasatzea eskatzen zioten, oroitarri bilakatzea, **denkmal**, gogoeta leku.

Zer adierazten dio pentsatzeak pintoreari edo eskultoreari? Gogoeta-pentsaera artistarengan zertan datzan ez-erik, bere lanean erabiltzen duen pentsamoldea zer ote den argitzea ere. Horra hor Zugastiren obraren aurrean jalgi ohi den galdera. XX. mendeko Arteari buruz, kritikari gutxik hartu du aztergai galdera funtsezko hori; nahiz berezkuntza batzu izan: Hubert Damisch-en *Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture* (Paris, 1984), edo-ta Ives-Alain Bois-en *Painting as Model* (New York, 1986).

Saiakera horretan galdera hau egin dio bere buruari: ia posible ote den **margotzan pentsatzea**, koloretan amets egin ote daitekeen galdetzen dugunean bezala: alegia, ba ote dago **margokuntza pentsamendurik**? edo, zertan ote datza Paul Klee **visual thought** bataiatu zuen horrekiko desberdintasuna? Praxi teorikoa al da pintura, halako **cerca cosa mentale** delakoa? Koka al daiteke pinturan eta eskulturan teoriaren alorra, berak bortxatu gabe, beraren berezitasuna urratu gabe, hizketa paralelo bat itsatsi gabe? Damishek argiro planteaitu du pintorearen pentsamenduaren arazo hau, eta hasteko puntu batzu kontrajarri ditu: 1/ teoria-lanarekiko uzkurtasunagatik, biografilari, dokumentalista eta xantu-biltzaile bihurtu diren arte-kondairalariak; 2/ gutxi gora behera kasetaria den kritikari ezjakina; 3/ oso frantsesa den eredu frantsesa, Baudelairek asmatua, eta Sartrek eta Foucaultek jarraitua: badirudi santutzarrek, poetek eta pentsatzaileek oro, beren numerotxoak egin behar dutela beren gusto ona erakustekotan. Bai Damischen obrak, bai Boisen hizketa analitikoak, kondairaren alorrean mugatzen den ingurunean ezartzen da artelanen galdera; eta artelan horiek idarokitzen dituzten gogoetak alderatzeko teori-eredu bat bilatzen da.

Hurbilketa bera burutu bide du Zugastik ere; eta urraska estilo kategoria batzu utzi ditu alde batera, abiapuntua aldatuz joan da obra obratik obrara pasatzean; eta eskulturgintzara iragatean ere bai, bere margoketa sortu zuen adimenezko ibilbidearen arauera. Haren ikatz zapatuen lerroketaren malenkoniak, ekaien espresionismoak (Lekeitioko hondarrek, hondartzan bildutako oholek, leiho zaharrek, biltzeko paperekin), denak bultzatzen zuen 1983az geroztik etsipenaren malenkoniara; eta areago horrek, burdin-harien herdoilketak edo hondakinen espresionismoak berak baino. Heldurik jaio da Zugastiren plastika; eta hamar obratan barrena mamitzen da, kronologiaren arauera:

- 1 - eskailerako gizona
- 2 - paretean jarritako gizona
- 3 - sofako gizona
- 4 - gizona egunsentian
- 5 - emakumea egunsentian
- 6 - gizona aterkiarekin
- 7 - pipadun gizona

que posaban con pesada pose, bruto gesto y perdida mirada, esas paredes con gravedad de plomo que las soportaban en vacíos espacios acentuados por objetos solitarios, habían llevado a Zugasti a una grave y pesada escritura plástica, pastosa, en cuyas sombrías profundidades arenosas las figuras se hundían como en un pantano. Prefiriendo la paleta cromática saturada de ocre y negros, por razones psíquicas como estéticas, Zugasti es un colorista del juego de sombras, un constructor de escenas que implantaba la figura en situaciones a contraluz (configurando así siluetas) y en un entorno seco y matérico, variando sólo los matices de destrucción. El paso del tiempo en la pintura de Zugasti roñaba por igual a las personas que a su circunstancia, y pedía su paso a la coordenada espacial, hacerse monumento, **denkmal**, lugar de reflexión.

¿Qué significa para un pintor o para un escultor pensar? No sólo qué papel juega el pensamiento especulativo para el artista en su trabajo sino sobre todo cuál es el modo de pensamiento del que la pintura o la escultura son la aplicación, apuesta o carta, es una pregunta que se suscita ante la obra de Zugasti. Pocos críticos han retomado esta cuestión en relación al arte del siglo XX si exceptuamos los casos de Hubert Damisch en *Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture* (Paris, 1984) o de Ives-Alain Bois en *Painting as Model* (New York, 1986).

Este último se ha preguntado en su citado ensayo si se puede **pensar en pintura** como puede uno soñar en color: ¿existe algo así como un **pensamiento pictórico** y en qué se diferencia de lo que Paul Klee llamó **visual thought**? ¿Es la pintura una praxis teórica, una **certa cosa mentale**? ¿Se puede señalar el lugar de lo teórico en la pintura o en la escultura sin violentarlas, sin desgarrar su especificidad, sin añadirles un discurso paralelo? Damisch se ha planteado además claramente qué significa el pensamiento pictórico del pintor para uno que se dedica a escribir oponiéndose de partida: 1º a los historiadores del arte que, por temor a lo teórico, se han convertido en biógrafos, documentalistas o coleccionistas de estampas, 2º a la ineptitud del crítico, más o menos periodista, y 3º al típico género francés inaugurado por Baudelaire, y seguido por Sartre y Foucault, como ejercicio de todo santón, poeta y pensador que tiene que hacer su número y filigrana de buen gusto. La obra de Damisch como el discurso analítico de Bois presenta la formulación de una cuestión planteada por las obras de arte en un marco determinado históricamente y la búsqueda de un modelo teórico con el que se puedan comparar las operaciones que suscita esa obra de arte.

Esta aproximación parece haberla llevado a cabo también Zugasti al haber abandonado unas categorías estilísticas, al ir moviendo su punto de partida al pensar ante cada nueva obra y pasar a la escultura siguiendo el progreso operativo de su pintura en relación al discurso mental que la originó. La melancolía del trazo de sus

- 8 - gizona txirrinduarekin
- 9 - gizona paretaren aurrean
- 10 - gizona elizan.

Figura guztion barnetasuna neurtuta dago, beroien lasaitasuna tentsio handiko egoera da, barnekaldetik pertsona "con-forma" tzen duten burdin hari horiek bezala. Zugastik ez ditu materiale leunduak zintzelkatzen, herdoildutako puskak baizik. Hauetan, hoztu, higatu eta zaharrakatu egiten dira sortu zituen ikuspuntua eta begirada; alegia, denborak ditu iresten. alde honetatik ere, bi aldetatik hurbiltzen zaio Zugasti Baconen pinturari: irudien markesketa malenkoniatsuan, itxuraren desfiguraketa horretan; eta bere "ikuskeran" denboraren isuriaren iduriketa horretan, obra guztiek erasotzen duten tragedia horretan.

Formaren eta ekaiaren aldetikako aipuek, hala ere, areago eramaten gaituzte amerikar mundura; Jim Dine (1935) edo Michael Singer (1945) autoreen ekaiak baliatzen, zehazkiago mintzatzekotan. Azken honen **Ritual Series** delakoak (1980-1981) arkitekturaren mailako oreka bat zedarritzen du: lanbide informalistak erabiliz, Zugastiren koadroak bezala, estetika horren kontra altxatzen dira. Ekaien aukeraketan, badago Singer-engan, Zugastirengan ez dagoen ekaldetar mistika apur bat. Baina honengan, jaso dituen lekuaren ezaguerak (Zugastiren leihoetan edo harlosetan gertatzen dena), lotkiak sortzen ditu: bizileku izandako etxeekiko, adibidez, edo hondarren erabilpenean. Sommier-ekiko aipamena Jim Dine-ren **Bedsprings** delakoan aurkitzen dugu (1960), honetan sommier euskarri eta oinarri bihurtzen zaiola obrari: artelana, idurikatzaile izan ala ez izan, horren inguruan mamitzen da; eta honetan urrundu egiten da Zugastiren filosofiatik.

Zugastiren eskulturgintza manierista dei dezakegu, atsegin hartzen baitu A. Hildebrandek **das Quälende des Kubisches** horretan, kubikotasunaren oinazea: leerroen bihurkuntza, soin keinuak, **situs** eta **locus** delakoak, begiralearen irudimenak osatuko ez balitu, azaldu ezinak izango lirateke. Begiralearen begia ez da ikuspuntu nagusi batetan pausatzen; baizik-eta obra osoan barrena joan beharra senditzen du, bertan sartzeko eta metalezko matazetan zehar gurutzatzeko.

Haren bolumenak ez daude egitura biizaridun zut bati loturik, paret, hutsarte edo antzertoki; baina oinarri lau bati kateaturik ageri dira, beheitik mugatzen duten zurei eta sommierrei. Alegia, aretoaren espazioan; espazio honek hondakina, zaborra eta denboraren isuria sinbolatzen dituelarik. Hondakin, paret-arrasto, zoru-puska, **indefinizio** inguramendu honek, argitu egiten du Zugastiren obra. Beronen irudigaia, beronen gai iraunkorra, eskulturaren bi muturren ukazioan garatzen da: arkitektura eta janzkia. Figurak ez dira agertzen biluzik, eta ez jantzirik, beren izaeran baizik, beren gorputzezko egituraren orbanean, beren barne izatearen izurduran; eta agerten diren inguramendua, ez da espazio argi bat,

carbones prensados, el expresionismo de los materiales (arenas de Lequeitio, tabras recogidas en la playa, ventanas viejas, papeles de envolver) de su pintura desembocan a partir de 1983 en la melancolía de la resignación, más que oxidación de los alambres, y en el expresionismo de los derribos con que se configura su obra escultórica. La plástica de Zugasti ha nacido adulta y se condensa en 10 piezas, por orden cronológico:

- 1 - el hombre de la escalera
- 2 - el hombre apoyado en la pared
- 3 - el hombre del sofá
- 4 - el hombre al amanecer
- 5 - la mujer al amanecer
- 6 - el hombre del paraguas
- 7 - el hombre de la pipa
- 8 - el hombre de la bicicleta
- 9 - el hombre ante la pared
- 10 - el hombre en la iglesia.

La intimidad de todas estas figuras está calculada, su tranquilidad es un estado de alta tensión, herrumbra da en esos cables internos que **con-forman** la persona humana. No son poses pulidas sino roñadas las que Zugasti esculpe. Poses en las que el punto de vista o la mirada que las establece se enfrían, se corroen, se arruinan, es decir, se entregan al tiempo. En este sentido se acerca Zugasti a la pintura de Bacon de nuevo y en dos aspectos: en la melancólica deformación de sus representaciones, en la desfiguración formal, y en su "visión" en esa representación del paso del tiempo, la tragedia a la que se enfrentan con sus respectivas obras.

Sus referencias formales, matéricas, nos llevan sin embargo más al mundo americano, en concreto a la utilización de materiales de Jim Dine (1935) o de Michael Singer (1945). Las **Ritual Series** (de 1980-81) de este último definen un equilibrio de orden arquitectónico que utilizando métodos informalistas se revelan contra esa estética al igual que los cuadros de Zugasti. Hay en Singer una mística oriental que no hay en Zugasti pero su elección de materiales, basada en el conocimiento del lugar del que los toman (ventanas o baldosas en Zugasti), su referencia a las casas habitadas y desgastadas, como el uso de arenas, abre entre ambos un punto de contacto. La referencia a los sommieres la encontramos en los **Bedsprings** de 1960 de Jim Dine, constituyéndose aquí el sommier en el soporte y fondo sobre el que se empasta una realización más o menos figurativa, pero en cualquier caso lejana a la filosofía de Zugasti.

La escultura de Zugasti la podemos definir como manierista en cuanto se deleita en lo que A. Hildebrand llamó **das Quälende des Kubisches**, lo atormentado de lo cúbico: las contorsiones lineales, los gestos corporales, el **situs** y el **locus** de sus figuras serían inexplicables si no se complementan por la imaginación del espectador. El ojo del espectador no descansa sobre un punto de vista predominante sino que se siente obligado a re-

ez da arkitektura ongi zedarritu bat, edo oinatz bat, leku bati datzekion tatxa baizik, paret baten nahasia, eskaile-ra baten egitura edo-ta ohe baten kondarra.

Eguneroko gertaeretatik atereak dira Zugastiren figurak; baina artearen galbahetik iraganak dira, burdinak erasten dien ikusgarritasun horretan zehaztuak eta lotuak, beren gorpuztasunean ilaunaireak eta beren ingurunean zehaztu ezinak. Erraietan bihurriturik ikusten ditugun figura horiek, egoera erorkor eta ahulean bide daude, eta artistaren marrazkietan bezala zintzelkatuak daude. Beren barnera plastikoaren barrukaldean dautza, eta ez dira kanpo aldeko espazioarekin nahasten. Oinarrizko gainaldeari datxizkio hertsiki, estilizazio soiletan, zurrun, lau, zuzen eskuharki, eta figuren bihurtuak kontrakarrean bezala. Figuren indar horiek, beroien burrotasuna, barne liskarrean ahitzen dira; eskailean gora doan figura hurrengan bezala, elkar axatzen eta gelditzen dutelarik.

Zugastiren eskulturgintzak, alde honetatik, Panofskyren irizpidea gogorazten du; honek, Michel Angeloren gizakien oinaze eta akidura kutsua solastatzen duenean, hau baitio: "materiaren joputzatik alde egitekotan, arimak hasi duen borroka sinbolatzen dute. Isolamendu plastikoak gartzelaren sarrezina adierazten du".

Zugastik badu ez-kolorearekiko jaiera nabarmena: ez beltza edo zuriarekiko, baizik-eta higaduraren, herdoilaren edo pipidurarekiko. Obra horretan ageri dena ez da urrutako moldearen heriondoan sortzen, ez betiereko brontzean ere; baina denboraren iraganean jaiotzen da, ekintz ondoko finkatua; ez sasoinen txandaketaren isurian, baizik-eta hiritar gizakiaren eta industri bizimoduaren zaharrakatzean.

Goethe gazteak, Shakespearearen azterketa egitean, ingeles olerkariaren dramagintzan eta bere arte-projektuan, plangintzarik ez zegoela somatzen zuen, ezta bat ere. Baina babide zegoen denetan puntu izkutu berezi bat; eta filosofoek eta kritikariek ez zuten puntu hori ikusten. Hots, gure nitasunak guztitasunaren joiararekin egiten du topo, denboraren patuarekin eta isuriarekin egiten du tenk gure borondatearen askatasunak. Sasi askatasunak hobe. Gauza berbera esan daiteke Zugastiren eskultura horietaz. Haren estiloaren "puntu izkutu" **lotura** horretan datza, askatasun pertsonal horrekiko atxikimenduan: herdoildutako hariak ere eskailerari eusten dio, edo sommierrari, edo paretari, inguratzen gaituen espazioari, kaiolan sartu eta harrapatzen gaituenari; horren **itsatsirik** gauzkan espazio horri. Espazio hori ez da formala; etxebizitza, kaiola, desagindako hondakin, eta **arkeologia** baizik. Abanguardia, halere.

Rosalind E. Kraussek esan duenez, bere lehenengo ehun urteetan zenbait molde desberdinez mozorrotu da abanguardiaiko artista: iraultzaile itxura hartu du, dandirena, anarkistarena, esteta, teologilari edo mistiko itxura. Jose Zugasti ez da artista intelektual horietakoa.

correr la obra, a entrar en ella y a atravesarla en sus ovillos metálicos.

Sus volúmenes no están encadenados a una estructura bidimensional vertical, a una pared, nicho o teatro, sino que están encadenadas a una base plana, a unas maderas, a unos somniers que la enmarcan por abajo, es decir, en el espacio de la sala, simbolizando este espacio detenido en la ruina, en el material de deshecho, el paso del tiempo. Ese contexto de ruina, de resto de pared, de parte de suelo, de **indefinición**, aclara también la obra de Zugasti. Sus temas, su obstinado temático, se desenvuelve en la negación de dos polos clásicos de la escultura: la arquitectura y el vestido. Si sus figuras no aparecen ni desnudas ni vestidas sino en su esencia, en el borrón de su estructura corporal, en el pliegue de su existencia interior, el contexto en el que aparecen no es un espacio claro, no es una arquitectura definida, ni un pedestal, **sino el borrón de un lugar**, la indefinición de una pared, la estructura de una escalera o el resto de una cama.

Las figuras de Zugasti están sacadas del mundo de la experiencia normal, diaria, atrapadas en el alambre de la experiencia artística, determinadas, atadas en esa visualidad del hierro que las hace indefinibles, difusas en su corporeidad y en su contexto. Estas figuras retorcidas en sus entrañas dan la impresión de una situación insegura e inestable, están talladas o machihembradas como las líneas cruzadas y envueltas de los propios dibujos del artista. Están confinadas a los límites de su volumen plástico y no se mezclan con el espacio alrededor sino que se ligan a la estilización rígida, plana, de la superficie de la base, generalmente rectilínea, como contrapolo del dinamismo curvo de las figuras. Las energías de esas figuras, su linealismo curvo, se consume en un conflicto interno de fuerzas que se estimulan y se paralizan mutuamente, como en esa figura que sube la escalera.

En este sentido recuerda la escultura de Zugasti la interpretación que Panofsky da de las actitudes torturadas de lucha o de vencimiento de las figuras de Miguel Angel: "sus figuras simbolizan la lucha iniciada por el alma para escapar de la esclavitud de la materia. Su aislamiento plástico denota la impenetrabilidad de su prisión."

La predilección de Zugasti por el no color, no el del negro o el del blanco, sino por el de la erosión, la roña y la carcoma, muestra una obra que no se presenta en la esterilización del molde fundido, del bronce eterno, sino instalada en el paso del tiempo, anclada en la corrupción de la acción, no con la estética del flujo de las estaciones sino de la decadencia del ser urbano y de la vida industrial.

En sus análisis sobre Shakespeare señalaba el joven Goethe que el proyecto dramático, el plan artístico del poeta inglés, carecía de plan alguno, pero que sus pie-



Areago da igeltsero ukabil sendoa, edo lurraren gaineko segurtasunez hornitua. Konfiantza handiagoa du bizia-  
ren errealitatean, faltsutua ez delarik, eta bere lanbi-  
dean, teoriatan oinarritutako sasi-eskultoreen progra-  
metan baino. Honek es du adierazi nahi, ordea, bere  
pentsakera ez duenik.

«Arteari buruz idazten duenaren arazoa, Hubert Da-  
mischek azaldu duenez, ez da arteaz bestetarako baliat-  
zea; artistak berak konprenitzen duena baino areago  
konprenitza... pinturari edo eskulturari esker, artista  
kezkatzen duten problemetan argiago ikustea; hots,  
problema horiek pinturari edo eskulturari berari ez da-  
tzezkiozlarik. Bai Damischi, bai Boisi, adimen operadore  
bat da pintura, eredu sortzaile bat; Dubuffeti filosofia  
sortzeko makina bat zitzaion bezala. Artelana irakurtze-  
ko ematen duen bidea, mende honetan agertu diren in-  
teresgarrietakoa dugu; ahal denik eta objektutik hur-  
bilena egoten baita, eta bere formulazioaren bihotzean  
geldituz. Hain zuzen ere, bere ekaien hatsean jartzen du  
Zugastik bere galdera.

»Zugastiren obrako oihartzunak dira Modigliani eta  
Bacon, giacometti eta Dubuffet, Schlemmer-en marraz-  
kiak eta egiptotarren testura, baita zimur eta oroimen  
bakoitzari loturik dagoen tragedi sendimena. Denbora-  
ren iraganaren lekuko gisa jaikitzen da Zugastiren arte-  
lana bi urratsetan, itxuraz kontrakarrean biok: arteetan  
araztasunik eza, eta hondagaien betikotasuna. Hingatuta-  
ko erliebea denboratasunaren **zeinutzat** erakustean, eta  
hondarretako hatza kultur **ikur** gisa, **adibideak** dira ha-  
ren artelanak, funditzearen zibilizazioko ispilu hautsien  
antzera. Hots, zibilizazio horretan bizi gara gu, halabe-  
harrez; eta, nolana ere, horretxek mugatzen eta **mar-  
ko**-barnatzen gaitu.

zas giraban todas en un cierto punto secreto, que nin-  
gún filósofo ni crítico había visto ni cifrado, en el que la  
característica de nuestro yo, la pretendida libertad de  
nuestra voluntad tropieza con la necesaria marcha del  
todo, del destino y del paso del tiempo. Lo mismo se  
puede decir de estas esculturas de Zugasti, el “punto se-  
creto” de su estilo descansa en esa **atadura** y apego de la  
libertad individual, de la varilla roñada, a la escalera, al  
sommier o a la pared, al espacio que nos rodea, enjaula  
y atrapa; al espacio al que estamos **a-pegados**. Un espa-  
cio que no es forma, sino vivienda, jaula, resto destrui-  
do, es decir, **arqueología**, y sin embargo vanguardia.

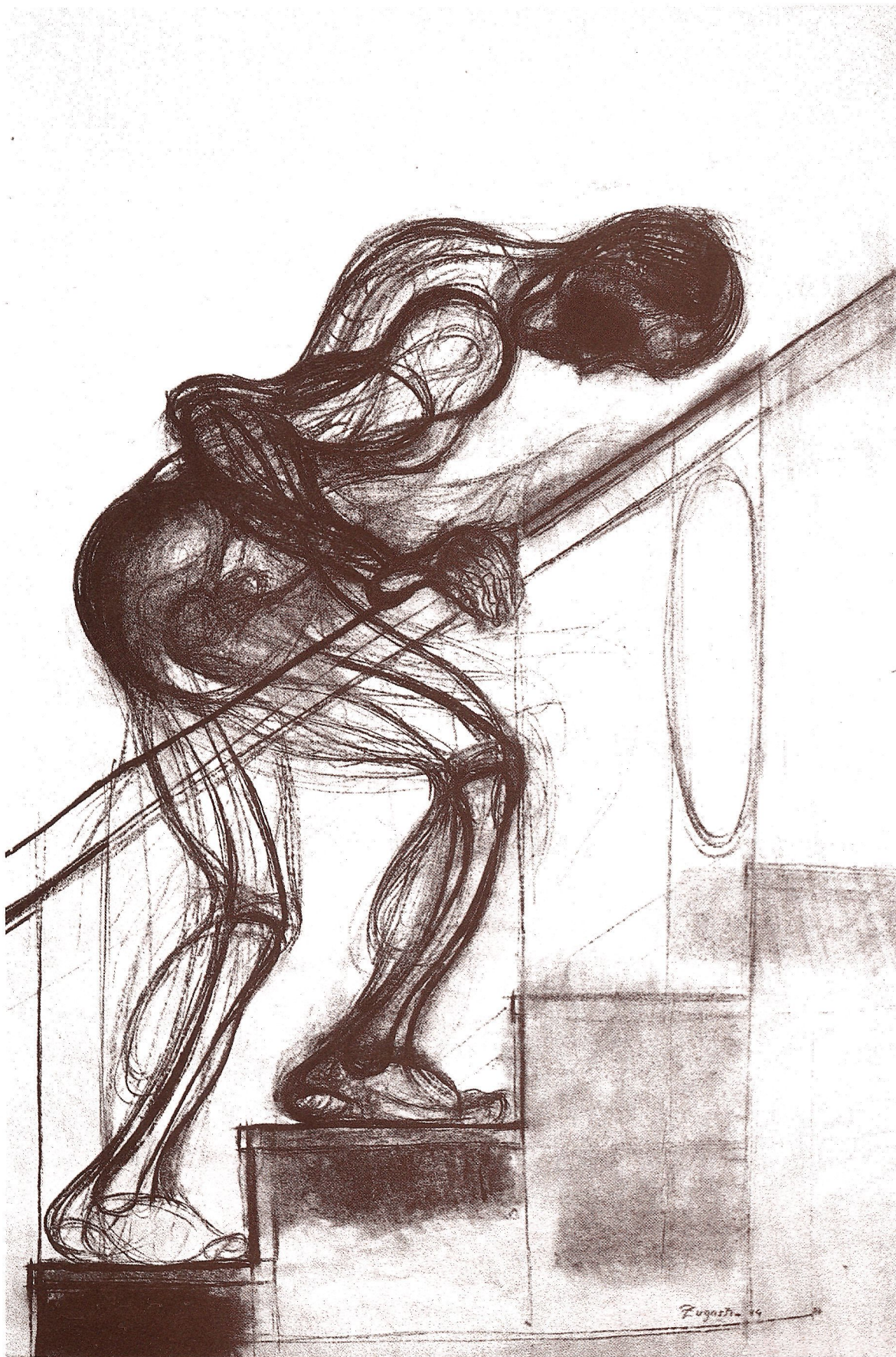
Como ha dicho Rosalind E. Krauss el artista de van-  
guardia se ha disfrazado de diversas formas durante los  
primeros cien años de su existencia: de revolucionario,  
de dandi, de anarquista, de esteta, teólogo o místico. Jo-  
sé Zugasti no es un artista intelectual, más bien un ro-  
busto puño de albañil, un hombre de terrestre estabili-  
dad. Confía más en la realidad no falsificada de la vida y  
de su oficio que en los programas fundados teórica-  
mente de muchos otros pseudoescultores. Pero ello no  
quiere decir que su obra no tenga su pensamiento.

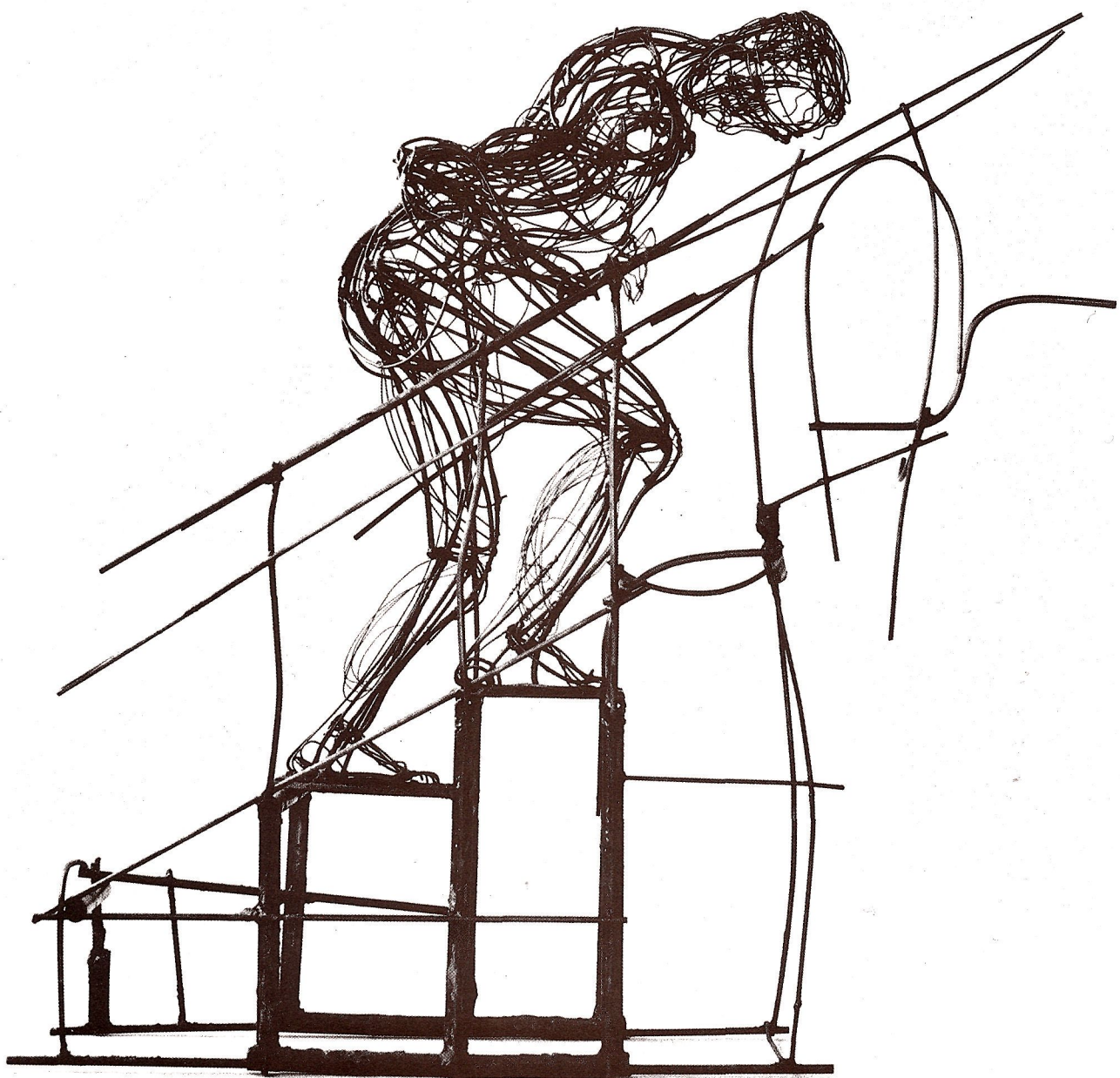
Hubert Damisch ha señalado que el problema para  
quien escribe sobre arte no es hacer algo con ello sino  
llegarlo a comprenderlo mejor que lo que lo hace el ar-  
tista... tratar de ver más claro, gracias a la pintura o a la es-  
cultura, en los problemas que a él le ocupan, y que no  
son fundamentalmente de pintura o escultura. Para Da-  
misch como para Bois la pintura es un operador mental,  
un productor de modelos, como para Dubuffet era una  
máquina para generar filosofía. Su forma de leer la obra  
de arte es una de las más interesantes de este siglo, pues  
permanece tan próxima como posible a su objeto,  
situándose en el corazón de su formulación. Zugasti  
sitúa su pregunta precisamente en el aliento de sus  
materiales.

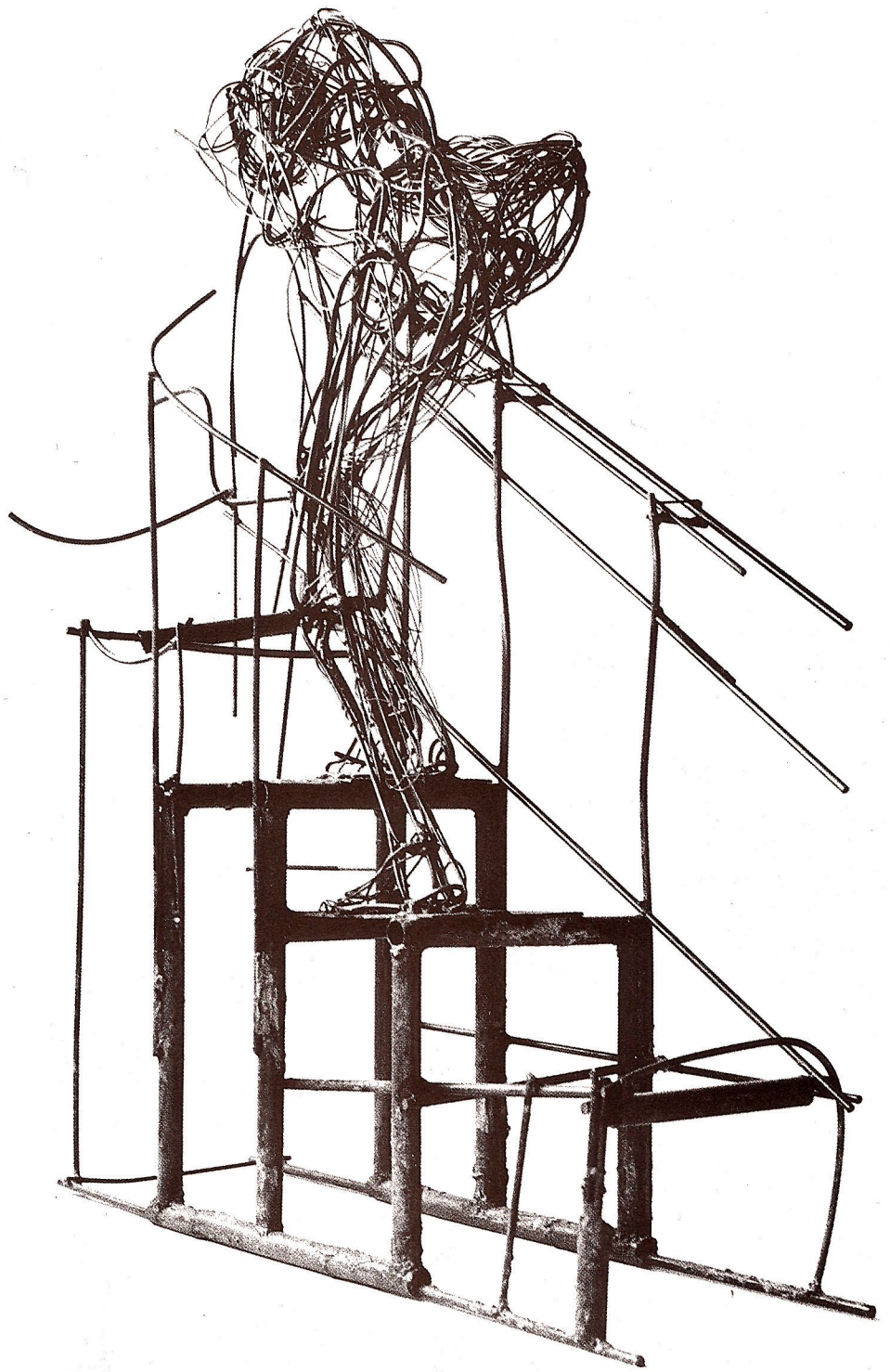
Ecós y resonancias en la obra de Zugasti son Modi-  
gliani y Bacon, Giacometti y Dubuffet, los dibujos de  
Schlemmer pero también la textura egipcia y el senti-  
miento trágico de cada arruga y cada memoria. La obra  
de Zugasti se levanta como testimonio del paso del  
tiempo en dos compases aparentemente contradicto-  
rios: la no pureza de arte alguno y la eternidad de los  
materiales de desecho. Mostrando el relieve erosionado  
como **signo** de la temporalidad, la huella en la arena  
como **señal** de cultura, sus obras son **ejemplos** como es-  
pejos rotos de la civilización de la destrucción que nos  
toca vivir y que en cualquier caso nos **en-marca**.

1. - GIZONA ESKAILERAN GORA. (*Zirriborroa*). T. *anizkuna*. 167×110 zm. - 1984 ▷
2. - GIZONA ESKAILERAN GORA. (*Eskultura*). T. *anizkuna*. 200×200×54 zm. - 1984 ▷
3. - GIZONA ESKAILERAN GORA. (*Eskultura*). T. *anizkuna*. 200×200×54 zm. - 1984 ▷

1. - HOMBRE SUBIENDO LA ESCALERA. (*Boceto*). T. *mixta*. 167×110 cm. - 1984 ▷
2. - HOMBRE SUBIENDO LA ESCALERA. (*Eskultura*). T. *mixta*. 200×200×54 cm. - 1984 ▷
3. - HOMBRE SUBIENDO LA ESCALERA. (*Eskultura*). T. *mixta*. 200×200×54 cm. - 1984 ▷



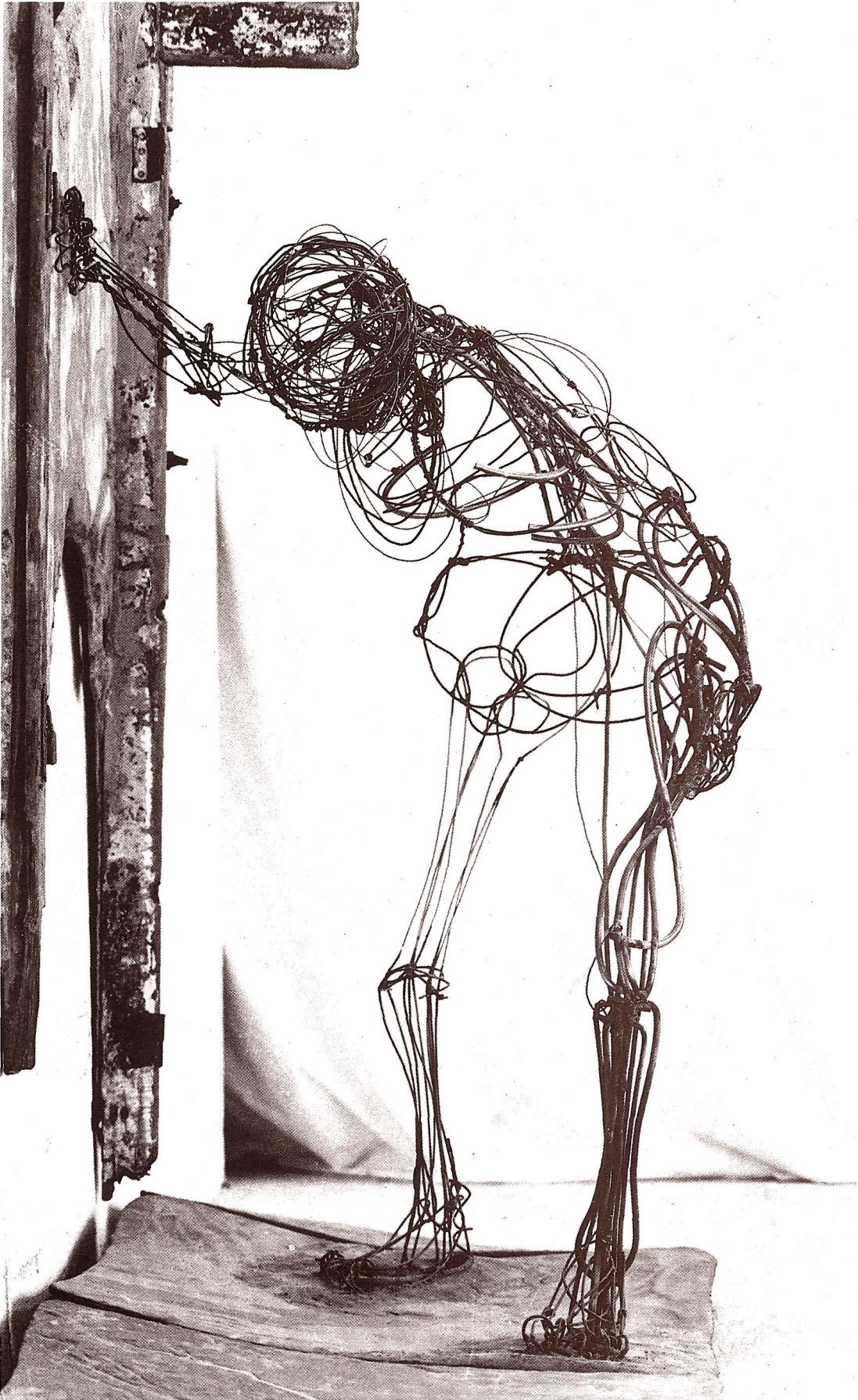




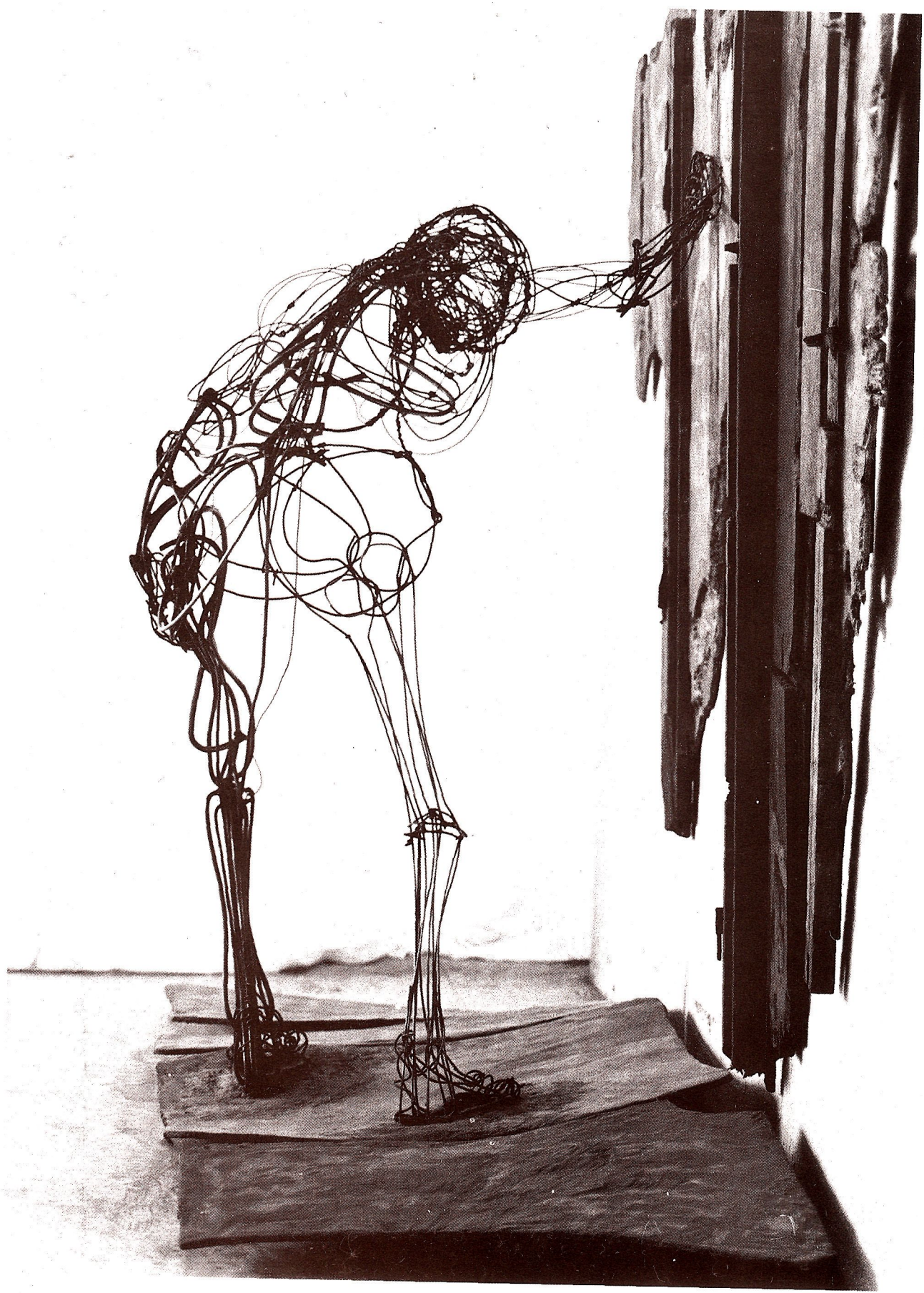
1. - *GIZON IBILTARIA, HORMARA SO. (Zirriborroa). T. anizkuna. 171×99 zm. - 1984 ▷*
2. - *GIZON IBILTARIA, HORMARA SO. (Eskultura). T. anizkuna. 190×220×80 zm. - 1985 ▷*
3. - *GIZON IBILTARIA, HORMARA SO. (Eskultura). T. anizkuna. 190×220×80 zm. - 1985 ▷*

1. - *HOMBRE CAMINANDO, APOYADO EN LA PARED. (Boceto). T. mixta. 171×99 cm. - 1984 ▷*
2. - *HOMBRE CAMINANDO, APOYADO EN LA PARED. (Escultura). T. mixta. 190×220×80 cm. - 1985 ▷*
3. - *HOMBRE CAMINANDO, APOYADO EN LA PARED. (Escultura). T. mixta. 190×220×80 cm. - 1985 ▷*





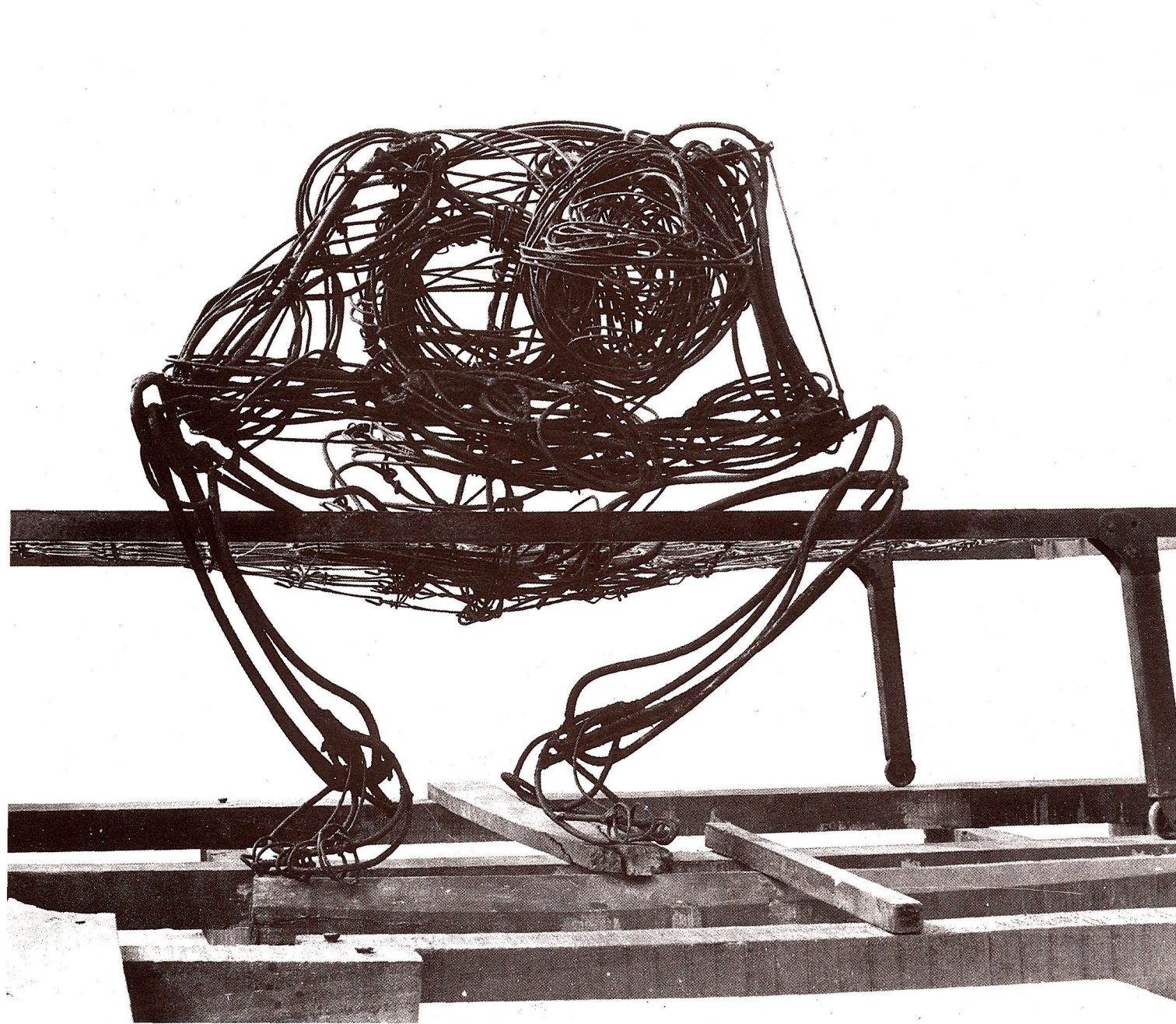


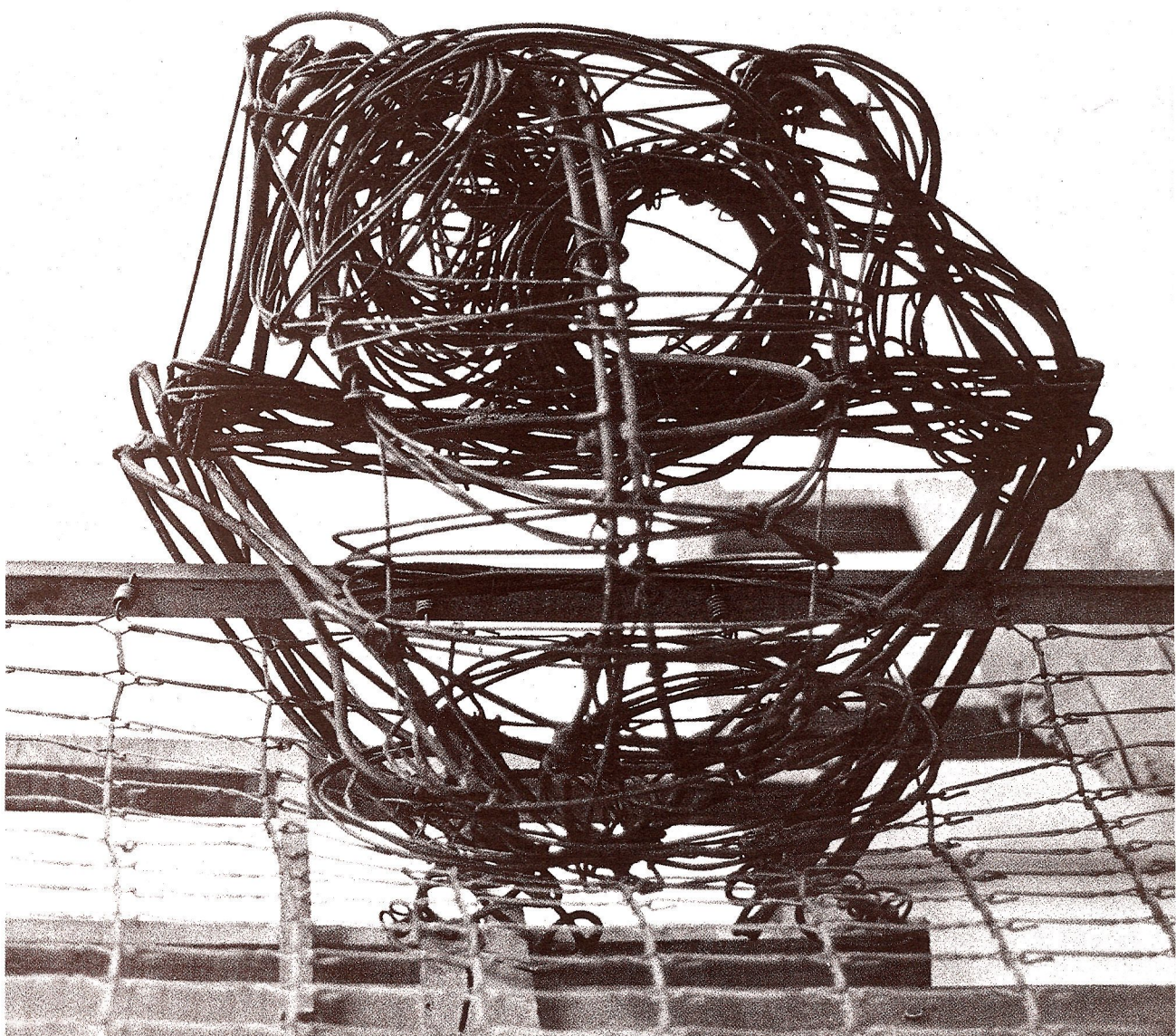


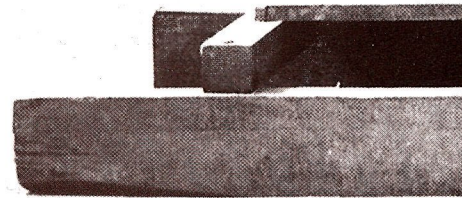
1. - GIZAKIA EGUNSENTIAN. (Zirriborroa). Patelez. 151×110 zm. - 1985 ▷
2. - GIZAKIA EGUNSENTIAN. (Eskultura). T. anizkuna. (Aurretik) 91×229×229 zm. - 1985 ▷
3. - GIZAKIA EGUNSENTIAN. (Eskultura). T. anizkuna. (Bizkarretik) 91×229×229 zm. - 1985 ▷
4. - GIZAKIA EGUNSENTIAN. (Eskultura). T. anizkuna. (Saibetsetik) 91×229×229 zm. - 1985 ▷

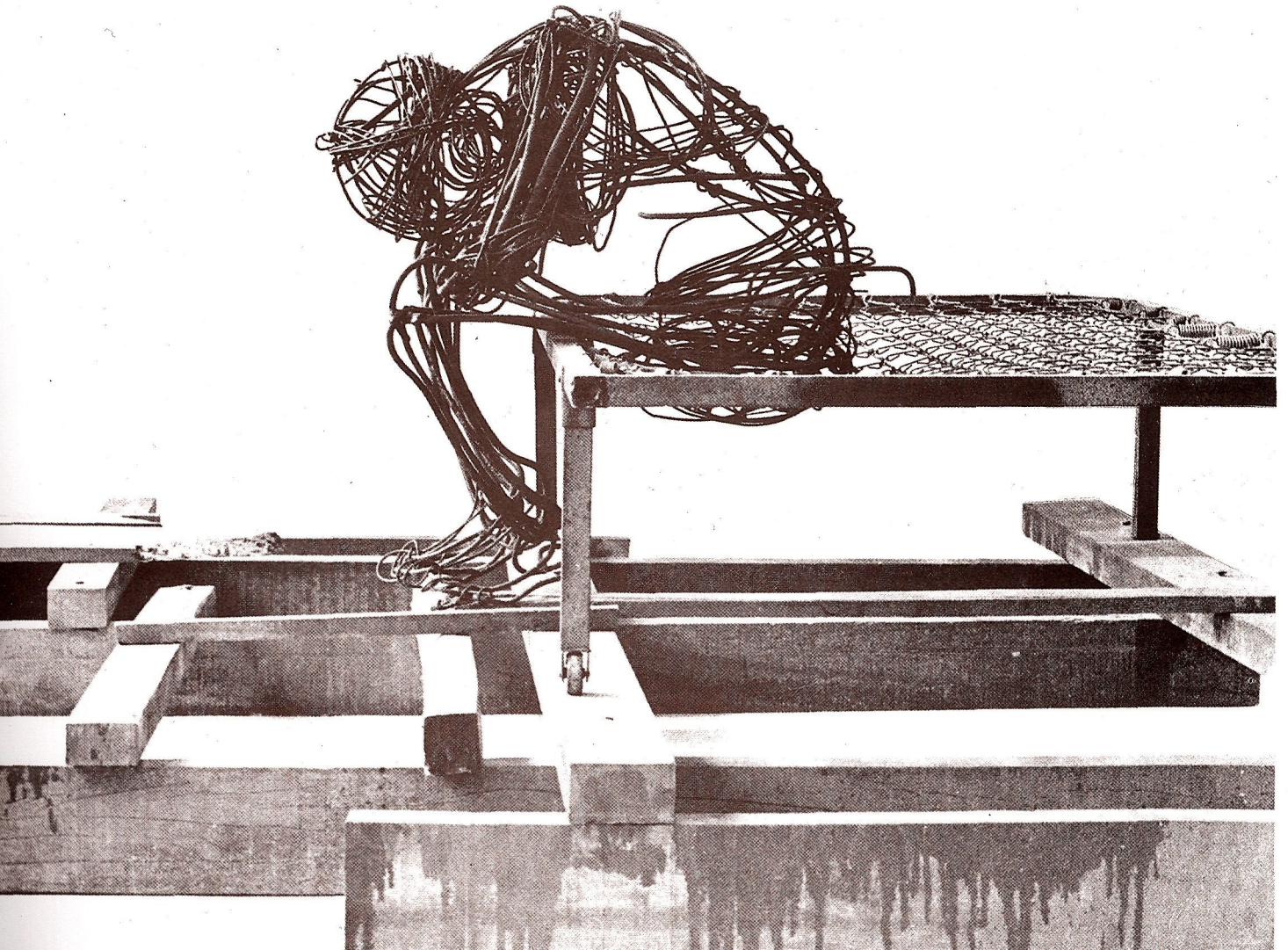
1. - FIGURA AL AMANECER. (Boceto). T. Pastel. 151×110 cm. - 1985 ▷
2. - FIGURA AL AMANECER. (Escultura). T. mixta. (Frente) 91×229×229 cm. - 1985 ▷
3. - FIGURA AL AMANECER. (Escultura). T. mixta. (Espalda) 91×229×229 cm. - 1985 ▷
4. - FIGURA AL AMANECER. (Escultura). T. mixta. (Perfil) 91×229×229 cm. - 1985 ▷









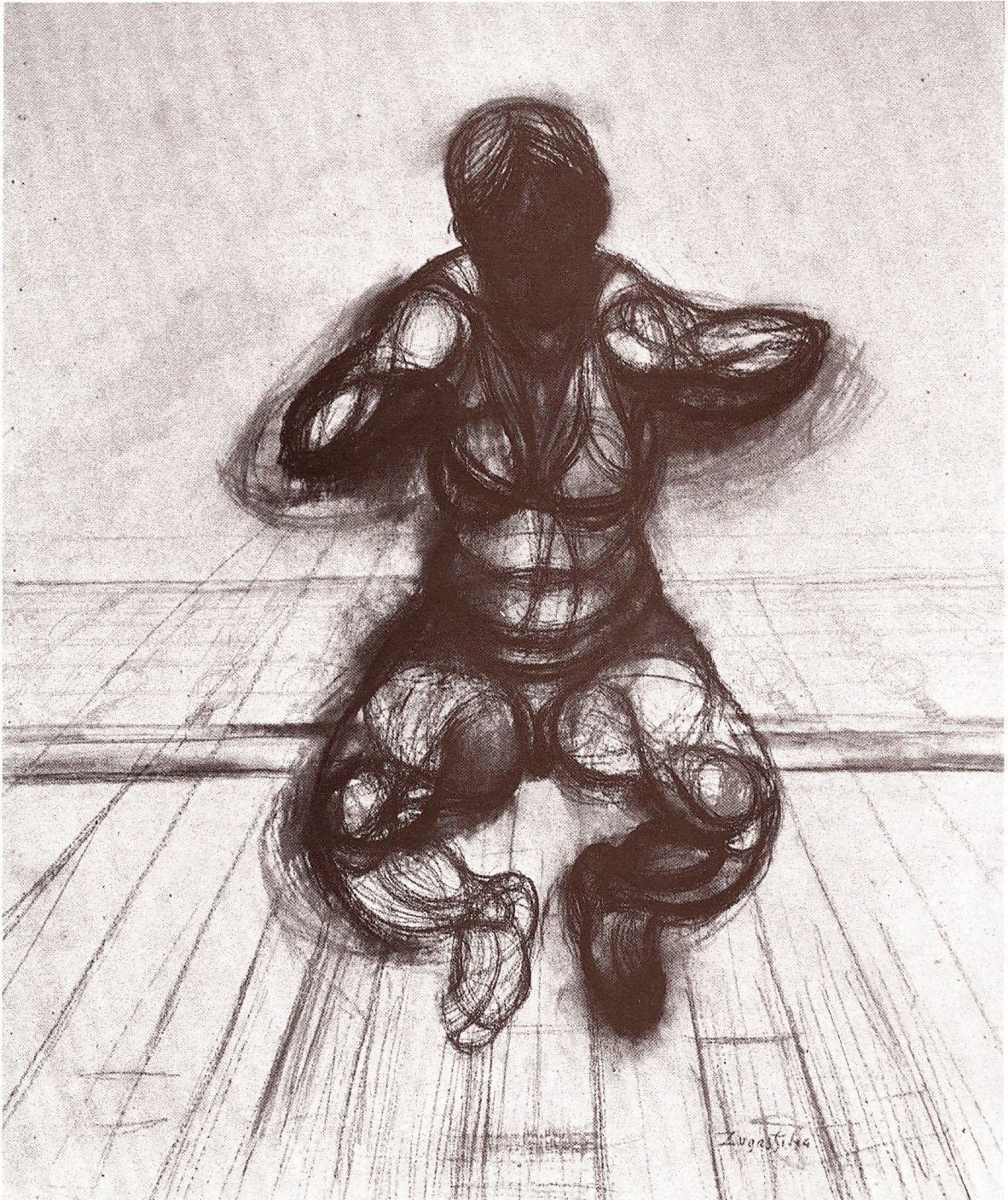


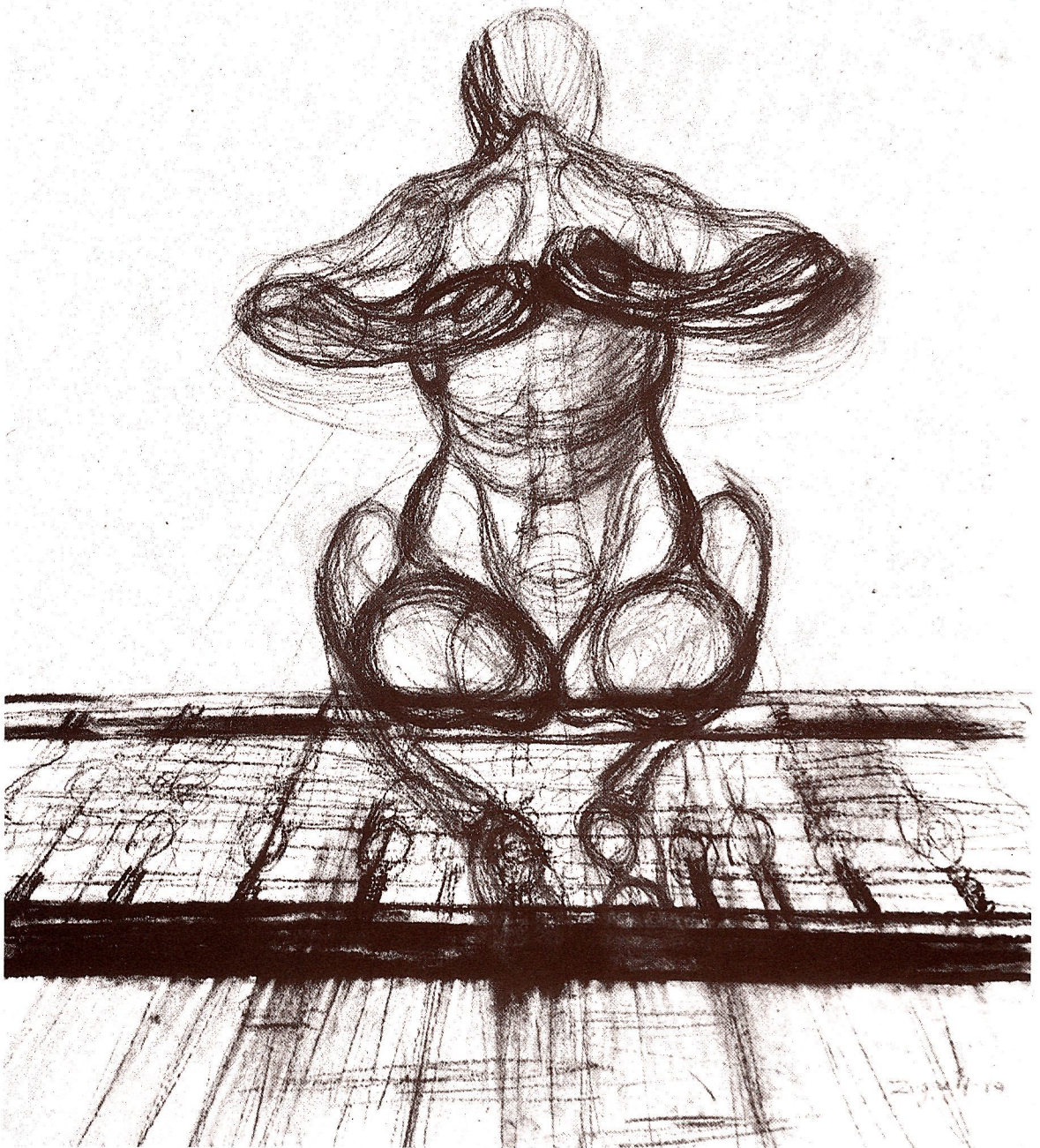
1. - *EMAKUMEA BERE SOSTEA LOTZEN ARI. (Aurretikako zirriborroa). Patelez. 144×118 zm. - 1985 ▷*
2. - *EMAKUMEA BERE SOSTEA LOTZEN ARI. (Bizkarretikako zirriborroa). Patelez. 144×118 zm. - 1985 ▷*
3. - *EMAKUMEA BERE SOSTEA LOTZEN ARI. (Eskultura). T. anizkuna. 106×231×232 zm. - 1985 ▷*
4. - *EMAKUMEA BERE SOSTEA LOTZEN ARI. (Eskultura). T. anizkuna. 106×231×232 zm. - 1985 ▷*

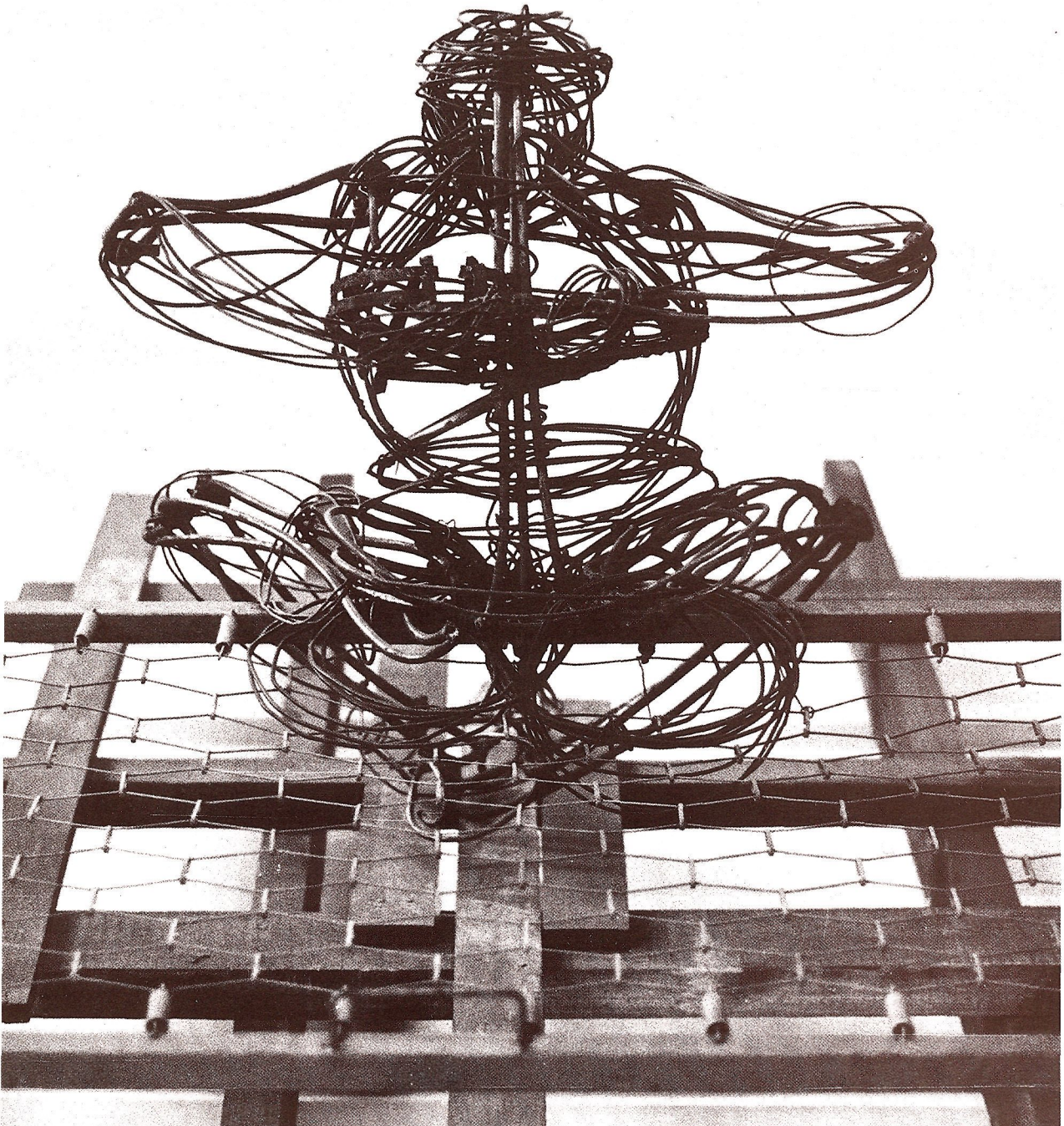
1. - *MUJER AJUSTANDOSE EL SOSTEN. (Boceto frente). T. pastel. 144×118 cm. - 1985 ▷*
2. - *MUJER AJUSTANDOSE EL SOSTEN. (Boceto espalda). T. pastel. 144×118 cm. - 1985 ▷*
3. - *MUJER AJUSTANDOSE EL SOSTEN. (Escultura). T. mixta. 106×231×232 cm. - 1985 ▷*
4. - *MUJER AJUSTANDOSE EL SOSTEN. (Escultura). T. mixta. 106×231×232 cm. - 1985 ▷*

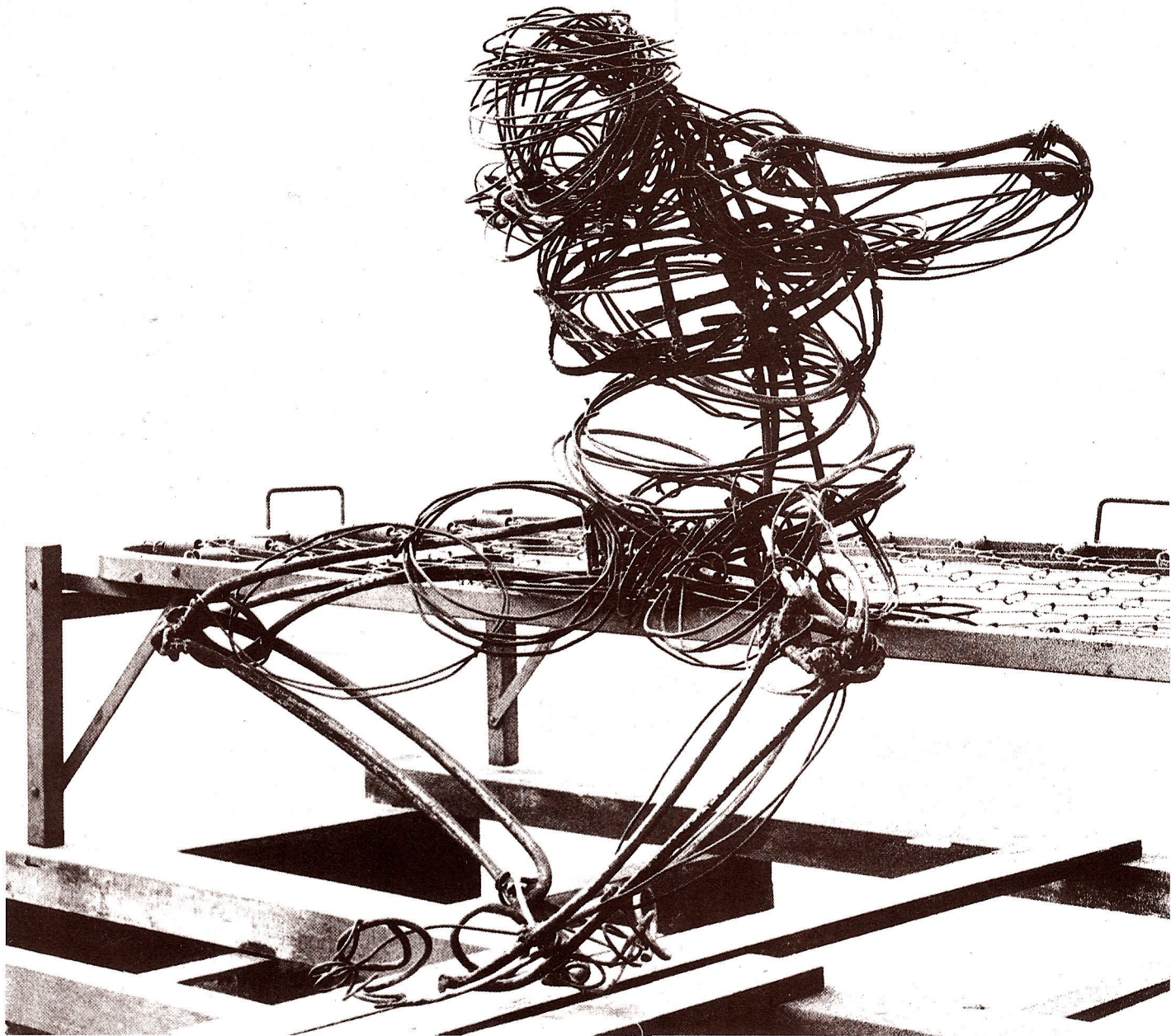


1.







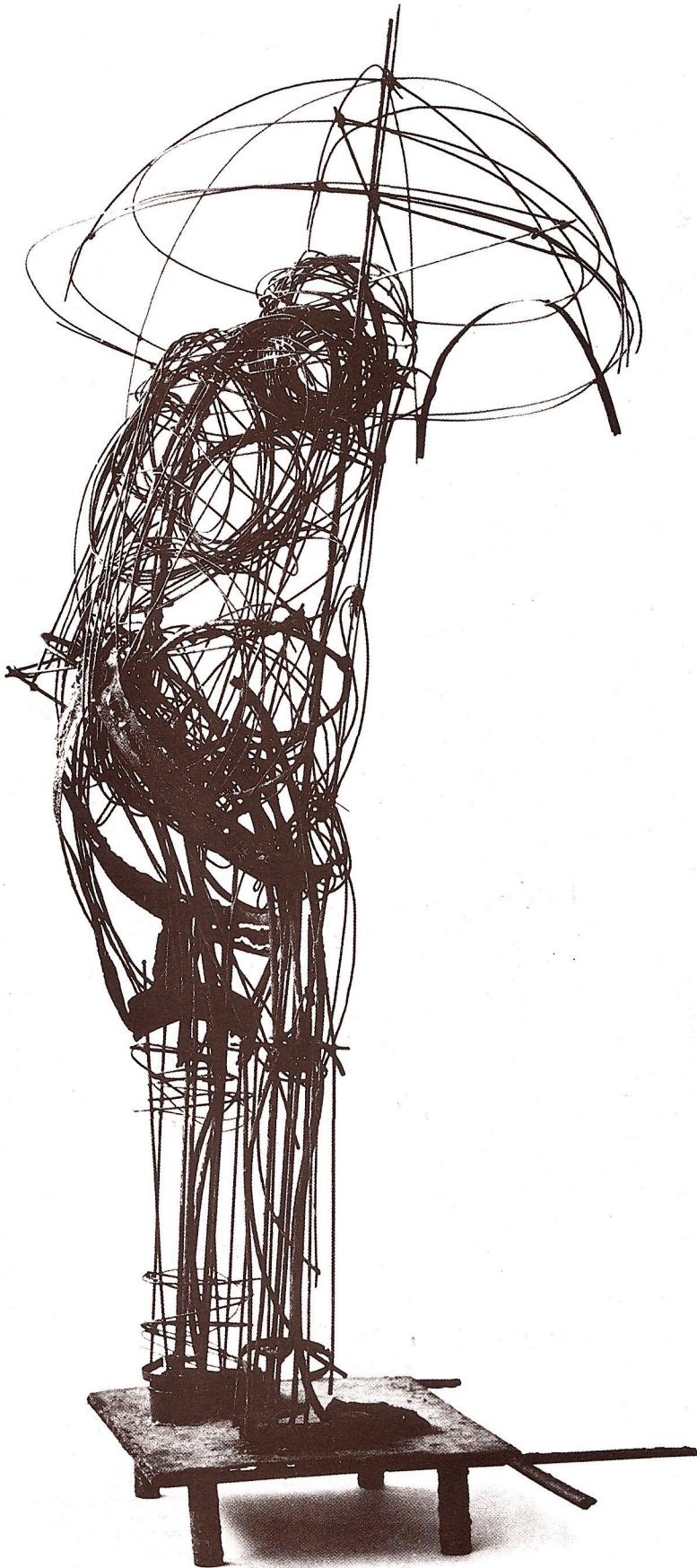


1. - GIZAKIA ATERKIAREKIN. (Saibetsetikako zirriborrea). Patelez. 179×109 zm. - 1986 ▷
2. - GIZAKIA ATERKIAREKIN. (Aurretikako zirriborrea). Patelez. 179×109 zm. - 1986 ▷
3. - GIZAKIA ATERKIAREKIN. (Eskultura). T. Anizkuna. 190×91×78 zm. - 1986 ▷
4. - GIZAKIA ATERKIAREKIN. (Eskultura). T. Anizkuna. 190×91×78 zm. - 1986 ▷

1. - FIGURA CON PARAGUAS. (Boceto perfil). T. Pastel. 179×109 cm. - 1986 ▷
2. - FIGURA CON PARAGUAS. (Boceto frente). T. Pastel. 179×109 cm. - 1986 ▷
3. - FIGURA CON PARAGUAS. (Eskultura). T. mixta. 190×91×78 cm. - 1986 ▷
4. - FIGURA CON PARAGUAS. (Eskultura). T. mixta. 190×91×78 cm. - 1986 ▷









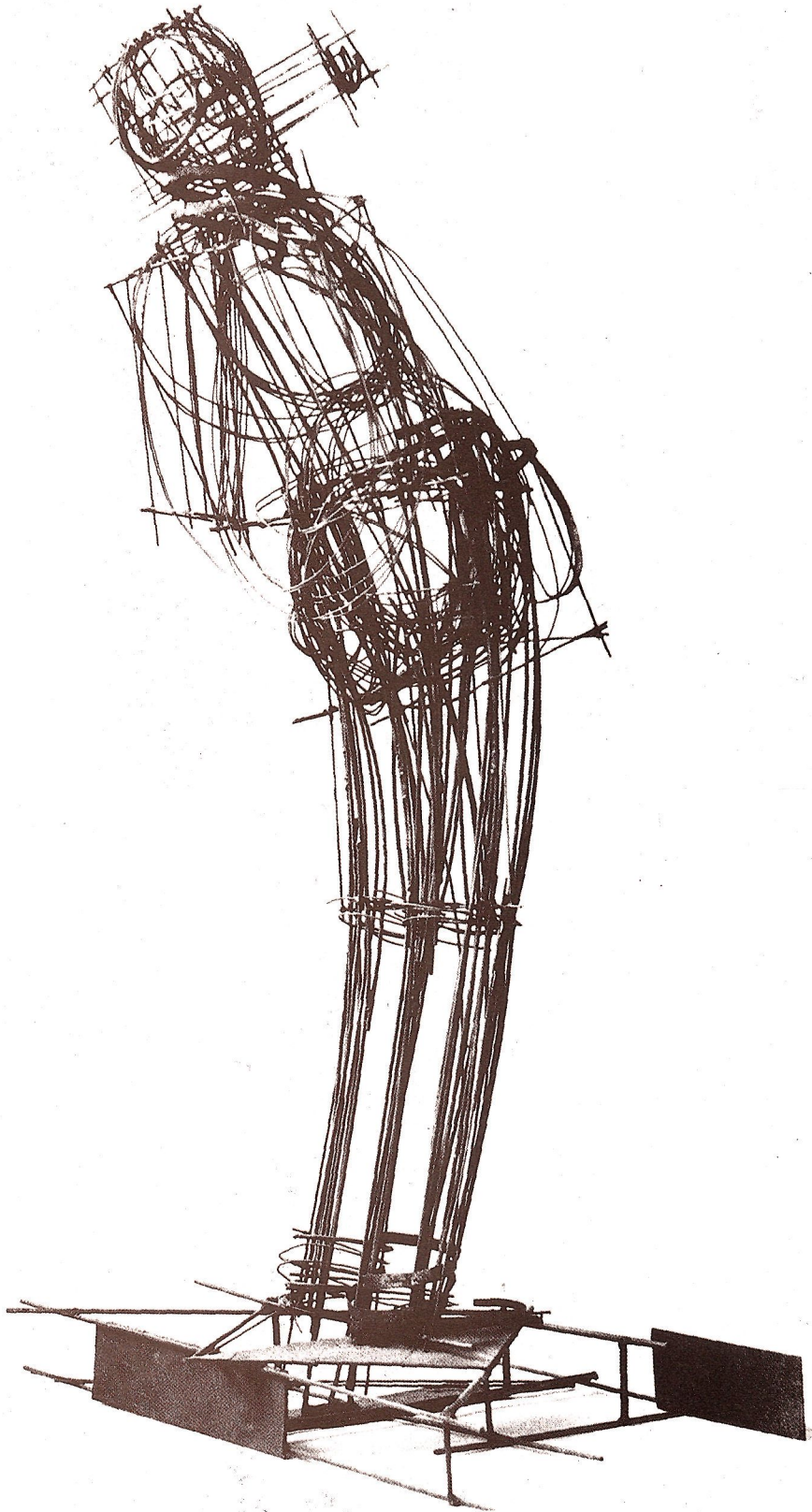


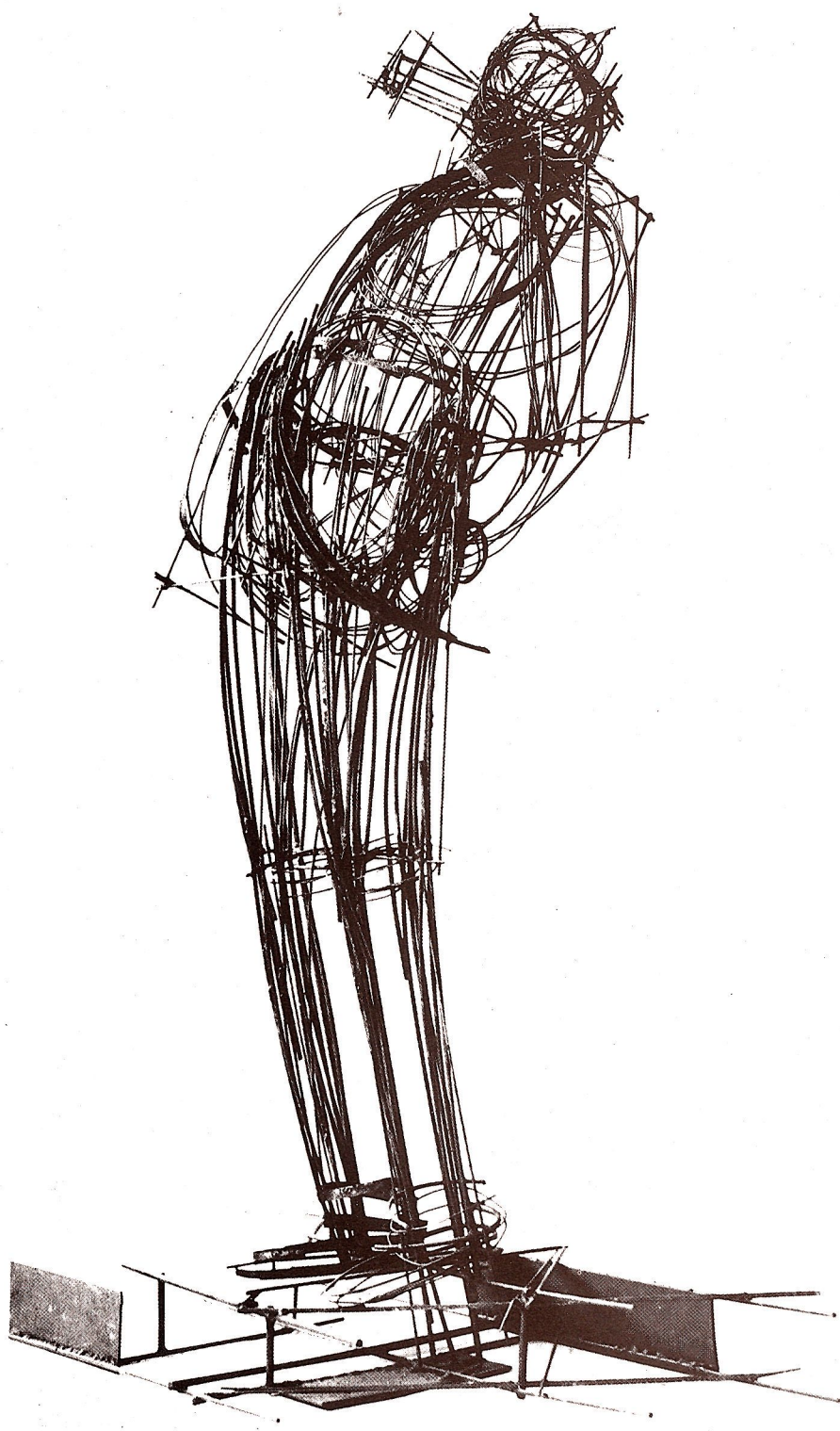
1. - PIPADUN GIZAKIA. (Zirriborroa). Pastedez. 179×109 zm. - 1986 ▷
2. - PIPADUN GIZAKIA. (Eskultura). T. anizkuna. 185×112×70 zm. - 1986 ▷
3. - PIPADUN GIZAKIA. (Eskultura). T. anizkuna. 185×112×70 zm. - 1986 ▷

1. - PERSONAJE CON PIPA. (Boceto). T. Pastel. 179×109 cm. - 1986 ▷
2. - PERSONAJE CON PIPA. (Escultura). T. mixta. 185×112×70 cm. - 1986 ▷
3. - PERSONAJE CON PIPA. (Escultura). T. mixta. 185×112×70 cm. - 1986 ▷



August 16

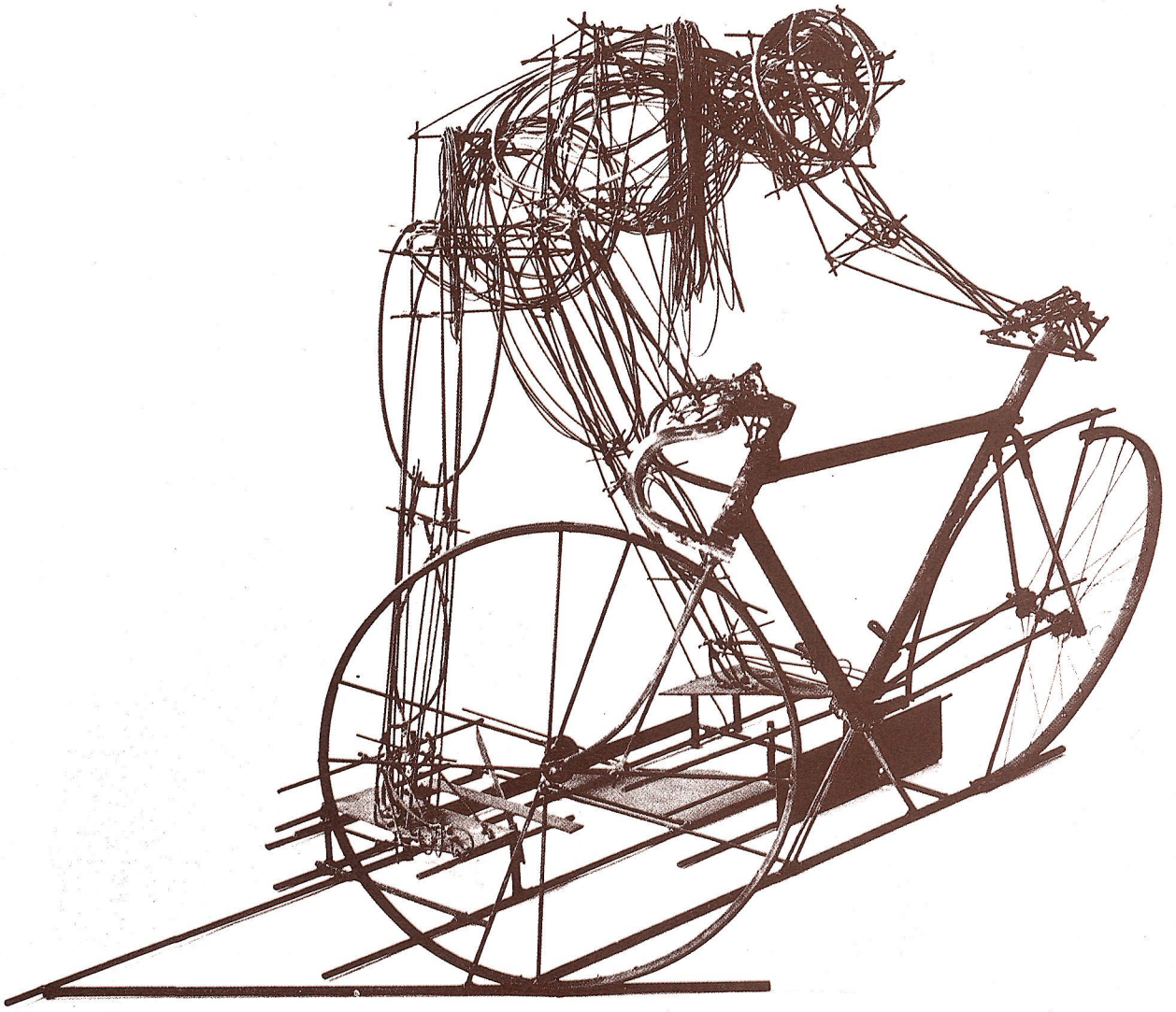




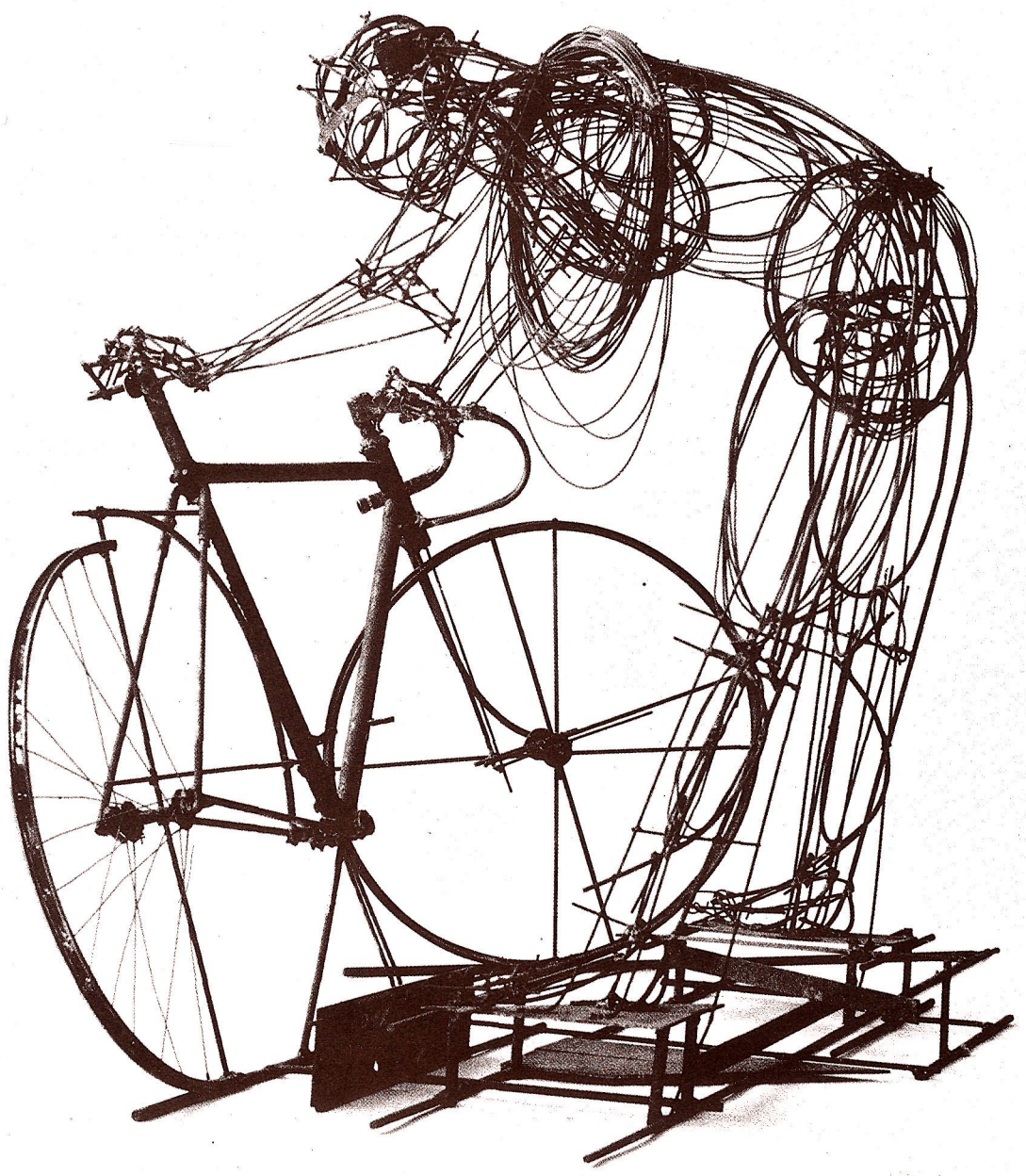
1. - TXIRRINDULARIA. (Zirriborroa). Pastel. 159×109 zm. - 1986 ▷
2. - TXIRRINDULARIA. (Eskultura). T. anizkuna. 131×180×105 zm. - 1986 ▷
3. - TXIRRINDULARIA. (Eskultura). T. anizkuna. 131×180×105 zm. - 1986 ▷

1. - EL CICLISTA. (Boceto). T. pastel. 159×109 cm. - 1986 ▷
2. - EL CICLISTA. (Eskultura). T. mixta. 131×180×105 cm. - 1986 ▷
3. - EL CICLISTA. (Eskultura). T. mixta. 131×180×105 cm. - 1986 ▷





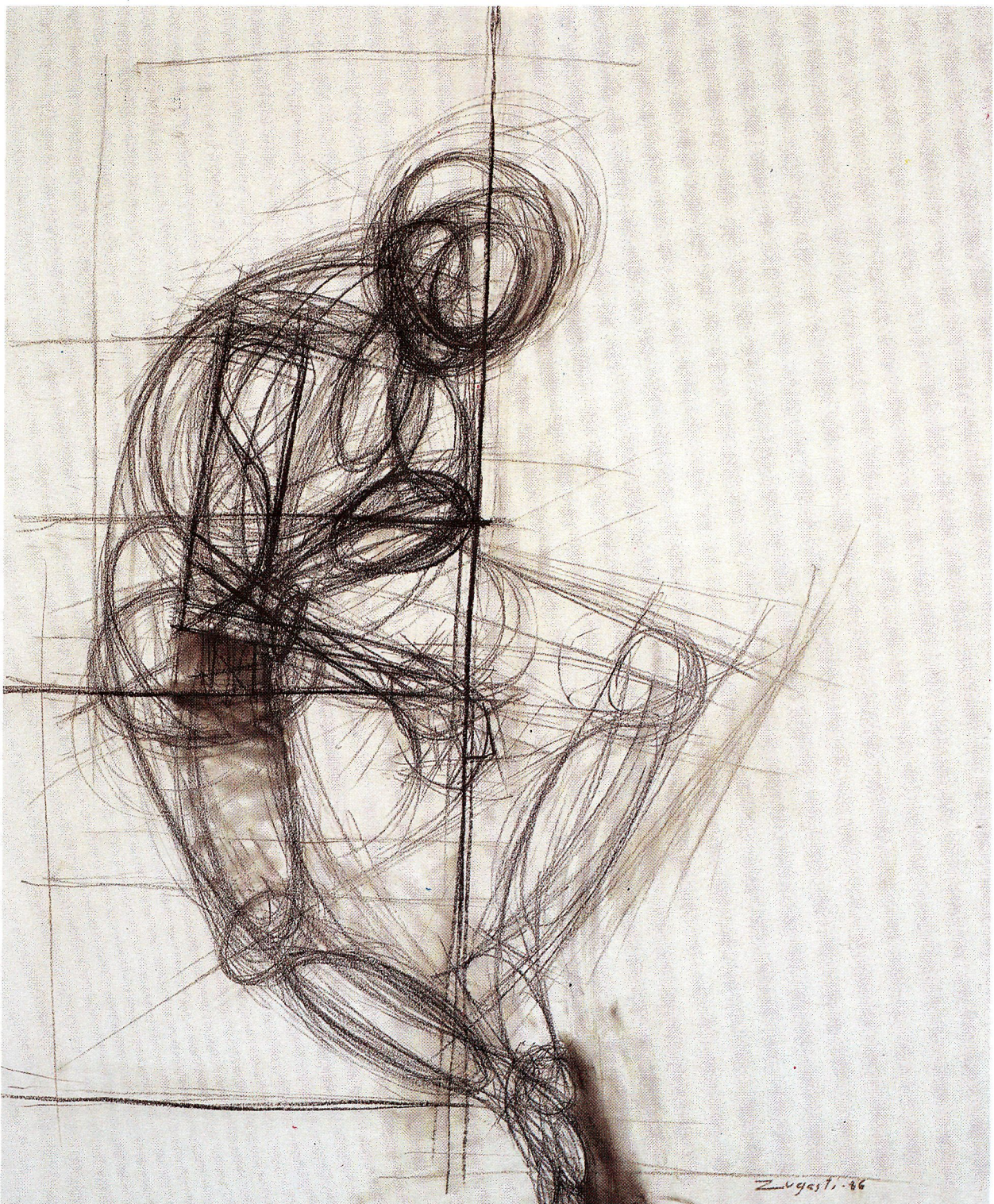


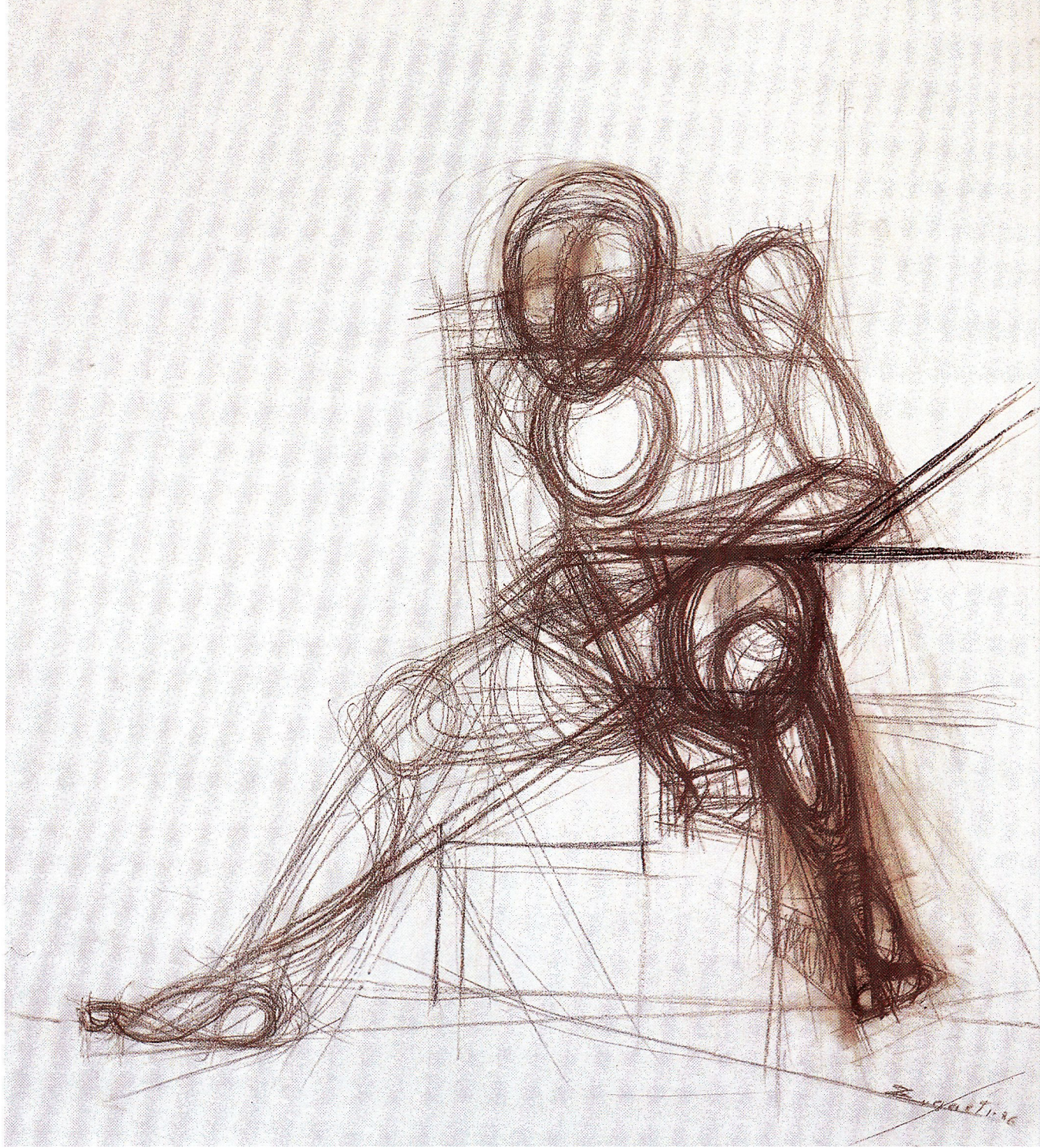


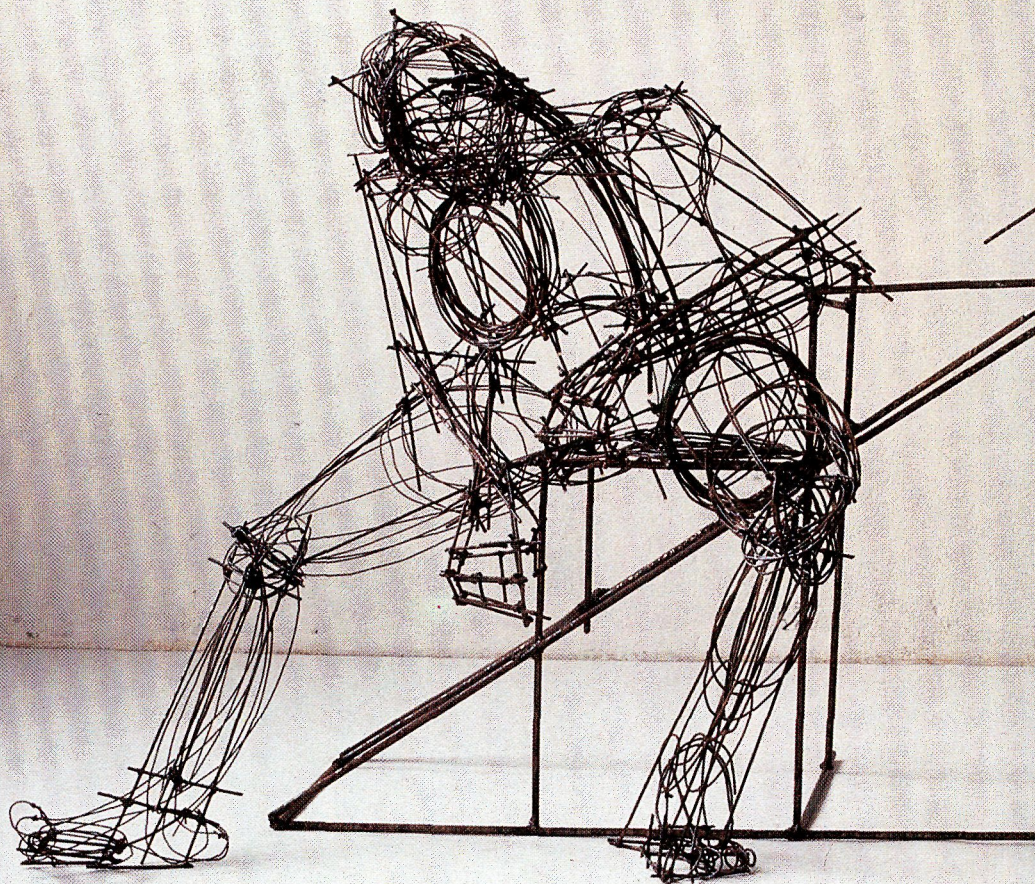
1. - *ESKAILERAN ESERITAKO GIZAKIA. (Saibetsetikako zirriborrea). 121×102 zm. - 1987 ▷*
2. - *ESKAILERAN ESERITAKO GIZAKIA. (Aurretikako zirriborrea). 120×109 zm. - 1987 ▷*
3. - *ESKAILERAN ESERITAKO GIZAKIA. (Eskultura). T. anizkuna. 286×280×175 zm. - 1987 ▷*

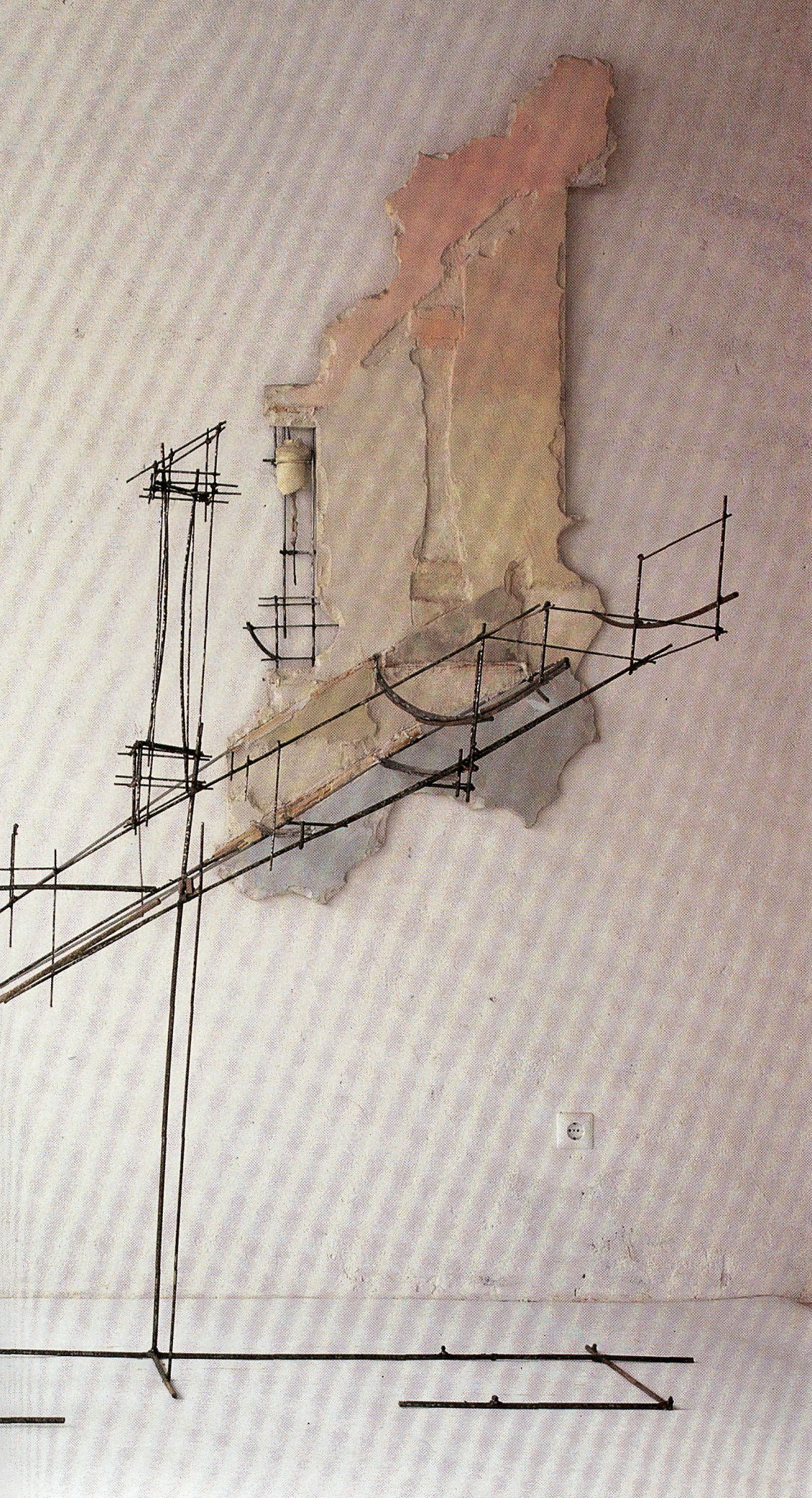
1. - *FIGURA SENTADA EN LA ESCALERA. (Boceto perfil). 121×102 cm. - 1987 ▷*
2. - *FIGURA SENTADA EN LA ESCALERA. (Boceto frente). 120×109 cm. - 1987 ▷*
3. - *FIGURA SENTADA EN LA ESCALERA. (Eskultura). T. mixta. 286×280×175 cm. - 1987 ▷*

1.





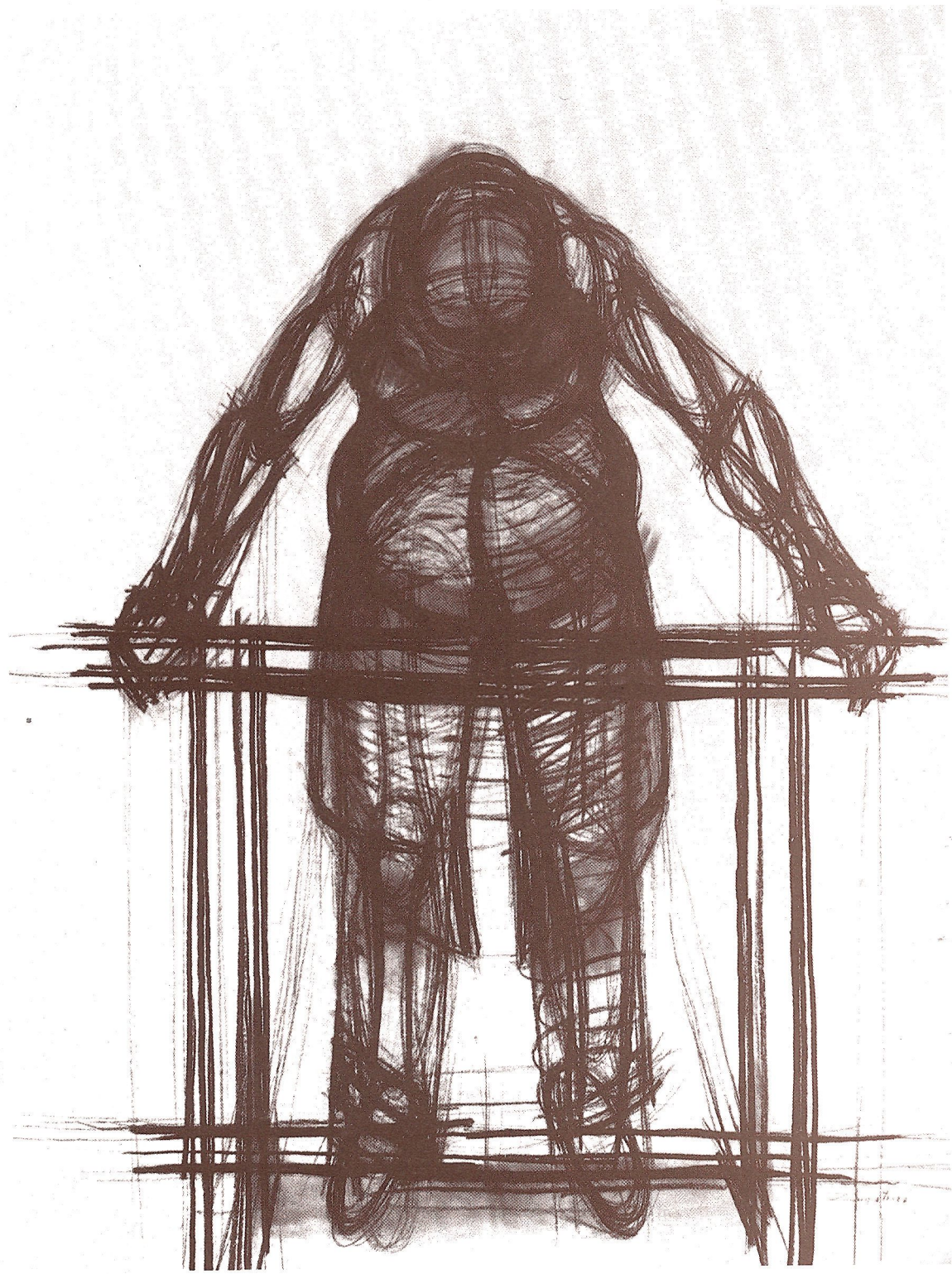




1. - GIZAKIA MAKURTURIK. (*Aurretikako zirriborrea*). Patelez. 175×130 zm. - 1987 ▷
2. - GIZAKIA MAKURTURIK. (*Bizkarretikako zirriborrea*). Patelez. 30×21 zm. - 1987 ▷
3. - GIZAKIA MAKURTURIK. (*Saibetsetikako zirriborrea*). Patelez. 30×21 zm. - 1987 ▷
4. - GIZAKIA MAKURTURIK. (*Eskultura*). T. *anizkuna*. 147×211×95 zm. - 1987 ▷
5. - GIZAKIA MAKURTURIK. (*Eskultura*). T. *anizkuna*. 147×211×95 zm. - 1987 ▷

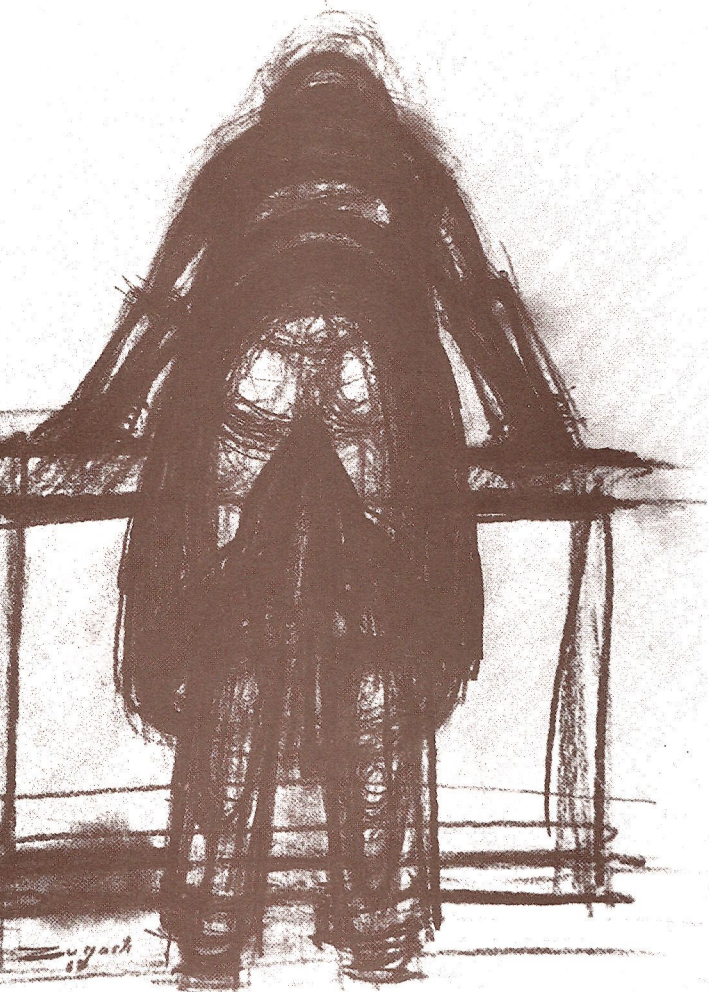
1. - FIGURA RECLINADA. (*Boceto frente*). T. Pastel. 175×130 cm. - 1987 ▷
2. - FIGURA RECLINADA. (*Boceto espalda*). T. Pastel. 30×21 cm. - 1987 ▷
3. - FIGURA RECLINADA. (*Boceto perfil*). T. Pastel. 30×21 cm. - 1987 ▷
4. - FIGURA RECLINADA. (*Eskultura*). T. *mixta*. 147×211×95 cm. - 1987 ▷
5. - FIGURA RECLINADA. (*Eskultura*). T. *mixta*. 147×211×95 cm. - 1987 ▷

1.



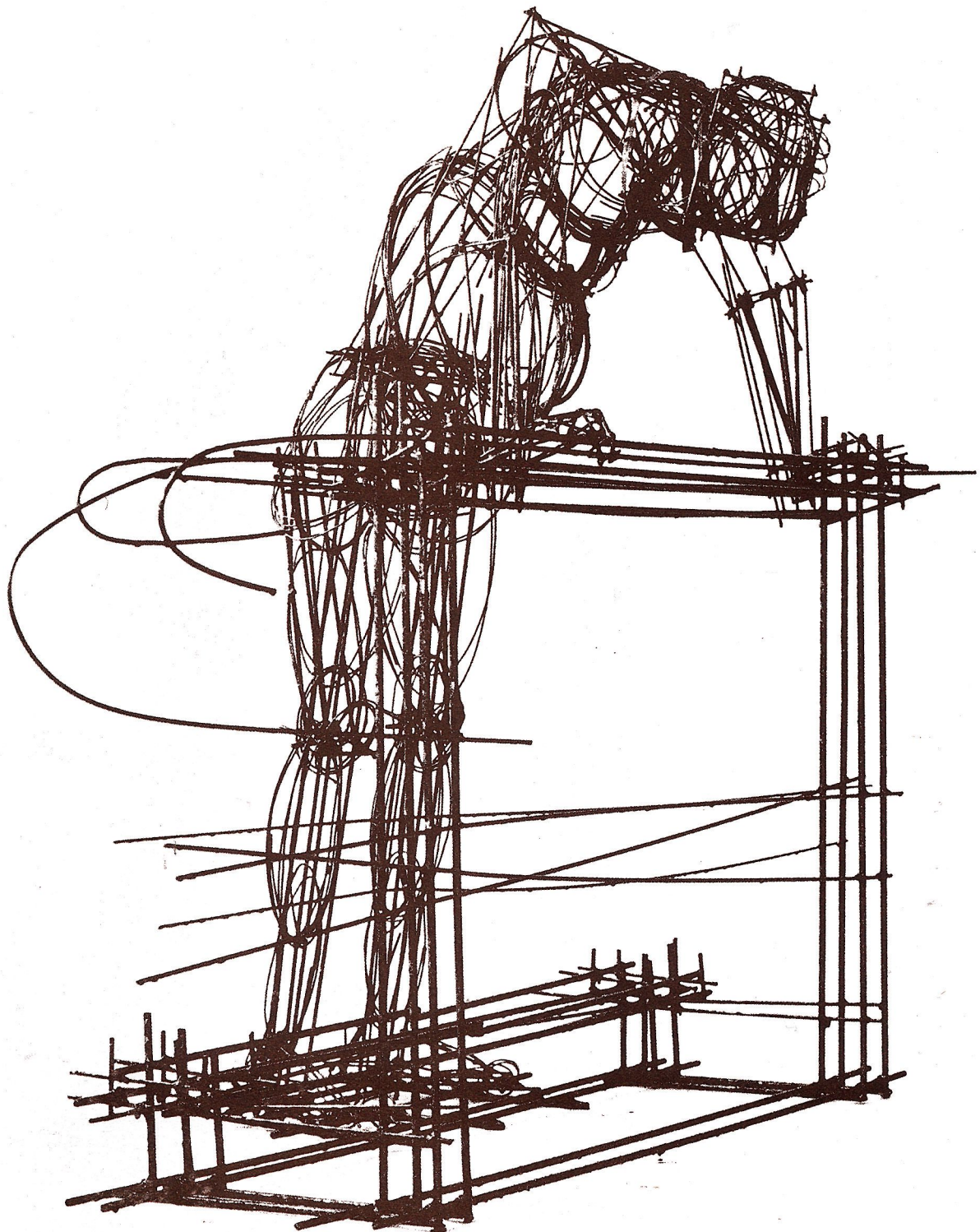


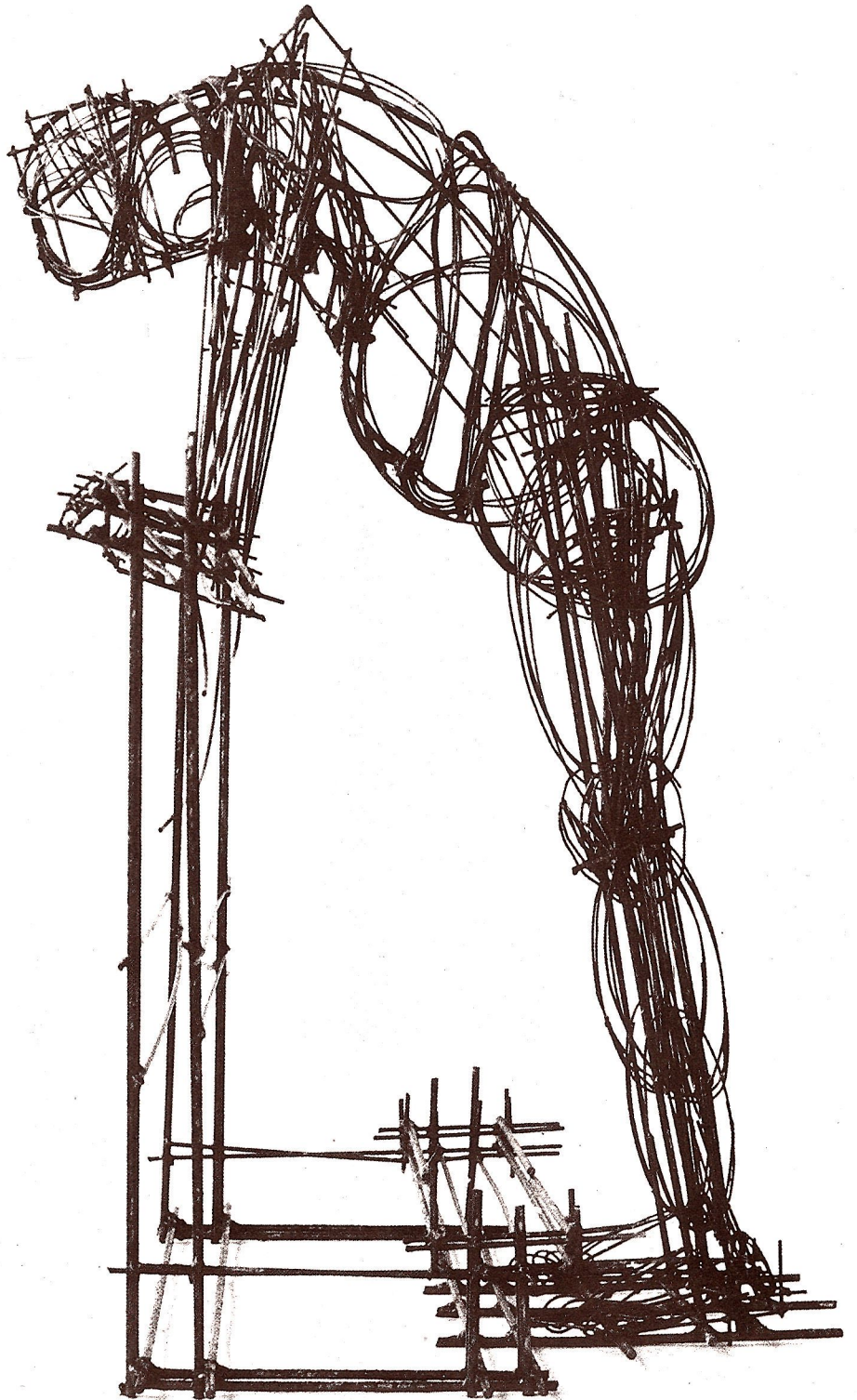
2.



3.







BIOGRAFIA

LANBIDE CURRICULUMA

ARGITARAKETAK

BIOGRAFIA

CURRICULUM PROFESIONAL

PUBLICACIONES

## **BIOGRAFIA**

*José Zugasti nace en Eibar (Guipúzcoa) el año 1952.*

*En 1970 se traslada a Madrid, y en el 71 se inicia en el aprendizaje del dibujo y la pintura en el estudio del pintor José Luis Azparren, donde se prepara para el examen de ingreso en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, aprobando en su primera convocatoria.*

*En 1975 abandona estos estudios, frustrado por la imposibilidad de poder realizar sus propias inclinaciones plásticas. Hace una serie de retratos y grupos humanos, influido fundamentalmente por el ritmo dibujístico de Amadeo Modigliani. Comienza a investigar en el mundo de las texturas, llaman poderosamente su atención los murales y pinturas de la antigüedad. Recorre históricas ciudades como Toledo, Segovia, Avila, Salamanca. También le interesan artistas como Burri, Millares, Lucio Muñoz, Tapies, que, aunque abstractos, atraen su atención por parecidos motivos. En 1978 retorna por libre a la Escuela de San Fernando, impulsado por la necesidad de obtener su título. Licenciatura que consigue en 1980.*

*Un tanto abrumado por la gran ciudad y nostálgico del País Vasco, fija ese mismo año su residencia en Lekeitio (Vizcaya). Consigue que su Ayuntamiento financie unas clases de plástica. Le ceden unos locales donde poder trabajar e impartir clases. Comienzan también a verse ciertas influencias del Arte Pobre Americano. Realiza un tipo de obras que tratan de integrar la figuración en la plástica matérica, siempre a la búsqueda de un mayor impacto expresivo.*

*En 1982 se instala en San Sebastián. Conoce al antropólogo Joxe Martín Apalategi, del que recibe su amistad y apoyo. A raíz de ganar el premio de Noveles de Guipúzcoa en 1980, y de una exposición individual en la Caja de Aborros Provincial en San Sebastián, comoce a María Jesús Ildia, que le da su primera oportunidad de exponer en una sala madrileña, además de posteriormente en Pamplona y Salamanca. En Madrid recibe fundamentalmente el apoyo del entonces crítico de arte en Informaciones José Marín-Medina.*

*Participa en los tres certámenes de Arteder: Ferias de Arte Contemporáneo de Bilbao. Comparta en su estudio de San Sebastián su trabajo individual con las clases de plástica.*

*Preocupado siempre por la figura humana, comienza a romper la forma exterior de sus cuadros, que aparecen poco a poco como trozos de paredes desconchadas. Sus curvas y grafismos figurativos le van sugiriendo varillas de hierro de diferentes grosores. Poco a poco va surgiendo la tercera dimensión. Sus dibujos claramente expresionistas le invitan a ello. En 1984 hace su primera escultura.*

*Ese mismo año contrae matrimonio con Yolanda Bernardo. Nace su hijo Pagari en 1985.*

*Recibe del Ayuntamiento de San Sebastián el premio-beca de estancia en Wiesbaden (Alemania). La Galería Manu de Colonia le ofrece la posibilidad de exponer en su sala, coincidiendo con la Feria de Arte de esta ciudad. En el transcurso de esta exposición conoce al Doctor en Arte, profesor en el Institut Art de Heidelberg, Kosme de Barañano, que se interesa por su escultura.*

*En 1986 expone en la Caja de Aborros de Salamanca. La Galería Egam de Madrid le ofrece exponer en su sala.*

## BIOGRAFIA

Jose Zugasti Eibarren jaio zen (Gipuzkoa) 1952an.

1970an Madrilera aldatu zen; eta 71an marrazketaren eta margoketaren ikaskuntzan barrena abiatu zen Jose Luis Azparren margolariaren bulegoan; eta hantxe prestatu zuen Arte Ederren Eskolarako sarrera azterketa, lehenengo deialdian bertan pasa zuelarik.

1975an, eta bere joera plastiko bereziak mamitzerik ez zeulaka etsita, ikasketa haiek utzi zituen alde batera. Funtsean Amadeo Modiglianiren marrazketa-erritmoak eraginik, giza erretratu eta multzo batzu burutu zituen. Testuren munduan barrena ikertzen hasi zen orduan, eta azkarki hunkitu zuten antzinateko murruek eta margoek. Kondaira kutsuko hiriak ikuskatu zituen orduan, bala-nola Toledo, Segovia, Avila, Salamanka. Artista batzuk ere junkitu zuten: Burri, Millares, Lucio Muñoz, Tapiés, eta bestek: abstraktuak izana gatik ere, antzeko arrazoinengatik erakarri zuten. 1978an, bere kasa, San Fernando Eskolara itzuli zen, bere titulua lortu beharrak hartaraturik. Eta 1980an eskuratu zuen bere Lizentzia.

Hiri handiak nolazpait zapaldurik, eta Euskal Herriarekiko urrutiminaz jorik, urte hartan bertan finkatu zen Lekeition, Bizkaian. Udalak plastika-eskola batzu finantzatzea lortu zuen. Lan egiteko eta eskolak emateko biltoki bat eskaini zioten. Amerikar Arte Txiroaren eraginen bat ere azaldu zen berorren obran. Egindako obra berrietan, imajinagintza eta ekai-plastika ezkontzen saiatu zen, beti ere abalik eta adierazmenik zabalena bilatuz.

1982an Donostian finkatu zen. Joxe Martin Apalategi antropologilaria ezagutu zuen ban, beragandik adiskidetasuna eta laguntza jasotzen zituelarik. 1980an Artista Berriantxen saria irabazi zuela bide, eta Donostiako erakusketa pertsonal batetan, Kutxa Probintzialak antolatua, Maria Jesus Ilardia ezagutu zuen; eta bonek Madrilen erakusketa bat apailatzeko aukera eskaini zion, baita gero Iruñe eta Salamankako aretotan ere. Madrilen eta funtsean Jose Martin Medinaren laguntza hartu zuen; orduan hau "Informaciones" delakoan arte-kritikaria zenean.

"Arteder"eneko hiru sariketetan hartu zuen parte; baita Bilboko Arte Garaikidekoetan ere. Donostiako bere lan-bulegoan, batera burutzen zituen bere lan pertsonala eta plastikazko eskolak.

Beti ere giza-irudiak kezkatuak, bere koadroen axala hausten hasi zen: hauek, piskanaka, azal puskak galdutako murre-atal gisa agertzen dira. Bere kurbek eta irudiketa-zirriborroketek ezari-ezarian burdinazko bagatxoetara bultzatzen dute, lodiera desberdinetan. Hirugarren izaria ageri da horrela piskanaka. Osoki espresionista diren baren marrazkiek, horretara daramate. Eta 1984an bere lehenengo eskultura burutu zuen.

Urte hartantxe ezkondu zen Iolanda Bernardorekin. Eta honengandik izan zuen Pagari bere semea 1985an.

Donostiako Udaletik Wiesbaden (Alemania) herrian egoteko sari-laguntza jaso zuen. Hiriko Arte-Azoka dela bide, bere aretoan erakusketa bat antolatzeko aukera eskaini zion Kologiako Manu Geleriak. Erakusketa haren barruan, Arte-Doktorea den Kosme Barañano irakaslea ezagutu zuen, Heidelberg-eko Institutuan irakasten ari orduan; eta bonek interesa hartu zuen gure artistaren eskulturgintzan.

1986an Salamankako Aurrezki Kutxan erakutsi zuen. Eta Madrileko Egam Gelak bere aretoan erakusteko aukera eman zion.

# JOSE ZUGASTI

## EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 1978 Exposición itinerante del XXI Certamen de Artistas Noveles. Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa.
- 1979 Exposición itinerante del XXII Certamen de Artistas Noveles. Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa.
- 1980 Se instala en Lekeitio (Vizcaya).  
Seleccionado en la VI Bienal Estatal de Blanco y Negro. Madrid.  
Seleccionado en la IV Bienal Plástica de Vitoria.  
Exposición de obras para el Museo de Nicaragua. Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao.
- 1981 Arteder-81. Feria de Arte Contemporáneo. Bilbao.  
Exposición Zugasti-Lertxundi. Caja Laboral Popular. Guernica.  
Colectiva inaugural Galería Gavilla. Madrid.
- 1982 Se instala en San Sebastián.  
Colectiva inaugural Galería Nuevo Espacio. Madrid.  
Seleccionado en la VII Bienal Estatal de Blanco y Negro. Madrid.  
Arteder-82. Dibujo. Feria de Arte Contemporáneo. Bilbao.
- 1983 Arteder-83. Stand individual. Feria de Arte Contemporáneo. Bilbao (Becado por el Gobierno Vasco).  
Euskal Artisten Elkarte (E.A.E.) (Asociación de artistas vascos). Sala Gaspar (Rentería).  
Presentación de la Asociación en Guipúzcoa.  
Presentación de la Asociación en el Museo San Telmo de San Sebastián.
- 1984 II Congreso Estatal de Antropología. Zorroaga (San Sebastián).  
'Reflexión plástica sobre la ciudad'. Montaje de E.A.E. Síntesis de ponencia para simposium 'Arte y Antropología'.  
Exposición del Concurso de Pintura de los Festivales de Navarra en el castillo de Olite.
- 1985 Pro-amnistía internacional. Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián.  
'Exposición de artistas donostiarras' en Wiesbaden (Alemania).  
'Exposición de artistas donostiarras' (Museo de San Telmo).
- 1986 Exposición colectiva Villa Rheingold. Colonia (Alemania).  
Galerie Manú. Colonia.
- 1987 Arte Vasco Hoy. Caja de Ahorros Municipal (Bilbao).

## PREMIOS Y BECAS

- 1980 Primer premio en el XXIII Certamen de Artistas Noveles de Guipúzcoa. Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa.
- 1982 Premio de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria en la V Bienal Plástica de Vitoria.
- 1985 Premio-beca de estancia en Wiesbaden (Alemania). Otorgado por el Ayuntamiento de San Sebastián en colaboración con el Centro de Atracción y Turismo de esta ciudad.

## EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1981 Guernica. Caja Laboral Popular.  
Arteder-81.
- 1982 Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa. San Sebastián.
- 1983 Arteder-83. Bilbao.  
Galería Nuevo Espacio. Madrid.
- 1984 Caja de Ahorros Postal. San Sebastián.
- 1985 Sala de exposiciones de La Ciudadela. Caja de Ahorros Municipal de Pamplona.
- 1985 Galerie Manú. Colonia (Alemania).
- 1986 Galería Medieval (Fuenterrabía).  
Escuela de Bellas Artes de San Eloy. Caja de Ahorros de Salamanca.
- 1987 Galería Gaspar (Rentería).  
Museo de San Telmo. San Sebastián.  
Próxima exposición: noviembre. Galería Egam (Madrid).

## PUBLICACIONES

- DIARIO VASCO. "Fallo del XXIII Certamen de Artistas Noveles de Guipúzcoa" San Sebastián, diciembre de 1980.
- EGIN. "Fallo del XXIII Certamen de Noveles". San Sebastián, diciembre de 1980.
- DEIA. "Fallo del Certamen de Noveles". San Sebastián, diciembre de 1980.
- EGIN. "Cincuenta y cuatro artistas en la exposición homenaje a Nicaragua". Febrero de 1981.
- DIARIO VASCO. "Cuatro ganadores del Certamen de Noveles exponen en la C.A.P.". IÑAKI MORENO RUIZ DE EGUINO. San Sebastián, 26 de enero de 1982.
- EGIN. "José Zugasti, artearen bidez pertsonartea lantzen". JOXE MARTIN APALATEGI. San Sebastián, 30 de enero de 1982.
- DEIA. "Cuatro artistas noveles en solitario". EDORTA KORTADI. San Sebastián, 31 de enero de 1982.
- DIARIO VASCO (Alava). "Dos guipuzcoanos y dos vizcaínos ganadores de la V Bienal Plástica de Vitoria". 12 de Junio de 1982.
- DEIA (Araba). "Máximos triunfadores en la Bienal". Vitoria, 12 de junio de 1982.
- INFORMACIONES. "Verlos venir". JOSE MARIN-MEDINA. Madrid, 5 de marzo de 1983.
- INFORMACIONES. "Zugasti, la pintura como dibujo y materia". JOSE MARIN-MEDINA. 10 de marzo de 1983.
- VILLA DE MADRID. Informativo del Ayuntamiento. "El sorprendente Zugasti". 15 de marzo de 1983.
- DIARIO 16. "Zugasti". MIGUEL LOGROÑO. Madrid, 25 de marzo de 1983.
- GUADALIMAR. "Zugasti". JOSE MARIA IGLESIAS. Madrid, abril de 1983. Nº 72.
- LA VOZ DE EUSKADI. "Euskal Artisten Elkarte, en la sala Gaspar de Erretereria". San Sebastián, 1 de julio de 1983.
- DEIA. "Exposición de pintura en favor de Amnistía Internacional". San Sebastián, 23 de marzo de 1984.
- DIARIO VASCO. "El eibarrés José Zugasti expone su obra el día 5". San Sebastián, 4 de abril de 1984.
- EL CORREO ESPAÑOL-PUEBLO VASCO. "Nueva muestra del pintor eibarrés José Zugasti". San Sebastián, 4 de abril de 1984.
- RADIO POPULAR. Entrevista con JUAN ANTONIO GARCIA MARCOS. San Sebastián, 4 de abril de 1984.
- LA VOZ DE EUSKADI. "José Zugasti reafirma su línea estética". JUAN ANTONIO GARCIA MARCOS. San Sebastián, 9 de abril de 1984.
- DIARIO VASCO. "Zugasti en Caja Postal". RUIZ DE EGUINO. San Sebastián, abril de 1984.
- EGIN. "Tapiés, Txillida semea, Zugasti eta Agirre artistak Donostian". JOXE MARTIN APALATEGI. San Sebastián, 18 de abril de 1984.
- DIARIO VASCO. "Pintores donostiarra en Wiesbaden". San Sebastián, 6 de mayo de 1985.
- EGIN. "El pintor José Zugasti gana la beca de Wiesbaden". San Sebastián, 9 de mayo de 1985.
- EUSKADI. Nº 190. "Cuarenta y dos pintores donostiarra en Wiesbaden". JUAN ANTONIO GARCIA MARCOS. 16 de mayo de 1985.
- ARTISTAS EIBARRESES. Sociedad Vascongada de Ediciones y Publicaciones - C.A.M. JUAN ANTONIO GARCIA MARCOS. 16 de mayo de 1985.
- DEIA. "José Zugasti y Lucio Muñoz, dos exposiciones de lujo". Pamplona, 25 de junio de 1985.
- DIARIO DE NAVARRA. "José Zugasti". MARTIN CRUZ. Pamplona, 26 de Junio de 1985.
- NAVARRA HOY. "José Zugasti". J. ZAPATER. Pamplona, 27 de junio de 1985.
- EGIN. "Exposición de Zugasti en Iruñea". Pamplona, 28 de junio de 1985.
- EUSKADI. Nº 197. "Un escultor en ciernes". JUAN ANTONIO GARCIA MARCOS. 4 de julio de 1985.
- EGIN. "José Zugasti: viaje hacia la tercera dimensión". J. AGIRRE. 12 de julio de 1985.
- DIARIO VASCO. "El artista eibarrés José Zugasti expone en Colonia". San Sebastián, 14 de noviembre de 1985.
- EL CORREO ESPAÑOL-PUEBLO VASCO. "José Zugasti expone en Alemania". Bilbao, 19 de noviembre de 1985.
- EGIN. "José Zugasti expone su obra en Alemania". San Sebastián, 14 de noviembre de 1985.
- KÖLNER STADT-ANZEIGER. "Mensch ist Mittelpunkt". HONA HUMMELTENBERG. Colonia, 8 de diciembre de 1985.
- KUNST KÖLN. Anuncio. Colonia, noviembre de 1985.
- LAPIZ. "Colonia: un poco de todo". JOSE LEBRERO STALS. Madrid, diciembre de 1985. Nº 30.
- KÖLNER STADT-ANZEIGER. "Mensch ais Gerüst" JURGEN KISTERS. "Flutendes Licht und schalanko stäbe". EVS. Colonia, 22 y 23 de noviembre de 1986.
- EL ADELANTO. "Zugasti, una suma de buenas cualidades". Salamanca, 23 de noviembre de 1986.
- LA GACETA REGIONAL. "Extraordinaria exposición de José Zugasti". J. A. GARCIA IGLESIAS. Salamanca, 24 de noviembre de 1986.
- YA. "José Zugasti: incorporación de la escultura vasca al nuevo expresionismo". JOSE MARIN-MEDINA. Madrid, 24 de diciembre de 1986.
- EL CORREO ESPAÑOL-PUEBLO VASCO. "Artistas vascos, hoy". A. ALBERDI. Bilbao, 2 de mayo de 1987.



