

ZUGASTI o LA RESIGNACIÓN DE LOS MATERIALES



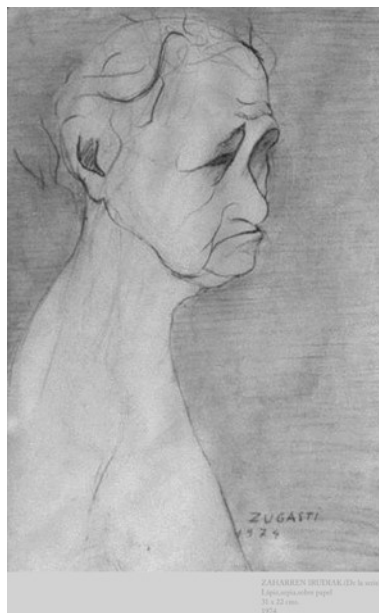
En un excelente ensayo titulado “The Originality of Avant-Garde” (New York 1981) señala Rosalind E. Krauss los caracteres de la modernidad con respecto a la obra del escultor Auguste Rodin como los de la originalidad sin modelos, siendo la reivindicación de la originalidad precisamente la reivindicación 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 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 erretatua 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 arrinconado en Basterrian, la plasticidad tridimensional en Patxi eta Iñaki o el grupo humano de Giza taldea, obras todas de 1981, van a dar entrada a un nuevo aroma, 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 los finales de los 70 y principios de los 80 que su lógica arquitectónica es más importante que el retrato realista, que aquella 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 representación 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 así mismo al estilo de Permeke. Esos rasgos como los ojos achinados de los retratados también la tienen las figuras del belga, aunque en éste quedan fisionómicamente 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 junto a 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 de 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 collages con maderas y arenas y incluso trozos de leñas como en Hertzian kontra de 1980, donde la cabeza de la figura se 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 alambre), 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, somniers 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, mas 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 desecho. 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 espacial 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 negativo sepultado en la piedra de la pared. De 1981 es también Homenaldua, de nuevo un retrato formal de un homenajeadomomificado (hay en la pintura de Zugasti una textura y 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.

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. Schulzen), (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 ombros caídos, la tripa hacia delante, 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 en 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 de pathos. Esas figuras que posaban con pesada pose, bruto gesto y mirada perdida, esas paredes con gravidez de plomo que las soportaban en vacíos espacios acentuados por objetos solitarios, habían llevado a Zugasti a una grave y pesada escultura 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 sus circunstancias, y pedía a su paso a la coordenada espacial, hacerse monumento, denkmal, lugar de reflexión.

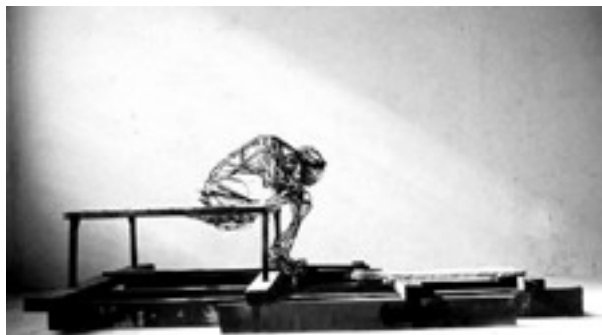
¿ Qué significa para un pintor o para un escultor pensar ? . No sólo qué papel juega el pensamiento especulativo para el artista en su trabajo sino sobre todo cuál es el modo de pensamiento del que la pintura o la escultura son la aplicación, apuesta o carta, es una pregunta que se suscita ante la obra de Zugasti. Pocos críticos han retomado esta cuestión en relación al arte del siglo XX si exceptuamos los casos de Hubert Damish 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?. Damish se ha planteado además claramente qué significa el pensamiento pictórico del pintor para uno que se dedique 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 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 proceso operativo de su pintura en relación al discurso mental que la originó. La melancolía del trazo de sus carbonos prensados, el expresionismo de los materiales (arenas de Lequeitio, tablas 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. Mujer 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.



La intimidad de todas estas figuras está calculada, su tranquilidad es un estado de alta tensión, herrumbra 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 des-figuración 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 ya desgastadas, como el uso de arenas, abre entre ambos un punto de contacto. La referencia a los sommiers 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 recorrer 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 encadenados a una base plana, a unas maderas, a unos sommiers que la enmarcan por abajo, es decir, en el espacio de la sala, simbolizando este espacio detenido en la 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 en 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 Ángel: “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 su análisis sobre Shakespeare señalaba el joven Goethe que el proyecto dramático, el plan artístico del poeta inglés, carecía de plan alguno, pero que sus piezas giraban todas en un cierto punto secreto, que ningún filósofo ni crítico había visto ni cifrado, en el que la característica de nuestro yo, la pretendida libertad de nuestra sociedad 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 secreto” 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 espacio que no es formal, sino vivienda, jaula, resto destruído, es decir arqueología, y sin embargo vanguardia.

Como ha dicho Rosalind E.Krauss el artista de vanguardia 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. José Zugasti no es un artista intelectual, más bien un robusto puño de albañil, un hombre de terrestre estabilidad. Confía más en la realidad no falsificada de la vida y de su oficio que en los programas fundados teóricamente 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 comprender mejor que lo que lo hace el artista,...tratar de ver más claro, gracias a la pintura o la escultura, en los problemas que a él le ocupan, y que no son fundamentalmente de pintura o escultura. Para Damisch 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 .

Ecos y resonancias en la obra de Zugasti son Modigliani y Bacon, Giacometti y Dubuffet, los dibujos de Schlemmer pero también la textura egipcia y el sentimiento trágico de cada arruga y cada memoria. La obra de Zugasti se levanta como testimonio del paso del tiempo en dos compases aparentemente contradictorios: 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 espejos rotos de la civilización de la destrucción que nos toca vivir y que en cualquier caso nos en-marca.

Dr. Kosme M. de Barañano.

Universidad de Heidelberg
1987

Texto utilizado en el catálogo publicado por la Caja de Ahorros Municipal. C.A.M. de San Sebastián.
(Hoy Kutxa. Caja de Guipúzcoa)-ZUGASTI- I.S.B.N.: 84-7173-116-9.
Exposición individual en el Museo San Telmo.
