

## ITXAS-BURNI: LA ATALAYA DEL MARINO. ENTREVISTA A RICARDO UGARTE DEZUBIARRAIN

*CRISTINA ORTIZ CEBERIO*<sup>1</sup>

**N**ace en Pasajes de San Pedro (Gipuzkoa) en 1942, junto al mar Cantábrico, que se convertirá en una fuente importante de inspiración en su obra. El viento, las proas o la navegación son elementos que se incluyen en los títulos de algunas de sus series escultóricas. El material con el que frecuentemente trabaja en sus esculturas, el hierro, tiene sin duda su origen en este referente marítimo y portuario de su Pasajes natal. Trasladado a temprana edad con su familia a la ciudad de San Sebastián, Ugarte comienza su andadura artística experimentando con el dibujo, la fotografía y la pintura, y su talento será pronto reconocido cuando a los veinte años recibe el primer premio –de los muchos que se sucederán a lo largo de su carrera artística– en el Certamen de Pintura Joven convocado en dicha ciudad.<sup>2</sup> Las inquietudes de Ugarte le hacen continuar su exploración estética en diversos campos como la escultura, las artes escénicas (escenografía) y la literaria. Aunque es internacionalmente conocido por su escultura, Ugarte es sin duda un artista polifacético, que busca en el arte la compaginación de una alta sobriedad formal

<sup>1</sup> ANLE y Universidad de Wisconsin-Green Bay. Profesora Titular de Humanidades. <http://www.anle.us/354/Cristina-Ortiz-Ceberio.html>. Agradezco a la Doctora Alicia de Gregorio su atenta lectura y sus sugerencias en la edición de esta entrevista realizada en “Itxas-Burni”, San Sebastián, 23 de Julio, 2012.

<sup>2</sup> Para encontrar una relación completa y detallada de la lista de premios y reconocimientos nacionales e internacionales, así como de las exposiciones individuales y colectivas sugerimos consultar la página oficial del artista en [www.ugarte.net](http://www.ugarte.net)

que posibilite al mismo tiempo la máxima expresividad, aspecto que define su obra escultórica pero que también nos explica su producción literaria y sus poemas visuales. En este sentido, es destacable su creación y puesta en marcha de la revista de poesía *Kurpil* (Círculo) en 1973. Su vinculación al mundo de las letras no solo proviene de su interés y trabajo en el campo de la poesía, sino también del ensayo, específicamente la reflexión sobre la función del arte en el devenir histórico, entendiendo la indagación estética como compromiso vital, aspecto que le llevará a publicar meditaciones y tratados como *Breve apunte para una estética* (1967), *Reflexiones desde y hacia la escultura* (1976) o *Collage n 1* (Premio Literario Ciudad de Irún, 1970). En este sentido la directriz que dará a su carrera, al demarcarse no solo como “hacedor” sino también como “pensador”, se encuentra en la misma línea de su amigo y maestro el escultor Jorge Oteiza, indispensable referente de la vida artística vasca de postguerra. Existe en ese momento en el País Vasco un deseo de experimentación y renovación artística, una necesidad de vincular el arte vasco a las vanguardias europeas, proceso que se había visto truncado por la Guerra Civil y la posterior dictadura de Francisco Franco. Figuras tan esenciales en esta renovación estética vasca como son Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Nestor Basterretxea, Remigio Mendiburu y, por supuesto, el mismo Ricardo Ugarte, liderarán esa transformación en el campo de la escultura en particular y del mundo cultural vasco en general. Sin embargo, la aportación de Ugarte a la tradición escultórica va más allá del País Vasco. La crítica ha reconocido su fundamental contribución a la creación de un nuevo concepto de arte público en la trayectoria artística española y europea. Las esculturas de Ugarte se localizan en diálogo con espacios abiertos y cambiantes como calles, plazas, jardines o autopistas. La austeridad, la desnudez formal y la síntesis expresiva de sus formas escultóricas producen una simbiosis entre la creación humana, la obra artística y el espacio público o natural. Quizá esta simbiosis llega a su culmen con una gran obra que representa muchos años de trabajo: *Itxas-Burni* (Mar-Hierro), un espacio situado en el monte Igueldo de San Sebastián que Ricardo ha ido transformando a lo largo de los años, lentamente, junto a su mujer la escritora Julia Otxoa, hasta convertir este espacio en un lugar mágico, en el que sus esculturas dialogan con el majestuoso paisaje verde y azul del monte y el mar. En este extraordinario enclave tiene lugar la entrevista.

**Cristina Ortiz:** Me gustaría comenzar proponiéndote breves reflexiones sobre lo que podríamos llamar tus series y que conformarían el agrupamiento de tu producción escultórica en torno a ciertas indagaciones formales: ¿Qué nos podrías decir de la búsqueda formal que se da en cada una de estas series?

**Ricardo Ugarte:** Empezaría diciendo que yo comencé desde la pintura, igual que otros escultores de mi generación como, por ejemplo, Néstor Basterretxea. Cuando expongo por primera vez en la histórica Galería Barandiaran en 1967, lo hago con unas cartulinas y, de ahí, empiezan a surgir las primeras esculturas en esas pletinas, en esos planos rectangulares. Ese es el primer paso de mi proceso escultórico. Esa presencia escultórica en mis dibujos hace que presente cuatro propuestas a la Bienal de San Sebastián que se convoca en el año 69. En estas propuestas voy acercándome al cubo. Estas propuestas contienen los rectángulos huecos que luego derivarían en “*La estela*”, que es la pieza que resulta ganadora en este certamen. Esta escultura se inaugura el día de San Sebastián, el 20 de enero, en 1970. Llamé a la pieza “*estela*”, porque la ciudad de San Sebastián antiguamente terminaba en el lugar donde hoy se encuentra mi escultura, cerca del sitio que se conoce en San Sebastián como “la casa del águila”<sup>3</sup>. A partir de ese enclave no había más ciudad, sino grandes vaguadas. Por eso denomino a esta escultura “*estela*”, porque era como un mojón, como una estela que marcaba el límite de la ciudad. Lo demás era un interregno sin construir. El premio que gané con esta escultura fue determinante para que una serie de estudiosos se empezaran a fijar en mi obra. Relacionados con esta figura de la estela y los cubos que la conforman, están los *noráis* que son unos módulos huecos. Trabajando con este concepto descubro *el cuarto de corte lateral* que me permite ir ensamblando, encajando todo. Este módulo ha sido llamado por los estudiosos *el cuarto de corte lateral* o “*módulo ugartiano*”. Los *noráis* son las primeras referencias en mi obra al mundo marítimo<sup>4</sup>. El mundo del mar, el mundo de los puertos, es un universo

<sup>3</sup> El edificio de viviendas se encuentra coronado por un águila, de ahí que se conozca como la “casa del águila”. Este edificio está situado en la Plaza Centenario de San Sebastián, espacio que acoge la escultura “La Estela” de Ricardo Ugarte.

<sup>4</sup> Noray (De or. inc.) 1. m. *Mar*. Poste o cualquier otra cosa que se utiliza para afirmar las amarras de los barcos. 2. m. *Mar*. Amarra que se da en tierra para asegurar la embarcación. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*.

muy rico en formas. Uno luego va traduciendo este mundo marítimo a través de su propia obra, estilo, pero ese mundo marítimo siempre subyace, como una esencia poética, que en mi obra es fundamental. Las *loreas*, las flores, arrancan con este mismo sistema de encaje que utilizo en los *noráis* con los cubos, pero lo novedoso es que las flores comienzan a mostrar una distorsión. Las primeras esculturas de este tipo las presenté en Tenerife en los años 70. Hubo una convocatoria, y ahí estaba yo con Henry Moore y Alexander Calder<sup>5</sup>. ¡Casi nada! Yo era un chaval y estar con aquella gente fue una experiencia increíble. Nos convocaron a varios escultores: Pablo Serrano, Amadeo Gabino ... Para mi *lorea* (flor) habían previsto un sitio precioso, enfrente del parque Sanabria; era una isleta, un espacio emergente. Era muy importante tener todo muy pensado en la maqueta porque en escultura no se puede improvisar. Recuerdo que el taller era un astillero y tenían una maquinaria fenomenal. El operario que trabajaba conmigo iba a ver las otras esculturas y venía y me decía: “¡La nuestra es la mejor!”. A mí me encantaba oírle hablar en plural de la pieza. Fue una experiencia preciosa y una muestra internacional de *chapeau*. Tenerife se encontró con una muestra de escultura internacional de gran talla. Ahora se celebra el cuarenta aniversario y todavía me emociona recordar el voluntarismo y el buen hacer de aquella gente. Aunque esta no fue mi primera *lorea*. La primera está en el museo de Vitoria, pero, lamentablemente, no está en el exterior, donde debería estar, sino en el interior del museo. En cuanto a la evolución de la forma por la que me preguntabas, estas *loreas* todavía eran módulos, pero el módulo en este momento se empieza a abrir con una distorsión. Ese abrirse de la forma me lleva a los *aleteos*. En el año 78 expuse en la Galería Etxeberria y ahí surgieron la primera serie de *aleteos*. Con la distancia del tiempo adquieres perspectiva y ahora lo veo más claro: esto me llevó a aquello, aquello a lo otro. Ahora lo puedo ver, pero cuando

<sup>5</sup> Ricardo Ugarte hace referencia a la I Exposición Internacional de Escultura en la Calle de Santa Cruz de Tenerife (Canarias, España) que tuvo lugar entre diciembre de 1973 y enero de 1974. Esta exposición es considerada una de las mejores exposiciones de arte abstracto que han tenido lugar en España. Participaron un total de cuarenta y tres escultores entre los que se encontraban Alexander Calder y Henry Moore, referenciados en esta entrevista, así como Joan Miró, Marino Marini, Ossip Zadkine, Pablo Gargallo, Julio González, Óscar Domínguez, Alicia Pealba, Martín Chirino, Josep María Subirachs y el propio Ricardo Ugarte.

estás evolucionando realmente no lo ves. Estás como avanzando en la niebla. Ahora, por ejemplo, puedo establecer la conexión formal que me lleva de las campanas a las *loreas*. En algunos casos las campanas son como una *lorea* a la que le has dado la vuelta. Otra de las formas empleadas, los *huecos habitables*, son previos a las *loreas* porque todavía son piezas que se maclan y que tienen relación con la arquitectura. Los balanceos y los aleteos ... Yo utilizaba la viga como soporte. Hay una pieza que para mí es fundamental, de esas que tú mismo te sorprendes de cómo te han salido y que te marcan inicios de lo que va a venir. Tengo un *aleteo* que está sustentado sobre una viga. Pero la viga era un elemento secundario, no tenía ningún protagonismo dentro de la obra. Su función era elevar el tema de la escultura. Entonces hay un momento –creo que en la exposición que hice en Japón (1990)– en el que empiezan a surgir los *gatzelus*<sup>6</sup>. El proceso es igual a lo que sucede en la escritura: vas desechando, vas elaborando una capacidad de síntesis en la expresión. En la escultura es similar: vas quitando y vas llegando a una capacidad de síntesis que te permite ir avanzando formalmente. Enriquecemos la obra al ir sintetizando. Así es como descubro que la viga podía servir como elemento de síntesis. Me di cuenta de que podía quitar la escultura y aquello que me había servido de soporte, la viga, podía convertirse en escultura. Quería mantener ese sabor industrial de la viga, como soporte, y hacer el menor número de incisiones posibles. Me propongo que la presencia del escultor sea mínima. Hago una serie de escuadras, de ángulos. La viga ya es el protagonista. Así, empiezo a hacer un cortecito aquí, un cortecito allá, de forma que parece que no has tocado la viga. Vas viendo que la viga en sí tiene un valor plástico. Otro verá solo un hierro, pero yo soy capaz de verle ese valor plástico. Ahí es cuando surge el concurso de Wiesbaden. A mí se me ocurre hacer un *gatzelu*, porque nosotros aquí en San Sebastián tenemos el castillo del monte Igueldo, que era antiguamente un faro de leña. Antes los faros eran así, se encendía una fogata por si alguien venía. Luego se crean los faros eléctricos. Así que las almenas que vemos hoy en día en ese castillo son falsas. Pero aun así, este antiguo faro transfigurado en castillo, se ha quedado como una imagen de referencia de la ciudad. Entonces yo, pensando en la viga, hago unos cortes mínimos y los presento a este concurso

<sup>6</sup> *Gatzelu*: palabra vasca que en castellano significa castillo.

restringido y tengo la suerte de ganarlo. Es de los primeros *gazelus* que hago y luego elaboro una serie. Estos *gazelus* también tienen una relación con las casas-torre<sup>7</sup> que existían antiguamente en el País Vasco ya que este era un universo que a mí me interesaba.

**CO:** Ahora estás haciendo las esculturas de las velas, también es conocida tu escultura en Pasajes del ancla...

**RU:** Sí, todo este universo marítimo de proas, tajamar... Tajamar: me gusta la sonoridad de la palabra. Tajamar se refiere a la nervadura que llevaban los barcos que taja el mar. Me gustaba esa sonoridad poética, y le di ese nombre a mi escultura. Dentro de ese universo marítimo hice la escultura del ancla que está en Pasajes. Antes esa era la rotonda de Gomistegui, pero ahora le llaman todos "la rotonda del ancla" e incluso hace poco vi un panfleto turístico en el que se hacía referencia a esta escultura como "la proa de tajamar" y como autor pensé: "¡Qué bonito!". Las proas también corresponden a ese momento de síntesis: vas quitando, vas quitando... y llegas al momento en que con dos planchas estás generando una escultura, una proa. Una proa vertical que en unos casos tiene más o menos altura. Depende del entorno. Yo siempre me inspiro en el entorno porque a veces el taller te equivoca. En el taller puedes pensar que una pieza es grande y luego la colocas y se te queda pequeña. En mi escultura, el entorno es el que manda. El entorno es donde vas a situar la obra, el espacio que la va a acoger. Es el espacio que la obra va a modificar. Es una referencia urbana. Al final las esculturas son elementos que acaban formando parte de ese entorno, de ese paisaje urbano. Las velas... el entorno... buscaba algo que fuera moviéndose... que se fuera modificando. Es como subirme a la parte superior de un barco, quería crear una escultura que se modificara moviéndose... así he llegado a las velas. Hoy la ves en esta posición, mañana en otra. Ahora estoy en ese punto. ¿Dónde me va a llevar esto? No lo sé. Sé que con esa escultura he dado un paso, pero no sé dónde me va a llevar. Además, también estoy trabajando con el *letrismo* y lo quiero incorporar a la escultura. Ahora con el láser se puede incorporar el *letrismo* a la es-

<sup>7</sup> Las antiguas Casas Torre del País Vasco fueron construcciones medievales que cumplían la misma función de fortificación defensiva que tenían los castillos y también eran utilizadas como vivienda, pero no por reyes sino por señores, jefes de un linaje o bando. Por este motivo su carácter arquitectónico es más sencillo que el tradicional castillo castellano.

cultura. Le estoy dando vueltas. Ahí estoy, en ese punto, y ha surgido lo de las velas. Pero estoy dándole vueltas y vueltas a esta idea.

**CO:** Se vincula tu nombre al de otros grandes artistas vascos con los que has participado en exposiciones colectivas: Eduardo Chillida, Jorge Oteiza, Néstor Basterretxea, Remigio Mendiburu. ¿Te consideras un artista perteneciente a una “generación” con todo lo problemático que puede resultar este término?

**RU:** En nuestro caso no hay exactamente una generación por las fechas de nacimiento. Jorge Oteiza nace en 1908, Eduardo Chillida y Néstor Basterretxea son del 1924, Remigio Mendiburu es del treinta y tantos. No habíamos nacido todos en la misma fecha. Por eso los estudiosos han llamado a este grupo “La Escuela Vasca de Escultura”. Pero no era escuela en el sentido de un maestro y discípulos que copian al maestro.

**CO:** Compartíais más una afinidad estética.

**RU:** Efectivamente. Se hablaba de “Escuela Vasca de Escultura”. En casi todos los integrantes hay unos elementos de trabajo o inspiración que surgen de la tierra. Al mirar los caseríos allá en la montaña, yo me pregunto: ¿De qué se nutrían? La respuesta es: de los materiales del entorno. Los árboles daban vigas; si hay piedra, se crean instrumentos de piedra, etc. De los elementos que te da el entorno vas construyendo un hábitat. Entonces, digamos que también hay unas coordenadas comunes de concepción espacial en la “Escuela Vasca de Escultura”. Teníamos lo que yo llamaría “un acento común”. Con esto me refiero, por ejemplo, a cuando estás fuera del País Vasco y alguien te dice, “¡Pero qué acento del Norte tienes!”. Pues yo, ese acento que se nos nota al hablar, también lo veo en la estética, en la manera de expresarse artísticamente. Siempre hay un acento que delata tu origen. Eso estaba en la “Escuela Vasca de Escultura”: un “accento” en el tratamiento de la forma. Teníamos esa especie de informalismo que generó un nexo común. Luego, con Jorge [Oteiza] sobre todo, sí que compartíamos esa pasión de ser consciente de que estabas aportando tu granito de arena a la cultura de tu país, de que estábamos contribuyendo a un renacimiento cultural. Te estoy hablando de los años sesenta, un contexto en el que se había cortado en seco cualquier tipo de desarrollo cultural después de la Guerra Civil. Es más, concretamente en escultura, estábamos viviendo una época que yo llamo de “estatuaría de ambulatorio”. Con ese nombre me refiero a las figuras decorativas neo-cubistas que abundaban en los ambulatorios y cen-

tros médicos. Ese tipo de escultura era el que proliferaba en esa época. Así lo que la “Escuela Vasca de Escultura” significó fue una búsqueda de renovación estética. Teníamos en común ese acento de ser de aquí y el sentido de estar aportando a tu país. En eso Jorge [Oteiza], que era una persona muy poliédrica, nos inculcó a todos ese voluntarismo, ese deseo de aportación. Ahora cuando veo a gente joven batallando por la cultura, colaborando, haciendo cosas, con voluntarismo cultural... le digo a Julia: “Estoy tranquilo porque hay relevo”. Me tranquiliza ver este deseo de hacer algo que tienen algunos jóvenes, aunque no haya dinero. Eso es lo que también nos caracterizaba a nosotros, que éramos así en muchos campos: literatura, música... En esa época no había dinero para nada, pero no nos importaba. Teníamos el deseo de crear y de aportar a la vida cultural de nuestro país. No se ha vuelto a dar un grupo que coincida en el tiempo y que haya contribuido tanto a la escena artística y cultural. Un dato interesante de los integrantes de esta “Escuela Vasca” es que éramos todos de la provincia de Gipuzkoa y todos éramos de puerto de mar. Y eso último sí tiene que ver mucho, sí nos une. Porque los *arrantzales* (pescadores) sí tienen una visión espacial diferente a la de los *baserritaras* (caseros). El *arrantzale* sale al mar y avanza veinte millas y mira, y lo único que ve es agua y un espacio inmenso. Si tiene un buen día de pesca, puede ganar mucho dinero, pero, de la misma manera, otro día viene una ola y puede morir. En ese sentido hay una concepción espacial y existencial en el *arrantzale* importante. El *baserritara* está metido entre valles, está anclado. En general, por su entorno, el *baserritara* es más conservador. En relación a esto, fue el crítico Miguel Pelay Orozco el que descubrió que los integrantes de la “Escuela Vasca de Escultura” teníamos el rasgo común de ser todos de puerto de mar. Jorge [Oteiza] era de Orío, Eduardo [Chillida] de Donosti<sup>8</sup>, Remi [Mendiburu] de Fuenterrabía y Néstor [Basterretxea] de Bermeo.

**CO:** Este grupo entonces trataba de encontrar un lenguaje propio, de regenerar el lenguaje artístico del momento.

**RU:** Sí. Oteiza fue el dinamizador cultural. Aunque cada uno seguíamos nuestra línea, había un elemento común. Ese “acento” del que te hablaba antes. Tú puedes estar hablando un lenguaje interna-

<sup>8</sup> Donosti o Donostia es el nombre que también recibe la ciudad de San Sebastián.

cional pero tienes un acento que delata tu origen. Tú ves a los escultores mediterráneos y ves algo en común entre ellos. Pues lo mismo sucede con nosotros, tenemos un acento común.

**CO:** ¿Se puede considerar la situación actual del arte en el País Vasco como una continuidad de ese reclamo liderado por Jorge Oteiza de encontrar un lenguaje artístico propio, de no renunciar a lo autóctono en la manera en que uno se sitúa en la escena internacional? O por el contrario, visto desde la era de la postmodernidad y la globalización, ¿fueron aquellas ideas el producto de un romanticismo que ha quedado obsoleto? En otras palabras, ¿crees que es posible en el mundo actual seguir hablando de lo propio y lo ajeno con rotundidad ahora que parece que la tecnología va diluyendo cada vez más las fronteras?

**RU:** Bueno, habría que aclarar que Jorge [Oteiza] no hace esa distinción entre lo propio y ajeno. Él, lo ajeno lo apropia. Él se está basando en nuestra antigua presencia vasca, el *crómlech*, y sobre el *crómlech* elabora una serie de teorías estéticas. Jorge se está apropiando de las vanguardias rusas, pero las incorpora a una estética que sirva aquí. Cuando él habla de Vladimir Mayakovski, por ejemplo, o de las vanguardias rusas, lo que está haciendo es una apropiación que le sirva a él. En general, lo propio y lo ajeno no se da en la escultura. Tú dialogas con autores de aquí y de allí, según vaya desarrollándose tu evolución como escultor. A veces un autor que no te interesa en un momento, luego sí te interesa. Lo que sí fue fundamental en el proceso de regeneración del arte vasco en los años sesenta fue el papel de la Galería Barandiarán, ya que esta galería supuso una ventana abierta a las vanguardias. Todo gracias a la figura de Dionisio Barandiarán, el dueño. En su galería de arte expusieron toda una gran generación de artistas, incluido el grupo “Gaur”<sup>9</sup>. Esta galería desempeñó un papel

<sup>9</sup> Se denomina grupo “Gaur” a un grupo de artistas de San Sebastián que participaron en una exposición en 1966 en la Galería Barandiaran. La idea de dicha exposición surge de los pintores [José Antonio] Sistiaga y Amable Arias, y tuvo la intención de mostrar la obra de un grupo de artistas comprometidos con el arte abstracto y el lenguaje de las vanguardias. El impulso inicial fue el de dar una respuesta colectiva y organizada a las exposiciones oficiales que tenían lugar en esa época y en las que se valoraba la obra de artistas figurativos. De esta manera, se puede considerar a los integrantes del grupo Gaur como los propulsores del arte abstracto y de vanguardia en la ciudad de San Sebastián en los años sesenta. Para

fundamental en la apertura que hubo aquí hacia el lenguaje de las vanguardias.

**CO:** Creo ver en tus esculturas una preocupación sobre el ser y el estar, lo que siempre permanece y lo que está en continuo cambio, un movimiento que refleja la experiencia del ser humano, pero que es también metáfora aplicable a una cultura, a un pueblo. En esas anclas, en tus esculturas de las proas, pero también en los castillos... pareces siempre conjugar una imagen del que se va, sin irse; de lo que se ha ido, pero al mismo tiempo permanece; un poco como la existencia del hombre de mar. Tus esculturas parecen metáforas que conjugan este concepto filosófico de la permanencia (en la rotundidad de los materiales que usas: el hierro, el acero) y la mutabilidad (expresada a través de la ligereza conferida a la materia en las formas de tus esculturas como los *aleteos*, las estelas, las *loreas*/flores etc). ¿Consideras que existe una proyección filosófica (temática) en tu obra?

**RU:** Sí, esa es una preocupación a la que le doy formas diferentes. Es verdad que a lo largo del tiempo esa forma se va moldeando. Para mí, un aspecto fundamental del proceso creativo es el aspecto conceptual. Todo surge de pensar, de darles vueltas a las cosas. La idea entonces se va transformando. Ahora mismo estoy dándole vueltas a la figura de la vela y no sé dónde me va a llevar. Barrunto que habrá otras velas, y que estas me irán llevando a otras reflexiones. ¿Hacia dónde? No tengo ni idea. Lo que sí sé es que todo parte de un proceso conceptual. Si no existiera un concepto, yo no sabría enfrentarme al material. Sin la idea o el concepto, no sería un artista, sería un artesano. El oficio del artesano se puede aprender. Uno puede llegar a desempeñarse en el oficio con más o menos habilidad, pero lo que no se puede aprender es el concepto. Los procesos conceptuales son los que te llevan a crear, a generar tus formas de trabajar, tus propias herramientas para hacer lo que tú quieres.

**CO:** ¿Necesita la escultura o el arte moderno ser explicado para ser entendido? ¿Es la experiencia del arte contemporáneo una experiencia intelectual?

---

más información ver el artículo “Grupo Gaur y la Construcción de lo Colectivo” de Juan Pablo Huércanos en <http://www.museoeteiza.org/2013/04/el-grupo-gaur-y-la-construccion-de-lo-colectivo/> [ultimo acceso 12 de Diciembre del 2013].

**RU:** Muchas veces vemos el arte sin título. Yo creo que hay que dar pistas; por ejemplo, el título es una pista. En el Renacimiento también el arte tenía una simbología que la persona de a pie no comprendía. Hay dos planos: si el artista sabe lo que está haciendo, puede dar claves de su obra y explicar: “Esto va por aquí y esto va por allá”, igual que tú y yo estamos hablando ahora. Pero hay artistas que no dan ninguna clave. Hay algunos artistas que son grandes intuitivos y no reflexionan necesariamente sobre su obra, y eso no quita para que generen obras muy válidas, pero que no les pregunten nada sobre su obra.

**CO:** Mi pregunta se refiere también a si es posible en el arte moderno que determinadas obras sean apreciadas sin una mediación intelectual, es decir, sin una explicación sobre su sentido o su importancia.

**RU:** Ahí has dado con la “madre del cordero”. Si tú no tienes una base, que puede ser una sensibilidad... porque a veces, la sensibilidad te puede abrir caminos o te puede sugerir por dónde van las cosas. La sensibilidad puede ayudar a valorar las obras. Pero luego hay otra cosa que es la formación constante que todos tenemos. Eso te lleva, aparte de la sensibilidad propia, a descubrir universos porque tienes una mochila cultural y esa mochila indudablemente ayuda ante una pieza musical, una escultura... Nos ayuda a comprenderlas y a situarlas. En el campo plástico la percepción es inmediata. En la literatura es diferente. Por ejemplo, Julia (Otxoa), que acaba de ser jurado en los premios de cuentos Gabriel Aresti de Bilbao, ha tenido que leer cada uno de los manuscritos al detalle, analizándolos uno por uno... y, claro, ha acabado agotada. Sin embargo, la plástica es diferente de la literatura. En la plástica te enfrentas al objeto en seguida. Eres capaz de captar en seguida las interrelaciones que pueda haber entre una obra y otra, qué nacimientos tiene cada obra y a partir de ahí puede surgir una valoración crítica más rápida. Algo así pasa también con el campo cinematográfico. Aunque sobre esto he de decir que yo soy de la generación de los “cine clubs”. Cuando yo era joven, después de la proyección de una película, nos quedábamos en la sala y analizábamos y hacíamos los grandes debates. Era la época del franquismo y leíamos todo entre líneas, interpretando sentidos. Luego vuelves a ver las mismas películas años más tarde y te das cuenta de que las interpretaciones que hacíamos eran bastante peculiares, porque entendíamos todo como un lenguaje críptico. Dada la censura, nos parecía que todo lo que se contaba en la película tenía otro nivel de significación.

**CO:** Tuve una conversación con el escritor Jorge Eduardo Benavides en la que me dijo algo que recuerdo nítidamente: “El arte lo primero que tiene que hacer es conmover. Sobre esa emoción después reflexionas, pero lo primero es la emoción”. No me olvido de esa idea, porque a veces a mí me pasa lo contrario con cierto tipo de arte plástico contemporáneo: primero lo pienso, lo trato de entender y solo así soy capaz de valorarlo.

**RU:** Tú puedes ver una obra y no tienes por qué entenderla. Simplemente puedes decir: “Me gusta”. Que una obra te guste, ya es algo. ¿Por qué? Al fin y al cabo podemos preguntarnos: “¿Qué es ‘entender’ una obra?” Hay quien te pide: “Oiga, explíqueme...” y quieren que en cinco minutos uno les resuma la historia del arte contemporáneo. Para mí, existe una mutación clarísima en la evolución del arte contemporáneo con la aparición de la fotografía. Hasta entonces la pintura había servido para dar fe. Se pintaban batallas, momentos históricos, eventos, personajes... En el momento en el que surge la fotografía y retrata la realidad, la pintura deja de ser notario de esa realidad y se vuelca en reflexiones sobre plástica. En ese momento empieza a ser importante la pincelada, el gesto... es decir, los problemas específicos y hasta físicos de la pintura. Comienzan a darse reflexiones que hasta ese momento no se había podido permitir el artista por la responsabilidad de reflejar la realidad.

**CO:** Hay una fuerte fundación poética en el origen de tus composiciones escultóricas. El historiador y crítico de arte Edorta Kortadi ha dicho que tu escultura “juega tanto con el espacio interno como el externo (...) para convertirlos en poesía racional y pura, para lanzarlos al viento”<sup>10</sup> y la profesora de arte María Soledad Álvarez Martínez te clasifica como “un poeta que escribe con el grafismo de sus hierros por medio de la escultura”<sup>11</sup>. ¿Qué vínculo ves tú entre la escultura y la poesía? Desde tu punto de vista ¿comparten lenguajes ambas?

**RU:** Para mí la escultura es poesía. A partir de la poesía tú puedes decidir utilizar una herramienta u otra como medio de expresión. Lo ves clarísimo cuando llegas a la poesía visual. Recientemente me

<sup>10</sup> Citado en el *Catálogo de la Exposición Ugarte: Burnizkoa, Paperezkoa. De Hierro y papel. Iron and Paper*. San Sebastián: Antza, 2001.

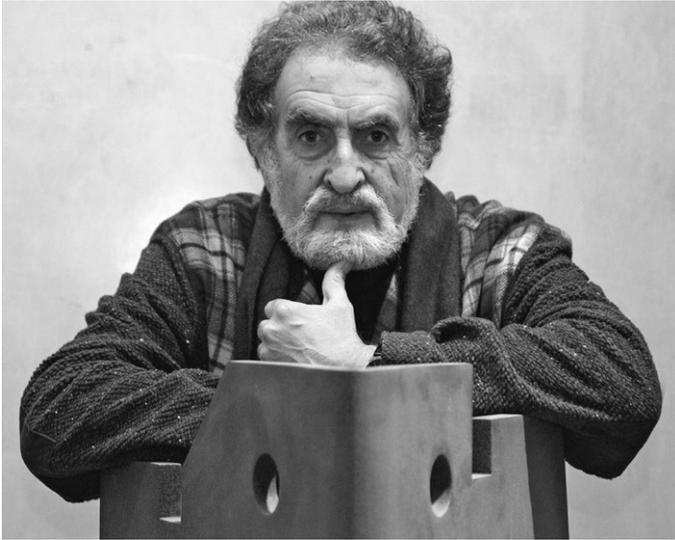
<sup>11</sup> Citado en el *Catálogo de la Exposición Ugarte: Itxas-Burni*. San Sebastián: Antza, 2009.

han mandado un cuestionario de la revista *Tinta* de Milán sobre este tema, donde me hacían una serie de preguntas como poeta visual para un número especial que van a publicar. Veo que con la poesía visual está pasando como con el microrrelato. Hasta hace poco nadie sabía cómo catalogar el microrrelato. Los críticos no tenían “cajón” para encasillarlo. De la misma manera, la poesía visual se ignora completamente aunque se practica desde los egipcios. Para mí la poesía es la esencia en la que convergen y desde la que irradian todos los demás elementos. Las preguntas filosóficas que se hace el ser ante la existencia, están en la poesía. En mi obra siempre ha habido esta interrelación.

**CO:** Al mismo tiempo me parece muy interesante el tratamiento que haces de las letras en tus poemas visuales. Estas aparecen como elementos moldeables que te permiten resaltar la naturaleza plástica y modular del lenguaje, y que combinas con siluetas de tus obras escultóricas, como las proas, los castillos o los ojos de buey, con los que formas un maridaje visual sobre el papel realmente interesante. Si antes hablábamos del espacio público o natural como el contexto en el que tus esculturas tridimensionales encontraban su lugar, en esta etapa de tu creación el lenguaje se convierte en el contexto con el que dialogan las series escultóricas. Háblanos de esta evolución. ¿Por qué caminos llegas a esta etapa?

**RU:** Hay una escultura del año 78, inspirada en un poema de Gabriel Aresti: “esas que me llevan hacia ti son las alas del viento”. Yo ese verso lo pongo en uno de mis *aleteos*: con una serie de plantillas huecas voy haciendo ese recorrido, pero en euskera. Lo hago en euskera porque quería que la presencia gráfica del *letrismo* en la escultura no tuviera una lectura directa. Es decir, quería que no comunicara inmediatamente el texto –a no ser que la persona fuera vasco parlante– sino que estuviera subyacente. Son las primeras presencias del *letrismo* en mi obra, pero siempre ha sido paralelo a mi escultura. En algún momento del proceso, esa escultura se convierte en un elemento lineal, aparece en un dibujo. Entonces el *letrismo* aparece en mis dibujos dentro de la forma escultórica, dibujado linealmente, en algunos casos con algunas manchas de óxido que las pinto con café, con elementos naturales, como los hombres primitivos.

**CO:** Tienes una escultura dedicada a San Juan de la Cruz y también tu poemario *Silencio de Eternidades* (1974) recuerda a esa “noche oscura del alma”. ¿Cuál es la conexión que ves en tu obra con las preocupaciones de este poeta?



*Foto cortesía de Ricardo Ugarte.*

**RU:** Con San Juan de la Cruz tengo una anécdota. Santa Teresa le tenía mucho cariño y le llamaba el “mudejarillo”. A veces tienes como una frase que puede ser el punto de arranque para un artículo, para algo que tienes que escribir. Había una frase que a mí me daba vueltas en la cabeza: “Hace cuatrocientos años.... Hace cuatrocientos años....” Era una frase que sabes que es el arranque de un poemario, pero no sabes cómo continuarlo. Un día, leyendo al “mudejarillo”, descubro que San Juan de la Cruz había nacido justo cuatrocientos años antes que yo, en 1542. Ahí entendí la frase que me rondaba en la cabeza, pero que no había podido comprender hasta ese momento. No he podido precisar el mes, porque no se sabe con exactitud. Lo que sí se sabe es que era cantero, porque la fuente de la plaza de Fuentiveros, donde nació, se le atribuye a él. Con todas esas relaciones, empecé un poemario que titulé *Antífonas Mayores* y que me sonaba a un título propio de San Juan. San Juan nos ha informado a muchos y su mística trascendida ha sensibilizado a mucha gente, aunque no es un autor fácil. Para mí, su escritura tiene una complejidad que precisa de lectura y relectura, y pensar y repensar. Es un poeta de lo mejorcito. Igual que Santa Teresa. Me influye mucho su pensamiento, su obra, sin embargo la religión es otra cosa. Uno ve al Dalai Lama, siempre sonriendo y piensa: “Esta religión tiene

buen rollo”. Pero para nosotros –yo que fui a colegio de curas– en nuestra educación todo era pecado. Todo se nos ha transmitido como pecado. ¿Pecado? Más bien diría yo que milagro. ¡Si nosotros no ligábamos nada! Pero es que en aquella época se nos inculcaba que se pecaba hasta con el pensamiento. ¡No había manera de escapar!

**CO:** De ti se ha dicho que eres un artista para quien ética y estética son indisociables. Tus propuestas son un encuentro entre arte y vida; afianzan la apuesta estética como la contrapartida humanística frente a la comprensión de la existencia en su vertiente más materialista y chata. Sin embargo, vivimos tiempos de gran desánimo en España, tiempos de mucha incertidumbre y desesperación. En este contexto ¿qué puede ofrecer el arte al ciudadano?

**RU:** Estética sin ética no puede ser. Si no, estaríamos hablando de labores manuales, de artesanía. La cultura es una actitud ética ante la existencia. Sin ética la estética será otra cosa: negocio, por ejemplo. Hay gente que sale de una escuela de Bellas Artes con el “título oficial de genios”, te miran por encima y van directos a la búsqueda de las galerías y a meterse en todo el follón del negocio del arte. La concepción que esta gente tiene del arte es básicamente pisar cabezas y trepar. Eso ni es arte, ni es estética, ni es nada. Eso es simplemente entender el arte como *negozi*<sup>12</sup>. Si miras la generación a la que pertenezco yo, ni Jorge (Oteiza) tuvo galería, ni Néstor (Basterretxea), ni Remi (Remigio Mendiburu), ni el que subscribe. El único, Eduardo (Chillida). Los que éramos amigos, el grupo, íbamos todos de independientes. La ética del arte es una ética fundamental, como ser humano, en tu relación con los demás. Es un aspecto que es intraducible. O te sale o no te sale. Yo no sé realmente si esto es algo que nace contigo. Lo que sí sé es que hay gente que es mala desde pequeña, personas que son auténticos *cabrones*. Todos conocemos a alguno, y a esos no los cambias.

**CO:** [Risas] ¡A ver cómo pongo esto en la entrevista!

**RU:** ¡Ponlo! ¡Si esto se da en todas las latitudes! Todo el mundo lo sabe y lo entiende. Hay gente que es mala *per se*. Luego, con la edad, no solo no cambia, sino que su maldad se acrecienta. Con los años se hacen más malos. Algunas veces me han dicho: “Usted es un viejo romántico”. Pues sí, señor. Soy un viejo romántico y a mucha honra. Estoy convencido de que el mundo podría ser mejor si todos hi-

<sup>12</sup> Negocio, en vasco.

ciéramos un poco más y abandonaríamos tantos fundamentalismos absurdos, de los que, desgraciadamente, aquí, en el País Vasco, sabemos mucho. La verdad es que el tema es complicado. El arte puede ofrecer una visión altruista, de darse a los demás, cuando lo hay. Hay algunos creadores que sí están aportando, no ya solo con su arte, sino que están concienciados y también implicados con los movimientos sociales y participan de estos. Julia y yo, por ejemplo, participamos en muchos movimientos a favor de esto o de lo otro. Al final uno es partícipe de su época. El arte puede generar algo que no sea solamente plástico. El arte puede estar también en una actitud existencial de compromiso con tu sociedad, con el momento que te toca vivir, con los problemas. El organizar movilizaciones, movidas. Ahí también puede estar el arte. Puede ser lo que se llama una *performance*. La *performance* no tiene necesariamente que ser algo estético en sí mismo, sino que puede ser participar en una manifestación. Por ejemplo, Julia y yo hemos estado participando en “Stop Desahucios”<sup>13</sup>, ahí en el Boulevard de San Sebastián. Otros se manifiestan por otros motivos, como la independencia del País Vasco, pero a nosotros lo que nos parece realmente importante en este momento es que se está echando a la gente de sus casas, que la gente está perdiendo su vivienda y se ve en la calle sin nada. Eso, por ejemplo, para mucha gente nacionalista pasa a ser un problema secundario porque para ellos antes está el país o el *euskera*.

**CO:** ¿En qué momento creativo crees que te encuentras? ¿En qué estás trabajando?

**RU:** En escultura, estoy con la serie de velas de las que he hablado antes. Pero luego también estoy tratando de culminar el cuarto libro de los tres que ya tengo publicados. Este último libro se llama *Singladuras*, un término marítimo, que denomina el espacio que tú recorres desde las doce del mediodía de hoy hasta las doce del mediodía del día siguiente. Las millas que tú recorres en ese tiempo se llaman singladura. A mí lo que me gusta es la sonoridad de la palabra. Con ese término me quiero referir a mi recorrido cultural de un montón de años. Ahí quiero aglutinar varios textos que han ido apareciendo

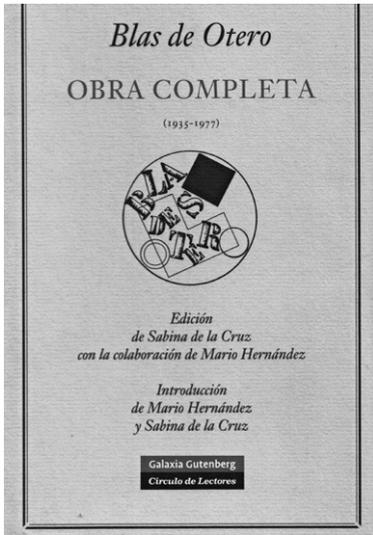
<sup>13</sup> Stop Desahucios es una plataforma de ciudadanos afectados por la hipoteca que organiza manifestaciones en contra de las ejecuciones hipotecarias que han dejado a muchas familias españolas en la calle a raíz de la crisis económica que se vive en el país.

en prensa, prólogos a libros, estudios sobre otros compañeros que han aparecido en catálogos, etc. Y luego, todo ese recorrido literario que va a concluir en la guerra de Sidi Ifni de 1964. Yo estuve en la guerra en Sidi Ifni, en Marruecos, África. Eso aquí estaba silenciado. Tú llegabas allí de soldadito –en la “mili”<sup>14</sup>– y te encontrabas en esa guerra. Ahora comienza a haber publicaciones de esta guerra como “la guerra secreta de Franco”, pero hasta ahora se trataba como si no hubiera pasado nada nunca. Llegabas allí y un día te tocaba presenciar el fusilamiento de un legionario; otro, otra cosa. Y siempre jugándote el tipo. Nosotros estábamos en artillería, tirando cañonazos de catorce kilómetros y nos preguntábamos “¿A quién estaremos dando?”. Apuntábamos a Marruecos. Sidi Ifni era un rectángulo, cerca del Sahara. Era pre-Sahara, el Sahara estaba más abajo. Cuando le entregaron Sidi Ifni a Marruecos, los del Frente de Liberación se desplazaron a Tinduf y ahora están refugiados en Argelia. Yo era artillero y ahí estaba a los veinte años, con los cañones, y teniendo la conciencia de que era parte del ejército invasor. Estaba luchando con los militares que habían combatido en la Guerra Civil y estaban llenos de condecoraciones. Nosotros éramos unos jovencitos. Para ellos éramos carne de cañón. Nos ponían al frente. Hacían la gracia de que si se les moría una mula era todo un problema, pero ¿un soldado? Con un chusco y un duro, decían, se traía otro. Te lo decían, así, a la cara. Una pesadilla. Es tan duro recordarlo que he tenido que dejar varias veces la escritura del libro. También estoy trabajando en un proyecto de arte colectivo iniciado por unos franceses, unos médicos de San Juan de Luz, que ya han sacado un primer libro dedicado a la escultura que se produce en las dos partes del País Vasco (francés y español). Ahora están preparando otro en el que también se incluirá mi obra. Estos mismos franceses han patrocinado una exposición de escultura en Bayona muy interesante, en la que sitúa una pieza prehistórica en diálogo con una escultura contemporánea. También voy a participar.

**CO:** Gracias, Ricardo. Ha sido un placer charlar y compartir contigo este estupendo vino riojano, de nombre tan apropiado: Señorío de Ugarte.

**RU:** Lo mismo digo, aunque desgraciadamente los viñedos de Señorío de Ugarte no tienen nada que ver conmigo [risas].

<sup>14</sup> “Mili” es el término comúnmente utilizado para referirse al Servicio Militar cuya obligatoriedad terminó en España en el año 2000.



*Diseño de portada de Ricardo Ugarte con una muestra de letrismo y poesía visual.*



*La nave de las letras. Se aprecia el juego de la palabra como objeto que se alude en la entrevista.*



*Ricardo Ugarte con su escultura "Proa de la memoria".*