

JUAN UGALDE

Hace ya casi tres años, en la primavera de 2006, Juan Ugalde decidió dar un giro tanto substancial como instrumental a su trabajo. Abandonó el uso de la fotografía en blanco y negro, ampliada a las dimensiones del lienzo, como soporte iconográfico y físico de la pintura, y regresó a una práctica directa e inmediata del hecho de pintar; al tiempo que variaba su argumentario, para sin necesidad de silenciar las motivaciones sociales y civiles que le caracterizaban –pues nunca ha confiado en el pintor confinado en el estudio–, ampliar su sintaxis y, desde luego, sus cualidades pictóricas.

Al mismo tiempo, ha intensificado la intervención del ordenador, tanto en la realización del dibujo previo a la pintura, que luego es incorporado al cuadro, por medio de la proyección y la réplica, como, de manera del todo independiente, genera videos de animación.

Viaje a lo desconocido, un título que hace referencia tanto a una célebre serie de televisión de los años sesenta, como a una expresión del artista –“la pintura como viaje a lo desconocido”¹–, presenta la obra última del autor, cuadros pintados en los dos últimos años y videos producidos en lo que va de siglo, junto a una cuidada selección de sus pinturas de los años ochenta y primera mitad de los noventa, más cuatro series de cartulinas realizadas en los ochenta, el año 1992, el año 1998 y los años 2000 y 2003. Una exposición, pues, que confronta y coteja obras de tres décadas distintas que tienen un denominador común, dicho con sus palabras: “Me he metido en la nueva obra con ganas de experimentar, de pintar, retomando algunos de los planteamientos de los ochenta, del delirio, de ir a ver lo que sale, la pintura como viaje a lo desconocido”.²

Las superficies saturadas de los ochenta y su singular uso de la técnica del collage, con su proliferación de personajes extraídos de las más variopintas procedencias, entre las que destacaban los provenientes del cómic nacional, que componían una loca escenografía del presente, han experimentado en esta nueva etapa, un cierto proceso de vaciamiento, de modo que lo que vemos son lugares pintados más nítidos y limpios, cuyos protagonistas emergen de la vida diaria o de la plétora de imágenes que navegan por Internet, a la vez que se intensifica el procedimiento del collage, ampliándolo ahora a la superficie sustentante o a materiales que se integran con los pigmentos colorantes.

Un viaje que recorre tanto el periplo personal del artista como ofrece al espectador la posibilidad de certificar la viabilidad y las líneas de un modo de concebir y afrontar la práctica social de la pintura.

La decisión comisarial más pensada ha sido la de dejar fuera de exposición las obras realizadas por Juan Ugalde entre 1995 y 2002 –a excepción de un conjunto de cartulinas fechadas en 1998–. Responde a una opción estratégica, el objetivo de *Viaje a lo desconocido* es conjugar y contrastar los modos de entender el artista las vías de representación pictórica, y en su seno, las diferentes maneras de actuar directamente sobre el lienzo o la cartulina. Una mirada, pues, a sus formas creativas de invención propia y singular.

En modo alguno considero que ese periodo, tan extenso como fecundo, no tenga importancia o deba ser excluido del conjunto de su producción; es más, posee por sí mismo una fuerza tan consistente y vías de representación tan específicas, que creo, al revés, que merece un tratamiento particular. Virginia Torrente comisarió, en 2003, en el

¹ “Como explicar la obra de Juan Ugalde a una liebre muerta. (Conversación del artista con Dionisio Cañas)”, cat. *Juan Ugalde. El Escorial Caos Revolution*, Fundación Antonio Pérez, Cuenca, 2008.

² “Como explicar la obra de Juan Ugalde a una liebre muerta. (Conversación del artista con Dionisio Cañas)”, op. cit.

Museo Patio Herreriano, de Valladolid, *Parques naturales*, una numerosa selección centrada precisamente en piezas fechadas entre 1992 y 2002, que daba perfecta cuenta de dicha etapa.

Ugalde ha contado cuáles fueron sus dificultades técnicas iniciales: “En los años ochenta a mí lo que me interesaba mucho más era la cosa vivencial de la noche, de la vida, de narrar un poco tu vida de alguna forma. Y para eso lo que notaba era como que no tenía medios y estaba buscando una fórmula para poder hacerlo. Yo me acuerdo que hice una serie que partía del collage fotográfico y luego lo pasaba a lienzo; pasar a lienzo era el problema. Ósea, que hacía muchas cosas en papel, en plan collage, usando fotografías de prensa al principio, pero luego me faltaba el paso al lienzo. Estuve probando con proyector de diapositivas, con distintas técnicas, incluso con la serigrafía. Durante muchos años era un poco como obsesivo: se trataba de poder usar la realidad o tus problemas más cercanos”.³

Yo mismo he dedicado páginas al análisis de ese momento. Me permito reproducir una larga cita, que explicita mi posición: “La obra más sólida y, también, más madura de Juan Ugalde –a mi juicio la que ha realizado desde 1994 y, con especial intensidad, la de los tres últimos años (1998-2000)– se genera mediante un proceso muy similar de trabajo en las distintas y sucesivas piezas: toda la superficie del cuadro o bien un rectángulo central está ocupado por una fotografía en blanco y negro; sobre ella o en su periferia, pinta el pintor mediante trazos o pinceladas gestuales –por decirlo así, emborrona o mancha los nítidos contornos de lo real visible–, sirviéndose de una paleta perseverantemente “sucía”, apagada, proclive a los tierras, a un turbio blanco lechoso, a los nocturnos violetas de duelo y, últimamente, a un verde fundido de esmeraldas apagadas. La pintura constituye y conforma la atmósfera que habrá de aspirar y expulsar. Es, a la vez, aire y tierra, agua incluso, lluvia ácida que empapa enseres y edificios. Por último, sobre determinados y concretos accidentes de la fotografía o en los rincones de la pintura, Ugalde pega diminutos fragmentos de fotografías propias o ajenas o, también, recortes de estampitas, cromos, ilustraciones infantiles y otros materiales cuyo denominador común es lo kitsch, lo cursi, lo ñoño. Robert Hughes nos recuerda que en los dormitorios infantiles del siglo XIX muchas veces había un biombo tapizado con querubines, animales y flores recortados de las ilustraciones de las revistas de entonces”.

“Sorprenden siempre esos paisajes de la paradoja –escribe Estrella de Diego–, paisajes modernos, fotográficos, en los cuales se entromete inesperadamente la mirada de Gulliver en busca de miniaturas que importa e incorpora al espacio y lo fractura, más que fragmentarlo.”

“La eficacia percusora de las obras de Juan Ugalde, tanto de aquellas más exageradamente humorísticas, como de las más sobrecogedoras en su desolado silencio solitario, procede, por una parte, del acierto en la elección de la imagen raíz, ya sea ésta una fotografía hecha por él mismo (cada vez mas abundantes en sus obras), ya proceda de distinta mano”.

“Si analizamos la iconografía de las mismas podremos apreciar, como mínimo, varias líneas de fuerza reiteradas: las visiones urbanas de la periferia de las ciudades –bien los desolados barrios dormitorio o las pretenciosas alineaciones de adosados–; las favelas del extrarradio y los hacinamientos de chabolas, personas y basuras, significativamente las altas pilas de electrodomésticos averiados o en desuso, que componen, a su vez, estructuras de edificios abandonados y, también, automóviles desguazados como sueños de sus despojados propietarios; las calles de los pueblos, con

³ Recogido en Dionisio Cañas, “Juan Ugalde en su tinta”, cat. Juan Ugalde. Parques Naturales, Patio Herreriano. Museo de Arte Contemporáneo Español, Valladolid, 2003.

su insólita mezcla de aspectos rurales y de nuevos urbanitas de ciudades diminutas semejantes y hermanas a las grandes capitales; menos frecuentemente, paisajes naturales, que inmediatamente se contaminan con los vestigios de la falsa civilización metropolitana”.

“El único emplazamiento que Ugalde deja a la libertad, no condicionada por un entorno sofocante, ni cercenada o mutilada por sus pobladores, es el mar. Recuerdo quizás de su Bilbao natal, del viaje por la ría industrializada camino de su desembocadura en una horizontal suspendida del cielo e interminable de profundidad”.

“Los habitantes de estos lugares son, generalmente, si no siempre, seres desplazados, “excéntricos” dentro de su realidad social, y otros que podríamos decir desalojados de su ambiente local o, quizás mejor, que conforman un ambiente “suplantado”, artificioso, cuando no hecho brutal sarcasmo de su existencia”.

“Conviene no olvidar, sin embargo, que Ugalde es, fundamentalmente, un pintor, que ha trabajado hasta alcanzar una singular habilidad para encajar fotografía y trazo pintado, de modo que la imagen ante nuestros ojos, adquiere sentido y consistencia no por la inmediatez reconocible de la fotografía, sino por la carga de verdad de la pintura. Quiénes sustentan y a la vez llevan la mirada por la superficie del cuadro son la tensión y la energía que se desprenden del gesto pictórico que mancha, amplía, superpone o reconstruye la realidad de lo fotográfico hacia lo verdadero pintado”.⁴

En este catálogo, el crítico cubano, afincado en España, Dennys Matos, dedica un ensayo a esta faceta de la obra ugaldiana, al que añade, prolija y cuidadosamente, su producción en video. De este modo –y sumándole la extensa biografía redactada por Marina Álvarez, que incluye otras aventuras–, el lector interesado puede seguir a lo largo de sus páginas, la trayectoria completa del artista.

*

Visto desde la plataforma de fines de la primera década del siglo XXI, el Juan Ugalde de la segunda mitad de la de los ochenta del siglo pasado nos parece, cuando menos, un artista excéntrico a las tendencias nacionales e internacionales principales en aquellos momentos, del que no cabe decir, sin embargo, que fuese ajeno a sus convulsiones y notas dominantes.

Resulta sintomático de su postura, que justo cuando se inicia el desarrollo de un mundo artístico profesional en nuestro país –desde la fundación de ARCO hasta la apertura continuada y geográficamente dispersa por la Comunidades de centros y museos de arte contemporáneo, con la consiguiente consolidación de un mercado abierto al sistema de galerías–, Ugalde, en lugar simplemente de satisfacerse con ellos, y con los espejismos y quimeras que despertó en tantos, dé principio a su crítica, tan divertida como feroz, a ese sistema.

Del mismo modo, que no cabe ni deben olvidarse las actividades, más que paralelas, concurrentes, que Ugalde emprendió entonces y ha desplegado a lo largo de estos años, y que incluyen la gestión cultural en mediadores alternativos a los del mercado oficial del arte, una fecunda labor editorial y, lo que considero más sugestivo, su facilidad para aglutinar y propiciar el trabajo de otros artistas, ya sea de manera individual, ya de forma colectiva. Sin olvidar, claro está, su activismo político, desarrollado en la cercanía e inmediatez de lo local, como un modo de proximidad a la vida real, más que a las ideologías generalistas.

⁴ Mariano Navarro. *Juan Ugalde. Paisaje con figuras*, Premio Altadis, ActesSud / Altadis, France, 2000.

Tampoco es casualidad, así podrá verlo el lector en la biografía del artista, que fuese en Nueva York donde diera nacimiento al colectivo Estrujenbank. Supongo, que la ciudad de los rascacielos desplegó ante sus ojos tanto el edificio rutilante de ese sistema llevado a su límite mercantil, como la realidad misma de la sociedad norteamericana permitía vislumbrar hacia dónde quería dirigirse el tímido capitalismo democrático surgido en España.

La publicación, todavía reciente, de *Tot Estrujenbank. Hojalatería y pintura en general*⁵, editado por El Garaje Ediciones, y realizado por tres de los cuatro integrantes del grupo –pues, tristísimamente, Patricia Gadea falleció en abril de 2006–, Dionisio Cañas, Mariano Lozano y el artista, es una invitación propicia para actualizar y certificar la importancia de la idea germinal del proyecto y de sus distintas y polémicas propuestas.⁶

“Para nosotros la política era un elemento individual, de lo que puede hacer una persona, no un sistema”.⁷

Nada difíciles de apreciar son sus diferencias tanto con el extenso y variopinto grupo de artistas seleccionados en el último año de los setenta como figuras señeras de lo que serían los ochenta⁸, como con la inmensa mayoría de la minoría que finalmente representaría el triunfo durante esa década, así, por ejemplo, Miquel Barceló, José María Sicilia o José Manuel Broto –aunque no me resisto a pensar que debió interesarle el potentísimo Ferrán García Sevilla y, quizás también, aunque mucho menos intensamente, el primer Barceló, el de *Mapa de Carn*, por ejemplo, de 1982–.

Del mismo modo que su ideario no comparte los rasgos fundamentales que sustentan las prácticas de los mencionados, ya sea la consideración de la pintura como objeto de conocimiento –que en Ugalde se diría más que es instrumento de acción–; la recuperación del “placer de pintar” –para él, como para otros cuantos artistas jóvenes, el hacer con la pintura lo que se quisiera, no era siquiera motivo de discusión–; ni tenía, tampoco, una disposición intencionadamente favorable a la consideración de la cultura pasada como un ingrediente indispensable del presente del artista.

Internacionalmente, ignora la Transvanguardia de los italianos Cucchi, Clemente y Tatafiore y, aunque quizás formalmente algo más próximo, tampoco cae en las redes del neoexpresionismo de veta alemana que arrasó en el panorama internacional, y mucho menos en el ideario neogeométrico.

⁵ Dionisio Cañas, Mariano Lozano, Juan Ugalde. *Tot Estrujenbank. Hojalatería y pintura en general*, El Garaje Ediciones, Madrid, 2008.

⁶ “La firma Estrujenbank fue ideada en marzo de 1988 por Juan Ugalde, y se presentó por primera vez en la feria de Basilea de este año, en el stand de la galería Buades. En septiembre de 1989 se constituye como estructura empresarial con un importante capital social, siendo sus principales accionistas: Patricia Gadea, Mariano Lozano, Dionisio Cañas y Juan Ugalde.” En un texto redactado en Nueva York –ciudad en la que Juan Ugalde residió entre 1986 y 1989–, Dionisio Cañas definía Estrujenbank como “la mosca en la leche del arte español”, equiparándola a la enorme mosca Duchamp, caída en el vaso de leche diseñado por Mondrian y la Bauhaus. Lo que en los años veinte se presentó como un raptó formal para que en el frío diseño abstracto penetrasen los “objetos manoseados por el tiempo y desgastados por el azar. (...) Se había abierto la grieta, en plena modernidad, por la cual entrarían el pop art y la ironía, y los objetos cotidianos manipulados y reciclados en forma artística, ocuparían el escenario de galerías y museos”; en la España que consumía el fin de la loca década de los ochenta, la mosca Estrujenbank proponía “un salto sin paracaídas al vacío de la realidad que nos circunda”, un vacío decorado por lo más kitsch del gusto del nuevo rico.

⁷ Dionisio Cañas, Mariano Lozano, Juan Ugalde. *Tot Estrujenbank. Hojalatería y pintura en general*, op. cit.

⁸ Carlos Alcolea, Rafael Ramírez Blanco, José Manuel Broto, Chema Cobo, Gerardo Delgado, Pancho Ortuño, Guillermo Pérez Villalta, y Enrique y Manolo Quejido, en *1980*, a los que se incorporaron, en *Madrid D.F.*, Juan Antonio Aguirre, Alfonso Albacete, Juan Navarro Baldeweg, Miguel Ángel Campano, Eva Lootz, Adolfo Schlosser y Santiago Serrano.

Si cabe, sin embargo, considerarle un artista pop y, curiosamente, un artista pop español –quizás el primero, tras el gran Alfredo Alcáin, en proporcionar a la idea general de la tendencia un contenido particular–. Esa calificación, que no discuto si es puramente pop o post-pop, me da igual, no se sustenta únicamente en su apropiación interesada de las figuras más populares de los tebeos españoles, especialmente de los más difundidos, los del dibujante Ibáñez, en distintas publicaciones de la editorial Bruguera –“Mortadelo y Filemón”, “Pepe Gotera y Otilio”, “13 Rue del Percebe”⁹–, ni tampoco en la irrupción de imágenes publicitarias u objetos cotidianos, rasgos todos de la iconografía pop, sino, más profundamente, en la actitud crítica, que no distanciada, del artista ante esa avalancha de ingredientes de la realidad. Ese mundo es su mundo porque es nuestro mundo, y de tal modo lo retrata.

Conviene recalcar que, en su mayoría, los personajes que comparecen en sus obras no son exactamente los protagonistas, sino aquellos otros que podemos considerar secundarios, y que cubren profesiones vulgares, como el barrendero o el bedel, o son de extracción social baja. En otro sentido, y sin que haya en mi comentario prejuicio alguno, en las pinturas de Ugalde, aquellas y las de los años noventa y éstas, hay muchos paletos.

Del mismo modo que, la inmensa mayoría de las criaturas que habitan sus cuadros proceden más de su propia invención –seres ameboides, robóticos, electrificados, etc. –, que de fuentes ajenas.

Es más, en esos años, y seguramente después también, aborda la pintura desde una ácida mirada al entorno visual e ideológico dominante, sirviéndose de motivos que proceden del despliegue de los medios, el cine, el cómic, en un tratamiento tan brutal como dinámico, en el que el color actúa como instrumento activador y significativo.

Las pinturas más antiguas incluidas en la exposición están fechadas en 1984, *Gato ZZZ*, de la colección ICO, *Sin título*, de la colección Helga de Alvear y *Mamá con niño*, del Artium de Vitoria. Cada uno de ellos oferta algunos de los caracteres principales de su obra de aquel momento y la primera, *Gato ZZZ* incluye algunos de sus rasgos definitorios.

Un esquemático paisaje urbano de las afueras, cuyo centro, que corresponde a un interior doméstico, queda semioculto tras dos pinturas de naturaleza, y ante unas y otras la figura de un gato extraída de un tebeo, que ronca, bocadillo ZZZ incluido, junto a un teléfono, que no es difícil adivinar sonará estridentemente en las páginas del cómic y despertará al animal.

Me importa cómo está pintado. Lo único realista son la figura del felino, pues copia un original de otra fuente, y las fingidas pinturas de un paisaje natural, mientras que el urbano de fondo, la señal de tráfico y el automóvil, están únicamente sugeridos mediante sus líneas principales, dejando espacios vacíos contra el blanco del lienzo. Sobre todos llueve, sin embargo, un espolvoreado de pigmento que los iguala en un signo de representación plástica.

En la pieza de Helga de Alvear es dominante una figura semieléctrica, semiameboides, que ocupa más de la mitad de la tela –otras varias muy semejantes comparecen en obras de la misma época– y que es, a mi juicio, una mera excusa para la conjugación de ese fondo delicuescente rosado con la erizada superficie azul del cuerpo del personaje, ambos desplomándose desde el borde superior al inferior, de modo acompasado con el falso paisaje vertical que cubre –alterado sólo por una pequeña figura robótica–, la otra mitad del cuadro.

⁹ Otros, que recuerde, “Doña Urraca”, de Jorge; “Las hermanas Gilda”, de Manuel Vázquez y, también de Ibáñez, “El botones Sacarino” y “Rompetechos”. De otros autores, con mucha menor constancia, otros, entre ellos “Tin-Tin”, “Los hermanos Dalton”, “Los Picapiedra”.

Por último, *Mamá con niño*, muestra, igualmente, una gran figura central, la mamá –que no puedo evitar relacionar, quizás por esa metáfora visual de ver lo que ocurre dentro de la cabeza de los personajes, con el protagonista de *T.V. Program*, posterior a éste, pues es de 1986, no expuesto–; una gran mancha vibrátil roja –el de T.V. es dominante en azules–, que tapa el cielo y se impone a un pobre paisaje, que empieza a ser ocupado por las construcciones. Señalaría, también, que figuras y paisaje, tienen un tratamiento distinto y diferenciado, más densas aquellas, más acuoso, casi acuarelado éste, como si el artista ensayase maneras singulares para cada elemento visual o narrativo.

Las más tardías de esa década son todas del año 1986, y señalaría dos, *Eficaz antiarrugas*, de la colección Rodríguez-Argüelles, por su espectacular tratamiento de los distintos espacios que componen el cuadro, de modo que el artificioso paisaje de fondo, en malvas y turquesas, arroja los brutales pincelazos blancos que trazan tanto la empalizada –por la que irrumpe, más brutal aún, un tanque–, como los bordes de un cuadro dentro del cuadro que es la casa en la que conviven un personaje de tebeo, un barrendero y una electrizada figura femenina.

Paisaje me resulta paradigmático de toda esta época; por el falso “realismo” de la marina nocturna, un tratamiento pictórico que Ugalde ha empleado en no pocas piezas; por el estrambótico encuentro entre un naufrago de papel dibujado, otra vez un paleta, ahora con boina y una grasienta morcilla pinchada en un palo, y una especie de E.T. o ser extraterrestre de mirada estrábica y enamorada; también porque contenido y contenedor se ajustan como mano y guante y logran uno de los momentos narrativos más fuertes de la pintura ugaldiana en esos años.

Fernando Huici apuntaba, en una reseña crítica, que “la figuración de los años ochenta rara vez ha apostado decididamente por una intensa trama narrativa, más tentada con frecuencia por el impacto plástico directo y la sugerencia aislada de sus componentes emblemáticos”, y señalaba, en el caso particular de Ugalde, su “muy personal sentido de la construcción de la imagen por medio de una compleja red de alusiones temáticas que no temen ni el vértigo de la saturación ni el cortocircuito”. También, “su esencial interés por la idea de collage en un sentido tanto físico como conceptual –superposición de fragmentos, imágenes y lenguajes plásticos– nos propone imágenes sólidamente trabadas tanto en su discurso como en su impacto visual”.¹⁰

*

¿Cómo pintar la M-30?, se pregunta Ugalde. Y se responde a sí mismo con una proposición radical: nada de bajarse a la autopista con el caballete, la caja de pinturas y el lienzo virgen, sino bajar a la realidad real, contactar con ella, enfrentarte a la que te toca vivir, mediante instrumentos tan banales como los papelitos y servilletas de los bares, la publicidad, etc. “Trabajar con la realidad era algo que los artistas no hacían”.¹¹

Con lúcido acierto, Virginia Torrente califica a Ugalde de “maestro del paisaje costumbrista español del siglo XXI”, y aunque, lógicamente dado el momento añade, “incorporando la fotografía”¹², sus obras últimas reafirman ese carácter y amplían el valor de su maestría de pintor.

¹⁰ Fernando Huici, “La mirada caleidoscópica de Juan Ugalde”, *El País*, 12 de enero de 1985.

¹¹ Dionisio Cañas, Mariano Lozano, Juan Ugalde. *Tot Estrujenbank. Hojalatería y pintura en general*, op. cit.

¹² Virginia Torrente, “Crónicas de la desincronización”, cat. *Juan Ugalde. Parques naturales*, Museo Patio Herreriano. Museo de Arte Contemporáneo Español, Valladolid, 2003.

Obras como *Abantos*, *Zen* o *Camión*, todas de 2007 e incluidas en la exposición, y otras como *All Stars*, *Cantera*, *Camping playa*, *Caravana* o *Setas*, de la misma fecha, no expuestas, se asoman a paisajes inconcebibles sin la presencia humana contemporánea y su voracidad consumista. El sólo nombre de *Abantos* remite de inmediato al destrozo ecológico y paisajístico fruto de la especulación inmobiliaria y de la confluencia de intereses económicos y políticos, que genera un panorama superpoblado y desolador. Las vistas que nos proporciona aparecen sempiternamente ocupadas por objetos inapropiados o invasivos, una marquesina absurda ante una loma en cuya cúspide se levanta un edificio de pisos, excavadoras hambrientas y farolas apagadas en medio del monte, una caravana y los muebles de camping ocupando la casi totalidad de la superficie pintada.

Prosigue pues viva la “estética del descampado”¹³ y vigentes, en su arco de referencias, las expuestas en los títulos de sus últimas exposiciones, *Del bloque a la chabola*, *Disconnecting People (Desconectando a la gente)*, *Las invasiones bárbaras*, pero, ahora, a ese paisaje social se le suman otros elementos e ingredientes.

Unos provienen directamente de visiones de lo inmediato cotidiano –un hábito permanente del artista es mantenerse en esa cercanía a lo usual–, así la señora que cuelga su sábana estampada o quizás una colcha por encima de la barandilla en *Balcón Ada*, 2007 –del que me atrevo a señalar que da una visibilidad extraordinaria a la pobreza urbana de la ciudad contemporánea–, a la vez que muestra su horizonte vital, la gasolinera y el coche.

Otros, bien podemos considerarlos aleatorios y paradójicos, cual si, voluntariamente, el artista no quisiera sustraerse a la raíz surrealista de la imagen, sólo que ahora sustituye lo sorprendente o anómalo, por lo humorísticamente inesperado y gestualmente espontáneo.

Por ejemplo, la dama descabezada, o que tiene un televisor por cráneo, y pasea su perra, igualmente acéfala, por *Mágica de hechizo*, 2007, mientras, desde el límite del paisaje, justo antes del horizonte, nos observa una cabeza-collage depositada sobre una mancha columnar de pintura.¹⁴

Dionisio Cañas enuncia varios de los distintos perfiles del artista: su inclinación por el realismo próximo y cotidiano, a la vez que transita con extraordinaria facilidad por los caminos de la imaginación más desbocada y del delirio, sin que le sean ajenos el disparate o la payasada, como fórmulas de resistencia al impositivo discurso de lo correcto y benéfico.¹⁵

Formalmente, muchos de estos cuadros recientes, presentan, como he dicho al principio de este ensayo, cierto vaciamiento, quiero decir que la superficie de color es más amplia y cubre grandes zonas de la misma, sin necesidad de recurrir a ningún otro artificio o añadido. Es éste un proceso semejante que cabe dilucidar si se sigue su etapa inmediata anterior, en la que si ciertamente se inició con piezas tan densas, por ejemplo, como *Así lo ves tú*, 1992 –en la que la pintura prolonga y completa visualmente la narración que compone con la fotografía– vino a concluir con intervenciones tan leves como las realizadas en *Espiral con marina* y *De máximo interés*, ambas de 2005. En esa década larga, la materia pictórica fue licuándose, extendiéndose y ocupando cada vez

¹³ Virginia Torrente, “Crónicas de la desincronización”, op. cit.

¹⁴ En un breve texto de 1995, Ugalde califica el mundo exterior de “hipnótico, como una secta religiosa o como un matrimonio”. Y prosigue: “El arte también es un viaje hipnótico, por una espiral real, irreal e hiperreal, con colores fosforescentes verdes, azules, amarillos, rojos y violetas”. Juan Ugalde, cat. *Medievo95. Pinturas e Instalaciones*, Castelo de Soutomaior, Pontevedra, abril-mayo, 1995.

¹⁵ Dionisio Cañas, “Juan Ugalde en su tinta”, op. cit.

más los laterales o los lugares vacíos de la imagen; también, en otras ocasiones, caía sobre ella, con mayor o menor densidad, en una suerte de dripping pollockiano.

Él mismo anota algunos de los cambios fundamentales experimentados en su trayectoria: a finales de los ochenta decidió no usar más personajes de cómic; entre 1989 y 1992 abandonó casi por completo el trabajo individual para dedicarse exclusivamente a la labor colectiva desarrollada por Estrujenbank; desde principios de los noventa, pero más concretamente desde su mitad, 1995, la fotografía es central en sus elecciones iconográficas.

Respecto a ese momento previo al actual, nos informa de que mientras anteriormente su punto de inicio era el tema –las centrales nucleares, la construcción, los personajes extraños o marginales, etc.–, que imponían, por así decirlo, las tomas fotográficas a realizar, ahora parte sin ninguna idea preconcebida, un poco a lo que sale.

“No hay en todos un mismo método de trabajo –le confiesa a Dionisio Cañas–, sino que algunos los he empezado partiendo de la nada, otros los he empezado copiando el dibujo que he hecho a mano o con Photoshop, otros los he hecho con alguna foto del pueblo o con imágenes que he cogido de Internet. Hay también muchos estilos mezclados y superpuestos. Quizás el único elemento aglutinador sea el de los azulejos rotos que les he pegado, dándoles un punto de textura y de color común”.¹⁶

Puede decirse que si sus obras de los ochenta ofrecen la apariencia de una pintura enfangada, en la que se superponen sobre la superficie del lienzo una tras otra las intervenciones hasta que conforman un todo compacto y denso, que alcanza incluso volumen, las actuales, optan, sin embargo, por una presencia más diluida, como si la pintura empapara más que se extendiera a brochazos densos sobre el lienzo. Tienen, véase sino *Viaje a lo desconocido*, *Cuentos Chinos* y *Cascada* algo japonés. Dice Ugalde que son como haikus, modos distintos y breves para abordar un mismo sentimiento. No por ello son todas, sin embargo, pinturas limpias o apolíneas. La extralimitación del principio collage lleva en éstas ya sea a la acción pictórica sobre un fondo de tela estampada, así en *Venus* y *Chillan los enanos* o, lo que es más reiterado y potente, a la fijación de fragmentos de baldosines de colores sobre la tela. Baldosines que no solo componen sus propias zonas cromáticas brillantes, sino que actúan cual componentes arquitectónicos que trazan y distribuyen líneas de fuerza a la mirada del espectador. Un aspecto que resulta más que perceptible en *Carreras*, o que conoce momentos especialmente felices, como la cascada de ellos adherida al chorreón a lo pollock de *Cascada*.

Referencias indirectas, como lo es también la interminable capacidad de reproducción de la fotografía, a la clonación exhaustiva propia de la era digital y, ¿por qué no? a la pixelización de la realidad en la imagen cibernética.

Aunque quizás ya lo he dicho, no me importa repetirme. Los dos caracteres que creo definen permanentemente a Ugalde como artista son su condición de pintor de paisajes y su uso reiterado y diversificado de la técnica collage, rasgos reconocibles desde sus obras iniciales a las últimas que ha realizado.

Estrella de Diego denomina “paisajes de la paradoja” a los de Juan Ugalde. “Sorprenden siempre esos paisajes de la paradoja, paisajes modernos, fotográficos, en los cuales se entromete inesperadamente la mirada de Gulliver en busca de miniaturas que importa e incorpora al espacio y lo fractura, más que fragmentarlo”.¹⁷

¹⁶ “Como explicar la obra de Juan Ugalde a una liebre muerta. (Conversación del artista con Dionisio Cañas), op. cit.

¹⁷ Estrella de Diego, “Collage”, cat. *Itinerarios 1996/97. IV Convocatoria de Artes Plásticas*. Fundación Marcelino Botín, Santander, 1997.

Definitorio de su modo de empleo del collage son esas diminutas figuras de personajes, animales, etc. recortadas de postales, cromos, tebeos, etc. que añade a sus lienzos y cartulinas. Dioniso Cañas aprecia en esas disparatadas escalas la irrupción del delirio, que transforma lo racional de la realidad y amplía la potencia narrativa de la imagen.¹⁸

Una narrativa consustancial a la obra de Ugalde, tanto en aquellos remotos años ochenta, como actualmente, y que quizás conoce un nuevo medio de transmisión en sus videos de animación, video caracterizados por componer un relato sin argumento lineal inteligible, pero con una narrativa secuencial que implica al espectador en la historia.

Mariano Navarro
Octubre de 2008

¹⁸ Dionisio Cañas, “Juan Ugalde en su tinta”, op. cit.