

CUADERNOS COLECCIONABLES DEL MUSEO

#20

JUAN UGALDE

OBRAS PÚBLICAS

25 OCTUBRE
1 ABRIL
2018



PUENTE ACUEDUCTO DE VALDEALEAS, MADRID - OPO4, JUAN UGALDE, 2017

La serie *Obras públicas* de Juan Ugalde toma como punto de partida una serie de piezas de la colección del Museo Universidad de Navarra: fotografías de obra civil realizadas en el siglo XIX, que muestran la modernización de España en ese período (construcción de carreteras, faros, puentes, acueductos y reformas urbanas). Muchas de estas imágenes tuvieron su origen en encargos institucionales, resueltos por fotógrafos como Charles Clifford, Jean Laurent, José Martínez Sánchez o Auguste Muriel, que muestran en sus imágenes la transición de un país rural a uno industrial-

zado, con paisajes llenos de carreteras, postes de telégrafo y vías de tren.

Ugalde lleva mucho tiempo trabajando con fotografías. Aunque es pintor, uno de los procedimientos que emplea con más frecuencia es el *collage*: incorpora a sus lienzos postales, fotografías compradas en mercadillos o realizadas por él mismo, con las que genera composiciones que mezclan elementos heterogéneos, en una estética que a veces se ha vinculado con el pop. Así, el trabajo con las fotografías del siglo XIX tiene una clara continuidad con toda una línea de



PUENTE DE ISABEL II, BILBAO - OP16, JUAN UGALDE, 2017

su obra anterior. "Son unas fotos que me encajan perfectamente", dice él mismo. "Es lo que siempre he estado haciendo, sacando fotos de barriadas, como un documentalista. Pero las obras que he empleado para este proyecto fueron realizadas por profesionales a partir de 1800". El propósito declarado de Ugalde es generar "un lenguaje comprensible", y la fotografía es el medio del que se sirve para conectar con la realidad de un modo claro y directo. Las fotografías del siglo XIX de las que parte Ugalde fueron realizadas con el procedimiento del colodión húmedo, que exige superar toda una serie de dificultades técnicas, como los prolongados tiempos de exposición, que pueden superar los treinta segundos, o la necesidad de revelar y fijar las imágenes en el mismo momento de la toma. Por eso responden a unos encuadres y a una puesta en escena muy estudiados. Las copias son de un tamaño mediano (unos 40x50 cm), que ofrece una gran cantidad de detalle y de información visual; y en muchos casos están montadas en álbumes, lo cual favorece su lectura como una serie de carácter documental.

Por la senda del progreso

Estos ideales de neutralidad y capacidad descriptiva están conectados con el objetivo que se plantea la fotografía en el siglo XIX: documentar la marcha misma del progreso. Un crítico de la época se refiere a la fotografía como una

"preciosa aplicación de la ciencia que cultivan a un mismo tiempo los sabios y los artistas, los industriales y los aficionados, [que] marcha con un paso cada vez más rápido por la senda del Progreso". Esto es especialmente claro cuando se trata de documentar las obras públicas, que muestran el desarrollo técnico y favorecen el transporte y las comunicaciones. Cuando se plantea el proyecto de los álbumes de *Obras públicas* que se realizarán para la Exposición Universal de París de 1867 (de los que proceden bastantes de las imágenes que usa Ugalde), el objetivo es que los visitantes "se formen una idea exacta del estado del progreso y adelanto en que España se encuentra en cuestión de tanta trascendencia para su porvenir y que tanto ha de influir en su riqueza y prosperidad".

En estas imágenes históricas está "el comienzo de lo que ha venido después", dice Ugalde. Las fotografías son interesantes porque permiten observar de un modo muy directo los desarrollos técnicos y los modos de vida de la España del siglo XIX. El carácter documental es, sin embargo, un arma de doble filo. Al llevar a cabo un registro automático, las imágenes resultantes pueden mostrar los signos del "progreso" (puentes, faros y trenes), pero también los objetos que han quedado olvidados en un rincón de las obras, las herramientas y los animales que se emplean, el estado desolador de los paisajes, o las divisiones sociales, que se



PUENTE DEL DIABLO, BARCELONA - OP18, JUAN UGALDE, 2017

muestran en pequeños detalles, como las cadenas que llevan algunos de los trabajadores de la construcción de los ferrocarriles, que debían ser presos políticos. Quizás estos elementos están allí solo por azar, pero plantean muchas cuestiones a quien se detiene a observarlos.

El “método” con el que Ugalde se enfrenta a las fotografías es muy abierto. Se basa precisamente en la observación de los detalles de las imágenes, la búsqueda de encuentros fortuitos, y también en la explotación de los “errores” o los elementos que se salen de la norma. Se trata –explica él mismo– de “sorprenderme a mí mismo de lo que sale, no planifico lo que va a salir”. Con este planteamiento, trabaja de un modo muy libre, y al mismo tiempo muy complejo. En el caso de *Obras públicas*, comienza con las fotografías históricas, que manipula digitalmente, imprime y vuelve a fotografiar con cámara analógica, para generar una nueva impresión que contiene todos los defectos azarosos propios del medio, que a su vez vuelve a digitalizar, a manipular y a imprimir. Y así, la impresión final que se colocará sobre el lienzo no es solo una “ampliación” en gran formato, sino una imagen intervenida con diversos medios, que constituirá la base de la obra final. El resultado es un conjunto de veintisiete cuadros de medio y gran formato, que tiene en común la base de las fotografías históricas, que están trabajadas y pintadas hasta generar un “montaje” final en el que

se entremezclan diversos medios y lenguajes. Un conjunto de operaciones que someten a la fotografía a una alteración radical, que añaden otros significados e iluminan algunos aspectos que quedaban ocultos en la imagen original.

Ampliaciones, incongruencias y errores

Lo primero que puede llamar la atención del espectador al enfrentarse a las obras de Ugalde es su disposición en la sala, no situadas en las paredes, sino montadas sobre unas estructuras de madera distribuidas a lo largo de todo el espacio. El aspecto tosco e inacabado de estos caballetes, junto a sacos de arena y otros elementos del mundo de la construcción, evocan el mismo ambiente representado en los cuadros: una obra donde todo está a medio hacer, y por donde hay que circular en zigzag para evitar obstáculos. Esta distribución evita que haya un único recorrido y se favorece la posibilidad de deambular por la sala y de contemplar cada cuadro de un modo “impuro”, contaminado por los que se encuentran al lado o detrás. En las paredes aparecen impresos, con distintas tipografías y colores, una serie de extractos de *Así se fundó Carnaby Street*, el primer poemario de Leopoldo María Panero, que completan el recorrido con evocaciones fragmentarias, enigmáticas e inconexas.

A la disposición en la sala se añade el tamaño de las propias obras. Los cuadros de Ugalde oscilan entre un formato



PUNTA DE BAÑA, TARRAGONA - OPO5, JUAN UGALDE, 2017

medio (las más pequeñas son de 73x100 cm) y el gran tamaño de los dos diápticos (285x490 cm). Entre estos dos extremos, hay toda una gama de formatos intermedios. De este modo, cada obra tiene un carácter individual y forma parte de ese conjunto desordenado que compone la instalación en la sala. Una disposición muy distinta de la que tenían las fotografías en su contexto original, que en la mayor parte de los casos eran álbumes destinados a la documentación o a la propaganda, impresas con un tamaño estandarizado y dispuestas en páginas sucesivas, que marcan una lectura

lineal, de una imagen tras otra, que facilita el fijarse en los detalles y entenderlas como un conjunto documental.

Juan Ugalde hace un “desmontaje” radical de modo de leer las imágenes: saca las fotografías de su secuencia, las desordena, cambia bruscamente su tamaño (en el menor de los casos, lo duplica), y las convierte en “cuadros” con una presencia propia, que deben observarse a cierta distancia. Al cambiar la escala, se hacen patentes muchos elementos de las fotografías que antes solo se podían ver con lupa, y las diferencias de tamaño entre los distintos personajes

destacan mucho más. “Cuando cambias la perspectiva y la escala te fijas más”, dice Ugalde. “Cuando todo es natural y vas pasando fotos todo es normal. Pero cuando rompes ese modo de ver llama la atención y dices: ¿qué pasa aquí?”.

No se trata solo de un cambio de escala. Cuando Ugalde monta las ampliaciones fotográficas en los lienzos, éstas no se corresponden exactamente con los iconos originales, sino que están ampliadas en los bordes. Así, se genera una nueva superficie, que ofrece un margen mayor para intervenir una vez montada la fotografía sobre el lienzo. Esto no responde solo a una cuestión práctica, puesto que la ampliación unas veces es “natural”, pero otras está intervenida. Así, por ejemplo, a veces hay zonas duplicadas de modo especular, con una cierta deformación que deja ver la “textura” digital de la intervención. Otras veces, algunos elementos aparecen clonados y repetidos en diversos lugares de la imagen, de modo que se generan elementos absurdos: unas escaleras que ya no suben a ninguna parte, o un andamio repetido varias veces y que carece de función. En algunos casos, la manipulación digital permite cambiar la escala: un elemento puede estar repetido a distintos tamaños en diversos lugares de la imagen.

Ugalde no solo “amplía” para ganar espacio, sino que a veces también “pinta” digitalmente la fotografía original. Estos añadidos acentúan aún más la discontinuidad de la superficie de la imagen original. En muchos casos, estos añadidos digitales sirven para prolongar determinados elementos del paisaje o de los edificios representados en la fotografía, o sencillamente para crear campos de color que amplían con otros medios el espacio fotográfico. También sirven para añadir elementos figurativos, árboles o piscinas, o pequeños personajillos que se encuentran de modo absurdo con los personajes fotográficos y contrastan con ellos.

Las imágenes manipuladas digitalmente se imprimen y se montan sobre el lienzo, sobre el que Ugalde pinta. Mientras que la “pintura” digital permite añadir diversas capas y texturas de color sin que la mezcla disminuya su intensidad, la pintura que se añade sobre el lienzo es un elemento físico y “real”, que se puede mezclar y que hace evidente que la fotografía es una superficie plana capaz de recoger otro material. La pintura puede plantear una cierta continuidad con las fotografías, ampliando determinadas formas hacia un espacio sin límites, como surreal. O también puede servir para crear un marco de formas más o menos geométricas de color. Unas veces prima la línea, y otras el gesto más espontáneo. “Lo que me interesa es la mezcla”, dice Ugalde. “La mezcla del lenguaje pictórico con el fotográfico. Y dentro del pictórico, de la parte más construida, más geométrica, con la más abstracta, y de la parte más de línea, de dibujo, con la masa de la pintura. El mundo de la pintura es el mundo del gesto, del tacto. Lo mismo que la caligrafía, donde estás contando algo a través del gesto. El mundo fotográfico, que es más plano, y el otro, que es más pictórico”.

Por último, en algunas obras, Ugalde añade fotografías o imágenes de su propio archivo o de internet, pegados en

forma de *collage*. Estas nuevas figuran contrastan con el cúmulo de figuras anteriores, puesto que son de distintos materiales y casi siempre de distintas escalas. Se genera así una yuxtaposición de medios y elementos que se afectan y modifican entre sí, aunque no se lleguen a integrar totalmente.

Anacronismo y progreso

“A mi lo que me interesa –dice Ugalde– es el ser humano en toda su dimensión, ver cómo actúa, qué hace”. El modo de conseguir esto no es acudir a las fotografías antiguas como un historiador Ugalde se enfrenta a las fotografías históricas desde una perspectiva contemporánea, o deliberadamente anacrónica: no habla de las obras públicas del siglo XIX por sí mismas, sino por lo que implican para sus autores y para quienes hemos venido después de ellos.

Anacrónica es la mezcla de medios que se produce en cada obra: las fotografías históricas se superponen a otras sacadas de internet o a elementos digitales, que rompen la continuidad de las imágenes y su “transparencia” como documentos. Esta convivencia entre medios distintos puede de ser precisamente uno de los temas de la obra de Ugalde. “Cada vez se puede vivir más en un mundo virtual –explica él mismo–. Con la proliferación de las pantallas y pantallitas la inmersión puede ser total. Por otro lado, cada vez hay más gente que voluntariamente desenchufa todo esto, además de la gran cantidad de gente que no ha llegado a conectarse. Es curioso ver la naturalidad con la que conviven estas dos opciones. En mi trabajo este es uno de los temas centrales. A nivel personal, por un lado me interesa primordialmente lo local, lo cercano, la realidad física; y por otro lado, estoy usando la tecnología”.

Y anacrónica es, también, la mezcla de imágenes que se contraponen en cada obra. En uno de los cuadros hay unos coches de carreras de comienzos del siglo XX; en otro, un pequeño grupo de helicópteros sobrevuela la construcción de un viaducto, que debajo tiene una autopista con un enorme atasco de coches. La imagen, así, documenta una construcción concreta del siglo XIX, pero anuncia también lo que está por venir. Lo mismo ocurre en la fotografía de *El Escorial*, a la que Juan Ugalde ha añadido todo un parque eólico, además de algunas sombrillas para resguardarse del sol. Otras veces, son imágenes de ciencia ficción, pequeños marcianos de cómic. Frecuentemente, las imágenes no se refieren a grandes propuestas tecnológicas futuristas, sino a una imaginería de clase media: personajillos de tebeo con un pequeño bigote que fuman en pipa junto al tranvía; puestos de helados o chucherías; o piscinas y albercas que amenizan un poco los desolados paisajes de las fotos. En buena medida, aunque sean “del futuro” respecto a las fotografías, los elementos añadidos a los cuadros están ya pasados de moda: Ugalde no hace demasiadas promesas sobre el porvenir.

Las *Obras públicas* de Juan Ugalde podrían pensarse como uno de esos “montajes de tiempos heterogéneos”, que Georges Didi-Huberman ha descubierto en la obra de diversos artistas e historiadores del siglo XX. “Montaje”, porque su principio fundamental es el del *collage* que sir-



EL ESCORIAL, MADRID - OP12, JUAN UGALDE, 2017

ve para plantear, de un modo paródico y nada solemne, un “tiempo heterogéneo”, un entrecruzamiento del pasado y el presente, que se explican (o contradicen) mutuamente. Las imágenes históricas pueden documentar el “progreso”, como pretendían quienes las encargaron; pero en las obras de Ugalde funcionan de un modo más complejo, pues invitan a pensar no solo en el pasado, sino también en el presente y el futuro. Es decir: que el “progreso” documentado por las fotografías no es necesariamente un proceso lineal, indefinido e inevitable (como prometían sus promotores del siglo XIX), sino algo más complejo y lleno de consecuencias que afectan a otros aspectos como la ecología, la economía o el propio comportamiento humano (como saben quienes han vivido el siglo XX).

Disparate y humorismo

La palabra que Juan Ugalde emplea con más frecuencia a la hora de referirse a su serie de *Obras públicas* es “disparate”. En la historia del arte, éste término remite a los *Disparates*, la última de las grandes series grabadas por Goya, que presenta una de escenas bastante enigmáticas, entre cómicas y amenazadoras, que los estudiosos no terminan de poder explicar. Pero, para Ugalde, “disparate” se refiere, quizás sobre todo, al propio tema de la serie, que él mismo describe así: “el disparate generado por el progreso, o, si lo prefieres, por el desarrollo del ser humano en el último siglo y medio”. Su obra podría ser una representación consecuente de esta situación. “En mi intervención, he tratado de mezclar a través de la pintura, (y sus distintos recursos), los elementos

de partida que me daban las fotos con formas y elementos actuales o futuros: coches, helicópteros, máquinas, chimeneas, construcciones, etc. Generando, por otro lado, un tipo de realidad entre unos tiempos y otros en el que los personajes de las fotos originales aparecen de pronto posando en un nuevo espacio disparatado y como a punto de explotar”.

Los textos distribuidos por las paredes de la sala encajan con esta interpretación de los cuadros. “Vivo dentro de la fantasía paranoica del fin del mundo”, decía Panero por las mismas fechas en que se publicó *Así se fundó Carnaby Street*. En el poemario de Panero no hay un hilo conductor claro ni es posible encontrar “anécdotas”: todo se basa en la escritura automática y la libre asociación, la unión de referencias muy diversas (de Mayakovski a Mary Poppins), o el *collage* de textos ajenos (procedentes de revistas ilustradas o de diarios familiares). Tampoco hay normas métricas, sino que se suceden sentencias breves y textos en prosa, de modo más o menos inconexo. En relación con los cuadros de Ugalde, los textos de Panero aumentan esa sensación de disparatada ausencia de lógica, de un *collage* de elementos de procedencia muy diversa, con un aire a veces paródico, pero fundamentalmente lúdico y humorístico.

Ramón Gómez de la Serna considera los *Disparates* de Goya como el comienzo de un nuevo género que debería ser continuado. Las *Obras públicas* de Ugalde están llenas de elementos humorísticos, que reducen las construcciones decimonónicas a puro disparate: una vía de tren construida sobre un gigantesco puente de hierro acaba en una especie trampolín absurdo; un acueducto enorme, solo condu-



PUENTE DE LAS ROCHELAS, TARRAGONA - OP27, JUAN UGALDE, 2017

ce un pequeño chorro de agua que cae directamente sobre el suelo, etc. El humor domina también la parte de protesta; junto a la vía del tren que acaba en un trampolín hay un canario amarillo que sostiene una pancarta en blanco, que encabeza un grupo de manifestantes, mientras el pingüino de enfrente trata de pescar en el hielo, indiferente a lo que sucede a su alrededor. La pancarta en blanco deja abierto, o vacío, el contenido de la reivindicación.

Más que hacer discursos políticos o tratar de resultar pedagógico, Ugalde plantea una representación disparata-

da y abierta de las contradicciones de nuestro tiempo. Y su modo de hacerlo es el humor, que Ramón Gómez de la Serna describe como un método que, sin proponerse "corregir o enseñar", permite "mezclar todo lo inconcluso", "sumar cosas heterogéneas", "reunir dos tiempos distintos o repetir en el mismo tiempo cosas remotas entre sí". Es decir, ver las cosas como desde fuera, para desordenarlas, ponerlas "al revés", o volver a juntarlas de un modo anacrónico. "El humorista adivina el final del mundo y obra de acuerdo con la incongruencia final".

Javier Ortiz-Echagüe / Departamento curatorial / Museo Universidad de Navarra

JUAN UGALDE, OBRAS PÚBLICAS

The point of departure for Juan Ugalde's series *Public Works* is a series of works in the collection of the Museum University of Navarra: 19th-century photographs of public works projects that provide evidence of the modernization of Spain at that time (the construction of roads, lighthouses, bridges and aqueducts, and urban renewal projects). Many of these images are institutional photographs taken by photographers such as Charles Clifford, Jean Laurent, José Martínez Sánchez

and Auguste Muriel. Landscapes full of roads, telegraph poles and railway lines show the transition from a rural to an industrialized society. Ugalde has been working with photographs for many years. Although he is a painter, one of techniques he uses most often is collage. His paintings are frequently embellished with postcards, snapshots from street markets and photos he takes himself to create compositions that mix together widely different elements and generate what some have

called a Pop aesthetic. Working with 19th-century photographs can therefore be considered coherent with the themes of his previous work. Ugalde himself said, "These photos and I are the perfect fit. It's what I've always done: taken pictures of neighbourhoods as a documentalist. But the pieces I used for this project were created by professionals working back in the 1800s". Ugalde's goal is to generate "a comprehensible language" and he uses the photographic medium to create a clear, direct connection with reality. The 19th-century photographs in question were taken using the wet plate collodion technique, which involved a number of technical difficulties, including long exposure times, which could last more than 30 seconds, and the need to develop the images immediately after the photos were taken. As a result, these photographs were very carefully framed and staged. The medium-sized copies (about 40 x 50 cm) provide considerable visual detail and information. In many cases, they are mounted in albums, which encourages them to be read as documentary series.

Down the path of progress

These ideals of neutrality and descriptive capacity are closely connected to one the objectives of 19th-century photography: to document the very march of progress. A chronicler at the time referred to photography as a "precious application championed by intellectuals and artists, industrialists and aficionados that is marching briskly down the path of Progress". This was particularly true when it came to documenting public works involving technical developments and improvements to transport and communications. When the *Public Works* albums were created for the International Exhibition of 1867 in Paris (many of the images used by Ugalde are from the Exhibition), the aim was for visitors "to acquire an accurate idea of Spain's state of progress and just how far ahead it was on a topic of such importance for its future and so key for its wealth and prosperity".

According to Ugalde, these historic images are "the beginning of what was to come". Photographs are interesting because they provide an opportunity for close observation of the technical developments and modes of life of 19th-century Spain. This documentary approach is, however, a two-edged sword. Because they provide an automatic record, these images show not only the signs of "progress" (bridges, lighthouses and trains), but also stray objects in a corner of the work area, the tools and animals used, the bleak landscape, and the social divisions that come out in small details, such as the chains worn by some workers on the railway construction lines, who must be political prisoners. These elements may be there just by chance, but they can raise many new questions in the viewer's mind.

The "method" Ugalde uses in his approach to photographs is very open. It goes back to the simple observation of the details in the images, the search for random surprises and the exploitation of any "errors" or elements that stand out. As he says, it's a question of "being surprised by what happens. I don't plan any of it". Based on this approach, he works very freely following a rather complex method. In the case of

Public Works, he started with the historic photos, which he digitally processed, manipulated and printed. He then photographed them with an analogue camera to generate a new print containing the random defects typical of the medium. This image was then digitized so it could be processed, manipulated and printed. So the final print on the canvas is not just an enlarged photo, but an image processed using different media to provide the basis of the final work. The result is a group of 27 medium- and large-format paintings based on historic photographs that have been processed and painted to create a subtle blend of different artistic media and languages. The photographs are radically altered and adjusted to generate new meanings and shed light on some of the hidden aspects in the original image.

Enlargements, contradictions and errors

When observing Ugalde's works, one of the first thing that catches the viewer's eye is how they are arranged in the room. They are not hung on the walls, but are mounted on wooden structures distributed around the room. The rough, unfinished easels, sandbags and other construction items evoke the same work-in-progress atmosphere represented in the paintings and force viewers to wind their way through a kind of obstacle course. This layout prevents the works from being viewed in strict chronological order and encourages viewers to stroll through the space and examine each work in its "impure" state: i.e. contaminated by the elements alongside and behind it. Printed on the walls in different typefaces and colours are extracts from *Así se fundó Carnaby Street*, the first book of poems by Leopoldo María Panero. These extracts add another layer to the fragmentary, enigmatic and disconnected viewing of the works.

Another feature of the exhibition layout is the size of the works themselves. Ugalde's paintings range in size from the medium-sized format (the smallest measure in at 73 x 100 cm) to the large format of the two diptychs (285 x 490 cm). Between these two extremes there is an extensive range of intermediate formats. Therefore, in this somewhat untidy layout, each work has its own individual character while forming part of all the works in the room. This arrangement is very different from the album layout given to the photos in their original context, usually for the purposes of documentation and propaganda. The standard-sized photos were arranged on successive pages to ensure linear viewing of one image after another, and to make it easier to notice the details and grasp each photo as part of the documentary whole.

Juan Ugalde's approach to reading the images is to radically "dismantle" them: he takes them out of time sequence, jumbles them up, greatly changes their proportions (the smallest is at least twice its original size) and turns them into "paintings" with their own presence that must be observed at a certain distance. By changing the scale, he brings out many elements in the original photos that could only be seen with a magnifying glass, and draws even more attention to the different sized figures. "When you change the perspective and the scale, you see more", said Ugalde. "When everything is



PUENTE DE SIMANCAS, VALLADOLID - OPO7, JUAN UGALDE, 2017

natural and you flip through the photos, it all seems normal. But when you break down that mode of seeing, you start to notice things and you wonder, ‘What’s going on here?’” It’s not just a change of scale. When Ugalde mounted the enlarged photos on canvases, the focus was not on the monuments in the original works, but on what was happening around them. This generated a new surface, which offered greater margin for intervention once the photo was mounted on canvas. This was not merely a practical question, since some enlargements are “natural”, while others have been processed. Some areas of the photos seem to be mirror images with a kind of warped effect that reveals the digital “texture” of the processing stage. Other elements have been cloned and repeated in different places in the image to generate absurd structures: stairs that lead nowhere and purpose-less scaffolding that is repeated several times. In some cases, digital processing allows Ugalde to change scale: a single element may be repeated in different sizes and in different places in the image.

Ugalde not only enlarges to gain space. Sometimes he also digitally “paints” the original photograph. These additions

accentuate the discontinuous surface of the original image even more. In many cases, these digital add-ons help extend certain landscape and structural elements in the photograph, or they simply create fields of colour that provide a new way of expanding the photographic space. They also bring figurative elements into the photos, such as trees, swimming pools and small figures that create jarring contrasts in their absurd encounters with the real people in the photograph. The digitally processed images were printed and mounted on canvas, which Ugalde then painted. Whereas digital “painting” allows the painter to add different layers and textures of colour without reducing the intensity of the mixed colours, the paint applied to a canvas is a “real” physical substance that can be mixed and provides clear proof that the photo is a flat surface that will accept other materials. The applied paint can give the photographs a certain continuity by expanding different shapes into limitless, almost surreal spaces. It can also create a frame of more or less geometric coloured shapes. Sometimes straight lines stand out. Other times the marks are more spontaneous. “I like to mix things up”, said Ugalde. “The combination of pictorial language with photography.



PRESA DEL VILLAR, MADRID - OPO6, JUAN UGALDE, 2017

And within the pictorial tradition, the part that's constructed, geometrical, abstract, as well as the part connected to the line, drawing, the body of the painting. The world of painting is the world of gesture, touch. It's the same with calligraphy, where you're telling a story through gesture. Photography, which is flat, and the other, which is pictorial."

Finally, in some collage works, Ugalde attaches photographs and images from his own archive and the Internet. The different materials and contrasting scales of these collage add-ons make them stand out even more. The result is a juxtaposition of media and elements, all of which affect and modify each other without ever forming a cohesive whole.

Anachronisms and progress

"What I'm interested in", said Ugalde, "is the human being in all his dimensions: watching him act and seeing what he

does". The way to do this is not to look at old photographs like a historian. Ugalde takes a contemporary or deliberately anachronistic perspective of these historic photos. He does not actually speak about the 19th-century public works, but about what they meant to the people who made them and those who have come since then.

The combination of media used in each work is indeed anachronistic: an overlapping mesh of historic photos, Internet images and digital elements breaks down the continuity of the images and their "transparency" as documents. This mash-up of media could very well be one of the main themes of Ugalde's work. "It's getting easier and easier to live in a virtual world," Ugalde said. "With the proliferation of big and small screens, immersion can be absolute. However, more and more people are doing a voluntarily disconnect, and then there's a large group of people who never connected in the

first place. It's curious to see how naturally these two options can live side by side. That is one of the main themes of my work. On the one hand, at the personal level, I mainly like what is local, nearby – physical reality; on the other hand, I'm using technology."

There is also something anachronistic about the mix of contrasting images in each work. In one painting, there are early 20th-century race cars. In another, a small group of helicopters hovers over a viaduct construction site, below which another highway heaves with traffic. The image documents a specific 19th-century construction project, but also announces what is to come. The same occurs in the photo of *El Escorial*, to which Juan Ugalde has added a complete wind farm, as well as umbrellas for protection from the sun. In other cases, the images come from science fiction: small comic book Martians. Very often, these images do not refer to major futuristic technological proposals, but to items from the middle-class mental imagery: a minor comic book character with a little moustache who smokes a pipe next to the tram; a row of ice cream and sweets stands; and swimming pools and water tanks that liven up the bleak landscapes in the photos. Though they are from the "future" with regard to the photos, the elements added to the paintings are largely outdated: Ugalde makes few promises about their future.

Juan Ugalde's *Public Works* could be considered one of those "montages of different times" that Georges Didi-Huberman has discovered in the works of different 20th-century artists and historians. "Montage" is an appropriate description because the works' fundamental principle is based on collage, which is used here with heavy doses of in-your-face parody to refer to "different times", where past and present intertwine and explain (or contradict) each other. As intended by those who arranged for the photos to be taken, historic images can document "progress", but in Ugalde's works these images are operating on a more complex level in that they encourage the viewer to think about the past, as well as the present and future. In this case, the "progress" documented by the photos is not necessarily an undefined and inevitable linear process (as promised by 19th-century developers), but a much more complex phenomenon whose many consequences affect aspects such as the environment, the economy and even human behaviour (as can be confirmed by those who lived in the 20th century).

Nonsense and humour

The word used most frequently by Juan Ugalde when referring to his series *Public Works* is "nonsense". In art history, this term brings to mind Goya's *Disparates (Follies)*, the last of the artist's great series of etchings, which experts have yet to fully explain and which represents rather enigmatic scenes of comic and sometimes wildly sinister characters.

But for Ugalde, "nonsense" mainly refers to the main topic of the series, which he described as follows: "the nonsense generated by progress or, more precisely, human development in the last 150 years". His work could be a consequence of this situation. "In my intervention, I tried to use painting (and its devices) to combine the items in the original photos with current and future shapes and elements such as cars, helicopters, machines, chimneys and smokestacks, and other structures to generate a kind of reality between two time periods where the figures in the original photos suddenly seem to be posing in a nonsensical place that might explode at any time". The texts on the walls seem to echo this interpretation of the paintings. "I live in the paranoid, end-of-time fantasy world", Panero said around the same time he published *Así se fundó Carnaby Street*. Panero's book of poems has no clear plot and contains few "stories". The poems are based on automatic writing and free association, the combination of highly diverse references (from Mayakovsky to Mary Poppins), and collages of found texts (from illustrated magazines and family diaries). The poems have no meter, but consist of short, more or less unrelated sentences and texts in prose. In relation to Ugalde's paintings, the extracts from Panero's poems increase the feeling of the nonsensical absence of logic, a collage of highly different elements from a stance sometimes steeped in parody, but that is essentially light-hearted and humorous.

Ramón Gómez de la Serna considers Goya's *Disparates* to mark the beginning of a new genre that should be continued. Ugalde's *Public Works* is full of humorous elements that reduce the 19th-century constructions to mere nonsense, such as a railway line built on a gigantic iron bridge that becomes a kind of absurd diving board, and an enormous aqueduct that manages to produce only a small trickle of water that drops straight to the ground. Humour takes precedence over protest: near the railway line that ends in a diving board, a canary bears a blank sign leading a group of demonstrators while an entirely oblivious penguin tries its hand at ice fishing. The blank sign leaves the reason for the demonstration open or empty.

Rather than making political statements or trying to be a teacher, Ugalde takes an open, nonsensical approach to the contradictions of our times. And he does it through humour, which Ramón Gómez de la Serna describes as a method that does not attempt to "correct or teach", but makes it possible to "mix all kinds of unfinished business", "combine unrelated things", "jumble time periods and imagine different historical events happening at the same time". This includes looking at things from a distance, jumbling them up, turning them inside out and bringing them together in anachronistic ways. "Humourists perceive the end of the world and take action based on the final contradictions".

Javier Ortiz-Echagüe / Curator / Museum University of Navarra



Juan Ugalde (Bilbao, 1958) empezó a exponer en Madrid a principios de los años 80. Sus cuadros de aquellos años eran de colores ácidos y narraciones delirantes, en los que superponía elementos de cómic a diversos realismos. Tras una estancia de tres años en Nueva York, vuelve a España, donde forma el colectivo Estrujenbank, grupo artístico y de agitación político-social que duró hasta la Expo Sevilla 92. A partir de entonces reanuda su trabajo en solitario y comienza a utilizar fotografías de gran formato en blanco y negro, pegadas en lienzos y pintadas. Los temas fundamentales de este periodo son la realidad social y la marginalidad. A partir del año 2007, hay una vuelta a la pintura en la que mezcla multitud de técnicas y estilos a través del collage. Ha realizado numerosas exposiciones en diversas salas y exposiciones, entre las que destaca la retrospectiva “Parques Naturales” (2004), en el Museo Patio Herreriano de Valladolid.

Juan Ugalde (Bilbao, 1958) began exhibiting in Madrid in the early 80's. His paintings of those years were acid colors and delirious narratives, in which he superimposed comic elements to various realisms. After a three-year stay in New York, he returned to Spain, where he formed the group Estrujenbank, an artistic group and political-social upheaval that lasted until the Expo Sevilla 92. From then on he resumed his solo work and began to use photographs large format in black and white, glued on canvas and painted. The fundamental themes of this period are social reality and marginality. Starting in 2007, there is a return to painting in which he mixes a multitude of techniques and styles through collage. He has made numerous exhibitions in various rooms and exhibitions, among which the “ Parques Naturales ” retrospective (2004) stands out at the Patio Herreriano Museum in Valladolid.

MUSEO
UNIVERSIDAD
DE NAVARRA
JUAN UGALDE
OBRAS PÚBLICAS
25 OCT
1 ABR
2018



MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA
Rector Universidad de Navarra
Alfonso Sánchez-Tabernero Sánchez
Presidente del Patronato
Ángel Gómez Montoro
Director General del Museo
Jaime García del Barrio
Dirección Artística
José Manuel Garrido Guzmán
Rafael Levenfeld Oztiz
Rafael Llano Sánchez
Fernando Pagola Marín
Valentín Vallhonrat Ghezzi
Administrador
Fernando de la Puente García Ganges
Departamento de Comunicación
Elisa Montserrat Rull

EXPOSICIÓN
Coordinación
Ignacio Miguéliz Valcarlos
Diseño sala
Pau Cassany Figa
Montaje
Cloister Services S.L.
José Manuel Jiménez Alfaro
Seguro
Axa Art
Traductor
Tradetec
Diseño gráfico
Ken

EDITA: MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA / DL: NA 2224-2017 / ISBN: 978-84-8081-579-6

 Museo Universidad de Navarra

+ 34 948 425 700
MUSEO.UNAV.EDU
MUSEO@UNAV.ES