[CORREGIDO: Alexia Halteman. 15 de enero 2022].

**Aprehender lo sensible. Francisco Ugarte**

“Sólo puedes tener un cierto grado de control sobre una situación dada. Me interesa trabajar en ese estado en el que la mente deja de aprehenderse de las cosas. El momento en que todas las ideas se desmoronan”.[[1]](#footnote-2)

Fred Sandback

“What We Do Not See If We Do Not See”.

Agnes Martin.[[2]](#footnote-3)

Cada lenguaje artístico puede traducirse en una acción que le defina de golpe. El gesto que corresponde al quehacer de Francisco Ugarte es: el *desmarque*. A partir de explotar esa peculiar habilidad para distanciarse y eludir aquello que se presupone un trayecto lógico a seguir, su práctica ha devenido una coyuntura en sí misma. Es decir, no hablo de un momento coyuntural en su desarrollo estético sino de un permanente flujo y combinación de circunstancias y de elementos que, al entrar en contacto, generan tan desconcertantes como fascinantes resultados. Diversas tesituras formales y conceptuales propias del arte moderno y contemporáneo se entrelazan en su trabajo interdisciplinar. Sin embargo, prevalece siempre una sofisticada economía de medios, un constante indagar en las formas geométricas, los colores primarios, la luz y, asimismo, una aproximación estética de carácter emocional, sensible ante el asombro de aquello que está ahí y ahora, temporalmente, ante nosotros. ¿De lo real en términos subjetivos e ilusorios o de aquello que en alemán se denomina “realidad efectiva” (*Wirklichkeit*) para referirse a todo el conjunto de lo material? Ugarte cuestiona esto y otros muchos dilemas sin cesar, duda incluso de lo más evidente y lo hace de una forma radicalmente honesta, poética, lúdica, tal y como solemos hesitar del mundo durante la infancia.

Esta exposición en el Museo Cabañas revisa las directrices que han marcado su trayectoria en los últimos quince años y, simultáneamente, funge como una plataforma de experimentación y producción de obras concebidas ex profeso para esta ocasión. Este modelo de retrospectiva mixta es algo inherente a su trabajo, ya que son precisamente el entorno y el espacio arquitectónico específicos aquello que ha sido la génesis y la piedra angular de su obra. Imposible imaginar una exhibición de este artista que diera la espalda al contexto y, doblemente imposible, si ésta acontece en un inmueble de la envergadura arquitectónica, social e histórica como la de este recinto tapatío Patrimonio de la Humanidad.

Una vez dicho esto podemos entrar en materia y abocarnos al placer de describir algunos de los sobresalientes e impredecibles regates *Ugartianos*. A partir de ahora el contenido de este texto será una responsabilidad compartida con el artista quien, con su trabajo y forma de aprehender y desaprender lo sensible, suscita lo siguiente:

**Desmarque (1). El entorno y la arquitectura**

Enfrentar a la arquitectura en tanto expresión cultural y espacial propicia a la intervención artística de sitio específico. Liberar a esta disciplina de su carácter funcional para analizarla y modificarla desde una lógica y una aproximación estética distintas, complejas y de muy dudosa utilidad. Para Ugarte, quien estudió la carrera de arquitectura, ésta aparece en su proceso creativo como un alucinante *ready-made* susceptible a ser modificado y cuestionado. Al respecto, sus trabajos que giran en torno a la percepción del entorno y del espacio arquitectónico podrían entenderse como una vuelta de tuerca con la que logra: *hacer arquitectura a partir de lo preexistente* e intervenir el contexto enfatizando sus propias particularidades, de lo que ya está ahí pero que, de forma paradójica, hemos perdido de vista.

Ejemplo de ello son sus dibujos en carboncillo sobre distintas aristas de los prominentes muros de este museo. Son trazos hechos a mano, sin la ayuda de ninguna clase de herramienta que posibilite un mayor control de la línea y el pigmento. La imperfección es latente, el trazo vibra a diversas intensidades y grosores, abandona por instantes su trayectoria para después recapacitar en una ardua lucha entre gesto, arquitectura, soporte y materia prima. Meros rayones pensaran algunos. No obstante, éstos tienen un impacto por demás contundente en nuestra forma de percibir los volúmenes y las estructuras que articulan el espacio de exhibición. La arquitectura deviene una hoja en blanco y el carácter ya mencionado de los trazos hace de ésta una cosa extrañamente liviana. Algo cercano al espíritu de una maqueta; un regreso a un momento previo a su materialización que conlleva un choque de temporalidades y reflexiones sobre la historia del complejo arquitectónico concebido por Manuel Tolsá en 1805. Las diversas adecuaciones que los espacios originales han experimentado para transformar al hospicio neoclásico en museo de arte bajo los criterios internacionales del famoso “cubo blanco” fungen como detonadores de preguntas sobre su razón de estar ahí y de esa manera en específico. Para esta exposición, Ugarte no sólo delineó formas o volúmenes, sino que decidió extender su dibujo a distintos elementos funcionales de las salas del museo como: cámaras de seguridad, enchufes, canaletas, alarmas de incendio, higrómetros, entre otros. Al contornarlos con carboncillo desnuda su intromisión en el espacio y subraya cómo hemos dado por hecho que dichos artefactos invasivos y, por lo general, mal ubicados formen parte ineludible de los reputados espacios museísticos contemporáneos. Será albo el cubo en efecto, pero uno colmado de interferencias estéticas y visuales que, paradójicamente, “garantizan” su adecuado funcionamiento. En este gesto percibo una aguda ironía sobre la estorbosa institucionalidad del arte contemporáneo y, también, una suerte de desparpajo cercano a la travesura infantil, al acto de ridiculizar los defectos en lugar de intentar esconderlos. La parafernalia matérica y discursiva del aparato museo vuelta obra de arte en lugar de un impedimento para su plena apreciación.

Aunado a lo ya comentado estos trazos se incorporan de lleno a otras piezas de la exposición como: Sin título(Triángulo de cristal I, 2005) o bien con la proyección de diapositivas intervenidas denominada Sin título (Luz y esquina, 2018). De igual modo, dichas líneas de carboncillo enmarcan, subrayan todos los contornos y aristas de una nueva y sintomática intervención de sitio específico. Ésta consiste en retirar uno de tantos muros falsos de tablaroca situados en los perímetros de dichas salas. Al hacerlo, deja libre, descubierta una de las grandes ventanas de la fachada frontal del edificio y los sobrios nichos y volúmenes arquitectónicos que le circundan. La luz natural y sus diversas intensidades a lo largo del día vuelven a ser parte medular del espacio y de nuestra percepción. Si bien ésta es modificada cromáticamente por Ugarte al colocar micas amarillas sobre los vidrios e intensificar así el efecto óptico, su vínculo con el entorno y los fenómenos naturales es definitivo. El interior y el exterior, lo público y lo privado, lo cotidiano y lo excepcional vuelven a convivir, así como la arquitectura neoclásica de Tolsá con las obras ahí expuestas. Parte de la historia del edificio es develada pero también parte de la historia de la ciudad y de la idiosincrasia mexicana al poder apreciar desde dentro tanto algunos edificios del Centro Joyero de Guadalajara y su paupérrima arquitectura, como un inexplicable conjunto de astas colocadas de manera permanente para conmemorar la Tercera Cumbre América Latina, el Caribe y la Unión Europea en 2004. Además del desafortunado emplazamiento, esta forma de *conmemoración* destaca por presentar estandartes rotos, harapientos, prácticamente irreconocibles de algunas de las naciones participantes. Y digo algunas porque muchas ya han corrido con mejor suerte y desaparecido por completo de semejante escenario decadente. Revelador y más que significativo observar el entorno inmediato al Museo Cabañas desde dentro y desde la perspectiva de espectador de una muestra de arte contemporáneo que, en apariencia, hace a un lado lo histórico y lo sociopolítico para concentrarse en lo formal y sensorial. De manera implícita, tácita, Francisco contrapone dichos ámbitos o fenómenos y espera paciente las consecuencias del impacto mudo. Sobra expresar cualquier palabra, basta levantar la mano y señalar, apuntar con el dedo índice hacia ese punto invisible para nuestra percepción. *¡Bingo! Radiante driblin*.

Un aspecto más que no quisiera dejar de mencionar es el guiño que estos dibujos entablan con ciertos trabajos del escultor norteamericano Fred Sandback (1943-2003) y su forma de afrontar el espacio expositivo y aquello que he mencionado anteriormente como: sofisticada economía de medios. El trabajo de Sandback se caracterizó por concebir piezas e intervenciones de sitio específico utilizando sólo cuerdas elásticas o hilo acrílico. Al tensarlos y disponerlos en diversos ángulos y anclarlos al suelo o fijarlos a los muros, este artista vinculado inicialmente al movimiento minimalista, delineaba volúmenes arquitectónicos, figuras geométricas suspendidas, dibujos escultóricos de enorme sencillez y carga estética. En palabras del propio artista podemos detectar una similitud con Ugarte en la forma de concebir aspectos básicos de su práctica: “Mis esculturas están directamente vinculadas con complejas experiencias tridimensionales. Las concibo como mi manera particular de complicar y articular una situación dada en el espacio preexistente”.[[3]](#footnote-4)

**Desmarque (2). La pintura como suceso de liberación**

En el año 2007 Francisco Ugarte inició una larga serie de pinturas tituladas *I Wish I Could Paint a Beautiful Landscape.* Las obras reproducen textualmente y de extremo a extremo del lienzo dicho anhelo técnico. Destaca el uso de distintas caligrafías apaisadas en negro y gris bajo fondos blancos. Si bien la propia escritura delinea un sintético horizonte queda claro que estas piezas están regidas por un lenguaje postconceptual de tintes románticos y en ocasiones irónicos muy en boga durante la última década del siglo XX y principios del actual. Nada extraño que un artista contemporáneo sea incapaz de practicar correctamente cualquiera de los géneros pictóricos tradicionales. Hace ya mucho tiempo que eso dejó de tener un peso sustantivo en la creación artística. Lo desconcertante es que Francisco haya optado desde el 2017 por entregarse a la pintura de la manera más comprometida posible y sin previo aviso…obviamente. Sin abandonar el resto de las disciplinas que conforman su universo creativo, la pintura pasó de pronto a ser para él una actividad liberadora de un vasto conjunto de prejuicios, traumas o aprensiones autoimpuestos respecto a los límites de su propio quehacer plástico. Trabajar con el espacio y el contexto al tener una formación de arquitecto es algo comprensible para un artista autodidacta pero el vuelco repentino a la pintura con mayúsculas representa un verdadero salto al vacío. En su caso, se trata más bien de otro de sus venturosos saltos hacía atrás que le han permitido permanecer, por convicción propia, en una fructífera, cadenciosa y estratégica retaguardia respecto a las dinámicas y exigencias propias del sistema artístico internacional y su indisociable pacto con las vertiginosas lógicas de mercado y consumo. No es que se encuentre fuera de dicho sistema ni que desee una ilusoria autonomía del mismo, sino que está situado en una posición conveniente y singular en relación a lo que desea hacer y de qué manera llevarlo a cabo. Así, si bien Ugarte dista de pertenecer a un movimiento artístico en particular o a una corriente conceptual dada, ha tenido el acierto de articular poco a poco un lenguaje propio, casi inconfundible, pero a la vez siempre ondulante, fluctuante.

En esta exposición la pintura juega un rol protagónico desde un inicio con la presencia de veinte obras situadas en la primera sala del recorrido, justo después del vestíbulo. Cada obra consta de tres círculos que crecen o decrecen –según la percepción individual– uno tras otro para formar lo que vulgarmente se conoce como círculos concéntricos. Sí, los mismos que todos aprendemos a trazar y contornar durante los inicios de nuestra escolaridad. Francisco no fue la excepción y resta un testimonio irrefutable de ello que he tenido el honor de apreciar de cerca. Pero al parecer la misteriosa fascinación del ser humano por esta simple conformación dista del hecho de saber efectuarla correctamente o no, sino de cómo cada persona determina sus características básicas. Es decir, la relación cromática, el grosor de las líneas, el espacio entre una y otra o la coincidencia de las mismas, la intención de aproximarse a la representación de un círculo perfecto o el desinterés en esta compleja misión, etc. Todo un autorretrato psicológico y emocional.

Estas pinturas gestuales limitan su gama cromática a los colores primarios (azul, rojo, amarillo) y dos de los secundarios (verde, naranja). En cada obra conviven aleatoriamente círculos de estos colores, pero en ningún momento existe una repetición cromática ni tampoco la conjunción o unión de los círculos. Es decir, cada uno presenta distintos grados de separación con respecto a su más cercano perseguidor. Asimismo, cada trazo al óleo sobre un fondo lechoso de límpido acrílico tiene un grado de saturación cromática diferente y una velocidad específica. En la acción del trazo directo y vertiginoso, sin posibilidad de corregir errores está por demás involucrado el cuerpo del artista, como si se tratara de un acto de malabarismo extremo. Si bien Ugarte duda claramente en el devenir de algunos trazos, las sesenta circunferencias cumplen su ciclo, se cierran. Están ahí y entre todas éstas está implícito un ritmo desquiciante de estímulos sensoriales y perceptuales que sólo el círculo y su constante repetición pueden ocasionar. Esta serie de pinturas sucesivas debería poder apreciarse –aún en un contexto museístico– a distintas velocidades y métricas que permitieran jugar con la aceleración o desaceleración de su efecto hipnótico.

¿Cómo entender dichas piezas dentro de la trayectoria de Ugarte? ¿Es acaso un disparate, una equivocada aproximación a un medio tan complejo y con tanta carga histórica como la pintura? Las respuestas llegarán, pero antes es pertinente señalar la relación tangencial de estas obras con algunas corrientes o trabajos pictóricos propios del arte moderno y los albores de la abstracción. En primera instancia podemos mencionar a la pareja de artistas Sonia y Robert Delaunay quienes –inspirados en la *ley del contraste simultáneo de los colores* concebida en 1839 por el químico francés Michel Eugène Chevreul– generan varias décadas después una pintura basada en el contraste simultáneo de los colores y la expresión de una sensación dinámica a través de la descomposición del movimiento. En la corriente que los Delaunay bautizaron como *simultaenismo,* el color es quien manda, es la pintura misma, el sujeto y el vórtice de la abstracción. Otra comparación ineludible son los meticulosos estudios visuales que Wassily Kandinsky –pionero de la abstracción– realizó durante la segunda década del siglo XX. En sus acuarelas de círculos concéntricos sintetizó aspectos medulares de sus teorías sobre la relación entre la forma, el color y los engranajes de la percepción ante éstos. No sólo a través de la vista sino con el resto de los sentidos y, en particular, con la percepción auditiva. Para el artista de origen ruso, pintura y música estaban íntimamente ligadas.

Dicha alusión al fenómeno *sinestésico* encuentra eco en los círculos concéntricos de Ugarte ya que, al reparar en torno a su vínculo con la infancia, me ha parecido que éstos dialogan con las célebres y evocativas melodías que Robert Schumann compuso en 1838 bajo el título de *Escenas de infancia* (*Kinderszenen* opus 15). Se trata de trece piezas breves para piano inspiradas en memorias puntuales de la niñez de su autor y cada una consta de un subtítulo particular como: “Casi demasiado serio”, “Felicidad suficiente”, “Espantoso”, “Un cuento divertido”, etc. Las pinturas de Francisco y sus vibrantes colores carecen de un título específico pero parecen aludir a emociones o sentimientos precisos de la infancia que restan más allá de nuestra voluntad. Recuerdos, sensaciones, traumas, placeres muchas veces relacionados con la desbordante emoción de percibir, tocar, obrar, esparcir, romper, oler, mezclar, ganar, vestir, plasmar, diluir, beber esa cosa extraña y enigmática que denominamos simplemente…color. Nostalgia cromática y por qué no también auditiva y performática que explora lo que la escritora Marilynne Robinson ha llamado “la infancia heredada”. Aquella que, ineludiblemente, llevamos todos por fortuna y para toda la vida. Los círculos concéntricos de Ugarte y su flagrante imperfección en distintos sentidos son piezas altamente *terapéuticas, liberadoras y antipedagógicas*. No hay nada que enseñar ni mucho menos que aprender, sólo hacer, percibir, asombrarse por lo terriblemente fáctico e inasible del goce estético. En el sugerente texto poético de la artista Agnes Martin nombrado “The Untroubled Mind” (La mente no perturbada)que data de 1973, se describe con mucho mayor precisión lo que he intentado comentar en los párrafos anteriores. Aquí un breve y revelador segmento:

When I was painting in New York I was not so clear about that

Now I’m very clear that the object is freedom

not political freedom, which is the echo

Not freedom from social mores

freedom from mastery and slavery

freedom from what’s dragging you down

Freedom from right and wrong

[…]

When you give up the idea of right and wrong

you don’t get anything

What you do is get rid of everything. [[4]](#footnote-5)

**Desmarque (3). La escala en tanto elemento sorpresa y catalizador**

El tamaño, las dimensiones de las cosas pueden ser relativos según la percepción y experiencia de cada persona. La gambeta, no y el quiebre, menos. Son actos, sucesos que, simplemente acontecen en su totalidad o se desvanecen de igual modo. Cero interpretación, nula relatividad. La forma en que Ugarte transforma el espacio y la experiencia estética de esta exposición a través de súbitos cambios de escala es fundamental en su propuesta.

Sin apartarnos de la celosa pintura, reparemos en torno la obra titulada *Paisaje azul,* 2020. Acrílico y óleo vuelven a coincidir, pero el soporte en esta ocasión es una cinta adhesiva de color azul de 2.5 cm de ancho por 16.2 cm de largo. Sí, un pequeñísimo trozo de este material –también conocido como cinta de pintor– normalmente utilizado para enmascarar ya bien muros, rodapiés, ventanas, lienzos, entre otros elementos. Su función es por lo tanto impedir que la pintura manche zonas que deben permanecer inmunes a sus efectos, por más que la influyente noción de “campo expandido” de la crítica de arte Rosalind Krauss quiera seguir expandiéndose, a la par del universo. Pues bien, dicho paisaje azul acontece como resultado del enmascarado que Ugarte empleó para proteger áreas de un lienzo. La zona ahora inferior de la cinta ha sido apenas invadida por dos tonalidades que se superponen. En primer plano el color naranja y, en segundo, un gris pálido y blanquecino al extremo. Por inverosímil que parezca, dichos rastros cromáticos mínimos y azarosos componen un *hermoso paisaje*. El deseo de Francisco antes señalado se ha hecho realidad y de la manera más bella, sutil y congruente a su práctica que nadie pudo jamás imaginar. Un horizonte profundo, un resplandeciente panorama que para muchos espectadores resultó invisible o un olvido propio del proceso de montaje, pero también una obra minúscula que divide a la audiencia de tajo entre estruendosos aplausos y ensordecedores abucheos. Mejor reacción imposible ante la imponente dimensión arquitectónica del Museo Cabañas y la *inmensidad íntima* de este paisaje, apropiándome del término concebido por el filósofo, epistemólogo y físico Gaston Bachelard. Otra posibilidad de provocación *in situ* sería imaginar en cómo esta ínfima e ingrávida representación de tintes figurativos pudiera entablar un fructífero desencuentro con el *Paisaje metafísico* (1948) del excepcional artista jalisciense José Clemente Orozco. Dicha enigmática, densa y emotiva piroxilina de gran formato forma parte de los acervos de este museo y es una obra por demás sui géneris en la trayectoria del célebre muralista. Esperemos poder apreciar algún día este promisorio contraste paisajístico e indudablemente metafísico.

Otro elemento clave en la disparidad de escalas, forma, color o ausencia del mismo en el trabajo de Francisco ha sido la luz, tanto natural como artificial. Esta última a partir del uso de proyectores de diapositivas con los que conforma instalaciones o bien proyecta una serie de formas geométricas bajo una intención visual determinada. Para esta muestra produjo ex profeso la instalación denominada *Rectángulos de colores* compuesta por tres proyectores y la luz que de éstos emana para plasmarse en otro más de los altos muros de este recinto. Los tres aparatos análogos disparan, a un ritmo constante, luces de los mismos colores presentes en las pinturas de círculos concéntricos. Repito en desorden: amarillo, rojo, verde, azul y naranja. Sin embargo, existen marcadas diferencias. Entre otras, el hecho de dar lugar a una repetición cromática en un mismo cuadro o instante de proyección e incluso a la monocromía amarilla, por ejemplo. Así, de manera sucesiva y bajo el sobrio compás de estos aparatos se van entremezclando diversas combinaciones cromáticas y, por ende, distintas experiencias perceptuales y sensoriales.

De vuelta al tema central de este regate, aquello que sobresale es la naturalidad con la que Ugarte llena por completo una sala del museo con la atinada, justa colocación de los proyectores y su consecuente tiro. El resultado, una vez más, es una rigurosa economía de medios que ofrece una experiencia por demás seductora, disfrutable e interactiva. Al posibilitar la interferencia de los espectadores en la proyección, la sombra de éstos pasa a integrarse a la composición y el factor de poder aproximarse hasta milímetros del muro donde acontece el suceso visual-formal-emocional otorga la oportunidad de observar de cerca hasta los más mínimos detalles y accidentes de la superficie proyectada: pequeños rasguños, pelusas, pixeles disfuncionales entre la epidermis de los aventurados visitantes, etc. La imperfección vuelve a ser protagonista, la geometría deviene una cosa que media entre la precisión matemática y el contagio de la pulsión vital, orgánica. Los rectángulos de ángulos curvos se dislocan, interfieren de pronto sobre el otro, se desplazan de su sitio “original” para generar un desconcierto, un extrañamiento de algo que, a primera instancia, busca la frialdad de lo exactamente calculado, medido, controlado. No se trata de una aproximación a lo orgánico que es indiscutiblemente exacto en la naturaleza sino de la humanización de lo geométrico. *humanizar lo humanizante* estipula el Diccionario de la Real Academia Española respecto al verbo humanizar. ¿Una geometría sensible, lumínica e imperfecta que pide, exige, ser aprehendida? Eso al menos parece intentar, incentivar esta lúdica e intuitiva coreografía cromática.

Por si todo lo dicho con anterioridad no fuera suficiente, vayamos al encuentro de la pieza titulada *Dibujo de acero 4,* otra obra más concebida y producida para esta puesta en escena. Situada en la última sala del recorrido e imposible de percibir hasta el punto de casi flanquear los límites del espacio que le antecede, esta escultura monumental es un verdadero elemento sorpresa, un asombroso catalizador de múltiples sensaciones y de interrogantes diversas. Tal vez lo más impactante sea percibir simultáneamente una robusta masividad y una inexplicable ligereza que atenta contra la ley de gravedad. ¿Cómo se sostienen esos enormes perfiles de acero? ¿Cómo fue posible introducirlos a esa sala de exhibición? ¿Cómo debo iniciar la experiencia de recorrer un cuerpo volumétrico que ocupa todo el espacio tridimensional y, al mismo tiempo, es tan sutil, tenue, leve? ¿Es en verdad una escultura o estamos más bien a ante un nuevo género artístico más próximo al dibujo…ultra expandido? En esta dinámica obra Ugarte ha vertido todos sus conocimientos estéticos, técnicos y arquitectónicos y lo hecho con la dosis exacta de cada uno. El resultado es categórico y lo ha logrado con tan solo 5 elementos tridimensionales dispuestos en el espacio de la siguiente manera: dos al suelo, uno a muro y otros dos en pleno espacio. Cuatro de éstos en diagonal y solo uno en línea recta. La composición, el emplazamiento de cada uno es tan preciso que resulta difícil dejar a un lado la sensación que ha sucedido lo inverso, lo contario a la multicitada noción de obra de sitio específico. Es decir, que el espacio de exhibición ha sido proyectado y edificado específicamente para albergar una obra preexistente ¡Un desmarque *Ugartiano* por partida triple! Algo que pone en entredicho la escasa temporalidad de su exhibición en este espacio. ¿Acaso no debería ser una obra permanente si es el espacio arquitectónico lo que fue creado ex profeso para exhibirla y con siglos de antelación? ¿Debería entonces el Museo Cabañas adaptarse a la permanencia de esta obra y modificar sus laberínticos circuitos de exhibición? Mucho que pensar y conversar, mucha cinta azul de pintor de dónde cortar.

Recorrer esta pieza que también por momentos parecería un móvil, dada su aparente ligereza y dinamismo, es adentrarnos en una experiencia perceptual y estética de altísimo voltaje. El número infinito de tiros visuales que uno puede percibir conforme la recorre ya sea siguiendo la dirección del dibujo o bien durante un andar libre de abajo hacia arriba, de izquierda a derecha o girando en media vuelta de cualquier punto cardinal a otro, remite a una especie de poliangularidad Siqueiriana, a pesar de contradecirla también al existir cuerpos tridimensionales. Es precisamente la comunión entre las líneas (perfiles) que están adosados al muro y las que escapan vigorosamente en una filosa y precisa diagonal lo que genera esta multiplicidad de ángulos y perspectivas.

Ya entrados en contagios estéticos también resulta evidente un pícaro roce con Mathias Goeritz y su escultura monumental titulada *Ataque* (1953). Dicha pieza realizada en hierro esmaltado representa a una gran serpiente de agudos ángulos ascendentes y descendentes en diagonal y fue inicialmente concebida para ocupar el patio del Museo Experimental El Eco de la Ciudad de México. Un maravilloso espacio proyectado por el mismo Goeritz en el que materializó gran parte de sus teorías y experimentaciones en torno a lo que él llamó a*rquitectura emocional.* Sin embargo, también existen marcadas diferencias entre ambas esculturas. En primera instancia, la representación y la metáfora del artista alemán no tienen cabida en Ugarte, quien opta por la abstracción total y un título absolutamente literal, objetivo. En segundo plano, existe asimismo una disonancia en el material elegido y en el tratamiento técnico de ambas obras. Mientras que Goeritz construye su *Ataque* a partirdel ensamblaje de láminas de hierro que posteriormente son pintadas de negro, el artista tapatío conforma su pieza a partir de cinco elementos preexistentes utilizados en la industria de la construcción como elementos estructurales. No hay color añadido ni un tratamiento particular al acero que llega al museo directamente de la planta industrial *Poliacero*. Una vez ahí solo resta colocarlos delicadamente –cual palillos chinos o tensos cordones estilo Sandback– en su justo sitio. Mágico equilibrio, distribución de masas, fuerza de gravedad, etc. Ninguna metáfora a la deriva, pura materialidad en trance estético. Mínima manipulación, *máximo engaño del entendimiento.* Un ataque letal.

La generosidad de Francisco se desborda al exterior de las salas de exhibición y alcanza los patios simétricos ubicados al final del recorrido la exhibición. Una vez más nos topamos de frente con cinco perfiles de acero emplazados individualmente en estos espacios. En este caso son elementos finos, delgados pero también de una longitud considerable y, en lugar de presentarlos en bruto, han sido cuidadosamente cubiertos por pigmentos de los colores anteriormente mencionados. Aquí no hay dibujo sino un énfasis en el objeto escultórico de carácter lúdico y minimalista que dialoga con la arquitectura neoclásica como con los distintos fenómenos naturales que ahí acontecen. Así, estas intensas espigas cromáticas interfieren con la fastuosa cúpula del edificio, con las amenazantes nubes que anuncian la próxima tormenta, con el fecundo árbol de aguacate, con el *murciélago noctámbulo* o con el tremendo señalamiento de “punto de reunión” en caso de emergencia colocado en el suelo de barro de uno de los patios. Vaya disparate digno de ingresar al Patrimonio Universal de la insensatez. Una vez más Ugarte pone el dedo en la llaga con cara de yo no fui. Eso… ¡Ya estaba ahí!

**Da Capo al Coda y viceversa. Algunas breves conclusiones**

“El contenido esencial del célebre monólogo de *Hamlet* es éste en resumidas cuentas: nuestra condición es tan miserable que le sería preferible optar por no ser en absoluto. Si el suicidio nos ofreciese realmente esto, de manera en que la alternativa entre ‘ser y no ser’ se presentara en el pleno sentido de la palabra, entonces habría que escogerlo incondicionalmente como una ‘consumación sumamente deseable’.

Arthur Schopenhauer[[5]](#footnote-6)

Fred Sandback optó por el suicidio a los sesenta años de edad. En vida se caracterizó por ser un hombre particularmente callado, aislado pero tremendamente observador y sensible. Robert Schumann, quien compuso las conmovedoras *Escenas de infancia* con tan solo veintiocho años de edad, sufrió desde muy joven de diversos trastornos mentales y fue diagnosticado con melancolía psicótica. Murió en un hospital psiquiátrico a los cuarenta y seis años sin encontrar solución a su profunda nostalgia depresiva. Por su parte, Agnes Martin pasó gran parte de su vida en Taos, un pequeño y apartado pueblo al norte de Nuevo México, EUA. Su personalidad se caracterizó por transmitir una profunda humildad y prefirió apartarse lo más posible de la vida pública y de las grandes ciudades. Optó por una vida solitaria en la que no tenía cabida formar una familia propia. Murió a los noventa y dos años y manifestó en repetidas ocasiones que la austeridad de sus pinturas y dibujos de tenues pero vibrantes y enigmáticas retículas se debía a que solo deseaba transmitir y provocar estados, reacciones emocionales, sensibles. *Absolutamente nada más.*

¿Qué relación tienen todos estos datos biográficos con Francisco? Lejos de buscar una relación psíquica directa con alguno de estos personajes, aquello que intento subrayar es una actitud común ante la existencia misma y a la forma en que ésta se vincula de lleno con la vocación artística. En otras palabras, una suerte de espiritualidad compartida. Consagrar la vida a la creación de obras en torno al color, la forma, la luz, el entorno, el espacio pudiese parecer una actividad por demás hedonista, placentera y un tanto fútil en nuestros tiempos. Sin embargo, cuando se hace a fondo sus efectos pueden ser devastadores para la estabilidad emocional y la inmersión en las dinámicas tradicionales de sociabilidad tanto a nivel personal como profesional. La austeridad radical, el hecho de mantenerse al margen tras efectuar una y otra vez el ya mencionado salto hacia atrás requiere de una férrea disciplina en la vida cotidiana, los procesos de producción y el ineludible posicionamiento en el ámbito artístico. Tarea por demás compleja. Ugarte lidia, forcejea con todo ello pero antepone su platónica obsesión por aprehender lo sensible y fomentar su *desquiciamiento* en esta misión. Solo puede haber marcha a la inversa. El suicido parece haberlo descartado, no por falta de un altísimo grado de locura introspectiva sino por el firme deseo de seguir hurgando y hurgando y hurgando ahí, en ese intersticio que Schopenhauer denomina como: *la objetivación de la voluntad.* ¿Cómo transmitir lo sensible a través de la representación? Y… ¿Con qué sentido ofrecerlo al otro? ¿No debería cada ser humano hacerse responsable de su propia generación, carga y procesamiento de sensibilidad? ¡Maldita voluntad! ¡Desdichada condición de tener la vital necesidad de expresar, de requerir de un interlocutor por más insensible que éste resulte!

Más allá de estos dilemas o interrogantes Francisco Ugarte es un artista que ha sabido amalgamar sus diversas virtudes estéticas e intuitivas con sus conocimientos prácticos y técnicos. En lugar de descartar o seleccionar, los acumula y resguarda todos como si padeciera del síndrome de Diógenes de experiencias y habilidades. Lo interdisciplinar en su caso no es mero adorno ni pose sino una condición *sine qua non*. Los resultados de décadas de experimentación y producción sin tregua están a la vista de propios y extraños. Inclasificable de estilo o corriente por fortuna pues no termina de ser ni minimalista, ni expresionista, ni postconceptual, ni del todo abstracto, ni geométrico ni figurativo, ni nada que se le parezca. Dicha condición de trabajar con un heterogéneo conjunto de lenguajes y disciplinas la comparte sin duda con diversos artistas contemporáneos. En particular con quienes ha colaborado y dialogado durante muchos años de amistad e intercambio de ideas y manías como Gonzalo Lebrija, Jorge Méndez Blake, Jose Dávila, Luis Alfonso Villalobos, Fernando Palomar, Gabriel Rico, entre otros.

Por último, solo desearía agregar que su incorruptible pulsión perceptual y sensorial experimenta en la actualidad una marcada emancipación estética, un goce franco y desenfadado por estar/suceder/mutar aquí y ahora pero también por imaginar los siguientes desmarques *Ugartianos.*

Colaborar con Francisco en esta exposición y algunos otros proyectos anteriores ha sido una fantástica coyuntura aun si no he logrado *aprehender nada*……. Ni cola ni testa.

Víctor Palacios en colaboración con Francisco Ugarte.

Guadalajara, Jalisco, octubre, 2021

1. Fred Sandback, “Statement”, 1975. fredsandbackarchive.org [↑](#footnote-ref-2)
2. Agnes Martin, ed. Dieter Schwarz, *Agnes Martin’s Writings/Schriften*, (Nueva York: Cantz and Kunstmuseum Winterthur, 1960), 115. [↑](#footnote-ref-3)
3. Fred Sandback, “Interview by Ingrid Rein”, 1975. fredsandbackarchive.org [↑](#footnote-ref-4)
4. Agnes Martin, “The Untroubled Mind”, *Flash Art* no. 41, junio 1973. [↑](#footnote-ref-5)
5. Arthur Schopenhauer*, El mundo como voluntad y representación,* (Barcelona: Fondo de Cultura Económica, 2003), 383. [↑](#footnote-ref-6)