



AFRONTAR LO MULTIPLE: UNA CONVERSACION CON DARIO URZAY

Entrevista del escritor Eduardo Lago, para el catálogo de la exposición en la sala Rekalde de Bilbao celebrada en el año 2000.

Eduardo Lago: ¿Cuál dirías que es el significado de esta exposición con respecto al conjunto de tu trayectoria? ¿Cuáles serían los cambios y las aportaciones más significativas, técnica y conceptualmente?

Darío Urzay: Quería catalogar una serie de obras hechas en los últimos tres años. La muestra se abre con una obra de gran formato titulada “En una micro-verso fracción II. Esa obra marca el comienzo de una serie de cambios. Otra innovación importante es la aparición de lo que llamo las pinturas negativas. Otro cambio de relieve, después de las imágenes generadas por medio de “camera strokes” consiste en la aparición de otro tipo de imágenes generadas digitalmente.

EL: En eso se podría hablar de evolución dentro de una continuidad igual que con los “camera strokes” a que te acabas de referir, los golpes de brocha dados con una cámara, utilizas el ordenador de una manera, por decirlo así, artesanal, haces de él un instrumento como antes lo fue la cámara.

DU: Bueno, en mí la utilización de nuevos medios siempre surge de una necesidad. En el año noventa necesitaba resolver cómo hacer un gesto sin manejar directamente la brocha, así pinté una serie de cuadros dobles. Para ello me inventé un artilugio que me permitía colocar las brochas conforme a una disposición especial. De la misma manera, el ordenador es un instrumento que a mí me sirve para dar comienzo a obras que surgen desde imágenes que no tienen una existencia “real”. De manera semejante a cuando efectúo un movimiento gestual brusco con una cámara fotográfica delante de un televisor, registrando luego la imagen de unos ojos en movimiento, que son algo que no existe en la realidad, me sirvo del ordenador para obtener un tipo de imágenes en tres dimensiones, cuya existencia es puramente virtual. No me muevo como si estuviera pintando en un lienzo de dos dimensiones, sino que trabajo con un espacio como el de la escultura. Primero creo un objeto dentro del mismo ordenador. Luego lo fotografío y lo llevo a revelar en un laboratorio. Sólo entonces se plantea la cuestión de la escala, del tamaño. El tipo de imágenes que uso las logro por medio de un programa diseñado para generar paisajes, algo externo, y sin embargo cuando yo las empleo dan la sensación de algo interno, tienen una cualidad visual orgánica; parecen algo que está dentro de un cuerpo. En el ordenador no existe la misma relación espacial que yo tengo en el estudio con las cosas, donde todo lo que hago es de tamaño natural. En el ordenador trabajo sin escalas. Se podría hacer de otra manera, podría hacer un modelo en el estudio, darle volumen y fotografiarlo desde diferentes ángulos. Pero ese modelo efectuado en el estudio tendría escala real, y yo quiero trabajar

con algo que sea ideal a priori, por eso lo hago en 3D y dentro de un ordenador, no basándome en un modelo material.

EL: Si hubiera posibilidad de reducir o aislar a lo esencial los elementos de toda tu historia como creador, cual sería el hilo conductor fundamental?

DU: Pues quizá una investigación en torno a la representación de lo real, la correspondencia entre lo real y su imagen, a la que se añade una dimensión de orden temporal.

EL: ¿Puedes ser un poco más explícito? ¿Cómo se concreta esa idea en esta exposición?

DU: Por ejemplo, las pinturas negativas son obras que quieren positivarse, que esperan que alguien las cambie. En ello hay un estado como de esperanza, lo cual siempre implica un futuro.

EL: A veces has hablado de la relación íntima que hay entre tu obra y algunos aspectos de la forma que hay de descubrir e investigar propios de la ciencia, sobre todo la física o la biología. De hecho, tu obra sugiere un mundo orgánico cuyas imágenes remiten a la ciencia, a los mundos interiores de la biología, de los tejidos.

DU: Bueno, sí, a mi me interesan mucho las imágenes científicas, pero me apodero de ellas desde fuera, el mío no puede ser nunca un punto de vista científico, sino el de un creador visual. Yo no intento reproducir ninguna imagen científica en mis obras. Cuando estoy creando surgen imágenes que pueden sugerir algo del mundo de la ciencia, de la biología, imágenes que parecen sacadas de un atlas de histología, pero eso que aflora es, en realidad, un reflejo que surge del subconsciente. Tenemos en la memoria un archivo de imágenes tecnológicas o científicas, que hemos ido acumulando a base de haber visto documentales, fotos de revistas, etc... Yo empiezo una obra que puede llegar en un momento a sugerir el interior de un cuerpo, por ejemplo la textura de un cerebro, que es una de las asociaciones más frecuentes. Pero eso no responde a ningún planteamiento mío. Lo que sucede es que los signos que le hago confrontar al espectador provocan en él una reacción descodificadora. Todas mis obras tienen una cualidad muy fotográfica, y ver una foto es reconocer algo, aun en las formalmente más abstractas estamos acostumbrados a eso, de modo que al ver mis imágenes, el espectador cree reconocer algo.

EL: Me parece que uno de los puntos de articulación tanto de tu creación artística como de tu reflexión teórica gira en torno a la relación entre el macrocosmos y el microcosmos. Me interesa cómo ves tú el paso de una dimensión a otra. ¿Podrías hablar de esa investigación, de como viajas de un lado a otro, desde los títulos hasta como creas?

DU: Bueno, eso tiene que ver con la noción de lo fractal, estructuras idénticas que se repiten a diferentes escalas. En mis pinturas, todo está a tamaño natural. Las reacciones que se desencadenan espontáneamente responden a un diseño "real", en el plano físico. Sin embargo, la representación pictórica que yo llevo a cabo, produce la sensación de una foto ampliada. Por ejemplo en las obras azules, contempladas de lejos, suelen provocar una sensación cósmica, planetaria, y contempladas de cerca sugieren retículas de vasos capilares. La estructura es siempre la misma, pero nuestro subconsciente efectúa una operación codificadora, y eso modifica nuestra percepción de la obra.

EL: Uno de los aspectos más interesantes de tu trabajo es que no quieres interferir con la marcha espontánea del proceso creativo, sino que prefieres apartarte y observar cómo el azar o la propia dinámica de la materia concluye las imágenes.

DU: Sí, yo ahí veo una lucha entre lo estático y lo dinámico; por una parte está todo lo relacionado con el azar y el caos, lo informal; y por otra parte todo lo que se ve como construido. Lo caótico, lo informal, lo dinámico, tiene una dimensión de temporalidad. Lo estático es intemporal. Yo creo que hay una tensión entre esos dos polos. Hay veces en que resalto aún más el contraste, por ejemplo en algunas obras en las que hay manchas generadas al azar, en el título aparece la palabra construcción.

EL: Pero el punto de partida es una hoja en blanco, al principio no sabes adónde vas.

DU: El comienzo es siempre caótico, dejo que las cosas se fusionen, y eso me va sugiriendo ideas, hasta que intervengo, para volver a dejar que el proceso siga su propio curso, y así en varias fases, hasta que llega un momento en que digo, hasta aquí, y la obra se queda como congelada.

EL: ¿Cuándo sabes que está terminada la obra?

DU: Cuando me doy cuenta de que cualquier cosa que yo pusiese ahí no aportaría nada más. A veces pruebo a introducir un elemento arriesgado momentáneamente para ver cómo funciona. Porque mentalmente no lo puedo saber, tengo que verlo. Y una vez que decido que ya está terminado, lo cubro con una capa de resina y ya no puedo continuar, no hay ya posible vuelta a atrás.

EL: A mi me resultó muy sorprendente ver que de repente yuxtaponías en un panel una imagen generada por ordenador a una pintura en el sentido más clásico de la palabra. Lo sorprendente desde el punto de vista de la percepción es que el espectador no sabe cual es la pintura y cual es la imagen generada por ordenador, ¿por qué ese juego?

DU: Me preguntabas si la parte de la izquierda, donde aparecían los puntos luminosos, era una fotografía, y aunque no lo era, transmitía una sensación muy fotográfica. Para mí no tiene ningún interés que la cosas estén hechas en pintura o en fotografía, lo que verdaderamente importa es cómo está codificada la imagen. Estos años mucha gente utiliza sólo fotografía, como si fuese una panacea, ahora que ha sido validada artísticamente. Yo busco confundir deliberadamente: ejecutar una pintura que resulte muy fotográfica, o tratar lo fotográfico de modo que parezca pictórico, y es que al final lo único que importa es cómo está codificado. Yo codifico la realidad por medio de la imagen: hay imágenes hechas de pintura, imágenes hechas de fotografía, e imágenes de algoritmos matemáticos, pero lo que importa es el resultado final. Cómo se haya llegado a eso da igual.

EL: Pero ¿no hay una intención adicional al yuxtaponer elementos dispares? Me llama mucho la atención tu interés por la idea del doble, de la simetría, del reflejo especular de la imagen, la repetición. Es algo que se manifiesta de muchas maneras: desde el negativo de una obra ya hecha, hasta poner dos imágenes una frente a otra, o una encima de otra, o el artilugio que generaba imágenes como una brocha doble... Aclaranos un poco a que obedece todo eso.

DU: En mis obras siempre ha habido algo esquizoide, a veces se plantea como una especie de conflicto, y a veces es un diálogo. Continuamente hay una tensión entre pintura y fotografía. Más que tratar de hacer algo doble o repetirlo se trata de que evitar que haya una visión única de las cosas. Cuando ejecutaba los trazos dobles, dejando el rastro de un gesto al agarrar un mango, aunque las imágenes parecían idénticas, había diferencias entre ellas. Un negativo y un positivo son dos imágenes que se refieren a una misma "realidad". Una fotografía capta una realidad que se supone que ha estado delante del objetivo, pero luego la fotografía tiene su propia realidad. En una fotografía en la que ha intervenido un negativo y un positivo la imagen que tenemos de la realidad está en un punto intermedio

entre las dos. Una fotografía también puede tener positivados muy diferentes, que son interpretaciones de la realidad a partir de un estado de latencia que hay en el negativo. No existe una manera única de ver, un modo único de aprehender. El modo de aprehender es múltiple y a veces está en el intersticio entre dos opuestos, y en la diferencias entre éstos está lo real.

EL: Así es como surgieron las pinturas negativas.

DU: Las tenía en la cabeza desde hacía bastante, desde antes de “En una micro-verso fracción II”. Cuando empecé a utilizar las secuencias de ojos, en Nueva York, en el año 1991, ya lo había intentado, pero no encontraba lo que buscaba, o no sabía cómo hacerlo, no técnicamente, no sabía cómo hacerlo conceptualmente. Es algo que también se puede relacionar con sensaciones negativas, o con enfrentarse a una realidad a la que se le quiere darle la vuelta. En Nueva York es donde comencé a hacer las primeras pinturas negativas, en el año noventa y siete. Mi idea era que las obras estuviesen acabadas, pero las imágenes no. Pinturas acabadas que contuvieran imágenes inacabadas, imágenes en estado de latencia: el espectador sería el encargado de acabarlas, de transformarlas. Es como si yo le diese a alguien el negativo de una fotografía y él tuviera que ir al laboratorio a positivarlo, para poder verlo porque no está acostumbrado a ver las imágenes en negativo y necesita saber cuál es la realidad a la que eso se refiere, cuál es el referente de la imagen. Yo quería conseguir unas obras que como pintura estuviesen acabadas, en relación conmigo, con el pintor, pero que en cuanto imágenes estuvieran inacabadas, en relación con el espectador, que hipotéticamente podría terminarlas, transformarlas. El artista hace un constructo de la realidad e intenta, en el mejor de los casos, ofrecérselo al espectador para que éste tenga la posibilidad de transformarlo, incluso desde una perspectiva social.

EL: ¿Puedes hablar un poco de los cordones umbilicales, que parece ser una de las imágenes más características de esta etapa?

DU: Los cordones umbilicales están directamente relacionados con las pinturas negativas. La primera vez que se me ocurrió la idea de los tubos fue en Londres, en un cuadro que ahora pertenece al museo de Alava, en el que aparecen dos retinas encima de dos luces, y a los lados se ven una especie de tubos o conductos. El cuadro es mucho más tosco técnicamente, que los que hago ahora. Pero de ahí proviene esa sensación de tubos, de un claroscuro que está en el trazo de la brocha. Esos mismos tubos vuelven a aparecer en una serie de obras sobre papel que estuvo expuesta en la sala América en Vitoria, del año noventa y seis, y ya en la última estancia en Nueva York pasan a ser como un tubo único. Y a ese tubo único, no sé bien por qué, le llamo cordón umbilical. Me daba la sensación de que cuando yo efectuaba el trazo que generaba esa forma, había un movimiento de ida y vuelta. Tenía la sensación que al terminar ese trazo que segregaba el cordón, al despegar la brocha del lienzo, en ese momento se cortaba mi contacto con la obra, como si naciera. Al tratar el trazo en negativo, por ejemplo en un cuadro posterior en el que aparecen puntos luminosos, aparecían en oscuro, todo estaba dado la vuelta. Y la connotación conceptual del cordón umbilical también se convertía en su negativo: en vez de referirse al nacimiento, remitía a la muerte. Yo veía la posibilidad de un juego entre vida muerte, de manera parecida a cuando Barthes decía que había una relación entre la fotografía y la muerte.

EL: ¿Y qué otros iconos o imágenes, además de los cordones umbilicales, como antes eran los ojos, son ahora las que más destacan?

DU: Quizá las trabajadas sobre imágenes generadas digitalmente. Las estructuras de apariencia capilar o venosa están agigantadas. Si me acercara a un cuadro de una etapa anterior, en los que esas venas eran producto de una

reacción de los materiales, al acortar la distancia llegaría un momento en que la visión se desenfocaría y no se podría ver la red de capilares. En el ordenador me puedo acercar muchísimo... en los cuadros anteriores los capilares estaban a una escala más pequeña que en los cuadros nuevos, que parece que son venas agigantadas. En los cuadros anteriores sólo se podía uno acercar con la mediación de un instrumento óptico. Es como si el ordenador supliera a un microscopio.

EL: No es más que una impresión, pero me gustaría que hablaras del dominio de los colores puros sobre los diversos universos de imágenes que creas: a veces la totalidad que es el cuadro la domina el verde, o en otros casos el rojo o esa pintura en la que domina el azul.

DU: El rojo juega un papel muy característico en todas las obras que he hecho en estos últimos años. Mi pintura tiene que ver con un proceso de coagulación y como metáfora me interesa más la sangre como fluido vital. Yo trabajo con fluidos que como has podido ver en el estudio, se coagulan realmente. El verde es fundamentalmente el negativo del rojo. Si se viera uno de mis cuadros rojos en negativo, sería verde. El azul guarda para mí una relación con lo cósmico, con el pensamiento. No sé si te acuerdas de aquella obra de Miró en la que figura la palabra "foto" junto a una manchita azul, y un texto que dice "Este es el color de mis sueños." Para mí el azul tiene una connotación que te lleva a la esfera simbólica del pensamiento.

EL: Volvamos, para terminar, sobre tu idea intuitiva del tiempo, ¿por qué insistes en que lo que le planteas al espectador le hace sentir aspectos que corresponden al futuro?

DU: Tengo una obra del año 83 titulada "Proyecto para comenzar un final", en la que aparece el cuadro representado dentro de sí mismo, incorporando una serie de fotografías que documentan todo el proceso de gestación del cuadro. Es como un intento de representar el tiempo. Sería absurdo decir que mi obra trata del tiempo. Mi obra trata de mi relación con lo real, y en esa relación con lo real, el tiempo es un aspecto fundamental. El tiempo es una convención, y en arte se percibe de maneras muy diferentes. A mí me interesa la idea del presente continuo, y por ejemplo en las obras negativas, se contiene en estado latente algo que puede estar en un futuro. Y en mi visión eso enlaza con la memoria. La expresión encierra un contrasentido, pero lo que se encierra ahí es una especie de memoria del futuro. En ese sentido las pinturas negativas son como memorias del futuro.