

extracto de la entrevista de **Miren Eraso** en el catalogo "PASAJE"
de la exposición en la sala Amos Salvador de Logroño

Entrevista a Darío Urzay por Miren Eraso

.../...

Montando una ortofoto

ME ¿Qué diferencias existen entre las distintas topografías? Háblanos del trabajo realizado con las coordenadas de Valencia, y La Rioja.

DU Quizá en el caso de Valencia haya una relación más distante. De hecho, ahora que lo pienso, quizá por eso recurro a imágenes de satélite; en el caso de La Rioja, en unas localizaciones cercanas geográficamente a mi infancia, recurro a fotografías que saco volando y a ortofotos oficiales. Curiosamente las pinturas que estoy haciendo no son muy grandes, tienen también esa distancia como de lo personal. Cuando veo la ortofoto de un servidor geográfico oficial, se ve algo que está intentando objetivar una mirada para todo el mundo, y que todo el mundo reconozca en ello lo mismo: la visión de una retícula cartesiana, fría, distante. Lo que yo hago también está georeferenciado, la imagen de fondo que está oculta, está georeferenciada pero se ha transformado con la pintura, y para mí es tan real como la del geógrafo. No intento objetivar nada, sino que lo que está apareciendo ahí tiene su propio tiempo, sus pequeños relieves etc.; es mi topografía real de un territorio, y es la construcción de un paisaje real que si metieras en Google, o en un servidor ortográfico, cuadraría perfectamente con el sitio.

ME Tu proceso actual de trabajo parte de una imagen fotográfica a la que vas añadiendo capas, a modo de sedimentación. ¿Puede haber un paralelismo entre esas capas que aparecen en los softwares geográficos y las capas que tú pones sobre tus pinturas?

DU Los programas de geografía que se utilizan funcionan muchísimo con capas; en cada capa hay unos significados, tú puedes quitar los nombres de los sitios, las vías de comunicación, las curvas de nivel. Todas esas capas de los programas me interesaron mucho porque tenían que ver con mi trabajo, en cuanto capas de significación. Un geógrafo utiliza programas en los que va situando los elementos de significación en distintas capas; utiliza la fotografía aérea y las ortofotos, y a partir de éstas se colocan otras mediciones... y sobre el terreno intenta representar una realidad objetiva. La ortofoto es como la piel, luego está la carne y luego la estructura del esqueleto, es como un organismo vivo. Cuando vuelas, esa distancia que tienes con la orografía también es una imagen, que tú no puedes tocar. Si te mueves, más cerca o más lejos, te cambian los ángulos de vista, y puedes construir mentalmente ese territorio de otra manera. Con respecto a la sedimentación en las pinturas, hay una parte de la imagen en la que aparece la base fotográfica, y luego hay sedimentos de pintura que también se van transformando en imagen, y ya al final, aparece un elemento en tres dimensiones, trabajado a base de capas táctiles, como si fuese ese modelo digital de elevación, aunque no corresponda a ningún sitio. Cuando lo ves en un cuadro parece una nube, es la topografía de una nube que es lo menos topografiable por ser lo más cambiante.

ME Pero, en cambio, los títulos que das a tus nuevas obras son coordenadas reales.

DU Sí, aparecen coordenadas reales, para mí es muy real, estoy georeferenciando algo, solapando dos cosas: el sitio donde trabajo en el estudio con la imagen y la pintura, que aparece con todos esos sedimentos; es una materia de sedimentos

real que se produce en unas determinadas coordenadas, como si en algún sitio del planeta se estuvieran produciendo sedimentaciones y éstas configuraran en la orografía un territorio, un nuevo paisaje. Pero las coordenadas del estudio, luego, cambiarán por otras, que son las del lugar donde se va a exponer, o a almacenar la obra. Al final, aparecen dos sedimentos, dos capas, una la de la primera imagen referenciada, y otra la de la pintura. La segunda capa, la de la pintura, es una imagen que se solapa con la primera, y parece querer llegar a sustituir a la imagen del punto de partida. Al final, la obra que se está mostrando es un trozo manchado de suelo del estudio, realizado en el espacio de lo íntimo, que se está solapando con su propia imagen colgada en la pared del espacio expositivo, en lo público.

ME Estás hablando de coordenadas y sedimentaciones. ¿En qué medida han influido estas nuevas topografías en el tamaño final de tus cuadros?

DU Estoy trabajando en tamaños no muy grandes. Te decía antes que quizá tenga que ver con mi relación con la localización geográfica de la que parto, no lo sé. O con el hecho de haber volado y de ver un territorio a distancia sin recurrir a una imagen de satélite. El campo de visión propio del vuelo en el que fotografío es más cerrado que el de una imagen de satélite. Quizá la cercanía del suelo haya hecho que algunas de las obras sean más pequeñas que las anteriores.

ME Todo esto me hace recordar el libro de Bruce Chatwin *Los trazos de la canción*, en el que el autor realiza un viaje a Australia para descubrir por sí mismo la existencia del laberinto de senderos invisibles que discurren por todo el territorio y que los mitos de los aborígenes atribuyen a seres totémicos legendarios, que deambularon por el continente en el Tiempo del Ensueño, cantando el nombre de todo lo que veían, dando así vida al mundo con su canción. Para los aborígenes australianos, una canción es un mapa y un medio de orientación. Alejadas tus cartografías de un origen, de un impulso antropológico, sí tienen, en cambio, cierta relación con un medio de orientación.

DU Sí, lo que puedo estar haciendo es distanciarme de la cartografía geofísica... es como si se tratara de mi cartografía afectiva-subjetiva, la cartografía digamos de mi relación con el mundo. Al realizar en el estudio esa sedimentación en un soporte, voy incorporando cosas que tienen que ver con las cartografías de la memoria. En el caso de Valencia, tenía mucho que ver con un viaje en el que mis padres me representaron para recoger un premio en Valencia y con lo que ellos me contaron. Todo lo que mi padre contaba, que ya falleció, aparece cuando yo estoy haciendo esta exposición, y me acuerdo mucho de él. El vídeo que tiene el título de las coordenadas lleva como subtítulo "Next to my father" [Cerca de mi padre], y a la vez juego con la fonética de la x, de *next*, que convierto en s, o sea *nest*, alterando el significado del título ahora "Nest to my father" [Nido para mi padre]. Por otra parte, en las obras sobre La Rioja, en general, hay territorios y lugares que son muy cercanos a mi niñez, y, quieras que no, eso me está influyendo a la hora de trabajar, estoy seguro. Al final, lo que estoy estableciendo es una cartografía personal.

ME Con tu nueva obra estás haciendo un guiño al paisaje, o mejor dicho, a la geografía más que al paisaje. Estás abriendo nuevas líneas de trabajo hasta ahora inexploradas por ti.

DU Sí, hay un cambio, una mirada hacia fuera. Y me están surgiendo muchas cosas que no me va a dar tiempo a mostrar en esta exposición, pero son ramificaciones que iré desarrollando. Esta exposición no sé si titularla "Pasaje", lugar de paso, pero también le hago un guiño a la i de "paisaje". Cuando estás volando vas a tal velocidad que es como si los sitios fueran efímeros; colocas la cámara y si no quieres que salga borroso tienes que fotografiar a un mil de segundo para que salga definido lo que tú tienes debajo. Es curioso, en eso que ha tardado una milésima de segundo en ser capturado no eres consciente de lo que has visto. Cuando estoy trabajando en el estudio sobre esa imagen, construyendo lo otro,

pienso: fíjate, tardé una milésima de segundo en hacer esta imagen, y ahora estoy empleando cientos de miles de segundo para fijar una imagen y un territorio en el tiempo, parece la construcción de una especie de fósil.

ME Ahora que dices fósil, de alguna manera, los barnices que utilizas fosilizan esa imagen captada en una milésima de segundo.

DU Es que un fósil, en realidad, es como una fotografía 3D del tiempo. De hecho, ¿ves este objeto? En realidad, es un motor, pero en pequeñito. Esto es un motor escaneado con una cámara 3D, imprimido en tres dimensiones. Ahora hay una máquina que escanea en 3D y luego imprime, pero en vez de imprimir una imagen, lo que va haciendo es depositar cientos de capas; de hecho, aquí no se nota mucho, pero si fuese un objeto más orgánico, si fuese una cabeza, verías todo como si fueran rayitas. La impresora va depositando capas: en la primera capa tendrá un puntito, habrá un momento en que esa capa sea más grande, otra que forme el agujero... En el fondo están fotografiando algo en 3 dimensiones y te lo están dando como un fósil; es una resina con un pigmento. Ésta no es una foto que se obtenga en un momento, sino que durante varios minutos se van obteniendo puntos de referencia desde diferentes ángulos. Es una especie de fósil digital.

Sobre procesos y códigos

ME Hace poco leía cómo se organizan los sistemas complejos, y observo que tu proceso de trabajo participa de los tres elementos propios de los sistemas complejos: la autoorganización, en la que la estructura no surge de la organización premeditada de un productor, sino del interior del sistema, en alguna medida aleatoria; de la emergencia, en el sentido de proceso por el que una nueva forma, un nuevo esquema de representación permite analizar una nueva idea; y por último, la complejidad, como elemento que liga los dos anteriores. ¿Podrías explicarnos cómo se organiza, cómo se estructura tu trabajo, y si coincide con el proceso descrito?

DU En los años 70 hay una aproximación desde la física, desde las matemáticas a todo este mundo de la complejidad, porque hay una crisis de la linealidad, y de hecho esto también pasa en el arte contemporáneo; hay una crisis de esa idea de progreso, que al final es una crisis de la idea de la linealidad de las cosas, de los pensamientos únicos, y se apuesta a favor de la complejidad, de la construcción orgánica de manera no lineal. Esto se da mucho en mi forma de trabajar, que nunca ha sido muy lineal. Yo empiezo a trabajar sin tener ni idea de lo que voy a hacer, quiero decir, yo no me planteo fríamente: ahora voy a trabajar sobre el paisaje, no... me surge, y luego establezco una reflexión.

ME Recuerdo que comentabas que trabajabas con esos archivos visuales que todos tenemos, imágenes que vamos recogiendo de revistas, de la televisión, y veo las imágenes del gigante de Goya, que has incrustado en este texto, que rompen con la escala del paisaje. Esta ruptura es propia de tu trabajo. ¿Qué te lleva a elegir esas imágenes?

DU Cuando estaba trabajando en el vídeo en el que aparezo trabajando, me venían a la cabeza dos cosas: las imágenes de Goya y la de "Los viajes de Gulliver", cuando llega Gulliver a Lilibut y, todo lo que sucede allí. Esas imágenes me vienen a la cabeza sin más, no hay nada en lo que yo me base para hacer eso, son parte del subconsciente colectivo, por eso son imágenes que descubro aunque las conozca perfectamente. También hay una imagen de un pintor inglés que está llena de figuritas chiquitinas que están entre margaritas, y que me recuerdan un poco a "Alicia a través del espejo", o a Alicia cuando se va haciendo grande y luego pequeña; esa percepción que tenemos de las cosas, ese cambio en nuestra mirada. Si recuerdas los sitios en los que has estado de pequeño... Estos sitios que parecían enormes, cuando los visitas ya de mayor, dices: ¿y esto era enorme?. Hay un cambio, hay una corporalización de la mirada, en la que la relación física sujeto-

objeto es muy importante; por el contrario, los medios de comunicación intentan continuamente descorporeizar al que mira y situarlo como un espectador ideal.

ME En algunos de tus catálogos aparecen fotografías tuyas pintando, trabajando, pisando el soporte. El escenario nos transporta a las fotografías, tantas veces publicadas, de Pollock en su estudio. Irremediamente esta asociación de ideas te liga con el action painting, pero sabemos que no es cierto. ¿Por qué?

DU Nunca he hecho pintura de acción, incluso para quien no sepa cómo trabajo y cómo pinto, y le parezca que las cosas son muy naturales, en realidad son muy artificiales, muy elaboradas. Con respecto a Pollock, a mí me da la sensación de que Pollock daba vueltas alrededor del objeto, aunque lo pisara, e iba dejando esa especie de maraña en la superficie, como si se tratara de un pensamiento energía-acción materializado. Cuando trabajo pisando la obra, estoy en un escenario construyendo una imagen y al mismo tiempo construyendo algo real. Es más, en el techo del estudio tengo colocada una cámara para verme trabajar encima de la obra y ver la obra a distancia, porque cuando estoy encima del cuadro me cuesta mucho verlo como imagen. Para mí es más una cuestión de topografía, de microtopografía, y a la vez al verme trabajar en un monitor "me veo ver".

ME ¿Vas a exponer estas grabaciones de manera documental?

DU Tengo muchas horas grabadas, pero lo que expongo está editado como pieza, y no como documento descriptivo del proceso. Hay una, que ya conoces, que me gustaría mostrar. Se trataría de una pintura sobre la que se me ve actuar. Como la pintura está pintada de manera negativa y luego en edición se ha invertido, lo que es el fondo aparece en positivo, yo, obviamente, en esa inversión aparezco en negativo, como un fantasma, desenvolviéndome como si estuviera desmaterializado, o con una materialidad muy próxima a los elementos pictóricos. Me gustaría mostrarla en la sala al mismo tamaño que la pintura original que ha servido como escenario, porque, al fin y al cabo, cuando estoy en el estudio y la cámara está filmando, la sensación es que estoy en un plató. Cuando observamos en el vídeo la imagen del territorio, ésta puede ser la imagen filmada por una cámara desde un satélite. En el momento en el que se me ve entrar en acción, de repente, hay una desproporción... cambia la escala de las cosas: el artista que se convierte en espectador, que ve al pintor trabajando. Te decía el otro día que muchas veces me da la sensación de ser un artista que tiene un otro virtual dentro.