

Entrevista a Darío Urzay

Darío Urzay: “Mi mentalidad ha sido siempre la de inventor y constructor, más que la de pintor”

Sigue caminos innovadores. Le gusta la frase machadiana *caminante no hay camino, se hace camino al andar*. Probablemente sea el pintor contemporáneo que más caminos nuevos ha explorado y sigue explorando. Es un buscador de lo desconocido. “En cuanto ya conozco algo, dice, me empiezo a aburrir”. La incorporación al proceso pictórico de fotografías realizadas “imitando con la cámara el movimiento de la brocha de un pintor gestual del expresionismo, siendo la luz la materia utilizada”; las pinturas negativas que esperan a ser reveladas por el observador; la captación documental del paso del tiempo vertiendo pigmentos sobre restos de antiguos brochazos existentes sobre un cristal, fotografiando con intervalos de media hora e introduciendo las imágenes en un programa de edición digital de vídeo para fabricar una secuencia; o la utilización de las fotografías tomadas desde una avioneta, complementado con su recorrido a pié del territorio, para realizar pinturas de topografías exteriores, son algunas de las invenciones con las que crea imágenes espectaculares que son una síntesis de procedimientos expresivos diversos. Muy interesado por la dialéctica de la visión en el arte y por la relación profunda entre la obra y quien la observa para que se culmine su potencialidad estética, Darío Urzay crea universos de elementos complejos que desvelan “una realidad que no está ahí fuera, sino que es un constructo” de quien percibe la obra. Como dice en esta entrevista: “al final la obra es el conjunto de miradas que tienes sobre la obra”.

Félix Santos.- ¿Cómo empezó tu inclinación a la pintura? ¿Qué fue lo que te determinó a hacerte pintor?

Darío Urzay.- A mí más que pintar lo que me gustaba siempre era construir cosas. Desde luego, yo tenía muy buena mano para dibujar. Recuerdo que quizás el dibujo mío más antiguo que conserva mi madre, me lo enseñó hace poco, era una copia de *La rendición de Granada* de Padilla. Mi padre pensaba que lo había calcado. Mi madre le decía que no puede ser, no ves que es de otro tamaño. Pero sobre todo, a mí lo que me gustaba era construir. De hecho, esto igual puede parecer una *boutade*, yo más que un pintor me considero un constructor de cosas, aunque sea con elementos pictóricos, etc. La propia manera que tengo de trabajar es más la de un constructor que la de un pintor de brocha o de pincel. Mi mentalidad ha sido siempre la de inventor y constructor, más que la de pintor.

F. S.- *Al término del bachillerato ingresas en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao.*

D. U.- A los diecinueve años ingresé en Bellas Artes.

F. S.- *¿Qué supuso para ti tu paso por la Facultad de Bellas Artes, primero como alumno y luego como profesor?*

D. U.- Como alumno fue sobre todo el encuentro con una generación cuyos nombres luego han sonado, como Badiola, Juan Luis Moraza, José María Lazkano... Fue sobre todo encontrarme en un debate con otros compañeros que tenían intereses comunes. Recuerdo especialmente la llegada de Oteiza a la Facultad de Bellas Artes, no como profesor sino como reivindicador. Era un gran polemista. A mí Oteiza me influyó mucho. Fíjate que yo no hago escultura, pero con Oteiza descubrí lo que era un artista realmente. Su manera de relacionarlo todo, de ver estructuras diferentes que no tenían nada que ver con el arte. Ver cómo relacionaba las cosas es lo que más aprendí de él.

F. S.- *Y además de Oteiza, ¿qué otros artistas han influido en ti?*

D. U.- Hay muchos que pueden haberme influido. Tàpies siempre me ha parecido un referente interesantísimo, el alemán Gerhald Richter también, Magritte me ha interesado mucho.

F. S.- *Dices que te consideras constructor, inventor. En realidad has llevado a cabo toda una serie de exploraciones innovadoras, como ese artilugio para disponer las brochas, o la utilización de la cámara fotográfica en movimiento como si fuera una brocha, lo que llamas "cámerastroke", o el dejar que un chorro de pintura líquida fluya sobre el soporte horizontal inclinándolo, o la utilización del ordenador para obtener las tres dimensiones. Son efectivamente inventos de instrumentos o de modos de uso con los que, en definitiva, realizas tu obra plástica. ¿Cual es el sentido de todo esto? ¿A qué tipo de necesidad responde?*

D. U.- Me gusta mucho esa frase *caminante no hay camino, se hace camino al andar*. Es decir, *ir adonde no voy por donde no sé*. A mi compañera le da mucha rabia, porque si vamos al monte yo hago lo mismo. Había un señor que se llamaba Varela, que desgraciadamente ya falleció, que escribió algunos textos que me influyeron mucho. Era el director del Departamento de Neurociencia del Centro Nacional de Investigación Científica de París. En sus textos habla mucho de la percepción enactiva. *Enactiva* viene de *en acción*. La percepción enactiva es que se ve en el acto de ponerse a ver. Es un pensamiento constructivista en el que la realidad no está ahí fuera sino que es un constructo. En ese sentido yo me considero un constructor de imágenes. Muchas veces, en ese diálogo con la realidad, por ejemplo cuando he hecho esos juegos de positivos y negativos, ese negativo es donde está la materia, pero a veces lo he positivado y aparece una imagen, y al final lo que construyes es una realidad que es autorreferente, una realidad que fuera de ella no tiene su vida propia, como muchas realidades que vivimos hoy día que, si las sacas de contexto fuera de la imagen, no tienen sentido, por mucho

que hablemos de personas o de lo que sea. Yo, en un territorio tan acotado como la pintura, intento investigar sobre ello.

F. S.- *Produce la impresión de que con estos artilugios que inventas o que utilizas de manera muy específica –el dispositivo de las brochas, el fluido de la pintura líquida sobre el soporte inclinado, la fotografía, el ordenador-, te quisieras alejar deliberadamente en el proceso creativo y dejar que esos utensilios sean los que realicen las imágenes, la creación plástica.*

D. U.- Sí, hay un distanciamiento. Para mí hay una cosa muy importante que se da en todo el proceso creativo hasta el momento de la exhibición, que es la distancia o las distancias. Tanto la distancia como el distanciamiento mío con el dejar el rastro del autor, como con la manera de percibir mis obras. Antes de empezar (la entrevista) hablábamos de mi obra en el Museo de Bellas Artes (de Bilbao), esa obra está hecha para ese sitio, cuando estaba Miguel Zugaza de director y me propuso hacer algo para ese espacio. Es una obra muy difícil que tú no puedes aprehender de un golpe de vista, porque fíjate, metida en un pasillo no tienes distancia para verla. Desde fuera sí la puedes ver, de noche, que está iluminado. Al final, ¿cuál es la obra? ¿Esto que vemos aquí? No, la obra al final es el constructo que se hace el espectador de todos los puntos de vista que adopta frente a la obra. Si tú no hubieses visto nunca la obra en ese catálogo, no te haces ni idea ni tienes este tipo de sensación. Ahora bien, si estás allí y recorres viéndola, puedes hilar con lo que has visto en el catálogo, porque tienes memoria. La realidad no es la foto de la realidad nunca. La realidad es fragmentaria. Al final, lo que hacemos los humanos es construir nuestros objetos, y eso en todos los ámbitos de la vida.

F. S.- *Parece que utilizas la fotografía como si fuera la sirvienta de tus creaciones. Esa utilización recuerda aquella frase, “Philosophía ancilla theologiae”, con la que la Escolástica medieval pretendía que la filosofía estuviera al servicio de la teología. Tú has hecho con la fotografía una cosa parecida, la has puesto al servicio de la pintura.*

D. U.- Yo creo que tanto la fotografía como la pintura están al servicio del arte plástico. La pintura también. Y los vídeos. Por ejemplo, para editar vídeos y buscar ritmo a las cosas tengo una cierta facilidad. Ahora, ¿yo soy un videocreador? Pues, no. Yo soy pintor. Porque mi background viene de la pintura. En el fondo es como cuando eres crío y destripas una cosa y, de repente, construyes otra cosa que no tiene nada que ver. La deconstrucción de las cosas, al final es el destripamiento que hace el niño de las cosas. Un niño destripa algo para ver cómo es y cómo se ha hecho. Luego lo vuelve a construir y le sobran piezas, o no y lo deja exacto. A mí al deconstruir no me gusta dejar las cosas en el mismo punto, me gusta crear otra cosa con ello. Son diferentes actitudes ante la vida. La del que se pregunta el porqué de las cosas, las destripa, las abre, las disecciona y luego las vuelve a dejar en su lugar una vez que se ha enterado como era eso. O la del que hace lo mismo pero lo que quiere es hacer algo distinto porque viendo cómo era eso para qué quiere volver a dejarlo en el punto en que estaba, quiere ir a otro lado que desconoce. Al final, siempre es buscar lo desconocido. Yo, en cuanto ya conozco algo, me empiezo a aburrir.

F. S.- *Con la fotografía has vivido algún episodio muy divertido. Entraste a hacer fotografías a las vidrieras de la catedral de Burgos. A la entrada había un cartel que prohibía hacer fotos. Si alguno de los visitantes se ponía a tirar alguna foto, los vigilantes se acercaban solícitos a recordarle que no estaba permitido. Tú con tu cámara hacías fotografías haciendo una especie de garabato en el aire con la cámara mientras la disparabas. Por lo visto los vigilantes se quedaban atónitos viéndote hacer esos movimientos, pero no te llamaron la atención aunque oían el clic del disparador porque debían de pensar que eso no eran fotos.*

D. U.- Más que nada ellos pensaban que alguien con una actitud poco convencional tirara fotos haciendo así (un movimiento) con la cámara, pues que le habría dado un siroco, que sería alguien un poco tarado. No tuve ningún problema. A los demás, enseguida se acercaban y les decían aquí no se puede. No se daban cuenta de lo que yo estaba haciendo. Claro, la fotografía, que siempre se ha presentado como un análogo de lo natural, está muy codificada y es muy convencional. Todo el mundo entiende que en una foto el sujeto que mira está quieto. En el momento que se mueve, se piensa que eso va a salir mal, una foto movida. En la separación cartesiana de cuerpo y mente, la fotografía es un paradigma de ello. La foto es el ojo sin cuerpo. Por eso, cuando yo hago las fotos en la catedral de Burgos, el ojo está en la mano. Es la imagen de Santa Lucía, que tiene los ojos en la mano. Yo nací el 13 de diciembre, como Tápies, el día de Santa Lucía. Yo a veces digo en broma que es una especie de homenaje a Santa Lucía, hacer un gesto con los ojos en la mano.

F. S.- *Alguna vez has dicho que como pintor te pareces más a un escritor escribiendo un libro. Me gustaría que explicaras eso. Desde luego, tus obras tienen movimiento dramático.*

D. U.- Sí, pero... Eso lo dije al poner algún ejemplo, pero no es muy correcto con lo que yo quise decir. Era en una conversación con una mujer finlandesa. Estábamos hablando en inglés y yo tal vez no me expresé bien en inglés, o ella lo tomó demasiado literalmente. Yo me relacionaría más con quien hace un documental, en el sentido de que las cosas que vas haciendo con el tiempo luego se editan y cambian de lugar, que probablemente sea como quien ha escrito un libro.

F. S.- *Algunas de tus obras reflejan un mundo orgánico con imágenes que remiten a la biología: células, cordones umbilicales, interiores de vientres. Has declarado alguna vez que esas imágenes no las buscas deliberadamente sino que te surgen del subconsciente. Parece como si el viaje al interior de los organismos vivos, la curiosidad por ver lo que hay dentro te apasionara, como si te pudiera ese afán del niño por destripar las cosas del que hablabas hace un momento.*

D. U.- Durante unos años he estado haciendo unas imágenes que tienen esa sensación como de interior orgánico. Son como topografías interiores. Para mí son más una topografía del interior sin intentar representar nada de dentro de un cuerpo, jamás lo he pensado. Cuando hago un cuadro de esos nunca me he planteado a ver cómo es una

radioscopia. Lo que sí me interesaba es esa proyección que hace el espectador de algo como interior. Son metáforas. Como una mirada al interior de las cosas. Por eso yo hablo de topografías interiores. La obra que empiezo a hacer posteriormente, no sé si desde hace dos o tres años, son como topografías exteriores. Pero en muchos cuadros, por ejemplo los del Museo de Bilbao, esa presentación como rugosa que tienen las obras, y de entresijos, son trasuntos de topografía real, sacadas de territorios. Simplemente esa topografía real, esa especie de malla de un terreno, antes quedaba como una piel con venas y no sé qué, y ahora es una piel de imagen desde el aire.

F. S.- *Las topografías reales exteriores vistas de cerca ofrecen imágenes como de interiores orgánicos...*

D. U.- Quiero enlazar esto con algo que he dicho antes. Mira, por ejemplo, (muestra un catálogo), esta es la pieza que tiene el Guggenheim. Tiene ocho metros cincuenta. Para ver al natural una obra de este tamaño hay que alejarse bastante porque si no, no te da el campo de visión. Pero todo esto tiene un montón de detalles, de venitas muy chiquitinas, y lo que es normal es ver que la gente se acerca y mira, -me encanta observar cómo la gente mira los cuadros-, y los va recorriendo. Hay un momento que cuando la gente pega la nariz al cuadro, estos ojos le han atrapado dentro del plano. Al final, dices, y ¿cuál es la obra?, porque siempre identificamos la obra con la imagen de la obra. Y nos da igual que esté en un libro o que esté en un museo. Nuestra cultura funciona así. Pero es que esta obra, yo aquí no estoy viendo los detalles, estoy viendo toda la obra. Pero si me acerco, no estoy viendo a la vez todo. Al final la obra es el conjunto de miradas que tienes sobre la obra, sobre todo en las piezas más públicas. Y ese mirar a la distancia. Por ejemplo para la pintura de Würth (para el Museo Würth La Rioja) yo he volado, he fotografiado desde el aire. Pero es que luego me he ido al propio territorio a andar sobre ese monte. Y no solo eso, es que me he traído piedras que has visto aquí. Y esas piedras, algunas de ellas aparecen en el cuadro de Würth.

F. S.- *¿Has viajado al propio territorio para recorrerlo?*

D. U.- Te diré más: cuando levanté una de esas piedras había dos víboras y me pegué un susto... Claro, todo esto cómo no va a influir cuando estoy haciendo luego la obra. Y yo estaba en el estudio con la obra en el suelo pintándola y pisándola, y me entraba el siroco y me marchaba otra vez al monte a andar. Y estando por el monte, me decía: yo estoy en este punto del cuadro. Fíjate qué actitud más distinta a la de incluso quien ha pintado el paisaje, o incluso a la de un fotógrafo que vaya a fotografiar el paisaje. Pero yo cuando estoy haciendo las obras con las que más contento estoy, pues me encanta ir al paisaje que estoy retratando. Cómo no me va a influir cuando estoy haciendo un gesto con mi cuerpo sobre el cuadro si he estado por aquí ayer.

F. S.- *Es muy singular este modo de hacer tuyo, fotografiar las topografías desde el aire, recorrerlas luego...*

D. U.- Cuando uno vuela, está luchando contra la gravedad, y lo que no puede es quedarse quieto, salvo que vayas en globo, e incluso con eso. Del volar me gusta esa

sensación, que me puede surgir también con el ordenador, el cambiar del punto de vista continuamente. Pero en esos cambios del punto de vista tú eres consciente de la fuerza de la gravedad. Para pintar yo esos cuadros no me hubiera servido que alguien me hiciera fotos y me las diera y yo procesarlas. Porque yo tenía que sentir el estómago. Y de la misma manera que el cuadro siente la fuerza de la gravedad cada vez que yo le echo un chorretón de pintura, que el cuadro lo siente, esa misma fuerza de la gravedad la sientes cuando vuelas. Está ahí. Para pintar es un elemento más. Mi brazo al pintar es el iniciador de una acción, y la fuerza de la gravedad realiza otra.

F. S.- *A partir del año 97 aparecen en tu obra las pinturas negativas. Tu idea parece que era que las obras estuvieran acabadas pero que las imágenes no estuvieran acabadas, con el fin de que las completara el espectador. En general, el espectador ha de dar vida a toda creación artística, pero tu planteamiento exige al espectador un esfuerzo de abstracción. ¿No es eso demasiado pedir dada la complejidad de tu estética?*

D. U.- Yo no es que le pida eso al espectador. La palabra espectador yo la utilizo poco. Sin embargo en títulos aparece la palabra observador. Aparece mucho: observador distante... A veces he sentido mucha frustración cuando alguien que está delante de la obra se lo ventila en tres segundos viéndolo y con un comentario totalmente estúpido. Y afortunadamente puede que pase otra persona u otras personas y hagan otro tipo de comentario sobre esa obra. Eso nos pasa a todos con todo. Tenemos mucha pereza intelectual para abordar las situaciones. Es más fácil escaquearnos, pensar que aquello no interesa nada, pero sin hacer ningún esfuerzo, sin pensar qué claves puede haber para acceder a esto o a lo otro. Yo no le pido al observador..., el observador que mire lo que quiera. Se suele decir que la mejor apreciación o el mejor comentario sobre una obra es la creación de otra obra a partir de ella. A mí me encanta cuando veo que alguien empieza a especular con algo que he hecho, y veo que es un espectador creativo, que es como un observador creativo. El espectador o el observador artista. El que crea a partir de ello. Y eso sin ninguna distinción de clase social. Siempre me he encontrado con personas creativas y con ellas disfruto mucho viendo la obra.

F. S.- *Es verdad que, en general, el arte se ve mal. No digamos en la inauguración de exposiciones donde se está más pendiente de la copa de vino y de charlar con los amigos, y las obras quedan ahí rodeadas de bastante indiferencia, aunque siempre haya alguien que se interesa mucho. Imagino que ese ambiente de indiferencia, a los pintores no os debe de hacer mucha gracia.*

D. U.- Si te cuento que un crítico bastante conocido, el día que yo inauguré en la exposición en Madrid un vídeo en el que aparecía una metamorfosis a partir de una paleta de cristal en la que había unos brochazos así y yo iba vertiendo pintura cada equis tiempo e iba fotografiando. Eran los pasos de cómo se iba cubriendo esto con pintura. El vídeo iba muy lento, muy lento, captando la pintura como si fuera apareciendo sola. Puedes llegar a creer que es una imagen fija por lo lento que va. Pero si te quedas observando comprobas que ya no está la imagen que estaba. Si te metes en el tiempo de esa obra, que te está exigiendo muchísimo, te está exigiendo paciencia, lo captas. Si

no haces eso tú no puedes aprehender esa obra. Yo encontré un crítico que dijo, “ah, ¿y eso?, no entiendo, si está quieto”. Yo le dije, “ten paciencia, no es una imagen fija, es un vídeo”. No estaba dispuesto a tener paciencia y se marchó. Estás reclamando atención. Este vídeo se expuso luego en Mallorca, en el Casal Solleric, y allí funcionaba mucho mejor porque nuestro cerebro asociaba aquél lugar a un espacio religioso, que es espacio de meditación. Y allí la gente sí se quedaba a observarlo.

F. S.- *Una pregunta muy personal. La creación plástica es un lenguaje, una forma de comunicación, y para los pintores es también una forma de vivir. Para algunos pintores el pintar es lo que da sentido a su vida, hasta el punto de que no saben vivir sin pintar y pintan hasta que llega el momento de su último suspiro. Tú, ¿cómo vives el oficio?*

D. U.- Yo lo vivo de manera muy fragmentaria, porque como te decía antes, yo me considero un constructor más que un pintor. Yo no siento la necesidad de mancharme las manos de pintura todos los días. Puedo pasarme en el ordenador días y meses y estar especulando con cosas, y, luego, en el estudio, si me tengo que poner a ello, me paso todas las horas del mundo, y solo a ello. Pero a mí me gusta mucho, por ejemplo ahora, quiero dar unos paseos con un GPS y con una grabadora digital para recoger sonido ambiente, y quiero fotografiarlo desde el aire. Y es que desde hace bastante tiempo, mi proceso de creación es muy fragmentario. Me muevo entre retazos de realidad. Hay fragmentos, por decirte algo, como si fuesen fotografías sacadas a un ciento veinticincoavo de segundo y otras con el obturador abierto un minuto. Es lo mismo. Hay veces en que el obturador está abierto un tiempo muy grande y hay otros fragmentos que lo resuelvo muy rápido, con la cabeza solo. Y viceversa. Puedo estar en el ordenador días y días con una tontería, hasta que estoy convencido. Y hago muchas cosas que tampoco se conocen. Me interesa muchísimo, por ejemplo, el sonido. Estoy ahí haciendo cosas y dándole vueltas. De vez en cuando me ha dado también por hacer alguna cosa musical.

F. S.- *¿Con la idea de incorporarlo también al mundo plástico?*

D. U.- No me lo planteo. Pero fíjate tú, recuerda toda aquella historia de la camiseta del Athletic. Parece otra historia que se sale totalmente y aquello fue tela marinera. He conseguido vestir a un equipo de fútbol y aunque en encuentros amistosos han jugado vestidos con una imagen. Porque aquello no era un diseño. Se me ocurrió la idea un día y se lo presenté a quien estaba entonces de presidente en el Club. Era transportar un soporte a otro. Ahí estaba el quid de la cuestión. Que era extraño al mundo del fútbol, por supuesto. Pero bueno, mediáticamente le dio todos los réditos del mundo al Athletic. Entraron en dos días dos millones doscientas mil personas en la página web. Jugaron con aquellas camisetas dos partidos amistosos. Luego se quitó. Ahora también hay un Club que va a hacer un centenario, que está en tercera división, el Arenas Club de Getxo, que fueron fundadores de la Liga de Fútbol en 1929, y me han dicho a ver si hiciera el favor de crearles alguna cosa. Les he dicho, ya os haré. Ahora bien, será rara, no tendrá nada que ver con lo otro. Eso a mí me divierte.

F. S.- *Lo que me contabas de las topografías exteriores y de tus paseos por los montes que has fotografiado me lleva a pensar que la naturaleza es un referente importante en tu obra.*

D. U.- Yo hablaría más bien de la organicidad de las cosas, de lo orgánico. Bueno, la naturaleza como cuestión cotidiana siempre me ha gustado. He sido escalador, me ha gustado ir al monte. Pero no sé, no me lo planteo conscientemente. Sí que tengo esa necesidad de recorrer y subir y andar. Dentro del ordenador hago lo mismo sobre el mismo lugar. No es que prefiera lo natural a la imagen de lo natural. Porque no sé hasta qué punto lo natural es natural o está ya condicionado por la imagen, como creo que es. Pero necesito de la fisicidad de las cosas. Te hablaba antes del viaje a Rusia. Me gustaría hacer el recorrido andando por donde pasó el avión. Porque tengo las imágenes (desde el avión), y me pregunto cómo será ese sitio realmente. Tantas veces pasamos en avión por los lugares, y ese pueblecito que hay ahí, cómo vivirá la gente, cómo se accederá. Me quedo con las ganas de saberlo.

F. S.- *Esa dialéctica lejos-cerca está en tu obra.*

D. U.- Sí, sí. La distancia del sujeto que mira, la distancia entre dos sujetos. Al final siempre nos movemos entre distancias. Estamos ahora en una distancia de lo personal, una cosa que se llama proxemística del espacio. Una obra de Vermeer está pidiendo un tipo de relación con ella. Te pide que te acerques. Vermeer te está metiendo en un círculo íntimo. ¿Cuál es la diferencia entre Vermeer y otro que hiciese un cuadro también en un interior? Que para Vermeer es muy íntimo su espacio y te está dejando que entres con él a su espacio íntimo. Nos ponemos a una distancia para hablar. En una distancia amorosa te acercas mucho más. Y en una distancia social hay otro tipo de relación. Una obra de historia, por ejemplo, es para que la vean cien personas a la vez. Nadie se acerca a ver detalles de una pintura de historia.

Sumarios

- Me influyó mucho Oteiza, con él descubrí lo que realmente era un artista
- La obra de arte es al final el constructo que el espectador se hace de todos los puntos de vista que adopta frente a ella

- Al deconstruir no me gusta dejar las cosas en el mismo punto, me gusta crear con ello otra cosa
- Cuando yo hago las fotos en la catedral de Burgos, el ojo está en la mano
- Estando por el monte me decía: yo estoy en este punto del cuadro
- Mi proceso de creación es muy fragmentario, me muevo entre retazos de realidad
- La organicidad de las cosas es un referente de mi obra
- Necesito de la fisicidad de las cosas

Apunte biográfico

Darío Urzay nace en Bilbao en 1958. Estudia en la Facultad de Bellas Artes de dicha ciudad entre 1977 y 1982. Terminada la carrera trabaja como profesor de Bellas Artes hasta 1988, año en que marcha a Londres. Pero ya en 1977 y 1979 había participado en los certámenes vasco-navarros organizados por la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao y a mediados de 1982 había ganado el premio de pintura en la Bienal Plástica de Pintura y Escultura de Vitoria. Consigue Becas del Ministerio de Cultura, para la investigación y promoción de las Artes Plásticas, y del Gobierno Vasco. En los años siguientes recibirá becas de Banesto, para artistas jóvenes, y la beca Botín de Artes Plásticas. A finales de 1982 el Museo de Bellas Artes de Bilbao adquiere uno de los cuadros preparados para la exposición individual que hará unos meses después en la Galeria Etienne de Caussant de París. Con 23 años es el autor más joven con obra en la colección permanente del Museo de Bellas Artes. En 1983 gana el primer premio de pintura en el certamen Gure Artea 83, organizado por el Gobierno Vasco. Sus exposiciones individuales y su presencia en importantes colectivas se multiplican en los años sucesivos en San Sebastián, Madrid, Nueva York, Caracas, Vlissingen, (Holanda), Barcelona, Bielefeld, (Alemania), Graz, (Austria), Helsinki, Pollensa, Los Ángeles, (USA), Valencia, Viena, París, Moscú, Santiago de Chile, Málaga, Burgos, Segovia,

Berlín, Valladolid, Atenas, Oslo y Vestfossen (Noruega). De entre las últimas exposiciones que han incluido obras de Darío Urazy hay que mencionar la realizada en el Guggenheim de Bilbao dentro de la colectiva titulada Cartografías 2007; la Bienal de Beijing de 2005; en la del Stedelijk Museum de Aalst (Bélgica); “Pintar sin pintar” en la Sala La Panera de Lérida; y “Acentos” en Caja Madrid, todas estas en 2005. En 2006 ha recibido el Premio Nacional de Arte Gráfico. Darío Urzay está presente en la Colección Aena de Arte Contemporáneo. Otras colecciones relevantes que han adquirido obras suyas recientemente son el Museo Nacional Reina Sofía que adquirió otra pintura en 2007, la colección Deutsche Bank de Londres, la colección Würth de La Rioja y el Parlamento Vasco para su edificio en Bilbao. Actualmente prepara una exposición para el ICO, en Madrid, que tendrá lugar en el otoño de 2009.