

# GALERÍA ELVIRA GONZÁLEZ

GENERAL CASTAÑOS, 3 – 28004 MADRID – TEL 91 3195900

[www.galeriaelviraagonzalez.com](http://www.galeriaelviraagonzalez.com)

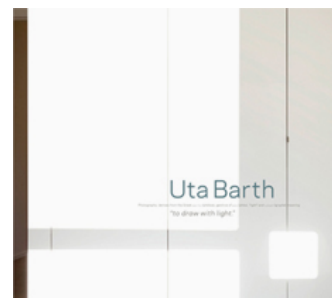


Vista de exposición en Galería Elvira González, 2012

## Entrevista a Uta Barth por George Stolz. Mayo 2012

**George Stolz:** La obra que expone en la Galería Elvira González está estrechamente relacionada con la que acaba de publicar en su libro *to draw with light*. (editorial Blind Spot, 2012). ¿Qué opina de la diferencia que existe entre exponer una fotografía y publicarla y la que existe entre las paredes y las páginas? Le pregunto esto con relación a su propia obra y su forma de trabajar en general y, en particular, con relación a esta serie de obras y el montaje que ha elegido para exponerlas en Madrid.

**Uta Barth:** Pongo gran empeño en que mis obras existan como objetos y en lograr que esos objetos sean totalmente distintos al modo convencional de presentar fotografías. La superficie es siempre mate, a diferencia del papel satinado o brillante utilizado en fotografía. Necesito que la superficie sea mate para lograr una ambigüedad allí donde se pose la mirada y así crear una determinada profundidad; podemos observar la imagen sin que la superficie brillante a la que solemos estar acostumbrados distraiga nuestra atención. Las imágenes están enmarcadas de forma diferente según las series; en algunas utilizo los marcos blancos más delgados que he podido encontrar y no llevan ningún cristal que interfiera con la superficie, otras se exponen suspendidas en cajas oscuras para articular los bordes y aludir a cómo podría enmarcarse una pintura de Mondrian, todas están recortadas y sin bordes. Estas estrategias juegan con la presencia fenomenológica que se desprende de las obras una vez instaladas. Tampoco es arbitraria la escala, que varía de serie en serie y a veces incluso dentro de una misma serie. La escala cambia nuestra percepción de las cosas. Cuando es pequeña crea una sensación de intimidad y cuando supera las dimensiones del cuerpo humano envuelve y rodea al espectador. En esta exposición las imágenes donde aparece mi mano sosteniendo la tela, sosteniendo la luz, están impresas a tamaño natural.



"to draw with light." Blind Spot, 2012. Portada de la publicación

Vivimos en una época en la que podemos ver exposiciones enteras por Internet y creemos que conocemos aquello que hemos visto, lo cual no es para nada cierto. La percepción de las imágenes a través de un libro o de la web no es equiparable a ver una obra de arte en directo y poder observar todas las sutiles calidades que se interrelacionan con nuestros hábitos visuales para crear nuestra experiencia de esa obra. Dado que la esencia de mi trabajo tiene que ver siempre con la percepción visual, recorro a diferentes estrategias para atraer la atención del espectador hacia las sutilezas de las propiedades visuales de cada obra.

En un libro se pierde mucho de esto, pero se ganan otras cosas igualmente importantes. Yo nunca creo imágenes únicas; pienso en proyectos, en series enteras de obras y siempre me entristece ver una exposición por última vez, puesto que la interrelación entre las diferentes imágenes desaparece cuando esa exposición se desmonta y fragmenta como un puzzle que se rompe en muchos trozos distintos. Muy pocas colecciones pueden albergar una serie completa de obras y es verdad que cada pieza tiene una vida propia, pero el formato libro permite que todas puedan volver a verse dentro del contexto para el que una vez fueron concebidas. El libro constituye también un medio muy íntimo y nos permite dedicar el tiempo que queramos a observar una obra así como regresar a ella una y otra vez. Las cosas cambian a través de una observación repetida o cuando se convive con una obra de arte. El tiempo hace que vayamos descubriendo toda suerte de decisiones sutiles. La secuencia de las imágenes en un libro es algo que se elige con sumo cuidado, el mismo con el que se deciden las yuxtaposiciones al montar una exposición, pero el libro nos proporciona más tiempo para descubrir todo eso.

**GS:** Usted da gran importancia a los asuntos fenomenológicos, algo profundamente arraigado en su obra. ¿Podría hablarnos de ello y, en particular, adónde le ha conducido en la actualidad ese afán de dotar a su obra de una "presencia" fenomenológica?

**UB:** Yo empecé mi carrera realizando grupos de fotografías que hacían referencia a distintas maneras del acto de "ver", combinándolas con cuadros de gran capacidad de ilusión óptica o dentro de la línea del op-art. Las formas abstractas en blanco y negro vibraban, creando una apreciación ilusoria de los colores muy en la línea de las pinturas de Bridget Riley. Mi obra posterior plantea cuestiones fenomenológicas de diferentes formas, mediante una indefinición en el punto de enfoque y aludiendo a imágenes ópticas residuales, etc. La fenomenología juega hoy un papel tan importante en mi trabajo como en el pasado. A menudo la gente me pregunta si hago algunas cosas para confundir al espectador. No creo que mi intención sea confundir a nadie, pero sí es cierto que hago ciertas cosas para provocar que el observador se replantee sus expectativas respecto a una fotografía, creando unas imágenes que no se ajustan al vocabulario que relacionamos con ese medio. Creo que cualquier medio de expresión artística alcanza su máximo interés cuando intenta ir más allá de las expectativas existentes, cuando trabaja "en contra" de lo previsto y nos obliga a experimentar de verdad en lugar de reconocer simplemente aquello con lo que nos topamos.

**GS:** Usted ha dicho que su obra titulada *Composición Nº 10*, 2011, es quizás su favorita en esta exposición y la que considera "la más dura". ¿Podría, por favor, ampliarnos esto en relación con su forma de apreciar su propia obra una vez acabada y en relación con las series hoy expuestas en particular?



*Composition #10. 2011*

**UB:** La serie a la que hace referencia se titula *Compositions of Light on White* (2011) (Composiciones de Luz sobre Blanco), un proyecto que estudia la luz del sol poniente mientras se proyecta sobre un armario blanco y una serie de cajones empotrados en el dormitorio de mi casa. Todos los años, durante unos pocos días, la luz que entra por las ventanas cae perfectamente perpendicular a la geometría mínima creada por el armario y los cajones permitiéndome así crear unas abstracciones mondrianescas, levantando y bajando las persianas para controlar la forma exacta creada por la luz. En todas las imágenes de esta serie he dejado una fracción de información espacial, un atisbo del pasillo en el lado izquierdo o las líneas perpendiculares de los cajones en el lado derecho de las puertas planas, para permitir que las imágenes



*Composition #8, 2011*

“fluctúen” desde un espacio bidimensional, presupuesto inicialmente, hasta que descubrimos que se trata de una escena tridimensional. Son imágenes que parecen pasar de las líneas de una pura abstracción geométrica a la versión fotográfica de un espacio en profundidad. Sin embargo, la imagen a la que usted alude está cortada de forma que no quede rastro alguno del espacio tridimensional. Podría ser un fotograma, un dibujo o una pintura, puesto que sólo tenemos formas rectangulares de luz y de color gris. Dos líneas apenas visibles podrían darnos una clave de profundidad, pero es muy probable que esas líneas pasasen desapercibidas si no existiera el contexto que proporciona el resto de la serie. Me gusta la simplicidad. La imagen se ha reducido hasta sus elementos más mínimos y sólo se compone de luz sobre una superficie que ya era blanca. Requiere de toda nuestra atención para entenderla como una fotografía realizada en una habitación.

**GS:** ¿La obra de Mondrian constituye para usted una referencia consciente en la creación de su “abstracción geométrica”?

**UB:** Sí. Empecé a pensar en Mondrian cuando observé el diseño geométrico formal que proyectaba la luz en mi dormitorio. Creo que Mondrian es la figura más emblemática dentro de la historia del arte que no busca la representación. Como he dicho antes, mis influencias proceden en su mayor parte de formas de expresión artística distintas a la fotografía, pero me siento muy incómoda cuando la gente describe mi obra como “pictórica”. Decir que una fotografía es pictórica implica una cierta jerarquía que creo que no debería existir. También implica que yo busco intencionadamente que mis fotografías parezcan pinturas y si fuese así, ¿por qué no me dedico entonces a la pintura? Hago fotografías porque me gusta lo que la técnica me ofrece, pero también hago fotografías que amplían el lenguaje fotográfico conocido. Estamos acostumbrados a que la cámara fotográfica se utilice como una especie de artefacto con el que apuntamos a algo que consideramos hermoso, importante, espectacular, etc., con el fin de aislarlo del resto. En la mayoría de las imágenes el tema y el contenido son la misma cosa. Pero yo quería proponer con este medio otras cuestiones diferentes a las planteadas por su historia. Quería saber qué pasa cuando te desentendes del tema principal, qué pasa cuando diriges el objetivo directamente hacia la luz, qué pasa si “no sales a hacer fotos” sino que te encierras a trabajar exclusivamente en un lugar que conozco como la palma de mi mano y que es mi casa. Así pues, yo planteo a la fotografía unas cuestiones diferentes, pero siguen entusiasmándome las características esenciales de su técnica. Me gusta la capacidad indexa que tiene una fotografía; especialmente si es una imagen que apenas percibimos, o no tenemos ni idea, qué es. La relación de la fotografía con lo “real” es muy diferente a la que pueda tener una pintura.

**GS:** ¿Cómo percibe esa diferencia?

**UB:** Una fotografía es siempre una imagen indexa de lo que existe en el mundo. Está hecha de una imagen lumínica proyectada sobre una película fotosensible o, en la actualidad, sobre un sensor digital. Es una impresión, muy parecida a una huella digital del mundo físico. Por supuesto que las fotos son subjetivas pero están creadas a partir de una relación física y directa con el mundo. Las pinturas son todas obras de ficción.

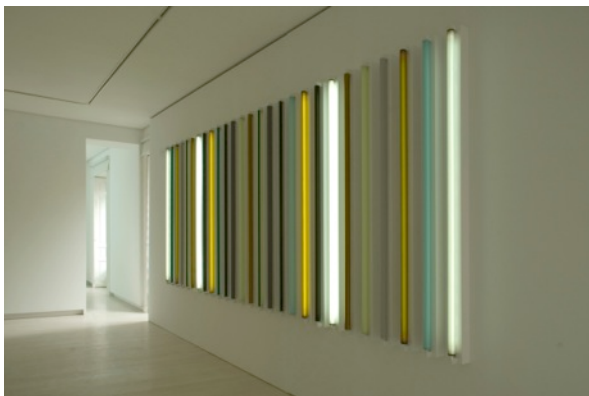
**GS:** ¿Qué papel juega la abstracción en su forma de usar la fotografía?

**UB:** A excepción de la serie *Compositions of Light on White*, incluida en esta exposición, yo no considero que mi trabajo sea abstracto. Yo intento reflejar de un modo directo y sin rodeos cómo vemos en lugar de lo que vemos.

**GS:** Usted siempre alude a la obra de Robert Irwin como algo importante en su propia creación artística y, de hecho, hace apenas unos meses Irwin expuso sus últimos trabajos en el mismo espacio de la Galería Elvira González donde ahora usted expone los suyos. ¿Podría, por favor, hablarnos de la relación de la obra de Irwin con la suya, tanto en sus primeras etapas como en su línea de pensamiento y producción más recientes?

**UB:** Cuando Isabel vino a verme a mi estudio de Los Ángeles le pregunté qué otros artistas pensaba visitar aquel día. Pareció sorprendida ante mi pregunta y me respondió: "Sólo te veré a ti y a Bob". Me quedé encantada de estar en compañía de Bob, ya que él es la persona que realmente me abrió los ojos y me hizo comprender la idea de trabajar con la percepción como contenido. Siempre comienzo mis charlas diciéndole al público que, aunque yo he sido "fotógrafa" durante toda mi carrera, los artistas que influyeron en mí cuando era joven y todavía hoy siguen haciéndolo no pertenecen a la historia de la fotografía. Mis influencias son Robert Irwin, el movimiento *Light and Space*, On Kawara, Agnes Martín, los cielos de la última etapa de Turner, las pruebas de cámara o "screen tests" de Andy Warhol, los cubos y mesas de Charlie Ray, gran parte del pensamiento y de las obras minimalistas y artistas como John Cage, quien se dio cuenta de que para hablar del silencio, había que envolverlo en sonido, y el interés de Brian Eno en el sonido ambiental. Todos estos artistas trabajan con la percepción y nos proponen replantearnos aquello que damos por hecho y en lo que no solemos fijarnos.

A mí me interesan los matices, las sutilezas, lo efímero, la información y lo que nuestra mirada pasa por alto en nuestro día a día. Quiero crear imágenes a partir puramente de la luz, de los espacios en negativo, de los volúmenes del espacio y no de los muros que lo contienen, imágenes que capturan y ralentizan el tiempo, que ralentizan nuestro proceso de relacionarnos con el arte y cambian nuestra forma de interactuar con lo que hacemos y vemos cotidianamente. La mayoría de las obras que para mí son importantes se enmarcan dentro de la escultura o la instalación, sin embargo yo me decanté por la cámara. Elegí la cámara porque fue lo que me enseñó a ver desde mis inicios y continué utilizando la cámara porque su lente es lo más parecido que tenemos al ojo humano. Me permitió estudiar la visión y la percepción visual.



Robert Irwin. *Sunshine noir*, 2011. Vista de la exposición en Galería Elvira González, 2011.

Por lo tanto existe poco parecido entre las imágenes que crea Bob Irwin y mis fotografías, pero trabajamos sobre ideas similares. Su curiosidad y sus investigaciones me impresionaron enormemente cuando yo era estudiante (aunque por aquel entonces el postmodernismo estaba en su apogeo y era casi tabú para mí interesarme por ese tipo de trabajo) y desde entonces he seguido su obra. Irwin, más que ningún otro artista del movimiento *Light and Space*, amplió de verdad los límites del pensamiento y cambió aquello que era considerado como arte. Creo que cada medio debería adoptar y desarrollar aquellas características que les son inherentes, por eso yo me siento atraída por un arte visual que de verdad trata sobre lo visual y amplía nuestra comprensión de lo que puede ser la experiencia visual. Siempre he tenido unas profundas convicciones políticas pero no creo que el arte sea el vehículo más conveniente para ponerlas en práctica, por eso prefiero expresarlas dentro de la arena política.

La biografía de Robert Irwin se titula *Seeing is Forgetting the Name of the Thing One Sees* (Ver es olvidar el nombre de lo que vemos). Es una cita extraída de un texto zen. No hay nada que describa mejor esa aspiración en la que continuo inmersa.

**GS:** ¿Qué otra influencia tiene el pensamiento zen en su obra?

**UB:** Yo descubrí el pensamiento zen a causa de mi trabajo y no al revés. De la filosofía occidental siempre me ha interesado la fenomenología y la primera época del existencialismo. Un amigo me señaló las coincidencias o puntos comunes entre los escritos de Heidegger y algunos textos zen. En mi obra planteo al observador que se concentre en el momento presente, en su cuerpo, que preste total atención a la percepción y a las sensaciones. El zen exige muchas cosas parecidas. Mi trabajo se basa en ideas que en realidad están relacionadas con una forma de vida. Pero las ideas no importan mucho, lo que importa es el trabajo. Ha habido gente que me ha dicho que el contacto con mi obra les ha enseñado a tener una mayor conciencia de sus experiencias visuales en su vida cotidiana, que les cambió la forma de mirar y de prestar atención. Creo que eso es lo mejor que me pueden decir.

Como artista me enfrento al curioso dilema de no disfrutar realmente del proceso mismo de fotografiar, puesto que interrumpe la tranquila observación que desencadenó dicho proceso. No me interesan los equipos fotográficos. La cámara, de algún modo, se interpone en mi camino. Disfruto mucho de otras partes del proceso, como seleccionar, recortar y combinar imágenes para crear un determinado tipo de ritmo. Disfruto viendo como se va conformando una exposición y siempre me produce tristeza cuando tengo que irme del lugar donde se realiza la muestra y coger un vuelo de regreso a casa. Nunca puedo ver mi obra colgada durante mucho tiempo, por eso verla todo armado y montado en su totalidad, tal y como yo quería, es un momento maravilloso. Me siento en mi estudio y convivo con pruebas de impresión y maquetas, planos de las salas. Me dedico a cambiar y mover mis obras de lugar, intentando ajustar todos los detalles. Después monto la exposición y logro verla durante unas pocas horas antes de marcharme. Pero el acto de fotografiar me resulta siempre una interrupción de la experiencia que estoy viviendo. Nunca hago fotografías durante mis viajes ni en ocasiones sociales... siempre me parece que la cámara interfiere en el acto de mirar.

**GS:** Su obra de hecho posee una especie de naturaleza mántrica al combinar la repetición con una aparente ausencia temática.

**UB:** Como he dicho antes, intento encontrar la forma de atrapar toda la atención del espectador en el puro acto, en la sensación de mirar, y evitar que desvíe su atención de aquello que está observando. Es algo muy difícil de lograr, puesto que, al fin y al cabo, tengo que apuntar la cámara en alguna dirección. He ideado varias estrategias para conseguir librarnos de cualquier pensamiento relacionado con lo que pueda representar la obra que tenemos delante. En las series *Ground* (Tierra) y *Field* (Campo) lo logro evitando que las imágenes presenten un tema central, como usted dice. La cámara enfoca a un punto vacío en el espacio, al volumen de una habitación o al espacio negativo de una escena y lo único reconocible que nos queda es el halo residual de color. Después de eso hice una serie relacionada con la visión periférica. Se componía de parejas de imágenes que analizaban la reacción visual cuando percibimos algo "por el rabillo del ojo" y tras mirar, volvemos a mirar. Así que, en todos los dípticos o trípticos de esa serie, se ve la misma cosa, pero desde una posición que cambia levemente, puesto que yo me voy moviendo por el espacio mientras realizo esta especie de reacción de mirar y volver a mirar. En 1999 tomé "la elección de no elegir", como dijo un escritor. Decidí que si mi trabajo trataba sobre la percepción visual, sobre la experiencia visual en sí misma, no tenía sentido hacer lo que hacían los demás fotógrafos, es decir "salir a tomar fotos". Desde ese momento sólo he hecho fotografías en el lugar que mejor conozco y donde paso la mayor parte del tiempo, es decir, en mi casa. Conozco ese espacio tan bien que casi puedo percibirlo a ciegas; es un espacio neutro para mi obra. Las imágenes no tratan del "hogar" ni de lo "doméstico", no son "autobiográficas" bajo ningún concepto. Lo que hacen es examinar la experiencia visual cotidiana.



*Field #9, 1995*

La siguiente estrategia para “vaciar de contenido el tema central” fue la saturación. Decidí que si presentaba cien imágenes de la misma vista captada desde la misma ventana, el espectador comprendería que aquello trataba sobre algo que iba más allá de la mera descripción de la escena. La primera imagen proporcionaba toda la información así que, al repetirse hasta la saciedad, aquello tenía que tratar sobre algo más. Con lo que juega esta obra es con el cambio de luz y el paso del tiempo, dos cosas sobre las que es muy difícil llamar la atención mediante una sola imagen. Por lo tanto, la repetición logra anular la información que nos proporciona una imagen y crea la posibilidad de acceder a otra información más intangible. Si repetimos algo un determinado número de veces, ese “algo” desaparece y nos abre las puertas a otras formas de contemplación.

**GS:** ¿Las series de cuadros de Monet que estudian los cambios causados por la luz en un mismo motivo pictórico durante distintos momentos del día (los almiarres de heno, la catedral de Rouen, etc.) ayudan a comprender la investigación que usted misma ha llevado a cabo en sus últimas series fotográficas?

**UB:** Hace 12 años el museo Getty realizó su primera exposición de arte contemporáneo. La muestra se basaba en la idea de que un grupo de artistas eligiésemos una obra o un pintor de la colección permanente del museo a partir del cual desarrollásemos un proyecto. Yo elegí los almiarres de Monet y realicé una serie titulada *...and of time (...y del tiempo)*. Pero para horror mío descubrí que el museo sólo tiene un cuadro de la serie de almiarres, lo cual me resultó desconcertante. ¿Cómo se puede comprender el tema y contenido de una obra así viendo sólo un ejemplo de la serie? Está claro que los museos y las colecciones particulares se ven limitadas por su poder adquisitivo pero aquello me pareció un descuido por parte del museo. Para evitar que se diera ese problema con mi propia obra, desde muy temprano empecé a trabajar con el formato de dípticos, trípticos e incluso secuencias mayores. Así todas mis series contarían con varias obras que se refiriesen unas a otras y, aunque las separasen en grupos pequeños, seguirían conservando aquello que busco expresar. He trabajado con ese formato de un modo casi exclusivo a lo largo de mi carrera artística. La primera serie que no lo sigue se muestra en esta exposición. En el caso de *Compositions of Light on White* me pareció esencial realizar composiciones individuales. En el acto de crear una abstracción geométrica es muy importante la relación de las cosas con el borde, todo encuentra su equilibrio respecto a su relación con el límite y esta conciencia del límite desaparece cuando uno observa una secuencia, que es la razón por la que la composición de mi obra secuencial es



*Sin título (aot 6), 2000*

muy pasiva y permite lo que se llama un límite pasivo.

**GS:** ¿Qué quiere decir con “un límite pasivo”?

**UB:** Pintar es un acto de acumulación. Partes de una tela en blanco sobre la que empiezas a trazar lo que se te ocurra. La fotografía es un acto de sustracción, tienes delante el mundo entero y, a partir de él, tienes que seleccionar un rectángulo o un cuadrado pequeño. El borde de una imagen define la composición y su formalismo. ¿Cómo se disponen las formas en relación a ese borde? Puede que Edward Weston sea el mejor ejemplo de un artista capaz de captar las imágenes más maravillosas de una hoja de repollo o de un pájaro muerto. Los bordes de sus fotografías son precisos y cortan o recortan la ondulación de la hoja, creando una composición muy bella, no por lo que nos está mostrando sino por la forma en que está compuesta dentro de la meticulosidad y precisión de ese límite. Un límite pasivo es justo lo opuesto. El borde está marcado por el azar y la información se dispersa y difumina a través de la imagen sin ninguna estructura de composición. La obra de Jackson Pollock y toda la de los artistas pertenecientes a la Color-Field painting son un claro ejemplo de ello.

Yo uso un límite muy pasivo en imágenes que están pensadas para ser vistas dentro de una serie. Son cinemáticas, casi como una sucesión de filminas; nuestra mirada siente la necesidad de desplazarse libremente desde una imagen a la siguiente.

**GS:** Usted ha dicho que la célebre foto de *The Americans* de Robert Frank, en la que se ve un paisaje urbano a través de una ventana con las cortinas entrecerradas, tomada en Butte, Montana, fue una obra muy importante para usted. ¿Podría ahondar en este tema, sobre todo en relación con su obra actual en la que utiliza las cortinas como recurso y motivo?

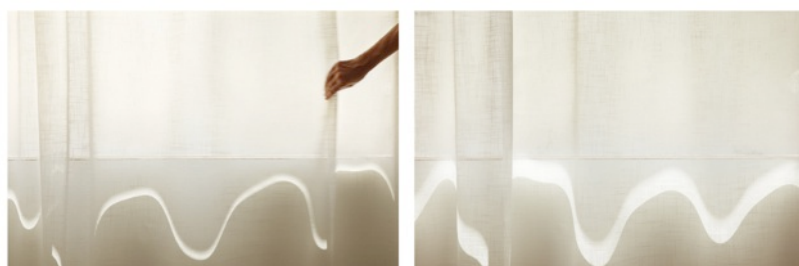
**UB:** La imagen es interesante porque a partir de un movimiento mínimo y sencillo cambia por completo el significado y el contenido de la obra. Frank está situado con su cámara en la ventana de un piso alto para sacar una foto de los tejados de una ciudad pequeña, pero en lugar de encuadrar sólo esa imagen, retrocede e incluye en la fotografía las cortinas a ambos lados de la ventana. Al hacerlo, la imagen cambia de repente y la atención se centra en el fotógrafo como espectador, nos hace conscientes de su presencia como observador de la escena, en lugar de centrarnos sólo en el paisaje urbano que tenemos delante. El tema pasa a ser el acto de observar y percibimos al autor y, por extensión, a nosotros mismos, como espectadores.



*nowhere near, Sin título (99.3), 1999*

En mi obra he usado ventanas y cortinas repetidas veces. La ventana se convierte en algo muy parecido al lente de una cámara, se convierte en la apertura que deja entrar la luz y encuadra la imagen elegida. La ventana encuadra el mundo igual que los bordes enmarcan un cuadro, seleccionando un trozo del mundo exterior. Las ventanas sirven para mirar hacia el exterior pero también, como en la fotografía de Robert Frank, para implicar o insertar al espectador de alguna manera en la escena. Yo llevé a cabo un proyecto enorme, llamado *nowhere near* (1999) que consiste en cientos de imágenes tomadas a través de la misma ventana durante un periodo de casi un año.

En esta exposición la cortina no se usa para mostrar o revelar, sino como una superficie sobre la que se hace visible la línea de luz. Este es un proyecto que surgió por casualidad. La cortina era nueva y un día que estaba cruzando el salón vi por el rabllo del ojo una línea finísima que la atravesaba como una flecha. Me paré en seco porque creí que la cortina se había rajado. Me quedé allí de pie observando cómo la línea iba alargándose rápidamente y cruzaba toda la habitación para después ensancharse. Por fin comprendí que aquella línea finísima que había visto era la luz que acababa de colarse sobre el alféizar de la ventana y estaba proyectándose sobre la cortina, de forma que ésta actuaba como un lienzo o un telón de gasa que atrapaba la creciente banda de luz que penetraba en la habitación. Yo no tenía ninguna intención de fotografiar aquella cortina, pero de repente se convirtió en un medio



*...and to draw a bright white line with light (Sin título 11.7), 2011*

que me permitía materializar la luz y empecé a correr y descorrer la cortina para alterar la línea luminosa. Así que el título *...and to draw a bright white line with light*. (... y dibujar una brillante línea blanca con la luz) es bastante literal\*, corro y descorro la cortina,

dibujó la línea y creo una imagen mediante la manipulación de la luz. Ese fue un proyecto que realicé para el Instituto de Arte de Chicago y, mientras estaba montando la exposición, la comisaria Liz Segal me comentó que la palabra fotografía procede del griego *photos*, genitivo de *phos*, que significa "luz", y *graphé*, "dibujar", y significa "dibujar con la luz". Por eso me encanta lo literal que es esta obra a la hora de definir su gestación.

Con anterioridad yo había capturado imágenes en las que se observaba la luz y sus cambios, pero nunca había adoptado un papel activo para moldear la luz y crear formas propias. Los tres proyectos que se muestran en esta exposición están creados mediante mi intervención y manipulación de la luz con el fin de crear diferentes abstracciones. Las imágenes de la cortina son muy fluidas y me recuerdan una especie de pincelada o trazo caligráfico. Los armarios crean unas abstracciones geométricas gracias a las sombras proyectadas por la ventana en lugar de las provenientes de la cortina. En la tercera sala de la galería vuelvo a interactuar con la cortina, pero esta vez más abiertamente. La mano atrapa la propia luz, la luz fluye desde la mano cuando ésta levanta la cortina y la luz fluye como un líquido. Esta última serie, *Deep Blue Day* también incluye inversiones de imágenes azul cobalto, disparadas con segundos de diferencia. He trabajado mucho con las imágenes residuales negativas para referirme al hecho de mirar fijamente y a lo que podemos ver con nuestros ojos cerrados, pero aquí también quería aludir al negativo de la película fotográfica, puesto que la obra juega de forma tan literal con el significado del término fotografía. De hecho, para el libro que contiene estas tres series hemos elegido una portada que es como un negativo físico cuya información encontramos impresa al abrir el libro, en sus guardas, creándose así un negativo de la imagen y del texto de la tapa. Por lo tanto el libro juega desde el principio con ese significado, en la imagen y en el texto.



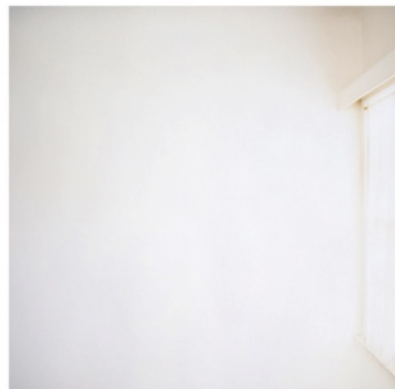
*Deep Blue Day (Sin título, 12.1), 2012. Vista de la exposición en Galería Elvira González*

**GS:** ¿Se ha planteado trabajar con el lenguaje del video? ¿Si no es así, por qué?

**UB:** Es algo que suelen preguntarme con frecuencia y algo que yo también me pregunto cada uno o dos años. Puesto que mi interés se centra tanto en la luz y en el tiempo sería lógico pensar que ese sería el próximo paso. Pero siempre vuelvo a lo mismo: Me interesa el tiempo, su duración, pero no quiero ser yo quien controle el tiempo de los demás, la duración de la atención que presten los demás. La película y el video son medios artísticos muy autoritarios; exigen miradas prolongadas o yuxtaposiciones rápidas, según sea el montaje. No hay espacio para que el espectador deambule y regrese a las imágenes como puede hacer con las que están fijas y colgadas en una pared. No quiero asumir ese control autoritario. Supongo que lo que quiero es incentivar a las personas a que se tomen las cosas con más calma y dediquen más tiempo a relacionarse con la obra, aunque en realidad pretendo aún más que eso: quiero que las personas conecten a un nivel profundo con su propia experiencia perceptiva y la lleven consigo a partir de las obras, proyectándola a las paredes de las salas, a las ventanas de la galería y al mundo que viven a continuación. Creo que *Empire* de Andy Warhol logra lo que a mi me gustaría conseguir con una película, pero ya está hecha, así que no necesito hacerla de nuevo.

**GS:** ¿Qué cambios sufrió la elaboración de su obra (en todos los sentidos) debido a la tecnología digital y qué cambios produjo esa misma tecnología en su forma de enfocar su trabajo? Me refiero en general, pero también pensando en los límites, los accidentes y los aspectos técnicos siempre presentes a la hora de desarrollar un lenguaje visual propio.

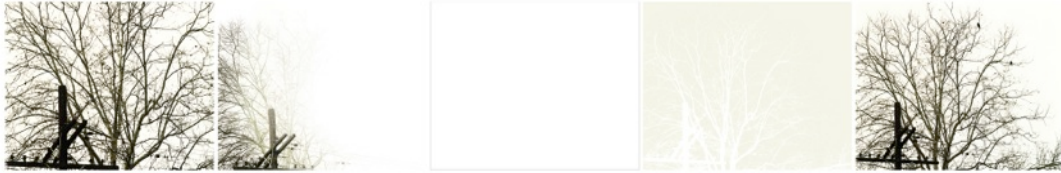
**UB:** Durante mucho tiempo me resistí a todo lo que fuese digital. No me interesaba ningún trabajo que estuviese realizado digitalmente por la sola razón de que existiera la posibilidad de hacerlo así. Me interesaba la comparación directa entre la cámara y el ojo. Por ejemplo, nuestros ojos perciben la profundidad de campo y su ausencia exactamente como aparece en mi obra "fuera de foco", que se hizo muy conocida (las series *Ground* y *Field*). Nosotros no somos conscientes del ajuste que realizan nuestros ojos, puesto que recorren la escena rápidamente y enfocan los primeros planos y los fondos en fracciones de segundo. Pero si te



*Ground #38, 1994*



concentras realmente y mantienes la mirada enfocada en un punto, entonces percibes la pérdida de nitidez alrededor de ese punto. Siempre me ha parecido que no es del todo correcto llamar a esta obra "fuera de foco", pues, en realidad, está perfectamente enfocada, pero el foco está dirigido a un punto vacío en el espacio, produciéndose una representación del fondo borroso residual.

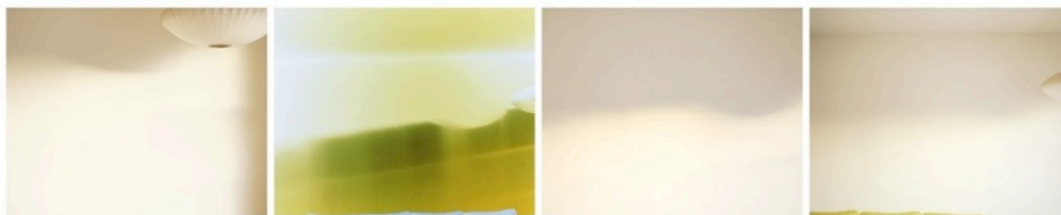


*white blind (bright red) (02.4), 2002*

En 2001 empecé a trabajar en un proyecto (*blind white/ bright red*) que trataba sobre la mirada, la mirada fija en algo, la mirada fija en el espacio, etc. Esa investigación provocó un interés en las imágenes ópticas residuales, aquello que vemos cuando miramos fijamente una escena con una luz muy fuerte durante un tiempo prolongado para después cerrar los ojos. Los receptores del color de nuestros ojos están cansados y lo que vemos es el opuesto exacto de la imagen que habíamos estado observando. Como dije antes, he hecho de la cámara mi medio de expresión por su gran semejanza al ojo humano. Pero fue en ese punto donde la cámara empezó a fallarme por completo, puesto que no me servía para registrar y expresar lo que yo veía con los ojos cerrados. Entonces tuve una razón para recurrir a la tecnología digital. Tomaba una fotografía, la invertía y a partir de ahí empezaba a distorsionarla para que se pareciera a la forma en que las imágenes residuales se disuelven hasta desaparecer fundiéndose en negro. Pasaba horas frente al ordenador, mirando una escena fijamente para después cerrar los ojos y, a continuación, usar el Photoshop para reflejar lo que había visto. Es obvio que las imágenes en azul oscuro de esta exposición están realizadas digitalmente, aunque también podría haberlo conseguido en un cuarto oscuro.

Cada vez me interesa más aquello que el ojo puede ver pero la cámara no. En un proyecto de 2007 titulado *Sundial* (Reloj de sol), realicé algunas imágenes residuales y después incluí otras que eran negativas y positivas al mismo tiempo. Quería conseguir una especie de visión alucinógena, una imagen que escapara a la lógica y que desbaratara los sistemas conocidos que utilizamos para identificar las cosas.

Así que ya he superado mis reservas respecto a lo digital. La tecnología me permite hacer que las cosas se parezcan más a lo que realmente veo.



*Sundial (07.14), 2007*

**GS:** ¿En qué está trabajando ahora? ¿Qué dirección están tomando su obra y su pensamiento hoy en día y que lugar otorga a su producción actual dentro de su desarrollo global como artista?

**UB:** He dedicado toda mi carrera artística a realizar una obra centrada en la percepción visual. Todos mis proyectos buscan el mismo objetivo de diferentes formas. El punto de partida que siempre me planteo es: ¿cómo puedo conseguir que el espectador saque partido de su propia experiencia visual sin que ningún pensamiento sobre lo que está viendo desvíe

su atención? No me interesa la narración, la metáfora ni el simbolismo, me interesa la visión en sí misma, y los motivos recurrentes son la luz y el tiempo. No estoy segura de que la obra evolucione sino más bien que gira y se entreteje alrededor de una conciencia visual y de una conciencia del cuerpo y del momento.

Además he comenzado otro proyecto que me permite dibujar y componer con la luz. De momento la obra se llama *In the light and shadow of Morandi* (A la luz y la sombra de Morandi). En lugar de fotografiar bodegones con floreros y botellas, estoy fotografiando sólo las sombras y reflejos traslúcidos que proyectan. En lugar de esos objetos de preciosa humildad que Morandi pintaba en sus cuadros, trabajo con recipientes de vidrio normal y corriente que proyectan sombras y reflejan la luz de una forma que yo puedo controlar. Me encanta la obra de Morandi, me encanta la disciplina diaria con la que se sumergía en la pintura, me encanta que los objetos y su disposición apenas cambien de un cuadro a otro; me encanta la humilde sencillez de su entrega y su innegable pasión por su tarea. En esta época en que todo lo nuevo en el mundo del arte tiene que ser más grande, más ruidoso y más rápido, más espectacular y más caro, me encanta volver la vista atrás y perderme en la obra íntima, silenciosa y brillante de Morandi. Comparto muchos intereses con este artista, así que mi próxima tarea será la de rendir un homenaje a su obra.

**GS:** Su obra parece muy íntima (en varios sentidos), sin embargo al exponerla está optando por hacerla, por definición, pública. ¿Cómo concilia lo público y lo personal?

**UB:** Nunca consideré mi obra como algo íntimo. La considero silenciosa, quieta y lenta. Es probable que provoque una cierta experiencia íntima ya que refleja hechos comunes y corrientes de nuestra cotidianidad. Mi trabajo se opone a todo aquello que lleva acaparando la atención durante muchos años en el mundo del arte. Todas las obras más aplaudidas de la última década tienen que ver con lo espectacular. Llevamos bastantes años alabando lo más grande, lo más brillante, lo más rápido, lo más ruidoso o lo más caro de producir. En el caso de Estados Unidos yo atribuyo parte de este fenómeno al desplazamiento de las galerías del SOHO, que eran espacios con las dimensiones de un apartamento pequeño, a la arquitectura gigantesca de las naves industriales de Chelsea. Para exponer en Chelsea tienes que competir con la arquitectura. Por eso, lo que ha hecho todo el mundo es aumentar la escala y volumen de su obra. La semana pasada leí el siguiente comentario realizado por el coleccionista y mecenas más prominente de Los Ángeles:

ELI BROAD NOS DA LECCIONES DE VIDA

"A la gente le sorprende que yo me mueva con tanta rapidez por los museos", añade Broad. "Claro que podría detenerme delante de cualquiera de las obras expuestas y observarla durante largo rato. Pero eso no va conmigo. Por lo general, si yo estoy allí es para aprender y volcar mis conocimientos en nuestras colecciones. Aunque me gustaría detenerme, debo continuar mi camino" (Los Ángeles Times,)

Esas palabras son un ejemplo de todo cuanto me desagrada del ambiente artístico actual. Yo busco lo opuesto, pero me doy cuenta de que me enfrento a un público incapaz de mantener la atención durante periodos prolongados ante una idea compleja o con múltiples interpretaciones. Creo que mi obra exige un tiempo y una cierta inversión por parte del público que mucha gente ya no está acostumbrada a prestar. Pero sólo puedo crear lo que yo quiero ver. Me encanta trabajar tan despacio y mi amor por Morandi es una prueba de ello. Creo que en muchos casos mi trabajo no se ha tenido en cuenta debido a esa falta de espectacularidad. Creo que todos debemos responder al discurso de nuestro tiempo. No puedo vivir aislada del resto del mundo, lo que hago necesita tener en cuenta y agregar algo a ese discurso y eso es lo que continúo haciendo, no porque me sume al discurso sino porque estoy en contra de mucho de lo que se expone ahora mismo. Yo continúo intentando ir más allá de las posibilidades que presenta mi medio de expresión. Aparte del proyecto Morandi, estoy trabajando en una serie de imágenes que son tan mínimas, tan reduccionistas, que incluso puede llegar a resultar difícil reconocerlas como fotografías. Todos tenemos la obligación de ampliar los límites de lo que conocemos y damos por sentado en cada momento. No tiene sentido repetir lo que otro o uno mismo ha hecho ya.

**GS:** ¿Es importante para usted como artista poseer la noción de un lugar específico? ¿Influye eso en su trabajo? ¿Hasta qué punto el "genius loci" de Los Ángeles ha sido importante para su obra y, en concreto, la luz de Los Ángeles? ¿Conoce la luz de Madrid?

**UB:** A menudo pienso que donde me gustaría vivir es en Nueva York o, más aún, en Londres. Para mí Los Ángeles es una ciudad difícil, que conduce al aislamiento. Pero no puedo imaginarme trabajando en otra parte del mundo. Me resultaría imposible. Sí, la luz de Los Ángeles está presente en mi trabajo. Aquí la luz es visceral, invasiva, te golpea el cuerpo y te ciega los ojos. No es casualidad que el movimiento *Light and Space* tuviera lugar en Los Ángeles.

Soy muy sensible al color de la luz en las diferentes partes del mundo. Lo que más recuerdo de mis viajes es siempre la luz. La más increíble que he visto es la de Helsinki. Las fachadas de todos los edificios parecían estar iluminadas desde dentro. El sol se mantiene muy bajo sobre el horizonte y eso crea una luz muy suave y oblicua que otorga gran luminosidad a los colores. Nunca he estado en Madrid y tengo gran curiosidad por ir. Madrid está un poco más al norte de la línea del ecuador que Los Ángeles, así que espero que su luz sea similar... De hecho, este dato lo busqué cuando me preparé para mi viaje.



*Deep Blue Day, (Sin título 12.6), 2012*

Traducción: Cecilia Cerani