



Javier Utray, c. 1990
Archivo Utray

JAVIER
UTRAY

UN RETRATO
ANAMÓRFICO

Editado por Mariano Navarro y Andrés Mengs

Una de las más fascinantes personalidades en la construcción del imaginario cultural madrileño la encarna Javier Utray (Madrid, 1945-2008), arquitecto, escritor, pintor, artista plástico, músico y compositor, performer y, esencialmente, agitador cultural de primer orden que influyó de manera determinante en la configuración de la escena artística española desde los años setenta del siglo xx hasta su temprano fallecimiento. El CA2M Centro de Arte Dos de Mayo presenta la exposición *Javier Utray. Un retrato anamórfico*, comisariada por Andrés Mengs y Mariano Navarro. Una muestra concebida como un homenaje-recuerdo sobre la compleja y personal obra del creador madrileño, quien plantea un cuerpo de trabajo relacionado con un momento único de la historia de nuestro país, como fueron los últimos años de la década de los setenta y primeros ochenta. Compañero de generación de los renovadores de la Nueva Figuración Madrileña, era, sin ningún género de dudas, el más heterodoxo e inclasificable de todos ellos.

Vinculado a la pintura y a la edición de revistas como *La Luna de Madrid*, *El Paseante*, *Sur Exprés* y la última época de *El Europeo*, Javier Utray mantuvo a lo largo de su trabajo una estrecha relación con la personalidad y la obra de Marcel Duchamp, del mismo modo que, como explica Mariano Navarro, «Utray inició un proceso de realización, mediante la informática y la impresión serigráfica o digital, que le permitía, por un lado, extremar progresivamente la perfección técnica de sus producciones y, por otro (y mucho más interesante para él), pintar liberado de las técnicas tradicionales. Y esto no por cuestión de capricho, sino por llevar al límite las posibilidades de la pintura como *cosa mentale*, materia fundamentalmente de la inteligencia y de la capacidad de penetración, tanto en la historia misma de esa pintura técnicamente negada, como en la puntual propuesta inmediatamente anterior a la historia que constituye el presente».

El recorrido expositivo, dividido en cuatro apartados temáticos —la relación con la arquitectura; la inmensa labor creativa; obras de artistas generacionales y la dedicada a la obra plástica—, nos aproxima al complejo universo de Javier Utray y, entre otras, a sus múltiples referencias arquitectónicas, como al *Panteón pentamarceliano* (1977), obra censurada en su momento y destruida por el artista en una performance el día de la inauguración, y que se ha reproducido con motivo de esta exposición.

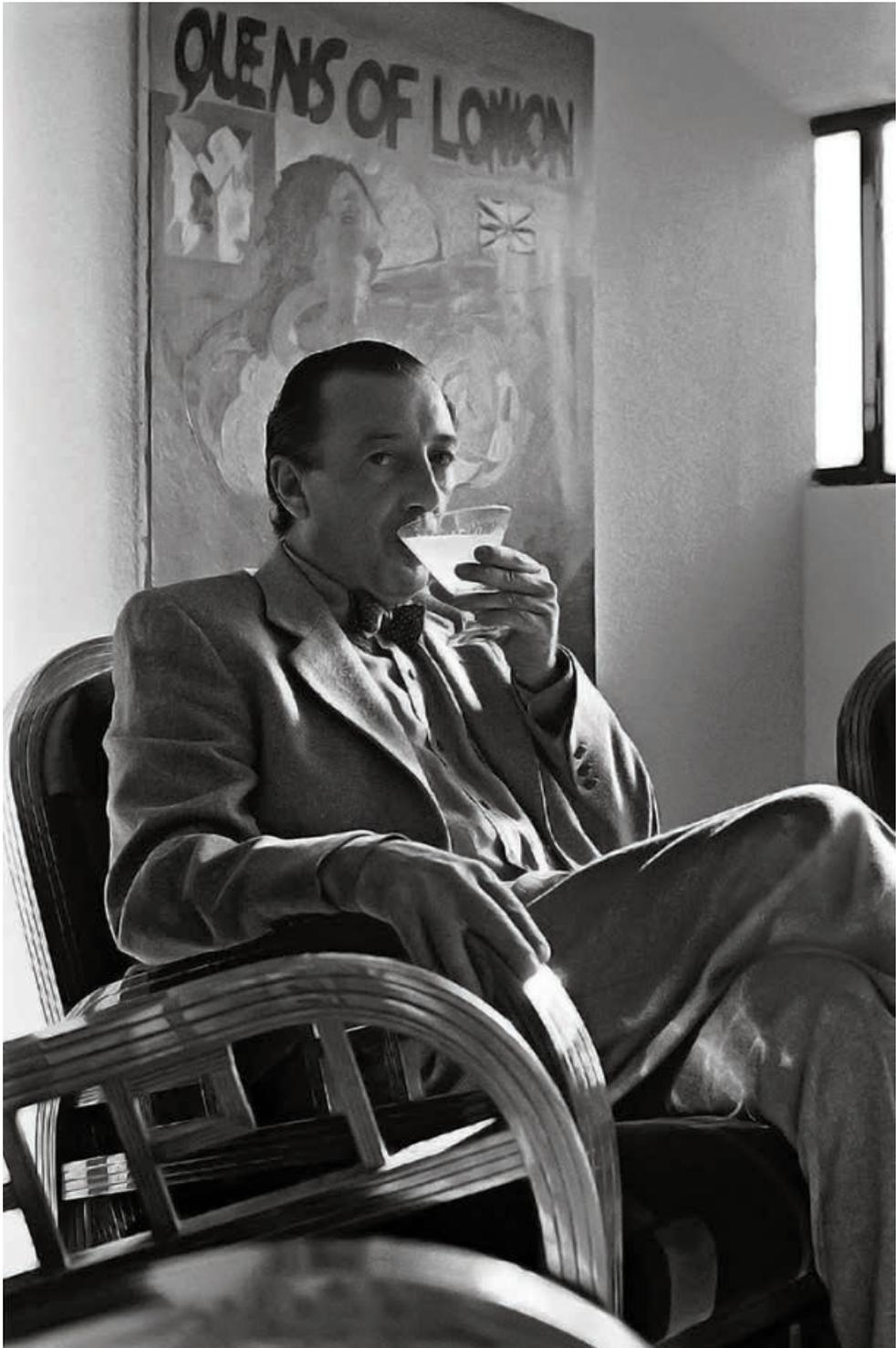
Con esta muestra el CA2M invita, una vez más, a reflexionar sobre la creación en nuestra región a través de la obra de un artista único e imprescindible para el conocimiento de la escena cultural de finales de los setenta, ochenta y noventa en nuestro país.

Por todo ello, la Comunidad de Madrid quisiera expresar el más entusiasta agradecimiento a los comisarios por la exhaustiva investigación y rigurosidad en el desarrollo de este proyecto, así como a todos los prestadores y colaboradores que han hecho posible que tenga lugar esta magnífica exposición. También agradecer a todos los que con sus textos componen esta publicación que aquí se presenta: María Escribano, María Vela Zanetti y Miguel Cereceda; una antología de textos y poemas del propio artista y testimonios de Guillermo Pérez Villalta, Chema Cobo, Fernando Huici, Ignacio Gómez de Liaño, Borja Casani, Mireia Sentís, José Luis Gallero, Jacobo Fitz-James Stuart, Clara Díaz-Aguado, Lola Moriarty, José Tono Martínez, Fernando Castro y Domingo Sánchez Blanco.



ÍNDICE

<i>¡Que trabajen los otros!</i>	
Mariano Navarro	9
<i>Los años 70</i>	86
<i>Reconstruir la memoria</i>	
Aurora Herrera Gómez	110
<i>Última entrevista con Javier Utray</i>	
María Escribano	119
<i>Arquitecturas</i>	130
<i>Una charla europea</i>	147
<i>Das Utray</i>	
Ángel González García	169
<i>Pintar después de la muerte (de la pintura)</i>	
Miguel Cereceda	173
<i>Javier Utray. ‘Stock’ de estocásticas</i>	
Llorenç Barber	197
<i>Los años 90</i>	204
<i>Utraque, el duelista</i>	
María Vela Zanetti	243
<i>Apéndices</i>	251



Javier Utray Dry Martini, c. 1995. Foto: José del Río Mons

¡Que trabajen los otros!

Mariano Navarro

En el transcurso de una mesa redonda celebrada el 14 de junio de 2001 en la Fundación Botín de Santander, con motivo de la exposición *Los setenta. La década multicolor*, de la que fui comisario, y en la que intervenían el historiador Simón Marchán y los artistas Francesc Abad, Nacho Criado, Isidoro Valcárcel Medina y Javier Utray, que desde su primera exposición individual en la galería Moriarty de Madrid, en 1990, firmaba como Xavier Utray, este último hizo una declaración a mi modo de ver concluyente de un modo personal de conducta: «La manera de actuar en arte. A mí, que soy bastante vago, no me levanta de la silla cualquier idea. Primero la masco, le doy vueltas, sin moverme del sofá. Quizás se me ha caído un libro de las manos... Y una de las reflexiones antes de ponerse a trabajar y agitarse en vano es preguntarse, ¿qué forma de acción es la adecuada para tratar con la máxima ética y el mínimo de elementos de combinación estéticos? Es lo más vago, pero también es lo más radical. Hay dos posibilidades. Las dos están en nuestros primeros cantos fundamentales: “Canta diosa en mí, la ajena cólera del pélida Aquiles”; o en *Orfeo*, el mismo inicio, y [declamó en un griego ininteligible] es decir, frutos articulados, frutos retorcidos, extraños frutos... Y la diosa, Menim, la Idea, crea esa menorrea literalmente del lenguaje, y elige tú mismo los extraños frutos que recibes de la musa, es decir, reflexiona qué materia, qué polvo vas a utilizar para hacer incluso abigarrados actos, y luego ya, a partir de ahí, tienes que tener experiencias éticas sucesivas, te pueden venir de repente del indio, que te dice [habló en hindú] “desapego del fruto del acto, no te enamores de tu acto”. Mi abuelo, como el de Carlos Franco, que también lo ha sufrido, decía “hay que dibujar con la goma”».

Javier Utray (Madrid, 1945-2008) fue arquitecto, pintor, escritor, artista plástico, músico intérprete y compositor, performer y, esencialmente, un agitador cultural de primer orden que influyó de manera determinante en la configuración de la escena artística española desde los años setenta del siglo xx hasta su temprano fallecimiento.

En esa sucesión de afirmaciones en su intervención en la mesa redonda encontramos los primeros elementos para la comprensión de su figura y su obra.

En primer lugar, ese «actuar en arte», definitorio de su biografía y trayectoria artística en todos y cada uno de los hechos de su existencia. De inmediato, lo que su amigo y también artista y pintor Guillermo Pérez Villalta describía con gracia: «Si hay que definir de alguna manera a Javier es una mente prodigiosa, pero unas manos vagas. Una frase suya lo define totalmente: “¡que trabajen los otros!”»¹.

Este catálogo y la exposición que lo genera vienen, en cierto sentido, solo en cierto sentido, a desmentir esa vagancia y sustituirla por una estética de la distancia, primordial respecto a la consideración que de sí mismo tenía como pensador, escritor y artista. Por elevada que esta fuera.

Desde esa posición, un modo de ejecutar: la máxima ética y el mínimo de elementos de combinación plásticos; es decir, lo más vago y, a la vez, lo más radical. La cólera de Aquiles, que da lugar a *La Iliada*; o los frutos de la muerte de Orfeo, en un griego verbalizado de manera simulada y heroica, lo que se conjuga con la ética, en el mismo simulado y heroico hindú verbalizado, y la menorra disparada del lenguaje con la que la diosa imbuje ideas, cual inspirados frutos de la imaginación, de las que, sin embargo, el artista ha de desprejarse, a fin de no enamorarse de su acto. Desafección final.

ACTUAR EN ARTE

Javier Utray construyó con dedicación absolutamente fiel su singular y extraordinario personaje al hacer de cada suceso por banal o rutinario o de costumbre cultural un modo de «actuar en arte».

Concederle a lo nimio la capacidad de absorber todos los significados y, al tiempo, descargarlos de cualquier carga jerárquica en el orden del pensamiento.

De este modo, no resulta extraño que quienes le conocieron y trataron más asiduamente recuerden de modo especial cuándo y cómo fue su primer encuentro con él. Tampoco que la mayoría de ellos evoquen el impacto y la sorpresa que les produjo.

«Lo recuerdo perfectamente —cuenta Ignacio Gómez de Liaño—, la agregada cultural de la Embajada americana, creo que se llamaba Margaret Orr, me invitó a una cena. Invitación que, a mis veinte años, era para mí muy especial.

Uno de los invitados era un joven que iba muy elegante, con una chaqueta azul cruzada de botones dorados y hasta supongo que con pajarita, cosa que a mí me turbó un poco. Yo creía que la gente de mi edad era más moderna y este señor era de un clasicismo insoportable, pues ese era Javier Utray. Demostró en aquel entonces su bondad, amabilidad y yo demostré también que, a veces, puedo ser

arrogante, porque claro, yo estaba muy en vanguardia y él estaba en plan más tradicional. Supongo que hablamos de eso, de que él estaba, digamos, enarblando las banderas de Vitrubio, del clasicismo más consumado, cuando yo estaba en que la Bauhaus ya era una cosa antigua. Ese fue nuestro primer encuentro. Y debió de ser en el año 1967. Dos años después, en 1969-1970 a mí me nombraron profesor en la cátedra de Víctor D'Ors de Estética y Composición de la Escuela de Arquitectura de Madrid, y allí me lo volví a encontrar.

Volvimos a vernos, pero no intimamos. A Javier Utray yo le encontraba en esos momentos demasiado fino, muy delicado, muy formal, y yo no estaba en ese plan, en esa época ya tenía mi grupo de ácratas.

A partir de 1973 frecuenté la galería Buades, porque estaban exponiendo allí amigos míos de antiguo, incluso de la época del Bachillerato, como Herminio Molero, Manolo y Enrique Quejido, Carlos Alcolea y allí me volví a encontrar a Javier Utray. Un Javier Utray que ya no llevaba la chaqueta elegantona cruzada con botones dorados, sino una especie como de zamarra negra de artista del siglo diecinueve o algo así. Quiero decir que cuidaba siempre mucho su manera de presentarse. Establecimos muy buena relación. Quizá por una razón. Yo ya había publicado en 1973 mi edición de Giordano Bruno, *Mundo magia memoria*, con textos latinos de Bruno que nunca se habían traducido a ninguna otra lengua, es decir, que había



Miriam Moreno, Andrés Trapiello, Juan Manuel Bonet, Pancho Ortuño, Luis Auserón, Montse Cuni, Catherin François, Santiago Auserón, Herminio Molero, Chiqui Abril, Diego Lara, María Corral, Mercedes Buades, Fernando Huici, Manolo Quejido, Paloma Chamorro, Quico Rivas y Enrique Quejido entre otros, tras una actuación del mago Juan Tamariz. Madrid, 1978. Foto: Luis Pérez-Mínguez

intentado conectar el vanguardismo más experimental de los sesenta con un neo, digamos, renacimiento, o neoclasicismo por así decirlo, y justamente ahí coincidía con Utray. Establecimos una relación más fraternal, porque confluíamos en esta mezcla de clasicismo, vanguardismo, conceptualismo, polimorfismo estético. Él era y no era pintor, yo era poeta visual, no era pintor, pero tenía muchos amigos pintores, etc. Y así fue como nos veíamos y conversábamos sin pretensiones, digamos, de tipo publicitario ni periodístico, sino que eran solo charlas de amigos»².

También, María Escribano, su amiga más cercana en los dos últimos años de vida, en la introducción a la que fue la última entrevista que Javier concedió, y que fue realizada una noche de otoño del 2007, dentro de un coche, a la puerta de la casa de Javier en la calle Torpedero Tucumán, de Madrid, incluida en este libro, evoca cómo los conoció a él y a Ana Raya.

La pareja de Javier, Ana Raya —entonces una reputada *copy* en el mundo de la publicidad—, y Utray fueron los primeros compradores de una obra de Guillermo Pérez Villalta en la primera exposición individual del artista tarifeño.

Su relación parte, en los propios términos de Pérez Villalta de un «enamoramiento» que podríamos decir desplazado, porque Ana Raya es la mujer de la que Guillermo se ha sentido más próximo en la vida: «Le tenía un amor y un cariño increíbles» —nos confesó en la entrevista—. Como señaló María Escribano, «Guillermo estaba enamorado de los dos»³.

Pero en Utray nada fue ajeno al pensamiento. Y aunque nos adelantemos a lo que debe ser un capítulo propio, el de su relación con la pintura, adelantemos que el primer punto de unión de Pérez Villalta con Javier no es tanto clientelar como intelectual, una consideración muy temprana de que la pintura se genera desde el concepto, no desde la técnica, ni desde la verosimilitud, ni siquiera desde la estética convencional o académica. «Una mirada de 360º», dicen, que les permite



Javier Utray y Ana Raya, s.f.
Archivo Utray



Utray conversando con Ana Raya, 1980
Foto: Pablo Pérez-Mínguez / ARCM - Fondo Pablo Pérez-Mínguez



Rafael Pérez-Mínguez y una amiga, Herminio Molero, Luis Pérez-Mínguez, Guillermo Pérez Villalta, Chema Cobo, Fernando Huici, Ana Raya, Javier Utray y Mar Garrido en la exposición de Carlos Alcolea en la galería Buades, mayo de 1975. Foto: Luis Pérez-Mínguez

amalgamar a Duchamp y Piero de la Francesca o a Mickey Mouse, Andrea Palladio y Robert Venturi dentro de la misma ecuación, porque les parece que forman parte del mismo algoritmo de conocimiento.

«Ese quiebro conceptual o esa manera de pensar —afirma Villalta— es algo que todavía no se ha analizado suficientemente, porque eso te da una visión creativa del arte infinita. El arte moderno dogmático está concentrado, está con paredes. Esto carece de paredes».

La inapetencia alimenticia de la pareja y su búsqueda sofisticación las señala, también, Fernando Huici, cuando narra su primer contacto: «Yo lo conocí a través de Guillermo Pérez Villalta. Con Guillermo y con Herminio Molero íbamos de vez en cuando a Torpedero porque Guillermo, sobre todo, era amigo de Javier, pero íntimo, íntimo de Ana Raya, y de un hermano de Ana, Paco Raya, que era arquitecto también.

Las cenas eran terribles porque en aquella casa no se comía. De pronto te invitaban a cenar, estaríamos seis o siete personas, y sacaban una tortilla de patata de esas individuales, con lo cual te tocaba un triangulito así, como de La vaca que ríe, y albóndigas de esas que son como perdigones, y a dos por cabeza. Y claro, luego te fumabas unos porros, te entraba un hambre brutal, ibas a la cocina ¡y en la cocina no había nada! Me acuerdo de que encontramos únicamente unos cuantos boscotes y Nesquik que lo echamos así por encima... y no había nada, nada, nada.

Fue un *dandy* muy extravagante, en esa época tenía de mascota un Saluki, que yo es la única vez que he visto un ejemplar, un galgo egipcio, que fueron los primeros perros domesticados»⁴.

«Le conocí en 1981, cuando abrimos Moriarty —recuerda por su parte Marta Moriarty—. Carlos García Calvo, ya también desaparecido, vino a la galería, no le conocíamos de nada, pero al día siguiente me llamó para invitarme a ir a su casa porque había invitado al escritor Manuel Mujica Láinez y en esa época éramos muchos los que estábamos obsesionados con *Bomarzo*. Entonces llamé a Lola (Moriarty), porque me daba miedo ir yo sola con un señor al que no conocía de nada, y fuimos Lola y yo y ahí conocimos a Javier Utray, a Guillermo Pérez Villalta, a Sigfrido Martín Begué, a Pedro Miralles. Para nosotras fue un día mítico realmente. Además fue muy gracioso porque para un mes después preparábamos una exposición colectiva con el tema de los toros. Uno de los chicos de la reunión, del que no había entendido el nombre, me preguntó “¿y a quién lleváis?”. Yo le dije, pues a Martín Begué, a Guillermo Pérez Villalta y de repente les miré ¡y me di cuenta que eran ellos! Y dije, “bueno, si aceptáis”.

Javier vino a la inauguración de la exposición, aunque el asunto no le pegaba nada de nada, y desde ese día nos hicimos íntimos, pero no sé por qué Javier y yo nos hicimos tan amigos.



Herminio Molero, Javier Utray, Sigfrido Martín Begué y Marta Moriarty, s.f.
Foto: Pablo Pérez-Mínguez / ARCM - Fondo Pablo Pérez-Mínguez

Pasamos un verano, no sé si fue el del 82, yo me había roto una pierna y me acuerdo que Javier, que tenía un *jeep*, me venía a buscar a casa todas las noches para irnos a las terrazas, pues fue el primer año que se abrió la terraza del Teide, en el Paseo de Recoletos. Javier venía todos los días a casa y nos íbamos los dos juntos y luego me volvía a dejar en casa, pero salíamos todas las noches».

Fernando Castro, crítico de arte, comisario de exposiciones y profesor en el Instituto de Estética y Teoría de las Artes, cuenta: «Nos conocimos porque vino como público a una conferencia en el instituto, el conferenciante era José María Valverde, catedrático de Estética de la Universidad de Barcelona, que habló sobre “Viena *fin de siècle*”, sobre Hugo von Hofmannsthal, Gustav Mahler, etc. A poco de empezar el coloquio alguien del público levantó la mano, creo que era la segunda pregunta que se formulaba, y habló en una lengua desconocida, una lengua que no sabíamos nadie cuál era. Entonces Valverde, que era un políglota, que había traducido nada más y nada menos que el *Ulises* de James Joyce, la poesía completa de Trakl, y de Rilke..., preguntó que en qué idioma estaba hablando. El hombre volvió a hablar en un idioma incomprendible y Valverde se quedó paralizado. En un momento dado, el individuo empezó a repetir una palabra, “geca”, “geca”, “la geca”. Entonces, una persona que acompañaba a Valverde, una mujer, dijo: “Es que está hablando en arameo”. Nos quedamos todos absolutamente impresionados, pero Valverde leía arameo, porque había traducido parte de la Biblia, y en lo que hablaba aquel individuo no reconocía nada.

Cuando salimos de la conferencia, el grupo con el que yo iba, el propio Valverde, Ángel González García y la que luego supe que era la pareja entonces de Javier, Carmen Cámara, subimos a un coche, un Pontiac formidable, y quien lo conducía era justamente aquel personaje.

Empezó entonces a hablar en latín y, a veces, en francés. Yo le pregunté, “perdón ¿quién eres?”. Dijo, en francés, que era un experto en lenguas antiguas, en lenguas muertas, y que venía de Egipto.

Esa misma noche le oí cantar una jota bajo el balcón de Ignacio Gómez de Liaño, en francés, porque tenía la manía de ir a cantarle jotas en francés, eso sí en un francés impecable. Algo que hizo también una noche delante de mí y de Catherine David, cuando ella era comisaria de la X Documenta de Kassel; en plena noche, Catherine se quedó muy impresionada y al terminar dijo que era el hombre que mejor pronunciaba el francés en España, aunque ninguna palabra suya era una palabra francesa»⁵.

Una sensación que compartimos, evidentemente en diferentes grados, quienes conocimos a Javier Utray siendo más jóvenes que él, es la de algún modo haber sido «adoptados» intelectual y afectivamente.

Su *paideia* era tan singular como su acervo y su acción cultural. Pero esa sensación de excepcionalidad de la relación propia con el personaje se expresa de diferentes modos y maneras.



Fernando Vijande, Antonio Posada, Luis Pérez-Mínguez, Ignacio Gómez de Liaño, Pablo Pérez-Mínguez y Carlos Serrano, entre otros, acompañan a Guillermo Pérez Villalta tras su inauguración en la galería Vandrés, octubre de 1979. Foto: Luis Pérez-Mínguez

Así, Guillermo Pérez Villalta piensa que a Chema Cobo, de algún modo, lo consideraba su alumno.

Cobo, por su parte, se extiende sobre el asunto en el texto que publicó en el número homenaje que le dedicó la revista *Arte y Parte*, dirigida en ese momento por Fernando Huici, tras su fallecimiento. «Aún recuerdo la primera vez que vi a Javier Utray, fue como una aparición: durante una fiesta en el estudio de mi paisano [G.P.V.] me topé con un señor envuelto en una extraña túnica, medio colcha modernista, medio echarpe *decó* y sin dudarle, de forma altanera, provocadora y con voz de barítono, me dijo “¿tú sabes pintar?”, tímidamente le contesté “Creo que sí”, me cogió del brazo, me introdujo en el cuarto de baño y me pidió que le pintase un ojo justo en el centro de su frente. Así lo hice y tras varios intentos, siguiendo sus complejas indicaciones cargadas de números áureos y mitologías de las más variopintas, fue aprobada mi obra.

El personaje, he de confesarlo, me fascinó y creo que aquel día Utray decidió adoptarme. Por entonces yo asistía aún a clases en la universidad, mis intereses eran más cinematográficos que pictóricos (la pintura, pasión que compartía con Pérez Villalta desde mi adolescencia, había pasado a segundo plano), pero fue Javier quien poco a poco durante los días y las noches que pasaba como huésped



Carmen Cámara, Javier Utray y su Buick, s.f.
Archivo Utray



Mar Garrido, Chema Cobo, Ana Raya y Javier Utray en la galería Buades, 1977. Archivo Utray

en su casa, quien me abrió los ojos a la obra de Luis Gordillo o de Juan Antonio Aguirre en un momento en el que solo me interesaba la obra de David Hockney, recién descubierto. Debí aprender rápido porque pronto me vi envuelto en un marasmo de disfrutes y apreciaciones no ya con la obra de Luis Gordillo o de Guillermo (obra que conocía mucho mejor), sino con los trabajos de Carlos Alcolea y Carlos Franco, de quienes Javier hablaba sin parar y a los que conocí gracias a las muy imaginativas charlas nocturnas con Utray»⁶.

«Las primeras imágenes que tengo de Javier Utray —evoca José Tono Martínez— son una especie de devoción y admiración, pero también, a la vez, de una cierta lejanía. “¿Este hombre a mí me hará caso? ¿Este hombre me tomará en serio?” En aquel momento, en el año 1982, yo podía tener veintidós o veintitrés años, que es cuando sale *La Luna*, y él era un señor de treinta y siete y, por tanto, un señor hecho y derecho, siempre tan atildado, tan bien vestido, y nosotros, por lo menos yo, bastante desarrapados y vestidos como nos daba la gana. De manera que mi primera intención con él y con todo aquel grupo de los setenta era, en realidad, buscar que nos hicieran caso y ganar su respeto.

Luego ya cuando empezamos a tratarnos, pues yo, la verdad que me llevé muy bien con él, porque yo le hacía muchísima gracia, me adoptaba»⁷.

Por su parte, con relación personal mucho más tardía, ya en los años noventa, Domingo Sánchez Blanco no tiene reparo en afirmar justo lo contrario: «Yo adopté a Javier Utray, en el momento más significativo, porque yo le conocí ya como el gran acumulador de energía, al que era imposible que nadie pudiera meterle mano, de no ser que ese alguien tuviese la posibilidad de absorber ese tipo de energía, si no era rechazado automáticamente. Habían ido desapareciendo sus amigos, había ido desapareciendo su grupo. Ya no había un pensamiento común, no había oportunidad»⁸.

UN MECANISMO DE FASCINACIÓN

Javier Utray se presentaba siempre como arquitecto.

En sus cuadernos de notas, la mayor parte de ellos de generosas dimensiones, buen papel, cubiertas duras, en los que trabajó al menos desde finales de los años ochenta, y en los que recoge todo tipo de pensamientos, narraciones, poemas, proyectos e incluso memorias o cartas personales apuntó un recuerdo de infancia, vinculado a su abuelo materno, también arquitecto, al que considera «Decano de decanos»: «Mi infancia tiene el recuerdo de una cuesta plantada de piernas agitadas. Estaba solo y desamparado. Había perdido a mi abuelo entre los libros. Solo veía troncos azapatados, el cielo azul y el palacio desde el que se suicidó mi otro abuelo. Estaba solo en el laberinto. Corrí zigzagueando y no me dio ni tiempo de llorar. Luego por fin mi abuelo me miró desde arriba y me escudriñó con las terribles cejas. Atónito. Un niño pellizcaba la costura de su pantalón, suavemente sí, pero le había distraído de la lectura de un tratado de perspectiva. Volvimos a casa. Algún rato de la mano.

Solo así puedo entender cómo a la muerte de mi madre me desprendí de mis cartapacios de arquitectura. De los heredados y de los propios.

¿Demuestra esto que estoy saciado de geometrías?»⁹.

El artista Chema Cobo recuerda que «el abuelo de Javier Utray, el padre de su madre, apellidado Rubio, fue un buen arquitecto en el Madrid de su época»¹⁰. Varios de quienes nos hablan de Javier nos dicen que su elegante atuendo permanente guardaba estrecha relación con la compostura de su abuelo. «En cierto sentido el dandismo de Utray era más de la época del abuelo que del tiempo del padre, un aire decimonónico. Una voluntad siempre exacerbada de dar la nota, ¡del dandismo al delirio ya!», dice Cobo.

María Escribano apunta que «el edificio que está enfrente del Círculo de Bellas Artes, un edificio bastante feo, por cierto, en la esquina con Gran Vía, un edificio rojo, que hace esquina con la iglesia, ese es de su abuelo, que se llamaba Antonio Rubio. La inclusión de las balaustradas que Javier hace siempre en sus casas era algo que había heredado de su abuelo».

Ciertamente, estudió en la Escuela de Arquitectura de Madrid entre 1966 y 1970, y desde 1968, siendo todavía estudiante, a 1978, ejerció como profesor de Elementos de Composición en la Escuela Técnica Superior (ETS) de Arquitectura de la Universidad Politécnica de la misma ciudad. De hecho, la primera exposición colectiva en la que participó tenía una irónica vocación arquitectónica, *La casa y el jardín*, que tuvo lugar en la galería Amadís, en 1973, y en la que Utray coincidió con el núcleo de la Nueva Figuración Madrileña de los setenta, que tanta importancia cobraron en los años siguientes.



La mano de Utray señala, como en el cuadro de Guillermo Pérez Villalta, la maqueta del proyecto Star Alfa, c. 1978. Foto: Pablo Pérez-Mínguez / ARCM - Fondo Pablo Pérez-Mínguez

«Recuerdo vagamente que presentó cosas que estaba haciendo ya para el proyecto de La Manga del Mar Menor. Visualizo unas casas que creo que no se llegaron a hacer, que eran como unos capiteles jónicos inclinados formando unos chalets adosados», describe Guillermo Pérez Villalta, también participante en la muestra.

En 1974, con Rafael Ruiz Zozaya y Ricardo Junyent, fundó el estudio de Arquitectura Ecléctica Conceptual, nombre de empresa que ya deja ver que destacó más por la originalidad de sus proyectos que por la propia labor constructora. Aun y así, en 1977 ganó el primer premio del concurso de Paradores Centros Turísticos, por el Parador de Rascafría, y el segundo premio, por el Parador Nacional de Segovia, que por un cambio ministerial nunca se llevaron a término; y en 1979 y 1980 finalizó la construcción del edificio Star Alfa, en La Manga del Mar Menor (Murcia), y la Plaza de Europa de Benidorm.

Los años previos, fue corresponsal de la revista de *Arquitectura* en la Bienal de Venecia en 1976, una experiencia que tendría en él menor importancia que la asistencia a los Encuentros de Pamplona, de 1972, pero que aun y así fue significativa. Y, en 1977, corresponsal de la misma revista en ExpoArt, Barcelona.

«El primer día que fui a la casa de Torpedero Tucumán —evoca Marta Moriarty— Javier estaba proyectando el edificio de La Manga y me lo explicó con muchísimo detalle, lo que hoy resulta gracioso, porque resultó que ese edificio lo



Javier Utray y su socio Rafael Ruiz Zozaya liando tabaco.
Foto: Pablo Pérez-Mínguez / ARCM - Fondo Pablo Pérez-Mínguez

estaba haciendo para el que luego fue mi marido, Jesús Huarte. Su íntimo amigo era Ricardo Pardos, que era un tío de Javier Utray. Entonces esa obra le llegó a Utray a través de su tío Ricardo. Luego, Jesús conocía a Javier vagamente. Cuando nos casamos, Javier y él se hicieron íntimos amigos».

En los papeles y otros documentos que Utray dejó en legado a María Escribano conservaba el folleto publicitario, diseñado por Carlos Serrano y fotografías de Pablo Pérez-Mínguez, que se editó en su momento para difundir el proyecto de los apartamentos en La Manga, cuya descripción bien podría tener algo de su mano, al menos en las consecuencias que deduce de su orientación.

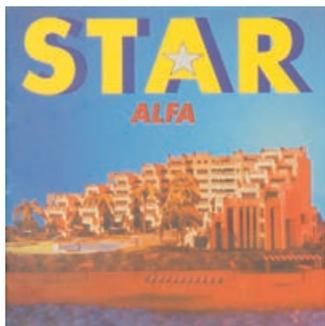
—69 apartamentos de 1, 2, 3 y 4 dormitorios, con un amplio *living* con vistas directas al Mediterráneo, cocina amueblada y 1, 2, o 3 baños, según el número de habitaciones, siendo exteriores todas las habitaciones.

—La concepción arquitectónica del conjunto permite que los apartamentos dispongan de amplias terrazas sobre el Mediterráneo, y los de la planta baja de una zona de jardín privado.

—La orientación del conjunto hacia el sudeste proporciona un máximo de aislamiento y evita las sombras propias del edificio.

A nuestro juicio, quien mejor ha entendido sus conceptos arquitectónicos ha sido Ignacio Gómez de Liaño, quien en su ensayo *La arquitectura ecléctica de Javier Utray* afirma: «Los edificios de Javier Utray surgen al fundirse los conceptos de la geometría arquitectónica —según fueron pensados por egipcios, griegos, romanos, renacentistas, manieristas, barrocos neoclásicos, modernos, etcétera— con la utilización consciente de las formas retóricas de esos conceptos y su simbología histórica o contemporánea.

Su edificio de apartamentos Star Alfa —tal vez su obra más característica—, situado en La Manga del Mar Menor, aparece como ecléctica conjugación de



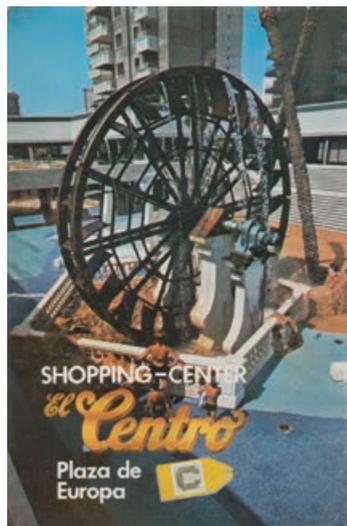
Cubierta y páginas interiores del folleto promocional del edificio Star Alfa con fotografías de Pablo Pérez-Mínguez y diseño de Carlos Serrano, c. 1979.

Archivo María Escribano



numerosos conceptos: edificio-balaustrada, entendida como cremallera tectónica, aparte de su valor simbólico, en esa área; edificio-ala de murciélago; edificio escalinata, con alusión a un pensil babilónico con cascada de agua en forma de escaleras; edificio-concha, una concha gigantesca depositada en las arenas de la playa. Castillo de arena o naipes, el Star Alfa es asimismo el desarrollo de un emblema geométrico basado en el pentágono, que da lugar a determinados ilusionismos ópticos. En la casa del guarda, el arquitecto ha jugado con una fisonomía arquitecturizada: se adivina el perfil de un perro guardián»¹¹.

«Aún más saturada de retórica, más directamente emblemática —se trata de una emblemática híbrida de clasicismo y pop—, es su Plaza de Europa en Benidorm. Recoge el tema del balaustrado en diferentes escalas y figuras retóricas, lo enhebra con el de arena playa-desierto, fuente-noria, y crea así un vasto escenario



Postal promocional
y uno de los balaustres
de Plaza de Europa,
años ochenta
Archivo Utray

o, mejor, un lugar sagrado que, por fuerza, influye en los movimientos de quienes se encuentran en esa plaza»¹².

Respecto a la Plaza de Europa, en la exposición recogemos el fragmento de la emisión que el programa de TVE *La Edad de Oro*, dirigido por Paloma Chamorro, le dedicó en 1983, y hemos reproducido, páginas adelante, el monólogo que guionizó el arquitecto para el programa, y que él mismo pronunció mientras la recorría, señalaba algunas de sus principales características y, sobre todo, interpretaba el papel de arquitecto conceptual que había asumido desde sus tiempos de estudiante.

«Javier era como un ideólogo de la arquitectura —afirma rotundamente Chema Cobo— que lo que quería era plasmar sus ideas. Proyectaba. Tenía habilidad, resolvía bien el volumen. Javier ve lo que Robert Venturi larga como profecía. El suyo era ya un proyecto iluminista; era más simple, pero más iluminista. También conocía a los iluministas franceses Boullée, Ledoux, etc. Javier retomó a los arquitectos visionarios e imprimió esa idea de obra nunca cuajada. Tiene proyectos de cárceles, proyectos de casas de prostitutas, un mundo magnífico, pero solo ideal.

Su relación con Andrea Palladio procede del mismo deseo. Palladio, para él, se había inventado toda la arquitectura. El suyo era un Palladio muy distinto al Palladio descubierto e interpretado por los arquitectos ingleses. No un Palladio renacentista, sino un Palladio que tiene que ser el punto de partida para lo posmoderno. Entonces, quita toda la simbología posible a Palladio, y ¿qué nos queda? Círculos, columnas, pasadizos, elementos constructivos muy sutiles, muy para *bon vivant*, y ahí ya Javier deliraba, que es lo que le gustaba».

«Había leído muy a fondo a Tafuri, a Manfredo Tafuri —abunda Fernando Castro—, y toda esa parte del libro de *La esfera y el laberinto. Vanguardias y*



Utray con gorro frigio, s.f.
 Archivo Borja Casani

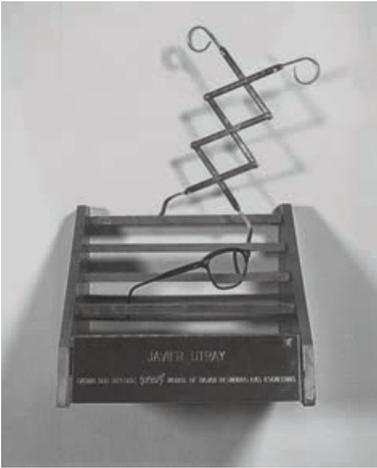


Detalle de lienzo de Javier Utray con y sin
 balaustres, s.f. Paradero desconocido. Archivo Utray

arquitectura de Piranesi a los años setenta; a él le interesaba mucho aquella definición de “Piranesi architectus venetianus”, arquitecto veneciano. Además, Piranesi es un arquitecto sin arquitectura, que construyó muy poco, la rotonda del lateral de la catedral de San Basilio, pero más allá de eso toda la arquitectura suya es dibujada. Igual que en cierto sentido, a Nacho Criado le interesaba mucho Bruno Taut y la arquitectura de cristal, la *glass architecture*, pues él también entendía que el hecho de construir o no construir no determinaba si eras o no arquitecto, sino en realidad la forma de pensar».

Hemos reproducido, también, el texto que publicó en 1983 en la revista *Vardar*, bajo el título «Duchamp y los arquitectos», al que haremos referencia posteriormente al abordar un capítulo fundamental del ideario de Javier Utray, su relación con la figura y la obra de Marcel Duchamp.

Para concluir este apartado, añadimos algo más. Entre los papeles que conserva María Escribano hay tres folios, redactados en letras mayúsculas, con el título *PARA MUSEO (EXPOSICIÓN) DE ARTE CONTEMPORÁNEO UTRAQUE ARCHITECTO*, en los que con su peculiar manera recorre, ignoramos en qué fecha concreta, tanto proyectos suyos llevados a su fin, sobre los que incidiremos posteriormente, como ideas y ensoñaciones que trazan un retrato de cómo se pensaba como arquitecto, incluido ese irónico tratarse a sí mismo de «Utraque architecto».



Javier Utray. *Galán de noche para rematar las locas gallinas del ego*, 1997
Paradero desconocido. Archivo María Escribano

1

XERI
ARQ. REPROGRÁFICA
FOTOCÓPICAIMPRESA

– WTRAY UTRAQUE URTAIN
SIMETRÍA DE POSTALES DE URTAIN
y reprografías BOLSEADAS EN PLÁSTICO
EN ARCO Y FRONTÓN DESPIEZADO

– ARQ RANK-XEROX NEOMUDÉJAR
ARCO DE FOTOCOPIAS DE LADRILLO
DESPIECE DE 3 CARAS

– LIBRO DESPLEGABLE CON COLUMNATA
O PERISTILO O STOA CON CARIÁTIDES
CON/DE MARILYN MONROE

ARQUITECTURA DEL VIENTO DEL CAMPO
DUVENT DUCHAMP
PANTEÓN PENTAMARCELIANO (FOTOS ALICANTE)
ROTOGIRO DEL VENTILADOR (BOLSA DE POLIUR)
PETITARQ. DEL AUDITOR DE VIENTO (VÍDEO)

DOCUMENTACIÓN Y METODOLOGÍAS
PROYECTOS DE LOS 4 ELEMENTOS –MÍSTICA Y
RITO– PROGNOSIS
HOROSCÓPICA Y TAROT GEOMÉTRICO
– TEMPLO EXPIATORIO Y PETITORIO DE LA
LLUVIA EN LOS MONEGROS (PROY Y MEMORIA)

– CASA OBLICUA Y OTROS

– CASA TALLER DEL PINTOR

MONTAJE PLANO – INTERPRETACIÓN DEL TAROT GEOMÉTRICO
MONTAJE PLANO – TOPOLOGÍA ARQUITECTÓNICA DEL I'CHING

3

OBJETOS RETROUVÉS Y MACHINES SOLTERAS OF PANTHEON

GAFA POLIFEMO
ZAPA-ZAPI
MACHINE SIMOUN – EOLOSIMÓN DEL DESIERTO STILIGITA

MÁQUINA – BOITE GEOGNOSTIQUE – Guantactil geognóstico
OBJETO PANTEÓN(Guantes en caja negra llenos de formas
geométricas.
Casa rellena de miel y aceite
Guantes-goma
espejo-tapa
AJEDREZ y poliedros flotando en miel y aceite

GUANTES BOTAS Y OBJETOS EN ARENA OTREIN/URTAİN (ver XERIARQ)
COMBINAR INCLUIR
BALAUSTRES DE MÁRMOL RESINICO SOBRE ENCACHADO DE OBJETOS DE
PLAYA
ARQUITECTURA DE VELAS
ESTANCIA VELANDO BALAUSTRES (ACCIÓN NOCHE ANTES INAUG.)
VOLUTAS ROTOGRAFICAS(PANEL MÓVIL) SECCIONES DUCHAMP
MAUWESELAVIE / y LHOQ / L.HO.OZ.LFOTO J.M. GÓMEZ OBJETOS
BARBEADAPANTEÓN

2

PROYREFLEX-PREFABRICATION

ARS DESHINIBITORIAHOMEN. P.P.M.

L.A. TOASTADVENTURE (KING SIZE)

8 BALAUSTRES DE 3,89 × 0,75 MM de canto

o 6" " " × 100 mm " "

o 4" " " × 150 mm

NUMERADOS Y ENTREGADOS A QUIENES

ENTREGUEN PARA LA CLAUSURA DE LA EXP.

REPORTAJE FOTOG. O VÍDEO DE LOS EPISODIOS DEL

TRANSPORTE DE CADA BALAUSTRE A SU

EVENTUAL COLOCACIÓN EN CADA CASA

EN LA EXP. ESTARÁN MONTADOS

EN LOS ENCOFRADOS DEL BENIDORM-CENTRO

COMO MOMIAS TOAST

O Depósito EN EL MUSEO Y EXP. VEN)

DIBUJOBALAUSTRE * A MEDIAS CON LOS VÍDEO-FOTOGRAFOS

TELEVISIÓN SALVO REGALOS A FOTOS COMO PABLO P. M.

PASO CONT. O PARA SU MUSEO Y SU INSTAL. EN

VÍDEOS BALAUSTRADA EN EL

PRESUPUESTO Y PROYECTO DE STOA EN LOS

JARDINES DEL MUSEO BAL+MUELLES / O CREMALLERA AL CAER

TRANSPORTE DE LOS MOLDES DESDE B A M

70 × 1.178 M de H.-400 blanco incluso vertido a 4.500 pts./M

45.000 pts.

ARMADURAS DE B, DE VIGAS DE ZUNCHADO, PILAR Y ZAPATAS

FRONTÓN DE VIGAS

PINTADO

COLUMNA A TROZOS OBLICUA Y COLGADA DE MUELLES

PARA AGUAS-MICROCLIMA LLUVIOSO-CARIÁTIDE SINGING'N THE RAIN

BALSAS BALAUSTRES POLUCIONANDO MEDITERRÁNEO PARA NÁUFRAGOS

ANALOGÍA TORRES POLUCIÓN VISUAL

LA PINTURA. VAMPIRA Y 'PINTURRICCHIA'

Javier Utray empezó, así lo recuerda Carlos Franco, a dibujar y pintar a edad infantil y continuó con ello durante su adolescencia, con obras próximas a la caricatura y muy literarias, y en su juventud, en la que combinó una breve primera época matérica con otra más próxima a la abstracción lírica.

Carlos Franco evoca también las horas que su primo, siete años mayor, y él pasaron bajo las faldas de una mesa camilla, con soporte circular para el brasero, de casa de su abuelo, escondidos y dibujando.

Por prontos que fuesen estos principios, lo cierto es que la relación de Utray con la pintura fue, salvo en la década de los noventa, siempre conflictiva. Diríamos que entre su ambición intelectual y su capacidad realizadora, Javier entendía que había una distancia que poco a poco consideraba insalvable.

En ese distanciamiento, por otra parte visible en toda su trayectoria personal y artística, desempeñaron su papel incitador ciertas y determinadas experiencias, como fueron su breve paso, que más bien parece circunstancial, por el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, su también breve, pero más intenso contacto con Alea y sus producciones musicales y, fundamentalmente, los Encuentros de Pamplona de 1972, a los que acudió y en los que contempló nuevos comportamientos artísticos posibles, vinculados, además, a sus variopintos intereses, la poesía, la música, el ir un punto más allá en la plástica.



Chema Cobo, Javier Utray, Mar Garrido e Ignacio Gómez de Liaño en Torpedero Tucumán, 1980
Archivo Utray

Javier Utray
Autoretrato, 1960
Acrílico sobre lienzo, 63 x 51 cm
Colección Palmira Utray



Tiziano. *Venus recreándose en la Música*, hacia 1550
Museo Nacional del Prado



Javier Utray. *Sin título*, años setenta
Paradero desconocido. Archivo Utray

Y, sin embargo, fue una figura principal y absolutamente determinante para la consolidación de las ideas que constituyeron la génesis y los principios plásticos de la denominada Nueva Figuración Madrileña, al menos para muchos de sus protagonistas.

Desde finales de los años sesenta y primeros setenta la pintura española, y especialmente la que se realizaba en Madrid, que es respecto a Javier Utray el territorio de incidencia, entró en combustión tanto en el terreno de la abstracción, que renunció al informalismo matérico y a la adscripción a El Paso y su obligada y oscura visión de la historia del país, como en el de la figuración, que arrasó con cualquier tentación representativa para adentrarse en una experimentación conceptual que mezclaba de manera inclusiva la narrativa con o sin literatura, que incluía selectivamente la Historia del Arte como relato apropiable, la abolición de toda fórmula perspectiva, una explosión cromática inédita desde las vanguardias de la República en la pintura española, una nueva comprensión del significado de humanidad y persona, que incorporaba a la idea plástica el pensamiento filosófico contemporáneo, un cosmopolitismo a la hora de los referentes y, por último, un desparpajo y un humor no ayunos de responsabilidad, sino, por el contrario, plenamente conscientes del desafío al que se enfrentaban.

En ambos extremos, aunque más reducido en el campo de la abstracción, en el que Santiago Serrano y Utray se acompañaron durante un tiempo, Javier y las actividades relacionadas con su casa de Torpedero Tucumán y quienes allí se relacionaban ocupan lugar principal.



Javier Utray. *Sin título*, años setenta. Colección particular

Hemos conseguido localizar algunas de las pinturas de Javier Utray realizadas en 1973, 1974 y dos obras de fechas indeterminadas pero, evidentemente, de los años setenta, y a nuestro modo de ver anteriores a 1977.

En ellas se cumple una afirmación absolutamente rotunda de Chema Cobo respecto a su maestro y amigo: «Nos descubrió lo que era la pureza, esa pureza a la que aspirábamos y aspiramos, casi primaria».

También, algo que fue habitual y extraordinario en aquel momento y que incluso se prolongó en el tiempo, la cooperación de unos en las obras de los otros.

Así, Carlos Franco, a quien le presentamos las obras, apunta:

«Mi primera sensación ha sido de conjunciones con otros.

En esto se seguiría mi huella despreocupada cuando pinté y no pinté el *Retrato de Luis Gordillo comiendo chicle*, en el que pedí a Javier, porque yo estaba imposibilitado después de mi accidente de coche para pintar de pie y a tamaño grande, que pintara, con pincel grueso, sobre una línea mía a rotulador, la línea naranja de minio que encuadra el gran espacio blanco en el que flota un Gordillo en parte encarnado en la técnica de Luis de los retratos, las caras pop. Luego pedí a Alcolea que me rellenara, a su manera, siguiendo mi primera capa naranja, dar más pasta de pintura en el cuadro de *La mujer y los perros*, hoy en el Museo Patio Herreriano. Yo intervine en *Queens of London*, de Alcolea, en esa idea de colaboración mutua.

Creo que Javier pidió colaboración, restando importancia a la autoría de la mano. Más tarde se apoyaría, siguiendo esa idea, en la factura serigráfica, como

sustitución warholiana, de origen duchampiano, del pincel por el proceso serigráfico como técnica pictórica lícita».

De los cuadros, el primero, *Sin título*, hacia los años setenta, un paisaje traducido en varios planos contrapuestos, de colores bravos, en el que destacan ciertas formas esquemáticas que bien pueden proceder de modos semejantes de Carlos Franco o Chema Cobo, hace decir a Franco que «tiene lo más característico de Javier: la pincelada larga, blanda y fácil. El dibujo en el que se apoya me recuerda a mí y algo en la composición me hace pensar que quizás hubo colaboración de Chema. El color más naturalista le sitúa junto a mí»¹³.

Una segunda obra, también de los años setenta (p. 28), esta con una clara referencia al ojo y sus cilios en conjunción con una forma animal, lleva a Carlos Franco a pensar que es: «un guiño metafórico a Carlos Alcolea, que se aprecia en la referencia a las gafas, sin que olvide por ello otras obras de Javier con monturas de gafas y bolas de billar. Se mantiene en una elección de color naturalista y el corte se produce en la daliniana aparición del ser de otro mundo, animal o celular, con sus cilios como referencia a las pestañas contrapuestas al otro ojo. Pestañas que, creo, son de mano de Alcolea y hacen referencia a la obra de Jasper Johns *The Critic Sees*, en la que tras el cristal hay un hueco terrible de la cuenca del ojo; pieza de la que tanto hablamos y tantas veces homenajeamos. Las conversaciones con Javier eran generadoras de ideas».

Sin título, fechada el 3 de abril de 1973 (p. 95), cree Franco que es totalmente suyo. Aunque lo relaciona tanto con Javier como con los cuadros de pájaros de Georges Braque de la última época del pintor francés. «Los faroles me recuerdan a los dibujos de los arquitectos y la construcción geométrica informal y el color le sitúan como uno más de nuestro grupo».

En *Sin título*, fechado entre el 1 y el 30 de marzo de 1974 (p. 101), aprecia vínculos directos con Alcolea y Cobo. «Es un homenaje a Diego Rivera y a mí».

Una forma de existencia colectiva o pareada que tiene una extraordinaria descripción poética en un breve texto de Utray.

PROEMIO A CUATRO PÁJAROS

Igual que de un tallo brotan tres ramas y de cada una nacen otras tres, así un árbol o un coral, y así son los problemas. Así son las dudas y la curiosidad del hombre y así la ciencia.

Cada vez que el hombre resuelve una pregunta y la modela, le nacen unas nubes enanas. Enanos problemáticos que al acercarte a ellos cambian su escala hasta convertirse en galaxias en las que cada estrella se convertirá en un futuro problema.

Alcolea y yo, cuando hablábamos nos posábamos a trinar siempre en la misma ramita*. Allí en el trinar a dúo, año tras año, trepando por los brotes, se formó una lengua diferenciada, un código sintético, con el que hablábamos sobre la pintura.

Esto es muy natural. Y así puedo asegurarlo de las relaciones privadas entre personas artísticas. Artistas y también los que no se confiesan su nombre.

* ¿Ramitaaa...?

Tema del coral y del pájaro holicolimbo, ¿en el limbo?... Pájaros con asma. Tanta la sequedad polvorienta del aire, que se necesita líquido ambiente para hablar. Alergia del aire.¹⁴

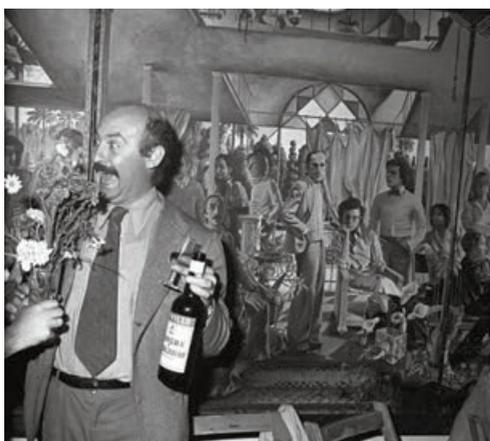
Recordaba las conversaciones que mantenían en el interior del magnífico Pontiac de Javier, dando vueltas en torno al Museo del Prado, ebrios de toda ebriedad, sobre los cuadros que más les fascinaban y que no entraban a ver no porque no lo necesitaran ni disfrutasen, sino por pura iconoclastia frente al deseo visual propio.

En consideración a aquella primera mitad de los años setenta, vertebrales de lo que acontecía en el arte español madrileño, aunque todavía no aflorara mediática y solo para advertidos críticamente en la literatura artística, hemos incluido en la exposición el cuadro de Guillermo Pérez Villalta, *Grupo de personas en un atrio o alegoría del arte y la vida o del presente y el futuro*, fechado en 1975-1976, en el que se autorretrata y retrata a otros artistas, críticos de arte, galeristas, amigas y amigos, entre los que comparecen Javier Utray y su pareja Ana Raya, él con el guiño de señalar con su mano una maqueta de la Villa Ronda de Palladio. Un diagrama, de mano del mismo Villalta, identifica a todos los integrantes de la pintura.

Un apunte extraordinariamente significativo que nos indica Chema Cobo tiene que ver con el lugar común según el cual Luis Gordillo fue algo así como el padre de una generación y su mirada sobre las cosas la más influyente en muchos de sus integrantes. El artista tarifeño afirma, sin embargo, que realmente el mundo de Luis y el del grupo de artistas con los que se relacionaba Utray estaban muy alejados; en sus propias palabras: «nosotros oíamos a Lou Reed y a David Bowie, y Luis no».

«No era su generación ni su música ni su mundo. Le parecíamos un poco marcianos y también le resultaba un poco marciano que fuéramos tan ilustrados, que tuviésemos tanta información, que hubiésemos leído tanto. Porque él era un hombre de tradición artística moderna convencional y nosotros no, nosotros queríamos salirnos de ahí. No es que no quisiéramos ser conceptuales, es que nos salimos del conceptual que era lo que nos tocaba. Nosotros rompimos con eso porque era la consecuencia lógica de la historia y no nos pareció interesante asumirlo como una imposición. En cambio, Luis Gordillo tenía un dictado de la historia, estaba Matisse... etc., y había que seguir por esa línea».

Sostiene, sin embargo, que Gordillo fue un precedente por elección, por voluntad propia y que quien influyó en que para ellos Gordillo fuese importante fue Javier Utray, quien conocía desde hacía años su trabajo a través de Juan Antonio Aguirre.



Blanca Sánchez, Baldomero Concejo y los retratados bromean ante el cuadro de Guillermo Pérez Villalta. Madrid, abril de 1976. Foto: Luis Pérez-Mínguez



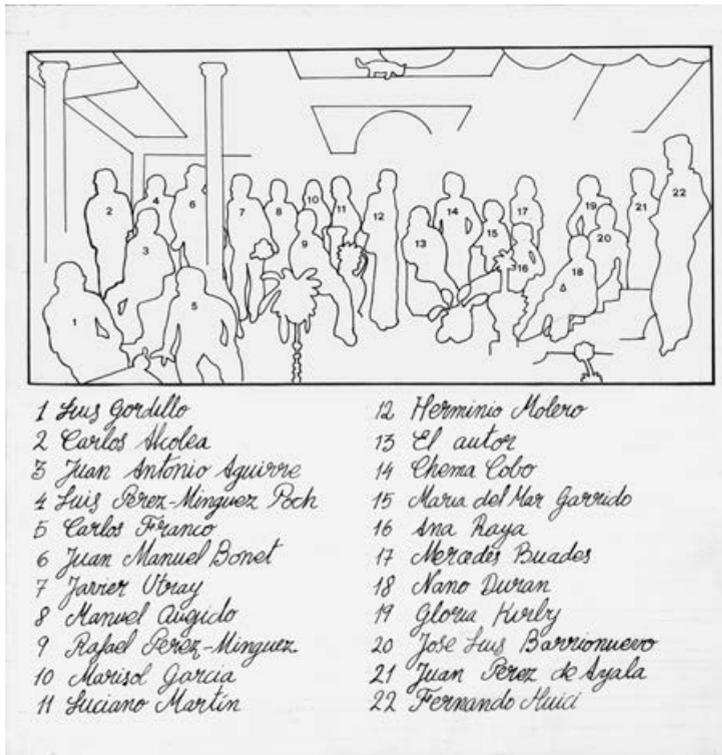


Guillermo Pérez Villalta

Grupo de personas en un atrio o alegoría del arte y de la vida o del presente y del futuro, 1975-1976

Acrílico sobre lienzo, 193 x 373 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



Guillermo Pérez Villalta
 Esquema de «El atrio» con
 lista de personas
 representadas, 1975
 Tinta y lápiz sobre papel
 26,8 x 25,4 cm
 Colección Kristian Leahy

«De la generación de Luis le parecía el más interesante y más apropiado. Utray decía que Gordillo era gótico y nosotros éramos el Renacimiento. Para él la gran ruptura era entre los góticos, buenos o malos, pero góticos con todos los respetos, y los renacentistas».

Las obras de Guillermo Pérez Villalta, Carlos Alcolea —él también con un poderoso vínculo duchampiano, como certifica su *Nu descendant un escalier* (1976-1977)— y Carlos Franco trazan los rasgos fundamentales de un momento crucial. Las confluencias de otras de Santiago Serrano y de Nacho Criado —este con una obra de la misma serie, *Identidad* (1976), con la que participó junto a Utray en una muestra colectiva en Alicante a la que atenderemos más adelante— retratan lo que fue la complicidad de quienes se reunían en Torpedero Tucumán.

En uno de los cuadernos de Javier han aparecido varias hojas sueltas, escritas en fecha indeterminada, que bien podría ser de finales de la década de los noventa, por el cuaderno que las hospeda¹⁵, en las que Utray describe, de la forma fragmentaria que le caracteriza, la que consideraba «arqueología», y a la vez ideario, fórmulas, preocupaciones, ambición compartida y mitología, espíritu y atmósfera no solo de la Nueva Figuración Madrileña, sino de lo que su grupo de acción insuflaba y significaba en la pintura de los años setenta.

ARQUEOLOGÍA DE LA PINTURA DE LOS SETENTA

PRÓLOGO

Lo que no es etimología es plagio —no soy historiador de hábito—. Voy a recordar o sugerir una Arqueología de Viejas palabras Ideas y conceptos que vienen del Arché de los 70. Lenguaje de *prestige* o Palabras del *Zeit-geist*, espíritu de época que inunda a gentes.

Así catálogo de palabras que fueron sintagma de los paradigmas de un grupo complejo.

Grupo complejo que se sentaba a comer debajo de un higuera (caídos de la higuera *lit?*) bajo la que murió Tyrone Power vestido de Salomón.

Y literalidad de las palabras.

Y literalidad de la pintura en sus conceptos

– Estructuralismo, semiología, Metalenguajes, Dialécticas

– Quiénes eran Alc – B.C. – Na Criado – C. Franco. – Guillermo – Ch. Cobo – J.

Hidalgo – Santiago Serrano – Alaminos – etc. Madrid – Distrito 16

Y Amadís – J. Antº Aguirre – L. Gordillo – Paz Muro – P.P.M. y – Luis P.M. – Carlos Serrano – Miura

CATÁLOGO

– Eclecticismo conceptual vs. Sincretismo formal

– Neomanierismos o actitudes Neomanieristas

– Conceptual – La pintura conceptual – el pacto con la tela portátil teñida de colores etc. – Coexistencia cotidiana con conceptuales ortodoxos y con abstractos

Duchamp – Lógica *ad absurdum*

Lógica para sordos, Tautología y Heterología de Rusell, Delirio Combinatorio soltero – Las palabras solteras – Solipsismo.

CALIGRAFÍA

La pincelada como Caligrafía.

Estructura lineal, no plana.

El cuadro como estrategias de las caligrafías. Zen. El arco y la flecha.

Coherencia, dialéctica de la elección de gestos caligráficos y la idea a plasmar.

Y la Idea total como un tejido de pinceladas caligráficas.

Así los reflejos de piscinas, las nubes, las auras, lo dinámico, esquelético.

Eclecticismo estilístico en la elección de la esgrima adoptada para cualquier preconcepto de capa-trama.

Hockney – Charles Lapique

– Gordillo y la frontera del color

– Carlos Franco y la pincelada a vista oblicua (la simbología oculta del color en Alcolea –

Contra la pintura Matérica

– Ardengo Sofici

– La superposición de códigos *versus* América.

LA TOPOLOGÍA Y EL TROPO

La pintura pasada o futura como sándwich, reversible. Lo que ocurre en la simetría del fondo y la veladura. Epidermis profundas, superpuestas, endodérmicas. *Flatland*

visto sagitalmente, pero un *flatlan* como pliegues-corredores que finalmente en burruño articulan un cosmos de 3 o más dimensiones.

Navegar el puré del mar entre la nada densa orogénica y la nada inconsutil del cielo, sabiendo que ese mapa del territorio, de red de caminos será visto por fin ortogonalmente como transparencias de lo plano.

DIBUJOS DE TELÉFONO Y CARICATURA

Casos – Yo enfermo, Carlos Franco

Luis Gordillo – Alcolea – Pérez-Mínguez

Jim Nutt – (Escuela de Chicago)

Hockney 1.ª época

El pintor como pintamonas

según Duchamp

El pintor como pintamónadas

Monada Leibnitz como es estudio de pintor – Pintura del piso de arriba – Pintura en el *fuscum nigrum*

JEROGLÍFICOS

– Los espacios de representación

– La planitud del jeroglífico es multidimensional en categorías.

– Metalenguaje

– De lo sagrado egipcio a la Ironía metalingüística o generativa.

– Los inventos musicales de Roussel son jeroglíficos.

Las cartichelas de Chema. Una cartomancia con diccionario, porque es lector de diccionarios.

El tiempo de la interpretación

Reloj hermenéutico

LOS JUEGOS DE PALABRAS

– Paremiología y transmutación

– Carroll, Rusell – Duchamp – Roussel

Sintagma y paradigma

– Semántica, semiología – estructuralismos –

– Epitafios y Anamorfismo como Tropo como desplazamiento categórico de los conceptos y las categorías como espacios lingüísticos

– ¿Pintura como epifenómeno de la palabra – (No sería literatura inconsciente)

Parafenómeno

Chema Cobo, Manolo Quejido, yo mismo

Ejemplo epitafio

La Guillotina de los loros de la palabra

PINTURA DE MEMORIA

Y reducir esa memoria a un análisis conceptual de esquemas plásticos. (Fobia de antirretinianos e inefable magia del sutil Duchamp).

Un esquema: o sistema de esquemas en Giulio Camillo y sus geografías de la memoria. – El cuadro como mapa a recorrer hasta concluir la experiencia – Bomarzo –
– Recuerdo no hace realidad pero sí reflejo. Periscopio y *emfrendung*. Alejamiento conceptual.
– Pintura solipsista, ensimismada en sus propias claves.

PINTURA DE MEMORIA 2

Tiempos en los que pródigos y famélicos pintores merman sus descuartizados porcentajes en los fastos de la cuatricromía del catálogo.

Porque la alfabetización casi casi completa es fotografiar mucho la pintura y distribuirla.

Dudé si dibujar gatos o dibujar dibujos de gatos, ya que hay más dibujos de posturas de gatos vivos que gatos vivos haciendo posturas.

Bonzo Jeriganzo

Quizás apócrifos logógrafos interpolan la falta de respuesta del maestro.

– Dibuja de memoria, pues allí estarán todos los gatos y los dibujos de gatos de mi biblioteca.

Apócrifo y mendaz porque el maestro zen en realidad guardó silencio, recontando de memoria sus recuerdos de gatos y dibujos.

SUPERFICIE Y PINCEL

¿Sobre qué superficie se pinta? Piel, caverna o intersticio vietnamita. Capillas sixtinas de roedores Hinbon.

Pensamiento extático y mandala vs. televisión

– Pintura como vía extática de contemplación y/o meditación

LA SECCIÓN ÁUREA Y LAS GEOMETRÍAS NO EUCLÍDEAS

Matila Ghyka – Pentágono en la Naturaleza – Espirales áureas – Simetrías – Ordenación del cuadro según Geometrías

– Guillermo – Arquitect.

– Riemann, Moëbius – Klein

Alcolea, Chema, – Pipa de Hachís

Su funcionamiento conceptual en la composición del cuadro

LO FIDUCIARIO Y LA FILATURA

La reproducción de la imagen

La pintura, un cuadro como superficie plana debe ser, para subsistir, más intensa, más bella, más profunda y más interesante que una televisión (continua 24 h) de la misma superficie.

Los artistas que se han solazado en los deliquios mentales del arte conceptual nunca más podrán dejar ni su adicción ni su militancia.

Y si vuelven a la magia simpática de la pintura sobre el lienzo, que nadie ingenuamente sospeche ni una reacción ni una traición: La milenaria atracción del lienzo teñido solo es para estos cuakeabouts una vía estratégica de pregnancia del espectador.

Javier Utray no regresó a la práctica de la pintura, eso sí, absolutamente diferenciada en sus maneras, hasta finales de los años ochenta, cuando sus experiencias con el diseño gráfico y otras técnicas le llevaron a idear un método de trabajo que cumplía, al menos, muchas de sus inquietudes respecto a la imagen, su estirpe y linaje, su inacabable posibilidad de manipulación y, siempre, su vínculo iconográfico con el lenguaje.

En el número 12 de *El Paseante*, el texto «El lugar y el tiempo», de Naguib Mahfuz, está ilustrado —aunque la ecuación podría ser articulada inversamente— con las primeras nuevas obras de Javier Utray, las «Epifanías egipcias», sobre las que el artista escribe: «Los cuadros que acompañan a este cuento pertenecen a la serie “Epifanías egipcias” dentro del proyecto COÏNE TRAIT MAIN. En este proyecto, Xavier Utray plantea la Pintura “a beneficio de inventario de *Ready-made*. Se realizan en el taller Dubhe a partir de libros de instrucciones enviados por telefax».

Aunque María Escribano sostiene que «Javier era un personaje muy poco pragmático; quiero decir, que hay gente que no pierde ni cinco minutos con algo que no le vaya a reportar un beneficio, lo hace de una forma casi inconsciente, hay gente que tiene instinto de amortizar cualquier tipo de acto que haga, y hay gente que se va derrochando, se va desviviendo, que va regalando vitalidad, ideas y más. Yo creo que Javier era un personaje así; y ese tipo de personajes son imprescindibles.

Era un ser absolutamente genial. Hizo de todo. Me acuerdo que a José Moreno Villa, Ortega y Gasset le llamaba “la tía Casi” porque era “casi” escritor, “casi” pintor. Javier tenía esa ironía feroz que le permitía hacer todo lo que le daba la gana. No pretendía nada. Es alguien que se fue desparramando, se fue desviviendo por la vida. Ese tipo de gente me encanta, la gente que no es prudente, que no es calculadora. Javier se iba derrochando, regalaba ideas a todo el mundo, porque una noche con él con una copa te podía regalar un montón de ideas. Son regalos importantes».

Lo cierto es que el programa de sus exposiciones y la voluntad de incorporarse al mundo galerístico fueron bastante expresos.

«Cuando decidió que quería exponer fue una cuestión muy pensada —afirma Clara Díaz-Aguado, responsable con Lola Moriarty de la galería Moriarty—, porque cuando vino a la galería a ver si le hacíamos la exposición, Javier por primera vez fue muy planificador, cuando Javier siempre se dejaba ir. No, ató todo y ahí fue donde empezó como artista con galería. Tuvo voluntad, tuvo paciencia. Estaba ilusionadísimo y sobre todo por hacerlo en la galería, porque era suya, tal cual, estaba satisfecho porque sabía que lo estaba haciendo bien y le había salido bien.»¹⁶

«Había encontrado la manera —abunda Lola Moriarty—, había encontrado su forma, su piedra filosofal.»¹⁷

A juicio de Chema Cobo, lo más interesante de las pinturas de Utray a partir del año 1990 son las texturas que consigue, «una cosa que nuestra generación no



Algunas de las obras de Javier Utray que ilustran el texto de Naguib Mahfuz en el número 12 de *El Paseante* fotografiadas en su estudio. Madrid, 1989. Archivo Utray

había trabajado demasiado, por cierto purismo de la superficie. Carlos Alcolea sostenía inalterable que “toda la superficie tiene que ser lisa, con muy poca pintura, todo tiene que deslizarse”. Mucho de esto venía dado por el uso del acrílico. Javier lo cambió todo».

Con motivo de la inauguración de su segunda exposición individual en la galería Moriarty, Javier escribió en la tarjeta de invitación un poema, un irónico poema que, junto a algún otro que reproducimos, nos abre otra de sus puertas: la escritura y la poesía.

Curiosamente, de las cinco exposiciones que hizo en la galería Moriarty, de las cuales cuatro tuvieron catálogo, solo la cuarta, *Ojo de camaleón*, tenía un texto crítico, firmado por Fernando Castro, otras dos incluían, junto a las imágenes de las obras expuestas, solo poemas del artista y la última solo reproducía imágenes de las obras.

Al dorso de la tarjeta de invitación a la exposición de Javier Utray en la galería Moriarty el 28 de noviembre de 1991, el artista escribe el siguiente poema:

Mayeúuticos enterradores

Memento mori Moriarty

Clara-mente morir de arte

Lolamente mártires

Víctimas

De las víctimas del Terrorismo

Del Arte de Morir

Al de Artemisa

Pase micí, Pasemisá

En noviembre de 1991¹⁸

Hoy 28 de noviembre de 1991 en Moriarty expongo los *Corpus Cuadratos*. No me he quedado nada tranquilo. Era un tema duro y doloroso. Cuerpocárcel. Solo me lo puedo explicar por esa, por otra parte noble sangre navarra y aragonesa, que no distingue entre el amor a Dios y la blasfemia. Qué Teología.¹⁹

Cerraremos con otra afirmación rotunda:

Diálogo de los Maimónidos

Toda la pintura

mama

Solo la última pincelada

mata

Vampira y pinturricchia²⁰

Verbalizar en soliloquio

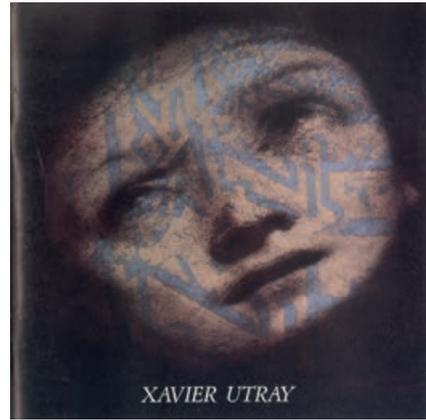
No me gusta escribir.

Eso me ha hecho poeta.

Pereza de oro y púrpura.

¿Pereza del oro y de la púrpura?

25-V-98²¹



Cubierta y contracubierta del catálogo
Xavier Utray. Pasalorrinquitos (Reany-mados)
Galería Moriarty, diciembre de 1991

Si hay una dedicación a la que Javier Utray empeñó su vida es a la escritura y especialmente a la poesía. Le acompañó hasta los últimos instantes, aunque con contadas publicaciones; los cuadernos que redactó durante años y años están, sin embargo, cuajados de poemas de todo tipo.

Su padre, Félix Utray, fue también poeta. María Escribano puntualiza: «Su padre fue falangista. Su madre era bibliotecaria de la Institución Libre de Enseñanza y, posteriormente, archivera y jefa de Archivos del Ayuntamiento de Madrid. Se quedó viuda muy joven, porque su marido se mató en un accidente de coche cuando Javier tenía tres años. Pequeñísimo, no llegó digamos a conocerle de trato. De padre ejerció su abuelo. Yo creo que Javier tuvo una relación muy estrecha con él.

Lo que está claro es que su padre era de esos falangistas modernos, o sea, que les gustaban los coches. A mí me recordaba el personaje del accidente, el cuadro de Alfonso Ponce de León. Cuando me hablaba de su padre pensaba en el cuadro porque le pegaba mucho. Javier heredó esa doble vertiente de modernidad y tradición».

En 1982, Utray editó en la editorial Hispalis, de Madrid, un libro de poemas de su progenitor, *Romances y romancillos. Estancias y sonetos*.

El primer contacto que quien firma estas notas tuvo con la escritura de Javier Utray fue ciertamente temprano y no con su poesía —que realmente no dio a conocer hasta 1984, cuando publicó en ediciones El Crotalón las páginas que componen *Gomoso Brummel Fogoso Barbey*—, sino con un singular modo del ensayo artístico o sobre lo artístico que posteriormente se prodigaría en otros muchos más suyos igualmente «raros» y sugerentes.

Fue en el curso de un proyecto que diseñamos Chema Cobo y yo mismo. Durante los meses de verano y principios de otoño del año 1977, Cobo y yo redactamos los textos y Cobo dibujó en un cuaderno que titulamos *Una botella de Klein para Francis Picabia*. Por su parte, Chema acordó con la galería Edurne la exposición de una caja —compuesta por una serie de juegos de espejos en forma ocular que, a veces, reflejaban y, otras, permitían el paso de la visión—, de una serigrafía realizada expresamente para la ocasión, y del cuaderno compuesto por los dos. A mi vez, como había empezado a colaborar como asesor en el programa de TVE *Trazos*, que dirigía Paloma Chamorro, filmamos una conversación del artista y mía en la que contábamos los distintos pasos del proceso y divagábamos sobre las ideas que lo sustentaban. Fue emitido el mismo día de la inauguración, el 17 de noviembre de ese mismo año 1977. Un televisor instalado en la sala emitía el programa ante la caja y sus espejos, de modo que ambos acontecimientos se daban en un mismo plano. Por un problema técnico, acabamos instalando un televisor en la calle, a las puertas de la galería, de modo que a los visitantes de la exposición se sumaron algunos transeúntes inesperados.



Guillermo Pérez Villalta, Ana Raya, Ignacio Gómez de Liaño, Fernando Huici, María Corral, Mar Garrido, Peridis y Chema Cobo. Delante Paloma Chamorro y Javier Utray siguen la emisión del programa de TVE *Trazos* en la inauguración de la exposición de Cobo *Una botella de Klein para Francis Picabia* en la galería Edurne. Madrid, 1978. Foto: Luis Pérez-Mínguez



Paloma Chamorro y Javier Utray, 1986
Foto: Luis Pérez-Mínguez

Javier nos sugirió incluir unos textos suyos como epílogo de los del cuaderno, que tituló *Clin d'oeil: OJO KLEIN*, al que añadió una célebre sentencia en latín: *Oculus sine scientia, nihil est. H.*, que hace referencia a la exigencia de conocimiento matemático en la arquitectura.

Eran unas breves notas en las que recogía varias de sus ideas-metáfora sobre el ojo y sus derivadas en el proceso creativo, que reproducimos por inéditas y porque iluminan cómo muchos de sus conceptos y maneras estaban presentes desde primera hora:

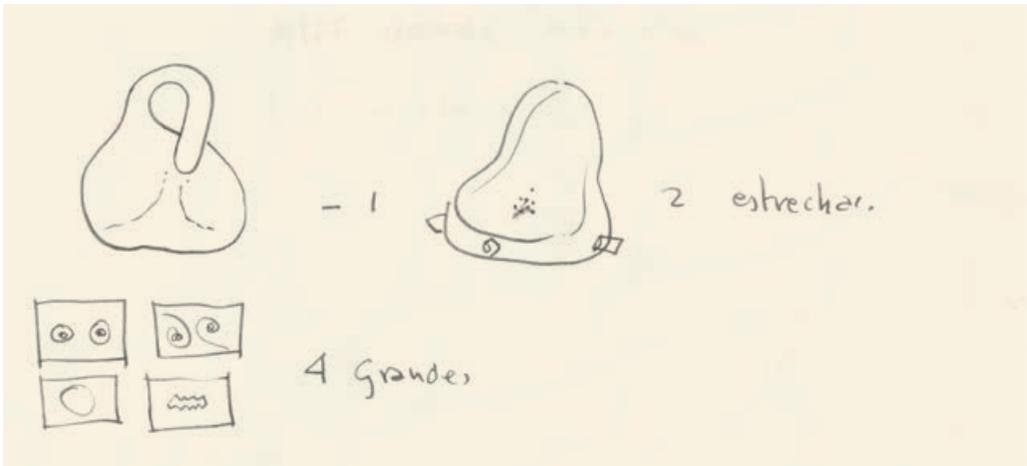
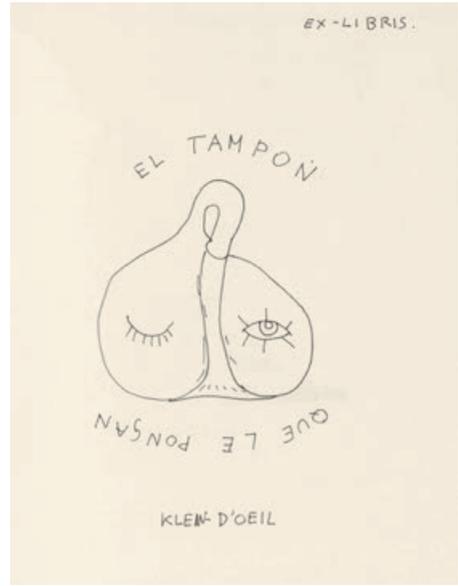
Si el arquitecto Descartes propusiese el concepto de homología proyectiva como la pirámide visiva, del ojo no retiniano, de la óptica extravagante; Descartes cerraría un SistemaQueGeneraSistemas.

Este ojo que percibe semejanzas fenomenológicas entre la transforma y la forma origen, el que asume conceptualmente la cuadratura del círculo, producto de una involución proyectiva.

No el que, aún forrado de un terciopelo cóncavo de conos y bastones, nunca pensó gnomónicamente sino en proyección plana:

El Anamorfismo como
Fantasmagoría plástica

Si el ojo que no admite como paradoja la hipercontinuidad de la botella de Klein si no es como un raciocinio epidimensional que amplía su mirada, más allá de la antropometría funcional



El ojo que habita un palacio, con escaleras Moebius, donde el espacio es inexterior, donde lo plano se rebela contra su bidimensionalidad y cuya arquitectura fluye más allá de lo sensorial, más allá de la Antropometría funcional y del espacio euclideo.

El ojo que lee en la simetría una retórica de sí-mismo-en-otra-Dimensión y en el espejo una transparencia hacia otro espejo, como un latido pendular y una introspección.

El ojo con gafas que descodifican. Y retina azogada.

El ojo transanalógico.

Este ojo girovagante no es solamente el ojo nuevo:

:Es el clin d'oeil

:El ojo Klein

a 0,61803394 de noviembre de 1977.

En los cuadernos que hemos estudiado, fechados entre finales de los años ochenta y los primeros años del siglo XXI hay otros muchos textos dedicados a cuestiones artísticas, que en modo alguno componen ni un tratado ni un sistema, pero que permiten seguir una tan notable como original literatura artística.

Sirva un ejemplo, en que el artista se cuestiona a la vez que se responde a sí mismo.

¿El artista oficia?

El artista no es un sacerdote o no lo es de una religión comunal. En todo caso Sacerdote descomunal de una religión ilómbata* (*funámbula), en la frontera de lo laico. ¿Coincide esta demarcación con la de la Doxa, la opinión, y Sofía, Verdad. El artista, el poieta, es atopoi, no tiene sitio en los círculos concéntricos, ciudadanos, comunes y comunales, políticos, que emanan de un centro de Sofía. Un centro de verdad compartida. Su sitio es un debatirse en los márgenes de la profusa, oscura, abigarrada, poikilé, selva de la Doxa.

Pero justamente la mina de la que el artista, el poieta, extrae exclusiones, doxa, que, irónicamente, envía a refinar a la Polis. Les contaría el cuento o la película de ese rosario de peregrinos bárbaros, que barbarean, es decir, balbucean en guirigay vestidos con ropas fulgurantes, estrafalarias, viejas. Un rosario de exiliados que vuelven a la Ciudad para huir inmediatamente de ella, después de dejar sus pikiné froneonti, pesados pensamientos, turbias ideas paradoxales, bajo la custodia de los filósofos aduaneros que [borrado] la muralla que está fuera de la muralla de cualquier fardo contaminado de Heterodoxia a la Episteme, el conocimiento científico comúnmente aceptado. Y por tanto Sofía. Sofía de andar por casa. Verdad de andar por ciudad.

periegeta: guiar en torno y describir (la peripecia)

peristrophe: circonvolución, dar la vuelta en redondo

Retor: figura que utiliza en provecho propio la proposición del contrario

poieta perieco alternativamente centrífugo y centrípeto, petalismós.²²

En Utray hay permanentemente un doble plano, el plano del lenguaje y el plano de la acción. En Javier no hay acción artística sin lenguaje, es decir, tiene que haber una propuesta verbal que sustente lo que está realizando.

Es algo que le distingue de otros artistas plásticos. El lenguaje precede a cualquier posibilidad creativa y, de hecho, eso se aprecia constantemente en los cuadernos. También el uso o incluso invención de las distintas lenguas, porque cada lengua dice, construye, de una manera distinta. Por eso su uso tan especial sitúa el discurso en otro discurso, lo saca del tiempo o al revés, lo incorpora a un tiempo que no fue el suyo.

Así lo explicita en una especie de instrucciones de uso:

Lo conspicuo, lo perspicaz y la capicúa, las citas por ejemplo, citas conspicuas ver más adelante

– Citar a Roussel en falso
como él cita en falso a Ibn Battuta

– Cuando yo redacto órdenes en verso
instrucciones a chevilles²³, en ripios,
se genera un espacio tenso de dobles sentidos.

– Retórica del Actor que es su acto o tiene atributos
reiterados en el Acto. Provoca una visión
binocular, sin trompe l'oeil, donde cada
ojo cerebro trampanteoja una cosa retinianamente distinta
pero verbalmente idéntica provocante de una
percepción imaginaria que oscila pendular entre la
identidad y la distinción, visión esquizoide
y retórica. Resonante y tautológica.
Para ello el espectador debe verbalizar
en soliloquio lo que ve.

– Máquina verbal productora de subrealemas
pero no máquina onírica sino arbitrariamente
ordenada

– Analogía con las máquinas solteras de estos
operadores verbales.²⁴

La inmersión en la poesía fue, como hemos dicho, una constante en su vida. La suya no es, a nuestro modo de ver, una poesía tradicional, sino una singular mezcla de cultura clásica, juegos de palabra rousselianos, introspección metafísica, en más raras ocasiones un volcarse en el romanticismo más o menos biográfico y siempre un acerado sentido del humor próximo al juego infantil.

Curiosamente la descripción que Francine du Plessix hace en su libro *Ellos*, en los que retrata a sus padres, del amante de su madre, Vladímir Mayakovski —un poeta nunca citado por Utray— le encaja como un guante: «Mayakovski atacó la ideática dignidad del verso ruso, despojándolo de todo el lenguaje poético tradicional y enriqueciéndolo con fragmentos de canciones populares, dichos tradicionales, juegos de palabras, cancioncillas publicitarias y rimas irreverentes»²⁵.

Sirvan dos ejemplos:

Pedantería: A mí, qué me importa
Quiero enterrar mi poesía
en la lengua misteriosa
en la que no nací
y era mi herencia
Oír las palabras nuevas,
en una voz antigua
Si no las entendéis...
Ya nos veremos²⁶

Ad Libitum

Fotocopias en el Muro
para
grafitistas bigotudos
con cuadros conmemorativos
de la libertad

todos somos la Gioconda
todos somos Duchamp

o bien
encúbrase ingenuamente

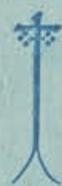
todos somos la cachonda
todos somos del campo:
Leones ardorosos.²⁷

Su primera publicación, ya lo hemos anticipado, fue, en 1984, *Gomoso Brummel Fogoso Barbey*. Dedicada a homenajear a George Brummel, considerado el primer *dandy* de la historia y a Jules Barbey d'Aureville, escritor y *dandy* también. Dos figuras que al hilo de lo que sabemos de Utray no podían por menos que fascinarle, aunque siempre desde la irónica distancia de su actitud.

Cuatro años después dio a la edición su primer poemario, *Amphorites*, de resonancia clásica griega, cuya definición podrá encontrar el lector en el apéndice dedicado al «Diccionario Utray».

En los años inmediatos siguientes, acompañó dos de sus exposiciones en la galería Moriarty con otros tantos poemarios, *Ajeiropoietas* (1990) y *Pasalorrinquitos* (*Reany-mados*) (1991).

Finalmente, en 1994, publicó en la editorial Coda *Apokolokíntosis*, el más numeroso, compuesto por 44 poemas.



GOMOSO *FOGOSO*
BRUMMEL *BARBEY*
J A V I E R
U T R A Y

Pentagramón

oblicuo

declámese

GOMOSO

BRUMMEL

Blando el guante, de ante, pende al flanco.
Vidrio y blenda, se hinca, el lazo blande
al almidón que blinda el piqué blanco
alisa y flexa un rizo (blonda o glande)
atusa y laxa, al fin, la ilesa blusa.

Blanda

blenda

blinda

blonda

blusa

Pentagramón

oblicuo

declámese

FOGOSO

BARBEY

Brasa rubí, rebozo, reja oclusa
roba al brezo, la llama, rojas rimas.
Hélice axial, la brisa, el humo riza.
Paradoja de ceniza, broza intrusa
transmuta, ¡oh Pythonisa!, en risa y bruma.

Bruma

broza

brisa

brezo

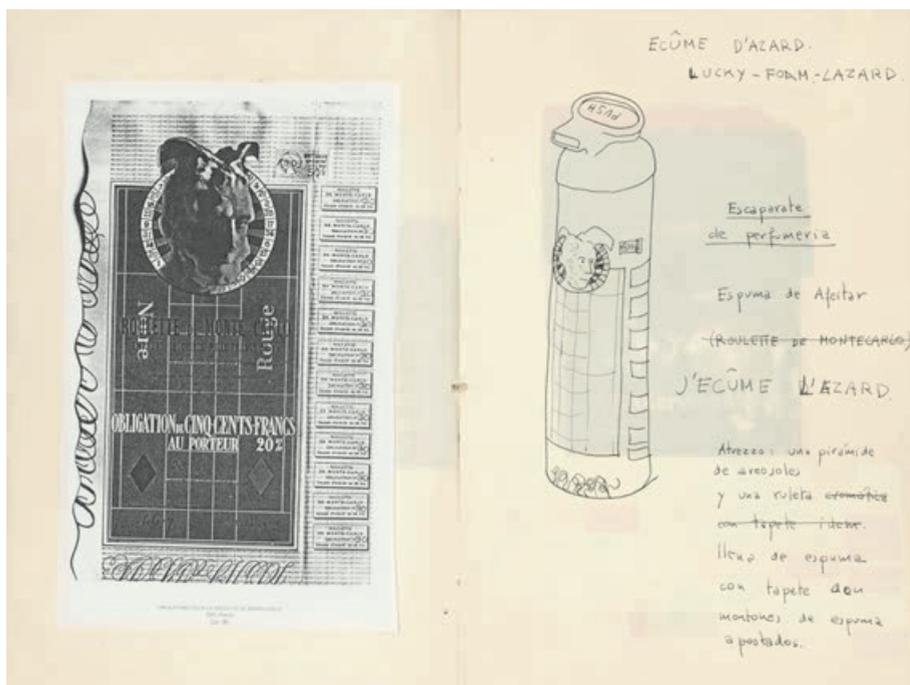
brasa

G

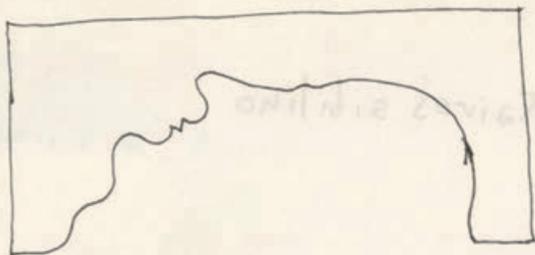
UN AURA MUY DUCHAMP

En la constelación de nombres procedentes de las culturas clásicas egipcia y greco-latina, de la filosofía, de los tratadistas de arquitectura, de los poetas de varia condición y procedencia, etc., que conforman el universo Utray, hay tres de inmensa influencia en sus concepciones artísticas: Raymond Roussel, Marcel Duchamp y John Cage. Al tercero volveremos cuando nos ocupemos de la música en y de Utray, ahora nos centraremos en los dos primeros y, especialmente, en Marcel Duchamp, figura y obra esenciales para comprender la suya propia.

En primer lugar, unos datos cronológicos que creemos importantes: la primera gran exposición dedicada a Duchamp en Europa fue en 1974, en la apertura del Centro Georges Pompidou, de París, a la que viajó Javier junto con Carlos Alcolea, Baldomero Concejo, Ana Raya, Ana Torres y Eduardo Alaminos. Fue una exposición que cambió por completo la visión de su obra, abriendo un horizonte de propuestas plásticas, literarias y de interpretación que se vio multiplicado por las intervenciones de otros autores, así, por ejemplo, Octavio Paz, cuyo *Marcel Duchamp o El castillo de la pureza*, de 1968, tuvo, en 1973, una reedición ampliada, *Apariencia desnuda*.



Páginas del cuaderno «Apocoloquintosis / Encalabazamiento», c. 1991. Archivo Utray
En doble página siguiente, «Cuaderno de Silvano», c. 1990. Archivo Utray



Siendo de barro

El molde de la cera

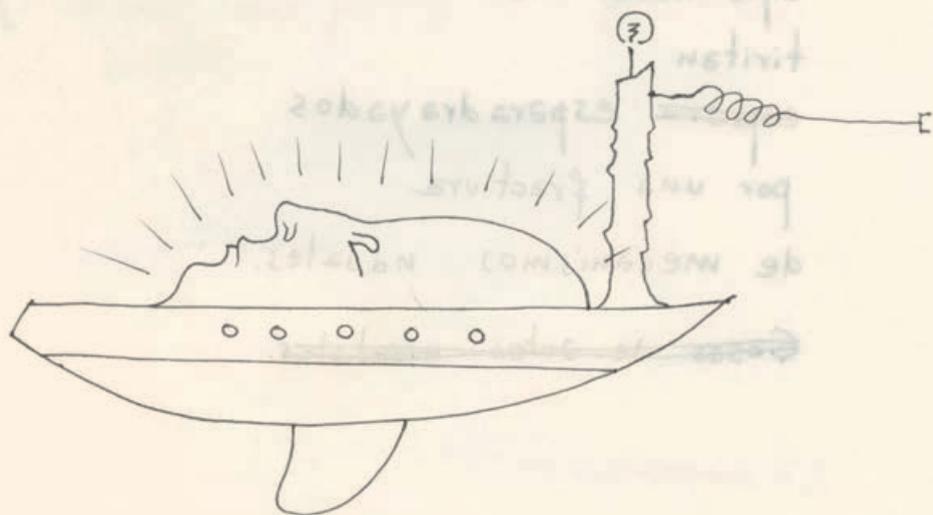
Debe ser moldeado concavo
horneado y dellarobiado.

Fria la cera

vuelve de la india

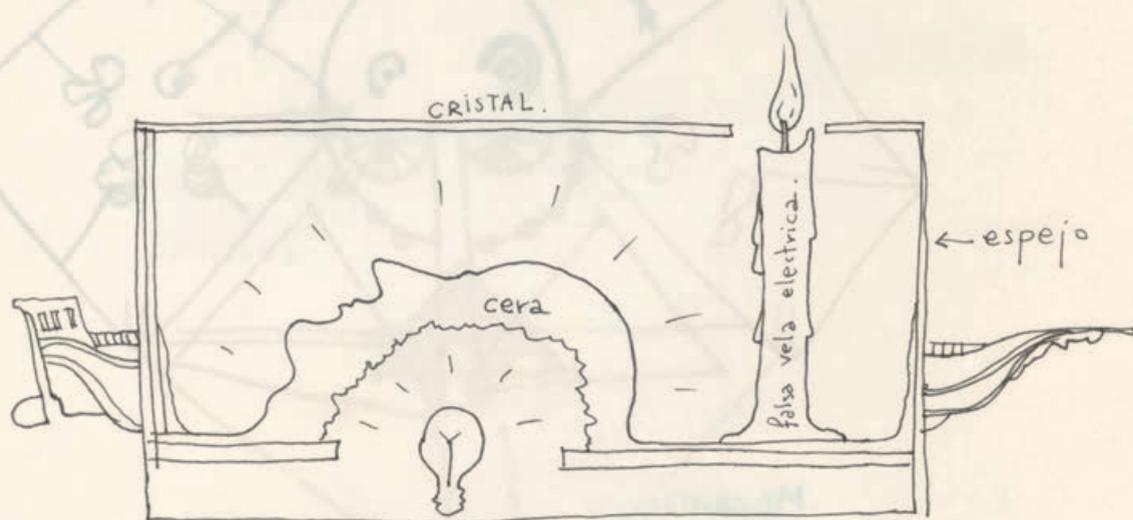
en yate de plomo.

Sin caja.



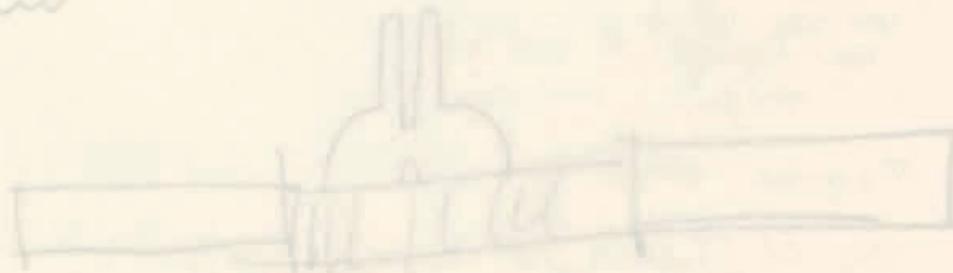
Cuatro vasos canopes
repletos de retales.

El La caja de plomo Rotundo.



Mascarilla mortuoria
de la madre de Roussel

(¡Esto es la India...:
Capitan, regresamos.).





Javier Campano. *Utray con Duchamp*, 1984. Colección particular

Por esos mismos años se publicaron sus conversaciones con Pierre Cabanne, en las que Duchamp hablaba de su admiración por Roussel, y una selección de sus escritos. En revistas y ediciones francesas se recuperó, también, la figura y la obra de Raymond Roussel. Ambos tuvieron gran ascendencia entre la intelectualidad española y, ciertamente, en el grupo de figurativos madrileños, en su caso, especialmente Duchamp.

«Duchamp entró en el ámbito mental de Utray por el hecho en sí de la *boutade* —sostiene Chema Cobo, con quien compartió largas conversaciones al respecto—, no porque la *boutade* fuese realmente trascendente.

Javier tenía físicamente un aura muy Duchamp. Ahí descubrió una especie de padre espiritual que él reinterpretó de una forma delirante que ya hubiese querido Duchamp haber alcanzado esos niveles, y lo enriqueció con una serie de matices. De esa especie de dandismo reprimido de un francés de Normandía, al dandismo disparatado y lúdico de un católico ibérico. Eso era toda una exhibición de especie.

¿Quién influye a Javier? Raymond Roussel. Cuando leyó *Cómo escribí algunos de mis libros*, Utray empieza a enloquecer, y ahí es donde él y yo empezamos a jugar con los diccionarios. A mí porque me fascinaban desde siempre, tenía un montón de diccionarios con ilustraciones y cosas así... y él porque tenía diccionarios todavía más viejos. Nos gustaba buscar palabras, hacer juegos con las palabras, porque yo entonces estudiaba Lingüística, y las estructuras que estudiaba, las posibles combinatorias y lenguajes los íbamos agitando continuamente.

A Duchamp quien lo reivindica es Rauschenberg. Su visión de Duchamp era la de un tipo muy divertido, *very funny guy*. Muy parecida a la que tenía Jasper Johns. No tienen esa visión sacralizada del desacralizador, es como hacer santo a un iconoclasta. Nuestra actitud era precisamente seguir por ahí.

Sobre Duchamp, la visión de Alcolea era mucho más cuartelera que la de Javier: “esto es duchampiano, esto no es duchampiano”, distinción que me parecía un error porque lo duchampiano no tiene límite; esa es la gracia, es infinito, es como una balsa de aceite, todo se va empapando, y se es o no se es. Actitudes duchampianas pues sí las teníamos, evidentemente, y las tenemos, pero nunca por respeto a la institución Historia del Arte, sino, sencillamente, porque si hay que romper una cosa y es mejor romperla, se rompe».

El que a nuestro juicio es el conjunto de piezas y acciones más importante de Utray en relación con Duchamp tuvo su inicio en enero de 1977, cuando Javier decidió reproducir en vivo la imagen de Marcel Duchamp-Javier Utray como Rose Sélavy, el *alter ego* femenino de Duchamp.

Guardamos testimonio documental de la sesión que Javier, Carlos Alcolea, Santiago Serrano, con indudable protagonismo del primero, le dedicaron gracias



Javier Utray, Baldomero Concejo, Carlos Alcolea, Santiago Serrano, Ana Torres y María Carballido durante la sesión fotográfica de la acción *Rrose Sélavy*, en el estudio de Torpedero Tucumán, 1977
Fotos: Miguel Gómez / Archivo Lafuente

a que, circunstancialmente, el fotógrafo Miguel Gómez, como hacía otros muchos días, decidió pasarse por Torpedero Tucumán.

A aquella casa podría adjudicársele el carácter que según sus miembros definía a Zaj, «Zaj es como un bar, la gente entra, sale, está; se toma una copa y deja una propina».

No tenemos, sin embargo, narración oral de por qué Utray decidió lanzarse a esa aventura, salvo la hipótesis de quienes le conocimos entonces de que seguramente ese era el simulacro de identificación-suplantación más extremo en su relación con el genio francés.

Carlos Alcolea fue el autor de la banda pintada del sombrero e ignoramos de quién, sino el propio Utray o que interviniese Ana Torres, fue la autoría del impecable maquillaje. Aunque, según testimonio de Miguel Gómez, quien llevaba la voz cantante respecto a lo que quería era solo Javier. «Él estaba mirándome a mí y a otros y dice: “cuando yo mire así, tú disparas”. Creo que le hice solo cuatro o cinco fotos porque lo tenía tan claro que no había que tirar más»²⁸.

Ese mismo año 1977 surgió la propuesta de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia de hacer, desde Madrid y coordinada por quien firma, una exposición colectiva de artistas españoles contemporáneos. Una ocasión excepcional en un panorama artístico no desértico, pero sí de grandes carencias.

En Las parras de Carrió, un restaurante en el que nos reuníamos a comer, y en la muy próxima a él casa de Torpedero Tucumán, en largas conversaciones de Alcolea, Santiago Serrano, Javier, Alaminos y yo mismo se fraguó la muestra



Carlos Alcolea. *Sombrero para la acción* Rose Sélavy, 1977
Técnica mixta. Colección particular



Javier Utray, Nacho Criado, Guillermo Pérez Villalta y Carlos Alcolea con unos amigos en el restaurante Carrió, años setenta. Archivo Utray



Baldomero Concejo, Carlos Alcolea, Eduardo Alaminos, Juan Hidalgo y Santiago Serrano, entre otros, 1977



Nacho Criado, Santiago Serrano, Juan Hidalgo y Carlos Alcolea, 1977. Fotos: Santiago Serrano

que titulamos con los nombres de artistas representados y críticos intervinientes: Alaminos-Alcolea-Criado-Lootz-Navarro-Navarro Baldeweg-Serrano-Utray-Valcárcel Medina. Una selección tan poderosa como poco habitual.

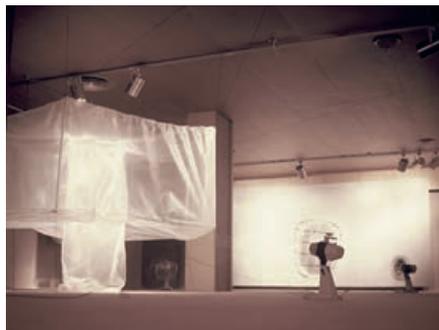
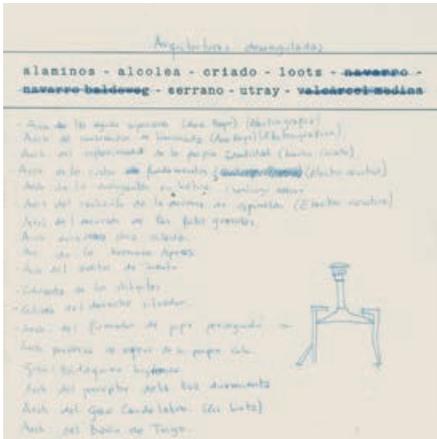
Para la exposición de Alicante, Javier Utray dispuso llevar el proyecto de obra múltiple titulado *Panteón fantamarceliano*, que incluía el proyecto arquitectónico que había diseñado como panteón que albergara las lágrimas y las cenizas de Duchamp, varias tomas de contacto de su retrato como Rose Sélavy y una memoria de la obra.

También, diseñó una especie de segundo panteón, este metafórico, levantando una arquitectura de plástico de burbujas, varillas, hilos de *nylon* de pesca y cinco ventiladores, que conformaban un prisma pentagonal atravesado por un tubo cilíndrico en cuyo interior, retruécano del desnudo bajando una escalera, debía introducirse una modelo desnuda.

En esta exposición, la arquitecta Aurora Herrera ha reconstruido la obra, basándose en los pocos documentos fotográficos que se conservan en el archivo de Santiago Serrano.

Los responsables de la institución y las autoridades gubernativas de la época, recuerde el lector que en esas fechas seguían vigentes las leyes franquistas, censuraron la pieza y prohibieron absolutamente la presencia de una modelo desnuda, por más que fuese casi invisible para los espectadores.

En ese sentido, nunca olvidaré, pues fui testigo presencial, la respuesta de Javier a la proposición de solventar el tema del desnudo vistiendo a la modelo con una malla: «No entiende usted nada, mi arquitectura es la malla».



Vistas de la exposición en la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia realizadas por Santiago Serrano y cubierta del catálogo intervenida por Utray, 1977. Archivo Utray

La tarde de la inauguración, con intrigante serenidad, Utray se presentó en la sala armado de un cronómetro y un cúter, se situó en uno de los vértices del pentágono y andando lentamente y al ritmo que marcaban las agujas, mientras las fuerzas vivas daban sus discursos, Javier fue cortando los tirantes de *nylon* que sujetaban la pieza, asustando a los presentes con los chasquidos que producía el latigazo de la cuerda al cortarse y dejándola caída en el suelo, hecha una pequeña montaña de plástico, agitada por el aire de los ventiladores.

El reportaje fotográfico que realizó Santiago Serrano y la memoria son los únicos testimonios de aquello.

Como secuela de este largo periplo duchampiano, ese otoño de 1977 Utray y yo grabamos una larga entrevista, que era mi primer cortometraje para el programa *Trazos*, dirigido por Paloma Chamorro, en la que Javier desplegaba muchas de sus ideas a la vez que levantábamos una arquitectura efímera, *El olor de vientos*, hecha con tubos de uralita, plástico translúcido y estructuras de madera.

«La aportación fundamental de Duchamp a la revolución de la modernidad y a la investigación del pensamiento surrealista —escribe Utray en su ensayo “Duchamp y los arquitectos”, ya antes mencionado— es la utilización de un lenguaje de las formas, descontextualizado, paralelo al lenguaje automático de los surrealistas, para dejar en su máxima pureza descarnada la última esencia del Arte: la expresión de un ritual de los símbolos. Solo la memoria juega con el ojo. El recordar el origen cotidiano de la forma viéndola desemplazada y nueva de su medio y fin.»²⁹

En Utray esa utilización del lenguaje de las formas de Duchamp se convierte, también, en una lectura de las formas del lenguaje de Duchamp, que bañará todo su proceso creativo, tanto formal como escrito o solo pensado. Así lo certifican a nuestro modo de ver las anotaciones, pocas, y los subrayados, bastantes, del artista en la edición de *Notas. Marcel Duchamp*, editado en la colección Metrópolis, de la editorial Tecnos, en fecha para Javier ya tan tardía como 1989, pero a punto de iniciarse en los cuadros realizados por teléfono.

«Lo que interesa a Javier es el proceso creativo —vuelve a hablar Chema Cobo—. El proceso creativo es dinámico y azaroso. Si por casualidad va a coger un libro de la mesilla de noche y no es el libro de latinajos que quería, sino, por ejemplo, un libro policíaco, una novela negra, incorpora parte de la novela negra a lo que está haciendo porque de pronto ve algo reflejado que le puede interesar y ahí es donde ve el tema interesante. Nosotros, por disciplina, tenemos el mal vicio de desechar lo que nos parece que no es pertinente, porque no liga bien con lo que estamos haciendo. En cambio, Javier lo incorporaba todo, todo era pertinente, y había que encontrar el puente y entonces ahí es donde él y Raymond Roussel tienen un punto de unión. Raymond Roussel es más consciente, más mecánico... Utray es más casual y aleatorio».



Javier Utray destruyendo el Pabellón pentamarceliano en la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1977. Fotos: Santiago Serrano



UN ACORDE DE ALFILERES

No sabríamos en qué puesto clasificar otra de las dedicaciones esenciales de Javier Utray, la que deparó a la música como compositor, intérprete, performer e inventor de muy complejas audiciones y coreografías, pero, ciertamente, no en un lugar menor, especialmente en sus realizaciones durante los años noventa, casi en paralelo a su mayor actividad plástica y literaria.

Por lo que sabemos, no tuvo una educación musical formal, pero sí que tocaba el piano de forma más que aceptable. Hay testimonios de la existencia de uno en Torpedero Tucumán, y documentos fotográficos de sus actuaciones solo o junto a otros, como Santiago Serrano.

El primer dato de una composición propia que tenemos se remonta a 1972, cuando compuso la música para una película de un artista amigo y admirado, Juan José Gómez Molina, *Huellas y recorridos*.

Muy poco después, en 1973-1974 y 1974-1975 se interesó por la música electroacústica y solicitó una beca en el laboratorio Alea, el primero que empleó en España sistemas informáticos.

«Alea surgió en 1965 —escribe Javier Maderuelo, quien estuvo un lustro (1972-1977) vinculado a la institución— como consecuencia del interés de Luis de Pablo



Javier Utray y Santiago Serrano tocando en el estudio de Torpedero Tucumán, 1977. Foto: Miguel Gómez / Archivo Lafuente



El músico Erlanz y Xavier Utray tocando la txalaparta en el estudio de Torpedero Tucumán, c. 1995
Foto: José del Río Mons

por la música electrónica. Era un laboratorio con una voluntad claramente didáctica, y estuvo activo hasta el año 1977. En ese laboratorio trabajaron el propio Luis de Pablo, Horacio Vaggione, Eduardo Polonio, Tomás Marco, Francisco Guerrero y, más adelante, artistas plásticos como Eusebio Sempere, Herminio Molero y Javier Utray, actores como Óscar Ladoire y creadores formados en otras disciplinas y profesiones que realizaron experimentos no estrictamente musicales, relacionados con los sonidos concretos, la poesía fonética, las proyecciones audiovisuales, es decir, profundizaron en la interacción entre diferentes medios de expresión.»³⁰

«Utray fue a Alea por curiosidad. Estuvo al menos un trimestre. Yo coincidí con él allí. Puedo confirmar que fue en el invierno entre 1974 y 1975. Colaboró en una grabación que hice con dos amigos de mi escuela.»³¹

Unos años después, en 1978, año del nacimiento de su hija Palmira, tuvo lugar otro acontecimiento que para Javier resultaría interiormente trascendental: fue uno de los viajeros del proyecto de John Cage, *Il Treno*.

María Escribano cuenta una divertida anécdota de Utray y Cage. «Javier cantó una jota que le gustó a morir a John Cage, es la del pajarico, “Quisiera ser guacamayo”. “Quisiera ser guacamayo y tener plumas azules para cagarme en tu padre sábado, domingo y lunes». Se la cantó en el tren y a Cage le encantó. Pero

esas cosas las compartían Javier y todo el grupo de Torpedero Tucumán. Pienso desde siempre que una de las grandes aportaciones de ese grupo fue lo bien que integraron cultura popular con alta cultura. Eso lo hacía Guillermo estupendamente. Por eso Alfredo Alcaín les gustaba tanto, por eso fue tan importante. Lo he reivindicado muchas veces. Es tanto o más que Luis Gordillo. Era una referencia continua, porque Alfredo hizo ese pop español de lo popular, castizo. Es que no hay nada menos sofisticado que la gente que no está atenta a la cultura popular».

Reveladoramente, Javier escribe en uno de sus poemas-aforismo:

Cage parece que ha sabido
mantener en vida y obra
el radicalismo más puro
la intersección de ese trío
ilustre: Satie, Rousell, Duchamp³²

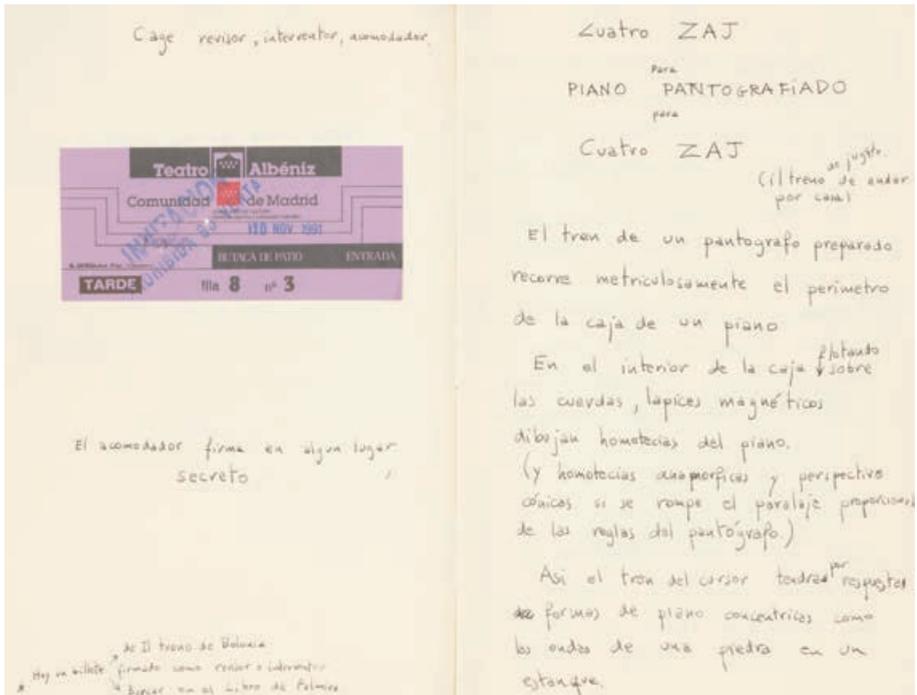
De fechas muy próximas al poema, estamos ya en los años noventa, es un proyecto de concierto que Utray anota en el mismo cuaderno:

Cuatro ZAJ
Para
PIANO PANTOGRAFIADO
Para
Cuatro ZAJ
(il treno de juguete de andar por casa)



*Il treno di Cage al trino de Cage
(Good Cage but Bad Birds)
Alborada de veda para pianola y cartuchos*

Fotografía intervenida en el cuaderno
«Cromoculintogrin», c. 1990
Archivo Utray



Doble página del cuaderno «Apocoloquintosis», c. 1990. Archivo Utray

El tren de un pantógrafo preparado recorre meticolosamente el perímetro de la caja de un piano.

En el interior de la caja, flotando sobre las cuerdas, lápices magnéticos dibujan homotecias del piano (y homotecias anamórficas y perspectiva cónicas. Si se rompe el paralelismo proporcional de las reglas del pantógrafo).

Así, el tren del cursor tendrá por respuestas formas de piano concéntricas como las ondas de una piedra en un estanque.

Inicia el primer movimiento John Cage arrojando un acorde de alfileres sobre las cuerdas. Amplifíquese y guárdese para utilizar repetidamente.

Las imágenes dibujantes recogerán los alfileres en forma de pianos concéntricos.

El pantógrafo dispondrá de linternas y retrovisores a disposición de la alineación de miradas desenfilantes entre director y pianista.³³

E inmediatamente cambia la propuesta.

“Il Totumrevolutom

En vez de imanes, los «lápices» serán células fotoeléctricas que «retratan» el sonido de cada cuerda al interrumpir esta su luz respecto al fondo de la caja del piano, toda de espejo.

Así nos ahorramos las linternas, el electromagnetismo y los retrovisores.



EL ARQUITECTO DE ÉXITO

Se cansaron de ser un espécimen artístico y estudioso pseudo ingeniero de caminos y les empezó a dar tiempo para todo, música moderna, ballet, exposiciones y una barbaridad de lecturas y escenografía. Eran tan trívulos y espectaculares, que parecía imposible que supieran hacer casas, pero las hicieron y resultó que les salían bien. Ahora les encargan vaguadas y gobiernos civiles, museos, asilos y parques de bomberos. De sus cuidadas manos entró el postmodernismo en España.

JAVIER UTRAY

Compone música rock y lleva camisas ribeteadas de festones de colores que le borda su hija mayor en el colegio. Sofás de moaré morado y cuarenta años enjutos. Hace algunos, una barba negra caía hasta su cintura; hoy se peina para atrás y su cutis bien rasurado huele a exóticas lociones. Cada mañana descifra un horóscopo de color y se viste, los zapatos son un irresistible objeto artístico. Come cosas extrañas y ligeras, y bebe Campari con ginebra y una gota de Amaretto, Champagne y algún Manhattan. El Bourbon era su amante de siempre, abandonado ahora porque de un tiempo a esta parte parece ser la última moda. Es ecléctico y pluridisciplinar. Ama apasionadamente a Duchamp.

Perfil de Utray escrito por Marta Moriarty publicado en la revista *Primera Línea*, 1986. Archivo Utray

Fácilmente podía alternar lo más radical con asuntos más mundanos, así Marta Moriarty recuerda: «Hice un programa de radio en Onda Madrid y él hizo la música de la sintonía y colaboró varias veces conmigo».

Como hemos anticipado, los años noventa fueron los que conocieron una cierta difusión de su obra musical y coreográfica, aunque sea mucha más la grabada y nunca difundida públicamente.

En 1991, a sugerencia de Fernando Castro se grabó para Canal Plus, en una serie curiosamente dedicada a «El Surrealismo español», emitida después también por Canal Deux, dirigido por Juan Luis Buñuel, en la serie «Los Nuevos Españoles», el *Concierto para piano y pantógrafo con bailarina moderna*, que al año siguiente (1992) fue programado en el Teatro Pradillo de Madrid.

En los cuadernos hay varias notaciones al respecto:

Piano: 3 Movimientos para ...
Canal +

C: para secadores y molinillos
(en pantógrafo) para F. de Castro

A: alfileres e imanes
(en pantógrafo)
(J. Cage: arpegita)

B: FILMARFIL

Música de esferas con luna pantografiada (para Daniel Charles: primera bailarina)³⁴

* Filmado entero para Canal + y Fernando Castro con África Morris de «primera y única *ballerina*» al cursor durante todo el viernes (9 horas) 15 de noviembre de 1991.³⁵



John Cage y Javier Utray / Javier Utray, Carlos Alcolea y Chiqui Abril / Carlos Alcolea y Javier Utray participando en la performance de Esther Ferrer. Fotografías realizadas por Baldomero Concejo durante *Il treno*, un proyecto de John Cage coordinado por Zaj. Bolonia, 1978. Archivo Utray

Ese mismo año (1992), el 24 de junio, como cuenta Llorenç Barber en su texto, intervino en el ciclo «Paralelo Madrid-Otras músicas», con el concierto *Lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard. Para plano pantografiado*, un juego de palabras rousseliano. Felizmente el concierto, en el que Javier en ningún momento puso las manos sobre el piano, y la bailarina seguía el ritmo del caer de las bolas de billar sobre el piano, fue grabado y se conserva en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música.

Esa idea del plano pantografiado o del uso del pantógrafo con bolas de billar es motivo de varios proyectos recogido en los cuadernos.

17 Nov Domingo

* Preparo la cantela/dulcimer pantografiadas.
Empiezo a montar las brújulas y los imanes

(En la página contigua)

PIC-NIC Y Siesta con Satie (plein-herbe) para cantelar y dulcimer pantografiados magnéticamente (piano de campaña)

(instalación premusical el 22 de Nov. en Moriarty)

Preludio con varillas de incienso
(como cronógrafo)

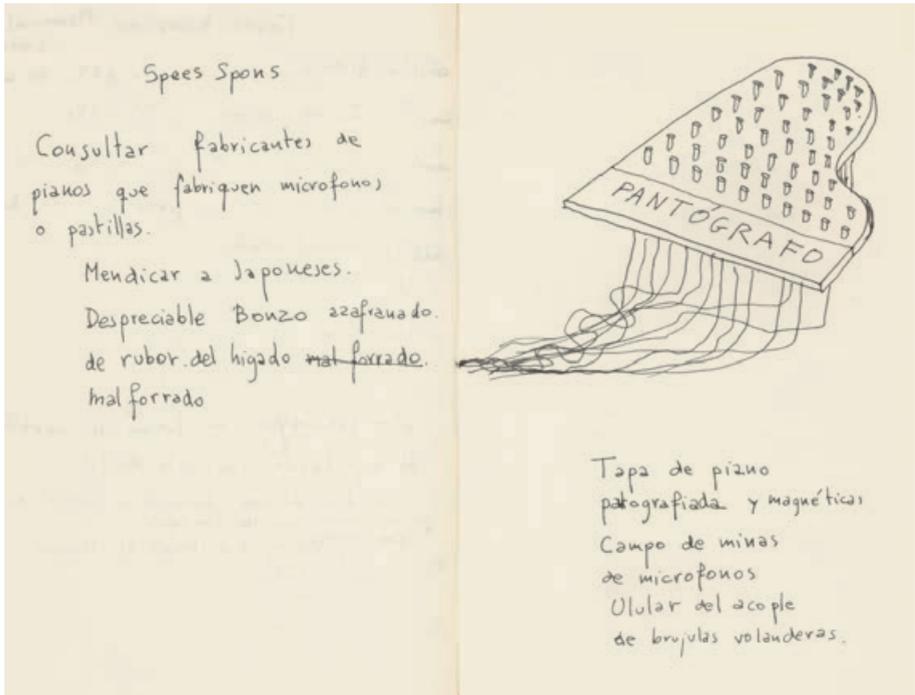
Postludio con varillas de bengalas
(como cronógrafo)

Partitura: perfiles negros de los simposiarcas.
(fotolitos de Satie, Roussel, Duchamp, cage, Juan Hidalgo y Lugán). 17 Nov.³⁶

Non Interruptus Concierto en la capilla de los Jovellanos

Afinando carambolas.
Posturas sobre las bandas
del billar.
Silencio de letras de tiza

(para piano de cola, bolas de marfil,
taco (y muleta de apoyo) dibujo de un palo extensivo de snooker)
(3 micrófonos, amplific. Eco y octavador)
(cámaras y monitores por la sala.)
La micropieza musical tiene
tres partes:



Doble página del cuaderno «Apocoloquintosis», c. 1990. Archivo Utray

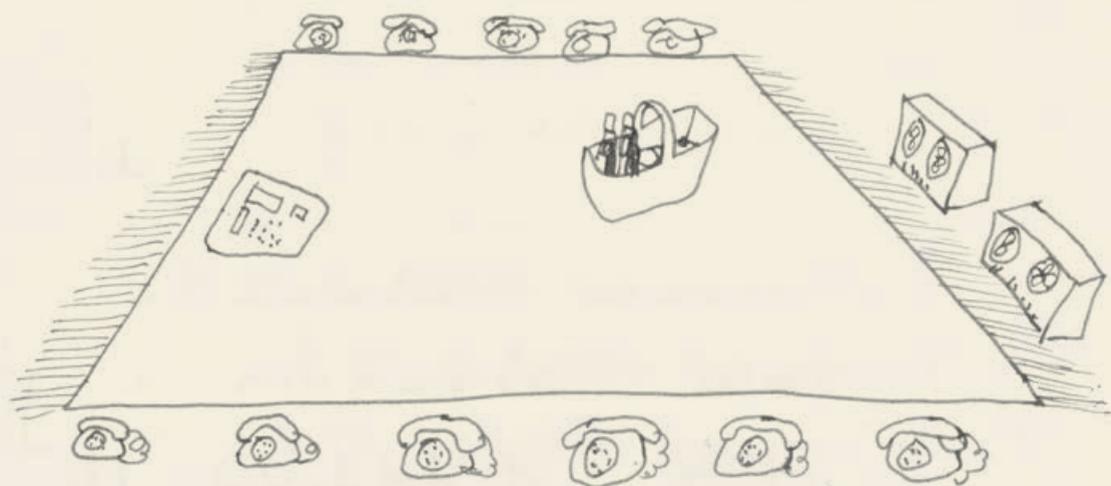
Sonora – Colocación en el billar de las tres bolas. (Alguien con guante blanco)

Al silencio: Ensayar sin realizar.
Estudiar diferentes carambolas sin tocar bola

desde el sil: Indecisión y renuncia
Darle tiza al taco³⁷

Uno de los conciertos más impresionantes realizados por Javier Utray, con un despliegue técnico casi excesivo para la época, fue el *Concierto para doce teléfonos y centralita* que tuvo lugar en el Teatro Pradillo en 1993 y del que, lamentablemente, solo quedan testimonios orales.

Así, Fernando Castro, presente en él, recuerda que «Utray apareció en el teatro con una cestita como de Caperucita, como una cestita para setas, como para un pícnic, dentro llevaba vinos y unas viandas, porque su idea era que el concierto tenía que ser ilimitado, es decir, que el concierto duraría hasta que todo se apagara



La siesta de Lucathyana y Berberia.

Etant donné

Alea 72

(8 horas no laborables.)

Para

Centralita y 12 teléfonos personalizados.

Cintas pregrabadas (Alea 72)

y

Picnic para voyeur

con

prismáticos infrarrojos.

por razones técnicas, que funcionara como un *perpetuum mobile* o algo que no tenía fin hasta que un acto de volición lo detuviera.

Técnicamente era muy complicado, consiguió la colaboración o el patrocinio de Alcatel, una empresa de telefonía y técnicos y personal para una grabación nítida. La secuencia de sonidos de los teléfonos funcionó perfectamente, con una exacta sincronía.

Aquello duraba y duraba, nos fuimos a cenar y, al regreso, alguien del público descolgó uno de los teléfonos y todo se detuvo. Javier estaba exultante, feliz.

Entonces apareció el técnico de sonido principal lívido y anonadado. ¡No se había grabado absolutamente nada!».

En los años en que dio en reivindicar sus orígenes navarros, hacia 1996, protagonizó en el Antiguo Instituto de Gijón, un *Concierto para txalaparta, piano, pantógrafo y sintetizador*.

Finalmente, en diciembre de 1999, para celebrar el aniversario de la galería Fúcares, interpretó el *Concierto para piano, retrovisores y pistolas* en el Corral de Comedias de Almagro.

Años antes, en las fechas próximas a la realización de las piezas que tienen como modelo el Cristo de Daniele Crespi del Museo del Prado, Utray anotó en uno de sus cuadernos:

Descripción del concierto de Almagro

En un campo de Almagro hay una pared de adobe, ruिनosa. Al anochecer, quizá al ocaso, se reúne un grupo de gente mirándola. Hay en el centro una pianola con el rollo alzado por su frente. Hay también rodeándola doce cuadros (que han traído hombres de Seur). Seis cuadrados bajo seis ovals, con sus ejes iguales dos a dos. Un metro por setenta aproximado. El cuadrado es el cuerpo cuadrado de Xristo d'après Crespi. La elipse la cara de su madre.

Parte central

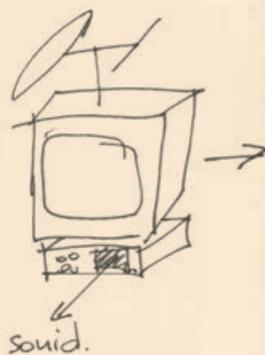
Tres cazadores con cuatro escopetas (y alguna pistola de aire comprimido) enfilan la escena. Yo pongo en marcha la pianola y dirijo la circulación de disparos de espaldas. Cada agujero en el papel del rollo que gira, cada perdigonada tendrá el eco de una nota de piano. Cada perdigonada tendrá un rastro lagrimeante de colores por las pinturas perforadas.

Último acto (o tempo)

Después del sacrificio
el expolio.

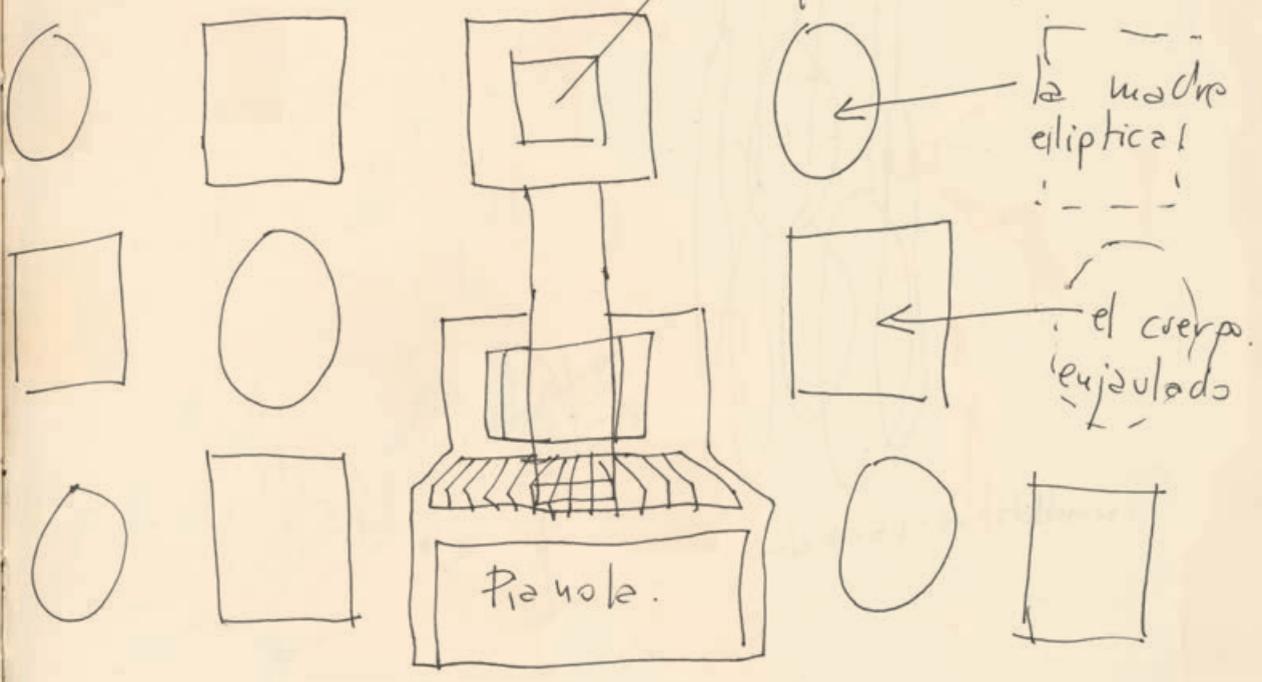
Expoliomielitis³⁸

CONCIERTO DE ALMAGRO
(para pianola y cazadores)
sobre
el cuerpo cuadrado de X (da D.C.)

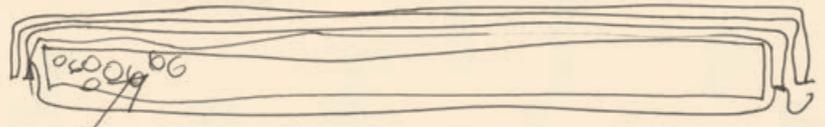


(Milagro lagrimeante
de sangre líquida.)

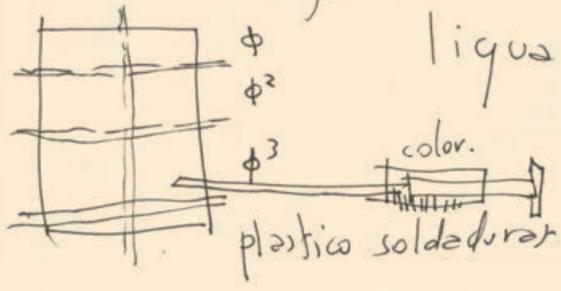
Concierto Almagro.
 Daniele Crespi.



Escenario.
 3 cazadores (410 + pistola)



Almohadilla foamex infiltrado de colores
 y fusilada. (sandwich = lienzo + plast + foamex
 + plast + madera).
 lo grineante milagro de sangre
 liquada.



Javier Utray empezó su labor docente muy temprano y aunque, como otras muchas actividades suyas, fue intermitente, tuvo, cuando menos, varios momentos verdaderamente intensos e importantes que cabe reseñar.

En esta faceta, como en todas las demás suyas, destacó por la rara extravagancia de sus maneras profesoriales, acorde con todas las demás maneras de «actuar en arte».

A finales de los años ochenta, coincidente con su dedicación a la pintura y la divulgación de su poesía, y hasta mediada la década siguiente, fue profesor invitado de Estética y Teoría de las Artes en el máster del Instituto de Estética de la Universidad Autónoma de Madrid.

«Le invité a dar clase en el Instituto de Estética y teoría de las artes —relata Fernando Castro— sin tener mucha idea todavía de quién era. Vino de oyente y pasó directamente a profesor, y lo fue prácticamente todos los años que duró el instituto. Creo que fue uno de los profesores más valorados de la historia del instituto.

Era un conferenciante increíble. Lo mismo hablaba de Tucídides que de Heródoto, que de cuestiones etimológicas, filosóficas, literarias, poéticas. Tenía una gran pasión por la Grecia clásica, y hacía siempre aproximaciones hacia su propio mundo, a su particular visión de Duchamp, de la arquitectura y de Venturi».

También con Fernando Castro inició, en 1994, su participación en los talleres que este dirigía en la Fundación Municipal de Cultura de Gijón, y en el Instituto Jovellanos.

«Convertí a Javier Utray en mi codirector —cuenta Castro—. Yo era oficialmente el director, pero él actuaba como codirector, y en algunos casos nos quedábamos la friolera de un mes allí juntos, quiero decir un mes en el mismo hotel, comiendo, cenando y bebiendo, él a su ritmo y yo al mío.

Javier Utray en esa época se convirtió en el gran maestro de los artistas jóvenes. Muchos de los artistas asturianos de la generación de Cuco Suárez, Paco Cao, Carmen Cantón, Pelayo Varela, Avelino Sala, Adolfo Manzano, Maite Centol lo tuvieron por preceptor. Hizo, sobre todo, muy buenas migas con Paco Cao, que vive en Nueva York desde hace ya quince años, y con Ánxel Nava, con el que llegó a tener correspondencia y con el que tuvo mucha sintonía.

Recuerdo que un día, porque yo invitaba también a algunos teóricos a los cursos, vino Miguel Cereceda y en la conferencia que estaba dando mencionó críticamente a Duchamp y, entonces, Utray no aceptó que se hablara de Duchamp delante de él de aquella manera y, teatralmente, primero se amenazaron, y después decidieron que eso había que resolverlo en un duelo.

Se retaron a las siete de la tarde del día siguiente y Javier exigió padrinos porque dijo: «hay que buscar padrinos para el reto, hay que elegir armas». A partir de ahí,

toda la santa noche, en una lógica muy delirante, pero muy ortodoxa, el único asunto era seguir estrictamente las reglas del duelo decimonónico, padrinos, armas, que si pistolas que si con espadas o con cartuchos de dinamita. Al día siguiente, porque la cosa siguió toda la noche, me levanté muy temprano (apenas dormíamos, porque era una cosa frenética), y en la sala de la que disponíamos en el Instituto Jovellanos preparé un *ring* de boxeo con cuerdas y con sillas y todo para los espectadores y cuando llegaron ellos fue curioso porque Utray asumió, con la máxima naturalidad, que hubiésemos levantado un *ring*. Vino, no se me olvidará, con un maletín de piel, y cuando tuvo a Cereceda enfrente, Javier dio unos pasos como de púgil en ataque y le fue arrojando volúmenes de Duchamp, los libros que había llevado a Gijón se los fue tirando, amenazadoramente, a los pies. Inmediatamente declaramos que había ganado Utray por *K.O.* técnico en el primer asalto porque, en realidad, su contendiente no pudo intervenir. Fue como el combate de Arthur Cravan contra Jack Johnson. Había una parte de humor o de “umor”, como hubiese escrito Cravan, porque en Javier el sentido del humor era vertebral».

Con gente de Asturias, agrupados en torno al Espacio Ego, realizó en 1999 la performance *Disparos por retrovisor a la propia obra*, de la que ha quedado un importante testimonio fotográfico.



Doble página del cuaderno «Apocoloquintosis / Encalabazamiento», c. 1991. Archivo Utray

Doble página con la colaboración de Javier Utray en la publicación *La Ruta del Sentido*, núm. 2. Colección Carmen Canton - Museo Centro de Arte Creando Bosques





Con quien mantuvo entre finales de la década de los noventa y hasta su desaparición de la escena artística, una muy consistente complicidad, sustanciada en varios proyectos, fue con Domingo Sánchez Blanco.

Este recuerda una de las ocasiones memorables que compartieron. Utray le invitó a dar, en el seno de unas sesiones de trabajo en Gijón, la ponencia introductoria sobre las acciones performativas en el arte contemporáneo. Y Sánchez Blanco decidió llevar a la conferencia un tigre.

«Propuse llevar un tigre, y no nos echaron del taller porque creyeron que era solo una metáfora. El problema de esta gente es que siempre hablan en metáforas, pero cuando llega el artista, aparece el tigre... Quería enseñarle al tigre toda la pinacoteca, y por ella estuvimos paseando. Y allí estaba Utray, al que le tocaba hablar después de mí.

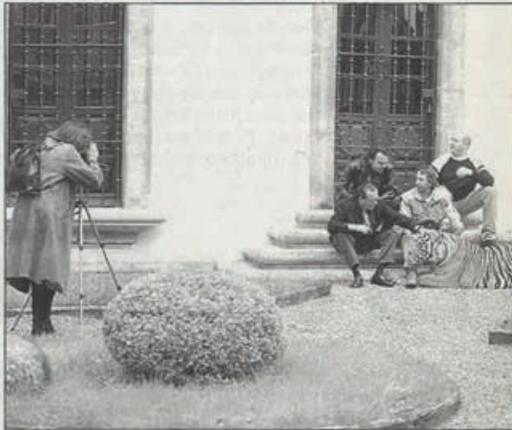
Varios artistas reflexionan sobre creación y público

El curso, que se imparte en Oviedo hasta el próximo 3 de noviembre, consta de conferencias y talleres

Oviedo, José BERNAL

El curso «Emplazamientos contemporáneos. Tentativas en torno al problema del arte público» comenzó el pasado jueves con un prolegómeno espectacular: un tigre de Bengala en el patio del Museo de Bellas Artes de Asturias. El autor de la obra, titulada «Road Movie-Text Mix. La Sombra», es Domingo Sánchez Blanco. El curso, que concluirá el 3 de noviembre, pretende ser un espacio de reflexión sobre las distintas modalidades del arte público, tanto en lo referido a la especulación teórica como a las realizaciones prácticas. Constará de conferencias por la tarde y de talleres matutinos.

La exhibición del tigre fue el primero y más llamativo de los actos artísticos programados. Luego Xavier Utray expuso en la antesala del salón de actos del museo su visión del lugar que ocupa el público respecto a la obra de arte. A continuación, Fernando Castro Flórez, que dirige el curso junto al profesor de escultura de la Universidad de Salamanca Fernando Sinaga, presentó las actividades. Explicó que lo visto en el patio del museo responde a «procesos



LUISMA MURIAS

Algunos de los participantes en el curso sobre arte público, posando, el pasado jueves, con el tigre de Bengala en el patio del Museo de Bellas Artes.

poéticos que cada uno puede interpretar a su antojo». Introducir un animal salvaje en un museo tiene que ver, para Fernando Castro, con una reflexión sobre los límites del propio museo, siguiendo una larga tradición literaria que incluye a Rudyard Kipling o a Borges.

También se refirió a Utray, cuya obra es víctima del maltra-

to de los viandantes y el «salvajismo de los burócratas». La obra de Utray, añadió, se ha encontrado con la oposición de los responsables del Museo de Bellas Artes de Asturias, que la han considerado «entorpecedora» en relación al buen funcionamiento de la IX Bienal Nacional de Arte «Ciudad de Oviedo».

Recorte de La Nueva España del domingo 29 de octubre de 2000 reproduciendo la foto de Luisma Murias



Javier Utray acariciando a Bongo junto a Juan Luis Malpartida, su domador, en la presentación de la obra de Domingo Sánchez Blanco *Road Movie Text Mix, Sombra*, presentada en el Museo de Bellas Artes de Asturias en Oviedo en el año 2000. Foto: Luisma Murias para *La Nueva España*

Yo abría la sesión, y luego intervenía él. Estaban Fernando Castro, Fernando Sinaga, José Jiménez, un grupo grande de filósofos que intervenían todos. Félix Duque, con quien estuve charlando en el Círculo de Bellas Artes y le expliqué lo del tigre y dijo “¡Ah! ¿Borges?”, y yo le espeté “¡No! que el puto tigre va a estar allí”.

Apareció el tigre y nos echaron. Pero en qué piensan cuando invitan a un artista a que vaya a un museo, pues en que aparezca un tigre. Y lo hicimos en el jardín. Ya había pactado con Javier, que me decía “Yo ya no quiero salas. ¡Al jardín con el tigre!”, estaba suelto, ¿eh? Entonces se pone a disertar sobre la lengua del tigre, el olor del tigre. Le toca la lengua y me digo “a que le coge la mano”... porque gruñía suavemente...»

El periódico *La Nueva España*, en su edición del 29 de octubre de 2000, con firma de José Bernal, titulaba «Varios artistas reflexionan sobre creación y público» y reproducía una fotografía de algunos de los participantes en el curso junto al tigre de Bengala.

Los recuerdos de Castro son algo más fantasiosos: «Hubo una portada verdaderamente alucinante, porque sale una foto de Utray, del tigre, de Domingo y mía y hay un titular del tipo “Artistas acarician tigres en el Museo de Arte Contemporáneo de Asturias”, como si fuera una costumbre que tenemos de acariciar tigres. El caso es que Utray no solamente acarició tigres, sino que también, como todo lo rodeaba de una particular dimensión mítica, contó que no tenía ningún problema, que los tigres tenían la lengua rasposa y que si lo mirabas de frente se paralizaban y, con total desenvoltura, ante la perplejidad del domador, metió la mano en la boca del tigre, que tenía una cabeza gigantesca, y se llamaba Bongo.

Ese tigre lo volvimos a usar en una performance, en una acción en una conferencia con la cantante Tamara y con Margarita Seisedos, en Salamanca, en que lo pasamos peor todavía que en la primera ocasión. Javier metió de nuevo la mano en la boca del tigre, no se me olvidará, porque decía que le quería agarrar de la lengua y así estirársela, porque decía que, como a los perros, si le estiras la lengua no te muerden. El domador le dijo “Ni se te ocurra, porque en el mismo momento que metas la mano, la mano la pierdes, dalo por sentado”. Y Javier, pese a todo, metió de nuevo la mano, fue alucinante porque la metió con una gran calma, al sacarla el tigre le pegó un pequeño mordisco en las uñas y Javier no cambió ni el gesto, como diciendo, estoy acostumbrado a que los tigres me muerdan la punta de los dedos».

Unos años más tarde, en 2004 Javier intervino en la obra de Domingo Sánchez Blanco *Clases de Boxeo por teléfono en torno a la diapositiva de la escultura de Muhammad Ali de mármol blanco*.

Domingo Sánchez Blanco cuenta que compartió con Utray una misma fascinación por el ajedrez y, lo que puede resultar más inesperado, por el boxeo. Sánchez Blanco lo practicaba y Javier ¡fue su entrenador!, al menos para una pelea que tuvo en Puerto Rico.

«Me prepararon él y un escayolista. El segundo fue mi preparador físico, y él me daba las clases digamos que para preparar la guardia. Íbamos paseando por Madrid y me decía “Domingo lo que tienes que hacer es...”, ¡pam!, y me soltaba un puñetazo. “Utray que te meto una hostia, que me acabas de dar.” “Ostras es que no estás en guardia tío.”»

«Había sido nombrado —vuelve a hablar Fernando Castro— director para remodelar el Museo de Arte de Puerto Rico y yo monté esa acción. Ese combate fue de Domingo con el artista puertorriqueño Charles Juhasz Alvarado, el árbitro fue Paco Cao, que vino desde Nueva York. De hecho, Domingo había ya emulado un combate de boxeo en un *stand* de ARCO y había tenido de preparador a un exconvicto, luego Javier se autoproponió como preparador de Domingo y, efectivamente, como era fibroso y tenía esa especie de actitud que parecía que supiera boxear aunque no hiciera otra cosa que darle collejas. Hubiésemos querido que Javier viniera a Puerto Rico para aparecer porque además la otra parte, la de Charles Juhasz Alvarado llevaron de preparador al *manager* de Tito Trinidad, en esa época campeón del mundo de boxeo, lo cual no eran palabras pequeñas, con lo que se produjo un momento bastante desconcertante. Combate, por cierto, que, aunque ganó Domingo, no pudimos darle como ganador porque entonces nos matan».

Su último trabajo conjunto fue en 2007 para el Espacio de Arte Contemporáneo El Gallo, de Salamanca, una exposición titulada *El intruso no tiene libertad porque no conoce los lugares*, comisariada por Blanco, para la que Utray realizó la obra *Nos han robado la pintura, pero nos dejaron los marcos*.

PANTEÓN EMISOR DE PANTEONES

Tres de marzo

Amada

No me molestes

Ahora

que me estoy muriendo³⁹

Un tema transversal a la vida y obra de Javier es, sin duda, y así lo han apreciado también otros autores, la conciencia de la muerte.

En uno de sus cuadernos encontramos una narración breve, aparentemente amable, que es, sin embargo, una dolorosa confesión: «Nací de pie: nací de pie muerto, muerto y azul. Me sacaron cianótico. Ignoro pormenores de hierros quirúrgicos. Es más oscura la remota relación entre el azul y la muerte, cyanos el azul-hasta-el-negro...

La buena comadrona me engarfió por los tobillos y con la otra palma me abofeteó las nalgas y me introdujo en agua fría y caliente hasta que lo logramos. Y auguró mi futura buena suerte. Es posible que este sea el origen de mi incapacidad para el buceo con bombonas, y también de una tendencia a retener la respiración distraídamente, algo que sobresalta a las personas que están próximas.

Mi madre también las sobresaltaba cuando, con su especial sentido de la diplomacia, terminaba este relato con un comentario sobre el primer pensamiento que tuvo al volver a la consciencia, tras el parto: ¡qué ojos tan bonitos tiene mi ginecólogo! Yo compartí siempre la sonrisa general»⁴⁰.

Quizás el más exacto a la hora de abordar el asunto fue el también tristemente fallecido Ángel González García, quien en «Das Utray» conjuga la muerte con su atención hacia Duchamp y Roussel.

Recordaremos aquí que el proyecto de Utray para Duchamp es un panteón sobre el que escribió que era «el de los panteones emisores de panteones», para otros indefinidos cadáveres.

Bien podríamos decir que una de sus últimas acciones, desde luego la más importante, perdurable y aún en proceso de culminación, fue tanto un funeral propio como un desprenderse ritualmente del que había sido uno de los símbolos de su personalidad: el entierro en el cementerio de Morille de su Pontiac Grand Prix, el automóvil compañero y testigo de tantas aventuras diferentes.

El proyecto del cementerio de Arte de Morille fue una iniciativa de Domingo Sánchez Blanco y de Javier Utray, en la que Sánchez Blanco se encargó además de toda la logística y la relación con autoridades y administración.

La página web del pueblecito, próximo a Salamanca, ofrece la siguiente información: «Receptivo ante la propuesta, el Pleno del Ayuntamiento de Morille, en sesión celebrada el día 11 de abril de 2005, aprobó destinar una parcela de 50.000 m² a tal fin (en el paraje de los Centeneros de la Iglesia) y participar activamente en su desarrollo y funcionamiento.

El propósito básico del cementerio de Arte de Morille es el soterramiento de piezas de reconocido valor artístico y/o vinculadas directamente al ámbito del arte de vanguardia, entendiendo que no es menos importante el proceso que lleva al soterramiento que el soterramiento mismo.

Cada enterramiento (cada proceso) es catalogado y documentado en sus líneas básicas, con vistas a la futura creación de un Centro Documental que permita un acceso completo y riguroso a las distintas obras.

Estamos ante una propuesta ambigua, compleja y plural: para unos se trata de un “depósito permanente de arte”; para otros de un “museo-mausoleo”, de un “centro de arte subterráneo” y también de un “museo cóncavo”; si bien la denominación de “cementerio de arte” se ha impuesto sobre las otras, quizá por la contundencia de los términos».

Han participado en el proyecto artistas tan reconocidos como Fernando Arrabal, Isidoro Valcárcel Medina o Germán Coppini.

Los primeros enterramientos, realizados el mismo día, fueron los de las cenizas de unas páginas epistolares del filósofo Pierre Klossowski, concebido por Domingo Sánchez Blanco, y el del Pontiac de Javier Utray

Fernando Castro, testigo de los sucesos de aquel día, los ha contado de forma brillante: «El Museo-Mausoleo de Morille, un pueblo de 240 habitantes, se abrió con un cortejo *patético* en toda regla: un cochero con capa castellana y sombrero con telarañas, un carruaje tirado por un caballo negro espectacular, dos bandas de música tocando al paio de la situación, un coche *tuning* e incluso unos tipos que hicieron acrobacias *break*, un personal dispuesto a todo. Desde el pueblo por una calleja llena de charcos llegamos al *camposanto*, de nada más y nada menos que 40.000 (*sic*) metros cuadrados, en el que ya estaban preparadas las dos tumbas: una enorme para el Pontiac de Javier Utray, la otra pequeñísima para las cenizas de Pierre Klossowski, el teólogo pornógrafo, recogidas con fervor por Domingo Sánchez Blanco tras una inefable *road movie*. Gracias a los discursos, encaramados a una tarima en medio del campo, se consiguió dar el tiempo suficiente para que llegara, vestido de una extraña guisa (el sombrero azul, la chupa de cazador, un hacha enfundada a la espalda, una mano con una especie de manto de armiño), el Maestro Utray. Sin duda, el momento más imponente fue el del coche suspendido por la grúa, entrando justísimo en su sepulcro de hormigón armado. La masa se encaramó a la lápida inamovible con unas ganas tremendas de comprobar que aquello, fuera lo que fuera, quedaba allí para siempre.



Javier Utray y Domingo Sánchez Blanco supervisando el entierro del Pontiac, 2005. Archivo Utray

De vuelta al pueblo la música fúnebre de Pergolesi, el canto del desolado, nos transportó a una escena culta que rimaba, sin estridencias, con los acontecimientos rurales precedentes»⁴¹.

Finalizado el proyecto original del sarcófago donde está enterrado el Pontiac de Utray, y ya fallecido este, la idea de Domingo Sánchez Blanco es enterrar en el mismo lugar instrumentos que capten las psicofonías de las conversaciones que mantenían Carlos Alcolea y Javier dando vueltas con el coche al Museo del Prado.

«Este artista lo que tiene de importante —sostiene Sánchez Blanco— es que genera un paradigma de artista diferente a todos los existentes. Él es un sabio, él es un hombre con una cultura inmensa y con una imaginación desbordante. Entonces sacaba hilo de todo, o sea, de cada cosa sacaba un hilo diferente».

«Hay artistas que realmente tienen nuevos comportamientos para la resolución de un sistema de ideas o de problemas que se les han planteado, y acceden a una forma de resolverlos de tanto éxito que generan a su alrededor una serie de manierismos vanguardistas —afirmó Utray en la mesa redonda mencionada al inicio de estas páginas—. Distinguir la vanguardia de su manierismo y replicación. Si apartásemos a los manieristas quizás viésemos el aura de los que todavía se plantean que hay formas vírgenes de expresarse para ideas vírgenes».

Domingo Sánchez Blanco, cuestión de carácter, es duro y directo a la hora de evocar los últimos días de Utray: «Javier se muere de pena, se muere por no poder compartir, por no poder establecer contacto con su mundo, con su universo y demás. Se levanta a las nueve y pico de la noche. Tenía una asistente, una persona que lo

cuidaba, yo hablaba con ella, “No, no se puede poner...”, “Dígale que soy Domingo”, pero él no tenía ya tiempo para eso. Él ya había decidido que iba a morir.

Ya no le era posible convivir con sus amigos, porque sus amigos se habían marchado casi todos. Los demás vamos como perdiendo ritmo, vamos perdiendo musculatura. Y, al final, dice “Yo elijo el día que tengo que morir”, “me dejo morir, de asco”.

Muere absolutamente de pena y te lo digo con conciencia porque yo estuve hasta el último día conectado con él. No hay interlocutor, no encuentra ahí el interlocutor, no encuentra la pasión de lo que él está enhebrando».

María Vela, en su tan sentido como extraordinario texto para este catálogo, nos acerca delicadamente y a la vez con rotundidad a aquellos tristes momentos, en los que en ningún momento Javier dejó de comportarse con la elegancia y distinción con la que se condujo siempre.

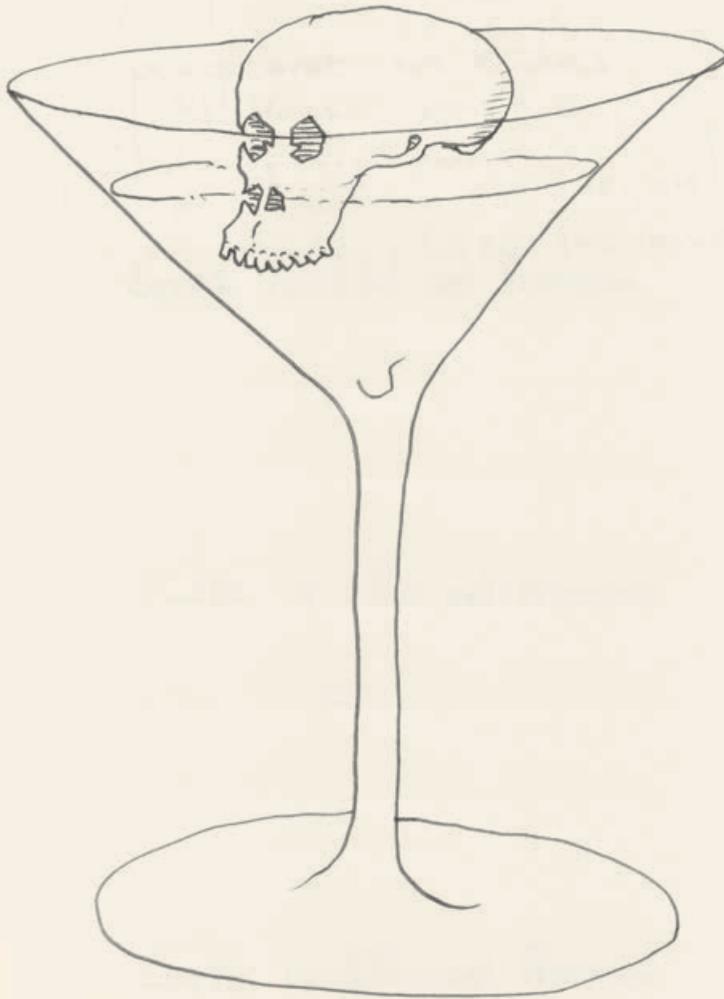
«Utray estaba en la elaboración de un nuevo concepto como artista —concluye Sánchez Blanco—. Porque era un artista total, él no pertenecía a ningún gremio. Era un hombre dotado de conocimientos, que lo absorbía todo. Generaba esa pulsión constante de cosas muy rápidas, como un rechazo, si tú no esbabilas te deja *K.O.* Si tú no haces un buen combate, caes. Y Javier es un hombre que se sirve continuamente del teatro para perderse en el humo».

1. Entrevista de Andrés Mengs y Mariano Navarro a Guillermo Pérez Villalta en Tarifa, el 7 de octubre de 2019. En adelante, salvo indicación contraria, las intervenciones de Pérez Villalta proceden de esa entrevista y lo mismo ocurrirá con los sucesivos participantes.
2. Entrevista de Andrés Mengs y Mariano Navarro a Ignacio Gómez de Liaño, en Madrid, el 10 de noviembre de 2020.
3. Entrevista de Andrés Mengs y Mariano Navarro a María Escribano en Madrid, el 23 de septiembre de 2019.
4. Entrevista de Andrés Mengs y Mariano Navarro a Fernando Huici, en Madrid, el 1 de octubre de 2019.
5. Entrevista de Andrés Mengs y Mariano Navarro a Fernando Castro, en Madrid, el 20 de enero de 2021.
6. Chema Cobo, «El camaleón eres tú», en *Arte y Parte*, núm. 78, 2008, pp. 55-56.
7. Entrevista de Andrés Mengs y Mariano Navarro a José Tono Martínez, en Madrid, el 12 de noviembre de 2020.
8. Entrevista de Andrés Mengs y Mariano Navarro a Domingo Sánchez Blanco, en Morille, Salamanca, el 10 de octubre de 2020.
9. Cuaderno «Sin título», c. 1992-2005.
10. Entrevista de Andrés Mengs y Mariano Navarro a Chema Cobo, en Alhaurín de la Torre, Málaga, el 8 de octubre de 2019.

11. Ignacio Gómez de Liaño, *La arquitectura ecléctica de Javier Utray*, Vardar, Madrid, enero de 1983. En Ignacio Gómez de Liaño, *Libro de los artistas*, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2016, p. 79.
12. Ignacio Gómez de Liaño, *ibid.*, p. 79.
13. Texto remitido por Carlos Franco por correo electrónico. 29 de septiembre de 2020.
14. Cuaderno «Peintures mortes», c. 1998-2001.
15. Cuaderno «Katpontonomía», c. 1997.
16. Entrevista de Andrés Mengs y Mariano Navarro a Clara Díaz-Aguado, en Madrid, el 12 de enero de 2021.
17. Entrevista de Andrés Mengs y Mariano Navarro a Lola Moriarty, en Madrid, el 12 de enero de 2021.
18. Cuaderno «Apocoloquintosis», c. 1991. Para una mejor comprensión de los juegos onomásticos, las directoras de la galería Moriarty eran Lola Moriarty y Clara Díaz-Aguado.
19. Cuaderno «Apocoloquintosis», c. 1991.
20. *Id.*
21. Cuaderno «Peintures mortes», c. 1998-2001.
22. Cuaderno «Rabanitos jónicos», c. 1990.
23. Pieza utilizada para estirar las cuerdas de un instrumento.
24. Cuaderno «Rabanitos jónicos», c. 1990.
25. Francine du Plessix Gray, *Ellos*, Editorial Periférica & Errata naturae, 2018, pag. 70.
26. Cuaderno «El tesoro de Palmira», c. 2003.

27. Cuaderno «La Cátedra de Heráclito», c. 1993-1994.
28. Entrevista de Andrés Mengs y Mariano Navarro a Miguel Gómez, en Madrid, el 1 de octubre de 2019.
29. Javier Utray, «Duchamp y los arquitectos», en *Vardar*, 1983.
30. Javier Maderuelo, «El largo trayecto: de la música al arte sonoro», en *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España 1961-2016*, cat. exp., Fundación Juan March, Madrid, 2016.
31. Datos proporcionados por correo electrónico, por Javier Maderuelo.
32. Cuaderno «Apocoloquintosis», c. 1991.
33. *Id.*
34. *Id.*
35. *Id.*
36. *Id.*
37. Cuaderno «Holicolambo», c. 1997.
38. Cuaderno «Cromoculintogrín», c. 1989.
39. Cuaderno «Marteu sins maitresse», c. 2004-2006.
40. Cuaderno «Sin título», c. 1992-2005.
41. Fernando Castro, «Domingo Sánchez Banco», en *Miradas críticas en torno a la colección MUSAC*, MUSAC, 2008, pp. 178-179.

BARBAR & RIPBAR



Dibujo en uno de sus cuadernos. Archivo Utray

Los años 70

Carlos Alcolea
Los cinco sentidos / Retrato de Utray, 1988
Acrílico sobre lienzo, 203 x 171,5 cm
Colección particular



Sobre algunas obras de Carlos Alcolea

Javier Utray

METAMORFOSIS DE MICKEY-FÉNIX

La vejez de Mickey Mouse es una pintura que debe contemplarse por el retrovisor, mirando en la memoria, un cuadro anterior: *Mickey Mouse. El laberinto. El interminable*.

Era, aquel Mickey, una joven rata urbana peripatética por un laberinto espiral de calles y alcantarillas. Su cuerpo como un gusano cristalizado se lanzaba al primer plano desde un lejano paisaje campestre. Un gusano obelisco.

Rata topóloga deambulando por un callejero y modificándolo como en un experimento de Nicolás Negroponte. Ratones en aprendizaje pavloviano. Ratón computerizando una red de semáforos. Rata rapaz en un teatro de la memoria: el dibujo es el laberinto del color. El color, el hilo de Ariadna del dibujo.

Mickey enmascarado. Mickey Fantomas, Mickicaco antifazado con unas gafas cortocircuitadas. Gafa-de-Moebius para circular por una botella de Klein.

Máscara y laberinto como análogas paradojas topológicas y redundantes. El ojo, memoria y huella del espacio recorrido.

En otro cuadro. *La vejez de Mickey Mouse* trata de la vista cansada. Cansada y sabia. Cansada y liberada del trabajo mecánico: el ojo jubilado.

Los dos cuadros marcan los nodos de un proceso alquímico donde la pintura como líquido metálico, mercurial, deviene, por cansancio y evaporación de los humores, en huellas de fluidos donde flotaron disgregadas las cenizas mercuriales, los óxidos cromáticos coagulados, iridiscencias de atañor, que se sedimentan en el mapa hidrográfico de la pintura, ya, seca.

Proceso de Berzelius, proceso anfoterógeno, proceso de depósitos sedimentados de origen químico-mecánico. Pintura como tectónismo aleatorio.

En su vejez, un Mickey-Fu-Manchú deja caer su máscara, antifaz de corazón negro. Cae, este, bandeando como una hoja seca y revela las orejas canosas del anciano murciélago. (Un guante de fregar, globoso mentichicloso, se apresta a coger la máscara.)

En aquella pintura anterior el pigmento se cristaliza, sin pinceladas visibles, en una geometría rigurosa y fría: en esta pintura, es la memoria desenmascarada revelando los accidentes hidráulicos del pintar. Aquella es húmeda y fría; esta, seca y solar.

Pero no hay engaño ni falacia entre su cronología y su factura: es un ciclo que se repetirá: la cíclica combustión y resurrección del Ratón Fénix.

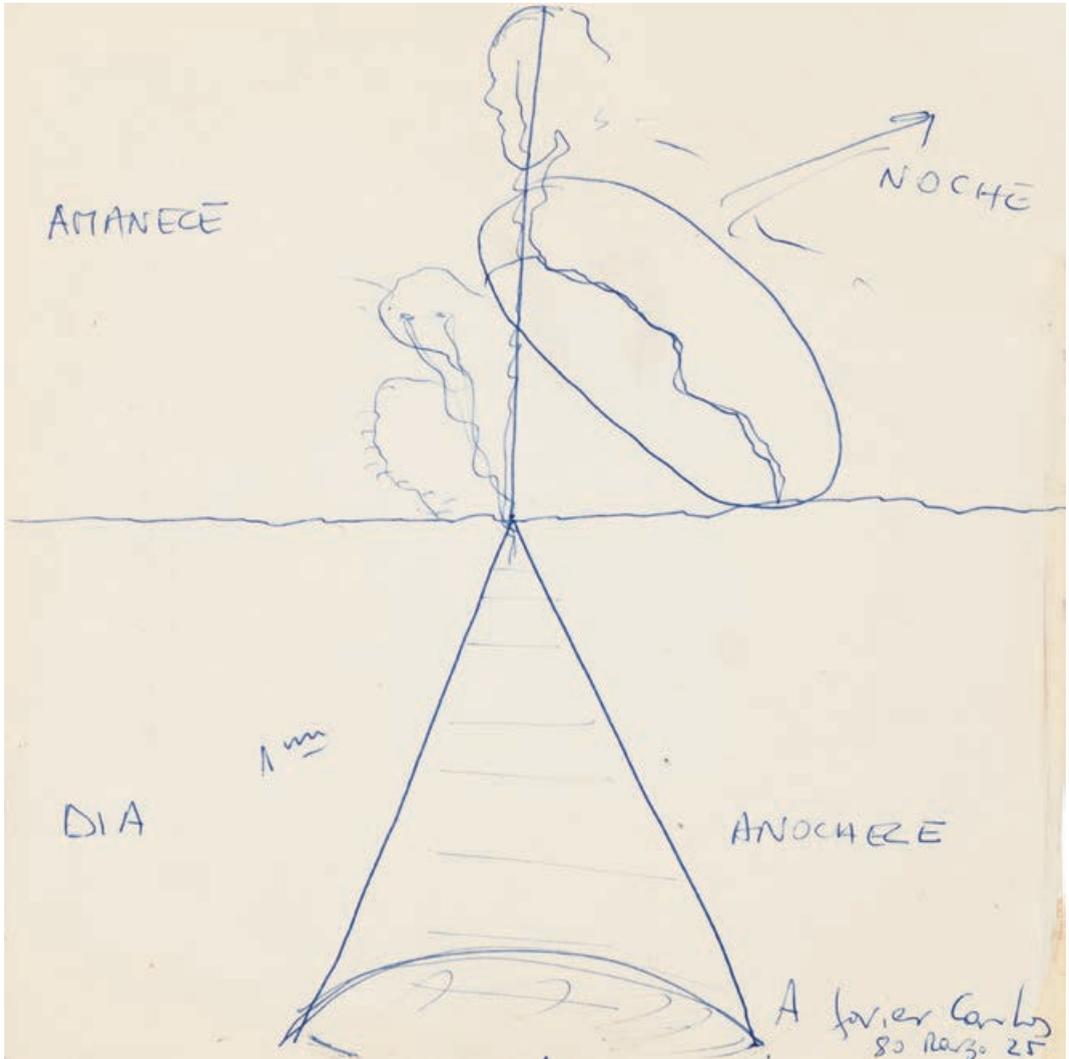
El Fénix es aquí un ave ctónica, un murciélago. Renace de las aromáticas cenizas del nido laberíntico en forma de gusanillo, que evolucionará hasta ser una rata cansada, canosa, amenazada de esclerosis, envuelta en su kimono, alas membranosas, púrpura y purpóros, portadora del fuego y por el fuego aromático redimida cíclicamente.

... Fuego solar. Sequedad aromática. Humores. Olores húmedos: Mickicaco vive entre los olores pestíferos urbanos.

Mickey-Fu-Manchú fomenta los aromas de los perfumes cosméticos, opiáceos, extravagantes de salón, aromas purpúreos de laca china...

Y, ya, solo una advertencia sobre el Fénix: Herodoto afirma: «No lo he visto más que en pintura».

Plinio no lo desmiente.



Carlos Alcolea. *Sin título*, 25 de marzo de 1980. Dibujo dedicado a Javier Utray. Colección particular

LA FIEBRE DEL HENO

Una mañana primaveral. Un instante paralizado, expectante, ante la inminencia de una explosión: la tensión del arco de un estornudo.

Un cielo primaveral surcado de polen preña a Dánae que se apresta a parir un estornudo. El espíritu del doctor Asuero revolotea en el polvo de oro, y con su agujijón de platino al rojo vivo toca el trigémimo del paseante primaveral; como un hada frenópata.

La energía orgónica se acumula y la nariz del paseante se espiralea, trémula. Interrogación ante el trompetazo o el trompazo.

(La lengüecilla aletea entre el rictus de los labios y el ojo se achica destilando una lágrima.) Expectación Primaveral. No hay expectoración: los estornudos son angélicos. Una forma de orgasmo que descompuesta la tapa de los sesos. Corolario: una centésima de segundo antes de «realizarse», un estornudador se metamorfosea virtualmente en un bombardino elefantásico.

Este es un cuadro de realismo costumbrista.

OJO CENSOR: OJO CENSURADO

Miramos un lienzo donde está pintada una Susanaespiadaporlosviejos; otro de un crítico-conferenciante (el Speaker); otro es un paisaje; hay un autorretrato.

Susana es un vórtice de carne roja anidando en una orilla umbría. No tiene ojos: no son su atributo: Susana solo existe para ser mirada. Y se regodea en su ataraxia visual, en su anorexia perceptiva, enroscada en sí misma. Soledad impúdica.

Busquen, ahora, a los viejos mirones entre la oscura enramada. Será un juego infructuoso. Caza sin fin. Atalanta Atelesta.

Del crítico-conferenciante el pintor ha omitido, censurado, la herramienta de trabajo: el ojo-cerebro. Censura sagital.

Respecto del paisaje nos afirmamos en que es un paisaje: la mirada está afuera.

¿Por qué el Speaker ha de ser un crítico de arte dando una conferencia? Nada lo demuestra en el cuadro. En el cuadro no existe ningún subterfugio emblemático (tan útil a la Pintura) que exprese



Mesa de trabajo de Carlos Alcolea en el estudio de Torpedero Tucumán, 1976

Foto: Miguel Gómez / Archivo Lafuente



Nu descendant un escalier de Carlos Alcolea en proceso, 1976. Foto: Miguel Gómez / Archivo Lafuente

que ese muñón está hablando de Arte. No obstante... es un crítico de arte dando una conferencia. Lo sé por confesión explícita de parte.

Sigan buscando a los viejos mirones entre la boscosidad sombría. Caza infructuosa.

Y ahora otra sospecha, ¿cómo sabemos que es una Susana? Si los ojos de los viejos están fuera-de-lienzo, ¿qué desnudo femenino en la Historia de la Pintura no es Susana y no implica unos viejos-fuera-de-cuadro instrumentalizándola pornográficamente?

Ojos de viejo censurados. Ojo censor: ojo censurado.

El Speaker tiene los ojos censurados por omisión; y el cerebro también; y las piernas...

Las piernas del conferenciante están pudorosamente censuradas. (Los conferenciantes no deben exhibir los nerviosos devaneos de sus pies. El guiñol no muestra sus mecanismos

puddendos. El apuntador es un caracol de relojería oculto en su concha, censurado.)

En este cuadro, el telón pudoroso es una carta de ajuste de TV, un testigo cromático Kodak: la taxonomía espectral de lo que ha sido censurado previamente: el ojo-cerebro.

La Susana no tiene ojos y habita un paisaje; el mismo paisaje que *El Paisaje*; paisaje que habitaba en otro cuadro anterior *La ciega veneciana*, una negra etiópica que no miraba y no era mirada. (Quizá de ahí su negritud veneciana, su ausencia de color-luz o su abrumador color-pigmento.)

El Autorretrato se derrama en una sonrisa flameante deshojada en las comisuras, sarcástica e impertinente. Ondeando como una bandera roja y gualda desgarrada.

El Autorretrato, ¿es un descaro o una máscara? ¿Se parece a Alcolea?

Si siguen buscando a los viejos espiones en las sombrías frondas, el cuadro del Paisaje nos da, al fin, la solución: esos árboles, en claroscuro cobalto con el horizonte, son las sombras chinescas de los viejos que contemplan a Susana. Solo la sala de exposición se interpone. Nosotros, mirones, seremos asaetados por las miradas lúbricas que conectan ambos cuadros.

(Una sala de exposición es, miradas en vaivén, tortuoso itinerario de ojos, un mapa de puntos de vista y una madeja de retinas.)

Miradas aviesas, oblicuas, cruzadas, busconas, reflexivas, rabonas por el rabillo, rebotantes... Así es la Pintura. Así es el comercio con la Pintura.



Javier Campano, Carlos Alcolea y Javier Utray ante el cuadro de Duchamp, 1984. Foto: Jesús Peraita



Carlos Alcolea
Boceto para *Nu descendant un escalier*, 1976
Técnica mixta sobre papel, 31 x 21 cm
Colección particular

Carlos Alcolea
Nu descendant un escalier, 1976-1977
Acrílico sobre lienzo, 200 x 145 cm
Colección Isabel de Armas Ranero





Carlos Franco
Santa Águeda y el nene, 1973
Acrílico sobre lienzo, 73 x 60 cm cada uno
Asociación Colección Arte Contemporáneo
Museo Patio Herreriano, Valladolid



Javier Utray
Sin título, 3 de abril de 1973
Acrílico sobre lienzo, 200 x 130 cm
Colección particular



Avisos ante la obra de Chema Cobo

Tanto si ha leído últimamente de Chomsky o Deleuze (pasando por Jacobson, Eco o la Scalvini), la lectura es también otra. Y si ha leído, también últimamente, a Frye o Macluhan: no se ciegue.

Si quiere aplicar la filosofía del lenguaje de Wittgenstein o Withead, todo puede volverse prestigiosamente evidente, pero... además vea, señor, que los cuadros son bonitos como recuerdos de película en Technicolor®.

Vea cómo, señora, lo bien que le pueden ir estos cuadros. Debidamente enmarcados con cualquier gobelina. Tapicería, cretona o porcelana.

CUESTIONARIO

Vea el público en general que son cuadros producidos: (1) En caballete? En tertulias íntimas? En academia? En lecturas diversas? En acrílico? En tensión? Sobre lienzo? Con calibre? Relajadamente? Con pincel de marta? En un sistema científico de intersecciones plásticas? Sobre una semirretícula de intenciones? Sobre

un pensamiento palladiano de espacios equívocos o virtuales? En una época sevillana? Tras muchas horas de cine? Con toda una serie de recuerdos del repertorio clásico? Con la nostalgia de los amigos lejanos? Con un sistema topológico de sectores bordes-fronteras-otro sector? Con una obra de pensamiento? Y jop la pincelada se ejecuta al milímetro, tensa, gorda, equívoca, tosca, imprecisa, sutil... o como Dios manda en cada momento.

Vean para terminar que lo cromático afecta a la caligrafía y esta a una e-p-i-r-r-e-a-l-i-d-a-d espacial y temática, topológica e historiográfica y en cualquier combinación de interrelaciones y paradigmas dialécticos. Si además, señor, señora, desea quedarse con los datos culturales, los homenajes y los esquemas estilísticos de estos lienzos, señora, señor, usted sí que es un buen crítico.

Javier Wtray

(1) Si quiere jugar conteste si o no a cada una de estas cuestiones.



Chema Cobo
El taller del artista, 1977
Acrílico sobre lienzo, 140 x 125 cm
Colección Natalia Utray



Chema Cobo
Gran Tuffatore, 1979
Técnica mixta sobre papel, 79,5 x 57,5 cm
Colección particular



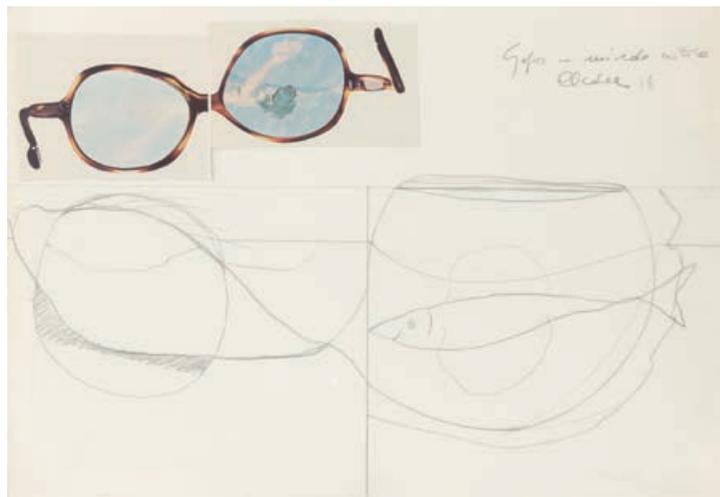
Pablo Pérez-Mínguez. Javier Utray con su cámara, ante el cuadro *Gran Tuffatore* de Chema Cobo, 1981
Foto: ARCM - Fondo Pablo Pérez-Mínguez



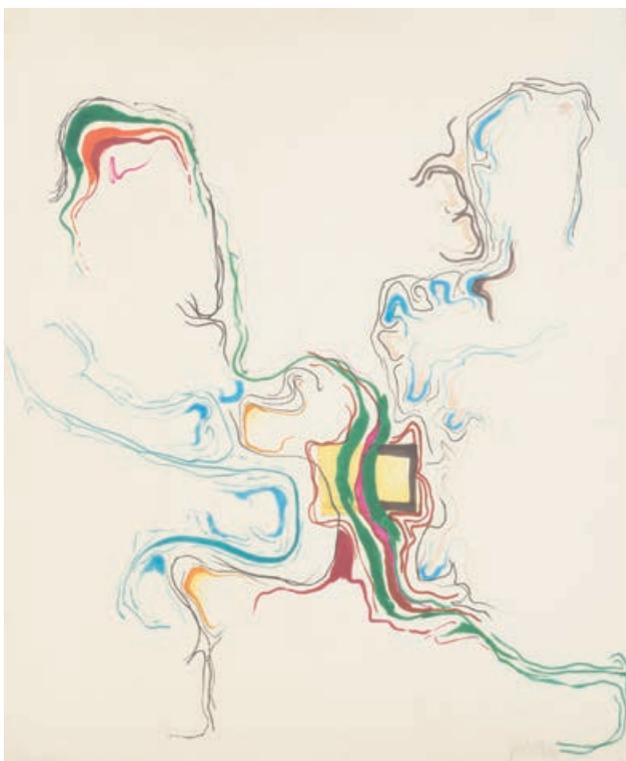
Chema Cobo
Il Tuffatore 2, 1980
Acrílico sobre lienzo, 150 x 150 cm
Fundació Suñol, Barcelona

Javier Utray
Sin título, 1 al 30 marzo de 1974
Acrílico sobre lienzo, 194 x 130 cm
Colección particular





Carlos Alcolea
Gafas -miedo crítico, 1978
Collage y lápiz sobre papel, 25 x 36 cm
Colección Mengs



Javier Utray
Sin título, 1971
Técnica mixta sobre papel, 47,7 x 34 cm
Colección particular



Carlos Franco. *Dafne traicionada por la diosa*
Carlos Alcolea. *La reina de corazones*, c. 1974
Serigrafía sobre papel, 65 x 50 cm
Colección particular



Carlos Franco
Sin título, década de 1970
Técnica mixta sobre papel, 47,7 x 34 cm
Colección particular



Javier Utray
Sin título, septiembre de 1972
Acrílico sobre tela, 100 x 65 cm
Colección Guillermo Pérez Villalta

Memoria del Panteón pentamarceliano

El Panteón Fantamarceliano (*sic*) (D.C.H.) es un encargo recibido en noviembre del 76 por parte de Nacho Criado como representante de la Fundación Mauve Selavy con el objeto de albergar en él una maleta.

Se dejó a mi elección todos sus emplazamientos, así como el criterio arquitectónico (funcional, retórico, emblemático y tecnológico).

* ver punto *

El principio ordenador abstracto en el que me basé fue en el pentágono estrella (tabulando cualquier medida en \emptyset), en un peribolo con estilóbato circular con crepidoma, coronado por cúpula, tambor y cupulín inverso (para la contención y filtraje de las lágrimas de Marcel Duchamp), todo en nervación metálica y entrepaños de cristal, apoyado en el peristilo periboloco como pteroma, exterior al nártex propiamente dicho, o tolo con cela.

Fue asimismo objeto de especial atención la estructura profunda de la pared perímetro para graduar las presiones ambientales y funcionales y psicológicas del exterior y del interior.

La definición de la sección de exterior a interior de esta pared profunda es como sigue:

1. Circunferencia de cápsulas de cristal giratorias conteniendo cipreses.
2. Paños de espejo para la reflexión en bosque de: 6, 7, 1 y 4.
3. Antis estereóbato circular.
4. Nueva circunferencia de cápsulas de cristal/ [tachado en el texto mecanografiado].
5. Paños continuos de Luna de cristal que tajaron el panteón siguiendo líneas de estrellas circulares.
6. Peristilo exterior de 10 columnas de alabastro rosa con intercolumnio velado de plástico.
7. Muro pentagonal con columnas apilastradas en alabastro translúcido rosa.
8. Pasillo interior en rotonda con urnas votivas. Intrástilo de 5 columnas con ventiladores

dirigidos hacia el centro, que van provistos de cintas con los colores del pentágono cromático que rozarán golpeando: 10.

9. Columnata pentagonal portando hasta la altura del nártex, plásticos en los intercolumnios como respuesta ritual al velo del sombrero de Rose Sélavý.

10. Rose Sélavý en sus periódicas visitas.

11. Columnata pentagonal portando hasta la altura del nártex, plásticos en los intercolumnios como respuesta ritual al velo del sombrero de Rose Sélavý.

La parcela de emplazamiento fue objeto de meditación, barajándose lugares como el interior de uno de los icebergs que se remolcarán en el futuro hasta el Mediterráneo (con objeto de irrigar con agua dulce zonas desérticas de Irak) quedando el panteón, tras el deshielo total del iceberg, flotando sin control por el Mediterráneo; o bien, en una de las fosas abisales de las aleutianas. (Pensé a tal efecto del culto y mantenimiento a la orden monástica Björnström-Cousteau de hombres-peces de Starangafjord).

Por fin decidí aconsejar a la fundación, como lugar idóneo, la superficie por encima de los 321,9 pies, en la fachada sur del Rockefeller Center en la ciudad de Nueva York, que si bien es lugar sujeto a alta especulación, es de poca utilización para fines comerciales y acordaba con el peculiar espíritu del difunto. Siendo así un lugar cercano y con una infraestructura de servicios y hotelera óptima para el peregrinaje por su especial emplazamiento, se podía obtener un espacio recoleto y tranquilo apropiado para la meditación.

Mi agradecimiento aquí, tanto a Eduardo Alaminos y Nacho Criado por las oportunas reflexiones y comentarios que me hicieron a lo largo del proceso propectual velando por la ortodoxia de la idea, como a Baldomero Concejo y Guillermo Pérez Villalta por sus frases alentadoras.

Javier Utray

Nota: el proyecto adjunto es el de los panteones emisores de panteones



Javier Utray. *Panteón Fantamarceliano*, 1977
Papel y técnica mixta montado en plástico, 105 x 70 cm. Colección María Carballido

Javier Utray
Panteón pentamarceliano, 1977
Técnica mixta
Reconstrucción de Aurora Herrera para el CA2M, 2021





Reconstruir la memoria

Paralipomena sobre la reconstrucción del *Pabellón pentamarceliano*

Aurora Herrera Gómez

Profesora titular de Universidad. Doctor Arquitecto

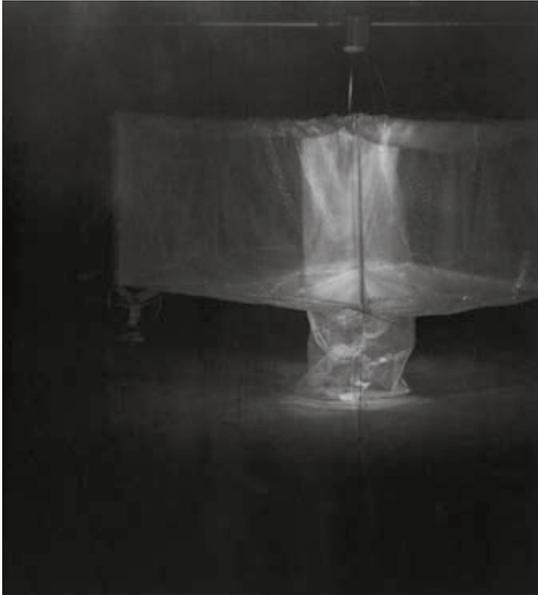
La reconstrucción y reinterpretación de una obra de arte de estas características conlleva un proceso de investigación previa que en este caso, al no existir planimetría ni memoria constructiva de la instalación, se ha fundamentado sobre la búsqueda en la memoria de la obra creada y del artista. De ella quedó, para su memoria formal, un pequeño reportaje fotográfico junto al testimonio de Mariano Navarro, presente en el momento de su inauguración y desmantelamiento. El conjunto de esta información nos ha permitido evocar el recuerdo, recomponer las ideas y rehacer esta interesante obra de marcado carácter simbólico.

Javier Utray se declaraba arquitecto y para nosotros esta manifestación ha sido determinante. En su formación fueron sustanciales los métodos compositivos y estéticos ligados al concepto de geometría, armonía y proporcionalidad. Nosotros, al ser igualmente arquitectos, sabemos reconocerlos e igualmente deducirlos, ya que usamos esos procedimientos para el diseño de producciones de marcado carácter espacial, como esta que nos ocupa. Utray sabía que la proporción aporta belleza y que la medida y proporción en la experiencia artística es decisiva para formalizar el volumen espacial. Para la restitución perspectiva en relación con el lugar original y su recreación en la actual sala del CA2M, se han aplicado métodos de análisis geométricos aplicados a métodos compositivos armónicos. Aunque nunca hayamos visto escritos sobre Le Corbusier ni visto dibujos en esta línea de Utray, podríamos deducir su conocimiento del Modulor, y la proporción áurea.

Otro de los puntos de partida para su reinterpretación fue el nombre asignado al pabellón: penta, ligado al número 5, y marceliano, directamente conectado con la obra de Marcel Duchamp que de todos es conocida su admiración e inspiración por las matemáticas y su relación con la naturaleza de la creatividad. También existen estudios sobre la geometría intrínseca en su obra. Entre 1912 y 1914, cuando Duchamp ya trabajaba sobre *La Mariée* y pocos años después sobre

Le Grand Verre se celebra la famosa exposición en la Galería La Boétie, *La Section d'Or*, organizada por artistas adscritos a lo que se denominó cubismo órfico y de la que Duchamp formaba parte. Utray, poseedor de una gran formación y admiración por Marcel Duchamp, no era desconocedor de estos puntos de partida.

El pabellón es básicamente un prisma de base pentagonal suspendido en el espacio. Las diagonales de un pentágono regular están en proporción áurea con sus lados. El punto de intersección de dos diagonales de un pentágono regular divide a ambas en la sección áurea. Hemos aplicado los principios de la psicología de la ley de la percepción en el análisis de la imagen artística para su restitución e incorporamos en



Pabellón pentamarceliano instalado en la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1977
Foto: Santiago Serrano. *Arte y Parte* núm. 78 / Archivo Lafuente

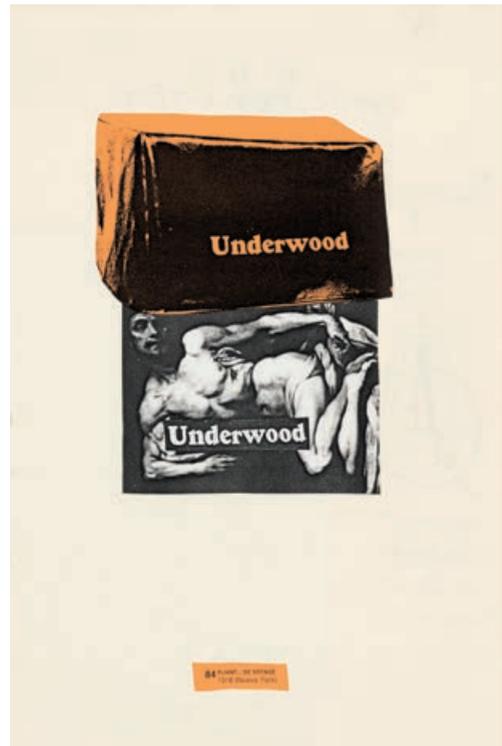
una versión escalada y en relación con el espacio en el que se expone una reinterpretación de ese volumen en el espacio.

Por último señalamos el punto de partida que creemos más relevante en la instalación del pabellón y es la relación entre el cuerpo y el espacio que lo circunda. El cuerpo en esta obra se presenta como conector entre su espacio íntimo, cilindro, y el espacio que lo circunda, el prisma de base pentagonal. Una suerte de caparazón, del que uno no puede salir y en el que la presencia del movimiento, del cuerpo atrapado por un cilindro aparentemente estático, se deforma con los movimientos del cuerpo. Utray construye una arquitectura en torno al cuerpo y su trayectoria facilita la búsqueda de patrones armónicos rela-

cionados con sus dimensiones. La observación del movimiento interno, implementado por cinco ventiladores que introducen el concepto de vibración interna y externa, nos traslada a la representación de la energía interna.

Es complejo describir el proceso reconstructivo de una obra de marcado carácter espacial. Hay campos no escritos u omitidos, de ahí la expresión de Paralipomena para enunciar esta reflexión. Pero en esta instalación la luz, que todo lo significa, juega el papel decisivo entre cuerpo y envoltura.

La luz se dispersa a través de las gotas de agua y en el trabajo de este gran artista las burbujas del envoltorio nos trasladan a la metáfora más sensible y efímera que uno puede construir.



Javier Utray
 Páginas del cuaderno «Apocoloquintosis / Encalabrazamiento», c. 1991
 Archivo Utray



Santiago Serrano
Amarillo, 1970-1971
Técnica mixta sobre tabla, 140 x 120 cm
Colección Santiago Serrano

La almohada de eme de



Mélange.

l'âge du mou

l'ange du nu

melange dur.

4-98.

4-1-78

Javier Utray
Página del cuaderno «Peintures», 1988-1991
Archivo Utray

Javier Utray
Acción Rose Sélavy, 1977
Foto: Miguel Gómez
Archivo Lafuente



Nacho Criado. *Identidad*, 1976. Espejo, 60 x 60 cm cada unidad. Legado del artista







Juan Antonio Aguirre
Javier Utray fecit La plaza de Benidorm, 1984
Colección particular

Última entrevista con Javier Utray

María Escribano

Esta entrevista se inició hace justamente un año, dentro de un coche, en la puerta de la casa de Javier en Torpedero Tucumán. Habían pasado muchos años desde que le conocí a principios de los setenta, irrumpiendo en un *jeep* con Ana Raya en medio de un recóndito lugar de la sierra en un famoso pícnic que organizó Guillermo Pérez Villalta el día de su cumpleaños, y al que todos los demás habíamos llegado trabajosamente a pie. La aparición fue de gran efecto. Ambos se presentaron impecablemente vestidos de *sport*, en una época en la que imperaban los algodones floreados y los vaqueros rotos. Javier llevaba una elegante gorra gris y unas gafas de sol que le daban un aire de aviador de los años cuarenta. Ana, perfecta a su lado, llevaba al cuello un *foulard* rosa que ondeaba al viento con precisión hollywoodiense. Recuerdo que llegaron a los postres, lo cual careció de importancia porque ninguno de los dos tenía la costumbre de comer, sin embargo bebimos y charlamos toda la tarde hasta la puesta de sol.

Durante los últimos años, el azar me llevó a vivir cerca de su casa y comencé a verle con mucha frecuencia. Salíamos a comer a Embassy o a tomar una copa a José Luis, pues le gustaban los lugares donde los camareros le llamaban don Javier y le ponían la copa exactamente a su gusto, con hielo *pilé*, nada más sentarse. Con motivo de la exposición *Los fantasmas de Madrid* que Quico Rivas preparaba para el Reina Sofía, hablábamos mucho de aquellos años en los que «Todo salió mal», según el título de una proyectada biografía de Herminio Molero. Hablábamos de lo que pudo haber sido y no fue, de los vencedores y de los vencidos, pero muy rara vez adoptaba un tono quejumbroso. Como todo verdadero poeta, como todo ser tocado por la gracia, era naturalmente alegre, sin duda demasiado orgulloso para sentirse desgraciado o para quejarse de nada ni de nadie, y si es verdad que sus invectivas podían ser a veces violentas y demoledoras, también fueron siempre frontales y con una mala leche de calidad excelente. Su visión poética del mundo estaba íntimamente trufada con un sentido del humor escueto, seco, simplemente genial.



Ana Raya y Javier Utray en Torpedero Tucumán, s.f. Archivo Utray

Pese a ello, cuando a mitad de la entrevista comenzó a deslizarse suavemente una cierta amargura, pidió que la siguiéramos en su casa. Subimos entonces a su mítico estudio donde habían ocurrido tantas cosas y donde yo no había entrado desde hacía casi treinta años, y comenzó a prepararse un *gin-tonic*. Esperé desde el sofá a que llevara a cabo todo aquel ritual que, vestido con una camisa de seda china, realizaba lentamente sobre un pequeño aparador antiguo, como si estuviera oficiando una crucial ceremonia con abundante hielo, mucho Bombay y apenas unas gotas de tónica, todo ello en la imprescindible copa de balón a modo de transparente cáliz. En realidad lo era. Una ceremonia de un antiguo y obstinado desafío a los dioses, una ofrenda sacrificial en los días de vísperas. El estudio que era ahora su vivienda había cambiado algo desde los años setenta, pero todavía podían verse los restos del naufragio, salvados allí como en una isla en medio del océano. Los espejos, las ratoneras sobre el piano, la chalaparta, la mesa de mercurio, cuadros de Chema, de Carlos Franco y de Alcolea, carpetas de dibujos, y fotografías de algunas de las mujeres que amó.

Javier estaba enfermo, pero no ejercía de ello, hasta el punto de que conseguía que se olvidara a veces, porque nunca se quejaba. Aunque nos conocíamos desde hace tiempo solo pude tratarle de verdad, conversar largamente con él durante su último año de vida. De aquellas conversaciones siempre salía con alguna observación realmente luminosa, pero sobre todo con la sensación de que sabía indicar el camino y subir a su interlocutor hacia el lugar exacto donde, con o sin *gin-tonic*, debería uno colocarse, algo que supe apreciar como un regalo inapreciable.

ENTREVISTA

Para empezar, yo creo que se nos debía llamar «los olvidados». Creo que molestamos a todo el mundo. Ni la generación anterior lo consintió ni la siguiente lo comprendió. Todos tuvieron miedo. La movida lo que hizo fue banalizarlo, degradarlo. Fíjate, se organizó aquello de Nuevas Figuraciones y luego empezaron a hacer dos viajes al extranjero y se decidió que eso ya no estaba de moda. Nadie fue capaz de apostar por nosotros. ¿Que por qué? Pues porque nunca se nos perdonó que nos atreviéramos. No se nos perdonó que de las tripas de aquellos años pudiera salir un grupo moderno, cosmopolita e independiente. Creo que éramos molestos, incómodos. Entonces nos fuimos dispersando, también nosotros dimitimos del grupo, o de lo que rayos fuera aquello y hubo una resaca muy amarga. Guillermo se marchó a Tarifa, Alcolea se murió, Chema se fue a Chicago, Carlos Franco se enrolló con la magia, Herminio con la música, Manolo con la política... Y Rafa se volvió loco, claro, no era para menos. ¿Que si hubo conciencia de grupo? Yo creo que de alguna manera sí, por lo menos nos creíamos diferentes, porque nos atrevíamos a hacer lo que nos daba la gana cuando nadie lo hacía y eso era algo común al grupo, aunque luego, como dices, nos peleáramos un poco unos con otros. Pero la sensación de



Baldomero Concejo, Juan Antonio Aguirre, Chiqui Abril, Rafael Pérez-Mínguez, Mercedes Buades, Chema Cobo, Carlos Franco, Ana Raya, Carlos Alcolea, Javier Utray, Fernando Huici, Juan Manuel Bonet, y Herminio Molero entre otros, en la inauguración de Carlos Alcolea en la galería Buades. Mayo de 1975
Foto: Luis Pérez-Mínguez



Ana Raya y Javier Utray con Luciano Martín, Bola Barrionuevo, Guillermo Pérez Villalta y Juan Pérez de Ayala entre otros, tras la inauguración de Pérez Villalta en la galería Vandrés. Abril de 1976. Foto: Luis Pérez-Mínguez



Baldomero Concejo, Luciano Martín, Manolo Quejido, Guillermo Pérez Villalta, Carlos Franco, Juan Antonio Aguirre, Javier Utray, Ana Raya y Luis Gordillo. Abril de 1976. Foto: Luis Pérez-Mínguez

que el grupo leía cosas que nadie leía, pensaba cosas que nadie se atrevía a pensar o pintaba cosas que nadie se atrevía a pintar, eso era común. Que no nos importaba lo que dijera nadie, dentro o fuera, incluso que nos divertía provocar. Eso era común. Teníamos mucha seguridad en lo que estábamos haciendo, no nos lo tomábamos en serio pero al tiempo nos divertía hacerlo. Eso era común.

Pues sí, a mí siempre me había gustado pintar, yo pintaba de pequeño, pero en mi casa nos prohibían pintar y tocar el piano. Yo tenía que ser arquitecto. Sin embargo, siempre pinté. Con mi primo Carlos Franco teníamos un grupo, El espíritu del ratón, y dibujábamos bajo la mesa camilla en mi casa de Alcalá 41. Allí había un agujero para el brasero por donde salía el «espíritu del ratón» y allí desarrollábamos caricaturas y dibujos automáticos. Un día, años más tarde, yo estaba durmiendo en esa casa, y oí unas voces y un movimiento de cuadros. Era Carlos que estaba enseñando sus obras a Luis Gordillo y a Elena Luxan que era compañera suya de curso en la universidad. Así conocí a Luis Gordillo. Entonces estaba con los hombres-vespa.

De adolescente yo recuerdo haber hecho una abstracción matérica, pero también fue importante para mí que desde pequeño visitaba el Museo del Prado, porque mi abuelo Antonio Rubio, el arquitecto, era del Patronato. Además en mi casa había muchos libros de pintura. Mi padre murió cuando tenía tres años pero mi madre era una mujer culta, muy de la Institución Libre de Enseñanza. Durante mi estancia en Holanda dejé de pintar y me dediqué más a la arquitectura, pero siempre mantuve contacto con pintores que fueron mis mejores amigos. A mi estudio venía todos los días Carlos Alcolea, que entonces vivía al lado, con la



Juan Hidalgo y Carlos Alcolea en el estudio de Torpedero Tucumán. Diciembre de 1978
Fotos: Luis Pérez-Mínguez

madre de Juan Hidalgo, que no sabía dónde ir y se quedaba dormida en un sillón mientras Carlos pintaba y yo trabajaba en mis proyectos. Luego a la una, tomábamos el aperitivo. Entonces la buena señora dejaba de dormir y se metía sus buenos lingotazos. Después íbamos muchas veces a comer a La Parra, que era un restaurante de aquí al lado, junto a la piscina donde cayó fulminado Tyrone Power. En aquellos días hablábamos y discutíamos de pintura sin parar y bebíamos y nada más, porque yo el único contacto que he tenido con el LSD ha sido con el señor Hofmann, al que conocí y que lo que hacía, por cierto, era beber Campari. Yo le publiqué en *El Europeo* algunas cosas. Fue una época feliz. Yo trabajaba como arquitecto, ganaba mucho dinero y era un poco padre de todos. Por mi estudio



Carlos Alcolea, Nacho Criado y Javier Utray en Torpedero Tucumán, años setenta
Fotos: Miguel Gómez / Archivo Lafuente

de Torpedero pasaba todo el mundo, Chema y María del Mar, Herminio, Guillermo... Mantenía una casa enorme, un piso abajo y arriba el estudio, con dos «tatas». Aquellos fueron los años de la arquitectura y de Ana Raya, a la que conocí en la exposición de Guillermo en Amadís. Fue un auténtico flechazo, ya no nos separamos desde aquella tarde. Después Ana Raya murió y yo dejé la arquitectura. La arquitectura y Ana están unidas para mí.

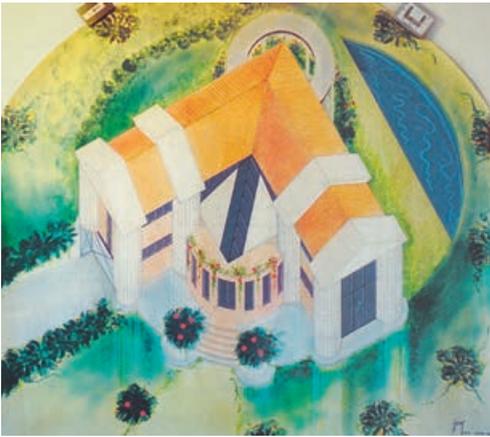
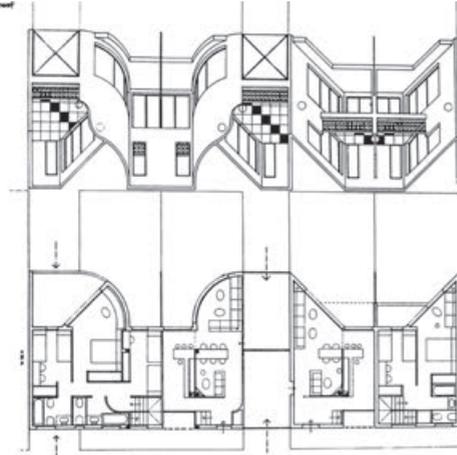
Yo fui siempre un teórico tanto de la pintura como de la arquitectura. Fui uno de los primeros que apoyó a Kitaj, en cambio Hockney nunca me interesó igual. Lo que me interesaba era la pintura conceptual, aunque no la italiana del momento. Duchamp y Cage fueron fundamentales para Alcolea y para mí. Cage fue discípulo de Schönberg y este decía que Cage era un inventor más que un músico. A mí me ha interesado la música en esa dirección que decía Schönberg de Cage. Me han interesado los absurdos pictóricos, los sistemas ópticos, los instrumentos musicales extraños... El concepto de *assemblage* es lo que más me interesa... Schwitters, pero no el del *Merzbau*, sino el de los objetos. También Raymond Roussel, el primer capítulo de *Impresiones de África* tuvo mucha influencia en mi pintura y en mi música, aunque a él no le importaran ninguna de las dos cosas. También mi poesía tiene algo de *assemblage*. Lo que me atrae son los objetos que viven una vida autónoma, que viven para sí, pero más que objetos solteros, objetos amantes, porque están dispuestos, abiertos... En la Plaza de Europa de Benidorm, la noria que se riega a sí misma, tiene el mismo sentido. La música que hice para la película de Gómez Molina también era un *assemblage*. Cogí elementos de otras obras y los recompuse en Alea con un sintetizador matricial. Como toda mi música es un intermedio entre montaje y música. *Piano con pantógrafo*, *Canicas cayendo por una escalera y chalaparta*, y *Concierto para doce teléfonos y centralita*, es lo mismo. También he compuesto con piano y sintetizador la que yo llamo *Música reaccianoaria*, que está toda sin estrenar, pero escrita.

¿Que qué es lo que nos interesaba en pintura? La figuración de Cobra era una porquería. En España estaba Cuixart y su grupo que no tenía las cosas claras. Después estaba Guinovart, que me interesó al principio hasta que me di cuenta de que estaba en todas partes. Tàpies aburría a las ovejas. Picasso tenía una tendencia acotada en la que no se podía entrar y Barjola era un gran colorista, pero nada más. Dalí a mí me parecía que pintaba con colores de monja. Después había una figuración francesa malísima y la abstracción parecía pintura rápida. Yo tuve una época matérica muy sofisticada y luego me pongo en contacto con Amadís y empiezo a hacer obras conceptuales, pero ya metido en arquitectura, más que pintando estudiando geometría pictórica, hasta que regalé mis pinceles de marta a Chema Cobo. No encontraba la forma de entrarle a la pintura.

El conceptual de Nacho Criado está muy influido por Guinovart al igual que el espacialismo italiano influye en Guillermo. En mí, Burri. Entonces ni Delvaux, ni De Chirico existían para nosotros, pero sí Duchamp, que se conocía muy poco en España porque estoy hablando de un panorama casi de posguerra. Luego, por otra parte, el pop se mezclaba con la guerra del Vietnam. Creo que cosas a tener en cuenta en el grupo fueron los actos en el Instituto Alemán, ciertas formas primitivas de conceptual, los Encuentros de Pamplona, Alea, los Seminarios de Artes Plásticas de IBM, algunas manifestaciones de Teatro de vanguardia, pero



Javier Utray, Ana Raya y Carlos Alcolea en la exposición de Nacho Criado en el Palacio de Cristal de Madrid en noviembre de 1977. Fotos: Miguel Gómez / Archivo Lafuente



Varios proyectos arquitectónicos de Javier Utray
Archivo Utray



modificados, por ejemplo, *El cementerio de automóviles*. Y además que nuestro grupo manejaba una bibliografía más internacional y viajábamos más. Leíamos a Deleuze, por ejemplo.

En la escuela de Arquitectura hubo un concurso de proyectos y me presenté. A Fernández Alba le gustó el mío y me llamó para decirme que estaba formando

un cuerpo de profesores becarios. Me seleccionó y me puse a dar clase de Proyectos. Tuve un trato muy especial y directo con él. Luego Carvajal me dijo que actuara de ayudante suyo. Después coincidió con la época maravillosa de la escuela cuando Víctor d'Ors metió a Savater, Ignacio y Carlos Moya como profesores. Víctor d'Ors fue un personaje fundamental, creador de un maravilloso libro de texto sobre la teoría angélica. En sus clases se hablaba de Platón, de Aristóteles. La arquitectura que me interesaba entonces no era la Bauhaus radical ni el Loos radical. Me atreví a defender en un acto público a Albert Speer, lo cual fue un escándalo. Y también estaba muy cansado de la enseñanza obsesivamente Bauhaus que se había convertido en una ortodoxia que me parecía absolutamente negativa. En aquellos momentos estaba decayendo el movimiento organicista cubano que tuvo un momento muy especial, pero que era demasiado organicista y entonces fue cuando empecé a desarrollar la teoría de que se nos estaba privando de la enseñanza de los clásicos, porque en dibujo sí se nos había educado en los clásicos, pero en Historia de la Arquitectura a través del nefasto Navascués, se nos machacaba con la Bauhaus. Yo empecé a remirar los cuadernos y grandes libros de arquitectura de mi abuelo y a estudiar arquitectura clásica, teniendo mucho cuidado en saber lo que había ocurrido en el siglo XIX y principios del XX en Inglaterra, Francia y España con la arquitectura ecléctica. Es decir, las iglesias tienen que ser góticas, los parlamentos neoclásicos. Ni siquiera se trataba de manierismo, pero quizás, a través del manierismo de Bartolomeo Ammannati, a través también de Giulio Romano empiezo a estudiar, a reconvertir la geometría, el análisis geométrico en análisis de las composiciones clásicas, pensando siempre en una simplificación de los ornatos que me interesaba, por ejemplo, si había un ornato muy sobrio pero terriblemente eficaz, y entonces es cuando empecé a predicar el eclecticismo conceptual y a tener las primeras conversaciones con Ignacio Gómez de Liaño, que en aquellos momentos tenía la obsesión de hacer un análisis semiótico de la gran plaza de Salamanca. Y todo ello coincide con mis primeros contactos con Guillermo Pérez Villalta y con otros arquitectos y, realmente, se crea en la escuela una revulsión a nivel incluso de profesorado, ligado con el tema Bauhaus, aunque luego hubo reacciones a favor de Bauhaus, y todavía perviven. La cuestión fundamental es que yo pensaba que la arquitectura no tenía que expresar su propio cadáver, su propia estructura al hablar de ella misma, sino hablar justamente de su relación con el hombre frente a la arquitectura de Mies. No de la de su maestro, Peter Behrens, ni siquiera de la de Loos, pero sí fundamentalmente de la de Mies. Hay razones industriales para justificar su éxito, pero como concepto, la arquitectura no tiene por qué expresar su propio ser, su propia construcción, su esqueleto, su manera de comportarse, su estructura, sino que tienen que albergar ese matiz humorístico, humano que hace de la arquitectura algo mucho más vivo. Y otra cosa, nunca la copia, sino el rigor geométrico de los conceptos y el rigor conceptual.



Maqueta para el edificio Star Alfa en La Manga del Mar Menor, Murcia
Foto: Pablo Pérez-Mínguez / Archivo María Escribano

Fue algo bastante innovador, yo era muy joven, no tenía la fuerza suficiente para impulsar el discurso, pero prendió y se vio en concursos posteriores que prendió. Incluso en gente como Sáenz de Oiza, por ejemplo, que era muy veleidoso pero interesante. Me presenté al concurso del Colegio de Arquitectos de Sevilla. Tuve un premio para Albergues Turísticos, aunque luego cambiaron el ministro y abolió todo. Lo primero que hice de arquitectura es una casa en la sierra. Mi siguiente gran proyecto fue porque tuve la suerte de que me encargasen un estudio previo para La Manga. Entonces ahí eché los hígados fuera. Dejé la escuela, y me concentré en eso. Gustó al consejo de Huarte y al director general de Urbanismo y fue un gran éxito. Inmediatamente, clientes que estaban viendo las obras, que fueron muy bien y muy rápidas, me encargaron la plaza de Benidorm. Pero entonces llegó el cambio de régimen y después la crisis económica de los setenta. Esto se une a que desaparece un consorcio que regía la Comunidad Turística Autónoma de La Manga y a que por razones políticas hubo una paralización de toda La Manga. Después se abrió la mano y se empezó a construir sin control. Hubiera podido ser un paraíso, tal como estaba pensado al principio. Por entonces yo tenía muy abandonado mi estudio de Madrid y al final terminé algunos proyectos y me volví a Madrid. Poco después murió Ana Raya.

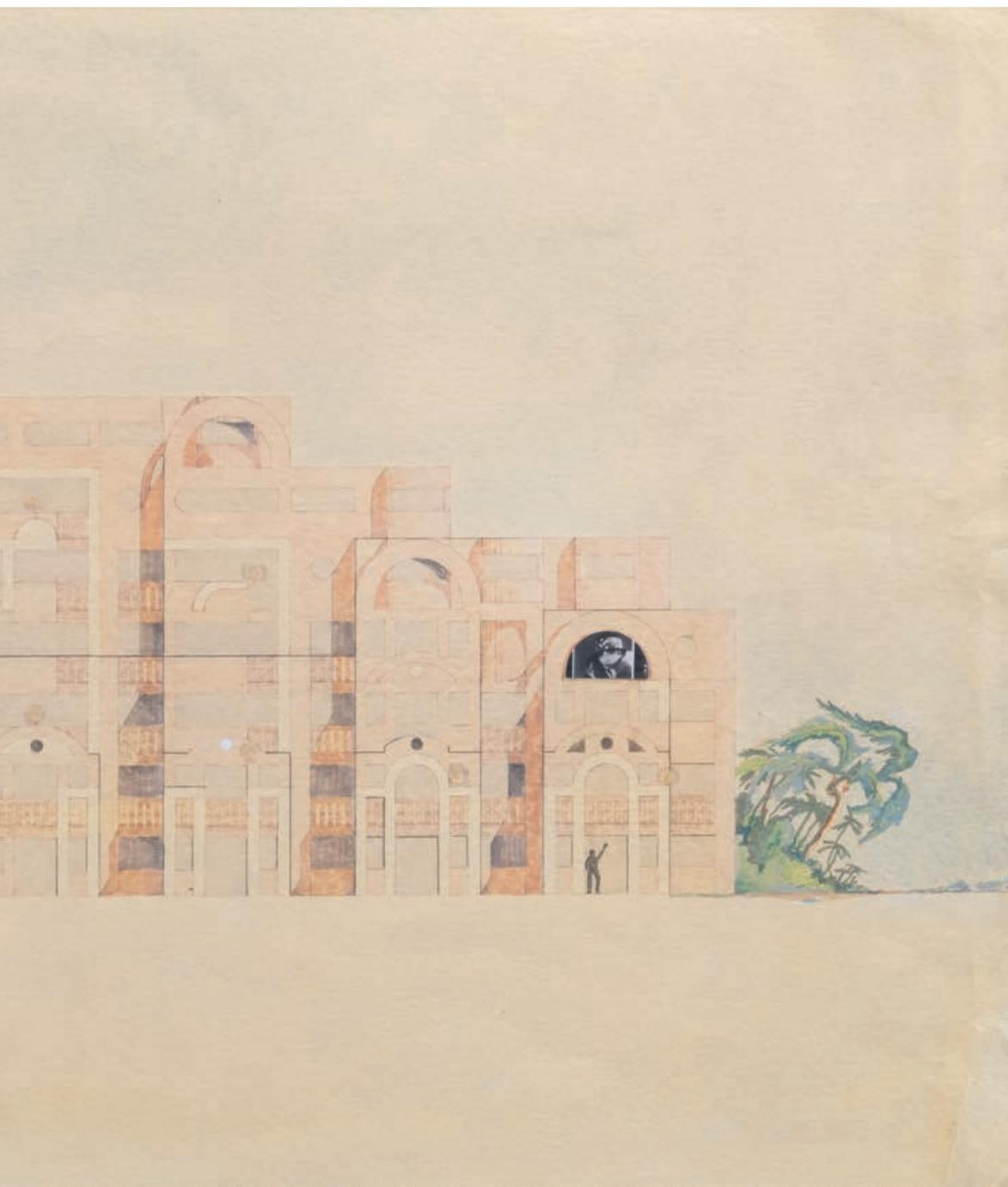


Pabellón de recepción del edificio Star Alfa al que Utray llamaba «el perro guardián» y detalle de adosados en La Manga del Mar Menor, s.f. Archivo Utray

Este texto fue originariamente publicado en la revista *Arte y Parte*, núm. 78, correspondiente a los meses de diciembre de 2008 - enero de 2009

Arquitecturas





Javier Utray. *Bloque de edificios proyectado por Utray con un retrato de Rose Sélavy en un frontón*, c. 1980
Collage y acuarela sobre papel, 48 x 68 cm. Colección María Escribano

Duchamp y los arquitectos

Javier Utray

Ante el árbol caído y vorazmente astillado de la arquitectura moderna, *memento mori*, la reflexión de que quizá no fue absolutamente moderna. O no completamente.

El pensamiento generativo del movimiento moderno venía de las reiterativas discusiones fundamentalistas, naturalistas y funcionalistas de los siglos XVIII y XIX.

Desde Claude Perrault a Le Corbusier, los seguidores del abate Laugier, de Lodoli, Milizia, Piranesi, Viollet-le-Duc, Quatremère de Quincy, Loos, etc., habían argumentado sobre la cabaña del buen salvaje y la interpretación vitrubiana del estado de la cuestión.

A partir de este punto y dicho en necesaria brevedad, la síntesis de la revolución moderna en el campo de las artes consistió en una paulatina y radical tendencia hacia la depuración del lenguaje formal y la investigación sobre los mecanismos esenciales del hecho artístico. La descarnación fenomenológica frente a los abusos estilísticos y el virtuosismo de Beaux Arts. Una purga ciega y revolucionaria.

Y en el punto extremo de este camino está Duchamp.

La evolución cronológica de la obra de Marcel Duchamp describe la última rama de la parábola con claridad.

Hasta su primera ruptura con el *Desnudo bajando una escalera* en 1912, cuando es expulsado sorprendentemente del Salón de los Independientes, el arte de Duchamp se desarrolla en dos frentes: la tradición de la investigación retiniana, disgregación de la forma en su aspecto óptico, y la adopción de criterios cinetistas como los del cubismo, futurismo. En suma, nada que lo despegue radicalmente del estado de pensamiento de la época con excepción de ciertas tendencias reveladoras de su futura evolución, como el *Moulin à café* de 1911, donde el objeto maquínico no se trata

perspectivamente, sino como planimetría funcional, y reiteradas atenciones al ajedrez como actitud y juego conceptual.

Esta es la palabra, conceptual. A partir de aquí la obra de Duchamp es un proceso consciente hacia el arte como concepto, un proceso de desobjetualización de la obra de arte y de negación desde la retina como instrumento único de percepción, de la visión retiniana como fin último. Es arte como un despojado juego de ideas.

En este proceso paulatino, intervienen en tendencias y pensamientos surrealistas y dada hasta por fin llegar, de la mano de Rose Sélavy, a la acción desobjetualizadora, el *happening*, como provocadora del fenómeno artístico e incluso al concepto de artista como sujeto y objeto del arte, como recipiente y contenedor.

El acto o el concepto de acto ha suplantado al objeto material.

Detengámonos tras esta necesaria carrera de síntesis a considerar un *ready made* o una máquina soltera.

¿Qué es un *ready made*, un *objet trouvé*?

¿Qué transmite una *machine célibataire*?

Si ya no es meramente un objeto plástico, una escultura propiamente dicha, ¿cómo actúa en el territorio del arte?

Si como máquina no atiende a una función ergonómica práctica, ¿cuál es el objeto de su funcionamiento e incluso de su existencia, su funcionar por funcionar, su acto cerrado y egotista?

Una máquina «inútil» obtiene su energía interior, su capacidad de explotar como una bomba en el interior, en el mundo de las ideas, justamente de ese ciclo cerrado del funcionamiento para sí misma. De ser un sistema cerrado sinérgico.

Su retórica, que subraya su independencia como objeto ensimismado, obtiene su capacidad de provocación del hecho de que es un

microcosmos alienado, ajeno a la manipulación utilitaria del hombre. No es siquiera una metáfora, ni una analogía maquinista, porque su depurado lenguaje no es el de los hombres ni su idea pertenece a las ideas de los hombres.

Un *ready made*, un objeto encontrado y elegido, ¿qué dice?

Proviene de un acto electivo, luego tiene raíces en un acto de reflexión y volición circunstanciales, está ligado por tanto al mundo de las ideas y reflexiones del artista que lo ha desarraigado de su origen esencial, el ser rueda de bicicleta o botellero, funda de máquina de escribir, pala de nieve, urinario de porcelana o perchero.

¿A dónde pertenece este objeto desarraigado que ya no es simplemente un botellero, rueda, pala, perchero o rito simbólico, funda o urinario, y que no es escultura objeto plástico?

Es un emblema. Es un rito simbólico.

Esta es la aportación fundamental de Duchamp a la revolución de la modernidad y a la investigación del pensamiento surrealista: la utilización de un lenguaje de las formas, descontextualizado, paralelo al lenguaje automático de los surrealistas para dejar en su máxima pureza descarnada la última esencia del arte: la expresión de un ritual de los símbolos. Solo la memoria juega con el ojo. El recordar el origen cotidiano de la forma viéndola desemplazada y nueva de su medio y fin.

He aquí por qué la arquitectura del movimiento moderno no llegó a ser completamente moderna. No llegó a ser Duchamp o no llegó hasta donde Duchamp. Creó nuevos semantemas y nuevos códigos sintácticos sin lograr mantener la esencia fenomenal intrínseca de la arquitectura. Quizá su tradición puritana y reformista le obligó a prescindir inquisitorialmente primero de los elementos de composición clásicos vitrubianos que estaban desgastados por un uso oligofrénico. A cambio, en un intento de coherencia tecnológica

por una mimesis de las formas maquinistas, me pregunto cuál debe ser, según ese criterio, la forma en la época de los transistores cristalinos.

Luego, insensiblemente junto con el lenguaje de la tradición clásica, abolió la sintaxis, los conceptos espaciales de esa tradición y los substituyó por la estricta razón de la funcionalidad o la expresión autorreferente de su estructura constructiva.

¿Es esto aristocratizante? No, solo digo que la arquitectura moderna solo dio construcción habitable.

Veamos, un caso. La Casa Farnsworth, de Mies van der Rohe. Esta casa es un caso extremo de autorreferencia.

La Casa Farnsworth solo es habitable por la Casa Farnsworth.

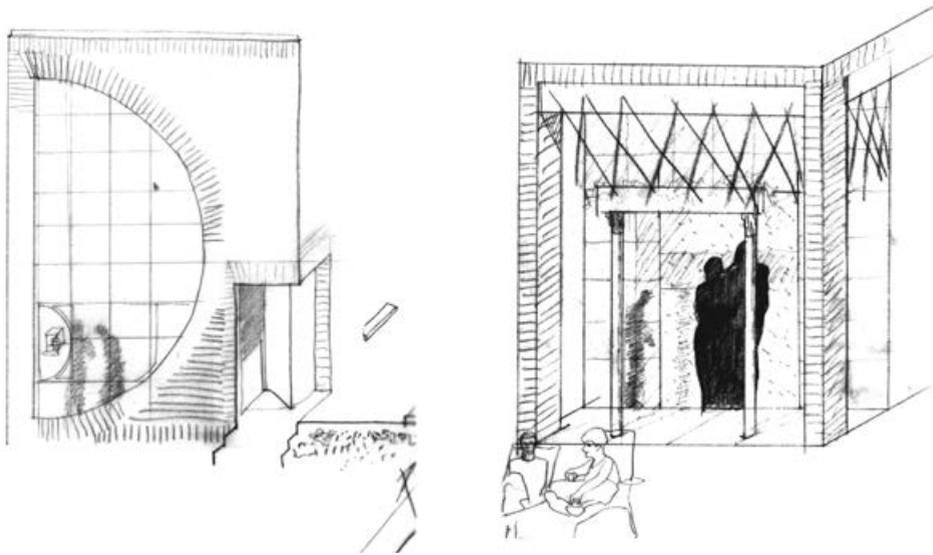
La Casa Farnsworth solo describe, solo expresa, su mecanismo constructivo. La máquina habitable de Le Corbusier logra habitarse a sí misma en el colmo de su paranoia autorreferente.

Y he aquí la aparente paradoja. La Casa Farnsworth ¿no será una *machine célibataire*, una máquina soltera?

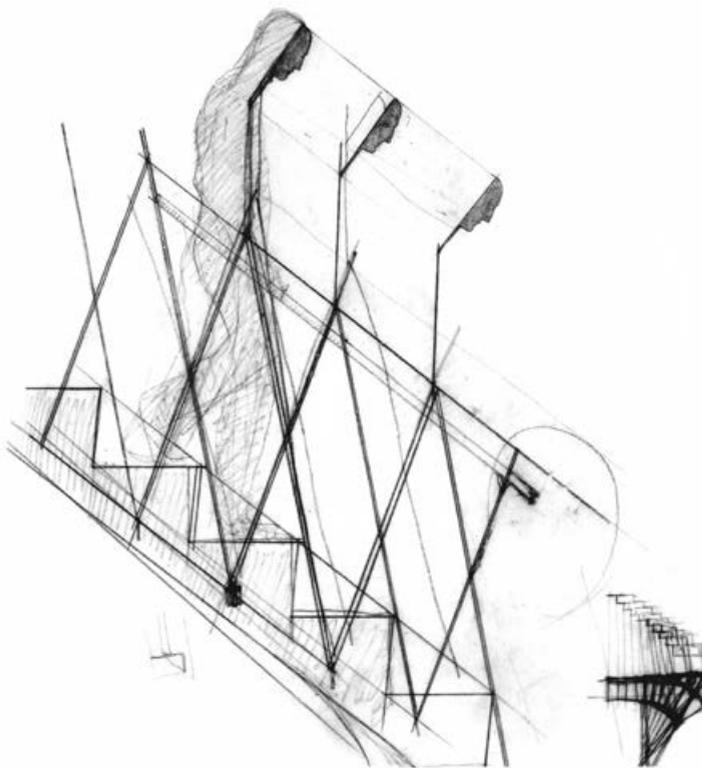
No. No es la exacerbación hasta el contrario sentido del funcionar lo que le da la soltería a una máquina, sobre todo cuando esta no ha abdicado de su pretexto de necesidad utilitaria. Su condición es la de ser provocadora de reflexiones sobre su esencia. Su ser como acto intelectual. No el mecanicismo maniaco, sino el rito simbólico.

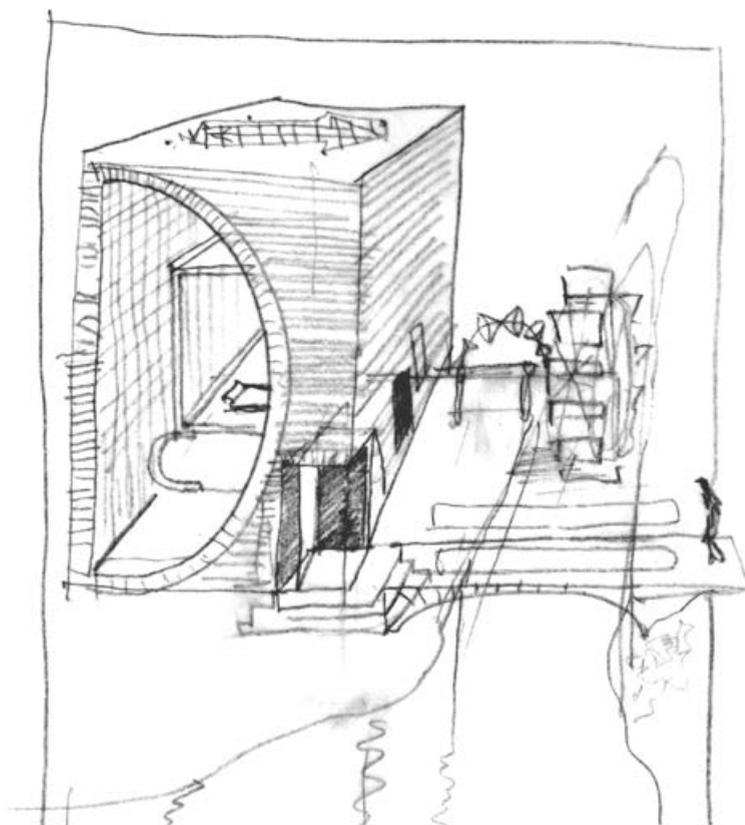
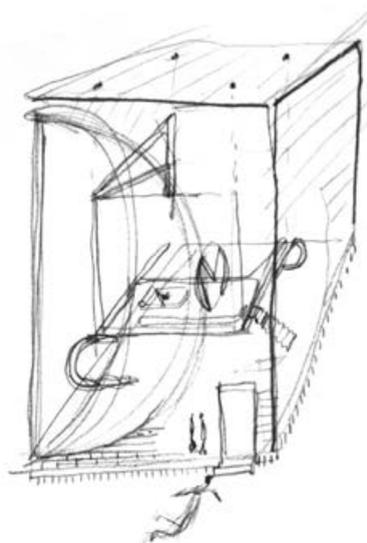
Y es el rito simbólico la esencia primigenia de la arquitectura. El crear espacios inteligibles, espacios espejo que reflejan la memoria genética de una cultura. Un espacio de reflexión.

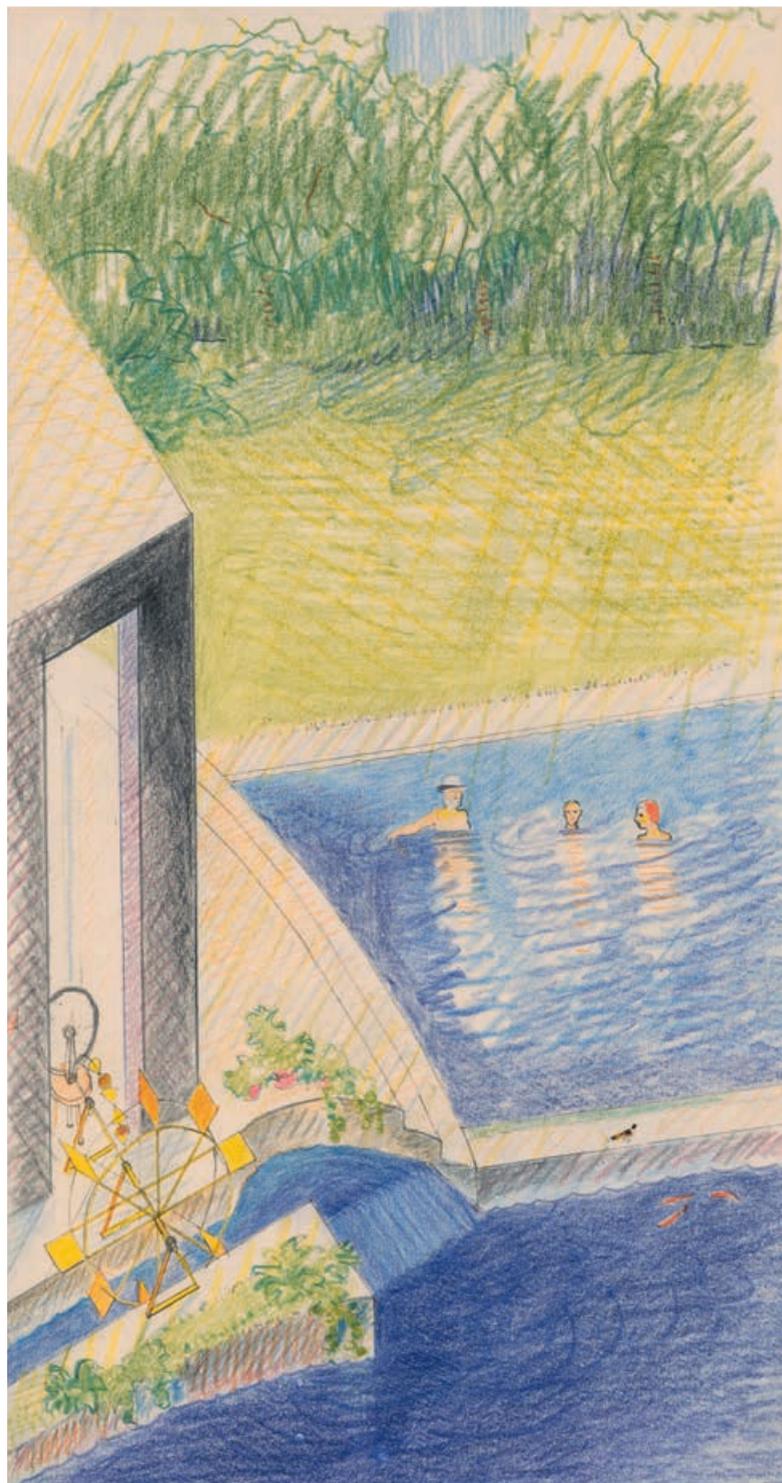
Revista *Vardar*, 1983



Juan Navarro Baldeweg
*Casa para una
intersección*, 1976
Seis croquis.
Lápiz sobre papel
Colección Navarro-Ríos.
Madrid







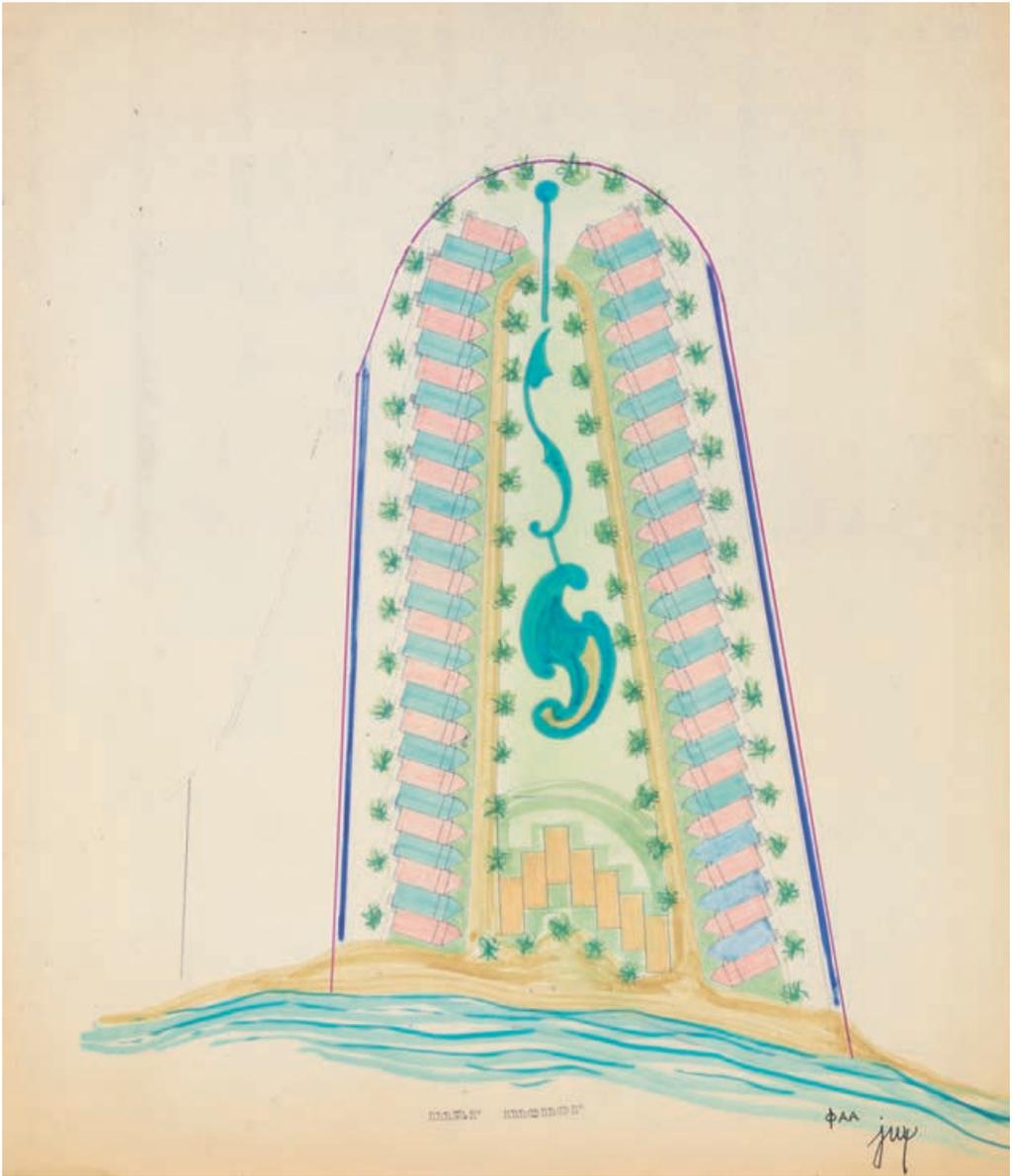


Javier Utray
Boceto para chalets adosados en el Mar Menor, c. 1979
Lápiz y acuarela sobre papel, 26,5 x 38,5 cm
Colección particular

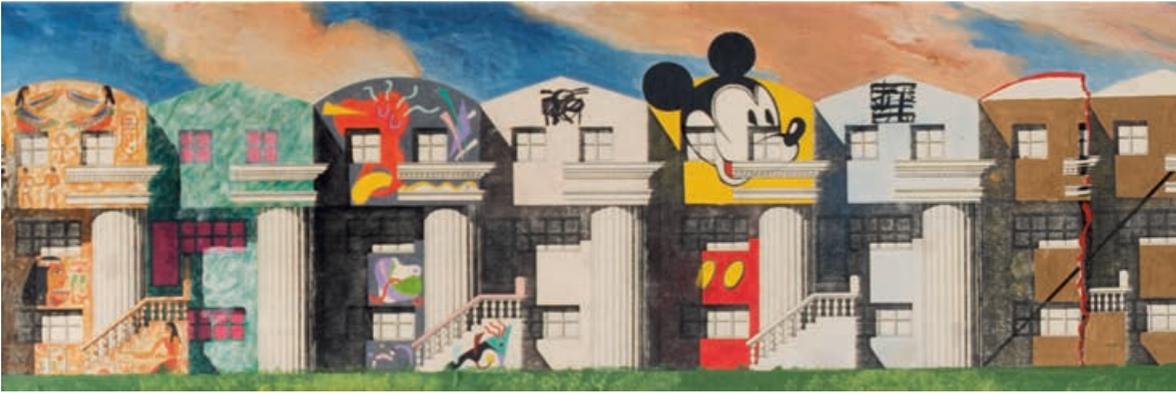
Juan Navarro Baldeweg
Casa para una intersección, 1976
Axonometría a color, 105 x 58 cm
Colección Navarro-Ríos. Madrid



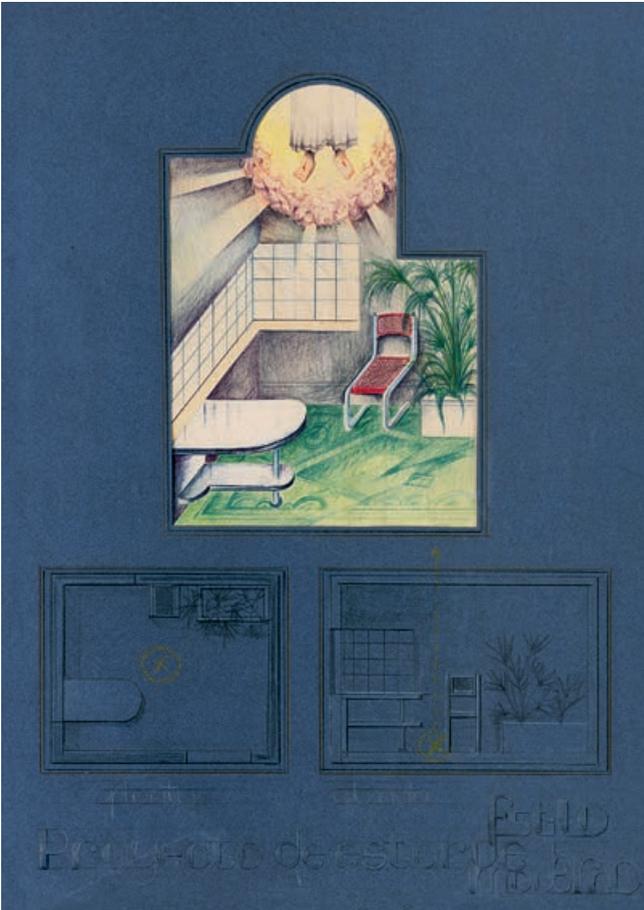
Javier Utray
Boceto para chalets adosados en el Mar Menor, c. 1979
Lápiz y acuarela sobre papel, 34,5 x 49 cm
Colección particular



Javier Utray
Mar Menor, c. 1979
Lápiz y acuarela sobre papel, 42 x 36,5 cm
Colección particular



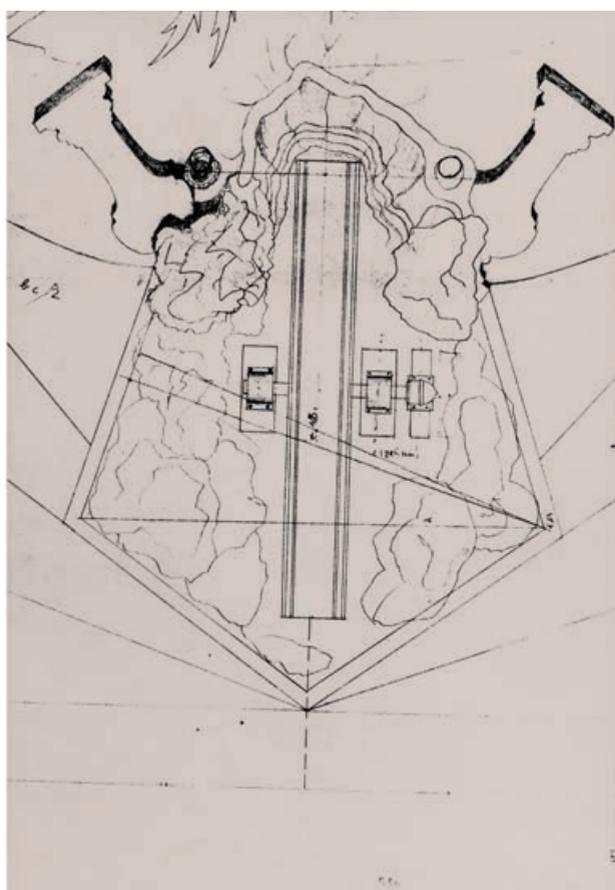
Javier Utray
*Chalets adosados en el
 Mar Menor, Murcia, 1980*
 Técnica mixta sobre tela
 30 x 307 cm
 Colección Natalia Utray



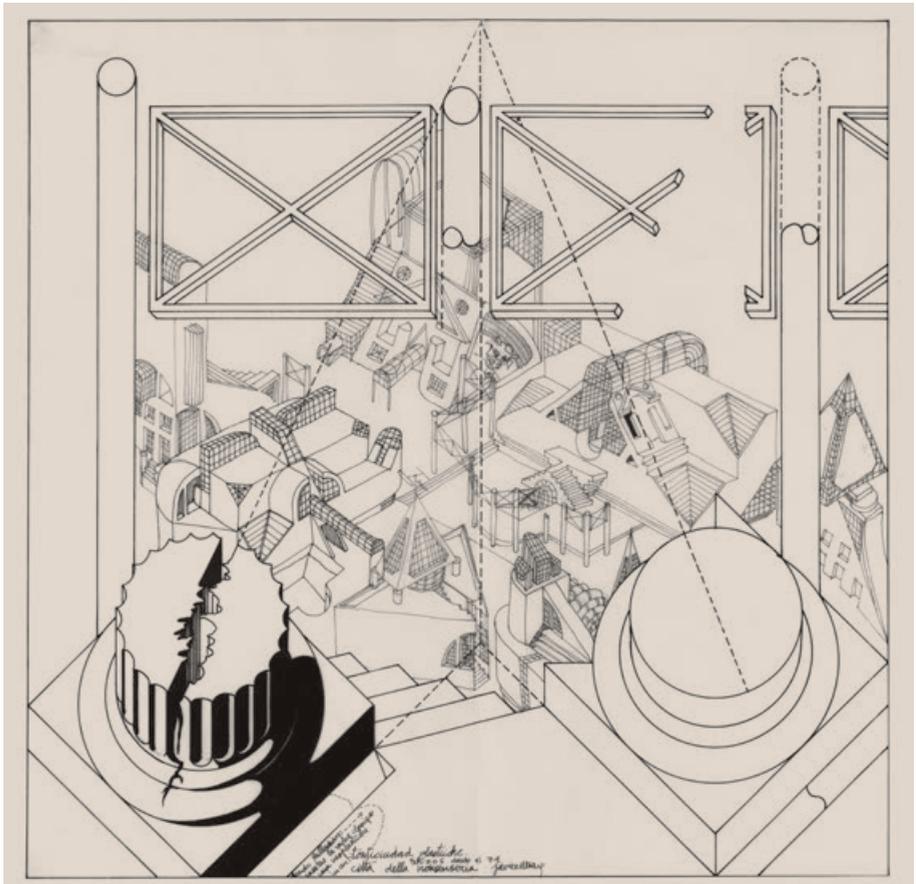
Guillermo Pérez Villalta
*Proyecto de estar de estilo
 moderno, c. 1972*
 Lápiz sobre papel, 46 x 33 cm
 Colección particular



Javier Utray
Adosados, c. 1980
Lápiz y acuarela sobre papel, 42 x 30 cm
Colección particular



Javier Utray. *Tonticiudad pastiche: Eskizos desde el 74. Città de la nonsensería*, 1974
Lápiz sobre papel, 60 x 50 cm. Colección particular



Javier Utray. *Tonticiudad pastiche*. Skizos desde el 74. *Città della nonsensería*, 1974
Tinta sobre papel vegetal, 31 x 31cm. Colección particular

Plaza de Europa

Javier Utray

En el programa de TVE *La Edad de Oro*, en julio de 1983, Paloma Chamorro entrevistó a Javier Utray y emitió un cortometraje sobre la Plaza de Europa, proyectada y construida por él, cuyo audio es un monólogo en el que Utray, armado únicamente con una vara a manera de batuta, desgrana buena parte de su ideario arquitectónico. Lo que sigue es la transcripción de sus palabras.

El espacio como Horoscopo, esto es el lugar los mojones, los hitos o los nodos extractan la esencia simbólica y geométrica de un espacio.

El espacio como Teatro de la Memoria, tal y como lo imaginaba Giulio Camillo.

El lugar donde los elementos de composición están religando, están vampirizando los recuerdos, las memorias genéticas, los usuarios que pertenecen a una cultura.

Esta plaza es un emblema ingenuo, es decir, es un rito simbólico que utiliza elementos de juguete, jugando con la monstruosidad, jugando con los cambios de escala. Prefigura una cartografía de Benidorm, con una playa de Levante y una playa de Poniente, y el viejo pentágono es, digamos, el canto simbólico de Benidorm.

Ese es el espacio de la retórica, el espacio de la reflexión, el espacio de la memoria.

El viejo Benidorm, con sus pequeños balaustres, es al antiguo pueblo pescador de Benidorm como los grandes balaustres son las torres que nos rodean y que son el actual Benidorm, con sus reflejos en el mar de gresite.

Crear ritmos.

Y había que crear accidentes, accidentes visuales, en el fondo gags ópticos, como ¿qué es esto? Un edificio se ha caído y ha nacido una palmera perforándola.

La arquitectura debe componer elementos y que su unión, la sintaxis entre ellos, actúe como mecanismo de desinhibición.

Es como un crucigrama. Todos los elementos, todas las palabras se conocen de antemano y se ordenan según un rito, un rito simbólico; y un rito, en el fondo, monstruoso.

[Utray ante la noria.]

En este juego de emblemas topográficos, quizás en un desierto, la sombra de una palmera tenga algo de fluvial, tenga algo de arroyo.

El sol de Levante crea la sombra de Levante y sigue recorriendo por la sombra de Poniente a esta pobre palmera, que se rompió al meterla aquí con una grúa y que ha quedado aquí, muerta, convertida simplemente en una pata de elefante.

Este concepto espacial de Teatro funciona como mecanismos que desinhiban en la relación espacial con la gente.

[Utray ante uno de los balaustres gigantes, acariciándolo.]

Yo he observado cosas muy divertidas y que me han enseñado mucho. Por ejemplo, una historia sexual. Llega un padre con los niños, la mujer, miran las vetas y hacen elucubraciones sobre si es mármol o no es mármol, y cuando ya se aleja la madre con los niños, el padre golpea y acaricia este balaustre, claramente sensual. En el fondo tiene algo de Venus Calipigia, que está hecha para ser palpada.

Disponemos de la milenaria sabiduría de la tradición arquitectónica, de sus recursos sintácticos, espaciales, de las estrategias nemónicas de sus órdenes, de la geometría como generadora de matemas, del cambio de escala, de la ironía, de la retórica.

Escenografía de un espacio, escenografía porque está llena de irrealidades, de elementos fuera de escala. Provoca en el espectador, en el usuario, reacciones no cotidianas. Por ejemplo,

dos matrimonios de alemanes vienen y de repente uno gordote, quizás con algo de cerveza en el cuerpo, hace como una pirueta en plan Paulova, y los otros se ríen. ¿Qué ha pasado? Lo que ha ocurrido es que se ha provocado en el usuario un mecanismo desinhibitorio y ha realmente expresado su equilibrio en el espacio, su equilibrio en el espacio era ser Paulova.

[Utray, vestido, bajo el agua de la noria.]

La reflexión sobre la arquitectura como un ejercicio de eclecticismo conceptual, no como un sincretismo de formas que se combinan, no como un virtuosismo formal, sino como un juego de conceptos que actúan como mecanismos de desinhibición para el usuario del espacio.

[Un balaustre invertido respecto a sus compañeros.]

La arquitectura reencontrada, la arquitectura *ready-made*. Un obrero con sensibilidad invirtió, posfigurando a Borromini, este balaustre, sus compañeros rieron por la aparente torpeza, yo lo mantuve y lo respeté, figuraba, sin duda, el arquetipo místico y conceptual de la inclusión de un error en un matema perfecto.

Esta noria es, sin duda, una sucia venganza duchampiana. Una venganza contra las motobombas que han despoblado de norias todo el campo del Levante español. Por eso aquí, una motobomba solo es esclava de la noria, y la noria solo arroja agua sobre sí misma, por puro placer. Es una máquina soltera, es una venganza duchampiana.

Esta plaza si no es útil, si como máquina no atiende a una función ergonómica, ¿cuál es el objeto de su funcionamiento? ¿De su existencia? Su discurso, funcionar por funcionar. Es y está escrito en una banda de Moebius: esta plaza soltera, onanista, obtiene su energía interior, su capacidad de explotar en el mundo de las ideas, justamente de ese ciclo cerrado, de esa girovagación ensimismada, de ser un sistema

amoral. Su retórica subraya su independencia. Como objeto ensimismado obtiene su capacidad de provocación del hecho que es un microcosmos alienado, ajeno a otra manipulación. Es una máquina que se autoabastece, que es autónoma pero que permite reflexionar sobre ella en ella.

La más noble, si no la más imprescindible, de las funciones de la arquitectura es que el espacio sea un emblema, un lugar que albergue los ritos simbólicos de una cultura.

Volver a vivir en espacios que nos reflejen, que sean el espejo de nuestras reflexiones.

¿Pura metafísica? Afirma [ininteligible] que la arquitectura debe elevarse a lo alto mediante el intelecto y derivar su sistema de derivación de ideas sobre cosas tan universales, cosas tan alejadas de la vista humana, que podría afirmarse que ya ocupan en el arte el mismo lugar que la metafísica entre las ciencias.

El rigor geométrico, el rigor de la proporción, el rigor del número generan en el espacio tensiones virtuales y el hombre tiende por una ley de equilibrio somatognóstico a vivir en este sistema, sistema de fuerzas que, de creer a los egipcios, cualquiera que estuviese inmerso en él era susceptible a los encantamientos de los malos arquitectos.

Debemos exigir espacios donde convivir con nuestra imaginación.

Debemos exigir una arquitectura que sea un mecanismo de fascinación.



Javier Utray fotografiado por Pablo Pérez-Mínguez, años setenta. Archivo Utray

Una charla europea

En diciembre de 2020 reunimos en torno a una mesa a Borja Casani, director de las revistas *La Luna de Madrid* y *El Europeo*, con las que Javier Utray tuvo relación directa en los años ochenta y noventa, y a los miembros del consejo de redacción de esta última, Mireia Sentís y José Luis Gallero, para charlar sobre su relación con él, sus modos de trabajo y el significado tanto de su propia actividad como de la colaboración del artista.

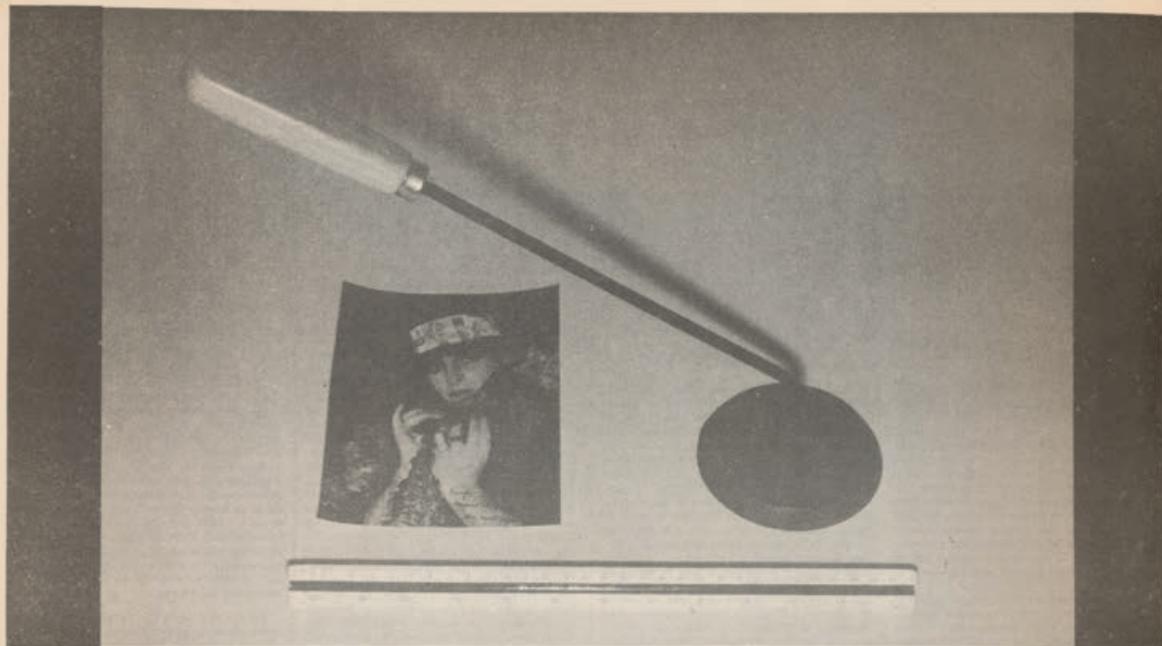
Borja Casani: Javier llega a nosotros a través de las charlas de los jueves en el primer local de Moriarty, a las que invitábamos a gente del barrio, y esa gente nos proponía a otros, amigos o conocidos suyos. Al final se fue generando ahí una «pandilla» que fue el embrión de *La Luna de Madrid*.

Al año siguiente o al año y medio, Javier Utray estaba ahí, me acuerdo de que hicimos bajo su dirección un cadáver exquisito, demencial. Estábamos todos borrachos. Luego lo publicamos en *La Luna*, pero sin firmar por nadie, porque los participantes éramos cientos. Teníamos un interés grande por la noche y por el pasote general que había en los años setenta, que vivimos mucho más intensamente que el de los ochenta.

Nosotros, un nosotros que yo no sé si es una cosa individual o colectiva, éramos unos ignorantes totales, estábamos recién llegados al mundo de la cultura, aunque por nuestra procedencia algunos teníamos una relación con ella y yo quizás un poco más por una cuestión familiar, mis padres eran burguesía ilustrada, teníamos biblioteca.

Cuando empezamos a aprender, uno de nuestros enseñantes fue Javier, que nos habló de Duchamp, de las máquinas solteras.

José Luis Gallero: Una de sus obsesiones era la *paideia* griega, o sea, la educación del pueblo.



A

A la recherche Du champ perdu

¿MAQUINA SOLTERA?: OBJETO ESPOSADO

JAVIER UTRAY

NA Raya llega de la calle tras una razzia por comercios marginales y ferreterías. Saca de la bolsa un objeto ajirafado. Compuesto de una base circular de 104 milímetros de diámetro en hierro colado con su cara inferior bruñida con torpeza. Y, de su centro sale una barra metálica que, al poco, se curva oblicuamente 36° — el ángulo áureo del pentágono — y recorre, después, recta, 36 centímetros hasta hincarse en un mango de madera. Su peso: 695 gramos.

En suma: una peana que sostiene un mango para sostener la peana.

Por su apariencia se diría que es un detector de metales, pero, al no observarse ningún reloj ni esfera métrica alguna, no queda sino inferir que este objeto reserva para sí mismo sus hallazgos y mediciones.

¡Quizá detecte su propia metalidad!
Con desahiento, sólo podemos afirmar que es una base de sustentación que sustenta un puño para sostener la base que lo sustenta.

O, en simetría, un manillar para manejar la peana que instala al manillar cuando éste no se maneja.

(El espectro de Marcel Duchamp

susurra, en torno, la Historia de la rebelión fenomenológica de las Máquinas Solteras).

Pero, una objeción: esto no es una máquina. Es un objeto asténico.

Su inanidad no alcanza la soltería. No exulta, no exalta a Onan. Ni se vierte en el desierto.

No genera ni emplea energía mecánica ni mecanizable. Es un espejo: genera mis reflexiones. Pero es un espejo negro como el de obsidiana mejicana de John Dee: sólo reflexiona sobre sí mismo. Girovaga ensismado por el eterno pasadizo de dos espejos enfrentados.

Dos funciones relinguando un beso esclavo. Ser herramienta de su propia prótesis.

Sus dos entidades se recurren por una Banda de Moebius, un solo perímetro que unifica dos áreas fenomenales en una sola perplejidad.

Su sismografía es un Ping-pong, una idea maníaca y obsesa rebotando en dos sentidos.

Como un imán eidético, mantiene el equilibrio de sus dos polos magnéticos mirándose a los ojos. ¿Se musitan geometrías de amor?

Esta cosmogonía, esta mathesis

duchampiana, es un Bet, qabbalah binar, botella de Klein: un espacio moral cerrado por un lienzo sin costuras que no define exteriores ni interior. No comercia en morales.

¿Objeto isla? Lo dudo: no tiene arrecifes. Ostenta una topología ética sin costas, flancos ni fronteras.

Es un matrimonio religado por su patrimonio conceptual: Objeto Esposado.

Un centauro inmóvil que renunció a la pedagogía...

Estas ociosas alarmas y empetatadas disgregaciones quedan enmudecidas por un gesto de Ana Raya, aburrída e impaciente: Enarbola el objeto y descifra su clave.

— ¡Pero si es muy práctico...!...! Sirve para dorar, cuando está al rojo, la crema catalana, tostando el caramelo,...mmmm...!

post scriptum:

En nuestra casa no existe posibilidad estadística de tostar cremas catalanas. Yo no cocino y para Ana la repostería es una imagen puramente simbólica.

BC—: *Paideia* y epistemología que traía a colación a toda hora, aunque nosotros no entendíamos nada, porque lo decía en griego *fake*.

Andrés Mengs: Lo que dice José Luis es cierto, un tema recurrente. Varias de las personas con las que hemos hablado han hecho referencia a esta función de Javier de adoptar, de educar, de transmitir, realmente te hechizaba –nos dicen–.

BC—: Te contaba una historia fascinante.

AM—: Una sensación de aprendizaje envolvente –nos dicen–.

José Luis Gallero recuerda, oportunamente, que al fin y al cabo Utray desempeñó tareas docentes entre 1968 y 1978 como profesor de Elementos de Composición en la Escuela Técnica Superior (ETS) de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid; y de 1989 a 1995 como profesor de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad Autónoma de Madrid.

Su participación en *La Luna de Madrid* fue, en cierto sentido, más de autoría propia que de colaboración colectiva. Firma una serie de artículos con una cabecera propia muy significativa, *À la recherche du champ perdue*, durante los dos años en los que dirigió la publicación Borja Casani.

Tras su colaboración en *La Luna* Javier participó en *El Paseante*, firmando junto a Jacobo Fitz-James Stuart, su editor y director, el diseño gráfico de la revista de los números 4 al 9 como Javier Utray & Siruela.

AM—: Jacobo nos ha contado que «más que un grafista, fue como un animador. Javier fue, realmente, un estímulo muy grande para mí y para mis proyectos con la revista. A la vez, en esa época la verdad es que estaba bastante deprimido, entonces *El Paseante* y su trabajo en la revista le animaron mucho. He de decir que la suya era una depresión muy eufórica, muy como era él, porque era un personaje increíble. Una locura muy retórica también».

BC—: Imagino cómo debió de ser la relación entre Javier y Jacobo. Este lo que quería era una forma de trabajo tranquila y apacible, como decía siempre: «Hay una cosa infalible que es trabajar con muertos», nunca protestan.

Mireia Sentís: Y que no tengan sucesores.

AM—: Exactamente, muertos sin derechos.

Llegan entonces los años de *El Europeo*.

BC—: En *El Europeo* era imposible que no estuviese Javier.

MS—: Sí, cuando me llamaste para colaborar, tú me dijiste que Javier se ha metido, Javier, que no le puedo decir que no, que él ya se cree que forma parte del equipo.

JLG—: Es un histórico, se implicó absolutamente.

AM—: Todas las entrevistas que publicasteis en la revista las hacéis a cuatro voces, ¿no?

JLG—: A cuatro voces, y para hacerlas íbamos los cuatro en su Pontiac.

MS—: ¡Dábamos una impresión los cuatro bajándonos del Pontiac! Y, además, como Utray sabía todas las lenguas habladas, aunque no se le entendía ninguna, daba el pego, te decía palabras en una lengua o en otra.

BC—: Para la gente era un agobio, porque eran todos famosísimos.

MS—: Recuerdo al poeta irlandés Heaney, Seamus Heaney.

BC—: Que acababa de ganar el Premio Nobel, y era importantísimo. Llegábamos los cuatro y se quedaba asustado.

MS—: También el alcalde de Bilbao, y aquel artista ruso, Ilya Kabakov. Para entrevistar a Kabakov teníamos que hablar con su mujer, porque él no hablaba inglés. Entonces Javier se puso a hablarle en inglés y la Kabakov me miraba y me decía «no entiendo nada». Y es que no se le entendía nada. Al salir Utray me riñó mucho porque le dije, «no se te entiende en inglés». «¡Cómo no se me va a entender en inglés!», replicaba.

JLG—: Era tan inspirador, no hacía falta...

MS—: Menos cuando querías una contestación. Aunque era igual entenderlo que no.

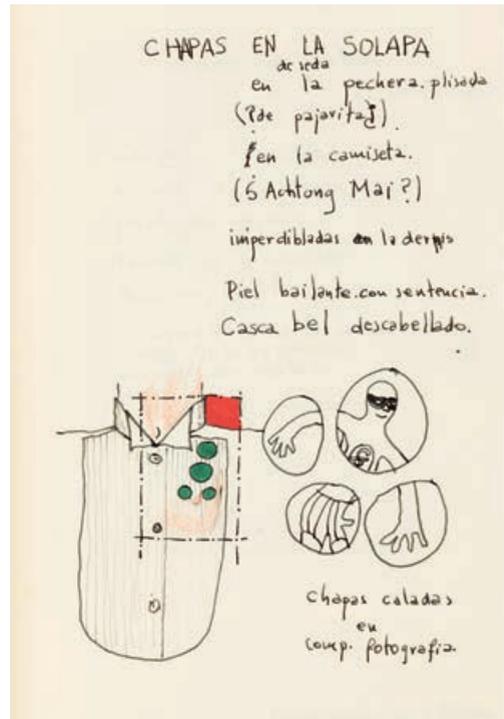
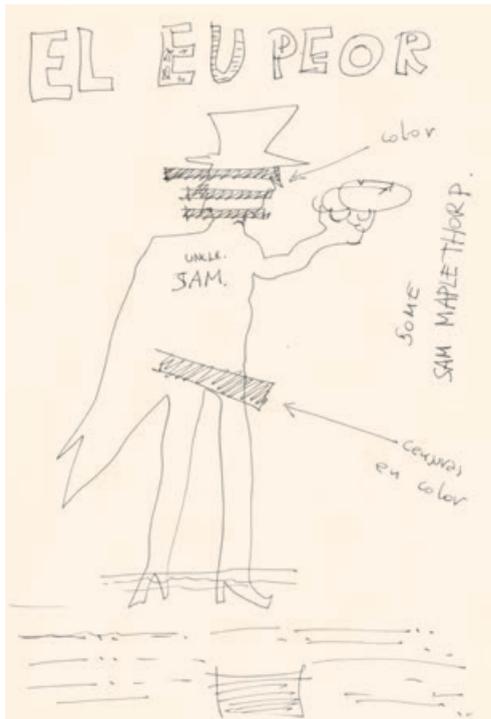
JLG—: Tenía el don de la ebriedad. Colocaba, a los que estuvieran alrededor, en cuestión de segundos.

MS—: En *El Europeo* del primer año fue importante, Javier dinamizó aquello. Después, llega un momento en que chasqueabas los dedos, decías «Utray», y trabajábamos todos a su alrededor haciendo cosas, aunque no sabías muy bien qué hacía él.



La filósofa francesa Christine Buci-Glucksman, especializada en la estética del Barroco y Japón, y el arte de la computadora, con María Vela Zanetti y Javier Utray. Archivo Utray

Javier Utray fotografiando a Seamus Heaney
Archivo José Luis Gallero



Bocetos para *El Europeo* en el cuaderno «Mälstrom», c. 1992. Archivo Utray

BC—: Era un formato en el que siempre trabajaba, que es un poco infantil. Le llamábamos el cuarto de jugar.

Mariano Navarro: En los cuadernos le dedica, en distintos momentos, páginas a la idea del cuarto de los juguetes. Y al cuarto de los juguetes, curiosamente, le da incluso una función de género, habla del cuarto de los juguetes de las niñas, como si fuera un modelo aparte del de los niños. Lo plantea como el cuarto de los juguetes de las niñas y las reglas que hay que tener para manejarse en él.

BC—: Más allá de los *gadget* y de jugar y todo ese tipo de cosas, es la reunión de los amiguitos en un sitio donde cada uno tiene una cosa, donde vienen otros amiguitos a traer las suyas.

AM—: Bueno, lo que era ya su estudio en Torpedero Tucumán, con Alcolea pintando, Chema Cobo de huésped, la madre de Juan Hidalgo por allí..., ya era un cuarto de jugar.

JLG—: «Cuarto de juguetes», decía Utray en referencia al número de integrantes de la redacción y al planteamiento lúdico de la revista, a la que definía como «un autobús de dos pisos atravesando el desierto», y para la cual exhortaba a utilizar «una lengua dura para decir cosas dulces».

BC—: Es un poco el trabajo que hemos hecho toda la vida. Venía Ángel González, pues jugábamos con Ángel González, venía otra persona, jugábamos con esa persona.

AM—: Sí, pero a mí me interesa, por ejemplo, saber su función personal y cómo transcurrían los consejos editoriales de esos primeros números. Los títulos, que son muy significativos, que vais dando a todas las portadas, incluso las imágenes de las portadas, ¿cómo es la implicación de Javier?

BC—: Utray era competitivo, el cuarto de jugar es competitivo.

MS—: La portada, más o menos, se la quedó él y era más o menos el que la hacía, poca cosa más. Al principio hizo algún juego, pero no curraba, curraba muy poco.

JLG—: Confieso que yo no estaba muy atento a la génesis de las cubiertas. Con un galerista y dos artistas a mi alrededor, consideraba que había suficientes ojos autorizados. Sin embargo, me parece que las cubiertas de *El Europeo* tenían un carácter marcadamente mural, de muro, cosa que tiene mucho que ver con la arquitectura (Utray, Idzykowski nuestro editor), pero también con una idea recurrente de Casani, según el cual hacer *El Europeo* era «como poner ladrillos en un muro»...

AM—: Las colaboraciones, por ejemplo, los encartes, cuando Belén Franco o César Fernández Arias hacían un recortable.

MS—: Esos son suyos.

JLG—: El pensamiento también, ¿no? Los filósofos. Que es lo que era él, ¿no? Un niño filósofo.

Os voy a leer, si os parece, unas notas extraídas de textos de Utray: «Las portadas funcionaban como una especie de tormenta de ideas en las que participaba todo el mundo. En ellas se aplicó una tesis, equivocada o no, de que el signo o la simplicidad geométrica y cromática pudiera verse a 15 metros de distancia del quiosco. Los títulos eran una pregunta de doble sentido antitético con el concepto de noticia o de explicación de contenidos. Forman una graciosa colección esas portadas, la última de las cuales se desliza como un *glissando* hacia un futuro desconocido». Este es el discurso de Utray. Era realmente hipnotizante.

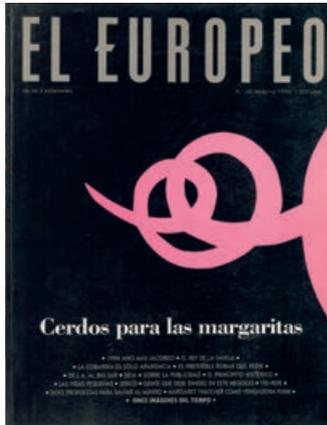
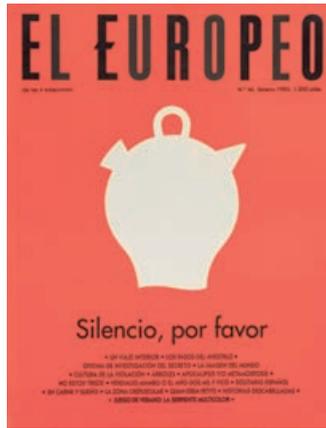
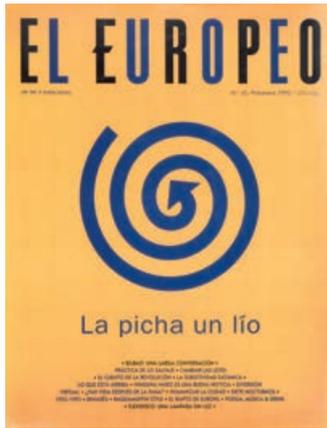
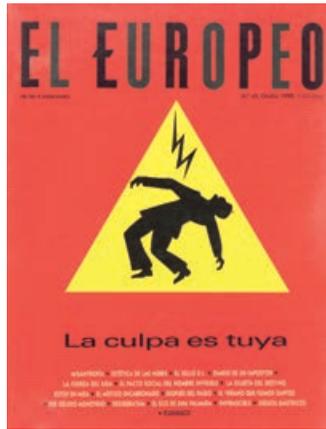
BC—: En el último número de la revista pusimos por título *El final de un cuento chino*.

JLG—: Al final de *El Europeo*, yo creo que él entró en crisis, no sé muy bien de qué tipo. En algún momento he pensado que quizás él necesitaba cierto reconocimiento.

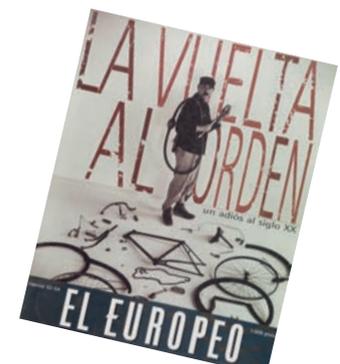
BC—: Totalmente.

JLG—: Pero yo creo que le podía divertir el reconocimiento, pero en el fondo para él lo importante era jugar, el juego en sí.

BC—: Pero tuvo una falta de reconocimiento objetiva. Esta es la primera vez que se le reconoce a Utray oficialmente, porque a toda su generación la pusimos



Cubiertas de los números 42 al 49 de *El Europeo* diseñadas por Javier Utray



Cubierta del último número de *El Europeo* que contiene una conversación mantenida entre Borja Casani, José Luis Gallero, José María Parreño y Javier Utray bajo el título «La ilusión no ocupa lugar». Madrid, 1996

todos *in situ* en su tiempo, Alcolea, su primo Carlos Franco, Chema Cobo, son todos triunfadores, reconocidos, y él de alguna manera fue más oscuro en su generación y eso le hería profundamente.

AM—: También dejó de pintar, de finales de los setenta no hemos encontrado obra plástica suya. Hay obra plástica de los setenta, potente.

MN—: En los setenta, digamos que Utray pinta «pictóricamente», si es que el término se puede utilizar así, inclusive hay unos juegos de relación con su primo Carlos Franco, con Carlos Alcolea, con Santiago Serrano, de alguna manera intervienen unos en los cuadros de los otros o juegan todos con una serie de elementos comunes; el elemento acuático, el agua, la idea de nadar, la piscina. Está en Alcolea, está en Utray, en Chema Cobo. Hay una serie de temáticas en las que coinciden en ese periodo. Ya en el 1977, cuando se plantea la exposición de Alicante, Javier lo que lleva es el *Panteón pentamarceliano*, que ya es una construcción arquitectónica, y una instalación.

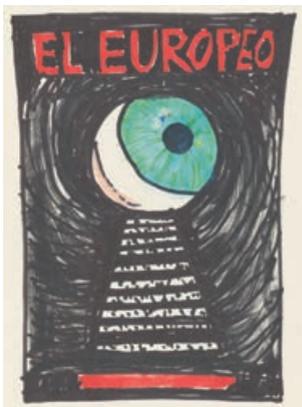
BC—: Bueno, toda la parte arquitectónica, los Palladio, sus construcciones mentales venían de ahí y también fue un fanático de la posmodernidad.

MN—: A ti, José Luis, y a ti, Mireia, os he conocido menos, a Borja algo más, pero creo que compartáis con Javier una cierta posición singular dentro del mundo de la cultura; quiero decir, él no fue nunca «académico», y vosotros tampoco lo habéis sido. Justo habéis ido a deslizaros en otros territorios, ¿no?, en plantear no tanto una alternativa a algo existente, como una vía distinta de trabajo. Algo que está clarísimo en los títulos que poníais a los números.

BC—: Sí, de tomarse las cosas un poco «en broma», «seriamente en broma».

MS—: Muy seriamente en broma, exacto.

BC—: Para darle un giro mental a los conceptos. Hablábamos, por ejemplo, sobre la «misantropía», un número que finalmente titulamos *La culpa es tuya*, e incluimos



Bocetos para cubiertas de *El Europeo* y, en la páginas siguientes, reproducción de la colaboración de Javier Utray en el número de la revista dedicado a la misantropía. Archivo Utray

Pégate esta pegatina en la frente y desaparece sin dejar de estar presente







Mireia Sentís, Borja Casani, José Luis Gallero y Javier Utray fotografiados por este último en la redacción de *El Europeo*. Años noventa
Archivo Utray

a Van Morrison, uno de los misántropos más famosos de la época. La primera entrevista que dio Van Morrison se la dio a un periodista inglés, evidentemente, pero la localizamos y la publicamos, fuimos los primeros que sacamos a Van Morrison. Porque estábamos buscando gente que estuviera de muy mala hostia y que odiara a los demás. Era una cosa que la sentíamos internamente también, como ahora.

Esa idea de que somos una panda de bichos repugnantes, que estamos aquí reunidos, cada uno con su tema, y resulta odioso como formato, resulta una cosa insoportable, pero que tenemos que apechugar con ella y en el fondo tomárnoslo a broma. No podemos lanzarla seriamente porque sería ridículo. Eso nos permitía afirmaciones del jaez de: «Estoy en misa, no me molestéis».

Aunque flotaba una idea digamos más conceptual y más estudiada y más pensada, «intelectual» digamos, la portada finalmente era pop.

JLG—: Bueno, sí, era el mestizaje, el eclecticismo. Era el eclecticismo encarnado en Javier.

MS—: Eso era lo que me gustaba de él.

JLG—: La cultura clásica, la cultura pop.

MS—: Todo revuelto y siempre riéndose de sus propias ideas. Ese era, en el fondo, su gran atractivo, que no era un tipo que dijera «esto tiene una importancia», que podía hablar dos horas y después te hacía una frase de ja, ja, ja...

JLG—: Otro de los hilos conductores del momento era la confusión entre alta y baja cultura. Realmente se cultivó con todas sus consecuencias. Leo más declaraciones de Utray, creo que tiene que ver con lo que hablamos: «Cuarto de juguetes. Cosas pensadas desde las nubes, en la estratosfera. Hemos jugado con plena conciencia de que los tiempos eran malos y de que iban a peor. En un momento de naufragio general, la revista parecía como el único gran cofre de recepción de una actividad multidisciplinar que atravesaba y sigue atravesando momentos de hambre. Siempre entendía que *El Europeo* fuese intelectualmente muy riguroso, es decir, apostaba por los pensadores en general y por las extravagancias visuales o experimentales, lo cual imagino que restringe todavía más el sector de mercado al que puede llegar la revista».

BC—: Eso de la extravagancia es un buen calificativo general.

MS—: El mercado lo hundimos en el segundo número.

BC—: Es perfectamente sostenible. No se sostiene por desfallecimiento interno, no porque el mundo no lo admita, curiosamente, y ese es siempre el milagro del sistema creativo, que siempre hay alguien que lo aprecia y sobre todo lo paga. En el caso de *El Europeo* fue Antonio Juan Idzikowski, un arquitecto polaco-norteamericano que había trabajado en Londres y durante una época vino aquí con las ideas americanas.

MS—: Vino aquí porque para nacionalizarse norteamericano tenía que ir a Vietnam y pensó, yo a Vietnam no, y entonces aterrizó en Madrid en los años sesenta y trabajó, hizo el primer hotel tipo Sofitel, que funcionó fenomenal en la avenida General Perón y a partir de ahí empezó a hacer hoteles.

BC—: Me llamó a mí porque compró la revista que ya existía con esa cabecera, de la que aparecieron, entre el 88 y el 92, 41 números, y tenía un proyecto en la cabeza para ella. Tenía esa idea que tienen los arquitectos de que son parte de la cultura, que su labor no era ser estrictamente un hotelero...



Javier Utray, Carmela García Moreno y Ángel González ojean el primer número de *La Luna de Madrid*, 1983.
Foto: Jesús Peraita



MS—: Y porque era un fan de las publicaciones...

BC—: Me dijo que quería que lo hiciera yo. Tenía ya un tipo de revista que le gustaba, del aire de *El Paseante* o de *FMR* (Franco María Ricci). Me dijo: «¿Por qué no hacemos una revista trimestral que no sea tan agobiante?». Publicamos un número contra la juventud que fue el último número de *El Europeo* viejo en el que hice un manifiesto contra la juventud y dijo que yo era la persona que tenía que llevarlo a cabo, entonces fue cuando hablé con vosotros dos. Tengo este encargo y, lógicamente, no pensaba hacer ni *El Paseante* ni nada parecido a lo de Ricci.

MS—: Esa era la gracia. Además, Antonio se había sentido poco apreciado por los equipos anteriores de la revista, eran todos periodistas de *El País*, y nosotros le metimos en el juego. Íbamos a su despacho, le tratábamos con aprecio, y nunca puso ninguna traba a ninguna de nuestras ideas. Siempre le gustaban y se reía.

JLG—: El último mecenas.

BC—: Milagrosamente, las cosas más disparatadas, si las defiendes con ilusión y potencia, se las cree la gente, te las crees tú, pues venga; si tienen capacidades y les gusta el mundo del arte, pues al final entran al trapo porque ven energía, ¿no? Entonces donde se ve energía se apuesta.

Todo *El Europeo* se hizo artesanalmente, manualmente. Teníamos un cuarto oscuro para sacar las fotografías, todas esas cosas que ya son inexplicables, inconcebibles, no había ni un ordenador.

Esa manera de hacer tenía que ver con la idea del cuarto de jugar, ¿no? Sacabas la foto un poco más clarita, más grande, porque al final tenías que hacerla al tamaño que iba a salir. Entonces todo eso forma parte de una forma de trabajar que ya es impensable. La recuerdo como si fuera otra vida.

Donde Javier encuentra el cuarto de jugar realmente fue tanto en *El Europeo* como en la galería Moriarty. Digamos sus dos cuartos de jugar, el tiempo que tenía libre, si no estaba en *El Europeo*, estaba en Moriarty. Se divirtió y se lo pasó como un enano, fue el momento de máxima sociabilidad de su vida, o sea, era feliz.

JLG—: Salían todos a verle entrar por la puerta, ¡a ver qué traje se había puesto!

MS—: Se sintió querido ahí.

JLG—: Es el lujo de una contracultura, ese máximo lujo era Javier Utray sin ninguna duda.

BC—: Fue su época feliz y luego a partir de ahí fue todo para abajo.

MS—: Después de *El Europeo* yo sentí que había perdido el humor.

La reunión tuvo lugar el día 3 de diciembre de 2020 entre las once de la mañana y las dos y cuarto del mediodía en una agradable casa madrileña alrededor de una mesa Tulip, diseñada por Eero Saarinen. Para finalizarla se bebió, en honor de Javier Utray, una botella de cava Gramona III Lustros Gran Reserva proporcionada por sus tres compañeros. La charla fue moderada y grabada por Andrés Mengs y Mariano Navarro.

R.A.P.
(Ut Video poesis)

Estimado poeta:

Se estima que, de la producción de cámaras de vídeo familiares vendidas en los últimos cinco o seis años, una gran proporción descansa en un armario, por falta de objetivos de uso.

Se estima que, de la producción de poemas, una gran proporción descansa en un cajón, por falta de objetivos de uso.

La revista anual *Ut Video poesis* acogerá, con gustosa indiferencia, el ayuntamiento de maquinarias y maquinaciones inútiles que usted realice.

En el caso, raro, de que ni usted ni nadie en derredor disponga de cámara, los editores de *R.A.P. (Ut Video Poesis)* estudiarán la posibilidad de ayudarle a realizar su propuesta. Póngase al habla.

Si su caso, por el contrario, es el de disponer de un equipo profesional, le felicitamos con sana envidia.

Las únicas sugerencias que nos permitimos hacerle, y que usted puede ignorar, es que la duración de su o sus producciones oscile entre tres y siete minutos, y que la banda de sonido se grabe con independencia de la imagen.

La presentación de *R.A.P.* etc., será por el mes de diciembre, así necesitamos recibir su colaboración, sea en formato VHS u 8, antes de junio. Confirmanos su participación cuanto antes.

Apartado de correos 50653
Madrid
7594826 J.U.
8032789 J.L.G.
3738422 J.M.P
Marzo de 1992

Ut video solipsis.



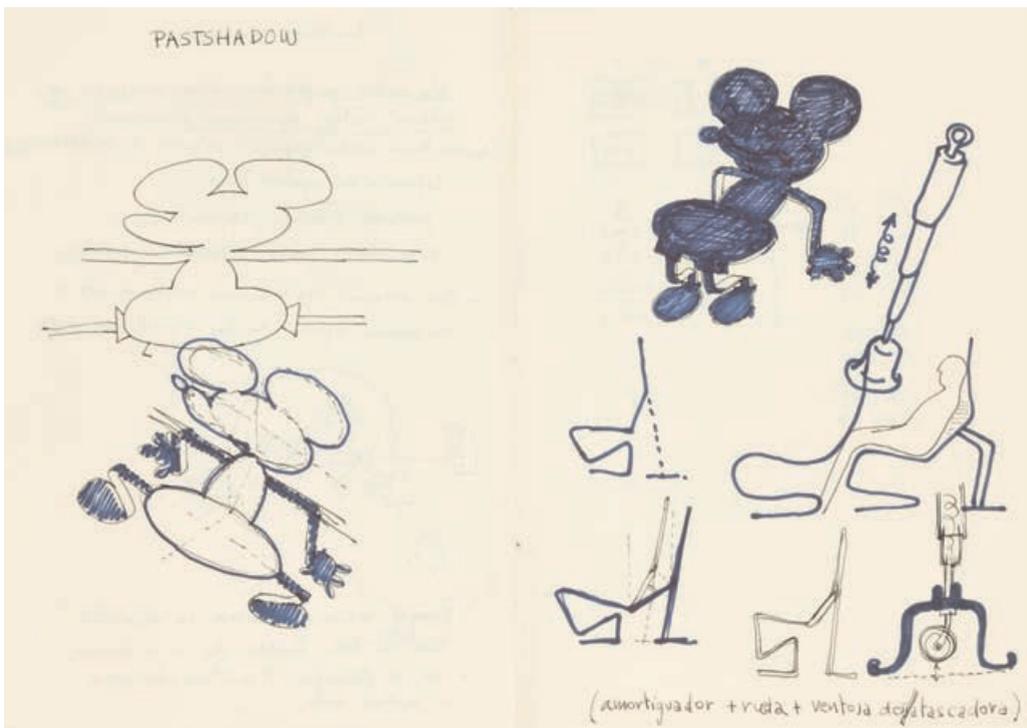
Galán de noche
con tu calavera
en la mano:
Muy higiénico

① **TELEVIDEO DE VIGILANCIA**

Para controlar los puntos estratégicos, tales como entrada, salida, recepción, caja, accesos a un almacén o a un establecimiento, se compone de una cámara conectada por cable a una pantalla monitora. Cámara con objetivo de 27 mm, muy luminosa sensibilidad 50 lux, caja metálica. Dimensiones: 120 x 100 x 55 mm. Monitor con pantalla de 12 cm. Dimensiones: 195 x 145 x 140 mm. Instalación sencilla y rápida. Suministrado con soporte orientable de cámara y cable de 3 hilos para el enlace cámara-televisión, long. 40 m. Garantía 1 año.

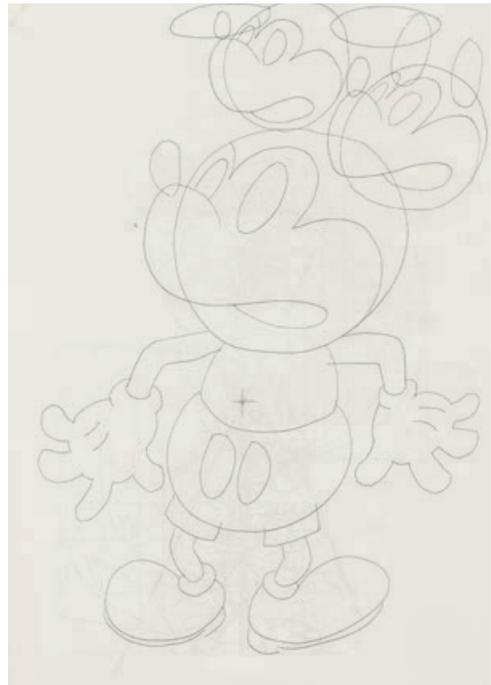
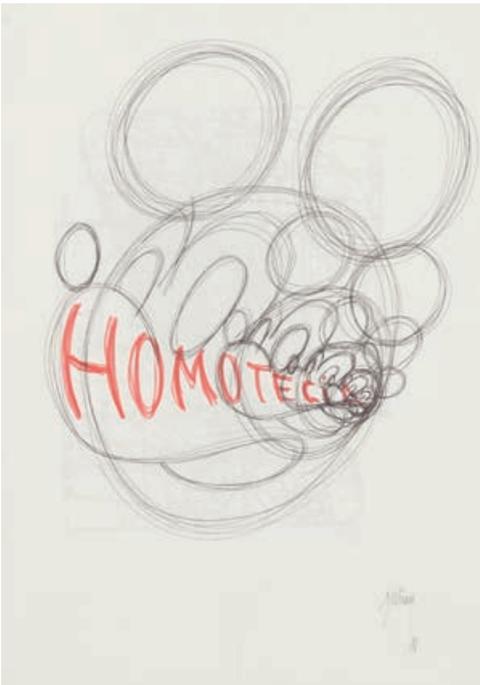
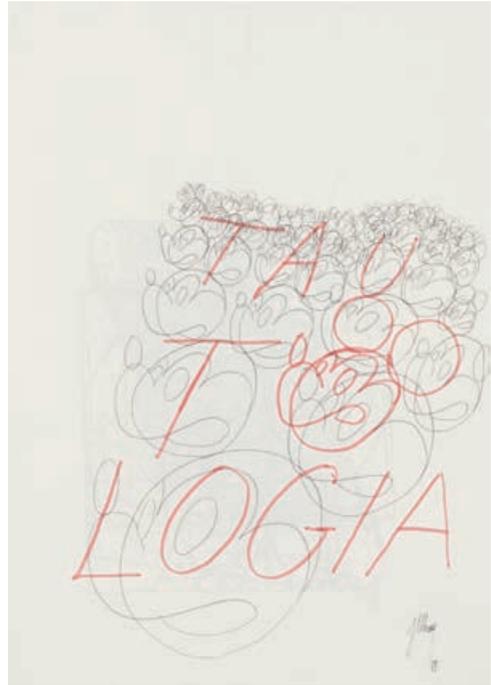
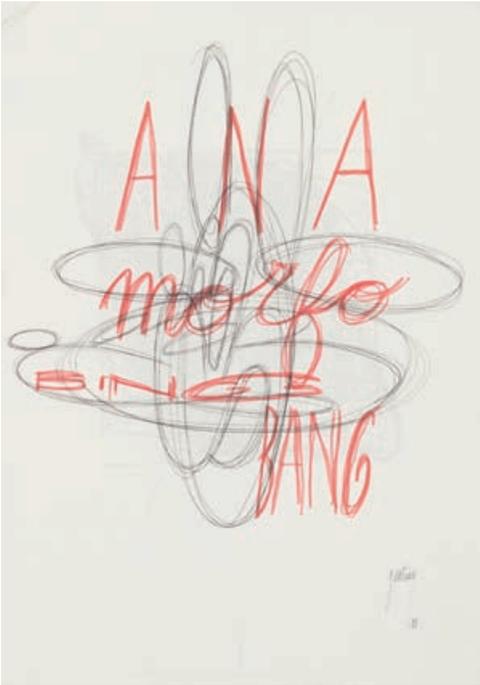
Ref.: 3-74367 Ptas.: **34.000**

Javier Utray
Mickey Mouse borracho, 1988
Técnica mixta sobre cartulina
42 x 30 cm
Colección particular

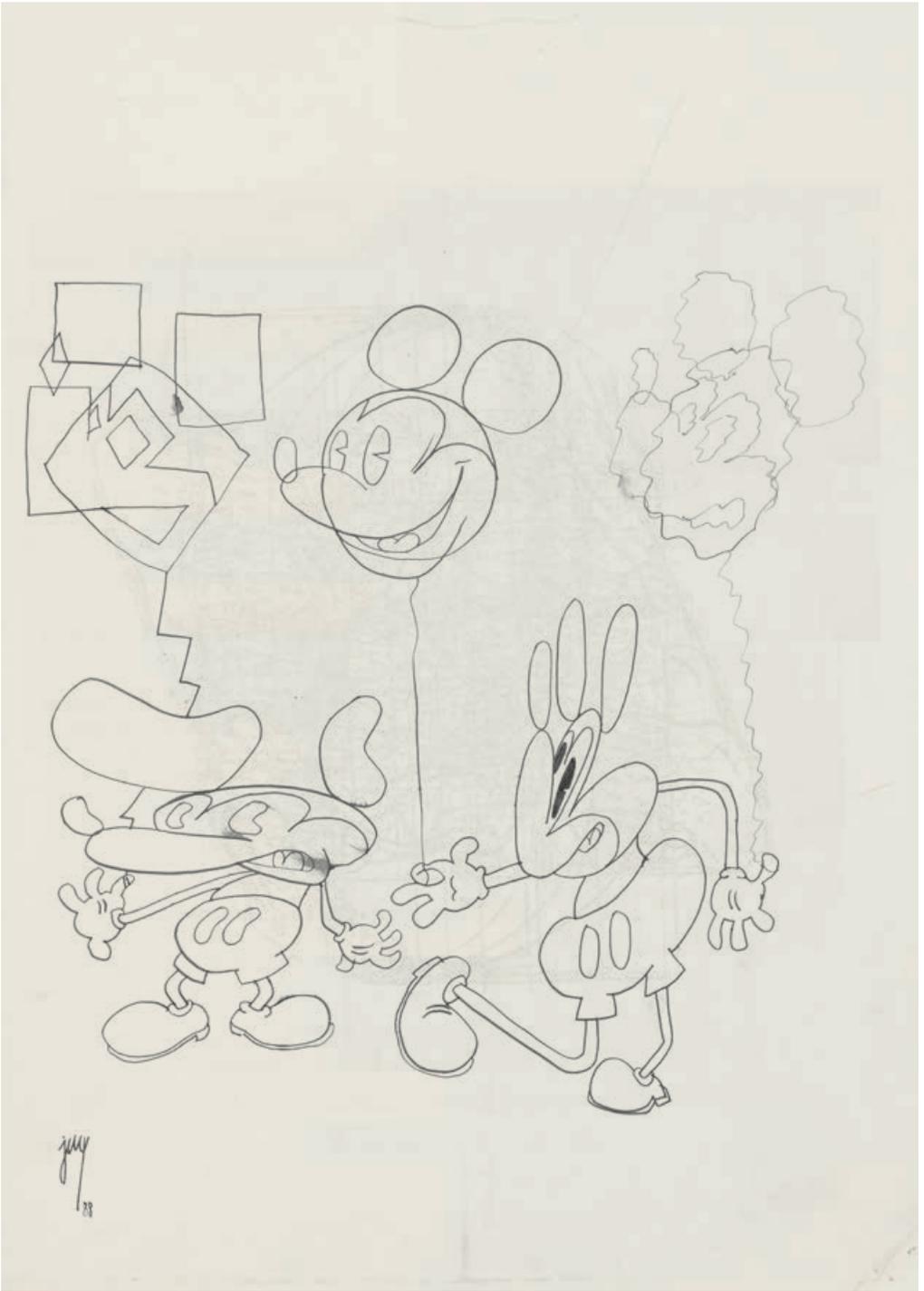


Doble página del cuaderno «La cátedra de Heráclito», c. 1993. Archivo Utray





Javier Utray. *Ana Morfo Bing Bang*, 1989. Conjunto de 5 dibujos. Lápiz sobre papel, 42 x 30 cm. c.u. Colección particular





La obra *Embajadores transparentes*, 1990, en el X Sal6n de los 16.
Museo Espa6ol de Arte Contempor6neo, junio de 1990. Foto: Luis P6rez-M6nguez

Das Utray

Ángel González García

«Soy un chicle para mi Dios», dice —o reza— un blues de Xavier Utray. Con los años, también el arte pierde sabor y se vuelve enojosamente plástico. Devolverle su dulzura o su acidez, sacarlo de esa estúpida disponibilidad, es tarea que exige más decisión que esfuerzo. Exige la autoridad de la palabra; aquel «hágase» que no le corresponde al obrero manual —el *bánausos* de los griegos—, sino al que, como la Atenea protectora de los ceramistas, le basta con imponer su mano sobre el horno para que los cacharros queden al punto cocidos. *Cheirônax* lo llamaban esos mismos griegos.

No sé si descubro un secreto al decir que Xavier Utray encarga sus cuadros por teléfono. En otro tiempo los hubiera voceado desde lo alto de una torre. Importa la distancia, y mucho; pero importa sobre todo la palabra que envía para hacer fermentar la goma de la que están hechos sus cuadros. Los quiero así y así, dice desde lejos; habitante de la inevitable distancia de quien para pintar no necesita menos. Ese era el título de su exposición en Moriarty, que era, al fin y al cabo, un libro: ajeiropoietas; lo que no está hecho a mano, sino como por milagro. «Yo no vivo en mis labios, y quien me besa, me esquiva», decía Marina Tsvietáieva. Hay besos sin labios como hay pintura sin manos; hecha tal vez de palabra, y hecha, más que nada, de sus juegos: órdenes de doble sentido y disimulos de uno solo.

Xavier Utray se desvive por los juegos de palabras. No es su única complicidad con Duchamp y con Roussel. Pasatiempo de dandis y de ociosos, los ha llamado Jünger, para pasar luego a reconocer que el *calembour* ha sido suplantado por el *slogan*, el grito de guerra gaélico. Yo —la verdad— no me imagino a Utray lanzando gritos de guerra como cualquier vanguardista histérico. Lo suyo son esas jotas que se cantan desde la borda del barco que te ha de llevar muy lejos o esas otras que de entrada parecen joviales y acaban por resultar atroces. Porque los juegos de palabras podrán ser oficio de dandis y de ociosos, pero raramente pecan de inocentes. En los de Xavier Utray los signos de la muerte asoman con una frecuencia y una franqueza



Juan Muñoz, Ray Smith, Ángel González García, Sigfrido Martín Begué, José-Miguel Ullán, Javier Utray, Carmen Calvo, Juan Tomás de Salas, Ignacio Barcia, Fernando Sinaga, Jaime Lorente y Pepe Espaliú; sentados, Marta Cárdenas y Luis Frangella, en la inauguración del X *Salón de los 16*, junio de 1990
Foto: Luis Pérez-Mínguez

casi irritantes. Es como si de tanto estirar las palabras y las cosas, estas se rasgaran para enseñar los huesos. La calavera, sobre todo, asoma en sus cuadros y en sus versos con esa ambigua presencia que hace inolvidables —necesarias— las máscaras de los primitivos o los *kouroi* griegos: ojos vacíos y sonrisa esquivada, su risa niega el espanto que los ojos proclaman; pero si no fuera por la risueña insinuación de la una, nunca nos atreveríamos a mirarnos en los otros. Juegos; trampas; redes.

Recuerdo un cuento de James en el que se propone el más insólito escenario para un crimen: un grabado. Insólito, desde luego, pero no tan increíble como podría serlo un cuadro, más firme siempre, y más estable, que un grabado, cuyos pliegues bien pueden ser escondite de asesinos, del mismo modo que la filigrana de los billetes de banco encierra un secreto que solo se descubre a contraluz: la calavera del dinero; su núcleo más transparente, como decía Marx; el durísimo cristal que lo hace resistente a la falsificación. Los hilos del grabado, que el falsificador ha de contar uno por uno, se tejen y destejen sin descanso y por inciertos caminos. No hay un foco visible; y si lo hay es engañoso, como demuestra la máscara que acecha entre las sombras de la filigrana. Ella es el guardián del dinero, pero mientras la estás mirando, los hilos no dejan de cruzarse fuera de foco para hacer perfectamente impenetrable el lugar que la máscara defiende por la sola fuerza de su mirada intimidatoria. Esa máscara es, en fin, como un ojo profiláctico, aunque no precisamente benéfico. Y es que, como decía Lacan, «buen ojo no hay, pero malos los hay por todos los rincones».

En las lonas de Xavier Utray, que no en vano simulan muy a menudo billetes de banco, el sordo, pegajoso cruzarse de los hilos de goma acaba siempre por hacer

visible un rostro equívoco, que es sin duda guardián del cuadro, pero casi parece una frontera entre el orden de la representación y la completa confusión que resultaría de seguirse cruzando las líneas. Antes de que el cuadro venga a caer en esa oscuridad, esto es: antes de que la red en que consiste el cuadro se haya vuelto tan espesa que ni una sola mirada pueda atravesarla y ser su prisionera, una última luz alumbrá por un instante un rostro ya borroso que nos cierra el paso al mismo tiempo que tiene despejado lo que guarda. Desde luego, mal podría guardar esa frontera, o ser él, precisamente, esa frontera, si no hubiera nada al otro lado. Desde el fondo todavía practicable, y tal vez —¿por qué no?— gozosamente abierto, llega hasta nosotros una mirada tan equívoca como el guardián del cuento de Kafka. Cruzar la puerta exige de nosotros saberes o virtudes que se nos escapan. Pero en el caso de que llegáramos a cruzarla, ¿quién nos dice que detrás de esa puerta no hay otra, guardada a su vez por unos ojos malignos y una sonrisa benévola?

¿Todo es en vano entonces, tan vano como el deseo? Hay no poca coquetería en esa intimidad con la imagen esquelética de la muerte de la que Böcklin alardea en su célebre autorretrato de la Galería Nacional de Berlín. Dandismo esquelético y calavérico —pirático, diría Stevenson— que lleva la risa en los huesos y despliega sus negras banderas. La calavera asoma tercamente en las obras de Xavier Utray porque es palabra que rima y se lleva bien con todo. Por ella sabemos que hemos tocado en hueso. Y es que de hueso, digo yo, como los dados, debe de estar hecha aquella enigmática «cosa mental» que la pintura envuelve en grasa para contentar a la retina y Beuys para despertar a sus discípulos más atolondrados. «Lo que he dicho es que la mirada no es el ojo, salvo bajo esta forma volante en que Holbein ha tenido la desfachatez de mostrarme mi propio reloj blando...», le contesta furioso Lacan a uno de sus discípulos para acabar de una vez con un seminario sobre la anamorfosis. Calavera o reloj blando, el fantasma anamórfico de una ausencia; forma volante y «mongolfiera»; algo que ya está fuera de cuadro.



Xavier Utray juega con la obra *Salina de Narciso Reflex*, expuesta en el X Salón de los 16, junio de 1990. Archivo Utray

El presente texto fue publicado en el catálogo del X Salón de los 16, editado por Grupo 16. Madrid, 1990.



Javier Utray juega con la sombra de *Roue de bicyclette* de Marcel Duchamp ante la mirada de María Corral en la retrospectiva dedicada al artista francés en la Fundación "la Caixa", Madrid, 1984. Foto: Jesús Peraita

Pintar después de la muerte (de la pintura)

Miguel Cereceda

1. POLIMETIS

Se ha insistido reiteradamente en su carácter de artista polifacético. Arquitecto de formación, Javier Utray era también un excelente músico y un curioso poeta. Juan Pablo Wert, atendiendo a esa multiplicidad de actividades creativas, lo denominó «polipoeta»¹, aunque él prefería para sí mismo la denominación clásica de polímata o, dicho en griego, «polimetis». Como el ingenioso Odiseo, «rico en ardides». Y lo cierto es que cada una de estas múltiples facetas de su carrera merecería seguramente un estudio por separado.

Como arquitecto, su trabajo estuvo relacionado con la introducción del lenguaje postmoderno en España. Esa postmodernidad de la arquitectura, precursora de la otra postmodernidad filosófica, y que tenía que ver en realidad con la crítica del Movimiento Moderno y de sus contradicciones, y en especial con la crítica de las consecuencias constructivas y urbanísticas de la Bauhaus, más que con Lyotard o con deconstrucción alguna.

Como músico, Javier Utray tenía una formación musical clásica, cantaba y tocaba el piano estupendamente. Hay al parecer numerosas composiciones suyas para piano y sintetizador, escritas pero no publicadas. En 1972 estrenó la banda sonora de la película *Huellas y recorridos*, de Juan José Gómez Molina, que habría de presentarse en Madrid, en la galería Seiquer, y en Barcelona, en la Sala Vinçon,



Juan José Gómez Molina. Fotogramas de *Huellas y recorridos*, 1972. Cortesía de la familia del artista

en 1976. Sin embargo, su obra musical está más bien vinculada con la tradición del *happening*, de la escuela Cage-Cunningham, así como a los llamados conciertos Fluxus, a través de Juan Hidalgo y el grupo Zaj. En la última entrevista que le hicieran antes de morir, le confesaba a María Escribano:

Como toda mi música, es un intermedio entre montaje y música. *Piano con pantógrafo, Canicas cayendo por una escalera y chalaparta, y Concierto para doce teléfonos y centralita*, es también lo mismo, aunque también he compuesto con piano y sintetizador lo que yo llamo «música reaccionaria», que está toda sin estrenar, pero escrita².

En su faceta de músico grabó en 1992 *Concierto para piano y pantógrafo con bailarina «Moderna»* para Canal Plus (El Surrealismo Español) y *Concierto para piano y pantógrafo* para France Télévisions, dirigido por J. L. Buñuel (serie *Los nuevos españoles*). En 1993 presentó en el Teatro Pradillo de Madrid el *Concierto para doce teléfonos y centralita*. En 1996 el *Concierto para Txalaparta, piano, pantógrafo y sintetizador* se llevó a cabo en el Antiguo Instituto Jovellanos de Gijón. En 1999, con motivo del aniversario de la galería Fúcares de Almagro, ofreció un *Concierto para piano, retrovisores y pistolas*, en el Corral de Comedias de Almagro.

En cuanto a su obra como poeta, está publicada en tres libros y en los diferentes catálogos de sus exposiciones. De hecho, Utray utilizaba sus catálogos para imprimir fotocopias de sus poemas manuscritos, pues no gustaba de publicar allí textos críticos. En 1984 presentó un libro bellísimamente editado, en un solo pliego en papel de hilo, dedicado a los héroes de la cultura dandi, Brummel y Barbey³; en 1989 publicó otro libro de poesía, titulado *Amphorites*, en Ediciones Libertarias, y en 1994 publicó otro libro de poesía titulado *Apokolokintosis*. Sin duda, valdría la pena compilar toda la obra poética y reeditarla, junto con un estudio introductorio. Pues su poesía es una clave esencial para la comprensión de su obra como artista.

Además, creo que, en su trayectoria, es necesario mencionar también las actividades de tipo *happening* o performance, desarrolladas en relación o en compañía de Domingo Sánchez Blanco y de Fernando Castro Flórez, y sin una relación específica con la música. Como la conferencia que dio en el jardín del Museo de Bellas Artes de Oviedo, en compañía de un tigre de Bengala, en 2000; como su participación en el encuentro homenaje a Pierre Klossowski, en el Gran Hotel de Salamanca en 2004; o como su intervención en la obra de Domingo Sánchez Blanco «Clases de boxeo por teléfono, en torno a la diapositiva de la escultura de Muhammad Alí de mármol blanco», Las Vegas, 2005. De entre todas ellas, creo que la más espectacular fue la del enterramiento de su Pontiac Grand Prix, el 17 de diciembre de 2005, en el Museo Mausoleo de Morille (Salamanca), con motivo de su inauguración⁴.

2. AMPHORITES

Sin embargo, a pesar de esa trayectoria aparentemente tan dispersa, me temo que, junto con su poesía, donde mejor se puede entender y explicar la obra de Javier Utray es en su relación con la pintura, pues la pintura, por extraño que parezca, constituye el verdadero paradigma y el verdadero ámbito de referencia de toda su obra. Y en ello creo coincidir con la interpretación de su trabajo que, poco después de su muerte, hiciera Óscar Alonso Molina, en el dossier que le dedicara la revista *Arte y Parte* en 2008⁵.

A mí siempre me ha gustado pintar —le decía Javier Utray a María Escribano, en su última entrevista publicada—. Yo pintaba de pequeño. Pero en casa nos prohibían pintar y tocar el piano. Yo tenía que ser arquitecto. Sin embargo, siempre pinté. De adolescente recuerdo haber hecho una abstracción matérica, pero también fue importante que, desde pequeño, visitaba el Museo del Prado, porque mi abuelo, Antonio Rubio, el arquitecto, era del patronato⁶.

De hecho, todos sus grandes amigos eran pintores: Carlos Alcolea, que iba todos los días a su estudio a pintar; Carlos Franco, que era su primo; Chema Cobo y Guillermo Pérez Villalta. Con ellos se reunía habitualmente, viajaban juntos y discutían reiteradamente de arte y de exposiciones. «Una de las cosas que más nos divertía era rajar sobre Gordillo o hacer chistes sobre los conceptuales catalanes» —afirmaba



Sentados Eduardo Alaminos, Juan Hidalgo, Carlos Alcolea y Ana Raya entre otros. Detrás Utray charla con dos amigas en la exposición de Nacho Criado 1887-1977/1943-1977 en el Palacio de Cristal del parque de El Retiro. Madrid, 1977. Foto: Miguel Gómez / Archivo Lafuente

Guillermo Pérez Villalta—⁷. Lo sorprendente es, sin embargo, que, de todos ellos, sea Javier Utray el único que no se muestra abiertamente, desde el principio, en una relación más comprometida con la pintura. Mientras que, como dice Juan Manuel Bonet, todos ellos comienzan a exponer en Amadís, en los años setenta, «en riguroso orden de combate»⁸, es cierto que Javier Utray también participa en un par de exposiciones colectivas de Amadís, en las que también estaban Alcolea, Carlos Franco, Luis Gordillo, Guillermo Pérez Villalta y otros muchos (*La casa y el jardín*, 1973 y *La casa que me gustaría tener*, 1974), pero allí parece estar más como arquitecto que como pintor. Y, por lo demás, su trabajo tampoco estuvo presente en ninguna de las dos grandes exposiciones que habrían de consagrar a la Nueva Figuración Madrileña. No estuvo en 1980, presentada en la galería Juana Mordó, en 1979, y tampoco estuvo en *Madrid D. F.*, celebrada el año siguiente en el Museo Municipal de Madrid. Es cierto que, durante la década de los setenta, Javier Utray se encontraba comprometido como arquitecto y como docente en la Escuela de Arquitectura, en la que trabajaba como profesor de Elementos de Composición y que, cuando se celebraron estas dos exposiciones, él estaba centrado en proyectos arquitectónicos y urbanísticos en Benidorm y en La Manga. Podríamos decir por ello que, como señala Óscar Alonso Molina, «Javier Utray es un pintor tardío»⁹. Su primera exposición individual fue en la galería Moriarty, en 1990, cuando ya tenía 45 años. Y, tal vez por ese motivo, no debería formar parte de la llamada Nueva Figuración Madrileña ni tampoco de la «Figuración madrileña de los 70», tal y como se subtitula la exposición *Los Esquizos de Madrid*. De hecho, podríamos considerarlo más bien un pintor de los noventa.



Sentados, Javier Utray, Mariano Navarro, Baldomero Concejo, Mercedes Buades, Nacho Criado, Carlos Alcolea, Paloma Chamorro, Gonzalo Tena, Eduardo Alaminos y Daniela Tilkin asisten a una conferencia de Federico Jiménez Losantos en la exposición *En la pintura* en el Palacio de Cristal. Madrid, mayo de 1977. Foto: Luis Pérez-Mínguez

3. PASALORRINQUITOS (PUNTO EN BOCA). SOBRE LA PROHIBICIÓN DE HABLAR DE ALGUNAS SECTAS

Al respecto, sin embargo, es necesario señalar un par de cosas. La primera es que, como con razón advierte Fernando Huici, «lo más chusco del caso es que en un principio ni siquiera estaba claro que fueran a ser pintores»¹⁰. En efecto, hacia 1973, Carlos Alcolea declaraba: «yo todavía no me sentía muy pintor, no pensaba que la cosa fuera del rollo de la pintura»¹¹. En esa fecha, Carlos Franco se reponía todavía de su gravísimo accidente de automóvil, que lo dejó en el hospital con una pierna rota. Guillermo Pérez Villalta, por su parte, se debatía todavía entre los estudios de arquitectura y la pintura. Mientras que Chema Cobo hacía la carrera de Filosofía en la Universidad Autónoma de Madrid. En cuanto a Quejido, tampoco en los setenta estaba clara su relación con la pintura, sino que parecía más interesado por la poesía visual y las investigaciones seriales en el Centro de Cálculo. También Javier Utray estuvo vinculado al Centro de Cálculo, durante el año 1968-1969, interesado por la música generada por ordenador. Eso le llevó a disfrutar en 1974 de una beca de Composición de Música Electroacústica, para trabajar junto con Luis de Pablo en el Laboratorio de música electroacústica de Madrid, Alea.

No es por tanto evidente que los años setenta tengan que leerse en el sentido del triunfo y resurrección final de la pintura. Pues, de hecho, los grandes acontecimientos artísticos que marcaron la primera mitad de la década en España, hasta la muerte de Franco, no eran precisamente pictóricos. No lo fueron los Encuentros de Pamplona del año 1972, no lo fue la creación del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, tampoco lo fue la creación del Laboratorio Alea, ni por supuesto las conferencias del importante ciclo de Nuevos Comportamientos Artísticos, dirigido por Simón Marchán en el Instituto Alemán de Madrid, en 1974. En todos ellos participó Javier Utray pero, salvo Manolo Quejido, ninguno de sus otros amigos pintores. Y, sin embargo, es evidente que el debate acerca de la pervivencia y continuidad de la pintura se agudizó particularmente en dicha década.

Al respecto eran muchos los frentes abiertos. Por un lado, estaba el de la proclamada muerte de la pintura. El asunto de la muerte del arte y en especial el del final de la pintura de caballete era un tema reiteradamente anunciado, desde el *Cuadrado negro* de Kazimir Malevich, por todos los constructivistas rusos. En ello insisten Tatlin, Tarabukin, Rodchenko y Arvatov. Por su parte, en el Manifiesto Proun (1920), El Lissitzky afirmaba: «El cuadro cayó junto con la iglesia y su dios (...), junto con el sofá y su filisteo, para el que era icono de felicidad»¹². Javier Utray menciona en muchas ocasiones este tema de la muerte de la pintura, pero en su caso referida especialmente a la obra de Marcel Duchamp y a la célebre anécdota apócrifa de su visita al Salón de la Aeronáutica de 1912, en compañía de

Léger y de Brancusi, en la que, al contemplar una hélice, al parecer les dijo: «La pintura ha muerto. ¿Quién podrá crear algo mejor que esta hélice?»¹³.

Pero lo cierto es que, por más que había sido reiteradamente proclamada, casi desde principios del siglo, nadie pareció tomarse muy en serio aquella supuesta muerte, hasta los años sesenta. Después de 1912, todavía el cubismo y la abstracción fueron muy fértiles en la producción de cuadros y de «pintura de caballete». Y hasta el mismo Kazimir Malevich retornó a su pintura suprematista. Lo mismo sucedió con el expresionismo alemán y con el surrealismo. Y, todavía después de la Segunda Guerra Mundial, la cosa siguió como si nada. Si es posible que los expresionistas abstractos norteamericanos renunciasen al caballete, sobre todo por las grandes dimensiones de sus lienzos, desde luego no renunciaron en modo alguno a la pintura. Por su parte, el informalismo europeo no renunció ni a la pintura ni al caballete. Fue tan solo, durante la década de los sesenta, con la emergencia de los llamados «nuevos comportamientos artísticos», cuando comenzó a ser cuestionada aquella supuesta primacía de la pintura, en el relato general de la historia del arte. Tanto el *happening* como la performance, las instalaciones o las creaciones de ambientes, así como la aparición del *land art* implicaban una cierta distancia con respecto a la superioridad de la pintura como práctica artística dominante. Todos aquellos «nuevos comportamientos artísticos» supusieron también una crítica del carácter mercantil de las obras de arte y de sus principales canales de difusión, el museo y la galería. No fue, sin embargo, hasta la aparición del llamado «arte conceptual» cuando se produjo una cierta «desmaterialización de la obra de arte»¹⁴ y una renovada proclamación de la «muerte de la pintura». Como escribían *Art and Language* hacia 1971: «Digamos que el arte fundado en el paradigma de la “materialización” es una manifestación idealista burguesa»¹⁵.

En España, el llamado «arte conceptual» no se identificaba en absoluto con la filosofía analítica del lenguaje y con lo que podríamos llamar el referente lingüístico, pero sí que aceptó sus reservas contra la condición mercantil de las obras de arte. Y desde luego la pintura constituía el modelo y el paradigma de esta condición del arte. Si uno lee las polémicas cruzadas entre Antoni Tàpies y los representantes del llamado «conceptual catalán», lo que se encuentra es en realidad una disputa en torno a la capacidad del arte de acabar con el sistema mercantil del arte. «Parecería risible imaginar a nuestros colegas del extranjero —escribía Antoni Tàpies en 1973— entretenidos en demostrar que (...) con el conceptualismo se destruirán los “tinglados” de marchantes y museos. O que obligará al replanteamiento de la mercantilización, con todas las consecuencias sociopolíticas que ello arrastrará»¹⁶.

Por su parte, los representantes del Colectivo Conceptual le reprochaban a Tàpies el identificarlos con «el supuesto infantil o la ingenuidad de creer que el solo hecho del planteamiento explícito de sus intencionalidades ideológicas (...)

comportaría el desmantelamiento de todo el sistema cultural que cuestionan». Y, sin embargo, no dejaron por ello de afirmar que: «Desde la marginación no se ofrecen mercancías, sino propuestas de trabajo (cocreación) y materiales. La retribución económica debe ser exigida y limitada al concepto de prestación de trabajos y servicios»¹⁷.

Pero esta ofensiva, contra el carácter mercantil de las obras de arte, no se hizo sentir solamente en Cataluña, sino también en Madrid, en las prácticas y manifiestos de algunos artistas. En el mismo año 1973 en que en Barcelona se producía esta polémica en torno al arte conceptual, Alberto Corazón publicaba un manifiesto, «En favor de un arte perfectamente útil», en el que proclamaba, refiriéndose al trabajo de los pintores y los escultores: «A los artesanos que siguen produciendo estos objetos convendría advertirles que su trabajo como tal sigue siendo estimable; pero que el pacto que implícitamente suscriben a través de él está históricamente condenado a desaparecer»¹⁸.

No de un modo sorprendente, la contraofensiva que se produjo, tanto en Madrid como en Barcelona, a favor de la pintura fue también a la vez una defensa enfervorizada del sistema capitalista del mercado y de las galerías. Ello era evidente en los diversos manifiestos y artículos del grupo Trama, en las proclamas de Javier Rubio¹⁹ y Federico Jiménez Losantos, pero también fue muy evidente en los distintos manifiestos publicados por Juan Manuel Bonet y, sobre todo, en la posterior publicación de la revista *El comercial de la pintura* (1983-1984).



Acción improvisada por Carlos Alcolea, Eulàlia Grau, Carlos Pazos y Javier Utray en la Feria de Arte Contemporáneo ArtExpo. Barcelona, 1976. Publicada en *Arte y Parte* núm. 78, 2008 / Archivo Lafuente

4. NECROFILIA

La cuestión del retorno a la pintura era por tanto una cuestión polémica. Suponía por un lado una ofensiva contra el arte conceptual y contra el modelo de vanguardia en general. Suponía, en segundo lugar, aceptar abiertamente su carácter mercantil y la mediación necesaria de las galerías comerciales. Pero, en tercer lugar —y esto era lo peor de todo, en el contexto de la España franquista—, suponía también un abierto enfrentamiento con la politización del arte, sus arengas y sus proclamas. Y por ello es cierto que este retorno a la pintura les produjo una verdadera angustia a muchos pintores. Luis Gordillo ha hablado en varias ocasiones de esta angustia. En 1974, con motivo de su exposición en el Centro M-II de Sevilla, escribía, con respecto a esta ruptura: «ocurrió entonces un fenómeno contradictorio: renuncié voluntariamente a la ética de vanguardia. Y, paradójicamente, fue entonces cuando comenzó a interesar realmente en España. Y he sido el primero en extrañarme de la atención con que los jóvenes, la generación siguiente a la mía, se veían identificados en mi pintura»²⁰. Pero también es cierto que esta apuesta por la pintura y esta renuncia al compromiso vanguardista no se produjo en su caso sin una verdadera angustia: «No fue una ruptura consciente —decía—, fue una ruptura humillante y también culpable»²¹. Un poco más tarde, Carlos Alcolea, resolvía el mismo dilema con algo más de sentido del humor: «Si la pintura ha muerto, nosotros necrófilos, titi», parece ser que le dijo a Juan Antonio Aguirre²².

Seguramente Javier Utray se apuntó también conscientemente a aquella experiencia necrófila. De hecho, Guillermo Pérez Villalta lo retrata junto a todos los pintores de su generación, en aquel cuadro manifiesto de la vuelta a la pintura,



Enrique Quejido, Mariano Navarro, Ramón Mayrata, Carlos Franco, Javier Utray, Chiqui Abril, Guillermo Pérez Villalta, Fernando Huici, Baldomero Concejo, Santiago Auserón y Carlos Alcolea entre otros asisten a la cena homenaje a Juan Antonio Aguirre en el Círculo Mercantil. Madrid, febrero de 1980. Fotos: Luis Pérez-Minguez



Los protagonistas del cuadro de Guillermo Pérez Villalta posan delante de este. Abril de 1976
Foto: Luis Pérez-Minguez / Archivo Utray

de 1975-1976, titulado *Grupo de personas en un atrio o alegoría del arte y de la vida o del presente y del futuro*. Pero lo retrata como arquitecto, con una maqueta de la Villa Rotonda de Palladio en Vicenza, villa que ambos habían ido a visitar en 1974, en compañía de Chema Cobo y de Mar Villaespesa²³.

Pero es que también, para Javier Utray, su relación con la pintura fue una experiencia traumática: «Yo tuve primero una época matérica muy sofisticada —le decía a María Escribano en su última entrevista— y después me puse en contacto con Amadís y empiezo a hacer obras conceptuales, pero ya metido en arquitectura, más que pintando, estudiando geometría pictórica, hasta que regalé mis pinceles de marta a Chema Cobo, porque no encontraba la forma de entrarle a la pintura»²⁴.

Aquello parecía, por tanto, una renuncia a la pintura. Y además, en la conversación con María Escribano, en cuanto a sus intereses por la pintura, la respuesta de Utray es muy curiosa, porque cita en realidad todo lo que no le gusta. «La figuración de CoBrA es una porquería», «Guinovart estaba en todas partes», «Tàpies aburría a las ovejas», «Picasso tenía una tendencia acotada, en la que no se podía entrar», «Dalí pintaba con colores de monja», «la figuración francesa era malísima y la abstracción parecía pintura rápida»²⁵. Manifiesta en cualquier caso su incondicional reverencia hacia Duchamp, hacia un cierto pop, «mezclado con la guerra del Vietnam» y hacia la obra de Fernando Arrabal, *El cementerio de automóviles*. Por último, insiste en una última diferencia de su grupo: «Leíamos a Deleuze, por ejemplo»²⁶.

5. PENTAMARCELIANO

La influencia de Marcel Duchamp en la obra de Javier Utray es reiterada, explícita e inequívoca. Estaba presente en su autorretrato como Rose Sélavy, de 1977, en su *Panteón pentamarceliano*, del mismo año, en sus bocetos para chalets adosados en la Manga del Mar Menor, de 1980, en los juegos de palabras característicos de los títulos de sus cuadros y hasta en su propia poesía. Y desde luego también está reiteradamente presente en su pintura. Cosa que a alguno le ha podido parecer incluso una cierta contradicción, pues hasta el propio Javier Utray asociaba la obra de Duchamp con la tan cacareada muerte de la pintura. Es lo que, por ejemplo, afirmaba explícitamente Juan Pablo Wert en su texto para el catálogo de la exposición *Los Esquizos de Madrid*: «La actividad artística pública de Javier Utray fue también posterior y en un registro de signo claramente duchampiano y, por tanto, escasamente pictórico»²⁷.

Pero es sorprendente que siendo Juan Pablo Wert un excelente conocedor de la obra de Utray, afirme este carácter «escasamente pictórico» de la influencia de Duchamp. Pues, si por un lado, toda la obra de Duchamp está profundamente marcada por una intensa reflexión acerca del sentido y el significado de la pintura, por otro, el propio Utray le reconocía explícitamente a Juan Pablo Wert la influencia que en su propia creación pictórica había tenido la obra de Duchamp. De hecho, Utray le insiste en que la pregunta fundamental que aquel grupo de artistas (Los Esquizos) se planteaba era la de «por qué el rigor conceptual no puede pasar también por la pintura»²⁸. Y es sin duda a esto a lo que más decididamente se consagró. Toda su práctica pictórica parece marcada por esta preocupación y esta distancia conceptual. El hecho de deshacerse de los pinceles de marta, el gritar —de la mano de Duchamp— ¡basta ya de olor a trementinal!, así como su gesto de pintar los cuadros por teléfono o su autodenominación de «ajeiropoietas» (creador sin manos), se corresponden literalmente con sus intentos de hacer posible una pintura conceptual. Lo mismo que Marcel Duchamp y lo mismo que, por otra parte, Leonardo Da Vinci, Javier Utray insiste en que la pintura no es un trabajo artesanal: es cosa mental. Y al igual que Leonardo, en su *Tratado de la pintura* —editado por cierto en castellano en 1976, en una excelente edición crítica, por su íntimo amigo Ángel González—, insistía en que la pintura se puede hacer cómodamente sentado, ricamente vestido, escuchando música y en compañía de amigos; del mismo modo le insistía Marcel Duchamp a Pierre Cabanne en su distancia con respecto a la pintura.

P. C. ¿Había decidido ya dejar de pintar?

M. D. Yo no tomé esa decisión, vino por sí sola, puesto que el *Verre* ya no era una pintura. Era una pintura sobre vidrio, si usted quiere, pero no era una

pintura, había mucho plomo y muchas otras cosas. Me había alejado de la idea tradicional del pintor, con su pincel, su paleta, su esencia de trementina, una idea que ya había desaparecido de mi vida²⁹.

Por eso a Javier Utray le cuesta mucho su retorno activo a la pintura. Hasta que no encuentra un modo de pintar adecuado a ese carácter y a esa exigencia conceptual no se vuelve a dedicar abiertamente a ella. Le sucedió lo mismo a Alberto Corazón, un artista conceptual que había renunciado públicamente a la pintura. Mantuvo con ella su distancia durante toda la década de los ochenta. Su primera exposición individual de pintura fue en Barcelona, en la galería Alcolea, en 1989³⁰. En ese mismo año Utray fue seleccionado, sin embargo, por Ignacio Gómez de Liaño para participar en una exposición «de pintores», para conmemorar el segundo centenario de la Revolución francesa. *1789-1989. De Messidor a Thermidor*³¹, en la galería Seiquer de Madrid.

En dicha exposición Javier Utray presentó una obra que aparentemente nada tenía que ver con la pintura. Se trataba de una fotografía de la mili, con uniforme de Ferrocarriles y con bigote, retocada con unos monos en la cara, sobre la que Utray imprime la imagen de la anamorfosis de una calavera, tomada del cuadro *Los embajadores* de Holbein. Al pie de la imagen figura su título «Mónadas».



Javier Utray. *Mónadas*, 1989
Obra expuesta en la exposición colectiva *1789-1989. De Messidor a Thermidor* comisariada por Ignacio Gómez de Liaño en la galería Seiquer de Madrid. Paradero desconocido
Publicada en *Arte y Parte* núm. 78, 2008 / Archivo Lafuente

6. ¿Y TÚ QUÉ PINTAS?

El sentido de esta obra parece claro, y trata de dar respuesta a dos cuestiones. En la exposición, comisariada por Ignacio Gómez de Liaño, y en la que colaboraron con textos críticos Juan Manuel Bonet y Mariano Navarro, se trataba claramente de evocar la revolución de la pintura madrileña en los años setenta y ochenta. Por eso, junto a Javier Utray, estaban invitados a participar los grandes héroes de esa historia madrileña de la pintura: Juan Antonio Aguirre, Carlos Alcolea, Jaime Aledo, Chema Cobo, Carlos Franco, Luis Gordillo, Sigfrido Martín Begué, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido y algunos otros. No es imposible que Javier Utray fuese invitado a participar en esta exposición por accidente. Pues Carlos Alcolea estaba presente en aquella exposición con su cuadro *La reina de corazones* (1974), que por entonces era propiedad de Javier Utray.

La irónica pregunta que el propio Utray se hace al ser invitado a esta exposición es evidente: ¿y tú qué pintas aquí, en medio de toda esta gente? «En rigor —habría sido su respuesta— yo aquí no pinto nada. Pues yo no soy más que un humilde pintamonas». Por eso se pinta monos en la cara y titula burlonamente su propuesta «Mónadas». Pero, en segundo lugar, su obra responde también a la pregunta ¿y tú qué miras? ¿Es que acaso tengo monos en la cara? Y me temo que, a esas dos preguntas, consagró los siguientes diez años de su vida.

En el catálogo de esta exposición del año 1989, Javier Utray se presenta además como «Nacido en Madrid. Exoficial del Regimiento de Movilización y Prácticas de Ferrocarriles». Y no dice nada más en su currículum. Ni pintor ni poeta ni músico ni arquitecto. Madrileño y oficial de ferrocarriles. Nada más. Con ello presentaba además una distancia irónica con respecto a los *currículos* y a los artistas que se afanan en compilar y documentar «su obra». No es imposible que la mala fortuna crítica de Javier Utray haya tenido que ver con este descuido voluntario.

Su primera exposición individual fue en Madrid, en la galería Moriarty, un año después. Sin embargo, Javier Utray decide pintar sin mancharse las manos. Él presumía —como Moholy-Nagy— de «pintar los cuadros por teléfono». Chema Cobo ha recordado su método de trabajo para la realización de esas pinturas, ejecutadas «sin tocar un pincel». Partiendo del diccionario, como Raymond Roussel, seleccionaba palabras a las que asociaba ciertas imágenes, que superponía y luego encargaba su impresión «por teléfono», con la gama de colores del Pantone³².

No ha habido un solo crítico que haya escrito sobre su trabajo que no haya insistido en esta *boutade*, de la que el propio Utray se distanciaba, en la conversación que mantuvo en 2004 con Juan Pablo Wert. Pues es evidente que, aunque sus primeros cuadros de los noventa son serigrafías industriales, los últimos cuadros de esa misma década son impresiones digitales o fotocollages, algunos de

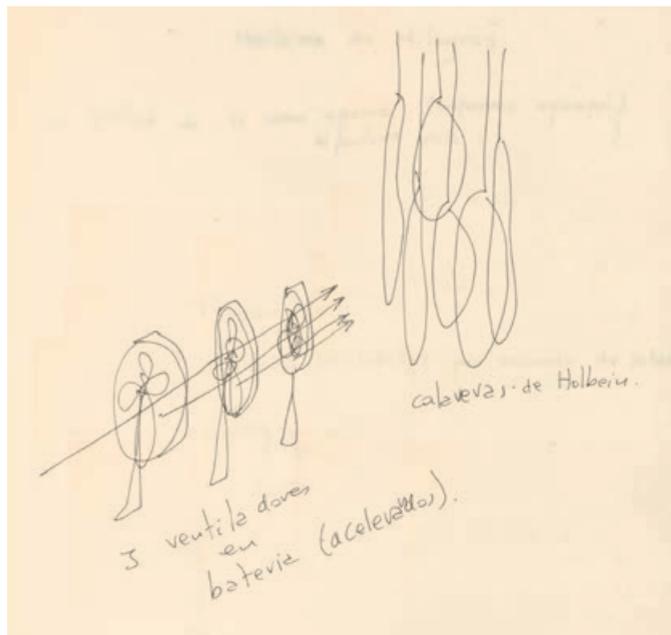


Javier Utray fotografiando *La Piedad* de Daniele Crespi en el Museo del Prado, c. 1989. Archivo Utray

ellos con grapas o con fundas de plástico transparente, que suponen una composición algo más artesanal. Aunque eso sí, lejos de los pinceles de marta y del olor a trementina. En cualquier caso, sí que parece un procedimiento común a todo su trabajo pictórico, desde que abandonara sus primeros cuadros matéricos, el de la serigrafía industrial y el de la impresión digital, manteniéndose fiel por tanto al aprendizaje hecho en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid donde empezó a experimentar con el ordenador en los años sesenta.

Por tanto, en la producción pictórica de Javier Utray parece necesario distinguir claramente, a lo largo de la década de los noventa, dos etapas bien diferenciadas: una, vinculada a la serigrafía industrial y, la otra, a la stampa digital. La primera etapa (¿Y tú qué pintas?), jalonada por sus tres primeras exposiciones en Moriarty (*Ajeiropoietas*, 1990; *Pasalorriñquitos (Reany-mados)*, 1991; y *Fontâne*, 1997), así como por su participación en el *Salón de los 16*³³, presenta una serie de características propias.

La primera de ellas tal vez sea el hecho mismo de la utilización de la serigrafía industrial como máquina de la pintura, con la que es posible pintar lejos del virtuosismo de los pinceles de marta y del olor a trementina. La segunda, el hecho de que estos cuadros sean realmente «encargados por teléfono». Pero la tercera, y no menos importante, sería la experimentación con los lienzos y, sobre todo, con los pigmentos. La utilización, por ejemplo, del Mavotex, una laca textil para serigrafía, que tiene la peculiaridad de que se hincha con el calor; trataría de enfrentarse abiertamente, con sus «pinturas hinchables», a la exigencia greenbergiana de la planitud de la pintura.



Proyecto para una
pieza en el cuaderno
«Cromoculintogrin»,
c. 1990.
Archivo Utray

Si el título de su primera exposición aludía especialmente a su cualidad de «creador sin manos», el fondo de la misma, sin embargo, se dirigía específicamente al problema de la obra de arte como mercancía, a través de sus múltiples referencias al dinero. Javier Utray, al igual que Andy Warhol, utilizaba el billete de dólar como símbolo de esta mercantilización del arte. Se servía de su emblema «In God we Trust», para señalar el carácter divino de este intercambio mercantil, pero sobre todo se servía de la filigrana de los billetes, ampliada a escala, como fondo de sus obras. Es evidente que con ello se remitía a la crítica conceptual de la mercantilización de las obras de arte, insistiendo en algo que también era fundamental para Joseph Beuys: que el arte es igual al capital (*Kunst = Kapital*). Lo que no quiere decir que el arte sea una mera mercancía, sino más bien que el arte es la producción de la cabeza y con ello fuente también de su valor económico.

Pero además de esto, en esta primera etapa de su pintura, se detectan numerosos elementos duchampianos que persisten a lo largo de toda su trayectoria. No solo presentes en los títulos de sus cuadros y en los juegos de palabras, de raíz rousseliana, sino también en alusiones explícitas al urinario de Duchamp y a la muerte de la pintura. Algunos de estos cuadros, o serigrafías industriales, presentan imágenes sobreimpresas de hélices, compuestas con botellas de Klein y con urinarios. La alusión a la célebre anécdota apócrifa de la visita de Duchamp, en compañía de Léger y de Brancusi al Salón de la Aeronáutica de 1912, en la que supuestamente decretó la muerte de la pintura, al contemplar una hélice, es aquí conmemorada.

7. MÁQUINAS SOLTERAS

Además, en esta etapa aparecen numerosas máquinas pictóricas que no son propiamente cuadros. Instalaciones con mesas y pantógrafos, en las que el lienzo de la pintura se utiliza a modo de mantel. Instalaciones sobre mesa con mercurio. Instalaciones con escultura (anamorfosis de la calavera de *Los embajadores* de Holbein). Lo cierto es que, en estas primeras exposiciones, no suele haber lienzos aislados, sino por lo general se presentan en relación con una forma oblonga y alargada, procedente por un lado de la anamorfosis de una calavera, sacada del cuadro *Los embajadores* de Hans Holbein, pero con una posible alusión a las bananas de Andy Warhol, que el artista acostumbraba a apoyar contra sus lienzos.

Un pantógrafo es una máquina de pintar. O más bien es un instrumento de dibujo para ampliar y reducir la escala. Sin embargo, a esta máquina de la pintura, Utray gustaba de añadirle explícitamente el elemento azaroso, mediante la introducción de bolas de billar, suspendidas del pantógrafo.

Es necesario además prestarle atención, en esta primera etapa, al ordenamiento y a la estructura del color. Buena parte de sus primeros lienzos aparecen divididos en cuatro y en ellos se repiten las mismas figuras en distintas series, pero variando el color. Aquí la influencia pictórica parece más bien la de Andy

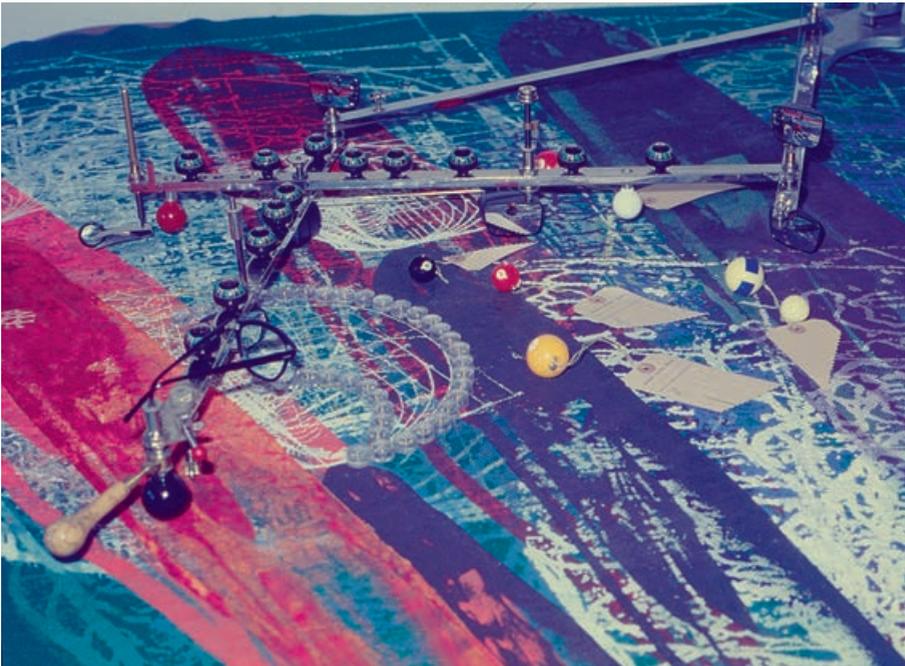


Javier Utray con el pantógrafo de la pieza *Las lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard* (*Coin à Machinitiation*), galería Moriarty, Madrid, 1990. Archivo Utray

Warhol. Pero, por lo que yo sé —a pesar de las múltiples coincidencias en sus procedimientos—, no se ha hablado apenas de la influencia de Warhol en su obra. Hay, sin embargo, muchos elementos en Utray que son típicamente warholianos: su preferencia por la serigrafía como máquina de pintar o como «pintura sin manos», sus juegos de color y variaciones seriales, su gusto por la simbología del dinero y, sobre todo, la inquietante presencia de la muerte en su trabajo.

La primera exposición en Madrid de obras de Andy Warhol la presentó Juan Manuel Bonet en la galería Buades, en diciembre de 1976. Para ello se trajeron numerosos grabados, serigrafías y fotografías del artista, y se imprimió un tabloide especial de la revista *Buades*. A partir de ese momento, muchos de los denominados «Esquizos», y particularmente Manolo Quejido, comenzaron a considerar a Andy Warhol como santo de su devoción.

La segunda exposición de Warhol en Madrid la organizó el galerista Fernando Vijande seis años más tarde, en plena apoteosis de la movida madrileña. Se trajeron para ello numerosos cuadros de grandes formatos (*Pistolas, cuchillos y cruces*) y se invitó a Madrid al propio artista. Aquella segunda exposición fue un verdadero acontecimiento social y cultural en el Madrid de la época, aquella hoguera de las vanidades que se preparaba para la eclosión de un nuevo mercado internacional, con la feria ARCO.



Detalle del pantógrafo. Archivo Utray

8. CALAVERA CON MARIMBA

Con respecto al asunto de la muerte, no es solamente la muerte de la pintura lo que conmemora y rememora reiteradamente la obra de Javier Utray, sino también la muerte en general y, en particular, la propia muerte. Así, la insistente utilización en su trabajo de la anamorfosis de una calavera que aparece en el cuadro de *Los embajadores* de Hans Holbein. Así también, la serie de serigrafías dedicada a *La Piedad* de Daniele Crespi, que se centra en la imagen del Cristo muerto y en la del rostro sufriente de la Virgen. Hay que observar, sin embargo, que el fondo carnal del cuerpo de Cristo y a veces también el rostro de la propia Virgen están compuestos con la filigrana de los billetes de dólar americano, fieles al lema «In God We Trust» que los preside. Aunque Carmen Cámara me ha hecho observar que es posible también que dicho fondo esté sacado del extraño «laberinto de cruces» que, a finales del siglo xvi, pintara el manierista italiano Lelio Orsi, titulado *Cristo tra le croci*. Javier Utray había visto aquel extraño Cristo en el manual del manierismo publicado por Arnold Hauser³⁴.

Resulta en cualquier caso interesante señalar el hecho de que, para un amante de la pintura como Javier Utray, y para un enamorado y buen conocedor del Museo del Prado, el único pintor de esta pinacoteca por él conmemorado sea este extraño manierista del siglo xvii, Daniele Crespi, y ese soberbio, pero extraño, cuerpo de Cristo³⁵.

Como en Warhol, el tema de la muerte aparece reiteradamente en su trabajo. De modo que el asunto genérico de la muerte de la pintura cada vez se mezcla más con el de la muerte propia. En el Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid se conserva un cuadro de Javier Utray que se titula *Amantes (cadáveres en el armario) imantados* (1994-1996). El lienzo aparece dividido en cuatro partes, con colores diferentes, pero en las dos partes superiores puede verse claramente la imagen de dos calaveras. Amantes muertas, por tanto. Cadáveres en el armario. Pero un armario que, sin lugar a dudas, soy también yo mismo (armario).

La biografía de Utray parece efectivamente muy marcada por la presencia reiterada de la muerte. No solo la prematura muerte de su padre, muerto en accidente de automóvil, cuando él tenía tan solo tres años, sino también la de sus parejas y de sus compañeras. Ana Raya, su mujer y madre de su hija Palmira, murió atropellada en 1988. Su íntimo amigo y compañero de estudio Carlos Alcolea murió de sida en 1992. En el libro de poemas, *Apokolokíntosis*, que se publicó en 1994, insistía en esta relación con la muerte, aludiendo inequívocamente al himno de la Legión:

LAS NOVIAS COMO ORTOPEDIA LETAL

¿Muerto en carne viva...

y del bracete con la muerte?

Pues no es mala muleta.

Hacia la mitad de la década de los noventa, en su época intermedia, aparece en su pintura un tipo de composición claramente abstracto y que podría recordar algunos juegos ópticos. Se trata de máquinas ópticas, en las que, sin embargo, no deja de aparecer la máscara o la calavera, a pesar de su carácter abstracto. Esta paradoja, entre figuración y abstracción, también se encuentra comentada en *Apokolokíntosis*:

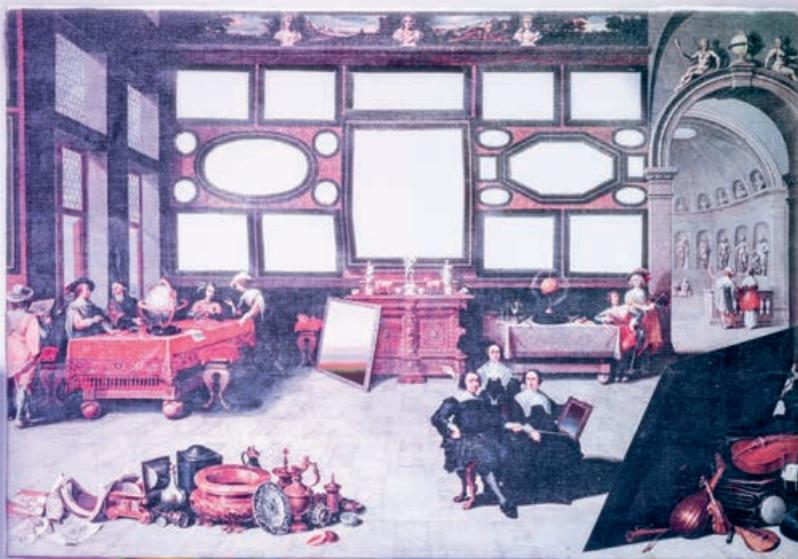
SIMETRÍAS DE LAS NUBES

Al otro lado de la pintura abstracta
hay una abstracción real
que quiere ser pintura figurada.

Además, en un texto que escribió el propio Utray para el tarjetón que se imprimió para la exposición *Tutti siamo la Gioconda. Insieme*, en el Colegio de Arquitectos de Málaga, comisariada por Pedro Pizarro, en 1994, en la que se presentaron algunos de estos cuadros geométricos abstractos, el artista explicaba —un poco a la manera de Deleuze y Guattari— esta aparición enigmática de rostros sobre el lienzo, a partir de la pura abstracción óptica:

Nos han partido, ya, las caras en chispas diferenciales, aplanadas en las pantallas del ordenador. Nuestras fisionomías particulares, nuestra individualidad surcada de arrugas, puede conjeturarse por una combinatoria digital. Policíaca. Meros caretos fractalizados en tramas geométricas³⁶.

Esta época intermedia está marcada por una instalación realizada en CRUCE, en 1995, en el contexto de la exposición titulada *Cirugía anestésica*. El título que yo recuerdo de dicha instalación era: «Nos han robado la pintura, pero nos dejaron los marcos». En ella se presentaba, colgada del techo y separada de la pared, una postal del conocido cuadro de David Teniers, *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas* (1647-1651), perteneciente al Museo del Prado, postal de la que se habían recortado todas las imágenes de las pinturas de la colección del Archiduque, pero se respetaban los personajes y, sobre todo, los marcos de la colección. Sobre dicha postal, Utray concentraba tres proyectores de luz, uno amarillo, otro azul y otro rojo que, al combinarse sobre la misma, generaban un haz de luz blanca que finalmente se volvía a dividir en los tres colores primarios, al proyectarse posteriormente sobre la pared. Se trataba inequívocamente de una broma, pero también de una protesta contra la usurpación de la pintura por la llamada tradición «conceptual». Pues, lo que de hecho había sucedido, con la crítica al supuesto carácter mercantil de la pintura, era que finalmente se había condenado la pintura, pero que no había desaparecido por ello la comercialización de las obras ni, mucho menos, la de las obras de carácter conceptual.



Javier Utray. *Nos han robado la pintura, pero nos dejaron los marcos*, 2007.
Instalación en la exposición del CA2M, 2021. Colección Domingo Sánchez Blanco

Esta misma instalación se volvió a presentar al año siguiente en la exposición individual de Javier Utray, titulada *Remolino de viento*, en la galería Delpasaje, de Valladolid y, todavía, una vez más, en la Sala de Arte El Gallo, dirigida por Domingo Sánchez Blanco, en Salamanca, en 2007. Lo que nos habla claramente de la importancia que él mismo le otorgaba a esta idea.

9. ¿Y TÚ QUÉ MIRAS?

Podríamos decir que la segunda época de su pintura estaba caracterizada por el intento de contestar a la pregunta ¿y tú qué miras? Esta segunda época aparece marcada por sus exposiciones *Ojos de camaleón* (Moriarty, Madrid, 1999) y *Edepol Ecastor* (Moriarty, Madrid, 2002).

En esta segunda época, el artista se centra más bien en la historia de la construcción de la mirada. Ya no utiliza la serigrafía industrial ni las tintas hinchables sobre lona, sino la estampación digital. Los elementos materiales que ahora utiliza son los cartones del muestrario de Pantone, además de grapas y fundas de plástico transparente. En cuanto a los elementos visuales, los huesos y la calavera se repiten obsesivamente, sobre la escala cromática del Pantone. De nuevo la muerte.

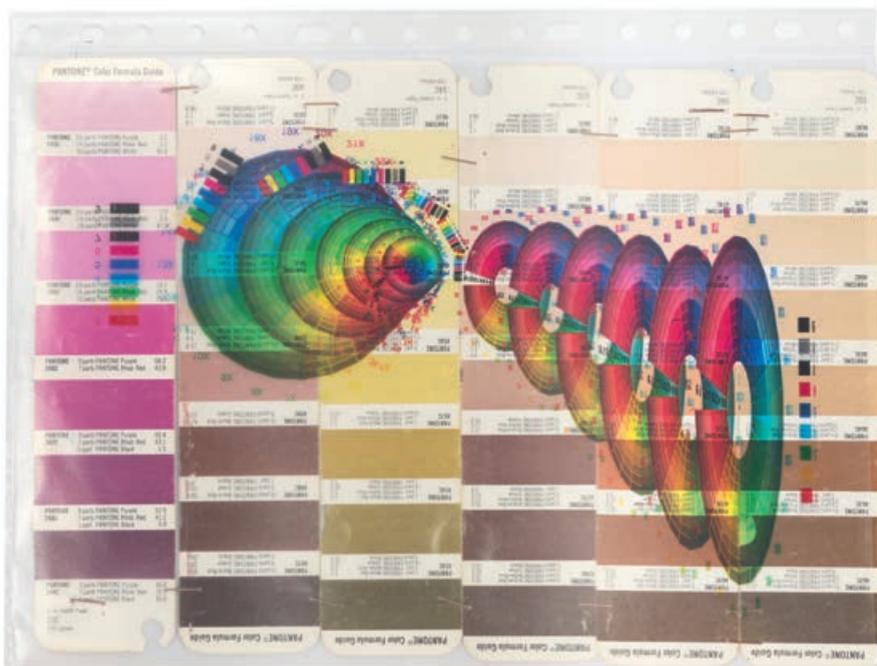
Además, en esta etapa aparecen representaciones de nadadores y piscinas. Sin embargo, las piscinas de Utray no son en absoluto las idílicas piscinas de Hockney ni las piscinas pictóricas de su amigo Carlos Alcolea. Las piscinas de Javier Utray son alegorías de la visión. Sus gafas de nadador son autorretratos que deforman el rostro, pero también son máquinas de visión que permiten «ver en el fondo».

En la reseña de esta exposición que yo mismo publiqué en *ABC*, se decía:

Se trata de una serie de variaciones sobre el espectro cromático, tal como se encuentra codificado en los catálogos del Pantone y de una serie de estructuras geométricas sobreimpresas (descomposiciones de la circunferencia en cuadrantes numerados y desarrollos cinemáticos de esta), a veces figurando una proyección cónica, a veces desplegándose en forma de alas de mariposa. Javier Utray es plenamente consciente de lo duro y difícil que es acercarse a esta representación. «No solamente el exceso de palabras perturba —afirma—. También el abigarramiento de colores desgarrar el ojo.» Utray pretende entonces en esta exposición desgarrar la mirada, cortar con lo que él llama «el ojo público» y con sus mecanismos inhibitorios de la economía de la percepción. «El arte —afirma— solo consiste en quitar un velo de esos mecanismos.»³⁷

Pero, a la vez que se trataba de interrogar la construcción pública de la mirada, el artista nos mostraba cómo la pintura y especialmente el color habían sido parte fundamental en esta historia. Lo que él denominaba «el esqueleto de la visión».

El modo en que el color ha codificado nuestra mirada desde el Renacimiento, diferenciando lo cálido y lo frío, y mediante ellos componiendo profundidades y perspectivas, alcanzó su apogeo en el paisaje. El paisaje renacentista es para Javier Utray el gran logro pictórico. Este no consistía sino en producir la ilusión de la perspectiva, mediante los artificios del claroscuro, del *sfumatto* y el facetamiento del color. Por eso,



Javier Utray. *Boceto (Serie Ojo de Camaleón)*, 1999. Técnica mixta, 21 x 30 cm. Cortesía galería Moriarty

en esta serie, reflexionaba sobre este ver ilusionista y sobre el modo en que se articula. Citaba y leía las teorías modernas de los colores, desde Newton y Goethe, a Kandinsky y a Van Doesburg. Y por eso presentaba la escala cromática de los colores en su muerta frialdad objetivada y afirmaba al respecto: «todos los colores que hay aquí están en cualquier paisaje del Renacimiento». Los colores de un Pantone, con su numeración, su denominación, su descripción y su composición, las tiras de color de estas escalas cromáticas eran grapadas unas junto a otras, escaneadas y pasadas a lienzo, como alegorías de un paisaje, en el que —como afirmaba el propio artista— «lo más humano que uno puede ver son las grapas». Sobre este paisaje inhumano se imprimían después unas imágenes, con las que se pretende aludir a la proyección de la mirada. «El ojo que ve —decía Utray— y se proyecta como un escupitajo.» Esta era en su opinión «la mirada del camaleón», esa mirada proyectiva que absorbe el color y lo mimetiza. El camaleón era entonces emblema de la objetivación de la mirada, su grado cero.

Por último, en la exposición *Edepol Ecastor* (2002), sus arcos cromáticos del Pantone se transfiguran en aparentes arcoíris de color, sobre los que se imprimen paisajes espectrales. Sigue con ello insistiendo en la importancia del color en la invención del paisajismo, pero ahora construye paisajes fantasmales en los que el cielo está representado por una escala de color y la vegetación por extrañas nervaturas digitales.

10. APOCOLOQUINTOSIS

Fernando Castro, en una emotiva necrológica publicada en *ABC*, escribió sobre Javier Utray que «Pérez Villalta lo situó en el centro de su retrato de grupo»³⁸ (en referencia al cuadro titulado *Grupo de personas en un atrio o alegoría del arte y de la vida o del presente y del futuro*), de 1975-1976. Y lo cierto es que, al principio, yo también pensaba que esa figura central de este importante grupo de personajes de la historia española del arte era Javier Utray. Pero no, resulta que el elegante y atildado personaje que en ese cuadro mira de frente y desafiante al espectador, ocupando altanero el centro de la escena, es nada menos que Herminio Molero. Nadie lo diría. ¿Por qué se puso a Herminio en el centro de aquella escena? Seguramente por afecto y simpatía personal. Pero lo cierto es que Javier Utray no aparece en el centro de la imagen, sino a la izquierda de la escena, de pie entre Manolo Quejido y Juan Manuel Bonet, con barba y apoyado sobre una maqueta de la Rotonda de Palladio. Y es esa maqueta la que lo identifica inconfundiblemente como arquitecto. Guillermo Pérez Villalta cuenta la divertida anécdota de su viaje a Vicenza, a visitar la Villa Rotonda y cómo se colaron en ella, buscando la llave entre las macetas, y cómo Javier Utray se llevó consigo aquella llave, afirmando que era la «clave palladiana».

Yo nunca había visto fotos de Javier Utray con barba, y no resulta fácil reconocerle. De hecho, pensé que el de la barba se trataba más bien de Juan Antonio Aguirre, que sin embargo en esta ocasión aparece rasurado. Pérez Villalta no lo pintó en el centro, pero tampoco le asignó una posición marginal. De hecho, ahí está, mirando extrañamente hacia un lado y Ana Raya, su mujer, sentada al otro lado, mirando en dirección contraria. También Pérez Villalta ironizaba con respecto a la pereza proverbial de Utray³⁹. Por su parte, Chema Cobo señalaba más bien su indolencia duchampiana, con respecto a la producción de la obra. Y a pesar de ello, decía: «Pienso que el amigo Utray lideró la generación de amigos “figurativos por azar”, en una especie de displicencia ante la artísticidad y el mundo del arte»⁴⁰. Y hablaba con extraordinario cariño de su dandismo. ¿Cuál es la posición de Javier Utray con respecto a los otros artistas de su generación?

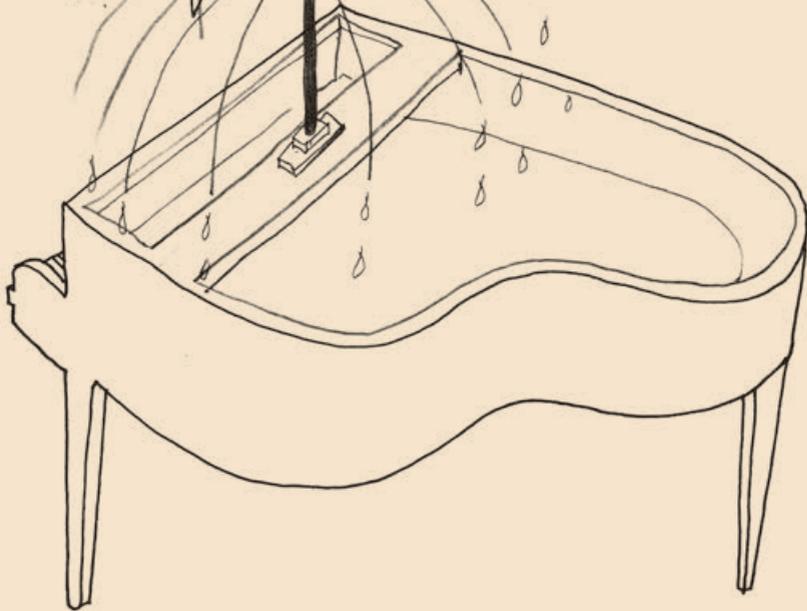
Sinceramente, creo que su fortuna crítica está relacionada con su extraordinaria generosidad, que le llevaba —como yo lo he visto— a regalar sus cuadros recién venidos del taller, y con su peculiar narcisismo y vanidad, que le llevaban a desentenderse de esas cosas mundanas, tales como documentar las performances o los *happenings*⁴¹ o como la de tomarse la molestia de elaborar un currículum «como Dios manda». Desde luego, su trayectoria no desmerece de la de ninguno de sus compañeros. Arrastra todavía el problema del carácter hermético o críptico de su trabajo, pero si se analiza con un poco de paciencia, ni siquiera los títulos de sus cuadros son tan enigmáticos.

1. Juan Pablo Wert, «Conversación con Javier Utray», en *Desacuerdos. Sobre Arte, política y esfera pública en el Estado español 2004/Madrid-Javier Utray* (24/02/2004), disponible en <http://artxibo.arteleku.net/eu/islandora/object/arteleku%3A2442> [consultado el 28/01/2021].
2. María Escribano, «Última entrevista con Javier Utray», *Arte y Parte. Revista de Arte*, núm. 78 (2008), p. 45.
3. Javier Utray, *Gomoso Brummel Fogoso Barbey*, El Crotalón, Madrid, 1984, 8 págs.
4. Véase Fernando Castro Flórez, «Sobre la verdad (R). Notas sobre la psicasteria legendaria», en Fernando Castro Flórez y Domingo Sánchez Blanco (eds.), *Matarile*, Junta de Castilla y León, Diputación de Salamanca, Salamanca, 2006, pp. 344-348.
5. Óscar Alonso Molina, «Las manos paráliticas de Utray», *Arte y Parte. Revista de Arte*, núm. 78 (2008).
6. María Escribano, *op. cit.*, p. 42.
7. Guillermo Pérez Villalta, «Javier y yo», *Arte y Parte. Revista de Arte*, núm. 78 (2008), p. 49.
8. Juan Manuel Bonet, «Retrato de grupo en un paisaje español», en *Otras figuraciones*, Caixa de Pensions, Madrid, 1981; reimpresso en *Los Esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70*, MNCARS, Madrid, 2009, p. 490.
9. Óscar Alonso Molina, *op. cit.*
10. Fernando Huici March, «Atrápame esos fantasmas», en VV. AA., *Los Esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70*, MNCARS, Madrid, 2009, p. 113.
11. Francisco Rivas, «Con Carlos Alcolea, porque solo los ángeles tienen sexo», *Arteguía*, Madrid, núm. 53, marzo, 1980. Citado en Fernando Huici March, *ibid.*
12. El Lissitzky, «Proun», en De Stijl, vol. V, núm. 6, junio de 1922; reeditado en González García, Calvo Serraller, Marchan Fiz (eds.), *Escrios de arte de vanguardia, 1900-1945*, Itsmo, Madrid, 1999, p. 306.
13. Se trata de una cita completamente apócrifa, pero no por ello menos reiterada por los estudiosos de la obra de Duchamp. Calvin Tomkins le atribuye el relato a Fernand Léger, aunque señala que: «La autenticidad de este comentario es cuestionable. Cuando Arturo Schwarz lo sacó a colación, Duchamp confesó no acordarse del episodio». Véase Calvin Tomkins, *Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1996, p. 154 y especialmente la nota 51.
14. El tema de la «desmaterialización de la obra de arte» era ya un viejo tópico que se venía arrastrando desde los años sesenta, y al que Lucy Lippard le dedicó su libro *Six years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Nueva York, 1973. Al asunto de la desmaterialización de la obra de arte le dedicamos una exposición en CRUCE, en 1995: «Cirugía anestésica: La desmaterialización de la obra de arte», exposición organizada por Miguel Cereceda en la galería CRUCE de Madrid, entre los días 18 de abril y 12 de mayo de 1995, con la participación de los artistas Nacho Criado, Eva Lootz, Javier Utray, Manolo Quejido, Preiswert y Perejaume, acompañada de un ciclo de conferencias en las que, además de Miguel Cereceda, participaron Guillermo Solana, Fernando Castro, Rocío Martínez, Agustín Valle y Antón Patiño.
15. *Art and Language*, «Entrevista», 1971, citado en Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto*, Akal, Madrid, 1994, p. 425.
16. Antoni Tàpies, «Arte conceptual aquí», *La Vanguardia Española*, Barcelona, 14 de marzo de 1973. Reed. en Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto*, Akal, Madrid, 1994, p. 428.
17. Colectivo Conceptual, «Respuesta a A. Tàpies», abril, mayo, 1973, en Simón Marchán Fiz, *ibid.*, pp. 428-430.
18. Alberto Corazón, «En favor de un arte perfectamente útil» (marzo, 1973), en Simón Marchán Fiz, *ibid.*, p. 425.
19. «La pintura, en tanto que productora de objetos, tiene en el mercado a la vez su condición de existencia y el mayor riesgo de que los objetos que produce pierdan efectividad en su campo de conocimiento específico.» Javier Rubio, «Inventario», *Trama, Revista de pintura*, núm. 0, 1976, p. 3, en Simón Marchán Fiz, *ibid.*, p. 437.
20. Luis Gordillo, textos para el catálogo de la exposición *Gordillo, 1958-1974*, en el Centro M-II de Sevilla, mayo de 1974. Citado en F. Calvo Serraller, *Luis Gordillo*, De León, Madrid, 1986, p. 47.
21. *Ibid.*
22. Juan Manuel Bonet, «Un cierto Madrid: mapa en forma de diccionario», s.v. «Alcolea, Carlos», en VV. AA., *Los Esquizos de Madrid...*, *op. cit.*, p. 321.
23. Guillermo Pérez Villalta, «Javier y yo», *Arte y Parte. Revista de Arte*, núm. 78 (2008), pp. 49-53.
24. María Escribano, *op. cit.*, p. 45.
25. *Id.*
26. *Ibid.* p. 46. Beatriz García Pérez hizo una interesante tesis doctoral dedicada a la influencia de Deleuze en el grupo de Los Esquizos de Madrid, dirigida por Patricia Mayayo. Beatriz García Pérez, *Deleuze y «Los Esquizos de Madrid»: referencias, metáforas y contagios*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, octubre de 2018.
27. Juan Pablo Wert, «Desengaño de la pintura», en VV. AA. *Los Esquizos de Madrid*, *op. cit.*, p. 51.
28. Juan Pablo Wert, «Conversación con Javier Utray», *op. cit.*
29. Pierre Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1972, p. 60.
30. «Entre 1980 y 1990 decide no exponer para mantener una larga reflexión interior sobre el sentido de la creación plástica en el fin de siglo. Reorienta su trabajo básicamente hacia la escultura, de la que finalmente presenta una antológica de esos años en 1991.» Alberto Corazón escribe sobre sí mismo en su «Currículum», en el catálogo de la exposición *Alberto Corazón: El bodegón habla de otras cosas*, Marlborough, Madrid, enero-febrero de 2006, p. 38.
31. 1789-1989. *De Messidor a Thermidor*, Seiquer, Madrid, 1989.
32. Chema Cobo, «El camaleón eres tú», *Arte y Parte. Revista de Arte*, núm. 78 (2008), p. 57.
33. *Salón de los 16*, MEAC, Madrid. Utray fue seleccionado por el crítico Ángel González quien, para la ocasión, escribió un texto titulado «Das Utray».
34. Arnold Hauser, *El Manierismo. Crisis del Renacimiento y origen del Arte Moderno*, Guadarrama, Madrid, 1965.
35. El libro *Apokolokínosis* presenta un último poema, que tal vez pueda explicar la fascinación de Utray con este extraño Cristo de Daniele Crespi, pues tiene ciertamente algo de cristalización o de «cristalografía». El poema en cuestión dice así: Νέκυες κοπρίων ἐκβλήτοτεροι. ¡Capataz!
¿Qué hacemos con los crucificados? Plutarco dice:
Echad sal a la cosa...
Cristalografías.
36. Xavier Utray, texto en el tarjetón de la exposición *Tutti siamo la Giconda. Insieme*, Colegio de Arquitectos, Málaga, 1994.
37. Miguel Cereceda, «Javier Utray: la mirada del camaleón», en *ABC Cultural*, Madrid, 10 de abril de 1999, p. 37.
38. Fernando Castro Flórez, «El artista laberíntico», *ABC*, Madrid, 25 de agosto de 2008.
39. «Su pasión arquitectónica se vio atenuada por las molestas inconveniencias que la construcción conlleva. Pintó pocos cuadros; no era lo suyo las lentas horas de estudio.» Guillermo Pérez Villalta, «Javier y yo», en *Arte y Parte*, *op. cit.* p. 54.
40. Chema Cobo, «El camaleón eres tú», *Arte y Parte*, *op. cit.* p. 59.
41. Se lo dice con sorna a Juan Pablo Wert, en la conversación de 2004 para *Desacuerdos*, publicada en Arteleku.

Instalación en Piano Op:II.

La sombrilla veleta

Bemolino de Viento.



ventiladores controlados por sotavento

Javier Utray. 'Stock' de estocásticas

Llorenç Barber

Conozco a un artista madrileño quien en el otoño de 1978 lo dejó todo para desplazarse a Bolonia y participar en una propuesta cageana —*El tren de John Cage. A la búsqueda del silencio perdido*— que consistía en subirse a un tren, preñado de músicos/interventores/performers, y excursionar por unos pocos pueblitos de extrarradio, a los que, previamente, se les ha pedido que se armen de cuantos instrumentos dispongan y se acerquen, en el momento oportuno, a su estación de tren a ofrecer, amontonadamente —a lo *Musicircus*— a cuantos viajan en el simpático trenecito, todo su arsenal de melodías y ritmos festivos. Y ese —artista «intercategorías»— es nuestro compañero Javier Utray.

Siempre que pudo, hombre de muchas palabras y opciones, Javier recordará este «evento», y cuando años más tarde —en 1992— le invité a asistir a la serie de presentaciones «Paralelo Madrid-Otras músicas» que tenía lugar todos los meses lectivos en el Teatro Pradillo, una de las fotos que me entregó para ilustrar el programa de mano muestra los sonrientes rostros de Javier y de John Cage en el tren del histórico evento.

Conocí de cerca en Madrid a muchos «pintores», profesores y «críticos» de arte de mi generación. A ninguno le detecté tanto interés por conocer y gustar de cerca por dónde iba la música-en-expansión, hija de los paradigmas del momento: minimalismos, accionismos, *free improvisation*, *soundscape*, intervencionismo en el espacio público, etc. A algunos de ellos, incluso, solo les interesaba la ópera belcantista, algo de Satie, y poco más.

Javier Utray era una muy otra cosa. No se quedaba, como (casi) todos ellos, en la figura de un Juan Hidalgo, ya sin Zaj y casi sin nada que no fuese recordar por enésima vez su encuentro con John Cage y poco más.

Intermitentemente, sea en el Aula de Música de la Complutense, sea en la *Ópera de Papel* del Taller de Música Mundana, sea en el arranque del ciclo «Paralelo

P I A N O ~ P A N T O G R A F I A D O

(tren de andar por cage)

El tren-cursor de un pantógrafo preparado recorre metriculosamente el perímetro de la caja de un piano de media cola (1,70)

En su interior, flotando sobre las cuerdas, lápices magnéticos, colocados en las escalas de reducción del pantógrafo, dibujan homotecias o anamorfismos de pianos concéntricos como las ondas de una piedra tirada a un estanque

El primer movimiento se inicia cuando John Cage arroja unos acordes de alfileres sobre las cuerdas. Los imanes los recogerán

en surcos concéntricos en forma de piano. (El pantógrafo dispondrá de linternas y retrovisores ad-lib. de la alineación de miradas desenfilantes entre el director-jefe de tren y el pianista fuerte)

Para El último movimiento se cambian los imanes por células fotoeléctricas que retratará las cuerdas a contraluz del espejo del fondo de la caja del piano.

17 - Nov - Domingo.

*

Preparo la cantela/dulcimer pentografada,

Empiezo a montar las brujas y los
imanes.



Madrid-Otras músicas», Javier reservaba tardes para acompañarnos, así como para entablar consideraciones que buscaban sacarme de mis casillas, lo que era motivo de risas, matizaciones y dudas a compartir. Por cierto que «Paralelo» tuvo como invitado inicial a mi amigo Christian Marclay, con sus teloneros los Clónicos...

Así fue como nació, para mi sorpresa, el que Utray me propusiera una intervención en el ciclo del «Paralelo». Le hice caso, por más fantasiosa que su propuesta me pareció al inicio. Claro que «Paralelo» había nacido para lo inusitado y no podía sino, sabático, aceptar el reto.

La bío/presentación que Utray me envió para el programa de mano decía literalmente esto: «No exampla (*sic*), si no como emblema, acción ritual simbólica, Xavier Utray monta este concierto mientras habla en el pasado otoño, de las morfologías fuera de frontera a John Cage y Daniel Charles. Formas nacidas en espacios intercategoriales: una estocástica al cuadrado que completa el Mundo. *Ars Riemanniana*».

Y por lo que respecta a la sonora acción/intervención que nos proponía, Javier nos pidió un piano de cola, en cuyo interior él posaría, descansando sobre su cordal, un «plano pantografiado», de modo tal que al «dibujar» sobre las cuerdas, con el pedal de resonancias del piano abierto, las diferentes líneas curvas del plano pantografiado, las cuerdas vibrarían con todo su esplendor tímbrico, como corresponde... Un piano, pues, «preparado» a lo Cage, pero no con tornillería ni gomas o cadenas como el ingenio creador del gran Cage hizo algunos decenios antes, sino con un plano pantografiado, como guía y modelo. Pirueta esta que nos habla, por similitud, del sonido como un cosmos bien mapeado.

Reproduzco a continuación el título y el texto de la propuesta de Utray que hablan de su propuesta:



TEATRO PRADILLO

Paralelo Madrid Otras Músicas
 En colaboración con el
 Centro para la difusión
 de la Música Contemporánea (C.D.M.C.)
 Coordinado por
 LLORENÇ BARBER

CONCIERTO
 MIÉRCOLES 24 DE JUNIO A LAS 21 H.

ROBERTO PACI DALO E ISABELLA BORDONI
 y
JAVIER UTRAY

Con el apoyo de El Corte Inglés.
 Piano cedido por: Kaway



Red de Teatros

UNA CONFERENCIA CON **INAE** INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA
 ORGANIZADO EN COLABORACIÓN

**ROBERTO PACI DALO
 E ISABELLA BORDONI**

**LA NATURA AMA NASCONDERSE:
 MOZART IN BUDAPEST 1791-1832**

Versión para voz recitativa, clarinete, cista magnética y electrónica en directo. Basada en la música inédita escrita por Mozart y Stadler sucesivamente en su fuga de Viena en el 1791.

Roberto Paci Daló: composición, clarinete, electrónica y electrónica en directo. Basada en la música inédita escrita por Mozart y Stadler sucesivamente en su fuga de Viena en el 1791.

Una producción de Giardini Pensili 1992 con la colaboración de Gepin SPA.

La Natura Ama Nascondersi está basada en el trabajo realizado por el musicólogo Prof. Walter Dalowitz de la Universidad de Trestre, de la correspondencia que mantuvieron Mozart, Stadler y otros amigos en Hungría entre 1791 y 1832. Se trata de la prueba tangible de la huida de Mozart de Viena en 1791 debido a que su situación económica y artística había llegado a ser insostenible.

JAVIER UTRAY

R. Paci Daló y I. Bordoni crean un ambiente sonoro virtual, realizado gracias al uso de un computador Ono-Sendai que permite con una aproximación del 98%, una reconstrucción del espacio acústico de la extraordinaria sala de sonido construida por Mozart y Stadler en Buda-keszi pueblo cercano a Budapest.

JAVIER UTRAY

No exampla, si no como emblema, acción ritual simbólica, Xavier Utray monta este concierto mientras habla en el pasado otoño, de las morfologías fuera de frontera a John Cage y Daniel Charles. Formas nacidas en espacios intercategoriales: una estocástica al cuadrado que completa el Mundo. *Ars Riemanniana*.

TEATRO PRADILLO, Pradillo, 12, 28002 Madrid. Tel. 416 90 11

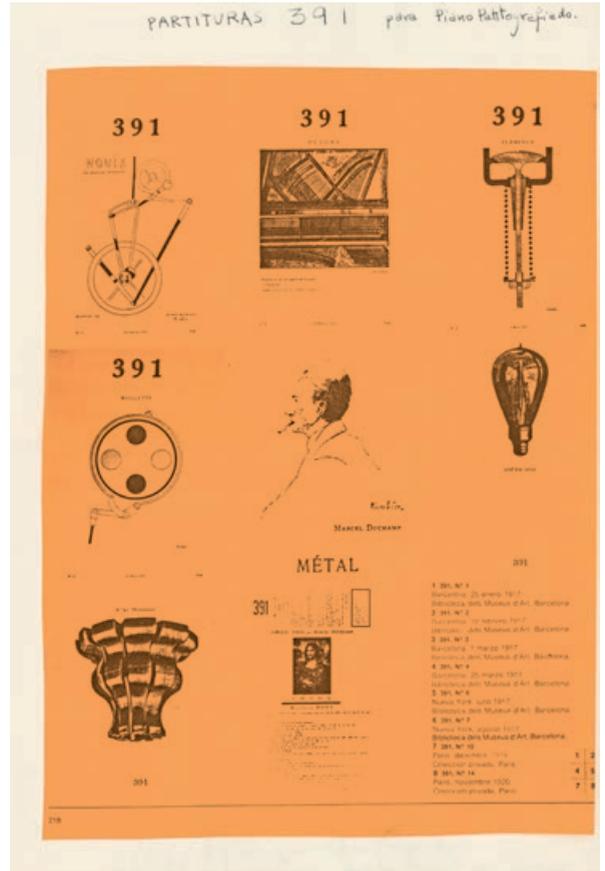
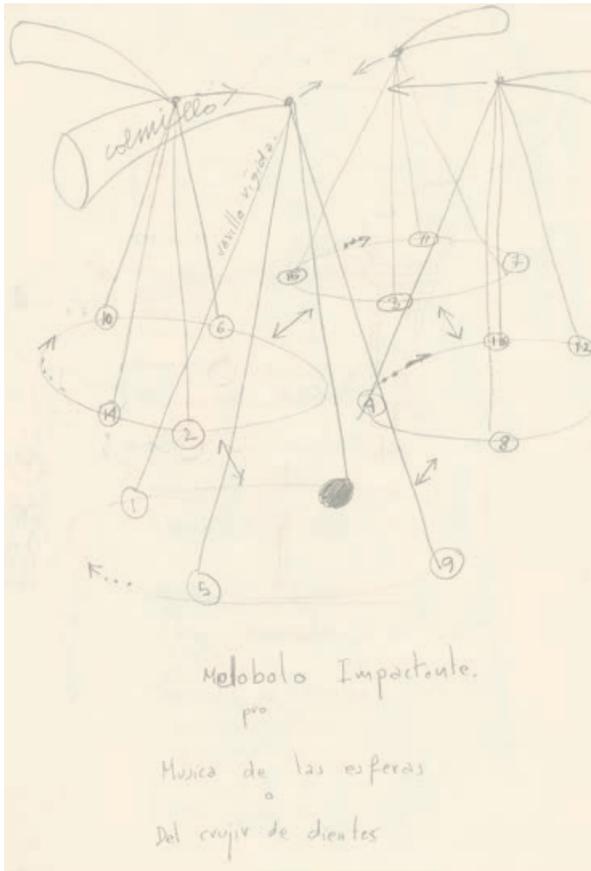
LETTRES DU BLANC SUR / LES BANDES DU VIEUX PILLARD
para plano pantografiado

Desde fuera, el billar
es geometría burlona
de perfil. Escorzo avizor
ô kairi ô kairos
Preciosos contactos de nalgas
de marfil. El confort
del esqueleto del piano
en su féretro es
su tenso perímetro
de cuerdas bucales
acordadas. Dadás dadas.
Una grúa pantógrafa
se acopla
y juega al trenecito
por la vía del contorno
por la morbidez del instrumento
Memento mori. Momento
de cuarto de juguetes
Jaula. Juan: Jaula. Jauja
¡Qué eróticas homotecias
de morfemas!
¡Qué matrimonios morganáticos!
.....
... y la *primaballerina*
abocada al vértigo retrovisor
es, al fin,
la técnica en estos equilibrios...
Stock de estocásticas
diría Platón.
Ondas en el estanque
(Los Revox dan
el eco de época
a las bolas).

Ser excitado por un personaje tan curioso y emprendedor como Javier Utray me obligó a explicar y explicarme las sinuosidades del proponer de un naciente Arte Sonoro que agradecía y continuo agradeciendo.

Por otro lado, el hecho de que casi todos los demás compañeros, críticos, profesores, pintores o estetas o performers de muchos calibres pasaran olímpicamente de lo más incitador del arte sónico, ha sido un vacío inexplicable y que nos ha traído muy malas consecuencias.

Nos han faltado, nos faltan, varios Utrays, pues.



Una página del cuaderno «Tengo Mónadas», c. 1988, y otra de «Apocoloquintosis / Encalabazamiento», c. 1991. Archivo Utray



Los años 90

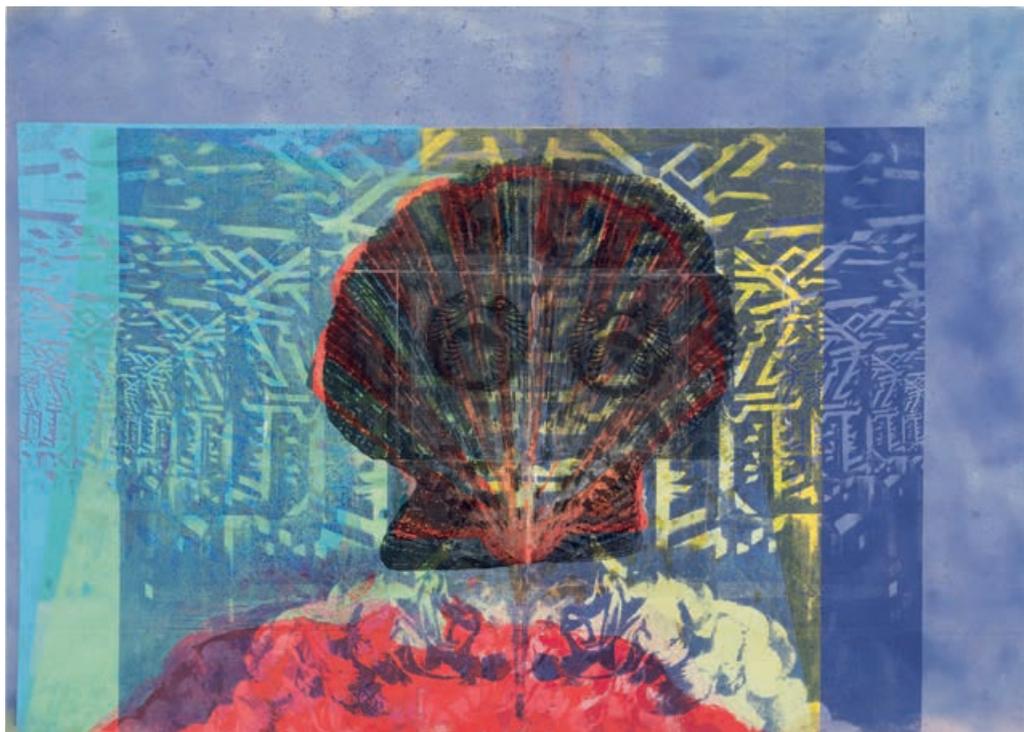


Javier Utray
Oscofaria, 1989
Mavotex y Taxiscreen sobre tela, 197 x 157 cm
Colección particular

Javier Utray
Sin título, 1990
Mavotex, Framacryl y Texiscreen
sobre lienzo, 238 x 238 cm
Colección Norberto Dotor







Javier Utray
Sin título, 1989
Mavotex y Taxiscreen
sobre lienzo, 115 x 162 cm
Colección particular

Javier Utray
Sin título (serie Rorschach), 1989
Mavotex, Framacril y Taxiscreen
sobre lienzo, 198 x 114 cm
Colección particular



PEITURE MORTE

Un pantone comercial
ampliado a máquina.
¿H.P.?
Con un neoplasticismo
de la sábana santa.
Reanimando de carne
los colores platine'

No dejes para mañana

Fotocopiar los Rorschachs
y superponer las

para ver si se
reconstruye una
fisiognomía que
queda oculta en
vrastras vostrales.
(ad libitum
de cada imaginativo.
se reflejan
los oscuros espejos
freudianos.)

la catedra Canon:

Poemas en páginas de sus cuadernos. Archivo Utray



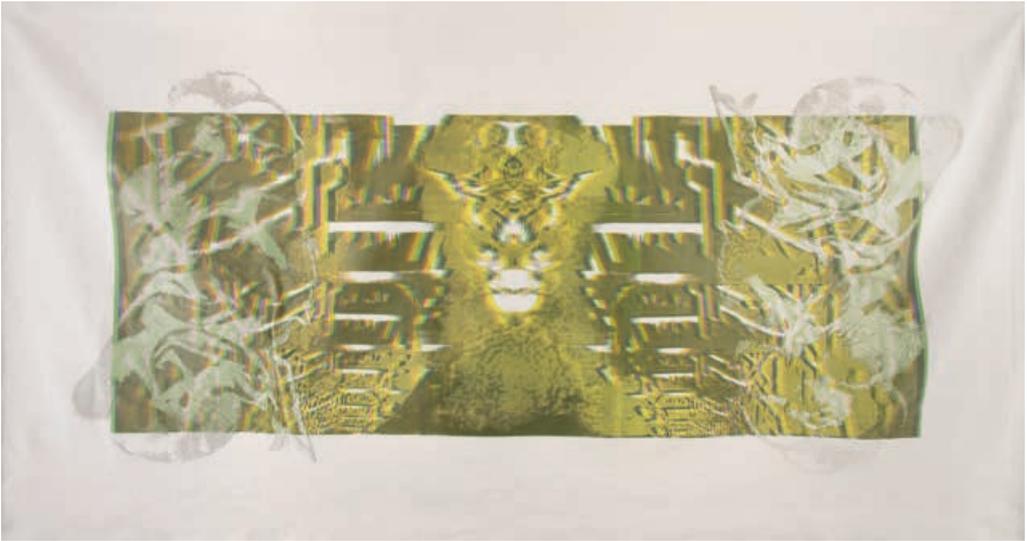
Javier Utray

This Note is Legal Tender for All Debates Public and Private: In Good We Trust! One!, 1990

This Note is Legal Tender for All Debates Public and Private: In Good We Trust! Two!, 1990

Mavotex, Framacril y Taxiscreen sobre lienzo, 110 x 205 cm cada uno

Colección particular



Javier Utray

This Note is Legal Tender for All Debates Public and Private: In Good We Trust! Three!, 1990

This Note is Legal Tender for All Debates Public and Private: In Good We Trust! Four!, 1990

Mavotex, Framacril y Taxiscreen sobre lienzo, 110 x 205 cm cada uno

Colección particular



Javier Utray

This Note is Legal Tender for All Debates Public and Private: In Good We Trust! Five!, 1990

This Note is Legal Tender for All Debates Public and Private: In Good We Trust! Six!, 1990

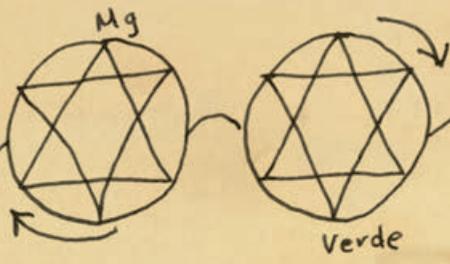
Mavotex, Framacril y Taxiscreen sobre lienzo, 110 x 205 cm cada uno

Colección particular

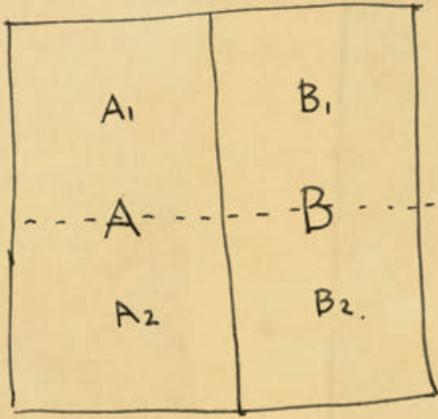
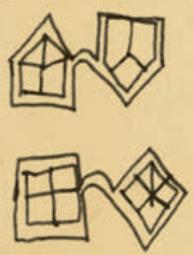


Javier Utray. *Sin título (serie Rorschach)*, 1989
Mavotex, Framacril y Taxiscreen sobre lienzo, 120 x 200 cm
Colección particular

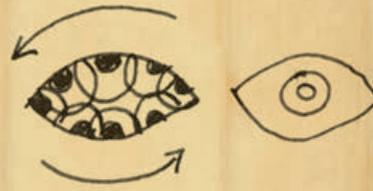




gafas q' estroban girando, girando

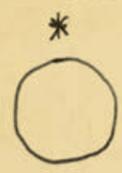
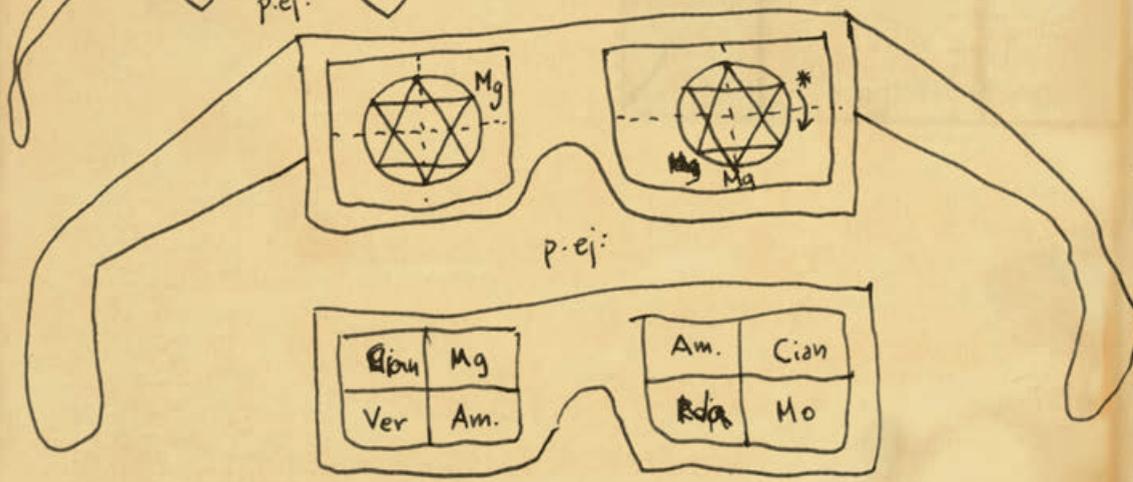
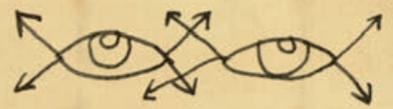
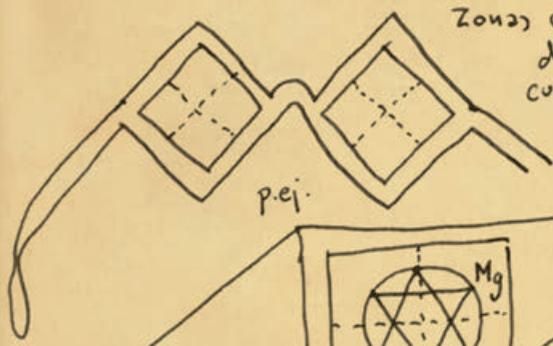


Miradas orbitales Marujita Diaz.



Zonas Cromáticas del cuadro.

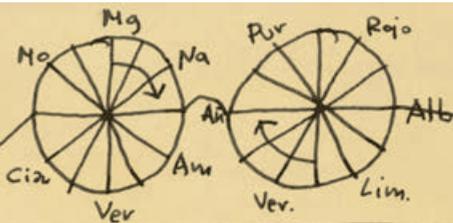
miradas oblicuas cardinales



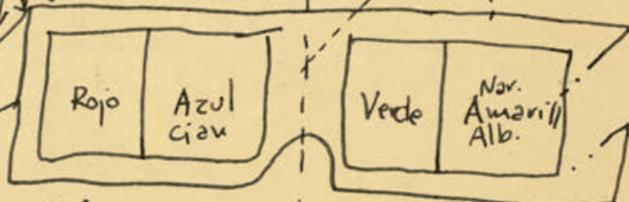
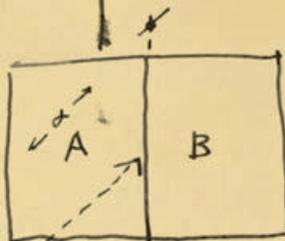
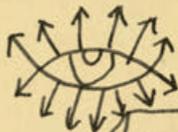
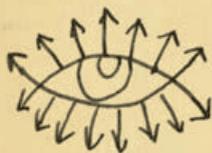
Domingo 26 Enero 92.

ARS ROT

gafas irisadas
estroban
cont^{en}tin.



Metodo Estrobo cópico
de distribución del color
por complementarios
giratorios.



A: Cuadro corpus vacantis
B: " Caretus vacantis

a distancia α }
A: mirada a izq: sobre fondo neutro, pantallas
esviados, en magenta y verde
B: mirada a derecha: idem parz Anil - Alb.



Fluorescentes ! + Luz negra +
gafas que estroban.



Javier Utray

Sin título (serie Corpus Cuadrato), 1989-1991

Técnica mixta sobre seda, 132 x 114 cm

Colección Mayte Aguirre



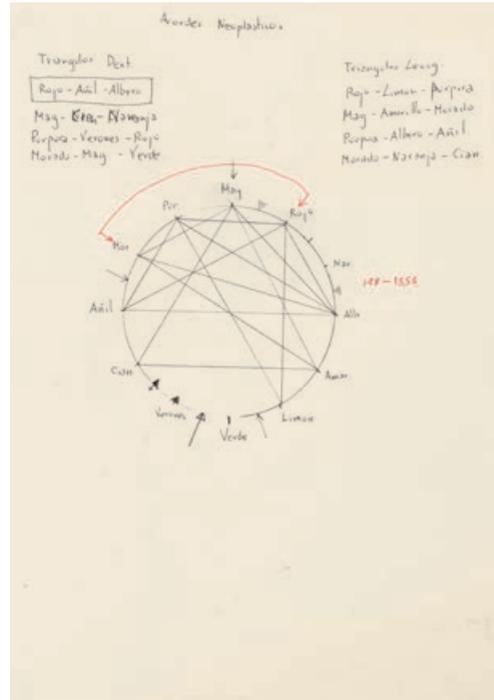
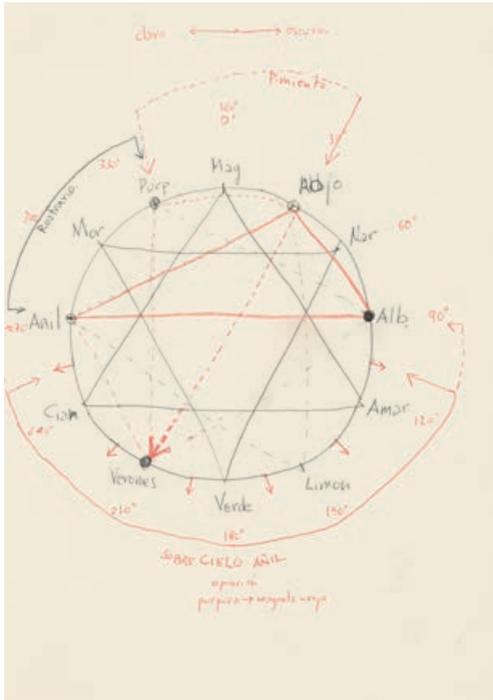
Javier Utray
Sin título (serie Corpus Cuadrato), 1991
Mavotex, Framacril y Texiscreen sobre lienzo
115 x 132 cm
Colección particular



Javier Utray
Sin título (serie Corpus Cuadrato), 1991
Mavotex, Framacril y Taxiscreen sobre lienzo
112 x 132 cm
Colección Natalia Utray

Javier Utray
Corpus Cuadrato, 1988
Acrílico, Mavotex, Framacril y Taxiscreen
sobre lienzo, 132 x 115 cm
Colección particular

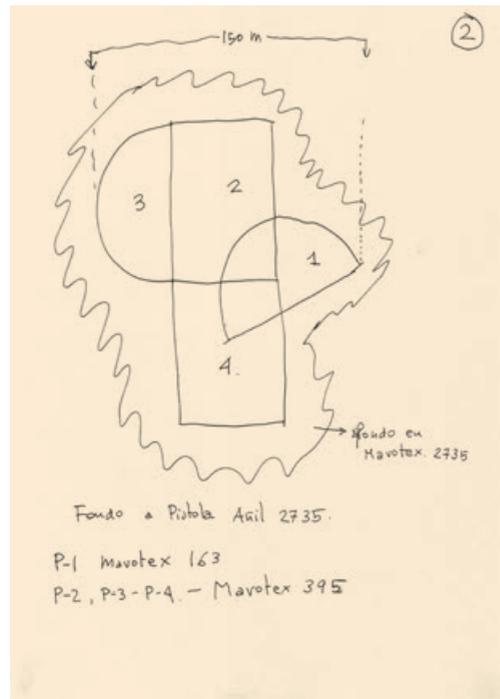
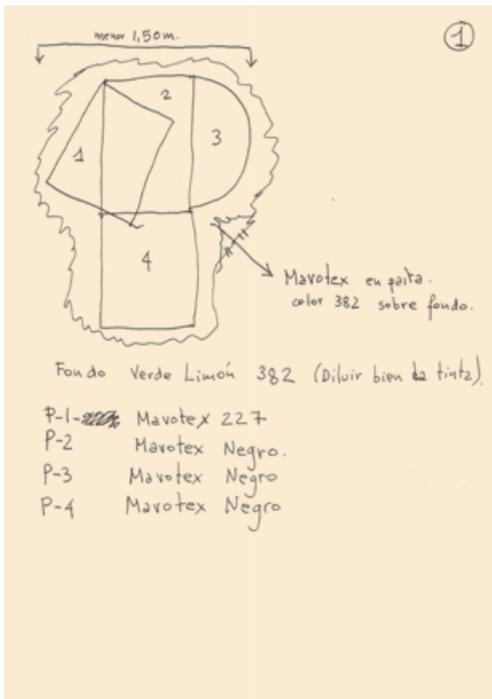




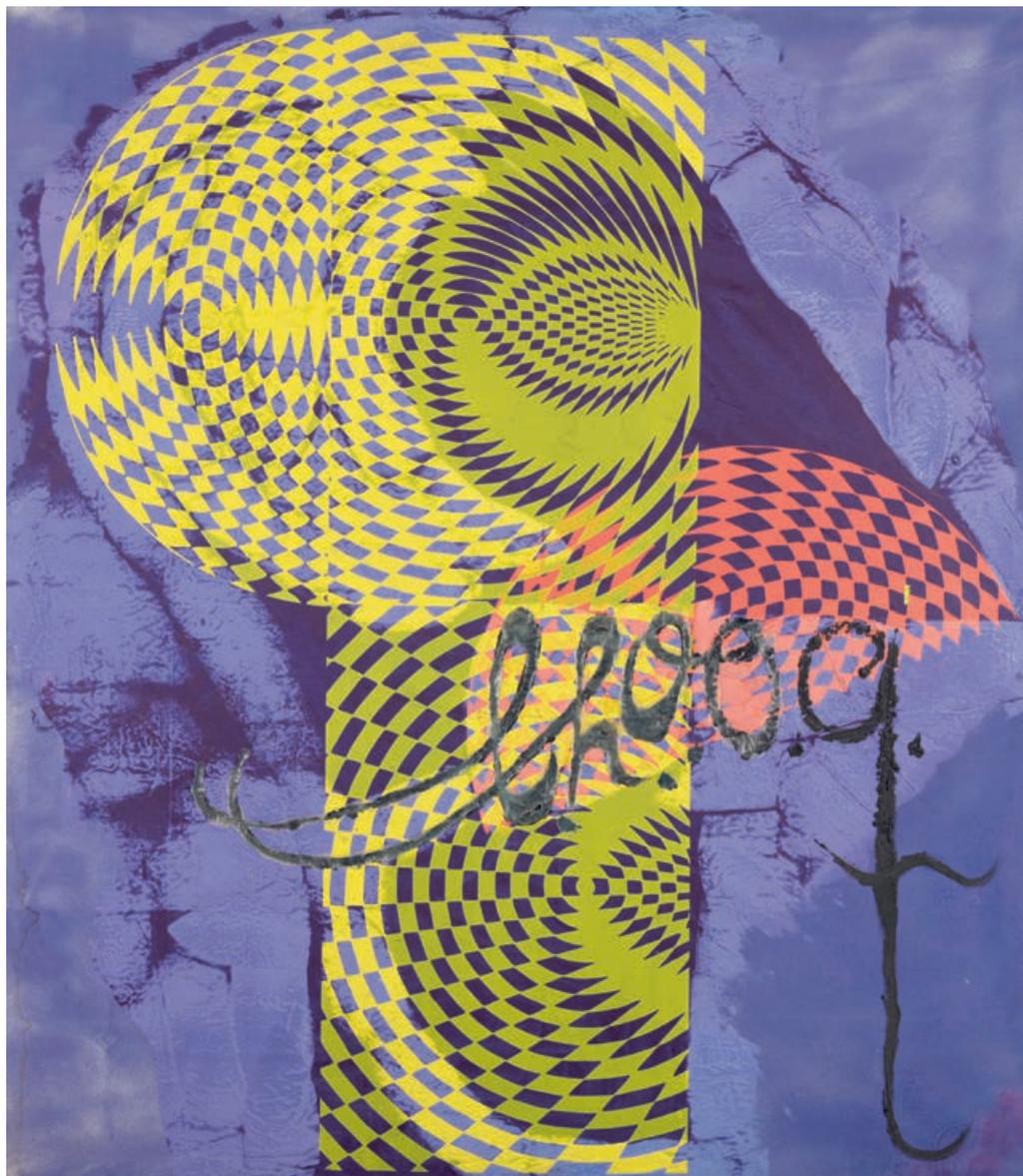
Estudios sobre combinaciones de color recogidos en sus cuadernos. Archivo Utray



Javier Utray. *Gorgona*, 1991
Mavotex y Texiscreen sobre lienzo, 195 x 130 cm. Colección particular

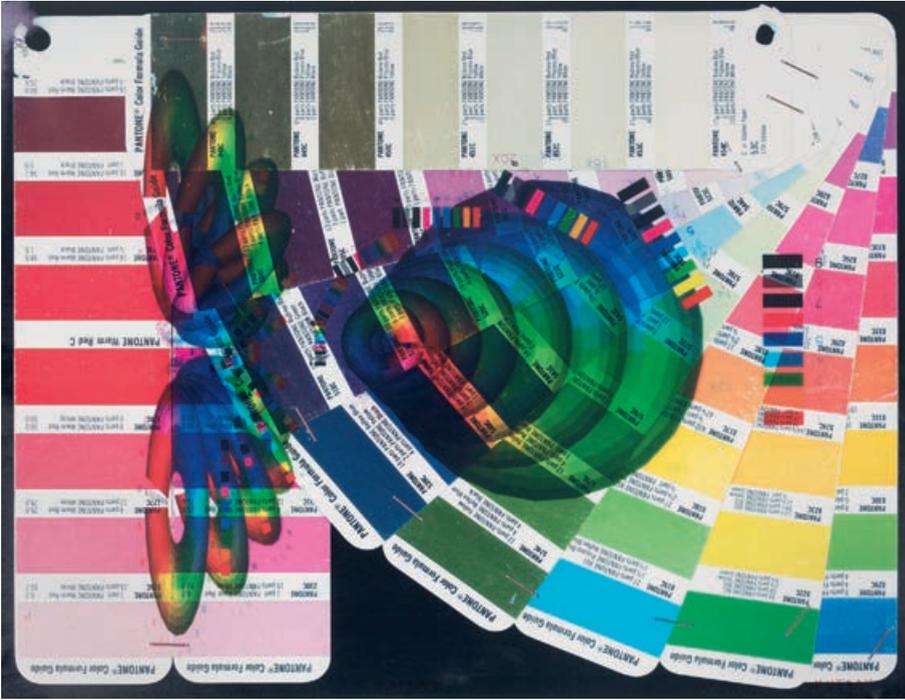


Instrucciones técnicas para la ejecución de las obras. Archivo Utray

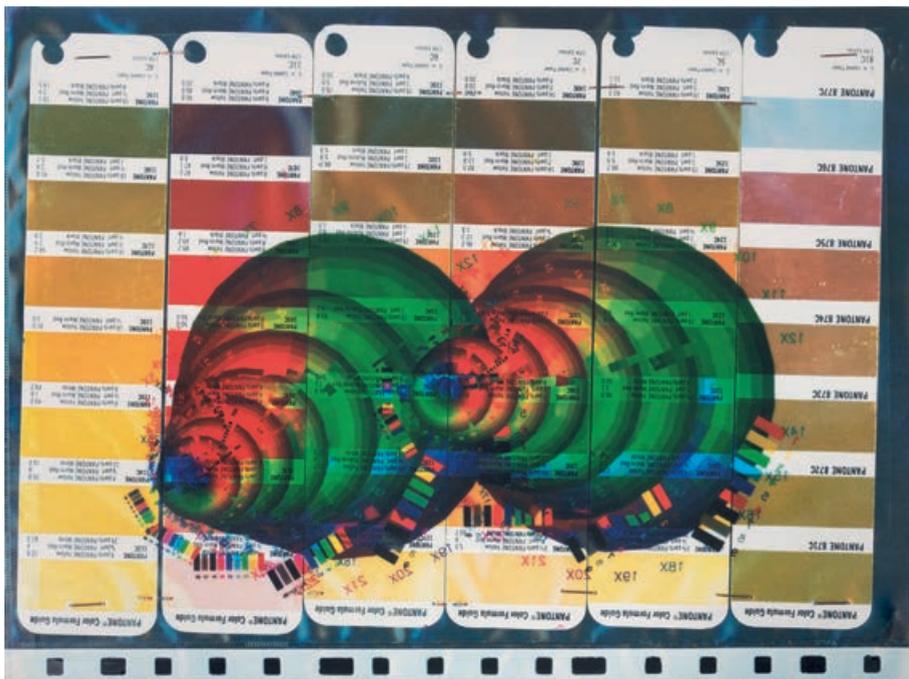


Javier Utray
Sin título (L.H.O.O.Q.), 1993
Mavotex y Texiscreen sobre lienzo
195 x 171 cm
Colección particular

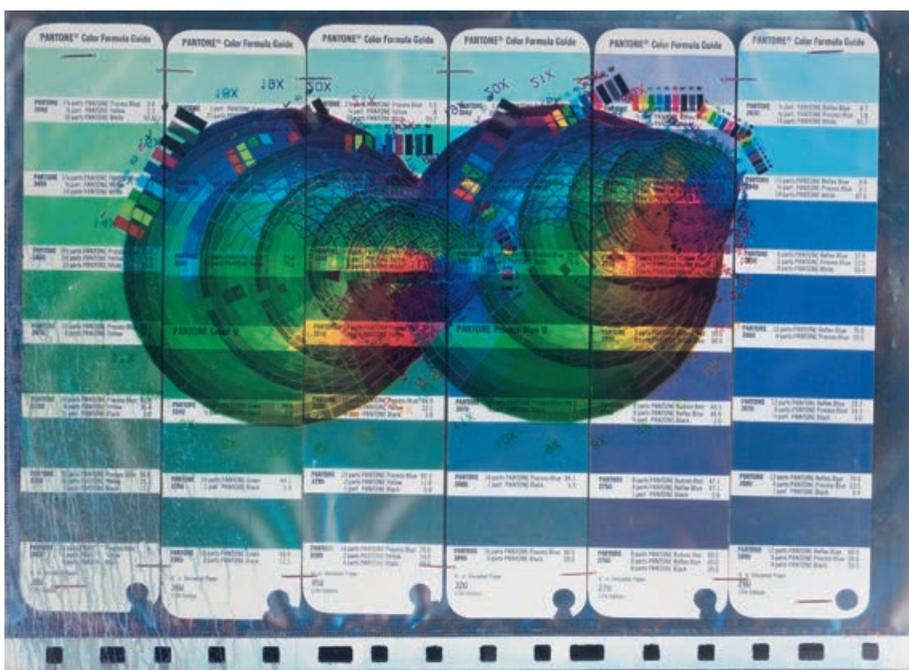
Javier Utray
Serie *Ojo de Camaleón*, 1998-1999
Impresiones digitales sobre tela
Colección particular



Ojos sorbiendo mariposa, 1999. 121 x 157 cm



Ojo camaleón tostado. Pelotilla de color mascado, 1999. 121 x 163 cm



Tête à Bête; Les Poissons, 1998. 122 x 163 cm



© Pantone, Inc. 2001

60 C
Coated Paper
1 part PANTONE Warm Red 1.9
1 part PANTONE Green 1.2
31 parts PANTONE Trans. White 96.9

503 C
1 part PANTONE Warm Red 3.9
1 part PANTONE Green 2.3
1 part PANTONE Trans. White 93.8

502 C
1 part PANTONE Warm Red 3.9
1 part PANTONE Green 2.3
1 part PANTONE Trans. White 93.8

501 C
1 part PANTONE Warm Red 3.9
1 part PANTONE Green 2.3
1 part PANTONE Trans. White 93.8

500 C
1 part PANTONE Warm Red 15.6
1 part PANTONE Green 9.4
1 part PANTONE Trans. White 75.0

499 C
1 part PANTONE Warm Red 62.5
1 part PANTONE Green 37.5

498 C
1 part PANTONE Warm Red 58.8
1 part PANTONE Green 35.3
1 part PANTONE Black 5.9

497 C
1 part PANTONE Warm Red 50.0
1 part PANTONE Green 30.0
1 part PANTONE Black 20.0

PANTONE® Color Formula Guide

PANTONE 145 U
1 1/2 parts PANTONE Warm Red 7.8
3/4 part PANTONE Yellow 4.7
14 parts PANTONE Trans. White 87.5

PANTONE 146 U
2 1/2 parts PANTONE Warm Red 15.6
1 1/2 parts PANTONE Yellow 9.4
12 parts PANTONE Trans. White 75.0

PANTONE 147 U
5 parts PANTONE Warm Red 31.3
3 parts PANTONE Yellow 18.7
8 parts PANTONE Trans. White 50.0

PANTONE 148 U
1 1/2 parts PANTONE Warm Red 62.5
1 part PANTONE Yellow 37.5

PANTONE 149 U
6 parts PANTONE Warm Red 75.0
4 parts PANTONE Yellow 25.0

PANTONE 150 U
10 parts PANTONE Warm Red 73.9
2 parts PANTONE Yellow 24.6
1 part PANTONE Black 1.5

PANTONE 151 U
12 parts PANTONE Warm Red 70.6
4 parts PANTONE Yellow 23.5
1 part PANTONE Black 5.9

PANTONE 152 U
12 parts PANTONE Warm Red 66.7
4 parts PANTONE Yellow 22.2
2 parts PANTONE Black 1.1

PANTONE® Color Formula Guide

PANTONE 148 U
1 1/2 parts PANTONE Yellow 4.7
3/4 part PANTONE Warm Red 1.6
30 parts PANTONE Trans. White 93.7

PANTONE 149 U
1 1/2 parts PANTONE Yellow 9.4
3/4 part PANTONE Warm Red 3.1
14 parts PANTONE Trans. White 87.5

PANTONE 150 U
6 parts PANTONE Yellow 37.5
2 parts PANTONE Warm Red 12.5
8 parts PANTONE Trans. White 50.0

PANTONE 151 U
12 parts PANTONE Yellow 75.0
4 parts PANTONE Warm Red 25.0

PANTONE 152 U
10 parts PANTONE Yellow 73.9
2 parts PANTONE Warm Red 24.6
1 part PANTONE Black 1.5

PANTONE 153 U
12 parts PANTONE Yellow 70.6
4 parts PANTONE Warm Red 23.5
1 part PANTONE Black 5.9

PANTONE 154 U
12 parts PANTONE Yellow 66.7
4 parts PANTONE Warm Red 22.2
2 parts PANTONE Black 1.1

U = Uncoated Paper
9 U

© Pantone, Inc. 2001

PANTONE® Color Formula Guide

PANTONE® Color Formula Guide

PANTONE 331C 1 part PANTONE Green 3.1
31 parts PANTONE White 96.9

PANTONE 332C 1 part PANTONE Green 6.2
15 parts PANTONE White 93.8

PANTONE 333C 4 parts PANTONE Green 25.0
12 parts PANTONE White 75.0

PANTONE Green

PANTONE 334C 16 parts PANTONE Green 88.5
¼ part PANTONE Black 1.5

PANTONE 335C 16 parts PANTONE Green 94.1
1 part PANTONE Black 5.9

PANTONE 336C 16 parts PANTONE Green 88.9
2 parts PANTONE Black 11.1

C = Coated Paper.
36C
17th Edition

PANTONE® Color Formula Guide

PANTONE 297C 10 parts PANTONE Process Blue 10.2
1 part PANTONE Reflex Blue 2.3
89 parts PANTONE White 97.5

PANTONE 298C 10 parts PANTONE Process Blue 10.2
1 part PANTONE Reflex Blue 2.3
89 parts PANTONE White 97.5

PANTONE 299C 6 parts PANTONE Process Blue 6.1
3 parts PANTONE Reflex Blue 6.9
91 parts PANTONE White 97.0

PANTONE 300C 10 parts PANTONE Process Blue 10.2
1 part PANTONE Reflex Blue 2.3
89 parts PANTONE White 97.5

PANTONE 301C 12 parts PANTONE Process Blue 12.2
3 parts PANTONE Reflex Blue 6.9
¼ part PANTONE Black 1.5

PANTONE 302C 10 parts PANTONE Process Blue 10.2
3 parts PANTONE Reflex Blue 6.9
87 parts PANTONE White 97.1

PANTONE 303C 13 parts PANTONE Process Blue 13.3
3 parts PANTONE Reflex Blue 6.9
4 parts PANTONE Black 11.8

C = Coated Paper
31C
17th Edition

PANTONE® Color Formula Guide

PANTONE 270C ½ part PANTONE Rubine Red 3.1
½ part PANTONE Reflex Blue 3.1
99 parts PANTONE White 93.8

PANTONE 271C 1 part PANTONE Rubine Red 6.2
1 part PANTONE Reflex Blue 6.2
92 parts PANTONE White 87.6

PANTONE 272C 2 parts PANTONE Rubine Red 12.5
2 parts PANTONE Reflex Blue 12.5
85 parts PANTONE White 75.0

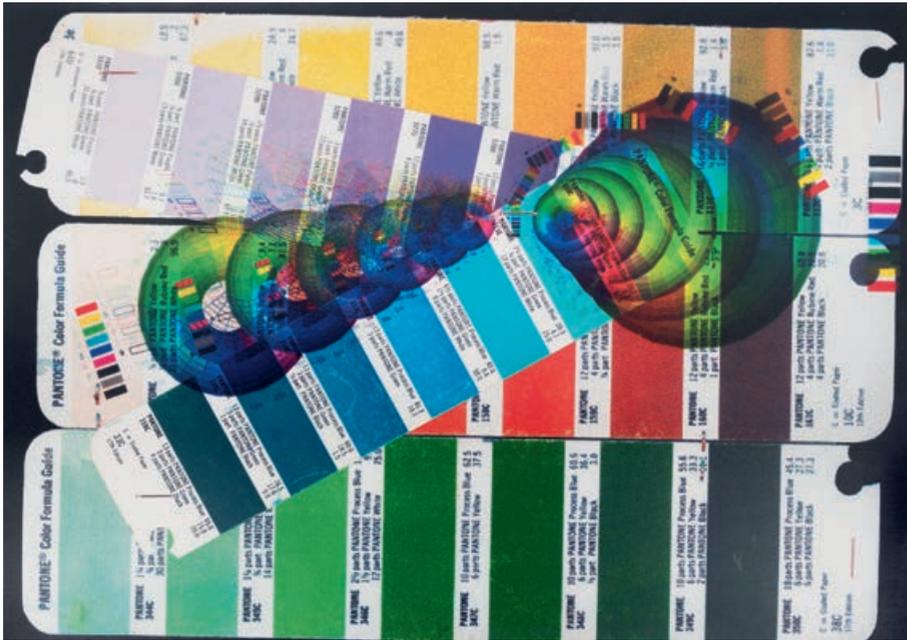
PANTONE 273C 8 parts PANTONE Rubine Red 50.0
8 parts PANTONE Reflex Blue 50.0

PANTONE 274C 6 parts PANTONE Rubine Red 48.5
5 parts PANTONE Reflex Blue 48.5
¼ part PANTONE Black 3.0

PANTONE 275C 8 parts PANTONE Rubine Red 47.1
9 parts PANTONE Reflex Blue 47.1
¼ part PANTONE Black 5.8

PANTONE 276C 9 parts PANTONE Rubine Red 40.0
9 parts PANTONE Reflex Blue 40.0
1 part PANTONE Black 20.0

C = Coated Paper
27C
17th Edition



Descartes de color. Labia cartesiana, 1999. 118 x 168 cm



Ojos ametralando, 1999. 122 x 168 cm



Ojo estereocromo, 1999. 122 x 165 cm



Spit Ball. Pelotilla de color mascado, 1999. 122 x 166 cm



Javier Utray
Sin título (serie Ojo de Camaleón), 1999
Impresión digital sobre tela, 122 x 161 cm
Colección particular

Javier Utray
Sin título (serie Ojo de Camaleón), 1999
Impresión digital sobre tela, 178 x 122 cm
Colección particular



Javier Utray
Mutt in Silver, 1993-1996
Mavotex y Texitex sobre seda
190 x 121 cm
Colección particular





Javier Utray
Bandera de desembarco, 1996
Serigrafía, Mavotex, Framacryl y Taxiscreen sobre raso
de seda acrílica, 190 x 181 cm
Colección Fundación Coca-Cola

Javier Utray
Ventilation Painting, 1993-1996
Mavotex y Taxiscreen sobre raso
183 x 133 cm
Cortesía de galería Moriarty





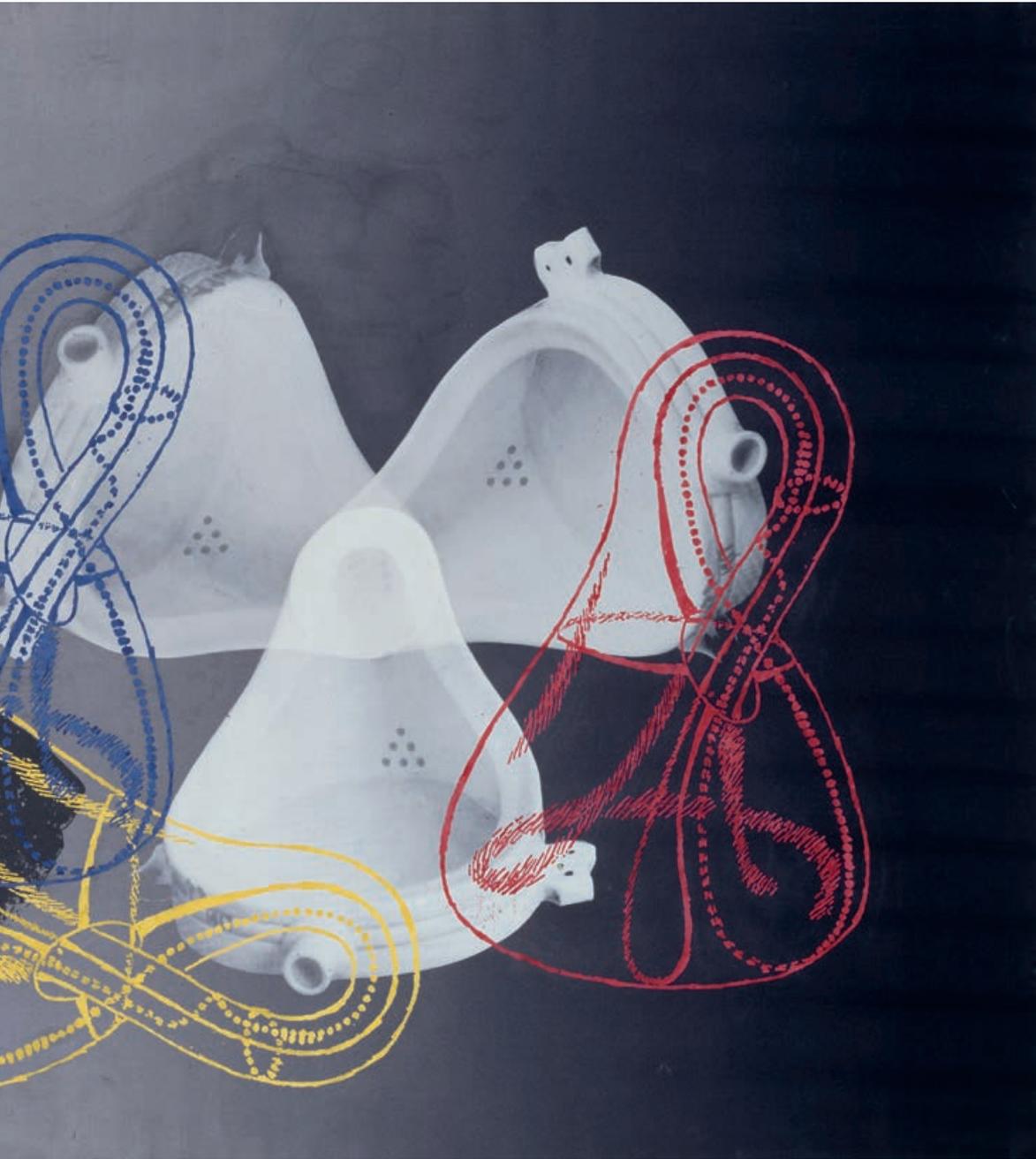
Javier Utray
Contaminacion contabilidad, 1993-1996
Mavotex y Taxiscreen sobre raso, 155 x 121 cm
Cortesía galería Moriarty

Javier Utray
Amantes (cadáveres en el armario) imantados, 1993-1996
Técnica mixta sobre raso de seda acrílica, 190 x 119 cm
Museo de Arte Contemporáneo de Madrid





Javier Utray. *Trikleinio*, 1993-1997
Tinta y laca sobre raso, 150 x 250 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid





Javier Utray con monóculo. Foto: José del Río Mons

Utraque, el duelista

María Vela Zanetti

«Una creencia menos es una arruga de más.»

«El “Orden” es el perro que duerme a los pies de la “Fortuna”.»

XAVIER FORNERET, conocido como «El Hombre Negro»
o «El desconocido del Romanticismo»

No daré más pistas, tal y como el mismo Javier hubiera deseado.

DE PERFIL

No sé por qué, pero ya lo vengo adivinando estos días en los que amablemente Andrés Mengs me sugirió que escribiera algo sobre Javier Utray, mi adorado amigo. El hecho es que cada vez que le evoco, se me aparece siempre de perfil; jamás de frente. Un perfil que se mantuvo fiel a sí mismo, sin desfallecimientos de la edad, y que ha logrado traspasar tiempos pasados e incluso soñados.

A primer intento, me hizo pensar la forma en la que se colocan en un duelo a pistola los dos contendientes. Dan medio giro sobre sus pies, y en posición no demasiado estable, ofrecen la mitad de su cuerpo, como sombras que hurtan a la muerte todas las posibilidades de hacer un blanco entero. Hay que tener la sangre de hielo para disparar así; para esperar así; para jugar a los equilibrios mortales y sin público abnegado: en la más absoluta soledad o en el vacío absoluto, que era uno de los terrenos que Javier conocía mejor. Él hubiera sido un avezado duelista porque todo lo hacía para su propia satisfacción y perdón. Era un creyente sin abalorios, con sus propios gestos religiosos, de los que jamás le escuché presumir: si el público impenitente aplaudía, él respondía con un *rien ne va plus*.

Cuando me puse a pensarlo más despacio o más triste, recordé el perfil —una sola línea sin rectificación posible— de los emperadores romanos cuya efigie afronta La Historia, atrapados en una moneda de bronce. La suya, la de Javier, sería de papel seda. Está claro: no le gustaban los materiales pesados.

Así, entre volando, como un ave de la que no adivinas si viene a por miguitas de pan, posándose en tu hombro amistosamente, o, por el contrario, ya resuelta a la guerra —sin ofrecer un rostro definitivo, ni un gesto perseverante—, su olfato fino y fiero de «arévaco» permanece para mí como un trofeo en medio de las innumerables rivalidades consigo mismo y con los de su época artística: unas veces abandonando el escenario y otras destruyéndolo por falta de aforo. Los «arévacos», de origen celtíbero, eran temidos por su orden triangular en la batalla y Javier, que era tres en uno, jamás se cansaba de contarme toda clase de detalles sobre sus inesperados y feroces asaltos. Él, que tanto zascandileaba por bares y jardines botánicos —era también un experto jardinero a su manera—, se perdía a veces entre sus lejanos paisajes familiares poco amables, pero despejados, de sus tierras castellanas y podía pasar allí bastantes días en conversación con las puestas de sol y los «perrucos». Nunca los llamó perros; como nunca me llamó a mi María, sino «Mariú». Era cariñoso con los humildes o despistados y le gustaba encolerizar a los más *avant-garde* echando parrafadas en algún idioma imaginado, que solían acabar con una palabra griega poco común: «Apocatástasis». Yo nunca osé traducirla a los presentes, aunque cuando le conocí andaba estudiando filología clásica en la Universidad Complutense de Madrid: me hubiera parecido una traición buscarla en el diccionario. Con Javier, o creías o no creías. Esa era una parte del juego y de la leyenda. Fue Ángel González García, historiador de arte y profesor, con quien he compartido 34 años de mi vida, quien se empeñó en presentármelo. Yo andaba entonces con el griego y el latín, y lo de las diferentes movidas me traía al fresco. Ángel insistió y acertó.

Javier se las arregló para inmovilizar la transitadísima placita de al lado de nuestra casa, interrumpiendo la circulación, encaramado sobre un coche deportivo de última gama: era descapotable y pintado de color cereza. Forrado de cuero verde pistacho. A las muchas leyendas que aún le rondan le ayuda la improbabilidad de «sus» colores. Imposible no reconocerle. Además, llevaba puesto un chaleco de plumas amarillas de esquiador, sin mangas y unas gafas de sol reversibles, que sospecho había cogido prestadas a su madre. Yo caí casi redonda. Me senté a su lado, con Ángel detrás. Javier estaba en plena fase «deportivista» y comparado con mis amigos filólogos y ensimismados —todos ellos borrosos, menos Agustín García Calvo—, resultaba muy excitante.

«¿Así que tú eres accionista?», le pregunté, haciéndome la boba, y Javier respondió sin inmutarse: «Sí, de la Casa de Té “Embassy” y de la “Congregación de las Oblatas de Soria”». Lo de «Embassy» fue, durante toda nuestra amistad, algo tan real como la esforzada vida de *drinkers* que llevábamos por aquel entonces.

Pero no querría presentarlo aquí, al muy impaciente y sabio Utray, solamente en su faceta de saltimbanqui intelectual. A lo largo y profundo de su vida, llena de dramas personales (viudo dos veces), y de alegrías artísticas muy celebradas, era el caballero de su generación, vestido con trajes sastre y armado de una indiferencia glacial con la que desconcertaba a sus enemigos, que eran legión, pero callaban. El arte para él nunca fue un juego, pero sí le parecía esencial jugársela manteniendo el tipo. El arte, no era aquel «Perro durmiendo a los pies de la Fortuna». Por eso podía permitirse machacar una cena de repipis, levantándose y entonando con perfecta modulación un aire popular. Sabía mucho de música y no le interesaban los coros... ya me entendéis.

Y su gracia desbordante de doble filo, causaba muchas bajas, irritaciones y despechos. Todo eso le llevó a convertirle en alguien desconcertante, inaprensible y hasta peligroso.

Algunos no sabían muy bien qué hacer con Javier. Nada, no hacía falta. Si se daba la ocasión, él mismo hacía su papel y el del público. Recuerdo como uno de los más insistentes dolores de cabeza de mi vida, aquel que me provocó en una performance en la Sala Pradillo, en la que había dispuesto un escenario rodeado de unos 25 teléfonos y una sola centralita, que él manejaba a placer y bruscamente. El asunto, creo recordar, se llamaba, claro está, «Concierto para 25 teléfonos (tal vez eran 50) y una centralita». No existía, obviamente, ningún plan, más que en su cabeza, para aquella danza martirizante del sintonizar y desintonizar. En eso fue también un visionario porque ahora las enfáticas pantallas amigas se entretienen haciéndolo en nuestras casas: ¡*porco governo!* Uno nunca sabe qué canal va a ver ni siquiera si existe ya un operario modesto que te lo arregle. Apelo a una nueva generación de vanguardistas para arreglar el entuerto.

Pero Javier jamás se hacía el interesante; lo era con absoluta naturalidad. Una noche de ópera me llevó a un palco escorado, muy cercano al escenario. Allí me invitó a

contemplar a uno de sus grandes amores, el bailarín y coreógrafo Merce Cunningham, quien trajo su Compañía de Danza hasta Madrid. Hacía tiempo que no se veían y yo dudaba de lo que pudiera pasar. Merce bailó, ya muy anciano, desplegando largos tubos de papel como un bosque de delicados metales preciosos o animales soñados, dentro de los cuales se podía escuchar el sonido de semillas, hojas o, casi lo juraría, mariposas vivas; no asfixiadas. Porque a la naturaleza siempre le sobra el aire, que convierte en arte. Mejor dicho, que se lo presta. Toda la compañía se alzaba, vista de cerca, como un lívido mar de espuma, entrenado por un batallón de seres intemporales, casi desnudos o invisibles, y solo se percibía el cuchicheo de los pies, la respiración de los danzantes, las piruetas del papel rozándose con cada paso húmedo. Cuando la compañía se despidió, Merce se acercó a nuestra esquina, y con una mano firme y suave, cerrando los ojos, le tomó las suyas hacia arriba y repitió: «Javier, Javier». Observé el perfil intachable de mi amigo; solo una lágrima perturbó la línea, y resbaló hasta el mentón. Y allí puso sus dos dedos Javier y calló.

Escribo esto y es 21 de diciembre de 2020. Me he despertado muy temprano porque únicamente hoy podía escribir con ayuda de Javier Utray estas palabras sencillas. Hace unos años, también un 21 de diciembre, Ángel murió; entraba en el solsticio de invierno del 2014. Como había nacido el 10 de julio —solsticio de verano—, había cerrado su ciclo vital. La luz entraba benditamente plateada y atenta para iluminar sus labios tranquilos. Esto me lo descubrió otro gran amigo de todos, Joaquín Lope Salinas, anticuario culto y con sentido del humor. Ocurrió un mes después de la muerte de Ángel. Joaquín me dijo «Sí, ha cerrado el círculo; ahora tú tienes que seguir, y no necesariamente muriéndote: escribe el día de ese aniversario, cuando puedas o cuando alguien te lo pida».

Así que me he puesto. He esperado: los años han venido a buscarme. He sentido que Javier y él esperaban, juntos, en el día de hoy, unas palabras mías. Si vienen de lejos, se oyen mejor los ruegos, y no son caprichos.

Cuando Palmira, la hija de Javier, nos avisó para ir a verle, no habló de la muerte. «Está bien, descansando», nos dijo. Llegamos dando un paseo silencioso, enajenado, mejor dicho, desde nuestra casa, muy cercana, con las flores aún vivas de finales de verano haciéndonos de cortejo. Íbamos de la mano y llenamos una cesta de paja con algunas, azules y violetas, que encontramos a nuestros pies.

Javier vivía entonces —siempre retornaba a esa casa—, en un ático con forma de barco, alargado y espacioso. La dirección era «Torpedero Tucumán». «¡Y cómo no!», sonreímos.

Nos abrió una mujer tranquila y nos acompañó hasta La «Proa» del estudio. Eran las 8 de la tarde. Una tarde no tan luminosa, si no fuera porque Javier había dispuesto enfrente de una inmensa cama de turco —no cama turca—, uno de los televisores más enormes que yo haya visto en mi vida. Colores estrepitosos, como salidos de un baúl de piratas, emergían de aquel mágico cachivache. En aquel momento transmitían una final internacional de equitación.

Javier llevaba un pijama chino de color yema de huevo con cuello Mao de un azul Prusia que intensificaba su palidez. Estaba cuidadosamente arrellanado en su trono de almohadas blanquísimas y con el pelo engominado hacia atrás, como siempre. Nos hizo un gesto con la mano. Me fijé en el único malestar que a Javier le causaba su cuerpo: la uña del dedo índice de la mano derecha estaba partida longitudinalmente desde su niñez y no tenía remedio. Era una especie de minúscula ganzúa y casi siempre solía esconderla en el bolsillo. Esta vez no. Con un gesto apacible, sin sonrisas ni muecas, nos invitó a sentarnos uno a cada lado. De nuevo, el perfil. Él atendía al curso de la competición, bebía agua fría con lima en un vaso eterno. Hacía como que bebía, claro. Estuvimos un largo rato allí sin hablar y sin mirarnos.

Nadie sonrió, nadie lloró. No hubo escenas, ni parloteo.

No hubo explicaciones. No era una enfermedad quien se lo llevaba; era su plan: basta. En un momento dado, cambió de canal y la luz se atenuó. Yo le di un beso y Ángel una palmada en el hombro. Sonrió sin convicción.

Nos fuimos, y ya en la calle, Ángel me animó. «María, Javier es un hombre muy inteligente. Ya está elaborando su muerte, solo. Ahora sí puedes llorar.»

FIN



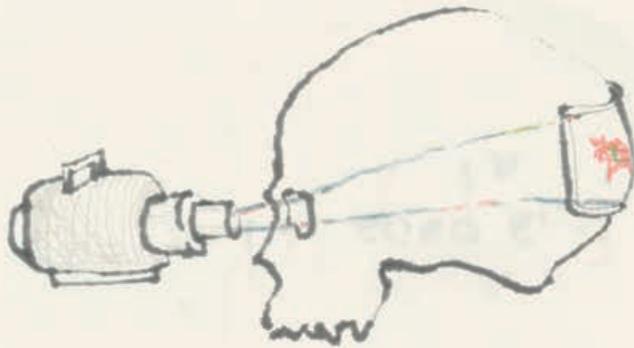
Mapa de poemas



crozados . Topologia.
de memorias resonantes,

Arde sin-cera

(ut pictura poesis
Viceversa)



Al fondo de la caverna
sobre [una] pantalla hialina
Un bisonte de Altamira
se proyecta
En retro dia positiva.



Javier Utray con su hija Palmira, 1987
Foto: Jaime Gorospe

Javier Utray

Madrid, 03.03.1945—17.08.2008

Estudios de Arte en la Escuela de Artes y Oficios de La Palma, Madrid.

Estancias en Poitiers, Escuela de Bellas Artes (1961-1962).

Preparación para el ingreso en la Escuela de Arquitectura en una academia.

Escuela de Arquitectura de Madrid, 1963-1968.

1947. Nace Natalia Utray, su única hermana, con la que mantuvo una estrecha relación durante toda su vida.

1968-1978. Profesor de Elementos de Composición en la Escuela Técnica Superior (ETS) de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid.

1968-1969. Asistencia ocasional al Seminario de «Generación automática de Formas Plásticas y Musicales». Centro de Cálculo, Universidad Complutense de Madrid.

1972. Música para la película *Huellas y recorridos* de Juan José Gómez Molina.

1973. *La casa y el jardín* (colectiva), galería Amadís, Madrid.

K-273 (exposición al aire libre), Ámsterdam.

1973-1975. Beca del laboratorio Alea de Composición de Música Electroacústica.

1974. Funda el estudio Arquitectura Ecléctica Conceptual con Rafael Ruiz Zozaya y Ricardo Junyent.

La casa que me gustaría tener (colectiva), galería Amadís, Madrid.

1976. Corresponsal de la *Revista de Arquitectura* en la Bienal de Venecia.

Viaja con Guillermo Pérez Villalta, Chema Cobo y Mar Villaespesa a Venecia y visitan las villas palladianas.

Corresponsal de la *Revista de Arquitectura* en ArtExpo de Barcelona.

1977. Viaje a la Exposición de Marcel Duchamp con la que se inauguró el Beaubourg en enero de 1977, junto con Carlos Alcolea, Baldomero Concejo, Ana Raya, Eduardo Alaminos y Ana Torres.

Alaminos-Alcolea-Criado-Lootz-Navarro-Navarro-Baldeweg-Serrano-Utray-Valcárcel



Exterior del Pabellón Español en la Bienal de Venecia. A la izquierda Juan Navarro Baldeweg charla con unos amigos, a la derecha Chiqui Abril, responsable del montaje, Carlos Alcolea jugando con un arco, Nacho Criado, José Miguel Prada Poole y Javier Utray. Junio, 1978. Archivo Utray



Durante un tiempo Javier Utray registró el proceso de creación de *Alicia en el país de las maravillas - Alicia a través del espejo*, el díptico que Carlos Alcolea pintó en su estudio de la calle Torpedero Tucumán, 1979. En la tercera imagen Palmira Utray y, en la quinta, Toni y Chiqui Abril con Mercedes Buades. Archivo Utray

Medina (colectiva, coordinada por Mariano Navarro), sala de exposiciones Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alicante. Javier Utray presenta el *Panteón pentamarceliano* (1977), que debería contener una mujer desnuda en su interior y que fue destruido por el propio artista el mismo día de la inauguración, ante la prohibición de presentarlo de esta manera.

Participación en la conferencia «Arquitecturas de los otros espacios» en el ciclo «Nuevos comportamientos artísticos», dirigido por Simón Marchán en el Instituto Alemán de Madrid.

Primer premio del concurso de Paradores Centros Turísticos, Parador de Rascafría, y segundo premio, Parador Nacional de Segovia.



Javier Utray y Ana Raya en París, 1977
 Archivo Utray

1978. Colabora en las televisiones de Ravena y Vicenza.

Participación en *II Treno* de John Cage, Bolonia. Nacimiento de su hija Palmira.

1979. Proyecto para el edificio Star Alfa en La Manga del Mar Menor, Murcia.

1980. Proyecto para la Plaza de Europa de Benidorm, Comunidad Valenciana.

1982-1985. Colaborador de la revista *La Luna de Madrid*.

1983. Entrevista en TVE sobre su proyecto Plaza de Europa, Benidorm. Aparición en el programa *La Edad de Oro*, bajo la dirección de Paloma Chamorro.

1984. Javier Utray, *Gomoso Brummel Fogoso Barbey*, El Crotalón, 1984, 8 páginas.

1988. Muere su mujer, Ana Raya. Colaborador de la revista *El Europeo* (1988-1992). Publicación de *Amphorites*, poesía, Ediciones libertarias, Madrid.

En la primavera de 1988 Ángel González y Luis Alberto de Cuenca presentaron junto a Javier

Utray su libro *Amphorites* en el Círculo de Bellas Artes, Madrid.

1989. *De Mesidor a Themidor* (exposición colectiva), galería Seiquer, con Aguirre, Alcolea, Aledo, Chema Cobo, Carlos Franco, Luis Gordillo, Martín Begué, Pérez-Mínguez, Pérez Villalta, Utray y otros). Comisario Ignacio Gómez de Liaño. En el catálogo de esta exposición, Javier Utray se presenta como «Nacido en Madrid. Exoficial del Regimiento de Movilización y Prácticas de Ferrocarriles». Y no dice nada más en su currículum.

Feria de Los Ángeles (EE. UU.), *stand* de la galería Moriarty, Madrid.

1989-1995. Profesor invitado de Estética y Teoría de las Artes en el máster del Instituto de Estética de la Universidad Autónoma de Madrid.

1990. *Ajeiropoietas*, galería Moriarty, Madrid. *X Salón de los 16*, MEAC, Madrid.

1991. Galería Fúcares, Almagro.

ARCO 91, Stand Galería Moriarty, Madrid.

Participación en el Curso de verano de la Universidad Autónoma de Madrid sobre *El lenguaje y el deseo*, dirigido por Miguel Cereceda, Miraflores de la Sierra (Madrid), agosto de 1991, con la participación de Ángel González, Horacio Fernández, José Sánchez Lázaro, Fernando Castro, José Luis Velázquez, Guillermo Solana y Javier Utray.

Pasalorriñquitos (Reany-mados), exposición y catálogo con poemas, galería Moriarty, Madrid, diciembre de 1991.

1992. «Concierto para piano y pantógrafo con bailarina moderna» para Canal Plus. Serie «El Surrealismo español», dirigido por Fernando Castro.

«Concierto para piano y pantógrafo» para la televisión francesa, Canal Deux, dirigido por J. L. Buñuel (Serie «Los Nuevos Españoles»).

Concierto *Lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard. Para plano pantografiado* en Teatro Pradillo.

1993. Galería Cave Canem, Sevilla (colectiva). *Concierto para doce teléfonos y centralita* en Teatro Pradillo.

1994. Participación en el taller «Pensar el espacio, propuestas, recorridos, conversaciones»,

dirigido por Fernando Castro. Fundación Municipal de Cultura de Gijón, Instituto Jovellanos.

Exposición individual: *Tutti siamo la Gioconda. Insieme*, Colegio de Arquitectos de Málaga, comisario Pedro Pizarro.

Libro *Apokoloktntosis*. Madrid, Coda/ Colección Privada, 1994.

1995. ARCO 95. *Stand* de la galería Moriarty.

Curso «Ida y vuelta. Crítica, fotografía y espacios públicos», Fundación Municipal de Cultura de Gijón.

Exposición colectiva: *Cirugía anestésica*, galería Cruce, Madrid. Comisario Miguel Cereceda. Javier Utray presentó la instalación *Nos han robado la pintura, pero nos dejaron los marcos*, lámina recortada de un cuadro de Tenniers y tres proyectores de luz (rojo, azul y amarillo).

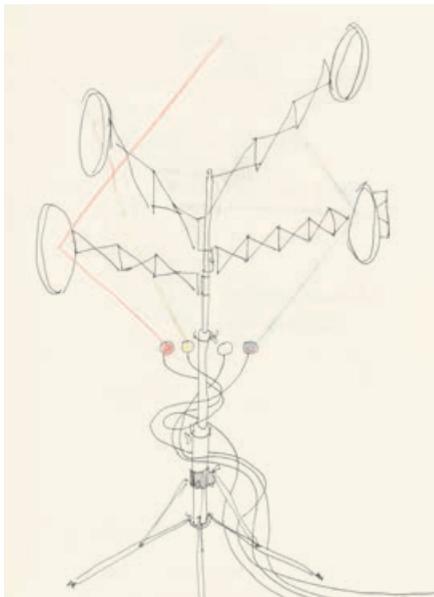
1996. *Remolino de viendo*, exposición individual en la galería Delpasaje, Valladolid.

«Concierto para Txalaparta, piano, pantógrafo y sintetizador» en el Antiguo Instituto de Gijón.

Exposición colectiva *Charcutería. La carne y la sangre que les falta a los noventa*, celebrada en la galería Buades, Madrid, junio-julio de 1996. Con la participación de los siguientes artistas: Jana Leo, Javier Utray, Isidoro Valcárcel-Medina, Belén Sánchez, Clemence Loonis, Ignacio Burgos, Marina Núñez, Nacho Criado, Pedro Izquierdo y Simeón Sáiz. Comisario Miguel Cereceda.



Etiqueta intervenida para crear un autorretrato
Archivo Utray



Boceto para el posible sistema de iluminación de *Nos han robado la pintura, pero nos dejaron los marcos*. Archivo Utray

Ocho artistas de estudio, ADANAE, Madrid.

1997. *Fontâne*, exposición individual en la galería Moriarty, Madrid.

ARCO 97. *Stand* galería Moriarty, Madrid.

Galería Vértice, Oviedo.

1998. ARCO 98, *Stand* de la galería Vértice, Oviedo.

Labyrint. Segunda Trienal del Grabado de Praga. Comisario Mariano Navarro. Artistas: Alfonso Albacete, Carlo Franco, Luis Gordillo, Joan Hernández Pijuan, Mitsuo Miura, Santiago Serrano, Jordi Teixidor y Xavier Utray.

Participa en el II Salón de los Refractorios, en la galería Buades, comisariada por Quico Rivas, y allí presenta una instalación titulada *Teleonimia. Repita la palabra pagado trece veces en trece segundos*, compuesta por trece regaderas de plástico sobre dos atriles.

1999. *Disparos por retrovisor a la propia obra*, un proyecto de Espacio Ego, galería Cruce, Madrid.

Ojo de camaleón, exposición individual, galería Moriarty, Madrid, abril-mayo 1999.

Bienal de Hungría.

Retratos de una generación. El artista visto por sí mismo (exposición colectiva), Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2000.

Diciembre. «Concierto para piano, retrovisores y pistolas» en el Corral de Comedias de Almagro. Aniversario de la galería Fúcares.

2000. ARCO 2000, *stand* de la galería Moriarty, Madrid.

Naturalezas vivas (colectiva), galería Amador de los Ríos, Madrid.

Intervención en la obra de Domingo Sánchez Blanco *Road movie text mix. Sombra*. Conferencia con un tigre, jardines del Museo de Bellas Artes de Oviedo.

2002. *Edepol-ecastor*, exposición individual, galería Moriarty, Madrid, febrero-marzo.

Participación en la exposición *Desesculturas* (Círculo de Bellas Artes de Madrid, mayo de 2002, Castillo de Santa Bárbara, Alicante, julio-agosto de 2002), con los siguientes artistas: Fernando Baena, Evaristo Bellotti, Victoria Civera, Jordi Colomer, Salomé Cuesta, Maribel Doménech, Victoria Encinas, Laboratorio de Luz, Josu Larrañaga, Imanol Marrodán, Santiago Mayo, Pedro Mora, Blanca Muñoz, Juan Luis Moraza, Perejaume, Javier Pérez, Gonzalo Puch, José Sanleón, Yolanda Tabanera, Francesc Torres, Javier Utray, Eduardo Valderrey.

2003. Premio Villa de Madrid.

2004. Intervención en la obra de Domingo Sánchez Blanco *Clases de Boxeo por teléfono en torno a la diapositiva de la escultura de Muhammad Ali de mármol blanco*, Las Vegas.

2005. Entierro de un Pontiac Grand Prix. Participación en el acto fundacional del Museo Mausoleo de Morille, Salamanca.

2007. *El intruso no tiene libertad porque no conoce los lugares*. Para esta exposición Javier Utray realizó la obra *Nos han robado la pintura, pero nos dejaron los marcos*, Espacio de Arte Contemporáneo El Gallo, Salamanca.

2008. Muere el 17 de agosto de 2008.

2009. *Los Esquizos de Madrid. Figuración Madrileña de los 70*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

2010. *Javier Utray (1945-2008), Pinturas. Recuerdo-homenaje*. Galería Amador de los Ríos, Madrid. Exposición del 24 de mayo al 20 de junio de 2010.

Los Esquizos de Madrid. Figuración Madrileña de los 70, CAAC, Málaga.

2021. *Javier Utray. Un retrato anamórfico*, primera retrospectiva de su obra. Comisariada por Mariano Navarro y Andrés Mengs. Marzo-julio, CA2M, Móstoles, Madrid.

Javier Utray en Chicote, 1987. Foto: Javier Campano





Javier Utray con red en la cabeza y rosario en las manos, s.f. Foto: Pablo Pérez-Minguez / ARCM - Fondo Pablo Pérez-Minguez

Nací de pie: nací de pie muerto, muerto y azul. Me sacaron cianótico. Ignoro pormenores de hierros quirúrgicos. Es más oscura la remota relación entre el azul y la muerte, cyanos el azul-hasta-el-negro...

La buena comadrona me engarfió por los tobillos y con la otra palma me abofeteó las nalgas y me introdujo en agua fría y caliente hasta que lo logramos. Y auguró mi futura buena suerte. Es posible que este sea el origen de mi incapacidad para el buceo con bombonas, y también de una tendencia a retener la respiración distraídamente, algo que sobresalta a las personas que están próximas.

Mi madre también las sobresaltaba cuando, con su especial sentido de la diplomacia terminaba este relato con un comentario sobre el primer pensamiento que tuvo al volver a la consciencia, tras el parto, ...qué ojos tan bonitos tiene mi ginecólogo... Yo compartí siempre la sonrisa general.

MEMORIAS DE UN SOLIPSISTA

I: Con 10 años pasando por San José
II: Aquel porro hipotermico en el estudio
de suelo lacado en verde de la calle Vallehermoso
III: El agua incorrupta y el rayo, 1976
en Vicenza. La noche Palladiana.



Dibujo en uno de
sus cuadernos.
Archivo Utray

CORRICOLARI EXTRA ME

X. U.

Hospitalario fronterizo de Ruta Jacobea
– N. Mad 3-III-45 – c Alcalá, Triforio izq. Ig. S. José de los Carmelitas
ExHuerfano de padre
Ex Paralítico encorsetado
Ex Cofrade de las Siete Palabras de Zaragoza
Exalumno dickensiano de Artes y Oficios
Ex Corredor de Fondo, Atleta de Manos Libres, Atleta
Exmeningítico, pintor
Exteclista de los Brincos
Ex mimado, de 2 de las 3 Musas de estudio
Extránsfuga de París-68-Ámsterdam
Exoficial del Regimiento de Movilización y prácticas
ExPremio de Concurso de Ferrocarriles
Exprofesor de Elementos de Composición, Análisis de Formas y Lenguaje gráfico y Proyecto
Exesquiador
Exbecario del Instituto Alea de Música Electroacústica
Exsocio de Estudio Fi de Arquitecturas Órficas
Exinmobiliario
Exwindsurfista
Exdipsómano público
Exviudo
Ajeiropoeta

UT PICTURA POIETA VICEVERSO

Las huellas de Arquímedes

Digitar con los pies



plantillas de pies, serigrafadas
con huellas dactilares, que dibujan
rastros de Teoremas Geométricas
sobre la arena de la playa.

* *

Nota : imprimir sobre soporte
20-Feb 92 de circuitos impresos y
realizar al ácido

ver final ~~pep~~ ~~popos~~

Oh que flash!

¿De que estamos hablando? : ¿De la realidad?

Ah, bien... :

La verdad es que tiene algo. Algo ascendente
En varias ~~descendentes~~ direcciones.

A lo largo de las vidas, sentimos, a veces
ese éxtasis, esa comunión mística con
lo que percibimos, un rollo.

También nos damos cuenta que esto
construido de fragilidad y cristales. Locos indirectos
y placer efímero.

Que salga retratado en la fotografía :
el que no se mueve no sale

Aura epifenomenal.

Libros

Gomoso Brummel Fogoso Barbey,
El Crotalón, 1984, 8 páginas

Amphorites, poesía, Ediciones
libertarias, Madrid, 1989.

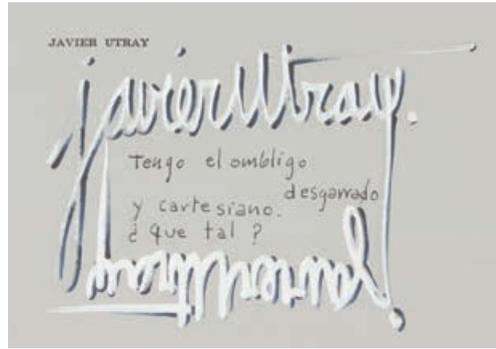
Ajeiropoietas, catálogo de la exposición
celebrada en febrero de 1990, galería
Moriarty, Madrid, 1990.

Pasalorriquitos (Reany-mados), catálogo
de la exposición celebrada en diciembre,
galería Moriarty, Madrid, 1991.

Apokolokíntosis, Coda/Colección
Privada, Madrid, 1994.

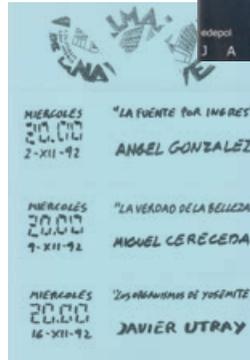
Ojo de camaleón, catálogo de la
exposición celebrada en abril-mayo 1999,
galería Moriarty, Madrid, 1999.

Edepol, ecastor, catálogo de la exposición
celebrada del 1 de febrero al 3 de marzo,
galería Moriarty, Madrid, 2002.



Tarjeta intervenida, s.f. Archivo Utray

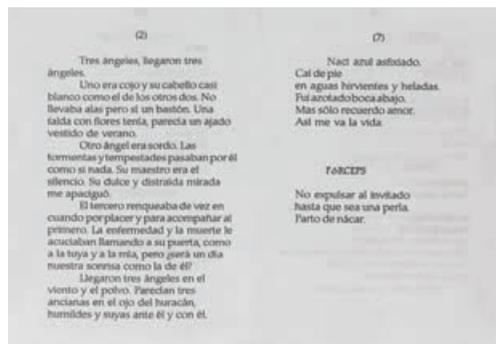
Cubierta de
Edepol, ecastor, 2002
Archivo Utray



Ciclo de conferencias en
El Almacen de la Nave
Madrid, 1992
Archivo Utray



Publicación de la Compañía Poética Momentánea. Madrid, 1993. Archivo Utray





1. Javier Utray, *Amphorites*, Libertarias, Madrid, 1989, contraportada.

2. Wikipedia, s.v. «Apocolocintosis».

3. Felipe Lorenzo del Río, Diccionario Abierto y Colaborativo, s. v. «Edepol», en <https://www.significadode.org/definicion/113019.htm> [consultado el 25/02/2021].

4. Manolo la Torre, en su blog: <http://delatorredelafuente.blogspot.com/2020/10/helenismos-188.html> [consultado el 25/02/2021].

Diccionario Utray

Miguel Cereceda

Amphorites: certámenes poéticos que, en honor de Baco, se celebraban en versos ditirámicos, en la isla de Egiptina. El triunfador obtenía un ánfora repleta de vino y miel. Otros autores más gulosos económicos afirman que el trofeo era un buey cebado. Y hasta Simónides de Ceos los poetas no lograron cobrar en metálico¹.

Ajeiropoietas: «Creado sin manos». Era el título que los emperadores bizantinos y los teólogos iconófilos le dieron a la imagen milagrosa de Cristo (portadora de la victoria, *ferénike* o «verónica») que, en contra de la estricta prohibición de las imágenes, se veneraba en Edesa. El hecho de haber sido «creada sin intervención de la mano del hombre» parecía legitimar así su culto.

Apocolocintosis: *Apocolocytosis divi Claudii* (o Calabasticación del divino Claudio) es una sátira escrita en prosa y verso atribuida a Lucio Anneo Séneca. El tema central es la muerte y ascenso de Claudio al Olimpo para luego terminar como esclavo de un abogado al ser rechazada su propuesta de deificación².

Edepol: Interjección y juramento latino igual que *epol* y *pol*, síncopas de *aedepol* y este de *aedepollucis*, ¡por el templo de Polux! Otros los consideran síncopa de *medepol* y este de *medepollux* (en el que «me» sería pronombre y «de» una eufonía), ¡a mí Pólux!, ¡por Pólux!, ¡válgame Pólux! Estos juramentos referidos a Pólux eran usados por los hombres delante de las mujeres. Estas usaban ¡ecastor! de ¡aedecastor! o de ¡medecastor!, ¡por Cástor!, ¡que Cástor me asista! Cástor y Pólux eran en la mitología griega los dióscuros, hijos de Zeus y de Leda, esposa del rey espartano Tindáreo³.

Pasalorriquitos: Los pasalorriquitos eran unas sectas cristianas antiguas que ponían los dedos en los labios haciendo consistir la perfección en cerrar la boca y no hablar. De «cerrojo en el pico». Derivado de «pasalos», que es una estaca o clavo para cerrar y de «rinjos» que es pico, boca⁴.

COMUNIDAD DE MADRID

Presidenta
Isabel Díaz Ayuso

Consejero de Educación, Juventud
y Portavoz del Gobierno
Enrique Ossorio Crespo

Viceconsejero de Cultura y Turismo
Carlos Daniel Martínez Rodríguez

Director General de Promoción Cultural
Gonzalo Cabrera Martín

Subdirectora General de Bellas Artes
Asunción Cardona Suanzes

Asesora de Artes Plásticas
Tania Pardo

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo

Director
Manuel Segade Lodeiro

Subdirectora
Tania Pardo

Gerente
María Aránzazu Borraz de Pedro

Biblioteca
Sonia Seco Saucés

Comunicación
Vanessa Pollán Palomo

Colección
María Asunción Lizarazu de Mesa
Teresa Cavestany Velasco
Paloma López Rubio
Rosa Naharro Diestro

Exposiciones
Gemma Bayón Carvajal
Ignacio Macua Roy
Marta Martínez Barrera

Educación y actividades públicas
Estrella Serrano Tovar
Victoria Gil-Delgado Armada
Carlos Granados del Valle

Gestión y Administración
María Dolores Díaz Martínez
David Sánchez Martínez

EXPOSICIÓN

Javier Utray acompañado por Carlos Alcolea, Javier Campano, Chema Cobo, Nacho Criado, Carlos Franco, Miguel Gómez, Juan José Gómez Molina, Juan Navarro Baldeweg, Luis Pérez-Mínguez, Pablo Pérez-Mínguez, Guillermo Pérez Villalta y Santiago Serrano

Comisarios
Mariano Navarro y Andrés Mengs

Registro y asistencia al comisariado
Natalia Jiménez López

Montaje
tdArte Exposiciones

Gráfica
Santiago Santiago Molina

Restauración y conservación
Juan José de Julián. Garanza.
Rehabilitación & Restauración

Transporte
SIT. Expedición Arte y Seguridad

Seguros
Aon - One Underwriting Agencia
de Suscripción SLU

Colabora



PUBLICACIÓN

Editores
Mariano Navarro y Andrés Mengs

Autores
Javier Utray
Mariano Navarro
Ángel González García
María Escribano
María Vela Zanetti
Miguel Cereceda
Llorenç Barber
Aurora Herrera Gómez

Fotografías
Roberto Ruiz

Diseño y maquetación
Andrés Mengs

Fotomecánica
LUCAM

Impresión
BOCM

Corrección
Isabel García Viejo

Transcripciones
Natalia Jiménez López

Cubierta: **Javier Campano**. *Utray con Duchamp*, 1984. Colección particular

Contracubierta: **Javier Utray**. *Acción Rose Sélavy*, 1977. Foto: Miguel Gómez / Archivo Lafuente

Todos los textos e imágenes pertenecen a sus autores. Queda prohibida la reproducción total o parcial de las imágenes y los textos de esta obra por cualquier medio o procedimiento sin autorización. © 2021 los editores, los artistas y sus familias, los escritores, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo.

Se han realizado todos los esfuerzos posibles para identificar a los titulares de los derechos de las imágenes y a los autores de las fotografías. Por favor, notifíquenos en caso de cualquier error u omisión inadvertida para poder corregirlo en posteriores ediciones.

ISBN: 978-84-451-3904-2
Depósito legal: M-7218-2021

Publicado por
CA2M Centro de Arte Dos de Mayo
Av. Constitución 23
28931 Móstoles, Madrid
<http://ca2m.org>

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

- © Association Marcel Duchamp, VEGAP, Madrid, 2021
- © Carlos Alcolea, VEGAP, Madrid, 2021
- © Carlos Franco, VEGAP, Madrid, 2021
- © Chema Cobo, VEGAP, Madrid, 2021
- © Esther Ferrer, VEGAP, Madrid, 2021
- © gomez-molina.art
- © Guillermo Pérez Villalta, VEGAP, Madrid, 2021
- © Jaime Gorospe
- © Javier Campano, VEGAP, Madrid, 2021
- © Javier Utray
- © Jesús Peraita
- © José del Río Mons
- © Juan Antonio Aguirre, VEGAP, Madrid, 2021
- © Juan Navarro Baldeweg, VEGAP, Madrid, 2021
- © Luis Pérez-Mínguez, VEGAP, Madrid, 2021
- © Luísa Murías / La Nueva España
- © Miguel Gómez / Archivo Lafuente
- © Mitsuo Miura, VEGAP, Madrid, 2021
- © Nacho Criado, VEGAP, Madrid, 2021
- © Pablo Pérez-Mínguez P.P.M, VEGAP, Madrid, 2021
- © Santiago Serrano, VEGAP, Madrid, 2021

INSTITUCIONES COLABORADORAS

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
Biblioteca-Centro de Documentación MNCARS
Museo de Arte Contemporáneo, Madrid
Fundació Suñol
Fundación Coca-Cola
Archivo Lafuente
Centro Dramático Nacional CDAEM
ARCM-Archivo Regional Comunidad de Madrid
Archivo-Documentación La Nueva España
Asociación Colección Arte Contemporáneo-Museo Patio Herreriano, Valladolid
Museo-Mausoleo de Morille, Salamanca

AGRADECIMIENTOS

Esta exposición y su correspondiente catálogo no habrían sido posibles sin la generosa, amable y, nos atrevemos a decir, entusiasta colaboración del centenar largo de personas que nomina esta lista de agradecimientos.

La primera relación incluye a quienes le conocieron personalmente y han contribuido con sus recuerdos en entrevistas e intercambio de correspondencia y a los artistas contemporáneos que figuran con Utray en la exposición.

Una segunda hospeda a quienes han prestado obra de sus fondos o colecciones, o bien nos han ayudado en la compleja logística para reunir, adecuar y contemporizar los variopintos materiales que conforman la muestra y este libro.

Por último, una tercera, no menos importante, recoge a los muchos que han contribuido con sus datos e informaciones, con el préstamo puntual de uno de los elementos de la documentación y, sobre todo, a aquellos, a los que sumamos la casi totalidad de los anteriores, que siempre han contestado con su mejor voluntad a cuanto les preguntábamos.

A todas ellas y ellos, mil gracias.

Chiqui Abril / Borja Casani / Fernando Castro Flórez / Miguel Cereceda / Chema Cobo / Gonzalo Criado / Clara Díaz-Aguado / María Escribano / Jacobo Fitz-James Stuart / Carlos Franco / José Luis Gallero / Miguel Gómez / Ignacio Gómez de Liaño / Raquel González Escribano / Fernando Huici / José Tono Martínez / Armando Montesinos / Marta Moriarty / Lola Moriarty / Juan Navarro Baldeweg / Guillermo Pérez Villalta / Domingo Sánchez Blanco / Mireia Sentís / Santiago Serrano / Natalia Utray / María Vela Zanetti

Mayte Aguirre / Marcello Alivia / Óscar Alonso Molina / Isabel de Armas / Juan Manuel Artero / Ana Ballesteros / Llorenç Barber / Guillem Bayo / Juan Manuel Bonet / Javier Campano / Carmen Cantón / María Carballido / Montserrat Cuchillo / Norberto Dotor / Luis Enguita / Juan Antonio González Fuentes / Jaime Gorospe / Kristian Leahy / José Antonio Mallou / Gilda Mengs Zanmatti-Speranza / Isabel de Miguel / Roberto Paci Dalò / Carlos Pazos / Jesús Peraita / Manuel Pérez-Mínguez / Rocío Pérez-Mínguez / Magdalena Rosado Gámir

Toni Abril / Eduardo Alaminos / Alejandro Alonso Moro / Maite Bacarisse / Ángel Bados / Nimfa Bisbe / Mercedes Buades / Mariano Carrera / María de Corral / Rafael Doctor / Luis Enguita / Luis Gómez-Escolar / Víctor de las Heras Iglesias / Luis Hernando / Mónica de Juan / Pilar Lapastora / Aramis López / Ivan López Munuera / Javier Maderuelo / Jacinto Martín / M.ª Luisa Martín de Argila / Carmelo Martín de la Calle / Lorena Martínez de Corral / Jaime Munárriz / Elena Muñoz / Ángela Nordenstedt / Santiago Olmo / Mauricio d'Ors / Bárbara Ortiz / Guillermo de Osma / Juan Pérez de Ayala / Esther Regueira / Lupe Ríos / Pepa Ríos / Manuel Rodríguez Girones / Yolanda Romero / Natalia Rosas / María Rubín / Carlos Serrano / Pablo Sycet / Andrés Trapiello / Juan Ugalde / Fernando Uría / Julia Varela / Virginia de la Vía

Y, sobre todo, a su hija Palmira por hacernos tan grata y accesible la consulta del Archivo Utray.

Javier Utray con clavo sobre columna, s.f. Foto: Pablo Pérez-Mínguez / ARCM - Fondo Pablo Pérez-Mínguez

