ALAIN URRUTIA

DARDO TU





INDEX

		eusk	esp
9-17	Painting as a Coded Message	19-28	29-38
41-47	Double Contention	48-55	57-63
65-169	Works		
170-171	List of Works		
173-175	CV		

PAINTING AS A CODED MESSAGE

DAVID BARRO

Painting as a Coded Message

On some occasions, trying to penetrate Alain Urrutia's painting, I have felt I was invading an uninhabited palace. Everything seems the same, but an emptiness stands out, that of an eternally still past, in suspension. A living present that is absent but imminent. A sort of fragment, which, as Friedrich Schlegel pointed out in a letter to his brother August Wilhelm, "is the true form of universal philosophy". Not for no reason Novalis stated that only the incomplete can allow us to advance in the task of knowledge. Also that when we dream we are dreaming we are close to waking. As well as thinkers like Nietzsche, who will grant priority to the incomplete as an artistic quality. Therefore the incomplete is like a wound of the image, like another zone of darkness, like a sleepwalking gaze.

Alain Urrutia moves forward towards discord, from deviation. Doubt corrupts the gaze, which allows itself to be crossed by the idea. Time is accumulated, cloistered. His paintings are made in a rapid process, but are slow to be received. The scale matters little; when it stands out it is solved fearlessly, through flexibility; when it shrinks the response is precise, playing almost magically with modulations of colour from a very limited range of colours.

It is tempting to set out some referents like Luc Tuymans or Michäel Borremans as a starting point. From both of these, as will also happen in artists like Wilhelm Sasnal, he takes that which Jordan Kantor defined as the aesthetic of the technical failure or the aesthetic of the *no talent*, a strategy worked on in formal and conceptual terms. Also the concept of the incomplete, something which Tuymans and some of his followers have managed to show either by painting figuratively or diagrammatically. Or the somewhat uncomfortable corporality and strange of truncated bodies and useless gestures which have characterised Borremans. But very few sentences could so well designate Alain Urrutia's pictorial work as the one that Cézanne wrote to Joachim Gasquet before his death: "I am still seeking the sensation of those confused impressions we bring at birth". These are the words of a Cézanne without strength, but still capable of exuding feelings. Cézanne appealed to the sensitive, and was very clear in his time that others would do with faces what Monet had done with landscape. He was certainly not thinking about Bacon, or about Alain Urrutia, obviously, but his particular capacity to imagine a more agitated way of painting is also obvious.

These were moments of stained canvases, of expressionisms denominated impressionisms, in which the painting stood as a surface. In the end it was not necessary to imitate the real, but rather the colour could also show its artificial condition. If Monet abandons recourse to drawing in order to give priority to colour in that form-background fusion that characterised him, that balancing tension is accelerated in Cézanne's work, granting priority to the material nature of the pigments. Before this Manet had suppressed the unity of the tale and the special depth; he had brought the background forward. The visual feeling takes primacy. The painting becomes fluid, and the object is no longer isolated but instead floats in an atmosphere that grants unity to the picture. The light dominates and the brushstroke is fragmented. An in the meantime comes Cézanne, with his monumental figures and his unfinished portraits. His 'reserves' or empty parts that reveal the white of the canvas underneath in some of his paintings make it so his brush work never seems definitive in any case. Nothing closer to the painting of Gunther Förg. I am thinking of Cézanne's self-portrait with a hat in 1894, and the background is exactly that. Everything seems not to be concluded. It is no surprise that at the end of his life Cézanne recognised that the sensations of colour that light gives off are for him the cause of the abstractions that do not allow him to cover the canvas nor to follow the delimiting of the objects, resulting in some difficulty to materialise the painting definitively, in that confusion close to the origin. For this reason he will often abandon his paintings without finishing them, with an aesthetic of the *no talent* close to the artists quoted above.

Maximising the Image. Making the Gaze Tense.

I will never be tired of repeating it. I look for tension in an artist, and I am seduced much more by those who play at maximizing the image than those who devote themselves to cooling it through its content. Also among the artists who are starting out there are those who try to hide their references and those who openly reveal them, immediately showing and assuming their moment of search without fear or difficulty. I like to confess my preference for the latter, for those who allow their trajectory to deploy its own time, those who are capable of caressing their devotions to subsequently undo them and set off in another direction. Except for truly exceptional cases, the former run the risk of drowning in their own vomit of forced originality, falling into the trap of their own deceit. The latter prefer to ask questions and study how the artists who went before them in time have had to

deal with them and try to solve them. After assuming the condition of the painting, which is no longer a technique, but rather a tradition, or in other words, after assuming that beyond the act of painting itself, painting is an idea and a way of thinking about painting itself, a kind of self-reference, these artists try out formulas that have already been exposed to overload them into a hybrid present that is capable of giving an overall meaning to all those successes. Of course, that is the case of Alain Urrutia, an artist who has naturally assumed the position that implies that the artist has to be continuously (re)considering his place and asking himself not only why he should continue to paint, but also what for and how to carry on doing it.

For those who know Alain personally, it will be easy to recognise that vehement desire and anxiety enjoyed by anyone in pursuit of anything. And that anything in this case is the image. An image that is composed and decomposed almost instantly, as if it were an attempt to solve a tribute to something that is not clear. Because for Alain, that advance, that looking forward in the guise of impatient desire, holds a double paradoxical meaning, something like the idea of construction by elimination proclaimed by the sculptures of Giacometti, half desire, half nostalgia; a kind of crossroads that needs to be ordered and closed, albeit by adding a veil, as if the idea were to hide certain fragments that allow the image to remain, as if in that mirror of Lewis Carroll: "*It disappeared very slowly... finishing off with a smile, which remained for a time after the rest of the animal had disappeared*".[1]

I am thinking of Carlos Alcolea, for whom painting is a struggle against reality. This need for avoidance gives him the form of nonsense. The reality of his characters and landscapes seems to have melted. Everything is the product of diverting the image, of redirecting it. Alcolea was seeking the folding as an inner need. As in Bacon's paintings, the body tends to escape, and the figure almost disappears. I confess that this attracts me, like Bacon's work, like that of Tuymans, like that of Alain and of all those painters who distil an image so that when we look at it it seems as if we are drunk. The visual distortions, the chromatic reductions, the blurred focuses, the chromatic distillings, the darkness. Characters who stare, although hardly ever face on.

---

1 Carroll, L.: *Through the Looking-Glass*, Macmillan, London, 1871.

Alain Urrutia is a painter of heads and not faces, as Deleuze concludes when talking about Bacon. It is a matter of undoing the face, of animalizing it, of darkening it, of whitening it. Or of cutting the framing. Or putting a hood over it. In Bacon it is a head without a face. As takes place in many of Alain Urrutia's work, what is formed is a zone of *indiscernibility*, of *unspeakability*, where everything becomes animal. The painting is a sort of decline. An impossibility that leads us to that Blanchot who cultivated the fragment of the real in order to make the poetic bloom, a Blanchot capable of decomposing the order of the text like a game of sensual symbols capable of veiling concrete attributions or definitions; without any certainties. It is painting as disencounter, as shadow, as a penetration into the unspeakable. The sense of sequence is cut and interrupted. Everything is an act of emptying, of extenuation of a kept image, the one that arrives late, or syncopated. Only the gaze can divine the forms. Like in the expedition through Blanchot's writing, Alain Urrutia penetrates into the dark, that high passion that according to Kierkegaard would be a passion consecrated to secrecy, without a story.

But we were with Bacon, and with Cézanne. Deleuze puts them together as artists capable of painting sensations. Paintings that affect one's nervous system. "When Bacon talks of sensation, he means two things, very close to Cézanne. Negatively he says that the form referred to sensation (Figure) is the opposite of the form referred to an object that one imagines to represent (figuration). (...) And, positively, Bacon states that sensation is what goes from one "order" to another one, from one "level" to another, from one "domain" to another. For this reason sensation is the master of deformations, an agent of deforming the body"[2].

If I am applying these ideas to Alain Urrutia it is firstly because his scenes go from the order of the everyday, given that in many cases they are images taken from the artist's personal experiences, to the order of the unrepresentable and the symbolic. The stories are interlinked and deconstructed. We speak of lack of clarity and definition, of out-of-focus, of fragments, of hiding the ability to paint well, of overlapping, of cutting, of interruptions, of reductions in tone... All thanks to the simple concept of manually processing the '*image*' of the photograph in search of its density. Thus, that latent

2 Deleuze, *Francis Bacon - Logique de la sensation* (1981). Trans. *Francis Bacon: The Logic of Sensation* (2003).

state of violence, of violation of anatomy and time as an unsolvable enigma. In the first of his texts, the sculptor Medardo Rosso said, "*in art, it is important to make the subject be forgotten*"[3]. But Francis Bacon also, when he spoke of '*moving sequences*' or '*orders of sensations*'. With Bacon, the figure breaks away from what is figurative. "*I have wanted to paint the scream before the horror*", he stated. And as with Bacon, with Alain Urrutia there is an area of indiscernibility, where everything tends to escape.

I'm still thinking of Bacon. Although with a sideways glance at Richter, at Tuymans, at Borremans, etc., I understand that there are less obvious aspects which I have consider. It is necessary to make a detour in order to talk about Alain Urrutia's painting. Like in Bacon, he gives the impression that he is seeking out the nervous system.

Bacon confessed that he was seeking to communicate in a direct, raw manner, and that people considered that his paintings were horrible because they understood them directly. What Bacon termed "accident" had a lot to do with all this, a sort of involuntary yet instinctive mark which helped him to develop the image, or to what is the same: for it to lose its appearance, placing it on record in this very distortion. John Berger lucidly points out: "Bacon is the opposite of an apocalyptic painter who envisages the worst is likely: For Bacon, the worst has already happened. The worst that has happened has nothing to do with the blood, the stains, the viscera. The worst is that man has come to be seen as mindless"[4]. But what are the protagonists of Alain Urrutia's paintings hiding? Why do they have their backs to us? What are they looking at? What are they doing? The reality fragments and dislocates their meanings.

Alain Urrutia's painting is the story of a loss, but also of a revelation. What is not said. Not born. The alien. That which still belongs to the invisible, to the intensity of the darkness. It is a mysterious painting because it rests on its own shadow. This is how Alain Urrutia maximises the image, how he concentrates his strengths. As happens with poets, the visible is contained in order to work

---

3 Rosso, M.: *Medardo Rosso*, Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1996.

4 Berger, J.: *About Looking*.

the tension of the blurred, the limit where the possible resounds. It is painting as a coded message.

Alain Urrutia deliberately slows down perception of the image, and time becomes tense, expands and is intensified. The forms are defined after a gap of silence. On other occasions they never become defined. We do not know whether they are coming or going, emerging or disappearing. Something like in the photographs by Sam Samore, in which reality is blurred in order to make each of his characters portrayed mysterious. Samore's images lack a story, they are stripped of information emphasising everything through fragmentation and by working with a coarse grain, which turns the scene into something blurred. This ambiguity intensifies the curiosity of a spectator who moves in the purest of uncertainties, in a catalogue of anonymous characters who we nevertheless feel are close or known, as in the case of Alain Urrutia. Samore only used the camera himself for the series *Allegories of Beauty*, which, in turn, has a close relationship to the history of art. In this sense the artist confesses that his photographs continue the tradition of the renaissance portrait, and that he conceptually sees them as paintings. With Alain Urrutia the game is something else. The influence of photography and cinema in the framings of his paintings is indubitable. Surely without thinking that, paradoxically, when filmmakers like Bresson, Antonioni and Godard seek the lack of framing in order to seek a non-narrative suspension, they are acting like painters.

In this sense we might think about some frames by Luis Buñuel. He himself, in a text entitled 'Découpage or Cinegraphic Segmentation', stated that in terms of editing, it is nothing other than *getting down to manual work*, the material nature of couple a few pieces together following on from other ones, making the different shots line up together, freeing it from untimely image with the help of scissors. A delicate operation, but extremely manual. Like Buñuel, Alain Urrutia dissects his world, his disquiets, through the irrepresentable. The painting as an expansion of all possibilities.

The Blurred Presence

In painting, since Gerhard Richter, the fight has been to represent what cannot be represented through a lack of clarity and definition. Alain is one of the many artists who have taken up that legacy, through Luc Tuymans, in an attempt to cover the image with a veil. Both Richter and Tuymans walked towards the dissolution of the image, hindering and impeding our vision as simple spectators

before an out-of-focus frame. The individual and collective memory and their apprehension difficulties justify that reduction of the range and the visibility. Meanwhile, the spectator must require an effort to interpret what is being told (content that hides meaning), to imagine beyond that veil, hanging like a curtain-facade.

With Urrutia, the lack of clarity and definition will be a resource capable of making things express themselves with greater strength through their absence. Thus, the works with these characteristics maintain that air of atemporality and indefinition. Because their aim is not to say everything, but to reveal an enigma. That condensation and will to do or soften the edges, as I pointed out earlier, seems to point to a special way of seeing and representing that led many contemporary artists to a crude form of illustration using photographic and filmic sources. The painter and theorist Jordan Kantor explains this, with a certain amount of irony, in a text published in Artforum at the end of 2004 in reference to three interesting painters (Wilhelm Sasnal, Eberhard Havekost and Magnus von Plessen) under the title of *"The Tuymans Effect"*[5]. What is important for Kantor is not a mere formal strategy inherited from the universe left behind by Tuymans, but rather the intensity with which they manage to accept and deny painting at the same time. *"By introducing the thematic exhibition with series that claim to focus 'on' African colonialism or xenophobia, Tuymans opened the doors to a myriad of painting projects that are justified, according to the words of one of their main supporters, Ulrich Loock, by a discourse of 'extra-painting'"*[6].

Indeed, to understand the work by Luc Tuymans, we must begin with a paradoxical premise: the permanence of the static image in memory is stronger than that of the moving image. The impossibility of recovering that image, its finiteness and disappearance accumulated meanings that develop their mental equivalent, which will remain, and increasingly so in movement. And this is one of the key factors that leads Alain to paint in this way, like the decline of the static image that gives rise to an accumulation of information that makes it dense; the distortion becomes invisibility and invisibility becomes essence. Many artists after Tuymans assume that the material nature of the static image is always

5 Kantor, J.: "The Tuymans Effect," *Artforum International*, November 2004.

6 Idem.

greater and that the impact it leaves behind is much stronger, except in special cases, such as that of the image of the aircraft crashing again and again into the Twin Towers, undoubtedly the image of our era.

In that way, there is no doubt that Alain Urrutia takes up the baton left behind by Tuymans, who, in turn, had taken it from a Gerhard Richter who understands painting conceptually as a decision process and who formally drinks directly from the relationship between painting and photography. Of course, Richter took all that much further than Tuymans in his Atlas. However, Tuymans also takes up that freedom to paint what he sees on a postcard to go beyond the mere exaltation of space, the composition or colour as a constructive and priority logic of painting.

Thus, on the road to the destruction of the image, Alain seems to be clear: "*More than ever, today, although saying it is paradoxical in a hypervisible world, it can be said that we have 'eyes so as not to see'. Thus, the references I use are based on the fact that many of the things around us and the situations that could, in principle, go by unnoticed have an aesthetic character and reading that is formalised with their representation*".

Alain Urrutia begins with fragments of images that are fragments of the images of his own life, as if he decided to paint in a kind of Moebius band where we do not know when we are in or out of the image itself. In this sense, the situation is very Derridian, in that it reflects on how the footprint, ruin or ashes are inseparable from the semantic field of memory. Like Derrida, for Alain Urrutia, that process of anamnesis involves a double paradoxical desire: "that of the ashes, total destruction, the deletion of the deletion of the footprint itself, disappearance without trace and, on the other hand, the unavoidable need for keeping something in the memory, for keeping everything and losing nothing, keeping a copy, a file, the unthinkable".[7] Derrida wondered how to love anything other than the possibility of ruin, something other than impossible totality. He did it in *Mémoires d'aveugle*, a text written for an exhibition of drawings on blind people in the Louvre Museum. And there is nothing better than blindness to understand the meaning of the characters in the

7 Cristina de Peretti / Paco Vidarte: *Jacques Derrida*, Ediciones del Orto, Madrid, 1998.

paintings by Alain Urrutia, even those that look directly at us, as if they had no life inside.

Alain Urrutia paints to keep. Like infinite memory. Like a *remnant* (the longing of Alain) which, in keeping with Derrida, would be that which may disappear radically like substance. Meanwhile, we could mention other artists that follow the strategy of proceeding on the basis of images that are prior to the painting. Gert Rappenecker comes to mind, with his 'photocopy' paintings, working his landscapes from the mid-1990s based on tourist leaflets. Or the suspended images of Johannes Kahrs, which are born of cinematographic fiction. They all work with already existing images, stolen, bathed in a melancholic halo that is the product of their longing to capture the image that reflects reality, that is never the image of reality, but rather the transversal look at it, the instance of a present that floats in the memory. This explains its density and the work carried out on the defect of the image. Because his journey is that of encounter. Or rather, that of encounter with light. This gives rise to suggestion, intensity, the subtlety that is born of shadow, lack of clarity and definition or the reflection of the image.

Alain Urrutia is aware that after Richter the canvas is no longer blank beforehand, and painting does not serve to produce the image but rather it is the image that serves us to produce painting. In Alain Urrutia it is the image, or its dislocation, which generates another new image. One thus understands his worn out painting, assuming, as did Richter decades earlier, a clear premise: if in photography reality becomes an image, when this comes to painting the image becomes reality. So simple, and so complex, is Alain Urrutia's painting, in which inhabits a sort of strangeness that comes from a converting of the familiar into a parenthesis. Like that "White neutrality" that Roland Barthes sees in *L'Étranger* by Camus: a style of absence that is almost an absence of style, in which all character is abolished in benefit of the neutral and inert elements of the form. There is always something that escapes us. As if painting were assumed as a type of magic, and the gaze had slipped into the abyss of the obscure, into the challenge of the incomplete.

PINTURA MEZU ZIERATU GISA

DAVID BARRO

Pintura mezu zifratu gisa

Batzuetan, Alain Urrutiaren pinturan barneratzeko ahaleginetan, hutsik dagoen jauregi batean indarrez sartu izanaren sentipena eduki izan dut. Guztiak bere horretan dirauen arren, hustasuna gailentzen da, beti geldirik, etenda dagoen iragan batena. Bizi den orainaldi bat, bertan ez, baina hurbil dagoena. Zati antzeko bat da; Friedrich Schlegelek gutun batean August Wilhelm anaiari adierazi zionez, "filosofia unibertsalaren egiazko forma da". Zer edo zerengatik zioen Nobalisek osatugabekoak baino ez zigula ematen ezagueraren egitekoan aurrera egiteko aukera. Era berean, ametsetan ari garela amesten dugunean esnatzear egoten omen gara. Beste pentsalari batzuek, Nietzschek adibidez, osatugabeari ematen zioten lehentasuna, nolakotasun artistikoari buruz ari zirenean. Osatugabea, beraz, irudiaren zauri baten modukoa da, iluntasunaren beste eremu bat, begirada sonanbulo bat.

Alain Urrutiak diskordantziatik abiatuta egiten du aurrera, desbideratzetik. Zalantzak begirada galbideratzen du, zeharkatzen uzten baitio ideia bati. Metatu egiten da denbora; itxian sartzen da. Urrutiaren pinturak prozesu azkarrekoak dira, baina harrera geldokoak. Berdinsu da eskala; nagusitzen denean, beldurrik gabe gainditzen da, malgu; uzkurtzen denean, zehatza da erantzuna, ia modu magikoan, jolas egiten baitu koloreen modulazioekin, gama mugatu bat erabilita.

Dagoeneko ezin eutsi abiapuntu gisa erreferentziazko autore batzuk aipatzeko tentaldiari: Luc Tuymans eta Michäel Borremans, besteak beste. Bi horiengandik —hala nola, Wilhelm Sasnalekin gertatzen den moduan— Jordan Kantorrek zehazturikoa jasotzen du: porrot teknikoaren estetika edo *talentu eza*rena, modu formalean eta kontzeptualean landuriko estrategia gisa. Osatugabearen kontzeptua ere aurki dezakegu, Tuymansek eta bere jarraitzaile batzuk frogatu ahal izan zutena, modu figuratiboan nahiz diagramatikoan pintatuz. Edo Borremansen ezaugarri den gorputztasun ez oso eroso, estrainio bat; gorputz moztuen eta alferrikako keinuen gorputzena. Baina Cézannek Joachim Gasqueti idatzi zion esaldi hark bezain ongi esaldi gutxik azalduko lukete Alain Urrutiaren pintura-lana: "Jaiotzean dakarzkigun inpresio horien sentsazioaren bila nabil oraindik". Cézannek hitz haiek idatzi zituenean indarrik ez bazuen ere, artean gai zen sentsazioak bereizteko. Cézannek sentikorra denarengana jotzen zuen eta, bere garaian, oso argi zuen Monetek paisaiarekin egindakoa gerora beste batzuek aurpegiarekin egingo zutela. Bistan da: ez zuen ez Baconengan ezta Alain Urrutiarengan pentsatuko, seguru, baina ezagun du gaitasun berezia zuela pintatzeko modu biziago bati igartzeko.

Oihal orbanduen garaia zen, inpresionismo zeritzen expresionismoena, koadroa azal gisa eskaintzen zenekoa. Ez zegoen erreala zena imitatu beharrik —bazen garaia, garaia bazenez—; eta, artifiziala den aldetik, kolorea ere erakuts zitekeen. Monetek marraztea baliabide gisa erabiltzeari utzi eta koloreari eman zion lehentasuna, hain berea zuen formaren eta funtsaren arteko fusioan. Cézanneren obran tentsio ekilibrista hori areagotu eta pigmentuen materialtasuna nagusitu zen. Lehenago, Manetek errelatoaren unitatea eta espazioaren sakonera ezabatu zituen; aurrerantza ekarri zuen hondoa. Sentsazio bisuala nagusitu zen. Pintura arindu eta objektua, bakarturik beharrean, koadroari batasuna ematen zion giro batean ageri zen. Argia nagusitu zen eta pintzelkada zatitu. Bien bitartean, han zebilen Cézanne; figura izugarriak egiten zituen eta erretratuak amaitu gabe uzten. Haren pintura batzuetan, zati batzuk "geroko" edo hutsik uzten zituenez, mihise zuria ikus zitekeen erdizka eta pintzelkadak ez zuen inoiz behin-betikoa zenik ematen. Horren antz handia du Gunther Förgen pinturak ere. 1894eko autoerretratu hura datorkit burura; Cézanne buruan kapela bat duela ageri da eta hondoa arestian aipatu duguna bezalakoxea. Dena amaitu gabe dagoela dirudi. Ez da harritzekoa, azkenetan zela, Cézannek honako hau aitortu izana: argiak ematen dituen kolore-sentsazioak omen ziren oihala ezin estali eta objektuak ez zedarritu nahi izatearen iturria. Hortik omen zetorkion koadroa behin-betiko gauzatzeko zailtasuna, iturri hark pizten zion nahasmendutik. Horregatik utzi zituen askotan koadroak amaitu gabe. Arestian aipaturiko artistei dagokien *talentu eza*ren estetika zuten.

Irudia muturrera eramatea. Begirada tenkatzea

Behin baino gehiagotan esan arren, ez naiz aspertuko: tentsioa lortu nahi izaten dut artista batengan. Askoz ere gehiago erakartzen naute irudia muturrera eramaten dutenek, edukitik abiatuta irudia epeltzen aritzen direnek baino. Honako hau ere esan izan dut: hasten ari diren artisten artean, badira batzuk erreferenteak ezkutatzen saiatzen direnak; beste batzuek, aldiz, berehala eta argi ematen dute bilaketa aldiaren berri, beldurrik zein konplexurik gabe. Atseginez aitortzen dut nahiago ditudala bigarrenak, euren ibilbideari denbora propioa izaten uzten diotenak, euren debozioak laztantzeko gai direnak eta, haiek lausotzean, beste nonbaitera abiatzen direnak. Lehenbizikoak, kasu bereziren batean izan ezik, orijinaltasun behartuzko oka batean itotzeko arriskuan ibili ohi dira. Bigarrenek nahiago dute galderak egin eta lehenagoko artistek haiei nola erantzun dien ikasi. Pinturaren izaera —teknika izateari utzi eta tradizio izatera igaro izana— eurenganatu dute edo, beste

modu baten esanda, ikusi dute pintura pintatzeko ekintzatik haratago doan ideia bat eta pinturaz pentsatzeko modu bat dela, autoerreferentziala. Artista horiek jada erabilitako formulak baliatzen dituzte haiek gainditzeko eta, lorpen horiei guztiei, gaurkotasun hibrido batean, zentzu orokor bat ematen diete. Hori da, hain zuzen, Alain Urrutiaren kasua, artista honek naturaltasunez egin baitu bere jarrera hori. Etengabe (bir)pentsatzen du non den bere lekua, eta zergatik jarraitzen ote duen pintatzen, norentzat ari ote den eta horretan nola jarrai dezakeen galdetzen dio bere buruari.

Alain pertsonalki ezagutzen duenarentzat —nire kasuan bezala denbora laburrean bada ere—, erraza da antzematen zerbaiten atzetik dabilenean duen irrika eta gogo bizi hori. Kasu honetan, irudia. Osatu eta ia berehala itzaltzen duen irudia, lausotutakoari gorazarre egiten saiatuko balitz bezala. Alainentzat aurrera egite horrek, irrika biziaren forma duen aurrera begiratze horrek zentzu bikoitz paradoxikoa du, Giacomettiren eskulturak aldarrikatzen zuenaren antzeko zerbait: ezabatuz eraikitzea. Erdi desira, erdi nostalgia. Ordenatu eta itxi beharreko bide-gurutze baten gisakoa, horretarako lausotze bat eman behar bazaio ere, irudia iraunarazten duten zati batzuk ezkutatu eta Lewis Carrollen ispilu hartan bezala ager daitezen: *"poliki-poliki ezabatu zen... azkenik, irribarrea, animaliaren gainerakoa desagertu eta gerora pixka batez iraun zuena"*[1].

Carlos Alcolea datorkit burura. Haren ustez, pintura errealitatearen aurkako borroka bat da. Ihesbidearen beharrak aldrebeskeria baten itxura ematen dio. Bere pertsonaien eta paisaien errealitateak urtuta dagoela dirudi. Irudia desbideratzearen, beste norabide batean jartzearen ondorio da dena. Alcoleak barneko behar gisa lortu nahi izaten zuen erdibitze hori. Baconen koadroetan bezala, gorputzak ihes egin ohi du eta ia desagertu egiten da figura. Aitor dut: erakarri egiten naute Baconen, Tuymansen, Alainen eta beste hainbat pintoreren lanek. Haien irudi bat ikustean, mozkortuta gaudela ematen du eta. Distortsio bisualak, murriztapen kromatikoak, desfokuratzeak, destilazio kromatikoak, itsukeria. Pertsonaiek begiratu egiten dute; aurrera, ordea, nekez.

Alain Urrutia buruen pintore bat da, eta ez aurpegiena, Deleuzek esaten duen moduan, Baconi buruz ari denean. Aurpegia desegin egiten dute, aberetu, ilundu, zuritu. Edo enkoadraketa moztu. Edo txano bat jartzen diote. Baconen lanetan, aurpegirik gabeko buru

1 Carroll, L.: *Alicia a través del espejo*, Madril, Alianza editorial, 2002.

bat izango litzateke. Alain Urrutiaren obra askotan gertatzen den moduan, *bereiziezintasun*- edota *esanezintasun*-eremu bat eratzen dute, non dena zakarki gertatzen den. Pintura jaitsiera baten antzekoa da; ezintasun bat. Blanchotengana garamatza horrek. Erreala denaren zatia landu zuen, poetikoa dena lora zedin; testuaren ordena desegin zuen, zerbait zehazki zer den edo nolakoa den ezkutatzen duten sinbolo sentsualekin jolasean ariko balitz bezala, ziurtasunik gabe. Pintura hau bat ez etortzea da, itzal bat, ezin esanezkoan barneratzea. Sekuentziaren zentzua moztu egiten da, eten. Gordetako irudi bat husteko ekintza bat da, atzeraturik edo laburturik datorren denbora ahitzea. Begiradek baino ezin die formei igarri. Blanchoten idazbidean bezala, Alain Urrutia iluntasunean barneratu nahian dabil. Kierkegaarden arabera, goi-pasio hura sekretupean geratuko da, historiarik gabe.

Edonola ere, Baconekin ari ginen, eta Cézannerekin. Deleuzek biak batu zituen, sentsazioa pintatzeko gai omen zirelako. Nerbiosisteman eragina duten pinturak omen ziren haienak. "Bacon sentsazioaz ari denean, bi gauza esan nahi ditu, Cézannerekin zerikusi handia dutenak. Negatiboki esaten duenez, sentsazioari dagokion forma (figura) ustez errepresentatu nahi den objektuaren formaren (figurazioa) aurkakoa da. (...) Eta, positiboki, Baconek behin eta berriz esaten duenez, sentsazioa "ordena" batetik bestera, "maila" batetik bestera, "domeinu" batetik bestera doana da. Horregatik, deformazioen maisua da sentsazioa, gorputzaren deformazioen agentea"[2].

Ideia horiek Alain Urrutiarekin lotu izanaren zergatiak honako hauek dira. Lehenik eta behin, Urrutiaren eszenak egunerokoaren ordenatik igaro dira; kasu askotan, artistaren beraren esperientzietatik hartutako irudiak izatetik errepresentatu ezinezkoa eta sinbolikoa denaren horretara. Istorioak gurutzatu egiten dira, dekonstruitu. Lausotasunaz mintzo gara, fokutik ateratzeaz, zatikiez, ongi pintatzeko gaitasuna ezkutatzeaz, gainjartzeaz, ebakiez, etenaldiez, tonuak murrizteaz... Hori guztia argazkiaren "irudia" eskuz prozesatzeko keinu sinpleari esker, trinkotasuna bilatzearren. Horrela sortzen da indarkeriazko egoera latente hori, anatomiaren eta denboraren bortxatze egoera hori, enigma ebatzi ezin baten antzera. Horixe baieztatzen zuen Medardo Rosso eskultoreak bere idazkietako batean: *"artean garrantzitsuena materiaz ahaztea*

2 Deleuze, G.: *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madril, Arena Libros, 2002.

da"[3]. Baita Francis Baconek ere *«sekuentzia mugikorrak»* , edo *«sentsazioen ordenak»* aipatzen zituenean. Baconengan figurak hautsi egiten du figuratibotasunarekin. *"Izua baino gehiago garrasia pintatu nahi izan dut"*, iritsi zen esatera. Eta Baconengan bezala, Alain Urrutiarengan badago halako bereizi ezintasunezko gune bat, non guztiak ihes egiteko joera duen.

Baconi ekingo diot berriz. Hala ere, ez ditut Richter, Tuymans, Borremans eta abar bistatik galduko. Uste dut badirela hain begien bistakoak ez diren alderdi batzuk, eta argitu egingo ditut. Beharrezkoa da itzulinguru bat ematea Alain Urrutiaren pinturaz hitz egiterakoan. Baconekin gertatzen den bezala, badirudi Urrutia ere nerbio-sistemaren bila dabilela.

Baconek aitortu zuenez, zuzen eta gordin komunikatu nahi zuen eta jendeak zuzenean ulertzen zituelako ikusten omen zituen bere pintura lazgarriak. Horretan guztian, zerikusi handia zuen Baconek "istripu" esaten zion horrek. Nahigabekoa eta instintuzkoa zen marka moduko hark irudia garatzen laguntzen omen zion. Edo, gauza bera dena, marka hari esker, irudiak bere itxura galtzen omen zuen eta, distortsio horretan bertan, uzten omen zuen lekukotasuna. John Bergerrek honela dio buruargitasunez: "Bacon okerrena gertatzea espero duten pintore apokaliptiko horien kontrakoa da. Baconen ustez, okerrena joan da dagoeneko, eta ez du zerikusirik odolarekin, orbanekin eta erraiekin. Gizona intelijentziarik gabekotzat jotzera iritsi izana; hori omen da okerrena"[4]. Baina, zer ezkutatzen ote dute Alain Urrutiaren pinturetako protagonistek? Zergatik ote daude bizkarra emanda? Nora begira ote daude? Zer egiten ote dute? Errealitateak haien zentzuak zatikatzen eta destokitzen ditu.

Alain Urrutiaren pintura galera baten istorioa ez ezik, zerbaiten ezagutza ematea ere bada: esan gabekoa, jaio gabekoa, beresterena dena; oraindik ezin ikusizkoa dena eta ilunpeen intentsitateari dagokiona. Pintura misteriotsua da, bere itzalean baitautza. Horrelaxe eramaten du irudia muturrera Alain Urrutiak; horrela biltzen ditu indarrak. Poetekin gertatzen den bezala, ikusten denari eusten dio eta lausoa denaren tentsioa lantzen du, posiblea denak durundi egiten dueneko muga. Mezu zifratu bat da pintura.

---

3 Rosso, M.: *Medardo Rosso,* Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1996.

4 Berger, J.: *Mirar.*

Alain Urrutiak irudia hautemateko unea atzeratzen du apropos, eta denbora tenkatu egiten da, hedatu, biziagotu. Isiltasun tarte baten ondoren zehazten dira formak. Beste batzuetan, ez dira guztiz zehazten. Ez dakigu ba ote datozen edo ba ote doazen; sortzen ari ote diren edo desagertzen. Horrelako zerbait gertatzen da Sam Samoreren argazkietan. Errealitatea difuminatu eta, azkenean, misteriotsu bihurtzen ditu argazkian atera dituen pertsonaia guztiak. Samoreren pertsonaiek ez dute istoriorik. Informaziorik gabe erakusten ditu, eta, hori nabarmentzearren, irudia zatikatu eta ale landugabe bat egiten du. Eszena pixka bat lausotzen da. Anbiguotasun horrek jakinmina pizten dio ikusleari. Kolokan geratzen da erabat, anonimoak izanagatik ere, hurbilekoak edota ezagunak zaizkion pertsonaia batzuen aurrean. Horixe bera gertatzen da Alain Urrutiaren kasuan ere. Samorek —artearen historiarekin ere lotura handia du— *Allegories of Beauty*ko seriea egiteko baino ez zuen kamara berak erabili. Artistak aitortzen duenez, bere argazkiek Errenazimenduko tradizioari jarraitzen diote eta kontzeptualki pinturatzat jotzen ditu. Alain Urrutiaren kasuan, jokoa beste bat da. Bere pinturen enkoadraketak fotografiaren eta zinearen eragina du dudarik gabe. Paradoxikoki, Bresson, Antonioni edo Godard, berriz, pintore gisa aritu ziren, desenkoadraketaren bila ibili baitziren, narratiboak ez ziren etendurak lortu nahian.

Hortxe ditugu Luis Buñuelen frame batzuk ere. Buñuelek berak "Découpage o segmentación cinegráfica" izenburua zuen testu batean esaten zuenez, muntaketa ez zen *manos a la* obra baino: puska batzuk bata bestearen atzetik jartzea eskuz eta guraizeekin tokiz kanpoko irudiak moztea, planoak bat etor zitezen. Kontuz eta eskuz egin beharreko lana zen, beraz. Buñuelen moduan, Alain Urrutiak ere disekzioa egiten die bere munduari eta bere kezkei, errepresentatu ezinezkoa denetik abiatuta. Aukera guztiak zabaltzea da koadroa.

Presentzia lausoa

Pinturan, Gerhard Richterren garaitik hona, lausotasunaren bitartez pintatzea izan da borroka. Alain, irudia lausotzeko asmoari dagokionez, ondare hori Luc Tuymansen eskutik bereganatu duen artistetako bat da. Richterrek zein Tuymansek, biek desegiten dituzten irudiak, eta, fokuz kanpoko enkoadratze baten aurrean ikusle soilak garen aldetik, ikusmena zailtzen eta oztopatzen digute. Memoriak, banakoak zein taldekoak, eta hura atzemateko dauden zailtasunak dira gama eta ikusmena murrizte horren arrazoia. Bien bitartean, ikusleok ahalegina egiteko eskatu behar izaten diogu

gure buruari kontatzen ari zaizkiguna ulertzeko —eduki horiek zentzu bat ezkutatzen baitute—, azal-oihal gisa eskegitako errezel horretatik haratagoko zerbait imajinatzeko.

Urrutiarengan lausotasuna baliabide bat da, gauzak, beren absentzian, indar handiagoz adieraztea lortzeko gai dena. Horregatik, ezaugarri hauek dituzten lanek kutsu denboragabe eta zehazgabe bat dute. Haien asmoa ez baita dena esatea, enigma bat agerian jartzea baino. Kondentsazio horrek, ertzak lausotzeko edo difuminatzeko grina horrek, lerro batzuk aurrerago nioen bezala, ikusteko eta irudikatzeko modu berezi bati hasiera eman ziola dirudi, gaur egungo artista asko ilustratzeko era gordin batera eraman dituena, iturri fotografiko eta filmikoetatik abiatuta, Jordan Kandor pintore eta teorikoak, nolabaiteko ironiaz, Artforumen 2004an argitaratutako testu batean azaltzen duen moduan. "*Tuymans efektua*"[5] du izenburua eta hiru margolari interesgarriren inguruan dihardu: Wilhelm Sasnal, Eberhard Havekost eta Magnus von Plessen. Kantorren arabera, jokoan dagoena ez da Tuymansek utzitako unibertsotik jasotako estrategia formal hutsa, baizik eta pintore hauek pintura aldi berean onartzeko zein ukatzeko lortzen duten intentsitatea da. "*Tuymansek erakusketa tematikoaren sarrera gisa afrikar kolonialismoaren edo xenofobiaren "inguruan" eratzen direla dioten serie batzuk erabili zituenean, ateak zabaldu zizkion pintura proiektuen ikuspegi bati; justifikazioa, bere defendatzaile nagusietako baten, hots, Ulrich Loocken hitzetan diskurtso "extrapiktoriko" batean duela*"[6].

Seguruenik, Luc Tuymansen lana ulertzeko uste paradoxiko batetik abiatu behar dugu: irudi estatikoak indar handiagoz irauten du memorian irudi mugikorrak baino. Irudi hori berreskuratzeko ezintasunak, haren mugatutasunak eta desagertzeak haren baliokide mentala garatzen duten esanahiak metatzen ditu, eta baliokide horrek mugimenduan irauten du, baiki. Eta hortxe dago Alain modu horretan pintatzera daraman kakoetako bat, alegia, irudi estatikoa apaltzean, hura trinkotuko duen informazio metaketa bat gertatzen da; distortsioa ikustezintasun bilakatzen da, eta ikustezintasuna esentzia. Tuymansen osteko artista askoren ustez, irudi estatikoaren materialtasuna beti da handiagoa, eta guregan uzten duena askoz indartsuagoa da, kasu berezietan izan

5 Kantor, J.: "The Tuymans Effect," *Artforum International*, Azaroa 2004.

6 Idem.

ezik. Dorre bikien kontra jo zuten hegazkinen irudia izan liteke bat; bizi dugun garaiaren irudia, seguruenik.

Ildo horretan, zalantzarik ez dago Alain Urrutiak Tuymansek utzitako lekukoa hartu duela, eta hark, berriz, Gerhard Richterrena. Azken honek, kontzeptualki, erabaki-prozesu gisa ulertzen du pintura eta, formalki, pinturaren eta argazkigintzaren arteko erlaziotik edaten du. Jakina, hori guztia Richterrek Tuymansek baino haratago eraman zuen bere *Atlas*an. Baina Tuymansek ere, posta txartel batean ikusten duenetik abiatuz, bere gain hartzen du margotu ahal izateko askatasuna. Pintura logika konstruktibo eta garrantzitsua, espazioa, konposaketa edo kolorea goratzetik askoz haratago joateko.

Hala, irudiaren suntsipeneranzko bidean, Alainek garbi ikusten ditu gauzak, antza: *"Inoiz baino gehiago, gaur egun zera esan dezakegu geure buruez —halakorik esateak mundu hiperbisual batean paradoxikoa badirudi ere—: «ez ikusteko begiak» ditugu, eta hori dela-eta erabiltzen ditudan erreferentzien abiapuntuan honako dau dago: inguratzen gaituzten gauza askok eta hasiera batean oharkabean pasa zitezkeen egoera batzuk irudikatuta formalizatzen den irakurketa eta izaera estetiko bat izatea"*.

Alain Urrutia bere bizitzako irudiak diren irudi zatikietatik abiatzen da, irudiaren barruan edo kanpoan gauden jakin gabe, Moebius banda batean margotzea erabakiko balu bezala. Ildo horretan, egoera oso derridatarra da, gogoeta egiten eta esan aztarna, hondamena edo errautsa ezin daitezkela memoriaren alor semantikotik bereiztu. Alain Urrutiarentzat, Derridarentzat bezala, anamnesi prozesu horrek berez desira paradoxiko bikoitza dakar: *"errautsarena, erabateko suntsipena, aztarna ezabatzearen ezabatzea, hondarrik gabeko desagerpena, eta beste alde batetik memorian zerbait gordetzeko premia, dena gordetzekoa ezer, galdu ez dadin: kopiak, artxiboak"*[7]. Derridak bere buruari galdetzen zion nola maite ote zitekeen hondamenaren ez zen beste zerbait, osotasun ezinezko ez zen zerbait. Hala zioen Louvre Museoan itsuen inguruko marrazkien erakusketa baterako idatzi zuen "Mémories d'aveugle" testuan. Eta ez dago itsumena baino hoberik Alain Urrutiaren margolanetako pertsonaien zentzua ulertzeko. Zuzenean begiratzen digutenean ere, barne bizitzarik ez dutela ematen baitu.

---

7 Cristina de Peretti / Paco Vidarte: *Jacques Derrida*, Ediciones del Orto, Madril, 1998.

Alain Urrutiak, beraz, gordetzeko pintatzen du. Memoria mugagabe baten gisa hartzen du pintura. Hondar baten gisa (Alainen irrika). Derridarekin jarraituta, erradikalki substantzia gisa desager daitekeen hori izango litzateke. Bien bitartean, koadroa baino lehenagoko irudietatik abiatuta jarduteko estrategia jarraitzen duten beste artista batzuk aipa genitzake. Gert Rappenecker eta haren fotokopia "zaporedun" pintura datorkit gogora, paisaiak liburuxka turistikoetatik abiatuta landu zituena, laurogeita hamarreko hamarkadaren amaieran. Edo Johannes Kahrsen irudi eskegiak, fikzio zinematografikotik sortuak. Denek jada existitzen diren irudiekin egiten dute lan, irudi hoiek lapurtutakoak dira, errealitatea islatzen duen irudia atzemateko euren irrikaz, aura malenkoniatsu baten ukitua dutenak. Irudi hori, ordea, ez da sekula errealaren irudia; hari egindako zehar begirada bat baizik, memorian igeri dabilen orainaren unea. Hortik datorkio trinkotasuna eta irudiaren akatsa lantzea. Bidaia hori topaketarena delako. Edo, hobeto esanda, argiarekiko topaketarena. Hor sortzen da iradokizuna, intentsitatea: itzaletik, lausotasunetik edo irudiaren akatsetik sortzen den ñabardura.

Alain Urrutiak ondo daki, Richterren garaiaz geroztik, mihisea ez dela aurrez hutsik egoten eta pinturak ez duela balio irudia sortzeko, baizik eta irudiak berak balio digula pintura sortzeko. Alain Urrutiaren lanetan, irudiak, edo irudia destokitzeak beste irudi bat sortzen du. Horrela ulertzen dugu bere pintura higatua. Richterrek duela hamarkada batzuk egin zuen moduan, argi du premisa hau: argazkigintzan errealitatea irudi bihurtzen bada ere, irudia pinturara heltzen denean, errealitate bihurtzen da. Hori bezain erraza eta hori bezain konplexua da Alain Urrutiaren pintura. Ezaguna zaiguna parentesi artean ezartzerakoan sortzen den bitxitasuna jasotzen du. Roland Barthesek Camusen *Arrotza* lanean ikusten duen "neutraltasun zuri" haren gisan: kasik estiloren ausentzia bat den ausentziaren estilo bat, non ezaugarri guztiak deuseztatzen baitira, forman neutroa eta bizigabea denaren mesedetan. Beti egiten digu ihes zerbaitek. Pintura magia gisa ikusi eta begirada iluntasunaren amildegira aterako bagenu bezala, osatugabea denari erronka egitera.

LA PINTURA COMO MENSAJE CIFRADO

DAVID BARRO

La pintura como mensaje cifrado

En algunas ocasiones, intentando penetrar en la pintura de Alain Urrutia, he tenido la sensación de invadir un palacio deshabitado. Todo permanece idéntico pero se impone un vacío, el de un pasado eternamente inmóvil, en suspensión. Un presente vivo, ausente pero inminente. Una suerte de fragmento, que como señaló Friedrich Schlegel en una carta a su hermano August Wilhelm, "es la verdadera forma de la filosofía universal". Por algo decía Novalis que solo lo incompleto puede permitirnos avanzar en la tarea del conocimiento. También que cuando soñamos que soñamos estamos cerca de despertar. Así pensadores como Nietzsche, que darán prioridad a lo incompleto como cualidad artística. Lo incompleto es, entonces, como una herida de la imagen, como otra zona de oscuridad, como una mirada sonámbula.

Alain Urrutia avanza desde la discordancia, desde el desvío. La duda corrompe la mirada, que se deja atravesar por la idea. El tiempo se acumula, se enclaustra. Sus pinturas son de proceso rápido, pero de recepción lenta. Poco importa la escala; cuando esta se impone, resuelve sin miedo, desde lo flexible; cuando esta se encoje, la respuesta es precisa, jugando casi mágicamente con modulaciones de color a partir de una gama de colores muy restringida.

Resulta tentador estrechar ya, de punto de partida, algunos referentes, como Luc Tuymans o Michäel Borremans. De ambos, como sucederá también con artistas como Wilhelm Sasnal, recoge eso que Jordan Kantor definió como estética del fracaso técnico o estética del *no talento*, estrategia trabajada en términos formales y conceptuales. También el concepto de lo incompleto, algo que Tuymans y algunos de sus seguidores han conseguido demostrar ya sea pintando figurativamente o diagramáticamente. O la corporalidad poco confortable, extraña, de cuerpos truncados y gestos inútiles, que ha caracterizado a Borremans. Pero pocas frases podrían designar tan bien el trabajo pictórico de Alain Urrutia como aquella que escribirá Cézanne a Joachim Gasquet antes de su muerte: "Sigo buscando la sensación de esas impresiones confusas que traemos al nacer". Son las palabras de un Cézanne sin fuerzas, pero aún capaz de destilar las sensaciones. Cézanne apelaba a lo sensible y tenía muy claro en su tiempo que otros harían con el rostro lo que Monet había hecho con el paisaje. Seguro que no pensaba en Bacon, ni en Alain Urrutia, es evidente, pero también resulta obvia su particular capacidad para adivinar una manera más agitada de pintar.

Eran momentos de telas manchadas, de expresionismos denominados impresionismos, donde el cuadro se ofrecía como superficie. Por fin no era necesario imitar lo real, sino que el color podía mostrar también su condición artificial. Si Monet abandona el recurso del dibujo para primar el color, en esa fusión forma-fondo que lo caracteriza, esa tensión equilibrista se acelera en la obra de Cézanne, primando la materialidad de los pigmentos. Antes, Manet había suprimido la unidad del relato y la profundidad espacial; había traído el fondo hacia delante. La sensación visual toma la primacía. La pintura se torna fluida y el objeto no sobrevive aislado sino que flota en una atmósfera que otorga la unidad al cuadro. La luz domina y la pincelada se fragmenta. Y entre tanto llega Cézanne, con sus figuras monumentales y sus retratos inacabados. Sus "reservas" o partes vacías que dejan entrever el blanco del lienzo en algunas de sus pinturas, harán que en ningún caso su pincelada semeje definitiva. Nada más cerca de la pintura de Gunther Förg. Pienso en el autorretrato de Cézanne con sombrero en 1994 y el fondo es exactamente eso. Todo parece inconcluso. No debe extrañar que al final de su vida Cézanne reconociese que las sensaciones de color que da la luz son para él causa de abstracciones que no le permiten cubrir la tela ni perseguir la delimitación de los objetos, derivando en una dificultad para materializar el cuadro definitivamente, en esa confusión cercana al origen. Por eso muchas veces abandonará sus cuadros sin que estos fuesen concluidos, con una estética del *no talento* cercana a los artistas antes citados.

Extremar la imagen. Tensar la mirada

No me cansaré de repetirlo. En un artista busco la tensión, y me seducen mucho más los que juegan a extremar la imagen que los que se dedican a enfriarla desde el contenido. También que entre los artistas que empiezan hay quien trata de esconder sus referentes y quien los señala abiertamente, revelando y asumiendo inmediatamente su momento de búsqueda, sin miedos ni complejos. Me gusta confesar mi inclinación por los segundos, por esos que dejan que su trayectoria despliegue su propio tiempo, esos que son capaces de acariciar sus devociones para posteriormente desdibujarlas y partir para otra parte. Los primeros, salvo casos realmente excepcionales, corren el peligro de ahogarse en su propio vómito de forzada originalidad, cayendo en su mismo engaño. Los segundos, prefieren hacerse preguntas y estudiar cómo artistas anteriores en el tiempo han tenido que enfrentarse a ellas e intentar resolverlas. Una vez asumida la condición de la pintura, que ha dejado de ser una técnica para ser una tradición, o

en otras palabras, asumir que más allá del propio acto de pintar, la pintura es una idea y una forma de pensar sobre la propia pintura, una suerte autorreferencial, estos artistas ensayan fórmulas ya expuestas para desbordarlas en una actualidad híbrida capaz de dar sentido conjunto a todos esos logros. Por supuesto, ese es el caso de Alain Urrutia, un artista que ha asumido con naturalidad ese posicionamiento que implica al artista estar continuamente (re)pensando su lugar, y preguntándose no solo el porqué seguir pintando sino para qué y cómo seguir haciéndolo.

Para quien conozca personalmente a Alain será fácil reconocer el ansia y deseo vehemente del que goza cuando persigue alguna cosa. Y la cosa entre manos, en este caso, es la imagen. Una imagen que compone y apaga casi instantáneamente, como si tratase de resolver un elogio de lo borroso. Porque para Alain ese avance, ese mirar hacia adelante con forma de deseo impaciente, guarda un doble sentido paradójico, algo así como aquel construir eliminando que proclamaba la escultura de Giacometti, mitad deseo, mitad nostalgia; una especie de encrucijada que necesita ordenar y cerrar aunque sea a partir de darle una veladura, como si quisiese esconder algunos fragmentos que permitan a la imagen permanecer como en aquel espejo de Lewis Carroll: "se borró muy lentamente… terminando por la sonrisa, que persistió algún tiempo después de que el resto del animal hubiera desaparecido"[1].

Pienso en Carlos Alcolea, para quien la pintura es una lucha contra la realidad. La necesidad de evasión le dará forma de disparate. La realidad de sus personajes y paisajes semeja haberse derretido. Todo es producto de derivar la imagen, de reconducirla. Alcolea buscaba el desdoblamiento a modo de necesidad interior. Como en los cuadros de Bacon el cuerpo tiende a escaparse y la figura casi desaparece. Confieso que me atrae, como la pintura de Bacon, como la de Tuymans, como la de Alain y todos esos pintores que destilan una imagen que cuando la vemos parece que estamos borrachos. Las distorsiones visuales, las reducciones cromáticas, los desenfocados, las destilaciones cromáticas, las tinieblas. Personajes que miran, aunque casi nunca de frente.

Alain Urrutia es un pintor de cabezas y no de rostros, como Deleuze concluye al hablar de Bacon. Se trata de deshacer el rostro,

---

1 Carroll, L.: *Alicia a través del espejo*, Alianza editorial, Madrid, 2002.

de animalizarlo, de oscurecerlo, de blanquearlo. O de cortar el encuadre. O ponerle una capucha. En Bacon es una cabeza sin rostro. Como sucede en muchas de las obras de Alain Urrutia, lo que se constituye es una zona de *indiscernibilidad*, de *indecibilidad*, donde todo deviene animal. La pintura es una suerte de descenso. Una imposibilidad que nos lleva a aquel Blanchot que cultivó el fragmento de lo real para hacer florecer lo poético, un Blanchot capaz de descomponer el orden del texto como un juego de sensuales símbolos capaces de velar atribuciones o definiciones concretas; sin certezas. Es la pintura como desencuentro, como sombra, como penetración en lo indecible. El sentido de secuencia se corta, se interrumpe. Todo es un acto de vaciado, de extenuación de una imagen guardada, esa que llega demorada, o sincopada. Únicamente la mirada puede adivinar las formas. Como en la expedición por la escritura de Blanchot, Alain Urrutia trata de penetrar en lo oscuro, aquella alta pasión que según Kierkegaard será una pasión consagrada al secreto, sin historia.

Pero estábamos con Bacon, y con Cézanne. Deleuze los une como artistas capaces de pintar la sensación. Pinturas que afectan al sistema nervioso. "Cuando Bacon habla de la sensación, quiere decir dos cosas, muy cercanas a Cézanne. Negativamente, dice que la forma referida a la sensación (Figura) es lo contrario de la forma referida a un objeto que se supone representar (figuración). (…) Y, positivamente, Bacon no deja de decir que la sensación es lo que pasa de un "orden" a otro, de un "nivel" a otro, de un "dominio" a otro. Por eso la sensación es maestra de deformaciones, agente de deformaciones del cuerpo"[2].

Si pongo en relación estas ideas con Alain Urrutia es primeramente porque sus escenas pasan del orden de lo cotidiano, una vez que en muchos casos se trata de imágenes tomadas de experiencias personales del propio artista, al orden de lo irrepresentable y lo simbólico. Las historias se entrecruzan, se deconstruyen. Hablamos de borrosidad, de desenfoque, de fragmentos, de esconder la habilidad de pintar bien, de solapamientos, de recortes, de interrupciones, de reducciones tonales… Todo gracias al simple gesto de procesar manualmente la "imagen" de la fotografía buscando la densidad de ésta. Así ese latente estado

2 Deleuze, G.: *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, 2002.

de violencia, de violación de la anatomía y el tiempo a modo de enigma irresoluble. Lo afirmaba el escultor Medardo Rosso en el primero de sus escritos, "lo importante en arte es hacer olvidar la materia"[3]. Pero también Francis Bacon cuando hablaba de "secuencias movedizas" o incluso de "órdenes de sensaciones". En Bacon la figura rompe con lo figurativo. "He querido pintar el grito antes que el horror", llegará a afirmar. Y como en Bacon, en Alain Urrutia existe una zona de indiscernibilidad, donde todo tiende a escaparse.

Continúo pensando en Bacon. Aunque miro de reojo a Richter, a Tuymans, a Borremans, etc., entiendo que hay aspectos menos obvios en los que tengo que detenerme. Es necesario dar rodeos para hablar de la pintura de Alain Urrutia. Como en Bacon, da la impresión de que busca el sistema nervioso.

Bacon confesó que buscaba comunicar de una manera directa, cruda, y que la gente veía sus pinturas horribles precisamente porque las comprendía directamente. En todo ello tenía mucho que ver eso que Bacon denominaba "accidente", una suerte de marca involuntaria, aún instintiva, que le ayudaba a desarrollar la imagen, o a lo que es lo mismo: a que esta pierda su apariencia dejando constancia de esta en esa misma distorsión. Lo advierte lúcidamente John Berger: "Bacon es lo opuesto a uno de esos pintores apocalípticos que esperan que ocurra lo peor: Para Bacon, lo peor ya ha ocurrido, y no tiene nada que ver con la sangre, las manchas, las vísceras. Lo peor es que se haya llegado a considerar que el hombre es un ser sin inteligencia"[4]. Pero, ¿qué esconden los protagonistas de las pinturas de Alain Urrutia?; ¿Por qué están de espaldas?; ¿A dónde miran? ¿Qué es lo que hacen? La realidad fragmenta y disloca sus sentido.

La pintura de Alain Urrutia es la historia de una pérdida, pero también de una revelación. Lo no dicho. Lo no nacido. Lo ajeno. Lo que todavía pertenece a lo invisible, a la intensidad de las tinieblas. Es una pintura misteriosa porque reposa en su misma sombra. Así es como Alain Urrutia extrema la imagen, cómo concentra las fuerzas. Como sucede con los poetas, se contiene lo visible

---

3 Rosso, M.: *Medardo Rosso*, Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1996.

4 Berger, J.: *Mirar*.

para trabajar la tensión de lo borroso, el límite donde resuena lo posible. Es la pintura como mensaje cifrado.

Alain Urrutia retarda deliberadamente la percepción de la imagen, y el tiempo se tensa, se expande, se intensifica. Las formas se definen tras un intervalo de silencio. Otras veces no llegan a definirse. No sabemos si vienen o se van, si emergen o se desvanecen. Algo así como en las fotografías de Sam Samore, donde se difumina la realidad para acabar tornando misterioso cada uno de los personajes retratados. Las imágenes de Samore carecen de historia, se desnudan de información enfatizando todo ello a partir de la fragmentación y de trabajar un grano basto, que convierte la escena en algo borroso. Esta ambigüedad aviva la curiosidad de un espectador que se mueve en la más pura de las incertidumbres, en un catálogo de personajes anónimos que, sin embargo, sentimos cercanos, conocidos, como en el caso de Alain Urrutia. Samore únicamente utilizó la cámara él mismo para la serie de *Allegories of Beauty* que, a su vez, guarda una estrecha relación con la historia del arte. En este sentido, el artista confiesa que sus fotografías continúan la tradición del retrato renacentista y que conceptualmente las entiende como pinturas. Con Alain Urrutia el juego es otro. La influencia de la fotografía y el cine en los encuadres de sus pinturas es indudable. Seguramente sin pensar que, paradójicamente, cuando cineastas como Bresson, Antonioni o Godard buscan el desencuadre para procurar una suspensión no narrativa, están actuando como pintores.

En este sentido, podríamos pensar en algunos frames de Luis Buñuel. Él mismo, en un texto titulado *Découpage o segmentación cinegráfica*, decía que en cuanto al montaje, no es otra cosa que el *manos a la obra*, la materialidad de acoplar unos trozos a continuación de otros, concordando los diferentes planos entre sí, librándose con la ayuda de unas tijeras de unas imágenes inoportunas. Operación delicada, mas sumamente manual. Como Buñuel, Alain Urrutia disecciona su mundo, sus inquietudes, desde lo irrepresentable. El cuadro como expansión de todas las posibilidades.

La presencia borrosa

En pintura, desde Gerhard Richter, se ha luchado por representar lo irrepresentable a través de la borrosidad. Alain Urrutia es uno de los muchos artistas que recoge ese legado, vía Luc Tuymans, en su intención de velar la imagen. Tanto Richter como Tuymans caminan hacia la disolución de la imagen dificultando y

entorpeciendo nuestra visión de simples espectadores ante un encuadre desenfocado. La memoria, individual y colectiva, y sus dificultades de aprehensión justifican esa reducción de la gama y de la visibilidad. Entre tanto, el espectador ha de exigirse un esfuerzo para interpretar lo que se nos cuenta —contenidos que sí esconden un sentido—, imaginar más allá de ese velo suspendido como fachada-telón.

En Alain Urrutia la borrosidad será un recurso capaz de conseguir que las cosas se expresen con más fuerza mediante su ausencia. De ahí que las obras que toman estas características guarden ese aire intemporal e indefinido. Porque su pretensión no es decirlo todo sino hacer visible un enigma. Esa condensación y afán por desdibujar o difuminar los contornos, como señalaba líneas atrás, parece inaugurar una manera especial de ver y representar que llevó a muchos artistas contemporáneos a un modo crudo de ilustrar a partir de la utilización de fuentes fotográficas y fílmicas. El pintor y teórico Jordan Kandor, lo explica, no sin cierta ironía, en un texto publicado en *Artforum* a finales del 2004, a propósito de tres pintores interesantes como Wilhelm Sasnal, Eberhard Havekost y Magnus von Plessen, bajo el título "El efecto Tuymans"[5]. Lo que está en juego para Kantor no es una simple estrategia formal heredada del universo legado por Tuymans, sino la intensidad con la que éstos consiguen aceptar y negar al mismo tiempo la pintura. "Al introducir la exposición temática con series que reclaman para sí mismas conformarse 'acerca' del colonialismo africano o de la xenofobia, Tuymans abrió las puertas a una miríada de proyectos de pintura que encuentran su justificación, en palabras de uno de sus principales defensores, Ulrich Loock, en un discurso 'extra-pintura'"[6].

Seguramente, para entender el trabajo de Luc Tuymans debemos partir de una premisa paradójica: la permanencia de la imagen estática en la memoria es más fuerte que la de la imagen móvil. La imposibilidad de recuperar esa imagen, su finitud y desvanecimiento, acumula significados que desarrollan su equivalente mental, que sí permanecerá, y cada vez más, en movimiento. Y aquí radica una de las claves que lleva a Alain Urrutia a pintar de esa manera: cómo en el declinar de la imagen estática se

---

5 Kantor, J.: "The Tuymans Effect," *Artforum International*, noviembre de 2004.

6 Idem.

produce una acumulación de información que la torna densa; la distorsión deriva en invisibilidad y la invisibilidad en esencia. Muchos artistas desde Tuymans asumen que la materialidad de la imagen estática es siempre mayor y también que el impacto que nos deja es mucho más fuerte, salvo en casos especiales como el de la imagen de los aviones golpeando una y otra vez sobre las torres gemelas, seguramente la imagen de nuestra época.

En ese sentido es indudable que Alain Urrutia recoge el testigo dejado por Tuymans que, a su vez, lo había tomado de un Gerhard Richter que conceptualmente entiende la pintura como un proceso de decisión y que formalmente bebe directamente de la relación entre pintura y fotografía. Naturalmente Richter llevó todo eso mucho más allá que Tuymans en su *Atlas*. Pero Tuymans también recoge esa libertad de poder pintar a partir de lo que ve en una postal para ir más allá de la simple exaltación del espacio, la composición o el color como lógica constructiva y prioritaria de la pintura.

Así, en el camino hacia la destrucción de la imagen, Alain Urrutia parece tenerlo claro: "Más que nunca, hoy, se puede decir de nosotros, aunque afirmarlo resulte paradójico en un mundo hipervisible, que tenemos 'ojos para no ver', y de ahí que las referencias que utilizo partan del hecho de que muchas de las cosas que nos rodean y de que situaciones que en un principio podrían pasar desapercibidas tengan una lectura y un carácter estético que se formaliza con su representación".

Alain Urrutia parte de fragmentos de imágenes que son fragmentos de las imágenes de su propia vida, como si decidiese pintar en una especie de banda de Moebius donde no sabemos cuándo estamos dentro o fuera de la imagen misma. La situación es, en este sentido, muy derridiana, ya que reflexiona cómo la huella, la ruina o la ceniza son inseparables del campo semántico del recuerdo. Para Alain Urrutia, como para Derrida, ese proceso de anamnesis lleva implícito un doble deseo paradójico: "el de la ceniza, la destrucción total, el borramiento siquiera del propio borrarse huella, la desaparición sin resto y, por otra parte, la necesidad inevitable de guardar algo en la memoria, de guardarlo todo sin que nada se pierda, llevar la copia, el archivo, hasta lo impensable"[7]. Derrida se preguntaba cómo amar otra

7 Cristina de Peretti / Paco Vidarte: *Jacques Derrida*, Ediciones del Orto, Madrid, 1998.

cosa distinta que la posibilidad de la ruina, otra cosa distinta que la totalidad imposible. Lo hacía en *Mémories d'aveugle*, un texto redactado para una exposición de dibujos sobre ciegos en el Museo del Louvre. Y nada mejor que la ceguera para entender el sentido de los personajes de los cuadros de Alain Urrutia, incluso de los que nos miran, como si les faltase la vida por dentro.

Alain Urrutia pinta, entonces, para guardar. Como memoria infinita. Como un *resto* (el anhelo de Alain Urrutia) que, siguiendo con Derrida, sería aquello que puede desaparecer radicalmente como sustancia. Entre tanto, podríamos citar a otros artistas que siguen la estrategia de proceder a partir de imágenes anteriores al cuadro. Pienso en Gert Rappenecker y su pintura con "sabor" a fotocopia, que trabaja a partir de folletos turísticos sus paisajes de mediados de los noventa. O en las imágenes suspendidas de Johannes Kahrs, que nacen de la ficción cinematográfica. Todos trabajan con imágenes ya existentes, robadas, bañadas por un halo melancólico producto de su anhelo por capturar la imagen que refleja la realidad, que no es nunca la imagen de lo real, sino la mirada transversal de ésta, el instante de un presente que flota en la memoria. De ahí su densidad y el trabajar el defecto de la imagen. Porque su viaje es el del encuentro. O, mejor, el del encuentro con la luz. Ahí nace la sugerencia, la intensidad, el matiz que nace de la sombra, la borrosidad o el reflejo de la imagen.

Alain Urrutia es consciente de que tras Richter el lienzo ya no está vacío de antemano y la pintura no sirve para producir la imagen sino que es la imagen la que nos sirve para producir pintura. En Alain Urrutia es la imagen, o su dislocación, la que genera otra nueva imagen. Se entiende así su pintura desgastada, asumiendo, como hizo Richter décadas atrás, una premisa clara: si en la fotografía la realidad se convierte en imagen, cuando ésta llega a la pintura la imagen se convierte en realidad. Así de simple, y así de compleja, es la pintura de Alain Urrutia, donde habita una suerte de extrañeza que proviene de una conversión de lo familiar en paréntesis. Como aquella "neutralidad blanca" que Roland Barthes reconoce en el *El extranjero* de Camus: un estilo de la ausencia que es casi una ausencia de estilo donde todo carácter se abole en beneficio de lo neutro e inerte de la forma. Siempre hay algo que se nos escapa. Como si la pintura fuera asumida como especie de magia y la mirada se asomara al abismo de lo oscuro, al desafío de lo incompleto.

DOUBLE CONTENTION

ALBERTO SÁNCHEZ BALMISA

A geometric figure. A barely sketched polyhedron. A mysterious structure, or perhaps not so much. Something underlying everything… And around it, as if in continuous flight, moments that try to be apprehended.

On the way home, as I look at people going by, I think about who is that person who is me writing now… Perhaps being afraid to know the truth, dismantling my fiction, I also, like everyone, conclude that I don't want to know. What really interests me now is to get a little closer to that strange being that imagined those scenes that I can't get out of my head. Or of my body, because in fact I am not sure where they have become lodged.

Relieved, I return to my daily space. Routine… Only the dull passing of one day to the other.

Little by little, almost unwillingly, I start to recognise myself… However, I am not even able to get beyond the first cove, the surface of that obsession. There is always something that escapes again, that mutates and is does not state itself again.

I know, I need to rest. I close my eyes. And then the machine relaxes slowly. Now desire, my desire, your desire, makes the mesh, the plot disappear. Then, only then, do I come close to the truth at the centre, the place where representation does not exist, where there is no discourse. The place where "everything is life and lived".[1]

Those scenes had always been there, in front of me.

I just wasn't able to see them.

---

1 Antonin Artaud, "Le Pése-nerfs", In: *Oeuvres completes I*, Gallimard, Parls, 1976, p. 112.

Attacking face-on that complex network of relationships in which determined forms of power and knowledge give a charter to determined effects of truth and reality that shape and coerce the different manners of subjectivising the individual. To stand out as a radically hostile dispute, a bold power against the matrix of those "devices" unveiled and denounced by Foucault in works like *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, *The Politics of Truth* or the seminar *Abnormal*, and then taken up again with different nuances by other authors like Deleuze and Agamben[2]. To rebel, even fleetingly, against this web of connections among institutions, rules, behaviour habits and economic, social and cultural processes which, being based on a series of discursive and non discursive practices, end up producing subjects which are complicit with the system. Subjects who confuse "being subjects" with "being subjected", and as a consequence end up giving in to a logic that controls, shapes and determines their gestures, attitudes and behaviour …

Alain Urrutia's artistic production is an unpremeditated act of dissidence; the result of an exercise of brutal sincerity. As much as trusting in the fact that painting might once again be a revealing discipline, a space of liberation from which one could capture those instants that are filtered through the cracks in the structure at certain moments of the relaxation of the machine.

In his work the pictorial fact always appears to be off the pedestal, subverted, devoid of that monumental and grandiloquent nature that the Fine Arts has granted it for centuries. There is neither mimesis nor celebration: in front of us there is a contingency, a self-conscious continuity restricted to the plane of the subjective and in intimate connection with memory and the particular history of the acting subject, the one who is carrying out the representation. If we can carry on calling it this, because what we see is not a single thing, but rather a multiplicity. A heterogeneous sum of vectors and forces in which the fragments do not even intend to form a whole.

---

2 On the origins and differences between the concept of the device in the Works of Michel Foucault, Gilles Deleuze and Giorgio Agamben it is illustrating to read the essay by Luis García Fanlo: "¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze y Agamben, [What is a Device?: Foucault, Deleuze and Agamben] A Parte Rei Revista de Filosofía, nº74, March 2011. Available on: http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo74.pdf.

Resisting over and over again to close within the act of painting. Perhaps because such a closing would suppose the end of the questionings, the splitting of the enigma. In other words, the beginning of the enunciation, the perpetuation of the device, of the painting, of art, of the system.

Urrutia's is, as took place in the famous analysis of the work of Francis Bacon[3], a logic of sensation, of event and of experience. Duration as vibration of the sensitive that clings desperately to a concrete presence, determined yet never determining. Because he knows that it will go son and it could be something else. Indeed, it will never be the same again. Neither for him nor for us. Thus that part, that fragment, in each assembly, in each exhibition, may vary, alter the set, or even disappear from the scene[4].

In this order of things the experience of painting becomes something strictly physical, but also composed. An amalgam of stories, tales and individuals that cannot be thought because it is previous to all forming of language or reason: a simple encounter, an undulating physicality that gravitates around these three keys that obsess us: the figure, the sensation and the body.

And around them there is desire, always desire.

A desire that leads you to annul, according to your fixation on the surface of the painting, the details of hundreds of photographs that are neither much more casual nor much less risky, nor much less anonymous. Because only he knows the dates, the names, the places…

A desire that leads you to transform, according to the veils, the lack of focus or a very limited chromatic range — voluntarily restricted to whites, blacks and greys — the photographic original, as if he himself wished to revoke, now on the way out, the tale that any historian could build around his work. A fictitious tale, like all of them, which would take us from Raul De Keyser or Gerhard Richter to Luc Tuymans, passing through Michäel

---

3 Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, 1990.

4 In relation to this, it is paradigmatic to observe how Alain Urrutia plays with the position and the presence/disappearance of the different paintings that form his works, which seem to be determined not only due to the exhibition space, but also due to states of mind, sensations or intensities.

Borremans, and, who knows whether Christian Boltanski, Marlene Dumas… To start over again; but does that matter now?

A desire that takes him to voluntarily face the regime of hypervisibility generated by capitalism through the inscription of a paradox on it. The strategy is simple in a certain manner, and it starts out from the idea that the best way of breaking the network, the device, is to saturate its symbolic horizon with its own tools. In other words, to generate new trembling and palpitating signs that are superimposed, like camouflaged, over the existing ones, in order to set up critical moments in the chain of events of the contemporary visual condition. Like a rip in the eye-machine. Or perhaps better, like a tear in the mesh of that iconographic fabric that forms us and determines us as subjects.

Népomucene Lemercier said that "a word said at random would break the thread of our webs"[5]. Urrutia adds to that sentence the possibility of also convoking, as part of that randomness, the phantoms of involuntary memory[6]. A memory that reconciles us with our past and helps us overcome the discontinuities of our history. A sort of pictorial shock consigned to paralyse that succession of apparently ordered and regulated facts that leads us to continuously think that life, our life, follows its course normally.

Yet it might seem, and judging by what has been said, that Urrutia longed to place his artistic production on a dimension outside reality. A perhaps parallel plane, perhaps at a tangent, in which that recourse to-with-against photography would respond to a certain longing for evasion or transcendence that was prone to the development of a certain tautology of the discipline. Nothing could be further from his true purpose. Urrutia's painting is carried out from the plane of pure immanence, and from there,

---

5 Sourced in: Jean–François Chevrier, "La trama y el azar", in: VV.AA. *XIV Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid. Una tirada de dados: sobre el azar en el arte contemporáneo,* Comunidad de Madrid, 2008, p. 54.

6 "There where experience dominates in the strict sense, we witness the conjunction, at the heart of memory, between contents of individual past and contents of collective past". Walter Benjamin, "Sur quelques thèmes baudelairiens" (1939), in: *Oeuvres II, Poésie er révolution,* trad. De Maurice de Gandillac, Denoël/Lettres Nouvelles, Paris, 1971, p. 230. Ibidem, p. 55.

clinging to the rawest reality, it is proposed as an infinite fold of emotions and intensities of a heterogeneous nature that reject any idea of unity.

However, this last statement would also need to be qualified, as the word immanence would not be synonymous here, as many people might think, of realism. Indeed, as we stated above, in Urrutia's work the mimesis is shifted, travestied, and even becomes voluntarily obstructed in a double sense. On one side, as we have seen, through a conceptual processing of the image that flees from reality as it is understood by contemporary electronic engineers, with all that this supposes for the already known equivalence between truth and photography. On the other, through the literal appearance on the pictorial plane of elements that are an obstacle to sight and prevent the establishing of any tale around the representation.

A clear example of this latter case can be found in his treatment of the human face, which is always fragmented, interrupted by planes of colour and other objects or directly cut out, condemning the identity of the figure to a certain exile[7]. And the same takes place on many occasions with the objects and other reflections, taken from who knows where.

Thus decontextualised, the original scene always remains alien to the spectator. Eluded and elided set up as a fracture. A more than possible dystopia whose only aim is to disturb, to bring the spectator to that state *between-two*, halfway between reality and transparency, which is the profane revelation. A hypnosis *in* and *from* the material that will also be prolonged as spatiality, going beyond the surface of the painting and of the fixation of the paint in order to directly strike at the exhibition display, in which now the scale and certain devices of visual control take on a new and perverse presence. Like torture machines taken from some landscape in our suffering imagination that make, if possible, the mechanisms that govern the eye and the gaze even more evident. They warn us that what they contain within them is dangerous. And once exposed to them nothing will be the same again.

---

7 Paradigmatic examples of this would be works like *Shoot First, Ask Later* (2011) or *Redone Brassillach, Vrouw* or *Judith II* (2012).

BLALDIZ
FUSTEA

ALBERTO SÁNCHEZ BALMISA

Figura geometriko bat. Poliedro erdi zirriborratu bat. Egitura misteriotsu bat, edo ez hainbeste. Zerbait dago gauza guztien azpian... Eta inguruan, etengabe ihesean ariko balira bezala, atzemanak izan nahi duten instanteak ditu.

Etxera bidean, igarotzen ari den jendeari begira noala, idazten ari den ni hau nor ote den egin dut neure artean… Beharbada beldurra diot egia jakiteari, nire fikizioa eraisteari; neuk ere, guztion moduan, ez dudala jakin nahi ondorioztatu dut. Oraingoan, honakoak arduratzen nau egiaz: gehixeago hurbiltzerik izango ote dudan eszena haiek imajinatzen zituen izaki arrotz harengana. Ezin baititut burutik kendu, edo gorputzetik —ez nago oso seguru non ostatatu ziren—.

Oneratu eta nire eguneroko espaziora itzuli naiz, errutinara; egunen joan-etorri astun bat baino ez den horretara.

Apurka, ia nahi gabe, neure burua ezagutzen hasi naiz… Hala ere, ez naiz ezta lehenengo geruza, harako obsesio haren gaina zeharkatzeko gai ere. Zerbaitek beti egiten du ihes; mutatu egiten da eta ezin bere buruari bere horretan eutsi.

Badakit, atseden beharrean nago. Begiak itxi ditut. Eta horrela, astiro, lasaitu egin da makina. Neure eta haren nahiari esker, sarea, bilbea desegin egin da. Orduantxe baino ez naiz benetan hurbildu erdigunera, errepresentazioa existitzen ez den leku horretara, dagoeneko diskurtsorik ez den horretara. "Guztia bizia eta bizitakoa"[1] *den lekura.*

Eszena haiek betidanik egon izan dira hortxe, nire aurrean.

Ni, ordea, ikusteko gai ez.

---

1 Antonin Artaud, "Le Pése-nerfs", in: *Oeuvres completes I*, Gallimard, París, 1976, p. 112.

Zuzenean oldartzen zaio boterearen eta jakintzaren harreman-sare konplexuari, norbanakoa subjektibatzeko modu zenbait moldatzen eta hertsatzen dituzten egia eta errealitate batzuei gorpuzkera ematen dien horri. Erradikalki aurkakoa den kereila bat dela berresten du; "gailu"en matrizaren kontra jaurtitzen den potentzia bat. "Gailu" horiek Foucaultek azaldu eta salatu zituen lan hauetan: *Eromenaren historia aro klasikoan, Egia eta zuzenbidearen formak edo Anormalak* mintegian; eta gerora, beste ñabardura batzuk gehituta, besteak beste, Deleuzek edo Agambenek hartu zituzten berriz[2]. Modu iragankor batean bada ere, erakundeen, arauen, jokabide-azturen eta ekonomia-, gizarte- eta kultura-prozesuen arteko lotura-trama horren kontra altxatzea. Praktika diskurtsibo eta ez-diskurtsibo batzuetan oinarriturik, sistemaren konplize diren subjektuak sortzen baititu azkenerako. "Subjektu izatea" "lotua egotearekin" nahasten duten subjektuak, hain zuzen. Eta, beraz, euren keinuak, jarrerak eta jokabideak kontrolatzen, moldatzen eta mugatzen dituzten logika baten mendekoak izaten amaitzen dutenak…

Alain Urrutiaren ekoizpen artistikoa aurrez pentsatu gabeko disidentzia ekintza bat da eta emaitza, berriz, egiazaletasun izugarriko ariketa bat. Hainbesteraino, ezen pintura berriro ere diziplina esanguratsu bat izan daitekeela sinestarazten baitigu, askapenerako espazio bat, non, une jakin batzuetan, makina erlaxatzen denean, egituraren pitzaduretatik iragazten diren uneak atzeman baititzakegu.

Bere lanean, Urrutiak pintura-egintza aldaretik jaitsi, irauli eta Arte Ederren tradizio handiak mendez mende eman izan dion izaera sekulakorik eta hanpatsurik gabe uzten du. Ez mimesirik, ez ospakizunik: gertaera bat paratzen digu aurrean, jarraitutasun autokontziente bat, subjektiboa denaren mailara murriztua eta jarduneko subjektuaren, hau da, errepresentazioa gauzatzen duenaren memoriarekin eta istorioarekin estuki lotua. Oraindik "gertaera" esan badakiokegu bederen; ikusten duguna ez baita gauza bakar bat, askotarikotasun bat baizik. Bektore eta indar batuketa bat da eta zatiek ez dute osotasun bat eratzeko helbururik.

---

2 Michel Foucaulten, Gilles Deleuzen eta Giorgio Agambenen lanetan, gailuari buruz bakoitzak zer ikusmolde duen jakin nahi izanez gero, argigarria da Luis García Fanloren artikulu hau: "¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze y Agamben", *A Parte Rei Revista de Filosofía*, 74. zenbakia, 2011ko martxoa. Webgunean eskura daiteke: http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo74.pdf.

Pintura-egintzari itxi gabe eustea behin eta berriz. Beharbada amaiera emanez gero, argitu gabeko kontuen amaiera ere izango bailitzateke; enigma haustea. Beste modu batera esanda, hasiera emango lioke enuntziazioari, eta gailua, koadroa, artea eta sistema betikotuko lituzke.

Francis Baconen lana aztertzen zuen analisi ospetsu haren arabera[3], sentsazioaren, gertaeraren eta esperientziaren arteko logika bat da Urrutiaren lana. Iraupena: zentzumenezkoa denaren bibrazio gisa, presentzia zehatz bati irmo eta etsituki atxikitzen zaiona. Presentzia hori zehatza da, baina ez inondik ere erabakigarria. Bai baitaki laster joango dela eta beste bat izan zitekeela. Egiatan, ez da inoiz lehengoa izango. Ez Urrutia berarentzat, ezta guretzat ere. Hortaz, zati edo fragmentu horrek, muntaia bakoitzean, erakusketa bakoitzean taldea aldatu eta bestelakotu dezake; are desagertu ere egin daiteke eszenatik[4].

Gauzen ordena horren azpian, pinturaren esperientziak erabat fisikoa, baina era berean konposatua den zerbait dakar. Istorioen, kontaketen eta norbanakoen amalgama bat. Ezingo da pentsatu, hizkuntza edo arrazoia eratu aurretikoa baita: topaketa soil bat, fisizitate uhindun bat, obsesionatzen gaituzten hiru gakoen, hots, figuraren, sentsazioaren eta gorputzaren inguruan grabitatzen dabilena.

Eta gako horien inguruan, nahi bat dago beti.

Koadroaren gainaldean finko ezarrita, ehunka argazkitako xehetasunak baliogabetzera daraman nahi bat da. Argazki horiek ez dira kasualitatezkoak, ezta ausazkoak ere. Urrutiak baino ez ditu ezagutzen datak, izenak, lekuak…

Nahi horrek jatorrizko argazkia antzaldatzera daramana: hura lausotuz, desfokuratuz edo, apropos, gama kromatiko urri bat erabiliz -zuriak, beltzak eta grisa baino ez-, hasieratik bertatik, historialariren batek bere lanaren inguruan sor lezaken kontaketa Urrutiak berak entokatu nahiko balu bezala. Fikziozko kontaketa horrek

---

3 Gilles Deleuze, *Lógica de la sensación*, Madril, Arena Libros, 2002 [2005].

4 Horri lotuta, paradigmatikoa da ikustea Alain Urrutiak nola ezartzen eta agertzen/desagertarazten dituen bere obrak osatzen dituzten koadroak eta nola jolasten duen horrekin. Koadro horiek erakusketa-espazioaren arabera ez ezik, gogo aldarteen, sentsazioen eta intentsitateen arabera ezartzen ditu.

—guztiak dira fikziozkoak— Raul De Keyserretik edo Gerhard Richterretik hasi eta Luc Tuymansengana eramango gintuzke, Michäel Borremans aipatu eta gero; eta, auskalo, beharbada baita Christian Boltanski, Marlene Dumas eta abar ere. Ondoren berriro ekingo lioke; baina orain horrek inporta al du?

Kapitalismoak paradoxa bat inskribatuz sorturiko hiperbisibilitatearen erregimenari berariaz aurre egiteko nahia da. Estrategia erraza da, hein batean, eta ideia hau du abiapuntu: sarea edota gailua hausteko modurik onena bere ikusmuga sinbolikoak tresna berberekin saturatzea da. Beste modu batera esanda, dardara eta taupada egiten duten ikur berriak sortu eta horiek dagoeneko existitzen diren ikurren gainean jartzea da onena, eta, horrela, gaur egungo bisualitatearen gertaera-katean une kritikoak ezartzea. Makina-begian urratu bat egitearen modukoa da. Edo beharbada hobe honela: subjektu gisa osatzen eta mugatzen gaituen ehundura ikonografiko horren bilbea urratzearen modukoa.

Népomucene Lemercierren hitzetan "ausaz esandako hitz batek gure bilbeen haria hausten du"[5]. Urrutiak honako hau gehitzen dio baieztapen horri: bilbe horietan ere, zoriaren parte gisa, oharkabeko memoriaren mamuei dei egiteko aukera[6]. Gure iraganarekin adiskidetzen eta gure historiaren etenak gainditzen laguntzen digun memoria bat. *Shock* piktoriko bat da, itxuraz ordenaturik eta arauturik dugun eta bizitza —gurea— bere bidea normaltasunez egiten ari dela pentsarazten digun gertaera-saila eteten baitigu.

Hala ere, aipaturikoaren arabera, zera eman dezake: bere ekoizpen artistikoa errealitatearekin zerikusirik ez duen dimentsio batean kokatu nahian dabilela Urrutia; plano paralelo, akaso alboko batean. Argazkiaren alde-argazkiarekin bat-argazkiaren aurka baliabideak ihesbide edo traszendentzia irrika moduko bati erantzungo balio bezala, diziplinaren halako tautologia bat gauzatzeko joera agertzen

---

5 Hemen jasoa: Jean–François Chevrier, "La trama y el azar", in *VV.AA. XIV Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid. Una tirada de dados: sobre el azar en el arte contemporáneo*, Madrilgo Komunitatea, 2008, 54. or.

6 "Zentzu idatzian esperientzia gailentzen den tokian, iragan indibidualaren edukien eta iragan kolektiboaren edukien arteko lotura egiten dugu memorian". Walter Benjamin, "Sur quelques thèmes baudelairiens" (1939), in *Oeuvres II, Poésie er révolution*, Maurice de Gandillac-en itzulpena, Paris, Denoël/Lettres Nouvelles, 1971, 230. or., Ibidem, 55. or.

duena. Ezta hurrik eman ere. Urrutiaren pintura immanentzia hutsaren planotik gauzatzen da, eta hortik, errealitate gordinenari irmo atxikirik, batasun ideia orori uko egiten dioten emozioak eta intentsitateak infinituraino hedatzea du helburu.

Halere, baieztapen hori zehaztu beharrekoa da, "immanentzia" hitza hemen ez baita, askok hala uste arren, "errealismo" hitzaren sinonimoa. Hain zuzen, arestian aurreratu dugun moduan, Urrutiaren obran deskokaturik dago mimesia, trabestitua, are gehiago, zentzu bikoitz batean, baldarra ere bada nahita. Alde batetik, ikusi dugun moduan, irudiaren kontzeptua prozesatzeko orduan, ihes egiten dio gaur egungo aparatu elektronikoek errealitatea hautemateko duten moduari. Eta horrek ondorioak ditu, aski ezaguna den egiaren eta argazkiaren arteko baliokidetasunari dagokionez. Bestalde, plano piktorikoan, ikusmena oztopatzen eta errepresentazioari buruzko kontaketaren bat egitea eragozten duten elementuak agertzen dira.

Horren adibide garbi bat gizakiaren aurpegia tratatzeko moduan aurki dezakegu. Zatikatua ageri da beti; koloreen planoek edo beste objektu batzuek eteten dute, edo moztuta ageri da zuzenean. Irudiaren identitatea erbeste antzeko batera kondenatzen du[7]. Horixe bera gertatzen da maiz, auskalo nondik ateratako objektuen eta beste errainu batzuen eraginez.

Testuingururik gabe, jatorrizko eszenatik at geratzen da ikuslea beti. Jatorrizko eszena hori saihesturik eta eliditurik agertzen da; haustura baten gisa finkaturik. Litekeena baino litekeenagoa den distopia bat da, eta asaldatzea nahiz ikuslea *biren arteko,* hau da, errealitatearen eta transzendentziaren arteko egoera horretara hurreratzea du helburu. Goi agerkunde profanora den horretara gerturatzea. Materiazkoa denaren —espaziozkoa izatera ere heltzen da— *barruan* eta *hortik abiatuta* sortzen den hipnosia da. Koadroaren azaletik eta pinturaren finkatzetik haratago doa eta kolpe bat ematen dio zuzenean erakusketa-muntaiari. Orduan, eskalak eta ikusmena kontrolatzen duten gailuek presentzia berri eta makur bat hartzen dute. Gure minezko imajinarioaren pasarteren batetik ateratako torturarako makinak dira, eta are nabarmenago erakusten digute zer mekanismok gidatzen dizkiguten begia eta begirada. Ohartarazten digutenez, arriskutsua da barruan daramatena. Behin haien aurrean jarriz gero, ezer ez da berdina izango.

---

7 Lan hauek dira horren eredu: *Shoot First, Ask Later* (2011) edo *Redone Brassillach, Vrouw* edo *Judith II* (2012).

DOBLE CONTENCIÓN

ALBERTO SÁNCHEZ BALMISA

Una figura geométrica. Un poliedro apenas esbozado. Una estructura misteriosa, o quizá no tanto. Algo que subyace a todas las cosas… Y a su alrededor, como en continua fuga, instantes que tratan de ser aprehendidos.

De camino a casa, mientras miro a la gente pasar, pienso en quién es ese yo que ahora escribe… Tal vez por miedo a conocer la verdad, a desmontar mi ficción, yo también, como todos, concluyo que no quiero saberlo. Lo que de verdad me interesa ahora es acercarme un poco más a ese extraño ser que imaginaba aquellas escenas que no consigo quitarme de la cabeza. O de mi cuerpo, porque en realidad no estoy muy seguro de dónde se alojaron.

Aliviado, regreso a mi espacio cotidiano. Rutina… Sólo el torpe transcurrir del día a día.

Poco a poco, casi sin quererlo, empiezo a reconocerme… Sin embargo, ni siquiera soy capaz de atravesar la primera capa, la superficie de aquella obsesión. Siempre hay algo que vuelve a escapar, que muta y no acierta a afirmarse.

Lo sé, necesito descansar. Cierro los ojos. Y así, lentamente, la máquina se relaja. Ahora el deseo, mi deseo, su deseo, hace que la red, la trama, se desvanezca. Entonces, sólo entonces, me acerco de verdad al centro, al lugar donde la representación no existe, donde ya no hay discurso. El lugar donde "todo es vida y vivido"[1].

Aquellas escenas habían estado siempre allí, delante de mí.

Sólo que no era capaz de verlas.

---

1 Antonin Artaud, "Le Pése-nerfs", en: *Oeuvres completes I*, Gallimard, París, 1976, p. 112.

Embestir frontalmente esa compleja red de relaciones en la que determinadas formas de poder y saber dan carta de constitución a determinados efectos de verdad y realidad que modelan y coaccionan las diferentes formas de subjetivación del individuo. Afirmarse como una querella radicalmente hostil, una potencia arrojada contra la matriz de de esos "dispositivos" desvelados y denunciados por Foucault en obras como *Historia de la locura en la época clásica*, *La verdad y las formas jurídicas* o el seminario *Los Anormales*, y luego retomados, con diferentes matices, por otros autores como Deleuze o Agamben[2]. Rebelarse, aunque sea de forma efímera, contra esa trama de conexiones entre instituciones, reglas, hábitos de conducta y procesos económicos, sociales y culturales que, asentados sobre una serie de prácticas discursivas y no discursivas, terminan produciendo sujetos cómplices con el sistema. Sujetos que confunden el "ser sujetos" con el "estar sujetos", y en consecuencia, acaban rendidos a una lógica que controla, modela y determina sus gestos, actitudes y comportamientos…

La producción artística de Alain Urrutia es un acto de disidencia no premeditado; el resultado de un ejercicio de sinceridad brutal. Tanto como para confiar en que la pintura pueda volver a ser una disciplina reveladora, un espacio de liberación donde apresar esos instantes que se filtran por las grietas de la estructura en determinados momentos de relajación de la máquina.

En su obra, el hecho pictórico aparece siempre bajado del pedestal, subvertido, desprovisto de esa naturaleza monumental y grandilocuente que la gran tradición de las Bellas Artes le otorgó durante siglos. Ni mimesis ni celebración: ante nosotros una contingencia, una continuidad autoconsciente restringida al plano de lo subjetivo y en íntima conexión con la memoria y la historia particular del sujeto actuante, de aquel que ejecuta la representación. Si es que todavía podemos seguir llamándola así, porque lo que vemos no es una sola cosa, sino una multiplicidad. Una suma heterogénea de vectores y fuerzas en la que los fragmentos ni siquiera pretenden construir un todo.

---

2 Sobre los orígenes y la diferencias entre la concepción del dispositivo en las obras de Michel Foucault, Gilles Deleuze y Giorgio Agamben, resulta ilustrador el ensayo de Luis García Fanlo: «¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze y Agamben, A Parte Rei». Revista de Filosofía, nº 74, Marzo de 2011. Disponible en la página web: http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo74.pdf.

Resistirse una y otra vez a cerrar el acto de la pintura. Acaso porque dicha clausura supondría el final de los interrogantes, la ruptura del enigma. En otras palabras, el comienzo de la enunciación, la perpetuación del dispositivo, del cuadro, del arte, del sistema.

La suya es, como ocurría en el célebre análisis de la obra de Francis Bacon[3], una lógica de la sensación, del acontecimiento y la experiencia. Duración como vibración de lo sensible que se aferra desesperadamente a una presencia concreta, determinada pero nunca determinante. Porque sabe que pasará pronto y podría ser otra. De hecho, nunca volverá a ser igual. Ni para él ni para nosotros. Por eso esa parte, ese fragmento, en cada montaje, en cada exposición, podrá variar, alterar el conjunto, o incluso desparecer de la escena[4].

Bajo este orden de cosas, la experiencia de la pintura deviene algo estrictamente físico, pero también compuesto. Una amalgama de historias, relatos e individuos que no puede ser pensada porque es anterior a toda formación del lenguaje o la razón: un simple encuentro, una fisicidad ondulante que gravita en torno a esas tres claves que nos obsesionan: la figura, la sensación y el cuerpo.

Y en torno a ellas, el deseo, siempre el deseo.

Un deseo que le lleva a anular, mediante su fijación sobre la superficie del cuadro, los detalles de cientos de fotografías ni mucho menos casuales, ni mucho menos azarosas, ni mucho menos anónimas. Porque sólo él conoce las fechas, los nombres, los lugares…

Un deseo que le lleva a transformar, mediante la veladura, el desenfoque o una gama cromática muy limitada —restringida voluntariamente a blancos, negros y grises—, el original fotográfico, como si él mismo quisiera revocar, ya de partida, el relato que cualquier historiador pudiera construir en torno a su obra. Un relato ficticio, como todos, que nos llevaría desde Raul De Keyser o Gerhard Richter a Luc Tuymans, pasando por Michäel Borremans,

---

3 Gilles Deleuze, *Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, 2002 [2005].

4 En relación con esto, resulta paradigmático observar cómo Alain Urrutia juega con la posición y la presencia/desaparición de los diferentes cuadros que componen sus obras, que aparecen determinados no sólo por el espacio expositivo, sino también por estados de ánimo, sensaciones o intensidades.

y quién sabe si Christian Boltanski, Marlene Dumas… Para volver a empezar; pero, ¿acaso importa ahora eso?

Un deseo que le lleva a enfrentarse de forma voluntaria al régimen de hipervisibilidad generado por el capitalismo mediante la inscripción en él de una paradoja. La estrategia es, en cierto modo, sencilla, y parte de la idea de que la mejor forma de quebrar la red, el dispositivo, es saturar su horizonte simbólico con sus mismas herramientas. En otras palabras, generar nuevos signos temblorosos y palpitantes que se superpongan, como camuflados, a los ya existentes, para instaurar momentos críticos en la cadena de acontecimientos de la visualidad contemporánea. Como un desgarrón en la máquina-ojo. O quizá mejor, como un roto en la trama de ese tejido iconográfico que nos constituye y nos determina como sujetos.

Decía Népomucene Lemercier que "una palabra dicha al azar rompía el hilo de nuestras tramas"[5]. Urrutia añade a esa sentencia la posibilidad de convocar también allí, como parte de ese azar, a los fantasmas de la memoria involuntaria[6]. Una memoria que nos reconcilia con nuestro pasado y nos ayuda a superar las discontinuidades de nuestra historia. Una especie de *shock* pictórico consignado a paralizar esa sucesión de hechos aparentemente ordenados y regulados que nos lleva pensar, continuamente, que la vida, nuestra vida, sigue su curso con normalidad.

Podría parecer, no obstante, y a tenor de lo dicho, que Urrutia anhelase ubicar su producción artística en una dimensión ajena a la realidad. Un plano tal vez paralelo, acaso tangencial, en el cual ese recurso para-con-contra la fotografía respondiera a un cierto anhelo de evasión o transcendencia que se demostrase proclive al desarrollo de una cierta tautología de la disciplina. Nada podría estar más lejos de su verdadero propósito. La pintura de Urrutia se

---

5 Recogido en: Jean–François Chevrier, «La trama y el azar», en: VV.AA. *XIV Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid. Una tirada de dados: sobre el azar en el arte contemporáneo*, Comunidad de Madrid, 2008, p. 54.

6 «Allí donde domina la experiencia en el sentido estricto, asistimos a la conjunción, en el seno de la memoria, entre contenidos del pasado individual y contenidos del pasado colectivo». Walter Benjamin, «Sur quelques thèmes baudelairiens» (1939), en: *Oeuvres II, Poésie er révolution*, trad. De Maurice de Gandillac, Denoël/Lettres Nouvelles, París, 1971, p. 230. Ibidem, p. 55.

ejecuta desde el plano de la pura inmanencia, y desde ahí, aferrada a la realidad más cruda, se propone como un infinito despliegue de emociones e intensidades de naturaleza heterogénea que rechazan cualquier idea de unidad.

No obstante, esta última afirmación también necesitaría ser matizada, pues la palabra inmanencia no sería sinónima aquí, como muchos pudieran pensar, de realismo. De hecho, como ya avanzábamos anteriormente, en la obra de Urrutia la mimesis se encuentra deslocalizada, travestida, incluso llega a ser voluntariamente entorpecida en un doble sentido. De una parte, como hemos visto, mediante un procesamiento conceptual de la imagen que huye de la realidad tal y como la perciben los ingenios electrónicos contemporáneos, con todo lo que ello supone para la consabida equivalencia entre verdad y fotografía. Por otra, mediante la aparición literal, en el plano pictórico, de elementos que obstaculizan la visión e impiden el establecimiento de cualquier relato en torno a la representación.

Un ejemplo claro de esto último lo encontraríamos en su tratamiento del rostro humano, que aparece siempre fragmentado, interrumpido por planos de color y otros objetos, o directamente recortado, condenando a la identidad de la figura a un cierto exilio[7]. Y lo mismo ocurre, en múltiples ocasiones, con los objetos y con otros reflejos, extraídos de quién sabe dónde.

Descontextualizada, la escena original permanece siempre ajena al espectador. Eludida y elidida, instaurada como fractura. Distopía más que posible cuyo único objetivo es perturbar, acercar al espectador a ese estado *entre-dos*, a caballo entre la realidad y la transcendencia, que es la revelación profana. Una hipnosis *en* y *desde* lo material que se prolongaría también como espacialidad, yendo más allá de la superficie del cuadro y de la fijación de la pintura para golpear directamente al montaje expositivo, en el que ahora, la escala y ciertos dispositivos de control visual adquieren una nueva y perversa presencia. A modo de máquinas de tortura extraídas de algún pasaje de nuestro doliente imaginario que hacen aún más evidentes, si cabe, los mecanismos que gobiernan al ojo y la mirada. Ellos nos avisan de que aquello que contienen en su seno es peligroso. Y una vez expuestos a ellos, nada volverá a ser lo mismo.

---

7 Ejemplos paradigmáticos de ello serían obras como *Shoot First, Ask Later* (2011) o *Redone Brassillach, Vrouw* o *Judith II* (2012).



ALAIN
URRUTIA








































HOLLYWOOD

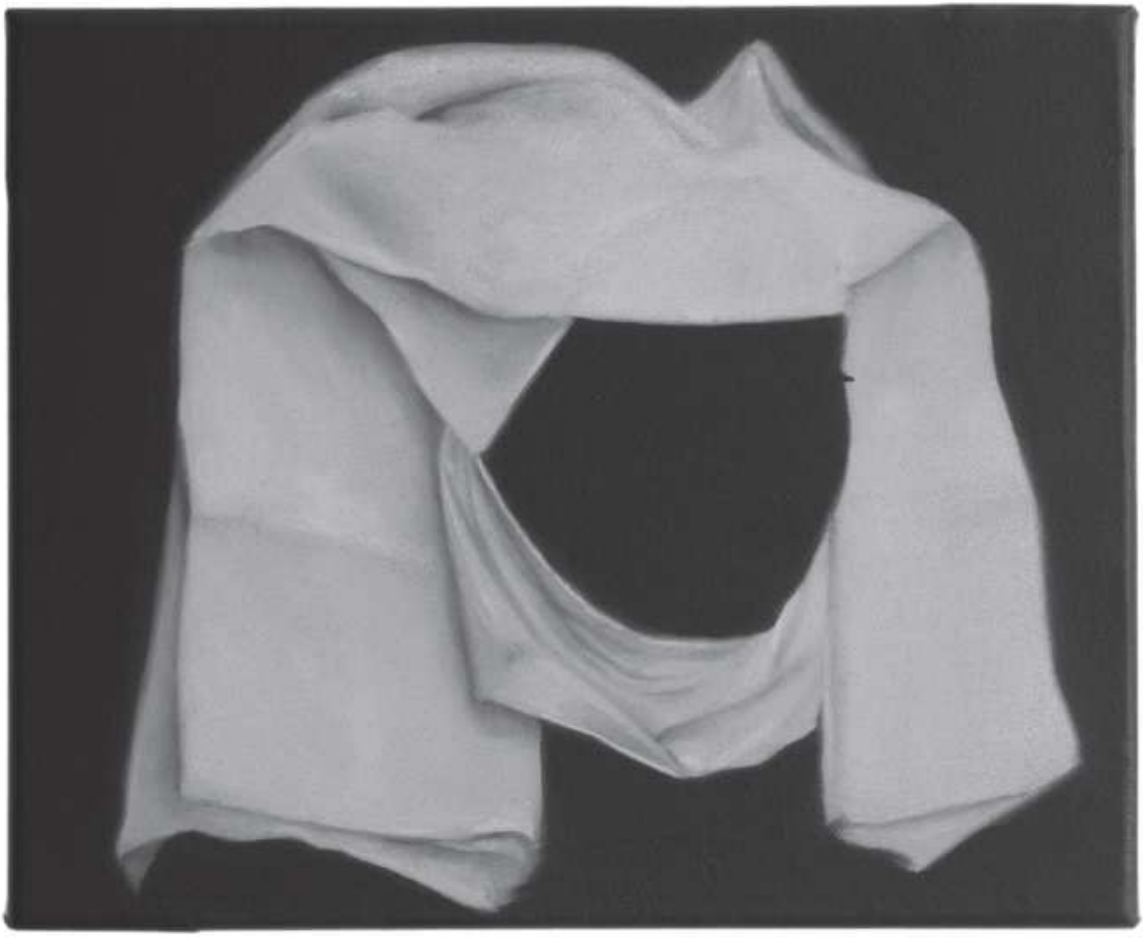






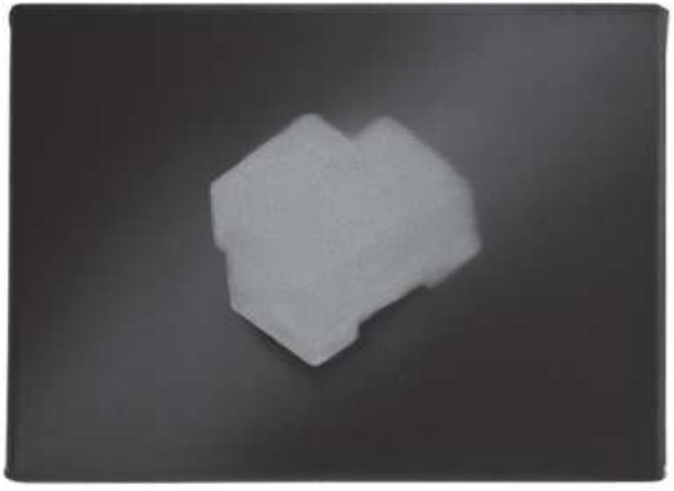


















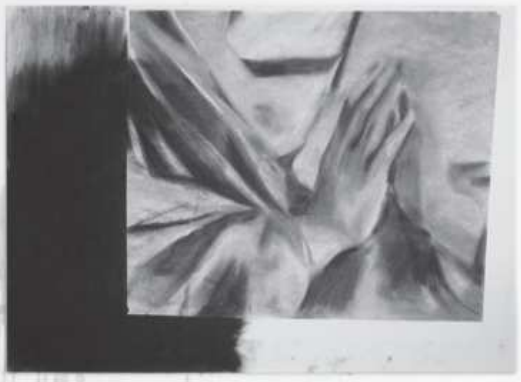


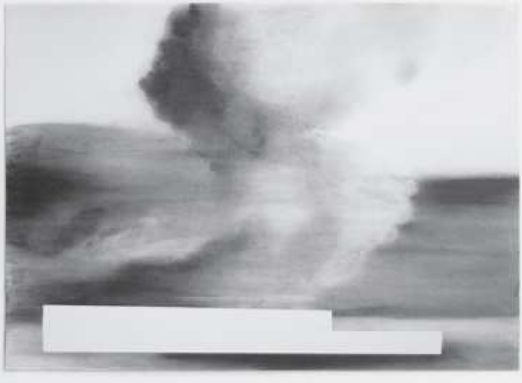
















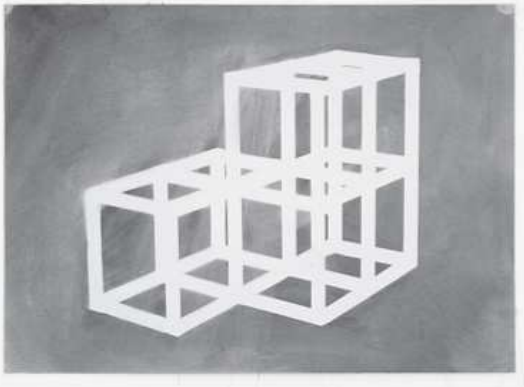
























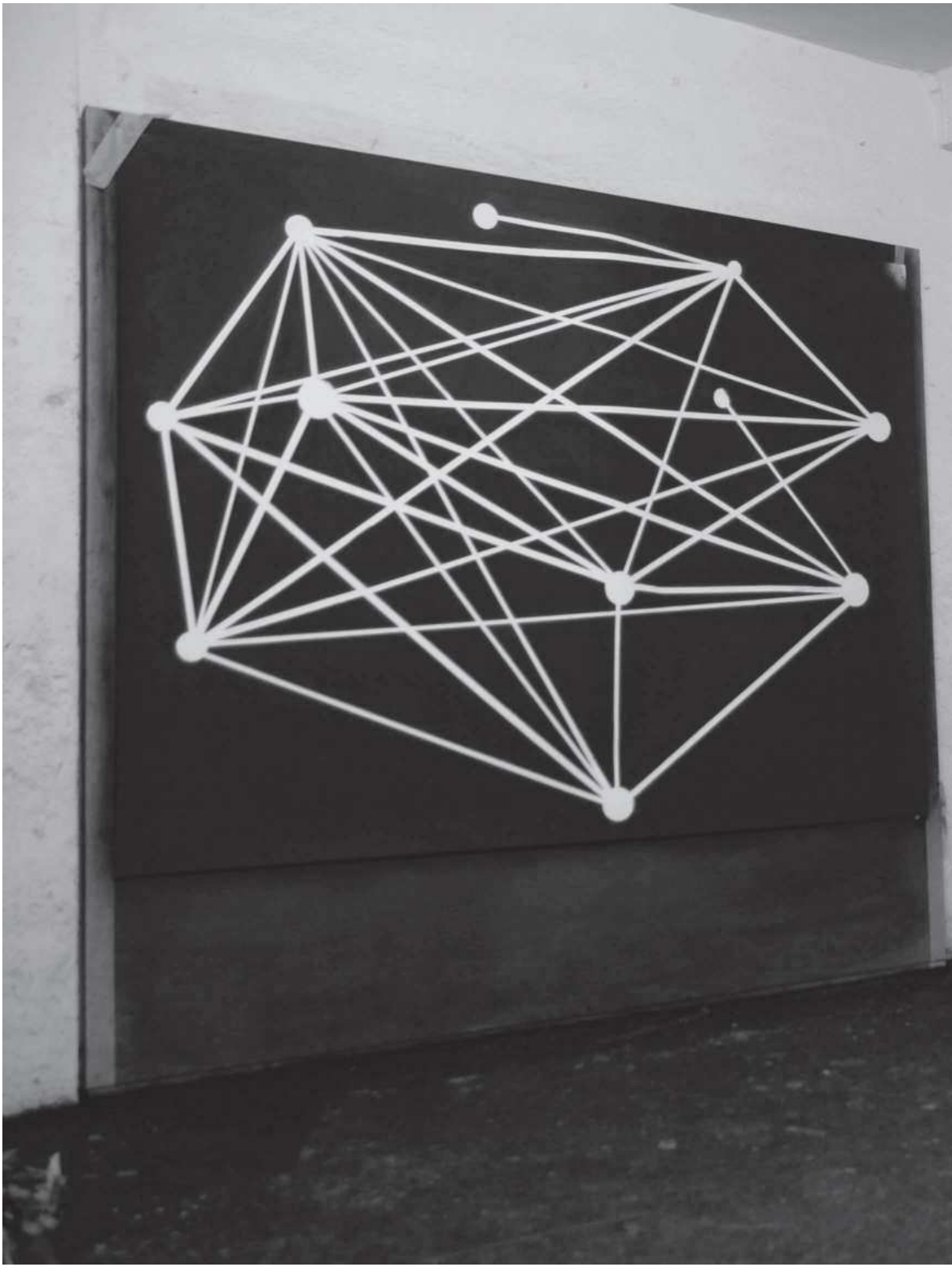



The end


SALIDA

















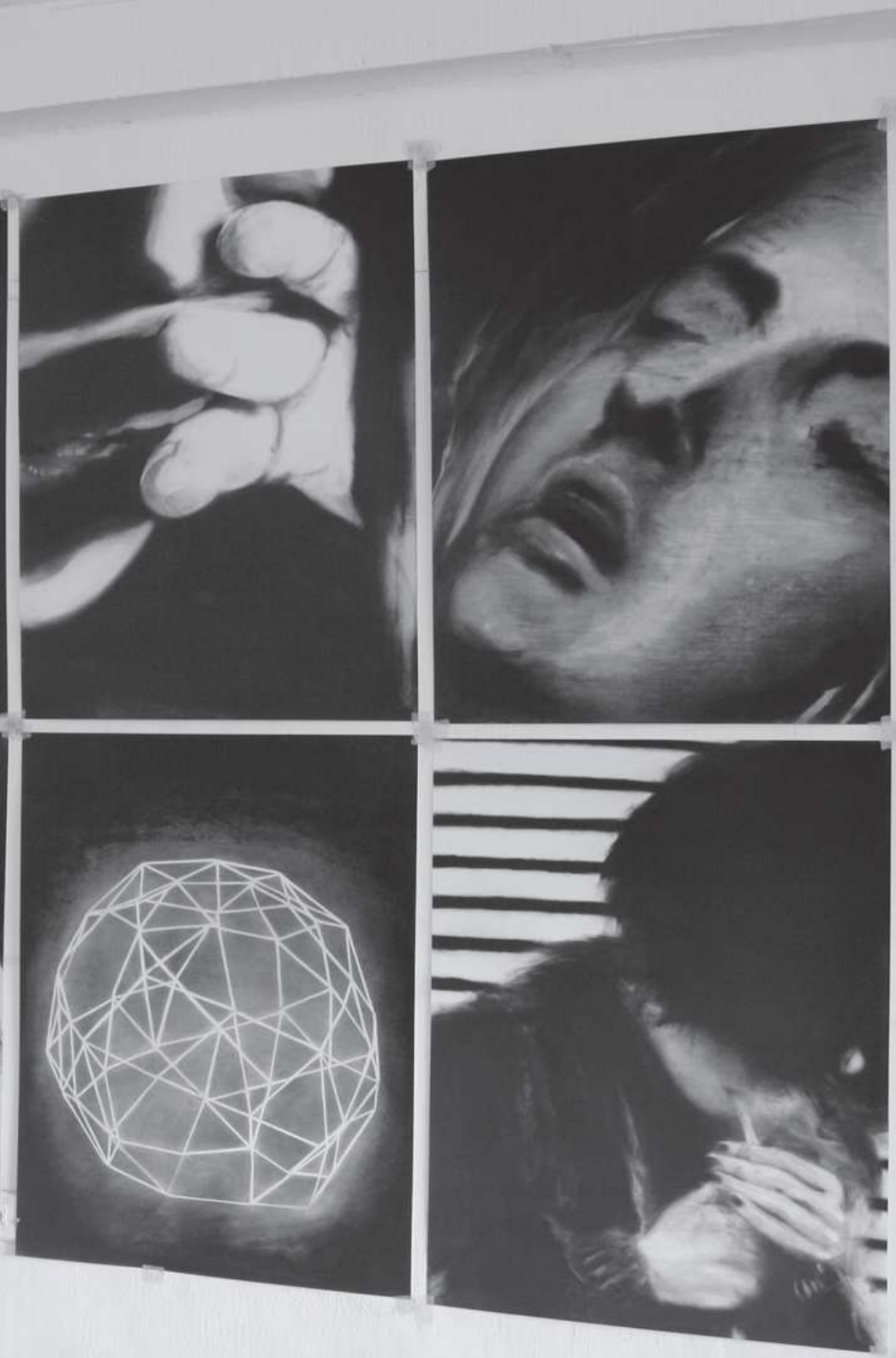


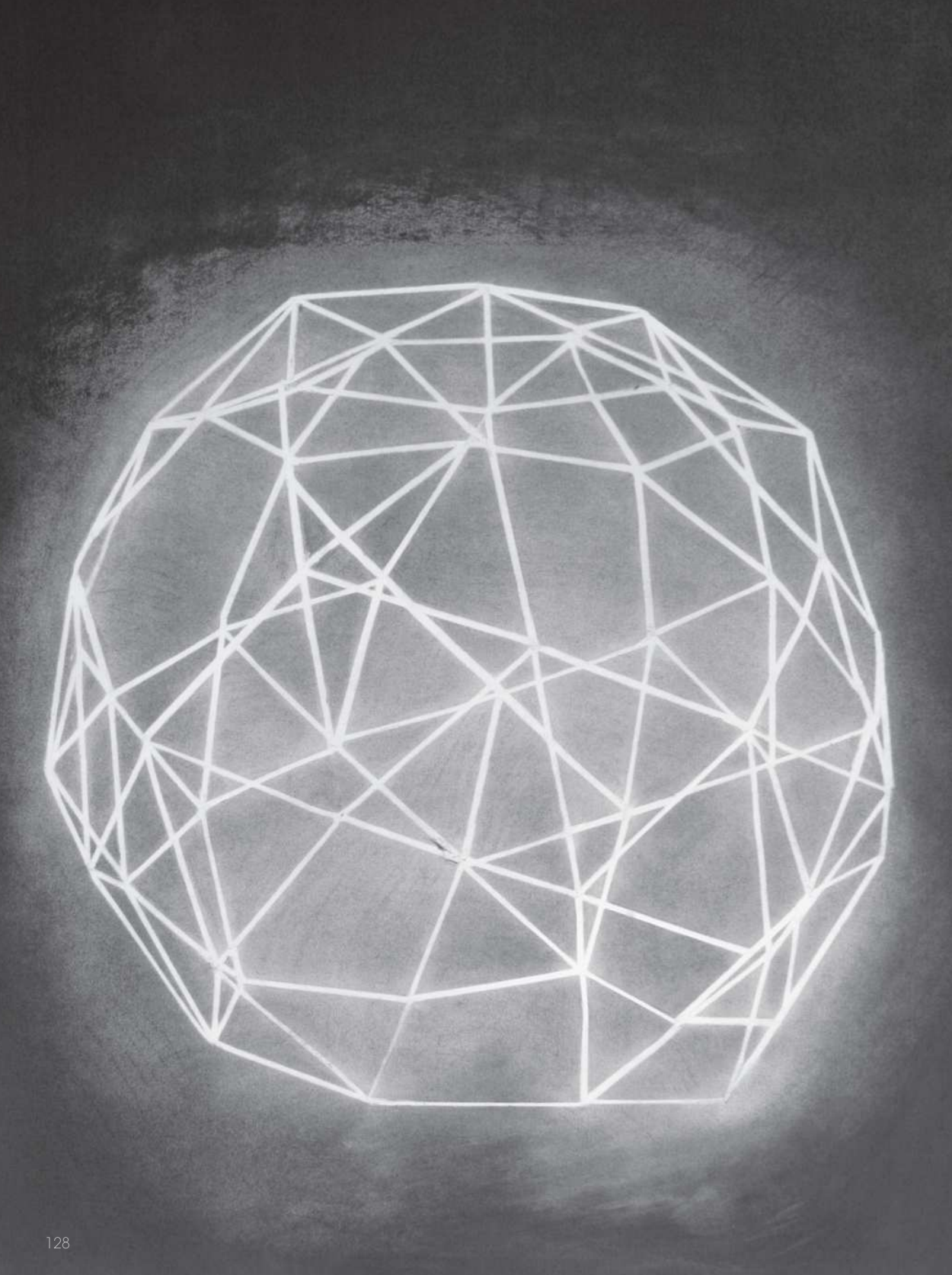




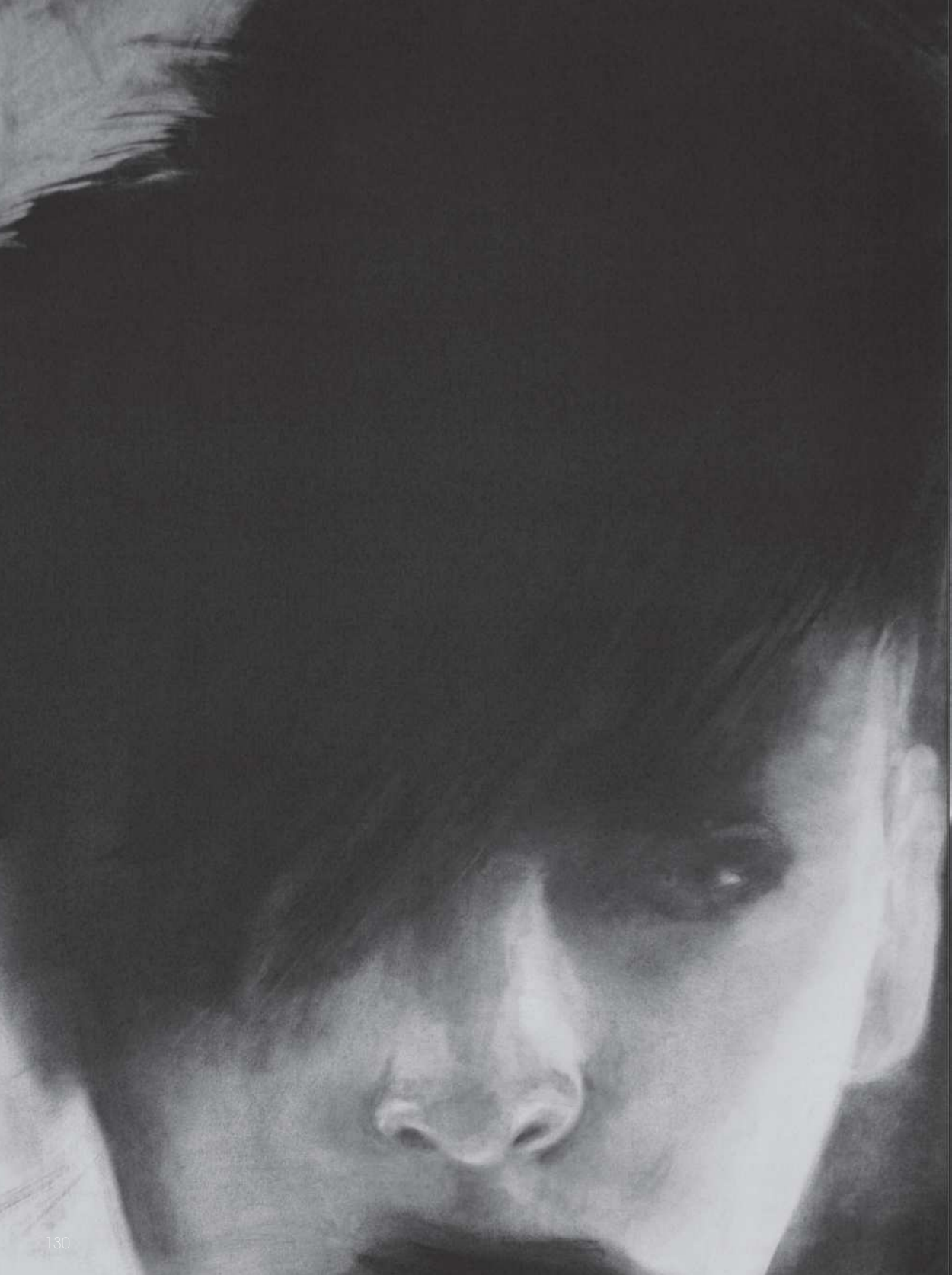


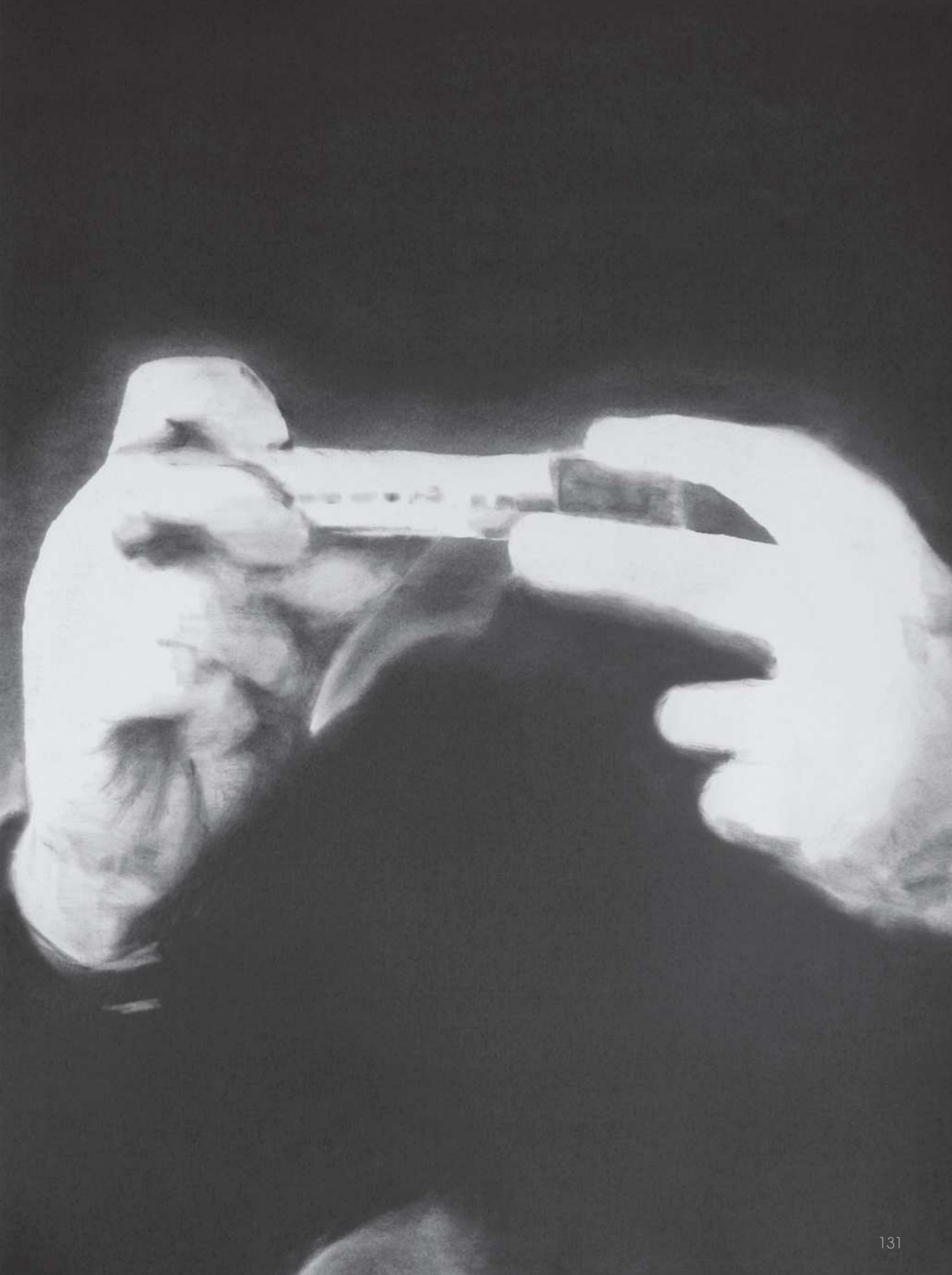












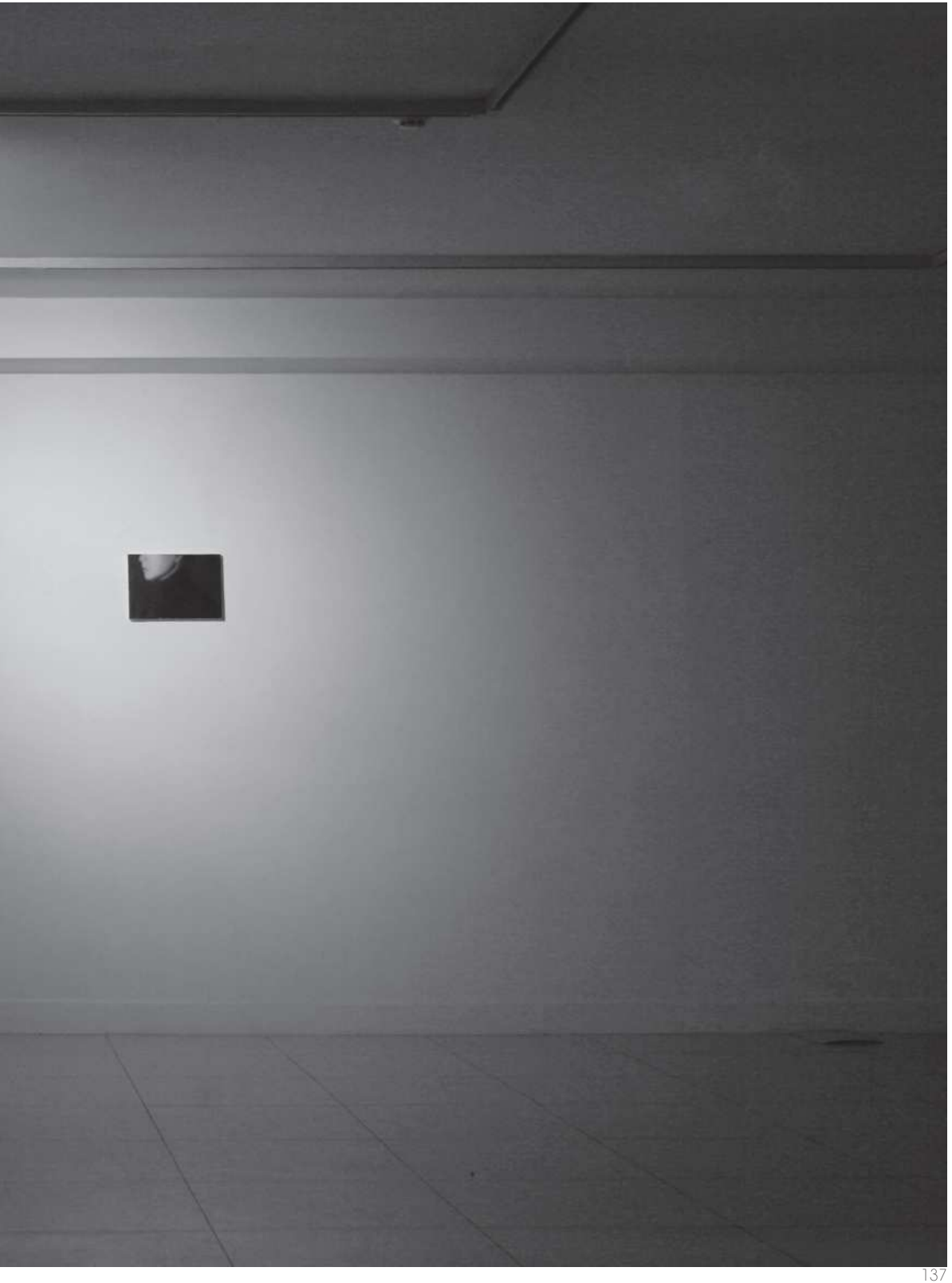
























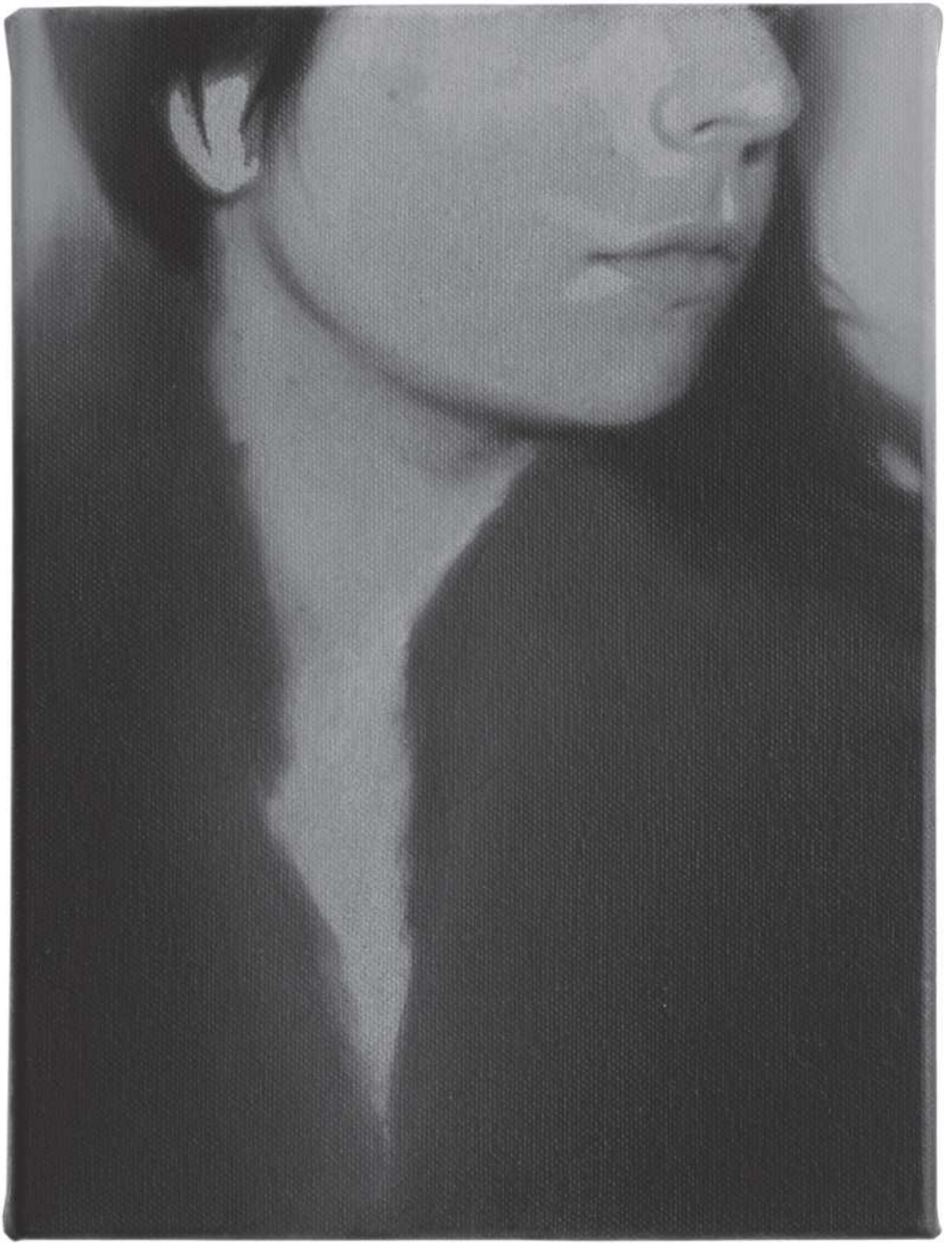


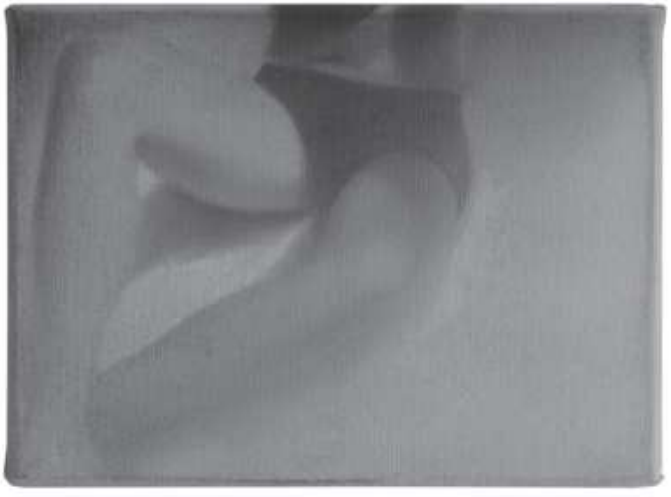
































































LIST OF WORKS

64 *ST/Santa Teresa*, 2012
Oil on canvas
24×24 cm

66 *Il bacio, 2012*
(Studio view)
Oil on canvas
41×33 cm

69 *Il bacio*, 2012
Oil on canvas
41×33 cm

70 *Judith and Beheaded Hands*, 2012
Oil on canvas
35×35 cm / 73×100 cm / 27×33 cm

72 *Beheaded Hands I*, 2012
Oil on canvas
27×33 cm

73 *Judith II*, 2012
Oil on canvas
35×35 cm

75 *Judith VII*, 2012
Oil on canvas
41×45 cm

76 *Untitled*, 2012
Oil on canvas
46×61 cm

79 *Untitled*, 2012
Oil on canvas
41×27 cm

80 *Pine Behind the Lenin Palace*, 2012
Oil on canvas
35×24 cm

81 *Behind the Lenin Palace*, 2012
Oil on canvas
35×24 cm

82 *The Coyote and the Wolf* exhibition view at MA STUDIO (Beijing), 2011

84 *Untitled*, 2010
Metal structure and oil on canvas
2 rolled canvases of 200×500 cm each

86 *Tertium Quid*, 2010
Charcoal on paper
Variable size

88 *Naufragio-Esperanza* exhibition view at Casado Santapau, 2012

91 *Der Wanderer*, 2012
Oil on canvas
130×145,5 cm
Meana Larrucea Collection

92 *Back and Front*, 2012
Oil on canvas
22×27 cm

93 *Vrouw*, 2012
Oil on canvas
22×27 cm
López y Trujillo Collection

94 *Secreto*, 2012
(Studio view)
Oil on canvas
16×22 cm

96 *Secreto II*, 2012
Oil on canvas
16×22 cm

97 *Secreto*, 2012
Oil on canvas
23.5×33 cm

98 *Redone Brassillach*, 2012
Oil on canvas
55×46 cm
José Luis Gómez Alciturri Collection

99 *Untitled*, 2012
Oil on canvas
35×35 cm
José Luis Gómez Alciturri Collection

100 *Incomodidad y otros tiempos* exhibition view at Juan Silió, 2012

Untitled, 2012
Oil on canvas
130×195 cm
Navacerrada Collection

Untitled, 2012
Oil and enamel on canvas
61×55 cm each
Fundación Barrié Collection

102 *Der Mönch*, 2012
(Studio view)
Oil on canvas
100×116 cm
Fernando Panizo Collection

104 *Chapter 0; Katamalo*, 2010
Charcoal on paper
50×70 cm each
Enrique Ordóñez Collection

106 *Chapter 0; Katamalo*, 2010
Charcoal on paper
50×70 cm

108 *Chapter 0; Katamalo*, 2010
Charcoal on paper
50×70 cm

110 *Naufragio Esperanza*, 2012
(Studio view)
Oil on canvas
200×220 cm

112 *Chapter II – Dystopia*, exhibition view at Guggenheim Bilbao Museum, 2012
Charcoal on paper
140×180 cm each
FMGBGuggenheim Bilbao Museoa

114 *Chapter II – Dystopia*, 2012
(Studio view)

116 *Chapter II – Dystopia*, 2012
(Studio view)

118 *Chapter II – Dystopia*, 2012
(Studio view)

120 *Chapter II – Dystopia*, 2012
(Studio view)

121 *Enchanted Mountain*,
exhibition view at Mário
Sequeira Gallery, 2011

Melodías prohibidas, 2011
Oil on canvas
600x400 cm
Fundación Barrié
Collection

124 *Untitled*, 2011
Oil on canvas
and wooden frame
90x140x30 cm

126 *Chapter I*, 2011
(Studio view)
Charcoal on paper
100x70 cm each

128 *Chapter I*, 2011
Charcoal on paper
100x70 cm

129 *Chapter I*, 2011
Charcoal on paper
100x70 cm

130 *Chapter I*, 2011
Charcoal on paper
100x70 cm

131 *Chapter I*, 2011
Charcoal on paper
100x70 cm

132 *El quinto en discordia*
exhibition view, 2011
Oil on canvas
Variable size

134 *El quinto en discordia*, 2010
Oil on canvas
24x24 cm

135 *El quinto en discordia*, 2010
Oil on canvas
55x38 cm

136 *El quinto en discordia*
exhibition view, 2011
Oil on canvas
24x35 cm

138 *El quinto en discordia*, 2010
Oil on canvas
24x35 cm

141 *Judith X*, 2012 (Studio view)
Oil on canvas
27x38 cm

142 *Judith IX*, 2012
Oil on canvas
35x33 cm

144 *Judith XI*, 2012
Oil on canvas
33x54 cm

146 *Sabine*, 2012
Wood structure
and oil on canvas
90x140x30 cm

149 *Scènes dans*
Fontainebleau, 2011
Oil on canvas
24x35 cm each

150 *R.A.*, 2012
Oil on canvas
27x19 cm

151 *Der Sommer*, 2012
Oil on canvas
16x22 cm

152 *Betrachtung des Mondes*,
2012 (Studio view)
Oil on canvas
130x162 cm

154 *Judith VI*, 2012
Oil on canvas
(35x35 cm) and wood
(44x170 cm each)
Variable size

156 *Chapter III*, 2013
Charcoal on paper
80x80 cm / 140x170 cm
each

158 *Chapter III*, 2013 (Studio
view)
Charcoal on paper
80x80 cm / 140x170 cm

160 *Chapter III*, 2013
Charcoal on paper
140x170 cm

162 *Chapter III*, 2013
Charcoal on paper
80x80 cm / 80x80 cm

163 *Chapter III*, 2013
Charcoal on paper
80x80 cm

164 *Chapter III*, 2013
Charcoal on paper
80x80 cm





ALAIN URRUTIA
BILBAO, 1981

Lives and works in Bilbao.

2011 MA STUDIO Resident Fellowship, Beijing.
FIRST PRIZE ERTIBIL, Fine Arts Show, Bilbao.

2010 Diputación Foral de Bizkaia Art Fellowship.

2009 C. de ingenieros del País Vasco ART PRIZE.
Ihes Ederra (Ed. Alberdania 2009), Comic Book with Hedoi Etxarte.

2008 ACCÉSIT in INJUVE ART PRIZE-Círculo BBAA, Madrid
UNED Bizkaia ART PRIZE.
Rogaland Art Centre Of Stavanger Exchange Fellowship(Norway).
Bilbaoarte Art Project Grant, Bilbao.

SOLO SHOWS

2012 *Chapter II*, Guggenheim Museum, Bilbao.
Naufragio/Esperanza, Casado Santapau Gallery, Madrid.
Aktionismus, Sala Rekalde, Bilbao.
Arte Santander, Solo Project, Juan Silió Gallery, Santander.
Incomodidad y otros tiempos, Juan Silió Gallery, Santander.

2011 *The Coyote and the wolf*, MA STUDIO, Beijing.
El quinto en discordia,Torre de Ariz, Basauri, Bizkaia.

2009 Fundación BilbaoArte, Bilbao.
Next, Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz.

2008 *Evig Sondag (Eternal Sunday)*, Stavanger, Norway.
Abierto por vacaciones, Galería Michel Mejuto, Bilbao.
Aktionismus, Espacio MenosUno, Madrid.

GROUP SHOWS (SELECTION)

2012 *Wunderkammer*, Museum Nacht, Delft, Netherlands.
PROSPECTUS, Biancovolta, Via de Piagge, Viterbo, Italy.
RESERVOIR 5th anniversary, Casado Santapau Gallery, Madrid.

2011 *Un disparo de advertencia*, Lalín, Galicia.
Enchanted Mountain, Mário Sequeira Gallery, Braga, Portugal.
Ertibil 11, Muestra de artes visuales 2011. Sala Rekalde, Bilbao.
Festival EXPOLIS, Triennale di Milano, Milan.
Melodías Prohibidas, S.O.S. 4.8, Murcia.

2010 *Todo disfraz*, Espacio de Arte OTR, Madrid.
Antes que todo/Before Everything, CA2M, Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles.
Oscuro y salvaje, Inéditos 10, Casa Encendida, Madrid.
90 Memories, Goldman Capital Arts Gallery, Madrid.
La pieza que falta, Galería Factoría Compostela, Santiago de Compostela.

2009 *Non Site-All Sites*, Goldman Capital Arts Gallery, Madrid.
Lingua Franca (Agresión-Conflicto-Accidente), Museo de Huelva.
SuperPop, Consejo Amarica+Espacio Abisal, Vitoria-Gasteiz.
Ertibil 09, Muestra Itinerante de Artes Visuales. Sala Rekalde, Bilbao.
Barrenkalekoak [Los de Barrenkale], Galería Barrenkale24 Art, Bilbao.

2008 *Residentes 2008*, Fundación BilbaoArte, Bilbao.
Entornos próximos, Centro Museo Artium, Vitoria-Gasteiz.
Art>30, Sala Parés, Barcelona.
Ertibil 08, Muestra Itinerante de Artes Visuales.
Explum 08, Puerto Lumbreras, Murcia.

Edition ı edizioa ı edición
DARDO
Severino Riveiro Tomé, 3, bajo
15702 Santiago de Compostela
+34 881 976 986
+34 607 491 840
dardo@dardo-ds.com
www. dardo-ds.com

Collection ı bilduma ı colección
DARDO TU

Texts ı testuak ı textos
David Barro
Alberto Sánchez Balmisa

Translations ı itzulpenak ı traducciones
David Alan Prescott
Nagore Tolosa Ustoa

Photography ı argazkia ı fotografía
©FMGBGuggenheim Bilbao Museoa, 2012
(p.112-113)

Design ı diseinua ı diseño
DARDO (María Agra/Blanca Prol)

© Edition Artedardo S.L., 2012
© Photographs, texts and translations; its authors

ISBN 978-84-92772-32-2
DL C 84-2013

Alain Urrutia is represented by
Galería Casado Santapau, Madrid
and Galería Juan Silió, Santander

Subsidized by ı dirulaguntza ı subvenciona:

EUSKO JAURLARITZA
GOBIERNO VASCO
KULTURA SAILA
DEPARTAMENTO DE CULTURA