Alain Urrutia

ALAIN URRUTIA

maabG

Questo catalogo è stato pubblicato in occasione della mostra:
This catalogue has been published on the occasion of the exhibition:

ALAIN URRUTIA
Memorabilia
MAAB Gallery, via Nerino 3, 20123 Milano
17.11.2022| 27.01.2023

testo | text
Gianluca Ranzi

traduzione | translation
NTL, Firenze

crediti fotografici | photo credits
Fabio Mantegna, Mattia Mognetti, Alain Urrutia

redazione e progetto grafico | editing and graphic design
Gloria Franchi, Alain Urrutia

revisione | review
Sofia Brugo

ringraziamenti | acknowledgements
Carolina Puigdevall

ISBN 978-88-99818-14-2

Nessuna parte di questo catalogo può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

All rights reserved. No parts of this book may be reprinted or reproduced or utilised in any form by any electronic, mechanical or other means, now known or hereafter invented, any information storage or retrieval system without permission in writing from the publisher.

7 LA SEDUZIONE DEL FUORI-CAMPO
Gianluca Ranzi

21 THE SEDUCTION OF WHAT LIES OUTSIDE THE FRAME
Gianluca Ranzi

31 MEMORABILIA
MEMORABILIA

49 ALTRE OPERE
OTHER WORKS

141 BIOGRAFIA
BIOGRAPHY

143 ESPOSIZIONI PERSONALI
SOLO EXHIBITIONS

144 ESPOSIZIONI COLLETTIVE
GROUP EXHIBITIONS


OCT
29
SUN

La seduzione del fuori-campo

Gianluca Ranzi

Assenza e desiderio. Tra questi estremi, che qui enigmaticamente si toccano, si muove l'opera di Alain Urrutia. L'assenza accarezza le cose rappresentate, è quel loro ammantarsi di lontananza e di mistero. È l'assenza a sottrarre le immagini di Urrutia al vincolo del quotidiano, a far perdere loro funzioni e categorie, a trasformarle in icone. Sono piume, siepi, cartoline, un antico Römer olandese, quadri nel quadro, figure di spalle, arte nata dall'arte (Sandro Botticelli, Giovan Battista Moroni, Palladio, le performance di Fluxus e così via), leoni di pietra e oggi memorabilia e *collectibles*: parafernalia anonimo, frammenti invecchiati di discorsi amorosi, memorie vitree di istanti di vita, schiuma del tempo.

L'assenza messa in scena dall'artista nelle sue opere non ha nulla a che fare con la povertà linguistica di un neo-minimalismo figurale. Urrutia infatti non esclude, non punisce l'immagine, anzi la include, la arricchisce, persino la stratifica, aprendo varchi di senso, o di *nonsensical*. In questo modo l'opera manifesta un desiderio che ama travestirsi assumendo forme sempre variate ed eclettiche che, chiedendo il tempo necessario, creano uno stupore che lacera l'inerzia del quotidiano. Di fronte a quei *close-up* d'immagine che da una parte avvicinano lo sguardo dello spettatore alle cose rappresentate, ma dall'altra aumentano la sua distanza dagli oggetti, insinuando una sospensione misteriosa, sorge una domanda: *cosa resta* in queste immagini

degli oggetti di partenza? È un interrogativo che può ugualmente volgersi in affermazione: ciò che vediamo è *quello che resta* di quegli oggetti, perché l'assenza qui è una ricchezza.

Anni fa ne avevo parlato con Daniel Spoerri, preparando una sua mostra[1] di opere costruite assemblando quei rimasugli inani che restano sui banchi dei mercati delle pulci alla fine della giornata, oggetti che nessuno vuole, ma anche cose che in passato tutti, forse troppi, hanno voluto, usato, forse desiderato e poi dimenticato, grumi densi di inutilità e di vite vissute. Era esattamente questo il titolo, volutamente ambiguo e ambivalente, di quella mostra: *Was bleibt*, quello che resta.

Sì perché nel caso delle cose rappresentate, sarebbe meglio dire *trasfigurate*, da Urrutia nella sua pittura, l'oggetto gioca in assenza, cioè appare in quella sua lontananza auratica che diventa poi manifestazione del desiderio. Cosa significa parlare di *desiderio* in questo contesto? Da *quello che resta*, dai frammenti di oggetti, figure e paesaggi della pittura dell'artista, avanza qualcosa da cui, come scriveva Adorno a proposito di Samuel Beckett, "affiora l'immaginario del nulla"[2], che è la possibilità di scorgere qualcos'altro non ancora esistente, qualcosa che se non è esattamente *il* senso, è l'idea e la storia del senso. È la carica desiderante della pittura di Alain Urrutia, frammenti di amorosi sensi e di discorsi mentali che, tra le pieghe del linguaggio e dei segni, chiedono di venire alla luce. Tra immagine e fuori-immagine, sul confine tra presentazione, rappresentazione e trasfigurazione si gioca quindi la seduzione (dal latino *a se ducere*, attirare a sé) dell'opera dell'artista, all'inseguimento di un desiderio particolare che è anche quello dell'osservatore che qui indugia sul limite che unisce e allo stesso tempo divide l'immagine dalla realtà, visto che, come ricordava Leopardi su cui poi tornerò, il naufragar in quel mare è ben *dolce*.

Bicchieri, coppe, anse e vasi ritornano nella pittura dell'artista basco. Un dibattito filosofico che si snoda lungo il Novecento, prendendo le mosse da Husserl e presto superandone le conclusioni, ha ragionato proprio sull'immagine della brocca-contenitore per aprire nuovi scenari sul significato nascosto delle cose. Georg Simmel, Ernst Bloch e Martin Heidegger hanno infatti svolto la loro indagine a partire da questo manufatto artigianale per poi passare al valore e al significato delle cose, mostrandole come irriducibili alla loro manifestazione esteriore, alla loro funzione materiale, alla loro prosaica quotidianità. La filosofia ha delineato così delle caratteristiche delle cose che permettono di distinguerle dal loro esser-oggetto. Questo vale anche nella pittura di Urrutia, dove un bicchiere, un vaso, un ritratto di spalle, non si esauriscono nel realismo mimetico dell'oggetto di partenza o nella perfezione tecnica della pittura, ma diventano oltranza: immagini connettive che aprono a un rimosso, persino a un'impenetrabilità di fondo che in queste opere appartiene sia all'immagine creata da Urrutia e sia a qualche qualità della cosa in sé.

Quando Georg Simmel nel 1911[3], partendo dall'analisi dell'oggetto brocca, si sofferma sullo iato tra spazio fisico e spazio simbolico, evidenzia questo stesso punto, il "ponte di comunicazione" che unisce ma allo stesso tempo allontana gli oggetti della realtà dalle loro rappresentazioni. A par-



El caído, 2016
olio su tela / oil on canvas
25 x 30 cm



The Age of Anxiety, 2019
olio su lino / oil on linen
70 x 55 cm
area dipinta/ painted area 21 x 15 cm

tire dalla sinuosa accoglienza simbolica dell'ansa, che nel panorama contemporaneo ritorna potentemente anche nelle opere di Pinaree Sanpitak, di Gabriel Chaile, di Magdalene Odundo e di Ik-Joong Kang, prende forma lo spazio del desiderio, che è come "una vita completamente diversa che affluisce alla prima vita" e che quindi ne arricchisce il senso. Sulla scorta del ragionamento di Simmel, l'impenetrabilità emotiva messa in luce da Massimiliano Scuderi a proposito dei dipinti di Urrutia potrebbe quindi leggersi non solo come una barriera esercitata da questi soggetti, ma come un vero e proprio traghettamento dall'apparenza al senso, dall'oggetto alla cosa, verso quella *vita completamente diversa* che è la manifestazione del desiderio di potenza dell'immaginario che, in virtù della sua diversità, richiede un tempo d'osservazione del tutto speciale, dilatato, rallentato. In altre parole, *quello che resta* degli oggetti, la loro frammentarietà libera e svincolata dal mondo, è la nuova forma d'ansa che queste immagini si danno per poter essere accolte, riguardate e ripensate in inediti orizzonti di senso.

Superato "il disincanto del mondo", per usare le parole di Max Weber, nelle opere di Urrutia una forma di incantamento rapisce l'osservatore trasportandolo oltre il logorio quotidiano che riduce tutto a un meccanismo dell'apparato dedito solo all'efficienza e alla funzionalità. Del resto, riscoprire i segni nascosti delle immagini e il loro mistero era stato anche il passatempo di Ernst Bloch, appassionato collezionista di *Bartmannkrüge*, i boccali tedeschi a forma di uomini barbuti. Anche qui si ritrovano due elementi già incontrati nella pittura di Urrutia, gli oggetti da collezione e i contenitori, che per Bloch divengono la via alla riscoperta dei segni della storia e del legame con la morte[4]. In questo modo, le immagini di Urrutia, con la loro interna evoluzione e ricerca, testimoniano il passaggio dagli oggetti alle cose e nel far questo, come avveniva con Bloch ed i suoi boccali, favoriscono il passaggio al simbolico, al risveglio della memoria, alla narrazione delle storie dell'individuo e della collettività, veicoli di un passamano che nonostante la loro sembianza di immobilità, la loro assenza, divengono motori di un viaggio che riscoprendo il passato connette a un possibile futuro.

Ma è soprattutto dall'ultimo dei filosofi sopra nominati, Martin Heidegger, che un filo un rosso si dipana arrivando a lambire la pittura di Urrutia. Viviamo "nell'età delle immagini del mondo" in cui la banalità del

quotidiano intacca gli oggetti e le loro rappresentazioni facendole eclissare nel loro consumo "tutto e subito" amplificato dall'inconscio tecnologico[5]. Heidegger trova una possibilità di superamento di questo meccanismo alienante grazie al "pensiero rammemorante", che ognuno di noi può esercitare di fronte a cose ed immagini. Questa modalità, che appartiene prima di tutto al filosofo, al poeta o all'artista, è capace di andare oltre il pensiero tecnico-scientifico per vedere nelle cose, nel caso di Urrutia possiamo dire nelle immagini, una patina simbolica che, senza venire risolta o svelata, mantiene la sua attraente patina di assenza-lontananza. Le immagini dipinte di Urrutia, con quel loro gioco compresente di vicino e lontano, quel loro affiorare-immergersi nella coscienza e nel pensiero, si ritrovano nelle parole di Heidegger quando egli scrive che: "La vicinanza avvicina il lontano e proprio in quanto lontano. La vicinanza conserva la lontananza".

Così, dopo quanto detto finora, risulterà evidente come quell'opera di Urrutia che presenta in primo piano l'immagine di un antico calice olandese



Untitled, 2011
olio su tavola e vernice
oil on board and varnish
24 x 35 cm

di vetro inciso, istoriato di memoria storica e di immaginario nautico-mitologico, di salpamenti e di approdi, di ancoraggi e di derive, sia lo spiraglio di un sovrapporsi dinamico in un'unica configurazione d'immagine di una pluralità di squarci, di aspetti individuali, di sguardi e di impressioni. Per far questo, per accedere a questa carica di desiderante pienezza "rammemorante", l'opera di Urrutia si ammanta di assenza, anche attraverso l'economia linguistica del bianco e nero che presenta l'immagine con una qualche vaghezza, un senso di sospensione, come accade anche nella serie dei cieli di nuvole e nella serie *Nox*, che favorisce quella mobilità mediata e meditata dell'opera a cui si faceva cenno poco sopra. Del resto, parlando a favore di un'autonomia dell'opera rispetto all'artista, non andrebbe mai dimenticato, come messo in luce dall'estetologo Emilio Garroni[6], che nell'opera c'è tutto quanto l'artista vi ha messo, ma c'è anche ciò che egli non vi ha messo.

Sotto l'apparente anonimità delle cose e delle loro storie per immagini, che Alain Urrutia sa seguire con la peripezia del suo sguardo indagatore, ogni segno vale di per sé, è di per sé un varco ed un'occasione. Qui finalmente i frammenti non devono essere ricondotti all'intero, e il simbolo, come dichiara la sua etimologia greca, non deve essere analizzato e ricondotto alla sua parte mancante. Superata è quindi la logica hegeliana secondo cui la verità coincide con l'intero e i frammenti non sono più parti del tutto, ma immagini che valgono esclusivamente per sé stesse, dotate di una loro autonoma e particolare significatività che sa anche andare oltre l'artista stesso che le ha create. La frammentarietà iconica di Urrutia quindi, con quel suo flebile e inconfondibile colore sentimentale in bianco e nero, rimanda a un lavoro complesso e meditato sulle immagini in cui la forma, come nelle sue nuvole che per più di un aspetto richiamano alla mente gli straordinari studi di John Constable, contiene qualcosa che va oltre la soglia della visibilità.

Il potere e l'enigma di queste immagini, l'inafferrabilità e l'impenetrabilità a cui prima si faceva cenno, possiedono questa arcana e metamorfica bellezza per cui il *non osservabile* dell'opera è mosso dal suo stesso *osservabile* agli occhi dello spettatore. Non è forse anche questa la medesima tecnica di quella famosa siepe leopardiana? Quella barriera così imminente agli occhi che "il guardo esclude"? Sono, quella di Leopardi e quelle di Urrutia, siepi in primo piano che sanno sedurre, cioè condurre a sé lo sguardo e

insieme rimandarlo al di là di se stesse, cosicché "…tra questa immensità s'annega il pensier…" .

"Vegliare sul senso assente", come ha scritto Maurice Blanchot, ritrovando una possibilità di approdo per le immagini, è quindi parte del lavoro di Alain Urrutia. Per Plotino "immagini, ombre ed orme" costituiscono il la natura del reale, l'universo di segni, la *Nox* trapunta di stelle in cui tutti noi siamo immersi. E anche Paul Celan indugia, alla ricerca del senso, sul confine dell'ombra, tra la luce e il buio, sulla soglia carrabile tra reale e immaginabile:

Parla –
Ma non dividere il no dal sì.
Dà alla tua parola anche il senso:
dalle l'ombra.

Da questo punto di vista anche quella particolare operazione compiuta dall'artista di presentare un'opera giocata in qualche modo sull'assenza, associandola però a una cornice appositamente scelta, ben marcata, dorata o neo-barocca, assume un particolare significato. L'aggiunta di una cornice sembra oggettivare quella caratteristica precedentemente osservata di riunire nell'immagine le caratteristiche di una soglia che separa e unisce, allaccia e rilascia. Secondo Georg Simmel la cornice serve all'opera quando lo fa in assoluto subordine, quando la stacca e la difende dalla realtà circostante. L'umiltà della cornice viene invece ribaltata da Urrutia, anche mettendo a contatto un elemento di contorno, densamente lavorato e decorato, con un contenuto pittorico giocato sull'essenzialità e sul senza peso, come un cielo di soffici nubi o un ritratto che volta le spalle, una Rückenfigur. In questi casi la cornice non assume un valore autonomo prevaricando sulla parte dipinta, ma instaura con essa un dialogo serrato che qui, a differenza di quanto pensava Simmel, si offre come un ponte, una lacuna attraverso cui si rende pensabile (mai va dimenticato il titolo *Mental Painting* dato dall'artista alle sue opere) la possibilità di mettere in immagini il mondo. Quanto alla figura di spalle, o *Rückenfigur*, va notato che diversi ritratti femminili dell'artista, figure per lo più a mezzobusto, ricadono in questa tipologia, con un risultato simile a quello notato a proposito della cornice aggiunta: sono figure che bucano la soglia di separazione tra il mondo e il suo farsi immagine.



Dust and Concrete (after Friedrich), 2016
olio su tela / oil on canvas
150 x 195 cm

L'esempio dell'utilizzo della *Rückenfigur* nell'opera di Urrutia è particolarmente interessante per rilevare ancora una volta quanto nel suo lavoro lo studio dell'immagine comprenda tradizione storico-artistica, proprietà percettive e, come s'è visto, interpretazione filosofica. Questa particolare soluzione formale infatti, conta nella storia dell'arte una lunghissima tradizione, analizzata in dettaglio nel 1965 dalla studiosa tedesca Margarete Koch[7] e più recentemente dai saggi di Guntram Wilks[8] e di Eleonora Marangoni[9]. A partire da una suggestiva ipotesi che sembra scoprire la figura di spalle persino nella pittura paleolitica, essa poi risale la vertigine del tempo attraverso testimonianze della pittura greca e di quella romano-pompeiana, fino a Giotto e alla modernità di Manet, Friedrich, Munch, Richter e Pistoletto. Terminale odierno di questa tradizione, Urrutia se ne serve in maniera simile alle siepi che abbiamo già notato, o ai cieli delle *Nox*: sono immagini cerniera che favoriscono il dialogo tra entità differenti: gli oggetti e le cose, il mondo e la rappresentazione, la realtà e la sua immagine. Volgendo le spal-

le allo spettatore, se da una parte essa sembra chiudere la possibilità dello sguardo (come l'*ermo colle* e la *siepe* di Leopardi), dall'altra essa permette di transitare oltre la soglia della cornice, fino a sprofondare lo sguardo nello spazio immaginativo che appartiene solo all'immagine, offrendo empaticamente la possibilità di rispecchiare lo sguardo dell'osservatore in quello della figura di spalle, presente in quanto assente.

Fertile cortocircuito dove immagini e immaginazione finalmente si aprono le une all'altra e viceversa, la pittura di Urrutia, anche attraverso spaesamento, sorpresa e straniamento, riesce così a rendersi porosa, attraversabile, atta a bucare l'inerzia passiva a cui la civiltà delle immagini corrive, banali, furbesche e menzognere ha abituato il mondo d'oggi, aprendo a un desiderio mobile che si sposta sulle immagini e sulle cose, perennemente in viaggio, sempre pronto a sorprendere e a sedurre.

1) Daniel Spoerri, *Was Bleibt*, a cura di Fondazione Mudima e Gianluca Ranzi, Edizioni Fondazione Mudima, Milano, 2017
2) Gabriele Frasca, *Il nulla positivo*, Ed. L'Orma, Roma, 2019
3) Georg Simmel, *La moda e altri saggi di cultura filosofica*, Editori Riuniti, Roma, 1985
4) Ernst Bloch, *Spirito dell'utopia*, La Nuova Italia, Firenze, 1980
5) Martin Heidegger, *Sentieri interrotti. L'origine dell'opera d'arte*, La Nuova Italia, Firenze, 1969
6) Emilio Garroni, *Immagine linguaggio figura*, Editori Laterza, Roma, 2005
7) Margarete Koch, *Die Rückenfigur im Bild von den Antike bis zu Giotto*, Bongers, Recklinghausen, 1965
8) Guntram Wilks, *Das Motiv der Rückenfigur*, Tectum, Marburgo, 2005
9) Eleonora Marangoni, *Viceversa. Il mondo visto di spalle*, Johan & Levi, Monza, 2020

Der Spaziergang (#3), 2019
particolare / detail
olio su lino / oil on linen

Pagina successiva / next page
Chapter II, Dystopia, 2012
carboncino su carta / charcoal on paper
4.50 x 11.50 m

Guggenheim Bilbao Museum, 2012


The end
SALIDA

The Seduction of What Lies Outside the Frame

Gianluca Ranzi

Absence and desire. It is between these two extremes, which enigmatically meet, that Alain Urrutia's work unfolds. Absence caresses the objects in his paintings, enveloping them in distance and mystery. Absence frees Urrutia's images from the fetters of the everyday, allows them to slip off their functions and categories and transforms them into icons. Feathers, hedges, postcards, an old Dutch Römer, paintings within a painting, figures seen from behind, art born of art (Botticelli, Giovan Battista Moroni, Palladio, Fluxus performances and so on), stone lions and, here, memorabilia and collectibles: anonymous paraphernalia, yellowed fragments of a lover's discourse, glassy memories of fleeting moments, the impalpable remnants of time.

The absence staged by the artist in his works has nothing to do with the linguistic poverty of figural neo-minimalism. Urrutia neither excludes nor punishes the image, instead he includes it, enriches it, even stratifies it, opening pockets of meaning, or nonsense. The work thus expresses a desire that likes to disguise itself, taking on varied and eclectic forms that, asking us to linger for the necessary time, create a feeling of wonder that pierces through the inertia of the everyday. Looking at those close-ups, which both draw the viewer's eye closer to the things represented and increase our distance from them, creating a mysterious form of suspension, raises the question of *what remains* of the original objects in these images. A question that can just as easily be reframed as a statement: what we see is *what remains* of those objects, because, here, absence is a resource.

I talked about this years ago with Daniel Spoerri, while preparing an exhibition[1] of works made by assembling the useless remnants left in flea market stalls at the end of the day, things that no one wants, but also things that everyone, perhaps too many people, wanted, used, possibly desired and then forgot about, dense bits of uselessness and lived lives. And that was

precisely the, deliberately ambiguous and ambivalent, title of the exhibition: *Was bleibt*, 'what remains'.

Because in the case of the things that Urrutia depicts, or better, transfigures, in his paintings, the object operates in absentia, which is to say it appears in its mystical absence, which then becomes expression of desire. What does it mean to talk about *desire* in this context? As Adorno wrote of Beckett, 'the image world of nothingness'[2] emerges from something that comes forth from *that which remains*, from the fragments of objects, figures and landscapes in the artist's paintings, offering us the possibility of glimpsing something that does not yet exist, something that, if not exactly *meaning*, is the idea and the history of meaning. This is the desiring charge of Alain Urrutia's work, fragments of amorous meanings and mental discourse that ask to come to light, amidst the folds of language and signs. The seduction (from the Latin *a se ducere*, lead to oneself) of the artist's work moves between image and outside-image, on the border between presentation, representation and transfiguration, in pursuit of a particular desire that is shared by the viewer and lingers on the threshold that unites the image with reality and at the same time separates it from it, since, as Leopardi observed, foundering in that sea is *sweet*.

Glasses, bowls, handles and vessels make their return in the Basque artist's painting. A philosophical debate that wound through the twentieth century, starting with Husserl and quickly moving beyond his conclusions, took the image of a pitcher/container as its subject to explore the hidden meaning of things. Georg Simmel, Ernst Bloch and Martin Heidegger all departed from this artisan object, to then shift to the value and meaning of things, revealing them as irreducible to their outside appearance, material function and prosaic everyday nature. Philosophy thus defined a few characteristics of things that allow us to distinguish them from their objectness. This is also true of Urrutia's painting, where a glass, a vase or a portrait from behind do not exhaust themselves in the mimetic realism of the original object or the technical perfection of the painting but become excess: connective images that open to repressed content, even a basic impenetrability that, in these works, belongs to both the image created by Urrutia and some qualities of the thing in itself.

When Georg Simmel, in 1911[3], in the midst of his meditation on the pitcher, reflected on the gap between physical space and symbolic space, he highlighted this same point, the 'bridge of communication' that unites real objects to their representation while at the same time distancing them from it. Starting from the sinuous, symbolic welcome of the handle, which has also made a powerful return in the work of the contemporary artists Pinaree Sanpitak, Gabriel Chaile, Magdalene Odundo and Ik-Joong Kang, the space of desire takes shape, like 'a completely different life that pours into the first one', enriching its meaning. In light of Simmel's reasoning, the emotive impenetrability of Urrutia's paintings observed by Massimiliano Scuderi can be read not just as a barrier put up by these subjects but also a kind of ferry-



The observer, 2016
olio su tela / oil on canvas
30 x 25 cm

ing from appearance to meaning, from the object to the thing, towards that *completely different life* that is the manifestation of the desire for power of the image world that, in virtue of its diversity, requires a special, expanded, slowed-down observation time. In other words, *what remains* of the objects, their free fragmented nature, released from the world, is the new handle shape that these images give themselves so they can be received, looked at anew and reconsidered in new horizons of meaning.

'The disenchantment of the world', to cite Max Weber, having been overcome, Urrutia's works possess a kind of enchantment that entrances the viewer, transporting him beyond the everyday strain that reduces everything to a mechanism of the system devoted to solely efficiency and functionality. Discovering the hidden signs in images and their mystery was also a favourite pastime of Ernst Bloch, a passionate collector of *Bartmannkrüge*, a kind of German jug in the shape of bearded men. Here, we also find two elements already observed in Urrutia's painting: the collector's objects and containers that, for Bloch, became the path to discovering the signs of history and the link to death[4]. Urrutia's images, with their internal evolution and

exploration, thus bear witness to the transition from objects to things and, in doing this, as with Bloch and his jugs, foster the transition to the symbolic, to the reawakening of memory, to the narration of the stories of the individual and the group, vehicles of a passing from hand to hand that, despite their apparent immobility, their absence, become engines of a journey that, rediscovering the past, connects to a possible future.

But the most important common thread is the one that unravels from the last of the above cited philosophers, Martin Heidegger, going so far as to brush against the work of Urrutia. We live in the 'age of the images of the world' in which the banality of everyday life eats into objects and their representations, so they are eclipsed by their 'everything and now' consumption, amplified by the technological unconscious[5]. Heidegger found a possible way of overcoming this alienating mechanism through 'remembrance', which any one of us can employ before things and images. This mode, which belongs first and foremost to the philosopher, the poet and the artist, can go beyond technical/scientific thinking to see in things, in Urrutia's case we can say images, a symbolic patina that, without being resolved or revealed, maintains its alluring patina of absence/distance. Urrutia's painted images, with their play of near and far and emerging/immersing in the consciousness and thought, are echoed in Heidegger, where he writes: 'Preserving farness, nearness presences nearness in nearing that farness'.

And so, after all we've said thus far, it will be clear that Urrutia's painting with an old Dutch glass chalice in the foreground, etched and decorated with historical memory and a nautical/mythological image world, ships setting sail and coming into port, anchorage and drift, is the glimmer of a dynamic overlapping in a unique visual configuration of a multiplicity of views, individual points of view, glimpses and impressions. To do this, to access this charge of desiring, 'remembering' fullness, Urrutia's work envelops itself in absence, including through the linguistic economy of black and white, which presents the image with a bit of vagueness, a feeling of suspension, like in his paintings of cloud-filled skies and the *Nox* series, which fosters the mediated and meditated mobility of the work we noted shortly above. For that matter, speaking in favour of the autonomy of the work in relation to the artist, it cannot be forgotten, as observed by the philosopher Emilio Garroni[6], that the work contains everything the artist put there, but also what he did not put there.

Beneath the apparent anonymity of things and their stories through images, which Alain Urrutia pursues with his adventurous investigator's eye, every sign is of value in itself, is itself an opening and an opportunity. Here, finally, the fragments do not need to be traced back to the whole, and the symbol, as per its Greek etymology, does not need to be analysed and traced back to its missing piece. Here we have gone beyond the Hegelian argument that truth corresponds to the whole and fragments are no longer parts of the whole, but images that are of value exclusively for themselves, endowed with their own autonomy and unique significance that also goes beyond the artist who created them. Urrutia's iconic fragmentariness, with its faint and unmistakable sentimental black-and-white palette, thus refers to a complex meditation on images in which form, as in the case of his clouds (which many ways call to mind John Constable's extraordinary studies), contains something that goes beyond the threshold of visibility.

The power and enigma of these images, the elusiveness and impenetrability we spoke of before, possess this arcane and metamorphic beauty, hence the *non observable* of the work is moved by its being *observable* by the viewer. Is this not, perhaps, the same technique as that of Leopardi's famous hedge? The barrier that blocks the view? Leopardi and Urrutia's hedges seduce the eye, which is to say lead it to themselves, but also send it beyond



Der Spaziergang #1 (1/3), 2019
olio su lino su tavola / oil on linen on board
17 x 23 cm



Beheaded Hands IV, 2012
olio su tela / oil on canvas
130 x 160 cm

Rehabitar el espacio: presente, pasado y futuro
Museo Lázaro Galdiano, Madrid, 2016

themselves, so that 'thought drowns in this immensity'.

'Keeping watch over absence meaning', to cite Maurice Blanchot, finding a possible point of arrival for the images, is therefore part of Alain Urrutia's work. For Plotinus, 'images, shadows and traces' are the nature of reality, the universe of signs, the *Nox* scattered with stars in which we are all immersed. Paul Celan also lingered, in the search for meaning, at shadow's edge, between light and darkness, on the threshold between real and imaginable:

Speak –
But do not split the No from the Yes.
Give your saying also meaning:
give it its shadow.

From this perspective, the artist's decision to place a work that plays in some way on absence in a specially chosen, bold gilt or Neo-Baroque frame takes on particular meaning. The addition of a frame seems to objectify the characteristic noted above of gathering into an image the features of a threshold that separates and unites, connects and sets free. According to Georg Simmel, the frame is of use to the work when it is absolutely subordinate, when it separates it and defends it from the world around it. Urrutia, however, stresses the humbleness of the frame, including by putting a densely worked and decorated framing element in contact with a painting that plays on essentialness and weightlessness, like a sky filled with soft clouds or a portrait from behind, a Rückenfigur. In these cases, the frame does not take on autonomous value abusing its power over the painting, instead establishing an intense dialogue with it that here, as opposed to what Simmel imagined, offers itself as a bridge, a lacuna through which the possibility of putting the world into images becomes conceivable (never forgetting that the artist's describes his works as 'mental painting'). As for the figure seen from behind, or Rückenfigur, we should note that many of the artist's female portraits, more or less half length, are of this type, with a result similar to that of the added frame: figures that pierce the threshold separating the world and its becoming an image.

Urrutia's use of the Rückenfigur is especially interesting for how it reveals once again the degree to which his study of the image engages with the art historical tradition, matters of perception and, as we have seen, philosophy. This particular formal solution has a long tradition in the history of art, one that was studied in detail by the German scholar Margarete Koch[7] in 1965 and more recently by Guntram Wilks[8] and Eleonora Marangoni[9]. Starting from an intriguing theory according to which figures seen from the back can even be found in Palaeolithic painting, it then winds its way up the spiral of time to Greek and Roman (Pompeii) painting, then Giotto and then the moderns Manet, Friedrich, Munch, Richter and Pistoletto. The contemporary link in this tradition, Urrutia uses it in a way similar to the hedges we noted above, or the skies in the *Nox* series. Hinge images that

foster dialogue between different entities: objects and things, the world and representation, reality and its image. While turning one's back to the viewer seems to block the view (like Leopardi's 'hill off by itself' and hedge), it also allows us to go beyond the threshold of the frame, letting the eye plunge into the imaginative space that belongs solely to the image, empathetically offering the possibility of reflecting the viewer's gaze in that of the figure seen from behind, present because absent.

A fertile bewilderment where images and imagination finally open to one another, Urrutia's painting, in part through disorientation, surprise and alienation, thus renders itself porous, traversable, able to pierce the passive inertia to which the culture of facile, banal, sly and mendacious images has accustomed the world, opening to a travelling desire that shifts to images and things, perennially on the move, always ready to surprise and seduce.

1) Daniel Spoerri, *Was Bleibt*, curated by Fondazione Mudima and Gianluca Ranzi, Edizioni Fondazione Mudima, Milan, 2017
2) Gabriele Frasca, *Il nulla positivo*, Ed. L'Orma, Rome, 2019
3) Georg Simmel, *La moda e altri saggi di cultura filosofica*, Editori Riuniti, Rome, 1985
4) Ernst Bloch, *Spirito dell'utopia*, La Nuova Italia, Florence, 1980
5) Martin Heidegger, *Sentieri interrotti. L'origine dell'opera d'arte*, La Nuova Italia, Florence, 1969
6) Emilio Garroni, *Immagine linguaggio figura*, Editori Laterza, Roma, 2005
7) Margarete Koch, *Die Rückenfigur im Bild von den Antike bis zu Giotto*, Bongers, Recklinghausen, 1965
8) Guntram Wilks, *Das Motiv der Rückenfigur*, Tectum, Marburg, 2005
9) Eleonora Marangoni, *Viceversa. Il mondo visto di spalle*, Johan & Levi, Monza, 2020

Preachers and Believer, 2021
particolare / detail
olio su lino / oil on linen

Memorabilia

17 / 11 / 2022 – 27 / 01 / 2023



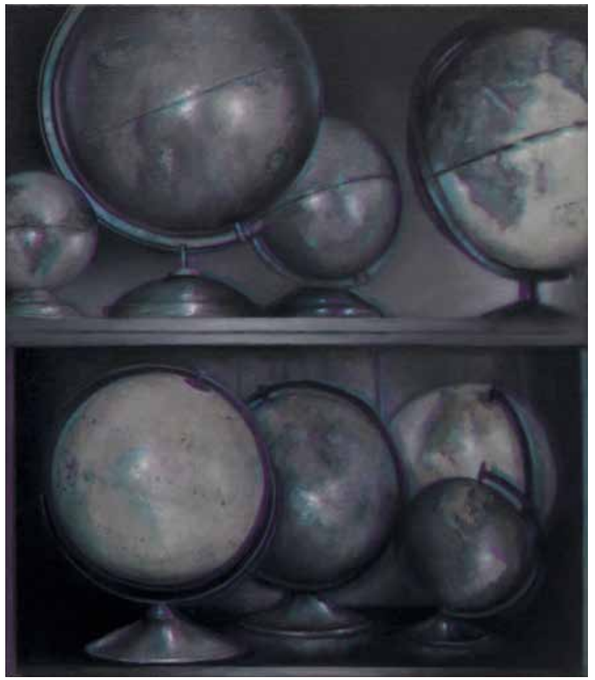


Pagine precedenti / previous pages
Memorabilia
veduta della mostra / exhibition view
MAAB Gallery, Milano, 2022

Memorabilia #1, 2022
olio su lino / oil on linen
70 x 55 cm

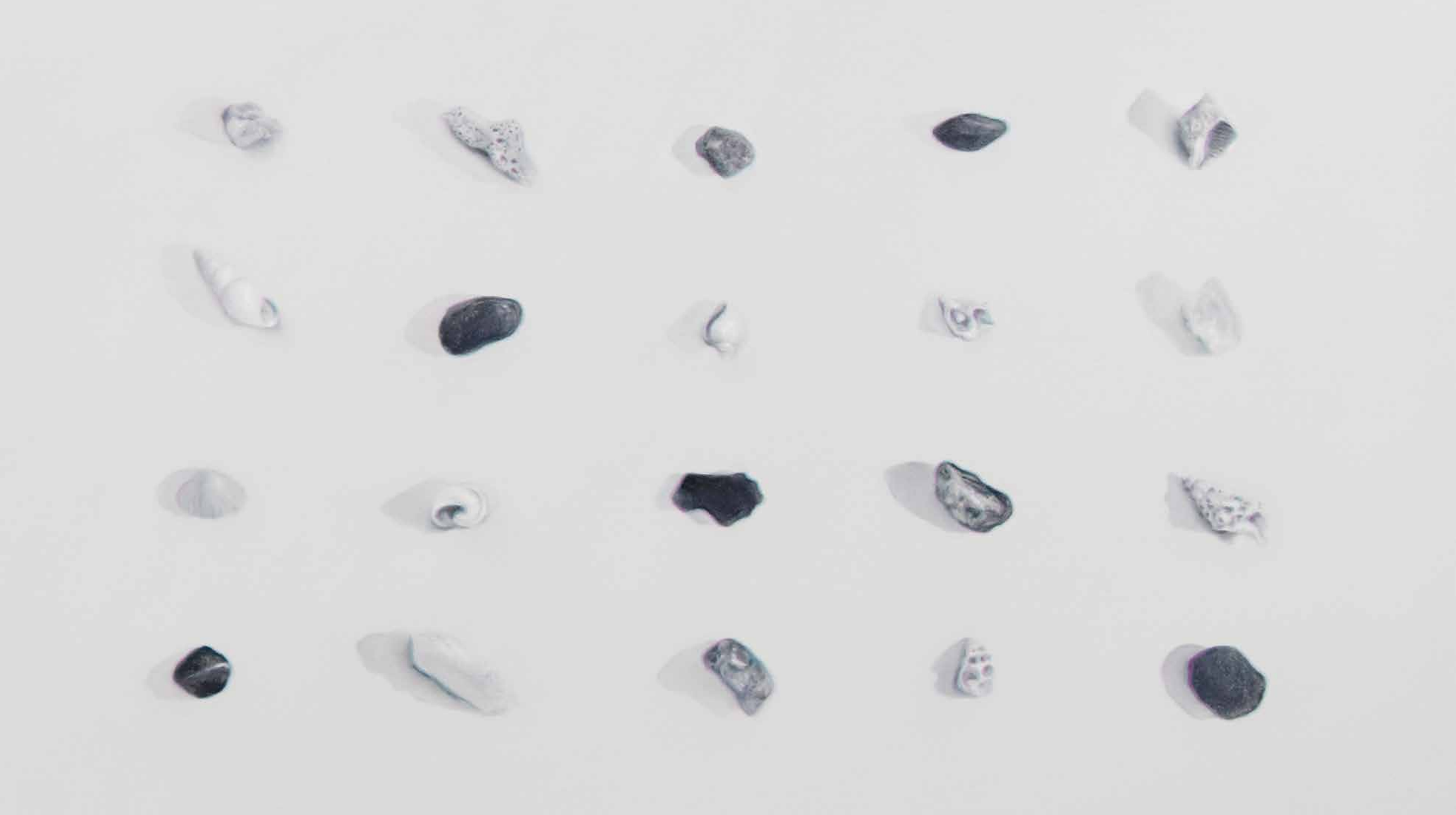


Memorabilia #5, 2022
olio su lino / oil on linen
35 x 40 cm



Memorabilia #4, 2022
olio su lino / oil on linen
40 x 35 cm

Pagina successiva / next page
Memorabilia #6, 2022
olio su lino / oil on linen
50 x 70 cm





Memorabilia #8, 2022
olio su lino / oil on linen
64 x 81 cm



Memorabilia #2, 2022
olio su lino / oil on linen
64 x 81 cm



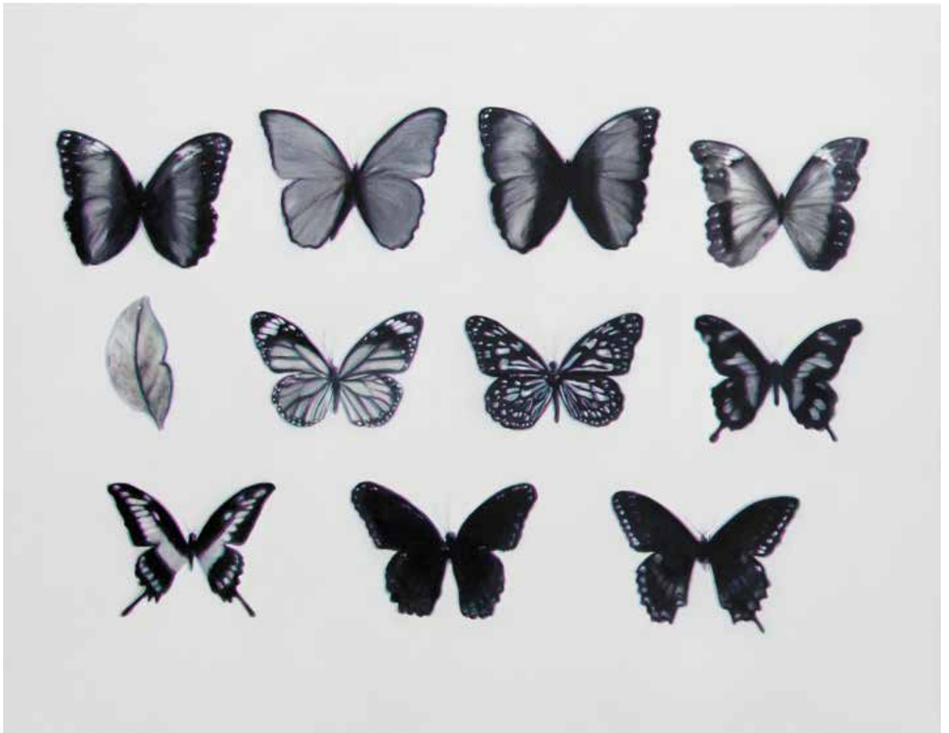


Pagine precedenti / previous pages
Memorabilia
veduta della mostra / exhibition view
MAAB Gallery, Milano, 2022

Memorabilia #3, 2022
olio su lino / oil on linen
35 x 40 cm



Memorabilia
veduta della mostra / exhibition view
MAAB Gallery, Milano, 2022



Memorabilia #7, 2022
olio su lino / oil on linen
55 x 70 cm

Altre Opere

Other Works



Études et Nocturnes
No. 7 - C-sharp minor - Op. 27 – 1, 2022
olio su lino / oil on linen
50 x 70 cm



Études et Nocturnes
No. 3 - B major - Op. 9 – 3, 2022
olio su lino / oil on linen
50 x 70 cm





Études et Nocturnes
No. 1 - B-flat minor – Op. 9 - 1, 2022
olio su lino / oil on linen
50 x 70 cm



Études et Nocturnes
No. 18 - E major – Op. 62 - 2, 2022
olio su lino / oil on linen
50 x 70 cm



Études et Nocturnes
No. 17 - B-major - Op. 62 - 1, 2022
olio su lino / oil on linen
50 x 70 cm



Études et Nocturnes
No. 5 - F-sharp major - Op. 15 - 2, 2022
olio su lino / oil on linen
50 x 70 cm



Études et Nocturnes
No. 10 - A-flat major – Op. 32 - 2, 2022
olio su lino / oil on linen
50 x 70 cm



Études et Nocturnes
No. 21 - C minor - Op. Posth. 2 - 8, 2022
olio su lino / oil on linen
50 x 70 cm



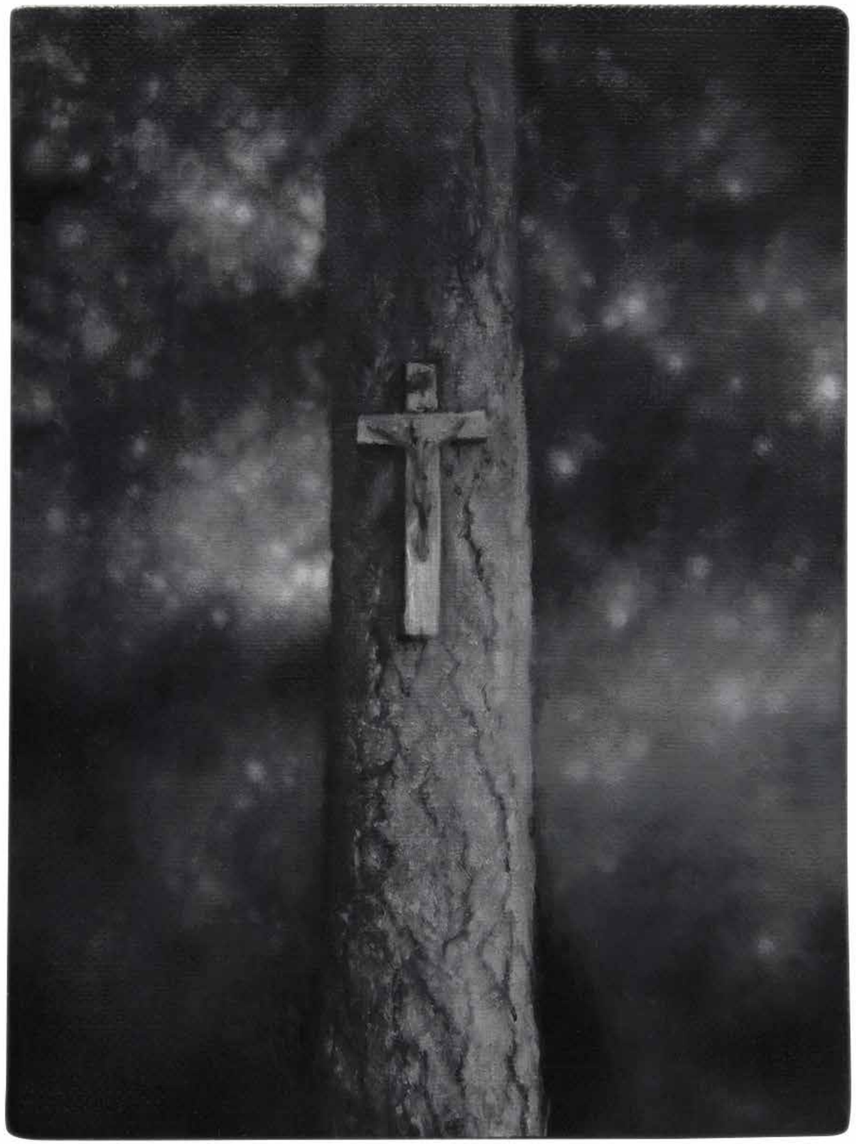
Mental Painting #1, 2021
olio su lino su tavola / oil on linen on board
40 x 30 cm senza cornice / without frame



Mental Painting #2, 2021 - 22
olio su lino su tavola / oil on linen on board
24 x 18 cm senza cornice / without frame



Mental Painting #12, 2021 - 22
olio su lino su tavola / oil on linen on board
17 x 23 cm



Mental Painting #5, 2021 - 22
olio su lino su tavola / oil on linen on board
17 x 23 cm



Mental Painting #6, 2021 - 22
olio su lino su tavola / oil on linen on board
15 x 21 cm



Mental Painting #10, 2021 - 22
olio su lino su tavola / oil on linen on board
17 x 23 cm



Paraleloan, 2013
olio e vernice su tavola / oil and varnish on board
35 x 30 cm

Pagina successiva / next page
Paraleloan, 2013
olio su tela / oil on canvas
250 x 400 cm
2014; Antes de irse. MAC, A Coruña, 2013





Pando, 2018 - 2019
olio su lino su tavola / oil on linen on board
23 x 17 cm



Pando, 2018 - 2019
olio su lino su tavola / oil on linen on board
21 x 15 cm



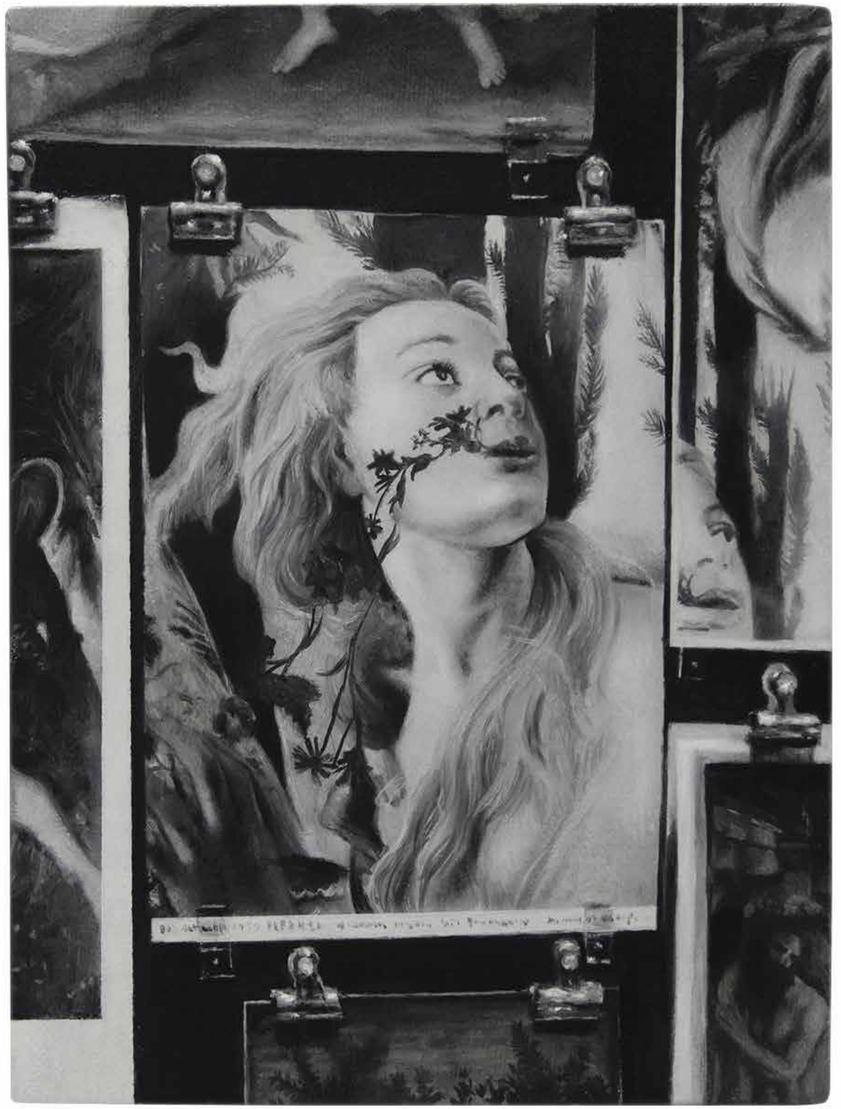
Pando, 2018 - 2019
olio su lino su tavola / oil on linen on board
21 x 15 cm



Preachers and Believer 7/9, 2021
olio su lino / oil on linen
40 x 30 cm senza cornice / without frame



Preachers and Believer 8/9, 2021
olio su lino / oil on linen
40 x 30 cm senza cornice / without frame



Mental Painting #4, 2021
olio su lino su tavola / oil on linen on board
23 x 17 cm



Mental Painting #7, 2021 - 22
olio su lino su tavola / oil on linen on board
23 x 17 cm



Mental Painting #3, 2021
olio su lino su tavola / oil on linen on board
23 x 17 cm



Mental Painting #9, 2021 - 22
olio su lino su tavola / oil on linen on board
23 x 17 cm



Mental Painting #8, 2021 - 22
olio su lino su tavola / oil on linen on board
23 x 17 cm

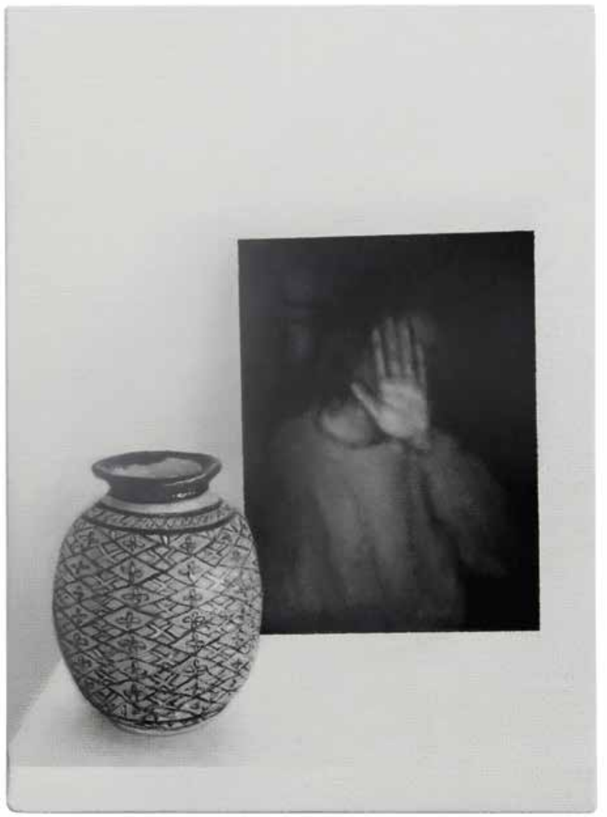


RGB 1/3, 2020
olio su lino / oil on linen
55 x 50 cm



Holding the Landscape (Pando), 2019
olio su lino su tavola / oil on linen on board
17 x 23 cm





ASK ME ANYTHING
veduta della mostra / exhibition view
MAAB Gallery, Milano, 2020

*Listening to Bee*thoven*
(Piano Sonata No. 21 Waldstein), 2020
olio su lino su tavola / oil on linen on board
21 x 15 cm



Pando, 2019
olio su lino su tavola / oil on linen on board
17 x 23 cm



Orphan Paintings #12 (die Nacht), 2019
olio su lino su tavola / oil on linen on board
17 x 23 cm



ASK ME ANYTHING
veduta della mostra / exhibition view
MAAB Gallery, Milano, 2020



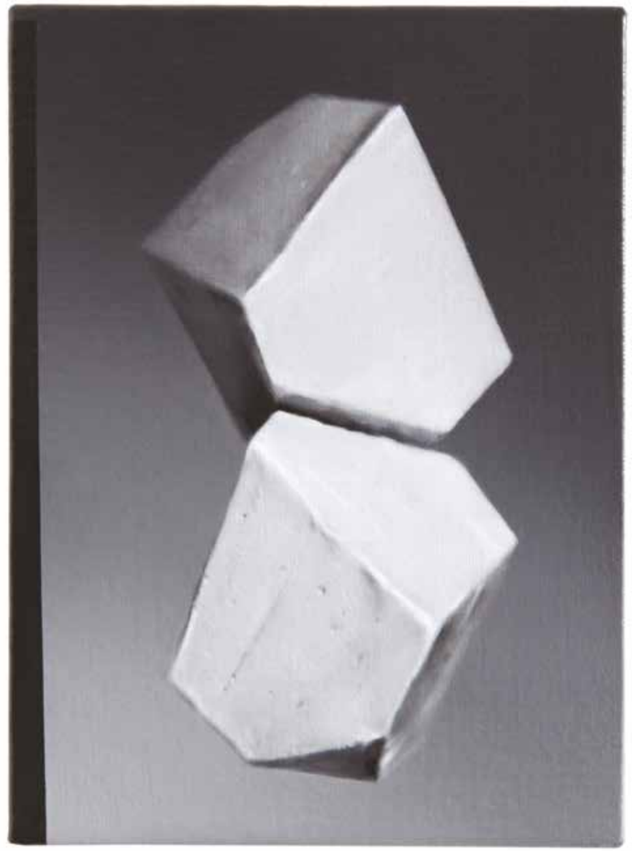
Orphan Paintings #11 (after Giovan Battista Moroni), 2019
olio su lino su tavola / oil on linen on board
17 x 23 cm





Mirror Rim, 2017
olio su lino su tavola / oil on linen on board
17 x 15 cm

Pagina precedente / previous page
Mirror Rim
veduta della mostra / exhibition view
Fundación DIDAC Santiago de Compostela, 2017



Mirror Rim, 2017
olio su lino su tavola / oil on linen on board
23 x 17 cm





Mirror Rim, 2017
olio su lino su tavola / oil on linen on board
23 x 17 cm

Mirror Rim
veduta della mostra / exhibition view
Appleton Square. Lisbon, 2018



Nostalgia #2, 2016
olio su lino / oil on linen
115 x 145 cm



Nostalgia #4, 2016
olio su lino / oil on linen
115 x 145 cm



Postcards #3 (Pando), 2022
olio su lino su tavola / oil on linen on board
15 x 17 cm
olio su lino / oil on linen
105 x 130 cm



Postcards #3 (Pando) 1/2, 2022
olio su lino su tavola / oil on linen on board
15 x 17 cm

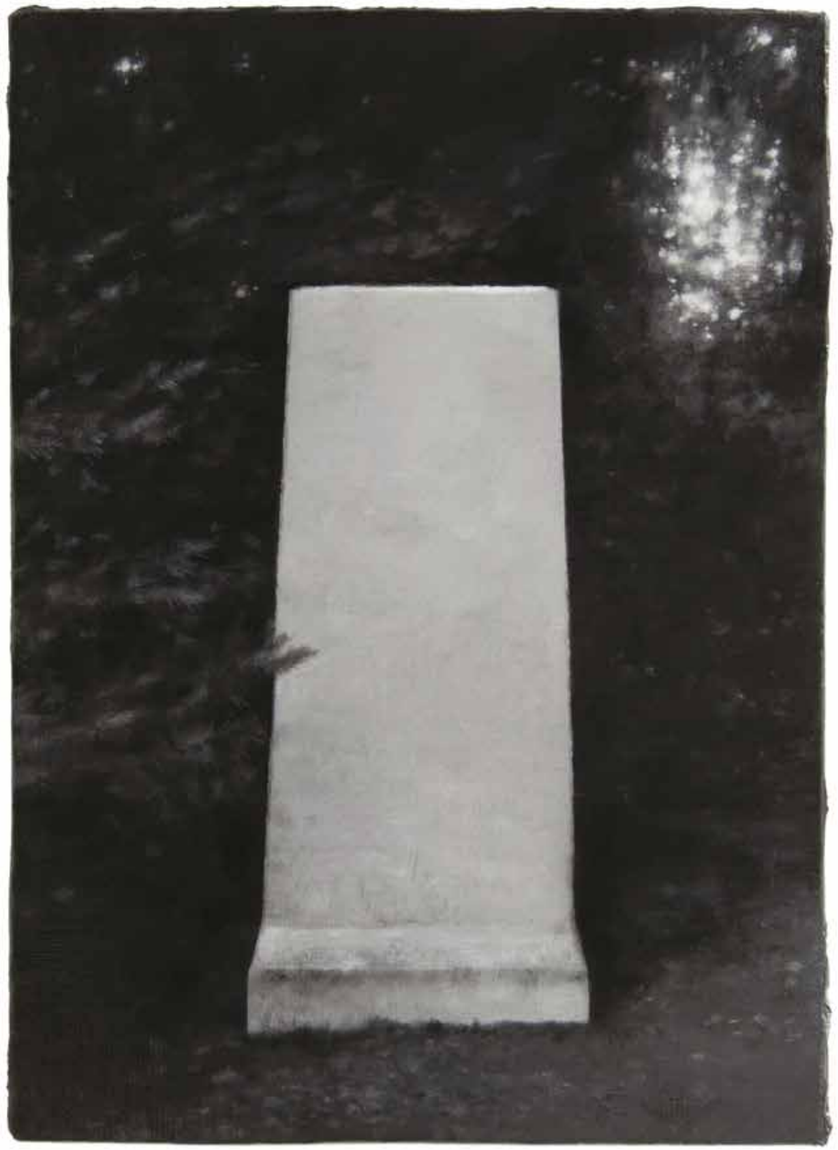








Der Spaziergang #4, 2019
olio su lino su tavola / oil on linen on board
21 x 15 // 17 x 23 // 21 x 15 cm









Der Spaziergang #5, 2019
olio su lino su tavola / oil on linen on board
15 x 21 // 23 x 17 // 15 x 21 cm









Der Spaziergang #2, 2019
olio su lino su tavola / oil on linen on board
21 x 15 // 21 x 15 // 21 x 15 cm





Die Wanderin #3, 2022
olio su lino su tavola / oil on linen on board
17 x 23 cm

Pagina precedente / previous page
Der Wanderer (after Friedrich), 2021
MAAB Gallery
Bologna ARTEFIERA 2022



Die Wanderin (after Friedrich) #1, 2022
olio su lino su tavola / oil on linen on board
48 x 42 cm // 31 x 24cm senza cornice / without frame



Über dem Nebelmeer #1, 2022
olio su lino su tavola / oil on linen on board
21 x 15 cm



Über dem Nebelmeer #2, 2022
olio su lino su tavola / oil on linen on board
21 x 15 cm



Die Wanderin (after Friedrich) #2, 2022
olio su lino su tavola / oil on linen on board
48 x 42 cm // 31 x 24 cm senza cornice / without frame





Memento, 2021 - in corso / Ongoing
olio su lino su tavola / oil on linen on board
Ø 9,3 cm con cornice / with frame

Pagina precedente / previous page
Memento, 2021 - in corso / Ongoing
olio su lino, legno, specchio, lino e stampe vintage
oil on linen, wood, mirror, linen and vintage offset prints
Guggenheim Bilbao Museum
dimensioni ambientali / site-specific dimensions



Memento, 2021 - in corso / Ongoing
olio su lino su tavola / oil on linen on board
Ø 13,7 cm con cornice / with frame



Memento, 2021 - in corso / Ongoing
olio su lino su tavola / oil on linen on board
Ø 13 cm con cornice / with frame



Memento, 2021 - in corso / Ongoing
olio su lino su tavola / oil on linen on board
Ø 9,5 cm con cornice / with frame



Conticinio #6, 2021
olio su lino su tavola / oil on linen on board
23 x 17 cm



Conticinio #7 (after Richter), 2021
olio su lino su tavola / oil on linen on board
17 x 13 cm





NOX #1, 2021
olio su lino su tavola / oil on linen on board
21 x 15 cm



Orphan Painting #19, 2022
olio su lino su tavola / oil on linen on board
23 x 17 cm



NOX #5, 2021
olio su lino su tavola / oil on linen on board
21,5 x 15,5 cm



NOX #6, 2021
olio su lino su tavola / oil on linen on board
21 x 15 cm



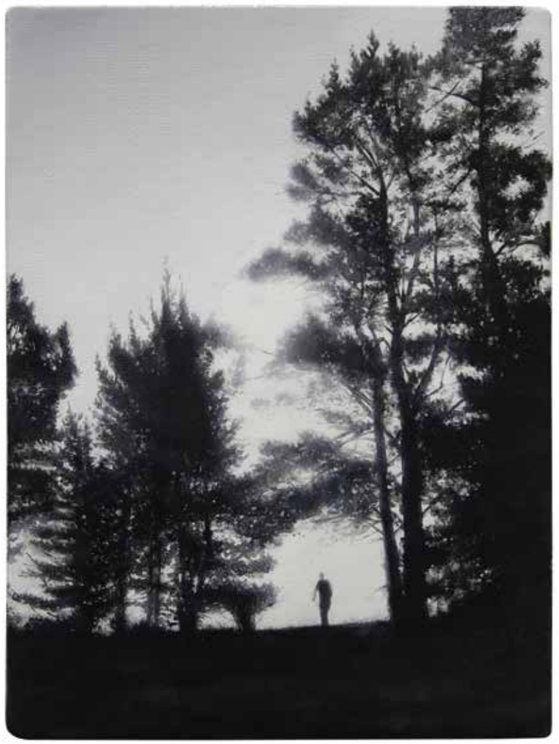
Orphan Painting #20
(Holding the Landscape II), 2022
olio su lino su tavola / oil on linen on board
23 x 17 cm



Conticinio #3, 2021
olio su lino su tavola / oil on linen on board
23 x 17 cm



NOX #7, 2022
olio su lino su tavola / oil on linen on board
23 x 17 cm



Der Wanderer, 2022
olio su lino su tavola / oil on linen on board
23 x 17 cm

Apparati

Appendix



Michael Biasi e Alain Urrutia (Milano, 2022)

Alain Urrutia

Biografia

Alain Urrutia (Bilbao, 1981) vive e lavora a Berlino. Si è laureato presso l'Università dei Paesi Baschi e ha studiato all'Accademia di Belle Arti di Brera.

Urrutia ha esposto in importanti musei tra cui il Boston Centre for the Arts, il CA2M di Madrid e, in due occasioni, al Guggenheim Museum di Bilbao.

Alain Urrutia lavora in modo intuitivo. È interessato allo sguardo lento della realtà che si manifesta mentre dipinge. Il lavoro che ha svolto fino ad oggi è strettamente legato all'idea che nella fotografia la realtà diventa un'immagine e viene successivamente tradotta in un'altra realtà quando viene dipinta. A suo avviso, l'obiettivo non è riprodurre una fotografia meccanica/digitale in pittura, ma costruire un'immagine pittorica. I dipinti colpiscono per la loro "impenetrabilità emotiva", possiedono e producono una sorta di silenzio, una dimostrabile mancanza di leggibilità, persino una difficoltà che supera il loro soggetto di per sé. Con questa nozione in mente, rallenta il processo di percezione per consentire percorsi verso nuove interpretazioni da immagini preesistenti, spingendo lo spettatore a mettere in discussione le proprie ipotesi su ciò che sta guardando.

Alain Urrutia (Bilbao, 1981) lives and works in Berlin, Graduated at the Basque Country University and Academia Brera Milano.

Urrutia has exhibited at international Art Musseums, including the Boston Centre for the Arts, CA2M Madrid, and, in two occasions, the Guggenheim Museum in Bilbao.

Urrutia is interested in the slow gaze of reality that occurs while he is painting. He works in an intuitive way. The work he has carried out to date is closely related to the idea that in photography, the reality becomes an image and it is subsequently translated into another reality when painted. In his view, the goal is not to reproduce a mechanical/digital photograph into painting, but to build a pictorial image. The paintings are striking in their 'emotional impenetrability', they posses and produce a kind of silence, a demonstrable lack of legibility, even a difficulty that outstrips their subject matter per se. With this notion in mind he slows the process of perception in order to allow paths towards new interpretations from pre-existing images, urging the viewer to question their assumptions of what they are looking at.



Esposizioni personali (selezionate)

Solo Exhibitions (selected)

2022
Memorabilia, MAAB Gallery, Milano

2021
Concitinio, Galeria Pelaires, Palma

2019
The Age of Anxiety, Casado Santapau Gallery, Madrid
Pando – with Aldo Chaparro, Aldo Chaparro Studio, Ciudad de Mexico

2018
Mise en Abyme, Plat Project Space, Amsterdam
Mirror Rim, Appleton Square, Lisbon

2017
Mirror Rim. DIDAC Foundation, Santiago de Compostela

2016
Tierra y cemento (Sentarse y esperar), Juan Silió Gallery, Santander
20 minutos de Pensamiento Abstracto, Casado Santapau Gallery, Madrid

2015
Sociedade Anônima; True Lies, KUNSTHALLE São Paulo, São Paulo

2013
Gazing Again!, Egg Gallery, Beijing
Revista de Occidente, Casado Santapau Gallery, Madrid
Grey Flag, Artium, Vitoria

2012
Chapter II, Guggenheim Museum, Bilbao
Naufragio/Esperanza, Casado Santapau Gallery, Madrid
Aktionismus, Sala Rekalde, Bilbao
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

2009
Wunscht, BilbaoArte Foundation, Bilbao
Next, Montehermoso Cultural Center, Vitoria-Gasteiz

2008
Evig Sondag (Eternal Sunday), Stavanger

Esposizioni Collettive (selezionate)

Group Exhibitions (selected)

2022
Basque Artist Program 2015-19, Guggenheim Museum, Bilbao
Una historia de arte reciente (1960-2020) II, Fundación Juan March, Palma de Mallorca

2021
Studiolo, Museo Lazaro Galdiano, Madrid
Una historia del arte reciente I / 1960-2020, Museo de Arte Abstracto, Cuenca
An eye Line, Egg Gallery, Bejing
Pintura. Renovación permanente, Museo del Patio Herreriano, Valladolid
Spiritu Andante, Archivo Colectivo Gallery, Ciudad de Mexico

2020
Ask Me Anything, MAAB Gallery, Milano
Remake, SSIFF-68. Altxerri Gallery, Donostia - San Sebastian
Armonías en blanco y negro, Coleción Los Bragales, Centro de Exposiciones Fundación Vital, Vitoria-Gasteiz
La cuestión es ir tirando, Centro Cultural de España en México, Ciudad de Mexico

2019
Soñé que un museo ardía, Tasman Projects, Madrid
Begira, Bilbao Arte Fundazioa, Bilbao

2017
Library of Love, Contemporary Arts Center, Cincinnati
Hacer Amar Plantar Árboles, Centro de Arte de Alcobendas, Madrid
Sobrexposición, EAC - Espacio de Arte Contemporaneo. Montevideo, Uruguay
Pintura, Pintura, Pintura, Espacio Proyectos - Fernando Pradilla, Madrid
NO hay color, Los Bragales Collection, Torre D. Borja, Santillana del Mar, Cantabria
Del Rigor en la Ciencia, Centro Parraga, Murcia

2016
Rehabitar el espacio: presente, pasado y futuro, Museo Lázaro Galdiano, Madrid
Viaja y no lo escribas, Inéditos 16, La Casa Encendida, Madrid
Bete Noire, Musart-Berlin, Berlin

2015
Brisure de symétrie – with Nacho Martin-Silva, Sobering Gallery, Paris
Susan Fletcher in dialogue with Alain Urrutia, Herbert Read Gallery - UCA, Canterbury
Feelers, BCA // Boston Center for the Arts, Boston
La piel translúcida, Centro Cultural Bancaja, Valencia
La mirada plural, Museo Muñoz Sola/ Fundación Maria Forcada, Tudela
Tener que sentir, Centro de Cultura Antiguo Instituto, Gijon
Monochrome, Beers Contemporary Gallery, London
Saturation, Coperfield Gallery, London

2014
Crise de identidade, Eugenio Granell Museum, Santiago de Compostela
Suturak/Cerca a lo próximo, Museo SanTelmo, Donostia/San Sebastian
Dibujo Contemporáneo DKV, DA2, Salamanca

2013
Historias de la Historia, Barrié Foundation, Vigo
2014; Antes de irse, MAC, A Coruña
Freestyle, Cajamurcia Cultural Centre, Cartajena
In Situ, OTR Art Space, Madrid
Presages, FIFIprojects, Ciudad de Mexico

2012
Wunderkammer, Museum Nacht, Delft
Prospectus, Biancovolta, Via de Piagge, Viterbo

2011
A montanha encantada, Mario Sequeira Gallery, Braga
Un disparo de advertencia, Lalín
EXPOLIS, Triennale di Milano, Milano
Melodías Prohibidas, S.O.S. 4.8, Murcia

2010
Todo disfraz, OTR Art Space, Madrid
Antes que todo/Before Everything, CA2M, Móstoles
Oscuro y salvaje, Inéditos 10, La Casa Encendida



maabgallery

Milano
Via Nerino 3, 20123
Padova
Riviera San Benedetto 15, 35139
info@maabgallery.com
www.maabgallery.com

Finito di stampare nel mese di novembre 2022
a cura di Graphic & Digital project, Milano
Printed in November 2022
Edited by Graphic & Digital Project, Milano

maabG