ALAIN URRUTIA

DARDO





GEANINNE GUTIÉRREZ-GUIMARÃES

POINTS OF DEPARTURE: *20 MINUTES OF ABSTRACT THINKING*

—

ABIAPUNTUAK: *PENTSAMENDU ABSTRAKTUA 20 MINUTUZ*

—

PUNTOS DE PARTIDA: *20 MINUTOS DE PENSAMIENTO ABSTRACTO*

In 1927 the renowned German art historian, Aby Warburg, created *Mnemosyne*, an atlas of images whose name alludes to the Greek goddess Mnemosyne–the goddess of memory and mother of the nine Muses. *Mnemosyne* was an extensive picture encyclopedia culled from an assortment of printed material selected by Warburg to address humanity's historical memory and consciousness informed by his study of Renaissance art and cosmology.[1] An unfinished project, or rather, a continuous work-in-progress that abruptly ended upon Warburg's death in 1929, the last version of *Mnemosyne* prised sixty-three large wooden panels covered in black cloth with pinned images arranged metonymically in loose thematic sequences.[2] Although no longer in existence, Warburg's gargantuan cultural and visual project lives through archival photographs that detail a metaphoric genealogy of symbolic and universal imagery from antiquity to the early twentieth century.[3]

The act of collecting images and creating a relational and anachronistic dialogue between them resonates profoundly in Alain Urrutia's artistic practice. Since childhood, Urrutia collected individual images taken from magazines, newspapers, postcards and affixed them to his wall.[4] Amassing his own personal atlas of universal images, and echoing a Warburgian visual panel, Urrutia's pre-selected images represented society's collective memory. His physical encyclopedia later turned digital with the use of modern technology and his intuitive process of accumulating images became more personal and subjective. Today, his method of rescuing, erasing, and replacing an image takes on a new meaning as he continues to push the boundaries of traditional painting in his artistic production.

In 2015 Urrutia embarked on a series titled *20 Minutes of Abstract Thinking* composed of nine monochromatic paintings largely figurative in nature.

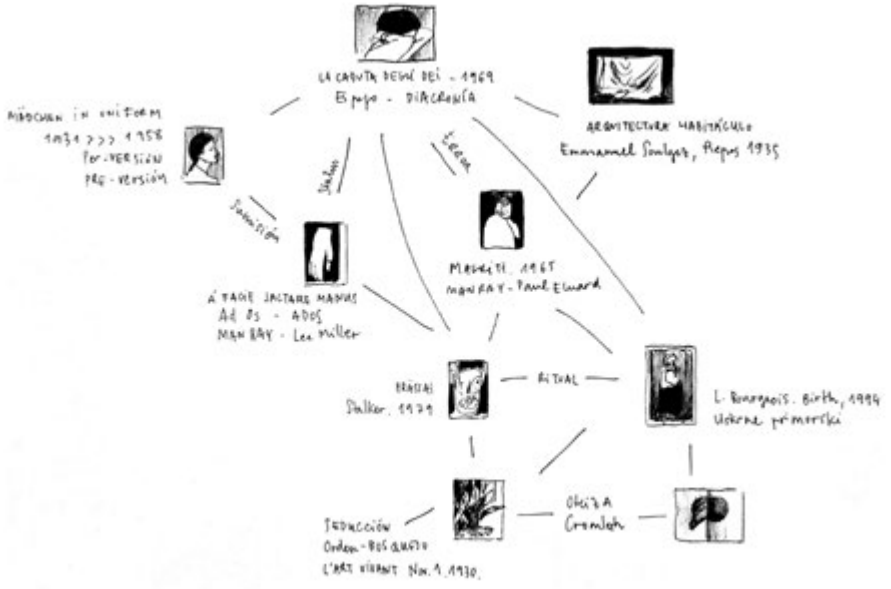
---

1 Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images* (Ithaca, New York: Cornell University Press and Cornell University Library, 2012): 9.

2 Ibid.

3 The photographs of Warburg's *Mnemosyne* are located at the archives of the Warburg Institute of the University of London. In 2000, a book of Warburg's *Mnemosyne* was published, see Aby Warburg, *Der Bilderatlas: Mnemosyne*, ed. Martin Warnke with Claudia Brink (Berlin: Akademie Verlag, 2000).

4 Conversation between the artist and the author on October 2, 2017.



F1 Diagram representing the relations between the series of paintings in *20 Minutes of Abstract Thinking*.

His works are interconnected through a collective memory that is revealed through the act of painting and expressed by a precise selection and combination of references mass-consumed and experienced directly or indirectly by him. In explaining his thought process, Urrutia drew a schema of his source material indicating his points of departure and connected his visual forms conceptually and contextually with narrative threads, such as "submission," "status," "error," "ritual," or "seduction" (Figure 1/F1). Upon closer look, his cinematic[5] and artistic references (Louise Bourgeois, Brässai, Man Ray), reveal larger subtexts,

5 Some of the films Urrutia makes reference to, for example, include *Mädchen in Uniform* (1931/1958), *La caduta degli dei* (1969), and *Stalker* (1979).

such as the notion of concealment, censorship, moral decadence, and other allegorical, philosophical and psychological motifs.

Individually titled after Beethoven's sonnets, this series encapsulates the artist's approach of relating his work to everyday cultural and social stimulus. *Piano Sonata no. 21 Waldstein*, for example, depicts the upper half of a female torso with a raised hand, palm out, obstructing her face (Figure 2/ F2). She shields herself as if someone was shining a light on her and creates a visual boundary with her hand, an innate physiological and psychological response caused by an external act. Her face is veiled and her presence is diluted as she merges with the darkness surrounding her. Urrutia made use of two artistic references to arrive to his anonymous female, that of Paul Éluard's portrait taken by Man Ray in 1927 and Magritte's portrait taken by Duane Michals in 1965. Both referential black and white portraits depict the sitters facing forward, with their torsos cropped tightly, and with their hands partially or totally obscuring their faces. Theirs was a deliberate act, however, predetermined to portray a certain playful persona (both were related to Surrealism) and captured adequately by their photographer. Urrutia's masked and somber female does not have any distinctive characteristics, she is unexceptional, a ghostly figure enveloped in a shroud of mystery,



F2 *Piano Sonata no. 21 Waldstein*, London, 2015.

elusive and difficult to define, and yet demands a profound and internal reaction from its viewer. This is when Urrutia's expert treatment of his subject shines; his manipulation of his monochromatic palette, his careful compositional and pictorial elements, and his multilayered and contextual narrative exquisitely merge to create a new reading of a collective and fragmented reality.

Urrutia's use of modern literature is another form of artistic stimulation that is relevant to further understanding his series *20 Minutes of Abstract*

Thinking. The artist was inspired by Swiss writer Robert Walser's novella, *Der Spaziergang* (*The Walk*, 1917*)*,[6] in which the protagonist writes everything he sees and feels as he traverses through the city. Urrutia's cartography of images plays on the viewer's ability to seamlessly transition from work to work in a signified space, a sort of transiting expedition, or a peripatetic voyage in a collective and episodic journey, where one's consciousness is altered between reality and a state of abstraction. In his artist statement, Urrutia writes that he interprets visual images as a form of language, where he seeks to portray them as words, "making sentences and creating narratives through their arrangement."[7] The series is complete, for example, when the viewer follows the artist's prescribed spatial sequence and begins to make internal associations through a process of self-reflection in response to his abstract non-linear visual narrative (Figure 3/F3).

Urrutia experiences the fabric of the city on a daily basis and absorbs the images inherent in an urban space and in our social and collective history. Much like the pinned cut-out images he found and placed on his wall as a child, he coexists with his artistic sources and recreates a codified pictorial language to generate a new form of artistic dialogue open to various interpretations. As French theorist and philosopher Roland Barthes wrote, the city is a writing and the city's user is its reader; the city speaks to its inhabitants, and its inhabitants speak to the city; we live the city, we traverse it, we look at it; we read our city.[8] In many aspects Urrutia embodies this notion of using his city as inspiration for his own artistic, cultural, psychological, and philosophical creations. Like Barthes' urban inhabitant, Urrutia reads his city, breathes it in, collects its components, appropriates it, systematizes it, decodes it, and realizes a personal aesthetic rooted in the collective human trace.

---

6 Robert Walser, *The Walk*, trans. Susan Bernofsky and Christopher Middleton (New York: New Directions, 2012).

7 Alain Urrutia, artist statement, London, 2017.

8 Roland Barthes, "Semiology and Urbanism," in *Roland Barthes*, *The Semiotic Challenge*, trans. Richard Howard (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1995): 413-418.



12 F3 Exhibition view of *20 Minutes of Abstract Thinking*, Galería Casado Santapau, Madrid, 2016.



Abiapuntuak: *pentsamendu abstraktua 20 minutuz*

1927an, Alemaniako Aby Warburg arte historialari entzutetsuak *Mnemosyne* irudien atlasa sortu zuen, Greziako Mnemosine memoriaren jainkosari eta bederatzi musen amari erreferentzia eginez. Warburgek material inprimatu batzuk hautatu, bildu eta sorta harekin irudien entziklopedia handi bat osatu zuen, humanitatearen memoria historikoari eta kontzientziari heldu asmoz, Berpizkundeko arteari eta kosmologiari buruz egina zuen ikerketan oinarrituta.[1] Amaitu gabeko proiektua izan zen edo, hobeto esanda, *work-in-progress* iraunkor bat, 1929an Warburgen heriotzak bat-batean eten zuena. *Mnemosyne*ren hiru bertsioetako azkena ehun beltzez estalitako hirurogeita hiru zurezko taula handik osatzen zuten. Metonimikoki antolaturiko irudiak zituen atxikiak, sekuentzia tematiko lauso bat osatzen zutenak.[2] Dagoeneko existitzen ez bada ere, Warburgen proiektu kultural eta bisual itzela artxiboko argazkietan dago gorderik. Antzinatetik hasi eta XX. mende hasierara arteko imajinario sinboliko eta unibertsalaren genealogia metaforikoa da.[3] Irudiak biltzeak eta harremanetan eta hizketa anakronikoan jartzeak oihartzun handia du Alain Urrutiaren praktika artistikoan. Umetan aldizkarietako, egunkarietako edo postaletako irudiak bildu eta horman paratzen zituen.[4] Irudi unibertsalen atlas pertsonala egin ahala –eta Warburgen panel bisuala gogoan–, gizartearen memoria kolektiboa ari ziren errepresentatzen aurrez hautaturiko irudi haiek. Gerora, teknologia modernoaz baliatuz, entziklopedia fisiko hura digitalizatu egin zen, eta irudiak biltzeko prozesu intuitibo hura pertsonalagoa eta subjektiboagoa bihurtu zen. Gaur egun, irudi bat berreskuratu, ezabatu eta ordezkatzearen metodoak beste esanahi bat hartu du Urrutiaren ekoizpen artistikoan, pintura tradizionalaren mugak hertsatzen jarraitzen baitu.

Pentsamendu abstraktua 20 minutuz [20 Minutes of Abstract Thinking] izeneko serie bati ekin zion 2015ean. Bederatzi margolan monokromatikok eta batik bat figuratibok osatzen dute. Lan bat bestearekin lotzen duen memoria kolektiboa margotzearen ekintzaz bistaratzen du Urrutiak, eta

---

1 Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images* (Ithaca, New York: Cornell University Press and Cornell University Library, 2012): 9.

2 Ibid.

3 Warburgen *Mnemosyneko* argazkiak University of Londoneko Warburg Institute-n gordetzen dira. 2000. urtean, Warburgen *Mnemosyne* liburua argitaratu zuten, ikus Aby Warburg, *Der Bilderatlas: Mnemosyne*, arg. Martin Warnke eta Claudia Brink (Berlin: AkademieVerlag, 2000).

4 2017ko urriaren 2an artistak eta egileak izan zuten elkarrizketa.

erreferentziak —masak kontsumituak eta zuzenean edota zeharka bizitutakoak— zehatz hautatuz eta konbinatuz aditzera ematen. Ideien prozesua azaltzeko, Urrutiak jatorrizko materialen eskema bat margotu zuen. Hantxe erakutsi zituen bai abiapuntuak bai eta forma bisualen kontzeptua eta testuingurua josten zituzten hari narratiboak ere: «sumisioa», «estatusa», «erritua» edo «sedukzioa» (1. irudia, 9. or.). Gertutik begiratuz gero, bere erreferentzia zinematiko[5] eta artistikoek (Louise Bourgeois, Brässai, Man Ray) azpitestu gehiago azaleratzen dituzte, besteak beste: gordeketa, zentsura, dekadentzia morala eta beste motibo alegoriko, filosofiko eta psikologiko batzuk.

Serie honetako margolan bakoitzak Beethovenen soneto baten izena darama eta artistak bere obra estimulu kultural eta sozialekin lotzeko egiten duen ahaleginaren adierazgarri da. *Piano Sonata no. 21 Waldstein* margolanean, adibidez, emakumezko baten soina ikus daiteke, esku bat jasota, ahurra agerian, aurpegia ezkutatzen duela (2. irudia, 10. or.). Bere burua babesten ari da, baten batek bete-betean argiz joko balu bezala. Oztopo bisual bat sortzen du eskuaz, kanpoko ekintza bati barrenetik ematen dion erantzun psikologikoa eta fisiologikoa balitz bezala. Aurpegia estalia du eta inguruan disolbatzen den presentzia, iluntasunarekin nahasten dena. Urrutiak bi erreferentzia artistiko erabili zituen emakumezko anonimo horrengana heltzeko: 1927an Man Ray-k Paul Éluard-i egin zion erretratua eta 1965ean Duane Michals-ek Magritte-ri ateratakoa. Zuri-beltzeko erreferentziazko bi erretratuetako modeloak aurrera begira ageri dira, soin-ertzetik doi ebakiak eta eskuekin aurpegi osoa edo zati bat estaltzen dutela. Edonola ere, apropos atera ziren hala. Pertsonaia zirtolari moduko baten itxura eman nahi izan zuten. Ez alferrik, surrealismoarekin bat egiten zuten-eta biak ala biak. Argazkilariek baita egoki atzeman ere. Urrutiaren emakumezkoak, gordeka ibiliagatik eta hitsa izanagatik, ez du ezaugarri bereizgarririk; ez da aparteko inor, ezpada misteriozko belo batean bilduriko figura mamuzko bat. Itzurkorra da, zehazten zaila eta, hala ere, ikuslea ezin barrutik erreakzionatu gabe gelditu. Orduantxe ikusten da trebea dela Urrutia subjektuak tratatzeko orduan; fin bateratzen ditu paleta monokromatikoa manipulatzeko modua zein konposizio- eta pintura-elementuak tentuz hautatzekoa. Horri geruza asko eta testuingurua dituen istorio bat gehitzen die. Errealitate

5 Urrutiak, besteak beste, film hauei egiten die erreferentzia: *Mädchen in Uniform* (1931/1958), *La caduta degli dei* (1969) eta *Stalker* (1979).

kolektibo eta zatikatua irakurtzeko beste modu bat ematen digu.

Urrutiarentzat literatura modernoa ere estimulu artistikoa denez, garrantzitsua da *Pentsamendu abstraktua 20 minutuz* seriea hobeto ulertzerakoan. Inspirazio izan zuen *Paseoa* (*The Walk*, 1917)[6] eleberria, Robert Walser idazle suitzarrarena. Protagonistak, hirian dabilelarik, ikusten eta sentitzen duena idazten du. Urrutiaren irudi-kartografiak kolokan jartzen du esanahidun espazio batean ikusleak duen trebezia. Margolan batetik bestera darama, espedizio moduko bat eginarazten dio handik hona; noizbehinkako bidaia kolektibo bat, voyage peripatetiko bat, non norberaren kontzientzia errealitatearen eta abstrakzio egoera baten artean tartekatzen den. Artistaren adierazpenean Urrutiak dioenez, lengoaia gisa interpretatzen ditu irudi bisualak, hitz gisa islatu nahi izaten ditu: «kokaeraren bidez esaldiak eginez eta kontakizun bat sortuz»[7]. Seriea ez da osatuko harik eta ikuslea, artistak emandako sekuentzia espazialari jarraiki, barne asoziazioak egiten hasten den arte; harik eta hausnarketa prozesu bati ekiten dion arte, istorio bisual, ez-lineal eta abstraktuaren aurrean (3. irudia, 12-13. or.).

Urrutiak egunean-egunean bizi du hiriaren ehundura eta bere egiten ditu berez espazio urbanoarenak eta historia sozial eta kolektiboarenak diren irudiak. Umea zela hautatu, ebaki eta horman paratzen zituen irudiekin nola bizi da iturri artistikoekin batera eta lengoaia piktoriko kodifikatu bat birsortzen du, interpretazio askotarako eman dezaketen elkarrizketa artistiko bat sortu asmoz. Roland Barthes teoriko eta filosofo frantziarrak idatzi zuenez, idazlan bat da hiria, eta irakurlea hiriaren erabiltzailea; hiriak hitz egiten die bertako biztanleei eta biztanleek hiriari. Hiria bizi dugu, hirian barrena ibiltzen gara, so egiten diogu; gure hiria irakurtzen dugu[8]. Alde batetik, hiria sorkuntza artistiko, kultural, psikologiko eta filosofikorako inspirazio-iturri gisa erabiltzearen nozioa gorpuzten du Urrutiak. Barthesen hiriko biztanleen antzera, Urrutiak hiria irakurtzen du: arnastu, haren osagarriak bildu, bereganatu, sistematizatu, deskodetu, eta gizakiaren arrasto kolektiboan erroturiko estetika pertsonal bat lortzen du.

---

6 Robert Walser, *The Walk*, itzul. Susan Bernofsky eta Christopher Middleton (New York: New Directions, 2012).

7 Alain Urrutia, artistaren statementa, Londres, 2017.

8 Roland Barthes, "Semiology and Urbanism," in *Roland Barthes, The Semiotic Challenge*, itzulp. Richard Howard (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1995): 413-418.

Puntos de partida: *20 minutos de pensamiento abstracto*

En 1927 el famoso historiador alemán del arte Aby Warburg creaba *Mnemosyne*, un atlas de imágenes cuyo nombre alude a la deidad griega Mnemósine, diosa de la memoria y madre de las nueve musas. *Mnemosyne* consistía en una amplia enciclopedia de imágenes extraídas de un surtido de material impreso seleccionado por Warburg para abordar la memoria histórica y la consciencia de la humanidad, fruto de su estudio del arte del Renacimiento y la cosmología.[1] La última versión (de un total de tres) de *Mnemosyne*, un proyecto inconcluso o más bien un *work-in-progress* perpetuo, bruscamente interrumpido por el fallecimiento repentino de Warburg en 1929, comprendía sesenta y tres grandes paneles de madera, forrados de tela negra, con unas imágenes clavadas en ellos y organizadas metonímicamente en vagas secuencias temáticas.[2] Aunque no sobrevivió, aquel proyecto visual y colosal de Warburg pervive a través de fotografías de archivo, que detallan una genealogía metafórica de imaginería simbólica y universal que va de la Antigüedad a los inicios del siglo XX.[3] El acto de coleccionar imágenes y establecer un diálogo relacional y anacrónico entre ellas resuena profundamente en la práctica artística de Alain Urrutia, que lleva desde su infancia coleccionando y clavando en la pared imágenes individuales extraídas de revistas, periódicos y tarjetas postales.[4] Compilando su propio atlas personal de imágenes universales y aludiendo a aquel panel visual warburgiano, las imágenes preseleccionadas de Urrutia representaban la memoria colectiva de la sociedad. Más tarde, aquella enciclopedia física viró hacia lo digital con el uso de la tecnología moderna, y su proceso intuitivo de acopio de imágenes se volvió más personal y subjetivo. Hoy, con el artista persistiendo en superar los límites de la pintura tradicional, su método de rescate, borrado y sustitución de la imagen adquiere un significado nuevo.

En 2015 Urrutia se embarcó en una serie titulada *20 Minutes of Abstract Thinking* [20 minutos de pensamiento abstracto], consistente en nueve pinturas

---

1 Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images* (Ithaca, Nueva York: Cornell University Press y Cornell University Library, 2012): 9.

2 Ibíd.

3 Las fotografías de *Mnemosyne* de Warburg se encuentran en los archivos del Warburg Institute, University of London. En 2000 *Mnemosyne* de Warburg se publicó como libro, ver Aby Warburg, *Der Bilderatlas: Mnemosyne*, ed. Martin Warnke con Claudia Brink (Berlín: Akademie Verlag, 2000).

4 Conversación mantenida por el artista y la autora el 2 de octubre de 2017.

monocromas de naturaleza más bien figurativa. Las obras se conectan entre sí mediante una memoria colectiva revelada a través del acto de pintar, y se expresan por medio de una selección y combinación precisas de referencias de consumo masivo, vividas directa o indirectamente por el artista. Para explicar su proceso mental, Urrutia trazó un esquema de sus materiales-fuente, indicando sus puntos de partida y conectando conceptual y contextualmente sus formas visuales con hilos narrativos tales como «sumisión», «estatus», «error», «ritual» o «seducción» (Figura 1, p. 9). Observadas de cerca, sus referencias cinematográficas y artísticas[5] (Louise Bourgeois, Brässai, Man Ray) dejan ver subtextos más amplios, como la idea de ocultamiento, la censura, la decadencia moral y otros motivos alegóricos, filosóficos y psicológicos.

La serie, cuyas obras llevan individualmente los títulos de sonatas de Beethoven, condensa la aspiración del artista a conectar su trabajo con el estímulo cultural y social cotidiano. Así, en *Piano Sonata no. 21 Waldstein* se representa la parte superior de un torso femenino que, con la mano alzada, muestra la palma ocultando el rostro (Figura 2, p.10). La mujer se protege como si alguien la estuviera deslumbrando con una luz, creando un límite visual con la mano, un reflejo fisiológico y psicológico a un acto externo. El semblante de la mujer aparece velado y su presencia se diluye al fundirse en la oscuridad del entorno. Para llegar a esta mujer anónima Urrutia se vale de dos referencias artísticas: la del retrato de Paul Éluard realizado en 1927 por Man Ray, y la del retrato de Magritte tomado por Duane Michals en 1965. En esos dos retratos referenciales, ambos en blanco y negro, vemos a los modelos de frente, con los torsos cortados y las manos cubriendo parcial o totalmente sus rostros. Sin embargo, se trataba en los dos casos de unos actos deliberados, dirigidos de antemano a retratar a un personaje lúdico determinado (a los dos se los relacionó con el surrealismo) y captados apropiadamente por los respectivos fotógrafos. Sombría y enmascarada, la mujer de Urrutia carece de rasgo distintivo alguno; es una mujer corriente, una figura espectral envuelta en un velo de misterio, esquiva y difícil de definir pero que, sin embargo, demanda del espectador una reacción profunda e íntima. Es ahí donde brilla el experto tratamiento que Urrutia aplica a su sujeto. La manipulación de su paleta monocroma, los cuidados elementos compositivos y pictóricos y su narrativa contextual y de múltiples capas se funden de forma exquisita para crear una nueva

5 Entre las películas a las que Urrutia hace referencia se encuentran *Mädchen in Uniform* (1931/1958), *La caduta degli dei* (1969) y *Stalker* (1979).

lectura de una realidad colectiva y fragmentada.

El recurso de Urrutia a la literatura moderna es otra forma de estimulación artística que sirve para comprender mejor su serie *20 Minutes of Abstract Thinking*. El artista se inspiró en *Der Spaziergang* (*El paseo*, 1917),[6] la novela del autor suizo Robert Walser cuyo protagonista escribe todo lo que ve y siente mientras recorre la ciudad. La cartografía de imágenes de Urrutia juega con la capacidad del espectador para ir transitando sin sobresaltos entre las diferentes obras dentro de un espacio significado, una suerte de expedición en tránsito o de viaje peripatético dentro de un periplo colectivo y episódico, donde nuestra consciencia queda alterada entre la realidad y un estado de abstracción. En su *statement*, Urrutia escribe que interpreta las imágenes visuales como una forma de lenguaje en el que busca retratarlas como palabras, «haciendo frases y creando narrativas mediante la forma de disponerlas».[7] Es decir, que la serie se completa cuando, siguiendo la secuencia espacial que el artista prescribe, el espectador empieza a hacer asociaciones internas mediante un proceso de autorreflexión en respuesta a su narrativa visual no lineal abstracta (Figura 3, pp. 12-13).

Urrutia experimenta a diario el tejido urbano y absorbe las imágenes inherentes al espacio ciudadano y a nuestra historia social y colectiva. De forma muy similar a aquellas imágenes que de niño encontraba, recortaba y clavaba en la pared, coexiste con sus fuentes artísticas y recrea un lenguaje pictórico codificado con el que generar una nueva forma de diálogo artístico abierto a diversas interpretaciones. Como escribiera el teórico y filósofo francés Roland Barthes, la ciudad es un escrito, y su usuario es su lector; la ciudad habla a sus habitantes, y sus habitantes hablan a la ciudad; vivimos la ciudad, la atravesamos, la miramos; leemos nuestra ciudad.[8] En muchos aspectos Urrutia encarna esa idea de uso de la ciudad como inspiración de sus propias creaciones artísticas, culturales, psicológicas y filosóficas. Como el habitante urbano de Barthes, Urrutia lee su ciudad, la respira, acopia sus componentes, se la apropia, la sistematiza, la descodifica y pone en pie una estética personal enraizada en la huella humana colectiva.

---

6 Robert Walser, *The Walk*, trad. Susan Bernofsky y Christopher Middleton (Nueva York: New Directions, 2012).

7 Alain Urrutia, *statement* del artista, Londres, 2017.

8 Roland Barthes, "Semiology and Urbanism", en *Roland Barthes, The Semiotic Challenge*, trad. Richard Howard (Berkeley, Los Ángeles: University of California Press, 1995): 413-418.

DAVIB BARRO

ON THE OTHER SIDE. A CONVERSATION WITH ALAIN URRUTIA

—

BESTE ALDEAN. ALAIN URRUTIAREKIN SOLASEAN

—

AL OTRO LADO. CONVERSACIÓN CON ALAIN URRUTIA

A cursory glance might suggest that very little has changed in Alain Urrutia's painting since he first burst onto the scene a decade ago, staking a place for himself in the complicated contemporary art world. His quests are apparently the same, but the process of coming up with answers or new questions is increasingly more intense or condensed. As I have argued elsewhere when speaking about this artist, his technical dexterity allows him to cultivate a kind of painting that is fast in process yet slow in reception. One thing for sure, however, in Alain Urrutia's ongoing evolution is how he has learnt to *tarry* so that an image can deploy the full potential of its wealth. Gadamer calls this *verweilen*, a kind of unhurried waiting that eventually discloses the interiorities of the work. This is because—and this is increasingly so—Urrutia's projects entail a profound prior reflection, detracting spontaneity from the idea though without extirpating the intuitive inspiration that drives his practice. In other words, he has become more demanding, calling into question each and every step he takes and how to keep on painting. To put it more succinctly, I would say that, without ceasing to be a painter, he has managed to become even more of an artist.

Of course, these premises I am setting out could be seen as part of a natural evolution. However, I highlight them, it is because it is not easy to be always right about the many decisions to be taken: timing, scale, form, motifs and so on. Alain Urrutia is one of those painters in control of their craft—he always has been, technically speaking—but today he is in possession of better resources and time has bestowed him with greater technical skill. Furthermore, for some years now he construes his projects beforehand, without the pressure of the deadline of an exhibition opening. In this regard, he has also learnt to tarry, putting his works on hold. And all this has its effect on the reception of the beholder, who has to take this waiting, its rhythms, voids and disappearances into account. Urrutia continues to take his decisions fearlessly, from a limited spectrum of colours, though now he considers this second time: the time of the spectator, and of the encounter. You could say that, today, he is a less anxious artist; something which can be appreciated in the very finish of his works, or in his more carefully-conceived compositions, as well as in his way of presenting himself publicly. Alain Urrutia is a mature artist, much more than one would expect from someone of his generation.

For some people, this may suggest a more cryptic, less colourful, less



Studio view. London, 2015.

spectacular painting, yet, for others, among whom I include myself, this concatenation of circumstances has prompted a brand of painting with capital P, where the format is less important than the intensity and the weight; in short, a painting for painters. This is largely owing to a demanding process that has consciously taken the artist out of his comfort zone or, if you will, his area of success. It is no accident that for his latest phase in London, there is no return ticket. For a foreign artist, arriving to a city like London is always a new beginning. And it is precisely when you are forced to have to explain your work from scratch, forced to completely rethink it, that you realise that you have to choose between continuing happily in the inertia of a well-executed work or asking yourself why, how, when and for

what purpose you should continue painting. Alain Urrutia wisely chose the more difficult path, the place for a slow, attentive, reflective and tarried gaze. Once again, painting as a coded message now expanded in space.

David Barro (DB/) I have followed your career for over a decade now. Our first contact was via email, discussing what kind of work was best suited to exhibit in the no longer existing Injuve Visual Arts Show which was to be held a few months later at Círculo de Bellas Artes in Madrid. At the time you said that even though the choice of images was not arbitrary you were unable to put it into words. Since then, I believe that your painting has become increasingly more complex. To a certain extent, I would say that the figuration of your earlier phase as a painter has now become more emotional, albeit paradoxically more concentrated, as if today images operated as a projection of abstract essence, and are increasingly more indefinite, more removed from the starting point. Memory dilutes the image, distorts it, though everything still rhymes.

Alain Urrutia (AU/) I'm not sure about speaking of painting in terms of complexity. I'd lean more towards speaking in terms of maturity. With the passing of time I am able to look back at my early work and it has taught me how to address new projects differently. All these changes have taken place naturally.

DB/ The colour of your paintings is not the same unfocused black and white that produced such good results for those artists interested in the aging of the image and in representing the unrepresentable.

AU/ The way I see it, it is directly related with the changes I just mentioned. We shouldn't think that this evolution is restricted solely to formal concerns, because it also affects the conceptual part too. Either way, there is no rupture with my previous work, as I am still concerned with the idea of looking for new readings of pre-existing images; with the idea of fragmenting and reconstructing their reality and excising their very history through painting.

DB/ You've called it *desaturated painting*. I like that. Of course, I am reminded of all those great painters who have also deliberately sought, from a technical viewpoint, "flawed technique" in order to separate the paint from any mimetic remit. And I am also reminded of when Deleuze said "paint the sensation", though he said it when talking about Bacon, an artist who I believe you are closer to all the time in your way of foreshortening, of working with the idea of the threshold, the intermediary space, the in-between, with time itself. Bacon was a master in uneasy

concealment and therein his idea of placing thick glass that would impede access to what he painted.

AU/ With regards the idea to "paint the sensation" that Deleuze speaks about in his book *The Logic of Sensation* and in the way in which you relate it with the idea of "flawed technique", I believe that it is important to clarify that I am not after flaws in technique. On the contrary, I try to ensure that the technique is imperceptible and that, putting it to one side, it is not a barrier between us and the image. I have never given much thought to unease as a result of concealment, but, at the end of the day, in my practice I repeat this idea of showing enough to let people understand that there are things that remain hidden. This is directly related with obstacles to hinder access to what is painted. Nor should you forget that some images are impenetrable. For me it is important to understand whether the image is impenetrable due to its formalization or simply because it is impenetrable in itself.

DB/ Absolutely. I know that you are not after "flawed technique", though I would disagree that the technique in your works is imperceptible, especially when you play with a palimpsest of varnishes, letting the skin of the painting surface smoothly as if it had the feel of an elegant piano. In addition, I believe that the idea of "flawed technique" in painters like Richter or Tuymans, insofar as methodology, has not so much to do with searching for flaws in technique, but with appropriating a process of impurity as a kind of painterly device to construct an image with meaning.

AU/ If we were to understand it as an impure process to construct meaning, then I would agree with the idea of "flawed technique". Ultimately, the construction of meaning is the groundbase of my whole practice. That's not to say that, to start with, the existing images don't already have one, but my intention is to give them new readings. The formalization doesn't take place as a simple transposition of an existing image into painting. Painting not only makes what is painted more than a simple representation, but it also ensures that what is represented becomes real. In this way, I not only bestow meaning but I also construct the image itself.

DB/ That agrees with Gerhard Richter's premise: if reality becomes an image in photography, when it is turned into painting the image becomes reality. Indeed, in your work there is a kind of diversion that is somehow also redolent of a certain memory from a strange and disturbing corporality, in step with the dislocation proposed by artists like Bacon and Borremans. I don't know whether grasping this distortion is what has led you to work recently with mirrored images. Almost certainly this is where we will come up most incisively



Poster of *Mirror Rim* exhibition.

against the paradox of the image, with motifs that are stretched and deformed, that shrink and expand; everything turns towards the unknown, towards an area of conflict.

AU/ I am interested in mirrored images for several reasons. One is as basic as the attraction towards mirrors we have all had since childhood. I remember the first time I read Lewis Carroll's *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, especially the part where, just before crossing through the mirror, Alice describes the room she sees reflected as different to the room where she is. Since then I have always thought that mirrors reflect fragments of this other world. When I moved to London, I found a mirror on the street and without knowing what I was going to do with it, I took it home with me. Every day when I arrived home, I emptied the contents of my pockets on it. After a while I started to photograph what was happening there. Later on I became conscious that by turning around the images of the reflected objects you got a very strange point of view. It was like being on the other side of the mirror. Then I started to work with this idea and I changed from looking for the reflection of objects to looking for the reflection of photographs. The necessary twofoldedness to reveal the reflected image created the distortions you mentioned.

DB/ The mirror in art has always been a fantastic voyage for the gaze and this voyage is created by the dislocation of the body and of space. It is as if space never becomes fully definitive. The field of vision in your current works is expanded when the gaze is destabilised. This even further accentuates painting as a transitive space. The mirror is a challenge and a utopia because it is a place without place, but it is also a heterotopia, as theorised by Foucault.

AU/ It's obvious that the fragments we see of this other world through mirrors, these distortions of images or our relationship with the reflected image, speak to that other heterotopian place that Foucault talked about. I'm glad that you speak about mirrors as a place without place, as a challenge and a utopia. It is there, in its ability to contain a place within its two dimensions, where the magic lies. Working with mirrored images was just something natural in the process of my work and was a response to a question that had been bothering me for some time. I had been invited to prepare an exhibition for the DIDAC Foundation in Santiago de Compostela which would then travel to Appleton Square in Lisbon. I started wondering about how the exhibition would mutate on its tour. By creating images around their vertical axis, which would work in composition when turned around, I could create a project in which the paintings were shown in each of their two possible positions. In this way, the second exhibition would be a reflection

of the first. Months later, when talking to you about a possible title for the exhibitions, we reached the conclusion that *Mirror Rim* would be perfect; the mirror-like palindrome would also make reference to the edge of the mirror, so present in this project.

DB/ In the Baroque the artwork was looked on as an infinite operation and, in this sense, I see your work as leaning towards the Baroque. The mirror is presented to us as the end of objectivity. In contemporary art we have key examples, like Pistoletto's *Cuadri specchianti* or Robert Smithson's *non sites*; although my favourite example is when Giuseppe Penone made his self-portrait in 1970 wearing contact lenses with mirrored surfaces. The eyes reflect in the space the images they perceive in their usual observation, delaying in time the faculty of seeing, but also transmitting the information with the work before the artist himself sees it. The images in *Mirror Rim* are, like Penone's contact lenses, instruments to begin the transition of constructing the gaze. To my way of thinking, paradoxically, your work now takes on greater abstract density.

AU/ Now that you mention abstract density, I see it as something that has accentuated with the passing of time. There are still works in which I am interested in images and the stories they hide. At once I like painting's capacity to tell stories, and in my more recent work the motif of the painting is an excuse to talk about other things. I suppose that is what you are referring to when you talk about the indecisiveness of images and, indeed, this is something that happens to a greater extent in my recent work. In *Mirror Rim* each image has its *raison d'être* within the overall whole, but the idea that encompasses the project —making turned-around images, like the second exhibition, that would operate as a reflection of the first— makes the particularity of what happens in each painting remain on a secondary level. Even still, this type of project comes with a conceptual map that affords keys to the relationship and origin of the images.

DB/ The same thing happens in your *20 Minutes of Abtract Thinking*.

AU/ That's right. The exhibition operates like a walk on which one comes across images that have no apparent connection with one another. There is a certain similarity between coming across these images on this exhibition walkthrough and Robert Walser's *The Walk*. The tiny format of the paintings in both projects and the way in which they are arranged in large open spaces, creates the sensation of walking between them and coming across images in such a way that when you are in front of one of them the rest are blocked out. And this gives the walkthroughs a hypnagogic quality.

DB/ It is not easy to achieve, because this alleged hypnagogic state you mention is only possible if the visitor to the exhibition is relaxed. In this state of contemporary acceleration we live in, where most people see exhibitions as if through a tracking radar, without time to tarry a while in front of any of the images or, in any case, to discriminate which images they are interested in and want to stop in front of, the enterprise and challenge you take on is huge. Of course, it is true that the small format means another kind of intensity because of the empty space it creates, paradoxically lending more visual weight to each individual work, in comparison with larger works. This subjective, ironic and ambiguous construction can be seen in the work you made for the exhibition I curated for Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa called *2014. Antes de irse. 40 ideas sobre pintura* that is now part of the museum's collection. The work *Paraleloan (In Parallel)* is made up of two images. On one hand, a large oil on canvas measuring 250x400 cm which depicts an apparently violent scene of hands holding open the mouth of a dog with fierce canines. On the other, a small, outwardly charming portrait of a beautiful woman whose face is held by a man's hand. The former responds to a rough form of imaging; the latter to a smooth play of glazes and polyurethane varnish that softens the image even further. A more thorough or detained gaze suggests that only the owner or a vet would place their hands around a dog's mouth in this way, and also that the hand which at first glance seems to caress the woman's face is really a violent hand. Could you explain how you address and look for this ambivalence and whether the choice of format is part of this conceptual play rather than a purely formal decision.

AU/ Here we could approach the issue of the format from two different levels, depending on what I am after: conceptual and formal. When I was working on *Paraleloan (In Parallel)*, I felt the need to understand the way we have of reading or interpreting images, depending on the way I wish to formalise them. This can lead to a completely different reading. In this specific case, I wanted the initial interpretation to be false and for the correct reading, as you've just explained, to come with a more detained gaze. For some time now, I have been concerned with the way we visit exhibitions. These projects made up of small pictures demand more time. I am interested in understanding how one walks through an exhibition, how to make you stop in front of each picture and then, once we have seen them, to go back through the exhibition again trying to grasp the connections between the different motifs. The latest projects and the projects on which I am currently working are all formalised in the same way. They are all small paintings well-spaced out from one another in the exhibition space. The idea is to give my work a formal unity

within which a whole range of highly disparate things can take place.

DB/ I believe that it gives the conceptual reading much greater elasticity. I am thinking, for instance, of Helmut Dorner and his way of structuring space, the distance between paintings, like a form of writing, with pauses and punctuation signs. To a certain extent, you are closer and closer to poetic tension, in the how and in the why, allowing silence to enable resonance. As a result, painting becomes a more critical space, which is consumed much more slowly and more condensed. The small pictures are monumentalised and, similarly to what happens inside them, in the image, this kind of montage also induces a sense of unease. At bottom, in your painting one can see, more and more, a kind of romantic counter-world, sometimes nostalgic and somewhat suffocating, that sets us off on a strange journey, and takes us to landscapes able to join sky and sea, in more direct references to Friedrich, or in plays of baroque-like chiaroscuro. Do you believe that, somehow, a greater insight into history brings you to how Pier Paolo Pasolini defined his work: "I am a force from the Past"?

AU/ Pasolini spoke about the search for the modern in past times and I have always agreed with the idea that "the classics are comforting". I have always thought that I would like to be able to see what we are doing now from the future. Which reminds me of the scene where Alice (*Alice's Adventures in Wonderland)* asks the White Queen what kind of things she remembered the best. The queen answered that the best memories are "things that happened the week after next." And this romantic counter-world you mentioned, this *nostalgia for the future*, trying to understand what will happen with the present in a dystopian future, is precisely the main theme of the exhibition *Tierra y Cemento (Sentarse y Esperar)* [Dust and Concrete (To sit and to wait)].

DB/ That would fit in with the idea of nature where nothing is natural. I mean nature as a cultural construct of images. Everything has a cultural existence and painting also has a history, in recent years contaminated by the advent of other disciplines and movements. In terms of montage, for instance, I think about how minimalist premises changed our way of reading and consuming an exhibition. Because nature is not just what you see, but the same can be said for the art object too. This is the kind of writing I was referring to.

AU/ You compare the spatial structure of a project with writing and I imagine art as system of graphic representation for the transmission of information. I prefer to equate spatiality and the rhythm created through mounting a project with music or, in my case, seeing as we are dealing with images, with cinematography. That is why I don't believe a project is finished until it is mounted in the exhibition



59, Bilbao, 2013.

space. The way it is mounted determines the way in which the beholder walks through the exhibition and, as a result, conditions how he reads it. It is like applying the idea of the Kuleshov effect to disciplines outside cinema.

DB/ I don't think that we could talk about a Kuleshov effect here, although I do understand what you are getting at when mentioning it. It is true that the portrait of a lady in an art gallery is not the same as the same portrait on the cover of a fashion magazine or in a shampoo advert. Arthur C. Danto used Warhol's *Brillo Box* to wonder about what it is that makes them artworks if they look exactly like the original object. But I am much more interested in focusing on this sensorial aspect you talk about, because you have looked for a tactile quality and you work with the visual, but you speak about music and film, which has found precisely in music a great ally for linking sequences together. To my way of thinking, implicit in Barnett Newman's *zips* is a sound able to stretch time. Sound is always time making itself present. When I think of Clyfford Still's painting I see it as containing the vibrant



Vrouw, Bilbao, 2012.

sound of a fissure, where the tension contracts the time that is broken. At the same time, in James Turrell this tension is tempered, and becomes unbearable in its abysmal quality. Many and very different painters, like Terry Winters and Alex Katz, associate their painting with jazz. For you, what would be the sound of your painting and what is your relationship with film, over and beyond purely formal questions?

AU/ When citing it as a resource, I was referring to the changes in reading that take place during the montage, which is to say, with the order in which you show the works and the rhythm created by empty spaces within an exhibition.

DB/ Many artists have taken this into account when they are ordering the works in a series. For instance, in her series of photographs, Tracey Moffatt only decides which ones are the first and the last, leaving the rest to the taste or intuition of the individual curator or other person in charge of installing the pieces.

AU/ You can't repeat this type of montage all the time. When you repeat a resource the magic is lost and it loses consistency. That's why I would have loved to have seen the face of the abstract expressionist James Harvey when he visited Warhol's exhibition at the Stable Gallery in New York back in 1964. There he would have seen the *Brillo Box*es that he had designed transformed into works of art. Unlike Duchamp, who used objects he had not fabricated himself in his *ready-mades*, in Warhol's work, and in mine, the image we use already exists. We not only add content, but the hand and technical skill also intervene. As far as sound and music is concerned in relation to my work, I would distinguish between two moments: first of all, the creative process, in which I always have music playing, and then the moment when the painting is finished, when the music functions like a soundtrack for the image. While making the project *20 minutes os abstract thinking* I was listening to Beethoven in the studio and when I finished the series I decided to give the works the names of his compositions. I had to listen to Beethoven over and over again until I could decide which piece would work best conceptually and formally with each painting. This means that when reading the titles the beholder journeys mentally outside the

exhibition space. If, on top of that, the spectator knew that this is the music I was listening to when I was painting the pictures, then that would also send him on a journey.

DB/ This mental journey is increasingly more important for a proper understanding of your paintings. In his book *The Eyes of the Skin*, the Finnish architect Juhani Pallasmaa argued that we need to express the importance of the sense of touch for our understanding of the world, reflecting on the dominance of the sense of sight and the repression of the sense of touch. Pallasmaa advanced an idea which I believe is also fundamental for your work: focused vision confronts us with the world while peripheral vision envelops us.

AU/ When conceiving a new project I usually start off from highly disparate and often abstract ideas. As I create images for each project, it is gradually delimited and starts to take form. This way of addressing projects is directly related with my way of reading the world, images and information. Therein the difficulty of grasping a reading of my work without formulating this mental journey. The information that goes with each project serves as a guideline to visualise the relationships between the images comprised in it. In any case, these keys are never a form of explanation nor do they limit the possible readings; their only function is to prepare this mental journey and to expand the possible readings of each project.

DB/ If there is anything we can glean from exhibitions like *Mirror Rim*, then that is that the expansion of painting does not always make it bigger. What is important is how the context can be transformed into content with highly diverse gestures. I would insist that your montages are elastic, as if the works were joined together by very fine threads, imperceptible to simple sight. Like a sequence of slides that frames the spectator within an experience, rather than a static contemplation of each picture. They are fragmented sequences and, personally speaking, I don't see them as being very far from the enormous deconstructive painting you presented at the SOS 4.8 Festival in Murcia, or from the fragmented sequences you showed at Guggenheim Bilbao, or when you paint directly on the wall, projecting an almost unembraceable sensation that is more redolent of a "situation" than an "installation". You like to keep the spectator doubting and to submerge him in a state of indecision, in a decision-taking process. I am also thinking of the proposal you presented for Kunsthalle São Paulo, where you showed paintings that seemed like canvas paintings but were mural paintings. Although I am more and more convinced that there is less trickery and more truth in the recourses you use to get there. But that's a whole other conversation... maybe in another five years.


The end


IRTEERA SALIDA EXIT

Oharkabean edo arin begiratuz gero, esango genuke gutxi aldatu dela Alain Urrutiaren pintura, duela hamarkada bat agertokian sartu zenetik, arte garaikidearen testuinguru bihurrian bere tokia ari baita egiten. Bilaketak, itxuraz, ez dira aldatu, baina erantzunak edo galdera berriak bilatzeko prozesua gero eta biziagoa da, gero eta kontzentratuagoa. Artistaren inguruan egin ditudan beste hausnarketa batzuetan ere nabarmendu dudan moduan, bere trebezia teknikoari esker, prozesu bizkorreko eta harrera moteleko pintura entseatu ahal izan du. Edozelan ere, Alain Urrutiak eboluzionatu du. Batez ere, ikasi du geroratzen, irudiak aberastasuna bere kabuz zabal dezan. Gadamer-ek *verweilen* deitzen dio horri: presarik gabeko itxaronaldi moduko bat da, lanaren barruak agerian utziko dituena. Hori hala da, proiektuen inguruan gero eta hausnarketa sakonagoa egiten duelako aurrez, ideiari espontaneotasuna kenduz, baina bere lanak proiektatzen duen intuizio-hatsa ezabatu gabe. Bestela esanda, artistak gehiago exijitzen dio bere buruari, eta zalantzan jartzen du egin beharreko urrats bakoitza, baita pintatzen nola segi ere. Modu grafikoagoan, esango nuke, margolaria izateari utzi gabe, are artistagoa izatea lortu duela.

Planteatzen ditudan premisa hauek eboluzio naturalak dira, zalantzarik gabe. Berriro diot: erabaki asko hartu behar dira eta ez da erraza denean asmatzea: denborak, eskala, forma, motiboak... Jakina, Alain Urrutia ofizioa menderatzen duen pintorea da –teknikoki beti izan da hala–, baina egun baliabide hobeak ditu, eta denborak trebezia tekniko handiagoa ekarri dio. Horri guztiari erantsi behar zaio, zenbait urtetik hona, proiektuak aurretiaz eraikitzen dituela, inaugurazio-dataren presiorik gabe. Horretan ere ikasi du geroratzen, lanak koarentenan jartzen. Horrek guztiak eragina du ikuslearen harreran; izan ere, ikusleak itxaronaldia baloratu behar du, erritmoak, hutsarteak, desagerpenak. Alain Urrutiak erabakiak beldurrik gabe hartzen jarraitzen du, kolore-gama murritz batetik abiatuta, nahiz eta orain hein handiagoan hartzen duen kontuan bigarren denbora hori, ikuslearena, topaketarena. Esango nuke, nolabait, gaur egun artista ez dela horren antsiatsua, eta hori agerikoa da bere lanen edo konposizio hausnartuenen akaberan, baita eszena publikoan bere burua aurkezteko moduan ere. Alain Urrutia artista heldua da, bere adinari eska dakiokeena baino gehiago.

Ziurrenik, horrek guztiak eman dio bide hain ikusgarria ez den pintura kriptikoagoari. Beste batzuen ustez —eta neuk ere hala uste dut—, zirkunstantzien destilazio horrek berealdiko pintura ekarri dio eta, horretan, formatuak



The Model (Caravaggio), Bilbao, 2014.

garrantzi txikiagoa du intentsitateak edo pisuak baino. Pintura, pintoreentzako. Hori guztia artistak bere konfort-eremutik edo, nahi bada, bere arrakasta-eremutik ateratzeko egin duen prozesu zorrotzari esker lortu da. Ez da kasualitatea itzulerako txartelik ez izatea Londresko azken etapa honetan. Artista kanpotar batentzat, Londresera heltzea hasiera berri bat da, orduantxe esplikatu behar baitu berriro bere obra.

Eta birpentsatzeko behar horretan, ohar daiteke aukeratu egin behar duela: ondo egindako lanaren inertzian eroso bizitzen jarraitu ala zalantzan jarri zergatik, nola, noiz eta zertarako pintatu. Uste dut Alain Urrutiak, egokiro, bide zailena aukeratu duela, begirada erne, pentsakor eta pausatua aukeratu dituela, alegia. Pintura, beste behin, mezu zifratu gisa, orain espazioan barrena hedatuta.

David Barro (DB/) Zure ibilbidea duela hamarkada bat baino gehiago hasi nintzen jarraitzen. Posta elektroniko bidez izan genuen elkarren berri lehenengo aldiz, eta eztabaidatu genuen zein ote zen lan egokiena gaur egun desagertuta dagoen eta Madrilgo Circulo de Bellas Artes-en hilabete batzuk geroago egingo zen Ikusizko Arteen Injuve erakusketarako. Une hartan, adierazi zenuen irudi-aukeraketa ez zela ausazkoa, baina ez zinela idatziz justifikatzeko gai. Harrez gero, uste dut zure pintura gero eta konplexuagoa bihurtu dela. Nolabait esango nuke zure lehen etapetako figurazioaren aldean, oraingoa emozionalagoa dela nahiz eta, paradoxikoki, kontzentratuagoa izan; badirudi gaur egun irudiek esentzia-proiekzio abstraktu batetik jarduten dutela, gero eta zehaztugabeagoak direla, gero eta urrunago daudela abiapuntutik. Memoriak irudia lausotzen du, desitxuratu egiten du, nahiz eta guztiak errimatu.

Alain Urrutia (AU/) Ez naiz pinturari buruz konplexutasun-terminoetan aritzearen aldekoa. Nire ustez, egokiagoa da heldutasun-terminoetan aritzea. Denborak lan zaharrak berrikustera eraman nau eta, haietatik ikasiz, proiektu berriei desberdin ekin diezaieket. Aldaketa horiek guztiak modu naturalean gertatu dira.

DB/ Zure pinturetako kolorea jada ez da zuri eta beltz desenfokatua, irudia zahartzean eta errepresentaezina errepresentatzean interesa zuten artistei horren emaitza ona eman ziena.

AU/ Uste dut horrek harreman zuzena duela aipatu berri ditudan aldaketekin. Orobat, ezin dugu pentsatu eboluzio hau alderdi formalean bakarrik gertatu denik, baizik eta baita alderdi kontzeptualean ere. Honek inolaz ere ez nau urruntzen nire lehenagoko lanetik, lehendik dauden irudien irakurketa berrien bila jarraitzen baitut. Irudien errealitatea zatikatuz eta berreraikiz, eta beren historia pinturaren bidez desagerraraziz.

DB/ Zuk pintura desaturatu deitu diozu. Gustatzen zait. Jakina, teknikaren aldetik, bikainak izanik ere, tinta eta lan mimetikoa bereizi asmoz, nahita "porrot tekniko"-aren bila zebiltzan margolariak etortzen zaizkit burura. Deleuze-k “sentsazioa pintatze”-aren deritzon hori ere etortzen zait burura, nahiz eta bera Bacon-i buruz aritu; bide batez, uste dut gero eta hurbilago zaudela artista horrengandik, atalasearen ideia, tarteko espazioa, bitartea nahiz denbora lantzeko moduari dagokionez. Bacon gordeketa deserosoaren maisu handia zen; beira lodiak jarri zituen margotutakora iristea eragozteko.

AU/ Deleuzek *Sentsazioaren logika* liburuan aipatzen duen "sentsazioa pintatze"-aren ideiari, eta hori “porrot tekniko”-aren ideiarekin erlazionatzen duzun moduari dagokionez, ulertu behar da nik ez dudala “teknikaren porrota” bilatzen. Aitzitik, teknika ikusezin

egiten saiatzen naiz, teknikaz ahaztuta, irudiaren eta gure artean barrera gisa jardun ez dezan. Inoiz ez dut pentsatu deserosotasuna gordeketaren emaitza izan ote daitekeen, baina nire lanean, azken batez, errepikatu egiten da zenbait gauza ezkutuan geratzen direla aditzera emateko lain erakustearena. Horrek harreman zuzena du margotutakora iristeko oztopoarekin. Ez da ahaztu behar irudi batzuk barrendu ezinezkoak direla. Nire ustez, garrantzitsuena da ulertzea irudia zergatik den barrendu ezinezkoa: formalizazioaren ondorioz edota berez hala delako.

DB/ Jakina, jabetzen naiz ez duzula "teknikaren porrota" bilatzen, nahiz eta ez dudan uste zure lanetako teknika ikusezina denik, are gehiago, berniz-palinpsestoarekin jolasten duzunean, pinturaren azala leun proiektatzen utziz, piano dotore baten ehundura balu bezala. Gainera, Richter, Tuymans edo antzeko pintoreengan, "porrot tekniko"-aren ideiak, metodologia gisa, ez du zerikusirik "teknikaren porrota" bilatzearekin, baizik eta ezpurutasun-prozesu batez jabetzearekin, esanahia duen irudi bat eraikitzeko gailu piktoriko gisa erabiltzeko.

AU/ Esanahia eraikitzen duen prozesua ezpurutzat hartzen badugu, orduan ados nago "porrot tekniko"-aren ideiarekin. Azken batez, esanahia eraikitzea da nire lanaren oinarria. Ez dut esaten, jatorrian, existitzen diren irudiek esanahirik ez dutenik, baina nire asmoa irudiei irakurketa berriak egokitzea da. Formalizazioa ez da aurretiazko irudi baten pinturazko errepresentazio soila egitea. Pinturaren bidez, margotutakoak errepresentazio soil izateari uzten dio eta errepresentatua erreala bihurtzen da. Horrela, esanahi berria esleitzen diet irudiei, baina ez hori bakarrik: irudia bera ere eraikitzen dut.

DB/ Hori Gerhard Richterren premisaren ildo berean dago: argazkilaritzan errealitatea irudi bihurtzen bada, pinturara heltzen denean, irudia errealitate bihurtzen da. Hain zuzen ere, zure lanean badago halako desbideratze bat, beharbada oroitzapen jakin bat gogora ekartzen duena, gorpuztasun arrotz eta deseroso batetik, Bacon, Borremas eta antzeko artistek proposatutako dislokazioaren ildoan. Ez dakit deformazioa eragiten duen hori atzemateak eraman zaituen orain ispilu-irudiekin lan egitera. Ziurrenik, hemen modu sakonagoan egiten dugu topo irudiaren paradoxarekin, luzatzen eta deformatzen diren, uzkurtzen eta zabaltzen diren motiboetatik abiatuta, guztia ezezagunera iraultzen da, gatazka-eremu batera.

AU/ Zenbait alderdik azaltzen dute ispilu-irudietan dudan interesa. Horietako bat oso sinplea da, alegia, guztiok txikitatik ispiluekiko dugun lilura. Gogoan dut Lewis Carrolen *Ispiluan barrena* lehen aldiz irakurri nuenean, batez ere, Alicek, ispiluan barrena abiatu aurretik, gela deskribatzean duenean,

bestela islatuta. Harrez gero pentsatu dut ispiluek beste mundu horren zatiak islatzen dituztela. Londresera joan nintzenean bizitzera, ispilu bat aurkitu nuen kalean eta, harekin zer egingo nuen jakin gabe, gorde egin nuen. Egunero, etxera itzultzen nintzenean, giltzak eta poltsikoan nituen objektuak ispilu haren gainean uzten nituen. Denbora bat igarotakoan, han gertatzen zenaren argazkiak ateratzen hasi nintzen. Geroago, ohartu nintzen islatutako objektuen irudiak alderantzikatzean lortzen zen ikuspuntua bitxia zela. Ispiluaren bestaldean egotea bezalakoa zen. Orduan hasi nintzen ideia horrekin lan egiten eta objektuen isla bilatzetik, argazkien isla bilatzera pasa nintzen. Islatutako irudia erakusteko beharrezkoa den tolesak aipatzen dituzun distortsio horiek sortzen ditu.

DB/ Artean, ispilua beti izan da begiradarako bidaia handia, eta bidaia hori gorputza edo espazioa destokituta egiten da. Espazioa inoiz behin betikotuko ez balitz bezala. Zure egungo lanetan, begirada ezegonkortzean, zabaldu egiten da ikus-eremua. Baliabide horrek are gehiago aktibatzen du pintura trantsizio-espazio gisa. Ispilua erronka eta utopia da, lekurik gabeko lekua delako, baina heterotopia ere bada, Foucault-ek teorizatu duen moduan.

AU/ Ispiluen bidez ikusten ditugun beste mundu horretako zatiek, irudien distortsio horiek edo islatutako irudiarekin dugun harremanak, jakina, Foucaultek aipatzen duen toki heterotopiko horretara eramaten gaituzte. Gustatzen zait ispiluei buruz nola diharduzun, lekurik gabeko lekua, erronka eta utopia aipatzen dituzunean. Horretan datza ispiluaren magia; bi dimentsioen baitan leku bati eusteko ahalmenean, alegia.. Ispilu-irudiekin lan egiten jarraitzea naturala izan zen nire lan-prozesuan eta duela denbora batetik buruan nerabilkien gai baten erantzuna izan zen. Erakusketa bat egiteko gonbidapena jaso nuen, Santiago de Compostelako DIDAC Fundazioan egingo zena eta ondoren Lisboako Appleton Square espaziora bidaiatuko zuena. Erakusketa, bere ibiltaritzan, muta zedin nahi nuen. Ardatz bertikalean islatutako irudiak sortu nituen, konposizioan biratuz gero funtzionatuko zutenak, eta horrek koadroak bi posizio posibleetako batean erakusteko aukera ematen zuen. Hala, bigarren erakusketa lehen erakusketaren isla izango zen. Zenbait hilabete geroago, zu eta biok erakusketen izenburuari buruz hitz egiten ari ginela, pentsatu genuen *Mirror Rim* [Ispiluaren ertza] izenburu perfektua zela, proiektu honetan horren presente dagoen ispiluaren ertza aipatzen duen palindromoa baita.

DB/ Barrokoan obra operazio infinitutzat hartzen da eta uste dut zureak barrokorantz egiten duela ildo horretan. Ispilua objektibotasunaren amaieratzat eskaintzen zaigu. Arte garaikidean oinarrizko adibideak daude, hala nola, Pistolleto-ren *Cuadri specchianti* edo Robert Smithson-en *non sites*

lanak. Baina nire adibide gogokoena Giuseppe Penone-rena da; 1970ean autoerretratu bat egin zuen gainazala ispilu-erakoa zuten lentilla batzuekin. Begiek espazioan islatzen dituzte ohiko behaketan hautematen dituzten irudiak, eta denboran geroratzen da ikusteko ahalmena, baina, era berean, obrak informazioa transmititzen du, egileak berak ikusi aurretik ere. *Mirror Rim* proiektuko irudiak Penoneren lentillen modukoak dira, begirada eraikitzeko trantsitua abiarazteko tresnak. Nire ustez, zure pinturak, paradoxikoki, dentsitate abstraktu handiagoa du orain.

AU/ Dentsitate abstraktua aipatzen duzunez, uste dut denborak aurrera egin ahala nabarmendu egin dela. Oraindik badaude irudiak eta horien atzean ezkutatzen den istorioa interesatzen zaizkidan lanak. Gogoko dut pinturak istorioak kontatzeko duen ahalmena, baina nire azken lanean, pintatutako motiboa beste kontu batzuei buruz aritzeko aitzakia da. Suposatzen dut horri buruz ari zarela, irudien zehaztugabetasuna aipatzen duzunean eta, hain zuzen ere, zehaztugabetasun-maila handiagoa da nire azken lanetan. *Mirror Rim* proiektuan, irudi bakoitzak bere izateko arrazoia du multzoaren barruan; baina proiektua biltzen duen ideiari esker (irudi iraulgarriak egitea, bigarren erakusketak lehen erakusketaren isla gisa funtziona zezan), koadro bakoitzean gertatzen denaren xehetasuna bigarren planoan geratzen da. Hala eta guztiz ere, halako proiektuekin batera mapa kontzeptuala egoten da, irudien harremanari eta jatorriari buruzko gakoak eskaintzeko.

DB/ Gauza bera gertatzen da zure *Pentsamendu abstraktua 20 minutuz* proiektuarekin.

AU/ Bai. Erakusketak paseo gisa funtzionatzen zuen eta, itxuraz, elkarrekiko konexiorik ez zuten irudiekin egiten zuen topo ikusleak. Antzekotasunak daude erakusketan barrena paseatzearen eta irudiekin topo egitearen, eta Robert Walser-en *Paseoa* lanaren artean. Bi proiektuetan koadroek formatu txiki-txikia zuten eta, espazio zabaletan kokatutakoan, bi kasuetan sentsazio hau lortzen zen ibiltzean: irudiekin topo egitearena eta irudi horiei aurre egitean beste guztia ezeztatuta geratzearena. Horri esker, paseo horiek izaera hipnagogikoa zuten.

DB/ Ez da lortzen erraza; izan ere, aipatzen duzun ustezko egoera hipnagogiko hori, ikuslea erlaxatuta badago bakarrik da posible. Gaur egun bizi dugun azelerazio honetan, jende gehienak erakusketak miaketa-radarrak balira bezala ikusten ditu, irudien aurrean gelditzeko denborarik gabe edota, edozelan ere, zer irudi interesatzen zaion eta zer irudiren aurrean gelditu nahi duen bereizteko astirik gabe. Sekulako eginkizuna eta erronka inposatzen diozu zure buruari. Egia da formatu txikiek beste intentsitate-maila bat





dutela, sortzen diren hutsarteei esker; paradoxikoki, lan horiek pisu bisual handiagoa dute, tamaina handiagoko lanen aldean. Komisario-lana egokitu zitzaidan Arte Garaikideko Gas Natural Fenosa Museoko *2014. Alde egin baino lehen. 40 ideia pinturari buruz* erakusketan eta eraikuntza subjektibo, ironiko eta ekiboko hori ere hautematen da gaur egun museo horretako funtsekoa den zure lan horretan. *Paraleloan* (*In parallel)* lana bi irudiz osatuta dago. Batetik, 250x400 cm-ko oihal gaineko olio-pintura erraldoia, esku batzuk eta letagin itzeleko txakur baten ahoaren eszena, itxuraz bortitza, irudikatzen duena. Bestetik, gizon baten eskuari eusten dion emakume eder baten erretratu txiki bat, itxuraz gozoa. Lehen irudiak ilustratzeko modu gordinari erantzuten dio; bigarrenak, berriz, irudia are gehiago biguntzen duten lausoduren eta poliuretano-bernizen jolas leuna agertzen du. Polikiago edo geroago begiratuta, ulertzen da txakurraren jabeak (edo albaitariak) bakarrik sar dezakeela eskua horrela txakurraren ahoan; halaber, ulertzen da hasiera batean emakumea laztantzen ari dela dirudien eskua indarkeriaren eskua baino ez dela. Anbibalentzia hori nola bilatzen duzun eta nola aurre egiten diozun azaltzea nahiko nuke, eta jakin nahiko nuke formatuaren aukeraketa joko kontzeptual horren ondorio den, eta ez soilik aukera formala.

AU/ Kasu honetan, lanen formatuari buruz bi mailatan arituko ginateke, lortu nahi denaren arabera: maila kontzeptualean eta maila formalean. *Paraleloan (In parallel)* lana egin nuenean, nire beharra irudiak irakurtzeko daukagun modua ulertzea zen, irudi horiek formalizatzen ziren moduaren arabera. Izan ere, horren arabera, irakurketa erabat desberdina lor daiteke. Kasu zehatz hartan, nire asmoa honako hau zen: egindako lehen irakurketa okerra izatea eta, irakurketa zuzena egin ahal izateko, zuk azaldu berri duzun moduan, astiroago begiratu behar izatea. Erakusketak bisitatzeko moduak duela denbora dezentetik kezkatzen nau. Koadro txikiz osatutako proiektu hauetan denbora gehiago eskaini behar izaten da. Interesatzen zait ikusleak erakusketetan barrena nola ibiltzen diren jakitea, koadro bakoitzaren aurrean gelditzea lortzea eta, behin koadroak ikusitakoan, erakusketan barrena ibiltzen jarraitzea, irudikatzen diren motiboen arteko konexioak ulertu nahian. Azken proiektuak, eta une honetan esku artean ditudan proiektuak, berdin formalizatzen dira guztiak. Beti dira formatu txikiko koadroak eta erakusketa-espazioan sakabanatuta jartzen dira. Oinarrizko ideia nire lanari osotasun formala ematea da, horren barruan oso zeinu desberdineko gauzak gertatu ahal izan daitezen.

DB/ Iruditzen zait horrela malgutasun handiagoa lortzen duzula irakurketa kontzeptualean. Helmut Dorner eta hark espazioa egituratzeko daukan modua etortzen zaizkit gogora; koadroen arteko distantzia, idazketa gisa, geldiuneekin

eta puntuazio-ikurrekin. Nolabait, tentsio poetikotik (*nola* eta *zer* denarengandik) gero eta hurbilago zaude, isiltasunak erresonantziari bide eman diezaion utziz. Horrela, pintura espazio kritikoagoa bihurtzen da, kontsumo motel eta kontzentratuagoko espazio. Koadro txikiak monumentu bihurtzen dira eta, koadroen barruan, irudian gertatzen den moduan, honelako muntaiekin egonezinera eramaten gaituzu. Funtsean, zure pinturan gero eta hein handiagoan aurkitzen da nolabaiteko kontramundu erromantiko bat, batzuetan nostalgikoa eta itogarria dena, bidaia arraro bat egitera eramaten gaituena, zerua eta itsasoa elkartzeko gai diren paisaietan aurkitzen duguna, Friedrich gogoan, edota barrokorantz jotzen duten argi-ilunetan. Iruditzen zaizu historia hobeto ezagutzeak Pier Paolo Pasolinik bere lana definitzeko erabiltzen zuen "Iraganeko indarra naiz" premisara eramaten zaituela?

AU/ Pasolinik iraganeko garaietan modernotasuna bilatzea aipatzen zuen eta beti sentitu naiz klasikoek indarberritzen dutelako ideiarekin identifikatuta. Beti pentsatu izan dut orain egiten ari garena etorkizunetik ikusteko gai izatea gustatuko litzaidakeela. Horren harira, gogora etortzen zait eszena bat non Alicek (*Aliceren Abenturak Lurralde Miresgarrian*) Erregina Zuriari galdetzen dion zer nolako gauzak gogoratzen dituen hobekien. Erreginak erantzuten dio hobekien gogoratzen duena "datorren astearen osteko hurrengo astean gertatuko diren gauzak" direla. Hain zuzen ere, aipatzen duzun kontramundu erromantiko hori, *etorkizuneko nostalgia* hori, etorkizun distopiko batetik orainarekin zer gertatuko den ulertu nahi izate hori, da *Lurra eta Zementua (eseri eta itxarotea)* erakusketaren gai nagusia.

DB/ Hori bat etorriko litzateke naturaletik ezer ez duen naturaren ideiarekin. Natura irudien eraikuntza kultural gisa hartzeaz ari naiz. Guztiak du existentzia kultural bat eta pinturak ere badu historia bat, azken urteetan beste diziplina eta mugimendu batzuen eklosioak kutsatu duena. Muntaiari dagokionez, adibidez, premisa minimalistek zer nola aldatu zuten erakusketa bat irakurtzeko eta dastatzeko gure modua, hori datorkit burua. Natura ez baita ikusten dena soilik, ezta objektu artistikoa ere. Idazketa mota horretaz ari naiz.

AU/ Proiektu baten egitura espaziala idazketarekin konparatzen ari zara eta artea informazioa transmititzeko errepresentazio grafiko sistema gisa datorkit burura. Nik nahiago dut espazialitatea eta proiektu bat muntatzean sortzen diren erritmoak musikarekin alderatzea edo, nire kasuan, irudiez ari garenez, zinematografiarekin. Horregatik ez dut ulertzen nola egon daiteken proiektu bat amaituta espazioan muntatu gabe dagoen artean. Muntaiak erabakitzen du ikusleak erakusketa nola ibiliko duen eta, baiki, muntaiak baldintzatzen du irakurketa.

Kuleshov efektuaren ideia zineaz besteko diziplinei ezartzean datza.

DB/ Ez dut uste hemen Kuleshov efektuaz hitz egin dezakegunik, nahiz eta ulertu aipatzean zer esan nahi duzun. Badakit dama baten erretratua ez dela bera pinakoteka batean, aldizkari bateko azalean edo xanpu baten publizitate-apeu gisa. Arthur C. Dantok Warholen *Brillo Boxes* aipatzen ditu eta galdetzen du zerk egiten ote dituen artelan, jatorrizko objektuarekin duten antza zehatza ote den. Baina interesgarria iruditzen zait aipatzen duzun zentzumenen alderdi hori azpimarratzea, ukimenaren bila baitzabiltza eta ikus daitekeenarekin lan egiten baituzu; ordea, musika eta zinea aipatzen dituzu, zeinak hain zuzen ere musika bidelagun handia izan duen sekuentzia kateatuak bata bestearekin lotzeko. Neure ustean, Barnett Newman-en *zip*-ek denbora iraunarazteko gai den soinua daramate berekin. Soinua orainaldia bihurtzen den denbora da beti. Clyfford Still-en pintura hartzen badugu, haustura baten soinu bibratzailea du barnean, non tentsioa uzkurtzen eta aldi berean apurtzen den. James Turrell-en kasuan, aldiz, tentsio hori baretu egiten da, abisala denez gero, jasanezina bihurtzen da. Margolari asko eta oso deberdinek, Terry Winters-ek edo Alex Katz-ek esaterako, beren pintura jazzarekin lotzen dute. Zer iruditzen zaizu zuri? Nolakoa da zure pinturaren soinua eta, alderdi formalaz haratago, zer harreman mota duzu zinearekin?

AU/ Baliabide gisa aipatzean, muntaia dela eta irakurketa aldatzen dela esan nahi nuen, hau da, artelanak erakusten diren ordenak eta erakusketetako espazio hutsek sortzen dituzten erritmoek irakurketa aldatzen duela.

DB/ Artista askok izaten duten kontuan hori serie bateko lanak ordenatzen saiatzen direnean. Adibidez, Tracey Moffatt-ek bere serieetako batzuetan lehenengo eta azkeneko argazkiak soilik ezartzen ditu eta gainerakoak komisarioaren edo pieza horiek instalatzeko ardura duenaren gustuaren edo intuizioaren esku uzten ditu.

AU/ Ezin da muntaia bera behin eta berriz egin. Baliabide bat behin eta berriz erabiltzean, magia desagertu eta funtsa galtzen da. Horrexegatik gustura ikusiko nuen James Harvey expresionista abstraktuaren aurpegia Warholen erakusketa ikustera joan zenean New Yorkeko Stable Gallery-ra, 1964an. Hantxe ikusiko zuen berak diseinatutako *Brillo Boxes* artelan bihurtu zirela. Duchamp-ek ez bezala, bere *ready-made*tarako berak fabrikatu gabeko objektuak biltzen baitzituen, Warholen lanetan, nireetan bezala, abiapuntu dugun irudia dagoeneko existitzen da. Guk edukia ematen badiogu ere, eskua eta trebetasun teknikoa ere presente dago. Nire lanetako soinuari eta musikari dagokionez, bi une bereziko nituzke: sorkuntza prozesukoa, musika lagun izaten dudanekoa, eta margolana amaiturik dagoen unekoa, musikak

irudiaren soinu-banda gisa funtzionatzen baitu. *Pentsamendu abstraktua 20 minutuz* proiektuarekin ari nintzela, Beethoven entzuten nuen estudioan eta seriea bukatu nuenean, margolanei musikariaren temen izenak jarri nizkien. Behin eta berriz entzun behar izan nuen, harik eta pintura bakoitzari, kontzeptu eta formaren aldetik, zer musika-pieza zetorkion ondo erabaki nuen arte. Keinu horrexegatik, izenburuak irakurtzean, ikuslearen buruak erakusketa-espaziotik at bidaiatuko du.

DB/ Bidaia mental hori gero eta ezinbestekoagoa da zure pinturaz jabetu ahal izateko. Juhani Pallasmaa arkitekto finladiarrak *Azalaren begiak* liburuan ukimenaren zentzumenaren garrantzia adierazi nahi izan du mundua uler dezagun, eta ukimenaren modalitate erreprimituaren aldean ikusmena gailentzeaz hausnartzen du. Pallasmak, zure lanean ere funtsezkoa den ideia bat dakar: ikusmen enfokatuak aurrez aurre jartzen gaitu mundua eta gu, periferikoak, aldiz, bildu egiten gaitu.

AU/ Proiektu bati ekitean, ideia desberdinak izaten ditut, maiz abstraktuak. Irudiak egin ahala, proiektua zedarrituz joan ohi da eta forma hartzen. Proiektuei heltzeko modu hau, mundua, irudiak eta infomazioa irakurtzeko dudan moduarekin lotura zuzena du. Bidaia mental hori egin gabe zaila da nire lanaz jabetzea. Proiektuarekin batera doan informazioak irudien arteko harremanak bisualizatzeko jarraibidea eman dezake. Gako horiek ez dute azalpen gisa balio ez eta interpretazioak mugatzeko ere. Bidaia mental horri bide ematen diote eta egin litezkeen irakurketak hedatzen dituzte.

DB/ *Mirror Rim* bezalakoek zerbait erakusten badute da hedapenak ez duela beti handiagoa egiten pintura. Garrantzitsua da jakitea nola bihur daitekeen testuingurua eduki, keinu oso desberdinekin. Berriro diot. Zure muntaiak oso elastikoak dira, lanak hari fin-finekin josita baleude bezala, ikuste hutsarekin hautemanezinak. Diapositiba-sekuentzia bat bezalakoa da, ikuslea esperientzia baten barruan kokatzen duena, koadro bakoitzari estatikoki begira egotean baino. Sekuentzia fragmentatuak dira, eta nik neuk ez ditut Murtziako SOS 4.8 jaialdian aurkeztu zenuen pintura dekonstruktibo erraldoitik oso urrun ikusten, Bilboko Guggenheim Museoan erakutsi zenituen sekuentzia fragmentatuetan, edo horma bat zuzenean margotzen duzunean, ia-ia ezin besarkatuzko sentipena proiektatzen duzu eta "egoera" batera garamatzazu, "instalazio" batera beharrean. Ikusleak zalantza egitea gustatzen zaizu eta ezbai uztea, erabakiak hartu beharrean. Sao Paoloko Kunsthalle-n proposatu zenuena ere badatorkit burura, non koadroak ziruditen pinturak erakutsi zenituen, nahiz eta horma-irudiak izan. Dena den, uste dut gero eta trikimailu gutxiago eta gero eta egia handiagoa dagoela horretara heltzeko baliabidean. Horrek, ordea, beste elkarrizketa baterako lain emango liguke. Bost urte barru agian.





Una mirada distraída, precipitada, diría que poco ha cambiado la pintura de Alain Urrutia desde que hace una década entró en escena conformando su propio lugar en el siempre complicado contexto del arte contemporáneo. Las búsquedas son en apariencia las mismas, pero el proceso de encontrar respuestas o nuevas preguntas es cada vez más intenso, más concentrado. Su destreza técnica le ha permitido, como he insistido en ello en otras reflexiones a propósito del artista, ensayar una pintura de proceso rápido y recepción lenta. Aunque si en algo ha evolucionado Alain Urrutia es en cómo ha aprendido a demorarse para que la imagen despliegue su riqueza por sí misma. Gadamer lo llama *verweilen*, una suerte de espera sin prisa que acabará revelando las interioridades de la obra. Esto es así porque –cada vez más– sus proyectos abordan una profunda reflexión previa, restando espontaneidad a la idea aún sin borrar ese aliento intuitivo que proyecta su trabajo. En otras palabras, se ha vuelto más exigido, cuestionando cada paso a realizar y cómo seguir pintando. Más gráficamente diría que sin dejar de ser pintor ha logrado ser todavía más artista.

Estas premisas que planteo son evoluciones naturales, no hay duda. Pero incido en ello porque no es fácil acertar en las muchas decisiones a tomar: los tiempos, la escala, la forma, los motivos… Por supuesto, Alain Urrutia es ahora un pintor de esos que dominan el oficio –técnicamente siempre lo ha sido–, pero hoy dispone de mejores recursos y el tiempo le ha otorgado una mayor destreza técnica. A todo ello hay que sumar que desde hace unos años construye sus proyectos previamente, sin la presión de una fecha de inauguración. También en eso ha aprendido a demorarse, poniendo los trabajos en cuarentena. Todo ello incide en la recepción del espectador, que ha de valorar esa espera, sus ritmos, los vacíos, las desapariciones. Alain Urrutia sigue tomando decisiones sin miedo, desde una restringida gama de colores, aunque ahora tiene más en cuenta ese segundo tiempo, el del espectador, el del encuentro. En cierto modo, diría que hoy es un artista menos ansioso y eso se ve en el propio acabado de sus obras o en sus composiciones más pensadas, pero también en su manera de presentarse en la escena pública. Es Alain Urrutia un artista maduro, más de lo que generacionalmente se le exigiría.

Seguramente, todo ello declina en una pintura más críptica para algunos, menos vistosa, menos espectacular. Para otros –entre los que me incluyo–, esa destilación de circunstancias ha derivado en una pintura con mayúsculas, donde el formato es menos relevante que su intensidad, que su peso. Pintura para



There aren't any Stars. London, 2016-2017.

pintores. Todo gracias a un exigente proceso que, conscientemente, ha llevado al artista a salir de su zona de confort, o de éxito, como queramos denominarla. No es casualidad que para esta última etapa londinense no tenga marcado un billete de vuelta. La llegada a una ciudad como Londres es para un artista foráneo un nuevo comienzo y es, precisamente, cuando uno tiene que volver a explicar su obra, en esa necesidad de repensarla, cuando puede darse cuenta de que ha de elegir entre seguir viviendo cómodo en la inercia de un trabajo bien hecho o poner en duda el por qué seguir pintando, el cómo, el cuándo, o el para qué. Entiendo que Alain Urrutia ha elegido acertadamente el camino incómodo, el lugar para la mirada atenta, reflexiva, detenida. La pintura, una vez más, como mensaje cifrado, ahora expandido en el espacio.

David Barro (DB/) He acompañado tu trayectoria desde hace más de una década. Nuestro primer contacto fue por e-mail, debatiendo qué tipo de obra era la adecuada para exhibir en la hoy desaparecida Muestra de Artes Visuales Injuve, que se desarrollaría meses más tarde en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Entonces escribías que la elección de las imágenes no era arbitraria pero que tampoco las podías justificar de manera escrita. Desde entonces, entiendo que tu pintura se ha vuelto cada vez más compleja. En cierto modo, diría que la figuración de tus primeras etapas como pintor se destila ahora más emocional, aunque paradójicamente desde lo concentrado, como si las imágenes operasen hoy desde una proyección de esencia abstracta, cada vez más indeterminadas, más alejadas de su punto de partida. La memoria diluye la imagen, la distorsiona, aunque todo rime.

Alain Urrutia (AU/) No me convence hablar sobre la pintura en términos de complejidad y creo más adecuado hablar en términos de madurez. El paso del tiempo me ha llevado a revisar viejos trabajos y esto hace que aprendiendo de ellos pueda abordar los nuevos proyectos de un modo diferente. Todos estos cambios se han dado de una manera natural.

DB/ El color de tus pinturas ya no es el mismo blanco y negro desenfocado que tan buen resultado dio a los artistas interesados en el envejecimiento de la imagen y en representar lo irrepresentable.

AU/ Entiendo que esto está directamente relacionado con los cambios a los que me acabo de referir. Tampoco podemos pensar que esta evolución se da únicamente en la parte formal, sino que también ocurre en la parte conceptual. Esto en ningún caso me aleja de mi trabajo anterior, ya que sigo trabajando con la idea de buscar nuevas lecturas de imágenes pre-existentes. Fragmentando y reconstruyendo la realidad de las mismas y eliminándoles su propia historia a través de la pintura.

DB/ Tú lo has llamado pintura desaturada. Me gusta. Por supuesto, pienso en todos aquellos que, siendo grandes pintores también desde el lado técnico, buscaron deliberadamente el «fracaso técnico» para divorciar la tinta de la tarea mimética. También en eso que Deleuze denomina «pintar la sensación», aunque lo dice a propósito de Bacon, artista al que creo que te acercas cada vez más en tu manera de escorzar, de trabajar la idea de umbral, el espacio intermedio, el entre, el tiempo. Bacon era un gran maestro de la ocultación incómoda y de ahí su idea de colocar gruesos cristales que impiden acceder a lo pintado.

AU/ En lo que respecta a la idea de «pintar la sensación» de la que Deleuze habla en su libro *Lógica de la sensación* y en la forma en la que lo relacionas con la idea del «fracaso técnico», creo que es

importante entender que yo no busco el fracaso de la técnica. Al contrario, intento que la técnica sea imperceptible y que, olvidándonos de ella, no sea una barrera entre la imagen y nosotros. Nunca había pensado en la incomodidad como resultado de la ocultación, pero en mi trabajo, al fin y al cabo, se repite esa idea de mostrar lo suficiente para dar a entender que hay cosas que permanecen ocultas. Esto se relaciona directamente con el impedimento a acceder a lo pintado. Tampoco hay que olvidarse de que hay imágenes que son impenetrables. Para mí es importante entender si la imagen es impenetrable debido a su formalización o simplemente porque ya lo es en sí misma.

DB/ Por supuesto, soy consciente de que no buscas el fracaso de la técnica, aunque no creo que la técnica de tus obras sea imperceptible, máxime cuando juegas con un palimpsesto de barnices, dejando que la piel de la pintura se proyecte suave como si tuviese el tacto de un elegante piano. Además, entiendo que la idea de fracaso técnico en pintores como Richter o Tuymans, en tanto que metodología, no tiene tanto que ver con buscar el fracaso de la técnica, sino con apropiarse de un proceso de impureza a modo de dispositivo pictórico para construir una imagen con significado.

AU/ Si lo entendemos como proceso impuro que construye significado, entonces sí estoy de acuerdo con la idea de «fracaso técnico». Al fin y al cabo, la construcción de significado es la base de mi trabajo. No digo que en su origen las imágenes existentes no lo tengan, pero mi intención es dotarlas de nuevas lecturas. La formalización no se da como una simple traducción a pintura de una imagen previa. La pintura no solo hace que lo pintado deje de ser una simple representación, también consigue que lo representado pase a ser real. De esa manera no solo otorgo un nuevo significado sino que también construyo la propia imagen.

DB/ Eso está en línea con la premisa que asume Gerhard Richter: si en la fotografía la realidad se convierte en imagen, cuando esta llega a la pintura la imagen se convierte en realidad. Efectivamente, en tu trabajo se da esa suerte de desvío, tal vez evocando también cierta memoria desde una corporalidad extraña e incómoda, en línea con la dislocación propuesta por artistas como Bacon o Borremans. No sé si es esa aprehensión de lo deformante lo que te ha llevado a trabajar ahora imágenes espejadas. Seguramente ahí nos topamos más incisivamente con la paradoja de la imagen, a partir de motivos que se estiran y deforman, que se contraen y expanden; todo se vuelca a lo desconocido, a una zona de conflicto.

AU/ Hay varias cuestiones que explican mi interés por las imágenes espejadas. Una de ellas es tan básica como la atracción que todos tenemos desde pequeños por los espejos. Recuerdo la primera vez que leí *Alicia a través del espejo* de Lewis Carroll, especialmente el pasaje en el que antes de cruzar el espejo Alicia





describe la habitación que se ve reflejada como una habitación diferente a la que ella se encuentra. Desde entonces he pensado que los espejos reflejan fragmentos de ese otro mundo. Cuando me mudé a Londres encontré un espejo en la calle y sin saber lo que haría con él, lo guardé. Todos los días cuando volvía a casa, dejaba las llaves y los objetos que tenía en los bolsillos sobre él. Al cabo de un tiempo empecé a fotografiar lo que ahí ocurría. Más tarde fui consciente de que al voltear las imágenes de los objetos reflejados se obtenía un punto de vista que era extraño. Era como estar al otro lado del espejo. Empecé entonces a trabajar con esa idea y pasé de buscar el reflejo de objetos a buscar el reflejo de fotografías. La doblez necesaria para desvelar la imagen reflejada genera esas distorsiones que mencionas.

DB/ El espejo en el arte siempre ha sido un gran viaje para la mirada y ese viaje se ha conformado a partir de la dislocación del cuerpo o del espacio. Es como si el espacio nunca se tornase definitivo. En tus obras actuales el campo de visión se expande cuando la mirada se desestabiliza. Este recurso activa todavía más la pintura como espacio transitivo. El espejo es un desafío y una utopía porque es un lugar sin lugar, pero también es una heterotopía, como ha teorizado Foucault.

AU/ Es obvio que esos fragmentos que vemos de ese otro mundo a través de los espejos, esas distorsiones de las imágenes o nuestra relación con la imagen reflejada, nos remiten a ese otro lugar heterotópico del que habla Foucault. Me gusta que hables de los espejos como un lugar sin lugar, como un desafío y una utopía. Es ahí, en su capacidad de contener un lugar dentro de sus dos dimensiones, donde reside su magia. El haber seguido trabajando con imágenes espejadas fue algo natural dentro del proceso en mi trabajo y era la respuesta a una cuestión que me rondaba en la cabeza desde hacía un tiempo. Había recibido la invitación para realizar una exposición en la Fundación DIDAC en Santiago de Compostela que luego viajaría al espacio de Appleton Square en Lisboa. Buscaba el modo en el que la exposición mutase en su itinerancia. Al crear imágenes reflejadas en su eje vertical, que en composición funcionasen al ser giradas, podría realizar un proyecto en el que los cuadros fueran mostrados en cada una de sus dos posiciones posibles. De esta manera, la segunda exposición pasaría a ser el reflejo de la primera. Meses después, hablando contigo sobre cuál sería el título para las exposiciones, llegamos a la conclusión de que *Mirror Rim* [El borde del espejo] era perfecto; se trata de un palíndromo que hace referencia al borde del espejo, tan presente en este proyecto.

DB/ El Barroco asume la obra como operación infinita y entiendo que tu trabajo declina hacia lo barroco en este sentido. El espejo se nos ofrece como el fin de la objetividad. En arte contemporáneo tenemos ejemplos esenciales, como los *Cuadri specchianti* de Pistoletto o los *non sites* de Robert

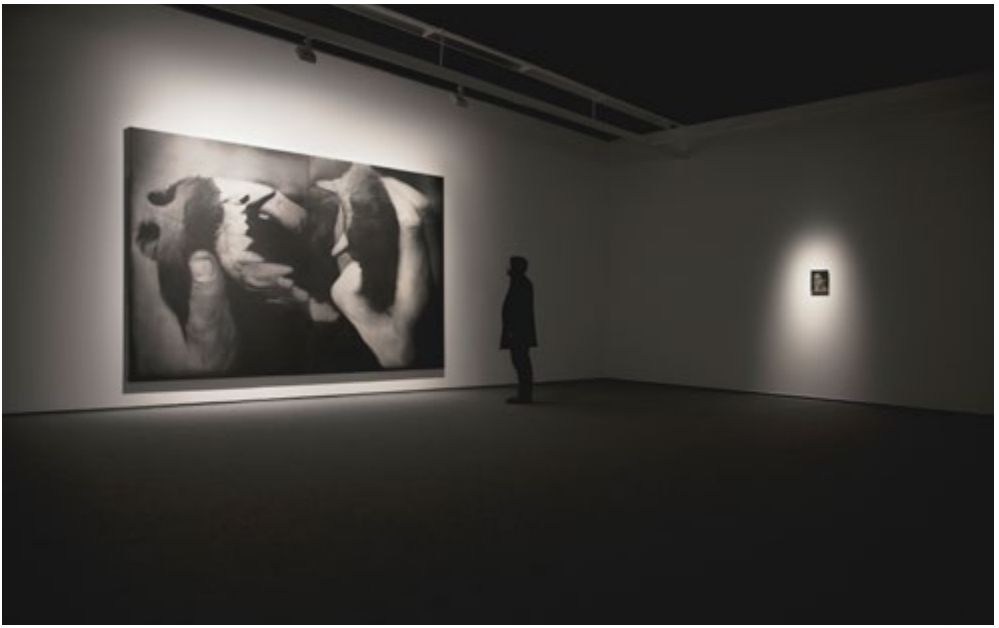
Smithson. Aunque mi ejemplo favorito es cuando Giuseppe Penone se autorretrata en 1970 con unas lentillas cuyas superficies externas son espejadas. Los ojos reflejan en el espacio las imágenes que perciben en su observación habitual, demorando en el tiempo la facultad de ver, pero también transmitiendo la información con la obra antes de que su autor la haya visto. Las imágenes de *Mirror Rim* son, como las lentillas de Penone, instrumentos para iniciar el tránsito de construir la mirada. Para mí, tu pintura cobra ahora, paradójicamente, una mayor densidad abstracta.

AU/ Al hablar de la densidad abstracta, entiendo que es algo que con el paso del tiempo se ha acentuado. Siguen existiendo trabajos en los que me interesan la imágenes y la historia que en ellas se esconde. Al tiempo que me gusta esa capacidad que la pintura tiene para contar historias, en mi trabajo más reciente el motivo pintado sirve como excusa para hablar de otras cosas. Supongo que es a eso a lo que te refieres cuando hablas de la indeterminación de las imágenes y efectivamente, esto es algo que sucede en mayor grado en mis últimos trabajos. En *Mirror Rim* cada imagen tiene su razón de ser dentro del conjunto, pero la idea que engloba el proyecto —la realización de imágenes volteables de manera que la segunda exposición funcionase a modo de reflejo de la anterior— hace que la particularidad de lo que sucede en cada cuadro quede en un segundo plano. Aun así, ese tipo de proyectos se acompañan de un mapa conceptual que aporta claves sobre la relación y el origen de las imágenes.

DB/ Lo mismo sucede en tu proyecto *20 minutos de pensamiento abstracto*.

AU/ Sí. La exposición funcionaba a modo de paseo en donde uno iba encontrándose imágenes que aparentemente no tenían ninguna conexión entre ellas. Hay una similitud entre ese pasear la exposición e ir topándote con esas imágenes con *El Paseo* de Robert Walser. El minúsculo formato de los cuadros en ambos proyectos y la manera en la que estos se disponen en espacios amplios, hacen que en ambos casos se dé esa sensación de caminar y de ir encontrándote con imágenes a las que cuando uno se enfrenta el resto queda anulado. Esto dota a estos paseos de un carácter hipnagógico.

DB/ No es fácil lograrlo, ya que ese supuesto estado hipnagógico al que aludes, únicamente es posible si el espectador está relajado. En esta suerte de aceleración contemporánea en la que vivimos, donde la mayoría de la gente ve las exposiciones como si fuese un radar de rastreo, sin tiempo a detenerse en las imágenes o, en cualquier caso, a discernir qué imagen le interesa y sobre cuál quiere detenerse, la empresa y el reto que te impones es mayúsculo. Cierto es que el pequeño formato



2014. Antes de irse, 40 ideas sobre la pintura. MAC Fundación Gas Natural Fenosa, A Coruña, 2013.

implica otro grado de intensidad gracias a los vacíos que se generan, dotando paradójicamente de más peso visual a dicha obra, en comparación con otras de tamaño más grande. Esa construcción subjetiva, irónica y equívoca, se da en el trabajo que realizaste para la exposición de la que fui comisario para el Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa titulada *2014. Antes de irse. 40 ideas sobre pintura* que hoy pertenece a los fondos de ese museo. La obra *Paraleloan (In Parallel)* se compone de dos imágenes. Por un lado, un enorme óleo sobre lienzo de 250x400 cm que representa una en apariencia violenta escena de unas manos y la boca de un perro de impresionantes colmillos. Por otro, un pequeño retrato, en apariencia dulce, de una bella mujer agarrada por la mano de un hombre. La primera obedece a un modo crudo de ilustrar; la segunda a un suave juego de veladuras y barnices de poliuretano que ablandan todavía más la imagen. Una mirada más detenida o demorada nos permite entender que solo su dueño —o un veterinario— puede introducir de esa manera la mano en la boca de un perro, pero también que la mano que en principio semeja acariciar a la mujer no es más que la mano de la violencia.

Me gustaría que explicases cómo te enfrentas y buscas esa ambivalencia y si la elección del formato obedece a ese juego conceptual más que a una opción puramente formal.

AU/ Aquí entraríamos a hablar del formato de los trabajos en dos diferentes niveles, dependiendo de lo que se quiera conseguir: el conceptual y el formal. Cuando realicé el trabajo *Paraleloan (In Parallel)*, tenía la necesidad de entender el modo que tenemos de leer las imágenes, en función de la manera en la que se formalizaban. Dependiendo de esto se puede conseguir una lectura totalmente diferente. En aquel caso en concreto, buscaba que la primera lectura que se diese fuera errónea y que solo se diese la lectura correcta, como tú acabas de explicar, con una mirada más detenida. Desde hace ya algún tiempo me preocupa la manera en la que se visitan las exposiciones. Estos proyectos compuestos por cuadros pequeños, exigen que se les dedique más tiempo. Me interesa entender cómo se caminan las exposiciones, conseguir que nos detengamos en cada cuadro y que, una vez vistos, volvamos a caminar la exposición intentando aprehender las conexiones entre los diferentes motivos representados. Los últimos proyectos y los proyectos en los que estoy trabajando en estos momentos se formalizan todos de la misma manera. Son siempre cuadros de formato pequeño dispuestos de una manera espaciada en el espacio expositivo.



Paraleloan (In parallel). Bilbao, 2013.

La idea es dotar a mi trabajo de una unidad formal dentro de la que puedan ocurrir cosas de muy diferente signo.

DB/ Creo que así consigues una mayor elasticidad en la lectura conceptual. Pienso en Helmut Dorner y su manera de estructurar el espacio, la distancia entre cuadros, como una escritura, con pausas y signos de puntuación. En cierto modo, te aproximas cada vez más a la tensión poética, en el cómo y en el qué, dejando que el silencio faculte la resonancia. La pintura deviene así un espacio más crítico, de consumo más lento y concentrado. Los pequeños cuadros se monumentalizan y, de

la misma manera que sucede en su interior, en su imagen, con ese tipo de montaje conduces a la inquietud. En el fondo, existe cada vez más en tu pintura una suerte de contramundo romántico, por momentos nostálgico y algo asfixiante, que nos lleva a emprender una travesía extraña, y que encontramos en paisajes capaces de unir cielo y mar, en alusiones más directas a Friedrich, o en juegos de un claroscuro barroquizante. ¿Sientes que, en cierto modo, un mayor conocimiento de la historia te conduce a ser aquello que decía Pier Paolo Pasolini para definir su trabajo: «Soy una fuerza del pasado»?.

AU/ Pasolini hablaba de la búsqueda de lo moderno en tiempos pasados y siempre me he sentido identificado con esa idea de que «los clásicos reconfortan». En todo momento he pensado que me gustaría ser capaz de ver lo que estamos haciendo ahora desde el futuro. En relación a esto me viene a la mente una escena en la que Alicia (*Alicia en el país de las maravillas)* le pregunta a la Reina Blanca sobre qué tipo de cosas recuerda mejor. Esta le contesta que lo que mejor recuerda son «las cosas que ocurrirán la semana que viene después de la siguiente». Es exactamente ese contramundo romántico del que hablas, esa *nostalgia de futuro*, ese tratar de entender lo que ocurrirá con el presente en un futuro distópico el tema principal de la exposición *Tierra y Cemento (Sentarse y Esperar)*.

DB/ Eso encajaría con la idea de una naturaleza donde nada es natural. Me refiero a la naturaleza como construcción cultural de imágenes. Todo tiene una existencia cultural y la pintura también tiene una historia, en los últimos años contaminada por la eclosión de otras disciplinas y movimientos. En términos de montaje, por ejemplo, pienso en cómo las premisas minimalistas modificaron nuestro modo de leer y degustar una exposición. Porque la naturaleza no es solo lo que se ve, y el objeto artístico tampoco. Esa es la suerte de escritura a la que me refiero.

AU/ Comparas la estructura espacial de un proyecto con la escritura y me imagino el arte como un sistema de representación grafica de transmisión de información. A mí me gusta más equiparar la espacialidad y los ritmos generados a través del montaje de un proyecto con la música o, en mi caso, al tratarse de imágenes, con la cinematografía. Es por eso que no entiendo que un proyecto haya finalizado hasta que está montado en el espacio. El montaje determina la manera en la que el espectador camina la exposición y condiciona, efectivamente, su lectura. Se trata de aplicar la idea del efecto Kuleshov a disciplinas ajenas al cine.

DB/ No creo que podamos hablar aquí del efecto Kuleshov, aunque entiendo lo que quieres decir al citarlo. Es verdad que no es lo mismo el retrato de una dama en una pinacoteca, que el mismo retrato de portada de una revista de moda o como

reclamo publicitario de un champú. Arthur C. Danto acude a las *Brillo Box* de Warhol para preguntarse qué es lo que las hace obras de arte si su parecido con el objeto original es exacto. Pero me interesa mucho incidir en ese aspecto sensorial al que aludes, porque has buscado lo táctil y trabajas con lo visual, pero hablas de música y de cine, que precisamente ha tenido en la música a su gran aliado para entrelazar secuencias encadenadas. Para mí, los zips de Barnett Newman llevan consigo implícito un sonido capaz de estirar el tiempo. El sonido es siempre el tiempo haciéndose presente. Si pienso en la pintura de Clyfford Still entiendo que contiene el sonido vibrante de una fisura, donde la tensión se contrae al tiempo que se fractura. Mientras, en James Turrell esa tensión se tempera, se torna insoportable en su condición abisal. Muchos y muy distintos pintores, como Terry Winters o Alex Katz, asocian su pintura al jazz. ¿Cómo sería para ti el sonido de tu pintura y cómo es esa relación que estableces con el cine más allá de un punto formal?

AU/ Al citarlo como recurso, me refería a los cambios en la lectura que se dan con el montaje, es decir, con el orden en el que se muestran las obras y el ritmo que generan los espacios vacíos en las exposiciones.

DB/ Muchos artistas han tenido en cuenta esto a la hora de tratar de ordenar las obras de una serie. Por ejemplo, Tracey Moffatt, que en algunas de sus series únicamente fija la primera y la última de sus fotografías, dejando el resto al gusto o intuición de cada comisario o persona encargada de instalar esas piezas.

AU/ El tipo de montaje no se puede repetir continuamente. La repetición de un mismo recurso hace que la magia desaparezca y pierda consistencia. Por eso mismo me hubiese gustado ver la cara del expresionista abstracto James Harvey al visitar la exposición de Warhol en la *Stable Gallery* de Nueva York en 1964. Allí pudo ver que las *Brillo Box*es que él había diseñado se habían convertido en obra. A diferencia de Duchamp, que para sus *ready-mades* adquiría objetos no fabricados por él, en el trabajo de Warhol, como en el mío, la imagen de la que partimos ya existe. Nosotros no solo le añadimos un contenido, sino que el uso de la mano y las habilidades técnicas está también presente. En lo que respecta al sonido y la música en relación a mi trabajo, debería diferenciar dos momentos: el del proceso creativo, donde la música me acompaña, y el momento en el que el cuadro está finalizado, cuando la música funcionaría de banda sonora de la imagen. Durante la realización del proyecto *20 minutos de pensamiento abstracto* escuchaba a Beethoven en el estudio y al finalizar la serie decidí que sus temas fueran los títulos de mis obras. Tuve que volver a escuchar a Beethoven repetidas veces hasta decidir qué pieza musical era la que funcionaba conceptual

y formalmente con cada pintura. Este gesto hace que al leer los títulos el espectador viaje mentalmente fuera del espacio expositivo. Si además ese espectador supiese que esa era la música que escuchaba mientras pintaba los cuadros, también viajará a ese momento.

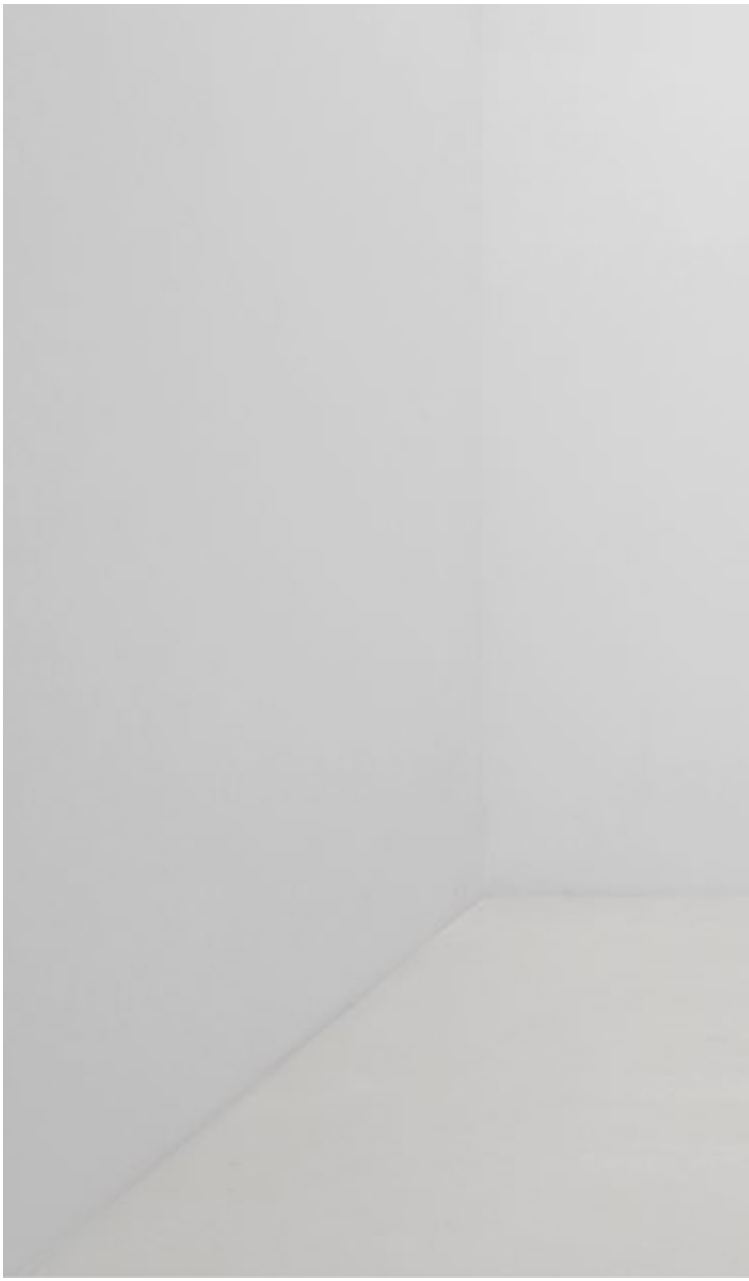
DB/ Ese viaje mental es cada vez más imprescindible en la aprehensión de tus pinturas. En su libro *Los ojos de la piel*, el arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa se propone expresar la importancia del sentido del tacto para nuestra comprensión del mundo, reflexionando sobre el sentido dominante de la vista ante la reprimida modalidad del primero. Pallasmaa aporta una idea que considero fundamental también para tu trabajo: la visión enfocada nos enfrenta con el mundo mientras que la periférica nos envuelve.

AU/ A la hora de plantear un proyecto parto de ideas dispares y muchas veces abstractas. Ir generando las imágenes para cada proyecto lo va delimitando y haciendo que este coja forma. Esta manera de abordar los proyectos se relaciona directamente con mi forma de leer el mundo, las imágenes y la información. De ahí la dificultad de aprehender la lectura de mi trabajo sin que se formule ese viaje mental. La información que acompaña a cada proyecto sirve de pauta para visualizar las relaciones entre las imágenes que los conforman. Estas claves en ningún caso funcionan como explicación o limitan las interpretaciones, su única función es dar pie a que ese viaje mental se inicie y se expandan las posibles lecturas de cada proyecto.

DB/ Si algo nos demuestran exposiciones como *Mirror Rim* es que la expansión de la pintura no siempre la hace más grande. Lo importante es cómo se puede convertir el contexto en contenido con gestos muy diversos. Insisto en que tus montajes son elásticos, como si las obras se uniesen con hilos muy finos, inapreciables a simple vista. Como una secuencia de diapositivas, que enmarca al espectador en una experiencia, más que en una contemplación estática de cada cuadro. Son secuencias fragmentadas y, personalmente, no las entiendo muy distantes de la enorme pintura deconstructiva que presentaste en el Festival SOS 4.8 de Murcia, o de las secuencias fragmentadas que mostraste en el Museo Guggenheim de Bilbao, o cuando pintas directamente en una pared proyectando una sensación cercana a lo inabarcable y que nos conduce más a una «situación» que a una «instalación». Te gusta que el espectador dude y se sumerja en un estado de indecisión, en una toma de decisiones. Pienso también en la propuesta que presentaste para Kunsthalle São Paulo, donde mostrabas pinturas que parecían cuadros pero que eran pintura mural. Aunque creo cada vez hay menos truco y más verdad en el recurso para llegar a ello. Aunque eso daría para otra conversación… tal vez dentro de otros cinco años.



ALAIN
URRUTIA





































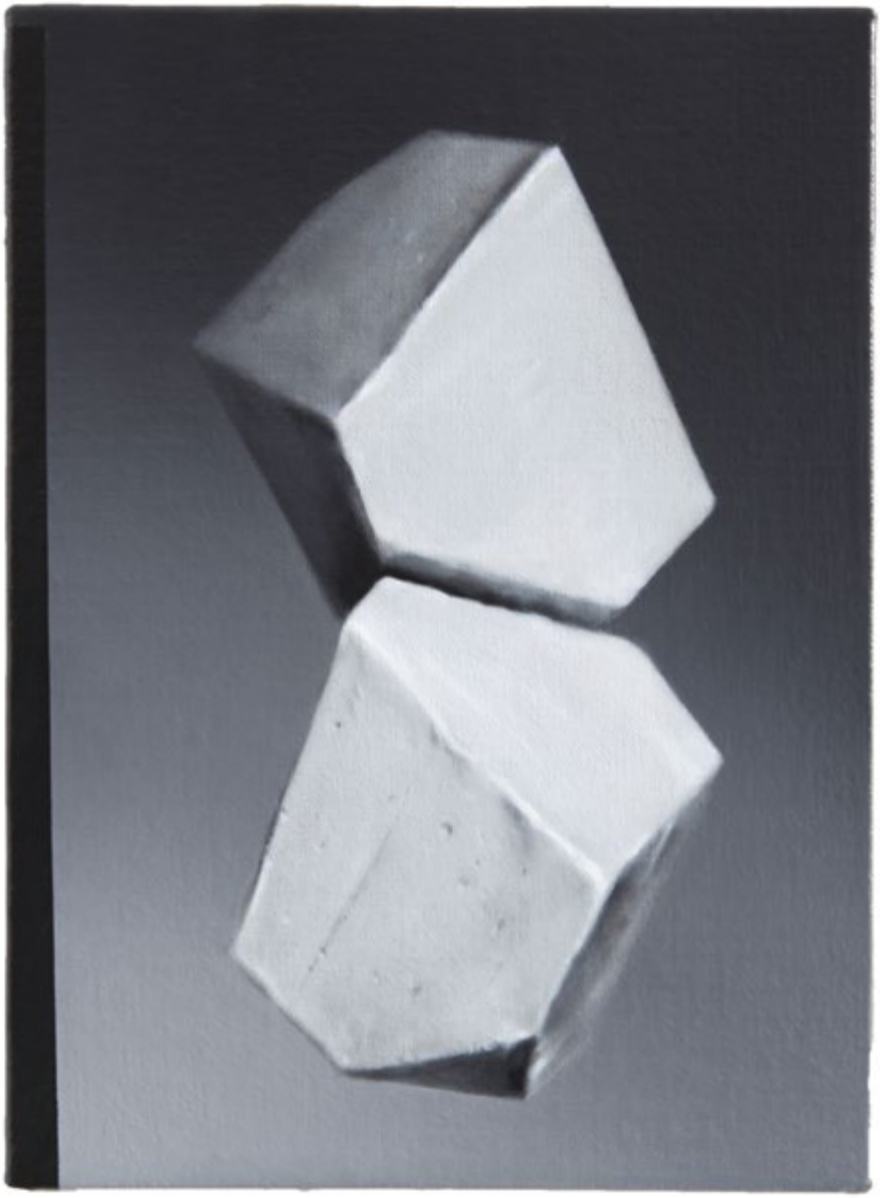
































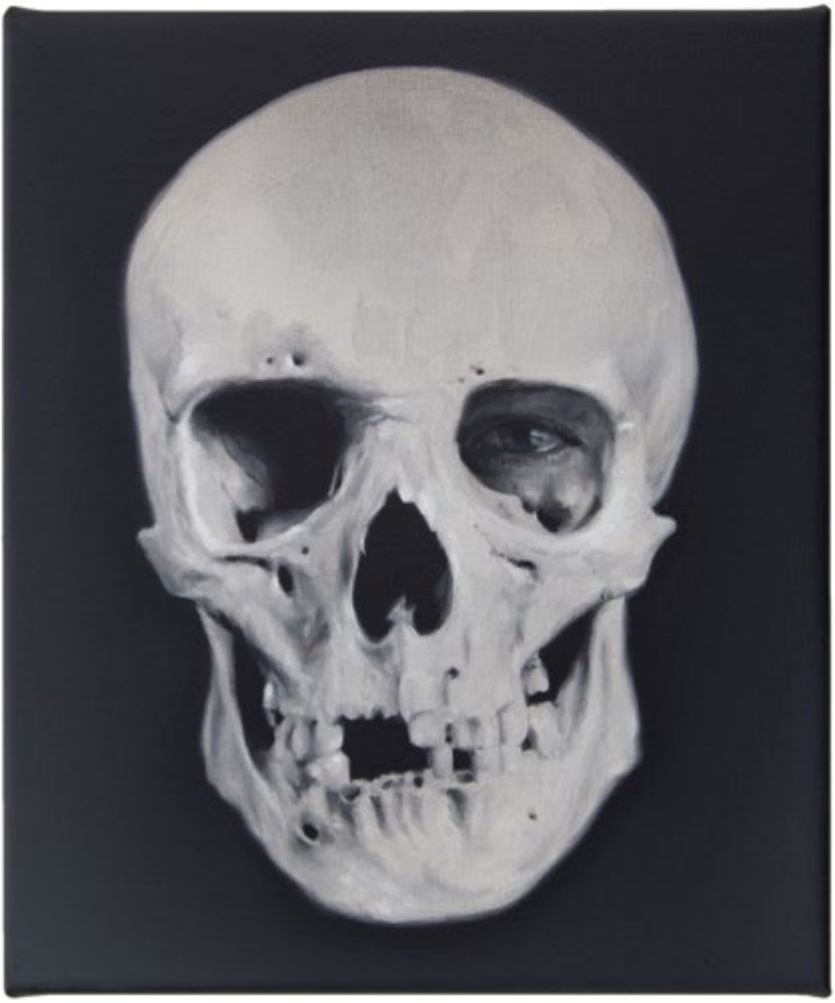






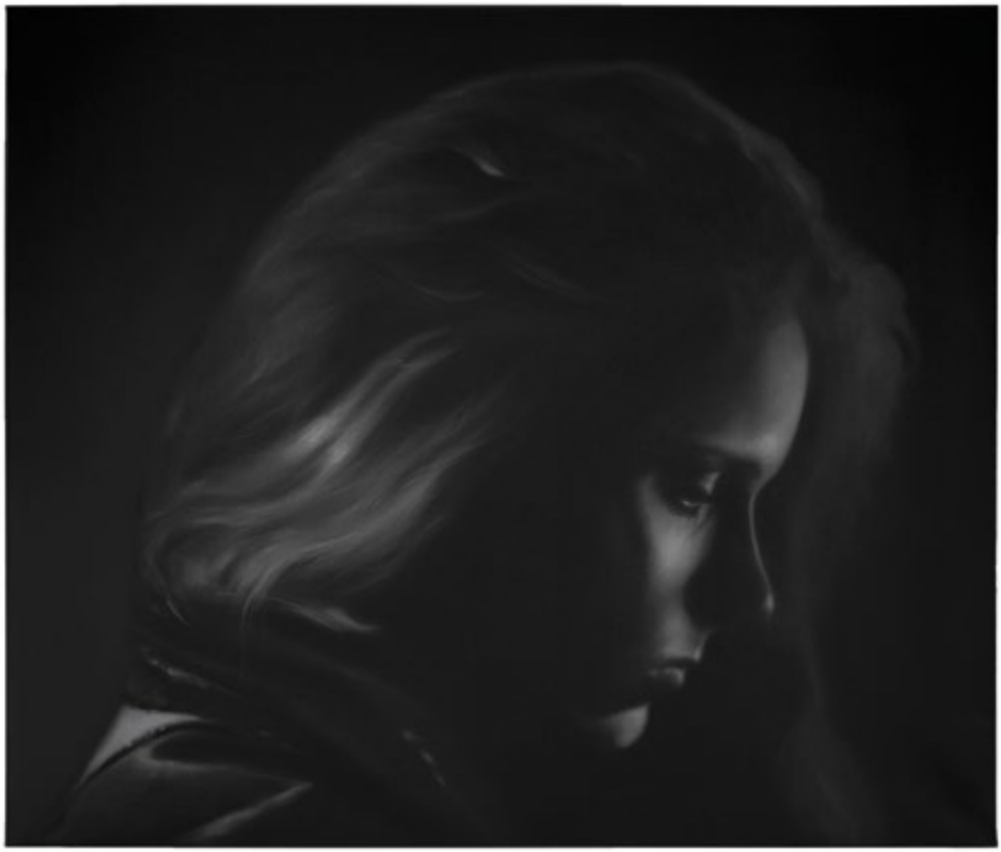












List of works

34-35 *Chapter II; Dystopia*. Bilbao, 2012.
Charcoal on paper, 140x180 cm, each.
Exhibition view at Guggenheim Bilbao Museum, 2012.

42-43 *Beheaded Hands IV*. Bilbao, 2012.
Oil on canvas, 130x160 cm.

48-49 *Melodías prohibidas*. Bilbao, 2011.
Oil on canvas, 600x400 cm.
Enchanted Mountain exhibition view at Mario Sequeira Gallery, Braga, 2011.

54-55 *Der Mönch*. Bilbao 2012.
Oil on canvas 100x112 cm.
Bilbao studio view.

63-64 *An Apple a day*. London, 2016-17.
Óleo sobre lienzo, 25x30 cm.

66-67 *Overture No. 3*. London, 2015.
Oil on linen on board, 24x35 cm.
20 minutos de pensamiento abstracto, exhibition view at Casado Santapau Gallery, Madrid, 2016.

69 *Overture No. 3*. London, 2015.
Oil on linen on board, 24x35 cm.

71 *Piano Concert No. 4*. London, 2015.
Oil on linen on board, 25.5x20 cm.

72-73 *Symphony No. 5*. London, 2015.
Oil on linen on board, 24x35 cm.
20 minutos de pensamiento abstracto, exhibition view at Casado Santapau Gallery, Madrid, 2016.

75 *Talía*. London, 2014.
Oil on canvas, 130x105 cm.

77 *Where we're going, we don't need roads*. London, 2016-17.
Oil on board and UV resin, 25x35 cm.

78-79 *Closing Time*. Bilbao, 2014.
Oil on canvas, 200x250 cm.

81 *F.779*. London, 2016-17.
Oil on board and UV resin, 35x25 cm.

83 *Oblivion*. London, 2016-17.
Oil on board and UV resin, 35x25 cm.

85 *Janus*. London, 2016-17.
Oil on canvas on board, 35x30 cm.

86 *GT through the Looking Glass I*. London, 2017.
Oil on canvas on board, 35x30 cm.

87 *GT through the Looking Glass. II*. London, 2017.
Oil on canvas on board, 30x35 cm.

88 *Silverback I*. London, 2017.
Oil on canvas on board, 35x30 cm.

89 *Silverback II*. London, 2017.
Oil on canvas on board, 35x30 cm.

91 *The Looking Glass*. London, 2016-17.
Oil on canvas on board, 35x30 cm.

92 *Korapiloa-Knot-Nudo*. London, 2016-17.
Oil on canvas on board, 35x30 cm.

93 *The Looking Glass (hand)*.
London, 2016-17.
Oil on canvas on board, 35x30 cm.

94-95 *Orphan Paintings (after Giovanno Battista Moroni)*.
London, 2017.
Oil on linen on board, 17x23 cm.

96 *Mirror Rim*. London, 2017.
Oil on linen on board, 17x13 cm.

97 *Mirror Rim*. London, 2017.
Oil on linen on board, 23x17 cm.

98 *Mirror Rim*. London, 2017.
Oil on linen on board, 17x23 cm.

99 *Mirror Rim*. London, 2017.
Oil on linen on board, 15x21 cm.

100-101 *Mirror Rim*. London, 2017.
Oil on linen on board, 17x23 cm.

102 *Orphan Paintings (Mise en Abyme)*.
London, 2017.
Oil on linen on board, 15x21 cm.

103 *Orphan Paintings (Mise en Abyme)*.
London, 2017.
Oil on linen on board, 15x21 cm.

104-105 *Orphan Paintings (Mise en Abyme)*.
London, 2017.
Oil on linen on board, 15x21 cm.

107 *Mula Sem Cabeça*. Sao Paulo, 2015.
Oil Wall painting, 41x31 cm.

108-109 *Sociedade Anônima (True Lies)* exhibition view at Kunsthalle São Paulo. São Paulo,2015.

110 *El Caído* [The Fallen].
London, 2016.
Oil on canvas, 25x30 cm.

111 *El Observador* [The Observer].
London, 2016.
Oil on canvas, 30x25 cm.

112-113 *El Observador* [The Observer].
London, 2016.
Oil on canvas, 30x25 cm.
Tierra y Cemento; Sentarse y Esperar [Dust and Concrete; to sit and to wait] exhibition view at Juan Silió Gallery, Santander, 2016.

114 *The Masc*. London, 2016.
Oil on canvas, 30x25 cm.

115 *NEC SPE NEC METU*.
London, 2016.
Oil on canvas, 30x25 cm.

116-117 *Tierra y Cemento; Sentarse y Esperar* [Dust and Concrete; to sit and to wait] exhibition view at Juan Silió Gallery, Santander, 2016.

119 *Sentarse y Esperar*.
[To sit and to wait].
London, 2016.
Oil on canvas, 70x85 cm.





ALAIN URRUTIA

Bilbao, 1981
Lives and works in London.

Solo Shows (Selection)

2018 *Mise en Abyme*, Plət- 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.

2008 *Evig Sondag (Eternal Sunday).* STAVANGER (NORWAY).

Group Shows (Selection)

2017 *Library of Love*. Contemporary Arts Center, CINCINNATI (USA).
Hacer Amar Plantar Árboles. Alcobendas Center of Art, MADRID.
Sobrexposición. EAC, MONTEVIDEO (URUGUAY).
NO hay color. Los Bragales Collection, Torre D. Borja, SANTILLANA DEL MAR.
Del Rigor en la Ciencia. Párraga Center, MURCIA.

2016 *Rehabitar el espacio: presente, pasado y futuro.* Lázaro Galdiano Museum, MADRID.
Viaja y no lo escribas. La Casa Encendida, MADRID.
Bete Noire. Musart-Berlin, BERLIN.

2015 *Brisure de symétrie with Nacho Martin-Silva.* Sobering Gallery, PARIS.
S. Fletcher in dialogue with Alain Urrutia. Herbert Read Gallery / UCA, CANTERBURY.
Feelers. BCA / Boston Center for the Arts, BOSTON.
La piel translúcida. Bancaja Cultural Center, VALENCIA.
La mirada plural. Muñoz Sola Museum/ Maria Forcada Foundation, TUDELA.
Tener que sentir. Antiguo Instituto Cultural Center, GIJON.
Monochrome. Beers Contemporary Gallery, LONDON.
Saturation. Coperfield Gallery, LONDON.

2014 *Crise de identidade*. Eugenio Granell Foundation, SANTIAGO DE COMPOSTELA.
Suturak/Cerca a lo próximo. SanTelmo Museum, SAN SEBASTIÁN.
Dibujo Contemporáneo DKV. DA2, SALAMANCA.

2013 *Historias de la Historia*. Barrié Foundation, VIGO.
2014. Antes de irse. 40 ideas sobre pintura. MAC, A CORUÑA.
In Situ. OTR Art Space, MADRID.
Freestyle. Cajamurcia Cultural Center, CARTAGENA.
Presages. FIFIprojects, MEXICO CITY.

2012 *Wunderkammer*. Museum Nacht, DELFT (NETHERLANDS).
Prospectus, Biancovolta, Via de Piagge, VITERBO (ITALY).

2011 *Un disparo de advertencia.* LALÍN, PONTEVEDRA.
EXPOLIS. Triennale di Milano, MILAN (ITALY).
Melodías Prohibidas. S.O.S. 4.8 Festival, MURCIA.

2010 *Todo disfraz*. OTR Art Space, MADRID.
Antes que todo/Before Everything. CA2M, MÓSTOLES, MADRID.
Oscuro y salvaje. La Casa Encendida, MADRID.

—

Publications

2012 *URRUTIA, ALAIN*. (published by Egg Gallery), Beijing, 2013.
32 pages. Texts: David Barro.

2012 *URRUTIA, ALAIN*. (published by DARDO), Santiago de Compostela, 2012.
176 pages. Texts: David Barro, Alberto Sánchez Balmisa.

2009 *URRUTIA, ALAIN*. (published by Fundación Bilbaoarte), Bilbao, 2009.
60 pages. Texts: Aimar Arriola, David Barro.

EDITION I EDIZIOA I EDICIÓN
DARDO
Severino Riveiro Tomé, 3, bajo
15702 Santiago de Compostela
+34 881 976 986
info@dardo.gal
www.dardo.gal

DIDAC Foundation
Pérez Costanti, 12
15702 Santiago de Compostela
+34 881 018 893
info@didac.gal
www.didac.gal

TEXTS I TESTUAK I TEXTOS
David Barro
Geaninne Gutiérrez-Guimarães

TRANSLATIONS I ITZULPENAK I TRADUCCIONES
Maitane Arizti
Lambe y Nieto
Nagore Tolosa Ustoa

PHOTOGRAPHY I ARGAZKIA I FOTOGRAFÍA
pp.34-35 ©FMGBGuggenheim Bilbao Museoa, 2012

DESIGN I DISEINUA I DISEÑO
DARDO (Blanca Prol)

PRINT I INPRIMATU I IMPRESIÓN
Agencia Gráfica Galega

© Artedardo S.L., 2017
© DIDAC Foundation, 2017
© Photographs, texts and translations; its authors

ISBN 978-84-92772-58-2
DL C-2078-2017

Subsidized by I dirulaguntza I subvenciona:

EUSKO JAURLARITZA
GOBIERNO VASCO
KULTURA ETA HIZKUNTZA POLITIKA SAILA
DEPARTAMENTO DE CULTURA Y POLÍTICA LINGÜÍSTICA