MIRROR ЯIM

ALAIN URRUTIA

16.05. / 16.06.2018
Appleton Square
Lisboa

DIDAC APPLETON SQUARE etxe pare



MIRROR ЯIM

ALAIN URRUTIA

15.12.2017 / 28.01.2018
Fundación DIDAC
Santiago de Compostela

DIDAC APPLETON SQUARE etxe pare





— ENGLISH—

PAINTING THROUGH THE LOOKING GLASS

Carolina Puigdevall Claver

The word *mirror*, originating from the Latin *mirare*, and deriving in turn from the Old French verb *mirour*, is etymologically linked with sight and so with the action of looking or observing. Ever since humans first understood the vision of themselves and the world around them as a fictitious image reflected from the crystalline surface of calm water, up until the overuse of the same image that we see today, the mirror has gradually taken on an increasing role in society, until it has become an important feature in practically all facets of Western culture. The action of using a mirror to regard oneself or to explore one's image from other points of view is as spontaneous as it is recurrent. In both literature and the visual arts, this action is a repeating and widely examined theme. The motif of an image within an image, and of a repeated, split, or reflected image, has been a constant throughout the history of art. Moreover, painting has on numerous occasions made use of the mirror as a pictorial tool,

in some cases using it to set a scene or an alternative story line in a space where, traditionally, it had been possible only to describe one action. Leonardo advised painters always to keep a mirror at hand when creating symmetrical compositions. By observing the painting's reflection an artist could verify that the work contained no errors and that its shape and character corresponded fully with its natural model. Where no discrepancies were detected between the reflected image and the real one, the pictorial representation could be considered perfect. For the painter, just as a figure and its reflection are one and the same, so would a painting and its original model be.

Both the mirror image and the painting are exclusive phenomena of sight. None of the other senses can access either the reflected or the painted virtual reality. That is one of the characteristics that lead the two to share a kind of common space. However, just as the mirror is capable of reflecting a three-dimensional image, creating a new fictional space in which that virtual existence is possible, the painting must manage to transpose the tangible three-dimensionality of things to a flat, two-dimensional surface, giving rise to new images that, although they may refer to reality, inevitably reformulate it. Painting may at times narrow the distance between reflected and represented virtual realities, though the first is almost impossible to achieve. In addition to mirror and glass, which are presumed to be flat, polished, and perfect, there are many other reflective surfaces capable of giving off reflections; because of their morphological features, however, they modify the proportions and the shape of the object itself. By means of painting, we can reproduce in two dimensions all the modifications that curved surfaces produce in a reflected image, and can construct these modifications artificially on a flat surface, just as they would appear on a spherical surface in three dimensions.

For painting, equating the vision of reality represented on a canvas to the seamless virtual reality on the reflective surface of a mirror has always proved a great challenge. The conflict between real image and reproduced image that *mimesis* presupposes in painting goes a step further when the object or model is positioned before a mirror: contrary to what happens in pictorial reproduction, which requires a visible and generally nonreflective surface, such as canvas, an element's reflection in a mirror requires only an invisible surface. Although the mirrored surface is there, with a perfect duplication of the original image it is omitted. And it is for this reason that it is the mirror, and not painting or the rest of the traditional representation systems, which is considered the epitome of representation.

Nevertheless, the human being's awareness of how images shown on some reflective surfaces are an illusory duplication of reality goes back to ancient times. As Kandinsky underscored in *Concerning the Spiritual in Art* (1912), "In this way, the whole world becomes gradually disenchanted. It is realized that trees give shade, that horses run fast and motor-cars still faster, that dogs bite, that the figure seen in a mirror is not a real human being". Despite the surface of a mirror's being so perfect that it becomes almost invisible to our eyes, losing its autonomous surface to become a duplication of what stands before it, we nevertheless know for certain that it is there. As long as the observer may identify what they see as the reflection of something else, the surface, as in a painting, becomes visible. All reflections inevitably allude to the existence of something somewhere else, sometimes even beyond our field of vision. This consciousness of the image of reality and artificial duplication is what allows any given reflection to be identified as such, rather than as an autonomous entity. Recognising something as a reflection does not necessarily depend on the visible presence of that thing that has ended up reflected but on accepting the impossibility of being in

two places at once. The phenomena of the glass, the mirror, and the other reflective surfaces are totally perceptual and they depend on one's capacity for seeing. Even though it is space that makes these phenomena possible and not the other way around, the image in the mirror sits inside an unreal, an impossible space and is within continuous change. It shows a virtual reality, and for its momentary, fleeting projection to exist, it requires the presence of another situated in the tangible space. In this sense, as mentioned, the mirror is not autonomous as a producer of images; rather, it always depends on the object reflected in real time. While in a reflection the meeting point between material and intangible is momentary and fleeting, painting can make it be eternal.

The recognition of the image in the mirror as a duplication and unreal is inherent to the awakening of an individual's consciousness, and if the duplication were to respond in a way that we didn't expect, this would make for a level of discomfort difficult to bear. In *Not to Be Reproduced* (1937), his famous portrait of Edward James, Magritte defies the laws of optics and calls into question the individual's recognition or self-awareness in front of a mirror. The sight of a reflection returning the original image in a transmuted way is implied to be something unacceptable, besides being impossible. The reflection of the man in the Magritte portrait prompts the observer to question their eyes and the existence or nonexistence of the mirror in the painting, and to consider the possibility that this is a portrait not of one person but of two. Nevertheless, the observer is forced to abandon that theory by the perfectly orthodox reflection of the book that rests on the mantelpiece. The possibilities for images returned by the looking glass suddenly become wider, and in Derrida's words (1987), the mirror takes on not-being-ableness, the possibility of not to be being: the contradiction based on the fact that what is reflecting is not what is reflected but the transformation of itself thanks to the image's own contradiction.

Similarly and perhaps because of it, the mirror has for centuries been considered a metaphor for painting, as artwork acts as a tool of self-revelation for the observer, stimulating thought to come into being around the representation, what is seen and what remains hidden, the relationship between reproduction and truth, and the validity of the representation in space-time. Mimesis. As in painting, what the looking glass captures can be understood as an absolute instant that seeks truth, escapes movement, and moves away from representation to become a metaphor of what is reflected.

These ideas lead us to accept that the mirror—also—provides us with another reality. A reality that differs from each point of view and perhaps even for each individual who approaches it. In a certain way, it is possible to look through the mirror, beyond the image itself or the reflected elements seen at first glance, so as to observe and feel through the vision. And so, one of the most relevant actions that come from the use of the object-mirror as a mechanism, for representation and reproduction, is self-reflection. The mirror works as a dead-end street and sends us, irrevocably, back to ourselves. In front of the mirror, we have the ability to look at or observe our image. The reflection we see in the mirror when we look becomes a fleeting image that lasts only some few moments; while, when we look through this image, we are forced to see ourselves on a plane beyond the physical, one venturing into the terrain of self-consciousness. But in just the way the image reflected in the looking glass is subject to constant change, life in the sense of a space of time that is constantly interpreted, is modified with each experience, and equally makes it the meaning that we give to things. Despite the fact that seeing ourselves, looking at ourselves or recognising ourselves in the mirror is a fully automatic action, when we pay attention to the image it returns to us, we perceive the paradoxical effect of seeing ourselves from another person's point of view.

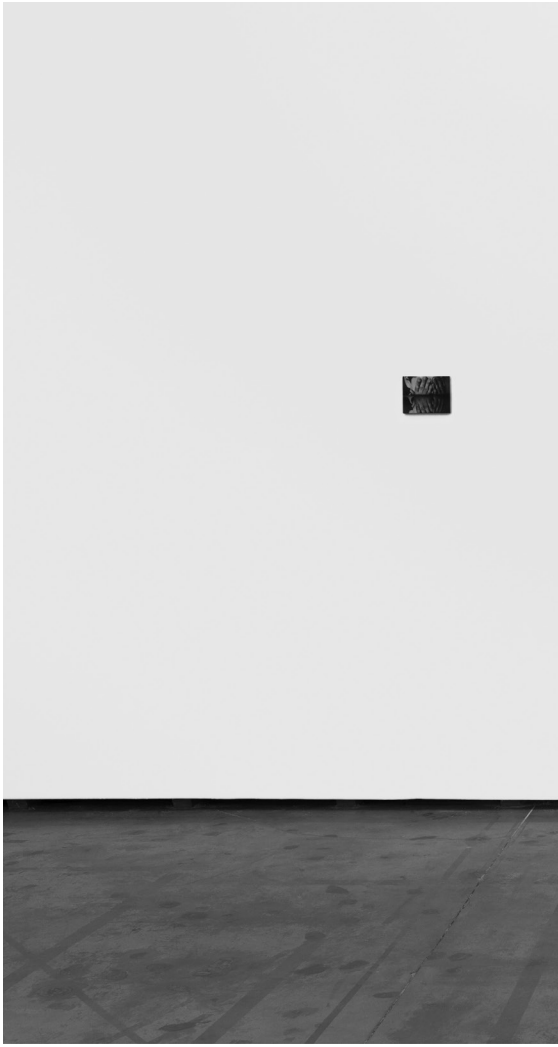
In Ovid's classic myth, Narcissus drowns in a lake after long hours of contemplating his own image, which is so captivating to him that he cannot look away. According to ancient Greek tradition, human beings' reflection is not a mere image, but a direct window into their soul, and, in some cases, seeing a detailed reflection of oneself in water or any other reflective surface was considered an omen of death. In a universe where the worlds of tangible elements and of ideas are separate, the splitting off and confrontation of subject and object within one moment of space-time can even be irreconcilable.

Caravaggio's *Narcissus* (1597-99) is the perfect example of the representation of the reduplication phenomenon. In the canvas, the reflection and the reality are symmetrical across the horizon line. The subject and its double are in complete symbiosis, the one eternally dependent on the other. The arms of the real person and of his reflection form an almost perfect rectangle against a neutral background, thus creating what could be a unique figure, which perfectly supports the composition. If the painting were turned upside down, there would be no apparent difference. The interaction between Narcissus and his own image becomes the only theme of the picture. In fact, all other elements that set the scene and identify the myth have been removed. This is significant, as one of the reasons we recognise our image in the mirror as a reflection from the first glance is that we identify the duplication of all tangible elements around us. The canvas is a practically perfect exercise in reflection about painting and the concept of self-contemplation. As Cassini notes in his study on the myth and the modern interpretation of narcissism, it is painters—and not philosophers—who understand that the figure of Narcissus embodies the *symbol* of the looking glass. In this fable, so often depicted in Western painting, the mirror becomes capable not only of reflecting the subject but of creating images and inventing forms. The mirror shows what exists on the outside

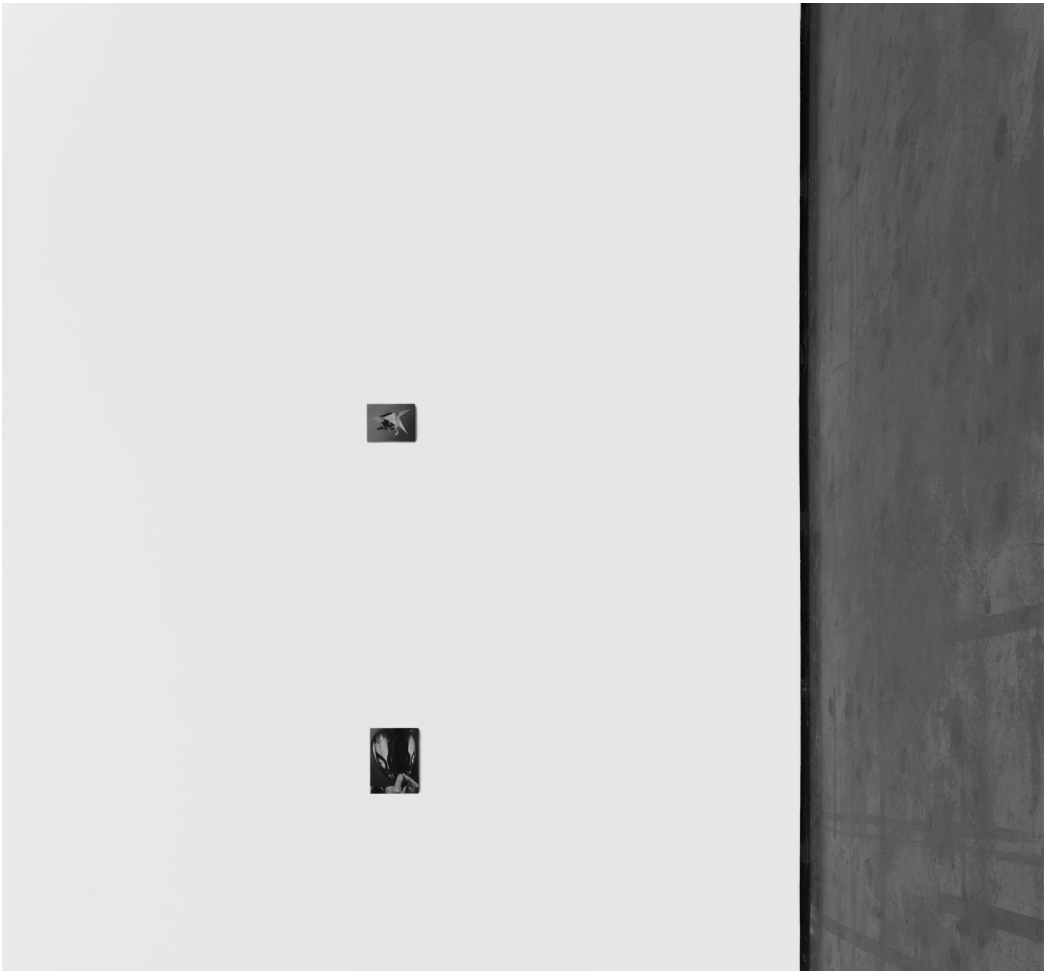
(a young man enraptured by the image reflected in the surface of a pool), but also what we cannot see, what is reflected inside the individual, which can be accessed only by the gaze which crosses that unreal and impossible space and brings us back to ourselves. The mirror facilitates self-revelation. The mistake of Narcissus, who ended up drowning, was to take his image as such a perfect imitation that it escaped from the limited and metaphorical space of reflection and became a real possibility. Alberti said that it was Narcissus who truly discovered painting, not on account of discovering a perfect imitation of his image but on account of recognising himself as an image.

Approaching and going deeper into Alain Urrutia's painting demands that we conduct a complete review of the way we observe, the way we receive images, and the way we interpret the meanings we attribute to them or which are given to us as the result of a kind of collective unconscious. Just as we understand the reflected images as a virtual reality, we assume automatically that figurative painting is pure mimesis or imitation of what is real. Nonetheless, although certain pictorial and literary echoes can be found throughout his painting, the process becomes more complicated when we attempt to identify preexisting images from nature or from other pictorial works. That happens because when we observe such images, we directly access the terrain of ideas and representation—in other words, the reduplication phenomenon of the canvas, which acts as a mirror or a window on the world, and reflects not only what we see in it but also what is invisible to our eyes.

Urrutia creates macro-referential structures: each painting contains references to things, which may be real or not. The job of deciding whether the observer is standing before the direct reflection of something or else an image created out of nothing is entirely up to the observer. The fact that the image functions as a sign and a system, transferring concepts, leads



MIRROR RIM.
Appleton Square, Lisboa.



whoever is observing it to question the vision not only of nature, of art and of the painting itself, but also of themselves. Once more, we are faced with a process of becoming aware or self-aware. As is the case when we observe our reflection through the looking glass in an act of self-interpretation, Urrutia's painting facilitates that introspective gaze which goes beyond the represented image and turns within in search of answers.

Confronting Urrutia's work is like sitting again before a looking glass: now it is the painting that marks the end of the road, turns our gaze inward once more, and becomes the starting point for a process of self-reflection.

— EUSKERA—

PINTURA, ISPILUAN BARRENA

Carolina Puigdevall Claver

Ispilu hitzak latinezko *speculum* hitza du jatorri, eta hitz hori, era berean, *specio* aditzetik eratortzen da, zeinak *begiratu* esan nahi baitu. Etimologiari dagokionez, ikusmenarekin dago lotuta eta, horrenbestez, so egiteko edo behatzeko ekintzarekin. Gizakiak ulertu zuenetik fikziozko irudia zela ur garden baretan islatzen zen ikuspegia, bere buruarena eta inguratzen zuen guztiarena, gero eta leku garrantzitsuagoa hartzen joan da ispilua gizartean. Gaur egun, neurrigabeki ustiatzen da norberaren irudia eta, azkenerako, Mendebaldeko kulturaren ia alderdi guztietan presente dagoen tresna adierazle gisa finkatzera iritsi da ispilua. Nork bere burua beste ikuspuntu batzuetatik ikuskatzea edo arakatzea, espontaneoa ez ezik, behin eta berriz egiten den ekintza bat ere bada. Hala literaturan nola arte bisualetan, behin eta berriz jorratzen da gai hori, zabaltasun handiz. Artearen historian, etengabe landu den motiboa izan da irudiaren barneko irudia nahiz

irudi errepikatua, bitan banatua edo islatua. Horrez gain, tresna piktoriko gisa baliatu izan da maiz ispilua pinturan; zenbaitetan, gainera, ordura arte ekintza bat deskribatzeko erreserbatuta zeuden espazioetan bestelako eszena edo narrazioak planteatzeko ere erabili izan da. Konposizio simetrikoak egiterakoan, ispilu bat eskura edukitzea aholkatzen zien Leonardok margolariei; izan ere, margolanaren islari behatzea aski zen, akatsik gabea zela eta modelo naturalaren forma eta izaerarekin guztiz bat zetorrela egiaztatzeko. Islatutako irudiaren eta egiazko irudiaren artean diskordantzia bakar bat ere topatuko ez bagenu, irudikapen piktoriko perfektu baten aurrean geundeke. Margolariaren arabera, irudia eta bere isla gauza bat bera baldin badira, hala izan beharko lukete margolanak eta bere jatorrizko modeloak ere.

Bai ispilu-ikuspegia eta bai pintura ikusmenarekin lotutako fenomenoak dira. Gainerako zentzumenetako bakar batek ere ez du balio islatutako edo margotutako errealitate birtuala hautemateko. Besteak beste horregatik, espazio komun moduko bat partekatzen dute bi elementuek. Ispiluak hiru dimentsioko irudi bat islatzeko gaitasuna du eta, horrela, existentzia birtual hori ahalbidetzen duen fikziozko espazio bat sortzen da. Pinturak, ordea, gainazal plano eta bidimentsional batean irudikatu behar du gauzen tridimentsionaltasun ukigarri hori, eta irudi berriak eratortzen dira hortik; irudi horiek, baina, errealitatea erreferentzia gisa hartu arren, birformulatu egiten dute, ezinbestean. Batzuetan, errealitate birtual islatuaren eta irudikatuaren arteko aldea murriztea lortzen du pinturak; nolanahi ere, ia ezinezkoa da lehena erdiestea. Hasiera batean planoak, leunak eta perfektuak liratekeen ispiluez eta kristalez gain, badira islak proiektatzeko gai diren beste gainazal islatzaile asko ere, nahiz eta, beren ezaugarri morfologikoak direla eta, aldarazi egiten dituzten objektuaren berezko forma eta proportzioak. Pinturaren bidez,

bi dimentsiotan erreproduzi daitezke irudi baten islan gainazal kurboek sortzen dituzten aldaketa guztiak, eta haiek gainazal plano baten gainean modu artifizialean ere eraiki daitezke, hiru dimentsioko gainazal esferiko batean ikusiko litzatekeen gisara.

Pinturarentzat, erronka handia izan da beti mihise batean irudikatutako errealitatearen ikuspegia eta ispilu batek eskaintzen duen akatsik gabeko errealitate birtuala berdintzea. Irudi errealaren eta irudi erreproduzituaren arteko gatazka da *mimesia* pinturan, eta gatazka hori areagotu egiten da objektua edo modeloa ispilu baten aurrean jartzen denean. Izan ere, erreprodukzio piktorikoan ikus daitekeen eta oro har islatzailea ez den gainazal bat behar da margotzeko –hala nola mihise bat–, baina ispilu batean elementu bat islatzeko, gainazal ikusezin bat besterik ez da behar. Eta ispiluaren gainazala hor dagoen arren, ez da kontuan hartzen jatorrizko irudiaren bikoizketa perfektuaren aurrean; hain zuzen ere, horregatik kontsideratzen da ispilua –ez pintura eta ez gainerako irudikapen-sistema tradizionalak– irudikapenaren epitome.

Hala ere, antzinatik daki gizakiak errealitatearen bikoizketa engainagarriak baino ez direla zenbait gainazal islatzailek proiektatzen dituzten irudiak. Honela zioen Kandinskik bere *Espiritualtasuna Artean* (1912) lanean: «Horrela doa mundua bere misterioa galtzen. Badakigu zuhaitzek itzala ematen dutela, zaldi eta autoek lasterka egiten dutela, txakurrek hozka egiten dutela, ilargia oso urrun dagoela, eta ispiluko irudia ez dela erreala». Ispilu baten gainazalak, perfektua denean, gure begientzat ia ikusezina izateraino, utzi egiten dio gainazal autonomoa izateari, eta aurrean duenaren bikoizketa bihurtzen da; baina, hala eta guztiz ere, ondotxo dakigu hor dagoela. Behatzailea gai den bitartean ikusten ari dena beste zerbaiten proiekzioa dela konturatzeko, ikusgarri bilakatzen da gainazala, pinturan bezala. Isla orok ezinbestean adierazten du beste nonbait zerbait dagoela;

batzuetan, ikuseremutik kanpo ere bai. Errealitatearen irudiaren eta bikoizketa artifizialaren kontzientzia izateak ahalbidetzen du isla gisa identifikatzea edozein isla, eta ez gauza autonomo gisa. Zerbait isla dela identifikatzeko, ez da beharrezkoa islatutakoaren presentzia ikusgarririk egotea; aitzitik, aldi berean bi leku desberdinetan izateko ezintasuna onartzea da gakoa. Kristalaren, ispiluaren eta gainerako gainazal islatzaileen fenomenoak erabat daude hautematearekin lotuta, eta ikusteko gaitasunaren mende daude. Espazioa den arren fenomenoak ahalbidetzen dituena, eta ez alderantziz, ispiluak proiektatzen duen irudia etengabe aldatzen den espazio irreal eta ezinezko batean dago. Errealitate birtual bat erakusten du, eta bere proiekzioak –istant batekoa eta iragankorra–, existitzeko, espazio ukigarrian kokatutako *beste hori* egotea eskatzen du. Ildo horretan, esan bezala, ispilua ez da irudi-ekoizle autonomo bat; aitzitik, denbora errealean islatutako objektuaren mende dago beti. Islan, iragankorra eta istant batekoa izaten da materialaren eta ukiezinaren arteko elkargunea; pinturak, haatik, betiereko bilaka dezake.

Norbanakoaren kontzientzia-hartzearen ondorioz, ispiluan islatutako irudia bikoizketa irreal gisa identifikatzen dugu, eta bikoizketa horrek ez balu gure begien aurrean guk espero bezala erantzungo, deserosotasun jasangaitza sorraraziko liguke. *La Reproduction Interdite* (1937) margolanean, Edward Jamesen erretratu famatuan alegia, Magrittek desafio egin zien optikaren legeei eta ezbaian jarri zuen ispiluaren aurreko norbanakoaren identifikazioa edo autokontzientzia. Onartezina iruditzen zaigu, eta ezinezkoa ere bai, jatorrizko irudia modu transmutatuan itzultzen duen isla bati behatzea. Magrittek irudikatutako gizonaren islak bere ikuspegia zalantzan jartzera eramaten du ikuslea, eta koadroaren barnean ispilurik badagoen edo ez dagoen planteatzera, baita

margolanean ageri den pertsona bat ez dela, baizik eta bi direla baloratzera ere. Alabaina, tximinia-apalean dagoen liburuaren isla erabat ortodoxoa ikustean, ikusleak baztertu egiten du teoria hori. Bat-batean, zabaldu egiten dira ispiluak itzultzen dizkigun irudien aukerak eta, Derridaren esanetan (1987), izanez ez izateko aukera hartzen du: kontraesanak oinarri du islatutakoa ez dela islatzen dena, baizik eta bere buruaren eraldaketa, irudiaren kontraesanari berari esker.

Era berean –eta, beharbada, horregatik jo izan da ispilua mendez mende pinturaren metaforatzat–, ikuslearentzako autoerrebelaziorako tresna gisa ere funtzionatzen du artelanak; horrela, irudikapenaren inguruko pentsamendua agertzea estimulatzen da, ikusgai dagoena eta ezkutuan dagoena, erreprodukzioren eta egiaren arteko lotura, irudikapenaren baliozkotasuna espazio-denboran. *Mimesia*. Pinturan bezala, ispiluak atzematen duen hura egia bilatzen duen istant oso bat bezala uler daiteke, mugimenduari ihes egiten diona eta irudikapenetik aldentzen dena, islatutakoaren metafora bilakatzeko.

Ispiluak beste errealitate bat –ere– eskaintzen digun ideiara garamatza horrek. Zenbat ikuspegi, hainbat errealitate; ispilura hurbiltzen den norbanako bakoitzeko errealitate bat dagoela esan genezake ia. Norbere irudia eta lehen begiratuan ikusten diren gauzak gainditu ostean, ispiluan barna begiratu daiteke, nolabait, ikusmenaren bidez behatu eta sentitzeko. Horrenbestez, objektu-ispilua irudikapenerako eta erreprodukziorako tresna gisa erabiltzetik eratorritako ekintza nabarmenenetako bat autohausnarketa da. Kale itsu batek bezala jarduten du ispiluak eta geure baitara itzularazten gaitu, ezinbestean. Ispiluaren aurrean, geure irudia ikusteko edo behatzeko aukera daukagu. Ikustera mugatzen garenean, gure begien aurrean istant bat baino iraungo ez duen irudi iragankor bilakatzen da isla; aitzitik, behatzen dugunean, mundu fisikoaz

harago doan eta autokontzientziaren lurraldean barneratzen den plano batean murgiltzen gara. Ispiluan islatzen den irudia etengabeko aldaketen mende dago, eta hala gertatzen da bizitzarekin ere: etengabe interpretatzen den denbora-tarte gisa, aldatu egiten da esperientzia bakoitzarekin. Eta gauza berbera gertatzen da gauzei ematen diegun esanahiarekin. Prozesu erabat automatizatua bada ere geure burua ispiluan ikustea, begiratzea edo behatzea, ispiluak itzultzen digun irudia arretaz aztertzean, ondorio paradoxiko bat hautematen dugu, beste norbaiten ikuspuntutik ikusten baitugu geure burua.

Ovidioren mito klasikoan, aintzira batean itota hiltzen da Nartziso, ordu luzez bere buruaren islari so egon ondoren, begiratzeari ezin utzita, hain baitzen handia irudi horrek eragiten zion lilura. Antzinako greziar tradizioan, gizakien isla ez zen irudi soil bat, arimaren behaketa zuzena baizik; zenbait kasutan, gainera, irudia uretan edo beste edozein gainazal islatzailetan xehetasun osoz islatuta agertzea heriotzaren iragarle izaten zen. Gauza ukigarrien mundua eta ideien mundua bereizita dauden unibertso batean, bateraezina izan daiteke espazio-denbora berberean subjektua eta objektua erdibitzea eta elkarren artean konfrontatzea.

Birbikoizketa-fenomenoa irudikatzen duen adibide ezin hobea Caravaggioren *Nartziso* (1597-99) margolana genuke. Bertan, isla eta errealitatea simetrikoak dira lerro horizontalaren ardatzarekiko; erabateko sinbiosian daude subjektua eta bere bikia, elkarren mende. Egiazko pertsonaiaren eta islatuaren besoek irudi errektangular ia perfektua osatzen dute hondo neutroaren gainean, eta konposizio guztiari bikain eusten dion irudi bakarra sortzen dute. Margolana buruz behera jarrita ere, aldaketa handirik ez genuke sumatuko. Gai bakar bat du margolanak, hots, Nartzisoren eta haren irudiaren arteko interakzioa, ezabatu egin baitira ikuslea testuinguruan kokatzen duten eta mitoa

ezagutarazten duten gainerako elementuak. Esanguratsua da hori; izan ere, inguruan dauzkagun elementu ukigarri guztiak bikoiztuta identifikatzen ditugunean ezagutu ohi dugu gure irudia ispiluan lehen begi-kolpetik islatuta. Pinturaren eta autokontenplazio-ideiaren inguruko gogoeta-ariketa ia perfektu bat da margolan hori. Cassinik nartzisismoaren mitoari eta interpretazio modernoari buruzko bere azterlanean adierazten duenez, margolariak dira –eta ez filosofoak– Nartzisoren figurak ispiluaren *sinboloa* hezurmamitzen duela ulertzen dutenak. Mendebaldeko pinturan oso maiz irudikatu den fabula horretan, ispiluak, subjektua proiektatzeko ahalmena ez ezik, irudiak sortzeko eta formak asmatzeko ahalmena ere badu. Alde batetik, kanpoan dagoena erakusten du ispiluak (urmael baten gainazalak itzultzen dion irudiak liluratuta daukan gazte bat), baina ikusten ez dena ere bai, hau da, norbanakoaren barnean islatzen den hori. Eta modu bakarra dago isla horretara iristeko: espazio irreal eta ezinezko hori zeharkatzen duen eta geure baitara itzularazten gaituen begiradaren bidez, hain zuzen ere. Autoerrebelazio gisa funtzionatzen du ispiluak. Nartzisok imitazio ezin perfektuago gisa ulertu zuen bere irudia; imitazio horrek gainditu egiten zuen islaren espazio mugatu eta metaforikoa, eta aukera erreal bilakatzen zen. Huraxe izan zen gaztearen akatsa, eta itota amaitu zuen. Albertiren esanetan, Nartziso izan zen pinturaren egiazko aurkitzailea; ez bere irudiaren imitazio perfektua aurkitu zuelako, bere burua irudi gisa identifikatu zuelako baizik.

Alain Urrutiaren pinturara hurbiltzeko eta bertan barneratzeko, erabat berrikusi behar ditugu bai begiratzeko modua, bai irudiak jasotzeko modua, bai irudiei ematen dizkiegun esanahiak –edota inkontziente kolektibo moduko batek ematen dizkienak– interpretatzeko modua. Islatutako irudiak errealitate birtualtzat hartzen ditugun bezala,

automatikoki onartzen dugu pintura figuratiboa errealitatearen mimesi edo imitazio hutsa dela. Nolanahi ere, Urrutiaren pinturan nolabaiteko oihartzun piktoriko-literarioa hauteman badaiteke ere, pintura horretan aurrez existitzen diren naturako irudiak edo beste margolan batzuetakoak identifikatzen saiatuz gero, zaildu egiten da prozesua. Hori gertatzen da irudi horiei arretaz behatzen diegunean zuzenean sartzen garelako ideien eta irudikapenaren lurraldean, hots, koadroaren birbikoizketa-fenomenoan, zeinak munduaren ispilu- edo leiho-funtzioa betetzen baitu eta han ikusten duguna islatzen baitu, bai eta begientzat ikusezina dena ere.

Egitura makrorreferentzialak sortzen ditu Urrutiak; errealak diren edo ez diren gauzekiko erreferenteak daude margolan bakoitzean. Behatzailea zerbaiten zuzeneko islaren edo ezerezetik sortutako irudi baten aurrean dagoen ebaztea ikusleari dagokio soil-soilik. Zeinu eta sistema gisa funtzionatzen du irudiak, eta kontzeptuen transferentzia gauzatzen du; hori dela eta, arretaz behatzen ari zaionak zalantzan jarriko du naturari, arteari eta pinturari berari buruzko ikuspegia, baina bere buruari buruzkoa ere bai. Beste behin ere, kontzientzia-hartzeko edo autokontzientziako prozesu bat da. Autointerpretazioko ekintza batean gure islari ispiluaren bidez behatzen diogunean bezala, Urrutiaren pinturak erraztu egiten du begirada introspektibo hori, zeina irudikatutako irudiaz harago baitoa eta barnerantz itzultzen baita erantzunak aurkitzeko.

Berriz ere ispiluaren aurrean jartzea bezala da Urrutiaren obraren aurrean jartzea; oraingoan, pintura da bidea ixten duena: geure baitara itzularazten gaitu eta autohausnarketa-prozesuaren abiapuntu bilakatzen da.

— CASTELLANO—

LA PINTURA A TRAVÉS DEL ESPEJO

Carolina Puigdevall Claver

El espejo, cuyo origen se encuentra en el vocablo latino *speculum*, que a su vez deriva del verbo *specio* "mirar", se asocia etimológicamente con la vista, y por tanto con la acción de mirar u observar. Desde que el ser humano comprendió la visión de sí mismo y de cuanto le rodeaba como una imagen ficticia en el reflejo que le devolvía la superficie cristalina del agua en calma, hasta la sobreexplotación de la propia imagen en la actualidad, el espejo ha ido ocupando un espacio más relevante en la sociedad, hasta asentarse como un artefacto significante que está presente en prácticamente todos los aspectos de la cultura occidental. La acción de inspeccionarse a uno mismo o explorar desde otros puntos de vista la propia imagen a través del espejo es tan espontánea como recurrente, y tanto en la literatura como en las artes visuales se convierte en un tema reiterado y tratado con gran amplitud. El motivo de la imagen dentro de la imagen así como la imagen repetida,

desdoblada o reflejada, ha sido una constante a lo largo de la historia del arte. Además, la pintura se ha valido del espejo como herramienta pictórica en numerosas ocasiones, utilizándolo en algunos casos para plantear una escena o una narración alterna en un espacio en el que, tradicionalmente, sólo había lugar para describir una acción. Leonardo aconsejaba a los pintores tener siempre un espejo cerca a la hora de crear composiciones simétricas, pues la manera de comprobar si aquello reproducido no tenía errores y se correspondía en plena forma y carácter con el modelo natural pasaba por observar el reflejo de dicha pintura. En el caso de no advertir ninguna discordancia entre la imagen reflejada y la imagen real, podría hablarse de una representación pictórica perfecta. Según el pintor, al igual que la figura y su reflejo son una misma cosa, también habrían de serlo la pintura y su modelo original.

Tanto la visión especular como la pintura son fenómenos exclusivos de la visión. Ninguno de los demás sentidos sirve para acceder a la realidad virtual reflejada o pintada. Esta es una de las características que lleva a ambos elementos a compartir una especie de lugar común. Sin embargo, así como el espejo tiene la capacidad de reflejar una imagen tridimensional, creando un nuevo espacio ficticio que posibilita esa existencia virtual, la pintura tiene que llevar a cabo la traducción de esa tridimensionalidad tangible de las cosas a una superficie plana y bidimensional, dando lugar a nuevas imágenes que, aunque tomen la realidad como referencia, la reformulan de manera inevitable. En ciertas ocasiones la pintura logra acotar la distancia entre la realidad virtual reflejada y representada, aunque la primera sea casi imposible de alcanzar. Además del espejo y el cristal que presuponemos plano, pulido y perfecto, existen otras muchas superficies reflectantes capaces de proyectar reflejos aunque por sus características morfológicas modifiquen

las proporciones y la forma del objeto en sí. Mediante la pintura es posible reproducir en dos dimensiones todas las modificaciones que provocan las superficies curvas en el reflejo de una imagen, y construirlas de manera artificial sobre una superficie plana tal y como se vería en una superficie esférica tridimensional.

Para la pintura, equiparar la visión de la realidad representada en un lienzo a la realidad virtual sin fisuras que ofrece la superficie reflectora de un espejo, ha supuesto siempre un reto. El conflicto entre la imagen real y la imagen reproducida que supone la mímesis en la pintura, va un paso más allá cuando el objeto o modelo se sitúa ante el espejo, pues, al contrario que en la reproducción pictórica, que precisa de una superficie visible y por lo general no reflectiva, como puede ser el lienzo, el reflejo de un elemento en el espejo requiere solamente una superficie invisible. Aunque la superficie especular está ahí, se omite ante el resultado de una duplicación perfecta de la imagen original y es por eso que es el espejo, y no la pintura o el resto de sistemas de representación tradicionales, lo que se considera el epítome de la representación.

No obstante, la conciencia del ser humano sobre cómo las imágenes que proyectan algunas superficies reflectantes son duplicaciones ilusorias de la realidad, se remonta a tiempos remotos. Como subrayaba Kandinsky en *De lo espiritual en el arte* (1912) "Así es como el mundo va perdiendo su misterio. Sabemos que los árboles dan sombra, que los caballos y los coches corren, que los perros muerden, que la luna está muy lejos, y que la imagen del espejo no es real." Por mucho que la superficie de un espejo sea tan perfecta que pase a ser casi invisible a nuestros ojos, perdiendo su entidad de superficie autónoma para pasar a ser una duplicación de aquello que hay frente a ella, sabemos a ciencia cierta que está ahí. Mientras el observador pueda identificar aquello que está viendo como la proyección de otra cosa, la superficie, como en la pintura, se hace visible. Todo

reflejo conduce inevitablemente a la existencia de algo en otro lugar, a veces incluso fuera del campo de visión. Esta conciencia de la imagen de la realidad y la duplicación artificial es la que permite identificar cualquier reflejo como tal y no como una entidad autónoma. Reconocer algo como un reflejo no depende necesariamente de la presencia visible de aquello que pasa a ser reflejado, sino de la aceptación de la imposibilidad de ser en dos lugares al mismo tiempo. Los fenómenos del cristal y del espejo y del resto de superficies reflectantes, son totalmente perceptivos y dependen de la capacidad de visión. Aunque es el espacio el que posibilita los fenómenos y no al contrario, la imagen que proyecta el espejo se halla en un espacio irreal, imposible y en continuo cambio. Muestra una realidad que es virtual y su proyección, momentánea y efímera, precisa para existir de la presencia de un otro situado en el espacio tangible. En este sentido, como decíamos, el espejo no es autónomo como productor de imágenes, sino que depende siempre del objeto reflejado en tiempo real. Mientras en el reflejo el punto de encuentro entre lo material y lo intangible es efímero y fugaz, la pintura puede convertirlo en eterno.

El reconocimiento de la imagen reflejada en el espejo como una duplicación no real es parte de la toma de conciencia del individuo y, en el caso de que ésta no respondiera ante nuestros ojos como pensamos que debe hacer, generaría una incomodidad difícil de soportar. En *La Reproduction Interdite* (1937) o el famoso retrato de Edward James, Magritte desafía las leyes de la óptica y pone en tela de juicio el reconocimiento o autoconciencia del individuo ante el espejo. Observar un reflejo que devuelve la imagen original en una forma transmutada se nos plantea como algo inaceptable, además de imposible. El reflejo del hombre retratado por Magritte conduce al espectador a cuestionar su visión y la existencia o inexistencia del espejo dentro del cuadro, y a valorar la

posibilidad de que no sea una, sino dos las personas retratadas en él. No obstante, se ve obligado a abandonar esta teoría al observar el reflejo perfectamente ortodoxo del libro que descansa sobre la repisa. Las posibilidades de las imágenes que nos devuelve el espejo se amplían de pronto, y en palabras de Derrida (1987), éste adquiere la posibilidad de no ser siendo: la contradicción basada en que aquello que se refleja no es aquello reflejado, sino la transformación del sí mismo gracias a la contradicción misma de la imagen.

De igual modo, y quizás por eso, el espejo se ha considerado desde hace siglos metáfora de la pintura, la obra de arte actúa también como una herramienta de autorevelación para el espectador, estimulando la aparición del pensamiento en torno a la representación, lo que se ve y lo que permanece oculto, la relación entre reproducción y verdad, la validez de la representación en el espacio-tiempo. La *mímesis*. Como en la pintura, aquello que capta el espejo puede entenderse como un instante pleno que busca la verdad, escapa al movimiento, y se aleja de la representación para convertirse en una metáfora de lo reflejado.

Estas ideas convergen en la aceptación de que el espejo nos proporciona –también– otra realidad. Una realidad distinta por cada punto de vista, y casi por cada individuo que se asome a él. En cierto modo, se puede mirar a través del espejo, superando la propia imagen o los elementos reflejados que se ven a simple vista, para observar y sentir a través de la visión. Así, una de las acciones más relevantes que derivan del empleo del objeto-espejo como artefacto de representación y reproducción, es la autorreflexión. El espejo hace de callejón sin salida y nos reenvía, de manera irrevocable, de vuelta a nosotros mismos. Ante el espejo existe la posibilidad de mirar o de observar nuestra imagen. Esto supone que el reflejo que aparece ante nuestros ojos cuando miramos, se convierte en una imagen

efímera que permanece sólamente de manera fugaz, mientras que, cuando observamos a través de esta imagen, estamos obligados a reconocernos en un plano que va más allá del físico y se adentra en el terreno de la autoconciencia. Pero al igual que la imagen que se refleja en el espejo está sujeta a un constante cambio, la vida como un espacio de tiempo que se interpreta constantemente, se modifica con cada experiencia, y de igual manera lo hace el significado que otorgamos a las cosas. A pesar de que el acto de vernos, mirarnos o reconocernos en el espejo es una acción absolutamente automatizada, al prestar atención a la imagen que éste nos devuelve percibimos el efecto paradójico de vernos a nosotros mismos desde un punto de vista ajeno.

En el mito clásico de Ovidio, Narciso muere ahogado en un lago tras largas horas de contemplación de su propia imagen, de la que no puede separarse por el efecto cautivador que en él causa. Según la tradición griega antigua, el reflejo de las personas no es una simple imagen sino la observación directa de su alma, y en algunos casos, el verse reflejado con total nitidez en el agua o cualquier superficie reflectante se consideraba un presagio de muerte. En un universo en el que el mundo de lo tangible y el de las ideas están separados, el desdoblamiento y la confrontación de sujeto y objeto en un mismo espacio-tiempo puede llegar a ser irreconciliable.

El *Narciso* que pinta Caravaggio (1597-99) es el perfecto ejemplo de la representación de un fenómeno de reduplicación. En el cuadro, el reflejo y la realidad son simétricas sobre el eje de la línea horizontal, provocando que el sujeto y su doble permanezcan en una absoluta simbiosis, dependientes siempre el uno del otro. Los brazos del personaje real y el reflejado forman una figura rectangular casi perfecta sobre un fondo neutro, dando lugar a lo que puede entenderse como una única figura que soporta la composición a la perfección. El cuadro podría ser volteado sin que se produjese ningún cambio aparente.

La interacción de Narciso con la imagen propia se convierte en el único tema de la pintura ya que el resto de elementos ambientales que sitúan al espectador en escena y hacen reconocible al mito han sido eliminados. Esto es significativo, ya que una de las causas de que reconozcamos como reflejo nuestra imagen en el espejo desde el primer vistazo es que identificamos la duplicación de todos los elementos tangibles que hay a nuestro alrededor. El cuadro es un ejercicio prácticamente perfecto de reflexión en torno a la pintura y a la idea de autocontemplación. Tal y como afirma Cassini en su estudio sobre el mito y la interpretación moderna del narcisismo, son los pintores –y no los filósofos– quienes comprenden que la figura de Narciso encarna el *símbolo* del espejo. En esta fábula tantas veces representada en la pintura occidental, el espejo adquiere la capacidad no sólo de proyección del sujeto, sino también de creación de imágenes y de invención de formas. En él se muestra lo que existe fuera, un joven extasiado ante la imagen que le devuelve la superficie de un charco, pero también lo que no se ve, aquello que se refleja en el interior del individuo y a lo que sólo tenemos acceso mediante la mirada que atraviesa ese espacio irreal e imposible y nos lleva de vuelta a nosotros mismos. El espejo funciona como autorrevelación. El error de Narciso, que termina por morir ahogado, es concebir su imagen como una imitación tan perfecta que escapa de ese espacio limitado y metafórico que es el reflejo y se convierte en una posibilidad real. Alberti dijo que fue Narciso quien descubrió verdaderamente la pintura, no por descubrir una imitación perfecta de su imagen, si no por reconocerse él mismo como imagen.

Asomarse a la pintura de Alain Urrutia y adentrarse en ella, pasa por llevar a cabo una revisión completa de la forma que tenemos de mirar, de recibir las imágenes y de interpretar los significados que les damos o que vienen dados por una especie de inconsciente colectivo. Del mismo modo en que entendemos



MIRROR RIM.
Appleton Square, Lisboa.



las imágenes reflejadas como una realidad virtual, asumimos de forma automática que la pintura figurativa es pura mímesis o imitación de lo real. Sin embargo, aunque en su pintura es posible reconocer cierto eco pictórico-literario, al intentar identificar en ella imágenes preexistentes procedentes de la naturaleza o de otras obras pictóricas, el proceso se complica. Esto se debe a que al observar dichas imágenes accedemos directamente al terreno de las ideas y la representación, es decir, al fenómeno de reduplicación del cuadro, que hace de espejo o ventana del mundo y refleja lo que vemos en él, pero también aquello que es invisible a los ojos.

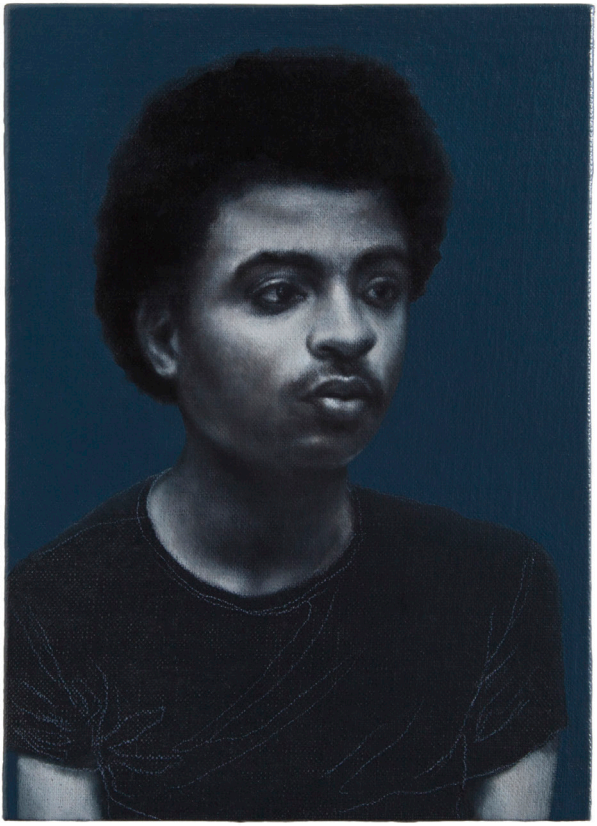
Urrutia crea estructuras macroreferenciales; en cada pintura existen referentes que pueden aludir a cosas reales o no. El trabajo de dilucidar si quien lo observa se halla ante el reflejo directo de algo o ante una imagen creada desde la nada, es exclusivo del espectador. El hecho de que la imagen funcione como signo y sistema, llevando a cabo una transferencia de conceptos, deriva en que, quien la observa, cuestione la visión de la naturaleza, del arte, y de la propia pintura, pero también de sí mismo. Una vez más, nos encontramos ante un proceso de toma de conciencia o de autoconciencia. Al igual que sucede cuando observamos nuestro reflejo a través del espejo, en un acto de autointerpretación, la pintura de Urrutia facilita esa mirada introspectiva que va más allá de la imagen representada y que se vuelve hacia el interior para encontrar respuestas.

Situarse frente a la obra de Urrutia es como hallarse de nuevo frente al espejo: ahora es la pintura la que cierra el camino, nos lleva de vuelta al interior de nosotros mismos, y se convierte en el punto de partida del proceso de autorreflexión.

MIRRO

MIRRO

MIRROR RIM
London 2017
Oil on linen,
17x13 cm.





MIRROR RIM
London 2017
Oil on linen,
17x23 cm.

MIRROR RIM
London 2017
Oil on linen,
17x13 cm.



MIRROR RIM
London 2017
Oil on linen,
17x23 cm.



MIRROR RIM
London 2017
Oil on linen,
23x17 cm.





MIRROR RIM
London 2017
Oil on linen,
15x21 cm.

MIRROR RIM
London 2017
Oil on linen,
15x21 cm.

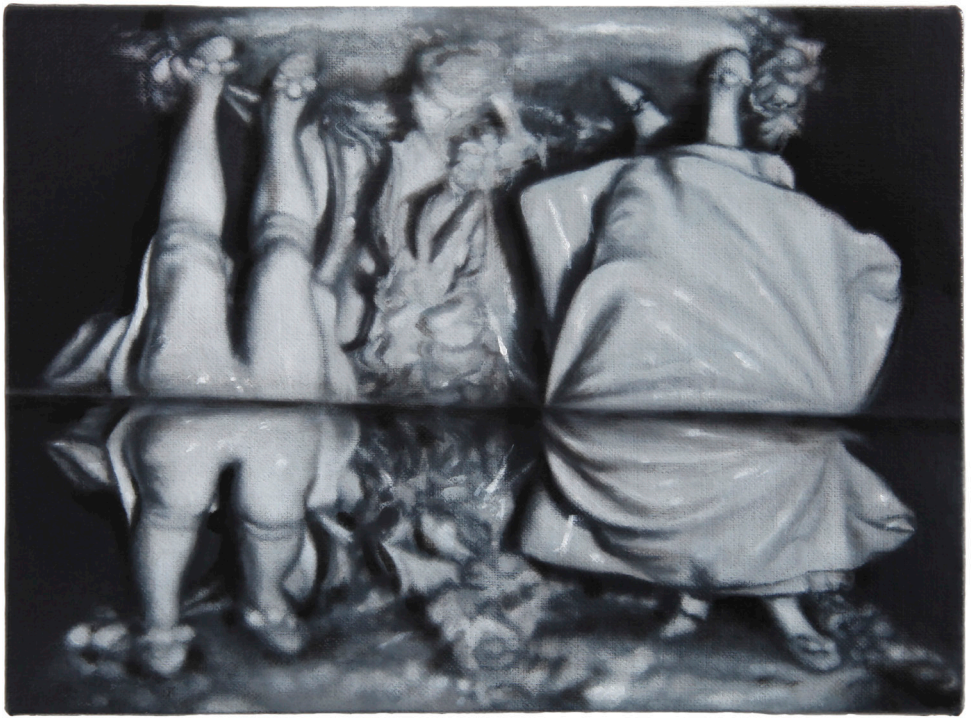


MIRROR RIM
London 2017
Oil on linen,
17x13 cm.

MIRROR RIM
London 2017
Oil on linen,
17x13 cm.

MIRROR RIM
London 2017
Oil on linen,
15x21 cm.

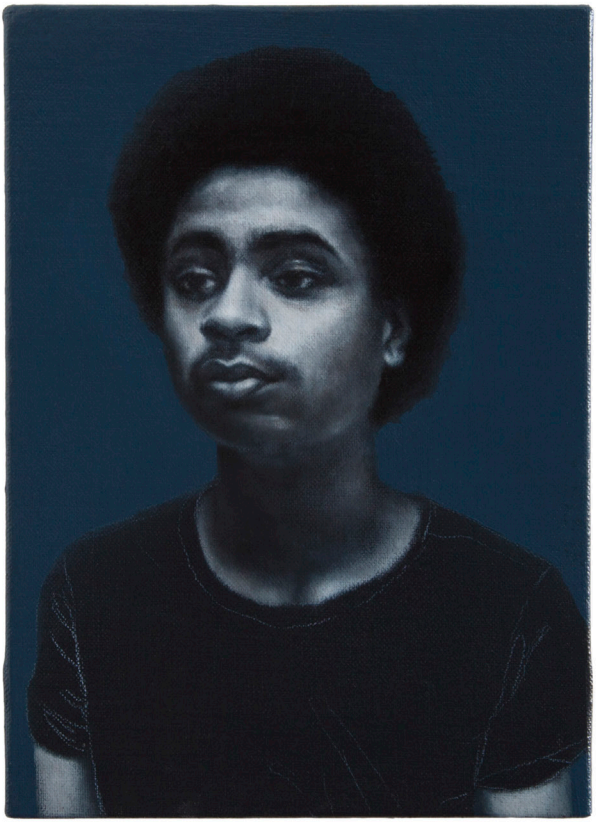




MIRROR RIM
London 2017
Oil on linen,
17x23 cm.

MIRROR RIM
London 2017
Oil on linen,
17x23 cm.





MIRROR RIM
London 2017
Oil on linen,
17x13 cm.

MIRRO

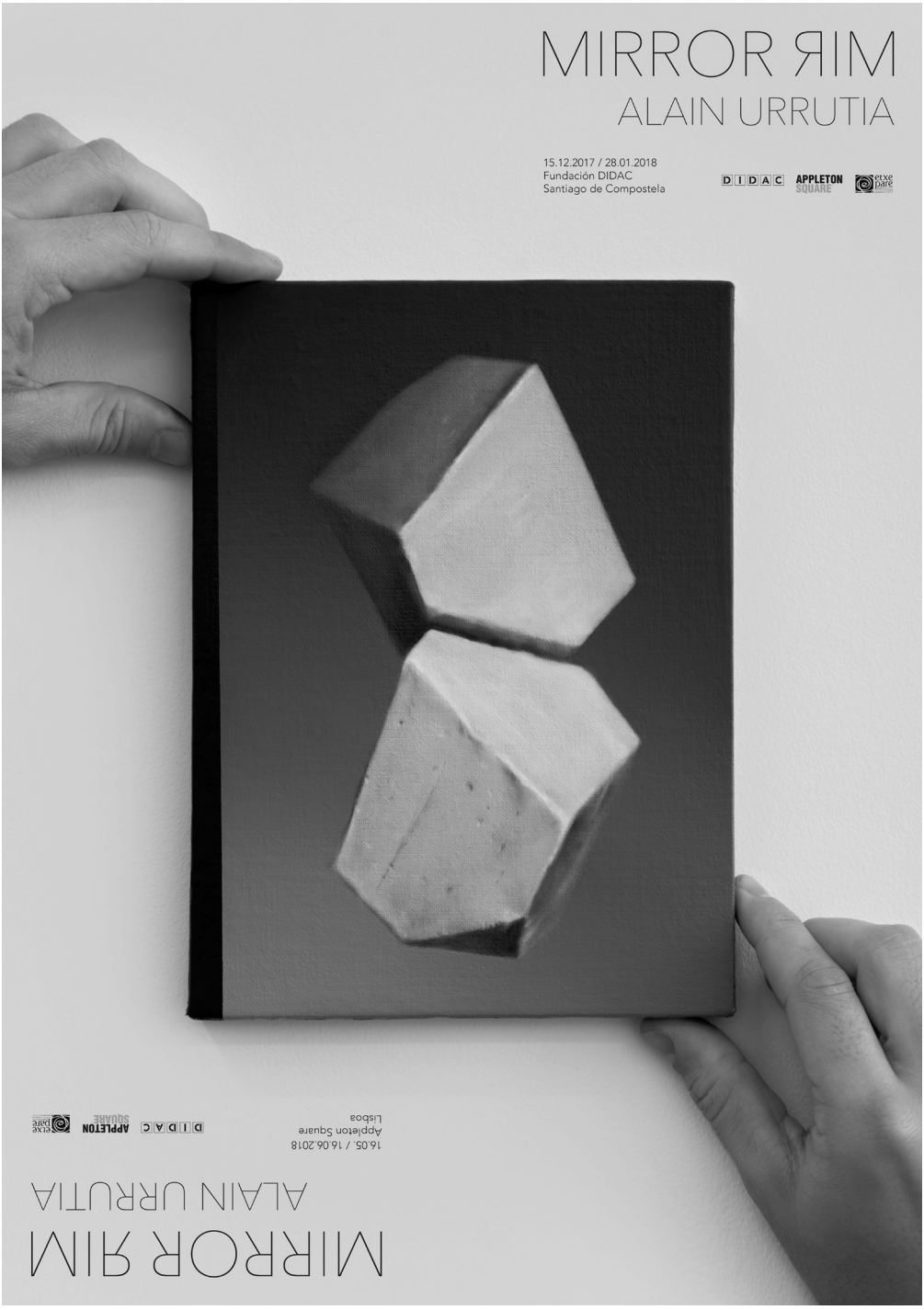
MIRRO

MIRROR ЯIM

ALAIN URRUTIA

15.12.2017 / 28.01.2018
Fundación DIDAC
Santiago de Compostela

DIDAC APPLETON SQUARE etxe pare



16.05. / 16.06.2018
Appleton Square
Lisboa

DIDAC APPLETON SQUARE etxe pare

MIRROR ЯIM

ALAIN URRUTIA

— ENGLISH—

FIRST AND FOREMOST, DOUBT

Ángel Calvo Ulloa

If there's one thing that still seems enigmatic to me today about Alain Urrutia's painting, it is not, of course, his painting style, or his technical ability when doing his work. Those things, as with any good painter, are linked to a series of practised skills that, over time, can produce impeccable technical ability and yet have little or nothing to do with excellence. What continues to seduce me is his ability to select moments, the skill of a watchful gaze that is able to disconnect fragments from a single situation, turning them into mysterious pieces of a scene that may not, *a priori*, appear unusual or unfamiliar to us, but which the artist is able to isolate to the point of abstraction. Merely standing in front of one of his small paintings and turning away with more doubts than certainties is what still captivates me. It's probably the same magic that brings us to fantasise about sneaking into the painter's head and looking out through his eyes, desiring

at times to guess whether an isolated fragment of the reality that surrounds us is our mistaken way of understanding what he is extracting or if, on the contrary, it could be worthy of becoming part of his repertoire.

I remember when Alain visited me in Oporto in 2010. I was spending a few months in the city as an *errand boy*, as part of a project that was being unpredictably undertaken all around a city that was at the time unknown to me. We travelled together to Lalín, chose the location for an intervention that he would carry out nearly a year later, and talked about a text that I had to write for *El Quinto en Discordia*.[1] With Alain, work and friendship have always gone hand in hand. Always attentive to everything that goes beyond painting, he is a solicitous listener with those who, like me, have carved out a relationship to him that is both personal and professional.

For all the time I have known him, nothing in Alain Urrutia has tended to seek out that stability which almost every artist aspires to. When things seemed finally to be going well, conducive to his being able to drowse in the comfort of his own studio with central heating and double-glazed windows, he decided to go off to London, where he lived for years as an expatriate artist, finding refuge in a work routine that had already been characteristic of him and tightening his belt to be able to pay for a small studio just a few kilometres from his house—a distance that, as part of his routine, he travelled by bicycle every day. That allowed him, perhaps, to keep himself prudentially separated from his workplace, preparing his arrival during the journey and, at the end of his workday, putting off his departure from that universe that surrounds the studio

—

1 *El Quinto en Discordia* (named after the book *Fifth Business*, by Robertson Davies) was an exhibition planned by Alain Urrutia for the months of January and February of 2011 at Ariz Tower in Basauri.

of all painters. All this could seem anecdotal were it not for the importance that that tendency towards discipline and rigour has had even today on the development of his artistic career—and they have been decisive in his approach to painting. The transcendence that a series of daily acts acquire as a result of repetition, and his attitude when facing the world, have gone along having an effect on his work, on his time and that of the viewer—as well as on his relationship with the people who surround him. Evasive with regard to almost everything that's ever threatened to tie him down, Urrutia is nonetheless an individual who—as friend or painter—has always been there. Perhaps that is why being given the task of writing about his painting acquires a complex dimension that inhibits me when attempting to separate out from the Alain whose gaze and decisions seduce the Alain Urrutia whose earnestness and nobility are decisively related to his artistic proposals.

In 2015, when he was preparing *20 Minutos de Pensamiento Abstracto*[2] (20 Minutes of Abstract Thought), Urrutia's painting began developing a reduction in the size of its images, scaling down details, establishing a closer, more individualised link with the viewer, who, suddenly, became the sole receiver of his pieces. Along with that decision, the relationship painting was going to have with space from then on had to be rethought as well, with him opting to produce based upon the place where the paintings would go—not abandoning his tendency to produce for specific contexts but substantially changing what would be required of each location from that moment on.

—

2 The exhibition *20 Minutos de Pensamiento Abstracto* took place at the Casado Santapau Gallery (Madrid) between March 17 and April 30, 2016.



MIRROR RIM.
DIDAC, Santiago de Compostela.



It should be clarified that that type of decision, a decision affecting the matter of scale and its relationship with all the different exhibition spaces, has always been present in Urrutia's work, generating interconnections and working on the importance that each image has, nearly always reinforced by its diminution, in order to go back to that much-sought intimacy offered to us by knowing ourselves to be—just for a moment—the only gaze that settles upon a thing. That's why the larger-scale paintings that Alain has been presenting have always seemed less enigmatic to me; not wanting, of course, to downplay them with that statement, since I understand that all installations are normally made up of high points and points of transition, perhaps easier to digest so as to make the visit more fluid.

The broad repertoire of images that have made up his painting since he started his career in 2008 has a close relationship, in the first place, with his interest in visual culture, given to him by art history, but also with his deep political nature, itself not free of a visual culture equally powerful, which has gone on along intermingling with the constant allusion to painting from within painting and to his particular imaginarium stemming from ordinariness, which somehow narrates what his life has been until today. In *20 Minutos de Pensamiento Abstracto*, the images came out of that visual repertoire linked to art, and the titles of each of those small pictures were taken from ones that Beethoven gave to some of his thirty-two piano sonatas. Urrutia then took a step forward, linking his images with a title that included a factor initially external, justified by the pretext of their having been the pieces he listened to while painting the pieces. Composed between 1793 and 1822, those sonatas—in addition to their clear importance for musical history—were part of Beethoven's production during troubled years for European

politics. Simultaneously, the composer himself—influenced by the changes that were taking place and not needing to, for example, put on recitals in the halls of the courts to survive—became an individual who operated with unheard-of independence and sympathised with the revolutionary cause. Perhaps, in an unpremeditated way, he could not help but decipher a vestige of self-referentiality in all this, I have no doubt, just as I also have no doubt about the indivisible relationship that Urrutia has been able to establish between each of his paintings and the musical composition whose name it bears, generating a sudden series of unparalleled links that affect images and sonatas separately. Those nine small canvases marked, in a way, the start of an unexpected turn in his work—something that continues to be hashed out in his studio which, true to the artist's natural bent towards change, is now located in Berlin. These lines, then, serve to clarify the importance that that exhibition entitled *20 Minutos de Pensamiento Abstracto* has had in relationship with the matter we will now tackle. The decisions that affected that series were effectively an evolution in the way in which Urrutia's formal and conceptual development had been shaping up since 2008, reaching an apex of maturity in 2015.

In 2017, DIDAC proposed for him to undertake an exhibition in two venues; the first at the place that foundation calls home, in Santiago de Compostela, and then in the Appleton Square cultural space in Lisbon. Subject to that dialogue with the different spaces, with each of which he'd been working separately, the project began to come together based on a framework that, as in the case of *20 Minutos de Pensamiento Abstracto*, was born of a sketch connecting all the selected scenes conceptually. Those scenes themselves, arising from an interest in the return of the reflected image, came out of a chance meeting with a

small mirror during the first days after his arrival in London. Atop that mirror, situated on his bedside table, Urrutia left his keys, coins, and anything else he had accumulated in his pockets during the day, doing so until one day the images that mirror returned led him to systematically photograph the symmetries the reflections brought about. That routine and random action thus turned into a quest and, subsequently, the objects began to lose their random character, with a certain complicity being established with the mirror, implementing guidelines and seeking balance in the composition. For *Mirror Rim*—as the exhibition was titled—Urrutia pulled out the set of photographs he had gradually accumulated on his hard drive and then began to draw up a plan that would envelop them once again, linking them conceptually so as to weave an improbable history through a repertoire based on his notes on the symmetries the reflections produced and the singular magic that has historically surrounded these contraptions.

A visit to that exhibition confirmed all prior hunches. The ample space at DIDAC had, leading from the door, a succession of ellipses, up to eleven, although not all of them could be seen from a single position. That initial visual blow was far from what those walls seemed to demand; the proportions, however, were perfect. A certain initial visual contact was produced, and urged one to delve deeper. Each image created a distance between us and it, always the same, and a lapse on the wall that was similarly repeated. In front of each one, only that one was contemplated, the next one waited its turn, and so on down the line. *Mirror Rim* made its presence felt and kept its splendour when the paintings were rotated in Lisbon. The poster had already advanced it, but actually being able to see how the exhibition could work upside down was thought-provoking.

Analysing them now, the images the mirror returned in *Mirror Rim* emphasise the links that Urrutia creates with art history. Relationships that are not at all obvious, that associate—for example—the painter's reflected hand with the hands Caravaggio painted for his *Narcissus*; or one of the pyrite stones that Urrutia collects can be seen in the mirror as inevitably referring to the alunite that Dürer included in his engraving entitled *Melencolia I*, and which has become, throughout history, a constant resource because of its strangeness and the doubts it sparks about its true function. One after another they gradually appear, each one based on a link that is not at all self-evident; seductive, perhaps, more because of what they hide than what they tell. On top of all that, as a postscript, there is a nod that—without any need to rotate two of the pieces a hundred and eighty degrees, just exchanging their positions on the wall—places the portraits of two identical twins front to front or back to back.

Palindromic, this project maintains, by means of the images that make it up, that doubt about the true nature of reflection; that mistrust Alice also had when she looked through the looking glass, wanting to get beyond it to find what truth there is in what the reflection returns.[3] In *Mirror Rim*, that return intentionally breaks its symmetry by acting directly upon the photographic frame itself. Urrutia will play with the perspective of the mirror, then, or with the possibility of showing—with the help of the mirror—parts of an object that would otherwise remain hidden. What truth is there, then, in all of this?

—

3 *Oh! I do so wish I could see that bit! I want so much to know whether they've a fire in the winter: you never can tell, you know, unless our fire smokes, and then smoke comes up in that room too — but that may be only pretence, just to make it look as if they had a fire.* Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass*.

Wherever they are, in one position or another, the mirrors that are provided by *Mirror Rim* are a compositional display orchestrated to return to us a series of images that also work rotated, even if they are not identical but instead a reflection of themselves—just like the exhibition as a whole. Each painting thus represents a meditated structural exercise that must work in both positions, establishing a clear ambivalence that is dazzling.

The ten years that have passed since we were introduced to each other for the first time, next to the foosball table at a rock bar in Vigo, have been key in the development of the work of both. While Urrutia operated then by means of large installations in which mural paintings of colossal scale spatially defined his canvases or papers, the manner in which space is allied with his work today has been simplified, gaining maturity, fleeing from scenographic aspects and focusing more and more on the search for a result whose aim is no longer to dazzle and delight the public with a first shock effect but, rather, to reach the public by means of a more gradual, intimate encounter between viewer and painting. Urrutia, who gradually expanded the dimensions of his work, has ultimately opted to reduce his paintings to almost their minimum expression and, nevertheless, now everything seems bigger, more resounding and monumental than when lights reinforced the theatricality of it all and the wall seemed to want to topple down onto us. I know, however, that nothing in his work is definitive and that his ability to reinvent himself will, sooner rather than later, again come into play. I'm expecting him.

— EUSKERA—

ORO REN GAINETIK, ZALANTZA

Ángel Calvo Ulloa

Alain Urrutiaren pinturan, bada oraindik ere enigmatikoa egiten zaidan gauza bat. Ez da, noski, margotzeko duen modua, ezta jarduteko orduan duen iaiotasuna ere. Margolari on guztien kasuan bezala, trebezia multzo baten ondorio da hori; izan ere, ekin eta ekin, urteen poderioz, aparteko garapen teknikoa izatera irits daitezke. Eta garapen tekniko horrek ez du bikaintasunarekin zerikusirik. Oraindik ere limurtzen nauena uneak aukeratzeko duen gaitasuna da, begirada zatituari dagokionez duen entrenamendua, egoera bat osatzen duten zatiak elkarrengandik askatzea lortzen baitu, eta eszena bateko atal misteriotsu bihurtzea. Eta eszena hori, *a priori*, apika ez litzaiguke ezohikoa edo ezezaguna iruditukо, baina berak isolatzea lortzen du, abstrakziora eramateraino. Bere margolan txikitxoetako baten aurrean jarri eta, handik aldentzean, ziurtasunak baino zalantzak gehiago izateak, horrexek uzten nau ni oraindik ere txundituta. Margolariaren

buruan eta begiradan murgiltzen garela amestera eramaten gaituen magia hori bera izango da, ziurrenik; izan ere, batzuetan jakin nahi izaten dugu inguratzen gaituen errealitateko pusketa isolatu bat Urrutiak atera duena ulertzeko daukagun modu okerra den, edo, alderantziz, bere errepertorioa osatzeko modukoa izan daitekeen.

Gogoan dut Alainek 2010ean Porton bisita egin zidanekoa. Hilabete batzuk igarotzera joana nintzen ni hara, *zernahitarako mutil* gisa, niretzat artean ezezaguna zen hiri hartako bazter guztietan ezin aurreikusteko moduan garatzen ari zen proiektu batean murgilduta. Elkarrekin, Lalín herrira joan ginen, ia urtebete geroago egingo zuen ekintza baterako kokapena aukeratu genuen, eta *El Quinto en Discordia*[1] erakusketarako idaztea egokitu zitzaidan testu bati buruz hizketan aritu ginen. Alainen kasuan, lana eta adiskidetasuna eskuz esku joan dira beti. Adeitsua da pinturaz gaindiko orotan; arduratsua eta entzule ona, berarekin harreman lagunkoi eta profesionala ehundu dugun guztiekin.

Alain Urrutiak ez du sekula izan, nik ezagutzen dudanetik, ia artista orok helburu duen egonkortasuna erdiesteko xedea. Gauzak itxuraz ondo zihoazenean eta bere estudioaren erosotasunean bertan gozo geratzeko aukera zuenean –berogailua, kristal bikoitza eta guzti–, Londresera joatea erabaki zuen. Han, urteak eman zituen artista erbesteratu gisa bizitzen, lehendik ere bazuen lan-errutinan murgilduta eta gerrikoa estutuz, etxetik kilometro batzuetara zeukan estudio txiki bat ordaindu ahal izateko. Bizikletaz egiten zuen egunero etxetik estudiorako joan-etorria, aipatutako ohikotasun horretan. Ohitura horrek lantegiarekiko nolabaiteko distantzia

—

1 *El Quinto en Discordia* Alain Urrutiak Basauriko Arizko Dorretxean 2011ko urtarrilean eta otsailean burututako erakusketa da.

hartzen laguntzen zion beharbada. Harako bidean, margolarien estudioa izan ohi den unibertsorako sarrera prestatzen joaten zen; lanaldiaren amaieran, berriz, irteera. Hori guztia bitxikeria hutsean gera zitekeen; haatik, diziplinarako eta zorroztasunerako joera horrek garrantzi handia izan du bere ibilbide artistikoaren garapenean, eta erabakigarria izan da Urrutiak pinturari heltzeko moduan. Eguneroko ekintza batzuek errepikatzearen poderioz hartzen duten transzendentziak eta munduarekiko jarrerak eragina izan dute bere lanean, bere denboran eta ikuslearen denboran, baita inguruan dituen pertsonekiko harremanean ere. Loturak sor ditzaketen ia gauza guztiei muzin egin ohi die Urrutiak, baina, lagun edo margolari bezala, hor egon da beti. Agian horregatik du bere pinturari buruz iruzkin bat idazteko jaso dudan enkarguak halako konplexutasuna, mugatuta sentitzen bainaiz Alain Urrutiari dagokionez bereizketa egitean; hots, begirada eta erabaki limurtzaileen jabe den Alain, batetik, eta artista gisa proposatzen digunari suhartasuna eta jatortasuna darien Alain, bestetik.

2015ean, *20 Minutos de Pensamiento Abstracto*[2] erakusketa prestatzen ari zenean, irudien tamainak txikitzera jo zuen Alain Urrutiaren pinturan; ebidentzia kentzen hasi zitzaion edukiari, eta lotura estuagoa eta indibidualizatuagoa ezartzen hasi zen ikuslearekin, bat-batean piezen jasotzaile bakar bihurtu baitzen ikuslea. Erabaki horren ondorioz, birplanteatu egin behar izan zuen pinturak aurrerantzean zer-nolako harremana izango zuen espazioarekin. Eta ondorioztatu zuen helmugaren araberakoa izango zela harreman hori. Ez zuen ekoizpen espezifikorako joera baztertu, baina errotik aldatu zuen une horretatik aurrera leku bakoitzari eskatuko zitzaiona.

—

2 *20 Minutos de Pensamiento Abstracto* erakusketa, Casado Santapau (Madrid) galerian 2016ko martxoaren 17tik apirilaren 30ra bitartean burutu zen.

Esan dezadan horrelako erabakiak (eskala-jokoari eta erakusketa-espazioekin duten harremanari buruzkoak) beti egon direla presente Urrutiaren kasuan, korrespondentziak sortuz eta irudi bakoitzak duen garrantzia landuz; hain zuzen ere, ia beti, irudia txikitzen indartzen du bere garrantzia, eta zerbaiten gainean pausatzen den begirada bakarra geurea dela jakiteak ematen digun ustezko intimitatera itzultzen gara. Hain zuzen ere horregatik, Alainek egin dituen tamaina handieneko margolanak ez zaizkit inoiz hain enigmatikoak iruditu –ez diet horrekin garrantzia kendu nahi, kontuz–, iruditzen baitzait muntaketa orok goraldiak eta trantsizio-aldiak dituela, eta onartzen errazagoak direla, bisitaren erritmo arina ahalbidetzeko.

Bere ibilbidea 2008an hasi zuenetik sortu dituen irudien errepertorio zabalak harreman estua du artearen historiak piztu dion kultura bisualarekiko interesarekin, baina bere izaera politiko sakonarekin ere bai, eta azken horrek kultura bisual indartsua du halaber. Hori nahasten joan da pinturaren bidez pinturari etengabe egiten dion aipamenarekin eta bere egunerokotasunetik eratorritako iruditeria propioarekin, zeinak nolabait orain arte izan duen bizitza kontatzen duen. Arteari lotutako errepertorio bisual horretatik zetozen *20 Minutos de Pensamiento Abstracto* erakusketako irudiak, eta Beethovenek pianorako egindako 32 sonatetako batzuei ipinitako izenetik hartu zuen Urrutiak margolan txiki horietako bakoitzaren izenburua. Aurrerapauso bat eman zuen horrela, lotura bat ezarri baitzuen irudien eta hasiera batean kanpo-faktorea zen izenburuaren artean. Eta hala egin zuen, besterik gabe, margolan haiek egin bitartean musika-pieza horiek entzuten aritu zelako. Beethovenek 1793 eta 1822 artean egin zituen musikaren historiarako hain garrantzi handikoak izango ziren sonata haiek, Europako kronika politikoa aztoratua zegoen urteetan. Musikagilea, gertatzen ari ziren aldaketek adoretuta, eta beharrik

ez zuenez besteak beste gorteko aretoetan errezitalak emateko, independentzia harrigarriaz hasi zen bere langintzan jarduten, eta bat egin zuen iraultzaileen kausarekin. Beharbada ez du apropos egin, baina nik behintzat autoerreferentzialtasun-puntu bat hautematen dut hor, argi eta garbi. Zalantzarik gabe esan dezaket, halaber, lotura askaezina ezarri duela Urrutiak margolan horietako bakoitzaren eta izenburua ematen dion konposizio musikalaren artean, eta horri esker lotura zinez bereziak sortu dituela irudien eta sonaten artean. Bederatzi mihise txiki haiek bere lanaren ustekabeko norabide-aldaketaren abiapuntua izan ziren nolabait. Eta aldaketa horrek mamitzen jarraitzen du, bere izaera aldakorrari fidel egun Berlinen daukan estudioan. Balio bezate lerrook, beraz, argi uzteko zenbateko garrantzia izango duten *20 Minutos de Pensamiento Abstracto* horiek hemendik aurrerakoari dagokionez. Serie horren inguruan hartutako erabakiak Urrutia 2008az geroztik izaten joan zen garapen formal eta kontzeptualaren eboluzioa izan ziren, eta eboluzio hori 2015ean iritsi zen heldutasun-gailurrera.

2017an, DIDAC erakundeak erakusketa bat bi lekutan egiteko proposamena egin zion: aurrena, fundazioak Santiago de Compostelan daukan egoitzan; ondoren, Lisboako Appleton Square espazioan. Lanerako orduan gogoan izan dituen espazio ezberdinekiko elkarrizketa horrekin lotuta, eskema batean oinarrituta joan zen proiektua eraikitzen. *20 Minutos de Pensamiento Abstracto* erakusketaren kasuan bezala, hark ere krokis bat zuen abiapuntu, aukeratutako eszena guztiak kontzeptualki lotzen zituena. Londresera iritsi eta gutxira ustekabean aurkitu zuen ispilu txiki bat zuten eszena haiek sorburu, handik etorri baitzitzaion islatutako irudien inguruko interesa. Ohearen ondoko mahaitxoan jarri zuen Urrutiak ispilua, eta ispiluaren gainean giltzak, txanponak eta egunean zehar poltsikoetan pilatzen joandako gauzak uzten zituen gauero-gauero. Eta, halako batean, ispiluak itzulitako irudi haietako batek islak

eragindako simetriak modu sistematikoan irudikatzera bultzatu zuen. Eguneroko ohitura xume hura bilaketa bihurtu zen orduan, eta objektuak beren ausazko izaera galtzen joan ziren, ispiluarekin konplizitatezko harremana sortzen, irizpide batzuk ezartzen eta konposizioaren oreka bilatzen. *Mirror Rim* (ispiluaren ertza) erakusketa prestatzeko, bere disko gogorrean metatzen joandako argazkietara jo zuen Urrutiak, eta plan bat antolatzen hasi zen, argazki haiek kontzeptualki lotuz istorio gertagaitz bat bilbatzeko; islak sortutako simetrien inguruan hartzen zituen oharretan oinarrituz, halako tramankuluen inguruan historikoki egon den magia bereziari buruzko istorio bat, alegia.

Erakusketa hartara egindako ikustaldiak aieru guztiak baieztatu zituen. DIDACen areto zabalean, etenpuntu-segida bat ikus zitekeen atetik bertatik, hamaika etenpuntu orotara, nahiz eta posizio beretik ezin ziren guztiak ikusi. Hasierako begi-kolpe horrek zerikusi txikia zeukan pareta haiek ustez eskatzen zutenarekin; haatik, milimetrikoa zen proportzioa. Lehen kontaktu bisuala sortzen zen, hurreratzeko deia egiten zuena. Irudi bakoitzak distantzia bat ezartzen zuen bere eta gure artean, distantzia bera beti, eta modu berean errepikatzen zen tarte bat horman. Irudi bakoitzaren aurrean jarrita, irudi hura baino ez zuen behatzen ikusleak; hurrengo irudia bere txandaren zain geratzen zen. Eta horrela, hurrenez hurren. Mahai-kolpe bat izan zen *Mirror Rim* erakusketa, eta margolanak Lisboan iraulita jarri zirenean ere eutsi egin zion bere dirdaiari. Afixak berak horren berri ematen zuen arren, txundigarria zen ikustea margolanak buruz behera jarrita ere nola zen gauza erakusketa berdin-berdin funtzionatzeko.

Orain aztertzen jarrita, ispiluak *Mirror Rim* erakusketan itzultzen dituen irudiek Urrutiak artearen historiarekin ezartzen dituen loturak azpimarratzen dituzte. Lotura horiek, baina, ez dira batere nabarmenak. Adibidez, margolariaren esku islatua Caravaggiok bere *Narzis*orentzat margotutako eskuekin

lotzen da. Eta Urrutiak bildumatzen dituen piritetako batek, ispilura hurbiltzen denak, Dürerrek bere *Melankolia I* grabatuan jaso zuen alunitazko kristala gogorarazten du, historian zehar etengabeko baliabide bihurtu den hura, hein handi batean haren berezitasunagatik eta egiaz zeukan funtzioaren inguruan pizten dituen zalantzengatik. Elkarren segidan doaz denak, batere agerikoa ez den lotura batean oinarrituta. Eta lotura horren erakargarritasuna, beharbada, gehiago datza ezkutatzen duenean, erakusten duenean baino. Horri keinu berezi bat gaineratu behar zaio; izan ere, piezetako bi, berdin-berdinak diren bi bikiren erretratuak, ehun eta laurogei gradu biratu beharrik izan gabe, paretan duten kokapena elkarren artean aldatze soilarekin, aurrez aurre edo bizkarrez bizkar jartzen ditu.

Egitasmo palindromiko horrek zalantza pizten du irudien inguruan, islak itzultzen duena benetakoa ote den. Mesfidantza hori bera izan zuen Alicek ispiluan barrena begiratzean, eta harago joan nahi izan zuen, jakiteko zenbateraino zen egiazkoa islak erakusten ziona[3]. *Mirror Rim* erakusketan, itzultzen den irudiak apropos apurtzen du simetria, enkoadraketa fotografikoaren gainean zuzenean eragitean. Orduan, ispiluaren perspektibarekin jolasten da Urrutia, edo bestela ikusiko ez liratekeen zatiak ispiluaren bidez erakusteko aukerarekin. Baina, orduan, zer da hemen benetakoa?

Posizio batean edo bestean egon, *Mirror Rim* erakusketako ispiluak konposizio-maisutasun orkestratuaren erakusle dira, alderantziz jarrita ere egoki diren irudiak itzultzen baitituzte. Ez dira, dena den, berdin-berdinak, euren isla baizik,

—

3 *«Ai, ze pozik ikusiko nukeen txoko hori! Irrikaz nago, han ere neguan sua pizten duten jakiteko... Kontua da hemendik ezin izango dugula hori inoiz jakin, gure sua kea dariola hasten denean izan ezik, orduan beste aldean ere kea ateratzen hasiko baita, gela horretan... Dena den, trikimailu bat izan liteke hori, haiek ere sua piztuta dutela sinets dezagun».* Lewis Carroll, *Ispiluan barrena eta Alicek han aurkitu zuena.* (Pamiela, Iruña, 1990.)

erakusketa guztia den bezalaxe. Margolan bakoitzak ariketa estruktural hausnartu bati erantzuten dio, bi posizioetan izan behar baitu baliozko, eta zinez txundigarria den anbibalentzia argia ezartzen du.

Vigon rock-areto bateko futbolinaren ondoan aurrenekoz aurkeztu gintuztenetik igaro diren hamar urteak funtsezkoak izan dira bion lanaren garapenean. Garai hartan, instalazio handiez baliatzen zen Urrutia, eskala kolosaleko pintura muralek bere mihise edo paperak espazialki koka zitzaten. Alabaina, espazioak gaur egun bere lanarekin bat egiteko duen modua sinplifikatuagoa da, heltzen joan da, alderdi eszenografikoetatik urruntzen, eta emaitza jakin bat bilatzen du: emaitza horren helburua dagoeneko ez da ikusleak lehen kolpean liluratzea, baizik eta lilura horretara ikuslearen eta margolanaren arteko hurbilketa pausatuago eta intimoago baten bidez iristea. Urrutiak, bere lanaren dimentsioak pixkanaka zabaltzen joan ostean, kasik beren minimotasunera murriztea erabaki du azkenean. Eta, hala ere, orain handiagoa dirudi denak, erabatekoagoa eta monumentalagoa; argiek nabarmenkeria indartzen zutenean baino eta horma gainera eroriko zitzaigula ematen zuenean baino are gehiago. Nolanahi ere, badakit bere pinturan deus ez dela behin betikoa, eta, lehenago edo beranduago, berriz ere norabidea aldatuko duela bere burua berrasmatzeko duen gaitasunak. Hementxe izango nau, zain.



— CASTELLANO—

ANTE TODO, LA DUDA

Ángel Calvo Ulloa

Si hay algo que todavía hoy me resulta enigmático en la pintura de Alain Urrutia, no es por supuesto ni su manera de pintarla ni su habilidad a la hora de ejecutarla. Esto responde, como en el caso de cualquier buen pintor, a una serie de destrezas ensayadas que con los años pueden llegar a conformar un desarrollo técnico impecable, y que poco o nada tiene que ver con la excelencia. Lo que me sigue seduciendo es su capacidad para elegir instantes, el entrenamiento de una mirada compartimentada que acierta a desconectar fragmentos de una misma situación, convirtiéndolos en fracciones misteriosas de una escena que a priori podría no resultarnos ni inusual ni ajena, pero que él logra aislar hasta la abstracción. El hecho de situarnos frente a una de sus pequeñas pinturas y girarnos con más dudas que certezas, es lo que todavía me cautiva. Se trata probablemente de la misma magia que nos lleva a fantasear con colarnos en la cabeza y en la mirada del

pintor, queriendo adivinar a veces si un fragmento aislado de la realidad que nos circunda es nuestra manera errada de entender lo que él extrae, o si por lo contrario podría ser digno de engrosar su repertorio.

Recuerdo cuando en 2010 Alain me visitó en Oporto. Yo pasaba unos meses en la ciudad como *chico para todo*, dentro de un proyecto que se desarrollaba de un modo imprevisible por todas las esquinas de una urbe por aquel entonces desconocida para mí. Juntos viajamos a Lalín, elegimos la ubicación para una intervención que él realizaría casi un año después y charlamos acerca de un texto que me tocó escribir para *El Quinto en Discordia*.[1] Con Alain el trabajo y la amistad han ido siempre de la mano. Siempre atento a todo lo que excede la pintura, solícito y oyente con quien, como en mi caso, haya labrado con él una relación tan afectiva ya como profesional.

Nada en Alain Urrutia ha tendido desde que lo conozco a procurarse esa estabilidad a la que casi todo artista aspira. Cuando las cosas parecían ir ya bien, propicias para amodorrarse en la comodidad de un estudio propio, con calefacción y doble acristalamiento, él decidió irse a Londres, donde ha vivido durante años como artista expatriado, refugiado en una rutina de trabajo que ya antes lo caracterizaba, y apretándose el cinturón para poder pagarse un pequeño estudio situado a varios kilómetros de su casa, una distancia que, como medida ligada a esa rutina, cubría a diario en bicicleta. Este hecho le servía quizás para guardar una separación prudencial con respecto al espacio de trabajo, preparando durante el trayecto la llegada, y postergando, al final de su jornada, la salida de ese universo

—

[1] *El Quinto en Discordia* fue una exposición proyectada por Alain Urrutia para los meses de enero y febrero de 2011 en la Torre de Ariz, en Basauri.

que encierra el estudio de cada pintor. Todo esto podría resultar anecdótico de no ser por la importancia que ha tenido hasta hoy en el desarrollo de su carrera artística esta tendencia a la disciplina y al rigor, que han afectado de un modo determinante a su manera de abordar la pintura. La trascendencia, que por su repetición adquieren una serie de hechos cotidianos, y la actitud frente al mundo, han ido afectando su trabajo, su tiempo y el del espectador, así como su relación con las personas que lo rodean. Esquivo con casi todo lo que ha amenazado con atarlo, Urrutia es sin embargo un individuo que, como amigo o pintor, siempre ha estado ahí. Es quizás por esa razón por la cual recibir el encargo de escribir sobre su pintura adquiere una compleja dimensión que me limita a la hora de separar, del Alain Urrutia cuya mirada y cuyas decisiones seducen, al Alain cuya vehemencia y nobleza atañen de un modo determinante a lo que como artista nos propone.

En 2015, cuando preparaba *20 Minutos de Pensamiento Abstracto*[2], en la pintura de Alain Urrutia comenzó a cocinarse una reducción en el tamaño de las imágenes, restando evidencia a su contenido, estableciendo un vínculo más estrecho e individualizado con el espectador, que de pronto pasó a convertirse en receptor único de sus piezas. Con esta decisión, hubo de replantearse también la relación que desde ese momento la pintura mantendría con el espacio, optando por producir en base al lugar al cual fuesen destinadas, no abandonando su tendencia a la producción específica, pero variando sustancialmente lo que a partir de ese instante se exigiría a cada lugar.

—

[2] La exposición *20 Minutos de Pensamiento Abstracto* tuvo lugar en la Galería Casado Santapau (Madrid) entre el 17 de marzo y el 30 de abril de 2016.

Habría que aclarar que ese tipo de decisiones, las que afectan al juego de escalas y a su relación con los diferentes espacios expositivos, siempre ha estado presente en el caso de Urrutia, generando correspondencias y trabajando con la importancia que cada imagen tiene, casi siempre reforzada por medio de su disminución, para volver sobre esa pretendida intimidad que nos ofrece el sabernos por un instante la única mirada que se deposita sobre algo. Por esta razón, las pinturas de mayor tamaño que Alain ha ido presentando, me han resultado siempre menos enigmáticas, sin pretender con esta afirmación restarles importancia, ya que entiendo que cualquier montaje se compone habitualmente de momentos álgidos y otros de transición, quizás de más fácil digestión para posibilitar el ritmo fluido de la visita.

El amplio repertorio de imágenes que ha envuelto su pintura desde que en 2008 inició su carrera, guarda estrecha relación en primer lugar con su interés por la cultura visual que le ha brindado la historia del arte, pero también con su profundo carácter político, no libre tampoco de una cultura visual igualmente poderosa, que se ha ido entremezclando con la constante alusión a la pintura desde la pintura y a un imaginario propio proveniente de su cotidianeidad, que narra de algún modo lo que ha sido su vida hasta hoy. En *20 Minutos de Pensamiento Abstracto* las imágenes procedían de ese repertorio visual vinculado al arte, y los títulos de cada una de esas pequeñas pinturas fueron tomados de los que Beethoven dio a algunas de sus treinta y dos sonatas para piano. Urrutia daba entonces un paso adelante, vinculando las imágenes con un título que incorporaba un factor inicialmente externo, justificado mediante el pretexto de haber sido las piezas que él había escuchado durante la elaboración de los cuadros. Compuestas entre 1793 y 1822, aquellas sonatas, más allá de su manifiesta importancia para la historia de la música, ocuparon

la producción de Beethoven durante unos años convulsos para la crónica política europea. Simultáneamente, el propio compositor, contagiado por los cambios que se estaban viviendo y no necesitando por ejemplo dar recitales en los salones de la corte para sobrevivir, se convirtió en un individuo que operaba con una independencia inaudita y simpatizaba con la causa revolucionaria. Quizás de un modo no premeditado, no puedo evitar descifrar un poso de autorreferencialidad en todo esto, no me cabe ninguna duda, como tampoco tengo dudas acerca del vínculo indisociable que Urrutia ha conseguido establecer entre cada una de esas pinturas y la composición musical que le da nombre, generando de pronto una serie de vínculos inéditos que afectan por separado a imágenes y sonatas. Aquellos nueve pequeños lienzos marcaron de algún modo el inicio de un giro inesperado en su trabajo, algo que continúa urdiéndose en su estudio que, fiel a su carácter cambiante, se ubica ahora en Berlín. Sirvan por lo tanto estas líneas para aclarar la importancia que tendrán estos *20 Minutos de Pensamiento Abstracto* en relación a lo que nos ocupará a partir de ahora. Las decisiones que afectaron a esta serie fueron efectivamente una evolución del modo en que el desarrollo formal y conceptual de Urrutia había ido fraguándose desde 2008, llegando en 2015 a un punto cumbre de madurez.

En 2017 DIDAC le propuso realizar una exposición a dos sedes, primero en la que esta fundación regenta en Santiago de Compostela, y acto seguido en el espacio de Appleton Square, en Lisboa. Sujeto a ese diálogo con los diferentes espacios para los que ha ido trabajando de un modo específico, el proyecto comenzó a armarse a partir de un esquema que, como en el caso de *20 Minutos de Pensamiento Abstracto*, nacía de un croquis que interconectaba conceptualmente todas las escenas elegidas. Éstas, surgidas de un interés por el retorno de la imagen reflejada, nacían del encuentro fortuito de un pequeño espejo

en los primeros días de su llegada a Londres. Sobre él, situado en su mesilla de noche, de un modo improvisado, Urrutia fue depositando cada día sus llaves, monedas y todo lo que se había ido acumulando durante la jornada en sus bolsillos, hasta que alguna de las imágenes devueltas por aquel espejo lo llevó a dar el paso de fotografiar sistemáticamente las simetrías provocadas por su reflejo. El hecho rutinario y azaroso se convirtió entonces en una búsqueda y, a continuación, los objetos fueron perdiendo ese carácter aleatorio, estableciendo una complicidad con el espejo, implantando unas pautas y buscando el equilibrio de la composición. Para *Mirror Rim* -el borde del espejo-, que así se tituló, Urrutia echó mano de ese conjunto de fotografías que se habían ido acumulando en su disco duro, y entonces comenzó a trazar un plan que de nuevo las envolviese, vinculándolas conceptualmente para tejer una historia improbable, por medio de un repertorio basado en sus notas acerca de las simetrías que producía el reflejo, y a propósito de la singular magia que históricamente ha rodeado a estos artilugios.

La visita a aquella exposición confirmaba todos los presentimientos. El amplio espacio de DIDAC presentaba desde la puerta una sucesión de puntos suspensivos, hasta once, aunque no todos podían verse desde una misma posición. Aquel golpe de vista inicial distaba de lo que aquellas paredes parecían pedir, sin embargo la proporción era milimétrica. Se generaba un primer contacto visual que instaba a acudir a su encuentro. Cada imagen establecía una distancia entre nosotros y ella, siempre la misma, y un intervalo sobre el muro que se repetía de igual modo. Frente a cada una se contemplaba únicamente aquella, la siguiente esperaba su turno, y así sucesivamente. *Mirror Rim* supondría un golpe sobre la mesa que mantuvo su reverberación cuando los cuadros se giraron en Lisboa. El propio cartel lo anticipaba, pero el hecho de comprobar cómo la exposición lograba funcionar también boca abajo, resultaba inquietante.

Analizándolo ahora, las imágenes que devuelve el espejo en *Mirror Rim* insisten en los vínculos que Urrutia establece con la historia del arte. Unas relaciones nada obvias, que asocian por ejemplo la mano reflejada del pintor con las que Caravaggio pinta para su *Narciso*, o también una de las piritas que Urrutia colecciona y que se asoma al espejo remitiendo inevitablemente al cristal de alunita que Durero incluyó en su grabado *Melancolía I*, y que se ha convertido a lo largo de la historia en recurso constante debido en gran parte a su extrañeza y a las dudas que despierta acerca de su verdadera función. Una tras otra se van sucediendo, cada cual a partir de un vínculo nada evidente, que seduce quizás más por lo que oculta que por lo que cuenta. A ello se suma como colofón un guiño que, sin necesidad de girar ciento ochenta grados dos de las piezas, sólo intercambiando sus posiciones sobre la pared, sitúa cara a cara o dándose la espalda los retratos de dos gemelos idénticos.

Palindrómico, este proyecto guarda con las imágenes que la componen esa duda ante la verdadera correspondencia del reflejo, esa desconfianza que también Alicia sostiene cuando observa a través del espejo, queriendo ir más allá para hallar lo que de cierto hay en su retorno.[3] En *Mirror Rim*, esa devolución rompe intencionadamente su simetría al operar directamente sobre el propio encuadre fotográfico. Urrutia jugará entonces con la perspectiva del espejo, o con la posibilidad de mostrar a través de él, partes del objeto que de otro modo permanecerían ocultas. ¿Qué hay de verdad entonces en todo esto?

—

[3] *¡Ay, cómo me gustaría ver ese rincón! Tengo tantas ganas de saber si también ahí encienden el fuego en invierno... En realidad, nosotros, desde aquí, nunca podremos saberlo, salvo cuando nuestro fuego empieza a humear, porque entonces también sale humo del otro lado, en ese cuarto... pero eso puede ser solo un engaño para hacernos creer que también ellos tienen un fuego encendido ahí.* Lewis Carroll, *Alicia a través del espejo*. (Alianza Editorial, Madrid, 1978.)



MIRROR RIM.
DIDAC, Santiago de Compostela.



Donde estén, en una posición u en otra, los espejos que brinda *Mirror Rim* son un alarde compositivo orquestado para devolvernos una serie de imágenes que funcionan también giradas, aunque no sean idénticas, sino un reflejo de sí mismas, del mismo modo que toda la exposición lo es. Cada pintura responde así a un meditado ejercicio estructural, que debe valerse en ambas posiciones, estableciendo una clara ambivalencia que resulta deslumbrante.

Los diez años que han pasado desde que nos presentaron por primera vez, junto al futbolín de un local de rock en Vigo, han sido clave en el desarrollo del trabajo de ambos. Si por aquel entonces Urrutia operaba mediante grandes instalaciones en que pinturas murales de escala colosal situaban espacialmente sus lienzos o papeles, el modo en que el espacio se alía en la actualidad con su trabajo ha ido simplificándose, ganando en madurez, huyendo de aspectos escenográficos y centrándose cada vez más en la búsqueda de un resultado que ya no tiene como objetivo deslumbrar al público en un primer golpe de efecto, sino más bien llegar a ello por medio de un encuentro más pausado e íntimo entre el espectador y la pintura. Urrutia, que fue poco a poco ampliando las dimensiones de su trabajo, ha optado finalmente por reducirlas casi a su mínima expresión, y sin embargo ahora todo parece más grande, más rotundo y monumental que cuando las luces reforzaban la teatralidad y la pared parecía querer echársenos encima. Sé sin embargo que nada en su pintura es definitivo, y que su capacidad para reinventarse, más pronto que tarde, volverá a dar un giro. Aquí lo espero.