

Gabrielè Adomaitytė

Carrel 13 | 12/03 - 10/04/2026

con il testo di Francesco Urbano Ragazzi

eastcontemporary, via Giuseppe Pecchio 3, Milano

Gabrielè Adomaitytė è una pittrice massimalista. Non tanto per la complessità della trama compositiva che prende corpo sulle sue tele, quanto per il fatto che tutto, nel suo sguardo, diventa materiale pittorico: ricordi, fotografie, schemi, informazioni, una prospettiva tintoretiana, le fiamme verniciate sulla fiancata di un SUV.

Idee, cose e relazioni precipitano sulla superficie dipinta, catturate in un ciclone spaziotemporale che tutto disperde e tutto tiene insieme. Senza alcuna consequenzialità storica, riferimenti alti e bassi, oscuri, colti o popolari si accumulano nell'area limitata del quadro. Il piano di realtà su cui l'artista opera non è però l'eterno presente postmoderno che ormai ci siamo buttati alle spalle, ma un futuro così accelerato che tutto invecchia nel momento stesso in cui accede allo spazio della rappresentazione.

La pittura di Adomaitytė risponde in forma nuova a questioni ormai ricorrenti. Quella sul limite della figurazione e sulla natura del segno da cui muovono le ricerche di artiste come Cheryl Donegan e Laura Owens; quella sull'identità dell'immagine su cui si avvitano le tele di Luc Tuymans; quella sulla digitalizzazione della mano umana che ha appassionato, tra gli altri, Wade Guyton, Albert Oehlen e Jacqueline Humphries. Questioni che non si limitano a girare attorno alla pittura, ma servono all'artista per studiare come la conoscenza si organizza e si propaga attraverso apparati, strumenti, istituzioni, infrastrutture, tecnologie.

Quello che segue è un pezzo di conversazione – immaginario, come tutti i pezzi di conversazione riportati da qualcuno – che ho avuto qualche giorno fa con Gabrielè Adomaitytė.

Che cos'è per te il processo pittorico?

Inizialmente pensavo alla pittura come un oggetto all'interno di una sequenza di opere. Ho cominciato a lavorare seriamente con la pittura a olio quando avevo quindici anni, che ora corrispondono a più di metà della mia vita. All'inizio ero fortemente impegnata a padroneggiare questo mezzo tradizionale. Ad un certo punto però qualcosa è cambiato. Mi resi conto che non stavo più pensando al gesto. La pittura era diventata il mio modo di pensare, per immagini e sulle immagini. Ora la considero uno storage di informazioni che posso accumulare e studiare all'infinito. Forse proprio per questa mia tendenza analitica una volta Amy Sillman mi disse che, prima ancora di essere una pittrice, io sono una disegnatrice. Qualcuno che pensa attraverso le immagini.

Questo modo di pensare rispecchia il tuo senso della composizione.

Sì, quello che cerco sempre di creare all'interno dei dipinti è un sistema. Parto da un elemento che tiene tutti gli altri assieme – un'idea, un luogo, un'immagine mentale – e lo studio dal punto di vista di diverse fonti di informazione: la mia memoria, fotografie, simboli, pattern grafici, e così via. La superficie della tela si stratifica in livelli che sono tutti connessi tra loro, alcuni accessibili al pubblico e altri no. Il dipinto rivela la metodologia che seguo nell'organizzazione delle informazioni. In questo senso, credo di essere influenzata più dalla logica della data analysis che dalla composizione tradizionale. Penso che prima o poi il mio lavoro prenderà anche una forma digitale vera e propria.

È da lì che deriva il tuo modo di concepire lo spazio pittorico?

Come nella data analysis, anche nei miei dipinti la spazializzazione è una strategia per rappresentare relazioni concettuali: prima di tutto, la mia relazione con l'oggetto dipinto. L'esempio più vicino di questa mia idea di spazio pittorico la trovo forse nel Cubismo, dove l'identità di un oggetto è scomposta e ricomposta nelle infinite prospettive da cui l'oggetto può essere osservato. Il mio modo di rappresentare non è mai imitativo, ma traspone sulla tela l'intervallo tra elementi di cui io mi faccio mediatrice. Se vuoi, è una concezione quantistica della spazialità, per cui lo spazio non preesiste alle cose ma emerge come una proprietà della loro relazione.

Mi viene in mente che rappresenti spesso strumenti di misurazione, specialmente dispositivi medici o diagnostici.

La maggior parte delle persone nella mia famiglia è medico o farmacista. Da bambina ho passato molto tempo circondata da questa iconografia sanitaria. Il fascino, ma anche la paura, per questo tipo di macchine nasce da lì. Nella mia pittura però non c'è nessuna volontà di raccontare una storia personale. Mi interessa di più guardare a come il corpo femminile è costantemente attraversato da questi dispositivi.

La tua è anche un'archeologia della tecnica?

In parte sì. Da un lato mi interessa il fatto che più una tecnologia è all'avanguardia più rapidamente diventa obsoleta. Dall'altro amo vedere il contatto tra la soggettività umana e l'oggettività della macchina. Per questo, per esempio, in una mia serie recente ho fatto riferimento alla biblioteca d'arte della Sitterwerk Foundation a St. Gallen. In quella biblioteca le persone possono lasciare i libri dove vogliono dopo averli consultati perché c'è un robot-scanner che di notte li localizza dovunque siano posizionati. In quello spazio c'è ordine e disordine allo stesso tempo.

Oltre a un certo tipo di strumenti, ti piace anche un certo tipo di istituzioni.

Per molto tempo sono stata attratta dalle istituzioni del sapere. Specialmente quelle che ambiscono a contenere tutta la conoscenza umana. In Belgio, per esempio, c'è questo museo a Mons, il Mundaneum, che è stato descritto come il precursore di Google. I suoi fondatori, alla fine del diciannovesimo secolo, usarono un sistema di archiviazione a schede per cercare di catalogare qualunque cosa fosse stata scritta in qualunque parte del mondo. Un progetto radicale e utopico che raggiunse i dieci milioni di elementi. Penso che la mia pittura risponda molto a questo tipo di istituzioni e alla nozione di museo trans-storico. È come se volessi aprire una timeline infinita sulla tela.

Parlaci di questa mostra, la tua seconda personale in Italia.

La serie che presento si intitola Carrel 13 e prosegue il mio lavoro a St. Gallen nel 2024 per il quale ho continuato a collezionare riferimenti e dipinti per oltre un anno. In numerologia il 13 è il numero della sovversione, mentre carrel è la scrivania con separatori laterali che ancora oggi si trova in tante biblioteche. Una piccola cella utile a concentrarsi in mezzo alla gente. Volevo alludere all'architettura del sapere, al punto di intersezione tra sguardo, archivio, deposito e infrastruttura. Ma anche a questa dimensione di studio, contemporaneamente solitario e collettivo. La stessa dimensione in cui si entra quando si guarda un dipinto.

Gabrielė Adomaitytė (n. 1994, Kaunas, Lituania) vive e lavora tra Bruxelles e Vilnius. Ha conseguito un BA in Scultura presso la Vilnius Academy of Arts (2017) ed è stata artista in residenza presso De Ateliers, Amsterdam (2017-2019). Tra le mostre recenti: Depositories (Editorial, Vilnius, 2026), Crude Hints (Towards) (Frieze No. 9 Cork Street con Ginny on Frederick, Londra, 2025); Abstraction (Re)Creation – 20 Under 40 (X Museum, Pechino, 2025); Breaking the Joints (Palazzo Sapienza, Vilnius, 2025); Chronicler (C L E A R I N G, Los Angeles, 2024); Telescope MAX (Gratin, New York, 2023); e Shallow Springs (Kohta, Helsinki, 2023).