

Una odisea espacial

Vanessa García-Osuna
Foto: Juantxo Egaña



Nombre esencial de la escultura española contemporánea, Pello Irazu (Andoain, Guipúzcoa, 1963) ha desarrollado una sólida trayectoria en la que ha fusionado la obra tridimensional, en su vertiente más amplia, con la fotografía, el dibujo y la pintura mural. Su trabajo orbita en torno a las relaciones entre los cuerpos, los objetos, las imágenes y el espacio. El artista vasco nos abre las puertas de su estudio bilbaíno para repasar los acontecimientos que marcaron su carrera, desde el encuentro iniciático con Oteiza y su integración en la llamada 'Nueva Escultura Vasca' hasta su enriquecedora etapa neoyorkina.

De no haber sido artista ¿qué le hubiera gustado ser?

No creo que pueda responder claramente a esta pregunta. Fui un buen estudiante pero no hubo ninguna profesión que me llamase la atención (salvo la querencia infantil por el fútbol). Me he criado en un pueblo pequeño y en una familia humilde, donde la única vinculación con algo artístico era que mi madre, Maritxu, trabajaba de modista. En la distancia, pienso que verla trabajar en casa tan de cerca, elaborando todo tipo de ropa y vestidos para familiares y gente conocida, una actividad tan visual, tan sencilla y compleja a la vez, ha sido una referencia para mí. He dibujado desde niño y reconozco mi sensibilidad como algo natural, nunca sentí que lo artístico fuese una meta, algo profesional. Creo que mi curiosidad infantil fue un gran motor, y mucho más en una época en la que la información se transmitía de un modo más convencional y donde la imaginación jugaba un papel fundamental. Al no poder acceder a nuestros objetos de deseo originales (ya fuesen obras de arte, lugares, arquitecturas,...) accedíamos a sus imágenes por medio de libros, calendarios, la tele, etc. Así, el consumo de una imagen se convertía en una experiencia verdadera, en un acontecimiento vital; de esta manera fui elaborando mi imaginario. En realidad no supe lo que era el arte y los artistas hasta llegar a Bilbao y tampoco tuve ocasión de visitar ningún museo hasta entonces.

Como dice, se crió en un pueblo, Andoain, ¿cuáles fueron sus primeras experiencias con el arte? Me acuerdo, cuando tenía 6 años, de una excursión con la Ikastola a las cuevas prehistóricas de Santimamiñe donde vi unos animales pintados en la pared; recuerdo entrever e imaginarme formas en las piedras de la cueva. Ese juego siempre me ha gustado: reconocer formas entre las luces y las sombras. También me vienen a la memoria los concursos escolares, en los que jamás gané nada, y con 11 años, el proyecto pedagógico que el pintor Rafael Ruiz Balerdi organizó en mi escuela: un taller abierto en el que, mientras él pintaba, cualquiera podía ir a pintar lo que quisiera (en mi atrevimiento comencé a pintar en un tablero de 2x1m *Napoleón en su trono* de Ingres). Mas tarde, con 15 años, el artista Eduardo Arrese ygor me permitió trabajar en su taller durante un verano, y lo recuerdo con placer, por no tener ningún objetivo, ninguna cortapisa, salvo poder hacer cosas. La decisión de estudiar Bellas Artes fue algo intuitivo, una aventura sin cálculo, pensando inocentemente que se podía enseñar a ser artista.



Summer Kisses, 1992. Fundació La Caixa, Barcelona ©Vegap

"Cada exposición es una aventura, un paso en un camino que recorres sin saber adonde puede llevarte –dice Pello Irazu– Pensándolo despacio, la exposición en Soledad Lorenzo fue la primera en condiciones profesionales, la muestra en Riverside Studios de Londres junto a Txomin Badiola me dió visibilidad fuera de España, llevándome a participar en el Aperto de Venecia en 1990; las de John Weber Gallery me permitieron vivir y exponer en Nueva York, y tratar de igual a igual con cualquier artista; el proyecto para el Puerto de Santander en 1994 fue la primera vez que hacía un proyecto específico para un espacio. *El Muro Incierto* en Madrid, en 2016, dedicada a trabajos murales que había hecho a lo largo de mi trayectoria y la exposición *Panorama* en el Guggenheim de Bilbao en 2017 me han permitido repensar y recorrer mas críticamente parte de mi trabajo."

Tras salir de la universidad, ¿cómo accedió al circuito profesional? ¿Quién le dio la primera oportunidad? En 1983 expuse individualmente por primera vez, y estaba todavía en la universidad; fue en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, dirigida por el artista José Ramón Sainz Morquillas. Tenía 20 años, y se intuía un cambio generacional y de valores. Era la España postfranquista con sus luces y sus sombras. Fue una época en la que la vitalidad y las ganas de hacer superaban otras limitaciones: cuando no hay nada (o muy poco) y todo está por hacer, todo es posible. No puedo hablar de un circuito profesional tal y como lo entendemos hoy, un sistema formado por galeristas, coleccionistas, críticos, etc., el que se conocía entonces era

www.temporadadearte.com

DEGAS

PASIÓN POR LA PERFECCIÓN

EOS EXHIBITION ON SCREEN

SOLO EN CINES EL 25 Y 26 DE MARZO

SOLO EN CINES
28, 29 Y 30
DE ABRIL



EL JOVEN
PICASSO

EOS EXHIBITION ON SCREEN

SOLO EN CINES
6 Y 7
DE MAYO



LEONARDO
QUINTO
CENTENARIO

SOLO EN CINES
3 Y 4
DE JUNIO



KLIMT &
SCHIELE
EROS Y PSIQUE

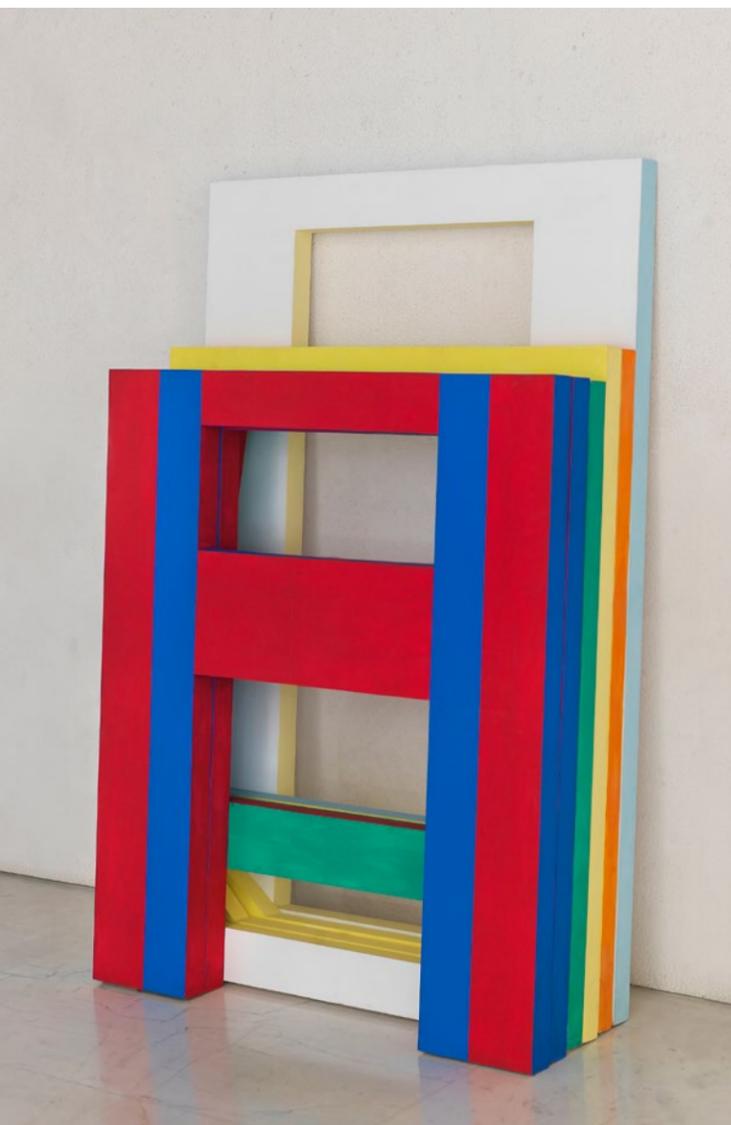
SOLO EN CINES
1 Y 2
DE JULIO



REMBRANDT

EOS EXHIBITION ON SCREEN

'NO HAY UNA SOLA EXPERIENCIA DEL ESPACIO'



To the sleeping part, 1993. Fundación Museo de BB.AA. de Bilbao ©Vegap

muy limitado y selectivo. Por ello, la necesidad de dar visibilidad a nuestro trabajo nos llevaba a exponer en aulas de cultura, cajas de ahorros, espacios municipales, etc. Todo esto cambió a lo largo de la década de los ochenta, debido a la oferta y demanda que se fue generando tanto de arte como de artistas. Aunque ya tenía relación con alguna galería, pienso que accedí al circuito profesional tal y como lo entendemos ahora, cuando comencé a trabajar con Soledad Lorenzo.

En sus inicios, ¿quiénes fueron sus referentes más próximos? Mis referentes siempre han sido artistas cercanos con los que he podido comunicarme. Conocí a Darío Urzay y Txomin Badiola nada más aterrizar en Bilbao, ellos fueron los primeros en acogermelo y nuestra amistad continúa después de 35 años. A través de ellos accedí al mundo artístico de Bilbao. Posteriormente conocí a Ángel Bados, y a otros muchos artistas. En esa época Bilbao era un hervidero con

mucha tensión política y social, con la crisis económica y la reconversión naval, también había una intensa actividad creativa. Todo ello me ayudó a tomar conciencia de la responsabilidad y el compromiso que supone ser artista. Durante los años de universidad, mi curiosidad y avidez por conocer me convirtieron en una esponja que absorbía todo lo relacionado con prácticas artísticas al mismo tiempo que trabajaba en mis cosas en el taller que compartíamos en el Muelle de Uribitarte.

¿Qué influencia tuvo Oteiza en sus comienzos? Entonces, él era la referencia, el gran artista agitador de la época. Su influencia como pensador y escultor era enorme en la generación precedente, pero nosotros no éramos sus hijos sino sus nietos y nuestros intereses eran otros. Algo nos unía a él pero no nos interesaba el mito, sino el escultor al que fuimos descubriendo poco a poco a pesar de sus reticencias. Le conocí a través de Txomin cuando Oteiza ya tenía 70 años. Le recuerdo con afecto, lleno de energía, respetuoso y condescendiente con nosotros jóvenes artistas, aunque nos echase en cara que llegábamos tarde, que el arte ya había concluido, que el tiempo histórico de los lenguajes del arte se había terminado, que nos quedaban los residuos, lo postmoderno.

Desde el principio su carrera no ha dejado de investigar los límites de la escultura en un deseo de sintetizar forma, color y espacio. ¿Por qué califica sus esculturas de "híbridos"? Mi trabajo consiste en plantear relaciones y lo hago desde la escultura. Las disciplinas (pintura, escultura, dibujo, fotografía...) se expresan convencionalmente, y lo que he tratado de generar son obras que las invoquen de una manera heterodoxa. El resultado es híbrido porque intento que su campo referencial sea abierto, porque funcionan como signos materiales que pueden evocar otros signos, objetos o imágenes. Busco que cada elemento (sean dibujos, esculturas, objetos, murales, ...) intervenga en el espacio del otro, generar una fricción, un ruido que permita a cada cosa recogerse en sí misma o diluirse en una nueva relación.

Dice que el concepto de espacio es algo que a priori no existe sino que es una experiencia. ¿Qué sentido tiene en su obra el espacio? Siempre he pensado que no hay una sola experiencia del espacio. Se puede valorar el concepto del espacio desde muchos puntos de vista, pero el de la escultura es un espacio fenomenológico generado desde una presencia. Se activa por esa presencia. En un texto para una exposición escribí: *"El espacio es subjetividad. El espacio es experiencia, aparece a medida que lo experimentamos, no existe si no lo percibimos. La experiencia espacial es diferente en cada uno de nosotros, no hay un solo espacio, hay espacios. Cada cultura elabora su propio uso y cada persona también, para ello nuestras capacidades y discapacidades físicas son fundamentales. Para un astronauta las distancias no pueden significar lo mismo después de un vuelo espacial. Lo grande y lo pequeño adquieren otra dimensión, y a esto añadiría la posibilidad de una percepción cósmica de las relaciones. El artista como astronauta existencial."* El espacio lo generan los cuerpos, la escultura sería la herramienta para activar todo un mundo de relaciones a través de esos cuerpos.



Switch / Codified, 1998. Exposición El Muro Incierto, 2016, Madrid ©Vegap

Al describir su obra ha citado a Freud y sus conceptos de Heimlich/Unheimlich: lo perturbador y lo extraño. ¿Aspira a que su obra se sitúe entre lo acogedor y lo inquietante? Cuando citaba a Freud no era por afinidad, aunque muchas de las teorías aplicadas en arte hayan derivado de los planteamientos del psicoanálisis (Lacan) por su capacidad de autoanálisis y deconstrucción. Me refería a estos conceptos en un momento en el que indagaba la capacidad de la obra de mimetizarse con la realidad. Buscaba una cualidad, una sensación, capaz de generar un espacio vago, ambiguo, un espacio de representación. Como he dicho antes, mi curiosidad me ha llevado a impregnarme de todo tipo de energías: cómic, cine, música, arquitectura, literatura, danza, etc. Puedo pensar en Celan, Rilke, Rimbaud, Handke, en Godard (*Histoires du Cinema* es su gran poema sobre el cine, desprende un gran amor hacia su medio), en Barthes por su capacidad de desmontar el mundo de signos que nos rodea desde el afecto, en Baudrillard y su teoría de las apariencias, me gusta la lucidez de George Steiner...

Como exponente de la llamada "Nueva Escultura Vasca". ¿Qué premisas unían al grupo? Nunca fuimos un movimiento y no nos postulamos como tal. La denominación es ajena a nosotros, proviene de las necesidades de un momento histórico (la Transición, la España del cambio...) donde lo moderno, joven y nuevo era un valor (estaba la Nueva Escultura Valenciana, los Nuevos Pintores Andaluces...) y necesitaba ser nombrado. A principios de los 80 nos encontrábamos en Euskadi con un tipo de escultura estrechamente asociada a factores antropológicos

que, desde los 60 y durante casi dos décadas, Oteiza gestó y promovió, con gran arraigo iconográfico y simbólico en la sociedad vasca. Ser escultor vasco significaba: fuerza, potencia, material noble, gran dimensión, ser telúrico, trascendente... Nosotros no queríamos dar continuidad a todo esto porque nos afectaban otras ideas, seguíamos el devenir del debate artístico internacional y nuestro momento era otro. Nos interesaba también un Oteiza desconocido, oculto bajo su mito, que paradójicamente había realizado un tipo de obra contraria a lo que sustentaba esta escultura vasca; volvimos a él tratándolo como un artista no mítico, sino tan exótico como el resto de artistas de nuestro interés: Beuys, Serra, Nauman... La cercanía que tuvimos Txomin Badiola, Ángel Bados, Juan Luis Moraza y María Luisa Fernández, en los estudios del Muelle de Uribitarte, nuestra amistad, el intercambio, la continuidad en el trabajo, hizo que durante un periodo produjéramos una obra que, teniendo todas estas preocupaciones en común, nunca dejó de ser tremendamente subjetiva e individual.

¿Qué singularizaba su voz como artista en ese contexto? Una de las cualidades que diferenciaba mi escultura era su gran densidad material debido en parte a su reducido tamaño organizado a base de unidades muy gruesas de hierro; el límite de las dimensiones de las esculturas eran mis posibilidades físicas, mi cuerpo, poder moverlas y manipularlas.

Ha vivido varias etapas en el extranjero, una breve en Londres y otra más larga en Nueva York. ¿Cómo influyó

IRAZU ES UNO DE LOS GRANDES RENOVADORES DE LA ESCULTURA

El Museo de Bellas Artes de Bilbao ha incluido a Pello Irazu en su actual exposición *Después del 68* que analiza las prácticas artísticas surgidas en el País Vasco en el último medio siglo. "El museo ha seleccionado una obra *Room for two* (1992), que ilustra un momento en el que un grupo de artistas, desde la escultura, rechazando las líneas maestras de la tradición local, proyectaron su trabajo hacia el debate internacional del arte generando una visión más cosmopolita y provocando una ruptura" explica Irazu. El artista es un visitante asiduo al museo bilbaíno que ahora festeja su 110 aniversario: "Me atrae la idea de que fuese fundado por artistas y que gran parte de su colección se asiente en legados de particulares; también la dignidad con la que se presentan las obras. Entre mis obras favoritas están *Lot y sus hijas* de Orazio Gentileschi, *El retrato de Martin Zapater* de Goya, *Homenaje a Malévich* y *El retrato de mi mujer* de Oteiza, *Figuras con paisaje* de Alberto Sánchez o *El puente de Burceña* de Aurelio Arteta..."

cada una de ellas en su crecimiento como artista? Londres en 1989 fue mi primera estancia en el extranjero, estuve cuatro meses trabajando para una exposición en el espacio de Riverside Studios en Hammersmith; esa exposición me permitió participar en el Aperto de la Bienal de Venecia de 1990. Ya había visitado Nueva York en 1983 junto a unos amigos artistas y me gustó mucho su energía y su paisaje, tan reconocible como extraño; los lugares nos ofrecen cosas muy precisas que tienen que ver con un momento vital, las experiencias se pueden compartir pero al mismo tiempo nos pertenecen, nos constituyen. Han transcurrido varias décadas desde entonces y, en el caso de Nueva York, el 11S es una fecha señalada. No soy nostálgico, pero estas ciudades y su vida actual nada tienen que ver con mis vivencias, de algún modo ejemplifican el cambio de valores y la velocidad del mundo contemporáneo.

¿Qué fue lo más enriquecedor de la experiencia neoyorkina? Viví allí los años noventa, la última década antes de la eclosión de internet y de la globalización, conocí la penúltima crisis económica americana, los *homeless*, la Guerra del Golfo y su desfile de la victoria, el SIDA, Clinton y Lewinsky, también comprendí la geopolítica mundial desde otro punto de vista. Vi a Nirvana y Sonic Youth, a Kenneth Anger, Godard y Von Sternberg, a Orbital, Chemical Brothers, Pansonic, Scanner, *La Traviata* y *El fantasma de la Opera*, a Camarón en el Palladium... visite el MoMA, el Metropolitan, el New Museum, The Clocktower, CBGB, The Roxy, Tower Records, The Kitchen, The Tunnel... todo esto y mucho más es parte del magma que suponía para mí vivir allí.

¿Y desde el punto de vista artístico? Tuve la fortuna de exponer con John Weber, un galerista muy vinculado a sus artistas, que apoyó desde sus inicios el Arte Conceptual, la escultura Minimalista y Post-Minimalista y el Arte Povera, representando a gente como Robert Smithson, Sol Lewitt, Richard Long, Alice Aycock, Daniel Buren, Mario Merz, Hans Haacke o Adrian Piper. Esto me permitió conversar artísticamente, de igual a igual, con creadores a los que poco antes conocía por catálogos o revistas. Nueva York tenía

todo lo que pudieses imaginar, era asequible y se mezclaba todo tipo de *modus vivendi*; todo estaba menos protegido y la energía fluía. Siempre sucedía algo inesperado. Todo ello lo viví como un *Big Bang*, un flujo de energía interminable.

Fue entonces cuando empezó a trabajar con materiales industriales más ligeros, a jugar con referencias arquitectónicas, deconstruir objetos para re-ensamblarlos...

En los 80 acceder a materiales como el hierro en Bilbao era de lo más sencillo, en Nueva York fue más fácil encontrar otro tipo de materiales con menos resonancias, y trabajar con lo que tienes a mano es un gran ejercicio. Cambió el modo de operar, se contaminaron las referencias, y fueron produciéndose encuentros y desencuentros que originaron otros resultados. La deconstrucción nos muestra una técnica para reconocer la realidad, nos dice que todos los signos son susceptibles de significar, entonces ¿cómo suspender esos significados para generar otros sentidos? Esta es la tarea.

¿Qué es lo que más le interesa de los nuevos desarrollos de la escultura? La escultura dejó de ser un objeto de pedestal hace tiempo, pero hay algo que le es propio: poder generar algo por medio de una presencia material. Hoy en día la idea de lo *virtual* nos rodea y parece dispuesto a sustituirlo todo, desmaterializar la experiencia de la realidad: mediante *avatars* o atractivos mecanismos podemos vivir, jugar, relacionarnos, cumplir deseos, etc. pero ante la elección prefiero mirar un paisaje en directo a verlo por televisión. Creo que el debate que manteníamos en los 80 entre arte y vida y sus respectivos espacios de representación hoy se da entre lo virtual y lo material, entre la realidad y su apariencia, y todo en relación al tipo de experiencias que esto pueda generar. Y continúas preguntándote qué es el arte.

Comparado con sus inicios, ¿cómo ve el actual sistema del arte? No es comparable, el sistema actual es muy complejo, vivimos un mundo globalizado y esto lo cambia todo. En los 80 la estructura del medio artístico español se estaba fraguando: se creó Arco, surgieron galerías, coleccionistas, el espacio de la crítica... todo se vivía como una demanda de nuestra sociedad para equipararse a otras en modernidad. Creo que esa necesidad lo sustenta todo, no hay más que ver cómo en una situación de crisis como la que hemos vivido en este país, el arte y los productos culturales son de lo primero que se prescinde, son un excedente, sobran. Y esto genera pobreza cultural y espiritual. Vivimos una contradicción: vamos asimilando que el valor simbólico del arte disminuye, que su valor como vehículo transformador del individuo y de la sociedad ha ido perdiendo su poder, y que su necesidad, que desde mi punto de vista es fundamental para la educación y el crecimiento de una sociedad, es cuestionada permanentemente. Sin embargo, su importancia como gran referente económico a través de subastas y espectaculares exposiciones está en las portadas de los medios de comunicación más influyentes. Como artista tengo que trabajar con esta realidad, reivindicar el arte como espacio de libre expresión, tengo que vivir este mundo con una velocidad de consumo terrorífica cuando el arte necesita tiempo, calma para ser apreciado, tengo que conseguir retener la mirada del otro por unos instantes.

ART PARIS

Grand Palais
www.artparis.com
4th
7th April
2019

A Gaze at Women Artists in France
Southern Stars:
An Exploration of Latin American Art

euronews.

Télérama'

IDEAT
CONTEMPORARY LIFE

LE FIGARO
MAGAZINE

madame
FIGARO

BFM
BUSINESS



Olga pensativa [Invierno 1923] © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/Mathieu Rabeau © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2019

Primera musa

‘Pinto como otros escriben su autobiografía’ decía Picasso. El capítulo dedicado a su primera esposa, la bailarina Olga Khokhlova, fue uno de los más cautivadores.

Hija de un coronel de la armada imperial rusa, Olga Khokhlova (Nezhin, Ucrania, 1891- Cannes, Francia, 1955) se incorporó en 1911 a los Ballets Rusos, la prestigiosa e innovadora compañía de danza que triunfó en la Europa de principios del siglo XX bajo la dirección de Serguéi Diáguilev. Conoció a Pablo Picasso en Roma en la primavera de 1917, cuando el artista realizaba los decorados y el vestuario del ballet *Parade*. Contrajeron matrimonio en París el 12 de julio de 1918 y en febrero de 1921 nació su primer y único hijo, Paulo. La pareja se separó en 1935, aunque continuaron casados hasta la muerte de ella en Cannes, en 1955. La exposición que presenta el Museo Picasso de Málaga recrea los años que compartieron como pareja a través de 350 objetos, entre pinturas, obras en papel, fotografía, cartas, documentación y películas. Del baúl de viaje de aquella bailarina rusa -que su hijo recibió al heredar la mansión de Boisgeloup y actualmente en propiedad de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte (FABA)- surgieron las cartas y fotografías que han permitido recrear una historia personal y artística que transcurre paralela a otra historia política y social. En su interior y durante muchos años, sus cajones custodiaron sobres de Kodak repletos de fotografías que contaban la historia de sus abuelos, de su vida en común, de sus viajes, de los talleres de Picasso... Otros compartimentos preservaron cientos de cartas en francés y en ruso, atadas con pequeños lazos de seda rosa o azul. La maleta de Olga, grabada con sus iniciales, salvaguardaba asimismo sus atuendos de danza: zapatillas, tutús, programas de ballet... y otros objetos más personales, como un crucifijo o una biblia ortodoxa en ruso. El contenido de aquella valija,

el único bien personal que ella conservó tras su separación de Picasso, ha permitido contextualizar algunos aspectos del trabajo de Picasso durante su vida con Olga. Representada con frecuencia como una persona melancólica y triste en las descripciones y referencias del pintor malagueño, la exposición muestra una imagen muy distinta de la mujer, que pertenecía a una familia con estrechos vínculos con la nobleza de la Rusia Imperial y que tomó partido por los antibolcheviques tras la Revolución de 1917. Cuenta Bernard Ruiz-Picasso que su abuela (a la que nunca conoció pues falleció antes de su nacimiento), era para él una dama “misteriosa” ya que solamente se hablaba de ella en escasas ocasiones. Un retrato de Olga, dibujado por Picasso, presidía el salón del apartamento parisino de su infancia en donde, en ocasiones, su padre Paulo realizaba ante él algunos de los pasos de ballet que le había enseñado su madre. Conocer más sobre su abuela le impulsó a encargarse de la traducción de las más de seiscientas cartas redactadas en ruso que Olga recibió de su familia entre 1919 y 1933. Misivas que han permitido desgranar el destino trágico y lejano de sus padres, hermanos y parientes, mientras ella disfrutaba de una vida confortable en París, junto a Picasso.

Hasta el 2 de junio
Museo Picasso Málaga
www.museopicassomalaga.org

Cuando en 1935 Picasso, entonces ya un artista cotizado y en pleno desarrollo como creador sustancial, solicitó el divorcio de su primera esposa y musa adujo que solicitaba la separación por el “carácter difícil” de la mujer y las “escenas violentas” que protagonizaba, que llegaban a hacer la “vida imposible” al marido, “hasta el punto de impedirle trabajar o ver a sus amigos”. Lo cierto es que el artista, que era un irredento mujeriego, acababa de dejar embarazada a su amante desde 1927, la joven de 17 años Marie-Thérèse Walter, y quería sacarse de encima —pagando lo menos posible: además de adúltero era muy tacaño— a Khokhlova. Años más tarde el pintor llamaría a la mujer “castradora”, “acosadora” y otros epítetos igual de gruesos. Al negarse a repartir sus bienes con ella por vía judicial, el divorcio no se consumó legalmente hasta 1955 con la muerte de la mujer tras un cáncer.

Émile Delétang, *Retrato de Olga Khokhlova con abanico sentada en un sillón en el taller de Montrouge*. Primavera 1918. Musée national Picasso-Paris. Donación de Succession Picasso, 1992 © Galerie Leiris © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2019

