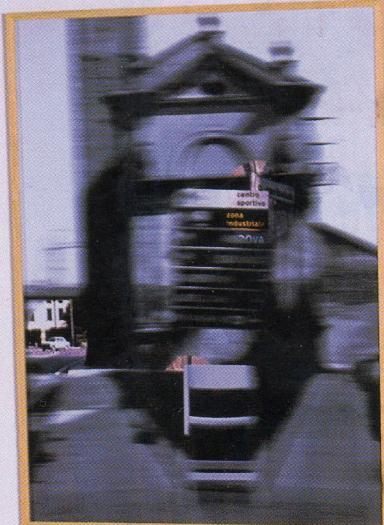
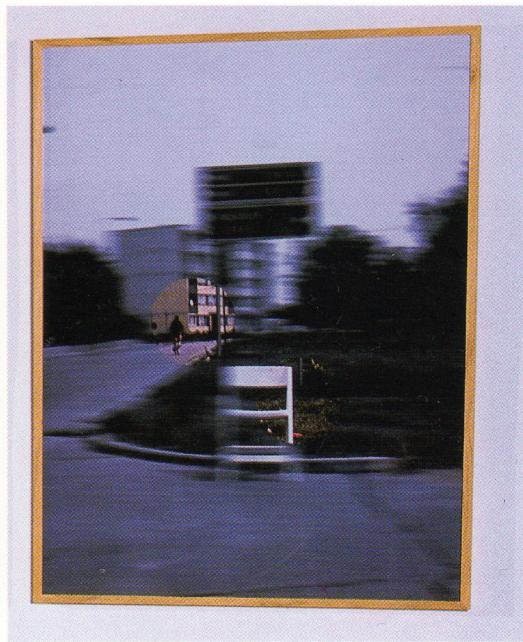


PEDRO OSAKAR ARCADES PROYECT





UNA Y CIEN SILLAS , 1998
Fotografías
70 x 100 cm c/u

ESCALERAS DE SUBIDA , 1998
Madera
22 x 17 x 17 cm



Juan Bravo

PEDRO OSAKAR ARCADES PROYECT

12 de Enero - 7 de Febrero, 1999



CAJA DE AHORROS DE NAVARRA

Presidente
Miguel Sanz Sesma

Director
Lorenzo Riezu Artieda

Secretario general - Subdirector
Francisco Javier Arregui Celaya

Jefe de la Obra Social
Agustín Navarro

Jefe de la Obra Cultural
Arturo Navallas

EXPOSICIÓN

Organiza
Caja de Ahorros de Navarra

Coordinación
Gestión Cultural Navarra

Seguro
Nordstern

Transporte
T.D.M. Transportes y Montajes de Arte, S.L.

Diseño de Montaje
Gestión Cultural Navarra

CATÁLOGO

Edita
Caja de Ahorros de Navarra

Textos
Jesús María Fanega Carmona

Fotografía
Evaristo Cabrera Miranda
Francisco Fernández

Diseño y Maquetación
La Bauhaus Española

Impresión
J. Martínez, S. L.

I.S.B.N.
84-87120-63-6

D.L: SA-745-1998

AGRADECIMIENTOS

Santiago Collado
Miguel Ángel González
Antonio Lozano
José Lozano
Asunción Salmerón

ARCADES PROYECT

SLUM QUARTERS

Jesús María Fanega

En algún lugar, en alguno de los respetados foros que dormitan en nuestro tiempo creados para el cultivo y la difusión del conocimiento humano, debería existir aquello que puede encontrarse en el templo sintoísta Kenkun allá en *El pabellón de oro* descrito y escrito por Mishima, junto a olorosos pinos y entre casas de vieja madera: un *Instituto de Investigaciones sobre el destino humano*.

Todo aquello que emanara de un lugar ideado con tan desnuda simplicidad, habría de escribirse con hilo de oro dejado caer sobre largos, venerables, recios papeles. El hilo de oro o *el hilo azul*, *el hilo de la escritura*, como gusta describirlo Gustavo Martín Garzo, *el rastro de la tinta sobre el papel blanco, tan semejante al hilo que se emplea para coser*. O el hilo blanco que siega la tela y que trenza, desde el vacío, las palabras definitorias de nuestros ámbitos y recodos.

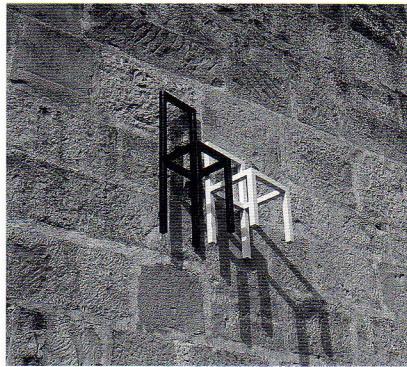
Construcciones e hilos. Pabellones; hebras que roturan, diríase, la memoria y su promesa de continuidad como la escritura, todos son ingredientes que configuran el mundo. Habríamos de orientar nuestro pensamiento en tal dirección aún a riesgo de padecer las heridas que infringe la imaginación a quienes se confían a ella; y trazar alguna idea que otra para especular, como en ese legendario Instituto japonés, sobre la obra de Pedro Osakar que es hacerlo sobre sus reflexiones acerca del hombre y su camino, su destino.

El encuentro.

¿Cuál es la realidad, si se piensa que ésta existe; la verdad, si se cree en su necesidad; la voluntad en la propuesta de Pedro Osakar? Me permito pensar, en una primera reflexión, sobre la idea del *encuentro* como lo que sucede por entre sus construcciones, sus lienzos, sus objetos y sus fotografías. *El encuentro*, lo imaginado por Hofmannsthal

como el sentimiento de la duración, lo que mora donde reina la visión o, dicho más prosaicamente por el propio vienes, la conciencia entre ser y tiempo. Incluso habría que plantear, siguiendo el pensamiento de Heidegger al aire siempre de las creaciones de Osakar, la visión voluntaria de tal coincidencia que no es otra cosa que el encuentro con la propia existencia. Y comprender que todo esto no es ni la realidad, ni la verdad; sino un esfuerzo por aprehender la confluencia entre vida y poesía. O, dicho a la manera conradiana, un intento por atender a la existencia de la verdad, si se quiere; pero aceptando que es eficaz e innegable sólo en la imaginación de los hombres.

Encontremos el hilo del vacío como ese hilo del lenguaje que nos lleva, también, hacia lo ético y que surca las arquitecturas de las superficies pictóricas configuradas por Pedro Osakar. Apoyémonos en Wittgenstein, cuyo pensamiento pretendía describir una especie de cruzada contra la hipocresía burguesa y salpicaba, convulsivamente, el trabajo de tantos creadores en la Europa de principios de siglo. De arquitectos como Adolf Loos o de sus colaboradores, caso de Paul Engelmann. Un pensamiento para el que lo que realmente interesa de la vida humana es, precisamente, aquello de lo que no debemos hablar. Se trataría de delimitar lo *insignificante* -es decir, el alcance y los límites del lenguaje ordinario; porque lo que tiende a medir con tan minuciosa precisión no es la línea costera de una isla sino más bien los límites del océano,(I) algo de lo que también podría hablar largamente otro gran *delimitador* de lo insignificante y lo infinito, Marcel Duchamp, cultivador como Loos del *estilo-antiestilo*. Esa insignificancia es buscada y encontrada por Osakar para mostrárnosla; surge representada por obra de su visión intransferible dirigida a la ciudad, al entorno urbano, a las calles o a los refugios, a las construcciones interiores ya sean sillas, mesas o camas, a las escalas... Todo es fronterizo, en el fondo, con lo ambiguo; como ambiguo es el lenguaje que el artista emplea aquí, con poderosa energía, para interferir sus propias imágenes, sus propias técnicas, su propio oficio despreciado públicamente. Lenguaje de interferencia, lenguaje contra la hipocresía, *poor q., passageway, slum quarter, shelter, chamber, habitat, home*, interferencias mediante el barbarismo como intensificación en la búsqueda de ambigüedad y perspectiva para la visión...

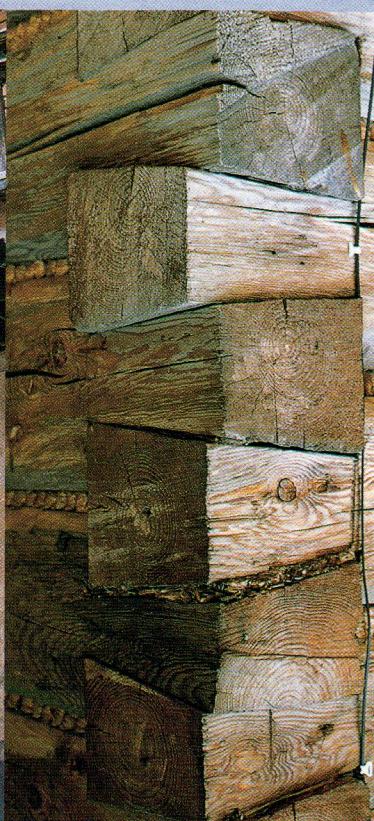
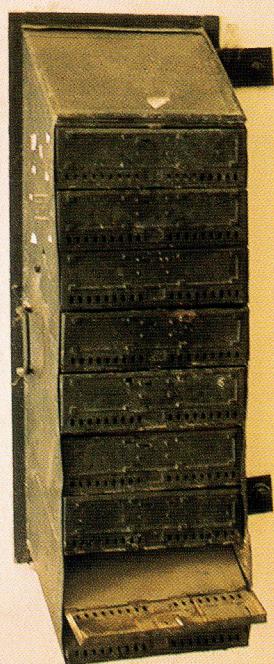
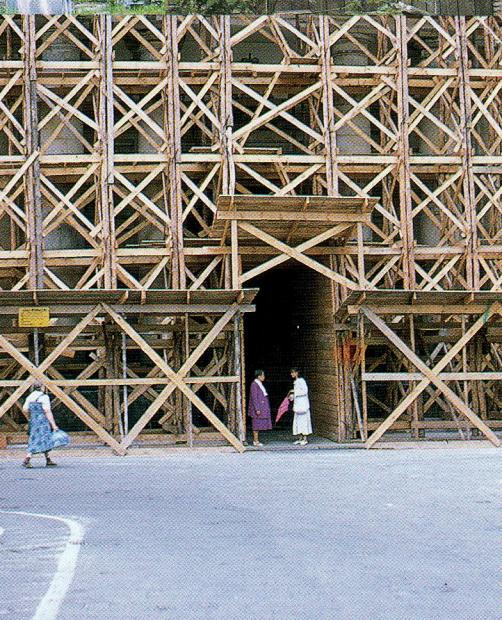


Sillas
Ciudadela de Pamplona, verano de 1997

Dos sillas juntas, una blanca y otra negra, colgadas en el vacío a 6 metros de altura, de una de las murallas de la Ciudadela de Pamplona y enfrentadas al espacio abierto del antiguo recinto militar hoy convertido en parque público.

Silla negra. Hierro y esmalte negro
40 x 40 x 130 cm
Silla blanca. Hierro y esmalte blanco
50 x 50 x 110 cm

(I) AA. VV. Adolf Loos. Arquitectura. 1903- 1932. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, 1996. Pág.: 14



Lo hermético.

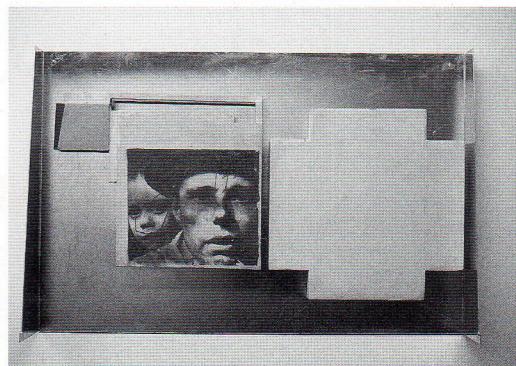
La obra de Pedro Osakar es, también, la equivalencia plástica del hermetismo arquitectónico de un Adolf Loos, ya que de arquitectura hablamos; pues la crítica de su trabajo es dirigida, en ambos casos, hacia el *hermetismo* de nuestra realidad social y se realiza o construye, precisamente, *paradójicamente* mediante lo igualmente hermético. *Lo atonal* es el límite de la distinción wittgensteiniana entre lo decible y lo indecible. Y lo atonal, lo insignificante por ambiguo, lo mínimo, es gracias al trabajo de Osakar, lo que permite la presencia de lo indecible en esta exposición; lo indecible resuena con ecos de la ausencia, del vacío, es aquello que existe en el tiempo y en la vida tal y como Camus definía en *La peste* un cierto sentimiento de exilio interior: *el deseo irrazonado de volver hacia atrás o, al contrario, de apresurar la marcha del tiempo, eran dos flechas abrasadoras en la memoria.* (2).

En el arte de Pedro Osakar la arquitectura es atonal, el lenguaje y la lengua son ambiguos; todo el conjunto resulta hermético y, sin embargo, surge lo crítico, lo ético, el carácter, la poesía como verdad pudorosamente eficaz e innegable sólo en su imaginación y en la de los que se encuentren con ella. Y ahora establezco su medida con las propias palabras de Adolf Loos:

“La casa debe agradar a todos, a diferencia de la obra de arte que no tiene por qué gustar a todo el mundo. La obra de arte es un asunto privado del artista. La casa no lo es. La obra de arte surgió en el mundo sin que existiera necesidad alguna que la obligase a nacer. La casa satisface una exigencia. La obra de arte no tiene responsabilidad ante nadie; la casa la tiene ante cualquiera. La obra de arte quiere arrancar a la gente de su comodidad; la casa ha de servir a esa comodidad. . . ¿No será que la casa no tiene nada que ver con el arte y que la arquitectura no debiera contarse entre las artes?” (3). Quizás Pedro Osakar, como artista, se encuentre inmerso, consciente o inconscientemente, en esta pregunta. Y de la búsqueda de respuestas, me atrevo a declarar, surge su rotundidad y aplomo: es un hombre con preguntas, aunque quizás sin respuestas. Bien. ¿Y qué?

El azar.

¿Y qué? No estriba ya la cuestión en el afanarse por hacer arte ni en materializar los propios sueños -sueños nocturnos o los que se podrían considerar bajo un espíritu



Sin Título
Pamplona, 1991

Caja de aluminio y cristal con dos piezas de madera, poliéster y fotocopia a color transferida .

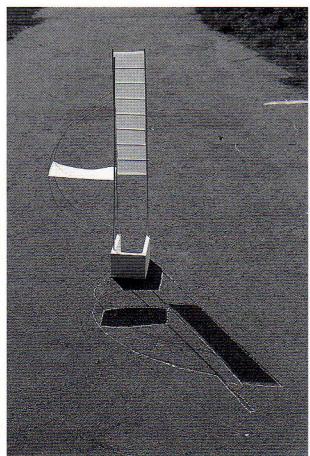
50 x 70 x 15 cm

(2) Camus, Albert. *La Peste*. Madrid. Ed. Taurus, 1957. Pág.: 56

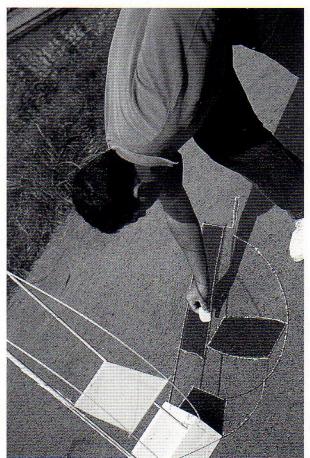
(3) AA. VV. Adolf Loos. *Arquitectura. 1903- 1932*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, 1996. Pág.: 15

Máquina
de hacer sombras
Krakovia,
verano de 1993

Construcción efímera de madera y papel que sirvió como dispositivo para una acción en la calle. En el transcurso de un día se dibujó con tiza blanca las distintas posiciones de las sombras proyectadas en el suelo de un parque por las horizontales y las verticales de la pequeña arquitectura. Al finalizar el día, quedó descrito en el suelo un recorrido y la imagen aproximada de un reloj de sol.



Madera, papel y tiza
sobre el suelo
• 100 x 20 x 24 cm



surrealizante; ni siquiera las propias obsesiones interiores- ni en el afán por la expresión. Pedro Osakar, diríase, parece pretender atrapar en ocasiones el azar, un azar desnaturalizado porque permanece, comprende el sentimiento de *la duración* comentado por Hofmannsthal y concede nuevas significaciones a lo hermético y lo ambiguo. El azar resulta ser la clave en montajes tan crípticos pero, a la vez, tan plenos de poesía como sus mesas marcadas por el signo de la casualidad, un rastro casi geométrico de grafito atonal pero inquietante en su calidad de símbolo de lo indecible y oculto.

El azar no tiene causas objetivas; o, si las tiene, se desconocen. Este estado de cosas escapa de lo habitual y de la regularidad, igual que le ocurre a la vida de las grandes ciudades con su rápida aglomeración de imágenes cambiantes. La homogeneidad de las representaciones, la estabilidad de las ideas se deshace en medio de la contraposición establecida entre la vida en las grandes urbes -donde el ser humano se siente dominado por el enigma y lo desconocido- y la de pequeñas ciudades, del campo, cada vez más deseada como *refugio*. *La vida así*, se experimenta como un azar, como un destino de perfil inescrutable (4) que se dirige hacia la individualidad como forma de hermetismo. Y recordemos ahora, a vuelo pluma, una de las más famosas exhibiciones plásticas basadas en el azar, la obra de Duchamp *Tres zurdos- patrón*, en la que se presenta un conjunto de tres hilos de menos de un metro fijados sobre bandas de tela pegadas sobre vidrio y acompañados de sus reglas para trazar (5).

La ruina.

Quizás los hilos blancos que atrapan la escritura en los cuadros de Pedro Osakar puedan haber sido dejados caer en las arquitecturas impresas como símbolo, también, de lo hermético y lo indecible en aras de un afán oculto, una atracción, un deseo de ver ciertas visiones arquitectónicas y constructivas transformadas en *ruina*. La ruina de la arquitectura es la ruina de lo que Calvino denominaría *exactitud* - diseño bien definido y calculado; evocación de imágenes nítidas; precisión en el lenguaje como léxico y como expresión de los matices del pensamiento y de la imaginación. Lo que en este hilo de la escritura es hermetismo, en la arquitectura es precisión y Pedro Osakar causa su ruina mediante este último parámetro: con la precisión en el lenguaje, con la precisión que el azar ofrece en sus manifestaciones para poder ser visualizado. La ruina de la precisión mediante la precisión misma, gran paradoja que es, aquí, un *no* a la presencia de lo absoluto mediante lo que aparece como

(4) Jiménez, José. *La vida como azar*. Barcelona. Ed. Destino, 1994. Pág.: 37-38

(5) Op. Cit. Pág.: 171.

contradictorio en una finalidad casi sofística, si hacemos caso a Aristóteles al considerar el sofisma como una falacia que comprende dos tipos: la que depende del lenguaje usado y las independientes de él. Osakar no construye tanto falacias como manifiesta las falacias que él encuentra, que visualiza, que comprende que son coincidencias entre el ser y el tiempo. Como Walter Benjamin, procura mostrarnos la falacia que es la inmediatez mítica del presente y parece trazarse el camino de la destrucción para él mismo. Pero no desde sus estrictos orígenes históricos, como el filósofo alemán, sino desde la tensión de lo indecible, desde esa franja maldita de la memoria que todos poseemos y que nos conduce a oscilar entre aquellas dos flechas camusianas de la sinrazón en el retorno al ayer, o de la premura en el vértigo del camino por recorrer; lo cual podría considerarse simplemente como un deseo de huida. Una tensión expresada más crudamente, más gratificante, por Leopoldo María Panero: “No hay más corona de / espinas que los recuerdos / que se clavan en la carne / y hacen aullar como / aullaban / en el Gólgota los dos ladrones” (6). Y, ciertamente, ¿qué es la historia sino un ejercicio de memoria? Pues, sin embargo, se trata de un ejercicio que margina lo subterráneamente conflictivo en sus conclusiones.

El encuentro, el hermetismo, el azar, la ruina... fueron temas de consideración y estudio en el *Instituto de Investigaciones sobre el destino humano* del templo Kenkun. Sin embargo, el final de las meditaciones no invitó a establecer ninguna conclusión. En su lugar, Mishima hace representar una pieza teatral *No a la entrada del templo*; cuya belleza radica en la mezcla que aparece ante los espectadores de vivos y de fantasmas, casi idénticos los unos a los otros, en un mundo donde la impermanencia es la ley (7). Luego, probablemente después de cerrar las puertas del monasterio, los sabios inscribirían con su hilo de oro algún arcano pensamiento en las páginas preservadas para ello, alguna homilía en forma de parábola que quizás se reservaran siempre para sí. Sólo la representación teatral habría de ser pública.

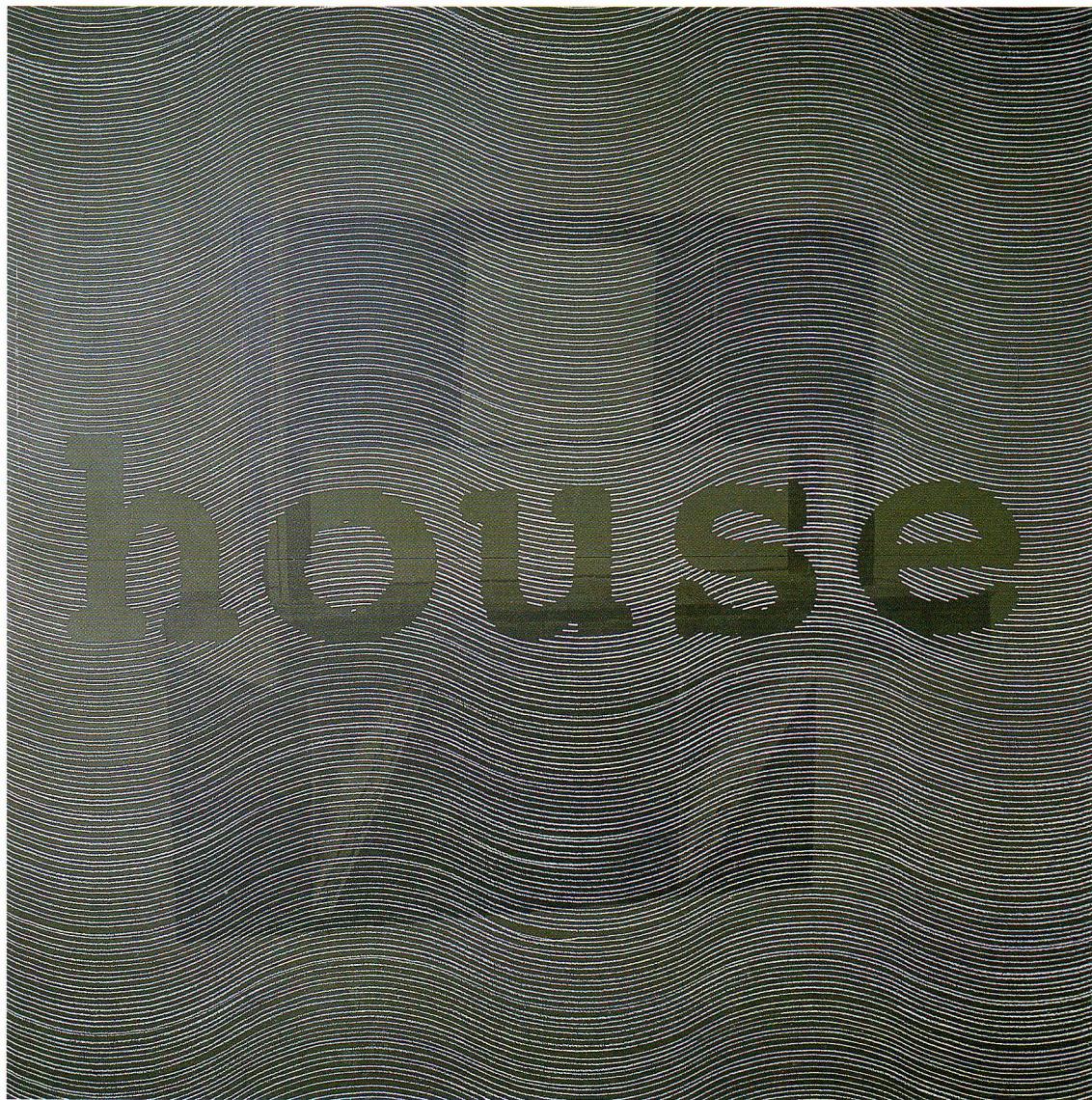
Alguien, como Pedro Osakar, ha podido coincidir en la evocación de esa amalgama tan compacta entre lo fantasmagórico y lo vital capaz de confundir ambas naturalezas; y ha querido situar tal evocación en los límites de lo insignificante -pero también de lo infinito- que es lo arquitectónico y lo lingüístico. En ellos, se intuye la vida y los espectros; e incluso las vidas que son como espectros, esas sobre las que pensaría el protagonista de *El pabellón de oro igual que sobre la puesta del sol*, “Sí, me parecía haber asistido en alguna parte, en un lejano pasado, a una grandiosa e incomparable puesta de sol. ¿Era culpa mía si todas las que vi después me parecieran más o menos marchitas?” (8).

(6) Panero, Leopoldo María. Agujero llamado Nevemore. Selección poética, 1968-1992. Madrid. Ed. Cátedra, 1992. Pág.: 213

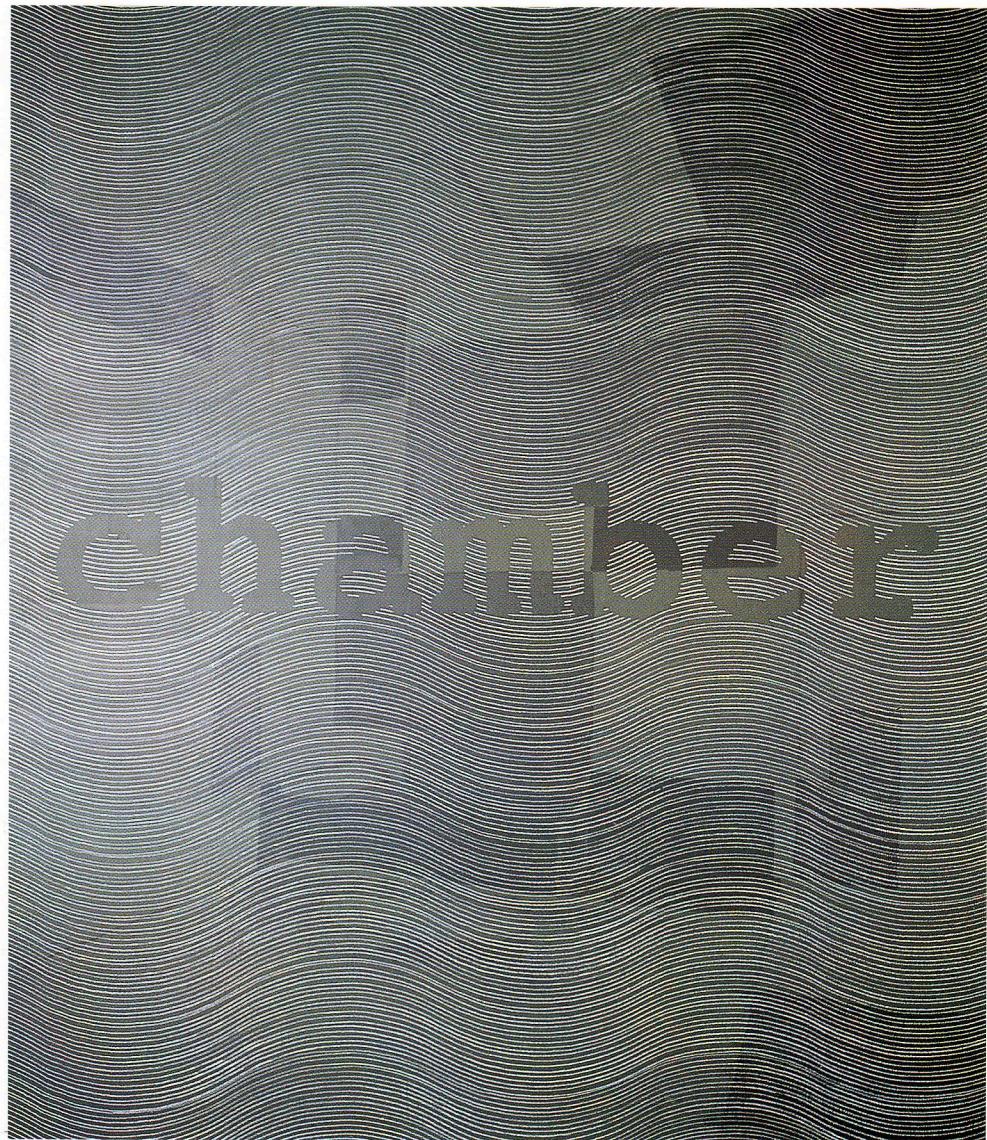
(7) Yourcenar, Marguerite. M. o la visión del vacío. B. Ed. Seix Barral, 1985. Pág.: 47.

(8) Mishima, Yukio. El pabellón de oro. Barcelona, RBA Editores, 1995. Pág.: 221.

OBRAS EN CATÁLOGO



HOUSE, 1998
Pintura de pizarra y lápiz de óleo sobre madera
200 x 200 cm



CHAMBER, 1998
Pintura de pizarra y lápiz de óleo sobre madera
240 x 210 cm



SHELTER, 1998
Pintura de pizarra y lápiz de óleo sobre madera
240 x 210 cm



HABITAT, 1998
Pintura de pizarra y lápiz de óleo sobre madera
200 x 200 cm



DOS MUEBLES PEQUEÑOS, 1998

2 muebles de madera de $80 \times 90 \times 25$ cm c/u
2 fotografías de 70×80 cm c/u
2 vasijas de cristal y plástico



CHAIR, 1998
Pintura de pizarra y lápiz de óleo sobre madera
200 x 200 cm



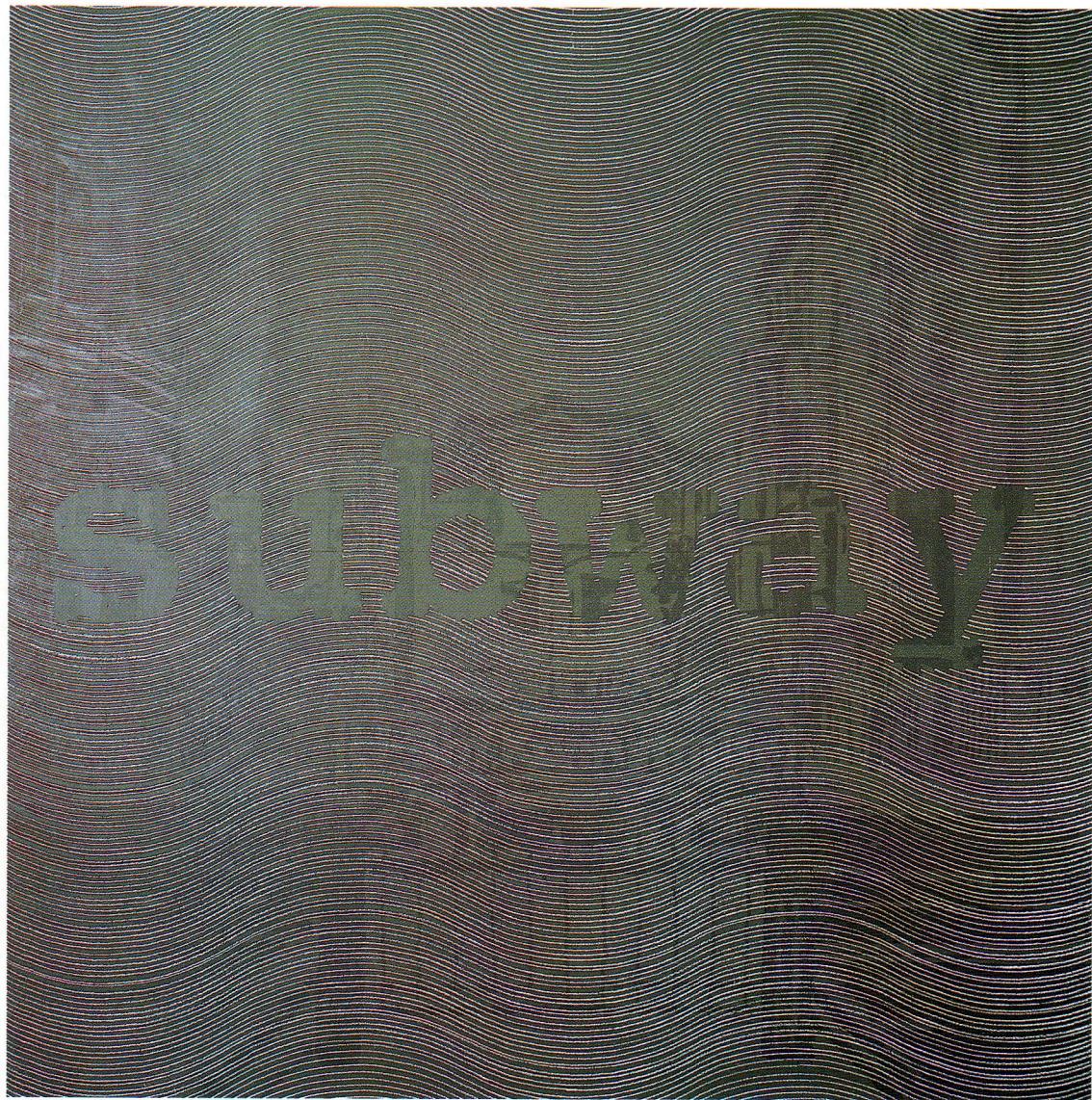
TRES MESAS, 1998
3 mesas de madera, hierro y grafito
90 x 90 x 80 cm c/u



CITY, 1998
Pintura de pizarra y lápiz de óleo sobre madera
200 x 200 cm



UNA Y CIEN SILLAS, 1998
Fotografía. Impresión laser sobre papel
70 x 100 cm c/u



SUBWAY, 1998
Pintura de pizarra y lápiz de óleo sobre madera
200 x 200 cm



ESCALERAS DE SUBIDA, 1998
Escalera de madera
100 x 100 x 140 cm



ESCALERAS DE SUBIDA, 1998

I maqueta de madera de balsa, escala 1:7
22 x 17 x 17 cm
I construcción roja con piezas de LEGO
22 x 17 x 17 cm
I mesa de hierro
100 x 100 x 75 cm

ESCALERAS DE BAJADA, 1998

I maqueta de madera de balsa, escala 1:7
22 x 17 x 17 cm
I construcción roja con piezas de LEGO
22 x 17 x 17 cm
I mesa de hierro
100 x 100 x 75 cm

CÍRCULO, 1998

I maqueta de madera de balsa, escala 1:50
22 x 22 x 17 cm
I construcción blanca con piezas de LEGO
22 x 22 x 17 cm
I mesa de hierro
100 x 100 x 75 cm



ESCALERAS DE SUBIDA, 1998

I maqueta de madera de balsa, escala 1:7 22 x 17 x 17 cm
I construcción roja con piezas de LEGO 22 x 17 x 17 cm
I mesa de hierro 100 x 100 x 75 cm

PEDRO OSAKAR OLAIZ

Nace en Pamplona en 1956

Licenciado en pintura y grabado por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco

Doctor en Pintura por la Universidad de Granada en 1993

Profesor de la especialidad de Pintura en la Facultad de Bellas Artes de Granada desde 1989

Coordinador del Seminario Permanente de Arte Contemporáneo de Granada

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1988 Pintura y Grabado, Sala de Exposiciones de la Caja Laboral Popular, Pamplona
Escultura para un espacio urbano en Plentzia, Vizcaya
Pintura y Escultura, Casa de Cultura de Tafalla, Navarra

1989 "Entre límites", Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona
"Bonjour tristesse", Aula de Cultura de Yurtre, Vizcaya

1990 "Pinturas", Museo de Arte e Historia de Durango, Vizcaya

1991 Galería 16, San Sebastián
Pabellón de Mixtos. Ciudadela, Pamplona

1992 "Doce horas de sueño-s", Galería La Cava, Pamplona

1993 "Vitrinas", Museo Gustavo de Maeztu, Estella, Navarra

1994 "Pedro Osakar", Aula de Cultura de Basauri, Vizcaya

1995 "Seres", Galería Kribia, Pamplona

1998 "Arcades Proyect", Sala de Cultura Juan Bravo, Caja de Ahorros de Navarra, Madrid

EXPOSICIONES COLECTIVAS (selección)

1986 IV Premio Internacional de Pintura, Festivales de Navarra

1987 I Bienal de Escuelas de Arte, Toulouse, Francia
Certamen Nacional de Artes Plásticas, Valencia
"Agur Hemingway", Pamplona y Madrid
"Alumnos del Cuarto Curso de Bellas Artes", Galería Windsor Kulturgintza, Bilbao
"Proyectos de Arte de Medio Ambiente: Trece Quilates", Sala Amadis, Instituto de la Juventud, Madrid

1988 "Gure Artea", Premios de Artes Plásticas del Gobierno Vasco
II Bienal de Pamplona

1989 "País Vasco: Tradición y Modernidad", Ministerio de Asuntos Exteriores, Bruselas, Niza, Munster, Salzburgo, Estocolmo y Helsinki
III Premio de Escultura "Pablo Gargallo", Zaragoza

1990 25 Artistas Navarros en el Museo de Navarra
“Gure Artea”, Premios de Artes Plásticas del Gobierno Vasco

1991 VIII Premio Internacional de Pintura, Festivales de Navarra

1992 “Grabados del siglo XX”, Galería Kribia, Pamplona
“De perdidos al río. Pintura y Escultura de Euskadi”, Sala de Exposiciones de la Escuela de Artes y Oficios, Granada
“Jóvenes Artistas Contemporáneos Navarros”, Museo de Navarra
“Spanische Gegenwartskunst aus Navarra”, Städische Galerie, Paderborn, Alemania
II Bienal de Almería, Auditorio de Almería
Exposición de Artistas Navarros, Pabellón de Navarra, Expo’92, Sevilla

1993 “Premio de Pintura L’Orteal”, Sala de Exposiciones de la Casa de Velázquez, Madrid y Maison des Arts Georges Pompidou, Cajarc, Francia

1994 Bienal de Escultura de Murcia, Murcia
Vitoria-Arte-Gasteiz, Bienal de Artes Plásticas, Vitoria

1995 “Pintar los San Fermínes”, Área de Cultura, Ayuntamiento de Pamplona
“Diez años de Jóvenes Artistas”, Área de Cultura, Ayuntamiento de Pamplona

1996 Vitoria-Arte-Gasteiz, Bienal de Artes Plásticas, Vitoria
III Certamen Cultura, Premio de Pintura y Escultura, Fundación de Fútbol Profesional

1997 “Periplos. Arte Contemporáneo en Pamplona”, Casal Solleric, Palma de Mallorca; Sala Municipal de Exposiciones del Teatro Calderón, Valladolid y Sala de Armas. Ciudadela, Pamplona
“Formas”, Exposiciones de esculturas en espacios abiertos, Pamplona

1998 IV Bienal “Ciudad de Pamplona”, Ciudadela, Pamplona
“Eppur si mouve”, XI Bienal de Artes Plásticas, Murcia
IV Certamen Unicaja de Artes Plásticas, Málaga
Museo Virtual. Megrama. <http://osiris.pue.udlap.mx/megrama/>, Universidad Metropolitana Unidad Azcapozalco, México D.F., México
IV Certámen Cultural, Premio de Pintura y Escultura, Fundación del Fútbol Profesional
“Periplos. Arte Contemporáneo en Pamplona”, Casas del Águila y la Parra, Santillana del Mar, Cantabria; Sala Rivadavia, Cádiz y Sala Verónicas, Murcia

BECAS Y PREMIOS

1986 II Concurso Pamplona Jóvenes Artistas. Primer premio de Escultura

1987 Certamen Navarro de Artes Plásticas. Primer premio de Pintura
Certamen Nacional de Artes Plásticas, Valencia. Segundo premio de Pintura

III Concurso Pamplona Jóvenes Artistas. Primer premio de Escultura
Ayuda de la Institución Príncipe de Viana para la organización de la
primera exposición individual
Ayuda a la Creación Artística del Gobierno de Navarra
1988 Gure Artea, Gobierno Vasco, Bilbao. Segundo premio de Pintura
Certamen Nacional de Artes Plásticas, Valencia. Primer premio de
Escultura
II Bienal de Pamplona. Accésit
Ayuda a la Creación Artística del Gobierno Vasco
1989 I Certamen de Pintura de Osakidetza. Primer premio
Beca de Creación Artística de la Diputación Foral de Vizcaya
1990 Gure Artea, Gobierno Vasco, Bilbao. Tercer premio de Pintura
VIII Premio Internacional "Festivales de Navarra". Adquisición de obra
1994 Vitoria-Arte-Gasteiz, Bienal de Artes Plástica, Vitoria. Adquisición de
obra
1998 Fundación de la Liga Profesional de Fútbol, Casa de Velázquez, Madrid.
Segundo premio

MUSEOS Y COLECCIONES

Ayuntamiento de Pamplona
Ayuntamiento de Plentzia, Vizcaya
Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz
Caja de Ahorros Municipal de Pamplona
Colección Diputación Foral de Vizcaya-Bizkaiko Foru Aldundia
Colección Gobierno Vasco-Eusko Jaularitza
Museo de Arte e Historia, Durango, Vizcaya
Museo de Navarra
Museo Virtual-Megrama. <http://osiris.pue.udlap.mex/megrama/>,
Universidad Metropolitana Unidad Azcapozalco de México D.F., México

