

Pello Irazu

Panorama

GUGGENHEIM BILBAO

ARKITEKTURA IKUSTEN JAKITEA.....	3
PANORAMA 1984–2017	8

ARKITEKTURA IKUSTEN JAKITEA

LUCÍA AGIRRE

1948an, *Arkitektura ikusten jakitea* lanean honakoa idatzi zuen Bruno Zevi-k: “eskulturak hiru dimentsiotan dihardu, baina gizakia kanpoan geratzen da, bereizirik, eta kanpotik begiratzen dio. Arkitektura, aitzitik, eskultura hondeatu handi baten antzekoa da, eta gizakia barnean sartu eta bertatik ibiltzen da. Hori idatzi zuenean, baina, diziplina artistiko bakoitza bere esparruan itxita zegoen, eta zaila zen zatiketa hori saihestea. Gaur egun lekuz, horrelako baieztapen bat garaiz kanpo egongo litzateke, are kanpoago kontuan hartzen badugu, material eta euskarri berriei erreparatuta, ziurgabetasuna dela nagusi diziplina artistiko berriak dimentsiozkotasunaren arabera sailkatzeko unean. Gaur egun, arte-ekitaldi handi nahiz txikietan ez dira egileak “diziplina klasikoen” arabera saritzen; ildo horretatik, modernitatean birformulatu egin da eskultore izateari buruzko definizioirik zorrotzena, baita gainditu ere. Eskultura ez da dagoeneko tailla, modelatu edo galdaketara mugatzen; aitzitik, forma eta material desberdinenen bidez eraikitzen da eskultura, gizakiaren espazio- esperientziaren gainean jarduteko.

Pello Irazu eskultura-espazioaren artista da, eskarmentu handikoa; izan ere, hiru hamarkada baino gehiago daramatza espazio horretan lanean. Bere produkzioak eboluzio nabarmena izan du, obrak ikuslearekin eta inguruan duen espazioarekin ezartzen dituen erlazioei dagokienez, eta bide horretan barrena iritsi da bai obra bere baitan hartzen duen arkitekturaz jabetzera, bai arkitektura hori berori eskultura-proposamenaren elementu bihurtzera.

Ikuspegi hori erabakigarria izan zen Guggenheim Bilbao Museoak, 2002an, bere funtsetan sartuko zuen obra bat egitera gonbida zezan. Irazuren erantzuna *Bizitza formak 304* (*Life Forms 304*, 2001–12) izan zen, sormen-lan biribil bat, New Yorketik itzuli zenean —ia-ia hamarkada batez bizi izan zen bertan— artistaren produkzioak hartu zuen norabidearekin eta 1980ko hamarkadaren erdiko urteez geroztik gogoetagai izan zituen prozesuekin lotura zuena. Museoaren enkarguari ekiteko unean bazen garai hartako elementu bat, erabakigarri gertatuko zena: artistak bere lehen horma-pintura egin izana, *Korridore* (*Corredor*, 1989) alegia. Horretan, espazio errealera eraman zituen aurrez marrazkian landuta zeuzkan kontu batzuk, igarotze espazio baten perimetro osoa harturik eta espazio horrekiko gure erlazioaren ikusizko eraldaketa zertuta. *Bizitza formak* lanaren abiapuntua, obrako funtsezko elementu ere izango dena, espazioaren aukeraketa da, 304 aretoa alegia, horren forma organikoak Museoaren kanpoaldetik antzematen baitira. Aretoa aukeratu ondoren, Irazuk egoitza bilakatu nahi du, objektu eraiki batez, horma-pintura batez eta gure geure presentziaz. Objektua, aretoaren erdialdea hartzeko asmoz 2001ean landua, erabili ezin den aterpe baten antzekoa da; itxura ezegonkorra du, eta kolorea eta gure eguneroko inguruan oso presente dauden material desberdinak konbinatzen ditu, zinta itsaskorra eta kontraxapatua esaterako; hala, objektu arruntak zatitzetik eta horiek forma berri hau emanaz berreraikitzen sortu eskultura-elementua dirudi. Horma-pintura kadmio-urdin eta marroi iluna da, osieran pentagrama bat gogorarazten digu, eta inguratu egiten gaitu; hala, espazioaz eta arkitekturaz dugun pertzepzioa zein objektu eraikiarekiko dugun erlazioa aldarazten digu. Obraren

tituluaren parte bat 1994an *The Future Sound of London* taldeak argitaratutako titulu bereko albumetik dator, eta instalazioaren parte den aretoaren zenbakiarekin osatzen da. Musika elektronikoa eta giro musika egiten duen talde britainiar ospetsu horretako kideek esan zuten *Lifeforms* diskoaren pista bakoitza nota diskordante baina aberatsez osatuta dagoela eta horiek, inolako aglutinatzailerik gabe bat egiten dutenean, mosaiko bateko teselen antzera dihardutela. Seguruenik deskribapen hori ez zen artistaren gogoan egon obrari titulua jarri zionean, baina printzipio horiek aplikatu ahal izango genizkioke *Bizitza formak 304* osatzen duten elementuen artean dagoen erlazioari. Funtsezko eskultura-proposamen hori 2012an erakutsi zen lehen aldiz, *Bizitako arkitektura* erakusketan; Irazuk, orduan, inoiz ez bezala biluztu zituen Museoaren formak, gu haiekiko harkorrangoak izan gintezen, eta eraikinaren eskala agian engainagarria laga zuen agerian. Artistak 304 aretoko espazioa “bizi izan zuen”, eta parean jartzen gatazka zion unean aktibatzen den obrako osagaietako bat bihurtu zuen hura.

Artista gipuzkoarrak museo-espaziora egindako lehen hurbilketa horren ondotik, eskultorearen eta instituzioaren arteko elkarriketa sortu, eta horren emaitza orain dokumentatzen dugun *Pello Irazu. Panorama* erakusketa izan da. Museoak aspalditik antolatu nahi zuen erakusketa hori, eta 2016an abiatutako gure programazio artistikoaren ikuspegi berriaren testuinguruan gauzatu da. Ikuspuntu horri jarraiki, eraikineko lehen solairua eszena garaikideko joerarik berrienak jasotzera dago zuzenduta, eta horrela, 105. aretoa Bildumako artisten erakusketa monografikoei eta egungo artearen azken joerei eskaintzen zaie bereziki.

Hasieratik beretik, erakusketaren planteamendua Irazuren produkzioa ahalik eta modurik osoenean aurkeztea izan zen, horrek eskatzen duen aukeratze lan zaila eginda, eta uneoro saihestuz leundua eta edulkoratua gerta zitekeen edizioa. Aldi berean, kontuan hartu genuen eskurik ez hartzea Irazuk espazioan lan egiteko eta obren beren artean, obren eta arkitekturaren artean, obren, arkitekturaren eta ikuslearen artean, eta azken honen eta gertatzen den guztiaren artean erlazioak ezartzeko duen moduan. Irazuren erakusketetan komisario lana edonork egiten duela ere, artista honen praktikaren ezaugarria da egiten dituen piezek barnean jasotzen (eta piezei jariatzen) dutela artistaren obraren kontzeptua, era natural batean egiten dute hori, ordea, ez modu artifizial edo nabarian.

105. aretoa, bere forma erregular, angelu, ihes-puntu eta neurritz gaineko eskalarekin, artistaren lehen erronka izan zen: nola modulatu espazioa eta nola aldatu haren eskala, obrarekiko eta bisitariarekiko. Horrelako proiektu askotan gertatzen denaz bestela, Irazuk lehenik edukitzaile den espazioa nola bereganatu pentsatzen du, espazioa nola eraldatu, bertan erlazio jakin baina eztabaidagarri sorta bat finkatzea lortzeko. Horregatik asmatu zuen erdiko eremua diagonalean hartzen duen korridore handia, hots, altuera desberdinak dauzkan eraikuntza, erritmo eta akabera bereiziz hornitua, inguruan narratiba zirkular bat antolatzeko. Aldi berean, beharrezkoa zen obren lehen zerrenda bat lantzea, aukeraketa zabal bat, ondoren zehazten, definitzen eta nabarmen murrizten joateko, hainbat faktoreen arabera: lan bakoitzak artistaren ibilbidean duen esangura, piezen arteko eta piezen eta espazioaren arteko loturak eta, noski, piezak eskuratzeko aukera. Faktore horiek modu intimoan lotzen zitzaizkion elkarri, halako moduan ezen domino efektua eragiten baitzuten instalazioan oro har; izan ere, obra bat ez aurkitzeak edo mailegu bat ez lortzeak erabat aldatzen zuen panorama, eta erlazioa berriro birformulatu beharra eragiten zuen.

Erakusketa hiru ardatz nagusiren inguruan egituratu zen: eskultura-objektuak, marrazkiak eta argazkiak, antolaketa begirako kategorizazio hutsak, beren arteko iragazkortasunerako aukera bazter uzten ez

zutenak. Bisitariak 1980ko hamarkadako erdialdeko obren aukeraketa batekin hasten zuen erakusketan zeharreko ibilbidea. Obra horietako gehienak bilduma pribatuetakoak ziren, geografikoki elkarrengandik urrun zeuden tokietakoak, eta bilduma publiko gutxi batzuetakoak, lehiaketen bitartez sartu baitziren horrelakoetan. Epe horretako piezak altzairuz eginak ziren nagusiki (batzuetan olio-pinturaz edo sprayz materiala aldatuta), eta horien artean aukeratu eta aurkitzea izan da, agian, proiektuko lanik konplexuena eta ziurgabetasun handiena eragin duena. Obra horietako askok zenbait hamarkada zeramaten jendaurrean erakusgai egon gabe; ez genekien zer kontserbazio egoeratan zeuden eta, kasu batzuetan, obraren arrastoa ere galduta zegoen.

Baina, esaterako, lan horri esker lehen aldiz aurkeztu ziren elkarrekin *Big Brother*, *Brother* eta *Brother Tower* lanak (1988, bi bilduma pribatuetatik eta Minneapolisko U.S. Bank-en bildumatik etorriak), proposamen bakarra balira bezala senidetzen zituen elkarriketan. *Gante* (1988) handiaren dentsitate materiala lehen espazio honetan gailendu litekeen arren, horren tamaina konpentsatuta geratu zen *G.4* (1988) txikiarekin eta 1980ko hamarkadaren erdialdean artistak egin zituen lehen sorkuntza galkorrek dokumentatzen zituzten argazki--euskarriko lanekin. Horietan guztietan, lrazuk bere ibilbide osoan lagun izango dituen parametroetako bat hartu zuen oinarri: obraren tamaina mugatzea bere aukera fisikoetara; horrela, ikuslearen eskalara egokitzen du, halaber, haren neurria. Artistak, erabakimenez, lortzen du bere lehen etapako obra horiek guztiek, eta baita geroagoko epealditakoek ere, esangura berria bereganatzea elkarrekiko erlazioan direnean, erdiesten zaila eta arriskutsua den orekan; izan ere, artista askok saihestu egiten dute hori, baina lrazuk bere instalazio guztietan gauzatzen du.

Erakusketan *Lo dagoen aldeari* (*To the sleeping part*, 1993) eskulturak adierazten du New Yorkeko egonaldian zehar egindako obrarantz egindako iragatea, eta ikusizko erreferentzia ere bada, *Bizitza formak 304* lanarekin batera, korridore eran itxuratuta dagoen erdiko espazioari hasiera eta amaiera emateko; lrazuk paper gainean egindako lanik esanguratsuenen garapen kronologikoa hartzen du gune horrek. Dispositibo hori horma-pintura sotil baina adierazgarri batez estalita dago, eta bilgarria den pintura horrek artista gipuzkoarraren zigilua darama, bere baitan baitauka haren obran 1990eko hamarkadaz geroztik hain ohikoa den adreiluzko fatxada baten patroia.

Korridore horretan 52 pintura, collage eta marrazki daude, dataren arabera antolatuta, 1984tik gaur egun arte, era erritmiko batean, espazio horretan barneratzean ikusleak deskubritzen dituen solasak eta gatatzak eragiten dituzten bilketa, topaketa eta bat ez etortze arinez. Espazioaren autonomia zatikatzen duten bakarrak lrazuren eskultura eta argazki-lanaren faseak jasoz hura mugatzen eta inguratzen duten bi instalazioak dira.

1990eko hamarkadan sortutako piezek —urte horietan lrazu Londresen bizi izan zen lehenik, eta New Yorken gero— hartzen dute eskultura-objektuari eta argazkiari eskainitako ibilbidearen bigarren nitxoia. Argazkia, artistaren ibilbidean lehen aldiz, ez da jada lan galkorrek dokumentatzeko baliatzen; aitzitik, entitate propioa bereganatzen du: estudioko giro pribatuko lana erregistratzera dago nagusiki bilduta, eta objektua sorkuntzarako subjektu huts bihurtzen du, *White St.* (1992) obraren kasuan bezala, artistaren beste pieza batzuekiko erlazio publikoa ezarrita. Garai horretako argazkiak urriak dira, adierazgarriak baina lrazuk medio horretan izan duen bilakaera ulertzeko, argazkilari profesionalaren kanonek mugatuta ez dagoenaren lotsagabekeriaz heltzen baitio argazkiari. New Yorkeko egonaldian zehar sortutako eskultura-objektuek ezaugarri dute material industrial arinago eta eskuragarriagoz

eginak izatea, kontratxapatuz edo plastikoz esaterako, eta etxeko espazioari lotutako espresio-garapen eta keinu etengabeak edukitzea. Gainera, perbertitu egiten du eguneroko objektuen eskala, gainjartzeak sortzen ditu, formak alderantzten, eta behin eta berriro estaltzen ditu pintura-geruzaz. Idulkiak bere izaera autonomoa galdu du, bai eta eusteko eta igotzeko eginkizuna ere, eta objektuaren beste osagai bat balitz bezala dihardu, hartatik bereizi ezin dela; horixe ikusten dugu *Irakasle Ona (mahai gainean egurrezko pieza bat izatea)* [*The Good Teacher (on the table being itself a piece of wood)*, 1993] eta *Emaztegaia (nahi duzuna izango zara)* [*The Bride (you will be whatever you want)*, 1993] lanetan. Bi obra horiek, *After Pris* (1997) lanarekin batera, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Mumok, Viena) erakundearen bildumakoak dira; horrek agerian uzten du etapa horretan zehar lrazuren obrari lotutako bildumazaletasun publikoa nazioarte mailara iritsi zela.

2000. urtean Bizkaiko hiriburura itzuli zenean, lrazuk beste etapa bat abiatu zuen; horretan, ordea, artean bizirik zegoen New Yorkeko esperientzia eta 1990eko hamarkadaren hasieran utzi zuen inguru eta hiriarekiko, Bilborekiko, zuen harremana erantsi zitzaion horri, hirian gertatzen ari ziren aldaketekin batera. Bere obran gurekin lotura duten zeinuak bilatzen ditu, gero harreman hori deseraiki, eta atzera mihiztatzeko; horrela etxekotasun eta arrotasun sentazioa sorrarazten du, oso sentazio ezaguna inolaz ere, abiapuntura itzuli eta era indibidual eta erabakigarrian begirada ezaguna denerantz zuzentzen duenarentzat, beste leku batean bizi izandako esperientziaren galbahetik pasa ondoren. Irazu espazioaz jabetzen da orain, horma-pintura hiru dimentsioko materialekin konbinatuta eta arte kategoria tradizionalen muga desitxuratuen artean mugituz, esaterako *Acrobat* (2000) lanean ikusten dugun moduan; horretan, horma-pintura, pareta zeharkatzen duen hori, zurezko objektuarekin, zintarekin eta pinturarekin osatzen da. Obraren neurria ez dago instalatu den espazioaren mendean; objektua zuzenean itsasten zaio murruari, eta horma-pinturaren berezko ezaugarriak bereganatzen ditu horrela. Etapa berekoa den *Bizitza formak 304* lanean, erlazio hori obraren parte den espazioak determinatzen du, 304. nahiz 105. aretoa izan. *Acrobat* lanaren ondoko paretan, artistak *04 tolesa (Pliege 04, 2005)* pieza prestatu du, eta horretan lehenengoarekiko antitetikoa den ekintza bat egiten du: orain marrazkia abiapuntua da, eta tolestu eta ebaki ostean hiru dimentsioko objektu bihurtzen du artistak. Giro horretan espazioa hartzen duten elementu gehienak etxekoak dira, aulkiak edo oheak, metaketaren bidez eskultura bihurtzean dagoeneko erabilgarritasun oro galdu dutenak.

Horiekin batera, bada oso egikera desberdineko pieza bat, *Monumentua II (Monumento II, 2002)*; akabera monokromatikoa du eta oso ongi aplika dakioke Brancusiren eskultura-objektu bilduei buruz Richard Serrak egindako definizioa: “Inoiz ez nuen pentsatu Brancusiren obrak oinarri baten gainean jarritako artificio hutsak zirenik. Beti uste izan nuen egiturek, osorik harturik, eskultura egiten zutela eta, horrenbestez, ez zirela oinarriaren gainean pilatutako elementu sorta bat”¹; *Monumentua II* lanak espazioa partekatzen duen beste pieza guztiekin solasean dihardu, eta pieza guztiak desberdin gertatzen dira, bitxiki.

Etap honetan, lrazuk bere argazkietan esku hartzen du, iruditan erretrataturako eskultura-objektua oinarritzat hartuta; irudi horiek pinturaren bidez edo beste zenbait elementu, zinta itsaskorra esaterako, erantsita aldarazten ditu, eta obra berri bihurtzen dira, sorburu dutela arrotz zaizkion teknikak erabiliz zertutako aurretiko beste obra baten moldaketa. Kasu askotan, prestatze-bitartekoen sekuentzia bera errepikatzen du, adibidez erakusketako ibilbidean artistaren azken lanetarantz gidatzen gaituen *Bizitza formak 304* lanean.

Pello Irazuren produkzio berriena *Tolesa (Brillo)* [*Pliegue (Brillo)*, 2006] *Sukuboa (Súcubo)*, 2008) edo *Noli me tangere (Mesfidantza)* [*Noli me tangere (La desconfianza)*, 2009] obrek ordezkaten dute; horietan, objektuak arrotz zaizkien materialetan mimetikoki erreproduzitzen dituen hondarretako isurketen bitartez, ikusleak haien materialtasuna zalantzan jar dezan lortzen du Irazuk. Formalki, Richard Serraren pieza goiztiarrak gogorarazten dizkiguten obrak dira, esaterako Serraren *Aditzen zerrenda (Verb List, 1967–68)* hartan aipatzen ziren ekintzen emaitza gisa produzitutakoak, edo Joseph Beuysek bere *Tximista oreina argitzen (Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch, 1958–85)* obran sartzen duen aluminio urtuzko lisatzeko ohola, edo Andy Warholen *Brillo* kutzak, Irazuk aipatzen eta zabaltzen dituenak. Geroago, materialak estaltzera itzultzen da —1990eko hamarkadan jada ari zen asmo hori erakusten, baina orain era nabariago batez azaltzen da—, ia-ia haien desagerrarazteraino; bolumen sendoak sortzen ditu, eta horiek flotazio dentsuan jartzen ditu erakusketa-espazioan, aretoko pareta zurien aurrean soslaia agerian jartzen dutela eta beste ezerk horiek ikustea eragozten ez duela, horma-pintura bat balira bezala. *Bisitaria (Gabriel)* [*Visitante (Gabriel)*] eta *Gabriel* obrekin batera, horiek biak 2012koak dira, hormako *Deikundea (Anunciación, 2014)* konposizioa kokatu zuten; horretan, anil bizi-bizi batek hartzen ditu argazkiak, eta zalantza eragiten digu objektuari edo argazki-euskarriari erantsi ote zaion.

Horrela amaierara iristen gara, hau da, propio prestatutako ibilbide baten hasierara; horretan altzairuzko lehen eskultura txikiak, *G.4* (1988) edo *Zoriontsu (Feliz, 1989)* esaterako, berdintasunean ari dira bi hamarkada baino gehiago geroago sortutako beste eskultura batzuekin, *Hitza (La palabra, 2012)* edo *Beltza (Negra, 2006)* lanekin kasu; argazkiek eskultura-objektua subjektu edo motibo gisa erabiltzen jarraitzen dute, orain eskultorearen begiramen ezetik bada ere, horrek euskarri moduan ikusten baititu jada irudiak, ez erregistro bezala.

Tituluetako bakoitzean zeharreko ibilbidea ere egin genezakeen, ez baitira batere kaltegabeak Irazuk hiru hamarkada hauetan zehar bere piezei emandakoak; titulu horiek, ordea, erabat baztergarriak dira obrari zuzenean lotzen gatazkiekionean. *Pello Irazu. Panorama* honetan, artista arkitekturaz jabetzen da eta eskultura bihurtzen du, erritmoak, aliterazioak, jauziak eta gertaerak ezartzen ditu, eta horiek bultzaturik, erosotasun arrotz batez ekiten diogu haren produkzioari, bai giza eskalari bai eguneroko objektuaren presentziari daren arrotzasun batez inolaz ere, objektua, lehenik, mozturuta ageri baitzaigu, aldatua hurrena, eta eraldatua azkenik. Ibilbideak liluratu egiten gaitu, hasieratik amaierara, arte-ibilbide bati jarraiki obra bakar batean barneratuko bagina bezala.

[Itzultzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Richard Serra, hemen aipatua: Zenbait egile, *Richard Serra. Escritos y entrevistas 1972–2008*, Iruñea: Nafarroako Unibertsitate Publikoa, 2010, 30. or. [itzuli]

PANORAMA 1984–2017

Obrak erabaki “txiki” sorta batean zehar egiten du aurrera, eta horiek interakzioaren, kontrapuntuaren, tentsioaren eta beharrezko modulazioaren fluxu ia-ia organikoaren sentsazioa sortzen saiatzen dira. Ironia ukituak daude, bai espen uneak, hoztasuna, intimitatea, apaltasuna, erradikalismoa eta ezkutatzea, eta inoiz erabat artikulatzerik izango ez den esperientzia indibidualko elementuen azterketa etengabea. (...) Batzuetan hurbil sumatzen dut hondorapena, gure hondamendi kolektiboaren erabateko distira, eta, aldi berean, obrako planoek behin eta berriro ukatzen dute itxura batean berresteko zorian dauden horixe. (...) Irazuk eskuaren presentzia nabarmentzen du —gizakiaren arrastoa daraman keinu oparoa—. Irazuk bere koloreak nahasten ditu, nahi duena aurkitzen duen arte. Batzuetan nonbait —iragarki edo koadro batean— ikusi duen kolore bat bilatzen du, baina beste batzuetan paletarekin esperimentatze hutsean ari da, harik eta aldarte nagusiari dagokion tonua aurkitzen duen arte. (...) Irazu, batez ere, konstruktibista da, konstruktibista lohitua, distirarik gabea, ez baitzaio soilik formaren garbitasuna interesatzen, baizik eta baita horren azpian dauden emozioak ere (...). Egiten dituen obra guztiek, lehen unean, bizkor ulertzearen satisfazioa ematen digute, sarrera erako interpretazio zorrotzarena, baina azkenean uzten duen sentsazioa anbiguo eta kontraesankorragoa da. Hainbat baliabide baliatzen ditu Irazuk, adibidez: Malevitxen “formen hegaldi librearen” ideia: Popovak transferitzen digun indar-borrokaren sentsazioa, planoen arteko talkak emaitza energetikoen logika bat lantzen duena; Serrak materiala denaren gainean behin eta berriro ekiteko duen modua, errealitate transzendentala eta gizarte postindustrialaren azpibanaketa beldurgarriak mugimendu berean besarkatu nahi dituen; edo geometria “bigun” deitu litekeena esploratzeko borondatea. (...) [haren obrek] pisu etikoa dute, eta Irazuren egitekoa da kezka etiko horiek benetan sustraitzeko modua aurkitzea, modernismo berantiarren murrizpen estetikoetara jo gabe; egia eta sakontasuna lotzeko joeraz ari naiz, eta, batzuetan, fenomenologikoa dena ustez azpian den errealitatearen alde sakrifikatzeaz. —Kevin Power, 1988¹

Elementuen arteko interakzio gaitasun handia, itxuratzailerik dituen elementuen arteko konfrontazioan obrak erakusten duen sendotasuna, portaerak eta funtzionamenduak deskribatzeko ahaleginari zor zaio, neurri handi batean. Barne-ordena bakar-bakarrik hasieran egon daiteke abiapuntuko motiboak determinatuta, baina motibo hori egite fasean zehar aldatzen joango da, analisia edo beste bide bat eskatzen duten bira berriak sortu ahala. Hortik dator, hain justu ere, erabakitzeko askatasunik handiena ahalbidetuko duten argitasunaren eta egiturazko gutxieneko batzuen garrantzia. Halaber, hortik dator ere konstruktiboa denaren garrantzia, faseak nola garatzen diren soilki adierazten baitu, azaleko diskurtsoen beharrik gabe. —Rosa Queralt, 1987²

Irazuren eskulturek eta marrazkiek zeinu sorta bat emititzen dute, zentzumenen pizgarri gisako seinaleak direnak; alabaina, itxura batean sinpleak diren forma horiek ihes egiten diete irakurketa literalei. Begirada kitzikatzen dute eta, aldi berean, desarmatzen: begirada atxikirik geratzen da presentziaren modua markatzen duen ezkutua eta ikusgarriaren arteko jokoan, eta horrek espazioan sartzeko eta denboraren joanean murgiltzeko modu bat dakar berekin. —**Rosa Queralt**, 1987³

(...) nahiago izaten du bere marrazkiak paper laukidunean egin. Zergatik ez du paper zuria erabiltzen? “Koordenatu espazialik gabeko papera delako”. Eta zergatik paper laukiduna? “Paper horrek gauza erreale bat eskaintzen dizulako, kontra egin ahal izateko”. Baina zer zentzutan da paper laukiduna zuria baino erreala? Desberdintasuna, hain zuzen ere, erreferentzialtasun mailan dago. Alde batetik, lauki-sarea “erreala” da, arrazionalismo modernoaren adierazpen arketipikoa den neurrian. (...) Lauki-sareak artearen errealitatea bera jartzen du agerian, batez ere arte modernistarena. Beraz, dauzkan ikus-ezaugarriak inoiz ez galtzea posible izan arren, lauki-sareak erreferentzia-sistema oso bat jasotzen du, eta Irazuk horixe baliatzen du tradizio modernistatik bereizteko: aurka egiten dio hari, ez dator bat harekin. —**Keith Seward**, 1992⁴

(...) artistarengan, azken aldi honetan, obraren narratibazio progresibo bat gertatu da; izan ere objektu-armadurarekin zein marrazkiaren planoarekin dago interesatuta, bildutako aipuetan eta ohar idatzietan kontatzen dituen istorio txiki eta pasadizoekin bezalaxe. Iragazki-irudi horren artikulazioaren adibide bat litzateke festa batean zehar eszena desatsegin bat ikustea: horretan, emakumezko anfitrioiak harro erakusten du artelan bat, Damien Hirst gazteak egindako argazkia, non Hirst imintzioak egiten ageri baita buru moztu baten ondoan; horren bidez agerian jartzen du, era berean, gizateriaren izugarrikerien errealitate sufritzailean sortzen den imajinario ankerra, artearen historian islatua bera, halaber, Holofernes, Joan Bataiatzaile, Goliath lanetan zein, esaterako, Caravaggio, Artemisia edo Francis Baconengan. Baina behin xurgatu ondoren, geure buruari galdetu behar diogu ea erreferentetik zer geratzen den, zer gertatzen zaion behin iragazi ondoren. Egoera (solido, likido edo gaseoso) batetik bestera doan prozesuan, beste era batean esanda, erreferentetik emaitzara doan prozesuan, lehena lurrundu egiten da, disolbatu egiten da esanguren ozeanoan, une jakin batean sorleku izan zuen hartan, alegia. (...) Irazuren azken sailen artean dagoen *Summer Rain* (2006) delakoan, artistak biltzen dituen indarkeria eta gerra irudiak prentsako argazki gordinen artxibo bat dira, eta iragazki subjektibotik igaro ondoren beste errealitate bat bihurtzen dira; horrela, egiazko egiten dute Susan Sontag-ek bere *Ante el dolor de los demás*¹ liburuan egindako azterketa: horren arabera, izugarrikerien argazkiak, aldi berean, minaren lekuko unibertsalak baitira, eta benetako istorioen ordeko. Alabaina, “gogoratzea, gero eta gehiago, ez da historia bat gogoratzea, baizik eta irudi bat oroitzeko gai izatea”. Prentsako irudien inguruan kolorearen bidez zertzen den ezabatzeak irudiaren atzean dagoen errealitatearen neurria gogoan ez hartzea dakarkigu, urrundu egiten gaitu, eta aldi berean erantzukizun handiago eskatzen digu argazki horiek irakurtzeko unean. Inguruko kolore-eremu erritmikoak iragazkiak aktibatutako motibazioa dira. Egunkari-orrien gainean egindako beste obra sail batean, tartean

Ondoeza (2007), *Indarkeria* (2007) eta beste batzuk, artistak kontrakoa isolatzen du, hau da, prentsako artikuluko titularrak; orain, ordea, ilustrazioak kolorezko zona angeluzuzen bihurtzen ditu, irudiak interpretatzeko eta testuak irakurtzeko garaian pertzepzio- eta irakurketa-distantzia nabarmenduz. Obra horietan, iragazki-efektuak edo leiar aplikatuek sartzeko gaitasun handiagoz funtzionatzen dute, eta jatorrizko iturriaren sublimazioak gorespen baliokidea bereganatzen du, manipulazio formalaren bidez.—**Peio Aguirre**, 2009⁵

Marrazten dudanean, zeinuekin ari naiz lanean, eta zeinu horiek identitate askorik bereganatu ez dezaten saiatzen naiz, zeinu horiek hibrido egiten, oso ikusgarri izan ez daitezten. Ezkututzen ari direla ematen duten irudiak dira. Masa formagabe bat dudala pentsatuz egiten dut: alde batetik, zerbait irudika dezan landu dezaket masa hori, eta, bestetik, emaitzazko irudi hori desegitera iritsi naiteke, minimoetan utziz, minimo horiek berek oroimena izan dezaten. Irudikapenaren lurraldea da. (...) Orduan, hondarrak ezagutzea eta birgaitzea litzateke kontua, marrazkiak pantaila baten antzera funtzionatu ahal izatea, begiradaren bidez pantaila horretan proiektatzea hari so dagoenaren emozioak. Emozioa ikuslearengan, ez irudian. —**Pello Irazu**, 2004⁶

Minimalismoa arte hotza da, geometria eta sistemen artea, arrazoiaren artea. René Descartes du jainkoa. Hala ere, Pello Irazuk ez dio haren aldareari gur egiten. Lehen ikusi batean eman badezake ere Irazuren obrak Minimalismoarekin halako kutsu bat baduela, berak beste kredo bat erakusten du. Ez du obra geometrikorik egiten, obra tipologikoa baizik: ez da froga eta dedukzio sistema itxia, esperimendu sorta mugagabea baizik. Ez du “Zer da gertagarria?” galdetzen. “Zer da posible?” galdetzen du. Irazuren obra ez da sistematikoa, baizik eta *ad hoc* egina: ez du aurrez pentsatutako plan bat osatzeko aukera jorratzen, baizik eta erabaki bat-bateko eta mikroskopiko pila baten bategitea. (...) Enpirismo lauso horren ondorioa, objektu batek ikuspegi material eta eskultorikotik bizitza propioa izan dezan uzteaz gain, zera da, objektua semantika ireki batez blaitzen duela. Jostailu-kutxa bezalaxe, objektua zerbait da berez, eta aldi berean, beste gauza baten edukitzailea da. Hasieran obra abstraktua besterik ez dela dirudien hori, esangura-jokoa ere bada. Adibidez, Jorge Oteizaren eskulturak ahalegina egiten du denboratik askatzeko (zentzu horretan, Margit Rowell-ek dio Oteizaren obrak “XX. mendearrekin doan ‘denboragabetasun’ kontzeptua adierazten”¹ duela); Irazurena, aldiz, denboraren parte da, harro. Aldi berean abstrakzioari eta telebistari ekin diezaiekeen moduan, denbora existentziala beregana dezake eta hori denbora historiko batek hartzen du. Ez da idulki baten gaineko posizio sublime hura, artelan modernista autonomoan ohikoa dena, lortzen saiatzen. —**Keith Seward**, 1992⁷

Erabiltzen dituen materialek (kontratxapatua, kartoia, paper pintatua eta plastikoa) agerian jartzen dituzte bai haren objektuen fabrikazio prozesu industrialak bai objektuen masa-produkzioaren ezaugarriak. Objektu erabilgarri, eguneroko eta ongi ezagun gisa ikusten ditugu, nahiz argi eta garbi definitutako eremu funtzionalen desegitea nahaste iturri agortezina izan [...] Artistak erabiltzen dituen materialek masa-produkzioan dute jatorria, baina ez daude ustez duten eginkizuna betetzeko “kokapen

egokian” jarrita: zenbait dendatetik datorren eta adreilua imitatzen duen paper pintatuak estaltzen du objektu batzuen azalera, idazmahai, besaulki eta armairu baten itxura iradokiz. Ezer ez da erreal: armairua ez da benetako armairua, armairu gisa erabili ahal izango dena; aulkia ez da benetako aulkia; mahaia ez da erabili daitekeen altzaria; eta azaleretako materialek lagundu egiten dute funtzionaltasun falta eta simulazio horretan, hain zuzen ere ez dagozkielako hasiera batean objektu horiei atxikitzen dizkiegun eginkizunei. Lehen nahasmendua objektuak bere faltsutasunean hautematean sortzen da, objektuen funtzionaltasun falta deskubritzean; bigarren nahasmena azalera desegokiak eta materialak era kritiko batean behatzean sortzen da, benetan produktu industrialak badira ere, ez dira dagokien erabilerarako funtzionalki egokiak. Are nahasmendu handiagoa sortzen da ikusleak artearen historiatic gogoratzen duena proiektatzen duenean itxura batean konbentzionalak diren arren egiaz erabili ezin diren objektuen gainean, gogoratzen duen hori bereziki Suprematismoan, Konstruktibismoan eta Minimalismoan erakusten den abstrakzio geometrikoarekin lotua bada. —**Lóránd Hegyi**, 1996⁸

Ordena zorrotz batek gidatzen du materia. Materiaren konposizio molekularrak zehazten ditu dauzkan egitura, itxura eta ezaugarriak. Aulki bati eraso egiten diote. Eta ordena zehatz hori eraldatu egiten da. Eta zeinu bakoitza determinatzen duten konexioak aldatzen diren espazio batean gertatu da hori. Aulkia ez da jada. Eta eskultura bihurtzen da. Ohe bati eraso egiten diote, edo ohea bera da eraso egiten duena, edo ez da ohea. Eta eskultura bihurtzen da. Baina ohea ez da inorena. Edo ez-ohe bat da. Bera ez dena inguratzen du. Ez da jada.

Eta eskultura bihurtzen da. —**Pello Irazu**, 2000²

Gizakiaren etxea da, hizkuntzaren etxea, mundu interpretatuarena, amildegira begirako etxea, bere baitatik harago begiratzeko eginda dagoena. Eta, buruz behera ipinita, barrutik kanporakoa onibarraren energia bihurtzen den etxea da, baita ikusgarritasuna eta boterea antolatzen dituzten hierarkiak hausten dituen etxea ere; halaber, bandera-etxe edo hilobi-etxea ere bada, Irazuk berak pika garaile gisa kokatzen duena irudi-mundu kolektiboko basamortu ez-objektiboetan. Gainera, eta batez ere, subjektu baten etxea da, haren zokoetan babestu baitzen, eta bere buruari poetikoki existitzen onartzen baitio. —**José Luis Brea**, 1994¹⁰

(...) erakusketak haren garaikoa ematen zuen, sobietikoa da, pentsatu zuen, konstruktibismoa dario... Berehala konturatu zen, baina, han beste zerbait ere bazela. Antzeman zuen bigarren gauza izan zen horma-irudietan pintatutako elementuak espaziotik ateratzen zirela, galeriaren kanpoaldera egiten zutela ihes, obrek hiria bera besarkatu nahiko balute bezala. Marrazkiek, berriz, barrurantz zaramatzate, pentsatu zuen Popovak, sormenezko katakonbetarantz, eta gero propagandazko eskultura-errotatiba handiaren garroak daude, lepoan josten zaizkizunak, besoetan, zangoetan... ezin ihes egin horma- irudi-dena honetatik, barnean interrelazioan diren elementuak elkarren kontrako borroka dialektikoan ari direla, espazioa bereganatu nahirik. Baina nagusia, egin zuen gogoeta Popovak, gailentzen dena,

ikuslea harrapatzeko eta irensteko gogo da, hura muntaketaren parte bihurtzea, bisitaria multzoko beste elementu material-espirtual bat izan dadin lortzea. Beldurtu egin zen, tartea hartu zuen osotasunak xurgatzen zuela ikusita, urrundu egin nahi zuen baina obrak beregana erakartzen zuen, ezinbestean, huts egin gabe, halabeharrez, Popova erakusketako elementu bihurtzeko (...) eta orain horma-irudiaren parte naiz jada, esan zuen Popovak bere kolkorako, eta nigandik zintzilik dagoela dirudien eskultura txikiaren parte, eta ia-ia min ematen dit eskultura handiak, bere gorputz-adarrak nire gorputzean josiak dituela, eta horma-irudi ikaragarri, pozoitsu, islatzaile eta aldi berean itsaskorrari lotuta nago (...) eta zorabiatu egiten naute marrazkiek, autoak eta txatarra baitira, eta ez dira, zeren eta izan zenaren haren estraktua dira, hondamendiaren ondotik bizirik dirauen lerro eta ihesen katramila, atalasea gurutzatzeko gonbitea egiten diguten izaki bizigabe horien bizitza sekretua, ikuslearentzat eraiki eta asmatua izan den beste mundu paralelo eta ezkutu horretarako leihoak. —**Marta Ibañez-Mendikute**, 2001¹¹

FORMA HAU oso unitate heterogeneoz osatutako multzo baten eta harreman multzo era berean heterogeneo baten emaitza da, eta hurrentasun plano batean jarri nahi ditu izaera zehaztugabe eta gorabeherazkoa duten elementuak, hots, eguneroko objektuaren eta abstrakzio idealaren artean, birtualtasunaren eta fisikotasunaren artean, irudiaren eta haren euskarri fisikoaren artean, kulturalismoaren (historian, aipuetan eta abarretan kodetutako harremanak) eta materialen prozesu fisiko-kimikoen artean, eskalaren eta distantziaren dimentsioen artean, artearen eta ez-artearen artean... —**Pello Irazu**, 2012¹²

Bere saiakeretako batean, *Longing and Form* izenekoan zehazki, honakoa idatzi zuen Georg Lukács: “Irrika eta forma. Beti esan izan da Alemania *Sehnsucht*aren lekua dela, irrikarena, eta irrika alemaniarra hain da indartsua ezen –diotenez— forma oro suntsitzen baitu, hain da egundokoa ezen ezin baita hitz totelka baino adierazi”. Irrikak eta formak osatutako bikoteak, orduan, formalizazioaren asegabetasun betierekoa jasotzen du. Irrika bai, nostalgiarik ez!

Lehenak, ez daukagun objektu bat lortzeko nahi bizia adierazten du; bigarrenak, aldiz, objektu bat galtzearen sentimendu sakona ateratzen du azalera. Orduan, formak erreproduzitzea afektu horien kontrako antidotoa da. Forma eta irrika, beraz: “Oraindik ere jendeak horretaz jarduten du denbora guztian, eta horren formarik eza (formlessness) etengabe birmoldatzen da ‘goragoko forma’ gisa —horixe baitu bere izaeraren espresio posible bakarra”. Irazuren piezak irrika horren fruitu ote? Objektu maitakorrak, maitasun-objektuak baino gehiago. Berak hala idatzi zuen: “Gure desirak zerbaitetan etengabe aritzera bultzatzen gaitu, gure patuak ezarria digun zerbaitetara: hura betetzeak dakarren asegabetasunera. Horregatik, maiteminduen antzera zain gaude: irrika horren zatiak, atalak, puskak bete ahal izango ditugun aukeren zain”. —**Peio Aguirre**, 2009¹³

Pello Irazuren obren moldakortasun teknikoa, izaera hibrido eta konposatua, beraren estudioko mikromunduan bizi diren elementuen arteko "irrits" berezi baten emaitza gisa ulertu beharko lirateke, elementu horien guztien arteko topaketa "desegokiek" eragindako gurari desordenatu gisa, hain zuzen: esku hartutako zona bat babesten duen zintak tokian geratzeko joera du; enbalaje baten gainean eroritako eskaiola-hondarrak esangura bat adierazi nahi duen forma sortzen du; bitarteko-argazki bat —pieza baten prozesuko egoera bat dokumentatzeko erabilia— prozesuaren beraren parte izaten hasten da; eskultura baten aldi baterako idulki gisa erabilitako aulkia harekiko sinbiosian murgiltzen da; iraganeko edo etorkizuneko piezen ereduak eta maketek bere oraina iristen dute, harreman desegoki horien bidez munduan dagokien lekua aurkitzen dutenean. Irazuren estudioa, hain zuzen ere, makinalakua da, eta maila desberdinetan formalizatutako errealitateko elementuak bertan sartu eta bertatik kanporatzen dira, materia formagabe, zeinu eta irudiekin batera, horiek guztiak zenbait egoeratik igaro ostean, multzo autopoietikotik batean. Bere burua mantentzeko gai den sistema da, eta elementu horiek etengabeko eraikuntza eta suntsiketa prozesuan daude, artistaren desirarekiko elkarrekintzan. Irazuren eskulturek, beraz, izaera erabat metamorfikoa dute, eta itxuratze prozesu fisiko materialek eragindako eskultura-proposamenen ildoak jarraitzen dute (hastapeneko edo enbrionariotik kristalduraino), bai eta zeinu batzuk bere euskarri gutxi-asko immaterialen bitartez beste batzuetara igarotzeko kezken inguruko proposamen semitikoagoen ildoak ere. —T.P.I.B., 2014¹⁴

[Itzultzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Susan Sontag. *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara, Madril | Madrid, 2003. 104. | pág.104 [itzuli]

Erreferentzia bibliografikoak

1. Kevin Power, "Un toque de color", hemen: Pello Irazu. Madril: Galería Soledad Lorenzo, 1988, 5.-10. or. [itzuli]
2. Rosa Queralt, "Transeúnte de fronteras", hemen: *Pello Irazu*. Santander: Puerto de Santander, 1994, 28.-31. or. Jatorrian hemen argitaratua: Hainbat egile, *Dynamiques et interrogations*. Paris: ARC, 1987, 80. or. [itzuli]
3. Rosa Queralt. "Transeúnte de fronteras", hemen: *Pello Irazu*. Santander: Puerto de Santander, 1994, 27. or. Jatorrian hemen argitaratua: Hainbat egile, *Dynamiques et interrogations*. Paris: ARC, 1987, 79. or. [itzuli]
4. Keith Seward, "La caja de juguetes de Pello Irazu", hemen: *Pello Irazu*. Madril: Galería Soledad Lorenzo, 1992, 11.-12. or. [itzuli]
5. Peio Aguirre, "Sentido y sensibilidad", hemen: *Pello Irazu. Vivir sin destruir*. Hondatu gabe bizi. Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia, 2009, 61.-66. or. [itzuli]
6. Pello Irazu, *Pello Irazu Pliegues*. Madril: Galería Soledad Lorenzo, 2004, 7. or. [itzuli]
7. Keith Seward, "La caja de juguetes de Pello Irazu", hemen: *Pello Irazu*. Madril: Galería Soledad Lorenzo, 1992, 9. or. [itzuli]

8. Lóránd Hegyi, "Pello Irazu", hemen: Hainbat egile, *Abstract / Real*. Viena: Triton, 1996, 200. or. [\[itzuli\]](#)
9. Pello Irazu, *Pello Irazu. Daylight*, Madril: Galería Soledad Lorenzo, 2000, 6. or. [\[itzuli\]](#)
10. José Luis Brea, "Visitando las casas del hombre", hemen: *Pello Irazu. Real World*. Madril: Galería Soledad Lorenzo, 1994, 9. or. [\[itzuli\]](#)
11. Marta Ibañez-Mendikute, "Popova escribe un texto", hemen: *Lifeforms 1ME9D*. Iruñea: Galería Moisés Pérez de Albéniz, 2001, 13. or. [\[itzuli\]](#)
12. Pello Irazu, "Un ejercicio de discontinuidad", hemen: *Pello Irazu. Una oportunidad cada día*. Burgos: Caja de Burgos, 2012, 7. or. [\[itzuli\]](#)
13. Peio Aguirre, "Sentido y sensibilidad", hemen: *Pello Irazu. Vivir sin destruir. Hondatu gabe bizi*. Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia, 2009, 64. or. [\[itzuli\]](#)
14. T.P.I.B., Studio. New York: Yancey Richardson Gallery, 2014. [No publicado]. [\[itzuli\]](#)