

Pedro Osakar Olaiz



The Reality Games

Los Juegos de la Realidad

real
realism
realist
realistic
reality
realty

En portada la instalación:
I am a man. (Sharon Hayes in N.Y.), 2009
Soy un hombre (Sharon Hayes en N.Y.), 2009

Pedro Osakar Olaiz

The Reality Games

Los Juegos de la Realidad



Ayuntamiento de
Pamplona
Iruñeko Udala

INSTITUTO DE
AMERICA



SANTA FE

Pedro Osakar Olaiz

The Reality Games

Los Juegos de la Realidad

INSTITUTO DE AMÉRICA
Santa Fe (Granada)

2 de octubre / 29 de noviembre 2009

SALA DE ARMAS DE LA CIUDADELA
Pamplona - Iruña

18 diciembre 2009 / 21 febrero 2010

**SALA DE ARMAS.
CIUDADELA DE PAMPLONA.**

*Ayuntamiento de Pamplona
Alcaldesa
Yolanda Barcina Angulo*

*Concejal de Cultura
Paz Prieto Sáenz de Tejada*

*Directora del Área de Cultura
Teresa Lasheras Balduz*

*Técnico de Artes Plásticas y Patrimonio
Ángel Arbe Zugasti*

*Montaje
Área Cultural
Equipo de Ciudadela*

**INSTITUTO DE AMÉRICA.
SANTA FE. GRANADA**

*Alcalde de Santa Fe
Sergio Bueno Illescas*

*Concejal de Cultura
Manuel Lupión Puente*

*Director
Juan Antonio Jiménez Villafranca*

*Montaje
Equipo del Museo*

EXPOSICIÓN

ORGANIZA
Área de Cultura
Ayuntamiento de Pamplona
Instituto de América de Santa Fe.

COLABORAN
Facultad de Bellas Artes y
Departamento de Pintura de la Universidad de
Granada.



CATÁLOGO

Edita
Ayuntamiento de Pamplona
Área de Cultura

TEXTOS

Fernando Castro Flórez
Omar Pascual Castillo
Pedro Osakar Olaiz

TRADUCCIONES

Karen Brown
Vanessa Siegel
Carmen Pastor

FOTOGRAFÍA

Javier Algarra López
Vicente del Amo Hernández
Carlos Montes del Moral
Cristina Romero

**MAQUETACIÓN, IMPRESIÓN Y
ENCUADERNACIÓN**

Bodonia. S.L. - Granada

© de los textos: sus autores.
© de la Edición:
Ayuntamiento de Pamplona.
© de las reproducciones: sus autores.
ISBN: 978-84-95930-39-2
Depósito Legal: GR 784-2010

**INSTITUTO DE AMÉRICA DE
SANTA FE. GRANADA**

Plaza de España nº 2. 18320
Santa Fe (Granada)
instituto@institutodeamerica.es

**SALA DE ARMAS
CIUDADELA DE PAMPLONA**

Avda Ejército s/n, 31002
Planta Baja.
Pamplona (Navarra)
a.arbe@pamplona.es

AGRADECIMIENTOS

Asunción Lozano Salmerón, Javier Manzanos Garayoa,
Juan Antonio Jiménez Villafranca, Rafael Delgado Rojas,
Cristina Romero, Carmen Pastor, Fernando Barrionuevo,
Rosa Muñoz, Miguel Angel Moleón y
César González Martín.

A Javier, Mar y Angel

Index

- 8 Nota en el margen. "El proyecto de los pasajes"
(Susan Buck-Morss en "Dialéctica de la Mirada")
Note in the margin. "The Arcades Project".
(Susan Buck-Morss in "The Dialectics of Seeing")
- 12 **Soy un hombre. (Sharon Hayes en N. Y.). 2009**
I am a man. (Sharon Hayes in N.Y.). 2009
- 22 **Hotel, Museo, Galería. 2009**
Hotel, Museum, Gallery. 2009
- Omar Pascual Castillo* 42 Pintar, escribir... Repensando la imagen
(Lenguaje y representación en la obra de Pedro Osakar)
Paint, write... Rethinking the image
(Language and representation in the work of Pedro Osakar)
- Fernando Castro Flórez* 60 "Fiat ars, pereat mundus". [Almost the same, but not quiet.
Algunas consideraciones sobre el imaginario mestizo de Pedro Osakar]
"Fiat ars, pereat mundus". [Almost the same, but not quiet.
Some comments on the mixed imagery of Pedro Osakar]
- 86 **Las mejores vistas de la Ciudad. 2009**
The best views of the city. 2009
- 96 Nota en el margen. "El sentido de las palabras"
Note in the margin. "The meaning of words"
- 98 **Dibujos. 2009**
Drawings. 2009
- 106 **Auschwitz. 2007**
Auschwitz. 2007
- 116 **El poder y la ciudad. 2009**
The power and the city. 2009
- 132 **Fotografías. Ficciones. 2009**
La Habana/New York, La Industria Cultural
Photographs. *Fictions.* 2009
La Habana / New York, Cultural Industry
- 146 Dossier. Sala de Armas. Ciudadela de Pamplona.
- 158 Curriculum
- 160 Biografía
Biography

“The Arcades Project”



Benjamin was at least convinced of one thing: what was needed was a visual, not a linear logic: the concepts were to be imaginistically constructed, according to the cognitive principles of montage. Nineteenth-century objects were to be made visible as the origin of the present, at the same time that every assumption of progress was to be scrupulously rejected: «In order for a piece of the past to be touched by present actuality, there must exist no continuity between them. Benjamin noted: «“Construction” presupposes “destruction”». Historical objects are first constituted by being «blasted» out of the historical continuum. They have a “monadological structure,” into which “all the forces and interests of history enter on a reduced scale». «Truth [...] is bound to a temporal nucleus which is lodged in

“El Proyecto de los Pasajes”



Benjamin al menos estaba convencido de una cosa: se necesitaba una lógica visual, no lineal; los conceptos debían ser contruidos en imágenes, según los principios cognoscitivos del montaje. Los objetos del siglo XX debían volverse visibles en tanto orígenes del presente, simultáneamente todo supuesto acerca del progreso debía ser escrupulosamente rechazado: «Para que un trozo del pasado pueda ser tocado por la realidad presente, no debe existir continuidad entre ellos. Benjamín comenta: «La “construcción” presupone “destrucción”». Los objetos históricos se constituyen primero «haciéndolos estallar» fuera del continuum histórico. Poseen una «estructura monádica», en la que «todas las fuerzas e intereses de la historia entran a escala reducida». «La verdad [...] está ligada a un núcleo temporal que se aloja tanto en lo

both the known and the knower». In a tension-filled constellation with the present, this «temporal nucleus» becomes politically charged, polarized dialectically, as «a force field, in which the conflict between its fore- and after-history plays itself out».

As fore-history, the objects are prototypes, ur-phenomena that can be recognized as precursors of the present, no matter how distant or estranged they now appear. Benjamin implies that if the fore-history of an object reveals its possibility (including its utopian potential), its after-history is that which, as an object of natural history, it has in fact become. Both are legible within the «monadological structure» of the historical object that has been «blasted free» of history's continuum. In the traces left by the object's after-history, the conditions of its decay and the manner of its cultural transmissions, the utopian images of past objects can be read in the present as truth. It is the forceful confrontation of the fore- and after-life of the object that makes it «actual» in the political sense-as «presence of mind» (*Geistesgegenwart*) -and it is not progress but «actualization» in which ur-history culminates. «Thus, as a flashing image, in the now of recognition (*im Jetzt der Erkennbarkeit*), the past is to be held fast». Benjamin was counting on the shock of this recognition to jolt the dreaming collective into a political «awakening.» The presentation of the historical object within a charged force field of past and present, which produces political electricity in a «lightning flash» of truth, is the «dialectical image».

© Susan Buck-Morss. In *Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. The MIT Press, London, England, 1989.

Página anterior
MIGROPOLIS.
Atlas of a Global Situation 2009.
Wolfgang Scheppe. Venecia.

que se conoce como en quien conoce». En una constelación plena de tensiones con el presente, este «núcleo temporal» se vuelve políticamente cargado, dialécticamente polarizado, como «un campo de fuerzas en el que se despliega el conflicto entre la historia previa y la posterior».

En tanto historia previa, los objetos son prototipos, ur-fenómenos que pueden ser reconocidos como precursores del presente, no importa cuan distantes o extraños parezcan. Benjamín afirma que si la historia previa de un objeto revela su posibilidad (incluido su potencial utópico), su historia posterior es aquella en la que se muestra lo que ha devenido, en tanto objeto de la historia natural. Ambas son legibles en la «estructura monádica» del objeto histórico «arrancado» del continuum de la historia. En las huellas dejadas por la historia posterior del objeto, las condiciones de su decadencia y la forma de su transmisión cultural, las imágenes utópicas de los objetos pasados pueden ser leídas en el presente como verdad. Es la potente confrontación de la historia previa y la historia posterior del objeto aquello que lo vuelve «actual» en el sentido político como «presencia de espíritu» (*Geistesgegenwart*), y así la ur-historia culmina no en el progreso sino en la «actualización». «Así, como una imagen relampagueante, es el reconocimiento del ahora (*im Jetzt der Erkennbarkeit*), el pasado debe ser asido con firmeza». Benjamín esperaba que el shock de este reconocimiento sacudiera el sueño colectivo y produjera un «despertar» político. La presentación del objeto histórico dentro de un campo de fuerzas cargado de pasado y presente que produce electricidad política en un «flash luminoso» de verdad, es la «imagen dialéctica».

© Susan Buck-Morss. En *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamín y el proyecto de los pasajes*. Visor. Madrid, 1995.



Sharon Hayes also presented documentation of in the near future, a work-in-progress commissioned by Art in General and which was slated to be part of the separate PERFORMA 2005 festival. For each of nine successive days, Hayes staged a solo protest in a different significant site around New York. On November 6, for instance, she stood at St. Patrick's Cathedral (site of the famous 1989 ACT UP protest) with a placard reading I AM A MAN (a slogan borrowed from the sixties strikes in Memphis); and while most of the signage was similarly borrowed from protests past, some evoked another kind of temporal dislocation, pointing toward possible future standoffs.

Johanna Burton. *After Before*, 2005.
In Artforum International. 2006

Soy un hombre, 2009 (Sharon Hayes en N. Y.)

I am a man. 2009. (Sharon Hayes in N.Y.)

*S*haron Hayes presentó también la documentación de *in the near future*, un trabajo en proceso por encargo de Art in General y que fue programado para formar parte del festival independiente PERFORMA 2005. Durante nueve días sucesivos, Hayes, protagonizó para cada uno de ellos una protesta en solitario en lugares significativos de Nueva York. El 6 de noviembre, por ejemplo, se quedó en la Catedral de San Patricio (lugar de la importante protesta ACT UP de 1989) con un cartel en el que se leía I AM A MAN (SOY UN HOMBRE) (lema empleado en las protestas de los años sesenta en Memphis); e igualmente mientras la mayoría de los carteles que empleó se tomaron de acontecimientos del pasado, algunos de ellos suscitaron desajustes extemporáneos, mostrando posibles enfrentamientos futuros.

Johanna Burton. *After Before*, 2005.
En Artforum International. 2006

I am a man. (Sharon Hayes in N.Y.), 2009
Soy un hombre (Sharon Hayes en N.Y.), 2009

Impresión digital sobre lona Mesh.
500 x 400 cm

Construcción de madera y acero.
Réplica del modelo de Gustav Klutssis.
230 x 100 x 100 cm

Cartel. Acrílico sobre madera. (Suelo)
Réplica del cartel utilizado por los afroamericanos en EE.UU.
a partir de los años sesenta para el reconocimiento de la
igualdad de los derechos humanos
100 x 70 cm



I am a man. (Sharon Hayes in N.Y.), 2009
Soy un hombre (Sharon Hayes en N.Y.), 2009

Construcción de madera y acero
Réplica del modelo de Gustav Klutssis
230 x 100 x 100 cm

Cartel. Acrílico sobre madera. (Suelo)
Réplica del cartel utilizado por los afroamericanos en EE.UU.
a partir de los años sesenta para el reconocimiento de la
igualdad de los derechos humanos
100 x 70 cm



РАДИО
ЛАБОРАТОРИЯ

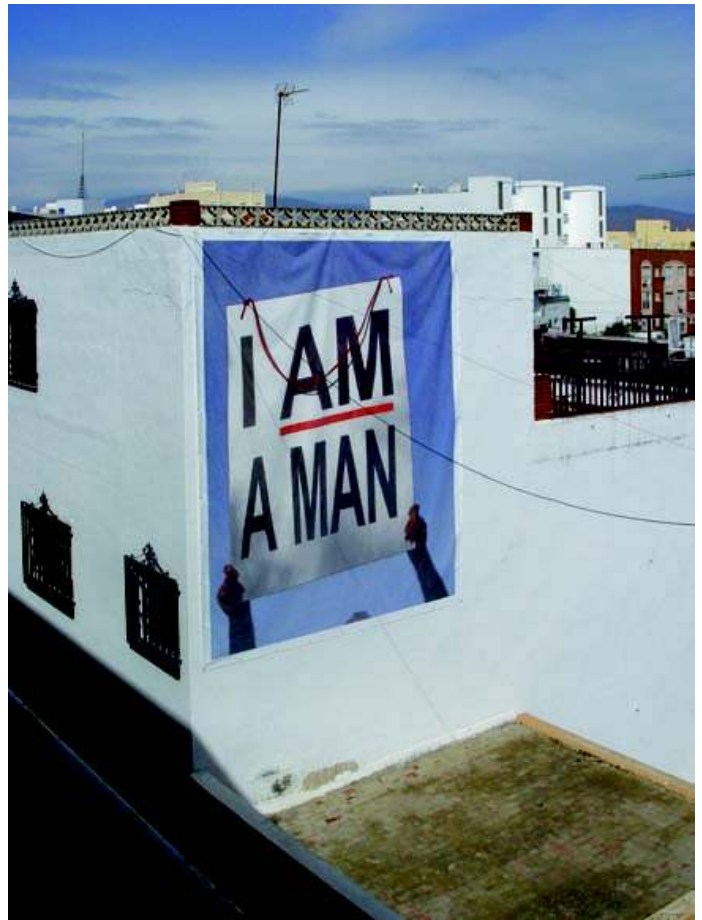
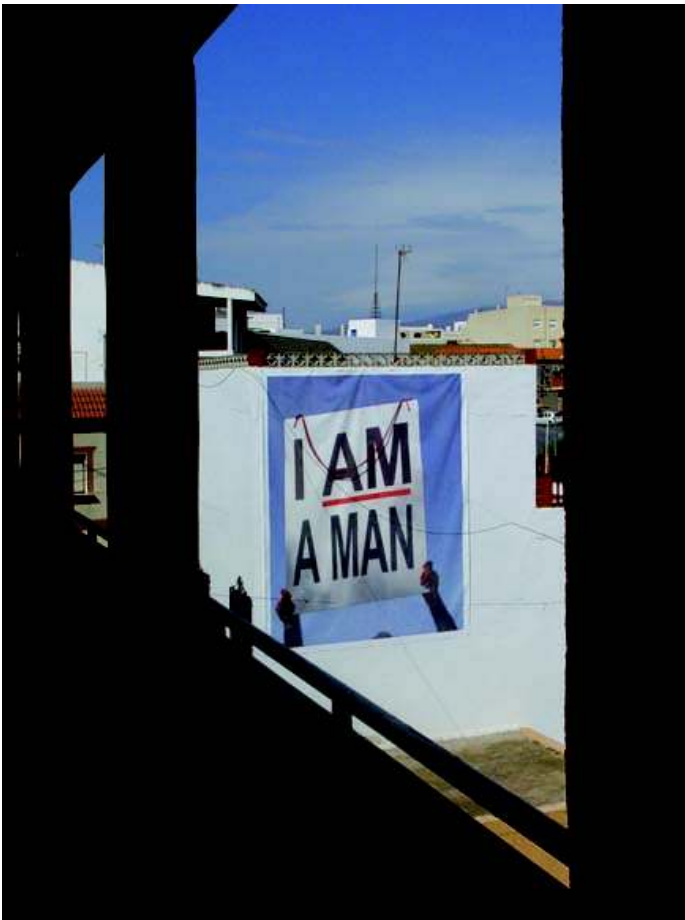


I AM
AM
A MAN

I am a man. (Sharon Hayes in N.Y.), 2009
Soy un hombre (Sharon Hayes en N.Y.), 2009

Detalle del Gramófono
Construcción de madera y acero
Réplica del modelo de Gustav Klutssis
230 x 100 x 100 cm





Vistas de la instalación de *I am a man. (Sharon Hayes in N.Y.)*, 2009
Alhama de Almería, 2009

Página derecha
I am a man. (Sharon Hayes in N.Y.), 2009
Soy un hombre (Sharon Hayes en N.Y.), 2009

Impresión digital sobre lona Mesh
500 x 400 cm

I

AMM



AMMAN





Hotel, Museum, Gallery, 2009

Hotel, Museo, Galería, 2009









Página anterior

Vistas de la instalación:

Hotel, Museum, Gallery, 2009

Los cuadros: ***Hotel, Museum, Gallery, 2009***

Óleo y lápiz omnicrom/ Lienzo
230 x 200 cm (x 3)

Las vitrinas ***Prototipo Hotel, Prototipo Museum, Prototipo Gallery, 2009***

Maqueta de madera y tornillos
30 x 40 x 65 cm (x 3)
Vitrina de 137 x 50 x 70 cm (x 3)



Vistas de la instalación
Hotel, Museum, Gallery, 2009







Página anterior
Hotel, Museum, Gallery, 2009

Óleo y lápiz omnicrom/ Lienzo
230 x 200 cm (x 3)

Museum, 2009

Óleo y lápiz omnicrom/ Lienzo
230 x 200 cm



Hotel, 2009

Óleo y lápiz omnicrom/ Lienzo
230 x 200 cm



Gallery, 2009

Óleo y lápiz omnicrom/ Lienzo
230 x 200 cm

Página posterior
Vistas de las vitrinas
Prototipo Hotel, Prototipo Museum, Prototipo Gallery, 2009

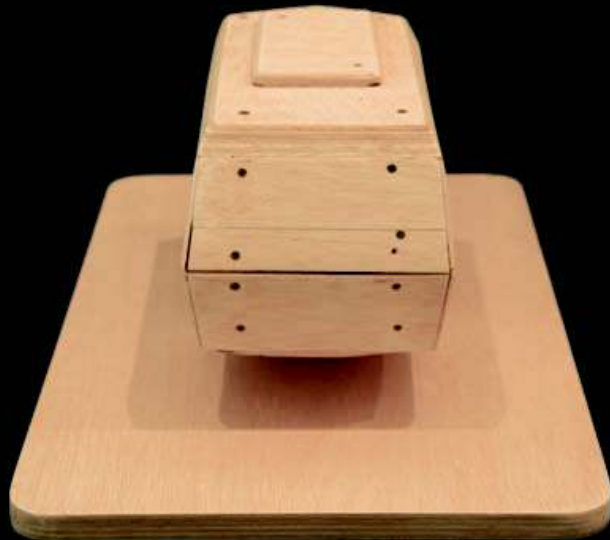
Maqueta de madera y tornillos
30 x 40 x 65 cm (x 3)
Vitrina de 137 x 50 x 70 cm (x 3)

Páginas 36 a 41
Vista de detalle
Prototipo Hotel, Prototipo Museum, Prototipo Gallery, 2009



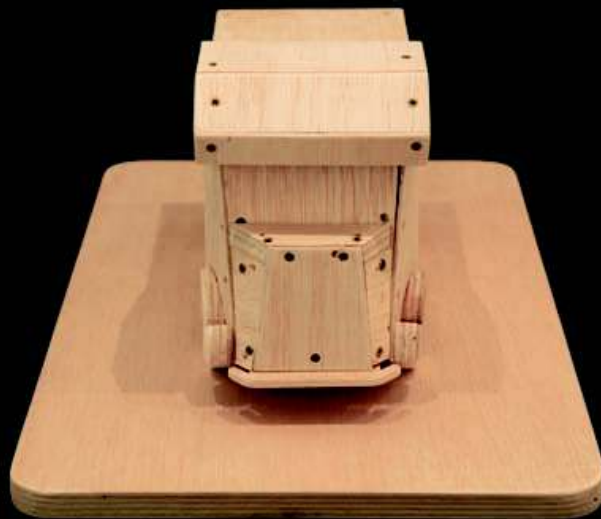


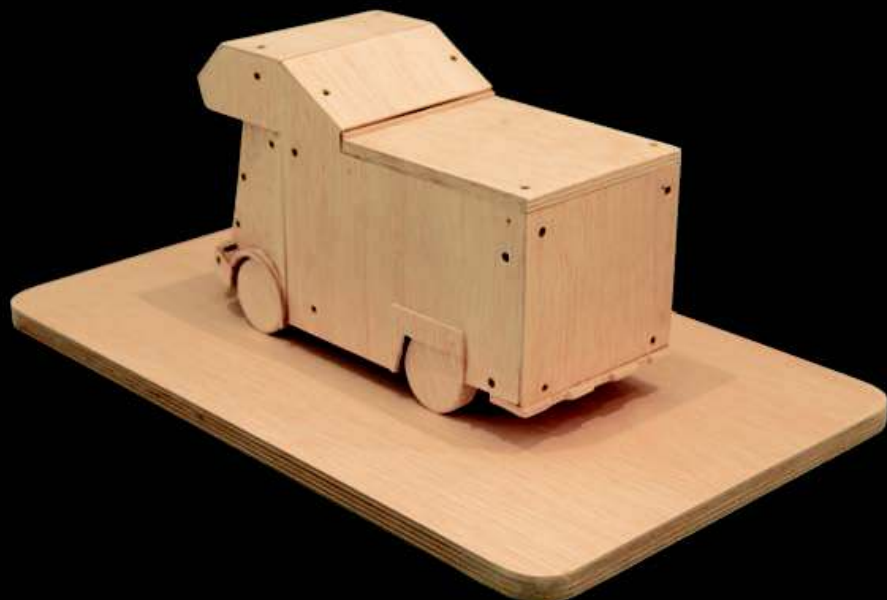
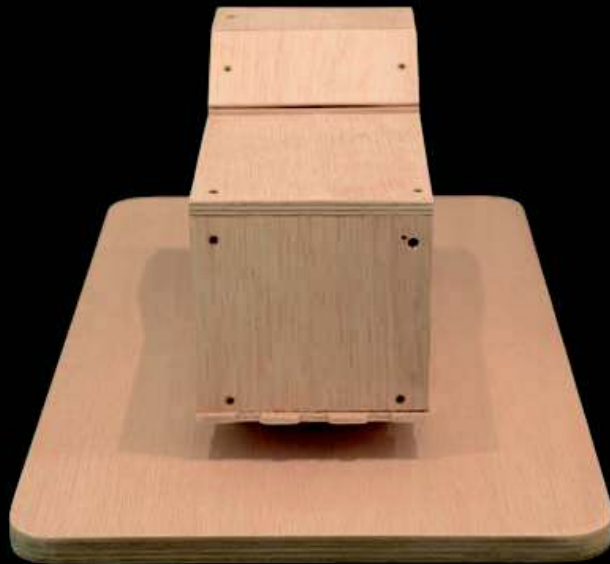












Paint, write...

Rethinking the image

Language and representation in the work of Pedro Osakar)

to Tolosa
these notes...only

Idiomatic (first discussion level)

Art is doubtlessly overvalued. Yes, I'm serious, it is overvalued and this, –obviously– may happen because too many “social structures” “live” off of it. In other words, from what we call the “world of Art”, that is to say: it is possible that those very “structures” keep it at an overvalued *status*, while they live from it like parasites.

So, using a somewhat quixotic tone, maybe those of us who live in –from– and for Art should start by being truthful to ourselves, and come to terms with the fact that our work or our profession depends on mere speculation not far short of speculation in the property market.

“What does it matter? ...a house, a building, any old piece of architecture, it could be a place that is used or appears to be a “container of contents”, a “store of knowledge”, and at the same time it is a place to “experiment and live once-in-a-lifetime, unrepeatable experiences”, a “reflection of its time” or a “mirror of a civic-vital concept”, etc...¹

The number of similarities is infinite, so... let's get back to Art.

¹ I imagine that architects and engineers will love this brief paragraph.

Pintar, escribir...

Repensando la imagen

(Lenguaje y representación en la obra de Pedro Osakar)

a Tolosa
sólo... estas notas

Idiomática (primera cobertura dialogante)

Definitivamente el Arte está sobrestimado. Sí, hablo claro, está sobrestimado y tal vez esto suceda –como es obvio– porque de él “viven” demasiadas “estructuras sociales”. En otras palabras, aquello que llamamos “campo del Arte”, o sea: es posible que aquellas mismas “estructuras” lo mantengan en un *status* sobrevalorado, para mientras tanto sobrevivir de modo parásito.

Entonces, en este tono algo quijotesco, quizás quienes trabajamos en-de-y-por el Arte deberíamos comenzar a sincerarnos con nosotros mismos, y a asumir la realidad de que nuestro trabajo o profesión depende de una mera especulación, que poco tiene que envidiarle a la especulación inmobiliaria.

¿Qué más da?... una casa, un edificio, o una arquitectura cualquiera, igual es un lugar que se comporta o manifiesta como un “contenedor de contenidos”, un “depósito de sabiduría”, y a su vez es un espacio para “experimentar, y vivir sensaciones íntimas irrepetibles”, es “reflejo de su época”, o “espejo de un concepto cívico-vital”, etc, etc... ¹

Las similitudes serían infinitas, así que mejor... volvamos al Arte.

¹ Este breve párrafo a los arquitectos e ingenieros, imagino que les encantará.

To be honest, Art is just a language...let's admit it.

A language which, as we all know, tries to spread towards imaginary linguistic paths where its own rules and/or limitations strangle it.

That's it, and I came to this conclusion a long time ago, Art simply intends to be a "total language".

For that reason, its diversification in structural ramifications that involve one or another mechanism which produces meanings, sensations, relational experiences, ... in short, memory.

Yes, Art is just feeling, a reflection, a language² and finally: memory, just memory.

All that being said –in such light terms– it isn't such a grand thing, let's say that it's enough, or, to be more exact, enough to generate a self-sufficient system in itself laden with inbreeding and cannibalism; but, at least, it frees us from a certain slant of messianic responsibility which Art is accused of as a "mirror-reflection of its time"³

For those born in the middle or at the end of the twentieth century in the West, this problem started to become clearer when Art opted for converting itself into a spinning mechanism on which it articulated its own lines of internal research.

That defined most clearly by Filiberto Menna as "the analytic option of Modern Art", that Art which talks about Art, or rather not about Art but solely and exclusively about "artistic languages" uses, or creates "a manner of speaking".

It's quite likely that one of the main reasons for this introspective nature of Art in the last hundred and fifty years on the edge of "isms" and their successive ideological-aesthetic oscillations, up to the point of reaching the current rarefied state of promiscuity of the Post-Modern Digital Era, is caused by how philosophical (or humanist) thought has diverted its attention towards Christian theology, to settle and study the supposedly "differential" existential experience (i.e.: ontic-ontological experience) of the subject's life practices.

² "Manner of speaking" as a poet friend would say inventing syllogisms.

³ The famous subheading from "Art ethics".

A decir verdad, el Arte sólo es lenguaje... reconozcámoslo.

Un lenguaje que bien es sabido, intenta expandirse hacia derroteros lingüísticos quiméricos donde sus propias reglas y/o limitaciones lo contraen.

Es decir, y a esta conclusión llegué hace años, el Arte pretende ser simplemente un "lenguaje total".

Por eso su diversificación en ramificaciones estructurales que involucra uno y otro mecanismo de fabricación de significados, sensaciones, experiencias relacionales,... en fin, memoria.

Eso, el Arte sólo es sentir, reflexión, lengua² y finalmente: memoria, sólo memoria.

Esto, dicho así –tan a la ligera– tampoco es poca cosa, digamos que ya es bastante, o más bien, para ser exacto, esto ya es suficiente para generar un sistema autosuficiente en sí mismo preñado de endogamia y antropofagia; pero al menos a nosotros, nos libera de cierto sesgo de responsabilidad mesiánica que al Arte se le imputa como "espejo-reflejo de su tiempo"³.

Para los nacidos a mediados o finales del Siglo XX de Occidente, esta problemática comenzó a esclarecerse cuando el Arte optó por convertirse en un mecanismo centrífugo que sobre sí mismo articuló sus propias derivas de investigación interna.

Aquello que Filiberto Menna define de manera tan clara como "la opción analítica del Arte Moderno", aquel Arte que de Arte habla, o más que de Arte, incluso, única y exclusivamente de "lenguajes artísticos" habla, o instrumenta una "hablativa".

Es probable que una de las razones fundacionales de esta naturaleza introspectiva del Arte de los últimos ciento cincuenta años en los márgenes de los Ismos y sus sucesivas oscilaciones ideo-estéticas, hasta llegar al estado enraizado de promiscuidad actual de la Digital Era Post-Moderna, esté motivada por cómo el pensamiento filosófico (o humanista) ha descentrado su atención en la teología religiosa, para detenerse a estudiar la experiencia existencial (léase: óptico-ontológica), supuestamente "diferencial", de las prácticas vitales del sujeto.

² Una "hablativa" como dijera un amigo poeta inventando silogismos.

³ El famoso acápite del "encargo social del Arte".

An experience in which, “how we build up a language” and “how we sketch a logical structure of our future”, have become of vital importance in the westerner’s path to “know yourself”⁴

So, it is possible that Art, as a system, has reached a situation which has forced it to face two very precise circumstances: first, one which makes it look on itself (in a Narcissus-like fashion) as “existence-present-manifest” = an autonomous structure, and the second in which, within that ‘autonomy’, it found a strategy which distanced it from all that is “real”, leading it closer and closer to the symbolic, metaphysical, intra-linguistic...towards that from which all that is “real” (reality)...moves away.

On the other hand, if “anything” characterizes the twentieth century, it is the fact that all that is considered “real” has never been closer to what we see, thanks to the “new systems in documenting experience”

These “systems” which arose from the developments in image and the universe of sound are known for their more domestic typology thanks to improvements in photography, cinema, T.V. or sound recordings; to the point of reaching what we today define as the contemporary “Post-Media Era”.

Painting and representation (associations)

The fact that Art as a system has survived disproportionate progress in terms of speed and global logistic deployment, is due, more than anything, to its metamorphic capacity, to its own essentially formalist nature, more an investigator of “how” than of “what”.

These improvements made in the scenography and representation of the “real document” on the future, have been absorbed and diluted by the artistic system like a virus that mutates and provokes evolution in the specimen it has nested in⁵.

⁴ Some of Michael Foucault’s research has been founded on this idea, as he explains in *La Hermenéutica del Sujeto. Curso en el Collage de France (1981-1982)*, published in Spanish by Fondo de Cultura Económico, Mexico, 2002. Equally, we could just think of the lines of speculative thought which have sketched out in the shape of a new landscape of our subjectivity, linguistic, semiological, structural and post structural studies... and that would give us material to clear Art of the responsibility of rhetoric prolongation from the second half of the twentieth century to today.

⁵ The Market, which is both very cynical and intelligent, some would say trying to reveal the most devilish nuance in Arts’ most telluric charisma = its condition of merchandise.

Experiencia en la cual, el “cómo nos construimos como lenguaje”, y “cómo trazamos una estructura lógica de nuestro devenir”, ha tomado una vital importancia en el camino de “conócete a ti mismo” del humano occidental.⁴

Así puede que el Arte haya llegado a la situación que lo ha empujado a dos coyunturas muy precisas como sistema; primera, a la que la hizo “mirarse” (a la manera de Narciso) como “existencia-presencial-manifiesta” = como estructura autónoma, y la segunda, a la que en esa “autonomía” halló una estrategia que la distanció de “lo real”, acercándola cada vez más a lo simbólico, lo metafórico, lo intralingüístico... aquello que de “lo real” (entiéndase, la realidad)... se aleja.

En cambio, si “algo” caracteriza al Siglo XX, es el hecho de que “lo real” nunca ha estado más cerca de nuestra mirada, gracias a los “nuevos sistemas de documentación de la experiencia”.

Estos “sistemas” conocidos a partir del desarrollo de la imagen y el universo sonoro, por sus tipologías más domésticas gracias a los avances de la fotografía, el cine, la TV, o las grabaciones sonoras; hasta llegar a lo que hoy día definimos como la contemporánea “Era Post-Media”.

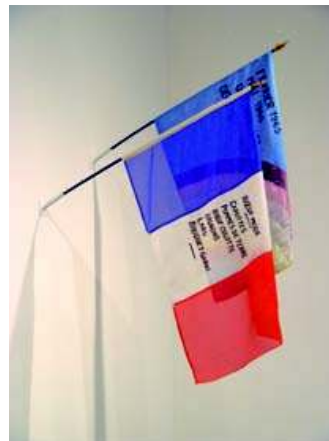
Pintura y representación (asociaciones)

Que el Arte como sistema haya sobrevivido al avance desproporcionado en tanto a velocidad y despliegue logístico global a la Era Post-Media, se debe, más que nada, a su capacidad metamorfoseante, a su propia naturaleza esencialmente formalista, indagadora de “cómos”, más que de “qués”.

Estos avances escenográficos y representacionales del “documento de lo real” sobre el devenir, han sido absorbidos y diluidos por el sistema artístico como un virus que muta y provoca una evolución en el espécimen en el cual ha anidado.⁵

⁴ Sobre esta idea fundamenta algunas de sus investigaciones Michel Foucault, las cuales explica en *La Hermenéutica del Sujeto. Curso en el Collage de France (1981-1982)*, publicado en castellano por el Fondo de Cultura Económica, México, 2002. E igualmente podríamos tan sólo pensar en las líneas de pensamiento especulativo que han dibujado como nueva topografía de nuestra subjetividad los estudios lingüísticos, semiológico, semióticos, estructurales y post-estructurales... y ya tendríamos material para desbloquear al Arte de responsabilidades de dilancia retórica, de la segunda mitad del siglo XX a nuestros días.

⁵ El Mercado que es muy cínico e inteligente, dirían algunos, buscándole el matiz demoníaco al carisma más telúrico del Arte = su condición de mercancía.



Along these lines –furthermore– it is well known that the twentieth century provided great improvements in “Art’s approximation to reality” (on the pretext of “bringing Art closer to life”), with the introduction of the ready-made post-dada, fluxus & co., that led to the inter-linguistic methodology of Conceptual Art, like a monologue self-infringed by the system in order to found its power of legitimization and, in contrast, with the birth and evolution of Pop Art, like a recycling spin-off *par excellence*; which –by the way– only led to the limits of grade zero, the “found-object” in the abuse of its most vulgar representation: “the found-image”.

Immerse in the study of the off-spins of this “manner of speaking” –which, come to mention it, could equally be considered “episteme”, in a foucaultian sense– Pedro Osakar, who was born in Navarra but has lived in Granada for more than two decades, faces his artistic production as a creator who “swims against two turbulent tides”.

These “metaphoric tides” which make him swim (or, should we say, “co-exist”) with the fictional legacy of the imagery generated by Pop Art and the imploring system of aesthetic analysis that proposes –almost like a dogma– Conceptual Art.

Maybe as they have always been “between those two waters”... John Baldessari or Richard Prince?

In this shifting landscape Osakar is brave enough to stand back and approach his Art in a kind of harvesting process which he himself calls: “comments on reality”.

We are going back, in my opinion, to appearances; said like that, it simulates simpleness yet not simplicity, taking into account what we previously described



George Brecht
Obras y documentación de la
Exposición: *Esdeveniments*. MACBA
Junio de 2006

En esta dirección –además– sabido es que el siglo XX dio dos grandes avances de “aproximación del Arte a lo real” (bajo el pretexto de “acercar el Arte a la vida”), con la implantación del *ready-made* post-dadá, fluxus & co., que derivó en la metodología interlingüística del Conceptual Art, como monólogo auto-infringido por el sistema para instaurar su poder de legitimación, y como contra partida, con el nacimiento y evolución del Pop Art, como deriva reciclante por excelencia; el cual –por cierto– no hizo otra cosa que llevar a un extremo de grado cero, el “objeto-encontrado” en el abuso de su representación más vulgar: “la imagen-encontrada”.

Inmerso en los estudios al uso de las derivas de estas “hablativas” –que bien podrían igualmente ser consideradas “epistemes”, para ser foucaleanos, venidos al caso– el artista Pedro Osakar, nacido en Navarra pero residente en Granada desde hace más de dos décadas, se enfrenta a su producción artística como un creador que “nada entre dos aguas turbulentas”.

Las “metafóricas aguas” que le obligan a nadar (o debería decir: “convivir”) con el legado ficcional del imaginario generado por el Pop Art y el sistema interrelativo de indagación estética que propone –casi como dogma– el Conceptual Art.

¿Quizás como únicamente igual siempre se han hallado “entre esas dos aguas”... John Baldessari o Richard Prince?

En esta topografía movediza Osakar tiene la osadía de tomar distancia y plantear su Arte como un proceso recolector que él mismo llama: “comentarios sobre lo real”.

Claro, volvemos a las formas, esta vez de mi decir; dicho así, simula simpleza, más no sencillez, teniendo en cuenta lo antes descrito como precedente.



as a precedent. The perfect mechanism Pedro uses to argue this system of “surveying” that which is real, doesn’t operate through the similarity of the response; what he defends is the analytical precision of thought that interprets “that which is real”, that which is integrated in and/or built like and on top of various stratified layers of information on daily life, and his way of “writing it like a story”.

We go back to memory.

To express it in another way, he “comments reality” in so much as he “re-thinks the image” like a generating motor of a “changing *construct*” –as Benjamin would say–. From this type of image, he argues the construction of imagery that unfolds frame by frame. From this perspective, this could be the *leitmotif* or the pragmatic matrix his work is founded on –more than anything– in the pictorial exercise, that which “represents physical reality –like an object and language– frame by frame”. With the characteristic that this “representational pictorial exercise” presents three main counterpoints: its image-verb dichotomy, which is completed by its referential sculptural completion and its expositional display as a structure in space, which is, precisely, what it is.

Exhibit (theatricality and completion of dialogue)

Settled on this threshold of certainties, we could ask ourselves:

What distinguishes Pedro Osakar’s visual production from that of his contemporaries? What instrumental ruse is able to achieve interlocking like “significant machinery” that captures our attention beyond the mere post-avant-guard *intelligence*?

Both questions can be answered in just one sentence.

Intervención en Almería,
In some place in the middle of nowhere.
Junio de 2007



El modélico engranaje por el cual Pedro arguye este proceso de “peritaje” de lo real, no opera desde la similitud del replicante; sino que aboga por la precisión analítica del pensamiento que interpreta que “lo real”, está integrado y/o construido como y sobre diversas capas estratificadas de información de la cotidianidad, y su manera de “escribirse como historia”.

Volvemos a la memoria.

O dicho de otro modo, “comenta lo real” en tanto que “repiensa la imagen” como motor generador de un “*constructo* cambiante” –como dijera Benjamín–. Desde la imagen así, argumenta la construcción de un imaginario que se despliega plano a plano. Desde esta perspectiva, éste puede ser el *leit motiv* o la matriz programática por la cual su obra se fundamenta –más que nada– en el ejercicio pictórico, aquel que “representa la realidad de su cosificación objetual –como objeto y como lenguaje–, plano a plano”. Con la característica de que este “representacional ejercicio pictórico”, presenta tres contrapuntos fundacionales: su dicotomía imagen-verbo, su completamiento escultórico referencial, y su despliegue expositivo como estructura que en el espacio, es.

Exhibir (teatralidad y completamiento del diálogo)

Afincados en este umbral de certezas, podríamos preguntarnos:

¿Qué diferencia entonces la producción visual de Pedro Osakar de la de sus coetáneos? ¿Qué ardid instrumental logra engranar como “maquinaria significativa” que capta nuestra atención, más allá de la mera *inteligencia* entrenada post-vanguardia?

A ambas preguntas se responde con una única respuesta.



The surprising “resolving discursive” combination of the three “fundamental counterpoints”, or should we say, “pragmatic” counterpoints; a kind of new state of envelopment of the artistic experience.

Having got this far, it is time to make clear that –on the one hand– a large part of Pedro Osakar’s visual art doesn’t work –to perfection– as a unifying entity, but rather as a whole, a project, a series, a mosaic, an installation project, since most of his story can only be perceived at the moment it is shown⁶.

On the other hand, this “academic completion” occurs thanks to the re-signifying capacity of the binary duality: image-word, which, on occasions, grows towards a relational experience with the sculptural-spatial.

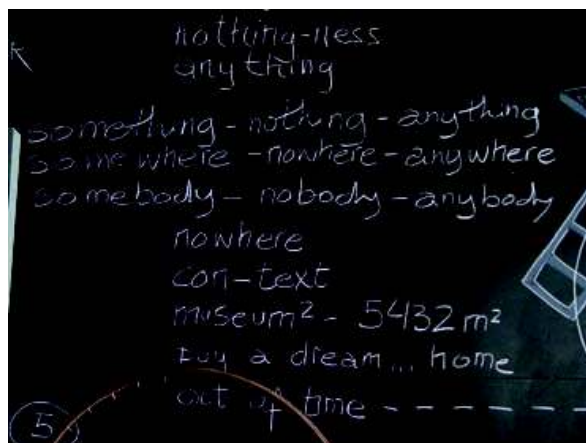
This being the case, with Osakar, the word does not designate its own “literal” meaning, but is strengthened by the hotchpotch it forms with the image that it designates, subtitles, titles, or accompanies. It’s as if it “used” the word to provoke a Baroque tautological, more than descriptive...poetic oscillation; as if with this coding, it were simultaneously re-writing the structural meaning that upholds the image it converses with⁷.

Directly connected to the tendencies unfolded in western visuality, labelled as “post-conceptualist” or “neo-conceptualist” in which figures the like of Felix

⁶ This doesn’t mean that it doesn’t “work” or that it sketches his ideas as a “unique object”, when, for example, we notice only “one painting”; what we are trying to say is that its completeness is subject to a “continual, accumulative vision of a whole”.

⁷ As a Cuban, which is, at the end of the day, what I am, when I saw the metaphysical meaning Pedro assigns to the word as a strategy to distract and re-signify, José Lezama Lima came to mind, and his Utopian written search for the nominal and/or nominative “poetic *potens* of the image”, just the opposite of what the artist does, or.....perhaps not?

Detalles
 Instalación en XI Bienal de Pamplona,
On blackboard. Proyectos
 Enero de 2009



La asombrosa combinación “resolutiva-discursiva” de estos tres “contrapuntos fundacionales”, aunque mejor deberíamos anotar “pragmáticos”; como un nuevo estado envoltorio de la experiencia artística.

Llegados a este punto, es el momento de aclarar –por un lado– que gran parte de la obra visual de Pedro Osakar no funciona –a la perfección– como entidad unitiva, sino que lo hace como conjunto, proyecto, serie, mosaico, propuesta instalativa, ya que gran parte de su relato sólo se percibe en el momento expositivo.⁶

Y por otro lado, ese “completamiento lectivo” ocurre gracias a la capacidad resignificativa de la dualidad binaria: imagen-palabra, que en ocasiones se expande hacia una experiencia relacional con lo escultórico-espacial.

Siendo así, en Osakar la palabra no designa su propio significado “literal”, sino que se potencia en su mezcla con la imagen que designa, subtitula, titula, o acompaña. Como si “usara” la palabra en pro de provocar una oscilación tautológica barroquizante, más que descriptiva... poética; a la vez de que con esta codificación re-escribiera el sentido estructural que soporta la imagen con la cual dialoga.⁷

Conectado directamente con las tendencias desplegadas en la visualidad occidental etiquetadas como “post-conceptualistas” o “neo-conceptuales” donde

⁶ Cosa lo cual no significa que no “funciona” o esboza sus pretensiones como “objeto único”, cuando por ejemplo apreciamos sólo “una pintura”; sino que lo que quiere decir es que su completamiento está sujeto a una “visión procesual y acumulativa de conjunto”.

⁷ Como cubano al fin y al cabo que soy, cuando vi el sentido metafísico que Pedro otorga a la palabra como estrategia de despiste y resignificación, pensé en José Lezama Lima y su utópica búsqueda escritural del nominal y/o nominativo “potens poético de la imago”, justo la operación inversa a la que ejecuta el artista, o... ¿quizás no?

Gonzalez-Torres or Rogelio Lopez Cuenca stand out, with whom I personally believe Pedro shares his “poeticising” alliance, charged with a certain dubitative irony, Felix and Rogelios’ proximity to Pedro is evident in his “use of the word to re-conceptualize expressive contents” of the image and/or the object, space, the expositive experience of Art, and, maybe, a certain “necessity” to talk that unites them which is both written and “emotive”, “a sentimental-therapeutic reflection”. In this sense, Osakar simultaneously distances himself from them when he opts for the “complete exercise of the pictorial act” to unfold these narrative roles, and connecting with the “New German Painting” (Post-Richter & Polker), I’m thinking for example of Martin Kipperberger, Albert & Markus Oehlen, Michael Majerius or the extremely recent Neo Rausch. All of them “collectors of images, words and painting itself as a linguistic system and the expositive experience”, all of them...in some way, artists that “very much enjoy painting as a mental and sensorial pleasure”⁸; or to be more specific, I am also aware of affinity with an even younger artist such as Carlos Garaicoa, with whom he also explores the relationships: “image-word-sculpture-expositive space”; and even the attachment to “models”⁹ and the “revisionist landscape obsessions”; Osakar has created a piece of artwork that is unified in its “self-referentiality”.

A referentiality that is annulled as an announcer at the moment it is announced given that, for example, when a drawing refers to a model, the drawing is “completed” in the model and the model is “completed” in the drawing; both are also completed –as a vision– in a series of paintings which, in themselves, would converse with other issues.

It’s as if, using this network, he sketched a complicity of uncertainties that don’t allow the spectator to escape from a net that only throws up questions:

⁸ Despite the fact that, in the most chromatic sense, Pedro Osakar’s Painting simulates austerity and reductionism, it’s obvious that it comes to life under the influence of pleasure, delight and the patience of a wailing mourner in the birth of language, which is shaped in the care and detail of its finest, most sublime expressive resources. He (Pedro) stops stroke by stroke in every gesture of his pictorial movement, even when it is an over-chromatized pictorial which colours or re-draws a digital chromogen print, so there... there is enjoyment, pictorial pleasure.

⁹ “Modelling is structuring” says Pedro, to which I would add: modelling is a kind of tyrannical sadism towards the vision that underlies the laws of diminished dimension, and forces our references and imaginative capacity. Not only the “models” link him to Garaicoa, so do the show-cases, like a solemn presence of connection systems with “the use of display models of Museum space”, from which to strike up a debate of feedback ideas.

destacan figuras como Félix González-Torres o Rogelio López Cuenca, con quienes personalmente pienso Pedro comparte su filiación “poetizante”, cargada de cierta ironía dubitativa, con Félix y Rogelio es evidente que la cercanía de Pedro es manifiesta en su “uso de la palabra para reconceptualizar contenidos enunciativos” de la imagen y/o el objeto, el espacio, la experiencia expositiva del Arte, e igual, los une cierta “dosis” parlante que además de escritural es “emotiva”, de “reflexión terapéutica-sentimental”, en este sentido Osakar se distancia de ellos a su vez cuando opta por “el ejercicio pleno del acto pictórico” para desplegar estos roles narrativos, conectando con la “Nueva Pintura Alemana” (Post-Richter & Polke), pienso por ejemplo en Martin Kipperberger, Albert & Markus Oehlen, Michel Majerius, o el actualísimo Neo Rausch. Todos –como Pedro–, “re-lectores de la imagen, la palabra, la pintura en sí como sistema lingüístico y la experiencia expositiva”, todos... de alguna manera, artistas que “gozan mucho el hecho de pintar como placer sensorial y mental”⁸; o siendo más inmediatos, también siento afinidades con la producción de un artista aún más joven como Carlos Garaicoa, con quien igualmente explora las correspondencias: “imagen-palabra-escultura-espacio expositivo”; e incluso, el apego a las “maquetas”⁹ y a las “revisiónistas obsesiones paisajísticas”; Osakar viene realizando una obra que se cohesiona en su “auto-referencialidad anulaticia”.

Una referencialidad que en tanto se enuncia, se anula como enunciador, puesto que cuando –por ejemplo– un dibujo se refiere a una maqueta, el dibujo se “completa” en la maqueta, en tanto la maqueta se “completa” en el dibujo; los cuales a su vez, se “completan” –como visión– en una serie de pinturas; las cuales, por sí solas dialogarían de otros menesteres.

Como si con este entramado trazara una complicidad de incertidumbres que no permitiese al espectador, escapar de una red que únicamente ensaya pregun-

⁸ A pesar de que en el sentido puramente cromático la pintura de Osakar simula austeridad y reduccionismo, es obvio que la misma nace bajo la influencia del placer, el deleite y la paciencia plañidera del nacimiento del lenguaje, que se perfila en el detenimiento y el detallismo de sus más excelsos y aplanados recursos expresivos. Él (Pedro) se detiene pincelada a pincelada en cada gesto de su acto pictórico, aún cuando esta sea una sobre-cromatización pictórica que colorea o redibuja una impresión cromógena digital, por lo tanto ahí... hay goce, placer pictórico.

⁹ “Maquetar es estructurar”, dice Pedro, a lo que yo sumaría: maquetar es una especie de sadismo tiránico hacia la mirada que la subyuga bajo las leyes de la dimensión disminuida, y fuerza nuestras referencias y capacidad imaginativa. No sólo las “maquetas” lo unen a Garaicoa, también las vitrinas, como presencia solemne de los sistemas de conexión con el “uso de los modelos expositivos del espacio museo”, para desde él entablar un debate de ideas retro-alimenticias.



what is Art? Is... this grey plan on a material background what is being exhibited? Is... this doily-like paper that goes around the edge a sketch? Is... this “decadent spirit exhibit” that spits on itself a mystery?

A state of uncertainty that puts into check the so-called end of an era “ART-WORLD Generation” of the nineties, to which Osakar belongs and where he should be seen as a hidden protagonist disguised in his non-protagonist privacy, but of a certain incisive, reflective, sidereal, categorical maturity.

A generation that went back to artistic reality from the soundness of “form” and “reflection”, that is to say, the idea spread as a system in which figures such as Frank Ackerman stand out in “new painting analysis” or Ilya Kavakov in the “conceptual system of what can be exhibited”¹⁰; this idea of what can be exhibited as a decadent algorithm of the system is displayed, put at stake –or should I say put in danger?– in a style with two possible directions, in which imploration and flirting, doubt and certainty coexist; replacing the safety net under the tightrope walker, the whole system itself, is revealed exactly as it is...nothing more than pretexts, networks, languages.

It is possible that, if the network didn’t exist, that is to say: its “staging”, the work –in this case Pedro’s work– we wouldn’t, from the internal dynamics of his playful didactics on which it rests in the form of certainty and doubt, come across another duality; we would once again be talking about “shapes”, de-

¹⁰ An idea inherited, obviously, from Duchamp himself, Beuys, Hacker or Broothdaers, which, years later, creators such as Mark Dion or Damien Hirtsch have “made fashionable” in the current International Art circuit.

Carlos Garaicoa
*Continuity of Somebody's Architecture. How
 Neoclassical Architecture Gave Birth to Socialist
 Architecture, 2002*
 Instalación en Documenta Kassel, 2002



tas: ¿qué es el Arte? ¿Es... este plano de color agrisado que sobre un fondo textil se exhibe? ¿Es... este papel calado que bordea un esbozo? ¿Es... este “museable espíritu decadente” que sobre sí mismo escupe una incógnita?

Un estado de incertidumbre que “puso en jaque” la llamada finisecular “Generación del ARTWORLD” de los noventa, a la que Osakar pertenece y donde Osakar debería de ser leído como un protagonista soterrado, disimulado en su intimismo “no-protagónico”, pero de cierta madurez reflexiva incisiva, sideral y tajante.

Una generación que volvió al hecho artístico desde la consistencia de la “hechura” y la “reflexión”, es decir, la idea extendida como sistema donde destacan figuras como Frank Ackerman, en la “nueva pintura analítica” o Ilya Kavakov en el “sistema conceptual musealizable”; y esta idea del “lo museable”¹⁰ como algoritmo decadente del sistema se exhibe poniéndose en juego –¿o debería decir: “en crisis”?– desde un modo estilístico dicotómico donde conviven la interpelación y el coqueteo, las dudas y las certezas; regresando la red debajo del equilibrista, todo el sistema en sí, se descubre tal cual es... sólo pretextos, sólo redes, sólo lenguajes.

Posiblemente, si no existiese el entramado, es decir: su “puesta en escena”, la obra –en este caso la de Pedro– no se nos plantearía desde la dinámica interna de su didactismo lúdico sobre el que se sostiene como duda y como certeza, otra dualidad; sino que sólo estaríamos hablándonos nuevamente de “formas”, es-

¹⁰ Una idea heredada, claro está del propio Duchamp, Beuys, Hacker, o Broothdaers; que años más tarde creadores como Mark Dion, o Damien Hirtsch han “puesto demodé” en el circuito actual del Arte Internacional.

ceptive, visible structures of seductive planimetries, and loose, isolated, almost furtive words.

And they wouldn't offer us the "sense of totality" his work provides as knowledge.

That's the way it is....knowledge, knowing how to Paint, how to build¹¹, how to assign multiple meanings to an image or object, how to speak about another while speaking about the landscape, even when it's a dull landscape, criss-crossed by the mechanical sequentiality of its slopes and plains, its new fictional geographies, or its bombardment of images filtering onto my retina which hurts us.

Perhaps the restrained, silenced, speechless emotion on my retina hurts me like a recalled "I'm no longer there", a somewhat nostalgic, past tense emotion.

In that "nostalgia" we may notice –like a discrete whisper– a certain "longing for totality"¹² that dominates everything we see and feel whilst contemplating Pedro Osakar's work.

This still most disturbing desire is his best guarantee for revealing to us another way of "looking and re-writing" reality from Art, whilst playing with it –and with us– through the folds of language.

This total language –perhaps "somewhat" overvalued– that we draw as a pretext to relate ourselves with our present; i.e. Art.

Omar-Pascual Castillo
Granada, Spain
October 2009.

¹¹ "Make", "Build" even coming from the most Derridian deconstruction, is one of the most obvious qualities in Osakar's work, given that he is a "maker", what in popular terms we call a "handyman", and in technical terms a resolute craftsman. A craft that impregnates his work with factual, balanced, full, reductionist fineness in its own expressive, excessively precise and highly controlled economy.

¹² A somewhat literary "longing for the absolute", that inevitably reminds me of Georges Steiner and his *Nostalgia del absoluto* published in Spanish by Ediciones Siruela, Madrid, Spain in 2005.

estructuras visibles y engañosas de planimetrías seductoras, palabras sueltas, aisladas, furtivas casi.

Y no nos ofrecieran el “sentido de totalidad” que ofrece su obra como saber.

Este es así y aquí... un saber, un saber pintar, un saber hacer¹¹, un saber dotar de significados múltiples una imagen o un objeto, un saber hablar del otro mientras se habla del paisaje, aún... cuando es un paisaje anodino, reticulado por la secuencialidad maquinal de sus ondulaciones y planicies, sus nuevas geografías ficcionales, o su bombardeo de imágenes infiltrándose en mi retina que nos duele.

También quizás me duela la emoción contenida, silenciada, enmudecida en la retina como un “yo ya no estoy allí” se evoca, una emoción algo pretérita, algo nostálgica.

Y en esa “nostalgia” puede que se note –como susurrado, discretamente– cierto “anhelo de totalidad”¹² que subyuga todo lo observado y experimentado ante la obra de Pedro Osakar.

Y ese anhelo todavía ciertamente inquietante, es su mejor aval para descubrirnos otra manera de “mirar y re-escribir” desde el Arte la realidad, mientras juega con ella –y con nosotros– a través de los pliegues del lenguaje.

Este lenguaje total –quizás “algo” sobrevalorado– que como pretexto trazamos para relacionarnos con nuestro presente; o sea: el Arte.

Omar-Pascual Castillo
Granada, España
Octubre de 2009.

¹¹ “Hacer”, “Construir” aún siendo desde la deconstrucción más derrideana, es una de las cualidades más evidente de la obra de Osakar, pues él es un hacedor, lo que en el argot popular español se dice un “manitas”, y en lenguaje técnico un diestro resolutivo. Una destreza que impregna su obra de finura factual, equilibrada, reduccionista y plena en su propia economía expresiva, excesivamente precisa y celosamente controlada.

¹² Un “anhelo de absoluto” -algo culterano- que me recuerda inevitablemente a Georges Steiner y su *Nostalgia del absoluto*, publicado en castellano por Ediciones Siruela, Madrid, España en el año 2005.



“Fiat ars, pereat mundus”

[*Almost the same, but not quiet.*

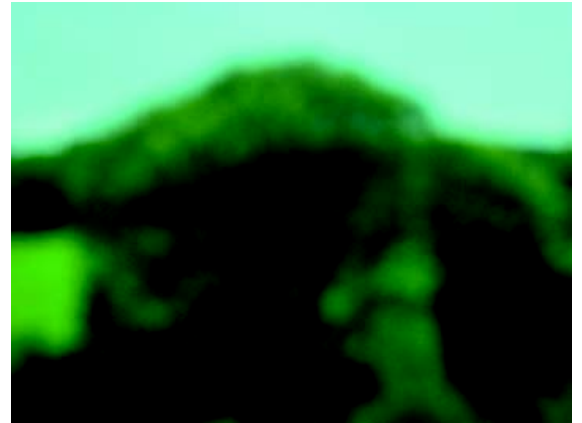
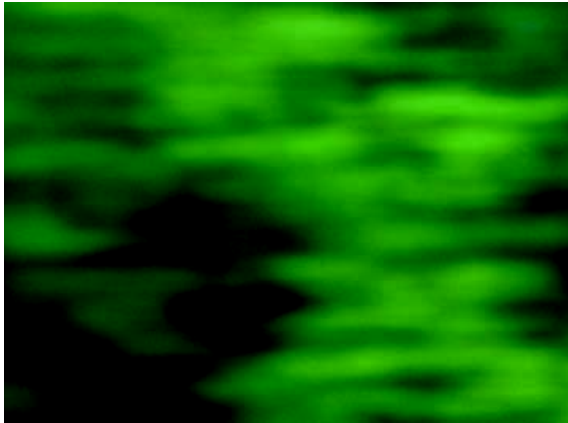
Some comments on the mixed
imagery of Pedro Osakar]

Fernando Castro Flórez

“For a short period around 1840 it was seen to be in good taste to take tortoises out for a walk in the country. The *flâneur* was happy for them to set the “pace”. If any notice had been taken of them, progress would have to have learned that “step”. It wasn’t him who had the last word, but Frederick W. Taylor who made a slogan out of his “down with strolling”” (Walter Benjamin: “The Paris of the Second Empire in Baudelaire”).

It wouldn’t be exaggerated to assume that we are trapped in the logic of *Peeping Tom*¹. We are dominated by a kind of “desire for loss”, we try to put a

¹ “The symbol of our present time [...] is Mark Lewis, the star of the film: *Peeping Tom* (1960) who admits that he doesn’t remember a single second of privacy in his childhood, his life being immersed in continuous filming by his psychotic, biologist father who intended to make a complete study of human growth and the exploration of fear. “*Everything I photograph I always lose*” confesses the star using the Barthesian thesis that every photograph is a catastrophe” (Dionisio Gonzalez: “The image is dead; let’s register the image of that death” in *Dionisio Gonzalez. Human Hive*, Zona Emergente, Andalusian Centre of Contemporary Art, Seville, 2000, p. 17).



“Fiat ars, pereat mundus”

[*Almost the same, but not quiet.*
Algunas consideraciones sobre el
imaginario mestizo de Pedro Osakar]

Fernando Castro Flórez

“Hacia 1840 fue, por poco tiempo, de buen tono llevar de paseo por los pasajes las tortugas. El *flâneur* dejaba de buen grado que éstas le prescribiesen su “tempo”. De haberseles hecho caso, el progreso hubiera tenido que aprender ese “pas”. Pero no fue él quien tuvo la última palabra, sino Frerericck W. Taylor, que hizo una consigna de su “abajo el callejeo” (Walter Benjamín: “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”).

No es exagerado presuponer que estamos atrapados en la lógica de *El fotógrafo del pánico*¹. Nos domina una suerte de “pulsión de pérdida”, intentamos

¹ “El símbolo de nuestra contemporaneidad [...] es Mark Lewis, el protagonista del film: *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, 1960) que confiesa no conocer en su infancia un solo segundo de intimidad, inmersa su vida en un seguimiento ininterrumpido de filmación por parte de un padre psicótico-biólogo que pretende un completo estudio del crecimiento humano y de la exploración del miedo. – “*Todo lo que fotografío siempre lo pierdo*”, confiesa el protagonista haciendo suya la tesis barthesiana de que toda fotografía es siempre esta catástrofe” [Dionisio González: “La imagen ha muerto; registremos la imagen de esa muerte” en *Dionisio González. Human Hive*, Zona Emergente, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2000, p. 17].



name to an instant that finally, as occurs in Pedro Osakar's work, turns out to be *nowhere*. We're dealing with the spectralization of the *reality effect*, in a society that suffers from archive disease, that is to say, a society which substitutes the historical illness of considering ourselves "posthumous", for the absolute availability that establishes a dematerialization process which, in turn, involves the re-territorialization of different forms of power. The archive, the centre of our economy and epistemological configuration is located or settled at the scene of memory blackout, "no archive is without a place of consignment, without a repetition technique or without some kind of outside"². We could go along with Kracauer, in accepting that the globalization of the mass media and the conversion of a look into a "photographic device" opened up a tendency towards the destruction of cognitive and memory processes. In the face of modernity's *amnesia* or the complacency of *negotiated scandals* reached as a result of the routine use of the *shock* strategy, serial typologies of a paratactic nature arise, in which relative homogenization of resources and materials is emphasised, "and their ostentatious de-dramatization and de-spatialization of the dynamics of the collage, the collage in terms of archive is defined as a mere collection of images-quotes ordered according to the principle of archival alienation, with its lapidary and monotonous placement, with one thing placed to one side of, or after, the other"³. The battle centred on the *desire for loss*, peculiar to photography, drives it to cling to the pictorial or, more specifically, to

² Jaques Derrida: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Ed. Trotta, Madrid, 1997, p.19.

³ Benjamín H.D. Buchloh: "Fotografiar, olvidar, recordar: fotografías en el arte alemán post-guerra" in *El nuevo espectador*, Ed. Fundación Argentaria, Madrid, 1998, p.77.



Página anterior
Serie: **Archivo Kassel, 2007**
Impresión digital sobre papel.
30 x 45 cm. [x 5]

Páginas izquierda y derecha
Serie: **Museum, Hotel, Hospital, 2006**
Impresión digital sobre papel.
30 x 45 cm. [x 3]

nombrar un instante que finalmente es, como sucede en la obra de Pedro Osakar, *nowhere*. Se trata de la espectralización del *efecto de realidad*, en una sociedad que sufre, precisamente, el *mal de archivo*, esto es, que sustituye a la enfermedad histórica, aquel considerarnos “hombres póstumos”, por la disponibilidad absoluta que establece un proceso de desmaterialización que implica, correlativamente, la reterritorialización de las formas del poder. El archivo, centro de nuestra economía y configuración epistemológica, se localiza o domicilia en la escena del desfallecimiento de la memoria, “no hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera”². Podríamos aceptar, con Kracauer, que la planetarización de los medios de comunicación y la conversión de la mirada en “dispositivo fotográfico” abrieron una tendencia de destrucción de los procesos cognitivos y mnemónicos. Frente a la *amnesia* de la modernidad o la complacencia en los *escándalos pactados* a los que llevó la rutinarización de la estrategia del *shock*, surgen tipologías seriales que tienen carácter paratáctico, en las que se enfatiza la relativa homogeneización de fuentes y materiales, “y su ostentosa desdramatización y desespacialización de la dinámica del collage, el collage en cuanto archivo se define como una mera colección de imágenes-citas, ordenadas de acuerdo con el principio de la alienación archivística, con su colocación lapidaria y monótona, con una cosa situada al lado, o después, de la otra”³. El combate en torno a la *pulsión de pérdida*, propia de lo fotográfico impulsa también su aferrarse a lo pictórico o,

² Jacques Derrida: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Ed. Trotta, Madrid, 1997, p. 19.

³ Benjamin H.D. Buchloh: “Fotografiar, olvidar, recordar: fotografías en el arte alemán de post-guerra” en *El nuevo espectador*, Ed. Fundación Argentaria, Madrid, 1998, p. 77.



what is real⁴. One could think of photography as a kind of fetishistic imprint of the encounter with the enigma of sexuality. In the realms of perversion, nothing is fixed, everything is mobile, and there is no particular purpose⁵. Everyday, the cult to voyeurism spreads and the aesthetics of populist spontaneity, these scraps of life, are reduced to ridicule; we are surrounded by the imperialist desire to *see everything*, the obligation of the press to dig up “spine-chilling accounts”, even if they have to *create* them. There is a constant simulation of proximity, that is to say, we have committed the imposture of immediacy⁶, yet maybe this allows us to become aware of the fact that, finally, the passion for the Real entails making a spectacular delivery⁷. Osakar, with tremendous lucidity, maps out the vertiginous *dismantling* of places with rare confidence in Art’s power of misrepresentation. With all his *perverseness*, he doesn’t drift

⁴ “Photography, which is always located somewhere between fine art and mass media, is the privileged tool of a demand for realism that cannot be satisfied by the production of autonomous objects or by the reproduction, however distanced or critical it is, of pre-existing images. Through the re-updating of the reproduction model, like a historical norm of a so called “realist” description, the question of what is “real” is what has brought up to date, modernised and substituted the experience of the person who looks” (Jean-Francois Lyotard: “El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica” in *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Ed. Llibres de Recerca, MACBA, Barcelona, 1997, p.211).

⁵ Cf. On the subject of Victor Burgin: “Espacio perverso” in *Revista de Occidente*, nº 127, Madrid, December 1991, pp. 47-68.

⁶ Cf. Paul Virilio: *Ground Zero*, Ed. Verso, London, 2002, p.41.

⁷ “[...] the fundamental paradocs of the “passion for the Real”: it culminates in its apparent opposite, in a *theatrical spectacle* –from the Stalinist show trials to spectacular terrorist acts” (Slavoj Zizek: *Welcome to the desert of the real!*, Ed. Verso, London, 2002, p.9.)



Intervención en Almería,
*In some place in the middle of
Nowhere*, Junio de 2007

mejor, a lo realista⁴. Se puede pensar en la fotografía como una huella, fetichista, del encuentro con el enigma de la sexualidad. En el espacio perverso, nada es fijo, todo es móvil, no hay una finalidad particular⁵. Cada día se propaga más el culto al voyeurismo y la estética de la espontaneidad populista, esos retazos de vida, reducidos al ridículo; nos rodea el deseo imperialista de *verlo todo*, la obligación mediática de encontrar “testimonios estremecedores”, aunque propiamente tengan que *crearlos*. Hay una simulación constante de proximidad, es decir, hemos consumado la impostura de la inmediatez⁶, pero acaso eso nos permite cobrar conciencia de que, finalmente, la pasión por lo Real supone una entrega a lo espectacularizado⁷. Osakar, con una lucidez tremenda, cartografía ese *desmantelamiento* vertiginoso de los lugares con una rara confianza en el poder de tergiversación del arte. Con todo su *perversidad* no deriva hacia las consignas ma-

⁴ “La fotografía, siempre situada entre las bellas artes y los medios de comunicación, es la herramienta privilegiada de una exigencia de realismo que no puede satisfacerse con una producción de objetos autónomos, ni tampoco con la reproducción, por muy distanciada y crítica que sea, de imágenes preexistentes. A través de la reactualización del modelo de la reproducción, como norma histórica de una descripción llamada “realista”, la cuestión de lo “real” es lo que se ha actualizado, puesto al día y restituido a la experiencia del que mira” (Jean-Francois Lyotard: “El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica” en *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Ed. Llibres de Recerca, MACBA, Barcelona, 1997, p. 211).

⁵ Cfr. al respecto Victor Burgin: “Espacio perverso” en *Revista de Occidente*, nº 127, Madrid, Diciembre 1991, pp. 47-68.

⁶ Cfr. Paul Virilio: *Ground Zero*, Ed. Verso, Londres, 2002, p. 41.

⁷ “[...] the fundamental parados of the “pasión for the Real”: it culminates in its apparent opposite, in a *theatrical spectacle* –from the Stalinist show trials to spectacular terrorist acts” (Slavoj Zizek: *Welcome to the desert of the real!*, Ed. Verso, Londres, 2002, p. 9).

towards well-worn consignments or go beyond philosophical obscurantism; what concerns him is the retaking of the questioning power of “representation” in the friction between the iconic and the discursive which, more than anything, leaves the questions open.

Pedro Osakar has some unquestionable points in common with conceptual linguistics⁸, given his fundamental effort to generate what he calls “a mixed line of images and words”. Elements of daily life are filtered in a singular *focalization* that is, at the same time, a *nomination* tactic which leaves us somewhat perplexed. As a starting, this artist uses the lack of confidence in the grand tales typical of post-modernism, as pointed out by Lyotard, but this does not imply not considering reality as a series of narratives that go from the purely anecdotic to the will of abstraction⁹. Osakar plays on detail, he “makes monuments” from words, he reflects on that which Barthes called *punctum*, that is, he tries to *take on* once again that which affects us, that which perturbs the academic dimension of sense¹⁰. The *punctum* is any mark whose repetition and

⁸ “Pedro Osakar does powerful painting with some conceptual echoes in which, as occurs in works such as those by Joseph Kosuth, the textual and the typographical play a fundamental role, with different strategies underlying his proposals, using as many as six different types of mechanism; “series of words that designate objects”, “series of words that designate places and associate them”, “series of words that designate opposites”, “series of words that are almost identical and yet contradictory”, “series of contradictory questions”, “series of phrases that contradict the image”. Images are places where the look falls onto something indefinable, clouds, reflections in water, lights in the dark, a tree, a cup of coffee, photograms of night scenes. These are some of the motifs, generally belonging to the modern, urban civilization, that file through his art work” (Fernando Barrionuevo: “Presentación” in Pedro Osakar. *On blackboard. Proyectos*, MECA, Mediterranean Artistic Centre, Almería, 2007, p.7).

⁹ “Furthermore, as individuals who build our own reality of tales we feel in our nature both expressing ourselves in affirmative terms as well as thinking the contrary. We build our own feelings like nostalgia, basing ourselves on this principle: the *invisible city* does not exist, but we can notice its absence and miss it. Even the satisfactory makes full use of presence only when it is compared to that in which I may have failed and didn’t do” (Pedro Osakar: “On blackboard. La naturaleza de las imágenes y las palabras” en Pedro Osakar. *On blackboard proyectos*, MECA, Mediterranean Artistic Centre, Almería, 2007, p.10).

¹⁰ “Images function like signs or can refer to the immanence of an artist’s idea, what Roland Barthes, in his subjective interpretation of photographs, calls the *punctum*: the personal meaning that the spectator assigns to that which is already explicit” (Pedro Osakar: “On blackboard. La naturaleza de las imágenes y las palabras” in Pedro Osakar. *On Blackboard. Proyectos*, MECA Mediterranean Artistic Centre, Almería, 2007, p.12)

noseadas ni hacia un cripticismo para-filosófico; lo que le preocupa es retomar el poder cuestionador de la “representación” en una fricción de lo icónico y lo discursivo que deja, más que nada, los interrogantes abiertos.

Pedro Osakar tiene indudables puntos de contacto con el conceptual lingüístico⁸, siendo su esfuerzo principal el de generar lo que llama “un linaje mestizo de las imágenes y las palabras”. Los elementos de la vida cotidiana son filtrados en una singular *focalización* que es, al mismo tiempo, una táctica de *nominación* que nos llega a dejar perplejos. Este artista parte de la desconfianza ante los grandes relatos, propia del posmodernismo tal y como apuntara Lyotard, sin por ello dejar de considerar que la realidad es una trama de narraciones que van desde lo anecdótico a la voluntad de abstracción⁹. Osakar juega con los detalles, “monumentaliza” las palabras, reflexiona sobre aquello que Barthes denominara el *punctum*, esto es, intenta retomar lo que nos *toca* aquello que perturba la dimensión académica del sentido¹⁰. El *punctum* es cualquier marca cuya repetición y reiteración está

⁸ “Pedro Osakar practica una pintura potente, con ecos conceptuales, en la que al igual que sucede con obras como la de Joseph Kosuth, juegan un papel fundamental lo textual y lo tipográfico con diferentes estrategias que laten tras sus distintas propuestas, hasta seis tipos de mecanismos; “series de palabras que designan objetos”, “series de palabras que designan lugares y los asocian”, “series de palabras que designan contrarios”, “series de palabras casi iguales y contradictorias”, “series de preguntas contradictorias”, “series de frases que plantean contradicciones con la imagen”. Las imágenes son lugares donde acontece la propia mirada sobre algo indefinible, las nubes, reflejos en el agua, luces en la oscuridad, un árbol, una taza de café, fotogramas de escenas nocturnas. Son algunos de los motivos, por lo general pertenecientes a la civilización moderna y urbana que desfilan por sus cuadros” (Fernando Barrionuevo: “Presentación” en *Pedro Osakar: On blackboard proyectos*, MECA, Mediterráneo Centro Artístico, Almería, 2007, p. 7).

⁹ “Es más, como individuos que construimos nuestra realidad de relatos nos sentimos en nuestra naturaleza tanto al expresarnos en términos afirmativos como al pensar lo contrario. Construimos nuestros sentimientos como la nostalgia, basándonos en este principio: la *ciudad invisible* no existe, pero podemos notar su ausencia y echarla de menos. Incluso lo satisfactorio hace pleno uso de presencia sólo cuando se contrasta con aquello que pudo fallar y no lo hizo” (Pedro Osakar: “On blackboard. La naturaleza de las imágenes y las palabras” en *Pedro Osakar: On blackboard proyectos*, MECA, Mediterráneo Centro Artístico, Almería, 2007, p. 10).

¹⁰ “Las imágenes funcionan como signos o pueden referirse a la inmanencia de la idea de un artista, lo que Roland Barthes, en sus interpretaciones subjetivas de fotografías, llama el *punctum*: el significado personal que el espectador confiere a lo que ya está explícito” (Pedro Osakar: “On blackboard. La naturaleza de las imágenes y las palabras” en *Pedro Osakar: On blackboard proyectos*, MECA, Mediterráneo Centro de Arte, Almería, 2007, p. 12).

reiteration is structured. This relationship with an irreplaceable reference is the point of singularity, that which irradiates and becomes memorable¹¹. In *Camera Lucida*, Barthes points out that everything we say only tries to hide the unique affirmation: that everything must disappear and that we can only remain loyal while we watch over that movement which vanishes to which, something within us that rejects any memory, already belongs. Perhaps what matters is, as mentioned by Virilio in *The Aesthetics of Disappearance*, to look at what one would not look at, listen to what one wouldn't listen to, pay attention to the banal, to the ordinary, to the infra-ordinary: deny the ideal hierarchy that goes from the crucial to the anecdotic, because the anecdotic doesn't exist, what exist are dominant cultures that exile us from ourselves and from others. Pedro Osakar, without any kind of pretentiousness, names the spaces that still maintain a certain *symbolic charge* in our imagination and which organize our lives, from the most intimate to the communal, but also to aesthetic conventional acknowledgement: the house, the museum, the city, which are, as he himself indicates, "places that stage daily happenings as well as power and control". To a great extent, what he tries to do is "reveal the internal contradictions of our vision of the city". The writing superimposed on the painting cannot "camouflage" the fact that, finally, what we have or, more specifically, what we inhabit, is a complete emptiness. Everything is too close to us (the demand which, together with the technical display, dismantled the aura of art works in the famous Benjaminian theorization, that is to say, their cultural dimension) and, simultaneously, everything eventually vanishes into thin air. Promiscuity, the aim of the pathos of distance, provokes a kind of generalized *Larsen effect*¹²: the amplifier engages with the sound it has just produced. We

¹¹ "Centre of irreplaceable singularity and of the unique reference, the *punctum* irradiates and, what is most surprising, lends itself to metonymia. From the moment it allows itself to be carried into the game of substitution, it can go as far as invading everything, both objects and affections" (Jaques Derrida: "The deaths of Roland Barthes" in *Cada vez única, el fin del mundo*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2005, p.79).

¹² "The abolition of distance, the *pathos* of distance, means that everything remains undetermined. Even in the physical aspect: the excessive proximity of the receptor and the source creates a Larsen effect which interferes in the waves. The excessive proximity of the event and of its diffusion in real time, generates indecision and virtuality of the event that strips it of its historical dimension and extracts it from the memory. We are immerse in a generalized Larsen effect" (Jean Baudrillard: *La agonía del poder*, Ed. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006, pp. 60-61).

estructurada. Esa relación con un referente insustituible es el *punto de la singularidad*, eso que irradia y se hace memorable¹¹. En *La Cámara Lúcida*, Barthes señala que todo lo que decimos sólo trata de ocultar la afirmación única: que todo debe desaparecer y que sólo podemos seguir siendo fieles mientras velemos sobre ese movimiento que se esfuma, al que algo en nosotros que rechaza cualquier recuerdo pertenece ya. Tal vez lo importante sea, como apuntó Virilio en *La Estética de la Desaparición* mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que no oiría, estar atento a lo banal, a lo ordinario, a lo infraordinario: negar la jerarquía ideal que va desde lo crucial a lo anecdótico, porque no existe lo anecdótico, sino culturas dominantes que nos exilian de nosotros mismos y de los otros. Pedro Osakar, sin pretenciosidad, nombra los espacios que todavía mantienen una *carga simbólica* en nuestra imaginación y que organizan nuestra vida, desde lo íntimo a lo comunitario, pero también al reconocimiento estético convencional: la casa, el museo, la ciudad que son, como él mismo indica, “lugares que escenifican el acontecer cotidiano pero también el poder y el control”. En buena medida, lo que intenta es “evidenciar las contradicciones internas de nuestra mirada sobre la ciudad”. La escritura superpuesta a la pintura no puede “camuflar” que, finalmente, lo que tenemos o, mejor, aquello que habitamos es un completo vacío. Tenemos todo demasiado cerca (aquella exigencia que, junto al despliegue técnico, desmanteló, en la famosa teorización benjaminiana, el aura de las obras de arte, esto es, su dimensión cultural) y, simultáneamente, todo termina esfumándose en el aire. La promiscuidad, el fin del pathos de la distancia, provocan una suerte de *efecto Larsen* generalizado¹²: el amplificador se acopla con el sonido que se acaba de emitir. Hemos completado el fin de

¹¹ “Centro de la singularidad irremplazable y del referente único, el *punctum* irradia y, esto es lo más sorprendente, se presta a la metonimia. Y desde el momento en que se deja arrastrar al juego de las sustituciones, puede llegar a invadirlo todo, tanto objetos como afectos” (Jacques Derrida: “Las muertes de Roland Barthes” en *Cada vez única, el fin del mundo*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2005, p. 79).

¹² “La abolición de la distancia, del *pathos* de la distancia, hace que todo quede indeterminado. Incluso en el ámbito físico: la proximidad excesiva del receptor y de la fuente de emisión crea un efecto Larsen que interfiere en las ondas. La proximidad excesiva del evento y de su difusión en tiempo real, genera indeterminación, una virtualidad del evento que lo despoja de su dimensión histórica y lo sustrae de la memoria. Estamos inmersos en un efecto Larsen generalizado” (Jean Baudrillard: *La agonía del poder*, Ed. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006, pp. 60-61).



have completed the end of the aesthetic illusion. *We never see anything but the television*¹³. Our imagination is, undoubtedly, accustomed to *critical dystopia*, we live the metropolitan disaster¹⁴ ahead of time, we are so bloated that we don't even fear the Flood¹⁵.

¹³ "According to Susan Sontag, we she was watching the retransmission of the men landing on the moon, some of the people present said that it was just a set up. So, she asked them: "in that case, what are you watching?". And they answered: "We're watching the tele!" She understood everything" (Jean Baudrillard: *La agonía del poder*, Ed. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006, pp. 66).

¹⁴ "It seems the alternative goes something like this: we are either "incapable of imagining the future" (Jameson) or only the "imagination of disaster" exists (Sontag). It can really be synthesized in what Bruce Franklin rightly summarized: "The only future that seems to be imaginable in Hollywood is a better future". To the point that cities of the future in dystopias do not now reflect the future of humanity but its 'last days'. They are cities the "day after" those nuclear holocausts that have left the world inhabitable. For that reason they advise the survivors to emigrate to outer space. The whole Earth is a city with no future and man is at the end of his history. The metropolis of the beginning and of the end of the twentieth century are worlds apart. It is not just a case of underlining the architectonic similarities and, up to a point, see the latter as the process of the ruin of the former. As a result, the "recycling aesthetics" they present are made with leftovers of all the material and human styles (José Luis Molinuevo: "La orientación estética" in Simón Marchán Fiz (co.): *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Ed. Paidós, Barcelona, 2006, p. 96).

¹⁵ "A society only fears one thing: the flood. It doesn't fear emptiness. It doesn't fear misery or shortage. Something drips onto it, onto its social body, and it doesn't know what it is, it isn't coded and it appears not to be codable in relation to that society. Something that drips and drags that society to a kind of disterritorialization, something that melts the ground it lies on. This is the drama. We come across something that is collapsing and we don't know what it is. It responds to no code, but escapes below them" (Gilles Deleuze: *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2005, p.20).



Secuencia en
Times Square, Marzo de 2009

la ilusión estética. *Nunca vemos otra cosa que la televisión*¹³. Nuestra imaginación está habituada, no cabe duda, a la *distopía crítica*, habitamos, anticipadamente, el desastre metropolitano¹⁴; estamos tan abotargados que ni siquiera tememos al diluvio¹⁵.

¹³ "Según cuenta Susan Sontag, cuando estaba viendo la retransmisión televisiva de la llegada de los hombres a la Luna, algunos de los presentes afirmaron que todo aquello no era nada más que una escenificación. Entonces, ella les preguntó: "Pero entonces, ¿qué es lo que estáis viendo?". Y ellos respondieron: "¡Estamos viendo la tele!". Había comprendido todo" (Jean Baudrillard: *La agonía del poder*, Ed. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006, p. 66).

¹⁴ "Parece que la alternativa reza así: o "somos incapaces de imaginar el futuro" (Jameson) o lo único que hay es "la imaginación del desastre" (Sontag). En realidad puede sintetizarse en lo que Bruce Franklin acertadamente resumió: "El único futuro que parece imaginable en Hollywood es un futuro mejor". Hasta el extremo de que las ciudades del futuro en las distopías no reflejan ya el futuro de la humanidad sino sus últimos días. Son ciudades del "día después" de aquellos holocaustos nucleares que han hecho la Tierra inhabitable. Por ello se aconseja a los supervivientes que emigren al espacio exterior. Porque la Tierra entera es una ciudad sin futuro y el hombre está al final de su historia. De las metrópolis de los comienzos a finales del siglo XX hay un abismo. No se trata sólo de subrayar las semejanzas arquitectónicas y hasta cierto punto ver las segundas como el proceso de la ruina de las primeras. El enfoque es distinto: más que el camino de la perfección a la ruina de la perfección, se trata ahora de las "ruinas en inversión" de que hablaba Smithson, es decir, que las ciudades que se levantan de la ruina misma. De ahí esa "estética del reciclaje" que presentan, están hechas con remiendos de todos los estilos, materiales y humanos" (José Luis Molinuevo: "La orientación estética" en Simón Marchán Fiz (comp.): *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Ed. Paidós, Barcelona, 2006, p. 96).

¹⁵ "Una sociedad solo le teme a una cosa: al diluvio. No le teme al vacío. No le teme a la penuria ni a la escasez. Sobre ella, sobre su cuerpo social, algo chorrea y no sabe qué es, no está codificado y aparece como no codificable en relación con esa sociedad. Algo que chorrea y arrastra esa sociedad a una especie de desterritorialización, algo que derrite la tierra sobre la que se instala. Este es el drama. Encontramos algo que se derrumba y no sabemos qué es. No responde a ningún código, sino que huye por debajo de ellos" (Gilles Deleuze: *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2005, p. 20).

Pedro Osakar uses painting to *fictionalize the metropolitan* and, of course, make the most of “digitalization” to construct a reality that is pure staging like in the fusion of Havana and New York converting Times Square into a kind of *(delirious) stage for parapolitical propaganda*. Up to a point, Osakar links onto that surreal liking that considered what was out of date, cultural leftovers, to be elements charged with a singular mythical strength. “Revolutionary” consignments are not only anachronistic, in an age in which the Utopian is dismantled, but they acquire a dreamlike dimension. Walter Benjamin began his protohistory of modernity with those Parisian landscapes that had been transformed into the refuge of merchandise that was also old fashioned, strange things, out of date: prostheses and feather dusters, *corsettes* and umbrellas, stockings and wind up dolls, buttons for shirt collars that had disappeared long ago; all that had created a set up that suggested “a world of secret affinities”. It should be taken into account that those landscapes that survived in Benjamin’s time had a ruinous appearance, typical of obsolete urban constructions, in such a way that the *images of desire* in them appeared transformed into rubble. In 1998, Osakar titled an exhibition “Arcades Project”¹⁶ with which he declared his interest in Benjaminian allegories as material that allowed him to *think about the city*. In Osakar’s artwork, the Utopian is a resistant, although eroded, somewhat recurrent¹⁷ leftover that he submits to the *misinterpretation* strategy. We must remember that Freudian conception of dreams as the (disguised) fulfilment of a (suppressed or repressed) desire; the latent dream could be almost invisible on the manifest level, and can only be reached through its interpretation. The mixed work of Pedro Osakar does not generate closed messages but calls on us to take on the enigmatic dimension of art that is not

¹⁶ “The exhibition Arcades Project in 1998 was both a tribute to Walter Benjamiín and a declaration of the intentions of my work, since all the texts incorporated into it had a seminal nature and abounded in the idea of bringing a cultural object of the past into the present as an object of knowledge” (Pedro Osakar: “On blackboard. La naturaleza de las imagines y las palabras” in *Pedro Osakar. On blackboard. Pproyectos*, MECA, Mediterranean Artistic Centre, Almería, 2007, p.12)

¹⁷ “There where Jung saw, for example, the recurrence of a Utopian image as a kind of “successful return” of unconscious contents, Benjamin, much close to Freud, quoted Bloch saying that its repetition was a sign of that continuous social repression that impeded the fulfilment of Utopian desires” (Susan Buck-Morss: *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Ed. Interzona, Buenos Aires, 2005, p.92)

Pedro Osakar utiliza la pintura para *ficcionalizar lo metropolitano* y, por supuesto, saca partido de la “digitalización” para construir una realidad que es puro simulacro como en su fusión de La Habana y Nueva York convirtiendo Times Square en una suerte de *escenario (delirante) de la propaganda para-política*. En cierta medida, Osakar enlaza con aquel gusto surrealista que tomaba lo pasado de moda, los residuos culturales, como elementos dotados de una singular fuerza mítica. Las consignas “revolucionarias” no son únicamente anacrónicas, en una época donde lo utópico está desmantelado, sino que adquieren una dimensión onírica. Walter Benjamín comenzó su protohistoria de la modernidad con aquellos pasajes parisinos que se habían transformado en el refugio de mercancías también pasadas de moda, cosas extrañas, fuera de fechas: prótesis y plumeros, *corsettes* y paraguas, medias de liga y muñecas a cuerda, botones para cuellos de camisas que habían desaparecido hace tiempo; todo eso creaba un montaje que sugería “un mundo de secretas afinidades”. Hay que tener en cuenta que aquellos pasajes que sobrevivían en el tiempo de Benjamín tenían una apariencia ruinoso, típica de las construcciones urbanas obsoletas, de manera que en ellas las *imágenes del deseo* aparecían transformadas en escombros. Osakar tituló una exposición en 1998 “Arcades Project”¹⁶ con lo que manifestaba su interés por las alegorías benjaminianas como materiales que le permitían *pensar la ciudad*. En las obras de Osakar lo utópico es un resto resistente aunque erosionado, algo recurrente¹⁷ que él somete a la estrategia de la *tergiversación*. Debemos recordar aquella concepción freudiana del sueño como la satisfacción (disfrazada) de un deseo (suprimido o reprimido); el sueño latente podía ser casi invisible en el plano manifiesto, y sólo se llega a él tras la interpretación del mismo. La obra mestiza de Pedro Osakar no genera mensajes cerrados sino que nos emplaza a recobrar la dimensión enigmática del arte que no

¹⁶ “La exposición Arcades Project de 1998 además de un homenaje a Walter Benjamín era una declaración de intenciones de mi trabajo, por que todos los textos que incorporaba tenían un carácter seminal y abundaban en la idea de traer el objeto cultural del pasado al presente como objeto de conocimiento” (Pedro Osakar: “On blackboard. La naturaleza de las imágenes y las palabras” en *Pedro Osakar. On blackboard proyectos*, MECA, Mediterráneo Centro Artístico, Almería, 2007, p. 12).

¹⁷ “Allí donde Jung veía, por ejemplo, la recurrencia de una imagen utópica como “retorno exitoso” de contenidos inconscientes, Benjamín, mucho más cerca de Freud, citaba a Bloch diciendo que su repetición era signo de esa represión social continua que impedía la realización de los deseos utópicos” (Susan Buck-Morss: *Walter Benjamín, escritor revolucionario*, Ed. Interzona, Buenos Aires, 2005, p. 92).

something mystifying but rather an awareness of the fact that aesthetic experience doesn't exist without metaphoric density. The city he specifies is in the world of dreams and nightmares, of unfulfilled promises and of the hope in which the unexpected encounter can take place.

In Benjamin's *The Arcades Project*, I came across a question I can't leave aside: "What do we know about street corners, about the edges of pavements about the architecture of cobbles, we who have never felt under the streets' bare soles of the feet, the heat, the filth and the stone artists?". Exactly, we need to confess our ignorance about what happens to us as well as our incapacity to convert into *places* those spaces of anonymity we are obliged to go through. "The city dweller is constantly distracted by external stimuli never assimilated by our conscience, and continually comes into contact with multitudes of people he or she doesn't know by name. This leads to the solitude characteristic of the modern city¹⁸. Even though we don't stop participating in the *permanent mobilization* and we fantasize about the nomad adventure, we are really just sick stay-puts; we unconsciously personify the idea of the Kierkegaardian philosophic subject that has something of a *flâneur* about it, a gentleman who goes wandering but never leaves the room. Or, in any case, we are only capable of looking at the street with our gossipy camera like the main character of *Rear Window*. If Modernity commenced, in the poetry of Baudelaire, with "domestic horror", it closed its heroic tour with the highly equipped contemporary, satisfied with the dissuasion tactics employed by the mass media. It isn't necessary to cross that immense zone of *Stalker*, there is no room where our desires can be fulfilled, we are an empty case which, at the height of impotence, believes it has the world at its finger tips in a vertiginous zapping gesture.

As Bachelard points out, we have felt the hypertrophy of having lived in every empty space in the world. It's worth remembering that the horrendous is nothing strange, an inconceivable reality we are totally separated from, but rather a *this is here*: our homes are inhabited by fear. "Today", writes Ernst Bloch in *The Principle of Hope*, "houses appear in many places as if prepared for a journey. Despite all the decorations or, perhaps, because of them, a farewell is ex-

¹⁸ Susan Buck-Morss: *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Ed. Interzona, Buenos Aires, 2005, p.153

es algo mistificador sino propiamente una toma de conciencia de que no existe experiencia estética sin densidad metafórica. La ciudad que va *punctualizando* es el ámbito del sueño y de la pesadilla, de las promesas incumplidas y de la esperanza en que pueda producirse el encuentro inesperado.

En *El Libro de los Pasajes* de Benjamín encuentro una pregunta que no me resisto a dejar de lado: “¿Qué sabemos de las esquinas de las calles, de los bordes de las aceras, de la arquitectura del adoquinado, nosotros que jamás hemos sentido bajo la planta desnuda de los pies la calle, el calor, la suciedad y las aristas de las piedras?”. Efectivamente, necesitamos confesar nuestra ignorancia sobre lo que nos pasa y, también, la incapacidad de convertir en *lugares* esos espacios del anonimato por los que nos vemos obligados a transitar. “El habitante de la ciudad es constantemente distraído por estímulos externos nunca asimilados por la conciencia, y constantemente entra en contacto con multitudes de personas que no conoce por sus nombres. Esto conduce a la soledad característica de la ciudad moderna”¹⁸. Aunque no dejamos de participar en la *movilización permanente* y fantaseamos con la aventura nómada, en realidad somos unos sedentarios enfermizos; encarnamos, inconscientemente, esa idea del sujeto filosófico kierkegaardiano que tendría algo de *flâneur* que va de paseo sin dejar nunca su habitación. O, en todo caso, únicamente somos capaces de mirar a la calle con nuestra cámara cotilla como el protagonista de *La ventana indiscreta*. Si la modernidad comenzó, en la poética de Baudelaire, con el “horror domiciliario”, ha cerrado su periplo heroico con el contemporáneo hiper-equipado, satisfecho con las tácticas de disuasión que los mass-media despliegan. No hace falta atravesar aquella zona inmensa de *Stalker*, no hay habitación alguna en la que puedan cumplirse nuestros deseos, somos un estuche vacío que, en el colmo de la impotencia, cree disponer del mundo en el vertiginoso gesto del zapeo.

Como apuntara Bachelard, hemos experimentado la hipertrofia de habitar todos los espacios huecos del mundo. Conviene tener presente que lo terrible no es algo extraño, una realidad inconcebible de la que estamos absolutamente separados, sino que más bien, *eso está aquí*: nuestras casas están habitadas por lo pavoroso. “Hoy –escribe Ernst Bloch en *El principio esperanza*– las casas aparecen en muchos sitios como dispuestas para el viaje. A pesar de todos los

¹⁸ Susan Buck-Morss: *Walter Benjamín, escritor revolucionario*, Ed. Interzona, Buenos Aires, 2005, p. 153.

pressed”¹⁹. We could even think that some people appear to camp in the houses in a provisional or temporary situation rather than live in them. What is certain is that the disinteriorization that prepared the cruellest emptiness, the space we are assigned, is *clinical* and extremely cold. *The heat went out of things a long time ago*²⁰, the only thing that is left, like the remains of old combustion, even from a museum perspective, is *ash politics*²¹. The modern experience of uprooting appears, strangely enough, in both Benjamin and in Heidegger: the aesthetic experience is shown as a kind of banishment that requires the task of re-composition and re-adaptation. “But, this task doesn’t intend to reach a final stage of complete re-composition; the aesthetic experience, on the contrary, *is orientated to keep uprooting alive*”²². As many of Pedro Osakar’s works reveal, we are affected by the *Babel syndrome* specific to our Multiverse, although it’s easy enough, after one of those *programmed trips* (in which we have to see what is *necessary*), to fall into what is vaguely called the *Stockholm syndrome*, that is to say, familiarity with the guides-executioner and even the pleasurable return to touristic torture as the only possible way to affront *free time*. Whatever happens we have to leave the house, even if the final destination is, quite frankly, awful, a hole which constitutes a swindle. Because, in the end, the subjects are conscious of the inhospitable nature of the *Cainite city*.

In one of Osakar’s pieces of artwork, formed by two circular pictures, I read the words “buy a dream... home” simultaneously superimposed on a fragment

¹⁹ Ernst Bloch: *El principio esperanza*, Vol. 2, Ed. Aguilar, Madrid, 1979, p. 309.

²⁰ “The heat is leaving things. Objects we use daily softly, yet stubbornly reject man. And in the end he is obliged to carry out an enormous day to task to overcome both the obvious and the secret resistance put up by these objects, whose coldness he has to compensate with his own warmth to avoid freezing when he touches them, and take their sharp points with infinite skill so as not to bleed when he holds them. He should not expect any help from those around him. Inspectors, civil servants, craftsmen and salesmen, they all feel representative of a turbulent material whose danger they are determined to patent through they’re own crudeness. Even the very Earth itself conspires in the degeneration with which things punish man, echoing human deterioration” Walter Benjamin: *Dirección única*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1987, p. 155).

²¹ “The passage through the museum of Modernity towards post-Modernity is the passage of politics: *from ruin politics to ash politics* (Jean-Louis Déotte: “Patocka, Europa y su espíritu” in *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*, Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1998, p. 155.

²² Gianni Vattimo: “El arte de la oscilación” in *La sociedad transparente*, Ed. Paidós, Barcelona 1990, p.142.

adornos, o quizá por ello mismo, en ellas se expresa una despedida”¹⁹. Incluso podríamos pensar que algunas personas, más que vivir en las casas, parece que han acampado en ellas, están en situación provisional o precaria. Lo cierto es que la desinteriorización que preparó el más crudo de los vacíos, el espacio que nos corresponde es *clínico* y extremadamente frío. *Hace ya mucho tiempo que el calor se fue de las cosas*²⁰, lo único que queda, como resto de las antiguas combustiones, incluso musealmente, es la *política de la ceniza*²¹. La vivencia moderna del desarraigo aparece, singularmente, tanto en Benjamin como en Heidegger: la experiencia estética se muestra como un extrañamiento que exige una labor de recomposición y readaptación. “Ahora bien, esa labor no se propone alcanzar un estadio final de recomposición acabada; la experiencia estética, al contrario, *se orienta a mantener vivo el desarraigo*”²². Estamos, como revelan muchas de las obras de Pedro Osakar, afectados por el *síndrome de Babel* específico de nuestro Multiverso, aunque fácilmente tras en un *viaje programado* (en los que hay que ver lo que es *necesario* ver) podemos caer en lo que, vagamente, se llama *síndrome de Estocolmo*, esto es, la familiaridad con los guías-verdugos e incluso el retorno placentero a la tortura turística como única forma de afrontar el *tiempo muerto*. Tenemos que marcharnos de casa, sea como sea, aunque finalmente el destino sea, sencillamente, deleznable, un cuchitril en el que se consuma una estafa. Porque, en última instancia, los sujetos son conscientes del carácter inhóspito de la *ciudad cainita*.

¹⁹ Ernst Bloch: *El principio esperanza*, vol. 2, Ed. Aguilar, Madrid, 1979, p. 309.

²⁰ “El calor se está yendo de las cosas. Los objetos de uso cotidiano rechazan al hombre suave, pero tenazmente. Y al final éste se ve obligado a realizar día a día una labor descomunal para vencer las resistencias secretas –no sólo las manifiestas– que le oponen esos objetos, cuya frialdad tiene él que compensar con su propio calor para no helarse al tocarlos, y coger sus púas con una destreza infinita para no sangrar al asirlos. Que no espere la menor ayuda de quienes le rodean. Revisores, funcionarios, artesanos y vendedores, todos se sienten representantes de una materia levantisca cuya peligrosidad se empeñan en patentizar mediante su propia rudeza. Y hasta la tierra misma conspira en la degeneración con que las cosas, haciéndose eco del deterioro humano, castigan al hombre” (Walter Benjamin: *Dirección única*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1987, p. 33).

²¹ “El paso por el museo de la modernidad hacia la post-modernidad es el paso de lo político: *de una política de la ruina hacia una política de la ceniza*” (Jean-Louis Déotte: “Patocka, Europa y su espíritu” en *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*, Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1998, p. 155).

²² Gianni Vattimo: “El arte de la oscilación” en *La sociedad transparente*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 142.



Buy a dream... home, 2007
Óleo/madera. Omnicrom blanco. (x 2)
68 x 68 cm. (x 2)

of fluxus poster on top of a blue pillow. It's interpretation is not restricted, but perhaps we could take it that in that *metaphoric friction* there is allusion to the disillusionment of an art which intended to be (or to fuse with) the life and intimacy that is no other but boredom. The dream of a subversion of aesthetic tradition has, for a long time, formed part of the glacial archive of "muse-umphilia". Everything that pushed for an irreducible outside is neutralized in the empire of the glass case. Benjamin had it clear: there is a tradition that is, quite simply, a catastrophe. We can go further, with dis-(organized) pessimism, by adding that so many negotiated transgressions have given rise to subsidized radicalism. The *passions Ltd* that Osakar paints are an incisive dissection of accommodating course of art in our times. The fashion is the eternal return of what is new in the (mass produced) shape of what is always the same. The polarization that brought to a close the essay on "The work of art in the Age of its Mechanical Reproduction" between the nationalization of politics (characteristic of Fascism) and the politicization of art (which should have something to do with Communism) has been dismantled in the global triumph of the culture of the spectacle. Unfortunately, distraction is not of an emancipatory nature and auratic tradition was not even dismantled. On the contrary, art, thanks to the neo-Egyptian cult to museums, acquires the rank of *glamorous*. A hundred years on from the euphoric proclamations by futurism on the beauty of war, we have come to understand that the world is much worse than in ruins, it has been subjected to sophisticated *neutralization*²³.

²³ "Fiat ars, pereat mundos [make art, the world perishes], Fascism tells us, and, as Marinetti confesses, expect directly from war the artistic satisfaction that radiates from a renewed sen-



Passions Ltd, 2007

Óleo/madera. Omnicrom blanco.
60 x 113 cm

En una pieza de Osakar, formada por dos cuadros circulares, leo las palabras “buy a dream... home” superpuestas, simultáneamente, sobre un fragmento de un cartel fluxus y encima de una almohada azul. La interpretación no puede ser cerrada pero tal vez podamos entender que en esa *fricción metafórica* se alude al desengaño de un arte que pretendía ser (o fundirse con) la vida y a una intimidad que no es otra cosa que aburrimiento. El sueño de una subversión de las convenciones estéticas forma, desde hace tiempo, parte del archivo glacial de la museofilia. Todo aquello que impulsaba a un afuera irreductible está neutralizado en el imperio de la vitrina. Benjamín lo tenía claro: hay una tradición que es, lisa y llanamente, catástrofe. Nosotros podemos completar, con un pesimismo (des)organizado, apostillando que tantas transgresiones pactadas han dado lugar al radicalismo subvencionado. Las *passions Ltd* que pinta Osakar son una incisiva disección del decurso acomodaticio del arte de nuestro tiempo. La moda es el eterno retorno de lo nuevo bajo la forma (producida en masa) de lo siempre igual. Aquella polarización que cerraba el ensayo sobre “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” entre la estatización de la política (propia del fascismo) y la politización del arte (que tendría que ver con el comunismo) ha sido desmantelada en el triunfo planetario de la cultura del espectáculo. La distracción, lamentablemente, no tiene carácter emancipatorio y la tradición aurática ni siquiera se desmanteló. Al contrario, el arte, gracias al *culto neo-egipcio al Museo*, adquiere el rango de lo *glamouroso*. Cien años después de las proclamas eufóricas de la belleza de la guerra por parte del futurismo hemos comprendido que el mundo está mucho peor que arruinado, ha sido sometido a una sofisticada *neutralización*²³.

²³ “*Fiat ars, pereat mundus* [hágase el arte, perezca el mundo], nos dice el fascismo, y tal como Marinetti lo confiesa, espera directamente de la guerra la satisfacción artística que emana de una

This perverse use of mimicry that Pedro Osakar²⁴ displays is the result of his deconstructive research into the paradigms of contemporary art. When he uses the photographic to accentuate the *simulacrum*, what he is really doing is introducing meditation on the disappearance of reality. It would seem we are longing to convert the world with all those museum pieces, into a kind of *compendious* act of will²⁵. Perhaps the *misery of the experience*²⁶ is the (unknown) cause behind the museal drive. Today, collective amnesia being a reality, there is a *glass case for everything*, it doesn't matter if it's tacky, if it's a consignment or if it's shit. Maybe contemporary art is in the same situation as the "Silence" pub in *Mullholand Drive: everything is playback*. Osakar questions the original in the

sorial perception that is transformed by technique". Such is without doubt the perfection of *l'art pour l'art*. Long ago, in the days of Homer, mankind was the object of speculation on the part of the Gods, now it is for its own sake. It's self-induced alienation reaches the stage in which it lives its own, gloriously aesthetic destruction. "This is what occurs with the nationalization of politics defended by Fascism. And Communism replies by politicizing art." (Walter Benjamin: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" in *Obras. Libro I, Vol. 2*, Ed. Abada, Madrid, 2008, p.85).

²⁴ "A Benjaminian game that is presented as a biased interpretation of the theories of Homi Baba on the perverse use of mimicry that colonial power imposes on the submissive cultures to establish "authorizes versions of otherness". Versions built in the image of a central model but which should always maintain some kind of difference ("almost the same but not quiet")." (Pedro Osakar: "On blackboard. La naturaleza de las imágenes y las palabras" in Pedro Osakar. *On blackboard proyectos*, MECA, Mediterranean Artistic Centre, Almeria, 2007, pp.15-16).

²⁵ "The world as a museum, the State as the administrator of the museum, the citizens as museum guards, so as not to forget the omnipresent "protection of installations": entrance fees instead of taxes. And now it is possible to acknowledge how the functions of memory and reprimand are fulfilled: the intention is that certain institutions, ruins or buildings are not visited. In fact, because there is practically nothing for which a protective organization could not be founded. We practice protecting. This, in turn, is equally worthy of protection and should be protected from any type of epilogue (*Nachrede*) that could be forced on it, especially of a detrimental nature" (Hans Blumenberg: *La posibilidad de comprenderse*, Ed. Síntesis, Madrid, 2002, pp. 148-149).

²⁶ "Lack of meaning of the experience: it shouldn't be taken to understand that man yearns for a new experience. No, man yearns to free himself from experiences, he yearns a whole world in which both his external and, finally, his internal poverty becomes clear and so clean that it comes out of it quite respectably" (Walter Benjamin "Experiencia y pobreza" in *Discursos interrumpidos I*, Ed. Taurus, Madrid, 1973, p.172). Cf. Jean-Louis Déotte: "W. Benjamin ¿se puede hablar todavía de experiencia? In *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*, Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1998, pp. 194-196.

Ese *uso perverso del mimetismo* que despliega Pedro Osakar²⁴ es el resultado de su investigación deconstructiva sobre los paradigmas del arte contemporáneo. Cuando emplea lo fotográfico para acentuar lo *simulácrico* lo que en realidad está planteando es una meditación sobre el escamoteo de la realidad. Parece que deseamos convertir al mundo con todas las cosas en museo, en una suerte de voluntad *epilodal*²⁵. Acaso sea la *miseria de la experiencia*²⁶ la causa (desconocida) que impulsa la pulsión museal. Hoy, consumada la amnesia colectiva, hay *una vitrina para cada cosa*, da igual que sea una cursilería, una consigna o una cagarruta. Tal vez el arte contemporáneo esté en la misma tesitura que aquel pub “Silencio” de *Mullholand Drive: todo es playback*. Osakar cuestiona el original, en la estela de

renovada percepción sensorial que viene transformada por la técnica. Tal es al fin sin duda la perfección total de *l’art pour l’art*. La humanidad, que antaño, con Homero, fue objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, ahora ya lo es para sí misma. Su alienación autoinducida alcanza así aquel grado en que vive su propia destrucción cual goce estético de primera clase. *Así sucede con la estatización de la política que propugna el fascismo. Y el comunismo le responde por medio de la politización del arte* (Walter Benjamín: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Obras. Libro I, vol. 2*, Ed. Abada, Madrid, 2008, p. 85).

²⁴ “Un juego benjaminiano que se ofrece también como una lectura sesgada de las teorías de Homi Bhabha sobre los usos perversos del mimetismo que el poder colonial impone a las culturas sometidas para establecer “versiones autorizadas de la otredad”. Versiones construidas a imagen y semejanza de un modelo central del cual, sin embargo, deberían siempre mantenerse en algo diferenciadas (“almost the same, but not quite”.)” (Pedro Osakar: “On blackboard. La naturaleza de las imágenes y las palabras” en *Pedro Osakar. On blackboard proyectos*, MECA, Mediterráneo Centro de Arte, Almería, 2007, pp. 15-16).

²⁵ “El mundo como museo, el estado como administración del museo, los ciudadanos como vigilantes del museo, para que no se olvide la omnipresente “protección de instalaciones”: precios de entrada en lugar de impuestos. Ya ahora se puede reconocer cómo se cumplen las funciones de la memoria y la amonestación: se pretende que determinadas instituciones, ruinas o construcciones no sean visitadas. De hecho, porque no hay prácticamente nada para lo que no se pudiera fundar una sociedad protectora. Nos ejercitamos protegiendo. Y esto a su vez es tan merecedor de protección que debería ser protegido de cualquier tipo de epílogo (*Nachrede*) que se le intente poner, en especial del difamatorio” (Hans Blumenberg: *La posibilidad de comprenderse*, Ed. Síntesis, Madrid, 2002, pp. 148-149).

²⁶ “Pobreza de la experiencia: no hay que entenderla como si los hombres añoraran una experiencia nueva. No; añoran liberarse de las experiencias, añoran un mundo entorno en el que puedan hacer que su pobreza, la externa y por último también la interna, cobre vigencia tan clara, tan limpiamente que salga de ella algo decoroso” (Walter Benjamin: “Experiencia y pobreza” en *Discursos interrumpidos I*, Ed. Taurus, Madrid, 1973, p. 172). Cfr. Jean-Louis Déotte: “W. Benjamin, ¿se puede todavía hablar de experiencia?” en *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*, Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1998, pp. 194-196.



wake of the ready-made disease, with his pictorial and photographic *unrealism*. He obliges us to become aware of the fact that the artistic experience, with all its rituals and sanctuaries, is installed in the logic of no-place²⁷. “In the same way”, writes Osakar, “the language of prototype models and houses act like an evocation of what it could be from its fetish presence in a glass urn”. Virilio has pointed out that, in an age of globalization, everything is played between two issues, that are also two terms: foreclosure (*Verwefung*: rejection, denial) and exclusion or the *locked-in syndrome*²⁸. Everything, even the things we were afraid of, ends up being grotesque, that is, ornamental.

In Pedro Osakar’s work, I find a peculiar ironic tone. His pieces permanently offer a “commentary on the image through the image”²⁹. He never stops trying to re-elaborate codes. In the practice of *appropriation*, he takes up positions that move him close to the proposals developed in the 80’s in aesthetics that involve a powerful definition of the *post-modern*. “Formal descriptions of modern art were topographic, they organized the surface of artworks in order

²⁷ Cf. Marc Augé: Los “no-lugares”. *Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1993.

²⁸ “The *locked-in syndrome* is a rare neurological illness that leads to complete paralysis, the incapacity to speak, whilst retaining the ability to speak, full consciousness and all intellectual faculties in tact. The installation of synchronization and free interchange is the temporary understanding of inactivity that interacts with the real space occupied by our immediate, routine activities but, more than anything, with our mentality” (Paul Virilio in conversation with Sylvère Lotringer: *Amanecer crepuscular*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Mexico, 2003, p.80).

²⁹ Pedro Osakar: “On blackboard. La naturaleza de las imágenes y las palabras” in *Pedro Osakar. On blackboard proyectos*, MECA, Mediterranean Artistic Centre, Almeria, 2007, p.14).



Nothingness, Nothingness, Nothink
Hall-Wall, 2006-2008
 Fragmentos de series.
 Tamaños diversos.

la enfermedad del ready-made, con su *irrealismo* pictórico y fotográfico. Nos obliga a cobrar conciencia de que la experiencia artística, con todos sus rituales y santuarios, está instalada en la lógica de los *no-lugares*²⁷. “De la misma forma –escribe Osakar– el lenguaje de las maquetas de prototipos y casas actúan como una evocación de lo que puede ser y es desde su presencia fetiche dentro de una urna de cristal”. Virilio ha apuntado que, en época de globalización, todo se juega entre dos temas que son, también, dos términos: forclusión (*Verwefung*: rechazo, dene-gación) y exclusión o *locked-in syndrom*²⁸. Todo, incluso aquello que nos atemorizaba, termina por ser *grotesco*, es decir, ornamental.

En las obras de Pedro Osakar encuentro una singular tonalidad irónica. Sus piezas plantean permanentemente “comentarios de la imagen a través de la imagen”²⁹. No cesa en el esfuerzo de reelaborar los códigos. En la práctica de *apropiación* asume posiciones que le acercan a las propuestas que se desarrollaron en los años ochenta en una estética que supuso una definición potente de lo *postmoderno*. “Las descripciones formales del arte moderno eran topográficas, organizaban la super-

²⁷ Cfr. Marc Augé: *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1993.

²⁸ “El *locked-in syndrom* es una rara patología neurológica que se traduce en una parálisis completa, una incapacidad de hablar, pero conservando la facultad del habla y la conciencia y la facultad intelectuales perfectamente intactas. La instauración de la sincronización y del libre intercambio es la comprensión temporal de la interactividad, que interactúa sobre el espacio real de nuestras actividades inmediatas acostumbradas, pero más que nada sobre nuestras mentalidades” (Paul Virilio en diálogo con Sylvère Lotringer: *Amanecer crepuscular*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 80).

²⁹ Pedro Osakar: “On blackboard. La naturaleza de las imágenes y las palabras” en *Pedro Osakar. On blackboard proyectos*, MECA, Mediterráneo Centro de Arte, Almería, 2007, p. 14.



Vista de la Exposición
La Ciudad Improbable.
Galería Sandunga, 2000

to determine their structures, whilst nowadays it's necessary to think of the description in terms of stratigraphic activity. These quotation, extract, frame and staging procedures that constitute the strategies used in the works I have previously mentioned, require the revelation of representation stratum. It's obviously not necessary to look for sources or origins, but signification structures: under one image there is always another"³⁰. There is conscious dissolution of the still modern, logic of the *original*³¹, in favour of hybrid aesthetics in which reference is not dogmatic. "If post-modern art is referential, what is certain is that it only makes reference to "the problem of the reference activity". For example, it can "steal" types and images to develop an "appropriation" of a critical nature –with respect to both a culture in which images are merchandise and to an aesthetic practice that (nostalgically) remains close to the art of originality"³². To uncover "hidden issues that are written in the streets of our cities", Pedro Osakar playfully resorts to a play on the real and the virtual, on the already done and on that which has been forgotten. He is well aware that the greatest catastrophe is not having anything to think about.

³⁰ "Douglas Crimp: "Imágenes" in *Artes después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p.186

³¹ Commentating a piece of work by Sherrie Levine in 1978 in which the profile of Kennedy is occupied by a mother holding her daughter in her arms, Douglas Crimp points out that it is not possible to locate the original work of art.: "it was precisely the abandonment of the means in themselves that allowed us to talk about a break with modernity or, more specifically, with what Michel Fried considered modern" (Douglas Crimp: "Imágenes" in *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p.185).

³² Hal Foster: "Asunto: Post" in *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p.197.

**Escalera y réplica, 1998**

Maqueta de madera y pintura azul.

110 x 18 x 50 cm

Vitrina de 130 x 50 x 65 cm

ficie de las obras de arte en orden a determinar sus estructuras, mientras que ahora se hace necesario pensar en la descripción como una actividad estratigráfica. Esos procedimientos de cita, extracto, encuadre y escenificación, constitutivos de las estrategias que utilizan las obras de las que he hablado antes, exigen el descubrimiento de estratos de representación. No hace falta decir que no buscamos fuentes u orígenes, sino estructuras de significación: debajo de cada imagen hay siempre otra imagen³⁰. Hay una disolución consciente de la lógica, todavía moderna, del *original*³¹, en beneficio de una estética híbrida en la que la referencia no es dogmática. “Si el arte posmoderno es referencial, lo cierto es que sólo hace referencia “a la problematización de la actividad de la referencia”. Por ejemplo, puede “robar” tipos e imágenes para desarrollar una “apropiación” de cariz crítico –tanto respecto a una cultura en la que las imágenes son mercancías, como a una práctica estética que permanece (nostálgicamente) apegada a un arte de originalidad³². Para revelar “tramas ocultas que están escritas en las calles de nuestras ciudades” Osakar recurre, lúdicamente, a un juego de lo real y lo virtual, de lo ya hecho y de aquello que está olvidado. Sabe de sobra que la gran catástrofe es no tener nada en que pensar.

³⁰ Douglas Crimp: “Imágenes” en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 186.

³¹ Comentando una obra de Sherrie Levine de 1978 en la que el perfil de Kennedy está ocupado por una madre con su hija en brazos, señala Douglas Crimp que no se puede, ahí, localizar la obra de arte *original*: “era precisamente este tipo de abandono del medio *en cuanto tal* lo que nos permitía hablar de una ruptura con la modernidad o, más exactamente, con lo que Michel Fried consideraba moderno” (Douglas Crimp: “Imágenes” en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 185).

³² Hal Foster: “Asunto: Post” en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 197.



Las mejores vistas de la ciudad, 2009
The best views of the city, 2009



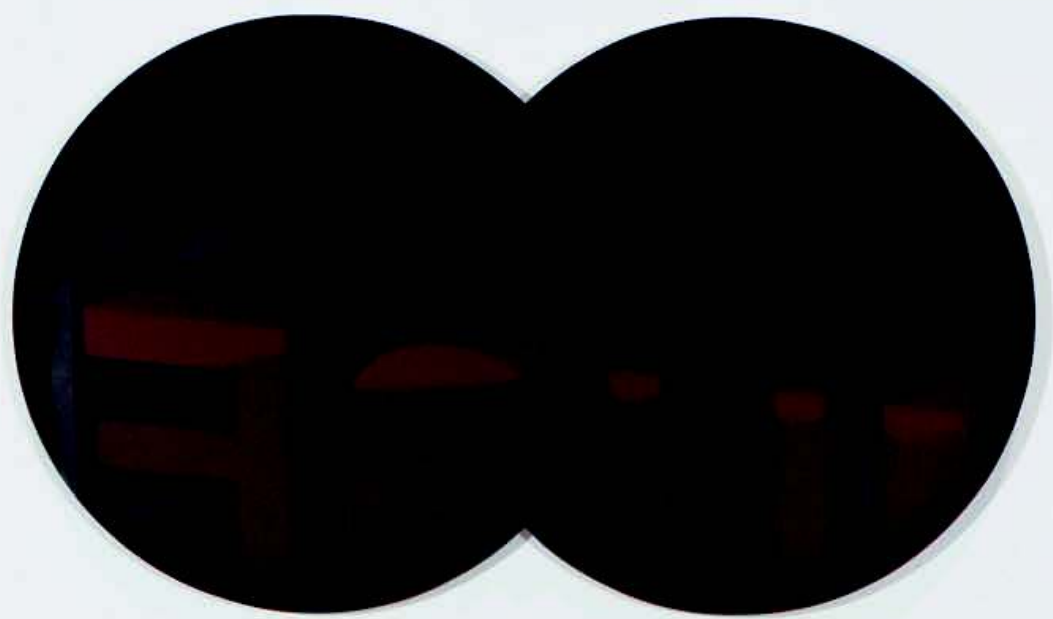




Página anterior
Vistas de la instalación
Las mejores vistas de la ciudad, 2009
The best views of the city, 2009

1. Óleo sobre lienzo.
275 x 200 cm (x 2 óvalos) (izquierda)
2. Impresión digital sobre lona Mesh de PVC.
350 x 700 cm (izquierda)
3. Impresión digital sobre madera
83 x 142 cm (derecha)

Página derecha
Las mejores vistas de la ciudad, 2009
The best views of the city, 2009
Impresión digital sobre madera
83 x 142 cm

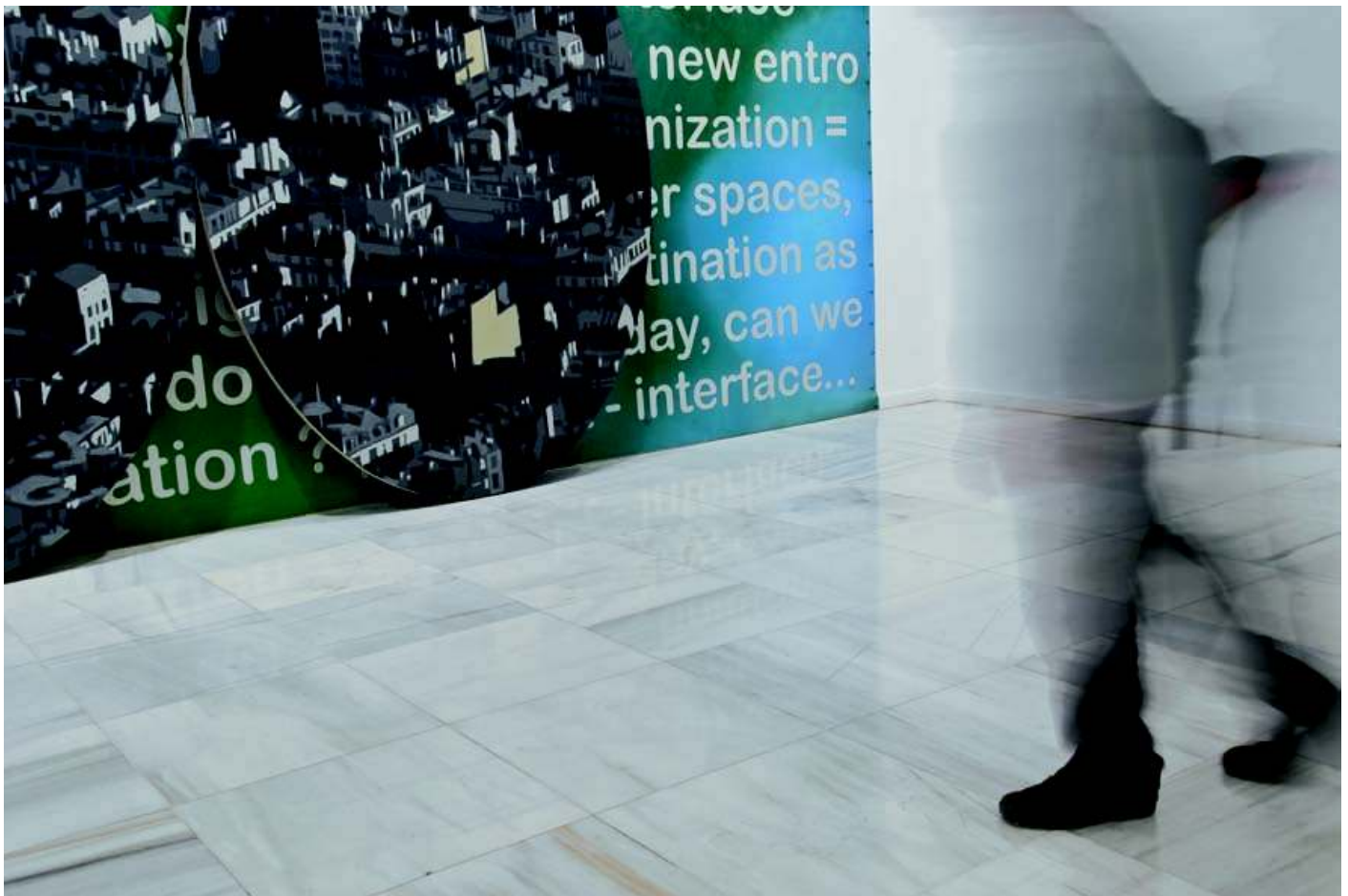


expansion of art - expansion
the rescue of the space -
pansion - the unlimited au
the icons of the modern
benefits the
contaminat
py | only in
the new ?
none of the
destiny | is
abstain from



ion of architecture | art to
city - land | the endless ex
diences | architects create
com | don't reap its
o | interface -
e | the new entro
nization =
er spaces,
stination as
day, can we
- interface...





Detalle de la instalación
Las mejores vistas de la ciudad, 2009
The best views of the city, 2009



Detalle de la instalación
Las mejores vistas de la ciudad, 2009
The best views of the city, 2009

Impresión digital sobre madera
83 x 142 cm



*To come to an understanding about the meaning of words is the first step to coming to an understanding about ideas.
Or... to agree upon the meaning of a word is the first step to understanding an idea.*

Juan Luis Cebrián

The meaning of words

El significado de las palabras

*P*onerse de acuerdo sobre el significado de las palabras es ya comenzar a ponerse de acuerdo sobre las cosas mismas.

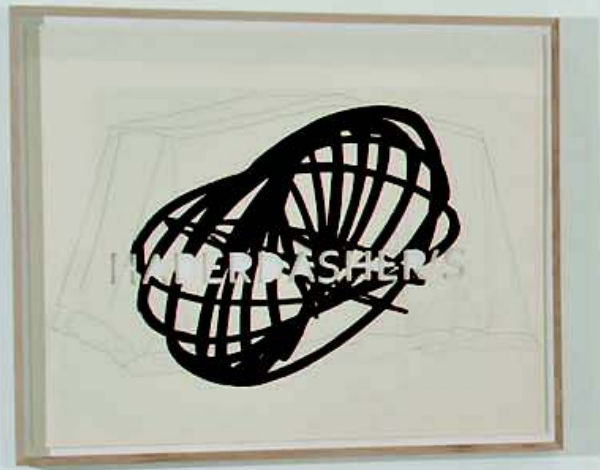
Juan Luis Cebrián



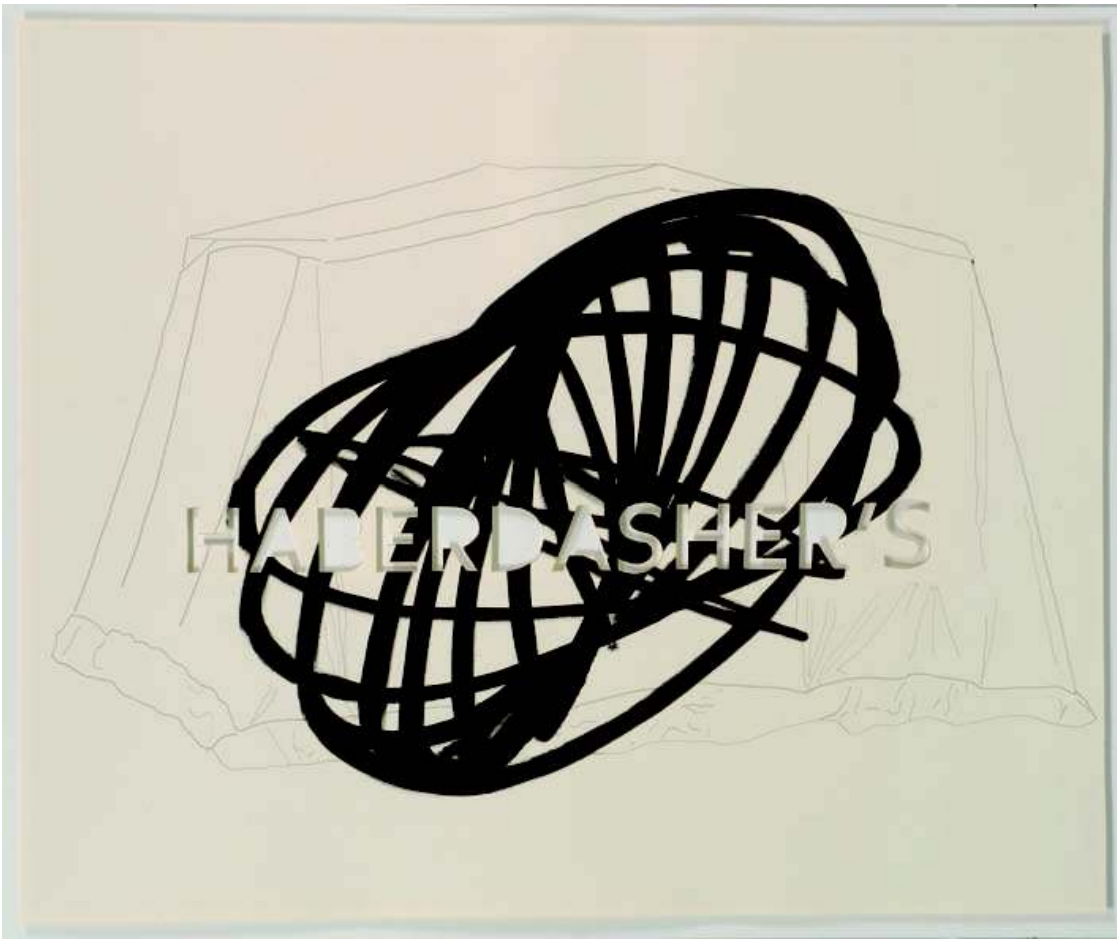
Dibujos, 2009

Drawings, 2009

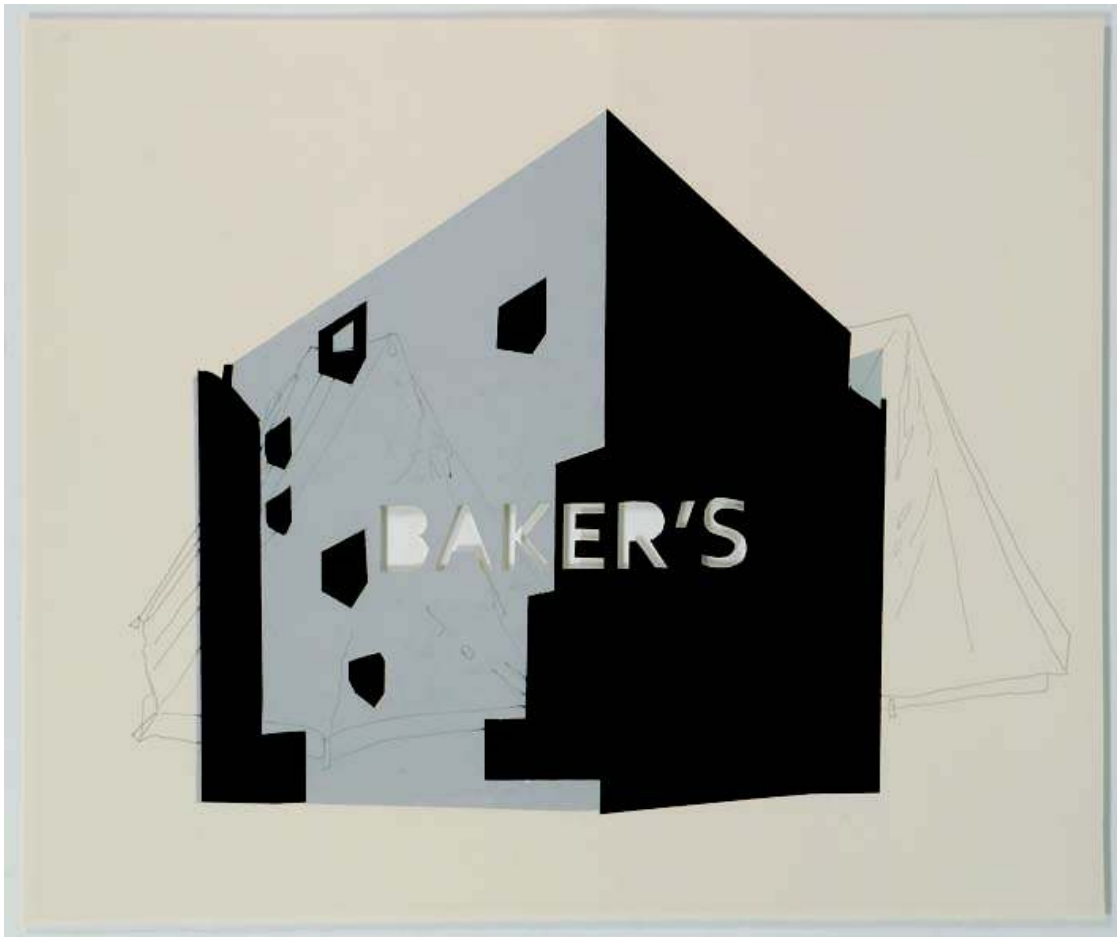














La Casa de Angel, 2009
Óleo y lápiz sobre papel
55 x 41,5 cm

Página 100
Vista parcial de la instalación de la
serie de dibujos

Página anterior derecha
Hairdresser's, 2009
Óleo y lápiz sobre papel
71 x 86 cm
Butcher's, 2009
Óleo y lápiz sobre papel
71 x 86 cm

Página anterior izquierda
Haberdashers, 2009
Óleo y lápiz sobre papel
71 x 86 cm.
Carpentry, 2009
Óleo y lápiz sobre papel
71 x 86 cm

Página izquierda
Baker's, 2009
Óleo y lápiz sobre papel
71 x 86 cm
Watchmaker's, 2009
Óleo y lápiz sobre papel
71 x 86 cm.

Auschwitz, 2009

Auschwitz, 2009



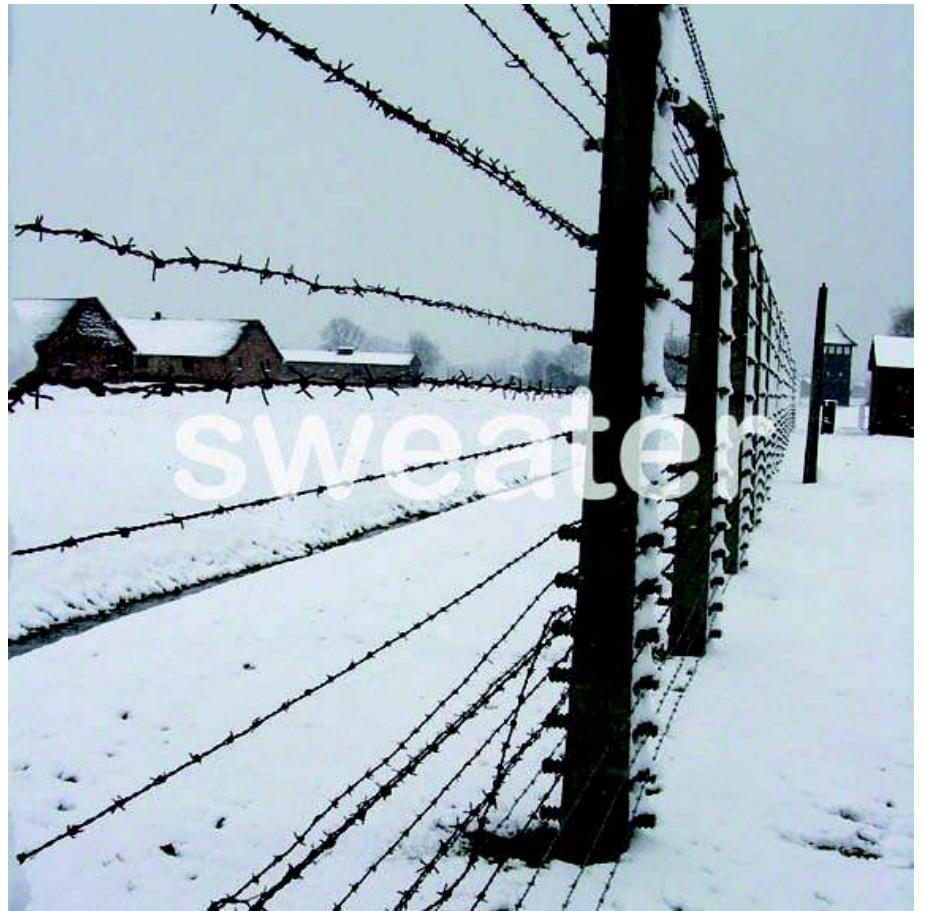


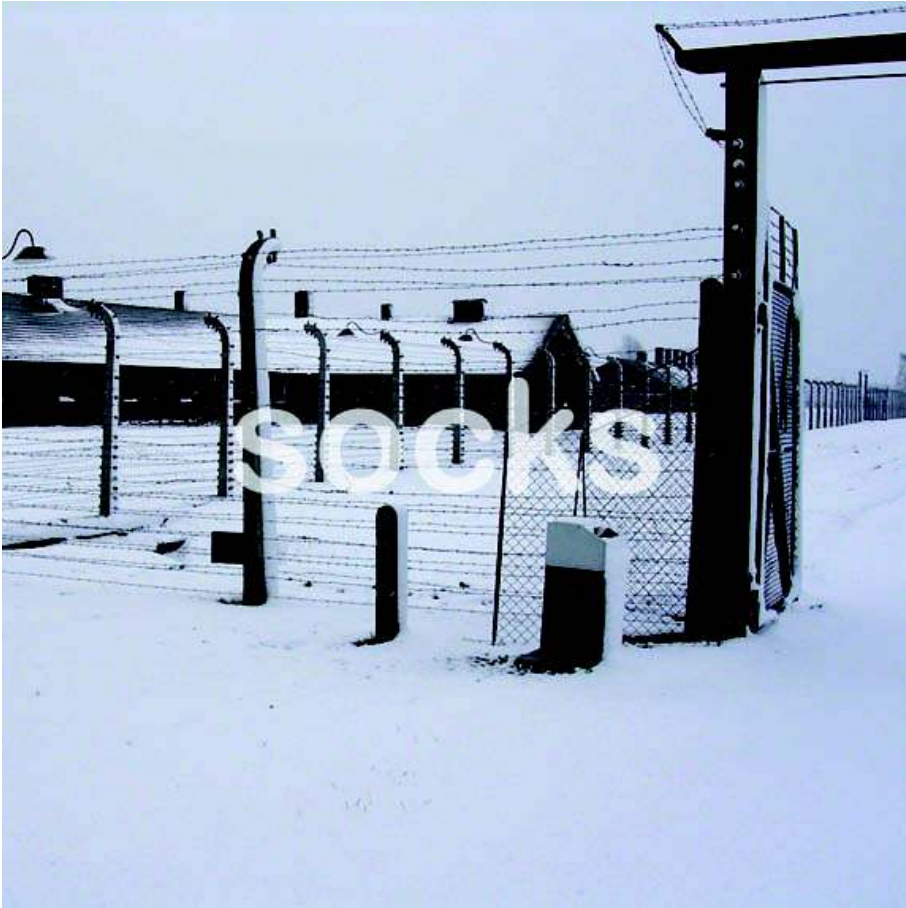












Página 108
Vista de la instalación de la serie completa
Auschwitz, 2008
Impresión digital/lienzo
55 x 55 cm (x 10)

Página 110
Undershirt, 2008
Underwear, 2008

Página 111
Blouse, 2008
Shirt, 2008

Página 112
Trousers, 2008
Nightdress, 2008

Página 113
Sweater, 2008
Raincoat, 2008

Página izquierda
Socks, 2008
Dress, 2008



El poder y la ciudad, 2009

The power and the city, 2009

















Página 118
Vistas de la instalación
El poder y la ciudad, 2009

Página 120
Manual de instrucciones, 2009
17 cuadros. Óleo sobre lienzo
75 x 70 cm (x 17)

Página 122
El símbolo, 2009
Óleo sobre lienzo y estructura de madera
cuadro de 680 x 250 cm sobre estructura
de madera de 310 x 680 x 85 cm

Arriba y página derecha
Detalles
El símbolo, 2009
Óleo sobre lienzo y estructura de madera
cuadro de 680 x 250 cm sobre estructura
de madera de 310 x 680 x 85 cm



La casa de la doctrina. 2009

Vitrina de acero y cristal

130 x 90 x 90 cm

Maqueta de madera sobre estructura de acero

82 x 70 x 63 y 50 x 70 x 75 cm

Páginas 128 y 129

4 Vistas

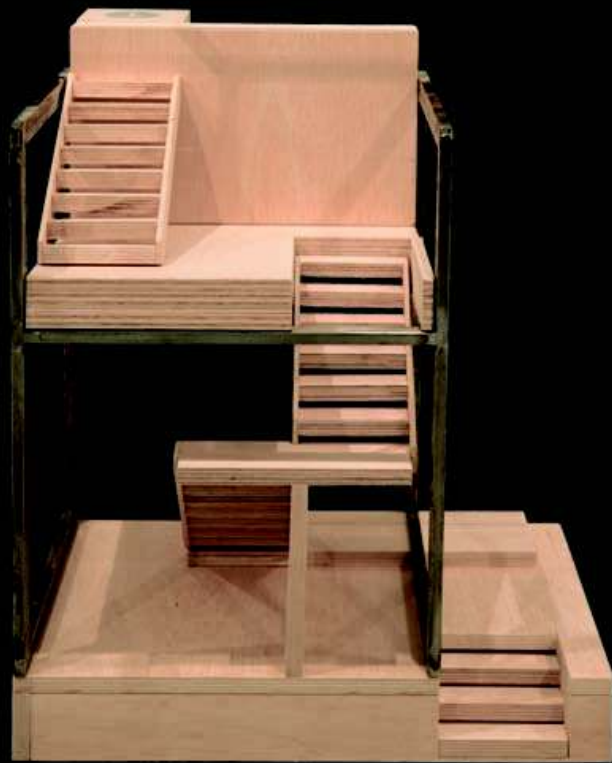
La casa de la doctrina. 2009

Maqueta de madera sobre estructura de acero

82 x 70 x 63 y 50 x 70 x 75 cm

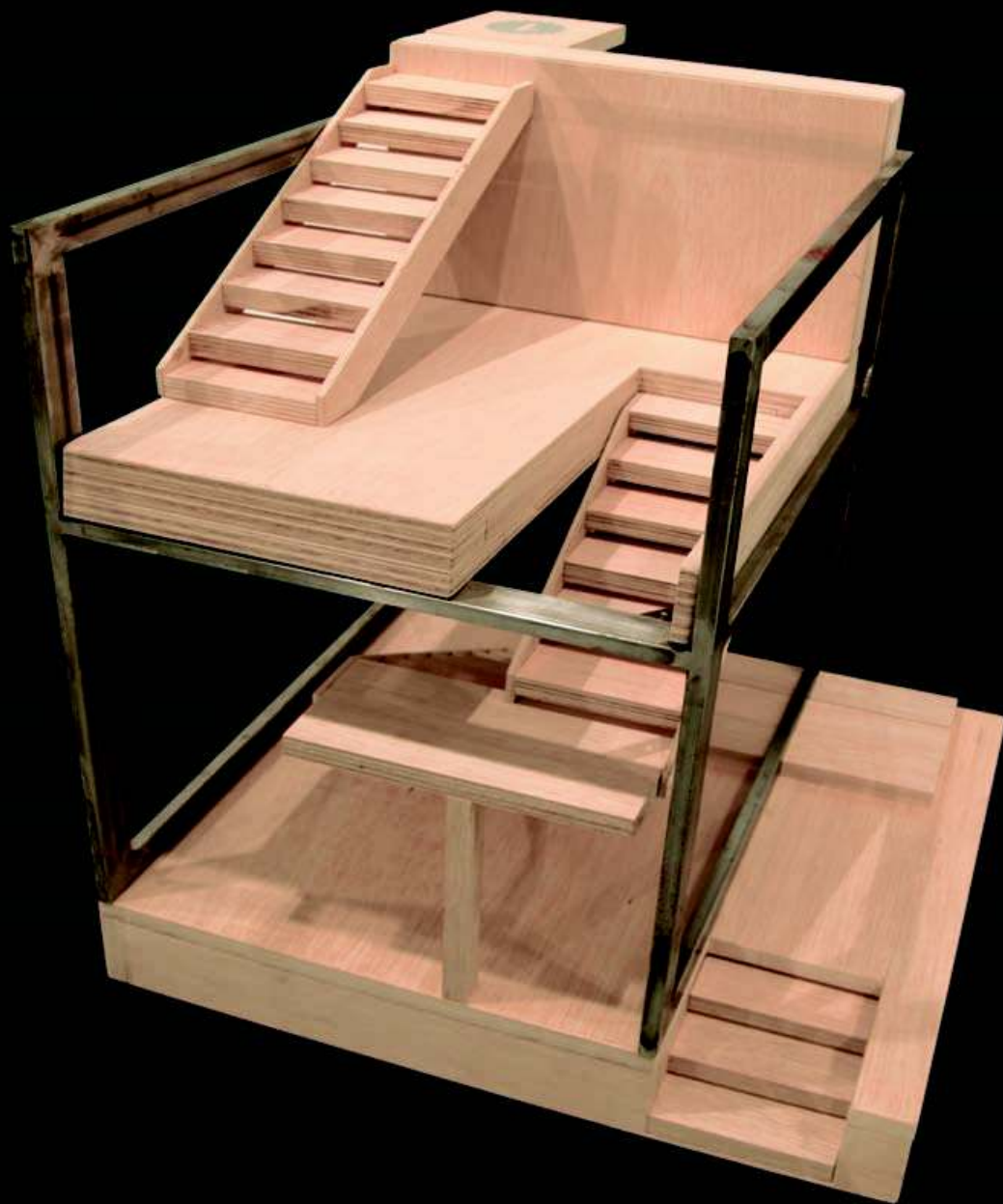






La casa de la doctrina. 2009

Maqueta de madera sobre estructura de acero
82 x 70 x 63 y 50 x 70 x 75 cm





Fotografías. *Ficciones*, 2009

La Habana/New York, La Industria Cultural

Photographs. *Fictions*, 2009

La Habana/New York, Cultural Industry









Página anterior

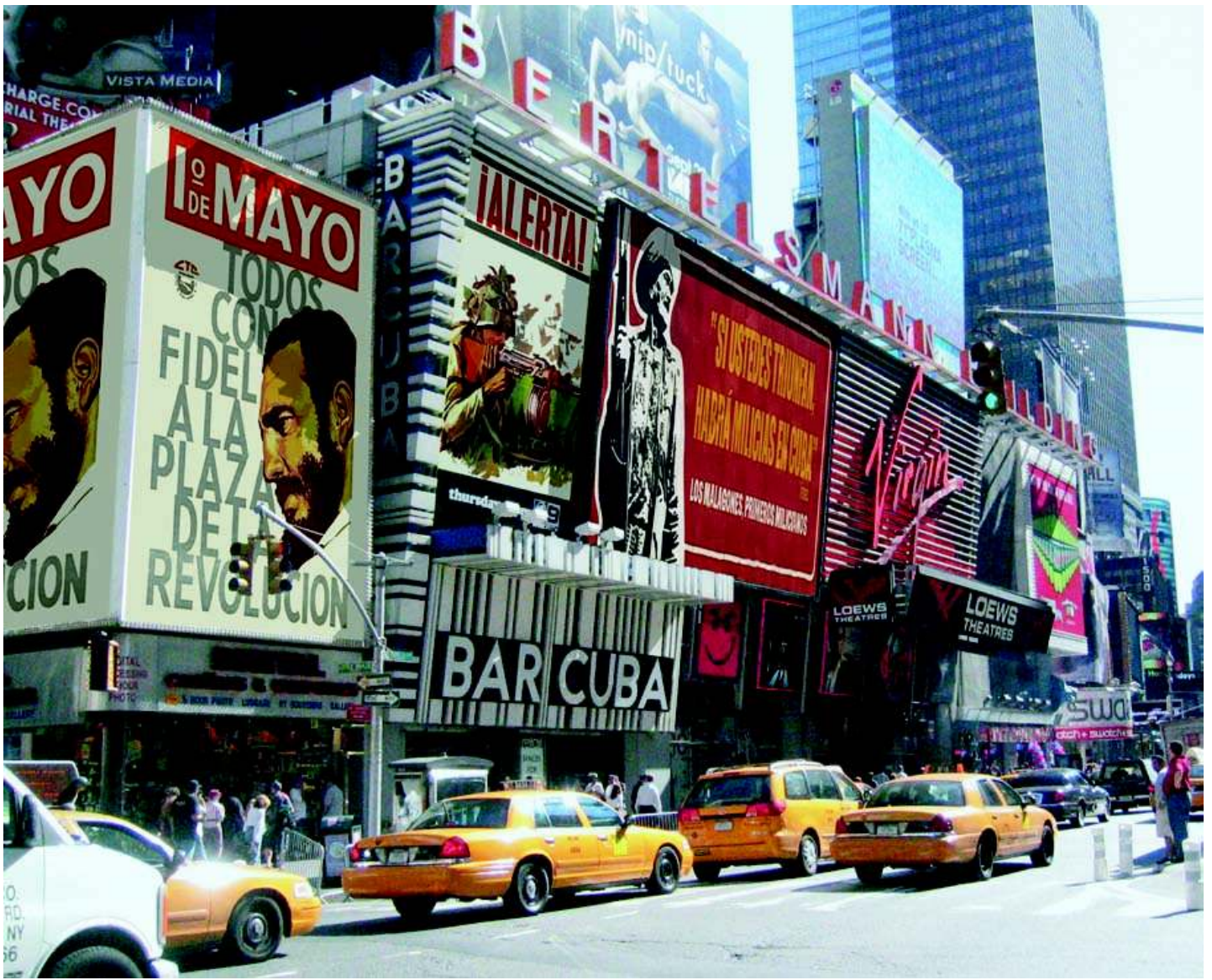
Ficciones. La Habana/New York, 2009

1. Impresión digital sobre papel
30 x 38 cm
2. Impresión digital sobre papel
30 x 40 cm
3. Impresión digital sobre papel
30 x 40 cm
4. Impresión digital sobre papel
30 x 45 cm

Arriba

Ficciones. La Habana/New York, 2009

Impresión digital sobre papel
30 x 38 cm



Ficciones. La Habana/New York, 2009
Impresión digital sobre papel
30 x 40 cm



Ficciones. La Habana/New York, 2009
Impresión digital sobre papel
30 x 30 cm



Ficciones. La Habana/New York, 2009
Impresión digital sobre papel
30 x 45 cm







Página anterior

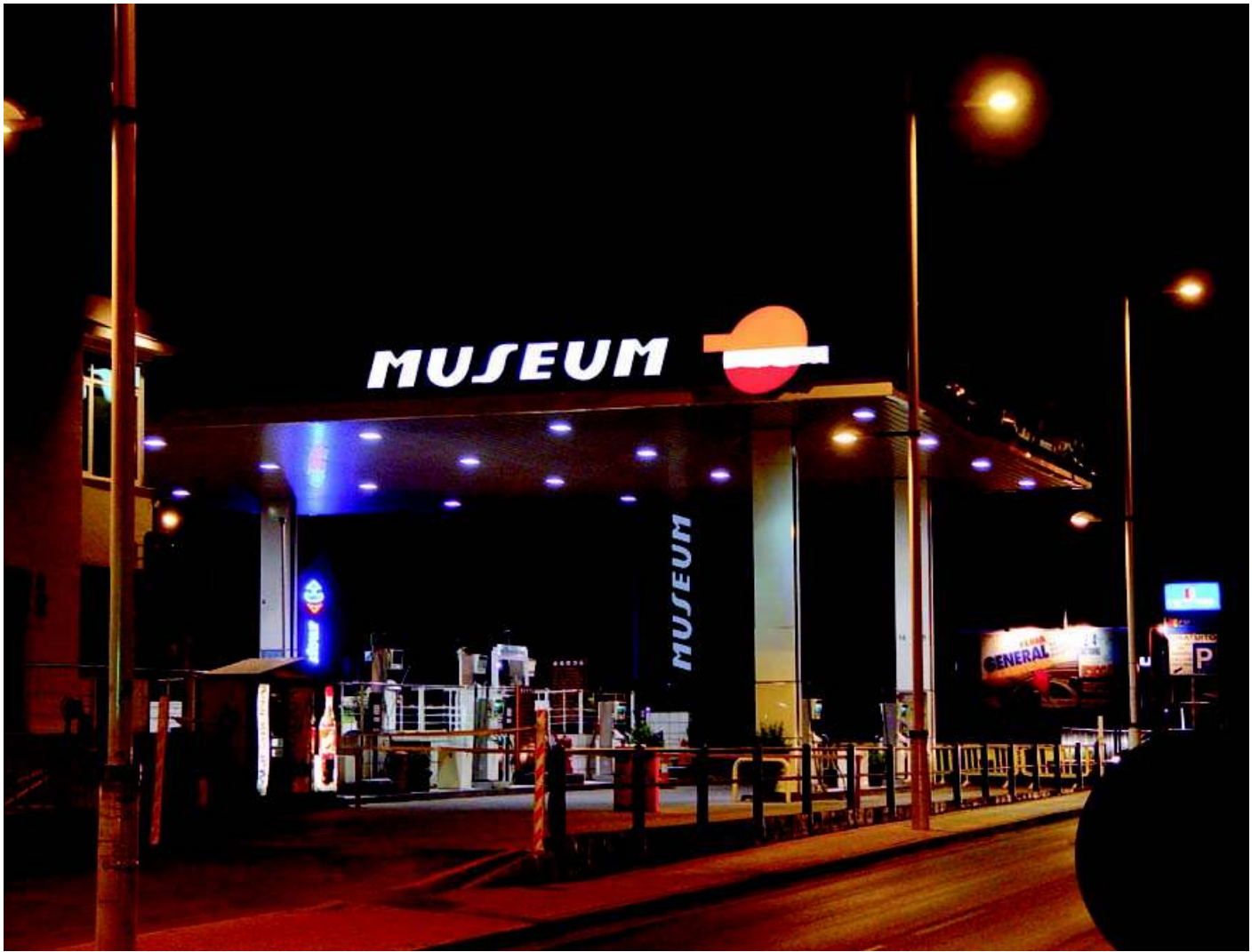
Ficciones. La Industria Cultural, 2009

1. Impresión digital sobre papel
30 x 40 cm
2. Impresión digital sobre papel
30 x 40 cm
3. Impresión digital sobre papel
30 x 40 cm
4. Impresión digital sobre papel
30 x 40 cm

Arriba

Ficciones. La Industria Cultural, 2009

Impresión digital sobre papel
30 x 40 cm



Ficciones. La Industria Cultural, 2009
Impresión digital sobre papel
30 x 40 cm



Ficciones. La Industria Cultural, 2009
Impresión digital sobre papel
30 x 40 cm



Ficciones. La Industria Cultural, 2009
Impresión digital sobre papel
30 x 40 cm



Dossier

Sala de Armas de la Ciudadela

Pamplona - Iruña





Página anterior
Vistas de la instalación
El poder y la ciudad, 2009

El símbolo, 2009
Óleo sobre lienzo y estructura de madera
Cuadro de 680 x 250 cm sobre estructura
de madera de 310 x 680 x 85 cm

La casa de la doctrina, 2009
Maqueta de madera sobre estructura de acero
82 x 70 x 63 y 50 x 70 x 75cm

Manual de instrucciones, 2009
17 cuadros. Óleo sobre lienzo
75 x 70 cm (x 17)



Vistas de la instalación
Hotel, Museum, Gallery. 2009

Cuadro: *Hotel, 2009*
Vitrina. *Prototipo Hotel, 2009*

Cuadro: *Museum, 2009*
Vitrina. *Prototipo Museum, 2009*



Cuadro: *Gallery*, 2009
 Vitrina. *Prototipo Gallery*. 2009

Vistas de la instalación
Hotel, Museum, Gallery. 2009

Vista de la instalación de la
 serie de dibujos



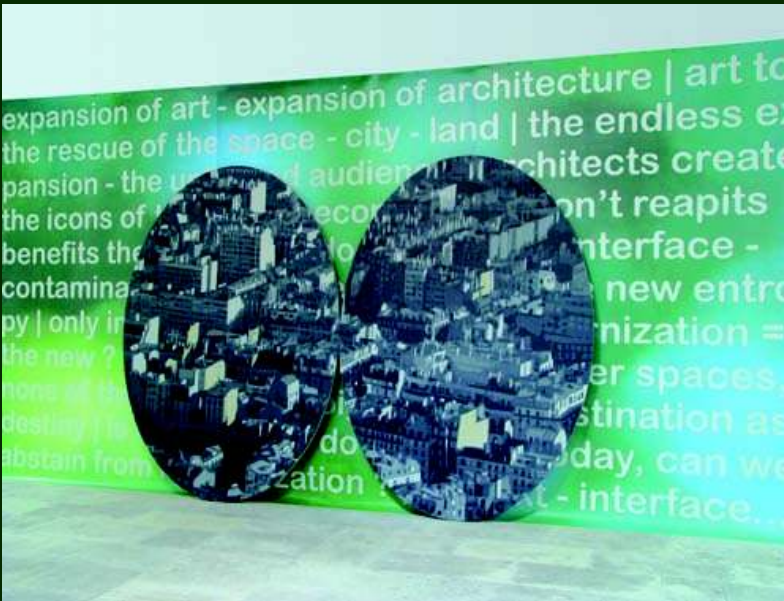


Vistas de la instalación
I am a man. (Sharon Hayes in N.Y.). 2009
Soy un hombre (Sharon Hayes en N.Y.). 2009

Impresión digital sobre lona Mesh.
500 x 400 cm

Construcción de madera y acero.
Réplica del modelo de Gustav Klutssis.
230 x 100 x 100 cm

Cartel. Acrílico sobre madera. (Suelo)
Réplica del cartel utilizado por los afroamericanos en EE.UU.
a partir de los años sesenta para el reconocimiento de la
igualdad de los derechos humanos
100 x 70 cm





Páginas izquierda y derecha
Vistas de la instalación
Las mejores vistas de la ciudad, 2009
The best views of the city, 2009

1. Óleo sobre lienzo.
275 x 200 cm (x 2 óvalos)

2. Impresión digital sobre lona Mesh de PVC.
350 x 700 cm

3. Impresión digital sobre madera
83 x 142 cm





Página izquierda
Vistas general de la exposición

La casa de la doctrina. 2009

Vitrina de acero y cristal

130 x 90 x 90 cm

Maqueta de madera sobre estructura de acero

82 x 70 x 63 y 50 x 70 x 75cm

Arriba

Vista del la serie

Ficciones. La Habana/New York, 2009

PEDRO OSAKAR OLAIZ

osakar@ugr.es

Pamplona-Iruña 1965

Licenciado en pintura y grabado en la Facultad de BB.AA. de la Universidad del País Vasco.(U.P.V.-E.H.U.)

BA in Painting and Print. Basque Country University. (U.P.V.-E.H.U.)

PREMIOS / AWARDS

- 2009 - Adquisición XI Bienal de Artes Plásticas Ciudad de Pamplona.
- 2007 - Adquisición Premio de Pintura Caja Castilla La Mancha 2007.
- Adquisición IV Premio de Pintura. Fundación Laboral de la Construcción del Principado de Asturias.
- Adquisición 68 Exposición Internacional Artes Plásticas de Valdepeñas.
- 2006 - Primer Premio Salón de Otoño de Pintura de Plasencia.
- Segundo Premio de IX Mostra Internacional Unión Fenosa. La Coruña.
- 2004 - Adquisición Premio de Pintura Caja Castilla La Mancha 2004.
- 2003 - Primer Premio Certamen Internacional de Pintura RPH. Torremolinos.
- Adquisición COLECCIÓN DE ARTE DE LA FUNDACIÓN RAFAEL BOTÍ. IV Bienal de Artes Plásticas Rafael Botí
- 2002 - Adquisición VIII Certamen Unicaja de Artes Plásticas. Málaga.
- Adquisición COLECCIÓN DE ARTE COTEMPORÁNEO AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA.
- Adquisición VII Bienal de Artes Plásticas Ciudad de Pamplona. 1998.
- 2 Premio Fundación de la Liga de Fútbol Profesional. Casa de Velázquez de Madrid.
- 1994 - Adquisición "Arte-Vitoria-Gasteiz" Bienal de Artes Plásticas de Vitoria.
- 1990 - Tercer Premio de Pintura "GURE ARTEA", Gobierno Vasco.Bilbao.
- Adquisición VIII Premio Internacional "Festivales de Navarra".
- 1989 - Primer Premio en el "I Certamen de Pintura de Osakidetza".
- 1988 - Segundo Premio de Pintura "GURE ARTEA", Gobierno Vasco.Bilbao.
- 1er Premio de Escultura."Certamen Nacional de Artes Plásticas". Valencia
- Accésit, "II Bienal de Pamplona".
- 1987 - Primer Premio de Pintura,"Certamen Navarro de Artes Plásticas".
- 2º Premio de Pintura,"Certamen Nacional de Artes Plásticas, Valencia.
- Segundo Premio de Escultura,"III Concurso Pamplona Jóvenes Artistas".
- 1986 - Primer Premio de Escultura, "II Concurso Pamplona Jóvenes Artistas".

EXPOSICIONES INDIVIDUALES 3/ SOLO EXHIBITIONS

- 2009 - "The Reality Games – Los Juegos de la Realidad" Instituto de América. Centro Damián Bayón".
Santa Fé. Granada y Sala de Armas. Ciudadela. Ayuntamiento de Pamplona.
- 2007 - "Pedro Osakar" Sala de Exposiciones de Caja Extremadura. Cáceres.
- "On Blackboard. Proyectos" Galería MECA. Mediterráneo Centro Artístico. Almería.
- 2003 - "Twin Blackboards" Espacio La Azucarera. Granada. K.
- 2000 - "La ciudad improbable" Galería Sandunga. Granada.
- 1998 - "Arcades Project" Sala de Cultura Juan Bravo. Madrid.
- 1995 - "Seres" Galería Kribia. Pamplona.
- 1994 - "Pedro Osakar". Aula de Cultura de Basauri. Vizcaya.
- 1993 - "Vitrinas" Museo Gustavo de Maeztu. Estella, Navarra.
- 1992 - "Doce horas de sueño-s", Galería La Cava. Pamplona.
- 1991 - "Pinturas", Pabellón de Mixtos de la Ciudadela de Pamplona.C.A.M.P.
- "Pinturas", Galería 16. San Sebastián.
- 1990 - "Pinturas", Museo de Arte e Historia de Durango, Vizcaya.

ÚLTIMAS EXPOSICIONES COLECTIVAS / LAST GROUP SHOWS

- 2009 - 70 Exposición Internacional de Artes Plásticas de Valdepeñas.
- VI Certamen Nacional de Pintura Parlamento de la Rioja.
- II Premio Jesús Bárcenas. Valdepeñas. Ciudad Real.
- Colección de Caja Extremadura. Galería Pryzmat. Instituto Cervantes de Cracovia. Polonia.
- 2008 - XI Bienal de Artes Plásticas Ciudad de Pamplona.
- ARTE GIRA Nicolás Salmerón 08. Diputación de Almería.
- 69 Exposición Internacional de Artes Plásticas de Valdepeñas.
- ARCO 2008. Stand Fundación Unicaja. IFEMA. Madrid.
- Premio Focus-Abengoa. Sevilla.

- Colección Unión FENOSA. Instituto Cervantes. Berlín. Milán.
- Premio Jesús Bárcenas. Valdepeñas. Ciudad Real.
- MECA AD HOC. Mediterráneo Centro Artístico. Almería.
- Colección de Caja Extremadura. Art Center Berlín. Friedrichstrasse. Instituto Cervantes de Berlín. Alemania.
- 2007 - Exposición del 9 Premio de Pintura Caja Castilla La Mancha 2007. Sala de Exposiciones de la Obra Social de Caja Castilla La Mancha de Toledo.
- 68 Exposición Internacional de Artes Plásticas de Valdepeñas.
- "Silencios. 22 pintores Navarros", Marzo. Sala de la Muralla. Palacio de Exposiciones y Congresos de Pamplona. Baluarte.
- El retablo de las maravillas. Exposición de la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada. Sala del Crucero del Hospital Real. Universidad de Granada.
- Arte Gira 07. Diputación de Almería. Viator-Arbolea-Fiñana-Carboneras.
- OASIS. Colección de Arte Contemporáneo de Unicaja. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.
- 2006 - ALBIAC 2006. Bienal Internacional de Arte Contemporáneo Parque Natural Cabo de Gata-Níjar.
- IX Mostra Internacional UNION FENOSA. La Coruña.
- Salón de Otoño de Pintura de Plasencia. Extremadura.
- 20 AÑOS 10 BIENALES. Colección de Arte Contemporáneo. Ayto. de Pamplona.-Iruñeko Udala.
- 2004 - Exposición del 7 Premio de Pintura Caja Castilla La Mancha 2004. Sala de Exposiciones de la Obra Social de Caja Castilla La Mancha. Toledo.
- Exposición itinerante KATHAK. Macizo de las Annapurnas. Nepal.
- Exposición de la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada "Fondo Antonio Carvajal Milena". Sala del Crucero del Hospital Real. Universidad de Granada.
- 2003 - La Ciudad Recreada-Hiri Birsortua. Sala de Exposiciones. Plaza Conde Rodezno. Pamplona.
- Cuarta Bienal de Artes Plásticas Rafael Botí. Sala de Exp. de la Diputación de Córdoba.
- Exposición de la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada. Sala de Exposiciones del Crucero del Hospital Real. Granada.
- 2002 - "Europa". Centro de Estudios Europeos de la Universidad de Navarra.
- VIII Certamen Unicaja de Artes Plásticas, Malaga, Sevilla, Almería.
- Exposición de la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada. Museo de la Universidad de Alicante.
- "Europa. La visión de 44 Pintores y Escultores navarros de hoy" Pabellón de Mixtos. Ciudadela. Pamplona.
- 2001 - "XVII Edición Premio de Pintura L'Oreal. Madrid.
- "Arte Navarro Contemporáneo" Colección de Museo de Navarra y del Ayto. de Pamplona.
- VII Certamen Unicaja de Artes Plásticas. Sala de Exposiciones del Palacio Episcopal. Málaga.

MUSEOS Y COLECCIONES / MUSEUMS AND COLLECTIONS

Museo de Navarra.
 Museo de Arte e Historia de Durango. Vizcaya.
 Museo de Arte Contemporáneo de Unión Fenosa.
 Museo Virtual. Megrama.Universidad Metropolitana Azcapozalco. México DF.
 Colección Gobierno Vasco-Eusko Jaurlaritza. Vitoria.
 Colección Diputación Foral de Vizcaya-Bizkaiko Foru Aldundia. Bilbao.
 Colección de Arte Contemporáneo Ayuntamiento de Pamplona.
 Colección de Caja Navarra.
 Colección de Arte Contemporáneo NH Hoteles. Barcelona.
 Colección Unicaja. Málaga.
 Colección Fundación A7. Ciudad Real.
 Colección Fundación Rafael Botí. Córdoba.
 Colección Fundación Laboral de la Construcción. Asturias.
 Colección Royal Premier. Málaga.
 Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada.
 Colección de la Fundación de Caja Castilla La Mancha. Toledo.
 Colección de la Caja General de Ahorros de Granada.
 Colección de la Caja Extremadura.
 Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz.
 Ayuntamiento de Plentzia. Vizcaya.

Biography

BA in Fine Arts from the Basque Country University in 1988. Doctor of Fine Arts from Granada University in 1993. As an artist he has periodically held both individual and group exhibitions whilst undertaking his university teaching and research work. In recent years, through the Permanent Seminar of Contemporary Art, he has organized workshops, studies and conferences with the collaboration of numerous experts in theory and artistic creation, including: Victoria Combalía, Eugenio Trías, Félix Duque, Simón Marchán Fiz, Francisco Jarauta, José Jiménez, Fernando Castro, Nacho Criado and Manuel Saiz, etc..

In close relationship with his personal work, he publishes the following books: "El objeto artístico: Reflexión y método" ("The artistic object: Reflection and method") in 1994 and "La arquitectura del viaje" ("Architecture of the trip") in 1995. From the outset his artistic career has expressed the central topics of his research; the phenomenon of limits, ambiguity in traditional art disciplines and the approach to the artistic task from a fundamentally conceptual and anthropological point of view.

From his individual exhibitions we can highlight "Entre límites" ("Between limits") in the Culture Hall at the Castillo de Maya in Pamplona-Iruña in 1989. "Buenos días tristeza – Bonjour Tristesse" (Good morning sadness – Bonjour Tristesse) in the Durango Art and History Museum in 1990. "Pedro Osakar" Painting Exhibition at the Dieciséis Gallery in San Sebastian-Donosti in 1991. "Vitrinas" ("Showcases") in the Gustavo de Maestzu Museum in Estella-Lizarrá in 1993.

"Arcades Project" Painting, sculpture and photography exhibition. Juan Bravo Culture Hall in Madrid in 1999. This project supposes an important change and the start of an artistic career that continues to date. From the questioning of the role undertaken by the image through to the construction processes of a look, there is a recurrent interest in uncovering the contradictions that help us situate ourselves in the face of artistic work and, therefore, in the face of reality.

"La Ciudad Improbable" ("The Improbably City") exhibition at the Sandunga Gallery in Granada in 2000 is the first individual exhibition he holds in Andalusia. It is followed by: "Twin Blackboards" in the Art Space at the Azucarera Contemporary Art in Granada in 2002, "Projects. On Blackboards" at the M.E.C.A. Gallery in Almería, and the Caja Castilla la Mancha Exhibition Hall in Cáceres in 2007, and the current "Reality Games – Los Juegos de la Realidad" at the American Institute of Santa Fe (Granada) and the Arms Hall, at the Pamplona Citadel in 2009 and 2010.

During this time he has also participated in numerous group exhibitions in Shows, Biennials and Competitions. He has been awarded numerous prizes and distinctions and his artwork forms part of both private and public collections.

Biografía

Licenciado en Bellas Artes en la Universidad del País Vasco en 1988. Doctor en Bellas Artes en la Universidad de Granada en 1993. Como profesional del arte ha realizado periódicamente exposiciones individuales y colectivas simultaneando el trabajo profesional en el arte con el de la Docencia y la Investigación en el ámbito universitario. Así en estos años a través del Seminario Permanente de Arte Contemporáneo organiza talleres, ciclos y conferencias con un amplio número de personalidades de la teoría y de la creación artística entre los que destacan: Victoria Combalía, Eugenio Trías, Félix Duque, Simón Marchán Fiz, Francisco Jarauta, José Jiménez, Fernando Castro, Nacho Criado, Manuel Saiz, etc.

En una estrecha relación con su obra personal publica los libros: El objeto artístico: Reflexión y método de 1994 y La arquitectura del viaje de 1995. Su trayectoria artística ha puesto de manifiesto desde un principio los temas principales de su investigación; el fenómeno del límite, la ambigüedad entre las tradicionales disciplinas del arte y el enfrentamiento a la tarea del arte desde un punto de vista fundamentalmente conceptual y antropológico.

Podemos destacar sus exposiciones individuales "Entre límites" en la Sala de Cultura de Castillo de Maya de Pamplona-Iruña en 1989. "Buenos días tristeza-Bonjour Tristesse" en el Museo de Arte e Historia de Durango en 1990. "Pedro Osakar" Exposición de Pintura en Galería Dieciséis de San Sebastián-Donosti en 1991. "Vitrinas" en el Museo Gustavo de Maestzu de Estella-Lizarrá en 1993.

"Arcades Project" Exposición de pintura, escultura y fotografía. Sala de Cultura Juan Bravo de Madrid en 1999. Este último proyecto supone un cambio importante y un inicio de un recorrido artístico que continua en la actualidad. Desde cuestionamiento del papel que desempeña la imagen, pasando por los procesos de construcción de la mirada, hay un interés recurrente por evidenciar las contradicciones que nos ayudan a situarnos frente al hecho artístico y por extensión a la realidad.

La exposición: "La Ciudad Improbable" en la Galería de Arte Sandunga de Granada en el año 2000 es la primera individual que realiza en Andalucía. Después vendrán: "Twin Blackboards" en el Espacio de Arte de Arte Contemporáneo La Azucarera de Granada en el 2002, "Proyectos. On Blackboard" en Galería M.E.C.A. de Almería y Sala de Exposiciones de Caja Castilla la Mancha en Cáceres en 2007 y la actual "The Reality Games - Los Juegos de la Realidad" en el Instituto de América de Santa Fe (Granada) y Sala de Armas, Ciudadela de Pamplona en 2009 y 2010.

En todos estos años ha participado en un gran número de exposiciones colectivas con motivo de Muestras, Bienales y Certámenes. Ha recibido numerosos premios y distinciones y su obra se encuentra representada en colecciones públicas y privadas.

