

Entrevista a Isidro Blasco con motivo de la exposición Aquí Huidizo coorganizada por la Comunidad de Madrid y la Diputación Provincial de Huesca

Quizá sea Isidro Blasco uno de los artistas españoles más afianzados en el actual mercado internacional: produce obras coherentes fruto de una trayectoria pausada pero progresiva. Navega su trabajo entre las distintas islas de la construcción de espacios y la noción del recuerdo, una suerte de conjuntos alternativos que se hallan en un punto medio de lo escultórico, lo arquitectónico y lo escenográfico. El desarrollo de su producción le ha permitido exponer principalmente en el circuito galerístico de Nueva York, pero también en centros de Viena, Sydney, Berlín o Shanghái. Sus exposiciones en España siempre han sido seguidas con interés [\[1\]](#), como las muestras en el Patio Herrero *The Lasting Life of Things* (La vida duradera de las cosas, 2003), el Centro de Arte Reina Sofía *Thinking about that place* (Pensar sobre aquel lugar, 2004), o el CAB de Burgos, con *Left behind* (Lo dejado atrás, 2005); además, la cierta regularidad con que expone en la galería Fúcares de Madrid lo hace asiduo de la feria ARCO.

Intentemos acceder a las peculiaridades de su prosa constructiva. De modo similar a muchos artistas contemporáneos la biografía personal desempeña un papel necesario en tanto que núcleo generador y lazo de comprensión de su discurso

artístico. Nacido en Madrid en 1962, ha tenido siempre poderosas vinculaciones con el área mediterránea; no en vano, las raíces de sus padres son alicantinas y del contacto directo con el barro, mientras aprendía el oficio de alfarería en el taller familiar de Mutxamel, proviene su interés por las texturas materiales. A pesar de este primer acercamiento a la creación a través de los modos artesanales, Blasco decide formarse académicamente en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y más tarde, en el curso 1990-91, el Ministerio de Asuntos Exteriores le concede una estancia en la prestigiosa Academia de España en Roma para continuar con su instrucción.

La importancia de su padre, Arcadio Blasco, comienza a hacerse visible en los aspectos formales y el contenido. El también artista nacido en Mutxamel (Alicante, 1928) se formó inicialmente como pintor en la Escuela de Bellas Artes de Madrid. De ahí pasó a la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y más tarde consiguió una beca para residir en la Academia de España en Roma, donde tomará el primer contacto con la cerámica. Como artista, estuvo presente en citas de relevancia internacional como la XXXV Bienal de Venecia de 1970; justamente por estos años, entre 1969 y 1975, ejecuta sus trabajos más llamativos como son las series *Propuestas ornamentales* (1969-74) –con las que participa en la citada Bienal– y las *Arquitecturas para defenderse del miedo* (1975). En la obra de Isidro Blasco subyace la premisa de reconstruir la importancia que podría haber tenido Arcadio si hubiera franqueado las puertas del “Olimpo artístico” como premio a su labor. Asimismo, la idea de lo arquitectónico permea las obras de Blasco padre y es muy probable que se haya transmitido a Blasco hijo; de ahí, tal vez, el fuerte impulso de Isidro por restituir (y fabricar) la memoria de un personaje fascinante en el vídeo *Arcadio*, que comentaremos más adelante.

Después de algunos titubeos en su trayectoria profesional y personal, a mediados de los años noventa decide continuar

sus estudios de doctorado en Nueva York con la firme convicción de realizar una tesis sobre el artista estadounidense de origen chileno Gordon Matta-Clark (1943-1978), cuyas nociones sobre la arquitectura y lo público y las interpretaciones políticas del espacio han sido más inspiradoras que efectivamente influyentes en la obra de Blasco. En esta ciudad consigue el patrocinio de diversas instituciones que le permiten seguir unido a la esfera artística. Entre éstas se cuentan, la New York State Council, la Pollock Krasner Foundation, la John Simon Guggenheim Memorial Foundation o la Rockefeller Foundation. Tras una estancia de seis meses en Shanghái –ciudad que le obsesiona especialmente– en 1996 asienta su residencia definitiva en Nueva York, donde vive con su esposa Sarah y sus dos hijas. La integración dentro de la realidad estadounidense operará en su obra de modo decisivo en al menos tres aspectos fundamentales: la utilización de la madera en tanto que recurso económico; el uso de los matices del inglés alternados con los del castellano y, finalmente, la hipnótica y persistente presencia de Nueva York. (La arquitectura que se podría denominar “vernácula” de Estados Unidos se representa por un tipo de construcción, el *balloon frame*, que es básicamente un armazón cubicular de listones de madera recubierto por tablones. Dada la facilidad para acceder al material, éste es uno de los más económicos. Por otra parte, tanto la cuestión de la mutación de los idiomas como la de la ciudad de Nueva York son elementos, quizá, persistentes en la mayoría de los artistas emigrados a Estados Unidos; ejemplos en la “americanización” de los nombres (Warhola > Warhol) o el *franglais* de Duchamp demuestran la importancia del lenguaje, más todavía con el auge del conceptual hacia los años setenta).

Desde el comienzo de su actividad artística Blasco manifestó un interés inusual por los caracteres propios de la vivencia, esenciales del espacio doméstico. La casa y lo habitable, pues, suministraron de manera constante un estímulo para su prolongada reflexión sobre *cómo se vive y dónde se*

desarrollan las historias personales del individuo: una especie de *arqueología de la memoria* a partir de la *biografía reconstruida* gracias a los elementos arquitectónicos. Con este razonamiento era probable que intentara aproximarse a los aledaños de lo que Michel de Certeau había denominado certeramente la *invención de lo cotidiano*; de este modo se conjugaba la representación de las casas en las que había vivido o los lugares habituales de la rutina diaria –en el acto de la fotografía– con su obstinación por la naturaleza última del espacio arquitectónico. Aquellas tentativas “biográfico-edificatorias” se expresan nítidamente en obras como *El apartamento* (1992-94), *Y cuando desperté* (1995-96) o *La casa del padre* (1997). En todas ellas, la dimensión artística participa de la atmósfera onírica a través del canal de textos elaborados desde la experiencia personal y que se integran en la pieza, como éste, tomado de *Y cuando desperté*:

Había muy pocas cosas que me recordaran a una casa, pero no me cabía ninguna duda de estar dentro de una. Sólo podía ver los muros, el techo y el suelo. Las ventanas y las puertas parecían como recortadas a mano, como con una sierra circular o una motosierra^[ii]. No había separación entre los dos pisos [...] Yo llegaba hasta la mitad de las ventanas del segundo piso [...] Así pues, no era una casa, era más bien como una casa de mentira, como las de los escenarios de las películas. Ahora que lo pienso, no había ningún cristal en las ventanas, ni tampoco muebles ni otras personas^[iii].

Como se infiere de ellos, expone en sus escritos la importancia de la primera persona como el vehículo que recorre y habita el espacio (o el escenario) construido. Con ese testimonio, se manifiesta la obsesión del artista por la interpretación de los elementos arquitectónicos que condicionan el espacio y que conectan el movimiento del ser

humano en su interior. Aunque sus trabajos se inscriben en el género de lo escultórico, Blasco viola sistemáticamente el concepto de estatismo al tiempo que expresa su percepción arquitectónica con matices muy diversos: cromáticos, formales y semánticos; una vez dispuestos los elementos queda establecida una sugerente mezcolanza de instalación y diorama.

El camino de Isidro Blasco ha sido de tiempo lento, lo que implica que sus reflexiones hayan ido tomando cuerpo de manera reposada aunque decidida; por otra parte, su plan artístico se desarrolla experimentalmente a través de los prolongados ensayos y sus consecuentes errores o éxitos. Su mirada se posa sobre la superficie de los edificios para imaginar de un modo exhaustivo los cimientos, las conexiones, las limitaciones o las fronteras. Una vez realizado ese análisis minucioso pasa a una redefinición del lugar y sus adyacencias a partir de los nuevos parámetros perceptivos consecuencia de su intensa meditación: el espacio a la Blasco resulta de un sugestivo juego de destrucción de la perspectiva monofocal: en apariencia asociación forzada, del mismo modo que Miguel Ángel explotaba la materia pétrea para encontrar la figura inscrita idealmente en su núcleo, Blasco obliga al espacio a colapsar sobre sí mismo fragmentándolo en función de las líneas de fuga, y altera éstas para introducir curvaturas imposibles a través de agrupación de haces de segmentos.

Hacer del “aquí” espacial algo fugitivo –de manera análoga con el “ahora” temporal– exige del espectador una nueva observación de lo que le rodea a partir de distintas etapas constructivas: de igual modo que los organismos, los trabajos (específicamente, las piezas) de Blasco van mutando con el tiempo. Como se infiere de su última exposición, al artista le incumbe explotar las posibilidades que adoptan las distintas formaciones evolutivas de la obra de arte. O también, que está receptivo a cualquier cambio posible, probable o verosímil, fruto de los experimentos a menor escala y la verificación de que el trabajo “funciona”, es decir, que tiene un peso

argumental coherente, cuando éste se traduce a un tamaño mayor. Es fascinante ver cómo la rotundidad de obras del tipo de *Hallway* (2004) ha ido creciendo al mismo tiempo que su volumen^[iv]: de la *miniatura-bosquejo* –que permite el ensayo del facetado– se pasa a la versión aumentada (que se puede leer en algunos casos como una redefinición de los relieves parietales), y de ahí a la construcción de la estructura mayor de la *fotoescultura*. Blasco reconstruye lugares, espacios y edificios a partir de ese sistema personal de autorreferencias: bocetos, modelos a escala físicos y anteriores a la ejecución de la obra. La fotografía del lugar supone la condición necesaria y previa que generan las líneas precisadas por la intersección entre lo real y su representación icónica. Los ajustes con la nueva realidad percibida se corresponden en la obra a partir de los rincones, esquinas, vanos y otros elementos estructurales. Los fragmentos fotográficos, en muchos casos repetidos total o parcialmente, se utilizan para reinterpretar la totalidad de la imagen sin rendirse al condicionamiento euclidiano: las reglas geométricas se rompen de manera abrupta y el espacio se define de nuevo con una recombinación armónica y rítmica de los elementos esculturales y arquitectónicos. En este sentido se expresa Javier Maderuelo –sin referirse específicamente a Blasco, pero a quien podemos destinarle la idea– cuando detecta estos cambios de enfoque en la localización, pues

algunos artistas plásticos que han logrado superar la trama cartesiana y el concepto de espacio euclidiano están mirando el espacio *con otros ojos*. Intentan cargar el espacio con otros contenidos de carácter más simbólico o emotivo que el de ‘estilo’, descubriendo en él pliegues que trastornan la visión convencional que la cultura cientifista nos ofrece del mismo^[v].

La muestra *Aquí huido/Elusive here* que se pudo

contemplar en la madrileña Sala Alcalá 31, sin ser una retrospectiva al uso, adopta la función de resumen de los asuntos e ideas que han asaltado a Blasco en la última década[\[vi\]](#). Se ha intentado en esta muestra ofrecer lo más representativo del trabajo de Blasco y en ella se encontraban dispuestas muchas piezas que son el germen de obras posteriores como *The lasting life of things* (2005) o “continuaciones”, como es el caso de *The middle of the end* (2006) que se sitúa en la estela de *Beginning's End* (2005); hemos podido experimentar la fascinación que le produce a Blasco la ciudad de Shanghái, la más poblada de China, y cómo revierte ese sentimiento en el extraordinario políptico formado por *Shanghai Planet*, *Shanghai Courtyard* y *Shanghai at Last* (I y II). En ellas se aprecia la descomunal magnitud arquitectónica de áreas metropolitanas que se están construyendo prácticamente *ex novo*. La obsesión de Blasco para con la megalópolis asiática reside en parte en el choque que le produjo percatarse de que el ritmo de las construcciones no decrecía: se edificaba en turnos rotatorios de noche y día, los obreros que dormían de día trabajaban de noche y viceversa en una incesante y repetitiva acumulación de material[\[vii\]](#).

Lo que juzgamos más renovado es, sin duda, el cambio de registro que ha adoptado con respecto a la imagen en movimiento. No ha sido hasta recientes fechas en las que Blasco solía utilizar el vídeo con la función de aglutinador de los diversos elementos en sus grandes instalaciones; sin embargo, la constante preocupación por los temas ya citados, sobre todo la vivencia personal, ha llevado su idea del discurso visual a un estadio más *cinematográfico* y *documental*. La pieza videográfica que ha bautizado toda la exposición, *Elusive here*, supone un formidable ejercicio (poco común entre muchos de los autodenominados “videoartistas”) de reflexión sobre las raíces de la realidad y cómo ésta puede “jugar” con el individuo ofreciéndole rimas y dobleces. Con un sentido del humor francamente sutil, Blasco repasa el tejido biográfico y genera un autorretrato con actores que recrean sus sueños y

sus obsesiones, como por ejemplo, la “duplicación” de sus novias españolas en las mujeres que iba conociendo al principio de su etapa en Estados Unidos. Uno de los aciertos en esta dirección es el vídeo-homenaje *Arcadio* (2009), donde su padre, un Arcadio Blasco en estado de gracia, habla elocuentemente y con una lucidez absoluta sobre los más variados asuntos, que van del arte a la ciencia hilvanados a través del delirio que produce el crisol de la memoria.

Entrevista a Isidro Blasco con motivo de la exposición *Aquí Huidizo*.

Antes que nada, quería darte la enhorabuena por la acogida que ha tenido la exposición comisariada por José Manuel Costa, que está teniendo éxito tanto de crítica como de público. ¿Cómo surge este encuentro y cuándo te propone Costa la posibilidad de exponer en solitario en sendos espacios tan consagrados como la sala en Alcalá 31 de la Comunidad de Madrid y la sede de la Diputación de Huesca?

Gracias. Éste ha sido uno de los procesos más largos en la gestación de una exposición de mi trabajo. José Manuel Costa me llamó hace año y medio y me propuso este proyecto y desde el principio estaba claro que íbamos a incluir obras nuevas pero también obras hechas hace muchos años. Él quería abarcar una serie de etapas desde mediados de los noventa. En cuanto me lo dijo, me puse a buscar dónde diablos estaban todas estas obras y si era posible una exposición de estas características, con una fuerte mirada hacia atrás. Ha sido todo un reto, tengo que decir. Como sabes, muchas de mis obras son efímeras y son éstas precisamente las que más le interesaban a Costa para esta exposición. Ha sido un desafío llegar a mostrar o rescatar algunas de aquellas obras primeras, intentando mantener intactas las ideas que las generaron, en definitiva, una experiencia muy emocionante.

De todos modos, sin ser exactamente una retrospectiva, puesto que la mayoría de los trabajos exhibidos están inscritos dentro de tu labor en esta década, es un acierto la elección de las obras que indican cierta evolución en tu reflexión sobre el espacio construido.

Sí que es cierto que la mayoría de los trabajos son de esta década del 2000, pero si te fijas hay un montón de guiños a los trabajos realizados a finales de los noventa. Los tres textos míos que están en el catálogo por ejemplo, y que dan pie a la trama del vídeo *Elusive Here*, y la obra *When I Woke Up* que aunque no es la misma que se hizo en el año 95, sí que parte de las mismas ideas constructivas. La verdad es que la decisión de utilizar obras que están casi todas firmadas después del año 2000, es porque muchas de mis obras anteriores ya no existen, o si existen es muy difícil exponerlas. Digamos que durante los noventa me dediqué más al trabajo teórico y sin prestar mucha atención a la durabilidad de las obras.

Es una lástima, ciertamente. Ahora que lo dices me parece interesante ponerlo en contacto con la cuestión de la fisicidad de la obra. Ya hemos visto que la fotografía formaba parte de tu trabajo, así como el vídeo, dentro de lo que podríamos llamar una tendencia documental. Sin embargo, en *Aquí huidizo* propones un salto hacia la práctica del documental en su sentido más cinematográfico, con los ejemplos de las interesantes piezas *Arcadio* y la que da título a la exposición. Quisiera que me explicaras cómo surge este cambio de registro y si te planteas recorrer durante más tiempo esta línea de investigación.

Dar el salto al video un poco largo y con narrativa, desde los vídeos meramente testimoniales que había hecho anteriormente, ha venido como un paso natural en mi trabajo. Si te fijas

siempre he escrito pequeños textos que han acompañado a las instalaciones; creo que el primero data de finales de los ochenta. Aunque tengo otros guardados de cuando yo tenía quince o dieciséis años, pero esos me los guardo para más tarde. Desde que estaba haciendo la tesis doctoral con María Teresa Muñoz, en la Escuela de Arquitectura de Madrid [Escuela Técnica Superior de la Universidad Politécnica de Madrid], he sentido la necesidad de expresar las ideas en varios canales simultáneamente, como que hacerlo sólo en uno se queda corto. De ahí lo de escribir y lo de hacer pequeñas películas. Ahora me encuentro con que estos vídeos los puedes poner en internet y los ve la gente y veo que llega a mucho mas publico, a gente que no necesariamente entiende lo que hago en los términos en los que yo lo creé, pero que tienen su perspectiva sobre las cosas, que también es muy interesante.

Se te ha vinculado en numerosas ocasiones con la obra del neoyorquino Gordon Matta-Clark a pesar de que tu método de trabajo es considerablemente diferente del suyo. No obstante, la preocupación por el espacio construido y la arquitectura te han llevado a conclusiones y soluciones formales de un calado muy personal, por eso, ¿cuál es tu opinión con respecto a la arquitectura actual y su papel dentro del entramado artístico y, también, cómo afecta a tu trabajo?

En lo concerniente a Gordon Matta-Clark estoy completamente de acuerdo a la diferencia de matices, en cuanto a lo que llamamos arquitectura actual, no estoy muy seguro a lo que te refieres...

Me refiero a la arquitectura no sólo en lo concerniente a la imagen construida sino a también a la carga “ideológica” de ésta...

Hoy en día se hace de todo y la mayoría de la arquitectura es horrible como siempre. Si ves lo que están haciendo en las nuevas y antiguas ciudades en Asia puedes alucinar; es todo un pastiche terrible. Pero claro lo que nos llega son imágenes sólo de las obras más vanguardistas de los arquitectos *superstar*. Ésas me encantan, claro; me gustaría que hubiera más de este tipo, me molesta un poco que sean tan pocas las firmas que están haciéndolo. Como en casi todos los campos, hay una capa de poderosos arriba del todo que lo acaparan todo. La globalización, el acceso generalizado a la información y el ponerlo todo o casi todo al mismo nivel competitivo, está desmontando muchas de estas estratificaciones. Pero en el mundo de la arquitectura está resultando casi imposible. Me gustaría ver más de esa arquitectura de la que llamamos actual en más sitios, especialmente en los que usamos todos los días, como en los colegios, en las calles, en los transportes públicos...

Ya veo. Para terminar, me gustaría preguntarte algo sobre la influencia de China en tu trabajo. Tuviste la oportunidad de viajar a Shanghái a finales de los años noventa y, si mal no recuerdo, no habías vuelto hasta el año pasado. Dado que China es uno de los mayores consumidores, por decirlo de algún modo, de “producción constructiva”, ¿cuál es la sensación que te generó visitar las ciudades asiáticas y qué te indujo a pensar sobre el “Planeta Shanghái”?

Lo que esta pasando en Asia es enorme y está teniendo unas repercusiones increíbles en el resto del planeta. Otra cosa es que nosotros no queramos realmente verlo, pero me temo que el futuro es de ellos. El cambio acelerado que está sucediendo allí es comparable a la Revolución Industrial que sufrió Europa en su momento. Es un paso hacia delante vertiginoso. Y se nota en la gente de la calle, en el optimismo que se puede ver en sus caras. De ahí surgió la idea para esta obra que se

llama *Shanghai Planet*: tenemos la ciudad de Shanghái rodeada de planetas que pululan a diferentes altitudes sobre el horizonte; si te fijas estos planetas son otras ciudades. Están Nueva York y Estambul, y también Madrid y Barcelona, claro, y como otras treinta más. Quería hacer referencia a cómo perciben los habitantes de esta ciudad su condición de centro del universo. Lo mismo que también pasó en Nueva York y París anteriormente. Aunque es cierto que hoy hay muchos centros y no sólo uno, es más, hay quien dice que, en realidad, ya no hay centros. Pero es un tema de cómo lo ven los que habitan esas ciudades que están en medio de este cambio fundamental.

[\[i\]](#) Véanse las siguientes críticas: Abel H. Pozuelo, "Isidro Blasco", *El Cultural*, 10 de mayo de 2000; Elena Vozmediano, "Isidro Blasco", *El Cultural*, 3 de noviembre de 2002; José Marín-Medina, "Isidro Blasco ¡Cuidado con el perro!", *El Cultural*, 20 de mayo de 2004; "Isidro Blasco: Ciudades con memoria", *El Cultural*, 26 de marzo de 2010; Miguel Cereceda, "A la sombra del cataclismo", *ABCD*, 14 de octubre de 2006; "Visite el piso piloto", *ABCD*, 27 de abril de 2010; Fietta Jarque, "Mi casa en mil pedazos", *El País*, 20 de marzo de 2010; David Moriente, "Espacios esquivos, recuerdos proyectados", *Rinconete, Revista del Centro Virtual Cervantes*, 6 de mayo de 2010.

[\[ii\]](#) Aquí, no sabemos si consciente o inconscientemente, Blasco integra a Gordon Matta-Clark en su discurso: son bien conocidas las acciones que llevó a cabo el neoyorquino en edificios abandonados del Bronx, donde utilizaba una motosierra (*chainsaw*) para desmontar partes del suelo, techo o paredes; más compleja es, sin duda, la intervención en Queens, donde dividió una casa por la mitad en *Splitting* (1974). Véanse los textos de Pamela M. Lee, *Object to be Destroyed*:

The Work of Gordon Matta-Clark, MIT Press, Cambridge, Mass., 1999 y Thomas Crow, Christian Kravagna y Corinne Diserens (eds.), *Gordon Matta-Clark*, Phaidon Press, Londres 2003.

[iii] Cfr. BLASCO, Isidro, “Y cuando desperté”, texto íntegro en la página web del artista, <http://www.paellapans.com/isidroblasco/>. (10/03/2005)

[iv] Mónica Sánchez Argilés interpreta de una manera sustancialmente distinta a la nuestra el trabajo de Isidro Blasco para intentar explicar los engranajes conceptuales de la instalación, para ello véase “Los límites de la instalación. Una perspectiva desde el paradigma de la complejidad”, en Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo (eds.), *Tendencias del arte, arte de tendencias*, Cátedra, Madrid 2004.

[v] Javier Maderuelo, “Earthworks”, en *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*, Mondadori, Madrid 1990, p. 179. Subrayado nuestro.

[vi] *Aquí huidizo*, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, Alcalá 31. La muestra, cuyo comisario ha sido el crítico José Manuel Costa, fue organizada con el patrocinio de la Comunidad Autónoma de Madrid y ha estado expuesta del 17 de marzo al 16 de mayo de 2010. La exposición viajará a Huesca a finales de diciembre de 2010 gracias a un acuerdo de colaboración entre la Diputación de Huesca y el Gobierno Regional de Madrid.

[vii] Conversaciones con el autor de este texto, Nueva York, noviembre de 2005.