

MALAS FORMAS

Txomin Badiola

Exposición: del 15 de marzo al 2 de junio de 2002

MALAS FORMAS. Txomin Badiola

Inauguración: 14 de marzo de 2002, 19:30 h.

Fechas de la exposición: del 15 de marzo al 2 de junio de 2002

Comisario: José Lebrero Stals

Producción y organización: Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Malas formas es la exposición más amplia que se ha realizado hasta el momento de la obra que Txomin Badiola ha producido desde 1990, cuando el artista se trasladó a Nueva York, donde residiría ocho años. A partir de aquí su obra iniciaría un cambio, tanto a nivel formal como conceptual. La exposición está compuesta por instalaciones que incluyen, además de la escultura, otros soportes como el vídeo, la fotografía y el sonido, resultado de un proceso de trabajo caracterizado por la hibridación y la mezcla de lenguajes de naturaleza diversa. Este proceso está firmemente enraizado en las formas de especificidad y autonomía artística tardomodernas, aunque integra elementos de la cultura popular como la fotonovela, el cine, la televisión, la música de consumo y el cómic.

Txomin Badiola (Bilbao, 1957) es, junto con Ángel Bados, Pello Irazu, Juan Luis Moraza y María Luisa Fernández, uno de los protagonistas de lo que a finales de los años setenta se denominó “nueva escultura vasca”. Este grupo de artistas se centró en la búsqueda de las fronteras del formalismo tardomoderno, y en su superación autocrítica mediante nuevos procedimientos y modos de producción artísticos. De esta manera, sus integrantes se desmarcaron de las dos tendencias dominantes en el ámbito

vasco de la época: una figurativa, cercana a cierto tipo de realismo social, y otra basada en una abstracción lírica que se utilizaba como fuente de mitificaciones nacionalistas. La referencia fundamental para estos artistas fue el legado artístico del escultor vasco Jorge Oteiza, y sus reflexiones metodológicas, así como el hecho de que este artista se retirase definitivamente de la creación escultórica en 1959. Síntoma de tal admiración, y de este posicionamiento artístico en la estela de su antecesor, es el hecho de que en 1989 el propio Badiola comisariase una de las exposiciones sobre Oteiza más rigurosas que se han celebrado hasta el momento. El trabajo y el pensamiento de artistas como Donald Judd, Robert Morris, Hans Haacke y Michael Asher, y de teóricos como Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Lacan, Michel Foucault, Jacques Derrida y Umberto Eco se cuenta también entre las referencias de este grupo de escultores vascos.

La obra de Badiola se nutre asimismo de otras fuentes, que comprenden desde las películas de Jean-Luc Godard, Rainer W. Fassbinder y Pier Paolo Pasolini hasta la historia de la arquitectura y la escultura modernas –en particular Charles y Ray Eames y Le Corbusier–, el arte pop, la cultura de clubs, las vanguardias rusas, la abstracción de Malevich, el minimalismo y el cine *underground*.

Apropiándose de ciertos mecanismos de representación propios del cine y del teatro, Badiola construye situaciones cotidianas mediante los recursos de la ficción narrativa. Este método se aplica literalmente en la exposición *Malas formas*, cuyo diseño ha sido concebido como una metaestructura, esto es, como una única instalación que opera a modo de gran escenario, aglutinando la producción de Badiola y otorgando una nueva articulación narrativa a las obras presentadas.

Esta mala forma, “una forma incompleta, defectuosa, carencial y al mismo tiempo exuberante y desbordada”(1) creada específicamente para el MACBA, introduce al espectador en un paisaje saturado de códigos. Badiola tiende trampas al visitante, al sumergirle en un océano caótico de referencias del cual éste debe salir por sus propios medios, interactuando con objetos reales y de ficción, y adoptando un papel de actor y espectador al mismo tiempo. El artista define esta dinámica autocrítica de su trabajo como un modo de “indagar sobre los aspectos tanto conceptuales como técnicos que permiten abordar una práctica artística en la actualidad. Tal práctica está necesariamente marcada tanto desde el exterior, por la gran complejidad de la realidad múltiple y fragmentaria que vivimos, como desde nuestro interior, al obligar a que nuestras posiciones como sujetos sean continuamente cambiantes y descentradas. ¿Existe una estructura capaz de dar cobijo en su seno a tal complejidad? ¿Cómo una estructura (garante de la organización) puede ser al mismo tiempo su potencial transgresión? ¿De qué manera lo que es forma puede ser también deconstrucción?”(2)

Malas formas reorganiza la obra de Badiola en tres ámbitos. En la primera sala se reúnen piezas pertenecientes a las series *Bañilandia*, *Los rusos*, *Bastardos* y *Una*. Estas “contraesculturas” aluden a territorios simbólicos y muestran algunos elementos temáticos reconocibles, como formas cuadradas que remiten a los modelos suprematistas de Malevich, sillas Jacobsen, imágenes de un grupo de rock en el que Badiola tocaba cuanto tenía dieciséis años, o un dibujo esquemático que recoge el resultado de un enfrentamiento armado. Son obras que evidencian que los intereses del artista van pasando desde una revisión crítica de la tradición moderna internacional hacia una problemática más interiorizada. *Bañilandia*, realizada entre 1990 y 1992, es el término con el que el autor alude a su propio país.

La exposición prosigue, en la segunda sala, con una estructura híbrida que aglutina varias obras a medio camino entre la escultura, la escenografía, la arquitectura y el embalaje, presidida por una gran pantalla cuyo lado negro alude directamente al *Cuadrado negro* de Malevich, y en cuyo lado blanco se proyectan una serie de vídeos de Badiola, remezclados por el artista Inazio Escudero. En estos vídeos aparecen imágenes que escenifican algunos estereotipos vascos, tanto políticos como sociales y culturales, personajes como el jugador de fútbol del Athletic de Bilbao, el encapuchado, el bailarín tradicional –o *dantzari*– y el policía vasco –*ertzaina*–.

De esta estructura se van desprendiendo otras menores, en una especie de constelación de fragmentos que ocupa la parte central del espacio, mientras que las paredes de la sala están ocupadas por trabajos fotográficos como *Vida cotidiana (con dos personajes pretendiendo ser humanos)*, de 1995, y *La guerra ha terminado* y *Ciudad de nadie*, ambas de 1996.

En esta sala, obras como *You better change (for the better)* (1996), *El amor es más frío que la muerte* (1996-1997) o *El juego del otro* (1996-1997) plantean una compleja relación entre aspectos asociados a lo juvenil y la cultura del consumo, y a los mecanismos de la construcción de las identidades de género, clase y generación a través de los elementos de la cultura material disponibles para las subculturas urbanas contemporáneas, marcadas por la violencia, los estereotipos cinematográficos y los estilos musicales.

Estas piezas nos revelan, por una parte, una manifiesta voluntad de narratividad, en la que una excesiva teatralización crea distanciamiento y cuestiona el naturalismo de la representación. Los lugares que genera

Badiola transmiten un inquietante sentimiento de desolación, como puede observarse en las fotografías de la instalación *Complot familiar (Segunda versión)*, de 1993-1995, y en *La guerra ha terminado*, de 1996. En palabras del propio autor, “trato de provocar extrañamiento o desfamiliarización desde una falsa memoria que, sin embargo, nos es intensamente próxima”.

En la última sala se presenta *SOS* (2000-2001), el conjunto que reúne los trabajos multimedia más recientes del artista, un conjunto estructurado en cuatro instalaciones, tres de ellas a modo de pabellones, mientras que la cuarta es una videoproyección accesible sólo a través de una rendija en la pared.

Durante la exposición, el artista realizará un vídeo utilizando la propia estructura de la muestra como escenario. Una vez finalizado, este vídeo se integrará en la exposición.

Malas formas, que cuenta con la colaboración del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, itinerará al Museo de Bellas Artes de Bilbao (noviembre 2002).

Notas:

1. “Vivir su vida”, conversación entre Manel Clot y Txomin Badiola. *Malas formas. Txomin Badiola*, Barcelona: MACBA, 2002. [Primera publicación: *Disco 2000*, nº 10, invierno 2000.]
2. Txomin Badiola. Fragmento del texto explicativo para el taller *Malas formas*, a cargo del propio artista, que el MACBA ha programado con motivo de la exposición.

TXOMIN BADIOLA. *Malas Formas*

Presentación a los medios de comunicación: 14 de marzo, 11:30 h.

Inauguración: 14 de marzo de 2002, 19:30 h.

Fechas de la exposición: del 15 de marzo al 2 de junio de 2002

Comisario: José Lebrero Stals

Producción y organización: Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Malas formas es la exposición más amplia que se ha realizado hasta el momento de la obra que Txomin Badiola ha producido desde 1990. La muestra está compuesta por instalaciones que incluyen, además de la escultura, otros soportes como el vídeo, la fotografía y el sonido, resultado de un proceso de trabajo caracterizado por la hibridación y la mezcla de lenguajes de naturaleza diversa. Este proceso está enraizado en las formas de especificidad y autonomía artística tardomodernas, integrando elementos de la cultura popular como la fotonovela, el cine, la televisión, la música de consumo, el cómic.

Txomin Badiola (Bilbao, 1957) es, junto con Ángel Bados, Pello Irazu, Juan Luis Moraza y María Luisa Fernández, uno de los protagonistas de lo que a finales de los años setenta se denominó "nueva escultura vasca". Este grupo de artistas se centró en la búsqueda de las fronteras del formalismo tardomoderno, y en su superación autocrítica mediante nuevos procedimientos y modos de producción artísticos. Sus integrantes se desmarcaron de las dos tendencias dominantes en el ámbito vasco de la época; su referencia fundamental fue el legado artístico del escultor vasco Jorge Oteiza, y sus reflexiones metodológicas, así como el hecho de que éste se retirase de la creación escultórica en 1959.

La obra de Badiola se nutre asimismo de otras fuentes, que comprenden desde las películas de Godard, Fassbinder y Pasolini hasta la historia de la arquitectura y la escultura modernas, el arte pop, la cultura de clubs, las vanguardias rusas, la abstracción de Malevich, el minimalismo y el cine *underground*. Badiola construye situaciones cotidianas mediante los recursos de la ficción narrativa. Este método se aplica literalmente en la exposición *Malas formas*, cuyo diseño ha sido concebido como una metaestructura, esto es, como una única instalación que opera a modo de gran escenario, aglutinando la producción de Badiola y otorgando una nueva articulación narrativa a las obras presentadas.

Malas formas, que cuenta con la colaboración del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, itinerará al Museo de Bellas Artes de Bilbao (noviembre 2002).

PRÓXIMA EXPOSICIÓN EN EL MACBA: **PROCESO SÓNICO** (3 de mayo - 1 de julio)

MALAS FORMAS. Txomin Badiola

LLISTA D'OBRES EXPOSICIÓ / lista de obras exposición

MD 17

1990

Pintura i serigrafies sobre fusta, ancoratges d'alumini / Pintura y serigrafías sobre madera, anclajes de aluminio

92 x 213 x 18 cm

Gentilesa Galería Soledad Lorenzo

MD 3

1990

Construcció i serigrafia sobre fusta, ancoratge d'alumini / Construcción y serigrafía sobre madera, anclajes de aluminio

92 x 213 x 43 cm

Col·lecció particular, Espanya

Three Eero's Nightmares

[Tres malsons d'Eero]

[Tres pesadillas de Eero]

1990

Construcció de fusta i elements cromats / Construcción de madera y elementos cromados

135 x 216 x 33 cm. 218 x 35 x 135 cm / 213 x 46 x 127 cm

Col·lecció d'Art Contemporani Fundació "la Caixa", Barcelona

Bañiland 5

1990 – 1991

Construcció, pintura i serigrafia sobre fusta / Construcción, pintura y serigrafía sobre madera

184 x 213 x 66 cm

Gentilesa Galería Soledad Lorenzo

Toti's single trouble

[L'únic problema de Toti]

[El único problema de Toti]

1990 – 1991

Construcció de fusta i dues cadires / Construcción de madera y dos sillas

200 x 120 x 140 cm

Gentilesa Galería Soledad Lorenzo

Bañiland 6

1990 – 1992

Construcció, pintura, plàstic i serigrafia sobre fusta / Construcción, pintura, plástico y serigrafía sobre madera

92 x 213 x 35,5 cm

Col·lecció particular

Bastardo en Bañiland

1990 – 1992

Pintura, serigrafia i cadira sobre construcció de fusta / Pintura, serigrafía y silla sobre construcción de madera

215 x 119,5 x 89 cm

Col·lecció d'Art Contemporani Fundació "la Caixa", Barcelona

Love Triangle (Utopía en Bañiland)

[Triangle amorós]

[Triángulo amoroso]

1990 – 1992

Pintura acrílica i serigrafia sobre paper / Pintura acrílica y serigrafía sobre papel

103 x 70 cm

Col·lecció Francisco de Palma

Johnny Noland Has a Patch On His Ass

[Johnny Noland té un pedaç al cul]

[Johnny Noland tiene un parche en el culo]

1991

Construcció de fusta i dues cadires / Construcción de madera y dos sillas

153 x 84 x 135 cm

Col·lecció particular

New Bastard

[Nou bastard]

[Nuevo bastardo]

1991

Construcció de fusta i cadira / Construcción de madera y silla

130 x 51 x 257 cm

Gentilesa Galería Soledad Lorenzo

And they cool him

[I el deixen garratibat]

[Y lo dejan patitieso]

1992

Construcció de fusta / Construcción de madera

117 x 70 x 67 cm

Colección de Arte Contemporáneo Fundación Coca-Cola España

Casa Encantada (Utopía en Bañiland)

1992

Construcció de fusta, pintura i serigrafia / Construcción de madera, pintura y serigrafía

55 x 47 x 99 cm

Col·lecció Pello Irazu, Bilbao

Homeland

[Territori d'origen]

[Territorio de origen]

1992

Construcció de fusta, serigrafia, pintura i plàstic / Construcción de madera, serigrafía, pintura y plástico

213 x 163 x 81 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Small Relative 1

[Parent petit 1]

[Pariente pequeño 1]

1992

Construcció de fusta pintada / Construcción de madera pintada

51,5 x 76,5 x 33 cm

Col·lecció particular, Santander

Family Plot (Gloria)

[Complot de família (Gloria)]

[Complot de familia (Gloria)]

1993

Fotografia tipus R / Fotografía tipo R

153 x 96 cm

Gentilesa Galería Soledad Lorenzo

Family Plot

[Complot de família]

[Complot de familia]

1993

Fotografia / Fotografía

127 x 171 cm

Galería Moisés Perez de Albéniz

Small Relative 7

[Parent petit 7]

[Pariente pequeño 7]

1993

Construcció de fusta pintada / Construcción de madera pintada

35,5 x 58 x 58 cm

Col·lecció particular

Una. El alumno aventajado (N.S.)

1993

Construcció de fusta i laminat plàstic / Construcción de madera y laminado plástico

245 x 199 x 240 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Una. El Cómplice (M.M.)

1993

Construcció de fusta, pintura i vidre / Construcción de madera, pintura y cristal

360 x 76 x 240 cm

Colección Autoridad Portuaria de Santander

Una. El pródigo (E.L.)

1993

Construcció de fusta, laminat de plàstic i cadira / Construcción de madera, laminado de plástico y silla

375 x 185 x 240 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Complot de familia (segunda versión)

1993 – 1995

Construcció de fusta, vidre, corda i dues fotografies / Construcción de madera, cristal, cuerda y dos fotografías

330 x 137 x 241 cm. Dues fotografies: 153 x 96 cm (c/u)

Fundación del Museo Guggenheim, Bilbao

Quién, Cómo, Cuándo (desconocidos). Versión reducida

1995

Construcció de fusta, material elèctric, corda, cadira i fotografia / Construcción de madera, material eléctrico, cuerda, silla y fotografía

Dimensions variables. Fotografia: 127 x 221 cm

Galería Moisés Perez de Albéniz

Vida Cotidiana (con dos personajes pretendiendo ser humanos)

1995

Construcció de fusta i tela, pintura i teixit de camuflatge / Construcción de madera y tela, pintura y tejido de camuflaje

229 x 180 x 241 cm / 3 plafons Fujichromes: 128 x 160 cm

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo – Junta de Andalucía

Vida Cotidiana (con dos personajes pretendiendo ser humanos)

1995 – 1996

Vídeo en DVD

Durada: 5 minuts

Col·lecció de l'artista

Ciudad de nadie

1996

Set fotografies / Siete fotografías

167 x 128,5 cm (cadascuna)

Col·lecció particular

La guerra ha terminado

1996

5 fotografies / 5 fotografías

200 x 127 cm (cadascuna).

Col·lecció particular

You better change (for the better)

[Serà millor que canviïs (cap a millor)]

[Será mejor que cambies (para mejor)]

1996

Construcció de fusta i metall amb material elèctric, materials diversos (dues camises de goma, element-caixa de fusta) / Construcción de madera y metal con material eléctrico, materiales diversos (dos camisas de goma, elemento-caja de madera)

284,5 x 122 x 171,5 cm / mur 251,5 x 366 cm

Gentilesa Galería Soledad Lorenzo

El amor es más frío que la muerte

1996 – 1997

Construcció de fusta pintada i acer, guitarra elèctrica, amplificador, pedal, motor i cadenes. Imatge impresa / Construcción de madera pintada y acero, guitarra eléctrica, amplificador, pedal, motor y cadenas. Imagen impresa

Conjunt: 556 cm, fons variable: 500 cm, altura mínima: 256 cm. Imatge impresa: 160 x 91 cm

Gentilesa Galería Soledad Lorenzo

El juego del otro

1996 – 1997

Fusta, dos reflectors lluminosos, mural amb dues fotografies i metacrilat negre / Madera, dos reflectores luminosos, mural con dos fotografías y metacrilato negro 373,5 x 203 cm / Construcció de fusta: 366 x 312 cm

Gentilesa Galería Soledad Lorenzo

Tres tipos esperan

1996 – 1997

Construcció de metall pintat, tres cadires, dos magnetòfons, quatre altaveus / Construcción de metal pintado, tres sillas, dos magnetofonos, cuatro altavoces 500 x 500 cm / 1 fotografia: 53 x 65 cm / 3 fotografies : 130 x 244 cm

Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Luxemburg

LM & SP (Inteligencia eficaz)

1998

Fotografia / Fotografía

127 x 175 cm

Col·lecció particular

Visitantes (telecultura)

1999 – 2000

Fotografia / Fotografía

127 x 160 cm

Col·lecció particular

Visitantes (la condition humaine)

1999 – 2000

Fotografia / Fotografía

127 x 160 cm

Col·lecció particular

Visitantes (gay rock)

1999 – 2000

Fotografia / Fotografía

127 x 160 cm

Col·lecció particular

Visitantes (fantasmas)

1999 – 2000

Fotografia / Fotografía

127 x 160 cm

Col·lecció particular

SOS. E 1 (Nada que merezca la pena estará allí donde lo buscas)

2000 – 2001

Construcció de fusta i metall, vídeo / Construcción de madera y metal, vídeo

210 x 244 x 350 cm

Gentilesa Galería Soledad Lorenzo

SOS. E 2 (No hay más autoridad moral que la de otro artista)

2000 – 2001

Construcció de fusta i metall, vídeo / Construcción de madera y metal, vídeo

480 x 230 x 320 cm

Gentilesa Galería Soledad Lorenzo

SOS. E 3 (Servidumbre de la vida y el carácter de las sombras)

2000 – 2001

Vídeo-instal·lació / Vídeo-instalación

Dimensions variables

Col·lecció de l'artista

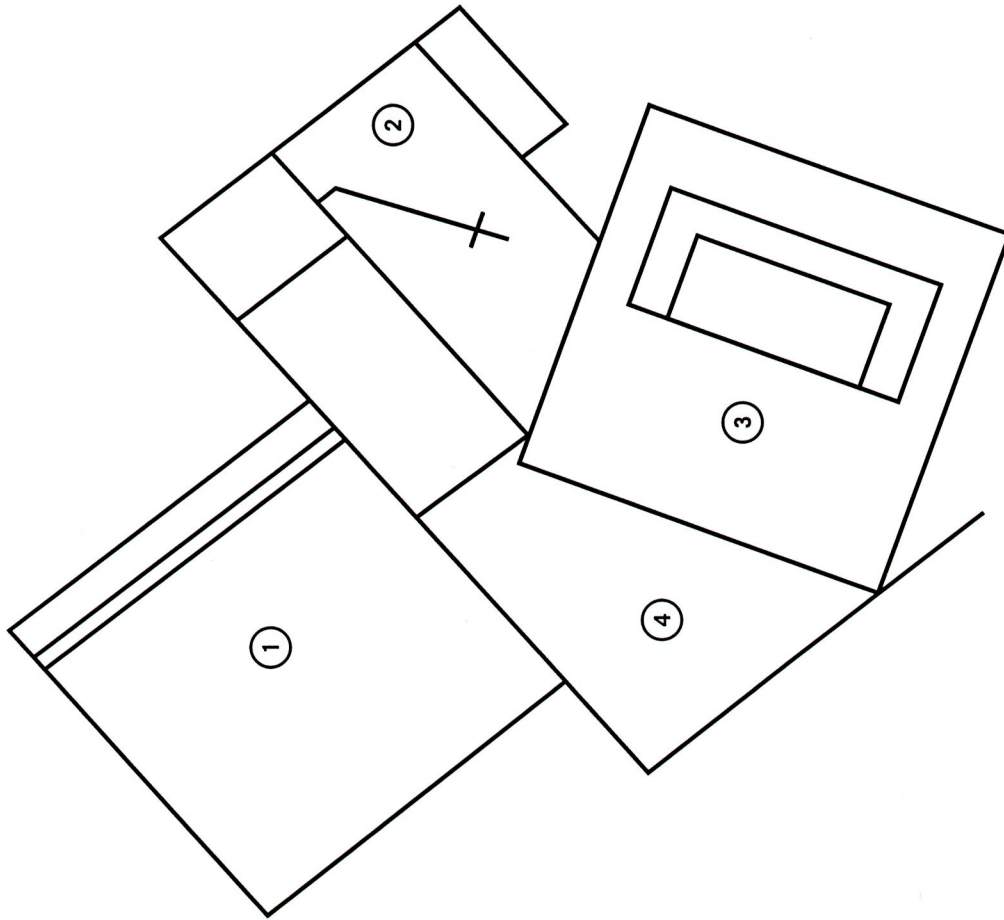
SOS. E 4 (Pensamos al por mayor pero vivimos al detalle)

2000 – 2001

Construcció de fusta i metall / Construcción de madera y metal

394 x 390 x 300 cm

Gentilesa Galería Soledad Lorenzo



① El juego del otro

El joc de l'altre

The Other's Game

1996 – 1997

Fusta, dos reflectors lluminosos, mural
amb dues fotografies i metacrilat negre

Gentilesa Galería Soledad Lorenzo

② El amor es más frío que la muerte

L'amor és més fred que la mort

Love Is Colder than Death

1996 – 1997

Construcció de fusta pintada i acer,
guitarra elèctrica, amplificador, pedal,
motor i cadenes. Imatge impresa

Gentilesa Galería Soledad Lorenzo

③ You Better Change (For the Better)

Serà millor que canviïs (cap a millor)

Será mejor que cambies (para mejor)

1996

Construcció de fusta i metall amb material
elèctric, materials diversos (dues camises
de goma, element-caixa de fusta)

Gentilesa Galería Soledad Lorenzo

④ Remescla de vídeos realitzada el 2002 per Inazio Escudero, a partir del següent material:

EAE acción El Museo 1983 – 2001

Vida cotidiana (con dos personajes

pretendiendo ser humanos) 1995 – 1996

Será mejor que cambies

(para mejor) 1996

Sueños de otros v1 / v2 1997

LM & SP (Un hombre de poca moral

y algo de persuasión) v1 / v2 / v3 1998

Entrenamientos en autoestima

(Can you love yourself all the time?) 1999

Creative people must die 1999 – 2000

SOS. E1 / E2.1 / E2.2 / E3 2000 – 2001

①

Bastardo en Bañiland

Bastard a Bañiland

Bastard in Bañiland

1990 – 1992

Pintura, serigrafia i cadira
sobre construcció de fusta

Col·lecció d'Art Contemporani
Fundació "la Caixa", Barcelona

②

Una. El alumno aventajado (N.S.)

Una. L'alumne avantatjat (N.S.)

One. The Advantaged Pupil (N.S.)

1993

Construcció de fusta i laminat plàstic

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

③

Casa encantada (Utopía en Bañiland)

Casa encantada (Utopia a Bañiland)

Hunted House (Utopia in Bañiland)

1992

Construcció de fusta, pintura i serigrafia

Col·lecció Pello Irazu, Bilbao

④

Visitantes

(La condition humaine)

Visitants (La condition humaine)

Visitors (La condition humaine)

1999 – 2000

Fotografia

Col·lecció particular

Visitantes

(Gay rock)

Visitants (Gay rock)

Visitors (Gay rock)

1999 – 2000

Fotografia

Col·lecció particular

Visitantes (Fantasmas)

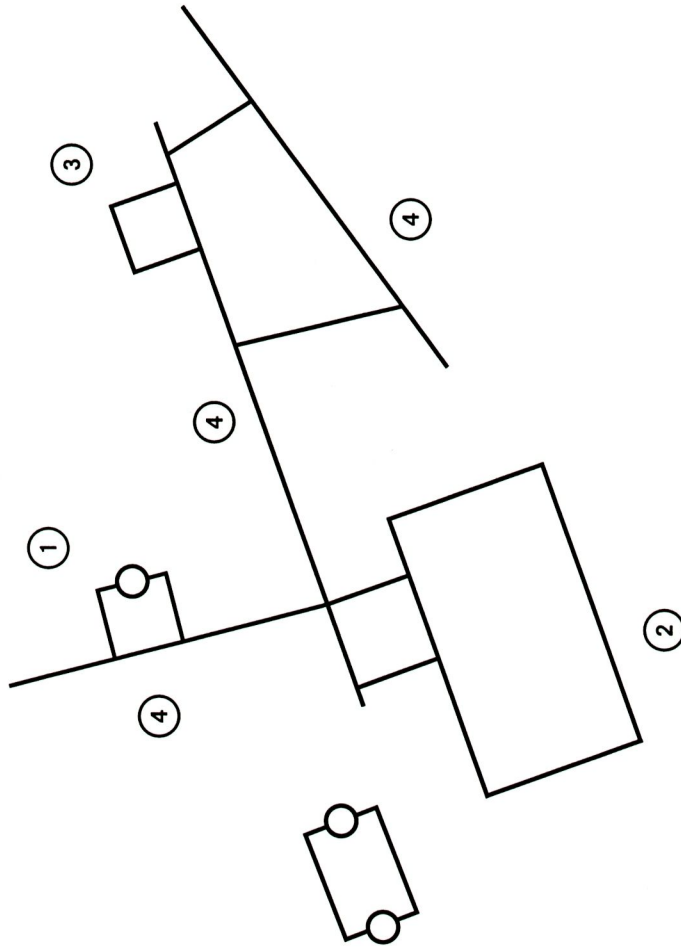
Visitants (Fantasmes)

Visitors (Ghosts)

1999 – 2000

Fotografia

Col·lecció particular



① **Bañiland 5**

Bañiland 5

Bañiland 5

1990 – 1991

Construcció, pintura i serigrafia sobre fusta

Gentilesa Galeria Soledad Lorenzo

② **Family Plot (Gloria)**

Complot de família (Gloria)

Complot de familia (Gloria)

1993

Fotografia tipus R

Gentilesa Galeria Soledad Lorenzo

③ **Love Triangle (Utopía en Bañiland)**

Triangle amorós (Utopia a Bañiland)

Triángulo amoroso (Utopía en Bañiland)

1990 – 1992

Pintura acrílica i serigrafia sobre paper

Col·lecció Francisco de Palma

④ **Small Relative 7**

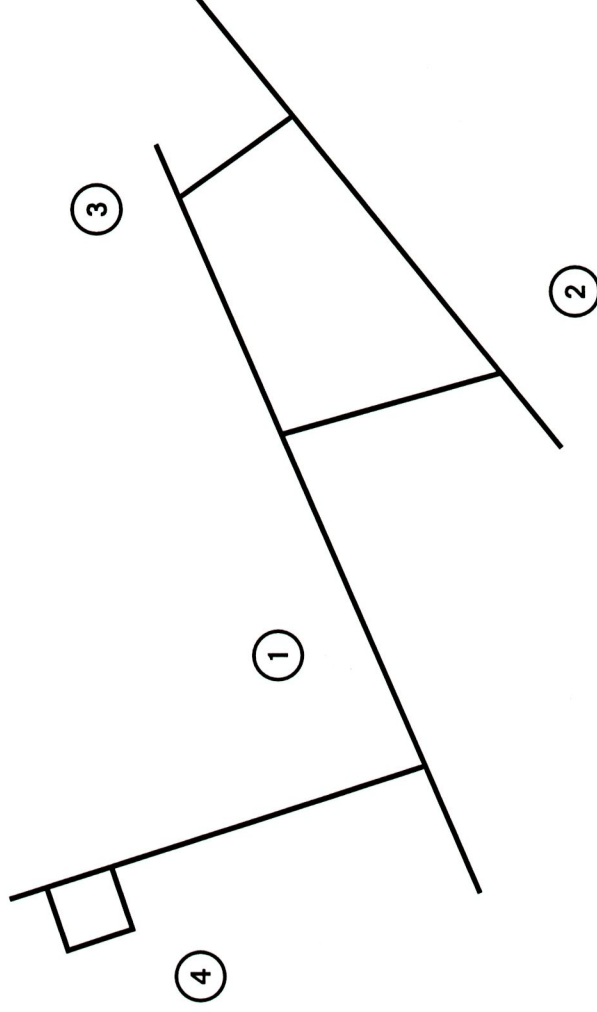
Parent petit 7

Pariente pequeño 7

1993

Construcció de fusta pintada

Col·lecció particular



① Una. El pródigo (E.L.)

Una. El pròdig (E.L.)

One. The Prodigal (E.L.)

1993

Construcció de fusta,
laminat de plàstic i cadira

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

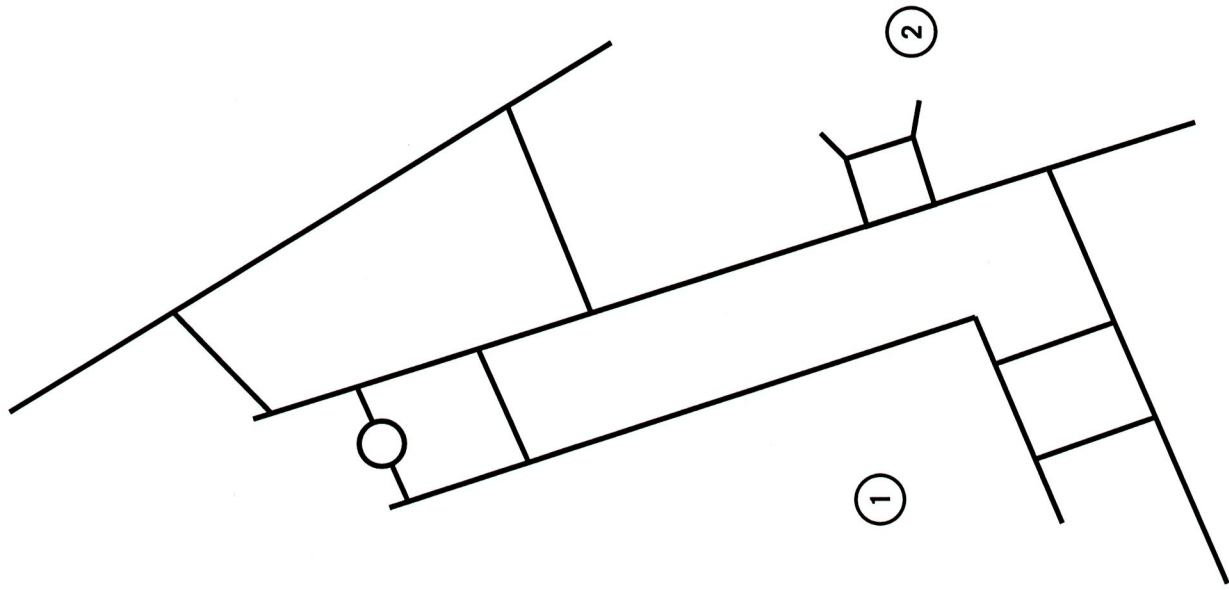
② And They Cool Him
I el deixen garratibat

Y lo dejan patitieso

1992

Construcció de fusta

Colección de Arte Contemporáneo
Fundación Coca-Cola España



Txomin Badiola. *Malas formas*

CATÁLOGO

Editado por el MACBA (catalán / castellano)

Textos

☐ *Remix con textos e ideas de V.A.C., T.B., M.C., F.J., J.L., J.L.S., G.V. i S.Z., entre otros*

☐ *El lugar de los hechos. Apuntes sobre las narrativas en la obra de Txomin Badiola.*
Lorand Hegyi

☐ Cuatro entrevistas a Txomin Badiola

-Continuando la conversación
Kevin Power

-Entrevista com Txomin Badiola
Xabier Sáenz de Gorbea

-Txomin Badiola, el otro, el mismo
Miren Eraso

-Vivir su vida
Manel Clot

Imágenes

Se incluirán un centenar de imágenes, entre reproducciones en color, fotografías de las estructuras en las salas del Museo e imágenes de referencia que acompañan los textos.

Dado que se reproducirán fotografías de las salas de la exposición, el libro se publicará unos quince días después de la inauguración de la misma.

Núm. de páginas

192 aprox.

**Remix con textos e ideas de V.A.C., T.B., M.C., F.J., J.L., J.L.S., G.V. y S.Z.,
entre otros**

Malas formas es la exposición más rigurosa y completa que se ha llevado a cabo hasta el momento de la obra de Txomin Badiola, una figura de indudable valor referencial para comprender algunas de los argumentos centrales que ha expuesto en nuestro país la generación de artistas que, en plena efervescencia pictórica neoexpresionista, en los años ochenta, lograron superar una concepción de lo artístico que por encima de todo buscaba soluciones al problema de las formas. La muestra se compone de obras fotográficas, piezas escultóricas y diversas instalaciones multimedia, que, en un conjunto de treinta y seis obras y una remezcla de sus vídeos, ofrecen un recorrido preciso y detallado de las distintas etapas y transformaciones del discurso de Badiola a partir de 1990.

Badiola nació en Bilbao en 1957. Hoy sigue siendo considerado, por su aporte teórico y práctico, uno de los principales protagonistas de lo que en España, a mediados de los años ochenta, se denominó “nueva escultura vasca”. Junto a Ángel Bados, Pello Irazu, Juan Luis Moraza y María Luisa Fernández, Badiola abrió un frente en la barrera del formalismo tardomoderno, y sacó adelante un proyecto de superación autocrítica por el que la escultura se convirtió en un objeto. Alrededor de 1987, lo que se cuestionaba en aquel círculo de artistas, más que posibles filiaciones de tipo constructivista, era la capacidad de decir del propio lenguaje del arte. El propio Badiola indica: “ahora puede parecer extraño, e incluso ridículo, pero existió un momento (para mí fue a finales de los años setenta) en el que los artistas teníamos que preguntarnos sobre cuestiones tan básicas como lo que diferenciaba una escultura de un objeto cualquiera, el salto mortal que se producía al prescindir de una peana y poner una escultura en el suelo, la problematización sobre el espesor del canto de una pintura, la diferencia misma entre un cuadro y una pintura; y, derivadas de estas cuestiones, otras más conceptuales, como lo que es representación y lo que es superficie, la duda sobre la capacidad de algo para representarse a sí mismo, los matices entre forma, serie y estructura, lo verbal y lo visual, lenguaje y metalenguaje.” El proceso de producción de Badiola iba a responder a estas cuestiones básicamente buscando generar formas parasitarias que crecían articulando estructuras derivatorias. En aquellos años, su obra personal va más allá de explorar los riesgos que ofrecen los retos formales, y se desarrolla influenciada por los aportes teóricos de Roland Barthes, Michael Foucault y Jaques Derrida. Son tiempos en los que, por otra parte, la fuerza del emblemático escultor vasco Jorge Oteiza, sus escritos y sus acciones ejercen gran influencia en el autor de *Malas formas*, quien en 1989 comisaría una rigurosa muestra retrospectiva de su antecesor vasco.

Vicente Aguilera Cerni, haciendo uso de la terminología y la mirada de la época, subrayaba en 1966 que uno de los aciertos de Oteiza respecto a posibles redefiniciones no sólo del espacio escultórico, sino del estrecho espacio cultural de entonces, se resumía en lo que el ex escultor había dicho lapidariamente: “El arte contemporáneo ha terminado.” Con esta manifestación, prosigue Aguilera, Oteiza anuncia la configuración nueva de un vacío, de una nada que, según el mismo Aguilera, “llenaba con recuerdos, ocupándolas con objetos donde imprimía su experiencia, sus sentimientos, su vida”. Sin embargo, continuaba el historiador, un ser inteligente como Oteiza no podía sencillamente conformarse con esta constatación; debía “recordar hacia delante”... instalarse metafísicamente en esa nueva esfera. Así, proclamando su abandono de la escultura, de la práctica convencional del escultor moderno que un siglo antes iniciara Rodin, anunciaba que “el sitio de la estatua queda definido por su desocupación”; y el lugar del hombre por un vacío receptivo, añadiría Aguilera. La conclusión final es que ya no puede haber estatua. El fracaso forma parte de la conclusión de un proceso determinante y sin posible retroceso.

La historia del arte español desde entonces, o por lo menos la que aquí nos interesa y abordamos, evidencia que para salir adelante, aquella generación de artistas tenía que convertirse en un ardid cultural colectivo construido precisamente sobre la conciencia de la imposibilidad, la insuficiencia, la duda canónica o el escepticismo ante el poder de la imagen. No sentir nada, o no querer expresar nada especial, es, paradójicamente, uno de los conductos que aquí permiten vertebrar el representar. En este sentido, entendemos que la propuesta de Badiola tiene que ver con un lugar de nacimiento y crecimiento cultural, con una condición periférica obligada, que precisamente se torna –y esta exposición lo demuestra– en una efectiva herramienta de diferenciación productiva, de conciencia de lo local que “es”, precisamente por su gran sensibilidad para detectar síntomas y cualidades de la contemporaneidad cultural global, donde se desarrolla más allá de cualquier tipo de autocensura “regionalista”. El comentario de Santos Zunzunegui en los años noventa, refiriéndose a las prácticas cinematográficas del Estado español, resulta aplicable al papel de resistencia que la obra de Badiola muestra asumir, como proposición sustentada en la conciencia de ser fruto de una condición cultural que también puede ser la de esta institución: “La asimilación de formas de hacer debidamente probadas por décadas de uso multinacional puede terminar convirtiéndose en una sutil forma de pérdida de identidad cultural. Y quizás sea aquí donde esté por librarse la batalla decisiva para una supervivencia que afecta –aunque lógicamente de forma diferenciada– tanto al pueblo vasco como al español, catalán, gallego, italiano o francés.”¹

¹ Gabriel Villota Toyos. “Saltando las fronteras (de Estado español”, en *Señales de vídeo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, pp. 45 y sig. (cat. exp.).

Apurando aún más este argumento, y al hilo de las consideraciones de Edward Said sobre la condición del exiliado cultural, se podría incluso decir que efectivamente, cuando Badiola, el autor de estas *Malas formas*, partió hacia Londres, renunciando incluso a su antigua labor docente universitaria de los años ochenta, perdió el contacto con la solidez y la satisfacción de la tierra; su periplo interior, que físicamente lo lleva de Bilbao a Londres, de allí a Nueva York y a Bilbao, ya no le permite volver a “casa”, porque este tipo de movimiento cultural de retorno que supone la existencia de un origen “fiable” se contradice con la identidad de lo que está siendo pensado, y por supuesto representado, por el artista. Así, lo que afirma Said para los seres humanos, lo vemos en la obra de Badiola: lo que los críticos convencionales habían clasificado como “nueva escultura vasca” –un supuesto paso adelante respetuoso en relación con los mayores, pero también una reafirmación de un canon ya estable y aceptado– se ha ido convirtiendo poco a poco en una forma exiliada, excéntrica, tan instruida en su deriva como huérfana en su identidad. Desplazada de cualquier centro afectivo, con ella el artista es capaz de emplear esta condición de un modo positivo a la vez que defensivo, subrayando su derecho a eludir cualquier tipo de pertenencia, sin que por ello esté afectado de amnesia cultural. No debe, pues, extrañar que, cuando Badiola presentó en Madrid por primera vez los resultados de aquella nueva situación, un sector de la crítica con voz y voto lo considerase un traidor. Pintar el hierro de la escultura, ocuparla con signos referenciales de potenciales funciones, subrayar el carácter industrial de la producción mediante la repetición, incorporar elementos literarios a la imagen, ponía en cuestión la esencia epistemológica de la cultura abstracta que dominaba el sistema artístico del momento; subvertía la noción de pátina en la escultura.

“Una de mis aspiraciones más queridas y secretas, a lo largo de estos años de trabajo en el arte, ha sido conseguir una estructura que me permitiera integrar en lo que hago absolutamente todas y cada una de las facetas de mi vida, desde los acontecimientos más cotidianos hasta mis perplejidades políticas e ideológicas, desde mis afectos hasta debates puramente meta-artísticos, desde mis deseos más íntimos hasta la crónica social. [...] Esta estructura será necesariamente una “mala forma”: una forma incompleta, defectuosa, carencial y al mismo tiempo exuberante y desbordada, y además tendrá que incluir un elemento de narratividad, aunque sólo sea generado por el suceder de los fragmentos. Una narratividad que no se cierra sobre una historia, sino que fluye, creando un relato que al mismo tiempo es su propia negación y el síntoma de la radical falta de sentido que preside nuestra existencia.”²

A finales de los ochenta, precisamente uno de los gestos más radicales de Oteiza, abandonar la práctica escultórica en 1959 con el convencimiento de ver agotadas sus posibilidades, así como la fortaleza casi violenta de sus reflexiones metodológicas, parecen determinar intensamente el rumbo creador futuro de

² Txomin Badiola en conversación con Manel Clot, véase p. 152 del catálogo *Malas formas*. Txomin Badiola. Barcelona: MACBA, 2002.

Badiola. Agotado por el esfuerzo de seguir al eventual maestro, como el mismo ha dicho públicamente en diversas ocasiones, Badiola decide abandonar Euskal Herria y trasladarse a Londres, y más tarde, en 1990, a Nueva York, donde permanece afincado hasta 1998. La muestra *Malas formas* inicia precisamente esta revisión de la tarea realizada desde entonces, en 1990, con *MD 3* y *MD 17*, que dan cuenta, como decíamos, de un momento de inflexión cronológico, y de un forzamiento retórico substancial en los planteamientos de su autor. Dejándose impregnar teóricamente por puntos de vista propios del mundo artístico anglosajón, Badiola está completando y solidificando el armazón teórico que posteriormente determina la totalidad de su producción artística. Los escritos y planteamientos estéticos de Donald Judd, la batalla contra el estilo de Robert Morris, la solución poliforme al problema de la representación de la figura humana de Bruce Nauman, así como las formulaciones socio-críticas de Michael Asher y Hans Haacke, posibilitan nuevos senderos de articulaciones teóricas en la ya compleja trama que Badiola viene urdiendo desde el abandono de su tierra cultural natal. Las lecturas de Oscar Wilde y Antonin Artaud, de Georges Bataille y Slavoj Žižek, y la idea de imagen de Andy Warhol y de Jean Genet, entre otros, van conformando el tejido interior del autor.

A los habituales componentes constructivos y escultóricos que definían hasta entonces su quehacer, Badiola comienza a añadir otros nuevos, como la fotografía, el diseño o el vídeo, decidiendo intensificar un proceso de hibridación que cristaliza en la mezcla de lenguajes de diversa naturaleza, como la fotonovela, el cine, la televisión o los cómics. El procedimiento metodológico de Badiola consiste básicamente en acumular datos, ideas, imágenes, formas, con el fin de archivarlos. Los resultados, las obras, son compendios breves o extensos que muestran la posible lógica interna que uniría distintas realidades, capaces ahora de asumir la convivencia en un espacio contradictorio de imposible sentido último. En consonancia con la descripción tardomoderna que Fredric Jameson adjudica a este tipo de procedimientos, el artista otorga el sentido de la obra de arte como máquina e instrumento para la investigación, como vehículo para tratar de revelar la existencia de zonas aún por descubrir en el ser como entidad social. Es su forma de reinventar y resucitar lecturas poscanónicas de antiguas certezas, que fueron concretadas en imágenes antaño creíbles, y hoy únicamente operativas como signos de uso en la arena de la cultura crítica. Y lo son, como las imágenes de Godard que Jameson describe, capaces de “desdramatizar” la cuestión historicista de la posibilidad de un acceso contemporáneo o poscontemporáneo a algunos textos visuales originales tan vívida, o quizás incluso más vívidamente que las actuales cuestiones de autenticidad en la instrumentalización y representación de las artes temporales. La obra ocupa el espacio simbólico y físico, subrayando su capacidad de marcar un territorio significativo donde el espectador tiene la posibilidad de cobrar una importancia central: los elementos integrantes de las instalaciones, insuficientes para completar un posible sentido último de la obra, remezclados entre referencias eruditas y señales cultistas, marcados por largos y enrevesados títulos, se someten a un difícil examen: la búsqueda común de una justificación recíproca que Badiola nunca da por concluida. De existir una, la solución está, pues, fuera de la obra. Lo que podría haber sido el objeto precioso del espectador se

convierte en el motivo de su ansiedad, y el lenguaje muestra su capacidad de decir algo diferente a lo que está diciendo, de hablar al mismo tiempo que el artista está hablando.

El diseño de esta exposición ha sido concebido como una metaestructura, o como un único y enorme dispositivo que opera a modo de gran escenario, aglutinando la producción de Badiola, al tiempo que evidencia la coherencia interna de sus contenidos y los parámetros conceptuales que la definen. A medio camino entre la escenografía teatral y el apunte cinematográfico, esta “mala forma”, creada específicamente para el MACBA, introduce al visitante en un paisaje saturado de códigos. Badiola tiende trampas al espectador, invitándole a que se mueva a través de un archipiélago aparentemente caótico de referencias múltiples del cual debe salir por sus propios medios, y forzándole, para ello, a ingeniar estrategias de fuga. La idea de montaje ayuda a describir el espíritu de la exposición concreta: se trata de una escenografía que pretende dejar a la vista los procedimientos, los figurantes, las estructuras y las figuras que la posibilitan. La intención es que el espectador no tarde en tomar conciencia de encontrarse en un territorio ajeno, un tejido de signos que se deja descubrir muy pronto, y que le permite establecer relaciones tanto con objetos reales –sillas, por ejemplo– como de ficción –proyecciones–. De este modo tiene lugar una y otra vez, a lo largo del recorrido, la reconstrucción necesaria de su posición variable, un estado inestable que lo convierte en actor, sin que por ello abandone en ningún momento su condición de espectador. De este modo se propicia la participación. Involucrado en un juego de subjetivaciones y fabulaciones en el que los mecanismos del deseo marcan la pauta, quien era espectador se transforma en fabulador.

En la sala circular del MACBA, por donde se accede a la exposición *Malas formas*, se reúnen obras pertenecientes a varias series desarrolladas por el artista hasta mediados de los noventa: *Rusos*, *Bañiland*, *Bastardos*, *Una*. Estas piezas pudieran definirse como contraesculturas que, aludiendo a territorios simbólicos ya existentes, exhiben fragmentos de temática reconocible. Algunos de estos elementos temáticos más reconocibles son: los cuadrados, en referencia al *Cuadrado negro* de Malevich; un dibujo esquemático extraído de la prensa diaria, que explica acontecimientos en los que estaba implicado un supuesto comando terrorista vasco; modelos de sillas emblemáticas del movimiento moderno; y finalmente, imágenes recicladas de un grupo de rock al que Badiola perteneció en su primera juventud. Aquí el significado anda en juego en torno a cuatro imágenes fundamentales: el cuadrado, las sillas, el grupo de música y el esquema del comando terrorista. Cuatro iconos esenciales para su generación que se yuxtaponen, se complementan, se oponen, interfieren entre sí. En esta sala, lo que se debate es una idea de lo político, y sus vinculaciones con el mundo de las formas. La idea constructivista, para la cual los cambios de forma implicaban cambios sociales y viceversa, es una referencia constante. Siguiendo este argumento, las imágenes de acumulaciones de obras en exposiciones clásicas de la vanguardia rusa, como la *O'10* de Malevich, sirven como modelo para una presentación de estas mismas obras. Quizás la idea de

mala forma se ejemplifique de modo preciso en este cuadrado negro sobre fondo blanco ideado por Malevich: como icono de lo artístico, y con el paso del tiempo, ha alcanzado un interesante grado de corrupción, ya que contiene muchos sentidos a la vez: habiendo sido una forma cargada de esperanza utópica, se ha convertido en el agujero negro, en la pantalla, en el espejo que permite proyectar y reflejar todo tipo de deseos.

A partir de dos macroestructuras fabricadas expresamente para esta exposición, con una presencia híbrida entre la escultura, el exhibidor, la arquitectura y el embalaje, se articula esta acumulación de elementos, haciendo uso de las piezas arquitectónicas más arbitrarias de la sala (columnas, muros exentos, irregularidades, etc.) para incorporarlas a al conjunto, dejando sin usar la mayoría de las paredes supuestamente más hábiles.

La obra de Badiola se nutre de una hiperactiva amalgama de referencias, que comprenden desde la obra fílmica de Jean-Luc Godard, Rainer W. Fassbinder y Pier Paolo Pasolini, hasta la historia de la arquitectura y, por supuesto, la escultura moderna: de Le Corbusier a Brancusi respetivamente. El arte pop, la cultura de club, las vanguardias rusas, la no figuración de Malevich y el cine de la contracultura de Kenet Anger son otras de las aristas teóricas que conforman el polígono semántico para el que Badiola desea una solución. El conocimiento visual está imbricado con resonancias teóricas y pasionales destiladas de los textos de Karl Marx, Julia Kristeva y Laques Lacan, lo que permite al artista convertir en melodrama lo que era iconología de uso eminentemente político. Badiola es un autor que tiene muy presente en su obra la estética del cine crítico. Sus tácticas de apropiación, sin embargo, funcionan por igual frente a la historia sentimental del cine o la arquitectura, el diseño o el teatro.

En la segunda sala se presentan obras menos escultóricas que en la sala anterior. Salvo excepciones, se trata de instalaciones que incorporan una mayor variedad de signos –gráficos, arquitectónicos, lumínicos, sonoros, imagen en movimiento–, y cuya definición espacial es más bien dispersa y fragmentaria. El tema fundamental de estas piezas es el tema del “Otro”: el Otro como constituyente de un Yo fragmentario y descentrado. Por lo tanto, la imagen de lo humano es una presencia frente a la que el visitante se encuentra constantemente, y actúa como una especie reflejo. La sexualidad aparece representada como un juego de máscaras y de disfraces, en el que no parece posible registrar ningún tipo de forma simbólica esencial y estable. De este modo el deseo, la pulsión a poseer aquello que se muestra como abarcable, no confirma al sujeto que mira en su identidad, sino que, por el contrario, lo cuestiona, potenciando su calidad de entidad dividida. El rumor lacaniano impregna de manera evidente este laberinto de lugares adyacentes y relaciones imaginadas.

La formulación concreta consiste en un gran conjunto central, formado por una gran estructura de características similares –un híbrido entre esculturas, arquitecturas, muebles, embalajes–, que contiene o soporta varias instalaciones, y que está presidido por una gran pantalla, uno de cuyos lados es negro, siendo el otro blanco. El lado negro alude directamente al cuadrado negro de Malevich. La contraportada del signo mítico ruso sirve como pantalla para la proyección de una remezcla de trabajos videográficos de Badiola, realizada por el también artista Inazio Escudero, respondiendo a una invitación de áquel. A partir de ella se van desprendiendo estructuras menores (una de las cuales es un elemento igual al de la sala circular) en una especie de galaxia de fragmentos. Por otra parte, el continuo perimetral de las paredes de la sala está ocupado por una generosa selección de imágenes fotográficas. En este espacio central se produce una repetitiva oposición entre imágenes y construcciones.

Las obras contenidas en esta segunda sala plantean una compleja relación entre aspectos asociados a la cultura juvenil y al mundo del consumo. La violencia, el deseo, el género sexual, los iconos urbanos, la mitomanía del cine, la música y la identidad, y sus respectivas consecuencias sociales y políticas, constituyen ejes fundamentales en las construcciones de Badiola. El autor lleva a cabo una conspiración inteligente, situando meticulosamente referencias en los dispositivos de la “obra”. De este modo reúne una extensa y ambigua colección de signos, imágenes gráficas, sonidos, sensaciones, personajes y textos, con el objetivo de provocar una fricción entre ellos, y al mismo tiempo un equilibrio de recíprocas necesidades. Como puede verse en este espacio, ahora el artista insiste en teatralizar el comportamiento de sus personajes. Incluye claves dispersas. Causa pretextos, y subraya en la imaginería posibles prescripciones de alteridades simultáneas: la presencia del Otro es replicante, obsesivamente plural. El cuerpo, una superficie de inscripción, un lugar para escribir posibles identidades de los géneros, y una constatación visual que demuestra la inestabilidad a que se ve sometido cualquier intento de definición sexual. Muy en línea con algunas ideas de lo que se conoce como *queer theory*, esta galería de personajes fotografiados dificulta la seguridad a la hora de distinguir de un modo rotundo lo masculino de lo femenino, lo homosexual de lo heterosexual, o lo normal de lo perverso: en ocasiones, sujetos masculinos asumen comportamientos atribuidos comúnmente a la representación convencional de la condición femenina, como son el baile o el uso de maquillaje. La ambigüedad y la androginia en las figuras encuentran un reflejo textual de dependencia emocional en frases como la escrita por Badiola, complementando en una publicación la serie fotográfica *Vida cotidiana*: “Día a día desayunaré. O te abandonaré mañana mismo. Te amo. No te soporto. Eres mi dolor, todo mi dolor. Pero también mi placer, mi objeto de deseo.”

La última sala es el ámbito de una sola instalación múltiple, *SOS*, compuesta de varios elementos mixtos. Se trata de un conjunto formado por cuatro episodios –instalaciones en sí mismos–, dos de los cuales incorporan, además de la parte escultórica, material audiovisual. El tercero es una especie de pabellón erigido

alrededor de una frase de maravillosa brevedad: "Pensamos al por mayor, pero vivimos al detalle." La cuarta es formalmente una videoinstalación consistente en una proyección en una sala anexa, blanca, a la que sólo puede accederse visualmente a través de una pequeña ventanilla horizontal perforada en uno de los muros. La totalidad de las paredes del espacio que alberga *SOS* se cubren con una pintura mural de franjas rojas, verdes y blancas, en alusión a los colores de una posible bandera. En las proyecciones, personajes como el jugador de fútbol del Athletic de Bilbao, el anónimo encapuchado, el *dantzari* bailarín folclórico vasco o el *ertzaina*, policía autonómico, aparecen protagonizando los relatos. Lo que se ofrece en pantalla es una alegoría de un país cultural del que también forman parte el artista, el especulador económico o la mujer, una escenificación de estereotipos vascos, tanto políticos como sociales y culturales y una teatralización de las vicisitudes íntimas fruto de ejercer la relación con los demás...

El caso de Badiola se corresponde al de otros artistas de su generación. Una vez provocada la ruptura con los maestros, los padres y los dioses, realizados sus respectivos tránsitos, abandonadas las escuelas y los estilos, estos artistas siguen creyendo que vale la pena intentar trabajar en nuestro país. Ello les supone soportar posiciones de cierta soledad internacional, aunque de intensa vivencia personal, y una clara conciencia de la importancia ética que sigue teniendo el tratar de sacar adelante un proyecto coherente, que no se someta al dictado canónico que imponen los centros mundiales de la moda de lo artístico. Los trayectos individuales son transversales, y los puntos de confluencia, escasos. En este sentido, los aspectos narrativos que pudieran dar cuenta de la existencia explícita de una mitología personal son casi inexistentes, aunque permanecen encapsulados inevitablemente entre una y otra de las capas que conforman las obras. El arte no es consuelo; es comunicación, y producción de esta condición. El deseo propio se compensa con dispositivos fascinantes, muy operativos para atrapar al posible receptor.

Según Badiola, la dimensión política ha de invadir necesariamente la trayectoria del artista que inscribe su práctica en la actual Euskal Herria. Su denuncia apunta contra la manipulación canónica, ya sea mediática, política o simbólica, encontrando conocimiento en lo peor de sí mismo. Badiola hace suya la afirmación de Fassbinder: "Cuando trabajamos desde lo peor, siempre es mucho más real que cuando trabajamos desde lo supuestamente mejor de nosotros." En el Estado español, Badiola está jugando un papel central en la configuración de una comunidad artística de ámbito vasco que, a pesar de todas las diferencias culturales, económicas y sociales, no podemos resistirnos a comparar con la de Los Ángeles en el contexto norteamericano. Crecidos en una sociedad aún católica, inclinada a lo sacrificial, en una fase de transformación económica que trueca la industria por los servicios, se localizan disgregados por diversos lugares del mundo, participando de unos intereses compartidos. Txomin Badiola, Pello Irazu, Ana Laura Aláez, Sergio Prego, José Mikel Euba, Itxiar Okariz, entre otros, conforman una activa red de colaboraciones y complicidades artísticas. Esta realidad creativa desmitifica y da crédito a los subgéneros de la ciencia ficción o la novela negra, la

aplicación del sampleo o el grafiteo propagandístico, y trabaja a sabiendas de que aunque la superficie racional de la representación aparezca apacible o íntegra, como indica Said, en realidad encubre un acto violentamente descontextualizador, como es el de representar.

La intimidad que se ofrece no es del artista, aparentemente; los motivos y las figuras son reconocibles, pero herméticos. Es la relación entre ellos, o su limitación, lo que apunta a posibles ordenamientos de un rompecabezas complejo que se resiste a ser únicamente panfleto o ilustración de inquietudes políticas. Esta construcción depurada neutraliza influencias formales o experiencias personales, clarifica la oportunidad de que se descubra ese supuesto orden, ese hilo argumental que salvaría la mirada de los desbordes y las excentricidades en las formas y en las imágenes. No hay que engañarse: las cajas vacías y las imágenes vaciadas, que en otros tiempos habían servido a una generación –la de Oteiza– para mostrar su descontento con contenidos que ya no se correspondían con las urgencias del momento, son aquí lugares que, habiendo sido habitados algún día por el peso de la verdad, se han convertido en laberintos donde la realidad parece únicamente capaz de dejar ver cómo es una y otra vez violentada por la condición cambiante y descentrada de quien, ocasionalmente, se ve con fuerzas para ocuparla: “Puede que los demás no sean sino un nosotros, un conjunto de signos fluctuantes de orígenes bastardos en el tiempo y en el espacio, y sin embargo muchas veces atados con excesiva inmediatez a significados interesados y inexorables.”

El lugar de los hechos

Notas sobre las narrativas en la obra de Txomin Badiola

Lóránd Hegyi

A pesar de que la imponente presencia material de las instalaciones o trabajos fotográficos de Txomin Badiola, montadas con un carácter dramático a partir de diferentes elementos y soportes visuales, desprende una fuerza emocional y sensorial irresistible, a través de la observación detenida se vuelve cada vez más clara para el espectador la secreta complejidad semántica e histórica de las referencias de la obra. Las alusiones a fenómenos pertenecientes a la historia del arte, a sucesos políticos o a situaciones psicológicas se ponen de relieve poco a poco, y determinan la interpretación de las piezas artísticas. La obra de Badiola tiene algo de enciclopédico, en tanto que refleja la voluntad maximalista de localizar la compleja estructura de connotaciones y asociaciones de la obra de arte en un contexto de circunstancias sociales, históricas y políticas tan amplio como sea posible. A fin de alcanzar esta complejidad, el artista opera con las estrategias de la deconstrucción, mediante la práctica descomposición de diferentes códigos de signos artísticos, diferentes lenguajes formales, diferentes estructuras semánticas, y con la incorporación de los fragmentos resultantes a otros contextos, con el propósito de mostrar conexiones nuevas, auténticas, adecuadas a las situaciones del momento. Para Badiola las referencias – expresadas a través de diferentes lenguajes– son conexiones con ámbitos artísticos, ideológicos, políticos o referidos a la historia de la humanidad, que activan nuestra sensibilidad actual, que proyectan nuestras experiencias actuales en la memoria colectiva, en la historia, en los recuerdos de conflictos ideológicos y morales o en alegorías mitológicas.

Con la técnica de la deconstrucción, Badiola transfiere contingentes de significado a otras situaciones histórico-culturales no vinculadas a los contextos mentales originales o a contextos políticos, ideológicos y sociológicos, proceso en el cual se revisan y se reinterpretan radicalmente la validez y la relevancia de los contenidos originales. Las diferentes unidades semánticas, en cierta medida, se liberan de su contexto original y se desvirtúan, a la vez que se vinculan a nuevos mensajes semánticos. Badiola opera con muchos elementos de la historia del arte, desde las referencias a Caravaggio hasta los tópicos épicos de la pintura barroca, pero sobre todo con referencias tomadas del ámbito del constructivismo histórico, del suprematismo trascendental y universalista de Kasimir Malevich; desmonta la construcción espiritual, utópica y estética de Malevich, y aplica los elementos de su código de signos abstracto y geométrico a contextos contemporáneos y reales de la vida cotidiana, es decir, a contextos de imágenes e

información de la política, de la historia, de la comunicación pública, de la publicidad, de la cultura rock o de la esfera privada. Las diferentes referencias se mezclan entre sí, se proyectan unas sobre otras y forman así nuevas narrativas, auténticas y desconcertantes, que ponen de relieve realidades psicológicas, históricas, políticas y morales actuales. La provocadora superposición de los diferentes niveles de referencias significa también que las cuestiones estéticas, históricas, políticas y morales se confrontan y se mezclan entre sí. En el nuevo contexto, los sistemas de valores puestos de manifiesto en los diferentes contextos adquirirán e implicarán contenidos actuales y pondrán de relieve, así, la búsqueda de las posibles estrategias de orientación, como uno de los componentes más importantes de las aspiraciones artísticas actuales.

De manera semejante a Txomin Badiola, multitud de artistas de la generación intermedia actúan con las estrategias de la deconstrucción y de la radical modificación de las funciones de ciertos códigos signícos heredados históricamente. El trabajo del grupo de artistas franceses BP, por ejemplo, se caracteriza por una creativa y selectiva estrategia de confusión. Por un lado, presentan fragmentos de carrocerías de coches o diferentes objetos de metal; por el otro desvirtúan estos fragmentos, en sí fácilmente identificables, a través de motivos que poseen una clara carga histórico-artística, como por ejemplo el *Cuadrado negro sobre blanco* del artista suprematista Kasimir Malevich. Resulta interesante destacar que tanto los artistas vascos Txomin Badiola y Pello Irazu –que durante mucho tiempo han alternado estancias en Nueva York y en Bilbao– como el sueco Mikael Fagerlund, el francés Pascal Pinaud, el sueco-americano Clay Ketter, el austríaco Heinrich Dunst y el catalán Jordi Colomer trabajan con los motivos de la abstracción geométrica, sobre todo del suprematismo.

Éste es el mejor contexto para comprender la posición de Txomin Badiola: su estrategia deconstructiva está vinculada a planteamientos antropológicos. Badiola busca la base para la *nueva narrativa*, que comprende el proceso de la permanente reinterpretación radical y de la desconcertante superposición de esferas de referencia como un cambio natural de las estructuras semánticas que se dan en las situaciones reales, concretas y determinadas socio-culturalmente propias de las *immediate societies* [sociedades inmediatas]. Es aquí donde se pone de manifiesto el interés de Badiola por la localización de la actividad artística en los acontecimientos naturales, determinados históricamente, en los acontecimientos socio-culturales, de la historia de la civilización, *reales*; la obra de arte funciona, así, como medio de sensibilización, como ilustración de diferentes procesos de percepción. En este sentido, los elementos del deconstruido sistema signíco del arte adquirirán nuevos contenidos en las situaciones socio-culturales e históricas reales, y estarán ligados a fenómenos que, en las situaciones reales concretas –condicionadas tanto por factores reales del momento como por circunstancias históricas–, influyen de manera concreta en los procesos de percepción y en los métodos de orientación individuales. El intento de Badiola de concretar y

contextualizar de nuevo la obra de arte –con sus condicionantes históricos, sociales y étnico-culturales– en las situaciones concretas y determinadas históricamente enlaza con una nueva percepción histórica y antropológica de la actividad artística que, más allá de generalizaciones abstractas y homogeneizaciones formalistas, busca vínculos vivos con las realidades socio-culturales, mentales y antropológicas.

La obra de Txomin Badiola es, en este contexto, un ejemplo paradigmático de esta nueva sensibilidad artística hacia las realidades socio-culturales, mentales y antropológicas concretas de las sociedades inmediatas reales, tal como describe gráficamente Arthur C. Danto en su análisis sobre el cambio de visión del arte: “A self is not an abstract point of pure reason, the same in all times and climes and cultures. The self, rather, is the concrete product of many forces and causes, which mark it totally. It is in particular the embodiment of its culture, its gender, its traditions, its race...”,¹ dice sobre las experiencias relacionadas, en el arte contemporáneo, con el redescubrimiento de los grandes relatos, es decir, sobre las realidades étnico-culturales, históricas, mentales o ideológicas que determinan directamente, en el arte contemporáneo, la articulación artística. Tras los grandes proyectos utópicos del universalismo moderno, que partía siempre de un individuo abstracto, atemporal, no inmerso en contextos históricos y étnico-culturales concretos y con un sistema de valores universal “objetivo”, de carácter kantiano, generalmente aceptado, las proclamas artísticas de los años ochenta y noventa están relacionadas de modo más directo con experiencias concretas en situaciones concretas. “As so an adequate theory of morality must take into account the concreteness of concrete selves in their immediate societies. Whatever the outcome of such an inquiry, our ethics must acknowledge, must begin with, the multiplicity of our identities and what differentiates us as real”,² escribe Danto, acentuando claramente en el hecho de que la auténtica, adecuada y actual comprensión del arte y la cultura puede fundamentarse sólo en la comprensión y el reconocimiento de la multiplicidad de nuestras identidades, condicionada social y étnico-culturalmente.

Esta “sociedad inmediata” constituye el centro de las narrativas del arte de Txomin Badiola, en las que las instalaciones y las fotografías escenificadas actúan como “lugar de los hechos” que presenta historias, experiencias, connotaciones y a la vez genera nuevas conexiones entre planos de referencias culturales, psicológicos y políticos. Las imágenes prefabricadas y los tópicos visuales individuales del ámbito de la historia del

¹ Arthur C. Danto, “Postmodern Art and Concrete Selves. The Model of the Jewish Museum”. A: *Philosophizing Art*. Berkeley-Los Angeles-Londres: University of California Press, 1999, pág. 124-125.

² *Ibid.*

arte o de los medios de comunicación, de la política o de la cultura pop, se cargan directamente con connotaciones de la “sociedad inmediata” del artista, es decir, con referencias a sus microhistorias personales, que están vinculadas a las grandes cuestiones y los grandes conflictos de la macrohistoria colectiva.

Por un lado, Badiola pone de relieve el proceso histórico de actualización permanente de las estructuras de significado, es decir, la sobreentendida veleidad con que la cada sociedad actual concreta, que reinterpreta de manera radical y sin escrúpulos los sistemas históricos heredados y los aplica en beneficio propio, los hace útiles y relevantes; por otro lado, trata el tema del proceso de generación de las auténticos grandes relatos, determinadas por los momentos reales de las respectivas situaciones concretas, que reflejan siempre las estructuras mentales de la “sociedad inmediata” en cuestión. Sus instalaciones y sus fotografías instaladas y escenificadas pueden ser interpretadas como “lugar de los hechos” donde se explican historias que hablan de las experiencias personales concretas del artista, donde se generan historias que implican las posibles conexiones entre diferentes referencias y actualizaciones de viejos tópicos culturales.

Las conexiones, concebidas racionalmente y con precisión, entre las diferentes esferas de referencias constituyen el fundamento coherente de los trabajos de Txomin Badiola. Esta construcción altamente intelectual de connotaciones artísticas, históricas, políticas y personales evidencia las diferentes posibilidades interpretativas, que obviamente incluyen las experiencias subjetivas y el condicionamiento histórico y mental del observador en cuestión, así como los planteamientos inherentes al arte y ciertas reflexiones antropológicas.

El trabajo de Txomin Badiola, marcado por la dialéctica de la construcción y la deconstrucción, trabaja con referencias de la historia del arte sobradamente conocidas: del ámbito del arte constructivista y suprematista “clásico” de la vanguardia rusa, del ámbito de las diferentes posiciones *ready-made*, y también del arte barroco. A otro nivel, Badiola trabaja con formaciones artísticas –abstractas– creadas estético-teleológicamente, y, por otro lado, con objetos triviales, no-artísticos, creados práctico-teleológicamente. La confrontación de los objetos cotidianos y útiles reales (especialmente muebles y elementos de interior, materiales constructivos y decorativos, piezas prefabricadas...) con formas abstractas, estáticas y “patéticas”, pone de relieve la cuestión estética de la vinculación del arte a su contexto; es decir, de la localización de las nuevas conexiones y de la clasificación de los fragmentos individuales de la construcción global. Los objetos reales adquieren, a través de las referencias histórico-artísticas, un nuevo significado desconcertante, desconocido y ajeno que modifica radicalmente sus funciones en el nuevo contexto estético e histórico-artístico. Igualmente, las formaciones geométrico-abstractas pierden su autonomía estética, su

destino puramente formal, y son interpretadas como componentes del mundo real, cotidiano, material. Los elementos constructivos prefabricados, los muebles o los fragmentos arquitectónicos se convierten, en un contexto de múltiples capas, en señales estéticas de ciertas referencias que enlazan de manera desconcertante los diferentes ámbitos, alejados entre sí, tanto en el espacio como en el tiempo, de la actividad artística del siglo XX. Así Badiola despierta no sólo la memoria relativa a la historia de la humanidad, sino también los discursos inherentes al arte, los procesos de autorreflexión latentes en el arte moderno, que por principio tienden siempre a renunciar a la autonomía alcanzada en el siglo XIX –en el sentido de Baudelaire– y a configurar de nuevo, a partir del proyecto “arte”, todo el mundo real, material y objetivo. Este proyecto utópico de la reconfiguración universalista del mundo es sustituido, en la obra de Txomin Badiola, por un proyecto histórico-realista, vinculado a la situación concreta, de tematización de la “sociedad inmediata”, en el que lo público, colectivo, arquetípico y mitológico crea, junto con lo personal, privado, individual, biográfico y microhistórico, una estructura de significado nueva, efectiva, a la vez alegórica y real.

Así, en las instalaciones de Txomin Badiola aparece el enigmático *Cuadrado negro sobre blanco* del suprematista Kasimir Malevich, manifestación del equilibrio trascendental y la armonía universal, en las combinaciones de materiales más dispares, en un sistema considerablemente complicado de diferentes niveles de interpretación. Mientras que en algunos trabajos este vacío negro funciona como centro mental de toda la construcción, como depósito inagotable de la memoria, pero también como agujero en el que todo desaparece o como espacio completamente oscuro en el que las diferencias de los objetos individuales dejan de ser identificables –es decir, como una materialización de la abstracción suprematista–, en otras obras aparece la representación metafórica del *Cuadrado negro sobre blanco* como emblema, como logotipo histórico-cultural, como señal funcional. Como un retablo o un signo místico de la totalidad, el *Cuadrado negro sobre blanco* es confrontado con el mundo de la vida cotidiana, fragmentario, impenetrable, caótico, inquietante y desgarrado por profundos y mortales conflictos, y presentado como memento en la situación concreta, como alusión a la posible existencia de un sistema de valores alternativo. A la vez, este motivo tiene algo de enigmático y transparente: el descubrimiento y la identificación del motivo implica un proceso en el que el observador debe operar con métodos comparativos, con asociaciones, con recuerdos, con alegorías, pero siempre queda algún misterio por descubrir, algo escondido, algo que no es del todo explicable con la percepción; el observador no está nunca seguro de ver realmente lo que él cree que ve, de descubrir e identificar realmente aquello que él cree que identifica. Lo transparente surge en la percepción emocional y psíquica, mientras que lo enigmático está ligado a la duda intelectual.

Las construcciones, compuestas a base de objetos reales y de diferentes materiales constructivos, concebidas a partir de estrictos principios formales pero con libertad para la improvisación, y que tienen algo de caótico e irracional, despiertan –a través de las similitudes formales– múltiples asociaciones. Por un lado, se generan (pseudo)espacios con aberturas (como puertas, ventanas o cajas de ventilación) donde los fragmentos reconocibles se unen de manera inseparable a elementos formales abstractos, proceso en el cual la pérdida de la función originaria de los objetos de uso corriente (como una silla que ha quedado inservible por el efecto de ciertas formas geométricas, o puertas que no se pueden abrir) permite una interpretación y una contextualización completamente nuevas. Por otro lado, los objetos usuales, triviales e identificables dan una nueva interpretación a las formas metafóricas; les confieren, de alguna manera, funciones prácticas, trasladan la utopía estética a un mundo real en el que los cuerpos extraños procedentes de la esfera de la utopía –a pesar de la radical transformación funcional– conservan, como mensajeros de otro sistema de valores trascendental, sus latentes reservas semánticas originarias.

Paradójicamente, la alusión a la concepción del mundo universalista, espiritual y trascendental de Malevich que hace Badiola en su obra es interpretada, a la vez, como ganancia y como pérdida: ganancia en tanto que constituye un enriquecimiento de la memoria, una activación de ciertos significados metafóricos que abre completamente el marco de las piezas creadas a partir de objetos reales, como si fuesen portadoras de validez universal que prosiguen un proceso intelectual en el espíritu del suprematismo, como si fuesen el desarrollo del proyecto estético de la abstracción, como si fuesen los cuerpos constructivos reales y tangibles de la arquitectura blanca, atemporal e incorpórea de Malevich; pérdida, en el sentido de una materialización de la desaparición de los recuerdos de la utopía en un espacio negro indefinible, en el sentido de una manifestación de la amnesia o de la destrucción, de la eliminación de una cosa vital, viva, efectiva, en el sentido de una muestra de la ausencia de la trascendencia y de la irrealizabilidad de la utopía. Cuando conecta estos niveles de significado histórico-filosóficos con las secretas alusiones, no identificables de forma unívoca a primera vista, a la situación política y moral concreta de su entorno más inmediato; es decir, a un País Vasco lastrado por el terrorismo y por cuestiones morales e ideológicas, Badiola pone de relieve los procesos de cambio semántico concretos en la “sociedad inmediata” concreta. Badiola crea sus propias *narratives* que, marcadas por las realidades mentales, socio-culturales y políticas concretas, proyectan, en el nuevo contexto actual, las referencias colectivas, convencionales e histórico-culturales sobre la situación real, y redefinen sus significados vigentes en el nuevo contexto real. El proceso de redefinición de las referencias es múltiple: no sólo pierden sus contextos originarios las connotaciones implicadas en la estructura semántica, sino que, además, las realidades de los nuevos contextos son percibidas a través de las referencias que se han estado puesto de relieve.

Badiola tematiza nuestra relación histórica –y en sentido histórico necesariamente subjetiva, arbitraria y utilitaria– con la utopía; esto es, muestra la confrontación históricamente necesaria y condicionada por las respectivas realidades, entre utopía y realidad, entre proyecto y desarrollo, entre perfección y fragmentariedad, entre coherencia y contradicción. El modo en que las realidades étnico-culturales, políticas, ideológicas e históricas de las respectivas “sociedades inmediatas” disuelven y modifican de manera subversiva los proyectos estéticos, ideológicos y morales y las estructuras semánticas que están relacionadas con ellos, se tematiza en el arte de Txomin Badiola como una nueva y auténtica forma de grandes relatos, redefinidas con una sensibilidad antropológica, vinculadas a un sujeto concreto en una sociedad concreta, en su situación mental concreta. Los factores de interferencia incorporados intencionadamente ilustran la deconstrucción de los sistemas de signos homogéneos, coherentes, utópicamente perfectos de la vanguardia utópica y, por lo tanto, de los mitos de la creación del mundo vanguardista, es decir, de los mitos de la utopía de la reorganización del mundo, utopía a la manera de *tabula rasa*, universal, planificada intelectualmente y basada en el absoluto de lo nuevo, lo perfecto y lo armónico. La complejidad y la riqueza de connotaciones de las construcciones creadas a partir de objetos habituales reales, fragmentos materiales, imágenes fotográficas o vídeo, fragmentos de textos, señales cotidianas, logotipos conocidos o emblemas políticos, y por otro lado de formas abstractas, localizables en la historia del arte y cargadas con la memoria cultural colectiva, conectan los momentos de la historia individual, los elementos de la biografía personal, con las experiencias colectivas determinadas por factores étnico-culturales, históricos y políticos de la “sociedad inmediata”. La biografía personal se define concretamente en las estructuras semánticas públicas y colectivas, pragmáticas y convencionales, condicionadas por factores históricos y políticos, y, a la vez, los momentos de la historia personal del artista, su nomadismo, su familia, los acontecimientos políticos, los problemas morales relacionados con el terrorismo, pero también los conflictos emocionales, los conflictos reales que se plantean en un contexto de desconfianza y miedo, de conspiración y “existencia *underground*” en su país, en su entorno más directo y en el más amplio, son interpretados como metáforas reales de la gran historia colectiva, de las cuestiones esenciales de ética y destino.

En los últimos años obra de Badiola viene mostrando una afición cada vez mayor por las situaciones teatrales en las que el observador puede implicarse como participante en el acontecimiento. Las grandes instalaciones de los últimos tres años muestran claramente esta tendencia a la participación que se manifiesta en las situaciones “abiertas” en las que el observador puede mover, modificar o utilizar ciertos elementos de la instalación. Las instalaciones complejas, con multitud de capas, que operan en muchos niveles de referencias y en las que Badiola presenta grandes trabajos fotográficos y objetos-mueble en un contexto prácticamente museológico en el que las fotografías de gran formato de la pared aluden a representaciones históricas de batallas

míticas (Caravaggio, Zurbarán), mientras que los objetos, más bien agresivos y dominantes, reales y tangibles, materializan una conexión directa entre las esferas visuales, sublimadas, inteligibles y las experiencias físicas, agresivas, corporales y emocionales, manifiestan sus esfuerzos por incluir las experiencias personales, biográficas y emocionales en los contextos intelectuales referenciales y por formular completamente los grandes relatos concretizadas en la existencia personal dentro de esta autenticidad individual, condicionada antropológicamente y determinada étnico-culturalmente y por la historia de la humanidad. Así los fragmentos artísticos que son incluidos en la instalación a través de fotos y vídeos cobran especial importancia: éstos transmiten sentimientos de miedo y desconfianza y representan la posibilidad de interpretaciones distintas; amor y violencia, pertenencia y enemistad, seguridad y desamparo, confianza y desconfianza, calor y frío se mezclan entre sí de manera ambivalente e interpretados como manifestación de la situación personal del artista.

Esta nueva sensibilidad antropológica, que contempla las realidades mentales, históricas y étnico-culturales como componente natural de la comunicación sociocultural y artística, pero también del proceso intelectual y emocional del autoconocimiento, que no conoce fronteras artificiales entre lo público y lo privado, entre lo personal-biográfico y lo histórico-colectivo, se manifiesta en los grandes relatos, concretadas personalmente y cristalizadas en la variedad de las referencias culturales, que se sirven de las instalaciones de Txomin Badiola, arquitectónicamente construidas y dramáticamente estructuradas, como escenarios de las auténticas historias reales contemporáneas.

Continuando la conversación

Kevin Power y Txomin Badiola

Kevin Power. "Continuando la conversación", *Quién teme al arte?*, Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 1990, pp. 17-26.

Kevin Power: En esta última serie demuestras lo que se podría llamar una actitud deconstructiva hacia tu obra, como si quisieras tomar una distancia reflexiva de tu propia sintaxis.

Txomin Badiola: Quisiera, en principio, distanciarme del tema deconstructivo en un sentido ortodoxo, tal como lo entendería Derrida por ejemplo, así como de las implicaciones y particularidades que este debate ha tenido en el mundo de la arquitectura. Para mí, la deconstrucción tiene un sentido preciso en cuanto actitud operativa que se instale en un lenguaje ya existente. La deconstrucción, en este sentido, no fabrica lenguaje; más bien lo destruye, lo desmonta y evidencia con distancia e ironía sus puntos débiles.

En tu pregunta apuntas el que, en mi caso, el lenguaje sobre el que se asienta la instalación *¿Quién teme al arte?* sería el mío propio, como lenguaje que ha ido configurando unas señas de identidad. Es cierto que en la instalación que presento las piezas escultóricas (que sólo son una parte de la instalación total) han sido reducidas a un estereotipo, a un modelo susceptible de ser repetido que resume ciertas constantes de mi trabajo anterior llevadas hasta un punto extremo. Pero, a la vez, resumen muchas de las constantes de lo que ha sido la "construcción" como *mainstream* escultórica, desde Picasso y Julio González hasta las aproximaciones perversas de hoy en día.

KP: Parece como si estuvieses volviéndote más autorreflexivo, más deseoso de subvertir posiciones formalistas o estetizantes.

TB: Sí, en cuanto que, como he mencionado, esta serie no se sitúa en un punto de creación de lenguaje, lo cual hoy en día es bastante ingenuo, sino más bien de desintegración del mismo, y por tanto de puesta en tela de juicio de los valores que está bien como está, si por "posiciones estetizantes" entendemos la confirmación y la adscripción de un carácter absoluto a estos valores.

KP: Estas piezas parecen casi industriales, relacionadas con la producción en cadena. ¿Cuál es tu intención con ello?

TB: Las piezas se relacionan estrechamente con la producción en serie, pero de una manera sutil. A la vez que evidencian esta aspiración deshumanizada y sistematizable, mantienen cierta proximidad al autor desde el margen de error más o menos amplio que implica la manufactura. Es algo que fácilmente percibimos cuando nos acercamos a los prototipos de muebles de Rietveld, Le Corbusier, Eames o Bertoia. Se trata de una tensión entre una intención y un resultado que necesariamente es perentorio, frágil y, en definitiva, humano. Esta tensión en sí ya es metafórica de una condición actual según la cual el ser humano, para serlo más profundamente, está abocado a cierto antihumanismo.

KP: Las piezas parecen relacionarse con temas del diseño, por ejemplo. ¿Qué papel juega el color en ellas?

TB: Aparte del aspecto mencionado —que podríamos considerar anecdótico—, pienso que existe una relación más profunda. A. Moles ha comentado la separación cada vez más radical en los artefactos actuales entre un nivel estructural, cuya creación se encomienda a lo que él llama “el ingeniero”, y cuyo acceso está vedado al usuario, y el nivel del envoltorio, creación del diseñador, que es el que define los posibles accesos y usos del artefacto, impidiendo a la vez toda posible comprensión de su funcionamiento. En esta apreciación de Moles se evidencia lo obsoleto de aquella necesidad moderna de que la estructura se manifestase en el exterior y definiese su funcionamiento (la vivienda como “máquina para habitar” de Le Corbusier). En los objetos que presento, el nivel estructural manifiesta una intención de ser comprendido, y sin embargo esto se impide al controlar sus relaciones de uso por medio de la presentación en series de repetición y por el tratamiento de su “piel”. El color, por ejemplo, no tiende a ser estructural, a dirigir el funcionamiento interno de la pieza —que, de hecho, constituida en estereotipo o modelo, se configura unitariamente—, sino que más bien funciona meramente como reclamo, para llamar la atención. Los colores no son ya abstractos, en el sentido psicologista de la Bauhaus, ni expresivos; ni siquiera metafóricos como referencia a un mundo industrial, sino puramente estratégicos. Se limitan a atraer la mirada; ni idealizan ni prometen nada que no puedan cumplir. Actúan como un factor de diferenciación frente a un espectador que, como consumidor de imágenes y productos, está acostumbrado a elegir entre una oferta tan amplia como homogénea.

KP: Lo que está claro es el potencial metafórico de la serie. Permites manifiestamente la acumulación de connotaciones narrativas. ¿Cuál es el papel de la memoria o la nostalgia en estas piezas? A mí, por ejemplo, me sugieren los pupitres de una escuela.

TB: La potencia metafórica es un flujo natural en un momento en el cual no existen ya prácticamente elementos ideales o abstractos. Un cuadrado es tanto el de Malevitch, como un posible asiento, o incluso una hoja de un cuaderno; puede ser cualquier cosa, en la medida en que actúa como un resorte capaz de hacer brotar un contenido preeminente en el sujeto que lo observa. Si, además, la articulación de estos elementos no los cierra, no acaba de definirlos en un orden interpretativo preciso, ello asegura la multiplicación de los sentidos posibles. El artista debe provocar las situaciones donde esto pueda darse; no tanto querer decir algo, como posibilitar que cada eventual espectador sea capaz de construir su propio sentido. Godard lo resumía muy bien en la frase que cité en mi conferencia: “No busco comunicar algo, busco comunicar con alguien.”¹

KP: En una ocasión estableciste una analogía entre estas piezas y la danza. ¿Qué querías decir con ello?

TB: No sé exactamente en qué contexto lo diría. Pienso que quizás tenga que ver con la danza contemporánea en que, a diferencia del ballet clásico, es más que un acontecimiento de formas, como sucesión de posturas encadenadas por una débil estructura narrativa; lo que interesa a buena parte de la danza contemporánea es la forma-resultado de unos acontecimientos que, por estar supeditados a la inmediatez física de la vida, son más perentorios e informes. La unidad de estas obras está amenazada por el colapso; su posible sentido está fuera de sí mismas.

KP: Los dibujos están estrechamente relacionados con las piezas escultóricas a través del empleo de la repetición en grupos, el énfasis en el proceso, etc. ¿Buscabas esta unión formal?

TB: No existe unión formal entre los dibujos y las esculturas en absoluto; por lo menos, si por esto entendemos la similitud entre sus aspectos puramente visuales, como sucedería en el caso de Shapiro, Baselitz o Chillida sin ir más lejos. Podría decir que sí hay un nexo en el sentido en que tanto los dibujos como las esculturas están llamados, desde su propio proceso, a concluir en un resultado con “forma” de instalación. De hecho, a pesar de que hasta ahora hemos hablado de las esculturas como algo segregable, la verdad es que me resisto a pensar en términos de dibujo y escultura de manera independiente.

KP: Los dibujos parecen moverse constantemente entre un discurso privado y otro público.

¹ Jean-Luc Godard. “Sobre Numero Deux”, *Jean-Luc Godard y el grupo Dziga-Vertov: un nuevo cine político*, Barcelona: Anagrama, 1976.

TB: Sí, el proceso del que nacen es curioso. Toda esta serie fue hecha en Londres (me refiero tanto a las piezas como a los dibujos). Hasta entonces yo había dibujado por temporadas, normalmente más en aquellos momentos los que me encontraba en crisis con la escultura, de forma que pocas veces he simultaneado ambas cosas. Al llegar a Londres, los lógicos problemas de adaptación a una cultura diferente, en unos espacios nuevos y empezando desde cero... todo propendía a una situación donde la mayor inmediatez del dibujo permitiría el surgimiento de aspectos subjetivos que preparasen el camino hacia la escultura, que es un tipo de trabajo más distanciado. Al comenzar a dibujar, rápidamente me di cuenta de que el arrebató subjetivo era poco más que una *vis* dramática y, como tal, estaba altamente codificado. No me reconocía en los dibujos, y como ejercicio empecé a repetirlos sistemáticamente. Descubrí entonces que yo estaba más en la diferencia entre ellos que en cada uno por separado. Ese margen de error ineludible en toda operación humana me interesaba, y —como he comentado antes refiriéndome a las piezas— de nuevo nos encontramos con que la condición humana se manifiesta, o por lo menos aparece más nítida, dentro de un proceso mecánico, antihumanista.

KP: Los dibujos parecen constituir una especie de diario lleno de temas obsesivos, particularmente la muerte, la violencia, la enfermedad. ¿De dónde vienen estas imágenes?

TB: Un aspecto importante era no sólo cómo dibujar, sino más bien qué dibujar. En relación con esto te diré que el tipo de dibujo automático que hasta entonces había hecho me resultaba imposible. No podía dibujar si no tenía un problema que resolver; y cuando digo “problema” no me refiero a un asunto plástico que en absoluto me interesaba, sino a un conflicto con la realidad. Entre mi estudio y mi casa en Londres tenía una hora de viaje, que aprovechaba para imaginarme como si yo mismo fuera una especie de nuevo primitivo en una nueva jungla: la de los signos, la jungla semiótica en la que cotidianamente nos desenvolvemos, frente a la cual sentía la necesidad de desarrollar estrategias simbólicas capaces de permitirme una cierta discontinuidad. Supongo que esto es algo parecido a la operación del pintor de Lascaux al pintar en la pared de la cueva la imagen del caballo, venciendo así su superioridad natural bruta.

Las imágenes de los dibujos son el resultado del tratamiento de otras imágenes que en determinado momento me han sobresaltado o incomodado: no necesariamente todas ellas imágenes visuales, sino también titulares, comentarios radiofónicos o actitudes de personas o entes hacia otras personas, entes, animales o cosas. La brutalidad con que todos estos mensajes y signos irrumpen en nuestra vida me obligó a intentar cambiarles el sentido y ponerlos a mi favor; todo ello se producía a través de un proceso en dos tiempos: de calentamiento, que consistía en apropiarme de una imagen casi siempre procedente de los medios de comunicación e introducirla en un orden gráfico menos codificado; y en un segundo momento pero al mismo tiempo de enfriamiento, al ser la imagen sistemáticamente repetida.

KP: ¿Podrías especificar algo más las fuentes de donde proceden estas imágenes?

TB: Por ejemplo en el caso de la serie *Cristina*, ésta surgió al leer en uno de esos periódicos sensacionalistas ingleses, el *Daily Mirror* o *The Sun*, la trágica historia de Cristina Onassis. El melodrama, la pseudonarrativa de las revistas del corazón o las telenovelas han proyectado su estructura sobre la realidad de tal forma que las personas, convertidas en personajes, acaban inexorablemente cumpliendo sus destinos en una suerte de pseudo-vida y, por tanto, pseudo-muerte.

La serie *What Are a Million Deaths in a Population of One Billion?* se originó en un pie de foto en el cual aparecía Den Xiao Pin después de la masacre en la plaza de Tianamen; en este caso, el tema de la muerte con su extraño carácter antinatural está también presente.

Otra serie, *Combat*, surgió para conjurar un signo que se había hecho omnipresente en mi estudio. Se trataba del logotipo de la marca del calefactor, que curiosamente se llamaba *Combat*, y que tenía la asombrosa capacidad de condensar en un signo todo lo malo: el militarismo, la muerte, la religión inquisitorial, la penitencia, el castigo, el peligro nuclear, el fascismo, etc. Mi situación con respecto a tal signo, realmente molesto, cambiaba en la medida en que lo manipulaba hasta conseguir anular sustancialmente su potencial semántico.

KP: ¿Cómo decidiste qué materiales usarías?

TB: Necesitaba un tema para poder dibujar, pero no me interesaba el dibujo como disciplina artística. Lo único que compré pensando en dibujar fue el papel; el resto de los materiales son los sobrantes de lo que utilizaba para realizar las esculturas, desde las pinturas hasta el propio polvo de hierro del estudio. El trabajo era convulso, inconsciente y rápido, con una necesidad intensa de desembarazarme de las imágenes con las que trataba.

KP: ¿Pensaste esta obra específicamente en términos de instalación? ¿Cómo reaccionas ante este concepto?

TB: Siempre he sido reacio al concepto de instalación tal como se entiende habitualmente: una puesta en escena que se basa, en la mayoría de las ocasiones, en lo puramente compositivo y en el “qué bien queda”. Sus practicantes consideran la instalación más progresista por el hecho de que no se configura en un cuerpo, sino que se disgrega en un espacio. La verdad es que la tendencia general es congelar tal espacio de forma que sea identificable en una unidad asegurada por el marco físico del contenedor arquitectónico. Se afirma una fragmentación y una dispersión al tiempo que burocráticamente, con planos, fotografías e instrucciones, se asegura su unidad en el tiempo y en el espacio. Frente a ello, a mí me interesa la instalación como una mera estrategia de presentación que procura una unidad precaria a unos materiales fragmentarios que necesariamente cumplen su destino fragmentario superado un momento. Me pareció muy inteligente la actitud de Beuys

en relación con su instalación *Tram Stop*, en Venecia. Una vez acabado su plazo de exposición, esta pieza no volvió a instalarse, y tan sólo se mostraron sus elementos constitutivos en calidad de fragmentos.

KP: Ya que hay una relación tan íntima entre el dibujo y las piezas en el proceso de la obra, ¿cómo ves el hecho de romperla en elementos separados puramente por razones comerciales?

TB: Efectivamente, hay una relación estrecha entre ellos. El que haya que disgregarlos sólo quiere decir que los objetos cumplen su destino fragmentario después de procurar unos momentos de unidad que, en realidad, está potencialmente contenida en el fragmento. El que esto se produzca por razones comerciales o no, no es relevante. Lo contrario —es decir, forzar o congelar una unidad que no tiene, no supera su condición de objeto dentro de unos canales de distribución y comercialización—, si acaso, simplemente pone a prueba la capacidad del galerista, pero además me parece una opción más conservadora y contradictoria.

KP: ¿Qué tipo de relación pretendes establecer con el espectador?

TB: A los escultores vascos de mi generación siempre se nos ha destacado por la claridad y la transparencia de nuestras propuestas. Pienso, sin embargo, que las obras siempre han tenido un lado críptico o hermético tras una apariencia, en principio, de fácil acceso. En el caso actual, pienso que mi opción se decanta claramente por el lado de la confusión. Confundir significa no percibir la diferencia, lo cual, en un mundo donde los signos de diferenciación no son demasiado fiables, obliga, al menos, a una actitud atenta y no muy confiada. Me refiero a que la confusión tiene la ventaja de incitarnos a cierta querencia de sentido que debe ser conseguida por nuestros propios medios, a diferencia de otras opciones más dirigistas.

Por ejemplo, tomemos el asunto de la repetición de la serie. En tiempos pasados —así ocurría en el minimalismo— ello actuaba como factor de clarificación. En el caso de esta instalación, la repetición tiene un funcionamiento opuesto en los dibujos y en las esculturas. En los dibujos, como ya he comentado, se podría suponer que el referente, es decir, el modelo que se toma desde la realidad, precede al signo. En este caso, al enfatizar las relaciones entre los dibujos repetidos, el referente de un dibujo es otro dibujo; el referente de un signo es otro signo. En el caso de las esculturas su apariencia abstracta, en la repetición, se anula, e identificamos al objeto en sí como uno más dentro del catálogo de objetos que nos rodean: muebles, artefactos, etc. La confusión puede ser interesante en tanto que algo puede ser ello mismo y su contrario. La instalación se configura como una gran cuestión a la cual se superpone el título como otra gran pregunta, “¿Quién teme al arte?”, que no tiende a demarcar o a configurar el problema, sino,

por el contrario, a aumentar su complejidad.

KP: Sé que esta instalación está relacionada con el proyecto que estás preparando para el Bath Festival. ¿Podrías contarme algo más sobre esto?

TB: Esta serie se ha configurado dentro de un proceso dialéctico de pensamiento y acción simultáneos donde realmente no sabes lo que quieres, ni incluso lo que buscas, hasta que lo tienes delante; en el caso del proyecto para Bath, la idea de lo que quiero precede totalmente a su materialización física.

La invitación a participar suponía intervenir en lugares específicos de la ciudad, y realizar algo dentro de un espacio convencional de galería. Mi intervención pretende distanciarse de las realizadas en años anteriores por Jannis Kounellis, Matt Mullican o Rebeca Horn y aborda situaciones específicas del lugar, al tiempo que intento un ejercicio de profundización en temas en los que estoy trabajando. Por ejemplo, me interesa utilizar uno de los modelos como prototipo y reproducirlo industrialmente. Los productos de esta operación perderán parte de su aura de escultura, pero sin alcanzar un nuevo estatuto dentro de los objetos, y, en esta particular situación del objeto, me gustaría confrontarlos con dos categorías muy precisas que, de algún modo, están en ellos en potencia: el monumento y el mueble. El monumento como punto álgido de un concepto sacralizante de la escultura, y el mobiliario como banalización de lo estético en lo funcional. El hecho de que Bath esté plagado de pequeños monumentos en lugares significativos, y el que el espacio de la galería tenga escala doméstica, potencian esta situación.

KP: En tu conferencia en ARCO citaste la frase de Kosuth "El formalismo es la vanguardia de la decoración." ¿Cómo relacionas esta cita con tu propio trabajo?

TB: El tema del formalismo es uno de los elementos de discordia más constantes dentro del pseudo-debate artístico español. Mi sensación al respecto es de cierta perplejidad. Parece como si se hubiese importado directamente un debate en unos términos que poco tienen que ver con el caso español, en el cual, por las peculiaridades de nuestra historia reciente, todo debe ser mucho más matizado.

El antiformalismo de la crítica española actual está estrechamente ligado al antiformalismo americano como respuesta a un corpus teórico, crítico y artístico muy importantes, y que es escasamente extrapolable al contexto español. En general, los artistas españoles jóvenes no han tenido la posibilidad, como sus colegas alemanes o americanos, de reaccionar dialécticamente ante paradigmas previos constituidos y, como tales, analizables y discutibles. Lamentablemente, los artistas en España han debido enfrentarse pura y llanamente con la mediocridad. En este sentido los vascos hemos tenido más suerte. La figura de Oteiza, con un corpus de discurso y obras muy importante, nos ha obligado a reaccionar incluso con mayor intensidad que, por ejemplo, Broto, García Sevilla o Barceló han tenido que reaccionar frente a Tàpies, o Espaliu frente a Brossa, por citar excepciones interesantes. En el resto de los casos el problema generacional ha tenido más que ver con el derribo y el relevo

en el contexto de una situación de poder.

Si cito a Kosuth en relación con el formalismo, es porque me interesa el hecho de que en el límite de un paradigma formalizador esté el anti-formalismo. Volviendo al caso español, no creo que haya habido ejemplo más claro que el de Oteiza cuando, en el límite de una experimentación formal y espacial que concluía, se encuentra en la frontera con la vida y abandona la actividad artística. Pienso que los artistas vascos de mi generación somos especialmente sensibles a este debate que, de hecho, se ha convertido en un tema de trabajo. Por ello resultan graciosos —y muchas veces patéticos— los arrebatos antiformalistas de críticos que, hasta hace poco, glosaban la textura y el matiz de color, la pátina y la expresividad.

También me interesaba citar a Kosuth porque en el momento en que él hacía declaraciones, el formalismo tenía una significación precisa como continuismo de las convenciones disciplinares de la pintura y la escultura. Para Kosuth, estas convenciones resultaban incompatibles con un debate en profundidad sobre el propio concepto de arte, que necesariamente debía procurarse en medios alternativos a los tradicionales. Hoy en día estos medios tienen ya una historia, y se han configurado como parte de la tradición contemporánea, de modo que su invocación es tan conservadora como la de la pintura o la escultura. Quizás uno de los aspectos más esencialmente formalistas, tanto en el neoconceptualismo —de “después del entusiasmo”, según la expresión de José Luis Brea, como en el retro-conceptualismo (anterior al entusiasmo)— sea la utilización retórica de las estrategias de presentación de los documentos del arte conceptual clásico para un resultado puramente formal.

KP: Parece que compartes la visión de Habermas en relación con la necesidad de mantener una continuidad del proyecto ético tan característico de la modernidad. Sin embargo, el posmodernismo insiste en que la realidad es pura invención, y en que ha cambiado radicalmente la manera en que la conciencia organiza la experiencia a través de perspectivas parciales y fragmentadas. Un mundo post-tecnológico saturado de imágenes inevitablemente produce nuevas estructuras para el pensamiento contemporáneo. ¿Cuál es tu visión de todo esto?

TB: Pienso que encarar la realidad como convención ha sido una de las problemáticas fundamentales no de la posmodernidad, sino de la modernidad. Lo formalizador del arte moderno está estrechamente ligado a esta problemática.

Ahora bien, quizás lo específico de la posmodernidad sea la dificultad para el *reassamblage* de una realidad como galaxia de signos. El hecho de que la realidad pueda descomponerse en signos y en funciones —en definitiva, el que sea analizable— no quiere decir que pueda ser recompuesta en un sistema de comprensión general. Hoy sabemos que no hay sistema capaz de asumir tal complejidad. Nos encontramos ante una realidad que ha perdido su unidad “natural” en la discontinuidad de los signos, que viven una vida propia de combinaciones y superposiciones irreconciliables con una unidad nueva de la que extraer un sentido.

Durante la modernidad, la reorganización de la unidad pareció posible, y una visión

utópica sin conciencia del límite ha transformado radicalmente el mundo; sería tan injusto no reconocer lo que de positivo ha tenido, como ciego no percibir las funestas consecuencias que ha provocado. Creo que fue Lyotard quien dijo que después de Auschwitz pensar no podía ser lo mismo. Por otra parte, ante el fracaso de una visión, no es sensato abandonarse en manos de un *statu quo* como destino incuestionable. Por ello pienso que puede establecerse un puente entre modernidad y posmodernidad en términos de deseo y conciencia de límite. Como aspiración a un sentido, a una unidad, a sabiendas, por otro lado, de su imposibilidad, pero en la confianza de que en el proceso se vayan desmontando los sistemas de producción de significado sobre los que se edifica la realidad (o hiperrealidad) en la que sobrevivimos.

Entrevista con Txomin Badiola

Xabier Sáenz de Gorbea

Entrevista publicada por primera vez en *Una obra para un espacio*, Madrid: Canal de Isabel II, 1986, pp. 14-18. [Catálogo de exposición.]

Txomin Badiola: Cuando nos encargaron este trabajo, en la distribución de espacios nos tocó la planta baja, concretamente ocho espacios de planta trapezoidal. Decidí escoger dos de estos huecos. Lo único que tenía claro entonces era que no quería hacer una instalación; no me gusta la puesta en escena. Como tenía dos espacios separados, pensé en hacer dos piezas intentando que no fueran absolutamente independientes, sino que actuaran con cierta resonancia; es decir, que dentro de esos dos espacios las piezas fueran capaces de cifrar dos puntos entre los cuales se creara una conexión casi sonora.

Sáenz de Gorbea: ¿Con qué elementos materiales decidiste trabajar?

TB: En cada pieza trabajé con dos pares de elementos de muy distinta naturaleza; cada par estaría formado por dos construcciones silla y dos elementos planos abstractos. En la primera pieza, su articulación viene deducida de elementos del contexto, concretamente de las paredes. En la segunda, su organización procede de las características de las unidades empleadas.

SdG: ¿Cómo se manifiesta la relación entre las dos partes? ¿En la analogía de los elementos?

TB: Sí, en la analogía entre los elementos en cuanto al sustrato del que proceden (silla – extracción de la realidad, plano geométrico – extracción de lo ideal), porque los tamaños son distintos y sus formas también.

SdG: Por tanto, ¿es una especie de rima?

TB: Sí, algo así, sería como...

SdG: ¿Como un eco?

TB: Sí, como un eco. Una está muy referida a la pared, empieza con una articulación muy ordenada, mientras que la otra le responde como enloquecida, con un mayor grado de desorden e independencia del contexto, como perdiéndose.

SdG: En las obras que presentaste el año pasado en Madrid se veía que, aunque la articulación estructural era muy importante, las piezas también se podían explicar desde el contenido, a través del símbolo. En este caso, ¿sucede lo mismo?

TB: En este caso no pretendía nada de eso...

SdG: ¿Tiene título?

TB: Sí. El título es algo estrafalario, es común para las dos piezas, no es algo que haya surgido al final. Tampoco ha sido una especie de *a priori* temático que dirija el trabajo; procede de un fogonazo que en determinado momento tuvo que ver con la elección de los elementos con que trabajar: aparecieron unas fotos de un viaje a Londres que hice hace años con un amigo y una amiga. Las fotos estaban ordenadas en una determinada secuencia que relacioné con cierta película y con una silla de hierro que tenía construida.

SdG: Son como asociaciones de imágenes de procedencia distinta, que no responden a una lógica ordenada de causa-efecto, sino que más bien resultan de un modo de asociar en forma de *collage*.

TB: Sí, asociaciones que ni siquiera he querido desentrañar en su sentido último; fue lo que me incitó a escoger el elemento silla y a desarrollar la pieza a partir de todo ello. El nombre de la obra es el de la película *Family Plot*, y la dedicatoria es para los amigos de las fotos (Ana y Kike). Es como si democráticamente hubiera repartido la pieza entre los factores que me decidieron a realizarla: la pieza material en relación con la silla, el título para la película y la dedicatoria para los amigos. El resultado es una obra compleja y quizás, al final, algo críptica.

SdG: ¿La pretensión es que la escultura se explique a sí misma desde su estructuración, desde sus unidades y materiales, y que a través del título se abra a nuevos sentidos?

TB: No tengo claro todavía si quiero que el título esté presente en el montaje. No hay una información dirigida o preferente desde la escultura en relación con el título. La cuestión del sentido es algo que pertenece totalmente al espectador, en esta obra al menos. Lo que sí pretendo es debatir un problema que me parece bastante generalizado hoy en día en las esculturas que se están haciendo, esto es, cierto conformismo con respecto a los objetos que se producen, excesivamente remitidos a un concepto cada vez más tradicional de escultura. Por otra parte, la tradicional negación del objeto en función de medios más alternativos no supera, la mayoría de las veces, la simple puesta en escena. Intento debatir un estadio híbrido en el cual la escultura no se justifica en la belleza, en la manufactura o en el estilo, pero tampoco es una demostración de un enunciado conceptual, un subproducto metalingüístico. Se trataría de un estadio en el cual la escultura se manifieste desde su funcionamiento íntimo, desde su estructura, y lo que esto pueda significar o implicar en cuanto a consideraciones más amplias, extra-artísticas incluso.

SdG: Dentro de ese complejo estructural, ¿no es una especie de conformismo utilizar un objeto que remita a una silla?

TB: No, porque una silla es una totalidad compuesta de partes, y con determinada articulación, y que sin embargo va a ser sometida a una nueva articulación de la cual no es más que una parte, una unidad. No me parece conformista porque de algún modo está planteando el problema de la estructura de las cosas: qué es una parte y qué es una totalidad, en definitiva la razón de ser última de los objetos, su identidad consigo mismos, en contraposición a lo que podría ser una corriente más generalizada, por ejemplo la escultura inglesa, en la cual el objeto se consume en su imagen, en su apariencia. Aparentemente en esto son mucho más modernos, pero también más inmediatos en cuanto a las relaciones que establecen con la realidad de las cosas.

SdG: Da la impresión de que en los últimos tiempos ha habido un deslizamiento desde una estética con voluntad de lenguaje hacia una estética con voluntad de producir sentido, modificando el concepto de privacidad del arte —un arte para artistas— para convertirlo en algo más ambiguo, cuyo

último eslabón podría estar en considerar su dimensión pública.

TB: Como sabes, durante cierto tiempo trabajé cercano al minimalismo, el cual de algún modo negaba esa esfera porque se planteaba como un simple debate de laboratorio: arte como comentario artístico. Sin embargo, una cosa es lo que tratas en tu laboratorio personal y otra el objeto en su funcionamiento público, mucho más complejo e irreducible. En los últimos años me ha preocupado lo que podía significar esa negación del comportamiento del objeto en su recepción, la negación de los sentidos secundarios que inevitablemente se producen.

SdG: Hasta tal punto que, en un momento, te planteas la idea de pasar de un trabajo basado en el modelo lingüístico a otro más fundado en el símbolo.

TB: Sí, precisamente porque decir que un objeto solo importa en la medida en que sea capaz de evidenciar el proceso mental que lo ha creado es una tontería, porque esto no es más que una parte. El espectador recrea la obra y la carga de sentidos que antes no estaban. En mi trabajo he intentado controlar estas relaciones, tratando de entender aquello que lo temático podía significar para mí. Se produjo así una etapa intermedia en la cual lo que yo hacía quería abrirse considerando distintos materiales más o menos significativos, o bien provocando sentidos al referir las construcciones a realidades más allá de sí mismas. La serie *Bastardos* era bastante significativa a este respecto; ya el título nos habla de una situación impura, de mezcla, de cruce. En el momento actual estoy como en un viaje de vuelta, intentando recuperar un trabajo a partir de mínimos, utilizando un solo material en construcciones donde los aspectos estructurales y temáticos sean una misma cosa.

SdG: Cuando antes mezclabas distintos materiales como el hierro y el bronce, incluso la pintura, como en el *Bastardo Ur-Nammu*, parece que se reflejaban los problemas de esta época intermedia.

TB: Precisamente ahí se debatía el encuentro violento entre dos cosas que pretendían llegar a ser una. Una de ellas, la construcción en hierro, abordaba un problema fundamentalmente estructural, mientras el bronce incorporaba la parte más temática en la capacidad que tiene la fundición de solidificar cualquier realidad, de congelarla. En el fondo era un Brancusi revisitado, una de esas esculturas del rumano en las que no se sabe dónde acaba la

escultura para convertirse en peana, pero forzando la tensión de este conflicto. En la actualidad, pretendo una escultura menos dislocada en cuanto a los aspectos temáticos y de estructura.

SdG: Si, como parece, la coherencia está en sí misma, tanto para una estructuración formal como para generar sentido, dado lo abstracto que puede llegar a ser, ¿no se vuelve hacia una autonomía del arte, a un nuevo encerrarse y replegarse sobre sí mismo?

TB: No, porque los objetos sí que pretenden abrirse a algo que es exterior a sí mismos; son objetos en busca de una audiencia, pero en unas condiciones diferentes a las actuales; el objeto no se puede consumir en su imagen, debe ser capaz de renovarse en las lecturas diferentes, y esto implica la necesidad de la estructura. Con lo que no estoy de acuerdo es precisamente con esa zona conservadora de la escultura que veo ahora mismo, según la cual ésta consistiría en producir imágenes de cosas a partir de un procedimiento técnico muy elaborado y sensible. Esto es comprobable en la facilidad con que podemos describir el trabajo de ciertos escultores: "Sí, Fulano, el que recoge pequeños pedazos de plástico y crea con ellos una figura. Mengano, el que de un frigorífico saca una metralleta, es mejor que el otro que de un tronco y con un hacha es capaz de sacar una figura. Aunque el más moderno es ese alemán que trabaja con lo que se encuentra allí donde va." Parecería como si el problema de la escultura consistiese en crearse un patrimonio propio de procedimientos técnicos y de imágenes. Sin embargo, no pienso que sean fácilmente reductibles a una frase los trabajos de escultores como Picasso, Vladimir Tatlin, Jorge Oteiza, Joseph Beuys, y muchos otros como Rodin, Medardo Rosso, Bernini, Giovanni da Bologna, Miguel Ángel... incluso el escultor de las pequeñas venus de Lespugne. No me interesa producir imágenes, sino funcionamientos que creen sentidos, lo cual es muy diferente.

Volviendo a tu pregunta, el objeto no se cierra sobre sí mismo: busca la participación del espectador, lo cual, en las actuales circunstancias, con un público excesivamente acostumbrado a tragar imágenes, es poco exigible, y por tanto quizás pueda darse la apariencia de cierta cripticidad, lo cual nunca será mi intención.

SdG: Si, como dices, vuelves a retomar la experiencia minimalista, y en aquel momento se planteaban cuestiones como la relación entre arte y vida, ¿hasta qué punto en esta etapa puede volver a plantearse esta cuestión? ¿Se trata de una cuestión obsoleta?

TB: Hoy pienso que el problema arte / vida, tal como lo plantearon los artistas conceptuales, era una mera excusa para ampliar el número de elementos con los que trabajar en el arte; en principio se trata de una cuestión puramente intra-artística. Otra cosa es que el artista tenga una ideología particular. Para mí no habría que confundir al artista con cualquier otro profesional; no es alguien que fabrica pinturas o esculturas, sino alguien que utiliza métodos específicos de conocimiento, de acceso a la realidad. El arte, además, no es para toda la vida, como dice Oteiza; es como una especie de escuela y, por tanto, debe llegar un momento en el que hay que pasar a otro nivel; no se puede estar toda la vida en la escuela.

SdG: Entonces, para ti, ¿el arte sigue siendo un método de conocimiento?

TB: Fundamentalmente, sí. Lo que no puedo creer es que sea sólo expresión.

SdG: El problema del arte sigue siendo buscar un lenguaje que se autoalimente y a la vez cree sentidos a través de la función. ¿No volveremos a caer en un problema de estilo, de creación de lenguaje como definición del artista? ¿Cuándo es el final? Has dicho que el arte no es para siempre, pero ¿cuándo se sabe que ese modo de conocimiento está sobrepasado? ¿Cuándo hay que saltar a otro terreno? ¿Cuándo y cómo termina el proceso? ¿Debe concluir de algún modo?

TB: Hace unos años explicabas la trayectoria artística y vital de Oteiza y la gente se horrorizaba, o simplemente no la creía. Nadie podía entender que una persona con una carrera escultórica como la suya dijera en determinado momento que la tarea estaba concluida, y que abandonaba la escultura. Había interpretaciones para todos los gustos, y la del fracaso era de las más insistentes. Hoy en día comparo su situación con la de algunos prebostes del arte español, enfermizamente preocupados por controlarlo todo, con manía persecutoria, trabajando en sus propios mausoleos, repitiéndose hasta la saciedad, queriendo ser cada vez más ellos mismos y a la vez condenados a la preocupación por dejar de serlo, y todo resulta mucho más claro. Hoy cualquiera puede entender que la creatividad es algo que no casa muy bien con las dedicaciones en exclusiva. La intensidad de Oteiza para la escultura desde los años treinta hasta los sesenta es innegable. Lo mismo sucede entre los sesenta y los ochenta en el campo del ensayo y la interpretación cultural, como es igualmente incontestable su dedicación actual a la poesía. En relación con el estilo, el ejemplo de Oteiza nos sigue sirviendo. Precisamente en el momento en el que podía aprovechar un estilo, Oteiza renuncia a la

escultura para ser él mismo, cambia de tercio y aborda nuevos campos. La problemática existencial o metafísica podía ser la misma, pero el territorio del abordaje sería distinto. Yo creo en esto. Un estilo, a los veintitantos años, es demostrativo de una situación de urgencia existencial, es un clavo ardiendo, un sello, una imagen reconocible y fácilmente comercializable.

SdG: Pero también el cambio de estilo, que es algo que se da mucho en esta época, es un síntoma, un recurso que puede llegar a ser otro tipo de retórica. ¿Cómo vislumbra en ti mismo ese dejar el arte y pasar a otro campo?

TB: Efectivamente, el cambio sistemático de estilo no es más que la reafirmación de un estilo. Se trata de dos manifestaciones distintas de un mismo fenómeno: un arte basado fundamentalmente en la expresión.

En cuanto a lo de abandonar el arte, se me pasa por la cabeza todos los días. Siempre estás al borde del abismo, no eres una persona que tenga una propiedad exclusiva sobre ciertas técnicas o materiales ni unas constantes expresivas o formales. Cada vez que abordo una escultura, abordo “la escultura”, continuamente con nuevos problemas, etéreos y cambiantes, que me obligan a soluciones diversas cada vez. Nunca tienes nada entre las manos, siempre estás empezando.

SdG: No obstante algo ha cambiado, en el sentido de que antes el problema era concluir una experiencia investigadora, mientras que ahora es cuestionárselo todo en cada momento.

TB: Precisamente es esa interrogación constante a la que estás sometido la que en determinado momento te puede permitir no tener ningún pudor para cambiar de medio, si puedes conseguir mejores resultados. Desde luego, hoy en día no se puede plantear la cuestión en los términos en que se la planteó, por ejemplo, Oteiza. Oteiza nace a la creación en los años treinta, en un momento en el que las vanguardias comienzan a hibridarse, a eclecticizarse; todo su trabajo puede ser considerado un balance de lo que experimentalmente habían significado estas vanguardias, y de lo que este balance podía significar en cuanto a su aplicación social y cultural. Hoy en día estos dos territorios —el de la investigación plástica pura y el de su aplicación social— no tienen unos límites nítidos. Los factores que intervienen en la creación son complejos e irreductibles. Por eso ahora mismo los medios —la escultura, la pintura, el cine, la poesía— son igualmente

intercambiables en función de las distintas problemáticas. Ya no se trata de la Obra Total, ni siquiera del *inter-media*, sino de ofrecer un campo de soluciones convincentes para problemas terriblemente complejos.

SdG: ¿Cuáles son tus influencias y relaciones artísticas más directas?

TB: Creo que a lo largo de la entrevista han ido saliendo. Como ha quedado claro, Oteiza es fundamental, pero no como personaje del pasado, sino que me interesa el Oteiza continuamente revisitado a la luz de nuevas problemáticas; no tanto aquel escultor que ganara en São Paulo en 1957, o el inventor de la “escuela vasca” en escultura, sino el Oteiza capaz de discutir sobre la última película, sobre el último escritor de moda o sobre el problema actual de la escultura.

SdG: Se acusa a la escultura vasca actual de plagio, de dependencia con el exterior, de ser comercial...

TB: No me interesan en absoluto los falsos debates pueblerinos, cuya única función consiste en ganar puntos en la escalada hacia el puesto oficial. Lo único cierto es que en la actualidad el País Vasco condensa un alto número de escultores interesantes, lo cual no es ninguna novedad, puesto que desde principios de siglo, con algunas lagunas, ha venido sucediendo.

Txomin Badiola, el otro, el mismo

Miren Eraso

Entrevista publicada por primera vez en *Zehar* nº 35, San Sebastián, 1997, pp. 4-7.

ONCE UPON A TIME...

Miren Eraso: Nuestra historia personal está marcada por influencias teóricas, pasiones, posicionamientos y deseos que estimulan y modelan nuestra existencia. En 1989, después de haber comisariado la exposición *Oteiza. Propósito experimental* (uno de los más serios trabajos críticos sobre un artista vasco), abandonas tu país de origen y te trasladas a Londres para posteriormente afincarte en Nueva York. ¿Cuáles fueron las razones de este exilio voluntario?

Txomin Badiola: Había razones de diferente índole. Los años 1987 y 1988 fueron muy intensos para mí. Por un lado estuve dando clases en la Facultad de Bellas Artes en Bilbao, en unas condiciones que empeoraban día a día: la progresiva burocratización, y el triunfo del meritaje académico a través de doctorados, titularidades, etc. en detrimento de una docencia responsable hacia el alumnado, más vinculada a la realidad del trabajo artístico, crearon una situación insostenible para muchos profesores –no sólo en Bilbao: por las mismas fechas abandonaban la docencia en Barcelona Xavier Grau, Ferrán García Sevilla o Susana Solano–, y acabamos marchándonos. Me refiero a gente como Ángel Bados, Juan Luis Moraza, Darío Urzay, etc.

Por otro lado estaba mi propio trabajo: 1987 fue también el año de mi primera exposición individual en Madrid. Esta exposición tuvo una repercusión muy positiva, pero a mí las repercusiones, por lo general, me afectan más bien negativamente y me resultan sospechosas. En aquel momento estaba un poco abrumado por el supuesto éxito, y además tenía la sensación de que éste era relativo, ya que las razones que se apuntaban en el análisis de la bondad de lo que hacía eran lo que menos me interesaba, y justo lo que a mí me interesaba nunca aparecía.

Y, por último, también estaba la exposición de Oteiza, en la que estuve trabajando varios años. Organizar una exposición de un artista como Oteiza fue una tarea titánica, no sólo por la complejidad del artista, sino por la complejidad de todo el entorno que le rodeaba: críticas culturales, personales...

Estos tres factores hicieron que la situación fuera muy estresante, terriblemente estresante, hasta el punto de que yo tenía montones de síntomas sicosomáticos, creía que me moría de algo. Y así, por casualidad, surgió la oportunidad de irme a Londres, y me fui. Cortar radicalmente fue muy bueno para mi salud, que estaba muy resentida, y también para mi cabeza.

ME: En la exposición que hiciste en la galería Soledad Lorenzo en 1993 me sorprendieron las imágenes de cómic, que hacían referencia a la muerte de dos activistas de ETA en la Foz de Lumbier, por la escasa influencia que los hechos políticos de Euskal Herria tienen en las obras de arte que producen los artistas vascos. Tu obra seguía haciendo referencia a tu país, al que en esa serie llamabas *Bañiland*, pero la distancia te permitía utilizar la representación con ironía y sin traumas. ¿Qué relación estableces entre la proximidad y la distancia?

TB: En este caso concreto fue una relación puramente sentimental. Llevaba ya unos años instalado en Nueva York, después de dejar Londres, y había conseguido distanciarme de verdad ; prácticamente no venía nunca, y estaba bastante aislado de todo esto. Entonces dio la casualidad de que en un periódico apareció esta imagen que hacía referencia al País Vasco y a todas sus complejidades políticas, pero lo que más me sorprendió fue toda aquella información relacionada con una imagen en la que aparecían una mujer y un hombre muertos, y señales de un tercero desaparecido. Para mí, aquella imagen tenía la fuerza de un triángulo amoroso; se trataba de una situación trágica, en la cual había tres personas involucradas, pero también era una especie de melodrama... En mi situación de aislamiento del País Vasco, de repente me viene esa imagen en la cual están mezcladas toda la tragedia y todo el melodrama al mismo tiempo; me pareció que era una imagen con la que tenía que trabajar, y empecé a incluirla en mis piezas. No hubo nunca una intención dirigida hacia ningún lado; es decir, se trataba de una decisión estrictamente alegórica, y producto del efecto que produce una imagen en una determinada situación. Y de verdad creo que en las obras en las que la he ido utilizando se da a ese nivel de significación que, a pesar de las lecturas interesadas que se hicieron con posterioridad, no estaba dirigido hacia ningún significado en concreto.

ME: ¿Cómo entiendes la actitud ética del artista ante la realidad que le toca vivir?

TB: En una situación como la actual, todo esto es muy complicado. Es muy difícil hablar de actitudes éticas en un mundo que se ha hecho prácticamente incomprensible; no hay coordenadas fijas o referencias, y sucumbimos a menudo en un mar de mezquindades. Intentar comprender tal complejidad ya sería en sí misma una actitud ética, pero ello implicaría entendernos como un nuevo tipo de sujeto que regula sus relaciones con el otro de manera radicalmente nueva. De momento, y sin cejar en estos intentos, lo ético se resuelve en las cuestiones más básicas, como por ejemplo que nadie puede matar a nadie, y que hay que intentar hacer el menor daño posible a los demás, y decir esto debería generar responsabilidades básicamente cotidianas. Elaine Scarry lo resumía así: "En medio de tal complejidad sólo hay dos asuntos reales: la naturaleza del cuerpo humano y la naturaleza del artificio, la facilidad con la que el dañar ocurre y la responsabilidad con que el construir (el artificio) debe por tanto ocurrir."¹

IMÁGENES, TELEVISIÓN Y CINTAS DE VÍDEO

ME: Hoy en día la información se ha convertido en un bien de consumo, y el espectador-lector es su principal cliente. Esta información consumible, en general, y salvando las distintas realidades entre los diferentes países, no crea singularidad de opinión ni criterio, sino homogeneidad y banalización; en definitiva, simplificación y simplicidad. Y en oposición a esta idea, creo que el arte no puede existir sin conflicto ni complejidad. ¿Qué lugar ocupa la complejidad en esta situación?

TB: Mi posición con respecto a lo mediático parte de entenderlo como una nueva naturaleza, una nueva continuidad. Dado el papel uniformador que desempeñan la información y la imagen en su voluntad de volverse más reales que aquello que supuestamente contienen, todo se pronuncia al mismo nivel y de manera continua. A la actividad artística corresponde la realización de pequeños y modestos ejercicios de discontinuidad. Se trata de una actividad bastante primitiva, algo así como el despejamiento de áreas en una jungla para el uso humano, sólo que en este caso la jungla es esa continuidad de imágenes e informaciones.

¹ Elaine Scarry. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of The World*. Nueva York / Oxford: Oxford University Press, 1985.

ME: En tus últimos escritos y obras, las referencias a la alta cultura y la cultura popular aparecen entremezcladas. Este debate no es nuevo, pero sigue teniendo vigencia. ¿Cuáles son, a tu entender, los mejores exponentes artísticos de esta fusión?

TB: Yo no creo en lo que se ha denominado “alta cultura”. Y cuando digo que no creo, no estoy planteando una cuestión de fe; se trataría, más bien, de una constatación. Del arte producido en la segunda parte del siglo xx, opinión que incluso se podría extender al siglo completo, muy pocas obras se encuadrarían en ese territorio protegido de la alta cultura, mientras que la mayoría son productos contaminados con elementos y comportamientos propios de subculturas tradicionalmente apartadas del territorio de la cultura. La publicidad, el cine, la televisión, la moda, los cómics, las tribus urbanas, la cibercultura, etc., son ya territorios híbridos donde se produce cultura.

Supongo que toda esa jerarquía, la oposición cultura popular / alta cultura, tiene que ver con una idea de humanismo que hoy en día no está funcionando o puede estar funcionando erróneamente, a sabiendas de que en realidad estamos ante un sujeto humano que nada tiene que ver con el sujeto trascendente. Muchas veces encuentras materiales tremendamente interesantes en zonas que tradicionalmente sólo producen material basura, y otras veces encuentras material en zonas de alta cultura, pero en cualquier caso desde una perspectiva y un uso que tiene más que ver con lo pop.

ME: Estoy de acuerdo en que hay una mezcla, pero también es verdad que el espectador de artes visuales debe tener una formación cultural sólida para poder relacionarse con las obras. En esta relación puede haber diferentes niveles, desde el emocional hasta el intelectual, pero parece imprescindible una formación artística.

TB: Lo que pasa es que todas estas cuestiones han alcanzado su propio límite. El arte sí que llegó, en ciertos momentos, a ser una actividad casi para adeptos, para círculos cerrados que manejaban un determinado metalenguaje, un lenguaje cerrado sobre sí mismo, y así se convirtió en algo muy estéril, porque no iba dirigido a nadie más que a los que menos lo necesitaban. Sin embargo, dentro de esta fusión entre alta cultura y cultura popular sí que se crea un nuevo lenguaje, una nueva manera de ver las cosas. Ya no creo en un arte sólo para artistas, sólo para entendidos, y en mis últimos trabajos existe una voluntad de superar esa idea. Esta cuestión es relativamente nueva para mí, porque mi tradición yo lo eliminaría es la contraria, es una tradición de metalenguaje; del arte que habla del arte; del

minimalismo, del arte conceptual. Ahora, en cambio, creo que se trata de poner trampas, de capturar al espectador e introducirle en un lugar del cual tenga que salir por sus propios medios, y es en esa salida donde el espectador crea sus propias herramientas y realiza un acto creativo, del cual la obra no sería sino la provocación y el catalizador de la operación.

ME: Tu reflexiones me hacen recordar la instalación *La guerra ha terminado*, que presentaste en la sala Koldo Mitxelena en la primavera de 1996. Tus esculturas se parecían a cajas, y tenían una anilla de la que pendía una cuerda que podía funcionar como cordón umbilical entre tu presente y tu pasado.

TB: En aquella instalación se establecían múltiples juegos con mi propio pasado, pero también con mi presente y con mi futuro, porque la parte central, que podía corresponder más bien a mi trabajo anterior, volvía a aparecer en las fotos en una circunstancia diferente como objeto de uso que sirve para sentarse. Pero, además, como las esculturas del medio se reflejaban en los cristales de las fotografías, el mismo espectador se estaba relacionando con esas obras de una manera parecida a la forma en que se relacionaban los personajes de las fotos. Me interesaba establecer una serie de juegos de lenguaje basados en diferentes aproximaciones a lo que había sido mi trabajo anterior, a lo que es y a lo que pretende ser.

ME: Siguiendo con la idea de la superpresencia mediática y la exportación de modelos que ésta conlleva, ¿de qué manera se manifiesta en el arte, y más concretamente en los estudiantes de arte, el potencial creativo y rebelde propio de todo adolescente?

TB: En España nacieron al mismo tiempo la gente de mi generación y la televisión, y por tanto hemos vivido la relación con los medios de comunicación de manera diferente al modo en que la viven los jóvenes de ahora. Hemos conocido el medio desde su niñez torpe e ingenua hasta el nivel perversamente sofisticado de la actualidad, desde los amagos pedagógicos y culturales de los comienzos hasta la asunción del medio en su condición de basura. Pero no creo que el hecho de que estas generaciones más nuevas hayan vivido una relación más inmediata y homogénea con la televisión tenga elementos especialmente alienantes; simplemente, se trata de un paisaje diferente. Supongo que cada generación tiene sus retos. Lo que importa son las herramientas y los mecanismos que desarrolla cada una, y no me parecen esencialmente diferentes unas generaciones de otras; quizás la

diferencia sea simplemente técnica. En cuanto al potencial rebelde del adolescente del que hablas, quizás convendría señalar que el adolescente ya no cumple aquel papel fundamentalmente desestabilizador al que ha estado asociado tradicionalmente, desde el Lazarillo de Tormes hasta la Lolita de Nabokov. En la actualidad, creo que nos encontramos en una cultura que ha asumido como propios parte de los comportamientos asociados con la adolescencia. Kristeva habla de la sintonía entre la fluidez e inconsistencia de la sociedad de los medios de comunicación de masas y la estructura abierta que caracterizaría al adolescente; desde esta perspectiva, nuestro comportamiento adulto sería estructuralmente adolescente, y pienso que ello está teniendo consecuencias importantes para los sujetos en la franja de edad que correspondería propiamente a la adolescencia. Éste sería uno de los temas fundamentales de un artista como Larry Clark, particularmente en su película *Kids*.

ME: Hemos sido testigo de varios cambios en el sistema educativo en un intervalo de tiempo relativamente corto, pero creo que, en general, no terminamos de ver los logros de estos cambios. Por otro lado parece inevitable seguir discutiendo sobre la enseñanza del arte. La relación que estableces con los participantes en el taller de Arteleku es intensa, y prueba de ello es su participación en tus obras. ¿Cómo entiendes esta relación?

TB: Para mí, el tipo de actividad que se desarrolla en Arteleku no tiene nada que ver con lo que tradicionalmente entendemos como ejercicio docente. Yo impartí clases en Bellas Artes durante seis años, y no tenía nada que ver con lo que se hace en este centro. Aquí la situación es más compartida y más llana, porque mi situación no es muy diferente a la de ellos. Hay una diferencia evidente en los años de experiencia, en la diferencia entre tu experiencia en esto y la suya, mucho más corta, pero en realidad los problemas a los que nos enfrentamos son muy similares. Por ello tiene más que ver con un ejercicio artístico que con un ejercicio docente. Cuando digo que los cursos en Arteleku, impartidos junto a Ángel Bados, son una experiencia intensa, esta intensidad tendría que ver con la creación artística en unas condiciones en las que los factores de complejidad son muchos y muy interesantes, al convocar a personas reales alrededor de tu interés (más o menos concreto) por el arte. Mi trabajo personal, después de estas experiencias, ha estado muy marcado por este tipo de situaciones.

PRESENTE, PASADO Y FUTURO

ME: Cuando Herr R., protagonista de una de las películas de Fassbinder a

quien recientemente has dedicado una de tus obras, dijo “A very sad song with lots of feeling” [Una canción muy triste con mucho sentimiento], estaba transformando su desesperación en melancolía. El sonido de la guitarra puede ser melancólico, como en tu obra *El amor es más frío que la muerte*, pero su imagen puede funcionar como metáfora de juventud eterna. ¿Es éste un homenaje personal a Fassbinder? ¿Qué lugar ocupa la melancolía en la vida?

TB: Fassbinder es para mí un personaje importante; si Godard es el artista máximo del distanciamiento, de lo textual y lo alegórico, Fassbinder es ese tipo de artista humano, demasiado humano, casi heroico y sacrificial. Fue precisamente Godard quien dijo de él que había muerto por una sobredosis de obligaciones creativas. Resulta impactante su capacidad para el trabajo, particularmente cuando éste se nutría de las inmensas complejidades y contradicciones que lo constituían; todo ello está allí de la manera mas descarnada, sin una concesión, sin un momento de tranquilidad. Murió a los treinta y siete años dejando tras de sí cuarenta y tres películas, catorce obras de teatro, cuatro locudramas para la radio, textos escritos, etc. Era uno de esos pocos personajes capaces, sin justificarse o pedir perdón, de abordar lo peor de sí mismo, de incorporarlo como parte sustancial de su trabajo, y todo ello animado por una necesidad desesperada de ser querido. En esa actitud hay algo de redentor y al mismo tiempo de verdadero, porque cuando trabajamos partiendo de lo peor siempre es mucho más real que cuando trabajamos desde lo supuestamente mejor de nosotros mismos. Yo creo que nos conocemos más en lo malo que en lo bueno. Cuando se leen las biografías de Fassbinder parece un monstruo, y quizás lo fuera; la capacidad para tratar con la monstruosidad que le constituía me parece casi inigualable en la historia del arte del siglo xx (los últimos intentos se los debemos a Abel Ferrara). En el reconocimiento de lo peor es donde está la posibilidad; para mí la idea nihilista de que no existe nada, de que nada tiene sentido, es una idea optimista, porque, una vez reconocida, lo único que queda es construir, y creo que esto es algo realmente interesante. Incluso culturalmente, lo que ocurre es que se arrastra una idea humanista de la que no podemos desprendernos, y ese mismo terror es el que de verdad impide empezar a construir otra idea.

Con respecto a la melancolía, en la obra de Fassbinder se detecta algo de ese ejercicio de autodestrucción que es consecuencia lógica del cumplimiento de la deconstrucción de todas las ficciones. Vivimos de imaginarios que nos construimos, que tienden a ser como anestésicos, tienden a ayudarnos a vivir no viendo determinadas cosas, y él se dedicó simplemente a desmontarlos, a destruirlos. Pero esta destrucción tiene unas repercusiones estructurales muchísimo más amplias, porque en realidad toda la cultura del siglo xx

también ha hecho ese ejercicio deconstructivo, demoliendo todo aquello en lo que nos apoyábamos: lo humano, la idea del más allá, la idea de la naturaleza... Hemos llegado a esta especie de ejercicio faústico de conocimiento que consiste en ir desmontándolo todo; una situación en la cual parece que tenemos todos los mecanismos para comprender las cosas, pero también parece que, una vez se han comprendido, no nos sirven para nada, porque estamos en la indigencia absoluta. Entonces, el producto de esta situación es la melancolía.

Por eso, en el caso de mi exposición y particularmente en el de esta obra, yo la refería al grabado de Durero *La melancolía*, donde ese personaje, medio humano medio ángel, apabullado por el peso del conocimiento que se suponía estaba destinado a engrandecerle, está empequeñecido y abrumado. Esta imagen refleja la situación cultural actual, y también la de Fassbinder, precisamente por este ejercicio deconstructivo que finalmente, en su caso, fue autodestructivo.

ME: En una portada de catálogo utilizaste una fotografía en la que se te veía tocando el bajo con un grupo de rock. Esta imagen ha seguido apareciendo en algunas de tus obras. ¿Qué relación tienes con la música y con el imaginario rock?

TB: Mi infancia y adolescencia son definitorias de lo que luego va a ser mi actividad. Yo tenía una gran inmediatez a la hora de asimilar lo que me iba llegando; era un apasionado de los cómics y del rock, pero al mismo tiempo también me apasionaban el arte y la literatura. Recuerdo perfectamente haber estado leyendo a la vez clásicos de la literatura y los tebeos del Capitán Trueno. Puede sonar a pedantería, pero en verdad yo los percibía como una cosa bastante parecida. No me parecía que una lectura fuese más importante que la otra. Durante la adolescencia sí que aposté por la música, toqué en grupos y me olvidé de lo demás. Luego se produjo el efecto contrario, y me metí en el arte serio. La inclusión de este tipo de fotografías, o directamente de la guitarra eléctrica, en la instalación que has mencionado antes, forma parte del ejercicio de recuperación del pasado negado. Es algo muy consciente, es como decir: son símbolos, signos que me pertenecen, que son parte de mi memoria, y necesito trabajar con ellos para recuperarme en unas facetas que parecían definitivamente enterradas, y que sin embargo fueron y son muy importantes para mí.

Vivir su vida

Manel Clot

Versión completa y editada de la entrevista publicada originalmente en la revista *Disco 2000*, nº 10, invierno 2000.

Manel Clot: Tu obra plantea en estos últimos años una constante demanda de narratividad, una continua evocación de los mecanismos de la memoria o de algunas estrategias del deseo y de sus continuas insatisfacciones ¿Puedo considerarte un nuevo fabulador del mundo contemporáneo?

Txomin Badiola: Una de mis aspiraciones más queridas y secretas, a lo largo de estos años de trabajo en el arte, ha sido conseguir una estructura que me permitiera integrar en lo que hago absolutamente todas y cada una de las facetas de mi vida, desde los acontecimientos más cotidianos hasta mis perplejidades políticas e ideológicas, desde mis afectos hasta debates puramente meta-artísticos, desde mis deseos más íntimos hasta la crónica social. Una estructura que me permitiera también trabajar no tanto desde mis habilidades como desde mis incapacidades y carencias; partiendo más bien de lo que me falta que de lo que tengo. Como he explicado alguna otra vez, esta estructura será necesariamente una “mala forma”: una forma incompleta, defectuosa, carential y al mismo tiempo exuberante y desbordada, y además tendrá que incluir un elemento de narratividad, aunque solo sea generado por el suceder de los fragmentos. Una narratividad que no se cierra sobre una historia, sino que fluye, creando un relato que al mismo tiempo es su propia negación y el síntoma de la radical falta de sentido que preside nuestra existencia.

MC: La presencia cada vez más importante de la imagen en tus trabajos parecía comportar una mayor adscripción a placeres visuales, estéticos y compositivos, muy propios de espectadores presenciales, sin abandonar ese sentido del espacio que siempre ha caracterizado tu producción escultórica. ¿Cómo escenificas todas esas situaciones tan complejas y tan cargadas de personajes, de referencias, de narraciones simultáneas? ¿Cómo equilibras esa especie de equívoco visual y relacional que suele aparecer en tus imágenes?

TB: Mi proceso de trabajo trata de mantenerse lo más cercano posible a la vida — aunque aquí quizás convenga aclarar que en mi caso se podría hablar de una vida convertida radicalmente en un laboratorio artístico, una vida ficcionalizada, en cierta medida inventada—, y es tan impredecible como sus resultados. Mi actividad principal consiste en “coleccionar” signos, retener imágenes gráficas, sonidos, discursos, actitudes, sensaciones espaciales, personas, palabras, etc., a la espera de que se produzca una fricción que desencadene una relación de necesidad entre ellos. En los casos más afortunados tal relación entre signos —sin importar su aparente arbitrariedad— es, aunque precaria y parcial, una alternativa a la ausencia

de sentido que se asienta en una interrogación sobre el deseo. Para mí, el arte está ligado al deseo en lo que éste tiene de estructurante y de destructor de la realidad y del mundo. Pero el deseo no tiene que ver con una inmediata satisfacción de lo deseado, sino con una interrogación del deseo mismo, del *qué es lo que deseo*, y también con la pura producción de deseo, con la continuación del desear más allá de la satisfacción.

MC: A menudo, tus obras parecen pequeños planetas a cuyo alrededor orbitan multitud de diminutos satélites que conforman su especial contexto, y que dan cuenta de la complejidad de los aspectos extra-artísticos que confluyen en ellas, ¿Cómo consideras la importancia de los múltiples elementos que acaban de construir cada una de esas maquinarias de sentido?

TB: Como he comentado antes, mi vida depende del precario sentido que puedo extraer de las ficciones que la conforman día a día. Esto implica que para mí no existe de forma clara lo extra-artístico, ya que todo es susceptible de pertenecer al arte; es más, mi única forma de acceso a las cosas es a través del arte, y por tanto éstas son mínimamente manejables en la medida en que dejan de ser extra-artísticas.

En cuanto a la importancia relativa entre los elementos que utilizo, mi aspiración consiste en que todos ellos se manifiesten con la misma relevancia. Trato de evitar las relaciones subordinadas entre los elementos que propenderían orgánicamente hacia un sentido determinado. Mi intención consiste en colocar todo en un plano de igualdad que haga difícil el cerramiento de los signos alrededor de un significado. Si las relaciones entre signos (un texto + un libro + un chico semidesnudo + una lágrima + una postura + rojo, etc.) se mantienen en un plano de igualdad, se consigue que los significados no estén dirigidos, y que la pelota pase al terreno del espectador, que tendrá que desentrañar el sentido de todos estos signos.

MC: No sólo el cine —Godard, Fassbinder, Pasolini— es uno de tus mayores campos de especulación e investigación, sino también la música, especialmente la electrónica, que aparece con frecuencia en un primerísimo plano. ¿Desde qué ópticas trabajas con la imaginaria sonora y visual inherente a la escena musical actual?

TB: Para ser sincero debería decir que la música electrónica me interesa tanto como el cine o la pintura, es decir: más bien poco. Mi interés por esta tríada de cineastas se basa en la peculiar manera que los tres tienen de articular su vida y su trabajo. Podría afirmar que me interesan sus conflictos vida – arte, y sus obras más como resultados de estos conflictos que como cine. Durante años me he encontrado huyendo de las disciplinas artísticas, me he ido topando con todas y cada una de ellas escapando de las demás, y he tratado de sobrevivir a ellas como si fuera un aficionado que tontea con todas sin saber demasiado de ninguna.

Si en mis comienzos la pintura era el equivalente a lo permanente, al “Gran Arte”, la música era el equivalente a lo pop, a lo consumible. De forma intermitente, y por rechazos sucesivos, he ido alternando uno y otro mundo, a sabiendas de que, a pesar de lo irreconciliables que pudieran parecer, ambos me pertenecían por igual. Aunque desde la perspectiva actual pueda parecer un conflicto tonto, yo lo he

vivido intensamente, y he de decir que hasta la década de los noventa no he llegado a una relación fluida entre ambos.

El uso que hago de la música en mis obras actuales no tiene tanto que ver con mis preferencias musicales —que por otro lado son totalmente difusas— como con la cualidad de signo que en determinado momento adquieren ciertas canciones o sonidos; por ejemplo, la canción *Are you a boy or are you a girl?*, de los Barbarians, se escogió tanto por la intrascendencia del soniquete popero y sesentón como por la pregunta que plantean su título y el estribillo, que en determinado momento puede ser una pregunta muy seria. Por similares razones elegí la canción *Decadence*, de Pet Shop Boys, cuya letra da título a la instalación *Será mejor que cambies (para mejor)*, y que ensucié con rugidos de animales y con diálogos de la película *El asado de Satán*, de Fassbinder. Hay otras piezas en las que he trabajado directamente con músicos: Madelman, con quien colaboré en *Tres tipos esperan*, e Inazio Escudero, con quien hice *Entrenamientos en autoestima (Can you love yourself all the time?)*. En general, como he comentado antes, intento que el sonido esté en el mismo plano que el resto de los signos que conforman las obras.

MC: La presencia de lo real y de un concepto como *vida política* ha sido característica fundamental de tu trayectoria. Creo que en la actualidad, quizás más que nunca, tu obra se reviste de un poderoso componente político, asociado tanto a la responsabilidad con el presente como a la consciencia activa del contexto, más allá de referencias específicas que puedan aparecer en algunas imágenes. ¿Cuál sería, en este sentido, tu vida política en el arte?

TB: Para alguien que vive y trabaja en el País Vasco, esa *dimensión política* que todo lo invade es algo ineludible, pertenece a nuestro paisaje cultural y hasta en el tesón de los que la evitan con todas sus fuerzas se hace evidente. A la vuelta de una prolongada estancia —diez años— fuera de Bilbao, el reencuentro con esa dimensión de la “realidad vasca” ha adquirido todos los tintes de una gran representación que oscila entre los extremos puramente simbólicos y sentimentales y los más reales, esto es, muertes y vidas destrozadas. Una realidad posmodernizada en la cual actúan fuerzas con una inercia ideológica que es puro funcionamiento, y que desoyen la fundamental falta de fondo de todos los discursos, aumentando la esquizofrenia entre lo que se defiende y el modo de vivir. Una Euskal Herria independiente y socialista, pero sin menoscabo de las prebendas del estado del bienestar; el ámbito vasco de decisión y la proliferación de la grandes superficies y el consumismo; la cultura vasca y su buque insignia: el Museo Guggenheim.

En una circunstancia semejante, la dimensión política de mi trabajo consiste precisamente en la vindicación de la falta de sentido. En un texto reciente hablaba de la “bendita falta de sentido”, y con ello quería hacer valer la envergadura de la tarea cultural consistente en imaginar una vida que no necesitara del sentido, o al menos de *un sentido* grande y gordo; quería hacer valer la función del arte como destructora de representaciones al juntar a Dios y al Diablo en el mismo terreno de juego, el de los signos, que al fin y al cabo es el terreno de juego de lo humano.

MC: En una situación fuertemente ficcionalizada, como fotogramas de una película, la posible carga erotizada de una imagen se reconvierte en la proyección de la

mirada del deseo del espectador. Un chico retoza fingidamente —somnoliento, indolente, indeciso, melancólico: todo aquello que no debe ser un chico, ni siquiera los malos— en atuendo y pose más que equívocos —¿pose o instantánea?—, rodeado de sus consumibles culturales más inmediatos, dispuestos como en un decorado; su lágrima furtiva, sin embargo, plantea la ambivalente consecuencia de su indecisión presente o de su decisión pretérita. ¿Cuáles son las coordenadas de este trabajo para *Disco 2000*?

TB: La idea inicial trataba de concebir algo que funcionara con naturalidad en el contexto de una revista como *Disco 2000*, pero que en una posterior lectura evidenciase su discontinuidad, el hecho de que no acaba de encajar perfectamente con el medio. El desencadenante fue el conocimiento del modelo, Aketza; acostumbrado a trabajar con amigos no profesionales, la posibilidad de trabajar con alguien con cierta experiencia me permitía ensayar cosas diferentes. Dos dobles páginas despliegan a un joven en una pose con unas dosis de erotismo y estetización propias de las revistas de moda o de tendencias, o de los *folders* de las publicaciones para *fans*, o incluso de las revistas porno. Una mirada más atenta nos ofrece nuevos datos: el chico está llorando rodeado de *bad guys* [chicos malos]: Keneth Anger, Guy Debord, Beltza, Tomberg, es decir, satanismo *underground*, situacionismo, terrorismo, violencia revolucionaria y anarquismo. Pero las preguntas se mantienen: ¿por qué llora? ¿Llora porque ha sido un chico malo, o porque no lo ha sido lo suficiente? ¿Son los objetos que le rodean la causa o el consuelo de su pesar? ¿Es su aflicción eterna, o una vez acabada la pose se alzaría sonriente?

Esta imagen redunda en ciertos aspectos constantes en mi trabajo, en particular el tema de la insatisfacción; con independencia de que sea más o menos difícil responder a las preguntas anteriores, lo que sabemos es que el personaje está radicalmente insatisfecho (sexualmente, políticamente, posturalmente, emocionalmente, estéticamente, etc.), y en este sentido vuelve a la referencia que indiqué como *leit motiv* de mi exposición *El Juego del otro*, en la sala Koldo Mitxelena de San Sebastián: el grabado de Durero titulado *La melancolía*. Esa tristeza profunda, generada por el empequeñecimiento de lo humano precisamente a causa de las extensiones destinadas en principio a engrandecerle, y por la parálisis producida por la disponibilidad absoluta de bienes y herramientas.