

Txomin Badiola

Otro

**FAMILY
PLOT**

TXOMIN BADIOLA

Otro
FAMILY
PLOT

Recurriendo a múltiples soportes y medios expresivos y sometiendo su propio trabajo a un continuo proceso de revisión y re-evaluación, Txomin Badiola ha logrado generar una obra sumamente personal y de una enorme complejidad formal y conceptual en la que, entre otras cosas, se plantea una reflexión crítica en torno a las limitaciones y potencialidades de la propia práctica artística o se aborda el malestar consustancial del sujeto contemporáneo. Desde la convicción de que la forma en arte no puede ser sino algo que necesariamente se trabaja para que lleve incorporada su propia transgresión –y que, por tanto, es siempre una "mala forma" (noción que junto a la de "mala interpretación" se erige como uno de los ejes articuladores de su producción)–, a la hora de acometer sus proyectos, para Badiola es mucho más importante definir un proceso que da lugar a un resultado que imaginarse un resultado e intentar materializarlo.

De este modo, desde que a mediados de los años ochenta realizara sus primeras versiones de los *Bastardos* y *E.L. el Ruso*, piezas que a lo largo de su carrera se han ido metamorfoseando en diferentes propuestas, sus obras son siempre el resultado de un proceso con unas premisas muy marcadas, pero que no se consume en sí mismo, que permanece intencionadamente abierto, incompleto, como a la espera de una cicatrización que nunca se llega a producir. Y eso otorga a su trabajo un tipo de complejidad que tiene que ver con la dinámica del deseo. Porque las esculturas e instalaciones que este artista lleva a cabo están en una permanente situación de indefinición, de incompletitud, de carencialidad estructural puesta de manifiesto. Son, por usar sus propias palabras, "piezas deseantes, insatisfechas" que anhelan, al tiempo que niegan, su cierre, que buscan, al tiempo que rechazan, una unidad de sentido.

La exposición que le dedica el Museo Reina Sofía participa de esta misma lógica procesual. A través de una amplia selección de obras realizadas por Badiola desde principios de la década de los ochenta hasta la actualidad, en ella se da cuenta de cuáles han sido las principales cuestiones, tanto temáticas como estructurales, que han marcado la trayectoria de este artista, figura clave de la llamada "Nueva Escultura Vasca" y uno de los principales estudiosos y divulgadores de la obra y el pensamiento de Jorge Oteiza, un referente ineludible a la hora de aproximarse a su trabajo.

La muestra ha sido fruto de un largo e intenso proceso curatorial colaborativo, cuyos primeros pasos empezaron a darse hace más de cinco años y en el que Txomin Badiola ha involucrado a siete artistas de su entorno más cercano: Ana Laura Aláez, Ángel Bados, Jon Mikel Euba, Pello Irazu, Asier Mendizabal, Itziar Okariz y Sergio Prego. Artistas que tras hacer una primera pre-selección de las piezas que se incluirían, fueron después configurando la manera de agruparlas y presentarlas. Todo ello a través de una serie de diálogos y encuentros en los que también han participado, encargándose de ciertas labores técnicas y de interlocución, un grupo de creadores más jóvenes.

El resultado es una exposición articulada en torno a ocho grandes secciones que no solo nos brinda la oportunidad de aproximarnos a la obra de Txomin Badiola, sino también de conocer el contexto y las condiciones de producción de la misma. En ella se hace visible, además, la importancia que para Badiola siempre ha tenido la colaboración con otros artistas. "Desde que empecé a dedicarme a esto, siempre sentí que todo se hace mejor entre todos", le comenta a João Fernandes en la conversación con la que se inicia el presente catálogo. Sin duda, el Museo Reina Sofía ha sabido comprender y adaptarse muy bien a las exigencias de este proyecto expositivo. Y, por ello, no queremos concluir este texto sin agradecerles el esfuerzo realizado para que esta muestra, que constituye un arriesgado pero modélico ejemplo de diálogo y construcción en común, haya podido llevarse a cabo.

Desde que comenzó su carrera artística a finales de los años setenta, con una serie de trabajos que se situaban en la estela del minimalismo y el arte conceptual, a Txomin Badiola siempre le ha interesado hacer énfasis en el problema de la forma. Marcado por la obra y el pensamiento de Jorge Oteiza, una figura casi demiúrgica tanto para él como para el resto de los artistas vinculados a lo que la crítica de la época denominó "Nueva Escultura Vasca", Badiola parte de la premisa de que la forma en arte necesariamente debe llevar incorporada su propia transgresión y que, por ello, es siempre una "mala forma". "Es una forma en la que el deseo ha quedado atrapado", explica, parafraseando al Lyotard de *Discurso, figura*, en la conversación con João Fernandes, que abre el presente catálogo.

La idea de que las formas se componen siempre de elementos que arrastran su propia historia está ya detrás de las primeras esculturas que realiza de la serie *Bastardos*. En las distintas piezas vinculadas a esta serie encontramos una pulsión tanto antropomórfica —una cierta búsqueda de la corporalidad— como genealógica —una necesidad de rastreo, una tendencia a la (auto) referencialidad— que tendrán una presencia constante en toda su producción.

Por otro lado, Txomin Badiola considera que las formas de arte nunca dan cuenta completa de sí mismas; por el contrario, ponen de manifiesto la brecha que existe entre la representación de la cosa y la cosa en sí. Son "formas insatisfechas" que refutan la vocación de cierre, el anhelo de totalidad, que anida en nuestra percepción psicológica. La permanente insatisfacción que subyace tras estas obras es un correlato de la frustración que vive el sujeto contemporáneo al sentir que se encuentra atrapado entre lo que el artista vasco describe como dos muertes: el abandono a nuestras pulsiones (que nos expulsa de lo social) y la sumisión al lenguaje (que nos condena a una relación siempre mediada con lo real).

La exposición que le dedica el Museo Reina Sofía se estructura en ocho grandes secciones. Sin prescindir del todo de una cierta linealidad, en tanto que se ha querido dar cuenta de la acumulación de problemáticas en su trabajo, así como de la progresión en su manera de abordarlas, la relación que se establece entre ellas no es cronológica, presentándose simultáneamente obras de diferentes periodos. En la primera, *Formas deseantes, bastardas e insatisfechas*, se reúnen una serie de trabajos que se articulan en torno a la creación de estructuras que no están del todo de acuerdo consigo mismas, que buscan el sentido fuera y nos muestran, al modo que lo hace un *readymade* duchampiano o el cuadrado negro de Malévich, que todo aquello que se intenta restringir o dominar conserva dentro de sí lo irreductible, el germen de una posible expansión. La potencialidad crítica de estas piezas radica en la paradójica capacidad que su propia carencia puesta de manifiesto les da para ser (re)activadas de maneras muy distintas.

En las obras incluidas en las dos siguientes secciones, *Sobrevivir entre signos. Ser signo y Un Yo imagen. La alteridad ineludible. Todo es vanidad*, se exploran las implicaciones del devenir de la realidad en representación en las sociedades posmodernas, donde las cosas han ido perdiendo progresivamente su materialidad objetual para convertirse en signos que tenemos que descodificar. Estas piezas nos enfrentan a un dilema irresoluble: si no somos más que signos de una representación, todo lo que queda fuera del lenguaje, lo que lo desborda y atraviesa, roza la inhumanidad; pero es justo ahí, en las fallas del lenguaje, donde aparece lo real.

La relación entre lo público y lo privado, entre lo interior y lo exterior, entre lo personal y lo político juega un papel clave en las áreas *Necesidades Públicas / Pasiones Privadas* y *El grupo, la banda y el comando*. En ellas se han agrupado, por un lado, una serie de obras en las que recurre a un modelo de instalación

muy específico, el quiosco o pequeño pabellón, artefacto complejo e híbrido en los que integrar elementos-signos de orígenes y soportes muy diversos; y, por otro, una selección de piezas que evidencian cómo la idea de "lo familiar", con todo lo que conlleva, ha marcado tanto su trabajo a un nivel temático y estructural como su "manera de estar en el arte". En relación a esto último, cabe recordar que Badiola siempre ha sentido la necesidad de integrarse en grupos de artistas o de conformarlos a su alrededor. La presente exposición sería un ejemplo paradigmático, pues en ella, tanto la selección de las obras como el modo en que estas son presentadas han sido fruto de un largo e intenso proceso curatorial colectivo en el que ha involucrado a siete artistas de su entorno más inmediato –Ana Laura Aláez, Ángel Bados, Jon Mikel Euba, Pello Irazu, Asier Mendizabal, Itziar Okariz y Sergio Prego–, así como a un grupo de creadores más jóvenes que, al asumir ciertas labores técnicas y de interlocución con los anteriores, le han ayudado a mantener durante parte del proceso una posición descentrada.

La dificultad de definir una articulación entre su apuesta por una praxis artística estrechamente vinculada a la noción de forma (de "mala forma") y las problemáticas de diversa índole (políticas, religiosas, meta-lingüísticas, fisiológicas...) que se siente interpelado a abordar, constituye el eje en torno al que pivota el apartado *Avatares de la forma*. Por su parte, *Espacios, cuerpos y lenguaje*, pone el foco en cómo se ha desplegado la presencia de la corporalidad en su trabajo. Una corporalidad que al principio se daba solo por evocación, pero que, con los años, fue perdiendo su cualidad fantasmagórica, volviéndose cada vez más visible y reconocible. Y a la par que la corporalidad se hacía explícita, también fueron haciéndose más densas las configuraciones espaciales de sus producciones, que comenzaron a incorporar una mayor variedad de elementos e incluso a convertirse en el escenario de acciones con las que su obra se abrió a los dominios de la narratividad y la teatralidad. La muestra también cuenta con una sección, *La frase-imagen-cosa*, y cuatro subsecciones –*Dentro y fuera; El marco y los límites de la representación; El doble y la repetición; y Carga y descarga*– que son transversales. Las piezas que las conforman se van intercalando entre el resto de los trabajos y se erigen como una especie de aviso o recordatorio de que todas las obras expuestas, al tiempo que son portadoras de una cierta voluntad de autonomía, pueden devenir en comentarios de las que se sitúan junto a ellas.

Otro Family Plot es la segunda exposición retrospectiva de Txomin Badiola. En este caso, el marco temporal abarca la totalidad de su trayectoria: desde finales de los años setenta hasta la actualidad. Con la organización de esta muestra queremos contribuir a la difusión y contextualización crítica de la obra, siempre difícil de catalogar, de este artista. Una obra que nos acerca a algunos de los debates más interesantes generados en el ámbito artístico internacional durante las últimas décadas y con la que Badiola, como él mismo asegura en su texto *12 respuestas huérfanas* (2004), no busca tanto comunicar algo como comunicar con alguien: "no se trata de expresar alineación o inestabilidad, sino de que consigamos comunicarnos a través de algo, en este caso la obra, que evidencie que lo que vivimos es un sentimiento compartido".

Manuel Borja-Villel

Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

**ENTRE MALAS INTERPRETACIONES Y MALAS FORMAS,
LA DISPUTA DE LA ORTODOXIA**

Una conversacion entre João Fernandes y Txomin Badiola 12

LEER UNA PRÁCTICA

*Una conversación entre Ana Laura Aláez, Ángel Bados, Jon Mikel Euba,
Pello Irazu, Asier Mendizabal, Itziar Okariz y Sergio Prego
con una introducción a cada sección por Txomin Badiola* 28

1. FORMAS DESEANTES, BASTARDAS E INSATISFECHAS	29
Primer excursu. Dentro y fuera	51
2. SOBREVIVIR ENTRE SIGNOS. SER SIGNO	61
3. UN YO-IMAGEN. LA ALTERIDAD INELUDIBLE. TODO ES VANIDAD	77
Segundo excursu. El marco. Los límites de la representación	103
4. NECESIDADES PÚBLICAS/PASIONES PRIVADAS	117
5. EL GRUPO, LA BANDA Y EL COMANDO	129
6. AVATARES DE LA FORMA	151
Tercer excursu. El doble y la repetición	163
7. ESPACIOS, CUERPOS Y LENGUAJE	167
Cuarto excursu. Carga y descarga	193
8. LA FRASE-IMAGEN-COSA	197

OTRO FAMILY PLOT

Exposición en el Palacio de Velázquez, Madrid 204

Localización de las obras y secciones en la exposición	270
Lista de obras en exposición	272
Nota biográfica	276

ENTRE MALAS INTERPRETACIONES Y MALAS FORMAS, LA DISPUTA DE LA ORTODOXIA

Conversación entre João Fernandes y Txomin Badiola

JOÃO FERNANDES: Por el momento tenemos como título provisional para esta exposición una frase inspirada por Jean Genet: «No hay más autoridad moral que la de otro artista». Este *statement* es también revelador de un proceso curatorial muy específico. En este proceso tú has involucrado a otros artistas con los cuales has trabajado, a los que has acompañado en sus trabajos o que te han acompañado en los tuyos, y habéis desarrollado un proceso de selección de obras en una discusión entre vosotros que después has presentado a la institución que te invita a hacer la exposición...

TXOMIN BADIOLA: Tras invitarme Manolo Borja a pensar una exposición para el Museo Reina Sofía, se inició un periodo de conversaciones entre ambos que se extendió durante más de tres años (entre 2011 y 2014). No fue hasta tu incorporación al proyecto, en 2014, cuando propiamente se inició el proceso con la entrega a un grupo de artistas (Ana Laura Aláez, Ángel Bados, Jon Mikel Euba, Pello Irazu, Asier Mendizabal, Itziar Okariz y Sergio Prego) de un archivo que incluía el conjunto de mi trabajo realizado entre 1980 y 2013. Se les solicitó que, utilizando los criterios que consideraran oportunos y sin ninguna otra restricción, cada uno realizara una selección de 10-15 obras. A medida que me iban entregando los diferentes listados de obras, se los devolvía incluyendo diversos comentarios sobre cada pieza como preparación a una serie de entrevistas que serían grabadas en vídeo. Dada la necesidad de mantener mi posición continuamente descentrada, decidí traspasar mi papel de interlocutor a un conjunto de artistas más jóvenes (Lorea Alfaro, Zigor Barayazarra, Leo Burge y Jon Otamendi), a los cuales se les hizo llegar también la selección del artista que les correspondiera con mis comentarios. Además de este listado, se les proporcionó un cuestionario con temas más generales. Los interlocutores podían manejar en cada entrevista todo este material de la manera que les pareciese más conveniente. Las grabaciones se realizaron entre marzo y junio del 2015. En el equipo técnico intervino otro grupo de artistas: Asier Abio, Inazio Escudero y David Martínez. Las entrevistas grabadas fueron transcritas por mí y editadas para intercalar las respuestas referidas a obras en concreto con las dadas a los asuntos de tipo más general. Una vez generados estos documentos, fueron remitidos a los interesados (a cada uno el suyo, tanto a los artistas entrevistados como a sus interlocutores) por si quisieran realizar algún cambio. A partir de las selecciones parciales se elaboró una lista de unas 90 obras dentro de un documento global, que les fue enviado a todos ellos, iniciándose una segunda fase. En esta nueva fase, se convocaba a cada uno para que, en mi estudio, en una sesión también grabada, hicieran, en vivo y materialmente —moviendo las fichas de papel de cada una de las obras en un espacio-mesa de siete metros que de hecho era un plano del espacio— una nueva selección propia dentro de la selección global, así como un intento de agrupación de las obras en conjuntos que respondieran a criterios siempre personales. La escenarización material de la actividad de elegir —moviendo realmente cosas en el espacio— fue fundamental para que una operación inicialmente de índole intelectual tornase en propiamente artística y para que el pudor y las reservas de todo tipo del que elige ante la mirada del que es responsable de lo elegible se obviasen, con resultados que, en la mayoría de los casos, superaron las expectativas de todos. Como consecuencia de este proceso, se obtuvieron, por una parte, una nueva selección de obras que apuntaban una posible organización interna; por otra, una serie de consideraciones generales sobre las maneras en que las obras deberían ser presentadas. Una vez llegado a este punto, ahora sí, asumí mi parte de agente y me planteé elaborar una propuesta, la cual surgió de una manera muy rápida y fácil.

FERNANDES: ¿Es ese proceso curatorial un acto de rebelión en relación al poder de la institución de construir su propio relato sobre tu obra? ¿Es una actitud de resistencia y escepticismo en relación a ese poder institucional? ¿Es una manera de proteger la verdad del artista, que encuentra la complicidad en los otros artistas, y un entendimiento de tu trabajo mucho más íntimo que aquel que pueda venir desde el punto de vista institucional?

BADIOLA: Supongo que son todas esas cosas... Pero más que con la cuestión de la crítica institucional, que en principio no ha sido para mí ningún punto de partida, este proceso curatorial tiene quizá más que ver con ser fiel a una manera de estar en el arte. Desde que empecé a dedicarme a esto, por alguna razón sentí que todo se hace mejor entre todos, por lo que, casi desde el principio, el hecho de integrarme en grupos de artistas o conformarlos a mi alrededor fue parte de mi estrategia. He realizado diferentes tipos de retrospectivas, me pareció que este era el momento adecuado para que todas las cuestiones vivenciales que de algún modo dan sentido a mi propio trabajo se pusieran en un primer plano. Por lo tanto, sí, supongo que se puede producir un efecto de crítica institucional, en el sentido de que, efectivamente, yo pienso que en general no está justificado el privilegio del relato extraartístico en el arte y que la autoridad debe recaer en los artistas a la hora de hablar de sus propios procesos. La frase que da origen a este título provisional está basada en una mala interpretación hecha por Fassbinder de un fragmento de *Querelle de Brest* de Genet¹, en dónde se vincula la soledad moral y la autoridad. En el mundo de Genet, tanto el artista como el asesino, responden a razones íntimas, difíciles de valorar fuera de determinados esquemas de valores. Ambos pueden entenderse porque saben que esa soledad moral solo se puede romper entre los que la comparten, y de ese círculo emanaría la cuestión de la autoridad. A menudo esto se entiende mal, como si fuera una defensa del artista de tipo corporativo o una mera manifestación de soberbia; yo lo entiendo justo desde el lado opuesto. Cuando se «leen» las obras de los artistas, parecería que estamos siempre confrontados a unos referentes demasiado grandes —la libertad, la emancipación, el bien y el mal, la belleza, lo político...—, la realidad es que lo que corresponde a la especificidad íntima del trabajo del artista es algo mucho más humilde: «lo quiero ¿más grande o más pequeño?, ¿más abierto o más cerrado?, ¿más luminoso o más oscuro?, ¿quiero esta parte de una imagen o esta otra?, ¿esta palabra u otra?». Lo que está claro es que en esas pequeñas decisiones radica el ser o no ser de lo que hace el artista, y esto es algo completamente invisible para todo el mundo, salvo quizá para otro artista. Aunque creo que el proceso en esta exposición ha respondido más a una situación vivencial que a ese otro tipo de cuestiones —la denuncia de los ámbitos institucionales—, sí que reivindica cierto empoderamiento de aquellos que se reconocen dentro de un territorio común, ético y estético. Por otro lado, quiero recordarte que la idea de ese título es tuya y que al principio yo fui algo reticente. Según transcurría el proceso me he convencido de que podría ser el título que mejor represente lo que se ha querido hacer.

¹ «A la solitude morale de Querelle et de Gil s'ajoutait la solitude de l'artiste qui ne peut trouver aucune autorité, fût-ce auprès d'un autre artiste». Jean Genet, *Querelle de Brest*, París: Éditions Gallimard, 1953. p. 129. Interpretada por Rainer Werner Fassbinder, en su película *Querelle*, como: «Added to the moral solitude of the murderer comes the solitude of the artist, which can acknowledge no authority save that of another artist».

FERNANDES: Efectivamente, creo que más que construir un grupo, este es el resultado de un proceso de vida, un proceso de colaboraciones, de discusiones, de encuentros que crea su propia historia. Pero un grupo crea siempre la cuestión de la inclusión y de la exclusión, por qué estos, por qué no otros, creo que la respuesta está en lo que decías, en la interacción con tu vida y con tu trabajo, pero me gustaría que lo explicaras...

BADIOLA: En este caso, ha respondido a mi realidad más real. Estos siete artistas con los que he colaborado —aunque ha habido más de otras generaciones, involucrados en otro tipo de actividades, como interlocutores o como técnicos— son los que responden a mi cotidianidad más literal. Quiero decir, por ejemplo, que en el caso de Pello comparto el estudio con él; en el caso de Ángel, es mi vecino de enfrente; y los demás son personas con las que habitualmente hablo, discuto, participo en cuestiones comunes, en cuestiones particulares de cada uno... Por lo tanto, no cabe plantearse el problema de las exclusiones, porque están los más evidentes. Se podría ampliar o estrechar el círculo, pero realmente es el número adecuado —más o menos— de los que pertenecen a mi cotidianidad más absoluta.

FERNANDES: Tu obra y la de muchos de los artistas con los que has trabajado para la exposición ha sido identificada con la Nueva Escultura Vasca, y eso es un estereotipo que existe, que es respetable. ¿Esto ha estado presente mientras construías este proceso curatorial? ¿Eres consciente de este estereotipo y de la necesidad de relacionarte con él?

BADIOLA: No, porque este estereotipo, como todos, es algo que viene de fuera. En cambio, lo que se ha planteado aquí es un proceso de trabajo que viene muy de dentro, precisamente para evitar esta clase de clichés. Por otro lado, es inevitable, puesto que el estereotipo siempre va a proyectarse sobre cualquier cosa que hagas, y el hecho de haber contado con estos artistas, que a su vez pertenecen a ese tipo de interpretación, da lugar inevitablemente a esas lecturas y a muchas otras, a cual más malintencionada. Pero, desde luego, este proceso se ha llevado a cabo desde la posición completamente opuesta, es decir, de lo que se trata es de evitar todo tipo de estereotipos. En realidad, tampoco ha sido parte del programa romper ningún tópico, ni hacer uso del mismo en beneficio de nada. Se ha tratado más bien de responder a esa cotidianidad más vital o más real, de dejarse llevar por ella.

FERNANDES: En este proceso te reservas la posición de concentrar las propuestas de todos, las sintetizas, las presentas a la institución, pasando a otro nivel de discusión con ella, en la que te ocupas de cuestiones de producción, curatoriales, de la relación con el espacio, etcétera.

BADIOLA: La exposición finalmente quedó estructurada en ocho grandes áreas que se han decantado dentro del proceso curatorial y que resumen las cuestiones fundamentales que han presidido mi trabajo a lo largo de treinta y cinco años. La relación que se establece entre estas áreas no es cronológica —ya que se presentan simultáneamente obras de distintas épocas—, pero lo es, levemente, en cuanto a la progresión y acumulación de las distintas problemáticas en el tiempo. Así, una sección primera, que se ha denominado «Formas deseantes, bastardas e insatisfechas» plantea cómo se genera una manera de funcionar a niveles formales-estructurales en el intersticio entre el cuestionamiento de herencia minimalista y conceptual, y la no aceptación de la inevitabilidad del nuevo paradigma en los años ochenta a partir

de la Transvanguardia o los Neos (neo-expresionismo, neo-geo, etc.). Esta manera de funcionar se apunta desde la idea del «bastardo» y de la «pieza insatisfecha», modelos de un tipo de estructura que al tiempo que da consistencia a las piezas las pone en cuestión internamente, son estructuras que no están del todo de acuerdo consigo mismas y buscan el sentido fuera. En una segunda sección, «Sobrevivir entre signos, ser signo», se trata el cómo las relaciones sujeto-objeto han quedado totalmente trastocadas en una sociedad plenamente posmoderna. Si en la sección anterior el conflicto entre una pérdida del sentido interior y una búsqueda hacia fuera se da de alguna manera dramáticamente en el interior de las piezas, en este apartado las cosas pierden su materialidad objetual, se evidencian como signos y participan irónicamente de la labilidad e intercambiabilidad de los signos dentro las cadenas significantes. En una tercera sección, «Un Yo-imagen. Alteridad ineludible. Todo es vanidad», se incluyen obras que tratan de las consecuencias de todo ello para la cuestión de la subjetividad. Si no somos más que signos de una representación, nuestro sentido se encuentra dentro del lenguaje, nuestra vida humana es simbólica y todo aquello que la desborda, el cuerpo en sus funciones biológicas, lo abyecto, el inconsciente, roza la inhumanidad. Fuera del lenguaje se podría decir que no hay sino muerte simbólica; y sometidos completamente al lenguaje, una negación de lo real. El «otro» es para el Yo una fuente de permanente inquietud y, a la vez, la constatación de nuestra propia existencia, pero como un reflejo, como una imagen. El arte sería una manipulación, una subversión del lenguaje, que se maneja en los pantanosos terrenos de lo real y lo simbólico. El cuarto apartado, «Necesidades públicas/Pasiones privadas», estaría compuesto por obras que apuntan a los dilemas generados entre el respeto a los proyectos más personales y las responsabilidades respecto de lo común, entre lo individual y lo colectivo. La contradicción entre los dictados de un gran Otro, entendido como norma a transgredir, y un conjunto de pequeños otros como bien a proteger. El quinto, «El grupo, la banda, el comando», muy vinculado al anterior, trataría sobre la atracción hacia figuras intermedias como la familia, el grupo, la comunidad de iguales, etcétera. En el sexto apartado, «Avatares de la forma» se localizan obras que participan de la tensión irresoluble entre la tendencia a identificarse con la vida, a disolverse como obras, y la de mantenerse separadas de la vida como formas, reivindicándose como un modo específico de la experiencia. La séptima sección, «Espacio, cuerpo y lenguaje», se compone de obras en las que se tratan diferentes aproximaciones a la relación entre el cuerpo, el espacio y el lenguaje, y a los procesos de materialización y desmaterialización: cuerpos que generan espacios, espacios que evocan usos corporales, cuerpo masivos, tridimensionales, y cuerpos reducidos a los relatos de la producción de poder (raza, género, antropocentrismo, etc.), objetos corporales parciales, etcétera. Finalmente, una octava sección, «Frase-imagen-cosa» que es transversal al resto de la secciones, y que incluye una sola obra, *Lo que el signo esconde*, formada por 11 elementos imagen-texto que se intercalan entre las obras de la exposición generando una especie de metacomentario o flujo permanentemente irresuelto entre la potencia de verdad de la imágenes y la de los textos. Insertados entre estos siete apartados se presentan otros cuatro, a modo de excursos, que tratan cuestiones particulares: 1, “Formas del arte y formas extra-artísticas”; 2, “El marco y los límites de la representación”; 3, “El doble y la repetición”; y 4, “Carga y descarga”.

FERNANDES: Como has explicado, estructuras la exposición en estas constelaciones temáticas a las que has atribuido diferentes nombres. Hablemos un poco del modelo de exposición, ¿cómo juegas con esas constelaciones temáticas y conceptuales en el recorrido de la exposición? Porque al mismo tiempo todos estos grupos van

a interactuar y a mezclarse, ¿no? ¿No podríamos tener una parte con «Formas deseantes», con un texto sobre «Formas deseantes» y con tres obras tuyas ilustrándolo?

BADIOLA: No, eso sería como dar nombre a algo que realmente es muy volátil. Cuando das un nombre parece que estás limitando lo que tiene, más que potenciándolo. Además, aunque determinadas obras estén asociadas a una sección concreta, la realidad es que los límites entre las secciones son muy permeables: hay piezas que dependiendo del aspecto en el que te fijas podrían estar en varias secciones a la vez. Es para reforzar este tipo de planteamiento por lo que se han incluido unas subsecciones, los «excursos», en las que se tratan cuestiones que se caracterizan por su transversalidad, son el mecanismo a través del cual una sección se desliza hacia otra.

FERNANDES: ¿Cómo ves tu papel de autor dentro de este proceso curatorial? ¿Es el proceso colectivo un camuflaje del autor? ¿Es una renuncia a la cuestión del autor? ¿Es una situación compleja de la atomización del autor, de su identidad en relación con la alteridad, con los otros?

La idea de subjetividad que yo manejo, y vivo, es muy plural. Nunca me he creído del todo –podría decir también que nunca la he sentido– esta concepción tan cerrada que tenemos del «yo». En realidad todo pasa por el «otro» –en nuestra vida cotidiana, en la manera en que construimos nuestra propia identidad–, y en las cuestiones artísticas esto se da incluso de una manera mucho más extremada. Si ya en mi trabajo esto es algo constante prácticamente desde el principio, a la hora de plantearme un asunto de tipo más curatorial me parecía que tenía que ser fiel a esa posición descentrada del sujeto, que, además, como digo, es bastante natural para mí. Y entonces ¿qué mejor que hacerlo a través de esos otros que pertenecen al círculo más inmediato de lo que me define a mí o de lo que me identifica como artista? El término autor es un término un poco complicado. En este caso me interesa más no tanto la paternidad final de la cosa sino todos los procesos que han dado lugar a ella.

FERNANDES: En tu práctica artística siempre te ha interesado la cuestión de la disolución del sujeto, de su fragmentación. ¿También la reivindicarías en este proceso curatorial?

BADIOLA: Claro que sí, es lo que te decía. No es una premisa, es simplemente una manera de ser fiel a un modo de estar, de ser o de vivir. No es que yo tenga una idea del sujeto, sino que tengo una vivencia del sujeto, y esa vivencia pasa por esa idea del «otro». No se trata tanto de ser fiel a una noción que yo pueda tener, sino de ser fiel a esa vivencia, que para mí es algo cotidiano.

FERNANDES: Una exposición antológica o retrospectiva hecha por el propio artista es siempre un proceso de alteridad en el que observas tu trabajo desde una distancia que tienes que crear en relación con los tiempos y los espacios en los que lo has presentado. En esta exposición, este aspecto se intensifica en la manera diferente que tienes de construirla con respecto a otra que habías hecho antes. Esta es tu segunda retrospectiva. Sabemos por el cine que *El cartero siempre llamas dos veces*, pero también sabemos que Heráclito nos decía que el río jamás pasa dos veces por los mismos márgenes. ¿Cómo ha sido este proceso de empezar por segunda vez todo tu trabajo, tu recorrido, decidir piezas, enfrentarte ahora a un nuevo espacio y a nuevos retos? ¿Qué diferencias has percibido en relación con la primera, *Malas formas*, que hiciste algunos años atrás?

BADIOLA: En *Malas formas* el rango de la exposición iba desde los años noventa hasta la fecha de la exposición, que fue en 2002. Para la del Palacio de Velázquez, decidí ampliar el marco temporal desde principios de los ochenta hasta la actualidad. Pero más allá de esa decisión, lo que esta exposición finalmente llegue a ser, debería tener que ver más con la definición de un proceso que con un resultado anticipado. Personalmente nunca tuve una idea definida de qué constaría la exposición o qué forma iba a tomar el producto final. Confiaba mucho más en el hecho, por así decir, de que «lo que tuviera que ser, sería», siempre y cuando yo pusiera las condiciones para que se pudiera dar realmente un proceso y pudiera mantenerme fiel al mismo durante todo el recorrido. Cuando, una vez cumplido el proceso, recibí las propuestas de cada uno de los siete artistas participantes, fue solo cuestión de ponerlo sobre la mesa y todo se dio naturalmente: prácticamente no tuve que hacer nada. Y esa es la propuesta que yo presenté a la institución y la que es objeto de discusión. Si algo tenía claro era que no quería tener ni una idea ni una imagen en el inicio, precisamente para que el resultado fuera real; no una especie de hipótesis de trabajo que yo intento materializar, sino un resultado real que me sorprendiera de algún modo. Y, para que sucediese así, de lo único que tenía que preocuparme era, como digo, de establecer un proceso y ser fiel a él.

FERNANDES: El recorrido por la exposición no es cronológico, aunque me imagino al mismo tiempo que la cronología siempre está presente cuando se piensa en una exposición antológica o retrospectiva. ¿De qué manera te has enfrentado a ese filtro de la cronología en el proceso de construcción de la exposición?

BADIOLA: Resultaba evidente, en todas las conversaciones con los artistas, que el proceso de mi trabajo no es típicamente evolutivo o progresivo, sino que se producen continuas vueltas atrás, se retoman temas continuamente y la idea del tiempo es muy laxa, ya que es frecuente, por ejemplo, que aborde una obra que ha sido planteada diez, quince o veinte años antes; mi manera de trabajar es bastante intrincada. Todo ello hizo que la negación de la cronología no fuera una actitud propositiva, algo así como una toma de postura, sino que respondiera a lo que es mi manera natural de trabajar. Esto ha dado lugar a una especie de situación híbrida en la que, si bien a lo largo de la exposición se advierte algún tipo de evolución, de progreso, no deja de estar permanentemente contrapunteada por una especie de *flashbacks* y *flashforwards*, de manera que se avanzan cosas que se van a tratar luego o se vuelve a cosas que ya se habían tratado.

FERNANDES: Veo una gran diferencia entre *Malas formas* y la actual exposición en el Palacio de Velázquez, y es la relación entre las formas, los volúmenes y el espacio, la arquitectura. En *Malas formas* construiste una exposición en la que se daba una gran cohesión entre las obras y la arquitectura. La arquitectura era un contenedor que en sí mismo era una obra. Aquí, la arquitectura la dejas como arquitectura, es decir, las paredes son contenedores exteriores a la obra o sirven para que la obra pueda ser colgada en ellas. Al mismo tiempo rechazas y aceptas el espacio del Palacio de Velázquez: por ejemplo, solo utilizas dos paredes y rechazas las otras, de modo que las paredes de las que cuelgan tus obras son las paredes que tú mismo has introducido en la exposición. Es decir: hay una distancia entre el contenedor y el contenido que en *Malas formas* no se daba. Si *Malas formas* era un ejemplo de la exposición como obra de arte, en esta el planteamiento es un poco distinto.

BADIOLA: Como bien dices, en *Malas formas* la idea, la tesis, que se manejaba — porque *Malas formas* era una exposición más de tesis— era que todas las obras conformaban

una sola. Es decir, no se trataba de evidenciar si hay evolución o idas y vueltas en la trayectoria de un artista, sino pensar que todo era una sola obra y lo que conocemos como obras de esa trayectoria no son sino fragmentos desprendidos de una gran totalidad. Consecuentemente, la manera de presentarla exigía un tipo de dispositivo que fuera muy equívoco, una suerte de máquina de «indecidibles», al punto de que el espectador no pudiera identificar claramente dónde empezaba una obra y dónde acababa otra, o dónde empezaba una obra y dónde acababa lo que era un puro *display* que permitía presentar esa obra. Eso fue *Malas formas*. En este caso, el planteamiento es bastante diferente. Como decías, el Palacio de Velázquez tiene una cosa muy buena, y es que es un gran espacio. Y cuando digo que es un gran espacio, quiero decir que lo puedes concebir como una especie de gran contenedor que permitiría obviar la parte que tiene de arquitectura, es decir, que puedes llegar a abstraerte un poco de lo que es como «objeto arquitectónico». A mi modo de ver, una exposición exitosa en el Palacio de Velázquez solo tiene dos opciones: o someterse al palacio o negar su realidad arquitectónica y funcionar como si en la práctica no existiera. En mi caso, desde el primer momento decidí que lo que me interesaba era seguir esta segunda opción. Lo que sucede es que, al ser un gran espacio abierto y ante la perspectiva de presentar bastantes obras, había que diseñar una serie de dispositivos que permitieran articularlas. Lo que me planteé en su momento fue que esos dispositivos no podían ser como los de *Malas formas* —es decir, con su identificación casi indistinguible con las propias obras—, ni debían pertenecer a la lógica de la arquitectura. Entonces pensé en la idea de la escala —una noción en la que el tamaño no puede obviar la relación con el propio cuerpo—. Hace muchos años, cuando empecé a trabajar en arte, lo que primaba en las dimensiones estándar de los productos industriales era el sistema métrico: por ejemplo las planchas estándar de 2 x 1 m. Al poco tiempo empezó a aparecer otro tipo de estandarización que tenía que ver más con el sistema anglosajón, que mide en pies y pulgadas. Entonces, las planchas, en lugar de ser de 2 x 1 m, empezaron a ser de 2,44 x 1,22 m, es decir de 8 x 4 pies, 48 x 96 pulgadas. Cuando piensas en estos dos mundos, ves que son muy diferentes, uno corresponde a lo puramente abstracto, el del sistema decimal, y el otro está mucho más ligado a la corporalidad, por algo se mide en pies y en pulgadas, que son medidas que tienen que ver con partes del cuerpo. Entonces comprendí que esa manera de establecer la dimensión de las cosas, tan vinculada a lo corporal, es lo que a mí me interesaba trabajar. Se puede decir que todas las obras que he generado en mi trayectoria a partir de cierto momento participan de esta lógica dimensional siempre vinculada al cuerpo. Pues bien, cuando pensé en la partición interior que había que hacer del espacio para facilitar la articulación de las piezas, me planteé que los muros —que en el museo siempre se hacen a una misma altura: la de la arquitectura—, debían en este caso ser variables y estar sometidos siempre a esa lógica dimensional de las esculturas. Por eso los muros presentan diferencias de altura de acuerdo con las diferencias de altura de las esculturas: así se consigue un estadio intermedio en el que los muros ni pertenecen del todo a la arquitectura ni pertenecen del todo a la escultura, sino que hacen esa labor de intermediación. Y creo que eso, curiosamente, les permite también hacerse más visibles y más invisibles a un tiempo. Según cómo te enfrentes a ellos, o se te hacen lo suficientemente evidentes como para convertirse en esculturas, o lo suficientemente invisibles como para hacerse arquitectura. En fin, me interesaba mucho esa situación de mediación entre obras, a diferencia de lo que hice en *Malas formas*, donde todo constituía una sola pieza.

FERNANDES: La idea de complejidad es muy dinámica en tu obra, porque una forma va a estar contenida dentro de otra, como las cajas chinas, las cajas japonesas o las *matrioshkas*, con cruces de planos, de perspectiva.

BADIOLA: Sí, de hecho, este tipo de funcionamiento se inicia ya, en los años ochenta, con las esculturas de la serie *E. L. el Ruso*, que responden a una lógica muy elemental pero que da lugar a una gran complejidad. Como hemos hablado a menudo, en mi trabajo es mucho más importante el cómo se define un proceso que da lugar a un resultado que propiamente el imaginarse un resultado y darle forma. Es un proceso que plantea una serie de premisas que se deben cumplir, pero al mismo tiempo es un proceso que no se consume en sí mismo sino que mantiene un elemento que vamos a llamar de alteridad. O quizá sea que el sentido de sí mismo no permanece dentro de él del todo, sino que hay algo que chirría en su interior, y ese tipo de complejidad tiene que ver, como digo, con la dinámica del deseo, con el hecho de que en el deseo hay algo que busca completarse en algo, porque le falta, porque no lo tiene. Mis obras, por lo general, están todo el rato en esa situación de «deseantes», de incompletitud; son hijas de una original *Pieza insatisfecha* que como la serie de *E. L. el Ruso* o los *Bastardos* está en el origen de todo.

FERNANDES: Descubro también en tu obra una permanente huida de la ortogonalidad, no hay muchas esquinas de noventa grados y por el contrario los ángulos son agudos, obtusos...

BADIOLA: Bueno, lo que hay en realidad es una oposición permanente entre el factor de estabilidad, que sería la ortogonalidad, y el factor de dinamismo, que sería la diagonal. Por lo que no es tanto que existan muchas o pocas zonas ortogonales, sino que están siempre en oposición unas con otras, es decir, a una ortogonal siempre se opone una diagonal, están en esa tensión irresoluble entre el factor que propende a estar quieto y el que tiende a moverse permanentemente. Es una especie de gramática muy afianzada dentro de mi trabajo, y creo que eso sí que procede de Oteiza.

FERNANDES: En tu trabajo aparece con frecuencia el espacio dentro del espacio: el pabellón, el quiosco son recurrentes en tu obra. Esto tiene una genealogía desde que artistas, como El Lissitzky, diseñaran pabellones para exposiciones internacionales o colectivas; existe una historia de la obra de arte en relación con el dispositivo de la exposición, donde la obra requiere su propia autonomía, su propio espacio. Una de las cuestiones de la historia de la escultura del siglo XX es la salida de la forma, del volumen, al espacio como constructor de espacio, donde este deja de ser un contendor para a ser también un elemento formal del trabajo.

BADIOLA: Los pabellones me empezaron a interesar primero por su carácter híbrido; es decir, un pabellón es un objeto, pero es también una arquitectura y además puede ser un texto o un sonido —como los de Klutskis, que tenían altavoces—. Es decir, me interesaba esa especie de artefacto que permite la interrogación de lenguajes diferentes y también su vinculación un poco ambigua, porque aparecen casi al mismo tiempo, con el mecanismo de la propaganda, tanto la revolucionaria, por ejemplo en El Lissitzky, como la consumista, como el famoso pabellón de Nestlé de Le Corbusier. Me ha interesado mucho esa especie de contradicción interna de ser al mismo tiempo un dispositivo para la revolución y también un dispositivo para el consumo. Esa misma problemática se produce asimismo dentro de cierto tipo de mobiliario. Es algo que en mi trabajo está muy presente, y que responde a la misma lógica: el mobiliario de diseño es tanto el producto de un proyecto utópico de transformación global —como puede ser el de la Bauhaus o del constructivismo— como también la realización pragmática y a la vez perversa de esa utopía dentro del mundo del consumo masivo de la América de los años cincuenta, con los Eames, Bertoina o Saarinen. Por lo tanto,

los pabellones responden a esa doble, múltiple, situación en la que los lenguajes pueden ser híbridos y las ideologías pueden ser también dispares. En cuanto a la relación que todo esto pueda tener con el *display* de la exposición, creo que algo tiene que ver. Estos elementos intermedios, como he comentado, no son estrictamente ni paredes reales, arquitectónicas, ni planos abstractos escultóricos. Sin embargo, crean una situación espacial, de transiciones entre llenos y vacíos, partes positivas y negativas, tan naturalizada como artificiosa que es propia de estos pabellones de los que hablamos, aunque sea de una manera más «muda», más silenciosa.

FERNANDES: La idea de espacio negativo de Oteiza, ¿crees que es un elemento dinámico para ese juego que haces entre interior y exterior en tus espacios? Tus espacios son simultáneamente interiores y exteriores, es curioso, depende de por dónde entremos, podemos estar en ellos dentro y fuera al mismo tiempo.

BADIOLA: Sí, pero mis espacios no tienen que ver directamente con la idea de Oteiza, porque su idea de espacio negativo es muy precisa, muy acotada respecto de lo que él plantea. El espacio negativo tiene que ver más con otras cuestiones: Oteiza piensa siempre sustractivamente. Por ejemplo, él no cree que un punto genere una línea, que una línea moviéndose genere un plano y que un plano moviéndose genere un volumen, sino más bien que hay un espacio de n dimensiones, si le haces un corte entonces es n menos 1 [-1], si le haces dos cortes es n menos 2 [-2], de manera que...

FERNANDES: Por lo tanto, tu proceso es casi simétrico a ese, ¿no? Porque tú añades planos sobre planos, ¿no?

BADIOLA: Sí, yo soy más aditivo, él es sustractivo. Oteiza piensa realmente que un punto es el corte de dos líneas, no piensa que una línea es un punto que se mueve. En ese sentido yo soy aditivo, no sé a qué se debe, supongo que lo suyo responde a una idea más moderna («menos es más»), mientras que la mía es más posmoderna, es acumulativa mientras que la otra es reductiva, dentro de lo que podría ser la ortodoxia modernista. En mi caso pienso que es más una suma de dimensiones, de elementos, de referencias, aunque curiosamente el punto de llegada puede ser bastante semejante: cuando yo acumulo muchos signos o muchas referencias y todo se carga hasta la saturación, en realidad lo que busco es un vacío de la expresión («más es menos») y, si no tanto un vacío, una fuga, busco evitar que todo se cierre sobre una sola cosa, quiero que permanezca dinámicamente tenso, que es también lo que pretendía Oteiza con sus esculturas, pero desde unos presupuestos epocales muy diferentes.

FERNANDES: Me ha sorprendido cuando me hablabas de la importancia que tenía para ti Malévich en relación a algunos de los nombres que han protagonizado alguno de esos pabellones, como El Lissitzky, Ródchenko... Es curioso siempre pensar que el *Cuadrado negro* es una situación creadora de espacio; es una obra situada en una esquina, como una de las primeras *corner pieces* de la historia. Me gustaría que explicaras por qué Malévich es un elemento detonador de tu trabajo lleno de significación.

BADIOLA: Son varias cosas. Independientemente de lo que represente Malévich en la historia del arte o de la valoración histórica que podamos hacer de él, Malévich me ha permitido varias aproximaciones. Por un lado, constatar la existencia de un artista

muy complejo y extraño. Es un artista que empieza siendo futurista, o cubo-futurista, o *fauve*, para inventarse eso del suprematismo, para después de alguna manera liquidarlo con esa especie de obras extrañas que son el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* o el *Cuadrado blanco sobre blanco*, y luego dar esa suerte de salto a la arquitectura, una arquitectura casi de ciencia-ficción, para luego volver a una especie de pintura figurativa. Es decir, es un artista muy alambicado, de una complejidad que se puede evidenciar, por ejemplo, en ese autorretrato de la última época, vestido como si fuera un hombre del Renacimiento, pero que en lugar de estar firmado con su nombre está firmado con el «cuadrado negro sobre el fondo blanco» (es curioso contemplar cómo este icono sufre toda una serie de procesos en los cuales se carga y descarga de contenido hasta acabar convirtiéndose casi en una marca de fábrica del propio artista, que puede sustituir su firma). Es un artista muy insólito, y a mí me interesan más ese tipo de artistas que otros que, aunque admiro mucho —como Tatlin, Ródchenko y demás—, no me resultan tan raros, tan extraños. Por otro lado, siempre me ha interesado mucho lo que tiene su vida de relato de una especie de líder alrededor del cual se generan muchas cosas. Tengo una serie (titulada *Una*, que es como se llamaba la hija de Malévich) integrada por construcciones que se basan precisamente en esa idea: una especie de constelación familiar en cuyo centro está el líder, rodeado de hijos pródigos, alumnos aventajados, rivales, cómplices, visitantes, etcétera. Esa parte de relato, casi de novela o de melodrama, también me interesa, y este tipo de cosas las encuentras más en Malévich que en otros artistas que puedan ser más puros, que incluso pueden ser más valorables desde un punto de vista crítico. El *Cuadrado negro sobre fondo blanco* es una obra muy especial. Antes decíamos que el “ready-made” y el “Cuadrado negro” de alguna manera pueden construir una genealogía de lo que han sido los comportamientos artísticos a partir de determinado momento; y en buena parte su poder se basa en el hecho de no ser nada, en el hecho de ser una especie de ausencia que se puede llenar de muchas cosas. Por lo tanto, el *Cuadrado negro* puede ser el absoluto del suprematismo, pero puede ser una pura literalidad: la evidencia de una superficie de pintura negra sobre un fondo blanco; son esas posibilidades en los extremos que se acogen en la obra lo que le da esa capacidad para convertirse en muchas cosas diferentes. Y luego está el icono, tan eficaz. Malévich reúne muchas cosas para ser interesante.

FERNANDES: Es curioso que subrayes la presencia de la figura en la obra de Malévich. La irrupción de la figura en tu obra, sea en el dibujo, en la fotografía, en el vídeo, es como una subversión de la abstracción de las formas, la trasgresión de la formas por lo humano, con todo lo que eso pueda implicar de deseo, de juegos de revelación y ocultación del cuerpo, con una serie de incidencias y una teatralidad muy propia que convierte al espacio en escenario de una memoria, de una acción, de un evento, de la relación entre personas que irrumpen en tu obra como actores. ¿Cómo ves esa dimensión transgresora de la teatralidad, de las formas y de los cuerpos; donde los cuerpos, a mi entender subvierten las formas?

BADIOLA: El cuerpo tiene una presencia permanente en mi trabajo, desde los inicios de mi trayectoria. Pero una cosa es la presencia de lo corporal en las obras y otra la presencia de la imagen o la figura de los cuerpos, la sugerencia figurativa dentro de las obras. En las obras minimalistas ya aparecía esta idea en esas cajas alargadas que de algún modo respondían a ese tipo de planteamiento corporal. Aunque sí, es verdad que, precisamente para salir de esta dimensión puramente lingüística del minimalismo, surgieron aquellas obras que denominé *Bastardos*, donde había una vocación de representar figurativamente un cuerpo aunque fuera de una manera

un tanto maquinal. Otro modo de aparecer el cuerpo era a través de los elementos referidos al mobiliario: sillas, mesas..., objetos muy cotidianos con los que tenemos una relación corporal muy interiorizada. Progresivamente todo ello se va haciendo cada vez más complejo, van apareciendo imágenes mucho más definidas de cuerpos hasta llegar a la irrupción de los cuerpos propiamente en las obras. Eso se produce a principios de los noventa. En aquel momento, estaba trabajando con un tipo de espacios que se definían por su ambigüedad entre lo familiar y lo no familiar y que me incitaban permanentemente a actualizar esa relación. Es decir, quería que esa relación entre la pieza y el espectador se materializase de alguna manera a través de una especie de intermediarios, o representantes, que podían ser unos actores o unos figurantes, y las obras empezaron a ser frecuentadas por los cuerpos. La forma de habitar las piezas por parte de esos personajes es lo que tuve que definir durante esos años. Era importante determinar el modo de estar y el tipo de acciones que se podían realizar allí. Al definir ese proceso, lógicamente también se plantearon unos materiales de registro (vídeo y fotografía), y eso dio lugar al final a toda una serie de obras en las cuales esa interrogación entre cuerpos y espacios – como tú decías antes, con los cuerpos irrumpiendo en los espacios y subvirtiendo las formas– es más evidente.

FERNANDES: Este planteamiento abre la obra a dos dominios: la narratividad y la teatralidad. Tu narratividad es siempre inconclusa porque no nos cuentas historias, es una sugestión de narrativa y el misterio de no saber cuál es la historia. Al mismo tiempo, la teatralidad localiza al espectador dentro de la obra, se siente rodeado de formas, de cuerpos, de personajes, como si tu obra propusiera un particular teatro.

BADIOLA: Sí, creo que es un efecto de las obras, aunque no está dentro de su intención, podríamos decir. Lo cierto es que la idea del teatro me resulta completamente ajena, no tengo ningún tipo de vínculo con lo que podría representar lo teatral ni nada de eso. Lo que pasa es que sí es verdad que hay muchas obras que lo que plantean es una situación de interacción: entre un aparente escenario, unos figurantes y un espectador. De todas formas, quizá lo que acabo de decir respecto del teatro sea un tanto tajante, ya que, dentro de los referentes artísticos con los que he trabajado, autores como Shakespeare, Brecht, Meyerhold, Beckett, Grotowski y otros, han sido en algunos momentos muy importantes para mí, lo que no sé es si su influencia tiene algo que ver con la posible teatralidad de algunas de mis obras. Más bien diría que no.

FERNANDES: En tu trabajo, con el espacio en general y con el pabellón o el quiosco en particular hay también algo, como decías, que está entre lo familiar y lo no familiar, posee esa intimidad del espacio de abrigo y al mismo tiempo tiene algo de aterrador, como lo que ocurre muchas veces en la tradición freudiana del «Das Unheimliche», casi como los espacios cerrados de las películas de David Lynch. ¿Cómo ves esa tensión entre lo familiar y lo no familiar en la articulación entre los espacios que creas dentro del espacio, en la dinámica de tus pabellones y quioscos, que se podrían retrotraer a ese historial mitológico del constructivismo soviético, pero que al mismo tiempo es subvertido por esa dimensión *Heimlich/Unheimlich*?

BADIOLA: Tiene algo que ver con la idea de lo siniestro, de lo ominoso, que se basa en el hecho de que algo puede ser acogedor y desasosado al mismo tiempo. Para que ello se dé, tiene que existir algo que sea muy familiar para que te sientas acogido y, al mismo tiempo, presentar, no obstante, esos elementos de desasosiego que de repente te hacen ver que no estás tan protegido dentro de este espacio. Y esta ha sido

una característica de los espacios con los que trabajo que siempre me ha interesado: el hecho de tener ese doble movimiento. Por lo tanto, en general se podría decir que para mí el uso del espacio está ligado al hecho de que en su seno se puedan producir multitud de cosas, cuanto más contradictorias, mejor.

FERNANDES: Tus títulos son siempre elementos detonadores de sentido; como textos, tienen una dimensión textual muy fuerte. Pueden ser una sola palabra o una frase; esta puede ser tuya o provenir de una referencia, pero siempre con una función de multiplicación de la ambigüedad de la polisemia de la pieza. Y generan oposiciones, por ejemplo, *pensamos al por mayor pero vivimos al detalle*.

BADIOLA: Esa frase es de Montesquieu.

FERNANDES: ¿Cómo se procesa en tus piezas ese momento de encuentro con la frase?

BADIOLA: Procedo como si fuera una especie de recolector de signos. Es decir, llego a ellos, o llegan a mí, a través de libros, a través de mis vivencias; voy coleccionando imágenes que por alguna razón me afectan, o determinados objetos. Lo que sucede, cuando pones varios de estos signos juntos, es que de repente se produce una fricción entre ellos y notas que este signo con este otro empiezan a vibrar: es como si entraran en una especie de sintonía rara. Ese es el momento en el cual se da pie para que una pieza nueva exista. Por eso la mayor parte de las veces el título no es un nombre que se le pone a la obra, el título es uno de los elementos de producción de la pieza porque es uno de los factores fundamentales, es un signo como lo pueden ser otros dentro de esa misma pieza. No es algo que se ponga al final, es algo que está ya presente en todo el proceso.

FERNANDES: Hay referencias que son como balizas conceptuales para tu trabajo y allí aparecen: el arte minimal, Oteiza, el cine, con nombres que van de Godard y Fassbinder a Pasolini, pero la cuestión de la referencia cultural o conceptual en tu trabajo es también siempre asociable a dos ideas que de una manera casi como de herejía postulas: la idea de la «mala interpretación» y la de la «mala forma». La cuestión de la mala interpretación es tremendamente interesante en la manera como origina una ruptura con cualquier ortodoxia creando una idea que se puede desarrollar a partir de tu trabajo de tensión entre ortodoxia y heterodoxia; entre la referencia que pueda ser importante como un instrumento de entendimiento del trabajo (tu trabajo convoca una genealogía y asume, como en *Family Plot* diferentes conceptos de familia: culturales, artísticos...), pero al mismo tiempo, hay un intento siempre de romper con eso, escapando a cualquier marco que pueda confinarte a las referencia que tú mismo asumes. Ahí aparece la heterodoxia, como un ejercicio de «mala interpretación». Esto es muy curioso cuando en un contexto como el de Bilbao, el del País Vasco, o de España, se puede articular con la cuestión de aislamiento y relación con los centros artísticos, con la circulación de los universos del arte, ¿cómo aparece en tu trabajo y en tus ideas la cuestión de la «mala interpretación»? Empieza por la «mala interpretación» y luego continúa con la «mala forma», ¿no?

BADIOLA: La «mala interpretación» es algo con lo que me encuentro al intentar explicarme cuál fue el sentido de mi relación con Oteiza. Apareció en el libro de Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, y es una noción con la cual me identifiqué

totalmente porque lo que allí se explicaba era algo que había vivido en mis propias carnes. La forma tradicional de lidiar con los ancestros, o con las grandes referencias, ha sido la edípica, es decir: hay que matar al padre. Antes de leer a Bloom no acababa de entender eso muy bien, porque mi relación con Oteiza no se había establecido en esos términos. Lo que entendí es que si Oteiza representaba una ortodoxia, por utilizar tu terminología, no se trataba de plantear una especie de heterodoxia mía con respecto a él, sino que más bien había que buscar, dentro de su ortodoxia, aquellos puntos en los que fallaba, aquellos puntos en los que se excedía, aquellos a los que no llegaba, los que reprimía, los que se trataban de ocultar... Esa situación me permitía entrar de lleno con él, no contra él; crear mi propio espacio de trabajo, pero hacerlo desde dentro. De repente, en el libro de Harold Bloom leí que la relación entre un poeta y otro de diferente edad se basa precisamente en una especie de interpretación interesada o de «mala interpretación» por parte del último; que en la relación con los ancestros hay algo que, de manera inevitable, ha de resolverse agónicamente, en una especie de pelea de fortalezas, que no concluye con la muerte del padre, sino con la procreación del padre por parte del hijo. Se trataba de establecer una relación en la que al final el ancestro apareciera como un resultado de lo que Bloom llama el «efebo», como un producto de su operación. Entonces comprendí que esa había sido mi estrategia con Oteiza. A pesar de que la *doxa* cultural dice que tanto yo como otros de mi generación somos discípulos de Oteiza, la realidad es que el corpus de lo que hoy en día representa Oteiza dentro del arte es fundamentalmente un producto de nuestra interpretación, particularmente de mi interpretación, por todo lo que he escrito y, fundamentalmente, por las esculturas que he hecho que suponen una lectura permanente. Por lo tanto, en cierto sentido, Oteiza es tan hijo mío como yo hijo suyo. Este es el funcionamiento de la «mala interpretación» y de la superación de esa especie de relación edípica. Antes de entrar en la «mala forma» para completar lo que preguntabas, hay que decir que dentro de todo este juego de la «mala interpretación» está por supuesto evocado el tema familiar y de las relaciones paterno-filiales, o sea, las relaciones verticales, y así como toda la cuestión de las relaciones horizontales. Es decir, por un lado, está el tema de la paternidad y de cómo lidiar con ella; por el otro, el de las relaciones horizontales y de cómo funcionar con los hermanos, esto es,, con los que están en tu mismo nivel. Es producto también de esa idea de la «mala interpretación» –sobre todo de la renuncia a la cuestión edípica, y por tanto la apuesta por la horizontalidad– el que la comunidad artística en el País Vasco tenga unas características diferentes a las del resto del Estado. Por ampliar más el espectro de esta noción diría que es extensible a la relación con todos los ancestros culturales en la medida que representan a la «Cultura» como la ortodoxia de un cierto consenso histórico. Mi manera de entrar en todo ello siempre ha sido desacomplejada, en cierto modo la he contemplado también desde una cierta horizontalidad. Al fin y al cabo, en muchos aspectos, hay muchas cuestiones que me unen a los grandes artistas del pasado, sobre todo aquellas que tienen que ver con las dinámicas internas y cotidianas de la creación, y por ello he procurado entrar en lo suyo de manera irrespetuosa, obviando el peso de su dignidad. Por lo tanto, mi actitud –muy afianzada desde el ejemplo de alguien como Godard– ha estado bastante en consonancia con aquel dictado, no sé ahora si de Nietzsche o del propio Bloom, de que «los débiles imitan, los fuertes se apropian». El tema de la «mala forma», por su parte, habría que entenderlo en oposición a la «buena forma», a esa forma que se cierra sobre sí misma; la perfección formal siempre ha exigido esa especie de clausura. Pero, claro, en el arte, si por algo se caracterizan las formas es por no cerrarse nunca. Siempre hay un plus inalienable, o irreductible, siempre hay algo que no se somete del todo. Una obra de arte siempre está llena de agujeros. El otro día, después de

estar contigo, me fui a ver la exposición de Ingres. Me quedé muy sorprendido al ver funcionando esa idea de la «mala forma», porque veía unos retratos de este artista —*La condesa de Haussenville, Monsieur Bertin, Madame Moitessier*— que, desde un punto de vista de la «buena forma», parecían perfectos. Pero entonces ibas mirando y, de repente, identificabas algo que parecía no estar ahí para satisfacer la plenitud de la obra, sino en cierto modo para incordiar: a uno de ellos por la parte baja, le salían unas cosas, unos objetos, unos colores; en el otro caso era un reflejo en el brazo de una butaca; o el *all-over* del estampado de un vestido en el tercero. Lo contemplaba y me decía: «si a este cuadro le quito estas cosas, es un cuadro completamente académico, convencional, sin interés; si le dejo eso, todo se llena de vitalidad, todo empieza a funcionar, y precisamente eso, que está jugando dialécticamente con la posibilidad de ser una “forma buena/mala”, es lo que la convierte en una buena obra de arte». Donde comprendí mejor este tipo de funcionamiento fue en Lyotard, en su libro *Discurso y figura*, donde explica que una «mala forma» sería aquella que es a la vez norma y transgresión, es simultáneamente la guía y la desviación, la afirmación y la derogación, la construcción y la deconstrucción, una forma en la que ha quedado atrapado el deseo; una forma «que como si tuviera un interruptor, se enciende y se apaga, es el alternarse de la carga y descarga del placer, el oscilar de la presencia y ausencia del contacto, el ritmo en cuya regularidad el inconsciente es, por así decirlo, atrapado; la matriz fantasmal de los sueños y los síntomas». Es precisamente esa idea formal —esa especie de forma que está debatiéndose consigo misma, porque querría ser buena forma pero sabe que la única posibilidad que tiene de ser forma artística es siendo mala— la que a mí me interesa. Es algo que está ya muy presente en las obras de la serie *E. L. el Ruso*. Luego, progresivamente, al incorporar a las obras tal cantidad de referencias de signos, de materiales, de disposiciones espaciales, etcétera, la idea de la «mala forma» se ha hecho más compleja, también en su recepción. Muchas veces, Pello Irazu dice que yo maltrato al espectador, que lo someto a una situación en la cual, al final, va a terminar desistiendo porque la complejidad a la que tiene que plegarse para entrar en lo que yo planteo es excesiva. Pero es esta idea de exceso la que me llevó a hacer la exposición *Malas formas*, es decir, quería llevar al límite el hecho de que lo que estaba pasando en cada obra sucediese en la exposición, y curiosamente, al extremar el planteamiento la exposición tuvo una gran recepción. Mucha gente llegó a experimentar cosas que le habían resultado difíciles en cada obra tomada individualmente.

FERNANDES: A lo largo de tu trabajo y en la presente exposición, me has hecho descubrir diferentes textos tuyos, desde algunos que escribiste para presentar tu trabajo en conferencias, hasta otros que has producido en el contexto de preparación de esta exposición para la presentación de este proyecto. Según esta actividad reflexiva, esta actividad escrita, tu trabajo tiene también una condición metalingüística que se expresa en la autorreferencialidad de muchas obras —lo que antes decía de esa dimensión autotélica—, pero también en cómo construyes una textualidad a partir del lenguaje sobre tu trayectoria y al mismo tiempo el contexto de esa trayectoria. ¿Cómo ves esta relación entre el lenguaje o el metalenguaje en tu trabajo?

BADIOLA: Pertenezco a una tradición que procede principalmente del minimalismo y el conceptual, en la que hacer arte y hacer discurso del arte eran la misma cosa. Desde el principio existe la necesidad de plantear esta dimensión metalingüística, pero no tanto en el sentido de que un lenguaje explique a otro, sino de que un lenguaje tiene su propia complejidad formal para estructurarse y ello puede hacerse autoevidente.

Creo que mi modo de abordar las cosas ha ido evolucionando cada vez más hacia una dimensión donde el texto pretende tener una especie de sentido en sí mismo. Personalmente no creo que los textos expliquen nada; lo que sí pueden hacer es crear una realidad paralela a la de las obras, pero son dos realidades diferentes cada una con sus reglas. A veces, caes un poco en la tentación o en las urgencias y parece que los textos son explicativos de las cosas, pero desde luego no es esa la voluntad que hay detrás. De hecho, diría que mi tendencia apunta más hacia algo más poético. Lo que sucede es que el término «poético» es muy complicado porque, claro, muchas veces encubre la oscuridad, la imprecisión o la falta de rigor. Es lo que tú decías antes: que cuando empezaste a escribir, escribías textos «literarios» para los artistas. Hablaríamos de una dimensión poética del lenguaje en fase 1, en la que podríamos decir que lo que hace «lo poético» es encubrir en cierto modo la falta de dominio de los conceptos. Y después habría una en fase 2, que creo que es una aspiración, aquella en la que el lenguaje en sí mismo es para un artista una herramienta más, como lo es la escultura o cualquier otra cosa; habría un deseo de que en sí mismo fuera autosuficiente, es decir, de que no tuviera esa dimensión metalingüística intentando explicar otro lenguaje, sino que de la coexistencia de ambos se desprenda algo, no necesariamente una explicación, sino algo más, algo distinto.

FERNANDES: ¿El hecho de que hayas reflexionado en torno a la obra de otro artista para contribuir a su comprensión, como ocurre en el caso de Oteiza, ha sido parte de esa construcción de una dimensión metalingüística en relación con tu propio trabajo?

BADIOLA: No solo lo he hecho con Oteiza. He escrito textos para Juan Uslé, Ana Laura Aláez, Ángel Bados y otros artistas. Pero no creo que respondan a la misma lógica. No intentan tampoco explicar nada de los demás, sino poner algo al lado.

FERNANDES: Pero a veces me encuentro en contextos – por ejemplo, en el ámbito portugués me ocurre muy a menudo – en los que algunos artistas, como jamás han sido acompañados por un discurso crítico para racionalizar sus obras, se construyen ellos mismos el dispositivo crítico de presentación. ¿Podría ser este hecho el detonador de tu escritura?

BADIOLA: Podría ser, pero, como te digo, creo que es porque pertenecíamos a una tradición en la que eso era natural, lógico: Robert Morris escribía, Donald Judd escribía...

FERNANDES: Bueno, Morris y Judd tenían que escribir sobre lo que hacían, construir su textualidad, ¿no?

BADIOLA: Sí, nosotros los teníamos como referente, y además teníamos a alguien como Oteiza. Obviamente, Oteiza es de los artistas que ha creado un contexto crítico más potente, no solo para interpretar su propia obra, sino el arte en sus múltiples funciones: estética, antropológica, mítica, lingüística, etcétera. En este sentido, Oteiza sería el ejemplo más evidente; su proyecto es muy claro en ciertos aspectos, pero, a la vez, es tan heterodoxo, con respecto a lo que es normal en el contexto español, que está claro que necesitaba sentar las bases de lectura de sus propios trabajos. Por lo tanto, sí, supongo que ese también es un factor fundamental a la hora de lanzarte a escribir. Pero en mi caso no sé si es solo eso, o también el hecho de que me pueda sentir cada vez más cómodo dentro de la escritura como trabajo artístico, es decir, una escritura en fase 2, que vaya más allá de la mera potencia explicativa.

LEER UNA PRÁCTICA

Una conversación entre Ana Laura Aláez, Ángel Bados, Jon Mikel Euba, Pello Irazu, Asier Mendizabal, Itziar Okariz y Sergio Prego con una introducción a cada sección por Txomin Badiola

Nota. La conversación que sigue nunca tuvo lugar, es una ficción, una construcción realizada a partir de las transcripciones de varias entrevistas: por un lado, las de cada uno de los artistas participantes (Ana Laura Aláez, Ángel Bados, Jon Mikel Euba, Pello Irazu, Asier Mendizabal, Itziar Okariz y Sergio Prego) con diferentes interlocutores (Lorea Alfaro, Zigor Barayazarra, Leo Burge y Jon Otamendi) con el objetivo de comentar su elección de obras. Por otro, a este material se añade el correspondiente a siete encuentros de los mismos artistas con Tx. Badiola, para llegar a una selección final de obras y a un modo de organizarlas en la exposición. Se ha editado este conjunto de conversaciones para formar una sola tomando como base ocho secciones que se decantaron a partir de este trabajo y que finalmente estructuran la exposición. Las voces de los diferentes interlocutores se han fundido en una única y anónima voz que da paso a las intervenciones de cada artista. Cada una de las secciones se abre con una presentación de Txomin Badiola.

FORMAS DESEANTES, BASTARDAS E INSATISFECHAS

BADIOLA: Hacia 1978, en la Escuela de Bellas Artes de Bilbao, coincidí con un grupo de artistas con los que, entre otras cosas, compartía un interés por creadores que se caracterizaban por no ser simples instrumentos de su inspiración y por mantener cierta distancia crítica respecto de sus propios procesos. Resultó lógico, por tanto, que nuestras miradas se dirigiesen en aquellos momentos, aunque fuera solo tácticamente, hacia prácticas artísticas que trataban sobre problemas de lenguaje, desplazando el plano expresivo y concentrándose sobre un plano reflexivo: fundamentalmente, minimalismo y conceptual. A estos efectos, el objeto minimal resultaba un objeto paradójicamente complejo, puesto que era heredero tanto de la voluntad sistematizadora del reduccionismo, como de las paradojas semiológicas del ready-made. A partir de 1984, coincidimos un nuevo grupo (Bados, Fernández, Irazu, Moraza y yo mismo) en los estudios de Uribitarte, en Bilbao. El debate se hizo más complejo, tanto por la aportación de la experiencia de Ángel Bados dentro de un arte conceptual más ligado al Povera o a Joseph Beuys como por la presión externa creada por la irrupción de nuevos paradigmas que buscaban su implantación desde comienzos de los ochenta: básicamente la Transvanguardia y todo el repertorio de neo-estilos (neo-expresionismo, neo-geo, etcétera). Cada uno de nosotros formuló su propia respuesta a esta situación. La mía consistió en una serie de esculturas que denominé Bastardos. Con ello quería hacer hincapié en un origen difuso, difícilmente trazable, y en una mayor visibilidad de cuestiones que habían resultado reprimidas dentro de procesos anteriores más asépticos, formalizantes y discursivos. Algunas de las obras correspondientes a este periodo se expusieron, en 1985, en la exposición Mitos y delitos, en la sala Metrònom de Barcelona. La exposición incluía trabajos de Bados, Morquillas, CVA, y mis Bastardos. A partir de las reseñas que tuvo esta exposición, comenzó a utilizarse el término Nueva Escultura Vasca con gran fortuna en los medios, pero con el que nunca nos identificamos del todo.

Llegado cierto momento comprendimos que la perspectiva de una superación de la situación en el arte a finales de los setenta y principios de los ochenta no pasaba por la recuperación nostálgica de lo que la modernidad había dejado atrás. Estos movimientos en boga en esos años – más allá del trabajo concreto de artistas individuales –, como planteamiento de rango cultural, habían demostrado en definitiva ser una falsa salida. Parecía más idóneo profundizar en las contradicciones y los problemas que se habían puesto en evidencia que tomar atajos.

Oteiza comenzó a ser no solo objeto de nuestras discusiones, sino un factor muy activo, por cuanto era un participante más. Oteiza incorporaba además del estímulo y muchas otras cuestiones positivas un elemento reactivo. Debido a su extrapolación: «yo he concluido mi proceso artístico», «el arte contemporáneo ha concluido su propio proceso», «¿qué es lo que hacéis todavía dentro del arte?», Oteiza representaba la conciencia de la modernidad y la reprobación tanto en términos estéticos como políticos de la posmodernidad. Las obras realizadas en este periodo, 1985-1987, surgen de una «mala lectura» de Oteiza, de una interpretación interesada de sus obras. Se trataba de identificar aquellos aspectos de su trabajo puramente antidiscursivos; todo aquello que excedía a su propósito, las fallas y los elementos reprimidos o enrarecidos de su escultura. En la insatisfacción interna, estructural, que caracterizaba a nuestras piezas, era trazable una manera de obrar que aparecerá en muchas de las obras posteriores y que tenía que ver con esa alteridad que las habitaba, poniendo en marcha una productividad interna que asumía como propios los mecanismos del deseo como potencia positiva, creadora y afirmativa. Frente al primado de la estructura y las formas satisfechas, cerradas, concluidas, se proponían relaciones cinemáticas entre elementos no-formados, en proceso, que se conectan disgregando e integrando continuamente nuevas realidades.



1

Tx. Badiola, **Bastardo (colgado)**, **Bastardo (sentado)** y **Bastardo (tumbado)**, 1984

Tres *Bastardos* en la exposición *Mitos y Delitos* (Badiola, Bados, CVA, Morquillas), Metrònom, Barcelona, 1984. El «bastardo» es un tipo de obra normalmente compuesta por un elemento sustentante en acero y una masa en madera pintada. En algunos de ellos se incluía además una pequeña bombilla alimentada por una pila eléctrica. Los *Bastardos* querían quitarse de encima la «pureza de sangre» de lo minimalista. Para ello, se recurría a expresiones plásticas que remitían a fenómenos constructivos de la vanguardia, se rompía el tabú del antropomorfismo, se recuperaba la condición energética de los materiales, el uso expresivo del espacio y todo aquello que propendía a una condición híbrida y fundamentalmente «patética», frente a la impasible y aristocrática presencia del objeto minimalista.

2

Estudio de Uribitarte, Bilbao, en 1984.

A la izquierda puede verse un *Bastardo* rodeado por obras de CVA y a la derecha a Ángel Bados y Pello Irazu trabajando. En este estudio, situado junto a la ría de Bilbao, se desarrolló la etapa de lo que llegó a denominarse Nueva Escultura Vasca entre el año 1983 y comienzos de los años 1990.



Bastardo (colgado), 1984; *Bastardo (sentado)*, 1984; *Bastard (Portrait)*, 1991; *RSF (Iker Plot 3)*, 2008, *Pieza insatisfecha*, 1987; *E. L. el Ruso 3*; *E. L. el Ruso 5*, 1987-1988; *Si la memoria no me traiciona*, 2007

En la selección que has hecho tú, Asier, ¿identificas alguna relación en los distintos trabajos que motiven el que los hayas elegido? Lo digo porque después de *Bastardos* vienen un grupo de obras de la Nueva Escultura Vasca, luego está otro trabajo que daría fin a este ciclo, *Twins...*, de manera que se puede ver a través de la selección que algunas piezas tienen que ver con todo el conjunto.

MENDIZABAL: Me alegro de que se vea, porque el problema que tuve todo el tiempo al hacer mi selección era el de pensar que algo así solo podría valer si configuraba una lectura que generase un recorrido que hiciera aflorar conexiones y desconexiones, y, sin embargo, no era capaz. Eran muchas capas, por una parte quería que tuviera un sentido, que abarcara lo más posible del trabajo como información, había una especie de responsabilidad. Por otra parte estaba el plano subjetivo, las razones biográficas de mi acceso al trabajo, lo que conocía, cuando lo conocí, lo que no conocía, etcétera. Había tantas capas que me resultaba muy difícil, así que al final trabajé al revés, casi por eliminación, y muchas de las cosas que quedaron, sobre todo del principio — y por eso hay tantas que parece que se repiten —, creo que se limitaban a un deseo de ver. Hay muchas que no conocía, o que no conocía suficientemente — los *Bastardos* y todo eso — y quería verlas. Creo que al elegir — cuando todavía no tenía muy claro que participaríamos en todo este proceso de las entrevistas — me proyectaba mucho en el resultado, en el hecho de que se iban a convocar unas piezas que formarían parte de una exposición, por eso muchas entraron, porque las quería ver, sobre todo todas estas que comentas.

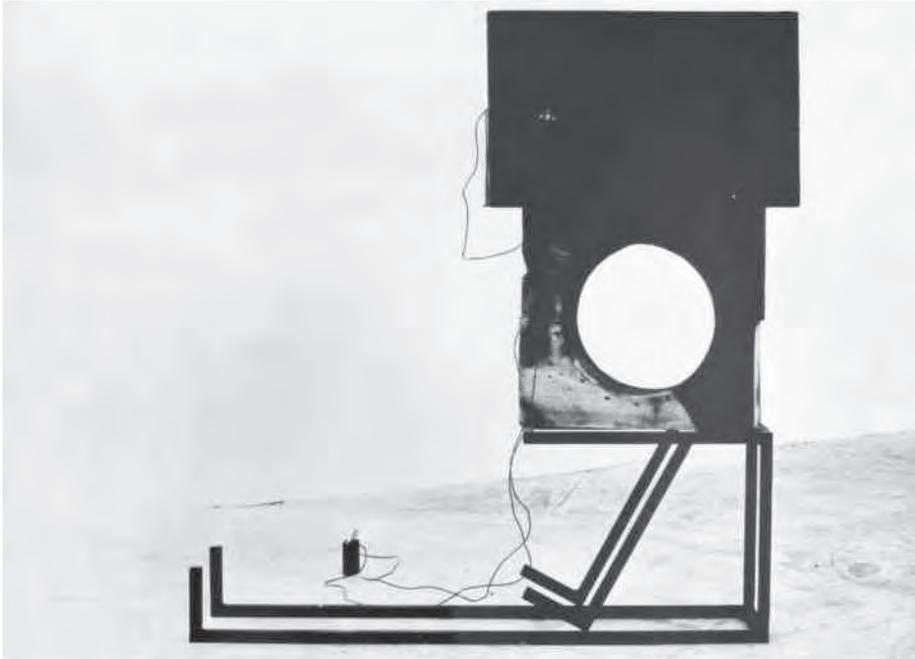
Por ejemplo, la primera, *Bastardos* (Figs. 1, 2) deja fuera todos los trabajos anteriores, no es exactamente que los deje fuera, quizá aquí se recoge parte de lo anterior.

MENDIZABAL: Sí, en cuanto que parece que condensan algunas cosas, pero de una manera más abierta, puede tener que ver con eso. Tienen algo enigmático en cuanto que puede que sean más múltiples por lo que se refiere a sus elementos; lo que me intrigaba era lo que no entiendo de las piezas, lo que no puedo completar del todo.

PREGO: A mí hay diferentes cosas que me gustan de este trabajo, sobre todo yo elegí un *Bastardo* (Fig. 3) por la pila. Me sorprendió que en el trabajo de Txomin apareciera la pila eléctrica. Parece como si fuera un elemento ajeno a lo que está sucediendo y, sin embargo, ejerce una especie de ruido que para mí tiene que ver con un pensamiento esotérico..., no sé si paranoico. Pensar que un elemento que no tiene nada que ver tiene de repente un efecto, al integrarlo sucede algo pero no sabemos exactamente qué es. Además está el agujero cilíndrico en la madera, con el otro elemento que tiene encima y que no se ajusta; cada una de las partes parece no encajar con la otra. Se trata de una precisa elección de elementos que no están articulados y, sin embargo, se crea una articulación que a mí me parece extraña...

Pero hay una pequeña bombilla que da luz...

SERGIO: ¡Ah!, hay una bombilla, no lo sabía.



3
Tx. Badiola, **Bastardo (sentado)**, 1984

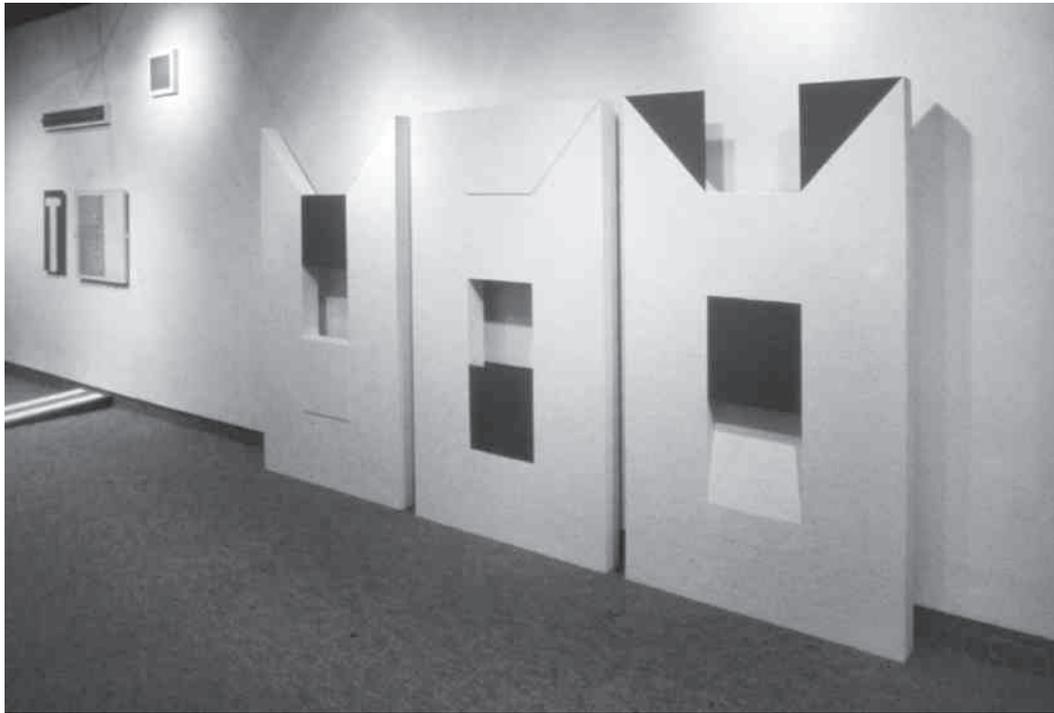
4,
Tx. Badiola, **Bastardo (portrait)**, 1991
El tema planteado por los *Bastardos* fue revisitado a comienzos de los años 1990, al inicio de la estancia de Badiola en Nueva York. La creciente complejidad de las relaciones entre los elementos sustentantes y los sustentados, así como lo específico del signo que se configura, avanzan posiciones que se desarrollarán en los años siguientes, evidenciando el papel germinal de la noción de «bastardo».

MENDIZABAL: En los *Bastardos*, lo que tiene más carga semántica —esa especie de *gestalt* que configuraba el círculo, el agujero, el quemado, etcétera— estaba en contraposición a la estructura, lo que hacía más fácil que pudiéramos hablar de ese conflicto entre lo que soporta el signo, lo que es signo, el signo que se soporta a sí mismo, etcétera. Esa relación en la que lo que soporta al signo es la materialidad, con esa forma impropia o inadecuada, planteaba el problema de una manera muy clara. Cuando todo eso se complejiza en obras posteriores, en las que cada vez más lo *signico* se refiere a una multitud de cosas casi incontrolable, en el fondo la articulación sigue siendo la misma, o muy parecida. El problema que se plantea es equivalente: cómo incorporar elementos significantes tan cargados de manera que mantengan la ambigüedad entre ser también su propio material, su propio soporte..., elementos constructivos, porque también son pantallas, paneles, piezas de mobiliario, etcétera. Es su materialidad la que genera los choques o las combinaciones, y es en su materialidad, respecto de esas estructuras complejas, donde no está muy claro qué sostiene qué; literalmente y a nivel de analogía lingüística.

El carácter seminal de estos trabajos se evidencia en el hecho de que Txomin, al principio de su estancia en Nueva York, retoma el asunto en obras como *Bastard (Portrait)* (Fig. 4), *Guilty Bastard*, *Bastardo en Bañiland*, de 1991, en las que, de algún modo, se da una vuelta de tuerca a esta relación entre elementos sustentantes —en este caso, un cajón suspendido en una pared— y un elemento sustentado —una silla—, que lleva una mayor carga significativa—. Los propios títulos inciden en el hecho de que, más allá de las consideraciones sobre qué tipo de objetos tenemos delante (funcionales o disfuncionales), hay una querencia figurativa (por cuanto en un caso se trata también de un retrato) o caracterial (psicologizante).

IRAZU: Lo que me gusta en los *Bastardos*, situando la problemática en su momento, es un intento de construir cuerpo, en un sentido figurativo y funcional. Se incluyen materialidades diferentes, está hecho a pedazos y, como el monstruo de Frankenstein, para dotarse de vida necesita que se le insufla algo externo. El que tenga una pila eléctrica y una bombilla con luz responde al deseo de dotar de una energía externa a ese cuerpo y le da todo el interés. Transmite, más que una imagen, una actividad, es una suma de partes que ha necesitado de animación y lo consigue configurándose como un artefacto. Y digo artefacto porque más que de un objeto hablamos de un funcionamiento; el interés no se da por la presencia del objeto sino por algo que anima la relación de sus componentes. Este tipo de articulación lo veo también en obras muy posteriores como *El amor es más frío que la muerte* (Figs. 109, 110, 111) de 1996-1997 o *Bedsong* (Figs. 112, 113, 114) de 1999-2000. Esta última, realizada para una exposición en La Gallera de Valencia, se nos presenta como una carcasa, una construcción elevada sobre unas patas de hierro, cuyo interior representa una habitación; dentro hay el esqueleto de una cama y una guitarra eléctrica motorizada que al ejecutar un movimiento de vaivén provoca una especie de erección, se pone vertical, con el consiguiente incremento del sonido distorsionado que produce, hasta que llega a un clímax en el que todo desciende y vuelve a empezar. Como el destino de Sísifo, castigado a subir una y otra vez una roca a la cima de una montaña, *Bedsong* está abocado a funcionar en un bucle en el que completar el ciclo no es suficiente, repitiendo agónicamente algo que identifico como una mecánica del deseo.

OKARIZ: A mí, en *Bastard (Portrait)*, me interesa lo sencillo del gesto que es la pieza. En *Proforma*, me acuerdo de un ejercicio en el que Jon Mikel me planteó trabajar en directo, al final, le pregunté a Txomin sobre si usar o no *delay* en el sonido de una



5

Tx. Badiola, **Arquitecturas**, 1981. Exposición *Txomin Badiola* en el Aula de Cultura de la CAM en Bilbao, 1982. Esta exposición, parte de la cual viajó a la Sala Metrònom de Barcelona, reunía sus trabajos en la órbita del minimalismo.

6

Tx. Badiola, **Ariete**, 1984 (Destruída)
 A comienzos de los ochenta, los debates críticos españoles anunciaban el ocaso de un paradigma de formalización (que daba por finiquitada la experiencia minimalista-conceptual) y la aurora de un paradigma de interpretación (que daba la bienvenida a todo tipo de «neos» y posiciones revisionistas). El grupo de escultores vascos que compartían el estudio de Uribitarte en Bilbao se propusieron definir una vía propia dentro de las tensiones del ambiente artístico del momento. Una vía que no implicara ni la renuncia completa a un pasado próximo que estaba muy ligado a su manera de entender el arte, ni el abrazo acrítico e incondicional de lo que se presentaba como nuevo. En este complicado proceso fue inevitable que, en ocasiones, se sucumbiera a la presión del momento como bien ejemplifica esta obra, destruida por Badiola en 1987.

performance y me contestó: «por supuesto con *delay*, ya sabes que estoy a favor del lenguaje». En esta obra se está a favor del lenguaje. Yo siempre he tenido una cierta debilidad por este tipo de cosas.

Sin embargo, Txomin se refiere a lo anterior (finales de los años setenta y principios de los ochenta) como una etapa relacionada con el minimalismo, más ligada a lo lingüístico (Fig. 5); y parece que aquí, con los *Bastardos*, sería el momento en el que dar fin a todo eso, o dar comienzo a otra cosa. Asier, ¿esto lo has identificado y no te ha interesado, o lo has visto mejor aquí por ser el final?

MENDIZABAL: El corte que suponen los *Bastardos* en las piezas de tradición minimalista quizá no sea con lo lingüístico de esa tradición, sino más bien con lo normativo. No es que estas piezas se alejen de lo lingüístico, sino que creo que proponen una analogía más concreta con el hecho lingüístico en general, que es de hecho lo que más me interesaba; sobre todo en esta foto (en la que aparecen juntos tres de ellos, Fig. 1) porque en el conjunto se evidencian esas relaciones de permutaciones que proponen una gramática y que además cada uno de los elementos contiene una sintaxis interna. A pesar de que aquí todavía no se presentan referencias —como contenidos, signos culturales que se convocan—, sin embargo, el comportamiento ya empieza a ser ese de alguna manera. Por lo menos yo, que accedí al trabajo de Txomin más tarde, quizá aquí veo más claramente que hay algo icónico que tiene ese potencial de signo precisamente por la *gestalt*; esas permutaciones y combinaciones, más la estructura que lo sostiene —la estructura literalmente como soporte—, ese círculo, esas diagonales, tienen una cualidad icónica que podría apelar a lo que después va a ser más claramente un signo cultural incorporado.

De hecho, en *Bastardo (sentado)* (Fig. 3) o *Bastardo (tumbado)*, la bombilla aparece como un signo...

SERGIO: Sí, aparece como un signo. Tiene en parte que ver con darle sentido a la pila y a los cables, pero no lo sé. Si yo he escogido esta pieza es también porque, aunque tenga que ver con algunos aspectos que la relacionan con la Transvanguardia o con algunas tendencias más arcaizantes de los ochenta —que por ejemplo reconozco en el uso del color negro, que no sé si es quemado o no, pero recuerda a cuadros de esa época, en el uso de la madera y también el de ese sentido esotérico que puede tener la electricidad—, en términos de estructura, a mí lo que me interesa del trabajo es que se desmarca de esa tendencia arcaizante. No se busca un signo confortable de algo antiguo que parece que está instalado de alguna manera en este sentido metafórico o alegórico, sino que están todos los elementos puestos en tensión. Al pensar en la pila, siempre pienso en Beuys cuando te explica una historia de que determinados elementos como unas chapas de cobre pueden generar electricidad, algo que no puedes comprobar pero que estructura el conjunto de acuerdo a ese algo que no sabes si está sucediendo, y se produce una extrañeza. Tengo la sensación de que toda la Transvanguardia es fruto de cierta influencia de Beuys que introdujo esos niveles simbólicos, metafóricos o incluso alegóricos que antes no se daban dentro del reduccionismo iconoclasta propio de los sesenta. Y en relación a todo eso, este trabajo me parece muy interesante, porque precisamente está intentando escaparse del reduccionismo del arte *minimal* en el ruido que generan todos esos elementos, que en el caso de la Transvanguardia habían acabado por convertirse en mera retórica. Puede que en esa época, no sé..., había como una fascinación, una excitación respecto a las cosas que se estaban haciendo; aparecían con una especie de extrañeza que no entendías muy bien de

dónde venía. Nosotros en el País Vasco estábamos en un contexto en el que dominaba el punk, toda la movida del Rock Radical Vasco, pero a la vez podías estar expuesto a cosas o eventos que se producían en diferentes partes, en los que todo se mezclaba y en los que casi todo estaba muy relacionado. Ahora parece, retrospectivamente, que todo estaba muy separado y, sin embargo, en aquella época todo se daba a la vez, desde las revistas y fanzines que se vendían en los bares, a las revistas más modernas en las que se representaba lo que estaba sucediendo en el arte. Había una transición de cosas y elementos intermedios, ese lugar era lo que me parecía más interesante.

¿Ya no sucede así?

SERGIO: Puede ser una cuestión generacional pero ahora no me sucede. Tengo la sensación de que hay una utilización interesada de la información y que es muy difícil crear altibajos o quiebros dentro de ese continuo. Sobre todo porque está tan claro cuáles son esos canales de comunicación que no queda ninguna holgura, todo está muy empaquetado. Se percibe a todos los niveles. Cuando se dan esos momentos en los que parece que algo está cambiando es cuando de repente pueden suceder esos espacios ambiguos en los que tienes la sensación de que algo se filtra, si no, todo parece extremadamente compacto.

Ahora que comentas esa relación con las tendencias de los años ochenta, Txomin ha explicado los intentos de generar algo en aquellos momentos para dar respuesta al agotamiento del minimalismo y del conceptual sin sucumbir del todo al modelo que se imponía en forma de Transvanguardia, neoexpresionismos, etcétera. Los *Bastardos* serían el comienzo de una respuesta que debía decantarse por unos derroteros diferentes. Sin embargo, él mismo reconoce que hubo momentos en que era muy difícil no sucumbir al empuje de los tiempos y hay alguna obra que así lo evidencia. Es el caso de *Ariete* (Fig. 6), que se expuso con el resto de *Bastardos* en la exposición *Mitos y Delitos* de Metrònom, en 1985, y que la adquirió su dueño Rafael Tous. Txomin nunca pudo soportar esa pieza y no cejó hasta que consiguió que, a través de un intercambio, Tous le permitiera destruirla. Lo cual, por lo visto, hizo de manera un tanto dramática: haciéndose acompañar por el escultor Leiro, quien con una motosierra la convirtió literalmente en rodajas en la propia casa de Tous. A pesar de que esta obra, al estar destruida, no formaba parte de las elegibles, tú, Jon Mikel, la has introducido, ¿por qué?

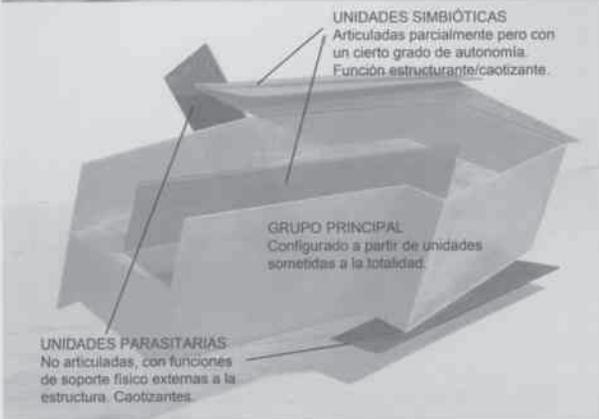
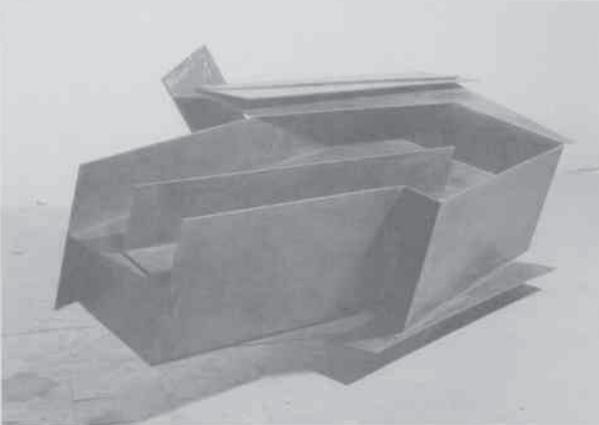
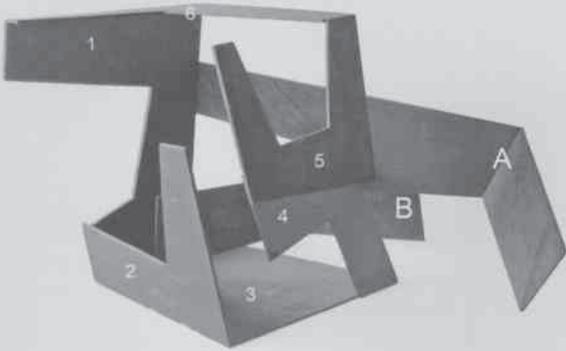
EUBA: Siempre he tenido esta pieza en la cabeza, desde que en algún momento, hace quince años, vi una fotografía en el estudio de Txomin. Ante la propuesta de seleccionar parte de su trabajo, me rebelé y pensé que lo primero que iba a hacer es recordarle una obra que no estaba entre las elegibles pero que yo sabía que había existido. Esta obra siempre me ha recordado a otra, también inexistente, de Sergio. También se trata de una pieza que solo se ha visto a partir de una fotografía en la que aparece una persona —que es él— sujetando por un asa un objeto, un tablón de madera que recortado forma la palabra: «FOLLAR» ¡con mayúsculas!, con toda la violencia que tiene esa palabra para alguien joven cuando todavía no lo ha hecho y siente toda la presión de un sistema patriarcal. Hay algo muy potente en lo que él aspira a representar y que el resultado desvela como problemático. La dimensión de la palabra y la de su intención es mucho más que el resultado que obtiene como obra. En ambos casos me interesa el que, al decidir trabajar de otra manera técnica, se genere un nivel de expresión que va más allá de lo que posteriormente puedan asumir. La pieza de Sergio está hecha con una caladora y tiene una tosquedad que me recuerda profundamente

a la de Txomin, probablemente realizada con una amoladora. En el *Ariete* la mole está «construida» a partir de elementos para poder configurar una unidad y desde ahí comenzar a darle forma con una técnica (la talla, sustractiva) que no es habitual en él, y lo que sucede es que el nivel de expresión aumenta. El *Ariete* siempre me ha parecido el mayor autorretrato de Txomin. Cuando lo ves dices: «¡Vaya burrada de escultura!», y, al mismo tiempo, me identifico mucho. Hay algo bruto que tiene Txomin y que en esta escultura está dado a lo bestia; en su caso, tiene también que ver con el peso. Si fuera un autorretrato mío, tendría que ver con lo cabezón que soy. Él no es cabezón, es rotundo, pero por una cuestión de peso siempre me ha parecido la pieza de alguien muy bruto, poco fino o sofisticado. Cuando veo el peso que tienen que aguantar esas pobres ruedas, me digo: «Txomin, eres tremendo», y le veo a él. Elegir esta pieza es un acto de insubordinación hacia Txomin, que vuelve a poner sobre la mesa de qué manera va a representar lo que había decidido de antemano que no le representaba. Me pregunté a mí mismo ¿por qué existe, por qué no ha sido destruido este catálogo con la imagen de *Ariete*?, si existe aquí (en el catálogo), la obra existe. Y él, que trabaja con signos, ¿cómo pretende obviar este pedazo de signo? Fue una rebeldía por mi parte buscar el límite a la idea que uno mismo quiere dar o construir de sí mismo. También yo he quemado en el pasado un montón de cuadros míos porque consideré que no se iban a entender, pero me gustaba todo lo que había alrededor de esta pieza. No creo que Txomin sea un artista expresivo en el sentido de contar cosas, pero sí que me parece que pueda ser expresionista y esta es la pieza que yo tenía que rescatar.

Algo de lo que podía Txomin estar buscando como respuesta propia al dilema antes planteado, quizá podría estar en una obra denominada *Pieza insatisfecha* que pertenece ya a otra fase, la de sus esculturas en acero.

EUBA: Txomin tiene una fe en el arte que yo no tengo y, sin embargo, a la hora de abordar el proceso, tiene una especie de anti-idealismo, del que también carezco, que, a la hora de trabajar, le hace ser muy desprendido, siguiendo simplemente una serie de impulsos, pero sin una identificación con el objeto como pueda tenerla yo u otra gente. Esta obra, *Pieza insatisfecha* (Fig. 7), tiene relación con algo que me ha interesado siempre y es que el arte tiene que ser capaz de crear obras que te tapen la boca, que parezcan una obstrucción al lenguaje y puedas sentir un silencio. Hablé con Txomin de la concordancia que hay entre el lenguaje verbal del título —que ya te está diciendo lo que le pasa a la pieza— y la pieza que ejemplifica eso mismo. Hay un pensar en dos niveles simultáneamente que me gusta mucho. En su momento, la relacionaba con la escultura de Oteiza que se llama *Error de escultor con protesta desde la escultura*. Lo que me gustaba en el caso de Oteiza era cómo, más allá del proyecto dentro del cual uno se crea unas restricciones, por ejemplo: «voy a hacer una pieza utilizando tres elementos planos de tal manera que al ser articulados entre sí creen un espacio», tenemos siempre un detector interno que nos dice: «sí, muy bien, pero esto no funciona, voy a hacer algo incorrecto». Esta capacidad de traicionar tus propias restricciones autoimpuestas o tus propias normas, tu proyecto en definitiva, me parece que define lo que es ser artista. Pero si además eres capaz de someter esa problemática, integrándola como solución, y que lo represente también el propio título, eso me parece el copón bendito. Esta escultura (*Pieza insatisfecha*) me encanta, aunque no la he visto en directo. También me gusta por la manera que tiene Txomin de incrustar elementos que buscan la fricción, siempre desapasionadamente pero con mucha convicción. En este caso, al contrario que en *Ariete*, encuentro que el resultado es delicado; aquello que añade, que no pertenece a la pieza, genera una convivencia que creo que él denomina parasitaria. Es increíble la delicadeza con la que el conjunto

Oteiza intenta articular dentro de una "construcción vacía" seis unidades abiertas para aproximarse a la idea de "Caja vacía". En el proceso la escultura se resiste, y el escultor falla en resolver la pieza desde la lógica inicialmente planteada. Oteiza violenta la solución a la escultura introduciendo dos unidades A y B fuera de esa lógica. El título, *Error de escultor con protesta desde la escultura*, dará fe de las incidencias de su propio proceso de realización.



7
Esquema que incluye la obra de Oteiza, **Error de escultor con protesta desde la escultura**, 1958, y la de Badiola, **Pieza insatisfecha**, 1987, donde se plantea cómo sus obras de los años 80 resultan de una «mala interpretación» de la obra de Oteiza. Las cuestiones marginales, obviadas o reprimidas que aparecen en la obra de Oteiza son magnificadas y explotadas para crear una nueva sintaxis en la que las unidades son de diversa naturaleza y responden a funciones muy diferentes dentro de una misma totalidad orgánica. De esta manera, la unidad es siempre precaria, está «insatisfecha», pues resulta de una estructura que se sostiene desde su materialidad, pero que internamente está cuestionada por la naturaleza contradictoria de los elementos que la componen.

8
Tx. Badiola, **El rey y la reina**, 1986
(Vista parcial)

asume el parásito, que para mí ejemplifica la idea, mencionada antes, de definir un proyecto que traicionas en el proceso y que la pieza sea capaz de encontrar su forma a través de la inclusión del problema. Eso me parece haber alcanzado un cierto nivel de sabiduría. Esta pieza me parece un ejemplo inspirador.

Se podría decir que es un ejercicio estructural pero con un sentido vital. Las formas se revuelven interiormente. Parecen estar sometidas, como en otras piezas del momento, por ejemplo *El rey y la reina* (Fig. 8), pero aquí están intentando liberarse de ese sometimiento, está insatisfecha con respecto a su configuración...

MENDIZABAL: En este grupo, que incluiría a la serie de *E. L. el Ruso*, se debería entender que algunas operaciones que parecen simplemente operaciones formales como combinación de elementos, en este caso abstractos, generan una pauta al dislocar, reunir, confrontar las cosas, que opera de la misma manera que cuando, en obras muy posteriores, se utilizan elementos narrativos mucho más complejos. Una pauta que es estructural, pero no como una simple combinatoria formal ensimismada, sino que ya contiene una propuesta mucho más compleja, más fértil en cuanto a todas las referencias que puede poner en funcionamiento. Todo a lo que se alude temática o semánticamente después, hay que aprender a leerlo aquí ya. No porque aquí hayas aprendido a hacer aquello, sino porque aquello ya estaba aquí por una tradición propia de la escultura, que estaba problematizada. Por eso, la pauta se debe explicar desde aquí, no como un hallazgo intuitivo, sino como todo un proyecto. La operación de la serie *E. L. el Ruso* es de alguna manera limpia. Se trata de repetir una serie de elementos con diferentes disposiciones. En *Pieza insatisfecha* no es tan limpio porque se dan diferentes niveles de operaciones. La vinculación con *Error de escultor* de Oteiza sirve para liquidar el prejuicio de que la incorporación de la escultura de Oteiza es una cuestión de herencia. Es una pieza muy instrumental para aclarar ciertas cosas.

Hablando de errores de escultor, de piezas insatisfechas, creo que tiene que ver con algo que dictaste, Ángel, en una clase: «... es mediante la falla con lo que se ayuda la estructura, por su mismo proceso... porque hay en efecto un proceso de falla...».

BADOS: Como casi siempre, hablaríamos de la estructura.

«... es el proceso por el que se ayuda la práctica de la estructura, pero solo podría ayudarse con la falla, la cual no es de ningún modo superarla, sino permitir su captura en la consecuencia que de ello coagula en el punto mismo en el que la reproducción del proceso se detiene... Es decir, es un tiempo de detención el que marca el resultado».

BADOS: Cuando me topé con el texto de Jacques Lacan quedé sorprendido por la claridad con la que precisa la cuestión de la estructura. Parece referirse a la creación en arte. Lacan mira al arte para reconocer algo todavía opaco en su enseñanza y su actitud me parece ejemplar. En la lectura de sus seminarios he encontrado aproximaciones a la creación, a la verdad material del arte, que no hallaba en la Semiótica o la Estética. El párrafo que comentas nos dice que la estructura solo se ayuda mediante la falla que ella misma provoca, y que solamente siguiendo esa falla se alcanza a obrar materialmente el sentido... Porque lo que «coagula» en el límite temporal del proceso no es otra cosa que la obra elevándose, incorporando-al-sentido, precisamente, donde el sentido falla. El párrafo mencionado me parece intachable y habría que imprimirlo al inicio de cualquier curso de arte. Porque hemos de reconocer que el sentido último



9
Jon Mikel Euba, **Pandamask 1**, 1998-1999.
Vídeo

10
Oteiza junto a su escultura **Versión previa del Homenaje a Mallarmé**, en los talleres Luis Romero de Irún, a mediados de los años 70.

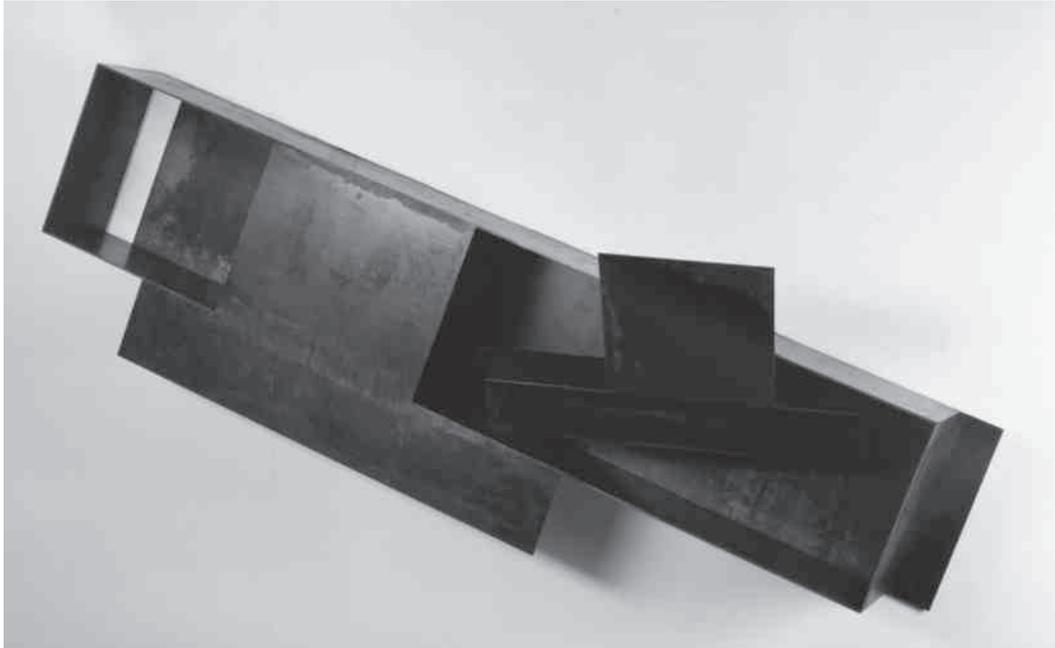
de la obra surge más allá de lo que los componentes y su lógica formal enuncian; de ahí que muchas de las piezas de Txomin, al arriesgar durante su realización ciertas roturas internas —quiero pensar que a favor del deseo— alcanzan a vincularse con nosotros.

Pensando a un nivel más general que el de la obra, respecto a lo que decía Jon Mikel, la traición sería la confirmación de que existe el proyecto. Si el proyecto no estuviera bien configurado, tampoco lo estarías traicionando por hacer algo que se salga de él, ya que en ningún momento habría un inconveniente en el desvío. Sin embargo, cuando se define un problema este revierte en beneficio del proyecto en su conjunto.

BADOS: Dada la condición de falla de la estructura, mucho me temo que lo que llamáis «traición» solo pueda serlo al proyecto, porque al cabo del proceso estructural del trabajo se desprende siempre un resto que, por la cuenta que nos trae, hay que tomar y saber hacer algo con ello.

Me ha llegado la información de esta *Pieza insatisfecha* con unos dibujos que tú, Jon Mikel, has intercambiado con Txomin hablando justamente de estas cosas y comparándola con la pieza de Oteiza a la que te has referido. ¿Este tipo de diálogo es habitual entre vosotros?

EUBA: Para probar cómo podrían abordarse estas conversaciones, hicimos una primera grabación Txomin y yo con Inazio Escudero como cámara, donde probablemente surgió el intercambio al que te refieres. No recuerdo que nos enviásemos estos dibujos analizando la *Pieza insatisfecha* realmente. Supongo que el esquema (Fig. 7) sería fruto de la conversación misma, una prueba piloto para ver cómo se podría representar esta otra conversación que, como dicen otras personas por ahí, se ha extendido en el tiempo, durante años. Conocí a Txomin siendo profesor mío en el taller de Arteleku. Yo nunca había tenido una aproximación a Oteiza, ni me había interesado. Sucede que con el tiempo voy corroborando que ciertas preocupaciones, que para mí eran naturales, a Txomin le remitían a otras personas, en este caso podía ser Oteiza. Recuerdo que una vez que estaba trabajando en su estudio de la calle Andrés Isasi porque allí había un ordenador en el que se podía hacer un tipo particular de edición en vídeo —estábamos él, Sergio, yo y no sé si Inazio Escudero— le expliqué a Txomin que quería hacer un rodaje en el que se viera en axonométrico un coche con las puertas cerradas, en el que se abre una, sale una persona y luego otra, así hasta cinco; cada persona sería una partícula que al moverse en el exterior crearía una situación, al tiempo que la acción representaría la relación entre el espacio de fuera del vehículo y el del interior (Figs. 9, 10). Entonces Txomin dijo: «me parece estar escuchando a Oteiza». De repente ya no es un Oteiza que me viene a través del artefacto, resultado de su trabajo, ni de la historia, sino que es alguien a quien dicen que te parece —no es que me pareciera, pero me entiendes—. Años más tarde fuimos un día a la Fundación Oteiza y, mientras él estaba en una reunión, fui a ver la exposición de la colección con la convicción de que lo que allí había no me hablaría a mí. Cuando nos volvimos a encontrar le comenté: «he visto una pieza fantástica, *Formas lentas*, en la que casi he notado la presencia de su mano haciéndola», a lo que me contestó que se trataba de una de las esculturas favoritas de Oteiza. Estos dos ejemplos me parecen un tipo de legitimación que para mí ha sido esencial como artista; que no sé si decir que se da desde fuera o, al contrario, que resulta más potente al darse desde dentro del arte, desde la «pequeña historia». Siempre se ha dado entre nosotros este tipo de conversaciones sobre cosas, para mí orgánicas, que no tienen que ver con el



11, 12

Tx. Badiola, **E. L. el Ruso 8** y **E. L. el Ruso 4**, 1987-1988

En esta serie se ensaya un modelo de producción en base a la generación de unas unidades (ya complejas en sí mismas) y de un conjunto de relaciones pautadas. La unidad de partida (surgida dentro de su trabajo minimalista (Figs. 64, 65) es una caja —de base rectangular alargada, con cuatro paredes— cuya base ha sido desplazada unos centímetros dejando una rendija en uno de los extremos y un saliente plano en el otro. Esta unidad (salvo en *E. L. el Ruso 8*) se divide en dos segmentos desiguales que se combinan entre sí y con el elemento de partida entero pero en una escala tres veces menor. A su vez, los planos que componen la caja son susceptibles de sufrir una serie normalizada de abatimientos entre los 90° y los 180°.

arte como algo cristalizado y muerto, que fue siempre mi problema cuando estaba en la Facultad... Tienes que entender que para mí el objeto artístico ha sido siempre la obstrucción entre mi y la persona que lo ha hecho. Me ha llevado tiempo relajar este impulso y entender la obra de arte como un aliado.

Sergio, eso a lo que te has referido hablando de los *Bastardos* respecto a la entidad de los elementos, la posición que ocupan y la relación que crean, ¿cómo lo ves en la serie *E. L. el Ruso* (Figs. 11, 12, 14)?

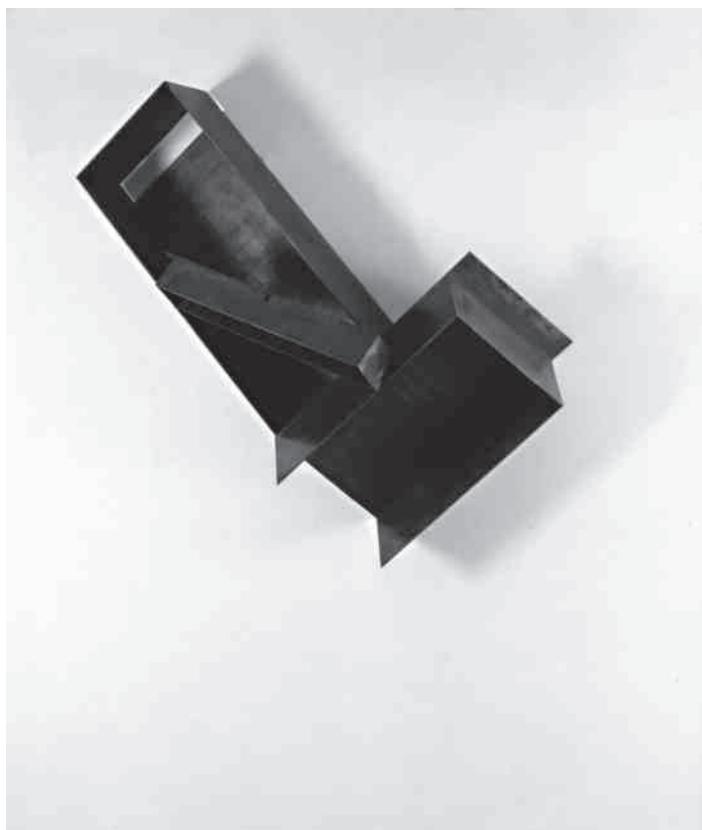
SERGIO: Lo veo muy relacionado y completamente diferente a la vez. Lo que más me interesa es que en la serie *E. L. el Ruso* se trata siempre de los mismos elementos posicionados de maneras diferentes. En estas piezas, cuando las vi por primera vez, no entendía cómo funcionaba la estructura y pensaba que correspondía a una especie de composición interna que no me llamaba especialmente la atención. Pero cuando te das cuenta de que se trata exactamente de los mismos elementos posicionados de una manera u otra, casi de forma arbitraria, para mí se crea un movimiento que se mantiene estático, como congelado, sin embargo, no puedes dejar de ver las acciones de apertura o de cerramiento que efectúan los planos. Ese movimiento virtual me inquieta mucho. Además, se trata de una estructura muy simple que, de repente, adquiere complejidad. En términos de estructura, es interesante también el hecho de que se trate de dos fragmentos de una caja grande, que incluyen una caja más pequeña (equivalente a la unidad de partida) en su interior.

Aquí, Jon Mikel, elegiste toda la serie

EUBA: Sí, me parecía que en el trabajo de Txomin, como en muchos otros trabajos, cuando conoces la familia completa puedes entender mucho mejor lo que se está haciendo. Recuerdo, Jon, que una vez viste un vídeo mío que era parte de una serie de seis vídeos y dijiste: «Cuando he visto el último he entendido todo el proyecto». Ver cada una de estas piezas como una escultura única, perfecta, sería contradecir lo que tienen de pensamiento, de reflexión y de proyecto. Son unas piezas que siempre me han gustado mucho, que no he contemplado en directo, ya que creo que las primeras que vi fueron sus versiones en madera (Fig. 13).

... las que hizo ya en Nueva York.

EUBA: Eso es, pero tengo la suerte de haber visto, después de hacer la selección, una en hierro que está en el almacén de la Galería CarrerasMugica. Es una obra que me encanta porque siempre he asociado estas piezas —relacionadas con la matriz de la que provienen— con el diálogo entre materia, forma, objeto, los seres reales, vitales e ideales de los que hablaba Oteiza. Recuerdo que Txomin me comentó una vez que la *Caja metafísica* de Oteiza daba respuesta al trauma de muchos artistas cuando anteponen el objeto ideal, el cubo en este caso, al real-material y lo único que aparece es el drama vital de unas personas puliendo insistentemente unas aristas que son incapaces de dominar. En el caso de la serie *E. L. el Ruso*, primero me encanta la relación entre el objeto y la pared, para mí es como una frase en un muro. El hecho de que sean esculturas o unos objetos tridimensionales y dónde están, con esa escala, impresiona. Engaña mucho cuando las ves en foto y parecen unas cajitas, porque en realidad son enormes. Lo que más me gusta es cómo se puede llegar a lo delicado por medio de una agresión que produce el estallido del lenguaje. Si la *Pieza insatisfecha* era una especie de diálogo, en este caso, es un proceso sin concesiones en el que me



13
Imagen del estudio de Nueva York, 1990,
con gran profusión de piezas de diferentes
tamaños en contrachapado basadas en la
serie *E. L. el Ruso*.

14
Tx. Badiola, **E. L. el Ruso 5**, 1988

gusta lo tecnológico, que es el resultado final. Cuando, tras realizar tres cortes y unos ensamblajes de una manera programática, el material, el grueso de la plancha aparece de repente como línea, la relación entre el espacio interior, la materia, la fisicidad del material..., me parece increíble. Es la consideración sin consideración de la materia. No la contempla en absoluto, pasa de ella totalmente y de repente lo que genera es la materia al máximo. Es un ejemplo de cómo conseguir que un material muy rígido se convierta en línea, como cuando golpeabas una piedra y salía una chispa en los mecheros antiguos. Estas piezas siempre me sorprenden. No sé si la palabra sería «sofisticación», hay algo agudo en llegar a ese corte muy fino a partir de un hierro que pesa no sé cuánto, es un vencer al lenguaje, por medio de una agresión al lenguaje para que te lo dé todo, como un poema bueno. Es algo así como los sueños en los que está trabajando Itziar Okariz, donde define un sistema para romper el lenguaje desde dentro. En general la gente solo parece utilizar el lenguaje para tirar hacia adelante, en cambio ella consigue estar dentro. Txomin ahora lo hace de otra manera, con la imagen, pero aquí lo hacía todavía desde el lenguaje formal desagradecido del hierro.

Son muy austeras o severas. Ana Laura, yo tengo curiosidad por saber, porque también él se lo pregunta, si vuestra generación consideraba que era algo contra lo que se debía reaccionar. ¿Tú, en aquellos momentos, dónde estabas y cómo recibías esto? ¿Lo veáis como algo contra lo que había que ir, como algo que está al lado, o simplemente no le hacíais mucho caso? ¿Os conocíais ya?

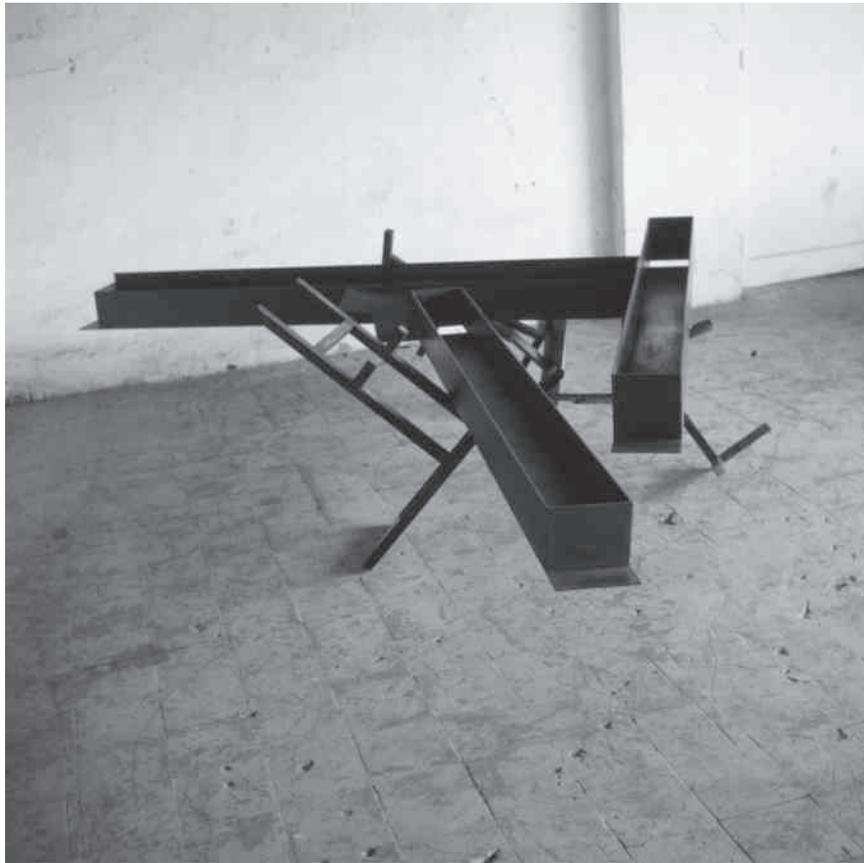
ALÁEZ: No, no nos conocíamos. Cuando en mi periodo de formación vi estas piezas, me llamaron la atención porque eran raras y siempre he sentido una atracción natural hacia aquello que no entiendo. Mis mejores amigos los he conocido trabajando. En teoría, Txomin y yo somos dos artistas dispares. Durante un año fue mi profesor y no nos llevábamos muy bien. No obstante, había algo que me atraía en él. Probablemente era nuestra diferencia.

¿En qué cifrarías esa diferencia?

ALÁEZ: Él parte del conocimiento del arte y yo parto de no saber qué es el arte. Él tiene que desprenderse y yo tengo que hacer justamente lo contrario. Él parte de una responsabilidad heredada y yo he tenido que fabricarla. Cuando no tienes futuro estás cabreada con la sociedad y tu filosofía de vida va a ser durante mucho tiempo «fuck you». Al principio identificas tu libertad con el desconfiar del saber y haces culpables a quienes han contribuido a crear un contexto que no es capaz de cobijarte.

También está tu condición de mujer...

ALÁEZ: Cuando estudiaba en la Facultad de Bellas Artes, se daba una única presencia de hombres en el arte y yo sabía que debía seguir mi propio camino. Una mujer se viene abajo cuando no sabe quién es, cuando no tiene una habitación propia, y si sientes una urgencia inmediata por liberarte, lo haces a cuchilladas. Es como cuando un padre entrega orgulloso a su hijo su escopeta de caza en el momento que ya lo considera «un hombre» y lo hace con el mensaje: «este es el mundo que heredas». Si no te sientes identificado con ese mundo que te agrede, vas a tener que oponerte a él. Lo lógico es hacerlo no precisamente de una manera amable. Además del contexto de única presencia de artistas-hombres, pertenezco a una generación que bien podría ser la versión *Blank Generation* en el País Vasco en los ochenta. Somos los hijos de la clase obrera de la revolución industrial. Muchos amigos de mi adolescencia se murieron jóvenes por ser



15

Tx. Badiola, **Family Plot Ruso**, 1987-1988

Pertenece a una derivación del trabajo con la serie *E. L. el Ruso*. Aquí, no es el elemento de partida el que se fragmenta y se reconfigura, sino que varios de esos elementos se articulan para formar un nuevo signo. En este caso, tres cajas alargadas se organizan de manera triangular conformando un signo paralelo al suelo, que «flota» en el aire debido a la conjunción con otros tres elementos (para-abstractos/para-figurativos). La relación de estos tres objetos con el signo formado por los otros tres es de naturaleza parasitaria, no responde a una articulación que busque una unidad estable, sino, al contrario, insegura y perentoria.

16

Tx. Badiola, **Coup de dés**, 1987

adictos a drogas duras. Sin una conciencia de elección, adoptaron una actitud post-punk como idea de rebeldía. Lo sublime parecía que quedaba a años luz de ese entorno.

Lo que apuntas es quizá que tu reacción a estas esculturas tuviera que ver con el hecho de que se trataba de esculturas realizadas por hombres y además por hombres que, como Txomin, tenían cierto dominio de lo cultural (entendido como alta cultura), o por lo menos que estaban en buenos términos con todo eso, ¿es algo así?

ALÁEZ: El concepto del cuerpo, y estas esculturas de Txomin son cuerpo, es muy diferente para aquellos que se sienten bien en él desde el principio, porque utilizan la cultura como una coraza desde una estructura muy articulada. Si desde una temprana edad ya en tu hábitat se asume la cultura como parte inherente a tu cotidianidad, nunca vas a tener que cuestionarte cómo llegar a un conocimiento desde la desesperación. No vas a perder tanto tiempo en ese lodazal de no saber intentando encontrar fuentes de inspiración en aquello que la sociedad repudia por inmoral. He de decir de todas formas que, para mí, no hay baja y alta cultura, simplemente hay cultura. Bueno, estoy intentando explicar por qué he escogido estas obras. Necesito la contundencia de la forma porque quizás es lo único que no puede quebrarse con el tiempo. El arte no te falla. Como te decía, sentía resentimiento con aquel contexto social que intentaba someterte bajo unas pautas inamovibles. Más tarde, trabajas, evolucionas, surge una transformación. Tanto ruido, tantas cosas, tantas rabietas, tantos desencuentros..., tanta autobiografía. De pronto, ya no necesitas defenderte cuando has conquistado tu propio territorio. Es una liberación recuperar una referencia a la que te has resistido. Ves estos trabajos y piensas: qué suerte haber estado ahí, desde el principio de una trayectoria.

Asier, dentro de este primer conjunto de obras de la NEV (Nueva Escultura Vasca), ¿cómo ves la serie *E. L. el Ruso*?

MENDIZABAL: En la serie *E. L. el Ruso*, que aparece en diferentes formulaciones en mi selección, hay una cosa muy clara en los elementos que lo configuran: esa especie de caja con uno de sus lados desplazado..., hay una operación muy limpia, muy estructural, que después, de diferente manera y en diferentes combinaciones, va generando toda una sintaxis. En ese momento, quizá *E. L. el Ruso* es un elemento que tiene esa vocación de matriz, de generatriz; es muy claro ese gesto estructural de pequeño desplazamiento en un objeto que asumes de forma convencional (una caja) y activa como una cosa muy simple, pero que genera una lógica por el cómo funcionan esas pequeñas dislocaciones sucesivas en la estructura de manera muy transparente. La reiteración de ese elemento en diferentes momentos, formas o usos hace ver que hay una intención evidente por parte de Txomin de aludir a esa operación. *E. L. el Ruso* tiene esa claridad en el gesto, que lo hace autoexplicado.

En otros trabajos como *Family Plot Ruso* (Fig. 15), vuelve a aparecer como elemento dentro de unas cadenas temáticas cada vez más complejas. Aparecen sumadas las dos cosas que anteriormente has destacado, el «elemento ruso» y el «elemento soporte» que aparece como si estuviera desvinculado formalmente con una relación más casual.

MENDIZABAL: Sí, y esta vez con ese uso de la diagonales... Donde antes los muebles subvertían con esa diagonal las condiciones de uso del objeto al que aludían (una mesa torcida o una ortogonalidad quebrada) (Fig. 16), ahora el hecho de que los elementos estén en diagonal es porque están tumbados, volcados; hay una literalidad en el hecho de que algo esté apoyándose que no es igual que antes, y que a partir de ahora se va



17
Tx. Badiola, **Si la memoria no me traiciona**,
2007

Demarcación lineal de un recinto vacío,
que incluye varios elementos (unas formas
planas pintadas, una silla plegada, imágenes
y textos), todos ellos aplastados contra sus
paredes virtuales que, de este modo, quedan
parcialmente materializadas.

a repetir mucho. Luego, cuando las estructuras sean más complejas, aparecerán esas cosas medio apoyadas, ya no se trata de resolver algo contra la ortogonal, sino que realmente las cosas están «mal puestas», se caen, y creo que es clarísimo en este caso que el equilibrio forzado depende de cosas que en sí están desequilibradas. En *Family Plot Ruso* es muy claro. También es muy claro que el «elemento ruso», que era una matriz más abstracta en lo que tenía de modular, aquí, por estar sostenido por esa estructura, de repente se vuelve signo; el hecho de que algo esté sustentado, que esté en un panel, o en una estructura, en oposición a lo que lo sostiene, parece que empieza a cumplir una función más compleja en relación a lo semántico que en las mesas anteriores.

Hay una obra, *Si la memoria no me traiciona* (Fig. 17), realizada mucho después, en el año 2007, que tiene algo de resumen de todo este momento, porque los elementos que aparecen en las esquinas parecen estar relacionados con la serie *E. L. el Ruso* y con cosas de los años noventa, la estructura es como la de *Bedsong* (Figs. 112, 113, 114), *SOS* (Fig. 94), etc., el color aparece de manera un poco distinta pero parecida a como pudo usarse en *Twins* (Figs. 30, 31), las estructura con sus patitas, que luego ha usado más veces, procede de los *Bastardos*. En este tipo de espacio con características habitables es donde normalmente Txomin ha incluido sus vídeos.

PREGO: De *Si la memoria no me traiciona*, lo que más me gustó fue precisamente que si en otras esculturas los elementos están puestos de una manera temporal, móvil, en esta, esa especie de explosión interna que ocurre dentro de una habitación delimitada por una estructura mínima hace que parezca que ha habido un evento en el interior que organiza todos los elementos en su alrededor — incluso la silla que queda aplastada contra una de las paredes —, y a la vez permanece la resonancia de los elementos mismos en ese espacio. Se configura gestualmente, con el único movimiento de llevarlo todo hacia los extremos. En general, me gustan las esculturas en las que se produce un cierto vaciamiento en el que desaparece la cacharrería.

ALÁEZ: Sí, yo viví este momento de *Si la memoria no me traiciona* que es del 2007; se podría de decir que había algo que compartimos en ese periodo y era que los dos volvíamos a nuestro origen, sin saber lo que eso podía suponer. Vi la pieza por primera vez en la Galería de Moisés Pérez de Albéniz en Pamplona. Me había prevenido que no había mucha presencia de cosas tridimensionales en esta exposición. Había abandonado la «instalación-habitación» (saturada de signos de muchos tipos) y estas eran piezas-esqueleto. *Si la memoria no me traiciona*, además de con las obras que se han mencionado antes, ¿no os parece que tiene mucho que ver con otras obras anteriores como *Three Eero's Nightmares?* (Fig. 132). En este caso, no hay esa rotundidad o densidad que quizá haya en otros trabajos suyos. Sin embargo, hay esa especie de, no sé, minimalismo: «con poco estoy ahí», y se da un punto de inflexión. ¿Cuántas veces un artista desea ser otro o ser infiel a su propia naturaleza? Esta pieza es un esquema extendido en el espacio. Aunque sea una anti-escultura, un dibujo del vacío, se adivina toda la experiencia previa, la que le permite llegar hasta aquí, la que no es evidente. Es en realidad un «cero».

BADOS: Absolutamente de acuerdo. Es tan económica que obra como un dibujo en el espacio, no tiene casi nada. En Pamplona funcionaba muy bien a escala con el recinto. Paseabas entre las paredes tensionado por el adentro y el afuera de la pieza. Espacialmente es tan delicada, parece dibujada en el aire. Incluye elementos de su trayectoria de escultor, todos tenemos nuestras obsesiones, pero las formas procedentes de la serie *E. L. el Ruso* aquí respiran libremente. Y cabría pensar que

Para protestar por el funcionamiento del Museo

EAE traslada una escultura de Oteiza desde Bellas Artes hasta el ayuntamiento bilbaíno

BILBAO (EGIN).— Componentes de la Euskal Artisteen Elkarte (Asociación de Artistas Vascos) protagonizaron ayer una inóclita protesta, encaminada a denunciar el funcionamiento del Museo de Bellas Artes de Bilbao, de donde tomaron una escultura de Oteiza para trasladarla al Ayuntamiento bilbaíno.

Hacia las doce del mediodía, alrededor de quince artistas de EAE se presentaron en Casa Consistorial de Bilbao con la escultura de Jorge Oteiza, conocida como «Homenaje Amelavich» y que fue adquirida el año pasado por el Museo de Bellas Artes. Puesto en conocimiento el hecho a la Comisión Permanente, que precisamente en esos momentos estaba reunida, sólo se dignó a recibirles el corporativo de Herri Batasuna y vicepresidente de Comisión



La escultura de Oteiza que ha sido trasladada al ayuntamiento por miembros de EAE. (Foto Zarrabertía)

dirigido, caciquismo y las variadas opciones piratas. Con posterioridad, respecto a la administración, nunca en evidencia la obra de in-

18
Recorte de prensa (*Egin*, 24 de diciembre de 1983) haciéndose eco del «traslado» —en otros medios se hablaría de «robo» y los propios artistas de «secuestro»— de una escultura de Oteiza del Museo de Bellas Artes de Bilbao por parte de EAE (Euskal Artisteen Elkarte [Asociación de Artistas Vascos]). Como si se tratara de cualquier otra acción clandestina, EAE estudió las condiciones de seguridad del Museo, creó grupos entre los participantes dedicados a acciones específicas, ensayó algunas de ellas, y finalmente hizo efectiva la acción con un funcionamiento perfecto que permitió robar la escultura ante la vista de los guardianes, sacarla del Museo en una bolsa, trasladarla al Ayuntamiento y, además, grabarlo todo en vídeo sin que los responsables del Museo llegaran a enterarse hasta que el Ayuntamiento se puso en contacto con ellos. Dentro de EAE había artistas de diferentes generaciones, intereses y tipos de obra, y, a pesar de lo exitoso de la *Acción. El museo* y de su impacto mediático, parecía difícil compaginar intereses y metodologías que permitieran seguir adelante con acciones similares. Por otro lado, esta contemporización con las formas de la violencia resultaba cada vez más insustancial a medida que la violencia real iba tomando literalmente las calles de Euskadi en 1984. Era un tipo de arte político que siempre estuvo marcado por la ambigüedad —siguiendo a Benjamin— de si se trataba de una «politización de lo estético» o realmente de una «estetización de lo político». Artistas participantes: J. R. Anda, Tx. Badiola, R. Catania, J. Chavete, I. de la Fuente, I. Elejalde, C. Expósito, M. L. Fernández, P. Irazu, J. A. Lasa, J. A. Mtz. Liceranzu, E. Mendizabal, J. L. Moraza, F. Roscubas, V. Roscubas, X. Sáenz de Gorbea, J. R. Sainz Morquillas y T. Sáenz.



EAE
acción "EL MUSEO"



19
Tx. Badiola, *Stills* del vídeo sobre la acción colectiva. **EAE. Acción. El museo**, 1983-2001. Este vídeo es el resultado de juntar el material grabado durante la acción, en bruto, sin edición alguna, con el material procedente del noticiario *Telenorte-TVE*, añadiéndole simplemente una portada al inicio y los títulos de crédito al final.

la eficacia de la pieza, a la hora de implicarnos corporalmente, surge de la casi inexistencia de agarraderos temáticos o discursivos. Tiene la ligereza de los insectos. Él comenta que la hizo casi sin saber lo que hacía.

...«**distraídamente**».

BADOS: Está bien tu precisión. Creo que Txomin juega mucho cuando trabaja, por eso quizá destaca el hecho de estar «distraído». Hay sujetos (sería mi caso) altamente idealistas que siempre habrán de soportar cierta insatisfacción, lo cual, a su vez, les familiariza con lo imposible; y si falla por aquí, el ideal se recompone imaginariamente para nuevos y nuevos intentos. El otro carácter sería el de «no busco sino encuentro», pero habría que matizarlo, porque te juro que todas mis piezas salen de aceptar la contingencia sobre la vía del ideal, aunque a veces duela. Txomin respondería más bien al segundo tipo, y en el juego soporta más la falla o el permanecer constantemente deconstruido, algo que al idealista le cuesta un poquito. Pero respecto de la creación..., pelillos a la mar.

PRIMER EXCURSO. DENTRO Y FUERA

EAE. Acción. El Museo, 1983. (a) Fuera del arte.

Una forma de diálogo con lo institucional.

Itziar, tú has tenido un empeño especial por incluir una obra que ni siquiera es de Txomin, sino del colectivo EAE (Euskal Artisteen Elkarte [Asociación de Artistas Vascos]) formado por artistas (entre los que estaba Txomin), que, en 1983, robaron una escultura de Oteiza del Museo de Bellas Artes de Bilbao para entregarla en el Ayuntamiento como «auténtico depositario de la voluntad ciudadana».

OKARIZ: *EAE. Acción. El museo* (Figs. 18, 19) siempre me ha parecido una obra mítica, es la acción casi perfecta; nace de una situación casi personal y toma una forma que tiene que ver con un suceso y con todo el entramado del arte y al mismo tiempo de la vida, tiene todos los ingredientes adecuados. También la he escogido porque pertenece a mi imaginario privado, supongo que incluso al de una generación. Yo la he vivido como algo que sucedió: ¡Fíjate, hicieron esto! Una narración propia que construyes a partir de informaciones u otras narraciones de segunda o tercera mano que van tomando volumen en tu imaginación. Tiene mucho que ver con lo que me interesa en mi propio trabajo, en el sentido de intervenir en un espacio de no-representación, en la vida, dicho de otra manera.

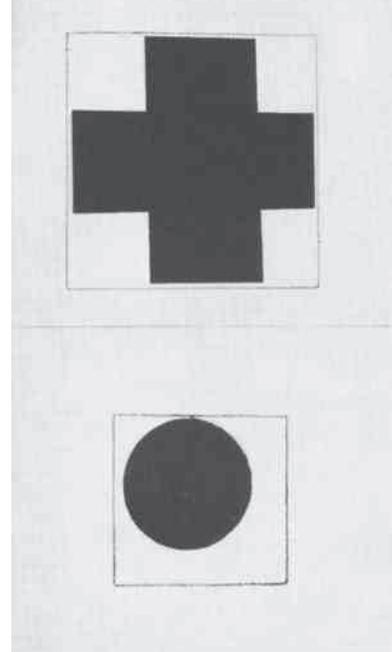
Bueno, «secuestraron» una pieza de un museo, luego había algo...

OKARIZ: Fíjate en la palabra: «secuestraron», qué bonita, ya de entrada está cargada, y por tanto toda la narración que sucede alrededor.

En el año en que se hizo, 1983, la palabra «secuestrar» tenía unas implicaciones fuertes.

OKARIZ: Es un acto poético, como el surrealismo, un acto poético en la vida.

Pero la acción implicaba directamente a una institución, a un museo...



20
Tx. Badiola, **Doble 0'10**, 1988

21
Kasimir Malévich, Ilustraciones del libro **Suprematismo. 34 dibujos**, Vitebsk: UNOVIS, 1920. La obra *Doble 0'10* cita literalmente esta página del libro de Malévich.

22
Obras de Malévich en la **Exposición 0'10**, en San Petersburgo, 1915-16

23
Tx. Badiola, Exposición **UNA** en la Nave Sotoliva del Puerto de Santander. El título de esta serie de esculturas está tomado del nombre de la hija de Malévich, Una. Las seis esculturas que conformaban la exposición hacían referencia a la particular «constelación familiar» cuyo centro era *El líder* (Kasimir Malévich): *El cómplice* (Mijaíl Matiushin), *El visitante* (Ivan Puni), *El pródigo* (El Lissitzky), *El alumno aventajado* (Nikolai Suetin) y *El rival* (Vladimir Tatlin).



OKARIZ: Sí, pero es un pequeño museo de aquí, es casi una interlocución. No es un museo de fuera, es «tu» museo. En realidad todo consistió en mover de sitio la pieza. No me interesa la mimesis con las estrategias de la violencia; tampoco la estoy cargando demasiado, no le estoy atribuyendo el lugar histórico que le corresponde. La estoy llevando a un espacio privado. Lo hago sistemáticamente cuando miro algo; no lo miro necesariamente como sé que debería ser leído o interpretado, sino que lo contemplo desde mi uso, un uso muy utilitario, lo llevo donde quiero llevarlo. En este sentido, la obra entraña una cierta adrenalina, una experiencia colectiva con amigos, una intervención poética en la vida; que se trate de un museo..., la mimesis con la violencia, eso no me interesa. De hecho no sé si eso realmente estaba allí, me gustaría saberlo, puede que se trate de una interpretación cuando has dicho la palabra «secuestro», ¿estaba ahí la palabra?

Sí, la utilizaron ellos en su tiempo. Cuando dices que la acción es poética, también tiene algo de político.

OKARIZ: Todo es político. Me interesa más la potencia política y crítica de una acción poética que una acción que se pueda entender directamente como política.

Me refería más bien a que la acción tenía consecuencias, al fin y al cabo se trataba de robar algo y pensaba que esto a ti te habría inducido a elegirla.

OKARIZ: No, eso me habría hecho no elegirla, pero he pasado por alto todo eso y la he mirado desde donde me interesa; realmente no sé si me haría no seleccionarla, pero desde luego no sería una razón para hacerlo. La interpretación demasiado directa de las cosas siempre me parece... Cuando antes he dicho que mentiría, es porque cuando das una explicación directa no es real, no termina de encajar.

Txomin ha expresado alguna vez su reticencia a usar en una exposición suya una obra de autoría colectiva, ya que, a pesar de que el vídeo sea una creación de él y participara en la acción, pudiera parecer que habría una patrimonialización de la obra.

OKARIZ: A mí me parece importante que el vídeo de EAE esté presente porque sitúa un contexto que si no, no está de ninguna manera. También dirige la lectura de las obras que se estaban haciendo en ese tiempo. Lo que sucede en cada una de sus obras no sucede únicamente en ellas, es algo tan abierto a cierto nivel que de alguna forma tiene que tener su representación.

Doble 0'10, 1987; Una entrada, mil salidas (análisis), 2011.

(b) Dentro del arte. Una forma de diálogo con los precursores

MENDIZABAL: Cuando accedí a un primer catálogo de su obra (el del Puerto de Santander), yo no sabía lo que hacía Txomin o lo que se hacía en el arte, pero supuso un acercamiento a cosas con las que sí me podía proyectar. Había un mundo de referencias en el que entré inmediatamente. Pensé: «hombre, si es esto, sí que tiene que ver conmigo». Lo que más me sorprendía eran las referencias; por una parte, las más gráficas, las de *Bañiland*, las de la banda (Figs. 98, 99), que en aquel momento no



24

Tx. Badiola, **Family Plot 5 y Family Plot 4**, 1987
Ensayos de desviación de los elementos puramente formales-estructurales hacia territorios del objeto reconocible (silla) y de lo afectivo [en la jerarquía en los tamaños padres/madres e hijos (parentesco) o en sus interpenetraciones (cónyuges/amantes)].

25

Tx. Badiola, **Sin título**, 1988
Proceso de desmembramiento y ambigüación entre los elementos sustentantes y los elementos más icónicos.

26

Tx. Badiola, **Una entrada, mil salidas (análisis)**, 2011

Muchos años después, reaparecen fragmentos de obras semejantes a las anteriores, en una serie en la que estos elementos se confrontan en el nivel de la superficie y de la imagen.

sabía que era la de Txomin; y por otra, la referencia al constructivismo, UNOVIS, todo eso (Figs. 21, 22). Lo que teníamos en la Facultad entonces era la Historia del Arte, el canon, donde tú configurabas tus querencias y que llegaba hasta el Constructivismo, Dadá, etc. Más tarde ibas completando eso con tus propios intereses. El catálogo del Puerto de Santander (Fig. 23) activa todas esas cosas de El Lissitzky, de UNOVIS, una serie de referencias que, al revisarlas no como un canon, sino con una actualización y una problematización, se confronta una forma nueva de entenderlo, para mí, esta sí, fundamental. Todo ese proyecto utópico de la modernidad en aquel momento, desde la ingenuidad del que no sabe, consigue que te identifiques. De repente, la operación de reescritura de todo eso desde algo que entiendes como cercano es una cosa totalmente nueva.

Estas referencias constructivistas estaban ya en su escultura en hierro, en obras que tú has escogido como *Fuente, Coup de dés* (Fig. 16) y, particularmente, en *Doble 0'10* (Fig. 20), donde literalmente aparecen imágenes abstractas de cuadros suprematistas, prácticamente citados...

MENDIZABAL: Lo que hace es problematizar precisamente ese lugar de trascendencia de la escultura, y si se está refiriendo además a una tradición tan concreta, supongo que tiene su lectura. Donde veo una continuidad, como decía antes, es en que en esa idea literal de estructura hay una analogía con una idea más general que está convocada todo el tiempo. En *Doble 0'10* hay un grado mínimo de iconicidad (formas aparentemente abstractas pero directamente vinculadas a cuadros suprematistas) que la convertía en una especie de signo en relación al soporte (las patas-mesa de la escultura). Una jerarquía mínima entre signo y soporte, pero que está solucionada de la misma manera en que luego se haría en obras posteriores, en las que la parte icónica se satura completamente con un solapamiento de referencias. Lo que en un principio se da como un mecanismo estructural autocontenido es lo que genera la continuidad en el desarrollo de muchas obras. Devuelve el problema del formalismo, cuando ya no tienes que defenderte de él, a cómo se tienen que recibir estas piezas históricamente, porque sí que hay una afirmación del formalismo, pero en un uso lingüístico, de los formalistas presoviéticos se podría decir. Tenemos un problema de época y es que durante al menos un par de décadas no vamos a poder hablar de ciertas nociones, de «deconstrucción», por ejemplo, no solo por lo manido, sino por todo lo que la noción activa. Escuché en la televisión a alguien que para explicar la deconstrucción decía algo así como: «Sí, eso de Adriá, lo de la tortilla de patatas».

Es como el uso del término «minimalismo» vinculado a los escaparates de Zara o las casas para ricos diseñadas por A-cero.

MENDIZABAL: Con el formalismo nos pasa algo semejante.

Coup de dés, 1987; *Family Plot 5*, 1987. (c) Dentro-fuera del arte. Una forma de diálogo con lo extraartístico

IRAZU: Hubo un momento (hablamos del tránsito de los *Bastardos* a las esculturas en hierro de la Nueva Escultura Vasca) en el que, después de trabajar en una dinámica muy centrada en lo que serían la fisicidad de la presencia de las cosas y la



27

Tx. Badiola, **Sueños de otros**, 1998

Los vídeos de esta instalación fueron grabados durante la realización de un curso en Arteleku en 1997, con la colaboración de algunos de sus participantes. De vuelta en Nueva York se decidieron los aspectos formales y espaciales. Finalmente la pieza fue terminada en Bilbao. Consta de una construcción —ambigua respecto a si se ha dejado a medias, sin concluir del todo, o si es algo que ya ha comenzado a desmoronarse— que divide un espacio en dos. A uno de los lados, en el más inconcluso, se agolpan objetos, imágenes y sonidos: una mesa, una silla, un cartel con una pelea entre dos deportistas, una imagen en la que alguien reflexiona sobre un vacío y un monitor en el que, utilizando dos bailarines hombres, se reproduce plano a plano una secuencia de seducción entre un chico y una chica de la película de Godard, *Vivre sa vie*. En la pared opuesta situada al otro lado de la construcción, se proyecta otra escena en la que se alternan imágenes de seducción con otras de lucha y violencia mientras se oye una conversación: «No le amo... le odio. Él me odia y me persigue, por lo tanto tengo motivos para odiarle...» (dramatización de un texto de Freud sobre la paranoia). En esta pieza se escenifican las fantasías y los síntomas de la seducción a través de una experiencia espacio-temporal con objetos e imágenes.

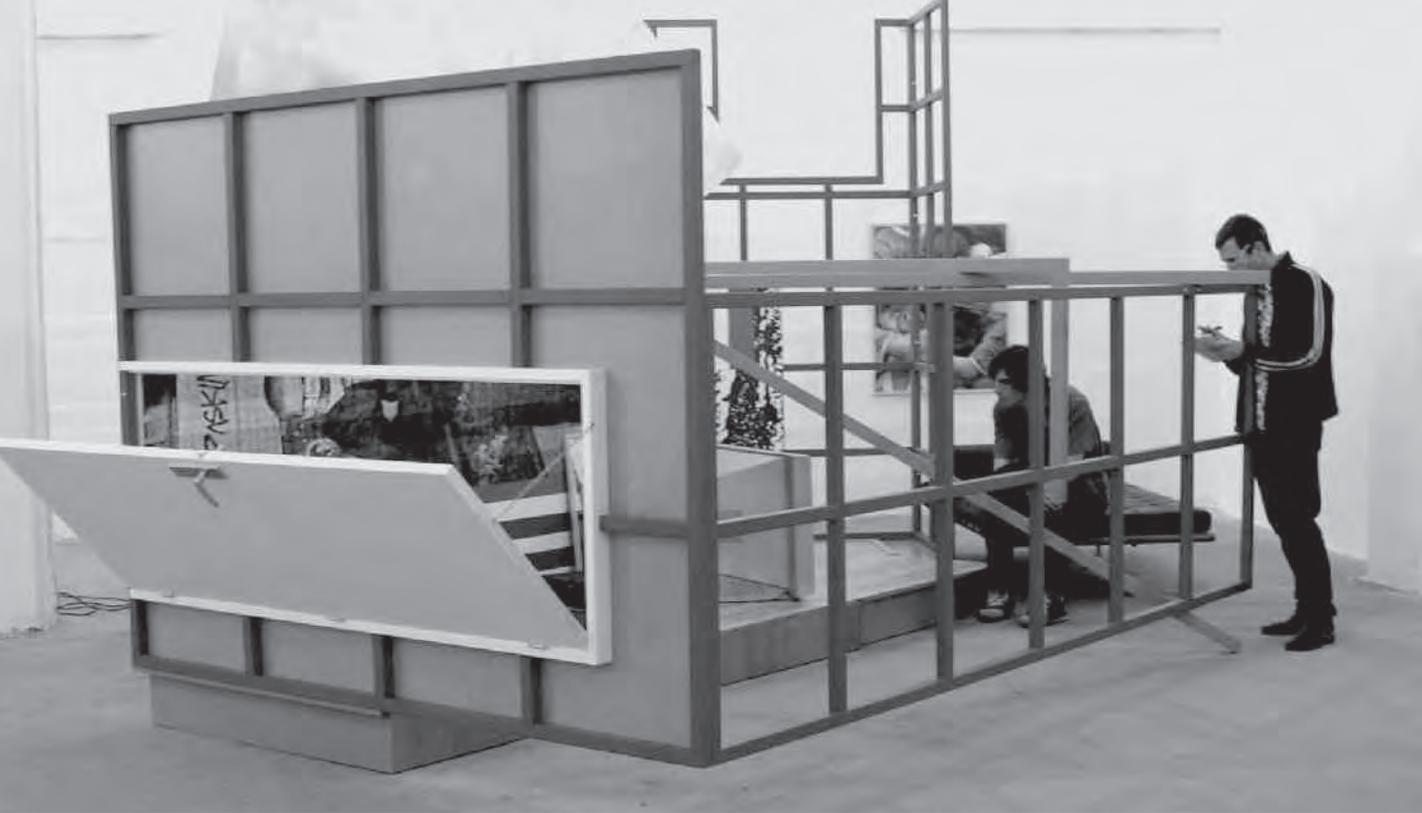
transmisión de sus capacidades a través de algo así como lo energético, se trataba de abrirse — incluso superando el nivel previo de preocupaciones minimalistas por el lenguaje — introduciendo algo externo. En el caso de *Family Plot* (1987) (Fig. 24) esto aparece a partir del uso de unos elementos que siguen siendo más o menos abstractos, pero que son reconocibles como sillas y en otros como mesas (Fig. 25). Teníamos entonces un debate respecto a la relación entre arte y realidad, sobre los límites del arte a la hora de manipular o integrar cosas de la realidad que nos rodea en propuestas de lenguaje que en principio serían ajenas a esa integración.

Respecto de sus antecesoras del periodo de la NEV — que a pesar de su agitación o insatisfacción internos permanecen, no obstante, contenidas —, estas últimas de las que se ha hablado apuntan a un proceso más disgregador, algo así como una descomposición formal. Su lógica es en parte interna (estructural) y en parte externa, como si dependiera de avatares circunstanciales de la vida (rompimiento, colapso, choque, tambaleo, etc.). La referencia a objetos cotidianos como una mesa, por ejemplo, acentuaría este efecto. *When the Shit Hits the Fan...* (Figs. 28, 29), es una obra muy posterior, del año 2003, que representaría el punto de llegada en el extremo de todo este proceso que aquí se inicia.

IRAZU: Y esto nos lleva a la cuestión del espectador y del punto de vista. En algunas instalaciones, todavía unitarias, como en *El juego del otro*, su consideración era la de *voyeur*, obligándole a mirar desde un determinado punto de vista. En *Sueños de otros* (Fig. 27) — que como instalación está rota, tiene varias partes sin solución de continuidad, es dispersa incluso en su materialidad — el espectador, se encuentra violentado porque no puede aprehender el objeto totalmente, siempre esta desplazado. Lo mismo sucede, de una manera extremada, en *When the Shit Hits the Fan*. El espectador está contemplado, pero lo que recibe está tan fragmentado que no tiene la mínima posibilidad de recomponerlo en una unidad de sentido. A lo único que está abocado es a intentar establecer microrrelaciones parciales. Es como si hubiese habido una explosión; todos los elementos eran necesarios y tenían un sentido en su disposición original, pero, al estallar, lo que resulta son solo testimonios de una unidad fragmentada que no puedes recomponer.

Sin embargo, esos fragmentos no pueden ser cambiados de sitio...

IRAZU: No, están colocados de un modo férreamente articulado, pero al margen de un criterio unitario, creo que es una estructura generada desde el deseo. Como he dicho, el caso de *When the Shit Hits the Fan* es el más extremo. Por contraposición me viene a la cabeza *Gimme Shelter* (Figs. 89, 90, 92) que, en cuanto a sus elementos, podría ser semejante: hay dos vídeos, imágenes, recintos, etc., pero la amabilidad que tiene la estructura, como arquitectura, te invita, te dice: «ven aquí», es amable, te acoge. Lo que Txomin maneja son los mecanismos de cómo se generan las piezas mismas, qué es lo que se articula en un relato interno de las piezas. En este proceso, creo que el espectador de Txomin, muchas veces, está castigado, desplazado a una situación muy incómoda en relación a la obra. Podemos preguntarnos si es para cuestionar al espectador su propio interés con respecto a la pieza, o es para que el artista ejerza de amo en relación a los elementos de un enunciado artístico como lo haría un director de escena. Pienso que a Txomin el espectador le interesa más cuando lo reconoce activo, es decir, cuando le dirige y le incomoda, él es quien lo activa, si no es así, lo desplaza a una posición más barthesiana como lector/escritor



28

Tx. Badiola, **When the Shit Hits the Fan**, 2003

Esta obra fue presentada en la 8ª Bienal de Estambul, comisariada con el lema *Poetic Justice*. Consiste en una «mala forma» que gestiona una multiplicidad de factores alrededor de las dificultades comunicativas de un grupo de jóvenes en un conjunto de apariencia unitaria, pero con una gran flexibilización en sus relaciones y una cierta autonomía de sus componentes.

El soporte material es una articulación de varios fragmentos de un espacio-habitación, tomados en diferentes escalas, dispuestos en varias posiciones y relacionados por medio de elementos abstractos y elementos reconocibles (un mueble, dos monitores, un cuadro clásico, una fotografía enmarcada, imágenes impresas...).

29

Stills con imágenes de los dos vídeos que incluye la instalación.

que recibe y organiza los signos y desde ahí se integra como un signo más en la búsqueda de un posible relato.

Se podría decir que en aquellas obras en las que se da una acumulación muy saturada de elementos que arrastran una carga significativa fuerte (icónica o textual), y por lo tanto exigen un esfuerzo de «lectura» al espectador, la parte que soporta todos esos elementos tiende a romperse e incluso a disgregarse de manera muy evidente. Esto pasa en *When the Shit Hits the Fan*, en la serie SOS (Fig. 94), en *Sueños de otros* o en *Rêve sans fin* (Fig. 58). En aquellas obras que responden a un tipo de recepción menos conceptual, más perceptiva por parte del espectador, se podría decir que incluso más pasiva, como en *El amor es más frío que la muerte* (Figs. 109, 110, 111), *Bedsong*, etc., el soporte, en estos casos suele ser un recinto, se mantiene más contenido y unitario. El caso de *Gimme Shelter* sería particular porque combina ambas. Tiene un frontal, desde donde se puede leer el letrero, muy unitario y cerrado, y una parte trasera muy fragmentada y abierta. Más allá de estas semejanzas y diferencias, ¿qué sería lo específico de *When the Shit Hits the Fan*?

MENDIZABAL: *When the Shit Hits the Fan* es una pieza que seguramente mirada de manera retrospectiva, puesta en contexto, sería muy poderosa. Esta lógica de presentación de una utopía de la modernidad, casi nostálgica, esa especie de supermodernidad, aquí está dada no como un problema íntimo (como en otras obras anteriores), sino como un comentario histórico. Se parece a otras cosas que eran más referenciales con respecto a ese problema de la modernidad reclamado tras la posmodernidad, que se hizo casi una convención en aquel momento como parte de un discurso muy central en el arte europeo.

¿No crees que aquí precisamente todo ello podría estar relativizado por la narrativa de los vídeos?, una narrativa que tiene que ver con la presencia de unos jóvenes que se relacionan mediante unos diálogos a partir de los nombres de grupos musicales o los títulos de unas canciones. Todo de lo que hablas aparecería más como una especie de escenario transmoderno donde se da un juego emocional que, en el fondo, se evidencia como un mero intercambio de clichés. Por lo tanto, habría dos cosas, todo de lo que hablas, más esta narrativa (Fig. 29).

MENDIZABAL: Lo que quería decir es que esta pieza en su momento sería quizá más fácil de integrar en lo que se estaba haciendo en el contexto internacional, por una cuestión meramente formal, de limpieza con respecto a una serie de signos muy reconocibles entonces. Resulta curioso que una serie de decisiones formales, como los muros hechos de tramas, el remate curvo de la base o incluso el mueble —que no es una silla de Jacobsen, por ejemplo, sino algo mucho más cargado, casi *déco*— hacen que, por muy lógicas que sean según el sistema dispuesto, sin embargo...

Su lógica de partida ya es particular, se trata del esquema de una habitación tumbada sobre una de sus paredes, de hecho se distingue claramente una puerta. Todo ello se articula con una construcción del mismo esquema, en diferente escala, puesto en vertical sobre otra de las caras. Hay una realidad de partida, que ha quedado totalmente extrañada, configurando un nuevo signo y un nuevo ámbito donde trabajar con un grupo de gente desconocida, a partir de la cual, por un método de total distanciamiento, se consigue cargarlo de intensidad emocional.

MENDIZABAL: El recurso a esa idea de distanciamiento brechtiano era también muy de la época. De hecho, esta obra se presentó en la 8ª Bienal de Estambul del 2004 y la 11ª Bienal estuvo dedicada íntegramente a Brecht. Hay cosas en esta obra que, aun sin ser conscientes, afloran. Es una razón para recuperarla ahora mismo.

2

SOBREVIVIR ENTRE SIGNOS. SER SIGNO

BADIOLA: Bilbao, en los años ochenta, era un páramo posindustrial. Las reconversiones, sobre todo del sector naval, con los astilleros en pleno centro hacían de la ciudad un cotidiano campo de batalla. La ciudad languidecía en su oscura decrepitud sin que nada pudiera detener su caída. Políticamente, ETA recrudecía sus ataques y la guerra sucia de los GAL se intensificaba. Bilbao solamente era una ciudad plenamente moderna en aquello que evidenciaba su decrepitud, en su decaimiento industrial y urbano. Ante este panorama, era difícil entrever, a no ser en los abstractos terrenos de la discusión filosófica, lo que podría ser aquello de la posmodernidad. Mi cambio de residencia a Londres tuvo un definitivo impacto, ya que las dinámicas de la posmodernidad, su sintomatología, en una ciudad de tal envergadura e historia, emanaban de la misma ciudad. Ya no se trataba de forzar debates sobre el arte y la cultura, que vistos desde Bilbao no dejaban de ser más o menos bizantinos, sino de responder con las herramientas de la vida y de la cultura a los imperativos que tales dinámicas marcaban.

Ese mismo año 1988 se había celebrado en el MoMA de Nueva York una exposición organizada por Philip Johnson bajo el título de Deconstructivist Architecture. En esta exposición se ensayaba la vinculación entre la arquitectura y la idea de la desconstrucción en el sentido de Derrida, es decir, una lectura basada en la localización y puesta en cuestión de ciertas oposiciones binarias que son cruciales para constituir el discurso de la arquitectura occidental. Las oposiciones tradicionales entre estructura-decoración, abstracción-figuración, fondo-figura, forma-función podrían ser disueltas y la arquitectura podría ser reinventada como una exploración del «entre» situado entre estas oposiciones. La arquitectura debería dotar de estructura al mismo desplazamiento (estructural) que se provoca al cuestionar estos fundamentos oposicionales. Por otro lado, la arquitectura deconstructiva era una arquitectura fascinada por las formas de la dislocación, de la desviación, de la distorsión, que tenían su referencia más directa en el constructivismo y suprematismo rusos. Esta fascinación era algo que yo compartía desde hacía años, pero además resultaba interesante el enfoque puramente deconstructivo, como posibilidad de tratar con un lenguaje funcionando dentro de otro.

¿Quién teme al arte? es una instalación formada por una cantidad considerable de dibujos (en el montaje original unos 200) y por un grupo de esculturas en acero pintado, compuesto originalmente por cinco pares de elementos, más otro con tres elementos. Es tanto una respuesta al shock de la experiencia de una sociedad tardocapitalista, mediática, posindustrial y tecnocrática como un ejercicio deconstructivo a partir de la lectura que la crítica había hecho de mi trabajo previo. Esta experiencia se tradujo en una radicalización del juego entre lenguaje y deseo a partir de la convocatoria y elaboración de grupos de signos muy diferentes: signos de una abstracción hipermoderna (mediados por la consideración de la nueva relación entre los objetos con su estructura, implícita en la idea de la separación entre el trabajo del ingeniero, en la estructura interna, y del diseñador, en el envoltorio; el interface como acceso a las funciones pero no a su funcionamiento) que constataban el final del ideal humanista de transparencia estructural; y, por otro lado, signos que llaman a la identificación de ciertos aspectos de la realidad (signos de lo humano, del yo y el otro, logos institucionales, esquemas estadísticos, bebés, cementerios, signos religiosos, policías, imágenes del miedo, inscripciones corporales, mítines corporativos, signos de la limpieza, de alergias y estornudos, de la historia y de lo grotesco, corrupción, enfermedad, iconos ideológicos, etc.). En ambos casos se trata de evidenciar su pertenencia a una gran representación que adopta funcionalmente distintas vestimentas.



30

Txomin Badiola en su estudio Maryland Works en el barrio de Mile End en Londres, 1988-1989, rodeado de los diferentes prototipos denominados **Twins**. Esta serie constituye una respuesta a la interpretación restrictiva y corta de miras que se hizo por parte de la crítica española sobre el periodo denominado Nueva Escultura Vasca. Se trataba de romper con el mito de la originalidad, de la técnica artesanal, con sus acabados oxidados y pátinas, de rectificar una visión convencional respecto de los ancestros de una tradición local, a partir de una serie de esculturas-prototipos con aire industrial y diseñado, con colores antisentimentales, que se presentaba en grupos de dos o tres modelos repetidos, cada uno de ellos formado por los mismos elementos en disposiciones ligeramente cambiantes.

31

Tx. Badiola, **Twins VI**, 1988-1989

32, 33

Tx. Badiola, **Side Chairs Piece**, 1990; **Coffee Table Piece**, 1990

Estas piezas hacen un uso de los *Twins* confrontando su ambigüedad referencial —una hiperrealidad abstracta, cargada, sin embargo, de insinuaciones hacia objetos de la realidad como mesas, pupitres, asientos, vehículos, carritos, etcétera—, con la ambigüedad de un cierto tipo de diseño que combina la máxima funcionalidad con un sensualismo que lo acerca al objeto artístico.

Twins IV (Plus One), 1988-1989; *Side Chairs Piece*, 1990; *Coffee Table Piece*, 1990; ¿*Quién teme al arte?* (selección de dibujos), 1988-1989; *MD 16*, 1990

ALÁEZ: Mi formación artística coincidió con un momento en el que se resaltaban ciertos aspectos de la escultura. Con el tiempo, te das cuenta de que quienes se inventan esas denominaciones tipo «Nueva Escultura Vasca» no son los propios artistas y, sin embargo, son ellos quienes van a tener que negociar con esa clasificación durante toda su vida. Siento un miedo particular ante esos sucesos no deseados que te comprometen para siempre; que por haberlos vivido arrastres una culpa que te convierta en sierva de ti misma. «Nueva Escultura Vasca» te puede hacer esclavo. Te puede matar. En los *Twins* (Figs. 30, 31) hay un salto, una renuncia a las categorías que se le dan a un artista. Algo así como: ¿pensabais que «Nueva Escultura Vasca» significa una forma específica de proceder y que erais vosotros quienes definíais el acontecimiento?». Pues os habéis equivocado.

PREGO: Puede que no lo hubiese notado antes, pero la construcción de estas patas inclinadas en *Twins* ha ido apareciendo en cosas que ha hecho posteriormente. Ese elemento estructural, como de vaciamiento, en la parte más baja de la escultura, es algo que me ha atraído mucho de los trabajos que he elegido. Siempre me ha llamado mucho la atención el uso de los perfiles angulares que tienden a describir más el espacio circundante que el interior, como si la escultura explotara y el espacio interno fuera el vacío que queda, pero por si existiera alguna duda de que esto pudiera tener algún sentido trascendente, te lo repite dos y tres veces para que te des cuenta de que es una cuestión puramente estructural, y además arbitraria, al pintarlo de diferentes colores. Lo lleva al terreno del lenguaje, pero no es puro lenguaje, está en el punto en el que te lo planteas pero aparece siempre un elemento que es extraño a ese lenguaje. En una seriación *minimal* no cabría ese elemento. Parece que lo recoge del constructivismo ruso y lo coloca espaciadamente, no es una referencia al constructivismo directamente, sino algo que queda suspendido de una manera extraña; la repetición hace más evidente esa estrategia, si fuera solo uno, parecería que tendría un carácter de referencialidad, pero, al estar repetidos, todavía es más ambiguo.

IRAZU: En los *Twins* la estructura se hace más abstracta, pero al presentarse las esculturas repetidas adquieren una condición de signo (como algo identificable). Esto permite considerar la articulación compleja de partes como una unidad, que puede ser articulada como tal con otras unidades indefinidamente. En *Side Chairs Piece* (Fig. 32) se produce el encuentro entre esa unidad convertida en signo (con su memoria mobiliario procedente de las mesas anteriores) con muebles reales. Sin mezclarse, cada uno afirma su territorio: la silla tiende a ser más silla que nunca y la estructura más estructura que nunca; simultáneamente, la silla no puede evitar su contacto con el terreno del objeto artístico y la estructura no puede evitar su origen mobiliario.

OKARIZ: A mí me parece que en estas obras se da un elemento que es en sí toda una frase y que al repetirse se convierte en otra cosa. En este caso es muy clara



34
Tx. Badiola, **Bricked Up Window Piece**, 1990
Intervención en un jardín semiprivado de la ciudad de Bath con un conjunto de tres piezas de acero pintado de negro, de la serie *Twins*, envueltas en un vinilo serigrafiado con imágenes procedentes de los dibujos que pertenecen a las subseries *Combat* y *Yoes* de la instalación *¿Quién teme al arte?*

35
Tx. Badiola, **Combat (070)**, 1989

la relación de un conjunto de elementos lingüísticos que se relacionan de una determinada manera.

IRAZU: Antes he hablado de obras como *Family Plot* o *Doble 0'10*, como representantes de un principio vago respecto a algo que está claramente expresado en otras como *Coffee Table Piece*, 1990 (Fig. 33), o *Side Chairs Piece*, 1990, donde aparece más clara la problemática de los lenguajes del arte y sus fronteras. Estas esculturas fueron hechas dentro de un proyecto para el Bath Festival, en el que le ofrecieron a Txomin dos tipos de espacios. Uno de ellos era una galería con un carácter muy doméstico, y es allí donde integra, dentro de piezas muy autorreferenciales (su serie *Twins*), objetos que podrían pertenecer a ese ámbito doméstico: una mesa y unas sillas. Se trataba de deslizar las propuestas de las esculturas hacia una situación más híbrida en la que los reflejos del arte y lo real se entrecruzasen (tanto la mesa como las sillas no son neutras, sino que al ser objetos de diseño, de Noguchi y Jacobsen, participan de la misma ambigüedad).

También estaba la obra, *Bricked Up Window Piece* (1990) (Fig. 34), que se había instalado en el jardín privado de una casa, más intermedia entre lo doméstico y la ciudad, entre lo privado y lo público, en la que aparecen imágenes de su autorretrato de la serie *¿Quién teme al arte?...*

IRAZU: Sí, sobre un plástico, una membrana que cubría las esculturas, el autorretrato se incluía como signo serigrafiado sobre ella. Además había algún otro signo (*Combat*) (Fig. 34) y por tanto no se enfatizaba solo la noción de autorrepresentación ya que aparece como un signo más entre otros. En *Coffee Table Piece* y *Side Chairs Piece*, las esculturas conquistan un nuevo espacio de representación más accesible, más profano. De hecho, el deslizamiento hacia lo doméstico lo impregna todo, ya que no hay nada más apegado a la realidad desde un punto de vista objetual que lo doméstico. Al confrontar dos realidades que nunca acaban de casar (unos objetos artísticos, altamente formalizados, arrastrados hacia lo cotidiano) estamos hablando de cuestiones de hace más de veinticinco años que quizá ahora pueden parecer anecdóticas, pero en su momento y su contexto no lo eran. Todo esto que estamos tratando, llevado a otro extremo, en este caso a lo público, es lo que para mí representa *The Peacemaker* (Fig. 36), donde la confrontación de la escultura es con el monumento, que es el paradigma de lo público. Un monumento, más allá de lo que pueda representar, es reconocido y admitido por la generalidad como portador de una carga simbólica. Lo que hace Txomin con esta pieza es articular un monumento decimonónico con otro modelo de monumento (la tradición constructivista que acarrean los *Twins*), poniéndolos en igualdad de condiciones, sin violentar al anterior...

¿... sin violentar al anterior?

IRAZU: Quiero decir que se respeta su integridad física pero se confrontan en su diferencia. Algo que, sin embargo, hizo que parte de la población de Bath sí se sintiera muy violentada, pero ello procede precisamente del hecho de



36
Tx. Badiola, **The Peacemaker**, 1990.
Intervención, con motivo del Bath Festival
de 1990, en el monumento dedicado al rey
Eduardo VII, el Pacificador, en los Parade
Gardens de la ciudad de Bath en Inglaterra.

37, 38
Asier Mendizabal, **Gurentza-Unamuno
(Capitel)**, 2014; **Columna infame**, 2014
Dos trabajos en los que se plantean
relaciones de lectura, contextualización
y reescritura de símbolos culturales que
configuran algunas representaciones de
lo colectivo, en este caso la columna.

que se situaban en igualdad de condiciones. Había demasiada distancia entre lo que a sus ojos era chatarra y el lugar que por sus vinculaciones culturales y sentimentales representaba el monumento. Lo cierto es que la mezcla generaba una imagen pop graciosa.

Cuando dices que se sintió violentada, ¿por qué lo sabes?

IRAZU: Porque hubo quejas y un debate público con interpelaciones en el pleno del Ayuntamiento.

PREGO: La pieza de Bath (*The Peacemaker*) me produce una sensación muy curiosa porque en esa especie de explosión, que es la escultura roja, la figura parece que se queda extrañada, es como si le hubieran puesto algo delante que no está preparada para asumir. Pero al mismo tiempo parece como si fuera una extensión del pie de la estatua, añadiendo una nueva perspectiva dentro de una estructura moderna para mirarla. Luego está el andamiaje que sujeta la escultura, que me parece más interesante todavía, porque es lo aún no explicitado, algo del carácter tectónico en su unión con el pedestal, la base de la estatua. Hay muchos niveles de relación que me gustan en este trabajo, que siempre me han gustado desde que vi esta fotografía, hacia el año 1993 o 1994.

MENDIZABAL: Ahí hay una referencia más directa al problema de la escultura en su función, a la peana, a qué hace de la escultura un monumento público. Con esta escultura tuve muchas dudas porque estaba cerca del tipo de problemas que a mí me ocupan más recientemente (Figs. 37, 38), y podría ser una pieza en la que me podía proyectar. Pero por lo que decía antes en relación al resultado que eso tenía que dar (expositivamente), no acababa de entender cómo se podría incorporar toda su complejidad en una exposición. Se quedó fuera de mi selección y no porque no me parezca una pieza paradigmática de todos estos problemas, que creo que lo es. Creo que es una pieza que lo raro que tiene es que da contestación a una coyuntura que es en sí muy compleja, como resultado de una oportunidad. Si no se vuelve a dar esa oportunidad —y sobre esto llevo un par de días dándole vueltas— no se vuelve a dar el mismo tipo de respuesta. Algunos de los problemas que configuran esta pieza están aludidos en *Twins*, que es una pieza que colea, se desdobra y reinventa; los propios elementos de la pieza tienen luego una vida aparte, porque creo que se disgregan y van a diferentes lugares.

EUBA: Yo pienso que, como consecuencia de estar fuera de lo que era su contexto, se deriva el que hay que aceptar situaciones que no son las ideales. Para mí esta obra es como una vía abierta en su trabajo que no se ha desarrollado. En la relación que he tenido con Txomin siempre le he exigido más. Este caso resalta la evidencia de que si hubiera tenido un número mayor de compromisos o contextos en los que él hubiera estado más fuera de sitio, habría sido capaz de crear cosas increíbles dependiendo de la invitación. *Malas formas* es el ejemplo. Si a Txomin le hubieran invitado a que hiciera una película, el resultado hubiera estado bien con toda seguridad. Lo que sucede es que la idea que él tiene de sí mismo es «yo soy un escultor y me quedo aquí», y eso siempre me ha frustrado



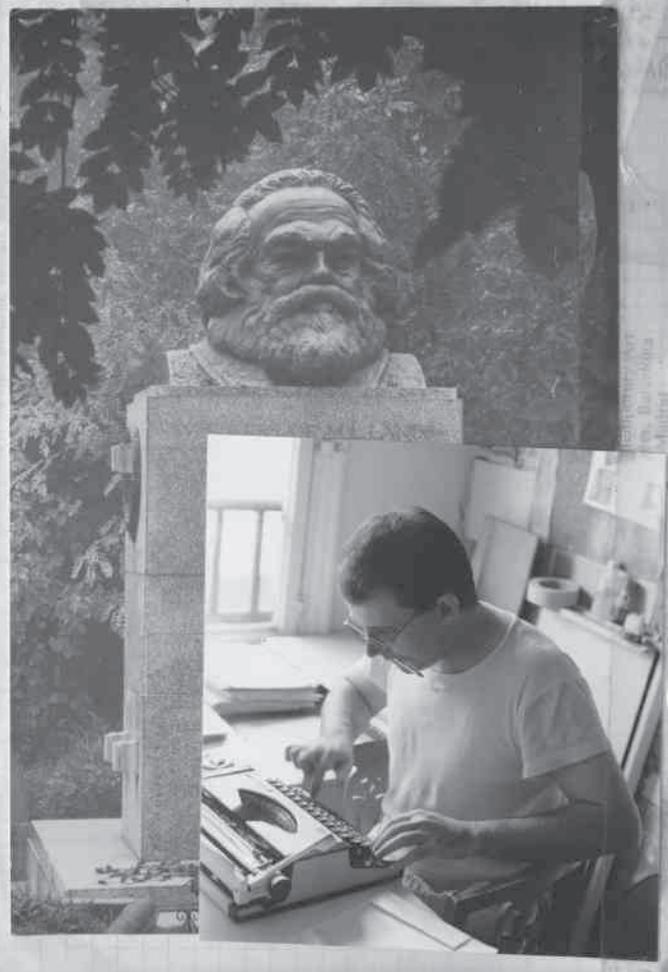
39, 40

Tx. Badiola, Instalación *¿Quién teme al arte?*, 1988-1989. Compuesta inicialmente por 200 dibujos, cinco esculturas dobles (*Twins*) y una triple (*Twins IV [Plus One]*). Se presentó por primera vez en Riverside Studios, Londres, 1989, y, posteriormente, en 1990 en la Galería Soledad Lorenzo de Madrid. El repertorio de signos tratado en los dibujos resulta elocuente a partir de los títulos de las subseries: *Whashy-whashy Gushy-gushy*, *Fear*, *Christina*, *Schedule*, *Statistics*, *Interpol*, *Combat*, *Cleaning*, *Sneeze*, *Guards*, *Classic*, *Tattoo*, *Forms*, *Corruption*, *The Spanish One*, *Children*, *Virus*, *Moderns*, *What are a million deaths in a population of one billion?*, *Yoes*, *Grave*, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*.

un poco, pues no sé realmente qué significa. Para mí es como si alguien, a quien se le pide que haga algo, argumentase que no lo puede hacer debido a que es «fontanero» o «heterosexual», no creo en esas categorías y no sé de verdad a qué se refieren, qué es lo que necesitan fijar, pero todos conocemos a más de una persona que funciona así, no se puede más que respetarlo. Yo le decía: «eres un escultor porque quieres serlo», pero para mí es más que un escultor, sea lo que sea que eso signifique. Había una exigencia por mi parte hacia él y aquí en *The Peacemaker* veo la puntita de lo que podría haber desarrollado si hubiera estado más fuera del estudio, en una situación más precaria. Esta pieza es una demostración. El hecho de que esté en Londres y le inviten y termine haciendo una serie de intervenciones públicas en la calle — la realidad, lo público, como un lugar físico — y luego otras series asociadas a objetos de mobiliario es estupendo. Pero lo hace un poco a regañadientes, como si hubiera escrito una novela corta en ese momento porque se lo hubieran pedido y le dijeran está muy bien, y él no se lo creyera, simplemente porque no se le había ocurrido a él. En este trabajo se vio como una especie de posibilidad que, luego, con *Malas formas* (Fig. 86) la evidenció y desarrolló de otra manera.

Es curioso que hables de *Malas formas*, porque es como si construyera justamente la escultura que estaba en el origen para poder articular a partir de ahí todos los trabajos. Esa especie de andamiaje que vincula la escultura, a través de la peana, a la calle...

EUBA: Sí, pero para mí también tiene que ver con el hecho de que hay una ruptura del marco de lo que supone que es él mismo como productor de objetos y de lo que la sociedad entiende que es un objeto, el mobiliario, o la arquitectura. De repente es como si ante una invitación, solamente porque le han invitado a hacer una cosa más o menos convencional (una retrospectiva, por ejemplo), lo aborda de una manera totalmente diferente y entonces aparece una dimensión que no todos los artistas (¿o debería decir escultores?) tienen. Aquí, por primera vez, surge una dimensión social, después de haberse cuestionado quién soy yo, dónde estoy... Yo siempre he querido más. He querido que Txomin marcara más paquete para que ocupara el sitio simbólico que pensaba que debería ocupar, pero él siempre está en su sitio. Si ocupa un lugar simbólico siempre es por efecto de estar en su sitio, de no perder el suelo. Y yo digo: «venga hombre, ocupa», él responde que no, y lo ocupa sin pretender ocuparlo. Txomin me recuerda mucho a un amigo, mi amigo de la infancia. Siempre venía a mi casa pero nunca llamaba al timbre. Yo vivía en un tercero, él se sentaba en una piedra enfrente y si alguien de mi familia miraba por la ventana aquel día decía: «Ah, está aquí Arturo». Entonces yo bajaba y le decía: «llama», pero él no quería molestar. Txomin es igual: se trata de estar en su sitio y «ya me verás». En el caso de esta obra él sabe que no es una iniciativa suya. Creo que en mi caso, al contrario, he ido desarrollando desde los noventa esta idea de casi inventarme la invitación; una invitación que es imperfecta y que consigo que devenga productiva. Para él es más lógico partir de un material propio, con un proceso propio y con sus tiempos, y aquí (en el trabajo para Bath) es más bien una reacción. Por eso no me extraña que fuera un escándalo en la prensa, al romper el marco del espacio privado e ir al espacio real te pasan estas cosas.



41, 42

Dos páginas del cuaderno de notas de Londres, 1988-1989. A la derecha, el signo que da lugar a la subserie de dibujos *Combat*: la marca del sistema de calefacción de su estudio. Debajo, uno de estos dibujos, *Combat (075)*.

43. Pág. 72

Varias páginas del cuaderno en las que se ve el modo de proceder que dio lugar a los dibujos de esta instalación. Cada imagen o signo que le incomodaba, le perturbaba, le interesaba, era coleccionado y posteriormente sometido a un proceso de manipulación plástica a base de la repetición compulsiva de las imágenes y de los procedimientos.

Algunos de vosotros no habéis escogido los dibujos de *¿Quién teme al arte?*, o solo unos pocos, cuando Txomin siempre ha dicho que él ve estas piezas (*Twins*) instaladas junto con una cantidad suficiente de dibujos (Figs. 39, 40).

OKARIZ: Cuando repasé todas las obras, la impresión más fuerte me la causaron los dibujos, la sucesión de dibujos. Eran muchísimos y constituyeron la experiencia más poderosa y, también, sorprendente, quizá porque muchos no los conocía o no había tenido contacto con ellos, sobre todo en esta cantidad. Pensé que estaría muy bien poder verlos todos juntos. Había algo que pasaba en la acumulación de los signos, uno detrás de otro... En una escultura o en un poema hay algo que ocurre, y es que todo se da a la vez, su sentido te penetra de golpe, en cambio, en este caso era por acumulación, al menos en la manera en que los vi (en un PDF, una imagen detrás de otra imagen); algunos similares, otros muy distintos, percibiendo diferentes sentidos y matices. Al final te queda un poso, un sentido –que no sé si es uno, no sé siquiera si es sentido– que se produce en el tiempo, más como la música en un concierto.

¿Has escogido estos dibujos porque eran lo más desconocido de su trabajo?

OKARIZ: No, no porque fuesen lo más desconocido, sino porque fueron los que realmente me produjeron la impresión más fuerte; no tiene que ver ni con la calidad, ni con la expresividad, ni con nada de todo eso. De hecho, los dibujos son muy diferentes unos de otros..., no podría decir por qué. En el libro de William Gibson, *Pattern Recognition*, hay un personaje, una *coolhunter*, que, por contrato, cuando opina sobre la «calidad» de un logo, solo puede decidir «sí» o «no», nunca tratar de explicarlo, y yo me atengo a la misma cláusula. Es demasiado complejo, no podría, mentiría seguramente.

PREGO: Para mí, tal y como aparecen en el catálogo de la exposición en la Galería Soledad Lorenzo, 1990, funcionan como la escultura de Bath (*The Peacemaker*), son importantes porque están ahí, pero lo bonito que tienen es que son intercambiables. Lo interesante es que las esculturas son un modelo, son repetibles, pero se sitúan junto a algo más singular, que son los dibujos y, en este gesto, el conjunto se convierte en un modelo estructural. No he escogido ninguno de ellos porque, primero, todos me gustan y no podría elegir solo alguno y, por otro lado, escogerlos todos sería como no elegir ninguno. No es un tipo de dibujo en el que yo pueda proyectarme, pero me parece que generan unos signos que están realizados a la manera que creo que Txomin ha trabajado en otras obras posteriores. En ellas se da una intención subjetiva que parece totalmente arbitraria en el uso de unos mismos signos que aparecen en distintas formas y en diferentes piezas, de manera que es en el ruido que genera esa superposición de elementos diversos, donde aparece algo que es singular en cada uno de ellos. Eso es lo que hace también que se uniformicen todos. Por ejemplo, el uso que hace del spray es fruto de un procedimiento, no de la búsqueda de algo concreto, sino del mismo procedimiento que va aplicando de diferente manera en los diferentes dibujos. Es muy característico de su trabajo el que tenga cada cosa algo muy singular que no se repite, pero a la vez sabes que se genera en un procedimiento aplicado a rajatabla.

¿Por qué has dicho que relacionabas la instalación de *Twins* junto a los dibujos con *The Peacemaker*?

PREGO: El posicionamiento de las esculturas con respecto a los dibujos se da de igual manera que en la otra. Es como si se expusiera el carácter figurativo que tienen la estatua o los dibujos al nivel abstracto que tienen las esculturas.

MENDIZABAL: Los dibujos estuvieron en mi selección durante mucho tiempo. Como accedí a ellos de uno en uno en el inventario que me envió, había que pensar en cómo se configuraba eso y me costaba mucho ser yo mismo quien estableciera una selección o qué estatus tenían con respecto a las piezas escultóricas. Sí que entendí que la pieza iba con esos dibujos, no es que desvincule las piezas de los dibujos, me cuesta ver el vínculo, pero sabía que estaban vinculados. La relación no parece obvia.

No, de hecho a mí (Jon Otamendi) me costó cuando Txomin me dijo que para él todo esto iba junto y que siempre había ido junto.

MENDIZABAL: Sin embargo, hay un dibujo (*Combat*) que sí tiene algo que ver con algunas de las cosas de las que hemos estado hablando; un elemento que por su *gestalt* tiene algo muy ambiguo. Una especie de emblema filonazi, pero a la vez un logo de una marca antigua de no sé qué.

Yo se lo pregunté. Era el logotipo de la calefacción que tenía en el estudio de Londres (Figs. 41, 42).

MENDIZABAL: Está también la repetición de los dibujos, en este en concreto, pero también en sus autorretratos, la permutación...

De hecho, como ya se ha comentado, este emblema, junto al autorretrato, estaban repetidamente serigrafiados en un plástico transparente que cubría una de las esculturas de la exposición de Bath. Jon Mikel, has elegido también los dibujos de *¿Quién teme al arte?*, pero no todo el grupo de dibujos.

EUBA: Probablemente fue porque me corté; recuerdo que elegí bastantes dibujos. En 2001 descubrí una cosa muy simple: que cuando vas a vivir al extranjero, donde se habla otro idioma, el hecho de la represión del lenguaje verbal afecta a la necesidad expresiva del trabajo en el arte. Me fui a Alemania sin hablar inglés. Allí aprendí inglés, pero no alemán, y pasé mucho tiempo sin hablar. Esto tuvo como resultado que hiciera más trabajos con palabras en castellano y euskera que nunca. En estas obras de Txomin veo clarísimo que el hecho de que se marchara a vivir a Londres y que toda esa nueva realidad fuera algo a lo que no pertenecía, lógicamente le llevó a cuestionarse, no solo por el idioma como me pasaba a mí, sino con los signos en general. De repente se encontró en una gran ciudad donde todo son signos a descifrar – como cuando sales por primera vez al extranjero y en el supermercado no llegas a distinguir si lo que tienes en las manos es *foie gras* o comida de gatos –. Tienes que reconsiderar todo el sistema de codificación de los mensajes, todos los signos. Me parece esencial para



44

Tx. Badiola, **Todo lo sólido se desvanece en el aire (n.º 199)**, 1989. Uno de los dibujos de la serie *¿Quién teme al arte?*. La relación familiar, se podría decir íntima, entre el proyecto artístico y el político de la modernidad, adquiere aquí un tono melancólico al superponer sobre el dibujo de un policía la tumba de Malévich y la de Marx en el cementerio de Highgate en Londres.

cualquier artista salir de su contexto y cuando se trata de una cultura extraña es aún más agudo. Txomin comenzó a dibujar lo que había por allí, tomando conciencia de un entorno que no era afectivo de partida pero que había que ir definiendo como tal. Tenía que considerar todo lo que recibía en tanto que signos e iniciar un trabajo para dominarlos (Fig.43). Por ello es lógico que aparezca su propia imagen dentro de las obras, al final se trata de entender ¿quién coño soy yo? Y parece que se responde: no soy ni siquiera nadie, solo un signo más. Elige su propia representación como signo y comienza a pintar desde la no-pintura, llegando a agredir –para mí esto no es pintar– a la pintura. Aunque *¿Quién teme al arte?* incluye también esculturas, me parece que al irse a otro país, con más dificultad para disponer de unas planchas de acero, hay algo que se aligera de peso –que puede que tenga que ver también con la época–. Al pasar a esta técnica de dibujo, la rapidez de experimentación, la cantidad de conclusiones que puede generar en un corto periodo es mayor. Hay algo que tiene que ver con liberarte de la carga física, con querer avanzar, y ¿cómo se avanza más rápidamente?, dibujando como un procesador de la realidad –cuando hasta ese momento todo había sido principalmente un procesado de la cultura (los Rusos, Malévich, la iconografía...)–. Me gusta la idea de la pintura porque Txomin pintaba desde niño, y el que, en un momento quizá de mayor debilidad, se tirara hacia algo tan rápido, le permitió ser muy directo. Lo que aparece es tremendo y con enormes consecuencias en lo que va a hacer después. Aquí todo es volver a cero y ver la realidad como signos. Me gusta la implicación de la biografía en relación al lenguaje. A mí me pasó con lo verbal, a él con los signos. Coge un signo y es despiadado; no sé cuántas versiones puede tener de cada signo de estos, llegando a ser una acumulación de hechos consumados. Aquí comienza el gran cambio y por tanto esta obra me parece fundamental.

Él relaciona este momento de Londres con un ponerse en contacto con una sociedad plenamente posmoderna, ¿tú identificas en tu trabajo una situación parecida a esta que pueda condicionar un tipo de práctica?

EUBA: No, yo tengo una gran dificultad para entender qué es la estratosfera, la posmodernidad, ser escultor..., son conceptos muy abstractos para mí. Yo no identifico un momento, una época...

Pero es posible que en tu trabajo haya momentos en los que ese articular desde cero se dé...

EUBA: Estoy bloqueado entre una cosa que estaba leyendo para decírtela y lo que me acabas de preguntar. Tenía escrito que Txomin en Londres se ve, se introduce a sí mismo como signo y, sin hablar, entra a formar parte de la historia. Siempre me ha gustado lo que de mito hay ahí, en el hecho de asumirse a sí mismo como signo, con un distanciamiento técnico que luego tiene implicaciones muy fuertes en el hecho de contemplarse a uno mismo como parte de una narración mayor. Me parece importante desde dónde lo hace, o cómo llega a ello. No sé en qué medida yo he podido estar en un momento semejante de puesta a cero. Tuve un momento previo al taller de Ángel y Txomin (en Arteleku), en el que entré en crisis total y decidí dejar el arte al no tener nada que decir ni nada que hacer.

Es totalmente diferente mi proceso porque toda la pintura que hice durante la carrera estaba basada en la idea de utilizar mi propia imagen como imagen. Eso luego lo demoniqué muchísimo. Mi identidad se había configurado de una manera muy *pop* por los *mass media*, y, por tanto, tenía una idea de mí mismo más parecida a la de un músico de rock, algo de lo que quería huir a toda costa.

3

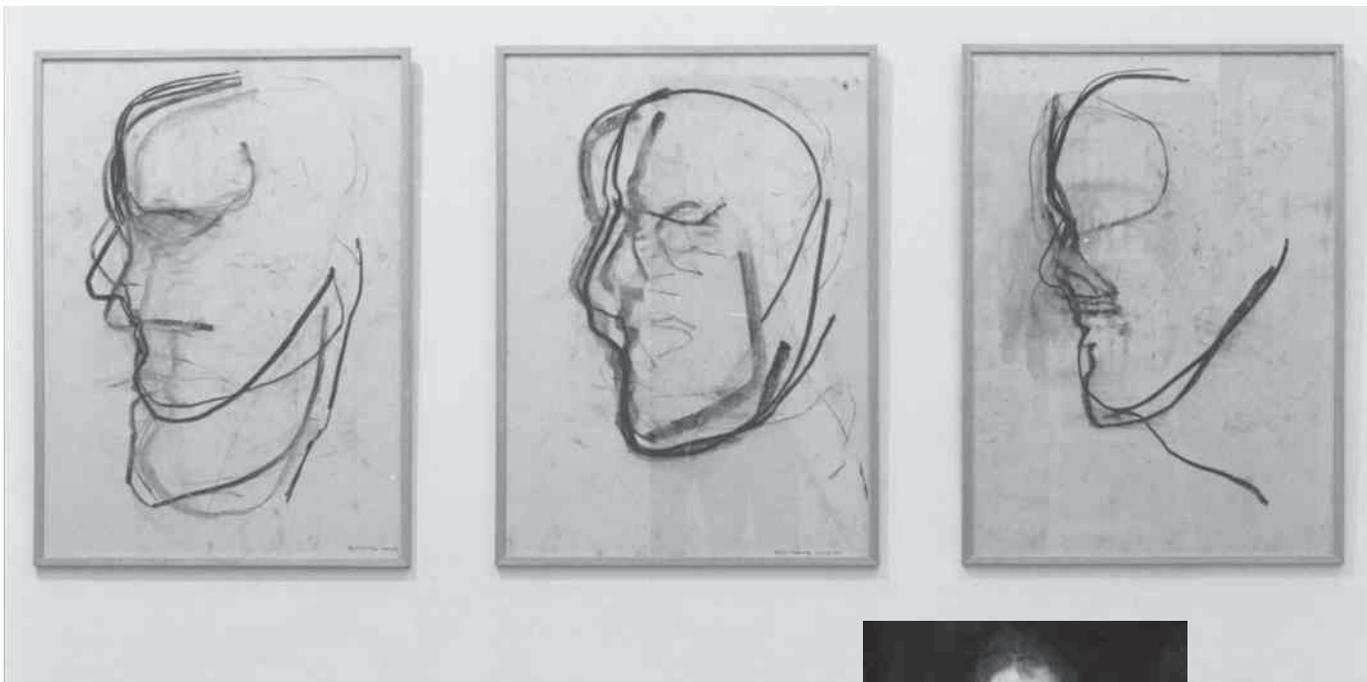
UN YO-IMAGEN, LA ALTERIDAD INELUDIBLE. TODO ES VANIDAD

BADIOLA: En 1995 reuní en una exposición, El juego del otro, realizada en la sala KM, de Donostia, ocho instalaciones que resumían las cuestiones que me habían preocupado desde mi llegada a Nueva York en 1990. El elemento de cohesión entre ellas era, según describí en la introducción al catálogo: «un particular sentimiento de melancolía, semejante al del famoso grabado de Dürero del mismo nombre». Todas las obras compartían, en mayor o menor grado, una abundancia de elementos referenciales de muy diversos ámbitos, pero que, en sus relaciones, decantaban un vacío, un sentimiento de pérdida o de falta, semejante al que percibimos en el protagonista del grabado aun cuando aparezca rodeado de toda una parafernalia de objetos, científicos, artísticos, naturales, etcétera, destinados, en principio, a significar su alto valor y dignidad.

Las instalaciones de esta exposición, y muchas de las obras que vinieron después, responden a una acumulación de elementos significantes, puestos juntos sin una jerarquía que los dirija a finalidad alguna, simplemente huyendo unos en otros. Unos elementos que son el resultado de una apropiación, de un botín, arrastrando cada uno de ellos su diverso origen. Unas articulaciones incompletas, fragmentarias, que crean una ilusión de narratividad, de movimiento o avance que es siempre frustrado porque, a pesar de la aparente secuencialidad, todo se da en un tiempo ritualizado, en presente continuo; donde el espectador es incitado a «leer» los signos con una promesa de significado que está comprometida por la proliferación de líneas de significación, quedando su cumplimiento permanentemente pospuesto. Todo este funcionamiento, asociable a un comportamiento alegórico, que habla un «otro» a sí mismo (allos = otro + agoreuei = hablar, en la etimología propuesta por Craig Owens), poco después irá destilando la idea de la «mala forma» que caracterizará definitivamente mi modo de proceder.

La subjetividad que está implícita en estas obras es una subjetividad escindida que no existe fuera del juego de reflejos del lenguaje y que siempre pasa por una alteridad ineludible. Evoca una humillación constante, resultado de que el sujeto actúa «como si» fuera de una determinada manera (unificado, trascendente, en control...), pero está inserto en una realidad que repetidamente desmiente tales pretensiones. En este sentido, todas estas obras y muchas obras posteriores incluyen un componente de vanitas que, si tradicionalmente avisaba de la futilidad de lo mundano ante la inevitabilidad de la muerte, en este caso se refiere a ese imaginario sujeto continuamente desenmascarado que solo vive en sus ficciones y está sometido a una elección imposible entre vida real y vida simbólica. Un sujeto para el que vivir tiene que ver con habitar la frontera que separa el lenguaje del abismo que se abre ante un real inasequible.

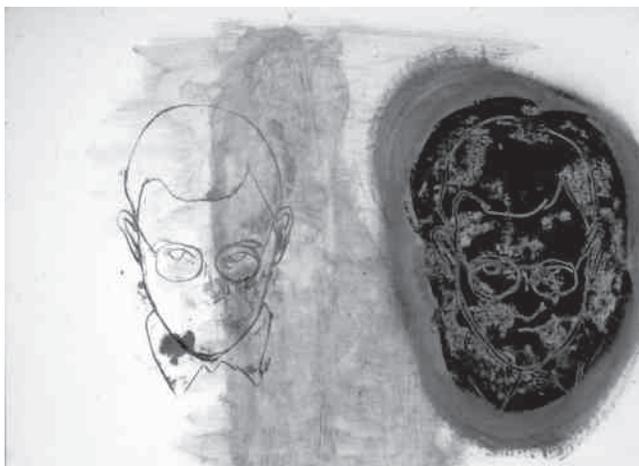
Este habitar los límites del lenguaje corresponde con la pregunta sobre los límites de la obra misma y la razón por la cual, en muchos casos, la puesta en juego de esos límites – entre el cuadro y el marco, entre el marco y la pared, el adentro y el afuera, entre lo accesorio y lo sustancial, entre la obra y sus discursos, entre una forma particular y el resto de las formas conocidas – constituye el sentido de muchas obras. El parergon, aquel estado indefinido y ambiguo entre la obra (ergon) y la no-obra, será el territorio en el que se debate la pugna entre un interior y un exterior. Se confirmará como el contorno fantasmal, creado por la «mala forma» en su doble movimiento: el que impone la lógica del sentido – todo debe discurrir hacia un fin, la proliferación debe ser apaciguada, debe delimitarse, adoptar algún marco donde el flujo pueda ser contenido, donde el puro conectarse de los elementos tome una dirección –, pero al mismo tiempo capacitando su necesario desbordamiento, permitiendo que el flujo de significación siga abierto.



45

Tx. Badiola, **Dibujos ciegos**, 1984

La serie a la que pertenecen estos dibujos fue una primera aproximación a un ejercicio de autorrepresentación. Se trata de unos dibujos de caras, en principio genéricas, pero que remiten a su propia imagen, hechos a ciegas, o más bien cerrando los ojos en los momentos del trazo. Ejercicios en un «espejo oscuro» que, más allá de la reproducción de una *imago* facial, trabajan en una representación inconsciente.



46

Alberto Durero, **Autorretrato**, 1500, Alte Pinakothek, Múnich.

47, 48

Tx. Badiola, **Yoes (n.º 183)**, 1989 y **Yoes (n.º 176)**, 1989. Dentro de la serie de dibujos *¿Quién teme al arte?*, hay una subserie titulada *Yoes* que son autorretratos del artista en los que plantea su imagen casi como si de un logo se tratase.

Dibujos ciegos, 1984; *Vida cotidiana (con dos personajes pretendiendo ser humanos)*, 1995-1996; *Rêve sans fin*, 2005; *Goodvibes. Ejercicio n.º 9. Primer Proforma* 2010, 2009-2010; *Fame/Male/Female*, 2007; *Imaginar es malinterpretar*, 2006

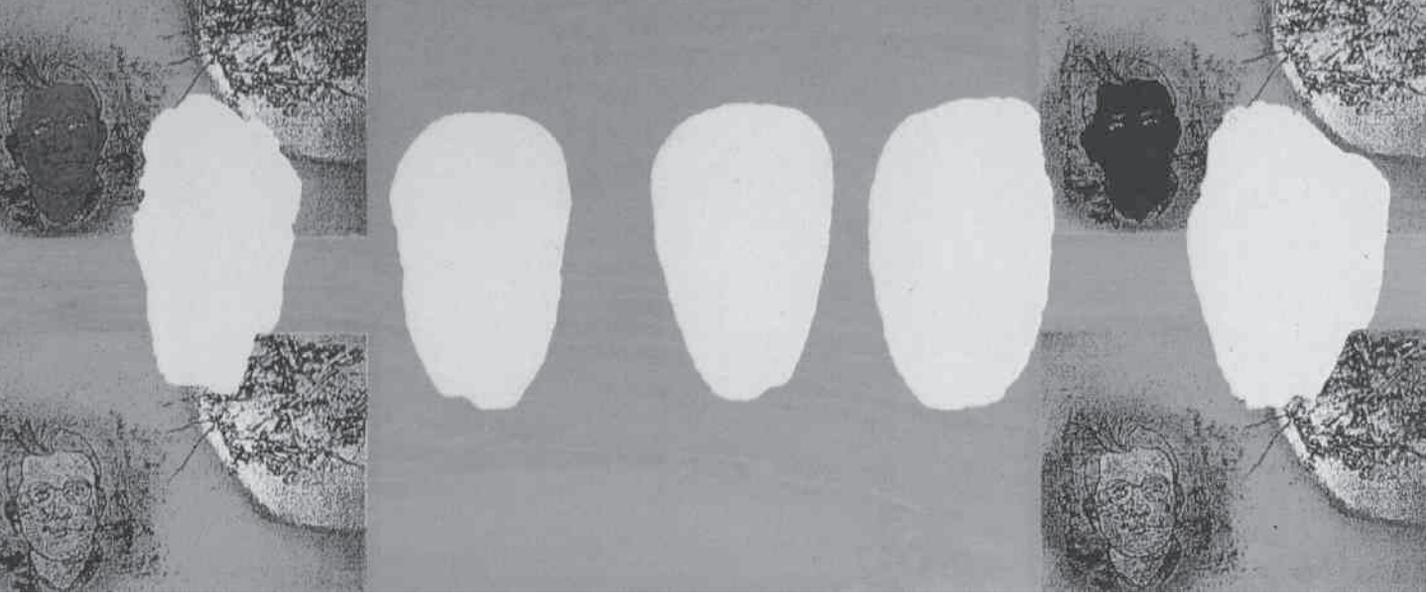
IRAZU: Puedo identificar un grupo de obras que tiene que ver con la autorrepresentación, algo que en el trabajo de Txomin se repite en el tiempo. Veo estos *Dibujos ciegos* (Fig. 45) como una especie de autorretratos hechos en 1984 con los ojos cerrados, luego, por otro lado, hay otras imágenes más evidentes como *Yoes* (Figs. 47, 48), de la serie *¿Quién teme al arte?*, hecha en Londres en 1988-1989, los paneles MD (Fig. 49) o incluso la serie de fotografías *Ciudad de nadie*, 1996 (Fig. 154), donde aparece travestido junto a otros artistas. En el lenguaje creativo que Txomin ha desarrollado a lo largo del tiempo, siempre he percibido una necesidad expresiva muy grande que ha debido de ser sometida a diferentes autoimposiciones. Lo mismo me sucede con estos autorretratos que tratan de la cuestión: «¿cómo aparezco yo en mi trabajo? ¿Aparezco como huella, aparezco como imagen, desaparezco...?». Pienso que en los primeros dibujos se trata de una búsqueda más natural, pero no exclusivamente expresiva, sino con la intención de configurar, más que una imagen, una señal de sí mismo. En *Yoes* de *¿Quién teme al arte?* hay un descubrimiento que es la afirmación según la cual Txomin se dice: «todo lo que me rodea es susceptible de ser signo..., incluido yo mismo». Se asimila a una imagen y se convierte en un signo más, susceptible de ser manipulado por el artista en sus relaciones con otros signos.

En los autorretratos siempre hay algo que a mí (Jon Otamendi) me pesa y que tiene que ver con el artista cuando se representa a sí mismo, ¿cabe alguna posibilidad de que no se esté representando como artista? Esto tiene que ver con trabajos actuales, cuya única voluntad es hacer artista al que los ha hecho, en lugar de hacer arte. ¿Esa manera de aparecer puede ser otra diferente a la de aparecer como artista? A mí me parece que hay trabajos que pueden tener más valor como autorrepresentación que estos en los que aparece él como signo.

IRAZU: Son dos cosas, por eso antes me he preguntado si uno se autorrepresenta a través de sus cosas o no. O sí, cuando uno aparece como signo, se trata solamente de una imagen más que lanzas al mundo. Antes estaba buscando el autorretrato de Durero de la Alte Pinakothek de Múnich (Fig. 46), en el cual el artista se representa frontalmente mirando al espectador; si alguien que lo viese no supiera que es un autorretrato pensaría que es Cristo tocándose serenamente el pecho con la mano, reflejando su bondad. Además está ostensiblemente firmado, lo cual nos lleva a la cuestión de cómo aparece Durero en este autorretrato. ¿Es una imitación de su apariencia, es una usurpación, una profanación por parte del artista de un lugar divino de la representación, es un nombre, una marca legal de autoría según la cual cualquier obra de Durero sería un «Durero»?

... que tendría que ver con la diferencia entre los dibujos de *¿Quién teme al arte?* y los *Dibujos ciegos*.

IRAZU: Y también con cómo vas integrando los conceptos que te interesan o te atraviesan, porque en el momento de los *Dibujos ciegos*, 1984, lo posmoderno no



49
 Tx. Badiola, **MD 16**, 1990
 La autorrepresentación a modo de signo repetible es particularmente evidente en el uso que Badiola hace de estos dibujos en su serie de paneles *MD* utilizando un procedimiento de reproducción mecánico como es la serigrafía.

50
 Tx. Badiola, **Figuras**, 1984

51
 Tx. Badiola, **Vida cotidiana (con personajes pretendiendo ser humanos)**, 1995. Fotografía

existe como problema, sin embargo, en *¿Quién teme al arte?*, 1989, ya estamos en un mundo plenamente posmoderno. El mundo en muy poco tiempo se había transformado y para mí hay un concepto fundamental para entender este cambio, y es el concepto de imagen que conlleva el de la mirada. La cuestión ya no era cómo te veías tú a ti mismo, sino, más bien, cómo te veían los demás, tomando la mirada del otro como elemento ineludible para la conciencia de uno mismo. Y todo esto era sintetizable en una imagen —«somos una imagen, tenemos una imagen»—, y, a efectos de Txomin, en un signo de lo imaginario que es susceptible de usar, traer, llevar, relacionar, manipular, en el interior de una cadena de lenguaje. Es un momento crucial en su proceso, en el que hasta las esculturas se convierten en imagen. Esculturas que originalmente se habían concebido con un funcionamiento específico y que, al incorporar la posibilidad ser tratadas como imágenes, adquieren nuevos usos, nuevas relaciones.

Hay unos dibujos, Figuras, de la época de los Dibujos ciegos en los que la idea del «otro», de la relación, es diferente a la de uno con «uno mismo como otro».

IRAZU: Estos tienen que ver con una cosa muy curiosa; son dibujos ejecutados de un modo expresivo en un momento concreto y representan acciones que ocurren entre dos figuras (Fig. 50). No veo la intención de que figurativamente aparezca aquí nadie, sino que son acciones. Al ver de nuevo estos dibujos me vinieron inmediatamente a la cabeza las imágenes de *Vida cotidiana (con dos personajes pretendiendo ser humanos)* de 1995 (Fig. 51), en las que lo que genera la relación de los dos personajes es algo intangible, es una canción que pone a los elementos en movimiento. Todo se desarrolla alrededor de lo que no se sabe qué, y en los dibujos sucede lo mismo, podrían funcionar casi como un esquema para el vídeo o las fotografías. Estamos en la misma disposición espacial.

... con una diferencia de 11 años.

IRAZU: Y ante una relación entre elementos figurativos alrededor de un núcleo temático que no aparece; ambas son acciones alrededor de un vacío. Lo que creo que Txomin se planteaba en el vídeo era simplemente cómo poner a dos personajes en movimiento delante de una cámara. Podríamos vestirlos, desvestirlos, pero lo importante era cómo movilizar a los dos personajes alrededor de un objetivo que no fuese ni convencional ni perceptible. En su caso fue una canción con su letra, ausente luego, que tanto temáticamente como en relación al sonido y al ritmo hizo que los cuerpos se movieran.

¿Qué crees que cambia para pasar de esos dibujos a este vídeo o fotografías?

IRAZU: Pues... la complejidad de los tiempos. En los primeros reconoces a una figura, un esquema que no está cargado, una figura sin atributos. Mientras que *Vida cotidiana* está sobrecargada con todos los atributos del mundo y de todas las contradicciones que forman la imagen: un personaje blanco y otro negro, vistiéndose o desvistándose, un televisor, un ordenador, un ventilador, un fondo de camuflaje, dos personajes saturados de signos pero sin identidad, cuanto más te doy más te quito. Hay una saturación de contenidos que vacía la representación.

EUBA: El vídeo *Vida cotidiana* (Fig. 52) es de las piezas que más me sirvieron para mis primeras fotografías y vídeos posteriores. La pieza es del 1995-1996, un año



después de conocerle, un momento en el que toda una manera de abordar la creación de narraciones, de repente, cambió debido a lo que estábamos viendo en los talleres de Arteleku, a estrategias técnicas que había puesto en práctica a través de las variaciones formales que experimentó en su trabajo de escultura y aquello era ahora aplicado a la relación entre el cuerpo, la acción en un espacio... Precisamente, hablando el otro día, por teléfono, te decía Jon, que había comprobado en el trabajo de cineastas como Godard —Txomin lo ha puesto en práctica literalmente en este vídeo— que siempre que una persona entra por un lado y la filmas hasta que llega a una esquina, si la haces volver de nuevo al lado del que ha venido —da igual si haces que la acción se repita o que la cámara repita su acción—, ese subrayar la no-naturalidad, tanto de la acción como de la filmación, pone en evidencia lo que de lenguaje estás manipulando, y siempre produce resultados. Para mí este vídeo era eso, pero hecho con gran facilidad. Era como decir: «¿Cómo puedo trabajar a mi manera escultórica abordando unos intereses que me apetecen y que tienen que ver con el cuerpo, la acción en el espacio, mediado por unos instrumentos de registro? Situó una acción que dirigió como pudo y de repente tenía un vídeo. Era magia ver cómo había conseguido una estructura autónoma que se legitimaba como vídeo, simplemente al aplicar directamente todo lo que había trabajado antes en la escultura. Recuerdo que en los noventa había una idea de ligereza, de deseo de cambio —todo el mundo llevaba el pelo teñido...—, intentábamos salir de todo aquello que pareciera constreñido. Lo que se vivía en Nueva York, también en Europa, en la noche, en la realidad, Txomin decidió cogerlo y canalizarlo como material..., tuvo el desparpajo de usar el signo de la máscara, la capucha, que poco antes sería algo intocable y ahora era posible desde una perspectiva estilizada, casi desde la moda... Coincidió con una época en la que vio que podía indagar y meter todo ese material que ya no era biográfico sino de la realidad más cercana y que tenía que ver también con una manera de estar en Nueva York. Esta obra es posterior al taller donde nos conocimos. Fue un momento en el que ya tenía todo un conjunto de gente mucho más joven a su alrededor y, por tanto, se encontró metido en una vorágine que le proporcionaba todo ese material para trabajar: cuerpo, voluntad y todo eso.

PREGO: De los vídeos que conozco de Txomin, este me parece muy especial por cómo está pautado en relación a la música y a los dos personajes, uno en relación al otro. Todo está tan compactado, en relación a dos personajes falsos que pretenden ser lo que no son dentro de una estructura férrea en la que se desencadenan los acontecimientos, que consigue que lo que estás viendo se separe de la realidad como un signo. Casi no existe ninguna realidad posible, el escenario es solo un escenario, los personajes son solo dos personajes, la música es una banda sonora. Están en ese punto en el que no hay casi espacio para ninguna otra cosa, no son personas, tienen la cara tapada, realmente son máscaras, los cuerpos son perfectos, todos los elementos están muy justos, en su medida. Parece una acumulación casual de elementos y, sin embargo, parece que no podría ser de otra manera. Se genera una especie de espacio vacío en esa representación, en el que percibes muy claramente lo que hay entre la figuras y el fondo, el mobiliario y el fondo, las figuras transitando de un lado a otro..., ahora no lo recuerdo del todo bien, creo que era de izquierda a derecha y de derecha a izquierda. Todo lo veo extremadamente preciso y eficaz.

EUBA: La gran dificultad de la gente de nuestra generación para abordar el trabajo en vídeo era que se contemplaba desde una idea sometida a los modos que provenían de la cinematografía, cuando lo que nos interesaba eran las *performances* de los años

sesenta o setenta. Había por tanto que redefinir una manera de trabajar con cuerpos, cámaras, focos y espacios sin que pasara por el cine. Este vídeo de Txomin es un *set* televisivo, parece más un modo de trabajar en televisión o en una coreografía que una manera de hacerlo en cine. Para mí, que venía de la Facultad, la idea del *storyboard*, la de guion visual y guion literario que encontré en el departamento de audiovisuales —que no tenía ninguna conexión con el arte— era algo que me constreñía totalmente, negando la posibilidad de hacer nada porque se basaba en una idea de proyecto que nos estaba tocando las narices. De repente, este vídeo está abordado desde la idea de partitura o de coreografía: «tú tienes que hacer tal cosa, cuando tal persona te haga tal cosa pongo una música...». La manera de dirigir la acción podía incorporar diferentes prácticas que se habían trabajado en el cine de las vanguardias pero también del arte como una manera mucho más directa de operar no basada en la idea de llevar a cabo un guion. Este vídeo fue muy importante para mucha gente, para Itziar, para mí, para Sergio, para cualquiera que quisiera hacer vídeo. Me gustaba también mucho la modestia de este trabajo; tiene algo de dibujo pequeño pero con una potencia tremenda. No es un trabajo grande, megalómano, como el vídeo de *Malas formas (una historia que se cuenta con historias de otros)*, sino que la potencia que tiene es que es casi nada, se sostiene como un hálito. Luego está también la radicalidad —que estoy obviando—. Algo que todos nosotros por contexto, aquí en el País Vasco, aunque seamos de generaciones diferentes, compartimos es que nos aburre el bla, bla, bla... (será la herencia no latina que diría Oteiza), y en esta época ya había mucha gente que empezaba a hablar demasiado. En este vídeo no hay palabrería; hay un signo musical, hay un movimiento, un comportamiento, pero seguimos en el cine mudo. Tiene todos los ingredientes que a nosotros nos hacían falta en aquel momento.

Te has referido a «el proyecto» como si supusiese un problema, y antes te has referido al proyecto dentro del trabajo de un artista de manera contraria. ¿Puedes aclarar la diferencia?

EUBA: La idea de «proyecto», justo antes de los noventa, tenía que ver con lo que te falta para ponerte a hacer algo, y «el proyecto» ahora es la convención que se te exige como resultado; consecuencia a su vez de una manera de hablar con agentes de la institución, mediadores que solo entienden lo que (dices que) vas a hacer, pero que no tienen ninguna capacidad para involucrarse en la creación en sí.

Me ha parecido que eso podía tener que ver con el hecho de que hubiera gente que ya empezaba a hablar demasiado, con la palabrería, y también con lo que has dicho de la ligereza de los años noventa como proclive a hacer cosas, a probar, y claro, estamos ya en el 2015; referirse a que eso pasó en los noventa es casi como decir que eso no está ya pasando.

EUBA: No. No está pasando. Lo que tenían de bueno los noventa es que todo el mundo pensó que podía probar lo que nunca había hecho: podía teñirse el pelo, salir maquillado en un vídeo, dirigir personas sin saber dirigir, actuar sin saber actuar, cantar sin saber cantar, como había sucedido en otro periodo, diez años antes... Era un momento en el que parecía que todo el mundo podía permitirse hacer lo que quisiera, lo que siempre había querido hacer, y ahora todo es superfacha, muy reaccionario; nada está permitido, y sobre todo, que te diviertas demasiado haciéndolo. Esa época era posibilista, y ahora no. Por decir también algo malo de la

época, respecto a la música electrónica lo que pasó es que mucha gente pensó que estaba inventando la pólvora, y ahora no hay ni cuatro grupos que interesen de los noventa. Yo tengo un buen recuerdo porque quizá fue la segunda época en la que encontré aliados o cómplices para trabajar de una manera o pensar colectivamente.

ALÁEZ: Txomin me enseñó *Vida cotidiana (con dos personajes pretendiendo ser humanos)* en cuanto lo tuvo terminado. Era su primer vídeo. No sabía lo que acababa de hacer y, sin embargo, se sentía bien porque se estaba desmontando de una manera más evidente. Me hace dar un salto en el tiempo por todo lo que hay detrás, por las cosas que vivíamos en esos momentos. Pasó algo que sucede en determinadas ocasiones, y es que de repente lo inadecuado se filtra de una forma natural y ya te haces adicto a eso para siempre. Me refiero a las relaciones casi incestuosas entre las personas y las cosas.

¿Cómo fue recibido ese vídeo entre la gente con la que os relacionabais?

ALÁEZ: No puedo evitar contar una anécdota que tiene que ver directamente con este vídeo. Había surgido una relación tan intensa entre nosotros que yo tenía que soportar llamadas de teléfono, tanto de hombres como de mujeres, del tipo: «Me gusta Txomin; ¿tú sabes si es gay? Es que me ha enseñado un vídeo...» Yo me atrevía a sugerirles que Txomin no es alguien que se sienta a gusto con lo literal. Que, si querían seducirle, lo peor que podrían hacer es soltar a bocajarro: «me gustas» o «te deseo», porque con seguridad saldría huyendo. Esta apreciación se tomó como mi propia táctica para alejarles de él. Y tuve bastantes desencuentros. Desde luego no habían entendido nada: el que aparezcan dos hombres en el vídeo, por supuesto, es importante, como lo es que uno sea blanco y el otro negro, que estén enmascarados, o que estén habitando una pieza suya. Pienso que lo que sucedió ahí es que, por una parte, nuestra relación no se comprendía: dos seres tan dispares que comparten muchas horas de trabajo. Si aquello era posible, parecía que, a partir de ahí, se podrían permitir ciertas licencias de acercamiento. Y por otra, era como si se hubiera descifrado un mensaje latente al ver este vídeo. Las personas que sentían una atracción hacia él y que nunca se habían atrevido a entrarle, lo tomaron como una licencia abierta para la seducción. Es un buen símil de toda esa confusión que potencian quienes se supone tienen una sensibilidad hacia el arte y reducen a una frase el trabajo de un artista.

La música en este vídeo tiene un papel estructural

ALÁEZ: Sí, ese sonido de fondo puede resultar un tanto irónico, como la música que potencia la actuación en las películas mudas. De hecho, Txomin les había hecho interpretar una canción. Al suprimir en la edición la parte vocal, impide que se convierta en un musical. No es necesario saber que interpretan una canción. Eso es lo que, en este caso, le impulsó a hacer este trabajo. Se percibe una acción de fondo: dos personas que están peleando... o flirteando. Pero lo verdaderamente importante es cómo se mueven dentro de una pieza. La distancia entre objeto y sujeto ya no es tan insalvable. En este trabajo, *Vida cotidiana (con dos personajes pretendiendo ser humanos)*, hay un mini-relato, un deseo de rozar en tangente la narración: dos seres determinados que marchan paralelos pero que se entrecruzan. Hay algo de trágico en un encuentro. Usa a los protagonistas como si se trataran de una estructura de hierro. Mientras que yo trabajo propiciando unas condiciones de orden para que algo abstracto pueda surgir, Txomin necesita desordenarse para luego volverse



53
Tx. Badiola, **Vida cotidiana (con dos personajes pretendiendo ser humanos)**, 1995.
Fotografía

54
Ana Laura Aláez, **Superhéroe romano**, 1996
A. L. Aláez y Tx. Badiola colaboraron a mediados de los años noventa en varias obras e instalaciones. De Aláez: la serie de fotografías de personajes vestidos con esculturas de 1996 y la serie *Negritas*; las instalaciones *She Astronauts*, *Dance and Disco*, *Pink Room*, *Liquid Sky*, *Rain Room*, *Itziar* y *Ana Laura*. Y de Badiola: *Incidente (alguien que se traiciona, ¿no es alguien que se revela?)*, *Ciudad de nadie*, *Será mejor que cambies (para mejor)*, *Bad Boy*, *Visitantes* y *Threesome*. En el caso de las obras reproducidas en esta página, ambas comparten el mismo modelo, Tente, que, en la imagen de Aláez, se apoya en un fragmento de escultura (un *Ruso*) de Badiola.

a alzar con el control. Es un estratega: tenía una pieza de grandes dimensiones terminada, contaba con Tente como actor y, a su vez, este se puso en contacto con un amigo dispuesto para participar. No es que hubiera un discurso de partida sobre raza o sexualidad explícita.

Has nombrado a Tente, ¿quién es?

ALÁEZ: Tente es uno de los chicos que aparecen en el vídeo. También posó para mí en la serie fotográfica *Superhéroe romano* (Fig. 54). Ahora que lo pienso, como Txomin, le cubrí la cara. Era un amigo común que ya no está en este mundo. Como muchos, se fue a Nueva York para triunfar. Un bailarín, una *drag-queen*, con una actitud y dedicación específicas volcado en ejercitar una identidad móvil. Era otra manera legítima de huir del estigma de la diferencia en el lugar de origen de cada uno. En aquel momento, todos buscábamos algún modo de disolvernó..., ser muchos en uno.

Esta idea de identidades móviles, de algún modo, supongo que tendría algún tipo de expresión en el arte, en lo que veíais alrededor... Por otro lado, era también un momento donde el cuerpo tenía una fuerte presencia

ALÁEZ: Era a mediados de los noventa y el arte no podía obviar que era una época con picos muy altos de la epidemia del SIDA. Como consecuencia, también era un periodo donde se insuflaba hedonismo a cualquier actividad creativa. Tente, Txomin y yo fuimos juntos a ver *Cremaster 4* de Matthew Barney. Nos quedamos perplejos. Ahí estaba ante nosotros el artista y su metamorfosis: un sátiro y un demiurgo. Nos había gustado la extraña narración en clave mitológica, con un elevado grado de sofisticación. *Cremaster 4* ha sido una fuente de inspiración para muchos. Por otra parte, era desconsolador saber que ninguno de los tres teníamos esos medios. Discutimos sobre cómo hay que llevar al extremo el poder hacer nuestro cometido con lo que se tiene a mano. Todo lo que acontecía era susceptible de convertirse en un instrumento de trabajo. Era casi una obligación moral hacer algo con «lo humano». Txomin se dio cuenta de que tenía ante sí un despliegue de pulsiones vitales, y eso, en potencia, es un material que no tiene precio. A partir de ese momento, los procesos iban a ser distintos a los que hasta entonces había utilizado.

BADOS: *Vida cotidiana (con dos personajes pretendiendo ser humanos)* la hemos elegido todos. Estaba en la exposición del centro Koldo Mitxelena y frente a ella quedé parado. Recuerdo su colocación justo al lado de la puerta, arriba a la derecha. La pieza me provocó hasta colocarme en su lugar; digamos que me hizo entrar en el campo del Otro. Esto es importante. Algo debió sucederme. No recuerdo el tema narrativo; lo que sí retengo y resulta evidente cuando miramos ahora las imágenes es que — la inteligencia de Txomin es fina — esa parte desnuda del cuerpo junto a los tonos rojos y azules..., hay algo muy luminoso sobre un fondo o una escenografía oscura, caravaggiesca diríamos, que resulta muy eficaz para un relato sobre el deseo. De su primera visión mantengo la sensación vívida de los personajes bailando y que entre las escenas y la música se producía una vibración audiovisual que daba al traste con el intento de cerrar el sentido de lo que estabas viendo. De manera insistente, el sonido ralentizaba la mirada hasta hacerte cómplice de la historia. Creo que mantiene una rentabilidad narrativa elevada. No puedo decirte por dónde entré a escena, pero algo debió pasarme porque sé que tomé lugar... «Alguien sobrepasado por algo que lo atraviesa» es una buena definición de afecto. Quedar afectado sin



55
 Ángel Bados, **Sin título**, 1993

56, 57
 Itziar Okariz, **Redlight**, 1995. Fotografía;
The Art of Falling Apart, 1996. Vídeo
 El vídeo y las fotografías *Redlight* fueron
 realizados en Arteleku tras acabar el
 curso impartido por Bados y Badiola que
 transcurrió entre junio y octubre de 1994.
 Al fondo de la imagen se pueden ver
 obras de otra de las participantes en el
 curso, Marta Ibáñez. El otro vídeo *The Art
 of Falling Apart*, también fue iniciado en
 Arteleku y completado en América. En los
stills reproducidos, aparecen como actores
 Txomin Badiola (con máscara de conejo) y
 Pello Irazu. Esta parte del vídeo fue grabada
 en el estudio de estos últimos en Nueva York.

posibilidad de defensa; y en esta pieza algo te saca de quicio para conducirte hacia una zona del deseo que no imaginabas. El afecto es corporal, por eso, lo que de modo coloquial llamamos afectividad tal vez sea el registro corporal, las marcas, de nuestros encuentros y desencuentros con los demás, entre el odio y el amor. Sobre estas cuestiones Txomin suele citar a Deleuze, pero siempre quedará abierta la cuestión del Otro como garante de nuestro deseo.

¿Qué estabas haciendo tú ese año?

BADOS: Era el tiempo de los cursos que impartimos en Arteleku, que funcionaron muy bien aunque de la experiencia los dos salimos trastocados. Posiblemente estuviera con piezas algo más figurativas —para entendernos—, y preocupado por la piel de las cosas; no recuerdo si antes o después del primer curso surgió la primera escultura con el vaso rojo, los dos vasos unidos por cinta adhesiva (Fig. 55). Y aun cuando no podamos establecer cierto hilo directo de lo sucedido entre los alumnos y nosotros, la experiencia fue intensa, incluso para la Institución.

¿Se podría hablar de una amistad «productora» que rescata la práctica artística del solipsismo?

BADOS: Absolutamente, como en cualquier aventura siempre es mejor ir acompañado que solo. Solipsismo... Al parecer la vida de Emily Dickinson transcurría entre su vivienda y el jardín, y con pocas relaciones, pero supo articular los registros de lo real, lo imaginario y lo simbólico de una manera tan singular que su poesía permanece siempre editada. ¿Solipsismo? Podríamos pensar que sí, pero... Sabemos de artistas comprometidos ideológicamente y, sin embargo, no es común encontrarse con obras que te trastocuen, políticamente hablando. ¿La cuestión de los amigos?... Si la amistad se construye, además de por el encuentro intelectual, por esa corriente de afectos que comentamos, puede suceder de todo. En nuestra historia ha ocurrido lo mejor y lo peor, hemos pasado de los grandes amores a los grandes odios; pero Txomin y yo sabemos que la distancia saludable que ahora mantenemos se alimenta de la memoria de tanto trabajo y diálogo compartido sobre el arte.

OKARIZ: Para mí, *Vida cotidiana (con dos personajes pretendiendo ser humanos)* tiene muchas cosas. Desde luego es la obra que está más relacionada con la experiencia privada de ver cómo sucede algo, cómo se gesta. Cuando fuimos a Nueva York, Txomin vivía allí y nos dejó su casa. En aquel momento, yo estaba haciendo un vídeo y recuerdo que les pedí ayuda a Pello y a Txomin (Fig. 57). Hubo algo de la generosidad del otro como artista hacia a mí —alguien que estaba empezando a trabajar en arte— que me permitió entender ciertas cosas. Este vídeo, que es posterior a esa experiencia, tiene que ver con lo mismo. Tiene que ver con la actitud de alguien que colabora con otra persona y simplemente le cede su tiempo, su trabajo, lo que quieras, simplemente porque es así; tiene que ver con la experiencia compartida. Luego hay muchas otras cosas: la representación de un momento, de la música, lo básico que es... Es muy poderoso porque tiene que ver con experimentar lo que es un vídeo, específicamente; como en *Redlight*, el primer vídeo que hice (Fig. 56): «es la primera vez que cojo una cámara, ¿qué hago con ella?». Solamente tienes el enfoque, el encuadre, cómo construyes la imagen, en este caso si la acción va hacia adelante o en sentido contrario... Es muy básico, pero ahí se están investigando los elementos más importantes de cosas que damos por sentadas. Quiero decir que representa dos

cosas: por un lado, representa el cómo trabaja un artista con otro artista, en el sentido de que la pieza nunca es del todo tuya ya que se produce de una manera colectiva y ahí hay un grado de compromiso, de confianza muy fuertes; por otro lado lo que es el vídeo en sí mismo. Realmente este vídeo es una elección tiene que ver con lo privado, con el ir a Nueva York, con la experiencia de estar allí, de ir a Chinatown a aprender a editar vídeo con Txomin y a comer bollos de crema de limón, y té y café...

Antes comentabas que tenía que ver con aprender a trabajar con otro artista...

OKARIZ: No, no tiene tanto que ver con eso porque antes yo ya había convivido junto a otros artistas, con Sergio y Jon Mikel, y antes con Azucena Vieites, y siempre he compartido el proceso con otras personas. Tiene más que ver con el compromiso, con entender que el arte es, precisamente, compartir, y con que no solamente le puedes pedir eso a un amigo, sino que se lo puedes pedir a otro artista, y que te lo va a dar si tiene la confianza en ello. Fue algo que yo entendí entonces. El compartir la experiencia, pedirle a alguien que haga algo y hacerlo, que te lo facilite, ver cómo lo hace. Esta obra tiene muchas capas de experiencia vivida y, al mismo tiempo, eso está implícito en el vídeo. Tiene que ver con el momento en el que uno se enfrenta al medio. Está también toda la iconografía. La imagen es la de la casa de Txomin y la gente son lo amigos.

Pero hay muchos elementos introducidos, la pizza, muchas referencias a la cultura...

BADOS: Ciertamente, en esta pieza abundan unos elementos, la pizza, etc., que indican que no todos los componentes en liza tienen el mismo valor significante; y no estaría mal seguirles la pista para ver su contribución al sentido final de la obra.

OKARIZ: Sí, pero era también lo que nos rodeaba, ahora lo ves y puedes pensar que es una imagen muy construida, pero realmente era lo que había allí. Todas esas maderas eran las paredes del estudio. Tenía algo –igual que en el vídeo del «secuestro»– que hacía que la vida se filtrase para producir sentido.

Da un poco de envidia este entorno artístico que comentas que habéis tenido, Jon Mikel, tú, Txomin...

OKARIZ: Txomin para nosotros entonces no era uno más, había sido profesor nuestro. Lo que quiero decir es que hubo un momento en el que comprendí que podíamos comer bollos de mantequilla y aprender a editar juntos. Fue el momento en el que se rompió la distancia, surgió la idea de que todos somos lo mismo, de repente hay algo que se comparte en el mismo lugar. Las amistades entre artistas son productoras. Puede que la soledad sea productora en algunos casos, no en el mío. Yo me he construido un entorno de artistas con los que tengo una amistad productiva. A veces, de una manera directa, en el sentido que me pueden traer cemento, papel, una fotocopidora, etc.; y en otros casos no de una manera tan directa, pero igualmente productiva, en cuanto que el trabajo que hacen me interpela, me ayuda a pensar, y me obliga a una respuesta. Eso me lleva muchas veces a buscar la amistad porque entiendo que hay algo que comparto. Muchas veces hablo de que la autoría no está tanto en uno mismo como en todo este contexto que te atraviesa. En muchos casos es directo; discuto y trabajo constantemente con amigos, entro y salgo de sus procesos, es muy productivo, muy generoso, muy divertido. En el arte los afectos son una parte

importante y se dan tanto en las relaciones interpersonales como en las relaciones con los objetos. En nuestro caso, todo se daba de una manera muy cotidiana, bien sea al estar en la sala mirando el vídeo cientos de veces, o al maquillarte y ponerte frente a unos focos como estos. Lo que quiero decir es que era una práctica, no era un poner en común un no sé qué. Estaba editando entonces *The Art of Falling Apart* (Fig. 57) y había algo de confluencia de intereses, de medios y de cosas, de manera que acababas compartiendo un proceso aunque no te dices cuenta en el momento.

¿Cuales crees que son las condiciones que deben darse para que eso suceda?

OKARIZ: Procesos, procesos de trabajo compartidos, nada más. No es algo que se pueda forzar haciendo grupos de trabajo de no sé qué manera. Uno comparte sus procesos de trabajo naturalmente. Conozco artistas que trabajan a partir de un ideal, yo no tengo nada que ver con eso, y Txomin tampoco. Todo consiste en preparar las condiciones de la búsqueda; la búsqueda de algo que has podido haber intuido, ya que me cuesta entender que se preparen las condiciones para que se produzca algo en abstracto, aunque podría ser. Creo que Txomin es todavía más extremo que yo en esa cuestión. Yo sé que hay algo y lo voy buscando; toma una forma y no es la adecuada; hago otro intento y otro, y a veces no toma ninguna forma adecuada y otras sí. Pero la forma final siempre es otra cosa que lo intuido porque la búsqueda es a ciegas, sin un ideal, solamente tengo una especie de olor que me dirige hacia algún lado. Lo que encuentro ni siquiera podría haberlo proyectado porque no sé lo que es. A veces encuentro más de una cosa y toma dos formas distintas. Nunca tengo un modelo; otros artistas de mi alrededor, que respeto muchísimo, que me parece que trabajan muy bien, tienen un ideal clarísimo y van a por ello de cabeza. Yo no, y Txomin tampoco. El arte no es la práctica de unas habilidades, tiene que ver con la supervivencia, en el sentido de que hay algo extremo, más allá de la resolución de un problema, algo que te implica personalmente.

Tanto los Dibujos ciegos como *Vida cotidiana (con dos personajes pretendiendo ser humanos)*, cada una a su manera, interpretan una relación con «el otro». En muchas otras obras de diferentes momentos se invoca una relación con un «otro social», más allá de lo especular, que utiliza como coartada de mediación la idea de «lo familiar». El algo que está implícito por ejemplo en su serie inicial de *Family Plot*.

MENDIZABAL: Hay un comportamiento estructural desde el cuerpo en relación a otros cuerpos, el cómo se configuran las formas de la relación de unos elementos que comparten un espacio, una historia, un contexto o lo que sea. De ahí el paralelo con la familia, como referencia que aparece a lo largo de todo el trabajo desde muy al principio: *Twins* (Gemelos), *Complot familiar* (Fig. 143), *Double Trouble* (Fig. 122), etcétera. Los títulos, al ser lo más arbitrario —lo que se impone— son lo que nos dan un índice de algo que está metido por alguna razón que no sabemos muy bien cuál es. Hay una descolocación del propio cuerpo y hay una recolocación de los cuerpos entre sí. A un nivel narrativo eso puede ser mucho o puede ser poco, pero, en paralelo a cómo funcionan los elementos más mudos (abstractos), hace que se generen muchas confluencias, lo que para mí es la constante determinante en el trabajo de Txomin, algo que he aprendido a ver y a apreciar más tarde, a medida que iba entrando en la complejidad del mundo de referencias, pero también en el problema del arte que a mí me toca. Quiero decir que no es evidente, al menos no es inmediatamente evidente.



58

Tx. Badiola, **Rêve sans fin**, 2005

Esta pieza toma forma a partir de una serie de pantallas, más o menos perforadas, transparentes, opacas o translúcidas, que dan soporte a tres tipos de imágenes: el texto «Rêve sans fin», la foto de un joven hablando por teléfono y un primer plano de un rostro perteneciente al cuadro *El martirio de San Mateo* de Caravaggio. El joven, que ansiosamente se afana en su comunicación, se encuentra entre dos signos de la mudéz, de la incapacidad para emitir un mensaje: el fragmento de un mini-poema de Samuel Beckett (*Rêve sans fin / Ni trêve à rien*) [Sueño sin fin / Ni tregua alguna] y la presencia muda, del grito imposible ante el martirio del santo.

59, 60

Michelangelo Merisi «Caravaggio», **Martirio de San Mateo**, 1600. Capilla Contarelli, San Luis de los Franceses, Roma. Vista general y detalle del rostro del niño que huye de la escena del martirio.

Hay piezas que hacen uso de elementos abstractos, pero que, a su modo, son ruidosos, y en las que curiosamente la parte muda la plantea lo figurativo, como en *Rêve sans fin* (Fig. 58).

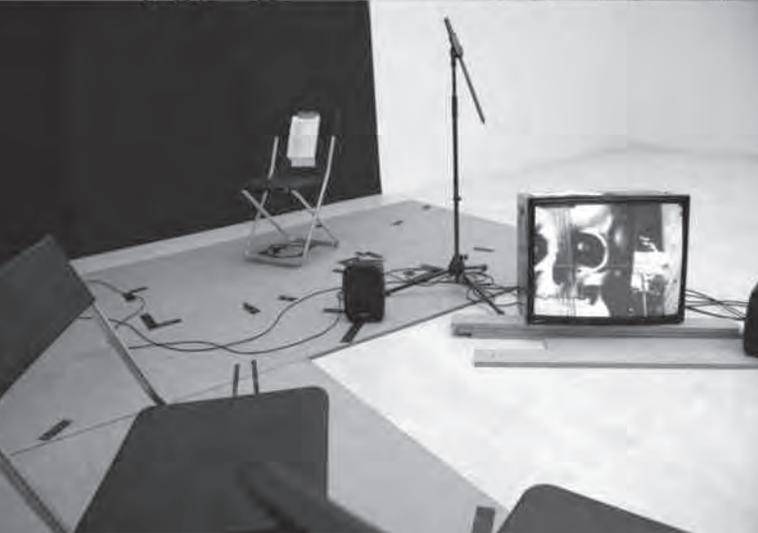
IRAZU: La sensación que tengo de la pieza *Rêve sans fin* es de expansión, en el sentido de que sus elementos no se contienen, sino que explotan y se fragmentan. En esta obra, la imagen en blanco y negro del chico es muy poderosa, en el sentido que emite «sonido», «canta», pero no es audible y, sin embargo, musicaliza (manteniéndola unida) sordamente toda la pieza.

MENDIZABAL: De lo que se trata es de adivinar esa continuidad que va apareciendo, ese generar las condiciones para que vaya aflorando algo que acabe reconociéndose como la constante. Una constante es esa aparición en el tiempo y en varios trabajos que viene de diferentes situaciones y orígenes, de ese forzamiento del cuerpo que tiene que ver con un tipo de expresividad, y que al final se refina de una manera muy sofisticada cuando en *Rêve sans fin* habláis del grito mudo. Para mí hay algo en esa idea de la expresión del grito que no se oye, una expresión física del habla pero sin el contenido de la voz, que de una manera extraña se vincula con todo lo que llevamos dicho. Esa representación del cuerpo incorpora muchas cosas, pero una de manera determinante es ese conflicto entre la forma expresiva y la ausencia de la expresión. Algo que se ejemplifica en el grito mudo del fragmento del Caravaggio, donde lo que no ves es precisamente lo que sabes que deberías estar viendo: los cuerpos retorcidos del *Martirio de San Mateo* (Figs. 59, 60). Esa constante me interesa, y también aparece como constante la forma en que condiciona los movimientos de algunos de los vídeos, no necesariamente de esa forma tan expresiva, pero sí con pautas de gestualidad o de pose. Es una constante que va aflorando, no es un elemento tan explícito, pero aparece constantemente y por algo será.

En este juego de alteridades hay una imagen de la alteridad radical que es la que representa la calavera como una especie paradójica de retrato que no trata precisamente de lo particular del yo, sino más bien de una especie de imagen de un yo común. La mortalidad es un límite que a todos iguala. En Txomin, esta dimensión —se podría llamar «vanitas»— parece estar bastante presente, pero se hace particularmente evidente en algunas obras como *Fame/Male/Female* (Fig. 65) o *Goodvibes* (Fig. 61). En la que, por cierto, tanto yo (Lorea Alfaro) como Inazio Escudero (artista y cámara circunstancial en esta entrevista) estuvimos implicados.

ALÁEZ: ¿Cómo fue la experiencia?

Bastante horrible y a la vez muy buena por Inazio. Lo que me gustó fue la acción, el tener que hacer algo porque te obligan, por ejemplo cantar con un micrófono, tiene que pasar algo y tú estás ahí involucrada. Lo pasé mal, pero luego me quedé con mucho más que esa sensación de malestar, que era una tontería. Supongo que sabes cómo fue: Txomin le dio una letra a Inazio para que hiciera una canción y con ella participaba en un ejercicio de *Proforma*. Se hicieron dos grupos: uno encargado de la *performance* de las cámaras que grabaron la canción, y otro que se encargaba de hacer el concierto. Paso una cosa horrorosa, justo unos instantes antes de empezar, cuando estaba con la tensión del momento, me dijo Inazio que al finalizar tenía que disparar con una pistola de balines sobre una guitarra y hacerla sonar. Yo no sabía que había que alinear la mirilla para apuntar.



61

Tx. Badiola, **Goddvibes. Ejercicio n.º 9. Primer Proforma 2010, 2009-2010**

Inicialmente, al comenzar *Proforma*, la instalación *Goodvibes* en el MUSAC, León, se componía apenas de unos elementos básicos: una pseudoanamorfosis de una calavera en bronce y una chapa impresa (ambas sujetas a la pared a través de unos listones de madera), un bajo eléctrico y un amplificador. Durante la realización del ejercicio, fueron incluidos nuevos objetos (sillas, pies de micro, papeles con la letra de la canción). Una vez acabado, se marcaron en el suelo las posiciones de estos objetos y algunos de ellos permanecieron y otros no. Finalmente se añadió un monitor con un vídeo realizado a partir del desarrollo de la acción. La instalación adquirió una formalización definitiva en la exposición de la Galería Soledad Lorenzo de Madrid en 2010.

62

Desarrollo de **Goddvibes. Ejercicio n.º 9. Primer Proforma 2010, 2009-2010**

El ejercicio tomaba como pretexto el monólogo «Alas, poor Yorik!» de Hamlet, a partir del cual se concibió la letra de una canción. Esta fue compuesta por otro artista, Inazio Escudero, que también se hizo responsable, junto a una sección de los participantes, de la parte musical y performativa de la misma. Por otro lado, el resto de los partícipes, conducidos por Badiola, eran responsables de crear un juego de miradas sobre varios tipos de objetos inanimados (dos esculturas y una chapa impresa, expuestas en las salas del MUSAC) a partir de la disposición de varias videocámaras. En un momento dado, ambas acciones, ejecutadas cada una con plena autonomía, se superpusieron en una única acción.

63, 64

Tx. Badiola, Calavera en **Goodvibes; Hans Holbein. Los embajadores, 1533.** National Gallery, Londres, 1533

En *Goodvibes* todos los elementos giraban alrededor del signo de la calavera, una especie de *memento mori* en diferentes versiones. La pieza principal era un cráneo alargado, realizado en un bronce muy pulido, en parte inspirado en la anamorfosis del cuadro de Holbein.

Al acabar la canción todos se quedaban quietos y yo tenía que disparar hasta que la guitarra sonara y así se acababa la *performance*. No sé cuántas veces disparé porque no apuntaba y fallaba, tuve que recargarla delante de todos, duraría solo tres minutos, pero fueron muy largos. Me gustaba mucho la canción, que no es exactamente la que se incluyó en el audio de la instalación y tenía que ver con una mezcla del sonido de la *performance*. También me gusta que la instalación posterior fuese transformándose hasta la versión definitiva que se expuso en la Galería Soledad Lorenzo en Madrid (Fig. 61). ¿Tú por qué la has elegido?

ALÁEZ: Él me preguntó si la había escogido por tener una cierta estética rock, y por supuesto que sí. Podría tratarse de los restos de un concierto a pequeña escala. Tiene que ver con la idea de prueba, de ensayo. Yo, cuando trabajo, me remito siempre al cuerpo y, por tanto, se dan muchas presencias unitarias. Sin embargo, Txomin tiende a una suma de elementos desarraigados y esto también pertenece al mundo del pop: una calavera en una camiseta puede ser erótica, un acorde musical creado para que permanezca en la superficie puede conseguir que te desplomes.

Además de referencias al mundo pop, también hay otras más cultas...

ALÁEZ: Suceden choques interesantes cuando se une alta y baja cultura. Txomin hace que se cante una canción con la letra basada en el monólogo «Alas, poor Yorik!» de *Hamlet*. Me provoca un salto al cine: la película *El séptimo sello* de Bergman, ese canto apocalíptico. La escena cuando la Muerte viene a buscar al caballero y este le propone jugar una partida de ajedrez. Este juego se va desarrollando a distancia, de tiempo en tiempo, pero se siente la derrota. Txomin también evoca en esta obra un efecto óptico como es la anamorfosis. Una manera especial de encriptar una información en un cuadro (a través de una deformación de la perspectiva). En este caso no es un cuadro, es una instalación escultórica, y todos los elementos de alguna manera van a sufrir una deformación dentro del espacio que los aglutine. No hay jerarquía entre los elementos (no se subordinan), pero desconfía de ellos. Prefiere maltratarlos él antes que lo haga el propio espacio impoluto de una galería. De este modo tiene un cierto control sobre la pérdida de energía que sufre la pieza cuando se cambia del estudio a un lugar más aséptico. He visto esta pieza en las dos ocasiones que la ha mostrado: en el MUSAC y en la Galería Soledad Lorenzo. Se podía intuir muy bien lo que fue la experiencia del *Primer Proforma*, los arañazos en la superficie y las negociaciones. Ese desorden pautado, que parte de una sinopsis que se rompe, logra que sea una obra abierta, aun en estado de proceso.

Tiene también algo de bodegón, de *vanitas*...

ALÁEZ: La idea de *vanitas* es el germen de esta obra. Una naturaleza muerta contemporánea de alto contenido simbólico. La calavera me recuerda a mi pieza de las chaquetas en cuanto a una forma bruta que emerge de la pared. La escultura en continua colisión, el miedo, el fracaso, las catarsis como única certidumbre. Esa forma entre guitarra, calavera y columna vertebral que utilizó también en la escultura *Fame/Male/Female* (Fig. 65), en aquel caso, a partir de un póster. *Goodvibes* es la única escultura orgánica que hay en toda mi selección. En esta conversación hay una cuestión que ha salido a relucir todo el rato, lo que te explicaba sobre la sensación de protección, algo que me pasa aquí también en esta obra. Es un lugar que sabes que es propicio para que se dé un asunto que te concierne.



65

Tx. Badiola, **Fame/Male/Female**, 2007

Una obra característica del modo de trabajar de Badiola por capas o estratos superpuestos. En este caso de manera más literal que en otras obras, una capa la constituye el soporte de madera, otra es una gran fotocopia de Bowie en un concierto, otra es un texto (construido con tiras de papel imitación a madera) en el que se puede leer de manera simultánea: «Fame, Male, Female» (conectando la androginia de Bowie, con su canción *Fame* y el soporte de madera), otra capa es un metacrilato en donde se han impreso fragmentos muy orgánicos extraídos de la fotocopia del fondo, otra la constituye el póster desplegable de una revista musical (*Vibraciones*) suspendido sobre el conjunto y que representa una calavera-guitarra (conectando, en este caso, la idea del pop-rock con Bowie y la calavera como contraposición a la idea de «fama»), finalmente todo el conjunto se posiciona en el espacio de manera desequilibrada valiéndose de un apoyo desplegado.

66

Detalle del modo de sujeción del póster: suspendido enfrente de la estructura con un cordel.

67

Sergio Prego, **ANTI-after T. B.**, 2004

Reinterpretación de la *performance* de Trisha Brown, *Walking on the Wall*, realizada en el Whitney Museum en 1971.



IRAZU: *Goodvibes* inicialmente tuvo en *Proforma* una disposición espacial y material que acogió una *performance* de Inazio Escudero. En una posterior disposición en la Galería Soledad Lorenzo esta *performance* aparecía dentro de una narración en vídeo muy manipulada, en el extremo opuesto a lo documental, y en un monitor que acompañaba en un escenario a los restos materiales (incluido micrófono, calavera...) de lo acontecido en la primera disposición del trabajo. Lo que enrarece a *Goodvibes* son los elementos que comparecen en el escenario...

Efectivamente, y en eso conectaría con la idea de *vanitas* de la que se ha hablado, en el sentido que hacemos cosas, pero ¿qué queda de lo que hacemos? Los restos materiales que quedan son justo lo que no somos. La presencia tan insistente de las calaveras (tanto en la escultura anamórfica como en la chapa impresa o el vídeo) incide en esa pregunta, ¿qué queda?

MENDIZABAL: Con respecto a esa idea de la muerte o la mortalidad hay dos cosas: una es que el arte genera una especie de trascendencia con respecto a lo cotidiano, a la vida, que produce un anhelo de lo que no es vida, una idea clásica del arte en cuanto conjura de la muerte; mira, esto suena a Oteiza, está bien: curar a la muerte trascendiéndola. La otra alusión del arte a la muerte es precisamente la contraria, la *vanitas*. Por ejemplo, la calavera con la guitarra en la obra *Fame/Male/Female*, cruzada en este caso con el hecho de que es un póster de la adolescencia de Txomin, lo que la sitúa en una especie de perspectiva biográfica inquietante, que hace fijarte a la vida sin posible trascendencia.

IRAZU: Tendría otra lectura sobre el tipo de trascendencia que busca el arte, y que es siempre a través del otro. Está siempre buscando al otro.

Esa idea hila perfectamente con otro tipo de *vanitas*, el que aparece en aquellos versos de Quevedo: «serán ceniza, mas tendrá sentido / polvo serán, mas polvo enamorado». Los restos en el arte no son insignificantes, tienen la vocación de reactualizarse permanentemente, trascendiendo al tiempo. *Fame/Male/Female*, por un lado, introduce también una cierta idea del tiempo, de su inexorabilidad, de la mortalidad, pero que formalmente está dada a partir de una colocación en el espacio de los elementos que la componen de una manera no articulada, sin jerarquías. Esto tendría que ver con algo a lo que se refiere Txomin cuando dice que en esta obra trabaja por capas.

PREGO: En esta pieza, cuando leo que aparece Bowie, que aparece la palabra «Fame», me da exactamente igual; lo curioso es que la superposición es tal, que ya no veo los signos que la componen, sino solamente la superposición. Para mí lo que hace singular a esta pieza es que un cartel esté suspendido de unas cuerditas en un espacio intermedio que casi es un lugar imposible (Fig. 66). Me recuerda la sensación que tienes cuando ves las figuras en el vídeo anterior (*Vida cotidiana*), que parece que estuvieran ahí suspendidas y que hubiera un espacio entre el fondo y ellas. Me pasa lo mismo con ese cartel. No se agarra a una convención para estar soportándose a sí mismo en una estructura que está desequilibrada, formada por un conjunto en el que cada uno de los elementos es absolutamente singular y parecería que cada uno es prescindible. Ves una calavera pero te da lo mismo lo que sea, porque lo importante es que ves un signo suspendido que aparece como su propio origen, no sé si es un póster de una revista o lo que sea, pero aparece en sí mismo por mérito propio.



68, 69

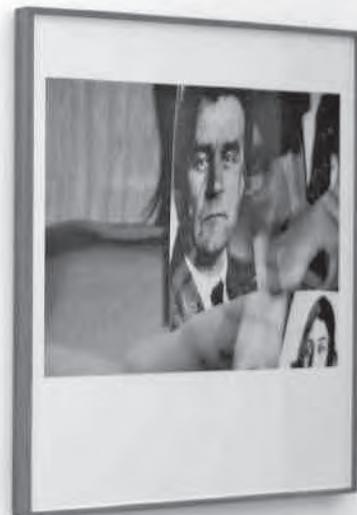
Tx. Badiola, **RSF (ni trêve à rien)**, 2006;
RSF (comedores de sufrimiento), 2006

A partir de la experiencia en las instalaciones —en las que había una profusión de todo tipo de signos, incluidos los verbales—, se fue decantando esta serie de *collages*, donde aparecen de manera privilegiada dos tipologías de signos: por un lado, textos (citas literarias junto a textos propios) y, por otro, imágenes (de jóvenes que intentan comunicarse, mezcladas con otras de los *media* o vinculadas al mundo de los «ancestros» artísticos. Una especie de laboratorio para identificar el deseo en un conjunto de imágenes y textos que establecen un diálogo entre presente y pasado: los autores de la Biblia, Durero, Pontormo, Bronzino, Caravaggio, Melville, Marinetti, Boccioni, Maléovich, Tatlin, Popova, Beckett, etcétera, con imágenes de actualidad o de gente joven con la que Badiola había trabajado en otros proyectos.

Los signos se van superponiendo uno a otros y, a pesar de que aparentemente todos ellos constituyen un relato, es muy difícil reorganizarlos para conseguir una lectura narrativa. Es una imposibilidad que te enfrenta todo el rato a su condición real, al margen de las interpretaciones. Es esta una rutina que *Bastardos* parece haber anticipado al mezclar distintos elementos de diferente material, la bombilla como signo...

PREGO: Viendo esta escultura otra vez y en relación al vídeo, lo que a mí me inspira tiene que ver con el hecho de que, en la manera de colocar los signos en las esculturas, se producen espacios intermedios –en este caso, un abatimiento interno en el que todo queda como colapsado contra las paredes–. Vivimos en una especie de continuo, todo está absolutamente lleno, no hay fisuras, y la sensación que tengo con esta pieza es como si de repente, al evidenciar las diferentes capas, se estableciera algo que empieza a dejar espacios..., es una sensación real, lo veo físicamente. La manera en que se colocan las tablas contra los lados también me recuerda al constructivismo ruso, donde los elementos aparecen absolutamente suspendidos. Lo interesante es el espacio que hay entre ellos y esa suspensión; parece que nada puede estar fijo, lo cual podría aludir a una especie de movimiento infinito que impide saber cómo van a acabar esas formas geométricas. Y aquí, respecto al método, ante la imposibilidad de ejecutar ese gesto dentro de los parámetros de la representación contemporánea, se da la imposición de una serie de normas que permiten un espacio en el que todo aparece como suspendido y un espacio interno en el que parece que podría darse la vida, la acción. En relación a mi trabajo, por ejemplo, cuando repetí la acción *Walking on the Wall* (1971) de Trisha Brown (Fig. 67), consistente en caminar sobre las paredes, la intención era darle la vuelta al espacio. A mí lo que me interesa de cambiar la relación con la gravedad tiene que ver con que puedas hacer un espacio horizontal y convertirlo en vertical; hay una manera convencional de cómo vemos las cosas que podría cambiar. Es como pensar qué sucedería si se construyese un edificio tumbado sobre uno de sus lados y las habitaciones se sucediesen una encima de la otra, se trataría de ver el tránsito..., el habitar un espacio concebido de una manera totalmente diferente. En esta obra en particular, es algo que se percibe por la manera de moverse, les hago caminar sobre las paredes, pero, a través de la grabación en vídeo, luego aparecerán como caminando sobre el suelo.

MENDIZABAL: El problema que plantea *Fame/Male/Female*, con respecto al estatus del soporte, de pantalla, de panel, aquí está resuelto de una manera muy simple en comparación con otras, pero muy eficaz, porque la discontinuidad se produce por un gesto que identificábamos con *E. L. el Ruso*, en lo que concierne a la problematización de la estructura. Por otro lado, con respecto al *collage*, aquí hay una forma de utilizar la integración de imágenes que no es la típica del procedimiento, que es la de funcionar por contigüidad de los elementos o de los fragmentos, sino que funciona por solapamientos generando incluso ilegibilidad. Hay una saturación que no trabaja para la claridad, sino más bien para el ocultamiento, algo que no aparece tan evidente, aunque sí creo que está invocado de alguna manera en la serie *RSF* (Figs. 68, 69). Cuando he hablado de tipologías de imagen, quizá también me refería a tipologías mediáticas: la infografía a la hora de explicar una noticia, una información casi forense de lo sucedido, o la foto de rock, en la serie *Bañiland* (Figs. 98, 99). Hacia dentro, supongo que lo que le llama la atención a Txomin cuando utiliza esas imágenes, puede ser el cuerpo retorcido, la postura forzada, los cuerpos sometidos a una cierta violencia, que generan un tipo de narración que no es muy diferente al de la pintura manierista, o de la expresividad convocada en *RSF*.



70

Tx. Badiola, **Imaginar es malinterpretar**, 2006
Al mismo tiempo que la serie de *collages RSF*, surge esta obra con la intención de depurar y de algún modo extraer conclusiones. En primer lugar Badiola aisló las imágenes de los textos y comenzó a trabajarlos de manera separada pero aplicando una técnica idéntica, articulando imágenes con imágenes y textos con textos. Al poner juntas las once unidades-imagen intercaladas con las once unidades-texto, la relación se hace más compleja, ya que inevitablemente se provoca una suerte de secuencia y por tanto se genera una narratividad a la que contribuye el esfuerzo de verificación permanente entre imágenes e imágenes, imágenes y textos, y textos y textos.

Hablando de cuerpos retorcidos, de manierismo, de la legibilidad o ilegibilidad de ciertas imágenes, *Imaginar es malinterpretar* (Fig. 70) es una obra que a ti, Ana Laura, te interesa particularmente. ¿Dónde la viste por primera vez?

ALÁEZ: La vi en la Galería de Soledad Lorenzo, la recuerdo perfectamente. La relación tan directa frase-imagen me gustó. Otro extremo diferente que no tenía que ver con las obras previas. Reconozco esa intensidad que yo exijo a las obras. Ingmar Bergman aseguraba que no escribía guiones tal y como los entendemos, sino más bien algo más parecido a una partitura musical que luego utilizaba para crear junto a sus colaboradores, e invitaba a los espectadores de sus películas o a los lectores de sus guiones a hacer un uso más libre de los elementos que él ponía en juego. Esta obra es también como una partitura.

A partir de este punto parece que el texto comienza a ser indispensable, aunque veo que ha estado muy presente en los trabajos anteriores. Yo aquí, en esta obra, veo, como hablábamos antes, una acción del tipo: «además de unas frases tengo unas imágenes, ¿qué hago con ellas?, pues las refotografío». Es una acción sencilla y directa. ¿Tú como lo ves?

ALÁEZ: El otro día veía un documental de Joy Division, de cómo hacían las letras, y era un poco lo mismo: «tengo unas frases que puedo desmejorar». Txomin está desmontando las frases para que puedan ser algo más.

EUBA: En este momento, Txomin comienza a trabajar con textos de una manera muy similar a la que había trabajado con las esculturas o con la fotografía. Se da un momento bastante particular en el que las mismas soluciones que probó en Londres y luego trabajó a lo largo de los noventa las aplica aquí con signos provenientes de la historia de la pintura o de los *media...*, recuerdo que esta obra fue también para mí importantísima. Pienso que es una pieza que podría existir de muchas maneras, es una obra totalmente virtual. Si con todos estos textos hiciera una pieza de radio, sería una absoluta delicia. Precisamente, un día hablando de las últimas *performances* de Itziar que incluyen textos, Txomin decía que lo que le interesaba era que al leer poesía necesitabas leerla en alto, escucharte a ti mismo leyéndola. Esta pieza me lleva a pensar que las maquinarias que ha representado en otros momentos en su trabajo y que te situaban fuera en tanto que espectador, en este caso te sitúan dentro del lenguaje, dentro de la máquina, en las partículas, es como si fuera molecular-cuántico. Me gustó porque la pieza se fue haciendo poco a poco, tímidamente, cogiendo frases de aquí y allá, articulándolas, y de la misma manera con la imagen fotográfica. Más tarde, esta técnica se pudo ver en algunos ejercicios que hizo en *Proforma*, en los que jugaba con la capacidad que tiene el texto de generar siempre sentido. Para entonces, ya había entendido que dos signos, puestos el uno junto al otro, hacen que sea más proclive el que se genere un sentido. Me gusta también — aquí pienso en la poesía — cuando toma un elemento perteneciente a una unidad autónoma (una novela, un relato, etc.) y lo respeta sin transformarlo articulándolo con otros. Cuando escribe así, el resultado tiene un tipo de ritmo muy marcado que me gusta mucho, que me recuerda a Pasolini. En esta obra, compuesta con partes de otros, selecciona diferentes materiales de manera que se canalice lo que entiendo que es una subjetividad (dentro de algo es evidentemente material objetivo). Tiene lo mismo que te he dicho que tenía *E. L. el Ruso* como estallido del lenguaje, pero en un momento más textual como el que estamos ahora. He obviado algo que quería



71, 72

Tx. Badiola, **Serie negra (cinco cajas)**, 1981;
Serie negra (preliminar), 1981

Aunque las obras como estas, realizadas desde 1978, participaran de una estética próxima al minimalismo, lo cierto es que ponían sutilmente en cuestión algunos de sus presupuestos esenciales, como la transparencia de su propia construcción, su carácter antiilusionista, su literalidad, su presencia en el espacio, etcétera. La definición formal de cada elemento en ellas constituye el módulo que se utilizará posteriormente en la serie *E. L. el Ruso*.

decir del vídeo, y es que hace poco les explicaba a unos alumnos que una versión subjetivista de mi proceso sería: empecé haciendo dibujos en papel, pasé al muro, de ahí a la foto, en la foto echaba de menos el movimiento y de ahí llego al vídeo, del vídeo a la partitura y a la narración, de esta al relato y la escritura... Desde una perspectiva capciosa diría: en los ochenta cuando se pintaba era pintor, en los noventa cuando había que hacer fotografía hice fotografías grandes, cuando había que hacer vídeo hice vídeo, ahora ya no lo hago porque no se hace, y ahora escribo que es lo que hace o quiere hacer todo el mundo. En el fondo estamos todo el rato haciendo lo mismo, lo que pasa es que hay momentos de sincronía y de asincronía con el exterior.

Has dicho que es un momento en el que hay demasiada palabrería y en el que te pones a escribir, cuando todo el mundo escribe, ¿por qué ahora precisamente?

EUBA: Te diría que es porque me he hecho mayor y tengo la necesidad de contar el mundo a partir de lo que he hecho. Pero hay infinidad de razones, la más sincera es que he visto la oportunidad técnica de hacerlo. En el caso de Txomin, el texto de esta pieza me lleva todo el tiempo hacia la poesía, no hacia el texto-ensayo que ha ido escribiendo siempre para cada exposición. Me refiero a un tipo de texto liberado, al texto libre, que en Txomin siempre articula un proceso, en su caso totalmente inconsciente que, vía escritura, consigue luego comunicar de manera consciente. Él siempre ha hecho el esfuerzo de querer explicarse a sí mismo, que el artista tenga la necesidad de decir lo que otros no son capaces de decir, lo cual me parece un acto de responsabilidad civil. Lo que me interesa de este trabajo es precisamente el escape de eso. Cuando se analiza el trabajo de Txomin desde el cuerpo, porque en los noventa solo se veía el cuerpo, o su escultura desde el rollo formalista o desde la Transvanguardia, a mí no me interesa. Supongo que él piensa: «voy a hablar desde donde me interesa para que la gente hable de lo que a mí me interesa». Eso Txomin lo ha hecho con sus textos, pero en esta pieza en concreto es otra cosa.

SEGUNDO EXCURSO. EL MARCO Y LOS LÍMITES DE LA REPRESENTACIÓN

Serie negra (cinco cajas), 1981; Uno y cuatro Rusos, 1987; RSF (David), 2006; El escultor (juega al otro), 1995-2005; Lo que llaman sombra aquí, 2015

Jon Mikel, ¿por qué has escogido esta pieza tan antigua, *Serie negra* (preliminar) (Fig. 72) de 1981?

EUBA: Txomin me comentaba que yo era el que más piezas antiguas había escogido. Esto me permite hablar de una cosa biográfica, y es que a partir de que conozco a Txomin he tenido claro desde dónde se definía nuestra relación. No es fácil de decir, pero creo que hay una interdependencia. Por mi parte era como si él representara esa especie de identidad que tiene lo que a ti te falta, algo complementario. Estaba pensando ahora, cuando venía en el autobús, que el hecho de que me fuera tanto hacia el principio es porque lo que ya conozco — porque he participado de ello — ya lo tengo. Siempre he tenido claro que a Txomin me lo he comido, se lo he dicho infinidad de veces: he cogido esto, esto, esto..., todo lo que he podido aprender de estar a su



73
Robert Morris, **Untitled (Box for Standing)**
(**Sin título [Caja para estar de pie]**), 1961/1994
(Reconstrucción de 1994). Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

74
Sergio Prego, **Bisectriz**, 2008

75
Tx. Badiola, **Serie negra (dos partes)**, 1981
Una de las piezas de la misma serie,
presentada en la exposición de la Sala
Metronóm en 1982. En este caso se puede
ver cómo la parte de la obra que está en el
suelo se asienta sobre una prolongación de
la pared, en un juego ilusionista (suelo-pared)
que contradice el postulado minimalista
que obligaba a una relación transparente
e inmediata de la pieza con el espacio.

lado, a nivel técnico me lo he zampado. El que quedara tanta proporción de Txomin que no me había zampado generaba una necesidad primitiva de querer integrarlo porque no lo tengo. Sentía también una atracción natural por el hecho mítico de que hay objetos que quizá no existen y que, a pesar de disponer de una representación, no tienes acceso a ellos. Toda esta serie, más todo lo anterior, tiene un poco que ver con eso. Quizá si no hubiera sabido que otros han escogido ciertas obras posteriores que para mí han sido importantes para aprender de ellas, ayudando o estando cerca, las habría tenido que seleccionar. Pero al saberlo, me pude permitir el lujo de ir hacia lo que no sé cómo es.

PREGO: Yo la he escogido porque en ella distingo algo que siempre he visto en el trabajo de Txomin y tiene que ver con una herencia del *minimal*, pero al mismo tiempo desmarcándose extrañamente de su querencia puramente lingüística. Lo que me interesaba... no es algo que tenga claro del todo. Por una parte, está el gesto mecánico de desplazar el fondo de las cajas dejando una abertura en uno de los lados y en el otro un excedente, un gesto que adquiere una extraña cualidad figurativa. En esta pieza cada unidad tiene su entidad propia, a diferencia del *minimal*, donde la inserción en la serie convierte a los elementos en algo puramente lingüístico, en una parte del signo. Aquí cada una de ellas adquiere una cierta autonomía que creo que tiene que ver con este espacio mayor entre dos de ellas. Si se hubieran mantenido todas equidistantes sería la mera repetición de un mismo elemento, pero al haber este espacio, cada una de ellas adquiere un valor posicional, está la pareja y las otras tres... Por otro parte, me recuerda a una obra de Robert Morris (Fig. 73), no recuerdo el título, en la que él está metido en una caja de madera, una especie de contenedor, y tiene ese carácter antropomórfico que es anti-*minimal*, aunque podría tener que ver con obras proto-*minimal*. Este carácter figurativo rompe con toda idea de secuenciación lingüística, eso es lo que más me interesa, la obra está en un punto intermedio que no se decanta para ninguno de los lados y lo mantiene todo en una suspensión que a mí me inquieta.

Aunque ambos habláis como si se tratase de la misma pieza, cada uno de vosotros dos habéis escogido una versión diferente. Jon Mikel, una con dos elementos, *Serie negra (preliminar)*, y Sergio, otra, *Serie negra (cinco elementos)*.

EUBA: Lo que me interesó de esta versión [*Serie negra (preliminar)*] fue su carácter figurativo, la relación abstracción-figuración está en el punto cero. De manera que, cuando la contemplo, veo una posibilidad de sintaxis con dos elementos que permite crear todo un alfabeto —da igual hacia donde apunte, dentro de su propia familia de piezas o en relación a obras posteriores como la serie *E. L. el Ruso*—. Pero sobre todo veía que la representación de algo figurativo permitía una proyección del cuerpo y a la vez la proyección hacia el lenguaje como algo más abstracto referido a la estructura interna. Me parece un principio, de hecho siempre he visto que estas piezas pueden procrear; en sí mismas constituyen un vocabulario, un alfabeto.

Esta idea de la suspensión en ambas versiones, Sergio, la veo muy relacionada con cosas de tu trabajo, con la obra *Bisectriz* (Fig. 74) que vimos el otro día. ¿Ves tú alguna relación?

PREGO: Sí, ahora que lo dices, por su posicionamiento en el espacio. Es muy importante el hecho de que esté apoyada, algo que podría parecer arbitrario, pero



76, 77

Imágenes de la exposición de Badiola, **Una entrada y mil salidas**. Galería CarrerasMugica, Bilbao, 2011

Esta exposición era un ejercicio, un ensayo de creación de una forma que activase un conjunto de obras, algunas de ellas realizadas con anterioridad y otras concebidas ex profeso para la instalación, a través de un dispositivo formado por elementos lineales que recorrieran todos los espacios de la sala.

78

Tx. Badiola, **RSF (Family Plot)**, 2007

no lo es; si estuviera colocada directamente sobre el suelo se convertiría en una escultura que mantiene una relación convencional. Sin embargo, el hecho de que esté colocada en diagonal implica un gesto que tiene que ver con las formas de transitar de diferentes entes por el espacio, puede ser una persona, un perro, un animal, que se posiciona de una determinada manera en relación a los elementos del contexto circundante. Esa es otra cosa que me interesa del trabajo, que parece que la pieza se posiciona por sí misma.

EUBA: A mí, la colocación me vuelve a remitir a la figuración (diferencias de pesos y tamaños); la acerca a una visión antropomórfica más que a una cosa abstracta de lenguaje. Mi gran trauma cuando estaba en la Facultad y tenía que hacer esculturas era que se sostuvieran a sí mismas. Era una tortura máxima buscar esa legitimidad, nunca se me hubiera ocurrido hacer una caja y dejarla en el suelo. En este caso me parece una solución dialogada y sin complejos: «tengo un espacio, tengo un muro, tengo un suelo y quiero llevarla a donde quiero que esté, y por tanto la coloco a esta altura». No me imagino, si tuviera una fotografía de una persona al lado de ella, la altura de la pieza; me cuesta bastante esta pieza, pero a la vez sé que es la matriz de un montón de cosas que se harán evidentes después, algo que aquí veo ya planteado. Yo siempre pienso en todo lo que le falta a cualquier cosa para que se sostenga, bien sea físicamente o como arte. Fue en la Facultad donde más rápidamente vi esa dificultad, o ese dolor, en el hecho físico de la gravedad. Hasta hace cinco años no me he atrevido a decir que también yo puedo ser —funcionar como— escultor y tiene que ver con esa dificultad y el compromiso que para mí exige la materia. Este no es el problema de Txomin y menos en esta pieza. El hecho de estar puesta como está, entre el suelo y la pared, me parece una conclusión lógica respecto a esa cuestión.

¿Sergio, llegaste a ver alguna vez esta pieza en directo?

PREGO: No, solo en fotografía.

Lo digo porque la fotografía de la pieza *Serie Negra (cinco cajas)* corresponde a la exposición en Metrònom, en Barcelona, y se puede ver que el suelo, debajo de la pieza, estaba pintado de blanco y creaba un espacio propio. Quisiera preguntarte en relación a tu elección, ¿por qué esta versión y no la otra *Serie Negra (preliminar)*? Algunas de las cosas de las que has hablado, como la singularidad de cada elemento, aquí, en la que no has elegido, podría suceder de una forma distinta, no por una cuestión de posición, sino porque son diferentes entre sí. En esta me parece atractivo el que en la foto aparece ya en un estudio, en una casa, que me remitía más a *Bisectriz*, en la que el suelo no está determinado, no hay ningún amago de peana, ni de enmarcado, está directamente en el suelo.

PREGO: Lo que dices de la peana no acabo de entenderlo bien porque, en este caso, *Serie Negra (preliminar)* no la tiene y, sin embargo, parece todo más convencional. Parece que estuviera resolviendo algún tipo de problema espacial, mientras que el hecho de estar pintado el suelo de blanco en *Serie negra (cinco cajas)* indica una voluntad específica de que tiene que estar de esa manera en el espacio y eso me parece curioso, aunque yo particularmente nunca podría aceptar (en mi trabajo) esa separación del espacio circundante. *Serie Negra (preliminar)* no me interesa tanto, claramente no, precisamente porque son diferentes, es como si fueran dos personajes independientes, como si cada uno de ellos fuera alguien diferente, como



79

Tx. Badiola, **Uno y cuatro Rusos**, 1988

Pertenece a una derivación del trabajo con elementos de la serie *E. L. el Ruso*. Aquí no es el elemento de partida el que se fragmenta y se reconfigura, sino que cuatro de esos elementos se articulan para formar un nuevo signo: una especie de cuadrado en movimiento. La regularidad de este movimiento que define al núcleo central vacío, enmarcándolo, está puntuada por formas parásitas (una por elemento) que se convierten en un factor de orden/desorden dentro de la estructura general.

80

Tx. Badiola, **Guards (n.º 096)**, de la serie *¿Quién teme al arte?*, 1988-89



81

Tx. Badiola, **RSF (David)**, 2006

Como en la mayoría de las obras de esta serie, la imbricación entre textos e imágenes está modulada por unos elementos semiabstractos (tiras rectangulares de papel pero de imitación a madera) que a la vez pertenecen y no pertenecen a la articulación y actúan como una especie de marco que no consigue controlar totalmente el flujo signifiante.

«el gordo y el flaco», que obligan a un cierto antagonismo o a la comparación, mientras que en la otra me interesa que cada uno de sus elementos logra tener una entidad propia, no por cada uno de ellos mismos, sino...

... por su puesta en relación.

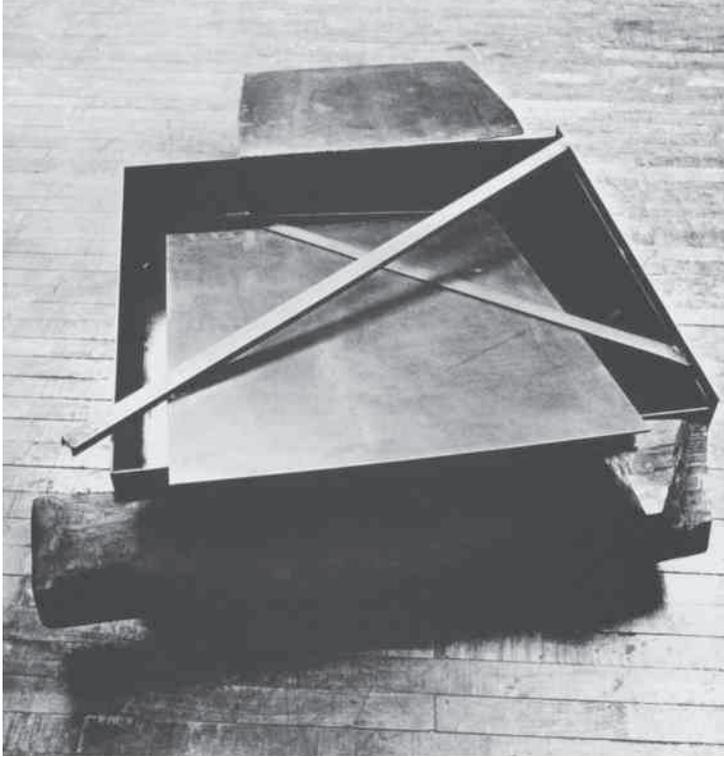
PREGO: ...por la posición que adoptan en el conjunto. Ahí es donde veo más tensión entre la referencia al *minimal*, que crea un espacio del que parten y, sin embargo, del que emergen como entidades. La parte de arriba siempre la identifico con bocas, tienen un carácter figurativo, como si se trataran de entradas. Y también unas salidas, por un lado entra el espacio y por otro sale el excedente.

¿El hecho de que ambas estén pintadas con una pintura viscosa iría en la misma dirección, hacia la figuración, que has apuntado antes, Jon Mikel?

EUBA: No lo sé. En su caso más bien tendería a verlo como un añadido..., iba a decir «experimental». Es como si añades un condimento más para ver cómo funciona. Aunque también podría ser que esté para ensuciar la pureza de un tipo de trabajo de un periodo concreto (minimalismo), o bien, al contrario, que el periodo (inicios de los ochenta) pedía que se ensuciara, no lo sé. Si lo viera físicamente podría testar lo que es un añadido, o quizá lo que es una agresión, ya que no lo veo nunca como una solución. Aunque he visto solucionar piezas dándoles un corte por la mitad, nunca lo veo como esa cosa que detesto que consiste en sobar la pieza. Muchas veces, hay una tendencia, cuando no sabes cómo solucionar una cosa, a ir tocándola, y Txomin no suele tocar. Él hace una cosa a la que le sigue otra. Es siempre una cuestión... como de acumulación de pequeños hechos consumados que genera otro nivel. El añadido de esa pintura lo veo como una especie de agresión para constatar algo.

Lo que subyace de la relación entre las dos distintas versiones de esta pieza sería el problema del marco. En una de ellas, de tradición minimalista —de la cual aparentemente surgen sus elementos— el marco lo configura el espacio real de la habitación, mientras que en la otra existe un espacio acotado que «enmarca» su manera de aparecer. Hay otras piezas posteriores en las que este problema del marco tiene otras expresiones, *Uno y cuatro Rusos* (Fig. 79), donde cuatro cajas definen un cuadrado vacío, podría ser una de estas

BADOS: Recuerda que en la exposición de la Galería CarrerasMugica, *Una entrada y mil salidas* (Figs. 76, 77), Txomin dispuso unas tiras de madera en las paredes sobre las que colocaba las obras, y en el texto de presentación hablaba del *parergon* a partir de Derrida. El *parergon* sería un elemento secundario al tema, pero que afecta al sentido de la obra de manera fundamental. Un elemento al lado, o accesorio respecto al contenido, pero que trastoca la lógica significante de cada componente y en consecuencia de toda la composición. Si revisas piezas de nosotros en los ochenta (como *Uno y cuatro Rusos*), de la época del estudio de Uribarte, casi todos utilizábamos algún elemento secundario que alteraba la unidad formal de la escultura. Hacíamos un uso tal vez inconsciente del *parergon*. Cuando Derrida da cuenta de esta noción en su texto *La verdad en la pintura*, habla del marco, pero cita igualmente el velo en la *Lucrecia* de Cranach —como puede observarse también en la *Lucrecia* que compró el Museo de Bellas Artes de Bilbao hace dos o tres años—. En mi opinión, el «velo» en Cranach responde a un uso radical del *parergon*, más



82
Ángel Bados, **El dilema de Alberto**, 1987

83
Pello Irazu, **Bad Twins**, 1988

que el marco. Es cierto que, de nuevo, en piezas recientes de Txomin el componente de las tablitas está al lado, pero afectando claramente al sentido. Recuerdo en esa exposición otra obra con una fotografía, *RSF. Family Plot* (Fig 78), con un gran marco, muy ancho, hecho de tablillas parecidas; era muy atractiva, y funcionaba como una imagen a la que se le añade un elemento de distanciamiento verdaderamente adecuado que consigue que te incorpores a la escena precisamente a través de esa suerte de mirilla u obturador que es el marco repetido.

IRAZU: En el caso de Txomin siempre estamos hablando de formas complejas, cargadas de usos anteriores, activando su discurso artístico. En esta obra, *Uno y cuatro Rusos*, las formas (en sí mismas un marco) funcionan alrededor de un centro, de un vórtice energético entrópico que en otras obras coetáneas como el dibujo *Guards* (Fig. 80) es ocupado por una imagen; posteriormente, en *RFS (David)* (Fig. 81) la imagen se desmiembra, desaparece, manteniendo el mismo «marco». El hecho de que se repitan estas formas, reconocibles en un bagaje propio, es cuanto menos curioso.

EUBA: *Uno y cuatro Rusos* es de las pocas piezas de esa época que he visto en vivo. Hubo una exposición colectiva, en la Sala Rekalde de Bilbao, en la que aparecía esta pieza junto a unas de Pello Irazu y de Ángel Bados, entre otras. A veces para referirme a mis colegas artistas explico que estoy rodeado de *mediums* que se comunican a través de los objetos (las obras de arte) con otras épocas y que tienen amistades en otras esferas de la realidad, mientras que yo consigo solo excepcionalmente y con dificultad este tipo de interacciones. Sin embargo, en aquella ocasión fue muy agradable para mí, ya que no tenía ninguna duda de lo que había conseguido comprender de esta pieza al compararla con la de Pello y la de Ángel. Fue ver en la exposición... uno, dos y tres, y decir: «¡Ah!, claro, Txomin es lo constructivo», pero con un resultado de un solemnidad apabullante —no solo porque se tratase de un cuadrado o por cómo estaba apoyada—. Recuerdo que la escala era gigante, casi monumental, pero ligera a la vez, pues la obra surgía del resultado de la acumulación de un elemento, no tan grande en realidad, que era repetido. Lo que me gustó es que simplemente viendo la obra entendí la técnica de Txomin, al menos un aspecto de su técnica. Una técnica sin dudas y sin problemas para incorporar, una vez entrado en proceso, lo que le hiciera falta. Nada que ver con Ángel, que siempre está escondiendo u ocultando algo. Lo de Txomin aparece como si no tuviera trucos, es el propio sistema mostrándose, que a mí es una cosa que ideológicamente me ha interesado. No soporto la gente que trabaja mucho en una estructura —peor si es interna— que luego quedará oculta. Recuerdo en el caso de Pello cómo conseguía hacer más caliente el hierro desde el color para que todo fuera dérmico, algo vibrante. Pensé: «Ángel es lo oscuro, el enigma replegado sobre sí mismo; Pello conseguía “afectivizar” la escultura desde fuera; y en Txomin no había fuera ni dentro, estaba todo a la vista, diciendo: “me apoyo así, me han pensado así”... » (Figs. 82, 83). Era, de forma parecida a la serie *E. L. el Ruso*, «el lenguaje funcionando», pero ya sin ninguna violencia. Si en esa serie se daba una agresión al lenguaje desde la que se generaba el propio lenguaje, en este caso era mucho más calmado: «así funciona y es lo que hay», era un pensamiento que aparecía desplegado, hecho forma. Me gustaría volver a ver esta pieza ahora, podría decir algo mucho más preciso, aquí se da uno cuenta de la importancia de la experiencia real con la obra de arte, pues la comunicación con un artista se da a veces por imágenes de las obras, otras con las obras mismas, pero siempre son los encuentros reales los que generan una experiencia que permanece fijada, como si acabase de suceder ayer. Cuando comenté con Itziar cómo quería abordar la



84
Tx. Badiola, **El escultor (juega al otro)**,
1995-2005

Esta instalación es una versión de otra anterior, *El juego del otro*. Dos estructuras metálicas que contienen una imagen y un espejo negro están suspendidas y enfrentadas sobre las dos esquinas de una habitación pequeña, iluminada por dos fluorescentes. Las dos imágenes de un hombre de raza negra evocan, de diferente manera, un efecto extremo de otredad: en una se refuerza el aspecto antropológico-colonial, el hombre primitivo (envuelto en pieles) como un objeto de estudio; en la otra, el hombre, con unos pantalones vaqueros y un garrote en la mano como potencial amenaza. El espectador que entra en la habitación queda atrapado por el juego de reflejos y los cambios en su posición respecto a la construcción de las imágenes, materializándose el mecanismo de control de la mirada.



85
Tx. Badiola, **Tres tipos esperan**, 1996-1997
Una instalación en la que se ha prescindido de todo carácter escultórico. Se trata de un conjunto que está articulado en base a dos ideas-signo: «tres» y «espera», y dos sensaciones en conflicto (que afectan tanto a los personajes de las imágenes y al sonido como al eventual espectador): una cierta ansiedad acompañada de un cierto tedio. «Tres» tipos, caracterizados vagamente con los atributos de ciertos personajes del cómic de acción, «esperan», entre ansiosos y aburridos, alrededor de una mesa en un estado evidente de inacción. Las «tres» fotografías incluidas en la instalación corresponden a «tres» momentos casi indistinguibles de una misma situación y se articulan entre sí en el espacio a través de lo que sería literalmente una «sala de espera» con «tres» asientos, bajo los cuales se hallan unos reproductores de sonido. De ellos surge un sonido con «tres» voces que interrogan la «espera» de los tipos de las imágenes.

selección, esta obra fue decisiva, pues me instaba a fiarme mucho más de mi recuerdo, funcionar desde unos lugares menos legitimados. Pensé: «de esta pieza he tenido una experiencia que me ha servido para crear una hipótesis acerca de Pello, Ángel y Txomin que hasta hoy para mí es cierta, no habría necesitado conocer a las personas para saberlo». Este fue mi momento médium. Aunque ya les había conocido a los tres, fue al encontrarme con las obras cuando algo se me reveló, y no porque fueran de ellos, sino porque allí estaban las obras y yo, yo y las obras. Fue muy agradable la sensación de ver el artefacto como algo amigo, no como una obstrucción. Y según lo digo, me doy cuenta de que tiene implicaciones respecto a lo que necesito del arte.

¿Te identificas particularmente con alguno de ellos?

EUBA: Creo que tengo una sensibilidad mucho más parecida a Ángel, pero con una técnica completamente distinta. Siento una necesidad de algo a lo que Ángel aspira, pero mi funcionamiento es el más alejado al suyo. En el caso de Txomin, por estar con él ya en esa época, desarrollé una cantidad de técnicas mías cercanas a las suyas. Necesitaba someterme a un proceso para reconstruir y deconstruir ese ideal que siempre he anhelado en todo y que, por lo general, me obligaba a posponer al máximo la acción real. Con Txomin, cuando trabajábamos en algo, era decir: «venga, vamos a hacerlo y si es una mierda, no pasa nada». Me ejercité muchísimo en esta técnica que para él es natural o, al menos, tenía muy desarrollada. Ahí he ganado un espacio técnico que ahora permite que lo que yo tengo de Ángel o de Pello salga, pero nunca yendo hacia ello, sino más bien contra ello. Esta pieza es muy importante porque accedo a ella en el momento en el que entiendo y empiezo a fagocitar a Txomin, al trabajar con él haciendo fotografías, no esculturas. Fui incorporando todo lo que podía de su técnica, también al hacerse evidentes nuestras diferencias. En esa exposición me comparé a esa tríada, como hice con otros y otras, y pensé: «yo tengo esto, pero no esto...», aunque yo pueda ser sustractivo, me ha servido muchísimo entender todo esto acerca de los procesos ajenos.

Volviendo al problema del marco, en las instalaciones de Txomin se da de una manera bastante específica la relación entre el continente y el contenido, y por tanto la relación con el espectador a partir del uso y las características del espacio en el que se produce tal relación. Un caso paradigmático podría ser *El escultor (juega al otro)* (Fig. 84) y, de manera muy diferente, *Tres tipos esperan* (Fig. 85).

PREGO: Creo que vi *El escultor (juega al otro)* en la feria de Arco y no recuerdo bien cómo era. Si está entre mis piezas seleccionadas es por la sensación que tuve cuando la experimenté. La sensación que tenía cuando entraba era que dentro de la misma foto ya había este elemento de escenografía. No recuerdo cómo se accedía al interior, pero me parece que era por detrás de uno de los paneles. De repente, te encontrabas con uno enfrente y el otro detrás. A efectos performativos había una sensación muy concreta de entrar a un espacio y una cierta violencia de sentirte observado por estos personajes que son la «otredad». Sobre todo el que estaba con las pieles, que era algo imposible, yo no podía mirarlo; vestir a una persona de color con pieles es una especie de caricaturización de alguien — que por otro lado parece una persona de una cultura occidental contemporánea — que me produce un dolor..., me hiere esa fotografía. Y luego, cuando te ves reflejado en el espejo negro, te sientes como atrapado en una especie de trampa de representaciones en las que sabes lo que hay, pero es insufrible, era muy curiosa la sensación. De nuevo tengo la impresión de cómo



86

Tx. Badiola, Exposición **Malas formas**, MACBA, Barcelona, 2002, y Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003.

En esta exposición el dispositivo absorbía las obras como entes autónomos. Unos elementos, creados con una forma suficientemente ambigua entre la escultura y la arquitectura, funcionaban para hacer desaparecer los límites claros entre las diferentes piezas, y entre estas y el espacio circundante. La idea era crear una sola obra donde las otras no serían sino fragmentos, intensidades variables dentro de un conjunto.

las capas de representación aparecen claramente superpuestas, una encima de la otra y con el plano en el que te ves reflejado a ti mismo como atrapado dentro de ese espacio de representación. Es como si entre esas láminas de representación fueran creándose espacios intermedios en donde notas que algo respira. Es una pieza que, si la hubiera visto solo reproducida, nunca me hubiera interesado. La elegí por la experiencia que tuve al ver el trabajo, sobre todo el reflejo en los metacrilatos negros, donde veías reflejada la foto opuesta y a ti mismo, había algo ahí muy intenso.

MENDIZABAL: Las dos podrían estar aquí puesto que condensan las preocupaciones del momento. Por alguna razón, *Tres tipos esperan* amplía un poco la problemática y tiene un modo de funcionar que es diferente al de las otras. Es una de las pocas (¿la única?) en las que esa idea de instalación parece disponer un espacio «naturalista», de alguna manera parece invitar a un uso que haría reproducir una situación, y eso no sucede casi nunca en su trabajo. Aquí una sala de espera es una sala de espera de una manera bastante clara. El espacio que configura evoca una experiencia, la de pasar tiempo en una sala de espera de un hospital o un ministerio, que es muy eficaz respecto a cómo despliega todas las alusiones de lectura. Hay piezas que por saturación hacen muy difícil la interpretación de las intenciones de cada uno de los elementos convocados; aquí, quizá porque hay esa apelación a proyectarse en una situación vivencial que podrías recordar o recrear, las alusiones se ponen a funcionar de una manera más legible. Por ejemplo, se me ocurre la idea del diseño como proyecto, aquí parece que se trae la idea fuerte del diseñador como sujeto heroico, como Saarinen o Eames, llevado a la banalidad de una sala de espera, aludiendo a la forma en cómo el Estado tiende a configurar sus lugares. Se marca la contradicción entre esperar pacientemente a que te den, no sé, un certificado del paro o a que te llame un médico y la idea que manifiestan las sillas del diseñador como héroe contemporáneo de los años cincuenta o sesenta, que no es muy diferente del superhéroe. Los superhéroes esperan, se aburren mientras esperan porque están desactivados. Hay una tensión entre la iniciativa individual encarnada por los tres superhéroes —las habilidades que uno pone en juego, su especificidad— y el hecho de que estén confrontados con un lugar de espera que nos lleva a una idea de burocracia estatal para la cual la condición de la sociedad es el Estado. No puedo dejar de ver ahí una narrativa construida de una manera sorprendentemente coherente en relación a otros trabajos. Lo que no recuerdo es cómo era el audio, pero en cualquier caso estaba operando lo ya dicho y algo que tiene que ver con la cultura popular a través del diseño y del cómic como una especie de otro. En *Tres tipos esperan*, por cierto, vuelve a aparecer en la disposición de las sillas el tema del que he hablado antes, el de la configuración de relaciones interpersonales dentro de configuraciones más pequeñas. Quiero decir que también hay, en la disposición de dos sillas a un lado y la tercera al otro, un pequeño drama familiar.

Se daría una relación parecida a esta en *El escultor (juega al otro)*, no tanto en cuanto a lo que estás diciendo, sino en cómo el espectador entra a participar del trabajo.

MENDIZABAL: Ya, pero no es evocativa. Hace que tu cuerpo, tu presencia física, sea una parte pensada en la instalación, lo que en las otras quizá no, pero no es eso lo que estoy diciendo. Lo que digo respecto a *Tres tipos esperan* es otra cosa, es que recrea una situación ya vivida donde se evoca un tipo de experiencia. Si has esperado alguna vez en un hospital, lo que evoca la pieza es esa experiencia que se complejiza por todo lo demás que he dicho —el diseño, la cultura popular, la tensión entre el

potencial individual y la convivencia cívica —, pero convocado a través del recuerdo de la experiencia. Eso es lo más raro en Txomin. Entiendo lo que dices en cuanto a cómo circulas en una pieza y haces que cambie, eso ocurre en otras piezas, estoy pensando en *El amor es más frío que la muerte*.

Todo esto tendría mucho que ver con lo que luego fue la exposición *Malas formas*.

MENDIZABAL: Sí, porque al final es esa cuestión de la escala que se va desplegando y pasa a un nivel de complejidad mayor de *Gimme Shelter* o *SOS*, donde los elementos se combinan dentro de una estructura paraarquitectónica, de quiosco o pabellón. Aquí empiezan a aparecer el marco, las referencias gráficas que quizá tengan que ver con los dibujos..., luego hay un nivel aún mayor que es *Malas formas* (Fig. 86), una máquina hecha de esas pequeñas máquinas dentro de otras pequeñas máquinas. Esa estructura que se va complicando a la hora de crear estas constelaciones permite volver hacia atrás, y si tuviese que quedarme con algo, sería quizá —lo propongo ahora que estamos hablando— con *E. L. el Ruso*.

¿Cómo el elemento original?

MENDIZABAL: Quizá podrían ser otros, supongo que Txomin tiene que decirlo, pero para mí hay en *E. L. el Ruso* algo que, como forma muy fundamental que genera esa discontinuidad en la estructura, hace que se dé la suficiente distancia entre lo que es y lo que debería ser para que pase algo; esa misma operación es la que luego se va complejizando.

4

NECESIDADES PÚBLICAS/PASIONES PRIVADAS

BADIOLA: Para mi generación, los formas tradicionales de vinculación del arte y la política, tal y como se entendían en el País Vasco, nunca tuvieron ningún tipo de atractivo. Frente a ello intentábamos pergeñar algo así como un compromiso desde el propio lenguaje del arte, desde la posición más o menos cándida de que, si los lenguajes dan estructura y sostienen un «efecto de realidad» – sujeto siempre a intereses particulares –, los cambios en esa estructura permitirían imaginar realidades diferentes y así podría ampliarse el horizonte de lo imaginable políticamente. Mi herramienta para gestionar esta relación entre lo individual y lo colectivo, lo personal y lo público, fue la «mala forma».

A partir de El juego del otro, se había iniciado un proceso por el que iba a dar cumplimiento a una de las aspiraciones más queridas y obstinadas a lo largo de esos años de trabajo en el arte: 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 a mis perplejidades políticas e ideológicas, desde mis afectos hasta debates puramente metaartísticos, desde mis deseos más íntimos a la crónica social. Una estructura que me permitiera también trabajar no tanto desde mis habilidades como desde mis incapacidades y carencias; más desde lo que me falta que desde lo que tengo. Esta estructura se decantó como «mala forma»: una forma incompleta, defectuosa, carencial y al mismo tiempo exuberante y desbordada, basada en una técnica cuya actividad principal consistía en «coleccionar» signos, retener imágenes gráficas, sonidos, discursos, actitudes, sensaciones espaciales, personas, palabras, etcétera, a la espera que se produjera una fricción que desencadenase una relación de necesidad entre ellos. La obra consistiría en la puesta en juego de esa relación.

Para abordar semejante complejidad, era imprescindible una reconsideración del dispositivo material, que tendría que ser capaz de gestionar los elementos-signo en la variedad extremada en que aparecían y con sus diferentes soportes. La instalación, sin abandonar del todo el ámbito de lo escultórico, permitía dar cabida a una mayor complejidad de elementos. Sin embargo, el dispositivo que mejor se adecuaba a mis propósitos era el del quiosco o pequeño pabellón. Un medio, rastreable en una tradición muy concreta: la que va desde el agit-prop (El Lissitsky, Klutskis, Tatlin) hasta los pabellones publicitarios realizados por artistas (Le Corbusier, Van der Rohe) en las ferias y eventos internacionales. Siempre me sentí atraído por el tipo de dispositivo que se crea cuando se intenta vehicular mensajes (políticos o publicitarios) a través de construcciones. La idea de que un texto discursivo pueda tener una materialidad y construirse como un espacio semihabitable resulta en sí misma interesante.

A la hora de definir el tipo de dispositivo, además de estas referencias históricas, hay una serie de cuestiones, pertenecientes al ámbito cultural americano, que me habían influido decisivamente desde el principio. Una de ellas fue trabajar con plywood y materiales sometidos a procesos de industrialización y estandarización que, de algún modo, portaban en sí mismos la lógica de su potencial manipulación. Por otro lado, eran materiales inicialmente vinculados a la definición de un habitat moderno como realización de un proyecto utópico de cambio social (los proyectos del constructivismo o la Bauhaus). Unos materiales y procedimientos que, por obra y gracia de la tecnología militar, encontraron su camino para constituirse en el nuevo paisaje del «american way of life» (Eames, Bertoia, Saarinen). Estas consideraciones – desde el sistema de construcción regido por las bases estandarizadas de los materiales industriales con los que trabajaba, hasta las evocaciones, a través de la arquitectura o el diseño, de los éxitos «trágicos» de ciertas utopías – fueron decisivas en el modo en la definición del dispositivo material de las obras.



IMAGEN NO DISPONIBLE

87
Tx. Badiola, **LM&SP (un hombre de poca moral y algo de persuasión)**, 1998

88
Coop Himmelb(l)au, **Folly**, 1990
Participación del equipo de arquitectura vienés Coop Himmelb(l)au en el proyecto *What a Wonderful World*, organizado por el Groninger Museum y el Ayuntamiento de Groningen, Países Bajos. El proyecto consistió en un encargo a P. Eisenman, Coop Himmelb(l)au, R. Koolhaas, B. Tschumi y Z. Hadid para la concepción de pabellones arquitectónicos destinados a la visualización de videoclips.

Gimme Shelter, 1999; *SOS. E2 (no hay más autoridad moral que la de otro artista)*, 2000-2001; *Doce consideraciones. Ejercicio n.º 11. Primer Proforma 2010, 2010; SOS. E4 (pensamos al por mayor pero vivimos al detalle)*, 2000-2001

MENDIZABAL: Al haber hecho la selección con imágenes de las instalaciones y revisitándolas a través de la memoria, se nos escapa la complejidad del material referencial de cada una de ellas, de todo lo que incorpora cada una de las evocaciones, cada una de las referencias que se invocan, hasta qué punto la experiencia de estas piezas es apabullante. Quisiera comentar algo respecto de las piezas con forma de pabellones o quioscos: *LM&SP* (Fig. 87), *Gimme Shelter*, *SOS*, *When the Shit Hits the Fan*. Hemos olvidado, precisamente porque estamos mirando las fotos de documentación de las piezas, que hay sonido y vídeos dentro, con sus monitores, que generan un uso de ese espacio que creo que ahora, al haber pasado el tiempo, puede resultar un tanto desconcertante. El tipo de instalación que contiene un vídeo propone un tipo de temporalidad en la visión que creo que ahora es más complicada que antes. Un vídeo encerrado en una situación de estas tiende... quizá no a lo doméstico, pero sí a un espacio en el que te metes..., eres un intruso cuando accedes a un sitio donde hay un vídeo funcionando. Ahora la imagen-tiempo se consume constantemente —en el móvil o el ordenador— y eso hace que estas situaciones de espacios con monitores sean todavía más extrañas y, por lo tanto, la época queda incorporada. Ha pasado suficiente tiempo para que la época interfiera en la obra. Hace unos años me topé con un libro, totalmente imposible pero a la vez delicioso, sobre una intervención que habían propuesto en Holanda a finales de los años ochenta o principios de los noventa. Era la época de la emergencia del videoclip como nuevo medio que representaba el momento, y la propuesta se hacía a un grupo de arquitectos —todos aquellos que configurarían la arquitectura posmoderna deconstructiva: Zaha Hadid, Tschumi, OMA, Coop Himmelb(l)au (Fig. 88)— que se les encargaba una arquitectura en la calle —una pequeña cabina, un quiosco, un tenderete—, específicamente proyectada para ver videoclips, con esa idea absolutamente ingenua de que al videoclip había que darle un canal de uso en lo público que le fuera propio. Es ridículo visto desde ahora, pero desvela un montón de cosas con respecto a lo que promete en cada momento un medio nuevo; en este caso, no solo técnico sino también narrativo. No puedo evitar pensar que estas construcciones de Txomin —con respecto al tiempo en el vídeo y al tipo de consumo de la imagen-vídeo ahora— incorporan este problema en la distancia de una forma mucho más descacharrante, porque, si antes era muy difícil de naturalizar, ahora es totalmente imposible. Ahora ya no podrías dejar de ver el televisor, el aparato, cuando antes había un cierto conflicto, pero podías naturalizar el hecho de que eso estuviera allí. Tengo curiosidad por repensar el estatus del vídeo en esos quioscos con respecto a aquel entusiasmo por la hibridación, no solo de tecnologías o de medios, sino también de narrativas. Es muy diferente el tipo de narrativa autónoma que tenía cada uno de estos vídeos con respecto al uso de la imagen de las estructuras, que siempre es mucho más rota o discontinua. Si tomamos *SOS*, por ejemplo,



89

Tx. Badiola, **Gimme Shelter**, 1999-2000

Obra realizada para el proyecto internacional *Zeitwenden*, en el Kunstmuseum de Bonn, cuya propuesta temática era «el futuro». Badiola decidió trabajar con las nociones de «pasado del futuro» y «futuro del pasado». Este planteamiento le permitía oponer narrativas que tenían que ver, por un lado, con utopías perversamente realizadas —y por tanto fracasadas— representadas por imágenes y sonidos de *Weekend de Godard*, *La tercera generación* de Fassbinder y *Salo* de Pasolini; y por otro, con la narrativa de «lo vasco» (presentada en dos vídeos), como un ejercicio de actualización de una ficción de sociedad tradicional dentro de la ficción posmoderna mediante el uso de elementos altamente estereotipados, cercanos al *kitsch*. Todo ello dentro de un marco arquitectónico presidido por el lema «Gimme Shelter» (dame cobijo).

90

Algunos *stills* de los vídeos incluidos en **Gimme Shelter**. En ellos se puede observar algunos tipos característicos de lo vasco, como el *dantzari* o el *ertzaina*, trufados de artistas de la «escuela vasca» como Regoyos o Arteta.

91

Itziar Okariz, **Irrintzi**, 2007. Videoinstalación

ahí todo está muy saturado; la relación que estableces con todo lo que pasa a la vez en el dispositivo –un dispositivo complejísimo porque no se da ese nivel representacional por el que el espacio puede sugerir un tipo de experiencia o una relación de uso– y en la saturación de elementos (fotografías, textos, imágenes en movimiento, audios, etc.) con su estrategia de solapamiento es muy compleja. Esta saturación implica un tipo de relación que hace que no tenga nada que ver con *Tres tipos esperan*.

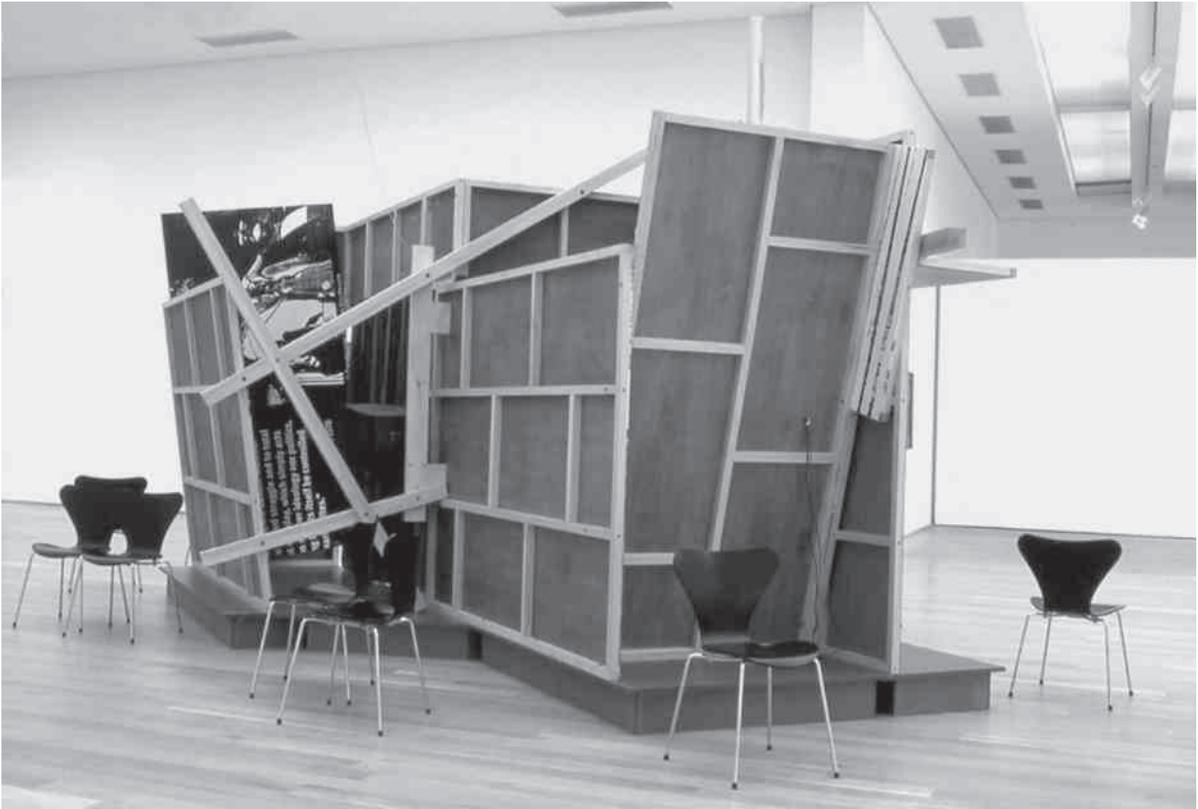
OKARIZ: No sabría explicar *Gimme Shelter* (Fig. 89), Me recuerda a las *road-movies*, los letreros de los hoteles, a cosas de esas; en esta particularmente están las letras. Es figurativa, tiene la especificidad de que tienes que entender que es figurativa, algo que no pasa en otras que son más abstractas.

Es una arquitectura en toda regla, parece un chiringuito que se abre por la mañana para venderte unas verduras y se cierra por la noche.

OKARIZ: Por lo que respecta a las narrativas en vídeo dentro de la pieza, estas me producían una cierta repulsión; al tiempo que una atracción, ya que yo también había pensado hacer algo con esos temas, los bailes vascos por ejemplo, ¿era un *aurresku*, no? Es una osadía difícil de tragar, como dice el mismo Txomin. Es como si pusieras merengue y merengue y merengue: la *txapela*, el *dantzari*, el *ertzaina*, el *Guernica*... (Fig. 90) y las letras. Es todo tan figurativo que al final deviene pura abstracción... Me estoy acordando ahora mismo de mi comentario anterior sobre el rechazo a la interpretación de la obra de EAE como estrategia de mímesis con la violencia de aquel momento. ¿Tengo problemas con la *txapela*, con el *aurresku*, con el *Guernica* en los vídeos de *Gimme Shelter*? Tengo muchos problemas y muy pocos al mismo tiempo. Es incómodo, pero no solo es incómodo, se produce también un desplazamiento. Cuando me pidieron que hiciera el *Irrintzi* en el 10º aniversario del Guggenheim, les dije que no porque lo que es interesante del signo es el ligero desplazamiento que se produce; en ese momento algo sucede: de repente te das cuenta de que su significación deja de ser atribuida tan directamente y entonces puedes trabajar. En el caso de esta pieza, como en el *Irrintzi* (Fig. 91), los signos son muy directos, pero se produce el desplazamiento, lo sorprendente es que no puedo saber dónde. Creo que el arte es algo que se hace en presente, tanto en la forma de pensar como en la de hacer. Lo que sucede es que está inserto dentro de una cultura, dentro de un proceso histórico y de una serie de conocimientos, de investigaciones localizadas históricamente (evocados tanto en el caso de *Irrintzi* como en el de *Gimme Shelter*).

¿En este juego de formas y contenidos dentro de la cultura, son los nuevos contenidos los que llaman a las nuevas formas, o más bien la nuevas formas que sucediéndose unas a otras crean nuevos contenidos?

OKARIZ: Los contenidos y las formas están pegados y cuando modificas una forma se modifica un contenido. El sentido como significado es algo que se produce en la norma, quizá el sentido como tal también, en realidad todo lo que



92
Tx. Badiola, **Gimme Shelter**, 1999-2000.
Vista trasera

93
Ana Laura Aláez, **Prostíbulo**, 1999

no está sujeto a normas es ininteligible. Como artista, creo que es en el hacer cuando se produce el sentido. No es una cosa estanca. He trabajado mucho con números que son algo muy concreto, pero hay que entender que incluso un número puede ser una cosa completamente porosa que depende de la formalización que tenga (haciendo gestos con las manos): «uno (pulgar arriba/aprobación), uno (índice arriba/señalización), uno (anular arriba/jódete)». Podrían estar asociados a la voz: «uno (suspirando)». En el arte trabajamos con las formas. ¿Se puede trabajar con el sentido? Pienso que serían ilustraciones. Hace poco me envió Jon Mikel un vídeo de alguien como material de discusión, tenía mucha gracia y se presentaba como: «Este vídeo va de la situación de la vivienda en la afueras de no sé dónde y bla, bla, bla...». Pero ¿qué era lo que estabas viendo? Desde luego, eso no. No está, no me mientas. Hay gente que piensa que hay un sentido último detrás de las cosas, pero lo que parece propio del arte es justamente el trabajo de desasistir a los signos, de mostrarlos en su potencialidad.

En el caso de *Gimme Shelter*, supongo que, como has comentado antes, te parece que el título añade una capa más.

OKARIZ: Sí, muchas veces me dicen el título de una pieza de mis amigos y no soy capaz de atribuírselo a algo. Siempre pienso: ¿por qué ponen estos títulos que no tienen nada que ver con nada? Son tan arbitrarios que nunca podría decir cuál es la pieza. En el caso de Txomin, lo que hacen los títulos es construir, me estoy dando cuenta ahora, esta tarde.

ALÁEZ: *Gimme Shelter*, se produjo para el evento internacional *Zeitwenden. The Outlook*, en el Kunstmuseum de Bonn, en donde yo mostraba la instalación *Prostíbulo* (Fig. 93), y mi recuerdo está unido a esta circunstancia. Cuando formas parte de una exposición internacional de este calibre la gente piensa: «qué suerte, vas a estar en diálogo con una élite artística». Sin embargo, la comunicación entre artistas en ese tipo de eventos es muy difícil, son las situaciones apropiadas para que se disparen los egos. Es más fácil comunicarse con el electricista o el montador que con otro artista. Fue una suerte que nos escogieran a los dos, ya que pudimos disfrutar el viaje juntos. Recuerdo que estaban Gilbert & George presentes y toda la prensa se amontonó para hacerles fotografías. Hubo un momento en que nos miramos y nos preguntamos sobre el sentido de estar allí. Las exposiciones como esta tienen siempre aspiraciones demasiado altas. Aquí se trataba de congregarse a aquellos artistas que representaban el cambio de milenio. Se pretendía que las obras se leyese desde una temática explícita: «el futuro», algo totalmente antiartístico. Un subtítulo apropiado a este tipo de muestras podría ser «la pretensión como fracaso». Respecto a *Gimme Shelter*, la he escogido porque toca extremos. Si pensamos en la trayectoria de Txomin, que despuntó durante los ochenta, no se puede decir que su escultura haya sido una repetición de la que se hacía en aquel momento: rotunda, emblemática, de gran escala, sin dudas aparentes, a la cual correspondía un sujeto hombre, dominante y con conclusiones para todos. Yo entonces echaba de menos un tipo de sujeto más débil, también más oscuro respecto de sí mismo. Él participa en buena parte de ese periodo de



94
Tx. Badiola, Conjunto de obras **SOS** en la exposición *Malas formas* en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003.

95
Tx. Badiola, *Stills* de uno de los vídeos de **SOS. E2 (no hay más autoridad moral que la de otro artista)**, 2000-2001. Corresponden a una secuencia en la que se da un diálogo mudo entre dos personajes a través de imágenes de carteles, catálogos invitaciones, etc., de artistas vascos del momento: Ana Laura Aláez, Ibon Aranberri, Jon Mikel Euba, Pello Irazu, Itziar Okariz, Asier Pérez, Iñaki Sáez...

los ochenta, pero no se conforma. Es un artista que hace una transición hacia algo más precario, que es lo que permitió que a partir de un momento congeniésemos. En esta obra aparecen todos los recursos materiales de Txomin: sillas, elementos constructivos, símbolos, fotocopias, vídeos, neón, etcétera, aparentemente para responder al planteamiento de la exposición y, sin embargo, todo ello no está ahí para afirmar algo con contundencia, sino que pone en evidencia más bien que hay algo que falta, algo que quedará siempre como un vacío insoluble. En ese sentido, me la imagino cerca de *Si la memoria no me traiciona*.

En relación a otra de estas instalaciones SOS E2 (no hay más autoridad moral que la de otro artista) (Figs. 94, 95), Txomin traía a colación una mala interpretación de Fassbinder sobre Genet, en su película *Querelle*, que literalmente decía así: «A la soledad moral del asesino se une la soledad del artista, que no puede reconocer más autoridad que la de otro artista».

BADOS: Sí, es bonito escucharlo en estos años, cuando cualquiera tiene más autoridad que el propio artista. Pero viniendo de Genet, él fue un héroe, ¿no? *Querelle* es el mal en estado puro, pero el mal engarzado con nuestras vidas gracias al artificio literario, gracias al arte. Ese es su gran valor. No cuenta historias de asesinos y malvados, sino que nos articula con ese extremo que habita en nosotros como libertad-de-mal. Ciertamente, la literatura de Genet articula «goce» e «instinto de muerte» de manera magistral.

¿Y respecto a la autoridad moral?

BADOS: Tendríamos que convenir que el arte se la juega no en la armonía de la buena forma, sino sobre lo sucedido en los márgenes de la estructura, también de la convención y la ley entendidas como bien moral; y en este sentido se puede decir que quienes más entienden de arte son los propios creadores; ellos saben lo que verdaderamente sucede (porque sucede en carne viva) cuando se bordea lo que está más allá de la buena forma y de toda convención de representación.

MENDIZABAL: Yo estoy de acuerdo con la frase de Fassbinder siempre y cuando no se cometa el error de entender que ser artista es una cuestión disciplinar. Hay un tipo de comportamiento – respecto de los problemas que nos hacen a cada uno – que es artístico, de la misma manera que es poético, y hay que reconocer que te interpela necesariamente más que otros. Precisamente esa cita, el hecho de que haya sido muy prominente en su trabajo y haya aparecido en títulos y en textos, yo se la he oído comentar a mucha gente como un reproche porque parece una especie de corporativismo, y evidentemente no va por ahí. Por donde va es, precisamente, por el reconocimiento de ese problema que compartes con los demás. No sé cuál sería la palabra que podría desplazar esa idea disciplinar de «lo artístico» o «el artista», quizá podría ser «poesía».

BADOS: ¡Hum! No lo sé. Porque lo que está en juego al final del proceso es lo más singular del sujeto enfrentado a toda ley y convención, incluso a sus



96, 97

Tx. Badiola, **Doce consideraciones.**

Ejercicio n.º 11. Primer Proforma 2010, 2010

Imágenes del desarrollo del ejercicio con la grabación de las voces en situaciones con impedimentos físicos, y *stills* del resultado en vídeo. El desarrollo de esta pieza tuvo tres fases: 1. Creación de un texto a base de citas utilizando un modelo dialogado. Cada una de las doce consideraciones —que vendrían a ser el repertorio de cuestiones relevantes para la práctica artística de Badiola— estaba representada por una cita que se adjudicaba a un personaje que actuaba como «ponente». Esta cita era contrapunteada por otras, puestas en boca de diferentes personajes o «aficionados». El diálogo se cierra con un colofón adscrito al personaje llamado el «pusilánime» (fabricado con citas de Hamlet). 2. Paso del texto a la voz. Para que esta dimensión corporal quedase evidenciada, los participantes, por grupos, se sometieron a circunstancias que limitarían las posibilidades de la voz, circunstancias como la extrema intimidad, el movimiento, la fatiga, la interposición de impedimentos externos o internos, etcétera. 3. Vinculación entre estas voces y una serie de acciones. Se propuso a los participantes, en grupos de tres personas, que cada uno de ellos realizara una acción de modo repetitivo, que fuera absolutamente específica y sin ningún tipo de relación con las de los demás. Estas acciones fueron grabadas en vídeo en un plano fijo. El vídeo final surgió de la superposición de un plano sonoro (generado en el punto 2 a partir del 1) con un plano visual (generado en el punto 3).

recursos formales. Sabemos que no resulta fácil mantener el tipo ahí, donde la verdad — que no está para ser sabida — o se erige materialmente o roza el caos, por no decir la locura.

Pero también respecto al oficio compartes algo. El artista está situado en la sociedad de una manera determinada, como el médico, y manifiesta una dificultad de relaciones con el resto de forma parecida a como otros tienen las suyas. Esa dificultad puede tener bastante que ver con algo que hemos estado hablando antes en relación a lo político. Quizás es una cuestión de utilidades: qué utilidad tiene en la sociedad el arte que desempeñas, a qué te compromete el ser artista...

MENDIZABAL: Esa frase creo que tiene que ver con otra cosa: con la identificación con algo constitutivo en otro. No tiene que ver con «los artistas» porque existen muchos de ellos con los que yo no establezco esa complicidad que hace que sus problemas sean mis problemas o que su forma de generar una representación del mundo sea la mía. Esto haría que «artista» sea solo un tipo de artista, la condensación de una serie de valores que damos por hechos y no creo que podamos darlos por hechos.

Para Txomin el sentido de esa frase es más preciso al equiparar la soledad moral del asesino con la del artista. Apunta al hecho de que lo político del artista es asumir esa soledad moral.

MENDIZABAL: Lo entiendo, no es una cuestión de establecer correspondencias, sino del papel que uno debe asumir como antagonista, la exigencia de que el artista encarne siempre esa especie de irreconciliabilidad. Eres artista a condición de que no te reconcilies. No se trata de valorar el tipo de autoridad compartida que se pueda edificar en la especificidad de los artistas, sino obligar a un desamparo moral, ya que el compromiso es solo con respecto a esa separación que únicamente puedes compartir con los que están separados. Habría que decir entonces que muchos de los artistas, que lo son desde un punto de vista disciplinar, no estarían dentro de esta premisa.

Y en este contexto has incorporado una obra, *Doce consideraciones. Ejercicio n.º 11. Primer Proforma 2010*, que viene a ser una declaración de principios de Txomin como artista, realizada como siempre por procedimientos distanciados, en este caso utilizando citas de un gran número de autores, que eran puestas en acto (bien en forma de alocución o en forma de acciones que funcionaban como un telón de fondo) por los participantes en el *Primer Proforma* (Figs. 96, 97).

MENDIZABAL: En *Doce consideraciones. Ejercicio n.º 11. Primer Proforma 2010*, hay un comportamiento característico en cómo se trata en ese ejercicio el material — en cómo se produce, se manipula y se trabaja —, por el cual las condiciones para producirlo, deformarlo o formatearlo se autogeneran. Me llama mucho la atención porque es una manera en la que yo no trabajo en absoluto. Es algo que reconozco también en Jon Mikel Euba, esa forma de generar el material a través

de condiciones que le son externas y que aquí se ve muy claro porque no es escultura, sino un ejercicio basado en textos, en lo que haces a esos textos dentro de una propuesta comunicable, puesto que la tienes que hacer dentro de un grupo y por lo tanto comunicársela. Me parecía que había una propuesta muy clara de una manera de funcionar, que podía establecer analogías con una forma más general: llevar hasta las últimas consecuencias una serie de condiciones forzadas —al generar el material, al formalizarlo, al transformarlo— que solo adquiere sentido casi por agotamiento de las posibilidades, por exhaustividad. Más allá de que sea un vídeo, de que sea un ejercicio, de que sea *Proforma*, es un modo muy claro que permite leer un tipo de comportamiento que quizá esté en el resto de los trabajos y en el proceso general; pienso tanto en la serie *RSF* como en los dibujos de *¿Quién teme al arte?*

5

EL GRUPO, LA BANDA Y EL COMANDO

BADIOLA: La idea de «lo familiar» atraviesa tanto mi trabajo como mi mundo relacional dentro del arte. Es una noción que, por lo general, está siempre ligada a las relaciones horizontales, fraternales, ignorando o incluso desdenando las verticales o triangulares que implican lo edípico. Todo ello tiene una dimensión vital que se plasma en la estrategia, constante en mi trayectoria artística, para buscar la complicidad de mis compañeros y compañeras de dedicación, así como para tratar a cualquier ancestro artístico, ya sea contemporáneo (Oteiza o Godard) o del pasado (Lissitzky o Parmigianino) como si perteneciéramos todos a la misma fratría.

Este comportamiento ha ido adoptando a lo largo del tiempo diferentes formas, diversos «complots familiares», hasta llegar a la experiencia de los cursos impartidos junto a Ángel Bados en Arteleku, en 1994. A partir del entramado de relaciones que allí fue generándose, se produjo un cambio cualitativo importante en mi manera de trabajar: se definió un tipo de colaboración muy específica y fluida para integrar a otros artistas dentro de mis procesos de trabajo, y para integrarme de diferentes maneras en los suyos. La comunicación entre artistas es muy particular, porque, de algún modo, comparten el conocimiento íntimo y corporal de una ausencia radical: sabemos del sin-sentido con el que tratamos y somos conscientes del no-saber en el que nos movemos. Ser conocedores de esta dimensión tiene efectos tanto en la visión de la realidad como en el modo de actuación sobre ella. Desde esta posición es desde donde cabría leer la frase inspirada por la mala interpretación que hace Fassbinder de un párrafo de Genet que podría dar título a este proyecto: «No hay más autoridad moral que la de otro artista».

Lo familiar tiene también una dimensión temático-estructural. «Family Plot» es un temprano título de 1986, que ya hacía referencia a la idea de un complot de familia, y que ha ido metamorfoseándose en diferentes propuestas a lo largo de décadas. Esto es también evidente en aquellas obras en las que se utilizan básicamente dos imágenes «parafamiliares»: la imagen de un grupo – del cual soy yo uno de los miembros – que está ensayando en un extraño escenario, y la otra, una imagen de un periódico, que vi en 1990, estando en Nueva York: un esquema donde se explicaba el resultado de un enfrentamiento entre un comando de ETA y la Guardia Civil. Cuando recibí ese recorte de periódico, lo primero que me chocó fue que un fragmento de una exterioridad con la que hasta entonces no había podido mediar (la situación política del País Vasco), aparecía como algo referido a mi intimidad (al ser recibido a mucha distancia en una realidad completamente diferente). Y, además, más allá del drama cotidiano de violencia en mi país, lo que allí se veía literalmente era a una mujer tumbada, un hombre muerto con una pistola al lado, y una piedra donde había una mancha de sangre con el texto: «posible mancha de sangre de Rubenach». Lo que se me reveló en esa imagen fue una especie de triángulo amoroso: un hombre muerto, una mujer muerta y un segundo hombre desaparecido, una especie de tragedia pasional. Poder leer esa imagen en su crudeza, como símbolo de una situación dramática con muertes, pero también como una especie de melodrama pasional, de novela; ser capaz de procesarlo en sus dos extremos abrió la posibilidad para que cierto tipo de realidad empezase a entrar en el trabajo. Estas relaciones entre lo público y lo privado, entre lo interior y lo exterior, las demandas externas acerca del posicionamiento con respecto a la situación política y las demandas internas respecto de los compromisos con uno mismo, todo ello mediado por una estructura familiar o parafamiliar, van dando lugar no solo a una serie concreta de obras, sino a un comportamiento de tipo estructural que puede llegar a reconocerse en desarrollos anteriores y posteriores.



98, 99

Imágenes utilizadas como material en la serie **Bañiland**. A la izquierda, infografía publicada por el diario *ABC* en la que se explica la posición de los cuerpos muertos de dos etarras (un hombre y una mujer) y se indica el rastro de sangre de un tercero huido. A su derecha, foto de un grupo (entre los integrantes está Badiola) tocando en un escenario, realizada en Madrid en 1974.

100

Algunas de las obras de la serie **Bañiland** dentro del dispositivo de *Malas formas*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003

Mitologías. Sueños de otros, 2015; *Bañiland 6*, 1990-1992; *Casa encantada (Utopía en Bañiland)*, 1992; *MD 19*, 1990; *Bañiland 5*, 1990-1991; *El amor es más frío que la muerte*, 1996-1997

En el desarrollo del trabajo de Txomin de comienzos de los noventa hay ciertas unidades que son muy icónicas. Podríamos mencionar dos muy significativas: una referida a algo biográfico como es la fotografía de un grupo musical en el que participaba, y otra es la de los dibujos extraídos de un periódico, la infografía sobre los sucesos de la Foz de Lumbier, donde se muestra cómo quedaron los cuerpos de dos etarras tras un supuesto suicidio al verse acorralados por la Guardia Civil y la indicación del rastro de sangre de un tercer terrorista (Figs. 98, 99).

MENDIZABAL: Una de las cosas que me llama la atención al cruzar la infografía (del escenario de los hechos en Lumbier) con la foto del grupo de rock, es que ambas imágenes aluden a una configuración entre personas: una banda de música, una banda de activistas, una banda de policías, una emboscada, un concierto. Hay una serie de constelaciones entre los elementos que se convocan aquí, donde se establece una analogía formal que evidentemente está cargadísima, de un lado por lo político y de otro por lo biográfico, pero que casi podrías abstraerte de ello y traerlo a una especie de rima con el comportamiento estructural del que estábamos hablando antes, en el que la combinación de unos elementos —que son tres o cuatro— generan una estructura que viene a ser como un reverso de la familia. Hay montones de alusiones a la familia que van saliendo en los títulos, en las asociaciones, las referencias. Si una banda (o un comando o una unidad guardias civiles) es algo, es precisamente el reverso de la familia. Parece que, por su configuración, hay algo en la banda, en el grupo, que posee ese goce un poco perverso con respecto a la configuración de la familia. Cuando Txomin habla de «los Rusos» (los artistas alrededor de Malévich en *Una*) se hace referencia a una constelación de personajes que constituyen una familia.

Lo interesante en lo que has dicho es que hay una relación directa entre estas redes y las relaciones estructurales que aparecen luego en los distintos trabajos hasta la disposición de *Malas formas* (Fig. 100).

MENDIZABAL: Cuando se llega a este punto hay que hablar de la caracterización del trabajo con respecto a algunas ansiedades: lo que representa *Bañiland* respecto a lo sociopolítico y, por otra parte, lo que representa la alusión biográfica al grupo de rock —no necesariamente una está más cargada que la otra—, incluso a la época, pues alude, de una forma más general, a un momento.

EUBA: Esta pieza me parece un desarrollo de lo que hizo en Londres. Él ya sabe que puede utilizar como material la biografía personal... Lo entiende todo desde el signo y dice: «ah, si puedo con el signo y todo es signo, puedo coger esta imagen de cuando era músico», ahí ya todo él es material. No sé cuando llegué a saber de esta obra, pero ya conocía a Txomin. Respecto a la infografía, la incluye cuando se da cuenta de que puede hablar desde fuera de lo que pasa dentro. Vive en Nueva York y recoge esta imagen de algo que representa una realidad de aquí, del País Vasco. Se ha ido fuera (dos veces fuera) y ha creado una metodología para entender la realidad y la aplica.



101
Tx. Badiola, **Bañiland 7**, 1990-1992

102
Tx. Badiola, **Homeland**, 1992

Desde allí mira hacia aquí y dice: «voy a inscribirme en esta historia». A mí me parece muy importante esta pieza porque nos hizo evidente a todos que se podía «hablar» de una serie de cosas. Esa representación a través de un tipo de imagen de los *mass media* evidencia que todo es utilizable como material. Esta infografía era como una pintura. Si la escritura, o la literatura, es algo que necesita de muchas cosas, partículas para generar una imagen, la pintura me gusta porque desde una imagen se da toda la complejidad. Recuerdo que al ver esta imagen de *Bañiland* te colocaba de golpe en la estructura desde fuera de la estructura. Para nosotros que vivíamos aquí y estábamos dentro era liberador; de repente te dabas cuenta de que podías estar fuera de la estructura. Se podía hablar de algo porque existía un sistema y esto lo hacía evidente la pieza. Era una representación de la máquina desde fuera, la evidencia de que ese relato de reconstrucción de un crimen hecho imagen era utilizado por él para construir otra cosa. De nuevo, todo se ponía a la vista, se podía representar la realidad también de esta manera, como subjetividad a través de los signos objetivos.

Cuando dices que al resto os hacía ver que se podía hablar...

EUBA: Para ser más preciso, esta pieza es como si nos enseñara que era posible una manera de meter la nariz en las cosas sin tener que hablar. Cuando he dicho antes que permitía «hablar de», quiero decir que permitía «tratar de» —yo estoy en contra del arte que habla—, que se podía tratar como material, que todo era material. Tiene que ver, como he dicho antes, con haber desarrollado una técnica para tratar su realidad americana mirando hacia la realidad vasca. Aquí comienza otro trabajo para él y para los demás. Yo conocí a Txomin en el año 1994 y he visto estas piezas en sus estudios, esta u otras, con la misma iconografía. Ya había hecho esta pieza cuando yo le conocí, que era un momento nuevo en el que se comenzaba a romper esa máquina que está representada desde fuera y volvía a trabajar desde dentro.

MENDIZABAL: Al contemplar la imagen del grupo en esta pieza, puedes saber que se trataba del grupo en el que tocaba Txomin, con lo cual configuras una especie de contexto biográfico cultural para esa imagen, que también se incorpora evidentemente a la pieza, pero podrían igualmente ser los Rolling Stones. Hay algo que hace que esas imágenes se incorporen también, quizá sobre todo, como tipologías de imágenes. Se incorporan a la pieza no tanto por la necesidad vital de dar cuenta del conflicto vasco y su representación o de la biografía de Txomin, sino como tipologías de imagen. La imagen de la Foz de Lumbier —una infografía que refleja un hecho violento que no se explica, no se tiene por qué saber a qué se refiere— es una tipología de imagen reconocible, no por el contenido específico que convoca —que a nosotros nos compete y resulta muy pesado como para obviarlo, pero que sería obvia en otro contexto—, sino porque es un tipo de imagen. En otras, los *collages* de *RSF*, por ejemplo, las imágenes no se reconocen por su tipología, sino por todo el contenido cultural que inevitablemente acarrea y convocan directamente.

De entre las obras que configuran la serie *Bañiland*, Itziar, has escogido la n.º 5 (Fig. 103).

OKARIZ: Mi elección de las piezas ha sido muy subjetiva. Ha tenido que ver con la experiencia que he tenido con ellas en su momento y con lo me provocan en la memoria. En esta hay algo formal —que pasa a menudo en las piezas de Txomin—; algo que, como decía antes refiriéndome a la poesía, se da de golpe. Tiene que ver



103
Tx. Badiola, **Bañiland 5**, 1990

104
Tx. Badiola, **Casa encantada**
(**Utopía en Bañiland**), 1992

con esas cruces que salen y, al mismo tiempo, con la imagen que estás viendo, y con el hecho de que la narración que se te está proponiendo es otra. Hay algo que se produce en el choque de las dos cosas, en que estén las dos cosas a la vez, que en este caso me gusta especialmente. También hay algo que me interesa de la referencialidad de los signos (en ambos casos) y es que son divergentes. El grupo tocando te remite a un momento, alguien joven, una banda, a la iconografía rock.

De la cual Txomin es partícipe puesto que, como se ha dicho, es uno de la banda.

OKARIZ: Bueno, pero eso lo puedes saber o no. Ahora yo lo sé y por lo tanto es algo que no puede ser despegado del sentido, y está bien que sea así, me gusta que sea así. El otro signo (las cruces) remite más a la escultura y a la historia de la escultura, en ese sentido son divergentes.

BADOS: Inicialmente esta obra me interesaba por cómo la gran mancha negra del panel consigue romper la convención del plano de representación tanto o más que las cruces salientes, pero me incomodaba que la pieza (en la imagen que manejaba) se apoyara directamente sobre el suelo, que cayera. Posiblemente sea una manía de escultor. En la pieza ocurre un suceso espacio-temporal muy intenso y al colocarla en el suelo, apoyada en la pared, en mi opinión, vuelve a aparecer el plano de representación en detrimento de su dimensión escultórica. Tal vez aquí sea pertinente una referencia a la belleza (al menos tal y como la obra aparece en la fotografía) por esa suerte de fulgor que inunda la escena, pero quizá convenga dejar el tema de la belleza para otro momento.

Según comenta Txomin, en el catálogo de *Malas formas* se puede ver esta pieza montada como debería, que no es precisamente apoyada en el suelo.

BADOS: Sí, cambia. Se comporta de modo muy diferente, ¿no? Acepta elementos procedentes de la pieza, a sus espaldas, que le dan cierta apertura y la liberan de todo juicio disciplinar o escultórico. Parecería que colgada en el muro se aligera el contenido a beneficio de cierta expresión o semblante melancólico que, en mi opinión, determina su sentido último. El uso de elementos dispares mediante organizaciones abiertas es propio del trabajo de Txomin; en *Malas formas* todo estaba tramado, y aun cuando las piezas fueran individuales o autosuficientes, la articulación de todas ellas daba nuevo sentido narrativo a la exposición.

¿Tiene para ti un aire funerario por los elementos procedentes de la serie *E. L. el Ruso* utilizados como cruces?

OKARIZ: Sí, totalmente. No solo las cruces, también el color, es como una estela.

¿Crees que hay una relación entre el arte y la propia mortalidad? Háblame de ese aire funerario de la pieza desde diferentes perspectivas: respecto a decisiones en el trabajo, en cuanto a hacer historia, de trascender...

OKARIZ: En cuanto a representar la mortalidad humana, supongo que es humano el deseo de dar un lugar a la propia inmanencia. Una vez que te encuentras con la experiencia, se convierte en algo importante, es una de las experiencias más reales, es lo que nos hace ser humanos, el tener conciencia de la propia vida y por lo tanto

de la propia muerte. Pero la pregunta era si el arte está relacionado directamente con eso, puede ser. Varias personas muy cercanas han muerto en muy poco tiempo y por tanto la reflexión sobre la mortalidad es algo muy directo, muchas veces quizá demasiado. Creo que en la necesidad de representarse hay un deseo de permanencia. Por otro lado está la convicción de que todos somos mortales y que es un privilegio estar vivo. Tú quizá lo dices en el sentido de la inmortalidad como voluntad de permanencia a través de tu trabajo.

Y de las decisiones, de la trascendencia, de la memoria, recuerdo, nostalgia de un pasado...

OKARIZ: Supongo que sí. Tengo una cierta resistencia a contestar que sí, pero supongo que sí.

BADOS: Las obras son hermosas más allá de que formalmente sean limpias. Le digo a Txomin que lo suyo nunca son «malas formas» sino siempre «buena forma», consecuencia de que maneja la estructura con comodidad, es su fuerte. Pero, como bien adviertes, la belleza de este trabajo es tanto la vía como la defensa para una afición de imagen con trasunto hacia la muerte.

Hay varias obras que utilizan estas imágenes: además de toda la serie *Bañiland*, están *Homeland* (Fig. 102), o *Casa encantada (Utopía en Bañiland)* (Fig. 104), en la cual una maqueta arquitectónica blanca se superpone a un cubo en cuyas caras se encuentran las imágenes de la Foz de Lumbier.

BADOS: Entre lo de arriba y lo de abajo, dos elementos absolutamente distinguidos y separados, Txomin coloca muy inteligentemente un planito con el que alcanza la articulación de los dos componentes, a beneficio del sentido último de la obra que, no en vano, utiliza un tema violentamente cercano y, tal vez, anacrónico o contradictoriamente moderno. Digamos que, aun tratándose de dos partes claramente contrapuestas, se produce una fuerte unidad de sentido, con cierto beneficio o plus de acontecer escultórico, más allá de lo que el artista hubiera imaginado o pretendido con cada parte. Como ves, sobre las posibles razones para la identificación con las obras, mi aproximación responde principalmente a la elevada economía tanto en la elección de los componentes como al buen ajuste entre ellos; pero arriesgo a decir que, a mi juicio, las diez obras que he seleccionado, una a una, alcanzan a funcionar —creo que digo bien— como significante de mi propio deseo.

Aquí las partes aparecen contrapuestas. Contrapuesto no sería una buena palabra para definir esa relación, ¿no?

BADOS: Es cierto que el componente constructivo del tema de la casa se opone a la imagen gráfica elocuentemente política, lo espacial arquitectónico en oposición a la imagen de prensa. Y aun cuando el color actúa de mediación entre ambas, las dos partes mantienen transparente su diferencia, sin menoscabo de la imagen totalizadora final y del sentido último de la obra —que no es posible nombrar—. El sentido no radica en lo que la obra parece significar, sino sobre las vías de identificación que la totalidad de la imagen promueve en nosotros, por causa de un acontecer que, aun siendo claramente estructural, desborda nuestra comprensión y posibilita la interpretación.

A lo largo de esta conversación se han identificando distintas líneas dentro del trabajo de Txomin: una podría ser lo familiar; otra, la relación con el otro; otra, la situación en el País Vasco, etc. Parece que todas tienden a una situación dramática, a unas situaciones límites que implican al sujeto, aparte de cosas maximalistas como la muerte. ¿Se identifica dentro del trabajo algún tipo de distanciamiento de todo esto, quizá a través de la ironía? ¿Hay algo irónico en su manera de abordar estas cosas?

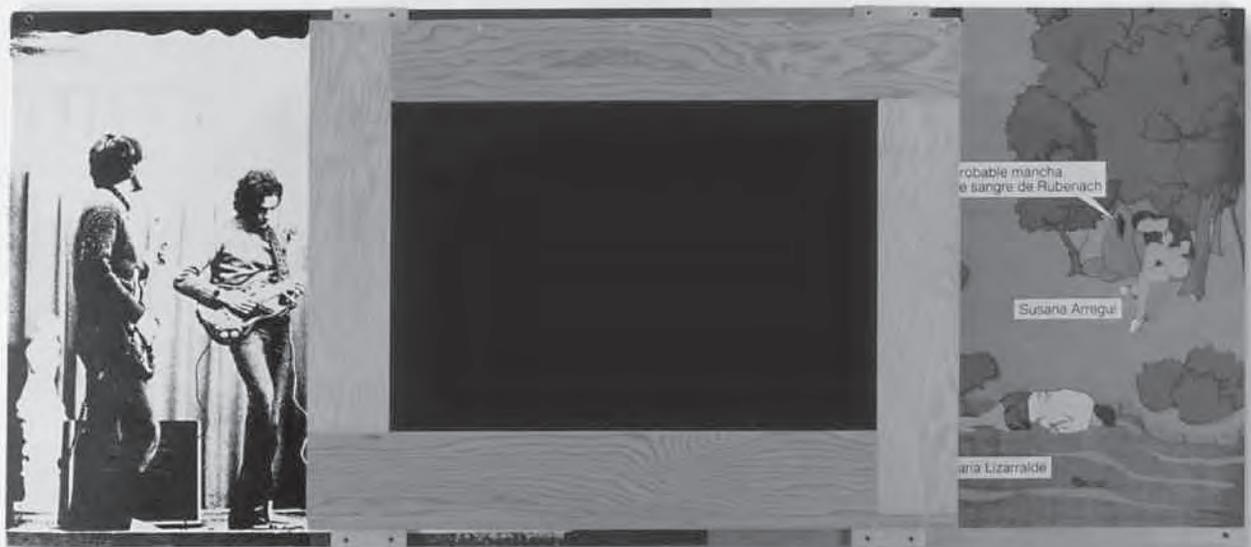
MENDIZABAL: El mecanismo que opera en la ironía es el del distanciamiento, que algo pueda ser a la vez ello mismo y lo contrario. Lo que sucede es que la ironía además tiene otra condición, que es la que la hace para mí más sospechosa y es por lo que no la veo en el trabajo de Txomin. Según tal condición, la ironía no genera una perplejidad o un conflicto con el interlocutor, sino al revés, lo que hace es garantizarse la complicidad a través de un implícito, de una corroboración, una empatía o simpatía, porque «yo entiendo que tú vas a entender». Hay un sobreentendido en lugar de un malentendido, que creo que es lo que hay en el caso de Txomin, que trata de imposibilitar esa especie de conciliación, de reconocimiento que genera buen rollo. En todo caso se trataría de utilizar el mecanismo de la ironía pero al revés.

Probablemente esto tenga que ver con lo que hizo interesarte por el trabajo de Txomin: una crítica en un periódico en la que su autor se quejaba precisamente de su falta de ironía.

MENDIZABAL: Puede ser, porque, de hecho, cuando se ha podido integrar una representación del drama de lo vasco recientemente ha sido a través de la ironía y casi del chiste, con toda esa producción casi insoportable de productos de tele, cine, etcétera, irónicos con respecto al tabú. Hacen lo mismo que con el nazismo y los campos de concentración, la única forma de acceso cultural conciliadora es la ironía. Es el mecanismo de distanciamiento, de desplazamiento, que opera en la ironía —donde algo es ambivalente porque puede ser una cosa y su contraria— funcionando a un nivel estructural. Pero el sobreentendido de que eso vaya a garantizar un efecto de complicidad no solo no opera, sino que su contrario es la condición de que suceda lo que sucede en el trabajo de Txomin. Y eso es algo de lo que sí he aprendido yo personalmente.

Txomin se pregunta en algún momento si es compatible el esfuerzo artístico con el discurso de lo público.

BADOS: No es fácil decir de Picasso que fuera un artista político más allá del *Guernica*, pero sin su obra no seríamos lo que somos en el sentido moderno de nuestras identificaciones. ¿Frida Kahlo o Diego Rivera? Es una pregunta que no conviene hacerse. Lo político tiene que ver con la *res publica*, con el gobierno de la ciudad..., o con el Otro de lo simbólico, al que estamos abocados siempre. ¡La cuestión de la ética! Cierto es que la ética se funda en el Otro, pero si aceptamos con Lacan que toda praxis supone tratar lo real mediante lo simbólico, entonces, la cuestión de la ética la reconoceríamos sobre aquellas acciones determinadas por lo más singular o diferencial de cada uno de nosotros. En este sentido, cabe decir que toda obra de arte tiene una dimensión política. Si leo a San Juan de la Cruz, la dimensión altamente espiritual y religiosa de sus poemas nada tiene que ver con lo estrictamente político, pero cuidado, si no fuera por la elevada espiritualidad y anhelo divino que cruza su escritura, no participaríamos de esa experiencia límite del deseo.



OKARIZ: La función del arte es, cuanto menos, interrogar lo público, cuestionar todas las normas que nos construyen como sujeto social. Es una labor pública y política. Un arte no tiene por qué ser necesariamente, por ejemplo, marxista para ser político. Creo que el buen arte es político por ser buen arte. Yo como feminista podría decir que el espacio político feminista es una cosa muy informe, nunca puede ser directo. Al tiempo, te das cuenta de que el trabajo puede ser utilizado de una manera completamente banal. En mi caso, cuando pensaba en la producción de sentido desde el feminismo, pensaba que lo único eficaz era la producción de modelos formales que desmontaran la construcción de la idea de mujer, hombre, género, etc., supongo que con mucha ingenuidad.

BADOS: Comparto el aserto «el buen arte es político por ser buen arte». ¿Dónde, si no, la diferencia «política» entre las obras de Clemente Orozco y las de David Alfaro Siqueiros?, por ejemplo.

En otra obra de esta familia, *Bañiland 6* (Fig. 105), la más prototípica de todas ellas, aparece el mismo tema con un rectángulo negro en el centro y, al otro lado, la imagen de la banda de música que aparecía en la pieza anterior.

BADOS: Puedo pensar que prefiero *Casa encantada (Utopía en Bañiland)* desde mi condición de escultor. No niego el valor de la que ahora mencionas, pero aquí hay narración, ¿no?, algo pasa o se cuenta de un lado a otro de la pieza; aunque tal y como la vemos parece una imagen plana, cuando en realidad la parte central es abrupta, y respecto de su cualidad eminentemente narrativa me atrevería a decir que contradictoriamente tridimensional, sobresale de manera considerable.

Antes se ha hablado del manejo de una especie de iconos que podrían tener una carga connotativa muy fuerte en el País Vasco (las capuchas, imágenes de asesinatos de ETA...). Al combinar esto con el enfriamiento con el que maneja todos los materiales, ¿qué relación guarda o cómo se puede encajar que a la vez, en sus textos, parezca que hay una alusión a la responsabilidad política y social? Muchas veces hace referencia a la moralidad como una parte fundamental del posicionamiento del artista.

EUBA: En relación a los temas políticos «figurativos» del País Vasco. Digo figurativos porque yo, que supuestamente también he tratado con signos que pudieran coquetear con esa especie de polisemia, represento un caso diferente (Fig. 106). Yo necesito de un ejercicio de neutralización del signo, de vaciamiento, mientras que Txomin lo que hace es sobrecargarlo, es totalmente lo opuesto. Si Txomin va a hablar de un suceso afectivo que tiene que ver con una relación de poder que concierne a lo político, no tiene ningún problema en que si aparece la imagen de una cama, la manta fuera una *ikurriña*, que hubiera un libro de militancia política, lo que hace es ir añadiendo y tú lo ves, y al añadir lo va vaciando, permitiendo un flujo de sentidos que entran y salen. Yo hago todo lo contrario, voy quitando e intento construir una imagen que no sea nada y sea todo a la vez. Mi estrategia tiene que ver con que yo entendí en los noventa que el hecho de que tú no tengas relación con un padre, por ejemplo, es muy significativo: un vacío crea una forma que está en relación a algo que no es exactamente una presión, sino más bien la falta de presión. En mi trabajo, la manera de abordarlo era ver si es posible eliminar todos los significados convencionales —instrumentalizados ya para y por la convención— y si es posible crear en esa realidad un espacio que no

existía para el arte. Como he dicho antes, es una técnica sustractiva, donde todo lo que no incluyo, aparece. En el caso de Txomin, lo tendría que decir él, pero creo que lo hace de la manera opuesta. Yo siempre he sentido una exigencia de la sociedad para que me signifique tanto políticamente como en cualquier otro ámbito, y nunca he encontrado una convención que se adecue a mis necesidades, creo que por eso soy artista, porque necesito eso que no tengo, porque no me lo dan. También se achacó a Txomin en los noventa el que respecto a género o sexualidad desde la teoría *queer* no fuera más explícito. Yo pensaba: «¿qué quieres que te diga, después de todo lo que ya te ha enseñado?». Para mí el arte es una maquinaria para mostrar cosas, que diga algo es secundario. Yo no hago cosas para que digan, sino para que hagan visible algo, por eso digo — y quien dibuja lo sabe — que dibujar proviene del deseo de ver cosas, no de decir nada. Txomin encontró la manera de enseñar muchas cosas, todo, sin que tuviera que hablar directamente de ello.

MENDIZABAL: Lo que ha hecho posible que podamos comunicarnos a través del trabajo tiene que ver con renunciar a que ese trabajo cumpla una función inmediata en el espacio social en el que estamos, lo cual sería también discutible porque son muy diferentes las maneras en que cada uno aborda ese problema. Por lo menos, se podría hablar de una relación problemática con respecto a esa demanda. En una situación tan exigente y tan cargada ideológicamente como la nuestra, no solo creo que es una condición para que se genere una cohabitación entre artistas, sino para ser artista. Cuando hay una demanda tan apremiante de una expresión clara de la posición de cada uno respecto a una serie de problemas sociopolíticos, identitarios, culturales en un sentido más amplio, hace que quien no problematice eso como demanda tenga un problema.

¿Es una demanda de tipo general o particular del contexto vasco?

MENDIZABAL: Es algo que se da en zonas que llamaría periféricas. No por su posición con respecto a un centro cultural, sino porque están determinadas por un significante que hace que todo tenga que pasar por ese problema, haciendo que su producción solo se pueda recibir sometida a esa contradicción particular. Hay algunos contextos culturales en los que lo que nos caracteriza como diferencia es precisamente que todas las expresiones tengan que ser confrontadas con un fenómeno, una determinación que lo cruza todo. Siempre me acuerdo de Heiner Müller, el dramaturgo de la República Democrática Alemana, que describía esto diciendo que en cómo se percibía esa situación periférica de los países del este con respecto a la cultura occidental, sólo cabían dos posibilidades para ser artista: la del disidente o la del connivente con el régimen. Todo lo que uno hiciera o dejara de hacer iba a estar siempre sometido a esa polarización. Hay contextos y momentos históricos donde ese tipo de funcionamiento genera una demanda de claridad ideológica, y el nuestro durante un tiempo lo ha sido. El problema es que todo contexto cultural se percibe a sí mismo como complejo y sobredeterminado, y para ello caracteriza a su otro como sometido a una dicotomía, exotizado o incluso patologizado en la particularidad que por oposición lo define. Me preguntabas antes cuándo fui consciente del trabajo de generaciones precedentes, y recuerdo ahora que, aun no conociendo bien el trabajo de los artistas de entonces, sí me acuerdo de haber leído ese artículo crítico del que se ha hablado antes, puede que de Calvo Serraller o de algún otro crítico español, donde hacía una descripción muy demoledora de eso, de la falta de compromiso que veía en la obra de los artistas vascos, incapaces de clarificar en el trabajo su postura respecto a lo que él entendía

que era lo único determinante en aquel momento. Supongo que eso generó en mí algo de curiosidad respecto a esa posición de los artistas, incluso antes de que fuera consciente de lo que estaban haciendo. La perplejidad que me causó ese juicio tan agresivo fue antes de que yo supiera de lo que estaba hablando.

¿Sería quizá porque se trataba de un trabajo con elementos figurativos, sin dar mayor importancia al origen de esos elementos, sin una consideración de su idoneidad desde una perspectiva moral que no admitía matices? Quiero decir que el crítico hizo en un periódico esa reseña bastante dura precisamente por usar este tipo de imágenes.

EUBA: Personalmente, tiendo a pensar que el artista trabaja con elementos objetivos y abstractos, pero que la guía es abstracta. Uno se mueve o trabaja con componentes abstractos a sabiendas que la percepción será siempre figurativa. Si algo tiene la práctica artística es el poder liberarte del significado y de las contingencias del sentido. Respecto de los críticos, llegó un momento en el que ya no figuraban en la foto. Antes tenían esa función de generar opinión, pero ya no hay crítica. Hoy hay comisarios que desearían «producir» algo, pero por lo general, por diferentes razones, no son capaces de hacerlo. La relación con este tipo de profesional contemporáneo se complica cuando se produce un empoderamiento desde la figura del artista y del arte, pues en ocasiones se interpreta como una especie de denuncia de su incapacidad. Hay aquí implícita una mecánica de exclusión/inclusión que rige todo comportamiento social, no solo la relación artista-comisario. Cuando (desde una práctica como la artística) se consigue generar algo «real», muchas veces ocurre que resulta excesivo e inasumible. Un impulso de supervivencia produce entonces en el otro una reacción «animal» con profundas implicaciones psicológicas: dobla el cuello, gira la cabeza mirando hacia otro lado (más de uno habremos sentido en la vida la tentación de negar la evidencia cuando, por ejemplo, vemos por primera vez a un familiar o un ser querido perdiendo la cabeza o sufriendo una enfermedad grave). En ese momento no estamos todavía preparados para asumirlo. Cuando se trata de un proyecto que se origina en un grupo de artistas e implica a una colectividad, el efecto es todavía más agudo. Pude comprobarlo por primera vez en el *Primer Proforma* que realizamos junto con Txomin y Sergio, también posteriormente en diferentes ocasiones. Quizá porque llegan a adquirir una determinada dimensión simbólica poseen esa cualidad de «desplazar» a otros agentes que configuran la realidad, que necesitan un tiempo para reposicionarse y superar la sensación de ser cuestionados por lo que otros consiguen hacer. Es lógico que a corto plazo pueda suceder que no exista quien pueda asumir la responsabilidad de mirarlo, por eso no hay que prestar atención a los efectos a corto plazo, se hace lo que hay que hacer en el momento y punto. Hay además otra cuestión, los artistas (individual o colectivamente) trabajan desde necesidades que de alguna manera se sacan a la plaza pública. Y ahí hay que enfrentarse al hecho de que desde el lado de la realidad es algo que nadie les ha pedido. Es la paradoja de todo acto verdaderamente conformador creativo: que surge de una falta o una necesidad muy individualizada que el todo ni ha pedido ni reconoce y, por tanto, tiene una tendencia natural a rechazarlo.

Sería el acto amoroso por excelencia: «dar algo que uno no tiene a otro que no necesita». Al hilo de esto, me pregunto sobre la posibilidad de cumplir una función del arte en lo social, y si esa funcionalidad debería ser una herramienta política. Parecería que la posibilidad del arte político es resolver esa especie de juegos de



107

Tx. Badiola, **MD 18**, 1990

En este panel se puede apreciar el tipo de comportamiento del que surge toda la serie. Al llegar a Nueva York, Badiola compró unas puertas (de la marca Manhattan Doors) para utilizarlas como mesas de trabajo. Sobre ellas dispuso imágenes que había traído consigo de trabajos anteriores (dibujos de *¿Quién teme al arte?*, autorretratos, la serie *E. L. el Ruso*, sillas de Jacobsen, etc.) mezcladas con imágenes recolectadas en América. Las mesas pasaron de ser un soporte-mueble a convertirse en el soporte artístico con diversas organizaciones de estos elementos serigrafiados sobre la superficie, e incorporando otros, como maquetas tridimensionales de obras previas, en diversas combinaciones, y muebles reales. En el caso de *MD 18* y *MD 19*, consisten en una serie de imágenes/texto serigrafiadas que se refieren básicamente a dos mundos: imágenes de sí mismo o de su trabajo, e imágenes del utopismo político y su realización artística a partir del arte aplicado. Y superpuestos a todo ello, unos grandes charcos de líquido rojo endurecido.

108

Conjunto de cuatro paneles de la *Serie MD*: **MD 19**, **MD 23**, **MD 3** y **MD 16**, tal y como se expusieron en la Louver Gallery de Nueva York en 1990.

discontinuidades y su capacidad de hacerlos accesibles para todos. ¿Cuál es la utilidad política del arte, obviando que sea o no arte político?

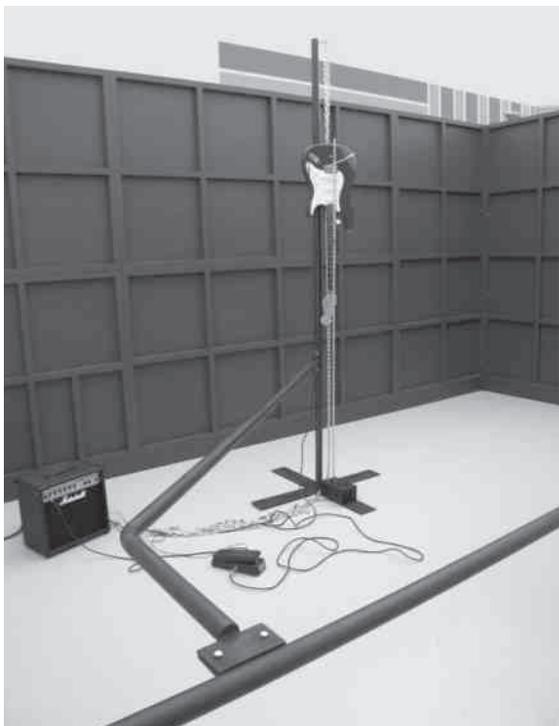
MENDIZABAL: La funcionalidad de las consecuencias que provocan algunas de estas operaciones —en los casos históricamente más felices que se dan de vez en cuando por una concurrencia de factores— lo que hace es ampliar las posibilidades de decir algo, precisamente porque la forma de decir ha cambiado. Lo que pasa cuando hay una feliz confluencia entre una necesidad en presente y una manera de trabajarla desde el lenguaje es que se abre una posibilidad de desactivar la fijación del lenguaje, que haga que lo que no se dice porque no se puede decir, de repente, se pueda decir. Es una forma muy abstracta, pero históricamente sabemos que ha tenido sus consecuencias. Nuevos relatos surgen a partir de una nueva herramienta lingüística que los permite, pero, en principio, eso solo sucede a un nivel puramente experimental, a nivel de la pura herramienta. ¿Era por ahí por dónde ibas?

Para Txomin, al hablar de este asunto es importante considerar la diferente moralidad a la cual estamos sometidos: la moral de artista, que por lo que respecta al arte va contra la norma que rige lo social, y por otro lado la moral de la cosa pública, que tiene que velar precisamente por la norma social. En la confrontación entre esas dos morales es donde la dimensión política del arte puede tener algún sentido. No tiene que lidiar con lo salvífico como generación de una nueva norma social, sino más bien deconstructivamente, como cuestionamiento de lo existente sin concluir en algo propositivo.

MENDIZABAL: Obviamente, el hecho de que se generen consecuencias no quiere decir que el responsable de esas consecuencias sea el artista. Cuando hay momentos en que esa funcionalidad u operatividad del arte se puede trazar, suelen ser momentos en los que hay mucha distancia entre la intención que ha generado esa reconfiguración y su consecuencia. Yo no creo que el artista se proyecte en esas consecuencias, excepto cuando se trata de proyectos ideológicos. No creo que las busque en concreto. Lo que puede buscar es generar esas operaciones por las que se hace visible algo que no era visible, o hace posible algo que antes era imposible, que cambian la literalidad de cómo percibimos una representación desvelando todo lo que la soporta como convención. Cuando antes he dicho que genera consecuencias, lo que quiero es desligarlo del proyecto que uno se plantea. La intención quizá no sea responsabilizarse de las consecuencias que eso vaya a generar, pero siempre hay una fe implícita en que se van a generar.

Antes se ha hablado de un vaciamiento de significado, obtenido por saturación de imágenes o de referentes, quizá ahora podríamos hablar de los paneles MD, particularmente de algunos de ellos, donde se produce este abigarramiento de imágenes muy significante.

BADOS: La primera obra que escogí fue el panel *MD 19* (Figs. 107, 108). Guardo buen recuerdo de los «paneles», principalmente de la exposición de *Malas formas* en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. ¿Por qué este en concreto? Ocorre que, entre los elementos iconográficos que la componen, o dicho de otro modo, entre los significantes que construyen la obra y la invasión de las manchas rojas tan físicas, muy densas y plásticas, algo sucede que sobrepasa lo que cada elemento por separado trata de enunciar.



109, 110

Tx. Badiola, **El amor es más frío que la muerte**, 1996-1997. Exposición *El juego del otro*, KM, Donostia-San Sebastián, 1997

Esta instalación toma forma a partir de la relación —materializada por unos elementos lineales de tubo de acero— entre una imagen (una fotocopia ampliada de una foto promocional de la película de Fassbinder del mismo título), un muro realizado en madera y una guitarra eléctrica que emite periódicamente un acorde disonante amplificado, a partir del rasgueo motorizado de sus cuerdas.

111

Versión final de la pieza, en la cual el cerramiento de madera se prolonga en una especie de pseudoarquitectura que media con el espacio en el que se ubica. La articulación entre sus partes está concebida para provocar los deslizamientos entre signos —por ejemplo: entre las armas de la imagen, el tubo y la guitarra (las armas y la guitarra como instrumentos de revolución); entre el joven Fassbinder y su temprana muerte en relación al título y al sonido repetitivo de la guitarra—. Unos deslizamientos en los que se implican cuestiones que tienen que ver con el fracaso político y afectivo de toda una generación.

¿Estarías de acuerdo en la interpretación de las manchas rojas como algo violento que connotaría a la vez sangre y revolución con un tono pesimista?

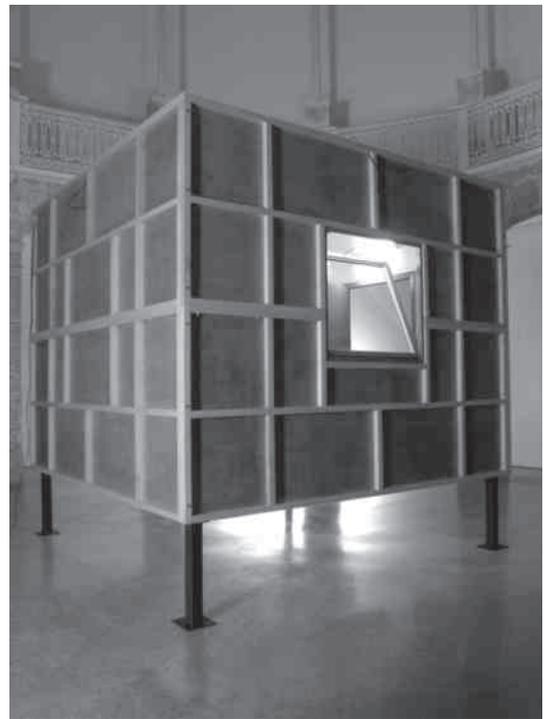
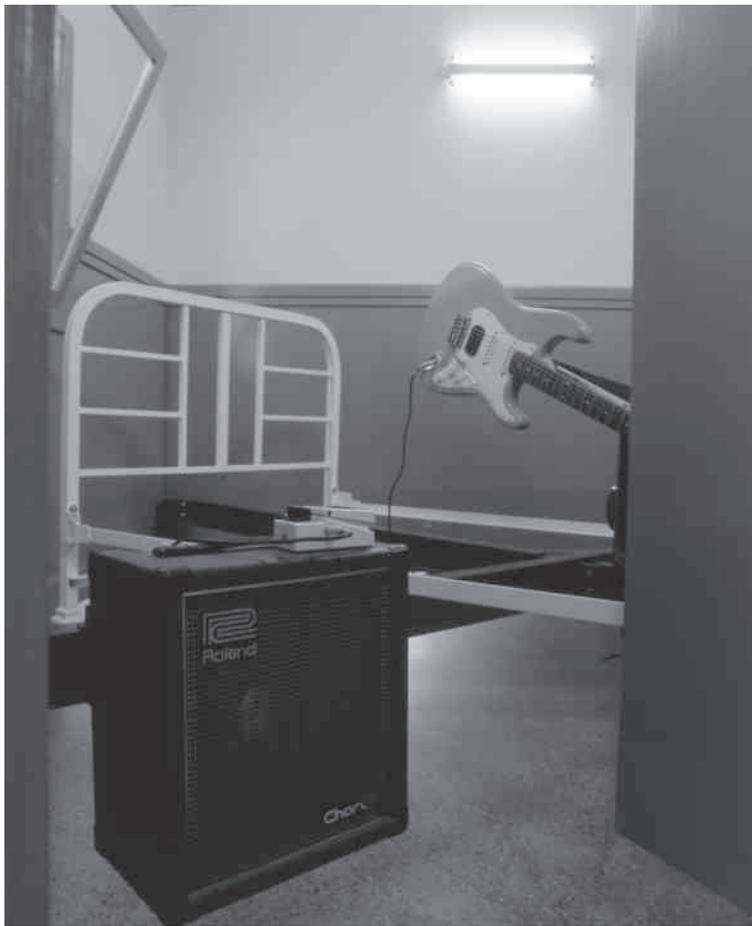
BADOS: Sí, sangre ciertamente, por una convención sobre el color; ¿revolución?, posiblemente por la «bandera roja y la sangre derramada»; ¿pesimista?, no lo sé. Tu comentario nos advierte de la distancia entre las intenciones del artista y nuestras interpretaciones. La pieza mantiene una zona de enigma que hace que podamos entrar a nuestra manera. El encuentro no se produce únicamente por reconocimiento de las partes sino a través del suceso resultante, y si hacemos dos lecturas distintas es porque el enigma, apoyado sobre lo que siempre resta o escapa estructuralmente, posibilita nuestra interpretación. Al parecer a Txomin le ha sorprendido que la haya elegido sobre otras, digamos más plásticas, que, por plásticas, serían (dice él) más mías. Es cierto que si miramos otros ejemplares de la serie, en ella se produce esa suerte de «ruido» tan querido por Txomin; pero de la *MD 19* valoro principalmente la buena trama de los componentes con la que se obtiene un semblante que ineludiblemente te toma y retiene. Aun perteneciendo los elementos a dos planos de representación distintos —no cabe duda de que las masas circulares del fondo, que son autorretratos, ayudan lo suyo—, sorprendentemente, la unión inseparable de todo ello provoca una suerte de catástrofe sobre la buena forma, dando como resultado un imagen poderosa que nos concita de manera más contundente y rentable que en otras piezas de la serie, en mi opinión.

Vinculada al uso de ciertos iconos, como la imagen de Fassbinder rodeado de armas o la guitarra eléctrica, aparece la obra *El amor es más frío que la muerte* (Figs. 109, 110, 111).

BADOS: Con *El amor es más frío que la muerte* estamos ante otra de las preferidas por todos nosotros. Guardo el recuerdo de su presentación en Koldo Mitxelena, donde la pieza intervenía en la sala con una economía de medios realmente sorprendente. La soledad espacial era muy fuerte, y no solo por los componentes dramáticos utilizados, la imagen de Fassbinder a punto de coger el arma (sus películas las habíamos manejado en el curso de Arteleku), etcétera... La pieza era muy neutra de color entre gris y marrón; pero el sonido que producía la guitarra te punzaba como un afecto, provocando tu indefensión frente al drama desplegado por la escena. El acorde de guitarra, tan frágil y delicado como insoportable, regulaba todo el suceso. Se me quedó grabado durante varios días.

Hay una frase dicha por ti, en una de tus clases, sobre la que me hubiera gustado preguntarte (Leo Burge): «El significante no responde tanto por el significado sino por el lugar que ocupa...». Ahí me quedé, creo que tenía que ver con Jakobson, el lingüista.

BADOS: «...sino por el lugar que ocupa en la cadena». Siempre a vueltas con la estructura. En algunos comentarios de Txomin se habla del signo, o más bien de lo que el signo esconde. Cuando escuchaba la palabra «signo» referida a la obra del arte me quedaba bloqueado y nunca lo entendía. Posiblemente, porque mi imaginario gira sobre la escultura que es indudablemente material. Hasta que leí a Lacan y, a través de Jakobson, entendí la cuestión del significante. Como recordarás de las clases, Leo, decíamos que el significante tiene dos funciones, la metonímica, alusiva a la articulación de un significante con otro para conformar la cadena significante



112, 113, 114

Tx. Badiola, **Bedsong**, 1999-2000

Una habitación con dos ventanas y una puerta, apoyada sobre cuatro patas. En su interior, la estructura de una cama metálica y sobre ella una guitarra eléctrica conectada a un motor y a un amplificador. La guitarra se desplaza con un movimiento de vaivén al tiempo que se va poniendo erguida. Un sonido ambiental, generado por el acople del instrumento al amplificador, crece en intensidad hasta que es roto bruscamente por un acorde en el instante en que la guitarra alcanza la máxima altura, momento en el que todo descende para reiniciar el proceso.

—lo propio de la manera de funcionar de Txomin cuando se dice que su trabajo es «textual»—, que tiene como efecto una pérdida en el nivel del sentido. Pero su otra función, la función metafórica, provoca una ganancia como efecto de significación; y entre la pérdida y la ganancia está la aventura del «saber hacer con lo que no se tiene», de cuya operación pende la función de símbolo de cada obra. En clase intentábamos reconocer que la obra de arte no procura tanto significar como incorporar materialmente lo que con ella queremos decir. Y señalábamos que tal vez la escultura funcione como la palabra, ya que, aun tratando de significar, ha de soportar la catástrofe de la voz —que la pone el cuerpo, al modo como la escultura consigue decir por su mismo levantamiento físico—, lo cual, no lo olvidemos, supone un fuerte atentado a lo ideado. Pero reconozco, no sin envidia, que las piezas de Txomin funcionan siempre con la economía radical que caracteriza al signo lingüístico.

Lo decía porque aquí son más claras las posiciones que ocupa cada elemento. Todo aparece más distanciado y, a la vez, más frío.

BADOS: Sí, pero había una barra que impedía entrar y eso tensionaba la ansiedad hasta que, como mirón, quedabas rendido a la escena. Resultaba imposible de eludir. El puñetero sonido de la guitarra lo trastocaba todo de manera insistente, y cuando tratabas de evitar el desasosiego racionalizando lo que veías, el acorde volvía con una frecuencia grave y monótona que doblegaba el ánimo.

OKARIZ: Al final nos gustan las piezas porque nos vinculan con lo que nos interesa. Esta guitarra es antropomorfa, como cuando yo misma coloco un altavoz que, de alguna manera, es una figura. En este caso se trataba también de la repetición de un mismo sonido, una, y otra, y otra vez. No se acumulaba, siempre entendías que era el mismo. Me interesó mucho, y supongo que fue de las primeras veces que me he sentido cercana al trabajo con el sonido tratado de una manera tan abstracta. Fue un momento sorprendente, por lo abstracto, por haberlo sacado de contexto. Es un acorde dentro de un montón de acordes; una frase de la que se ha cogido solo un fragmento, se ha aislado y repetido sistemáticamente; tiene que ver con la unidad. Para mí, lo más importante era lo que se producía en el sonido; está la guitarra, por supuesto, toda la instalación, Fassbinder y todo lo demás.

¿Y el dispositivo? Porque viniendo de estos módulos con cajas, incorporaciones de sillas, de repente esta disposición..., el cómo se produce ese audio, también estructura.

OKARIZ: Tiene un potencial partido, es algo que sucede en su trabajo todo el tiempo y de muchas maneras; tiene que ver con la desarticulación del lenguaje para producir otra cosa. Sucede en la mediación; mi experiencia está mediatizada por el arte. Mi vida cotidiana es el arte, pero no solamente desde que soy artista, sino que desde niña la relación con los libros, los objetos, los cómics... eran experiencias de tipo estético muy importantes; daba igual que estuviera haciendo un pequeño jardín de tierra u otra cosa. Últimamente pienso que hay muchas experiencias humanas que son alienantes, no porque no se produzca una relación, sino porque la relación es muy alienante. Es tan solo una valoración personal sobre ciertas experiencias humanas. Para cualquier encuentro es necesaria una intermediación, si no, un sujeto está demasiado aislado, necesitamos un nexo.



115
Tx. Badiola, **El amor es más frío que la muerte**,
1996-1997

116
Sergio Prego, **SM-Tótem**, 2015. Instalación
en la Galería CarrerasMugica, Bilbao, 2015

ALÁEZ: ¿No son el amor y la muerte los dos únicos temas esenciales que existen? He tenido que obligarme a escoger esta pieza, *El amor es más frío que la muerte*, olvidándome que me recuerda al amigo con quien la vi. Me dijo: «qué loco está tu amigo» (refiriéndose a Txomin), que en su lenguaje significaba: «cómo me gusta». Sobre todo se paró en los títulos del resto de la exposición en la que estaba expuesta esta pieza, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Para alguien como él, que era un músico excepcional, las palabras eran verdaderos latidos. Su muerte fue idéntica a la de Pasolini. Los dos sufrieron un crimen de odio. Son circunstancias inenarrables porque el duelo es menos negociable si cabe. Aún me pregunto sobre aquello que no podemos ver, pero que detrás está alguien que se va de una manera violenta. Se intenta aniquilar aquello que es diferente porque cuestiona nuestras ideas sobre el mundo. Pasolini aseguraba que era el instinto de su oficio de artista e intelectual el que le empujaba a imaginar todo lo que no se sabe o todo lo que se calla, más allá de las evidencias que se le presenten. En el arte, cuando te entregas, lo haces a un proceso de liquidación —de la verdad consensuada, de uno mismo, del tiempo—. La actividad de un artista es también un entrenamiento para un estado mental que te prepara para enfrentarte a la muerte. Merece la pena estar ahí, cuando las obras no se han resuelto aún. Respecto a los elementos de *El amor es más frío que la muerte*, me paro en la guitarra eléctrica y su movimiento. Txomin presentó, en la Sala la Gallera de Valencia en el 2000, otra pieza, *Bedsong* (Figs. 112, 113, 114), utilizando también este elemento. Su movimiento vertical de arriba/abajo le daba un tono «masturbatorio». Se veía a través de una especie de *glory hole*. Esos huecos que te obligaban a mirar casi como si de una mirilla se tratara. Ranuras que se habían visto en muchas piezas en la exposición *Malas formas* del Macba.

IRAZU: Para mí, tanto en *Bedsong* como en *El amor es más frío que la muerte*, parece que la obra quiere emplazarte a través de algo mecánico, quiere expresar que funciona para algo, no únicamente para su contemplación. Quizá podamos ver la experiencia desde una perspectiva ritual próxima a lo religioso. En este caso, el sonido es el reclamo, como la campana que llama a misa y cuando llegas al pórtico, al umbral, reconoces los símbolos, te santiguas y encuentras la revelación en el interior. No sabes si el participante es activo o pasivo en esa comunión, solo sabes que cumple un ritual. En *El amor es más frío que la muerte*, el espectador está dirigido por el sonido en un proceso ritualista de progresiva complejidad: lo escucha de lejos, sin identificación con un objeto; percibe que procede del interior de algo; penetra en ese interior y distingue varios signos; finalmente, identifica el sonido producido por una guitarra que tiene un mecanismo que hace que una púa roce periódicamente sobre las cuerdas afinadas, de tal modo que producen un sonido que a mí me recuerda al tono nostálgico, de pérdida, del músico de Fassbinder, Peer Raben. Hay también otros signos: una imagen de Fassbinder junto a una metrallera sobre una mesa. Pienso que su energía se transmite fundamentalmente por el sonido que es independiente de las diferentes configuraciones que ha tenido la pieza, aunque estas modulan el acceso a otros signos muy importantes, como la propia imagen de Fassbinder con la metrallera que se une a través de una estructura tubular con la guitarra, señalando su papel de armas generacionales. Para mí está envuelta de una carga nostálgica muy fuerte.

PREGO: Respecto a *El amor es más frío que la muerte*, que es la obra que claramente más me gustaba de la exposición de 1995 en el centro Koldo Mitxelena de San Sebastián —como a casi toda la gente—, podría haberla elegido perfectamente, pero prefería elegir algo que me diera más de qué hablar. Era tan concisa, tan perfecta en

cómo estaba hecha que..., me pasa lo mismo con *Bedsong*, tengo la sensación de que las guitarras, el sonido..., el cómo se convertía en un signo que se expandía...

Veo una relación directa, no sé por qué, entre la estructura tubular de esta obra y tu trabajo.

PREGO: Probablemente sí. A mí esa estructura de tubo me mataba porque era totalmente la idea de soporte y cerramiento, me ha interesado mucho el asunto del cilindro como algo supuestamente abstracto que siempre aparece a la vez como un elemento corpóreo que alude a la operación prensil de la mano, es algo casi cálido en la sensación que proyecta. Sí, me mataba el cómo el tubo se extendía desde la columna que soporta la guitarra hasta el cerramiento (Figs. 115, 116).

Respecto al hecho de mostrar la herida o a ocultarla, algo de algún modo implícito en esta obra, ¿qué dirías, Ana Laura, en el caso de Txomin o en el tuyo?

ALÁEZ: Fassbinder, Pasolini y Godard son tres figuras emblemáticas, tres referentes para Txomin. Los dos primeros son más de «mostrar la herida», eran más perros callejeros, yo también. Godard es más de «ocultar la herida» tras una narración sin aparente sentido. Txomin tiene que ver más con esa intelectualización de Godard, con ese apartarse emocionalmente a conciencia. El director, por ejemplo, cuenta que (en *Le mépris*) puso la escena de Bardot en la cama con Piccoli al principio en vez de al final, como, en rigor, tendría que haberse hecho. Ese prescindir del final, suprimiéndolo o cambiando el orden de los factores, siempre está latente en el trabajo de Txomin. Fassbinder, por su lado, decía que le gustaría que sus películas conformasen una especie de casa, cada una cumpliría un papel: unas serían el sótano, otras las paredes, las ventanas..., pero lo que le preocupaba es que al final hubiera una casa completa. Se trata de tu propia construcción de un lugar donde cobijarse o exponerse al mundo. Un espacio fuera de peligros para poder ser. Las dos actitudes (mostrar u ocultar la herida) conviven a la vez o pueden ser las mismas. En *El amor es más frío que la muerte* está latente la metáfora de una decepción. Txomin ha comentado al respecto que, en esta obra, hay implicados sentimientos que tienen que ver con el fracaso político y afectivo de una generación a la que él no pertenece plenamente y de la cual, sin embargo, se siente un heredero muy próximo. Hay otras obras, como *Three Eero's Nightmares* (Fig. 132), donde también tiene presente esta relación entre utopía y fracaso (del proyecto moderno). La historia es “una suma de fracasos”. El artista asume esa pérdida del ideal para trabajar desde el otro lado. La cuestión principal es trabajar porque que te urge hacerlo desde el estómago. Las mejores obras son aquellas que brotan de esa necesidad. Crees en ti mismo cuando hay una verdad en lo que haces. Me viene a la cabeza un comentario de un crítico musical que decía que a la gente le gusta pagar por ver a otra gente creer en sí mismos.

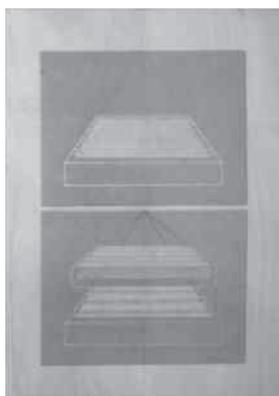
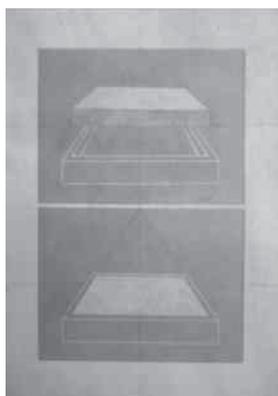
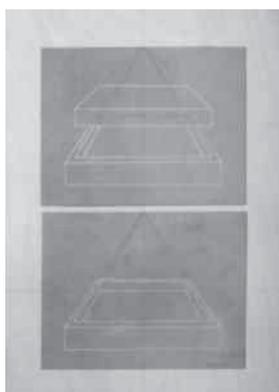
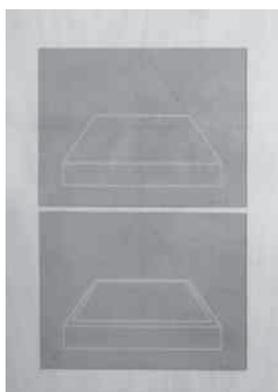
6

AVATARES DE LA FORMA

BADIOLA: La forma, entendida como el elemento rector de una organización en el momento actual de imposibilidad de transparencia estructural, llega a hacerse invisible. Sin embargo, dentro de toda organización es posible reconocer «formas», organizaciones parciales que obtienen un cierto grado de visibilidad. La relación entre estas formas de visibilidad y la invisibilidad de la forma, entre unos componentes fácilmente identificables en su especificidad y lo radicalmente inespecífico, fluido e informe de la forma final, es un campo de juego propio de las obras actuales. La recurrencia, en mi trabajo, a un tipo de formas que se repiten una y otra vez, a lo largo del tiempo, en múltiples configuraciones, propiciando nuevos encuentros, siendo permanentemente reasignadas, resignificadas, tiene en buena parte una dimensión que podríamos calificar de neurasténica. Su continua reaparición no nos habla tanto de sí mismas, por muy autosignificadas que aparezcan, sino del sujeto que las pone ahí: un sujeto descentrado respecto de sí mismo, que precisa reencontrarse continuamente a través de unos objetos, que necesita repetir, en un acto casi compulsivo, como una forma de identificación, de reconocimiento propio. Las formas son unos objetos de memoria, un memento, un souvenir, el recuerdo de una experiencia que ha quedado fijada y que se pretende reactualizar. La repetición y el recuerdo están vinculados, la diferencia es que, como apuntaba Kierkegaard: «lo que es recordado, es repetido hacia atrás, mientras que la repetición propiamente dicha es recordada hacia adelante».

Por otro lado, esta fijación en ciertas formas, pero también en lo formal en general, abunda en un conflicto originario que tiene que ver con la contradicción entre dos concepciones del arte: una para la cual la forma artística es aquello con lo que el artista consigue que la vida quede capturada (y de esa manera se rescata de los avatares del tiempo: la vida más allá de la muerte), y otra, según la cual, cualquier reclamo emancipador que haga una forma artística, necesariamente deberá realizarse negándose a sí misma, convirtiéndose en una forma de vida. Estamos de nuevo en el nudo gordiano planteado por Oteiza: el arte como principio formal tiene su lugar y su tiempo, pero debe concluir de manera política en la vida. Una periodización que no ocurre únicamente en la actividad práctica de cada artista, sino que, según Oteiza, se da también a nivel macro, en el paso entre la modernidad y la posmodernidad. A partir de los años 60, en la concepción oteiziana, el arte se dará, o bien como un arte popular, es decir, un arte que es, de algún modo, aplicado, incluso cuando se pone al servicio de una expresión «figurativizada» del fluir informe y sin imagen de las sociedades actuales, o bien como una herramienta de educación política. Rancière ha reformulado recientemente este mismo problema poniendo en valor la idea de «forma resistente»: «Al arte de hacer política suprimiéndose como arte se opone entonces un arte que es político a condición de preservarse de toda intervención política. (...) salvar lo sensible heterogéneo que es el corazón de la autonomía del arte, y por ende de su potencia emancipadora, salvarlo de una doble amenaza: la transformación en acto metapolítico o la asimilación a las formas de la vida estetizada».

Este ha sido un problema central que está en la base de la articulación que he tenido que definir entre las problemáticas de todo tipo implicadas (estéticas, políticas, religiosas, fisiológicas...) y los propios procesos artísticos estrechamente vinculados a una noción de forma, en mi caso de «mala forma». En cualquier caso, esta apuesta por la «mala forma», es una toma de posición teñida de un cierto aire trágico, por cuanto sabe que apenas puede sino expresarse en el perpetuo juego de contradicciones y perplejidades de que se nutre. Jameson, al hablar de Godard, ha señalado precisamente esta condición, señalando que su obras persisten en su mismo fracaso, subrayando un ideal de totalidad formal mediante su imposibilidad de conseguirlo. El problema planteado por la forma en la era de su imposibilidad está destinado a permanecer, aunque sea como una afección crónica que nos recuerda que hay algo que no hemos conseguido resolver, pero es la misma razón de que sigamos vivos.



117, 118, 119

Tx. Badiola, **Cuadrado sólido**, 1980-1981

Esta obra, perteneciente a la serie de piezas que operaban desde posiciones heterodoxas del minimalismo, se presenta en dos partes: de un lado, un objeto situado en el suelo formado por tablones parcialmente pintados que generan un cuadrado exterior de madera y un cuadrado interior en color verde pardo; de otro, en la pared, unos dibujos que indican una construcción obviamente ficticia del objeto situado en el suelo, junto con la palabra «pintura». La presencia del objeto compite con la falacia de su supuesta construcción, que se apoya, sin embargo, en un dibujo de «geometría descriptiva», un sistema de representación con una gran potencia de «verdad».

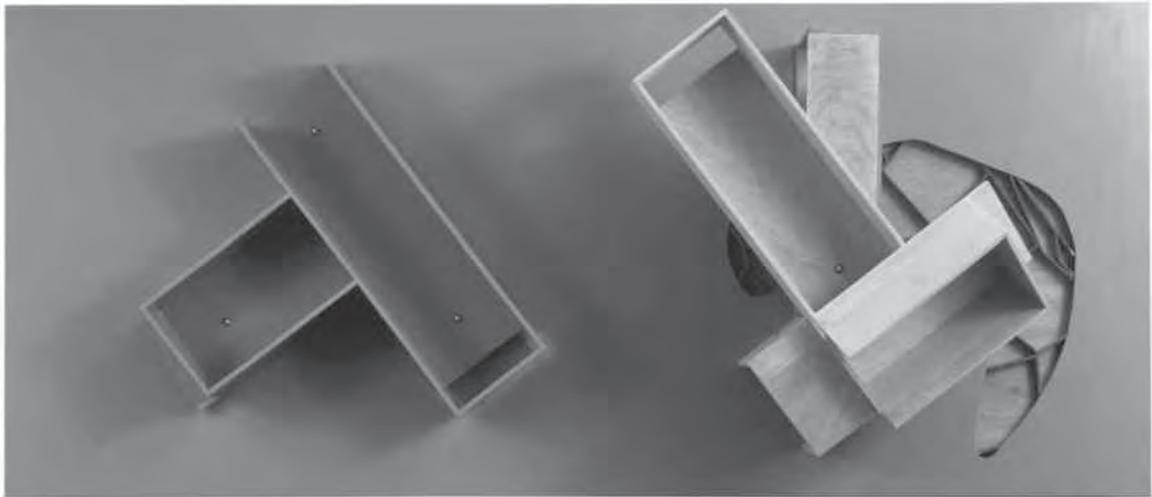
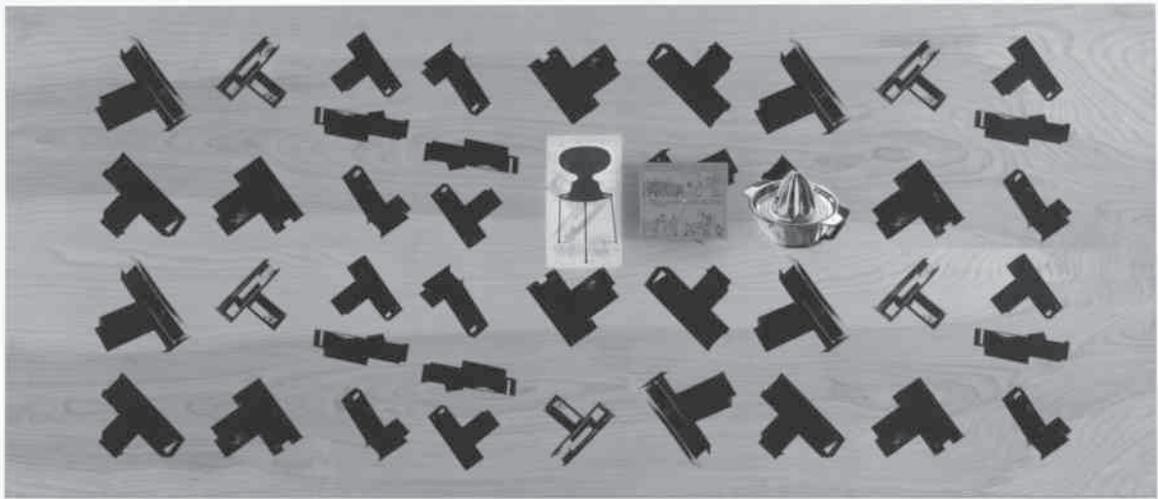
MD 4, 1990; MD 2, 1990-1991; Double Trouble, 1990-1991; Named After Something Else, 1991

Se puede ver cómo una misma propuesta formal pasa desde materializaciones muy ligadas al lenguaje, en un sentido gramatical, definiendo unidades y relaciones (en la *Serie Negra*), a fragmentaciones de estas unidades realizadas en un material más significativo como el hierro (en la serie *E. L. el Ruso*), hasta que se decanta como un signo que posteriormente es despojado de su cualidad material al traducirse en una materia inerte, como es el contrachapado, para convertirse, ya sin apoyatura material alguna, en un signo plano, susceptible de interrelacionarse con otras realidades desde su cualidad de signo.

IRAZU: Estas obras representan distintos mecanismos creativos que se producen y repiten a lo largo de los años. Si repasas el proceso creativo de cualquier artista que lleve un cierto tiempo trabajando, te das cuenta de que el proceso no es siempre lineal, siempre hay puntos de fuga. En el caso de Txomin, identifiqué un conjunto de obras que se corresponden con comportamientos que se producen en aquellos momentos en los que hay una transición de unos procesos creativos a otros. Por ejemplo, *Cuadrado sólido* (Figs. 117, 118, 119), una obra de 1981, que incluye un enunciado, casi como una ecuación o una equivalencia. En aquella época (finales de los setenta y principios de los ochenta) recuerdo que gente como Txomin, CVA o Darío Urzay estaban tratando una problemática que tenía que ver con la idea de la representación en relación a los soportes y a las disciplinas: cómo, a través de la discusión de unos soportes escultóricos o pictóricos, representar la realidad que queda fuera de esos soportes. Además, Txomin estaba debatiendo la realidad de la pintura desde la conceptualidad minimalista. Esta obra en concreto consiste en la presentación de un objeto con su presencia física junto a lo que parece la descripción de su construcción; una construcción que está enunciada como «Pintura» (Figs. 118, 119). A la pregunta sobre cómo está construido el objeto, uno habla de pintura y el otro de escultura, aunque se da la paradoja de que la presencia física del objeto se ha tratado desde la pintura, y el esquema que se enuncia como «Pintura» describe una construcción tridimensional, escultórica. Se ponen en el mismo plano de interés dos opuestos, relativos a cómo se construye la obra, es como una ecuación que no tiene solución. Más adelante, esta misma aproximación ha tenido otras resoluciones plásticas en momentos diferentes, con preocupaciones y materiales propios de esos momentos. *MD 4* (Fig. 120), realizada en 1990, es otra de las más claras. Se trata de una de las primeras piezas que hizo al llegar a Nueva York. Pienso que era un momento tanto de ruptura como de incertidumbre, en el cual Txomin se encontraba con un bagaje considerable de lo ya realizado, pero sin saber muy bien qué hacer con él.

Ese momento se da en todo el desarrollo del trabajo de un artista...

IRAZU: Efectivamente, y puedes optar por muchas soluciones. En el caso de Txomin se trata de un momento en el que hace un reagrupamiento, una recopilación —que en él constituye un principio de funcionamiento—, no tanto de los objetos como de sus signos; reagrupar elementos que en algún momento ha tratado pero convirtiéndolos en signos. Es como si metieses en una maleta parte del bagaje de lo que has ido produciendo y para que quepa, hay que hacerlo más liviano. Pensemos en la famosa *Boîte-en-valise* de Duchamp. En *MD 4*, en concreto, aparece serigrafado



120

Tx. Badiola, **MD 4**, 1990

En algunos de los paneles de esta serie se ensaya la potencia de la contigüidad de los signos sin los apoyos de elementos que favorezcan las relaciones conjuntivas, disyuntivas, subordinadas, etcétera. En este caso, sobre un fondo de imágenes de la serie *E. L. el Ruso* de los años ochenta, que forman una especie de *pattern* serigrafiado sobre el soporte, se superponen tres signos contiguos: una *Ant chair* de Jacobsen, una infografía sobre unos disturbios en cárceles, impresa sobre un soporte separado materialmente del fondo, y la imagen de un exprimidor plateado.

121

Tx. Badiola, **MD 2**, 1990

el conjunto de todas sus esculturas de la serie *Rusos*, pero con una especie de fuga representada por la presencia de otros elementos-imagen: una silla de Jacobsen, un esquema que representa una situación de la realidad (disturbios en unas prisiones) y, finalmente, un objeto cotidiano (un exprimidor); una falsa ecuación en la que todo son incógnitas. La pregunta es ¿qué tienen que ver todas esas imágenes? No generan un relato, porque cada cosa está en igualdad de condiciones respecto a la otra. Hay un término literario que se denomina «parataxis», que designa el hecho de colocar unas palabras junto a otras sin una clara conexión y sin elementos que las unan. Me parece interesante, como en el caso anterior, el que se convierta en una especie de ecuación irresoluble que indica un propósito: «estos son los elementos que quiero conjugar y...», es como el enunciado de un deseo, quiero trabajar y generar algo a futuro pero mi trabajo actual tan solo puede enunciar mi imposibilidad.

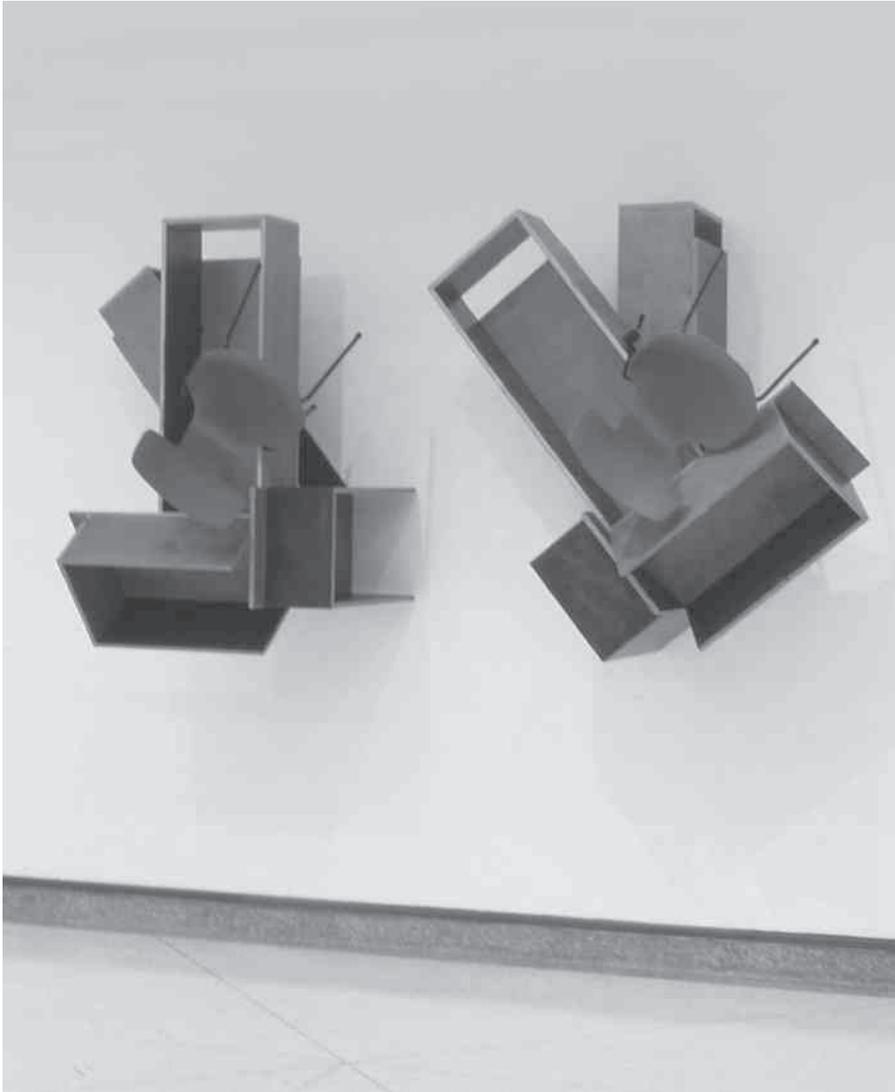
La primera que has mencionado, *Cuadrado Sólido*, ¿no tiene un funcionamiento algo distinto? Porque tiene algo de consciencia del funcionamiento del mecanismo y una especie de uso conceptual de ese mecanismo de una manera voluntaria, cuando, por ejemplo, en los dibujos escribe la palabra «Pintura», y está remitiendo, como has dicho antes, al proceso de construcción de lo que se presentaría como resultado.

IRAZU: Sí, lo he puesto como ejemplo porque lo considero una evidencia de una situación singular dentro del proceso que llevaba en ese momento. Porque lo que se producían eran objetos y objetualidad, no una narración explicativa de cómo se construyen físicamente los objetos. Es un escape, porque ya no estás hablando solo de expresión, donde las cosas parecen explicarse por sí mismas, sino que estás contando una «productividad» (los procesos físicos entrecruzados con los mentales). Eso es también lo que tiene en común con las otras. Ya no estás hablando de las cosas en concreto, sino que las estás tratando como signos. Pienso que uno de los principios –que luego se articula y se ve a lo largo de su trabajo– es la necesidad de que todas las cosas, incluso lo expresivo, lo más intransferible del mecanismo expresivo propio, puedan convertirse en signo para poder tratarlo todo, absolutamente todo, como lenguaje. Claro que como estamos viendo, cada deseo proporciona también sus puntos de fuga.

Sergio ha seleccionado otro panel de la misma serie *MD 2* (Fig. 121) que incluye maquetas de piezas de las que hemos hablado antes. Ya has comentado acerca de los elementos de la serie *E. L. el Ruso* que estaban reproducidos dentro de sí mismos en otra escala. Ahora se da esa repetición pero con los elementos a la misma escala.

PREGO: Sí, eso es exactamente lo que me interesa, además de por el uso de la madera en vez del metal. Cuando vi las primeras piezas en madera de Txomin, pensé que eran una especie de banalización de aquellas otras en hierro que tenían peso, pero, con el tiempo, es precisamente eso lo que me parece interesante. El uso de la madera en versiones de la serie *E. L. el Ruso* a partir de los noventa les da un carácter menos esencial, en las cuales parecía que había una voluntad de que aquello fuera permanente.

El contrachapado es un soporte más neutro; es más vehículo de la forma que el hierro, que aportaba mucho a la forma en cuanto a la energía que tiene como



122

Tx. Badiola, **Double Trouble**, 1990-1991

Pieza formada por dos elementos, cada uno de los cuales incluye una versión doble en *plywood* de *E. L. el Ruso 5*, junto a una silla también en *plywood*. Respecto a la expresión, la ligereza del material permite la acumulación de elementos y, por tanto, el abultado tamaño de las construcciones que surgen de la pared, lo que es una de las cuestiones más llamativas de esta pieza. Hay también una idea elaborada de las nociones de unidad y de fragmento (una unidad compleja que puede convertirse en fragmento y recombinarse permanentemente en nuevas unidades), una cuestión conceptual en base a la cual se concibió posteriormente la exposición *Malas formas*.

material. Porque en rigor no es madera, como algo natural, es madera industrial, manufacturada, de alguna manera muerta o neutralizada.

PREGO: Sí, claro, si fuera de madera-madera lo retrotraería más a esa cosa esencial. Al ser contrachapado se evidencia lo constructivo, lo contingente, y refuerza el carácter de signo de la estructura. Retrospectivamente, podría parecer que habría alguna especie de *statement* en el hecho de que en su origen estuvieran realizados en un material determinado (el hierro por ejemplo), pero estas obras de los noventa lo desmienten.

Txomin y el resto de escultores que trabajaban en los estudios de Uribitarte en Bilbao siempre han apuntado que el uso tan general del hierro que hicieron en una época respondía en buena parte a que el mayor almacén de hierros de Bilbao estaba en la misma manzana y por lo tanto les resultaba el material más fácil y accesible. Has hecho una referencia al color, viendo hoy por la mañana las cosas, pensaba que el uso del color tiene que ver con la exterioridad. El color viene desde muy fuera a las cosas. En esta pieza MD 2, parece como si el agujero dejara ver un tipo de madera que se relaciona con uno de los dos elementos de la serie, y, en cambio, la maqueta pintada de verde pertenece a lo exterior que está pintado todo de este color.

PREGO: Estuve tentado de elegir una pieza-instalación de Txomin, *Vida cotidiana (con dos personajes pretendiendo ser humanos)*, que me gustó mucho en una exposición en la Galería Soledad Lorenzo, justo por lo contrario. En esta pieza había unos paneles forrados con tela de camuflaje y con unos cajones pintados de verde caqui. Esos cajones, que no me acuerdo muy bien cómo estaban contruidos, estaban pintados con una gruesa capa de pintura que lo unificaba todo de una manera increíble y me recordaba a las reproducciones que se hacen en plástico, en las que con un único material consigues que todo el conjunto parezca un sólido. En mi caso, cuando he utilizado el color, en los primeros vídeos por ejemplo, en los que arrojaba líquidos de color amarillo, ocre, etcétera, esto tenía que ver con la definición de una corporeidad. En nuestra cultura, por lo menos, sucede que a mayor definición del reflejo de la luz, mayor percepción de una corporeidad. Hay determinados colores que parecen que al absorber la luz adquieren una cierta densidad, algo blanco parece que sea más denso que algo marrón u ocre. Tiene que ver también con ciertas metáforas entorno a la idea de la materialidad. Asocio su uso con la definición de la materialidad. En el caso de Txomin, cuando aplica el color de manera indiscriminada sobre una superficie, ese carácter de superficialidad es lo que como signo, a mí me parece más interesante, porque define materialmente una parte respecto de otra. Aquí (MD 2) está delimitando dos elementos, o tres: el fondo verde plano, que hace que lo que sobresale (la maqueta pintada de verde a la izquierda) esté inmerso en ese fondo; el de la maqueta de madera vista, totalmente superpuesto sobre el fondo, y un trasfondo que intermedia y corresponde a las entrañas del soporte. Es en esa manera precisa de ir determinando las diferentes capas donde se crean los diferentes niveles y los diferentes espacios intermedios.

IRAZU: Habría que decir que, en general, en esta serie MD, al estar sometidos a un fondo tan fuerte, aun siendo muy tridimensionales los elementos, tienen también algo de escritura.

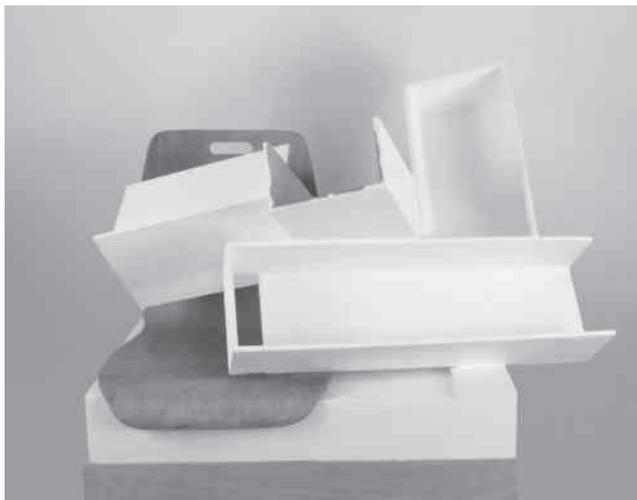
MENDIZABAL: Una vez que he establecido una selección en la que parece que *E. L. el Ruso* es un elemento que explica una forma de funcionar, me interesa mucho el que



123

Tx. Badiola, **Named After Something Else**, 1991; **Pieza insatisfecha**, 1991. Instaladas en el Museo de Artes Visuales Alejandro Otero de Caracas, Venezuela.

Ambas piezas utilizan dos unidades-*Ruso* para conformar un artefacto con un ambiguo aire doméstico, en el que ya no se produce una mera contigüidad entre elementos abstractos y objetos cotidianos, sino una verdadera fusión o, al menos, una situación de indecidibilidad entre ambos mundos. En el caso de *Named Alter Something Else*, además, de manera inopinada cuelgan de su estructura tres dibujos enmarcados. Su título parece hacer referencia al carácter básicamente enajenado del objeto ante el que nos encontramos.



124

Tx. Badiola, **Modelo 2**, 1990

Pertenece a una serie de pequeñas esculturas en las que se manejan las mismas cuestiones que en *Double Trouble*, pero en piezas exentas de la pared. La idea de pared, sin embargo, está metonímicamente presente en forma de superficie-textura adherida a los planos de la propia escultura.

eso explique todo lo demás. Si elijo diferentes configuraciones a partir de *E. L. el Ruso* es porque entiendo que ahí hay un comportamiento que genera un desarrollo. Se lee ahí un comportamiento formal que ha funcionado luego, incluso en las obras más alejadas. Un elemento matriz que hacia dentro contiene el mismo problema o la misma solución estructural o, al menos, la misma complejidad; donde el elemento que se genera a partir de un pequeño desajuste o discontinuidad hacia dentro después se repite en las combinaciones de esos elementos. Lo que es soporte contiene en sí mismo la complejidad de lo que es soportado, generando significación o un potencial de lectura que está muy condensado. Además de en la serie MD, en *Double Trouble* (Fig. 122) lo ves desplegarse en su complejidad, incluso cuando se confronta con las sillas de Jacobsen, por ejemplo, donde esa cosa que tenía de objeto ambiguo —era una caja pero no era una caja—, ahora, al escalarse con las sillas, se convierte en algo real, por lo menos en algo en lo que hay una correspondencia de escala. La estructura, de esta manera, se vuelve potencialmente narrativa, porque no dejan de ser unas cajas, ahora de madera, de *plywood*, y por tanto más claramente referidas a un mueble, a una historia del diseño, a unas aspiraciones. Desde el punto de vista semántico, eso activa una serie de asociaciones entre el proyecto desarrollista americano de los años cincuenta y el constructivista ruso. Históricamente adquiere sentido, pero realmente está solucionado desde dentro, no respecto a las referencias históricas. El propio elemento que se convoca, al plantear este ejemplo estructural, ahora se complica más en *Modelo 2* (Fig. 124), donde la escala se complejiza con esa textura casi como de maqueta de arquitectura. Y, finalmente, en *Named After Something Else* (Fig. 123), pasa lo mismo, está el problema con la escala, con las patas, el hecho de que sea o no sea un mueble. Si uno de los parámetros que proponía era el problema de qué es lo sustentante como estructura y cuál es el elemento semántico, siempre inestable con respecto a la estructura, esto se daba normalmente por dislocación, nunca porque algo esté medio colgando como en *Named After Something Else*, como un forzamiento, como un ruido, que afecta a la estructura del conjunto. Lo que cuelga hace que se abra todo el problema aparentemente resuelto en las esculturas que utilizaban elementos anteriores de la serie *E. L. el Ruso*. Es una pieza rara pero reveladora por contraste.

Dentro de esta especie de concupiscencia formal, es significativo que Txomin cite a Deleuze para señalar la imposibilidad de encuentros humanos que no sean mediados. En este sentido, es curiosa la obra *Una voz* (Fig. 125), que aparentemente amplía el mecanismo y de la que Txomin dice que tuvo un parto difícil con un decantamiento muy lento y pausado.

BADOS: Hay otra serie extensa, *IDS* (Fig. 126), en la que Txomin mete imágenes fotográficas un tanto realistas y más o menos veladas o distanciadas por los textos; pero si dice que *Una voz* es importante para él, me quedo encantado porque es una de mis preferidas. Si me pides explicaciones, te diría no me obligues. Claro, yo no puedo darme cuenta de todo lo que ahí está sucediendo con arreglo a las intenciones o al modo de proceder de Txomin. La miro con cuidado y veo que se produce una reverberación en la trama gráfica que potencia la unión de los componentes distinguidos, de la misma manera que, entre el azul y el negro, el color blanco actúa a beneficio de un todo altamente fenoménico, ¿cuestión de significancia?, vale. Pero entre los elementos iconográficos claramente significantes y su rarefacción gráfica se produce, de manera inexplicable, una imagen-semblante



125
Tx. Badiola, **Una voz**, 2011

126
Tx. Badiola, **IDS**, 2007
IDS es un conjunto formado por tres trípticos (este es el tercero) en los que se utiliza una técnica parecida a los *collages* de *RSF* (textos, imágenes y elementos de intermediación), pero en este caso vinculados a una temática particular.

en verdad fulgurante que opera, además, a favor de un vaciamiento del sentido. Y a eso que está sucediendo ahí y me está sucediendo a mí es a lo que yo llamo belleza porque no dispongo de otro término más elocuente para esa experiencia de goce en la contemplación de la imagen, y porque, además, provoca una identificación que me atrevo a calificar de «jubilosa». La pieza da cuenta en una sola imagen de la historia de esos muchachos que son uno y nosotros, pero, misteriosamente, no es angustiada, ¿no te parece?

Sí, porque, por un lado, el color que asemeja el color del cielo la aligera y se da como con una ingenuidad...

BADOS: Quizá mejor una inocencia.

Sí, y por otro lado, por una cuestión cotidiana, en cuanto que el color parece que sea el del bolígrafo Bic. Me acuerdo que el texto me impactó cuando la vi. Había dos textos, uno del *Cantar de los cantares*: «He desnudado mi ropa, cómo la he de vestir. He lavado mi pies, cómo los he de ensuciar», y otro de Beckett: “Qué diría si tuviera una voz».

BADOS: Te enfrentas a una suerte de biografía dada de la manera más limpia, clara y rentable posible. Hay cierta tensión dramática entre las imágenes y el texto. Pero es cierto que el cielo luminoso y los componentes pretendidamente dramáticos no generan pesantez en la zona del sentido, como si se tratara de una historia liberada del dolor y la muerte. Al menos, tal y como la cuenta el artista. Y esa biografía será la nuestra mientras permanezcamos frente a la pieza. Me sorprende cuando Txomin, citando a Deleuze, dice que no tenemos encuentros (verdaderos encuentros en un sentido profundo) con las gentes, sino más bien con las cosas, con un libro, una película, un cuadro. Quizá sea cierto que con las gentes, en plural, como un todo, no hay encuentro posible, pero con las personas..., en el uno a uno, absolutamente sí. La cuestión del amor, del afecto antes referido. ¿Cómo hablar si no de la creación en arte! Quiero entender hacia dónde apunta Txomin, pero ¿no te parece que la respuesta a esas hermosas citas no está en el viento sino en el Otro? La función mediadora del arte, su disposición simbólica, verdaderamente no desaparecerá jamás.

MENDIZABAL: Está bien hablar del objeto como mediador. Un objeto artístico, al contrario que una proposición artística o un texto, es algo en lo que no solo admitimos que no tengamos la misma opinión o incluso la misma percepción sobre él, sino que, precisamente, la condición de que compartamos ese objeto es que vamos a recibirlo de forma diferente. La mediación del objeto, lo que hace el objeto de diferente manera al resto de las mediaciones, implica que no lo vamos a recibir del mismo modo. Un cuadro de Arteta para ti es una cosa y para mí es otra, y entendemos que así lo es y queremos que así lo sea. Podemos hablar de un cuadro de Arteta, incluso, aunque respecto de su percepción física podamos estar en discrepancia, porque el entendimiento tácito es que ese objeto de mediación no debe ser equivalente para los dos. Pero si hablamos de la pintura de Arteta, no podemos hacer lo mismo. El tipo de diferencia que podamos tener y que vamos a tener es de suma cero. Hay un espacio de disenso donde tendremos que llegar a un acuerdo. La diferencia del objeto es que en su mediación la función que cumple no genera este tipo de verificación. Por eso el objeto hoy es potencialmente mucho



127
Tx. Badiola, **Family Plot 1 y 2 (para K. y A.)**,
1986

128
Tx. Badiola, **El rey y la reina**, 1986

más útil en su especificidad mediadora. Por eso muchos de nosotros entendemos que la escultura como tal todavía tiene un valor con respecto a ese problema. La escultura tiene algo más en relación a las propuestas desmaterializadoras — a pesar de que ello genere otros problemas como la fetichización del objeto —, y es que sigue siendo el lugar principal donde se da esa relación con el objeto como condición de posibilidad.

TERCER EXCURSO. EL DOBLE Y LA REPETICIÓN

Double Trouble, 1990-1991; *El rey y la reina*, 1986;
Les limites, 2013

ALÁEZ: En *El rey y la reina* (Fig. 128), me vino a la cabeza Malévich y sus *Arquitectones*, con ese carácter de bloque cerrado, pero, sobre todo, me atrajo que fuera una pieza doble. El doble, es un extremo de lo hermético en Txomin. Cuando pensé en la primera selección de las obras, me guié bastante por algo que aparece continuamente y que son los elementos pares. Las repeticiones de las formas adquieren un contenido simbólico y emblemático. Pienso que la idea del doble y de lo hermético están de algún modo relacionadas.

A lo largo de todo el trabajo de Txomin es verdad que hay un énfasis en la idea de repetición o del doble: desde los emparejamientos de piezas en la época de la Nueva Escultura Vasca, como *El rey y la reina* o *Family Plot* (Figs. 128, 127), a los más que evidentes *Twins*, acompañados por la duplicación de los temas en la serie de dibujos de *¿Quién teme al arte?*, la repetición en los paneles *MD*, *Double Trouble*, el desdoblamiento en *Vida cotidiana* o en *Sueños de otros*, etc. En *Les limites* (Fig. 129) se lleva este procedimiento al paroxismo porque en su interior todo aparece replicado.

IRAZU: ... frustrando la posibilidad de que te puedas concentrar en el «uno». Creo que es algo que nace ya cuando las preocupaciones eran de tipo más puramente lingüístico y que se va cargando de connotaciones que nos llevan a otros territorios.

EUBA: Más allá de hablar de las consecuencias de significado que se pudieran concluir de la continua aparición de lo doble, siempre he sentido, desde mi propia práctica, que lo doble aparece como resultado de una cuestión específicamente técnica. Abordar un mismo ejercicio o propuesta de forma repetida, muchas veces en paralelo, permite a quien lo hace, que, por un lado, sienta que se libera de algo, de la responsabilidad de tener que saber qué se quiere hacer, y, por el otro, que al concentrarse en ese «hacerlo» sabe que obtendrá como mínimo la representación de aquello que «no tiene», pero desea. En mi trabajo ha sido fundamental lo que he denominado una técnica de contraste. Esta técnica de contraste —entre una misma obra traducida a diferentes medios, una misma obra realizada dos veces en el mismo medio o un mismo planteamiento realizado en dos países a la vez, por ejemplo—, que en ciencia se utiliza para mejorar la visibilidad, la utilizamos muchos artistas de forma natural, pues nos permite concentrarnos exclusivamente en lo que tenemos, separándonos de aquello que pueda ser considerado el producto u objetivo final. Me gustaría pensar en ello como una cuestión específicamente



129

Tx. Badiola, **Les Limites**, 2013

Utiliza la misma técnica y repertorio que los *collages RSF*, pero aquí la gama material es más amplia, no se trata solo de imágenes y textos, sino que incluye otro tipo de objetos y construcciones, e incluso imágenes tratadas como objetos. El protagonista central es una figura que muestra ostensiblemente su trasero. La imagen de su cuerpo —de por sí desdoblada— se somete como un Narciso a la marca del doble, como lo hacen el resto de las imágenes y objetos que la rodean. «Uno mismo» no es sino el reflejo imaginario en un espejo, la paradoja es que para hacer uno se necesitan al menos dos, y la subsiguiente proliferación es tan inevitable como reificable y dispuesta para funcionar dentro de la maquinaria social de creación de cuerpos e identidades.

técnica, relacionada con los aspectos más concretos y abstractos de la práctica, que sabemos que tendrán posteriormente evidentes implicaciones con lo figurativo, una vez aparezca la forma y, frente a esta, el cuerpo. Lo «doble», de algún modo, sería la consecuencia de ese abrir un espacio técnico de posibilidad entre lo que se desea y lo que no se sabe. El par, permite escapar de la idea de uno, al tiempo que el conjunto invoca el número tres, que, a su vez, incorpora o apela a la serie infinita de números o variables.

Este escapar del uno se da en el diálogo, en el que realmente es el otro el que interpreta unos signos que exceden con mucho las intenciones del que enuncia, y que nos devuelve en su interlocución ese algo más, un plus que es de algún modo inconsciente, pero a la vez más verdadero. De esa manera, uno, a través del otro, va descubriéndose a sí mismo.

ALÁEZ: Las voces de quienes están a tu lado son las que ayudan a construir tu imaginario. No se sabe lo que uno hace hasta que los otros te responden con otro trabajo. Un artista se desarrolla a lo largo del tiempo con buenos camaradas y toda conversación es como un espejo. Si Txomin grabara todas las conversaciones telefónicas, podría tener un tratado. Cuando le llamo siempre le pregunto: «¿te pilló en buen momento?». Y me responde que, aparte de que esa mañana lleva una hora hablando con Jon Mikel, más una hora y media hablando con Sergio..., sí que puede hablar. Pienso que esa cosa conversacional o la necesidad de que haya otro al lado es lo que está latente en muchas esculturas o en sus títulos, como *Twins*.

Todas estas nociones de repetición, doble, emparejamiento, desdoblamiento, especularización, etcétera, que básicamente remiten a la idea del «dos», sin embargo, parecen abrir una gama enorme de territorios referenciales: la cuestión compulsiva; el impulso a repetir; la paranoica, implícita en la idea del doble — en el sentido del *Doppelgänger* en Dostoyevski y Stevenson —; la cuestión afectiva o de interlocución de la relación a dos, como comentas tú, Ana Laura; la familiar en los gemelos; las partenogenética de la creación por división..., por no hablar de las cuestiones técnicas que apunta Jon Mikel, desde las puramente procesuales a las retóricas, como las rimas, las concatenaciones, pleonasmos, etcétera. El caso es que todas estas cuestiones parecen estar funcionando a la vez en las obras de Txomin y, además, de una manera que es rastreable a lo largo de su trayectoria.

MENDIZABAL: Hay una proposición en esa disposición en pares, en parejas, que parece a veces incluso lúdica. El juego de las diferencias. Por inocente que sea esta aproximación, no me parece banal. Hay una idea a la que ya he aludido de diferentes maneras a lo largo de esta conversación y que tiene que ver con esa cuestión de las continuidades y las discontinuidades. De la diferencia. El que aparezca de manera clara, por primera vez, en *El rey y la reina*, nos da una pista de que hay en origen una utilización de la diferencia sexual como analogía estructural, que servirá para muchas otras cosas. De hecho, esa alusión al género desaparece en las sucesivas referencias familiares, en las referencias más abstractas a lo doble y, de manera peculiar, en los *Twins*. Deleuze, para separar los conceptos de repetición y de generalidad, echa mano precisamente del ejemplo de los gemelos, que son iguales, pero no son sustituibles. Creo que hay en Txomin algo de eso en el recurso de los dobles, en los cuales la repetición se basa en la diferencia, sin sugerir, como en una propuesta conceptual lingüística o una *minimal*, que la repetición

alude a la permutación ilimitada o a la contingencia y la intercambiabilidad de las articulaciones concretas. Por contra, lo que sucede en las piezas de Txomin es que la relación entre repeticiones y diferencias en un sistema dado trabaja para la singularización de cada una de las formas. Y creo que, si esto es así, es porque nunca esos dobles, esas parejas, son tan parejas como cuando son tres. Hay una fórmula de 2+1 que se repite mucho y que alude, de una forma extrañamente metafórica, no a la serie, no a una sintaxis abstracta potencialmente infinita, sino a la intersubjetividad en constelaciones interpersonales pequeñas. La banda, el grupo, pero de forma más clara, a través de títulos y otras referencias, la familia.

7

ESPACIOS, CUERPOS Y LENGUAJE

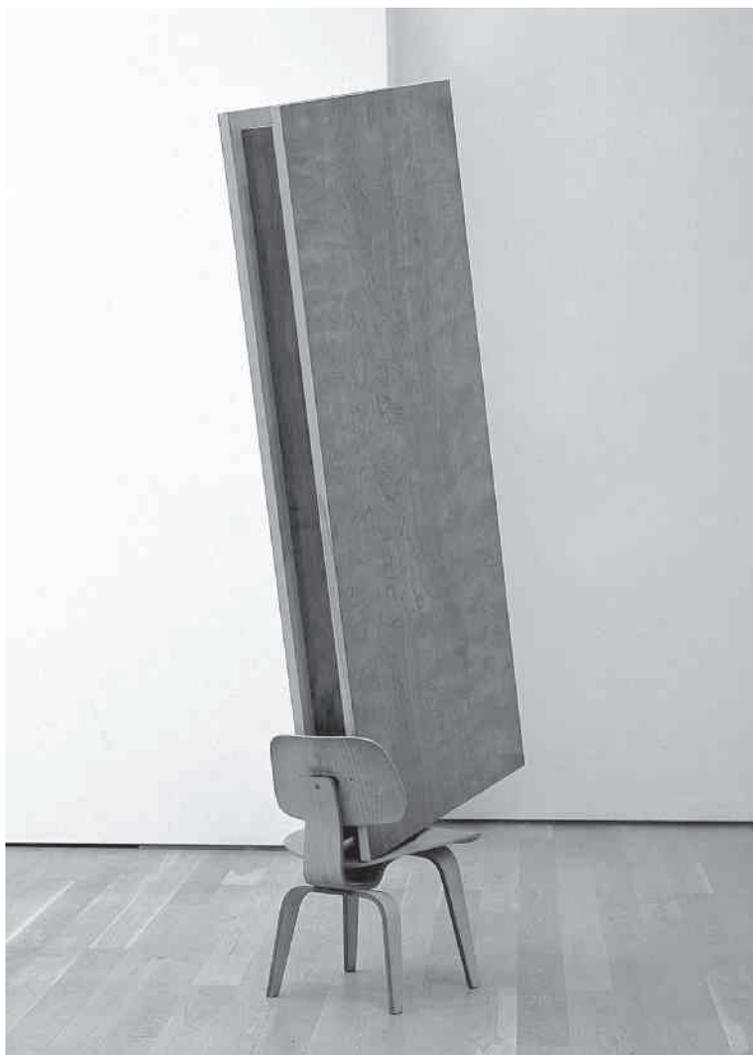
BADIOLA: A inicios de los años noventa, la presencia de la corporalidad en mi trabajo se daba más bien por evocación del cuerpo ausente: espacios vacíos, mudos, incomunicados, reprimidos, traspasados por elementos de mobiliario, sillas normalmente, que aludían a la presencia potencial del cuerpo al tiempo que la negaban por el modo de su inserción. De manera creciente, sentía que toda esta fantasmagoría debería encarnarse, tomar cuerpo, ectoplasmizarse, por así decirlo.

*El Yo es inconsistente, demasiado fluido como para asegurar una identidad. No obstante, parece que habría una prueba irrefutable, algo material a lo que sujetarse como soporte básico de una identidad: nuestro cuerpo, el de cada uno. Sin embargo, esa organización de órganos, músculos, esqueleto, pulsiones, por sí mismos no constituyen un cuerpo humano, sino que requieren la inscripción social y psíquica, una codificación, a través de reglamentos y disciplinas de todo tipo que hacen finalmente que el cuerpo sea una unidad legible y aceptable dentro del entramado social. Nuestro cuerpo material es, por tanto, tan simbólico, tan atravesado por el lenguaje como lo puede estar el Yo. No obstante, sí que hay una evidencia de algo puramente real y es el dolor que excede a toda posible representación: «cuando te duele algo, se trata de una certeza, cuando oyes que a alguien le duele algo, es una duda». En el libro del que procede esta cita, *The Body in Pain*, E. Scarry, hablando de la tortura, explica que esta consistiría en un acto físico primario, el infligir dolor, y un acto verbal también primario, el interrogatorio. A esta vinculación primera entre cuerpo y lenguaje se añade otra: la escenarización que se crea en su relación con el espacio y los objetos: suelo, paredes, luz, silla, cama, banqueta, crean una espacialidad que se visibiliza a través de las diferentes posturas y posiciones corporales.*

*Mis configuraciones espaciales se fueron cargando y haciéndose más tensas a partir de la mayor variedad de los elementos que se incorporaban y por el hecho de que se convirtieron en el ámbito de acciones – protagonizadas por las personas que pasaban por mi estudio – mediadas por un lenguaje prestado de la violencia, ya fuera en su gestualidad, como en las *Family Plot Series*, o en la confrontación y la pelea, *Vida cotidiana* (con dos personaje pretendiendo ser humanos), o en el antes o después de la violencia, real o ritualizada, *La guerra ha terminado*.*

*Hay espacios que encarnan estados de la mente y, cuando los contemplamos, se produce la sensación de que somos más bien observados por ellos, pero además sucede que, mientras que nosotros los miramos desde un solo punto de vista, esos espacios nos observan desde todos los demás. Hay espacios que pasan de ser familiares a ser siniestros sin que sepamos muy bien por qué. Espacios que permanecen ensimismados, ajenos, y que, sin embargo, funcionan como una pantalla vacía donde proyectar nuestras fantasías. Son como el Cuadrado negro sobre fondo blanco de Malévich, que fue considerado por algunos puristas del arte moderno como «poco de fiar», debido a la cantidad de indecibles que contenía. Hay espacios y cuerpos atravesados por el lenguaje, por ejemplo en *Visitantes*, donde algunas personas que acudían a mi estudio eran incorporadas como cuerpos dentro de un espacio muy poco profundo, saturado de objetos-texto, quedando, de ese modo, inscritos en los flujos que las múltiples relaciones signo a signo generaban.*

Un juego de bultos materiales, pero también de espejos y de relatos – de cuerpos, de imágenes y de textos –, donde resuena la contradictoria espacialidad del capitalismo avanzado: las veloces autopistas por donde circula libremente la información y el dinero, y, simultáneamente, las retenciones, impedimentos y otras limitaciones con las que se encuentran los cuerpos, algunos cuerpos.



130

Jon Mikel Euba, **Notación Adicional y Equivalencias. Discurso expositivo dirigido a un público especializado.** Exposición en Galería CarrerasMugica, Bilbao, mayo-julio, 2015.

131

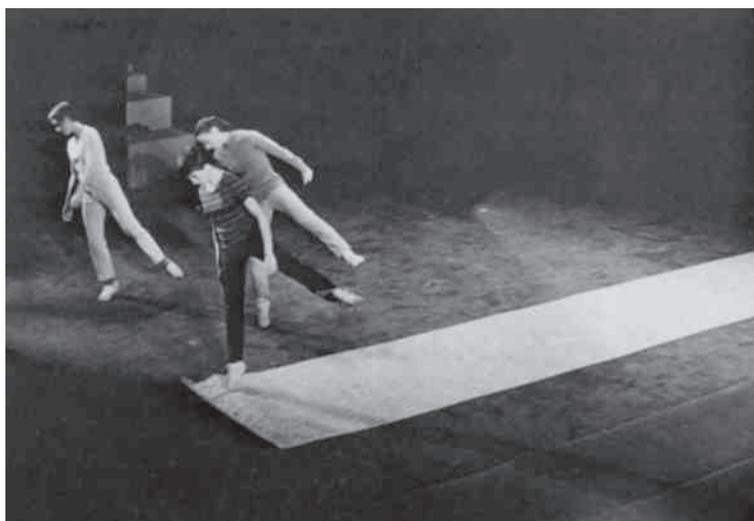
Tx. Badiola, **New Bastard**, 1991

Muchas esculturas de Badiola evocan la relación entre utopía y fracaso. Está interesado, no tanto en el fracaso heroico, sino en aquel otro que toma la forma de una realización perversa de la idea utópica. Artistas como Charles Eames o Eero Saarinen participaron en el esfuerzo bélico perfeccionando el uso de materiales como el contrachapado (que había sido inicialmente introducido en el diseño del mobiliario en los años treinta por Gropius y Breuer) para el fuselaje de aviones y artilugios de campaña, que, a su vez, posteriormente, fueron aplicados a la fabricación masiva de mobiliario en los años cincuenta. *New Bastard* participa de la idea del híbrido (a partir de los *Bastardos*) entre lo antropomorfo, zoomorfo, la máquina, el objeto de diseño, lo arquitectónico. Esta escultura incorpora una construcción en sándwich de contrachapado, sin uso aparente, sobre una silla clásica de Eames para conformar un signo que tiene algo de absurdez banal y a la vez de trágico gesto heroico.

New Bastard, 1991; *Quién, cuándo o cómo (desconocidos)*, 1995; *Una. El pródigo (E. L)*, 1993; *Visitantes (supermasochist)*, 1999-2000; *Complot familiar. Segunda versión*, 1993-1995; *La guerra ha terminado*, 1996; *Capitalismo anal*, 2013; *Le radeau (¿Qué es lo que veo?, ¿qué es lo que no ves?)*, 2015

EUBA: Como ya he comentado, a lo largo de mi vida he tenido que apañármelas para dialogar con los objetos artísticos. Por una parte, estaba el objeto como problema, como obstrucción que me separa de la persona (que lo ha hecho) y que no consigo ver; por otra, en sentido positivo, el entendimiento del objeto artístico como una especie de artefacto capaz de contener una pulsión vital, una serie de elementos inertes articulados en relación a la arbitrariedad de la subjetividad de una persona, que se configuraban con una autonomía capaz de legitimarse a sí mismos. Cuando el artefacto se ha configurado como lenguaje no haría falta ya que la persona existiera, sino que, para mí, de algún modo, conseguiría el estatuto de animal. Recuerdo una pieza que Paul MCarthy expuso en el Museo Reina Sofía. Antes de que se accediera a la instalación, había en un pasillo unos botes, como de productos de limpieza, y en ellos reconocí una pulsión, una carga, algo en el objeto, y pensé: «Dios, qué coño hay aquí». Entré y comprobé que allí había algo y que era arte, y lo era porque conseguía el estatus de artefacto vital. No es casualidad que *New Bastard* (Fig. 131) esté a medio camino entre la escultura y el mueble, pero lo que me alucina siempre en esta obra es cómo un gesto se convierte en lenguaje de golpe. Siempre lo he considerado algo incuestionable, una unidad de lenguaje que se legitima a sí misma. Ni siquiera es algo que me hable a mí como artista; yo me he reconocido a lo largo de mi vida en músicos, canciones, obras de arte, que al verlos te reclaman y te reivindicán, y dices: «efectivamente voy a hacer aquello que estaba pensando porque esto me da la razón». En este caso, supone una otredad absoluta; es como ver un ente, al que dices: «Hola, Jon», en este caso: «Hola, New Bastard». Es una cosa que está ahí, que se ha ganado su legitimidad. Recientemente, por la exposición que tenéis aquí alrededor (Fig. 130), he estado pensando mucho en la manera de resolver un objeto — que para mí es muy complicado, ya que siempre me siento deslegitimado para tratar con el objeto tridimensional — y he descubierto que si lo concibes mentalmente, cuando lo construyes *in situ*, en el lugar de exhibición, y respetas el hecho de que es ese lugar donde lo vas a presentar, el objeto parece legítimo de ese sitio, porque es una proyección directa de tu deseo, que hace que el objeto parezca que ha «crecido» desde abajo en ese lugar, cuando en realidad ha caído desde tu cabeza. Este caso puede ser parecido, lo que pasa es que tiendo a verlo más como un gesto manual que como un gesto conceptual. Aunque parezca que es bastante conceptual, se me aparece el cuerpo haciéndolo, porque, como te he dicho al inicio, creo que Txomin es expresionista. No es conceptual ese gesto, tiene que ver más con un gesto ante el que exclamamos: «¡Lo ha hecho, y funciona!». Lo cual nos obliga a conceptualizarlo.

OKARIZ: Justamente, cuando he salido aquí a la plaza para ir a por mi hija, he visto unos rectángulos enormes de madera o cartón que eran llevados por dos personas a las que no se les veía el cuerpo. Eran dos rectángulos con patitas que se movían. Hay algo de eso en *New Bastard*.



132

Tx. Badiola, **Three Eero's Nightmares**, 1991

Abundando en lo planteado por *New Bastard*, en esta obra se usan paneles de contrachapado sobre unos soportes-patas originalmente procedentes de sillas de Saarinen. Este diseñador había dicho que para él la pesadilla al diseñar una silla la constituían la patas: «¿Por qué esa proliferación de elementos, nada menos que cuatro para cada una?», hasta que finalmente llegó al diseño de su famosa *Tulip chair* de una sola pata en forma de copa.

133

Peter Moore, **Vista de la performance de Yvonne Rainer *Trio B***, 1966

De referencia a lo humano, evidente.

OKARIZ: Es difícil explicar por qué me gusta esta pieza, pero me gusta especialmente. En muchos casos tiene que ver con cosas que percibo relacionadas con mi propio trabajo, cosas que estoy mirando y me sirven para algo. Por ejemplo, pensar que esa vertical de madera está asentada en una silla y que eso la hace antropomorfa, que a la vez, como figura, es demasiado grande, tiene que ver con que en mi trabajo esté probando a un individuo encima de los hombros de otro, construyendo así una superficie con dos cabezas que forman casi un rectángulo; es antropomorfo, es más grande de lo normal... Hay un punto en el que es casi arquitectura, como lo es también el conjunto de las dos figuras de las que hablaba: una encima de la otra, ya es demasiado grande, ya no está a escala, pero al mismo tiempo se mantiene casi ahí. Hay cosas que me excitan del tipo: «hay una vertical que se cruza justamente con no sé qué», algo así sucede aquí. No sabría decir qué es, simplemente que está en el punto en el que podría ser otra cosa, y que al mismo tiempo te recuerda qué es lo que eres.

Otra pieza semejante es *Three Eero's Nightmares*, tiene la misma lógica de los paneles y las patas de silla, pero de una manera más híbrida (Fig. 132).

ALÁEZ: *Three Eero's Nightmares* es una de mis piezas favoritas. Probablemente sea una exageración, pero la veo como una coreografía: un espacio donde se conectan las emociones con el movimiento y el público se encarga de completar la *performance*. Me recuerda a los vídeos de danza contemporánea americana a partir de los años sesenta. Estoy pensando concretamente en el *Trio B* de Yvonne Rainer (Fig. 133). Esa sensación de no mostrar el esfuerzo, de no mirar directamente al espectador. Algo ciego y corpóreo a la vez. Aparte de la lectura de las extremidades-patas de esta escultura, como de su propia idea de piana y todo eso, para mí se representa un movimiento. Tiene que ver con una acción que quiere mostrar lo que parece que no es correcto o que otros consideran un problema (la pesadilla de Eero, a la que se refiere el título, es la de Saarinen, que odiaba las patas de las sillas), que en este caso, como estructura, es la proliferación de elementos. Pero también subyacen los sentimientos. Especialmente aquellos que no se quieren reconocer como propios. Se expulsan al exterior para situarlos en otro sitio, en otras cosas o en otras personas. Hay algo de subsistencia animal. Un pulso por sostener la caída. Algo antiheroico, se me ocurre.

PREGO: Lo interesante de estas obras que utilizan sillas o patas de sillas es que la formalidad del objeto vuelve a lo doméstico, al espacio del espectador. En los dos sentidos, porque lo que sucede también es que la silla deja de ser silla, se convierte en otra cosa, en un signo suspendido en un espacio ambiguo. *Named After Something Else* es curiosa porque a pesar de que la estructura es rígida y ortogonal, el elemento que cuelga y las patas — sin lógica respecto al cuerpo de la escultura —, que podrían parecer una extravagancia, abren muchos territorios. Lo mismo sucede con *New Bastard*, la relación entre el panel y la silla es extravagante, ya que la silla remite a lo antropomórfico y el panel no nos está hablando de eso. Sin embargo, no es posible dilucidar cuál de ellos está sometido al otro.

EUBA: Para mí *New Bastard* es la definición de una sintaxis y *Three Eero's Nightmares* es la consecuencia de tal definición, donde todo es ya figurativo. Nunca me aclaro con estos dilemas; habría algo ideológico en la primera obra y una aplicación en la segunda. No dejan de ser dos facetas de un mismo proceso y cuando apuestas por



134, 135
Tx. Badiola, **Quién, cuándo o cómo (desconocidos)**, 1995. Vista general y detalle del interior

Lo principal en esta obra es el proceso paradójico por el cual lo que debería aparecer oculto, el interior de una construcción semejante a un embalaje, es algo que está iluminado internamente y, de esa manera, genera en el espectador un deseo activo por descubrirlo; una expectativa solo parcialmente satisfecha en cuanto lo que hay dentro no es sino otra caja de características similares a la exterior.

una de las dos de manera excluyente, sufres. Esto me recuerda algo que he escrito, y es que cuando de adolescente dejé de ir a misa porque había dejado de creer, eso me llevó a renunciar a mi mayor placer, que era organizar el Belén en navidades. Juré, años después, cuando vi lo que había hecho, que nunca más volvería a anteponer la ideología al placer, lo cual me coloca muchas veces en esta situación contradictoria.

Si estas piezas plantean para la escultura una forma de aparecer como cuerpo en el espacio, hay otras que además de esto generan en sí mismas un tipo de espacio, como *Quién, cuándo o cómo (desconocidos)* (Figs. 134, 135, 136), *Una. El pródigo (E. L.)* o *Complot Familiar. Segunda versión*.

BADOS: Txomin dice que he elegido *Quién, cuándo o cómo (desconocidos)* porque a mí me gusta ocultar.

Sí, es una de las reflexiones más claras que te dedica, y coincide con cómo te define mucha gente.

BADOS: Sí, me sorprende, ¡si la mayoría de mis cajas son abiertas! Pero volvamos a Txomin. Comentábamos que la pieza sin la fotografía (ya que en algunas versiones esta obra va acompañada de una fotografía) se concreta al modo de la escultura. Tiene algo de instalación sin dejar de ser escultura, dicho a su favor. Es cierto que en el interior se produce un vacío resonante como tal vez ocurre en mis piezas. Pero creo que la obra de arte jamás oculta, sino que, muy al contrario, procura «velar» aquello de lo innombrable, por no decir de lo sagrado, que el artista trata de desvelar porque, en verdad, es irrepresentable. No cabe duda que con la fotografía se produce cierta extensión narrativa y que sin ella el vacío interior cobra importancia y funciona como rumor de sentido. Así lo siento. Además, el interior estaba iluminado, la luz reverberaba y producía cierto resplandor... A pesar de que las piezas de Txomin estén hechas, digamos, a la manera del carpintero, me interesan aquellas donde la transparencia constructiva alcanza a producir un acontecimiento que funciona como semblante de lo que el autor quiere decir o tocar. El arte actúa justo donde el lenguaje no acierta a nombrar, por eso decimos que en las obras lo que vemos es la excusa para acceder a lo que no vemos, o que la representación en el arte alcanza el sentido en los momentos precisos donde la representación falla, justo en el quiebro entre el enunciado y la enunciación, allí donde se produce «la fuga del sentido» — digamos que por comparecencia del Otro. La manera de cada cual, ocultando o velando lo evidente o expresando lo imposible. ¿No tratamos siempre con lo imposible de decir?

Me gustaría que me dijeras qué piensas de los elementos parasitarios que habitan en la forma general, porque dentro hay algo..., no sé qué es exactamente porque la vi hace muchos años y no me acuerdo.

BADOS: Si la memoria no me falla, está vacía, no hay más que luz

No, creo que hay otra caja dentro con la cuerda que viene desde la silla, enrollada y con un fluorescente que la ilumina.

BADOS: Me refería a que no hay componentes discursivos, es una construcción que repite otra construcción y la escultura alcanza a manifestarse en los intersticios. No podría decirte cómo la cuerda o la silla me afectan o intervienen al contemplar la



136
Tx. Badiola, **Quién, cuándo o cómo (desconocidos)**, 1995

En esta pieza, de igual título que la anterior, se aplica un procedimiento parecido, con la diferencia de que las fotografías no utilizan una pieza como *set*, sino que los elementos que originalmente componían el escenario acaban articulándose en un nuevo objeto. La pieza no es por tanto el origen de la sesión fotográfica, sino su resultado.

137
Ángel Bados, obras en la exposición **Robando piedras** en la Galería Moisés Pérez de Albéniz, Madrid. Septiembre- noviembre, 2013.

obra. Son elementos que están ahí, pero digamos que, al manifestarse veladas por el hacer del arte, las intenciones del autor inciden de manera diferente en cada uno de nosotros. Es cierto que la cuerda funciona a modo de cordón umbilical o atadura para una suerte de relación secretamente deseada, pero frente a la silla dispone el elemento más abstracto de la caja y, justo ahí, entre lo uno y lo otro, la posible historia adquiere una cualidad que comienza a resonar para ti y para mí, no en una sola dirección, sino posibilitando nuestra apertura al autor que habita en la pieza.

La caja está hecha en material contrachapado. ¿Te sorprendía el uso de este material?

BADOS: Nos conocemos hace muchos años, día a día. En la primera serie de *E. L. el Ruso*, Txomin utilizaba la misma chapa de hierro que nosotros, pero con un manejo muy distinto del material físico. Si las comparamos con las piezas de las que ahora hablamos, se observa un cambio a beneficio de la narración, con inclusión de elementos de representación alusivos a su memoria biográfica, pero también cultural. Por lo tanto, aun mostrándose fiel a su bagaje formal, se produce una transformación en la elección y el manejo de los componentes, por eso la obra que comentamos no tendría sentido en hierro. Si mal no recuerdo, estos cambios en el proceso de trabajo ocurren en el tránsito entre Londres y Nueva York. Lo de Londres aparece justo después de las cajas abstractas de hierro con poética constructivista, es curioso que por ningún lado aparezca Oteiza en nuestra conversación. En las de Londres hay unos elementos que son..., también hubo sillas en la época del hierro, sin embargo, los elementos son ahora reales, una mesa, una silla, etcétera, de la historia del diseño. Todo eso supone cierto cambio, pero, a continuación, entre Nueva York y los cursos de Arteleku, con la exposición *El juego del Otro* en la sala Koldo Mitxelena, la transformación es total. Quiero pensar que en esos años Txomin es consciente de que tiene que incluir elementos de historia, de narración...

A ti, en esa misma época, lo que te sucedía era otra cosa...

BADOS: Tal vez una buena crisis... cuando las zozobras de siempre tocan su punto extremo. Creo que sí, que necesitaba lo mismo. Estaríamos reconociendo que fuimos nosotros los que pusimos en tensión toda la cuestión de la escultura abstracta de raíz oteiciana en aquel momento. Si miro hacia atrás, desde que estábamos en el estudio de Uribitarte, siempre he querido meter una imagen en la escultura. De otro lado, en las que expuse recientemente en Madrid (Fig. 137), al incorporar imágenes fotográficas, fotocopias, material de prensa, ropa, procuraba utilizar elementos de la realidad, aun cuando, finalmente, esos elementos se comportaran de manera abstracta; pero esas piezas están construidas en diálogo o tensión permanente con el Otro de lo Simbólico, no me cabe duda. Desde la experiencia de Uribitarte han pasado más de treinta años, ha cambiado la realidad, ha cambiado el mundo, hemos cambiado nosotros. Creo que todos, y cuando digo todos me refiero a los que trabajábamos en Uribitarte, hemos sentido la necesidad de introducir elementos alusivos a la realidad que nos toca vivir.

ALÁEZ: En el caso de *Una. El pródigo* (E. L.) (Fig. 138), un espacio cotidiano deviene en símbolo. Me gustó ver esta pieza en el Museo Reina Sofía como una manera de señalar la esquina, como una barrera o como una frontera.

Acabo de leer aquí que se refería a El Lissitzky, y la pieza me recuerda a sus habitaciones *Prouns* por tratarse de algo en el espacio.



138
Tx. Badiola, **Una. El pródigo (E.L.)**, 1993

139
Una. El alumno aventajado (N. S.), 1993

ALÁEZ: Estoy pensando en la presencia de las obras en su estudio en Nueva York. Estaban instaladas durante bastante tiempo. Salías del ascensor y aparecía un espacio diáfano, sin puertas; de golpe, tenías todas las obras frente a ti. Se te obligaba a pasar entre ellas, como si fueran otras habitaciones con sus propias reglas internas. En cierto modo, Txomin también «se ha puesto sus piezas». Eran el escenario perfecto para propiciar todo cuanto acontecía. Ahí se fraguó el paso constante de artistas amigos y todas las futuras colaboraciones (Fig. 140).

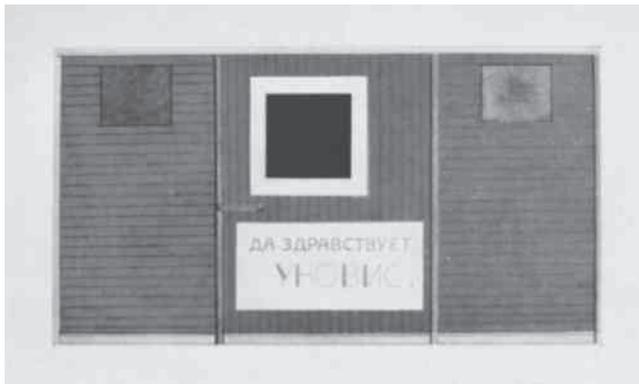
EUBA: Hay otra pieza de la misma familia de la que hablamos, *Una. El alumno aventajado* (N. S.) (Fig. 139). Fui un día al Museo Reina Sofía —no sé si ya conocía a Txomin— y en la colección permanente me encontré esta pieza. Entonces no sabía que los títulos de las obras de esta serie tenían que ver con la constelación de personajes que rodearon a Malévich. Me pasó un poco como con *Uno y cuatro Rusos* (la construcción de acero de 1987), me sorprendía la naturalidad con la que la pieza se sostenía a sí misma; se articulaba, era toda esta idea de dar y recibir... Me proyecté de una manera biográfica, como pasa con ciertas películas o libros que parecen que están hablando de ti. Pensé que era él «el alumno aventajado»; que era un chico muy correcto; pensé que él era como un buen estudiante y, tal vez, un poquito más. Al mismo tiempo pensaba en mí. La pieza me parecía muy contundente, pero como si no tuviera violencia, como si todo estuviera solucionado sin conflicto; me sorprendía su facilidad. La estructura es la forma y es la imagen, no hay secretos. La idea de *stage* me gusta mucho en esta pieza; el espacio como paisaje, algo que desde pequeño he tenido sobre todo en relación a representaciones religiosas del paisaje. Recuerdo que cuando la vi se me quedó grabado el título: *El alumno aventajado...*

La mayoría de las escultura de la serie *Una* contiene sillas. Aparte de lo que él comenta sobre la utopía y el fracaso de la Bauhaus en relación a los muebles americanos de los cincuenta, está lo concreto de haber residido en Nueva York en los años en los que se encontraban fácilmente esos materiales, esos muebles. La realidad es que a Txomin le gustan las sillas de esa época y es normal que trabaje con ellas. ¿Creéis que esas sillas tienen que ver además con algo del diseño?

ALÁEZ: No, no necesariamente. Eso es otra historia. Esa sensibilidad que él pueda tener hacia el diseño la veo como la de un intruso que coge lo que le interesa para utilizarlo, pero no tiene intención de ir más lejos, su interés no tiene que ver con una disciplina. Tuve a Txomin y a Ángel como profesores de Forma en la Facultad, y una de las cosas que recuerdo especialmente de sus clases, fue el ejercicio de la silla. Te obligaba a concentrarte en un asunto. Había que resolver en tres dimensiones «el problema de la silla». De ninguna manera entendí que fuera una propuesta de diseño. Di por hecho que podían colarse cosas de la escultura vetadas por la Academia. Me interesó sobre todo que si te olvidas del aspecto funcional, aparecen otros recursos. En muchas obras de Txomin se podría decir lo mismo: “hay que resolver la silla”, que se podría entender como: hay que descifrar un objeto.

Yo me refería a que cada uno trabajamos con los materiales que más nos atraen, sin más.

ALÁEZ: No es cualquier silla la que escoge, son aquellas que permiten desmontarse, con cualidades específicas abstractas que tiene que ver con la propia escultura: peso, presencia, forma... y sobre todo, con un concepto de época y lugar, ya que también



140
Badiola, fotografiado por Juan Uslé en 1992, en su estudio de Nueva York, atestado de esculturas con una presencia constante del cuadrado. Al fondo, su ayudante Brendan Blewett trabajando en una de ellas.



141
Nikolai Suetin, **Diseño para la decoración de un vagón de tren con el emblema de UNOVIS y el slogan: «Larga vida a UNOVIS»**, 1920

142
Konstantin Rozhdestvensky, **Óptica y átomos para la paz**, en la Exposición de industria y comercio soviéticos, Copenhague, 1965. El *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malévich, además de estar investido del halo de sacralidad que le confería su presentación en la esquina de la exposición *O'10* (en el lugar destinado tradicionalmente a los iconos), a partir de un momento se convirtió en la marca de UNOVIS y pasó a tener diferentes usos profanos, como *agitprop*, como emblema del futuro en ferias internacionales, como logo de propio artista (que firmaba así sus cuadros figurativos), o como memorial en la tumba del propio artista.

son volúmenes que, en su momento, han supuesto una idea de vanguardia (una ideología que arrastran y con la que trabajar), que invitan a ser reactualizados. Además, en esta obra, la silla se opone a una caja. Hay una diferencia con respecto a otros usos de la caja, por ejemplo en *El rey y la reina*. En este caso, se trata de una fusión de dos unidades: una silla como escultura y una referencia al *Cuadrado negro* de Malévich como una ventana-caja. Recuerdo que él escribió respecto de esta serie de esculturas que, en algún momento, había decidido que cada una de esas obras estaría caracterizada por un personaje de la galaxia de Malévich: una sería Matiushin, otra Puni, El Lissitsky, Suetin, Tatlin... trataba de crear una especie de *Family Plot* al que dio el nombre de su hija mayor *Una*. El constructivismo es una de las etapas que más me ha interesado, pero sé que, en su caso, la fascinación tiene que ver más con la relación entre la idea de utopía y fracaso. Es muy diferente a la mía que es más estética. Hay determinados momentos en la historia del arte en los que...

...parece que todo vaya a la vez.

ALÁEZ: Qué suerte, ¿verdad? De pronto se plantea un «cuadrado negro sobre fondo blanco». Y con esa simplicidad aparente se es capaz de afirmar: «esto es en lo que yo creo». Y se logra traspasar un ideal de vanguardia a la sociedad (Figs. 141, 142).

A mí (Lorea) me gustaba también por cómo, de repente, referentes de la historia del arte en momentos emocionantes pueden usarse y hacerse productivos montándote tu *Family Plot* particular.

ALÁEZ: Me sigue pareciendo enigmático ese título. Casi podríamos hablar de la «época *Family Plot*». En relación a ello, hay algo que dice Kim Gordon (la cantante y bajista de Sonic Youth) respecto de las familias en su autobiografía. Las compara con pequeños pueblos donde todo y todos se conocen, donde se sabe cómo funcionan las cosas, donde tu identidad está demasiado fijada y por tanto se trata de una situación que tendrás necesariamente que abandonar si quieres ser algo más. Esto es parte esencial del trabajo de un artista. Ese deseo de abandonar un espacio que está predeterminado, esa necesidad de alejarse de la zona de confort, de enfrentarse a sus propias incapacidades, de procurar otras relaciones más bastardas.

Al final, eso también es inventarte una técnica de distancias, de distanciarte, de volver, de estar ahí, de no estar.

ALÁEZ: Txomin diría «técnicas simbólicas de supervivencia». Quizá cuando decimos técnica nos referimos a unas pautas. Piensas: «tengo unas pautas pero ya no me sirven, luego habrá que crear otras». Continuamente tenemos que actualizar nuestras relaciones. No se puede dar por hecho que tienes un amigo, un amante o un interlocutor para siempre. Nada es para siempre. Ni siquiera el talento.

La otra obra, *Complot familiar. Segunda versión de 1993-1995* (Fig. 143). Es también de la época que compartisteis en Nueva York.

OKARIZ: De esta escultura me interesa ese tubo que se forma y es un poco siniestro.

Yo la veo relacionada con la obra anterior de la silla (*New Bastard*), como un tipo de ausencia de lo humano, que luego aparece...



143

Tx. Badiola, **Complot familiar.**

Segunda versión, 1993-1995

Esta obra incluye un fragmento del espacio, una mesa baja con una cuerda y una ventana-alacena que da a un recinto oscuro que, como signo, evoca el *Cuadrado negro* de Malévich. Además, incluye una materialización imaginaria (dos imágenes fotográficas) de unos supuestos protagonistas de unas acciones ambiguas que podrían acotar parte del enigma que materializa la pieza. Esta instalación tiene algo de «lugar del crimen», un espacio que ha de ser descifrado, leído, investigando cómo y cuándo lo familiar pasa a ser incongruente y desasosegador.

144

Tx. Badiola, **Family Plot Series, 1994**

Serie de fotografías en las que los visitantes al estudio eran invitados a protagonizar escenas violentas, extraídas de diferentes medios, periódicos, libros, películas, etc., tomando como *set* la pieza anterior.

OKARIZ: Sí, puede ser, ambas hablan de ausencias. Los dos casos hablan de la construcción de algo para lo humano pero en la ausencia de lo humano. Parecen los paisajes de este pintor americano de cuyo nombre no me acuerdo (¿Hopper?), que están siempre vacíos, o si no lo están las presencias son fantasmales.

A mí (Zigor Barayazarra) siempre me ha interesado algo de lo que hablabas antes, la escala, objetos que superan algo y pasan a ser otra cosa, arquitecturas, instalación, no sé... Hay también una referencia que aparece en muchas obras tuyas que es la ventana asociada al cuadrado de Malévich...

OKARIZ: Sí, hay muchas cosas que están y de las que no estoy hablando. Estoy pensando en el título. Muchas veces pienso que hay títulos que no dan sentido, y hay títulos que son otra capa más. En este caso es una capa más; diría que, en Txomin, siempre ocurre así. Todas estas esculturas de mi elección se refieren a la representación del momento en el que fueron producidas y en el que yo estaba cerca. Estaba pensando también en las imágenes, hay algo en ellas de ese descentramiento que tiene que ver con una sensibilidad hacia cómo produces una imagen, hacia el medio específico.

El recuerdo que tengo es que, en su presencia, te encontrabas en medio de una escena: ha pasado o va a pasar algo, es siniestro como el elemento del que hemos hablado.

OKARIZ: Tiene que ver con la idea de decorado, de *set*. Algo que está construido para que suceda algo.

PREGO: Hay un contraste entre cómo se documenta la habitabilidad de esos espacios con su carácter inhabitable. Es en esa tensión donde aparece algo extraño. Es lo que siempre se escapa, es algo que no está en lo que estás viendo.

IRAZU: En obras como *When the Shit Hits the Fan* o *Rêve sans fin* las imágenes y los objetos están articulados fuera de un relato, el relato ha explotado y es imposible volver a contarlos. En *Complot Familiar* hay un relato. La pieza está compuesta por un objeto escultórico (que incluye unas paredes, un banco, una cuerda, una apertura cuadrada que da a un espacio oscuro) que funciona como un receptáculo o como un set por la potencialidad de acciones que puedan tener lugar haciendo uso de los elementos dados. En base a esta potencialidad es cuando Txomin comienza a hacer fotografías (Fig. 144). Aquí se pone de manifiesto su interés por Godard, Fassbinder o Warhol. Un interés por desmontar el lenguaje y, a la vez, generar un melodrama en el interior de un grupo de personas a los que les suceden cosas. Con estas personas, gente con la que no tiene ningún vínculo afectivo, se fuerza a generar algo en el propio lugar de trabajo, sin un guiño previo. Hay otra obra, *Quién, cuándo o cómo (desconocidos)*, en su versión de instalación (Fig. 136), que sería equivalente, pero con una intensidad diferente de los elementos que se incorporan. En ambas se incluye la fotografía, que funciona algo así como la memoria de una ficción más acentuada como relato, y la escultura, que, a diferencia de *Complot Familiar*, no se mantiene en su condición de *set*, sino que alcanza cierta autonomía, su relación con las fotografías es diferente. En otra instalación, *La guerra ha terminado* (Fig. 145), esto es aún más exagerado, son esculturas-esculturas e imágenes-imágenes que han interactuado afectándose de diferente manera en el proceso.



145

Tx. Badiola, **La guerra ha terminado**, 1996
 Es una instalación que incluye un objeto central y cuatro fotografías. Estas recogen las acciones de un grupo de jóvenes orientales que involucran a sus cuerpos en el ejercicio de vestirse y desvestirse unos a otros con ropas de competición deportiva, en un espacio oscuro indefinido, marcado por dos objetos: dos cajas-esculturas-bancos, que, más tarde, unidos por una gruesa soga darán lugar a la pieza central de la instalación, y un póster enmarcado que incluye la imagen de una oriental rodeada de palomas, con el lema «THE WAR IS OVER» (una imagen vinculada con la campaña de John Lennon y Yoko Ono al final de la guerra del Vietnam), y algunas otras imágenes más pequeñas adheridas al marco.

146

Tx. Badiola, **La guerra ha terminado**, 1996.
 Fotografía

La guerra ha terminado es una de las obras en las que has participado tú, Jon Mikel. Está hecha cuando estabais en Nueva York y pasaba mucha gente por allí con la que se producía una forma de trabajar colectivamente.

EUBA: Lo que es la instalación completa, con la escultura y las fotografías, la vi en la sala Koldo Mitxelena, pero lo más importante de esta pieza para mí fueron las sesiones previas. En Nueva York iba a un sitio a aprender inglés, en donde había mucha gente de diferentes lugares, y Txomin quería hacer algo para lo que necesitaba gente oriental. Fue fantástico, primero, hacer la selección, porque mezclé coreanos con chinos, japoneses... Recuerdo que entonces ya estaba cerca de él, en el sentido de que estaba viéndole trabajar, pero no fue hasta que le llevé a esta gente cuando realmente vi cómo funcionaba. Me pareció alucinante, porque yo intentaba conseguir un tipo de relación afectiva con todos, lidiando con las suspicacias de los japoneses respecto a que me diera igual que fueran japoneses, coreanos o chinos, hasta que conseguí que vinieran al estudio de Txomin para hacer algo que no sabían qué iba a ser, a desnudarse, etcétera. Entonces entró Txomin en escena y dijo: «Tú eres X y tú eres Y, X quita la ropa a Y». De repente, para mí fue insufrible, me tuve que ir del *set* donde estaban haciendo las fotos, y pensé: «¡Madre mía, qué distanciamiento tan extremo con las personas!», algo por otro lado necesario para conseguir trabajar al nivel que él lo hacía. Es muy importante para mí esta obra, primero porque estaba dentro de un proceso real que no tiene nada que ver con el arte (con los problemas que yo siempre he tenido para saber o entender qué era el arte).

¿Cómo que no tenía nada que ver con el arte?

EUBA: No, porque, como te he dicho antes, yo tenía una percepción de la realidad bastante fragmentada, en la que el objeto era un enemigo que me impedía encontrarme con la persona. El estar haciendo un *casting* no tenía que ver más que con dirigir unas capacidades, unas necesidades. En esa época lo que pasó fue que, gracias a experiencias de este tipo, todo empezó a ser lo mismo: yo estoy en Nueva York y hago una selección de gente que he conocido, Txomin hace una serie de trabajos con ese material y, posteriormente, todo eso se enseña en el centro Koldo Mitxelena de San Sebastián ya como arte. Me permitía estar dentro de todo un proceso ajeno de fabricación desde «lo que no es» hasta «lo que es». En este caso, desde lo que no es arte (personas, materiales, ideas, etc.) hasta lo que es una exposición. Cuando años después empecé a colaborar con Txomin para mis trabajos en foto, inmediatamente identifiqué todo lo que me separaba de él. Al haberle visto trabajar con personas, me di cuenta de que yo no podría trabajar del mismo modo. Si quiero una persona para un proyecto mío tengo que trabajar desde otro lado. Recuerdo que en esa época había quedado con Txomin y con un grupo de personas para trabajar en mi pueblo, en Amorebieta. Cuando salieron todos del tren los vi y le dije a Txomin: «ya está, yo necesito un nivel de afectividad absoluto para trabajar con la gente y tú necesitas un nivel de distanciamiento igual de absoluto». Al haber estado dentro de su proceso, empecé a entender el mío por oposición. No recuerdo ahora, pero entendí que tenía que ver con la idea de la cama: a mí, el hecho de que varias personas hayan decidido que no les importe estar en mi cama, ya hace que las adore solamente por eso..., hacerles ir a mi pueblo, fuera de su contexto, era traerlos a lo que era mi espacio afectivo. En el caso de Txomin siempre era diferente, era llevarlos a un espacio abstracto, no real, un *set* donde iba a suceder una cosa. De manera muy rápida comencé a definir mi propia técnica, porque estaba él físicamente. Me acuerdo siempre, cuando hice

mis primeras fotos, que le decía que quería hacer esto o aquello... y me decía: «pues vamos mañana mismo, si quieres, y yo puedo hacer de cámara». Hacíamos las fotos y siempre le preguntaba si quería que le pusiera en los créditos y él me decía: «no me pongas, porque a ti no te conoce nadie y si me nombras te van a poner a parir, va a ser más una molestia». Yo no tenía ningún problema, porque si has hecho algo..., pero él decía que no. Estuvimos mucho tiempo, primero haciendo él de cámara de fotos y luego como cámara de vídeo. Siempre le utilicé en esa época. Yo hice otro *casting* para él en Bilbao, ya que siempre tengo mucha gente conocida y era fácil que le pudiera ayudar. A él le utilizaba en mis trabajos fundamentalmente para no posponerlos, que es a lo que tiendo. Le decía: «querría hacer algo con un gato real, pero he pensado que no, que lo voy a hacer con la foto de un gato», y él me decía: «trae el gato, no te rajes», y yo iba a por el gato. Si por mí fuera, iría aniquilando la producción. Le utilizaba para unas cosas y supongo que yo le habré servido para otras. Desde que volvió de Nueva York hasta un momento, creo que estuvo por medio en todas las grabaciones de fotos y vídeos que hice.

¿Cómo fue la sesión de fotos de *La guerra ha terminado?*, porque has empezado antes a hablar de las suspicacias de ellos frente a la frialdad...

EUBA: Txomin es tan radicalmente distanciado que no había lugar a nada y, por tanto, aunque a alguien no le apeteciera bajarse los pantalones, como era X y X se baja los pantalones, pues cuando salga ya opinará de lo que le ha pasado... Me acuerdo que él hizo las fotos y yo me encargué de que al día siguiente, cuando fuese a la escuela, no me reprocharan nada; supongo que les daría alguna palmadita en la espalda, como para mostrar mi empatía. La sesión fue totalmente fría, porque si yo les hubiese llevado un catálogo de Txomin para convencerles de que iban a participar en algo, se podrían haber imaginado cualquier tipo de cosa más narrativa, pero ellos solamente eran puntos en el espacio, posiciones de vertical y horizontal, derecha-izquierda, y que uno hacia una acción de ponerse y quitarse la camiseta. Lo que recuerdo es que para mí era imposible trabajar así. Si trabajo con alguien quiero que esa persona no diferencie entre comer conmigo o estar trabajando conmigo, que sienta que no hay diferencia. Es curioso que cuando llegué a Nueva York viví un tiempo en su casa, con él y Pello, hasta que encontré la mía, y recuerdo siempre —y parece una contradicción con lo que he dicho— que lo que más me gustaba de Txomin era que cuando estaba cocinando y aparecían 14 personas, de repente, él decía: «bueno, ya os quedáis ¿no?». Y no te habías dado cuenta de que él había incorporado ya a todas esas personas en la cantidad de comida que tenía. Yo pensaba: «este nunca pierde el nivel, siempre está estable. Da igual que ruede con dos que con doce». Yo necesitaba que se produjera eso también en el arte: que si tú estás conmigo, no notes que hay una violencia o jerarquía por estar delante o detrás de los focos. Él cuando trabajaba en el arte funcionaba fríamente y, sin embargo, en la vida tiene una cualidad diría que acogedora, como de promover nexos entre los otros, que yo no tengo. En la vida yo funciono más asignando la X y la Y.

Es curioso que digas que nunca pierde el nivel, porque en más de una ocasión le he oído decir cosas como que para trabajar en arte hay que bajar a los infiernos, o que son fundamentales las crisis...

EUBA: Sí que sufre esa ansiedad; «bajar a los infiernos» sería llegar a un momento en el proceso en el que nada tiene sentido, eso sí que le pasa. Pero yo lo considero

una cosa íntima, algo que pasa dentro de él, pero que nunca se expresa como una catástrofe. Yo he trabajado con gente que se pone histérica y monta el pollo y se deprime, o se pone a llorar allí, o te tiran y rompen la escultura. Txomin tiene siempre un nivel de control, y aunque durante un rodaje pueda pasarlo mal porque lo que está sucediendo sea la nada..., digamos que funciona por fases. Txomin es muy programático, si ha quedado hoy para grabar esto, él lo graba; le da igual que salga o que no salga. Normalmente, una persona que se identifica con lo que está haciendo — que es más mi caso — empieza a entrar en cuestión porque ve que aquello que ha imaginado no está funcionando y empieza a zozobrar.

ALÁEZ: Habría que hacer referencia aquí a algo que me da la razón cuando digo que utiliza a las personas como si fueran perfiles de hierro. Él dice que de la manera más despersonalizada posible les adjudicó a cada uno un número y realizó toda una serie de permutaciones con tres acciones básicas: «X desviste a Y», «X viste a Y», «X descansa». Es de una perversión increíble (Fig. 146).

¿Y estos bancos donde se sientan qué papel jugarían en todo ello?

ALÁEZ: Son elementos que formaban parte del paisaje de su estudio. El encuadre era: 28 E. 4th. St., elevador, un espacio diáfano, y muchos trabajos expuestos (Fig. 140). Unas formas calladas que parecían solicitar una ocupación. En su proceso, Txomin necesita la presencia de la cosa para plantearse «no sé lo que me dice esto, pero quizá mañana lo descubra». En esta obra pasaba eso: tenía sus esculturas o fragmentos de esculturas y les decía a los modelos: «poneos por aquí». Por supuesto ya existía un trabajo formal previo como «escultura», e iba a aprovecharlo, a darle otra utilidad. Por aquel entonces, Txomin gastaba cero energía en configurar un nuevo *set*. Porque ya eran escenarios dentro de otros. Los artistas dispersan tantas ideas que siempre viene un listillo a copiarles. El fondo que había utilizado para las fotografías de *Family Plot* de 1993, expuestas en 1994 en la John Weber Gallery, fue fusilado de una manera descarada por la publicidad de Calvin Klein, en 1995, con esos chicos en calzoncillos con un fondo de madera totalmente idéntico al de las fotos. Daba mucha rabia.

Hacer algo de manera directa y rápidamente tiene que ver con generar una situación en la cual pueda pasar algo y que, cuando pase, todo, objetos, personas, se pongan a vibrar. Hay algo en el modo de trabajar con cosas normales que también veo en tu trabajo. En el caso de la instalación *La guerra ha terminado*, esta cuerda que une los dos elementos escultóricos me hace pensar en eso, en una operación normal — la de unir dos cosas con un hilo o una cuerda — pero de una manera más radical.

ALÁEZ: Con respecto a los materiales, en el caso de Txomin casi habría que hacer una regla de tres: si utiliza un cuerpo como si fuera un pedazo de hierro o madera, utiliza este pedazo de hierro o madera como si fuera un ser humano. Es un salto entre lo físico y lo psíquico, lo orgánico y lo no-orgánico, el color y el no-color, la acción y la forma. En todas las piezas de esta época está latente otra escala, comienzan a ser más grandes, cada elemento debe encontrar refugio ahí dentro. En ellas, Txomin funciona como si todo lo que resuena en su cabeza pudiera ser incorporado e intercambiable, o sea, como un asesino en serie. Lo que él llama «manipulación directa de los cuerpos», yo lo sustituiría por «no sé cómo comunicarme contigo, vamos a hacer algo». En este sentido, la situación de cómo nos conocimos en esos años, es muy



147

Tx. Badiola, **Passagen-W**, 2007

A partir del choque entre una colección de fotografías realizadas durante diferentes montajes de sus propias obras y de una colección de citas (el título procede de la obra de Walter Benjamin, el *Libro de los Pasajes*, en la que teje una red acumulando fragmentos de otros autores), Badiola crea un proceso en el cual las imágenes a la vez que se simplifican se hacen más ilegibles por la presencia constante de un ruido gráfico. Y, asimismo, las citas se modifican para que adopten un carácter de aforismos. El resultado del conjunto es una especie de manifiesto gráfico-textual que recuerda a las proclamas vanguardistas, pero en una situación de desolación en la que no se identifica ni al emisor ni al destinatario.

148

Desarrollo de **Entelequia (Extractos)**
Ejercicio n.º 5. Primer Proforma 2010, 2010.

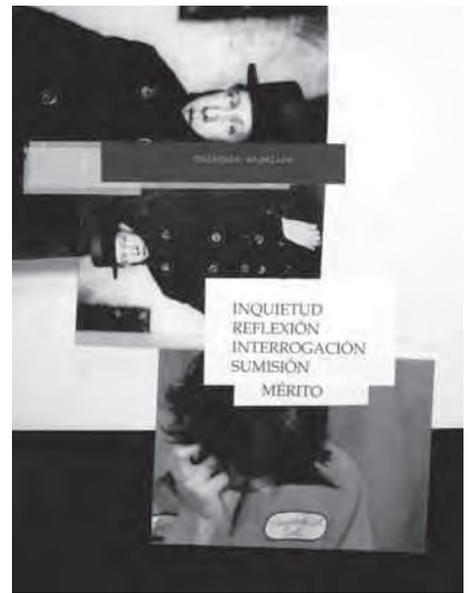
reveladora. Yo había subalquilado un apartamento, pero tenía que esperar a que se fuera la inquilina para entrar. Me quedé colgada un mes. Txomin me llamó para ofrecirme su casa. Apenas nos conocíamos. No quería ser una intrusa. Aparecí con un cierto temor. Me acuerdo que, nada más entrar, ya me había preparado una mesa de trabajo. Iba a ser «mi zona». Esa área se mutaría en un estudio fotográfico. De algún modo lo que encontré allí era un refugio. Ese sitio donde ya no te va a pasar nada siendo tú. Creo que en estos trabajos de Txomin, esa idea está muy latente. La noción de arte como morada.

Como espectadora hay ciertas obras que te acompañan en el tiempo, son tu morada...

ALÁEZ: ...o ciertos mecanismos vitales que te guían. Él provoca encuentros y muchas personas lo buscan. Su estudio de Nueva York se convirtió en un lugar de paso de mucha gente. Y lo mismo ocurre ahora en su estudio en Bilbao. No es el tipo de artista que esconde su trabajo, como hacen esos artistas mezquinos que creen que les vas a copiar porque su arte se justifica desde los materiales u otras cosas. Al principio, hablamos mucho sobre Jean Genet. De cómo Cocteau, Sartre y Picasso le libraron de una sentencia de muerte. Los artistas somos ladrones y asesinos en potencia. Ladrones de ideas. Asesinos de lo real. Somos unos impostores. Por eso se necesita de la voz de otros impostores que te validen, porque ellos saben también lo que es estar ahí. Rilke escribe: «...las obras de arte nacen siempre de quien ha afrontado un peligro, de quien ha ido al extremo de una experiencia». Txomin es de esas personas que si la situación le parece interesante, se va a implicar hasta el final. Recuerdo que también salíamos bastante en Nueva York. Una vez le llevé a un concierto de *hardcore* y le pregunté si le importaba que yo saliera a la pista abarrotada de gente, dando por hecho que él se quedaría al margen. De repente le vi saltando en plan *pogo-dancing*. Cuando hicimos el primer trabajo juntos, unas fotografías donde yo colocaba en un mismo plano, escultura y persona, en el fondo teníamos esa misma actitud del concierto: «no sabemos qué estamos haciendo, pero ya que hemos llegado hasta aquí no nos vamos a volver atrás». Se implicó tanto como si se tratara de su trabajo y además, disfrutamos mucho. Teníamos ante nosotros «una cosa» que nos acercaba. La primera sesión que hicimos fue con Tente. Sé que a Txomin le impresionó cuando le dije que le iba a «vestir» con una escultura. Él tiene una parte de *voyeur* muy significativa que recuerda a Warhol, aparentemente fría y distante, pero por dentro está filmándolo todo y pergeñando algún plan.

En este conjunto de obras hemos visto cómo se interrelacionan cuerpos y espacios y cómo todo ello tiene su base en un modo particular de funcionar en el espacio de trabajo interactuando con las personas que lo atraviesan. Sin embargo, hay otras obras mucho más recientes, particularmente de la serie *Capitalismo anal*, en las cuales aparecen los cuerpos de una manera más descorporalizada, como si al ser atravesados por el lenguaje los cuerpos entraran a formar parte de otro tipo de espacio

ALÁEZ: He vuelto a mirar el catálogo *Primer Proforma 2010*. En *Entelequia (Extractos)*. Ejercicio n.º 5 (Fig. 148) habla sobre la utilización de los textos. El ejercicio en concreto gira alrededor de una misma palabra que puede tener dos significados opuestos. Escoge la palabra «entelequia» porque puede significar una falta de sentido o la semilla de algo, una existencia trabajando en sí misma. Él habla de que la obra es un «texturizado», entre texto y textura. Utiliza los textos como si fuera una chapa



149, 150

Tx. Badiola, **Visitantes (Astroboy)**, 1999-2000;
Visitantes (la condition humaine), 1999-2000

Visitantes ocasionales o frecuentes de su estudio eran invitados repentinamente a prestar su cuerpo para este particular ejercicio de lenguaje. Estos cuerpos descabezados, anónimos, casi fantasmales, resultan impregnados de una periferia a partir de la cual acaban dotándose de una identidad. La idea de sujeto que se desprende de estas imágenes es la un producto negociado; un sujeto cuya unidad es absolutamente frágil y continuamente amenazada, cuya identidad se encuentra en su exterior y su Yo, puramente imaginario, se evidencia solo en la imagen capaz de sostener tal precariedad.

151

Tx. Badiola, **RSF (Coloquio angélico)**, 2006

de aglomerado o un papel de lija. Esto es patente en una obra como *Passagen-W* (Fig. 147), realizada con citas e imágenes manipuladas de sus obras, que cuando fue expuesta me di cuenta de que la gente leía cada pedazo para intentar entender. Si hay esculturas que son un «cero», esta parecería lo contrario, rebosa información. Pero no es una información cualquiera, sacada de los medios al azar. Es la que ha destilado después de indagar en sus obsesiones. En el fondo es el mismo gesto, en esta obra parece que hay muchas pistas, pero es otra «nada».

Esto ocurría también en las obras de la última exposición en Madrid que mencionaba antes, con esas chapas troqueladas con textos que funcionaban en su lectura, pero también en lo espacial y lo material.

ALÁEZ: Esas chapas de hierro galvanizado, que comentas, creo que tienen que ver con algo de lo que también hemos hablado y que está en el texto que me escribió para el catálogo del MUSAC, cuando me preguntaba por qué había tanta presencia física mía en las obras. Yo le respondí que cuanto más te expones más generas una barricada alrededor, que desnudarte es ocultarte. Para mí, estas piezas de Txomin tienen que ver con la necesidad de ocultarse. Decía Oteiza que el artista es el cazador del ser, que el artista es un hacedor de trampas.

PREGO: *La guerra ha terminado* y otras, como, por ejemplo, *Visitantes* (Figs. 149, 150) responden a un modo de trabajar la imagen en una época. En los noventa se asumía una eficacia de la imagen como comunicación, que Txomin recoge poniéndolo en cuestión al introducir un grado de deconstrucción dentro de esa misma convención que está funcionando en la propia imagen. Son unas imágenes muy particulares que, aunque nada tienen que ver con las de RSF, a mí me gusta verlas juntas, ya que me molesta que se vean como algo tan específico de un momento, tan epocal, como podrían ser las imágenes de Jeff Wall. Este tipo de imágenes responden a algo que para mí tiene que ver con lo digital. La tecnología digital permitió hacer ciertas cosas y rehabilitar otras que estaban absolutamente explotadas y vaciadas de su posibilidad de representación. Es algo que sucede en la música, en la fotografía... La imagen digital permitió por ejemplo la revalorización de la imagen analógica en el trabajo de muchos artistas. Hay un entusiasmo renovado hacia la imagen como un espacio de transformación. Es un momento en el que parece que es posible innovar desde resultados en imágenes, en la publicidad, en muchos ámbitos. El arte de alguna manera refleja ese entusiasmo por la posibilidad de representar a través de la fotografía algo que hasta ese momento parecía ya agotado. Si te fijas en el póster que aparece en la fotografía de *La guerra ha terminado*, la manera en que aparece es similar a esta otra de Tatlin en el *collage* de RSF (*coloquio angélico*) (Fig. 151), pero aquí en la fotografía, hay unas características más claras, el marco se integra dentro de otro marco, mientras que en RSF todo está más imbricado y en el mismo plano. Ahora mismo estamos en este momento, no hay casi posibilidad de una representación que no esté en el mismo plano de relativización de la propia imagen que estás generando, no hay profundidad en la imagen para que puedas acceder a otro espacio, todo está suspendido en la pura superficie de la imagen.

En relación a lo epocal, hay un serie de obras sobre las que Txomin expresa sus reticencias porque las considera excesivamente vinculadas a ese momento del que hablas. Me refiero a la serie *Ciudad de nadie* (Figs. 153, 154), en la cual tú, Ana Laura, colaboraste. Propusiste en tu elección la foto en la que sale él mismo, ¿por qué?



152

Tx. Badiola, **Capitalismo anal**, 2013

Pertenece a una serie de trabajos presentados en la exposición del mismo nombre.

En el texto que la acompañaba se hacía un recorrido por las relaciones entre lo excremental y el capitalismo, desde Lutero y el protestantismo, como su base ética fundacional (Weber), hasta la indisolubilidad entre consumo y desperdicio, pasando por la idea de indiferencia ligada a lo anal (frente a la diferencia sexual hegemonizada por el falo), como propio de un capitalismo avanzado del cual se ha desterrado cualquier «equivalente general» capaz de producir la «diferencia» que constituye el valor. Las piezas estaban planteadas desde una perspectiva poética, casi literalmente. Consistían básicamente en una serie de textos (muchos de ellos referidos al cuerpo o a funciones corporales) calados en una chapa de acero impresa, a partir de la cual se generaba un espacio de características particulares, de poca profundidad, sugerido por las imágenes gráficas, los diferentes tipos de tamaño de letras, y las perforaciones y protuberancias de la superficie.

153, 154

Tx. Badiola, **Ciudad de nadie (SG)**, 1996;
Ciudad de nadie (TX), 1996

ALÁEZ: Hay muchas razones, si fuera un comisario de arte, diría que es un autorretrato de Txomin y por lo tanto es interesante que se incluya. La cuestión es que yo disparé esta fotografía. Ya habíamos hecho una serie de fotos juntos para mi trabajo. Un día me dijo que necesitaba hacer una prueba posando él. Habría que decir que en esos momentos Txomin tenía muy presente el trabajo de Kenneth Anger. En una de sus películas hay un personaje que surge como un fantasma: un albino con pelo y pestañas blancas. Fue la referencia para esta fotografía primera. En aquel tiempo utilizábamos cámara analógica, teníamos que esperar a ver los negativos y daba tiempo a alejarte de la sesión. En su momento, me sorprendió positivamente que escogiera esta expresión con cierta carga sexual y un tanto oscura, aquella con la que más se iba a exponer a las críticas. Asumió inmediatamente el resultado y decidió seguir la serie. Los personajes eran artistas que emulaban a un personaje que había utilizado otro artista. ¿Negación de la autenticidad o, más bien, validación entre artistas? Ahora que lo pienso, echo de menos toda la serie en esta selección. Los que aparecen en las fotos (Sergio Prego, Itziar Okariz, Iratxe Larrea, Gorka Eizagirre, Javier Albo, Iñaki Rodríguez y él mismo) representan muy bien su entorno. Es una manera de señalar que Txomin también estuvo en otro lugar. Creo que elegí esta imagen porque es un punto de partida. No solamente de la serie, sino de otros trabajos. Son las imágenes con más elevado grado de manipulación. El artista es el primero que se somete al mismo proceso al que los demás deberán someterse después. Aquí decide colocarse descaradamente en esa otra parte: la de los espectadores y la de los colaboradores. Txomin se iba a poner más tarde una cabeza de látex con orejas de conejo para un vídeo de Itziar. Era un ejercicio de iniciación perfecto para saber lo que es rozar el absurdo, el ridículo, el sinsentido... o como queramos llamarlo. Cuando me dijo que sustituiría el fondo blanco por vistas aéreas de la zona del muelle de Bilbao, sé que le sirvió como una especie de mediación con su pasado. Con esta obra, empecé a sentir Bilbao de otra manera. Aún tuvieron que pasar unos años más para reconciliarse con su ciudad de origen, para librarse de la sombra de la memoria. No comparto cómo justifica en estos momentos su rechazo a esta serie fotográfica. Creo que tiene que ver porque evidencia un grado de representación al límite y, por lo tanto, demasiado explícito. Ya han pasado diecinueve años. ¿Acaso no son suficientes para convertirse en una pieza de antropología personal? Lamento que Txomin no tenga esta serie más en cuenta. No es consciente de que para mucha gente es un referente.

Aparte de las cuestiones de época, hubo un momento en el que eso fue posible y dejó de serlo. En este sentido, es significativo poner en relación esas imágenes de las que hablas —en las que se da la profundidad necesaria para que aparezcan nítidamente las diferentes capas que incluyen tanto los cuerpos, como las imágenes o incluso las esculturas— con *Visitantes*, donde todos los elementos o signos que aparecen lo hacen en un espacio con una profundidad muy disminuida. Esto hace que el procedimiento se acerque al *collage*, configurándose como un intermedio respecto a lo que sería la serie *RSF*. En un extremo de este proceso nos encontraríamos con *Capitalismo anal* (Fig. 152), donde las referencias a los cuerpos o procesos corporales se dan a partir de unos textos calados en una chapa, en un espacio en el que la profundidad se ha ido reduciendo hasta la mínima expresión. Hoy en día pensar en una imagen con plena profundidad sería algo complicado.

PREGO: Sería todo un *statement*, casi como una reivindicación de Ingres o David.



155
Tx. Badiola, **RSF (construcción)**, 2007

156
Tx. Badiola, **El dilema de Alberto**, 1986

Sin embargo, Txomin ha comentado que a pesar de que en el caso de *Capitalismo anal* es verdad que se intentaba llevar todo a la superficie, también es verdad que se trataba de una superficie algo «gruesa» que permitía que no estuviera todo exactamente en el plano, sino ligeramente hacia dentro o hacia fuera de esa superficie.

PREGO: En última instancia, todo consistiría en evidenciar lo que de plano tiene la imagen, a partir del juego de superficies muy próximas entre sí, dentro de un espacio estrecho donde se pueda crear una vibración o una tensión entre ellos.

Podría ser el margen de rebeldía viable ante la aceptación de tal nivel de superficialidad de la imagen. Esa necesidad del que sabe que no es posible la profundidad que tenía antaño, pero siente que tiene que mostrar algún tipo de hondura, aunque sea simplemente esa vibración de la que hablas.

CUARTO EXCURSO. CARGA Y DESCARGA.

RSF (Construcción), 2007; El dilema de Alberto, 1986; Dearest, 2002

BADOS: Txomin se sorprende de que prefiera el *collage RSF (construcción)* (Fig. 155) sobre otros de la serie, tal vez porque lo considera más formal. Sin embargo, me admira cómo, aquí, esa economía para la articulación, similar a otros trabajos, misteriosamente produce un vacío gracias al cual entramos a la representación. Me parece muy eficaz y a pesar de sus elementos gráficos creo que funciona como escultura.

PREGO: Estas series de imágenes planas con elementos de imitación a madera (*RSF*) me gustan porque tienen algo de reconcentradas. El hecho de que todo un desarrollo previo —relacionado con la organización de un conjunto de elementos diversos, tratados de modo muy material, muy tridimensional— revierta en algo que tiene que ver con un trabajo plano de *collage* o de impresiones y fotografías, hace que se reactive todo otra vez. Por ello, es interesante cuando se relacionan con obras de otro momento.

IRAZU: Hay algo relacionado también con el uso inconsciente de las formas. Antes hemos hablado de una serie de imágenes saturadas de referentes, además muy complejos porque incluyen textos, una carga iconográfica muy fuerte, etcétera. Los *collages RSF* o *IDS* son un ejemplo. Cuando en su proceso de elaboración estos trabajos alcanzan un cierto nivel de saturación, surge la necesidad de aligerar, desviar o derivar esa densidad. En ese momento, Txomin decidió introducir una serie de estructuras cuya función consistía precisamente en desahogarlas. En la manera de articular estas estructuras percibo un modo de hacer inconsciente, ya que esas mismas formas son reconocibles en esculturas de mediados o finales de los ochenta, realizadas en Bilbao o en Londres...

...entre las que estarían *El dilema de Alberto* (Figs. 156, 158) y *Uno y cuatro Rusos*.

IRAZU: Sí, incluso otras esculturas que se llamaban *Stratford*. Es como si hubiera algo que escapa a su intención cuando quiere hacer algo que esté libre de compromisos



157

Tx. Badiola, **Dearest**, 2002

Lo que ocurre en esta pieza no se da abiertamente, sino que se manifiesta como un acto de ocultamiento: es algo que sucede en el interior. La construcción material solo aparentemente es comunicativa —incluso el texto que incorpora está invertido— y lo que realmente percibimos son sonidos. En ese interior (al que se accede de una manera parcial e intrincada) se vislumbran varias imágenes: una de lucha callejera en el País Vasco, un texto-imagen («Put Into Another Light»), una bandera, un retrato con la frase «I regret», mientras se escuchan unas voces fantasmales que dicen «no, no quiero».

158

Tx. Badiola, **El dilema de Alberto**, 1986

y, sin pretenderlo, aparece un modo de hacer que responde a un estilo reconocible en las formas escultóricas de ese periodo. Creo que no es algo voluntario sino una especie de escape expresivo en un enjambre de signos, son las fugas que propicia el mismo arte ante los mecanismo de control que tú quieres ejercer sobre ti mismo.

¿Cómo se relaciona esto con las esculturas?

IRAZU: Por medio de una recurrencia formal inconsciente. No se da voluntariamente, como en las ocasiones en las que Txomin dentro de un ejercicio repite de manera premeditada formas reconocibles de esculturas anteriores (como la serie *MD* o las primeras esculturas en madera de los años noventa). En los *collages*, quiere y busca una estructura, y la que surge es una que él considera inevitable pero no termina de reconocerla como una de las suyas. Pienso que la operación es menos distanciada y por ello, esa inconsciencia en el uso de formas que entiendo como familiares.

MENDIZABAL: Yo escogí *El Dilema de Alberto* porque no la conozco. Entiendo que en estas hay algo más jugueteo o de disfrute al hacer funcionar ese elemento deslizado. La lógica es más o menos la misma, pero el tipo de solución que se adivina en esta foto es muy diferente, parece que hay un regodeo que no existía en *E. L. el Ruso*, aunque realmente me cuesta mucho saber cómo es esta pieza. Hay una mayor sensibilidad con respecto al propio resultado. También interviene la cosa del título, que genera, como tantas veces, una expectativa brutal sobre el sentido de lo que pasa ahí o a lo que está aludiendo.

A mí lo que me llama la atención es una especie de interior oculto que luego se va a desarrollar en otros trabajos, por ejemplo en alguno de los quioscos que has elegido, como *Dearest* (Fig. 157).

MENDIZABAL: Me estoy dando cuenta de que la mayoría de las obras que he elegido, cuando había varias que podían ocupar la misma función para explicar el trabajo, eran las que menos conocía, quizá por ese deseo de que se me expliquen cuando las vea, es el caso de *Dearest*. Pero también porque esa tensión entre la estructura paraarquitectónica —cabaña, quiosco, pabellón— y el resto de elementos, aquí parece darse de manera más condensada. Por la manera en que el adentro y el afuera se relacionan parece especialmente compleja en sus relaciones estructurales.

Y recuerda bastante a *El dilema de Alberto*, respecto a las anteriores configuraciones de esa época, en cómo aparece esta especie de caja con el texto que hace referencia a un interior que no es accesible.

MENDIZABAL: Partimos de un material de registro concreto y no puedes evitar hablar en relación a lo que tienes delante. Por ejemplo, en la serie *RSF*, al tener esa parte de la obra que está más desgajada de la máquina y que se presenta solucionada hacia dentro en los *collages*, el propio registro permite ver y hablar. A pesar de la complejidad que, debido al solapamiento o la acumulación o desbordamiento de referencias, hacía que fuera difícil hablar de cada una de las cosas, sin embargo, aquí parece que nos daba acceso para poder hablar.

Esto sería un problema referido por tanto a la documentación del trabajo.

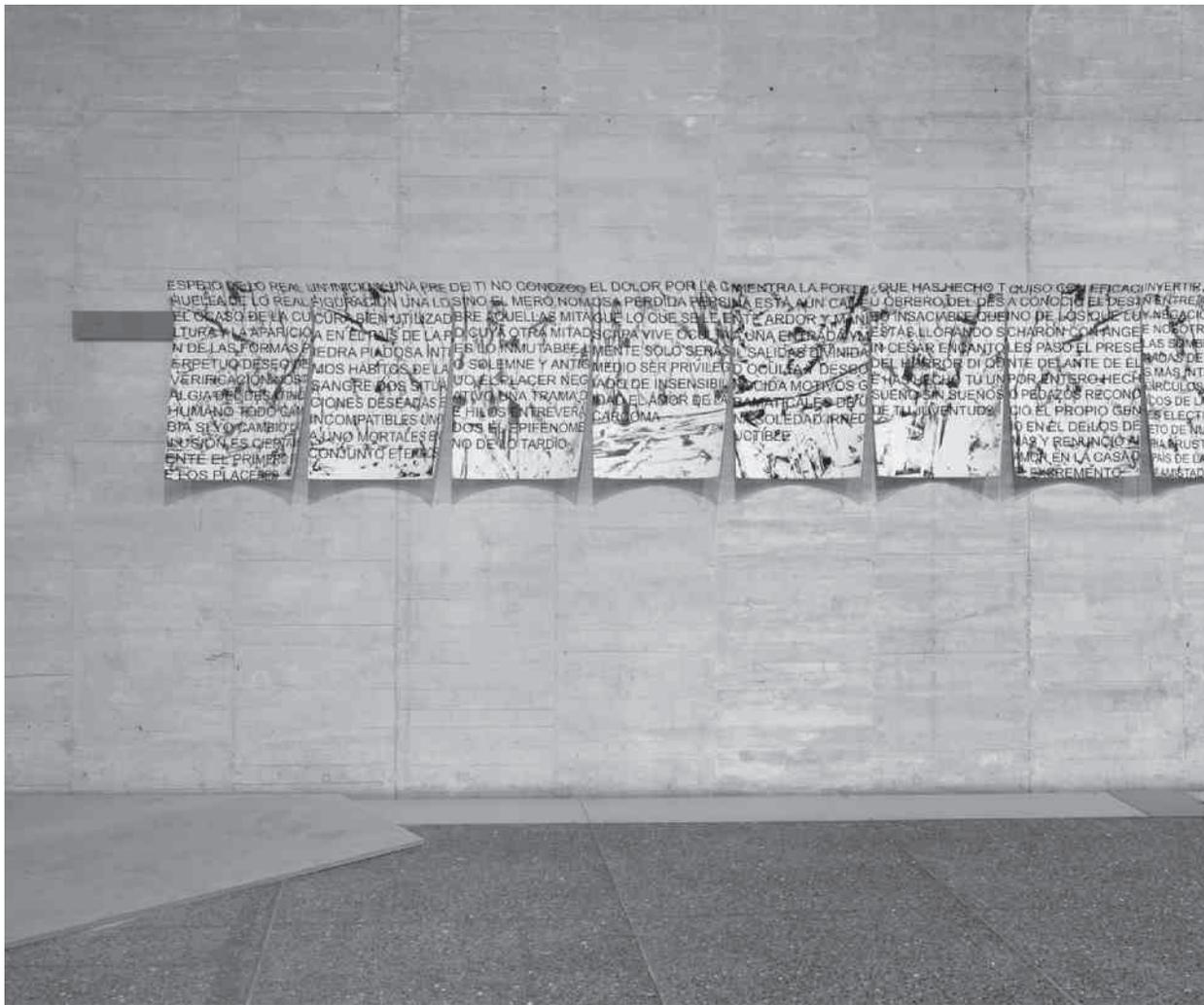
MENDIZABAL: No solo. La manera en que están resueltos los casos más estructuralmente complejos —*Dearest* podría ser el más depurado en ese sentido— hace que sea muy difícil desgajar los referentes y hablar de ellos sin referirte a la manera en que están vinculados a la estructura; incluso, aunque tuviéramos fotos parciales o de detalle. Por la configuración de los elementos citados e incorporados como signos culturales, llegan a aparecer como intercambiables, parecerían más contingentes, podrían ser otros.

BADIOLA: Se podría caracterizar el desarrollo de mi trabajo como el viaje que va de aquella forma autorreferencial del minimalismo a los desenvolvimientos y derivaciones de la «mala forma»; el trayecto desde una forma que «no es más que lo que es» a otra que «lo quiere todo», que es abusiva en sus componentes y en sus exigencias. Un recorrido desde la tautología: «esto es lo que es», a la mitología: «Yo soy el que soy», la definición de sí mismo que da Yahveh a Moisés. Pero es un tipo de viaje que se podría hacer parado, porque siempre estamos en el mismo sitio, ninguno de esos extremos se excluye, todo es un efecto del lenguaje. Los elementos que conforman una obra no pueden dejar de ser ellos mismos, lo que se pone allí es lo que se pone, de la misma manera que no pueden dejar de ser otras cosas, porque están sujetos a una producción casi automática de sentido. Basta con colocar dos cosas juntas – no importa lo específicas que sean o lo autosignificadas que estén – para que la maquinaria de proliferación de sentido se ponga en marcha. Esta es la paradoja del objeto minimal y su vocación de transparencia – respecto de qué es, dónde está y a qué procesos materiales y mentales responde – : a partir del momento en que se inserta en un espacio real, su supuesto autocontrol se relaja poniendo de manifiesto su doble estirpe: la de la abstracción ideal geométrica y la de las paradojas de los objetos dadá y surrealistas (Malévich con Duchamp).

Son las complejidades de aquello que se llamaba «la cosa misma», algo que supuestamente trascendía el lenguaje, pero que, sin embargo, sabemos que la mera posibilidad de concebirla, de caracterizarla, solo es posible en el lenguaje. Todo aquello que no es lingüístico solo es pensable lingüísticamente. Muchas veces, cuando los artistas dirigimos nuestra mirada hacia objetos ordinarios de la realidad, buscamos una naturaleza de las cosas menos sometida a su condición de signo. Es el gesto que da origen al ready-made: el acto de señalar algo tan anodino que apenas tenga relación con alguna estructura significante. Sin embargo, el gesto que constituye al ready-made es ya propiamente lingüístico: es una figura retórica, la tautología.

Boris Groys ha desarrollado más complejamente esta cuestión al plantear el hecho de que todo signo siempre remite a algo (a lo que designa o a otro signo), pero también esconde algo: aquello que es el soporte del medio que, material y mediáticamente, lo soporta. En nuestro trabajo, muchas veces jugamos con la natural tendencia a la proliferación de sentidos del lenguaje (intensificándola, pero también interrumpiéndola, haciéndola más veloz o más lenta, multidireccional o pluridireccional) y otras veces con el borrado del signo, precisamente, para que, lo que esconde, su soporte material se haga visible. Las más de las veces trabajamos con ambas simultáneamente.

Hay situaciones en mi trabajo, en las que estas cuestiones apuntadas pasan a un primer plano. Ocurre así, por ejemplo, cuando se utilizan las palabras, las frases – como epítome del lenguaje –, pero en una circunstancia en la que su soporte material está particularmente intensificado, cuando las palabras se presentan como cosas y como imágenes, las cosas como imágenes o palabras, las imágenes como palabras o cosas. Se trataría de que las palabras renunciaren al relato o al adoctrinamiento, constituyéndose como una presencia que enrarezca su, por otro lado, inevitable función significante. En todo ello, se hallan actualmente concernidas muchas perplejidades ideológicas y también unas pocas certezas estéticas. Porque ese movimiento continuo proliferante de los signos y de los sentidos tiene mucho que ver, tanto con la labilidad, la fluidez y velocidad de las redes financieras y mediáticas que definen el capitalismo tardío como con una nueva subjetividad esquizoide que prima el deseo y que encuentra en el consumismo un cumplimiento perpetuamente insatisfecho. Por otro lado, no cabe la invocación nostálgica de un antiguo régimen. El arte necesariamente trabaja con cierta connivencia en el interior de lo que cuestiona, precisamente para cuestionarlo.



159

Tx. Badiola, *Lo que el signo esconde*, 2009
 En el contexto de *Proforma*, esta obra era una especie de partitura o de guion utilizado para la realización tanto de las esculturas como del desarrollo del *Ejercicio n.º 13*, del mismo título. Se trata de un conjunto de papeles «manchados» con lo que podrían ser fluidos o desechos corporales, que soportan una serie de textos «tensionados» por su condición a la vez unitaria y fragmentada, visual y textual, material y discursiva.

Lo que el signo esconde, 2009

IRAZU: *Lo que el signo esconde* (Fig. 159) representa un momento de desmaterialización, no hay cuerpo ni objeto. Los textos son acumulaciones de fragmentos de textos. Es un ejercicio para la búsqueda del sentido.

Pero también es una obra que intenta dar cuerpo al lenguaje, ese es el lugar donde la idea de texto y textura se mezclan. Hay un viaje doble, desmaterializador, en el sentido de que todo parece remitirse a sus significantes puramente lingüísticos. Pero en la manera de presentarse, no es un texto que sea fácil de leer porque es discontinuo y se presenta como una textura gráfica. Si la poesía es una violencia que se ejerce sobre el lenguaje, aquí se da de dos maneras: en la articulación interna del lenguaje y en la presentación física material de las palabras.

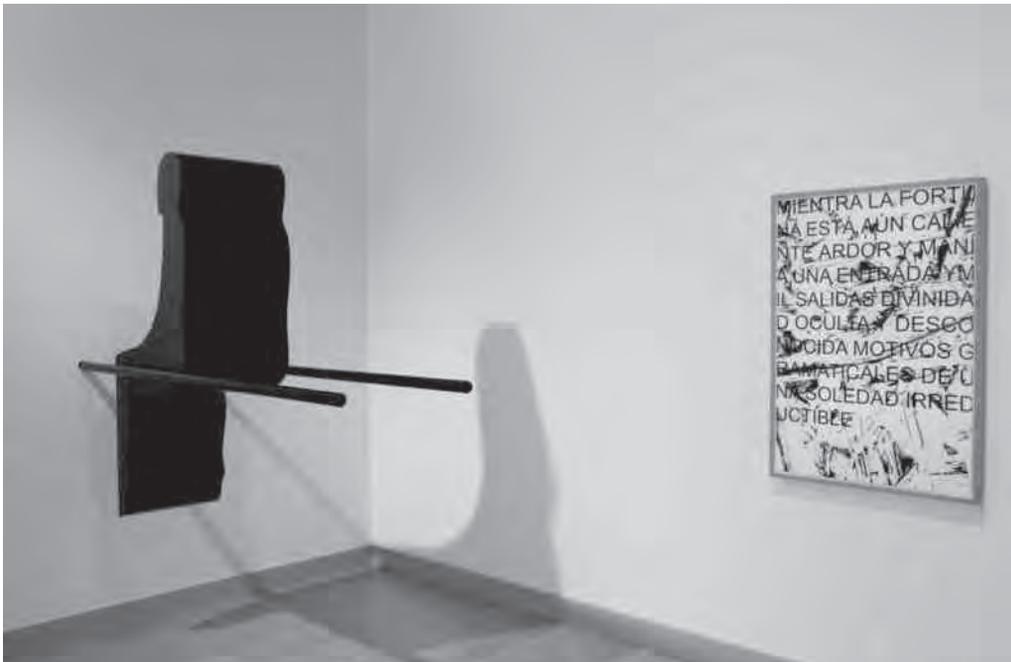
IRAZU: Sí, creo que la fuga es en dos direcciones. Por un lado, quiere extremar el sentido al liberar las palabras de sus cadenas y, por otro, procura una presentación material sucia, que no ofrece ninguna facilidad para su recepción. A mí me gustó cómo se presentó en la Centro de Arte Pepe Espaliú (Figs. 160, 161), mezclada con los trabajos de Espaliú que estaban expuestos en las salas. Los textos tenían la capacidad de encontrarse con otras formas más allá de sí mismos y de generar algo más. Conseguían tensionar las obras de Espaliú — que tiene ese punto surrealista — y llevarlas a otro lugar, compartiendo un fondo de lenguaje desmembrado.

Aquí vuelve a aparecer el mismo juego con la cartela que estaba presente en *Imaginar es interpretar*. Al haber un texto-textura ligado a una obra, el espectador inevitablemente está obligado a relacionarla, porque su hábito, sus automatismos, hacen que cuando ve un texto al lado de imagen, corpórea o no, piense que el texto tiene este poder explicativo, al otorgarle una mayor autoridad.

BADOS: Yo quería meter algo que no fuera escultura y escogí esta pieza. Txomin ha hecho muchos dibujos, en mi selección he incluido varios del conjunto de Londres. Dicho entre nosotros, cuando nuestro amigo emplea fotografías de sus obras, tratadas en huecograbado, y las traslada a una condición eminentemente gráfica, te confieso que no las soporto. Entre las series, llamemos de obra gráfica, donde se añade un texto a la imagen, la preferida es *Lo que el signo esconde*, por la misma razón esgrimida para casi todas las obras que venimos comentando: algo ocurre como fenómeno, que supera a la buena la articulación.

De las dos formas de presentación de este trabajo, la que hizo en *Proforma* (todas las obras gráficas juntas) o la del Centro de Arte Pepe Espaliú (cada pieza, por separado, relacionada con otras piezas, en aquel caso, de Pepe Espaliú), ¿en cuál crees que sucede más eso de lo que hablas?

BADOS: Según las fotografías que he visto, abriéndose a las piezas de Espaliú. No sé qué opinará él. La disposición en línea continua es atractiva aunque, a mi juicio, resulta algo más discursiva. Txomin es muy inteligente usando la forma, pero ¡claro!, si solamente alcanzo a percibir lo inteligente, me pongo furioso.



160, 161

Tx. Badiola, **Lo que el signo esconde**, 2009
 Inicialmente, los elementos que componían esta obra tuvieron en *Proforma 2010* una presentación muy lineal (imagen anterior). Posteriormente, en el año 2014, con motivo de una exposición en el Museo Espaliú de Córdoba, se presentó el trabajo no como una totalidad, sino fragmentado y parasitando otras obras de Espaliú. Todos los automatismos que vinculan el lenguaje con las cosas eran puestos en funcionamiento en un juego complejo de espejos e interpretaciones mutuas.

Se ha hablado de que había algunas cosas que se repetían en el trabajo de Txomin. Algo que se arrastra como material de trabajo durante mucho tiempo y hace que aparezcan estas configuraciones que originalmente han penetrado allí por una especie de querencia autobiográfica, lo que representa algo para él, pero que se convierte en un material que solo tiene sentido al usarse, tanto que parece que es propio de ese desarrollo.

MENDIZABAL: Lo que supongo que consigue la fidelidad a las condiciones de partida es alejarte lo suficiente del control de los resultados, para que vaya aflorando algo que, en cierta medida, escapa a tu voluntad. Lo que aflora en la continuidad –una especie de índice de la subjetividad de cada uno– lo hace paradójicamente allí donde las condiciones marcan una distancia suficiente para que suceda. Viendo estas continuidades es donde se genera el estilo, no como lo aprendido, sino como lo contrario, lo que aflora, que hace que nos topemos con algo que reconocemos como consecuencia de la fidelidad a esos condicionantes de partida.

BADOS: Cuando se dice coloquialmente que tal artista tiene un mundo parecería que su obra respondiera a un imaginario desbocado u onírico, situado fuera de lo común; pero las constantes en nuestros trabajos quizá no sean más que el reflejo o manifiesto de la modalidad de goce de cada uno de nosotros, también cuando miramos al arte. Porque ¿cuál sería el mundo de Velázquez si observamos *Las Meninas* y un poquito antes o después contemplamos *Las Hilanderas* en su actual enmarcado? Es una cuestión importante. Sí, cada artista tiene un mundo porque su deseo es inalienable o, simplemente, porque el inconsciente trufa todas nuestros actos. ¿El mundo de Txomin?, el que sucede en sus obras. Al margen de sus aficiones, de sus pasiones de gran lector o de gran mirón del cine, de donde proceden muchos de los componentes que utiliza, las obras que elegimos poseen cierto enigma que, indudablemente, se configura alrededor de lo más íntimo y verdadero de su autor; por eso, durante la contemplación alcanzamos a ser el autor y su mundo, todo entero. La cuestión de si lo propio es más neurotizante y el salir de lo propio... Quizá lo que llamamos «estilo» no sea más que la manera técnica de anudar lo real con lo simbólico.

OKARIZ: Es verdad que hay un mundo que produces y que muchas veces es sorprendentemente ajeno a ti mismo, es probablemente un camino de ida y vuelta. Hace muy poco, en mi última exposición –un espacio blanco con una columna en el centro, donde coloqué unos papeles blancos que contenían un texto y estaban sujetos con cinta blanca, todo iluminado con luz fluorescente, y poco más–, la sensación que tuve de mi trabajo era desconocida. Había una distancia muy grande entre lo que había hecho y lo que esperaba. Lo que se presentaba eran sueños y pudiera parecer que tendría que ver con la intimidad, pero no, era casi un Donald Judd. Es algo extraño: no tenía nada que ver con lo íntimo. En el caso de Txomin, también creo que en las obsesiones personales, los intereses, etcétera, hay un enfriamiento completo que implica una cierta repulsión hacia lo privado, que no creo que sea de interés para nadie. Hay una creación de sujeto dentro de este proceso. A veces me preguntan: «¿Qué serías si no fueras artista?», y realmente no lo sé, porque mi identidad se produce en el proceso de hacer arte.

EUBA: Txomin es muy poco coqueto, es una persona a la que no le importa lo que opinen los demás, no es un neurótico como pueda ser yo u otra gente que conozco, más proclives a controlar la imagen limpia. Pero él tiene una tendencia natural al mito. El paso de los signos a la imagen y de esta al mito es natural en Txomin. El otro día, por ejemplo, hablando del premio Gure Artea a la trayectoria, que le han dado, le decía a alguien que tenía que presentarle en la entrega: «lo tienes superfácil porque Txomin es todo mito: periodo vasco, el periodo de aprendizaje, la Nueva Escultura Vasca, Londres, Nueva York, la vuelta a Europa», es como si todo fuera mítico. Me acordaba hoy de la *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, Oteiza se va a un lugar remoto, analiza lo que no sabe de allí y define un método. Se da cuenta de que es aplicable aquí, en Europa; vuelve y empieza a aplicarlo a diestro y siniestro. Ahora, en cambio, cualquiera se va a una residencia de artistas y, en un mundo muy globalizado, todo eso es menos heroico. Antes eras exiliado por una guerra y todo se configuraba de una manera más mítica, ahora nada es mítico. En el caso de Txomin, eso le acompaña a su pesar, pero no creo que se preocupe en exceso en generarlo. Hace lo que tiene que hacer en cada momento y eso va fabricando esa especie de dimensión simbólica. Él y yo somos totalmente diferentes en este sentido, yo estoy siempre proyectado hacia ese momento de desaparición en el que ya no estaré, y me gusta que el trabajo esté en relación a eso, proyectándose hacia un futuro que no existe. Yo no sé si Txomin trabaja con este tipo de planteamientos tan absurdos, no le veo. Le veo mucho más organizando una realidad que tiene..., aunque a veces se deshaga de esculturas que no le encajan. Recuerdo una entrevista a Goethe en la que explicaba por qué él estaba convencido que se podía vivir en el futuro si hacías lo que tenías que hacer mientras vivías. Era alucinante, porque no era ni zen, ni religioso..., tenía la obsesión por la posibilidad de extender la vida. Yo tengo esa necesidad. La exposición que presenté en la Galería CarrerasMugica en mayo de 2015 (Fig. 130) estaba generada por el hecho hipotético de que yo no estuviese: «Cuando yo no esté, ¿cómo se va a hacer esta *performance?*, ¿quién va a seleccionar el caballo?, tendré que explicar cómo se selecciona un caballo...». Es obsesivo, pero no porque tenga miedo a la muerte, tiene que ver con que el motor está delante, más que detrás. Txomin tiene quizá esa tendencia a la idea de *vanitas* en el trabajo, le veo en un mundo extraño y extrañado, pero es mucho más vital que yo. No tiene miedo, al contrario que la mayor parte de la gente en cuyos trabajos puedes notar la vibración que produce el titubeo.

Cuando se llega a un resultado en el que se han agotado las posibilidades y tienes una obra que haces pública, ¿cuál es la relación que se sigue manteniendo como artista con ese trabajo?

MENDIZABAL: En el caso de Txomin, no lo sé. En el mío, vuelven a convertirse en material a reincorporar. Nunca está algo acabado y lo que parece resolver en un sitio, lo recuperas en otro. Por la manera en la que Txomin ha reintroducido una serie de elementos, me imagino que para él también es así. Hay casi una obligación de que el trabajo siempre esté irresuelto, que incluso en el momento en el que se decide que es compartible, permanezca irresuelto; no con respecto a un resultado prefigurado, a una voluntad previa, a un ideal sobre lo que debería ser, sino que, en cuanto no agota todas las posibilidades, siempre admite una operación más donde se reconfigure todo.

Esa aparición del mundo propio, una vez consumada la obra... El valor que pueda tener un trabajo en lo público no tiene nada que ver con ese mundo propio...

MENDIZABAL: Es lo que compartes, es lo que das a ver a los demás. Una cosa es el proceso de investigación que tú provoques y otra cosa es que eso tenga que confrontarse siempre con el cómo se lee, cómo se vuelve lenguaje para los demás. Si es un mundo propio, lo es en tanto que no es de los demás, y podrás confrontarlo en cuanto lo presentes ahí, fuera. Le tienes que poner unos límites, no puedes saber lo que es propio hasta que lo sitúas donde no es propio.

OTRO FAMILY PLOT

Exposición en el Palacio de Velázquez, Madrid





FIGURA QUE SURGE
EN AMBITOS INCONE
XOS DE LAS PARTES
MALDITAS ABRACOT
UNOMBRE VINCULO
AMOROSO DE LO MAS
S ALEJADO Y LO MAS
DIFERENTE ERES INC
ESANTE Y FATAL DIS
PONIBILIDAD SIN ABU
SO LA DONA DEL GE
NTAURG







26	10	13
	12	









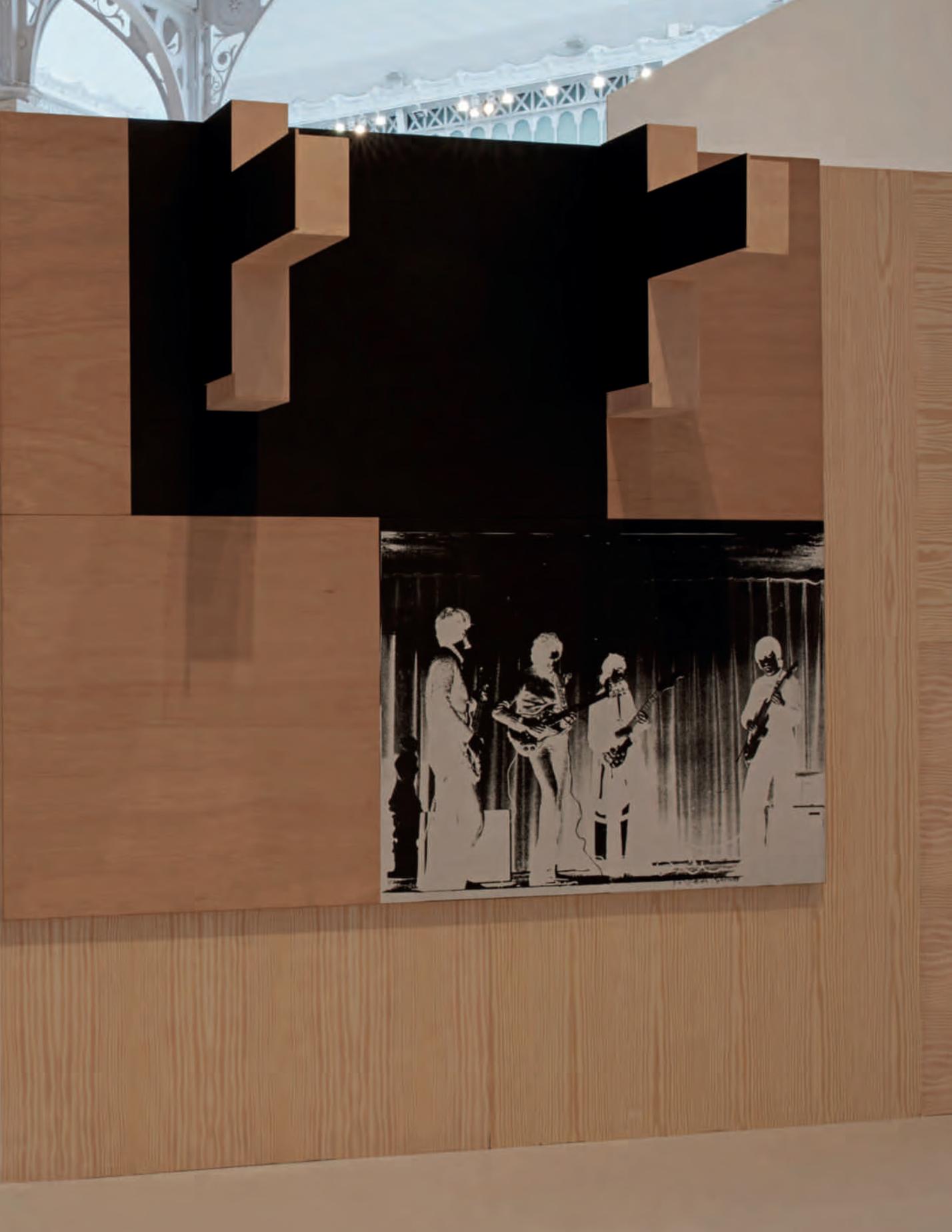


EL DOLOR POR LA C
OSA PERDIDA PERS
QUE LO QUE SE LE E
SCRIPÁ VIVE OCULTA
MENTE SOLO SE HAS
MEDIO SER PRIVILEG
IADO DE INSENSIBIL
IDAD EL AMOR DE LA
CARCERINA











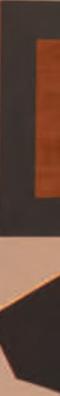








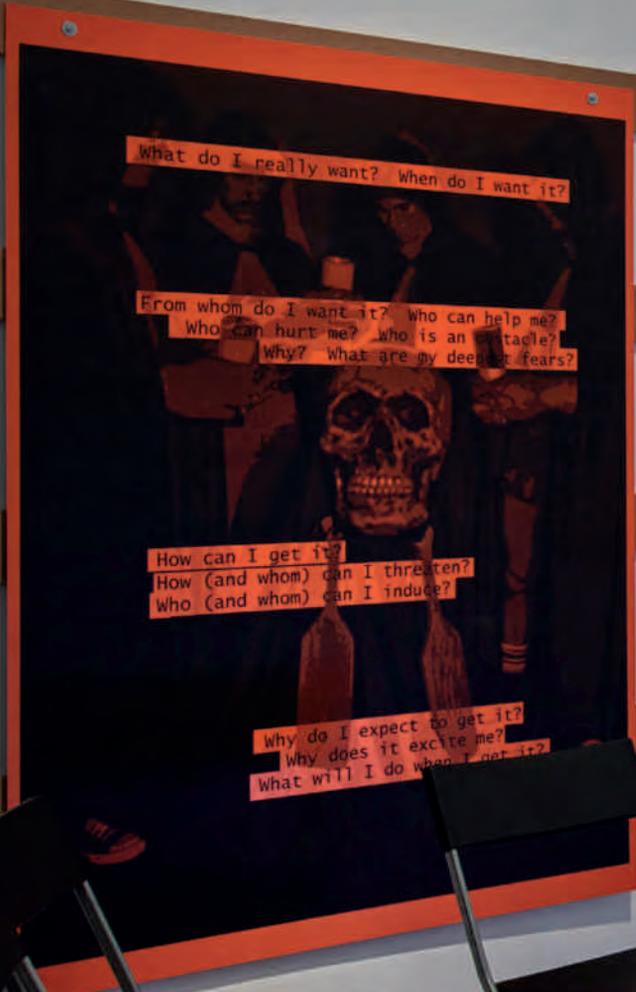
	15		50	20
17	22	11		8





MIENTRA LA FORTI
NA ESTA AUN CALI
NTE ARDOR Y EN NI
UNA ENTIDAD Y M
SALIDAS DIVINIDA
O OCULAS DESBO
OCIDA MOTIVOS G
RAMATICALES DE U
NE SOLEDAD IRRED
UCTIBLE





















ESPEJO DE LO REAL
HUBICIA DE LO REAL
EL CASO DE LA CU
LTIKA Y LA APARICIO
N DE LAS FORMAS P
ERPETUO DESEO DE
VERIFICACION CONT
ALGIA DEL DESTINO
HUMANO TODO CAM
BIA SI Y CAMBIO LA
MUSION ES CUERTA M
ENTE EL PRIMERO D
E LOS PLACENS



JAN RICHARDSON PRE
FIGURAS EN UN ALTO
CORRAL EN UTILIDAD
A EN ESPALDAS DE LA P
EDRA PIAZOSA INTI
NOS HABITOS A LA
BANCARENDOS A UN
COMES DE BEBIDAS E
INCOMPRIBLES CANT
ALUNO MORTALES EN
CONDUZITETORALE

GIMME

SHELTER



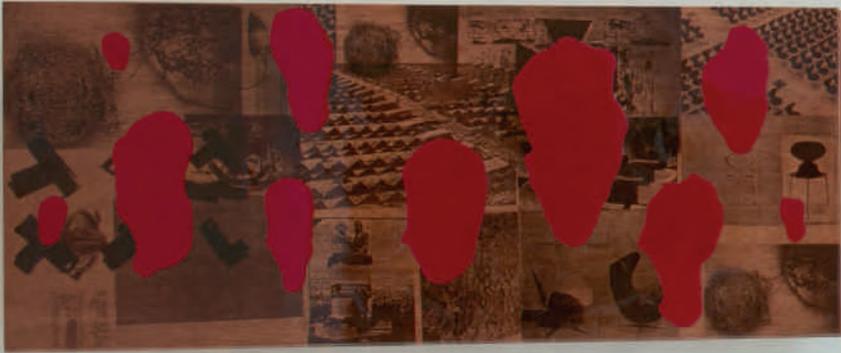












INFORMACIONES Y
SUEÑOS NO TALLE
PARAN EXCEPCION
ALGUNA EL RESTO
DE ESTE MUNDO COMO
ERENOS COMO SOM
OS CONOCIDOS LOS
UNOS DESPUES DE
LOS OTROS TOZUDA
MENTE













Fascistas en su momento juvenil. E antes se les ve en la muerte. 1968.













Heme desnudado mi ropa; ¿cómo la ten vestir?
He lavado mis pies; ¿cómo los lavar?



DE TI NO CONOZCO
SINO EL MERO NOM
BRE AQUELLAS MITA
D CUYA OTRA MITAD
ES LO INMUTABLE L
O SOLEMNE Y ANTIG
UO EL PLACER NEG
ATIVO UNA TRAMA D
E HILOS ENTREVERA
DOS EL EPIFENÓME
NO DE LO TARDIO







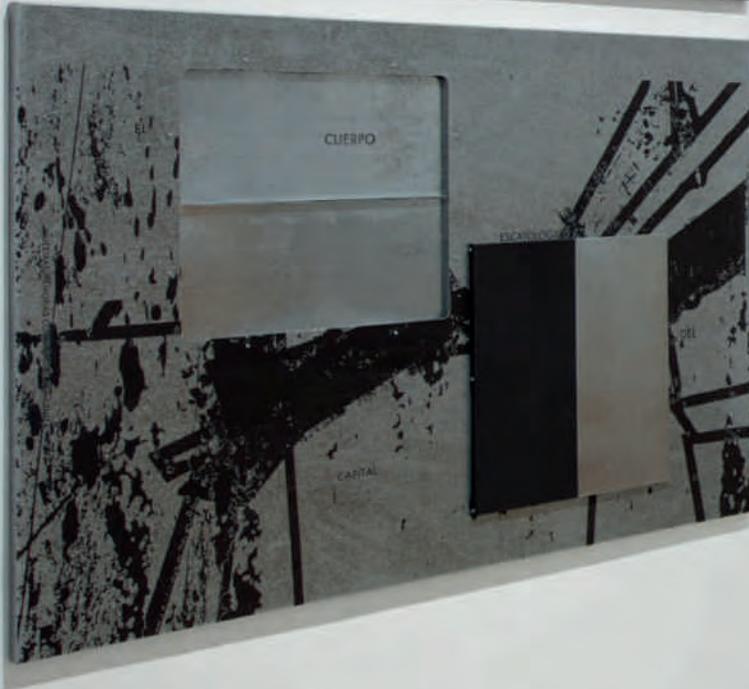






PINACOTECA
DE LOS
GENIOS

Géricault







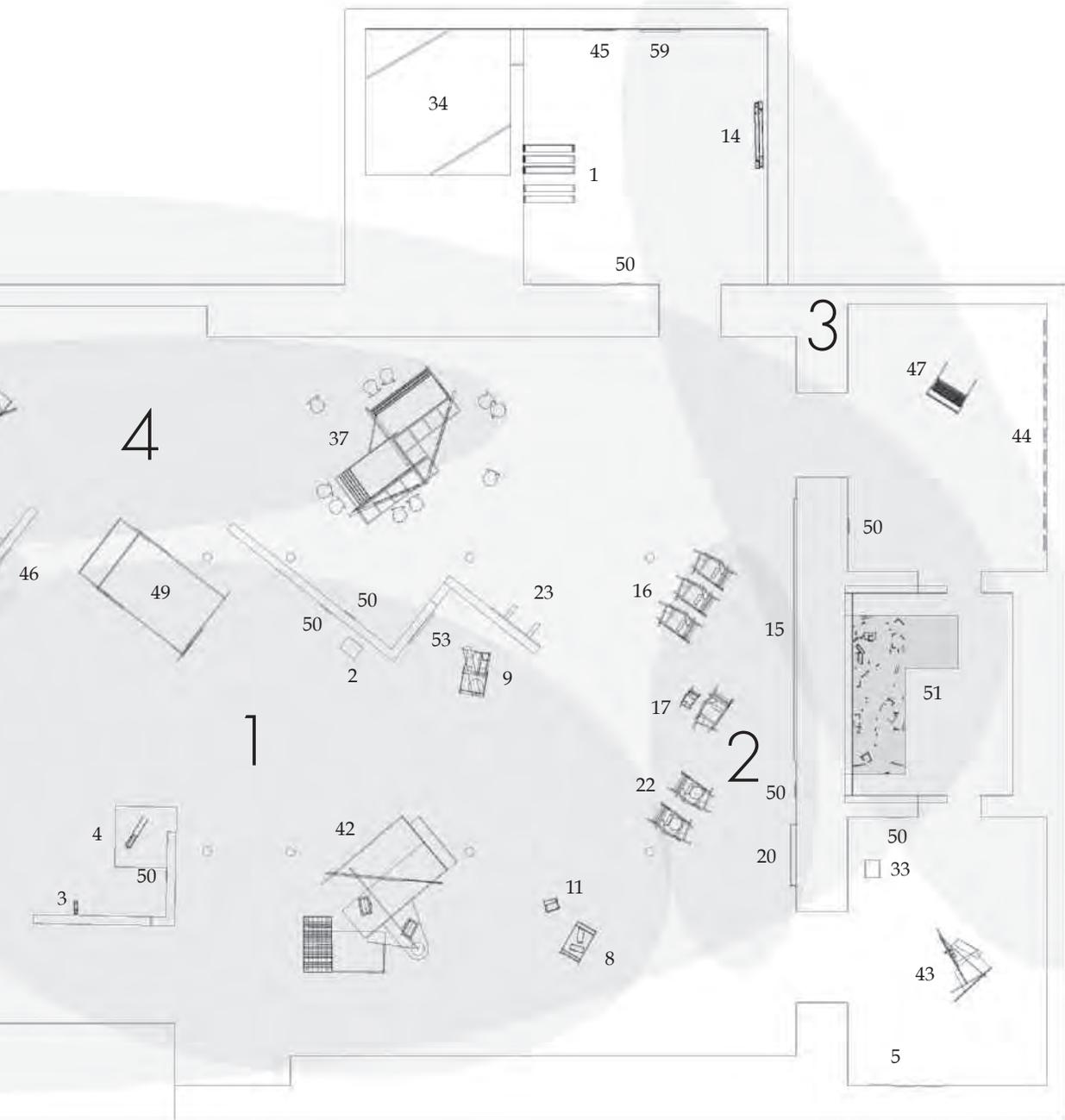




LOCALIZACIÓN DE LAS OBRAS Y SECCIONES EN LA EXPOSICIÓN



1. FORMAS DESEANTES, BASTARDAS E INSATISFECHAS
2. SOBREVIVIR ENTRE SIGNOS. SER SIGNO
3. UN YO-IMAGEN. LA ALTERIDAD INELUDIBLE. TODO ES VANIDAD
4. NECESIDADES PÚBLICAS/PASIONES PRIVADAS
5. EL GRUPO, LA BANDA Y EL COMANDO
6. AVATARES DE LA FORMA
7. ESPACIOS, CUERPOS Y LENGUAJE
8. LA FRASE-IMAGEN-COSA



LISTA DE OBRAS EN EXPOSICIÓN

- 1 **Serie negra (cinco cajas)**, 1981
Construcción en madera pintada
120 x 200 x 200 cm
Colección Rafael Tous
- 2 **EAE. Acción. El museo**, 1983
Vídeo monocal. Sonido. 13' 25"
Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía, Madrid. Donación de Txomin
Badiola, 2013
AD06719
- 3 **Bastardo (colgado)**, 1984
Construcción en madera pintada sobre
estructura de acero
156 x 46 x 12 cm
Colección del artista
- 4 **Bastardo (sentado)**, 1984
Construcción en madera pintada sobre
estructura de acero, y pila eléctrica
100 x 117 x 21 cm
Colección del artista
- 5 **Dibujos ciegos**, 1984
Carbón sobre papel
90 x 67 cm c/u (3 unidades)
Colección Nana Badiola, Bilbao
- 6 **El dilema de Alberto**, 1986
Construcción en acero (2 unidades)
200 x 167 x 38 cm y 90 x 120 x 40 cm
TÉCNICAS REUNIDAS, S.A.
- 7 **El rey y la reina**, 1986
Construcción en acero
50 x 226 x 127 cm
Colección "la Caixa". Arte
Contemporáneo
- 8 **Coup de dés**, 1987
Construcción en acero
120 x 110 x 75 cm
Colección "la Caixa". Arte
Contemporáneo
- 9 **Doble 0'10**, 1987
Construcción en acero
86 x 160 x 97 cm
Colección particular
- 10 **E. L. el Ruso 3**, 1987
Construcción en acero
135,5 x 94,5 x 63,5 cm
Colección MACBA. Depósito del
Ayuntamiento de Barcelona
- 11 **Family Plot 5**, 1987
Construcción en acero
113 x 44 x 39 cm
Colección F. López Lendínez
- 12 **Pieza insatisfecha**, 1987
Construcción en acero
66 x 158 x 80 cm
Colección particular
- 13 **E. L. el Ruso 5**, 1987-1988
Construcción en acero
140 x 140 x 45 cm
Colección CarrerasMugica
- 14 **Uno y cuatro Rusos**, 1988
Construcción en acero
228 x 228 x 14,5 cm
Asociación Colección Arte
Contemporáneo - Museo Patio Herreriano
- 15 Serie **¿Quién teme al arte?**, 1988-1989
*Whashy-whashy Gushy-gushy (n.º 015),
Untitled (n.º 020), Fear (n.º 030), Fear
(n.º 031), Schedule (n.º 040), Schedule
(n.º 042), Statistics (n.º 058), Interpol
(n.º 067), Combat (n.º 070), Combat (n.º 073),
Combat (n.º 075), Combat (n.º 079), Sneeze
(n.º 086), Sneeze (n.º 087), Guards (n.º 093),
Guards (n.º 094), Christina (n.º 103), Christina
(n.º 107), Classic (n.º 109), Classic (n.º 116),
Tattoo (n.º 125), Tattoo (n.º 126), Forms
(n.º 134), Corruption (n.º 138), The Spanish
One (n.º 143), Moderns (n.º 165), What Are
a Million Deaths in a Population of One
Billion? (n.º 170), What Are a Million Deaths
in a Population of One Billion? (n.º 171),
Todo lo sólido se desvanece en el aire (n.º 200)*
Técnica mixta sobre papel
61 x 86 cm (22 unidades)
86 x 61 cm (3 unidades)
65 x 50 cm (4 unidades)
Colección del artista, Bilbao
*Untitled (n.º 022), Christina (n.º 038),
Schedule (n.º 045), Interpol (n.º 063),
Cleaning (n.º 085), Sneeze (n.º 088), Sneeze
(n.º 089), Forms (n.º 131), Children (n.º 155),
Moderns (n.º 166), What Are a Million
Deaths in a Population of One Billion?
(n.º 168)*

- Técnica mixta sobre papel
61 x 86 cm (7 unidades)
86 x 61 cm (2 unidades)
65 x 50 cm (2 unidades)
Colección del artista. Depósito en el
Museo de Bellas Artes de Bilbao
- Virus (n.º 157)*
Técnica mixta sobre papel
61 x 86 cm
Colección Uslé-Civera
- Yoes (n.º 175)*
Técnica mixta sobre papel
61 x 86 cm
Colección particular
- Yoes (n.º 179)*
Técnica mixta
61 x 86 cm
Colección F. López Lendínez
- Yoes (n.º 183)*
Técnica mixta
61 x 86 cm
Colección CarrerasMugica
- 16 **Twins IV (Plus One)**, 1988-1989
Construcción en acero pintado (3 piezas)
91 x 170 x 98 cm
Colección "la Caixa". Arte
Contemporáneo
- 17 **Coffee Table Piece**, 1990
Construcción en acero pintado y mesa
de Isamu Noguchi
93 x 185 x 165 cm
Colección Carmen Riera del Centro de
Arte Contemporáneo - Ayuntamiento
de Málaga
- 18 **MD 2**, 1990
Construcción en madera pintada, anclajes
de aluminio
92 x 213 x 64 cm
Colección del artista
- 19 **MD 4**, 1990
Serigrafía sobre madera, anclajes de
aluminio
92 x 213 x 18 cm
Colección del artista
- 20 **MD 16**, 1990
Serigrafía y resinas sobre madera, anclajes
de aluminio
92 x 213 x 18 cm
Colección del artista
- 21 **MD 19**, 1990
Serigrafía y resinas sobre madera, anclajes
de aluminio
92 x 213 x 18 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía, Madrid. Depósito temporal de la
Colección Soledad Lorenzo, 2014
DO02279
- 22 **Side Chairs Piece**, 1990
Construcción en acero pintado y 2 sillas *Ant*
98 x 230 x 165 cm
Colección del artista
- 23 **Bañiland 5**, 1990-1991
Construcción parcialmente pintada
y serigrafía sobre madera
184 x 213 x 66 cm
Colección Pello Irazu, Bilbao
- 24 **Double Trouble**, 1990-1991
Construcción en madera y dos sillas
153 x 114 x 104 cm c/u
Museo de Bellas Artes de Bilbao
- 25 **Bañiland 6**, 1990-1992
Construcción en madera, resinas y plástico
sobre madera
92 x 213 x 35,5 cm
Colección A. Trullenque
- 26 **Bastard (Portrait)**, 1991
Construcción en madera, silla *Ant*
y anclajes de acero galvanizado
104 x 127 x 118 cm
Colección del artista
- 27 **Named After Something Else**
(Nombrado a partir de otra cosa), 1991
Construcción en madera parcialmente
pintada, patas de acero y 3 dibujos
enmarcados
132 x 213 x 48 cm
Colección del artista
- 28 **New Bastard**, 1991
Construcción en madera y silla Eames
257 x 130 x 51 cm
Colección Josep Maria Civit
- 29 **Casa encantada (Utopía en Bañiland)**,
1992
Construcción en madera pintada,
serigrafías sobre papel adherido a madera
99 x 55 x 47 cm
Colección Pello Irazu, Bilbao

- 30 **Una. El pródigo (E. L.), 1993**
 Construcción en madera y laminado plástico, silla Jacobsen
 240 x 375 x 185 cm
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
 AD00173
- 31 **Complot familiar. Segunda versión, 1993-1995**
 Construcción en madera; cristal, cuerda y 2 fotografías
 Medidas variables;
 construcción 330 x 137 x 241 cm;
 fotografías 153 x 96 cm c/u
 Guggenheim Bilbao Museoa
- 32 **Quién, cuándo o cómo (desconocidos), 1993-1995**
 Construcción en madera, material eléctrico, cuerda y silla Jacobsen
 Medidas variables
 Colección Pérez de Albéniz - Bergasa
- 33 **Vida Cotidiana (con dos personajes pretendiendo ser humanos), 1995-1996**
 Vídeo monocal. Color. 5' 10"
 Colección del artista
- 34 **El escultor (juega al otro), 1995-2005**
 Instalación en cubículo cuadrado (2 construcciones en aluminio con fotografías y metacrilato negro, 2 lámparas con luz fluorescente)
 366 x 500 x 500 cm
 Colección del artista
- 35 **La guerra ha terminado, 1996**
 Fotografía
 181 x 129 cm
 Colección del artista
- 36 **El amor es más frío que la muerte, 1996-1997**
 Instalación (construcción en madera pintada, tubular de acero, guitarra eléctrica, amplificador, motor eléctrico, imagen impresa)
 250 x 546 x 490 cm
 Colección del artista
- 37 **Gimme Shelter, 1999**
 Construcción en madera, reproducciones fotográficas, letrero luminoso azul, cortinas de tela, 2 monitores, 2 magnetoscopios y 8 sillas *Jacobsen* negras
- Medidas variables (construcción: 350 x 385 x 570 cm)
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
- 38 **Visitantes (supermasochist), 1999-2000**
 Fotografía
 127 x 160 cm
 Colección del artista
- 39 **SOS. E2 (no hay más autoridad moral que la de otro artista), 2000-2001**
 Construcción en madera parcialmente pintada y laminado plástico, imágenes impresas, dos monitores, dos reproductores de vídeo
 Colección del artista
- 40 **SOS. E4 (pensamos al por mayor pero vivimos al detalle), 2000-2001**
 Construcción en madera, laminado plástico, aluminio y acero
 300 x 394 x 390 cm
 Colección del artista
- 41 **Dearest, 2002**
 Construcción en madera parcialmente pintada, laminado plástico, imágenes impresas, fotografía, reproductor de audio
 244 x 365 x 315 cm
 Colección Fundación Caja Mediterráneo. Depósito en MACA, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante
- 42 **When the Shit Hits the Fan (Cuando la mierda llegue al ventilador), 2003**
 Construcción en madera, aluminio y acero, parcialmente pintada, imágenes impresas sobre lona, imágenes enmarcadas, dos monitores con reproductores de vídeo y diván Van der Rohe
 320 x 630 x 420 cm
 Asociación Colección Arte Contemporáneo - Museo Patio Herreriano
- 43 **Rêve sans fin (Sueño sin fin), 2005**
 Construcción en madera, metal y plástico parcialmente pintada, fotografías
 264 x 220 x 145 cm
 Colección del artista
- 44 **Imaginar es malinterpretar, 2006**
 Instalación con 11 fotografías y 11 textos impresos
 Fotografías: 56 x 49 cm c/u;
 textos enmarcados: 33,5 x 25 cm c/u
 Colección del artista

- 45 **RSF (David)**, 2006
Collage
138,5 x 122 cm
Colección Circa XX. IAACC Pablo Serrano
- 46 **RSF (Iker Plot 3)**, 2006
Collage con fotografías, imágenes impresas y papel pintado
97 x 137 cm
Colección del artista
- 47 **Fame/Male/Female**, 2007
Construcción en madera, plástico, papel pintado y materiales impresos
244 x 125 x 125 cm
Colección del artista
- 48 **RSF (construcción)**, 2007
Collage con fotografías, material impreso y papel pintado
81 x 125 cm
Colección del artista
- 49 **Si la memoria no me traiciona**, 2007
Construcción en acero y madera parcialmente pintada, fotografías y silla plegable
250 x 450 x 305 cm
Colección del artista
- 50 **Lo que el signo esconde**, 2010
Impresión sobre papel (11 unidades)
70 x 50 cm c/u
Colección del artista
- 51 **Goodvibes. Ejercicio n.º 9. Primer Proforma 2010**, 2009-2010
Instalación (Impresión gráfica sobre metal, fundición en bronce, madera, bajo eléctrico, sillas, monitor con reproductor de vídeo Medidas variables
Colección del artista
- 52 **Doce consideraciones. Ejercicio n.º 11. Primer Proforma 2010**, 2010
Vídeo monocanal. Color. Sonido. 15' 3"
Colección del artista
- 53 **Una entrada, mil salidas (análisis)**, 2011
Construcción en madera sobre chapa de acero impresa, fotografía
154 x 126 x 42 cm
Colección Patric San Juan
- 54 **Una voz**, 2011
Collage con material impreso y fotografías
106 x 164 cm
Colección del artista
- 55 **Anal Capitalism 4**
(Capitalismo anal 4), 2013
Construcción en chapa de acero galvanizada, parcialmente pintada e impresa
120 x 177 x 3,5 cm
Colección del artista
- 56 **Anal Capitalism 6**, 2013
Construcción en chapa de acero galvanizada, parcialmente pintada e impresa
120 x 177 x 3,5 cm
Colección del artista
- 57 **Les limites (Los límites)**, 2013
Imágenes fotográficas, madera y plástico en caja de acero galvanizado
130,5 x 120 x 8 cm
Nueva Colección Pilar Citoler
- 58 **Le radeau (¿Qué es lo que veo? ¿Qué es lo que no ves?)**, 2015
Construcción en madera parcialmente pintada, acero galvanizado y pintado, plexiglás con marco de aluminio, materiales impresos, silla tubular
150 x 261 x 185 cm
Colección del artista
- 59 **Lo que llaman sombra aquí**, 2015
Pintura y collage sobre fotografía
70 x 107 cm (2 unidades de 70 x 50 cm. c/u)
Colección del artista
- 60 **Mitologías. Sueños de otros**, 2015
Construcción en madera parcialmente pintada sobre chapa de aluminio impresa
160 x 280 x 31 cm
Colección del artista

Txomin Badiola. Bilbao, 1957

Estudió en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, donde ejerció como profesor entre los años 1982 y 1988. Su trayectoria artística se inició a finales de los años setenta y comienzos de los ochenta con trabajos en la estela del minimalismo y del arte conceptual. En 1983 fundó, junto a otros artistas, EAE (Euskal Artisteen Elkarte), una asociación que realizó algunas acciones de carácter artístico-político, como la titulada *EAE. Accion. El museo*, consistente en la concepción, planificación y ejecución del robo de una escultura de Jorge Oteiza del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Posteriormente, en diálogo con el trabajo de autores como Oteiza o Joseph Beuys, sus obras adquirirán un marcado carácter constructivo. Junto a otros escultores, como Pello Irazu, Ángel Bados, Juan Luis Moraza o M.^a Luisa Fernández, formó parte del grupo denominado Nueva Escultura Vasca, que contribuyó a la renovación del arte español durante los años ochenta.

En 1988 recibió el premio Ícaro al artista más sobresaliente de ese año. Fue galardonado con una beca de la Delfina Studio Trust Foundation y residió en Londres entre 1988 y 1989, donde inició un proceso de deconstrucción de su propia obra. A partir de esculturas seriadas y pintadas en colores fosforescentes y de conjuntos de dibujos repetidos configuró la instalación *¿Quién teme al arte?*, que fue presentada en 1989 en la institución Riverside Studios de Londres, y en 1990, en la Galería Soledad Lorenzo de Madrid.

En 1990 se trasladó a Nueva York, gracias a una beca Fullbright, inicialmente para un año, aunque su estancia se prolongó hasta 1998. En esta ciudad comenzó sus trabajos basados en construcciones, a partir de materiales industriales, en los que, de manera progresiva, fueron adquiriendo más protagonismo la fotografía y la imagen audiovisual. Estos trabajos fueron expuestos periódicamente en galerías neoyorquinas como Louver, Tony Shafrazi o John Weber.

El año 1994, junto a Ángel Bados, impartió en Arteleku, Donostia-San Sebastián, un curso de cuatro meses de duración en el que se ensayaba una nueva forma docente basada en una actividad intensiva (en términos tanto cualitativos como cuantitativos) de los procesos creativos individuales de los participantes, supervisada desde dos modelos diferenciados de artista — representados por cada uno de los directores —. Al tiempo, se introdujeron autores como Jacques Lacan, Julia Kristeva, Slavoj Žižek, Laura Mulvey y Fredric Jameson, entre otros, leídos desde cineastas como Alfred Hitchcock, Kenneth Anger, Jean-Luc Godard, John Cassavetes, Nicolas Roeg, Alejandro Jodorowsky, David Lynch, John Waters, Sadie Benning, Quentin Tarantino, etcétera, en un contexto de procesos eminentemente prácticos. Esta experiencia tuvo consecuencias en el trabajo personal de Badiola, como el texto *Arreglárselas sin el padre* y la exposición *El Juego del Otro*, celebrada en 1997 en la sala KM de Donostia-San Sebastián. En 1998, realizó — también junto a Bados — un segundo curso en Arteleku, en esta ocasión de cinco meses. Ambos cursos resultaron muy influyentes para toda una nueva generación de artistas vascos: Peio Aguirre, Ibon Aranberri, Roberto Bergado, Gorka Eizagirre, Inazio Escudero, Jon Mikel Euba, Iñaki Garmendia, Gema Intxausti, Abi Lazkoz, Itziar Okariz, Asier Mendizabal, Jon Munduate, Manu Muniategiandikoetxea, Sergio Prego, Xabi Salaberria, Eduardo Sourrouille, fueron, entre otros, algunos de sus participantes.

Desde los inicios de su trayectoria, Badiola ha escrito y publicado ensayos que permiten un recorrido por el pensamiento que circula de forma paralela a su trabajo, textos como: *Notas sobre intenciones y resultados* (1989), el ya mencionado *Arreglárselas sin el Padre* (1995), *Para Ángel Bados* (1996), *SOS* (2001), *12 respuestas huérfanas* (2004), *Carta a un colega (sobre verdad, política archivo y forma)* (2006), *Hay momentos en lo que uno debe poner en escena su propio fracaso* (2006), *Capitalismo anal* (2014). También ha escrito ensayos sobre otros artistas como: Juan Uslé, *En exilio con la pintura* (1994); Ana Laura Aláez, *Dos o tres cosas que estaría bien saber de ella* (2009); Oteiza, *Oteiza, Propósito Experimental* (1987); *El gran fracaso de Jorge Oteiza* (2003); *Jorge Oteiza/Ligy Clark. La vida después del formalismo* (2013); *Oteiza, Proyecto existencial. Tras la estatua nueva* (2014); *¿Cómo salvarnos? La estatua vacía al final del formalismo* (2014), así como numerosos artículos para revistas y periódicos, y textos para catálogos.

En 1988, fue comisario de la exposición *Oteiza. Propósito Experimental*, primera antológica del escultor, organizada por la Fundación Caixa, y, junto a Margit Rowell, de la exposición *Oteiza. Mito y Modernidad*, celebrada en el Museo Guggenheim de Bilbao (2004) y Nueva York (2005) y en el Museo Reina Sofía, Madrid (2005). Es autor del catálogo razonado de escultura de Jorge Oteiza.

Como artista ha expuesto en numerosas galerías e instituciones nacionales y extranjeras. Su trabajo ha sido objeto de varias muestras retrospectivas: en 2002, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, MACBA, presentó la muestra *Malas formas* (elegida por los críticos del suplemento cultural de *El Mundo* como mejor exposición del año en España), que a continuación viajó al Museo de Bellas Artes de Bilbao; en 2007, el Musée d'Art Moderne, Saint Étienne-Métropole (Francia) mostró su exposición *La forme qui pense*; y en 2016, la presente exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. En el año 2010, ideó y desarrolló junto a Jon Mikel Euba, Sergio Prego y 15 voluntarios el *PRIMER PROFORMA 2010. 30 Ejercicios. 40 días. 8 horas al día*, un proyecto para el MUSAC, León, que intentaba trascender las nociones convencionales de lo expositivo y lo pedagógico.

En el año 2000 le fue otorgado el Premio Fundación CEOE a las artes y en 2015, recibió el premio Gure Artea, patrocinado por el Gobierno Vasco, en reconocimiento a su trayectoria artística.

Actualmente vive y trabaja en Bilbao.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

Ministro

Iñigo Méndez de Vigo y Montojo

REAL PATRONATO DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Presidencia de Honor

SS.MM. los Reyes de España

Presidente

Guillermo de la Dehesa Romero

Vicepresidente

Carlos Solchaga Catalán

Vocales

José María Lassalle Ruiz

Marta Fernández Currás

Miguel Ángel Recio Crespo

Fernando Benzo Sainz

Manuel Borja-Villel

Michaux Miranda Paniagua

Ferran Mascarell i Canalda

Cristina Uriarte Toledo

Román Rodríguez González

José Joaquín de Ysasi-Ysasmendi Adaro

José Capa Eiriz

María Bolaños Atienza

Miguel Ángel Cortés Martín

Montserrat Aguer Teixidor

Zdenka Badovinac

Marcelo Mattos Araújo

Santiago de Torres Sanahuja

Salvador Alemany

César Alieria Izuel

Ana Patricia Botín Sanz de Sautuola O'Shea

Isidro Fainé Casas

Ignacio Garralda Ruiz de Velasco

Antonio Huertas Mejías

Pablo Isla

Pilar Citoler Carilla

Claude Ruiz Picasso

Secretaría de Patronato

Fátima Morales González

COMITÉ ASESOR

María de Corral López-Dóriga

Fernando Castro Flórez

Marta Gili

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE
REINA SOFÍA

Director

Manuel Borja-Villel

Subdirector Artístico

João Fernandes

Subdirector Gerente

Michaux Miranda

Gabinete Dirección

Jefa de Gabinete

Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa

Concha Iglesias

Jefa de Protocolo

Carmen Alarcón

Exposiciones

Jefa del Área de Exposiciones

Teresa Velázquez

Coordinadora General de Exposiciones

Belén Díaz de Rábago

Colecciones

Jefa del Área de Colecciones

Rosario Peiró

Coordinadora General de Colecciones

Paula Ramírez

Jefe de Restauración

Jorge García

Jefa de Registro de Obras

Carmen Cabrera

Actividades Editoriales

Jefa de Actividades Editoriales

Alicia Pinteño

Actividades Públicas

Directora del Área de Actividades Públicas

Mela Dávila

Jefe de Actividades Culturales y Audiovisuales

Chema González

Jefa de Biblioteca y Centro de Documentación

Bárbara Muñoz de Solano

Jefa de Educación

Victoria Rodríguez

Director del Centro de Estudios

Carlos Prieto

Subdirección General Gerencia

Subdirectora Adjunta a Gerencia

Fátima Morales

Consejera Técnica

Mercedes Roldán

Jefe de la Unidad de Apoyo de Gerencia

Carlos Gómez

Jefa del Área de Desarrollo Estratégico y de Negocio

Rosa Rodrigo Sanz

**Jefe del Área de Arquitectura,
Instalaciones y Servicios Generales**

Ramón Caso

Jefe de Arquitectura

Javier Pinto

Jefe del Área de Seguridad

Luis Barrios

Jefe de Informática

Oscar Cedenilla

Este libro se publica con motivo de la exposición *Txomin Badiola. Otro Family Plot*, celebrada en el Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, desde el 22 de septiembre de 2016 al 26 de febrero de 2017

EXPOSICIÓN

Comisariado

João Fernandes, a partir del proyecto participativo de Txomin Badiola con los artistas:

Ana Laura Aláez
Ángel Bados
Jon Mikel Euba
Pello Irazu
Asier Mendizabal
Itziar Okariz
Sergio Prego

Jefa del área de exposiciones

Teresa Velázquez

Coordinación

Beatriz Jordana
Soledad Liaño

Gestión

Natalia Guaza
David Ruiz

Registro

Clara Berástegui
Iliana Naranjo

Restauración

Begoña Juárez
Pilar García Serrano
Elena de la Rosa

Montaje

REES

Audiovisuales

Creamos technology

Transporte

Ordax

Seguros

Poolsegur

PUBLICACIÓN

Libro publicado por el departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Concepto y diseño

Txomin Badiola
Iñaki Rodríguez

Jefa de Actividades Editoriales

Alicia Pinteño

Coordinación

Ángel Serrano

Transcripción conversación

Ana Jiménez Jorquera, pp. 12-27

Gestión de la producción

Julio López

Fotomecánica, Imprenta y encuadernación

GRAFILUR Arte Gráfico, Bilbao

ISBN: 978-84-8026-541-6

NIPO: 036-16-019-4

D.L.: M-32775-2016

Catálogo general de publicaciones oficiales
<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Distribución y venta
<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/>

© de esta edición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016

Todos los textos, sus autores © BY-NC-ND 4.0 International

De las obras:

© Txomin Badiola, Oteiza, Jon Mikel Euba, Ana Laura Aláez, Robert Morris, Pello Irazu, Nikolai Mihailovic Suetin, Pepe Espaliú, VEGAP, Madrid, 2016.

© Sergio Prego, 2016

© Coop Himmelb(l)au, 2016. Foto: © Ger van der Vlugt, Architectural Photographer

© Asier Mendizabal, 2016

© Ángel Bados, 2016

© Itziar Okariz, 2016

© Barbara Moore/Licensed by VAGA, New York, NY. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York

© del resto de las obras, sus autores y herederos

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en ediciones posteriores.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Ros Ribas: 1, 3, 6, 45

Txomin Sáez: 7, 12, 14, 20, 25, 79

Fernando Larruquet: 10 (foto de Oteiza)

Ornoz: 11, 40, 88, 141,

Jorge Fernández Bolado: 23, 139

Zear: 85, 86 (abajo) 94, 100, 131, 134, 138

Antxon Hernández: 109, 110

Sara Paniagua: 96

Actividades y Servicios Fotográficos (Latova/
Zabala/Antón): 127

Woodlay&Quick: 32, 33, 34, 36

Bill Orcutt: 120, 121, 135

Juan Uslé: 140

Tete Álvarez: 160, 161

Javier Ayarza: 58

Miguel Bargallo: 86 (arriba)

Jaime Gartzia: 76 y 77

Ger van der Vlugt: 88

Peter Moore: 132

Joaquín Cortés y Román Lores: fotografías en color de la exposición (pp. 205-268)

AGRADECIMIENTOS

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desea mostrar su agradecimiento a Txomin Badiola, así como al resto de artistas participantes en el proceso: Asier Abio, Ana Laura Aláez, Lorea Alfaro, Ángel Bados, Zigor Barayazarra, Leo Burge, Inazio Escudero, Jon Mikel Euba, Pello Irazu, David Martínez, Asier Mendizabal, Itziar Okariz, Jon Otamendi y Sergio Prego, por su dedicación e implicación en este proyecto.

Toda nuestra gratitud también a las siguientes instituciones y particulares, que con sus generosos préstamos y apoyo han permitido la realización de esta exposición:

Vicente Álvarez Valdés

Nana Badiola

CarrerasMugica

Josep Maria Civit

Colección Carmen Riera del Centro de Arte

Contemporáneo - Ayuntamiento de Málaga

Colección Circa XX. IAACC Pablo Serrano

Colección Fundación Mediterráneo-MACA, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante

Colección "la Caixa". Arte Contemporáneo

Colección Pérez de Albéniz - Bergasa

Colección Rafael Tous

Colección Soledad Lorenzo

Colección Uslé-Civera

Guggenheim Bilbao Museoa

Pello Irazu

F. López Lendínez

MACBA: Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Museo de Bellas Artes de Bilbao

Museo Patio Herreriano

Nueva Colección Pilar Citoler

Patric San Juan

TÉCNICAS REUNIDAS, S.A.

A. Trullenque

Asimismo, queremos dar las gracias por su especial colaboración a las siguientes personas:

Ester Almeda

Juan Altaras

Toya Arechabala

Lucía Cabezón

Juan Antonio Cañete

Rosa María Castells

Pilar Citoler

Marta Cuadros

Alfonso de la Torre

Francisco de Palma

Alicia Gutiérrez

José Liadó

Gemma López

Soledad Lorenzo

Pilar Luque

Ignacio Múgica

OIKO Arquitectos

Iratxe Olondo

Beatriz Pastrana

Óscar Pina

Fernando Sarriá

Y a todas aquellas que han preferido mantenerse en el anonimato.

**MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA**



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE



9 788480 265416