

Los bastardos escultóricos de Txomin Badiola: Mestizajes sígnicos

Dr. Íñigo Sarriugarte Gómez

Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea

Resumen

El artista bilbaíno Txomin Badiola (n. 1957) realiza a partir de 1984 la serie Bastardos, donde la premisa fue enfatizar el mestizaje exponencial de los signos, que se traducen en materiales con procedencias diversas (bronce, hierro, madera), así como la combinación escultura-pintura y la articulación de diferentes formas. De hecho, si una de las partes mantiene la idea de estabilidad, la otra desarrolla el concepto de desequilibrio. Son piezas híbridas y eclécticas, con una clara preocupación por las propiedades de los materiales, premisa que le acerca al denominado neoconstructivismo, junto a la aparición de ciertas formas cúbicas oteizianas. En definitiva, un trabajo metalingüístico, donde diversos elementos poéticos y temáticos se fusionan junto a la estructura formal.

Palabras clave: Badiola, escultura, posmodernidad, bastardo, signo, mestizaje, neoconstructivismo.

Laburpena

II 1984. urtetik aurrera Txomin Badiola artista bilbotarra (1957an jaioa) Bastardos seriea egiten hasten da, non zeinuen nahasketa lantzen baita: materialen jatorri ezberdinak (brontzea, burdina, egurra), eskultura-pintura konbinazioa eta forma desberdineko artikulazioa. Zati batek egonkortasunaren ideia mantentzen badu, besteak desorekaren balorea garatzen du. Eskultura hibrido eta eklektikoak dira, non materialen propietateak eta Oteizarekin erlazionatutako forma kubikoak analizatzen baititu, hurbilduz era honetan neokonstruktibismorantz. Lan metalinguistiko hauetan, elementu poetikoak, tematikoak eta egitura formala bat egiten dira.

Hitz gakoak: Badiola, eskultura, posmodernitatea, bastardoak, zeinua, nahasketa, neokonstruktibismoa.

Abstract

The artist Txomin Badiola from Bilbao (born in 1957) starts making since 1984 the series Bastards, which objective was to emphasize the exponential fusion of the signs, using materials with different origins (bronze, iron, wood), the combination painting with sculpture and the articulation of different forms. In fact, if one part keeps the function of stability, another one develops the concept of imbalance. They are hybrid and eclectic pieces with a clear interest for the material properties, that approaches him to the neoconstructivism, with the appearance of certain cubic forms, which are related to Oteiza. In short, a metalinguistic works, where various poetic and thematic elements are merged with the formal structure.

Key words. Badiola, sculpture, posmodernism, bastard, sign, fusion, neoconstructivism.

1-Breves apuntes biográficos:

Txomin Badiola (Bilbao, 1957) se licencia en Bellas Artes (especialidad: Pintura) en junio de 1982 por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, impartiendo docencia en este mismo centro a partir de septiembre de ese año hasta 1988¹. En 1988-89 vivirá en Londres, para posteriormente residir, a partir de 1990, en New York hasta 1998. Junto al artista Ángel Bados, impartió en Arteleku (San Sebastián) en 1994 y 1997 dos cursos, que tendrían una notable repercusión en los artistas noveles vascos. Entre los diferentes textos realizados para revistas y catálogos destacamos entre estos últimos: Propósito Experimental de 1988 y Oteiza. Mito y Modernidad de 2004, etc. En la actualidad, vive y trabaja en Bilbao.

Entre las principales exposiciones individuales, destacamos: Aula de Cultura, CAM, Bilbao, 1981; Galería Windsor Kulturgintza, Bilbao, 1982, 1984, 1985, 1992; Galería Metronom, Barcelona, 1982; Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 1987, 1990, 1995, 1998; Riverside Studios, Londres, 1987; Tony Shafrazi Gallery, Nueva York, 1991; Nave Sotoliva, Santander, 1993; "Family Plot", John Weber Gallery, Nueva York, 1994; "El juego del otro", Koldo Mitxelena Kulturunea, Donosti, 1997; Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2000-2003; "Malas Formas. 1990-2002", MACBA, Barcelona, 2002; "Txomin Badiola. Réve sans fin (la técnica)". Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 2006; "La Forme Qui Pense". Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Metropole, 2007; "Una entrada mil salidas". Galería Carreras Múgica, Bilbao, 2011.

En referencia a las colectivas, encontramos: "Minimalismo y Nueva Figuración", Bilbao, 1980; "Geométricos Vascos", Itinerante, 1982; "Mitos y Delitos", Galería Metronom, Barcelona, 1985; "Desde la escultura", Galería Ángel Romero, Madrid, 1986; "Espagne 87-Dynamiques et interrogations" en el ARC-Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1987; "Época Nueva. Painting and Sculpture from Spain", Akron Art Museum, Ohio, USA, 1988; "Escultura Contemporánea Española", Troyes, Francia, 1990; "Pasajes Actualidad del Arte Español", Pabellón Español, Exposición Universal, Sevilla, 1992; "Arte español de los años 80-90". Galería de Arte Contemporáneo Zacheta, Varsovia, 2001; "Laocoonte devorado. Arte. Política. Violencia". Artium, Vitoria, 2004; "Identidades Críticas. Arte español en los 90". Patio Herrero, Valladolid, 2006; "Primer ProForma", MUSAC, León, 2010; etc.

A pesar de que siempre se ha dado a entender que Txomin Badiola accede al panorama internacional, es decir a movimientos como el minimalismo y el arte conceptual, desde Jorge Oteiza, ciertamente no ha sido así, ya que la toma de contacto con estos movimientos se produce cuando entra en la Escuela de Bellas Artes (posteriormente Facultad de Bellas Artes). La búsqueda y obtención de catálogos relacionados con estos movimientos se dará gracias a su estancia en Londres. Posteriormente, bajo este contexto y con una serie de obras y exposiciones realizadas, comienza su relación con la obra teórica y práctica de Jorge Oteiza. Para este artista, el comienzo de la relación con Oteiza ha sido descrito de la siguiente manera:

"La obra de Jorge Oteiza en aquellos momentos era absolutamente invisible. No había nada, sólo había una pieza en el Museo de Arte Moderno de Madrid, otra en la Fundación March y poco más. En su casa, tenía obras por todos los lados y esta era la única manera de ver toda su obra. Por otra parte, los textos eran el Quousque tandem...! que estaba agotado y perdido y que había que encontrarlo de cualquier manera y unas fotocopias de las pruebas de imprenta de Ejercicios espirituales, ya que antes fueron prohibidas por Fraga cuando era ministro de Turismo y nunca se editaron en su momento, así que lo que circulaban eran unas fotocopias de las pruebas de imprenta y luego un número de la revista Nueva Forma, donde había textos de Oteiza. Fue a comienzos de los 80 cuando se empezó a tener contacto con esta serie de materiales y, por lo tanto, con su obra. En esos momentos, se produce una

1 En esta exposición, toman parte también los escultores Pello Irazu, Juan Muñoz, Susana Solano, Cristina Iglesias y los pintores R. Agredano, P. Cabrera, P. Espaliú, G. Paneque, J.C. Savater y J.M. Sicilia. Para Ana María Guasch, el objetivo de esta exposición era presentar en París una gran panorámica del arte español moderno y contemporáneo, bajo el título Cinc siècles d'art espagnol, a través de cuatro exposiciones: Du Greco à Picasso, Le Siècle de Picasso, L'imagination nouvelle: les années 70-80 y esta última donde toma parte el artista vasco. Para más detalles, remitirse a GUASCH, Ana María. El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural, Madrid: Alianza Editorial, 2000; pp. 327-328.

2 Participan además del artista vasco, J.M. Broto, Ch. Cobo, F. García Sevilla, M. Gómez, F. Leiro, M. Navarro, J.M. Sicilia, S. Solano y J. Usle. En el texto "Introduction", perteneciente al catálogo, Gregory G. Knight afirma que selecciona a estos artistas porque en ningún momento habían sacrificado los significados más profundos de su arte en aras de las tendencias de la moda. Para más información, remitirse a KNIGHT, Gregory G. "Introduction". En: AA.VV. Época Nueva. Painting and Sculpture from Spain, Chicago: The Chicago Public Library Cultural Center, 1989; pp. 14-15.

especie de hibridación con las influencias del minimalismo, arte conceptual, Beuys y una posición artística o estética que es la que representa Oteiza, que era muy peculiar.”⁴

Como resultado de su conocimiento y estudio de la obra oteiziana durante varios años, participa como comisario en la exposición antológica de Jorge Oteiza para la Fundación Caja de Pensiones en Madrid y Barcelona y el Museo de BB.AA. de Bilbao⁵, siendo el autor de la catalogación de la obra de Jorge Oteiza y de un ensayo sobre su trayectoria. Respecto a este trabajo, el artista comenta lo siguiente:

“La obra de Oteiza para mí era importantísima y sobre todo lo que era importante era despejar todo lo que era mito oteiziano de lo que era propiamente su obra. La obra me parecía tan importante que el mito lo estaba ensombreciendo, así que sacar la obra significaba por una parte romper el mito, con lo que tiene de parricidio y, por otro lado, ponerla donde se corresponde; y esta es la tarea en la que yo me meto durante una serie de años, años muy difíciles, ya que tengo la oposición directa de Oteiza y absolutamente todo en contra. Pero, gracias a mi perseverancia, lo llevé adelante y, de alguna manera, al final se hizo esa exposición, que fue el mejor homenaje que podía hacerle desde mi lectura. Al ponerse allí, se empiezan a marcar diferencias de lo que podría ser toda nuestra generación en relación con esto. Este trabajo me costó la salud física y psicológica. Así que a partir de este momento es cuando empieza a haber algo visible de la obra de Oteiza, ya que hasta entonces no había absolutamente nada.”⁵

Al igual que para otros creadores vascos, para el propio Txomin Badiola, Oteiza representa unas pautas plásticas de carácter cosmopolita, que difícilmente se podían encontrar en otros escultores vascos, unido además a unas coordenadas y pautas locales. Para este artista bilbaíno, resulta de gran interés el estudio que desarrolla Oteiza⁶ sobre una serie de movimientos artísticos, como el cubismo, el neoplasticismo, el suprematismo y especialmente el constructivismo. En cierta manera, Jorge Oteiza supuso una vía de escape desde sus escritos y esculturas hacia situaciones no localistas. Pero, Badiola no se quedará únicamente en los postulados oteizianos, sino que profundizará en la obra de Donald Judd, Robert Morris, Robert Ryman, Joseph Kosuth, Hans Haacke, los textos del formalismo ruso (Sklovsky, Jakobson), el estructuralismo (Mukarowsky), el posestructuralismo (Barthes, Foucault, Lacan, Francaes, Eco) y el deconstructivismo de Jacques Derrida.

Uno de los referentes para Txomin Badiola ha sido la obra cinematográfica y el pensamiento de Jean-Luc Godard, especialmente cuando trata que el arte es un acto de producción consistente en proponer algo que se recrea en la relación con el otro. Para ello, el director de cine francés mantenía el concepto de la obra creada bajo la siguiente condición: “El único medio de hablar es organizar algo que haga que la gente acepte el encargo de hablar durante una hora de lo que hace o de lo que quiere hacer.”⁷ Por este motivo, este artista bilbaíno se ha refugiado en los pensamientos de Godard, al plantear la intención de comunicar algo y comunicarse con alguien.. Sobre este creador cinematográfico, Txomin Badiola añade los siguientes comentarios:

“Empieza a hacer cine como si no tuviera idea de lo que es el cine, pero sabiendo todo lo que es el cine, ya que había tenido la oportunidad de ver en la filmoteca toda la historia del cine. Empieza a rescatar todos los géneros del cine negro, musical, todo lo más pop. Godard busca una experiencia cinematográfica y al mismo tiempo una realidad totalmente bastarda, ya que los actores recitan párrafos enteros de un libro, aparecen imágenes de pintura, etc. Godard significa ese punto de inflexión dentro del arte contemporáneo que sería entre modernidad y postmodernidad, con el cual yo más me identifico.”⁸

2-Primeras propuestas plásticas:

Las principales preocupaciones estéticas en los inicios de su carrera se plasman en el texto *¿Arte posconceptual?*, de 1981, donde se plantean cuestiones de interés como las siguientes:

“El arte no nace porque sí, o por interés decorativo o expresivo, sino para solucionar una inadecuación del hombre en el mundo. Esta solución no puede ser escapista, sino revolucionaria. Si el arte, como vemos, sirve para algo, deberá servir a un interés individual prim-

ero, pero inevitablemente después a un interés social. El arte conceptual (y anteriormente Oteiza) ha puesto el dedo en la llaga, al menos en su aspecto teórico, al acercar el arte a la vida.”⁹

Por esta época, el autor se iba adentrando en determinados planteamientos teóricos de Jorge Oteiza en torno al arte-vida, además de abogar por el lenguaje conceptual de los años 60 y 70, situándose en contra de los contenidos pactados por el arte posconceptual. Badiola a este respecto afirma:

“El arte posconceptual no tenía para mí mucho sentido, porque el conceptual ya había cumplido con varios aspectos. Sólo se podía emplear posconceptual en un sentido retrogrado. Todo el tema del post-, trans- era una inercia de nombrar las cosas.....otras veces es un intento de diferenciar lo que no es diferenciable.”¹⁰

Sobre este mismo aspecto, Francisco Calvo Serraller desarrolla esta explicación:

“el fenómeno del súbito florecimiento de una escultura, que más que posconceptual o pos-minimalista, conviene denominar posmoderna, en el contexto general de la implantación de corrientes frías, analíticas, críticas, cuya capacidad de apelación reflexiva a lo real y cuyo cuestionamiento de soportes y técnicas tradicionales no han rebasado, empero, nuevamente el mismo espíritu revivalista, esta vez comercializado a través de lo que podríamos llamar y, de hecho, se llama neoconceptual.”¹¹

Sus primeros trabajos se pueden ver en tres exposiciones de Bilbao, Barcelona y Pamplona en 1982, comprendiendo a su vez tres series distintas. La primera se centra en formulas minimalistas, lo que permite adentrarse en la problemática de la formalización. La propia reducción de medios, la economía de las partes, la percepción global de las piezas, la repetición sistemática y seriada de las formas y la unión entre escultura y pintura revelan algunos de los pasos emprendidos por Txomin Badiola. La seriación ordenada y el carácter tridimensional de las formas geométricas facilitan la adecuación para la aplicación de la pintura. La obra se conforma de acuerdo a unas normas minimalistas, que sirven como soporte de la pintura, fijando su interés en el problema cuadro/pared. Con el propósito de alejarse de la clásica colocación de un cuadro en la pared, decide pintar un cuadrado sobre módulos de madera, es decir, articula un soporte dividido en diversas secciones o tablas, que mantienen idénticas dimensiones y están ordenadas paralelamente; todas a su vez separadas y a la vez apoyadas en la pared. Esta disposición seriada remite sin duda alguna a los desarrollos minimalistas, pero evidentemente el artista va más allá, ya que su objetivo es analizar la práctica pictórica en base a una disposición plástica minimalista, admitiendo los límites de la geometrización y sus vértices, con el objetivo de adaptarse al medio y supeditarse a la forma.

Esta misma problemática se da en Donald Judd cuando a finales de los años 50 inicia su carrera como pintor y realiza construcciones de madera contrachapada y metal cubiertas de pintura. A partir de aquí, comienza a construir obras en las que la tercera dimensión tiene una importancia estructural, cuestionándose el papel de la pintura. En esta misma línea, la obra de Badiola no se presenta acorde a los planteamientos más tradicionales de la relación soporte-pintura. En definitiva, se observa un cuestionamiento de la idea de la pintura, una manera de salirse de las limitaciones impositivas de los medios, articulando una estrategia que recaba tanto en la pintura como en la escultura. Es el comienzo en su trayectoria a favor de un mestizaje de medios y soportes, una dirección que se irá manteniendo a lo largo de su carrera productiva, caracterizada por un eclecticismo en la recolección de sus signos. Estos planteamientos quedan reflejados en muchas aseveraciones del artista bilbaíno, que se mantienen en el tiempo, por ejemplo, cuando comenta lo siguiente:

“El hecho es que como artistas nos movemos entre una pulsión que no duda, que sabe que hay un objetivo, una meta, y un mar de vacilaciones, un enmarañado campo de actuación en el que todo es algo y su contrario, donde todo es máscara.”¹²

La segunda serie trataba de poner en tensión aspectos preceptuales con otros conceptuales. De hecho, el color de un plano se podía producir pintándolo o modificando su posición con el objetivo de que la incidencia de la luz apareciera como tal. Por otro lado, la incorporación de la pintura blanca gruesa sobre la superficie trataba de romper el límite entre la obra y la no obra, entre la pared y la pieza artística. Destaca su obra Arquitecturas, que hace el prelude de la tercera, con una aproximación al objeto. En relación a la tercera, se plantea la idea de englobar estas dos primeras series, con el

objetivo de concatenar en la pieza un tratamiento conceptual y metalingüístico; así como relativizar las cuestiones puramente metalingüísticas implícitas en lo conceptual, en las que el lenguaje se cierra sobre sí mismo, con otras cuestiones, como una cierta referencialidad, que interpelase al mundo.

Algunas de las obras de 1983, que aparecen en la exposición colectiva Bilbao¹, se mueven en una órbita donde el carácter temático y simbólico cobran relevancia. Se trata de varias piezas de madera combinadas con diferentes colores, que desarrollan todo un marco de sugerencias. Tras este periodo, vendrá una etapa donde trabaja con la pintura principalmente. La pintura resulta un espacio de retiro, donde en momentos de cansancio, repone fuerzas para el siguiente proceso plástico. Estos trabajos pictóricos mantienen un carácter autobiográfico, que le permite representar una serie de intuiciones e imágenes. Posteriormente, esta actividad se volverá a recuperar parcialmente gracias a los dibujos realizados en el año 1988.

3-La serie Bastardos:

En 1984, realiza un conjunto de siete piezas, que continúa al siguiente año con otro grupo de cinco. Entre las realizadas el primer año, destacamos Bastardo (construcción en madera pintada y estructura de acero, 64 x 158 x 51), Bastardo (construcción en madera con dibujo a carbón, 100 x 90 x 36), Bastardo (construcción en madera pintada sobre estructura de acero, 156 x 46 x 12), Bastardo (construcción en madera, pintura al óleo, acero y electricidad, 104 x 213 x 11,5) y Bastardo (construcción en madera pintada, acero y electricidad, 100 x 117 x 21), entre otras.

En todas ellas enfatiza el valor exponencial del signo, entendido en su desarrollo de conectividad, no remitiéndose solo a sí mismos, sino que son capaces de conectarse con otros signos en un proceso permanente de tensión productiva. Este aspecto ya lo había abordado en obras anteriores. La combinación de diversos materiales y sus procedencias genera un mestizaje o lo que es lo mismo una combinación de signos, entendiendo el signo como material, procedencia, combinación escultura-pintura, etc. En este sentido, el nombre de Bastardos viene marcado por la utilización y conjunción indistinta que hace de los diversos materiales, generando unas piezas híbridas y eclécticas en lo que respecta al factor material. Como el mismo artista afirma:

“Lo bastardo tiene que ver fundamentalmente con la genealogía, con los orígenes. En aquel momento de lo que se trataba era de romper la cronología, la linealidad. Se trataba de interpretar el Minimalismo y Oteiza desde la escultura primitiva, a Oteiza desde Beuys, al constructivismo desde el minimalismo, etc. Un conjunto de maniobras conceptuales y sentimentales que rompían la ortodoxia interpretativa de las prácticas artísticas. Mis Bastardos son fruto de esto.”¹⁴

Txomin Badiola no pretende ocultar las cualidades innatas de los materiales empleados, siendo esta una de las líneas que le acercan a algunas de las premisas del constructivismo. El artista analiza y emplea materiales diversos, como el bronce, madera y acero, con el objetivo de fomentar las propiedades visuales de los diferentes materiales en la misma pieza. En los primeros Bastardos, combina la madera con el acero, pero posteriormente se centrará en torno al bronce y el acero principalmente.

El uso de una serie de fórmulas pictóricas por parte del artista sirve para relativizar la sensación tan material de las piezas. Si el espectador desarrolla una profunda reflexión en torno a estas señales cromáticas conseguirá centrarse en concepciones más conceptualizadas. Badiola no quiere mantenerse únicamente en la especificidad de la materia, ni tampoco enmarcarse en la metáfora y lo puramente simbólico, busca ese espacio fronterizo, donde los dos elementos convivan en cierto equilibrio, ese espacio donde se mantienen estas dos visiones de plantear la escultura, como medio para combinar diferentes signos. Este escultor no pretende ubicarse de manera decisiva en una de estas posturas como lo hacen otros artistas, sino que comprende que tanto un elemento como otro resultan imprescindibles para su conformación.

Igualmente, debemos anotar el uso de componentes eléctricos en dos de las propuestas, lo que supone un nuevo ingre-

1 Esta exposición recogía la obra de 19 artistas, que desarrollaban su trabajo en dicha ciudad. Aunque esta colectiva no mantuvo ningún nexo de unión entre los diferentes creadores, se planteó como ejemplo de la diversidad creativa y experimental existente en la villa. Entre los artistas seleccionados se encontraban Ricardo Catania, CVA, José Chavete, Itziar Elejalde, José Ángel Lasa, Elena Mendizábal, José Ramón Sainz Morquillas y los hermanos Roscubas, entre otros. Para más información, remitirse a Bilbao, Bilbao: Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 1984.

diente expresivo, que repercute en la sintomatología simbólica y poética de la escultura, rompiendo la rigidez formal de la pieza. De acuerdo al artista:

“Aquí lo que es importante es la cuestión de la energía en la escultura de Beuys, entre lo cristalino y lo embriológico. Siempre que hay una diferencia de material se produce una tensión energética entre los materiales.”¹⁵

Estas nuevas aportaciones materiales serán retomadas posteriormente por otros creadores, especialmente por su amigo y compañero de debate el artista vasco Juan Luis Moraza, quien a partir de 1986, desarrolla los *Moldes para la oscuridad*, donde no sólo se analizan las relaciones, propiedades y características físicas del acero, madera y escayola, sino las conexiones entre materia y vacío. Muchos de estos trabajos contaban con la presencia de una pequeña bombilla y la correspondiente incorporación de componentes eléctricos. Durante el siguiente año, destacamos entre las cinco piezas realizadas, *Bastardo Alemán* (fundición en bronce sobre construcción de acero, 70 x 152 x 26) y *Bastardo Nave-Iglesia*, (fundición en bronce sobre construcción de acero¹). Esta última se compone de una plataforma con forma de mesa, donde instala un cubo, en el cual se insertan determinadas piezas de bronce. No sólo con la sugerencia de la arquitectura, sino también con el carácter relacional de las diferentes partes y sus interrelaciones, se va generando un acercamiento al carácter constructivo. Resulta de interés la pieza superior, donde se unen los dos materiales y se comienza a admitir toda una serie de connotaciones visuales. En esta pieza, el acero cubre el bronce, ya que este se encuentra más escondido, enfatizando lo semioculto, pero intentando ofrecer diversas sugerencias. Los dos materiales hablan de mensajes diferentes: el acero desarrolla una imagen más consistente, con estructuras de formas rígidas, por otra parte, el bronce sugiere un aire más temático, expresivo y simbólico. De hecho, la propia opacidad del acero contrasta con la cualidad superficial del bronce.

La propia disposición de las partes demuestra una idea de movimiento rítmico hacia una extensión ascendente. Las diversas piezas no mantienen una disposición paralela entre sus líneas y posiciones, de este modo, se produce un marcado juego lineal en toda la obra. Por otro lado, el elemento que sobresale a los lados favorece el propio carácter espacial. El uso del cubo en esta pieza se acerca formalmente a una órbita cercana y referencial a las *Cajas Metafísicas* de Oteiza, al igual que anteriormente fue empleado por las abstracciones geométricas de los años 20 y 30, los minimalistas, entre otros muchos. Para Txomin Badiola:

“Cada uso del cubo o caja, acarrea un conjunto de referencialidades que cuando se ponían en una relación abrupta, producían un mundo de sugerencias y ambigüedades, una significancia que abría la obra y la mantenía como algo que produce sentido aunque este no sea inmediatamente identificable.”¹⁶

Con este tipo de trabajos se empieza a observar una relectura de ciertas piezas de Oteiza, donde lo que se planteaba era despejar todo lo que era mito oteiziano de lo que era propiamente su obra. En cierta manera, fueron muchos los artistas plásticos de su época que estuvieron seducidos por la caja y sus diferentes variedades, así como por su volumen y la idea constructiva. Esta idea había sido claramente explorada por Jorge Oteiza al descomponer el cubo a través de la desocupación, los desplazamientos y los recortes de sus lados, así como por la apertura de poliedros y otras operaciones sobre los cuerpos geométricos elementales. En cierta manera, la reutilización de estas formas cúbicas mediante superposiciones, cambios de conformación y otras operaciones sintácticas y estructurales por parte del artista bilbaíno, le valió la adscripción, según Simón Marchán Fiz¹⁷, desde un inicio, al neoconstructivismo. Igualmente, Ana María Guasch¹⁸, había insertado la obra de este artista dentro de una generación de neogeos o neoabstractos.

La obra que le supuso el primer premio del certamen *Gure Artea*, de 1986, fue *Bastardo Ur-Nammu* (fundición en bronce sobre construcción de acero). Aquí, nuevamente, el acero aborda una problemática estructural y el bronce proporciona la parte más temática, generando una clara combinación entre ambos materiales. De hecho, la pieza de bronce es sostenida mediante unas estructuras de acero. En esta escultura, se puede comprobar toda una serie de interrelaciones entre las partes, con una correlación y acoplamiento de unas a otras. Los diferentes elementos de esta pieza, que forman una estructura simple a modo de entramado, sustentan el cubo, conformando un aire de fragilidad. La sensación es quebradiza y de inseguridad, pero promueve una idea de dinamismo y cierta elegancia. La pieza está inspirada en la *Estela Ur Nammu* (fechada a finales del III milenio a.C.), perteneciente al arte sumerio, donde se podía comprobar como los

1 Algunas de las piezas de los *Bastardos* no muestran las dimensiones, ya que no contamos con dicha información.

elementos simbólicos estaban relacionados con los estructurales, tal y como lo representa la propia escalera. Este medio de acceso a un nivel superior se da en cierta manera en los primeros Bastardos del escultor bilbaíno, donde el elemento que aparece como puramente estructural hace las veces de cuerpo del elemento de madera que aparece como cabeza, con sus correspondientes derivas simbólicas. Debemos destacar que la pieza de bronce potencia el carácter simbólico y metafórico, mediante la aparición del vacío en su interior. Este vacío resultará esencial en piezas, donde la forma de la caja adquiere un evidente protagonismo, caso de Sin título y El rey. La reina de 1986; Pieza insatisfecha, Sin título y Conspirador, de 1987; Double Trouble de 1990; etc.

Como podemos comprobar, Txomin Badiola busca continuamente contrastar los dos materiales y las dos formas que componen la obra: si una mantiene la idea de estabilidad, la otra desarrolla el concepto de desequilibrio; si una sustenta, la otra es sustentada; etc. La estructura de acero mantiene en su función sustentante una ligereza de formas y líneas, manteniendo un aire de elevación e inmaterialidad rítmica. Por lo tanto, el acero admite un carácter funcional realmente importante, ya que eleva y ubica la pieza de bronce en el espacio. Le interesa que el cubo en bronce mantenga una idea de flotabilidad, que viene impulsada por la estructura sustentante del acero, el carácter dinámico del cubo y, por último, el desarrollo de su espacio interior, el cual se dispone de una manera más orgánica. La postura geometrizable del acero queda paliada parcialmente por la conformación interior del cubo.

El planteamiento de muchas de estas piezas bastardas es generar un trabajo plenamente metalingüístico:

“En ellas se combina la necesidad de un planteamiento de tipo conceptual, que analiza, formaliza, pone en relación diversos mundos sígnicos, con la de que la pieza fenomenológicamente se muestre en su cualidad de objeto material que se presenta en un espacio dado.”¹⁹

En este sentido, inserta en la obra determinados elementos poéticos y temáticos, como por ejemplo la aparición de grafismos, manchas y pinceladas de colores y la combinación de distintos materiales. El objetivo es obtener una fusión e intercambio visual y significativo entre estos dos campos alejados: el planteamiento estructural y formal con la adecuación poética. Este creador plantea un evidente posicionamiento poético, donde se pueda relacionar o sugerir aspectos que no correspondan en un principio con los elementos más materiales de la escultura.

Durante toda esta etapa, se observa una preocupación en torno a la estructura como medio de conformación de la obra general. Para Txomin Badiola, la idea de estructura se entiende de una manera bastarda, es decir, se trataría de poner en relación elementos de origen diverso, rompiendo la unidad de la pieza. Evidentemente, este tipo de mestizaje e hibridación tiene una clara relación con las teorías de Hal Foster²⁰ a la hora de explicar el arte posmoderno. No obstante, Txomin Badiola se había mostrado desde siempre escéptico con la posmodernidad, tal y como se muestra en su texto ¿Arte Posconceptual?, de 1981, donde criticaba la situación que se vivía en los ochenta y la presencia de los post, muchos de los cuales no eran más que un simple revival, que no aportaban ninguna solución viable para el Proyecto del arte. Para el artista, lo que se ha ofrecido en los ochenta han sido meras parodias de soluciones ya anteriormente planteadas. Lo que estas producen es un enmascaramiento, es decir, crean un espejismo que impide la materialización de soluciones:

“La crisis del concepto tradicional del Proyecto en las Vanguardias Históricas es hoy en día evidente, y, sin embargo, es todavía injustificable por algo que no sea poco más que una huida hacia adelante. El auténtico reto histórico (aunque suene anacrónica la expresión) con el que se encuentran arte y artistas es la redefinición de este concepto (Proyecto) como herramienta eficaz para superar utópicas ingenuidades y en todo caso rescatarlas de los manipulados terrenos del símbolo”²¹.

Por último, debemos destacar dos piezas de la serie: Bastardo (construcción en madera pintada sobre estructura de acero, 156 x 46 x 12) de 1984 y Bastardo (escultura seriada 2) (fundición en bronce patina verde) de 1985, ya que ambas son colocadas en la pared y suspendidas del suelo, rompiendo la habitual ubicación empleada para el asentamiento de las esculturas. En los Bastardos, la idea del pedestal está puesta en entredicho permanentemente, puesto que si consideramos el bronce y la madera como “la escultura”, el resto de los materiales de acero aparecerán como elementos meramente sustentantes, pero esta operación sólo se puede ver conceptualmente, ya que sería imposible retirar esa parte sin afectar a la integridad de la obra. Esta cuestión fue planteada inicialmente por Constantin Brancusi, aunque en su caso se trataba de peanas-esculturas que se combinaban entre ellas.

Por otro lado, debemos anotar que la ruptura del uso del pedestal, así como la elevación de piezas sobre el suelo, se había

comenzado a producir con los primeros experimentos plásticos de Vladimir Tatlin alrededor de 1914 en sus Contrarrelieves de esquina, lo que supuso una liberación ubicacional para las piezas escultóricas. Posteriormente, estas premisas estratégicas volverían a adquirir una notable difusión con las propuestas minimalistas de Donald Judd en las Wall Sculptures, que se realizan a partir de mediados de los años 60, mediante apilaciones de cajas rectangulares montadas una encima de otra sobre la pared o en conformación horizontal, las cuales oscilaban entre un número variable de seis a diez cajas, a la vez que guardaban entre sí una separación precisa o en otros casos iban unidas colateralmente. Tampoco, podemos dejar de lado el caso paradigmático de Richard Serra que hace de ello el motivo fundamental de todo su trabajo primero con la serie Prop pieces, de finales de los años 60.

En relación con la producción de Txomin Badiola, el asentamiento de piezas sobre la pared había comenzado a producirse de manera temprana, cuando en 1981 apoya diversos tablones sobre la pared, los cuales estaban separados entre sí a la misma distancia, a la vez que mostraban un enorme cuadrado pintado (propuesta ya comentada al inicio del artículo). A partir de este proyecto y los dos bastardos anteriormente mencionados, se repite la colocación de esculturas sobre la pared a la vez que están suspendidas del suelo en trabajos como E.L. (El Muro) de 1987-88, El Ruso de 1988 y Double Trouble de 1990, entre otras.

En la exposición Mitos y Delitos², realizada en 1985, se exponen por primera vez los Bastardos realizados en madera y acero, en la Sala Metronom de Barcelona y el Aula de Cultura de la CAM de Bilbao. En esta colectiva se reunían obras de las últimas generaciones de artistas vascos entre ellos Txomin Badiola, Ángel Bados, José Ramón Sainz Morquillas, María Luisa Fernández y Juan Luis Moraza. La realización de esta muestra y el interés de Rafael Tous, responsable de la galería Metronom, respecto a los últimos trabajos de estos artistas vascos, se entronca con el ambiente que ya existía en determinados medios expositivos de Cataluña en torno al arte conceptual y más experimental a partir de finales de los años 60. Por otra parte, antes de esta exposición, Rafael Tous ya había expuesto la obra de Txomin Badiola en 1982.

Para esta ocasión, realizó una serie de bloques compactos de madera³, con diversas secciones cortadas que se insertan en un bloque principal. Posteriormente, estas obras fueron destruidas por el propio artista. Txomin Badiola utiliza la pintura con la madera, no sólo para crear una impresión perceptiva, sino para motivar un desarrollo de sugerencias signícas más visibles. La utilización del bloque de madera funciona como elemento tridimensional en el espacio y como soporte para la pintura. Estos bloques macizos con rasgos totémicos disponen de representaciones pictóricas, que generan condiciones poéticas. Dichos caracteres pictóricos proceden de las propias manchas negras que realizaba en sus dibujos; son manchas efectuadas de forma semiautomática, con spray negro, lápiz y carbón.

El interés de la composición visual en la obra de Badiola se da tanto con la combinación de los materiales, tal y como se había planteado en los Bastardos, como con la combinación escultura-pintura. Esta preocupación signíca se encuentra en un estadio básico, si lo comparamos con el nivel amanerado, que se dará en los años 90, cuando se puede observar una mayor utilización de signos.

Si la materia en este caso se muestra en su propia especificidad, dando una sensación de tridimensionalidad, con todas sus características de peso, volumen y textura, además de dar pocas concesiones al concepto espacial, por otra parte, podemos comprobar como las marcas de pintura que realiza el artista fomentan un tratamiento poético, que nos adentra en la propia esfera de lo signíco. Txomin Badiola al contrastar estos elementos está mostrándonos la pura materialidad en toda su extensión, mientras que las pinceladas de color son la presentación esencial para conducirnos a lo poético o temático.

También, elabora unas formas estructurales en la pared con cierto parecido a una forma humana. Estas referencias a lo humano aparecen tanto en las propuestas de Mitos y Delitos, como con la posterior utilización de la silla, como referente de la ausencia de la presencia humana. Posteriormente, esta presencia humana se enfatiza claramente con la comparecencia de personas en sus trabajos fotográficos y videográficos de los años 90.

Mitos y Delitos supuso un punto de inflexión importante, siendo para Txomin Badiola:

2 El título de la exposición proviene de un texto que inicia el catálogo, que está elaborado por Oteiza en 1982 y se centra en el tema de los mitos y los delitos. Este texto vino incluido en una carta que envió el artista guipuzcoano a Txomin Badiola. No fue un texto hecho y para el catálogo, sino que fue uno de los tantos que le mandaba. En cualquier caso, este enlazó con la idea que tenían del mito y del delito y lo que estaban haciendo.

3 El trabajo con la madera ha sido una constante durante toda su trayectoria escultórica, desde los primeros tablones pintados de principios de los 80, hasta sus propuestas con madera contrachapada y estructuras escultórico-arquitectónicas de los años 90.

“una continuidad con el mito de la escultura vasca y el delito por lo que tenía de trasgresor con lo anterior.....Aquí es donde se inicia una estructura más extraña y bastarda para mí. Es un momento clave, donde se dan todas las influencias más formativas en una línea minimal, conceptual, toda la transvanguardia y el neoexpresionismo, el intento de evadirse de las influencias recibidas, la presión del momento sobre lo que había que hacer y lo que no y el tema de Oteiza.....La exposición fue un poco desconcertante para todo el mundo, porque implicaba reunir todas nuestras influencias conceptuales y, por otra parte, significaba un estar al día con lo que significaba el neoexpresionismo, por otro lado, estaba todo el tema oteiziano y el tema vasco, así que el resultado fue un poco extraño. Lo que sí es cierto es que allí se estaba generando algo. Es a partir de ese momento cuando se empieza a hablar de nosotros y de la Joven Escultura Vasca.”²²

También, con intención de finalizar este apartado, deberíamos anotar la exposición titulada Desde la Escultura, integrada por los mismos artistas y realizada en Madrid en 1986 en la galería Ángel Romero, en donde se muestra la segunda tanda de Bastardos, aquellos que fueron ejecutados en bronce y acero.

4-Proyecciones bastardizadas:

En 1987, realiza uno de sus trabajos más destacados Family Plot⁴ para la exposición Una obra para un espacio, en el Canal de Isabel II, en Madrid. El desarrollo de estas obras comienza cuando encuentra las fotos de unos amigos, que relaciona el artista con una película de Hitchcock del mismo título que la obra. A este material le añade una especie de silla de hierro que tenía construida. Aunque en el proyecto de la instalación se encuentran todos estos elementos, sólo se llegaron a exponer las piezas tridimensionales. En definitiva, se trata de un juego de ciertas asociaciones con elementos de procedencia distinta, que no responden a una lógica ordenada de causa-efecto. Debemos recordar que bajo las premisas de la deconstrucción la relación de causa-efecto es revisada, invirtiéndose su posición jerárquica, alterando y resquebrajando su estructura .

En estas obras, se reúnen no sólo elementos de la realidad, sino numerosas asociaciones y analogías, así como la dedicatoria a ciertas personas. Se pretende manifestar un lenguaje íntimo, desde su propia estructura y lo que esto pueda significar e implicar en cuanto a consideraciones más amplias. En este trabajo, se pretendieron mostrar numerosos signos: fotos personales, un viaje, imagen de un objeto real, elementos geométricos-abstractos, una película, etc., creándose una interconexión entre todos estos elementos.

Debemos destacar la utilización por parte del artista de dos estructuras en acero en cada uno de los dos elementos, que se asemejan a dos sillas, así como 2 chapas que son intercaladas entre la articulación de estas primeras. Emplea dos pares de elementos de diferentes naturalezas, creándose unas relaciones abstractas entre ellas. La silla procede de una extracción de la realidad y las chapas de un contexto más cercano a lo ideal. Hay una analogía entre estos dos elementos y entre los planos real e ideal, siguiendo con la misma línea que ya anteriormente había planteado entre elementos reales-materiales y simbólicos-ideales. La articulación entre las diferentes secciones de las sillas (elementos reales) y las tablas (elementos planos abstractos) genera un espacio que se relaciona con el planteamiento de una obra constructiva.

La presencia de la silla hace referencia a un ejercicio de contextualización, incluyendo a su vez signos cuya extracción fuera muy diferente, pero que conformasen un todo aparentemente homogéneo. Este elemento de carácter práctico es una totalidad compuesta de partes con una conformación, que, sin embargo, va a ser sometida a una nueva articulación. Con esta obra, se atiende a lo que es una parte y lo que es una totalidad, pero con un carácter dinámico y cambiante, dependiendo de hacia donde se decantan las tensiones internas que cada uno de sus elementos en la mirada del espectador. Esta pieza marca un precedente respecto a las posteriores obras que realiza por la utilización continua de la silla, como elemento referencial y simbólico, y que, a su vez, fomenta una conformación estructural.

Posteriormente, volverán a aparecer las sillas en propuestas como Double Trouble de 1990 y Bastardo (retrato) 2 de 1991, en definitiva, son piezas que responden en sí mismas a un ejercicio de deconstrucción de cubos extraídos del mundo de la abstracción geométrica europea de los años 20, 30 y 40, que van a ser combinados con objetos cotidianos comolas sillas. En definitiva, es un ejercicio que pretende deconstruir ciertos postulados de la modernidad. En esta

4 Este fue un encargo de la Comunidad de Madrid con el propósito de realizar unas instalaciones en los espacios del Canal de Isabel II.

misma línea, John Armleder ya había deconstruido ciertos emblemas modernos relacionados con el suprematismo de Kazimir Malevich y los ready-mades de Marcel Duchamp. Armleder conjunta pinturas planas (telas con motivos geométricos monocromos que él mismo denominó para-suprematistas) con objetos del mobiliario cotidiano encontrados en la calle o en mercadillos (cuadros, taburetes, sillas, mesas), caso de la serie Furniture Sculpture de 1986, 1987 y 1990.

Otro artista que hace uso de la silla es Reinhard Mucha, ensamblando y acumulando piezas de mobiliario y enseres encontrados, como escaleras, mesas y sillas, desconstruyendo el sentido del monumento en instalaciones como El problema de la figura y el fondo en la arquitectura barroca (sólo te queda la tumba) de 1985, monumento entendido como antimonumento²³. Siguiendo esta estela de la desconfiguración del monumento, pero con una articulación menos compleja técnicamente, pero igual de “bastardizada” encontramos las propuestas llevadas a cabo por el artista bilbaíno en el Festival Internacional de Bath²⁴ (Inglaterra), en 1990, evento que le sirvió para ensayar nuevas propuestas, tomando como excusa dos esculturas públicas situadas en Parade Gardens y Queen Square.

En ambas ubicaciones, la estructura constructivo-lineal de la escultura, que presenta, se transforma en una intrusa que se interpone entre el espectador y el monumento, generando alteraciones perceptivas en ambas direcciones. En estas propuestas, se produce un doble juego deconstructivo, ya que estas estructuras, que también presenta en Riverside Studios, reconfiguran, alteran y distorsionan notablemente el monumento original.

Por otro lado, algunos de los trabajos de Txomin Badiola nos recuerdan también a las propuestas del escultor israelita Nahum Tevet, caso de Angolo de 1973-74, donde se puede observar ciertas referencias a Family Plot. Este escultor utiliza sillas, banquetas y mobiliario, dispuestas tanto por el suelo, como por la pared, en composiciones claramente articuladas e interrelacionadas, caso de Ursa Major, de 1984. Sobre el uso de las sillas, Txomin Badiola comenta lo siguiente:

“Realmente elijo la silla, a parte de porque soy un coleccionista de sillas, la silla condensa, al igual que con lo que decíamos antes de la caja, muchas cosas. La silla fundamentalmente es presencia humana en la ausencia. La silla es lo que más manifiesta esa presencia y está muy ligada al cuerpo. Es una especie de testigo de los cambios que se han ido sucediendo en la cultura a nivel estético, cultural y social. La silla para mí es un testimonio de todos estos cambios. Yo uso un tipo de silla particular, que procede de los años 50, que es cuando se da una inflexión fuerte en la cultura, de hecho con la Bauhaus se dio la intención de pasar el arte a la vida en forma de diseño en los años 20 y 30 y en los 50 esto mismo es ya una realidad. Es un diseño en masa. Están cambiando los hábitats de las personas, porque se les están reconfigurando a través de los diseños. Esto se da principalmente en América en los 50 con la producción en masa del mobiliario, además de estar realizado por artistas de una clara categoría. Los objetos que se producen en ese momento son objeto-testigos de lo que se estaba produciendo.”²⁵

Esta preocupación por añadir un mobiliario moderno con sillas, cajones vacíos y puertas de madera en sus trabajos de los años 90 se basa en el objetivo de unificar los signos que nos invaden en nuestra realidad. De este modo, se produce una escultura que exige un cambio de mirada y referencia mental, aunque mantenga ciertas connotaciones del pasado.

Txomin Badiola emplea sillas diseñadas por Alvar Aalto, arquitecto finés de los años 30; Arne Jacobsen, diseñador danés de los años 50, caso de Bastardo (retrato) 2, de 1991; y los esposos Ray y Charles Eames, diseñadores norteamericanos que trabajaron durante los años 40 y 50. En estas sillas, se une el diseño artístico con la tecnología industrial con el propósito de crear un producto de alta calidad accesible a un gran número de personas.

El uso en sus piezas de la madera contrachapada se remonta igualmente a trabajos de diseñadores como Arne Jacobsen y los esposos Eames en la utilización de los muebles. En estas esculturas, el artista establece un diálogo interno a través de la aplicación de diferentes tipos y colores de enchapados. También, utiliza estos materiales como medios para generar sensaciones y distintas significaciones.

En definitiva, aglutina en una obra aspectos ideales, físicos y emocionales, para producir un enfrentamiento entre los diversos signos, con el esperado resultado de disponer de nuevas estrategias de aplicación. La trama de la obra de Txomin Badiola se mantiene en el ámbito de los signos, como referencia principal de sus propuestas. Para José Luis Brea, el proceso evolutivo del artista ha sido visto de la siguiente manera:

“cuando esta (su trayectoria) se resolvía en una producción constructivista de formas, el eje de la radical confrontación de Txomin consigo mismo se perfilaba en la autoexigencia de a la vez mantener la más fuerte presión contraria, deconstructiva.”²⁶

Txomin Badiola, junto a otros artistas cercanos, caso de Ángel Bados y Juan Luis Moraza, entre otros, han aplicado de una manera personalizada en el campo escultórico las teorías de diversos pensadores del deconstructivismo, de ahí la correlación de discursos, por ejemplo, con el filósofo francés Jacques Derrida; de hecho, según este, la deconstrucción hay que entenderla no como destrucción negativa, sino como desestructuración del sistema, en el sentido de deshacer algunas etapas estructurales dentro de éste para ver cómo están construidas y después reconstruirlas²⁷. Y esta es la apuesta de este escultor bilbaíno, ya que desde sus primeras propuestas bastardizadas la referencia siempre ha sido reconstruir lo ya construido. En este sentido, la deconstrucción invierte la posición jerárquica de un esquema causal y cambia la jerarquía produciendo un intercambio de propiedades. Con este método se intenta identificar los injertos en las obras que se analizan, viendo cuales son los puntos de unión en las que una tendencia de argumentación se ha juntado a otra. La aplicación de esta metodología conlleva no referirse nunca a un sólo contenido de significado, sino a las condiciones y premisas del discurso expuestas en la obra. Por lo tanto, la deconstrucción es una herramienta de análisis, que este artista aplica en la escultura, como una parte integrante del propio proceso del laboratorio del arte.

Posteriormente, el mestizaje de signos y propuestas bastardizadas de Txomin Badiola se trasladará al campo del videoarte, de hecho, como el propio artista recuerda Godard entró en el cine sabiendo mucho de cine, pero no sabiendo de los procesos y, en cierta manera, este artista vasco se identifica con este director al entrar en campos diversos como la fotografía y el vídeo, sin conocer ampliamente el funcionamiento de los procesos y las técnicas, pero con unos propósitos claros de comunicación y mestizaje. La actitud de este artista bilbaíno a la hora de cruzar diferentes soportes queda ya descrita por Douglas Crimp como una de las maneras de ser del fenómeno posmodernista, en este sentido, el hecho de cambiar de diferentes medios (pintura, escultura, video.....) es una manera de corromper un medio por otro, afirmando claramente que las características del medio no pueden ya decirnos mucho sobre la actividad del artista²⁸.

Notas:

1. Estos datos nos los proporciona el mismo artista en un email que nos envía con fecha 25-04-2013.
2. BADIOLA, Txomin. Entrevista realizada por el autor en SARRIUGARTE Gómez, Iñigo. La escultura en el País Vasco en la década de los 80, Serie Tesis Doctorales, Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2008; pregunta n. 1, 565 p.
3. Véase, AA.VV. Oteiza. Propósito Experimental, Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1988.
4. BADIOLA, Txomin. Op. cit., pregunta n. 2, pp. 565-566.
5. BADIOLA, Txomin. En un email fechado el 15-05-2013, el artista nos envía la siguiente anotación sobre el tema Oteiza: “Las ideas respecto de la influencia de un artista sobre otro (nuestro caso con Oteiza por ejemplo) normalmente se resuelven en un esquema de superación edípica que poco tiene que ver con nuestra aproximación. Acabo de presentar en Reno una ponencia que trata este tema y utilizo a Harold Bloom y su libro *The Anxiety of Influence* para reinterpretar nuestra aproximación a Oteiza en claves “agónicas”, de enfrentamiento como forma de autocreación.”
6. GODARD, Jean-Luc. En: AA.VV. Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos, Barcelona: Intermedio, 2010, 154 p.
- 7.- BADIOLA, Txomin. Op. cit., pregunta n. 39, 574 p.
8. BADIOLA, Txomin. “¿Arte posconceptual?”. Extracto del texto del catálogo Txomin Badiola, Bilbao: Aula de Cultura de la CAM, 1981; sin página.
9. BADIOLA, Txomin. Op. cit., preguntas n. 30 y 31, 572 p.
10. CALVO SERRALLER, Francisco. Escultura española actual. Una generación para un fin de siglo, Madrid: Fundación Lugar, 1992; 124 p.
11. BADIOLA, Txomin. “Hay veces en las que uno tiene que poner en escena su propio fracaso”. Texto del catálogo Txomin Badiola. *Rêve sans fin* (la técnica), Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 2006; s/n.
12. BADIOLA, Txomin. Extracto de una serie de anotaciones que nos envía el mismo artista en un email con fecha 15-05-2013.
13. Idem.
14. Idem,
15. MARCHÁN FIZ, Simón. “Badiola: En los intersticios de lo moderno”. En: AA.VV. Txomin Badiola. Esculturas 1990-

- 93, Santander: Nave Sotoliva. Puerto de Santander, 1993; pp. 76-77.
16. GUASCH, Ana María. El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural, Madrid: Alianza Editorial, 2000; 410 p.
17. BADIOLA, Txomin. Extracto de una serie de anotaciones que nos envía el mismo artista en un email con fecha 15-05-2013.
18. FOSTER, Hal. "Asunto: post". En: WALLIS, Brian (ed.). Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación, Madrid: Akal, 2001; 195 p.
19. BADIOLA, Txomin. Mitos y Delitos, Bilbao: CAM, 1986.
20. BADIOLA, Txomin. Op. cit., preguntas n. 4 y 18, pp. 566 y 570.
21. Para más información, sobre este tema, véase CULLER, Jonathan. Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo, Madrid: Cátedra, 1992; 81 p.
22. FREY, Patrick. "Reinhardt Mucha: Connections". En: Parkett, 12 de marzo de 1987; pp. 113-119.
23. Para más información, sobre este tema, remitirse a BADIOLA, Txomin. "Badiola: En los intersticios de lo moderno". En: AA.VV. Txomin Badiola. Esculturas 1990-93, Santander: Nave Sotoliva. Puerto de Santander, 1993; 82 p.; SIERRA, Rafael. "Badiola trastorna la imagen de Bath". En: El Mundo, 26 de mayo de 1990; DANVILA, J.R. "Txomin Badiola, nuevos monumentos en Bath". En: El Punto de las Artes, 22/28 junio de 1990.
24. BADIOLA, Txomin. Op. cit., pregunta n. 27, pp. 571-572.
25. BREA, J.L. "Txomin Badiola: el retorno del narrador". En: AA.VV. Txomin Badiola. El juego del otro, Donostia: Koldo Mitxelena Kulturunea. Gipuzkoako Foru Aldundia, 1997; 93 p.
26. GUASCH, Ana María. "Una lectura de la posmodernidad: de la simulación al discurso del trauma". En: HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (ed.). Estéticas del arte contemporáneo, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002; 94 p.
27. CRIMP, Douglas. "Imágenes". En: WALLIS, Brian. Op. cit., 176 p.

Fig. 1 – Cuadrado sólido, 1981



Fig. 2 - Bastardo Nave-iglesia, 1985

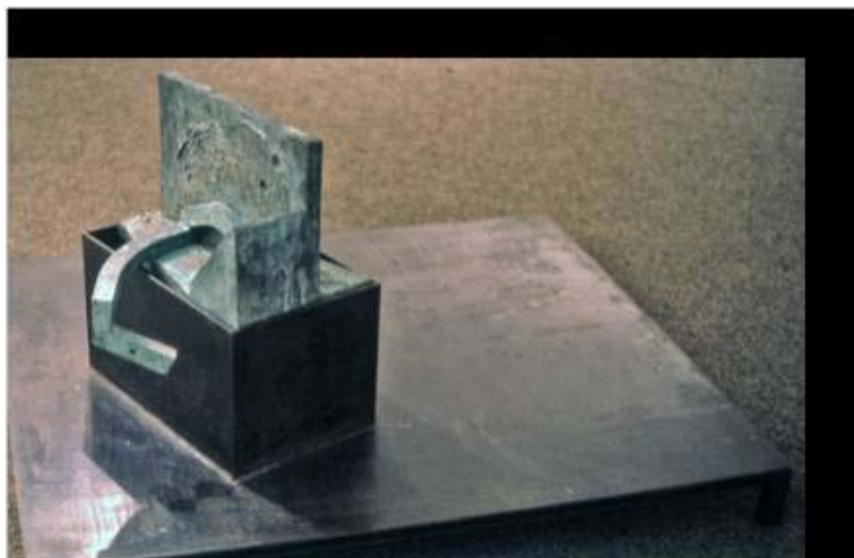


Fig. 3 – Bastardo Ur-Nammu, 1985

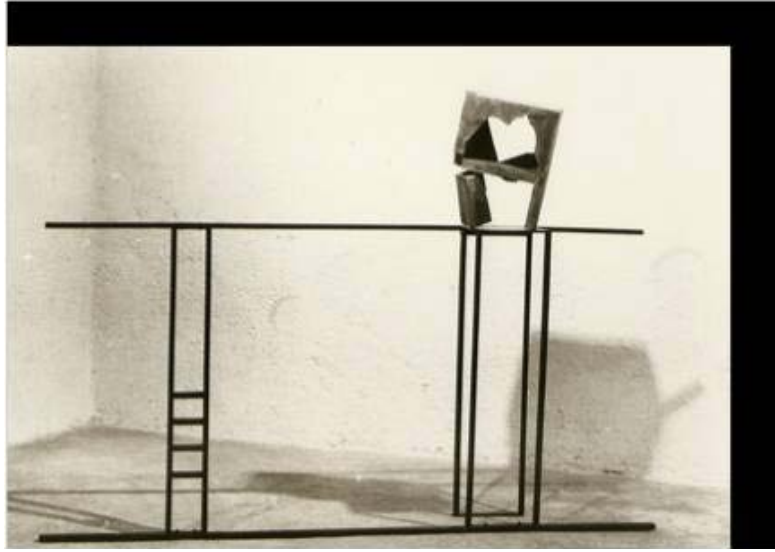
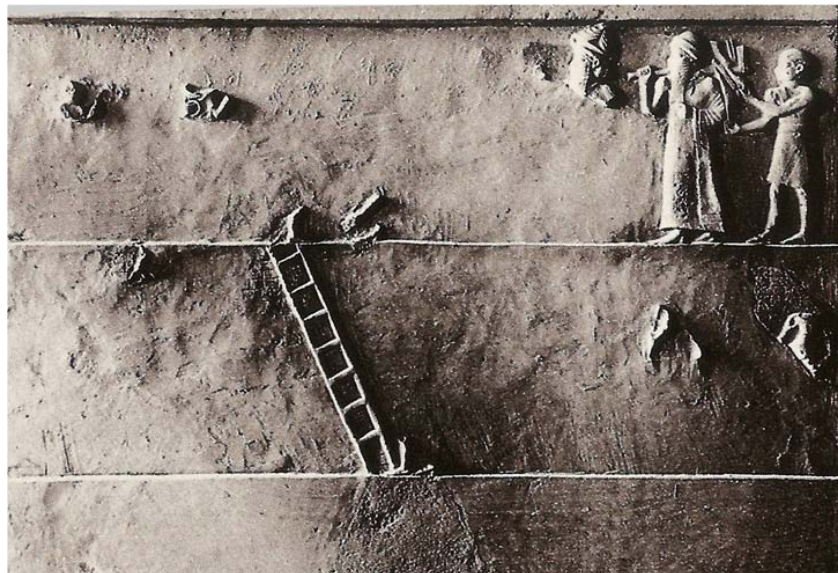


Fig. 4 - Estela Ur-Nammu (finales del III milenio a.C.)



140 Fig. 5 – Bastardo, 1984

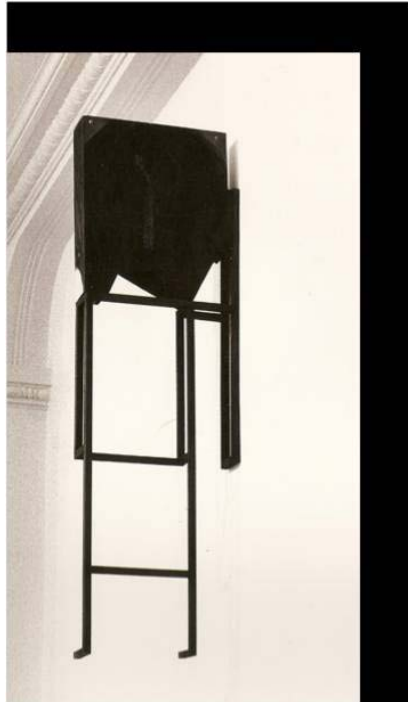


Fig. 6 - Bastardo,1985



Fig. 7 - Double Trouble, 1990

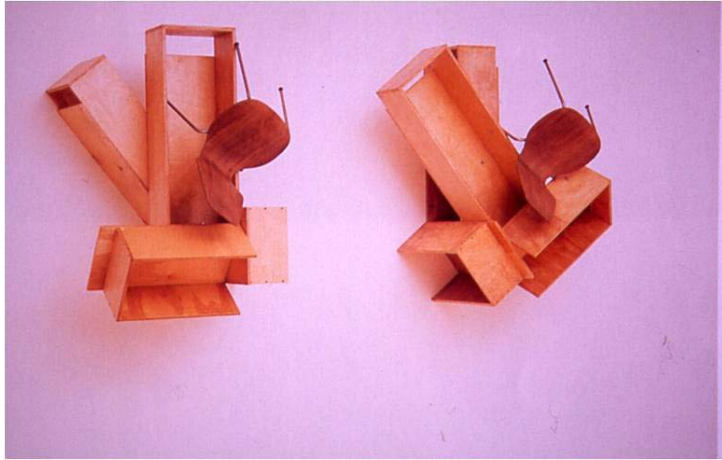


Fig. 8 - Family Plot 1 y 2, 1987

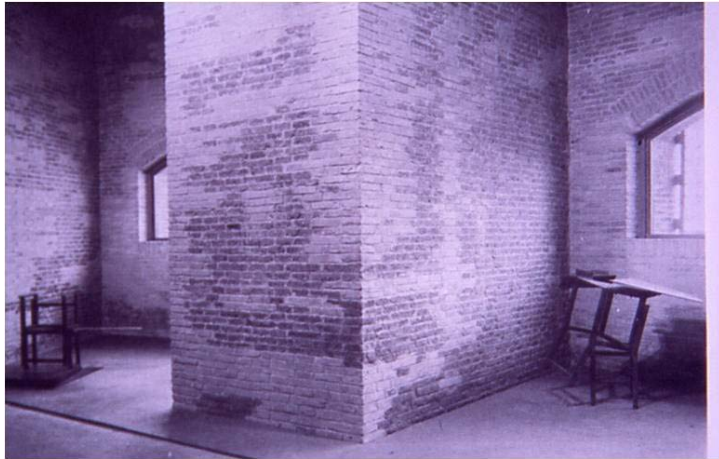


Fig. 9 - John Armleder - Furniture Sculpture, 1986



Fig. 10 – Peacemaker, 1990



Fig. 11 - Bastardo (retrato) 2, 1991



