

Ángel Bados: entre la construcción de un lenguaje propio y la influencia del discurso oteiziano en los años 80

ÍÑIGO SARRIUGARTE GÓMEZ*

BREVES APUNTES BIOGRÁFICOS

Este escultor nace en 1945 en Olazagutía (Navarra), realizando posteriormente estudios en 1969-1973 en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), en la especialidad de escultura.

Desde 1974 a 1983, ha impartido clases en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Pamplona, donde también eran profesores la pintora Isabel Bakedano y el arquitecto Patxi Biurrun. Al conseguir la beca de la Diputación de Navarra en 1977, se traslada a Londres y Venecia, dejando su plaza para volver al año siguiente. La estancia en estas dos ciudades le permitió ver in situ la cultura renacentista en Italia y las propuestas más experimentales del arte conceptual, el minimalismo y el povera de ambos lugares. Desde 1983 ha impartido docencia en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco hasta su reciente jubilación.

Entre las principales instalaciones y exposiciones individuales, destacamos: “San Fermín. Objeto Kitsch”, Ciudadela, Pamplona, 1975; “No es necesario tomar el punto situado sobre la ladera”, Horno de la Ciudadela, Pamplona, 1979; “¿Qué sonido es el de la montaña?”, Sala de Cultura de la CAM,

* Profesor Agregado en la Universidad del País Vasco.

Pamplona, 1980; “Hernán Cortés (estudios para cenotafio)”, Sala de Cultura de la CAN, Pamplona, 1982; “El juego inacabado del primogénito del emperador”, Fundación Miró, Barcelona, 1984; Galería Fúcares, Madrid, 1987; “Tramuntana”, Fundación Caixa de Pensiones, Barcelona, 1987; “(Sin título) o África”, Museo de Navarra, Pamplona, 1991; etcétera.

Entre las colectivas, resaltamos: “Pamplona Ciudad”, Pabellones de Arte de la Ciudadela, Pamplona, 1976; “Colectiva Tramesa Postal”, Metronom, Barcelona, 1981; “El Viaje”, Fundación Miró, Barcelona, 1983; “Fuera de formato”, Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1983; “Mitos y delitos”, Metronom, Barcelona, 1985; “Desde la escultura”, Galería Ángel Romero, Madrid, 1986; “Una obra para un espacio”, Canal de Isabel II, Madrid, 1987; “Escultura española actual”, Palacio Sastago, Zaragoza, 1988; “Siete escultores”, Galería J. Gastarvor, Palma de Mallorca, 1989; entre otras.



¿Qué sonido es el de la montaña?, 1980

Igualmente, ha obtenido una serie de premios, distinciones y becas, destacando los siguientes: 1º Premio Anue, 1972 y 1973; Medalla al Mérito en Bellas Artes, 1973; Beca de Estudios, Diputación de Navarra (estancia en Londres y Venecia), 1977; 1º Premio de Escultura en el Certamen Gure Artea, 1984.

Se puede encontrar obra suya en la Fundación Caixa de Pensiones de Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Museo de Bellas Artes de Álava, Museo de Navarra, Fundación Rafael Tous en Barcelona, Fundación Juan March en Madrid y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, entre otros.

PRIMEROS PASOS ARTÍSTICOS EN LOS AÑOS 70

En el año 1975, empieza a realizar diversas instalaciones, comentando al respecto lo siguiente: “Al acabar la Facultad y debido a una enseñanza académica y el debate de la filosofía más comprometida en aquellos años me hace pensar que el objeto¹ escultórico en si iba a estar sometido a convenciones de mercado y que iba a ser neutralizado. En la instalación, encuentro que lo sentimental se aprecia más fácil... Al acabar en Madrid Bellas Artes me fui a Pamplona y desde luego lo local y cultural me afectaba. No soportaba ese ensimismamiento local. Con las instalaciones que hago en Pamplona intento advertir o desenmascarar contradicciones, como el ensimismamiento local, cultural”². Esta actitud va en correlación con los planteamientos teóricos de Rosa Olivares, al afirmar que la puesta en escena de la escultura se acerca cada vez más a la instalación durante estos años³.

Una de sus primeras instalaciones de carácter conceptual será “San Fermín objeto kitsch”. El artista realiza un recorrido por Pamplona, recogiendo objetos que muestran la iconografía de San Fermín. Esta instalación requiere de un trabajo de campo donde se presentan numerosos datos y componentes kitsch (souvenirs). El catálogo de la exposición se compone de un sobre, en cuyo interior encontramos diferentes elementos: el curriculum del artista; dos tiras de color rojo y verde con las palabras Pamplona y Navarra; varios fragmentos en torno al significado de la palabra “Kitsch”; una serie de 12 estrofas en alabanza a San Fermín con el título “Gozos”; un texto de M. Domínguez de 1898 sobre los santos y patronos de la ciudad, haciendo especial mención a San Fermín; cartulina de color rojo doblada donde aparece un texto religioso extraído en honor a San Fermín; un texto realizado en junio de 1975 con un carácter crítico frente a la situación local y los planteamientos de la cultura convencional: “Medimos nuestra labor por el número de exposiciones y ventas realizadas y seguimos argumentando que, el deseo de comunicación es lo que da existencia a nuestra obra... Organizamos concursos de pintura y arquitectura, y convertimos el arte en pura retórica y la arquitectura, que debía ser un hecho social, en simple acontecimiento artístico... Esta exposición la dedicó a todos los artistas y organismos oficiales preocupados por el desarrollo de la persona”⁴; finalmente, también observamos una tarjeta con el título *Objetos Artísticos “San Fermín”*, donde se encuentra la palabra “esculturas”, como si fuera un mero elemento turístico y convencional, al igual que otros productos como conservas, pañuelos y tarjetas.

El artista pretende mostrar una actitud crítica y contracultural, que enlaza perfectamente con la siguiente reflexión de Matei Calinescu⁵: “el posmodernismo se adaptó como el grito de guerra de un nuevo optimismo, popu-

¹ Cuando Ángel Bados emplea el término “objeto”, se refiere tanto a objetos reales, en la línea de los ready-mades, como a piezas escultóricas construidas, no haciendo una especial distinción al respecto en sus diferentes textos.

² BADOS, Á., Entrevista realizada en su casa de Bilbao el 10-1-99, preguntas n. 23 y 24. Publicada en la tesis doctoral de SARRIUGARTE, Íñigo, *La escultura en el País Vasco en la década de los 80*, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filología, Geografía e Historia, Universidad del País Vasco, 21-04-2005.

³ OLIVARES, Rosa, “La escultura. Una tercera vía para el arte”, *Lápiz*, n. 44, octubre, 1987.

⁴ Hoja separada de fondo blanco en el sobre del catálogo “San Fermín. Objeto Kitsch”, 1975.

⁵ CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991, p. 137.

lista y apocalíptico, sentimental e irresponsable, que quizá este mejor sintetizado en la noción de –contracultura”. En este sentido, Ángel Bados se presenta con una actitud rebelde ante la cultura oficial navarra, subrayando el carácter kistch de determinados fetiches locales que son seleccionados.

Por otra parte, en la colectiva “Pamplona ciudad”, de 1976, el artista utiliza un objeto-libro, donde aparece un recorrido por la ciudad y diferentes observaciones personales. En este libro, se plantea una crítica hacia la cultura más institucionalizada y kitsch. El planteamiento durante estos años resulta claramente comprometido, ya que se posiciona en pro de ampliar la capacidad de la cultura más social y alejarse de aquellos ideales que responden únicamente al consumo. Ángel Bados propicia una cierta amabilidad relacional entre la influencia de la ciudad y la pieza que lo va a representar. De este modo, se proporciona una interesante plasmación de planteamientos culturales y sociales.

Su trabajo urge de una seria reflexión con el propósito de analizar las piezas plásticas y los signos que más se acercan al espacio de la memoria con una serie de hechos determinados. En este sentido, la memoria se hace extensible al arte. Recordemos que Oteiza habla de la memoria dentro del *Ser Estético*, exactamente al definir el *Ser Real*, como algo que se ve o se recuerda⁶.

En “Apuntes de un viaje al norte de África”, de 1978, se presentan 3 objetos, que son unos cuadernos de dibujos en torno a sus experiencias en un viaje por el norte de este continente, donde el artista visita ruinas romanas. Este trabajo tiene similitudes con “Serie de tres cajas sobre un viaje a Finlandia-1977”, donde muestra tres cajas con diferentes objetos que han tenido unas referencias vitales para el artista, caso de tubos de pintura, fotografías, libros, apuntes, diarios y cuadernos con dibujos.



Serie de tres cajas sobre un viaje a Finlandia-1977

⁶ OTEIZA, Jorge, “Interpretación Estética de la Estatuaria Megalítica Americana”, en *Oteiza, Propósito Experimental*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1988, pp. 220-221.



Vestido para Isabel, 1978

En “Vestido para Isabel”, de 1978, los objetos (un vestido, un libro, un diccionario, una tela y un espejo) son referentes de ciertos mensajes. En esta instalación, se realizaba un homenaje a Isabel Bakedano, pintora y profesora de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Pamplona. Esta pintora tomó parte en la “Muestra de Arte Vasco” con motivo de los Encuentros de Arte Actual de Pamplona en 1972 y fue una de las promotoras del grupo “Danok” en Navarra. Aquí, Bados quiere plantear diversas ideas como la temática masculino-femenina, el comportamiento de la mujer en el arte, el comportamiento proveniente de la educación académica en pintura y el propio comportamiento del artista en aquellos años.

Para la instalación “15-4-79”, de 1979, en el Horno de la Ciudadela, emplea como título una fecha, que representa un suceso de carácter violento, político, cultural y local. En la instalación, se contrasta la superficie blanca con determinados elementos de medición topográfica, ubicándose en la confluencia de dos estructuras espaciales, una de tipo cóncavo y otra ortogonal. Asimismo, diferentes objetos, como ropa amontonada, con una serie de cuchillos de cocina, y un paisaje local pintado al óleo enmarcan la idea de un ambiente povera con un carácter domésticamente violento, que muestra el rechazo y la crítica a la situación violenta cultural de Pamplona. Este escultor navarro analiza el concepto de cultura mediante sus instalaciones, siendo el arte una herramienta que simboliza su relación con el medio. La instalación se presenta como una posibilidad práctica para referirse a la compleja realidad cultural desde una visión integradora. Gracias

a la instalación, amplía los límites de actuación, explorando igualmente la dimensión espacial y su relación con los objetos.



15-4-79, 1979

En este mismo año, encontramos la instalación “No es necesario tomar el punto situado sobre la ladera”, en alusión nuevamente a la situación violenta cultural de Pamplona. Se compone de 40 paquetes-equipajes, 5 cajones-recintos con 5 espejos planos y cuadrados, así como varios elementos de medición. El título de la instalación nos acerca a la problemática objeto-lugar-espacio. Esta relación está condicionada por factores de memoria y

tiempo⁷. De este modo, “el espacio posmoderno, un espacio secularizado, puede no celebrar otra cosa que a si mismo: la definición pérdida de tiempo, lo inane de lo infinitamente variable, el cambio por el cambio, el cambio sin sentido, ese cambio que se produce para que nada ocurra”⁸.



No es necesario tomar el punto situado sobre la ladera, 1979

⁷ El postmodernismo incluye a veces referencias a problemas y conceptos epistemológicos, tales como la crisis del determinismo, el lugar del azar, el desorden en los procesos naturales y la cuestión del tiempo, especialmente, el tiempo irreversible. Véase: CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991, p. 261.

⁸ CALVO SERRALLER, F., *Escultura española actual. Una generación para un fin de siglo*, Madrid, Fundación Lugar, 1992, p. 125.

En todas sus instalaciones, el objeto mantiene un condicionamiento fluido con el resto de elementos, lo que favorece un amplio marco de procesos dialécticos para el espectador. La disposición seriada de las cajas proporciona un ordenamiento y reestructuración geometrizada del espacio. No obstante, el artista no satisfecho con esta predisposición espacial, potencia el valor referencial y perceptivo del espacio al implantar sobre el suelo una serie de espejos cuadrados, que duplican perceptivamente el espacio real de una manera estructurada. Es aquí donde la perceptibilidad del espectador entra en juego, ya que en este mínimo espacio del espejo se generaliza y globaliza todo el espacio real. Con este planteamiento, se intenta una proyección extensiva del espacio aunque, en este caso, sea un espacio perceptivo e irreal.

PROPUESTAS CREATIVAS EN LOS AÑOS 80

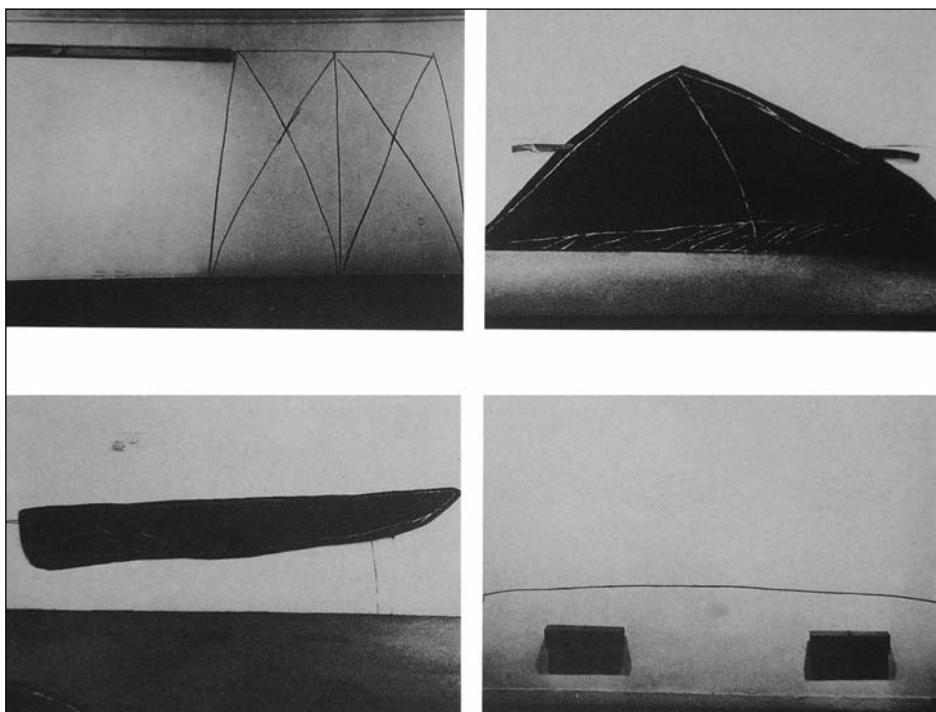
Su instalación “¿Qué sonido es el de la montaña?”, de 1980, está compuesta de una pintura realizada en acrílico con la imagen de una montaña y la figura de un caballo (esta figura la ejecuta el artista con la lógica de un anuncio) y dos fluorescentes que se cruzan, acompañadas de la crin del animal⁹. Asimismo, aparece otro espacio paralelo, donde se sitúan una serie de herramientas.

En esta instalación, se alude a la naturaleza, situándose más en una posición de reflexión que en el reconocimiento de una estética. De hecho, el tema está relacionado con la disyuntiva naturaleza-artificio. Ángel Bados juega con la percepción de la pintura, donde se representa un paisaje con la figura de un animal, pero al interponer dos fluorescentes cruzadas se genera un cambio de posicionamiento mental en la contemplación de la imagen. Es evidente que el artista nos aleja de la mera contemplación del paisaje y nos lleva al campo de la propia problematización de la representación. En este sentido, el valor no se ubica tanto en la representación o imagen (montaña), sino que su propio sonido (idea o esencia) es la que le delata y le cuestiona. Interesa la problematización del concepto como hecho que fundamenta toda la representación. Si la frase del título nos centra en un concepto como punto de reflexión y problematización, la instalación también nos dirige hacia lo conceptual al dislocar lo puramente representacional, por medio del carácter artificial de la fluorescente. Si descubrimos el sonido de la montaña revelaremos su misma esencia interior.

En 1982, elabora la instalación “Hernán Cortés (estudios para cenotafio)”, basada en diversos proyectos pictóricos sobre papel de dibujo y lona, dispuestos en la pared, a modo de manchas de color negro. Igualmente, se acompaña de ramas y otros materiales. Se alude al tema del poder, tema que siempre ha sido de interés en el artista. Con este título, el artista quiere plantear una advertencia a las relaciones de poder. Esta cuestión ha sido igual-

⁹ Recordemos que también otros escultores, como la alavesa Juncal Ballestín, han tenido interés por la utilización del pelo animal, caso del pelo de cabra en “Ese desconocido”, de 1990. Por otra parte, Meret Oppenheim ya había empleado anteriormente el pelo de animal y de personas en distintos trabajos, como “Esquirol”, de 1969, donde a una jarra de cerveza se le añade unos mechones de pelos.

mente abordada por otros escultores, como María Luisa Fernández y José Ramón Sainz Morquillas, por ejemplo, este último, durante este mismo año, presenta la instalación “Delirium Tremens”, donde muestra “Las armas de Lope de Aguirre”, es decir, utiliza una serie de varas de avellano y acebo para acercarse a este título. Esta instalación le sirve para analizar la figura del conquistador vasco y las relaciones de poder existentes en la propia sociedad y política vasca.

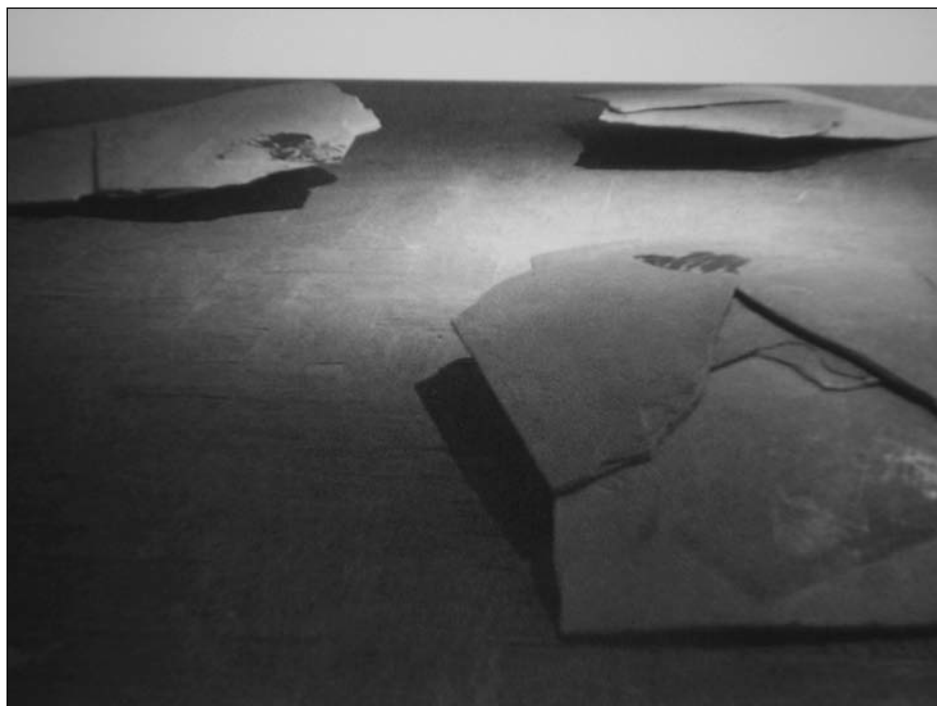


Hernán Cortés (estudios para cenotafio), 1982

El planteamiento de Bados es convertir propiamente el espacio de la galería en un amplio nicho con tipologías similares a cenotafios. En este sentido, interesa nuevamente el intento de producir una sensación de espacio. El muro no es el límite del espacio en la galería, sino que mediante el uso de cierta virtualidad se amplía la sensación espacial y de profundidad, con la aparición de los planos de color negro. El desarrollo gráfico con la utilización del color recoge ciertas propuestas de Beuys, ya que este artista emplea signos y elementos tanto materiales como gráficos, con la intención de crear la referencia de un espacio oscuro que dirija al espectador hacia esa idea de eternidad o muerte.

En “Fuera de formato”, de 1983, se observa con más claridad la preocupación por el cambio en la pieza construida. Ubica placas elaboradas con cera en planos superpuestos, a modo de finas láminas y dirigidas hacia un punto de luz focal, que centraliza el espacio de la instalación. Todo esto se acompaña de un grafismo en la pared, que actúa como punto de horizonte, inscribiéndose como mitad signo, mitad arma. Esta zona lumínica, que focaliza el espacio, vuelve a crear sugerencias de tipo beuysiano, no sólo por el hecho de

problematizar en torno a un espacio que enfatiza el ritual del más allá (el más allá del foco de luz sería la oscuridad), sino por la propia disposición y observación de las placas de cera, como elementos materiales cargados de energía y que están supuestamente sujetos a variaciones o transformaciones en su forma. El foco lumínico contrasta violentamente con el espacio de sombra, que producen las placas de cera. Por otro lado, también las diversas manchas de color negro sobre las placas, en la zona más cercana al foco de luz, potencian este notable contraste.



Fuera de formato, 1983

Las alusiones a Joseph Beuys en la obra de Bados son constantes, tanto en las piezas como en sus textos, de hecho, algunas de las preocupaciones de este escultor navarro giran en torno a la relación entre la escultura social y su aplicación en la vida.

Muchos de los materiales que emplea en sus trabajos e instalaciones suelen ser habituales del arte povera. En numerosos casos, se trata de materiales encontrados, sin una voluntad rígida de configuración, como las ramas en “Hernán Cortés (estudios para cenotafio)”, de 1982, material también empleado por Mario Merz, Calzolari y Kounellis; la cera en “Fuera de formato”, de 1983, material usado por Pistoletto; el plomo fundido, en propuestas como la pieza “Sin título” para “Mitos y delitos”, en 1985, material empleado por Richard Serra, en piezas como “Plomo derretido”, de 1969.

El uso de materiales naturales, como las ramas, no sólo aparece en la obra de Ángel Bados, sino también en propuestas de otros artistas vascos, como Juncal Ballestín y José Ramón Sainz Morquillas. Este último realiza el *Proyecto de Sistematización del Monte Argalar*, desde 1976 hasta 1981, uno de los primeros proyectos del land art realizados en el País Vasco; como resulta-

do del proyecto se expusieron ramas y sacos de tierra en la Galería Windsor Kulturgintza, en Bilbao, en 1977. Igualmente, en 1985, comienza a elaborar diversos trabajos con papel y ramas de avellano. También, Juncal Ballestín ha empleado las ramas en “Un momento de atención”, de 1983 y “Paisaje” y “Sacrificio”, ambas de 1988. Muchos de estos materiales, como las ramas y la cera, fomentan la transformación procesual.



El juego inacabado del primogénito del emperador, 1984

En la instalación “El juego inacabado del primogénito del emperador”, de 1984, ubicada en el jardín de la Fundación Miró de Barcelona, se vuelve a retomar el tema de la relación del poder y la violencia. La intención de Bados era principalmente unir visualmente un olivo del jardín con la escultura perteneciente a Joan Miró, que aparecía en su parte derecha. Para conseguir esto, planteó crear un tercer elemento, con el fin de generar una mayor relación de conjunto. Creó una pieza de hierro con forma de casa y tejado a dos aguas junto a una madera encontrada y colocada horizontalmente, para no distorsionar el propio asentamiento del suelo. Se trataba de crear una escultura que agilizará las relaciones físicas y espaciales de las piezas y no las distorsionara. La disposición de la bombilla es un reclamo del propio artista, como punto fijo, que genera una conexión desde este punto hacia el árbol y la escultura de Miró de la derecha. De esta manera, desarrolla una serie de relaciones entre estos elementos. También, se encuentran dos formas metálicas de plomo en el suelo, una dispuesta de manera vertical y la otra tumbada con la forma de un tubo. Estas se relacionan material y espacialmente con el elemento principal de esta escultura, exactamente con la estructura que dispone de la

bombilla. Aunque el escultor manifiesta un interés por la determinación temática y los materiales, sin embargo, sus preocupaciones espaciales llegan a tener más peso. A este respecto, dirá: “Mis instalaciones vienen dadas por la exigencia de ocupación del propio espacio”¹⁰.

A partir de 1983, se produce un nuevo reto para este creador, cuando comienza a dar clases en la Facultad de Bellas Artes del País Vasco. Gracias a este hecho, mantendrá los primeros encuentros con los escultores Txomin Badiola, Juan Luis Moraza, María Luisa Fernández y Pello Irazu, periodo fructífero en discusiones y debates en torno al arte y a las teorías oteizianas, reflejándose un cambio en su obra mediante una mayor pretensión objetual en las sucesivas instalaciones. De hecho, en “Mitos y delitos”, “Una obra para un espacio” y “Tramuntana”, se observa un mayor interés por la pieza, despegándose de las características existentes en sus primeras instalaciones.

Durante esta época, dos factores se abordan de manera determinante y constante: el factor lugar, ya anteriormente comentado, y la exigencia de una profundización en determinadas temáticas. Dentro de esta amalgama de temas, se desarrolla uno en especial, ya abordado también anteriormente, como es la violencia, que principalmente segrega el poder, siendo el motivo principal que influye en su obra durante muchos años.

La relación violencia-poder es una estructura constante, donde esta primera define el medio para acceder al poder y donde, por otra parte, el poder se sustenta en la emisión y extensión de la violencia. Cuando Bados reflexiona sobre el término “poder” lo extiende a cualquier área o faceta de la existencia, siendo los dos términos extensibles y aplicables en la realidad. En correlación con esta idea de la extensión de la violencia a todas las facetas de la realidad, Amelia Varcárcel afirma que “lo que llamamos estética aquí y ahora es una de las formas simbólicas fuertes del poder, capaz incluso de agrupar a los individuos en estamentos sociales en función de los gustos y preferencias en los que han sido instruidos y de los que se enorgullecen... la estética une y divide, es cemento social y jerarquía, es esencialmente pública puesto que se manifiesta en objetos y sujetos que, al vestirse su yo por las mañanas, se estetizan”¹¹.

Podríamos definir el “poder” como un concepto o status de ubicación referencial respecto a otros individuos, ya que desde este ámbito se organiza y estructura toda una serie de áreas con sus determinadas relaciones e interconexiones existenciales. La forma de ampliar y organizar este esquema es mediante la violencia, elemento de proyección energético que procede del status creado y que se manifiesta en todos los lugares donde se pretende implantar el concepto “poder”. De hecho, para el artista, una manera de superar el problema del poder (esfera claramente relacionada con la tecnología y tecnocracia)¹², que pro-

¹⁰ BADOS, Ángel, Entrevista de J. A. Z. en *DEIA*, viernes, 9 de noviembre, 1984, p. 13.

¹¹ VARCÁRCCEL, Amelia, *Ética contra estética*, Barcelona, Crítica, 1998, pp. 101-102.

¹² Por tecnocracia, entendemos aquel grupo de población que, por su saber y capacidad en el campo de la técnica y por el papel decisivo que ésta representa en la estructura y la dinámica de las sociedades industriales desarrolladas, alcanza un poder que desborda objetivamente el de la mera competencia técnica para proyectarse en el ámbito político. Theodore Roszak ha definido la tecnocracia como la sociedad en la cual los que gobiernan se justifican porque se remiten a los técnicos, los cuales, a su vez, se justifican porque se remiten a formas científicas de pensamiento. De igual manera, la tecnocracia propone y alienta la competitividad como relación humana frente al verdadero contacto o cooperación real. Para más detalles, remitirse a VILLENA, Luis Antonio de, *Revolución cultural (desafío de una juventud)*, Barcelona, Editorial Planeta, 1975, pp. 12-15.

mueve continuos vaivenes, que en numerosas ocasiones son prácticamente imposibles de ser asumidos por el artista) es incidir en la relación espacial (técnicamente, sería la conexión pieza escultórica-factor lugar).

Inmersos en la propia rapidez y velocidad con la que transcurren los hechos en la vida, unido al exceso de información y a la transformación continua de los acontecimientos y las imágenes, el espacio es el único reducto necesario donde todavía las cosas pueden existir¹³, dando una idea de salvación y de reposo. Bados se refugia en este concepto ante la complejización de la vida artística, al igual que Oteiza se refugia en el espacio o vacío como salvación religiosa.

El artista actual debe ser capaz de familiarizarse con la temporalidad cambiante que se impone por la propia tecnificación de los medios y su información. Respecto a este tema, comenta lo siguiente: “es la tecnociencia la que determina el devenir del mundo. En esta circunstancia, el arte trata de dar cuenta de aquello que escapa a esas representaciones tecnocientíficas o de información electrónica. La tarea del arte siempre estaría en atrapar aquello de lo real que escapa a convenciones, leyes sociales y el lenguaje... No tenemos representación de época, estamos desasistidos, estamos en tránsito y quizás el arte de lo que se da cuenta es de las falacias de la representación informativa, de la imagen electrónica y del consumo que viene detentada por un poder tecnocientífico que es omnipresente y omnipotente”¹⁴.

Estos planteamientos del artista están en relación con la obra teórica de diversos pensadores, especialmente de Jean-François Lyotard, de hecho, de acuerdo a este autor francés¹⁵, la violencia de la tecnociencia capitalista ha desbancado a otros candidatos, destruyendo el proyecto moderno. La dominación del sujeto sobre objetos obtenidos por las ciencias tecnológicas no viene acompañada de más libertad, educación pública y riqueza, sino de una mayor seguridad sobre los hechos. En general, hay un proceso de complexificación, es decir, una acumulación de nuevos objetos de práctica y pensamiento en la mayoría de los dominios. Por este motivo, Ángel Bados pretende formalizar una comunicación sin estas tensiones innecesarias.

En la actualidad, hay una cierta relación y conexión entre nuestra memoria biológica (aspecto de tradición) y la telemática (aspecto de presente e incluso de futuro)¹⁶. Respecto a la memoria, deberíamos decir que la tecnología de la comunicación ha generado un notable cambio, ya que la memoria social ya no se deposita en libros, sino en bancos de datos¹⁷. Este hecho marca un nuevo contexto, ya que el hombre debe situarse seriamente ante estos dos hechos, que confrontan la realidad inmediata. Es aquí, donde el artista tiene que plantearse una solución ante esta complejidad, que existe en la actualidad. En este sentido, todos los teóricos apoyan la tesis de la complejidad con la llegada de la pos-

¹³ BADOS, Ángel, Entrevista de Xabier Sáenz de Gorbea en “Una obra para un espacio”, Madrid, Dirección General del Patrimonio Cultural, 1987, p. 22.

¹⁴ BADOS, Ángel, Entrevista realizada en su casa de Bilbao el 10-1-99, *op. cit.*, preguntas n. 17 y 40.

¹⁵ LYOTARD, Jean-François, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1987, p. 32.

¹⁶ Por telemática, entendemos la ciencia y técnica que combina el tratamiento y la difusión de la información. La telemática es una disciplina híbrida, consecuencia de la simbiosis entre la informática y las telecomunicaciones.

¹⁷ IBÁÑEZ, Jesús, “Tiempo de posmodernidad” en TONO MARTÍNEZ, José (coord.), *La polémica de la posmodernidad*, Madrid, Ediciones Libertarias. Ensayo, 1985, p. 28.

modernidad, por ejemplo, bajo este fenómeno cultural aparece una lucidez no de las luces, sino de la complejidad, constituyendo la teoría de la posmodernidad una especie de metafísica de la complejidad¹⁸; para José Luis Brea¹⁹, la posmodernidad se da en sociedades postindustriales de capitalismo avanzado, donde se ha introducido la telemática, con transformaciones tecnológicas complejas y multiaplicativas, de hecho, los años 80 son de un barroco manierizado, cuajado de accidentes e inexactitudes, que multiplica exponencialmente sus escenas y genera un éxtasis de la comunicación, con saturación de imágenes y textos en despliegue y alta definición, afectando claramente a la acción comunicativa en la nueva condición de lo social²⁰. Retomando nuevamente al teórico francés Jean-François Lyotard²¹, se produce una clara complejidad en la mayoría de los dominios y modos de vida. Hay una tarea decisiva: hacer que la humanidad esté en condiciones de adaptarse a unos medios de sentir y de comprender muy complejos. Esta tarea implica la resistencia al simplismo, a los reclamos de claridad y facilidad, a los deseos de restaurar valores seguros, en definitiva, se puede afirmar que la humanidad está al servicio de la complexificación. Por este motivo, Bados propone desechar lo superfluo y diseccionar la propia estructura de la complejidad en esencias mínimas, permitiendo una solución para ser aplicada a cada hecho y conjunto.

La temática del poder y la violencia la vuelve a retomar en la obra que presenta para el III Certamen del Gure Artea, de 1984, lo que le permitirá obtener el primer premio. A pesar de que la propia problematización de esta temática se desarrolla en un ámbito claramente mental, objetualiza estas reflexiones bajo el título “Después de la batalla”. En esta obra, se presenta un paisaje de carácter figurativo realizado con plomo, madera y hierro y compuesto de dos partes que se apoyan en la pared. Debemos recordar que las referencias a los lugares y los paisajes figurativos suelen ser habituales en las obras del escultor. En este sentido, en “Pamplona ciudad”, de 1976, dibuja diversos recorridos por esta ciudad en un libro-objeto; en “Serie de tres cajas sobre un viaje a Finlandia-1977”, realiza diversos dibujos sobre paisajes y lugares de Finlandia; en “Apuntes de un viaje al norte de África”, de 1978, elabora nuevamente diversos dibujos y anotaciones sobre los paisajes y las ruinas romanas del norte de África; en “15-4-79”, pinta al óleo un paisaje local.

La obra es el medio de comunicación con el espectador, mediante diversas disposiciones: la propia forma, su ubicación en el espacio, la interrelación con otras piezas, etc. Se procura mediante la obra generar un estado propicio en el espectador que le conlleve a la reflexión. En este sentido, comenta que “el arte es una forma de conocimiento y la escultura una mera técnica de comunicación”²².

La aplicación y deducción analítica por medio del laboratorio del arte (taller, instalación) permite ofrecer aspectos que engloban parcelas de la realidad y que afectan no sólo al artista, sino también al propio espectador. En este

¹⁸ LOZANO, Jorge, Conversación con J. L. Brea y Miguel Cereceda, “Bajo el volcán: el tema de nuestra postmodernidad”, *Buades. Periódico del Arte*, n. 2, octubre-noviembre, 1984, p. 19.

¹⁹ BREA, José Luis. “Errar- para no hablar de posmodernidad” en TONO MARTÍNEZ, José (coord.), *La polémica de la posmodernidad*, Madrid, Ediciones Libertarias. Ensayo, 1985, p. 142.

²⁰ BREA, J. L., *Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid, Tecnos, 1991, pp. 39-49.

²¹ LYOTARD, Jean-François, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1987, p. 92.

²² BADOS, Ángel, “Ángel Bados reflexiona –después de la batalla–”, Borja LOMA BARRIE, *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, viernes, 9 de noviembre de 1984, p. 40.

sentido, el arte debe superar el taller e irrumpir en la vida. Para Ángel Bados, resulta peligroso cuando el arte no se encuentra relacionado con otras esferas y con la vida misma y tiende inexorablemente a retroactivarse y aislarse de manera negativa. El arte debe mantener continuamente lazos que conecten con los hechos, que se desarrollan en las diferentes esferas de la vida.

Para Ángel Bados, el artista debe promover su propia transformación en el proceso evolutivo, y así evitar situaciones de anquilosamiento: “el artista es inconformista por naturaleza. Observa a Oteiza, en continuo estado de transformación, siempre regenerándose, revisándose, mediante esa fluidez creativa que le permite evitar estadios degenerativos y situaciones de anquilosamiento, siempre vivo”²³.

En 1985, participa en la exposición colectiva “Mitos y delitos”, con una serie de piezas, así como dibujos por las paredes. En este momento, a Bados le interesa especialmente el estudio de ciertas implicaciones físicas, es decir, la presencia objetual, las propiedades de cada material y los sentidos que se crean en cada presentación física. De hecho, expone obras donde se plantea la combinación de diferentes materiales: una pieza plana compuesta de placas de hierro y plomo; una pieza con forma de caja de madera y plomo; una pieza de mármol con un elemento de plomo; etc. En esta última pieza, hay unas incisiones que nos recuerdan los signos muralistas con la extensión del vacío en su interior que Oteiza realiza en 1982 y que aparecen en el texto de esta exposición.



Mitos y delitos. Madera y plomo, 1985

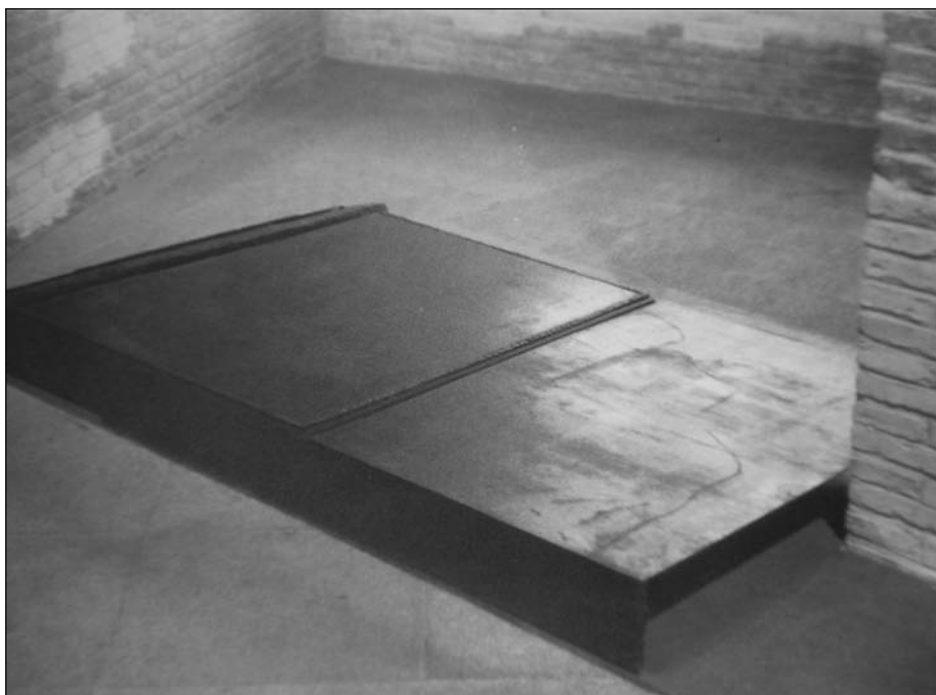
²³ BADOS, Ángel, Entrevista de Xabier Saez de Gorbea, en *Una obra para un espacio*, Madrid, Dirección General del Patrimonio Cultural, 1987, p. 25.



Sin título. Mitos y delitos, 1985

La obra debería mantenerse bajo una postura comunicativa con las diferentes parcelas que aprehende de la realidad. En una línea similar, debemos recordar que Oteiza abogaba por las *Estéticas Aplicadas*, como medio metodológico en pro de una mayor comunicación. En este sentido, la obra de arte debía relacionarse con una serie de ciencias, que permitieran la obtención de un mayor número de datos útiles y funcionales. Por otra parte, Bados destaca el aspecto poético de la pieza plástica y, de igual manera, busca el carácter más mental, donde el mensaje transmitido se enmarque en un proceso de reflexión y discernimiento.

En la escultura denominada “Sin título”, que realiza para la instalación “Una obra para un espacio”, en el Canal de Isabel II, en 1986, se da un claro acercamiento a dimensiones objetuales, con matices minimalistas. Se trata de una pieza con forma de caja rectangular, planteada bajo una lógica de relación con el espacio.



Sin título. Una obra para un espacio, 1987

Destaca la horizontalidad de la obra, ya que quería dar la sensación del contacto directo con el suelo. Con esta obra, se busca la implantación de unas líneas que no sean paralelas a los límites de las paredes, con el fin de ordenar nuevamente el espacio. El problema que trata de solucionar gira nuevamente en torno al espacio y las relaciones que los elementos plantean con este. En la intervención de este espacio, aparece una serie de intereses que se relacionan con el concepto de “territorio”, a modo de recinto y lugar concreto. El espacio y la obra se articulan e interrelacionan bajo un entramado psicológico y físico, recordando algunos estudios de Richard Serra, caso de la instalación “Twins: To Tony and Mary Edna”, de 1972.

Como podemos observar Ángel Bados se ha liberado de las primeras instalaciones caracterizadas por los planteamientos del arte povera y las referencias a Beuys y Kounellis (“¿Que sonido es el de la montaña?”, “Fuera de formato” y las instalaciones de principios de los años 80). Es ahora cuando ha evolucionado hacia formas geométricas con una economía en la composición general. Es en esta propuesta “Una obra para un espacio”, así como en otras piezas, donde se vislumbra el interés por lo estructural y lo objetual. El artista reconoce el espacio en un primer momento, para más tarde relacionarlo con la capacidad estructural de la pieza, tal y como lo indica el título de la instalación.

La escultura “Sin título”, de 1985, caja de hierro con un paisaje de plomo y con dos escenas pintadas a cada lado, expuesta en la colectiva “Desde la escultura” (Galería Ángel Romero en 1986 y Galería Fúcares en 1987, ambas en Madrid); así como la pieza con forma de caja, que presenta en “Mitos y delitos”, representan el comienzo de una trayectoria que le acerca a las *Cajas Metafísicas* de Jorge Oteiza.

Tampoco, debemos olvidar, respecto al tema de las cajas, que Bados ha estado empleando desde finales de los años 70 distintas cajas de madera, cajas compradas sin ningún sentido estético, ni escultórico, que son simplemente utilizadas por su valor funcional para guardar distintos objetos, cuadernos de notas y apuntes, libros, diarios y fotografías, tal y como podemos encontrar en “Serie de 3 cajas sobre un viaje a Finlandia-1977”. Está muy interesado en las connotaciones que se derivan del objeto, como emisor de información (recuerdos) y archivo práctico de la memoria individual e incluso colectiva.

Se puede afirmar que la evolución estructural de Bados resulta evidente ya en 1987, con piezas como “El dilema de Alberto” y “Reconstrucción”.

Normalmente, utiliza materiales como el acero y la madera. La combinación de estos materiales le ofrece todo un entramado de posibilidades aplicativas a nivel visual y simbólico.

Une dos materiales, uno impercedero, producto del mundo industrial, y el otro percedero y originario de la naturaleza. Se trata de una dualidad que genera interrelaciones y donde se pretende armonizarlos. La conjunción de estos materiales proporciona una mayor expresividad y riqueza anecdótica de motivos. El proceso dialéctico con el material es rico en información, proporcionando continuamente aspectos reveladores al artista y favoreciendo el factor de la imagen. A este respecto, comenta: “La imagen es la información de la superficie de las cosas y yo siempre he elaborado mucho la superficie de la escultura. La imagen corresponde a lo imaginario, siendo lo evocativo de lo real... Soy consciente de que tengo que manejarlos con elementos de sintaxis muy claros, pero también tengo que implicar comportamientos de imagen que en parte son contradictorios, ahí estaría la cualidad postmoderna o la consciencia postmoderna de trabajar en mi caso. Creo que la estructura actúa como mecanismo de constructor de los riesgos de la imagen y a la inversa”²⁴.

Este discurso deconstructivo es obtenido del estudio y la lectura de la obra literaria de Jacques Derrida, de hecho, el artista emplea de una manera personalizada una visión derridiana a modo de metodología con el propósito de desestructurar las bases habituales de la escultura mediante la interacción entre términos binarios, caso de estructura-imagen²⁵.



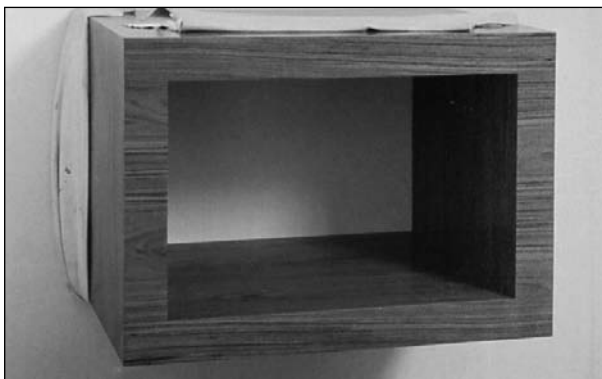
Reconstrucción. Acero y madera, 1987

²⁴ BADOS, Ángel, Entrevista realizada en su casa de Bilbao el 10-1-99, *op. cit.*, preguntas n. 32 y 36.

²⁵ El tema de la imagen en la escultura fue investigado ampliamente en su tesis doctoral titulada *La escultura y su imagen*, dirigida por Adelina Moya y presentada en 1993.

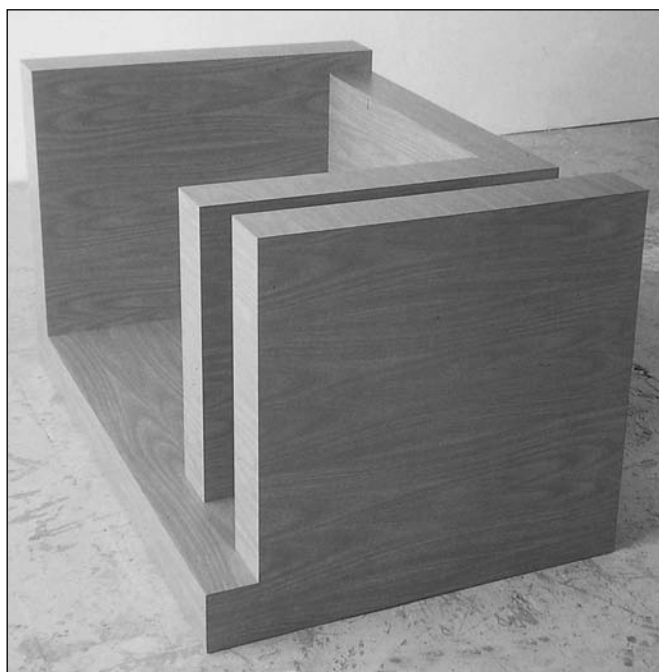
Cuando trabaja con el acero o el hierro puede plantear diferentes variaciones, de hecho, al pintar este material consigue problematizar sobre ciertas dualidades como frío-calor. Asimismo, con el acto de pintar el acero o el hierro, se pretende abrir la propia especificidad y esencialidad de la escultura a otra faceta, en este caso, a la pintura. Ésta proporciona toda una larga serie de connotaciones externas y no inherentes al propio objeto, de este modo, se relacionan aspectos poéticos con estructurales. El material en sí exhala una clara frialdad en su percepción, pero con la aplicación de un color se consigue problematizar en la dualidad calor-frío.

La pieza “Sin título”, de 1988, en acero, vuelve a incidir en esta misma línea enfatizando el carácter de la caja. Según el artista, estas obras “ahora responderán a esa exigencia de mínimos económicos, en el sentido más amplio: de economía estructural, de tamaño, de costo de materiales. Reducir al máximo las exigencias de infraestructuras”²⁶. Estas



Sin título, 1991

esculturas con formas de cajas también son realizadas en los años 90, caso de “Sin título”, de 1991, para el Pabellón de España en la Expo’92.



Sin título. Madera y formica, 1991

²⁶ BADOS, Ángel, Entrevista con Maya Aguiriano, en “Ángel Bados”, *Zehar*, n. 2, 1990, p. 4.

Para Ángel Bados, es esencial mantenerse en una posición donde la pieza tome sentido, tanto atendiendo a los problemas de sintaxis, tal y como se explica en las sentencias anteriores, como a otras esferas que bien se pueden acercar al sentimiento, al tema y lo subjetivo (como elemento autobiográfico). De ahí, que muchas de las piezas realizadas a finales de los años 80 mantengan estas dos cualidades. Con una mínima materialidad, se intenta abarcar la mayor amplitud de soluciones.

En estos trabajos, no sólo se aglutina el análisis del espacio, sino que además encontramos el interés de continuar problematizando en diversas antinomias: cerrado-abierto, silencio-narración y espacio-materia. Esta dualidad de términos se engloba en el propio marco vivencial de la realidad, ya que cualquier elemento mantiene siempre su contraparte. La polaridad reflejada en sus obras no es más que una: artista-realidad, de donde surgen continuas dualidades en torno al análisis de sus obras.



Tramuntana, 1987

En 1987, se le encarga la instalación titulada “Tramuntana” para la sala de exposiciones de la Fundació Caixa de Pensions de Barcelona, viéndose envuelto en la tesitura de realizar una instalación cuando realmente está abogando por la propia pieza durante estos años.

En el centro de la sala, coloca una gran superficie de hierro constituida por dos óvalos yuxtapuestos. Cerca de estos, un elemento de aluminio fundido y adosado a la pared otro de color rojo intenso. Las piezas aparecen elevadas ligeramente del suelo, determinando mediante la simplicidad de su estructura plana un diálogo energético entre la obra y el espacio que le rodea.

Bados nos proporciona un título sugerente, que indica la acción de un viento norte de los Pirineos, que se puede convertir en vendaval y que afecta a la mente, y esto mismo es lo que interesa al artista. Propone una obra que imita una trampa para el diálogo y la reflexión, es decir, un proceso que revierte en la mente del espectador. La concepción de esta obra no sólo man-

tiene un carácter físico, sino que está claramente centrada en las cuestiones conceptuales, con el objetivo de que el espectador no sólo se remita a la pieza, sino que se adentre en planteamientos reflexivos. Nuevamente, con esta instalación, se plantea una relación entre las esculturas caracterizadas por su simplicidad estructural y formal y el espacio que los engloba.

Para este escultor, en los 70 la instalación tenía algo de contra-objeto, de contra-pieza y este era el aspecto que realmente le interesaba en su trabajo. A este respecto, comenta: “Cuando yo hacía instalaciones era porque me parecía el medio más adecuado para comprometerme con lo social y colectivo e implicar al otro en la operación. Cuando en los 80 me han encargado una instalación, por ejemplo, cuando hice la del Museo de Navarra me prometí no hacer una instalación jamás, porque en los 80 o principios de los 90 la instalación tiene unos riesgos que no había en los 70, ya que en los 80 el público sanciona la obra. La instalación de los 80 tiene algo de cerramiento propio del objeto artístico que la propia instalación negaba, y que en los 70 no era así. Cuando hago la instalación del Museo de Navarra me doy cuenta que emito un producto, que fabrico una pieza, con todos los inconvenientes que tiene, de hecho, la instalación en los 80 debe garantizar el resultado, o sea, que el artista debe proyectar y verificar de antemano la instalación, con lo cual la operación se cierra, a pesar de que en los 80 la instalación permita utilizar esa interrelación espacial para que el espectador penetre o transite la obra”²⁷.

Los temas que se dan cita en esta instalación giran en torno a la metáfora de la pérdida de la corporalidad de la cultura de la imagen; el poder y la violencia; la hiperrealidad²⁸; el alejamiento del ensimismamiento que produce el bienestar pamplonés, ya que ahora nuestra realidad o lugar bien podría ser metafóricamente África, si adoptamos una actitud más crítica y alejada del espejismo social. Se intenta mostrar con los mínimos elementos de intervención el peligro de un cerramiento o cristalización cultural. En este sentido, nuestra actitud colectiva y personal no puede estar condicionada por el placer y el bienestar cultural o económico, ya que, de hecho, siempre existe la necesidad del cambio, la mejora y la evolución mental y reflexiva.

REFERENTES DE LA OBRA PLÁSTICA Y TEÓRICA DE JORGE OTEIZA EN ÁNGEL BADOS

Aspectos formales

El contacto con Oteiza, para Ángel Bados, suponía un intento de ir más allá de lo que había aprendido en Bellas Artes de San Fernando. El hecho de leer el libro “Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca” fue realmente importante para este escultor en el sentido de un auto-reconocimiento sentimental con arreglo a unas tradiciones y una poética geográfica. A partir de este momento, accede a los “Ejercicios espirituales”, como a sus diferentes herramientas conceptuales y metodológicas. Su llegada a Bilbao en 1983

²⁷ BADOS, Ángel, Entrevista realizada en su casa de Bilbao el 10-1-99, *op. cit.*, pregunta n. 15.

²⁸ Estos temas son abordados en BAUDRILLARD, Jean, “La precesión de los simulacros”, en WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, pp. 261-262.

le permitió debatir posteriormente estas experiencias con Txomin, Pello, Juan Luis y Marisa. En cualquier caso, estos escultores ya habían estado antes debatiendo la actitud y obra del escultor guipuzcoano.

Igualmente, este artista, junto a algunos de sus compañeros de debate, como Txomin Badiola, Pello Irazu, Juan Luis Moraza y María Luisa Fernández, ha intentado tender un puente entre modernidad y postmodernidad a través del concepto de *Proyecto*. Esta actitud es asumida a raíz del estudio de diversos pensadores y filósofos, como Jean-François Lyotard, para quien la postmodernidad está anclada en la modernidad, siendo una dimensión permanente, de este modo, la modernidad no podrá ser olvidada tan fácilmente²⁹.

Esta serie de debates, encuentros e intercambios de ideas produjo una cierta homogeneización en determinados trabajos, aproximadamente desde mediados de los años 80 hasta 1988, ya que se emplearon medios y planteamientos formales similares, mediante el lenguaje estructural y la sintaxis de la escultura. A este respecto Ángel Bados afirma: “En la primera mitad de los 80, donde se discute lo escatológico, lo temático, lo subjetivo, la biografía, retomamos a Oteiza. Y ello, que podía considerarse paradójico en nosotros en plena postmodernidad, no lo era tanto porque en Oteiza coincidía la necesidad de atender a la estructura, a la sintaxis del objeto, tanto como a esas zonas más sentimentales”³⁰.

Desde mediados de los años 80, Ángel Bados se interesa por esculturas con formas de cajas. La decisión de retomar este tipo de formas se inspira en pautas constructivistas, minimalistas y las últimas Cajas Metafísicas de Oteiza, aunque no por esto abandona sus referencias al mundo conceptual, es decir, problemáticas sobre el concepto o la idea que tiende a conformar la representación, aplicándose conceptos como el poder, la violencia, la memoria individual y colectiva. Ángel Bados a este respecto ha comentado: “Oteiza se entronca en el debate del arte internacional a través de unas coordenadas y pautas locales y personales. Creo que esta ha sido la manera en que hemos entrado en esta línea. En los 80, esa escultura que recupera el hacer material a través de unas cajas tiene que ver para nosotros con una tradición minimalista y quizá también tenga que ver con Oteiza. Había dos cruces ahí. En mi caso, ha habido una tendencia hacia la escultura eminentemente espacial y táctica que ha generado esa dirección hacia las cajas”³¹.

Mientras que los aspectos existenciales de la escultura de Oteiza³² no son asumidos por este escultor, lo más importante para Ángel Bados es analizar el trabajo estructural de Oteiza y conjugarlo con propuestas internacionales, con el propósito de resituar el propio lenguaje de la escultura del País Vasco en la cultura actual.

Una de las primeras obras que merece la atención y marca un punto de inflexión será la pieza “Sin título” realizada en 1985 y expuesta posteriormente en “Desde la escultura” en la Galería Ángel Romero (Madrid) en 1986.

²⁹ Entrevista de Teresa Oñate Zubia a Jean-François Lyotard, “Lyotard: la escritura de la disensión”, *Revista de Occidente*, n. 73, 1987, p. 119.

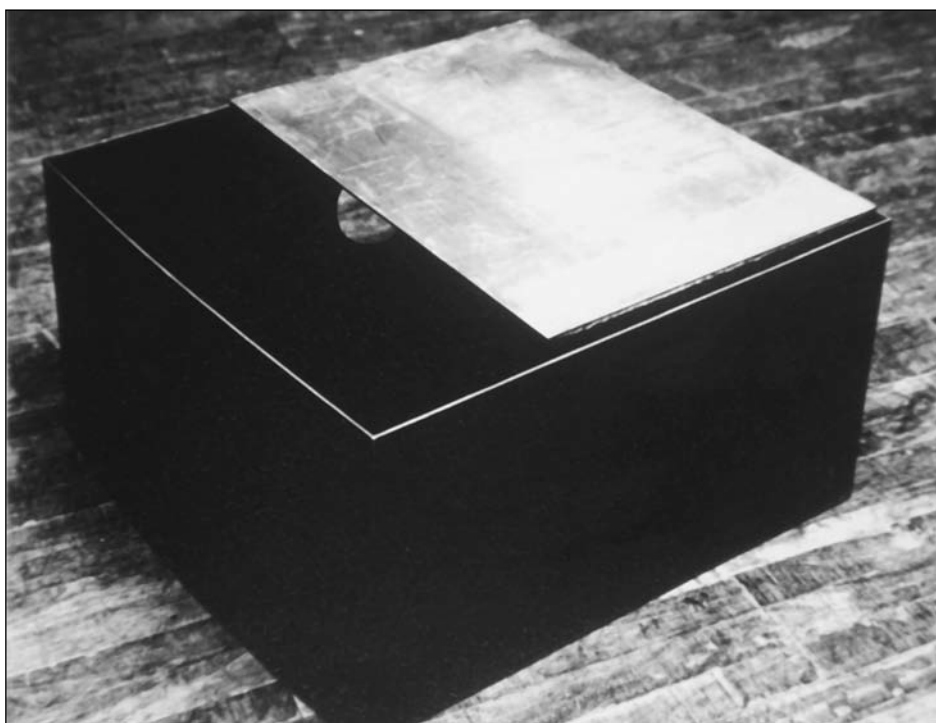
³⁰ BADOS, Ángel, Entrevista de Maya Aguiriano en “Ángel Bados”. *Zehar*, n. 2, 1990, p. 5.

³¹ BADOS, Ángel, Entrevista realizada en su casa de Bilbao el 10-1-99, *op. cit.*, pregunta n. 2.

³² OTEIZA, Jorge, “Conceptos generales para una interpretación estética”, texto publicado en *Oteiza. Propósito Experimental*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones; Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1988, p. 221.

Se trata de una caja de hierro con un paisaje y dos escenas pintadas a cada lado: un óvalo en forma de cabeza y una llama roja. También, debemos destacar una de las esculturas que presenta en “Mitos y delitos” con forma de caja y la combinación de la madera y el plomo. Posteriormente, realiza dos piezas parecidas para la exposición “Una obra para un espacio”, de 1986, en la sala de exposiciones del Canal de Isabel II de Madrid. En esta exposición colectiva, también participan Txomin Badiola y Pello Irazu.

Esta pieza mantiene un posicionamiento minimalista e inmerso en el análisis de ciertas antinomias como lo vacío-lleño o lo exterior-interior. Esta obra, que unifica propósitos estructurales y espaciales, inaugura una evolución de piezas bajo esta conformación, que se acercan formalmente a las cajas de Oteiza, caso de “El dilema de Alberto”, “Reconstrucción”, “Donna”, “Sin título”, “La montaña”, “Castor y Polux” y “Levemente”, todas de 1987.



Donna. Acero y cobreado, 1987

Como habíamos comentado anteriormente, Ángel Bados elige para su análisis plástico la caja³³, objeto cotidiano, alejado de cualquier connotación de belleza. Para éste, las cajas son objetos reales y, por ello, quiere hacer que el espacio se corporalice.

³³ Tony Smith en 1962 presentó su “caja negra”. A partir de este trabajo, numerosos artistas se han preocupado por las cajas, realizándose numerosos estudios: cubos o cajas totalmente cerrados como los de Tony Smith; cajas donde se descubren algunas caras como los trabajos de Donald Judd y Sol LeWitt; cajas realizadas con materiales transparentes como las de Larry Bell; cajas reducidas a dos dimensiones por Carl Andre; etc. Para más detalles, dirigirse al apartado “Cajas” en *El espacio raptado* de Javier MADERUELO, Madrid, Biblioteca Mondadori, 1990, pp. 82-90.

Es en la caja donde se plantean tensiones creativas, donde se encuentran los materiales y se da lugar a la escultura. Se trabaja en el estudio de la caja, no sólo por las diversas connotaciones plásticas, sino porque también es un objeto típico de la cotidianidad del hombre. Resulta familiar y fácilmente reconocible. Se encuentra abundantemente en numerosos lugares y su ampliación remite a ubicaciones de presencia física y adecuación humana. El hombre protege el objeto en la caja y esta, a su vez, protege al hombre. Su desarrollo práctico y funcional organiza la vida diaria del hombre, estructura lo sobrante y lo que se necesita. Ha acompañado históricamente al hombre y presenta todas las garantías de pervivencia en esta vorágine transformadora de objetos y artefactos³⁴. La caja habitualmente se remite a unos límites que permiten aprovechar el espacio en toda su amplitud. Es uno de los objetos más relacionados con el espacio, ya que necesita de este para que exista como artefacto funcional. Su principal característica funcional le permite desembarazarse de cualquier elemento de belleza.

Siguiendo las ideas de Jorge Oteiza, sobre “la función hace la forma”³⁵, la caja se adecua a lo funcional, debiéndose su forma a ésta, por este motivo, debido al profundo carácter utilitario, no se inclina hacia las premisas de la belleza. Tanto Bados como Oteiza afirman que la belleza debe estar en un segundo plano. En este sentido, la caja para Ángel Bados es un artefacto con numerosas peculiaridades funcionales.

Sus cajas no buscan ajustarse a las normas concretas del minimalismo, ya que siempre no mantienen los mínimos elementos, de hecho, a veces, recarga los motivos estructurales, con la función de estudiar el conjunto total. Las obras de 1988 y 1989 continúan siendo estructuras con formas similares a cajas. En estos años, realiza piezas, donde combina la madera, el bronce, el acero y la policromía en sus superficies.

Más adelante, en los años 90, continua realizando modelos que se acercan formalmente a las cajas, pero con mayores sugerencias poéticas y conceptuales, caso de las piezas conformadas a principios de década y presentadas en la Galería Robayera (Miengo, Cantabria) en 1993 y en el Centro de Arte La Granja (Santa Cruz de Tenerife) en 1994. En general, en todo este proceso evolutivo, lo que interesa al artista es el estudio de las estructuras de estas piezas, su conformación y disposición respecto al espacio. Ángel Bados ha tratado reiterativamente el espacio y lo ha definido como el intervalo necesario para que las cosas existan, en este sentido, este artista entiende nuestra realidad como algo existente dentro de los parámetros espacio-tiempo. Este ha tenido

³⁴ José Jiménez distingue el concepto de obra de arte como una delimitación de ciertos productos humanos frente a otros, caso de los artefactos. Se trataría de situar una categoría especial en el mapa de los objetos y situaciones producidas por el hombre. *Imágenes del hombre* de J. JIMÉNEZ, Madrid, Tecnos, 1986, p. 81.

³⁵ La idea de “la función hace la forma” procede de la doctrina del funcionalismo, resultando uno de los principios fundamentales del arte moderno gracias a los esfuerzos de los miembros de la Bauhaus de Weimar y posteriormente de Dessau y Berlín. Para más detalles, véase “La crisis filosófica del funcionalismo” en *Kitsch y objeto* de Abraham A. MOLES y Ebehard WAHL en el libro *Los objetos*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1971, pp. 179-181. Sirvan a su vez, estas referencias de Peter Meyer para aclarar el tema. “Las formas de los edificios, muebles y accesorios deben producirse, por así decirlo, automáticamente mediante el conocimiento de todos los factores implicados, tanto materiales como funcionales, sin tener presente una decisión estética...”. Véase: *La Revolución del Arte Moderno* de Hans SEDLMAYR, Madrid, Biblioteca Mondadori, 1990, pp. 74-75.

muy en cuenta el concepto espacial de los lugares. De aquí, se han generado diferentes dualidades. Tal vez, la más importante sea espacio-materia, produciéndose una tensión que en este caso se resuelve en favor del primero. El espacio conforma la obra y puede exigir el que se utilice un determinado material. Sobre esta cuestión espacial, encontramos el siguiente comentario “tal esfuerzo icónico quizás necesite como recompensa una zona de silencio resonante, pero, el silencio de donde viene?, la desocupación es búsqueda de resonancia?, dicha situación sería nueva”³⁶.

Para Bados, las propuestas de representación de la imagen, a veces, requieren asumir la presencia del vacío. En este sentido, no se trata de un silencio pasivo, sino de un silencio que proporciona los suficientes motivos para la reflexión. El silencio producido es fruto de un proceso evolutivo y conclusivo según la necesidad de ese momento. Para Bados, este proceso de investigación puede ser desarrollado bajo diversos intereses, pero indudablemente acaba en el mismo silencio, mediante determinadas variaciones de materiales y formas del lenguaje estructural. A veces, el espacio permite mayor libertad de reflexión que los propios materiales. El hecho de apartar lo material para buscar expresamente las soluciones en el espacio responde a una motivación interior.

La polaridad materia-espacio se puede ver también como la dualidad imagen-silenció. A este respecto, el artista afirma que “la imagen es la información de la superficie de las cosas y yo siempre he elaborado mucho la superficie de la escultura. La imagen corresponde a lo imaginario, siendo lo evocativo de lo real”³⁷.

Otra dualidad con la que trabaja es narración-silenció. En este sentido, para Ángel Bados, el silencio sería el vaciamiento de la narración y la expresión³⁸. Este estudio en torno a la narración-silenció y materia-espacio mantiene una notable relación con la *Ley de los Cambios* de Jorge Oteiza, en la cual se puede observar una etapa de acumulación expresiva y material (narración) y una etapa de desacumulación material (silenció), donde el espacio se presenta como elemento principal ante la forma. Por otra parte, se aprecia una evidente interrelación del artista con la obra:

- Zona interior de la obra o espacio = interior del artista.
- Apariencia de la obra y motivos narrativos o expresión = exterior y personalidad del artista.

Este silencio mantiene claras directrices ideológicas, traduciéndose en un recogimiento y estudio meditativo, y no en una caracterización ruidosa y narrativa en lo que se refiere a su interioridad. Tampoco, hay un objetivo de profundizar en un sentimiento trágico, ya que A. Bados no se encontraba cercano al existencialismo de Jorge Oteiza.

Ambas facetas conllevan sus propias connotaciones: lo exterior promueve no sólo lo narrativo, sino también la imagen, lo descriptivo, lo expresivo y lo anecdótico, en cambio lo interior invita a permanecer reflexivo ante el espacio. El exterior nos da numerosa información, nos comunica aspectos cons-

³⁶ BADOS, Ángel, *Mitos y delitos*, Bilbao, CAM, 1986.

³⁷ BADOS, Ángel, Entrevista realizada en su casa de Bilbao el 10-1-99, *op. cit.*, pregunta n. 32.

³⁸ Ídem, pregunta n. 35.

tantamente. Para no distraer la atención del espectador y mantenerlo inmerso en un proceso reflexivo, se busca una economía estructural mínima y, de este modo, dirigir al espectador al interior de la obra.

También, podemos encontrar la relación abierto-cerrado. El hecho de elaborar una obra abierta al espacio crea una sensación de receptividad y de cierto interés por ir más allá de lo material. Hay una profundización interior, reflejo de un acercamiento a la interioridad del artista. La obra que está abierta se enriquece en sugerencias y connotaciones interpretativas. Lo hermético y lo cerrado mantienen una postura de irreconciliación con cualquier intromisión espacial del exterior, llegando a producir un simple tanteo comunicativo con el espacio.

Bados examina aquellas dualidades que le crean interrogantes, de esta manera, por medio del arte descubre los entramados de las diferentes antinomias que le rodean. Esta investigación plástica permite una relación directa con la realidad en la que se circunscribe el artista, acercándose, de esta manera, a dualidades que también planteaba el propio Oteiza. El proceso comunicativo de Ángel Bados se mueve principalmente en una relación que incluye al escultor y lo que le rodea, desde su relación con otros escultores, hasta su conexión con los materiales. Bados no desecha ningún medio para obtener información, de hecho, en un viaje mental al pasado puede retomar instantes y momentos significativos que pueden ser utilizados en la actualidad.

En general, este artista ha interpretado el periodo y el proceso donde se funden los apartados más constructivistas, minimalistas y las referencias a las cajas oteizianas bajo los términos del deconstructivismo. Para este escultor, la combinación de materiales y el uso de determinados elementos poéticos, caso del color, han sido un medio de deconstrucción respecto a las influencias de las Cajas Metafísicas de Jorge Oteiza. Ha 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 reconstruirlas³⁹.

En esta misma línea, Ángel Bados comenta que “la deconstrucción intenta reconocer la quiebra del sentido del discurso. Se da cuando el discurso quiebra a ese metarrelato que subyace en el discurso. La deconstrucción ha sido un aspecto teórico como otros que hemos abordado en nuestras charlas y debates. En mi caso creo que está en la manera de trabajar con componentes contradictorios y fundamentalmente en esa suerte de oposición entre imagen y estructura”⁴⁰. Tal y como podemos observar en esta última sentencia, uno de los métodos deconstructivistas que emplea el artista se basa en confrontar la estructura (forma y materia) con la imagen (color y aspectos poéticos).

³⁹ GUASCH, Ana María, “Una lectura de la posmodernidad: de la simulación al discurso del trauma”, en HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (ed.), *Estéticas del arte contemporáneo*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, p. 94.

⁴⁰ BADOS, Ángel, Entrevista realizada en su casa de Bilbao el 10-1-99, *op. cit.*, pregunta n. 38.

Por otra parte, la idea o concepto pierde protagonismo al materializarse y verse sometido a la limitación de lo representado, así la escultura es un suplemento de la idea, al igual que la escritura. En este sentido, el discurso del arte, según Jacques Derrida, se está confrontando continuamente con los intereses que surgen de fuera del campo de la comprensión estética, es entonces cuando se plantea la cuestión deconstructiva para distinguir los intereses ocultos y los motivos en juego. El acceso a la realidad se realiza mediante categorías, códigos y estructuras de representación, por este motivo, tanto el arte como la escritura mantienen una cierta formulación negativa que sitúa al espectador-lector lo más lejano del posible conocimiento. Así, la escritura o incluso el arte se pueden entender como “el signo del signo”.

El cambio y el límite en la obra

Para Ángel Bados, los cambios que se producen en su trayectoria artística y en la elaboración de una obra son siempre consecuencia de una etapa anterior. Generalmente, estas transformaciones se generan por la maduración de antiguas experiencias, independientemente de que se utilice un material u otro o se trabaje bajo una tendencia u otra. El hecho y el acto más importante es completar el objetivo propuesto, pero abierto a variaciones en el mismo proceso de investigación.

Sin un proceso ético el artista llegaría a una fase de continua reduplicación de su obra, repitiendo modelos y fórmulas que lo único que consiguen es paralizar un estadio evolutivo y estancar cualquier anhelo de investigación. Es aquí, en esta repetición cuando el artista barroquiza la propia obra o el propio proyecto. Este factor repetitivo impide nuevas salidas y formulaciones.

La instalación del año 1979 “No es necesario tomar el punto situado sobre la ladera”, la podríamos interpretar como un llamamiento para evitar un proceso unidireccional, que impida movimientos alternativos, en un determinado proyecto. Cuando se llega al espacio de intervención se debe observar en ese momento el lugar, entonces el propio espacio indica lo que necesita para que las cosas mantengan su presencia y humedad y se regeneren⁴¹.

Inmerso en los estudios de Jorge Oteiza y reconociendo la Ley de los Cambios como marco fáctico, que permite las diversas regeneraciones y transformaciones del objeto, no plantea la conformación final de una obra a priori. Una vez embarcado en la investigación de un elemento oculto, se plantea en primer lugar el lenguaje y los materiales acordes para una mejor solución del enigma, partiendo de una posición abierta a las diferentes variaciones en el proceso de investigación. Ante todo, se debe mantener una libertad de acción y de movimiento. El artista debe ser consciente de las diferentes transformaciones, que se pueden producir y, por lo tanto, debe reflexionar sobre esto y conocer porqué se producen.

Esta actitud es aplicable tanto a una obra e instalación en concreto, como al propio proceso evolutivo del artista. Este se debe amoldar a las situaciones que se suceden, sacando el máximo provecho de los cambios.

⁴¹ El término “humedad” lo empleamos como un sinónimo de sentido y valor funcional en la obra. El término lo extraemos de los diferentes textos que elabora Ángel Bados, caso de su texto de 1986 para la exposición “Una obra para un espacio”, Madrid, Dirección General del Patrimonio Cultural, 1987.

Esta herramienta conceptual de origen oteiziano es aplicada incluso en la propia metodología y pedagogía de las clases de Ángel Bados en los años 90: “Dar clases es difícil, porque tienes que adecuar la teoría con arreglo a los tiempos, ya que no tienes un libro de texto o una pauta y, por este motivo, la teoría de Oteiza es siempre utilizable. La Ley de los Cambios la utilizo todos los años al dar clase, ya que te permite comprender el comportamiento del arte en general”⁴².

Al aceptar cualquier cambio o transformación, se proporciona al artista una manera más abierta de experimentación. Los caminos son dados según el artista se adentra en la obra y esta le va ofreciendo nuevas vías. En cierta manera, el artista tarde o temprano encontrará aquel camino que realmente le permita descifrar lo desconocido. No se apuesta por una estrategia inflexible, ya que esta conlleva una serie de pasos, esquemas de aplicación, más o menos rígidos, sino por una estrategia que mantenga una flexibilidad constante respecto a las transformaciones.

La palabra “límite” se puede definir como punto final de una etapa o de un trayecto global. Se produce cuando se llega a una situación donde no se puede avanzar más por ese mismo camino. En cualquier caso, este artista intenta buscar ese límite, pero para traspasarlo y recabar en nuevos campos de estudio. Este aspecto debe ser entendido como una herramienta metodológica, que el creador debe aplicar en su obra. Plantea el término “límite”, como un momento de extrema importancia en el proceso evolutivo del artista.

Igualmente, debate el límite de la formalización, que ya antes lo había planteado Jorge Oteiza⁴³, manteniendo la idea y la actitud de que su escultura había llegado al límite de la transformación. En determinadas parcelas, el arte se ha dirigido hacia la desaparición de la pieza y, por lo tanto, de la propia cosicidad. Se llega al límite de lo formalista, y se plantean otras alternativas donde predomina lo conceptual. Es aquí, en torno al límite de la estructura y la forma donde se proponen una serie de interrogantes. El mismo límite sirve de debate y se busca una solución para prolongar la pieza más allá de la propia limitación. Al entrar en el límite se cuestiona la estructura, la forma y la propia pieza.

El Laboratorio del Arte⁴⁴

El laboratorio del arte se define como aquel espacio donde el artista examina, analiza y reflexiona sobre un determinado fenómeno, aspecto vivencial o artístico, tal y como lo hizo Jorge Oteiza⁴⁵ con la escultura y las cuestiones más existenciales.

Debemos recordar que Kazimir Malevich, basándose en el método de enseñanza y la base programática definida por el Grupo Unovis (afirmación de

⁴² BADOS, Ángel, Entrevista realizada en su casa de Bilbao el 10-1-99, *op. cit.*, pregunta n. 1.

⁴³ OTEIZA, Jorge, “El final del arte contemporáneo”, Lima, Perú, 1960, texto publicado en *Oteiza. Propósito Experimental*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones; Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1988, p. 230.

⁴⁴ Sobre este tema, Ángel Bados realiza y dirige la exposición titulada “Oteiza. Laboratorio Experimental”, del 20 de junio de 2008 a enero de 2009, en el Museo de Oteiza, con la consiguiente publicación de un catálogo.

⁴⁵ Véase el texto “Propósito Experimental, 1956-57”, Sao Paulo. Publicado en *Oteiza. Propósito Experimental*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones; Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1988.

lo nuevo en arte) en la Escuela de Arte de Vitebsk (Bielorrusia), a partir de 1920, no sólo se centró en la investigación de sus composiciones suprematistas y los posteriores “arquitectones” (donde estudia las cualidades luminosas de materiales, como el yeso blanco, la luz y los volúmenes), sino que ante todo impulsó el sentido de investigar en el taller del artista. Los constructivistas y los productivistas de Moscú criticaron el plan de Unovis por dedicar excesivo tiempo a las investigaciones, en vez de acometer realizaciones más prácticas y utilitarias. Su programa en favor de la investigación artística continuó en años posteriores, especialmente en 1923 en el Ginjuk (Instituto de Cultura Artística), abogando por el análisis de las artes.

En lo que respecta al trabajo de Ángel Bados, una vez que el dato o el problema han sido resueltos, éste vuelve a la realidad, pero antes ha transcurrido un periodo donde el asunto pasa por los procesos propios del laboratorio del arte. Este medio propicia que el artista disponga de unas armas intelectuales y artísticas para analizar el elemento en cuestión. Este hecho marcadamente oteiziano del laboratorio del arte da un matiz ciertamente científico a todo el conjunto procesual, resultando el arte un medio de análisis pragmático y eficaz para estudiar numerosos aspectos.

Ángel Bados plantea la importancia de concretar, limitar y cercar el problema, ya que si no se analiza el problema concreto se corre el riesgo de entrar en un campo donde en vez de analizar nos desviemos hacia otros asuntos. Cualquier hecho oculto conlleva un campo de riesgo y, aunque no resulte sencillo delimitarlo, se debe concretar al máximo el problema para que el resultado sea el más certero y no se produzcan falsas soluciones. En este continuo afán de investigación, los diferentes datos del exterior, caso del tema del poder y la violencia, son trasladados por Ángel Bados a la instalación durante los años 70 y principios de los 80. La instalación va a ser el propio laboratorio del arte. No ocurre como en otros casos que el proceso de experimentación es llevado al taller, en este caso, el taller es directamente el espacio de la galería. En este espacio, desarrolla todos los procesos de estudio, cambio y conclusiones que se plasman en un taller normal. En estos años, hay una necesidad de utilizar este espacio, de familiarizarse, de conocer cada rincón del espacio, con las diferentes posibilidades que pueda ofrecer. Una vez estudiado perfectamente el lugar, se plantea una propuesta a partir de un tema concreto. La característica de esta postura de acción ideológica resulta peculiar, porque intenta trabajar no en un espacio privado, sino en uno público, de este modo, pretende proyectar de manera más directa y cercana su trabajo al espectador. En este ámbito, su trabajo deja de ser íntimo para tomar un cariz más público y social. No sólo los aspectos de la realidad exterior son analizados, sino que también los motivos personales e interiores del artista, de esta manera, se plantea una interrelación del exterior con el interior del artista.

En el ámbito del laboratorio del arte, se trata de resolver un problema que se genera en la vida, de esta manera, la obra será una verdadera huella de conocimiento. El tratamiento, estudio y reflexión del asunto en el Laboratorio del Arte proporciona al artista el entrenamiento y aprendizaje necesario, para generar soluciones a ciertos problemas que se puedan dar entre el artista y su entorno. La obra final aglutina toda la problemática que le ha surgido al artista en la creación, fase reflexiva, estudio, análisis, cambios y procesos finales.

La vida genera una amplia gama de información. Son tiempos donde todo está sobrecargado de información. Aunque esta es presentada al individuo, no llega a resultar práctica y válida, porque se muestra extremadamente compleja de asimilar por su volumen informativo. Es aquí cuando el artista traslada esta problemática al único espacio de análisis e investigación: el laboratorio del arte.

El compromiso del artista y de la obra

En este apartado, se estudian una serie de cuestiones en torno a la actitud ética y social que debe mantener el artista en la realización de sus obras. Se aborda el tema de la función que debe mantener la obra de arte y los aspectos que impiden la realización de una obra dirigida a la educación estética de la colectividad.

En los años 80, Ángel Bados propone mediante la escultura una intervención en la vida y en el arte, sin ensimismarla en su especificidad, de hecho, el hombre necesita de los objetos para vivir y también necesita del espacio. El aspecto social que plantea este artista es un intento de salir del aislamiento intelectual que padece a menudo el creador, respondiendo, a su vez, a una política añorada de mayor implicación del artista con la sociedad. De hecho, estos desarrollos ya fueron planteados por Jorge Oteiza⁴⁶ y Joseph Beuys⁴⁷. Bados afirma que “hubo un momento que nosotros pusimos en relación a Beuys-Oteiza, una asociación muy sentimental, quizá por ese ingrediente de mitología personal y ese valor particular y sentimental del artista de la postmodernidad”⁴⁸.

Este escultor navarro no entiende el compromiso social del artista como un medio para un cambio revolucionario, ni de transformación social, pero sí se aboga, en general, como un medio constructor del propio individuo, fórmula de comunicación con el usuario y posibilidad de estudio de diferentes cuestiones del entorno colectivo y personal.

El carácter social y comprometido de la obra oteiziana, que apostaba en contra del arte por el arte⁴⁹, es retomado en este punto por este artista. Lo personal y el compromiso social no son antagónicos desde el momento en que el artista está en la vida y participa de la experimentación de un lenguaje y su evolución personal. Para Ángel Bados, “esa idea de compromiso social estaba cuando utilizaba las instalaciones frente al objeto escultórico en los 70, ahora no sé donde estaría lo social, no lo sé como reconoceríamos a lo social en esta postmodernidad de los 90”⁵⁰.

Bados critica que el arte se ofrezca como espectáculo y no con contenidos sociales. Para éste, en muchos casos, no se proporciona por parte del arte una actitud auténticamente reflexiva ante los hechos, únicamente se proyecta co-

⁴⁶ OTEIZA, Jorge, *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, 4ª edición, Zarautz, Hordago, 1983, punto número 4.

⁴⁷ BEUYS, Joseph & DEVOLDER, Eddy, *Joseph Beuys. Social Sculpture. Invisible Sculpture. Alternative Society. Free International University. Conversation with Eddy Devolder*, Gerpennes, Bélgica, Editions Tandem, 1990, p. 54.

⁴⁸ BADOS, Ángel, Entrevista realizada en su casa de Bilbao el 10-1-99, *op. cit.*, pregunta n. 13.

⁴⁹ OTEIZA, Jorge, *op. cit.*, véase el término “Camus, Albert”, en *Breve diccionario crítico comparativo del arte prehistórico y el arte contemporáneo*.

⁵⁰ BADOS, Ángel, Entrevista realizada en su casa de Bilbao el 10-1-99, *op. cit.*, pregunta n. 12.

mo simple consumo en el actual sistema de producción. La pieza arremete y presiona al espectador y adquiere más protagonismo que la reflexión del espectador. Este hecho desvirtúa la capacidad social del arte.

Bados nos avisa, en los años 80, de la pérdida del compromiso, de hecho, hay que admitir que el arte se ha ensimismado y ha perdido contacto con la vida. Pone de ejemplo ético a Jorge Oteiza por su continuo estado de transformación, siempre regenerándose y revisándose mediante una fluidez creativa que le permite evitar estados degenerativos.

Un arte que problematiza sobre cuestiones latentes en la vida tiene un carácter comprometido y social y mantiene un matiz dialéctico con todo lo que rodea al artista. El arte debe ser un receptor de datos y fenómenos de la realidad. Si permanece cerrado a lo exterior y se centra en cuestiones puramente de imagen, sin una adecuada relación con la realidad, el arte perderá su faceta más social, por lo tanto, este compromiso está relacionado con aquel arte que asume cualquier dato de la realidad para investigarlo y posteriormente mostrarlo. Jorge Oteiza plantea que el artista tiene el deber de investigar las necesidades de la colectividad, siendo éste el destino de la obra social. Es indudable que el artista se conoce a sí mismo y obtiene más libertad de acción en este proceso, pero la función última es enseñarlo y descubrir las incógnitas que también afectan al conjunto social.

También, el estado del artista debe ser de continua evolución y transformación, reformulando sus lenguajes. Oteiza ya planteó esta cuestión⁵¹ y es ahora nuevamente cuando Ángel Bados reconoce la importancia de no repetir fórmulas constantes en una misma solución. Aquí, aparece la ética como director del comportamiento del artista. Este debe renunciar a repetir constantemente sus planteamientos finales si ha concluido y ha descifrado la incógnita. El artista se siente cómodo en un lenguaje conocido o en una técnica dominada, pero cuando estos aspectos no sirven para evolucionar conlleva toda una duplicación y barroquización de maneras y formas y un anquilosamiento evolutivo en el artista. La transformación y la ética deben ser los directores en todo este largo camino.

Al igual que Jorge Oteiza⁵², Ángel Bados critica la situación actual del arte, ya que el arte está posicionado en contra de las soluciones más reflexivas. Según éste, no se puede comenzar una nueva obra donde no se ha finalizado una serie de pasos previos, donde en definitiva no se ha concluido de manera reflexiva. El artista se debe comprometer éticamente (y utilizamos esta palabra ya que el propio Bados la admite tanto de Oteiza como de Beuys) con un intento de resolución plástica. Bados no entiende de procesos inconclusos, ya que cualquier investigación y proceso analítico-deductivo debe finalizar con serias conclusiones, tal y como lo observa en el propio Jorge Oteiza: “Lo conclusivo de Oteiza tendría un valor para nosotros debido a esa perfecta adecuación de sentimiento y estructura, de estructura auto-significante de las vanguardias, pero que a Oteiza no le impedía manifestarse sentimental,

⁵¹ OTEIZA, Jorge, *op. cit.*, punto número 150.

⁵² OTEIZA, Jorge, “Propósito Experimental, 1956-57. Sao Paulo”, texto publicado en *Oteiza. Propósito Experimental*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones; Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1988, p. 227.

ética, religiosa, vitalmente, etc. Y ese ingrediente personal y sentimental nosotros lo reconocemos como postmoderno⁵³.

Oteiza reivindica al artista teórico⁵⁴, para que no se encasille únicamente en la realidad formal. Igualmente, este creador aboga para que el artista escriba. En este sentido, el hecho de escribir lo ve como una condición necesaria. Para Ángel Bados, “en otros años (refiriéndose a los 80), tuvimos casi como el compromiso de escribir. En la figura de Oteiza, hay algo modélico no cabe duda y cuando entras en su teoría y asumes sentimentalmente su obra y teoría es posible que simpáticamente algo de ese compromiso teórico se dé, pero tendría más que ver con que en los 80 se debate más sobre arte en general, la escultura y el discurso artístico de los 80, que lo establece el artista. Tal vez ahí estará más la razón del porqué”⁵⁵.

RESUMEN

Ángel Bados: entre la construcción de un lenguaje propio y la influencia del discurso oteiziano en los años 80

El artista navarro Ángel Bados (nace en 1945) comenzó a trabajar a mediados de los años 70 en Pamplona en torno a una serie de instalaciones, donde se abordaban tanto cuestiones locales como propuestas dirigidas para dificultar la mercantilización artística, por este motivo, se decanta desde un principio por el espacio de la instalación. No obstante, según nos acercamos a mediados de los años 80, este creador se irá enfocando más en la pieza escultórica, caracterizada por su tratamiento objetual, povera y conceptual. Además de la utilización de diversos lenguajes artísticos de carácter internacional, se ha mantenido en un permanente debate y estudio de las Cajas Metafísicas de Jorge Oteiza, las cuales han generado una evidente influencia en su producción plástica, así como en la profundización de diversas teorías oteizianas, como el cambio y el límite en la obra, el Laboratorio del Arte y el compromiso social del artista, entre otros.

ABSTRACT

Ángel Bados: between the construction of an own discourse and the influence of the Oteizian theories in the 80

The Navarre artist Ángel Bados (born in 1945) began to work in the middle of the seventies at Pamplona in a series of installations with local questions and proposals to impede the artistic commercialization, for this motive, he prefers to work in the space of the installation. Nevertheless, as we approach in the middle of the eighties, this creator will be focusing more in the sculptural piece characterized by its object art, povera and conceptual treatment. In addition to the utilization of diverse artistic languages of international character, he has been kept in a permanent debate and study of Jorge Oteiza's Metaphysical Boxes, which have generated an evident influence in his sculptural production, as well as in the deepening of diverse Oteizan theories, like the change and the limit in the art work, the Laboratory of the Art and the social commitment of the artist, and so on.

⁵³ BADOS, Ángel, Entrevista realizada en su casa de Bilbao el 10-1-99, *op. cit.*, pregunta n. 3.

⁵⁴ OTEIZA, Jorge, *op. cit.*, punto número 88.

⁵⁵ Ídem, pregunta n. 9.