

Txomin Badiola

No soporto los convencionalismos»



Es uno de nuestros grandes escultores y uno de los nombres clave de la llamada nueva cultura vasca. Sin embargo, las dotes artísticas de Txomin Badiola van más allá de lo escultórico y su carrera ha estado marcada por la experimentación constante: fotografía, instalaciones, video y literatura, en todas estas disciplinas Badiola se ha adentrado consiguiendo un éxito más que merecido. *Mamuk* (Acantilado) es su nueva novela y en ella demuestra su destreza literaria. Novela ambiciosa, en *Mamuk* dos tiempos históricos –el siglo XV y el presente– se reflejan, se contraponen y se complementan. El punto de unión de estos dos períodos es la iglesia de Ondarroa, a cuya construcción en el siglo XV asistimos y de cuya rehabilitación somos testigos. Dos momentos cruciales que permiten a Badiola narrar las transformaciones de la pequeña villa y reflexionar sobre las distintas concepciones del arte y su relación con la religión y con la historia a lo largo de los siglos. Asimismo, Badiola presta atención al momento crucial que fue ese siglo XV, sobre todo en su década final, cuando las fronteras del mundo se extendieron, cuando la iglesia vio cuestionar su relato y cuando apareció el artista moderno, es decir, el artista del renacimiento.

Texto: Anna María Iglesia Pagnotta. Fotos: Irene Signorelli

Cuando publicó *Malformalismo*, usted señaló que no era una obra literaria, sino más bien una obra plástica. *Mamuk*, por el contrario, es una novela de gran ambición literaria. ¿Tiene la impresión de que ahora, con su tercera novela, sí ha ocupado el territorio de lo literario?

→ Diría que sí, aunque hay que matizar una cuestión: *Mamuk* es mi tercera novela publicada, pero es la segunda que escribí.

Por tanto, *El curador...*

→ *El curador* fue escrito después de *Mamuk*, si bien se publicó antes. Tras escribir y publicar *Malformalismo*, escribí *Mamuk*. De todas maneras, tu pregunta sigue siendo válida y, con toda probabilidad, es junto a *El curador* uno de mis textos más literarios. Yo siempre he escrito, pero mi escritura siempre se ha movido dentro del ámbito artístico: catálogos de exposiciones o estudios sobre artistas como los tochos sobre Jorge de Oteiza, por ejemplo. En 2016, en ocasión de mi última gran exposición, una retrospectiva de mi obra que se expuso en el Reina Sofía, se hicieron algunos encuentros y mesas redondas, a una de las cuales asistió Carlos Copertone, editor de la editorial Caniche. Al finalizar la charla, me propuso publicar un libro, más bien un ensayo, sobre los temas que había abordado en el coloquio. Por entonces, yo estaba un poquito harto del mundo del arte y bastante harto de esa perspectiva ensayística desde la cual se suele hablar del arte y que presupone un saber que no siempre es tal. Ante la propuesta, le dije a Carlos que aceptaba el reto, pero que no esperara de mí un ensayo, sino más bien un texto algo más híbrido.

Y así nació *Malformalismo*.

→ Sí, un texto híbrido entre el ensayo, la autobiografía y la narrativa de ficción. Fue a partir de la pandemia cuando comencé a escribir de manera más sistemática. Siempre que comienzo a escribir lo hago de la misma manera: a partir de fragmentos, casi inconexos al inicio, a los que obligo a tener una relación. Y, al obligarlos a relacionarse entre ellos, cada fragmento se modifica, es

dicho, cambia en diálogo con los demás. De esta manera, los fragmentos crean distintos conjuntos que, a su vez, dan forma a una especie de estructuras, un poco rizomáticas que van generando un conjunto más coherente. Y fue a partir de unos fragmentos que tenían un tono más literario respecto a lo que había escrito hasta entonces que nació *Mamuk*, que es mucho más narrativo que *Malformalismo*. Quizás se deba al hecho de que fue escrito en un momento de mayor enclaustramiento.

Al escucharle hablar sobre el proceso de escritura me da la impresión de que entiende la escritura como la escultura, como algo que surge de una combinación de materiales distintos. ¿Me equivoco?

→ Para nada. Es así. Escribir para mí es literalmente esto. Y la escultura, lo mismo. Yo creo que se debe a que, cuando inicié mi trabajo artístico, entre finales de los 70 y principios de los 80, mis referentes teóricos eran los nombres que estaban en aquel momento en boga, es decir, ensayistas, filósofos y escritores interesados por la cuestión del lenguaje y que se inscribían dentro del estructuralismo y del postestructuralismo.

¿Mucha teoría francesa?

→ Al inicio, fue todo muy francés, luego, sin embargo, llegaron todas las influencias norteamericanas. Lo curioso de mi caso es que mis referentes fundamentales provenían de la literatura y del pensamiento literario más que del arte plástico. Por tanto, ese momento, estuve obligado a trasvasar esas teorías que tenían a la literatura como objeto al mundo de lo plástico. Por lo tanto, cuando, más recientemente, tuve que hacer el camino inverso, de lo plástico a lo literario, gran parte del trabajo ya estaba hecho, en el sentido en que para mí fue en parte volver al lugar del que procedía. Volviendo a tu anterior pregunta, mi manera de trabajar los textos es muy material: no trabajo con los textos pensando en el contenido o en la historia que voy a contar. Cuando comienzo a escribir, no tengo nunca nada que contar. Diría, más



bien, que tengo un sentimiento, una idea, que plasmo en distintos fragmentos de distintas características y, como te decía antes, al establecer el contacto literal entre los fragmentos es cuando comienzan a suceder cosas y empieza a aparecer la novela. Esta es la misma lógica de trabajo que está detrás de mis instalaciones o de mis esculturas: estas empiezan a tomar forma cuando los distintos fragmentos entran en contacto.

Como en parte sucedía en *Malformalismo*, en *Mamuk* hay un fuerte componente memorialístico: no solo está la memoria del yo narrador, sino también la memoria de una ciudad y de sus arquitecturas, de un territorio, incluso, de un país.

→ Es cierto, lo que sucede es que no se trata de la memoria como simple rememoración de algo acontecido en el pasado, sino de la memoria entendida como construcción y como producción. En mi opinión, el arte funciona en términos generales sobre esta idea de construcción, es decir, trabaja en la construcción de realidades artísticas hechas de fragmentos, de sensaciones, de memorias, de formas... De ahí lo que te decía antes, el arte adquiere contenido a partir de la unión de todos estos elementos, que, en fricción los unos con los otros, van generando un algo con cierta verosimilitud que permite al espectador o al lector aprehenderlo. El arte muchas veces funciona como memoria, pero precisamente por esto no podemos olvidar que la memoria es de por sí un constructo: la memoria no es algo que tú recuerdas, sino algo que tú construyes.

Construcción/reconstrucción es uno de los tantos juegos de espejo presentes en su novela.

→ Sí, está la construcción de la iglesia y su reconstrucción; está la llegada a América y la llegada a la luna... La ficción es un juego de espejos, donde muchas veces materiales completamente heterogéneos acaban vinculándose por distintas formas de resonancias. En *Mamuk*, me interesaba poner en contraposición dos períodos históricos radicalmente diferentes: El periodo en el cual la historia, con mayúsculas, está arrastrando a la sociedad. Es decir, cuando la Iglesia Católica tiene ya frente a sí la Reforma Protestante y cuando los artesanos medievales empiezan a verse reemplazados por los artistas del Renacimiento. Asimismo, por entonces, las villas enclaustradas sobre sí mismas empiezan a abrirse en cuanto tienen las perspectivas de esos nuevos mundos que han llegado gracias al descubrimiento de América. Te hablo de finales del siglo XV, momento en el cual se produce un cambio de paradigma.

Momento que se contrapone al presente.

→ Sí, el otro periodo en el que se desarrolla la novela es el presente, que es ahistórico o, si se prefiere, posthistó-

rico. Es decir, estamos en un momento en el que la historia no cumple su papel, puesto que vivimos en un presente continuo de acontecimientos que pasan delante de nuestras narices y parece que no hay posibilidad de hablar sobre ellos. Me interesaba mucho explorar esta contraposición de dos momentos. Y en el caso de Ondarroa, la pequeña villa donde transcurre la novela, esta contraposición es particularmente interesante porque, a partir del siglo XV, Ondarroa fue un emporio, tenía astilleros que construían naves que iban a América. Recuerda que todavía hoy hay una polémica sobre si la Nau Victoria se construyó en Ondarroa o en Zarauz. De lo que no hay duda es que durante siglos Ondarroa tuvo una importante industria del hierro y naval; al mismo tiempo, era un lugar clave para el comercio con Flandes y con Inglaterra. Religiosamente, también era un lugar importante: en uno de sus conventos se preparaban los curas para ir a evangelizar las Islas Canarias y existían los beaterios, donde mujeres que, de manera independiente a la jerarquía eclesiástica, se organizaban para ayudar a otras mujeres y ofrecer educación. Fue un largo periodo muy deslumbrante para Ondarroa por contraposición al presente: ese pueblo industrial hoy tiene a su población viviendo principalmente de los servicios o trasladándose diariamente a trabajar a Bilbao. Eso sí, sigue teniendo una importante lonja, pero que se dedica a la transacción comercial entre barcos irlandeses y gallegos que llegan ahí para luego volver a la mar. Ya no hay barcos en Ondarroa.

Gran parte de las transformaciones a las que alude quedan plasmadas en la iglesia del pueblo, en cómo cambia o se transforma su lugar dentro de la villa y la percepción que de ella tienen los habitantes.

→ Claro, la iglesia como institución y estructura pasa de tener una enorme influencia social a no tenerla. Hay que tener en cuenta que, en el siglo XV, el pueblo tenía 600 habitantes: Compara el volumen de esa iglesia con el espacio que pueden ocupar 600 habitantes y te darás cuenta del papel que cumplía la iglesia en ese momento y de su extraordinaria presencia. Dicho esto, es interesante también observar que la iglesia de Ondarroa es tardío gótico, es decir, arquitectónicamente apunta al Renacimiento. Y el maestro Béranger de Bourgogne, que contratán para que termine la construcción, está en medio de estos dos tiempos, ya no pertenece a lo gótico y se asoma al Renacimiento: es alguien, que, además, solo es capaz de representar imágenes demoniacas, como górgolas, o figuras laicas y no consigue representar lo divino. De ahí que, en el exterior de la iglesia, solo nos encontramos una figura muy pequeña que representa al dios juzgador.

El maestro, además, representa este artista moderno que ya nada tiene que ver con los viejos artesanos.

→ Más bien él representa el cambio: él no está en ningún lugar en concreto, pero sus discípulos ya serán esos artistas modernos que aparecen en el Renacimiento. Él sabe que está incapacitado para lo divino, con lo cual ya no pertenece al medievo, pero todavía no tiene la mentalidad del humanista renacentista. Además, el maestro que no termina de encajar me permite hacer un guiño, en el tiempo presente, a Mikel Lertxundi que es un escultor muy particular muy ligado a la metafísica de los materiales, de las resonancias entre los elementos -el agua, el fuego, la luz...-. Me hacía gracia vincular a los dos personajes: por un lado, tenemos los legajos del maestro para conjuros mágicos y que se redescubren en el presente y, por el otro, la obra de un escultor que hoy en día no tiene mucha cabida para poder ser entendida, puesto que el

contexto del arte de hoy es muy discursivo y su relato no admite este tipo de cosas casi mágicas o menos racionales.

La iglesia de Ondarroa es resultado no solo de distintos artesanos y maestros, sino también de estilos que varían porque su construcción se desarrolla en distintas fases a lo largo de muchas décadas.

→ Esto es lo que hace que resulte imposible datarla. La manera de construcción de ahora nada tiene que ver con la de entonces. Ahora para construir algo, por pequeño que sea, exige de una férrea planificación. En el siglo XV, no había plan alguno, se construía sobre la marcha. Los canteros medievales actuaban por tanteo: hacían maquetas y probaban a ver si un determinado arco aguantaba o no y, si aguantaba, entonces, lo construían. Con el Renacimiento, empiezan a cambiar las cosas y, de hecho, en la novela, hay un joven maestro cantero, con una mentalidad renacentista, que plantea justo esto, la necesidad de hacer cálculos y de elaborar un plan de construcción. El hecho de proyectar antes de construir hace que en el Renacimiento la rapidez de construcción sea mucho mayor con respecto a la Edad Media.

Déjeme volver al inicio de la entrevista, en el que le citaba su otra novela, *El Curador*...

→ Es un libro que surgió de un encargo muy concreto: hacer la exposición de un artista muy bueno, pero muy marginal de Bilbao. Y yo decidí que como acompañamiento a la exposición no iba a haber un texto de sala, es decir, el típico texto del curador al uso, sino que iba a escribir un libro. Quería que libro y exposición fueran dos cosas autónomas, que se comprendieran por sí solos, pero que, al mismo tiempo, se pudieran leer conjuntamente como si fueran una especie de diptico. Hay quien vio la exposición y leyó el libro, pero también hay muchos que conocen solo el libro, que es algo experimental.

A la novela se la definió como una pieza beckettiana.

→ Sí, en cuanto hay un personaje, un trasunto mío, al que le han encargado ser el curador de una exposición. Durante siete noches, mantiene una serie de conversaciones con una voz, que no se sabe de dónde viene y a quién pertenece; toda la novela se fundamenta en la duda en torno a la voz: ¿Existe o está en la cabeza del curador? Si existe, ¿de quién ese? Todas las conversaciones son una discusión en torno a la percepción que tiene el curador del artista de quien tiene que hacer la exposición.

Ahora entiendo lo del cansancio que me decía la inicio.

→ Sí, estoy muy cansado de las convenciones. Si te encargan un comisariado, parece que tengas que seguir por fuerza toda una serie de pasos. A mí, estos convencionalismos no me interesan nada.

Su primer acercamiento al arte, si no me equivoco, fue con once años cuando su padre le llevó a ver la serie *El pintor y su modelo* de Picasso.

→ Sí, pero también fue esencial la visita que hice, más o menos a esa misma edad, a una tía mía que pintaba. En su casa vi los tubos de óleo, que todavía hoy considero una de las cosas más sexis que hay, y me parecieron increíbles. En la serie de Picasso

ves muy bien cómo la pintura ha salido del bote, la ves ahí en el lienzo en toda su materialidad. Esa distancia que se rompía entre lo material y la representación en el cuadro fue para mí una iluminación total. Empecé a pintar y ya no paré.

Y ¿cómo llegó a la escultura?

→ Tiene relación con lo que te he contado. Como te decía, no soporto los convencionalismos. Yo pintaba desde los 11 años y, cuando yo llegué a Bellas Artes, me apunté como era lógico a pintura y fue entonces que, quizás harto de lo mismo, empecé a hacer escultura. Pero cuando apareció todo el tema de la llamada nueva escultura vasca, yo comencé a cansarme, así que me fui a hacer fotografías, vídeos e instalaciones. Mi trayectoria ha sido una especie de huída constante de aquellos lugares en los cuales pudiera existir cierto confort. Siempre he necesitado un nivel grande de amateurismo, porque no me interesa nada la profesionalización: cuando alguien sabe hacer algo, a mí ya no me interesa, porque lo que aprecio ese ejercicio de descubrimiento del amateur, del que va descubriendo sobre la marcha.

Así que chuirá también de la literatura?

→ Pues no lo sé, ya veremos qué queda por explorar ■■■

