

TXOMIN BADIOLA
PELLO IRAZU
DARÍO URZAY

Nueva York. Primeros años
1990-1992

MICHEL MEJUTO

GALERÍA

Juan de Ajuriaguerra, 18. 48009 Bilbao
+34 944 236 998
www.michelmejuto.com

**TXOMIN BADIOLA
PELLO IRAZU
DARÍO URZAY**

Nueva York. Primeros años
1990-1992

BILBAO, del 11 de DICIEMBRE de 2025 al 31 de ENERO de 2026



TXOMIN BADIOLA, PELLO IRAZU, DARÍO URZAY. NUEVA YORK, PRIMEROS AÑOS, 1990-1992

En enero del año 1990, Txomin Badiola y Darío Urzay se instalan en Nueva York. Dos meses después lo haría Pello Irazu. Todos ellos procedían de estancias en Londres; los dos primeros de un año de residencia en los Delfina Studios Trust, y el tercero de unos meses en su propio estudio de Clapham. La obra de los tres realizada en este tiempo fue expuesta conjuntamente en Riverside Studios de Londres, en 1989. Durante el primer año americano, Badiola y Urzay compartieron un loft en el 28 East 4th Street, hasta que Darío se trasladó a otro en Crosby Street. Irazu alquiló un espacio en la calle Chambers, moviéndose al poco a otro más amplio en la calle White. Además de sus exposiciones nacionales e internacionales, pronto comienzan a exponer individual y colectivamente en galerías americanas: Louver Gallery, Tony Shafrazi Gallery, Sonnabend Gallery, John Weber Gallery (Badiola); John Weber Gallery, Kostas Grimaldis Gallery en Baltimore, Christopher Grimes Gallery en Los Ángeles (Irazu); Jan Kesner Gallery, Pamela Auchincloss Gallery, Louver Gallery en Los Ángeles (Urzay). La obra de los tres artistas fue recogida en la exposición *America Discovers Spain* comisariada en 1991 por Barbara Rose y Robert S. Lubar para el Spanish Institute. La presente exposición recoge obras realizadas en los tres primeros años de su estancia neoyorquina, entre 1990 y 1992.

EL LENGUAJE SE ARTICULA con aparente claridad y parece conducir a un lugar preciso, sin embargo, ese lugar no es sino un cruce de caminos con un paisaje —la trama de los signos que se presentan— como única referencia temática. El espectador continuamente debe elegir caminos que no le llevan a ninguna parte, pero los paisajes se superponen, crean secuencias, se interconectan precariamente y si el espectador-caminante persevera y se deja llevar, podrá alcanzar a descubrir que es precisamente la experiencia del paisaje —el interjuego del lenguaje— y no el punto de llegada —el significado— el objetivo final de su proceder. (...) en este momento ya en su serie neoyorquina (*Series M.D.*), y tras la experiencia terminal con las piezas que configuraron su trabajo en Londres, la sospecha ante lo articulado permite que este proceder se relaje, y en la literalidad de poner elementos en contigüidad busque que, de alguna manera, un conjunto heterogéneo llegue a configurarse como algo, no tanto unitario, sino inseparable, y que en el adherente de tal inseparabilidad pueda rastrearse un resquicio de sentido. Es significativo a este respecto el panel *M. D. 3.*, configurado como una fórmula del tipo A (imagen de silla) + B (viñeta periodística) + C (exprimidor) + D (maqueta de escultura), en la cual el código de relación está ausente. Lo intenso de los objetos e imágenes puestos en continuidad invitan a una lógica de sentido, tanto más excitante cuanto más improbable se presenta, de la misma manera que un jeroglífico nos atrae y su significado nos aburre.

Julia Boldini. *M. D. Restos de un combate con los signos* (fragmento). Publicado en *Txomin Badiola. M. D. Series. New York, 1990*. Windsor Kulturgintza. Bilbao, 1992

Txomin Badiola, Pello Irazu y Darío Urzay, 1990

Txomin Badiola
M. D. 3
1990
Col. particular, Valencia



IRAZU ESTÁ COMENZANDO A contar lo que podríamos llamar historias subliminales. Después de todo, qué es la narrativa sino la carga de la emoción, el acto de realizar trabajos bajo nuestro control mientras intenta recuperar y descubrir lo que está a punto de llegar a ser. Estas no son, por supuesto, narrativas lineales y trazadas, sino una concesión a las formas básicas para asociarse directamente con connotaciones metafóricas que siempre habían estado implícitas, pero nunca se habían confrontado abiertamente. Las cosas ahora dicen su nombre voluntariamente y se declaran vulnerables a su propio terreno poético. Es como si el artista quisiera aferrarse a la euforia preformal y a ese sentido de respeto por las cosas y las emociones que aparecen, sean o no subordinadas. Lo real es lo que está ahí, y eso es literalmente todo lo que tenemos, pero la obra ahora cobra vida con intrincadas conversaciones subconscientes. Irazu parece querer moverse entre el «interior» y el «exterior». El “interior” como nuestra condición de seres en el mundo, como lo que parece interior y personal a nuestras vidas y el exterior, que puede definirse libremente como todo lo demás o todos los otros. La vanguardia siempre está en ese punto donde el interior se desplaza hacia el exterior o se enfrenta al exterior, o viceversa, ese límite donde se experimenta o transmite el mensaje de ese exterior. Irazu está más comprometido que antes en la búsqueda de imágenes para ese nivel de experiencia, aunque plenamente consciente, como nos dice Creeley:

*Pero esa imagen
es solo de la mente
la vaga estructura*

Puede que, por ahora, sea una afirmación excesiva, pero sugeriría que la obra de Irazu se dirige hacia, e intenta comunicar, un sentido radical de inestabilidad epistemológica. Sabe que no somos «nada sin mundo» y que dicho mundo debe ser creado si queremos sobrevivir, incluso ante la evidencia de que no existe un mundo familiar y definido al que aferrarnos. Existe más bien, en palabras de William Bronk, «un silencio ignorante en el centro de las cosas». (...) Necesitamos un mundo, un sentido o idea de orden, según el cual vivir, pero tales concepciones son inevitablemente ficciones. Las ideas son siempre «erróneas» y nunca pueden ser confirmadas por nada más allá de nosotros.

Kevin Power. *¿Quién ha estado durmiendo en mi cama? Pello Irazu* (fragmento). Publicado en: *Txomin Badiola/Pello Irazu*. Riverside Studios. London, 1989



DARÍO URZAY ME PARECE más próximo a las experiencias europeas de Sigmar Polke o Gerhard Richter que al expresionismo abstracto norteamericano. Tanto en la elección de sus soportes, que se ha ido sofisticando con el paso del tiempo, como en su manera de pintar, dejando que los pigmentos diluidos corran por la superficie del lienzo empapándola y cubriéndola incluso hasta



Pello Irazu

Room for Marta, 1989

Presentada originalmente en Riverside Studios, Londres y a continuación en el Aperto de la XLIV Bienal de Venecia, 1990

Col. del artista

Darío Urzay.

Autorretratos dobles A1

1986

Col. del artista

Txomin Badiola.

Imagen del funeral de cuerpo presente de Malévich y vista de estudio en Nueva York, 1990-1992

alcanzar una sombra de volumen que constituye una especie de raso cimientado sobre el que se acumulan, plano a plano, figuras que tanto imponen su presencia a la superficie de base como la transparentan entre sus grietas y aberturas para hacerla así más visible. Elige, en ocasiones formas reconocibles, así la huella dactilar, pero no les concede ningún tipo de narración adjunta ni de dramatismo. Sólo manchan.

«Los cuadros de Urzay —escribe el crítico de Los Angeles Times David Pagel— no hacen hincapié en la deconstrucción de oposiciones binarias tales como naturaleza/cultura, pintura/fotografía, auténtico/artificial, hecho a mano/hecho a máquina, superficie/profundidad y real/ilusorio. Antes bien, se basan en el hecho de que el mundo contemporáneo ya no ofrece una división clara entre estas categorías tan simplistas. Sus imágenes van mucho más allá: intentan dar una forma física ejemplar a la forma y textura del presente».

Mariano Navarro. *Imágenes de la abstracción, 1969-1989* (fragmento). Publicado en *Imágenes de la abstracción, 1969-1989*. Fundación Caja Madrid. Madrid, 1999

HAY UNA PISTA IMPORTANTE para entender a Badiola, quizá la única pista auténtica: su decisión de utilizar en la portada de este catálogo la fotografía tomada en 1935, de Malévich de cuerpo presente en la Casa del Sindicato de Artistas de Leningrado bajo un cuadro suprematista negro, ceremonialmente colocado por encima de su cabeza. Esta fotografía es una especie de firma de la intención de Badiola, y por tanto, debe examinarse con cuidado para entender su propia utilización del cuadrado suprematista. (...) Las construcciones



escultóricas de Badiola son, explícitamente, construcciones sociales —interiores que connotan la presencia humana—, y el cuadrado trágico de Malévich es su constituyente básico. Al convertirlo en el elemento fundamental de ellas, Badiola burla su propio posmodernismo, pues demuestra que la apropiación no tiene por qué trivializar, desenmascarar o desmontar de forma irónica su fuente modernista heroica convirtiéndola en un cliché intelectual. El citarla puede ser un medio de darle un nuevo uso emocional —o de usarla para conseguir un nuevo efecto expresivo—.

(...) Las construcciones de Badiola son anti-clímax posmodernistas, del mismo modo que el cuadrado de Malévich era un clímax modernista. El sentido de tragedia de Badiola le diferencia de la mayoría de los posmodernistas, a pesar que su propio sentido de la ironía le aproxime a ellos. La mayoría de los artistas posmodernos no se interesan por la tragedia de la sociedad posmoderna,

no importa que el modo de apropiación sea uno de los síntomas de esta. En contraste con ellos, Badiola emplea la apropiación para crear un sentido de autenticidad personal y social, que es lo que separa sus construcciones de las cónicas de ellos.

Donald Kuspit. *Construyendo la paradoja: la esculturas de Txomin Badiola* (fragmento). Publicado en el catálogo *Txomin Badiola*. Galería Soledad Lorenzo. Madrid, 1993

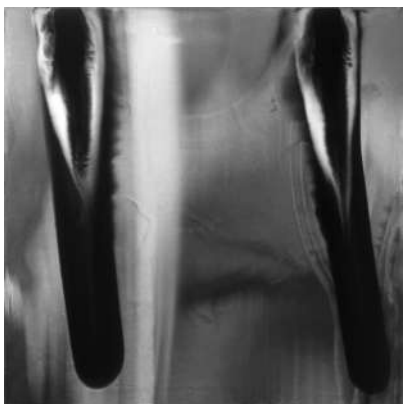
LA DIMENSIÓN DE LOS objetos de Irazu se define con precisión por la frontera entre los objetos de uso real, con sus conocidas medidas convencionales, y los modelos o esculturas. Irazu confunde la percepción estética al plantear la cuestión de la dimensión como elemento de contenido en la creación estética. Las esculturas no son lo suficientemente pequeñas ni grandes como para que el espectador distinga inmediatamente su posición inequívoca; no son lo suficientemente pequeñas como para ser interpretadas como esculturas o modelos a pequeña escala, sino más pequeñas que los objetos de uso convencional, determinados por su función. La primera confusión surge al percibir los objetos en su falsedad, al descubrir su falta de funcionalidad; la segunda surge al observar críticamente las superficies y materiales inapropiados que, a pesar de su verdadera naturaleza como productos industriales, son funcionalmente inadecuados. Se crea aún más confusión cuando el espectador proyecta sus recuerdos histórico-artísticos, en particular los relacionados con la abstracción geométrica, como se aprecia en el suprematismo, el constructivismo y el arte minimalista, sobre los objetos que, aunque aparentemente convencionales, en realidad no pueden utilizarse. Las formas geométricas no se confrontan ni se ensamblan con otros detalles en su estética, sino en un contexto completamente diferente. Por eso las referencias formales no funcionan: los fragmentos de objetos triviales de uso cotidiano emergen repentinamente como formas geométricas y abstractas, mientras que las formaciones puramente geométricas y abstractas, moldeadas por conceptos artísticos reduccionistas, se convierten en fragmentos de la realidad. Las formas geométricas y el enfoque sobrio de la presentación, junto con el uso de materiales prefabricados industrialmente, sugieren un proceso de fabricación planificado y preciso que, a diferencia del constructivismo clásico

Pello Irazu
Yellow Piece
1991

En el frente de la imagen, durante la inauguración de la exposición en John Weber Gallery, Nueva York, 1993

Darío Urzay
Flashback
1992
Col. particular





de cualquier tipo, no considera la estructura general de la construcción como una metáfora de un modelo universal del mundo, ni como un plan para un proceso de modificación, un proceso de reestructuración de una realidad existente. El plan se desfuncionaliza así, y la construcción no se define como una progresión, sino como una manifestación de la deconstrucción de sistemas homogéneos y universales.

Lóránd Hegyi. *Pello Irazu* (fragmento). Publicado en *Abstrakt/Real*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Viena, 1996

DESCUBRÍ LA OBRA DE DARÍO Urzay en la exposición *Noves Abstracions* en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en 1996. Recuerdo que sus cuadros destacaban del resto de los presentados en aquella excelente muestra. No parecían pertenecer a ninguna de las «familias» en las que un observador rápido dividía inevitablemente las obras expuestas. Desde luego no tenían nada que ver con la vertiente «Neo-geo» de Peter Halley. Tampoco podían clasificarse con Sean Scully, y su reelaboración de la pintura basada en el tratamiento de las superficies, ni con los gestos a gran escala, casi una parodia, de Juan Uslé o Fiona Rae. En realidad, aquella exposición era un intento de reinterpretar la pintura modernista en sintonía con las tendencias del momento. Viéndolo ahora con perspectiva, me doy cuenta de que el atractivo de las obras de Urzay residía en que resultaban familiares y, sin embargo, no contenían referencias, citas, nada reciclado, ninguna alteración de signos o formas. Sentíamos que su pintura nos pertenecía sin saber exactamente por qué. Desde entonces su obra ha evolucionado considerablemente. He tenido ocasión de estudiarla más a fondo y he empezado a comprender los recursos que utiliza. Es cierto que Urzay no se conforma con las alusiones a los procedimientos pictóricos o a las formas tradicionales. Su objetivo es reflejar la mayor cantidad posible de experiencias de lo visible.

Catherine Millet. *Darío Urzay* (fragmento). Publicado en *Bienal Martinez Guerricabeitia*. Valencia, 1999

PUES BIEN, LA ASUNCIÓN de su condición de *bastardo* marca un punto de inflexión en la obra de Badiola: el paso de un arte concebido como *joko*, como la sacramental puesta en juego de formas estéticas que remiten literalmente a las esencias vascas, a un lenguaje más complejo y desinhibido asociado a *jolas*, esto es, a un juego metafórico que se distancia de las esencias (y la literalidad) mediante, primero, la apropiación y la malversación de los signos tradicionalmente asociados a ellas y, segundo, la puesta en conexión de éstos con signos procedentes de otros campos semánticos. Desde el punto de vista formal, este giro se resuelve, en la obra de Badiola, al modo de un tránsito de la escultura como objeto minimalista, unívoco y omniabarcante, a una idea del objeto artístico como máquina ligada a contenidos cruzados y saturados que producen una «suspensión del sentido». A la gramática de la forma minimalista, esa «nada» que se manifiesta con una presencia imponente y una gran ocupación del espacio, se le enfrenta un vacío de significación producido por la acumulación de signos y la colisión de referencias aparentemente dispares en el mismo espacio material y discursivo.

Iñaki Martínez de Albéniz. *Contigüidades blasfemas. La obra de Txomin Badiola como artefacto político* (fragmento). Publicado en *La forme qui pense*. Musée d'Art Moderne. Saint Etienne-Metropole, Francia, 2007



Txomin Badiola

Bañiland 6

1990-1992

Col. particular, Madrid

Casa encantada (Utopía en Bañiland) 1,
1992

Col. particular, Bilbao

Instaladas en la exposición *Otro Family Plot*, Palacio de Velazquez/MNCARS, Madrid, 2016

Darío Urzay

Vista de las obras presentadas en las exposición *Confrontaciones. Último arte español y británico*. Palacio de Velazquez, Madrid, 1991

Fuera de tu cabeza

1991

Col. MNCARS, Madrid

Pello Irazu, junto a Txomin Badiola, Koldo Martínez y Marta Ibáñez, durante el traslado de su estudio de Chambers Street a White Street, 1991

LA DE IRAZU ES escultura del interior y del exterior no sólo en el sentido de desplazamiento irónico vis a vis con el contexto (de Robert Venturi), sino también en la forma de complicidad con la imposibilidad de alcanzar estructuras utópicas (de John Hedjuk), con la forma brusca, aunque humana, de las contingencias, ironías y solidaridades de Richard Rorty y con los mapas disléxicos de Harold Bloom. Son medios que se dirigen a un fin, y no un fin en sí realizado. Bañados en el tránsito de lo sublime a lo ridículo del minimalismo, las intenciones de Irazu son en realidad «maximalistas». No se suscriben a la escuela de paradigmática densidad de Stella y a su punto de entrada al gran canon cultural tardío, no podría ni debería hacerlo. Deberían, absolutamente aspirar a más. De ninguna forma debería confundirse con la nueva generación de escultura española, mejor ejemplificada por Susana Solano, Juan Muñoz, Cristina Iglesias y Pepe Espaliú, que alcanzó la notoriedad al final de los ochenta y principio de los noventa. Irazu es un artista de un matiz diferente. Su obra no existe solo dentro de los estrechos límites de su propia objetividad, sino que su presencia gana en articulación a partir del entorno y de sus múltiples lecturas.

Christian Leigh. *Outside In. Debería apreciar la vista desde aquí. La foránea abstracción de Pello Irazu (fragmento)*, 1992. Publicado en *Pello Irazu*. Puerto de Santander. Santander, 1994

A FINALES DEL 89, Darío Urzay marcha a Nueva York donde residirá cuatro años y medio, y adonde volverá después con regularidad a pasar temporadas cortas. Allí sus cuadros adquieren una mayor sensualidad pero sin estar exentos de ironía. El artista idea un mecanismo de brochas estipulado que le permite clonar, al mismo tiempo en que se produce, un supuesto gesto espontáneo, destrozando el mito de su naturaleza única e irrepetible. Este gesto repetido en paralelo, se convierte en vez de símbolo de la representación



del inconsciente individual, en imagen pura. Aquí, nos viene a la cabeza otro de los proyectos que aparecía en el fichero de mediados de los ochenta: una serie de autorretratos dobles que emparejaban representación y reflejo. Urzay en cualquier caso y continuando con sus cuadros neoyorquinos, potencia al máximo los juegos visuales imprimiendo sobre su superficie, además, huellas dactilares con un tampón, algunas de las cuales están deformadas ovalmente para sugerir diversos puntos de vista. Con estas obras, y al subvertir nuestra concepción de pintura gestual, Urzay nos hace dudar de las apariencias y de los discursos ideológicos.

Enrique Juncosa. *Los universos conjurados* (fragmento). Publicado en *Darío Urzay*. Sala América. Vitoria, 1997

ESTE PROYECTO UTÓPICO DE la reconfiguración universalista del mundo es sustituido, en la obra de Txomin Badiola, por un proyecto histórico-realista, vinculado a la situación concreta, la tematización de la sociedad inmediata, en el que lo público, colectivo, arquetípico y mitológico crea, junto con lo personal, privado, individual, biográfico y microhistórico, una estructura de





significado nueva, efectiva, a la vez alegórica y real. Así, en las instalaciones de Txomin Badiola aparece el enigmático *Cuadrado negro sobre fondo blanco* del suprematista Malévich —manifestación del equilibrio trascendental y la armonía universal— en las combinaciones de materiales más dispares, en un sistema considerablemente complicado de diferentes niveles de interpretación. Mientras que en algunos trabajos este vacío negro funciona como centro mental de toda la construcción, como depósito inagotable de la memoria, pero también como agujero en el que todo desaparece o como espacio completamente oscuro en el que las diferencias de los objetos individuales dejan de ser identificables —es decir, como una materialización de la abstracción suprematista—, en otras obras aparece la representación metafórica del *Cuadrado negro sobre fondo blanco* como emblema, como logotipo histórico cultural, como señal funcional. Como un retablo o signo místico de la totalidad, el *Cuadrado negro sobre blanco* es confrontado con el mundo de la vida cotidiana, fragmentario, impenetrable, caótico, inquietante y desgarrado por profundos y mortales conflictos y presentado como memento en la situación concreta, como alusión a la posible existencia de un sistema de valores alternativo.

Lóránd Hegyi. *El lugar de los hechos. Notas sobre las narrativas en la obra de Txomin Badiola*. (fragmento). Publicado en *Malas Formas*. MACBA. Barcelona, 2002.



POR ELLO, RESULTA MUCHO más fructífero seguir la pista a ese interés por el desdoblamiento que hemos introducido más arriba. «En el año noventa —dice Urzay en una conversación con Eduardo Lago fechada en agosto de 2000 y recogida en el catálogo editado por la sala Rekalde ese mismo año— necesitaba resolver cómo hacer cómo hacer un gesto sin manejar yo las brochas, así que me inventé un artefacto que me permitía colocarlas conforme a una disposición especial». La misma pretensión de desdoblamiento aparece en la serie *Polaroid* (1991-1992), que tiene a su vez dos ámbitos bien diferenciados de imágenes: unas obtenidas moviendo la cámara al azar dentro de la Catedral de Burgos y otras repitiendo el procedimiento ante un televisor encendido. En paralelo al término inglés *brushstrokes* (brochazos), Urzay introduce el neologismo *camerastrokes*, que podríamos traducir como golpes de cámara, o incluso con el barbarismo camarazos. Pero, insisto, lo importante es la intención. En



Txomin Badiola, Pello Irazu, Koldo Martínez, Darío Urzay y, tumbado en el suelo, Juan Uslé, en el estudio de este último en Brooklyn, Nueva York, 1990

Darío Urzay

Polaroid

1991

Col. del artista

Catedral gótica. Camerastroke

1991

Col. del artista

Pello Irazu.

Watching Television Together

1990-1991

Col del artista

Instalación en la galería Soledad Lorenzo.

Madrid, 1992

un primer plano, el desdoblamiento se sitúa en este caso en la acción, en una dimensión performativa, replicando con la cámara el movimiento gestual que un pintor expresionista abstracto realiza con la brocha. Si bien la materia aquí utilizada es la luz. Pero más allá de ese primer plano de resonancias estéticas, lo realmente decisivo es la voluntad de poner en cuestión lo que se suele establecer como procedimiento normativo en el uso de la cámara fotográfica, suprimiendo todas las implicaciones cinestésicas del cuerpo humano en el momento de captar la imagen. Dice Urzay (Catálogo *Polaroid*, Zarautz, 1994): «La experiencia sensorial y física del observador se sitúa en una relación 'ideal' establecida entre el aparato y un mundo (mistificado como "objetivamente verdadero"), dado de antemano». Y eso, precisamente eso, en cuyo trasfondo Urzay sitúa el dualismo cartesiano de cuerpo y mente, con la consiguiente metafísica de la interioridad, es lo que se trata de cuestionar.

José Jiménez. *Microhistorias* (fragmento). Publicado en *Darío Urzay*. Distrito 4. Madrid, 2004.

(...) LA ESCULTURA DE PELLO IRAZU no está hecha para un pedestal. Ocupa un espacio real, un suelo o una pared, y está dirigida a un observador real. Sus esculturas nos invitan a rodearlas, mirarlas, acercarnos o alejarnos. Toda la obra de Irazu nos exige eso. (...) *Watching Television Together 1, 2 y 3* (Viendo juntos la televisión 1, 2 y 3), son variaciones sobre un tema escultórico. La forma de estas tres piezas es, en gran medida, la misma, aunque se distinguen por sutiles variaciones en la escala y por la inclinación de los planos. (...) Estas reposiciones, junto con las sutiles variaciones de la forma, provocan una respuesta dinámica ante la obra. (...) Al incorporar al observador como parte importante para el funcionamiento de la obra, Irazu logra una experiencia perceptual parecida a la que, desde un punto de vista filosófico, describe la Fenomenología. En efecto, algunas de las ideas de Maurice Merleau-Ponty se podrían aplicar a la escultura de Irazu, por ejemplo cuando, en *La fenomenología de la percepción*, el pensador francés señala que «el sistema de experiencia no se configura ante mí como si yo fuera Dios; por el contrario, soy yo quien lo vive desde un determinado punto de vista. Yo no soy espectador, sino parte activa». O las siguientes palabras: «Mirar el objeto es sumergirse en él». (...) Pello Irazu no reverencia su altar. A pesar de que, a primera vista, pudiera parecer que su obra tiene cierta afinidad con el Minimalismo, Irazu expone un credo diferente.



Su obra no es geométrica sino topológica: no es un sistema cerrado de pruebas y deducciones, sino una serie infinita de experimentos. No pregunta «¿qué es probable?». Pregunta «¿qué es posible?» La obra de Irazu no es sistemática sino ad hoc: no trata de la posibilidad de completar un plan preconcebido sino de la confluencia de una multitud de decisiones espontáneas y microscópicas. (...) Es relevante que suele preferir hacer sus dibujos sobre papel cuadriculado. ¿Por qué no utiliza papel blanco? «Porque es un papel sin coordenadas espaciales». ¿Y por qué papel cuadriculado? (...) Al manifestarse —aun simbólicamente— contra ese racionalismo, Irazu pone de relieve el valor de la intuición, de la espontaneidad, de la libertad de elección. Por otro lado, la cuadrícula es también más «real» en la medida en que es la estructura emblemática subyacente a muchas obras de arte del siglo pasado (desde Mondrian hasta Warhol o Donald Judd). En un ensayo titulado *Cuadrículas*, Rosalind Krauss señala que «la cuadrícula afirma la autonomía del reino del arte. Las características que le son propias —el orden, la geometría— la convierten en un elemento antinatural, antimimético, irreal. Así es el arte cuando le da la espalda a la naturaleza... (La cuadrícula) transforma el espacio artístico en autónomo y autotético». La cuadrícula pone de manifiesto la realidad misma del arte —sobre todo la del arte modernista—. Por tanto, aunque puede que nunca pierda sus propiedades visuales, la cuadrícula incorpora todo un sistema referencial que Irazu utiliza para separarse de la tradición modernista: se opone a ella; no está con ella. (...) Su obra es tan opaca como transparente. Se la puede ver en el mundo o se puede ver el mundo en ella. La escultura de Pello Irazu no es ni una ventana ni una pared, sino más bien un prisma: podemos, a un tiempo, mirarla y mirar a través de ella.

Keith Seward. *La caja de juguetes de Pello Irazu* (fragmento). Publicado en *Pello Irazu*. Puerto de Santander. Santander, 1992

AL FINAL, LOS LIENZOS de Urzay se convierten en alegorías del cuerpo del espectador, suspendido en las diferencias. La visión duplicada se transforma en metáfora: uno se convierte en dos. El espectador debe mirar dos veces, primero en el sentido abstracto y después en el representacional. Sus pinturas exigen esa doble mirada, una aceptación de la ambigüedad y un deseo de situarse

Darío Urzay
Vista del estudio con la “máquina para pinturas dobles”, en Crosby Street, Nueva York, 1991

Doble Bifo

1991

Col. del artista

Pello Irazu

White Series. #10, #15, #2

1992

Chambers XVII

1990

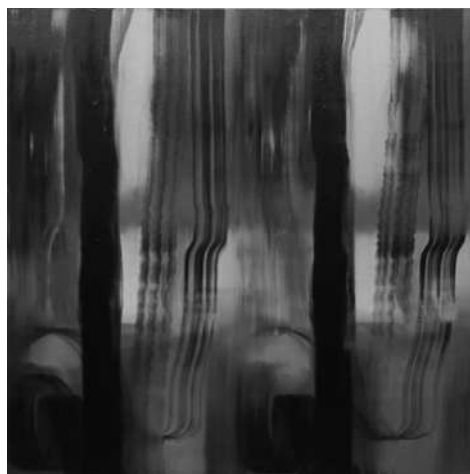
Instaladas en la exposición *Pello Irazu. Panorama*, Museo Guggenheim, Bilbao, 2017

Txomin Badiola

Homeland

1992

Col. MNCARS, Madrid





en la obra. Y es precisamente este componente crucial el que representa la culminación de cada pintura. Las obras de Urzay no están plenamente resueltas hasta que se ven a través de esa ambigüedad.

Mucho se ha dicho de la idea de que la pintura de Urzay convierte el lienzo en un escenario, un lugar de conflicto entre figuración y abstracción. En efecto, Urzay trabaja en ese terreno. Es un artista preocupado por la posibilidad de la pintura. Para él, la pintura encuentra su vitalidad en esa tensión. Encierra en sí mismo la posición contradictoria de un pintor que utiliza abstracción y figuración para crear ambigüedad y paradoja. Pero al mismo tiempo, su arte hace posible una imagen única, que solo surge en sus composiciones híbridas, fruto de las contradicciones de la vida.

Para Urzay, la pintura es un elemento que solo tiene buena vida en la paradoja. Cada cuadro nuevo genera la experiencia de un desplazamiento perceptivo interminable. La diferencia puede ser mínima, pero resulta maravillosamente presente.

Franklin Sirmans. *Darío Urzay/ En una fracción/In the eye of the image* (fragmento). Publicado en *Darío Urzay*. Galerie Xippas. París, 1999

LA OBRA DE BADIOLA es una escultura representada (ni mimética ni figurativa) que lucha por conseguir que esa representación posea el mismo poder y sentido que poseía para Walter Benjamin: «La representación es la tensión y solución del sentimiento en su propia esfera». Representación que abocada a expresarse en la lengua adánica resuelve sus conflictos a través de un desarrollo entrópico, donde la imagen que contemplamos se manifiesta igualmente como el momento excepcional en que la posibilidad se vuelve poder.

Fragmentación melancólica, voluntad de narratio, deseo (imposible) de comprensión, conspiración inteligente por el contenido... son algunas de las más densas características que, en nuestra opinión, conforman la obra de Badiola. Lúcidamente vigías de su propia revolución interna, estas obras podrían ser definidas como una suerte de metafísica del desencanto y la inteligencia. Pertenecen a esa clase de naturaleza que en su día definiera Michel Foucault, aquella que, en cuanto que juego de signos y semejanzas, se encierra en sí

misma según la figura duplicada del cosmos. Y ello también es un “sumergirse en un acontecimiento de la tradición”.

Luis Francisco Pérez. *El lugar de la locura y la poesía* (fragmento). Publicado en *Txomin Badiola. Escultures i panels. Nova York, 1990-1991*. Joan Prats / Polígrafa. Barcelona, 1992

EN ESTA SERIE DE Polaroids, Urzay pasa de la pintura a la fotografía para lograr su objetivo principal: colapsar el espacio de la representación y la representación del espacio. Utiliza la cámara como si fuera un pincel, arrastrándola y girándola en el aire. Con el objetivo abierto, la cámara registra sus movimientos como la huella de la luz sobre el papel fotográfico. La cámara se convierte en un pincel que atraviesa el espacio tridimensional de la realidad. No es una pincelada de pintura —una representación diferida del espacio, la luz y la realidad—, sino la realidad capturada como un trazo de luz. Las zonas borrosas pueden leerse estilísticamente como gestos pictóricos del expresionismo abstracto pero, al quedar registradas por la cámara, se convierten en un contraataque irónico a ese movimiento.

Todo es a la vez realista e ilusorio, representacional y abstracto. Aunque el tema en sí mismo es trivial, su encapsulación como imagen resulta esencial. Urzay utiliza bombillas de colores y pantallas de televisión como sus principales fuentes de luz. El motivo es en gran medida irrelevante en lo que respecta al significado intrínseco de los objetos y sólo cobra importancia en sus proyecciones diferenciadas de luz. (...) Estas Polaroids son registros imagísticos de cómo podría aparecer la realidad cuando alguien sacude la cabeza con violencia, como en una danza frenética. Mientras que el bailarín no deja un registro permanente de esa resonancia óptica momentánea, la cámara congela una experiencia simulada en la que el objetivo equivale al ojo. (...) Urzay se mueve con astucia de un lado a otro entre la vida real que finge ser arte y el arte que finge representar la vida real. Las Polaroids creadas mediante sus frenéticas manipulaciones de cámara contrarrestan la supuesta lucidez de la mirada enfocada de la fotografía. Este cuerpo de trabajo pone en juego la dialéctica entre cognición e ilusión, en la que esta última llega a definir una nueva realidad.

Alisa Tager. *Darío Urzay* (fragmento). Publicado en *IV Becas de creación artística Banesto, 1992-1993*



Second Trial (Family Plot)

1992

Construcción en madera y laminado plástico
79 x 122 x 40,5 cm



Bañiland 4

1990-1991

Construcción en madera, pintura y serigrafía sobre panel de madera
184 x 213 x 40 cm



Small Relative 7

1992

Construcción en madera y pintura

58 x 58 x 35,5 cm



Casa encantada (Utopía en Bañiland) 2
1992-1993

Construcción en madera, pintura y serigrafía
74 x 41,5 x 76 cm



La distancia más larga

1991

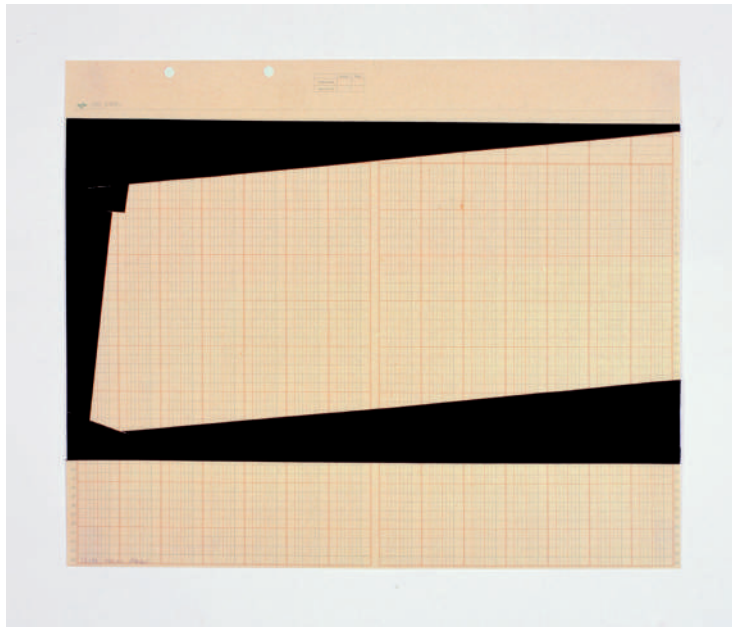
Construcción en madera y dos sillas

87 x 213 x 97 cm



Bright Boy
1992

Construcción en madera, cinta adhesiva y pintura
31,5 x 31,5 x 22,8 cm

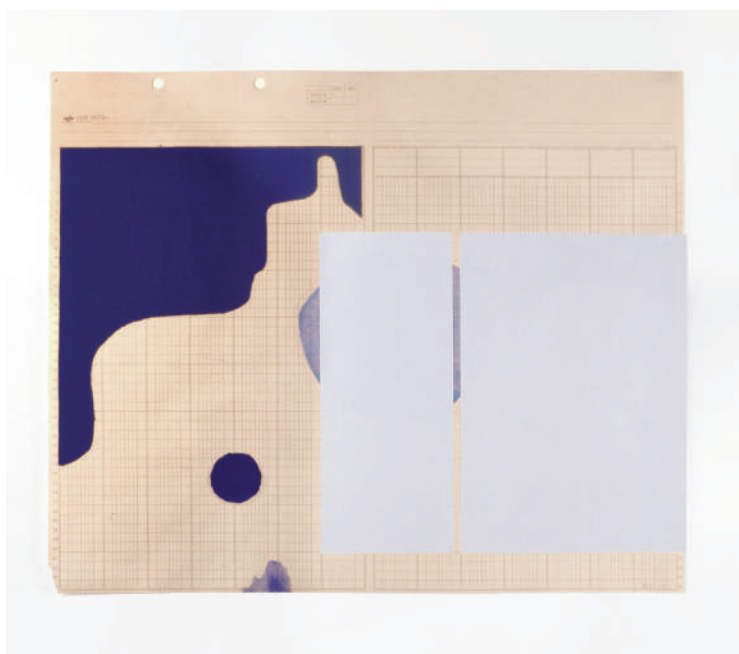
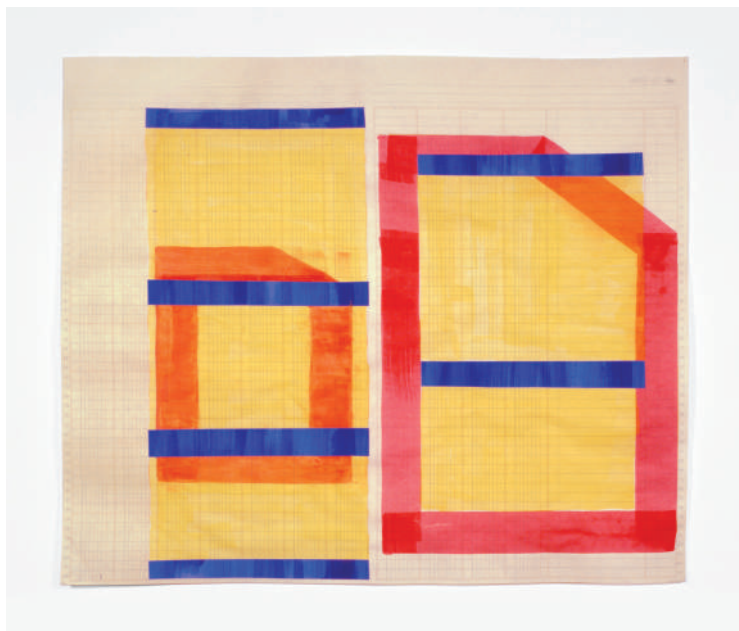


Ciego
1991

Construcción en madera y pintura
26 x 53 x 17 cm

Anywhere XII
1990

Terciopelo sobre papel
39 x 48 cm



White 10

1991

Técnica mixta sobre papel

35,5 x 43 cm

White 15

1992

Técnica mixta sobre papel

35,5 x 43 cm

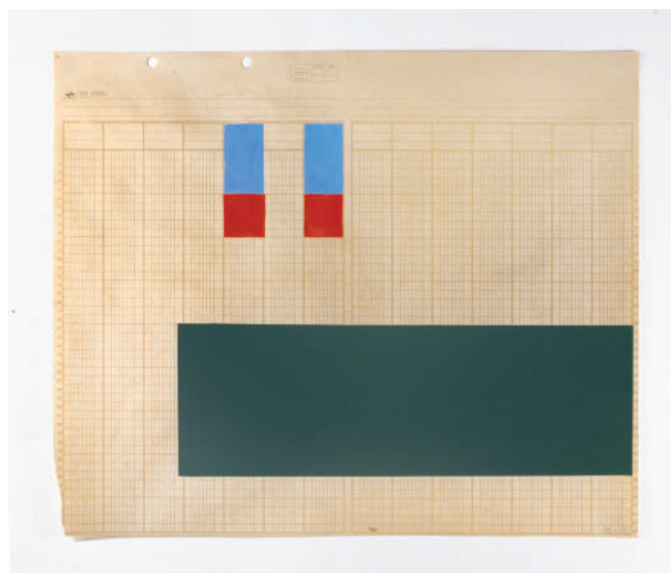


Yellow Piece

1992

Construcción en madera y pintura

85 x 96,5 x 75 cm



Hold Me
1991

Construcción en madera y metacrilato
32 x 69 x 30 cm

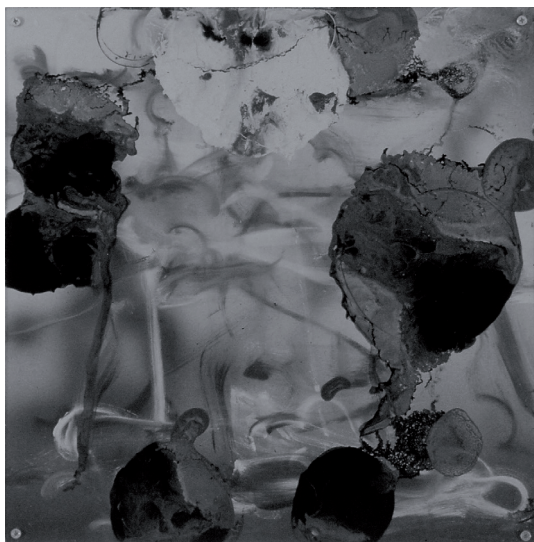
Sin título III
1992

Técnica mixta sobre papel
35,5 x 42,5 cm



Ciego doble
1990

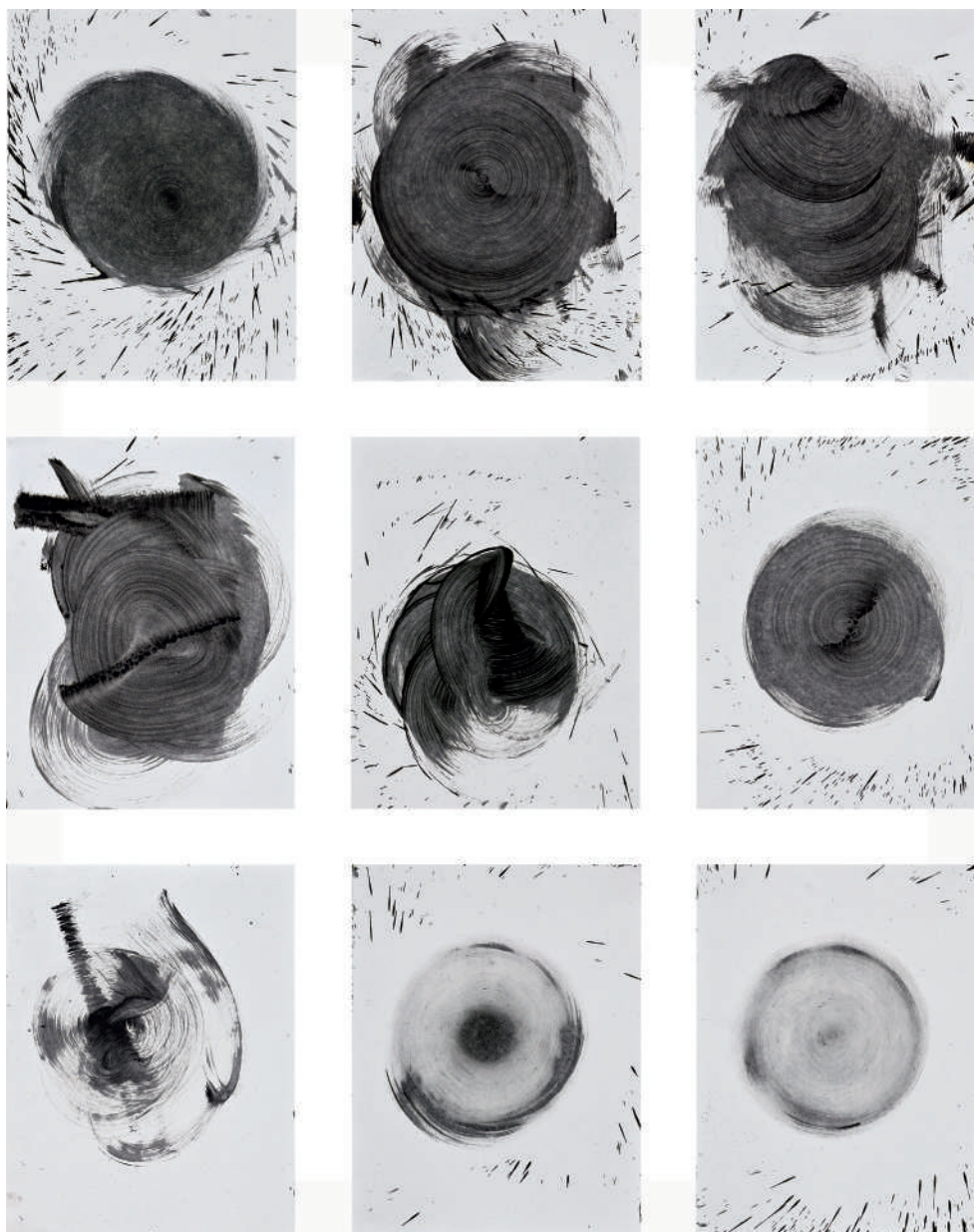
Construcción en aluminio, tornillos y pintura sintética
22 x 42 x 14 cm



Plexipaint. Brushstrokes
1991-1992
Óleo, metacrilato y bastidor entelado
40 x 40 cm



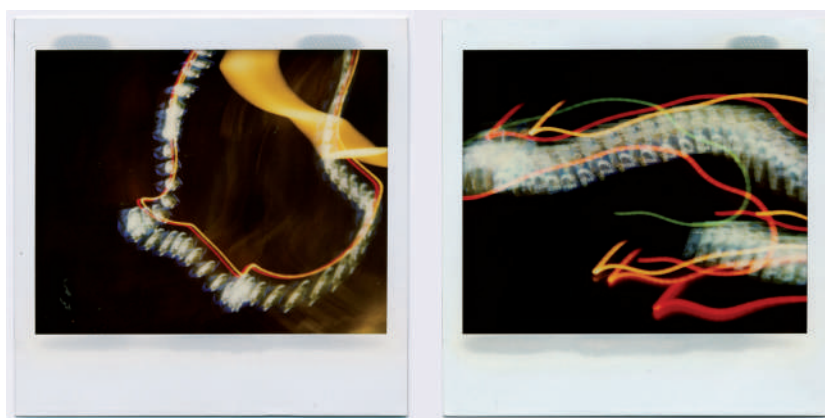
Double Flash
1991
Óleo sobre lienzo
244 x 275 cm



Machinestrokes. La muñeca no paró de girar
 1991
 Óleo, disolvente y pigmento sobre papel
 (nueve dibujos)
 21 x 29 cm (c/u)



Plexipaint. Brushstrokes
1991
Óleo, metacrilato y bastidor entelado
(dos piezas)
40 x 40 cm (c/u)



Camera-strokes. TV set
1991-1992
Fotografía Polaroid
(Dos unidades independientes)
7 x 9 cm

TXOMIN BADIOLA, PELLO IRAZU, DARÍO URZAY. NEW YORK, EARLY YEARS, 1990-1992

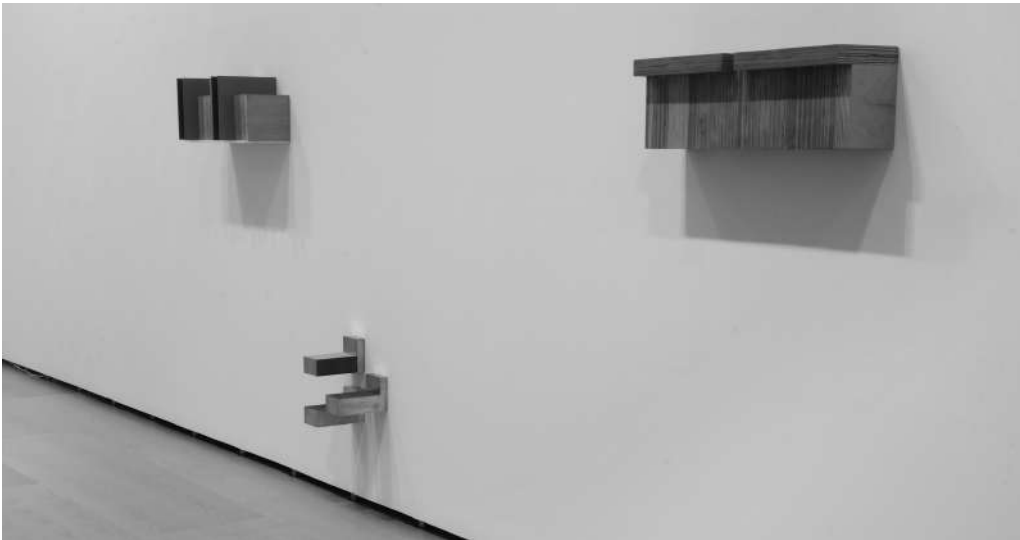
In January 1990, Txomin Badiola and Darío Urzay moved to New York. Two months later, Pello Irazu followed suit. All of them had previously spent time in London, the first two a year in residence at the Delfina Studios Trust, and Irazu some months in his own studio in Clapham. The work of all three was exhibited at London's Riverside Studios in 1989. For their first year in the United States, Badiola and Urzay shared a loft at 28 East 4th Street until Darío moved to another on Crosby Street. Irazu rented a space on Chambers Street soon moving to a larger one on White Street. In addition to their national and international exhibitions, they soon began to exhibit individually and collectively in American galleries: Louver Gallery, Tony Shafrazi Gallery, Sonnabed Gallery, John Weber Gallery (Badiola); John Weber Gallery, Kostas Grimaldis Gallery in Baltimore, Christopher Grimes Gallery in Los Angeles (Irazu); Jan Kesner Gallery, Pamela Auchincloss Gallery, Louver Gallery in Los Angeles (Urzay). The work of all three artists was included in the exhibition *America Discovers Spain*, curated in 1991 by Barbara Rose and Robert S. Lubar for the Spanish Institute. This exhibition features works produced during the first three years of their stay in New York, between 1990 and 1992.

LANGUAGE IS ARTICULATED WITH apparent clarity and seems to lead to a specific place; yet, that place is no more than a crossroads in a landscape (the plot of the signs present) as its sole thematic reference. The viewer must continually choose paths that lead nowhere, but the landscapes overlap, create sequences, and precarious interconnections. If the viewer-traveller perseveres and lets himself be drawn in, he will eventually discover that it is precisely the experience of the landscape — the interplay of language —, and not the point of arrival — the meaning —, the ultimate objective of his journey. (...) in the current New York series (*M. D. Series*), after the experience with the pieces that configured his work in London, and the suspicion aroused by their inner articulation, this way of organizing the parts relaxes. The constituent elements are literally placed in contiguity, to seek that, in some way, a heterogeneous set comes to be configured into something not so much unitary as inseparable, and that in the adherence of such inseparability a glimmer of meaning could be traced. Significant in this respect is panel *M. D. 3*. Configured as a sequence of the type A (image of a chair) + B (news vignette) + C (juicer) + D (sculpture model), in which the code of relation is absent. The intensity of the objects and images placed in continuity invite a logic of meaning, all the more exciting the more improbable the task seems, in the same way that a hieroglyph attracts us and its meaning bores us.

Julia Boldini. *M. D. The Remains of a Battle Against Signs* (excerpt). Published in *Txomin Badiola. M. D. Series*. New York, 1990. Windsor Kulturgintza. Bilbao, 1992

Txomin Badiola
M. D. Series
1990
Double Trouble
1990
Bilbao Fine Arts Museum collection
Installed at the Louver Gallery, New
York, 1990





IRAZU IS STARTING TO tell what might be called subliminal stories. After all, what is narrative but the burden of an emotion, the act of making labours under as it tries to recover and uncover whatever it is that is about to come into being. These are not, of course, plotted linear narratives but a yielding of permission to basic forms to associate themselves directly with metaphorical connotations that had always been implicit but never openly confronted. Things now willingly call their names and declare their vulnerability to their own poetic ground. It is as if he wants to hold on to the pre-formal euphoria and to that sense of respect for things and emotions that appear whether they be subordinate or not. What is real is what is there and that is literally all we have, but the work is now alive with intricate sous conversations. Irazu seems to want to move between the “inside” and the “outside”. The “inside” as our condition of being in the world, as what seems interior and personal to our lives, and the outside which can be loosely put as all else or all others. The cutting edge is always at that place where the inside moves to the outside or confronts the outside or visa versa, that edge where the message of that outside is experienced or transmitted. He is more engaged than before in finding images for that level of experience, although fully aware as Creeley tell us:

*But that image
Is only of the mind's
vague estructure*

It may, as yet, be an excessive claim but I would suggest that Irazu's work is moving toward and attempting to communicate a radical sense of epistemological instability. He knows that we are “nothing with no world” and that such a world must be made if we are to survive, even when faced by the evidence that there is no familiar and definite world to hold onto. There is rather, in the words of William Bronk, “an ignorant silence in the center of things”. In short, Irazu wishes to take us inwards through a series of rooms but he never loses sight of the fact that made worlds never correspond to any reality. We need a world, a sense or idea of order, by which to live, but such conceptions are inevitably fictions. Ideas are always “wrong” and can never be confirmed by anything beyond us.

Kevin Power. *Who Has Been Sleeping in My Bed? Pello Irazu* (excerpt). Published in *Txomin Badiola/Pello Irazu*. Riverside Studios. London, 1989.

Pello Irazu

Hold me

1991

Artist's collection

Sleeping in the Corner. Between

1992

Hans Meyer Gallery collection,

Dusseldorf, Germany

Above (Largo)

1992

Artist's collection

Installed at the exhibition *Pello Irazu.*

Panorama. Bilbao Guggenheim Museum,

Bilbao, 2017

Darío Urzay

Sin título 89X1

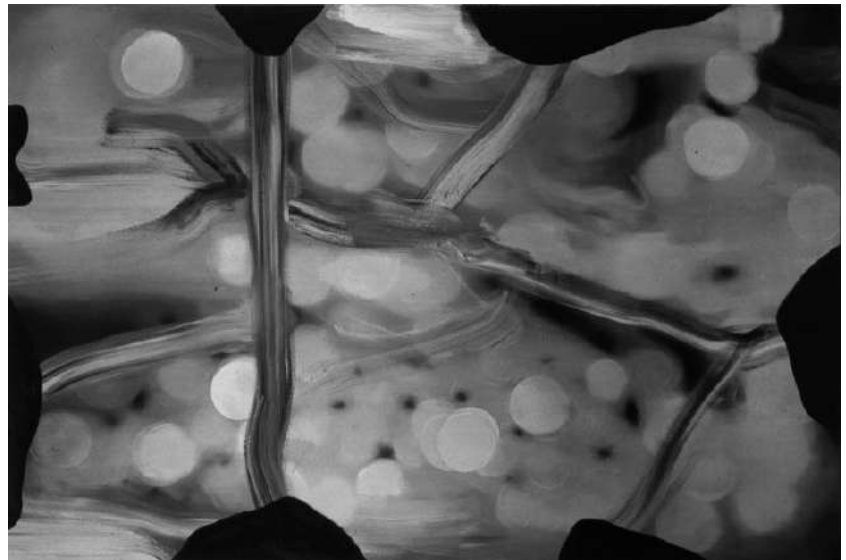
1989

Artist's collection

DARÍO URZAY SEEMS TO me closer to the European experiences of Sigmar Polke or Gerhard Richter than to North American Abstract Expressionism. Both in his choice of supports, which have grown more sophisticated over time, and in his way of painting — allowing diluted pigments to run across the surface of the canvas, soaking and covering it until they reach a shadow of volume that becomes a kind of dense satin foundation upon which figures accumulate, layer by layer. These figures both impose their presence on the underlying surface and, through their cracks and openings, render it more visible. At times he chooses recognizable forms, such as the fingerprint, yet he grants them no attached narrative or sense of drama. They merely stain.

“Urzay’s paintings,” writes Los Angeles Times critic David Pagel, “do not emphasize the deconstruction of binary oppositions such as nature/culture, painting/photography, authentic/artificial, handmade/machine-made, surface/depth, or real/illusory. Rather, they are based on the fact that the contemporary world no longer offers a clear division between such simplistic categories. His images go much further: they attempt to give exemplary physical form to the shape and texture of the present.

Mariano Navarro. *Imágenes de la abstracción, 1969-1989* (excerpt). Published in *Imágenes de la abstracción, 1969-1989*. Fundación Caja Madrid. Madrid, 1999.



AN IMPORTANT CLUE TO understanding Badiola, perhaps the only real clue: Badiola’s decisión to use, on the cover of this catalogue, the 1935 photograph of Malevich body lying in state in the House of the Leningrad Artists Union, with a black Suprematist square ceremonially above his head. The photograph is a kind of signature of Badiola’s intention. It must be examined carefully to understand Badiola’s use of the Suprematist square. (...) Badiola’s sculptural constructions are explicitly social constructions — interiors connoting human presence — and Malevich tragic square is their basic constituent. In making it fundamental to them, Badiola outsmarts his own postmodernism. For he shows that appropriation need not trivialize, debunk, or ironically level its heroic modernist source into an intellectual cliché. Quotation can be a way of putting it to new emocional use — of using it to new expressive effect.(...) Badiola’s construcciones are postmodernist anti-climaxes, much as Malevich’s square

was a modernist climax. (...) Badiola's sense of tragedy differentiates him from most postmodernists, however much his sense of irony makes him like them. Most of them are not interested in the tragedy of postmodern society, however much their appropriationist mode is one of its symptoms. In contrast to them, Badiola uses appropriation to create a sense of personal and social authenticity, which is what separates his constructions from their cynical ones.

Donald Kuspit. *Constructing Paradox: Txomin Badiola's Sculptures* (excerpt). Published in *Txomin Badiola*. Soledad Lorenzo gallery. Madrid, 1993.

THE DIMENSION OF IRAZU'S objects is precisely defined by the border between real objects of use with their well-known conventional measurements and models or sculptures, the artist confounding aesthetic perception by raising the issue of dimension as a content element in aesthetic creation. The sculptures are not small or large enough for the viewer to discern an unequivocal position immediately; they are not small enough to be interpreted as a small-scale sculpture or model, but smaller than conventionally used objects determined by their function. (...) The first confusion is caused when perceiving the objects in their fakeness, when discovering their lack of functionality; the second confusion arises when critically viewing the inappropriate surfaces and materials which, despite their true nature as industrial products, are functionally unfit for use. Further confusion is created when the viewer projects his art-historical memories, particularly those relating to geometrical abstraction as seen in Suprematism, Constructivism, and Minimal Art, onto the objects which, while appearing to be conventional, can in fact not be put to use. The geometrical shapes are not confronted and assembled with other details in their aesthetic but in an entirely different context. That is why formal references do not work: the fragments of trivial objects of daily use suddenly emerge as geometrical and abstract shapes, while the purely geometrical and abstract formations shaped by Reductivist artistic concepts become fragments of reality.

The geometrical shapes and the no-frills approach to presentation, together with the use of industrially prefabricated materials, suggest a planned, precise manufacturing process which, unlike classical Constructivism of any type, does



Txomin Badiola
Recent Family Plot

1992
Diputación de Gipuzkoa collection
Installed at Soledad Lorenzo gallery,
Madrid, 1993

Pello Irazu
Sweet Dreams America

1991
Marugame Hirai Art Museum collection,
Japan

White

1991
Private collection, New York

Ciego

1991
Artist's collection
Installed at John Weber gallery, New
York, 1991

Darío Urzay

Plexipaint

1991
(Two pieces)
Artist's collection

Pencil of Nature

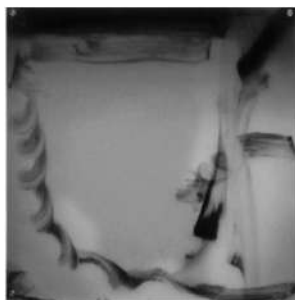
1992
Artist's collection

not regard the overall structure of the construction as a metaphor of a universal world model, nor as a plan of a modification process, a process restructuring an existing reality. The plan is thus de-functionalized, and the construction is not defined as a progression, but rather as a manifestation of the deconstruction of homogeneous and universal systems.

Lóránd Hegyi. *Pello Irazu* (excerpt). Published in *Abstrakt/Real*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Vienna, 1996.

I DISCOVERED THE WORK of Darío Urzay at the *Noves Abstraccions* exhibition at Barcelona's Museum of Contemporary Art in 1996. I remember that his pictures stood out from the rest of the work shown at this really excellent exhibition. They did not seem to belong to any of the "families" that a quick observer could not help but divide the works there into. It certainly bore no resemblance to Peter Halley's brand of playful "neo-geo", for example. Nor could it be classed with Sean Scully's re-working of the painterly treatment of surfaces or the gesturing on a grand scale almost amounting to parody to be found on the canvasses of Juan Uslé and Fiona Rae. In fact the exhibition was an attempt to re-interpret modernist painting in line with the trends of the time. Looking back on it now I realise that the attraction of Urzay's pictures lay in the fact that one could relate to them with familiarity but that they contained no references, no quotes, nothing recycled, no displacement of signs or forms. We feel his painting belongs to us without immediately knowing why.

Since then his work has evolved considerably. I have had further occasion to examine it and have begun to understand the devices the artist uses. It is true to say that Urzay is not content with allusions to traditional pictorial procedures



or forms. Instead his objective is to reflect as many experiences of the visible as possible. He uses pigments and a variety of agglutinants together with photographs and filmed images. He enjoys technical experimentation, indeed he is a kind of sorcerer's apprentice, but none of his procedures, which are often sophisticated, or the mixes he makes of them is noticeable in the resulting picture the observer sees. It all disappears leaving a smooth, mirror-like surface, which rather than telling us its secrets, asks us ours.

Catherine Millet. *Darío Urzay* (excerpt). Published in *Bienal Martínez Guerricabeitia*. Valencia 1999.

THE ACCEPTANCE OF THIS bastard status marks a turning point in Badiola's work: the transition from an art conceived as *joko*, the sacramental deploying of aesthetic forms that literally refer to Basque essences, to a more complex and uninhibited language associated with *jolas*, that is, to a metaphoric

playing that distances itself from essences (and literality) by means of first, the appropriation and misappropriation of the signs traditionally associated with them and second, by the connecting of these with signs from other semantic fields. From a formal perspective, this shift is resolved, in Badiola's work, by way of a transition in his sculpture from a minimalist object, univocal, and all-embracing, to the idea of the artistic object as a machine plugged into saturated concentrated content which can produce a "suspension of meaning." This grammar of minimalist form, this "nothing" that manifests itself with an imposing presence and a great occupation of space, is confronted by a lack of meaning produced by the accumulation of signs and the collision of apparently disparate references in the same material and discursive space.

Iñaki Martínez de Albéniz. *Blasphemous Contiguities. Txomin Badiola's Work as a Political Device.* (excerpt). Published in *La forme qui pense*. Musée d'Art Moderne. Saint Etienne-Metropole, France, 2007

Darío Urzay
Autorretratos dobles. A2
 1986
 Artist's collection

Txomin Badiola
Guilty Bastard 1
 1991
 Private collection, Madrid

IRAZU'S IS SCULPTURE OF the inside and the outside not only in the Robert Venturi sense of ironic displacement vis a vis context, but in the way of the complicity of John Hedjuk's impossible to attain utopian structures and in the harsh though humane manner of Richard Rorty's contingencies, ironies, and solidarities and Harold Bloom's maps of misreading. They are a means to an end and not the end itself realized. Bathed in the bathos and pathos of Minimalism. Irazu's intentions are in fact more Maximal. They do not subscribe to the Stella school of paradigmatic density and at their point of entrance in to the late great culture canon, they can not and should not. They absolutely must strive for more. Not in any way to be confused with the new generation of Spanish sculpture at its best as exemplified Susanna Solano, Juan Muñoz, Cristina Iglesias and Pepe Espaliú that has achieved prominence in the late eighties and early nineties.

Irazu is an artist of a different color. His work does not exist only within the slender terrain of its own objecthood, but rather its presence gains in articulation from both surroundings and multiple readings.

Christian Leigh. *Outside In. You Should See the View from Here. Pello Irazu's Stranger Abstraction,* (excerpt), 1992. Published in *Pello Irazu*. Puerto de Santander. Santander, 1994.

AT THE END OF 1989, Darío Urzay left for New York, where he subsequently resided for four and a half years, and has frequently returned to spend short periods of time there ever since. In New York his paintings acquired a greater





gestural sensuality, but without being void of irony. The artist devised a mechanism entailing the tying together of large paintbrushes which permitted the simultaneous cloning of a supposedly spontaneous gesture, thus destroying the myth of the unique one off nature of gestures. This gesture, which is repeated in a parallel fashion, becomes a pure image, instead of being the symbol of the representation of the unconscious self of the individual. At this point, another of Urzay's projects produced midway through the eighties springs to mind: a series of double self-portraits which unite representation and refection. In any case, to continue with his New York paintings, Urzay reinforced the visual games as much as possible by also printing fingerprints on the surface of the painting using a stamp, some of which have a deformed oval shape in order to suggest varying points of view. With these works, and by undermining our conception of gesture painting, Urzay makes us question appearances and ideological discourses.

Enrique Juncosa. *Los universos conjurados* (excerpt). Published in *Darío Urzay*. Sala América. Vitoria, 1997.

THIS UTOPIAN PROJECT OF the universalist reconfiguration of the world is replaced, in Txomin Badiola's work, by a historical-realist project, linked to the concrete situation, the thematization of immediate society, in which the public, the collective, the archetypal, and mythological, together with the personal, private, individual, biographical, and microhistorical, create a new and effective structure of meaning, simultaneously allegorical and real.

Thus, in Txomin Badiola's installations, the enigmatic *Black Square on a White Background*, a manifestation of transcendental balance and universal harmony by the Suprematist artist Malevich, appears in the most disparate combinations of materials, in a considerably complicated system of different levels of interpretation. While in some works this black void functions as the mental center of the entire construction, as an inexhaustible repository of memory, but also as a hole into which everything disappears or as a completely dark space in which the differences between individual objects are no longer identifiable — that is, as a materialization of Suprematist abstraction —, in other works, the metaphorical representation of the *Black Square on a White Background* appears as an emblem, a historical-cultural logo, a functional sign. Like an altarpiece or mystical sign of totality, the *Black Square on a White Background* is confronted with the world of everyday life — fragmented, impenetrable, chaotic, disturbing, and torn apart by deep and deadly conflicts — and presented as a memento in the concrete situation, as an allusion to the possible existence of an alternative value system.

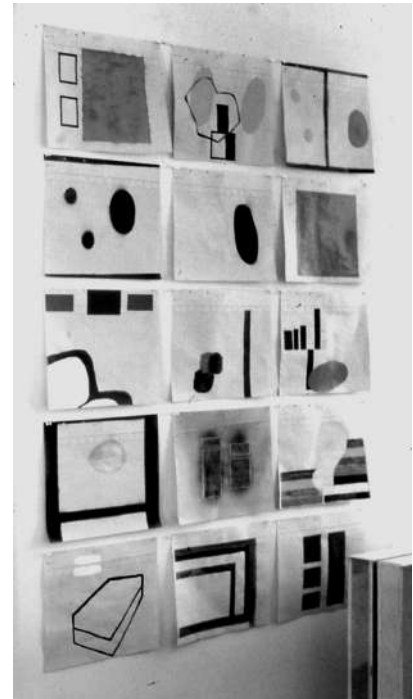
Lóránd Hegyi. *The Place of Facts. Notes on Narratives in Txomin Badiola's Work* (excerpt). Published in *Malas Formas*. MACBA. Barcelona, 2002.

TOWARDS THIS END IT is much more worthwhile to follow the track of the divided image (*desdoblamiento*) that we introduced above. "In 1990," says Urzay in a conversation with Eduardo Lago dated August 2000 and printed in the catalogue edited by the Sala Rekalde that same year, "I had to resolve the problem of how to make a gesture without me holding the paintbrush when I painted a series of double pictures: so for this I invented a gadget that allowed me to have the brushes held together in a special way."

The same aim of doubling (*desdoblamiento*) appears in the series *Polaroid* (1994) which features together two well-differentiated fields of images; one group obtained by moving the camera at random inside Burgos Cathedral, and the other repeating the procedure in front of a switched-on television. Analogous with the term brushstrokes Urzay introduces the neologism “camerastrokes”, but continues to insist that the most important thing is the intention.

In the foreground the unfolding (*desdoblamiento*) is based in action, in a performance dimension, making with the camera the very movement which an abstract expressionist painter makes with the brush, although the material used here is light. But beyond that foreground where aesthetic considerations resonate, the really decisive thing is the wish to call into question what is usually put forward as the normal way of proceeding with the camera, overcoming all the usual cinematic implications of the human body in the moment of capturing the image. As Urzay said (Catalogue *Polaroid*, Zarautz, 1994): “The sensory physical experience of the observer is based in an “ideal” relationship set up between the apparatus and a world already there (falsely described as objectively true).” And it is against this background precisely that Urzay sets about questioning the Cartesian duality of body and mind, with the consequent metaphysic of inner being.

José Jiménez. *Microhistorias* (excerpt). Published in *Diario Urzay*. Distrito 4. Madrid, 2004.



(...) PELLO IRAZU’S SCULPTURE IS not meant for a pedestal. It occupies real space, a floor or a wall, and engages a real viewer. It encourages you to walk around it, look in it, get nearer to or further from it, in fact, Irazu’s work demands that of you.(...) *Watching Television Together 1, 2 and 3* are variations upon a sculptural theme. The form of these three pieces is largely the same, although subtle variations in the scale and inclination of their planes do distinguish them. (...) These repositioning, along with the subtle variations in form, provoke a dynamic response to the work. (...) Irazu’s ability to incorporate the viewer as an important part of the functioning of his work thus effectuates a perceptual experience similar to that described in philosophy by phenomenology. Maurice Merleau-Ponty articulates the philosophical vantage point from which to approach Irazu’s work when he says, in the *Phenomenology of Perception*, “the system of experience is not arrayed before me as if I were God, it is lived by me from a certain point of view; I am not the spectator, I am involved”. Or again, “to look at the object is to plunge oneself into it”. (...) Pello Irazu, however, does not worship at this altar. Although his work may, at first sight, appear to share certain affinities with Minimalism, Irazu espouses a different creed altogether. His work is not geometrical but topological: it is not a closed system of proofs and deductions but rather an open-ended series of experiments. It does not ask, what is probable? It asks, what is possible? Irazu’s work is not systemic but ad hoc, it is not about the fulfillment of a preconceived plan but about the confluence of a multitude of spontaneous and microscopic decisions. (...) Significantly, he often chooses to make his drawings on graph paper. Why not blank paper? “Because it is a nowhere space”. And why graph paper? “It gives you something real to push against”. In working against such rationalism, even symbolically, Irazu thus reasserts the values of intuition, spontaneity, freedom of choice, On the other hand, the grid is also more “real” insofar as it is the emblematic structure underlying so much of the art of the past century (examples range from Mondrian to Warhol to Donald Judd). In her essay *Grids*, Rosalind Krauss writes that “the grid states the autonomy of the realm of art.

Pello Irazu

Chambers Series

1990

Drawings hanging on a wall in his studio
at Chambers Street, New York

Txomin Badiola

M. D. 17

1990

Artist's collection

New Bastard

1991

Private collection, Valencia.

Installed at the exhibition *Malas Formas*.

Bilbao Fine Arts Museum, Bilbao, 2002

Flattened, geometricized, ordered, it is antinatural, anti-mimetic, anti-real. It is what art looks like when it turns its back on nature, (It) declares the space of art to be at once autonomous and autotelic". What the grid espouses is the reality of art itself - that of Modernist art, above all. Consequently, although it may never lose its irreducibly visual properties, the grid nevertheless incorporates an entire system of referentiality which Irazu uses to set himself apart from the modern tradition: he works against it, rather than with it. (...) His work exhibits both opacity and transparency. You can see it in the world, or you can see the world in it. Pello Irazu's sculpture is neither a window nor a wall but a prism: you can look at it and through it at once.

Keith Seward. *Pello Irazu's Toybox* (excerpt). Published in *Pello Irazu*. Soledad Lorenzo gallery, 1992

IN THE END, URZAY'S canvases become allegories for the body of the viewer, suspended in the differences. Doubled-up viewing becomes the metaphor: one becomes two. The viewer must see the paintings twice, once in the abstract sense and again as representation. The paintings demand a kind of double take, an acceptance of ambiguity, and a desire to locate oneself in the work. And it is this crucial component that actually represents the completion of one of his paintings. Urzay's paintings are not fully resolved until being seen through the ambiguity. Much has been made of the idea that Urzay's paintings force the canvas into action as a stage, a place of conflict between figuration and abstraction. Truly, Urzay works in this field. He is an artist concerned with painting's possibility. For Urzay, painting is similar in that its good life rests in that tension. He embodies the contradictory position of a painter using abstraction and figuration to create ambiguity and paradox. But at the same time, Urzay's art makes possible a unique image, only found in his hybrid compositions of life's contradictions.

For Urzay, painting is something that only lives well in paradox. Each new picture generates the experience of an endless perceptual displacement. The difference may be minimal, but it is wonderfully present.

Franklin Sirmans. *Darío Urzay/En una fracción/In the eye of the image* (excerpt). Published in *Darío Urzay*. Galerie Xippas. Paris, 1999



BADIOLA'S SCULPTURE IS A represented sculpture (neither mimetic nor figurative) that strives to achieve the same power and meaning that representation possessed for Walter Benjamin: "Representation is the tension and resolution of feeling in its own sphere." It is a representation that, while attempting to express itself in the language of Adam, resolves its conflicts through an entropic development where the image we contemplate also manifests itself as the exceptional moment in which possibility becomes power. Melancholic fragmentation, a will to narratio, an (impossible) desire for understanding, an intelligent conspiracy for content... these are some of the densest characteristics that, in our opinion, make up Badiola's work. Lucid watchmen of their own internal revolution, these works could be defined as a kind of metaphysics of disenchantment and intelligence. They belong to that category of nature that was to be defined by Michel Foucault: that which, as a play of signs and similarities, encloses itself in the duplicated form of the cosmos. And this, too, is "submerging oneself in an occurrence of tradition."

Luis Francisco Pérez. *The place of madness and poetry* (excerpt). Published in *Txomin Badiola. Esculturas i panels*. Nova York, 1990-1991. Joan Prats / Polígrafa. Barcelona, 1992

Darío Urzay
Camerastroke TVset: Hook
 1991
 Artist's collection

IN THIS POLAROID SERIES, Urzay turns from painting to photography to accomplish his overarching goal of collapsing the space of representation and the representation of space. He uses the camera as a brush, dragging and turning it through the air. With the opened lens, the camera records his movement as the registration of light on photographic paper. The camera becomes a paintbrush through the three-dimensional space of reality. It is not a brushstroke of paint — a deferred representation of space, light and reality — but it is really captured as a stroke of light. The blurs may be read stylistically as abstract expressionist painting gestures but, as registered by the camera, they become an ironic counter-punch to that movement.

Everything is both realistic and illusionistic, both representational and abstract. Although the source/subject matter is trivial, their encapsulation as image is essential. Urzay utilizes colored light bulbs and television screens as his principal sources of light. The subject matter is mostly irrelevant in regards to the objects' inherent meaning and only takes on importance in their differentiated projections of light. (...) These polaroids are the imagistic registrations of how reality might appear as somebody wildly thrashes his or her head about, as if in a frenzied dance. Whereas the dancer has no permanent record of the temporary optic resonance, the camera freezes a simulated experience wherein the lens equals the eye. (...) Urzay cunningly moves back and forth between real life pretending to be art and art pretending to depict real life. The polaroids created via his frenetic camera manipulations counter-act the supposed lucidity of photography's focused gaze. This body of work brings into play the dialectics of cognition and illusion wherein the latter comes to define a new reality

Alisa Tager. *Darío Urzay* (excerpt). Published in *IV Becas de creación artística Banesto*, 1992-1993



Bañiland 4

1990-1991

Construcción en madera, pintura y serigrafía

184 x 213 x 40 cm

Exposiciones:

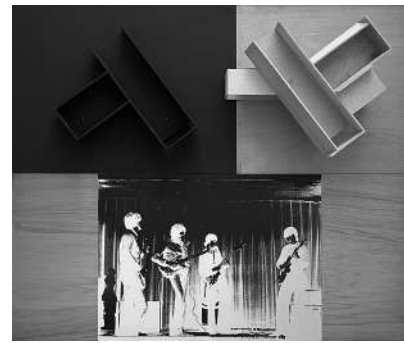
1992. *Txomin Badiola. Escultures i panels Nova York 1990-1991.*

Galería Joan Prats. Barcelona

1992. *Txomin Badiola.* Museo de Artes Visuales, Alejandro Otero.

Caracas, Venezuela

Bibliografía:

[Catálogo] Luis Francisco Pérez. *Txomin Badiola Escultures i panels Nova York, 1990-1991.* Joan Prats / Polígrafa. Barcelona, 1992**Casa encantada (Utopía en Bañiland) 2**

1992-1993

Construcción en madera pintura y serigrafías sobre papel

74 x 41,5 x 34,5 cm

Exposiciones:

1994. *Group Show.* Sonnabend Gallery, Nueva York**Second Trial (Family Plot)**

1992

Construcción en madera y laminado plástico

79 x 122 x 40,5 cm

Exposiciones:

1993. *Txomin Badiola.* Galería Soledad Lorenzo, Madrid1994. *Txomin Badiola.* Galería Rafael Ortiz, Sevilla

Bibliografía:

[catálogo] VV. AA. *Txomin Badiola Esculturas 1990-93.* Autoridad portuaria de Santander. Santander, 1993. pag 70[catálogo] Donald Kuspit. *Txomin Badiola.* Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 1993. p. 23**Small Relative 7**

1992

Construcción en madera y pintura

58 x 58 x 35,5 cm

Exposiciones:

No expuesta anteriormente

**La distancia más larga**

1991

Construcción en madera y sillas

87 x 213 x 97 cm

Exposiciones:

1991. *Confrontaciones. Arte último británico y español.* Palacio de Velázquez, Madrid1992. *Txomin Badiola.* Galería Charpa, Valencia1992. *III Bienal de Estambul.* Estambul, Turquía

Bibliografía:

[catálogo] VV. AA. *Txomin Badiola Esculturas 1990-93.* Autoridad portuaria de Santander. Santander, 1993. pag 65[catálogo] VVAA. *Confrontaciones Arte Último Británico y Español.* Instituto de la Juventud. Madrid, 1991. p. 23, 35, 49

Pello Irazu

Yellow Piece

1992

Construcción en madera y pintura

85 x 96,5 x 75 cm

Exposiciones:

1992. *Pello Irazu*. Museo Alejandro Otero, Caracas, Venezuela

1993. *Pello Irazu*. John Weber Gallery, New York

1994. *Pello Irazu*. Costas Grimaldis Gallery, Baltimore

Bibliografía:

[Catálogo] *Pello Irazu*. Autoridad Portuaria. Santander, 1994. p. 65



Ciego

1991

Construcción en madera y pintura

26 x 53 x 17 cm

Exposiciones:

1993. *Pello Irazu*. John Weber Gallery, New York

1994. *Pello Irazu*. Kostas Grimaldis Gallery, Baltimore

Bibliografía:

[Catálogo] *Pello Irazu*. Autoridad Portuaria. Santander, 1994. p. 48



Ciego doble

1990

Aluminio y pintura sintética

22 x 42 x 14 cm

Exposiciones:

Obra no expuesta anteriormente



Hold Me

1991

Construcción en madera y plástico

32 x 69 x 30 cm

Exposiciones:

1992 *Pello Irazu*. *Esculturas y dibujos*. Nueva York, 1990-1992. Galería Soledad Lorenzo, Madrid

2017 *Pello Irazu*. *Panorama*. Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao

Bibliografía:

[Catálogo] *Pello Irazu*. *Esculturas y dibujos*. Nueva York, 1990-1992.

Galería Soledad Lorenzo. Madrid, 1992. p. 25

[Catálogo] *Pello Irazu*. Autoridad Portuaria. Santander, 1994. p. 39

[Catálogo] *Pello Irazu*. *Panorama*. Guggenheim Bilbao Museoa, 2017. p. 72



Bright Boy

1992

Construcción en madera, cinta adhesiva y pintura

31,5 x 31,5 x 22,8 cm

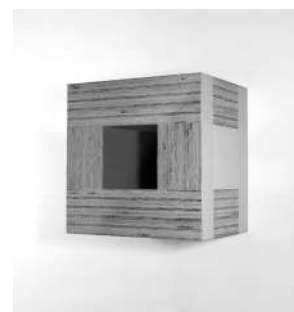
Exposiciones:

1992. *Pello Irazu*. Museo Alejandro Otero, Caracas, Venezuela

1993. *Pello Irazu*. John Weber Gallery, Nueva York

Bibliografía:

[Catálogo] *Pello Irazu*. Autoridad Portuaria. Santander, 1994. p. 350



Sin Título III

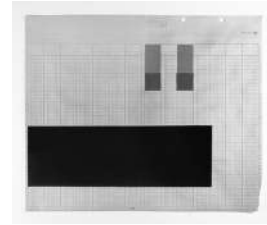
1992

Técnica mixta sobre papel

35,5 x 42,5 cm

Exposiciones:

No expuesta anteriormente



White 10

Técnica mixta sobre papel

35,5 x 43 cm

Exposiciones:

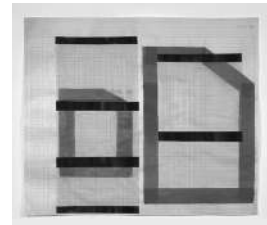
1992. Pello Irazu. *Esculturas y dibujos*. Nueva York, 1990-1992.

Galería Soledad Lorenzo, Madrid

2017 Pello Irazu. *Panorama*. Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao

Bibliografía:

[Catálogo] *Panorama*. Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2017. p. 50



White 15

1992

Técnica mixta sobre papel

35,5 x 43 cm

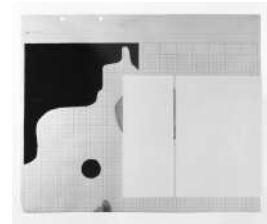
Exposiciones:

1992 Pello Irazu. *Esculturas y dibujos*. Galería Soledad Lorenzo, Madrid

2017 Pello Irazu. *Panorama*. Guggenheim Bilbao Museoa

Bibliografía:

[Catálogo] Pello Irazu. *Panorama*. Guggenheim Bilbao Museoa, 2017. p. 50



Anywhere XII

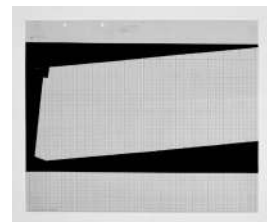
1990

Terciopelo sobre papel

39 x 48 cm

Exposiciones:

1992. Pello Irazu. *Esculturas y dibujos*. Galería Soledad Lorenzo, Madrid



Darío Urzay

Plexipaint. Brushstrokes

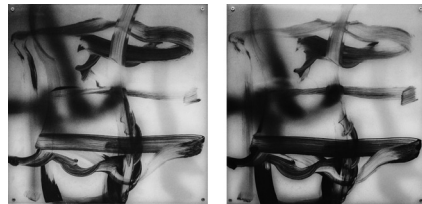
1991

Óleo, metacrilato y bastidor entelado
(dos piezas)

40 x 40 cm

Exposiciones:

No expuesta anteriormente



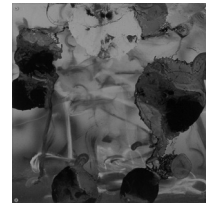
Pencil of Nature

1991-1992

Óleo, metacrilato y bastidor entelado
40 x 40 cm

Exposiciones:

No expuesta anteriormente



Camera strokes. TV-set

1991-1992

Fotografía Polaroid

7 x 9 cm

(Dos unidades independientes)

Exposiciones:

No expuestas anteriormente



Machinestrokes. La muñeca que no paró de girar

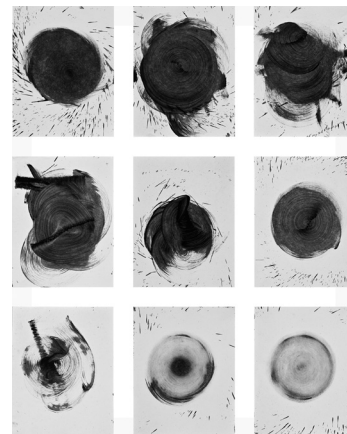
1991

Óleo disolvente y pigmento sobre papel
(nueve dibujos)

21 x 29 cm

Exposiciones:

No expuesta anteriormente



Double Flash

1991

Óleo sobre lienzo
244 x 275 cm

Exposiciones:

No expuesta anteriormente



Txomin Badiola

Bilbao, 1957

Estudios en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, donde ejerció como profesor entre los años 1982-1988. Reside en Londres, 1988-89 y en Nueva York, 1990-98. Junto a Angel Bados impartió en Arteleku, San Sebastián, en 1994 y 1997, dos cursos que resultaron muy influyentes para varias generaciones de artistas vascos. Ha escrito numerosos artículos para revistas y textos para catálogos. Comisario de *Propósito Experimental*, primera antológica del escultor Oteiza, para la Caixa en 1988, y, junto a Margit Rowell, de la exposición *Oteiza. Mito y Modernidad* para el Museo Guggenheim en Bilbao (2004), New York (2005) y el MNCARS en Madrid 2005. Es autor del *Catálogo Razonado de Escultura* de Oteiza, publicado en dos tomos por la editorial Nerea y la Fundación Museo Oteiza. Como artista ha expuesto en numerosas galerías e instituciones nacionales y extranjeras. Tanto el MACBA, Barcelona, el Museo de Bellas Artes de Bilbao (2002) y el Musée d'Art Moderne. Saint Etienne-Metropole en Francia (2007), así como el MNCARS, Madrid (2016-2017), han mostrado retrospectivas de su trabajo. En el año 2010 desarrolló junto a Jon Mikel Euba, Sergio Prego y 15 voluntarios el *PRIMER PROFORMA 2010. 30 Ejercicios. 40 días. 8 horas al día*, un proyecto para el MUSAC que intentaba trascender las nociones convencionales de lo expositivo y lo pedagógico. En el año 1987 se le otorga el premio ÍCARO, en 2000 el Premio Fundación CEOE de las Artes, y en el 2015 el Premio Gure Artea, patrocinado por el Gobierno Vasco, en reconocimiento a la trayectoria artística. Como novelista ha publicado *Malformalismo* (Caniche, 2019), *Mamuk* (Acantilado, 2025) y *El curador* (Caniche, 2025).

Pello Irazu

Andoain, 1963

Estudios en la Facultad de Bellas Artes en la especialidad de escultura en la EHU-UPV. Reside en Bilbao desde 1981 hasta 1989. Durante este periodo recibe becas del Ministerio de Cultura, Gobierno Vasco, Diputación de Gipuzkoa y C.A.V. En 1984 se le concede el Premio de Escultura de la Bienal de Vitoria, y en 1986 recibe el Premio de la Muestra de Arte Joven en Madrid. Así mismo, logra el Premio de Escultura de Bizkaia en 1987, y en 1988 es premiado en la IV Trienal Internacional de Dibujo de Nuremberg; el mismo año recibe el premio ICARO al artista joven español más destacado. Reside en Londres en 1989, y en 1990 es seleccionado para participar en el Aperto de la Bienal de Venecia. También recibe la beca Fullbright del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para desarrollar su trabajo en Nueva York, ciudad donde reside hasta 1998. A partir de este año vive y trabaja en Bilbao. Ha desarrollado su actividad docente en charlas y talleres en centros como el Círculo de Bellas Artes de Madrid (1994), Arteleku-San Sebastián (1998), Al norte-Gijón (2002), Bilboarte (2007) y el Museo Guggenheim Bilbao (2012). A lo largo de su trayectoria ha expuesto en galerías e instituciones nacionales e internacionales y su obra está presente en colecciones como las del MNCARS, Madrid, MACBA, Barcelona, MUMOK, Viena, el Museo de Bellas Artes de Bilbao, ARTIUM, Vitoria-Gasteiz, Museo Guggenheim Bilbao, Whitechapel Gallery, Londres o The Museum of Contemporary Photography, Chicago. En 2017 el Museo Guggenheim Bilbao le dedicó la retrospectiva *PANORAMA*. En 2020 se le concedió el Premio Gure Artea, patrocinado por el Gobierno Vasco, en reconocimiento a su trayectoria artística.

Darío Urzay

Bilbao, 1958

Licenciado en Bellas Artes por la EHU-UPV, donde fue profesor entre 1983 y 1988. Ese mismo año se traslada a Londres, invitado por la Fundación Delfina Estudios. Entre 1990-1996 y 1997-2000 reside en Nueva York. En 1998 imparte en Arteleku un curso de pintura donde invita a realizar micro-talleres a Terry Winters, Fabian Marcacio, Julian Schnabel, Albert Ohelen y Torie Beg. Su trayectoria incluye múltiples exposiciones individuales en galerías de Nueva York, París, Madrid, Barcelona, Caracas, Oslo o Helsinki, así como su participación en exposiciones colectivas en: ICA, Londres, MNCARS, Madrid, Guggenheim, Bilbao, Fundación Miró, Barcelona, The Markten en Bruselas, Museo Rufino Tamayo, Ciudad de México, Kunsthalle, Bielefeld y Hamburg Banhoff Museum, Berlín, entre otros. Su obra forma parte de numerosas colecciones, destacando: Museo Guggenheim Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, MNCARS, Madrid, MACBA, Barcelona, Artium, Vitoria-Gasteiz, Deutsche Bank Collection, Londres, Museo Würth, La Rioja, FNAC Fonds national d'art contemporain, París, Colección Iberdrola, The Prudential Collection, Nueva York, Kutxa Fundazioa, Fundación Sorigué, Lleida, entre otros. Su trabajo ha sido reconocido con galardones como el Premio Nacional de Arte Gráfico (2005), el Excellent Work Award en la Bienal de Beijing (2005), y el Premio Gure Artea, patrocinado por el Gobierno Vasco, en dos ediciones: por su obra *El pintor y la modelo o Los ausentes* en 1983, y por su trayectoria artística en 2021.

Edita:

Galería Michel Mejuto

Autores de los textos:

Julia Boldini, Kevin Power, Mariano Navarro, Donald Kuspit, Lóránd Hegyi, Catherine Millet, Iñaki Martínez de Albéniz, Christian Leigh, Enrique Juncosa, José Jiménez, Keith Seward, Franklin Sirmans, Luis Francisco Pérez, Alisa Tager.

Fotógrafos:

Joaquín Cortés y Román Lores p. 10;
Fernando Zazo p. 11, arriba izda.;
José Félix Collazos p. 11, abajo; Vicky Civera p. 12; Foto Oronoz p. 21; Foto Zear p. 41; resto de fotografías, los artistas.

Diseño:

TB

Imprenta:

La Trama, Zamudio

Agradecimientos:

La Galería Michel Mejuto agradece
a la Galería CarrerasMugica
las facilidades prestadas para la
realización de esta exposición.

Del presente catálogo se ha realizado una edición de 300 ejemplares numerados.

Ejemplar nº /300

MICHEL MEJUTO

GALERÍA