

JOAN SUREDA

Badusa

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



Badwa

JOAN SUREDA PONS

*Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla.
Ex-Director de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad
Autónoma de Bilbao.*



COLECCION ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

C 248/1

Badua



R. 177960

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACION Y CIENCIA.

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

Imprime: GAEZ, S. A. Ctra. Nacional n.º III - Km. 25,200.

Depósito legal: M-3.055-1979.

I.S.B.N.: 84-369-0666-7

Impreso en España.

Luis Badosa, artista catalán nacido en La Garrotxa (Gerona), aúna en su quehacer lo pragmático y lo teórico. Desde su cátedra de Colorido en la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao y a través de su contacto directo y cotidiano con el mundo fabril de la ría vizcaína, el artista ha ahondado en los problemas del entorno, de ese entorno que en ocasiones se revela al propio hombre.

Los altos hornos, las fábricas, las gabarras, toda la complejidad del mundo portuario, no como lugares o medios de producción, sino como esqueletos de hierro que inciden constantemente en el hombre, se convierten, en las obras de Badosa, en agresivas estructuras proyectadas sobre un limpio cielo o sobre un sugestivo y casi indescifrable paisaje urbano. Badosa transcribe un mundo procedente de la realidad que no es real, es una reflexión de lo que debería de ser, intenta conformar una paradigma para un futuro no muy lejano en el que el hombre podrá incidir y gozar de aquel entorno en el que habita, aunque éste sea el industrial.

EL ARTE Y LA INDUSTRIA

A lo largo de la historia, el carácter de los procedimientos de producción cabe entenderlo, de manera esquemática, según dos aspectos: el eminentemente artesanal y el técnico, bajo cuya égida estamos inmersos en la actualidad. Por su parte, el arte en su evolución, ha presentado diversas opciones a la actividad productiva, que se concretan en una primera integración o, mejor diríamos coincidencia, en un rechazo y enfrentamiento, y en una última fase que podríamos calificar de adaptación. Es decir, hasta el renacimiento, el arte, la transformación tridimensional de un objeto o la plasmación en una superficie plana de un determinado concepto de realidad, era tenido como una actividad mecánica, que se podía comparar con la navegación, con el cultivo de una tierra o con cualquier otro tipo de acción que, según los catalogadores oficiales, dependiera fundamentalmente de una capacitación o de

una habilidad manual, y no de una reflexión intelectual. El pintar o el esculpir era, por tanto, una forma más de producir y el artista bajo ningún aspecto se podía considerar como un ser situado en una posición de privilegio con respecto a sus conciudadanos.

A partir del renacimiento, tal equivalencia va siendo cada vez menos evidente y la creación artística se va separando del concepto de producción que primordialmente queda relacionado con la artesanía o con las artes menores, es decir, con lo que luego será llamado arte aplicado o arte industrial y, en los últimos años, aunque con diferencias notables en su esencia, diseño. El arte y el artista se van separando entonces del concepto de producción y pasan a pertenecer, hasta cierto punto, a una especie de extraño y privilegiado mundo dentro del contexto general de cada época. El fenómeno va, sin duda, relacionado con la evolución propia del concepto de trabajo: a medida que se acentúa la necesidad de especialistas, a medida que el hombre va perdiendo su lugar de preponderancia frente a la producción del objeto, pasando éste a ser primordialmente obra de un proceso mecánico, casi por completo ajeno a la casualidad y, por tanto, a la creatividad del hombre, a medida que se abandona el modo de producir algo en el que ese algo sea sólo consecuencia de quién lo hace, en el que la libertad de formalización y de ejecución sean factores fundamentales, en el que la interpretación de la realidad supere a la manipulación de la misma, el arte se va alejando cada vez más de los habituales procesos de producción.

El arte se convierte, por tanto, en un fenómeno anti-industrial, en instrumento, no de uso social generalizable, sino en medio de autoafirmación de determinadas clases sociales. Y quizás por ello, cada vez más, el artista, aunque refleja, aunque es testimonio de la realidad que le rodea, va perdiendo su comunicación

directa no con la propia realidad, sino con las comunidades humanas que la forman.

El siglo XIX es, sin duda, fundamental en ese proceso y cabe hacer referencia a dos tendencias, en principio de criterios contrapuestos pero que plantean de raíz el problema del arte y la industria, problema que será fundamental en la caracterización de nuestro artista. Por una parte el arquitecto Henry van de Velde en 1901 vislumbra ya perfectamente la situación a la que han llegado el arte y la industria: "Hay una clase de personas —afirma el arquitecto belga— a las que no podemos continuar negando el título de artistas. Su obra se basa por un lado en el empleo de materiales cuya utilización era desconocida hasta ahora y, por otro, en una audacia tan extraordinaria que superó incluso a la de los constructores de las catedrales. Estos artistas, los creadores de la nueva arquitectura, son los ingenieros".

La tesis defendida por Henry van de Velde, que la podemos calificar de mecanicista y funcionalista, no hace sino reflejar el total fracaso de la arquitectura dieciochesca ante la nueva arquitectura de hierro, es decir, del viejo arte ante las necesidades de la nueva sociedad, de la interacción entre arte e industria. En el siglo XIX, los arquitectos, olvidando que su principal función era la de crear espacios habitables que potenciasen la vida del ser humano, se dedicaron a resucitar tipologías del pasado, entendiéndolas más en lo decorativo que en lo tectónico. De esta manera, la expansión de las ciudades de la revolución industrial tuvo su respuesta edilicia en unas fachadas neobizantinas, neogóticas o neo-renacentistas que cerraban espacios de dudosa funcionalidad. Fue, por tanto, la ingeniería la que, basándose en los avances científicos y técnicos, tuvo que plantear la nueva alternativa al arte, a aquellas formas plásticas, a aquellos conceptos de espacio y realidad ya del todo desfasados.

Sin embargo, para ciertas mentes de la época, educadas en una estética decadentista que aún respiraba los aires del renacimiento, tales construcciones de hierro y de cristal fueron tachadas de obras monstruosas, de oscuras chimeneas de taller, de odiosas columnas de clavos y de artefactos inútiles. El hombre aquel que visitaba los salones oficiales y que se deleitaba contemplando eclécticas fachadas aún no podía asociar el arte y la industria, aún no podía aceptar la potencial belleza de la ingeniería, pero en realidad, los dos fenómenos ya habían convergido.

Paralelamente a este auge de lo standarizado, de la arquitectura de los puentes y de las grandes edificaciones en la que la belleza aparece directamente relacionada con la funcionalidad, en Inglaterra surge un grupo de artistas y arquitectos capitaneados por William Morris que fundan la *Morris and Co.* para conseguir la producción artesanal de los objetos de uso cotidiano; es decir, lo que atacaban, lo que estéticamente despreciaban era el objeto surgido de un proceso seriado industrial, sin ninguna identidad propia, objeto, que, sin embargo, con su precio más bajo desbancaba por completo al artesanal. Lo industrial fue tachado, entonces, de antiartístico; a pesar de ello, el grupo que derivó de *Morris and Co.*, es decir, la *Arts and Crafts*, propulsada por Ashbee en 1888, se da cuenta que esa añoranza de la obra única no puede prosperar en un mundo tecnificado y pretende conciliar las posiciones antagónicas; es decir, se acepta al proceso industrial, el objeto seriado, pero a cambio de que éste cumpla unas mínimas exigencias estéticas; es decir, el objeto no ha de ser solamente fruto de una función, sino de unos determinados conceptos de belleza; nace así el diseño industrial.

A pesar de ello y de la importancia que dio el modernismo a las actividades artesano-industriales, la fusión entre la creación plástica y la producción industrial se

lleva a cabo únicamente en ese nivel de las consideradas artes plásticas y, con mucho, en el campo de la arquitectura. El pintor y el escultor continúan estando al margen de la industria e incluso es entonces cuando se acentúa aún más el divorcio entre el arte y la sociedad. Los primeros años de nuestro siglo son aquellos en los que los artistas se permiten transcribir sólo sus sensaciones anímicas ante la realidad y es también en aquella época cuando crece el mito del artista maldito, del artista bohemio que desprecia y es despreciado por la sociedad. La pintura es desplazada, por un lado, por la incipiente fotografía y por las artes gráficas y, por otro, no encuentra su lugar en la nueva sociedad industrial. Al cabo de unos años, el cuadro de caballete obtendrá de nuevo su reconocimiento; pero ya no como valor de uso, sino como valor de cambio, dependiente de una supuesta escala de apreciación, más económica que estética.

Parece, por tanto, que el artista, en lugar de acercarse, de integrarse y de adecuarse a las nuevas necesidades sociales, se separa de ellas y de todo aquello que tenga relación con el mundo industrial, salvo casos verdaderamente extraordinarios. Así, en 1907, se funda la *Deutsche Werkbund*, en donde se reúnen arquitectos, diseñadores, ingenieros e incluso, comerciantes (Muthesius, Karl Schmidt, Theodor Fischer, Hans Poelzig, Joseph Hoffmann, Henry van de Velde, etc.), para conseguir una unión arte-artesanía-industria y preocupándose por la calidad de trabajo y por la de los materiales. Los componentes de la *Deutsche Werkbund* consideran a la tan temida máquina como una herramienta más, como un eficaz auxiliar que les permite fabricar artículos de excelente calidad en grandes cantidades, con lo que se abarata considerablemente el mercado. Pero la industria, la fábrica en sí, como lugar de acción, como elemento fundamental en la nueva vida



del pueblo, aún no es considerada digna de apreciaciones estéticas. Son los futuristas los primeros que le prestan atención y encuentran en ella el signo de la era en que vivimos comparable a cualquier otro de los siglos anteriores. En el *Manifiesto* que lanza F. T. Marinetti en *Le Figaro* (20 febrero de 1909), la fábrica es considerada por primera vez, no ya como posible lugar en que se realicen objetos estéticos, sino ella misma como objeto estético de por sí: "Cantaremos las grandes multitudes agitadas por el trabajo o la sublevación, las resacas multicolores y polifónicas de las capitales modernas, la vibración nocturna de los arsenales y las obras bajo sus violentas lunas eléctricas: las glotonas estaciones que engullecen serpientes humedecidas: las fábricas suspendidas de las nubes por medio de los cordeles de las humaredas; los puentes de saltos gimnastas que brillan sobre la cuchillería diabólica de los ríos asoleados: los paquebotes aventureros que husmean el horizonte; las locomotoras de poderoso pecho que piafan por los carriles, como enormes caballos de acero embridados por grandes tubos y el deslizante vuelo de los aeroplanos, cuya hélice restalla como las banderas y los aplausos de la muchedumbre entusiasta".

En la *Citta che sale* de Boccioni, por primera vez en la historia de la pintura, una fábrica con su torbellino de acción, con toda su carga vivencial, con toda su significación pasa a ser elemento básico, sujeto fundamental de una obra pictórica. Posteriormente serían otros, de entre ellos Léger el más incisivo, los que tomarían el mundo industrial como centro referencial de su pintura, pero, sin embargo, por lo común, la relación industria-arte siempre sería unívoca; es decir, el arte, la pintura transcribe la industria, pero no trata de incidir en ella, excepto en algunas experiencias como las de los artistas cinéticos (Cruz Díez) en las que el producto artístico se incorpora a un ámbito fabril, pero sólo como

elemento añadido y no como elemento básicamente conformador del mismo; y ahí es precisamente donde cabe considerar la gran labor, proyectada, y realizada en su primera fase, de Luis Badosa.

BADOSA: DEL PAISAJE AL ARTE INDUSTRIAL

Hemos creído pues interesante el planteamiento, aunque breve por las necesidades de la edición, de las relaciones entre arte e industria para mejor acercarnos y comprender la obra de ese pintor, Badosa, pionero en nuestras latitudes de un renovado interés y de interesantes aportaciones al problema de la integración entre la industria, uno de los principales signos de nuestro tiempo y una actividad innata en el hombre, tanto a nivel de emisor como de receptor: el arte.

No sería, sin embargo, fiel a la verdad centrar exclusivamente el arte de Badosa en su relación con lo industrial, puesto que ésta ha sido en realidad fruto de un largo proceso creativo en el que sin duda ha tenido importancia capital el constante interés del pintor por aprehender y desvelar la realidad que le rodea.

Badosa nace en la zona de La Garrotxa gerundense que propiamente no puede considerarse exenta de tradición indus-

trial pero que halla su principal definición y característica en el paisaje, tanto el agreste y desértico paisaje volcánico de las cercanías de Olot, como en el arbóreo, aquél que tanto entusiasmó a los buenos pintores catalanes de finales del siglo XIX que buscaban un sustituto de Barbizon o del bosque de Boulogne. Las obras de un Vayreda, de un Baixeras, de un Casas o de un Rusiñol, van sin duda incidiendo en la retina del joven muchacho que siente también la necesidad de captar todo aquel mundo de luz y cromatismo que le es tan cercano para luego transformarlo, a través de su propia concepción del mismo, en materia pictórica.

En tales circunstancias dos hechos deben destacar en la vida del pintor: su vocación docente y su interés y capacidad para comunicarse con la gente a través de medios que no son estrictamente plásticos. Así cuando, en 1960, marcha a Gerona para realizar los estudios de Magisterio, lo hace porque presiente que buena parte de su labor debe ir encaminada a la formación de los demás seres humanos, sean éstos los más cercanos de sus clases o incluso los desconocidos; y en este caso, Badosa prefiere la pluma. En los medios de difusión locales el futuro artista se preocupa de divulgar aquello que él encuentra interesante en cuanto al arte y a la cultura; intenta que la obra que él está ya elaborando traspase el estricto campo de sus amistades, de las exposiciones o de los concursos.

Es también en esos primeros años de la década de los sesenta cuando marcha a París y en el *Jeu de Paume*, descubre todo aquel mundo de sensaciones, de interconexiones entre el yo y la realidad que ya había intuido en los pintores integrantes de la Escuela de Olot. Con los impresionistas, Badosa vislumbra que lo que nos rodea no es algo inmutable, definido, imposible de ser transformado; nuestro entorno, es, por el contrario, variable; el hombre puede incidir, y debe hacerlo, en él;

puede captarlo según sus impresiones en un instante determinado y, principalmente, el hombre debe darse cuenta de que todo aquello que le rodea forma también parte de su vida y, por lo tanto, debe corresponder a unas mínimas exigencias estéticas.

Cada vez más, el joven maestro de Sant Joan les Fonts va dándose cuenta que su magisterio lo podrá ejercer mejor a través del arte y, en 1965 decide trasladarse a Barcelona para cursar los estudios de Bellas Artes. En la Escuela de San Jorge denota de nuevo su afán no exclusivista, integral, diríamos. Si la mayoría de sus compañeros se decantan por la pintura o por la escultura, Badosa desea compaginar los dos medios de creación plástica, dominarlos ambos para así acercarse mayormente a la realidad, tanto según las posibilidades de una bidimensionalidad, como las tridimensionales. Quizás este interés por captar tanto a través de un volumen, como mediante una superficie y que en ambos casos el resultado sea fiable, y no sólo a través de una ilusión óptica, le hace estudiar al máximo la obra de los artistas de nuestro siglo para analizar y cuestionar las soluciones que ellos dieron a problemas parecidos. En esta segunda fase de su formación, que coincide casi con la primera de una producción estilística ya plenamente congruente con unos presupuestos plásticos definidos, Badosa se interesa por las obras de Picasso, el primero en captar una realidad polivalente, por las de Braque, por la pureza y, a la vez, intensidad constructiva de las obras de Léger, por las de los integrantes del grupo De Stilj (Mondrian, Van Doesburg, Vantogerloo), de los que sabe captar su espíritu en extremo configurador del espacio a través de las mínimas formas lineales y por aquellos constructivistas, como Moholy Nagy y Naum Gabo o Pevsner que pretendieron racionalizar el espacio plástico.

Su actividad queda un tanto truncada cuando realiza

su servicio militar en Zaragoza, si bien, en la capital del Ebro, como veremos, incide de nuevo en los planteamientos paisajísticos.

Y en 1970 se produce el hecho que sin duda señala ya una total renovación en su producción plástica: es nombrado profesor encargado de la cátedra de color de la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao. En este estadio debemos de significar dos aspectos fundamentales: su encuentro con el entorno ambiental vizcaíno y su labor docente. Por un lado, Badosa pasa de un mundo luminoso lleno de cromatismo, a un espacio en el que el gris es el color dominante, en el que la naturaleza ha sido sustituida por la obra humana. El cambio no puede dejar de afectar la sensibilidad del artista: la armonía de los bosques de La Garrotxa deja paso a la para muchos abrumadora configuración industrial, los entornos suaves, las formas diluídas en una armonía brillante son sustituidos por unos elementos férreos que se cruzan y se entrecruzan según ángulos insospechados que adquieren su configuración no a través de una comunión perfecta con el entorno sino oponiéndose a él. La ría bilbaína configura todo un mundo casi fantasmagórico, en el que los barcos dan la sensación de circular por las calles, en el que los mástiles parecen penetrar en las ventanas, en el que las enormes grúas férreas se confunden con las altas torres de aquellos hornos que emanan humos constantemente.

El universo de Badosa, aquel universo casi impresionista, apenas transformado por las experiencias constructivas, queda del todo trastocado. Y cuando el artista se encuentra con una nueva realidad cuando su entorno vivencial varía, y no sólo varía sino que parece oponerse al anterior, su respuesta a ese entorno vivencial debe ser congruente con áquel y con sus propios presupuestos plásticos.

Por otro lado, la labor docente de Badosa como

profesor de color en la Escuela de Bellas Artes de la capital vizcaína, le hace sistematizar, concretizar y ordenar sus ya profundos conocimientos sobre el cromatismo. A partir de entonces, en sus obras no abandona el paisaje, pero da un nuevo concepto de él. Aquel paisaje natural de La Garrotxa e incluso el urbano de Zaragoza deja paso al fabril y al de la ría bilbaína. Sus telas quedan pobladas de estructuras que se alzan hacia el esplendente cielo, de gabarras que recorren la ría y se entrecruzan con las grandes grúas que muestran agresivamente sus tentáculos, de grandes tubos que constituyen enigmáticas y potentes redes lineales.

Badosa, pues, en este período introduce el mundo industrial, el ambiente fabril en su obra. Podríamos decir, en este sentido que sigue aquella tradición que hemos visto iniciada por los futuristas, que continúa Léger junto con otros artistas, como Feininger y Demuth y que incluso en la propia pintura vizcaína tiene interesantes representantes como pueden serlo Arteta e Ibarrola. Sin embargo, el concepto de macroestructura industrial, de fábrica, de alto horno, que está implícito en las obras de Badosa no es el mismo que el de los artistas mencionados. Como ya veremos en posteriores análisis, la realidad que el pintor intenta transcribir en sus telas, no es en modo alguno una realidad simple, ni el punto de vista de su captación es único. Ese entorno fabril, aunque exista según una determinada definición y, aunque la misma pueda implicar de por sí claras connotaciones plásticas y múltiples posibilidades de visualización estética, para Badosa no es válido; existe pero no debería de existir así.

Es decir, no entiende como hicieron los futuristas que las fábricas deban exaltarse en aras de aquellas columnas de humo que cubren el cielo, que rompen la monotonía y la ensoñación de la vida. Las fábricas, los muelles y todo el complejo infra y macroestructural que

tales construcciones exigen, perturban el acontecer deseable para el hombre, tanto para aquel que trabaja en ellas, que se halla agobiado por su espacio interior, por su inasible y desagradable habitat, como para aquel otro hombre que tiene que tenerlas como constante telón de fondo de su actividad, de su cotidiano vivir.

Bajo el punto de vista escalar, las estructuras fabriles rompen cualquier relación armónica con el hombre, le superan en demasía y la agorafobia se eleva a transtorno casi inevitable. Las dimensiones de las torres y de las chimeneas empequeñecen, aplastan a aquel hombre que constantemente debe de estar junto a ellas. Por otro lado, sus configuraciones, sus redes férricas, sus agudas aristas, sus formas paralelepípedicas y troncocónicas pueden romper cualquier armonía con el entorno natural en el que se disponen. Pero, y fundamentalmente, le quitan color a la naturaleza, le ofrecen una tonalidad gris de humo que siega cualquier tipo de expresión vivencial, que no permite un desarrollo agradable y congruente de la vida.

Ante tal hecho, que se palpa, que se respira en cualquier instante del acontecer bilbaíno, Badosa no quiere transcribir lo que ve, lo que siente y lo que, en último término, sufre, sino lo que le gustaría ver, lo que le gustaría sentir y lo que le gustaría disfrutar; las fábricas, las industrias, las grúas o las redes estructurales de Badosa no son pues las que existen en la realidad, sino las que deberían existir; hasta cierto punto, se podrían considerar como complejos industriales utópicos, pero, a su vez, como posibles paradigmas para una nueva realidad. El artista utiliza las mismas formas, las mismas estructuras que se yerguen junto a la ría bilbaína, pero varía su definición cromática, y lo que es primordial, el ambiente en que aparecen inmersas; es decir, las hace existir en otro espacio.

EVOLUCION PLASTICA

Una primera aproximación a las obras de Badosa, en especial a las de su último período, nos haría suscribir la afirmación hegeliana de que el color constituye de por sí el principal elemento expresivo de la pintura. A pesar de que el cromatismo es ciertamente fundamental en tales obras no lo es de manera única en cuanto expresión plástica, sino vivencial. Es decir, la clave de su lectura no cabe buscarla en sentido estricto en el tratamiento cromático, sino en ese concepto de entorno y de realidad, que, como ya hemos visto, se evidencia como constante preocupación en el quehacer artístico de nuestro pintor, pero no de una realidad anecdótica, aunque se valga de ella para singularizar a veces lo universal, sino de una realidad cotidianamente vivida.

Sin embargo, sería difícil encontrar una relación, no ya de raíz conceptual, sino iconológica de Badosa con las tendencias realistas actuales, llámense éstas nueva figuración, pop-art o hiperrealis-

mo, puesto que ni se plantea trastocar el significado de aquellos elementos de nuestra cotidiana vida considerados impropios de la creación artística, ni tampoco intenta alcanzar una transcripción forográfica de determinados aspectos de nuestro entorno.

Hemos apuntado ya que en su desarrollo evolutivo, Badosa posibilita nuevas alternativas, no sólo a los movimientos plásticos mencionados, sino a la problemática realista de la pintura contemporánea intentando en último grado, no una transformación de la obra según la realidad, sino una variación de la realidad a través de la pintura. Tales alternativas a niveles plásticos, tanto cronológica como conceptualmente podrían agruparse según cuatro fases sucesivas: en la primera de ellas, el artista intenta captar la realidad transformada por el espacio atmosférico; en la segunda, la realidad como elemento integrante de un espacio envolvente, para pasar, en la tercera, a la realidad posibilitadora del fenómeno endoespacial y a la realidad transformada por el propio concepto pictórico, en la última de las fases.

A) DEL ESPACIO ATMOSFERICO

Las obras de la primera fase corresponden aproximadamente a la estancia de Badosa en Barcelona y en Zaragoza. En ellas, por lo común paisajes, se trasluce la voluntad de aprehender el ambiente, de transcribir una bidimensionalidad, no un elemento aislado de la realidad exterior, sino la interrelación de varios elementos, captados a través de las variantes atmosféricas que les afectan. No es, por tanto, sólo el concepto lumínico del impresionismo, aquel por el que un cuerpo no era más que un núcleo de vibraciones cromáticas, aquel que había aprendido en la escuela olotina y de sus viajes a

París, el que interesa a Badosa; éste intenta hacer pintura de la densidad atmosférica, de la sensación de calor, de la calina que abochorna los edificios.

Aquellas tierras que el pintor veía desde su clase de paisaje, aquellas arideces de la orografía aragonesa, aquellos lugares casi desérticos que recorría en sus ratos de ocio militar, aparecen no como impresiones fugaces, sino como densificaciones de un entorno, y de unas vivencias. Su color, extremadamente fluido en esta etapa, se expande casi sin límites de formas, puesto que parece bastarse por sí solo con sus cualidades de ocre y de azules, fundidas, no por la paleta del artista, sino por el propio calor de la realidad.

Cuando la canícula aragonesa abandonada por el plomizo ambiente bilbaíno, en las primeras obras que realiza Badosa en su nuevo lugar de residencia, la ría de la capital vizcaína, con su entorno connatural, parece quedar desfigurada, perdida su identidad tras esa densa atmósfera fabril que pasa a ser entonces el elemento perturbador de la realidad. Quizás esa concepción difusa y circunstancialmente transformable de lo real que recuerda a Turner, hubiese podido propiciar una fácil continuación pictórica que, de manera probable hubiera desembocado en el efectismo en boga o en la abstracción. El ambiente bilbaíno se presta en demasía a esta integración de los tonos grises, a las formas, aunque recias en sí, fusionadas con las enormes cortinas de humo, a los espacios en que puede interesar más unos bellos efectos momentáneos con una única trascendencia plástica, que una profundización en el verdadero problema de aquella realidad.

B) DEL ESPACIO ENVOLVENTE

Pero Badosa no seguirá ninguna de estas alternativas.

Afincado en la industrial Bilbao, el pintor intuye que el soporte bidimensional, que la superficie de la tela, coarta en demasía las posibilidades de captar una polirrealidad; con mucho, la pintura, a través de efectos de perspectiva, había logrado transformar las dimensiones de una tela o de una tabla en una ilusión de tridimensionalidad. La realidad, sin embargo, es mucho más compleja; el hombre es capaz de asimilar y retener ópticamente no sólo aquello que tiene en frente de sus ojos, sino lo que ve si gira la cabeza entorno suyo; las posibles instantáneas puede recordarlas superpuestas; incluso en el proceso de memorización del lugar el hombre lee inconscientemente la integración de todas esas imágenes. Badosa hace propios tales presupuestos y abandona la realidad presumiblemente absoluta de las cosas, interesándose por una integración de éstas en un espacio común, en un espacio en el que se interrelacionen los distintos elementos conformadores de un entorno.

Es decir, el pintor concibe el concepto de espacio que Umberto Boccioni expuso en el Manifiesto de los pintores futuristas: "... el espacio ya no existe... ¿cuántas veces no habremos visto en la mejilla de las personas con las que estamos hablando el caballo que pasaba muy lejos, al otro extremo de la calle... el autobús se lanza sobre las casas y, a su vez, las casas se precipitan sobre el autobús y se funden con él... los pintores mostraron siempre los objetos y las personas colocados ante nosotros. En adelante, nosotros colocaremos el espectador en el centro del cuadro...".

Badosa no pinta ni caballos ni autobuses, ni casas, pero en sus fábricas, en sus cargadores, en sus grúas, y en los paisajes urbanos de su segunda fase intenta abolir el espacio pictórico tradicional o, mejor, la captación del mismo, a través de la pirámide visual heredada del renacimiento. Para ello, al igual que ha hecho en

algunas ocasiones Losey en el campo cinematográfico, se vale del cristal, pero no ya del cristal de ventana a través del cual se manifiesta el exterior, sino del cristal como medio en el que la luz tanto se refracta como se refleja. Si analizamos cualquiera de los cuadros de esta época, sea por ejemplo *Reflejos atmosféricos 12*, veremos ciertamente que lo objetual no interesa de por sí al artista, sino el espacio envolvente como realidad relativamente integrable en una bidimensionalidad. Los cristales de una cabina telefónica ofrecen a Badosa y al receptor de la obra la posibilidad de sintetizar tres ámbitos espaciales (dos exteriores y uno interior), de los cuales sólo uno corresponde a la transcripción directa de una realidad objetual (el interior), puesto que los otros dos son reflejos bidimensionales del entorno.

En esta fase, su iconografía aún es múltiple; el paisaje fabril no ha tomado todavía el carácter de exclusividad y el artista pretende compaginar aún aquellos dos mundos que le atraen por igual: el catalán y el vasco. Así encontramos obras, como *Reflejos atmosféricos 7* en las que el tema pictórico es la barcelonesa Plaza de Cataluña, no entendida bajo un punto de vista de añoranza o en su aspecto simbólico, sino como centro que puede concretizar y mostrar lo que es el exceso de capitalización, de agitación de cualquier gran urbe de nuestro tiempo, de cualquier megalópolis. En una misma superficie, a través del cristal, vemos acrisolados los más diversos estímulos; desde la atracción propagandística de los grandes almacenes que toman a la mujer como un elemento más del proceso de consumo, hasta la torre imperialista de una importante entidad bancaria; entre ambos signos se suceden todo un mundo de imágenes, quioscos de prensa, autobuses, coches, árboles, farolas, que determinan de manera inequívoca la realidad de nuestra cotidiana existencia.

En otras realizaciones, como *Reflejos atmosféricos 8*

el artista parece que sin olvidar la transcripción del macrocosmos, se interesa por una apreciación más intimista, por una materia que quiere singularizarse de su entorno. Así aquellos elementos que pueden pasar desapercibidos por un viandante cualquiera, ese viandante gris que se despersonaliza en el tráfico de la ciudad, adquieren una desusada vitalidad, de un poder de vitalidad, un poder de comunicación, en el que adquiere una importancia capital el cromatismo, pero no solamente en su calidad de elemento plástico, en su armoniosidad total, sino en su poder psicológico que incide en lo subconsciente del hombre.

Entre los signos-símbolos de la nueva cultura, de la sociedad de nuestra época, el coche es sin duda uno de los más definitorios. Ese abolir el espacio a través del tiempo, ese traspasar la realidad a un nivel no normal en el hombre es un fenómeno que intriga también a Badosa en este período. Y es en los cristales de ese coche, en sus ventanillas donde se refleja toda la realidad que le rodea, sea ésta la apacible estancia en la Universitat Catalana d'Estiu (*Reflejos atmosféricos 6*) o la intrigante presencia de aquellas estructuras que cuelgan sobre las carreteras vizcaínas (*Reflejos macroestructurales 4*).

DEL EXO Y ENDOSPACIO

De esta problemática espacial, Badosa, con infatigable afán de investigación plástica, alcanza en su actual etapa pictórica un planteamiento más cóscico de la realidad, hasta el extremo de querer sustraer los elementos de esta realidad de sus coordenadas temporales, de su accidentalidad, para convertirlos por sí mismos, no por su funcionalidad o por su ubicación en un determinado espacio, en fenómenos eminentemente plásticos.

Con aparente contradicción esos elementos de la realidad que Badosa pretende desvincular tanto de su esencia como de su contexto para transformarlos en arte, son aquellos que constituyen su entorno vivencial. Los altos hornos, las fábricas, las gabarras, toda la complejidad del mundo portuario, no como lugares o medios de producción sino como esqueletos de hierro que inciden constantemente en su campo de visión, se convierten, junto a los ambiguos montantes de ventanas, en agresivas estructuras proyectadas sobre un límpido cielo o sobre un sugestivo y casi indescifrable paisaje urbano.

Morfológicamente tendríamos que retroceder hasta Piranesi para encontrar en sus *Cárceles* la exaltación de la estructura como medio fácticamente expresivo. Pero, sin embargo, y, como el propio pintor manifiesta implícitamente en su *Grand Palais*, fueron aquellos ingenieros, arquitectos y artistas del siglo XIX, desde Paxton a Eiffel, desde Labrouste a Perret, los que apoyándose en el hierro y el cristal socavaron no sólo las bases de la arquitectura, sino de la producción plástica. Así pues, Badosa, más que interesarse en un principio por la trascendencia social que podría implicar la actual iconología de fábrica o de alto horno trata aparentemente de analizar al máximo las posibilidades que le ofrecen el soporte bidimensional de un cuadro y la ordenación, entre racionalista y constructivista, de formas estructurales, apoyándose en la acción fisiopsicológica del color, para conseguir la unidad pictórica del exo y el endospacio.

Hasta el siglo XIX, el exospacio (espacio exterior de una construcción) y el endospacio (espacio interior de la misma) apenas presentaban relación alguna, puesto que los puntos de intercomunicación se reducían a las zonas funcionales de penetración. Con la arquitectura del hierro desaparece la diferencia entre estos dos conceptos espaciales; ya no existe *fuera* y *dentro*, puesto que la estructura implica un continuo espacial, un total desarrollo en el espacio envolvente. Al igual que hiciera Lyonel Feininger en su época de profesor del *Bauhaus*, Badosa elimina la temporalidad y accidentalidad de las estructuras y trata de transcribir esa envolvente espacial (exospacio-endospacio) como imagen virtual de algo real, pero vivencialmente inalcanzable.

Para conseguirlo, sin abandonar la idea de agorafobia que produce cualquier complejo industrial, Badosa sitúa al receptor de la obra no frente las formas lineales que se entrecruzan o que se prolongan irritantemente

paralelas, sino en un punto de visión inferior e interno de la red de hierro que le hace, psicológicamente, estar dentro de la estructura y percibir su prolongación fuera de los límites del cuadro. El horizonte, como línea referencial, casi nunca se incluye en el espacio virtual del cuadro; la perspectiva como ilusión óptica desaparece y, al mismo tiempo se refuerza, al ser las líneas de fuga los únicos elementos formales de la composición. La unidireccionalidad que podría crear un efecto de profundidad cónica está evitada con esas estructuras transversales que rompen el ritmo uniforme de las líneas de fuerza dominantes en la composición.

Esta construcción en extremo compleja de la obra plástica, que en ocasiones hace recordar la difícil simplicidad de Mondrian, se expresa cromáticamente con unas calidades individualmente planas de óleo o acrílicos, pero que en su conjunción responden a una clara idea de color-espacio, un color que toma vida gracias a una luz estrictamente pictórica. ("El sol es quien ilumina la tela del pintor —diría Ch. Blanc— pero es el pintor mismo el que ilumina el cuadro").

Si los dadaístas trastocaban las connotaciones de los objetos de uso cotidiano negándoles su funcionalidad y creaban máquinas exentas de cualquier lógica operativa, Badosa nos ofrece un mundo industrializado, un universo mecanicista en el que no ha desaparecido la materia, pero sí su función, en el que no han desaparecido ni la atmósfera ni la luz, pero sí su transformabilidad, un entorno artificial creado por ese hombre que extrañamente no aparece en sus obras.

Pero ahí está precisamente uno de los grandes méritos del artista; si el hombre con su figura, que se ha sentido del todo oprimida por esas grandes masas de hierro, no está presente entre las fábricas, entre las altas torres, entre las redes de las tuberías, sí que lo está en cuanto a esencia y particularmente en cuanto a sufrimiento. El

mundo industrial responde, sin duda, a una necesidad de y para el hombre; su creación no es fruto del azar, de lo fortuito o de lo imposible, sino, muy contrariamente, del alto nivel tecnológico que ha alcanzado la humanidad. A pesar de ello, esa industria, esa fábrica en extremo útil es un elemento de perturbación para el que trabaja en ella y para el que convive cerca de ella en su cotideaneidad.

Badosa contempla entonces macroestructuras, casi nunca en visión panorámica, sino bajo un punto de vista muy cercano a las mismas. Escoge pequeños fragmentos de la realidad; intenta evitar los grandes complejos buscando la solución a partir de los niveles inferiores, de lo más concreto para llegar a las fases posteriores a lo abstracto. Sus motivos pictóricos, su iconología no es, por tanto, la fábrica, la industria o el muelle: sino aquellos elementos que integran esas realidades: las vigas que se entrecruzan, las chimeneas que se alzan hacia el cielo, los rectilíneos tubos que en ocasiones adquieren insospechadas angulaciones. A partir de ahí, de la realidad, Badosa parece plantearse una interrogación sobre los condicionamientos de ésta, sobre su funcionalidad, sobre la acción que determina en aquellos hombres que la viven, que la sufren o que simplemente la contemplan. Y encuentra que el primer paso para transformarla, para convertirla no en un acoso constante, sino en un agradable *habitat* de trabajo acorde con el entorno en que está dispuesta, debe de ser una depuración, un proceso de purificación integral a partir de la propia atmósfera para pasar luego a las estructuras; Badosa transcribe entonces un mundo proviniente de la realidad que no es real, que es una reflexión sobre lo que debería ser, no sobre lo que es, que intenta constituir un paradigma para un futuro no muy lejano en el que el hombre podrá incidir en aquel entorno en el que habita, aunque sea el industrial.

DEL PARADIGMA A LA REALIDAD

Hasta este punto el pintor utiliza, artísticamente hablando, un proceso que podríamos calificar de convencional aunque sus obras no respondan ni a una expresividad ni a un análisis estrictamente plástico, puesto que trascienden a un plano de proyección social. El proceso, sin embargo, se basa en una denuncia en cierto modo utópica que algunos, incluso, en una primera visualización de la obra, pueden confundir con una falta de contenido o de mensaje. Badosa vive en una realidad, la sufre de manera continua, sabe y oye de otros que aún la tienen más cerca, e intenta plasmar aquella bajo otro concepto, bajo un punto de vista más cercano al hombre y, por que no decirlo, más estético. Trastoca los grises por rojos, verdes o amarillos, cambia el cielo gris por una atmósfera esplendente e impoluta.

La obra artística, sin embargo, en su proceso de comunicación no se queda

ahí. El cuadro de caballete que responde a un determinado concepto de sociedad y de mercado que parte del estilo gótico para desarrollarse en el renacimiento y alcanzar su cenit en el siglo XIX. Esta obra, por lo común única, que no ha encontrado sustitución válida en los procedimientos gráficos se queda en lo individual, en aquella comunicación defendida por Kandinsky, en la que lo matérico de la pintura actuaba casi solamente como puente entre el alma del artista y el alma del espectador. Léger fue de los primeros en entender que el pequeño cuadro debe dejar paso al gran mural con una mayor proyección social. Y sin duda, para Léger, en este camino en el que la pintura no descubre propiamente una nueva técnica, puesto que el mural fue utilizado ya en aquellas épocas en que las imágenes poseían una gran carga comunicativa a niveles de grupo (¿quién no recuerda en este sentido los impresionantes frescos del mundo románico?), el color adquiere un papel predominante: “Abandonemos las paredes de colores — escribe en *Funciones de la Pintura* — observemos decorados a base de colores libres para evitar el término abstracto que es falso. El color es verdadero, realista, con una carga emocional en sí mismo, sin que tenga ninguna obligación de relacionarse íntimamente con un cielo, un árbol o una flor; vale en sí, como una sinfonía musical; es una sinfonía visual; a través de su armonía o de su violencia debe ser aceptada en cualquier caso. Las multitudes modernas comienzan ya a despertar acostumbradas por los carteles y los escaparates a la presentación de objetos aislados en el espacio. Creo perfectamente posible una aceptación masiva y rápida de los grandes decorados murales en colores libres, cuyo empleo puede destruir la lóbrega sobriedad de ciertos edificios: estaciones, grandes espacios públicos, fábricas, ¿por qué no...?”

Fábricas ¿por qué no? ¿Ha de existir un divorcio entre

la industria y el arte? ¿Por qué?. En las primeras páginas hemos analizado esta constante dialéctica entre arte e industria, en ocasiones convertida en enfrentamiento o en franca oposición. Badosa, en las obras comentadas hasta ahora ya ha intentado la comunión, pero bajo un aspecto que podemos denominar indirecto. Sin embargo, el artista vasco-catalán entiende su obra no como algo definitivo, como válido de por sí, sino más bien como un proyecto. Lo que pinta no es pues un cuadro, aunque plásticamente se pueda calificar como tal, sino una maqueta bidimensional de lo que piensa llevar a cabo en la realidad. Es decir, Badosa pretende no pintar fábricas y estructuras en sus cuadros, sino pintar las propias fábricas y estructuras.

Sin duda alguna no puede presentarse como novedad el hecho de que un artista o un grupo de artistas se interesen por dar color a la arquitectura, puesto que ésta (y recordemos en este sentido los templos griegos) se ha visto casi siempre revestida de interés estético-cromático que se ha acentuado de manera primordial en la arquitectura popular. En nuestro siglo, aparte de los intentos de la primera mitad encabezados por Léger, y de la ansiada integración de las artes de Le Corbusier, que en último extremo resultaría un fracaso, la libertad creadora del pop-art, su revalorización del color puro y violento, de los rojos, azules, amarillos, verdes, etc. permitió que las ciudades viesan desaparecer algunos de sus grises muros en aras de un desenvuelto, juvenil y alegre muralismo. Michel Plante, uno de los pioneros del *Wall art* de la escuela canadiense expone: "En la actualidad se organizan cruzadas contra la polución. La fealdad es, por otro lado, una forma de polución. Las paredes, tal como las conciben los constructores del mundo moderno son feas y tristes. Cuando llevan un tiempo construidas están llenas de grietas y manchas. La polución atmosférica acaba pudriendo la obra humana.

Somos los únicos seres vivientes capaces de vivir en un entorno sucio y mortecino. Esta es la razón por la que hemos decidido reaccionar y revestir con una cara más atractiva las cosas que nos rodean". En nuestras tierras, las vallas y algunas experiencias en edificaciones nos han mostrado ese *Wall art* norteamericano que quiere transformar nuestro triste, feo y sucio entorno. Sin embargo, en pocas ocasiones, entre las que cabe destacar la labor de Arranz Bravo y Bartolozzi en Parets del Vallés, la fábrica ha sido el foco de interés de tal campaña. La razón parece clara, puesto que las relaciones entre el arte y la industria en escasas ocasiones han incidido en las macroestructuras; ha habido un evidente divorcio entre cualquier forma artística y la ingeniería. Con mucho, los grandes puentes, las altas torres o las enormes naves industriales han sido aceptadas como objetos artísticos en el sentido de su funcionalidad; es decir, si las formas nacen como necesidad de una determinada necesidad estructural, esas formas se podrían considerar como bellas. Aunque a lo largo de nuestro siglo, esta premisa ha ido variando e, incluso, la ingeniería y las técnicas derivadas de ellas han sufrido en ciertas tendencias escultóricas y pictóricas, el ingeniero, el diseñador de estructuras ha despreciado cualquier interferencia de raíz plástica y el artista, particularmente el pintor, ha desdeñado la estructura como soporte de su acción.

Badosa, sin embargo, va en camino de conseguir esa interrelación, no ya entre arte e ingeniería en abstracto, sino entre la pintura y el mundo fabril. Sus proyectos más inmediatos, algunos de los cuales ya se están llevando a la práctica, consisten en trasladar a la realidad todo aquello que ya previamente ha plasmado en sus obras, es decir, un nuevo concepto de estructura, de fábrica y de industria. El artista quiere que esos inevitables fenómenos de nuestra sociedad no se conviertan en

terribles formas opresoras para el hombre; las pretende transformar en *habitats* plenamente acordes con la función que bajo un punto de vista técnico deben de desempeñar, pero también deudores con la sensibilidad de aquellos hombres que van a sufrir su presencia y conjugados con el espacio natural que los rodea. En tal sentido, la propuesta de Badosa consiste en que la obra artística no sea un valor de intercambio, que no sirva a una individualidad sino que sea un elemento conformador social que se proyecte precisamente en aquellos lugares en que su presencia se hace más acuciante.

Pero el pintor tampoco quiere para sí ni para su grupo plástico el protagonismo ni tan siquiera para el colectivo de artistas, ingenieros, sociólogos, etc. que puedan colaborar en sus proyectos. El verdadero creador artístico no debe de ser aquel que de manera oficial se considera o es considerado como artista, sino el propio obrero, el hombre más cercano a aquella realidad que se debe de transformar. El *idustrial-art* que propone Badosa no es, por tanto, un acto dirigido, impuesto desde un estadio ni superior ni inferior, por alguien alejado del núcleo del problema; es un arte que debe surgir de las necesidades reales, de las proporciones que se generan de la inquietud de aquella gente que vive y sufre la opresión de las macroestructuras, gente que, por tanto, en último término debe de ser aquella que colabore en la realización del proyecto. La pintura no puede ya ser feudo de unos pocos, de una determinada clase, y el artista ya no puede ser considerado como un hombre con poderes casi mágicos que es capaz de aprehender y trastocar un determinado concepto de realidad; el artista, por su experiencia, será aquel que pueda dirigir los distintos aspectos de la obra, pero el arte, esa mágica palabra indefinible, pero de la que denotamos sus efectos, se convertirá en patrimonio de la comunidad.

DEL INTIMISMO

El hombre, aunque por definición sea un ser social, esconde siempre en su interior un cierto sentido de introspección, un mirar hacia sí, en complementación al análisis del mundo que lo rodea. Es como una pausa en su proyección hacia la soledad, es una reflexión sobre la propia personalidad, sobre la propia posición frente al mundo. Y a ningún artista, a ninguna persona con una sensibilidad fuera de lo común se le puede negar esa posibilidad de pararse en su camino y reflexionar ¿Y qué mejor que el propio estudio para hacerlo? Badosa, en esos instantes, en esos períodos en que lo exterior pasa por el camino de lo interior se enfrenta a este punto conflictivo en que se confunden lo propio con lo ajeno, en el que no se sabe si lo que se representa es una unión o una síntesis, o aún es separación y análisis. De ello nos hablan aquellas telas de Badosa en las que el motivo definidor de las mismas es un simple marco de ventana. En ocasiones este marco apenas aparece adivinado

a través de dos listones que se cruzan, en otras adquiere un pleno carácter de objeto. El artista desde su mundo parece dialogar con el espacio exterior, con aquella estación de ferrocarril cercana en la que el trasiego y la confusión entre hombres y máquinas es constante y con aquellos edificios de resplandeciente cristalería que rompen la monocorde altura de las edificaciones del centro urbano, pero que a su vez, son el símbolo de la pujanza económica del país. Badosa dialoga con aquellas calles extrañamente bañadas por el sol, en las que sólo parecen existir las grises construcciones, y el artista, en el extremo de la abstracción, dialoga consigo mismo en aquella tela que, tras el marco de ventana parece adivinarse el mundo de la no realidad, o al menos de la no realidad visible, aquel mundo del concepto que se ha proyectado sobre unos cristales de una simple ventana.

La reflexión, en ocasiones, se traslada de la claridad a la oscuridad, de la luz a las tinieblas, del día a la noche, en aquellas obras en las que el artista, a partir de un pretexto plástico extremadamente racionalizado, cual pueden ser unos montantes de ventana en perfecta ortogonalidad, enfrenta la luz y el cromatismo del interior de su estudio, de su propio interior con aquella luz que rompe el cielo, con aquella luz difusa que parece esperar una liberación.

Quizás, con todo lo dicho hasta ahora, puede parecer que hayamos analizado o intentado analizar la obra de un artista que ya ha alcanzado la plena madurez de sus concepciones, que ya haya llegado al cenit de su producción, que su actividad se haya colmado. Sin embargo, nos encontramos con un caso bien opuesto. Badosa, en su juventud, se podría decir que sólo ha iniciado su camino dentro de la labor y la docencia plástica, que su obra es fruto de sus primeras alternativas a la producción artística, de sus iniciales investigaciones en el campo de la proyección social del arte, pero

que en su madurez actual, sin duda innegable, está generando una actividad que, a no dudar, contará entre las más calificadas del panorama artístico de los próximos años.

ESQUEMA DE SU VIDA

Nace en 1944 en Sant Joan les Fonts (Gerona). Estudia en la Escuela de Artes y Oficios de Olot y en la Escuela Superior de BB. AA. de Barcelona. Desde 1970 está como profesor de Color en la Escuela Superior de BB. AA. de la Universidad de Bilbao, de la que fue director durante el período 72-76.

Notas Biográficas.

1955-60:

- Se desplaza diariamente a Olot donde cursa el Bachillerato en el Instituto y asiste a la Escuela de Artes y Oficios (58-60). En Olot conoce a través de su Museo de Arte Moderno y colecciones particulares: las obras más significativas de la denominada por algunos críticos: "Escola Olotina" (hnos. Vayreda, l'avi Berga, Berga y Boada, Domenge...); las obras de otros artistas catalanes vinculados con Olot a fines del pasado siglo, cuando esta ciudad se convirtió en

importante centro cultural después de las guerras carlistas y la restauración de la monarquía de Alfonso XII (1876), (M. Urgell, Llimona, Meifren, Cassas, Russinyol, Galwey, Brull, Baixeras...); las esculturas de Clará, Blay, Claret...; y algunas pinturas de importantes artistas vinculados con la Escuela Superior de Paisaje que fundara en 1934 la "Generalitat de Catalunya" adjunta a la de Artes y Oficios ya existente (Ivo Pascual, X. Nogués, Labarta, Colom, Créixems, Bosch Roger, M. Humbert, Vila Arrufat...)

1960-65

- Se traslada a Gerona para cursar estudios de Magisterio. Conoce la obra de los escultores: Fita y Xargay. Al terminar Magisterio (63), regresa a Olot para terminar el Bto. Superior simultaneando el estudio con el trabajo sin olvidar nunca el dibujo que practica junto a Granados Llimona en Sant Joan les Fonts. Realiza su primer viaje a París donde conoce la Escuela de Barbizon y el movimiento Impresionista. Diversos premios en Certámenes juveniles de Arte.

1965-69:

- Se traslada a Barcelona donde cursa Bellas Artes (pintura y escultura) en la Escuela Sup. de S. Jorge. Premio fin de carrera del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona. En clase de Paisaje, con los profesores Amat y Puigdangolas, realiza las primeras obras de reflejos en las que este elemento formal le permite simultanear diversos espacios envolventes, desde un sólo punto de vista, en un plano bidimensional. Becario del Real Círculo Artístico donde acude todas las noches a dibujar del natural. Conoce allí al pintor Tarrasó. En los Museos barceloneses muestra parti-

cular interés por las obras de Picasso, las esculturas de Clará y las pinturas murales del románico catalán. Viaje de estudios (E.S.B.A.) por Castilla. Segundo viaje a París (Bonard, Matisse, Rouault, Villón, Dufy, De Vlaminck, Picabia, Gleizes, Léger, Braque, Picasso, Gris, Kupka, Delaunay, Mondrian, Van-Doesburg, Van Tongerloo, Van Dongen, Moholy Nagy, Naum Gabo, A. Pevsner). Asiste a casi todas las actividades culturales programadas por el Colegio de Arquitectos.

1969-70:

- Es nombrado profesor de Dibujo y Vice-Director del recién creado Instituto Nacional de E.M. de Olot. Antes de terminar el curso debe desplazarse a Zaragoza para cumplir el Servicio Militar. En la capital maña realiza diversos apuntes de aquellas áridas tierras procurando captar fundamentalmente la reverberación de la atmósfera producida por el agobiante calor del verano. El binomio calor-color está presente en la mayoría de cuadros de esta época. Conoce Fuendetodos y los frescos de Goya en la Cartuja del Aula Dei.

1970:

- Se traslada a Bilbao donde fija su residencia al ser nombrado profesor encargado de la cátedra de Color de la Escuela Superior de Bellas Artes de la que es co-fundador junto con D. José Milicua, primer director de la misma. En la capital vizcaína realiza algunos estudios y apuntes atmosféricos de la ría y la ciudad pero las macroestructuras industriales son más fuertes que la espesa bruma y el mundo del trabajo mucho más potente que las sutiles veladuras at-

mosféricas, de ahí que en su obra vayan apareciendo todos estos elementos que se manifiestan primero a través de reflejos en ventanillas de coches y después ya como elementos exentos en las composiciones de gran tamaño.

1971:

- Tercer viaje a París.

1972:

- Es nombrado Director de la Escuela Superior de BB.AA. de Bilbao, cargo que ejerce hasta octubre de 1976, cuando pide ser relevado de su cargo para favorecer el proceso de cogestión democrática del Centro. Viaje de estudios por Alemania, Austria, Suiza, Italia y Francia.

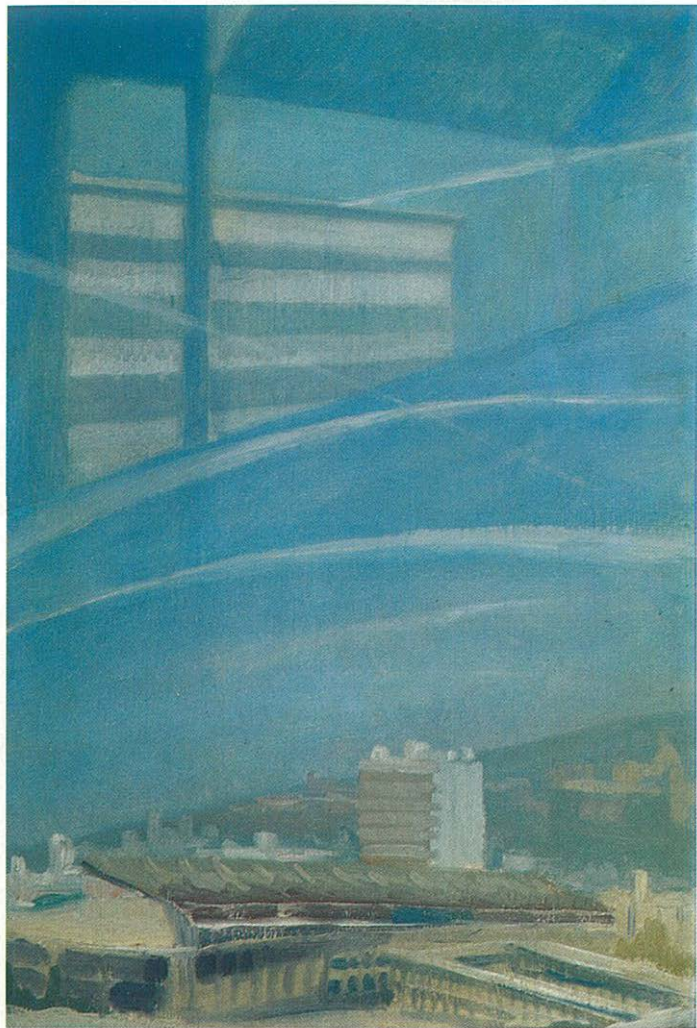
1972-76:

- Durante este período comparte la actividad docente con la pintura en su estudio de la calle San Francisco. Pronuncia diversas conferencias. Forma parte de varios Jurados en Certámenes nacionales e internacionales (Becas March-73). Realiza un corto sobre la imposibilidad de comunicación. Conoce la pintura y escultura del país vasco a través de sus más importantes museos, colecciones particulares y exposiciones.

1976-77:

- Invitado oficialmente por el Gobierno francés realiza su cuarto viaje a París y diversas ciudades francesas para conocer, "in situ", la realidad plástica-docente

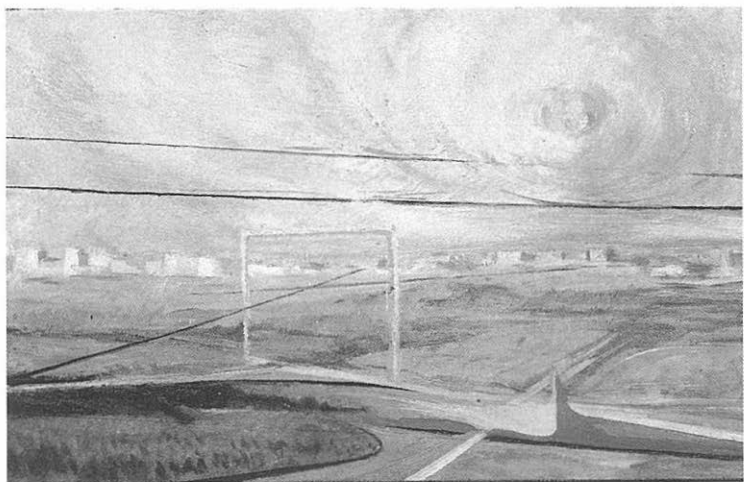
en el país vecino. Le impresionan las estructuras del Grand Palais en el que se celebraba la gran exposición de Picabia y sobre las que realiza un cuadro de dos metros. En este curso es nombrado profesor encargado de la cátedra de Diseño, actividad que comparte con la enseñanza del análisis del color emprendida en 1970.



"REFLEJOS ATMOSFERICOS-2" 1969.



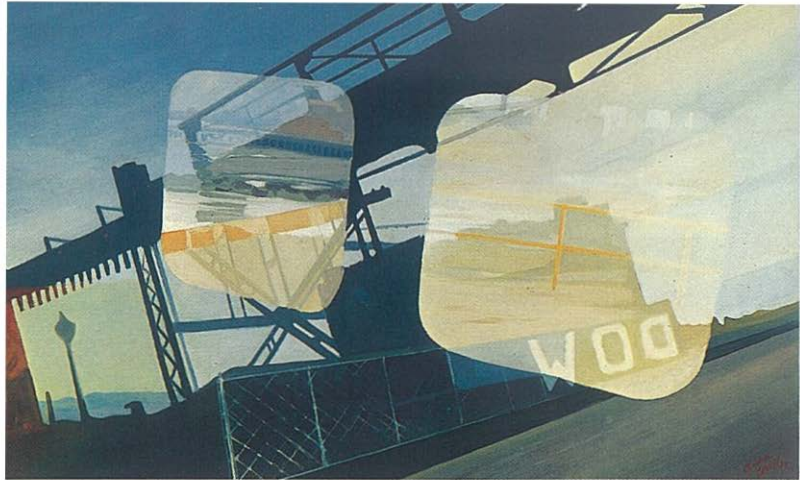
"REFLEJOS ATMOSFERICOS-1" 1969.



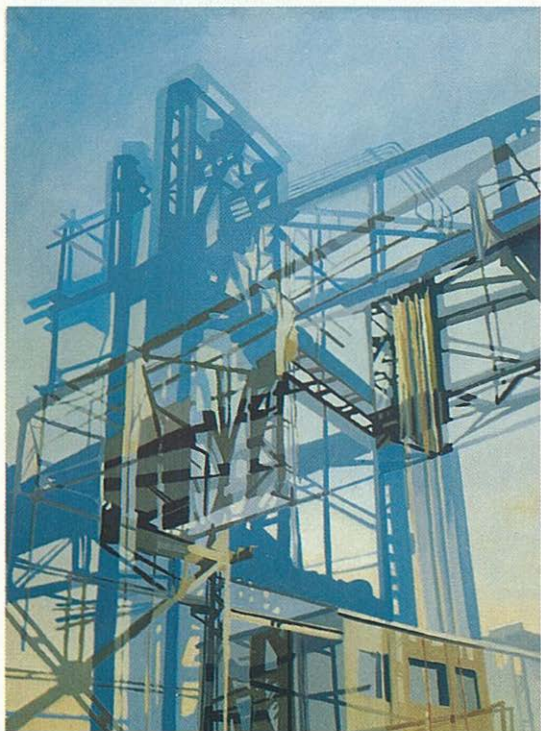
"ZARAGOZA DESDE LA NACIONAL II" 1971.

"VENTANAL n.º 2" 1973.





"REFLEJOS,
MACROESTRUCTURAS-4"
1973.



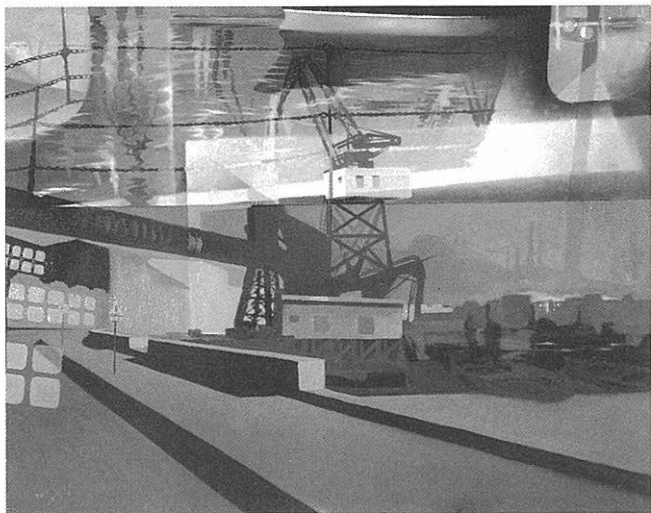
"DOBLE REFLEJO,
ESTRUCTURAS" 1973.



"REFLEJOS, GRITOS Y SUSURROS" 1974

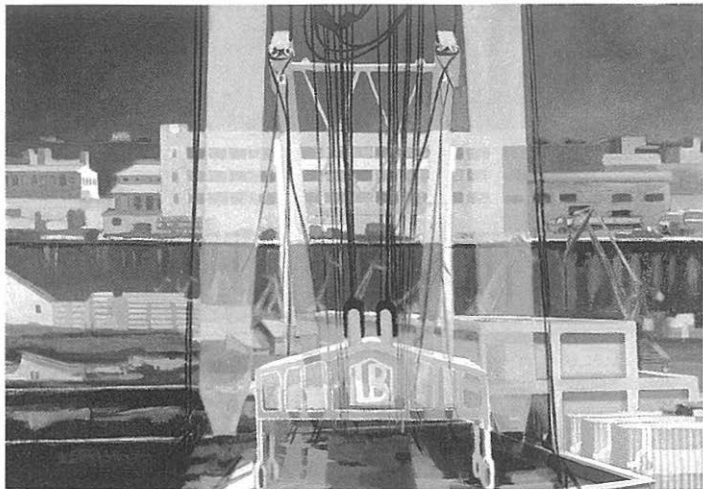


"REFLEJOS ATMOSFERICOS-7" 1974.

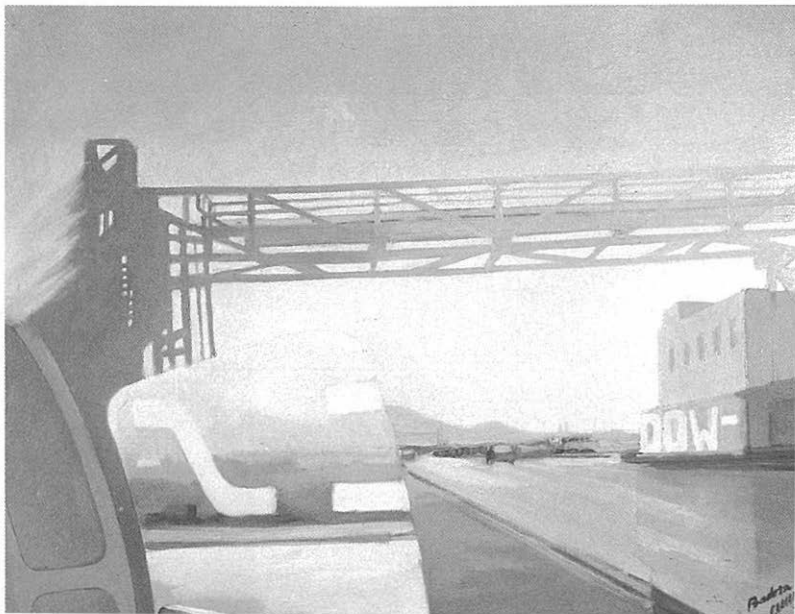


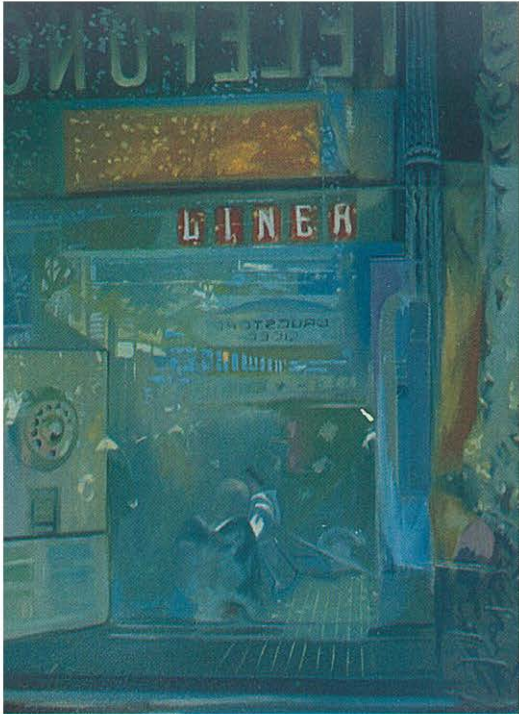
"CONTRASTE SOBRE RIA" 1974.

"REFLEJO, MACROESTRUCTURAS-6" 1974.



"REFLEJO, MACROESTRUCTURAS-2" 1974.





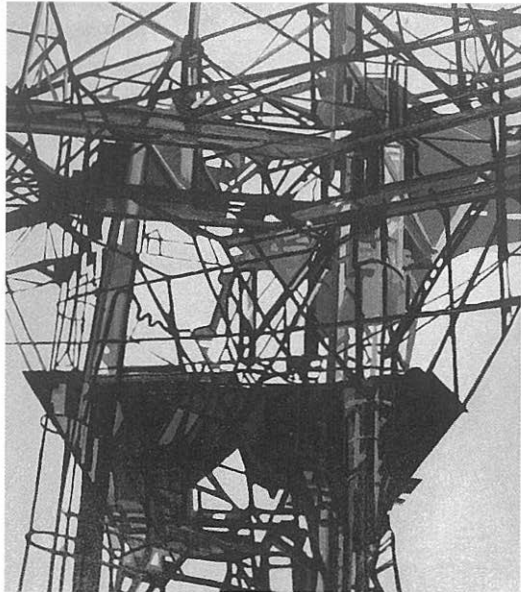
"REFLEJOS ATMOSFERICOS-12" 1975.

"MACROESTRUCTURAS-3" 1975-76.





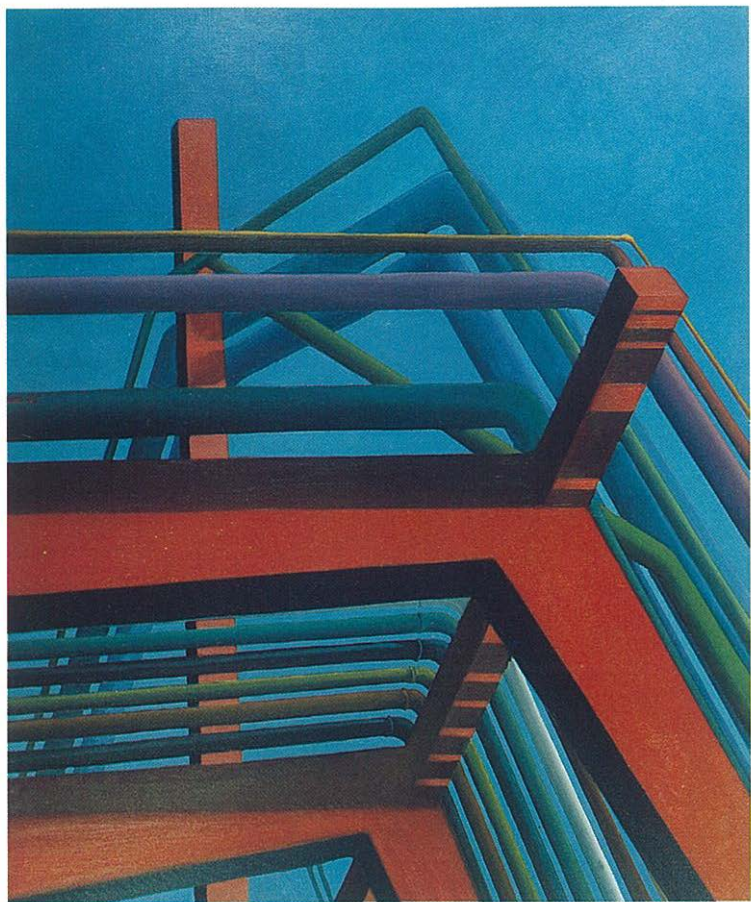
"ESTRUCTURAS-1" 1976.



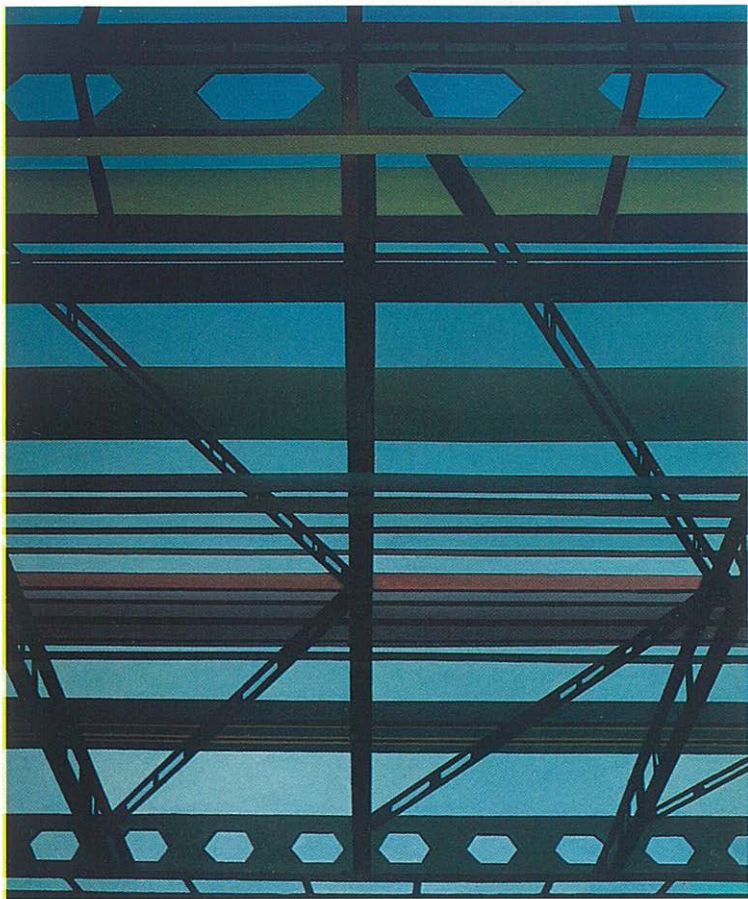
"MACROESTRUCTURAS-4"
1976.

"MACROESTRUCTURAS-7"
1976.

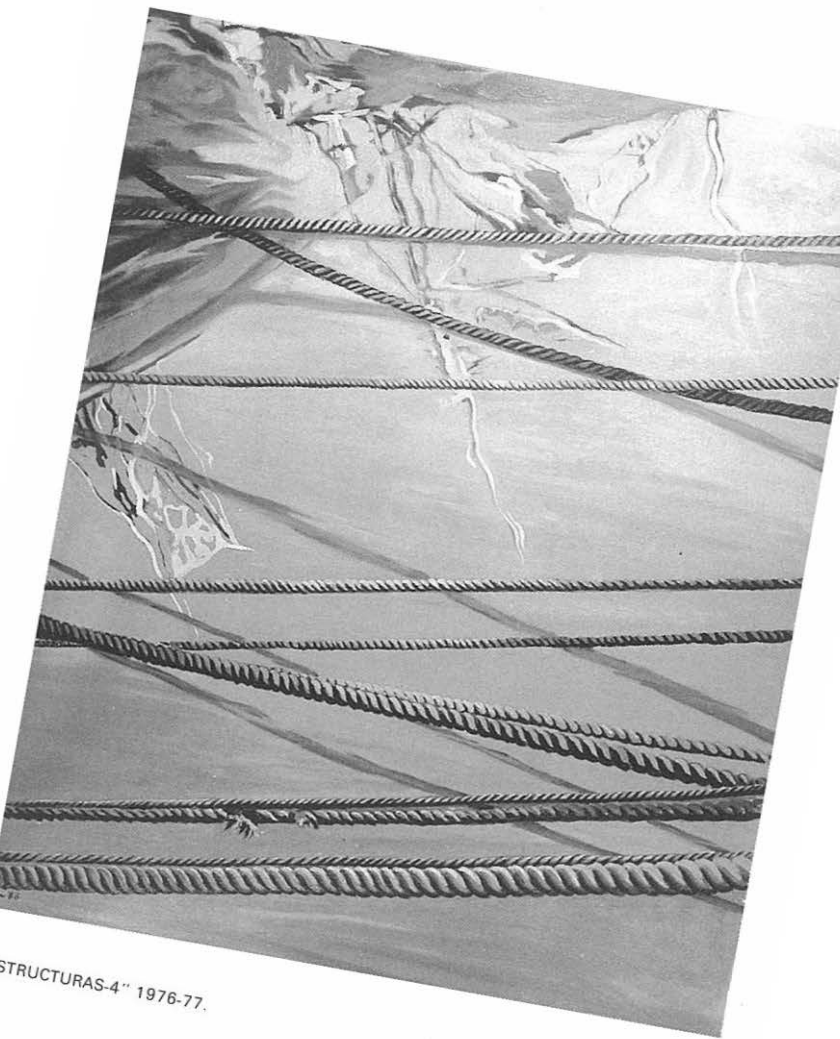




"MACROESTRUCTURAS-9" 1976.



"MACROESTRUCTURAS-6" 1976.

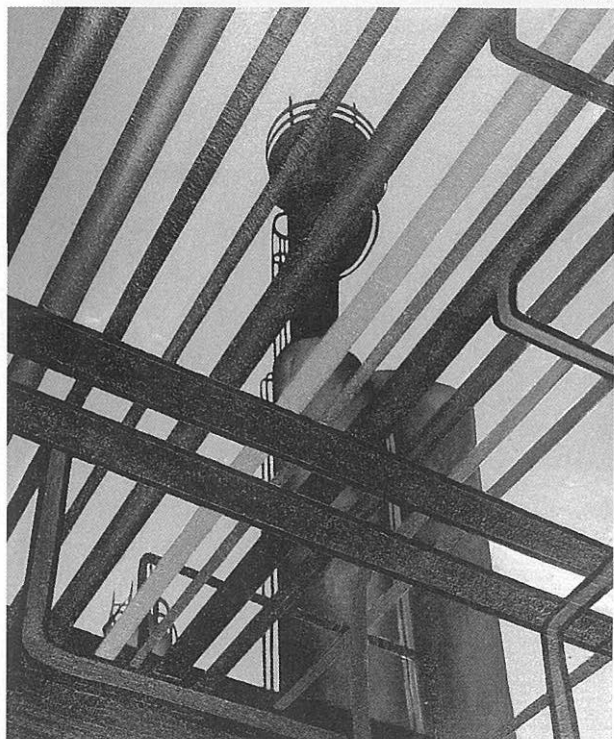


STRUCTURAS-4" 1976-77.

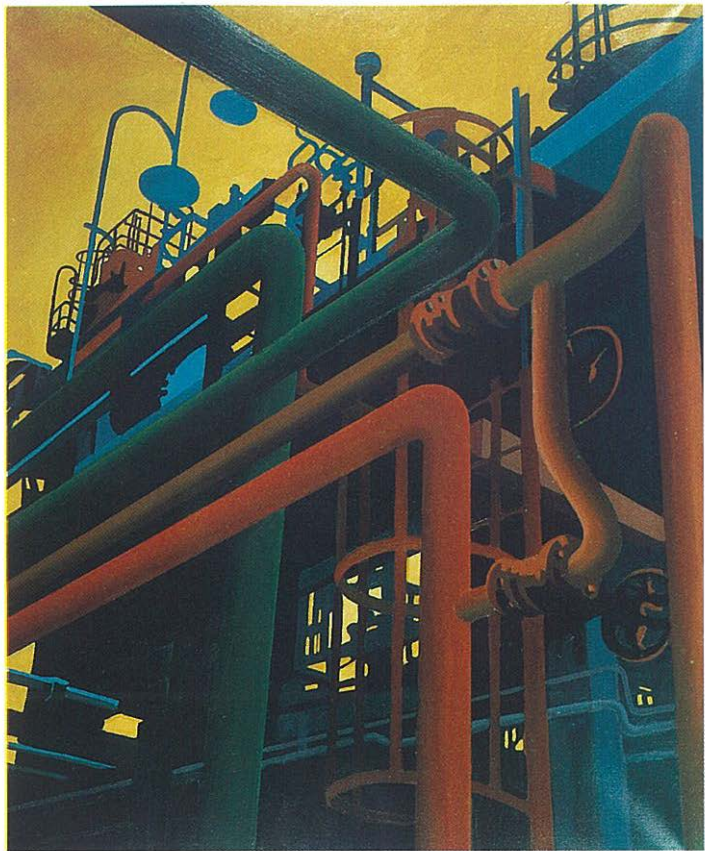


"MACROSTRUCTURAS-11"

1976-77.



"MACROSTRUCTURAS-8" 1976-77.



"MACROESTRUCTURAS-10" 1976-77.

Exposiciones individuales:

1971:

- Galería "Les Voltes", Olot (Gerona).

1974:

- Galería Nartex, Barcelona.

1975:

- Galería "Studio-75", Algorta.

1977:

- Salas de la Dirección Gral. del Patrimonio Artístico y Cultural, Madrid. Salas de la C.A.P. patrocinada por la Comisión de Cultura de la Excma. Diputación Provincial Alavesa. Vitoria. Sala de exposiciones del Banco de Bilbao. Bilbao. "Galería d'Olot", Olot (Gerona).

1978:

- Museo San Telmo. San Sebastián.

Exposiciones colectivas:

1960:

- III Certamen Juvenil de Arte. Gerona. V Concurso Excma. Diputación Provincial de Gerona.

1965-70:

- Premios Ciudad de Barcelona y Ciudad de Badalona. Grand Prix Ille de Bendor. París. Exposiciones Nacionales. III Bienal Internacional de Arte de Ibiza. (68).

1974-75:

- Salón estío de Baracaldo. Bienal del Deporte, Barcelona. Bienal de Zamora.

1976:

- XXV Exposición de Otoño, Sevilla. Realismo español contemporáneo (itinerante). Galería Nartex, Barcelona (obra gráfica).

1977:

- Galería Dach, Bilbao (obra gráfica). Feria internacional IMECON. Bilbao. Congreso de Cultura Catalana "Artistas de la Garrotxa" Olot. Certamen Vasco Navarro de Pintura. Museo Bellas Artes de Bilbao.

1978:

- Palacio de la Virreina de Barcelona.

Museos:

- Arte Contemporáneo de Madrid.
- Arte Moderno Excma. Diputación Provincial de Barcelona.
- Bellas Artes de Bilbao.
- Artistas Contemporáneos, Bilbao.
- Bellas Artes de Vitoria.
- Villafames.

BIBLIOGRAFIA BASICA

- "La Vanguardia española". 28-12-74.
- "El Correo Catalán" 28-12-74.
- "Solidaridad Nacional" 29-12-74.
- "Noticiero Universal" 31-12-74.
- "Tele-exprés" 3-1-75.
- "Mundo diario" 9-1-75.
- "Gaceta del Arte" 28-2-75.
- "Mundo diario" 25-7-75.
- "Revista Jano" 31-1-75.
- "Revista Athena" marzo-75.
- "Avui" 7-11-76.
- "El Correo español", "El pueblo vasco" 18-10-75.
- "Pueblo" (edición Vizcaya) noviembre-75.
- "ABC" 15-2-76. 24-4-77.
- "Informaciones" 21-4-77.
- "Blanco y Negro".
- "Hierro" 28-5-77.
- "Gaceta del Norte" 31-5-77.
- "Hoja del Lunes de Bilbao" 30-5-77.
- Revista mensual n.º 12 I.N.I.T.E.C. Madrid-77.
- "GUADALIMAR" n.º 25 octubre-77.
- "Bellas ARTES" n.º 56, 2.º trimestre 77.
- "Artes Plásticas", n.º 20 sept. nov. 77.
- "Quién es quién en Vizcaya".
Ed. "La gran Enciclopedia Vasca". Bilbao, 1975.
- Catálogo exposición en las salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.
Publicación del Patronato Nacional de Museos.
Madrid, 1977.
- 500 obras maestras contemporáneas de la pintura y escultura española.
Ed. "La gran Enciclopedia Vasca". Bilbao, 1977.

ANTOLOGIA DE CRITICAS

ANGEL MARSA

Badosa, hecho a la luz y a la botánica mediterránea, a los jugosos y verdes paisajes gerundenses, a su orografía abrupta y ubérrima, ha sentido la fascinación de la industrializada y fragorosa vida bilbaína, de sus estructuras metálicas, sus altos hornos, sus grúas erguidas y dinámicas, y las ha transmutado en soluciones plásticas de la más absoluta eficacia expresiva. Esta es, pues, la pequeña historia de un pintor catalán en el país vasco, que ha presentado por primera vez un conjunto importante de su obra en una muestra barcelonesa verdaderamente excepcional.

El plenairismo de Barbizon, del que fueran réplica adecuada y genuina las exuberancias botánicas de Vayreda y de sus seguidores olotenses, difiere radicalmente del estructuralismo escueto, mineral y riguroso, incorporado por la pintura de Badosa. Porque esas evocaciones de un mundo regido por el maquinismo,

con ser tan poderosamente reales y tan meticulosamente construidas, carecen del énfasis con que suele ser transcrita la naturaleza en lo que pudiéramos llamar su estado bucólico más directo y elemental, y en cambio son radicalmente plásticas en su misma esencialidad, a saber, representativas de su mundo propio — Bilbao, en suma —, sin dejar de ser una pura y libre creación del artista.

La luz de los cuadros bilbainos de Badosa no es la luz de Bilbao, la luz del Cantábrico, sino más bien la luz del Mediterráneo trasplantada al país vasco por conducto mágico de la paleta del pintor. Pero es que Badosa — ningún artista auténtico lo hará nunca — no reproduce miméticamente aquello que trata de recrear en el lienzo, sino que se limita a representarlo plásticamente, mediante una síntesis en la que formas y colores se ordenan, más que como el trasunto de una realidad, como una realidad propia y netamente diferenciada, una realidad en sí misma.

También existe — y en qué perentoria magnitud — el factor humano, el palpito iluminado de la presencia del hombre, acaso susceptible de extraviarse en esta jungla de aceros erectos y amenazadores. La pintura de Badosa ha captado ese matiz, que más que matiz es rasgo indeclinable, y ha hecho la pintura luminosa de Bilbao para ese hombre iluminado, el gran solitario de nuestra época mecanizada y consumista. Pero, además, es que Bilbao también tiene esa luz diáfana que el pintor ha logrado detectar, cuando los humos y la contaminación atmosférica, o la climatología consustancial se lo permiten, y aún, a veces, bajo la llovizna apaciguada o la lluvia persistente, tan ricas en reflejos y espejismos fulgurantes.

Acaso explican mejor esta dualidad unas palabras de José Milicua, que tan hondo ha sabido calar en la pintura de Badosa: “La tradicional noción impresionista

de lo visto en una determinada situación de luz y de atmósfera queda así marginada en favor de lo permanente y de lo inmutable”.

Lo permanente y lo inmutable. He aquí la preocupación dominante, y al fin plenamente asumida, de la pintura estructural y constructivista de Badosa. La anécdota, así, queda sublimada en la esencialidad de los elementos plásticos y significantes, cromáticos y formales, incorporados, más allá de cualquier realidad mutable y accidental. Porque Badosa no ha querido pintar un Bilbao transitorio o polémico, sujeto al albur de la climatología y la polución o al avatar socioeconómico, que doctores tiene para discernirlo, sino acceder a ese otro Bilbao permanente e inmutable, que es el suyo.

“Luis Badosa, pintor de Bilbao”.

“Revista JANO”. Secc. Las Artes. n.º 162, 31-1-75.

R. SANTOS TORRUELLA

Sus obras de gran empeño, admirablemente compuestas, con un colorido vivaz y tendente a las tintas planas, aunque éstas de gran riqueza; y, pese a los intrincamientos de formas y estructuras en ellas planteados, con superposición de imágenes o espejeantes reflejos, todo en dichas obras está expresado con claridad, limpidez y un rigor muy de acorde con lo monumental y mecánico que distingue a esos “paisajes”.

“Noticiero Universal”. 31-12-74.

J. VALLES ROVIRA

Estructuras industriales, andamiajes, encuadres por-

tuarios, exaltación metálica, mundo laboral; prietos silencios en los que lo humano resalta aparentemente ausente, más sugerido cual complementario esqueleto mecánico, sujeto cotidiana producción; suavidad colorido, encuadres luz, transparencias, interconexión planos revelan atosigada ansia de vivir, acompasado latir unísono rutinaria maquinaria productiva, síquica hondura enfrentada, comunes problemas, agitada vivencia humana, angustias, nunca desprendidas, tenso afán progreso; íntima, lírica acentuación, demostrada persistencia sugerente luz interior, traslúcida encima, fríos esquemas, impositivos propios, rigor, vivir, coexistir.

“Tele-exprés”. 3-1-75.

F. GALI

La temática de Badosa tiene un enfoque distinto del que tradicionalmente se ha servido la pintura para explicar un paisaje industrial.

Con la desaparición de la atmósfera clásica —mitad niebla mitad polución— el color ha dado un cambio de ciento ochenta grados al que la realidad y los pintores que le han precedido en el tema del Bilbao industrial nos tenían acostumbrados.

Todo es limpio y ordenado en las telas de gran tamaño, que constructivamente —con gran sabiduría de perspectivas, de colores y espacios abiertos— Badosa ha construido en una ideal versión de lo que debiera ser el paisaje de una realidad industrial.

“Mundo-diario”, 9-1-75.

INMA JULIAN

En su obra, conexas con el "pop" y el hiperrealismo, domina una trama estructural. Coloración con predominio de gama fría en la que los fragmentos cálidos contrapesan —según el pintor— la ausencia de los hombres en estos paisajes industriales.

Estéticamente su obra se relaciona con Feininger, con Léger —sin obreros— y muy próximamente en ocasiones, salvando las distancias, a las esculturas aerodinámicas de Schooffer.

Revista "Gaceta del Arte" n.º 38. 28-II-75.

FERNANDO GUTIERREZ

A la vista de estas pinturas uno piensa que habría que nombrar a Badosa ingeniero de las fábricas y los altos hornos del futuro. Acaso él pudiera lograr lo imposible; humanizarlas, despojándolas de su apariencia de monstruos de hierro, y para ello tiene imaginación y sensibilidad sobradas.

"La Vanguardia Española" 28-XII-74.

P. LLOPART

Desde que Léger reivindicó para el arte las formas del mundo confuso y rugiente de la máquina, una nueva perspectiva se abrió para muchos artistas inquietos y anhelantes por otros temas de inspiración. Una perspectiva de disciplina y racionalismo, en un momento en que la sensación y la anarquía compositiva privaban en la pintura. En una circunstancia hasta cierto punto

paralela, Badosa irrumpe, convertido al lenguaje constructivista, con sus fábricas limpiamente trazadas, asépticas diríamos, en las que líneas y planos se entrecruzan y complementan con riguroso ritmo.

"Solidaridad Nacional" 29-XII-74.

FLORENCIO MARTINEZ

Todos los cuadros de Badosa reflejan ambientes familiares para los vecinos del Gran Bilbao: la ría, las cabrias, los buques. Es un mundo maquinista, frío en sí mismo, pero con una especial peculiaridad: Badosa anda, corre, persigue los reflejos, esa otra cara de la realidad que está ahí, en cualquier parabrisa de coche, en cualquier escaparate y que pasa desapercibida a la mayoría. Al recoger esta otra cara de la realidad, el mundo maquinista y frío adquiere un baño de calor, de humanidad, de arte.

"El correo español, El pueblo vasco". 18-X-75.

A. M. CAMPOY

Badosa, como tantos creadores de esta neofiguración vecina al "pop" cartelista, nos invita a un mirar ascendente de típica genealogía barroca, y tal vez sea la claridad compositiva la que convenza más y más.

"A.B.C." 24-IV-77.

CASTRO ARINES

Badosa construye el mundo del paisaje desde su

panorámica mecánica estructural, que alcanza sus más firmes logros cuando lo estructural ordena y vigoriza estos paisajes, apartando de ellos mayores referencias anecdóticas.

“Informaciones”. 21-IV-77

Las “Estructuras” y “Macroestructuras” de Badosa son un fenómeno aparte de una cierta pintura “de tema industrial”. Hay en sus cuadros asombro y miedo y estas sensaciones se transmiten al contemplador, abrumado ante un canon de Belleza cuya magnitud apenas si puede adivinarse, a pesar de saberse su creador. Tal vez se plantea la pregunta de si ha dejado de ser creador para convertirse en simple producto. Tal vez estos monumentos serán mausoleos. Tal vez arcos triunfales. Badosa nos comunica su inquietud y nos ofrece, a la vez, el regalo de su pintura.

“Blanco y Negro”. abril-77

A. SAIZ VALDIVIESO

A Badosa le interesa comunicar el realismo de los conceptos tanto como la idealización de las realidades. El óleo y el acrílico se deslizan sobre telas y tablas en una brillante composición descriptiva de atmósferas y espacios, alternándose con estructuras industriales nítidamente elaboradas.

..., en plena juventud, aporta a la pintura vigente la solidez de unos conocimientos ampliamente contrastados y la espontaneidad de quien, perfectamente dotado, no precisa recurrir a disciplinas académicas para elabo-

rar su mensaje pictórico.

La enorme capacidad para captar lo inmaterial es seguramente el logro más destacado de ese pintor, en el que se adivina una proyección de figura.

Tal vez en esta prehensión de lo inmaterial se agazape todo el humanismo de Badosa, un humanismo intelectual y soterrado.

“Hoja del lunes de Bilbao”. 30-V-77.

L. LAZARO URIARTE “Sirimirón”

Oleos, acrílicos y técnicas mixtas se ponen al servicio de una plasticidad surgente y cualificada. Amplios y limpios teclados cromáticos en multitud de gamas valoradas con justeza y sutileza de transiciones tonales, dominios visibles del dibujo y de la composición, aliento y monumentalidad que postulan expansiones murales en la mayor parte del catálogo, vigor y creatividad indudables, confieren sello peculiar a una obra pictórica en pleno desarrollo y con horizontes múltiples.

Superando divisorias consabidas entre espacios visuales, plásticos y formales, entre lo estructural y lo fugaz, más allá de “lo que pesa y lo que vuela”, que diría D’Ors, trasponiendo estéticas discriminaciones de masas y atmósferas que se INTERPENETRAN armónicamente en nuestro pintor sin perder ambas sus respectivas autonomías, Badosa demuestra sus capacidades y artística vitalidad nada comunes en esta exposición de muy singular interés.

“La Gaceta del Norte”. 31-V-77.

ANA MARIA GUASCH

Lo primero que se evidencia a través de los 37 cuadros que Badosa presenta para significar las distintas fases de su evolución pictórica (1970-77), es una constante preocupación por captar la realidad circundante, no ya como la entendieron los artistas pop o los hiperrealistas, sino como medio potencialmente transformable tanto por los fenómenos implícitos en la misma, como por la acción volitiva del artista. Así pues, si en la serie de *Atmósfera, Reflejos Atmosféricos* o *Reflejos Macroestructurales* (1970-75), el pintor parte de una realidad, en ningún caso tomada como pretexto anecdótico, sino modificada por el color, por la luz, por la atmósfera o por la interacción espacio-temporal, sus *Macroestructuras* (1975-77) responden a un plantamiento más cósmico, en el que la pintura no hace sino ser traducción de una realidad existente pero que el artista, en su acto creativo, ha desreferenciado de su espacio ambiental y la ha convertido en potencial modelo paradigmático de "otra" realidad.

En sus primeras telas, de temática paisajística, Badosa intenta captar mediante un lenguaje figurativo de formas fluctuantes y difusas, el espacio atmosférico de un determinado ambiente, afectado por variaciones térmicas, cuales son las casas aragonesas ahogadas por el color, o la ría bilbaína que emerge de una bruma densificada por los gases polutos. En las siguientes obras (*Reflejos*), Badosa pretende integrar en un mismo plano diversas imágenes o instantáneas de cada uno de los elementos conformadores de un entorno, es decir, intenta crear una realidad múltiple o polirrealidad (Ambientes urbanos barceloneses, Paisajes industriales de la ría de Bilbao). En su evolución, y en un proceso simplificador de la imagen, Badosa, en las realizaciones de la última fase, ha retenido sólo la *estructura* de aquellos elementos que ya eran habituales en su producción anterior (cargueros, tubos, altos hornos, gabarras, fábricas, complejos industriales, etc.) Así, sus *Macroestructuras*, de gran formato, están concebidas con un tratamiento preciso (casi hiperrealista) puesto al servicio de unas simples y rotundas formas que se materializan a través de un brillante y plano color (óleo o acrílico) que en muy pocas ocasiones se corresponde con el de la realidad.

Una primera lectura de estas obras, aparentemente sin ambigüedades formales ni representativas, nos remite sin duda a una "irreal" realidad, desposeída de toda accidentalidad y funcionalidad que cobra categoría estética gracias al color. No obstante, Badosa plantea una lectura "a posteriori" de su obra que supera los propios límites del objeto pictórico y propone una acción plástico-social: "por medio de mi obra — escribe el propio artista — pretendo incidir en el equilibrio ecológico, procurando que la industria asuma una mayor responsabilidad estética". Así pues, la última aportación pictórica de Badosa debe ser entendida como un

proyecto de integración entre el arte y la ingeniería industrial, mediante el cual el artista pretende transformar desde el punto de vista estético y particularmente a través del color, los "habitats" de trabajo.

Ese *idustrial-art* que intenta impulsar el artista catalán cabría encuadrarlo en aquellas corrientes que desde principios de siglo (Léger, cinetismo, Wall-art), han intentado no sólo embellecer el medio gris en el que se mueve el hombre, sino construir una nueva estética de implicación social, que en el caso de Badosa tiene la originalidad de incidir no ya en el muro, sino en toda la complejidad estructural del mundo industrial.

Revista "Artes Plásticas". julio 1977.

ANTOLOGIA DE TEXTOS Y CONFERENCIAS

Diversos escritos sobre el arte en Cataluña en los que se ofrecían opiniones y entrevistas de importantes artistas catalanes: Dalí, Tarrasó, Marés, Cesc, Subirachs, Amat, Fita,...

Semanario local olotense "Arriba".

nos: 1.392, 1.400, 1.405, 1.426, 1.439...

1966-67

Durante este verano (1972), han habido en Europa tres grandes manifestaciones artísticas; dos de ellas de carácter periódico; la Bienal de Venecia y la Documenta de Kassel, la otra: "12 años de arte contemporáneo en Francia", como manifestación esporádica de lo que su título ya indica.

Todas tenían un denominador común: el arte hoy, sin embargo, había un abismo entre la Documenta y las otras dos...

El arte hoy. vora Tosca.

papers literaris d'"Olot-Misión",

nº. 9, nov.-72.

La verdadera esencia de una obra está en su contenido plástico conjugado armónicamente con el contenido intelectual en cuanto a las connotaciones que debe tener...

El artista enjuicia su obra
"Mundo Diario" 25-7-75.

Desde el movimiento "Arts and Crafts" hasta las actuales escuelas de diseño pasando por la "Wiener Werkstatte", la "Deutscher Werkbund" y la "Bauhaus", puede decirse que uno de los fundamentales problemas que se ha estudiado ha sido el de la interacción del Arte en la Sociedad. Poco a poco las más importantes industrias han ido comprendiendo el binomio en cuestión y han empezado a trabajar conjuntamente con equipos de diseñadores que se han preocupado de incorporar el arte a través de los más elementales objetos cotidianos. La proliferación actual de tiendas dedicadas exclusivamente a la venta de estos objetos que, aparte de cumplir su función primaria, son bellos, es una realidad tan evidente que creo no necesita de mayor comentario.

Si se ha producido esta eclosión es porque los hombres no son indiferentes a la belleza y aún dentro de una sociedad consumista se prefieren aquellos objetos que se han concebido incorporando el arte como una característica intrínseca al mismo y no como un pegote que se añade desde fuera.

Si por este camino se ha empezado a andar, no podemos decir que haya ocurrido lo mismo con el de la ingeniería industrial. El ingeniero no se ha planteado todavía la cuestión estética porque sus obras sólo han estado al servicio de unos determinados intereses que siempre han considerado el arte como un elemento

extrínseco y no como algo intrínseco a la propia obra que podría, de alguna forma, mejorar las condiciones de habitabilidad de estas macro-estructuras industriales que son verdaderas ciudades donde el hombre pasa la mayor parte de su vida.

El arte debe integrarse a la ingeniería industrial a través del urbanismo y del color. La arquitectura, a través del urbanismo, deberá aportar a la industria una distribución coherente de espacios y concepción de áreas adjuntas de descontaminación visual. El color, debidamente aplicado, conferirá a las mismas estructuras un sentido plástico que las descontextualice del sentido agobiante, monótono y asfixiante que tienen hoy en su mayoría.

Tanto el urbanismo como el color pueden dar lugar a nuevos "habitats de trabajo" que estén mucho más de acuerdo con el medio ambiente, contribuyendo así a un mayor y mejor equilibrio ecológico. De no tomar conciencia de esta realidad poco orgullosos podremos sentirnos del legado que vamos a dejar como representativo de una sociedad industrial cuyos factores negativos eclipsarán las funcionalidades positivas que puedan encontrarse atendiendo sólo los factores de producción que son los únicos que actualmente se tienen en cuenta.

El hombre debe sentirse a gusto en las fábricas del futuro y esto sólo lo podremos conseguir pensando en una dignificación del trabajo aparejada a una correspondiente adecuación del lugar donde se realice.

Para qué sirve ver una escultura o un cuadro en un museo durante unos segundos si después hemos de pasar el resto de nuestra vida entre grises hierros y ambientes no muy gratos.

Las propuestas, tanto del espacio escultórico como de los planteamientos cromáticos, deben estar en la propia industria como algo inherente a las estructuras y el artista debe, desde el momento de su concepción,

incidir en la creación de las mismas junto con los ingenieros formando equipos homogéneos que estudien conjuntamente esta maravillosa arquitectura industrial, no sólo desde el punto de vista técnico, sino también, estético.

La belleza está en todo y el artista con su obra procura descubrirla aportando su visión a la sociedad. Yo, así lo entiendo y procuro decirlo lo más claro y contundente a través de mi obra.

Madrid, marzo de 1977.

Arte e Ingeniería Industrial

— Revista mensual n.º 12 I.N.I.T.E.C. mayo-77.

— Semanario: "Olot-Misión". 6 mayo, 1977.

Conferencias sobre el arte de nuestro tiempo, realidad de las más importantes manifestaciones artísticas europeas (Kassel, París, Venecia, Basel) en:

— Casa de la Cultura. Olot, diciembre 1972

— Esc. Sup. B.B.A.A. Bilbao, enero 1973

Conferencia de clausura del III Certámen Nacional de Arte Larraona sobre: "Realidad iconográfica actual y respuesta a esta realidad".

— Residencia Universitaria Larraona. Pamplona, abril-73.

Conferencia de clausura del Seminario de expresión artística realizado en el curso 72-73 en el I.C.E. de la Universidad de Bilbao, sobre: "Nuevas aportaciones a la expresión artística a través del arte contemporáneo".

— I.C.E. Univ. de Bilbao, junio 1973.

Conferencia sobre: "El arte como elemento de comunicación, expresión y especulación".

— Club Skat. Bilbao. 1975.

Conferencia sobre: "La fotografía como arte", con motivo de la inauguración exposición de fotografías de la Fédération Internationale de l'art photographique (F.I.A.P.)

— Aula de Cultura de Guecho. (Vizcaya), abril-77

Conferencia sobre: "Arte e ingeniería industrial".

— Colegio Mayor Loyola. Madrid. abril-77.

Conferencia sobre: "Arte y fotografía".

— Aula de Cultura Guecho, (Vizcaya), enero-1978.

INDICE GENERAL

	Pág.
EL ARTE Y LA INDUSTRIA	9
BADOSA: DEL PAISAJE AL ARTE INDUSTRIAL	17
EVOLUCIÓN PLÁSTICA	23
DEL EXO Y ENDOSPACIO	29
DEL PARADIGMA A LA REALIDAD	33
DEL INTIMISMO	39
ESQUEMA DE SU VIDA	43
EXPOSICIONES	65
BIBLIOGRAFÍA BÁSICA	67
ANTOLOGÍA DE CRÍTICAS	69
ANTOLOGÍA DE TEXTOS Y CONFERENCIAS	81

COLECCION

"Artistas Españoles Contemporáneos"

- 1/ **Joaquín Rodrigo**, por Federico Sopena.
- 2/ **Ortega Muñoz**, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/ **José Lloréns**, por Salvador Aldana.
- 4/ **Argenta**, por Antonio Fernández Cid.
- 5/ **Chillida**, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/ **Luis de Pablo**, por Tomás Marco.
- 7/ **Victorio Macho**, por Fernando Mon.
- 8/ **Pablo Serrano**, por Julián Gallego.
- 9/ **Francisco Mateos**, por Manuel García-Viñó.
- 10/ **Guinovart**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 11/ **Villaseñor**, por Fernando Ponce.
- 12/ **Manuel Rivera**, por Cirilo Popovici.
- 13/ **Barjola**, por Joaquín de la Puente.
- 14/ **Julio González**, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15/ **Pepi Sánchez**, por Vintila Horia.
- 16/ **Tharrats**, por Carlos Areán.
- 17/ **Oscar Domínguez**, por Eduardo Westerdahl.
- 18/ **Zabaleta**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 19/ **Failde**, por Luis Trabazo.
- 20/ **Miró**, por José Corredor Matheos.
- 21/ **Chirino**, por Manuel Conde.
- 22/ **Dalí**, por Antonio Fernández Molina.
- 23/ **Gaudí**, por Juan Bergós Massó.
- 24/ **Tapies**, por Sebastián Gasch.
- 25/ **Antonio Fernández Alba**, por Santiago Amón.
- 26/ **Benjamín Palencia**, por Ramón Faraldo.
- 27/ **Amadeo Gabino**, por Antonio García-Tizón.
- 28/ **Fernando Higuerras**, por José de Castro Arines.
- 29/ **Miguel Fisac**, por Daniel Fullaondo.
- 30/ **Antoni Cumella**, por Román Vallés.
- 31/ **Millares**, por Carlos Areán.
- 32/ **Alvaro Delgado**, por Raúl Chávarri.
- 33/ **Carlos Maside**, por Fernando Mon.
- 34/ **Cristóbal Halffter**, por Tomás Marco.
- 35/ **Eusebio Sempere**, por Cirilo Popovici.
- 36/ **Cirilo Martínez Novillo**, por Diego Jesús Giménez.
- 37/ **José María de Labra**, por Raúl Chávarri.
- 38/ **Gutiérrez Soto**, por Miguel Angel Baldellou.
- 39/ **Arcadio Blasco**, por Manuel García-Viñó.
- 40/ **Francisco Lozano**, por Rodrigo Rubio.
- 41/ **Plácido Fleitas**, por Lázaro Santana.
- 42/ **Joaquín Vaquero**, por Ramón Solís.
- 43/ **Vaquero Turcios**, por José Gerardo Manrique de Lara.
- 44/ **Prieto Nespereira**, por Carlos Areán.
- 45/ **Román Vallés**, por Juan Eduardo Cirlot.
- 46/ **Cristino de Vera**, por Joaquín de la Puente.
- 47/ **Solana**, por Rafael Flórez.
- 48/ **Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe**, por Luis Núñez Ladeveze.
- 49/ **Subirachs**, por Daniel Giralt-Miracle.
- 50/ **Juan Romero**, por Rafael Gómez Pérez.
- 51/ **Eduardo Sanz**, por Vicente Aguilera Cerni.
- 52/ **Augusto Puig**, por Antonio Fernández Molina.

- 53/ Genaro Lahuerta, por A. M. Campoy.
54/ Pedro González, por Lázaro Santana.
55/ José Planes Peñálvez, por Luis Núñez Ladeveze.
56/ Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.
57/ Fernando Delapiente, por José Luis Vázquez-Dodero.
58/ Manuel Alcorlo, por Jaime Boneu.
59/ Cardona Torrandell, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
60/ Zacarías González, por Luis Sastre.
61/ Vicente Vela, por Raúl Chávarri.
62/ Pancho Cossío, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
63/ Begoña Izquierdo, por Adolfo Castaño.
64/ Ferrant, por José Romero Escassi.
65/ Andrés Segovia, por Carlos Usillos Piñeiro.
66/ Isabel Villar, por Josep Meliá.
67/ Amador, por José María Iglesias Rubio.
68/ María Victoria de la Fuente, por Manuel García-Viñó.
69/ Julio de Pablo, por Antonio Martínez Cerezo.
70/ Canogar, por Antonio García-Tizón.
71/ Piñole, por Jesús Baretini.
72/ Joan Ponç, por José Corredor Matheos.
73/ Elena Lucas, por Carlos Areán.
74/ Tomás Marco, por Carlos Gómez Amat.
75/ Juan Garcés, por Luis López Anglada.
76/ Antonio Povedano, por Luis Jiménez Martos.
77/ Antonio Padrón, por Lázaro Santana.
78/ Mateo Hernández, por Gabriel Hernández González.
79/ Joan Brotat, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
80/ José Caballero, por Raúl Chávarri.
81/ Ceferino, por José María Iglesias.
82/ Vento, por Fernando Mon.
83/ Vela Zanetti, por Luis Sastre.
84/ Camín, por Miguel Logroño.
85/ Lucio Muñoz, por Santiago Amón.
86/ Antonio Suárez, por Manuel García-Viñó.
87/ Francisco Arias, por Julián Castedo Moya.
88/ Guijarro, por José F. Arroyo.
89/ Rafael Pellicer, por A. M. Campoy.
90/ Molina Sánchez, por Antonio Martínez Cerezo.
91/ María Antonia Dans, por Juby Bustamante.
92/ Redondela, por L. López Anglada.
93/ Fornells Plá, por Ramón Faraldo.
94/ Carpe, por Gaspar Gómez de la Serna.
95/ Raba, por Arturo del Villar.
96/ Orlando Pelayo, por M. Fortunata Prieto Barral.
97/ José Sancha, por Diego Jesús Jiménez.
98/ Feito, por Carlos Areán.
99/ Goñi, por Federico Muelas.
100/ La postguerra, documentos y testimonios, Tomo I.
100/ La postguerra, documentos y testimonios, Tomo II.
101/ Gustavo de Maeztu, por Rosa M. Lahidalga.
102/ X. Montsalvatge, por Enrique Franco.
103/ Alejandro de la Sota, por Miguel Angel Baldellou.
104/ Néstor Basterrechea, por J. Plazaola.
105/ Esteve Edo, por S. Aldana.
106/ M. Blanchard, por L. Rodríguez Alcalde.
107/ E. Alfageme, por V. Aguilera Cerni.
108/ Eduardo Vicente, por R. Flórez.
109/ García Ochoa, por F. Flores Arroyuelo.
110/ Juana Francés, por Cirilo Popovici.

- 111/M. Droc, por J. Castro Arines.
112/Ginés Parra, por Gerard Xuriguera.
113/A. Zarco, por Rafael Montesinos.
114/D. Argimón, por Josep Valles Rovira.
115/Palacios Tardez, por Julián Marcos.
116/Hidalgo de Caviedes, por Manuel Augusto García de Viñolas.
117/Teno, por Luis G. de Candamo.
118/C. Bernaola, por Tomás Marco.
119/Beulas, por J. Gerardo Manrique de Lara.
120/Hermanos Algora, por Fidel Pérez Sánchez.
121/J. Haro, por Ramón Solís.
122/Celis, por Arturo del Villar.
123/E. Boix, por José María Carandell.
124/Jaume Mercadé, por José Corredor Matheos.
125/Echaz, por M. Fernández Braso.
126/Mompou, por Antonio Iglesias.
127/Mampaso, por Raúl Chávarri.
128/Santiago Montes, por Antonio Lara.
129/C. Mensa, por Antonio Beneyto.
130/Francisco Hernández, por Manuel Ríos Ruiz.
131/María Carrera, por Carlos Areán.
132/Muñoz de Pablos, por Isabel Cajide
133/A. Orensaz, por Michael Tapie.
134/M. Nazco, por Eduardo Westerdhal.
135/González de la Torre, por L. Martínez Drake.
136/Urculo, por Carlos Moya.
137/E. Gabriel Navarro, por Carlos Areán.
138/Boado, por Ramón Faraldo.
139/Martín de Vidales, por Teresa Soubriet.
140/Alberto, por Enrique Azcoaga.
141/Luis Sáez, por Luis Sastre.
142/Rivera Bagur, por A. Fernández Molina.
143/Salvador Soría, por Emanuel Borja Jareño.
144/Eduardo Toldrá, por A. Fernández-Cid.
145/Cillero, por Raúl Chávarri.
146/Barbadillo, por Jacinto López Gorgé.
147/Juan Guillermo, por Lázaro Santana.
148/Fernando Sáez, por Miguel Logroño.
149/José A. Díez, por A. Delgado, L. M. Díez y J. M. Merino.
150/Guajardo, por Ignacio Olmos.
151/Rafael Leoz, por Luis Moya Blanco.
152/Vázquez Díaz, por Manuel García Viñó.
153/Enrique Gran, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
154/Venancio Blanco, por Luis Jiménez Martos.
155/Gloria Torner, por Miguel Anguel García Guinea.
156/Juan Navarro Ramón, por Francisco Rodón Bracons.
157/Hernández Mompó, por Francisco Prados de la Plaza.
158/Jardiel, por Joaquín Castro Beraza.
159/Francisco Barón, por Paloma Esteban Leal.
160/Maruja Mallo, por Consuelo de la Gándara.
161/Lapayese del Río, por José Gerardo Manrique de Lara.
162/Anzo, por Manuel García Viñó.
163/Miguel Anguel Lombardía, por Luciano Castañón.
164/Luis Badosa por Juan Sureda Pons.

Esta monografía sobre la vida y la obra
del pintor Luis Badosa ha sido realizada
en Arganda del Rey (Madrid) en los
tallares de Gaez, S. A.

SERIE PINTORES

