



UNIVERSITAT^{DE}
BARCELONA

Miquel Barceló. Insularitat i creació

Antònia Coll Florit



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 3.0. Spain License.**

DEPARTAMENT DE PINTURA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA

Programa: *TENDÈNCIES I PROCESSOS DE REALITZACIÓ EN L'ART CONTEMPORANI*

Bienni: 1991-1993

Títol de la tesi: *MIQUEL BARCELÓ. INSULARITAT I CREACIÓ*

Per optar al títol de: DOCTORA EN BELLES ARTS

Doctoranda: ANTÒNIA COLL FLORIT

Director de la tesi: PERE SALABERT SOLÉ, Catedràtic, Departament de Hª de l' Art, UB.

Tutora de la tesi: TERESA BLANCH MALET, Titular, Departament de Pintura, UB.

MIQUEL BARCELÓ. INSULARITAT I CREACIÓ

ANTÒNIA COLL FLORIT

Agraeixo a Joan Pons la seva col.laboració en la part literària; al desaparegut galerista Salvador Riera per la seva conversa aclaridora i els seus consells i ànims; a Marta Marfany per la traducció d'alguns textos francesos; a Carlos Velilla, Enrique Juncosa, Margalida Pons i Miquel Quilez per la facilitació de documentació i reproduccions d'obres; i a Pere Salabert pel seu rigor científic i la seva paciència a l'hora d'elaborar aquesta tesi.

I, molt especialment, agraeixo a Miquel Barceló la seva col.laboració.

A Tomeu Coll i
Rosalia Florit

Índex

Advertència.....	9
INTRODUCCIÓ.....	11
1. La creació artística als anys vuitanta.....	15
2. Sobreviure a l'era del buit. Miquel Barceló: un exemple.....	22

I PART

I. INSULARITAT

1. L'ILLA.....	33
1.1. La formació de la memòria moral.....	37
1.2. Gènesi de la matèria.....	43
1.3. L'atracció: Forces centrípetes.....	51
1.4. La fugida: Forces centrífugues.....	58

II. UNIVERSALITAT

1. LA CIUTAT.....	63
1.1. La solitud sorollosa.....	63
1.2. La senda del principiant.....	66
1.3. L'alquímia de les fusions.....	75
1.4. Eclecticisme: La Història de l'Art.....	78
1.5. Les convencions col·lectives: L'Art Internacional.....	84
2. EL VIATGE	
2.1. La iniciació al viatge.....	90
2.2. Homer, el viatge romàntic i el viatge modern.....	93
2.3. El viatge postmodern.....	97
2.4. El viatge a través de la matèria: l'alquímia final.....	100
2.5. La creació i el territori.....	107
2.6. Metàfores del moviment.....	114
2.7. El viatge a través de la literatura.....	116
3. LA CIUTAT: NOVA YORK.....	123
3.1. Nova York, capital del segle XX.....	123
3.2. La tradició del segle XX.....	126
3.3. Contacte generacional.....	130
3.4. Joc de seducció.....	134
3.5. Fusió impossible.....	138
3.6. Reafirmació dels orígens: Miquel Barceló, pintor europeu.....	141

III. EL DESERT.....	145
1. La banalització de la cultura.....	145
2. L'origen comú.....	150
3. Desmitificació de la cultura: Geometria del buit.....	156

4. Renaxement del procés creador.....	161
5. Cultura solar.....	169
6. Simulacres a l'era de la reproductibilitat.....	173
IV. RECREACIO DELS ORIGENS.....	181

II PART

Introduccio.....	185
I. OBRES:	
1. Incis a Mallorca, 1974-1980.....	187
- Dibuxos d'insectes i mol·luscs.....	187
- Col·lectus crítics: Taller Llunatic i <i>Neon de Suro</i>	189
- <i>Cadaverina 15</i>	192
2. <i>Nu pujant escales</i> , 1981.....	194
3. <i>Mapa de carn</i> , 1982.....	199
4. <i>Jugement de Salomon</i> , 1983.....	201
5. <i>Peintre peignant le tableau</i> , 1983.....	206
6. <i>Ahab</i> , 1984.....	209
7. <i>Giorgione à Felanitx</i> , 1984.....	211
8. <i>Marine soup</i> , 1984.....	213
9. <i>L'Amour Fou</i> , 1984.....	215
10. <i>La danse des couteaux</i> , 1984.....	220
11. <i>Fum de cuina</i> , 1985.....	222
12. <i>Louvre (noir et blanc)</i> , 1985.....	224
13. <i>Restaurant chinois avec grenouilles</i> , 1985.....	226
14. <i>Tous les dessins de 1985</i> , 1986.....	229
15. <i>Eight poles</i> , 1987.....	232
16. <i>Memorial soup</i> , 1987.....	234
17. Quadres blancs, 1988-89.....	237
18. <i>Le déluge</i> , 1990.....	240
19. <i>Ad marginem</i> , 1990.....	241
20. Taules, 1991.....	242
21. Quadres i dibuxos d'Àfrica, 1991-94.....	250
22. <i>Sopa amb plat vermell</i> , 1992.....	255
23. <i>Le bal des pendus</i> , 1992.....	256
24. Quadres de relleus, 1993-94.....	258
25. <i>In Extremis I</i> , 1994.....	262
CONCLUSIÓ.....	265
LLISTADEL·LEPRODUCCIONS.....	277
REPRODUCCIONS.....	281
BIBLIOGRAFIA.....	361

Advertència

Les cites de Miquel Barceló que apareixen al llarg d'aquesta tesi i que són fruit d'una entrevista realitzada a Mallorca l'estiu del 1993, seran citades a peu de pàgina com a: M. BARCELÓ, entrevista amb l'autora, 1993.

L'elecció de les obres que es comentaran, conformen un corpus limitat, selectiu i representatiu de l'obra de Miquel Barceló, que s'explicarà amb més detall en la introducció de la segona part.

Introducció

El concepte de creativitat ha anat evolucionant al llarg del temps, i no és concebible en l'àmbit de l'art fins a l'època moderna. Segons Pere Salabert¹, l'artista-creador sembla respondre al resultat evolutiu modern de l'artista-imitador antic, i prové més directament de l'artista-expressiu romàntic.

En l'àmbit de la teologia, com explica Tatarkiewicz², *creator* és un sinònim de Déu i així fou entès fins l'arribada de la Il·lustració. Durant el segle XIX, el terme *creator* s'incorporà al llenguatge de l'art. Però llavors es convertí en terme exclusiu de l'art: creador passà a ser sinònim d'artista. Apareixen els termes *creatiu* i *creativitat*. No és fins el segle XX que l'expressió *creator* començà a aplicar-se a tota la cultura humana: la ciència, la política, la tecnologia, la publicitat. Es formaren noves varietats de paraules que tenen la mateixa arrel i un sentit similar: creador, crear, creatiu, creativitat.

De la mateixa manera que el terme ha patit una evolució al llarg de la seva història; també han canviat les seves associacions. En l'últim quart de segle el terme més associat amb la creació ha estat la individualitat. Com diu Salabert:

*"Limitándonos al ámbito de la creación en el arte, sin embargo, y desde el mismo momento en que hablamos hoy de creatividad, este término parece relacionarse automáticamente con otros términos o conceptos tales como 'novedad', 'innovación', 'originalidad' ..., todos los cuales parecen tener cuando menos una característica: la de dejarse agrupar bajo el denominador común de una cierta individualidad de donde surgen."*³

A la vegada, tots dos termes, individualitat i creativitat, han vist potenciada la seva relació: la creació s'obté des de la individualitat i la individualitat es veu potenciada per la creació.

La individualitat creadora troba un segon àmbit en la societat. A mida que la societat s'ha anat convertint en un conglomerat d'individus, aquesta relació ha vist augmentada la seva intensitat: la individualitat necessita de la creativitat per a potenciar-se i la creativitat atorga qualitat a aquesta individualització.

El resultat que distingeix la creativitat en tots els camps, tant en pintura com en literatura, en ciència com en tecnologia, és la *novetat*: la novetat que existeix en una

¹ Vegis Pere SALABERT, *De la creatividad y el neo-kitsch. Meditaciones postmodernas*. Montevideo: Vinten ed., 1993

² Vegis Wladyslaw TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 1992

³ P. SALABERT, ob.cit., pàg. 11.

activitat o en una obra. Però aquesta seria una resposta simplista. La creativitat no es dóna cada vegada que es dóna la novetat: tota creativitat implica novetat, però no tota novetat implica creativitat.

Les obres humanes es poden considerar des de diferents punts de vista i aquells treballs que són nous des d'un cert punt de vista no ho són des d'un altre enfocament. En segon lloc, la creativitat es troba subjecta a la gradació: és major o menor: la creativitat suposa un alt grau de novetat. En tercer lloc, la creativitat pot arribar a ser només una nova combinació d'elements preexistents. En quart lloc, la novetat aconseguida per persones creatives té diversos orígens: és deliberada o no intencionada, impulsiva o dirigida, espontània o resolta metòdicament a base d'estudi i reflexió. Segons Münsterberg, Mussen, Lowenfeld, Helson i Salabert la individualitat creativa té uns determinats trets personals: autonomia, activitat (enfrentada a passivitat), iniciativa, originalitat, curiositat, concentració.

A més de potenciadora de la individualitat, la creativitat té una segona facultat més important: davant la saturació d'elements comunicatius a causa del cada vegada més elevat ritme de producció a que es veu abocada la societat de consum la novetat és cada cop més important. Produir coses noves amplia el marc de les nostres vides i posa de manifest el poder d'independència de la ment humana.

En una societat competitiva, la creativitat és el bé més preuat: el motor que la fa avançar garantint la seva supervivència i competitivitat.

L'art, tot i que ha perdut la seva exclusivitat, és el millor camp per a poder estudiar la creativitat. I la dècada dels vuitanta -individualista, hedonista, econòmica, mass-mediàtica...- una època ideal per a valorar-la.

Miquel Barceló, a més, caracteritza doblement al creador actual: seductor, carismàtic, talentós, hedonista, original, individualista, singular. Si l'artista en particular és el paradigma del creador contemporani, la concepció geològica de l'illa és una metàfora de l'artista creador. És una oportunitat poder estudiar en aquesta època individualista, hedonista i singular un personatge sobre el qual recaiguin dues metàfores tan significatives i actuals. L'artista és una illa i, per a rompre aquesta insularitat ha de rompre la seva individualitat mitjançant el seu procés creador per assolir la comunicació amb un art general i comú a tots els homes.

L'artista insular ha de rompre dos cops aquesta barrera comunicativa per aconseguir una comunió total. Aquesta redundància explicativa fa que l'artista insular es converteixi, molt a pesar seu, en un paradigma de l'artista d'aquest final de segle i, paral·lelament, de la creació contemporània.

L'illa de Barceló és Mallorca, però podria ser Khikoku, Santa Lucía, Irlanda o qualsevol Macondo insular. El procés sempre és el mateix: reconeixement de la individualitat; possibilitats que atorga aquesta individualitat si va unida al coneixement; trencament d'aquesta individualitat mitjançant aquest coneixement; procés de formació artística i personal; assoliment d'un llenguatge comú gràcies a aquesta formació i capacitat de saber-lo transmetre a través de processos creatius personals. La metàfora insular

observa un paral·lelisme similar: reconeixement de la insularitat; possibilitats que atorga aquesta insularitat -cultura singular, vegetació singular, territori singular-; trencament d'aquesta insularitat -viatge-, per adquirir un coneixement exterior -concentrat principalment en les grans ciutats-; adquisició d'un conducte comunicatiu a través del qual transmetre la cultura insular i rebre la cultura universal.

L'únic que canvia és el temps, l'art i la identitat. El temps és continuïtat, seguint el procés vital; segons l'època l'art canviarà; la identitat s'obté del territori, de la infantesa i del devenir personal.

El pla d'aquest treball pren el seu esperit estructural d'Albert Camus quan l'any 1939 es queixava a "El Minotaure o la collada d'Orà" :

"Ja no hi ha deserts. Ja no hi ha illes. I, en canvi, se'n sent la necessitat. Per comprendre el món cal, a vegades, apartar-se'n; per servir millor els homes, tenir-los un moment a distància. Mes, ¿on trobar la solitud que li cal a la força, el llarg respir en el qual l'esperit es recull i on es mesura el coratge? Resten les grans ciutats. Només que calen, encara, condicions."⁴

En aquesta necessitat de buscar el "soroll" de les ciutats per a poder connectar amb els ritmes del seu temps i, a la vegada, de la necessitat de trobar el "silenci" dels deserts i de les illes per a poder estudiar els homes des de la distància, troba el creador, Miquel Barceló, el seu equilibri evolutiu.

La formació del procés creatiu de Barceló va seguint un moviment circular que lliga *Illa-Ciutat-Desert*, en una successió de ritmes d'espai i temps conduïda sempre per la necessitat creativa en la qual vida i obra formen part d'un mateix objectiu. Amb l'Illa com a punt de partida formadora de la consciència i de la pròpia singularitat i personalitat, el pintor, a mida que es fa formant com a tal, trenca la insularitat personal i creadora per a lligar amb el coneixement col·lectiu. Tripulant d'un Pequod imaginari -"En el Pequod gairebé tots eren illencs; 'aïllats' també els dic jo, que no reconeixen el continent comú dels homes sinó que cada 'aïllat' viu en un continent propi, separat dels altres"⁵ -, Miquel Barceló "nedarà" fins el continent comú dels homes i trobarà a la Ciutat l'espai universal i unificador amb el qual hi connectarà a través dels seus ritmes més profunds i matèrics. Un cop aconseguida aquesta fusió, l'illenc que ha deixat de ser-ho creativament anirà després al Desert per a distanciar-se dels homes i assolir el temps comú, el temps global i geològic de l'home; produint una tercera fusió, aquesta darrera entre el "primitivisme" (és a dir una relació més propera, intensa i necessària amb la natura) de la infantesa a l'illa amb el "primitivisme" natural i actual del desert i d'Àfrica. Miquel Barceló clourà així un viatge a través del temps i de la matèria que parteix de la diferència, d'allò individual i singular, per arribar a assolir allò que és comú a tots els éssers, a tots els homes; una

⁴ Albert CAMUS, "El minotaure o la collada d'Orà" a *L'Estiu*, pàg. 57.

⁵ Hermann MELVILLE, *Moby Dick*, pàg. 124.

mena de sentit de la necessitat i d'allò que és essencial per arribar als orígens.

Establint un procés no pas lineal sinó de retorn, seguint un moviment circular, nutritiu, matèric, alimentici que troba la seva metàfora final i simbòlica, com veurem després, en "la sopa".

Miquel Barceló ha sabut trobar les seves ciutats, els seus deserts i la seva illa. Les coincidències entre el devenir personal de Barceló i aquests territoris de l'espai mental i físic fa que l'estructuració de la investigació reposi sobre unes vies sòlides que ens permeten arribar al fons del seu art.

El cas de Barceló guarda molts paral·lelismes amb l'explicat per Kenzaburo Oé:

"Vaig néixer a un poble remot (a Khikoku, una illa del sud de l'arxipèlag japonès), on vaig absorbir les vivències dels meus pares i de la meva àvia, elements folklòrics i religiosos molt locals que han quedat intrincats en la meua obra. Quan vaig venir a Tokió era com venir a l'estranger... els meus estudis es van centrar en la literatura europea... Aquests tres pols, la meua vila, Europa i Tokió, condensen la meua universalitat i alhora la meua identitat japonesa com a literat."⁶

A l'illa, Miquel Barceló forneix la seva memòria moral -l'única que importa, segons Josep Pla- a partir d'un territori que s'esqueixa davant l'arribada del turisme de masses. Venç la insularitat física que l'encadena al territori insular anant a la ciutat -Barcelona, París, Nova York- i, a la ciutat, aconseguix vèncer la insularitat intel·lectual connectant el seu bagatge local amb els ritmes urbans universals. Finalment, es retira al desert en una fusió entre els "primitivismes" de la infantesa i el "primitivisme" africà, distanciant-se dels homes i de la seva cultura saturada en un intent de poder contemplar millor el seu temps i la seva època, o possiblement a si mateix, i així poder reflectir-ho amb les seves obres.

Illa-Ciutat-Desert es convertirà així en el triangle màgic solcat per la creativitat de Miquel Barceló en un fascinant viatge a través del temps, l'espai i la matèria.

Aquest recorregut estructurarà la primera part de la tesi, mentre que la segona part consistirà en comentaris d'obres significatives per poder entendre i demostrar aquest procés i el seu sentit per a la creació. Així com la primera part la podem entendre com un estudi del procés de creació, la segona es basarà en els resultats concrets, o sigui les obres, que acotarem en l'espai temporal que va del 1974 al 1994, des de les primeres obres fetes a l'illa de Mallorca fins a l'assimilació d'unes vivències que conformen un procés vital clau per a la creació.

Després d'aquesta introducció general que ens dona les bases d'aquest treball, volem situar la creació dins el context actual per tal d'entendre millor l'època i els processos

⁶ Kenzaburo OÉ, en una entrevista amb R. Mantecón, "La visión universalista de un autor japonés. Kenzaburo Oé". *El País*, 25-2-1996, pàg. 34.

creatius que hi han tingut lloc, fent un breu repàs de la situació de l'art durant la dècada dels vuitanta, moment del reconeixament artístic de Barceló i època en la que és realitzen la major part de les obres comentades en la segona part d'aquesta tesi.

1. LA CREACIÓ ARTÍSTICA ALS ANYS VUITANTA

La dècada dels vuitanta, a més d'haver estat una dècada individualista, egòlatra, precipitada, hedonista i de conèixer l'epidèmia del Sida, i donar nom a l'estrés, ha estat la dècada dels creadors i de la creació. Anys narcisistes, estètics, seductors, eclèctics i condradictoris; propicis per a la formació professional i creativa esperonada per una despietada i àmpliament fomentada competitivitat. Cap camp s'ha lliurat d'aquests ferotges processos de personalització individual: pintura, cinema, escultura, disseny, negocis, vida quotidiana. La paraula creativitat ha passat a ser la matèria prima més cobdiciada de la nostra societat, fomentada per un ferotge individualisme que venia a substituir els dogmes i les ideologies globalitzadores i socialitzants. Les veritats absolutes que havien guiat les masses i les nacions es trencaren, ja des dels anys seixanta, en les mil cares de la quotidianitat. Individus competint amb altres individus sense el recolçament referencial dels dogmes i de les ideologies totalitzadores. Els individus competeixen en solitari fent servir i activant el bé més preuat. Els processos de "personalització" són paral·lels als processos creatius. Des de l'arquitectura postmodernista o deconstructivista internacional (Venturi, Bofill, Graves, Ghery, Himmelblau, Eisenman, Libeskind, Tschumi...) fins la literatura del *dirty realism* (Bukowski, Tobias Wolff, Raymond Carver, Richard Ford...), les noves aportacions sorgiren a partir d'allò més quotidià. Sota la mirada dels mitjans de comunicació de masses, posant per a ser filmats i reproduïts, allò més important en pintura, en escultura, en escriptura va ser produir novetats. Petites, domèstiques, ciutadanes. La novetat, corregint la realitat existent, ironitzant, revitalitzant o intervenint activament, es convertí en el dictat primordial del mercat.

A aquesta dinàmica incessant s'hi afegiren les nacions que es vengueren com un lot complet en el mercat de la moda i del prestigi de la imatge. Aquesta dinàmica de l'època coincidí amb la necessitat d'exportar una imatge nova d'Espanya que substituís la imatge negra i tòpica que havien creat quaranta anys de noucentista administració. La joventut es convertí internacionalment en un valor artístic per ella mateixa i els artistes foren projectats als aparadors més cobdiciats, rodejats per la maquinària efectiva de la promoció mass-mediàtica. Amb la mateixa velocitat en què és llançat un nou producte al mercat, els artistes foren retirats i substituïts per artistes encara més innovadors. Va ser el preu real que els llibres romanessin cada cop menys temps a les llibreries, i els pintors es consumissin com hamburgueses, a la vegada que els productes culturals es despatxessin rodejats de pizzes, gelats i galetes integrals.

La creativitat, motor del progrés i de l'art a través del temps, es veié afectada per aquesta doble dinàmica. En el moment en què tota creativitat implica novetat, i que l'artista dels vuitanta és llançat a les més altres plataformes del mercat de l'art com a novetat per ell mateix, es creà una doble projecció creativa. Per una banda el producte creat per l'artista i, per l'altra, el mateix artista o la imatge productiva que és capaç de donar d'ell mateix a través de l'actuació davant el públic o els projectes mass-mediàtics. La creativitat material més o menys productiva entra així en clara interferència amb la creativitat que suposa l'aparició de l'artista i de la imatge que pot donar i que es retransmesa pels *mass media* a una velocitat de vertígen. Per altra banda, l'artista ha de competir amb les imatges "fabricades" pels mateixos *mass media* i s'ha d'imposar a tots els altres processos de "personalització" individual que desemboquen en un intent de creació real que es consolidarà o no a través del temps.

Sense alimentar, sinó tot el contrari, la idea o l'obsessió d'aquests últims anys d'organitzar l'art i la història segons dècades, que no deixa de ser una herència de la concepció historiogràfica i crítica que ha assumit el principi de les avantguardes que entén els artistes com a militants de moviments estilístics encasellats en períodes molt concrets. Entenem la vida i l'obra d'un artista molt per sobre d'aquestes classificacions, que si podien tenir un sentit didàctic acaben fàcilment adulterant la comprensió de l'art, encara que també sabem que l'artista està treballant en un moment i en un context determinat i l'obra no deixa de ser un reflex constant d'aquestes situacions exteriors i també interiors que conformen la realitat.

Els anys vuitanta, que per alguns teòrics van significar un moment de gran vitalitat en el panorama artístic, per altres va suposar una regressió i estancament, o en tot cas una estratègia per part del mercat de l'art davant les dificultats d'intentar comerciar amb les obres efímeres o a vegades immatèriques de l'art conceptual predominant durant els setanta.

La postmodernitat, entesa també com un desbloqueig del camp artístic i considerada un pensament dèbil, representa una absoluta superació del caràcter dogmàtic de les avantguardes i manifesta una total flexibilitat i diversitat i, consegüentment, una elevada dosi de contradiccions que, assumint-les, evidenciaríen un pensament més aviat complex. El rebuig de les contradiccions és propi d'un pensament simplificador, totes les coses són en elles mateixes contradictòries, i és aquest principi, més que qualsevol altre, el que expressa l'essència mateixa de les coses. Aquesta mentalitat que desprestigia tot pensament i acció totalitària, absoluta, dogmàtica, assumeix llavors i consegüentment, la flexibilitat i la contradicció, l'actitud eclèctica davant la història, els gustos, la realitat... i l'individualisme.

Després de la Segona Guerra Mundial, amb l'expressionisme abstracte a Amèrica i l'informalisme a Europa, l'actitud artística era més propera a una estètica que repudiava l'hegemonia de l'intel·lecte i permetia que l'artista s'expressi de forma lliure i subjectiva. El pintor Robert Motherwell deia: "és precisa una experiència sentida: intensa,

immediata, directa, subtil, unificada, càlida, viscuda, rítmica.”⁷

Aquesta actitud expressiva persistia aquí amb una visió abstracta, encara que no totes les abstraccions respondran a una mateixa actitud. L’art conceptual va arribar a l’extrem de dur l’art a la teoria passant per damunt de la realització, a la idea per sobre la presència física o objectual. Hereu del dadaisme, mentre aquest suposava un repte a l’estètica vigent i a l’ordre social, des de la postguerra aquest repte semblava haver esdevingut un dogma. Marcel Duchamp escrivia, en una carta dirigida a Hans Richter, al 1962:

“Aquest neodadaisme, al que anomenen neorealisme, pop art, *assemblage*, etc., és una sortida fàcil, i viu del que va fer el dadaisme. Quan jo vaig descobrir els *readymades* vaig pensar que, amb ells, treuria força a l’estètica. Els neodadaistes, s’han agafat els meus *readymades* i els hi han trobat estètica. Jo vaig agafar els meus ampollers i l’orinal i els hi vaig tirar a la cara com un repte, i ells ara els admiren per la seva bellesa estètica.”⁸

A mitjans dels anys setanta es produeix un bot cap a l’altre extrem recuperant amb la pintura el gust i la passió pel fet materialment creador enfront de l’exclusivitat de la idea, el valor de la presència (en aquest cas del quadre) enfront de la negació de l’objecte artístic, i la contemplació sense imposicions. Amb la revalorització de l’objecte, del poder de la presència, també es revaloritza la intuïció.

Però en realitat aquesta presunta dualitat de l’art radica en la discussió que condueix a determinar la seva funció. Donant prioritat al concepte i a un cert compromís polític i social, l’artista esdevingué un intel·lectual, una ment pensant que renegava de l’ofici, del treball amb la matèria prima, solitari i silenciós en favor del discurs, de la teoria, de la paraula.

Pot semblar que las opcions conceptual i l’expressiva, segueixen un devenir cíclic des de la segona guerra mundial, de vegades molt lligat a modes o imperatius extra-artístics o també per un simple procés de saturació que fa que una opció giri cap al seu contrari. Això és la llei de la història que Heràclit anomenà *enantiodromia*, és a dir, quan un principi toca el sostre del seu poder, es transforma en el seu contrari.

A mitjans dels anys setanta es va començar a experimentar un retorn cap a la pintura per part de les arts plàstiques, com a reacció al conceptualisme i a la proclamada mort de les belles arts de la dècada anterior. Entenent que aquesta revalorització de la pintura s’emmarca dins un context on el dogmatisme i l’exclusivitat han estat substituïts per l’eclecticisme i la coexistència, i on el terme pluralisme, que és converteix en un dels més recurrents del moment, indica la pèrdua de fe en un corrent estilístic excloent i suprimeix tot control. L’artista viu aquesta situació en el mateix doble sentit. Per una banda hi ha una absoluta llibertat de creació que s’expressa a través d’una molt sana actitud eclèctica, donat que l’eclecticisme és la tendència natural d’una cultura lliure en les seves eleccions,

⁷ Anthony EVERITT, *El expresionismo abstracto*, pàg. 5

⁸ Hans RICHTER, *Dada-Art or Anti-Art*, pàg. 207-208.

tant en l'assimilació d'influències com en les decisions formals dintre d'una mateixa obra i, molt especialment, en la concepció de la història de l'art, la producció de les obres perd la linialitat en la seva evolució, tota la història es fa present per a l'artista en un mateix nivell d'importància. "The experiments of Picasso, Kandinsky or De Chirico, for example are no longer relevant for the art of today anymore than are Raphael's frescoes or Rembrandt's self-portraits".⁹

El pintor Luis Gordillo declarava:

*"hay una aceleración histórica terrible en el siglo XX y, sin embargo, el artista debe retener el tiempo para explicarla: hay una contradicción temporal que produce un drama en el artista contemporáneo....Me produce malestar esa sensación de que todas las fronteras se han derribado, de que todo es posible en las artes plásticas, desde la arquitectura hasta el teatro y el cine. La apertura es tan enorme que es difícil hacerse un espacio...Y pienso en las dificultades de los jóvenes que ahora empiezan y deben optar por la foto, por el video, por las instalaciones, por la pintura, por los objetos... Es tal la mezcla que hay, son tantas las posibilidades que se ofrecen, que la verdad es que los jóvenes lo tienen difícil."*¹⁰

Davant d'aquesta situació l'art troba el seu sentit en els processos de "personalització".¹¹ La "individualització", la pròpia memòria, l'experiència personal, es converteixen en el sedàs imprescindible per a que l'obra esdevengui autèntica, pròpia, personal i, conseqüentment, única, a partir de l'afirmació de la personalitat individual.

La Biennal de Venècia de 1980, que sota el títol "La presenza del passato" al·ludeix al concepte de Història que serà una constant en l'art dels anys venidors, va suposar la consagració del neoexpressionisme alemany, provocant un nou vitalisme del fet creador i del seu context. L'artista perd els prejudicis cap els materials, tècniques, procediments, temes i formats tradicionals i en certa manera assumeix el seu paper d'artista i les implicacions comercials, i accepta el caràcter elitista de l'art. Als anys vuitanta es va produir una eufòria artística i econòmica difícil de repetir. Pel que fa a l'art, a finals dels setanta es va produir una onada vitalista en la pintura que va posar Europa en el centre de gravetat de la pintura, centre que representava EEUU des de la Segona Guerra Mundial, concretament des de la consagració de l'expressionisme abstracte. Sota l'afany classificador de crítics i teòrics, la pintura europea es va veure dividida en dos focus d'atenció, per una banda el neoexpressionisme alemany i per l'altra la *Transavanguardia Italiana*; però en certa manera tots aquests artistes (i els que començaven a pintar i a donar-se a conèixer en aquells moments) eren definits com a *nous salvatges*. De totes maneres, aquest vitalisme pictòric, a pesar dels excessos, va servir per apropiarse de nou a la pintura, sense prejudicis i de la manera més exuberant possible; potser en alguns casos

⁹ N. ROSENTHAL, "The principle of Restlessness", dins el catàleg de l'exposició *Metropolis*, Berlin, 1991.

¹⁰ LuíS GORDILLO, Entrevistat a la revista *El Guía*, nº 14, Maig, 1992

¹¹ Vegis Gilles LIPOVETSKY, *La era del vacío*, Barcelona: Ed. Anagrama, 1986.

per fer-ne una certa relectura i, especialment, per reconsiderar el que és físicament pintar. Agrupacions, encara que perpetrades per la voluntat profètica d'alguns crítics d'art, com el neoexpressionisme alemany, la *Transavanguardia Italiana* o la excessivament genèrica i més heterogènia pintura dels vuitanta als EEUU d'Amèrica, presenten inequívocs trets de similitud, on processos de deconstrucció i actitud eclèctica hi desenvolupen un paper prioritari¹². Però més que atendre'ns a classificacions grupals aquí ens referim a individualitats, i és també certa la similitud que presenten diversos artistes d'un mateix moment i de llocs geogràficament i cultural diferents. Així es pot parlar d'un llenguatge comú en el que es valora el fort paper que exerceix en l'art el concepte de memòria en tota la seva amplitud, memòria personal (autobiografia, vivencialitat,) i memòria col·lectiva (geografia cultura, mites,...), la majoria de les vegades barrejades les dues en un espai intermedi en que una i l'altra resulten indistingibles. Espai comú i vastíssim en el que es mouen, salvant les diferències i les peculiaritats individuals, artistes com els alemanys Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jörg Immendorff, A. R. Penck, Sigmar Polke, Markus Lüpertz; els italians Sandro Chia, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino, Francesco Clemente; o els nordamericans David Salle, Julian Schnabel, Eric Fischl, Jean Michel Basquiat, Keith Haring i Georges Condo.

La Documenta VII de Kassel de 1982 significa la plataforma de llançament internacional de l'obra de Miquel Barceló. Rudi Fuchs, actuant de comissari, el selecciona per a la Documenta després d'haver vist la seva obra a Madrid a l'exposició *Otras Figuras*, comissariada per María Corral al 1981. És l'únic artista espanyol seleccionat. R. H. Fuchs remarquant la voluntat de crear un clima de coexistència pacífica i no de confrontació i intransigència, proposa com a subtítol de la mostra, imitant a les noveles antigues: *En què els nostres herois després d'un llarg i extenuant viatge a través de sinistres valls i boscos foscos finalment arriba al jardí anglès, i a la porta d'un esplèndid palau*¹³. A la Documenta VII conflueixen artistes nascuts a principis de segle com Richard Paul Lohse (1902), Pierre Klossowski (1905), Meret Oppenheim (1913), Alberto Burri (1915), Emilio Vedova (1919), o Joseph Beuys (1921); amb d'altres fins a cinquanta anys més joves com Barceló (1957), Keith Haring (1958), Jean Michel Basquiat (1960), o Lee

¹² Al Pavelló alemany de la Biennal de Venècia de 1980, es mostra l'obra de Georg Baselitz i de Anselm Kiefer, suposant una espècie de consagració internacional del Neoexpressionisme Alemany, conformat per artistes de diverses generacions, des dels deixebles directes de Beuys, fins als més joves deixebles d'aquests. Artistes com A.R. Penck, M. Lüpertz, H. Middendorf, R. Fetting, J.G. Dokoupil, W. Dahn, P. Kirkeby,... Vegis el catàleg de l'exposició *Origen i visió. Nova Pintura Alemana*. Madrid: Ministerio de Cultura i Fundació Caixa de Pensions, 1984.

Coneixem com a *Transavanguardia*, nom que indica la superació de les idees convencionals sobre l'avantguarda, el col·lectiu de pintors italians que el crític d'art Achille Bonito Oliva dona a coneixer, també en la Biennal de Venècia de 1980, en la secció "Aperto". Artistes com S. Chia, F. Clemente, E. Cucchi, N. de Maria, N. Longobardi, M. Paladino, E. Tatafiore... Vegis Achille BONITO OLIVA, *La Transavanguardia Italiana*. Milano: Giancarlo Politi, 1982.

Als USA la pintura que lliga amb aquests corrents està representada pels artistes: J. Schnabel, K. Haring, J. M. Basquiat, D. Salle, E. Fischl, S. Levine... Exposicions en les que es mostra aquesta nova pintura, contribuint a l'èxit internacional d'aquests artistes són: *A New Spirit in Painting*, Londres: Royal Academy, 1981; *Zeitgeist*, Berlin: Martin Gropius Bau, 1982 o la *Documenta VII* de Kassel del 1982.

¹³ Catàleg *Documenta VII*. Kassel: Paul Dierichs, 1982. Introducció de R. H. Fuchs, vol. I, pàg. XV

Quiñones (1960); però la majoria dels artistes seleccionats van néixer entre els anys vint i els anys cinquanta agrupant actituds com les de l'*Arte Povera* -que havia viscut la seva consagració a la Documenta V de l'any 1972- amb Mario Merz, Jannis Kounellis, Luciano Fabro, Michelangelo Pistoletto, Richard Serra, Giovanni Anselmo, Ulrich Ruckriem, Barry Le Va o Joseph Beuys; representants del conceptual i dels happenings com Joseph Kosuth, On Kawara, Giulio Paolini, Daniel Buren, John Baldessari, Art & Language, del *Body Art* com Gunther Brus, Hermann Nitsch o Vito Acconci; del *Land Art* com Jan Dibbets, Barry Flanagan i Richard Long; del *Minimalisme* Donald Judd, Sol Lewitt i Carl Andre; el pare del *Pop Art* Andy Warhol i Claes Oldenburg; representants de l'abstracció ja clàssica Emilio Vedova, Alberto Burri o Richard Lohse i el representants de la *Transavanguardia Italiana*, els del Neoexpressionisme alemany o els Nous Salvatges Austriacs. La Documenta VII fou una representació de la majoria de les tendències artístiques de la segona meitat d'aquest segle amb representants de happenings, accions, instal·lacions, escultura, fotografia però on radica la peculiaritat d'aquesta mostra és en la irrupció de la força pictòrica, absent durant les últimes edicions. Des de la primera edició de la Documenta de Kassel al 1955 i seguint el model de la Biennal de Venècia -creada el 1895-, una de les intencions més clares és la consagració de tendències que, sense perdre la dignitat artística, contribueixen a promoure un cert mercat. Com ja hem dit, la Documenta V del 1972 va consagrar l'*Arte Povera*, però la següent edició del 1977 reflectia un cert buit entre el cansament i la saturació de l'art conceptual i la inexistència, encara, de les noves figuracions. Immediatament després va sorgir la *Transavanguardia*, llançada com si es tractés d'una estrella del rock per Achille Bonito Oliva, i la van seguir tota la sèrie de noves figuracions al darrera de noms nous com Baselitz i Kiefer al Pavelló alemany de la Biennal de Venècia del 1980, i tota la llista de protagonistes consagrats per dues grans exposicions, *A new Spirit in Painting* (Londres, Royal Academy, 1981) i *Zeitgeist* (Berlin, Martin Gropius bau, 1982), dues mostres intencionadament pictòriques i en aquesta última la nova figuració internacional neoexpressionista i transavantguardista coexistia amb els representants de l'*Arte Povera*, amb Warhol, Beuys, o Frank Stella. La Documenta VII va consagrar la *Transavanguardia Italiana* i amb les exposicions ja anomenades va quedar establerta la nova acceptació internacional dels mitjans tradicionals (pintura, escultura, dibuix). Però aquesta acceptació no va relegar, com de vegades sembla creure's, altres tendències ni tampoc va suposar per part de la gran majoria dels artistes una reacció a les tendències anteriors. El *minimalisme* i l'*arte povera* van quedar consagrats institucionalment i l'art conceptual es va establitzar comercialment, el vídeo i la fotografia són ja mitjans tan acceptats com la pintura i el caràcter efímer inicial de les instal·lacions va desembocar a finals dels vuitanta en una institucionalització i musealització (el MOCA de los Angeles acull la col·lecció Panza di Biumo)¹⁴. La barreja d'estils i d'artistes de generacions distintes, no tant en un intent de confrontació sinó en

¹⁴ Per una crítica de la Documenta VII vegis Andreas HUYSSSEN, "Cartografia del postmodernismo", pàg. 189-248, a: *Modernidad y postmodernidad* compilació de Josep PICÓ, Madrid: alianza Ed., 1988. Per una més detallada descripció de la Documenta VII, vegis Benjamin H. D. BUCHLOH, "Documenta VII: A Dictionary of Received Ideas", *October*, 22, tardor 1982, pàg. 104-126.

una inevitable coexistència temporal, serà una constant en la dècada dels vuitanta. Amb tota aquesta sèrie de continguts, la mostra és concebuda i presentada al públic amb una forta dosi de dramaturgia, evidenciada en el seu subtítol que hem transcrit més amunt. La participació de Miquel Barceló a la Documenta de Kassel suposa per a ell l'entrada, per la porta gran, dins del mercat de l'art internacional (el mateix any Jean-Louis Froment compra alguns quadres per a la col·lecció del CAPC de Bordeus, comença a preparar exposicions per a la galeria de Lucio Amelio a Nàpols i la de Yvon Lambert a París) amb tot el que això significa: tranquil·litat econòmica i accés a l'elit artística. Però la participació de Barceló a la Documenta va causar un impacte al món de l'art de l'Estat Espanyol. Simón Marchán va escriure:

*"A partir de 1982, tras la participación de Miquel Barceló en la Documenta de Kassel, asistimos a una suerte de reconversión pictórica de la abstracción en dirección a la figuración, y de ésta hacia la sensibilidad pictórica europea de los ochenta. Sorprende asimismo la pujanza de la pintura en las diferentes nacionalidades."*¹⁵

El crític americà Dan Cameron en un reportatge sobre l'art espanyol escrivia:

*" El clima de renaixença cultural d'Espanya ha produït un florit grup de joves artistes. No es tracta simplement d'una altra mostra de l'extesa Transavantguarda, el seu treball reflecteix la corrent renovadora de la confiança nacional...Encara que és reconegut a casa com un dels millors talents de la generació emergent, la inclusió de Barceló a la Documenta de 1982 va disparar una carrera ascendent que el va anar separant ràpidament dels seus contemporanis. L'èxit de les exposicions individuals ha seguit a Düsseldorf, Milan i París..., i ha quedat clar que Barceló és el primer Espanyol que excedeix a la xarxa de galeries europees que han dominat el mercat del Neo-Expressionisme."*¹⁶

Barceló actuà de punta de llança despertant en aquells moments un interès forà per l'art jove a l'Estat Espanyol des del qual, coincidint amb l'inici del que fou l'era socialista amb el projecte de modernitzar i internacionalitzar Espanya després d'una llarga letargia, s'utilitza el ressò de l'artista per a vendre una "nova imatge d'Espanya" convertint-se en frases tòpiques del moment les referents a l'obsessió per l'art jove, les al·lusions a la imatge espanyola però també cosmopolita, a l'aïllament tradicional que ara comença a vèncer-se; tot això en el marc d'establir un eix amb Nova York (al 1982 es fa la primera edició de ARCO, Fira internacional d'Art Contemporani). Estimulat per una situació econòmicament favorable, es viu una eufòria creativa, especialment pictòrica, que va fer augmentar l'interès per l'obra dels joves artistes: se succeeixen les exposicions d'art jove, l'obertura de sales d'exposició, les beques, les subvencions oficials... i, especialment, les

¹⁵Simón MARCHÁN FIZ. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*, pàg. 324.

¹⁶Dan CAMERON, "Report from Spain". *Art in America*. 2-1985, pàg. 25-34

sortides a altres països, tant obeint iniciatives privades o a càrrec de la pròpia administració¹⁷. A la voracitat del mercat i dels crítics, transformats en *managers*, s'hi uneix la dels polítics, que utilitzen l'art com un reclam cultural més en els seus programes electorals.

El mercat de l'art, és a dir el sistema econòmic-social de l'art, experimenta, a principis dels vuitanta, una forta alça econòmica afegint-se al lloc dels béns d'inversió i amparant-se en la seva capacitat per atorgar prestigi i *status*. Els elevats preus assolits per les obres antigues o les ja consagrades per la Història arriba a l'eufòria amb les obres impressionistes, i especialment eufòric és el cas de *Els lliris* de Vincent Van Gogh venut al 1987 per 53'9 milions de dòlars xifra superada al 1990 per el *Retrat del Dr. Gachet* del mateix artista, amb 82'5 mill. de dòlars convertint-se en el quadre pel qual s'havia pagat més diners fins aleshores, iniciant un seguit de subhastes milionàries que posen l'art modern i especialment l'obra d'artistes com Van Gogh i Picasso en el primer lloc de la llista d'objectes de luxe més preuats del món.

Els museus, per la seva banda, organitzen exposicions a artistes a vegades força joves i les seves obres passen a engreixar els fons de la secció d'art contemporani.

D'aquesta manera es crea una necessitat d'artistes i, a la vegada, atrets per aquesta necessitat sorgeix una competència extraordinària. Només els qui reuneixen en ells mateixos o en la seva obra els trets característics de la seva època o unes fortes dosis de seducció destacaran.

El següent apartat servirà per emmarcar l'artista dins la societat que li ha tocat viure. Època que el filòsof francès Gilles Lipovetsky va anomenar molt encertadament *L'ère du vide*¹⁸.

2. SOBREVIVRE A L'ERA DEL BUIT. MIQUEL BARCELÓ: UN EXEMPLE.

Per a Lipovetsky, s'obria a principis del vuitanta, una nova fase en la història de l'individualisme occidental: privatització ampliada, erosió de les identitats socials, deixadesa ideològica i política, desestabilització accelerada de les personalitats; en

¹⁷ Les exposicions col·lectives del jove art espanyol a l'estranger s'aniràn succeint amparades pel Ministeri de Cultura, directe o indirectament. En destacaré aquí algunes de les més significatives fins al 1987, a manera d'exemple: *Nueva figuración española*, Cambridge, 1982; *Art Espagnol Actuel*, Palais des Arts, Tolosa, 1984; *Spanish kaleidoscope*, itinerant per Basilea, Dortmund, Bonn, 1984; acord del Ministeri de Cultura amb l'Artist's Space, New York, 1985; *La presència de la realitat en l'art espanyol contemporani*, itinerant per Hèlsinki, 1985 i Sudamèrica, 1986; *Dobles Figures*, Museum of Modern Art, Oxford, 1986; *Spanish Identities*, New York, 1987; *Cinq Siècles d'Art Spagnol L'Imagination Nouvelle, les années 70-80*, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1987.

¹⁸ Gilles LIPOVETSKY, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris: Ed. Gallimard, 1983. (De la trad. esp.: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1986.)

definitiva tenia lloc una segona revolució individualista. Sorgia una nova societat, una societat flexible basada en la informació i en l'estimulació de les necessitats, el sexe, els factors humans, en el culte a tot allò que és natural, a la cordialitat i el sentit de l'humor. Una nova manera per a la societat d'organitzar-se i orientar-se, noves maneres de gestionar els comportaments amb el mínim de coaccions i el màxim d'eleccions privades; respecte per les diferències, culte a l'alliberament personal, a la relaxació personal, a l'humor i a la sinceritat, al psicologisme, a la lliure expressió. L'ideal modern de subordinació d'allò que és individual a les regles racionals col·lectives havia estat espoltrit, el procés de personalització havia promogut i encarnat massivament un valor fonamental, el de la realització personal, el respecte a la singularitat subjectiva, a la personalitat incomparable. "Viure lliurement sense repressions, escollir íntegrament la manera d'existència de cadascú: vet aquí el fet social i cultural més significatiu del nostre temps, l'aspiració i el dret més legítim davant els ulls dels nostres contemporanis", deia Lipovetsky¹⁹.

D'aquí la recerca d'una identitat pròpia, d'una voluntat d'autonomia i de particularització dels diferents grups i individus que conformen la societat: neofeminisme, alliberament de costums i sexualitats, reivindicacions de les minories territorials i lingüístiques, tecnologies psicològiques, desig d'expressió i d'expansió del jo, moviments *alternatius*. Tothom està àvid d'identitat, de diferència, ja quasi ningú no creu en el pervindre radiant de la revolució i el progrés, la gent vol viure de pressa, conservar-se jove. Els grans eixos moderns, la revolució, les disciplines, el laïcisme, l'avantguarda han estat abandonats a força de personalització hedonista; va morir l'optimisme tecnològic i científic en anar acompanyats els innombrables descobriments pel sobrearmament dels blocs, la degradació del medi ambient, l'abandonament dels individus; ja cap ideologia política és capaç d'entusiasmar les masses, la societat no té ídols ni tabús, ni tragèdia ni apocalipsi.

La cultura actual realça el passat i la tradició, revaloritza allò que és local i la vida simple, dissol la preeminència de la centralitat, legitima l'afirmació de la identitat personal segons els valors d'una societat personalitzada en què allò que és vertaderament important és ser un mateix i totes les opcions, tots els nivells poden cohabitar sense contradicció.

Així com l'edat moderna estava obsessionada per la producció i la revolució, l'edat posterior ho està per la informació i l'expressió. Ens expressem, es diu, en el treball, pels contactes personals, l'esport, l'oci. No és tan sols un discurs ideològic, és una aspiració de massa les darreres manifestacions de la qual són l'extraordinària proliferació de ràdios lliures, revistes marginals, autoedicions d'exemplars literaris... Tots som disc-jockeys, presentadors, animadors, dissenyadors, escultors, escriptors, pintors, estudiosos, crítics literaris, artístics...

Miquel Barceló, l'any 1.987 constatava aquest fenomen social:

¹⁹ G. LIPOVETSKY, ob.cit., pàg. 8

*"Jamás se habían visto tales legiones de jóvenes con manchitas multicolores en las perneras de los pantalones. Se ha sustituido la guitarra Fender de los setenta por los pigmentos y el látex, y se producen imágenes al ritmo de una tostadora de pan amfetamínica."*²⁰

Tothom pinta, tothom es veu capacitat per a parlar d'art, tothom escriu i davant aquesta democratització sense precedents de la paraula, davant aquesta profusió de l'expressió ningú no està interessat, llevat del propi emissor o el propi creador.

Aquest individualisme ferotge desemboca naturalment en el narcisisme, o sigui, en l'expressió gratuïta, en la primacia de l'acte de comunicació sobre la naturalesa d'allò que es comunica, en la indiferència pels continguts, en la reabsorció lúdica del sentit, en la comunicació sense objectiu ni públic, en l'emissor convertit en el principal receptor.

Davant tanta competència informativa (televisió, cinema, informàtica, mitjans de comunicació escrits, ràdio, vídeo, etc.), davant tanta proliferació d'emissors individuals l'artista ha de servir-se de la seva capacitat de seducció. La seducció regula el consum, les organitzacions, la informació, l'educació, els costums. Sense la seducció es fa difícil travessar la crosta de la indiferència, fer-se un lloc a la jungla de la informació, destacar dintre el mapa dels emissors individuals. L'Art ha de fer front a nous competidors, ha de reciclar-se com ho va fer la pintura amb l'aparició de la fotografia. I així com la fotografia va aconseguir destacar i fer-se un lloc entre les arts plàstiques; i la pintura va ser capaç de resistir i no ser succionada per la fotografia, l'art actual ha de lluitar per fer-se un lloc entre tants emissors i competir amb veu pròpia i renovadora. L'artista no pot tancar-se en la seva torre d'ivori sinó que ha d'intentar aplicar tots els ressorts de la seducció de què disposa. Ha d'aplicar no només el seu art per a seduir, sinó també la seva persona, el seu discurs, la seva imatge, el seu comportament, la seva ideologia. L'avantatge amb què compta l'artista amb respecte als altres emissors rau, precisament, en la qualitat del missatge que emet mitjançant la seva obra. L'artista ha de sobreposar-se i superar la quantitat d'informacions i assolir un nivell superior mitjançant el seu art. I ho ha de fer, indiscutiblement, a partir del món del consum. Amb la profusió luxuriosa dels seus productes, imatges i serveis, amb el seu ambient eufòric de temptacions i proximitat, la societat de consum explícita sense embuts l'amplitud de l'estratègia de la seducció. Quan Goya va dibuixar *Los desastres de la guerra* dibuixava un cant a la gratuïtat de la guerra, però també era un testimoni gràfic realitzat amb un art sensible i genial. Art i testimoni. Testimoni de la despiedada inhumanitat de la guerra, on les causes i els credos, s'enfonsen en les bases del crim. La seva habilitat tècnica era sobèrbia, així com la composició de les figures, les estructures, els jocs de llum i ombra. Fins i tot els horrors tenen una freda bellesa. Tots els detalls externs han estat suprimits. La llum posa de relleu un grup de persones, centrat i sense escenari. Ens situem a pocs metres d'ells, mentre descarreguen cadàvers en una fossa, despullen els morts, malcuren els ferits o arrosseguen les víctimes

²⁰ Miquel BARCELÓ, "Trabajar como un panadero entre el Louvre, el taller i la biblioteca", a : Francisco Calvo Serraller, (Ed.) *El arte visto por los artistas*, pàg.60

de la fam. Hi ha penjats, podem veure les seves cares retorçades, les llengües penjants. Hi ha homes enastats per estacues, desmembrats, escanyats; una i altra vegada són violades les dones. Per sobre de l'espatlla d'un soldat, veiem com clava l'espasa en l'engonal d'un home. Els instruments de guerra són fungibles. Fins i tot els uniformes es tornen indeferenciats a mesura s'arriba al cos a cos per imperatiu de la mútua exterminació. Ningú ha anat tan lluny com Goya en la representació directa de les conseqüències de la guerra. No és un reportatge en cap sentit de la paraula. Tota la sèrie és un exercici curosament compost. És un estudi de la dialèctica de la raó i la follia en el veritable context humà, construït amb minuciosa precisió pels distints conjunts de gravats. *Los fusilamientos del 3 de mayo* és la culminació d'aquest martiri de l'individu anònim; sembla intemporal, transcendent, etern, és la condició humana portada a les màximes conseqüències. Goya va poder contemplar l'home en el seu estat més pur, més radical, més salvatge i ho va saber transportar als quadres, a la pintura, als gravats, a l'art. Goya va sentir la necessitat d'apoderar-se d'aquests imatges violentes que mostraven l'home en el seu estat més pur i radical i copsar-les mitjançant el seu art. No hi havia fotògrafs, ni reporters televisius, no hi havia càmeres fotogràfiques ni aparells enregistradors de vídeo. Només la mirada d'un home i el seu art per transmetre la realitat d'aquelles imatges. No copiant-les sinó passant-les pel sedàs de l'assimilació i per les regles plàstiques de l'art per convertir-les en un tros de vida eternament fixada per la pintura. Ara, qualsevol intent similar al de Goya tindria ferotges competidors. ¿Com es pot pintar una escena de la guerra i no només de la guerra, sinó del terror diari, de la fam de les persones, de la desesperació de la gent de les ciutats, de l'horror d'un assassinat quan les càmeres han posat els seus ulls sobre la mateixa escena, portant-la en poc temps a les sales d'estar de qualsevol espectador mitjà? L'artista ha de recórrer a totes les armes que té al seu abast si vol superar la qualitat d'imatge i d'impacte visual que proporcionen els nous mitjans de fixació. L'espectador s'endureix, es torna més exigent. Si volem impactar-lo, si no volem passar desapercebuts, si volem travessar la dura capa d'autodefensa que s'ha creat al voltant de les retines hem d'inventar nous sistemes, noves vies de penetració artística. nous llenguatges plàstics que es diferenciïn de les formes plàstiques industrials. Hem de competir amb la seducció videomàtica, amb la màgia de les noves tecnologies, amb els importants guanys d'autonomia individual, amb la possibilitat per a cadascú de ser un agent lliure del seu temps, menys subjectat a les normes de les organitzacions rígides. Hem de penetrar el narcisisme dels altres.

Apareix un nou estadi de l'individualisme: el narcisisme designa el sorgiment d'un perfil inèdit de l'individu amb les seves relacions amb ell mateix i el seu cos, amb els altres, el món i el temps. El narcisisme ha abolit allò que és tràgic i apareix com una forma inèdita d'apatia feta de sensibilització epidèrmica vers el món a la vegada que de profunda indiferència cap a ell; una paradoxa que s'explica parcialment per la quantitat d'informacions que ens arriben i la rapidesa amb la que els aconteixements mass-mediatitzats se succeeixen, impeding qualsevol emoció duradora. L'activitat artística s'inscriu en un moviment social global i els artistes se submergeixen en sistemes de valors que excedeixen l'esfera artística, independentment d'aquests valors que estructurin

i orienten el quefer dels individus i grups. Narcís a la recerca d'ell mateix, obsessionat tan sols per ell mateix i, això, propens a defalliments o a enfonsar-se en qualsevol moment, davant una adversitat que afronta a pit descobert, sense força exterior. "No exactament una idea, sinó una mena d'il·luminació... Si això és: veste'n, Bruno. Deixa'm sola"²¹. *La dona esquerrana*, la novel·la de Peter Handke conta la història d'una noia que sense cap raó, sense objectiu concret, demana al seu marit que la deixi sola amb el seu fill de vuit anys. Exigència intel·ligible de solitud que no ha d'associar-se a una voluntat d'independència o d'alliberament feminista. Tots els personatges se senten igualment sols, la novel·la no pot reduir-se a un drama personal. *La dona esquerrana* descriu la solitud d'aquest fi de segle XX millor que l'essència intemporal de l'abandonament. La soledat indiferent dels personatges de Peter Handke no té res a veure amb la solitud dels herois, de l'època clàssica ni tan sols amb l'*spleen* de Baudelaire.

A cada generació li agrada reconèixer-se i trobar la seva identitat en una gran figura mitològica o llegendària que reinterpreta en funció dels problemes del moment: Edip com emblema universal, Prometeu, Faust o Sissif com espills de la condició moderna. Avui, Narcís és el símbol del nostre temps. També els artistes han mirat l'aigua transparent de l'estany i s'han enamorat del seu propi reflex, però a diferència dels antics, fins i tot dels moderns, no només s'han enamorat de la seva bellesa física, corporal; sinó també de la seva bellesa espiritual i intel·lectual.

El narcisisme designa el sorgiment d'un perfil inèdit de l'individu amb les seves relacions amb ell mateix i el seu cos. S'estén un individualisme pur, desproveït dels darrers valors socials i morals que coexistien encara amb el regne gloriós del *homo economicus*, de la família, de la revolució i de l'art; emancipada de qualsevol marc transcendental, la pròpia esfera privada canvia de sentit, exposada com està tan sols als desitjos canviants dels individus. Només l'esfera privada sembla sortir victoriosa d'aquest maremot apàtic: cuidar la salut, preservar la situació material, desprendre's dels complexos, esperar les vacances: viure sense ideal, sense objectiu transcendent resulta possible. Una mostra versemblant d'aquesta manera de vida encara que portada a les mateixes voreres dels seus límits, la trobem a la novel·la *American Psycho*, concretament en el capítol titolat "El gimnasio", on el protagonista de la novel·la ens explica la seva rutina social:

"El gimnasio al que acudo, Xclusive, es privado y está situado a cuatro manzanas de mi apartamento del Upper West Side. En los dos años que llevo de socio, lo han reformado tres veces y aunque tienen los últimos aparatos de musculación (Nautilus, Universal, Keiser) cuenta con una gran variedad de pesas que también me gusta usar. El club tiene diez pistas de tenis y squash, clases de aeróbic, cuatro estudios de baile para aeróbic, dos piscinas, ciclostáticos, un aparato Gravitron, aparatos para remar, cintas para correr, aparatos para hacer esquí de fondo, atención personal, controles cardiovasculares, programas personalizados, masaje, sauna y cámaras de vapor, un

²¹ Peter HANDKE, *La mujer zurda*, pàg. 22

solárium, mesas de bronceado y un café con un bar de zumos naturales, todo ello diseñado por J.J. Vogel, que diseñó el nuevo club de Norman Prager, Petty's. La cuota del socio asciende a cinco mil dólares anuales. (...) llevo un traje cruzado a rayas con seis botones de Ralph Lauren, con una camisa Sea Island de algodón de cuello volado y rayas muy finas y puños franceses, también de Polo, y me quito la ropa, con alivio, en el vestuario provisto de aire acondicionado. Luego me pongo unos shorts negros ala de cuervo de algodón y lycra con una franja blanca en la cintura y costados, y una camiseta de algodón y lycra, las dos cosas de Wilkes, que se pueden doblar tanto que de hecho las llevo en mi attaché. Después de ponérmelas y conectar mi walkman, sujetándolo a los shorts de lycra y poniéndome los auriculares en los oídos, escucho una selección de Stephen/Bishop/Christopher Cross de una cinta que me grabó Todd Hunter. Me miro al espejo antes de entrar al gimnasio y, poco satisfecho, vuelvo al attaché en busca de espuma para mantener el pelo peinado hacia atrás y luego uso un hidratante y, para una manchita que tengo debajo del labio inferior, un toque de Clinique Touch-Stick. Satisfecho, subo el volumen del walkman y salgo del vestuario.”²²

Narcisisme i individualisme ferotge. Viure per a nosaltres mateixos, sense preocupar-nos per les nostres tradicions i la nostra posteritat: el sentit històric ha estat oblidat de la mateixa manera que els valors i les institucions socials. Patrick Bateman, el protagonista de *American Psycho*, no és un rebel ni un pària. És un “triomfador”, es mou pels carrers de Nova York com se suposa que hauria de fer-ho qualsevol jove d'èxit. No té ideals, es preocupa pel seu cos, valora la cultura encara que superficialment, és sensible a certs estímuls emotius, però amb la mateixa fredor en què escolta música, va a un gimnàs o té cura del seu vestuari, també és capaç de violar, torturar i assassinar. De sobte descobrim que aquest món de les formes on estem condemnats a viure ha creat una segona moral, sense signes de distinció que ens permetin detectar el nou *outsider*. El què ens escandalitza de *American Psycho* no és la redundància de la violència fins a límits paranoics. El que realment rebel·la -per dir-ho amb paraules de Nietzsche- contra el dolor no és el dolor en sí, sinó el sense sentit del dolor. Passa el mateix amb la mort i l'edat: és el seu sense sentit contemporani allò que exacerba el seu horror.

L'artista no sent la necessitat de canalitzar el narcisisme ferotge de la societat contemporània mitjançant el seu art -veritat- sinó que és conscient que hi ha multitud de canals paral·lels que canalitzaren aquest narcisisme, augmentant-lo, revestint-lo, transformant-lo, recreant-lo; per acabar convertint-lo en una aparença d'aquesta realitat-veritat que és el seu art. Reproduccions més o menys fidedignes dels quadres, acompanyades de fotografies de l'artista posant a la seva llar, al seu taller, sobre un paisatge idíl·lic; acompanyades de suport literari encoratjador i positiu. Fotografies de l'autor com a autèntics autoretrats narcisistes realitzats -i aquí rau la genialitat del resultat- per un tercer artista-professional de la imatge gràfica. El cos psicològic substituïnt el cos objectiu, la conscienciació del cos per si mateix convertint-se en una finalitat en si mateix

²² Breat Easton ELLIS. *American Psycho*, pàg.102-103

per al narcisisme: fer existir el cos per si mateix, estimular la seva autoreflexivitat, reconquistar la interioritat del cos, aquesta és l'obra del narcisisme.

Una nova història, un nou bagatge cultural de la qualitat del qual respondrà el propi autor posant en joc la validesa del seu grau de narcisisme assolit. Com en tota recepció, seran els altres qui jutjaran la validesa i qualitat d'aquesta tria individual i fragmentària, seran els altres qui donaran el veredicta mitjançant el grau assolit en els processos de personalització, en el grau assolit en la recerca de la pròpia identitat.

Aquesta borratxera de llibertat porta un incòmode ventall de llibertats individuals i electives. El caos que provoca aquest eclecticisme desbocat ens pot portar a una inseguretat col·lectiva i a una interrogació constant de les referències culturals, artístiques i morals fins portar-nos a una total confusió. L'ascensió de grans patums, de xamans de la cultura, de fars referencials inqüestionables intenta posar ordre en aquest caos però, contradictòriament, elimina aquesta llibertat social, moral i cultural en un cercle viciós que ens porta a les mateixes tares de la modernitat. Llibertat individual per una banda, manipulació volguda per una altra. Llibres referencials, pintors referencials, crítics referencials, opinions referencials. Comprant *La insostenible lleugeresa del ser* de Milan Kundera, comprem la complexa prestigiositat de la filosofia. Tenint sobre la taula de la sala d'estar *El nom de la rosa* d'Umberto Eco, a l'abast de les visites, haurem deixat entrar en les nostres cases la intel·ligència, el pensament actiu investit amb la solemnitat de la ritualitat acadèmica. Entre lectura -o no lectura, contemplació complaguda- d'un llibre i l'altre menjarem deliciosos plats precuinats, veurem un reality-show a la tele, contemplarem un western, ens assabentarem de les notícies de la CNN captades per la nostra antena parabòlica, escoltarem rap i grunge, beurem una cervesa importada d' Austràlia o mirarem una sèrie de televisió rodada a Alaska o un documental sobre les migracions del salmó del Canadà.

Segons Lyotard, "*el eclecticisme es el grado cero de la cultura general contemporània.(...) Es fácil encontrar un público para las obras eclécticas. Haciéndose kitsch, el arte alaga el desorden que reina en el 'gusto' del aficionado*"²³. L'artista, el galerista, el crític i el públic se complauen conjuntament en el què-importa, el *menenfotisme*, i cau en la relaxació. Però aquest realisme és el realisme del diner: a falta de criteris estètics, segueix sent possible i útil mesurar el valor de les obres per el guany que se'n pugui treure d'elles. En quant al gust, no sentim la necessitat de ser delicats quan especulem o quan ens distraiem. La investigació artística i literària es troba doblement amenaçada per la "política cultural" i pel mercat de l'art i del llibre. El que s'aconsella tant per un canal com per l'altre és que subministri obres que en principi estiguin relacionades amb temes que existeixen als ulls del públic al qual estan destinades i que, a continuació, estiguin fetes de tal manera ("ben formades") que el públic reconegui allò de que tracten les obres, compregui el que vol significar, pugui donar-li o negar-li assentiment amb coneixement de causa i fins i tot, si és possible, en pugui extreure d'aquelles que accepta cert consol.

²³ Jean-François LYOTARD. *La posmodernidad (explicada a los niños)*, pàg.17-18

Si de veritat l'artista no vol convertir-se en un funcionari de la cultura, en un teòric encarcerat, en un esclau del gust kitsch, és precís que s'interrogui a propòsit de les regles de l'art de pintar o de narrar tal com les hi han sigut mostrades i legades pels seus predecessors. Aquestes regles per moments se li apareixen com mitjans d'enganyar, de seduir i resguardar, mitjans que els impedeixen ser "vertaders", "autèntics".

Barceló ho ha aconseguit per uns, per uns altres no és més que un reflex d'aquest gust kitsch, realista, dins el qual es reconeix el públic general, el gust dominant.

Això seria així si Barceló no estigués profundament connectat, mitjançant la memòria del seu art, a la memòria global, a l'inconscient col·lectiu universal. L'art de Barceló ha entès que la imatge de la història que ens formem està completament condicionada per les regles d'un gènere literari, que la història és "una història". L'art de Barceló s'ha donat compte de que la història dels esdeveniments -polítics, militars, grans moviments d'idees i artístics- és només una història entre altres: a aquesta història se li pot contraposar la història de les maneres de vida, per exemple, que es desenvolupa molt més lentament i s'apropa quasi a una "història natural" de les qüestions humanes. L'art de Barceló entén allò de que va parlar Benjamin, a *Tesi de filosofia de la història*, de la "història dels vencedors"; només des del punt de vista dels vencedors el procés històric apareix com un curs unitari dotat de coherència i racionalitat; els vençuts no poden veure-ho així, sobretot perquè les seves viscissituds i les seves lluites queden violentament suprimides de la memòria col·lectiva.

L'artista, des del moment que creador d'un univers nou pot agafar el paper de vencedor moral i crear una història nova només basada en tries personals. Crear una nova història, amb el mateix ordre interior que la història tradicional i generalment acceptada, i estampar-la en el llenç, en el paper en blanc. La validesa de les imatges escollides i dotades d'un ordre interior dictaran la credibilitat de la seva tria. Un cop sabem que la memòria col·lectiva la podem fragmentar segons les nostres necessitats, la memòria individual, íntima i personal, és l'únic barem objectiu, l'única referència. Si al temps històric el podem fragmentar i és fragmentat per la casualitat, per la perspectiva del vencedor, per l'oblit; si a la fragmentació de la història hi afegim la fragmentació dels valors ètics, la fragmentació del gust, l'oferta abismal de la societat de consum, la quantitat d'informació fragmentada ens trobarem amb una confusió cultural i personal considerable. L'oferta abismal del consum desmultiplica les referències i models, i destrueix les fórmules imperatives, exacerba el desig de ser íntegrament un mateix i de gaudir de la vida, transforma a cadascú en un operador permanent de selecció i combinació lliure.

L'era del consum es manifesta i continua manifestant-se com un agent de personalització, de responsabilització dels individus, obligant-lo a escollir i a canviar els elements de la seva manera de viure. Si en la vida quotidiana la percepció és caòtica, el caos s'apodera de la percepció artística. Què és art i què és simulacre, suplantació? Cap a on dirigir els esforços creatius si la subversió del gust ens ha atrapat als artistes com a membres actius d'aquesta societat? El desordre és considerable i la confusió total. L'artista busca dins d'un mateix les regles permanents de l'art, gira la mirada dins el seu interior per a refer allò que María Zambrano anomena "*el carácter fragmentario de toda*

vida, el que todo hombre se sienta a sí mismo como trozo incompleto, esbozo nada más; trozo de sí mismo, fragmento"²⁴. La necessitat de buscar la totalitat troba un recolçament en la *memòria*. Una memòria entesa com a vivència del temps per part de l'individu i com a vivència del passat. Una memòria de la infantesa (passat) de la qual l'artista n'extreu les imatges provocades pel conflicte de l'anomenat "fenomen de la restitució". Una memòria de la terra, temps passat, però també temps present de la qual l'artista n'extreu la matèria abstracta, el cromatisme, la sensibilitat general. La memòria col·lectiva (passat), més que una estable font d'informació directe, un objectiu del qual nodrir-se per a poder-hi connectar (present-futur). Memòria cultural (passat) tota la cultura que ha pervingut i ha arribat fins els nostres dies i de la qual ens podem nodrir, trobar-hi referents d'actuació i models de concreció, però que, a la vegada, podem disposar d'ella i manipular-la segons els nostres interessos estètics (futur).

En la memòria, en la vivència personal, en la introspecció narcisista l'artista es crea els seus referents per a posar ordre en aquest caos general. En aquesta capacitat de recuperar els referents de la infantesa, es diferencia l'artista de la resta de mortals. Com diu Ingmar Bergman: "tots de petits rebem impressions vivíssimes: de por, de satisfacció incontenible, de llum i de color i alguns, pocs, de grans, tenim la sort d'evocar-ho."²⁵

Lipovetsky aconsella als artistes:

"...un retorn prudent als nostres orígens, a una perspectiva històrica del nostre temps, a una interpretació en profunditat de l'era de la que sortim parcialment però que, en molts aspectes, prossegueix la seva obra... Si s'anuncia una nova era de l'art, del saber i de la cultura, es tracte de determinar que és el que queda del cicle anterior, allò que és nou reclama la memòria, la referència cronològica, la genealogia."²⁶

Saber el que és important del passat, fer una tria lliure i crear-se una biografia personal fictícia però útil a l'hora de buscar l'originalitat competitiva resumida en les paraules de Leonardo da Vinci quan deia que cada pintor se pinta ell mateix.

Cada pintor es pinta ell mateix (narcisisme) i no ho fa des d'un buit cultural si no des de la memòria i pinta des d'una geografia concreta (terra).

En el cas de Barceló coincideix a més que la terra on ha desenvolupat la seva cultura i on es troba la hipotètica imatge referencial de la restitució és un espai geogràfic concret (una illa), tancat per fronteres indiscutibles, les fronteres marítimes que provoquen el fenomen de la *insularitat*. Sabent com va rompre aquesta insularitat obtindrem un model a partir del qual podrem investigar millor el procés personal de l'artista i del seu art.

²⁴ Maria ZAMBRANO. *La confesión: género literario*, pàg. 22

²⁵ Ingmar BERGMAN. en una entrevista a *El País*, 7-3-1996

²⁶ G. LIPOVETSKY, ob.cit., pàg. 79

I PART

I. Insularitat

1. L'ILLA

“Ja no hi ha deserts. Ja no hi ha illes. I, en canvi, se'n sent la necessitat. Per comprendre el món cal, a vegades, apartar-se'n; per servir millor els homes, tenir-los un moment a distància. Mes, ¿on trobar la solitud que li cal a la força, el llarg respir en el qual l'esperit es recull i on es mesura el coratge? Resten les grans ciutats. Només que calen, encara, condicions... Hi ha massa soroll.”¹

Una bella definició de la solitud que necessita l'artista per a crear. Aquí Camus entenia, però, les illes, els deserts, les ciutats com espais de distanciament des d'on agafar la perspectiva necessària per entendre el món i els homes. L'illa pot ser també l'espai geogràfic que serveix l'experiència viscuda i el temps de formació de la infantesa. Només cal haver-hi nascut, o que aquest temps de formació de la infantesa hagi transcorregut a una illa. Després les illes fan la funció contrària del que diu Albert Camus. Llavors els habitants de les illes, els qui han estimat en elles, com diu Derek Walcott, necessiten de la ciutat i dels deserts per aconseguir aquest distanciament camusià. L'illa és llavors un envoltori. La forma que conté la imatge freudiana de la restitució. Forma, amb tots els elements de la geografia, totes les imatges que aquesta geografia conté i que nodriran la iconografia posterior.

L'illa, vista d'una manera objectiva, només és, però, una porció de terreny rodejada per totes bandes d'aigua. Només això. L'illa ha estat sempre, en la cultura occidental, una metàfora de la vida. Des d'Homer a Hölderlin la seva presència simbòlica ha estat present en la literatura i en l'art. No per no res. A l'illa no s'hi arriba més que després d'una navegació o d'un vol. Per entrar i sortir d'una illa t'has de sotmetre a un ritus -decisió, acoblament d'horaris, temps...- en certa manera incògnit; un ritus per mitjà del qual abandones un univers i t'introdueixes en un altre. L'illa és un centre geogràfic habitable enmig de la mar no habitable. Segons la tradició musulmana, el paradís terrenal està situat en una illa: la de Ceilan. Zeus és originari de l'illa sagrada de Minos, pàtria dels misteris. La pàtria d'Ulisses és Ítaca, una illa de 95 km² situada en el mar Jònic i coneguda ara per Theaki. Els celtes sempre representaren l'altre món i el més enllà meravellós dels navegants irlandesos en forma d'illes localitzades cap a l'oest (o al nord) del món. L'anàlisi moderna ha posat de relleu un dels trets essencials de les illes: l'illa evoca un refugi. Aquesta seria l'illa a la qual es refereix Camus, l'illa com a espai de distanciament. El pintor alemany Hartung es refugià a Menorca per a trobar-se a si mateix. Benjamin féu llargues estades a Eivissa. Miró s'instal·là a Mallorca fugint del “soroll” de les ciutats.

¹ Albert CAMUS, “El minotaure a la collada d'Orà” a *L'estiu*, dins *Noces/L'estiu*, pàg. 57

Artistes i criminals, subversius i polítics, emperadors destronats, pervertits i prostitutes han estat tradicionalment desterrats a les illes. Jaume I repoblà Menorca de gent desheretada. Napoleó fou desterrat a l'illa d'Elba. Els penals més famosos es troben a illes o arxipèlags: Gulag, San Quintin, Alcatraz. L'illa seria el refugi on la consciència i la voluntat s'uneixen per escapar de les escomeses de l'inconscient. L'illa és, també, i, sobretot, un estat d'ànim.

L'illa és un etern adolescent: és diferent sense buscar la diferència. Per açò vistes des de fora les illes semblen un paradís. El visitant percep la diferència i l'associa a la necessitat que tenen els seus habitants de ser diferents. Però no existeix aquesta necessitat. Tot - paisatge, geologia, fauna, vegetació, cultura, caràcter, relacions...- és diferent a causa de la insularitat. L'aïllament provoca la diferència. La diferència no la provoca una necessitat, sinó una circumstància: el mar.

El mar dona sentit a l'illa. El mar és el gran subconscient general, i a la vegada, símbol de la dinàmica de la vida. El mar és un reflex dels cicles magmàtics amb els quals la matèria se succeix eternament. El mar desplaça la consciència individual que esdevé insignificant. Les aigües sempre estan en moviment, el mar simbolitza un estat transitori, una situació d'ambivalència que és la de la incertesa, del dubte, de la indecisió i que pot concloure's bé o malament. El mar és energia positiva i gratuïta, desplaça la matèria inerte i la converteix en aliment, participa del cycle vital com un ésser viu més, magmàtic, es cobra el seu preu en forma de víctimes orgàniques -humanes també- i moldeja el paisatge. Porta a les illes, mitjançant els seus corrents, les sorpreses més inversemblants: "Sagnants missatgers, cadàvers i naus rebentades sense motiu/ li envia la venjativa, l'ona renouosa,/ davant el tron, en què està assegut sobre l'escriuidora vorera"² canta Hölderlin. El mar, però, també és frontera: la frontera més inexpugnable i certa, segons el poeta eivissenc Antoni Marí:

"Assenyala les distàncies entre la terra ferma, separa els espais, confirma llunyanies i apartaments. El mar allunya ports, ribes i voreres, i afirma el seu domini en el seu propi element: en aquesta fluïdesa que mai no es deté, en aquest anar i tornar i no romandre, que va d'un lloc a l'altre, mantenint-se sempre igual a ell mateix. No és cap lloc, el mar; no és forma, ni substància, ni tan sols indret on arrecerar-se; és extensió infinita, espai sense confí, obert a la immensitat del temps. És només temps, el mar. El temps que es gronxa en el seu propi succeir. És pur transcurs, esdevenir constant, que recula cap el que fou i avança cap el que serà. Circular és el seu moviment, com espiral que s'endinsa en ella mateixa i que s'expandeix cap allò altre. És allò altre, el mar. I és el mateix. És el mateix el mar que devalla, lent i blanc, amb el fred contenint la seva substància, que aquell altre, ardent i àgil, que el sol fa esclatar al migdia. Sempre és el mateix mar: el baix i el profund, el pròxim i el llunyà, el tèrbol i el transparent, el de dalt i el d'abaix. Tots són el mateix mar, perquè ell és temps i el temps és infinit. És el mar en què van créixer les Hespèrides i el que espera en els ponts de totes les ciutats; a

² Friedrich HÖLDERLIN, *El archipiélago*, pàg. 71

les vores dels llacs i a les escales de pedra de les vil·les submergides. Sempre hi és, sempre roman; és a totes bandes i en totes, el mateix. La mateixa cosa i de la mateixa substància, igual el moviment, la història i la matèria. Ell és tots els mars; els blancs i els negres, els del sud i del nord, els morts i els bàltics, els tancats i els que no; tots conflueixen en un únic mar que uneix les distàncies, contreu els espais i confirma la proximitat i els afectes. Uneix els ports, ribes i voreres, i afirma el seu domini en el seu propi element, en aquesta fluïdesa que mai no es deté, en aquest anar i tornar i quedar-se sempre en idèntic indret. I aquest mar que ara ens embolcalla, que porta amb ell el rumor del seu pas, la memòria de tot el seu transcurs: el passat més remot i el futur més recent. Aquest mar, deposita en la sorra de les platges i en les algues, precioses pedres treballades per les ones, mol·luscs recoberts amb nàcar i paciència, tresors antics carregats de records, restes de naufragis, cristalls perfectes, auguris i premonicions. I els deposita subtilment vora d'ell, vora l'aigua que juga amb les pedres, com lleugeres presències que esperen a que algú les reculli, les contempli, reconegui la seva bellesa i la generositat del mar.”³

El vent passa damunt el mar i deposita sobre l'illa el salnitre oxidant. L'illa és un estat d'ànim per als qui hi viuen a dintre. Hi ha visitants que hi senten claustrofòbia i l'ofec se'ls fa insuportable. Per als qui viuen entre les quatre voreres és simplement un punt de vista. El món és tot el que es troba fóra de l'illa, però a la vegada el món és només l'illa. “Haver estimat un horitzó és insularitat/ -escriu Derek Walcott- la teva visió, com a través d'una persiana, limita la teva / experiència.”⁴

“Les illes, -escriu Baltasar Porcel- com que formen una unitat geogràfica tancada en ella mateixa, es veuen forçades a desplegar una existència acusadament etnocèntrica, a constituir-se en un microcosmos alhora paral·lel i diferent del macrocosmos, de la resta del món. A establir en la seva ment, al capdavall, un determinat concepte d'independència, existent ja en la realitat.”⁵

Durrell distingeix entre els qui hi han nascut i els qui no han nascut a les illes. Hölderlin, que no va veure mai el Mediterrani, és dels darrers, com Miró, com Hartung, com tants d'altres. Homer, nadiu d'una de les illes de l'Àsia Menor, Derek Walcott, descendent d'esclaus africans portats a les Antilles, Ramon Llull, fill de catalans que s'havien instal·lat a Mallorca, o el mateix Miquel Barceló, són dels primers. Els diferencien les motivacions de la recerca d'aquest punt de vista. Uns el busquen de forma voluntària i darrera la seva decisió hi ha una clara intenció. En els altres és una decisió aliena, presa pels altres, pels seus pares, per les persones que portaren els seus pares, per les circumstàncies. És un punt de vista de base genètica i profundament geogràfic, i més que un punt de vista és una vivència que provoca un punt de vista diferent a l'hora de veure i entendre el món. No millor ni pitjor, tan sols diferent i, per tant, més propens a

³ Antoni MARÍ, *Trésors de voyage*, pàg. 35-37

⁴ Derek WALCOTT, *Islas*, pàg. 107

⁵ Baltasar PORCEL, *Les illes, encantades*, pàg.36

l'originalitat. És l'origen dels endemismes orgànics:

“Els endemismes són plantes de distribució molt restringida. La seva formació és el resultat d'un procés evolutiu llarguíssim i complex, les causes principals del qual solen ser l'isolament geogràfic de les poblacions i els canvis ecològics, sumats a l'acció de la selecció natural, de la radiació adaptativa i de la deriva genètica. Les Balears són illes de tipus continental..., formades per terres que en altre temps eren unides al continent i se'n separaren arran de diversos fenòmens tectònics i paleogeogràfics... una part de les seves plantes (vora un 7%), impossibilitades d'intercanviar el seu patrimoni genètic amb els tàxons continentals originaris, hagin evolucionat durant moltíssims anys separatament d'elles i hagin agafat entitat pròpia esdevenint tàxons nous.”⁶

Josep Pla, quan va visitar Menorca en un dels seus inacabables viatges per les illes de la Mediterrània, va declarar :

“Vaig anar a Ferreries. Si aquest poble no és el més blanc del món, poc se n'hi deu falta. La blancor és tan furiosa, que arriba a impressionar. La ciutadania té l'obsessió de la calç més blanca que és possible imaginar. Amb les llums de la primavera i els colors del paisatge, potser la blancor no resulta tan agra: a l'estiu fa gairebé mal a la vista; els ulls queden encegats de l'explosió de la calç.”⁷

L'obsessió dels illencs menorquins no és gratuïta, la pedra calcinera es troba a tot arreu, la meitat sud de l'illa és pedra calcària. La terra passa al temple per esdevenir un món de blancor. És el ritus circular de la natura, l'harmonia perfecta amb la creació.

En plena polèmica sobre la patologització de l'art modern, A. Anastasi i J.P. Foley al 1936, a base de 602 dibuixos espontanis de nens de 41 cultures, implantaren de forma empírica que el dibuix dels nens es troba marcat en la comparació transcultural per influències culturals, i les peculiaritats dels desenvolupaments dels individus només pot aclarir-se en el context de les seves relacions culturals.

Adrian Stokes insisteix amb aquest tema: “L'art s'edifica directament sobre un art anterior, i indirectament sobre una actitud valent de l'artista en la consideració de si mateix i del seu contorn (sic)”.⁸

L'illa “ajuda” a conèixer el propi entorn i amarar-se en la pròpia cultura. L'illa facilita la projecció posterior de la individualitat fins a l'infinit categòric i global.

⁶ Ramon FOLCH, *Història Natural dels PPCC*. Tom A, pàg. 1

⁷ Josep PLA, *Iles mediterrànies. 1. De les Medes a les Balears*, pàg. 41

⁸ Adrian STOKES, *La pintura y el mundo interior*, pàg. 16

1.1 La formació de la memòria moral

Durant la infantesa “neix” l’artista i comencen a formar-se les seves percepcions de l’entorn. Amb el temps, el desig de restituir les emocions provocades per aquestes percepcions es converteix en el motor més potent de la creativitat.

L’any en què va néixer Barceló, Leo Castelli inaugurà la seva galeria de Nova York. Uns mesos abans, a l’agost de 1956, Jackson Pollock morí en un accident d’automòbil. L’any 1957 també fou l’any del naixement de la CEE. Són dates casuals però que comencen a dibuixar un nou panorama per a l’art modern i per a les relacions internacionals i comercials que acabaran amb la màxima cohesió social i cultural que ha conegut Europa en tota la seva llarga història. La transició cap a la democràcia espanyola encara quedava lluny, però també s’assentaven les bases per a que aquesta transició es dugués a terme uns anys més tard. L’any 1975 el General Franco morí i es va establir la monarquia amb el rei Joan Carles de Borbó. S’instaurà la democràcia.

Miquel Barceló tenia 18 anys. Uns mesos abans s’havia instal·lat a la ciutat de Barcelona on es matriculà a l’Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi.

Aquests primers 18 anys, anys de formació, anys d’infantesa, transcorregueren a l’illa. Les primeres etapes que ha de superar l’ésser humà - “*en el ser humano se cumple una y otra vez el mysterium de la muerte; el niño muere en el adolescente, el adolescente, en el hombre maduro, el hombre maduro, en el anciano. También es necesario, desde luego, resucitar una y otra vez. Y también eso debería ser concebido sólo como una preparación.*”⁹ diu el filòsof austríac Ernst Jünger- tingueren el seu escenari en l’illa i el paisatge d’aquest escenari natural fou el paisatge sociocultural i afectiu de l’illa. Tornant a l’estructuració apuntada al principi d’aquest capítol, l’illa, en el cas de Barceló, englobà l’etapa formativa, la fase de l’home en què el nen mor en l’adolescent, la fase en què l’adolescent va morint per a ressuscitar en l’ésser ja adult. Per aquella època, Mallorca, l’illa major de les Balears, s’havia obert totalment al turisme creant una escisió entre els seus habitants, sobretot entre les generacions emergents i les assentades. Una encertada il·lustració d’aquesta escisió, que esdevindria inexorable, és el capítol III de la novel·la *Difunts sota els ametllers en flor* del també mallorquí Baltasar Porcel:

“Pel coll destrossat a mossegades els havien xuclat la sang. Estaven estirades en terra, mortes, totes tres. En Josep Botines va posar la mà damunt els cossos, encara calents.

(...)

L’endemà, en havent sopat, va agafar l’escopeta de dos canons i calibre setze. La nit era esplèndida, quieta l’atmosfera, de lluna plena. Caminava alerta, i al seu voltant els grills, els primers grills de l’estiu, s’aturaven a xerricar. (...)

Li arribà dèbil, el so d’una trompeta: devia ésser de la revetlla que celebraven a l’hotel de la platja, a l’altre vessant de la muntanya. L’hotel on el seu fill Rafael feia de

⁹ Ernst JÜNGER, *Pasados los setenta I (Radiaciones III)*, pàg. 223

cambrer. L'illa s'omplia cada vegada més de turistes, els estius, i els hotels creixien com bolets. Aquell era el primer a la platja de Sant Telm. L'antic xalet modernista, amb la torre de majòlica morada i el jardí dels til·lers, on durant la guerra europea havien viscut aquells marquesos belgues, havia estat convertit en hotel. (...)

El seu fill, que aquella mateixa nit, sopant, se li'n rigué quan va dir que se n'anava a l'aguait de la geneta, 'Perdràs el vespre per una beneiteria, pare. El que hauries de fer és vendre't la finca, i obriríem un bar a la platja. Això dels turistes creixerà, ja ho veuràs. Gallines, ves, homes, ves, gallines! ... Una gallina val deu o quinze duros, que és el que joguanyo només de propines en una hora o dues.' Ara en Rafael, pensava el pagès Botines, devia ser a la revetlla,... ballant amb una d'aquelles estrangeres. (...)

Va contemplar els camps amb amargor, en Botines: tota la seva vida, la del seu pare i la del seu avi, s'havia fos allí, en aquella terra i aquells arbres. (...) Això ho vendrà el seu fill a qualsevol extern... Va sentir-se sol, cansat (...)

De sobte la seva oïda finíssima va percebre un lleu fregadís per devers una m (...)

L'animal mig girà el cap, escoltant, i s'encongí. Va sentir-se altra volta, com l'eco de la trompeta. I una sobtada sensació de descoratjament s'apoderà d'en Botines: mataria la geneta, sí, la mataria ara mateix... i d'aquí a uns quants anys moriria ell, i els camps quedarien deserts, s'anirien convertint en un ermot. Veia la bèstia, magnífica, aturada davant d'ell: tots dos eren éssers d'un món que s'enfonsava sense remei. El seu fill Rafael ja no armaria l'arada, no batria les ametlles ni estaria a l'aguait de cap geneta. En Josep Botines se sentí estranyament, fortament unit a la salvatgina carnissera. I cregué, ho va creure amb totes les fibres del seu cos, que amb la mort de l'animal acabaria també una part d'ell mateix (...) i disparà."¹⁰

De forma poetitzada aquí s'expressa aquest canvi dels costums i dels objectius que comportà el pas d'una societat rural a una societat de serveis, amb una gran incidència sobre els costums i sobre el paisatge natural. El mateix Miquel Barceló ho explica amb una hipèrbole:

"Tenc la impressió d'haver nascut en el segle XIX i d'haver arribat en aquest moment fins el segle XXI. Vull dir que veig que la meua vida és molt dilatada. A Mallorca, quan jo vaig néixer començava el turisme, però no havia arribat al meu poble, que es troba a la punta sud de l'illa. Assistesc a açò, però la imatge que tenc de la infància és la visió de la Garriga, el bosc baix mallorquí que es troba a prop de la mar, el lloc on vivia permanentment pescant. Una vida del segle XIX, i de sobte començaren a construir hotels"¹¹

¹⁰ B. PORCEL, *Difunts sota els ametllers en flor*, pàg. 18-22

¹¹ M. BARCELÓ, en una entrevista amb S. Alameda, "Contra corriente", *El País Semanal*, nº 52, pàg. 48-49

Una vida de segle XIX i una vida de qualsevol nen que passi la seva infantesa a qualsevol costa del Mediterrani. Llegint *L'estrany* d'Albert Camus o repassant *El primer home* del mateix autor, o *El carrer estret* de Josep Pla o veient una pel·lícula com *Amarcord* de Federico Fellini hi trobarem aquest "segle XIX" concentrat en un mateix paisatge i en una mateixa cronologia dilatada; hi veurem el mateix home solar -"... el més terrible dels homes", segons Camus-, la mateixa violència vital, el mateix aire marítim desfetament lúdic i amb el mateix sabor de sals sòdiques i pells cremades. Davant aquest paisatge s'estén el mar, un mar que és via de comunicació i frontera, que és vida i que és mort, que és el mateix mar de tots els nens mediterranis i que també és el mateix mar de tot el món que té mar: "Tots els mars del món són un de sol... Un buc segur, amb una tripulació competent, degudament avituallat i dotat de mitjans per orientar-se, pot arribat a qualsevol lloc del món que tenguí costes marítimes i tornar llavors al seu lloc d'origen"¹². De la mateixa manera que la flora de les Balears és emparentada amb la del NE de Catalunya, Provença, Còrsega i Sardenya perquè aquestes terres formaven part d'un vell massís hercinià que es fragmentà a les darreries del Secundari i al començament del Terciari; el mar uneix totes les terres que banya la Mediterrània.

Aquí, l'artista adolescent que era Miquel Barceló, tenia una base comuna que l'unia intel·lectualment i vivencialment a altres éssers d'altres cultures i d'altres mons. La idea del mar com un subconscient general agafa aquí una materialització concreta, substrat comú on la llavor verdulenta i tendra podria germinar en cas de que es desenvolupés un llenguatge estètic convicent i original que acabés de connectar amb el futur per acabar de fer-se universal.

La dicotomia illa-cercles concèntrics interioritzada en el subconscient de tot illenc trobava un referent viu, concret, en la nova societat que s'anava formant, no tan sols a l'illa, sinó més aviat a tot el món occidental; canvi que agafaria el nom de postmodernisme i que tindria, segons el filòsof francès Gilles Lipovetsky, el seu referent mitològic en la figura clàssica de Narcís.

Cercles concèntrics inabastables, l'infinit astronòmic contenint galàxies, la Galàxia del Sol contenint el planeta terra, la Terra contenint els oceans, els Oceans contenint els continents, els continents agrupant mars menors, els Mars subconscients globals de les illes, les Illes contenint els pobles, els Pobles contenint els homes, els Homes contenint els individus, els Indivíduos potenciant la seva individualitat per assolir un lloc a l'espai al costat de Narcís.

Només és una forma metafòrica, que il·lustra el procés de solitud i, a la vegada, de diàleg amb l'espai geogràfic que s'esdevé a una illa. Pau Faner, un altre illenc, escriptor menorquí, ho il·lustrà d'aquesta manera: "... la solitud de la dona i de l'home modern és la pitjor de les solituds. L'home modern està sol a les ciutats, entre les masses d'homes moderns, però està més sol a les illes, açò puc assegurar-ho, sobretot si l'home modern és un artista"¹³.

¹² J. H. PARRY, *El descubrimiento del mar*, pàg. 9

¹³ Pau FANER, "Soledades", *Diari Menorca*, 31-8-93, pàg. 4

Hem quedat que la solitud és bona per a crear. Segons Camus és necessari que l'home es distanciï del món i dels homes per a poder comprendre el món i per a poder servir - expressió camusiana- els homes. Amb el seu art, afegiria aquí. Però el qui ha viscut sempre, i ha crescut, en aquesta solitud necessita un distanciament contrari a l'esmentat per Camus, per a poder contemplar des de la distància l'illa o, el que és el mateix en el cas de Miquel Barceló, per a poder observar des de la distància l'etapa de formació de la infantesa, el paisatge precís on hi ha "l'objecte un cop estimat i total, però ara perdut i trencat", per dir-ho d'una forma monogenèticament freudiana.

"Per alguna cosa serà -afegeix Pau Faner- que Miquel Barceló emigrà de Mallorca, i per alguna cosa serà que Miró no s'instal·là a Mallorca fins que va ser internacional. Encara que la solitud és necessària per a crear. Però no per a donar sortida a allò creat."¹⁴

L'illa té els seus mecanismes per a alleugerir la solitud de l'artista modern: l'expulsió cap al continent, cap a la ciutat; l'atracció magnètica, la tornada instal·lada en el record, recuperar l'univers perdut de l'illa que un imagina total i harmònic, viu en la memòria de la geografia i del paisatge. No és un fenomen que afecti sobtadament l'home modern. Anselm Turmeda, nascut a Ciutat de Mallorca l'any 1350, on hi estudià gramàtica i lògica, i després física i astronomia a Lleida, pertanyia a l'orde de Sant Francesc. Als vint-i-cinc anys es dirigí a Bolonya i París i al 1385 passà a Tunis on entrà en contacte amb el sultà. Abraçà la fe de Mahoma, es casà, tingué diversos fills i adoptà el nom d'Abd Allah ibn Abd Allah al-Tarchuman al-Mayurquí al-Muhtadí (Servent de Déu, fill del Servent de Déu, l'interpret, el mallorquí, el convertit a la fe). Escriví obres en àrab, però persistí a escriure obres catalanes pel fet que, malgrat la seva apostasia, mai no deixà de sentir-se vinculat a la cultura i a la dinàmica del seu país d'origen: Mallorca, l'illa. Anterior a Anselm Turmeda és Ramon Llull, nascut també a Ciutat de Mallorca en una data no precisada pels historiadors i situada entre 1232 i 1233. L'illa havia de ser el centre de tota l'activitat pedagògica i apostòlica que l'escriptor hauria de dur a terme, a partir dels trenta anys, arreu de la Mediterrània. Llull començà a estudiar els elements imprescindibles per iniciar una vida d'apostolat i conversió dels cristians herètics i els no cristians de l'àrea mediterrània. Un cop preparat en gramàtica, filosofia i teologia, entre altres sabers, propagà arreu, en múltiples viatges i pelegrinatges, davant els auditoris més diversos el contingut dels evangelis cristians. La seva obra escrita en àrab, llatí, català i provençal catalanitzat i les seves estades a les Universitats de Montpeller i París on esmerçà tota la seva capacitat dialèctica en combatre la doctrina averroïsta en puixança aquell temps a l'Europa universitària.

L'illa ja havia fet amb aquests dos intel·lectuals illencs allò que el mateix Barceló defineix com a forces centrífugues i forces centrípetes:

"Imaginant la vida de Mallorca com un *single* a excessives revolucions, em vaig sentir sempre sotmès a dues forces antagoniques, la centrífuga i la centrípeta. És evident

¹⁴ P. FANER, ob. cit., pàg 4

que a mi m'afectà més aviat la primera.”¹⁵

Forces centrípetes i forces centrífugues. No és la mateixa dinàmica a què es refereix Camus quan parla de la solitud dels deserts, de les ciutats, de les illes. Aquesta seria una segona categoria integrada pels individus que busquen un desert, una illa, una ciutat anònima, un lloc apartat on “res no distregui de la meditació solitària, ni l'excés de bellesa, ni l'excés de lletjor, ni la mateixa solitud”. A aquesta segona categoria hi pertanyarien el Miró de Son Boter i Son Abrines, el Hartung de Cala Tirant, el Chopin i la George Sand de Valldemossa o el Walter Benjamin de Sant Antoni d'Eivissa, per posar uns exemples significatius. Són aquests artistes que “fugen” del soroll de les ciutats, del soroll del món per a trobar una tranquil·litat i un distanciament des del si de les illes. Són el Hans Hartung i l'Anna-Eva Bergman de Menorca de l'any 1933:

“La desaparició del seu pare estimula la decisió de viure fora d'Alemanya. El nazisme avança, degrada tot el que el pintor estima. Veu créixer per totes bandes el nombre de prohibicions i la violència. ¿S'instal·larà a París? No. Viurà a la vorera de la mar, sota el sol. De camí, s'atura a París, deixa algunes teles a Jeanne Bucher, la galeria de la qual es troba llavors en un petit hotel particular del Boulevard Montparnasse. Després, amb Anna-Eva, parteix cap a les Balears. A la seva arribada s'informa: ¿és Mallorca l'illa més ventilada, la que té menys boscos, la menys bella, llavors la menys freqüentada? ¿És tal vegada Eivissa? No, és Menorca. Busca un desert. Escolleix Menorca. Es fa construir una casa, els plànols de la qual han estat dibuixats amb Anna-Eva. A partir d'aquest moment en què no té ja cap vincle amb Dresde, cap refugi ni sosteniment familiar, s'instal·la entre les roques, en una casa blanca: comença a recuperar la seva identitat.”¹⁶

Anselm Turmeda, Ramon Llull i, en aquest cas, Miquel Barceló pertanyen al primer grup, al grup de les persones que necessiten sortir de l'illa per a trobar una altra illa en algun altre lloc -una ciutat, preferentment, un desert-, un lloc des d'on observar amb tranquil·litat l'illa que els ha foragitat amb les seves forces centrífugues. Per aquests viatgers de l'esperit es creà la famosa Escola Mallorquina de Cartografia, vertader empori cartogràfic de l'Edat Mitja. Illencs d'origen jueu que traçaren les coordenades del món conegut fet a partir d'una estricta racionalitat científica i d'una imaginació i una folla ingenuïtat. Aquesta mescla d'imaginació, racionalitat, ingenuïtat, curiositat i follia és la cuina en què es basa l'estètica objectual sorgida de la topada d'aquestes forces contraposades. És la mateixa científicitat folla de Ramon Llull, la ironia distanciada d'Anselm Turmeda, la perfecció estètica i rigurosament pràctica dels Cresques i demés cartògrafs mallorquins o un quadre de Miquel Barceló. Aquests elements es fonen en una

¹⁵ M. BARCELÓ, “Trabajar como un panadero entre el Louvre, el taller y la biblioteca”, a: F. Calvo Serraller (Ed.) *El arte visto por los artistas*, pàg. 57

¹⁶ Pierre DESCARGUES, *Hartung*, pàg. 35

imatge, una imatge clara plena de duresa i de poètica i que es pot trobar en la tradició literària, en la cartografia medieval, en la necessitat del nòmada, en la imatgeria universal i en l'esperit terrestre i marítim de l'illa. Els Dulcert, els Cresques, els Viladestes, els Vallseca dibuixaren mapes i portolans extraordinàriament fidedignes que culminaria amb el *Atlas Català*, la més altra joia cartogràfica de l'Europa Medieval. Tres metres de llarg per 65 centímetres d'alt reconstrueix el món de l'època, des de l'Atlàntic al Mar de la Xina, amb 2300 noms geogràfics -en català- perfectament llegibles, a més de taules astrològiques, comentaris geogràfics i bells i graciosos dibuixos.

Miquel Barceló ha aconseguit captar aquestes forces carecterístiques i ha aconseguit connectar amb el futur, amb el ritme del seu temps.

Les Sopes serien la metàfora objectual de totes aquestes forces, no només mecàniques i geogràfiques, sinó també fruit d'aquest diàleg amb el temps, amb la tradició pictòrica, amb la cultura i el seu trabucament eclèctic.

"El més real no és el que recobreix la tela sinó els moviments de la pasta mateixa. Per aquest motiu utilitzo com a productes de metàfora certs objectes com ara la sopa. El primer quadre que vaig fer representa una veritable sopa amb una cullera, però de seguida vaig descobrir, com en Jackson Pollock, aquesta manera de recobrir la tela amb una mena d'atracció de la vora al centre. M'agrada aquesta idea de moviments espessos que es tornen a trobar als meus quadres actuals (1987)... Intent fabricar imatges amb qualsevol mitjà i aquests mitjans, amb el temps, són cada vegada més precisos... una sopa arqueològica. Vaig intentar recordar les posicions de les estatuàries clàssiques dibuixant sobre un fons que dóna la il·lusió d'un remolí. La imatge central està feta amb una pasta que ho recobreix tot i aquest món, a través de les diferents capes, representa el temps. Amb la perspectiva les coses més antigues estan més allunyades que les altres. Hi ha també una ironia en l'oposició de matèria entre el vernís espès i bastant brut i la pasta extremament bella i treballada de les imatges que el primer recobreix."¹⁷

Miquel Barceló s'està referint als seus quadres de sopes, una metàfora del temps i de la tradició, irònicament treballada i amb una estètica perfectament estructurada. El centre de la sopa, des d'on sorgeix la seva força expansiva, coincideix amb l'inici del cercle concèntric. El punt de vista de l'illenc, que troba en la mateixa illa, un referent intermedi geogràfic en aquest joc-diàleg que tenim tots els homes de representar-nos el món. El nucli del centre és l'individu -el nucli narcisista-, el primer cercle és l'illa; la força d'aquest nucli es va expandint fins a topiar amb el continent, amb la resta de cercles concèntrics amb els quals representem el món, l'univers. És una imatge vàlida per a qualsevol representació. Si ens hem sabut representar el nostre univers, exacte o inexacte com l'univers cartogràfic dels Cresques, vàlid, però, per als nostres coneixements limitats del nostre temps i de nosaltres mateixos: podrem aplicar-ho a altres estructures menors -

¹⁷ M. BARCELÓ, en una entrevista amb D. Dawetas, "A la recerca de la memòria", *Catàleg Barceló*, Barcelona, Barcelona, 1987, pàg. 18

memòria, temps, tradició...- però integrants d'aquest univers. Henri Bergson també utilitza una imatge similar a la sopa a l'hora de definir metafòricament la percepció que tenim de la vida:

“Desde nuestro punto de vista, la vida aparece globalmente como una inmensa onda que se propaga a partir de un centro y que, en la casi totalidad de su circunferencia, se detiene y se convierte en oscilación en un mismo lugar: en un único punto ha sido forzado el obstáculo y ha pasado el impulso libremente. Esa libertad es la que registra la fuerza humana.”¹⁸

Abans d'arribar a la degradació instintiva d'aquesta imatge global, abans d'assolir aquesta llibertat que registra la força humana, Miquel Barceló acumulà una vivència lligada a la geografia concreta de la qual en surt una imatgeria estètica concreta.

1.2. Gènesi de la matèria

Una imatgeria que comença a formar-se a partir de la infantesa i que reflecteix aquesta descripció:

“Il vit à coté de Palma de Majorque. se baigne tout le temps, donc il peint ce qu'il voit: des paysages sous-marins, des coquillages, des poissons. Des poissons il passe aux grenouilles, aux oiseaux, aux autres animaux, et il arrive au chien, à l'homme. Voilà pour le naturaliste, instinctif, expressif.”¹⁹

Pinta el que veu i el que veu és una localitat de no massa habitants, al Sud-est de l'illa de Mallorca, encontorns secs, paisatge dur i sever, plagat d'oliveres. Durant els mesos càlids de l'estiu cau sobre la vila un sol gairebé intolerable. No molt lluny el mar. L'únic mar que l'uneix amb el continent i que a la vegada el separa de tot i l'aïlla. El mar que s'emporta les vides i retorna les restes dels barcos naufragats i els mateixos naufrags, el mar que retorna a la terra tot el que cau o es llença dels vaixells mercants, les restes dels naufragis, les càrregues que transportaven, la matèria vegetal dels boscos surant des de milles de distància, transportada pels corrents, els mol.luscs i les algues posidòniques arrencades dels prats submarins; tot ho porta la mar mitjançant la dinàmica dels seus corrents. L'avi de Miquel Barceló havia estat contrabandista -quin illenc no té avantpassats que han estat contrabandistes!- per les escarpades costes i els platjars de la

¹⁸ Henri BERGSON, *La evolución creadora*, pàg. 235

¹⁹ M. BARCELÓ, citat per S. Vila-Sanjuan, *Agenda Barceló*, pàg. 5

rodalia veient-se ficat en diverses aventures rocambolesques. L'altre avi comprava quadres als postimpressionistes dels anys 20 i 30 que vivien a les Illes, aconseguint una selectiva i sòlida pinacoteca, en la qual s'hi pot trobar encara algun Anglada Camarasa. La mare de Barceló pintava i va introduir el seu fill en aquest ambient de caràcter acadèmic i paisatgista. La casa en què vivien era tan gran que les tres quartes parts estaven abandonades, la qual cosa li permetia recollir en aquell laberint de marès tot tipus d'animals: llangardaixos, insectes, escarabats, nius de pardals...

Una característica important d'aquesta casa de marès, és que aquest material està format per restes d'organismes marins de quan en el període Quaternari es produïren els importants canvis climàtics glaciars i postglaciars que afavorien l'erosió i sedimentació per pujades i baixades de la mar. No molt lluny d'aquesta casa el mar líquid, la part líquida del món com diu Ismael, el supervivent de *Moby Dick*. No tardà molt de temps Miquel Barceló en aficionar-se a la pesca. Jugar amb les pintures de la mare, veure com les dones preparaven les sopes mallorquines o donar de menjar els porcs les restes del dinar que se condimentaven amb sègol i figues de moro capolades amb el tradicional i efectiu capolador, formant el conjunt una "sopa" molt semblant a la pasta que utilitzaria anys després per pintar. La biblioteca de l'avi i la tradició oral alimentaren la curiositat per saber del món exterior quasi inaccessible per un nen illenc dels seixantes. Llegia els contes cruels de Villiers de l'Isle Adams, i s'enderiava amb aquells personatges que es despengen de matinada i van a escanyar cignes per a escoltar el millor del seu cant. La tradició oral també va ser important per acabar de cincelar la personalitat salvatge de l'artista adolescent: les aventures del seu avi contrabandista a les nits als platjars de l'illa, les històries dels mariners mallorquins que solcaven i havien solcat tots els mars navegables, les rudes i poètiques rondalles mallorquines.

La relació amb els animals era més pròpia d'una societat moderna que d'una de postmoderna. La tradicional matança del porc que encara repeteix Miquel Barceló amb la seva família convidant els seus amics pintors d'arreu del món, periodistes, amics, familiars i món de la cultura local i internacional: on tan important és la taula en la qual es deposita el porc per esquarquarterar-lo en una orgia de sang, condiments, utensilis i materials per a conservar-lo.

Els nens eren més salvatges, més acostats a la natura, part integrant de l'entorn. Sobre la relació amb la pintura en la seva infantesa, Barceló diu:

"Era ja pintor abans de tenir la més mínima idea sobre l'art. Al meu poble em dedicava tot el dia a omplir quaderns de dibuixos, de manera molt natural, sense fer-me preguntes sobre les raons que m'impulsaven a fer-ho. Dibuixar i pintar em procurava un sentiment de diferenciació molt fort, en un moment que tenia problemes de relació amb el món que em rodejava. El meu primer contacte amb l'art tenia un cantó molt pur que intento mantenir."²⁰

²⁰ M. BARCELÓ, entrevista amb l'autora, 1993.

Una de les mostres d'humanització més visibles -segons Lipovetsky- de la societat d'ara es troba precisament en els costums naturals dels nens, un fet únic en la història, ara ja no es diverteixen amb els jocs consistents a torturar animals.

“Si el individualismo moderno comporta la liberación del mecanismo de identificación con el otro, el individualismo posmoderno tiene por característica extender la identificación al orden no humano. Identificación compleja que debe relacionarse con la psicologización del individuo: a medida en que éste se ‘personaliza’ las fronteras que separan el hombre del animal desaparecen, cualquier dolor, aunque sea un animal quien lo sufre, se vuelve insoportable para un individuo constitutivamente frágil, conmovido, horrorizado por la sola idea del sufrimiento. Al dotar al individuo de una estructura blanda y psi, el narcisismo aumenta la receptividad hacia fuera; la humanización de las costumbres, que va acompañada por lo demás de una indiferencia igualmente sistemática, como lo explicitan las oleadas de abandono de animales durante las grandes migraciones estivales, debe interpretarse como esa nueva vulnerabilidad, esa nueva incapacidad de los hombres para afrontar la prueba del dolor.”²¹

Miquel Barceló creix en un ambient modern pel que fa a les relacions amb els animals i incorpora la imatge d'aquesta relació a la seva pintura. No és estrany que, d'aquest ambient academicista i pictòric familiar Miquel Barceló es decantés per la part més salvatge de l'art. Art Brut, *Arte Pòvera*, provocador, salvatge, desmesurat. Descendir a la radicalitat d'allò que és lleig per ascendir després de la catarsi a la bellesa que s'ha aconseguit captar pel camí.

Plini, en la seva *Història Natural*, explica el cas de Pireico, pintor greg que va ser considerat un artista menor:

“se ocupó de temas sencillos; logró, sin embargo, dentro de esta sencillez, la máxima gloria. Pintó barberías y zapaterías, asnos, comestibles y similares, se le llamó por ello el rhyparógraphos ('pintor de cosas bajas'), mostrando en todo esto una habilidad consumada porque lograba vender estas pinturas a un precio más alto que el de los mejores cuadros de muchos pintores”²²

Lessing, en el seu llibre *Laocoonte*, també al·ludeix a Pireico, “al qui agradava pintar temes inmunds i que, per aquest motiu, va mereixer el sobrenom de ‘Cacapinta’”²³.

“És cosa tan natural la propensió de la deplorable mitjanía a envanir-se, que els grecs no deixaren de tenir a un Pauson i a un Pireico. I allà va si els tingueren; però els jutjaren amb estricta justícia. Pauson, que no s'elevà ni al nivell d'allò que és bell de la

²¹ G. LIPOVETSKY, *La era del vacío*, pàg. 203

²² PLINIO, *Textos de Historia del Arte*, llibre 35, 112-113, pàg.109

²³ Gotthold Efraim LESSING, *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*, pàg. 47

naturalesa vulgar amb un gust innoble que es complaïa a expressar tot allò que es deforme i lleig de l'estructura humana, va viure rodejat de menyspreu i de misèria. I pel que fa a Pireico pintà barberies, tallers bruts, ases i hortalisses, amb l'escrupulositat d'un artista holandès com si tals coses fossin tan encantadores en la naturalesa com rares de veure; per tot això va merèixer el malnom de Riparògraf, això és, 'pintor de brutícies', encara que els rics voluptuosos comprassin les seves obres a preu d'or per a suplir, amb aquest valor imaginari, la baixesa del seu mèrit."²⁴

El que hi havia, i hi ha, de Pireico en Miquel Barceló es reflectiria posteriorment en els seus quadres de cuines: *Restaurant chinois avec grenouilles*, 1985 (fig.23), *Fum de cuina*, 1985 (fig.20), *La danse des couteaux*, 1984 (fig.19); de gossos: *Carn fa carn*, 1983, *Perro de poeta*, 1985 (fig.25), *Ca*, 1991 (fig.55); tallers bruts: *L'anguille*, 1993, *L'atelier aux sculptures*, 1993 (fig.72); ases: *Fali Munu Munu*, 1991 (fig.56), *Fali Wotoro II*, 1991; fruites i hortalisses: *Salad*, 1987, *Black Salad*, 1987, *Oranges et tomates* 1987; tot tipus d'animals a les seves personals sopes: *Sopa amb plat vermell*, 1992 (fig.67); les taules: *Taula de peixos*, 1991, *Taula Paradiso*, 1991 (fig.50); i les cabres: *Isa Beri*, 1991 (fig.52), amb la surreal combinació amb els pops, els habitants de les roques submarines.

De tota aquesta imatgeria pireica els gossos són els temes més recurrents, sobretot a l'època dels vuitanta. El pintor ho condiciona a una influència autobiogràfica:

"És una imatge més aviat autobiogràfica, del fet de que sempre hi havia molts de gossos a ca meua. Vaig pintar moltes bestioles, no només gossos, perquè m'interessa com a metàfora del tractament orgànic de la pasta pictòrica i de l'execució de distintes tècniques amb una trama de maneres -una trama, en efecte, quasi cultural. La confluència d'una forma orgànica, en aquest cas el gos, amb un funcionament fins i tot orgànic a nivell de l'execució del quadre a través del procés del "dripping" quasi oleaginós m'ofereix una gamma molt rica de possibilitats. El ca menjant, o cagant són imatges fortes i m'interessa per tot el que la metàfora aquesta suposa. Són imatges molt llegibles i s'entenen quasi automàticament. La figura de l'animal vist de pla es llegeix de forma ràpida i fàcil. Ara tot el món està pintant bestioles i m'afarta molt el tema. La meua problemàtica actual és una altra, molt més constructiva, molt més de la pintura en profunditat. Estic tractant de reduir l'essència, de quedar-me amb el que és important del quadre."²⁵

Però abans d'aconseguir aquesta essència pictòrica, Miquel Barceló radicalitzà la seva vocació salvatge i visceral, una relació profunda amb els animals que formen part de la forta relació amb l'entorn de la infància. Una relació que el procés de civilització recent ha emmascarat però que, com totes les coses que tenim profundament interioritzades després

²⁴ G. E. LESSING, ob. cit., pàg. 43

²⁵ M. BARCELÓ, en una entrevista amb K. Power. *Conversaciones*, pàg. 1

de milers d'anys d'evolució natural, es troben vives i adormides i és amb l'impacte subliminal de la imatge que s'aconsegueixen despertar. En aquest cas Miquel Barceló és un intermediari que ens uneix amb el nostre passat més remot com a integrants d'un tronc comú des d'on parteix l'evolució. Sebastià Serrano assegurava que portem interioritzada aquesta evolució de les espècies dins el nostre cervell. Molt similar a les tesis de Sebastià Serrano, però tal vegada més literària i metafòrica és la teoria del poeta americà Robert Bly, que s'interessà pels treballs del neuròleg Paul Mclean. El sistema cerebral és en extrem conservador i l'antic cervell rèptil, que vam tenir en certa època, encara continua en la base del crani, conservat amb total perfecció. El cervell mamífer, el córtex, es conserva també perfectament i se li ha superposat un cervell nou que anomenem el neocórtex. És a dir, l'evolució no ha anat qualitativa sinó quantitativa. En tal cas, segons Bly, hi ha imatges que corresponen a cadascú d'aquests tres cervells que podem treure i explorar. El cervell rèptil, per exemple, produeix imatges associades amb la crueltat o amb la paranoia, imatges fredes i defensives, mentre que les del córtex són més maternals i caluroses.

Walter Benjamin havia intuït una cosa semblant quan feia referència a la repulsió que ens inspiren els animals, la sensació predominant és el temor a que ens reconeixin al tocar-los:

“Lo que se aterra en las profundidades del hombre es la oscura consciencia de que en él vive algo que, siendo muy poco ajeno al animal que provoca la repulsión, pueda ser reconocido por éste. Toda repulsión es, en su origen, repulsión al contacto. Incluso el afán dominador sólo consigue pasar por alto este sentimiento mediante gestos bruscos y desmesurados: estrujará con violencia y devorará al objeto de la repulsión, mientras que la zona del más leve contacto epidérmico seguirá siendo tabú. Sólo así se puede satisfacer la paradoja del imperativo moral que exige al ser humano la superación y, a la vez, el cultivo más sutil de la sensación de asco.

No le es lícito negar su parentesco bestial con la criatura, a cuya llamada responde su repulsión: ha de enseñorearse de ella.”²⁶

Aquest ensenyoriment sobre les bèsties és apuntat també per Adrian Stokes:

“Pero quienes evitan hasta la contemplación de la Naturaleza, se defenderán firmemente contra todo contacto con su mundo interior; y refuerzan esas actitudes negativas las vacaciones gregarias, la lectura del periódico del domingo dentro de un automóvil detenido en un paraje pintoresco, las radios a transistores cuyo estruendo ahoga el rumor de las olas sobre la playa. En esas experiencias que no permiten siquiera que se la denomine en un sentido activo, la Naturaleza, cuya contemplación, cuya cercana presencia, refleja las formas del yo interior, queda sometida a identificaciones inspiradas por los transistores, que reducen su peculiaridad a términos complacientes. Es

²⁶ Walter BENJAMIN, *Dirección única*, pàg. 22-23

*uno de los engaños del circo, donde es un tema consciente, aparte de la convencional Haute École, la victoria sobre las bestias de cuatro patas, adiestradas para remedar a sus amos aunque lo hagan torpe y penosamente. El hombre todavía celebra su triunfo sobre los animales: esto sería asombroso, si no fuera porque los equipara a lo que no puede mirar con igual satisfacción dentro de sí mismo, y que por lo tanto se siente tentado a negar.*²⁷

La festa de la matança del porc, que s'ha celebrat i encara es celebra a Mallorca, i en la qual Miquel Barceló va participar-hi amb la curiosa passivitat de l'infant, és un ritus col·lectiu d'exteriorització global d'aquesta interiorització inconscient del món. Es mata el porc, però no se l'humilia, l'animal ha format part del paisatge quotidià, ha compartit un mateix espai protegit, ha compartit els aliments i, finalment, se'l sacrifica per a què generacions d'humans puguin sobreviure i perpetuar el ritus de la seva matança. És un cercle viciós, un tracte no molt favorable per l'animal que deu la seva vida, però, a la pertinença activa d'aquest cercle vital. Serveix de menjar als homes perquè aquests puguin criar un animal semblant que serveixi d'aliment a futurs criadors que repetiran el ritus fins a la fi del món o de la fi del món de la manera que el coneixem ara. És un ritus cruel i descarnat que ha impactat moltes sensibilitats, un horror implacable al qual ens hi resignem com un fet més del funcionament implacable de la natura. El porc no mor en va, el seu patiment no és gratuït, formarà part de la terra i seguirà vivint en els homes que l'han sacrificat. És la resposta a la pregunta que es fa Bergson quan es demana d'on ve l'energia:

*"Del alimento ingerido, pues el alimento es una especie de explosivo que sólo espera la chispa para descargarse de la energía que contiene almacenada. ¿Quién fabrica ese explosivo? El alimento puede ser la carne de un animal que se habrá alimentado de animales, y así sucesivamente; pero en fin de cuentas se llegará a un vegetal. Sólo él recoge verdaderamente la energía solar. Los animales no hacen más que tomársela prestada, bien directamente o bien pasándosela de unos a otros."*²⁸

Una descripció antropològica d'aquesta baula de l'impuls de la vida ens la dona Baltasar Porcel, testimoni d'unes matances, valgui l'extensió del fragment donat el seu caracter il·lustratiu en relació al que deim, que suposa un fet clau per l'obra de Barceló:

"Aquell any matàrem el porc per Nadal. En rigor, hauria d'haver estat cap a Tots Sants, però a l'oncle Cristí se li ficà al cap que la bèstia havia de fer les vint arroves. Era un porc negre i enorme, de morro tremolenc i ronc, asmàtic, ajagut sobre el fem, a vegades amb tota una niada de pollets grocs picant per damunt de la seva grossa panxa. El dia de Sant Tomàs apòstol el van tornar a fotre, entre un escàndol d'esgarips i

²⁷ A. STOKES, *La pintura y el mundo interior*, pàg. 12-13

²⁸ H. BERGSON, *La evolución creadora*, pàg. 225

contorsions, sobre la bàscula: donava els dos-cents quilos. Fou avisat el matador.

Nadal aparegué gris, caient un plugim tènue i glaçat. Encara era fosc quan anàvem cap al corral, l'avi davant, amb un llum d'encrulla que protegia amb la mà. Contra el seu halo ataronjat i vacil·lant, els alens dels homes eren com tumultuoses i breus fumades. La llarga vall es perdia, en pendís, cap al poble llunyà i la mar. El porc dormia i en estiregassar-lo de les orelles començà a amollar grunyts aguts i entretallats. Se l'arrossegà fins a situar-lo sobre el banc, al pati empedrat amb grans còdols relliscadissos. Amb el frenètic grinyolar de l'animal tots els galls es despertaren i els càntics repercutien a l'alba plomosa i callada. Clavà l'ampla, lluent ganiveta al ganyot, el matador Vinyota, i brollà un raig de sang negra i calenta, que queia al gibrell, de vores altes. Una dona, la tia Miquela, arromangada, desfeia els grumolls que formava la sang. Els homes aguantaven els membres del porc, que potejava agònic. Jo atiava el foc sota el calderó, on bullia l'aigua. El dia s'aixecava, molt pàl·lid, tapat per boires blavenques i vagues.

Morta la bèstia, l'àvia portà l'ampolla de l'aiguarent i el plat amb figues seques i ametlles torrades. El matador Vinyota -el bigoti frondós, les botes brillants- buidava les copes amb riallades guturals. Mentrestant l'oncle Cristí encenia les mates d'argelaga resseca i les repartia. Socarrimaven la pell del porc i a l'olor de cremat es presentaren els gossos i la gata. Era vigorosa, alegre, l'evolució de les flames, sota el trenc d'alba nebulós i fred. Va treure en Vinyota la pedra tosca i, mentre jo amb el carbassot tirava a sobre el porc ruixades d'aigua bullent, els homes grataven l'empastifament de cremadís. L'animal quedà net com un vidre, vermell. Quan el matador seccionà el llard dels costats, la carn pitjada cruixia en córrer el ganivet. El meu avi espantà a puntades de peu els cans i la gata, que ensumaven excitats. La pluja havia augmentat i tamborinejava contra les teules del porxo. Capolaren les extremitats del porc, l'obriren en canal: del cúmul de budells entortolligats fugia un baf espès, mòrbid.

A l'espaiosa cuina es dipositaven les porcions del difunt, damunt amples taulells rentats amb llexiu i rasqueta la tarda abans. De sobte, s'obrí una clariana i entre els núvols s'insinuà un sol inconcret, d'un groguenc malaltís. L'oncle Cristí despenjà l'escopeta -del setze, i dos canons- i xiulà al ca eivissenc, un coniller ros amb el bigotet i les potes blanques... El casalot semblava una ombra, retallant-se dins la pluja compacta.

Cremava un foc espurnejant, de flama frondosa, a la xemeneia circular i gran. Un ball de lluminositat violenta omplia l'atmosfera de la cuina... el cosí Martorell, arribat de Mèxic el dia abans, parlava cadenciós, usava una armilla lila, barbata punxeguda i afirmava un immens amor familiar... El cosí Martorell encengué un cigar olorós, gruixut.

Es desempallegà la taula de la sobrassada, a l'hora de dinar. L'àvia repartí les fondes escudelles de sopes amb verdura, que ens vam passar amb olives negres i rodanxes de raves. El vi era negre, dolçot. Després, el frit del porc: un plat saborós i coent, amb patata petita i novella... La moixa trotà fins a la porta, enduent-se una tira de llom. Esclatà una cridadissa incontrolada, es trencaren dos vasos. La bèstia havia desaparegut darrera les figueres de moro. Després, la tia Miquela portà dos curts canyissos amb fruita

guardada: magranes, meló. I les coques de Nadal, cobertes de sucre picat. Amb torró d'ametlla, premsat entre neules.

A fora, la pluja augmentava i arribava la nit. Suàvem, prop del furiós escalfapanxes. Jo crec que la gent, a vegades, ha estat feliç."²⁹

Barceló repeteix el ritus, ara el renova, juntament amb els seus familiars i amics, hi ha gent que llegeix a Thomas Bernhard o Max Frisch, parlen per telèfon o envien un fax a qualsevol part del món. Miquel Barceló és un renovador de les imatges interioritzades, de les nostres relacions amb els animals, ens ubica amb respecte al nostre món interior i ens ajuda a formar part, atiant la nostra consciència, i de pertànyer a aquest cercle vital que és la vida regeneradora.

La pintora Xabela Vargas conta una anècdota que acaba d'il·lustrar la relació de Barceló amb el món animal, especialment amb els gossos:

"Me'n recordo d'una exposició que va fer Miquel a Tolouse, a la galeria AXE SUD, que quan estàvem en el *vernissage* començaren a arribar gossos i gossos i no crec que ningú els hagués convidat i és cert s'omplí tota la galeria per dintre i per fora de gossos. I l'exposició es titulava *Pintagossos*. Jo em vaig quedar gelada. Té (Miquel Barceló) una relació directa amb el món animal."³⁰

Una relació directa amb el món animal adquirida a l'illa i durant l'època de formació de la seva infantesa. En el record hi ha el gos, rossegant un os, barallant-se amb altres gossos, bordant a la lluna. Però Barceló supedita el record a l'efectivitat plàstica. Usa el gos no només perquè forma part del seu bagatge infantil, sinó perquè li serveix per a transmetre el contingut que vol transmetre a través de la seva pintura. No ens vol vendre el seu fantaseig a tota costa, ens l'embolcalla amb la seva tècnica repensada, creant una relació lúdica interior proveïda d'una sòlida estructuració arquitectònica. Llavors ja no reconeixem el fantaseig i si llegim un llenguatge comú: el llenguatge de l'art.

"La meua vida mateixa ha estat quelcom eclèctica i accidental. A més, al meu parer, Mallorca és un lloc absolutament eclèctic i postmodern -una illa rodejada de mar que té una sèrie d'arrels molt fortes i musulmanes, àrabs i catalanes, que coneix la presència d'artistes com Miró i que, a la vegada, sofreix o viu una invasió turística molt fort. És a dir, hi ha el que podem anomenar un clima de postmodernitat. He nascut allí i, per suposat, m'ha marcat. Vaig començar a pintar paisatge al camp sent un al·lot, vaig patir una forta influència de la pintura francesa i també una preparació molt acadèmica i molt tradicional des de jove, i després, com és natural, vaig tallar radicalment amb tota la qüestió acadèmica i vaig començar tota una sèrie de coses. Ara m'interessa de nou tota aquesta pintura acadèmica de la meua primera adolescència -el dibuix d'estàtua i de

²⁹ B. PORCEL, *Les illes, encantades*, pàg. 17-18

³⁰ Xabela VARGAS, citat a P. Espaliu i G. Paneque, "Riesgo y perversión en la pintura de Miquel Barceló", *Figura* nº 2, estiu, 1984, pàg. 37

model, etc., encara que al mateix temps em segueixen interessant artistes com Beuys o Salle.”³¹

1.3 L'atracció: Forces centrípetes

L'illa mateixa és eclèctica. “Considerau-les totes dues, la mar i la terra: no trobeu una estranya analogia amb alguna cosa de vosaltres mateixos? Car així com aquest oceà aclaparador rodeja la terra verdejant, així en l'ànima de l'home hi ha una Tahití insular, plena de pau i joia, però encerclada per tots els horrors de la vida mig coneguda. Que Déu us guardi! No us allunyeu d'aquesta illa, que no hi podreu retornar mai!”³²

L'illa, però, a diferència de la balena assassina, es troba ancorada a la mar, com el temple de Heidegger i a ell hi acudeixen els transeünts del món, traçant les rutes amb la seva referència eterna de pedres i vegetació, referència humana entre les profunditats i les planúries del mar. Llavors l'illa és un refugi, un oasi de pau on es fa fàcil crear.

L'any 1972 Miquel Barceló ja havia deixat enrera la infantesa i s'obria a la nova etapa de l'adolescència. L'adolescent havia matat el nen i l'home mataria l'adolescent. Havia de començar a viure com a adolescent i, als 15 anys, es traslladà a Palma -una ciutat, una petita ciutat a pocs quilòmetres de Felanitx, però una ciutat agombolada per l'illa- a estudiar a l'Escola d'Arts i Oficis. No perdé, però, la seva relació amb el seu poble i amb el seu paisatge de la infantesa: “Era una escola molt tradicional. Passava molt temps treballant a casa”³³. Aquest mateix any visità per primer cop París en un viatge d'estudis organitzat pel seu col·legi. En l'exposició *Hommage à Jean Paulhan*, a més de les obres de Klee, Fautrier, Wols i Dubuffet, descobreix l'art-brut. “Aquest descobriment va ser el que més em va impressionar d'aquest viatge.”³⁴

Jean Dubuffet, mentre complia el servei militar l'any 1923, estava destinat a una companyia meteorològica que operava al fort de Saint-Cyr i a la Torre Eiffel. D'aquesta manera va tenir l'ocasió d'examinar els treballs presentats al concurs de fotografies de voltes celestes obtingudes sempre a la mateixa hora. Passà llavors que, entre les abundantíssimes fotografies, va ser presentat també un nodrit grup de dissenys de Clémentine R., que de immediat interessà profundament a Dubuffet. Aquest ja sentia una aversió cap a qualsevol forma docta i ja solia pronunciar-se per la anticultura. Passaren, però, més de quatre lustres abans de que Dubuffet es dediqués a col·leccionar regularment

³¹ M. BARCELÓ, en una entrevista amb K. Power, *Conversaciones*, pàg. 9-10

³² Herman MELVILLE, *Moby Dick*, pàg. 247

³³ M. BARCELÓ, entrevista amb l'autora, 1993.

³⁴ M. BARCELÓ, *ibid.*

treballs realitzats per alineats, anormals o primitius. L'any 1947 fundà la *Compagnie de l'Art Brut* amb André Breton, Jean Paulhan, Charles Ratton, Henri Pierre Roché i Michel Tapié, i inaugura en el soterrani de la Galerie Drouin el "Foyer de l'Art Brut", on precisament va tenir lloc la primera exposició de les obres recollides fins aleshores, al mateix temps que es posava en marxa una revista, *L'Art Brut*, en la que s'incloïen tots aquells que pertanyien a aquest particular camp de l'activitat visual. Sobre la problemàtica de l'Art Brut, Dubuffet expressà clarament el seu pensament en la presentació de l'exposició en la Galerie Drouin l'any 1949: *L'Art brut préféré aux arts culturels*. Dubuffet reconeix que el valor estètic de l'art dels dementes és molt modest i sap també que la praxis artística suposa fonamentalment per a l'alienat una més que probable acció terapèutica.

Per altra banda, l'interès per les arts primitives, dels ingenus, dels nens, dels psicòpates, dels alienats, es remonta a Freud i arriba fins Lacan, i els estudis sobre l'inconscient s'han ampliat cada vegada més, creixent al temps l'esfera de l'imaginari. Dubuffet, per la seva banda, troba en l'Art Brut aquesta sinceritat que és l'antítesi de qualsevol convenció cultural i l'afirmació d'aquells valors salvatges que sempre defensà. En motiu de l'exposició *Cinq petits inventeurs de la peinture*, celebrada a la Librairie Marcel Evrard, a Lille, l'any 1951, Dubuffet va comentar:

"Una obra d'art només té interès si és una projecció molt immediata i directa d'allò que succeeix en les profunditats d'un ser; i naturalment, d'allò que ha nascut en aquest ser, no del que l'han imbuït. És necessari que el seu llenguatge es formi en la màxima veracitat, al recer de tota deformació provocada per un fenomen d'engany deliberat o de mimetisme o de qualsevol influència estranya. A partir del moment en què es produeix una substitució, i en què l'autor, en tost d'entregar-nos quelcom que sorgeix del més profund de si mateix, ens dona quelcom que no és seu, que ha rebut de l'exterior, considero que ens trobem davant una falsificació de l'obra d'art, enterament desprovista d'interès."³⁵

L'Art Brut que coneix Barceló a l'exposició de París, és una exaltació de l'individu, quasi de l'anarquia, que mostra una major preocupació de l'irracional que pels motius que exigeixen una inserció en el context social.

El viatge a París és una revelació per a Barceló. Allà descobreix noves possibilitats per a progressar en la creació artística, qualitats que, per exemple, ja no pot oferir-li l'illa. Per una banda el seu llegat emmagatzemat del passat i, per altra banda, l'exposició de l'Art-brut li ofereix un tronc per a empeltar tota la llibertat salvatge i anàrquica de la seva infantesa i del seu món geogràfic solar, en una edat de furiosa anarquia i d'esponerosa vitalitat. L'art-brut és més un punt de partida que no una meta, un punt de partida en el qual hi toparan el descobriment de les riqueses culturals de primera mà i la manca d'artificiositat i d'anticultura que pregona Dubuffet. Mentre descobreix l'Art-brut,

³⁵ Jean DUBUFFET, *Escritos sobre arte*, pàg 104

descobreix París, la ciutat. La ciutat on hi ha el coneixement, els museus, les biblioteques, el saber del passat emmagatzemat. A les illes també existeixen els museus, però a les ciutats grans es troben en la seva essència, en la seva màxima esplendor, en la seva total genuïtat, en la seva màxima selecció de qualitat. A les illes hi ha les biblioteques, hi ha les reproduccions de les obres d'art, obres d'art que es troben majoritàriament a les ciutats. Les millors mostres d'*Art brut* a París, la *Gioconda* al Louvre, *Las Meninas* al Museu del Prado a Madrid, *L'home amb el casc d'or* a Berlín, *Finis Gloriam Mundi* a l'Hospital de la Santa Caridad de Sevilla, *La troballa de les restes de San Marc* a Milà...

A la ciutat hi ha les autopistes per on transcorre la modernitat, la història s'escriu a les ciutats. La ciutat és quelcom abstracte, una decisió humana de reunir-se en una mateixa planúria, en un tossal, a una vall. La ciutat és artifici, decisió humana, necessitat. Si l'illa és com la vida, la ciutat és com l'art. És un producte humà, de la creativitat humana, un producte fet amb més o menys bon gust, però artifici al cap i a la fi, artifici nascut de la necessitat humana.

Miquel Barceló retornarà a l'illa, per primer cop l'illa vista com a refugi, com a distància des de la qual contemplar els homes, els qui viuen a les ciutats, les ciutats continentals, i de meditar sobre les necessitats que han provocat els impactes urbans.

L'illa, però, apavaigarà aquestes fascinacions, el mar calmarà l'atracció de la fugida i el clima solar ajudarà a assimilar totes aquestes emocions harmonitzant-les amb l'ordre intern illenc.

Quan l'any 1974 exposà a Manacor (Mallorca) un grup de *Dibuixos d'insectes i mol.luscs*, escarabats i cucs molt realistes pintats sobre papers impressos i objectes trobats; estava molt lluny de la fúria dels gossos, de la ciutat i de l'*Art-brut*. L'exposició, feta a la Casa de Cultura de Manacor juntament amb Enrique Iruete, és insignificant en l'evolució posterior del pintor, però ve a ser l'inici de la naturalesa desfermada que encara recordava l'exposició de París.

"Era la primera exposició que vaig veure de veritat, en un museu en lloc de veure-la en els llibres... Era la primera pintura vista directament, un homenatge a Jean Paulhan amb coses de Dubuffet, Fautrier, Michaux... Va ser una gran impressió veure l'espessor de la cosa... Els quadres resultaven objectes que, a part de la imatge, eren espessos, molt seductors de superfície... i de seguida connectà amb el que jo feia. Allí va començar. Vaig veure la relació total que hi havia entre la pasta, la forma de depositar-la sobre la tela, i el cos, i l'espai total del quadre... Va ser definitiu. Llavors, en el moment de tornar agafar la pintura després del conceptual i tot açò, allà pels anys vuitanta, veient molt Tintoretto, barrocs, manierisme, diguem que la pintura en excés... Poder córrer sobre la tela com Jackson Pollock. I, al mateix temps, contar qualsevol història, quasi sense contenir-se, amb anècdota... A mi em resultava molt excitant açò de poder contar pràcticament qualsevol cosa, fins allò més forassenyat i en forma de petits contes morals o el que fos, temes com el de la vanitas. Vaig veure coses enormes de Tintoretto, deu metres de tela a on van succeint moltíssimes coses i hi ha filtracions de literatura i de

llibres de viatges, en fi tot açò. Ara ja no estic en aquest punt, i, tanmateix, el més probable és que mai pugui abandonar l'anècdota com a punt de partida, que en mi sempre té que ser una emoció molt terrestre. Mai és una reflexió purament intel·lectual sobre... el que sigui. Però aquesta primera emoció acaba convertint-se, probablement, en pintura estricta. No sé, tal vegada no hagi abandonat del tot açò de contar històries."³⁶

A la ciutat, al París de Ramon Llull, Miquel Barceló troba la fórmula per a poder treure a l'exterior de manera satisfactòria el món interior que s'ha anat formant a dintre seu durant una infantesa salvatge a l'illa; la mateixa illa on passà la infantesa Ramon Llull. La mateixa necessitat de Ramon Llull de sortir de l'illa per a poder expandir i desenvolupar el seu coneixement escolàstic en el seu cas, pictòric, artístic en el de Barceló.

Però, a les illes, la soledat és bona per a crear, però no per a donar sortida a allò creat. Per a donar sortida a allò creat és millor la ciutat, el soroll de la ciutat, l'enrenou de les persones que es necessiten numèricament per a ignorar-se individualment.

La decisió de sortir és complicada. Miquel Barceló és un ferm sustentador de la teoria que divideix els mallorquins en centrípets i centrífugs. Ell s'inclou entre els segons, i ho ha demostrat al llarg dels anys, recollint l'herència de Ramon Llull i Anselm Turmeda.

"La primera vegada que vaig ser conscient que era habitant d'una illa, davant un mapa en relleu, em vaig fer la idea que era una cosa girant, una mena de disc. Hi ha gent a Artà que mai no ha estat a Palma, i molta gent de l'illa que en sa vida ha trepitjat la península. Són centrípets. A mi no m'agrada tancar-me. Mallorca em sembla un bon lloc per a venir a morir. És, una mica com a Venècia, un cementiri d'elefants."³⁷

Mallorca, un bon lloc per a venir a morir. Però Miquel Barceló es troba al començament de la vida, si més no al començament de la vida com a pintor, com a artista. L'illa és un bon lloc per a morir, per a l'oci, per al descans; però no per a pintar. Abans cal lligar amb el coneixement general, amb els corrents estètics dominants, copsar la pulsio del teu temps, entrar en la dialèctica de l'art de la societat que t'ha tocat viure.

Sortir. Sortir, però a on? El punt de vista illenc limita la percepció. Ho va dir amb diàfana claredat l'illenc Derek Walcott: "Haver estimat un horitzó és insularitat/ la teva visió, com a través d'una persiana, limita la teva/ experiència"³⁸. Per a un illenc el món es divideix entre l'illa i la resta de la geografia terrestre. Tot el que no és l'illa és "allà a fora". La resta del món, l'infinit terrestre inabastable. On anar, doncs? La ciutat de les illes Balears és Barcelona. Forma part del continent i és la capital de la cultura catalana. És allà on es va per anar als metges especialistes, a veure grans esdeveniments esportius o magnès espectacles musicals. Barcelona és la Ciutat. Per a un pintor jove, per un artista,

³⁶ M. BARCELÓ, en una entrevista amb E. Murillo, "Una mirada al centro de la tierra", *El Europeo* n°17, pàg. 93

³⁷ M. BARCELÓ, en una entrevista amb S. Vila-Sanjuan, ob.cit., pàg. 9

³⁸ D. WALCOTT, ob.cit., pàg. 107

és la ciutat del Picasso dels Quatre Gats i de les senyorettes d'Avinyó, la ciutat de Gaudí i de la Sagrada Família, la ciutat de Miró, dels diaris i de les editorials, la ciutat dels museus i dels grans aconteixements musicals i esportius.

A la ciutat descobriria la perspectiva amb relació amb la matèria. A l'Escola d'Arts i Oficis de Palma havia après els coneixements bàsics acadèmics de la pintura i el dibuix. Durant la seva infantesa s'havia familiaritzat amb la matèria orgànica com a part d'un cicle de vida quotidià i encadenable. Per exemple: alimentar el porc, sacrificar-lo, menjar-lo a la taula, donar les restes al gos carnívor, criar un segon porc, donar al porc les restes de la taula de naturalesa vegetal, alimentar el porc amb complements farinosos graminacis (sopes), sacrificar-lo, menjar-se les seves parts comestibles, donar les restes carnívores sobrants al gos, el gos defeca després d'ingerir els aliments sobrants abonant la terra on creixen els vegetals... i així podríem continuar fins l'infinit. Un infinit que troba repòs en els quadres matèrics de Barceló en forma d'imatge. Una imatge no exenta de l'organicitat d'aquest cicle vital i, per tant, amb tota la seva cruesa que el pintor trasllada al llenç mitjançant els jocs que la tècnica posa al seu abast, les combinació cromàtiques, la ludicitat poètica. Només així es pot entendre que les noves imatges creades pel pintor no ens provoquin no la repulsió freudiana del fantaseig d'un jo extern, sinó ni tan sols la repulsió que causa, o que causaria, aquest cicle vital de la cadena alimentícia en una observació exenta de la manipulació artística. Com major és la repulsió que ens causa un tema natural, major és la dificultat a l'hora de superar la repulsió íntima del jo emissor d'un fantaseig i del jo receptor d'aquest fantaseig. El procés d'aprenentatge per poder superar algun dia aquesta doble barrera pot fer-se difícil però superable, o no arribar-se aconseguir mai. Un cop interioritzada aquesta forma matèrica, un cop fixades en l'inconscient les imatges que amb aquesta forma matèrica es volen projectar a l'exterior només es necessita una tècnica adequada -la tècnica academicista és una tècnica nascuda de la tradició de la història de l'art i, per tant, prou vàlida si, a darrera, hi ha la base emmagatzemada de les emocions i de les imatges fixades amb anterioritat-, un entusiasme ingenu i constructiu, una creativitat profunda i una experiència viscuda.

Imatges viscudes fixades en el record, provinents del període en què aquestes imatges es solen fixar amb més força: la infantesa; formes acadèmiques adquirides, primer, en l'ambient pictòric familiar, segon, a l'Escola d'Arts i Oficis de Palma, un entusiasme de ferotge ingenuïtat, una experiència de la vida curta i limitada per l'edat. Això li havia donat l'illa, l'úter protector de la seva infantesa, l'úter rodejat de la placenta inabarcable de la fronterera Mar Mediterrània, de qualsevol mar separador de l'exterior que, per a qualsevol illenc, és el continent, la gran ciutat, el centre. L'illa no podia donar-li quasi res més. És un camí seguit per tots els grans artistes de la història provinents de la perifèria.

“¿Qué podía esperar aprender Miguel Ángel Merisi, 'Caravaggio', sobre pintura en su pequeña ciudad norteña de Caravaggio? -cs demana Robert Hughes- Tenía que ir a Roma: sólo Roma podía facilitarle la escala de trabajo y la eficacia técnica que buscaba. Las capitales rejuvenecen gracias a esta atracción. Extraen su alimento de las provincias... De la misma manera, las carreras de Nicolas Poussin y Pedro Pablo Rubens son

inimaginables sin su fuerte sentido de las prioridades de la capital."³⁹

Miquel Barceló es matriculà com a alumne de matrícula lliure a l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona. El curs 73-74, amb sis cursos de batxiller cursats, intenta l'ingrés consistent en dibuix d'estàtua: no és admès. Ho tornarà a provar en els exàmens extraordinaris del mateix curs: tampoc aconsegueix superar la prova d'ingrés. El curs següent, 74-75, ho torna a provar. A la tercera temptativa aconsegueix superar l'examen d'ingrés a l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi. En una entrevista concedida 14 anys més tard donaria una visió més optimista a aquests intents:

"L'examen d'ingrés a Belles Arts consistia en pintar estàtues al carbonet, dibuixar en clarobscur i tot açò. La veritat és que jo tenia certa facilitat, ho feia sense grans problemes... Es pretén que reproduïxís el clarobscur, però et trobes amb una mena de doble clarobscur. Per una banda, el blanc produït pel llum. Per altra, el blanc i negre produït per tot aquests pols que ha anat depositant-se sobre l'estàtua durant anys i anys de no d'espolsar-la, de manera que hi ha una espècie de doble il·luminació contradictòria. El curiós és que els dibuixants, seguint una convenció, no representen aquesta polseta que accentua les ombres, al final sembla com si milions de coloms haguessin estat cagant-se sobre el guix durant anys"⁴⁰

Estava parlant el constructor de la seva pròpia biografia. Barceló seduirà per la seva obra i per la seva persona sense renunciar al seu art i a la seva persona. No és una seducció-actuació a la manera de Dalí, sinó que és més un joc irònic i divertit i, sobretot, estructurat i escrit en el temps, en l'espai i en la geografia. La creació d'un personatge no a la manera teatral i circense sinó a la manera estructurada de la novel·lística. Barceló no sobreactua, escriu la biografia d'un personatge coherent i realista. A pesar de la topada de sensibilitats i mentalitats, i de l'aparent desinterés que en totes les declaracions deixa translluir, l'accés a l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi és un dels objectius més clars i documentables del jove Barceló dels anys setantes.

El curs 74-75 Miquel Barceló es matricula com a estudiant lliure i realitza els exàmens del Curs Preparatori Comú amb resultats força decebedors. Ser estudiant lliure equivalia a presentar-se als exàmens ordinaris, i extraordinaris si eren necessaris, sense necessitat d'assistència ni dret a impartició de classes. El curs 75-76 es matricula a la modalitat oficial traslladant-se a Barcelona. Comença a treballar amb capses, on introdueix objectes diversos. La seva relació emocional amb l'illa encara és important i torna a Mallorca al principi de l'any 76. Es presenta als exàmens de les assignatures suspeses del Curs Preparatori Comú i inicia el Primer Curs de la Secció de Pintura amb resultats mediocres. La tornada a l'illa és inevitable. Allà hi troba un ambient més amable que a la Ciutat. Exposa per primera vegada individualment a la Galeria 4 Gats de Palma. Entre les obres

³⁹ Robert HUGHES. *A toda crítica*, pàg. 37

⁴⁰ M. BARCELÓ. en una entrevista amb E. Murillo, ob.cit., pàg. 91

que hi presenta hi ha un autoretrat de cos sencer fet amb els seus propis pèls, dins d'unes capses col·locades en la paret, extrets de cadascuna de les parts que representen. La confusió que regnava en l'art dels setantes s'hi afegia la falta de maduresa de l'artista adolescent. L'Art Conceptual, l'*Art brut*, la degeneració plàstica de l'*Arte Povera*, la tradició de les acadèmies i de la pintura... el garbuig podia arribar ser considerable. A tot plegat s'hi havia afegit la monomania de la reducció. Els cultivadors de l'Art Conceptual els agradava proposar el següent motiu de reflexió:

“Suposem que el més gran artista de la història, pobre i desconegut, estigués assegut a una taula del vell Automàtic d'Union Square i pidolés un vas d'aigua de l'aixeta mentre dona un cop d'ull per allà, amb l'esperança de poder menjar-se un tros de galeta o una poques mongetes abandonades de ceruli i transparent color xartreuse o qualsevol altre producte de la Yellow Food que l'Automàtic exhibeix, i que en aquest mateix moment se li ocorregués la més gran obra d'art de la història. Mancat fins i tot d'un llapis o d'una cerilla usada, suposem que l'artista mullés un dit en el vas d'aigua i comencés a registrar la més gran de les inspiracions, el cim de la vida de l'home com animal dotat de sensibilitat i intel·ligència, en un tovalló de paper i amb aigua de Nova York com a pintura. Per suposat, en tan sols uns segons els traços d'aigua s'haurien diluït en el paper i amb ells el meravellós disseny; imaginem que, en aquest moment, el més gran artista de la història, malalt del cor, es desplomés mort sobre la taula i el propietari pensés que tan sols es tractava d'un borratxo mort i un tovalló humit. La pregunta és ¿hauria sigut aquesta la més gran obra d'art de la història, o no?”⁴¹

Aquest és un exemple, però se'n podrien posar alguns exemples semblants per explicar l'essència de l'obra d'art per als artistes conceptuals. L'*Arte Povera* era un pas més cap a la dissociació de la creació artística de la idea de cultura. En el manifest de Germano Celant apuntava que el que havia succeït era que allò que és humà va entrar en l'esfera de l'art i allò insignificant havia començat a existir -de fet s'havia imposat per si mateix. La presència física i el comportament s'havien convertit en art. Era un camí molt contrari del que acabaria agafant Barceló però que deixà les estratificacions necessàries per a desenvolupar l'estil final del pintor. L'*Arte Povera* utilitzava materials humils i pobres, generalment no industrials (plantes, sacs de lona, greixos, cordes, terra, troncs), dels quals es valoraven els canvis a mida que s'anaven deteriorant, és a dir, se transformaven. Mario Merz, per exemple, partia d'una llei estructural molt elemental, la del matemàtic medieval Fibonacci, per a qui el desenvolupament derivava no de la simple successió de números, sinó de la progressió en la qual cada número resulta de la suma de els dos precedents. Aquesta progressió matemàtica és la que aplicava Merz en qualsevol dels seus treballs, ja fossin objectes, espais, vegetals, etc., com, per exemple, la disposició de paquets de diari allà enmig amb els números Fibonacci realitzats en neó; o grups de fruites i verdures escampades al terra que es van deteriorant com succeeix amb altres fenòmens

⁴¹ Tom WOLFE, *La palabra pintada*, pàg. 121-122

naturals, o la realització d'un iglú recobert per una estructura de neó on apareix la sèrie de números Fibonacci, etcétera. L'*Arte Povera*, igual que l'art conceptual, va mostrar un clar rebuig per la jeraquia de les tècniques i materials i una ruptura amb la tradició, el pes de la memòria. Només era vàlid el present, amb una forta consciència d'allò contingent i existencial. És l'artista-crític, on tota mostra d'individualisme és anulada davant la realitat social.

1.4. *La fugida: Forces centrífugues*

La vessant conceptual i efímera de Barceló encara és present a l'exposició que fa individualment al Museu de Mallorca l'any 1976. Hi presentà durant quinze dies l'obra *Cadaverina 15*. La mostra constava de quinze elements orgànics (un ou ferrat, un tros de fetge, un bistec, un tros de peix, cervell, flors, cor, etc.) que havia anat introduint en capsles durant els quinze dies previs a la inauguració de l'exposició i que, lògicament, s'havien anat modificant en entrar en descomposició. Hi havia quinze capsles per a cada element, així que es podia observar la seva metamorfosi dia a dia. L'exposició estava acompanyada d'un text de Josep Albertí.

"Hi presentava capsles de fusta que contenien matèries en vies de descomposició. Es tractava de pintura amalgamada amb menjar o amb matèries orgàniques. M'interessava sobretot pels efectes de modificació de la matèria, a més sobre totes les capsles hi havia apuntat el que jo en deia la data de fabricació. Era una mena de mirada sobre la podridura. L'exposició va suscitar l'interès d'artistes joves. En canvi, els organitzadors, que s'esperaven unes pintures més aviat clàssiques, no van apreciar aquestes curioses natures mortes."⁴²

Més tard, referint-se a aquesta exposició, Barceló declararia a Jean-Louis Froment:

"Aquest episodi m'ha dut progressivament a imaginar en la meua pintura una relació més directa entre els temes tractats i els materials."⁴³

Durant aquest any 1976, conegué i col·laborà amb el grup d'inspiració conceptual Taller Llunàtic que editava la revista *Neon de Suro*. El número dedicat a Barceló es titulava "Jeroglífics Muts". El grup es presentà en diverses exposicions col·lectives i realitzà

⁴² M. BARCELÓ, en una entrevista amb S. Couderc, catàleg de l'exposició *Barceló-Barcelona*, Barcelona, 1987, pàg. 111

⁴³ M. BARCELÓ, citat per Jean-Louis Froment, "Roman" catàleg de l'exposició *Peintures 1983-1985*, Bordeus, 1986, pàg. 13

distintes accions, com per exemple dur un taüt a la inauguració del Festival de Tardor de Palma, una manifestació local molt conservadora. “Taller Llunàtic” havia sorgit cap a l’any 1975 i reuní gent pertanyent al sector de la plàstica, de les lletres i de la música. A part d’un intervencionisme continu que proposaven extensible a tota manera de viure i d’entendre la vida, havien creat la peculiar publicació *Neon de Suro* que definien d’aquesta manera:

“vol ser un d’aquests mitjans de difusió, i l’alternativa que oposa al gran mercat de l’art és la gratuïtat; el format i el paper de periòdic -voluntària modestia- i la distribució gratuïta són un atac a la vella obra única, el fetitxe de l’art tradicional comercialitzat destinat a convertir-se en mercaderia selecta i prestigiosa: hi ha, a més, una adopció de les noves formes comunicatives encunyades pels mitjans de masses: cada fulletó no és una reunió de dibuixos, sinó una obra, una totalitat que es realitza mitjançant un procés dinàmic, com l’acció d’un còmic (...) un títol integrat per un element -neon- altament significatiu de la lluminositat artificial i agressiva del mecanisme publicitari de la societat del consum tecnològic, i per un element opac -suro- familiar des de segles entre els estament més humils de Mallorca, denota al mateix temps que el grup de ‘Neon de Suro’ apunta cap a l’hora actual però ben arrelat en la seva terra.”⁴⁴

L’obsessió de *Neon de Suro* -modernitat, però sense oblidar l’arrelament heideggerià- serà l’objectiu posterior de Miquel Barceló que desenvoluparà a la ciutat i la seva obra el seu resultat. Encara que *Neon de Suro* i el seu “Taller Llunàtic” han transcendit més enllà de les fronteres naturals de l’illa, aquesta connexió amb “l’hora actual” es fa més difícil des de la distància geogràfica i amb el mar exterior separant dues societats encontrades. Amb el desplaçament físic es pot superar aquesta distància que és abisal quan s’interioritza en el pensament.

El destí de Barceló era anar a la Ciutat. L’any 1977 Barceló seguia treballant amb caixes de fusta i l’animalitat de les seves activitats artístiques tenien un aire entre ingenu i divertit. La invitació de la seva nova exposició a Palma seria un dit d’una pota de pollastre amb l’ungla pintada de color. En aquesta època seguia utilitzant materials orgànics però ara posats sobre fons pintats de color. Quan alguns materials podrits queien s’hi veien els colors a sota. Elaborava una pasta que a més d’acrílic incloïa farina, sègol, cola, carn picada, pèls, confitura, mostassa, etc. El resultat estava en canvi constant. S’hi queien trossos com havia previst el propi autor i aleshores apareixien les capes de sota, de colors molt brillants, com el groc i el blau ultramar. En aquesta pasta posava insectes com si fossin fòssils. A l’estiu participà en l’organització de l’ocupació de l’illot de la Dragonera duta a terme per grups ecologistes i anarquistes. Imitant Ramon Llull i la seva vida ermitana a la muntanya de Randa, Miquel Barceló romangué sol al far de l’illa de la Dragonera durant dues setmanes. Posteriorment exposà a la Galeria Mec-Mec de Barcelona en una mostra col·lectiva i entrà en contacte amb artistes com Xavier Mariscal.

⁴⁴ del fulletó “La gratuïtat és una agressió”, Ciutat de Mallorca, abril, 1978.

Aquell any 77 estava matriculat oficialment a l'Escola Superior de Belles Arts però no es presentà als exàmens ordinaris ni extraordinaris del segon curs ni als exàmens de les assignatures que tenia pendents del primer curs. Després de l'accidentat ingrés havia aprovat en primera o segona convocatòria "Liturgia y Cultura cristianas", "Dibujo del Antiguo y Ropajes", "Preparatorio del colorido", "Preparatorio del modelado" (Curs preparatori comú); "Dibujo del natural", "Anatomía artística", "Colorido" (Primer Curs). Llevat de l'assignatura "Colorido" en la qual va obtenir un "sobresaliente", la resta d'assignatures les superà amb un simple "aprobado". Aquí acaba, en el curs 76-77 la vida acadèmica de Miquel Barceló a l'Escola Superior de Belles Arts de Barcelona. Durant el curs 77-78 es matriculà a totes les assignatures corresponents al Segon Curs de la Secció de Pintura però no es presenta a cap de les convocatòries d'exàmens.

Barceló es trobava escindit entre l'illa i la ciutat, en el trànsit entre els dos llocs, sense trobar el seu espai geogràfic on poder portar a terme la concreció de la seva creativitat vital. Quin camí agafar? Quedar-se a l'illa conservadora, més còmode però que dificulta treure a l'exterior allò creat? O instal·lar-se a una ciutat on la supervivència és més dura i els estímuls majors?

L'illa ja no pot donar més de si per simple esgotament geogràfic.

Un camí, el de l'evolució, que és agafat pel pintor en el naixement dels seus dies, quan es banya en el mar, quan pesca els pops de la seva infantesa, quan participa de les baralles dels gossos, quan s'alimenten els porcs de la cadena alimentícia, quan el clan executa el ritu de la matança, quan es submergeix en les aigües literàries de la biblioteca familiar, quan agafa un pinzell sota el paisatge solar de la seva infantesa i només veu el mar i, dibuixats en ell, els solcs dels navilis d'Ulisses, les barcasses dels contrabandistes a la vela varades als platjars l'oïda atenta a la fressa dels guardes i dels carrabiners.

Un camí que és reprès en aquest segon inici, una segona illa rodejada en el subconscient global de la mar, i que no pot donar més de sí per simple esgotament geogràfic. Si el camí de Barceló hagués acabat aquí, als límits, als vorals de l'illa, segurament no estrariem escrivint aquestes línies: l'itinerari creatiu de Barceló hagués quedat a meitat de camí, li hagués resultat molt difícil copsar les correspondències del present i connectar amb el futur. Si coneixem ara Ramon Llull és perquè el geni buscà la Ciutat. La ciutat, el centre, el nucli de població, de pensament, de poder; el nucli que expandia les rraciacions d'influència cap als nuclis menors. La Ciutat a l'època de Llull era París i la seva universitat on es discutien les doctrines averroistes.

L'illa, però, havia moldejat la iconografia de Miquel Barceló. Les sopes, sorgides de la pròpia naturalesa de l'artista, eren una metàfora aplicable a tota força magmàtica i a les evolucions circulars del temps i de l'espai. Les taules, sorgides de la pròpia experiència, són una degeneració de les possibilitats metafòriques de la matèria en transformació i un trencament al format oblong o quadrangular de la tela i les seves múltiples possibilitats. Aportacions metafòriques semàntiques de continent i de contingut, de forma i de fons que obren un espai ilimitat a les possibilitats creatives de Miquel Barceló. La pintura de Barceló ja havia assolit un alt grau d'aquesta llibertat que per Bergson registra la força humana. La mateixa llibertat que augurava Joan Miró l'any 1917:

“Per mi, l’art de l’avenir, després del grandios moviment impressionista francès i dels deslliuradors moviments post-impressionistes, el cubisme, el futurisme, el fauvisme, tendeixen tots a emancipar l’emoció de l’artista i a donar-hi una absoluta llibertat.”⁴⁵

Joan Miró anticipa l’art que ha de venir:

“Crec que demà no tindrem cap escola acabada en ‘isme’... a l’esperit lliure cada cosa de la vida li produirà la seva diferent sensibilitat, i voldrem veure, tan sols, a través de la tela, la vibració d’un esperit... Després de la contemporània lliberació de les arts veiem sortir artistes sense cap bandera amb les cordes del seu esperit vibrant en distintes músiques.”⁴⁶

Barceló, després de la seva època de vivencialitat a l’illa, ha forçat en un únic punt l’obstacle i ha passat l’impuls propagat per les ones lliurement. Un segon obstacle, aquest més geogràfic, el mar, s’interposa entre la seva força expansiva creativa i la Ciutat. Un obstacle fàcilment superable però que requereix una seguretat moral, una seguretat en un mateix, en la teva obra, una seguretat en superar les forces contràries que naturalment s’abalancen sobre tot intent de crear nova matèria.

Per a Barceló la Ciutat és un salt, un salt al Continent, a un continent i la Ciutat amb majúscules als anys setantes ja era Nova York. Per a sortir de Mallorca s’ha d’agafar un avió o un vaixell, només és el temps, la durada que varia. Ser d’una illa és, en certa manera, no ser d’enlloc o d’una geografia comuna.

“Jo no em sent especialment de cap país. Per a començar, ser mallorquí és una de les coses més rares del món, i a més a més no em sent ni tan sols mallorquí, és una cosa que tant me fa. Quan has viscut tota la teva vida en una illa petitona saps que ets espanyol, perquè t’ho diuen a l’escola, però quan mires un mapa et sembla que igual podies ser italià i africà, o qualsevol cosa. Anar-se’n a la Península des de Mallorca és molt difícil, hi ha que agafar un barco, o un avió... Quan tenia divuit anys hagués dat un dit d’una mà -de la mà esquerra- per anar-me a Nova York. No pensava en una altra cosa i no tenia diners ni per al bitllet. Vaig demanar una beca a la Fundació March que no em donaren.”⁴⁷

Descartada Nova York per qüestions econòmiques, la ciutat més apropada a l’illa i de més influència i afinitat cultural era Barcelona. Des de Barcelona un infinit geogràfic, almenys un infinit terrestre. “Sortint de Paumanok, l’illa en forma de peix on vaig

⁴⁵ Joan MIRÓ, carta a J. Ràfols, Mont-roig, 13-9-1917, catàleg *Joan Miró 1893-1993*, pàg. 125

⁴⁶ J. MIRÓ, ob. cit., pàg. 126

⁴⁷ M. BARCELÓ, en una entrevista amb M. Paz, *Figura*, nº2, pàg. 47

néixer... Naturalesa sense fre amb elemental energia."⁴⁸

⁴⁸ Walt WHITMAN, *Hojas de hierba*, pàg. 35

II. Universalitat

1. LA CIUTAT

La Facultat de Belles Arts de Barcelona havia estat el pont entre aquesta illa envoltada per l'úter del mar i la Ciutat que Miquel Barceló esperava trobar amb Barcelona. Serà la referència de partida, l'autoritat per convèncer els seus pares, la coartada moral per a donar sortida les potències provocades per les forces centrífugues.

A Barcelona, Miquel Barceló trobarà "l'ànima de la ciutat", una idea "d'ànima" que també va reflectir Thomas Mann en *La mort a Venècia*, on és la mateixa essència malaltissa de la ciutat el que guia la novel·la.

1.1 *La solitud sorollosa*

La ciutat i l'art mantenen des de fa temps una doble influència. La ciutat és a la vegada el receptacle dels corrents artístics i la inspiradora formal de certes tendències. Tal com ho ha explicat Giulio Carlo Argan, la ciutat és des del Renaixement el lloc protegit per al treball d'artistes i artesans. I, al llarg d'aquest segle, ha sigut en les grans ciutats on s'han generat els distints corrents avantguardistes, des del període d'entreguerres fins les experiències del pop-art, el conceptual, els happenings o el vídeo-art. No es pot pensar la metròpoli actual sense imaginar-la com a lloc ple d'espais dedicats a l'art: sales d'exposicions, continus muntatges artístics al carrer, experiments dins del món de la imatge, antics edificis industrials reconvertits en tallers d'artistes, experiències artístiques en grup, etc. Però al mateix temps la mateixa essència evolutiva de la metròpoli -el seu ritme, color, inorganicitat, atmosfera, materials, objectes de consum, etc.- va servir d'inspiració formal per al mateix art que engloba en el seu interior. També l'evolució des de les avantguardes artístiques fins al pop-art és l'evolució de les diferents maneres de recrear artísticament l'univers artificial de la ciutat. La ciutat és capaç d'anar generant diverses i peculiars estètiques urbanes. Tradicionalment, les ciutats han provocat ràpids canvis en la vida humana; el camp, l'illa, ha representat un canvi lent, o cap canvi.

En definitiva, "l'art té un paper cabdal i creixent a la gran ciutat. En la mida que cada dia la metròpoli, empentada per l'àngel de la història i el progrés, s'allunya més de la Festa -aquella festa originària, primitiva, preurbana, alliberadora, creativa i transgressora de la

que parlà Octavio Paz a *El laberinto de la soledad*-, l'art és l'únic que pot actuar de substitutiu de la festa com a col·lectiva manifestació creativa i transgressora"¹. La ciutat és més visual que lingüística. "Totes les ciutats poseeixen en la seva memòria referències o imatges analògiques que expliquen la seva essència i història tant o millor que la realitat mateixa de la ciutat"². A *Les ciutats invisibles*, Italo Calvino escriu: "Les ciutats, com els somnis, són bastides de desitjos i de pors, encara que el fil del discurs sigui secret, les seves regles absurdes, les perspectives enganyoses i cada cosa n'amagui una altra... També les ciutats creuen que són obra de la ment o de l'atzar, ni l'una ni l'altra basten per tenir els seus murs"³. Algunes de les idees de Calvino coincideixen amb les de Ryckwert, qui en el seu llibre *La idea de ciutat*, que tracta del caràcter fundacional que hi ha en tota ciutat i dels símbols que això genera, insisteix en qüestions similars: "les ciutats no s'assemblen a cap fenomen natural, perquè són creacions artificials, encara que d'un gènere curiós, integrades per elements deguts tant a la voluntat conscient com a l'atzar i controlats imperfectament. Si hem de referir-nos a la fisiologia, a allò que més s'assemblarà una ciutat serà a un somni"⁴. Més allunyat d'aquestes teories estava Baudelaire que comparava la sensació que provoca la multitud amb l'efecte natural del mar. Simmel apunta una nova forma de relació amb la realitat: "la base psicològica del tipus de personalitat característic de la societat metropolitana consisteix en la intensificació de les estimulacions nervioses que es deriven dels canvis ràpids i interromputs dels estímuls externs i interns: l'home és un ser selectiu i la diferència entre una impressió momentània i la que la precedí estimulen la seva ment"⁵, són procediments que semblen constatar efectes propis de l'època de la reproductibilitat tècnica. L'ull rep una nova circulació dels llenguatges que es pot traduir en una experiència estètica diferenciada; se l'obliga a compondre i a seleccionar. La pintura ja s'havia adonat de la nova visibilitat, i Benjamin havia llançat la hipòtesi de que "la tècnica de la pintura impressionista, que obté les seves imatges del caos de les taques de color, podria ser un reflex de les experiències cada dia més familiars de l'habitant de la gran ciutat"⁶. La metròpoli és entesa com el lloc de tot el que és modern. I això significa que és el lloc on allò que és real se manifesta com a espectacle (el fluir de la vida, els canvis, les interseccions), però també és el lloc on es porta a terme la ficció, on es provoca (les imatges, les sales dels espectacles), on la ficció es revela de forma més clara com dispositiu social. La ciutat és, a més, el lloc de la innovació i la tècnica. Les dues cares de la ciutat -atracció i rebuig- s'acaben veient més profundament connectades. La ciutat moderna és també un lloc del simbòlic: "tot acaba sent al·legoria", escrivia Baudelaire. I, també, és un lloc on el simbòlic s'estratifica; és on

¹ Josep Maria MONTANER, "La crítica a la metròpoli: de Aldo Rossi a Ridley Scott", *Los Cuadernos del Norte*, nº 47, gener-febrer 1988, pàg. 12-13

² *Ibid.*, pàg. 13

³ Italo CALVINO, *Les ciutats invisibles*, pàg. 46

⁴ Joseph RYCKWERT, *La idea de la ciudad*, citat per J.M. Montaner, *ob.cit.*, pàg. 14

⁵ George SIMMEL, *El individuo y la libertad*, pàg. 247-261

⁶ Walter BENJAMIN, *Poesia y capitalismo (Iluminaciones II)*, pàg. 123-170

roman la tradició, on hi ha una nova simbologia que els ritmes, girs i redundàncies del moviment creen.

L'expulsió de l'illa, expulsió de l'úter matern per a depositar-lo sobre la Ciutat, la ciutat on hi ha les masses humanes, les multituds, el refugi en el número ondulant, en el moviment, en allò que és fugisser i infinit. Estar fora de casa i, no obstant, sentir-se a casa en qualsevol lloc; veure el món, estar en el centre del món i romandre ocult per al món. No era aquesta sensació "baudelariana" la que buscava Barceló a la ciutat. Però la ciutat, des del punt de vista de les multituds, és semblant a l'efecte del mar: l'infinitud, el moviment constant, la solitud enmig de la vida.

"L'enamorat de la vida universal entra en la multitud com en un immens receptacle d'electricitat. Podem també comparar-lo a un mirall tan immens com la pròpia multitud; a un caleidoscopi dotat de consciència, que en cada un dels seus moviments representa la vida múltiple i la mòvible gràcia de tots els elements de la vida. És un *jo* insaciable del *no jo*, que a cada instant ho manifesta i ho expressa en imatges més vivents que la vida mateixa, sempre inestable i fugitiva."⁷

Que semblant a la descripció de Baudelaire de la multitud la que fa Herman Melville de les illes i del mar! "Considereu-los tots dos, mar i terra; i ¿no trobeu una estranya analogia amb quelcom de vosaltres mateixos? Doncs igual que aquest aterridor oceà rodeja la terra verdejant, així en l'ànima de l'home hi ha una Tahití insular, plena de pau i alegria, però rodejada per tots els horrors de la vida mig coneguda. Déu us en guardi! No t'allunyis d'aquesta illa; no pots tornar mai més!"⁸. Per a Baudelaire, el vertígen sentit a les grans ciutats és semblant al vertígen experimentat en el si de la naturalesa:

"El mar en moviment sedueix per la seva monstruositat, per amagar en la seva atterradora simplicitat tots els estats d'ànim dels homes passats, presents i futurs. ¿Per què l'espectacle del mar és tan infinit i eternament agradable? Perque el mar ofereix, a la vegada, la idea d'immensitat i de moviment. Sis o set llegües representen per a l'home el radi de l'infinit. Vet aquí un infinit en diminutiu. ¿Què importa si basta per a suggerir la idea de l'infinit total? Dotze o catorze llegües (de diàmetre) dotze o catorze de líquid en moviment, basten per a proporcionar la més alta idea de bellesa que s'ofereix a l'home en el seu habitacle transitori"⁹

Barceló s'ha de moure entre aquests dos referents de la realitat. Per una banda el paisatge descrit per Melville, el mar i l'illa inalterables en el temps i en l'espai que també han servit de referents i serviran de referents als homes presents, passats i futurs i, per altra banda, la descripció moderna que en fa Baudelaire de la multitud: receptacle

⁷ Charles BAUDELAIRE, *El pintor de la vida moderna*, *Obras*, pàg. 675-676

⁸ Herman MELVILLE, *Moby Dick*, pàg. 247

⁹ Ch. BAUDELAIRE, *Mi corazón al desnudo y otros papeles íntimos*, pàg. 80

d'electricitat, caleidoscopi dotat de consciència, urbanitat radical, trencament amb un passat romàntic i l'entrada en un present que dictarà el futur posterior.

Des del punt de vista només del poble on va néixer Barceló, la seva visió hagués estat d'una urbanitat limitada. Des de la casa laberíntica de marès -mar solidificat- el seu punt de vista hagués estat d'una ruralitat estancada. Des del punt de vista marítim del pescador, del mariner, de l'home solar, la seva visió hagués pogut quedar anul·lada pel poderós subconscient global que és el mar. Els tres punts de vista integrats en la mateixa personalitat donen una visió més ampla del món i de la realitat. Una visió que havia d'esclatar produint les seves connexions posteriors si es tornava a fragmentar entre la solitud anònima de la ciutat. La Ciutat era la xispa inevitable per a provocar la connexió elèctrica que ocasionés l'esclat de llum necessària per a tota obra d'art. Perque l'artista, el vertader artista, -per dir-ho d'una forma baudeleriana- no ha de pintar sinó d'acord a allò que veu i sent. Ha de ser realment fidel a la seva pròpia naturalesa. Ha d'evitar com la mort fer ús dels ulls i dels sentiments d'un altre home, per gran que sigui; ja que, llavors, les produccions que ens oferirà, serien al seu respecte, mentides i no realitats. Ser fidels a la pròpia naturalesa, estar arrelats a la terra, confiar més en la intuïció que en la intel·ligència: aprofitar l'acceleració natural del moviment dorsal.

1.2 *La senda del principiant*

La ciutat que es troba Barceló, però, és una ciutat duríssima per a qui anhela pintar. Les jerarquies eren molt rígides, no existia a més un circuit que afavorís l'entrada progressiva dels joves amb talent als circuits galerístics oficials que, en aquella darrerria del setanta, es concentraven en el carrer Consell de Cent.

Un cop a Barcelona inicià el recorregut habitual per les petites galeries d'art. Participà en una mostra col·lectiva a la Galeria Mec-Mec l'any 77, viatjà per segona vegada a París després de la inauguració del Centre Georges Pompidou. Visità també Londres i Amsterdam agafant trens nocturns per a menors de vint-i-set anys, molt barats, i dormint al mateix tren, als museus, a qualsevol lloc.

"De retorn a Barcelona, es tancava a pintar setmanes senceres sense menjar ni dormir. El seu ritme de treball és intens. El posseïx l'impuls creador i s'enfronta a la tela amb una llum immensa. Agafa una brotxa, es posa a treballar sense pensar en res, comença a donar cops de brotxa com un boig, se li acaba el tabac i enganxa el paquet de cigarrets a la tela, hi llança damunt el gat per tal que escampi la pintura, en cinc hores ha acabat el quadre. Llavors descansa."¹⁰

¹⁰ S. VILA-SANJUAN, *Agenda Barceló*, pag. 4

Parla la llegenda que es va creant a la ciutat de Miquel Barceló. Treballa de nit al taller del carrer Cotoners de Barcelona:

“Un Lied de Goethe diu que tot el món dorm i l'artista treballa. Durant molts anys he treballat només de nit... Però durant molt d'anys treballava fins les set de la matinada i després dormia, i a vegades encara ho faig, segons el que estigui pintant.”¹¹

Durant aquests anys realitza quadres vessant unes grans quantitats de pintura sobre marcs rectangulars, a manera de caps, disposats horitzontalment. La pintura, en assecar-se, forma esquerdes. Pinta quadres abstractes amb *drippings* que després tapan lentament amb pintura blanca. Fabrica caixes amb pòsits de materials i els sotmetia a humidització, evaporació, envelliment matèric, fossilització i els deixava que s'encarcaressin. Un cop les caixes estaven pintades, quan s'havia evaporat tota l'aigua, presentaven un cromatisme molt net. Tenien un to com de fons d'altar, de paret d'església vella, amb colors pàlids i suaus. Damunt hi col·locava determinats símbols de vida o de mort: una cua d'ocell, un tros de poma a mig florir; vinculacions a l'acció corrosiva del temps i transformació dels materials que resultaria decisiva posteriorment en la seva obra. Quan inclou *drippings*, els aplica d'una forma molt natural, el material del fons mai no és homogeni, sinó una pluja de pintura de colors diversos, de teles, metalls i altres objectes que, a més de servir de subjecció a l'acció de pintar, també es transformaven, es rovellaven... Del seu període de *drippings* són unes aquarel·les que titula *2 segons*, *3 segons*, *4 segons*, etc.: Miquel Barceló retallava el pinzell, feia una passada ràpida, i la pintura que havia deixat sobre el suport durant el temps a què al·ludien els títols era l'aquarel·la.

Després d'això sorgí el primer encàrrec pictòric de gran format: un mural per al menjador d'un hotel a Cala Millor. Des del menjador es veia el mar, així que l'autor es va posar a pintar per sota de la línia de finestres i va fer un fons submarí, com si la línia divisòria entre superfície i profunditats mai no s'hagués interromput. També pintà llibres i guies de telèfon amb capes molt gruixudes de pintura. Una de les exposicions menys conegudes, i reconegudes, de Barceló és la que portà a terme juntament amb Antonio Socías, a la Galeria-Estudi d'Art Campo Sagrado 25 de Barcelona entre l'11 de març i el 3 d'abril de 1976. Els artistes proposaven al públic visitant, sota el lema “No sea tímido. Pose con los artistas”, l'acció participativa. Entremig de dues fotografies ampliades de Miquel Barceló Artigues i Antonio Socías vestits amb bata i portant a la mà pinzells i paleta de pintors, una figura de punts en una postura clara, amb el nom genèric de *Basilio*, d'estar posant per un hipotètic fotògraf. Les dues mateixes fotografies, sense la figura dels punts entremig, amb les bases de les nines retallables i amb una llegenda: “a recortar la figura y doblar por la figura de puntos. amen”.

Miquel Barceló també produeix dibuixos figuratius d'animals i peixos. S'ha instal·lat definitivament a Barcelona i a través de Mariscal troba una antiga fàbrica de sants per a

¹¹ M. BARCELÓ, en una entrevista amb J. Ribas, *Ajoblanco* n° 49, febrer 1993, pàg. 49

esglésies al carrer Cotoners que utilitzarà com a taller. Fa amistat amb els pintors Lluís Claramunt i Ruben Fonseca, als qui pinta els que seran els primers retrats. Frequenta també Juan Manuel Broto, Xavier Grau i Ferran García Sevilla.

Segons Tom Wolfe el procés per a la captació de l'artista per part del món artístic global seria com el descriu:

“El ritual consta de dues fases:

1a. La Dança dels Bohemis, en la que l'artista exhibeix el seu gènere en els cercles, camarilles, moviments i ismes del seu veïnatge -és a dir, la bohèmia- com si l'importés molt poc tot el demés, fins i tot com si tingués entre les dents un ganivet a punt per atacar el buit món de la Ciutat.

2a. La Consumació, en la que els enterats, procedent d'aquesta Ciutat, *le monde*, exploren els diversos moviments d'avantguarda i coneixen als nous artistes bohemis, escolleixen als qui creuen més rutilants, importants, originals -no importa per quines raons- i volquen sobre ells les recompenses de la celebritat.”¹²

Diferències de talent a part, apunta Wolfe, l'habilitat amb que certs artistes practiquen el doble registre, de la Dança dels Bohemis a la Consumació,... requereix que l'artista sigui sincer i s'entregui en tots dos rols.

A Barcelona només es produïa la “Dança dels Bohemis” no arribant mai a la “Consumació”. El Bohemi existia, la bohèmia tardana també. La Barcelona que es trobà Barceló era encara una ciutat barata per a un pintor jove, una ciutat que encara veu lluny la plasmació dels projectes arquitectònics i urbanístics que la modernitzarien i l'encarrien posant-la al nivell de les ciutats més cares del món a canvi d'una major projecció exterior. Per aquestes dates, que corresponen a l'any de la mort de Franco, Barcelona començava a ser la ciutat més activa d'Espanya. Hi havia nombrosos artistes, els treballs dels quals, si llavors podien semblar mimètics dels grans corrents contemporanis ja existents fora d'Espanya, no eren per això menys apreciades o interessants. Miquel Barceló coneixia el treball de Ferran García Sevilla, que era un conceptual el treball del qual va evolucionar de seguida cap a la pintura; i el de Llimós. Hi havia a més la influència molt important a Catalunya dels dos grans pintors que són Miró i Tàpies. Tàpies era com la veu de la consciència catalana i s'havia inaugurat la Fundació Miró.

Miquel Barceló tenia l'estudi al Barri de la Ribera. Unes tortuoses escales esquitxades de taques d'humitat conduïen, entre giragonses, fins a l'estudi situat a la planta superior d'un vell edifici al carrer Rec Comtal. La casa era una mica llòbrega però l'estudi era lluminós i, sobretot, ample. El Barri de la Ribera il·luminava la ciutat en aquestes dates amb els seus últims resplendors, i a partir de mitjanit els carrers que circunden Santa Maria del Mar s'omplien de noctàmbuls caiguts de tota Barcelona i assedegats de Gimlet, Born, La Palma o Zeleste. Barceló no exercia massa als bars, però estava en contacte amb els artistes del barri: Mariscal, cada cop més cotitzat com a il·lustrador i grafista; l'escultor

¹² Tom WOLFE. *La palabra pintada*, pàg 25-27

Luis Cortés. Poc temps després la Ribera passaria de moda, però mentre arribava aquest moment el barri vivia moments de vitalitat alhora que Barceló els passava d'una certa misèria. Laboriosa i bohèmia misèria, això sí, fent honor a la llegenda de voluntarisme que el personatge de Barceló s'anava creant.

La Bohèmia existia i també els bohemis, però no hi havia ni de bon tros la Consumació en la que els enterats, els especialistes, exploren el que està fent la gent jove i coneixen els nous artistes bohemis. No hi havia un canal habitual en el qual s'exhibeixen els artistes principiants com a plataforma anterior a les Galeries de prestigi habituals. Hi havia grans galeristes, que mostren les obres dels artistes consagrats a nivell local i als artistes estrangers acceptats pel món de l'art internacional, però faltava l'escala gradual de galeries que condueixen als artistes principiants a les galeries institucionalitzades. A més es produeix l'absència de connexió d'aquestes grans galeries als circuits internacionals. Les aportacions de les galeries locals als circuits internacionals no existeixen i si existeixen no són acceptades com a tals. Un artista pot arribar a tenir un gran prestigi a la ciutat exposant en les principals galeries i no ser acceptat el seu triomf com a tal en les galeries internacionals, pel *diví vilatge* com anomena Wolfe. En definitiva, Barcelona no formava part del *diví vilatge*. Aquest estava format, durant els anys setanta i principis del vuitanta que són els anys en què Barceló es mou per Barcelona com a bohemí de l'art, per unes poques ciutats d'Europa i de Nordamèrica.

“...l'artista sempre vol ser a quatre passes... Escolleix el seu allotjament precisament a la cantonada de *...le monde*, l'era social tan ben descrita per Balzac, el medi de tots els que jutgen important estar al dia, una òrbita d'aristòcrates, burgesos adinerats, editors, periodistes, empresaris, actors tots qui desitgen estar “on passen les coses”, el fascinant però reduït àmbit d'aquella creació deguda a la metròpoli del segle XIX, el *tout le monde* (...) Durant els seixantes es va poder observar amb claredat meridiana el desenvolupament de tot un complet mecanisme en virtut del qual *le monde*, els saberuts, exploraven l'avantguarda i empenyien fins al Èxit al jove artista escollit. A principis de cada primavera, dos observadors del Museu d'Art Modern de Nova York, Alfred Barr i Doroty Miller, es deixaven caure des del Museu, carrer 53 Oest, per Sant Mark's Place, Little Italy, el carrer Broome i voltants, per a donar un cop d'ull a les golfes dels artistes coneguts o no, assabentar-se de tot, parlar amb tots i fer-se'n una idea i de tot allò que resultés nou i d'interès montar-ne una exposició quan arribés la tardor.”¹³

Són les venes comunicants que connecten els òrgans vitals que fan funcionar tot l'engranatge a la pesada màquina de l'Art, el que renova la sang del cor evitant que aquest s'encarri, el que possibilita l'arribada de les noves tendències a l'espectador sense passar per intermediaris d'altres organismes externs. El que possibilita l'existència d'un Circuit sempre viu, de referències clares, criteris objectius; un circuit que comença en el

¹³ T. WOLFE, ob.cit., pàg 21-25

taller de l'artista, en l'existència d'observadors qualificats i connectats amb el circuit comercial de l'art que visiten aquests tallers, que seleccionen i extreuen les seves conclusions, que porten les obres més interessants d'aquests autors des dels tallers a galeries per a principiants connectades a la vegada amb les galeries de prestigi assolit al llarg dels anys i de resultats reconeguts. D'aquí a l'espectador-comprador, al gran o reduït públic aconsellat o posat amb antecedents pel galerista-marxant o el crític d'art que, a la vegada, visitarà el taller dels artistes per a insuflar sang nova als circuits habituals del Món de l'Art. Un Món de l'Art que, un cop assolit un funcionament professional en totes les seves estructures, aconseguirà un prestigi i uns resultats que el permetran la connexió indispensable amb el diví vilatge fins formar-ne part activa. Aquesta utòpica realitat que no tenia l'art a Barcelona als anys setanta i vuitanta és el funcionament que regeix tots els àmbits de la producció, especialment en la producció on el producte fabricat ofert al públic depèn en un tant per cent molt important del capital humà. La ciutat que esperava trobar Barceló no era la Ciutat, no posseïa l'artèria que connecta les ciutats del *tout le monde* balzaquià amb la resta de les ciutats que si formen part d'aquest reduït vilatge diví.

Miquel Barceló es troba en una de les etapes més confuses de la seva curta història i aquesta confusió es reflecteix plenament en les seves obres i en la direcció artística i vivencial que vol adoptar. Dubta entre abandonar definitivament l'Escola Superior de Belles Arts o seguir presentant-se almenys als exàmens finals, dubta entre Mallorca -l'illa- i Barcelona -la ciutat-, dubta entre la mateixa Barcelona -la ciutat- i París o Nova York -la Ciutat-, dubta entre la provocació conceptual -reminiscències de l'últim Beuys- i l'ofici pictòric de l'art, dubta entre el món urbà -el present- i el món de la seva infantesa -el seu passat vivencial-, dubta entre la pintura i l'art conceptual. Dubta que Barcelona sigui el camí idoni per arribar a la plenitud artística, per a treure tot el món interior que s'ha format a l'illa. Triomfar a Barcelona no significa triomfar internacionalment. Les jerarquies estan molt marcades. Miquel Barceló està resignat a fer el seu treball sense que sigui acceptat pel circuit habitual. Barceló conta una anècdota que il·lustra perfectament aquest període ple de tensions i dificultats:

“Vaig exposar una vegada a la Galeria 13 i les negociacions van ser molt dures. L'antic director, Carlos Aguilera, em va visitar al taller per a comprar-me un grup de quinze pintures sobre cartró. El seu preu en aquell moment era de 75.000 pesetes i ell me n'oferia 15.000 per a cada una. Jo no tenia res, ni una peseta, però la seva oferta no em semblà digna. Llavors em va dir: 'Pensa-t'ho, perquè jo no et donaré ni una peseta més'. A la nit, a La Palma, ho vaig comentar amb Mariscal i em va dir que se les vengués de seguida: 'Perquè tu, si vols, demà en fas vint més i a més no tens un duro'. Al dia següent li vaig dir que si volia n'hi venia un per 75.000 pesetes. Se'n va anar i em vaig quedar plorant de ràbia, perquè jo no tenia res. Amb el temps em vaig alegrar molt de la meva actuació.”¹⁴

¹⁴ M. BARCELÓ, en una entrevista amb J. Ribas, op.cit., pàg. 45

Aquesta escena ens remet cent anys abans. Ambroise Vollard, conegut per alguns com el Napoleó de la Borsa dels colors, evocà en les seves memòries les seves dificultats per vendre quadres dels joves impressionistes:

“;1890! ;Beneïda època per als col.leccionistes! Obres mestres per tot arreu, i quasi per no res. Per exemple, per l’extraordinari Retrat de *Zacaries Astruc*, de Manet, en demanaven mil francs, i aquest preu semblava desorbitat. Recordo que, dos o tres anys després, la *Dona sobre un canapè*, que havia pertangut a Baudelaire, arribà amb molt de dificultat a mil cinc-cents francs a l’Hotel Drouot. En el meu sisé pis del carrer dels Apenins, tenia un important Nu de Renoir, pel que demanava doscents-cinquanta francs i ningú es dignava mirar-lo.

Me’n recordo de que un ‘gran’ amateur em deia:

-Si em sobressin quatre-cents francs, compraria aquest llenç per a cremar-lo en presència de vostè i en la seva pròpia xemeneia, tanta és la pena que em causa veure Renoir representat per un nu tan mal dibuixat.

Quan per fi es va fer justícia a Renoir, aquest llenç, que havia passat per varies mans, acabà comprant-lo Rodin per vint-i-cinc mil francs. Avui és una de les joies del seu museu. I no parlo de Cézanne, les pintures del qual el 1890 es trobaven en venda a casa de l’oncle Tanguy, a cent francs les més grans i a quaranta els petits.

Les litografies més admirables de Redon -amb una tirada de vint-i-cinc o trenta exemplars- es venien a set francs amb cinquanta cèntims, i es passaren deu anys sense superar aquest preu. Pel que fa a Gauguin... es trobaria, a la seva tornada de Tahití, en que el seu quadre *La Verge amb el Nen* seria rebutjat quan el regalà al Museu del Luxemburg, el qual, a més, rebutjava igualment... disset pintures del llegat Gustave Caillebotte...

El cas de Van Gogh era encara pitjor; fins i tot els més agosarats no arriben a empassar-se la seva pintura. ¿Com estranyar-se d’aquesta resistència del públic, si fins i tot els artistes més lliures de prejudicis, com Renoir i Cézanne, el primer recriminés Van Gogh el seu exotisme i l’altre li deia: ‘Sincerament, ;pinta vostè com un boig!’.”¹⁵

L’art modern és l’expressió de l’home solitari, de l’individu que se sent distint -tràgica o feliçment- als seus companys. L’artista se sent sol a les illes i busca la ciutat on hi ha més possibilitats de trobar afinitats intel.lectuals i artístiques. Però la ciutat és igual que una illa, però amplificada. El que diferencia les ciutats de les illes són les multituds; i les multituds són una massa indiferent, no tan sols al propi art, sinó també als seus dolors i fins i tot a la seva existència. Les multituds són indiferents i la solitud és només més sorollosa.

“No podia parlar de pintura amb pintors i Mariscal i els seus amics, que eren dibuixants de còmics, eren un pòc crítics amb la pintura i amb el fet de ser artista. Però

¹⁵ Ambroise VOLLARD, *Memorias de un vendedor de cuadros*, pàg. 32-34

com que erem coincidents en la forma de vida, miraven el meu treball amb bastant estimació i preocupació. Recordo una nit amb Mascal i Marta Sentís en què anàvem de copes i els vaig dir: 'Veniu a casa que he pintat un nou quadre que vull mostrar-vos'. Era un d'aquests quadres de *Mapa de Carn*, uns cans devorant algú, un sistema digestiu com menjar i cagar, era un quadre tremend i quedaren molt sorpresos. Record que Mascal em va dir: 'És una pena que amb lo bé que dibuixes pintis aquestes coses tan desagradables'.¹⁶

A pesar d'aquesta inexistència d'un circuit estable i funcional en tots els seus estaments, el cas de Miquel Barceló cal emmarcar-lo amb els de molts artistes de tots els àmbits de les arts.

Com explica Boorstin a *Los Creadores*¹⁷, quan Franz Kafka morí de tuberculosi als quaranta-un anys, el 3 de juny de 1924, a un sanatori dels afores de Viena, deixà unes notes al seu amic Max Brod donant-li instruccions de que destruís tots els seus manuscrits inèdits i no reedités cap de les seves obres ja publicades. Fins aleshores, Kafka només havia publicat alguns fragments del que havia produït la seva imaginació prodigiosa. La fama de Kafka dins les lletres occidentals és per si mateixa una broma, fruit de la fidel desobediència del seu millor amic. De la seva obra més coneguda, *La metamorfosi*, Kafka digué que era "una història extremadament repulsiva". Gregor Samsa, un vulgar viatjant de comerç que viu amb el seu pare, la seva mare i la seva germana, es desperta un dia transformat en un insecte gegantí. Al principi, en la seva "habitació humana normal", tracta d'ignorar la seva transformació, però la seva família no aconsegueix fer-ho. Com que Gregor no pot contribuir al sosteniment de la família, no els queda més remei que admetre hostes. Els seus familiars intenten mantenir-lo tancat a la seva habitació, però no ho aconsegueixen, ni tampoc l'alimenten correctament. Els hostes, horroritzats, marxen. Amb gran alivi de la família, Gregor l'insecte mor. La vida continua i retornen a la normalitat. El que ens atreu de Kafka no és l'al·legoria, sinó el simbolisme. I com insisteix Max Brod, la seva ànima bessona, la diferència és enorme. L'al·legoria tan sols fa que una cosa representi quelcom. Però en un símbol, la cosa i aquest quelcom estan units d'alguna manera, com el cristianisme i la creu. En una al·legoria, el realisme és superflu, però no així en un símbol on la cosa i el que representa s'uneixen. Cada detall real ve a enriquir la vida simbolitzada. La fragilitat de la closca d'un insecte, el grinyol d'un gos, el buit de la lloriguera, tot enriqueix el món real.

Marcel Proust escollí per a la seva obra "aquesta substància invisible anomenada temps"¹⁸. En els vuit volums que recolliren els seus catorze anys de treball, creà una nova forma de conquerir la transitorietat i evanescència del temps. Per algú que veia l'art com un alliberament cap a l'eternitat, explica Boorstin, estava estranyament obsessionat per les seves arrels i pels llaços amb la seva mare i la seva àvia materna. El "passat" de Proust era

¹⁶ M. BARCELÓ, en una entrevista amb J. Ribas, op.cit., pàg. 45

¹⁷ Daniel J. BOORSTIN, *Los Creadores* Barcelona: Critica, 1994

¹⁸ D. J. BOORSTIN, ob.cit., pàg. 624

el món de la memòria involuntària, que brollava des del jo amb una força que estava més enllà de la seva comprensió. L'1 de gener de 1909 va tenir una visió. Aquesta repentina manifestació de significat fou la primera revelació del fluir de les profunditats del jo, que llavors abocaria en els vuit volums on recrearia un món inaccessible per a l'intel·lecte conscient. El moment de la seva famosa visió no fou un aconeteixement transcendental, sinó el que recolleix el passatge més conegut de *Pel camí de Swann*:

*"... un día de invierno, al volver a casa, mi madre, viendo que yo tenía frío, me propuso que tomara, en contra de mi costumbre, una taza de té. Primero dije que no, pero luego, sin saber por qué, volví de mi acuerdo. Mandó mi madre por uno de esos bollos, cortos y abultados, que llaman magdalenas, que parece que tienen por molde una valva de concha de peregrino. Y muy pronto, abrumado por el triste día que había pasado y por la perspectiva de otro tan melancólico por venir, me llevé a los labios una cucharada de té en el que había achadao un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo, tocó mi paladar, me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior. Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que le causaba. Y él me convirtió las vicitudes de la vida en indiferentes, sus desastres en inofensivos y su brevedad en ilusoria, todo del mismo modo que opera el amor, llenándose de una esencia preciosa; pero, mejor dicho, esa esencia no es que estuviera en mí, es que era yo mismo. (...) Y como ese entretenimiento de los japoneses que meten en un cacharro de porcelana pedacitos de papel, al parecer, informes, que en cuanto se mojan empiezan a estirarse, a tomar forma, a colorearse y a distinguirse, convirtiéndose en flores, en casas, en personajes consistentes y cognoscibles, así ahora todas las flores de nuestro jardín y las del parque del señor Swann y las ninfesa del Vivonne y las buenas gentes del pueblo y sus viviendas chiquitas y la iglesia y Combray entero y sus alrededores, todo eso, pueblo y jardines, que va tomando forma y consistencia, sale de mi taza de té."*¹⁹

El setembre de 1912, Proust acabà el primer esborrany de *Pel camí de Swann*. Envià uns passatges a la *Nouvelle Revue Française*, on André Gide els rebutjà. Quan el pròsper Fasquelle també es negà a publicar-lo, Proust va estar a punt d'abandonar i editar-ho ell mateix, perquè esperava ultrapassar el seu cercle literari i arribar "a la mena de gent que porta un llibre amb ell quan viatja en tren". Ho intentà una vegada més, amb l'editor d'èxit Ollendorff, qui ràpidament li respongué: "Estimat amic: pot ser que sigui més beneit que la majoria, però no arribo a entendre perquè algú pugui arribar a necessitar trenta pàgines per a descriure com dóna voltes dins el llit perquè no pugui dormir. És per posar-se les mans al cap..."²⁰

Finalment, va decidir publicar el llibre pel seu compte, amb Bernard Grasset, un editor jove i emprenedor. Davant la bona acollida del llibre quan sortí a la venda, el 14 de

¹⁹ Marcel PROUST, *En busca del tiempo perdido*. 1. *Por el camino de Swann*, pàg. 60-64

²⁰ citat a D. J. BOORSTIN, ob.cit., pàg. 629

novembre de 1913. André Gide expressà el seu desig de fer-se càrrec de la novel·la, però Proust va romandre fidel a Grasset.

Proust va aconseguir atraure el temps a l'interior de si mateix, a on es va fer un amb la seva vida, encarnant l'inconscient.

Per a Joyce, el temps abarcat no era ja el jardí privat de la memòria involuntària, sinó un microcosmos de tota la història humana. Joyce encara que no va viure a Irlanda a partir dels vint-i-dos anys, era apassionadament irlandès. Segons li va comentar al seu editor, l'objectiu que l'havia guiat en escriure *The Dubliners* era "escriure un capítol de la història moral del meu país, i vaig escollir Dublín com escenari perquè aquesta ciutat em semblava el centre de la paràlisi"²¹. La ciutat es va convertir en el seu Mediterrani. Joyce va escriure a Trieste, l'any 1905, la major part de *The Dubliners*, un conjunt de relats curts sobre la vida quotidiana de la seva ciutat. L'últim relat, obsessionant, titolat *Els morts*, l'afegí després del breu i desgraciat període de la seva estada a Roma, per a completar el seu retrat de Dublín. "No he reproduït la seva ingènua insularitat ni la seva hospitalitat; pel que he pogut comprovar, aquesta última "virtud" no existeix en cap altre lloc d'Europa"²². Joyce converteix la senzilla història d'una festa de Nadal a Dublín en una paràbola de la rivalitat entre els vius i els morts. Els esforços que va haver de realitzar per aconseguir que publicuessin *The Dubliners* van ser un anticip dels problemes que tindria durant tota la seva vida amb els editors. Aquests objectaven que utilitzés la paraula "sagnant", que fes referències irrespetuoses al rei Eduard VII i que mencionés els noms autèntics de carrers i persones. Rebutjat primer per un editor londinenc, l'oferí a continuació a Maunsel, a Dublín, que en realitzà una edició. Però llavors, Maunsel decidí actuar amb cautela, rompé el contracte i féu cremar tots els exemplars, menys un. Joyce havia anat a Dublín el 1912 per accelerar la publicació, però quan Maunsel destruï els seus llibres decidí no tornar a Irlanda. I, de fet, mai més regressà.

Miquel Barceló tenia companys de camí i la seguretat que estava fent quelcom important, diferent, original, encara que tingués dificultats per a connectar amb els circuits oficials de l'art. És el convenciment profund que fa avançar i evita les desercions que es produeixen entre els pintors més entusiastes quan comencen les dificultats. La carrera de l'art és una cursa de resistència on la duració i la continuïtat, la duresa i el convenciment eviten el defalliment, a llançar les coses per la borda. Això explicaria que Van Gogh seguís pintant i lluitant juntament amb el seu germà Théo a pesar del seu poc èxit comercial. La mateixa flama apassionada el convertiria en la seva pròpia víctima disparant-se un tret en un camp de blat d'Auvers sur Oise. Això explicaria que Max Brod no destruís els manuscrits inèdits del seu amic Kafka, o que Marcel Proust o el mateix Joyce insistissin en editar les seves novel·les a pesar de la indiferència dels principals editors de la seva època.

²¹ J. JOYCE, citat a Boorstin, ob. cit., pàg. 635

²² *ibid.*, pàg. 637

1.3 *L'alquímia de les fusions*

La ciutat, malgrat no ser la gran Ciutat capital del món de l'art, per on passa l'autopista que condueix cap el futur; influí enormement en un jove i inquiet Miquel Barceló. Quan Ambroise Vollard sortí de la seva illa natal de Reunión cap a París, s'adonà que les ciutats són iguals que els pobles però més grans: "Després de tot -em vaig dir, mirant tots aquells transeünts enfeïnats, que anaven i venien- és com Reunión, però molt més gran"²³. La ciutat és més gran, hi ha més coses, més varietat, més nuclis familiars, és, però, finita, acabable; és pot entrar per un punt i sortir-ne per un altre. Com a qualsevol lloc, fins i tot el mar, el desert. La sensació d'infinitud de la ciutat l'aporta la multitud, la massa, la inconcreció humana. Tot és número. El número és troba en tot. El número es troba en l'individu. La ciutat és el goig de submergir-se en el número. La multiplicació del número fins a l'infinit, almenys fins a la nostra percepció limitada de l'infinit. Si a l'artista l'interessa la metròpoli és perquè en ella hi tenen cabuda la major col·lecció possible de drames humans. No hi ha cap raresa que no es pugui trobar en una gran ciutat i barris com el de la Ribera reben la major concentració d'aquesta vitalitat extrema i desbordant. La ciutat, a més, intenta de fer una reconciliació impossible amb la natura, una reconciliació impossible amb els orígens, i el pacte és un pàl·lid reflex on coexisteixen varietats animals amb les multituds, la urbanització amb la natura domesticada. Aquests reflexos pàl·lids són creuaments de tensions, territoris de coexistència desigual que contrasten amb la urbanitat més absoluta que els envolta i els aclapara. Només remuntant-nos als orígens de l'evolució es pot entendre l'obstinada obsessió dels homes de la ciutat de reproduir els ecosistemes naturals dintre els nuclis metropolitans. La ciutat és, en el seu esperit, una tria, una decisió humana, una elecció però en ella conviuen la urbanitat més radical amb les representacions de l'ecosistema rebutjat. Gossos vivint en pisos de cent metres quadrats, arbres de totes les espècies convivint als carrers amb l'anhidrid carbònic dels vehicles de motor, parcs rebent multituds diumengeres sense cap respecte per l'entorn natural, aus migratòries buscant l'augment de les temperatures provocada per la concentració humana dels nuclis de les ciutats. Gossos al carrer menjant restes dipositades als peus dels contenidors, gats nocturns creuant els carrers, coloms alimentant-se a les voreres de pa inflat mullat amb aigua com una pasta matèrica sense influència en les cadenes naturals alimentícies. La gratuïtat dels animals a la ciutat esdevé més absoluta. Llevat de les aus migratòries que busquen l'augment de les temperatures als arbres dels parcs centrals, provocades per la concentració calorífica, els animals es troben lligats a un entorn que no els és propici i en el qual no hi tenen cap funció profunda ni formen part de cap cadena global. Animals de companyia, suport psicològic, por a perdre el lligam que ens uneix amb els orígens de la nostra animalitat més absoluta. Animals que consolen a les multituds i els serveixen de punt de referència vivencial amb un passat ahistòric i natural. Però també el goig de la multitud, la vitalitat de la ciutat, la coexistència

²³ Ambroise VOLLARD, *Memorias de un vendedor de cuadros*, pàg. 22

absoluta, la barreja de cultures, la humanitat concentrada. Per això, no ha d'estranyar que Miquel Barceló durant l'època en què viu a la ciutat repregui en les seves pintures el tema dels animals. Però no són pintures de figures animals de clars referents reals a la natura, sinó que constitueixen una fusió entre els animals i la multitud. Són una mescla d'homes i animals, d'animals-homes, d'homes-animals. Una fusió entre la vivencialitat insular del pintor, on l'animal encara conserva el seu estat pur o salvatge, la seva funció en la vida humana o és un element més de la naturalesa al servei de l'home; i el seu present a la ciutat, on l'animal, la natura, forma part del caos urbanitzat i on el protagonista és l'home que perd la seva individualitat a dintre de la multitud.

Les figures de les pintures de Miquel Barceló de l'any 81 adquiriran una configuració clarament zoomorfa. Paisatges urbans poblats de figures zoomorfes, treballats amb pintura estable i colors brillants, la majoria collages amb cartrons, trossos de dibuixos rebutjats, enganxats i encolats l'un sobre l'altre, que formaven unes superfícies molt variades. El resultat final queda muntat sobre una tela.

La seva relació amb Mallorca però no es trencà mai. El mateix any 1981 exposà al Palau Sollerí de Palma, en una mostra col·lectiva itinerant a Barcelona i Zuric, sota el títol de *Mostra d'Art Actual a les Balears*. Acompanyant la presentació d'una col·lecció de llibres dirigida pel poeta Andreu Vidal, exposa trenta dels seus llibres pintats i un altre fet de ferro a la Galeria Metrònom de Barcelona. L'exposició només restà oberta durant l'acte, però serví perquè el marxant Antoni Estrany s'interessés pel seu treball. Participà a la Bienal de Sao Paulo i a la mostra col·lectiva *Picasso i els artistes catalans d'ara*, i es seleccionat per Maria Corral per a l'exposició *Otras Figuras*, a la Sala de Exposiciones de la Fundació la Caixa a Madrid. A la impremta Soler de Palma de Mallorca realitzà les seves primeres litografies en planxes d'offset.

Tot pot coexistir, la fragmentació és total. L'harmonia existent a la natura es trenca en mil bocins a la ciutat. Desapareix definitivament el Barceló poètic i conceptual i sorgeix un Barceló que uneix la poètica i la duresa trobant un llenguatge estètic apropiat per encabir-les dintre un mateix format. El món poètic, harmònic fins i tot en la seva duresa, de l'illa natal, topa violentament amb el món magmàtic i infinit de la ciutat. Fruit d'aquesta topada és l'erupció volcànica en forma de lava bullent, colors agressius, animalitat evolucionada, modern infern tecnològic, animals-homes, homes-animals, éssers de ciència ficció i absoluta realitat. Només ara conflueixen en el mateix autor totes les línies nutricionals que el connecten amb la vida exterior. Fortament arrelat a la terra i a la pròpia consciència, estén un cable comunicador amb la tradició pictòrica, un fil elèctric amb la vitalitat del carrer, un segon amb el cor obscur de la ciutat, un tercer amb les formes estètiques i l'esperit del seu temps, un quart de més llargària amb la memòria cultural i un cinquè amb els arquetipus col·lectius, un sisè amb l'incoscient global, un setè... Si seguim la pista a tots els filaments arribarem al mateix punt on la partida i l'arribada es confonen, arribarem a la consciència de l'artista des d'on surt el seu art. A partir d'aquest moment Miquel Barceló sobrepassa la vida, deixa de copiar-la i passa a crear-la, a inventar-la.

La primera mostra del paisatge d'aquesta connexió absoluta és el quadre de l'any 1981 *Nu pujant escales*, un homenatge a Marcel Duchamp i al seu *Nu desdendant l'escalier*.

Aquest quadre havia estat presentat l'any 1912 a l'exposició del Saló dels Independents de París, on fou recusat per interpretar-se el títol com una al·lusió contra el Cubisme. Responent a una pregunta de Pierre Cabanne, Duchamp relataria aquest fet com a clau per a deixar de pintar després d'uns vint-i-cinc anys de pintura:

“L'any 1912 es produí un incident que 'm'alterà la sang'... Aquest fet ocorregué quan vaig portar el meu *Nu descendant l'escalier* als Independents i se'm demanà que el retirés abans de la inauguració. En el grup de persones més avançades de l'època algunes d'elles tenien uns extraordinaris escrúpols i mostraven una espècie de terror. Persones com Gleizes, que no obstant eren extremadament intel·ligents, trobaren que el *Nu* no estava en absolut en la línia que ells havien traçat. Feia dos o tres anys que imperava el cubisme i ells tenien una línia de conducta extraordinàriament precisa, recta, que preveia tot el que succeiria. Jo vaig trobar tot això insensat i ingenu. Llavors això em refredà de tal manera que, com a reacció davant semblants comportaments provinents d'uns artistes als que creia lliures, vaig agafar una col·locació. Em vaig convertir en bibliotecari a Sainte-Geneviève.”²⁴

Al *Nu descendant l'escalier*, Marcel Duchamp havia intentat copsar els moviments paral·lels que es corresponen entre sí. Per una banda la descomposició cubista i per l'altra la simultaneïtat que no és en absolut cubista. El *Nu* de Duchamp es tractava d'una descomposició formal, en làmines lineals que se percebeixen com a línies paral·leles i deformen l'objecte. L'objecte es troba així totalment estès i com a flexibilitzat. Les línies se segueixen paral·lelament canviant suaument per a formar el moviment o la forma.

“En el *Nu descendant l'escalier* he volgut crear una imatge estàtica del moviment: el moviment és una abstracció, una deducció articulada a l'interior del quadre sense que s'hagi de saber si un personatge real descendeix o no una escala igualment real. En el fons el moviment és la mirada de l'espectador que la incorpora al quadre.”²⁵

En el *Nu pujant escales* Miquel Barceló sembla agafar el testimoni conceptual, participant del joc d'aquesta gamma de probabilitats i decantant-se per una de les apuntades per Duchamp. D'aquesta manera el *Nu descendant l'escalier* es converteix en *Nu pujant escales*, versionant no el quadre de Duchamp, sinó una de les interpretacions oculars que aquest quadre proposava -si el personatge real baixa o no una escala- i decantant-se per una de les opcions participant d'una forma activa en el joc de la mirada de l'espectador que incorpora el moviment al quadre. No és el pintor que versiona un quadre sinó que és l'espectador que pinta un quadre clau en la tradició pictòrica participant d'aquest joc que la tradició proposa. Amb aquest quadre Miquel Barceló apunta una de les característiques més constants del que serà la seva obra i també una de les constants del

²⁴ Pierre CABANNE, *Conversations con Marcel Duchamp*, pàg. 19

²⁵ *Ibid.* pàg. 43

seu temps: la reinterpretació de la tradició. La pintura de Barceló integrarà estils variats -des del cubisme al Barroc, des de Miró, Picasso o Tàpies- i perdrà en el camí el caràcter moral que caracteritzava l'avantguarda -des de Van Gogh a l'art conceptual-, tot assumint una nova ideologia més autoreflexiva i més centrada en els nous problemes que acorralen el pintor actual. Miquel Barceló parla d'art i reinterpreta la tradició fonamentant-se en un punt de vista tradicional per tal d'intentar desplaçar-lo del seu marc. Problemes clàssics dins de la història de la pintura com la perspectiva, la llum, la transparència, la textura, la figura, la composició són destruïts i reinventats. Una destrucció que respecta les obsessions de Foix sobre el llenguatge literari i les crítiques que en feia dels avantguardistes impostats: per a destruir el llenguatge cal abans saber-lo construir. Si abans no se sap construir el llenguatge de la perspectiva és difícil després destruir-lo amb una certa coherència de resultats. El mateix es podria dir de la llum, de la transparència, de la textura, de la figura... fonaments acadèmics indiscutibles de la tradició pictòrica i que el jove Barceló havia adquirit ja des de la seva infantesa amb els pintors paisagístics que freqüentaven la casa de la seva mare, i més endavant, a l'Escola d'Arts i Oficis de Palma i, finalment, a l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi a Barcelona. Coneixia la tradició més acadèmica i la podia destruir, creant nous llenguatges que s'incorporarien a la tradició.

El *Nu pujant escales*, a més del viatge simbòlic a través de la tradició, és fruit de l'esmentada topada entre el món animalístic i natural interioritzat des de la seva infantesa a l'illa, i l'esclat de vitalitat i d'infinitud humana percebut durant la descoberta iniciàtica de la Ciutat. Fruit d'aquesta fusió violenta n'és un quadre de títol i concepció tradicional, però de realització i de resultats eclèctics i salvatges. El fort colorit brillant, contrastat i expressionista, la dinamització de la pinzellada, la imatge plana sense perspectiva i l'agressivitat radical de les seves formes, el travestisme morfològic -homes amb forma d'animals, animals amb forma d'home-, la barreja de taques, drippings i línies quebrades, configuren uns treballs indubtablement urbans i hereus d'una certa tradició surrealista que encaminarien Barceló definitivament cap a l'art de la pintura.

Amb el *Nu descendent escaliers*, Marcel Duchamp abandonà la pintura. Amb el *Nu pujant escales*, Miquel Barceló, després d'una intensa i curta trajectòria conceptual, s'assentaria en la pintura i iniciaria el seu ascens imparabile dins l'art internacional.

1.4 *Eclecticisme: La Història de l'art*

Quan Démosthènes Davvetas a l'entrevista per al catàleg *Barceló, Barcelona* de l'any 87 li pregunta si la història de l'art és per ell un llenguatge d'on pren les seves fonts o és un espai molt més ampli on troba els elements de la cultura, Miquel Barceló contesta que:

“Per mi, és una cosa que es reinventa contínuament. Fatalment, tot pintor intenta constituir el seu propi *puzzle* a partir de la història de l’art. Fins i tot el més naif intenta trobar-hi el seu lloc, establir un diàleg amb ella. Durant molt de temps em vaig sentir molt proper a Tintoretto... També he utilitzat certes pintures barroques durant molt de temps, de la mateixa manera que Picasso va utilitzar l’art negre... Cy Twombly m’ha marcat amb aquesta reflexió contínua sobre la memòria cultural i el temps. Durant anys m’ha obsessionat el treball moral de Picasso, que és també una mena de pare espiritual, igual que Joan Miró, de qui estava molt a prop durant el meu aprenentatge.”²⁶

Quan José Ribas l’entrevista per *Ajoblanco* el febrer del 93, Barceló reivindica una nova forma d’estar i mirar el món com una de les coses més permanents en la història de la pintura.

Aquesta manera de pensar lligava amb un corrent global que s’estava produint a tot el món occidental i particularment era molt accentuada en el món de l’art a partir de la crisi de les tendències artístiques dominants que havia tingut lloc durant la segona meitat dels anys setanta, amb la desaparició del poder i la força que els hi era propi. Deixa d’haver-hi una xarxa protectora i cadascú ha de valer-se de la pròpia personalitat. Com havia profetitzat Miró, la crisi de les neoavantguardes és símptoma i anunci de l’aparició d’una sensibilitat nova, d’una renovada trajectòria en la pràctica de l’art, que determina la seva característica més destacada. I com tot fenomen artístic nou que apareix durant el curs de la història, també aquest ha d’experimentar una tensió denominativa i definitòria. El renaixement de la pintura és una conseqüència d’aquesta tensió i marcarà l’horitzó artístic.

L’avantguarda veia el món en clau utòpica, en les seves creacions no hi havia personalitat i subjectivitat, per la qual cosa semblava que havien estat creades soles, en un lloc de l’espai i en un instant temporal. Tenia la ingènua il·lusió d’haver descobert la veritat última, que havia de sustentar la impressió d’una vicissitud artística concluent i definitiva.

En el moment en què el pintor reorienta la trajectòria, retornant a un mateix, i a les motivacions essencials de l’art, i, amb una sensibilitat nova resuscita universos pictòrics, es descobreix de sobte que el “món” d’aquell art no era el món, sinó només el seu horitzó. En aquest moment, l’artista retorna al moment germinal de l’art -el moment líric-deixant enrera el de l’aniquilació -el moment teòric-.

L’artista se submergeix en el passat però sense naufragar en ell; aquí radica l’actualitat del seu art, perquè utilitza òrgans sentimentals contemporanis per assimilar el passat, però sotmentent-lo a l’essència i preocupacions del present. L’emoció que suscita, rau precisament en aquesta dimensió artísticofilosòfica: no és el passat que fingeix presència i actualitat, sinó que és el present que se sorprèn a si mateix. D’aquesta manera els artistes absorbeixen el present en el passat on s’originà. És l’única manera, no només de justificar, sinó també de gaudir del passat: no transferir-se a ell com fan els reaccionaris,

²⁶ M. BARCELÓ, en una entrevista amb D. Davvetas, “A la recerca de la memòria”, catàleg *Barceló*, Barcelona, Barcelona, 1987, pàg. 19

ja que, com s'aconsegueixi un apropar-se a determinat període, no deixarà de ser passat i mai serà present. El propi artista s'ha de sentir "passat" per a aconseguir diluir la consciència actual dins l'hàbitat secular de l'art. En l'art del passat, els artistes inscriuen la sensibilitat que els és pròpia, fent que adquireixi ecos de vida nova i diversificada. Les èpoques passades -des del Renaixement fins el Barroc, des del Neoclassicisme fins el Romanticisme-, si bé amb la peculiar adaptació dels òrgans intuitius i sentimentals i amb distint grau de col.laboració als orígens profunds d'aquests artistes, activant les seves possibilitats latents en un corrent de fraternitat absoluta i d'afinitat essencial que supera els límits de l'espai i del temps.

A aquests tipus d'artistes els ha tocat l'enorme privilegi de poder vagar per totes les èpoques de l'art, returant-se amb major intensitat o més detenidament, segons afinitats i vocacions, en determinats períodes.

Aquest fenomen de llibertat absoluta per a poder transitar a través de tots els períodes i cultures cal afegir-hi la total llibertat de poder escollir el que més convingui per a poder desenvolupar el propi projecte creatiu. S'obre així un segon trànsit per a Barceló al qual cal afegir-hi el trànsit a través del paisatge de l'evolució creadora que ens ha separat, als homes, dels animals, deixant pel camí diversos senyals que reconeixem instintivament.

Del Manierisme a Barceló li agrada el respecte i admiració pel domini tècnic, els focs d'artifici de l'ofici de pintar, de la pintura acadèmica. El manierisme se l'associa en general amb un marcat èmfasi sobre el nu, amb una preferència molt forta per l'ús de postures estranyes o arronsades; els temes queden normalment o deliberadament obscurs o són tractats d'una manera que els fa difícils d'entendre -l'aconteixement principal moltes vegades apareix quasi perdut en el fons del quadre o carregat de figures sense importància que només serveixen de pretext per a demostrar una summa virtuositat. És un estil carectenitzat pels seus jocs de perspectiva, les seves escales o proporcions retorçades amb figures comprimides en un espai excessivament petit fins a tal punt que sembla que qualsevol moviment pugués fer estallar els límits del mateix espai pictòric. El Manierisme fa servir esquemes brillants de color amb contrastos discordants, utilitzant el color no tant per a finalitats naturals o descriptives sinó com a recolçament potent a l'impacte emocional del quadre. L'il.lusionisme es troba a l'ordre del dia. Les afinitats amb alguns quadres de Barceló són evidents, però hi ha en el pintor de Felanitx un afany per aconseguir una total llibertat on jugar, a vegades de forma irònica, sense restriccions a la recerca d'imatges provistes d'un dramatisme personal.

A *El Milagro de San Marco* veiem el que Tintoretto ha après de Tiziano, però el moviment rítmic que sorgeix a través del quadre és completament de Tintoretto. Cada artista crea a partir de la mirada d'altres pintors. A Barceló no li agrada la història com una cosa immòbil, monolítica. La pretensió de l'artista és incorporar-se a la història, formar part d'ella. Quan Kewin Power li demana a *Conversaciones con...* de l'any 1985, si el que preten fer és citar la tradició com una altra font d'imatges a l'abast o rompre la tradició, Miquel Barceló contesta que:

“no rompre-la sinó simplement introduir-me en ella i ser coherent. Jo no tenc esperit destructiu, és simplement que la remeno. Penso que hi ha que fer-ho i no considerar-la mai com alguna cosa monolítica i fixa. No podem acceptar avui en dia que les coses venen una rera l'altra en un cert ordre, és massa evident que no. Hem d'alterar tot l'ordre per a que respirin de nou i podem canviar les coses de lloc sense que passi res. Hi ha que remirar la pintura per treure'n una nova sèrie de lectures. La tradició no és mai lineal i no hi ha un procés evolutiu cap a algu millor. Aquest reconeixement és important per a mi... La història és un patrimoni absolutament particular i agafó les imatges o els fets que m'agraden o m'interessen sense preocupar-me. No m'atrau la idea d'una cultura que imposa sempre un poder ferm i massiu i que no es mou d'allí. No comparteixo una visió de la cultura com un ordre jeràrquic en què el Manierisme ve després del Renaixement i el Barroc després del Manierisme. D'aquesta forma la cultura roman inaccessible i cara, poc més que un reflex del poder. Així considero més còmode estar al camp, vas així menjant una pometa i menjant el que vols. No, el que importa és borinar-ho tot i sempre ha sigut així perquè la pintura és la mirada dels pintors sobre altres pintors. Crec, per exemple, que Manet quan es posa a mirar Goya decideix que Goya és un pintor molt modern, i és al cap i a la fi la mateixa decisió que pesa i aconsegueix recuperar el pintor. Sempre existeix aquest joc que mai està ordenat. Ara de sobte David sembla més modern que Matisse. De totes maneres el canvi és permanent. A l'època dels cubistes, l'escultura africana es convertí en quelcom completament modern i funcionava com quelcom immediat, missatger de l'esperit nou.”²⁷

L'any 1982 és un any cabdal per a la carrera de Miquel Barceló. El tema dels seus nous quadres passa a ser l'artista al taller. Per una banda un narcisisme autobiogràfic on l'artista es veu representat per la seva pròpia figura o a través d'objectes que l'identifiquen i, per altra banda, una connexió amb l'ofici de pintor, amb el lloc on es produeix el procés creatiu material i on aquest va agafant forma. Per una banda Narcís i, per altra banda, l'artista disfressat portant a terme la part més material i orgànica del fet creador. Pireico, amb la seva agosarada provocació, pintà barberies, tallers, cuines, però no s'atreu a retratar-se dintre d'aquests espais que Lessing considerà indignes de ser pintats. L'artista es pinta en els seus tallers i es representa a través dels seus objectes i a través de la seva simbologia a la manera de les “vanitas” barroques. Els objectes formen part del paisatge privat de l'artista i entre ells i l'artista mantenen una relació secreta que escapa de tota percepció racional no fisiològica. José Lezama Lima descriu admirablement aquesta relació invisible dels objectes i l'estranya ascendència dels seus més pròxims usuaris:

“Todos los objetos de la casa parecían imantados y digeridos por el continuo temporal que la recorría. Guardaban como una heredada amistad con sus moradores, aun los más recientes objetos pendían como frutos de un árbol genealógico. Nada parecía reclamar su arrogancia de fragmento, todo se sucedía y apoyaba como las láminas de una

²⁷ M. BARCELÓ, en una entrevista amb K. Power, *Conversaciones*, pàg. 14-15

*botella de Leyden. Los platos de cerámica árabe, los cupidillos vieneses del rococó, las genexiacas divinidades eritreas, los aparatos para proyectar microfilms, los abaniquillos de las criollas de los grabadores habaneros, el paraguas puesto a secar en el patio, el joven mestizo uniformado que con pasos de danza traía la bandejilla con el café, no se retardaban en el tiempo ni se agazapaban en el espacio, formaban la cabalgata visible del continuo temporal. Un zumbido, un río, la instantaneidad de los movimientos de los brazos. El tiempo indivisible recorrido por el movimiento de los cuerpos, con la fatalidad de una paradójica caída horizontal... Secreta gravitación, no del Ícaro que cae, sino del peregrino inmóvil en el espacio eleático."*²⁸

Els objectes del taller tenen una relació imantada que els fa perdre la seva unitat de fragment per a formar part d'una relació major, d'una globalitat en la qual hi està inclosa la figura humana. El pintor aconsegueix imantar uns objectes inconexos i connectar-los amb la seva consciència creadora. És parar el moment en un instant i que aquest instant tingui un túnel comunicador interior que conté el moviment perdut que insufla la vida al quadre.

L'any 1982 és l'any en què Barceló pinta el seu *Mapa de Carn* (Fig.6), la fusió perfecta dels dos móns que porta interioritzats el pintor i que topen de forma violenta en l'explosió d'aquest quadre.

Aquest mateix any el *Partido Socialista Obrero Español* guanya les eleccions democràtiques sota el lema "Por el cambio". Mesos després moria als 90 anys al seu taller de Mallorca Joan Miró. L'any 1982 s'estrenà una pel·lícula que amb el temps esdevindria emblemàtica l'estètica de la qual seria comuna amb moltes obres i autors de diferents cultures i procedències geogràfiques, compartint una mateixa temporalitat. L'any en què Ridley Scott rodà *Blade Runner*, Miquel Barceló pintava *Mapa de Carn*, Anselm Kiefer presentava *Dyonisius Aeropagita L'ordre dels Àngels*, Enzo Cucchi treia el seu *Paisatge Bàrbar*, Basquiat el *Hardware Store*, i Keith Haring *El monstre del dòlar devora homenets*.

Blade Runner, a l'igual que les obres dels autors esmentats, representava una síntesi eclèctica entre novel·la, còmic i cinema. *Blade Runner*, la pel·lícula, es basa en l'obra *Somien els andròides amb ovelles elèctriques?* (1975), una esplèndida novel·la de Philip K. Dick, un dels mestres de la ciència-ficció, i agafa moltes referències -pel que fa a espais i ambients- del relat *The long tomorrow* de Moebius i Dan O'Bannon, aquest darrer un altre autor asidu en les col·laboracions del cinema de ciència-ficció i *heavy metal*. Sobre *Blade Runner* podrien aplicar-se diverses lectures. De fet una història de còmic, una mena de conte de fades postmodernes, ha tingut la capacitat de suggerir diverses qüestions crucials sobre la condició contemporània.

En primer lloc planteja qüestions en quant a la tecnologia i el progrés, mostrant els problemes generats en el que seria una nova fase d'industrialització, aquella que ja tal com avui s'anuncia, es basarà en la revolució i predomini de la ingenieria genètica, la qual

²⁸ José LEZAMA LIMA, *Oppiano Licario*, pàg. 127

permetrà produir tota mena d'éssers vius de manera artificial. En aquest sentit la visió d'Scott és claríssima: la total heterogeneïtat i simultaneïtat de tecnologies, cultures, races, etc., que ja es manifesta en les metròpolis actuals, s'anirà aguditzant.

En segon lloc té una sèrie d'implicacions de caràcter ètic respecte el comportament i les relacions humanes. L'evolució personal que segueix el protagonista, des de policia que elimina androïdes fins persona que fuig amb un d'ells; la reflexió sobre l'essència personal de l'home, reivindicant el paper definitiu de la memòria, dels records; les consideracions en torn al sentit de l'existència de l'home i la relació amb el seu creador que en la pel·lícula queda representada per l'enginyer genètic i l'androïde, tots aquests són alguns dels aspectes de clara repercussió filosòfica que el film apunta.

Un tercer aspecte, no tan crucial però determinant a l'hora de convertir el film en producte altament atractiu, és la seva peculiar estètica, la increïble atmosfera que tota la pel·lícula sap crear, mostrant un ambient sempre aclaparador, clarament degradat i essencialment bigarrat i coloraina.

Tampoc no són gens menyspreables totes les suggerències que aquesta obra de Ridley Scott planteja respecte a la ciutat. La metròpoli de l'acció és Los Angeles de l'any 2019, una ciutat plagada de torres d'extracció de petroli, sempre obscura i plujosa, en la que s'enlairen enormes gratacels piramidals que en les seves cimades potser respiren un poc d'aire i llum i que s'entremesclen amb ruïnosa edificis antics. La ruïna d'aquests edificis mostra, de fet, l'amenaça de ruïna de la mateixa metròpoli.

Scott, que estudià pintura en el Royal College of Art de Londres, no recorre tant a la sòlida veritat de l'arquitectura com a la fantasia suggerent dels decorats, de la pintura, dels ambients. De fet, l'acció -llevat de ràpides vistes sobre la maqueta de la ciutat- té lloc en pocs espais: el carrer ple de gent i estranys automòbils, plena de pobladors marginals d'origen estranger, bruta, contaminada, superpoblada i desordenada; alguns interiors concrets, entre els que destaquen la casa de Deckard, el protagonista -amb reminiscències de les pel·lícules de Hollywood i l'arquitectura de Wright- i l'ampli pis on resideix l'enginyer-creador que adopta l'ambientació barroca d'una església; i un interior paradigmàtic, el *Bradbury building*, un vell edifici col·lectiu que apareix abandonat i envaït per l'aigua constant de la pluja.

D'aquesta ciutat caramullada queda ben clar que, a part de fabricar animals artificials i androïdes i produir petroli, no és precisament un centre de treball productiu ni un focus de poder, sinó una ciutat ja marginal, de segon ordre. La metròpoli ha deixat ja de ser metròpoli.

Aquesta estètica barroca, evolucionadora, violenta, desorganitzada en aparença, dura, irònica, plena de formes fusionades -homes-màquines, màquines-homes, animals artificials-, formes llunyanes de vaga atracció comparteix un mateix espai comú d'origen arbitrari i de resultats diabòlicament estètics. Reivindicació de la memòria i dels records, incorporant memòria i records al procés creador conscients de la seva subconscient influència. Eclecticisme ferotge i juganer, total llibertat per a donar forma a la pròpia estètica i per a potenciar la personalitat quotidiana i creadora. Ritme, contrast, dinamisme, agressivitat, urbanitat, bestialitat, presència del desastre com a fusió total i lliure sense cap

límit que la pròpia capacitat creadora i els mitjans que un pot explotar.

El mateix dinamisme que recorria l'excitant any 1982. A més de pintar el seu *Mapa de Catalunya*, Barceló realitzà un cartell per al grup de música Forats Negres de Pere Pla, treballà sobre les mateixes planxes per a produir variants a partir del cartell de la seva exposició al Col·legi d'Arquitectes i que, a més li servirà per a realitzar els cartells de les seves exposicions a Barcelona, Tolosa i Montpel·lier.

A Mallorca presentà per primera vegada un conjunt considerable de les seves pintures expressionistes d'animals. Poc després tornaria a Barcelona, on produí un catàleg que en comptes de reproduccions dels quadres realitzà versions manuals estampades en *offset*:

"Penso que les reproduccions fotogràfiques són sempre com unes caricatures dels quadres i en aquesta ocasió m'estimava més fer-les jo mateix."²⁹

1.5 *Les convencions col·lectives: L'Art internacional*

Segons Jean Baudrillard, a *Cultura y simulacro*, la simulació qüestiona la diferència d'allò que és "vertader" i allò que és "fals", d'allò que és "real" i d'allò que és "imaginari":

"no es tracta ja d'imitació ni de reiteració, ni tan sols de paròdia, sinó d'una suplantació del real pels signes d'allò que és real, és a dir, d'una operació de disuasió de tot procés real pel seu doble operatiu, màquina d'indole reproductiva, programàtica, impecable, que ofereix tots els signes d'allò que és real."³⁰

Baudrillard considera les imatges com assassines d'allò que és real, del seu propi model. En la simulació el model precedeix al fet real. El simulacre presenta els vertaders símptomes de l'obra "real", fluctua en els límits de l'art i l'antiart, és la reproducció de l'art a l'interior d'un discurs que ja no és vertader ni fals.

Benjamin escriu: "l'alliberament de l'objecte del seu embolcall, la destrucció de l'aura, són els senyals d'una percepció, la *sensibilitat de la qual per allò que en el món és del mateix gènere* ha crescut fins al punt que, mitjançant la reproducció, ha sobrepassat allò que és únic."³¹

L'art com a fotografia és un fenomen social. És molt més fàcil captar un quadre, i encara més una escultura o fins i tot una obra arquitectònica, mitjançant la fotografia que

²⁹ M. BARCELÓ, entrevista amb l'autora, 1993.

³⁰ Jean BAUDRILLARD, *Cultura y Simulacro*, pàg. 11

³¹ W. BENJAMIN, ob. cit., pàg. 87

no en la realitat.

Al capdavant, els mètodes de reproducció mecànica constitueixen una tècnica de la reducció i ajuden l'home a aconseguir un grau de domini sobre les obres, sense el qual aquestes ja no tindrien aplicació possible.

La reproducció, a la vegada, es pot convertir en una tercera via de llenguatge artístic quan és el propi autor de l'obra d'art l'encarregat de realitzar la reproductibilitat tècnica. Hi intervé aquí una certa ironia, una ampliació lúdica d'aquesta problemàtica amb l'ampliació de la reproductibilitat tècnica de les obres d'art. Ara si la reproducció adquireix categoria d'obra d'art i, a la vegada, no deixa de ser una reproducció amb totes les servituds de la reproductibilitat tècnica. La societat ha deixat de creure que l'ésser humà, gràcies als avenços de la tecnologia, pugui progressar, millorar cada dia. Per tot això és valorable l'actitud de produir un catàleg amb versions manuals dels originals exposats. Miquel Barceló no reprimeix, sinó que impulsa el concepte de còpia. Estem a l'era de la simulació. Es tracte d'una mena de joc amb la reproducció fotogràfica que havia començat amb els llenços de Rauschenberg i que culminaria amb una sèrie d'artistes joves, entre els que destaca Sherry Levine, per ser qui qüestiona d'una manera més radical el concepte d'origen i, amb ell, el d'originalitat. Levine feia fotografies de fotografies ("refotografies" com "relectures" on *re* és el prefix de la simulació), destruint així la noció modernista de l'originalitat i d'allò que és nou.

L'any 1982 fou també l'any en què Rudi Fuchs seleccionà Miquel Barceló per a la Documenta de Kassel després d'haver vist la seva obra a Madrid, en l'exposició *Otras Figuraciones* que havia comissariat María Corral. És un moment clau per al seu llançament artístic i paradigmàtic a l'hora de mostrar el camí que segueix Barceló per accedir a aquesta plataforma internacional.

"El que feien els artistes de Barcelona i el que oferia la ciutat, que és el que segueix oferint ara, aquesta mena de jerarquia en què si un és bon al·lot, es porta bé i és atent amb els més grans, al voltant dels trenta anys tens alguna exposició a les Galeries de Consell de Cent i a finals de la vida, abans de que es mori, li fan una exposició a la Caixa o a la Fundació Miró, ni ho vaig viure ni em fascinà per res. La jerarquia catalana sempre es troba en mans de gent molt mediocre que perpetua la medioeritat. No podia parlar de pintura amb pintors."³²

Saltà per sobre aquest sistema jerarquitzat i ho féu amb una edat escandalosament jove. Miquel Barceló just tenia vint-i-cinc anys, havia estat rebutjat per un academicisme encarcerat, el món galerístic oficial l'havia bandejat i la seva obra havia passat pràcticament desapercebuda a Barcelona, portada a Madrid i des d'allà cap a l'exterior artístic, però la cultura de Barceló era totalment catalana:

"M'he educat en la cultura catalana d'ultramar. Per altra banda, sempre he detestat la

³² M. BARCELÓ, en una entrevista amb J. Ribas, *Ajoblanco* n°49, febrer 1993, pàg. 44-45

idea de jugar a *pintor español*, encara que quan veig els meus quadres penso que estan emparentats amb la tradició que va de El Greco a Picasso. Però les meves iconografies són molt d'aquí, de Mallorca. Quan llegesc Josep Pla sent que aquesta és la meva cultura.”³³

Inevitablement, la seva relació amb Barcelona serà una relació d'amor i odi:

“Barcelona és la meva ciutat, encara que no hi visqui. Tenc relacions molt viscerales amb Barcelona.(...) Barcelona creu que allò català és el que ella cuina. Barcelona és una ciutat que ha tingut moments de cosmopolitisme molt interessants el que no és el cas, per res, d'ara, que és cada vegada més provinciana i açò es nota en cada gest.”³⁴

Per una banda Barcelona no el veu com a català sinó com a Mallorquí; Madrid el vol espanyol i Miquel Barceló se sent català d'ultramar i les seves mires són universalistes com ho havien estat les de Ramon Llull, les d'Anselm Turmeda i les dels Cresques. Miquel Barceló ho solucionarà amb el moviment. Tota aquesta tensió, tots aquests conflictes d'identitat col·lectiva haguessin resultat dramàtics si hagués viscut en una època en què es cregués en l'existència de la veritat, de la certitud de la realitat. Però l'època de Barceló reconeix com a única “certesa” la incertesa, el flux, el canvi continu. Aquesta serà l'actitud que adoptarà Miquel Barceló des del moment en què comença el fenomen Barceló. I té models. En ocasió del centenari del naixement de Saint John Perse, els crítics i comentaristes de la literatura tomaren, naturalment, la seva mirada analítica cap a les Antilles. Perse havia nascut a una petita propietat de la seva família, d'antic llinatge colonialista: Saint-Léger-les-Feuilles, illot minúscul del Mar Carib. El major poeta de llengua francesa era, per això, també, estranyament, un poeta illenc. Un altre poeta de llengua francesa, el surrealista Aimé Césaire, autor, segons André Breton de “el major monument líric del nostre temps”, el *Quadern d'un retorn al país natal*, es troba en el mateix cas: Césaire era originari de l'illa de la Martinica. Segons el poeta i crític rus Joseph Brodsky, el major poeta de la llengua anglesa en l'actualitat és el premi Nobel de literatura Derek Walcott, nascut i criat a Santa Lucía, una illa també antillana. Walcott havia declarat, en un poema, que, o no era ningú, o ell tot sol, era una nació sencera.

Miquel Barceló era una nació sencera que, als vint-i-cinc anys, encara volia demostrar alguna cosa al món. A la vegada, no era ningú a Barcelona, sense poder parlar de pintura amb els pintors, perdut, desorientat, sense saber si el que feia tenia valor i sense saber si s'equivocava en alguna cosa que li estigués passant desapercebuda. La seva pintura era diferent com una planta endèmica. Una diferència que, per a un principiant, significa no encaixar ni amb la pintura de la gent de la seva generació. Per això fou un cop comprovar que el que estava fent ell tenia una corresponsabilitat dintre el món de l'art internacional i amb artistes de la seva generació o un poc més grans:

³³ M. BARCELÓ, en una entrevista amb J. Ribas, ob.cit., pàg. 47

³⁴ *Ibid.*, pàg. 47

“Als vint-i-cinc anys volia demostrar cosa. Era encara açò del dubte. Pintava amb molta ambició, per em faltava cosa. Ara crec que és millor. La primera vegada que van venir marxants, gent amb anomenada de marxants, a Barcelona, ja sabia que estava fent algu que no feia ningú, que no era una broma, que era quelcom seriós. Però veure que altres també ho pensaven va ser fantàstic. Pensar que el que jo feia a un pis de la Ribera de Curtidors de Barcelona tenia alguna cosa a veure amb el que altres artistes feien en altres països, que algú estava en la mateixa sintonia que jo, doncs va ser fantàstic. De sobte tenia uns col·legues als quals no coneixia. Açò em donà seguretat, em refermà.”³⁵

“La Documenta del 82 va ser la darrera que modificà un pòc la sensibilitat general. Aparegueren dues o tres noves generacions d'artistes. Els tres més joves vam ser Basquiat, Keith Haring i jo. Tenia vint-i-cinc anys. Els que ens seguien eren Clemente i tots aquests que tenien bastants anys més que nosaltres. El curiós i el que ara em fa pensar molt és que els altres dos són morts. Però el més gratificant d'aquella exposició va ser descobrir a pintors de la meua generació o fins i tot majors que pintaven més o menys com jo. Sempre ha passat que en una determinada època, artistes totalment desconectats visquin i facin coses semblants. A partir d'aquest moment començaren a aparèixer tot tipus de marxants i jo vaig haver d'espavilar-me per averiguar quins galeristes eren els que més m'interessaven. Va ser una cosa completament natural i gens recercada. Fins aleshores aspirava a viure del meu treball perquè ocupava tot el meu temps i no volia per a res posar-me a fer una altra activitat. Era quelcom que tenia molt clar. Però ni jo ni ningú pensava que aniríem a guanyar diners amb açò, era com fer-te poeta contemporani. Ho tenia completament assumit. Però no em vaig deixar enlluernar. Els diners els he utilitzat per a veure i sentir. Va venir Lucio Amelio i em proposà pintar a Nàpols. Ivon Lambert em visità a Barcelona i em proposa una exposició a París. Llavors va venir Bruno Bischofberger i Leo Castelli, però bé, va ser una cosa molt natural. Tan natural que Bruno em trucava tots els dies, jo estava dormint i el sentia parlar pel contestador. Llavors ja vivia a París i ell em proposava una exposició a Zurich, però com que tenia tants pòcs quadres, al final li vaig dir: ‘Me'n vaig a Portugal. Si pinto un grup de quadres interessants, els podem exposar a la teua galeria i veurem si ens interessa a tots dos treballar junts’.”³⁶

Amb l'èxit i la borratxera posterior Miquel Barceló sentí la necessitat, com en el poema de Derek Walcott, de que fos la pàl·lida flama de l'estrella la que el guiés a través del caos. Segurament una de les diferències més destacables entre modernitat i allò que els filòsofs han anomenat, amb més o menys encert, postmodernitat és que, encara ser conscient l'artista de tots dos períodes de la incoherència i del caos que el rodegen, el modernisme, lluita amb totes les seves forces per arribar a recuperar aquesta coherència

³⁵ M. BARCELÓ, en una entrevista amb S. Alameda. “Contra corriente”, *El País Semanal*, 16-2-1992, pàg. 51

³⁶ M. BARCELÓ, en una entrevista amb J. Ribas, ob. cit., pàg. 45

(d'aquí el crit de Pound en els Cants: "I cannot make it cohere!"), mentre que el postmodernisme ho accepta i fins i tot s'hi sent a gust dins aquest caos vital.

Bonito Oliva, a l'hora de definir la *Transavanguardia Italiana*, feia esment a aquest caos i a la pèrdua de centralitat pel fet de que totes les referències són possibles, valgui l'extensió del text citat per la seva rellevància:

"Si el nihilisme de Nietzsche és la situació en la que l'home s'allunya rodant del centre cap a la x, llavors l'artista és el nihilista complet, aquell que es troba en la situació suficient i refermada del qui no se sent perdedor sinó en moviment. Al moviment sempre se l'ha considerat com el símptoma d'un dinamisme, d'un saludable desplaçament cap a la incògnita. Anteriorment la incògnita era sempre el desconegut, la part obscura que hi ha que allunyar, la dimensió d'una perenne inseguretat. El nihilista complet en aquest cas utilitza l'energia de l'art per a rodolar millor.

Per a què això es produeixi, és necessari despullar-se de qualsevol ancoratge i rumb, moure's lluny del privilegi de les centralitats i tal vegada seguir camins laterals i menors. Un moviment actiu sosté l'obrar de l'artista actual que roda feliçment sota el pes de la seva pròpia obra, quasi aixafat per la matèria de la pintura a la vegada que alleugerit del pes de creences limials i bloquejants. La incògnita de la x és el camp indefinit de moltes exploracions.

Com a nihilista complet, l'artista actua sobre el particular, amb el plaer d'una pèrdua, la d'una visió de conjunt de les coses. La representació d'aquesta condició es produeix perquè es torna a fundar un mòdul narratiu que actua per fragments i enfocament dels seus més mínims detalls.

La manca d'un punt de vista unitari determina la ulterior conquesta d'aquest estat que, per consegüent, tendeix a manifestar-se de manera eclèctica. L'eclècticisme és un ulterior caràcter d'aquesta identitat, de la condició de l'artista actual que amb la seva pròpia obra tendeix a neutralitzar les diferències, a anul·lar el pes entre els distints estils i la distància entre el passat i el present.

Temperatures culturals distintes s'entrecreuen i funden una imatge composta que empeny cap a moltes direccions, segons un sistema mòbil de relacions espaials.

Una constel·lació de signes, oberta cap a diferenciats punt de força, habita l'espai de l'obra, construïda fora de la idea de projecte i ple contrari dins d'una calibrada agregació d'elements que desplaça continuament la imatge cap a reliscaments i pèrdues de sentit. Perquè si l'artista és el nihilista complet, llavors l'obra també aconsegueix el seu trajecte cap a la incògnita...

El manierisme del segle XVI ha demostrat de forma exemplar que és possible utilitzar eclècticament la gran tradició del Renaixement, mitjançant un ús lateral; la citació de la perspectiva renaixentista. Un ús frontal hagués tingut el significat d'una nostàlgia i un desig de restauració antropocèntric en un moment històric que, al contrari havia posat en crisi la centralitat de la raó, justament exaltada per la precisió geomètrica de la perspectiva. L'artista manierista, però, en fa d'ella un ús oblic i rabiós, mitjançant una citació que descentra el punt de vista privilegiat.

La ideologia del traïdor presideix l'obra manierista, en l'art i en els altres camps de la creació cultural i científica, una ideologia que privilegia la lateralitat i l'ambigüetat... Allò que és figuratiu no és símptoma d'una mirada altivament frontal, que apunta amb oportunisme a la capacitat de decodificar el món, sinó més bé, a la capacitat de doblar la imatge cap el que és figurable, cap a una potencialitat expressiva capaç de trencar la seguretat figurativa en fragments que ens envien a l'actitud manierística de triturar tot el passat.

Mastegar el passat, però sense jerarquies. I efectivament els artistes ho fan dins d'una òptica del present, sense oblidar-se que viuen en una societat de masses, atravesada per la producció de les imatges dels "mass media". Aquests artistes en efecte contaminen freqüentment distints nivells de cultura, el nivell alt de les avantguardes històriques i de tota la història de l'art i el baix que té el seu origen en la cultura popular i procedeix també de la indústria cultural.

Aquesta temptativa neix de la urgència d'unificar els nivells desferrats de la cultura, de portar a la seva completa combustió les separacions en les que han treballat anteriorment els artistes de les neo-avantguardes que creien poder seguir sobre la línia d'experimentació marcada per les avantguardes històriques, garantides pel progressisme polític de les mateixes. Ara que han fallat totes les garanties, els artistes caminen individualment passant per tots els territoris de la cultura, desafiant tots els sentits de la mesura i de l'estil."³⁷

³⁷ Achille BONITO OLIVA, "La transvanguardia Italiana", catàleg de l'exposició *La Transvanguardia*, Madrid, febrer-març 1983, pàg. 4-7. (el subratllat és meu)

2. EL VIATGE

2.1. *La iniciació al viatge*

Els viatges, en el més ampli sentit de la paraula, es convertiran així en un tema general dels treballs dels pintors d'aquesta estètica sorgida després de les avantguardes i constituiran una necessitat física per a donar sortida i participar d'aquest flux que recorre l'interior de l'individu i que el comunica mitjançant el moviment amb totes les imatges que pot imantar. El volar, el fluir, el desplaçar-se a través del caos per a recollir les interrelacions que uneixen tots els fragments en una mateixa consciència: la del pintor.

Barceló participa d'aquesta *transavanguardia* però es troba marcat per la insularitat i, a la vegada, està sotmès a les forces de l'atracció i del refús. Condemnat al viatge com a sortida mental i física, a la vegada que mecanisme de retorn, Miquel Barceló assimilarà el viatge introduint-lo en el seu procés creatiu:

"El fragment com a manera de construir és un producte absolutament acultural, d'una certa dinàmica de vida fins i tot. Açò també m'ha vingut molt de rebot, és a dir, he passat els últims anys canviant de taller quasi cada tres mesos i també de país. Així el fragment es converteix en alguna cosa important per a la meua vida. Tenc la sensació d'estar rodejat de coses inacabades. Açò produeix una dinàmica molt peculiar, una certa forma de treballar, que, en principi em deixà un poc perplex, per açò, però ara començ a trobar la riquesa que tal condició m'ha proporcionat."³⁸

Canviar de taller i també de ciutat. Una necessitat que Barceló explica a través d'una sensació, una sensació de la infantesa:

"Em trobava a Portugal, pintant, i em trobava molt bé. Tenia a més varies cites a Nova York, però dos dies abans no tenia ni bitllet. Estava pintant un quadre que m'agradava moltíssim i em semblava una ximpleria deixar-ho per anar-me'n. Tenia aquella sensació de quan eres petit i havies estat tot l'estiu a la platja, en banyador i sense sabates i de sobte arribava l'octubre i et posaven sabates, calcetins, camisa, i camiseta per a tornar a l'escola, i tot et venia estret... des de Portugal anar a Nova York era com anar a la Lluna."³⁹

A la ciutat absorbeix imatges i als tallers les traspassa als quadres. Quan estigui saturat

³⁸ M. BARCELÓ, en una entrevista amb K. Power, ob.cit., pàg.16

³⁹ M. BARCELÓ, en una entrevista amb M. Paz, *Figura* nº2, estiu 1984, pàg. 47

d'imatges buscarà les illes, els deserts, les ciutats tranquil·les.

A Nàpols, poc després de la Documenta, es fascinà per Caravaggio i el clar-obscur. A París havia conegut el Louvre, a Madrid el Prado, a Sevilla Valdés Leal, a Barcelona Miró, Tàpies, Picasso; a la petita Kassel a Beuys, Kiefer, Haring, Clemente, Basquiat; als museus Tiziano, Tintoretto, Caravaggio, a Nova York a Andy Warhol i a Leo Castelli; a Mali el desert.

A l'igual que els seus gossos, els gossos nocturns de Barceló de la perifèria de les ciutats, a l'igual que els *rain dogs* anglosaxons; el pintor necessita desplaçar-se, compartir aquest moviment i incorporar-lo al quadre a través de la seva experiència.

El territorio del nómada titulà Rafael Argullol el seu recull de textos escrits durant els anys 80 i el definia com:

"...el territorio del artista moderno, el espacio incierto, lleno de brumas y antagonismos, en el que se desarrolla la confrontación entre arte y mundo. En tal territorio el artista no puede ser sino un huésped desconcertado, un extranjero en el que la vaga añoranza de posser una identidad propia está permanentemente asediada por la certidumbre de sentirse un apátrida. La consciencia de extranjería, e incluso de exilio, representa así una de las claves más hondas para la comprensión de la modernidad, al significar el punto de partida de buena parte de sus trayectos estéticos.

*Al artista se le exige ser nómada, aunque, como contrapartida, este nomadismo le descubre su razón de ser, desatando su fuerza y su creatividad."*⁴⁰

La iniciació del viatge es veu motivada per la voluntat de recerca de coneixement, per curiositat, per necessitat de retrobar un objecte perdut o de recuperar l'ordre trencat. En uns altres el viatge és una imposició, una condemna vital. *L'Holandès errant*, segons la vella llegenda divulgada per Heine i musicada per Wagner, està condemnat a vagar eternament en el seu vaixell fantasma fins que trobi una dona capaç de professar-li una fidelitat absoluta i de deixar totes les seves seguretats burgeses, familiars, socials i afectives. Un personatge més prosaic, José Arcadio Buendía, aquest de Gabriel García Márquez, travessarà la serra i la jungla a la recerca d'una sortida al mar, un viatge que durarà vint-i-sis mesos i que servirà per a fundar Macondo. Ulisses, després d'assolar Troia, viatja a través del Mediterrani amb l'objectiu de tornar a la seva illa natal d'Ítaca. Telèmac viatjarà a Pilos, a Esparta, a la recerca del seu pare. El mateix faran anys més tard Jacques Cormery, alter ego d'Albert Camus, viatjant al cementiri de Saint-Brieuc; o Juan Preciado, a la novel·la de Juan Rulfo, baixant fins a Comala buscant a *un tal* Pedro Páramo. A *The Tempest*, de William Shakespeare, Prospero, el duc de Milà, i la seva filla Miranda fugen d'un Nàpols tenebrós per trobar refugi en una illa encantada.

Molts són els motius del viatge i moltes les necessitats que associa. Segons Carl Gustav Jung, el viatge és sempre el testimoni d'una insatisfacció; és una aventura, una recerca, és la fugida d'un mateix. Paul Fussell ha remarcat les diferències entre l'"exploració", el

⁴⁰ Rafael ARGULLOL, *El territorio del nómada*, pàg. 7

“viatge” i el “turisme” per distingir tres moments i tres classes socials que s’han dedicat a l’exercici del viatge. En el Renaixement la noblesa explorava; al segle XIX i començaments del XX, la burgesia viatjava; i en el període posterior a la segona guerra mundial, que ha estat dominat pel proletariat, es fa turisme. Simmel remarcà una afinitat entre l’aventurer i l’artista. Tots dos extreuen seqüències de l’experiència percebuda, separant-la de tota la resta i donant-li una forma autosuficient, definida internament. Pere Salabert clarifica els precedents:

“El pensamiento de Platón se inauguró con la consciencia de la vida como un viaje. El hombre, cuya condición de caído le hacía residente de las sombras, debía de levantarse y emprender de nuevo un viaje de conocimiento místico hacia la luz. De residente de las sombras a viajero de la luz, la vida como ‘tarea’ estaba servida. Entre el Renacimiento y la Ilustración, con el singular intervalo del siglo XVI, el mundo se aplicaba en la sustitución del viaje místico hacia la luz por un viaje lúcido en pos de la realidad. Goethe será luego un ejemplo de transición entre este modelo de viaje y el siguiente. Se trata del viaje romántico, propiamente turístico, cuyo representante se encuentra en Stendhal. El acceso a la realidad pasa ahora por el sujeto. Las formas acompañan el periplo viajero con sus insinuaciones estéticas, cuyo resultado es una sensibilización que lo tiene todo de absorbente. Es el siglo XX el que recoge todo esto. Pero también conserva con particular interés algunas de las variaciones más extremas del viaje romántico que es su herencia. El suyo es pues un viaje iniciático. Se retoma parte de lo que ya había en el platónico, aunque de hecho sea una inversión del ascenso místico. Este suponía un destino exterior al viajero: la luz de un saber mayúsculo era el pago del individuo a cambio de su desapego a la vida. En cambio, nuestro modelo inaugural de viaje romántico no tiene más destino que el interior desconocido del sujeto viajero. Como turista, Stendhal oscila entre la total indiferencia y la extrema sensibilidad. De Lautréamont a Artaud, el empeño iniciático recorre las cloacas de nuestro Yo, hurga en la identidad, y desemboca en el vertedero de un inconsciente cuya presencia es causa de horror.”⁴¹

Per als artistes de la generació de Barceló, el viatge és un diàleg amb el moviment, un anar a l’encontre de les parts fragmentades que conformen la percepció de l’individu i que, a través de la consciència, adquireixen temporalment una sensació d’unitat. L’artista a través del viatge, a través del desplaçament mental i físic busca aquesta sensació d’unitat impossible i que només es pot donar a través del moviment, del desplaçament, del canvi d’orientació i de perspectiva.

L’artista pot exercitar i estimular així la seva percepció. El trànsit d’una gran ciutat sembla més veloç quan es torna de passar un cert temps en el camp. Això és degut a que la velocitat de canvi a que responen els nostres òrgans sensorials ha estat acoplada en el transcurs de l’evolució a la de la classe d’aconteixement l’observació del qual ens resulta

⁴¹ P. SALABERT. *Figuras del viaje. Tiempo, Arte, Identidad*, pàg. 5

vital. Biològicament és essencial que vegem a persones i animals desplaçar-se d'un lloc a l'altre, però no es fa falta veure créixer l'herba. L'artista no necessita veure créixer l'herba, però l'artista plàstic necessita copsar noves imatges, imatges noves i originals. I l'originalitat, a vegades, només és fruit d'un nou punt de vista, d'una nova perspectiva, per tant fruit d'un desplaçament físic, d'un moviment a través de l'espai. L'obra va creixent pas a pas fins a la seva totalitat i mentre acompanyem el seu avenç hem de retrotreure'ns constantment a allò que ha desaparegut ja de la percepció directa de la vista, però que sobreviu en la memòria. El passat com a tal no és mai accessible a la ment. Els perceptes i els sentiments, no només d'ahir sinó de fa un segon, han desaparegut. Sobreviuen només en la mida en què han deixat en nosaltres un rastre en la memòria. Qualsevol que sigui la naturalesa d'aquests rastres en el cervell, persisteixen en simultaneïtat espacial, s'influeixen entre sí i es veuen modificats per d'altres que van arribant. D'aquesta manera, tot percepte acabat d'arribar troba un buit en l'estructura espacial de la memòria. En el cervell tot rastre té domicili, però no data. L'estructura d'una representació demana de la interacció dels rastres que deixa en nosaltres.

Ara ens donem compte de que el que distingeix la percepció de successos de la d'objectes no és que la primera comporti l'experiència del pas del temps, sinó que durant un succés són testimonis d'una seqüència organitzada en la que les fases se succeeixen les unes a les altres conforme a un ordre unidimensional dotat de sentit. Quan el succés és desorganitzat o incompreensible, la seqüència es romp i queda reduïda a mera successió. Perd així la seva característica principal, i la recepció es torna calidoscòpica: hi ha canvi constant però no hi ha avenç. Cap nexa temporal vincula aquestes fases momentànies, perquè per si mateix el temps és capaç de crear successió, però no ordre. Al contrari, tota experiència del temps presuposa alguna classe d'ordre.

El viatge és una estructura ordenada de successos que deu el seu ordre a la claredat de les parts que l'engloben. El viatge té un començament i un final i entremig tot un reguitzell de successos i de percepcions que s'aïllen més fàcilment gràcies als extrems -inici i cloenda- que el conformen. Viatjar significa en bona mesura transgredir, desbordar els límits d'un món fixat, el de les coordenades geogràfiques o el dels paràmetres d'un jo que es recerca. El viatge s'identifica amb la incògnita, amb la voluntat d'existir i esdevé un motiu reiterat en totes les cultures i temps, com a realitat o com a imatge que podríem anar retrobant en mites i llegendes, en pintures i en relats apassionats dels viatgers.

2.2. *Homer, el viatge romàntic i el viatge modern*

Els viatgers de l'antiguitat tenien per model els grans herois mitològics, que pel seu origen podien unir el conegut i el desconegut. L'heroi del Poema de Gilgamés partirà a la recerca de la immortalitat; els viatgers xinesos buscaren les illes dels Immortals i el mont

Kunlun, l'eix del món; Heracles arribà al jardí de les Hespèrides i a l'Hades, altres, com Jasó, buscaren el Velló d'Or.

El viatge de l'Ulisses d'Homer inicia, amb la partida d'Ítaca, un camí de penalitats que acaben, tancant un cercle vital, amb el retorn, aquest cop, a la mateixa illa.

El perill, la lluita, el dolor, les penalitats del viatger són les vicissituds naturals de l'existència i a la vegada representen el sentit d'aquesta existència, un sentit que pot assolir-se per l'esforç, té un fi, un objectiu encara que no resultarà definitiu i s'obrirà a noves contradiccions. L'home inicia el viatge per a salvar-se, per lluitar contra el sense-sentit vital, i des de la força que li dóna aquesta salvació pot triomfar l'individu, és a dir la consciència individual, la veritat individual...

Totes les passes de la cultura helènica conviden l'home a trobar un sentit admirable a la seva existència en la terra; un sentit tràgic, sí, però per a "salvar" l'home, fer-li reconeixible la bellesa dels cossos, dels esperits, de la natura davant del caos i la destrucció: això és la feina de l'art que a l'oferir el seu homenatge a l'anatomia humana, a l'harmonia humana, exalta eternament la dignitat de l'home i el valor absolut de la seva presència en el món.

Després de la creació de l'univers l'home fou expulsat del jardí de l'Edèn i començà el seu peregrinatge sobre la terra. Noé viatjà amb l'arca durant més de deu mesos. L'Èxode, segon el llibre del Pentateuc, narra la sortida d'Egipte dels israelites. Els apòstols de Jesucrist extendran l'Evangelí a tots els racons de la terra. El viatge és propagació de coneixement. S'enriqueix el viatger i els habitants de la terra visitada.

El viatge serà també una iniciació, pensem en Galaad a la recerca del Sant Graal o en Dant baixant als inferns. A l'Europa medieval el prototipus de viatger serà el pelegrí i el croat i rera d'ells el comerciant i potser com a contrafigura podríem trobar l'apòstata. Més tard la figura paradigmàtica seran el conqueridor i els colonitzadors de les noves terres descobertes més enllà de la fi de la terra. Gradualment, però, es va perdent el primigeni alè mític, sense que això signifiqui una pèrdua en la possibilitat de la meravella. El viatger es voldrà un il·lustrat a la recerca de la coneixença, es presentarà com un observador crític que a través dels seus llibres de viatges ens parlarà de països llunyans. Recordem el nom de Bougainville i el seu *Viatge al voltant del món* (1771), que serví de base a Diderot per fer una crítica de la civilització occidental i que contribuï a fonamentar el culte al "bon salvatge" i a unes terres encara verges, que estimularen la passió romàntica pel viatge; el capità Cook o Alexander von Humbolt, model d'explorador científic.

Amb el Romanticisme el viatge remarcarà la recerca ontològica. Novalis, seguint la idea del Wilhelm Meister de Goethe, en la seva novela de formació *Heinrich von Ofterdingen* que planteja una vivència artística de la vida, es demana "Cap on anem, doncs?" i rebrà com a resposta "Sempre cap a casa"⁴². Moltes vegades el viatge representa un retorn al passat, als orígens i l'únic vertaderament rellevant del passat és la seva capacitat de fer-nos "veure" des d'una nova perspectiva el nostre present.

Creadors de totes les èpoques, però, cercaran amb el viatge una contraposició, un

⁴² NOVALIS, *Ennque de Ofterdingen*, pàg. 244

alleugerament del *mal d'esperit* que els hi provoca el seu temps i el seu context social.

Aquest malestar de l'època viscuda és un símptoma essencial de l'ànima romàntica i això provoca una gran fascinació per cultures de passat esplendor, com la Grècia clàssica i Itàlia.

A més de nombrosos llibres i pintures "de viatge", hi ha empremtes dels viatgers en moltes de les obres de l'art i la literatura romàntiques. En molts casos, però, es tracta d'una mirada a través de la imaginació, el "viatge físic" no s'arriba a realitzar, com és el cas de Hölderlin que fonamentava la seva obra literària en l'anyorança i la contínua referència a la desapareguda cultura grega, a les illes gregues, als seus habitants i al mar; sense arribar a veure mai el Mediterrani. En un moment de la seva vida, a l'igual que Dürer i Goethe, Hölderlin inicia el viatge cap el sud, però a diferència d'Ulisses no aconseguirà el seu objectiu. Encara que el viatge per ell mateix no suposava el sentit de la seva poesia, sinó que el més rellevant de la seva obra és la contínua i absoluta consciència d'estranger. Per a Hölderlin l'artista és un estranger autoconscient; per això mateix és un nòmada que vaga sol.

A mitjans segle XVIII, Winckelmann inaugura la visió neoclàssica que veu en Grècia la imatge d'una desitjada harmonia. Posteriorment l'actitud romàntica representa en la Grècia clàssica un món heroic i tràgic que es considera la directa antítesi del món modern.

El viatge a Itàlia durant el segle XVIII es converteix en un element imprescindible per a l'educació de l'artista. Els viatges a Itàlia de Goethe foren dels més influents del seu temps i li serviren per autoconsagrar-se com a autor "clàssic". El mateix Goethe creà un personatge que escenifica la doble missió del viatge: la recerca constant del propi jo i la necessitat de perfeccionament i formació coincidint en un mateix personatge anomenat Wilhelm Meister. El desplaçament físic a través de l'espai i un sentit de formació fins aconseguir un objectiu afortunat.

El coneixement a Europa de la pintura de Goya provocà el viatge a Espanya tant en la imaginació com en la pràctica, d'escriptors, pintors i músics com Víctor Hugo, Edgar Allan Poe, Baudelaire, Delacroix, Daumier, Verdi, Bizet...

En molts d'aquests casos, la fascinació pel viatge al sud no és només per cercar mons alternatius, sinó també perquè l'artista, d'aquesta manera, nega o rebutja el seu propi món alimentant així la necessitat romàntica de crear universos onírics que es rebel·len contra la quotidianitat.

Delacroix és un dels artistes pioners del viatge exòtic, cap a terres més exuberants, de més poderós i contrastat cromatisme, de clima càlid i vida més apacible que a la gran ciutat. La sèrie d'apunts que realitzà durant el seu viatge a Granada participen d'un sentit més antropològic del viatge, però les intencions de Delacroix en iniciar el viatge respecte al tipus de territori que anava a trobar, potser no diferien molt de les que tenia a l'hora d'iniciar el seu viatge a Turquia.

Aquests tipus de viatges a la recerca de mons exòtics tindrà força seguidors en artistes de finals del segle XIX, com Gauguin, i durant el segle XX, Paul Klee que en el seu viatge a Tunícia deia: "Dimecres, 8 d'abril. Túnez. Encara tinc el cap ple de les

impressions de la nit anterior: Art-Natura-Jo”⁴³. Tots els artistes que utilitzen el viatge com a refugi, com a escapada del seu context, de la seva quotidianitat, de la seva buidor; s’assembla als viatges que proposa Albert Camus, viatges a les ciutats, als deserts, a les illes, per fugir del soroll del món.

Per a Charles Baudelaire -gran viatger que féu del viatge tema constant per a la seva vida i per a la seva obra- els vertaders viatgers són solament els que parteixen per partir. Sempre insatsifets somien amb el desconegut més o menys inaccessible, però no troben mai allò del que han volgut fugir: a si mateixos. El viatge és converteix en el signe i en el símbol d’un permanent rebuig de si mateix. L’únic viatge vàlid és el que realitza l’home al seu propi interior, la introspecció.

Al poema “*Le voyage*”, el CXXVI de *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire fa una alegoria de la vida a l’igual que Homer amb *L’Odissea*, amb el mateix esquema que estableix el paral·lelisme vital (partida-viatge-tornada / néixer-viure-morir) de l’home, amb la diferència que mentre per a Homer el viatge té una compensació amb la tornada a la pàtria i la recuperació de la llar; per a Baudelaire no hi ha compensacions possibles per a l’home modern que viu immers en una perpètua insatisfacció. Mentre Ulisses és un viatger amb un clar objectiu, Baudelaire és un nòmada que marxa permanentment sense més sentit que el propi vagar.

Una gran part dels poemes que componen *Les Fleurs du Mal* varen ser escrits a bord de vaixells cap a “qualsevol lloc”.

Referint-se al sentit del viatge, a l’inici d’aquest, en una de les primeres estrofes, diu:

“Però només el qui parteix per partir, és viatger:
còrs sensibles a qualsevol reclam
per a qui el seu destí, bo o dolent, és primer,
i, sense saber el perquè, responem sempre: ‘Marxam!’.”⁴⁴

El viatge pel viatge, la necessitat de marxar sense més motiu ni objecte. Només és nòmada el qui marxa per necessitat. El viatge és llarg, ple de dificultats i sempre insatsifet.

“... però allí...
ens hem avorrit d’igual manera que aquí”⁴⁵

No hi ha lloc pel que fug d’un mateix, es troba condemnat a “viatjar” sempre, a l’etern vagar com *l’Holandès errant*. Però el mateix desig insatsifet és, a la vegada, el que el manté viu i el que manté viu el viatge.

⁴³ Paul KLEE, *Diansos*, pàg. 222

⁴⁴ Charles BAUDELAIRE, *Les flors del mal*, pàg. 357

⁴⁵ *Ibid.*, pàg. 359

“el desig demanava sempre alguna cosa més bella!”⁴⁶

El sentit real, l'essència del viatge és sempre la mateixa: la fugida, l'intent absurd de burlar el temps, la mort

“partir? quedar-se? Queda't, si pots. I si no,
marxa. Corren uns, i tracten d'esquivar
altres a l'enemic més roí que ningú no ha vist:
el temps! I, ai d'aquells que marxen sense parar!”⁴⁷

i l'objecte final, la raó moderna per a iniciar el viatge, que tornarà a iniciar-se quan ho decideixi el desig d'altres ports

el port desitjat, cel o infern, és el mateix!
Cap al desconegut per a trobar el que és nou!”⁴⁸

L'ànima del plaer és la persecució, ens recorda Salabert: “Un cop aconseguides, les coses perden el seu preu, car *l'ànima del plaer és la persecució* (Shakespeare, *Troilus i Cressida*) Practiquem l'ansia de posseir empaitant les coses, però al capdavant de la persecució no hi ha res. No res rera les paraules com a desig de veritat. El plaer és la perseverança del desig que persegueix... el propi desig, per a fer durar el plaer.

Síntoma de refús, tot llenguatge és el terme indexical d'una no acceptació de la buidor del món.”⁴⁹

2.3. *El viatge postmodern*

L'artista postmodern assumeix aquesta ansietat de forma completa.

L'artista considera que es troba en constant conflicte amb el seu entorn i que mai assolirà una vida coherent amb si mateix. Per la qual cosa l'angoixa vital s'intenta copsar i incorporar-la com a moviment a l'obra d'art. Kerouac o Ginsberg, a diferència de Joyce, no revisen els textos de forma sistemàtica i egocèntrica ni veuen l'art com una activitat privilegiada, sinó com una extensió dels seus propis processos vitals; l'art forma part d'ells, i no quelcom per a ser adorat. Hi ha un nou sentit de la perspectiva i del temps.

⁴⁶ Ch. BAUDELAIRE, ob. cit., pàg. 361

⁴⁷ *Ibid.*, pàg. 365

⁴⁸ *Ibid.*, pàg. 367

⁴⁹ P. SALABERT, *Imatges. Inimatges*, pàg. 60.

L'espill lacanià ha donat pas a la pantalla; i, mentre que el primer era el lloc de producció imaginària del subjecte, la pantalla és el lloc de la seva desaparició.

Segons Paul Bowles, el romanticisme del viatge va desaparèixer amb la desaparició del vaixell com a únic mitjà de transport oceànic. Els transports col·lectius aeris imposen una altra concepció de les distàncies. Ja no hi ha distàncies i el món es fa petit. Els mitjans de comunicació suposen la gran connexió de l'home amb el món convertint-lo en un espai global. El sociòleg Simmel, ja al 1900, al·ludia a la necessitat de l'home modern de construir-se unes barreres davant l'allau d'informació. L'artista deixa de ser important, és un simple intermediari cap a la veu col·lectiva. Com va dir Benjamin, l'aparició de la premsa escrita va fer possible que un nombre major de lectors es convertissin en escriptors, les diferències entre autor i públic varen ser cada vegada més difuses; un fenomen sense precedents, segons observà Sartre.

De la mateixa manera l'aparició i proliferació dels mitjans de comunicació visuals, ha fet possible que un nombre major d'espectadors es convertissin en pintors i la distància entre art i públic tendeix a reduir-se. Miquel Barceló es demana per què en diversos continents a la vegada tants joves han decidit de fer-se pintors al mateix temps. La resposta que dóna Barceló a la seva pregunta és de tipus mediàtic:

"Jamás se habían visto tales legiones de jóvenes con manchitas multicolores en las perneras de los pantalones. Se ha sustituido la guitarra Fender de los setenta por los pigmentos y el látex, y se producen imágenes al ritmo de una tostadora de pan anfetamínica. Como en todas las fiestas excesivamente largas, los menos convencidos se van dejando derrumbar detrás de los sofás y, al final, no vuelve a quedar más que el anfitrión abrazado al mayordomo hablando con una alfombra. ¿Por qué en varios continentes a la vez tantos jóvenes han decidido hacerse pintores al mismo tiempo? Evidentemente, porque el tratamiento de los media con los pintores ha cambiado radicalmente y su status social ha pasado de poeta de bar a tenista al menos. También por la 'pasta', desde luego, que eso sigue fascinando. Pero, sobre todo, y creo que por encima de todo, por amor a las imágenes y porque la pintura sigue siendo el sistema más automático, directo y efectivo para producir imágenes con más o menos poder de seducción"⁵⁰

Apareix llavors la necessitat de crear imatges que es diferenciïn de les imatges proporcionades pels mitjans de comunicació visuals. La solució que troba l'artista d'aquesta època serà el nomadisme cultural, el desplaçament a través de l'espai a la recerca d'estímul que atreguin les afinitats eclèctiques més insignificants amb l'objectiu de copsar la bellesa.

"El nomadismo, la ausencia de fijeza, la deriva permanente, ejercidas en mis cuadros de un cierto momento, tuvieron como consecuencia una real deriva física, que me lleva a

⁵⁰ M. BARCELÓ. "Trabajar como un panadero entre el Louvre, el taller y la biblioteca", a VVAA, *El arte visto por los artistas*, pàg. 60

cambiar casi constantemente de taller, de ciudad, de país, lo que me lleva, entre otras cosas, a trabajar eficazmente contra mí mismo.

De alguna manera, el Barceló de Barcelona es antagónico al Barceló de Nápoles, como el de París lo es al de Portugal. Esta dinámica me permite deslizarme eficazmente de unos temas a otros, de unas maneras a otras, y, sobre todo, darme últimamente cuenta de que, después de haber intentado dinamitar el estilo de mil maneras, el estilo fatalmente se ha quedado ahí. Digo fatalmente por inevitable, y porque pienso que con el estilo es mejor actuar como si no existiera, no mirando nunca fijamente, pero sabiendo que ahí está.”⁵¹

El viatge pot néixer de la necessitat de copsar i de crear noves imatges. Aconseguir l'èxit a una edat primerenca, que, per regla general, sol coincidir amb una etapa genèrica de formació, Miquel Barceló en tost d'instal·lar-se i gaudir d'aquest èxit primerenc prenent una actitud autocomplaent; inicia paral·lelament a aquest èxit una segona via de formació continua amb l'objectiu de dominar l'ofici a la manera de Miró, "com més domino l'ofici, més avanço en la vida, més torno a les meves impressions primeres. Penso que al final de la meva vida hauré retrobat tots els valors de la infantesa"⁵², i a la recerca de noves imatges metafòriques amb les quals enriquir la seva pintura i connectar amb el flux de l'evolució creadora continua present a la natura i a l'univers. D'aquesta manera, Miquel Barceló s'assembla a un Wilhelm Meister mediterrani a la recerca del coneixement i de la formació personal a través de l'experiència i del desplaçament físic. Per això, la noció de viatge en Barceló té tres vies de penetració molt clares:

- El viatge a través de la lectura. La lectura atorga imatges metafòriques i, amb la lectura, Miquel Barceló buscarà aquestes imatges que li puguin servir per a poder traspasar-les al llenguatge pictòric i d'aquí a la tela en el gest més íntim de la pintura.

“No hi ha influència directa de la literatura sobre la meva pintura -diu Barceló-. No busco mai retenir una referència literària precisa. La meva pintura, al contrari, tendeix cap a una certa literalitat, especialment en el sentit en què és sempre la pintura qui, d'acord amb les seves qualitats físiques i materials, produeix la imatge.”⁵³

Lezama Lima, insular de Cuba, ha escrit que si desaparegués la imatge, el món quedaria en tenebres: *“La intuición que se plasma en metáforas o en imágenes es sólo el principio de la labor; lo sustancial es llegar a decir lo intuido, y a decirlo con lenguaje propio. Crear este lenguaje es la otra cara de la tarea, es, en cierto sentido, el hecho mismo de la idea.”⁵⁴*

- El viatge a través del temps. Visualització d'imatges emmagatzemades, testimonis

⁵¹ M. BARCELÓ, ob.cit., pàg. 59

⁵² J. MIRÓ, en una entrevista amb D. Vallier, "Avec Miró", Joan Miró 1893-1993, pàg. 174

⁵³ M. BARCELÓ, en una entrevista amb l'autora, 1993.

⁵⁴ José LEZAMA LIMA, citat per E. Lezama Lima, en la introducció a *Paradiso*, pàg. 76-77

directes de la pintura travessats només pel temps. Viatge als museus, a les galeries, a les sales d'exposicions, al quadre mateix. Qualsevol sala, qualsevol lloc del món que contengui imatges creades per altres amb valors que puguin ser aprofitats pel pintor: Louvre-París-Leonardo-Gioconda, Moma-Nova York-Woman I-De Kooning, Museo del Prado-Madrid-Las Meninas-Velazquez. És un viatge a través del temps de la història de la pintura i és un viatge també a través de la memòria.

- El viatge a través de l'espai. És el viatge geogràfic, el pur desplaçament físic. El seu objectiu no és la visualització de metàfores ja creades per altres, la necessitat de saturació, sinó més bé el canvi de geografia, d'espai, de lloc i, per tant, de clima, de paisatge, de cultura, de materials, de colors. La destinació final és macro: un desert, una ciutat, un oceà, un continent. L'objectiu final, però, segueix essent el mateix. La recerca de noves imatges amb les quals enriquir la pintura. Una recerca constant de la creativitat que serveixi per a introduir-se en el moviment regenerador i constant de la vida amb la creació d'un univers mític que es regeix precisament per les fórmules d'aquesta recerca constant de la creativitat.

2.4. *El viatge a través de la matèria: l'alquímia final*

D'aquesta manera el Barceló de Nàpols serà diferent del Barceló de Barcelona, de la mateixa manera que el Barceló de Barcelona havia deixat de ser el Barceló de Mallorca. A Nàpols, Caravaggio i Tintoretto esdevenen el centre del seu interès (la composició que aquest darrer va utilitzar en *La troballa de les restes de Sant Marc* apareixerà després calcada en una de les vistes de les sales del Louvre de Barceló), i els enquadraments capriciosos del venezià i els seus jocs de llums tenebristes i espectaculars es veuran reflectits en la seva obra tant com els contrastos del clarobscur de la pintura de Caravaggio. Barceló abandona el collage de papers i cartrons pintats, de la seva sèrie d'autoretrats treballant a l'estudi, per a començar a dotar les seves teles d'uns grossors matèrics exagerats, en quadres foscos i quasi monocromàtics per als quals utilitza, a més d'altres materials insòlits, cendres del Vesubi a manera de pigments i pigments locals com els emprats en els frescos de Pompeia, ciutat que havia visitat en companyia de Keith Haring.

Conseqüentment la seva obra manté una evolució matèrica progressiva de desplaçament constant. Si la matèria orgànica era presentada mitjançant matèria orgànica per a produir un efecte pictòric -des de *Cadaverina 15* on utilitza ou ferrat, bistec, peix, cervell, flors, cor..., passant per la sèrie de quadres on incorpora *spaghetti* i restes de menjar-, a partir de llavors la relació entre objecte orgànic i objecte pintat es porta a terme directament amb la pintura aconseguint, però, el mateix efecte orgànic. A l'igual que els alquimistes, Barceló "crea" matèria.

Umberto Eco, a *La definición del arte*, senyala la importància estètica que té per a l'art modern la matèria, importància que copsa perfectament Miquel Barceló:

*"El arte contemporáneo ha descubierto el valor y la fecundidad de la materia. Esto no quiere decir que los artistas de otras épocas ignoraban el hecho de que trabajaban sobre un material y no comprendieran que de este material procedían las constricciones y sugerencias creadoras, sus obstáculos y liberaciones. Ya Miguel Ángel mantenía, com todo el mundo sabe, que la escultura estaba virtualmente contenida en la piedra originaria, de modo que al artista sólo le quedaba quitar la piedra el excedente, para sacar a la luz esa forma que el material contenía ya en su corporeidad. Y por ello enviaba - como cuentan los biógrafos- a uno de sus hombres a buscar sus esculturas entre las piedras (...). La estética contemporánea, con diversos matices, ha revalorizado la materia. Una invención que se produce en las supuestas profundidades del espíritu, una invención que no tiene nada que ver con las provocaciones de la realidad física concreta no es más que un tenue fantasma; y esta tesis oculta, además, una especie de neurosis maníaca, com si belleza, verdad, invención, creación, pertenecieran a una especie de espiritualidad angélica y no tuvieran nada que ver con el universo comprometido y sucio de las cosas que se tocan, que se huelen, que cuando caen hacen ruido, que tienden hacia abajo, por una inevitable ley de gravedad (no hacia arriba, como el vapor o las almas de los difuntos) y que están sujetas a desgaste, transformación, decadencia y desarrollo."*⁵⁵

El cinema ha ampliat no només el nostre coneixement, sinó també la nostra experiència de la vida, al permetre'ns veure moviments que d'altra manera serien massa ràpids o massa lents per a la nostra percepció. Si la velocitat de filmació és menor que la de projecció, per exemple si només es filma un quadre per hora, l'acció observable a la pantalla s'accelera, i podem arribar a veure el que d'altra manera només podríem reconstruir intel·lectualment. Si, en canvi, la pel·lícula passa per la càmera a gran velocitat, el públic pot veure com una gota de llet rebota en una superfície formant una formosa corona blanca, o com una bala va rompent lentament una làmina de fusta. En particular, l'acceleració del moviment natural ens ha sorprès en revelar a la vista un coneixement teòric. La possibilitat de veure créixer i morir a una planta en un minut ha servit per quelcom més que per a fer merament observable aquest procés. L'activitat d'una planta enfiladissa no s'apareix merament com un desplaçament en l'espai: veiem com la vinya busca, palpa, s'estira i a la fi s'apodera d'un estalonament adequat, exactament com la classe de moviments generalment indicatiu d'ansietat, de desig i consecució feliç. Els processos orgànics exhibeixen aquestes notes "humanes" fins i tot a nivell microscòpic.

Però, com traslladar aquest moviment orgànic que ens ha estat visualitzat gràcies al cinema, al món purament plàstic i, finalment, a la pintura?

Miquel Barceló ho provà amb la seva exposició *Cadaverina 15*, del 1976. Aconseguí un

⁵⁵ Umberto ECO, *La definición del arte*, pàg. 203-204

moviment de descomposició purament orgànic. No va ser fins més tard que aconseguí copsar aquest moviment matèric i incorporar-lo a la pintura. Pareyson considera bàsica la relació de l'artista amb la matèria, el coneixement i l'estudi d'aquesta esdevé clau per a l'obra:

“L'artista estudia amorosament la seva matèria, l'examina a fons, espia el seu comportament i les seves reaccions; la interroga per a poder-la comandar, la interpreta per a poder-la domar, l'obeeix per a dominar-la; aprofundeix en ella per a que mostri les possibilitats latents i adequades a les seves intencions; l'excava per a que ella mateixa suggereixi noves i inèdites possibilitats a intentar; la segueix per a que els seus desenvolupaments naturals coincideixin amb les exigències de l'obra que s'ha de realitzar; estudia les formes d'acord amb les que una llarga tradició ha mostrat a manipular-la per a fer sorgir formes inèdites i originals i per a perllongar-les amb nous desenvolupaments; i si la tradició de que la matèria està plena sembla comprometre la seva ductilitat i fer-la pesada, lenta i opaca, tracta de recuperar la seva virginal frescor, que resulti tan o més fecunda quan més inexplorada; i si la matèria és nova no es deixarà espantar per l'audàcia de certes suggerències que semblen sorgir espontàniament d'ella, no rebutjarà la vàlua de certs intents però tampoc evitarà el feixuc deure de penetrar-la per a millor determinar les seves possibilitats...”⁵⁶

Penetrar la matèria. La investigació de la matèria de Barceló ha estat intensa i contínua i ha incorporat plenament aquesta investigació al seu fet pictòric. Aquesta investigació havia començat amb *Cadaverina 15*. Allà estudià la descomposició dels materials orgànics amb un intent de cercar una expressió artística amb d'altres mitjans diferents als proposats per la pintura tradicional. En aquest primer experiment la matèria orgànica és representada mitjançant matèria orgànica. Més envant, un cop descobert el moviment de la matèria en els seus processos de descomposició, la matèria orgànica és representada per la matèria pictòrica. Finalment, la matèria pictòrica es converteix en “or” en una alquímia impossible i metafòrica que només pot aconseguir els seus propòsits en el terreny purament visual de la imatge.

El secret d'aquesta alquímia comença amb la fascinació que va sentir Barceló pel quadre atribuït a Rembrandt *L'home amb el casc d'or*. L'autor del quadre havia aconseguit mitjançant l'espessor de la pasta i amb una sàbia manipulació pictòrica que aquella massa orgànica aconseguís adoptar la forma metàl·lica i encisadora de l'or. Rembrandt -o el qui sigui l'autor, no importa- havia aconseguit transformar aquella pasta desagradable que fa mala olor i taca, en or mitjançant l'ofici i l'artimanya. És la metàfora de l'alquímia de transformar la merda en or. Tota l'escatologia que hi ha en l'obra de Barceló es concentra en la comparació que fa el pintor del taller amb *une usine à merde*:

“J'ai d'abord occupé un atelier à la Bastille, puis cette église désaffectée rue d'Ulm. Les

⁵⁶ Luigi PAREYSON, *Estetica Teoria della formatività*, pàg. 48

tableaux sur les thèmes du Louvre et des salles de cinéma sont aussi liés à la forte impression architecturale de ce lieu et à sa théâtralité. Dans cette chapelle, la lumière a eu une importance considérable par ses variations d'intensité, par ses déplacements selon les heures de la journée. J'ai aussi retrouvé des effets 'à la Tintoret'. J'ai donc insisté davantage sur le traitement de la lumière dans ma peinture. Mais, travailler dans cette chapelle, ja l'ai aussi ressenti comme une fiction du sacrilège. Je pense souvent que faire ce travail aussi 'merdique' dans un espace à vocation divine m'est une excitation. L'atelier est comme une usine à merde; le jeu étant de transformer la merde en or. Je suis fasciné par ce tableau de Rembrandt 'Le personnage avec le casque d'or'. Quand on le regarde de très près, l'épaisseur de la peinture ressemble à une accumulation excrémentielle; de plus loin, le tableau se transforme en effets dorés. C'est la miracle de la peinture: entre la merde et l'or..."⁵⁷

Aquesta identificació entre "or" i "merda" la fa seva també Gabriel García Márquez: "*Para mí el oro está identificado con la mierda. Es en mi caso un rechazo a la mierda, según me dijo un psicoanalista. Desde niño*"⁵⁸. Quan a *Cien años de soledad*, José Arcadio Buendía descobreix la fórmula per a transmutar els metalls en or i mostra al seu fill el resultat del seu experiment, aquest diu: "*Parece mierda de perro.*"⁵⁹

En una conversa amb Georges Raillard, Joan Miró dona una contundent resposta a la curiositat de l'enquestador que fa referència al poder alquímic de l'artista com a transformador de matèria:

"Y esas dos manchas oscuras, espesas, que se repiten simétricamente sobre dos de las hojas son de una materia que hace pensar en excremento.

*Sí. Es mierda. Yo estaba aquí y tenía ganas de cagar; dejé caer mi pantalón y cagué sobre los papeles de lija nuevos. Y después, paf, apoyé el otro cartón encima. Lo dejé y quedó esa hermosa materia. Tal vez no convenga decirlo, los *marchands*... Para mí, no se trata de una provocación, como la de aquel italiano que hizo esos botes de conserva con una etiqueta que ponía *Merda d'artista*. No: es una hermosa materia."*⁶⁰

L'escatologia, lluny de ser anecdòtica i possessiva, és un àmbit més explorat a partir de l'experiència, la pràctica i el moviment per assolir una pintura total, absoluta, on no hi hagi buits sense explorar, i mancada de restriccions. Barceló apunta cap aquesta totalitat creativa:

⁵⁷ M. BARCELÓ, declarat a J. L. Froment, "Romance", *Miquel Barceló. Peintures 1983-1985*, Bordeus, 1986, pàg. 7

⁵⁸ Gabriel GARCIA MARQUEZ, en una entrevista amb P. Apuleyo Mendoza, *El olor de la guayaba*, pàg. 146

⁵⁹ *Ibid.*, pàg. 146

⁶⁰ J. MIRÓ, en una entrevista amb G. Raillard, *Conversaciones con Miró*, pàg. 49

"A New York, nous avons vu une intelligente exposition du Caravage au Metropolitan. Il est resté longtemps devant le 'Narcisse' et c'est finalement à Bourdeaux qu'il précisa son intérêt pour le tableau. Il avait pris connaissance de cette oeuvre alors qu'il travaillait très isolément à Barcelone sur une série au thème classique 'du peintre dans l'atelier' dont le cadrage très serré du sujet faisant image dans le tableau, n'était pas sans ignorer celui utilisé par le Caravage pour son 'Narcisse'. Il m'a beaucoup entretenu de sa passion pour ce peintre, fasciné par la peinture et par l'aventure de cet homme. 'La mort de la vierge' retenait toute son attention. Ce contraste entre l'attitude dramatique, voire brutale du sujet, et le raffinement de l'élaboration picturale, mettait en scène l'irregardable, la mort. Il insistait sur deux autres peintures à l'intérieur desquelles la circulation des regards semblait particulièrement énigmatique comme pour 'La mort de la vierge'. Il s'agissait 'des Ménines' de Velasquez et de 'La ronde de nuit' de Rembrandt, où la lumière à l'intérieur de chacune de ces toiles met en évidence les regards, mais dont l'attention maitresse est curieusement déportée hors du champ même du cadre, par un sujet ou une scène échappant à toute représentation. A son avis, ces trois oeuvres tracent une sorte de figure triangulaire -Espagne, Pays-Bas et Italie- définissant par cette situation les données fondamentales de la culture classique européenne, un théâtre du regard."⁶¹

Miquel Barceló ho anat confirmant posteriorment:

"Rembrandt, Velázquez i Caravaggio és com un triangle que ocupa tota Europa i ocupa tota la pintura que a mi m'agrada, aquesta pintura que abarca l'absolut, que mai no es limita. En certa forma jo hi possaria també a Picasso i a Miró. No hi ha cap mena de modestia en això, però jo m'inscriu en aquesta tradició, és a dir, en *la pintura que ambiciona el tot*."⁶²

És la tradició de Gustave Flaubert quan escriu *Madame Bovary*, la de Joanot Martorell quan redacta *Tirant lo Blanc*, la de Vargas Llosa o la de García Márquez quan redacten *La guerra del fin del mundo* o *Cien años de soledad* respectivament, la de Ramon Llull quan compona la seva enciclopèdica obra, o la de Lezama Lima quan inventa un sistema poètic de l'univers. La mateixa tradició de l'art total que ens demostren Ridley Scott en cinema, Mozart en música i la de tota aquesta estirp de suplantadors de Déu que van des de Picasso a Balzac, passant per tants d'herois com Homer, Tòstoi, Miró, Ford, Dickens, Rembrandt, Fielding, Faulkner, Melville, Joyce... demiürgs que destrueixen el Partenon a la nit per a tornar a aixecar-lo durant la matinada, com volia García Lorca que fessin els poetes, els artistes: saber posar, tot el temps, el cap de la Victòria de Samotràcia en els braços de la Venus de Milo, per a utilitzar la metàfora escultòrica del poeta guatemaltenc Luis Cardoza y Aragón, imatge que li serveix com a definició de la crítica de les arts. Aquesta falta de garanties és l'atmosfera de l'obra de Miquel Barceló.

⁶¹ M. BARCELÓ, declarat a J. L. Froment, ob. cit., pàg. 5

⁶² M. BARCELÓ, en una entrevista amb l'autora, 1993

El talant crític de la pintura de Barceló resideix en aquesta llibertat absoluta d'imaginar i de crear noves formes, noves imatges, sense cap límit estilístic, formal o temàtic. Un talant crític que es podria resumir en l'ambició foragitada i la possibilitat d'equivocar-se. És curiós que dos personatges tan singulars i a la vegada tan diferents generacional i culturalment i tan allunyats en el temps com són el pintor Joan Miró i l'empresari creador de Microsoft Bill Gates, coincideixin a l'hora de valorar l'artista i els executius d'empresa respectivament. Aquest darrer, Bill Gates, en un article publicat a *New York Times Special Features*, confessa la seva predilecció, a l'hora de formar els seus equips directius, d'escollir els individus que han fracassat o han estat expulsats de les empreses on treballaven, perquè demostren una valentia, una iniciativa, una imaginació, una originalitat en les seves empreses que no tenen els altres que van sobre segur. Ben encaminades aquestes potències poden resultar absolutament creatives. Són paraules semblants a les de Miró: "Jo prefereixo més un home que fracassi durant la seva recerca, que pegui cops de cap a la paret que un altre que vagi fent tot tranquil.lament el que els altres han fet suant sang"⁶³:

"És remarcable, ben tristament, veure que un homo sigui el mateix quan viu en un paisatge, poble i muntanyes agrament estructurades, que quan vola per un paisatge en què tot és lirisme de color i música. Tot el commou igual, parla de la mateixa manera i és el mateix, i pinta igual, amb la mateixa emoció que pintaria Mallorca, posem per cas, pinta Toledo, variant sols lo que el natural 'fotogràfic' li dona de si. Per lo demés és el mateix, menja igual, camina igual, parla igual -l'home oposat el que en cada arbre i en cada tros de cel veu un problema diferent, aquest és l'home que pateix, el que sempre camina i mai pot seure, el que mai farà lo que la gent diu una obra 'defini(ti)va', és el que sempre va de redolons i s'aixeca sempre de nou. L'altre no, camina tranquil.lament, quan està cansat s'asseu, i fa obres d'una absoluta perfecció (!!) de dibuix i color, coses que un no hi troba cap pèl, però que són buides. L'altre sempre diu *encara no, encara no en tinc prou* i quan està content de la darrera tela i després ne comença una altra esbotza l'anterior. Treball sempre de recomençar de nou, com si avui comencéssim a pintar."⁶⁴

Quan Nabokov analitza *Madame Bovary* es demana:

"¿podem calificar la novel.la de realista o naturalista? Una novel.la en la que un marit jove i sa no es desperta mai, nit rera nit, per a trobar buida la millor meitat del seu llit, ni sent mai l'arena i els macs que l'amant llança contra la finestra, ni rep una carta anònima... una novel.la en què una jove que no ha cavalcet durant anys -si és que havia muntat a cavall alguna vegada, a la granja del seu pare- de sobte galopa en direcció al bosc amb perfecta desimboltura, sense sentir després la menor rigidesa en les articulacions... una novel.la en la que abunden els detalls inversemblants -tals com la

⁶³ J. MIRÓ, carta a J. Ràfols, Barcelona, 18-11-1920, Catàleg *Joan Miró 1893-1993*, Barcelona 1993, pàg. 151

⁶⁴ J. MIRÓ, carta a J. Ràfols, Mont-roig, 13-9-1917, ob.cit., pàg. 125

gens convincent ingenuïtat d'un cotxer..."⁶⁵

I la conclusió de Nabokov és que:

"En realitat, tota ficció és ficció. Tot art és engany. El món de Flaubert, com tots els mons dels grans escriptors, és un món d'imaginació amb la seva pròpia lògica, els seus convencionalismes propis, les seves coincidències... Tota realitat és una realitat relativa, ja que qualsevol realitat donada, la finestra que veieu, les olors que percebeu, les renous que sentiu, no depenen tan sols de la cruda percepció dels sentits, sinó també de diversos nivells d'informació"⁶⁶

Tota ficció és ficció -i un quadre és ficció-, tot art és engany. El casc d'or atribuït a Rembrandt és una massa informe de pasta orgànica, però l'efecte visual que aconsegueix, gràcies a l'artifici poètic, és el del metall més brunyit.

"El que ens *convé* del món -apunta Pere Salabert - no és pas la seva presència, sinó la representació. El que ens importa no és allò real (quin real, per altra banda?), sinó la seva versemblança com a única forma de veritat. Nietzsche, *El viatge i la seva ombra*: 'Versemblança, però no veritat; aparença de llibertat, però no llibertat. Amb aquests dos fruits l'Arbre de la Ciència no corre el risc de ser confós amb l'Arbre de la Vida'."⁶⁷

"El que importa -diu Barceló- és aconseguir bons quadres"⁶⁸. Crear bones imatges, imatges amb la suficient duresa i amb la suficient poètica per a convertir-se en autònomes per si soles.

El camí per aconseguir-les és el desplaçament constant. Amb el desplaçament Barceló copsa la matèria i aconsegueix formar part del seu moviment constant. L'home és matèria que, com la matèria en descomposició de *Cadaverina 15*, es va transformant, es va modificant, va envellint, va canviant, al mateix ritme que la matèria que l'envolta. El desplaçament es transforma en viatge quan esdevé més extern, quan s'aculturalitza, quan perd el seu caire purament orgànic i va adoptant formes d'artifici nascudes del poder mental de l'home i de la necessitat de transformar la realitat quan aquesta es fa feixuga i dificultosament pesada.

Bonito Oliva, quan definia l'artista de la transavantguarda italiana, el comparava amb el nihilisme de Nietzsche, allunyant-se rodant del centre cap a la x: "Un movimiento activo sostiene el obrar del artista actual que rueda felizmente bajo el peso de su propia obra, casi aplastado por la materia de la pintura a la vez que aligerado del peso de creencias lineales

⁶⁵ Vladimir NABOKOV, *Curso de literatura europea*, pàg. 221

⁶⁶ V. NABOKOV, ob. cit., pàg. 221

⁶⁷ P. SALABERT, *Imatges i imatges*, pàg. 22

⁶⁸ M. BARCELÓ, en una entrevista amb l'autora, 1993

y bloqueantes. La incognita de la x es el campo indefinido de muchas exploraciones.”⁶⁹

A diferència dels artistes de la transavantguarda italiana, amb els quals, per altra banda, comparteix una estètica comuna, Miquel Barceló parteix d'un centre que és l'illa, i, a través d'un desplaçament vertical, travessa la matèria emportant-se sobre les seves espatlles pols d'estrelles, matèria orgànica, sopes, restes de menjar destinat als animals domèstics, mol.luscos, conquilles, algues, escopinyes, granotes; continua el seu desplaçament vertical cap a la Ciutat provocant una topada entre cossos celestes a causa de la qual sorgeix una violenta força calorífica que fusiona el pes de la pols a les espatlles amb gossos sota la pluja, ciutats incendiades, persecucions nocturnes a la perifèria, gossos barallant-se, devorant restes de menjar depositades al carrer i que després travessa amb aquesta doble càrrega la tradició pictòrica, incorporant nova càrrega, nova pols d'estel neuant els cabells, les espatlles, les mànigues de l'abric; travessa la memòria cultural, la història de les ciutats, la història dels paisatges solars, els mars... i quan la càrrega matèrica és massa pesada la deposita sobre el llenç i aquella pols es converteix un altre cop amb la matèria de la qual prové però amb les transformacions, incorporacions i aportacions de cada element travessat; per a seguir rodant, de ciutat en ciutat, de lloc en lloc, de taller en taller; rodant de la ics a una altra ics; ics que, amb el ritual del viatge, es converteixen en ciutats, en illes, en deserts, en petits centres que perden la seva centralitat un cop són abandonats.

“¿El individuo original no es el que se encuentra más cerca de sí mismo, atento a su 'centro'? - es demana Salabert- ¿No es aquel de quien decimos que mantiene una relación directa con el propio yo en su origen? En su elaboración más compleja también el yo es un producto eminentemente cultural. De ahí que la originalidad que exige la libertad, que se alimenta de ella, sólo puede ser una cosa: un efecto naturalizador que tiene la cultura sobre ciertas personalidades en estadios de relativa complejidad histórica.”⁷⁰

2.5. La creació i el territori

Miquel Barceló està construït a través del moviment aquest *efecte naturalitzador* per aconseguir el màxim d'originalitat i el màxim de llibertat. L'any 1983 el desplaçament de Barceló és cap a l'est. A Roma visita a Cy Twombly a la seva casa. I de l'est cap al nord instal.lant-se a París, a la Bastille, per a preparar la seva exposició a la galeria d'Yvon Lambert, a qui havia conegut a Montpel·lier. El Barceló de París presentarà, a més de quadres de biblioteques, les que seran les seves primeres escultures: unes petites natures

⁶⁹ A. BONITO OLIVA, "La transvanguardia italiana", catàleg *La transvanguardia*, 1983, pàg. 4

⁷⁰ P. SALABERT, ob.cit., pàg. 185

mortes de guix. Durant la seva exposició a Yvon Lambert coneix Bruno Bischofberger, qui compra la majoria dels quadres de l'exposició, i Robert Calle, qui compra el quadre *Jugement de Salomon* (fig.7), del 1983, per a la Société des Amis du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou de París. Sobre aquest quadre Barceló va dir:

“És un quadre en què em plantejo els problemes de la *coupure*, les coses retallades. Sempre m'havia fixat molt en la forma en què la vora del quadre talla algunes de les figures en certs quadres antics, cosa que passa molt sovint. M'agrada l'efecte dramàtic que moltes vegades hi aconseguiren, quasi cinematogràfic. Tot tenint aquesta preocupació en compte vaig imaginar un quadre, Salomó, en que apareix la figura que és a punt de tallar un conill per la meitat, que és una figura, que és quasi un gest del pintor, però, de fet, no és un conill real. Hi ha també una taula que està a la vora mateixa del quadre, literalment tallada per la vora del quadre, a sobre de la qual hi ha una sèrie d'objectes físicament tallats per la meitat o bé tallats per la vora mateixa del quadre. Després hi ha una llum que entra per una porta tallant d'un salt totes les figures per la meitat, sense parlar de tota una sèrie d'altres elements en els quals hi ha el mateix joc. La perspectiva també talla tot per la meitat”⁷¹

És una representació gràfica de l'obra oberta semiològica i d'allò que, segons Hatzfeld, plantejava Cervantes pel que fa a la novel·la: “*una novela tiene que ser abierta como un cuadro barroco donde el marco parece más bien recortar el panorama que pudiera, sin duda, extenderse en todas direcciones.*”⁷²

Pel setembre realitza un muntatge encarregat per la revista *Actuel* i que també apareixerà a la revista anglesa *The Face*. Coneix Sophie Calle i Christian Boltanski.

L'espai monumental de l'església del segle XIX on treballa abans de ser esfondrada, es reflecteix en la composició posterior de les seves biblioteques, vistes d'interiors del Louvre i sales de cinema, metàfores directes de la memòria i les fonts culturals del seu treball.

París no és ja, com havia estat durant les avantguardes, la capital del món ni la d'Europa a nivell de mercat d'art. Ja ho havia deixat de ser a principis dels anys seixanta per a personatges influents com ara Rudi Fuchs: “tampoc no ens interessàvem gaire per París, sinó per Nova York”⁷³. Però Barceló reconeix sentir-se còmode a la capital del Sena on hi troba una mena d'educació en la pintura des de fa molt temps i molt respecte cap els pintors estrangers; a més d'una gran integració entre els ambients culturals parisencs:

“Als pintors se'ns demana de tot. Des de muntatges en revistes, coses per al cinema,

⁷¹ M. BARCELÓ, en una entrevista amb K. Power, *Conversaciones*, pàg. 18-19

⁷² Helmut HATZFELD, *Estudios sobre el Barroco*, pàg. 61

⁷³ Rudi FUCHS, “Miró, contemporani nostre”, catàleg *Joan Miró 1893-1993*, pàg. 85

per al teatre, fins i tot fotos com per a sortir de models”⁷⁴

Per a Barceló París no era una ciutat desconeguda. L’havia visitada l’any 1972 i hi havia descobert l’art brut. Des d’aquella època hi havia tornat unes quantes vegades, especialment l’estiu que va seguir l’exposició de la Documenta de Kassel, durant el qual havia viatjat per Europa. Barceló resumeix la seva relació amb París d’aquesta manera:

“Jo no havia anat a París més que per uns mesos. Tanmateix m’hi he quedat fins avui. París és una ciutat culturalment molt rica. Hi trobes moltes informacions i molt diverses. La vida quotidiana hi és agradable i jo he tingut la sort excepcional de trobar-hi tallers grans... En fi, una de les raons per què estic a París s’explica amb la posició que ocupa la ciutat a l’interior d’Europa. L’hivern de 1983 vaig començar a treballar amb Bruno Bischofberger, que viu a Zuric, on puc anar fàcilment des d’aquí.”⁷⁵

Miquel Barceló incorpora el canvi de taller com a mecanisme d’evolució. A finals de 1983 va deixar la Bastille. Era un lloc amb una atmosfera rectangular, freda, com d’oficines, molt gran. Allí hi pintà tota l’exposició d’Yvon Lambert. Després al taller de Nàpols utilitza cendres del Vesubi a manera de pigments i pigments locals com els emprats en els frescos de Pompeia, acabant el quadre monumental *L’ombra che tremo*, de 300 x 600 cm. Un altre cop a París, s’instal·la al nou taller del carrer d’Ulm:

“una església com neogòtica, de finals del segle XIX; un lloc meravellós per a mi. Està ple de coses que apateix pintar tot el temps. És com estar al camp, saps, tan gran... De sobte els meus quadres han canviat des que estic allí perquè és automàtic introduir açò dins de l’arquitectura dels meus quadres, tota aquesta mena de neogòtic de la manera de Fritz Lang...”⁷⁶

Barceló ha fet del moviment físic, del trasllat de taller un mecanisme d’evolució:

“Els canvis de lloc i de tallers, responen al mateix plantejament. Si hagués de produir molt mecànicament m’avorria mortalment, de fet, m’estimaria més fer una altra cosa. Llavors, el que intento tota l’estona és provar altres coses i arriscar-me i traïr allò anterior a un nivell quasi d’injúries a vegades i açò sempre fa moure molt la cosa... Penso que és molt millor córrer riscos encara que facis quadres horrorosos a vegades, que els hakis de cremar, que no dedicar-te a pintar sempre igual. Tot açò amb una certa perversió”⁷⁷

⁷⁴ M. BARCELÓ, en una entrevista amb P. Espaliu i G. Paneque, *Figura* nº2, estiu 1984, pàg. 36

⁷⁵ M. BARCELÓ, en una entrevista amb S. Couderc, “Biografia”, catàleg *Barceló, Barcelona*, Barcelona 1987, pàg. 112

⁷⁶ M. BARCELÓ, en una entrevista amb P. Espaliu i G. Paneque, ob. cit. pàg. 37

⁷⁷ *Ibid.*, pàg. 37

El canvi de taller i el bagatge que porta el pintor i que ha anat acumulant des dels seus anys de formació de la infantesa, passant per les escoles d'art, i la topada amb la gran ciutat: permet una evolució constant que l'artista ha acabat incorporant al seu ritme de treball:

"Cal que digui que el meu treball sempre ha evolucionat així. Sempre és el canvi de lloc i de taller el que resta el factor determinant d'aquesta evolució. La figuració animal que es pot constatar a través de les teles de 1981 i 1982 pertany als primers moments de la meua pintura a Barcelona. Els quadres realitzats en aquest període no tenien en compte cap idea de perspectiva, per més elemental que fos. Pintava imatges en què portava els elements a un sol pla frontal amb formes extremament agudes i vagament cubistes. Una mica més tard, vaig començar a construir més els meus quadres i vaig treballar el dibuix d'una manera més precisa. Vull dir amb això que vaig intentar reutilitzar l'ensenyament acadèmic rebut a Palma i a Barcelona, no per respecte a les regles sinó perquè em vaig adonar que una factura més tradicional podia donar més força a les imatges. Tot seguit vaig introduir-hi clars-obscurs, en el sentit que vaig voler privilegiar, més que els contrastos durs, les recerques de tonalitats dominades per efectes monocroms entre els terra, els marrons i els grisos. Pel que fa als temes hi vaig introduir la figura humana. I també va ser a París que vaig treballar les primeres natures mortes, com al·legories."⁷⁸

Miquel Barceló incorpora nous elements, introdueix noves tècniques. Funciona per assimilació conscient i inconscient, treballant les noves troballes, incorporant-les al seu treball si funcionen i rebutjant-les o deixant-les de banda quan el resultat no és prou satisfactori. És, a grans trets, el funcionament mecànic de la percepció i el mèrit de Barceló és incorporar-se com a part integrant d'aquest moviment que relaciona les coses i els successos en l'espai.

Per això no és estrany que a la primavera de 1984 Miquel Barceló, incitat per la lectura de Pessoa, i acompanyat de Mariscal, marxés al sud de Portugal, fugint de les ciutats i buscant un "desert" a la vora del mar on poder pintar amb tranquil·litat i en un espai que recupera d'alguna manera el paisatge desfermat de la infantesa, una versió més atlàntica d'aquest paisatge:

"Vaig marxar amb Mariscal al sud de Portugal a la vora del mar. M'hi vaig quedar quatre mesos. Treballava gairebé constantment a l'exterior. Pintar a l'aire lliure va constituir una experiència que em va permetre tant reintroduir a l'interior del meu treball una tradició pictòrica com tornar a lligar amb les meves pintures més antigues realitzades a Mallorca, que eren concretament paisatges marins. D'altra banda volia imposar els meus propis procediments a un paisatge del natural. El que m'agradava també era dirigir d'aquesta manera una mirada directa al motiu. Aquestes teles realitzades a Portugal són les que es van exposar a finals d'any a la galeria de Bruno Bischofberger a

⁷⁸ M. BARCELÓ, entrevista amb l'autora, 1993

Zuric.”79

De retorn a París, al seu estudi de la rue d’Ulm, Barceló confessaria la seva decisió de marxar a Vila Nova de Milfontes de Portugal:

“Me’n vaig anar a Portugal perquè estava fart de París. Feia molt de fred i el meu estudi estava sempre ple de gent. Volia anar-me al camp perquè em venia de gust a més pintar paisatges.”80

A Portugal, en haver de pintar a l’aire lliure, Miquel Barceló va haver d’improvisar una nova tècnica:

“Pintant a la platja vaig haver d’inventar-me tot una tècnica per a pintar quadres tan grans directament sobre el terra -com faig sempre. Però fer açò al camp amb molt de vent tenia quantitat de problemes. Molts petits problemes com, per exemple, la manera de transportar els quadres, que com són molt espesos i tenen moltíssima pasta no es podien enrotllar.”81

Pintà marines i barques a l’aire lliure i mesclà amb la pintura algues, arena i altres materials trobats a la platja. La temàtica també havia canviat. Si al taller de París els temes havien estat interiors, quadres de l’estudi, biblioteques... a Portugal passa de l’interior a l’exterior i pinta, com ha fet sempre, el que veu. I el que veu, en aquest cas, són paisatges naturals, la barca amb la que anava a pescar, els seus amics que l’acompanyaven, etc. L’objectiu de pintar paisatges s’acomplí plenament i recuperà una temàtica que havia fet servir abans:

“Me’n vaig anar amb la idea de pintar paisatges perquè tenia moltes ganes de pintar paisatges. A Mallorca n’havia pintat moltíssims. Tot el que havia fet a París era el meu estudi, amb mi, els meus quadres i un poc tot el món que allí em rodejava, però mai no arribava a ser pintura del natural, sinó un reciclatge del natural, quadres molt més analitzats i en certa forma més abstractes. Em feia moltes ganes agafar el meu quadre i situar-me davant del paisatge amb els meus instruments i veure que passava. Va ser molt fort perquè la pintura en ‘plen air’ acaba amb Cézanne, qui tampoc entra dintre de la meua tradició particular. Llavors el risc era molt gran. Ara crec que pintar paisatges és una feina en la que queda tot per fer, per açò vull continuar-lo ara a Mallorca.”82

Un altre dels motius recurrents de Barceló en aquesta època d’estada a Portugal són les

79 M. BARCELÓ, entrevista amb l'autora, 1993

80 M. BARCELÓ, *ibid.*

81 M. BARCELÓ, *ibid.*

82 M. BARCELÓ, en una entrevista amb M. Paz, *Figura* nº2, estiu 1984, pàg. 45

barques i el mar:

"M'agrada pintar el mar perquè és ritme i les meves barques són a mida natural. És com si la pintura de sobte tingues ones, així reproduceixo físicament la fenomenologia del mar. Les barques són com la sopa, perquè és el buit."⁸³

La metàfora de la "sopa" és una de les aportacions més importants del conjunt de l'obra de Barceló i així ho expressava a Jean-Louis Froment en una de les seves converses amb motiu de l'exposició de Bordeus que tindria lloc l'any 85:

"Je pense que, dans l'épaisseur merdique de ma peinture, dans les superpositions des matières et dans ces mélanges étranges, informels, dans cette pâte que je ne maîtrise pas toujours, dans l'alchimie secrète de la matière j'engloutis, je retiens toutes mes connaissances, mes obsessions de la culture. C'est ainsi que les scènes de soupes qui reviennent souvent dans mon travail, rejoignent l'effet actif et organique de la soupe elle-même et aussi cette métaphore troublante de la peinture comme matière. Certains de mes tableaux, plus ou moins difficiles à aboutir se terminent 'en soupe' dans un dessin circulaire d'assiette. La soupe c'est un peu l'image du chaos culturel: la dernière image à fabriquer quand plus rien n'est possible. Et dans ce genre de jouissance qui me fait tourner la matière épaisse longuement dans des pots débordants -car je ne peux bien travailler que s'il y a excès de matériaux et d'éléments autour de moi -je mémorise un plein d'émotions, iconographiques, sensuelles, qui interviendront dans le tableau. Je travaille actuellement sur un tableau intitulé 'Sopa d'Europa' pour lequel j'ai essayé de raisonner cet ensemble d'idées jusqu'à la dialectique métaphorique orlmerde qui se retrouve ici dans l'utilisation des deux couleurs symboliques. Dans ce tableau, j'aborde aussi un montage de thèmes divers qui me poursuivent toujours et qui convergent vers cette nécessité absolue de fabriquer une image saturée de culture, unie à la culture, comme noyée dans la matière, cette matière que je fabrique, pour la représenter: jusqu'à ne plus rien voir du sujet, ou alors très en arrière, au fond de la peinture comme au fond du pot. J'ai envie de montrer la peinture pour elle-même, sa richesse et sa misère."⁸⁴

La sopa és la fàbrica d'imatges, el referent pictòric de les sopes mallorquines, dels nutrients del porc i dels animals de granja, és la sopa marina dels pescadors o la dels contrabandistes que esperen l'albada per alçar les seves veles. Però també és el moviment de la matèria, el moviment tancat en si mateix que va provocant imatges:

"Són d'on va i d'on surt tot. La sopa és una metàfora purament pictòrica, no alimentícia, és clar... Té aquesta suggerència de cosa alimentícia, però de fet no són animals morts, són animals vius, i és un poc la fàbrica d'imatges. La sopa representa el

⁸³ M. BARCELÓ, entrevista amb l'autora, 1993

⁸⁴ M. BARCELÓ, en una entrevista amb J. L. Froment, ob. cit., pàg. 7

suc de la pintura que un remena amb un pal i les imatges que apareixen i que es presenten quasi fresques, com si la pintura no estigués seca, com si no estigués acabat, m'agraden. Quan la pasta s'acumula en els límits del quadre és, diguem-ne, el negatiu de la sopa. És a dir, la vora del quadre és el que organitza i fabrica les imatges. En la sopa és més aviat del centre a la perifèria, és com si fos un cubell de pintura, com còrtex formatius. M'interessa molt la forma, com la pasta es converteix en una imatge, en quelcom que pot nombrar-se: gallina, pop, llimona. És la primera tendència i això unifica a l'espectador d'aquests quadres, aquest gest de nombrar. I és el mateix gest de remenar i nombrar, perquè és un poc entre l'accident i la voluntat. En aquest quadre de la *Sopa Rotja* que estava a Barcelona, hi havia també les coses que es trobaven fora de la sopa, eren com espectres, com fantasmes, perquè era quasi l'excés de pintura, el lloc on es deixen els pinzells. Jo pensava que tenia la mateixa funció que els àngels al voltant de la Verge en els quadres de Murillo.”⁸⁵

És una illa en formació. El lloc on van a parar les coses que el moviment incontenible del mar porta a la costa depositant-les a les vores de la costa com un naufragi de les imatges i que té un moviment contrari i successiu ja que la formació geològica de l'illa i els éssers vius que la formen són també productors d'imatges que van a parar al mar i que poden ser transportades a altres costes o retornades novament a la vora de la terra que les ha expulsades.

En un dels seus quaderns de viatge datats entre desembre de 1990 i abril de 1991 a Abidjan, Grand Bassam, Segou, Segou-Gao, Miquel Barceló apunta a grans trets les característiques metafòriques de la “sopa”:

“Sopa formativa. Gran animal que digereix a la vegada que és digerit: autoalimentació. Frankenstein-Arcimbold. L'ascetisme per excés. Marees en el golf de Guinea, glaciers, deserts, fons abissals. Calendaris. Gran animal europeu. Moviments peristàltics, saliva, sucs gàstrics, bilis, ferments”⁸⁶

A Grand Bassam cita a Lewis F. Richardson:

“Els terbolins grans tenen terbolinets
que es nodreixen de la seva velocitat.
I els terbolinets tenen terbolinets menors,
i així en endavant fins la viscositat”⁸⁷

En la necessitat de formar part d'una cadena -alimentícia, en el cas del porc; evolutiva,

⁸⁵ M. BARCELÓ, en una entrevista amb J. Ribas, *Ajoblanco* nº 49, febrer 1993, pàg. 50

⁸⁶ M. BARCEIÓ, *Fragments de quaderns de viatge* publicats al catàleg de la Galeria Soledad Lorenzo 1992, pàg.5

⁸⁷ Lewis F. RICHARDSON, citat per M. Barceló, ob.cit., pàg. 2

en el cas del gos: cultural, en el cas de les "sopes", geològica en el cas del mar...-, sustenta la pintura de Miquel Barceló la seva autenticitat primària.

Una autenticitat que, amb el canvi de taller, amb el desplaçament físic a la recerca de topades culturals i sensorials provocadores d'imatges, aconsegueix conservar gràcies a un estil definit que evoluciona però que es manté com una fatalitat, una característica inherent domesticada per l'ofici.

2.6. *Metàfores del moviment*

Per a Barceló, la "sopa" és la darrera imatge cultural possible i una metàfora de l'art i de la pintura com a matèria nutritiva. A *Sopa marina*, una senzilla el·lipse dóna forma a una massa de pintura i color que ens fa veure un plat -en realitat la seva transparència-, unificant la imatge amb la superfície i l'espai. El pintor és absent, però un tronc pintat de roig que s'introdueix en el quadre en diagonal, a manera de cullera, és la seva empremta. La imatge de representació apareix així d'un remolí viscos paral·lela a l'acumulació d'informació i d'imatges del passat i que representa les ones marines i l'admiració de Barceló per la pintura d'acció de Jackson Pollock. L'el·lipse li serviria posteriorment per a pintar òrbites i fruites, i fins i tot places de toros en perspectiva.

En el seu llibre *Barroco*, Severo Sarduy parteix de la teoria que parla de la influència dels models cosmològics en la pràctica artística i literària per a elucidar l'espai simbòlic del barroc. Per a l'escriptor cubà, aquest està representat per l'el·lipse de Kepler en oposició al cercle de Galileu.

*"... Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función del placer -y no, como en el uso doméstico, en función de información- es un atentado al buen sentido, moralista y 'natural' -como el círculo de Galileo- en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación. El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse -ese suplemento de valor- subvierte y deforma el trazo, que la tradición idealista supone perfecto entre todos, del círculo."*⁸⁸

L'el·lipse, a la vegada, comprèn en la seva forma distintes figures semàntiques: el cicle de les estacions, el gir dels astres, la forma de les fruites... La qual cosa ens dóna certes claus per a la interpretació de moltes pintures de Barceló, admirador dels grans artistes del barroc i de la seva concepció del temps i de l'espai.

Al final de la seva novel·la *Nadja* André Breton escriu: "La bellesa serà CONVULSIVA

⁸⁸ Severo SARDUY, *Barroco*, pàg 99-100

o no serà”⁸⁹. Més tard a *L'Amor Fou* comenta que la bellesa convulsiva haurà de ser veladament eròtica, explosivament rígida, màgicament casual o deixarà de ser. Leonardo, en el fascicle III del seu *Tractat de la Pintura* escriu sobre el moviment “continu i discontinu”. Conforme a la informació d’un dels més importants teòrics del Manierisme en el segle XVI, G. P. Lomazzo, recomanà Miquel Àngel la figura serpentina (estil “convulsiu” d’André Breton, la “sopa” metafòrica de Miquel Barceló). La bellesa s’engendra mitjançant el moviment intern de la idea. Els Manieristes a partir de Pontormo traslladen el “punt de vista” a l’interior, observen la mateixa imatge, però ja no amb l’ull corpori, sinó amb l’anímic. El subjecte observador es converteix en subjecte en un doble sentit. Capta des de la seva situació subjectiva no quelcom dotat d’objectivitat òptico-física, sinó quelcom “subjectivament” vell, mirat, imaginat, però sota les mateixes condicions que Leonardo ens ha deixat escrites. Es veu des de la “Idea”, no des de la “Naturalesa”. Les coses o les formes depenen només de l’espai i de l’observador.

Des del moment en què el pintor, l’artista actual, intenta utilitzar la pintura com a mitjà per a inventar imatges (La imatge és l’última esperança del món, declara el pintor italià Enzo Cucchi), no pot rebutjar cap territori del coneixement:

“Jo intento utilitzar la pintura com a mitjà per a inventar noves imatges. En aquest sentit m’interessa molt el món de la ciència contemporània, que està investigant sobre fenòmens físics molt simples, com, per exemple, el que passa quan es mescla cafè calent amb la llet freda provocant un remolí i una taca. Açò és una cosa que la física mai s’ha preocupat d’estudiar, argumentant que tendia al caos. El nou plantejament de la ciència accepta aquest caos i estudia els seus fenòmens. La meua pintura es troba molt a prop d’aquest tipus de coses. Molt sovint, intuïtivament, els artistes treballen en la mateixa direcció que la ciència. A la meua pintura sempre es troba el reflex de fenòmens físics.”⁹⁰

La pintura de Barceló tendeix a la totalitat. S’assembla a l’aigua que rodeja una illa i que mitjançant moviments en forma de remolins ubicats en un centre nuclear donen forma a la cosa que encerclen. El quadre es forma així per sedimentació, per remolins que fugen del quadre amb l’ambició de formar part de remolins majors, de remolins d’una totalitat infinita, oceànica, atmosfèrica, geogràfica, interior. Els camps inexplorats són incògnites que amaguen els secrets de la desconeixença. Barceló canalitza la seva energia vital, al menys una bona part d’aquesta energia, cap el procés de creació d’imatges i l’alimenta amb el desplaçament físic i intel·lectual encaminat a il·luminar les incògnites i robar-ne la seva possible informació. Assumint que, un cop aconseguides, les coses perden el seu preu, car l’ànima del plaer és la persecució com deia Shakespeare a *Troilus i Cressida*, Miquel Barceló ha assimilat aquesta necessitat curiosa de la persecució, una persecució que pot tenir lloc en una superfície geogràfica, en un territori cultural, en un terreny del

⁸⁹ André BRETON, *Nadja*, pàg. 134.

⁹⁰ M. BARCELÓ, entrevista amb l’autora, 1993

passat i de la memòria. Miquel Barceló, parafrasejant Bonito Oliva, utilitza l'energia de l'art per a rodar millor, convertit en un líquid artístic que flueix fins les vores del mapa geogràfic de la realitat productora d'imatges. Per a Barceló sembla no haver-hi veritats absolutes, coneixements superiors, maniqueïsmes reduccionistes. Totes les veritats tenen la seva part de "veritat", totes els coneixements tenen la seva base d'autenticitat. Per a Barceló sembla no haver-hi cultures superiors, ni estils artístics superiors, ni civilitzacions superiors. Hi ha cultures més desenvolupades, estils artístics que han aconseguit una major desplaçament lineal, civilitzacions més sofisticades. No hi ha superioritat sinó creixement. La problemàtica és comuna i és el que en realitat uneix en un punt concèntric ilocalitzable tot el magma vital de la humanitat. El pintor pot desplaçar-se a través d'aquest magma i inspeccionar amb els seus propis ulls el paisatge en constant transformació i intentant copsar amb la seva obra la seva infinitud.

2.7. *El viatge a través de la literatura*

La relació de Miquel Barceló amb la literatura és una relació més semblant a la del viatger amb els territoris visitats, a la manera de les novel·les de formació (Bildungsroman) *Blanquerna* o *Anys d'aprenentatge de Wilhelm Meister* on es sembla significar que l'home, a desgrat dels seus errors i desencerts, és guiat per una mà interior fins que pervé a l'objectiu cercat. Anys de formació i de viatge. Viatge interior i viatge a través de l'espai geogràfic. Viatge, per tant, també a través de la literatura com una forma ràpida i immediata d'assolir solucions a problemàtiques comunes resoltes a través de les èpoques i des de diverses cultures per homes i dones units per un mateix foc vital i creador. Aquest viatge a través de la literatura ja havia començat per a Barceló, durant els seus anys de formació entre els paisatges solars i marítims. Llocs on aquests universos imaginaris es confonien amb els mons fabulosos creats per la ficció literària. La biblioteca del seu avi en va ser un bon punt d'arrancada:

*"Lorsque j'étais enfant, j'ai eu, très tôt, accès à la prodigieuse bibliothèque de mon grand-père. Quelle magnifique réserve de métaphores! Le rapport aux livres ne m'a jamais quitté. J'aime aussi l'idée de bibliothèque comme décor pour ma vie."*⁹¹

La literatura és entesa en l'obra de Barceló com una reserva de metàfores que poden ser traslladades al llenguatge pictòric en forma d'imatges. Miquel Barceló fuig de la literaturalitat de les seves obres, i nega qualsevol influència directa de la literatura sobre la seva pintura.

⁹¹ M. BARCELÓ, en una entrevista amb J. L. Froment, ob. cit., pàg. 5

“La meva pintura, al contrari, tendeix cap a una certa literalitat, especialment en el sentit en què és sempre la pintura qui, d’acord amb les seves qualitats físiques i materials, produeix la imatge. La lectura és un plaer molt particular totalment independent de la pintura. L’interès que tinc per la literatura correspon al desig que tinc d’aprofundir un cert tipus de sensibilitat mitjançant el millorament del saber. En algunes teles que representen biblioteques hi ha inscrits noms d’escriptors. Només hi són retinguts com a evocació. Les teles que tenen per tema el museu del Louvre no representen cap imatge específica. Cap quadre no hi està representat perquè aquestes pintures són en realitat una mena de metàfores de la memòria.”⁹²

La lectura apareix per una necessitat de saturació cultural i és una mena de conducta que serveix per a subratllar la relació de Miquel Barceló amb la cultura en general. Per una banda seran les “sopes” -metàfores de la memòria-, per altra banda les biblioteques -reserves de memòria que contenen metàfores- i també els quadres dels museus -reserves d’imatges-, els cinemes -imatges immediates que apareixen en un espai ritual per a posteriorment esser emmagatzemades-, etc.

*“A Barcelone, j’ai pillé les bibliothèques de tous mes amis. Les bibliothèques ont toujours été, pour moi, des lieux d’accueil. J’ai cherché les documents, les livres qui me plaçaient en face de ma propre époque. Dans cet essai de coïncidences, j’ai dévoré un grand nombre d’ouvrages où se mêlaient des informations sur les actualités artistiques, la poésie, la peinture classique, Mallarmé, Courbet et Rimbaud, Baudelaire et Beuys.”*⁹³

La relació de Miquel Barceló amb la literatura és una relació que atany més a la formació creadora més que en el procés creador i en el llenguatge de l’obra final. L’aprenentatge constant d’aquesta formació creadora s’assembla als *Anys d’aprenentatge de Wilhelm Meister* segons les directrius de Goethe o de la manera que ho enten Kandinsky. La forma és creada a partir de la necessitat:

“Quan les condicions necessàries a la maduració d’una forma precisa s’acompleixen, l’impuls interior rep el poder de crear en l’esperit humà un nou valor, que comença a viure conscient o inconscientment en l’home. A partir d’aquest instant, l’home busca conscient o inconscientment una forma material per al nou valor que viu en ell d’una manera espiritual. El valor espiritual va llavors a la recerca d’una materialització. El nom de material fa aquí el paper d’un ‘magatzem’ en què l’esperit, com un cuiner, escolleix el que l’hi és necessari en aquest cas. Vet aquí l’element positiu, creador. Vet aquí *el llamp blanc que fecunda*. Aquest llamp blanc condueix a l’evolució, a l’elevació; rera la

⁹² M. BARCELÓ, en una entrevista amb S. Couderc, ob. cit., pàg. 113-114.

⁹³ M. BARCELÓ, en una entrevista amb J. L. Froment, ob. cit., pàg. 5

matèria, en el si de la matèria s'amaga l'espent creador"⁹⁴

Tot artista necessita de l'evolució, del *Llamp blanc que fecunda* i el cerca, segons Kandinsky, de manera conscient o inconscient. A diferència d'altres èpoques, cada vegada som més capaços de comprendre el món tal com és, sense la necessitat d'afegir-hi interpretacions embellidores. La ciència dóna respostes que l'art ja no té la necessitat de donar, a la vegada que aquestes respostes poden servir com a estímuls per crear imatges noves.

En el cas de Barceló, la recerca d'aquesta evolució interior es fa de manera conscient encara que els estímuls que provoquen l'impuls creador poden ser inconscients i una de les formes de provocar-los de manera inconscient -provocar l'estímul inconscient de manera conscient- és la saturació cultural: la lectura, la visualització televisiva, pictòrica, cinematogràfica; la saturació sensorial (violència, sexe...) o la saturació social geogràfica o espacial (el viatge, el canvi de residència). La saturació provoca imatges mentals, interiors -"el sueño de la razón produce monstruos", de Goya- que, ben aconduïdes gràcies a la tècnica i a l'ofici poden ser traslladades i traduïdes a imatges pictòriques. De no existir aquesta saturació cultural, la pintura de Barceló seria simple il·lustració literària. Mentre es va formant aquesta saturació mental es van produint una fusió de referents que fan que els referents reals desapareguin per a crear-ne un de nou: el referent pictòric.

Si bé és cert que va ser la lectura de Pessoa que el va incitar a partir cap a Portugal, també és cert que la lectura de Pessoa va funcionar de desencadenant del procés evolutiu de desplaçament, no del procés creador. Pessoa estarà present en el record a Portugal, però el que pintarà serà el que veurà, el que sentirà, el que l'emocionarà o sigui noves imatges, noves emocions, noves sensacions sorgides a partir del propi jo.

El llibre és una metàfora, la biblioteca és una reserva de metàfores, la literatura externa és com un llamp blanc que travessa l'artista i enforca les imatges que s'havien anat format per saturació en el seu depòsit mental, interior.

És durant el 1984 quan incorpora el llibre i la simbologia de la biblioteca de manera sistemàtica. D'aquest any són *Le peintre dans son atelier avec bibliothèque*, *L'amour fou* (fig.12), *Bibliothèque avec cigarette*(fig.17), *Bibliothèque à la mer*(fig.16), *Stevenson et Baudelaire avec aquarium*.

Per a Barceló el llibre és un gest del pinzell i la biblioteca una metàfora cultural. Però el tractament d'aquest gest formal del llibre es fa, en Barceló, de diverses maneres. Una manera purament formal en la qual trasllada al llenç només la forma del llibre i, per tant, el llibre és només una silueta (*Le peintre dans son atelier avec bibliothèque*, *Biblioteca*). Una manera on hi incorpora el nom de l'autor o de l'obra amb traços prou forts (*Le petit amour fou*:(fig.13): Nabokov, Ulisses, Poe, Austen...). Una tercera on combina la silueta del llibre amb d'altres llibres amb els noms dels seus autors i incorporats al títol del quadre (*Stevenson et Baudelaire avec aquarium*).

En tots casos la ironia hi està present de forma subtil i els títols dels llibres o el nom dels

⁹⁴ Wassily KANDINSKY. *La gramàtica de la creació*, pàg.13

seus autors en són una sortida que dóna dimensió interna al conjunt i obre una sèrie de tensions lúdiques com una mà estesa plena de complicitats intel·ligents entre espectador i obra. Miquel Barceló rebutja totalment de definició de la seva pintura com a *paraula pintada*:

“El meu interès per la literatura no és en absolut fer una pintura literària. L’odio, no m’interessa per res. La meva relació amb la literatura és absolutament de passió. El que dic és que quan pinto temes relacionats amb la literatura el que pinto són biblioteques. Que un gest és Faulkner. No és una paraula pintada. M’agradava molt això de pintar biblioteques perquè jo he viscut molt en elles i llavors... sobretot a Barcelona hi havia una habitació plena de llibres per totes bandes. Era un espai saturat; saturat d’una forma molt peculiar, saturat de pintura i de signes escrits. Llavors estic treballant molt sobre la perspectiva com a tema, sobre la relació de la matèria amb la perspectiva. Aquestes biblioteques em servien molt perquè les seves sales reunien les mateixes condicions que el meu taller a nivell arquitectònic però saturat d’aquesta certa forma i llavors m’atreia molt la idea de que la perspectiva fes desaparèixer els títols dels llibres. M’interessava la matèria física del llom, les fulles aferrades... No sé perquè però em semblava que estava molt bé. Cada gest de pinzell és Shakespeare i llavors, quan està molt lluny tan sols és un signe. M’agradava el que els llibres que es trobaven molt a prop aplicar-los una pasta quasi tàctil, i llavors quan es troben lluny... doncs desapareix. A nivell molt primari aquesta és la meva relació amb la literatura.”⁹⁵

Blai Bonet ho digué amb un estil bellament líric al catàleg de l’exposició que es va fer l’any 1992 a la desapareguda galeria Salvador Riera, de Barcelona:

“(un dels instants més fonsos i amarats pel caràcter propi de la sumptuositat de Miquel Barceló és aquella collada de pintures realitzades i ordides amb el tema de les ‘Biblioteques’: unes espaioses, altes natures mortes fetes de llibres assecats, color de prestatges endreçats en un gran cornaló de buit i fondo espai de l’univers celeste on la llum és l’esser absolut que viu sempre seguit a la mateixa velocitat tant si puja com si davalla i en la blancor i blavor del qual els alts prestatges habitats pels llibres secs menen a fer memòria i a fer sentiment d’aquell ‘nosaltres, els més lliures, en les tres quartes parts submergits’;(el llibre, en la gernació muda dins els llibres de les ‘Biblioteques’, però, con-té, re-té, el sentiment de la natura del llibre en la biblioteca vista com a sinònim de la veinada blavor de l’espai que, talment un flexible i expectant pany de paret, s’hi afica i empelta com una disforja llenca còncava; el volum deixatiu del llibre i la cavitat expectant de la biblioteca viuen, són allí, pregunten de ser oberts, contemplats, explorats, emprats, tinguts, posseïts: copiats: convertits en imatge i semblança...; en l’altra cara del veinatge, les blavors múltiples i blancors de l’espai en la llum, on el dia acaba i la nit neix..., són allí una cavitat on se poden fer línies rectes i

⁹⁵ M. BARCELÓ, en una entrevista amb P. Espaliu i G. Paneque, “Riesgo y perversión en la pintura de Miquel Barceló”, *Figura* nº 2, estiu 1984, pàg.38-39.

on l'home és col·locat en situació d'endevinar i de comprendre que l'única cosa que pot fer enfront d'aquell punt de llum absoluta és penetrar i escondrinyar, com en el clos d'un llibre, talment com en el mut ardor sensual de la biblioteca en el qual els límits relligats de l'home volen revelar que, tot i que el passat sigui majoritari..., la curiositat de l'individu es el que ens fa avançar per aquell únic redol no sabut on el plaer és el color de la vida i on el plaer que espera és negre, on la coneixença és l'amo de la realitat i on, a l'hora de fer la síntesi de Tot en tot, el seductor és aquell que encisa just amb els seus propis recursos...⁹⁶

L'elecció del referent es produeix després d'una clara relació personal amb l'objecte i per les qualitats pròpiament pictòriques del mateix objecte:

"Les coses que pinto millor són les que conec més, o les que no conec en absolut. Puc pintar conills perquè sé com es mouen, com és el seu color, o pintar peixos, o barques; de la mateixa manera que les històries que millor conto són les històries que conec molt. Per a poder pintar una cosa, un motiu, necessito immiscuir-me moltíssim en ella. La Biblioteca que pinto, per exemple, és la meua biblioteca. Mai no he pintat un llibre que no hagi llegit."⁹⁷

Per això és tan important la memòria en el procés creatiu de Miquel Barceló. Hi ha d'haver hagut primer un procés d'experiència que té dues penetracions molt clares. Per una banda l'experiència del passat coincident amb la infantesa, amb l'adolescència, amb el temps viscut lliurement, sense la intenció d'enriquiment sensorial provocada, en no existir encara una intenció canalitzadora creativa conscient. Una riquesa sensorial amb una imatgeria definida que l'artista recupera mitjançant la memòria. Aquesta memòria podria ser anomenada natural, en no haver-hi hagut una intenció conscient d'enriquiment sensorial amb fins artístics; en oposició a la memòria construïda i conscient que té lloc des del moment en què l'artista s'adona de la seva condició de creador i de les possibilitats creatives que aquesta experiència provocada, conscientment buscada, pot aportar al seu procés creatiu mitjançant la seva recuperació per la memòria. Aquesta memòria seria tan natural com la primera, però es diferenciaria d'aquella pel grau de consciència en què han estat provocades les experiències que la memòria, de forma natural, després evoca.

La primera, que aquí hem anomenat natural, correspondria des del primer record sensorial uterí, passant pel naixement, el creixement, la infantesa, l'adolescència... fins l'aparició de la consciència artística, incloent-hi la vida quotidiana inconscient. En el cas de Barceló, aquesta primera memòria tindria un referent geogràfic i cultural molt clar: l'illa i la infantesa.

La segona, que hem qualificat de provocada, correspondria a les experiències provocades

⁹⁶ Blai BONET, "Miquel del desert" al catàleg de l'exposició a la galeria Salvador Riera, Barcelona, juny 1992, pàg. 8

⁹⁷ M. BARCELÓ, en una entrevista amb M. Paz, *Figura* n° 2, estiu 1984, pàg. 46.

preses després d'una decisió -el viatge- o d'un intint compulsiu, anomenant-lo creador, a la recerca conscient o inconscient d'estats sensorials o mentals diferents als quotidians i aconseguits mitjançant drogues, alcohol, violència, sexe o, fins i tot, saturació o cansament.

Una experiència que ens vindria no cercada, seguint el flux natural de l'existència; i una altra que seria provocada conscient o inconscientment. Les dues tindrien la mateixa utilitat: ajudar el procés creatiu a copsar imatges visuals i aconseguir les transcripcions poètiques de la realitat per a crear una metàfora artística que il·lumini un poc més la nostra percepció del món. Les dues experiències, també, haurien provocat les imatges que, posteriorment, la memòria s'encarregaria de recuperar.

Semblant mètode creatiu era l'utilitzat per l'escriptora Jane Bowles. Segons conta Paul Bowles, no podia escriure d'un pont elevador, per posar un exemple, si no coneixia el seu perfecte funcionament.

Barceló pinta el que veu i la seva percepció es produeix amb tots els seus sentits i amb totes les connexions vitals en tot el que l'envolta. A Portugal havia pintat les barques, els tractors, el mar, el record de Pessoa. En el seu taller de parets de prestatgeria uneix, amb la seva obsessiva laboriositat, la biblioteca i la imatge, romputs els títols -la individualitat semàntica del llibre- mitjançant la perspectiva. Barceló pinta simplement allò de què es troba rodejat i si a Portugal estava rodejat d'un espai obert, marítim, a Barcelona es troba rodejat de biblioteques mentre treballa.

L'obsessió per l'ofici, l'amor fins i tot pel treball, és una de les constants que han fet evolucionar l'obra de Miquel Barceló i l'han mantingut dins l'elit quan l'ona de mistificació dels vuitanta ha deixat pas a situacions de mercat més realistes. En el seu estudi de Palma de Mallorca, Joan Miró declarava a Georges Raillard l'any 1977:

“Em llevo tots els dies a les vuit, em dutxo i baixo aquí, al taller Sert, on treballo fins a l'hora d'esmorzar. Llavors continuo fins les dues. Menjo, descanso vint minuts i immediatament torno aquí, al treball. Per la tarda reviso el que he fet pel matí i preparo el treball del dia següent. Però l'hora en què més treballo és molt de matí, a això de les quatre de la matinada. Treballo sense treballar. Dins el llit. Entre les quatre i les set m'entrego completament a la meva tasca. Després torno a dormir-me, entre les set i les vuit. Quasi sempre és així. Per exemple, avui de matinada he pensat en el que tenc que fer per a l'exposició que s'inaugura el proper mes a la Galeria Maeght de Barcelona. És una gran tensió espiritual.”⁹⁸

La mateixa tensió espiritual inherent al quefer diari de Miquel Barceló. Entre els seus amics, entre la gent que el tractava assíduament a Barcelona i que han estat espectadors de la seva ascensió rapidíssima de la Ribera al seu estudi parisenc, de Felanitx i Portocolom on pintà murals a l'Institut i a la discoteca “El Molino Blanco” a les galeries de Nova York; es detecta una impressió comuna: “És una fera”, et diuen. “Es tanca a pintar

⁹⁸ Georges RAILLARD, *Conversaciones con Miró*, pàg.29.

setmanes senceres sense menjar ni dormir. Agafa una brotxa, es posa a treballar sense parar, comença a donar cops de pinzell com un boig... en cinc hores ha acabat el quadre. Llavors descansa". Antoni Estrany, el marxant de Miquel Barceló durant aquests inicis, ho corrobora: "És cert que té una gran capacitat de treball i una força física molt important. Crec que en Miquel té molta pressa per desenvolupar totes les etapes del seu procés artístic. És molt ambiciós, en el bon sentit de la paraula."⁹⁹

L'any 1984, Kynaston l'havia seleccionat per a participar en una exposició al Museum of Modern Art de Nova York que havia recollit el més interessant de l'actualitat mundial. Als vint-i-vuit anys havia aconseguit una estabilitat professional, artística, emocional i econòmica important. Aquest mateix any conegué Cécile Franken, amb la qual es casaria anys més tard. Paloma Chamorro produeix el primer documental per a televisió sobre la seva obra. El programa en què s'emetrà el documental es titula *La Edad de Oro* de TVE.

A Venècia, amb Cécile Franken, coneix Francesco Clemente i Enzo Cucchi. Durant l'estiu a Mallorca treballa en un antic bar a la cala Marçal. Compra una casa a la Colònia de Sant Pere a Artà. El visita Jean-Michel Basquiat. Exposa individualment a la Galerie Bruno Bischofberger, Zuric; Galería Juana de Aizpuru, Madrid.

D'aquest any 1984 és *L'amor fou* (fig.12), obra emblemàtica d'aquest període i resum d'alguns dels seus temes: el paisatge i en especial la marina, concretament una vista de Cala Marçal de Mallorca que ha pintat amb freqüència; la biblioteca -homenatge als seus autors favorits: Scott Fitzgerald, Stevenson, Luis de Góngora, Nabokov, Pessoa, Stendhal, Baudelaire, Conrad, Joyce, Lezama Lima i un llarg etcètera, i representació de l'espai de creació; l'autoretrat -nu i amb una erecció-; i la natura morta -una taula en angle amb llibres i una ampolla-. El quadre presenta en la seva composició una perspectiva violenta i dinàmica que sembla provocar l'esvaïment de la matèria, a més d'estar il·luminat per una llum irreal i onírica. És una imatge impactant que permet diverses lectures. El flux del mar, o de la pintura, sembla entrar per la finestra i s'estén pel quadre obrint alguns dels llibres escampats pel terra i mostra la sortida de l'illa -o la introspecció prèvia a la creació-, a més també de l'arribada de la inspiració com un acte eròtic. Barceló, en qualsevol cas, no defuig les qüestions metalingüístiques; és més, els seus quadres responen la majoria de vegades a uns estudis de composició, però és també obvi que es concentra en uns aspectes sensorials i sensuals, sense cap mena de distanciament i amb una evident delectació.

D'aquest any és també un dibuix sobre cartró realitzat a París, que representa una truita, feta literalment amb un ou batut i closques, barrejats amb vernissos i vinílic, paròdia de la tècnica acadèmica del tremp a l'ou.

L'any 1985 és l'any en què Leo Castelli el visita al carrer d'Ulm i li proposa representar-lo als Estats Units. Jean-Louis Froment organitza al CAPC de Bordeus la seva primera exposició individual en un museu, itinerant després per Madrid i Boston. "Els quadres de Barceló (són) un assaig de representació de l'acció envoltant i dissolvent

⁹⁹ S VILA-SAN-JUAN. *Agenda Barceló*, pàg. 11

del moviment i de la llum.”¹⁰⁰

Donald Sultan l'inclou en una exposició d'artistes espanyols (juntament a Miguel Ángel Campano, Ferran García Sevilla, Menchu Lamas i José María Sicilia) a l'Artist's Space de Nova York. Coneix Andy Warhol, qui li fa un retrat. A més de l'exposició a Bordeus (maig-setembre), exposa individualment a la Galería Juana de Aizpuru, Sevilla; Palacio de Velázquez, Madrid; Galerie Rudolf Zwirner, Colònia; Galerie Bruno Bischofberger, Zuric; Akira Ikeda Gallery, Nagoya.

3. LA CIUTAT: NOVA YORK

L'any 1986 Miquel Barceló exposa individualment a Nova York a la galeria de Leo Castelli durant els mesos d'abril i maig. Després d'un procés evolutiu a través de l'espai i a través de l'aprenentatge, Miquel Barceló arribà amb vint-i-nou anys a la ciutat dels anys vuitanta, a Nova York. Als divuits anys hagués donat un dit de la mà -de la mà esquerra- per anar-se'n a Nova York. No pensava en altre cosa i no tenia diners ni per al bitllet. Demanà una beca a la Fundació March que no li fou concedida. Però ara, als vint-i-nou, després d'haver exposat al mateix Nova York, a la Documenta de Kassel, i de veure tota la seva obra exhibida a totes les parts del món; l'entrada a Nova York és com retrobar-se amb un vell amic.

3.1. *Nova York, capital del segle XX*

Segons L. Wallock¹⁰¹, des de l'Exposició Internacional de 1.939 Nova York s'havia convertit en l'eix dels Estats Units, el centre d'una vasta zona urbanitzada i en la primera ciutat del món i començava a ser el reclam dels artistes internacionals, començant a desplaçar París com a capital cultural, capitalitat que havia estat assumida en temps anteriors per l'Atenes de Plató, la Roma de Virgili, la Florència de Leonardo i Miguel Àngel o pel mateix París de Picasso i Hemingway. Nova York no tenia, però, mites culturals com aquests, era la ciutat mateixa, amb tota la seva radicalitat urbana la que

¹⁰⁰ Francisco CALVO SERRALLER, "Miquel Barceló's trace", catàleg *Miquel Barceló. Paintings from 1983 to 1985*, Bordeus 1986, pàg. 17

¹⁰¹ Vegis Leonard WALLOCK, "Nueva York, capital del siglo XX", *Debats. Nueva York 1945-1990*, nº30, desembre 1989.

enlluernava. Fernand Léger, en la seva primera visita a Nova York l'any 1931, s'exclamava:

*"El más colosal espectáculo del mundo. Ni el cine, ni la fotografía, ni el reportaje han podido superar este acontecimiento sorprendente que es Nueva York de noche, visto desde el piso cuarenta de un rascacielos. Esta ciudad ha podido resistir a todas las vulgarizaciones, a todas las curiosidades de los hombres que han tratado de describirla, de copiarla. Guarda su frescura, su capacidad de desplegar lo inesperado, su sorpresa para el viajero que la contempla por primera vez."*¹⁰²

Des del segle XVII, Nova York devia el seu creixement i la seva prosperitat al port. L'any 1825, l'acabament del canal Erie assegurà la supremacia de Nova York sobre les seves principals rivals marítimes, Boston i Filadelfia, fent d'ella el gran empori comercial d'Amèrica. Després de la Guerra de Secessió Nova York es convertí en una "metròpoli laberíntica de fàbriques i petits establiments artesanals, tallers centrals, soterranis per al treball a preu fet, empreses de luxe i tallers on se suava sang"¹⁰³. Des del 1830, els banquers de Manhattan dominaven les finances del país. Guanyats obtinguts de l'exportació del cotó, préstecs comercials, inversions industrials, tot contribuïa a assegurar la posició dels financers de Wall Street. Amb l'adopció l'any 1863 del National Banking Act, que portava els bancs incautats per l'Estat, així com també als bancs privats, a afiliar-se als establiments nacionals, Nova York assolí la supremacia financera. Després de la Guerra de Secessió, les institucions financeres i jurídiques de la ciutat feren d'ella cada cop més l'emplaçament predilecte de les societats nacionals. A final de segle, la ciutat contava amb més firmes dotades de capital superior a un milió de dòlars cada una que Filadelfia, Boston, San Francisco, Baltimore i San Luis juntes.

Durant l'últim quart de segle XIX, Nova York es convertí també en el Paradís de l'alta societat i la cultura selecta. Els barons del comerç, els prínceps de la indústria i els financers de Wall Street aliniaven al llarg de la Sena. Avinguda els seus palaus inspirats en els castells europeus, monuments imponents que responien a una necessitat de categoria social i de legitimitat cultural. Els membres de l'alta societat de Nova York procuraven fer ostentació de riquesa, bon gust i generositat, sufragant activitats culturals. Mecenes de les arts finançaren l'establiment de museus, biblioteques i sales d'òpera. Al final del segle XIX, totes aquestes institucions, i altres, feien que Nova York mereixés més que Boston el títol de "Atenes artística d'Amèrica".

Si, al segle XIX, Nova York ocupava el primer lloc en el pla nacional, en el XX es converteix en el centre d'una regió urbanitzada encara més vasta. L'any 1898, Nova York s'havia anexionat Brooklyn, que era aleshores la tercera ciutat del país.

Entre les dues guerres, el ritme d'urbanització imposat a Nova York per la Regional

¹⁰² Fernand LEGER. *Funciones de la pintura*, pàg. 136

¹⁰³ Sean WILENTZ *Chants Democratic: New York City & the Rise of the American Working Class, 1788-1850*, pàg. 107

Plan Association (RPA) i Robert Moses semblà servir els interessos de la ciutat. Eix d'una enorme regió en expansió, Nova York veia així com es reforçava la seva posició dominant de "capital". Cap a 1940, la New York Metropolitan Region havia arribat a ser bastant més que el centre comercial, industrial, i financer de la població del país; havia evolucionat cap allò que l'historiador urbà Kenneth Jackson ha anomenat "un colós econòmic interdependent". Per aquesta raó, el gran Nova York es convertia llavors en la "capital" del món. Les Nacions Unides escolliren Nova York per a la seva seu permanent l'any 1946. E. B. White explicava: "Nova York no és una capital, no és una capital nacional, ni la capital d'un Estat. I de totes maneres s'està convertint en la capital del món."¹⁰⁴

Nova York experimentà, entre principis dels anys quaranta i mitjans dels seixanta, una transformació fonamental; la seva fesomia demogràfica, econòmica, social i ecològica adquirí llavors un caràcter nou. El perfil d'aquesta transformació aparegué durant els deu anys que seguiren a la segona guerra mundial amb una taxa d'immigració elevada. A partir dels primers anys vint, el flux anual d'immigrants fou reduït a un dèbil corrent pel National Origins Act, que establia unes severes quotes anuals d'estrangers autoritzats a immigrar als Estats Units. Als anys trenta i quaranta, amb la notable excepció dels refugiats europeus que fugien de les persecucions nazis, molts dels quals eren artistes i intel·lectuals cèlebres, la torxa de la Llibertat acollí pocs estrangers. Encara que Nova York no hagués volgut recuperar el seu tradicional paper de port d'entrada dels estrangers abans de l'adopció de la Immigration Act de 1965, la ciutat començà de totes maneres una altra vegada, durant els vint anys que seguiren a la guerra, a rebre un flux enorme de nous residents.

Els artistes nordamericans es sabien minats per la indiferència general de la societat americana cap a ells i eren conscients de que la gran tradició moderna, de la qual n'eren hereus, era en la seva major part una creació d'Europa. Per a ells la situació no era diferent de la que havien conegut els seus predecessors durant el segle XIX, la qual seria resumida per Williams en el seu assaig sobre Edgar Allan Poe com: "la necessitat d'un nou punt de partida, reforçada per un vigor innat, d'una intensitat notable, el corollari de la qual havia de ser el rebuig de tota imitació del tipus colonial."¹⁰⁵

El moviment conegut més tard com Escola de Nova York va veure la llum durant la guerra i es desenvolupà àmpliament al llarg del següent decenni. El seu origen es remunta a les circumstàncies extraordinàries que concorregueren en la crisi, període durant el qual es pogué assistir a l'arribada d'un considerable nombre d'artistes. Per altra banda, les midas urgents dutes a terme pel govern, com l'ambiciós projecte de concedir subvencions als artistes, dintre del marc del Works Progress Administration (WPA), funcionava extraordinàriament bé a Nova York. Nombrosos artistes, procedents de tots els racons dels Estats Units, se sentiren atrets vers allò que amb tota evidència s'havia convertit en la Meca de l'art.

¹⁰⁴ E. B. WHITE, *Here is New York*, pàg. 51-52

¹⁰⁵ William Carlos WILLIAMS, *In the American Grain*, pàg. 219

Segons Dore Ashton¹⁰⁶, el que s'anomenà moviment "expressionista abstracte" o Escola de Nova York procedia directament d'un període de malestar marcat per la guerra. L'art era una expressió del psiquisme individual, les formes figuratives no eren essencial per al significat del projecte, la llibertat respecte els convencionalismes era quelcom implícit. Entre els primers expressionistes abstractes, es trobaven: Arshile Gorky, Mark Rothko, Jackson Pollock, Robert Motherwell, Willem de Kooning, Barnett Newman, Philip Guston, James Brooks, Bradley Walter Tomlin, Jack Tworikov, David Smith, Franz Kline, Theodoros Stamos, Clyfford Still, i algunes dotzenes més.

Algunes grans figures de l'avantguarda parisina abandonarien Europa per a traslladar-se a Nova York, com si de refugiats es tractés. A més de grans artistes consagrats com Pierre Mondrian i Fernand Léger, arribà un grup bastant considerable de surrealistes com André Breton, Marx Ernst, Yves Tanguy i André Masson.

3.2. *La tradició del segle XX*

L'arribada d'aquests déus parisencs produí un efecte pertorbador i positiu a la vegada en els artistes de Nova York. Per a una persona respectuosa com William Baziotès, la presència dels europeus era estimulants:

"Durant aquesta època, es trobaven a la ciutat Mondrian, Duchamp i Max Ernst. Més tard arribaria Miró. Era meravellós veure com seguien mantenint fora dels seus tallers un comportament d'artistes: la manera com actuaven en situacions concretes, com vivien, com creien en la seva especificitat i portaven aquesta a terme; com no parlaven mai d'idees, sinó només de les coses que els agradaven."¹⁰⁷

Dues exposicions fusionarien aquestes dues forces. La primera seria organitzada per John Graham, un pintor d'origen rus l'activitat del qual s'havia desenvolupat durant els anys trenta entre París i Nova York. A pesar d'això tenia gran interès en desplaçar l'equilibri de forces cap a la darrera. El gener de 1942, exhibiria a pintors francesos i americans a la Galeria MacMillen, mesclant quadres d'Henri Matisse, Pierre Bonnard, Georges Braque i Amadeo Modigliani, i quadres dels seus joves amics, encara desconeguts, Jackson Pollock, Lee Krasner i Willem de Kooning. Poc temps després, la segona exposició, batejada com "The First Papers of Surrealism", va ser organitzada per Marcel Duchamp i André Breton a la Whitelaw-Reid Mansion de Nova York. En ella hi

¹⁰⁶ *Vegis Dore ASHTON. La escuela de Nueva York. Madrid: Cuadernos Arte Càtedra, 1988*

¹⁰⁷ *William BAZIOTES, citat per D. Ashton. "New York. La ciudad y las artes plásticas". Debats. Nueva York 1945-1990, n° 30, pàg. 22*

serien exposades -entre l'entranyellat de deu quilòmetres de cordó blanc trenat per Duchamp- les obres de David Hare, William Bazotes, Robert Motherwell i Joseph Cornell (joves artistes americans), al costat de quadres de Picasso, Miró i Jean (Hans) Arp.

Després d'aquest aconteixement en el qual els artistes americans havien exposat en igualtat de condicions al costat dels artistes europeus; els pintors americans es trobaven freqüentment a les galeries per a bescanviar impressions, especialment a la galeria de Peggy Guggenheim. Per a realitzar l'estructura de la galeria, Peggy havia recorregut a Frederick Kiesler, arquitecte i escultor d'avantguarda que havia portat les seves "extravagants" idees de Viena. L'original solució arquitectònica trobada per aquest contribuï a persuadir als joves americans de que exposessin allí, de que formessin part de quelcom vertaderament excepcional i sobretot nou. John Bernard Myers, un jove provinent de Búfalo, el qual havia arribat a Nova York l'any 1944 i que arribaria a ser un promotor actiu de la nova generació, descriuria així la seva primera visita a la Galeria Guggenheim:

"Ocupava tota la segona planta. Un poc més de la meitat de l'espai estava consagrat a la col·lecció personal de pintura cubista i surrealista de la senyoreta Guggenheim. La resta servia per a les exposicions dels artistes novaiorquesos i hi havia, així mateix, a la part davantera una gran estància, moblada amb dos enormes escriptoris amb finestres al darrera... Em vaig fixar de seguida en el muntatge, així com en la concepció general de la galeria. Sincerament, no havia vist mai una galeria semblant. La major part de les parets tenien una forma corbada, convexa o cóncava. Els quadres no estaven penjats, sinó projectats cap a fora sobre una espècie de màstils de fusta..."¹⁰⁸

A més de la Galeria Guggenheim, els artistes es reunien a qualsevol part de la ciutat, especialment a les noves galeries del centre, les quals formaven part des de llavors del circuit artístic. Segons Ashton, durant la guerra, coincidint amb la recuperació econòmica, es pogué assistir a un augment sensible de públic, impacient per veure aparèixer una nova avantguarda americana. L'aïllament respecte Europa havia produït l'efecte desitjat: tot el món estava convençut que, una vegada que París s'havia esgotat, Nova York ocuparia el seu buit.

L'entusiasme suscitat per aquesta perspectiva es materialitzà no tan sols en el creixement del mercat americà, sinó també en el naixement d'un sector important de la societat americana, al que s'anomenà "món de l'art". Aquest estaria format per institucions com el Whitney Museum of American Art, el Museu d'Art Modern, el Brooklyn Museum i el Museum of Non-Objective Art (anomenat posteriorment Solomon Guggenheim Museum). Totes aquestes institucions havien començat a estudiar la possibilitat d'un art americà d'avantguarda. A Nova York el món de l'art englobava també la premsa artística, amb un nucli embrionari de crítics; la premsa general, que anava a partir de llavors a

¹⁰⁸ John BERNARD MYERS, *Tracking the Marvelous: A Life in the New York Art World*, pàg. 23-24

buscar la seva informació a les galeries d'art i els museus; per últim el grup considerablement engreixat dels marxants, que recorrien, un rera l'altre, els estudis de Nova York, amb l'esperança de trobar algun artista excepcional. Al publicar la revista *Life*, l'any 1949, un article sobre Jackson Pollock, el mecanisme necessari per a la difusió de l'Escola de Nova York ja estava instal·lat.

La Ciutat, indiscutible capital del món, però carent de mites ja estava preparada per a crear-los: mites nous, diferents, genuïnament americans.

Mentrestant, la major part dels immigrants i dels turistes europeus se sentiren particularment impressionats pels nombrosos contrastos violents que presentava Nova York. L'arquitecte suís Le Corbusier declararia: "¡Qué desorden, Dios mío, qué furia! ¡Qué perfección ya, qué promesas! Qué unidad, en el estado molecular: calles en damero, oficinas, cristalización neta. Es sublime y atroz, y no va más. Sólo falta ver con claridad. Pensar, concebir, volver a empezar"¹⁰⁹. Albert Camus evoca en el seu diari l'olor de Nova York, "un perfum de ferro i de ciment, en el qual domina de totes maneres el ferro."¹¹⁰

Fascinats per l'aspecte fragmentat i accelerat de la vida urbana, tant F. Scott Fitzgerald com John Dos Passos i altres, s'esforçaren per captar el ritme perpètuament canviant de la Nova York del seu temps, el moviment, el soroll, l'agressió que sofreixen els sentits quan es camina pel cor de la ciutat.

A mitjans dels anys cinquanta es concentrà a Nova York una altra generació de poetes plens de confiança en si mateixos pels seus èxits a la costa oest. Proclamaven la ruïna de l'Imperi Americà i llançaven crides desesperades de denúncia contra el materialisme nordamericà. Els escriptors "beat" i en particular Allen Ginsberg freqüentaven amb assiduitat el Artist's Club i la Cedar Tavern. Visitaven igualment els estudis dels veterans, acollien amistosament els qui havien acabat d'arribar i als joves contestataris. El poema de Ginsberg, *Howl*, al·ludeix a una Nova York abatuda, assolada per la droga, així com al drama viscut per la seva generació. Els joves artistes comprenien perfectament el que Ginsberg volia dir quan glorificava als més grans pensadors del seu temps, els quals "s'exprimien el cervell" nit i dia fins a veure els àngels de Mohammed vacil·lar en els terrats dels edificis o "se submergien tota la nit en la llum verdsosa de Bickford, remuntaven a la superfície i passaven la tarda davant una cervesa, ja sense gas, en un somni impossible fet de fugides a la desesperada, mentre esperaven un cop de sort a la màquina de discos."¹¹¹

Al voltant del compositor John Cage i la tradició dadaïsta portada directament a Nova York per Duchamp, comencen a fer-se visibles unes orientacions que desembocaran en una nova forma de pràctica artística: el *Environment* i el *Happening*. Com a professor, John Cage va tenir una influència decisiva mitjançant la seva valoració de l'atzar i l'indeterminat com a mitjans vàlids d'organització estètica, i amb les seves afirmacions de

¹⁰⁹ Le CORBUSIER. *Cuando las catedrales eran blancas*, pàg. 68

¹¹⁰ A. CAMUS. *Journaux de voyage*, pàg. 31-39

¹¹¹ Allen GINSBERG *Howl and other poems*, pàg. 126

que l'art no ha de ser diferent de la vida, sinó una acció en la vida.

El gran moment del Happening a Nova York es situa al voltant de l'any 1960, i Cage, Kaprow, Rauschenberg, Oldenburg i Dine van ser molt actius en aquest camp.

El desenvolupament posterior de la *Performance*, els *Events*, el *Body Art* i algunes manifestacions de l'Art Conceptual deriven de la línia en què se situaven els *Environments* i els *Happenings*. Del cercle de John Cage sorgiren també els pintors Robert Rauschenberg i Jasper Johns, que constituïren un anticip del Pop-Art.

El terme de Pop-Art s'imposà a mitjans dels anys cinquanta i designà uns artistes que, primer a la Gran Bretanya i després als Estats Units, començaren a fer una aparició arrossadora. La civilització de consum es converteix en objecte artístic. Els temes dominants s'extrauen de les revistes il·lustrades populars, dels cartells publicitaris, dels còmics, dels mites i dels ídols del món del rock and roll, del cinema, de la televisió, de la iconografia comercial, de la "cultura" de l'home del carrer. Imatges que es prenen sense embellir-les, o s'accentua fins i tot el seu mal gust i es referma el seu caràcter de producció en sèrie. Tècnicament, són freqüents els colors cridaners, la factura impersonal, la repetició, la seriació, recursos publicitaris i de reproducció mecànica.

Andy Warhol va ser l'estrella del Pop i Leo Castelli l'iniciador galerístic a Nova York amb l'exposició individual que organitzà a Jasper Johns el 20 de gener de 1958.

Castelli es convertiria en el galerista-mite de Nova York. Amb quasi cinquanta anys, havia obert l'any 1957 una galeria sense comptar amb cap d'aquells artistes consagrats, apostant per noms desconeguts, per obres que l'havien impressionat, aconseguint així la "seva" col·lecció privada d'art. Segons Leo Castelli, un objecte artístic és un objecte vivent, relacionat amb la persona que el creà i la persona que l'obté.

Andy Warhol jugà, en les seves primeres obres amb objectes i productes comercials molt populars i els presentà simplement o reproduïts en pintura o serigrafia, amb un tractament fotogràfic i publicitari. Utilitzà també la repetició de la mateixa imatge, a vegades amb canvis cromàtics. A mitjans dels seixanta comença a dedicar-se al cinema i desenvolupà el que en el seu moment es qualificaria de cinema underground, creant pel·lícules d'una volguda maldestreria tècnica, amb temes que tendien a l'escàndol, pel seu caràcter escabrós, o al tedi. El seu mite, però, el deu també a la seva personalitat, al seu amor obsessiu pels negocis i els diners, a la creació de la Factory i al seu tipus de vida. L'any 1963 havia aconseguit l'escenari ideal en el que fer créixer el seu personatge. La Factory, un local que havia sigut un antic parc de bombers i per on desfilà durant la dècada dels seixanta tota la modernitat novaioquesa.

Robert Hughes es fa ressó dels beneficis que la concentració de talent en una mateixa ciutat provoca en la creativitat: "*La masa crítica del talento emite la energía que proclama la centralidad; su campo gravitacional atrae sin cesar más talento, como ocurre en la combustión de una estrella, para sostener la reacción*".¹¹²

Barceló se sent atret per l'energia que emet el talent concentrat en la capital cultural del món que, en els anys vuitanta era, indiscutiblement Nova York. El pintor de Felanitx vol

¹¹² Robert HUGHES, *A toda crítica*, pàg. 28-29.

participar d'aquesta energia i beneficiar-se'n creativament i, amb aquest objectiu, es desplaça a Nova York.

3.3. *Contacte generacional*

A Nova York Miquel Barceló es retroba amb un vell conegut de la Documenta de Kassel de 1982: Jean Michel Basquiat. Basquiat havia nascut a Brooklyn l'any 1960 i era, per tant, quatre anys més jove que Miquel Barceló. Basquiat representava la poesia del carrer, i la seva constant fou la reivindicació contínua de la seva pertinença a l'art africà i l'art del Caribe. Ell mateix creà la llegenda ambigüa d'un ser sense arrels, sortit del gueto, amb una educació mínima. La premsa ajudà, com havia fet amb Pollock, a alimentar el mite Basquiat, un mite que es convertí en llegenda precoç quan fou trobat mort al seu apartament per una sobredosi d'heroïna als 27 anys.

En realitat, provenia d'un medi burgès. El seu pare era haitià, i la seva mare, portoriquenya. Fou la seva mare, curiosament, a l'igual que Barceló, afeccionada a l'art, la qui li descobrí els museus de Nova York i qui l'animà a cultivar el seu interès per l'art. Però Basquiat va jugar a ser revolucionari i marxà de la seva casa als 15 anys. Després de diverses fugues, Basquiat acabà per abandonar definitivament el seu univers familiar als 18 anys. A finals dels setanta, s'aficionà a les drogues i l'espai públic es veié invadit per un enigmàtic personatge, SAMO; començà a inundar els murs del Soho, Greenwich Village i el metro de Manhattan de graffitis firmats amb aquest nom. Per a molts, SAMO significava *Same Old Shit* (la mateixa merda de sempre).

El graffiti era, en definitiva, el seu desig de deixar la seva empremta en un espai anònim i inhumà, una forma de rebel·lar-se davant d'una societat que no entenia. Durant les seves sortides nocturnes anava a clubs on es trobava amb David Byrne o Madonna. Però el que el fascinava eren els clubs de jazz i els seus ídols, Jimi Hendrix i Janis Joplin.

L'any 1978, per a subsistir, Jean Michel Basquiat venia samarretes pintades per ell mateix amb el lema *Man made* (fetes per l'home), així com targetes postals en forma de *collage*. Un dia, en un hotel, en va vendre una a Andy Warhol, amb qui treballaria anys més tard. Quatre anys després, l'any 1982, organitzà la seva primera exposició individual; amb 22 anys ja tenia un salari de 4.000 dòlars per setmana i un apartament a la seva disposició.

Als 21 anys el convidaren a la Documenta de Kassel on coincidiria amb Keith Haring i Miquel Barceló. Basquiat era l'artista més jove que mai havia exposat en una fira internacional. Seguí la Biennial del Whitney Museum of American Art. En aquesta època, els seus quadres adquireixen ja preus considerables (uns 12.000 dòlars). El seu tren de vida comença a portar ritmes desorbitants; hiverns en hotels de luxe, sumes importantíssimes gastades en heroïna i cocaïna.

Warhol i Basquiat es conegueren gràcies al galerista suís Bischofberger. Warhol, ho descriu així en el seu diari:

“Lunes 4 de octubre, 1982. Quedé con Bruno Bischofberger (taxi 7,50\$) y el vino con Jean Michel Basquiat. Es ese chico que utilizaba el nombre de ‘Samo’ cuando pintaba camisetas sentado en la acera del Greenwich Village. Yo le daba 10 dólares de vez en cuando y le mandaba a Serendipity para que las vendiese allí. Es uno de esos chicos que me pone nervioso. Es negro, aunque algunos dicen que es puertorriqueño, no sé muy bien. Bruno le descubrió y ahora nada en la abundancia. Se ha comprado un loft en Christie Street. Era un chico de clase media de Brooklyn -había ido a la universidad y esas cosas-, y actuaba como tal, camisetas en Greenwich Village.”¹¹³

Basquiat començà pintant en el metro, en tost d'exposar a es luxoses galeries del Soho. Però la set d'aparèixer de Basquiat era tremenda. Fins que es va trobar en la portada de *The New York Times* no parà.

I és que el fenomen Basquiat arribà a captivar a tot un públic dels vuitanta; ell deia “jo estic maleït des del meu naixement” i la seva fulgurant trajectòria el projectà com l'artista maleït de Nova York d'aquella dècada. El frenessí de la ciutat americana havia sigut el punt de partida de la lògica de Basquiat. I submergit, tal vegada perdut, enmig d'aquest furor optà per la fugida i es coronà com hereu de la cultura africana negra. Però la seva originalitat va ser associar les icones d'aquesta cultura popular del segle XX: bandes de dibuixos, revistes, televisió... i el xerrar del carrer. Basquiat deia “jo no he anat mai a Àfrica. Sóc un artista que ha patit les influències novaiorqueses. Però posseeixo una memòria cultural. No tinc necessitat de buscar; existeix. És a Àfrica. Això no vol dir que me'n tengui que anar a viure allí. La nostra memòria cultural ens segueix a totes bandes”.

Un cas semblant al de Jean Michel Basquiat és el de Keith Haring. Nascut l'any 1958 a Reading, a prop de Kutztown, una petita ciutat de Pensilvània; Haring era com un nou artista del Renaixement que renunciava a pintar les bòvedes i murs dels palaus, i ho feia sobre les parets del metro de Nova York durant els anys vuitanta. “Un dia, anant en el metro, vaig veure un plafó negre buit destinat a transmetre un missatge publicitari. De seguida vaig comprendre que aquest era l'espai més idoni per a dibuixar. Vaig pujar al carrer, vaig buscar una papereria i vaig comprar una caps de guixos blancs, vaig tornar al metro i vaig fer un dibuix en aquell plafó. Era perfecte: suau paper negre sobre el que llenegava el guix amb facilitat”¹¹⁴. Durant els anys següents, Haring pintà centenars de metres en les línies del suburbà de Nova York i la seva cotització pujà com l'escuma. Els col·leccionistes es dedicaren a arreballar per les nits els seus dibuixos per a emportar-se'ls a les seves cases. La policia acabà per perseguir-lo cada cop que el veia pujar a un vagó armat de guixots. Un dia, entre les estacions de la Quinta i la Sexta Avinguda, un

¹¹³ Andy WARHOL, *Diarios*, pàg. 576-577.

¹¹⁴ Keith HARING, en una entrevista amb J. Luzán, “El artista que pintaba en el metro”, *El País Semanal* nº 218, pàg. 62

policia l'agafà del braç i se l'emportà arrestat a comissaria. "Què ha fet el noi?" l'agent ho explica sense donar-hi importància. "L'he sorprès empastifant plafons". Es produeix un murmuri inesperat. "Així que tu ets el famós pintor, així enhorabona, ho fas molt bé". I tots els policies s'aproparen a donar-li la mà. Keith Haring havia conquistat Nova York sense passar per les galeries d'art.

Aquesta és la llegenda de l'artista multimedia, l'home que pintava nens radiants, serpents, dones embarassades, cors, piràmides, estrelles, dragons, àtoms, ordinadors... Nova York es rendí a l'artista que pintava psicodèlics jeroglífics que reflectien els aconteixements que trasbalsaven una societat que s'entusiasmava amb la música dels Sex Pistols, els Talking Heads, Iggy Pop, el punk o el rap. I va ser Andy Warhol qui l'adoptà artísticament i l'introduí en el món de les estrelles de la cultura.

Keith Haring es considerava un producte de l'era espacial, "i no només perquè he nascut l'any en el què es llançà un home a l'espai, sinó perquè he crescut amb els dibuixos animats de Walt Disney"¹¹⁵. Keith fou el primer varó d'Allen i Joan. El pare, empleat de la Western Electric, tenia un hobby que va transmetre al seu fill, dibuixava personatges de còmic, uns gossos amb ulls enormes. Haring es distreia a l'escola copiant personatges de Disney. Als 14 anys descobrí la seva inclinació homosexual, es féu hippy i s'aficionà a l'alcohol i a les drogues. Es converteix en el número 1 dels fans de Grateful Dead, a qui acompanya en les seves gires. Per a sobreviure ven en els concerts samarretes del grup que ell mateix havia dibuixat i estampat gràcies als coneixements serigràfics que havia absorbit a l'escola d'Arts de Pittsburgh. Somia en escapar-se a Nova York i ho aconsegueix finalment quan els anys setanta estan a punt d'acabar. L'any 1978 arriba a l'escola d'Arts Visuals i es troba de ple dintre la Gran Poma: "Estava terroritzat -anota John Gruen al seu llibre *Keith Haring, the authorized biography*-, em sentia dintre d'un depòsit de coca o, millor, en una Disneylandia gay"¹¹⁶. Estudia les obres de Paul Klee, de Dubuffet, de Pollock i descobreix l'art abstracte. Observa el neoexpressionisme de Julian Schnabel que s'exposa a les galeries del Soho i mira amb curiositat les pintades dels nois grafitaires que rotulen amb aerosols els murs de les parets i els vagons del metro. La seva col.laboració amb LA II, Ángel Ortiz, un famós pintor de graffitis, descobreix un Haring ple d'inventiva. Tots dos pinten estàtues en guix del David de Miquel Àngel, les omplen d'arabescos i de colors fosforescents. A partir d'aquí, el seu treball és reconegut internacionalment. "He crescut en els anys seixanta i he vist als joves oposar-se a la guerra de Vietnam, he vist escenes de violència racial a la televisió, la mort de John Kennedy, la mort de Jimmy Hendrix. He vist a moltes persones morir per les seves idees. Tot això forma part de mi. Els mitjans són la meva principal font d'informació"¹¹⁷. Keith Haring inventà el vocabulari de la imatge, un estàndard visual. La seva ingenuïtat en el dibuix és falsa: caricaturitzava la informació que acumulava, la simplificava. "Els meus dibuixos tenen poc a veure amb els dibuixos clàssics. No vull

115 K. HARING, ob. cit., pàg. 65

116 *Ibid.*, pàg. 65

117 K. HARING, ob. cit., pàg. 66

copiar la vida, sinó crear-la, inventar-la”¹¹⁸. Per això els seus ulls es tornaren cap a la representació primitiva que recorda l’art dels asteques, dels egipcis, dels aborígens australians. I els omplenava de colors. “El vermell és el color de la potència, del poder. M’agrada utilitzar el negre i el blanc, i després el groc. El vermell és el color de la sang i exerceix un gran poder, ja que l’ull el percep immediatament. El vermell està present en la major part de les meves pintures”¹¹⁹.

Keith Haring, juntament amb Miquel Barceló i Jean Michel Basquiat, participa a la Documenta de Kassel de l’any 1982. El 16 de febrer de 1990, Keith Haring morí víctima de la Sida.

Què tenien en comú aquestes tres joves pintors per a conquerir les millors galeries de Nova York i acudir a les fires d’art internacionals? Primer de tot la seva joventut, Miquel Barceló havia nascut l’any 1957; Keith Haring l’any 1958; i Jean Michel Basquiat l’any 1960. A la Documenta de Kassel de l’any 1982, Barceló tenia 25 anys, Haring 26 i Basquiat, el més jove, 22. Quatre anys entre el més jove i el més vell dels tres pintors. Tots tres compartien un mateix paisatge generacional que Miquel Barceló resumeix d’aquesta manera:

“El més gratificant d’aquella exposició va ser descobrir pintors de la meua generació o fins i tot més grans que pintaven més o menys com jo. Sempre ha passat que en una determinada època, artistes totalment desconectats visquin i facin coses semblants.”¹²⁰

Una mateixa cultura que, tot estar allunyats geogràficament, arribava per canals semblants d’origen mediàtic. Al mateix temps que l’home trepitjava la lluna, aquest aconteixement visual va poder ser percebut des de Brooklyn per Basquiat, des de Pensilvània per Keith Haring i des de Mallorca per Miquel Barceló. El mateix es pot dir de la iconografia dels dibuixos animats visualitzats des de semblants aparells de televisió, les mateixes sèries televisives, el còmic, el cinema o la música rock. Als joves de la generació de l’espai -com l’anomena Haring- els separen poques barreres culturals i aquesta coincidència convergeix en una mateixa iconografia pictòrica i cultural, imposada des de diferents perspectives i punts de vista gràcies a les quals aconseguien la seva fresca originalitat.

El fet de pintar i no dedicar-se a un art més conceptual és una de les altres coincidències que uneix aquests tres pintors. Tots tres eren pintors, joves, moderns, descarats, connectats al ritme urbà del seu temps i creadors de la seva estètica. Però el que uneix aquests tres artistes és el seu gran poder de seducció, a part de les seves obres.

¹¹⁸ *Ibid.* pàg. 66

¹¹⁹ *Ibid.* pàg. 66

¹²⁰ M. BARCELÓ, en una entrevista amb J. Ribas, *Ajoblanco* n° 49, pàg. 45

3.4. Joc de seducció

La galerista Mary Boone, a qui els mitjans de comunicació van calificar com “la nova sacerdotessa del món de l’art”, dóna una gran importància a la imatge dels artistes declarant:

“si se presenta un artista i no causa la sensació adequada, pot ser que mai es recuperi... mai insistiré el suficient en l’important que és desenvolupar una imatge completa dels artistes que represento; hi ha que presentar el pintor en certes exposicions, aconseguir l’interès de les revistes d’art adequades, i organitzar les festes oportunes en els clubs adequats. Tot això té molta importància”¹²¹

Segons Suzi Gablick¹²², durant 1982, Julian Schnabel va ser l’artista del que més es parlà a Nova York. En aquest any va tenir vuit exposicions monogràfiques, se l’inclogué en vint-i-una exposicions col·lectives, i les seves obres tenien més de quatre pàgines de referències bibliogràfiques. En alguns cercles era impossible assistir a un sopar sense que sortís el tema de conversa en torn a Schnabel. Tot el món de l’art intentava arribar al fons de l’assumpte, i es preguntaven uns als altres, “què penses de Julian Schnabel?”. Mentrestant, l’artista, que l’any 1977 havia venut els seus quadres a 3.000 dòlars, ara els venia per més de 60.000. A Schnabel, nascut a Brooklyn i que havia arribat a Nova York l’any 1973, acabat de sortir de la universitat de Houston, li devia semblar que la seva ambició de convertir-se en el “millor artista del món” s’acompliria abans d’arribar als trenta anys.

No hi ha res sagrat per a la cultura moderna. Vivim en un món cada cop més afamat de poder i més controlat, però que està desorientat a l’hora de saber on resideix el poder. Això agafa proporcions absurdes quan es va voler determinar a qui es devia l’immens èxit de Julian Schnabel. Algunes revistes el descrivien com el “protegit” de la seva galerista, Mary Boone.

Leo Castelli va dir a la revista *New York* que, “jo no puc crear artistes; són ells els qui tenen o no les qualitats apropiades. Però puc fer alguna cosa per ells. Mary i jo podem donar-li carisma a un artista.”¹²³

El carisma, segons Gablick “només li pot venir a l’individu del seu interior, a través de la fe absoluta en la feina que realitza. Hem arribat a una situació a la nostra societat gerencial, en la què ens és virtualment impossible valorar l’individu com a tal, independentment de la seva manipulació i de la seva explotació comercial a gran escala.”¹²⁴

¹²¹ Mary BOONE, citat per S. Gablick. *¿Ha muerto el arte moderno?*, pàg. 60

¹²² Suzi GABLICK. *¿Ha muerto el arte moderno?* Madrid: Hermann Blume, 1987.

¹²³ Leo CASTELLI, citat per S. Gablick, ob. cit., pàg. 86

¹²⁴ S. GABLICK, ob. cit., pàg. 89

Max Weber ha definit el carisma com “una qualitat pròpia d’una personalitat individual, en virtut de la qual el seu posseïdor es destaca del comú dels homes i rep el tracte d’algú dotat d’atributs especials.”¹²⁵

Tota civilització té un model d’home i podem veure reflectida aquesta imatge en el seu art. Una societat la meta de la qual és el benestar i la comoditat, no produeix figures heroïques. La societat dels anys vuitanta té com imatge un home econòmic el desig del qual consisteix en augmentar els seus beneficis i en retallar les seves despeses. Així, quan la modernitat es transformà en una “professió” important, oficial, capitalitzada i burocràtica, la seva època tocà a la seva fi. Darrera dels artistes que treballen més o menys tots sols i dels lluitadors solitaris, arriben uns professionals perfectament acoblats a l’imperatiu de l’organització que senten un respecte per tots els avantatges que poden proporcionar-lis les vies oficials, i que respecten els procediments institucionals.

Lluny de circumscriure’s a les relacions interpersonals la seducció s’ha convertit en el procés general que tendeix a regular el consum, les organitzacions, la informació, l’educació, els costums. Música, informació durant les vint-i-quatre hores del dia, dinàmics animadors, SOS d’amistat. El món del consum, amb la profusió luxuriosa dels seus productes, imatges i serveis, amb l’hedonisme que indueix, amb el seu ambient eufòric de temptació i proximitat, la societat de consum explícita sense embuts l’estratègia de la seducció.

El procés de seducció arriba a nous sectors i augmentarà degut a la potencialitat infinita de les noves tecnologies. La glàndula que segrega seducció és la imatge. Herois televisius, dels quals desconeixem la seva història real, només la superfície de la seva biografia i la imatge personal que ens subministren teledirigeixen les masses. Polítics de cartró es converteixen en mites efímers gràcies a competents equips d’assessors d’imatge. Estrelles del cinema confonen, davant la nostra complicitat, els rols que interpreten a la pantalla amb la seva vida real. La usurpació de funcions es produeix cada dia amb freda naturalitat. Top-models escriuen novel·les, dissenyadors famosos exposen les seves pintures, perruquers elaboren tractats d’estètica, presentadors de televisió guanyen prestigiosos premis literaris. S’anteposa la seducció a la creació: primer seduir presentant un programa de televisió, donant una imatge pública més o menys duradera i continua, seduïnt com animal econòmic i només després acudint al procés de creació.

L’artista “autèntic”, el que sedueix mitjançant el seu procés de creació i després, si cal, amb la seva imatge que s’ha anat formant paral·lelament a partir d’aquest procés de creació, es veu agobiat per aquest magma mediàtic amenaçador.

Miquel Barceló, a l’igual que Keith Haring i Jean Michel Basquiat, és un artista que sempre ha tingut carisma, imatge, poder de seducció. L’any 1993, la revista *Ajoblanco* li dedicava la portada del número 49 i es feia la següent pregunta: “*Miquel Barceló ¿Fraude, genio o seductor?*”; pregunta que un extens reportatge de José Ribas tractava de desvetllar. Anys abans, però, el 1989 el poeta i crític d’art Vicenç Altaió publicà un article on comparava Rimbaud amb Barceló. El periodista Màrius Carol, a la revista dominical

¹²⁵ Max WEBER, citat per S. Gablick, ob.cit., pàg. 80

de *La Vanguardia* presentava Miquel Barceló com:

“...el niño mimado de la pintura española. Barceló ha conseguido el éxito con una rapidez sorprendente, que le hace confesar que se asusta al ver lo que llega a pagarse por sus obras. Chico de bar, ha aprendido en las barras a paladear el triunfo de la misma manera que se toma las copas: a pequeños sorbos, para que no se le suba a la cabeza... Es el pintor joven más cotizado del mundo. Dicho así parece un lema publicitario norteamericano poco verosímil. Pero no. El fenómeno llega a asustar al propio Miquel Barceló quien, con sus 32 años (1989) y ese aspecto de Tintín, ve como le quitan de las manos cada papel, cartón o tela que embadurna con su pincel. Veinte o veinticinco millones puede costar un óleo de ese artista de Felanitx que un día confesó que, fatalmente, 'todo lo que hago se convierte en dinero'.”¹²⁶

També se'l compara amb James Dean i es redunda en la comparació amb Tintin, referint-se a les seves inauguracions com a festes socials:

“Hace años que la inauguración de sus exposiciones reúne un personal entre sabio y exquisito, mitad y mitad. Los críticos y los amantes de la pintura acuden siempre a ver qué ha hecho un artista que vive al borde del abismo, según sus propias palabras, y que suele sorprender a fuerza de innovar una y otra vez. Los exquisitos quieren ser amigos suyos. Gente de dinero para los que Barceló es, sobre todo, un artista permanentemente en candelero, es decir, un clásico en vida; desean colgar un barceló en su salón y están dispuestos a pagar su precio: Ahora, alrededor de 15 millones en una galería y hasta 40 si se compra a un coleccionista. Barceló lleva calcetines de color rojo y permanece encaramado, sin zapatos y con las piernas cruzadas, en un sillón de la habitación de un hotel de lujo. Rematando su figura, una cresta de cabello rubio. Vivaz y en constante movimiento, como los peces que surgen casi vivos de un solo trazo de su pincel, cuando se ríe abiertamente cambia su expresión de Tintín por otra un poco más oscura. Es entonces cuando parece una fuerza de la naturaleza. Tan imprevisible, tan caprichoso y tan cambiante. Incluso asusta un poco.”¹²⁷

A la revista *Panorama Internacional* és comparat amb un home de camp, “llano y sin truco, que contrasta con esos ojos inquisidores, preguntones y algo pícaros”.

Per a Llàtzer Moix, és l'anti-bohemi:

“Miquel Barceló encarna a la perfección la imagen antitética de la ofrecida por el bohebio desastrado... circula bajo una mata de pelo amarillo sabiamente distribuido... viste con calculada extravagancia... es un genuino pintor estrella... una persona con una posición social emergente, y con una influencia estética y vital sobre sus congéneres que

¹²⁶ Mánus CAROL. “El pincel del nómada”. *La Vanguardia* domingo, pàg. 73

¹²⁷ Soledad ALAMEDA. “Barceló Cuaderno de Mali”. *El País Semanal* n° 52, pàg. 47

*puede llegar a cotejarse con la que han ejercido los grandes nombres del rocanrol. Es el adelantado de una nueva casta de figuras sociales.... su paso por Madrid para abrir la exposición fue paradigmático. Los políticos le acompañaron embelesados en la ronda inaugural, el público agotó su capacidad para redactar autógrafos, los medios de comunicación lo entrevistaron más allá de lo que un humano puede ser entrevistado, y las huestes de la 'movida' le rindieron sentido tributo nocturno, en una fiesta donde parecía ser el guerrero que regresa victorioso de una larga campaña."*¹²⁸

Tintín, James Dean, un personatge de còmic, una estrella del rock and roll; Miquel Barceló té una àurea especial que fascina polítics, periodistes, crítics, estudiants d'art i públic en general. Fins i tot senten fascinació cap a ell altres pintors com Andy Warhol. Miquel Barceló té un poc de tot això. Un personatge del pop, un heroi del còmic, un Petit Príncep personificat, una petita veueta que ens diu "dibuixa'm un xai" i davant la qual ens sentim com si un llamp ens hagués caigut damunt. Ens freguem els ulls i veiem un noieta estrefalari que ens mira amb posat greu; un noieta capaç de fer coses meravelloses, ros, desemparat, que viatja de planeta en planeta intentant captar el moviment dels baobabs.

Però la imatge autèntica de Barceló és una mescla de Tintín i Capità Hadock, de Petit Príncep i d'Antoine de Saint-Exupéry, el rude aviador francès que sobrevola els espais aeris del món i que pateix una terrible pana en el desert, una mescla de James Dean i de *misfit* perdut en el desert de Nevada; una mescla antropomorfa de duresa i poètica que és la definició de perfecció artística elaborada per Gombrowich. Perque el carisma és la distància existent entre les parts no tingudes com a elevades per la societat del moment i el grau d'elevació aconseguït per les parts positives de la mateixa personalitat. És molt clar el cas de grans homes carismàtics amb un defecte, amb una debilitat, fins i tot amb una tara, amb una deficiència de tipus idiomàtica, física o psicològica, que destaquen, per contrast, altres qualitats fins a límits elevadors. Miquel Barceló és d'estatura mitjana-baixa, quan parla en castellà té accent català i quan parla en català té accent mallorquí, fins i tot quan parla en mallorquí diuen que té accent de Felanitx (quasi un idioma propi segons Francesc de Borja Moll); quan xerra en qualsevol idioma suavitzza les erres i el discurs teòric és natural i caòtic, té una mirada fugissera i mostra algunes senyals de timidesa. Tot plegat, aquesta bossa de llacunes magnifiquen el valor de totes les altres qualitats que l'han portat a la primera línia de l'art internacional des dels seus començaments. El receptor del seu missatge global pot sentir-hi així un aire breu de superioritat momentània, un flash de tendresa mesclat amb un instint de protecció. Aquestes àrees d'imperfecció ens remetent a les nostres pròpies imperfeccions i ens produeixen un fort sentit d'identificació. L'home de gran estatura física pot sentir un momentani sentiment de superioritat, la persona que domina perfectament un idioma pot estar temptat de donar-li consells idiomàtics, la persona que vocalitza perfectament pot burlar-se de la seva vocalització tancada i dels seus defectes de pronunciació, la dona independent i de forta personalitat pot sentir un irreprimit desig de protecció davant la

¹²⁸ Llätzer MOIX, " Miquel Barceló, el pintor estrella", *La Vanguardia domingo*, 6-10-85, pàg. 15

seva mirada fugissera, la dona maternal una intensa tendresa davant la seva forta tímidesa, el rígid teòric de l'art pot sentir un sentiment de superioritat davant el seu discurs fortament desestructurat. El que queda, però, inamovible, és la seva obra fruit d'aquesta personalitat plena de contrastos que destaquen la seva energia que va fer que Leo Castelli el comparés amb una força de la naturalesa semblant a la que carecteritzava a Picasso. Sens dubte, Miquel Barceló té carisma i sap usar l'enorme poder de seducció que la mescla d'home econòmic, home de bar, home de terra, home de mar, home animal; ha posat a la seva disposició. Sap estar davant una càmera i sap reconvertir la seva tímidesa i introversió en favor d'una imatge calculada i seductora. És un fabricant d'imatges pictòriques i és conscient del poder de la seva pròpia imatge sobre els altres.

En Barceló, a diferència d'altres seductors mediàtics, la força seductora penetra mitjançant dos canals que conflueixen en un mateix doll. Per una banda la seva imatge externa personal i, per altra banda, la fàbrica d'imatges definitives que és la seva pintura. Una emana directament de la seva persona, l'altra del seu procés creador genuí; una i altra es recolcen i es potencien en benefici del missatge que és la pintura.

Però tornant a l'atracció que genera la centralitat d'una gran ciutat en els artistes de talent, sorgeix una pregunta: Per què Miquel Barceló no es queda a Nova York compartint aquesta energia que emana del cor de Manhattan?

L'any 1986 (abril-maig) Miquel Barceló exposà per primera vegada de forma individual a Nova York a la galeria de Leo Castelli. Hi presentà una nova sèrie de cuines i restaurants xinesos. Per a pintar els quadres havia tomat a fer servir materials orgànics: farina, espaguetis, i sobretot arròs, estabilitzats amb coles, polímers i formol. Leo Castelli declararia:

"A Barceló no se'l pot inclur en cap categoria. És una força de la naturalesa, un pintor meravellós de forma natural, hereu d'aquella energia que carecteritzava Picasso. Sense seguir cap moviment ja està considerat, a Amèrica i altres països, com un gran pintor."¹²⁹

3.5. *Fusió impossible*

Aquest any 1986, al novembre, Miquel Barceló havia llogat un estudi a Nova York on hi romandria vuit mesos. En el seu estudi de Chelsea, entre el Soho i Midtown, pinta una sèrie de quadres de llums i il.luminacions i després varies sèries de quadres blancs on treballa, segons les seves paraules, la llum més en l'esperit de Piero della Francesca que en el de Caravaggio. La transparència es converteix en una necessitat i, a la vegada, en

¹²⁹ L. CASTELLI, en una entrevista amb A. F. Rubio. "Leo Castelli recomienda a los coleccionistas que aprovechen la baja de precios en el arte". *El País*, 30-11-91, pàg. 26

una interrogant. L'impacte d'una nova ciutat sol ser gran i l'impacte de Nova York en la pintura de Barceló és considerable. Per regla general, la ciutat moderna destrueix de manera obsessiva el seu propi passat i es destrueix ella mateixa pel mateix motiu. A *El vigilant en el camp de sègol* de J. D. Salinger, la fugida de Holden Caulfield de l'institut cap a Nova York és una recerca desesperada del seu passat que, en aquest cas, correspon a la infantesa. Una mostra és la visita al Museu d'Història Natural, com en temps de l'escola primària, els immutables diorames sobre els indis i els esquimals:

“El millor d'aquell museu, però, era que tot estava sempre al mateix lloc. Ningú no es movia. Hi podies anar cent mil vegades i aquell esquimal encara acabava de pescar aquells dos peixos, els ocells encara volaven cap al sud, els cérvols encara bevien en aquella bassa, amb les seves banyes precioses, i aquella squaw amb el pit nu encara teixia la mateixa manta. Ningú no canviava. L'única cosa diferent eres tu. No eres pas gaire més vell ni res. No era això, ben bé. Eres diferent, i prou.”¹³⁰

La repugnància de Holden a créixer va directament a l'encontre del caràcter perpètuament canviant de la ciutat. Nova York l'enfonsa en un univers turmentat de transgressions. L'última escena de la novel·la mostra Holden contemplant la seva germana petita donant voltes i voltes muntada en uns cavallets de fira de Central Park: una imatge simbòlica del seu esforç en va per detenir el curs del temps.

Sense referents clars, en un espai físic on tot neix i es regenera quasi al mateix temps en una successió infernal; el més sensat és començar de nou. Lezama Lima, en una carta del 1962, aconsellava a un amic seu, Carlos M. Luis, que vivia a Nova York que es fixés en el creixement:

“Es tu primera reacción delante de la ciudad hecha para reventar la medida del hombre. Salir de aquí para allí, siempre fabrica un poco de temor, acorrالا. Pon el oído a una ley de crecimiento. ¿Qué es lo que crece? Eso te entregará la clave de una ciudad. Su pasado que avanza y toca. Su inmediato que crece por encima de los tejados... La grandeza de esas ciudades, donde se ha perdido la medida del hombre, nos hace retroceder al barrio. Retirarse a la medida de la ventana”¹³¹

Barceló no pintarà finestres, però la seva pintura es torna més neutra, intentant mostrar-la en una situació de decoloració, blanc sobre blanc com per exemple a *The Water Collection* (fig.36). En un intent de suprimir la idea de drama tan present en les obres anteriors i posteriors de Miquel Barceló, fa servir més les transparències, els temes neutres, els colors clars i sense contrastos violents.

La ciutat en què es troba Barceló l'any 1987 és d'una urbanitat radical. La violència és part de la vida. Els carrers de Nova York tenen una intensitat de confrontació social.

130 J. F. SALINGER, *El vigilant en el camp de sègol*, pàg. 132

131 José LEZAMA LIMA, *Cartas (1939-76)*, pàg. 83

Stewart D. Bykofsky, columnista del Newsweek l'any 1986 ho deia amb tota cruessa: "Els carrers de la majoria de ciutats americanes estan plenes de gent que acampa a les voreres i les converteixen en dormitoris... Són el malson vivent d'Amèrica... Han de desaparèixer."¹³²

L'alcoholisme, l'abús de drogues i, també, els trastorns mentals constitueixen les causes fonamentals de que la gent perdi la seva llar: el crack és un dels principals responsables del dramàtic augment del número de vagabunds. L'augment del consum de crack explicaria probablement l'augment de la criminalitat. La marihuana no pot produir el mateix efecte alucinògen i per això ha quedat com una droga massa blana. L'heroïna no és només més cara, sinó que, a diferència del crack és més efectiva quan es pren per via intravenosa. L'epidèmia de la SIDA, està provocant en part la substitució d'heroïna per crack.

Claude Brown, vint anys després d'escriure *Los hombres de la tierra prometida*, es trobà amb uns carrers de Harlem terriblement més cruels: "L'home de 1984 -va dir Brown- és el producte d'una societat tan prolífica en violència que l'assassinat d'una víctima d'un atracament o un robatori es converteix en moda."¹³³

Siguin quins siguin els nivells de delinqüència de Nova York, la violència als carrers, el moviment, la intensitat, el ritme trepidant, tot plegat fa difícil el procés pictòric afectat per una fase d'adaptació. La pintura funciona per ecos de silenci, es retrau i elabora per contrast.

El mateix crític -l'australià Robert Hughes- que, a principis dels anys seixanta, havia consagrat Nova York com "*la autèntica e imperial capital cultural, heredera de Roma y de París y establecedora de las normas del discurso del arte del resto del mundo*"¹³⁴, posava en dubte anys més tard els beneficis que aquesta centralitat novaiorquesa podia provocar en qualsevol artista talentós:

"¿Puede una ciudad con extremos de opulencia similares a los de Sardanápalo y miseria semejante a la de Calcuta, fomentar una cultura sana? ¿Le quita más a un artista que lo que le da? ¿Por qué no permanecer en San Francisco o Chicago (o Barcelona, Berlín o Sidney), visitar de tanto en tanto los museos y galerías de Nueva York, pero, por lo demás, hacer caso omiso de su atracción?"¹³⁵

¹³² Stewart D. BYKOFSKY, citat per C. Steinberg-Heys, "Los miserables de Nueva York", *Debats. Nueva York 1945-1990*, nº 30, pàg. 144

¹³³ Claude BROWN, citat per L. Winnick, "Nueva York: un futuro abierto", *Debats* ... nº 30, pàg. 76-77

¹³⁴ R. HUGUES, ob. cit., pàg. 11

¹³⁵ *Ibid.*, pàg. 29

3.6. Reafirmació dels orígens: Miquel Barceló, pintor europeu

Si hi ha tant de ritme i "soroll" a la ciutat és probable que la pintura es torni "silenciosa", perdi en contrastos, duresa i intensitat dramàtica massa present al carrer. A diferència de Mondrian, que havia abandonat el seu paradís blanc per entrar per fi en el món amb *Broadway boogie-woogie*, com havia declarat un jove Robert Motherwell; la reacció de Miquel Barceló davant la intensitat de Nova York és restar intensitat dramàtica a la seva obra i apostar per les transparències.

Per primera vegada, tal vegada, la ciutat havia guanyat metafòricament el procés creador de Barceló que, fins aleshores, havia seguit sempre una línia ascendent: des del territori de la infantesa emmarcat per les formes de l'illa, passant per la imprescindible fusió del món primitiu amb el ritme urbà, fins aconseguir, mitjançant el desenvolupament d'aquesta fusió, la creació d'un estil fresc i original.

A l'igual que Francis Bacon per a qui la pintura no pot ser tan violenta com la pròpia realitat, Miquel Barceló a Nova York, segueix un procés descendent i retrocedeix fins els orígens. La presència de la ciutat es deixa veure a cops d'ecos de silenci i no, com fins aleshores, en un intent de copsar tota la càrrega poètica i dramàtica de la seva essència com havien fet tants d'autors estrangers com García Lorca (*Poeta en Nueva York*), Gorky, Willem de Kooning, Le Corbusier, Mondrian, Léger; o americans com Rothko, Rauschenberg, Linchestein o els propis Keith Haring i Jean Michel Basquiat.

L'explicació és molt senzilla. Barceló és un pintor de territori i de memòria que extreu el seu art a partir de les fusions. Precisament el que va fascinar W. H. Auden a la seva arribada l'any 1939, és que a Nova York no existeix ni passat, ni tradicions, ni arrels:

*"ese mundo estúpido en el que
los trastos superfluos son lo esencial, a pesar de lo cual, seguimos hablando
acerca de todo, en buen número, pero solos.
Vivos, pero solos; pertenecientes ¿a qué? ¿a dónde?
sin raíces, como los amarantos..."*¹³⁶

Però a Barceló, aquesta absència de memòria el porta als ecos de silenci, al blanc, a les transparències, a la desdramatització, als orígens de la creació primogènia. Per un autor centrat en les metàfores europees, precisament, de la saturació de la memòria: memòria cultural, memòria històrica, memòria, en definitiva, de l'extens passat europeu; l'absència de memòria és un decisiu trauma creatiu que desfigura l'estil pictòric original de Barceló.

Pintor del territori, de la terra, Nova York no es convertirà tampoc en el territori cultural i físic de Barceló. Tenint els orígens marcats en una illa situada en la font de memòria que és el Mediterrani, havent fet la fusió del món primitiu i endèmic illenc amb el ritme urbà a Barcelona; Nova York només ofereix una radicalitat de les formes conegudes: urbanitat

¹³⁶ W. H. AUDEN, "The Age of Anxiety", pàg. 44 (traducció de Luis C. Rodríguez a *Debats*, n° 30, desembre 1989, pàg. 24)

més absoluta, ritme més trepidant, violència multiplicada; en definitiva, els límits de la urbanitat portats a ritmes paroxismals, però un nou ritme a escala més alta al cap i a la fi.

Ja Joan Miró, a la seva arribada a Nova York l'any 1947 amb l'objecte de pintar un mural per a un hotel de Cincinnati, declarà al periodista que l'entrevistava: "Admiro profundament l'energia i la vitalitat dels pintors americans... Haurien d'alliberar-se de la influència d'Europa."¹³⁷

Miró, un altre pintor de territori i de memòria tampoc no es planteja investigar artísticament el ritme urbà, frenètic de la Gran Ciutat. És, sembla dir amb les seves paraules, una problemàtica dels artistes Nordamericans i els anima a trobar-hi una sortida creativa apuntant una possible via de solució: alliberar-se de la influència d'Europa. Si la solució per als pintors Nordamericans és alliberar-se de la influència d'Europa; per un pintor europeu que vulgui copsar la imatge sideral d'Amèrica la solució és oblidar-se de la cultura europea i oblidar-se d'Europa com espai territorial.

Són molts sacrificis per a un pintor de la memòria i del territori com Miquel Barceló que té, precisament, amb la memòria i el territori la seva font de metaforització. Willem de Kooning, a pesar de convertir-se en un artista plenament americà, mai no arribà a distanciar-se de les arrels europees del cubisme, les seves *Women* són la imatge de la violència que experimentà en la vida i en el cor de la ciutat americana. Marcel Duchamp, instal·lat a Nova York, hi introduí l'esperit Dadà. Joan Miró hi féu encàrrecs esporàdics, exposà a les grans galeries i als grans museus i es refugià de nou a l'illa de Mallorca. Miquel Barceló, pintor de memòria, de territori, pintor furiosament individualista, arrelat, seguirà el mateix exemple de Miró i tornarà no a la seva illa -encara necessita per a crear el "soroll" de la ciutat- sinó a París on hi llogarà l'any 1987 un estudi al carrer David d'Angers. Donarà així la raó a Robert Hughes i visitarà de tant en tant Nova York, els seus museus i galeries i la seva promiscuitat sense fer cas a la forta atracció de la seva centralitat única.

Davant una impossible universalització estètica d'una pintura que no tengui en compte la memòria cultural de l'artista, el seu territori, la seva iconografia, el temps que li és propi i que ha moldejat la matèria, en definitiva, el seu moviment dorsal natural; n'és un bon exemple el fragment d'un diàleg que Miquel Barceló havia mantingut amb Kevin Power l'any 1985, diàleg on queda clara la postura de Barceló i que ens ajuda a entendre la decisió del pintor de no quedar-se a Nova York o, el que n'és una conseqüència, de retornar a Europa de la qual en reivindica una poètica pròpia diferenciada de la Nordamericana.

"K. Power. -Parece que hay una política, cuidadosamente orquestada, para separar la pintura europea de la pintura americana. Aunque me parece absolutamente natural el deseo de escaparse de la hegemonía amaricana en los últimos treinta años, me parece absurdo reaccionar contra ella como si fuera la mala de la película. Tal reacción refleja más bien una condición psicológica, cierto complejo de inferioridad, sin hablar de las

¹³⁷ J. MIRÓ, en una entrevista amb F. Lee, "Interview with Miró", *Possibilities*, Nova York, hivern 1947-48, pàg 67

razones dudosamente políticas o económicas de tal planteamiento. Por mi parte al mirar a los cuadros de Schnabel, Kiefer, o Chia encuentro cierta estética compartida en común.

M. Barceló. *-No, yo veo más bien una poética muy europea. Schnabel es un pintor americano que intenta quizás de una manera demasiado 'snob' ser un maestro europeo. Cita casi excesivamente una amplia gama de referencias europeas en su obra. Los alemanes, por su parte, son europeos y no tienen que probarlo. Eso me parece importante y bonito. Siempre me he negado a ir a Nueva York como de pobre. Me considero un pintor europeo y considero Europa con una ciudad grande. Aquí cambiar de país no es como ir a los Estados Unidos.*

K. Power. *-Schnabel, aunque cita a Artaud, también cita a Bukowski y al asesino Keith Abbot como héroes, es decir, busca más bien asociarse con una tradición de poetas malditos sin preocuparse de dónde vienen. Busca identificarse con ciertas actitudes o posturas frente a la vida. Por supuesto hay cierto elemento provocativo infantil en tal postura, pero también se siente una carga emocional activa que hace bailar las cosas y que crea nuevas situaciones. Schnabel, como buen americano, sabe lo que le gusta, se aprovecha de lo que hay sin necesidad de excesivas justificaciones.*

M. Barceló. *-Bueno, eso sí, cada uno coge lo que tiene.*"¹³⁸

Miquel Barceló no té cap dubte, fins i tot abans de fer la seva estada de vuit mesos a Nova York, que és un pintor europeu i que Europa té una poètica pròpia diferenciada de la que puguin tenir a Amèrica del Nord. Però la clau no és equivocar-se. Joan Miró aconsellava als pintors nordamericans que s'oblidessin de les influències d'Europa; de la mateixa manera que els artistes europees s'han de centrar en una estètica pròpia que, per bé o per mal, és l'europea. De la mateixa manera que el pitjor perill d'un idioma és adoptar les formes sintàctiques d'una segona llengua amb la qual s'hi està en contacte, oblidant les pròpies, el màxim perill de l'art és oblidar les pròpies arrels i adoptar una iconografia i una poètica que no li són pròpies. Encara que es poden aconseguir fusions poderoses com les *Woman* de De Kooning o el *Broadway boogie-woogie* de Mondrian; l'artista que adopta una iconografia i una poètica que no li són pròpies es troba en inferioritat de condicions amb respecte l'artista nadiu. És el que li passa a Julian Schnabel amb la pretesa adopció d'una influència europea que no li és emocionalment pròpia i és això a que és refereix Barceló quan diu que els pintors alemanys com Kiefer no han de demostrar que són europeus perquè *són* efectivament europeus. Cadascú agafa el que té i Miquel Barceló posseeix una forta memòria cultural, tan forta que, per assimilar-la, s'ha de convertir en metàfora i la metàfora en imatge i la imatge en obra d'art. Miquel Barceló posseeix un territori tan aïllat, tan perdut, tan solitari, tan externament imperceptible que, per nuclearitzar-lo, s'ha de convertir en metàfora, metàfora que és imatge de solitud i de formació, de moviment i de vida i també de mort, de recreació contínua. Metàfores de territori que són a la vegada metàfores dels homes moderns, postmoderns en el moviment, actuals; dels homes de la individualitat absoluta i del narcisisme interior

¹³⁸ M. BARCELÓ, en una entrevista amb K.Power, ob.cit., pàg. 16-17

rodejats d'altres homes d'individualitat tan ferotge i de narcisisme superior coexistent com a metàfores de la insularitat territorial. I només vivint, desplaçant-se, movent-se, les imatges apareixen just penjades de l'atzar que forma els detalls de les coses i la creació humana es converteix en la detecció d'aquest nou moviment que tenen totes les coses i en la projecció d'aquest nou moviment detectat en una forma metafòrica nova. Ja que només el moviment pot penetrar la matèria i el fruit d'aquesta procreació és l'obra d'art.

D'aquesta manera, l'estada de Barceló a Nova York es converteix en una experiència enriquidora, en un viatge al centre de l'acceleració que ajudà a la formació del pintor i que corroborà, però, les línies centrals que Barceló havia anat dibuixant des del començament de la seva carrera. Miquel Barceló era un pintor europeu, Europa tenia una poètica pròpia, i ell, com a pintor, tenia un estil i una iconografia pròpia englobada dins aquesta estètica europea i fruit d'un arrelament profund en la territorialitat, amb l'illa com a metàfora final d'aquesta territorialitat. Una illa que, a la vegada, era metàfora de l'home modern de finals de segle XX. L'itinerari vital estava situat i el devenir aniria dibuixant els seus trajectes, trajectes multidireccionals a la recerca de les imatges, a la recerca de les noves idees, a la recerca de nous itineraris i sempre sotmès a la pressió de dos pols energètics contraris: el ritme i la quietud, el buid i la saturació, el zero i el número, el silenci i el soroll; i que aquí hem territorialitzat amb l'illa, la ciutat i el desert.

A Nova York, finalment, Miquel Barceló comprova sobre el terreny la desaparició de l'única centralitat cultural. Nova York és un centre però no és, com el món artístic imaginava, l'únic centre. A més, com diu Robert Hughes, el centralisme de Nova York està basat principalment en el mercat, i el mercat no té res a veure amb la vitalitat cultural:

*"El París de la Delacroix no era el país de Utopia, excepto para unos pocos; y muchos londinenses, hace doscientos años, veían su ciudad de la misma manera que los neoyorquinos de hoy: enloquecida por el dinero, y un lugar peligroso para vivir, amenazada por una gran 'clase criminal' y minada por la adicción proletaria. Pero la diferencia entre entonces y ahora es que el esquema de la actividad cultural en el mundo ha hecho que la propia idea de un único centro imperial resulte obsoleta. En otras palabras, Nueva York permanece con un centro pero no es, con el mundo artístico imaginaba, el centro."*¹³⁹

Existeixen molts de "centres" en el món artístic i creatiu i un d'ells és París; però el centre principal per a la creativitat artística continuarà sent la pròpia i més personal individualitat.

139 R. HUGHES. ob cit. pag 30

III. El desert

Morta la idea d'una única centralitat, s'imposa la deriva absoluta, el desplaçament físic, la llibertat total.

L'any 1986, li havia estat concedit a Barceló el Premio Nacional de Artes Plásticas en la modalitat de pintura. Barceló tenia vint-i-nou anys.

Aquest premi era la consolidació institucional de la seva pintura, l'entrar a formar part de la Història Oficial, *de la narració vertadera i ordenada dels aconteixements passats i de les coses memorables de l'activitat humana*. Amb aquest premi Barceló passava a formar part de la memòria de la cultura que en tants de quadres havia metaforitzat. A l'igual que el Barceló-seductor era inseparable del procés creador del Barceló-artista, el Barceló-personatge Històric passava a formar part de la seva pintura convertint-se en una metàfora pictòrica més.

L'obra de Barceló estava clarament consolidada formant part de la màquina galerística internacional. Si l'any 1986 Miquel Barceló havia exposat individualment al Institute of Contemporary Art, de Boston; a la Leo Castelli Gallery, de Nova York; a la Thomas Segal Gallery, de Boston i a la Anders Tornberg Galleri, de Lund a Suècia; a més de participar en nombroses exposicions col·lectives a Madrid, Montevideo, Caracas, Bogotà, Santo Domingo, Lió, Oxford, Hamburg, París, Londres, Frankfurt, Barcelona, Palma de Mallorca; l'any 1987 la seva obra es veuria exposada individualment a la Galerie Yvon Lambert, de París; a la Galerie Michahel Hass, de Berlín; a la Waddington Galleries, de Londres; a la Leo Castelli, de Nova York i a l'Antic Teatre de la Casa de la Caritat, de Barcelona; a més de les habituals participacions col·lectives a Nova York, París, Madrid, Berlín...

1. LA BANALITZACIÓ DE LA CULTURA

La saturació cultural, que amb tanta efectivitat havia metaforitzat en els seus quadres anteriors, s'apoderà de Barceló convertint-lo a ell mateix en una metàfora d'aquesta saturació cultural, especialment europea. Barceló es cansà d'Europa, del soroll de les seves ciutats, de les referències culturals d'arrel eurocèntrica, de la seva cultura concentrada, de la seva memòria de segles i segles i dels seus espais assimiladors, circumscriu, dissenyats; espais, per altra banda, de gran poder de seducció. De la mateixa manera que s'havia cansat del ritme urbà d'acceleració radical de Nova York, Miquel

Barceló es cansà d'Europa i recorregué novament al moviment, al desplaçament i a l'atzar. "El destí no existeix, però sí l'atzar. I l'atzar és constituït pel moviment i la combinació contínua, com la mar i la seva fondària i totes les espècies que la poblen. Què fer...? ... moure't... sense aturall, lligant així amb l'atzar i la Naturalesa. I no quedar satisfet o dolgut per res, perquè llavors restaries al marge i el moviment general t'aixafaria."¹

És el consell d'un illenc viatger com Baltasar Porcel. Efectivament, el moviment era novament la solució. Miquel Barceló sempre havia funcionat per saturació. Un cop saturat necessitava del canvi de territori, de cultura, de mentalitat, de paisatge, de manera de viure. Només així, la saturació mental s'higienitzava, buscava la neteja, el distanciament per poder destriar amb més objectivitat les coses més importants de les anecdòtiques o repetitives. Amb l'objectiu final, com sempre, de la creativitat. Saturar-se per acumular idees, distanciar-se per a poder observar-les amb més tranquil·litat. També per a descarregar-se d'aquest pes insuportable de la memòria cultural i vivencial. La tria el podia portar novament a l'illa. Però l'illa, al menys l'illa de Mallorca, tenia dos inconvenients. Estava carregada de memòria personal i de memòria territorial. L'una era la seva infantesa, la generadora de la memòria més punyent gràcies a la seva facilitat d'associació. Si per a Rimbaud la "infància" era la platja, per a Barceló, la infantesa estava embolcallada per l'illa. La segona raó era purament territorial. La realitat de l'illa està lligada al mar, la pervivència d'un passat atàvic, i no un mar qualsevol, sinó el Mar Mediterrani, el bressol de la cultura occidental, aplastat pel pes de segles i segles de memòria. La tria era molt fàcil i, seixanta anys després, Miquel Barceló es farà la mateixa pregunta que es va fer Hartung a la recerca del seu espai ideal per a crear: ¿quin és el país més ventilat, el que té menys boscos, el menys bell, el menys freqüentat? ¿Potser és Kenia, amb els seus safaris i la seva sabana africana? ¿O és Costa de Marfil, el bell país banyat per un oceà, l'Atlàntic? No, és Mali. Un país sense mar. Un país que és un desert, un dels primers països de l'Àfrica negra.

Miquel Barceló busca un desert i escolleix el Sahara. Busca un país de l'Àfrica i escolleix un país de l'Àfrica negra. Busca un país sense sortida a la mar i escolleix Mali. Busca un riu i escolleix el Níger.

Tot és tenir una mínima excusa per a iniciar un viatge. L'únic lligam que uneix Miquel Barceló amb Àfrica i, especialment, amb Mali és purament literari. La rica mitologia dogon està extensament documentada, i el llibre de Marcel Griaule al respecte *Dieu d'eau. Entretiens avec Ogotemmëil* (1966) és un llibre de capçalera per a qualsevol antropòleg. Rimbaud havia viatjat fins a Adén, empleant-se en una casa que comerciava amb pells i cafè, que l'acabà destinant a la sucursal de Harar des d'on explorà les zones d'aquesta part d'Àfrica, desconegudes fins aleshores. Després d'intenses i desgraciades expedicions, en una de les quals va intentar vendre sense èxit, armes a Menelik, emperador d'Etiòpia que acabaria derrotant els invasors italians a Adua anys més tard; Rimbaud creuà a cavall durant set dies el desert de Mali. Paul Bowles, escriptor nascut a Nova York, s'havia establert a Tànger, després d'haver viscut a París, Berlín, Amèrica

¹ Baltasar PORCEL. *Els dies immortals*, pàg 30

del Sud i la Índia. Des d'Àfrica havia escrit les seves obres, vertaderes metàfores de l'ascetisme del desert.

El motiu, però, de Barceló, sense l'autodestructor ritme de Rimbaud, ni l'aristocràtic vagar de Paul Bowles; és purament lúdic:

“jo no tenia carnet de conduir i havíem de travessar el desert. Em vaig treure el carnet i, com a primera experiència, travessar les pistes del desert semblava força temerari. Mali te una situació estratègica, es el primer país negre que trobes i és el lloc mes mític.”²

Durant el segle XX la influència de l'art negre sobre l'art europeu havia estat inqüestionable. Fauvisme, cubisme, el mateix expressionisme alemany havien estat influenciats pels corrents exòtics de la cultura africana. Un segon nivell d'influència de la cultura africana sobre l'art europeu s'havia produït gràcies al contacte directe i el coneixement dels diversos països africans. Aquesta segona via d'influència havia estat una influència temàtica i, formalment, acabà influïnt en una nova matització de la llum i del color. Una via d'influència superficial i purament cultural; i una segona que afectà directament a l'experiència i a una involucració física personal. Miquel Barceló escollí, a l'igual que Rimbaud, aquesta segona, la de deixar-se endur pel moviment i aterrar al bell mig d'un espai sideral escollit prèviament:

*“El movimiento serpeante en las lindes de los saltos del río.
La sima en el codaste,
La celeridad de la rampa,
La enorme zancada de la corriente
Arrastran por las luces inauditas
Y la novedad química,
A los viajeros rodeados por las trombas del valle
Y del strom”*³

No només aquest viatge cap a Àfrica uneix aquest dos artistes. El seu aspecte físic (“cabells clars i ulls extremadament blaus, *els ulls més blaus del món*,⁴), l'intent de transformar la matèria (“petrificació del component vegetal fins el punt de mineralitzar-lo”⁵ en Rimbaud), el seguiment de la llei de la intensitat expansiva que porta l'impuls fins assolir les regions de la immaterialitat; són altres coincidències que uneixen aquests dos creadors.

Miquel Barceló, a l'igual que Rimbaud, uneix l'experiència al fet estètic, però sense

² M. BARCELÓ, entrevista amb l'autora, 1993

³ Arthur RIMBAUD, “Las iluminaciones: Movimiento”, *Obra completa en verso y prosa*, pàg. 164 *Sturm*, en alemany en l'original: corrent marí violent.

⁴ Citat per J. A. Millán en l'introducció a A. Rimbaud, *Prosa completa*, pàg. 15

⁵ José Antonio MILLÁN, ob.cit., pàg. 123

renunciar a la intel·lectualitat. A les paraules de Jean Baudrillard "el tiempo que ellos pasan en las bibliotecas, yo lo paso en los desiertos y carreteras. Mientras sacan sus conclusiones de la historia de las ideas, yo saco las mías de la actualidad del movimiento de la calle o las bellezas naturales"⁶. Miquel Barceló, amb el seu devenir creatiu, està afirmant: el temps que ells passen a las biblioteques, jo el passo a les biblioteques (i als museus, i a les galeries) i als deserts i a les carreteres. Mentre treuen les seves conclusions de la història de les idees, jo trec les meves de la història de les idees, de l'actualitat del moviment del carrer, de l'experiència, de les bel·leses naturals.

Miquel Barceló ("no hi ha veritats absolutes, no hi ha àrees de coneixements superiors") no rebutja el coneixement ni la cultura emmagatzemada ni rebutja tampoc el moviment i la recerca dels espais siderals.

Miquel Barceló va a la recerca del desert com abans ha anat a la recerca de la ciutat i com abans ha retornat a l'illa on resideix l'espai de la seva infantesa. Si en Rimbaud la imatge de la "platja" està vinculada a la "infància", en Barceló el territori de la infantesa és l'illa. L'illa banyada, "completament" banyada, pel Mediterrani, el bressol de la civilització occidental. Escolleix Mali perquè no té mar, no té aquesta pervivència d'un passat atàvic, i si té, per contra, desert, l'absència absoluta d'aquesta civilització occidental i la presència d'una cultura nova, primitiva i diferent.

L'any 1988 inicià el seu primer viatge a Àfrica. Creuà en *jeep* Algèria juntament amb Mariscal, Pilar Tomás i Jordi Brió i s'establí en la ciutat de Gao a Mali. L'estada s'allargà per sis mesos (de gener a juny), durant els quals visità Senegal i Burkina Faso. Conegué l'escultor Amahiguere Dolo, que es convertiria en el seu col·laborador a Mali en els viatges posteriors. Treballà sobre paper fent servir les pintures corporals que empren els nadius en els rituals, pigments i sediments del riu i el kaodil, el pigment blanc per a pintar les màscares.

Barceló sempre havia tingut la tendència a utilitzar els materials que l'envoltaven. Si a Nàpols havia utilitzat cendres del Vesubi a manera de pigments, i pigments locals com els emprats als frescos de Pompeia; a Àfrica farà servir tots els materials que tengui el seu abast i els adaptarà a les seves necessitats creatives. A Grand Bassam el vint-i-quatre de gener de 1991, apunta al quadern de viatge:

"Nous materials: Tapa: un teixit vegetal semblant a l'interior d'una fulla de figuera de moro podrida. Caolí blanc i gris en pedres, el mateix que s'utilitza per a pintures corporals. Indi en pedres. Fang vermell i groc (ferro) de la vorera del riu. Dubtosos pigments vegetals de pol·len de flors. Un color estable: el mostassa senoufo-dogon. Asfalt d'Àjamé; l'utilitzen les dones entre Burkina i Ghana, per a decorar les façanes de les seves cases de maó. El color negre que s'utilitza per a pintar l'exterior de les piragues. Pols de pneumàtics carbonitzats mesclats amb *beurre de carité* (mantega vegetal). No s'asseca mai, però és molt hidròfug."⁷

⁶ Jean BAUDRILLARD, *Amèrica*, pàg. 88

⁷ M. BARCELÓ, fragment del quadern de viatge, catàleg de la galeria Soledad Lorenzo, 1992, pàg. 14

Miquel Barceló no “descobreix” nous materials. Quan sigui a Europa no farà servir els pigments africans, de la mateixa manera que quan és a Amèrica no fa servir els materials portats d'Europa. El pintor no canvia, canvia el paisatge, les circumstàncies, la matèria. Miquel Barceló intenta penetrar la matèria a partir de la línia més recta que el separa de la matèria. Així com hi ha una semblança entre les espècies animals o vegetals amb el paisatge que els rodeja; als ulls de l'home existeix un mimetisme natural entre els colors que poblen un paisatge i aquest mateix paisatge. El pintor, l'únic que fa, és arrabassar trossos d'aquest paisatge per a incorporar-lo, després de passar pel sedàs del procés creatiu i de les circumstàncies naturals que l'envolten, al llenç amb la intenció de crear matèria pictòrica mimètica amb el paisatge on ha estat creada.

El pintor no canvia, canvia el paisatge, la matèria, les circumstàncies que l'envolten, i aquestes circumstàncies l'ajuden a evolucionar. Miquel Barceló necessita moure's per tenir noves idees, per a crear noves imatges a partir de la metàfora. Un cop “netejat” mentalment pel desert, Miquel Barceló ajuda a construir un univers en miniatura i observa la seva evolució. En realitat “ajuda” a que aquest petit univers que ell ha creat evolucioni en l'espai que ell ha triat abans.

El pintor segueix treballant en els temes que li són habituals: paisatges, natures mortes, animals, fruits, homes... Aquests són els seus temes. Al desert, Miquel Barceló continua el procés de dissolució i de neteja iniciat tímidament a Nova York. És com partir de zero després d'haver visitat l'infern visual i continuar a partir d'aquest zero fins cotes més altes. A diferència de quan Miquel Barceló arribà a Barcelona provinent de l'illa de la seva infantesa; el pintor no fusiona dos ritmes socials (ruralitat-urbanitat), dues cultures vitals (illa-ciutat) incorporant el fruit d'aquesta fusió a la seva pintura en forma de nous llenguatges iconogràfics. A Mali, per aconseguir aquests nous llenguatges iconogràfics que siguin propis al pintor i a la terra on s'ha instal·lat, no recorreix a aquesta fusió que tants èxits li havia donat a Barcelona. Per contra, Miquel Barceló es despulla del seu passat, dels coneixements adquirits i de la major part de la seva memòria -la part de la que es pot prescindir, la que separa la mort de l'adolescent en l'home madur.

Miquel Barceló aterrà al desert de Mali i allà es retroba amb el paisatge de la seva infantesa, un paisatge tan primitiu com aquell, solar, però amb la substitució dels personatges que el formaren, i també la substitució del mar promiscu pel riu assimilable, la substitució de l'infinit líquid desnuclearitzat per la línia geològica clarament marcada, la substitució del mateix espai líquid per la geologia mineralitzada, la substitució de l'espai finit i controlable per l'espai infinit i incontrolable, la substitució de metàfores: la metàfora del mar per la metàfora del riu, la metàfora de l'illa per la metàfora del desert, la metàfora d'Europa per la metàfora d'Àfrica.

Miquel Barceló començà de nou sense renunciar al primitivisme de la seva infantesa. Les metàfores són culturals i culturalment és difícil una fusió equilibrada. T. E. Lawrence va escriure: “Un deixa de ser anglès, però no es converteix en àrab”⁸ i ho pren Barceló

⁸ T. E. LAWRENCE, citat per M. Barceló, catàleg Galeria Soledad Lorenzo, 1990

per al catàleg de la seva exposició a la Galeria Soledad Lorenzo de l'any 1990, on es recollia part de l'obra feta per Barceló l'any 1989 a Mali.

2. L'ORIGEN COMÚ

L'única fusió possible i profitosa és una fusió a partir dels orígens i Barceló fusiona els seus orígens amb el primitivisme viu de l'Àfrica. És una prova més de l'instint creador de Miquel Barceló. Entre les moltes vies de penetració possible per aconseguir aquesta fusió ideal, Miquel Barceló escolleix la més equilibrada. Entre els punts de contacte entre Barceló i Àfrica, escolleix els més primitius. El mar sempre serà tan primitiu com el desert, l'aigua del riu sempre serà aigua encarrilada i la infantesa sempre s'assemblarà a un territori primitiu. Només cal bescanviar els elements, mimetitzar-los i reproduir-los en un llenguatge nou. Miquel Barceló sap que no hi ha una cultura superior a l'altra, així com no hi ha paisatges superiors als altres ni homes superiors als altres. Hi ha, només, cultures més desenvolupades, homes situats en diferents punts de l'evolució i un territori comú que és el dels orígens de l'home sobre la terra. De la mateixa manera que els gossos primers pintats per Barceló ens copsen i ens il·luminen informacions amagades dins el més recòndit del nostre subconscient evolucionat: el territori africà té una mateixa memòria geològica i humana, comuna i compartida per tots els graons evolucionats de la humanitat. És per aquí on penetra la percepció artística de Barceló.

Octavio Paz a *El laberinto de la soledad* ratifica la importància d'un origen comú per a tots els homes que poblen la terra:

"Un examen de los grandes mitos humanos relativos al origen de la especie y al sentido de nuestra presencia en la tierra, revela que toda cultura -entendida como creación y participación común de valores- parte de la convicción de que el orden del Universo ha sido roto o violado por el hombre, ese intruso. Por el 'hueco' o abertura de la herida que el hombre ha infligido en la carne compacta del mundo puede irrumpir de nuevo el caos, que es el estado antiguo y, por decirlo así, natural de la vida. El regreso 'del antiguo Desorden Original' es una amenaza que obsesiona a todas las conciencias en todos los tiempos. Hölderlin expresa en varios poemas el pavor ante la fatal seducción que ejerce sobre el Universo y sobre el hombre la gran boca vacía del caos:

*...si, fuera del camino recto,
como caballos furiosos, se desbocan los Elementos
cautivos y las antiguas
leves de la Tierra. Y un deseo de volver a lo informe
brota incesante. Hay mucho
que defender. Hay que ser fieles.*

Hay que ser fieles, porque hay mucho que defender. El hombre colabora activamente a la defensa del orden universal, sin cesar amenazado por lo informe. Y cuando éste se derrumba debe crear uno nuevo, esta vez suyo. Pero el exilio, la expiación y la penitencia deben preceder a la reconciliación del hombre con el universo.”⁹

Si l'home necessita de l'exili, de l'expiació i de la penitència per a poder reconciliar-se amb l'univers, l'artista hi ha d'afegir la humiliació i l'angoixa que són, per a Borges, els instruments del poeta.

L'artista, en el cas de Barceló, reconverteix exili en nomadisme, esborra la culpa del seu art mitjançant el sacrifici del treball i la seva penitència és el seu procés creador. La humiliació i l'angoixa són els instruments que el fan avançar en el seu camí cap a l'obra acabada. I un cop acabada una obra, se'n comença una altra; d'aquí l'angoixa de no abarcar la totalitat, sinó fragments d'aquesta totalitat que contenen l'univers que l'envolta.

Miquel Barceló arriba a Àfrica com un intrús que vol formar part d'un univers que li és desconegut i la seva penitència són les seves obres fetes en unes condicions que no li són naturals. El pintor aquí s'ha despullat de la seva cultura i vol deixar-se seduir perquè no té res a defensar... encara. Quan entra en contacte amb aquest univers i ha percebut la duració de la seva matèria, llavors comença a sentir-se amenaçat per allò que és informe, però que té unes correspondències amb totes les parts de la seva informalitat. Un cop atrapat per la percepció d'aquestes correspondències, l'artista sent la necessitat de transportar-les al llenç per a convertir-les en unitat.

Si Paul Bowles connectà amb Àfrica a partir dels seus espais i fusionà la seva percepció del món i la seva cultura adquirida amb aquests espais desèrtics. Miquel Barceló connectà amb Àfrica a partir del seu primitivisme. Però no un primitivisme en el tractament iconogràfic de les imatges -el pintor seguirà pintant els mateixos temes conservant el mateix estil marcat, això sí, per les diferents condicions lumíniques, climàtiques, antropològiques i geològiques del desert i d'Àfrica. Barceló diu de l'art africà:

“es un arte muy funcional, ético y formalista. Durante años y años han tenido tres figuras, una especie de trinidad propia, que ha sufrido pocas variaciones con el tiempo, con un poder simbólico muy grande.”¹⁰

La connexió de primitivismes, es produeix en una dimensió més solitària: la del Jo més íntim del pintor, i la realitat més geològica i privada d'Àfrica. Miquel Barceló no farà servir la iconografia primitiva que tant va impressionar i va influir en els components del moviment cubista. Miquel Barceló es deixarà influir per elements més abstractes i metafòrics: la llum, la pròpia geologia del desert, les situacions extremes de la vida i de la mort. El primitivisme amb el qual connecta la pintura de Barceló no és un primitivisme caricaturesc i paternalista vist des d'una òptica occidental. Per a Barceló la cultura

⁹ Octavio PAZ, *El laberinto de la soledad*, pàg. 24

¹⁰ M. BARCELÓ, en una entrevista amb M. Carol, "El pincel del nómada", *La Vanguardia Domingo*, pàg. 79

de un extremo al otro, aunque subsista una misma obsesión por la luz y por la materia orgánica, cuya descomposición implica a su vez cierta fosforescencia, ha supuesto para la pintura de Barceló algo más que un avance entre dos puntos sucesivos.

Ha sido un paso catártico, purificador. Ha significado, por un lado, un vaciamiento de lo ilusionístico -anécdota y profundidad; esto es: un abandono de la teatralidad barroca-, y, por otro, la imposición de la frontalitat, el triunfo de la materia como superficie.

Pintados con una técnica que parece encáustica lo que da una apariencia gelatinosa a sus cuadros actuales, cubiertos de una espesa capa de brillos transparentes, el meollo de luz calcárea que habita en su centro se organiza como un torbellino de ondas expansivas, en cada uno de cuyos círculos se revelan nuevos y cambiantes reflejos cromáticos y quedan atrapados grumos matéricos, como moscas pegadas -y no es precisamente una metáfora- a la miel. La serie de cuadros titulados 'Constelacions y Grums amb ombres' son ejemplos particularmente brillantes al respecto.

Con parecida técnica, otros cuadros posteriores parecen apuntar en otra dirección, en la que se rebajan las luces y vuelven los colores. La superficie mática se hace más accidentada, y los trozos de materia orgánica incrustada rompen la superficie.

Los reflejos cegadores de esa enferma y obsesiva piel calcinada del desierto cobran una animación de materia comestible, como de grumos y gotas de guirlache, capas de engrudo, arrugas de hule, transparencias opalescentes, blancos abarquillados."¹⁵

L'obra de Barceló es buida d'imatges i de memòria i es converteix en matèria blanca i neutra. És una purificació catàrtica provocada per la topada del primitivisme de la infantesa i el primitivisme geològic del desert i d'Àfrica. No és, però, un estat definitiu; és un nou punt de partença, un grau zero de la pintura, un inici des del qual assimilar el nou paisatge i provocar la perfecta fusió duracional entre aquests dos primitivismes. Aquesta fusió s'aconsegueix mitjançant el treball interior de maduració de l'artista, amb l'objectiu final i únic de la creació d'una obra pictòrica que sigui fruit d'aquesta fusió i maduració interior.

Però per aconseguir aquest resultat definitiu es necessita temps i d'aquí el replegament del pintor en els inicis de l'obra en blanc i a partir d'aquí anar evolucionant progressivament al mateix ritme en què es va produint l'assimilació interior de les noves percepcions provocades pel desert i pels elements que poblen el paisatge d'Àfrica.

És una fase de transició a l'espera d'assimilar completament el paisatge, la cultura del desert i a partir d'aquest gran zero de la pintura va evolucionant progressivament i lentament fins aconseguir una iconografia nova fruit d'una fusió perfecta entre el bagatge cultural del pintor i el desert i les seves correspondències que s'ofereixen a l'espectador creatiu amb la indolència d'una dona afartada i indiferent.

A la novel·la de Paul Bowles *Muy lejos de casa*, s'explica de forma escairada el possible procés de creació de Miquel Barceló protagonitzat per Tom:

¹⁵ F. CALVO SERRALLER. "Barceló, el revés de lo mismo" *El País Artes*, 27-1-90, pàg. 5

*"-Comienzo a comprender su método -dijo en voz baja-. Es muy astuto. A menudo es cuestión de permitir que el azar que forma determinado detalle decida el tratamiento de todo el cuadro."*¹⁶

A la novela, el pintor, segons Madam Massot, es manté flexible fins el darrer moment i es deixa guiar per l'atzar. És a partir d'aquests petits detalls insignificants que creix l'obra africana de Barceló. Des del terra, des de l'horizontalitat més absoluta, l'obra de Barceló va creixent i guanya duració, primer blanca, econòmica, pulcre i després més intensa, fusionant les iconografies, les imatges, que ens eren conegudes i que caracteritzen Barceló: pops, peixos, crustacis, etc., amb noves imatges iconogràfiques sorgides de la seva experiència africana.

Un altre cop, Barceló aconseguirà fusionar ritmes i iconografies, imatges i les seves correspondències interiors.

A Àfrica no existeixen fronteres entre la vida i la mort, la matèria se succeeix eternament. La consciència individual queda desplaçada per insignificant. I la Història, inútil. Quan l'home ha construït només cabanes de fang i palla, que es podreixen, s'esborren els rastres que únicament la transmissió d'una herència material sòlida pot convertir en perdurables... A Àfrica res no és delimitat, tot es confon vastament.

És el contrari de tot el que havia metaforitzat Barceló a Europa i a Nova York. El mateix Barceló descriu aquest canvi:

*"Antes de África, mis cuadros eran una observación cultural, bibliotecas, otros pintores, cines, museos, el barroco, el manierismo, una reflexión europea... África me sirvió para mucho; era la manera de ver y fijarte en la más mínima sombra, despojar tu pintura de cualquier situación o trampa. Quedó todo blanco y las sombras de las cosas que se intuían... No quería... hacer pintura abstracta. Era entonces un ejercicio ascético, como querer vaciar la casa llena de muebles y hallar los espacios desnudos. África sirve mucho para eso, vives con la muerte a tu lado continuamente. Al regresar, los cuadros fueron blancos; ya lo eran antes de partir. Puede que escogiera viajar allí porque se parecía mucho a mis cuadros, con las transparencias... Después, lo que se ve en parte en París es el fruto casi de una visión de satélite y microscopio. Es la trayectoria de lo minúsculo hasta lo cósmico, la mezcla de las constelaciones con la vida molecular, de los primeros planos a la ampliación de la perspectiva tradicional... Es, también, someter los mecanismos físicos de la pintura y sus pigmentos a un juego: del pigmento que se une y forma granos con los que se componen los colores, desde una constelación de estrellas que perfilan una galaxia. Por eso hay tempestades, un plano meteorológico, un portuario cartográfico. Es un intento de fabricar un mundo artificial, con cataclismos, ríos y pliegos orgánicos."*¹⁷

¹⁶ Paul BOWLES, *Muy lejos de casa*, pàg. 116

¹⁷ M. BARCELÓ, en una entrevista amb A. Manresa, "El mundo artificial de Barceló", *El País Artes*, 15-9-90, pàg. 8

de un extremo al otro, aunque subsista una misma obsesión por la luz y por la materia orgánica, cuya descomposición implica a su vez cierta fosforescencia, ha supuesto para la pintura de Barceló algo más que un avance entre dos puntos sucesivos.

Ha sido un paso catártico, purificador. Ha significado, por un lado, un vaciamiento de lo ilusionístico -anécdota y profundidad; esto es; un abandono de la teatralidad barroca-, y, por otro, la imposición de la frontalitat, el triunfo de la materia como superficie.

Pintados con una técnica que parece encàustica lo que da una apariencia gelatinosa a sus cuadros actuales, cubiertos de una espesa capa de brillos transparentes, el meollo de luz calcàrea que habita en su centro se organiza como un torbellino de ondas expansivas, en cada uno de cuyos círculos se revelan nuevos y cambiantes reflejos cromáticos y quedan atrapados grumos matèricos, como moscas pegadas -y no es precisamente una metajora- a la miel. La serie de cuadros titulados 'Constelacions y Grums amb ombres' son ejemplos particularmente brillantes al respecto.

Con parecida técnica, otros cuadros posteriores parecen apuntar en otra direcció, en la que se rebajan las luces y vuelven los colores. La superficie matèrica se hace más accidentada, y los trozos de materia orgánica incrustada rompen la superficie.

Los reflejos cegadores de esa enferma y obsesiva piel calcinada del desierto cobran una animación de materia comestible, como de grumos y gotas de guirlache, capas de engrudo, arrugas de hule, transparencias opalescentes, blancos abarquillados."¹⁵

L'obra de Barceló es buida d'imatges i de memòria i es converteix en matèria blanca i neutra. És una purificació catàrtica provocada per la topada del primitivisme de la infantesa i el primitivisme geològic del desert i d'Àfrica. No és, però, un estat definitiu; és un nou punt de partença, un grau zero de la pintura, un inici des del qual assimilar el nou paisatge i provocar la perfecta fusió duracional entre aquests dos primitivismes. Aquesta fusió s'aconsegueix mitjançant el treball interior de maduració de l'artista, amb l'objectiu final i únic de la creació d'una obra pictòrica que sigui fruit d'aquesta fusió i maduració interior.

Però per aconseguir aquest resultat definitiu es necessita temps i d'aquí el replegament del pintor en els inicis de l'obra en blanc i a partir d'aquí anar evolucionant progressivament al mateix ritme en què es va produint l'assimilació interior de les noves percepcions provocades pel desert i pels elements que poblen el paisatge d'Àfrica.

És una fase de transició a l'espera d'assimilar completament el paisatge, la cultura del desert i a partir d'aquest gran zero de la pintura va evolucionant progressivament i lentament fins aconseguir una iconografia nova fruit d'una fusió perfecta entre el bagatge cultural del pintor i el desert i les seves correspondències que s'ofereixen a l'espectador creatiu amb la indolència d'una dona afartada i indiferent.

A la novel·la de Paul Bowles *Muy lejos de casa*, s'explica de forma escairada el possible procés de creació de Miquel Barceló protagonitzat per Tom:

¹⁵ F. CALVO SERRALLER. "Barceló, el revés de lo mismo" *El Pais Artes*. 27-1-90. pàg. 5

*"-Comienzo a comprender su método -dijo en voz baja-. Es muy astuto. A menudo es cuestión de permitir que el azar que forma determinado detalle decida el tratamiento de todo el cuadro."*¹⁶

A la novela, el pintor, segons Madam Massot, es manté flexible fins el darrer moment i es deixa guiar per l'atzar. És a partir d'aquests petits detalls insignificants que creix l'obra africana de Barceló. Des del terra, des de l'horizontalitat més absoluta, l'obra de Barceló va creixent i guanya duració, primer blanca, econòmica, pulcre i després més intensa, fusionant les iconografies, les imatges, que ens eren conegudes i que caracteritzen Barceló: pops, peixos, crustacis, etc., amb noves imatges iconogràfiques sorgides de la seva experiència africana.

Un altre cop, Barceló aconseguirà fusionar ritmes i iconografies, imatges i les seves correspondències interiors.

A Àfrica no existeixen fronteres entre la vida i la mort, la matèria se succeeix eternament. La consciència individual queda desplaçada per insignificant. I la Història, inútil. Quan l'home ha construït només cabanes de fang i palla, que es podreixen, s'esborren els rastres que únicament la transmissió d'una herència material sòlida pot convertir en perdurables... A Àfrica res no és delimitat, tot es confon vastament.

És el contrari de tot el que havia metaforitzat Barceló a Europa i a Nova York. El mateix Barceló descriu aquest canvi:

*"Antes de África, mis cuadros eran una observación cultural, bibliotecas, otros pintores, cines, museos, el barroco, el manierismo, una reflexión europea... África me sirvió para mucho; era la manera de ver y fijarte en la más mínima sombra, despojar tu pintura de cualquier situación o trampa. Quedó todo blanco y las sombras de las cosas que se intuían... No quería... hacer pintura abstracta. Era entonces un ejercicio ascético, como querer vaciar la casa llena de muebles y hallar los espacios desnudos. África sirve mucho para eso, vives con la muerte a tu lado continuamente. Al regresar, los cuadros fueron blancos; ya lo eran antes de partir. Puede que escogiera viajar allí porque se parecía mucho a mis cuadros, con las transparencias... Después, lo que se ve en parte en París es el fruto casi de una visión de satélite y microscopio. Es la trayectoria de lo minúsculo hasta lo cósmico, la mezcla de las constelaciones con la vida molecular, de los primeros planos a la ampliación de la perspectiva tradicional... Es, también, someter los mecanismos físicos de la pintura y sus pigmentos a un juego: del pigmento que se une y forma granos con los que se componen los colores, desde una constelación de estrellas que perfilan una galaxia. Por eso hay tempestades, un plano meteorológico, un portuario cartográfico. Es un intento de fabricar un mundo artificial, con cataclismos, ríos y pliegos orgánicos."*¹⁷

¹⁶ Paul BOWLES, *Muy lejos de casa*, pàg. 116

¹⁷ M. BARCELÓ, en una entrevista amb A. Manresa, "El mundo artificial de Barceló", *El País Artes*, 15-9-90, pàg. 8

El camí de la pintura que Barceló faria a Mali ja estava marcat des de la seva estada a Nova York. La gran ciutat trepidant i violenta havia buidat de dramatisme la seva pintura i iniciava una nova partida des dels orígens del color, de l'absència de formes i del no-res. El paisatge d'Àfrica s'assemblava als seus quadres, i aquest podria ser el motiu del seu viatge. Però sembla que són fruit d'un procés que ja estava començat. Després del soroll, el silenci: després de la multitud, el desert. La casa de Barceló es buida de mobles per recomençar de nou. Una catarsi conseqüència del ritme salvatge tant creatiu com social.

En poc més de cinc anys, Miquel Barceló havia passat de ser un complet desconegut que vivia en les condicions que li són pròpies a un principiant, a ser un dels pintors més carismàtics i de més èxit de la pintura europea i que, a la vegada, era el paradigma cultural d'un país que renaixia de cara a l'exterior en forma d'uns valors que li eren desconeguts des de feia molt temps o que mai se li havien reconegut: modernitat, frescor, èxit, progrés, intel·ligència, atractiu...

Àfrica és com una cura de salut mental, un luxós balneari a l'aire lliure. D'aquesta saturació neix Àfrica per a Barceló, l'Àfrica desèrtica i sense sortida al mar, l'Àfrica del riu i de l'absència de cultura occidental.

3. DESMITIFICACIÓ DE LA CULTURA: GEOMETRIA DEL BUIT

Per a Baudrillard¹⁸, el desert només és una crítica extàtica de la cultura, una forma extàtica de la desaparició.

Barceló vol "desaparèixer" als ulls del reduït i deglutidor món de l'art. I escolleix un desert. La grandesa dels deserts consisteix en ser, en la seva aridesa, el negatiu de la superfície terrestre y els nostres posats civilitzats. El desert és com una xarxa lluminosa i fòssil provista d'una intel·ligència humana i una indiferència radical, com el mar, on les ondulacions geològiques cristal·litzen les passions metafísiques de l'espai i el temps. En un lloc així cada dia s'inverteixen els termes del desig, i la nit els aniquila. Però amb l'albada, quan comença a fer-se de dia, es desperten les renous fòssils i el silenci animal.

Quan Miquel Barceló agafà el jeep per travessar el desert intentava fondre's amb el moviment a través de la velocitat i de l'oblit. Amb la velocitat les imatges anecdòtiques s'esborren. Segons Baudrillard, la velocitat crea objectes purs, és en sí mateixa un objecte pur des que elimina el terra i les referències territorials, remunta el curs del temps per a anul·lar-lo, corre amb major rapidesa que la seva pròpia causa i supera el curs per a aniquilar-la. Constitueix el triomf de l'efecte sobre la causa, el d'allò instantani sobre el temps com a profunditat, i el de la superfície i l'objectivitat pura sobre la profunditat del

¹⁸ J. BAUDRILLARD, *Amèrica* Barcelona, Ed. Anagrama, 1987

desig. La velocitat crea un espai iniciàtic que pot implicar la mort, i on l'única norma consisteix en esborrar les empremtes. Córrer provoca una mena d'invisibilitat, de transparència, de transversalitat de les coses pel buit. És una espècie de suïcidi a càmera lenta per l'extenuació de les formes, manera delectable de la seva desaparició. La velocitat no és vegetativa, es troba més pròxima al mineral i a una deflexió cristal·lina, essent ja el lloc d'una catàstrofe i una consumació del temps. Però possiblement la seva fascinació només sigui la del buit, quan no hi ha més seducció que la del secret. La velocitat és l'inici del buit: la nostàlgia d'una reversió immòbil de les formes, rera de l'exacerbació de les formes vives en la geometria.

Per aquest motiu les obres del Barceló del desert són metàfores de la geometria, espais iniciàtics on el buit formal substitueix les petjades de la memòria i les empremtes de la cultura. Formalment, les seves obres es tornen més "invisibles", com a miratges plens de transparències, simbologies de la transversalitat de l'espai i del buit.

Per a Baudrillard, els deserts no són una naturalesa oposada a les ciutats, sinó que:

*"designan el vacío, la desnudez radical que existe tras cualquier institución humana. Designan al mismo tiempo las instituciones humanas como metáfora de este vacío, y la obra del hombre como continuidad del desierto, la cultura como espejismo y perpetuidad del simulacro. Los desiertos naturales... abren las puertas de los desiertos del signo... enseñan a leer a la vez la superficie y el movimiento, la geología y la inmovilidad. Crean una visión expurgada de todo lo demás, las ciudades, las relaciones, los acontecimientos, los media. Inducen a una visión exaltante de la desertización de los signos y los hombres. Constituyen la frontera mental donde van a parar las empresas de civilización. Permanecen al margen de la esfera y la circunferencia de los deseos... Son nuestro operador mítico."*¹⁹

Els deserts naturals obren les portes als deserts dels signes. Però a diferència de l'acció de la natura sobre els deserts naturals, l'home pot omplir novament de signes un espai geològic estèril mitjançant la seva imaginació: una imaginació que és activada fortament per l'absència d'elements sígnics perturbadors, absència que té el seu motor i origen en el mateix espai sideral del desert.

El desert és, segons Baudrillard, l'únic lloc on seria possible reviure, al mateix temps que l'espectre físic dels colors, *"nuestros sucesivos devenires: mineral, vegetal, desierto de sal, duna de arena, roca, mineral, luz, calor, todo lo que la tierra ha podido ser, todas las formas inhumanas por las que ha pasado, reunidas en una única visión antológica."*²⁰

El desert, tot i ser absència de memòria, activa per altra banda la nostra memòria més íntima i, a la vegada, global, en posar-nos en contacte amb el nostre devenir natural a través del temps. El desert activa correspondències i és la memòria sense signes del nostre passat que ja no existeix i que és absència i buit i que només reneix en el nostre

¹⁹ J. BAUDRILLARD, *América*, pàg. 89

²⁰ *Ibid.*, pàg. 95

pensament com una irrealitat falsa que ens pertany però que no tenim, ni tindrem mai. Activa les correspondències entre aquest primitivisme eixarmat per la memòria, i la realitat geològica assígnica del desert. És, en definitiva, una fàbrica d'imatges que broten directament de la nostra memòria activada, una extensió natural del silenci exterior del nostre cos. Si el llenguatge, les tècniques i els edificis dels homes són l'extensió de les seves facultats constructives, només el desert ho és de la seva facultat d'absència, l'esquema ideal de la forma desapareguda. Quan se surt del desert és difícil adaptar-se. L'ull no pot posar-se en les coses, i totes les construccions humanes o naturals que intercepten la vista semblen obstacles emprenyadors que corrompen la perfecta amplitud de la mirada. Sortit del desert, l'ull busca per totes bandes i maneres recuperar mentalment el buit perfecte, i només pot imaginar el desert com a filigranes de totes les zones habitades, de tots els paisatges. Desacostumar-se és lent i no total.

Miquel Barceló explica l'efecte que li produeix abandonar Àfrica i el desert:

*"Llegas al aeropuerto de París y la gente es antipática, está triste... el frío tampoco ayuda, aunque no sólo es físico, también es interior. Pides un café en un bar y te lo tiran a la cara. En Africa cualquier cosa es muy dulce, las relaciones con la gente enseguida son cálidas. Es algo físicamente muy notable, hasta el punto de que al principio, al volver de Mali, enfermaba y no podía soportarlo. Insultaba a cualquiera."*²¹

El desert és quelcom més que un espai buidat de tota substància. De la mateixa manera, el silenci no és només allò despulpat de tot soroll. No fa falta tancar els ulls per escoltar-lo. Ja que també és *el silenci del temps*.

Les postes de sol s'assemblen a gegantins arcs de Sant Martí que duren una hora. Les estacions no tenen ja sentit: de matí és primavera; a migdia, estiu; i durant les nits en el desert, malgrat el fred, mai és hivern. S'assembla a una mena d'eternitat suspesa en la que l'any es renova cada dia. El desert és com l'estiu de les nostres vides i les platges arenals de la nostra infantesa. Amb el desert Barceló recupera la seva infantesa, interessant a nivell creatiu, ja que l'arena és semblant i la violència solar només varia en intensitat. La fascinació de la calor és metafísica. Els mateixos colors, blaus, pastels, malves, morats, resulten d'una combustió lenta, geològica i intemporal. D'aquí l'efecte que senyalava Calvo Serraller provocat per una tècnica encàustica, semblant a una pintura feta amb cera amb la qual els colors són combinats i que es fon després amb ferros calents perquè aquests quedin fixats. La mineralitat del subsol surt a la superfície en forma de vegetals cristal·lins ja que tots els elements naturals passen la prova del foc. El desert ja no és el paisatge, sinó la forma pura que resulta abstraient totes les altres.

El desert, a l'igual que el mar, a l'igual que les ciutats nordamericanes, al contrari de les ciutats europees; està mancat d'un nucli central. Però a la vegada és un espai finit, concèntric, que creix en intensitat cap a l'interior, cap un punt central geogràfic i invisible als ulls dels homes, per tant irreal; només visible als ulls de l'agrimensor.

²¹ M. BARCELÓ en una entrevista amb J. Ribas, ob. cit., pàg. 44

Per a Blai Bonet, el despullament de Miquel Barceló a Àfrica és total:

“Farrutx, Nova York, Porto Colom, Los Algarves, no tenen, en aquella hora concreta dels anys de la seva vida, la proximitat i els acostaments, sensibles en l’ull, que contenen, retenen i regalen de si mateixos els cossos d’humanitat que a Àfrica tenen els seus ulls: fer-se la vida amb les mans, les cabres, els gambaners, els salabres, un cert cel, una certa terra, la passió de la randa de la bromera en l’arena, la sensualitat, la blancor del mineral en les dents, l’abandó als propis recursos, el misteri, el miracle, la substantivitat del fal·lus, la salabrosa, llarga barca vella com la terra... i la certesa que les pedres mai no han estat pedres.”²²

Però mentre Barceló és a Mali, també arrossega la seva memòria:

“mentre té a Mali els seus ulls mentals, els seus ulls històrics, els ulls del cos i els ulls de la carn, Miquel Barceló, en el seu bategador passat mestre, porta el Valdés Leal de l’Hospital de la Misericòrdia, de Sevilla, tal i com duu Velázquez, Goya, Picasso, Jackson Pollock, tal i com té i conté la natura Miquel que, entre d’altres matèries, floracions, floridures, verdets, d’arma i de varó, porta les natures històriques, culturals, sacralitzades, dels que, el dimecres de cendra, llancen farina entre les cames de les noies... El desert és una màquina de reconèixer Qui és l’home, de sentir Qui és i Qui vol ser l’home: Qui és i Qui vol ser la pintura...”²³

Miquel Barceló va al desert però segueix sent ell mateix, hi porta tot el seu bagatge cultural i tot el moviment dorsal interioritzat que l’ha fet així com és als ulls seus i als ulls dels altres. Hi porta la seva memòria i la seva infantesa i l’objectiu d’aquesta màquina de crear que és Barceló és continuar un camí, un trajecte cartogràfic traçat sobre el llogar dels portolans de la vida, perquè el desert “només vol existir per a qui vol anar a viure-hi sense fer-ne comptes, a deixar fer al qui sap... I el qui sap és aquell que vol ser a un altre lloc i se conforma a fer-s’hi camí: no fuig d’enlloc, ni d’un sistema, de res, ni de ningú: va cap a un camí, i és un desert, que és el desert.”²⁴

Per a Blai Bonet, la imatge “és l’aparició de l’encetament de l’esperit d’absència que tots els éssers i totes les coses porten en el cor de la seva matèria i en el cor dels gestos de la seva matèria”. I acaba preguntant-se: “és la imatge una absència?”²⁵

El treball del pintor consisteix en captar totes les correspondències i ser un mateix, universal i arrelat a la terra a la vegada:

“... una sargantana color de card en el juliol està immòbil i és viva amb els ulls

²² Blai BONET, “Miquel del desert”, catàleg Galeria Salvador Riera, juny 1992, pàg. 10

²³ *Ibid.*, pàg. 12-13

²⁴ *Ibid.*, pàg. 13

²⁵ *Ibid.*, pàg. 14

astorats davant el clamor de la llum amb el seu cel esturat com les ales d'un aucell que va de cap al vol; una pedra amb una cara allisada i l'altra amb dos cantells esmolats que, amb la seva ombra, grisa i rosa com la idea d'una fulla de perla, presideix l'espai fondo de la superfície amb llesques de relleus de pols de la mar; el cap ja canavera d'un ase argelí, d'un mul somerí, polits fins a l'èxtasi pel vent i pel sol, calcigats com a sacrificis de pedra treballada per l'obra de l'univers que pot arribar enllà d'on vol perquè la seva tasca és enganxar sense aturall totes les coses les unes amb les altres; poder llegir el Times a la claror de les estrelles en un cel sense lluna."²⁶

Enganxar sense aturall i, per enganxar, cal moure's per a procrear amb el moviment. El pitjor de tu a través del caos. Només així és possible una purificació que es transmet a la pintura.

La relació de Barceló amb Àfrica no és la del qui fuig d'enlloc -com assenyala encertadament Blai Bonet-; sinó que hi viu sense fer-ne comptes, acceptant les regles del joc, les que imposa el desert i la gent que l'habita.

Un dels problemes més angoxants del procés creatiu és saber si el que fas val la pena ser creat o si és una simple inèrcia de les coses creades, una caricatura del teu propi estil. Dins d'un ambient recarregat d'estímuls externs i de simulacres, el reconeixement de l'autenticitat de l'obra a l'hora de la seva creació mecànica es fa difícil. Autenticitat o simple simulacre? Com destriar les coses autèntiques de les coses que no ho són quan ambdues conviuen dins un mateix paisatge mediàtic? A Mali, el problema no existeix. A Àfrica hi ha una intensa immediatesa que exerceix de sedàs entre realitat i simulacre, convertint en anecdòtic aquest darrer.

"Mali es un examen absoluto. Cuando llego a hacer algo que resulta aceptable en Africa es porque tiene un poder, porque existe realmente... En Africa un cuadro es un objeto extraño, la pintura no entra en sus formas de expresión, en principio. Y sobre todo en situaciones tan tremendas. Gao en el año 88... acababan de pasar una sequía tremenda, había cientos de miles de refugiados al lado del río, sobreviviendo de mala manera, después hubo un golpe de estado y una revolución. Yo soy muy consciente de todo ello, mis amigos me lo cuentan y yo lo veo todos los días en la calle; es fuerte pintar allí."²⁷

Pintar a Àfrica perd tot sentit de simulacre. Els temes s'autoseleccionen ells mateixos i no hi ha confusió iconogràfica. Al seu diari personal, Miquel Barceló escriu:

"Nous temes: tallers de reparacions. Futbolins..." (Segou, 3-1-92),

"El cotxe amb les pintures es troba on el vaig deixar l'any passat, ple de pols..."
(Segou, 2-1-92)

²⁶ B BONET, ob cit., pàg 13

²⁷ M BARCELÓ, en una entrevista amb J Ribas, ob cit., pàg 43

“Una espècie de tèrmit s’ha menjat el pèl dels meus pinzells” (Segou, 4-1-92).

“Treballo al penya-segat sobre Banani-na. Em porten un bidó de cervesa de mill. Intento fer alguna cosa amb les formacions geològiques del barranc però tal vegada s’assemblen massa als meus quadres” (Gogolí, 20-1-92)

“Amb els vells dogon dibuixem allà en terra els plànols del taller que pretencen construir-me al barranc. Sentit simbòlic de l’arquitectura dogon. Símbol dels números. Pluja, pollastres i cervesa de mill” (Gogolí, 23-1-92)

“Títols bambara per als meus quadres. Preparatiu per al viatge de tornada. Febrer. Plou moltíssim des de fa tres dies” (Segou, 25-1-92)²⁸

4. RENAIXEMENT DEL PROCÉS CREADOR

“Petits progressos en llengua dogon”, escriuria a Gogolí, el vint de gener de 1992. La integració de Miquel Barceló en el paisatge i en la cultura dogon és lenta i progressiva.

“El pueblo donde vivo, en el país Dogon, un pueblo muy pequeño de unos cientos de habitantes, el Togu-Na, que es el sitio donde los hombres se reúnen para tomar las decisiones del pueblo, estaba destruido desde hacía dos generaciones. Los viejos decían: ‘Es una vergüenza, nunca se puede hablar porque siempre hay niños, mujeres y gallinas por todas partes’. Las mujeres tienen una casa redonda para ellas, que es donde tienen las reglas y donde aprenden las cosas de la vida. Entonces les propuse que yo me encargaría de restaurar el Togu-Na y reparar los pilares, que son troncos de madera tallados que representan historias. Hubo muchas reuniones y me descubrieron algo que no sabía. Un día, el que yo hasta entonces creía que era el jefe del pueblo, me llevó ante el que de verdad era el jefe, alguien que nunca había visto, que vivía solo en una casita. Era un señor viejísimo, leproso, ciego, sin manos ni dedos, sin nariz, una figura impresionante. Se sentó frente a mí y me explicó que para construir un nuevo Togu-Na alguien tenía que morir. De pronto me susurró que él ofrecía su muerte para que se edificara este Togu-Na y también me dijo que él ya sabía de mi existencia y que tenía que ser así. Que tenía que ser alguien que viniera de lejos el que arreglara este asunto. Este señor murió y se construyó el Togu-Na. Yo me quedé de piedra. Sólo más tarde me di cuenta de que no era un accidente, que los viejos lo habían pensado todo mucho antes. Yo estoy allí porque ellos han decidido abrirme su mundo para que me quedara. En ningún caso ha sido mi decisión.”²⁹

²⁸ M. BARCELÓ, *Fragments de quaderns de viatges*, catàleg Galeria Soledad Lorenzo, 1992

²⁹ M. BARCELÓ, en una entrevista amb J. Ribas, ob.cit. , pàg. 43

Miquel Barceló es va integrant progressivament i va formant part de la mitologia del petit poble Dogon. I ho fa amb un respecte quasi místic, sense paternalismes, entenent la cultura de igual a igual, sense cultures inferiors o superiors, amb el respecte d'una persona acabada d'arribar que sense forçar s'integra dins una cultura com un arbre s'integra a un paisatge. L'actitud del pintor és molt diferent a la de la gran majoria d'occidentals que passen per allà evidenciant una superioritat tecnològica que es confon, moltes vegades, amb una superioritat cultural:

"Una francesa, pertanyent a una d'aquestes absurdes organitzacions humanitàries que vénen a donar lliçons (*Nos ancetres les gaulois*) o a arrencar quatre queixals cada deu anys em pregunta que faig aquí. Un estudi etnogràfic sobre els costums dels blancs a Àfrica, li dic. Donat que m'ofereix el seu ajut li pregunto si caga tots els dies y quantes vegades i que si es fa net amb la mà dreta, o amb paper, o amb res..." (Gogolí, 18-1-92)³⁰

La relació de Miquel Barceló amb el poble Dogon, intenta ser d'igual a igual, sense presuposar una superioritat per cap de les dues bandes perquè, al cap i a la fi, no hi ha cultures superiors sinó cultures més desenvolupades que porten una marxa més extensa cap el mateix camí de l'evolució: distància que, com a individus, es retalla enormement convertint-se en peces més o menys duradores entre els rites del naixement i de la mort. Aquest és el primitivisme que més dolorosament ens uneix a tots els homes i dones de totes les cultures i de totes les races; i que a la vegada ens uneix amb tots els éssers vius que pobles o que han poblat el planeta.

Àfrica, reafirma l'actitud de Barceló davant la vida i les seves circumstàncies. Miquel Barceló construí un ambulatori al petit poble on viu i, per la seva banda, els seus habitants li construïren una casa i un petit taller.

"Estuve con los viejos dibujando el taller sobre la tierra. Fue una experiencia muy bonita. Buscábamos la orientación de las ventanas y el número de oberturas, el lugar para que las golondrinas pudieran anidar... Son cálculos muy precisos porque todo tiene una función simbólica. Ellos saben cómo trabajo y es una casa muy sencilla. Una cocina y un cobertizo con un cuartito para encerrar mis pinturas cuando hay temporada de lluvias... Cuando llego allí, dejo el coche a bastantes kilómetros y después voy andando con mis pinturas y con las cosas y los medicamentos para este pequeño hospital que tenemos. Participo en los funerales y en estas ceremonias, que las hay continuamente, que a veces duran días y noches enteras con tambores, bailando. Es entonces cuando salen las máscaras. Sobre todo cuando es el funeral de un viejo importante. Y sin duda esto influye mucho en mi trabajo, pero no como iconografía, no creo que haya modificado excesivamente mis imágenes. Es algo mucho más profundo, que está incluso relacionado con la idea de sacrificio, con la idea de los ciclos: muerte y crecimiento. Es

³⁰ M. BARCELÓ, "Cuaderno de Mali". *El País Semanal*, pàg. 58

muy animista, desde luego."³¹

Miquel Barceló no incorpora l'anecdota africà a la seva pintura. A pesar de les experiències impressionants provocades per la convivència quotidiana amb una cultura dura i no contaminada per la cultura occidental com és la cultura dogon, Miquel Barceló no les incorpora a la seva iconografia. L'exemple impactant relatat pel mateix Barceló a l'hora de la construcció del Togu-Na no és traslladat iconogràficament a la seva pintura. Per contra, Miquel Barceló se serveix de la intensitat provocada per aquesta experiència per aplicar-la als seus temes de sempre, a la seva iconografia pròpia. No retrata el cap del poble i tota la seva càrrega simbòlica a la manera de Delacroix i els seus apunts de les curses de Mekinez durant la seva estada al nord d'Àfrica. Miquel Barceló no incorpora nous temes com els típics viatgers curiosos impactats per exotismes que els hi eren desconeguts. No hi veu una superioritat de la seva cultura i si hi mostra un gran respecte a una cultura de la qual n'és un convidat privilegiat. Amb tot el respecte del món intenta copsar i assimilar aquesta experiència i aplicar la intensitat de l'escena als temes que li són propis i que, a la vegada, són universals: gent, animals, moviment orgànic, formes geològiques, vida, mort, pas del temps i modificacions que provoca en el ritme de l'evolució creadora... Miquel Barceló rebutja la mirada indiferent, la que no respon a una implicació personal, per a seguir fidel al moviment dorsal que l'ha convertit, des dels inicis remots del temps, en el que és com a pintor i com a persona pertanyent a una societat pròpia, com pròpia i original és la petita societat dogon. Miquel Barceló intenta copsar pictòricament les correspondències que uneixen entre si les coses convertint aquestes associacions en imatges originals i pròpies, de la mateixa manera que ho descrivia Bergson:

*"... la materia tiene tendencia a construir sistemas aislables, que se pueden tratar geométricamente... La materia nunca va hasta el final y el aislamiento no es jamás completo. Si la ciencia va hasta el fin, y aísla completamente, es por comodidad de estudio. Sobreentiende que el sistema, aislado, permanece sometido a determinadas influencias exteriores... No es menos cierto que estas influencias son otros tantos hilos que unen el sistema a otro más vasto, éste a un tercero que los engloba a ambos, y así consecutivamente hasta que se llega al sistema más objetivamente aislado y más independiente de todos, el sistema solar en su conjunto. Pero incluso aquí, el aislamiento no es absoluto. Nuestro sol irradia calor y luz más allá del planeta más lejano. Y, por otra parte, se mueve, arrastrando consigo los planetas y sus satélites, en una dirección determinada. El hilo que le une al resto del universo es sin duda muy tenue. Y, sin embargo, a lo largo de este hilo se transmite, hasta la parcela más pequeña del mundo en que vivimos."*³²

³¹M. BARCELÓ, "Quaderno de Mali", ob.cit., pàg. 43

³² Henri BERGSON, *Memoria y vida*, pàg. 12-13

Barceló no intenta reflectir un sistema desvinculat de qualsevol altre sistema, més aviat intenta encadenar-se a aquest fil i juntament amb ell unir els sistemes entre sí amb la intenció d'aconseguir petits universos amb llum pròpia. D'aquesta manera, no "contarà" pictòricament l'encontre ritualitzat amb el cap del poble que ofereix la seva mort per a poder construir un nou Togu-Na que constitueix per si sol tot un sistema. Per contra, intentarà vincular aquest sistema amb d'altres provant d'albirar el brot de moviment atzarós que uneix els sistemes entre sí en una successió infinita -tan infinita com la duració de l'univers- encabida en el temps.

Pocs artistes, tant escriptors com pintors, rebutjarien un tema tan atractiu i tan carregat de simbolisme com, per exemple, el de l'escena descrita per Barceló referent a la construcció del Togu-Na. Coneixent els processos creadors de Delacroix reflectits en les seves pintures africanes, és lògic pensar que hagués traslladat gràficament la visita al cap del Togu-Na. Hemingway l'hagués descrit amb la seva prosa econòmica i durament elegant. El mateix Paul Bowles incorpora anècdotes exòtiques contextualitzades a les seves novel·les. Barceló, per contra, s'interessa més per les correspondències que uneixen els sistemes. Està més interessat a seguir l'atzar que brolla de les coses i les transforma, que a concentrar-se en la mateixa entitat separada sense relació amb el seu context temporal. Bergson escriu:

*"El universo dura. Cuanto más profundizamos en la naturaleza del tiempo, tanto más comprenderemos que duración significa invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo. Los sistemas delimitados por la ciencia no duran porque se hallan indisolublemente ligados al resto del universo. Ciertamente que en el propio universo hay que distinguir... dos movimientos opuestos, uno de 'descenso', otro de 'ascenso'. El primero no hace más que extender un rollo ya preparado. En principio podría realizarse de un modo casi instantáneo, como ocurre con un resorte que se distiende. Pero el segundo, que corresponde al trabajo interior de la maduración o de creación, dura esencialmente, e impone su ritmo al primero, que es inseparable de él."*³³

Miquel Barceló oblida pictòricament la visita feta al cap del poble, però la memòria conserva els trets essencials que van madurant a l'interior del pintor de manera inconscient. Aquesta maduració interior brollarà, també de manera inconscient, no amb un llenguatge ple de referents a la realitat viscuda, sinó més aviat amb un llenguatge pictòric nou que, gràcies a aquesta maduració interior adquirirà de manera inconscient la forma matèrica d'un univers autònom regit per unes regles pròpies. Construir un petit univers en miniatura i observar la seva evolució. Aquesta nova imatge no tindrà -ni tindria als ulls d'un observador que hagués presenciat l'escena primera i el resultat pictòric final-, una similitud evident a la provocada per la visita a la casa del cap del poblat; de la mateixa manera que el fruit no s'assembla simètricament a l'arbre que li ha donat vida. Hi haurà això sí, una sèrie de correspondències que uniran subtilment l'escena primera amb

³³ H. BERGSON, ob. cit., pàg. 13

l'escena iconogràfica resultant: correspondències de color, de textura, de matèria, de to, de volum, d'atmosfera. L'escena que ha provocat aquesta nova imatge iconogràfica romandrà oculta rere aquestes subtils correspondències.

Si l'escena descrita per Barceló ens dóna les pistes per saber "com no" funciona el seu procés creador; el seu diari escrit a Grand Bassam i datat el tres de gener de 1991 ens dóna les pistes de "com sí" funciona el procés creatiu de Miquel Barceló. En el dietari, el pintor escriu: "Nou hit musical: "Cabri mort n'a pas peur des couteaux".

L'escriptor Gabriel García Márquez assegura que el punt de partida dels seus llibres és una imatge visual. Joan Miró, en una carta datada l'any 1924 i adreçada a M. Leiris, apunta una similitud comuna en els processos creadors de pintors i literats:

"... els literats, vosaltres, els meus amics, m'heu ajudat molt i m'heu facilitat la comprensió de moltes coses. Penso en la nostra conversa en què em va dir que a partir d'un mot qualsevol miràveu què podia sortir. He fet una sèrie de cosetes sobre fusta en les quals parteixo de la forma que em dóna el material. Aquest punt de partença d'una cosa artificial és paral·lela, al meu parer, al que podrien obtenir els literats partint d'un so qualsevol, de les R.R. del cant d'un grill, per exemple, o de la pronúncia isolada d'una consonant o d'una vocal, tant si el so és nasal com labial. Aquest so, tot sol, podria crear en vosaltres, els poetes, un estat metafísic sorprenent, fins i tot només amb la pronúncia de les vocals o de les consonants sense la més mínima significació."³⁴

El procés descrit per Miró és molt semblant al descrit per Paul Bowles al seu llibre, en col·laboració amb Miquel Barceló, *Muy lejos de casa*, ja citat en aquest mateix capítol (pàg.143).

Robert Marteau, a propòsit de les obres realitzades a Àfrica fins l'any 1992, descriu tangencialment el procés creatiu de Barceló:

"El meu món es crea en aquest moment, amb aigua i llot, amb els seus animals, els seus vegetals i, per acabar, els seus homes. Algú mira, però no el veiem. Hi ha llum però no aconseguim descobrir d'on ve. L'extensió s'atura només davant el quadrilàter de la tela, en la coagulació de la matèria que aspira a tot allò il·limitat. A través de l'art de pintar remuntem fins als elements: aliments de la vida. L'ull, auxiliar dels dits de la mà, toca sense abstruir: il·luminat pel que, de llum pròpia, és imprès. És veritat, no hi ha cel ni horitzó. Tampoc no hi ha perspectiva. Sentim que el pintor no es deixa distreure per cap llei, regla o prova apresada. He obrat a contrapèl, deslligat el mocador que tapava els seus ulls: aleshores, de sobte, el món sorgeix, en la seva novetat esgarrifosa, envers el nen perplex. Veu el que s'ofereix, agenollat tal com es va fer: en actitud de pregària. La tela penjada al mur provoca a l'espectador un lleuger vertigen, un desplaçament interior, una deriva. Ell es deu a la mirada nua i simple a la qual és addicte, sense haver-se donat compte, al principi. La densitat ho volatilitza. Veu el moviment

³⁴ J. MIRÓ, carta a M. Leiris, Mont-roig 10-8-1924, *Joan Miró 1893-1993*, pàg. 181

capturat en l'atenció que trenca el gest. Atzar i caos no són més que imatges nascudes de la nostra insuficiència. El més petit, al contrari, és en harmonia, amb la qual cosa, a poc a poc, el trasllada a la immensitat. No és per afany de tot allò pintoresc, per desig de presència en origen, que Barceló passa temporades a l'Àfrica. El que li és estrany li és estranger. El pes específic i la magnitud li revelen el lloc. I ell ho revela, al seu torn, pensant-ho amb l'ull i la mà -tot fotent mà a la pasta, cal dir-ho. I la pasta creix i el país apareix en la seva realitat tangible. És un tros de la creació i la creació creant-se: és un acte poètic, és el que reconeixem en la sorpresa que provoca i en la pau contestatària que la segueix. Pels ulls, el nostre esperit creu percebre que la contemplació ha presidit en la factura de les seves obres i que se la restituïm en estar atents. És notable que totes aquestes teles han trobat el seu Orient i la seva aigua, com es diu a propòsit de les perles. I això no obstant, menys preciós. Per art d'encantament, la transparència neix de la compacitat, capta i manté en suspens una exhalació de tint. De la pintura, se'n diu llot, paret, per la travessia de colors fins a la simplificació sol·licitada. És per això, sembla, que l'obra de Barceló arriba a tanta gent. Gràcies a la seva presència nua es renova, en cadascú, una memòria geològica que comporta l'al·lusió, sense que res no sembli demostratiu, una memòria pictòrica. En la discreció, el secret mateix, donat a qui no amaga res. Ningú no s'imagina que el pintor es limiti a resoldre problemes d'ordre tècnic: cadascú veu aviat el que té davant, com si fos natural. No es diu, natural, en tauromàquia, la passada que es fa amb el canell esquerre, artífici major que funda el classicisme! A més, el toro ens mira: hi és, en aquella sèrie d'estampes consagrades a la cursa de toros. És de cara, el frontal armat. És l'enigma i el nucli de la vida. S'hi enclou el secret."³⁵

L'escena de la creació del Togu-Na a canvi de la mort del vell cap del poble és traslladada al llenç -als llenços- en forma de tota la seva càrrega metafòrica i simbòlica. Ve a ser la creació de la matèria a partir del sacrifici de la mort: la matèria creant-se i recreant-se fins a l'infinit. Llavors si que és una traducció real encara que no hi reconeguem cap referent real, només la memòria del seu simulacre. Nosaltres, espectadors atents, veurem l'escena del Togu-Na sense saber realment de la seva existència, sense haver-la vista mai ni en somnis. Se'ns apodera la mateixa sensació que la ment humana ens ofereix a vegades de reviure novament, passa per passa, gest per gest, imatge per imatge; una escena que ja havíem viscut en el passat però de la qual no en tenim memòria concreta sinó només això: una simple sensació d'haver-la viscuda ja.

La pintura de Barceló remou la nostra memòria geològica, la nostra memòria d'éssers vius, la nostra memòria de l'evolució, la nostra memòria cultural, la nostra memòria dorsal, la nostra memòria personal, la nostra memòria psicològica.

De la mateixa manera que la pintura de Barceló no defuig els fets del destí per contradictoris i enutjosos que, en el moment de produir-se, puguin semblar, més tard aquests fets poden coordinar-se amb la trajectòria lineal de la vida i de l'obra; els propis

³⁵ Robert MARTEAU. "Miquel Barceló", catàleg Galena Salvador Riera, 1992, pàg. 22

fets del destí de l'espectador poden coordinar-se amb les correspondències sorgides de l'obra de Barceló obrint-nos mons que ens són propis.

L'èxit musical d'un estiu, repetitiu i obsessiu, pot obrir, també, a vegades, correspondències que coordinin experiències viscudes amb anterioritat i que ens donin la clau d'un conjunt que havia permanescut ocult a les nostres percepcions abans d'apoderar-se de nosaltres el ritme repetitiu d'una cançoneta: "Cabri mort n'a pas peur des couteaux". La cançó dona peu a una sèrie de quadres on Barceló, després de tres anys de la seva arribada a Àfrica, aconsegueix una fusió entre el paisatge i la vida a Àfrica i la seva iconografia particular que ha anat arrastrant, en forma més o menys cristal·litzada, des dels seus orígens vitals a l'illa.

Mali és un país sense mar. Precisament Miquel Barceló, després de la seva estada a Portugal, quan havia volgut prolongar aquesta experiència en el desert havia escollit el riu Níger. Fins aleshores, el riu no formava part de la cultura vital de Miquel Barceló. Mar i ritme a l'illa, mar a Barcelona, mar a Portugal, mar a Nova York. El riu només havia estat present de forma tangencial a París. Un riu domesticat com el Senna, una part més del paisatge de la ciutat. Però el riu en estat salvatge com una mar desfeta, no havia estat present fins aleshores en la cosmologia de Barceló. Residint al costat del riu Níger, Miquel Barceló anà canviant de forma gradual la seva iconografia. Si al costat del mar havia pintat barques, al costat del riu començà a pintar piragües. Quan volgué fer un viatge seguint el curs del riu entre Segou i Gao es féu construir una piragua adaptant-la a les seves necessitats:

"Hice un viaje de dos meses de Segou a Gao en una (piragua) que construí con los constructores de piraguas, que pertenecen a una etnia de pescadores que viven en el río. La piragua tenía una mesa para pintar y unos recipientes para evitar que se me cayeran los trastos. Estuve dos meses pintando en esta piragua, y de pronto hubo un golpe de estado y estalló una revolución. Mediante una radio pequeña me iba enterando de cómo empeoraba la situación. Cerraron las fronteras, el aeropuerto, las embajadas... Yo pensé, mientras esté en el río con la piragua, perfecto, porque tenía ahí todos mis cuadros y en el peor de los casos podía intentar cruzar la frontera por el norte, hasta Níger. Una noche sin luna es fácil porque por allí el río es muy ancho y los tuareg nunca van por el río. Antes de llegar a Gao detuvieron al antiguo presidente y se arregló la situación. Pintar en este río que atraviesa el desierto, con estas palmeras y animales, hasta jirafas y hienas que bajaban a beber en un silencio absoluto, en plena revolución, fue algo realmente especial. Pensé que era el paradigma de toda mi vida, tenía un algo de este cuadro de Patinir que está en el prado que se llama 'El paso de la Laguna Estigia', como atravesar el cielo y el infierno."³⁶

Un altre cop aquesta intensitat ambiental de gran força temàtica no es tradueix literalment en forma d'interpretacions fidedignes d'aquesta realitat. El mar és substituït pel

³⁶ M. BARCELÓ, en una entrevista amb J. Ribas, ob. cit., pàg. 50-51

riu, la barca per la piragua, l'illa pel desert, Europa per Àfrica, l'animal domèstic per un altre... però mar, riu, barca, piragua, illa, desert, Europa, Àfrica, gos, cabra mantenen el mateix sentit metàforic i són elements que es substitueixen uns als altres per a seguir la mateixa direcció d'una fletxa llançada ja fa molt temps la trajectòria de la qual pot ser observada, a diferència de la duració del moviment, resseguint la trajectòria dels seus quadres.

Àfrica dicta una immediatesa temàtica i, dins aquesta immediatesa, Miquel Barceló aconsegueix una fusió iconogràfica rellevant. Motos, grues oxidades, cans, cabres a la deriva sobre raïes a la manera desfermadament romàntica d'un Gericault amb una fresca ironia postmoderna. Futbolins amb barres en forma de filferat del qual pengen ocells en el joc dels jugadors de plom. Cabres impúdicament penetrades per pops amb calaveres d'animals al terra. Símbols d'Àfrica i símbols mediterranis s'uneixen en aquestes pintures on el tema final segueix sent l'etern tema de sempre de la vida i la mort. Les cabres de les cançons, els cabrits penjats i exposats als mercats del carrer gotejant sang i plens de mosques i, perquè no?, envoltats de pops que els penetren en una metàfora boja de la reproducció d'espècies que no poden procrear. El pop com a símbol mediterrani i com a representant no del riu, ni del desert, sinó del mar. Mar i desert, mort i vida impossible, imatges provinents de la iconografia pròpia de Barceló que ja havia utilitzat els pops en les seves sopes, en les seves taules o per separat. Però també, el pop havia format part important de l'alimentació de l'illa, el pop era, i és, un habitant habitual de les roques de les platges illenques fàcilment pescable pels nois i les noies que se'l troben quan neden. A més, el pop tenia una gran importància com a element decoratiu al Mediterrani. La ceràmica de la civilització minoica, recollida en el museu d'Heràclion, a Creta, està decorada amb pops de totes les mides i amb els seus tentacles en moviment produint les corbes més sensuals. Amb aquests quadres (*Blanc de zinc, blanc de plom* -fig.71-), Miquel Barceló aconsegueix copsar tot el món del desert africà i tota la iconografia creada fins aleshores i que ens remet a un món mediterrani, ubicat, essencialment en la infantesa del pintor a l'illa. Aquesta fusió fa que l'obra de Barceló adquireixi una dimensió nova, però no definitiva, que anirà evolucionant a batzegades empenyent aquests dos contraris - vida i mort, moviment i repòs, creixement i disminució- dins l'espai que ha triat per a que es desenvolupin amb tota la seva intensitat. Una fusió, en definitiva, d'elements originaris, primitius. Una frase molt repetida per Miquel Barceló que li serveix per explicar el canvi sofert per Mallorca amb la irrupció desmesurada del turisme de masses i la influència que aquest canvi provocà en la gent i en la seva pròpia formació personal; ens remet a aquest primitivisme originari que guarda similituds amb el primitivisme que es troba a Àfrica:

"Tengo la impresión de haber nacido en el siglo XIX y de haber llegado en este momento hasta el XXI. En Mallorca, cuando yo nací comenzaba el turismo, pero no había llegado a mi pueblo, que está en la punta sur de la isla. Asisto a esto, pero la imagen que tengo de la infancia es la visión de la Garriga, el bosque bajo mallorquín que está cerca del mar, el lugar donde vivía permanentemente pescando. Una vida del siglo

XIX, y de repente comenzaron a construir hoteles.”³⁷

A Europa, especialment a centreuropa, el tòpic, atribuït a Napoleó, assenyala que Àfrica comença a partir dels Pirineus. El mateix Delacroix, en el seu viatge al Marroc i Andalusia l'any 1832 fa la mateixa comparança: “*Vuelvo de España, donde he pasado unas semanas: he visto Cádiz, Sevilla, etc... En España he encontrado todo lo que había dejado en tierra de moros. Nada cambia, sólo la religión: el fanatismo, además, es el mismo.*”³⁸

5. CULTURA SOLAR

No són casuals les comparacions entre Espanya i Àfrica, sobretot el nord d'Àfrica. El clima és solar i la vegetació, sobretot al sud d'Espanya i a les Illes Balears, és sec i quasi desèrtic. Les illes, Mallorca, van experimentar un gran canvi sociocultural i paisagístic amb l'arribada del turisme massiu. Quan Barceló pinta el desert. Àfrica, pinta també el paisatge de la seva infantesa. Baltasar Porcel, la primera vegada que va anar a Tuníssia, els vells que trobava als pobles -asseguts al cafè o a la barberia- li semblaven el viu retrat dels seus avis, de la gent d'Andratx. La història balear -segons el mallorquí Valentí Puig- “és una llarga successió d'invasions que només en part conclou quan, amb la conquesta catalano-aragonesa del 1229, les illes Balears s'integren a l'Occident. A Andratx, l'any 1396 els pirates fins i tot s'emportaren les hòsties del sagrari de l'església del poble. Tot això duraria fins a la conquesta d'Alger, l'any 1830 -fa quatre dies, com qui diu, en la memòria genètica balear.”³⁹

No ha d'estranyar per això, que dos balears universals, Anselm Turmeda i Ramon Llull, se sentissin atrets per Àfrica. El continent africà és un pol d'atracció per als illencs i, com diu Valentí Puig, s'ha encastat en la memòria genètica balear i en els seus mites.

Existeix, a més, la cultura de l'home solar de la que parla Camus. Una cultura astrològica i climàtica que uneix tots els països i totes les cultures que gaudeixen - pateixen- un clima solar: la dolça peresa i l'esforç vital, la tragèdia, l'escepticisme, el felicitat existencialisme, la violència (“els homes són horribles, sobretot sota el sol ferotge”⁴⁰), la fam, els mites, la tendresa i els horitzons del mar o del desert. Quan Miquel Barceló pinta els petits formats i els dona títols africans, el que està fent és reproduir fragments de la seva infantesa, fragments plens de llum i dels colors de la cultura de l'home solar. Uneix d'aquesta manera els dos primitivismes originaris de l'Àfrica actual i de la seva infantesa

³⁷ M. BARCELÓ, en una entrevista amb S. Alameda, “Contra corriente” *El País Semanal* nº52, pàg. 48-49

³⁸ E. DELACROIX, *Viaje a Marruecos y Andalucía 1832*, pàg. 38

³⁹ Valentí PUIG, pròleg a B. Porcel, *Obra Completa*, volum 4, pàg. 66

⁴⁰ A. CAMUS, *El primer home*, pàg. 152

mallorquina transcorreguda a la vorera d'un mar -"la mar més vella del món"-, una terra que, d'una manera expansiva, passava del segle XIX al segle XXI. Miquel Barceló uneix aquest segle XIX metafòric amb el segle XXI africà, tan primitiu l'un com l'altre. *Fali Munu Munu IV* (fig.57) -un aset donant voltes al voltant d'un eix que podria ser el d'una sínia-, *Sufe Negesobolila* -un ciclista nocturn-, *Ga Ba Kofe* -una dona rentant al riu-, *Bombou Baby Foot* (fig.58) -una moneia i un futbolí amb les barres torçades amb ocells trepanats en el lloc dels jugadors de plom- *Grua*, *Moto*, *Moto Bu*, *Fali Wotoro II* -un carret tirat per un ase-, *Ca* (fig.55) -l'espectre d'un gos esquelètic-, *Che Saba* (fig.69) -pollastres penjats pels peus-, *Le bal des pendus*(fig.70) -galls, aus, cabres mortes penjades d'un fil vermell-, *Cap* -crani de be enfonsat a la sorra-, *Golfe de Guinée IX, X i VIII*: entrades de la mar similars a platges amb sorra o roques.

Ciclistes, motos sobre carreteres sense asfaltar (camins rurals), dones rentant al riu (o al torrent), carros tirats per bísties, ases (mitjans de transport primitius), moneies (animals salvatges), futbolins (jocs de la pròpia infantesa), gossos, galls, gallines, cabres (animals domèstics que conviuen amb els humans), ocells (violència infantil amb els animals), platges, roques, mar... (territoris de la infantesa); tot plegat, a més de constituir elements característics de l'Àfrica actual també ho són del paisatge de la societat semirural on transcorregueren els primers anys de la vida de Barceló.

Tots aquests elements recorden la Mallorca, el Felanitx i el Porto Colom de mitjans dels cinquanta o dels seixanta que reflecteix el llibre *Imatges d'ahir: Felanitx, felanitxers* d'Andreu Manresa: les festes patronals de Sant Joan Pelós, la indústria dels porcs, del vi, dels albercocs, la plaça de toros, el mercat, els ciclistes célebres com Guillem Timoner campió del món darrere moto, els mariners, els pescadors i els emigrants que partiren des de Porto Colom cap a Puerto Rico, Cuba, Santo Domingo, Veneçuela, Algèria o Amèrica del Nord.

"Girada la primavera cap a l'estiu, els albercocs són com a sols entre les fulles dels arbres; les cireres ja passen i els sementers tornen color de palla. Un temps, les al.lotes i al.lots xapaven albercocs a tants de sequers, que arplegaven les collites de fruita bona... Era part, amb els porcs i els raïms, de la riquesa agrícola de la comunitat. Ara ja no hi ha flaire dels ensofradors, ni les esteses de canyissos al sol. Tot just en resta la memòria, albercoquers que es moren drets i assolades de fruita que es podreix en terra."⁴¹

Albercocs com sols als arbres i canyissos d'albercocs estesos al sol semblants a arenes esteses sota el sol del desert. Sofre, com pigment metal.loide de color groc clar, canyes encordillades passant del verd al gris sec assecant els albercocs ocres i vermellons. Els porcs negres com betum de Judea, l'alquitrà negre de les platges, les varietats ocres de les sorres i els mil blaus del cel i de la mar. De la mateixa manera que els rostres de Giotto acaben per assimilar la Toscana, la paleta de Miquel Barceló conté la grandesa mineral d'aquest paisatge. Els pigments inorgànics són arenes que amb l'aglutinant formen la

⁴¹ Andreu MANRESA, *Felanitx, felanitxers*, pàg. 48

pintura. El color és una impressió òptica, la impressió que els raigs de llum reflectits per un cos produeixen en la retina. Miquel Barceló buscarà sempre aquesta lluminositat extrema del paisatge solar i només en aquesta lluminositat solar trobarà la seva Unitat: sigui al desert on el cel és l'únic senyor o a l'illa on la Unitat s'expressa en termes de sol i mar.

Paral·lelament als quadres i dibuixos de temàtica i inspiració africana, Miquel Barceló pintà als Alps suïssos una sèrie de paisatges amb els glaciars com a temes semblants als quadres de pluges de memòria africana. Al respecte dels quadres de temes glaciars, Miquel Barceló declararia:

“Tant els glaciars com els quadres de pluges, així com la majoria de quadres que he fet fins els anys noranta estan pintats en terra sobre tela sense bastidor. Hi vessava unes grans quantitats de pintura i aquesta mateixa, en concentrar-se en determinats llocs, donava la forma al paisatge, els rius i els llacs que s’hi veuen. Són, doncs, uns paisatges paral·lels a la fenomenologia de la pintura, amb diversos estrats. Després, per a representar la pluja, tallava la superfície i a vegades també la tela amb un disc per a tallar pedra, i així sorgien els colors de les nombroses capes de pintura.”⁴²

Aquest mateix any 1990 Miquel Barceló coneixeria l'escriptor Hervé Guibert, amb qui preparà un llibre de converses sobre l'art i a qui pintà un nombrós grup de retrats. Amb motiu de l'exposició retrospectiva a Nîmes, comissariada per Robert Calle, Hervé Guibert escriví en la presentació:

“El pintor s’ha transformat. Cézanne recomanava treballar davant el motiu (...) amb materials lleugers, un barret per al sol. (...) un bastó de pebrot, (...) una pedra per a matar les serps o els óssos que deambulaven pel mont Sainte-Victoire. Barceló lloga un helicòpter perquè el pogueren deixar sobre un pic inaccessible del Mont Blanc, i a l'altra banda del cor de les tenebres, al cor de la llum, en la seva mateixa font, dins del cristall de roca d'un glaciar, esnifa un poc de *neeu* i pinta el gel.”⁴³

Els temes dels glaciars són, juntament amb els quadres de temàtica taurina que també realitza durant l'any 90 i principis del 91, els temes més allunyats a la seva tradició cultural i geològica i els menys arrelats al fonament rocós i a la pròpia terra de la que parla Heidegger.

Miquel Barceló perd els lligams amb la duració i deixa de banda la cultura de l'home solar sobre la qual ha bastit fins aleshores tota la seva trajectòria. Els seus quadres perden “realitat” i es converteixen en un artifici, en filigranes pictòriques desconnectades del sòlid discurs anterior iniciat a l'illa, continuat amb la sèrie de fusions del ritme urbà i resseguit amb èxit al desert amb els seus temes d'iconografies pròpies i d'associacions africanes.

⁴² M. BARCELÓ, citat per E. Juncosa, “Cronologia”, *Miquel Barceló 1984-1994*, IVAM, 1995, pàg. 110

⁴³ Hervé GUIBERT, citat per E. Juncosa, ob.cit., pàg. 110

uno de los pintores más caros de su generación en el panorama internacional del arte y en uno de los artistas españoles más apreciados desde el punto de vista mercantil, es obviamente un objetivo muy tentador para los falsificadores. El hecho de que muchas obras del artista mallorquín -especialmente las de principios de los años ochenta- no figuren en ningún catálogo facilita la acción de falsificadores y sus agentes, aunque el artista suele mostrarse indignado por lo que considera 'la infima calidad pictórica de estas falsificaciones y sus enormes diferencias con mi obra, que deberían ser evidentes, por lo menos para personas interesadas en el arte'... La falsificación de obras de Miquel Barceló ha sido un suceso recurrente en el mundo del arte contemporáneo durante los últimos años. Los motivos de esta oleada de cuadros falsos de un pintor vivo y además joven (35 años) son las altísimas cotizaciones alcanzadas en muy poco tiempo por la obra del artista mallorquín y el hábito, de larga tradición en el mercado del arte, de adquirir obras de segunda venta sin recurrir a las galerías de arte autorizadas por el pintor para representar y comercializar su obra. Las principales galerías que venden obra de Miquel Barceló en el mundo son Leo Castelli de Nueva York, Bruno Bischofberger de Zúrich y la de Yvon Lambert de París, Soledad Lorenzo de Madrid y Salvador Riera de Barcelona”⁴⁷

A principis de l'any 1993 les obres falses atribuïdes a Barceló havien estat totes localitzades, requisades, i trobat el falsificador, segons el mateix Barceló:

“...un pintor bastante chungo francés que conocí hace mucho tiempo. Lo sé, y tenemos pruebas. Tenemos huellas dactilares y él ya lo sabe. Espero que no le metan en la cárcel, me sabría bastante mal. Pero quiero que se lleve hasta las últimas consecuencias, para que no haya sombra de duda de quién ha sido el autor. Vicky (Combalú) me acusó y más gente, de que era una impostura. Por eso quiero llegar hasta el final, con expertos, con análisis de materiales.”⁴⁸

El mateix any en què la policia intervingué els quadres falsos atribuïts a Barceló, li encarregaren un cartell per a una cursa benèfica a la plaça de bous de Las Ventas de Madrid. Fou l'entrada d'una nova temàtica dins el seu trajecte pictòric i sense tradició dins l'àmbit de la seva memòria cultural. Encara que a Felanitx existia des de l'any 1912 una Plaça de Toros i la tradició torera al poble és antiga, el fet de ser una plaça menor i les curses de toros un ritual importat, pràcticament exòtic a les illes balears feia que les curses tinguessin un caire festiu on hi participaven els matadors locals afeccionats, però també “*titereros i forçuts, a trancredos*” i còmics que feien sonar la música de la bulla. Els braus eren una excusa per a la bauxa.”⁴⁹

El mateix Goya adoptà un to festiu i lúdic a l'hora d'elaborar els gravats de la

⁴⁷ J. J. NAVARRO ARISA, *El País* 3-4-1992, pàg. 40

⁴⁸ M. BARCELÓ, en una entrevista amb J. Ribas, ob. cit., pàg. 49

⁴⁹ Andreu MANRESA, *Felanitx. Felanitxers*, pàg. 49

tauromàquia. Es centrà més en els orígens de l'art del "toreo", inspirant-se tant en un text de Moratín titolat *Carta histórica sobre el origen y progreso de las Fiestas de Toros en España*, com en la rememoració de les proeses de famosos "diestros" de la seva època. Gravats com *Ligereza y atrevimiento de Juan Apiñani en la plaza de Madrid* o *Otralocura suya en la misma plaza* ens mostren més una demostració festiva d'habilitat circense més que l'art transcendental i ritualitzat del "toreo".

També Picasso, tot i fer mols quadres de toros, adopta la figura del "picador" a *El Romancero del picador* per fer-ne una sèrie de dibuixos d'aquest personatge, el més odiat, "el comparsa sin gracia alguna, el plebeyo con relación al aristócrata que es el torero"; ridiculitzant-lo, col·locant-lo a un prostíbul vestit amb el seu ample "castoreño" i portant encara el capell, les polaines i fins i tot la "puya".

És, novament, juntament amb Goya, una visió blasfema i irònica sense un respecte mistificador i amb una llibertat absoluta i alegre que dóna l'art.

El mateix Miquel Barceló es demana el que ha provocat la seva pintura de toros i toreros:

*"Los cuadros de Goya y Picasso (de tema taurí) no son, en absoluto, los que prefiero de estos pintores. La estética de los toros contiene parte de la vida real, está muy poco contaminada. El gesto inicial de esta serie es el de la duda, cuando tienes toda la tela empastada no sabes por dónde embestir... Es igual si intentas retratar a tu novia y no te sale, y la conviertes en un cuadro de tu abuela; luego buscas el bodegón y no aparece... Quizás sea ridículo explicarlo así al tener un montón de pasta sobre la tela, el gesto de duda, para mí, es circular y provocar un agujero, una sopa, una espiral. Es la vida y la muerte. Un gesto circular crea la plaza, en lugar de plasmar el agujero negro final en el espacio blanco de luz, con la vida y la muerte en el centro, el toro y el torero."*⁵⁰

Per què en un moment de la seva carrera un pintor tan fidel a les seves arrels i a la seva trajectòria vital adopta un tema carregat de tòpics i visions superficials, molt tractat a la pintura espanyola per pintors mediocres, amb excepcions com Goya i Picasso, sense cap lligam amb el seu procés vital i que no respon a la necessitat interior que ha semblat guiar les motivacions i el sentit de la seva pintura?

La resposta la intenta donar el mateix pintor encara que els seus arguments són vagues i imprecisos:

"Creo que cerraré pronto este paréntesis. Pienso ahora que no seguiré mucho tiempo con el tema. Mi primer planteamiento era salir de un tema pictoricista. Los precedentes son un par de buenos cuadros de Goya y Picasso y un Fortuny interesante; puede que algunos más, no muchos, pero sobre todo hay una cantidad enorme de pintura espantosa (...) De la misma manera que he pintado bodegones y paisajes, con los toros, con toda la modestia del mundo y con todo lo contrario, quería escoger un tema pictórico

⁵⁰ M. BARCELÓ, en una entrevista amb A. Manresa, "El mundo artificial de Barceló", *El País Artes*, pàg. 8

en el que se resumen mis temas habituales, la vida y la muerte, los agujeros y los remolinos, esta especie de sopa espesa. Son al mismo tiempo mi mundo privado y, claro, toros. Me hacía gracia y me servía para utilizar color después de esta cuaresma africana en la que había palidecido. Después, al final, cuando lo piensas, resulta provocador. Ahora va no, pero crear bodegones fue un gesto arriesgado: era un género olvidado, igual que las alegorías y las vanitas."⁵¹

Miquel Barceló acudeix al tema dels toros perquè està cansat de l'època blanca africana i necessita color. Hi va, a diferència d'altres temes, perquè està cansat d'un tractament intens dels seus temes habituals de forta fusió africana i acudeix als toros pel simple gest del canvi. No hi acudeix per una autèntica necessitat vital que fa que la pintura sigui conseqüència de tota una evolució anterior. Bruno Bischofberger, el seu galerista suís, edità l'any 1991 un llibre de bibliòfil amb la sèrie de les tauromàquies acompanyades d'un relat de l'escriptor guatemaltec Rodrigo Rey Rosa i fotografies de Lucien Clergue. També, com diu el mateix pintor, hi ha un interès per entrar en una tradició pictòrica que té molts intents fallits al llarg de segles de pintura a l'hora de reflectir un tema que forma part d'una cultura especial i d'una manera d'entendre la vida i que només pocs pintors n'han sabut copsar-ne la seva autèntica realitat. Amb els quadres de temàtica taurina, Miquel Barceló, s'inscriu en aquesta tradició amb resultats mediocres.

Les raons semblen clares. La primera el motiu que l'impulsa a realitzar els temes dels quadres. El cansament i la saturació pictòrica provocada pels temes de Mali l'havien empès a obrir un "parèntesi" en la seva obra adoptant un tema tòpic i pictòricista. Fins aleshores la trajectòria de Barceló havia estat una recerca constant de la creativitat, adaptant les pulsions de la vida quotidiana a aquest objectiu. Als toros hi acudeix per motius vagues: fastig, saturació, pressió mercat, tema prestigiat..., no fruit d'aquesta recerca vital de la creativitat.

L'elecció del tema pictòric dels toros és agafat -com reconeix el propi pintor- amb tota la modèstia del món. No amb la desimboltura de Goya i el seu acrobàtic Juan Apinani o amb la irrespectuositat de Picasso amb el seu *Romancero del picador*. Miquel Barceló no s'enfronta amb el tema dels toros amb la distància del creador. Ho fa amb modèstia i amb dubtes, amb por d'enfrontar-se amb un tema sagrat per una cultura a la qual no hi pertany plenament. Una cultura que considera el "toreo" com un art i les demostracions a la plaça "una fiesta nacional".

Els resultats pictòrics són massa semblants als de qualsevol pintor mediocre que vol passar per modern. Els colors, el tractament matèric i, fins i tot, el tema profund de la vida i de la mort present en les curses de braus són propis de Barceló, però si fins aleshores el pintor creava metàfores de totalitats externes i abstractes com ara la memòria, la mort, el temps, la saturació cultural... en aquest moment "roba" una metàfora ja feta i amb un ritual precís i propi, amb les pròpies metàfores internes, que, dóna la casualitat, coincideix amb les metàfores elaborades pel pintor. La solitud de l'artista, el risc i la

⁵¹ M. BARCELÓ, en una entrevista amb A. Manresa, ob.cit., pàg. 8

importància de l'acte creador... són realitats semàntiques inherents a l'acte del toreig i que l'artista transplanta a la seva obra sense donar cap nova lectura que aporti un nou significat.

Són dues metàfores, les logrades mitjançant una iconografia pròpia pel propi pintor al llarg de la seva trajectòria, i les de l'art del toreig amb tot el seu ritual, escenaris, temples i decorats; dues metàfores paral·leles que Miquel Barceló, com havia fet tantes vegades, no aconsegueix fusionar. Les raons d'aquesta falta de fusió les hem comentades: excessiu respecte, tractament modest, falta de moviment dorsal. Tot plegat li impedeix aconseguir crear una metàfora que englobi la metàfora autònoma dels toros, amb tot el seu ritme i el seu ritual.

La falta de moviment dorsal és, potser, un dels esculls més sortits amb els quals s'enfronta Barceló i que no pot superar. La ritualitat de la tauromàquia no va -fins i tot és contradictòria- amb la cultura de l'home solar tan ben descrita per Camus. Miquel Barceló pertany a aquesta cultura i, tota la seva trajectòria anterior, l'havia sustentada en el seguiment del moviment provocat per aquesta cultura. L'home solar no mitifica la violència, encara que pot arribar ser l'home més violent de tots. No fa ostentació pública de la seva valentia, de la mateixa manera que no prova d'humiliar públicament els animals per a demostrar-ne la seva superioritat. L'home solar té una relació de pràctica convivència amb els animals: la matança del porc a Mallorca, el porc formant part de tota una cadena alimentícia que ha permès la supervivència d'una gent i d'una cultura; els pastors massai de la sabana i els seus ramats, els tuaregs del desert i els seus camells, els pescadors del mediterrani i els peixos que capturen...

No existeix en la cultura antropològica de Barceló el ritual de la humiliació pública i de la violència gratuïta i la celebració d'aquesta ostentació per part d'un públic transcendent i alhora festiu. La cultura de Barceló és la de la mort, però també la de la vida, la del naixement, la del creixement. Mort entesa com un retorn a la matèria, com una transformació d'aquesta matèria per renéixer en una altra matèria que sofrirà a la vegada transformacions fins a la fi del temps. Mort-Naixement-Creixement-Mort-Naixement-Creixement-Mort... i així infinitament. L'obra de Barceló ha captat, exceptuant en les obres de temàtica taurina, aquest moviment de la matèria i l'havia transportat a la pintura convertint la matèria amb pintura.

La festa dels toros és mort i exaltació d'aquesta mort a través del valor. Barceló, a diferència de Goya, no sap fer ressaltar aquest to festiu, aquesta burla, aquest sentiment d'inferioritat amagat rera un ritual d'exaltació del valor.

Colors exuberants, quadres profusament matèrics, el·lipses de l'el·lipse sota la disfressa del cós taurí, figures diminutes representant el toro o el torero, una massa imforme en el lloc de les graderies i el públic. En quadres com *En las tablas*, *El paseillo* o *Ad Marginem* (fig.47) no es pot percebre l'expressionisme furiós i el barroquisme ferotge que funciona com una sèrie de capes matèriques on la imatge s'assembla a una "baraja, con el as encima, escondiendo malas manos de sietes, ochos, nueves..". Les pintures taurines són quadres de temàtica transparent, sense sorpresa, ni associacions visceralment inconscients. Són pintures planes, sense profunditat temàtica, on la falta de joc, l'artifici,

el preciosisme i la filigrana intel·lectual són una simple caricatura de la pròpia obra de l'autor. No existeix una transposició poètica de la realitat dels temes taurins a la pintura.

Amb aquests quadres, Miquel Barceló obre i tanca un parèntesi que intensifica, per contrast, l'obra anterior i posterior i que és demostratiu, també per contrast, del procés creador del pintor, un procés on vida i obra van molt unides i que és fruit d'una energia encaminada cap a la fabricació d'imatges noves no presents com a tal a la cultura o a la naturalesa.

"Necessito tenir allò pintat al costat, sobre el quadre, olorar-lo, posar-hi les meves mans. Després menjar-me'l. Utilitzar com a espàtules les clovelles de meló quan pinto melons, mesclant així el seu suc amb la pintura."⁵²

Estranyament, en les obres de Joan Miró no hi ha, a diferència de les obres de Barceló, mort, ni tan sols creixement: "... el que m'interessa és el naixement d'una obra, no el creixement ni la mort... el creixement és amenaçador"⁵³. Barceló accepta aquest repte amenaçador i intenta copsar la mort, el naixement i el creixement, però no com a sistemes autònoms i tancats sinó com a parts interrelacionades que formen una cadena que arrastra el moviment i l'espai.

"Amb la mort -diu Barceló- hi tenc relacions molt estranyes, perquè segurament està molt present en el meu treball. La mort és un tema constant en tota la història de l'art. En canvi la resurrecció es parà al segle XVIII i és un tema que és una meravella, la mort i la vida a la vegada. Els meus temes abarquen la mort i també la resurrecció."⁵⁴

És significatiu que dels artistes de la nova generació que van coincidir a la Documenta de Kassel de 1982, Keith Haring i Jean Michel Basquiat estiguin morts. Keith Haring de Sida i Jean Michel Basquiat de sobredosi. Per altra banda, l'escriptor Hervé Guibert, nascut també a mitjans del cinquanta, se suïcidà rebel·lant-se contra la malaltia del segle XX. Guibert deixà com a testimoni de la seva amistat amb Barceló, dos llibres on es relatava en un la vida d'un pintor basat en les experiències conjuntes (*L'homme au chapeau rouge*) i en l'altre recordant l'estada de Guibert a Ségou (*Le Paradis*). Durant una visita a València per a veure les proves del catàleg de l'exposició *Miquel Barceló 1984-1994*, comissariada per Enrique Juncosa, que es portà a terme a l'IVAM Centre del Carme el febrer i l'abril de 1995; escriu al seu diari:

"...estic excitat per l'extensió del que cal fer. Com si res mai no hagués estat pintat, ni vist, ni anomenat. Arrancar les coses una per una d'entre els sargassos de Berlusconi per a presentar-les fresques i netes a la vista, palpitants de vida o en la seva

⁵² M BARCELÓ, entrevista amb l'autora, 1993

⁵³ J MIRÓ, en una entrevista amb G Raillard, *Conversations con Joan Miró*, pàg. 154

⁵⁴ M BARCELÓ, en una entrevista amb J Ribas, ob. cit. pàg. 51

pròpia podridura (...) Durant anys vaig dir que es tractava de fer una pintura que ningú més en el món pogués realitzar sinó jo mateix. Un ros de Felanitx que es mossega les ungles. Ja ho tenim: sóc aci. No tem semblar immodest perquè tinc la impressió que és així fatalment i no per la meva elecció. Malgrat tots els meus esforços durant tots aquests anys, és com si de sobte tot fóra d'una gran evidència i d'una gran simplicitat."⁵⁵

⁵⁵ *Ibid.*, pàg. 111.

IV. Recreació dels orígens

Un cop conquerits tots els territoris que la imaginació pot abastar, Miquel Barceló es construeix a Mallorca el refugi ideal. Una illa dins una illa, la Cultura retornant a la Natura. És la naturalització de la seva llibertat. Llibertat assolida a partir de la creació i de l'evolució personal:

*"Pero que la libertad entre a formar parte de la intimidad personal no equivale a quedarse infantilmente pegado a la Naturaleza como a una madre complaciente. Es buscar aquello que de natural pueda haber en nuestra particular cultura. La Naturaleza no es un suelo donde la vida cultural crezca (en todo caso, esto es una hipótesis más). Al revés, es la idea de Naturaleza la que le ofrece a la Cultura un lugar hacia el que dirigirse. Porque la Naturaleza se encuentra al final de la Cultura en cualquier dirección que avance."*¹

Joan Miró va deixar escrit que "com més domino l'ofici, més avanço en la vida, més tomo a les meves impressions primeres. Penso que al final de la meva vida hauré trobat tots els valors de la infantesa."²

A Sa Devesa, al taller-vivenda de Son Farrutx (un edifici auster, prolongació de la terra on ha estat edificat com un refugi en un desert imaginari enfonsat en la mar) es produeix l'alquímia final que ha començat en aquesta mateixa illa i que ha passat, després d'un recorregut interior, a través de la matèria i d'un d'exterior, a través de l'espai; sempre a la recerca d'imatges netes i vitals les iconografies de les quals, un cop caçades recobren novament la llibertat i els cans es lleven la són dels quadres i s'espolsen els pigments de la pintura i cerquen desvagats les ombres de la calç que els dona la casa; i el mateix fan les cabres de *Blanc de zinc, blanc de plom* (fig.71), ressusciten de la matèria i s'amaguen lliures i desconfiades, regnant en els escarpats inaccessibles esperant convertir-se de nou en matèria i procreant amb el moviment; i les sopes grumoses de pintura es tornen un altre cop nutritives, verdures i símbols de la supervivència, de la matèria que es converteix en energia i un altre cop en matèria; i els llibres deixen de ser biblioteca i passen a ser lectura, deixen de ser llom i es converteixen en finestres que guaiten universos privats i ilimitats; i els pops, els crancs, els peixos es submergeixen amollant tinta que amaga els quadres, les seves iconografies estampades als quadres i cacen i són caçats, mengen i són menjats, procreen amb els iguals i naveguen dins un món privat on la pintura té forma d'aigua i el color és llum tamisat pel líquid transparent de l'existència i és l'home, l'home pescador,

¹ M BARCELÓ, en una entrevista amb J Ribas, ob. cit., pàg. 183

² J MIRÓ en una entrevista amb D Vallier, "Avec Miró", Joan Miró 1893-1993, pàg. 96

l'home nedador, l'home ociós, l'home nen, la metàfora de l'existència com ho és per l'home terrestre el món aquàtic. I ens adonem de les nostres tres quartes part d'aigua i retrocedim als orígens de les masses primigènies, a la matèria abans d'organitzar-se, els moviments de la qual en la progressiva adquisició de la forma s'assemblen a l'aparició i desaparició simultània d'imatges en la memòria, amb la sola intervenció de l'atzar.

L'ordre s'inverteix i, com si d'una escenificació s'hagués tractat, els gossos surten dels quadres i s'incorporen al seu ritme quotidià, les cabres marxen lentament a les muntanyes, les verdures s'arrelen a la terra, els llibres tornen a la biblioteca per a ser llegits, els pops neden al mar a l'espera de ser reclamats per la pintura i el mar abandona la tela per a tornar a ser metàfora de l'existència però també massa d'aigua salada que cobreix gran part de la superfície terrestre i envolta els continents i dóna nom a les illes que els han creat.

Total, interioritzar la llibertat es buscar un punt de partida que origini una coincidència de dos principis: l'efectiu y natural de plaer y el necessari i cultural de realitat:

*"Aunque el heliocentrismo copernicano ya lo haya hecho, a lo mejor parece que la Teoría General de la Relatividad ha acabado por llevarnos a la periferia de algún Lugar central desconocido o inexistente. Allí, el tiempo ha de ser Tiempo, y el Espacio en bloque no ha de prestarse a la confusión de direcciones. Digo que parece. Porque en realidad la TGR ha expuesto la simultaneidad y la coexistencia de todos los lugares. Y esto conduce de modo natural a la validez de todas las experiencias. Con todos los pedazos que nos quedan a mano, nos aplicamos a construir la centralidad de este Lugar perdido, de este 'centro' objeto de nostalgia, independientemente y para nuestro uso personal."*³

Barceló, com a creador, és tot un món per a ell mateix i tot ho troba en ell i en la natura en la qual s'ha inserit. L'art és simplement una forma de viure.

³ P. SALABERT, *Figuras del viaje. Tiempo, Arte, Identidad*, pàg. 211

II PART

Introducció

“No haré a E. Delacroix la injuria de un elogio exagerado por haber dominado tan bien la concavidad de su tela y haber colocado en ella figuras derechas. Su talento está por encima de esas cosas. Yo me atengo sobre todo al espíritu de esa pintura.”¹

La segona part d'aquesta tesi es basa en comentaris a unes obres de Miquel Barceló, que abarquen un període de vint anys, des del 1974 fins al 1994. Des dels inicis a Mallorca fins a arribar a consolidar un llenguatge propi i a determinar un obra que es basteig a través d'un procés de creació lligat amb el procés vital. La successió de les obres des del 1974 fins el 1994 és un capítol de la novel·la de l'artista. Novel·la que escriuen aquestes mateixes obres.

Aquest procés de creació respon a l'estructura establerta en la primera part de la tesi, de Illa-Ciutat-Desert, encara que ara aquest procés està implícit en les obres. La successió cronològica de les obres i la situació d'aquestes en el context en el que foren creades, basteixen un procés de creació en el que la pintura, la creació, sorgeix d'una necessitat.

En els comentaris a les obres seguim un ordre cronològic per a comprendre aquest sentit de procés constant, de canvi permanent.

Les obres comentades són el resultat de la organització d'un corpus que és limitat, del 1974 al 1994, selectiu i representatiu de l'extensa producció de Miquel Barceló. L'abast temporal de vint anys creiem que ja ens permet determinar unes constants en l'obra, i d'establir unes condicions com ara la formació d'un estil personal i d'un llenguatge i un món propi.

L'anàlisi de les obres es porta a terme des de la distància de plantejaments en els quals preval l'afany classificador i l'anàlisi formal. La contemplació de l'obra d'art, inicialment lliure d'anàlisi crític i de judici, ens permet arribar posteriorment a reflexionar sobre l'obra. La crítica o el comentari de l'obra d'art sorgeix d'aquesta reflexió posterior, però que, no obstant, guarda luxosament el plaer de la contemplació. Crítica que també és fruit d'una implicació amb l'obra, d'una certa identificació que aporta la dosi necessària d'apassionament per a que recordi que és d'art del que intentem parlar. Valorem per damunt de tot el contingut, en les seves dimensions de contingut semàntic o temàtic, contingut intencional (partint de declaracions de l'autor) i contingut interpretat; i l'expressió d'aquest contingut, és a dir l'aplicació concreta formalitzada d'un llenguatge global, el sistema de representació o una figuració del món, mitjançant un estil personal.

¹ Charles BAUDELAIRE, *Curiosidades estéticas*, pàg. 63

L'expressió d'aquest anàlisi sorgeix pretesament des d'una visió poètica i utilitzem un llenguatge no exent de lirisme, ja que no pretenem fer-ne una anàlisi freda i algebraica sota el pretext d'explicar-ho tot. El nostre punt de vista no pretén tancar ni establir res, més aviat obrir més horitzons sobre un obra. Una crítica reflexiva però feta amb passió, que és també d'allà on sorgeix l'obra d'art, hereva d'una concepció baudeleriana segons la qual allò important en la teoria sobre una obra d'art és, per damunt de tot, copsar el seu esperit.

1. INICIS A MALLORCA, 1974-1980

Les primeres obres de Barceló, realitzades a Mallorca, ja anuncien certes constants del seu treball, com ara l'obsessió per la matèria amb totes les seves possibilitats metafòriques, la capacitat de manipulació de la matèria per a generar imatges i la revisió del gènere tradicional de la Natura Morta.

Aquestes constants s'expliquen per l'interés mostrat per Barceló cap a l'obra del pintor barroc espanyol Valdés Leal i, especialment, vers el seu quadre *Finis gloriae mundi* (1671-2), que es troba a l'Església de l'Hospital de la Santa Caridad de Sevilla, en el qual es pot observar en tot el seu màxim esplendor el joc al·legòric de la natura morta, la presència de la metàfora i la putrefacció com estadi de la matèria en el que la mort esdevé generació de vida i la vida de la imatge pictòrica es converteix en una metàfora de la mateixa pintura. Aquesta matèria generadora d'imatge també la destaca Barceló en el quadre *The man with the golden helmet* atribuït a Rembrandt, on l'habilitat del pintor li permet manipular la matèria, la massa caòtica, fins a donar-li forma nova sense perdre la seva condició de matèria, participant en el joc ambigu entre el que és i el que representa; habilitat també expressada en l'obra de l'escultor capaç d'extreure la forma de l'interior de la pedra. Aquesta es una relació vivencial i visceral amb la matèria amb l'objectiu de transformar-la, treure-la de la tautologia, i integrar-la en l'aventura dels significats, de les interpretacions, al·lusions i metàfores.

La pell del quadre, la pasta pictòrica i la relació amb el representat. Aquest fil conductor, aquest joc d'ambigüitats és part important dins l'obra de Barceló. Dotar a la matèria de poder significant establint noves relacions amb les coses.

Dibuixos d'insectes i mol·luscs (fig. 1)

L'any 1974, Miquel Barceló exposa a Manacor (Mallorca) *Dibuixos d'insectes i mol·luscs* (fig. 1), a la Casa de Cultura de Manacor, juntament amb Enrique Irueste, que consisteix en un grup de dibuixos d'escarabats i cucs molt detallistes, sobre papers impresos i objectes trobats fets amb llapis. És la seva primera exposició i ja hi trobem la presència de l'animal que, aquí, és petit, discret, amb gran importància de l'espai i la composició, jugant amb la situació del petit animal sobre l'espai del paper amb traços rectes com a subtils ironies del rastre de l'insecte. Espais blancs, subtileza i relacions poètiques marquen aquestes obres. A part de les obres en les que la matèria orgànica esdevé protagonista, propis d'aquests anys, hi ha aquests altres treballs més "despullats"

en els quals crea un joc entre la imatge, generalment animalística, i la paraula, amb referències poètiques. Aquest treballs, encapçalats per la primerenca i paradigmàtica sèrie de *Dibuixos d'insectes i molluscs*, també els trobam en forma de publicacions com *Jeroglífics muts* i en una sèrie de capsetes, receptacles de petites històries. Datada a Barcelona el maig del 1976, una capseta de metacrilat de 3 x 5 x 5 centímetres (fig. 2) conté una sèrie de fulls de papers impresos amb referències poètiques, jocs entre paraula i imatge que poden tenir un cert lligam amb la poesia visual de Joan Brossa o amb la topada d'universos il·lustratius com els de *El Petit Príncep* de Saint-Exupéry. Els papers es passen en successió, com les pàgines d'un llibre sense enganxar, ja que una paraula o una frase ens condueix a una o varies imatges en una relació tautològica (paraula- imatge corresponent o viceversa) a vegades, o en altres és el joc de les suggerències o deduccions més poètiques, com per exemple, a la paraula "ovella" l'hi succeeix un altre full amb la lletra *B* impresa amb tipografia cal·ligràfica. Tot això en un marcat sentit lúdic i poètic en la subtileza de les relacions, que ens pot fer referència al joc d'infants, les capsetes de "secrets" que guarden els nens, plenes de coses senzilles, a vegades inútils i estranyes a altres ulls, però sempre molt especials i riques de fantasia. Petites troballes guardades dins d'una capseta particular, substituïbles, provocant una història sense fi i sense narració en favor d'un devenir d'imatges i relacions íntimes i particulars. Els petits "secrets" que guarda aquesta capsula són imatges, no són objectes ni matèries com farà en un futur, o com havia fet Duchamp guardant dintre de capsules les seves "coses" especials; aquí és només la imatge impresa de forma senzilla, la còpia simple i clara com als contes, als llibres d'imatges, als retallables infantils... o com el mateix joc d'imatges de *Le Petit Prince*, en el qual queda reflectida la manera de pensar de l'artista personalitzada en el nen que tots hem perdut en el desert o en el ric univers de la nostra imaginació:

"Lorsque j'avais six ans j'ai vu, une fois, une magnifique image, dans un livre sur la Forêt Vierge qui s'appelait 'Histoires Vécues'. Ça représentait un serpent boa qui avalait un fauve. Voilà la copie du dessin.

On disait dans le livre: 'Les serpents boas avalent leur proie toute entière, dans la macher. Ensuite ils ne peuvent plus bouger et ils dorment pendant les six mois de leur digestion'.

J'ai alors beaucoup réfléchi sur les aventures de la jungle et, à mon tour, j'ai réussi, avec un crayon de couleur, à tracer mon premier dessin. Mon dessin numéro 1. Il était comme ça:



J'ai montré mon chef d'œuvre aux grandes personnes et je leur ai demandé si mon dessin leur faisait peur.

Elles m'ont répondu: 'Pourquoi un chapeau ferait-il peur?'

Mon dessin ne représentait pas un chapeau. Il représentait un serpent boa qui digérait un éléphant. J'ai alors dessiné l'intérieur du serpent boa, afin que les grandes personnes puissent

comprendre. Elles ont toujours besoin d'explications. Mon dessin numéro 2 était comme ça:



...

Les grandes personnes m'ont conseillé de laisser de côté les dessins de serpents boas ouverts ou fermés, et de m'intéresser plutôt à la géographie, à l'histoire, au calcul et à la grammaire.

C'est ainsi que j'ai abandonné, à l'âge de six ans, une magnifique carrière de peintre. J'avais été découragé par l'insuccès de mon dessin numéro 1 et de mon dessin numéro 2..."²

Les relacions entre el significat i el significant i la imatge; i la claredat o la conveniència d'aquestes relacions, en l'evidència d'aquestes és allà on l'aviador de *El Petit Príncep* abandona la seva carrera de pintor, i on Barceló comença la seva, guardant dintre de la capsa en forma de cofre aquest esperit encarnat pel Petit Príncep que maneja amb natural versatilitat les relacions secretes entre les imatges i les coses, entre la creativitat fantàstica de la infantesa i l'estructuració mental de l'adult.

Collectius crítics: Taller Llunàtic i Neón de Suro

El grup Taller Llunàtic sorgeix a Palma de Mallorca al 1975 i reuneix a artistes de diversos mitjans i expressions sense tenir una organització de grup estable. Els seus membres eren més o menys fluctuants; a més de Miquel Barceló hi participen Josep Albertí, Tomeu Cabot, Damià Ferrà-Pons, Sara Gibert, Joan Palou, Mariscal, Andreu i Steva Terrades, Jaume Sastre. Les seves produccions i manifestos duen implícits una forta càrrega ideològica, o millor dit una crítica política contundent, com ho demostra el manifest redactat l'agost de 1976 "Proposam sortir immediatament", fent un joc d'equívocs entre el títol del text i les sigles PSI que tant poden llegir-se com Partit Socialista de les Illes, Promocions Culturals Illenques i Proposam Sortir Immediatament, deien:

"Creim i ho manifestam en primer lloc, que només questionant els falsos compartiments de Política i Cultura (que fa el joc a una visió regresiva i fòssil de la realitat) podem començar i clarificar i progressar en aquesta transformació de 'tota' lluita....Com artistes plàstics estam cansats de que se'ns oferesquin espais per exposar i es pensi que d'aquesta manera es

² Antoine de SAINT EXUPÉRY, *Le Petit Prince*, pàg. 3-4

promociona 'popularment' la plàstica. Com escriptors estam farts de comprovar la manca d'interès, per part d'entitats i partits, per la nostra pràctica literària i la seva influència. Estam farts de fer 'obres de beneficència' per a entitats culturalistes a les quals només interessa la imatge progressista que l'art i la literatura els pot donar, ignorant la complexa problemàtica de la producció artística. Estam cansats d'ésser manipulats devall de qualsevol sigla."³

Coincidint amb el final del franquisme, a les Illes Balears especialment a Mallorca, es dona a conèixer una nova generació d'artistes i escriptors que manifesten una actitud de ruptura respecte a la pintura dominant a l'illa, el coneixement dels llenguatges artístics de les darreres dècades, concretament les opcions conceptuals, i la seva apropiació des d'òptiques pròpies i diversificades, el rebuig als circuits convencionals d'exhibició i una actitud permanent de ruptura amb els estereotips culturals i ideològics estables, la qual cosa està per altre banda molt lligada a la situació artística imperant en un ambient més general i ampli, però aquí (paral·lelament al que succeïa a Catalunya) especialment marcat pel context social d'un passat immediat i un present necessitat de sentir-se part activa del devenir internacional de l'art, fugint encara que fos per breus pinzellades del localisme més autocomplaent propi d'una societat tancada, com la illenca, amb un fort poder endogàmic i alhora fortament marcada cultural, antropològica i geogràficament.

*"La parodia, la ironía y el sarcasmo, lo que se ha denominado la 'revolución divertida', parecen ser algunos de los rasgos que presiden sus actividades. Su irrupción explosiva dentro del panorama sociocultural de Mallorca, caracterizado por una fuerte cerrazón hacia cualquier hecho que constituya una ráfaga de aire renovador, hace que sus preocupaciones giren en torno a dos puntos: uno, el cuestionamiento del arte dentro de la sociedad capitalista, y otro la reflexión sobre la propia práctica del arte."*⁴

Aquest qüestionament de l'art dintre del sistema socioeconòmic els portava a actuar a part del sistema mercantil i dels circuits comercials de l'art, mitjançant produccions i accions de caràcter "pobre", amb pocs mitjans, i pràcticament sempre de caràcter efímer. El Taller Llunàtic realitzà exposicions, accions, cartells, edicions d'obra gràfica, i una revista com *Blanc d'ou*, que s'edità del 77 al 78 i de la qual en van sortir sis números amb un tiratge de 37 exemplars, essent els tres primers números manuscrits i compostats a mà, amb un to poètic i alhora agressiu cada número era com un petit poema-objecte. A partir de l'octubre de 1975, quatre dels integrants del Taller Llunàtic (Bartomeu Cabot, Steva i Andreu Terrades i Sara Gibert), editaren el full monogràfic de divulgació *Neon de Suro* (fig. 4). Tenia la forma d'un diari convencional, els números eren realitzats monogràficament pels seus impulsors o bé per artistes convidats. El monogràfic de Barceló es titula *Jeroglífics muts*, basat en imatges d'animals:

³ Del manifest "Proposam Sortir Inmediatament", redactat l'agost de 1976.

⁴ Alicia SUÁREZ i Mercè VIDAL. "De la 'década prodigiosa' a 'el sueño ha terminado'" dins *El descrédito de las vanguardias artísticas*, pàg. 106-107

“Una dura crítica llençada obertament contra tots els estaments de la societat es posà de manifest en tots els números (de Neon de Suro), mentre que l’apologia de la pornografia fou una constant en les publicacions editades en la que ells anomenaven ‘Ciutat del Mal’. Quant a la resolució estètica, si a Catalunya es defensaren les premises bàsiques del moviment conceptual, a les Illes s’impulsà una figuració molt particular, diferenciada segons les diverses personalitats -Cabot, S. i A. Terrades, Gibert, Barceló- i que, potser, no ha estat suficientment valorada quan s’ha analitzat els vuitanta com uns anys de recuperació pictòrica i figurativa.”⁵

Els mateixos membres de Neon de Suro definien aquesta publicació com:

“un mitjà de difusió, i alternativa que oposa al gran mercat de l’art és la gratuïtat; el format i el paper de diari -voluntària modèstia- i la distribució gratuïta son un atac a la vella obra única, el fetix de l’art tradicional comercialitzat destinat a convertir-se en mercaderia selecta i prestigiosa: hi ha, a més, una adopció de les noves formes comunicatives acunyades pels mitjans de masses: cada fulletó no és una reunió de dibuixos, sino una obra, una totalitat que es realitza mitjançant un procés dinàmic, com l’acció d’un còmic(...) Un títol integrat per un element -neon- altament significatiu de la lluminositat artificial i agressiva del mecanisme publicitari de la societat del consum tecnològic, i per un element opac -suro- familiar des de segles entre els estaments més humils de Mallorca, denota al mateix temps que el grup de Neon de Suro apunta cap a l’hora actual però ben arrelat a la seva terra.”⁶

El grup es presenta en diverses exposicions col·lectives i realitza varies accions amb clara voluntat d’escandalitzar. Una d’aquestes accions va consistir en dur un taüt a la inauguració del Saló de Tardor de Palma, al 1976, manifestació artística molt conservadora. Una altra de les accions del grup fou a l’estiu de 1977, i consisteix en ocupar l’illot de la Dragonera amb grups ecologistes i anarquistes, Barceló roman sol al far de l’illa durant dues setmanes, en una protesta contra la urbanització de l’illot.

I a Barcelona, al 1976, Barceló realitza una acció amb el pintor Antoni Socias en la galeria Estudi d’Art, on convidaven al públic a fotografiar-se amb l’artista, “No sea tímido, pose con los artistas”⁷ (fig. 3), indicava el cartell de l’exposició.

Però aviat, Barceló deixa les actuacions i la creació col·lectiva,

“la nostra ideologia era bastant àcrata i, sobretot, ens interessava provocar -evoca Barceló-. Els nostres lemes eren de l’estil de ‘visca Rimbaud i som-hi contra ells’ com deia Dylan Thomas, o ‘Papa-mama-dada-duchamp-breton’ frase de Marcelin Pleynet. Tot

⁵ Glòria PICAZO, “De l’art submergit” dins del catàleg de l’exposició *Literatures Submergides*. Barcelona: KRTU, 1991.

⁶ Al folletó *La gratuïtat és una agressió*. Ciutat de Mallorca: Abril, 1978.

⁷ Miquel BARCELÓ ARTIGUES/ Basilio/ Antonio SOCIAS, *No sea tímido, pose con los artistas*. Galeria Estudi D’art, Barcelona, del 11 de març al 3 d’abril de 1976.

avui dura fins el 78. any en què vaig tornar a Barcelona, perquè havia començat a fer una pintura de tipus diferent i ja no m'interessava la provocació."⁸

Però seguirà tenint contactes amb aquests cercles culturals de Mallorca amb motius culturals o ecologistes, ara a través de cartells d'homenatge o de protesta: Cartells i portades a les revistes "El Mirall" i "Poetry & Sons" amb motiu de l'homenatge al poeta mallorquí Blai Bonet, fet per la Universitat de les Illes Balears al 1988; cartells en contra de la urbanització de la platja de Sa Canova (demanarà que en facin Tàpies, Sicília, Mariscal, Broto i Campano), al 1989; farà un disseny de coberta per la col·lecció Tafal, de dotze llibres de poesia, editada per Andreu Vidal i Angel Terón, la presentació de Tafal a Barcelona es farà a la Galeria Metrònom al 1981 i Barceló exposarà *Trenta llibres pintats i un llibre de ferro*, que només serà oberta durant l'acte.

Cadaverina 15

Paral·lelament a les actuacions col·lectives, Barceló, cap el 1975, comença a treballar amb capses en les que introdueix objectes diversos. A la seva primera exposició individual, feta a la galeria 4 Gats de Palma de Mallorca el febrer de 1976, hi presenta, entre altres coses, un autoretrat de cos sencer fet amb els seus propis pèls, col·locats dins d'unes capses penjades a la paret, extrets de cadascuna de les parts del cos que representen. Pocs mesos després torna a exposar individualment, aquesta vegada al Museu de Mallorca a Palma. Presenta durant quinze dies l'obra *Cadaverina 15*, que consta de quinze elements orgànics (un ou ferrat, un tros de fetge, un bistec, un tros de peix, cervell, flors, cor, etc.): quinze capses per a cada element que havia introduït dintre de les capses des dels quinze dies previs a la inauguració de l'exposició, un cada dia, posant la data a sobre de cada capsa, estudiant la modificació en entrar en descomposició, de manera que es podia observar la seva metamorfosi dia a dia. El mateix element en quinze estadis diferents.

"M'interessava sobre tot pels efectes de modificació de la matèria, a més, sobre cada una de les capses hi havia apuntat el que jo en deia la data de fabricació. Era una mena de mirada sobre la podridura. L'exposició va suscitar l'interès d'artistes joves. En canvi, els organitzadors,....no van apreciar aquestes curioses natures mortes."⁹

⁸ M. BARCELÓ, en una entrevista amb l'autora, 1993

⁹ M. BARCELÓ, en una entrevista amb Sylvie Couderc, dins del catàleg de l'exposició *Barceló-Barcelona* Barcelona, 1987, pag. 111

El contrast entre l'organicitat de la matèria i la geometria de les capses és un joc de contraris que esdevé clau en la seva obra. El caràcter informe i caòtic de la matèria, la seva fisicitat, enfront de l'estructuració i construcció, la part més mental.

Després vindrà *Mapa de carn*, que era un mapamundi fet amb trossos de carn, bistecs, costelles, etc, que s'anaven podrint dia rera dia evidenciant aquesta descomposició i remarcant, en l'acte de la contemplació estètica, una mena d'intent d'acceleració d'aquest moviment biològic. Contemplar el pas del temps, el devenir de la carn.

Utilitzava també els materials orgànics sobre fons pintats de color, deixant-se veure els colors de sota en anant-se podrint els materials. Perseguint un canvi constant dels resultats. Barceló utilitzava una pasta elaborada amb, a més d'acrílic, farina, sègol, carn picada, pèls, cola, confitura, mostassa, etc. i a més hi enganxava insectes com si fossin fòssils. En anar queient trossos, apareixien els colors, molt brillants, de sota. El galerista Antoni Estrany explicà de l'obra anterior:

"fabricava caixes amb pòsits de materials i els sotmetia a humidització, evaporació, envelliment matèric, fòssilització. Els deixava que s'encarcessin. Un cop les caixes estaven pintades, quan s'havia evaporat tota l'aigua, presentaven un cromatisme molt net. Tenien un to com de fons d'altar, de paret d'església vella, amb colors pàl·lids i suaus. I, damunt, Barceló hi col·locava determinats símbols de vida o de mort: una cua d'ocell, un tros de poma a mig florir."¹⁰

La transformació dels materials i l'acció corrossiva del temps marca els treballs inicials de Barceló,...

"per a mi això de pintar ha sigut sempre una cosa física, una cosa espesa, bruta. I és essencial lo de la matèria primigènia, el contacte amb aquesta matèria."¹¹

Són, aquestes, unes obres marcades per l'acció, que podriem parlar-ne com a "pintura viva", a mig camí entre Beuys i Valdés Leal. Marcats per la impressió que l'hi va fer veure, als quinze anys a París, uns quadres de Dubuffet i Fautrier:

"...fou una gran impressió veure l'espessor de la cosa...Els quadres resultaven objectes que, apart de la imatge, eren espessos, molt seductors de superfície... i de cop va connectar amb el que jo feia. Allà va començar. Vaig veure la relació total que hi havia entre la pasta, la forma de depositar-la sobre la tela, i el cos, i l'espai total del quadre."¹²

¹⁰ Citat per Sergio VILA SAN JUAN, *Agenda Barceló*. Barcelona: Àmbit, 1984.

¹¹ M. BARCELÓ, en una entrevista amb E. Murillo. "Una mirada al centro de la tierra", rev. *El Europeo*, nº17, nov.1989, pàg.89-98.

¹² M. BARCELÓ, ob.cit., pàg. 93

2. NU PUJANT ESCALES, 1981 (fig. 5)

"I worked on this painting intermittently over a period of three months, which made for a total metamorphosis of what was going to be a self-portrait - which it still is, anyway.

What happened was that in each new session I contradicted the technique, style and material of the previous ones: I reached a point where for a while the painting was at a standstill, on the verge of being discarded. It is painted with tempera, acrylics, plastic paint I made myself and maybe a few other materials I can't remember.

*I can go from a state of calm serenity to the utmost irritation in a single painting and in a single day: therefore I work with many techniques and, apparently, several styles. This may also explain the thickness of the layer of paint and the superimposition of images."*¹³

Al 1980, Barceló s'instal·la a Barcelona i reprèn en les seves pintures el tema dels animals. Utilitza el collage, amb cartrons i trossos de dibuixos que enganxats i encolats l'un sobre l'altre formaran superfícies molt variades. Maria Corral l'inclou en l'exposició *Otras figuraciones*, a la sala d'exposicions de la Fundació La Caixa a Madrid, l'any 1981. D'aquí sortirà, seleccionat per Rudi Fuchs, cap a la Documenta VII de Kassel del 1982. *Nu pujant escales* i altres quadres com *Volador sobre la ciutat*, *Persecució nocturna a la perifèria de la ciutat*, *Zoomorfia*, *Vaca*, i *Moto*, són les obres exposades a Kassel. Pintats entre el 81 i el 82 a Barcelona, i poblats de figures zoomorfes a mig camí entre l'home i l'animal, són obres marcades fortament per la impressió de la ciutat, una impressió que Barceló acabarà fusionant finalment amb el ric món de l'illa que ha interioritzat durant aquests anys.

Aquests quadres són indubtablement urbans i destaca una marcada actitud eclèctica, que es convertirà en una constant de l'obra de Miquel Barceló, tant en la concepció de la Història de l'Art com pel que fa a la diversitat d'elements formals, tècniques i procediments utilitzats. Respecte a aquest eclecticisme, el pintor dirà:

*"Yo juego con las maneras. Puede dar la impresión de que cambio mucho de estilo, pero no es así. yo no cambio de estilo, sino que está muy claro en cualquier cosa que haga, yo sé que es mi estilo. En cambio tengo muchas maneras distintas y las utilizo a mi voluntad, porque esto es una cuestión de habilidad, de haber visto mucha pintura y conocerla a fondo. Entonces lo que puedes cambiar son las maneras y pasar de ser un pintor de lo más refinado y elegante a dar la impresión de ser lo más brutal del mundo. El estilo es una fatalidad, está ahí y no se mueve nunca... Hay un estilo, hay unas maneras y toda la inteligencia que mueve a todas estas cosas y las relaciona unas con otras. Toda la perversidad que hace que puedas manejar con mucho cinismo todos los instrumentos."*¹⁴

¹³ M. BARCELÓ, text que acompanya als seus quadres en el catàleg de la *Documenta VII*, Kassel, 1982. Vol II, pàg 33

¹⁴ M. BARCELÓ, en una entrevista amb M. Paz. rev. *Figura*, nº2, 1984, pàg.46-7

I en una altra entrevista afegeix respecte a l'actitud eclèctica davant de la Història de l'Art:

*"me parece que Jackson Pollock y Tintoretto son casi lo mismo... Dentro de mi cabeza la Historia del Arte es muy distinta de las cronologías."*¹⁵

Aquest eclecticisme és hereu del pensament hegel·lià segons el qual *"el artista emplea su acopio de imágenes, modos de configuración, formas pasadas del arte, que, tomadas por sí mismas le son indiferentes y solamente se convierten en relevantes cuando las considera como las más apropiadas para este o Aquel tema... De este modo, ahora tanto toda forma como todo tema están al servicio y dictado del artista"*¹⁶. Aquest replec d'imatges, maneres de configuració i formes passades de l'art, tot al servei i dictat de l'artista (o el recorregut "tot val") esdevé per Barceló font de l'absoluta versatilitat de la seva pintura, amb tot a l'abast, tota la història, totes les fonts. Amb totes les portes obertes l'artista és el que decideix, selecciona, amb la imprescindible intel·ligència que mou totes aquestes coses i les relaciona unes amb les altres.

Nu pujant escales és un homenatge, o potser millor una recreació i un diàleg amb el quadre de Marcel Duchamp *Nu descendant un escalier* nº 2 (presentat al 1912 en l'exposició del Salon des Indépendents de París on fou refusat per interpretar-se el títol com una al·lusió contra el cubisme). En aquest quadre Duchamp reflecteix la imatge estàtica del moviment a través de la figura-màquina que baixa l'escala, alhora que al·ludeix al joc intel·lectual de l'espectador per captar la mobilitat real. Duchamp explicava a P. Cabanne que *Nu descendant un escalier* havia sorgit d'una il·lustració feta uns mesos abans titulada *Nu montant un escalier*, *"En ese cuadro representé al desnudo a punto de bajar, era algo más pictórico, más majestuoso"*¹⁷. L'origen d'aquesta obra és, segons Duchamp, el propi nu:

*"Hacer un desnudo distinto al desnudo clásico, de pie, y ponerle en movimiento. Había en ello algo divertido que no lo era en absoluto cuando lo hice. El movimiento apareció como un argumento para decidirme a hacerlo. En el Nu descendant un escalier he querido crear una imagen estática del movimiento: el movimiento es una abstracción, una deducción articulada en el interior del cuadro sin que se tenga que saber si un personaje real descende o no una escalera igualmente real. En el fondo el movimiento es la mirada del espectador que la incorpora al cuadro"*¹⁸

Apollinaire parlava de Duchamp com a "únic pintor de l'escola moderna en preocupar-

¹⁵ M. BARCELÓ, en una entrevista amb J. Espaliu i G. Paneque, rev. *Figura*, nº2, 1984, pàg.37-39

¹⁶ Citat per Simón MARCHÁN, *La estética en la cultura moderna*, pàg. 179-91

¹⁷ Pierre CABANNE, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, pàg.42.

¹⁸ *Ibid.*, pàg. 42.

se avui (tardor de 1912) pel nu"¹⁹. Cap al 1945 Duchamp va dir que *Nu descendant un escalier* . rompia per sempre les cadenes de l'esclavitud del naturalisme, "...yo explicaba que cuando se quiere mostrar un avión en vuelo no se pinta una naturaleza muerta. El movimiento de la forma en un tiempo dado nos hace entrar fatalmente en la geometría y las matemáticas; igual ocurre cuando se construye una máquina...."²⁰

Barceló accepta aquest joc, fruit d'una pretesa ambigüitat entre l'actitud mecànica de pujar-baixar, però el seu interès no rau en representar el moviment per ell mateix, sinó que s'interesa molt més pel ludisme pictòric, partint de la total assimilació de què el moviment, a l'igual que tantes altres qüestions (la perspectiva per exemple), no són més que una abstracció, una deducció articulada en l'interior del quadre, el moviment és la mirada de l'espectador que la incorpora al quadre. Són les possibilitats de la pintura i el joc mental de la bidimensionalitat del quadre, l'espai del quadre, el que resulta més fascinant per a Barceló. La pintura es 'completa' per la mirada de l'espectador. Aquí les al·lusions duchampianes pel que fa al coneixement de la geometria i de les matemàtiques per a reflectir el moviment, són superades per l'assimilació de la imatge en successió i substituïdes per la ironia en la qual es poden observar certs pressupòsits avantguardistes, revolucionaris al seu moment però ingenus ara. Així, el desdoblament formal de Duchamp i dels futuristes, després d'haver estat perfectament assumit com a representació de la velocitat i el moviment fins a nivells d'evidència i excessiva facilitat, utilitzat, per això mateix pel còmic i pels dibuixos animats, pot ser vàlid per a l'artista, no ja per escandalitzar ni per demostrar res sinó per, amb tota la seva simplicitat, endinsar-se en un joc de la pintura; un joc irònic, fresc, sense transcendències ni pressuposicions. La pintura que llegeix la mateixa Pintura des del punt de vista del moment i la situació personal, establint un diàleg honest amb la història de l'art, amb el temps de la Pintura. Si Duchamp relaciona la figura amb la màquina, Barceló la relaciona amb l'animal, en una fusió entre la referència a la memòria cultural com a element imprescindible de la civilització, i el seu oposat, l'animal, com a l'altra cara de la cultura. L'animal com arquetipus de les capes profundes de l'inconscient, de l'instint, la cara oculta en favor de la civilització, però mai del tot superada.

Segons el diccionari de símbols de Chevalier, "*los animales ... forman identificaciones parciales al hombre; aspectos, imágenes de su naturaleza compleja; espejos de sus pulsiones profundas, de sus instintos domesticados o salvajes. Cada uno de ellos corresponde a una parte de nosotros mismos, integrada o por integrar en la unidad armonizada de la persona*"²¹. Referint-se concretament a la simbologia del gos, Chevalier assenyala que totes les mitologies l'han associat a la mort i la seva primera funció mítica, universalment acceptada, és la de guia de l'home més enllà de la mort, després d'haver-lo acompanyat en la vida. Altres aspectes de la simbologia del gos el mostren com heroi

¹⁹ Guillaume APOLLINAIRE *Los pintores cubistas*, pàg. 78.

²⁰ P CABANNE *ob cit.* pàg. 43

²¹ J CHEVALIER i A GHEERBRANT. *Diccionario de los simbolos*, pàg. 104

civilitzador, avantpassat mític, símbol de potència sexual i de perennitat, seductor, desbordant de vitalitat, o fruit d'una relació incestuosa... per a l'Islam el gos és la imatge d'allò que la creació comporta de més vil, símbol de l'avidesa, és el contrari de l'Àngel.

De la vida a l'illa hi resta en Barceló una certa relació primigènica amb l'animal, una relació que troba la seva màxima expressivitat holocàustica en la tradicional matança del porc, vivència clau per a entendre la relació del pintor amb la matèria orgànica, palesa des de *Cadaverina 15*, i que deixarà una empremta permanent en la seva obra.

Ara, però, a diferència de *Cadaverina 15*, Barceló treballa amb "pintura sobre tela" de caràcter estable en oposició a la condició efímera i cent per cent matèrica de les obres anteriors. L'organicitat, que primer fou matèria orgànica, la carn i les vísceres de l'animal, ara és representada mitjançant un punt de vista agosarat, fresc i irònic, com és la transparència de la pell, el que mostra les vísceres al descobert com si del més sacrificat i alhora irònic *striptease* es tractés.

Les formes passades de l'art a les que al·ludia Hegel, en aquest cas, vénen representades per les referències al cubisme pel que fa al joc amb els punts de vista que, a més dels pròpiament cubistes s'hi afegeix el punt de vista interior en el sentit anatòmic. Així, cor, budells, intestins i demés vísceres s'afegeixen a les visions laterals, frontals i de tots cantons d'una mateixa visió en imatge plana, sense perspectiva. El cubisme contra el que reaccionava Duchamp en el seu quadre aquí és utilitzat com un ingredient més del prestatge de la Pintura. Referint-se a la tradició, Barceló diu:

"no rompre-la sinó simplement endinsar-me en ella i ser coherent. Jo no tenc esperit destructiu, és simplement que la remoc. Pens que hi ha que fer-ho i no considerar-la mai com una cosa monolítica i fixa. No podem acceptar avui que les coses venguen una darrera l'altra en cert ordre, és massa evident que no. Hem d'alterar tot l'ordre perquè respiri de nou i podem canviar les coses de lloc sense que passi res. Hi ha que mirar la pintura per treure'n noves lectures. La tradició no es mai lineal i no hi ha un procés evolutiu cap a alguna cosa millor. Aquest reconeixament és important per a mi."²²

Aquest eclecticisme no ve determinat simplement per una elecció, sinó que conforma un caràcter, una manera d'entendre les relacions amb les coses:

"al meu parer, Mallorca és un lloc absolutament eclèctic i postmodern -una illa rodejada del mar que té unes arrels molt fortes musulmanes, àrabs i catalanes, que coneixes la presència d'artistes com Miró, i que, alhora, sofreix o viu una invasió turística molt forta. És a dir, hi ha el que podem dir un clima de postmodernitat. He nascut allà i, per suposat, m'ha marcat. Vaig començar a pintar paisatges en el camp sent un nen, vaig sofrir una forta influència de la pintura francesa i també una preparació molt acadèmica i tradicional des de jove, i després, com es natural, vaig tallar radicalment amb tota la qüestió acadèmica i vaig

²² M. BARCELÓ, en una entrevista amb K. Power, *Conversaciones con...*, pàg.13-14

Existeixen també referències al futurisme en la representació del moviment de les cames-potes. També es reflecteix una herència de la tradició surrealista, concretament de les figures ambigües i monstruoses de Joan Ponç. Referències també a les diversitats estilístiques i de caràcter tècnic com l'ús d'un puntillisme irònic en determinades zones de la tela, barrejat amb un ús dinàmic de la pinzellada i la pasta pictòrica. Amb tot això l'espai del quadre adquireix una marcada agressivitat tècnica donada per les varietats gestuals, adient amb l'agressivitat de la figura representada, d'ulls desencaixats i formes punxagudes. Contrastat amb un caràcter cromàtic de colors brillants, nets, bonics, amb tonalitats de blaus, grocs, rosa, blanc... com un gran pastís cromàtic, suculent i gustós. Contrast també en l'ús de les línies i les formes on barreja línies dures, rectes i punxagudes amb formes ondulants i corbades. Així les cames i mans, les vuit cames que apareixen es troben definides amb caràcters diferents cadascuna: de línies rectes i dures, seguint el contorn o definida per taques, de línies ondulants i toves, puntillista, anatòmica amb fèmur inclòs, de línies trencades... Igual passa amb les mans i amb l'escala que sembla rompre's provocant el que pot entendre's com el moviment esperpèntic de la figura que tropissa sense acabar ni de caure ni d'aixecar-se, ni de pujar ni de baixar. L'ambigüitat que fa que varies coses siguin possibles alhora aporten molta riquesa semàntica al quadre. Ambigüitat en la mateixa figura que tant pot semblar que hi hagin dues figures juntes (degut a la superposició d'imatges i al moviment definit per la repetició de la mateixa forma per el que apareixen vuit cames, quatre braços i dues cues), com una sola figura atrapada en un moviment frenètic i accelerat que juga amb el "pujar escales" de Barceló i el "baixar escales" Duchampià, ambigüitat accentuada per la impressió d'escala rompuda a la que ja hem al·ludit.

El conjunt és un quadre de gran dinamisme, vitalitat, agressivitat, ironia i frescor. En ell hi trobem elements que seran claus per a l'evolució de l'obra de Barceló, com ara l'eclecticisme davant la història de l'art i les cites culturals rebutjant la idea de progrés lineal i ascendent pel que fa a l'art, actitud eclèctica en l'ús de les maneres de fer i de les tècniques, un cert sentit de la ironia i l'humor, un marcat sentit cromàtic, la versatilitat pictòrica en les infinites possibilitats de la pintura, l'assimilació d'actituds i maneres de fer pròpies de les avantguardes, i una manera d'obrar absolutament oberta, el joc pictòric en la seva totalitat, pròpia d'una concepció de la pintura amb una total llibertat, a més del poder de la imatge, la figuració en tot el seu esplendor tant representatiu, metafòric o estrictament plàstic.

²³ M. BARCELÓ ob.cit., pag. 9-10

3. MAPA DE CARN, 1982 (fig. 6)

“Veni a casa -vaig dir als meus amics- que he pintat un quadre que vull mostrar-vos. Era... *Mapa de carn*, uns gossos devorant a algú, un sistema digestiu com menjar i cagar, era un quadre terrible” diu Barceló.

Quadre pintat a Barcelona en el context immediatament posterior a *Nu pujant escales* i la Documenta VII, és seleccionat per Victòria Combalia per a l'exposició *26 pintors, 13 crítics* a Barcelona (itinerant).

Pertany, contextualment, al grup de quadres fets majoritàriament entre el 1981 i 1982 marcats per la impressió de la ciutat. Podríem dir que *Mapa de carn* tanca aquest grup o etapa, esdevenint la seva culminació i especialment de la representació de les figures zoomorfes. Aquestes figures passen d'una imatge més propera a l'animal de *Nu pujant escales*, a una mescla més ambigua home-animal de *Mapa de carn*.

L'aparença brutal, dura i agressiva d'aquest quadre contrasta amb la construcció controlada i molt conscient, diferint així de les tendències “salvatges” que van destacar en l'escena artística als inicis dels vuitanta. Però participant d'una atmosfera general de forta voluntat expressionista, al principi de manera quasi inconscient pròpia d'un cert esperit de l'època.

El gran gos (la figura mig home mig animal o l'home-gos) nu que pujava escales, torna a aparèixer aquí, transformada en un gran monstre producte o evolució de les unions de fragments d'homes i d'animals, un peculiar frankenstein animal-humà misteriós i ambigu, de múltiples cames-potes, que transparenta un món caòtic o el porta a dintre formant-lo a ell. Siluetes i masses es confonen perdent el respecte a la figura única i clara. Superposicions, fragments, formes aïllades, esquarterades. L'interior de la figura és també el paisatge, les vísceres són protagonistes, l'intestí “brilla” i el situa al centre del quadre, remarcant l'organicitat, una mena de procés digestiu que, com el procés de creació, està conformat per un continu engolir i regurgitar. La matèria orgànica, la carn rosada i vermella, però fins i tot les mateixes vísceres escapen dels contorns dels límits de la figura, en un joc d'ambigüitats. Pintar l'interior de les coses, el paisatge de la matèria interior, l'altre punt de vista que no va veure el cubisme, que ens remet a les pintures primitives australianes, fetes sobre fragments d'escorça, anomenades de “raigs X” per a representar animals en els que, a més del seu aspecte extern, es dibuixen els òrgans interns “que no es veuen” però que l'artista “sap que existeixen.”²⁴

La diferència principal entre *Mapa de carn* i *Nu pujant escales* es troba en la dramatització i la visió de la ciutat. *Mapa de carn* ens mostra un grup de gossos rabiosos sobre una ciutat nocturna incendiant-se. És la unió de dos mons, per una banda l'animal, amb les al·lusions al món natural, intuïtiu, amb reminiscències de la infantesa a l'illa, i per altra banda la ciutat, el món urbà. Unint-se amb agressivitat i violència. L'expressió de violència de l'animal i la duresa de la ciutat. La lluita constant per la supervivència, per

²⁴ C. HUERA, “Art primitiu”, dins VVAA. *Història Universal de l'art. Àfrica, Amèrica, Àsia.*, pàg.86-7.

obrir-se un camí, de l'artista jove que va a la ciutat perquè sap que per ella passa inevitablement el camí de l'art.

La ciutat de nit, dura inhòspita, com una selva cremant-se, incendiant-se a la nit.

És un quadre d'imatges superposades, de fusions, de mescles on res és complet, sencer on tot està fragmentat, només els fragments poden ser identificats. A sobre del gran monstre hi ha la figura d'un avió-ocell amb tres ulls, veloç i vermell de sang, com un ocell de foc, mescla d'animal i màquina.

Les similituds formals entre els pèls de punta d'una figura, les ales de l'avió-ocell, el bigoti del monstre, les flames de la ciutat, l'abigarrament cromàtic i gestual de la pasta pictòrica i l'agressivitat de les dents i les boques obertes dels gossos barallant-se o lladrant, reforcen aquest sentit dramàtic, en una provocació de forta inquietud i misteri, la proliferació d'ulls arreu del quadre, ulls dels animals, ulls picassians, una mà amb un ull al centre "com si els dits mirassin, tapant-se el rostre per la por" segons paraules de l'artista, com una trasposició urbana del sentir mironià que posava ulls i orelles als arbres que veuen i senten. Ulls que miren, espien...i la ciutat sempre desperta, amb els ulls oberts. La por que es tapa la cara o es posa la màscara com la figura fantasmal i misteriosa, com treta del còmic (Batman, Spiderman...). Tot és una absoluta fusió d'elements, com la cama fugissera que pot ser treta d'un quadre Barroc, les figures que semblen de còmic, la figura que recorda la lloba romana amb els seus múltiples pits. La ciutat reflecteix una atmosfera urbana més propera a la que es recrea a la pel·lícula *Blade Runner* de Ridley Scott, també del 1982.

El tema de la ciutat, l'explosió cromàtica i la força gestual de la pinzellada són temes recurrents en la pintura dels vuitanta, especialment dels pintors alemanys com Immendorf, Hödicke, Dahn, Middendorf, Chevalier interessats per les vivències fugisseres i l'atmosfera tensa de la metròpoli, amb unes reminiscències de les pintures del Berlín dels anys vint de George Grosz.

Com ja hem dit anteriorment, cap el 1976, després de *Cadaverina 15*, Barceló havia fet un *Mapa de carn* que consistia, com diu el títol, en un mapa mundi fet amb trossos de carn que s'anaven podrint, interessat com estava en la descomposició i la transformació de la matèria. En el *Mapa de carn* de 1982 es manté l'interès per la organicitat, però ja no interessa el caràcter tautològic de la matèria ni la constatació de la condició efímera d'aquesta. L'organicitat en la seva permanència, en el seu sentit de màquina vital, on la descomposició i la transformació són deduïdes com a part inevitable de la vida, una volta satisfeta la necessitat de la "demostració". Ara l'organicitat és la pintura que al·ludeix, representa o suggereix però que és eminentment pintura, matèria pictòrica. Deixant de banda el recurs, propi de l'art informalista i de l'*Arte Povera*, de presentar l'objecte real com a artístic, és recórrer a la pintura com el mateix Barceló diu referint-se a aquesta sèrie de quadres:

"...servia sobre tot com a manera d'apropar-me a la pintura, per a fer certa relectura, i

per reconsiderar el que és físicament pintar”²⁵

L'ús eclèctic, els jocs d'ambigüitat i de contraris, com la perfecte combinació de força i lirisme o sentit poètic, la dramatització i les referències a l'escenografia barroca i manierista amb un important “ball de la mirada”, la versatilitat tècnica i ductilitat en l'ús de la matèria pictòrica. Esdevindran elements importants en l'obra posterior, i que ja es troben, a vegades només insinuats, en aquest quadre.

La contundència de les imatges i el poder del cromatisme i les formes de fàcil identificació, esdevindrien meres qüestions formals sense la profunditat de sentit i la forta voluntat de ser pintura amb totes les seves possibilitats. La creació d'imatges i d'espais on deixar circular i “ballar” la mirada en una clara opció per l'exuberància barroca.

4. *JUGEMENT DE SALOMON*, 1983 (fig. 7)

Després de l'èxit de la Documenta 7 de Kassel, Barceló deixa Barcelona iniciant una llarga sèrie d'estades a diverses ciutats, instal·lant el seu taller allà on va. De fet aquesta circulació no s'inicia després de Barcelona, sinó que comença amb la sortida de l'illa a la que sempre torna. Després de la Documenta 7 i, a partir de la successió d'exposicions i de marxants i galeristes interessats pel seu treball, aquesta actitud circular es fa més evident. Barceló és l'artista sense maletes, que crea a partir del que ell és i del que viu. A cada lloc on va hi troba una part de la pintura, l'altra part és la que va amb ell emmagatzemada en el cofre de la memòria. La vivència esdevé imprescindible per assolir una autenticitat que faci coherent el seu treball.

Durant aquesta època, Miquel Barceló passa cinc mesos a Nàpols, preparant una exposició per a la galeria de Lucio Amelio. Allí pinta amb cendres del Vesubi a manera de pigments. Visita els frescos de Pompeia i, el que esdevé important pel seu treball posterior, “descobreix” els pintors Manieristes i Barrocs italians com Tintoretto i Caravaggio, descobrint que provoca canvis importants en la seva obra pel que fa a composició, enquadraments, jocs de llum i ombres i, més especialment, pel que fa referència a la concepció i al tractament de les imatges. La pintura de Barceló esdevé, gràcies a aquestes influències italianes, molt més lligada a la plasmació d'un espai físic i d'un temps concret en funció de les imatges.

Jugement de Salomon, pot englobar-se dins d'un conjunt de quadres pintats al 1983, sobre la idea del pintor pintant a l'estudi, autoretrats treballant. Aquí dominen els colors

²⁵ M. BARCELÓ, en una entrevista amb l'autora, 1993

brillants dels quadres "animalístics" anteriors, amb forts contrastos cromàtics. Grocs, blaus, vermells. Però la diferència rau en la incorporació d'una preocupació compositiva basada en l'espai de la perspectiva, la introducció de llunyania, espais físics diversos. I, més concretament, la preocupació per la claredat temàtica, la història, la relació al·legòrica. Aquí Barceló utilitza la història per establir una relació amb la pintura, és a dir, amb la superfície del quadre i allò representat, amb unes clares preocupacions pictòriques cap al tema de la llum, l'ornament o la perspectiva, que vol replantejar-se.

El pintor diu d'aquest quadre:

"és un quadre en el que hem plantejat els problemes de la *coupure*, les coses retallades. Sempre m'havia fixat molt en la forma en que la vora del quadre talla algunes de les figures en certs quadres antics...M'agrada l'efecte dramàtic que moltes vegades hi aconsegueixen, quasi cinematogràfic. Tot tenint aquesta preocupació en compte vaig imaginar un quadre, Salomó, en que apareix la figura que és a punt de tallar un conill per la meitat, que és una figura, que és quasi un gest del pintor, però, de fet, no és un conill real. Hi ha també una taula que està a la vora mateixa del quadre, literalment tallada per la vora del quadre, a sobre de la qual hi ha una sèrie d'objectes físicament tallats per la meitat o bé tallats per la vora mateixa del quadre. Després hi ha una llum que entra per una porta tallant d'un salt totes les figures per la meitat, sense parlar de tota una sèrie d'altres elements en els quals hi ha el mateix joc. La perspectiva també talla tot per la meitat. És un projecte completament variat, un tema que m'introdueix, apart, diguem, de l'al·legoria que és el tema central de Salomó, a un joc de perspectiva, de la llum i de l'ombra, es a dir, un joc absolutament matemàtic, físic, de cara a qualsevol objecte del quadre. Són quadres tractats amb complexitat. No presenta per res l'aspecte pla, ni la tècnica "all over", ni l'interès expressionista..."²⁶

Aquesta deriva permanent, es troba en els quadres però també ve determinada per una deriva vital, física. El canvi constant de lloc, de ciutat, de país, provoca que taller i territori es fusionin, esdevenint una simbiosi i alhora un antagonisme, una contradicció permanent a cada canvi. Un nou territori implica uns nous horitzons, nous plantejaments lligats sempre a un sentit eclèctic i un esperit de permanent contradicció, "treballar eficaçment contra mí mateix", a un joc de maneres, i a un desplaçament temàtic molt lligat al territori. Així, a Itàlia, davant les pintures de Tintoretto, agafa més interès per Barceló la reconsideració d'aspectes que la pintura d'aquest segle, especialment des del cubisme i amb les avantguardes, havia menyspreat i abandonat, com la perspectiva, el clarobscur, la mateixa idea de representació i recreació d'ambients mitjançant el tema.

Però Barceló no és mai reductiu, ni nega possibilitats sinó tot al contrari. Això vol dir que el que ell incorpora, tota nova aplicació, no significa necessàriament una negació del que abans era vàlid sinó que és una nova fusió, en la que sempre es pot circular en total llibertat, sense normes fixes i sense deutes amb actituds anteriors, ja que la història, el temps de la Pintura, de l'art, no és lineal ni tan sols evolutiu.

²⁶ M. BARCELÓ en una entrevista amb K. Power, ob. cit. pàg. 18-19.

A *Jugement de Salomon* comença a endinsar-se en les possibilitats de la pintura per a "contar coses", la pintura com a espectacle, com a circuit visual amb importància de l'al·legoria, on la composició i la construcció del quadre agafen molta importància. Aquesta "construcció" té un procés, en el que agafa especial rellevància el dibuix, la gran quantitat de dibuixos i esbossos, les constants rectificacions, els penediments formaran part del quadre, evidenciant un treball que fusiona l'espontaneïtat, l'atzar, la immediatesa o el "lliure fluir", amb la premeditació, la construcció, l'estructuració del quadre o els problemes de composició. La quantitat d'apunts serveixen per copsar i assimilar les idees, sempre inicialment en el seu estadi mental incorporades i informals, esdevenen el procés de donar forma a les idees, de materialitzar la imatge. En aquest sentit de construcció del quadre i de composició, Barceló se sent més proper als constructivistes, o a Mondrian, que als expressionistes, allunyant-se de l'estètica de la immediatesa. No obstant, se sent proper d'aquesta estètica i especialment de l'*action painting* de Pollock pel que fa a la relació somàtica, al moviment del pintor, amb la pintura i el quadre, el lligam entre l'acció física de pintar, la matèria i el representat.

L'interés per alguns pintors Manieristes o Barrocs, com Tintoretto, és precisament per què aquests representen i s'endinsen en aquest joc pictòric amb totes les seves possibilitats, el caràcter escenogràfic del quadre, i la possibilitat de jugar amb tota una sèrie de variables: llum, ombres, moviment, metàfores, al·legories, composició, jocs d'espai, perspectives, diagonals... el ritme i el temps.

Però especialment el poder de la imatge. La imatge com a dipòsit o lloc de confluència de tota aquesta sèrie d'elements. La imatge com a element formal que s'envolta d'un espai dins dels límits del quadre en el que incideixen una sèrie d'accions que, mitjançant la creació d'un moviment i un ritme originats per la conjunció de formes, línies, colors i textures, condensen una escenografia que suggereix, més enllà de històries i possibles narracions, relacions vitals intemporals.

La llum, el drama de la llum, es troba en el Manierisme i en el Barroc, i esdevé clau en gran part de la història de la Pintura. La llum és un tema eminentment pictòric. La llum és color, és moviment, és el temps. És generadora de formes, enfoca i retalla. És també un joc efectista amb la realitat, l'efecte dramàtic, propi dels pintors del clarobscur, i molt utilitzat pel llenguatge cinematogràfic com els jocs de llums i ombres dels films d'Orson Welles igual que l'ús de la perspectiva, l'efecte de les línies que s'allunyen en profunditat, l'impacte dramàtic i antiestàtic dels espais vertiginosos i punts de vista agosarats, creant una perspectiva no real, de ficció. Aquesta perspectiva pròpiament cinematogràfica, característica del cinema expressionista alemany i de les primeres pel·lícules de Welles que destacaven, entre altres coses, per la utilització dramàtica d'objectius de focus curt, utilitza els objectius i punts de vista per alterar la perspectiva real en funció de l'efecte dramàtic. La utilització d'aquests objectius, que abarquen un angle més gran d'espai des de poca distància, que la vista real no capta alterant la percepció, provoca, segons Arnheim, gradients abruptes entre el primer terme i el fons, que es tradueixen en una tensió barroca en encongir-se i expandir-se ràpidament els personatges segons s'allunyen

de la càmera o s'aproximen a ella... Les distorsions de la perspectiva no s'originen a partir de forces inherents al propi món representat. "són l'expressió visual del fet de que aquest món està essent vist." 27

En la perspectiva tradicional, el punt de vista és el de l'observador, que passa a formar part de l'espai, de l'escenari del quadre per la seva il·lusió de realitat. L'espai físicament irreal del quadre transmet o evoca una situació o espai mental. Pintors molt diferents i llunyans en el temps, com per exemple Picasso i Tintoretto, podrien estar d'acord en un punt: "el punto de vista empírico -entendiendo por tal el que ejercemos en la percepción cotidiana- no es apoyo suficiente para la construcción de la imagen, ésta "construye su propio punto de vista" al organizar la representación del espacio de una forma no naturalista o no verista" 28. Els recursos del llenguatge pictòric són els que fonamenten l'organització de la imatge, i el primer d'ells el pla pictòric. La concienciació d'aquest pla pictòric, així com l'entendem actualment, la devem al cubisme amb l'articulació de diversos punts de vista en una unitat pictòrica. La pintura va adquirir d'aquesta manera consciència de la seva pròpia condició, com a convenció que és.

Tintoretto utilitzava uns enquadraments capriciosos, amb agosarats escorços buscant la profunditat; jocs de llum violents i espectaculars; formes acabades en contrast amb altres just insinuades o d'aparença inacabada que, mitjançant la potència arquitectònica i l'ocupació asimètrica de l'espai, dóna a les figures un aspecte fantasmagòric quasi eteri. Caravaggio utilitza l'anomenada *luce di bottega* (llum de taller) que envaeix obliquament l'espai, establint potents contrastos d'il·luminació d'eficàcia dramàtica. "El realisme de Caravaggio no és només qüestió de manera, d'estil pictòric, sinó també d'actitud mental davant l'assumpte a representar; el "com" i el "que" són, en ell, inescindibles." 29

L'ocupació asimètrica de l'espai i els contrastos en els tractaments de les formes de Tintoretto, i l'ús de la llum que divideix obliquament l'espai i especialment la teatralitat de Caravaggio com a principi efectiu per a transmetre un missatge-imatge a l'espectador, són importants per Barceló, però, vistos amb l'afegit del pla pictòric del cubisme, del llenguatge cinematogràfic i del còmic, com si es tractés d'un joc de nines russes, en les que van acoplant-se unes sobre les altres, encabint constantment totes les anteriors sense anul·lar-les.

És el *Jugement de Salomon*, un quadre sobre la ruptura, el trencament dels objectes, persones i animals i el mateix espai. Tot apareix retallat, els objectes que es troben a sobre de la taula, el peix, el dibuix i la taronja han estat retallats amb el ganivet i les tisores, i la peixera, l'ampolla i el cadaf estan retallats pel mateix límit del quadre. El límit del quadre retalla tot el que envolta, la taula i els objectes de la vora, el gos, la figura que entra per la porta del fons, la mateixa porta i la paret, els quadres i la figura del pintor. La llum, que

27 R. ARNHEIM. *Arte y percepción visual*. pàg. 325

28 V. BOZAL. Epíleg "Apollinaire y el cubismo" a G. APOLLINAIRE *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas* pàg. 100

29 José MILICUA "Als llindars del Barroc" a VVAA. *Història universal de l'Art. Renaixement (II) i Mannerisme* Vol. 6, pag. 393

entra per la porta oberta del fons, defineix una diagonal descendent que talla l'espai interior. La llum talla el quadre pintat dintre del quadre que es troba al terra de l'habitació, i alhora també representa un retrat tallat pel seu límit. La llum retalla les figures contornejant-les, i les veiem conformades per les ombres, com si es tractés d'ombres xineses o com es percep una forma opaca col·locada davant la llum veient la seva cara fosca. Els límits del quadre, o l'espai, i la llum són executors d'aquesta *coupure*, Salomons de la pintura, i alhora la figura del pintor també participa d'aquest retallament amb les pròpies "eines": les tisores que han retallat el petit dibuix, el ganivet que ha retallat el peix, i l'espasa que sosté la figura del pintor a punt d'esmitjar un conill; i alhora les "eines" pròpies del pintor que, en els quadres repartits pel terra, ha tallat els rostres igual que ha fet amb totes les formes en aquest mateix quadre.

El pintor al taller com a Salomó, només que el nen de Salomó es substituït per un conill, com a signe irònic o humorístic en contrast amb la transcendència del seu referent bíblic; i la decisió final queda oberta, ja que la decisió del pintor només l'afecta a ell.

L'efecte dramàtic de l'espai el produeix la llum i les múltiples diagonals que el defineixen. El dramatisme de l'acció ve donat per la figura que entra per la porta del fons i, especialment, per l'acció aturada del pintor amb l'espasa. El temps aturat en un instant, tema per excel·lència de la pintura. Els estadis temporals són representats aquí com en les *vànitats* barroques, traslladat al taller de l'artista. Els quadres i dibuixos fets i repartits per l'habitació, com evidències d'un treball passat, i retallats en un estadi posterior, el joc de la llum i el moviment de la figura participen d'un temps efímer, un present immediat i breu, mentre que el temps aturat de la figura amb l'espasa i el conill vaticinen una acció, un temps futur. Estadis temporals diferents, no allunyats entre ells, quasi immediats. El temps del procés d'una acció. És la recreació d'aquest poder etern de la Pintura per aturar el temps, però sempre evidenciant el seu pas. La simultaneïtat temporal, evidenciant un temps immediatament anterior al temps aturat del quadre, i al·ludint, en una continuïtat mental, al temps posterior, el temps que segueix en la mirada de l'espectador, partícep de la tensió de l'acció aturada.

La preocupació inicial per la *coupure*, que mou l'inici del quadre, acaba esdevenint un joc de la pintura. El pintor juga a tallar-ho tot per la meitat, juga amb la pintura. La pintura física, els signes i les formes representades són pintura i un gest del pintor. Cada signe és, a més de significat i significant, matèria i gest del pintor, pintura i moviment.

Una preocupació inicial mou la imaginació per a crear signes que esdevenen pintura.

5. PEINTRE PEIGNANT LE TABLEAU. 1983 (fig. 8)

Quadre, també, del grup temàtic sobre el pintor pintant.

Del taller, l'estudi de l'artista, Barceló diu:

“és el lloc on este treballant tot el dia, però és també el lloc del banc de imatges, el *locus* de la fàbrica... És el lloc on es troben les imatges, on es sobreposen les unes a les altres, i on hi ha la màxima riquesa de possibilitats. M'interessa molt el procés de la selecció d'imatges, de la relació d'unes amb les altres, i del mateix procés de saturació. També em fascina la relació del pintor amb elles. En efecte, el procés del quadre en sí m'ocupa moltíssim, les coses inacabades, equivocades, o doblades. Això hem permet un desplegament absolut, de coses vistes, per exemple, de molt lluny, o de cantó, etc. És un tema riquíssim per a mi”³⁰

Utilitza el collage amb papers i cartrons pintats, molt recurrent en les seves obres. El collage és l'interès pel fragment, per construir amb fragments. És l'expressió de la discontinuïtat i és, alhora, més que una tècnica, un ús, una manera de fer i sobretot, és una actitud i una manera de veure.

La referència a la relació d'un autor amb la seva obra (el quadre dintre del quadre o el text dintre del text), té aquí el sentit de l'autoretrat treballant i ha estat molt recurrent, no només en la pintura, sinó en totes les formes de creació. Recordem ara l'autoretrat, com a artista treballant, de Fellini a *Otto e mezzo* com un retrat del procés de creació, de la gestació de l'obra i la solitud del creador. Els autoretrats treballant de Barceló estan més a prop de l'autoretrat fellinià que d'una mera constatació de la realitat física del pintor, en aquest sentit de reflectir el fet de la creació, el procés amb les seves angoixes i soledats.

La pintura ha representat autoretrats d'artistes amb pinzells i atributs que evidencien la dedicació a la pintura (Rembrandt, Van Gogh, Picasso,...) o també autoretrats de l'artista pintant (Velazquez, Courbet, Picasso,...), i aquest últims en una mena de successió de model-pintor-quadre, és a dir, el pintor pintant un quadre en el que es representa un/a model que es té al davant i també apareix en el quadre pintat. És més important l'escena que no el fet de pintar i menys la plasmació d'un procés de creació.

La pintura que pinta la pintura, conceptualment pot resultar ja una identificació entre significat i significant excessivament fàcil i evident. En el cas de Barceló, independentment de les consideracions conceptuals del tema, és molt més una senzilla qüestió d'honestedat personal, pel que fa a un desig de despullament quasi inicial, de neteja, començar pel més bàsic, ell mateix, el que ell és i el que fa, sol sense més models que ell mateix. L'autoretrat de l'artista pintant reflecteix una actitud narcisista i alhora la solitud del procés de creació.

Pel que fa al tractament cromàtic, Barceló comença a deixar de banda els forts

³⁰ M. BARCELÓ, entrevista amb l'autora, 1993

contrastos de grocs i blaus llampants. Construeix els quadres i, més enllà del marc conceptual, contenen coses i ho fan amb força.

A Nàpols havia pintat *L'ombra che trena*, que ens mostra al pintor pintant immers en unes fortes convulsions, on mans i peus tremolen, s'agiten sobre la tela com fora de tot control. La pura acció instantània, parant el moment, no és ja la pintura, ni el quadre dintre del quadre el que l'importa, sinó l'acció de pintar, la relació somàtica entre l'artista i el quadre, no és en va l'admiració de Barceló per Pollock, precisament per la seva relació amb el quadre, el moviment i l'acció de pintar.

També, i com senyalen les paraules del pintor, és important l'espai del taller, pel que utilitzarà les perspectives en enquadraments capriciosos, amb marcades diagonals (ja utilitzades a *Jugement de Salomon* i a *Carn fa carn*) que dinamitzen i donen vertigen no només a l'espai sinó a la mateixa acció i al fet de pintar. L'artista sol al taller pintant. L'espai tancat com a espai interior de l'autoretrat. La solitud imprescindible per a la creació i el taller, el lloc on es gesten les imatges, on conflueixen en el fet creador, materialitzant-se. El taller és el "ring" de l'artista, la posada a prova de la capacitat creadora. Podem establir un paral·lelisme entre aquest espai físic i l'espai interior de l'artista. El món interior que "marca con un símbolo a todas las percepciones...; el arte se consagra por completo a los datos sensoriales, a toda significación vinculada con ellos, para concentrarse firmemente en la *integración del mundo interior en cuanto imagen exterior*.(...) El artista siente la compulsión de restaurar el mundo interior a través de la coordinación de sus proyecciones sobre el exterior."³¹

El tema del "quadre dintre del quadre", inclòs dintre de l'autoretrat del pintor pintant, és, entre altres coses, un joc de realitats o simulacres entre la realitat del pintor treballant i la representació del quadre i, alhora, el quadre que representa al pintor representant. És una successió: el pintor que es pinta a ell mateix pintant un quadre, que és alhora una altra realitat i una invenció. Com un joc de miralls, el reflex de l'acció del present. Presència i simulacre, la imatge i el seu reflex o la imatge de la imatge és, també, com el pintor i el quadre, una identificació. Una mena de Narcís que, més que emmirallar-se, es projecta, com en el quadre *Gos amb reflexe* i *El pintor amb el seu reflexe* ambdós del 1982 i, pràcticament, tots els quadres del pintor pintant fets entre el 82 i el 84, són com el *Narcissus* de Caravaggio, sols que aquí el pintor es veu reflectit en el seu quadre com en l'aigua clara, pintor i quadre esdevenen la imatge i el seu reflex. Aquest joc entre la imatge i el simulacre o, millor dit, les imatges derivades, es fa evident en el quadre del mateix any *Atelier avec poissons*, on els papers retallats representant peixos que aguanta el pintor, són iguals que el peix pintat en el quadre interior; la pintura és ordenació, en el quadre, de la pintura existent fora del quadre. I això doblat com a representació del mateix.

L'artista que sent la tentació d'aplicar el seu art a sí mateix. L'autoretrat del pintor pintant és una constatació del fet de pintar, datar una realitat, la signatura feta imatge visual. Un joc d'espai i temps físic i mental. La figura del pintor ajupida sobre el quadre

³¹ A.STOKES. *La pintura y el mundo interior*, pàg.11

que pinta, el quadre dintre del quadre, pintat amb la finalitat de mostrar com l'ha pintat. L'acció de pintar i el quadre que es pinta com a elements descriptius i informació del propi artista, autoretrat igual que els trets de la figura del pintor que es fon en la mateixa matèria que el representa i el defineix. L'artista es mostra treballant, tancat al taller, amb el quadre a terra i, a vegades, a sobre d'aquest. Aquest "quadre dintre del quadre", és un autoretrat dels seus quadres, els temes d'aquest moment, en aquest cas és el mar i el far il·luminant la nit com un paral·lelisme del taller fosc i la figura del pintor de groc-ocre, amb el quadre que pinta, un mar a la nit i el focus del far, del mateix groc-ocre de la figura del pintor, il·luminant la foscor i la solitud. El pintor sol pintant la seva condició. El taller fosc, l'espai tancat on el quadre és l'única obertura al paisatge exterior, que no té al davant ni és necessari com a model ja que és el paisatge que ha viscut, per la qual cosa el coneix. És el seu propi paisatge, que fruit d'una memòria vivencial, pot pintar al taller tancat i fosc. L'únic far que il·lumina la seva obra és ell mateix, el propi artista i les seves circumstàncies, i el pinzell o l'instrument, és una extensió de la mà.

L'espai del quadre està resolt amb repetides diagonals, i el quadre interior pot donar a l'espai del taller una il·lusió ambigua de perspectiva. L'espai del taller representat es veu fatalment afectat per l'espai del quadre interior, la diagonal de l'horitzó, les diagonals ondulants del mar i la diagonal que forma la llum del far, són tan generadores d'espai com la diagonal definida pel límit del quadre interior, totes en el mateix sentit i contraposades per la diagonal formada pel braç estirat amb el pinzell del pintor i el far, i aquestes dues en la mateixa direcció dels límits laterals del quadre interior.

Aquest joc de diagonals, tres en un sentit i tres en l'altre, són responsables de l'equilibri de la composició i, alhora, de la sensació de vertigen de l'espai que configuren. La força ve donada per una barreja entre aquests trets compositius, el cromatisme pràcticament reduït a negre, blau i ocre (amb lleugers tons de llum blanca sobre el mar), de fort contrast, el tractament matèric de la superfície pictòrica amb collage de cartrons enganxats, pinzellades amples i ràpides, l'alternança de zones més matèriques i d'altres quasi transparents, i l'alternança entre taques cromàtiques i matèriques i les línies del dibuix que determinen els contorns de la figura, de vegades i especialment en aquests quadres sobre el pintor, la figura apareix totalment contornejada, de línia molt arrodonida.