

Enrique Juncosa

Escritos sobre
Miquel Barceló



Galaxia Gutenberg

ENRIQUE JUNCOSA

Escritos sobre
Miquel Barceló

Galaxia Gutenberg

Publicado por
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Primera edición: junio de 2023

© Enrique Juncosa, 2023
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2023

De la obra de Miquel Barceló: © Miquel Barceló, VEGAP, Barcelona, 2023; fotografía: © ISO, Burdeos, 1982. Colección de Cape Musée d'art contemporain de Bordeaux, pág. 133; fotografía: © Colección privada, París / Depósito de la Collection Lambert, Avignon, pág. 135, encarte n.º 1; © André Morin, págs. 137, 147, encarte n.º 2, 7, 10, 11, 13, 14, 17; fotografía: © Colección Bischofberger, Männedorf-Zurich, Suiza, págs. 139, 141, encarte n.º 3, 5, 9; fotografía: © Agustí Torres, 2008, pág. 149, encarte n.º 8, 9, 15, 16, 19, 20; fotografía: © David Bonet, 2022, pág. 151; fotografía: © Charles Duprat, encarte n.º 4; fotografía: © Hugard & Vanoverschelde Photography, por cortesía del artista y Almine Rech, encarte n.º 6; fotografía: © Onuart y Agustí Torres, encarte n.º 18. Procedencia del resto imágenes: © Marcel Duchamp, VEGAP, Barcelona, 2023, pág. 130; fotografía: © Scala, Florencia, 2023, pág. 132; fotografía: © Erich Lessing / Album, pág. 134; fotografía: © The Pollock-Krasner Foundation, VEGAP, Barcelona, 2023 / Fotografía: © National Gallery of Australia, Canberra Purchased 1973 / Bridgeman Images, pág. 138; © Robert Ryman, VEGAP, Barcelona, 2023 / Fotografía: Album / © Christie's Images / Bridgeman Images, pág. 146; © The Estate of Francis Bacon. Reservados todos los derechos, DACS / Artimage, Londres VEGAP, Barcelona, 2023 / Fotografía: © Prudence Cuming Associates Ltd, pág. 148. Se han realizado todos los esfuerzos para contactar con los propietarios de los copyrights, aunque no en todos los casos ha sido posible. Con todo, estaremos agradecidos de recibir información que nos permita conocer su identidad o bien el organismo que los representa.

Preimpresión: Maria Garcia
Impresión y encuadernación: Sagrafic
Depósito legal: B 3317-2023
ISBN: 978-84-19392-96-1

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, aparte de las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear fragmentos de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

Índice

Introducción	II
------------------------	----

ESCRITOS

<i>De rerum natura</i>	19
Los ciclos terrestres	31
Sentimiento del tiempo	53
Transfiguración del azul	59
<i>In extremis</i>	65
Una conversación	75
Diccionario veneciano	91
Corazón tan blanco	105
Los autorretratos de Miquel Barceló	111
El arca de Noé	119
Barceló y los maestros antiguos	129
La metamorfosis	153
Sobre las aguas del espejo	167
La soñadora materia	181
Orígenes de los textos	185
Agradecimientos	187

Introducción

A lo largo de los años, he organizado diferentes muestras sobre Miquel Barceló y he escrito numerosos textos acerca de su obra. Es habitual que los que organizamos exposiciones y escribimos sobre arte trabajemos con cierta frecuencia con los artistas que más nos atraen y cuya obra mejor conocemos. De hecho, siendo mis intereses raramente amplios, he tenido relaciones continuadas con muchos artistas, tan distintos como Francis Alÿs, Francesco Clemente, James Coleman, Iran do Espirito Santo, Nalini Malani, Martin Puryear, Philip Taaffe, Joana Vasconcelos, Apichatpong Weerasethakul o Terry Winters, y no estoy siendo exhaustivo. Mi relación con Miquel es semejante, pero aún más intensa, pues nos conocimos muy pronto, a mediados de los setenta, en Mallorca, donde ambos nacimos.

Cuando nos conocimos, Miquel comenzaba su andadura profesional y yo todavía iba al colegio. Fue el primer artista joven con el que hablé. Todo lo que decía me interesaba, y su personalidad desbordante y generosa me gustó de inmediato, al igual que me gustaban sus pinturas, al tiempo llenas de entusiasmo y de una ironía simpática. A los dos nos interesaban cualquiera de los grandes nombres asociados a la modernidad, figuras como Jackson Pollock, John Cage, Roland Barthes, Arthur Rimbaud o Jorge Luis Borges. Los dos leíamos mucho y pensábamos que debíamos marcharnos cuanto antes de la isla.

Creo que nos vimos por primera vez en una inauguración suya en la galería 4 Gats de Palma, la galería que fundara Ferran Cano y donde yo empecé a interesarme por el arte contemporáneo. La invitación de la muestra era un dedo de gallina con la uña pintada en una cajita de joyero de plástico, algo que me pareció entonces una

osadía increíble. Después, recuerdo que nos encontramos en un acto reivindicativo y festivo contra la urbanización del islote de Sa Dragonera, que tuvo lugar en la plaza frente a Sa Llotja. Miquel acabaría por tener una actuación destacada en esa campaña que resultó exitosa. Vivíamos el final de la época hippy o progre, y todavía llevábamos melenas. Luego nos vimos con cierta periodicidad, durante el tiempo en el que el músico Toni Fernández dio clases de guitarra en el estudio que Miquel tuvo cerca del Banco de España, en Palma. Yo era alumno de Toni Fernández y tenía un grupo de música con un amigo que tocaba el saxo y con mi hermano, que tocaba la batería. Los tres improvisábamos sobre ritmos sincopados con armonías disonantes. Nos gustaba King Crimson y yo abusaba de los efectos del distorsionador. En Barcelona, poco después, llegué a matricularme en un curso que diera Luigi Nono en la Fundació Joan Miró, donde el compositor italiano estuvo acompañado por su mujer Nuria Schoenberg, cuyo apellido me inspiraba un gran respeto; estudié unos meses música electrónica con Gabriel Brnčić, en el laboratorio Phonos; y traté a Javier Navarrete y a Alberto Iglesias antes de que hicieran bandas sonoras para películas. Lamentablemente, no tenía talento para la música, aunque llegara a tocar, años después, de telonero de Dead Can Dance en un concierto en el Town & Country Club de Londres. Pero me estoy adelantando mucho.

Un día, después de no habernos visto por un tiempo, me encontré a Miquel en el aeropuerto de Palma. Nuestro vuelo a Barcelona llevaba retraso. Los dos ya vivíamos allí, donde ahora yo estudiaba Filología Inglesa y Miquel frecuentaba a Mariscal, a Nazario o a Luis Claramunt, introducido de inmediato en el ambiente artístico más underground. Mientras bebíamos unas cervezas para pasar el rato, me invitó a visitarle en su estudio en la calle Cotoners, cosa que hice tan pronto como me fue posible. Allí, en el curso 1981-1982, le compré un cuadro, *Sin título*, fechado en mayo de 1981, acordando que se lo pagaría en cómodos plazos, los cuales no fueron luego tan fáciles de cumplir. Este episodio fue novelado por el escritor irlandés Colm Tóibín en el relato *The Arrival of Light*, publicado en 2013 en el catálogo de la exposición de Barceló en el Musée d'Art Moderne de Céret. Miquel

acabó por perdonarme la deuda unos meses después, regalándome además la que fue su primera litografía: una moto que también era un animal. Había sido seleccionado para participar en «Documenta 7». Se le abría el horizonte internacional.

Al terminar la carrera, salí disparado hacia Londres, donde escribí poemas; traduje libros; escribí reseñas de exposiciones para la prensa española, *Lápiz* y *El País*, entre otros medios; di clases de mi lengua materna en Regent's College y Middlesex Polytechnic; y trabajé en una galería que se llamaba entonces Pomeroy Purdy. Miquel, después de un tiempo en Nápoles, se había instalado mientras tanto en París. Volvimos a vernos, pasado un tiempo, en la inauguración de su primera exposición en Waddington Galleries, en Londres en 1987. Me invitó entonces a visitarle durante el verano en su nueva casa en la Colònia de Sant Pere. Empezamos a vernos con cierta regularidad, aun viviendo en ciudades distintas. Miquel hizo un dibujo para la portada de mi segundo libro de poemas, *Pastoral con cebras* (1990), y luego trabajamos juntos en un ambicioso libro de artista, *Libro del océano* (1991), cuya edición fue accidentada. Poco después, comencé a trabajar como comisario para una gran retrospectiva suya para la Whitechapel Art Gallery de Londres, dirigida entonces por Catherine Lampert, y que se inauguraría en otoño de 1994. Miquel y George Condo vinieron antes a Madrid para la inauguración de mi exposición de Barry Flanagan en la Fundació «la Caixa», la cual fue mi primera gran exposición como comisario, y que se vio en Madrid en 1993 y en el Musée des Beaux-Arts de Nantes en 1994. Después vinieron otros muchos proyectos.

Este libro reúne los textos más importantes que he escrito sobre la obra de Barceló, abarcando con ellos un periodo de casi treinta años. Se incluyen ensayos, una entrevista, una crítica periodística y una conferencia además del esquema para otra. Ordenados de forma cronológica, el texto más antiguo fue publicado en 1994 por la Whitechapel Art Gallery de Londres, acompañando la exposición ya mencionada, y los más recientes por el Museo Nacional de Osaka en 2021 y el diario *El Mundo* en 2022. Son, sobre todo, encargos de museos, pero también los hay de galerías de arte y universidades. Los textos cubren distintos asuntos y periodos temporales, incluidos textos específicos acerca de su obra sobre papel, los autorretra-

tos, el uso del color blanco, las cerámicas, su relación con algunos maestros antiguos o la obra inspirada por sus viajes africanos. Los textos han sido editados, a veces de forma considerable. Se ha pretendido evitar en lo posible las repeticiones y agilizar la lectura, y se han eliminado las notas. El libro resultante es mucho más extenso que dos recopilaciones anteriores de mis ensayos sobre Barceló, *Le sentiment du temps*, publicado en francés en 2003 por L'Échoppe y que incluyó tan solo tres textos, y *Sentimiento del tiempo*, aparecido al año siguiente en español, publicado por la Editorial Síntesis, y ampliado entonces a cinco textos. La nueva selección presenta nueve textos nuevos, y elimina otro. Pienso que, en su conjunto, dan una visión cabal del trabajo de Barceló y de cuáles son mis ideas al respecto.

Ha sido un privilegio ser amigo de Miquel durante tanto tiempo. Me ha permitido ver en sus estudios una buena parte de su obra y hablar de ella en profundidad, así como de su gestación. He tenido también acceso a sus cuadernos y dibujos, un aspecto de su trabajo que tiene todavía el aura del secreto. Seguimos compartiendo intereses, como el cine o los viajes, pero sobre todo el arte y la literatura. Hemos visitado algunas exposiciones juntos, y recuerdo especialmente una exposición de Pierre Bonnard y otra de Robert Ryman, que vimos dedicándoles tiempo y hablando sobre las obras. Barceló mira la pintura como si entablara con ella una conversación, fijándose en cada pincelada, considerando las decisiones que le han dado lugar y, también, los resultados o efectos conseguidos. La obra toma vida al ser contemplada de esta forma, como si se desnudase, revelando poco a poco sus misterios. El énfasis en la interpretación, que no es sino el resultado de una forma de ver y de pensar el arte, alejada de visiones meramente didácticas, explica por qué la obra de Barceló nos gusta tanto a los escritores.

ESCRITOS

De rerum natura

Todos los objetos de la casa parecían imantados y digeridos por el continuo temporal que la recorría. Guardaban como una heredera 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 láminas de una botella de Leyden. Los platos de cerámica árabe, los cupidillos vieneses del rococó, las genesíacas 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 paradójal caída horizontal... Secreta gravitación, no del Ícaro que cae, sino del peregrino inmóvil en el espacio eleático.

JOSÉ LEZAMA LIMA

Miquel Barceló (MB a partir de ahora) ha logrado hacerse un lugar destacado en el arte contemporáneo y lo ha hecho a pesar de la oposición de los pensamientos dominantes más ortodoxos. Su obra se aleja de una forma casi inconsciente de cualquier parámetro contextual, sin una voluntad de estilo preestablecida. La suya ha sido además una carrera vertiginosa en lo que se refiere tanto a

su proyección internacional como a su insólita celebridad nacional. La aparición obsesiva de distintas preocupaciones formales y temáticas han jalonado su trayectoria formando una suerte de espiral, volviendo una y otra vez a una serie de asuntos, con miradas distintas y a veces contradictorias, siempre sin merma de su resolución formal. Desde el principio de la década de los ochenta, cuando inició la que posiblemente sea la más apasionante aventura del arte español reciente, su trabajo se ha caracterizado por un tratamiento manierista y barroco de la luz, las posibilidades metafóricas de la materia en transformación, las referencias autobiográficas constantes y las citas culturales más diversas, repudiando al mismo tiempo la concepción de la historia del arte como una cuestión lineal de progreso ascendente. MB es un artista pragmático, ajeno a la teoría sistematizada y enemigo de la pontificación y de las posiciones dogmáticas. Su obra rebosa inteligencia, además de ser virtuosa técnicamente, demostrando una y otra vez las posibilidades de la pintura y la permanencia de su vigencia. Lo hace con una rotundidad e inmediatez que cancelan con pasmosa facilidad la validez de muchos debates interminables.

A raíz, sobre todo, de su participación en «Documenta 7», en 1982, se ha clasificado a MB, repetidas veces, como pintor neoexpresionista, emparentándolo estéticamente con los pintores italianos, alemanes y norteamericanos, sobre todo, que causaron sensación en la década de los ochenta. Su pintura, como la de los neoexpresionistas, es, en efecto y para empezar, figurativa y de gran formato. Existen ciertas semejanzas formales, además, de composición y de textura, con algunas obras de Anselm Kiefer o de Julian Schnabel, por ejemplo, y cuyas obras pueden ser también matéricas. MB, sin embargo, no es nunca un pintor histórico o narrativo ni tampoco se permite elaborar retóricas autoindulgentes. Kiefer y Schnabel tienen visiones de la práctica artística que podríamos llamar «wagnerianas». La obra de MB, por el contrario, y a pesar de su escala, es heredera de la poética de lo humilde de Joan Miró y su continuación en los cuadros matéricos de Antoni Tàpies, además de dialogar siempre con la gran tradición europea, influenciado, sobre todo al principio, por los grandes pintores manieristas, como Tintoretto o Pontormo.

En otros países se presentó su obra, en su día, bajo el rótulo de *nuevo artista español*, lo que no deja de ser insatisfactorio, aunque es cierto que su desarrollo profesional inicial coincide con la normalización democrática de España, en un momento de decidida voluntad cosmopolita en lo cultural y en el que se desarrollaron estéticas singulares, con figuras tan variopintas como Carlos Alcolea, Cristina Iglesias, Guillermo Pérez Villalta, Juan Navarro Baldeweg, Juan Muñoz, Juan Uslé o Susana Solano, en un momento de interés internacional por nuestra cultura. Es un momento, también, de un optimismo político y de un crecimiento económico que sustentaron, entre otras cosas, la integración del país en el circuito museístico internacional.

Ciertamente, es difícil entender algunos trabajos de MB sin recordar su ascendencia mediterránea. Es significativo que cuando ha trabajado en Mallorca, Portugal o Nápoles, y también en Malí, la influencia del paisaje es más evidente que cuando pinta en ciudades como Nueva York o París, donde lo importante han sido otros factores, muchas veces más teóricos, como el énfasis en aspectos procesuales. Él mismo ha reconocido, en cualquier caso, la españolidad de su trabajo y en qué consistía esta: «La memoria española representa una memoria particular, la de un mundo mediterráneo con fuentes griega y árabe que se ha impregnado de una cierta influencia del Norte. Hablo a menudo de ascetismo, de una verticalidad y un rigor muy especial que se encuentra en la pintura española».

Pintor de la luz y de la materia, MB comenzó a pintar en su isla natal con una obra que aún hoy apenas se conoce fuera de ese ámbito geográfico, pero que ya anunciaba lo que iban a ser ciertas constantes en su trabajo, como una obsesión por el género de la naturaleza muerta y sus posibilidades metafóricas y alegóricas. Al respecto, por ejemplo, ha declarado su admiración e interés específico por *Finis gloriae mundi* de Valdés Leal, lienzo conservado en la iglesia del Hospital de la Caridad en Sevilla, y que muestra dos cadáveres en descomposición que están siendo devorados por insectos. También es notoria la habilidad de MB para dar vida a la masa inerte, creando imágenes que surgen de la materia misma, de forma semejante a como ocurre en pinturas como *El hombre del casco de oro*, en Berlín, antes atribuido a Rembrandt. Otra de sus particula-

ridades primeras es la consideración del libro como metáfora. En palabras de Jean-Louis Froment, «una forma de insistir en la experiencia del conocimiento como acto de trabajo del pintor», algo que es visible en sus tempranos libros pintados, que incluían listines de teléfonos recubiertos de pintura, en su serie de cuadros de bibliotecas o en innumerables bodegones y paisajes.

Las dos primeras características enunciadas están patentes en sus experimentos con materiales orgánicos en descomposición, como en *Cadaverina* (1976), obra de espíritu beuysiano, formada por un conjunto de cajas que contenían alimentos y que supuso un intento de realizar, en las propias palabras del artista, «un cuadro viviente». Después, ya instalado en Barcelona, y al comenzar la década de los ochenta, MB imita la actividad bacteriana pintando directamente formas zoomórficas en movimiento en espacios ambiguos, líquidos y dinámicos, y más tarde como resultando de una evolución natural, pintando animales, algunos de ellos inventados o alterados, con, por ejemplo, más extremidades de la cuenta, y cercanos a lo monstruoso.

Dos de las obras más destacadas de principios de los ochenta son posiblemente *Mapa de carn* (1982), en la colección de «la Caixa», y el homenaje a Marcel Duchamp, *Nu pujant escales* (1981), pintura que fuera expuesta en «Otras figuraciones» y «Documenta 7», dos de las principales exposiciones sobre el *zeitgeist* de aquel momento. Ambas obras se caracterizan por su eclecticismo; su colorido brillante, contrastado y expresionista; la dinamización de la pincelada; la imagen plana sin perspectiva; la agresividad radical de sus formas y motivos bestiales (animales defecando, vomitando, peleándose, convertidos en máquinas...), y la combinación de manchas de color, *drippings* o goteos y líneas quebradas y dinámicas. Son trabajos indudablemente urbanos, sobre la experiencia de la ciudad, y también herederos de cierta tradición surrealista, que incluye a Dalí y a Max Ernst, quienes también pintaron animales con atributos antropomorfos.

MB dejó pronto Barcelona, y mientras se iban concretando sus primeros contactos internacionales, se instaló en Nápoles. Allí aparecieron cambios importantes en su trabajo. Caravaggio y Tintoretto se convirtieron entonces en el centro de su interés. La compo-

sición que este último utilizó en *El hallazgo de los restos de San Marcos*, conservado en Milán, por ejemplo, aparecerá después calcada en una de las vistas de las salas del Louvre de MB, y los encuadres caprichosos del veneciano, así como sus juegos de luces tenebristas y espectaculares, se verán reflejados en su obra tanto como los contrastes del claroscuro de la pintura de Caravaggio. MB abandona los collages de cartón y papeles, propios de su serie de autorretratos mientras trabaja en el estudio, para empezar a dotar sus telas de grosores matéricos exagerados, en cuadros oscuros y casi monocromáticos para lo que utiliza, además de otros materiales insólitos, cenizas del Vesubio a modo de pigmentos.

Poco después en París, MB inicia una nueva serie de naturalezas muertas. En sus palabras, citadas por Jean-Louis Froment: «De-seaba encontrar a través de los materiales de la pintura una correspondencia a la vez interior y visual con los temas que representaban, que se referían, por supuesto, a los alimentos, los restos de comida, etcétera [...]. Me empeñé en crear una coincidencia entre lo sólido, lo líquido, lo blando, lo duro y la materia pictórica. Lo que me interesaba era ese juego de metáforas». Estos cuadros continuadores de una gran tradición que va desde Sánchez Cotán hasta Soutine o Dubuffet son representativos de sus métodos de apropiación, que se basan más en coincidencias de orden espiritual que en gracias ocurrentes.

En Portugal, más tarde, MB trabaja al aire libre colocando sus lienzos y los materiales que necesita en el mismo lugar que quiere representar, y aún más tarde, en su segundo estudio en París, una iglesia del siglo XIX en la Rue d'Ulm que aguardaba su demolición, el espacio monumental donde trabajaba se reflejó en la composición de sus bibliotecas, las galerías del Louvre, o los de cines, metáforas directas de la memoria y las fuentes culturales de su trabajo. Este último aspecto es responsable de una de sus imágenes metafóricas más emblemáticas: la sopa. Para MB, la sopa es la última imagen cultural posible, y una metáfora del arte y de la pintura como algo nutritivo. En *Sopa marina* (1984), una sencilla elipse da forma a una masa de pintura y color haciéndonos ver un plato, en realidad su transparencia, unificando la imagen con la superficie y el espacio. El pintor está ausente, pero un tronco pintado de rojo

que se introduce en el cuadro en diagonal, a modo de cuchara, es algo así como su huella. La imagen surge de un remolino viscoso paralelo a la acumulación de información e imágenes del pasado y que representa las olas marinas, además de su admiración por la pintura de Jackson Pollock. La elipse le ha servido posteriormente para pintar órbitas y frutas, e incluso plazas de toros en perspectiva.

En su libro *Barroco*, Severo Sarduy parte de la teoría que habla de la influencia de los modelos cosmológicos en la práctica artística y literaria para elucidar el espacio simbólico del Barroco. Para el escritor cubano, este está representado por la elipse de Kepler, en oposición al círculo de Galileo. Y la elipse, a su vez, encierra en su forma distintas figuras semánticas: el ciclo de las estaciones, el girar de los astros, la forma de las frutas..., siendo su conclusión las significaciones cerradas con dos vueltas de llave, lo cual nos da ciertas claves para la interpretación de muchas de las pinturas de MB, admirador, como se ha dicho, de los grandes artistas del Barroco.

L'amour fou (1984) es otra obra emblemática de este periodo y resumen de algunos de sus temas: el paisaje, y en especial la marina, concretamente una vista de la Cala Marsal en Mallorca que ha pintado ya otras veces; la biblioteca, como homenaje a algunos de sus autores favoritos: Scott Fitzgerald, Stevenson, Góngora, Nabokov, Pessoa, Stendhal, Baudelaire, Conrad, Joyce, Lezama Lima y una largo etcétera, y como representación del espacio creativo; el autorretrato, desnudo y con una erección, y la naturaleza muerta donde vemos una mesa en ángulo con libros y alguna botella. El cuadro presenta una perspectiva violenta y dinámica que parece provocar el desvanecimiento de la materia, además de estar iluminado por una luz irreal u onírica. Es una imagen impactante que permite varias lecturas. El flujo del mar, o de la pintura, parece entrar por la ventana para ir expandiéndose por todo el cuadro y abriendo algunos de los libros desparramados por el suelo o, si se quiere, muestra la salida de la isla, o la introspección previa a la creación, o la llegada de la inspiración como un acto erótico, deseo y rapto a la vez.

MB no rehúye cuestiones metalingüísticas; es más: sus cuadros responden la mayoría de las veces a serios estudios autónomos de composición, pero es también obvio que se concreta en aspectos sensoriales y sensuales, sin ningún tipo de distanciamiento y con

evidente delectación. En sus cuadros de cine, como *Le début du film* (1985), la luz aparece con toda claridad como el tema mismo de la pintura. La luz del cinematógrafo, siendo el sustento físico de esta manifestación artística, es una metáfora del poder arrobador del arte. En la misma línea de significación podemos situar otros trabajos posteriores, como *Chemin de lumières* (1986), de una serie de pinturas de joyas y lámparas o candelabros, que vuelven a evocar la materia convertida en oro, luz o alimento espiritual. En este lienzo, de gran ambigüedad espacial, las luces se nos van acercando como huellas en forma oval.

Fum de cuina (1985), al igual que otros cuadros de ese año, como *Big Spanish Dinner*, retoman la metáfora del acto de pintar y la de la transformación de la materia en algo alimenticio, además de una constatación de que toda pintura se basa en la relación entre materia, luz e imagen. En palabras de Réal Lussier, MB «transforma la materia caótica en una bien ordenada representación», y podríamos añadir que lo hace de forma efectiva con sencillez y facilidad: dibujando sobre un fondo matérico la forma de una olla, o arrastrando los dedos para sugerir unas turbulencias en la pintura que crean la imagen del humo sobre unas gambas que parecen pintadas, irónicamente, para el cartel que anuncia el menú en un restaurante de playa.

Otra pareja de cuadros, *Restaurant chinois avec grenouilles* y *Le chien chinois* (ambos de finales de 1985), representa en su esplendor cromático un ejercicio de virtuosismo. El segundo, además, adelanta un interés por la transparencia que se evidenciará a partir de 1987, trabajando en Nueva York, justo antes de comenzar a pintar sus cuadros blancos. A partir de entonces aparecen veladuras y superposiciones, se hace más frecuente el uso de barnices, y el espacio se torna más irreal o, si se prefiere metalingüístico. También aparecen grietas, arrugas y agujeros pintados en la superficie, como en *Paisatge amb cranc* (1987), una vuelta de tuerca más acerca de cómo hacer pintura a partir de elementos que la niegan.

La transparencia era ya una constante en la obra de MB. De los cristales de las cajas de *Cadaverina*, pasando por la representación de la anatomía interna de sus animales (1981-1982), a lienzos como *Un tableau et trois dessins* (1984), en el que un cuadro y tres dibu-

jos se hundan en aguas turbulentas. Ahora, sin embargo, se convierte en tema principal. «Las imágenes parecen vivir en un espacio casi líquido. Inmateriales o sumergidas en un medio transparente, orgánico y viscoso, estas imágenes se convierten satisfactoriamente en la metáfora del mismo material con que están hechas: pintura [...]. La pintura de la memoria es ahora memoria de la pintura», en palabras de Octavio Zaya.

Los cuadros *Memorial Soup*, *Euroafrisia* y *Sístole diástole* (todos de 1987) suponen la culminación de estos trabajos. De formato espectacular, juegan perversamente con ciertos efectos de *trompe-l'oeil*, partiendo de la contradicción entre la abundante materia con la que están pintados y la extrema transparencia que representan. Adecuadamente, MB los describió en su día como sopas arqueológicas, puesto que muestran un repertorio de las posiciones de la estatuaria clásica, o de la cerámica griega, siendo las formas antiguas las más pequeñas, o las que están más lejos, recubiertas todas por gruesas capas de barniz más o menos transparentes que sugieren el paso del tiempo.

Entre serie y serie, en las evoluciones de circulares de MB la elipse torna, no solo para representar agujeros y frutos, sino también bajo el disfraz de remolinos de papeles, *Où sont-ils tous mes dessins?* (1986), y de astros e insectos, o pequeños puntos en rotación, *Horizon d'événements* (1989). Metáforas de la teoría de formación y extensión del universo conocida como el *Big Bang*, estos cuadros remiten, aunque sea irónicamente, a lo trascendente o, cuando no, a un afán de creación de un lenguaje mítico; algo que se concretará en cuadros donde domina el blanco, como *La travessia del desert* o *Coprolithes I* (ambos de 1988), paisajes desérticos y cósmicos a la vez, que confrontan sin ambages cuestiones metafísicas, y un comentario sobre las posibilidades de la pintura, haciendo un cuadro con muy pocos elementos, pero sin renunciar a su pictoricidad. Como en los cuadros de Robert Ryman, sin embargo, el antecedente de estas obras se encuentra en el hedonismo celebratorio de Matisse.

La esencialidad y la ascética dominan la obra de MB hasta llegar a *Le déluge* y *Saison des pluies II* (ambas de 1991), que representan el punto de evolución final de estos paisajes, hasta ahora pintados

con un sistema de brochas atadas unas a otras para barrer el máximo de superficie. Estos dos cuadros están realizados atendiendo a factores aleatorios: MB vierte la pintura sobre el lienzo directamente y esta crea, al deslizarse, formas que sugieren ríos y lagos. En ellos se rinde homenaje al Informalismo y al Expresionismo abstracto desde una óptica personal. No se enfatiza la importancia del gesto, y la profusión de cortes que representan la lluvia, aunque sea un eco de la estética *all over*, tiene intención representacional. En *Autour du lac noir* (1990), MB aprovecha los grumos de la pintura para dar vagamente formas a plantas y a animales. Juega con la distancia y la noción de espejismo, forzándonos a aproximarnos a la superficie. Sin embargo, cuando más cerca se encuentra el espectador del cuadro, más imprecisa es la imagen.

Todavía en 1990, punto de máximo interés por las formas de arte que podemos llamar frías, MB vuelve a cambiar, y a utilizar el color y la elipse en su serie de tauromaquias, rica en posibilidades de significación: la soledad del artista, el riesgo y la importancia del acto creador, bajo la mirada implacable del público, que ya lo ha visto todo, pero que puede ser sorprendido otra vez tras una nueva faena. En *El paseíllo* y *Ad marginem*, la materia se ha concentrado en los bordes, como obedeciendo a fuerzas originadas por la rotación, y el artista coloca al espectador en un punto de vista imposible, referencia probable al vértigo del salto creador.

A continuación, MB pinta dos series distintas de cuadros. Una que tiene como tema unas piraguas abarrotadas de gente, como *Pluja contracorrent* (1991), desarrollo del tema de algunos de sus pequeños lienzos africanos del año anterior y emblemas del nomadismo que, además, como pocas veces, pueden leerse políticamente como metáfora de las dificultades para el progreso de las sociedades africanas. Y otra serie de mesas, que juegan irónicamente con el nombre del género de la «naturaleza muerta», dada la naturaleza pululante de las cosas que vemos en ellas. *Taula Paradiso*, un homenaje a Lezama Lima, pertenece a esta serie, o *Taula dibuixada* (ambas de 1991), donde el dibujo sobre la pintura se refiere, de nuevo, a las posibilidades metafóricas de la materia en transformación.

Las mesas evolucionarán para dar paso, durante ese mismo año y el siguiente, a unos bodegones repletos de objetos y alimentos que

se distinguen de las vanitas barrocas por su falta de estoicismo. En *Sopa amb plat vermell*, o en *De rerum natura* (ambos de 1992), la superficie de los cuadros está repleta de verduras, frutas y animales, como en las mesas, mientras que, en otras obras de esta misma época, como *Ciclista* (1991), nos encontramos, de manera decididamente contradictoria, ante un espacio vacío con una sola figura avanzando con rapidez zigzagueante, que es también una imagen deformada heredera del existencialismo de Bacon y Giacometti.

Estas referencias son pertinentes también al considerar otra serie de cuadros, cuyas imágenes son animales colgando o crucificados, y a las que pertenecen *Le bal des pendus* o *Blanc de zinc, blanc de plomb* (ambos de 1992). Para realizar estos últimos cuadros, MB toma prestadas composiciones renacentistas clásicas, recreando la arquitectura cristalina de Sánchez Cotán, o parafrasea a Soutine y Fautrier, conformando situaciones pictóricas límites. El tono aquí varía, pasando de lo grotesco a lo satírico, y de lo lírico a lo metafísico. En realidad, son obras que parecen pintadas para ser instaladas, como ha sugerido Castor Seibel, en un altar religioso de un ritual animista.

Barceló viajó al África occidental por primera vez en 1988. Ha dejado constancia de sus viajes repetidos a la zona en centenares de dibujos. Como en la obra de Delacroix, se da en los dibujos de MB un absoluto sometimiento de cualquier valor a la comunicación de la conciencia individual. Sin prescindir jamás de la realidad, el mundo que nos presentan procede de la observación de la naturaleza y la ordenación metódica del conocimiento, y lo que aquí queda reflejado no es un paraíso misterioso y decadente de un orientalismo literario, sino un mundo palpable resultado de un afán de comprensión y conocimiento de lo elemental.

Sufe negesobolila, *Fali munu munu IV*, *Ga ba kofe* (los tres de 1991), y *Boubou Baby Foot* o *Animal de 34 anys* (los dos de 1992), son ejemplos de pequeños lienzos realizados en África, y en los que retoma sus temas de siempre: la luz, la elipse, el paisaje o la naturaleza muerta, recreándolos con materiales locales. Entre toda su producción africana destacan una serie de obras sobre papel, realizadas entre diciembre de 1993 y enero de 1994. En ellas queda patente su apreciación de las tonalidades cálidas del paisaje y la ri-

queza de las texturas desérticas. Sobre este fondo se nos detallan escenas de la vida cotidiana, de una forma tal vez más onírica que realista.

Estos dibujos sobre papeles rotos y devorados por las termitas prosiguen una indagación sobre la superficie, que queda patente en sus lienzos tridimensionales de 1993, almidonados o deformados sobre una rejilla, como *L'atelier aux sculptures*, año en el que también realiza varias esculturas de bronce. El interés por la materia le ha llevado a la tridimensionalidad, tanto en pinturas como esculturas. Estas últimas, con temas habituales, como sopas o animales, son dinámicas y expresionistas, y al tiempo tanto irónicas como líricas, a medio camino entre Willem de Kooning y Barry Flanagan, en lo formal, pero ancladas en el paisaje rural.

MB ha pintado también retratos. En los realizados en 1993, el retratado se sale literalmente del cuadro, con humor, y no por un afán de realismo, sino por estar pintado sobre una superficie con relieves, y jugando con elementos aleatorios. La visión, además, varía al desplazarse el espectador delante de la obra, lo que les proporciona características escultóricas. Los retratados son personas cercanas al pintor, por lo que tienen un sentido documental o autobiográfico, aunque no sean nunca representaciones halagadoras. Los personajes, como en la obra de Francis Bacon, son reconocibles, aunque lo sean adoptando muecas distorsionadas.

La pintura de MB está lejos de los reduccionismos analíticos imperantes en el arte actual. El suyo es un trabajo complejo que juega con diversos elementos: la riqueza textural de su superficie conformada por una gran variedad de técnicas y materiales, su riqueza metafórica o alegórica, y la efectividad de su lenguaje para comunicar, la infinidad de referencias autobiográficas y culturales, la importancia de la luz y de la transparencia, el barroquismo de sus imágenes en alternancia con un ascetismo de corte existencial, lo grotesco y lo lírico, lo físico y lo metafísico... Abierto, sin prejuicios, y con un lenguaje que bordea el exceso, como en la poesía, los ensayos y la narrativa de José Lezama Lima. El escritor y fotógrafo francés Hervé Guibert anunció a MB como «el primer gran pintor del siglo XXI».