

Journal of Catalan Studies 2010

Insularitat i universalitat. El misteri Barceló

Tònia Coll

Universitat de Barcelona

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.

Albert Camus. 'El minotaure o la collada d'Orà', *L'estiu* (1990: 57).

El mes de febrer de 1993, la mítica i malauradament desapareguda revista cultural *Ajoblanco* dedicava la portada del número quarantenu a Miquel Barceló. Al costat d'una fotografia de l'artista nascut a Felanitx l'any 1957, i per damunt l'anunci d'una entrevista amb Noam Chomsky, un reportatge sobre el cinema independent dels Estats Units i d'altres continguts de la revista, es podia llegir la següent llegenda: 'Miquel Barceló. ¿Fraude, genio o seductor?'.

El titular era provocatiu, igual que l'ànima de la revista dirigida per José Ribas, però captava l'essència i l'atmosfera que envoltava el personatge en aquella època de canvis com va ser la dècada dels noranta: adorat pels mitjans de comunicació, venerat pels artistes joves i estigmatitzat per l'acadèmia i per un exèrcit d'artistes plàstics que no li eren afins. Mentre aquest debat es produïa amb virulència a Barcelona i a tot l'estat espanyol, Miquel Barceló treballava incansable, aliè a la controvèrsia que anava deixant enrere com l'estela d'un veler que també va llançant les morralles de la pesca i les restes orgàniques produïdes pels seus tripulants.

Frau, geni o seductor? Aquest continua sent, més de quinze anys després, el misteri Barceló.

En aquest article analitzarem bàsicament els primes vint anys del procés creatiu de Barceló (1974-1994), des de les primeres obres datades a l'illa fins a la consolidació d'un llenguatge universal. Farem un repàs dels inicis de la trajectòria artística de Barceló i de com s'ha anat generant aquesta relació entre la insularitat i la universalitat, per acabar plantejant-nos algunes qüestions sobre el seu moment actual i la relació amb el context contemporani de l'art, ja des de la universalitat assumida, i sobre la necessària capacitat crítica i de permanent qüestionament que implica el fet artístic.

Quan parlem d'allò local o, en aquest cas, insular, ens referim a aquells trets propis i només associables al lloc, al que és idiosincràtic d'un territori. El concepte d'universalitat artística engloba aquells aspectes acceptats per tots com a comuns, propis de l'ésser humà i extensibles a tots pel sol fet d'existir, de ser humans. 'N'estic convençut; com més local és una cosa, més universal' ens deia Miró (DD. AA. 1993: 428). Tot allò propi d'un lloc, territori, cultura, que essent particular pel que fa a l'aspecte, forma o detalls, quant al contingut i l'essència ens parla del que hi ha de comú en l'ésser humà, del que li és propi independentment del lloc des d'on es situa. Parlar d'allò local en art implica vivència personal, experiència del territori. No n'hi ha prou que l'obra sigui conceptualment universal, aquest abast territorial s'ha d'assolir mitjançant la projecció de l'obra dins del vast espai que abraça, el que es coneix com el món de l'art. I aquest món de l'art no es troba a les illes petites, s'ha d'anar a trobar a la ciutat, a les grans ciutats. Barceló deixa l'illa, va a cercar les ciutats i s'hi fa visible. Per altra banda també es donen una sèrie de factors contextuals que faciliten la seva internacionalització. Aquests factors situen Barceló en una posició simultàniament local, pel que fa al punt de partida dels continguts de la seva obra, i universal en tant a la seva projecció

L'illa. Mallorca

Així com la necessitat crea la forma, l'art de Barceló s'ha format en la insularitat i, des de la insularitat, ha assolit les formes universals que

ara coneixem. Després d'una etapa de diàleg amb les instints, el paisatge marí i la cultura terrestre que l'envolta, Miquel Barceló canalitza a través de la creació artística les renúncies imposades per la civilització a l'individu adult. Aquesta civilització de l'adult, que destrueix l'edat salvatge de la infantesa, destrueix, a la vegada, amb l'excusa de la indústria del turisme, el paisatge on ha transcorregut aquesta infantesa: la costa, les platges, el perfil geològic de la mar. Això fa que infantesa i territori es mitifiquin doblement creant una base de restitució intensa i àmplia que serà recuperada a través de la memòria i reconstruïda, posteriorment, mitjançant el procés creatiu de l'art. Aquestes són les bases en què es fonamenta el talent natural de Barceló. L'instint de superació, la voluntat i el treball intens, la constància i una gran fe en ell mateix seran les eines que farà servir Barceló per progressar com a pintor. A l'igual que l'Aschenbach de *La mort a Venècia* de Thomas Mann: 'El maridatge d'una consciència professional austera i uns impulsos obscurs i fogosos donà com a resultat un artista singular' (1995: 15).

El primer obstacle a vèncer per aconseguir aquesta singularitat és, paradoxalment, el de la insularitat. Si durant un temps la insularitat va formar la imaginació de Barceló, una vegada convertida en matèria artística, la insularitat es converteix en un obstacle a superar per poder mantenir el progrés natural de l'art. Escriu Derek Walcott: 'Haber amado un horizonte es insularidad;/ tu visión, como a través de una persiana, limita tu experiencia' (1993: 107). La insularitat limita l'experiència i, tot i l'originalitat que aporta, és necessari depassar la insularitat per tenir una visió universal i més global del món.

La insularitat té els seus mecanismes per a no perdre la seva centralitat. El mateix Barceló (1987: 57) utilitza els termes "forces centrípètes" i "forces centrífuges" per definir aquesta lluita: tendir cap el centre, allunyar-se del centre. L'illenc està condemnat a debatre's entre aquestes dues forces, ara sota el domini d'una, ara sota el domini de l'altra. Miquel Barceló aprendrà a ser centrífug, però abans es debatrà entre les dues forces dibuixant en l'espai una mena d'espiral. L'ajudarà en aquest aprenentatge el desig d'esfondrar els obstacles i la recerca constant de la creativitat i la perfecció pictòrica. Per vèncer la insularitat haurà de recórrer al viatge. Un viatge que no es limitarà només a l'espai sinó que inclourà també el viatge a través

del temps, la matèria i la memòria: 'el problema inevitable de tots els artistes insulars: l'elecció entre la llar o l'exili, autorealització o traïció espiritual del propi país. Aquesta escaleta s'engrandeix amb els viatges' (Walcott 2000: 51).

A les dificultats consubstancials a tots els illencs que esmenta Walcott, cal afegir-hi les comunes a tots els artistes: trobar el mitjà a partir del qual canalitzar la creativitat. Miquel Barceló es decantarà per la pintura. Un pare col·leccionista d'art i una mare pintora de caps de setmana afavoreixen que el mitjà a través del qual es canalitzi el seu talent sigui el de la creació pictòrica. A la llar familiar i, especialment, a través de la seva mare, aprendrà a estimar l'ofici. L'Escola d'Arts i Oficis de Palma (1972) donarà continuïtat acadèmica a aquesta formació. Finalment, una breu estada a la facultat de Belles Arts de Barcelona (que l'any 1975 encara era l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi) conclourà la formació acadèmica del pintor de Felanitx.

L'Escola Superior de Belles Arts servirà a Barceló com a coartada per al trasllat a Barcelona, superant així la nostàlgia de l'illa que deixarà enrere. Barceló es matricularà com alumne lliure a Belles Arts, anant només a Barcelona per als exàmens. A partir del curs 1975-76 s'instal·larà a Barcelona, tornant a Mallorca durant els estius. Entre el 1982 i 1987 viatjarà frenèticament per diverses ciutats del món, amb curtes estades a París, Nàpols, Portugal, Nova York... Finalment, amb el seu primer viatge a Àfrica el 1988, aconseguirà un equilibri entre les forces centrípetes i centrífugues i es crearà el triangle màgic de París-Mali-Mallorca que tindrà un referent qualitatiu i camusià de Ciutat-Desert-Illa.

Un viatge anterior a París, a l'edat de quinze anys, és fonamental per al desenvolupament posterior de l'art de Barceló. Allà veu una exposició sobre l'art brut i Dubuffet, i troba un ideal matèric propici a través del qual poder canalitzar la seva creativitat, a més d'unes formes iconogràfiques clares, ingènues, contundents, iròniques i expressives que, després de passar-les pel sedàs de l'experiència personal, farà seves i li serviran com a punt de partida.

Amb uns inicis d'un caire conceptual i provocatiu, l'obra exposada al Museu de Mallorca, *Cadaverina 15* (1976) constituirà el principi d'un camí d'experimentació matèric que ja no es deturarà. La

línia d'inspiració d'aquest experiment es remunta al context familiar de la infantesa de Barceló. Fauna marina, animals salvatges a la serra, animals domèstics a la casa, animals criats per a consum propi. Amb la cadena animalística, hi harmonitza l'home i els seus costums centenaris. La cadena alimentària humana en la qual estan inclosos els animals i la cadena alimentària dels mateixos animals, on participen els homes: criant-los, alimentant-los, sacrificant-los, manipulant la seva matèria per reconvertir-los en fonts de proteïnes i calories. El porc, principalment, és el protagonista d'aquest procés, i la seva alimentació i posterior sacrifici l'origen de la matèria: sopes, deixalles vegetals mesclades amb aigua i cereals, les matances i la manipulació de les carns, de les vísceres i dels greixos dels animals. Els gossos són els paràsits actius d'aquesta cadena, animals de companyia, s'alimenten de la matèria rebutjada: el seu quefer sobre la terra és semblant al dels homes però en una categoria inferior, no serveixen d'aliment i la seva descomposició matèrica es produeix després d'una mort natural. Anys després, a Barcelona, Barceló pintarà gossos rabiosos damunt ciutats incendiades.

Paral·lelament, inundarà la seva pintura tot un món marí i insular: pops, mol·luscs, peixos, crustacis, algues, tota la flora i la fauna del mar, a més de deixalles portades per la marea, quitrà, matèries plàstiques i arenes. L'esplendor matèric de la seva obra agafa així la força tel·lúrica del paisatge mallorquí, dels animals que l'habiten i dels costums que s'hi practiquen: la riquesa textural de les seves roques i terres de colors càlids, la riquesa cromàtica dels arbres fruiters, el contrast de les ombres provocat per la potent llum del Mediterrani.

Com ja hem dit, *Cadaverina 15* serà el començament investigador a través del qual Barceló estudiarà la matèria; en concret, la descomposició dels materials orgànics en un intent de cercar una expressió artística amb altres mitjans diferents als proposats per la pintura tradicional i, alhora, mantenint un diàleg permanent i personal amb la pintura i les seves convencions. En aquest primer experiment, la matèria orgànica és presentada tal com és amb l'objectiu d'aconseguir un efecte pictòric. Més endavant, un cop descobert el moviment de la matèria en els seus processos de descomposició, la matèria orgànica serà representada per la matèria pictòrica. Finalment,

la matèria orgànica es convertirà en or en una alquímia impossible i metafòrica que només pot aconseguir els seus propòsits en el terreny purament visual de la imatge. És el mateix resultat, encara que a través de camins diferents, al qual arriba el Rembrandt del quadre *L'home amb el casc d'or*. Miquel Barceló busca a través de la foscor de la matèria orgànica la lluminositat de la cultura solar de la qual prové; cerca l'harmonia a través dels contrastos més violents i inversemblants tendint a l'efecte vital i positiu. Això li ha permès tractar els temes més crus —la mort, la solitud, la crueltat, la degeneració...— en la seva cara més amarga i descarnada, però mostrant-los i fent-los conviure en un mateix pla amb colors vitals i càlids i amb formes de fàcil assimilació que exerceixen de contrapunt projectant el conjunt a un estadi superior, semblant a la mateixa vida on la bellesa més vital i esplendent pot conviure en un mateix pla amb la presència més descarnada de la mort.

La capacitat d'harmonitzar naturaleses contraposades constitueix una de les característiques més interessants de l'obra de Barceló. Mitjançant aquest procediment aconseguix la màxima llibertat creadora, la pintura en totes les seves possibilitats. És la forma més misteriosa i inquietant de la seducció: el diable transformant-se en humà per assolir la corrupció. A aquesta seducció a través de l'obra cal afegir-hi una seducció a través del personatge.

El viatge

El viatge, en Barceló, és a través del temps o a través de l'espai. Amb el primer ens referim al temps de la història de la pintura, de les imatges emmagatzemades, als museus, a les galeries, sales d'exposicions, és un viatge a través de la memòria de la pintura. I a la vegada, va iniciar un viatge a través de l'espai que, com ja hem explicat, es remunta als orígens de pintor. Felanitx, la casa paterna, la costa, la platja; posteriorment Palma, el bot cap a Barcelona, els retorns estacionals a Mallorca, els viatges a les ciutats d'Europa: Nàpols, París, Portugal, Zuric, Londres, Berlín...; el retorn a Mallorca, per volar després fins a Nova York, un altre cop a Europa, Mallorca, Felanitx i... Mali, Àfrica. A través de la seva obra, Barceló ven sensacions, però també emocions. La creativitat exigeix misticisme i

transcendència, necessita mites i símbols per aconseguir tocar la tecla de les emocions. Si el món occidental ha perdut la capacitat de generar emocions i ha oblidat tot el món mític, místic i simbòlic del qual prové, l'artista no tindrà més remei que emigrar a altres mons per retrobar l'essència més pura de l'ésser humà.

Anem per passes i tornem als inicis. La sortida de l'illa. És a Barcelona on descobreix vertaderament la ciutat. Allà es produeix una de les fusions, tant matèriques com iconogràfiques, més profitoses per a la pintura de Barceló. Provenent de Mallorca, on les percepcions s'adeqüen al territori obert i l'espai sense obstacles de l'horitzó marítim; troba a Barcelona el ritme urbà precís i dinàmic que aconseguix fusionar amb el ritme insular. Aquesta fusió està simbolitzada per una zoomorfització entre els animals i les masses humanes de la ciutat: animals humanitzats, homes animalitzats. El resultat són quadres tan importants en l'esdevenidor de Barceló com *Nu pujant escales* (1981)¹ i, sobretot, *Mapa de carn* (1982),² on la permeabilitat iconogràfica i la transformació matèrica es produeixen plenament, després d'un camí evolutiu progressiu.

Paral·lelament a aquesta fusió iconogràfica, hereva d'una estètica compartida a l'època en el conjunt de les arts per artistes de diferents indrets, es produeix una fusió matèrica fruit també de la unió dels ritmes matèrics de l'illa i de la ciutat. Començada a l'illa amb l'exposició *Cadaverina 15* on, com hem vist, la matèria orgànica era mostrada amb cruesa amb l'objectiu d'assolir un efecte pictòric; continuada a la mateixa illa on aconseguia un efecte matèric a partir de la pintura; troba el coagulant final amb la matèria que origina la ciutat: carburants, deixalles de restaurants, escombraries, cartrons, ampolles, papers, periòdics, plàstics etc. Aquesta fusió matèrica duta a terme a la ciutat, permetrà a Barceló aconseguir l'alquímia final i més absoluta: convertir la merda en or.

Aquestes dues fusions, la iconogràfica i la matèrica, permetran a Barceló superar les limitacions perceptives de la

¹ En aquest cas i en la resta de notes referides a quadres podreu veure una reproducció de la pintura en l'enllaç que s'indica. Vegeu, en aquesta ocasió <http://www.miquelbarcelo.info/imagenes_noticias/3557.jpg>.

² <http://www.miquelbarcelo.info/imagenes_noticias/325b3.jpg>.

insularitat i connectar la seva visió personal a un llenguatge comú d'àmbit universal. Amb *Mapa de carn* i *Nu pujant escales*, Barceló passa de ser un artista de sòlides arrels personals, culturals i socials, ancorades a l'illa, a ser un artista que ha après a aprofitar aquestes arrels per construir la forma matèrica del seu futur connectant-la amb el temps després d'haver-la fet passar per la pròpia consciència individual.

A partir del 1981, amb la selecció per a l'exposició *Otras Figuraciones*, la Biennial de Sao Paulo i, finalment, l'elecció per part de Rudi Fuchs per a la Documenta de Kassel de l'any 1982, Miquel Barceló enceta el que serà un dels fenòmens més espectaculars de l'art a l'estat espanyol.

Per enquadrar aquest fenomen, cal fixar-se en una sèrie de raons exteriors que el fan possible. Amb l'inici de la democràcia, Espanya es va integrar a la resta d'Europa i prova d'aportar-hi una nova imatge, més fresca, més alegre, més moderna i més dinàmica. És l'hora de la cultura i de l'espectacle i Miquel Barceló simbolitza aquest nou aire desenfadat, jove, carismàtic, i "genial", elements que es poden associar al sud, al Mediterrani; però acompanyats d'altres que van lligats al nòrdic: treball, constància, disciplina, competitivitat. En un context cultural de decidida voluntat cosmopolita i optimisme econòmic, Barceló troba les millors condicions de treball i de progrés. A més de suportar perfectament aquesta pressió, imposa, als mitjans que projecten el seu estereotip, una imatge de modèstia i de naturalitat, franca i sense pretensions, un coneixement de la pintura clàssica —Piero de la Francesca, Tintoretto, Caravaggio, Rembrandt, Valdés Leal...— un interès per la pintura contemporània —Dubuffet, Picasso, Miró, Pollock...— i unes inquietuds compartides per pintors de la seva generació: des de Basquiat a Keith Haring, passant pels pintors de la *Transvanguardia* italiana o del nou expressionisme alemany, que es donen a conèixer internacionalment a principis dels anys vuitanta.

Existeix, a més, una coincidència entre la metàfora que es lliga a la insularitat i la que es vincula a la societat dels vuitanta, on es prioritzen uns valors com el narcisisme, l'individualisme, l'hedonisme, actituds eclèctiques per una societat contradictòria, postmoderna, singular i seductora on el simulacre és l'instrument que

possibilita la supervivència. L'illa és per naturalesa singular. El narcisisme és el mecanisme d'autodefensa de les illes, l'individualisme és un valor consubstancial a les illes, l'hedonisme es troba lligat a les illes des de les cultures clàssiques, l'eclecticisme és una realitat comuna en la qual conviuen una Mallorca tradicional i una Mallorca oberta al cosmopolitisme i a l'intercanvi cultural. La seducció és el mecanisme per atraure, a través de la publicitat, el turisme, a una de les moltes illes del Mediterrani des de tots els llocs del món. La postmodernitat està creada pel conjunt de totes aquestes característiques insulars i contradictòries.

El viatge interior

La similitud entre la metàfora dels anys vuitanta i la metàfora de les illes reverteix positivament en la imatge exterior de Miquel Barceló, definint la seva singularitat i personalitat com a pintor. Símbol d'aquesta coincidència metafòrica és el quadre del 1984 *L'amour fou*.³ En la tela de grans dimensions, una solitària figura masculina mostrant una brutal erecció i rodejada d'una biblioteca plena de llibres, té al seu darrera el flux del mar; un mar i un horitzó que contrasten amb la immobilitat indolent del pintor, impressió reforçada per unes solitàries sandàlies d'aigua i uns llibres oberts.

Si la sortida de l'illa representa el viatge a través de l'espai com a paral·lelisme amb l'acte de la creació; els llibres i la biblioteca són una altra manera de viatjar, aquest cop a través del coneixement, viatge estàtic en el qual el pintor també pot desplaçar-se a través de tot un paisatge d'inigualable riquesa iconogràfica. Barceló utilitza la literatura, els llibres, les biblioteques com a metàfores de la memòria, del saber emmagatzemat que, a vegades, provoca imatges per l'associació de vivències personals i els textos llegits. A més de ser una metàfora de la cultura, la lectura dels textos literaris es produeix a partir d'una necessitat de saturació cultural. Aquesta saturació també és produïda per altres magatzems institucionals d'informació. Els museus formen part d'aquesta necessitat d'incorporar la saturació al

³ <http://www.miquelbarcelo.info/imagenes_noticias/1319b4.jpg>.

procés creatiu. Quadres com *Le début du film* (1985),⁴ *Louvre (Noir et blanc)* (1985),⁵ a més de la sèrie sobre biblioteques de l'any 1984 formen part d'aquesta evolució a través del coneixement i de la saturació de la cultura que, per la mateixa saturació, deixarà enrere, com abans havia deixat enrere i donat per acabada la sèrie del quadres sobre el pintor en el taller de l'any 1983. L'ocupació asimètrica de l'espai i els contrastos en els tractaments de les formes de Tintoretto, igual que l'ús de la llum que divideix obliquament l'espai i especialment la teatralitat de Caravaggio com a principi efectiu per crear una imatge, són importants per a 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, que van encabint-se unes en les altres, afegint totes les anteriors, sense anul·lar-les.

La predilecció per la matèria quotidiana, el caràcter *pireic*⁶ de Miquel Barceló, es reflecteix no només en aquests quadres del pintor en el taller, sinó també en els temes de les cuines de l'any 1985 *Restaurant chinois avec grenouilles*⁷ i *Fum de cuina*⁸ i en la magnífica metàfora de les taules.

La importància del lloc on treballa es reflecteix amb claredat, a més dels temes que escull, en els títols dels quadres, posats normalment en la llengua del país on han estat realitzats. Però tanta implicació cultural amb els llocs on es troba produeix aquesta saturació intensa cercada pel pintor i incorporada al procés creador, que l'obliga a canviar de país i, per tant, de taller. Existint només un únic centre que és l'illa, tots els altres llocs del món són perifèria d'aquest centre i s'unifiquen en el lloc comú de la creació simbolitzada pel taller. Es crea així una dinàmica de saturació i neteja,

⁴ <http://www.miquelbarcelo.info/imagenes_noticias/346b5.jpg>.

⁵ <http://www.miquelbarcelo.info/imagenes_noticias/280b3.jpg>.

⁶ En referència a Pireic, pintor grec citat per Plini en la seva *Història Natural*, i del qual Lessing també diu: 'Pireico pintó barberías, talleres sucios, asnos y hortalizas, con la escrupulosidad de un artista holandés, como si tales cosas fueran encantadoras en la naturaleza como raras de ver; por eso mereció el apodo de Riparógrafo, esto es, "pintor de suciedades"', aunque los ricos voluptuosos comprasen sus obras a peso de oro para suplir, con este valor imaginario, la bajeza de su mérito' (1957: 47).

⁷ <http://www.miquelbarcelo.info/imagenes_noticias/2725b2.jpg>.

⁸ <http://www.miquelbarcelo.info/imagenes_noticias/341b5.jpg>.

d'ingestió i d'evacuació de matèria transformada de caràcter molt orgànic i semblant als ritus atàvics de les matances del porc, que troba un referent simbòlic molt clar en les taules i en les sopes, dues de les metàfores més importants que ha donat la pintura de Barceló al banc comunitari de l'art.

Aquesta metàfora de la sopa alimentària neix de l'espiral dibuixada pels desplaçaments físics a través de l'espai del mateix Barceló; a la vegada que és traçada pel viatge que fa la matèria en el cicle natural de la vida. L'espiral, forma present a la natura, és la plasmació d'aquesta abstracció que, a la vegada, rep per obra del pintor una translació pictòrica de gran senzillesa i brutal impacte visual. L'obra més pura i primitiva d'aquesta translació és *Sopa marina* (1984),⁹ de contingut etern i mític i lleugerament irònic. Per ella mateixa ja és una metàfora incorporada a la retòrica de les imatges universals de l'art, però a causa de la seva nuesa simbòlica permet la troballa d'un punt de partida des del qual Barceló desenvoluparà una imatge pictòrica totalment personal i original que tindrà la seva culminació —dins del període que ens ocupa (1974-1994)— l'any 1992 amb *Sopa amb plat vermell*¹⁰ on, a la metàfora primitiva, hi afegeix una exuberància iconogràfica que no té l'obra inicial, més austera i senzilla.

Les ciutats

Si important és per a la carrera de Barceló el salt de l'illa cap al continent europeu per ampliar els horitzons personals que denega la insularitat, també ho és el canvi de taller i, com a conseqüència d'aquest, el canvi de ciutat.

Barcelona ha estat la ciutat del pintor adolescent. A Barcelona ha patit la duresa dels inicis del principiant i, a la vegada, ha descobert la pulsio de l'artifici i de la modernitat quan ha aconseguit fusionar la memòria de la infantesa amb els ritmes urbans a través de la pintura. Barcelona és la ciutat de l'alquímia, però també la ciutat que ha sotmès l'artista principiant a la duresa del món i, per tant, el lloc on ha

⁹ <http://www.miquelbarcelo.info/imagenes_noticias/328b2.jpg>.

¹⁰ <http://www.miquelbarcelo.info/imagenes_noticias/790b3.jpg>.

après a sobreviure. Aquesta dualitat es reflectirà en els seus quadres —de Barcelona són *Mapa de carn* i *Nu pujant escales*— i també en la relació futura amb la ciutat que el va veure néixer com a pintor. Barcelona és la ciutat mitificada des de la distància de l'illa i que permetrà el salt al continent, concretament a l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi, amb la qual va mantenir una relació poc intensa, breu i bastant irregular.

Barceló trobaria també a Barcelona un ambient artístic més obert i més selectiu amb pintors i artistes de la seva generació i amb les mateixes inquietuds i, sobretot, problemàtiques. Allà aprendria el significat de les paraules de Borges quan diu que els instruments del poeta són la humiliació i l'angoixa. També, però, l'esforç quotidià, la dedicació constant i el treball diari.

Tenint en compte totes aquestes circumstàncies podem entendre que, un cop aconseguit el somni perseguit, Miquel Barceló no s'instal·lés a Barcelona sinó que escollís París, una ciutat, d'altra banda, que ja coneixia i en els museus de la qual havia descobert l'art brut i la pintura de Dubuffet. París es convertirà d'aquesta manera en la base d'operacions estratègica i en el lloc on, al mateix temps, passar més desapercebut i així poder treballar amb més tranquil·litat.

Després d'una època d'exuberància iconogràfica i riquesa dramàtica, pel mateix mecanisme de saturació, hi sol seguir en la pintura de Barceló una època de neteja signica durant la qual els quadres es tornen formalment més neutres i despullats. Aquests canvis solen coincidir amb canvis de taller després de llargs desplaçaments a la recerca de nous estímuls urbans.

En el segle d'Amèrica, Nova York representa el múscul material i simbòlic que subministra les novetats al col·lectiu cultural del món, transformant els territoris físics i imaginaris en els quals habitem. La pròpia deriva galerística portà Barceló a Nova York. Dramàtica, saturada, on el ritme del segle xx ha estat portat a la seva màxima acceleració, serà una ciutat excessivament coincident amb el barroquisme iconogràfic de Barceló. Tot plegat farà que sigui impossible, a diferència del que havia passat amb Barcelona, una fusió creativa, precisament, a causa d'aquest territori comú, excessivament ric i cruament dramàtic. El resultat de l'estada de Barceló a Nova York serà una pèrdua momentània del dramatisme característic de les

seves obres de fins aleshores i una abdicació davant la força cromàtica i la riquesa simbòlica.

La saturació sígnica provocada per la topada amb Nova York, farà que Barceló pinti transparències, la pintura en situació de no-color, blanc sobre blanc. Nova York serveix a Barceló per adonar-se que la idea d'un únic centre cultural ha mort amb la postmodernitat i que existeixen altres centres: Nova York només és un centre més. Un centre que pot arribar a treure més que donar a un artista. L'estada a Nova York també serveix perquè Barceló agafi consciència que és un pintor europeu i no americà, al mateix temps que revalorava la memòria cultural més profunda i la tradició personal. D'aquesta època americana són *Memorial soup* (1987),¹¹ *Euroafrisia* (1987)¹² i *Sístole i diàstole* (1987),¹³ quadres que són una mena de sopes arqueològiques, en un repertori de les posicions de l'estatuària clàssica o de la ceràmica grega, essent les formes més antigues les més petites, o les que estan més lluny, recobertes totes per unes gruixades capes de vernís més o menys transparents que representen el pas del temps. Miquel Barceló sobreviu a Nova York i la converteix en la segona base mercantil de la seva producció artística. El carisma de l'artista de Felanitx és una de les armes que l'apropen a la seducció impactant que provoca la seva persona durant aquests anys.¹⁴

L'etapa d'aquest viatge formatiu acaba, precisament, a Nova York. Coneguda la gran metròpoli, ja no existia cap ciutat en el món que pogués oferir una radicalització de l'artifici i de la modernitat. La línia ascendent amb base a l'illa i etapes fonamentals situades a Palma, Barcelona, París i Nova York, ja no té cap possible continuïtat vertical de superació.

El desert. Mali

Saturat per aquest llarg viatge formador, Miquel Barceló sent la necessitat de recuperar el paradís perdut. Per a Barceló, el paradís

¹¹ <http://www.miquelbarcelo.info/imagenes_noticias/560b2.jpg>.

¹² <http://www.miquelbarcelo.info/imagenes_noticias/1712b3.jpg>.

¹³ <http://www.miquelbarcelo.info/imagenes_noticias/566.jpg>.

¹⁴ Veure el capítol II. 3.4. Joc de seducció, pàg. 211 a 219, del meu llibre *Miquel Barceló. Insularitat i creació*.

perdut es troba escindit entre el territori de la infantesa i el paisatge primitiu, destruït per la indústria del turisme, on transcorregué la infantesa. Aquesta doble fractura, incorporada amb naturalitat al procés creatiu, crearà el triangle màgic format pels vèrtex Ciutat/Desert/Illa que, en el cas de Barceló, es traduirà en els punts geogràfics de París, Mali i Mallorca.

L'illa ha perdut el primitivisme de la infantesa que la memòria, amb el temps, havia mitificat. Barceló trobarà el seu paradís perdut amb la unió geogràficament impossible del desert i l'illa, de Mallorca i Mali. A Mallorca existirà sempre el primitivisme mitificat encara que sigui sota les seves aigües i, a Mali, el primitivisme real que recorda el primer primitivisme perdut i convertit en paradís pels mecanismes suggestius de la memòria.

Hi ha en Barceló, a l'igual que en Gauguin, l'enyorança d'un paradís perdut comú a tots els homes, reminiscència d'un paradís individual, i que Barceló trobarà a Mali i el seu desert, però també a Mallorca, sobretot a la Mallorca solar dels estius; i a París, el paradís de la memòria cultural i del ritme controlable de l'artifici de la ciutat. Aquesta fragmentació geogràfica impossible del paradís perdut, la resoldrà Barceló amb el viatge, amb el vagar constant i circular que té com a centre la consciència de l'individu i, com a punts de la circumferència, Mallorca, París i Mali; traçant en l'espai una espiral d'infinites combinacions.

Aquest vagar controlat a la recerca de la creativitat constant empenyerà Barceló al desert com un postmodern Robinson, col·locant allò primitiu, no a un nivell superior a allò civilitzat com en el mite de Rousseau, sinó en un nivell similar. Amb aquesta actitud s'explica bona part de la percepció per part de Barceló del món i les gents que l'habiten. No només allò primitiu no és inferior a allò civilitzat, sinó que primitivisme i civilització, naturalesa i artifici, conviuen en un mateix pla ple d'interrelacions quotidianes i constants. L'illa necessita de la ciutat, de la manera que la ciutat —artifici— necessita de l'illa —natura. L'artista no pot prescindir de la natura ni de l'artifici. Amb aquest triangle màgic simbolitzat pels tres vèrtex esmentats, Miquel Barceló troba un equilibri perfecte i una metàfora del temps i de l'època que li ha tocat viure i que, des de la individualitat creadora, ha ajudat a transformar.

La relació amb la cultura del continent africà no és una relació ni paternalista ni subordinada. Per a Barceló no hi ha cultures superiors, només cultures industrialment més desenvolupades. No hi ha llengües superiors, només llengües amb més parlants i, per tant, més prestigiades. No hi ha veritats absolutes, només respostes que van evolucionant a través del temps i que es van adaptant a les circumstàncies. Naixement, alimentació, sexe, instints; sobretot la mort. Aquestes veritats són compartides per un ciutadà de l'illa de Manhattan, un nadiu de Gao o un habitant de la populosa Tòquio. Aquest és precisament el llenguatge universal al qual ha arribat Miquel Barceló des de la sortida de l'illa de Mallorca. D'aquesta manera és igual el lloc on es trobi. La veritat viatja dins les seves maletes, està dipositada en els brins dels seus pinzells, guarda la memòria en la pintura dels pots o en l'aigua que barrejarà amb els colors aigualits de les aquarel·les.

A l'Àfrica, Miquel Barceló conviurà amb el poble Dogon, s'integrarà en la seva cultura tot i saber que sempre serà un intrús que ha d'aconseguir l'acceptació per formar part de les vides que l'han acollit.

En l'aspecte purament pictòric, Àfrica limitarà el format de les seves creacions. Les obres seran petites teles o papers. Obres emblemàtiques d'aquesta experiència africana són *Fali Munu Munu IV* (1991),¹⁵ *Boubou Baby Foot* (1992)¹⁶ o *Kulu ani gufa* (1991).¹⁷ En aquestes obres, Barceló tracta els seus temes de sempre, la llum, l'el·lipse, el paisatge o la natura morta; recreats amb els materials locals que es va trobant. L'observació metòdica de la realitat, la penetració intel·lectual de l'entorn i l'ordenació del coneixement del moviment transformador de la matèria a partir dels seus ritmes; donen lloc a una fusió de primitivismes —el primitivisme real de Mali, el primitivisme mitificat de la infantesa— creadors d'una nova realitat amb entitat pròpia: la realitat pictòrica característica de Barceló.

¹⁵ <http://www.miquelbarcelo.info/imagenes_noticias/2375.jpg>.

¹⁶ <http://www.miquelbarcelo.info/imagenes_noticias/3170.jpg>.

¹⁷ <http://www.miquelbarcelo.info/imagenes_noticias/2391.jpg>.

Vicissituds durant els viatges

Després de treballar en quadres en els quals parteix del paisatge del desert i de les glaceres i on la pràctica absència de color, en favor del predomini del blanc, era el protagonista; l'any 1990 Barceló pinta diversos quadres sobre la tauromàquia. La inèrcia de l'èxit estalonat per les institucions que serveixen i se serveixen de la imatge emergent i dinàmica de l'autor, i la comercialitat del projecte, explicarien que Barceló, per primera vegada, aposti per un tema que s'allunya de la seva evolució natural en la qual els temes sorgeixen d'una implicació personal.¹⁸ El resultat, editat posteriorment en una sèrie de tauromàquies pel seu representant Bruno Bischofberger, és massa respectuós amb el tema tractat i es limita a una visió superficial que fa servir formes i metàfores aplicades a altres imatges anteriors com ara l'el·lipse i amb associacions entre un tema posseïdor de la pròpia simbologia i un art, el de la pintura, que ha de crear les pròpies simbologies constantment: solitud de l'artista, risc i importància del fet creador davant la mirada del públic.

Quadres com *Ad Marginem* (1990)¹⁹ són tractats amb una tímida inhabitual que evidencia la importància de la memòria i de l'arrelament en l'obra de Miquel Barceló. El pintor reconeix la seva espanyolitat tot i que ha fet seu l'exemple d'un altre mallorquí com Ramon Llull de ser un català d'ultramar. Amb una evolució artística fortament arrelada a la terra i a la memòria moral, la seva espanyolitat es pot percebre en les influències de la pintura barroca, especialment de Valdés Leal; i d'alguns trets com l'ascetisme i la cruesa que es pot trobar en la pintura espanyola; de la mateixa manera que es pot advertir una certa italianitat per les influències de Tintoretto i Caravaggio o un cert americanisme per les influències de Pollock.

¹⁸ L'artista es troba en un moment de la seva trajectòria en què l'alt nivell de cotització dels seus quadres el converteix en un objectiu molt temptador per als falsificadors. El fet que moltes obres de l'artista mallorquí —especialment les de principis dels anys vuitanta— no figurin en cap catàleg facilità l'acció dels falsificadors. Tot això ens evidencia una situació en què el mercat de l'art, els marxants, pot suposar una forta pressió per l'artista.

¹⁹ <http://www.miquelbarcelo.info/imagenes_noticias/2163.jpg>.

Miquel Barceló és, com diria el poeta Derek Walcott, una nació per ell mateix ‘...(las islas) o no son nada o ellas solas son una nación entera’ (1993: 57); un individu, una consciència, una illa on el mar és la història.

Pintor del segle xxi? Frau, geni o seductor?

L’escriptor francès Hervé Guibert (1991: 13)²⁰ va anunciar Barceló com el primer gran pintor del segle xxi. Barceló, però, és el pintor del temps. El temps de quan les aigües cobrien la terra. El temps de l’aparició dels primers éssers vius. El temps de la diversificació en múltiples espècies que acabaren originant els éssers humans. L’obra de Miquel Barceló és memòria de tot aquest temps i de tota la seva evolució posterior, de la transformació de la matèria a través d’aquest temps que percebem com a infinit.

En l’obra de Miquel Barceló l’espectador es pot reconèixer en les formes, trobar-hi una complicitat oculta que s’activa amb la visió de les imatges produint una lectura individual fruit d’aquesta connexió entre l’obra i les intuïcions i els instints de qui la contempla. La pintura de Barceló ens connecta amb la nostra animalitat, una bestialitat que la civilització ha adormit i emmascarat, però que resta en les profunditats del nostre inconscient, a l’aguait d’imatges externes i còmplices que les ressuscitin.

L’obra de Barceló és també un connector, igual que l’aigua, amb el nostre passat més recent i amb el passat més profund. Un passat generacional i cultural i un passat geològic i animal en el qual ens reconeixem i ens reflectim com en un mirall. Funciona per associació, l’art de Barceló. Il·lumina el nostre inconscient i, el fruit d’aquesta connexió, és la imatge creada artificialment.

Des dels inicis, amb *Cadaverina 15*, on la matèria orgànica és mostrada com el que és, evidenciant el seu caràcter de transformació; passa a considerar el quadre, la pintura, com a invenció d’imatges,

²⁰ També citat per Miralles: ‘Me uno a la afirmación de Hervé Guibert de que Barceló es el primer gran artista del siglo XXI. Porque frente a las aportaciones lineales de las vanguardias de este siglo, pienso que en el futuro el camino será de fusión, de síntesis de todas estas aportaciones. Y ahí es donde Barceló se muestra, sin duda, un avanzado’ (1995: 41).

amb construccions molt mentals i, amb els quadres de l'any 1994, com *In Extremis*,²¹ torna al sentit, a les intencions primeres, és a dir, a través d'allò que és orgànic, en un sentit quasi orgiàstic, on la part física és una constant de tot el seu treball, i de la fusió de contraris, treballar en temes com la transformació, la duració, la vida, la brevetat, la mort...

Frau, geni o seductor? Seductor? Sense cap dubte. Geni? Si hem de fer cas a la definició d'Arnold Schönberg (DD. AA. 2006: 34) —el talent és la capacitat d'aprendre; el geni, la capacitat de desenvolupar-se un mateix— sens dubte també.

Així, si és un geni i un seductor, Miquel Barceló és un artista del segle XXI?

En el seu estudi *Mujer, arte y sociedad*, Whitney Chadwick reflexiona sobre com les categories de la Història de l'Art²² s'han anat construint, privilegiant aspectes com l'escala o concepció monumentals a allò selectiu i íntim, igual que la idea de l'artista únic, creador a imatge de la creació divina, l'ideal de geni artístic, d'individualitat, l'artista com un heroi, i masculí:

En cuanto disciplina académica, la historia del arte ha estructurado su estudio de los productos culturales artísticos en categorías peculiares, privilegiando determinadas formas de producción respecto a otras, y poniendo continuamente de relieve determinadas clases de objetos y destacando a los individuos que los han producido. Los términos de ese análisis no son ni "neutrales" ni "universales": muy al contrario, refuerzan ampliamente ciertos sólidos valores y creencias, a la par que conforman un amplio abanico de actividades, desde la enseñanza a la publicación, así como la compra y venta de obras de arte. (Chadwick 1992: 11)

Barceló entra de ple en aquesta consideració de l'artista —home, individual, genial— que s'enfronta a grans empreses seguint la petjada d'altres artistes de la història, amb cada cop més mitjans en termes de

²¹ <http://www.miquelbarcelo.info/imagenes_noticias/821b2.jpg>.

²² Recollint estudis anteriors com els de Griselda Pollock (1988).

quantitat (cúpula del Mercat de les Flors de Barcelona el 1986,²³ capella de sant Pere a la catedral de Palma el 2004,²⁴ cúpula de la sala dels Drets Humans i de l'Aliança de les Civilitzacions de l'ONU a Ginebra el 2008).²⁵ Encaixa perfectament en les categories establertes per una Història de l'Art que en el segle xxi és qüestionada pel que no està representat, les omissions i els silencis que revelen el poder de la ideologia cultural.

En obres més recents, Barceló reprèn una idea ja tractada. Especialment a la capella de la catedral de Mallorca i en la cúpula de l'ONU a Ginebra, Barceló es recrea en la idea de la caverna: la prehistòria, les pintures d'Altamira, l'home abans de la història, de la cultura, de la civilització; els volums matèrics, les protuberàncies, pedra i terra. En el discurs pronunciat amb motiu de la concessió del premi Príncep d'Astúries el 2003, Barceló va dir que allò que ara resulta determinant en la seva estètica no és tant el fet de posseir aquest univers mediterrani que hem après a reconèixer, com la seva pèrdua irremeiable. En el quadre del 2008 *La Solitude Organisative*,²⁶ Barceló s'autoretrata com al goril·la albi Floquet de Neu —mort al zoo de Barcelona—, com un animal únic, rar, diferent, tancat i exposat. En motiu de l'exposició *Flàmules. Les teles de llengües a Mallorca*, feta al Palau Solleric de Palma de Mallorca al 2009, Barceló rep l'encàrrec d'un nou disseny de tela. El dibuix escollit per l'artista fou el d'un peix, declarant que ja no reconeixia res del paisatge de la seva Mallorca d'infantesa, encara el fons del mar era el més semblant, tot i que hi hagi menys peixos.

Perdre un paradís és haver-lo posseït. A partir de la seva pèrdua és quan es mitifica un paradís, i llavors és quan comença l'art, en la necessitat de recrear el paradís insular perdut.

Miquel Barceló, després d'uns fructífers anys d'aprenentatge i de recerca personal, s'ha lligat a un món perdut a nivell territorial i a la cadena d'una història de l'art que no qüestiona en absolut i, des de principis de segle xxi, ha quedat obsoleta.

²³ <http://www.miquelbarcelo.info/imagenes_noticias/2655b1.jpg>.

²⁴ <http://www.miquelbarcelo.info/imagenes_noticias/1957b2.jpg>.

²⁵ <http://www.miquelbarcelo.info/imagenes_noticias/3279.jpg>.

²⁶ <http://www.miquelbarcelo.info/imagenes_noticias/3630.jpg>.

L'aïllament és la condició de la insularitat i aquesta s'ha construït a cop de permeabilitats entre cultures, altres visions del món que absorbides en generen una de pròpia. En una societat co-cultural com la nostra, la permeabilitat és una condició ineludible i ha format part sempre de la condició universal de l'art. En l'artista illenc contemporani, la insularitat és un condicionant físic i conceptual per al desenvolupament d'un projecte artístic. L'artista, com l'illa, es construeix a base de permeabilitats imprescindibles per anar ampliant i universalitzant allò del que es parteix, el món local.

Bibliografia

- Barceló, M. 1987. 'Trabajar como un panadero entre el Louvre, el taller y la biblioteca', Calvo Serraller, F. (Ed.) *El arte visto por los artistas*, Madrid: Taurus, pàg. 53-61.
- Bal, M. 2009. *Conceptos viajeros de las humanidades*, Múrcia: CENDEAC.
- Camus, A. 1990. *Noces/L'estiu*, Barcelona: Edicions 62/La Caixa.
- Chadwick, W. 1992. *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona: Ediciones Destino.
- Coll, T. 1995. 'Miquel Barceló: el retorn del Petit Príncep', *Avui* (23 març), pàg. XV.
- 2000. *Miquel Barceló. Insularitat i creació*, Barcelona: Columna Edicions.
- DD. AA. 1985. *Miquel Barceló. Peinture de 1983 à 1985*. Bordeus: CAPC, Musée d'Art Contemporain.
- DD. AA. 1988. *Barceló, Barcelona*, Barcelona: Antic Teatre de la Casa de la Caritat, Ajuntament de Barcelona.
- DD. AA. 1991. *Miquel Barceló*, Nîmes: Musée d'Art Contemporain de Nîmes.
- DD. AA. 1993. *Joan Miró 1893- 1993*, Barcelona: Fundació Joan Miró, Leonardo Arte.
- DD. AA. 1995. *Miquel Barceló: 1984-1994*, Londres/València: Whitechapel Art Gallery/ IVAM, Centre del Carme.
- DD. AA. 1998. *Miquel Barceló, 1987-1997*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

- DD. AA. 2006. *Schönberg-Barcelona*, Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya.
- Didi-Huberman G. 2005. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- 2009. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada.
- Foster A.; Krauss R.; Bois Y.; Buchloh B. 2006. *Arte desde 1900: Modernidad, antimodernidad y postmodernidad*, Madrid: Akal.
- Guibert, H. 1991. 'Barceló, le peintre aux métamorphoses', DD. AA. *Miquel Barceló*, Nîmes: Musée d'Art Contemporain de Nîmes.
- Lessing, G. E. 1957. *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*, Barcelona: Iberia.
- Lipovetsky, G. 1986. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona: Anagrama.
- Mann, T. 1995. *La mort a Venècia*, Barcelona: Columna Edicions.
- Miralles, F. 1995. 'Arte del siglo xxi', *La Vanguardia*, 17 de febrer, pàg. 41
- Pollock, G. 1988. *Vision and Difference: Feminism, Feminity and the Histories of Art*, Londres: Routledge.
- Plinio 1987. *Textos de Historia del Arte* (llibre 35), Madrid: Visor.
- Ribas, J. 1993. 'Miquel Barceló', *Ajoblanco*, 49 (febrer), pàg. 36-51.
- Vila-Sanjuan, S. 1984. *Agenda: Barceló*, Barcelona: Edicions Àmbit.
- Walcott, D. 1993. *Islas*, Granada: Comares.
- 2000. *La voz del crepúsculo*, Madrid: Alianza Editorial.
- Wood, P.; Frascina, F.; Harris J.; Harrison, Ch. 1999. *La modernidad a debate: el arte desde los cuarenta*, Madrid: Akal.