



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.

6. AHAB, 1984 (fig. 9)

“Tots els objectes visibles, home, no són altra cosa que màscares de cartó. Però en cada esdeveniment, en l'acte viu, en la proesa indubtable, allí, alguna cosa desconeguda però encara enraonada empeny les motlures dels seus trets de darrera la màscara irraonable. Si l'home ha de colpejar, que colpegi la màscara! Com pot el presoner arribar a fora si no és travessant la paret? Per a mi, la balena blanca és el mur que s'ha col·locat a prop de mi. A vegades penso que no hi ha res de res a l'altre banda. Però ja en tinc prou. Aquesta balena m'obsessiona, m'aclapara, la veig en la seva fortalesa ultrajant, envigorida amb una malícia inescrutable. Aquesta cosa inescrutable és, principalment, el que jo odio. I tant si la balena blanca n'és agent, com si n'és l'essència, vull desfogar-hi el meu odi. No em parleva de blasfèmia, home: colpejaria el sol si el sol m'insultés. Car si el sol pogués fer això, aleshores jo podria fer allò altre, perquè sempre hi ha una mena de joc net aquí que presideix gelosament totes les criatures. Però ni aquest joc net no és el meu amo. Qui està per sobre meu? La veritat no té límits.”³²

Quadre pintat a Vila Nova de Milfontes, Portugal, en una mena d'escapada de París o de les presions que comença a sentir en l'entrada en l'elit artística internacional. Barceló busca el contrast del lloc, del territori. París com a centre professional, Mallorca com a lloc d'origen on sempre retorna, illa però ja no suficientment “aïllada”. Barceló busca, com en tots els canvis de taller i de lloc, reciclatge. Ara va a Portugal. S'estableix aquí una diferència entre els seus quadres de taller i els quadres fets a l'exterior, no davant del motiu sino dins d'ell, en la vivència pura i present. Són dos sistemes de treball que utilitzarà Barceló: el taller, on es treballa amb la memòria com a idea i tema, però agafa molta importància la construcció del quadre, premeditació, estructura, composició i racionalització, en favor d'unes obres denses, complexes i barroques; a l'exterior, *in situ* on majoritàriament farà esbossos i quadres de petit format, tret d'aquesta ocasió a Portugal on fa pintures de gran format, resultant més fresques, menys construïdes i més concises i breus, amarades de l'acritud i l'aire breu i fugisser del pur present.

A Vila Nova de Milfontes pinta marines i barques, i ho fa a l'aire lliure, a la platja mesclant algues i sorra amb la pintura, i mullant els quadres d'aigua de mar, submergint-los literalment en el mar. Conscient sempre de la fusió entre el territori i l'home, comunicació clau per a la supervivència i que en l'artista es mou sempre paral·lela al seu antagònic, la inadaptació.

Fora del taller els gestos del pintor agafen una altra dimensió, en paraules del pintor:

“un altre pes, corresponent a la idea que estava davant dels meus ulls i jo esperava retratar, ...com en un tradicional pont-de-visió, que jo intentaria desplaçar del seu marc.”³³

Ahab és una juguesca del pintor que pot definir la seva versatilitat adaptant-se a

³² Hermann MELVILLE, *Moby Dick*, pàg. 158

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

qualsevol espai físic. Barceló es trasllada al mar, que ja ha pintat sovint, però aquesta vegada és l'oceà, el mar pot esser similar que el que ha pintat, el Mediterrani, les aigües, el moviment i color de les ones, l'horitzó, però alguna cosa no és la mateixa, no és el mateix mar, canvien els seus mites, els mites de l'oceà no són els mateixos mites del mediterrani. Mitjançant les similituds busca la diferència, allò que és propi i distintiu, que uneix i diferencia. Barceló es trasllada a l'oceà i pintarà el Mar com ja ha fet, però amb el respecte i l'estima cap els "territoris humans", recorrerà als propis mites, però sense estafes, sense conversions, sinó amb la naturalitat del qui tenint un món propi contundent i segur, sap digerir de manera intel·ligent l'alteritat i personalitzar-la i universalitzar-la mitjançant la vivència i la pròpia experiència. En aquest cas Barceló agafa el mite de la balena blanca, *Moby Dick* com a mite de l'oceà i alhora com a part de la cultura literària personal. *Moby Dick* de Melville pertany a la cultura literària de Barceló i pot al·ludir-hi, però no és fins que es troba a l'oceà pintant el mateix mar del capità Ahab que ho pot utilitzar amb propietat. El vaixell d'Ahab que busca obsessivament la balena blanca, reina de l'oceà, mite i realitat, és aquí al·ludit amb el que entenem com un altre autoretrat de l'artista navegant en una barca que porta el nom del capità obsessionat per la seva recerca. Sortir a buscar la balena blanca és equivalent a l'artista, l'actitud del qual és sempre agosarada, valenta pel que fa a l'obra, la seva recerca personal. L'artista és un permanent caçador de balenes blanques, és a dir, de mites, d'imatges. Sortir a caçar la balena blanca és al·ludir a dues aptituds imprescindibles per a l'artista: l'ambició i la llibertat. Sent més important el procés i el fet de buscar que la pròpia troballa o el resultat, que és, com diu el vell Ahab, la màscara que s'ha de colpejar o el mur que té al davant i s'ha de travessar encara que no hi hagi res al darrera.

Referències literàries clàssiques per donar una altra visió de l'eterna solitud de l'artista, el naufrag, el navegant solitari enmig del mar amb el perill a sota de les aigües, és a dir, la fragilitat, la insignificància de l'home sobre la terra. Per aquest quadre utilitza colors foscos, tant en el mar profund com en la barca i al navegant, amb reflexos d'un groc lluminós.

Barceló dibuixa, pinta, crea imatges carregades de referències, al·lusions, interpretacions, jocs metafòrics. No es nega res a les possibilitats de la pintura. La pintura no ens explica res sinó que ens transmet mitjançant la imatge, les referències i les associacions i identificacions, possibilitats i jocs del pensament sempre molt més àmplies i vastes que les estrictament representades. La imatge del navegant en un mar fosc és evident que es correspon amb el caràcter romàntic de l'home sol en la immensitat de la natura, la solitud còsmica expressada per Friedrich o els naufragis de Delacroix. Més que una mera referència a un moviment, estil o època concreta de la història, és una actitud més aviat supratemporal que, igual que el sentir o caràcter Barroc en contraposició al clàssic com entenia Eugeni D'Ors concebuts com a categories constants, *eons* en la terminologia dorsiana, poden conformar una manera d'entendre la realitat. Temes com el naufragi, la solitud de l'home, el narcisisme, els autoretrats... i tots els derivats de l'autoreferencialitat, el protagonisme del jo, van ser recurrents durant els anys vuitanta en

la pintura europea, especialment pel que fa a la transavantguarda italiana i el neoexpressionisme alemany que es basteixen sobre aquests principis.

El mar i el navegant solitari són, en *Ahab*, metàfora del pintor i de la pintura, i reflecteixen l'estat anímic i el sentir personal d'aquest moment concret.

Barceló pinta el Mar, en el seu Mediterrani o va a l'oceà, però no són el mateix mar, cada cas comporta el genèric i el seu concret, només l'artista és el mateix. Barceló davant de l'oceà es capbuça en la seva memòria per extreure el que té de comú ell i l'oceà i troba *Ahab*.

7. GIORGIONE À FELANITX, 1984 (fig. 10)

Durant el 1984 Barceló treballarà paral·lelament l'autoretrat, el mar i les natures mortes. Les marines, el mar, les barques i les roques en quadres com *Porto Corvo*, *Les rochers*, *Bateau B.N.*, *El pintor borratxo* tots del 84; l'autoretrat com a pintor a *Pintor amb el seu reflex* del 82, *Le peintre avec pinceau bleu* del 83, *Atelier avec poissons*, *Peintre peignant le tableau* el 84; i les natures mortes en forma d'element orgànics repartits sobre una taula en quadres com *Vanitas circus*, *Le manger blanc* i *Anguille et rouget* del 83, *La danse de couteaux*, *La mirada nutritiva*, *Carn fa carn*, *Fum de cuina* o *Bodegó perillós* del 84. Són tres temes recurrents en Barceló, que poden apareixer aïllats o fusionats entre si.

A *Giorgione à Felanitx* es fusionen els tres gèneres. L'autoretrat com a pintor, amb la figura repenjada en el quadre interior que representa el mar amb roques (quadre com *Les rochers* que pinta el mateix any) amb el pinzell a la mà, com els retrats clàssics, en els que el pintor es representa, no en acció de pintar, sinó mostrant els atributs o els utensilis propis del seu treball, com en la majoria de retrats en els que es mostra l'ofici o dedicació del retratat. L'actitud clàssica de repòs de la figura contribueix a l'efecte d'estatisme del quadre, a l'absència de moviment, d'acció. Tots els elements del quadre estan conscientment ordenats i la construcció mesurada en favor d'un equilibri total. Aquesta actitud estàtica contrasta amb la representació del pintor, en la majoria dels quadres, immers en una frenètica acció de pintar. És l'altre cara al *sentir romàntic* d'*Ahab*, és a dir, la forma serena, clara, construïda, equilibrada. La postura, la inclinació de la figura i el dibuix d'aquesta contornejada amb la línia clara, potencien l'al·lusió a Giorgione, pintor modelador del classicisme venecià del segle XV-XVI. Considerat "pintor de la llum diàfana, daurada i càlida, de la serenitat clàssica, de l'estatisme i del clima de quietud parsimoniosa... Aproxima amb naturalitat allò sacre i allò quotidià.(...) Segons Vasari, Giorgione deixà des del 1507 de preparar esbossos, passant a pintar directament sobre la tela, el que suposà la seva més gran aportació ja que canvià la manera de pintar dels pintors venecians. Incorporà aquest sistema el seu deixeble Tizià, i les etapes d'invenció

preliminar i execució de la idea es fonien en una sola, guanyant espontaneïtat, frescor i color, encara que sorgien arrepenediments i correccions per a cobrir-los.”³⁴

Barceló utilitza la ironia en la mateixa figura del pintor que pinta tota de groc, plena de llum com si es tractés d'un sol, cobert amb una corona de fulles enganxades a manera de collage, les mateixes fulles de les fruites de la taula; fulles que contrasten amb el fons de pinzellada ampla i ràpida, fulletes retallades i enganxades d'un clar sentit kitsch, accentuant el decorativisme i la presència de l'ornament, que, igual que l'anècdota, són utilitzats per Barceló sense cap mena de restricció.

No obstant aquest control del dibuix i de la figura, destaca de manera estranya l'aspecte de la mà que penja sobre el quadre en actitud de repòs, semblant més que una mà un drap que, per la perspectiva de la visió i el lleuger escorç, la representa més gran, emulant un efecte del barroc, que aparenta una deformació anatòmica i un defecte del dibuix quan no és més que una solució artificiosa per accentuar un espai intern, la il·lusió òptica, en perspectiva.

En la natura morta, amb les fruites, la llagosta i el ganivet, repartits sobre la taula, contrasten les formes àgils i les pinzellades ràpides de la llagosta amb la insistència i el detallisme d'altres fruites com la magrana, les peres i el meló. La rugositat del collage de cartrons i els gruixos matèrics amb el detallisme i el dibuix d'altres zones. La varietat en les maneres de fer, la diversitat de tractaments i llenguatges, fa que l'estil esdevengui un joc de contradiccions o un *collage de maneres*: la figura del pintor està resolta en un llenguatge renaixentista; la taula participa d'una mirada cubista; el pinzell real enganxat a la tela, els collages de cartrons i papers i els gruixos matèrics segons el llenguatge propi de l'Informalisme; els retalls de papers imitant la forma de fulles d'arbre, participen d'un caràcter kitsch, antiart i més propi de les manualitats, que recorden les recreacions de cartró-pedra de fibres o les falles.

El mar aquí sembla envair-ho tot: el quadre interior sobre el que reposa el pintor representant el mar i les roques i, la figura envoltada de mar que, a la part inferior del quadre amb el caràcter desdibuixat de les cames del pintor i les potes de la taula, sembla situar l'escena en un paratge ambigu entre la platja i el fons del mar.

La taula és l'element més especial del quadre per evidenciar més agosaradament l'ús de maneres tradicionalment contraposades. Tractada amb una certa ambigüïtat entre perspectiva i planor que li confereix un caràcter cubista. Definida mitjançant la línia del dibuix, i deixant el seu interior totalment transparent de manera que podem veure el que es troba al seu darrera com si la taula no hi sigués. Aquesta transparència no anul·la la solidesa que aguanta els objectes a la seva superfície. Transparència i solidesa estan resoltes en una bellíssima solució dels punts de vista i de l'opció per la línia, on la solidesa visual queda al·ludida mitjançant el repòs dels objectes a la superfície. En la taula Barceló no amaga el seu treball, i les insistències, decisions, els penediments, queden com a part d'un resultat que evidencia el procés de construcció del quadre, en el que, a la

³⁴ J. HERNÁNDEZ PERERA "El Cinquecento italià" a: *Història universal de l'art. Renaixement (II) i manierisme* Vol VI, pàg 150

manera de Giorgione, la cerca i les solucions del quadre es troben dintre del mateix quadre.

La composició acurada equilibra el joc entre rectes i corbes: les línies rectes del quadre i de la taula són contrastades per les ondulacions de la figura, de les ones del mar del quadre interior, de la llagosta i del meló que ocupa el centre del quadre.

Les compensacions, l'equilibri es resol amb la posició de la llagosta i la gerra en línia recta, a més de la continuïtat cromàtica del groc fins al límit del quadre, compensant el pes del gran quadre interior; igual que el meló rodó situat en el centre visual del quadre exerceix de pes equilibrador. La línia ascendent que exerceix la llagosta i la descendent de la mà que repenja del quadre, ens suggereixen una composició en espiral que agafa els elements del quadre donant-los una continuïtat i un caràcter d'absoluta identificació, de lligam i pertinença a un mateix grup. Línia ascendent que comença, o acaba, per la base del quadre, la gerra, i puja per la llagosta fins a la corona de fulles del cap de la figura, i descendeix per la mà reposada inclinant-se cap el meló al centre del quadre, envoltant les fruites de la taula i pujant cap al pinzell que defineix el centre anatòmic de la figura.

Giorgione à Felanitx, títol que al·ludeix al caràcter d'autoretrat en el que es barreja la cultura clàssica mediterrània, amb Giorgione, i la vivència personal que és Felanitx, també mediterrània. És el quadre sobre un clar estiu mediterrani, exuberant de blaus i grocs, de mar i sol, de fruits i marisc: aliments del mar i de la terra servits sobre la taula. Al·lusions culturals es mesclen amb la memòria de la terra i la vivència, tot en un mateix diàleg.

8. *MARINE SOUP*, 1984 (fig. 11)

Les metàfores directes de la memòria i les fonts culturals del seu treball defineixen un aspecte molt important i responsable a més d'una de les seves imatges metafòriques més emblemàtiques, la *sopa*.

És aquest quadre la primera de les imatges de sopa de Barceló, que posteriorment utilitzarà, assimilarà i ampliarà. És una al·lusió a la mescla d'elements, a la fusió mitjançant una imatge simple, clara i quotidiana com és la sopa i el fet de *remenar*, de barrejar diversos elements per unir-los. Aquesta imatge ens remet a un origen, a un sentit primigeni de la matèria reconvertida, la transformació, no ja només de la matèria en general sinó, i molt concretament, de la pintura. La pintura com l'alquímia, la possibilitat de transformar, dit en paraules del pintor, "la merda en or", fet representat en l'obra atribuïda a Rembrandt *L'home amb el casc d'or*.

Sopa marina unifica el plat, la sopa i el mar; allò més petit amb el més gran, en una peculiar confluència de líquids, d'*aliments*. El mar entra dins del plat per mesclar-se amb

un remolí gegant, entre líquid i matèric, entre marí i terrestre, en un plat que sembla ser una il·lusió, semi-transparent, contornejat, d'una simple rodonesa que accentua el caràcter circular del fet de remenar, la insistència del cercle, el sempre igual i sempre infinit de la circumferència.

El fet de remenar la sopa és tan important per a Barceló com la sopa en ella mateixa, igual que en els autoretrats del pintor pintant és tan important el fet de pintar com el quadre en ell mateix, l'acció de Pollock a la que al·ludia el gest i la matèria aturada del quadre. Aquest fet o acte de remenar la sopa troba el seu origen, el sentit, en la memòria del pintor, en una imatge treta de la quotidianitat dels pagesos a Mallorca en l'acte de barrejar diversos aliments i matèries per a preparar el menjar dels porcs, una sopa feta de figues capolades i barrejades amb aigua i farina remenant aquesta pasta dins d'un gran ribell. Aquest acte quotidià dins la societat rural de la infantesa de Barceló, origina una imatge (la sopa) que comporta una idea (la fusió) i un fort interès per la matèria orgànica i nutritiva, i evidencia un marcat caràcter antropològic que accentua aquesta búsqueda de noves relacions amb les coses, de noves visions sobre la relació de l'home amb la terra, el mar, la realitat.

Partint d'aquest origen i des del més local i particular, Barceló, mitjançant un joc d'associacions i generalització, el converteix en una imatge universal. La sopa com a última imatge cultural possible, l'eclecticisme, la mescla, la fusió d'elements i la diversitat absolutes són possibles i reals en la *sopa*, i dins d'un mateix receptacle, un sol continent pot tenir un contingut complex i format per diversitats. La *sopa* és també una metàfora de la pintura i de l'art, de la fàbrica de imatges. Com a matèria nutritiva que alimenta física (la sopa) i espiritualment (l'art). La matèria que és conformada per diverses matèries, també dona forma; igual que les diverses fonts de la creació informes es fusionen per a esdevenir forma, matèria, és a dir l'obra d'art. La matèria pictòrica és alhora matèria ingredient de la *sopa* i nutritiva per l'espectador a través de la visió, i el quadre o l'espai pictòric esdevé continent, receptacle i el mateix *plat* de la *sopa*. Continent i contingut ho són tant el representat, *plat/sopa*, com el mateix quadre/pintura, el quadre com a objecte i espai que conté la matèria pictòrica. Els límits del plat exerceixen la mateixa funció/concepte que els límits del quadre.

El gran pal vermell que es clava en el líquid del plat, a més d'establir el contrast, el trancament formal del quadre, donada la seva forma en diagonal en contraposició a la dominant del cercle, exerceix una variant de moviment en subtil simetria amb el raig d'aigua que brolla de l'angle contrari del quadre, i el clar contrast cromàtic, el vermell intens dóna vitalitat i energia al quadre dominat de blaus, alhora que el reflex del pal vermell en l'aigua estableix el nexa d'unió entre els dos mitjans. Això pel que fa al seu caràcter formal, cromàtic i compositiu, però aquest pal ocupa un lloc més important i en aquest cas la seva rotunda presència no pot tenir només un caràcter ornamental. Barceló utilitza el pal com un gran nexa d'unió amb l'espectador i, més que amb l'espectador en concret, ho fa ambdós mons: el món interior de la pintura, el quadre amb el seu contingut i l'objecte o la realitat física del quadre; i el món exterior al quadre però directament lligat

a aquest, que inclou tant a l'espectador que visualitza i participa mitjançant la contemplació, com el pintor que executa. El remolí, l'espiral del mar i de la sopa remenada és l'evidència d'una força, de l'existència d'una força executora, mentre que el pal clavat en el centre del remolí és l'evidència d'una acció, de l'execució d'un fet per algú, l'existència d'algú, el que remena la sopa amb el pal, evidenciant la presència i alhora l'absència del pintor que remou, que actua. És l'acció iniciada i parada en un punt qualsevol però no finalitzada, el remolí amb el seu moviment recorda el resultat de l'acció encara fresca, el moviment encara no esgotat que pot ser continuat en el mateix punt fins l'infinit, el mateix caràcter infinit de la circumferència: rodar sempre sobre un mateix punt sense principi ni final. L'acció del pintor és congelada en el quadre i continuada en la ment de l'espectador.

És un joc entre espai, matèria i temps en el que aquests factors no poden separar-se. Com deia Cassirer, "el espacio, el tiempo y la materia, van indisolublemente unidos, no se definen más que por su reciprocidad i sólo su síntesis, su correlación i su codeterminación conservan una realidad física, mientras que cada uno considerado aisladamente cae en la categoría de la simple abstracción."³⁵

9. *L'AMOUR FOU*, 1984 (fig. 12)

Durant aquest any Barceló treballarà molt sobre la imatge de les biblioteques. *L'amour fou* engloba els temes recurrents de Barceló: el mar, l'autoretrat al taller, la natura morta sobre la taula i la biblioteca o el llibre. Les referències clarament explícites als títols i autors literaris seran constants. Recorrent a la pròpia memòria literària en una mena de diàleg amb els autors preferits, amb el conjunt d'autors i llibres, acumulant-se així noms escrits als lloms dels llibres, com Fitzgerald, Steevenson, Góngora, Nabokov, Pessoa, Stendhal, Baudelaire, Conrad, Joyce, Lezama Lima, Pla, etc.

L'autoretrat al taller, nu i en erecció, és, com sempre que utilitza aquest tema, una representació de l'espai creatiu i la constant solitud de l'artista o la introspecció prèvia a la creació, només que aquí està associat a un acte eròtic.

La natura morta, formada per una ampolla, una poma i llibres repartits damunt de la taula, de la que just apareix l'angle i està tractada d'una forma similar a la taula de *Giorgone à Felanitx* (fig. 10), en una semitransparència que permet veure el que hi ha a sota, en aquest cas la sabata groga. La presència de l'ampolla és també molt recurrent. Autoretrat, llibres, dibuixos i l'ampolla s'uneixen repetidament com al·lusions a la introspecció. *Vanitas circus*, *Stop reading*, i *Tinta, vino y lluvia* (fig. 15) representen

³⁵ Ernst CASSIRER, *La filosofía de las formas simbólicas*, pàg. 91

l'ampolla tombada amb el vi rajant sobre un llibre. A *El pintor borratxo* (fig.14), l'ampolla buida sura sobre l'aigua del mar, igual que diversos dibuixos del rostre del pintor com a única presència d'aquest, el pintor ja no hi és però hi ha estat dibuixant i emborratxant-se i tot es fon en el mar i en la pintura. La fragilitat dels dibuixos sobre l'aigua i la fragilitat de l'home contrasta amb la força del mar. El mar s'ho emporta tot, fins i tot al pintor embriag de vi, de pintura i de mar. Aquesta presència-absència del pintor amplia el joc interpretatiu i visual del quadre, on el títol exerceix, pràcticament com sempre en Barceló, una funció complementària a la imatge aliada al joc interpretatiu. Aquest té aquí una dualitat: per una banda el pintor borratxo de vi, que ens remet a la figura dormint la borratxera tranquil·lament a la platja mentre el mar s'emporta els dibuixos i l'ampolla buida, i per altra banda, el pintor borratxo de mar o ofegat en el mar igual que s'ofegaran els papers encara sencers. L'instant immediat, el temps, el temps breu de l'acció del quadre ens remet en encara a un sentit més profund i, fins i tot, tràgic: l'home en el món és tan fràgil com un dibuix sobre paper en el mar. El mar s'emporta els dibuixos, els desfà, igual que pot ofegar una vida, i segueix inamovible, com el Temps. L'instant, la brevetat de l'existència és imperceptible a la immensitat del mar, que pot condemnar a mort a un pintor borratxo o destruir la seva obra sense que res alteri el seu devenir. Com diu Beckett a *Tot esperant Godot* "les dones infanten a cavall d'una tomba, el dia resplendeix un instant i de seguida torna la nit"³⁶, la certesa de l'efímer de l'existència que abans ja havien senyalat Góngora i Quevedo.

Tinto, vino y lluvia, és un autoretrat borratxo a la ciutat mentre la pluja entra per la finestra i tots els líquids s'estan escampant mentre el pintor dorm reclinat sobre la taula amb els dibuixos arrugats, vi, tinta, pluja, un llibre de Neruda i una planta amb dues úniques fulles, d'un verd intens igual que la pared de l'habitació que contrasta amb el vermell del vi com sang. És un quadre de gran melancònia, d'una certa tristor o més aviat cansament. La ciutat en pluja que es veu des de la finestra com un gran escenari és grisa i, tot, totes les coses del quadre, tan els objectes com la figura tenen la mateixa tendència descendent que la pluja, tot decau tret de la planta esquelètica de dues fulletes del mateix verd llampant de la resta del quadre, que ens remet en formalment a la corona de fulles de *Giorgione à Felanitx*.

L'amour fou és, pràcticament tot ell, tot el seu espai una gran finestra que comunica l'espai interior del taller-biblioteca amb l'espai exterior, la platja i l'horitzó. La finestra és a més d'un nexa d'unió i comunicació d'espais, un gran escenari en el que es divisa l'horitzó, des d'un espai interior, paral·lelisme amb l'illa. Són les forces de les que parla sovint Barceló respecte a l'illa. La presència constant de força centrífuga i una força centrípeta. La necessitat quasi vital, de sortir de l'illa, de marxar. La presència constant i atraient de l'horitzó. El món interior de l'artista, paral·lelisme amb el taller, la biblioteca, el recurs constant a la literatura com a món tan ampli com el mateix horitzó, l'espai mental és tan vast com l'espai físic de l'horitzó. La introspecció de l'artista, el taller i la biblioteca, és necessària i vital per a la creació, i és excitant, com ho diu l'erecció de la

³⁶ Samuel BECKETT, *Tot esperant Godot*, pàg. 77

figura apeguda al llit, ens està dient de manera molt clara i evident, i un tant ingènua, però efectiva per a la comunicació, és també, com sempre en Barceló, una al·lusió quotidiana, natural i senzilla que contrasta amb la imatge més transcendent i de serietat que sempre pot transmetre una biblioteca d'autors clàssics. La ironia, i un diàleg entre allò més transcendent, propi de la cultura i allò més natural i simple, primari, essencial i instintiu de l'home. El contrast natura-cultura apareix constantment en Barceló, i de forma molt il·lustrativa en aquest quadre. L'home nu i en estat d'excitació sexual, tancat dins de la biblioteca. L'amor esbojarrat és el que sent l'artista per la creació, en totes les seves expressions que, tancat dins del seu món mira cap a l'exterior, cap a l'horitzó. Desig d'horitzó, la presència de l'horitzó marca la vida insular, la força centrífuga que sent el jove artista, àvid de món, assadegat d'universalitat. Sortir de l'illa, però no amb les mans buides, s'emporta tot un bagatge, tota la biblioteca que l'ha format marcant per sempre els seus altres viatges cap a l'horitzó, cap a la universalitat. El món local esdevindrà universal i aquest quadre és com una il·lustració d'aquesta ferma voluntat, d'aquest alhora amor cap a la terra i desig centrífug. "Haver estimat un horitzó és insularitat" escriu el poeta antillà Derek Walcott. Barceló tancat a la biblioteca, habitant a l'illa, amb la finestra oberta cap a l'horitzó.

Barceló insisteix en les perspectives violentes, marcades diagonals que travessen la tela, espais interiors grans que accentuen el caràcter vertiginós del propi espai interior que esdevé tant físic com mental, transmetent força i moviment. El moviment dels llibres de la prestatgeria trasbalsa la perspectiva, i sembla trencar l'espai geomètric de l'estudi obrint-se a l'exterior, a la força del paisatge. Força que condueix el mar cap a l'habitació o viceversa, efecte excentuat per l'afinitat cromàtica, tot l'espai del quadre, tant l'interior com l'exterior, participa d'un mateix cromatisme, un gris permanent envaeix cel, mar, llibres i parets, només contrastat per la llum, el groc dels penya-segats, el mateix groc-llum que defineix les sabates del pintor (sabates de plàstic pròpies dels habitants de les voreres que van a pescar al mar) i un llibre. A efectes compositius, aquesta diagonal de llum i mar que comunica interior-exterior, es contraposa a la perspectiva de l'habitació, la prestatgeria i la finestra, equilibrant la composició. La llum del sol que cau sobre els penya-segats i entra subtilment per la finestra il·luminant els objectes que hi ha davall la taula, no és una llum intensa sinó la llum declinant del sol, un únic raig de llum.

La finestra, l'espai interior des del que es veu part de l'exterior, és un tema clàssic en la pintura. Pràcticament es pot dir que no hi ha pintura d'interiors sense el recurs a la finestra oberta, comunicant amb l'exterior com a possibilitat de sortir, com a tros de realitat que és el propi punt de vista, tornem a Derek Walcott:

*"Haber amado un horizonte es insularidad;
tu visión, como a través de una persiana, limita tu experiencia.
Tu espíritu está anhelante, pero tu mente está sucia.
(...)*

L'aire, la llum que entra per la finestra és clau per a transmetre vitalitat, moviment, espai infinit, i desig d'altres mons. "*Hay diferencias más allá del paraíso de nuestro horizonte...*" 38

Le petit amour fou (fig. 13), pintat també al 84, és una variació sobre el mateix tema, en el que dona més importància a la biblioteca que a la finestra que apareix en el fons, petita i discreta.

La biblioteca es converteix en tema i sorgiran tota una sèrie de quadres on s'amunteguen llibres amb els noms dels seus autors al llom, i l'artista autoretratat com a lector. En aquestes biblioteques cada llibre és un gest del pintor i aquest gest, que defineix l'objecte llibre, resumeix un altre acte de creació, confluint o fusionant el rebre i el donar, l'absorbir i l'expulsar de l'acte de creació.

En el catàleg de l'exposició de Barceló a la galeria Salvador Riera, al juny del 92, Blai Bonet escrivia:

"un dels instants més fondos 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 manats de tabac de fulla d'espasa, que van ser posades a assecat, encistades en prestatges endreçats en un gran comaló del 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". 39

Bibliothèque avec cigarette (fig. 17), *Bibliothèque à la mer* (fig. 16) del 84, o *Bibliothèque avec bougie* (fig. 18) del 85, responen a una mateixa obsessió: la introspecció, el fet artístic, la creació com a acte solitari, i el llibre com a evasió, viatge, recerca d'altres mons, la literatura és per a Barceló com la gran finestra de *L'amour fou*, la possibilitat de sortir, la transcendència a la realitat del present, de l'entorn i fins i tot d'un mateix. Dins d'un món tancat, els llibres es transformen en finestres cap a altres mons, en espais amplis, en mons sencers. Barceló en aquestes obres contraposarà l'espai físic tancat, quasi claustrofòbic de la biblioteca, amb l'espai infinit que representen tots els llibres. El llibre guarda un món sencer dintre d'ell, i quan Barceló pinta un llibre, després d'haver-se submergit en ell, traspassa aquesta matèria de somnis a matèria pictòrica i,

37 Derek WALCOTT, del poema "Mañana, mañana" a: *Islas*, pág. 107

38 *Ibid.*, pág. 107

39 Blai BONET, "Miquel del desert", del catàleg de l'exposició de M. Barceló, Gal. Salvador Riera, Barcelona, Juny 1992, pág. 7

amb un traç i un sol gest, disseca aquest món com un taxidermista que posteriorment numera, quasi amb afany catalogador, el nom dels autors, convertint aquestes obres quasi en fitxes de bibliotecari. Stevenson, Conrad, Verlaine, Nabokov, Pessoa, Rimbaud, Kafka, Pavese, Baudelaire, Stendhal, Shakespeare, Pasternak, Joyce, Mallarmé, Goethe, Flaubert, Zola, Lull, Borges, Neruda, Calvino, Góngora, Cendrars, Foix, Carpentier, Faulkner. Pla... Els llibres es trasformen en matèria pictòrica, segons el recorregut literatura-objecte llibre-imatge-pintura, però nomenant-los segueixen guardant tota la matèria dels somnis, intacta amb la seva força, esdevenint espais infinits envoltant al lector dins d'un espai físic quasi claustrofòbic.

A *Bibliothèque à la mer* representa aquesta fusió d'espais, pintant una biblioteca, amb la figura del lector al davant, dins del mar o envoltada de mar, contraposant, encara més, a l'espai tancat de la biblioteca, l'espai ampli de la lectura i, encara més, el gran espai del mar. L'ambigüitat interior-exterior, paisatge o espai físic i espai mental actuen aquí igual que la gran finestra a *L'amour fou*, només que aquí no es tracte d'una comunicació entre els espais sinó d'una total fusió i identificació, les parets de la biblioteca són de mar, o és una biblioteca submarina.

La figura del lector totalment capficat en el llibre, aguantant-se el cap amb les mans, tema molt tractat per Rembrandt en retrats com *Titus estudiant*, transmet una atmosfera d'introspecció i concentració amb el que s'està fent similar al taller amb el pintor pintant, amb la variant del moviment. L'acció del pintor treballant es traspasa ara a l'interior del llibre i a la ment del lector, davant de la presència estàtica de la biblioteca on el moviment va lligat amb el temps que genera la lectura, el pas d'una paraula a l'altra, el seguit de pàgines, l'acumulació de llibres formant la biblioteca.

A part d'aquest moviment-temps, aquests quadres de biblioteques transmeten una presència estàtica, una mena de temps aturat, que Barceló contrasta amb la discreta presència del fum que, de manera aparentment anecdòtica, genera un petit moviment de caràcter efímer, contrastant així amb la presència immòbil i el temps quasi etern, passat, present i futur dels llibres, amb un temps i moviment, breu i efímer. Així *Bibliothèque avec cigarette* i *Biblioteca*, ambdós del 84, en els que apareix el lector fumant tranquil.lament i el caràcter serpentejant del fum de la cigarreta, que es consumeix igual que el temps del lector, contrasta amb l'aspecte quasi fossilitzat de la biblioteca. La mateixa cigarreta que en altres obres suggerirà el foc i la destrucció. A *Bibliothèque avec bougie*, del 85, és la flama de la vela la que transmet aquest contrast, la lleugera llum que il.lumina una zona de la biblioteca i alguns llibres i lleugerament al lector i a un bust amb un llibre obert sobre el cap, mentre que tot el demés es troba a les fosques. Pintat en blanc i negre, contrastant la llum blanca de la vela amb el negre dels llibres a l'ombra. La llum de la flama d'una vela és tan efímera, tan fugissera com el fum d'una cigarreta, i igual de breu és la seva claror.

10. LA DANSE DES COUTEAUX, 1984 (fig. 19)

La natura morta va transformant-se des de les primeres obres de Barceló. A *La danse des couteaux*, a diferència de les primeres natures mortes de carn podrint-se, on la importància radicava en el procés de descomposició o el moviment-temps de la matèria sent més important l'objecte matèric en ell mateix que la col·locació en un espai, ara la natura morta apareix en un espai definit. La superfície de la taula esdevindrà alguna cosa més que el simple suport d'una sèrie d'objectes, fruites o animals, convertint-se en l'espai, el territori de la natura morta. La taula també participa del moviment propi de Barceló, del procés de transformació o evolució, des de les taules transparents del *Giorgione à Felanitx* i de *L'amour fou* que guarden objectes damunt o davall, les taules de *Carn fa carn* o *Bodegò perillós* del 84, a la taula com a superfície en quadres com *Anguille et rouget* i *Le Manger blanc* del 83, *La mirada nutritiva* o *La danse des couteaux* del 84. La superfície de la taula, l'espai en el que es mouen i s'ordenen uns objectes, ja no és només un suport sinó que ha esdevingut un món sencer per aquests objectes que es mouen en aquest espai, però encara no deixa de ser taula ja que Barceló marca els límits, l'espai final de la taula i on comença el buit, com la terra que s'acaba al penya-segat on comença el mar. És tot un món a sobre d'una taula més enllà del qual hi ha la fosca, el desconegut, o l'espai infinit de l'horitzó. Aquest món sencer esdevé pels objectes igual que la terra per a les persones: la seguretat, el lloc segur, l'espai limitat més enllà del qual hi ha el desconegut, la inseguretat. El mar respecte a la terra ferma o l'espai còsmic respecte del planeta terra. Barceló agafa el més simple, quotidià i senzill per al·ludir allò universal. La natura morta no és aquí una referència o homenatge a la representació de natures mortes al llarg de la història de la pintura, sinó una utilització d'allò més natural i quotidià, i potser per això tradicional, una de les visions més pròpies a totes les cases, la superfície de la taula i una sèrie d'objectes i matèries que es troben a sobre, sense aparent predisposició. La presència d'uns elements tan banals i tan constants en la memòria del pintor com és l'encontre d'un meló i uns ganivets a sobre d'una taula (propi d'un estiu mediterrani com els seus estius i les seves taules) i la relació que s'estableix entre aquests i el seu espai. Barceló juga amb aquest espai limitat de la superfície de la taula igual que l'espai també limitat del propi quadre, dotant-lo d'un ingredient important: el moviment, la circulació, l'equivalència de temps i moviment; activant la mirada, el ball de la mirada en una associació amb la *dansa* dels ganivets. Així, el moviment propi i intern del quadre es converteix en una escenografia on una sèrie d'elements generen un moviment constant, una dansa, dins dels límits d'un espai. Els ganivets escampats per la taula van tallant les fruites, la matèria: el meló tallat per la meitat i a tallades amb el ganivet en posició de continuar tallant, la poma tallada per la meitat amb el ganivet al mig en una acció conclosa, el ganivet al costat del plat també en acció de tallar i poder continuar tallant aliments, un altre ganivet al cap de la taula amb el mànec damunt la taula i la punta llançada cap a l'exterior del quadre, com si també el propi límit de la taula esdevengués un altre tall,

remetent al *Jugement de Salomon* on ja es tractava aquest aspecte de les coses tallades, i trobam un altre ganivet clavat a la superfície de la taula com un intent de negar sempre aquest espai pla, la bidimensionalitat de la tela, les al·lusions a l'espai interior, al trencament de la superfície, aquesta dualitat constant entre la pell del quadre, la superfície matèrica plena de la matèria orgànica del meló que conforma, tautològicament, les mateixes llavors, o la fulla verda enganxada de les pomes (recordem la presència d'aquestes fulles a *Giorgone...* i a *Tinta, vino y lluvia*) i totes les restes matèriques que es reparteixen per la superfície, i per altra banda la negació de l'exclusivitat pictòrica d'aquesta pell amb la clara voluntat de transcendir-la. El ganivet que es clava en la superfície i el que traspasa el límit del quadre són negatives a l'espai tancat dins d'uns límits clars, són l'intent de voler anar més enllà, i és la fugida cap a l'horitzó de *L'amour fou*, el poder constant de la força centrífuga. La taula com una illa i els seus habitants aïllats, on uns repeteixen constantment el seu moviment, d'altres s'endinsen en ells mateixos i el seu territori del poder de la força centrípeta, i d'altres miren cap a l'horitzó però mantenen la seva base a la terra per no perdre l'equilibri, o la força centrífuga. És el ball dels ganivets com el ball dels illencs a l'illa.

Però el tema, el sentit de *La danse des couteaux* no és tant la natura morta, ni la taula, ni els jocs cromàtics de verds, ni els compositius, ja que tot això està en funció d'un sentit profund que mou al pintor i origina el quadre, i és el moviment, la circulació i el caràcter de transitorietat que té tot allò que es mou. Aquest moviment va íntimament lligat al temps. Tot moviment origina un temps i viceversa. Moviment com a trànsit, pas d'una cosa a una altra, d'un lloc a un altre, circulació sobre un espai o un territori limitat, i la relació de l'home amb aquest territori. L'aferrament, la permanència a la terra i alhora el desig d'horitzó, de canvi, de fugida.

Un poder clàssic de les natures mortes ha estat el de representar tot el temps en un instant, o l'inexorable pas del temps i la vanitat dels plaers mundans. *La danse des couteaux* és una mena de jocs d'instants, on la representació no es dona directament de la realitat sinó que ve generada i segueix generant un joc de simulacions. Les imatges al·ludeixen a la realitat, i els objectes representats són simulacions de la realitat en quant el seu significat i la seva forma, meló, ganivet, poma, plat, fulla... No obstant, aquesta simulació es produeix mitjançant materials i procediments ambigus, que esdevenen simulacions de la mateixa idea de representació. Així *La danse des couteaux* és un joc entre la part més tradicional de la pintura, com el gènere de la natura morta i la idea de representació; i la utilització de materials que, per definició i tradicionalment, la neguen. Es tracta d'una fusió entre el més i el menys de la pintura, per arribar a una *pintura total* amb totes les seves convencions.

11. FUM DE CUINA. 1985 (fig. 20)

La cuina, lloc de transformació de la matèria nutritiva i alimentícia, com el taller del pintor és també un lloc de transformació de la matèria pictòrica. La transformació, el canvi, la metamorfosi, el moviment constant... són ja, i des de les primeres capses matèriques, claus en l'obra de Barceló. La cuina és el lloc quotidià on més s'evidencia aquesta transformació matèrica, no només com a pas de la matèria prima a plat cuinat, sinó més abans i posteriorment a això, des de l'origen dels productes, la llavor i el naixement fins a la defecació o la putrefacció, i a més el cicle que comporten d'aliment alimentat, del més petit al més gran, possibilitant una roda nutritiva constant. La cuina i els elements que la integren foc, aigua i fum són generadors d'un moviment constant i entrelligat. La cuina com a metàfora de l'acte de pintar, però tant la cuina com el taller són, alhora, metàfores del cicle vital en el que l'home està atrapat.

De fet, la cuina no deixa de ser una altra *natura morta*, només que en aquest cas no es pot dir "morta" ja que és sempre un procés de canvi, una permanent transformació. El mots anglo-saxons, com l'anglès *Still-life*, l'alemany *Still-leben* i l'holandès *Still-leven*, per a designar al gènere resultaria més adient, ja que Barceló no ens parla mai de mort com a final o negació del moviment, sinó que, com hem dit, és una transformació, el pas d'una cosa a l'altra. La matèria *morta* encara té un moviment, es transforma. La putrefacció actua sobre la matèria alterant la seva estructura, la corrupció de la matèria no és sinó la continuïtat d'un cicle. Barceló al·ludeix a aquest moviment constant, a la permanent transformació, i ho fa a tots els nivells, en un sentit vital amb els canvis de lloc i tallers com un procés constant d'aprenentatge, i en els quadres que no són sinó un reflex de tot això.

Barceló treballa en una sèrie de quadres sobre les cuines, entre els que destaquen *Big spanish dinner* i *Fum de cuina*, en els que utilitza materials orgànics i aliments com farina, arròs, spaghettis, etc. Utilitzant la matèria orgànica i pictòrica per establir una relació entre la matèria, la llum i la imatge com a fonament de la pintura. Transforma aquesta matèria en pintura, dotant-la de forma i contingut. Ho fa de manera senzilla i clara, amb l'aparent facilitat de sempre, aconseguint un resultat d'evident efectivitat formal que facilita la relació amb el contingut. La definició breu i esquemàtica dels coberts, el dibuix de l'olla sobre un fons matèric, la forma del fum creada amb l'efecte del pentinat sobre la pintura encara humida i la matèria arremolinada dins de l'olla com la sopa remenant-se, i les gambes a la planxa pintades com si es tractés de les pintades al vidre d'un bar de tapes de la costa (pintures a les que Barceló esmenta sovint com un ingredient més en el seu ampli ventall de possibilitats i influències, fruit de la seva actitud oberta i eclèctica). Els colors del menjar que s'està cuinant, gambes i carn, es barreja amb el fum i amb la superfície de la cuina formant una mena d'atmosfera, de boirina nutritiva, greixinosa i calenta que ens envaeix. Mitjançant les imatges, la matèria i el gest es suggereixen les olors i sensacions, que tothom pot identificar, d'una cuina en acció. Processos d'identificació que mouen al

pintor a provocar o a refer la vida en el llenç, a reviure amb la pintura.

El fum, que com el títol indica és el tema o el protagonista del quadre i no la cuina, és, per ell mateix, tota una varietat i riquesa. Aquí el fum guarda encara part del menjar que s'està cuinant, és com una transició. El fum transporta l'olor, movent-se, omplena la cuina, l'espai; és matèria etèrea que encara té memòria de la matèria sòlida de la qual prové. Matèria que es transforma alterant l'estructura.

Com deia Bergson *la matèria és memòria*; els murs de Tàpies poden derperar en la nostra ment les empremtes i les ferides del temps; les sinuositats de Pollock, la manera i el temps que va tardar en pintar-los, l'acció.

Tota l'acumulació de matèria a la superfície del quadre contrasta amb la voluntat de representació de la profunditat. La cuina, la superfície de la cuina es representa amb una forta perspectiva, com pràcticament tots els quadres del 84 i 85, on la diagonal defineix l'espai vertiginós que dóna importància a un primer terme on s'acumula la matèria i la mirada de l'espectador mentre que s'alludeix a un espai que fuga cap el fons, cap al vèrtex del quadre, esdevenint més eteri, més lleuger, indefinit i quasi transparent. L'espai ample que defineixen les línies diagonals no es tanca, segueix més enllà del quadre i, en certa manera, fa similar funció que la finestra a *L'amour fou* i *Tinta, vino y lluvia*, evitant l'enclaustrament, el tancament de l'espai i contrastant o alleugerint la densitat de la matèria del primer terme.

El moviment de la mà del pintor va donant forma a la matèria i va definint les imatges i generant el mateix moviment. És a dir, per una banda Barceló accentua certs il·lusionismes i per l'altra els nega. El moviment que tenen les coses objectes i espais, els hi ha sigut donat pel mateix moviment d'execució del pintor, el moviment del fum respon a un gest d'ondulació, la paella amb la carn té una forma circular que li transmet una força de rotació que segueix al seu voltant com si es tractés d'ones concèntriques, la geometria de l'estructura de la cuina ve definida segons la mateixa inclinació, les pinzellades de les rajoles reforcen la diagonal de la perspectiva, mentre que les pinzellades contràries a la superfície confirmen l'angle recte que forma la paret amb la superfície de la cuina; la sopa té també el moviment rotatori que defineix l'espiral matèrica. Dotar a cada cosa del seu propi moviment, que el pintor transmet amb el seu gest. La pulsó del gest en funció de transmetre un moviment a cada cosa, unificant així gest i moviment per copsar l'essència de les coses, com una mena d'animisme, o millor dit, del respecte per les coses com a transmissores per elles mateixes d'expressivitat, d'estadis metafísics, associacions vitals i metàfores (que ens recorda el tractament i la valoració dels objectes de pintors com Sánchez Cotán, Chardin o Vermeer), dotant a cada cosa del seu moviment unificant al quadre en un ritme quasi musical, de la "música" de la cuina.

Cromàticament el contrast s'estableix amb la fredor, l'artifici, l'estatisme de l'estructura de la cuina (el moble, la paret, la rajola), representada amb grisos, i les tonalitats càlides del menjar, del vermell intens de les gambes, el rosat de la carn i el reflex que deixen en el fum, i el groc del foc encès. Tot el que no es mou té un aspecte fantasmagòric, com emboirat pel fum del que s'està coent, del que està en moviment, en procés de canvi. El

que té moviment té vida, viure és moure's. I la transformació de la matèria en alguna cosa desitjable, es produeix tant a la cuina com al taller de l'artista.

12. LOUVRE (NOIR ET BLANC), 1985 (fig. 21)

"En el museo se conserva a fuerza de barniz el cadáver de una evolución. Allí está el flujo del afán pictórico que siglo tras siglo ha brotado del hombre. Para conservar esta evolución ha habido que deshacerla, triturarla, convertirla de nuevo en fragmentos y congelarla como en un frigorífico. Cada cuadro es un cristal de aristas inequívocas y rígidas separado de los demás, isla hermética.

Y, sin embargo, no sería difícil resucitar el cadáver. Bastaría con colocar los cuadros en un cierto orden y resbalar la mirada velozmente sobre ellos... Entonces se haría patente que el movimiento de la pintura, desde Giotto hasta nuestros días, es un gesto único y sencillo, con su comienzo y su fin."⁴⁰

París 1985, el Louvre, el museu, el cinema, la cultura, la història... Europa.

Barceló treballa en una vella església desacralitzada adaptada com a taller, "la llum té una importància considerable en aquesta capella per les seves variacions en degradats d'intensitat i els canvis de lloc d'acord amb l'hora del dia..." diu el pintor.

El pintor declara: "treballo com un forner entre el Louvre, el taller i la biblioteca" unificant la memòria cultural i l'ofici, el treball o, millor dit, aliant els dos actes que generen o conflueixen en la creació com són la *recepció* i l'*emissió*, en aquest cas la recepció mitjançant la visualització de les obres d'art del museu i la lectura de les obres literàries de la biblioteca, en elles mateixes productes de la creació que també sorgiren d'una recepció prèvia, i l'emissió mitjançant la creació, que també esdevindrà recepció. Una certa saturació cultural, conforma la memòria personal de Barceló, que serà digerida i emesa en forma de quadres o materialitzada en l'obra. Per això mateix es pot dir que aquestes obres tenen un sentit clarament autobiogràfic.

Barceló ha treballat sobre el tema del taller, la biblioteca i ara és el museu el protagonista. El museu occidental, per excel·lència, o millor dit, el "seu" museu és el Louvre. La història de l'art, part de la memòria cultural europea, es troba arxivada al Louvre. El museu, doncs, com arxiu d'aquesta memòria. Com acumulació que, a manera de *palimpsest*, i igual que la biblioteca, són la metàfora de la història de l'art, del temps i d'Europa, mitjançant la fusió indestriable de matèria i memòria. Els quadres del Louvre són, llavors, metàfores de la memòria.

Louvre (Noir et blanc) és també una relectura del clarobscur, però més que res, és un

⁴⁰ Jose ORTEGA Y GASSET. *La deshumanización del arte*. pàg 188

treball sobre la llum que, més que un tema, es converteix en la mateixa essència de la pintura.

D'aquesta manera, sorgiran tot un grup de quadres com *Le Louvre avec statues*, *Sopa de Europa*, *Le Louvre, grande galerie*, o *Le début du film*, tots del 85. La llum des del punt de vista del clarobscur, en l'esperit de Caravaggio. Llum i foscor, blanc i negre, grisos i penombra.

En les visions de les sales del Louvre, Barceló recorre a referents com Caravaggio i Tintoretto, basant-se, per alguns quadres, en la mateixa composició de *La trobada de les restes de Sant Marc* de Tintoretto. Barceló ha adoptat els enquadraments capriciosos, una mena de teatralitat dels espais i els jocs de llums tenebristes i espectaculars del pintor venecià així com els claroscurs de Caravaggio. Sales del Louvre que també varen ser representades pel pintor Hubert Robert, que es recreà més en l'aspecte arquitectònic i en la monumentalitat com a ruïna, que en la llum. En canvi, Barceló utilitza l'arquitectura com a espai en el que és més rellevant el moviment de la matèria que el conforma que la representació de cap imatge específica, o millor dit, l'acumulació d'aquestes imatges que crea una matèria única.

El clarobscur, l'espai en penombra i l'acció embolcalladora de la llum és representada mitjançant el moviment de la matèria pictòrica que sembla conduir la pintura en la direcció de la forma, que alhora configura un espai. El gest i el moviment defineixen l'espai arquitectònic amb tot el que inclou, com les formes escultòriques, quadres i variants de l'arquitectura, com si es tractés de diversos ritmes que conformen el moviment general del quadre.

A *Louvre (Noir et blanc)* i també a *Le début du film* (fig. 22), la pintura, la matèria pictòrica circula definint, configurant la realitat del quadre. Tot són direccions, camins, pintura que transita en funció d'una forma i d'un moviment determinat. L'austeritat cromàtica (blanc i negre) del quadre accentua, encara més, aquest poder de l'arquitectura, és a dir, el gest, el moviment i la forma. Arquitectura que, amb l'acumulació de quadres i escultures a les parets, adquireix l'aparença d'un baix-relleu, accentuant la unitat i la identificació entre l'espai, la matèria i la llum que defineix, remarcant el dramatisme d'un espai que és alhora espai buit i ple.

Les tonalitats en blanc i negre i el moviment del gest accentuen l'acció envoltant de l'espai arquitectònic, però també ens transmeten el pes, la densitat del que es representa, l'acumulació de matèria carregada de memòria, el museu... i Europa, amb les parets plenes, parets que s'allunyen, amb la perspectiva, sense veure el final, com el temps, el passat, la tradició que conforma el museu i la nostra memòria. El museu és l'arxiu dels clàssics, del coneixement i tot artista recorre als clàssics, al coneixement emmagatzemat, per a bastir el coneixement propi amb el qual crear en algun moment una obra posterior. Barceló pinta el Louvre utilitzant el clarobscur, és a dir, recorrent als clàssics amb un dels seus sistemes. Però Barceló pinta el museu com un espai més que pot incidir sobre l'artista per a estimular la creació, la seva set d'estímuls i imatges. El museu, com la biblioteca i com el taller, o també com la platja, el mar,... són espais provocadors,

generadors d'estímuls, autèntiques fonts per al pintor, com ho són també els canvis de taller... tot formant part d'aquest moviment constant i total en el que el pintor es barreja, com un gest de la mà que va reconduint la matèria creant la forma, construint l'espai. El pintor està també integrat en aquest gest, configurant el seu moviment per a construir la seva obra total, el quadre vital. La circulació del pintor per la vida és com la circulació del pinzell per la tela, generador de formes i espais posseïdors d'una correspondència definida pel moviment, clar exponent del temps pictòric i vital. Temps i moviment, unificats en el gest que, amb la matèria, dóna forma i crea la imatge i l'espai: "El temps és un pinzell freturós d'acabar/ el dibuix de les vides"⁴¹. Aquest mateix pinzell dotat d'un moviment que defineix l'espai i forma imatges, o l'artista i el moviment vital i el temps.

La penombra, la llum que dibuixa, les formes just insinuades, subtilment definides, desdibuixades. La penombra és la llum difosa que contrasta els volums, suavitza els contorns i unifica l'aspecte cromàtic. El tractament que fa Barceló dels blancs i negres està més proper als efectes de la penombra que no als de les ombres, ja que fa una utilització unitària, quasi generalitzada de la barreja blanc-negre, i no un contrast contundent pel que fa a contorns i límits clars que seria el que defineix el joc llum i ombra. L'ombra és determinada per la incidència de la llum, en canvi la penombra ve definida per l'absència d'aquesta, o la feblesa del punt lluminós, anul·lant així els contrastos bruscos i unificant l'espectre atmosfèric. El *Louvre (Noir et Blanc)* està immers en una penombra, accentuant així l'espai unitari i el seu moviment per sobre de les obres de les parets, el passadís i el sostre per sobre de la definició de les estàtues i els quadres. Passadissos i sostre són com a rius de pintura que segueixen un mateix moviment, un mateix corrent.

13. *RESTAURANT CHINOIS AVEC GRENOUILLES*, 1985 (fig. 23)

Alguns dels quadres sobre les cuines i els restaurants xinesos són presentats a la primera exposició de Barceló a Nova York, a la galeria de Leo Castelli, durant els mesos d'abril i maig del 1986.

Restaurant chinois avec grenouilles i *Le Chien Chinois* (fig. 24), ambdós de finals del 85, representen l'assumpció del virtuosisme pictòric: construcció i divisions en l'espai, esplendor cromàtic, recreació en el detall i la "anècdota", joc manierista, exuberància d'imatges, diversitat i versilitat en els tractaments matèrics i en les relacions i situacions de les coses, els objectes, les imatges i els detalls que defineixen una atmosfera. Al virtuosisme en la representació s'hi afegeix un tractament matèric igual de desinhibit, on materials orgànics (farina, espaguettis, i arròs estabilitzats amb coles, polímers i formol) es mesclen amb zones d'un tractament diluït en els que comença a tractar la transparència.

⁴¹ Margalida PONS i JAUME *Sis bronzes grisos d'alba*, pàg. 17

Són quadres exhuberants en els que la mirada circula, detenint-se en molts punts, detalls, i segueix circulant, dins d'un espai que defineix una atmosfera determinada, la d'un restaurant xinès, no exempta d'un cert decorativisme, d'un gust ornamental en el que també s'hi recrea el pintor. A *Restaurant chinois avec grenouilles*, l'ornamentació ve definida pel propi cromatisme, on la profusió de grocs, daurats, i el contrast amb el vermell i negre conformen les tonalitats del quadre, no deixant de ser una al·lusió a un cert "luxe" decoratiu propi d'ambients de decoració orientalista. Alhora els murals de les parets amb pintures de branques i la mateixa branca amb flor del gerro (motiu el de la flor dintre del gerro amb aigua on el pintor juga amb l'efecte òptic del tronxo de la flor partit, que apareixerà sovint en quadres del 87 com *Smoke and water* (fig. 37), *The water collection* (fig. 36), *Memorial soup* (fig. 35), tenen un clar sentit decoratiu en el s'hi recrea el pintor, igual que els arabescos de les potes de la taula. Aquesta il·lusió d'ornamentació, de decorativitat, interessa molt a Barceló ja que no és sinó una altra interpretació de convertir la merda en or, la matèria rebutjada amb matèria de disseny. *Restaurant chinois...* és un quadre de 195 x 300 centímetres i, com pràcticament tots els de gran format, ha estat pintat en terra per a poder circular al voltant i fins i tot caminar-hi a sobre. Amb la tela estirada al terra i durant el procés d'execució es va saturant de la mateixa matèria que conforma el terra del taller. Deixalles com burilles, sorra, grums de pintura resseca i diversitat d'escombraries a més de la matèria orgànica com restes alimentícies i altres objectes que el pintor utilitzarà en funció d'allò representat en el quadre. Però a manera d'un "atzar" controlat i volgut, les burilles i les petjades deixant marcat en el quadre el dibuix de la sola de la sabata, seran en molts dels seus quadres una senyal d'identitat, una marca del sistema de treball del pintor i, segons el tipus de matèria que conforma el quadre, igual que l'idioma utilitzat en el títol evidencia la seva relació amb el lloc on ha estat pintat.

La profusió de matèria no nega, però, l'aspecte formal, linial i, fins i tot, detallista del quadre. La construcció del quadre, la composició i estructuració és esmerada com la de l'arquitecte o la del constructor: tot està conscientment ordenat. L'espai, la distància entre els objectes i la seva ocupació dintre de l'espai. Les correspondències entre uns objectes i els altres, entre les parts, tot possibilitant i provocant el ball de la mirada. Les anques de granota ordenades i servides a sobre de la taula, a un cantó del quadre, mentre que a l'altre cantó, en terra, hi ha els caps de les granotes tirats com a deixalles o com aliment del gos que guaita sota la taula. L'aliment humà ordenat i perfectament presentat contrasta amb l'aliment del gos llançat allà en terra i, tant l'un com l'altre, formen part d'un mateix animal: la granota. L'home es menja les cuixes i el gos els caps i, tant l'un com l'altre, comparteixen el mateix espai del restaurant xinès. Amb la construcció, Barceló insisteix en les diagonals de quadres anteriors i tota la composició d'aquest quadre funciona a base de diagonals; des de l'estructura de l'habitació de la taula fins a la disposició dels pals de menjar i els objectes de sobre la taula. La diagonal, formada per les dues meitats de la poma i la fusta de les cuixes de granota. El paral·lelisme que s'estableix entre la branca de dins el gerro i les branques dibuixades de les mampares són també un joc sobre el

simulacre, la representació, la realitat i el seu reflex: el simulacre del simulacre, la imatge de la imatge. L'efecte òptic de la branca dins el gerro d'aigua inicia un interès per la transparència i el contrast que s'estableix en el voler representar aquesta sense renunciar a la matèria, tractar la transparència amb la matèria i no amb la negació d'aquesta. S'estableix un diàleg entre l'efecte òptic i el fenomen físic que el provoca: la branca no està trencada però quan pren contacte amb l'aigua la veiem trencada, confluint dues realitats, la dels objectes i el nostre punt de vista.

És un altre joc entre la realitat i el simulacre que ens podria remetre al mite de la caverna platònica. El gos que guaita a sota de la taula lliga aquest quadre amb d'altres dos del mateix any, un sobre el mateix tema de restaurant xinès com *Le chien chinois* de les mateixes dimensions que el del *Restaurant chinois...*, i l'altre de temàtica diferent però confluències comunes com és *Perro de poeta* (fig. 25). *Le chien chinois* té la mateixa estructura i construcció que l'altre, treballat amb colors més terrosos, participa d'igual exuberància matèrica i del mateix virtuosisme. La força matèrica i textural contrasta amb la qualitat del dibuix i del detall i en la voluntat de transparència. Aquí molt més evident que en el simple gerro d'aigua del *Restaurant chinois...*, que apareix en els dos quadres, però és en l'aquari i en les ondulacions de la matèria aquosa que ens parla de transparència, amb el dibuix insinuant de les algues i les dues gambes que estableix un paral·lelisme amb els dibuixos de les mampares igualment aquosos i gestuals a la vegada que tot participa d'un mateix moviment, on l'aquositat comença a envair l'atmosfera de l'espai representat.

El gos sota la taula és una recurrència als quadres clàssics de taules i banquetes amb el gos a sota esperant les deixalles que caiguin de les boques o dels plats dels comensals. El protagonista de *Restaurant chinois...* és l'espai del restaurant i les granotes, mentre que el gos esdevé quasi anecdòtic. A *Le chien chinois* el protagonista és el gos, en canvi, la col·locació a dintre l'espai és la mateixa. El gos és el protagonista però té el mateix lloc o territori que a l'altre quadre. A *Perro de poeta* trobem el mateix gos en la mateixa postura, però ara traslladat a l'exterior, a la vora d'una platja. La matèria en forma de restes de menjar també apareix aquí, però en forma de deixalles que el gos ha seleccionat rebutjant les que no pot assimilar com ara les espines de peix. Aquí, el gos disposa del seu propi habitatge, una caseta de gos que el separa dels homes. L'actitud del gos és sumisa acceptant el seu paper subsidiari. La profusió de blancs en la definició del paisatge, cel, mar, arbre, sorra... evidencien encara més la solitud desamparada de l'animal accentuada pel caràcter gèlid de la pinzellada. El gos però, a pesar de la seva modesta confortabilitat, té l'orella atent i una mirada de gos escalivat. El títol, gos de poeta, ens remet a una identificació entre el propietari virtual, el poeta, i el mateix gos; convertint-se en una metàfora del poeta i de la solitud de l'acte creador.

14. TOUS LES DESSINS DE 1985, 1986 (fig. 26)

Durant l'any 1986, Barceló treballa en un conjunt de quadres que mostren munts de dibuixos, els dibuixos del pintor, quasi sempre amenaçats pel foc o l'aigua, reflectint una certa angoixa davant l'acumulació de l'obra o, millor dit, davant la fragilitat del treball de l'artista.

Tous les dessins de 1985 representa un munt de dibuixos col·locats damunt d'una taula, mentre el pintor s'ha adormit amb la cigarreta a la mà que comença a cremar un dels papers caigut de la taula, com l'inici d'una cadena tràgica. Tot el treball d'un any pot destruir-se en un instant. La destrucció com un monstre que s'amaga, o viu camuflat, darrera allò més quotidià, com una cigarreta o la son provocada pel cansament després del treball.

Barceló treballa molt sobre paper, dibuixar és part importantíssima en el seu procés creatiu. Tota imatge s'ha anat configurant al llarg de molts traços, esbossos, dibuixos. El paper possibilita un treball ràpid, fresc, espontani... i fràgil. Aquesta acumulació guarda un cert paral·lelisme amb l'acumulació de llibres a la biblioteca, mentre que en la biblioteca el que s'acumula és més aviat símbol de la memòria, aquí s'acumula l'obra, resultat d'aquesta memòria, és a dir, la matèria de la memòria. La fragilitat d'aquesta matèria és el que preocupa al pintor.

L'angoixa o la preocupació del pintor és canalitzada en els quadres.

L'acumulació i la fragilitat dels papers esdevenen simultànies, mitjançant un moviment dels papers, que passen del munt estàtic a una proximitat al foc, lligant així el cigar encès del pintor amb el munt de papers. Aquest lligam ens suggereix un moviment ràpid, volàtil i quasi inversemblant, que és més aviat una "trampa" o una llicència del pintor, perfectament legítima i justificada en funció de la pintura i de l'adequació entre la imatge i la idea. *Tous les dessins de 1985* té un moviment ascendent, que acumula tota la matèria, la densitat de la pintura, a la part inferior del quadre igual que l'acció que amenaça, mentre que la part alta del quadre es troba més alleugerida, la pintura és quasi transparent, a grans traços de gest àgil, ampli, accentuant una certa idea d'elevació, d'espai, mentre que a baix comença el foc. La pila de papers acumulats verticalment, tenen un moviment lleuger que, com hem dit, forma una cadena que també va lligada al temps, el temps passat, un any, durant el qual el pintor ha anat dibuixant, acumulant papers a sobre de la taula, el temps present del pintor adormit i el cigar cremant el paper, i el temps futur immediat de tots els dibuixos destruïts pel foc.

A *Ink* (fig. 27), del mateix any i format, Barceló sembla fer una fusió entre la idea de l'artista treballant al taller i les biblioteques. Aquest últim per la distribució en prestatges, l'acumulació de papers, de creació sobre paper, com és una biblioteca en quan a creació literària, i classificada per les dates en una mena de calendari, on conflueixen l'acumulació de la matèria, la creació, i el temps. El quadre sembla organitzar-se en una direcció descendent: l'inici, a dalt a l'esquerra, trobem la data més antiga, 1963, i seguint i baixant

els prestatges, van passant els anys fins arribar a l'última data escrita, 1984, després de la qual hi trobem la pila de dibuixos, deduïm que de 1985, encara no col·locats al prestatge, i després ja hi ha el pintor que continua treballant, en un constant present. És com un recorregut en el temps, del passat a un temps absolut i permanent. Passat i present és el que es té, el futur és l'obra que el pintor encara està fent, i és incert. El treball, la creació constant sempre present en l'acte, en el fer, i sempre passat en l'obra acabada. En tot el recorregut dels anys pel quadre trobam mostres de dibuixos i temes recurrents de l'autor: el gos sota la pluja, l'autoretrat, les fruites i el bodegó, la sopa... Barceló sembla fer repàs del ja fet.

El tinter és el que més destaca, situat quasi al mig del quadre, de clar contrast negre sobre dominis de blancs, el pot de tinta amb la ploma i clarament escrit en el pot INK, com una adoració, un "homenatge" a la tinta; no el bust, ni el paper, sinó la tinta és la que mereix ser destacada. Ironia, humor o, més aviat, un gran sentit de l'ofici i dels seus procediments, i tampoc és un homenatge sinó senzillament, recórrer a un dels materials més senzills, tradicionals i simples, per lligar i unificar el temps, el temps propi del calendari que representa el quadre, amb el temps tot el temps de la pintura, la història dels pintors treballant amb la tinta, la història de la pintura, no en el sentit del Louvre, sinó en el treball del pintor, del procés de creació. La tinta unifica, també simbòlicament, la creació dels autors literaris, les obres que s'acumulen a les biblioteques, i les partitures dels compositors. El pintor dibuixa amb tinta i el tinter reposa sobre un bust que ens recorda el seu quadre del 1984, *Virgile*, el bust del poeta Virgili, que ens remet a les fonts de la creació, als orígens culturals d'occident. Barceló, al costat del bust de Virgili (poeta que també va escriure amb la tinta), segueix perdurant una tradició llarga en el temps, però construïda pels petits temps del calendari personal de l'artista del present, per a continuar el mateix moviment. Sobre el bust de Virgili destaca la tinta que serveix per a la creació del present igual que va servir al passat, la mateixa tinta que formarà l'obra que el pintor, solitari i capficat, treballa. Passat i futur com a sòlida unitat. Tot i això, contrasta amb la fragilitat del paper que sembla moure's, gravitar, lleugerament mogut pel vent.

Aquesta idea de l'acumulació de dibuixos, el seu moviment i l'amenaça, tractat a *Tous les dessins de 1985*, desembocarà com a clara conseqüència de la importància del moviment, en una adaptació del remolí de la *sopa* en forma d'espiral, de remolí d'aigua i de papers. A *Où sont-ils tous mes dessins II* (fig. 28), del mateix any, és un remolí d'aigua que arrossega papers en la seva força cap al centre o cap a l'exterior, l'ambigüitat entre centrífug i centrípet és present en tota espiral, encara que aquí el fet de ser aigua ens remet més al moviment espiral centrípet cap al forat d'una pica, o d'un desguàs, encara que traslladat a un mar d'aigua arremolinada. Aquesta composició en espiral, treballada al terra amb el pintor circulant al voltant de la tela, és un moviment continu. L'espiral, l'evolució circular. Sembla ser una continuació del quadre, ja comentat, del 1984, *El pintor horratxo* (fig. 14), on els dibuixos es perden en el mar, el mar que segueix emportant-se'ls. L'amenaça. La fragilitat dels papers és amenaçada pel vent, el foc i l'aigua.

L'estiu de 1986, Barceló, amb aquesta mateixa imatge, pinta la cúpula del teatre del Mercat de les Flors de Barcelona, treballant-hi durant quatre mesos amb la cúpula invertida i col·locada al terra i el pintor situat a dintre, té un diàmetre de 12 metres i una alçada de 4 metres. Pàgines de llibres esfullats són arrossegades per l'aigua en la força vertiginosa d'un remolí. Gran massa d'aigua que arrossega fulles de papers, ja siguin dibuixos o pàgines de llibres.... tot el treball se l'emporta l'aigua. A la cúpula, aquesta gran massa d'aigua al sostre, és més aviat una ambigüitat, o no és un desguàs sinó un huracà, el vent que xucla l'aigua amb tot el que arrossega, o més aviat, un joc de mirada, joc entre el punt de vista de l'espectador que ha d'alçar el cap per veure la cúpula que s'ha pintat invertida, el dalt i baix, invertint la posició.

Barceló treballa varies obres amb aquesta imatge del remolí, l'espiral de papers. A *La rosa blanca* (fig. 29), 1986, el pintor dorm sobre una pila de dibuixos i al darrera hi ha un calendari (Janvier 1986) en el que hi ha la imatge d'una rosa, simultàniament els papers s'arremolinen, formant un espiral, paral·lelisme amb la rosa, mentre un paper comença a cremar-se. Tot això en una atmosfera boirosa, entre de somni i fantasmal, com la il·lustració d'un malson. El "realisme màgic" d'aquest quadre ens mostra més aviat una certa angoixa del pintor, que descarrega en la seva obra, en alguns quadres, il·lustrant-la com a *Tous les dessins de 1985*, *Ink* o *La rosa blanca*, però també genera un moviment que culmina amb l'espiral, fusió amb la *sopa*, com a moviment i imatge total a *Où sont-ils tous mes dessins II*. Aquest moviment es dona tant a nivell d'allò representat, en la imatge, com de la matèria i del mateix significat, concepte i símbol. La imatge simbòlica i la metàfora són tan importants com la seva materialització, el *que* i el *com* estan al mateix nivell. Aquests quadres suposen un canvi en el tractament de l'espai pictòric respecte als quadres anteriors, les divisions de l'espai en perspectives queda enrera en funció d'uns espais més ambigus. L'aspecte boirós i la profusió de blancs, donant més importància a les veladures i les transparències, comencen a evidenciar un canvi, tant pel que fa al cromatisme com al tractament de l'espai i també a la mateixa relació amb les imatges. A *Chemin de lumière* (fig. 30), del 86, treballa aquesta ambigüitat espacial. Per una banda, l'espai de la tela està treballat en el seu pla, amb forta gestualitat, *drippings* i degoteigs de la pintura i un caràcter monocromàtic i, per altra banda, la imatge juga amb la profunditat, la llunyania d'un camí. El camí de llums o la pintura com a il·luminació, el poder il·luminador de l'art. *Chemin de lumière* s'inclou en una sèrie de quadres on representa canelobres, joies i llums, treballant sobre el tema de la llum, però també sobre la matèria transformada, la matèria bruta convertida en or o en "aliment espiritual", amb la constant referència a Rembrandt i *L'home amb el casc d'or*. Quadres com *Lumière avec bijoux*, *Deux petites, une grande* i *Chemin de lumière*, tots del 86, participen d'una mateixa idea i sistema de realització. L'espai de la tela treballat amb fortes gestualitats i *drippings* és monocromàtic, i l'objecte està definit amb un reguix matèric i un blanc llampant, que contrasta amb l'aspecte líquid de l'espai que l'envolta a més del clar contrast cromàtic, llum i fosca. Il·luminar dins la foscor o convertir la matèria bruta en or.

Chemin de lumière és la guia, l'orientació a seguir. Les llums definint un camí, com les

petjades d'algú, de qui?... potser de la història de l'art, dels grans creadors. La forta empremta de la vivencialitat d'altres quadres, aquí s'ha diluït, i el sentit acaba esdevenint metafísic. Barceló juga amb la pintura en el sentit formal. L'espai i la imatge estan canviant, netejant-se de força dramàtica, sentit escenogràfic i en procés de clarificar aquesta relació entre l'espai i la imatge.

15. *EIGHT POLES*, 1987 (fig. 31)

Pel novembre del 1986, Miquel Barceló lloga un estudi a Nova York, on hi pintarà fins el juliol del 87. Treballarà sobre el tractament de la transparència, l'espai i la llum. Els quadres d'ara es poblen de forats i pals clavats en l'aigua com a noves imatges que al·ludeixen a l'illa. La superfície de la tela, la pell, agafa més importància, com a pla i no tant com a lloc de les imatges, i pel seu interès en evidenciar l'ambigüitat entre la planor del quadre i el trencament d'aquesta mitjançant la simulació. Veladures, superimposicions, esquerdes, plecs i els mateixos forats pintats, serveixen per endinsar-se en aquest joc entre la superfície i la profunditat, la realitat i la il·lusió de l'espai pictòric no esdevenen necessàriament opcions pictòriques incompatibles. Les aquositats serveixen, encara més per al·ludir a la transparència, ja que el mitjà transparent per excel·lència és l'aigua.

Eight poles presenta vuit pals endinsats o clavats a l'aigua, i la seva unió amb l'aigua provoca un "forat" a la superfície originant un subtil moviment de cercles concèntrics que no deixa de remetre a la sopa marina, del 1984, amb el gran pal vermell endinsat. Aquests pals d'ara no remenen l'aigua, estan clavats en ella, però participen d'un suau moviment que provoca les inclinacions dels pals i les subtils ones de l'aigua. Les inclinacions dels pals creen una composició de diagonals on les ombres dels pals actuen de contrasentit. Pals clavats en l'aigua com als canals de Venècia i a la majoria de ports i embarcadors. La imatge esdevé ara simple, sense barroquismes. Barceló despulla els quadres, elimina o concentra la imatge, que es torna clara, concisa, senzilla. La mateixa imatge repetida. El pal, el forat i l'ombra són els tres components d'una imatge que es repeteix vuit vegades en el quadre, jugant en el conjunt amb la composició i els efectes pictòrics de la matèria, el gest i el moviment, amb l'aigua i la transparència, el pal negre fet d'un gest vertical que difon la matèria, com si es tractés d'un efecte de la llum, sense perdre la consistència, l'ombra, resultant de la mateixa llum, és difon en l'aigua i en el seu lleuger moviment. Es tracta d'un treball menys exuberant on la mirada, "el ball de la mirada" sembla haver cedit lloc a una concentració més formalista, quasi abstracte i d'un sentit més espiritual. Perd importància la representació, la imatge representativa es converteix en imatge de la mateixa pintura, és a dir, les imatges ja no són metàfores sinó que són només pintura. La

matèria pictòrica és més això que no la representació d'alguna cos. No obstant, la representació segueix manant l'obra, només que acaba totalment sotmesa al domini de la llum i la seva incidència sobre diversos medis com el líquid i el sòlid, o el medi opac i el transparent. El caràcter d'indefinició o de matèria difosa dels pals negres i dels forats, en què tot sembla unificar-se amb l'aquositat del medi, dóna a tot el quadre una forta presència de la llum i del moviment, la llum que difon els contorns, projecta ombres i envaeix la superfície transparent de llunes blanques, i el moviment que també indefineix les formes i els contorns, però que transmeten especialment els forats sobre la superfície aquosa dels quals surten unes ones subtils, els cercles concèntrics que només el moviment ràpid i circular, remenar la sopa, en un petit espai pot donar a l'aigua la impressió de forat de remolí interior.

A *Two poles* (fig. 32) Barceló sembla fer una mena de *zoom* a la seva imatge de la sopa amb el pal, enfocant en un primer pla el pal, en aquest cas dos pals, remenant o endinsats en el mateix forat, projectant la seva ombra sobre el medi transparent, d'aparença aquosa però no exempt de certa ambigüitat, en una insistència en els cercles concèntrics o en el moviment circular que descriu el forat i s'estén a tota la superfície.

La llum esdevé protagonista i la matèria i el color es sintetitzen. Treballa la transparència, aquesta relació entre allò visible amb l'invisible, els espais exteriors amb els interiors, la superfície amb la profunditat, interessos que ja s'evidenciaven en els quadres de perspectives, amb un enfocament més grandiloqüent, però no deixa de ser, tant la perspectiva com els forats, una ruptura de l'espai pla del quadre, trencar la bidimensionalitat sense renunciar a ella o, més que trencar-la, obrir-la mentalment alhora que es revaloritza per ella mateixa, amb els mateixos mitjans, amb la pintura. Aquest treball sobre la transparència o la interioritat, es relaciona amb quadres del 1982, com *Mapa de carn*, amb les visions dels òrgans interns.

A *Fifteen holes* (fig. 33), Barceló elimina els pals i es queda amb els forats sobre una superfície transparent, aquosa. Una superfície plena de forats. El forat com a contrast, com a negre total, profunditat, comunicació amb l'interior, però també com a negació i absència. El forat és el cràter del volcà, el coll del pou, la comunicació de la superfície de la terra amb el subsol. Ara, el forat sol, sense els pals, ja no és un remolí, ni el resultat del moviment del pal, són, seguint en l'actitud reductiva d'aquest moment de Barceló, només forats en una superfície. La simplicitat d'una imatge se'ns presenta com a joc mental, forats negres sobre una superfície lluminosa i clara, llum i fosca, és també una altra visió del clarobscur. El forat com a negació de la matèria és una absència, el silenci, l'espai buit. De clares al·lusions eròtiques, i també orgàniques, el forat és la comunicació i el nexa d'unió entre espais continus, com la finestra o el forat de la capa d'ozon a l'atmosfera terrestre. Espais comunicats, nexes d'unió. És el moviment intern del quadre que contrasta amb l'aspecte, la presència estàtica. Aquí no s'evidencia el moviment amb els pals i les ones. L'aparença és estàtica, immòbil, el *moviment* aquí és el que conformen les correspondències internes, el mateix moviment i les mateixes correspondències que s'estableixen entre l'espai còsmic, l'univers, l'home i la terra.

La matèria omplena, defineix la superfície de la pintura, i s'hi recrea, juga amb les rugositats de la tela, formant aigües, llunes blanques, colors difosos, aiguats, el color i la matèria pictòrica s'escampa, corre per la superfície salvant els obstacles, concentrant-se en els plans...juga amb i en l'espai creant-lo, mentre que el forat nega aquest joc, és la pausa i el buit, el forat té el valor del silenci.

A *11 roques* (fig.34), també del 87, i seguint amb la mateixa imatge, Barceló juga amb l'ambigüitat entre còncav i convex. Els punts negres de les roques sobresurten de la superfície blanca i rugosa sobre la que projecten l'ombra. És una mostra del tractament d'una imatge, dels seus efectes contraposats, amb un simple gest. Les roques, els punts negres que sobresurten de la superfície de la tela, actuen, igual que els forats, com a trancament de la superfície, de la planor de la tela, només que mentre els forats al·ludeixen a la profunditat no visible, les roques són reguixos en la superfície, perfectament visibles, com les illes en el mar. Els contraris còncav i convex, o com parlar, mitjançant la matèria, de la matèria i de la seva negació.

16. *MEMORIAL SOUP*, 1987 (fig. 35)

En els quadres pintats a Nova York al 1987, es fusiona el tractament de la transparència i la memòria cultural. *Memorial soup*, es troba a mig camí entre quadres com *Smoke and water* (fig. 37) i *The water collection* (fig. 36) i altres, que en poden representar la culminació, com *Sistole Diástole* (fig. 38) i *Euroafrisia* (fig. 39). A *Smoke and water* i *The water collection*, treballa el mitjà transparent com el fum i l'aigua junt amb la memòria cultural, que representa amb les imatges de vaixelles i ceràmiques. A *Smoke and water* es planteja el joc compositiu en la línia de quadres anteriors, i la transparència es tracta mitjançant diverses imatges, com la flor dins del gerro de vidre, ja trobada en els quadres de restaurants xinesos, transparència del vidre, de l'aigua, del fum que surt de la pipa, i del mateix aire i la llum que provoca ombres, dotant al quadre d'una atmosfera i un espai irreal, ambigu, que difumina les formes en una mena d'espai mental com tret de la mateixa memòria, sempre indefinida en la seva totalitat i fragmentada. Barceló aquí, tracta la transparència sense renunciar al fort contrast cromàtic, sense inundar-ho tot de blancs, el vermell del fons que envolta l'espai està format per una textura donada per capes més o menys líquides de vermell i el verd que defineix les subtils formes dels recipients, en un espai boirós de gran ambigüitat, l'espai "irreal" i l'espai de la taula i els objectes de sobre i l'ombra del gerro projectada al terra confonent-se amb les formes de les demés vaixelles que es reparteixen en l'espai més eteri. El quadre dirigeix la mirada cap a la dreta amb el moviment de les flors inclinades i del fum de la pipa, formant les diagonals compositives pròpies de quadres anteriors. Aquí Barceló, tractant la transparència, segueix jugant amb

la composició i amb la construcció del quadre i alhora amb un doble tractament de l'espai.

A *The water collection*, utilitza el mateix gerro amb la flor i representa un dels primers quadres en el que el tractament de l'espai és "irreal" en la seva totalitat, tractat en diverses capes de transparències, en les que s'hi van dispersant imatges de recipients i gerres, representació dels orígens de la memòria cultural col·lectiva. L'ocultació d'aquestes imatges darrera la cobertura de pintura blanca transparent, a sobre de la qual se n'hi defineixen dues més, és una fusió d'espai i temps. L'espai del quadre esdevé la representació del temps passat, llunyà però present a través de la memòria, difosa en les imatges, memòria que ja és com un subtil reflex de les imatges de la realitat. Com la transparència de l'aigua, la col·lecció de l'aigua és la subtilesa, la intangibilitat de la memòria cultural, del passat, de la història, i de la percepció. Fràgil com la flor del gerro, i l'alteració de la percepció que provoca el canvi de medi, en aquest cas la mateixa tija de la flor vista a través de l'aire, el vidre i l'aigua. Igual alteració perceptiva es produeix amb el temps i la història. Com una mena de *palimpsest*, o una representació d'aquest, on les capes de la memòria i del temps van deixant uns fragments que conformen un espai unitari i total.

Memorial soup, Barceló el qualificà com a *sopa arqueològica*. Formes que recorden les estàtues clàssiques, en les seves postures més usuals i definides insinuant la forma, just dibuixades o esgrafiades, es reparteixen en un espai i en diverses capes transparents de pintura de colors clars, i a sobre de tot s'hi mou un remolí, una imatge central de sopa amb pal que s'ha estat remenant deixant l'espiral del remolí provocat pel moviment. Aquesta imatge central està feta amb una pasta que ho recobreix tot, un vernís color sèpia, de matèria espesa i alhora transparent, que també defineix algunes de les formes arqueològiques, contrastant l'aspecte brut d'aquesta pasta amb la condició bella i refinada de les imatges que recobreix, en una oposició de certa ironia o de la clàssica lectura de les *vànitats* barroques de que el temps ho recobreix tot, des del més vulgar al més bell, sense perdonar ni salvar res. Amb l'ordenació de les figures sobre l'espai, es crea una perspectiva, un joc de profunditat, amb els diferents tamanys, com més petites més lluny estan, i aquest joc no esdevé només espacial sinó també temporal, essent una representació del temps, de la història. O més aviat, es tracte d'un diàleg que intenta establir el pintor amb la memòria cultural, per a construir o concretar el seu propi lloc dintre d'aquest temps, sense renunciar-hi, sense rebel·lar-s'hi com ho feren els avantguardistes. Un diàleg amb la història de l'art, amb un caràcter de totalitat, sense linealitats temporals, ni classificacions estilístiques, jeràrquiques, ideològiques, sinó que establint i construint el propi *collage*.

Memorial soup és una sopa de la memòria cultural, dels seus orígens i, com diu el pintor, una sopa arqueològica, on es barregen les estàtues clàssiques, ceràmiques gregues, i vaixelles pròpies dels inicis de la civilització occidental. Tot difús en una mena d'atmosfera on tot el temps es remena com una sopa, la sopa de la memòria. Al·lusions a la història, a la cultura, a l'acumulació d'aquesta i al temps, mitjançant el contrast amb la matèria abundant amb que està pintat i la transparència de les capes superposades, la

matèria i la transparència o la memòria, és a dir la matèria i el temps. Veladures, superimposicions i vernissos creen una atmosfera difusa que conforma un espai mental, ambigu, l'espai de la memòria.

De l'essencialitat dels forats de *Fifteen holes*, amb l'antecedent de *Eight poles*, i seguint amb el treball plàstic del cercle del forat, Barceló passa gradualment a la fusió del forat amb les subtils vaixelles de *Sístole diàstole*, fins arribar amb *Euroafrisia* al recarregament, culminació o saturació de *Memorial soup* i *Sístole diàstole*. En aquest últim, la matèria es va contraposant a la transparència i al sentit del dibuix de les vaixelles, dibuix subtil que juga amb la forma bella del recipient, sobre el qual va movent-se i circulant la matèria, igual que amb el dibuix que defineix, subtilment, a sobre d'aquesta matèria, una superposició de recipients. I la mateixa matèria que, a més de recobrir de blanc els recipients i contrastar amb el negre dels forats, es converteix en una sopa que es remena a dintre d'una sopereta de la que sembla voler sortir i envair tot l'espai. Tots aquests jocs estan reforçant el mateix sentit de la matèria acumulada i barrejada que conforma la memòria que esdevé el receptacle, la profunditat del forat i la protuberància de la matèria, o el moviment del cor sístole-diàstole, o el còncav i el convex.

Euroafrisia és la saturació de la memòria cultural. L'acumulació de la història i la cultura, pesa molt sobre Barceló, que assumeix la condició d'artista europeu. Conscientment europeu, vol pintar sobre aquesta acumulació, sobre aquesta història cultural, el gran magma del temps i de les coses, que representa a Europa, i que ja havia reflectit amb el quadre del 1985 *Sopa de Europa*. L'acumulació acaba trencant la superfície, formant esquerdes, com un passat que pesa en excés sobre un present saturat que perd la frescor i, Barceló, saturat d'"Europa", pinta aquest excés amb l'excés de representativitat, de voluntat il·lustrativa, materialització formal d'una teoria, esdevenint un joc matèric i efectista. Per evidenciar la memòria cultural, Barceló aquí, deixa de banda la pròpia memòria vivencial, el moviment dorsal, i els quadres acaben caient en el kitsch. L'excés, la imatge teoritzada s'apodera del quadre, i l'esteticisme substitueix a la força, amb la monumentalitat dels formats (285 X 410 cm), recreació en una representativitat i una certa pretenciositat reflectida en títols com *Euroafrisia*, mescla de Europa, Àfrica i Àsia, en un intent de copsar la memòria cultural dels tres continents, quasi abastant el món, en una mostra d'aquesta monumentalitat, no només en el format sinó en les intencions, però que acaba quedant-se en un excés que supleix la, més autèntica, força interna dels quadres, que sovint no deixen de ser la il·lustració d'una idea.

En aquests moments agafa més importància per a Barceló la consideració de l'espai del quadre en un sentit més metalingüístic, mitjançant la sintetització de les imatges eliminant el sentit d'efectivitat d'aquestes que anteriorment havia pretès.

17. QUADRES BLANCS. 1988-89 (figs. de 40 a 44)

Durant el 88 i el 89 Barceló treballarà en els quadres blancs. Treball, com ja hem vist, iniciat ja al 87 amb el tractament de la transparència i que ara continuarà, però deixant enrera la memòria cultural com a tema evident, per a concentrar-se en la pintura, en l'espai de la tela com un espai total, essencial, quasi buit, més metafísic, i amb la superfície de la tela. Punts, grums, astres, insectes,... pintats o matèrics, s'escampen sobre la tela en una mena de rotació. Els quadres blancs ens remeten, inicialment, als camps de color i efectes atmosfèrics i místics de Rothko, i a les superfícies unitonals, matèriques, craquelades o rompudes de Dubuffet, Fautrier i Tàpies, com a signes del nihilisme, de la filosofia del no-res de Heidegger, caràcter o actitud nihilista distintiva de l'Informalisme. El que hereta d'aquests pintors és el valor tàctil i expressiu de la superfície matèrica i la importància del gest -ja hem vist a la primera part la importància de Dubuffet en els inicis de Barceló. Però més que una actitud nihilista o existencialista, els quadres blancs de Barceló responen, més aviat, a una saturació signfica i cultural, és a dir, a la càrrega de les imatges de quadres anteriors i el pes que sent per part de la tradició cultural d'Europa reflectit en els quadres acabats de veure. El sentit autobiogràfic, sinó a través de les imatges, és sempre present en l'obra de Barceló en aquest lligam vida-obra.

Al 1988 Barceló fa el seu primer viatge a l'Àfrica, fet que, com veurem, esdevindrà clau en l'evolució de la seva obra. Passa sis mesos a Mali, on treballarà sobre paper iniciant una sèrie de quaderns de viatge amb dibuixos d'Àfrica, i quadres en petit format; els quadres de gran format els pinta al taller al retorn d'Àfrica.

A *Zeros* (fig. 40) del 88, fa una mescla entre la natura morta i el paisatge, on toma als elements tallats (*Jugement de Salomon*, *La dansa dels couteaux*, o *Poisson coupé en 7 parties*). El quadre està cobert pel blanc transparent, com en una negació constant de la imatge, de la claredat d'allò visible, com si volgués pintar el buit, el no-res. Negació, *Zeros*, res... però la imatge, encara que oculta darrera d'un tel, hi és, persisteix, com a farciment inevitable d'un espai. L'espai ample, pla, ambigu en quant a dimensions. *Zeros*, com a paisatge o com a natura morta sobre la superfície de la taula o la superfície de la terra. No serà fins més tard que Barceló assimili l'essència del desert, els ritmes d'Àfrica, però aquí ja comença a notar-se la forta presència de la negació de l'artifici.

Miquel Barceló treballarà la mateixa idea en aquesta sèrie de quadres, en lloc de verdures apareixeran insectes, mosques negres i mosquits sobre una superfície blanquinosa i aquosa, com les mosques que poblen el cartell en contra de la urbanització de la platja de Sa Canova a Mallorca, del 1989 (Barceló sol·licitarà cartells a pintors com Tàpies, Sicilia, Broto, Campano i Mariscal). *Zeros*, de gran format 299 x 433 cm, és a més d'una gran negació representada pel zero com a significat, la persistència del cercle, la rodona, representant també el zero com a forma. *Zeros*, petites rodones i cercles formats pels talls, les rodanxes de les verdures, és una altra variació de les natures mortes seccionades, fruites i verdures tallades per la meitat, només que aquí ja no és important la

natura morta, ni la verdura com a matèria orgànica, ni la imatge, ni el fet de tallar, ni tan sols la composició i la construcció del quadre. Aquí importa el petit cercle, constant i repetit en tot l'espai, del zero, rodona i negació alhora. Les imatges, els objectes, són excuses, el tall també, el resultat no és la verdura partida sinó el zero, el cercle o el punt rodó serà el que quedarà d'aquest quadre per a continuar en quadres posteriors, passant de ser pintat a convertir-se en grums de pintura, però seguint sempre una mateixa intencionalitat o, millor dit, mantenint el sentit de negació de *Zeros*, que, evidentment, té els antecedents immediats en el forats dels quadres anteriors.

Coprolithes I (fig. 41), *La traversia del desert* (fig. 42), ambdós del 88, o *La flaque*, *Constel·lacions i grums amb ombres*, *L'horitzó chimerique* o la sèrie dels *Paysage pour aveugles sur fond verd* (fig. 43) o el mateix canviant el color del fons, tots aquests del 89. Tots són paisatges desèrtics i còsmics, lunars i geològics i, a la vegada, d'una certa mística i essencialitat. Els zeros, els cercles esdevenen ara grums escampats sobre la tela com a pedres sobre la sorra, amb una clara intenció de paisatge ja que no es nega la perspectiva, la llunyania de l'espai; els grums van disminuint de tamany a mesura que van pujant en el quadre, sent el propi límit del quadre l'horitzó. Les rugositats de la tela, pintada al terra i sense bastidor, provoquen les rugositats geològiques, que són incorporades i alhora generen el mateix paisatge. Els grums, per als que utilitzava des de grans d'arròs a faves, cigrons, ametlles..., per acabar sent només grumolls de pintura que s'escampen i la mateixa pintura és arrossegada sobre el quadre amb grans brotxes afegides, seguint una mateixa direcció i originant el joc de llum i ombra en els grums. El quadre així, està dotat del mateix moviment espacial que el gest del pintor.

Coprolithes, *constel·lacions...* els mateixos noms al·ludeixen a espais còsmics, en una certa ambigüitat entre la terra i l'espai del desert, i l'aire, l'atmosfera, l'espai còsmic o celeste. El misticisme, l'essentialitat dels espais blancs, quasi buits, no el fa renunciar a la representativitat, als petits mons al·ludits, així a *La travesia del desert*, els grums s'alternen amb petites germinacions, plantes, i la seva ombra subtil, liviana, dins un espai immens. A *La flaque* és el propi contrast cromàtic que origina una mena de llac groc envoltat de grums. En tots ells, el moviment horitzontal originat pel gest del pintor en escampar la pintura blanca com a última capa a tot el gruix matèric del quadre, accentua o defineix l'horitzontalitat, reafirmant el concepte de paisatge, amb una única font lluminosa, que pot fer referència al sol, que forma les ombres en la mateixa inclinació. La potència de la llum que difumina les ombres debilitant-les, inundant-ho tot d'un blanc, provoca una atmosfera blanca difosa que unifica el paisatge, l'aire i la terra; només les ombres generen el contrast: blanc-negre, llum-ombra. La planor del desert, del paisatge pla i horitzontal, es correspon a la planor del quadre, només els petits volums de les pedres sobresurten. Aquesta aparença atmosfèrica, transparent, difusa, quasi etèria i la mateixa planor es contraposa a la qualitat matèrica del quadre. Barceló vol evidenciar sempre aquest aspecte: la representació. Pintura com a matèria, com a representació. Així a *La travesia del desert* comença un joc amb els límits del quadre, lleugerament suggerit a *Zeros* i en tots els quadres precedents en què el pintor deixa marcades les petjades de les

seves sabates. Les voreres del quadre esdevenen la prova del procés de treball, les deixalles de la matèria lleugerament retirada del centre del quadre, la mostra de les capes de pintura, els colors, els intents, l'acumulació de la matèria i el pas del temps esdevenen indestriables. Pintar el desert, l'espai quasi buit o el quasi no-res, amb molta matèria, és com recrear les mateixes capes terrestres que conformen la terra, encara que la superfície sigui desèrtica, la matèria, el temps i el moviment com a pròpia conseqüència conformen la mateixa terrenalitat, el caràcter de la terra, de l'escorça terrestre que guarda a sota d'ella com a permanent conseqüència, joc d'anada i tornada entre l'acumulació, la sedimentació i l'erosió, la memòria geològica del món. Les capes inferiors a l'escorça terrestre guarden fossilitzats restes d'altres moments, matèria acumulada capa sobre capa, que ens parla de temps i moviment constant, permanent. La superfície, la pell del present serà producte de sedimentacions i erosions futures.

A *Paysage pour aveugles sur fond verd*, l'aspecte tàctil de la superfície, el relleu, com si es tractés quasi d'un baix-relleu, i com el mateix títol indica, és més indicat per a conèixer a través del sentit del tacte que el de la vista, un quadre per a cecs. Paisatge tractat com si es tractés d'una natura morta, aïllat d'un espai circumdant, d'un context, com un fragment de la superfície de la terra, del desert. Fragment d'un tot sempre igual, com un *all-over*, el gest de Pollock és substituït per un altre gest que arrossega la pintura sobre una superfície grumosa provocant uns jocs de llum i ombra que generen el paisatge volgut, el seu fragment que conté en ell mateix la totalitat i, alhora, el seu propi aïllament com a troç de terra reclòs dins un recipient, el quadre, i accentuant cromàtica i formalment aquest aïllament, ens al·ludeix a una mescla fusionadora entre l'illa i el desert, amb una certa càrrega de solitud.

La matèria és potent, poderosa, per que d'ella es forma la terra i la vida. La imatge és lleugera, fràgil, efímera, com la llum i l'aire... l'atmosfera pot alterar-la, canviar-la, és variable segons el punt de vista, el temps, el clima, l'aire, etc., com la lleugera planta que germina en el desert al costat d'una pedra. A la potència matèrica i la monumentalitat del format pròpia dels quadres de Barceló, en contrasten altres, més propers potser, a l'actitud dels treballs sobre paper, de petit format i més lleugers de matèria, petits quadres que pintarà, especialment, a les seves estades a Mali, degut a l'inconvenient de treballar allà amb grans formats. *Petit mirage* (fig. 44), de 27 x 35 cm. del 1990, representa una imatge ja trobada al seu quadre *La travesia del desert*, del 88. Al 1990, aquesta imatge, perduda dins del gran desert, esdevé un quadre per ella mateixa. La planta lleugera que germina en el desert, i la llum potent projecta la seva ombra a la terra i sobre una roca, i, alhora, l'ombra de la roca és projectada formant una subtil forma en que s'unifica la roca i la planta com si aquesta germinés de la roca. Una diagonal, un moviment d'imatges, de formes i llum, és la llum que dibuixa, la que defineix les seves pròpies imatges amb les projeccions i les ombres. *Petit mirage*, és un joc entre la realitat i la seva projecció, el simulacre, retornant a la caverna platònica. La llum actua, ho envaeix tot, defineix l'atmosfera que envolta les coses conformant la nostra percepció d'aquestes i, mitjançant les ombres ens dona la seva pròpia interpretació de les coses, noves imatges, les ombres

com a imatges dibuixades per la llum.

18. *LE DÉLUGE*. 1990 (fig. 45)

Aquest mateix any, 1990, alternant amb les estades a Àfrica, Barceló va a pintar als Alps Suïssos una sèrie de paisatges sobre les glaceres, culminació ascendent d'un viatge geològic que l'ha portat des de la vorera de la mar -des de la mar Mediterrània a l'oceà Atlàntic-, passant pel desert i a la cultura del riu, i acabant en les muntanyes i en les serralades; travessant amb el neguit de l'explorador les ciutats. El viatge geològic acaba als Alps i és també una simbiosi total amb la blancor del glaç, una fusió amb la memòria blanca de les glaceres.

Referint-se a aquests quadres, Barceló explica:

"Tant els glaciers 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 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

Le déluge, datat al 26. VI. 90, igual que quadres com els de *Saison des pluies*, o *Autour du Lac Noir* (fig. 46), han anat marcant gradualment la fi dels quadres blancs, del *misticisme* del buit, per arribar a una comprensió i assimilació del desert i dels seus indicis, amb un gran domini tècnic. Després de la catarsi blanca, els quadres de Barceló tornaran a omplir-se de color, gradualment, primer blanc i negre, negre que esdevé clau en les obres posteriors. Barceló sempre té intencions representacionals, i el que representa ha estat viscut, l'artista ha estat allà... són com a constatacions de la seva vivència, en un primer i bàsic punt de partida; llavors hi entra la pintura, el joc amb els seus elements. Així com a *Petit mirage* és la llum la que crea la imatge, la que actua i genera, en aquests quadres, d'aparença atzarosa, és la pròpia tela amb les rugositats i volums, evidentment provocats, la que definirà el resultat, la que generarà l'aconteixement, la forma final i la pròpia imatge del quadre. Aquest és l'atzar del procés, decidit per l'artista que exerceix la mirada prèvia, decisiva i generadora de sentit a partir de la qual tot atzar no és més que, a partir d'una decisió del material, l'instrument i l'acció de treball, una confiança en el territori de la tela i el devenir de la matèria sobre aquest, la tècnica en la que l'atzar és

⁴² M. BARCELÓ, en una entrevista amb l'autora, 1993

producte d'una voluntat de "sorpresa" per part dels materials i procediments.

Paisatges paral·lels a la fenomenologia de la pintura. La mateixa natura defineix el territori, l'escorça de la terra, amb plans i volums, clots i promontoris, la geografia que conforma la superfície terrestre i l'aigua de la pluja corre sobre ella i, adaptant-se als accidents, va definint el seu propi camí. Aquest moviment de la natura sobre la pell de la terra, és el moviment que recrea Barceló en la tela i el seu procés d'execució. La tela, alterada prèviament la seva planor mitjançant l'acció i l'acumulació de la matèria, és com la mateixa escorça terrestre sobre la que plou, sobre la que l'artista deixa caure la pintura i aquesta va adaptant-se a la superfície, i es va definint el paisatge. Diluvi sobre la tela, o sobre la terra, on s'ha acumulat la matèria. La pluja, permet a Barceló el joc amb aquesta matèria, i, enlloc de més acumulació, afegint-hi més matèria, la pluja es presenta com a negació d'aquesta matèria, tallant la superfície i la tela i deixant sortir les capes de pintura de sota, els colors de les capes anteriors del passat, la pluja és com una neteja, el diluvi com una alliberació. Petits talls en diagonal, definint les gotes de pluja que cauen amb força fins a la terra, alterant la superfície, definint un nou paisatge.

La superfície de la tela és concebuda com una mena de palimpsest en la que s'han anat acumulant les capes de matèria, i es deixen veure lleugerament totes les anteriors, barrejant-se unes amb les altres. El temps i el moviment sobre la terra i a la pintura. El cromatisme participa del mateix caràcter de la matèria, com una mescla entre la pluja i la terra, els cossos es difonen, aigualits, i d'aparença aquarellada, es barregen amb els grups de matèria resseca i les burilles, i algunes petites formes més controlades, com els esquixos de la pluja sobre l'aigua del riu o les lleugeres fumeres que provoca el contacte de l'aigua sobre les pedres encara calentes del sol del desert.

19. *AD MARGINEM*, 1990 (fig. 47)

Com un lapsus, en el sentit del nou horitzó retrobat a Àfrica, a l'estiu del 1990 a Mallorca, Miquel Barceló pinta una sèrie de quadres amb el tema de les curses de braus. Amb el títol del quadre, *Ad marginem*, Barceló fa una referència al circ romà com espectacle paral·lel. La plaça de braus serveix a Barceló per a treballar la rotació, el moviment circular, l'el·lipse, com ha fet amb la imatge de la sopa. Llevat que aquí, en lloc del moviment centrípet, es concentra en la força centrífuga de la rotació, força que expulsa la matèria des del centre cap a les voreres, acumulant-se en els límits del quadre, quasi sortint d'aquests i rompent la seva regularitat geomètrica, deixant el centre buit de matèria, sols la fina capa d'arena de la plaça. Però la matèria de les vores genera les graderies de la plaça i, enmig del buit de l'arena hi ha el torero sol. En aquest cas la matèria esdevé expressió de la multitud, de la mateixa acumulació i, l'absència de matèria, solitud de

l'individu, controlat per la multitud matèrica. Evidentment, és una metàfora de l'artista i el fet creador, la lluita. L'artista com el torero, sol en un espai buit enfrontant-se al perill i al judici d'un públic rigorós i expectant.

El cercle de la plaça i la sorra ve definit per la gestualitat del moviment de rotació. Cromàticament, Barceló es centra en l'ocre, el vermell i el negre, colors típicament taurins, establint una gradació entre sol i ombra, també típica de les places de toros. En la representació de les figures del toro i del torero, Barceló transmet el moviment de l'animal aturat mirant al torero, esperant vestir, i el torero com una figureta insignificant, diminuta, però tant una com l'altra semblen més fora del quadre que a dintre, ja que a Barceló sembla importar-li més el joc de la matèria i l'espai o la mateixa plaça, sense acabar d'entrar en el tema. Barceló es recrea en un joc formal i metafòric, però ell n'és absent. Barceló agafa de les corridas el tòpic, no exerceix sobre el tema una visió personal ni irònica ni creativament distanciada ni aconsegueix, naturalment, una fusió temàtica imprescindible amb aquells temes amb els quals existeixen algunes barreres culturals.

Aquí, Miquel Barceló prescindeix d'un dels aspectes tècnics principals que ha donat personalitat i consistència a la seva obra: la fusió amb els ritmes de la llum i la matèria de cada tema tractat. Per això el producte final se'n resenteix.

És l'autenticitat d'aquestes fusions el que dóna la força a l'obra de Barceló i, en la sèrie de les corridas, es queda en la pura forma, l'efectisme. La seva versatilitat pictòrica participa del seu propi moviment, el moviment que engloba la memòria cultural, històrica i vivencial en una fusió total, que fa que les obres d'art esdevinguin alguna cosa més que un joc de formes i colors sobre un espai.

El cercle, el moviment de rotació, ha estat materialitzat i simbolitzat per Barceló amb la imatge de la sopa. Amb aquesta imatge, ja seva, la idea de moviment rotatori acaba generant tota una força pictòrica plena de correspondències, més àmplies, totals i profundes; ampliada al llarg d'altres associacions i relacions, sempre però relacionades directament amb l'artista o induïdes per la pròpia vivencialitat. La incorporació de les places de braus en la iconografia de Barceló sembla, més aviat, una adaptació de l'artista a una forma circular donada, que incorpora per una identificació formal i metafòrica, quan una certa evidència de la metàfora pot empobrir la força de l'obra. Les possibilitats metafòriques, semàntiques i les qüestions formals poden aglutinar-se i sortir-ne un quadre bell, però una obra d'art sorgeix, a més, de la força de l'autenticitat del propi artista i la fidelitat a les pròpies arrels, es a dir, a un mateix.

20. TAULES, 1991. (figs. de 48 a 50)

Aquest any Miquel Barceló torna a treballar les natures mortes sobre taula, com reprenent o continuant els temes tractats en quadres del 84. Són quadres pintats al taller entre les estades a Àfrica i el treball als estudis de París o de Mallorca. Al 1991, comencen a sorgir els resultats de la seva relació amb Àfrica, l'assimilació del sentit d'anar a Àfrica

i la fusió amb el seu jo més íntim. Resultat que reflecteixen les *taules*, però especialment els quadres i dibuixos de petit format.

Aquestes taules, Barceló les anomena *Taules d'experimentació*, al·ludint al caràcter de matèria en transformació, amb una relació directa amb la materialitat de la pintura. Són taules carregades d'elements orgànics com fruites esmitjades, cranis, animals morts: cabres, pops, aus... animals de terra, mar i aire, dels tres elements, tota l'oferta de la natura, que l'home agafa per a la seva cadena alimentícia o com a simples companys de viatge del trajecte evolutiu. Miquel Barceló incorpora l'element distintiu de la cultura -el llibre-, i també el simbolisme del ganivet, utilitzat a les clàssiques natures mortes, però a diferència d'aquestes i de les natures de Cézanne que col·locaven el ganivet amb la punta dirigida cap a l'interior del quadre per eliminar-ne l'agressivitat simbòlica; el pintor mallorquí hi introdueix una variació irònica i lúdica i col·loca la punta del ganivet en direcció a l'espectador en un diàleg a tres bandes que té, com a centre, l'expressió creativa del pintor amb l'espectador i amb la mateixa Història de l'Art. Sense ocultar res, obrint el quadre a altres expressivitats, el pintor evidencia l'instrument, l'útil per a matar i per al sacrifici, però també per a tallar el menjar, o les matèries primes com el cuir i que ens parla de la relació de l'home intel·lectual amb la natura, amb l'animal.

Barceló posa esment molt sovint en el fet d'haver crescut en una Mallorca preturística que passà de cop del segle XVIII al segle XX, d'haver-se format en una societat, la de la seva infantesa, en què la relació amb la natura, i especialment amb l'animal, era molt viva, intensa, i que el boom turístic, i més en una comunitat petita i tancada com l'insular, va canviar radicalment. Barceló barreja aquesta relació que ens remet, no només a la seva infantesa, sinó també als orígens de l'home, a allò primigeni, amb la cultura com a símbol de la civilització. Barceló uneix primitivismes, fusionant-los amb una naturalitat increïble. El primitivisme d'una societat rural i marítima de la qual en guarda la formació de la seva memòria moral; i el primitivisme d'una societat tan primitiva o més que la de la seva infantesa que transcorre en el pla del temps a una distància d'uns trenta anys i que el pintor, mitjançant la seva obra, aconsegueix unir comunicant-la a través de conductes expressius. És la fusió de la qual està mancada la sèrie de les tauromàquies i *Ad Marginem*.

Àfrica és un retorn als orígens comuns, morals i geològics de l'home, però també un refugi estacionari davant la insaciabilitat de la societat mass-mediàtica i les pressions del sistema socio-econòmic que envolta l'art, i que el pintor ha viscut intensament els últims anys.

Sobre la taula s'acumula la matèria morta, abans viva, en vies de putrefacció que tornarà a generar vida, en un cercle (el moviment de remenar la sopa) i cicle permanent de transformació de la matèria. La putrefacció com un altre estadi de la matèria (experimentada amb *Cadaverina 15* del 1976), en el sentit de regeneració, transformació, alquímia de la matèria, i no en el sentit admonitori de les *vanitas* barroques o de pintors com Valdés Leal, i fins i tot Gaudí, en l'obra del qual la pedra es licua, es fragmenta i es converteix en lava o en carn que es desfà i deixa veure els ossos, però que també es deixa

endur per la sensualitat de la matèria. Elements barrejats, acumulats en la seva exuberància, el quadre és també una al·legoria de la pintura: la pintura és sempre, com a matèria, mort, matèria morta; la transformació de la matèria, genera moviment, vida, igual que el quadre genera una altra vida després del present de l'acció de l'artista, en la visió de l'espectador, com a propi moviment de l'obra. Barceló juga amb la matèria de la pintura, com a matèria real que genera imatges i, el que *és* i el que *representa*, es fusiona en una unitat, com el joc de la percepció en el que ja és tan real la imatge com el seu simulacre, les figures reflectides a la paret com les que projecten la imatge, la pintura com a matèria i imatge en una mateixa visió.

La relació d'aquestes taules amb la "natura morta", entesa com a gènere històric, va poc més enllà del joc irònic. A Barceló no l'interessa en absolut fer una relectura de la natura morta entesa des del punt de vista del simbolisme dels objectes que s'hi troben i del seu significat literal, religiós, al·legòric, del sentit figurat segons la moral, o sentit anagnònic propi de les natures mortes del segle XV i XVI, en què aquest tipus de pintura dóna testimoni dels canvis soferts per la consciència i les mentalitats, la sensualitat, la idea de la mort i els nous coneixements especialment en el camp de la ciència; o al segle XVI i principis del XVII en què les pintures de cuines, menjars, taules preparades per al convit, tot envoltat de motius bíblics, eren un pretext per a reflexionar, o reflectir, sobre els propis hàbits de consum i sobre l'actitud en front de la nova riquesa que la millora dels mètodes de producció agrícola portaren.

Les taules de Barceló, poden resultar d'una fusió amb els quadres *The Slaughtered Ox* (*El bou dessollat*, 1655), i de fet, varis quadres de Rembrandt, especialment retrats i autoretrats, pel tractament de la matèria; *Finis Gloriam Mundis*, 1671-72, de Valdés Leal, per la càrrega al·legòrica i la imatge del procés de la matèria orgànica; i obres de Dubuffet com *Table paysagée*, 1951, de mateixa temàtica i similar representació i tractament matèric; igual que alguna relació amb Soutine, pel que fa al tractament orgànic de la pintura i en el mateix tema. Tots aquest, amb la natura morta, la matèria orgànica, ens remetent a la carnositat de la matèria com a ofrena, com a passió i, a vegades, com a sacrifici.

Barceló utilitza els elements que conformen la natura morta, no considerats individualment, sinó com a gran massa matèrica, un tros de la natura, acumulació de matèria posada sobre la taula de la que sobresurten, contrastant, el ganivet i el llibre com a únics elements no orgànics i simbòlics. Barceló recrearà, en aquestes taules, la mateixa estructura, el format quadrangular de la taula en clar joc amb el format similar del quadre, com una constant al·lusió, o metàfora, del fet de pintar, a la mateixa pintura, també matèria en transformació. El format de la taula, dintre del qual o sobre el que tot hi pot tenir lloc, i al voltant del qual hi ha el buit, equival al mateix format de la tela sent un paral·lelisme amb el mateix quadre dintre dels seus límits tot és també possible. La taula en quant a forma, matèria i contingut, és una metàfora i un equivalent de la pintura, del quadre com a límit, com espai delimitat, de la transformació de la matèria, i de l'experimentació que és intrínseca per a la necessària evolució de la pintura i al fet de la

creació, igual que a sobre de la taula dins la cuina o al quiròfan.

En totes aquestes taules del 91, començant per *Gran animal europeu* (fig. 48), la més primerenca i diferent, *Taula dibuixada* (fig. 49), *Taula Paradiso* (fig. 50), o *Taula de peixos*, Barceló utilitza el mateix esquema, la mateixa construcció, la taula just dibuixada lleugerament, insinuada o esquematitzada, en la mateixa perspectiva que ja utilitzà per a representar les taules a quadres del 84 amb un punt de vista alt, picat que permet disposar de tota la superfície. La taula carregada de matèria negra, molt negra, que sobresurt vessant de la taula, i tota la taula envoltada d'un espai groc, lluminós, buit i contrastat amb la taula, espai pla i matèric definit a grans traços gestuals i esquitxat de la negritud de la matèria, brut de burilles i de grums matèrics. La llum que envolta la negritud, el groc lluminós no il·lumina la matèria ennegrida, la contrasta, i el mateix contrast groc-negre esdevé la forma pictòrica de la llum. L'obscuritat de la matèria és envoltada de llum, o més aviat, la matèria és superposada al fons lluminós, que no il·lumina sinó que contrasta que ve a ser la mateixa forma de fer visible, de definir. Groc i negre com a contrast cromàtic i contrast formal, com envoltori i recipient de la matèria, la taula plena de matèria morta, negra, fosca, mentre que el fons de llum és vital, clar,...la llum o el sol i la fosca, la nit i el dia, o mort i vida. Contrast, unió de contraris, com la natura. L'exuberància matèrica de la taula en contrast amb el buit circumdant que aïlla la figura, és com la confluència de dues vies, que en certa manera apareixeran separades en obres immediatament posteriors, per una banda el barroquisme de l'exuberància (*Sopa amb plat vermell* (fig. 67), *De Rerum Natura*) i per l'altra un cert existencialisme, el buit i l'aïllament (*Le bal des pendus* (fig. 69), o *Blanc de zinc, blanc de plom* (fig. 70).

L'espai que envolta la taula és com un gran sol vital en contrast amb la foscor de la matèria morta sobre la taula. La llum, en les taules de Barceló, es troba al voltant, com l'aire, de les coses que existeixen i devenen a pesar de la pròpia percepció, o és una il·luminació que ve del darrera, un joc d'ombres i llum, com les ombres xineses o la projecció cinematogràfica on el joc entre la llum i l'ombra defineix la imatge.

Gran animal europeu (fig. 48) podem entendre'l com una visió del toro, molt diferent en relació als quadres anteriors sobre les corridas com *Ad Marginem*. El toro com animal mediterrani, protagonista i no sacrificat al servei de les demostracions i exhibicions humanes de coratge i destresa reconvertides en espectacle públic i romà.

Gran animal europeu, és la visió d'Europa, en aquest moment el 91, vista com un gran animal, vell, pesat, carregat de matèria, de memòria, d'història: una gran balena blanca que circumnavega el món portant a sobre les cicatrius i els arpons dels seus perseguïdors. Barceló sembla sentir així la feixugesa d'Europa, la seva condició d'artista europeu. *Gran animal...*, és un brau espatarrat a sobre de la taula i ple d'elements orgànics, fruits, conills, peixos morts... tot mort, podrint-se en una fusió amb el gran brau, com si tota aquesta matèria orgànica no li fos aliena, sinó que sortís d'ell, tot el que l'ha alimentat al llarg de la seva història, com la imatge del porc a les matances, quan l'animal esventrat, gran matèria, l'animal alimentat serà aliment nou, la renovació, regeneració constant de la

endur per la sensualitat de la matèria. Elements barrejats, acumulats en la seva exuberància, el quadre és també una al·legoria de la pintura: la pintura és sempre, com a matèria, mort, matèria morta; la transformació de la matèria, genera moviment, vida, igual que el quadre genera una altra vida després del present de l'acció de l'artista, en la visió de l'espectador, com a propi moviment de l'obra. Barceló juga amb la matèria de la pintura, com a matèria real que genera imatges i, el que *és* i el que *representa*, es fusiona en una unitat, com el joc de la percepció en el que ja és tan real la imatge com el seu simulacre, les figures reflectides a la paret com les que projecten la imatge, la pintura com a matèria i imatge en una mateixa visió.

La relació d'aquestes taules amb la "natura morta", entesa com a gènere històric, va poc més enllà del joc irònic. A Barceló no l'interessa en absolut fer una relectura de la natura morta entesa des del punt de vista del simbolisme dels objectes que s'hi troben i del seu significat literal, religiós, al·legòric, del sentit figurat segons la moral, o sentit anagnònic propi de les natures mortes del segle XV i XVI, en què aquest tipus de pintura dona testimoni dels canvis soferts per la consciència i les mentalitats, la sensualitat, la idea de la mort i els nous coneixements especialment en el camp de la ciència; o al segle XVI i principis del XVII en què les pintures de cuines, menjars, taules preparades per al convit, tot envoltat de motius bíblics, eren un pretext per a reflexionar, o reflectir, sobre els propis hàbits de consum i sobre l'actitud en front de la nova riquesa que la millora dels mètodes de producció agrícola portaren.

Les taules de Barceló, poden resultar d'una fusió amb els quadres *The Slaughtered Ox* (*El bou dessollat*, 1655), i de fet, varis quadres de Rembrandt, especialment retrats i autoretrats, pel tractament de la matèria; *Finis Gloriam Mundis*, 1671-72, de Valdés Leal, per la càrrega al·legòrica i la imatge del procés de la matèria orgànica; i obres de Dubuffet com *Table paysagée*, 1951, de mateixa temàtica i similar representació i tractament matèric; igual que alguna relació amb Soutine, pel que fa al tractament orgànic de la pintura i en el mateix tema. Tots aquest, amb la natura morta, la matèria orgànica, ens remeten a la carnositat de la matèria com a ofrena, com a passió i, a vegades, com a sacrifici.

Barceló utilitza els elements que conformen la natura morta, no considerats individualment, sinó com a gran massa matèrica, un tros de la natura, acumulació de matèria posada sobre la taula de la que sobresurten, contrastant, el ganivet i el llibre com a únics elements no orgànics i simbòlics. Barceló recrearà, en aquestes taules, la mateixa estructura, el format quadrangular de la taula en clar joc amb el format similar del quadre, com una constant al·lusió, o metàfora, del fet de pintar, a la mateixa pintura, també matèria en transformació. El format de la taula, dintre del qual o sobre el que tot hi pot tenir lloc, i al voltant del qual hi ha el buit, equival al mateix format de la tela sent un paral·lelisme amb el mateix quadre dintre dels seus límits tot és també possible. La taula en quant a forma, matèria i contingut, és una metàfora i un equivalent de la pintura, del quadre com a límit, com espai delimitat, de la transformació de la matèria, i de l'experimentació que és intrínseca per a la necessària evolució de la pintura i al fet de la

creació, igual que a sobre de la taula dins la cuina o al quiròfan.

En totes aquestes taules del 91, començant per *Gran animal europeu* (fig. 48), la més primerenca i diferent, *Taula dibuixada* (fig. 49), *Taula Paradiso* (fig. 50), o *Taula de peixos*, Barceló utilitza el mateix esquema, la mateixa construcció, la taula just dibuixada lleugerament, insinuada o esquematitzada, en la mateixa perspectiva que ja utilitzà per a representar les taules a quadres del 84 amb un punt de vista alt, picat que permet disposar de tota la superfície. La taula carregada de matèria negra, molt negra, que sobresurt vessant de la taula, i tota la taula envoltada d'un espai groc, lluminós, buit i contrastat amb la taula, espai pla i matèric definit a grans traços gestuals i esquitxat de la negritud de la matèria, brut de burilles i de grums matèrics. La llum que envolta la negritud, el groc lluminós no il·lumina la matèria ennegrida, la contrasta, i el mateix contrast groc-negre esdevé la forma pictòrica de la llum. L'obscuritat de la matèria és envoltada de llum, o més aviat, la matèria és superposada al fons lluminós, que no il·lumina sinó que contrasta que ve a ser la mateixa forma de fer visible, de definir. Groc i negre com a contrast cromàtic i contrast formal, com envoltori i recipient de la matèria, la taula plena de matèria morta, negra, fosca, mentre que el fons de llum és vital, clar,...la llum o el sol i la fosca, la nit i el dia, o mort i vida. Contrast, unió de contraris, com la natura. L'exuberància matèrica de la taula en contrast amb el buit circumdant que aïlla la figura, és com la confluència de dues vies, que en certa manera apareixeran separades en obres immediatament posteriors, per una banda el barroquisme de l'exuberància (*Sopa amb plat vermell* (fig. 67), *De Rerum Natura*) i per l'altra un cert existencialisme, el buit i l'aïllament (*Le bal des pendus* (fig. 69), o *Blanc de zinc, blanc de plom* (fig. 70).

L'espai que envolta la taula és com un gran sol vital en contrast amb la foscor de la matèria morta sobre la taula. La llum, en les taules de Barceló, es troba al voltant, com l'aire, de les coses que existeixen i devenen a pesar de la pròpia percepció, o és una il·luminació que ve del darrera, un joc d'ombres i llum, com les ombres xineses o la projecció cinematogràfica on el joc entre la llum i l'ombra defineix la imatge.

Gran animal europeu (fig. 48) podem entendre'l com una visió del toro, molt diferent en relació als quadres anteriors sobre les corridas com *Ad Marginem*. El toro com animal mediterrani, protagonista i no sacrificat al servei de les demostracions i exhibicions humanes de coratge i destresa reconvertides en espectacle públic i romà.

Gran animal europeu, és la visió d'Europa, en aquest moment el 91, vista com un gran animal, vell, pesat, carregat de matèria, de memòria, d'història: una gran balena blanca que circumnavega el món portant a sobre les cicatrius i els arpons dels seus perseguidors. Barceló sembla sentir així la feixugesa d'Europa, la seva condició d'artista europeu. *Gran animal...*, és un brau espatarrat a sobre de la taula i ple d'elements orgànics, fruits, conills, peixos morts... tot mort, podrint-se en una fusió amb el gran brau, com si tota aquesta matèria orgànica no li fos aliena, sinó que sortís d'ell, tot el que l'ha alimentat al llarg de la seva història, com la imatge del porc a les matances, quan l'animal esventrat, gran matèria, l'animal alimentat serà aliment nou, la renovació, regeneració constant de la

matèria. Tota la massa matèrica que es troba a sobre del brau i de la taula, és com el mateix menjar que l'ha alimentat. *Carn fa carn* (94 x 130 cm) ens deia Barceló en el seu quadre del 1983, en el que representava una breu cadena natural alimentícia, de mort i vida. La negritud en què Barceló representa tota aquesta matèria ens evidencia la pèrdua de color, com a signe de vitalitat, la putrefacció de la matèria i alhora l'homogeneïtat que assoleix en aquest estadi de mort i putrefacció. Barceló utilitza la referència al llibre en totes les seves taules, com a contrast clar entre tota aquesta matèria canviable i primària, i el llibre -símbol de coneixement i d'artifici-, que aquí quasi cau de la taula es troba obert i penjant a un cantó, és simplement un gest, un moviment, igual que la cua del brau, els peixos i pràcticament tota la definició que fa la matèria de les imatges, i especialment el fons circumdant definit amb el gest, el moviment del gest que dóna forma a un gerro amb flors, clar contrast d'allò bell amb allò brut de la major part del quadre, com el moviment que genera la imatge d'un peix, moviment que segueix en l'aire que l'envolta, el gest que repeteix el moviment més enllà de la pròpia figura definint l'atmosfera, l'embolcall espacial de tota forma, com la representació d'un eco o de l'aura de les formes. Aquest gest, congelat en la matèria, fa que la pintura sigui sempre la plasmació d'un present, el present absolut del procés de creació, amb els gestos i moviments com a empremtes congelades. Els llibres, que condensen un passat, ens obren aquest ventall de temporalitat, el temps present del significant, porta també al temps pasat de la significació, el llibre com a al·lusió constant a la cultura, al temps passat, mentre que el quadre, l'obra finalitzada és una projecció al futur.

Taula dibuixada (fig. 49) és un treball sobre el mateix procés de creació, o de transformació. Aquí la taula i els elements, més lligats a la clàssica representació de la natura morta amb la incorporació de calaveres barrejades amb fruites, animals de caça, peixos, pops, copes i cadafs, ganivets i el llibre, contrastant una certa transcendència dels objectes representats i el seu significat simbòlic que els hi atribuïen les vànitas, amb el caràcter irònic amb que Barceló les tracta, agafant més literalment la denominació de natura morta, plantejant la matèria morta i la matèria pictòrica com a una mateixa capacitat de transformació, joc irònic també en el contrast entre el significat transcendent que s'atribuïa a aquests elements i la manera com els representa; el joc és precisament aquí entre el significat, el *què* de l'objecte i el *com* de la representació, conscientment irònica, intranscendent i desmitificadora pel que fa a l'història de l'art, al passat i a la pròpia Pintura. Aquesta consciència és el que fa que les obres de Barceló, amb les referències a la història de l'art, a la tradició, no esdevengui aquí una obra kitsch. Les taules plenes de matèria són ara jocs i una relectura de la mateixa pintura, però en el fons de tot això Barceló ens parla de matèria en transformació, de moviment, canvi, regeneració. La matèria en transformació, plena de correspondències vitals, terrenals, temporals...i pictòriques.

Taula dibuixada és l'evidència d'un procés. L'artista sembla haver aturat el seu procés habitual de generació del quadre en un estadi previ a l'acumulació total de la matèria que

defineix la imatge. L'estadi dibuixat, el dibuix de la pintura, mentre que a una zona del quadre la matèria ha seguit definint la seva imatge, uns peixos i fruites apareixen matèricament definits, com si es tractés d'un temps posterior i el procés hagués continuat en un lloc mentre que a l'altra part s'hagui parat el temps. Estadis d'un mateix procés, moments, temporalització d'aquest procés, en una evidenciació de la pròpia generació de la imatge, i la definició d'aquesta, dibuix i matèria, el dibuix, la imatge dibuixada és ja imatge, contornejada, just insinuada com a traç. Imatge traçada, quasi despallada de la matèria que sovint s'acumula sobre els traços per definir les imatges de Barceló, quan a més d'imatges, són pura matèria en transformació. Aquí el dibuix, el traç, és com la matèria primera de la imatge pictòrica, la larva, quan l'acumulació de la matèria crea la imatge total al dotar-la de memòria i temps. Aquest estadi temporal de la imatge dibuixada també és un estadi mental: la imatge difosa, subtil, el record, la memòria, on les imatges semblen ser traços mancats de la consistència i l'opacitat de la matèria. L'acumulació de matèria és aquí acumulació de traços, ondulacions que s'uneixen per definir objectes i figures a sobre de la geometria de la taula, també dibuixada, sobre el fons unitonal.

Taula paradiso (fig. 50) és un diàleg amb l'escriptor cubà José Lezama Lima, i concretament amb la seva novel·la *Paradiso*. Les correspondències entre matèria, memòria i imatge, o la voluntat d'establir noves relacions amb les coses, buscat constantment en l'obra de Barceló, també ho veu refectit en l'obra de l'escriptor cubà, un altre creador illenc que sent una mateixa necessitat d'explicar-se la realitat marcat per un similar prisma geogràfic (illa-mar), solar i barroc. Lezama Lima és un escriptor d'imatges, un fabricant d'imatges mitjançant la literatura. Es recrea en el llenguatge, l'ofici d'escriure, però construeix la narració amb les imatges, la recreació o creació de les imatges vivencials, de la memòria, de la infantesa, com diu "*la infancia de cada uno es la eterna novela, unos la escriben y otros, no*"⁴³. Lezama diu que si desaparegués la imatge el món quedaria en tenebres. La imatge és el tema central de *Paradiso*, en un món de sensacions, una història de desitjos traduïda a imatges, en mescles alquímiques i sinestèsiques. El mateix nom del protagonista de la novel·la, José Cemí, té un clar significat pels cubans: cemí, un ídol, una imatge... "*una de las obsesiones mías ha sido la imagen, por eso uno de los personajes, si no el central, por lo menos el impulsador central de la novela, se llama Cemí*"⁴⁴. La profusió de *matèria* origina una obra d'elevat barroquisme, exuberant, on el caràcter físic, matèric de les coses té un gran protagonisme.

*"Mi novela (Paradiso) está dentro de un barroco fervoroso que asimila todos los elementos del mundo exterior, procura destruir unos, assimilar otros y, con ese fervor, logra su expresión un poco más barroca que gótica... lo gótico es casi inalcanzable para el hombre contemporáneo, que es un hombre muy dividido y muy subdividido"*⁴⁵

⁴³ José LEZAMA LIMA, *Paradiso*, pàg. 16

⁴⁴ *Ibid.*, pàg. 64

⁴⁵ *Ibid.*, pàg. 60

No és tant un detallisme descriptiu el que importa, ni tan sols la narració d'una història, sinó la recreació, la provocació de les imatges totals, amb totes les seves *profusions*, amb tots els seus efluvis. En aquest context allò que pot semblar anecdòtic, detallista, secundari o intrascendent dintre de la unitat total de l'obra, esdevé clau per a la transmissió d'aquesta atmosfera exuberant, d'aquest *paradís* on cada element, per insignificant que sembli, pot ser essencial per a la visió del conjunt, per a copsar la totalitat de l'obra, feta sempre de fragments. A la història, a l'argument de *Paradiso*, a la narració de la novel·la, en van enfilant, van florint, una profusió d'imatges, de fragments, no estrictament narratius, ni desenvolupadors de l'estructura i el fluir de la novel·la però tan necessaris per a l'essència d'aquesta com la pròpia història, l'atmosfera: descripcions culinàries, fets, accions, pensaments dels personatges (la majoria relacionats amb el menjar, la pintura, i la cultura literària i artística), reflex d'una actitud, d'una manera d'entendre la vida en clara correspondència sempre amb el propi organisme i la cultura, l'aliment orgànic i mental; i la relació constant de l'home amb el naixement, el creixement, la formació de la memòria moral durant la qual l'home, física i mentalment, es troba sotmès a la transformació constant, com a part que és de la matèria. La fisicitat, l'organicitat de les coses, es troba sempre sotmesa a la transformació, al moviment... i, les imatges són també matèria en moviment, fusió de matèria i memòria.

És evident que hi ha elements concrets de Lezama Lima que coincideixen més directament amb aquestes obres de Barceló, com la taula plena d'aliments crus, cuinats, en transformació... com la cuina, lloc de metamorfosi, i la profusió de matèria orgànica transformable. L'alquímia de la taula, la cuina com a metàfora del procés pictòric, condensada o resumida en la idea-imatge del banquet, de llarga tradició artística, des del *Darrer Sopar* fins a, per exemple, un referent més contemporani com és la pel·lícula de Peter Greenaway *The cook, the thief, his wife and her lover*, del 1989; on la matèria orgànica bruta, que passa per la cuina fins arribar a la taula, sofreix una transformació paral·lela a les vides dels personatges i a la seva història, en un clar sentir barroca, on la bellesa, l'esteticisme i la simetria contrasten amb la descomposició de la matèria i el progressiu procés de degradació, fins a la mort i al canibalisme com a excés gastronòmic. La cuina és una rèplica de l'infern accentuant el seu caràcter simbòlic amb l'ús de colors primaris. En aquest film Greenaway confronta la bellesa de l'art -encapçalat per una pintura de Franz Hals- amb les conseqüències de la seva explotació comercial a través d'un progressiu procés de degradació. Es confronten el procés de descomposició de la matèria i la cultura a través de la biblioteca i el seu caràcter enciclopèdic, la cuina i la biblioteca, natura i cultura.

Lezama Lima ens diu que el banquet és d'arrel barroca i que en un afany dionisiac i dialèctic es vol assimilar el món exterior. També accentua el sentit alquímic de la matèria, "*tres libras de cinabrio con una libra de miel, secados al sol y convertidos en cápsulas del tamaño de un grano de cañamo; si se toman diez cápsulas durante un año se logra la inmortalidad*". l'alquímia de la matèria per a guanyar el temps:

“La búsqueda de la gota de oro, del licor de la inmortalidad, se hacía equivalente con el concepto de lejanía, llegar a la isla poblada por los inmortales. La preocupación del alquimista era liberarse de la sucesión del tiempo... Ese polvo dorado penetrando en las cinco entrañas, era el tema taoísta de las mutaciones del no ser al germen o la imagen, es decir, la lejanía penetrando en lo inmediato, en lo fenoménico”⁴⁶

La matèria convertida en imatge guarda en ella tot el temps, amb la memòria. *Paradiso*, és com la taula de Barceló, un món total, un petit món sencer i aïllat, una amalgama de matèria que conforma la imatge total, on la regeneració de la matèria és la mateixa vida, i on no és tan important l'objecte concret sinó la manera de transmetre el sentit global de les correspondències entre les coses, l'atmosfera que les envolta i les fa participar d'un conjunt a partir de la seva més pregona singularitat:

“El melón debajo del brazo era uno de los símbolos más estallantes de uno de sus días redondos y plenarios.(...) A paso de carga se dirigió al comedor, puso el melón de Castilla sobre la mesa y con su cuchillo de campaña le abrió una ventana a la fruta, empezando a sacar con la cuchara de la sopa lo que él llamaba 'la mogolla', 'lo mogollante', volcando sobre un papel de periódico gran cantidad de hilachas y semillas que atesoraba el melón. Con el cucharón, una vez limpia la fruta y ostentando su amarillo perfumado, la empezó a llenar de trozos de hielo, mientras el olor natural de rocío que despedía la fruta se apoderó de todo el comedor.”⁴⁷

La natura morta a sobre la taula és també un paisatge tancat, un fragment, una illa. Mescla de natura morta i paisatge, les taules de Barceló estan aïllades, envoltades d'un fons lluminós i buit que contrasta amb la seva negritut i profusió matèrica. La matèria i el buit, la memòria i el desert. L'illa envoltada de l'inconscient del mar. La matèria és negritud, propera a la putrefacció, la transitorietat dels estadis vitals. Només destaca el vermell del llibre i el blanc del ganivet, les matèries més duradores, o millor dit, amb un temps diferent al temps de la matèria orgànica. La matèria “morta” carent de llum. La llum prové del fons, l'espai circumdant és lluminós, groc, contrastat. La diferència cromàtica que semblen tenir taula i fons augmenta més la sensació de profusió, d'exuberància matèrica però especialment de solitud, d'aïllament. L'home carregat de memòria, de cultura (llibre), de tècnica i ofici (ganivet o instrument) i de transitorietat, està sol, és sempre per ell mateix una illa i en aquesta illa s'hi defineix un món sencer, el “paradís” que la creació pot guanyar a la vida.

⁴⁶ J. LEZAMA LIMA, ob.cit., pàg. 42,41

⁴⁷ *Ibid.*, pàg. 123

21. QUADRES I DIBUIXOS D'ÀFRICA, 1991-1994 (figs. de 51 a 66)

" A Àfrica els meus ulls! el fet de l'home de l'art, creador de comentaris visuals sobre si mateix, que se'n va a Mali i s'hi fa una màquina de viure i d'expressar-ne el sentit i el Sentit, fa apareixer la figura individual i personal d'aquell que incorpora la natura de la terra a través del cos de la natura que és la només seva irrepetible, inconsolable, extenor, pròpia, pública..."⁴⁸

Barceló va viatjar a Àfrica, instal·lant-se temporalment a Mali, per primera vegada al 1988, i des de llavors Mali es convertiria en el seu taller-territori on hi treballa igual que als tallers de París i Mallorca, entre els que divideix el seu temps.

Pel que fa als quadres, contrasta l'exuberància dels grans formats pintats als tallers de París i Mallorca, amb l'austeritat dels quadres de petit format i els dibuixos fets a Àfrica al davant, o, millor dit, dins del motiu. Des del 1988 centenars de dibuixos reflecteixen les estades de Barceló a Àfrica. Aquest dibuixos junt amb quadres de petits formats, tenen un caràcter quasi antropològic i, com diu Enrique Juncosa:

"Com en l'obra de Delacroix, en els (dibuixos) de Barceló apareix un sotmetiment absolut de qualsevol valor a la comunicació de la consciència individual. Sense prescindir mai de la realitat, el món que ens presenta procedeix de l'observació de la natura i l'ordenació metòdica del coneixement, i el que aquí queda reflectit no és un paradís misteriós i decadent d'un orientalisme literari, sinó un món palpable resultat d'un afany de comprensió i coneixement d'allò elemental.(...) L'aproximació de Barceló a la realitat africana d'aquest poble és, en qualsevol cas, el resultat de la convivència i l'assimilació sensorial del paisatge..."⁴⁹

Del viatge de sis mesos de Delacroix al Marroc en sortiren molts dibuixos, estudis i aquarel·les, que també donarien lloc a vàries teles, tots impregnats de l'atmosfera, dels paisatges i les gents del Marroc. Al 1832 va escriure al seu amic Frederic Villot: "Si alguna vegada té vostè uns quants mesos que perdre, vengui a Berberia, aquí veurà *allò natural*, que en les nostres terres sempre se disfressa, sentirà a més la preciosa i rara *influència del sol que li dóna a tot una vida penetrant*"⁵⁰, o el que escriu al seu amic de la infantesa Jean-Baptiste Pierret:

"Enmig d'aquesta naturalesa vigorosa, experimento sensacions semblants a les que tenia

⁴⁸ Blai BONET. "Miquel del desert" al catàleg *Miquel Barceló*. Barcelona: Galeria Salvador Riera, Juny, 1992, pàg. 8

⁴⁹ Enrique JUNCOSA. "De rerum natura" al catàleg *Miquel Barceló 1984-1994*. València: IVAM, 1995, pàg. 104

⁵⁰ E. DELACROIX. *Viaje a Marruecos y Andalucía, 1832*, pàg. 27

a la infància. Potser el record confús del sol del Midi, que vaig veure en la meva primera joventut, desperta en mí... A vegades em quedo perplex, i estic convençut de que no reflecteixo d'allò més que una ombra.”⁵¹

Al 1992 Barceló i l'escriptor Paul Bowles editen *Muy lejos de casa*, una novel·la curta amb il·lustracions de Barceló i text de Paul Bowles. L'obra és una visió sobre la confrontació entre dues civilitzacions, la representada pels occidentals establerts en el context equatorial de l'Àfrica negra de parla francesa i la representada pels mateixos africans. En aquesta obra es pot detectar un paral·lelisme entre el protagonista de l'obra, també pintor, i Barceló, sent en certs fragments una descripció del pintor i el seu procés de creació lligat indistricablement al context territorial i humà:

“Tom és completament conscient del que passa al seu voltant, i concentra la seva atenció en els menors detalls, de manera que aconsegueix objectivar aquests detalls, mantenint-se així fora i allunyat d'ells. Pinta el que té davant dels seus ulls en el moment que sigui, en la cuina, o en el mercat, o a la vorera del riu: llegums, o fruites en l'acte de ser tallades, sovint amb el ganivet clavat encara en la carn, gent banyant-se o peixos del Níger.”⁵²

Aquesta immersió en la realitat i el context, l'assimilació del paisatge i dels gestos quotidians de la gent, i una certa recuperació de la relació amb la terra deixada a la infantesa, ressona en aquests *flashos* d'Àfrica de Barceló. La vida marcada per l'eliminació de l'artifici, on tot es genera a partir de la necessitat, i és la necessitat la que regeix les relacions amb les coses. L'home i la dona en el seu context natural, el paisatge i la quotidianitat. L'home treballant o descansant. L'home individual i l'home col·lectiu. La banalitat del gest i el fer quotidià convivint amb la tragèdia, l'amenaça també quotidiana dels elements. La banalitat anecdòtica, que la fa més quotidiana i més intranscendent: l'home que descansa a sota de la taula, a l'ombra (fig. 61 i 63), o les dones banyant-se en grup al riu, rentant-se el cap (fig. 59 i 60)...

L'aigua, per necessitat, per excés o per absència. La fusió de l'aigua amb la terra i l'home generen aquets petits quadres i dibuixos, materialitzats amb el fang, la matèria fangosa i l'aigua bruta. L'aigua és una constant del paisatge i condició de vida, el color i el traç del pintor traspuen i estan amarats d'aquositat, igual que el sol i la calor, borrossitat i indefinició de contorns i traços; elements vitals i necessaris, condicionants d'un territori i hàbitat que poden esdevenir tràgics proclius a les inundacions a les sequeres i, en conseqüència, a les malalties i a la fam que aquestes poden provocar. L'aigua per excés o per mancança ho condiciona tot, la vida i la mort, persones i animals estan en contínua relació i sotmesos al paisatge i a les circumstàncies naturals. L'aigua de les inundacions no és aigua clara, és tèrbola, ho arrossega tot i agafa el color de la terra que ha arrossegat.

⁵¹ E. DELACROIX, ob.cit., pàg. 21

⁵² P. BOWLES. *Muy lejos de casa*, 1992, pàg. 25-26

El tema de les pluges, ja tractat a *Le deluge* i *Saison des pluies*, del 1990, i constantment al·ludit en els quadres de petit format, pintats a Mali banyat per la mateixa aigua. *Kulu be bukan* o *Kulu ani gufa* (fig. 51) són treballs sobre les inundacions i sobre el riu, la forta presència del riu Níger sobre el que suren piraigües carregades de matèria, tema que desenvoluparà en quadres d'estudi, de gran format, i a la tornada a Europa, amb obres com *Plujacontracorrent* o *Issa beri* (fig. 52) en els que el caràcter més auster, cru, més proper a l'experiència viscuda dels petits formats, és substituït per l'exuberància, la recreació amb la imatge, la matèria i l'èpica de l'aconteixament. Piraigües atapeïdes de gent i animals naveguen o són transportades per la corrent, per l'aigua agitada, mostrant el nomadisme -voluntari o involuntari, però sempre fruit de la necessitat- com a sistema de vida que assimila la tragèdia com una continuïtat, i que troba una nova metàfora -nova en la iconografia de Barceló- en el devenir constant del riu. En altres petits formats es reflecteix una relació amb el riu, amb l'aigua, quotidiana i més lúdica o necessària. *Muso mimbe bakano* (fig. 53) o *Ga bu kofe*, i varis dibuixos sobre la relació de la gent amb el Níger (fig. 63), ens posen el riu com a protagonista d'un hàbitat i una manera d'entendre la vida enfront o lligada, per contrast, al desert. La sensació és com si Barceló hagués ascendit a la recerca de les fonts del mar de la seva infància i les hagués trobades en el riu Níger, en una geografia de solitud on les formes primitives s'haguessin conservat gràcies a la distància i a l'isolament. A diferència de les terres banyades pel mar que són comunicades -a la vegada que distanciades- pel mateix mar; el riu només es comunica amb les terres que el contenen seguint un ritme de progressió descendent per acabar depositant les seves aigües al mar on totes les influències fluvials s'igualen i retroben la seva horitzontalitat. La sinuositat de la forma del riu, *Le bucle du Niger*, definirà les figures, les seves ombres i el reflex sobre l'aigua.

Els dies de la sequera, el sol sembla més intens i la deshidratació trenca la terra, convertint-la en un gran trencadís. Tot agafa tons ocres, el color de la calor i de la set ho envaeix tot: el paisatge de la sequera és de pols i mort on la putrefacció és ràpida i integrada en la geologia que només deixa cranis d'animals com a memòria fòssil de la vida, a mig camí entre aquesta i la pols, la terra resseca i monocroma. Expressada aquesta sequera en quadres com *Ciclista* (fig. 54), *Ca* (fig. 55) o *Moto*, de més gran format, en els que la imatge, esquifida i matèrica va dibuixant un lleuger rastre, seguint un camí que mostra sempre, en unes tonalitats ocres, la precarietat de la imatge, de la vida.

Aquesta precarietat en la percepció s'evidencia amb el contrast entre negre i groc, com a les taules, que acaba per definir-se com els colors de l'*africanitat* de Barceló. L'home negre i el paisatge. La pell de l'home i la pell de la terra. Contrast epidèrmic. La negritud, també de la putrefacció, de l'acumulació indefinida dels residus, les deixalles del mar formant ones sobre l'arena representat en el papers sobre el Golf de Guinea. El color que conforma l'atmosfera: "Es va demanar per qué el cel d'aquest lloc no podia ser vertaderament blau, per qué, en canvi, sempre tenia un tenyit gris.(...) la pols enfosquia tant l'aire que les figures en el carrer apenes es veien des del terrat."⁵³

⁵³ P. BOWLES, ob cit. pàg 72 107

La forta incidència de la llum i la presència del desert, produeix el monocrom. La negritud de l'ombra i l'ocre de la llum i l'arena. L'ombra que es produeix per la incidència de la llum, negritud, sol i terra donen colors que es troben interrelacionats. No en hi ha un sense l'altre: l'ombra és evidència de llum. Negre i groc. Llum i ombra, dia i nit, sol i fosca. Sempre el joc de dualitats, de contraris. El contrast epidèrmic es produeix entre la pell de l'home i l'animal, i la pell de la terra, del paisatge, però també amb la pell del quadre, la superfície de la pintura, la matèria. Ambigüitat representació-realitat. Materialitat i planor que el pintor ja té assumida i apresada amb Tàpies, abans amb Miró i les avantguardes de principis de segle. Ja assumida totalment, l'artista jugarà amb les possibilitats d'aquesta realitat o de la tautologia i de la representació, la il·lusió, ja que una i l'altra ara es troben al mateix nivell o lloc conscient.

Quadres i dibuixos del natural, quaderns de viatge del pintor, observador de l'actitud, del moviment, dels fets de l'home en la seva quotidianitat, i ho representa amb mitjans i maneres senzilles, simples, clares i efectives: amb la matèria i l'aigua. El líquid defineix la imatge, el traç ondulant, fet d'atmosfera calitjosa, d'aigua o de calor, fusionats en una monocromia. L'escriptor mallorquí Blai Bonet, va escriure:

“...Miquel Barceló incorpora la negritud en l'africanitat com a accent agut i com a presències sobre la *ideapersonal* en un dels moments de la pintura.(...) ...la revelació de la negritud en l'africanitat presenta, mostra, ensenya la condició real de l'ésser que viu tot sol amb els seus atributs i tot sol amb els seus recursos: cristal·linament *acompanyat* pels seus atributs, *il·luminat* per la companyia dels seus recursos; dels materials i de la companyia que la matèria en neix el sentit d'espiritualitat, el sentit de l'home de Mali i el sentit de Miquel Barceló, que, a Mali i *segons* Mali..., crea el seu sentit de la pintura: *la companyia que la matèria fa a la imatge...*, també la companyia que el real paisatge cercat i trobat fa a la imatge ja no del tot natural del pintor que posa la intel·ligència que li és pròpia sobre les coses que li són davant i no l'esperen...”⁵⁴

Aquests dibuixos i les teles fetes a Àfrica, tenen, pràcticament tots, un sentit antropològic que reflecteix a l'home en el seu medi i la relació amb l'hàbitat, que l'envolta, el condiciona i l'acaba conformant en un joc de correspondències, l'home i el món. La relació amb l'animal i la terra és intensa i necessària. Ases, cabres i monos apareixen sempre amb l'home compartint la quotidianitat. L'ase és l'animal de treball per excel·lència, i la sèrie *Fali munu munu* (fig. 56) recrea la imatge de l'ase treballant, en una simbologia que torna al moviment circular i a l'el·lipsi pròpia de Barceló, en una recurrent imatge que també pot derivar de la *sopamarina*, imatges de la insistència circular, a *Fali munu munu IV* (fig. 57) també apareix el pal vermell (*Marine Soup*, 1984 -fig. 11-), en una altra transposició però en un mateix sentit d'instrument que marca un moviment que no és altra cosa que la continuïtat, la permanència, la superació del temps. Rodar sempre sobre el mateix punt, l'ase fermat, atrapat, condemnat a caminar sempre sobre el seu

⁵⁴ B. BONET, ob.cit., pàg. 10.

propi rastre, recreant un espai circular i un temps també circular: les passes velles es van barrant i es veuen les més recents que també s'aniran esbarrant, en un cicle constant i infinit. Aquesta imatge de l'ase, igual que *Fali wotoro* on l'ase estira el carro conduït per l'home, home i ase són de la mateixa matèria, fets de palla i negritud, són imatges que Barceló copsa a Àfrica però que coneixia a la Mallorca rural de la seva infantesa. A Àfrica retroba la natura, la relació vital de l'home amb la terra, amb els animals, amb els elements, i amb el temps.

En altres petits formats, Barceló reflecteix un sentit més lúdic, com a *Boubou baby foot* (fig. 58), del 1992, i aquí la taula és un futbolí i la natura morta són les peces que representen els jugadors, formades per matèria de colors vius, blau i groc, però imatge ambigua entre les figuretes dels jugadors i el caràcter de matèria enfilada als pals com els ocells dels quadres de penjats iniciats, paral·lelament, al 91 amb *Che Saba* (fig. 69), i que desenvoluparà en grans formats al 92. El petit mico voltant per les voreres del futbolí omple el quadre de dinamisme que accentua el moviment i el sentit lúdic que ja té la taula del joc, i la fusió entre el que representa el futbolí com a joc, o entreteniment importat d'occident, ara universal, i la imatge del petit mico africà voltant a sobre. A Mali poden confluïr l'aspecte més primari i necessari, amb els ressons de detalls importats d'Europa, que allà a partir de la seva aparença superflua acaben amarant-se de la mateixa mescla de pols, aquositat, i negror que impregna l'atmosfera, i de la mateixa relació entre els éssers i les coses. *Animal de 34 anys*, del 92, representa un crani amb els fragments de cada un dels anys que té el pintor en aquell moment, des del 1957 al 1992, fent palés el sentit del pas del temps i la seva desembocadura en la mort. Tot, a Àfrica, on semblen agafar importància les coses essencials, i allò artificial i superflu es dilueix.

Al desembre del 93 i gener del 94, Miquel Barceló va realitzar uns treballs sobre papers devorats en part pels tèrmits (fig. 65 i 66), en un interès més per ampliar en la superfície pictòrica, l'infinitud, la profunditat (perspectives, forats pintats o reals...), presentant sempre escenes de la vida quotidiana, natures mortes i paisatges, sent tan important el joc de la superfície i de la matèria com la contundència del contingut, que passen a ser indistingibles en la fusió del quadre. La matèria sòlida o diluïda i les mateixes textures i forats del paper configuren la imatge, igual que la vida a Àfrica està determinada per la relació de l'home amb la terra. Sobre el paper Barceló defineix un espai i una atmosfera de cruïra i essencialitat, vida i mort. La materialització de tot això mitjançant recursos i elements propis del lloc, en aquesta fusió entre l'home i el territori definida per la necessitat, l'essentialitat, entesa no com a simplificació formal, sinó com contraposició a l'artifici.

Després dels *quadres blancs*, a Mali, Barceló es retroba amb la força de la pintura. Travessar el desert i després quedar-se mesos a un lloc amb un grup reduït, on és un estrany, i només viure intentant aprendre.

22. SOPA AMB PLAT VERMELL, 1992 (fig. 67)

L'evolució de les *Taules*, entenem que porta al pintor a dues vies en les que treballa simultàniament durant el 1992. Per una banda, una opció més barroca, on l'acumulació de la matèria a sobre de la taula el porta a optar per aquesta profusió, passant a eliminar la taula i el seu espai circumdant. La matèria serà absoluta, multiplicant-ne l'exuberància respecte a les taules, i recreant-se en la definició dels elements que conformen aquesta exuberància. El cromatisme usual en les *Taules*, groc, negre, blanc i vermell, es manté, però ara apareix amb més força el vermell, mentre que el groc s'apaga en un ocre i crema, i la intensitat del negre esdevé un joc de grisos. La intensitat del vermell restarà intensitat als altres colors que es desfan en matisos, igual que la massa matèrica es desfà en formes dibuixades molt concretes. L'acumulació matèrica, formada pels mateixos ingredients que a les *Taules*, animals, vegetals i peixos, alguns llibres i el ganivet, esdevé matèria pictòrica, pintura, envoltada del cercle vermell -el plat- que és el contenidor de l'aliment, la matèria alimentícia, igual que el quadre és el contenidor de la matèria pictòrica. Més enllà del cercle vermell, límit del plat equivalent als límits del quadre, només hi ha el dibuix d'allò que esdevé matèria a dintre del plat. I gual que a *Taula dibuixada*, Barceló juga amb el dibuix i la pintura com a passos d'un procés, com a marques, evidències de temps diferents, d'estadis temporals successius, però especialment signes de la memòria i de la materialització com a estadis de l'artista i del procés de creació, de la imatge indefinida de la ment, la idea, a la materialització en l'obra, la fisicitat del quadre. Temps i espais variables. Joc amb el quadre i la representació com a generació d'expressions i conceptes diversos, lligades a les maneres de fer. Espai, temps i matèria són recíprocs, es troben lligats.

L'exuberància d'aquestes obres té un caràcter absolutament Barroc, en el sentit que donava Severo Sarduy, que ja hem transcrit a la pàgina 114 d'aquesta tesi.

Temps i espais variables, continus i autònoms, lligats en la mirada de l'espectador, que unifica i totalitza els temps i els espais del quadre, que són de fet, punts de vista diversos unificats en un tot, però que cada un d'aquests punts de vista, o espais, implica la distribució de les pròpies matèries i el fluir dels seus temps. Tot coexisteix en el quadre i alhora manté la seva variabilitat.

Els *objectes* que integren aquestes natures mortes, com queda clar al quadre *De rerum natura* amb el seu títol, provenen de tota l'oferta de la natura, així, com si es tractés d'una peculiar arca de Noé convertida en sopa alimentícia, hi ha una representació del món vegetal i animal en els seus hàbitats de terra, mar i aire. I, com aportació de l'home, el ganivet i els llibres. Tot mesclat aconseguint una fusió total i, per tant, un nou producte iconogràfic creat.

Essent, també, una fusió entre els quadres de les taules i la sopa: tota la matèria de la superfície de la taula és ara a la sopa, dintre d'un gran plat vermell, com el vermell del pal que remenava la matèria a *Marine soup*, i el que allà era aigua i mar ara és matèria

orgànica i cultural, com la fusió que conforma al pintor, que es mou circulant entre Europa i Àfrica, la memòria cultural i la natura. Tot en un territori en el què la matèria, en la seva profusió i exuberància, esdevé saturació, però també la vida, expressió del plaer, la festa de la carn, el carnaval davant del dejú de la quaresma.

O els llocs de la matèria amb la seva exuberància i transformació, com el mercat, la cuina, la taula, el plat, ... la natura.

23. *LE BAL DES PENDUS*, 1992 (fig. 69)

"Au gibet noir, manchot aimable,
Dansent, dansent les paladins,
Les maigres paladins du diable,
Les squelettes de Saladins."⁵⁵

Paral·lelament a les *Sopes* anteriors, Barceló treballa en unes obres d'aparença oposada a les sopes exuberants. És un joc de contraris, la dualitat que conforma l'existència, vida-mort, plaer-dolor, nit-dia, etc. que no es pot entendre en un quadre, sinó en el sentit global de l'obra, del procés de treball, que s'entén com un diàleg permanent entre les obres, els quadres i l'autor. Ara la Quaresma substitueix el Carnaval. A la saturació anterior oposarà una mena d'ascetisme o una barreja entre misticisme i existencialisme, marcat per l'espai buit i les figures aïllades. La riquesa de la matèria alimentícia enfront de la matèria quasi putrefacta, la precarietat de la matèria morta. L'animal mort ens és mostrat de dues maneres absolutament diferents, dues visions del mateix autor: en una, l'animal és aliment, la festa de la carn, el plaer; a l'altra, és mort, absència de vida, precarietat de la matèria putrefacta que tendeix a la desaparició, al no-res. En uns s'evidencia la força de la presència i en altres l'actitud de l'absència. El barroquisme enfront (i no contràriament ja que no ho entenem com a contradicció, sinó com a complementari) d'un existencialisme més proper a Giacometti, amb el que guarda paral·lelismes en la definició i expressió de les imatges, i de Bacon amb l'actitud i concepció de la figura, humana o animal, com a deformació, la imatge deformada i aïllada en un espai buit com a expressió de la solitud i la mort.

Dels primers treballs sobre els animals penjats, hi ha el quadre del 1991 *Che Saba* (fig. 68), fet a Àfrica, on tres ocells de matèria ocre, esfilagarsada i gotejants pegen cap per avall sobre una superfície on la resta de la matèria és expulsada cap a les vores de quadre envoltant-lo com un marc.

Animals penjats pel coll o per les potes, com pegen els animals morts als mercats

⁵⁵ A RIMBAUD, "Bal des pendus". *Obra completa en verso y prosa*, pàg. 199. (edició bilingüe)

africans o com feien els pagesos balears, penjant ocells morts als bouers per espantar així als ocells vius i evitar que hi entressin. El ball dels penjats és una mena de mostrari de mort, la matèria morta penjada, exhibida, mostrada, penjant d'una línia vermella (línies, pals, horitzons, límits vermells apareixen sovint en aquests últims quadres de Barceló, amb l'antecedent del pal vermell de *Marine soup*), com assecant-se, més que no pas en el sentit alimentari d'altres animals morts, aquests penjats semblen deixats a l'acció del temps sobre la matèria, abocats a la putrefacció i a la desaparició, el seguit horitzontal de penjats acaba amb uns penjolls, quasi fils, just el record esfilagarsat de la matèria que fou vida. El procés de la putrefacció fins arribar al no-res, a la mateixa negació de la matèria, aquí hi ha l'acritud de la mort com absència, desaparició. És la negació de la mort de les sopes alimentícies on es participa d'un cicle en el que la mort s'entén com a transformació. L'animal és sacrificat per l'home com a font d'aliment no com a diversió, i ho és tant a Àfrica, com a Mallorca o a París, el que canvia és la percepció d'aquesta mort i el ritual sota la que es produeix. Barceló, en aquests quadres, unifica el ritual de la mort de l'animal en el gest, la imatge de l'animal penjat o crucificat, els rituals africans de la carn, la matança del porc a Mallorca, o les matances *asèptiques* dels escorxadors urbans, tot assoleix el caràcter primari i la cruessa del fet, transcendent-lo.

Al quadre *Blanc de zinc, blanc de plom* (fig. 70), també del 1992, l'al·ludició o la presència de la mort és més evident: una gran cabra crucificada cap per avall, amb un pop estrellat entre les cuixes, o potes, i el cap de la cabra penjant enganxat a una calavera. La mort és al·ludida, o presentada, a la manera de les *vànitats* barroques, amb la presència de la calavera. El quadre ens suggereix la idea d'altar religiós, de ritual i sacralització. Aquesta imatge de la cabra espatarrada, també la trobam entre la profusió matèrica a *De rerum natura* i és molt treballada per Barceló en cartells i en dibuixos i treballs sobre paper, en els que apareix estirada sobre la taula; la cabra és molt abundant a Àfrica, però també els terrenys esquerps que envolten el seu taller-vivenda a Mallorca estan poblats per cabres salvatges, que el pintor a caçat sovint, sent normal trobar-se amb cranis de cabra al caminar per aquelles terres, des de la muntanya a la vora del mar. Aquí a més de la mort també és present el sexe en forma de pop col·locat sobre la vagina de la cabra, com en un fragment de *Paradiso* de Lezama Lima on es compara la llengua en relació al sexe amb un pop, i la postura *sinuosa* de la cabra, encara que morta, no és sinó una forta imatge grotesca sobre la relació ambigua entre el sexe, la reproducció i la mort.

En tots aquests quadres, hi ha també, just dibuixada a la part inferior de la tela, la silueta d'una poma esmitjada, com apareixen molt en tota la seva obra les fruites tallades com imatge de la dualitat d'un mateix ser. I tant a *Le bal des pendus* com a *Blanc de zinc, blanc de plom*, a més de les pomes hi ha la subtileza del dibuix d'uns fruits o llavors començant a germinar en sentit ascendent, oposant-se al descendent dels penjats; el dibuix que defineix aquests detalls és l'inici, la gestació de la matèria que configurarà la pintura. La sinuositat de la línia del dibuix enfront de la duresa de la matèria, actuen aquí com a naixement i mort, principi i fi. Inici i final, el mateix procés del quadre, de la pintura. Per què a més de l'expressió de les imatges, Barceló en els seus quadres, amb el que es diu i

com es transmet, sempre està parlant de la mateixa pintura, del fet de pintar. Així la imatge de l'animal penjat, la mort, i les petites germinacions, la matèria i el dibuix, són també metàfores de la pintura i del procés de creació. A la superfície del quadre, de forta càrrega matèrica hi ha adherit un mosaic de dibuixos sobre paper, fets prèviament pel pintor com fa sempre en el seu procés de treball, i sobre aquests dibuixos es pinta el nou quadre, quadre que ho guarda tot en ell mateix, el principi i el final, com a procés de la pintura i com a representació de la vida, la gestació i la mort. La pintura ha crescut sempre sobre ella mateixa, negant-se constantment, com una germinació. Aquesta unió en un sol quadre del dibuix i la matèria pictòrica, tractats individualment com a estadis temporals diferenciats i successius, i fusionats en una sola imatge, el quadre, evidencien un tractament del temps mitjançant el *sincretisme*, és a dir, temps que són successius en la realitat individual però no en el temps global i la natura, es fusionen en el quadre.

Aquestes imatges diferenciades no són sinó varietats tonals generadores del contrast que dona força a les obres donant-lis també una forta ambigüitat, movent-se entre un cert lirisme, el to metafísic, i entre el to satíric o allò grotesc. Sempre el risc de Barceló es troba en aquesta ambigüitat produïda per les varietats tonals i en la conciliació de contraris, que fa que la seva pintura es mogui sempre en els límits.

24. QUADRES DE RELLEUS, 1993-94 (figs. de 71 a 77)

Durant el 1993 Barceló es dedicarà especialment a l'escultura, que ja havia treballat esporàdicament, però no amb la dedicació d'aquest moment. Sopes i animals fosos en bronze, amb un marcat expressionisme, on el gest, l'empremta de la mà i la tactilitat defineixen la imatge, que es resol amb una mescla entre la ironia i un sentit lúdic i la precarietat, la negritud de la imatge és present aquí amb total intensitat però no deixa de ser la mateixa de les pintures. El ressò a les escultures de De Kooning o de Giacometti és present, fusionant la fisicitat d'un amb la precarietat de l'altre, sempre com en totes les fusions de Barceló, amb el fort i imprescindible ingredient del seu propi món personal. La imatge, la figura, es fa en les escultures molt més evident que en les pintures al considerar l'espai com allò extern, ja que a Barceló no li importa la relació de l'objecte amb l'espai o l'estructuració i creació d'espais per ells mateixos, ja que no és escultor i les seves escultures són de pintor, com ho foren les de De Kooning, fortament preocupades per la matèria i per la imatge, per la seva expressivitat.

El treball escultòric reflecteix la seva influència en les obres immediatament posteriors, així a finals del 1993 i durant el 1994 la preocupació pel caràcter matèric de la superfície pictòrica, el tractament dels límits del quadre, es veurà excedit, arribant potser a una situació límit, per un intent de tridimensionalitat pictòrica. La tridimensionalitat és, en

Barceló, absolutament pictòrica, part de la pintura en la seva materialitat. La matèria pictòrica és la tridimensionalitat de Barceló i aquesta com a corporeïtat, fisicitat, que presenta i que expressa.

Quadres en els que la superfície, la pell del quadre esdevé una mena de baix relleu, on la tela amb grans arrugues, grans entrants i sortints, confereix a la superfície un caràcter topogràfic sobre la qual s'hi adapta la imatge, les figures, com la mateixa superfície terrestre, la topografia del paisatge on s'hi va adaptant l'home, les seves construccions, la seva intervenció constant, sotmetent i alhora sent sotmès, com l'animal i tota la natura assolint una integració entre aquesta topografia i les figures, entre la terra i l'home, la pell de la terra i la vida de l'home sobre aquesta. La superfície i les figures van generant-se unes a les altres, en adaptar-se la imatge a la superfície es fusionen en una sola, un sol sentit.

Barceló al 93 visita les coves d'Altamira, havent ja iniciat els quadres de relleus amb el tema del taller. Les pintures paleolítiques que segueixen els relleus de la cova, bisonts que seguint els relleus del sostre semblen rebolcar-se sobre el terra, integrant-se amb la roca, la foscor de la cova i l'expressivitat que provoca neix de la relació de la imatge amb el seu context, i alhora la sinuositat de la forma, del traç de les figures i les ondulacions de la superfície de la cova. La fragilitat que aparenten les pintures en oposició a la duresa de la roca, contrasta amb una mena de superació del temps que representen. Unes de les primeres expressions artístiques de la humanitat, de les primeres pintures de l'home sobre la terra, segueixen aferrades a la terra, a la roca per suport i a la cova per vivenda o protecció. Presenten o representen éssers vius, sense narrativa, sense història, són impressions d'esdeveniments viscuts o pensats, evocacions de la vida i del seu moviment. Són el principi conegut de la pintura i per Barceló, com a pintor que utilitza, es val, de tota la història de l'art sense cronologies ni jerarquies, són com a l'inici del temps, o el temps de l'art, i la seva persistència la durabilitat és el guany del temps total confluint passat, present i futur, tot guardat en la imatge com a constatació d'una vivència, d'un present. En aquests quadres *topogràfics*, recorre a temes tradicionals en la història de l'art com el taller de l'artista i els retrats i autoretrats, molt utilitzats per Barceló. Els primers quadres topogràfics seran visions del taller del pintor, com a *L'Atelier aux sculptures* (fig. 71), en aquest cas sense el tema narcisista del pintor treballant com en els quadres del 83, sinó el taller com espai on s'acumulen els quadres, dibuixos, escultures, pinzells, pots de pintura, i objectes diversos utilitzats com a model, i la pols. El taller és com una altra fàbrica d'imatges, però sense l'artista esdevé més l'espai d'acumulació que l'espai de creació. No ens mostra aquí l'acció del procés de creació, el pintor pintant o el present del treball creatiu, sinó la producció d'un moment concret, l'any 93, on les escultures es barregen amb les dibuixos d'Àfrica i taules on s'hi acumulen verdures, llibres, papers, cranis, pinzells, igual que en els seus quadres. Els quadres del taller són obres sobre el propi procés de treball. Barceló ens mostra l'estudi, l'espai, com a espai documental del seu procés de treball, de l'acumulació, de la disciplina, quantitat i continuïtat del treball i de la insistència. En el taller que ens mostra s'amunteguen quadres

i escultures, però, amb molta més quantitat hi ha els dibuixos, munts de papers amb esbossos, proves per a escultures no foses sinó encara en guix i models reals, objectes dels que surten els dibuixos i la quantitat d'esbossos i, després, els quadres o les escultures. Tota l'exuberància matèrica pròpia del taller del pintor, és la mateixa que en els quadres, acumulació de matèria i temps. Amb aquests quadres Barceló evidencia, com ja es comença a veure en els quadres d'Àfrica, l'ús del model. Però per a aquest model, Barceló es val de tot, des dels objectes reals fins als simulacres del real. Així, per als animals utilitza des dels mateixos animals, morts i conservats en formol, fins a reproduccions de manuals zoològics, de quadres barrocs, i figures de plàstic, en un joc de simulacres, simulacre del simulacre, per assolir la realitat total de la matèria pictòrica no la realitat ni la emulació de la realitat de la imatge o de la figura representada, ja que com a imatge el nivell de proximitat amb allò real està en la mirada de l'espectador i abans en la vivència, en l'experiència, del pintor. El model, així, assoleix graus de kitsch però la presència d'aquest en el quadre és el record, la memòria, no només del seu referent directe sinó ja de totes les derivacions, simulacres o reflexos que genera la realitat i segueixen sent realitat, sovint la nostra més identificable realitat, no tan important com a tal sinó per la manera en què el pintor trasllada i genera una nova imatge: el quadre. Els quadres de tallers estan pintats a dintre del mateix taller que representen, és a dir, a dins del model, o entre el model. A *Poulpes et fleuve Niger* (fig. 72), o *Atelier a l'étagère verte* (fig. 73), ambdós del 94, el taller apareix com un espai claustrofòbic, atapeït de matèria prima i de formes ja realitzades, que amb les ondulacions de la superfície, adquireixen una atmosfera com onírica, en la que tot es mou i la realitat sembla confondre's amb un malson, un mareig, en el que realitat i somni comparteixen el mateix pla, accentuat encara més per les imatges que defineixen els quadres i dibuixos que poblen el taller, integrant aquest espai oníric. A *Poulpes et fleuve Niger*, és el riu que sembla envair-ho tot, l'aigua del riu representat en les obres acumulades a la paret, la presència dels pops a sobre de la taula, tot plegat juga amb la creació d'aquesta atmosfera aquosa que domina la realitat claustrofòbica del taller, així com la finestra a *L'amour fou*, aquí són els quadres que provoquen l'evasió sense sortir del lloc, portar l'exterior a l'interior, el contrast a l'espai tancat de l'arquitectura, o l'espai mental i l'espai físic.

Entre aquests quadres topogràfics, i evidenciant l'interés en l'ús del model, treballa els retrats. Els retratats són persones properes al pintor, per poder treballar el rostre amb coneixement de la persona a la qual retrata, arribant a retrats més íntims ens els que l'aproximació humana és clau per a la profunditat expressiva. Aquests rostres van participant d'una superfície, que amb els moviments de la tela va definint o relacionant-se amb els trets del rostre incidint en la seva expressió, en una fusió entre superfície, figura i expressió. Evidentment el moviment de la superfície pictòrica provoca una certa tridimensionalitat que altera la visió frontal del quadre, provocant amb l'alterança dels punts de vista, el canvi del mateix quadre segons el moviment de l'espectador, seguint la idea de l'op-art però amb el moviment físic del quadre, o el *Retrat de Dorian Gray* d'Oscar Wilde.

Els quadres de taller provoquen una certa estranyesa degut, probablement, al baix relleu accentuat que no deixa de tenir un cert aspecte artificios, com de carto-pedra, recordant les construccions de simulacre de decorats i atraccions de fira. En els retrats l'efecte és molt diferent. al participar i fusionar-se la imatge amb la superfície. a l'integrar-se el què i el com, accentuant, tot això, l'expressivitat del quadre, mentre que en els tallers l'espai arquitectònic que es representa provoca una ambigüitat entre l'espai representat, on intervé la perspectiva, i la superfície del quadre d'una fisicitat tridimensional contundent. Aquestes dualitats reguix-profunditat, realitat-simulació, sempre han interessat a Barceló, conformant-se a mida que evolucionava la seva obra. En aquest cas el tractament de la superfície irregular i la fusió amb la imatge està més encertada en els retrats que en els quadres sobre el taller. Són retrats en els que es busca una presentació fisonòmica junt amb una mena de reafirmacions personals de Barceló en el retratat, com ja ho havia tractat en el quadre del 1983 *Retrat de Claramunt* (fig. 74), també de marcada organicitat i expressivitat.

En el retrat de *E. B. Le photographe aveugle* (fig. 76), del 1994, el moviment de la tela i el gest del retratat esdevenen una mateixa cosa, justificant-se mútuament, i accentuant la forta presència del retratat en el que l'absència de la visió, la negació de la mirada, és percebuda amb la subtil elevació del rostre, com el quadre *La parabola del cec* de Bruegel, del 1568 sobre el que es basa el poema de Baudelaire *Les aveugles*:

*“Leurs yeux, d’où la divine étincelle est partie,
Comme s’ils regardaient au loin, restent levés
Au ciel; on ne les voit jamais vers les pavés
Pencher rêveusement leur tête appesantie.”⁵⁶*

Tant els retrats que fa a E. Bavcar, com els de Castor Siebel, reflecteixen un apreci del pintor pel retratat, traspuen estima i respecte, però a més aconsegueix copsar, mitjançant els trets físics del rostre, tot el caràcter i el sentiment. *Evgen à l'écharpe rouge* és (fig. 77) retratat com un home bo, un home serè que, com una subtil ironia, traspua una mena d'aura que envolta el rostre il.luminat. Els retrats de Castor Siebel ens mostren un home més gris, vell, gastada la seva matèria orgànica, en el que el pintor dóna més importància a la matèria com a generadora del rostre i del personatge que a les formes concretes, com a *C.S.* (fig. 75) en el que el rostre, les seves formes, són quasi “devorades” per la matèria que alhora conforma l'*auténtic* retrat, com un retrat interior de l'home. En els retrats, els retratats es fusionen amb el suport i la superfície, definint-se o originant un joc d'ombres i llums, tot immers en unes tonalitats terroses, que ens remetent a la cova, a les pintures d'Altamira, on les pintures formen part de la superfície de la cova. L'home sobre la superfície de la cova, la seva pròpia cova, de la que, a pesar de la Història de l'Art, no estem tan lluny i fins i tot, encara no n'hem sortit, donat que la idea d'evolució en l'art és imperceptible quan no inexistent. La cova d'Altamira, o la caverna de Plató, el joc

⁵⁶ Ch. BAUDELAIRE, *Obra poética completa*, pàg. 275 (edició bilingüe)

ambigu de la realitat i la imatge. La mutabilitat de les pintures, amb les superfícies irregulars, els punts de vista diversos sobre un mateix quadre i rostre, les ombres i llums que provoca la mateixa irregularitat de la tela, la tactilitat d'aquestes, la foscor i la terrossitat de la caverna. Les parets de la caverna suporten l'inici conegut de la pintura, igual que la cova el primer refugi de l'home. El cercle, el moviment rotatori de la sopa torna sempre a l'home, a l'inici del temps. Igual que l'home, l'art pot tornar a la caverna en un cicle constant, en el que el temps i l'època són un rastre difús que assegurin un permanent retorn consistent en tornar a començar per a poder seguir. El pintor sent la necessitat de pintar com si fos el primer pintor.

25. *IN EXTREMIS I*, 1994 (fig. 78)

El constant moviment de l'espiral, en un permanent *remenar la sopa*. La continuïtat de la transformació. La metàfora, millor dit, l'essencialitat de la matèria, la transformació, esdevé part integral del procés de creació. El procés de Barceló el condueix sovint a una acumulació, a vegades saturació i excés, i la resposta immediata és la *neteja* mitjançant el canvi, ja sigui un canvi de lloc físic, canvi de procediments matèrics, tècnics o temàtics, sempre però circulant sobre els mateixos interessos. La permanent exigència evolutiva no esdevé així lineal, sinó que respon més a una forma espiral.

In Extremis són una sèrie de quadres de gran format, construïts a partir d'altres quadres *rebutjats* per l'artista, dels trossos afegits com un mosaic d'altres teles. D'aquí el títol *In extremis*, ja que era el punt extrem d'uns quadres abans de desaparèixer, salvats per l'opció del reciclatge. Trossos enganxats i després pintat tot de blanc, i tornar a començar el nou quadre a sobre d'altres. A molts pobles de les illes Balears, entre ells Felanitx, existia el costum de, després de la mort d'algú, emblançar amb calç la casa on ha mort. Renovació. El constant tornar a començar on el blanc de la calç és, bàsicament, neteja i reneixença, negació i inici d'alguna cosa. Però l'espai blanc és, alhora, el buit, el no-res i el tot potencial. La tela blanca pel pintor és l'origen. Emblançar la casa, per a l'illenc, és neteja, física però també mental, tornar a començar, per a poder continuar.

Peces de fruita i verdures repartides sobre la superfície pictòrica. Constel·lacions orgàniques, que parteixen més directament del treball fet sobre paper a partir dels forats de les termites, durant el mateix any, 1994. L'espai del quadre és un espai mental. L'espai representat de les taules amb el joc entre la superfície de la taula i la perspectiva de l'espai, evoluciona gradualment cap als espais frontals de *De rerum natura* i la sèrie dels penjats, guardant sempre la idea del límit o guia que marca la frontalitat de l'espai, mitjançant una línia a la base de la que pegen les figures. Encara que torna, amb la sèrie dels quadres *topogràfics* de tallers, a utilitzar l'espai representat amb la perspectiva, a *In*

extremis, Barceló juga amb l'espai *all-over*. L'espai infinit i aeri de les constel·lacions mironianes és converteix aquí en l'espai infinit i terrestre, l'espai creat sobre la superfície, la pell, mai plana, sinó, trencada, foradada, afegida, amb entrants i sortints, clots i bonys. Pell formada d'afegits, de fragments, com l'obra d'un Dr. Frankenstein on la mescla i les imperfeccions, amb les empremtes del procés, amb forats, enganxats de diferents teles, abonyegaments i arruges, conformen una unitat on tot esdevé bàsic per a la definició de les imatges concretes i la imatge general i l'espai infinit que ens comunica. Aquesta sèrie de "imperfeccions" de la pell del quadre són utilitzades per a la definició de les peces de fruites i verdures que es van escampant per la superfície, jugant com sempre amb la representació de la imatge i la realitat, amb l'ambigüitat entre l'espai mental i allò representat, la pintura recrea les ondulacions de les fulles de la col, la superfície de la tela reproduïx les ondulacions abultades d'un pebre, i els orificis de la tela evidencien el cor central d'un meló esmitjat envoltat de les seves pròpies llavors, no al·ludides, ni representades, ni recreades, ara reals. Un joc amb les possibilitats de la pintura i la versatilitat del pintor. La superfície craquelada, rompuda, de *L'òvul blanc* de Tàpies, per exemple, o els ratllats i forats de Fontana, són elements negatius, destructius, o evidencien destrucció, i d'un clar caràcter nihilista i un marcat interès per subratllar l'efecte de la matèria, en el sentit de Heidegger segons el qual la matèria és la base i el camp per a l'obra artística, s'ha d'emprar tal i com és i la seva qualitat és la de ser *vertadera*.. Assimilada aquesta lliçó, tant com la perspectiva renaixentista o l'espai manierista, els jocs de les superfícies de Barceló són producte de la mescla de realitats, la realitat de la matèria amb la càrrega suggestiva dels accidents, i la realitat al·ludida, amb la representació i, més important encara, l'expressió de les imatges, o realitat mental, la *cosa mentale* de Leonardo, i de la fusió d'aquestes sorgeix la realitat del quadre, l'espai físic i mental de la pintura.

Les peces de fruites i verdures escampades sobre la pell del quadre, conformen un espai *all-over*, espai que continua fins a l'infinit, però també l'espai com a suport terrestre sobre el que es troben les peces, espai alterat pels forats i protuberàncies, com la mateixa escorça terrestre, forats que tallen la pell per endinsar-se cap a l'espai intern, fosc, ocult per la superfície. Tot forat i trencament de la tela, de la superfície pictòrica, implica una certa agressió, destrucció de la planor, rebuig d'allò net, pur, verge, que no nega un cert nihilisme, però aquesta ruptura de la superfície és més un intent de voler veure més enllà. L'ultra-mirada del pintor el porta a rompre la tela, foradar-la, igual que a esmitjar les fruites. És l'acció sobre les coses, que no es volen intactes. L'artista trenca, romp, esmitja, no només per afany destructiu, sinó per mirar a l'interior de les coses, per mostrar el cor, les vísceres, l'essència sempre del ser com ja havia fet Barceló amb el seu *Nu pujant escales* o *Mapa de carn* dels anys 81 i 82.

L'espai terrestre esdevé també atmosfèric mitjançant el color, tot es troba immers en una boira grogosa que ho envaeix tot, en un mitjà entre eteri i aquós, contrastant amb la duresa de la pell. Fusió entre paisatge i bodegó. El mateix espai originat per la col·locació de les fruites i verdures esdevé un paisatge en la línia d'altres quadres treballats al 1987.

Oranges et tomates, Salad o Black salad. Les natures mortes impliquen per Barceló una relació directa amb la materialitat de la pintura, les *taules d'experimentació* anteriorment al·ludides. La natura morta en el paisatge o viceversa, és el sentit del creixament natural i de la germinació, com en el quadre del 1986 *Les nourritures terrestres*, i altres paisatges d'aquest moment en el que en un format allargat horitzontalment (100 x 300 cm), com una mena de fris, i en colors terrosos i tons verds, representa brots que germinen mentre altres matèries alimenten la terra.

Barceló utilitza a *In Extremis I* el model, en aquest cas les fruites i verdures posat directament sobre el quadre, jugant amb l'empremta que deixa a sobre de la pintura humida, però el que l'interessa d'aquest fet és el canvi en la mirada sobre el propi model ja que al situar-lo sobre la superfície pictòrica s'està eliminant el seu espai físic per veure'l ja directament en l'espai del quadre, possibilitant així que el quadre reflecteixi un espai sempre ambigu entre la frontalitat de l'*objecte* quadre, l'espai *paisatge*, i la superfície de la taula sobre la que es col·loquen les peces, matèria prima de l'alquímia del pintor. El quadre actua com a superfície de la taula.

La presència del model esdevé fonamental, i la manera en que s'utilitza és bàsica. Qüestionant-se l'ús del model. La pintura ha utilitzat el model des del punt de vista exterior al quadre. Agafar el model i posar-lo sobre el quadre, sempre exercint la funció de model i no com a objecte real, és eliminar l'espai físic en funció de l'espai de la pintura. Establir noves relacions amb les coses.

"Pintar un tomàtic amb la intensitat del primer pintor que va pintar un tomàtic en la història, molts primers cops s'han pintat tomàtics en la història, amb la necessitat i urgència i sentiment del qui sap que ho fa per primera vegada... Jo pinto un tomàtic amb la modestia, humilitat absoluta, i amb la necessitat i urgència del pintor que pinta un tomàtic per primer cop, amb la màxima energia... fins que es converteix en tomatisme"⁵⁷

⁵⁷ M. BARCELÓ, en una entrevista amb P. Chamorro, TVE, 1995.

Conclusió

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 els instints, el paisatge marí i la cultura terrestre que l'envolta. Miquel Barceló canalitza les seves renúncies imposades per la civilització a l'individu adult, a través de la creació, a través de l'art. Aquesta civilització de l'adult que destrueix l'edat salvatge de la infantesa, destrueix, a la vegada, 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 si mateix; seran les eines que farà servir Barceló per a progressar en el temps i en l'espai. 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."¹

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; un cop formada, la insularitat es converteix en un obstacle a vèncer per a poder mantenir el progrés natural de l'art. "*Haber amado un horizonte es insularidad;/ tu visión, como a través de una persiana, limita tu experiencia*"². La insularitat limita l'experiència i tot i l'originalitat que aporta; és necessari vèncer la insularitat per a tenir una visió universal i més global del món.

La insularitat té els seus mecanismes per a no perdre el seu centre protagonista. El mateix Barceló utilitza els termes forces centrípetes i forces centrífugues per a 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, suara sota el domini de l'altra. Miquel Barceló aprendrà a ser centrífug, però abans es debatrà entre l'una i l'altra dibuixant en l'espai una mena d'espiral. L'ajudarà en aquest aprenentatge el desig d'esfondrar els obstacles que se l'interposen al davant i la recerca constant de la creativitat i de 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 i la matèria.

A aquestes dificultats consubstancials a tots els illencs, cal afegir-hi les comunes a tots

¹ Thomas MANN, *La mort a Venècia*, pàg. 15.

² Derek WALCOTT, *Islas*, pàg. 107

els artistes: trobar el medi mitjançant el qual canalitzar la creativitat.

Miquel Barceló es decantarà per la pintura. I les raons són naturals i evidents. Un pare col·leccionista d'art i una mare pintora de cap de setmana afavoreixen que el medi a través del qual es canalitzi el seu talent sigui el de la pintura. A la casa paterna i, especialment, a través de la seva mare, aprendrà a estimar l'ofici. L'Escola d'Arts i Oficis de Palma (1972) donarà continuïtat academicista a aquesta formació. Finalment, l'Escola de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona (1975) conclourà la formació acadèmica de Miquel Barceló.

La mateixa Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi servirà a Barceló com a coartada per a traslladar-se a Barcelona, superant així la nostàlgia de la insularitat. Barceló es matricularà com alumne lliure a Belles Arts, anant només a Barcelona per als exàmens. Posteriorment s'instal·larà a Barcelona, anant a Mallorca durant els estius. A continuació, viatjarà frenèticament per diverses ciutats del món, amb curtes estàncies a París, Nàpols, Portugal, Nova York... Finalment, aconseguirà un equilibri perfecte entre les forces creant-se el triangle màgic de París-Mallorca que tindrà un referent qualitatiu de Ciutat-Desert-Illa. És un viatge a través del temps paral·lel al viatge a través de la matèria.

El viatge de 1972 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, incorporarà a la seva pròpia iconografia.

Amb uns inicis d'un caire més 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 alimentícia humana en la qual hi estan inclosos els animals i la cadena alimentícia dels propis animals, en la qual hi participen els homes: criant-los, alimentant-los, sacrificant-los, manipulant-los matèricament per a reconvertir-los en font 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 mallorquines, 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 alimentícia rebutjada: el seu devenir 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 a través del temps. Paral·lelament tot un món marí i insular: pops, mol·luscos, peixos, crustacis, algues, tota la flora i la fauna del mar, a més de deixalles portades per la marea, enclitès, 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.

Cadaverina 15 serà l'inici investigador a través del qual Barceló estudiarà la matèria. Concretament la descomposició dels materials orgànics en un intent de cercar una expressió artística amb d'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 representada mitjançant matèria orgànica per aconseguir un efecte pictòric. Més envant, 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, agermanant-lo, no amb una nació tancada, sinó amb una cultura natural que té en el sol i el mar i la llum que aquests provoquen el vincle més forts que poden afectar les imatges i la percepció. Miquel Barceló buscarà sempre l'harmonia a través dels contrastos més violents i inversemblants tendint sempre a l'efecte vital i positivitzador. Això li ha permès tractar els temes més crus -mort, solitud, crueltat, 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, i de fet conviu, especialment en els paisatges marins i solars, en un mateix pla amb la presència més descarnada de la mort.

Aquest saber harmonitzar naturaleses contràries constitueix una de les característiques més interessants de l'obra de Miquel Barceló.

Això, que a vegades s'ha confós amb comercialitat, és un dels trets més característics de l'estil de Barceló mitjançant el qual 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 dona per assolir la corrupció. A aquesta seducció a través de l'obra cal afegir-hi una seducció a través del personatge.

Paralelament al viatge a través del temps, Barceló ha iniciat un viatge a través de l'espai. Aquest es remunta als orígens del pintor. Felanitx, la casa paterna, la Garriga, la costa, la platja; posteriorment Palma, el salt cap a Barcelona, els retorns estacionals a Mallorca, els viatges a les ciutats d'Europa: Nàpols, París, Portugal, Zurich, Londres, Berlín...; retorn a Mallorca, per després saltar fins Nova York, un altre cop Europa, Mallorca, Felanitx, Mali, Àfrica...

Però 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'adequen al territori obert i a l'espai sense obstacles de l'horitzó del mar; troba a Barcelona el ritme urbà precís i dinàmic que aconseguix fusionar amb el ritme insular del qual n'ha extret la seva singularitat. Aquesta

fusió està simbolitzada per una zoomorfització -animals humanitzats, homes animalitzats- entre els animals de l'illa i les masses humanes de la ciutat. El resultat són quadres tan importants en el devenir de Barceló com *Nu pujant escales* (1981) i, sobretot, *Mapa de carn* (1982), on la fusió iconogràfica i la transformació matèrica es produeixen plenament després d'un camí evolutiu progressiu.

Paral·lelament a aquesta fusió iconogràfica, hereva d'una estètica comuna temporal compartida pel conjunt de les arts i per diverses generacions d'artistes espacialment desconnectats; es produeix una fusió matèrica fruit també de la fusió dels ritmes matèrics de l'illa i de la ciutat. Començada a l'illa amb l'exposició *Cadaverina 15* on la matèria orgànica era mostrada com el que és per aconseguir un efecte pictòric; continuada a la mateixa illa on aconseguia un efecte matèric a partir de la matèria pictòrica; 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, li permetrà a Barceló aconseguir l'alquímia final de *convertir la merda en or*, l'objectiu final d'un artista solar.

Aquestes dues fusions, la iconogràfica i la matèrica, permetran a Barceló superar les limitacions perceptives de la insularitat i connectar-se a un llenguatge comú d'àmbit universal.

Amb *Mapa de carn* i *Nu pujant escales*, Miquel 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 a construir la forma matèrica del seu futur connectant-la amb el temps després d'haver-la fet passar per la pròpia consciència.

A partir del 1981, amb la selecció per a l'exposició *Otras Figuras*, la Biennial de Sao Paulo i finalment l'elecció per part de Rudi Fuchs per a la Documenta de Kassel de l'any 82, Miquel Barceló ensata el que serà un dels fenòmens més espectaculars de la història de l'art nacional.

Per enquadrar aquest fenomen, cal fixar-se en una sèrie de raons exteriors que el possibiliten. Amb la normalització democràtica, Espanya s'integra definitivament a Europa i prova d'aportar-hi una 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 associats a l'espanyolitat; però acompanyats d'elements que s'associen al nòrdic o anglosaxó: treball, constància, disciplina, competitivitat. En un context cultural de decidida voluntat cosmopolita i optimisme econòmic, Miquel Barceló troba les millors condicions de treball i de progrés. A més de suportar perfectament aquesta pressió, imposa, als mitjans que projecten el seu esterotip, una imatge de modèstia i de naturalitat, franca i sense pretensions, un coneixement de la pintura clàssica -des de Rembrandt a Valdés Leal, passant per Tintoretto, Caravaggio, Piero de la Francesca-, un interès clar per la pintura contemporània -Picasso, Miró, Jackson Pollock...- i unes inquietuds semblants 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 se'n pot extreure de la insularitat i la metàfora que se'n pot extreure de la societat dels vuitanta: una societat narcisista, individualista, hedonista, eclèctica, 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 dels temps clàssics, l'eclecticisme és una realitat comuna en la qual conviuen una Mallorca tradicional i una Mallorca oberta al cosmopolitisme i avessada 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.

Aquesta similitud entre la metàfora dels anys vuitanta i la metàfora de les illes reverteix positivament en la imatge exterior de Miquel Barceló, reforçant la seva singularitat i personalitat com a pintor. Símbol d'aquesta coincidència metafòrica és el quadre del 1984 *L'amor fou*, en el què una solitària figura masculina en erecció rodejada d'una biblioteca plena de llibres té al seu darrera el flux del mar, una eixida de l'illa que contrasta amb la immobilitat del pintor en posició indolent, 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 metàfora de 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.

La relació de Barceló amb la literatura neix d'un desig d'aprofundir un tipus de sensibilitat mitjançant el millorament del saber. La pintura de Barceló no és literària. Usa la literatura, els llibres, les biblioteques com a metàfores de la memòria, del saber emmagatzemat que, a la vegada, provoca imatges per l'associació de vivències personals i els textos lecturats.

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, especialment el Louvre, formen part d'aquesta necessitat d'incorporar la saturació al procés creatiu. *Le début du film* (1985) i el mateix *Louvre (Noir et blanc)* (1985), 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 mateixa saturació, deixarà enrera, com abans havia donat per acabada els quadres narcisistes del 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 a 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, en les que van acoplant-se unes sobre les altres, encabint constantment totes les anteriors sense anul·lar-les.

La predilecció per la matèria quotidiana, el caràcter pireic³, 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, dels quals destaca el *Restaurant chinois avec grenouilles* o el *Fum de cuina*, i en la magnífica metàfora de les taules.

La importància del lloc on treballa es reflecteix clarament, a més dels temes que escolleix -"pinto el que veig" semblant a l'unanimitat "*Yo escribo sobre mi mismo porque soy el hombre que tengo más a mano*"-, en els títols dels seus quadres, posats normalment en la llengua d'allà on han estat pintats.

Però tanta implicació cultural amb els llocs on es troba produeix aquesta intensa saturació buscada pel pintor i incorporada al procés creatiu, que l'obliga a canviar de lloc i 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, d'ingestió i d'evacuació de matèria transformada de caràcter molt nutricional i semblant als ritus atàvics de les matances, 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 a la matèria comuna de l'art.

Aquesta metàfora de la sopa alimentícia neix de l'espiral dibuixada pels desplaçaments físics a través de l'espai del propi Barceló, a la vegada que és traçada pel viatge que fa la matèria en el cicle de la vida natural. L'espiral, forma present en la natura i en el mar, és la plasmació d'aquesta abstracció que, a la vegada, rep per obra del pintor una trasllació pictòrica de gran senzillesa i de brutal impacte visual. L'obra més pura i primitiva d'aquesta trasllació és *Sopa marina* del 1984 de contingut etern i mític i lleugerament irònic. De per sí ja és una metàfora incorporada a la retòrica de les imatges universals de l'art, però degut a 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 -dintre de l'espai temporal que ens ocupa (1974-1994)- l'any 1992 amb la *Sopa amb plat vermell* on, a la metàfora primitiva, hi afegeix una exuberància iconogràfica que no té l'obra inicial, més austera i senzilla.

Si important és per la carrera de Barceló el salt cap el continent per ampliar els horitzonts 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 on l'artista patí la duresa dels inicis del principiant i és, a la vegada, la ciutat on Barceló descobrí el ritme de l'artifici i de la modernitat aconseguint fusionar-se amb el seu moviment mitjançant la pintura. Barcelona és la ciutat de les seves fusions però és també la ciutat de la duresa del principiant. 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 també la ciutat mitificada des de la distància illenca i que permetrà el salt cap el continent, concretament a l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi, amb la

³ Referent a Pireico (pàg. 45 d'aquesta tesi).

que va mantenir una relació poc intensa, breu i bastant irregular, tot i que l'Escola tardaria uns anys a convertir-se en Facultat.

Barceló trobaria també en 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. Però hi afegiria, a més de la humiliació i a l'angoixa del principiant durant la seva estada a Barcelona; l'instrument del treball personal i la dedicació constant fent bones les paraules de Thomas Alba Edison quan diu que la invenció és 5% d'inspiració i 95% de suor, igual que creien Picasso i Miró.

Coneixent totes aquestes circumstàncies s'entén que, un cop aconseguit l'èxit, Barceló no s'instal·lés a Barcelona sinó que escollís París una ciutat que ja coneixia i en la qual havia descobert l'art brut. París es convertirà així, degut a la seva tradició com a capital cultural europea i a la seva situació geogràfica, en la base d'operacions i en el lloc on passar més desapercebut i on 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 són més neutres i despullats. Aquests canvis solen coincidir en canvis de taller després de llargs desplaçaments a la recerca de noves ciutats.

En el segle d'Amèrica, Nova York representa el múscul material i simbòlic que subministra les novetats a l'imaginari del món, transformant els territoris físics i imaginaris en els quals habitem. La pròpia deriva galerística portà Barceló a Nova York. Ciutat 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 degut, precisament, a 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 i una abdicació a la força cromàtica i a la riquesa simbòlica.

La saturació signica provocada per la topada amb Nova York, farà que Barceló pinti transparències, la pintura en situació de no-color, blanc sobre blanc, per exemple, i absència total de dramatisme i de riquesa iconogràfica.

Nova York serveix a Barceló per adonar-se que la idea d'un únic centre cultural ha mort amb la postmodernitat i que existeixen molts altres centres: Nova York només és un centre més. Un centre que pot arribar a treure més que a donar a un artista. L'estada a Nova York també serveix perquè Barceló agafi consciència de que és un pintor europeu i no americà, al mateix temps que revaloritza la memòria cultural més profunda i la tradició personal.

D'aquesta època americana són els quadres *Memorial Soup* (1987), *Euroafrisia* (1987) i *Sístole diástole* (1987), 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 gruixudes capes de vernís

més o menys transparents que representen el pas del temps.

Miquel Barceló sobreviu a Nova York i la converteix en la base mercantil de les seves obres. El carisma de Barceló és una de les armes que l'apropen a la seducció impactant que provoca la seva persona durant aquests anys. El seu carisma és semblant al de *El Petit Príncep*, el personatge de ficció creat per Saint-Exupéry i que és una bella metàfora reivindicativa de la percepció de la realitat del nen com a fantasia i de la pèrdua d'aquesta per part de l'adult.

Coneguda Nova York, familiaritzat amb el seu ritme tot i la fusió creativa impossible, s'acaba un trajecte a través de la vida de les ciutats i que s'havia iniciat a l'illa natal. Trencada la insularitat i descobert a Barcelona el ritme urbà, Miquel Barceló viatjarà per les ciutats d'Europa instal·lant-se a París, la vella capital d'Europa, i a Nova York, la ciutat símbol del segle XX i la capital comercial de l'art de la segona meitat del segle.

L'etapa d'aquest viatge formatiu acaba, precisament, a Nova York. Coneguda Nova York ja no existeix cap ciutat en el món que pugui 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.

Saturat per aquest llarg viatge formador, Miquel Barceló sent la necessitat de recuperar el Paradís Perdut. Per a Barceló, el Paradís Perdut es troba escindit entre el territori de la infantesa i el paisatge primitiu, destruït per la indústria del turisme, on transcorre aquesta infantesa. Aquesta doble fractura, incorporada amb naturalitat al procés creatiu, crearà el triangle màgic de la Ciutat, el Desert i l'Illa i que, en Barceló agafarà el nom de París-Mali-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 l'unió geogràficament impossible del desert i l'illa, de Mallorca i Mali. A Mallorca existirà sempre el primitivisme mitificat i a Mali el primitivisme real que recorda el primer primitivisme perdut convertit en Paradís per la suggestió de la memòria.

Hi ha en Barceló, a l'igual que en Gauguin, l'anyorança d'un Paradís Perdut comú a tots els homes, reminiscència d'un paradís individual, i que Barceló trobarà en Mali i el seu desert, però també en Mallorca, sobretot en la Mallorca solar dels estius, i en 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 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 al mateix nivell.

Amb aquesta actitud s'explica bona part de la manera de percebre el món i les gents que l'habiten per part de Barceló. Una idea igualitària acompanya el vagar de Barceló pel món. La manca de prejudicis culturals atorga a l'artista una gran llibertat creativa i una gran altura moral. No només allò primitiu no és inferior a allò civilitzat, sinó que primitivisme i civilització, naturalesa i artifici, conviuen en un mateix pla interrelacionant-

se de forma constant i quotidiana. L'illa necessita de la ciutat, de la mateixa 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 per l'illa, la ciutat i el desert: Miquel Barceló troba un equilibri perfecte i una metàfora del temps i de l'època que l'ha tocat viure i que, des de la seva individualitat creadora, ha ajudat a transformar.

La relació amb la cultura d'Àfrica no és una relació paternalista i subordinada. Per a Barceló no hi ha cultures superiors, sinó cultures més desenvolupades. No hi ha llengües superiors, sinó llengües més exteses, més prestigiades. No hi ha veritats absolutes, sinó respostes que van evolucionant a través del temps i que són substituïdes per d'altres més satisfactòries i que responen a les mateixes preguntes que s'han fet tots els homes de tota la història i de totes les cultures: des d'un habitant de finals del segle XX de l'illa de Manhattan a un habitant de Gao al desert de Mali. Precisament, la naturalesa uneix aquests homes separats per l'artifici: el naixement, l'alimentació, el sexe, els instints, la mort. Les diferències són purament superficials i d'imatge. És l'època de l'individualisme i de la fragmentació dels valors culturals. Morts els prejudicis, cada individu té llibertat de transitar pel temps i de recollir els fragments que més li agradin. D'aquests fragments, l'artista en farà formes estètiques universals. Posat el temps i la història a disposició dels homes: la màxima dificultat és escollir els fragments i encertar en l'elecció. L'eclecticisme crea un gran ventall de possibilitats alhora que crea angoixa i una gran insatisfacció. Barceló escapa d'aquesta angoixa i, com les tribus bíbliques, busca el desert.

L'actitud positiva de Barceló es mantindrà en la seva relació amb Àfrica i amb els seus habitants. Conviurà amb els Dogon integrant-se a la seva cultura i sabent que és un intrús i que ha de ser acceptat per poder arribar a formar part de les seves vides. Formalment, Àfrica limitarà els formats de les seves creacions, obligant-lo a prescindir dels grans formats amb els quals havia treballat normalment i a haver de dedicar-se a pintar sobre petites teles o papers.

Obres emblemàtiques d'aquesta experiència africana són *Fali Munu Munu IV* (1991), *Boubou Baby Foot* (1992), o *Ga Ba Kofe* (1991) on Barceló tracte els seus temes de sempre, la llum, l'el.lipse en alusió a la sopa, el paisatge o la natura morta, recreats amb els materials locals. 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.

Consolidada aquesta realitat pictòrica producte d'una transcripció poètica, la comunicació de la consciència individual travessa el temps i la matèria i assoleix una intemporalitat cultural.

L'alt nivell de cotització dels quadres de Barceló, el converteix en un dels pintors més cars de la seva generació dins el panorama internacional de l'art i en un objectiu molt temptador per als falsificadors. El fet de que moltes obres de l'artista mallorquí -especialment les de principis dels anys vuitanta- no figurin en cap catàleg facilita l'acció dels falsificadors i els seus agents.

Després de treballar en quadres en els que parteix del paisatge del desert i dels glaciers i on la pràctica absència de color, en favor del predomini del blanc, era el protagonista, al 1990 pinta varis 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 que els temes sorgeixen d'una implicació personal on la memòria és clau. 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 seva pròpia simbologia metafòrica i un art, el de la pintura, que ha de crear les seves pròpies simbologies constantment: solitud de l'artista, risc i importància del fet creador davant la mirada implacable i cruel del públic, etc.

Quadres com *Ad Marginem* (1990) són tractats amb una tímidesa inhabitual que evidència la importància de la memòria en l'obra de Miquel Barceló.

Barceló, reconeix la seva espanyolitat, tot i que es considera 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 una certa "americanitat" per les influències de Pollock i del *dripping*.

Miquel Barceló, no obstant això, manté la seva independència i és, com la mateixa illa, una nació per ell mateix: un individu, una consciència, una illa on el mar és la història.

De fet, l'evolució plàstica de Miquel Barceló va reflectint un desplaçament dels temes més autobiogràfics en benefici d'interrogacions pràcticament filosòfiques -gairebé metafísiques, en alguns casos-, sobre temes com el temps, el moviment, la identitat i l'oposició de contraris, el sentit de la cultura, el seu pes i la seva fragilitat.

Hervé Guibert anuncià Barceló com "el primer gran pintor del segle XXI"⁴. Però Barceló no només és el pintor del segle XXI, sinó també del segle XX, del segle XIX, del segle XVIII... el pintor del temps en què les aigües cobrien la terra, del temps en què aparegueren els primers éssers vius, del temps en què aquests es diversificaren en les múltiples espècies una branca de les quals originaren 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 del temps.

En l'obra de Miquel Barceló l'espectador pot reconèixer-se 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 propis. La pintura de Barceló ens connecta amb la nostra animalitat, animalitat que la civilització ha

⁴ H. GUIBERT "Barceló, le peintre aux métamorphoses", en el catàleg de l'exposició *Miquel Barceló*, Musée d'Art Contemporain de Nîmes, Nîmes 1991, pàg. 13.

emmascarat, però que resta a les profunditats de la nostra consciència a l'aguait, a l'espera d'imatges externes i còmplices que les ressuscitin.

L'obra de Miquel Barceló ens connecta amb el nostre passat més recent i amb el passat més profund i comú a la història de la terra i dels animals. Un passat generacional i cultural i un passat geològic i animal en el qual ens hi reconeixem. Funciona per associació. Il·lumina el nostre inconscient més profund i el fruit d'aquesta connexió és la imatge creada artificialment per Barceló. L'obra de Barceló ens produeix l'efecte propugnat per Ortega y Gasset quan deia que el símptoma d'un gran poeta és contar-nos alguna cosa que ningú havia contat, però que no és nou per a nosaltres, ja que tot gran poeta ens plagia. Miquel Barceló ens plagia i nosaltres ens hi sentim reconeguts en les seves obres. D'aquesta manera, després d'una gran alquímia, Barceló ens mostra l'obra d'art que sobrepassa la vida, flota per damunt la vida, aferrada a aquesta amb les seves correspondències, però alhora alliberada de la seva acritud.

Des dels inicis amb *Cadaverina 15* del 1976, 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 de imatges, amb construccions molt mentals i, amb els quadres del 1994 com *In Extremis*, torna al sentit, a les intencions primeres, és a dir, a través de l'organicitat, la matèria orgànica en un sentit quasi orgiàstic, on la fisicitat 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...

Les transformacions no es realitzen de forma sobtada, per que Barceló és un pintor que confia en la memòria més que en la simple immediatesa. Memòria que s'expressa a través d'imatges construïdes que esdevenen metàfores, condensacions de la memòria, essència del Jo.

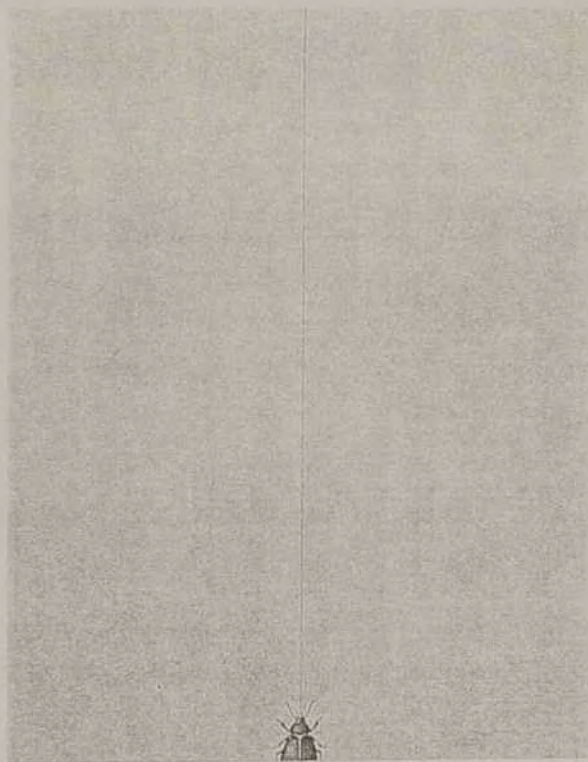
LLISTA DE REPRODUCCIONS

1. *Sense títol*
Llapis sobre paper, 46 X 36 cm., 1974.
2. *Sense títol*
Tinta impresa sobre paper i caps de metacrilat, 5 X 5 cm., 1975.
3. *No sea tímido, pose con los artistas*
Cartell i fulletó de l'exposició de Miquel Barceló i Antoni Socias,
Galeria Estudi d'Art, Barcelona, 11 març- 3 abril, 1976.
4. *Neon de Suro* (portada)
Publicació del Taller Lluetàic,
Ciutat de Mallorca, abril 1978.
5. *Nu pujant escales*
Tècnica mixta sobre tela, 130 X 195 cm., 1981.
6. *Mapa de carn*
Tècnica mixta sobre tela, 195 X 345 cm., 1982
7. *Jugement de Salomon*
Tècnica mixta sobre tela, 320 X 250 cm., 1983
8. *Peintre peignant le tableau*
Tècnica mixta sobre tela, 193 X 285 cm., 1983.
9. *Ahab*
Tècnica mixta sobre tela, 195 X 300 cm., 1984.
10. *Giorgione à Felanitx*
Tècnica mixta sobre tela, 300 X 200 cm., 1984.
11. *Marine soup*
Tècnica mixta sobre tela, 240 X 325 cm., 1984.
12. *L'amour fou*
Tècnica mixta sobre tela, 285 X 403 cm., 1984.
13. *Le petit amour fou*
Tècnica mixta sobre tela, 105 X 150 cm., 1984.
14. *El pintor horratxo*
Tècnica mixta sobre tela, 200 X 195 cm., 1984.
15. *Tinta, vino, lluvia*
Tècnica mixta sobre tela, 300 X 300 cm., 1984.
16. *Bibliothèque à la mer*
Tècnica mixta sobre tela, 200 X 303 cm., 1984.
17. *Bibliothèque avec cigarette*
Tècnica mixta sobre tela, 200 X 300 cm., 1984.
18. *Bibliothèque avec bougie*
Tècnica mixta sobre tela, 300 X 200 cm., 1985.

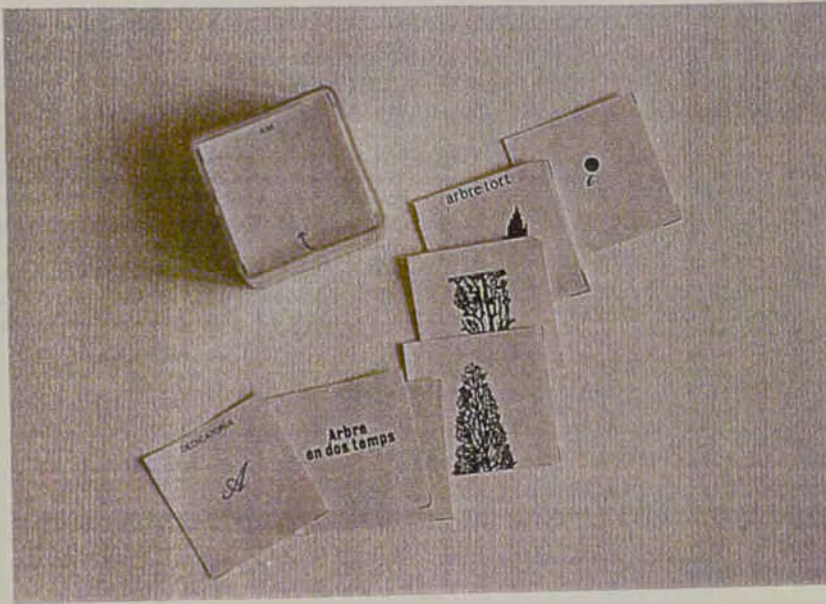
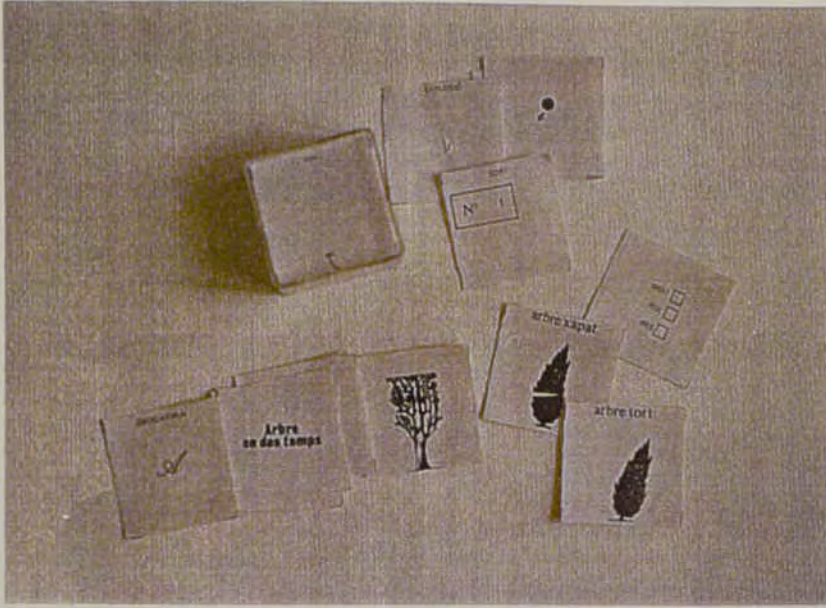
19. *La danse des couteaux*
Tècnica mixta sobre tela, 150 X 200 cm., 1984.
20. *Fum de cuina*
Tècnica mixta sobre tela, 197 X 200 cm., 1985.
21. *Louvre (Noir et blanc)*
Tècnica mixta sobre tela, 303 X 210 cm., 1985.
22. *Le début du film*
Tècnica mixta sobre tela, 206 X 296 cm., 1985.
23. *Restaurant chinois avec grenouilles*
Tècnica mixta sobre tela, 195 X 300 cm., 1985.
24. *Le chien chinois*
Tècnica mixta sobre tela, 200 X 300 cm., 1985.
25. *Perro de poeta*
Tècnica mixta sobre tela, 200 X 300 cm., 1985.
26. *Tous les dessins de 1985*
Tècnica mixta sobre tela, 300 X 200 cm., 1986.
27. *Ink*
Tècnica mixta sobre tela, 300 X 200 cm., 1986.
28. *Où sont-ils tous mes dessins, II*
Tècnica mixta sobre tela, 300 X 280 cm., 1986.
29. *Larosa blanca*
Tècnica mixta sobre tela, 200 X 300 cm., 1986.
30. *Chemin de lumière*
Tècnica mixta sobre tela, 200 X 300 cm., 1986.
31. *Eight Poles*
Tècnica mixta sobre tela, 230 X 300 cm., 1987.
32. *Two Poles*
Tècnica mixta sobre tela, 230 X 230 cm., 1987.
33. *Fifteen holes*
Tècnica mixta sobre tela, 285 X 355 cm., 1987.
34. *Il roques*
Tècnica mixta sobre tela, 200 X 200 cm., 1987.
35. *Memorial soup*
Tècnica mixta sobre tela, 285 X 355 cm., 1987.
36. *The water collection*
Tècnica mixta sobre tela, 230 X 300 cm., 1987.
37. *Smoke and water*
Tècnica mixta sobre tela, 230 X 300 cm., 1987.
38. *Sístole Diástole*
Tècnica mixta sobre tela, 300 X 400 cm., 1987.
39. *Euroafrisia*
Tècnica mixta sobre tela, 285 X 410 cm., 1987.
40. *Zeros*

- Tècnica mixta sobre tela, 299 X 433 cm., 1988.
41. *Coprolithes I*
Tècnica mixta sobre tela, 200 X 200 cm., 1988.
42. *La travesia del desert*
Tècnica mixta sobre tela, 266 X 297 cm., 1988.
43. *Paysage pour aveugles sur fond verd*
Tècnica mixta sobre tela, 200 X 300 cm., 1989.
44. *Petit miratge*
Tècnica mixta sobre tela, 27 X 35 cm., 1990.
45. *Le déluge*
Tècnica mixta sobre tela, 230 X 285 cm., 1990.
46. *Autour du Lac Noir*
Tècnica mixta sobre tela, 230 X 285 cm., 1990.
47. *Ad marginem*
Tècnica mixta sobre tela, 202 X 207 cm., 1990.
48. *Gran animal europeu*
Tècnica mixta sobre tela, 200 X 300 cm., 1991.
49. *Taula dibuixada*
Tècnica mixta sobre tela, 200 X 200 cm., 1991.
50. *Taula Paradiso*
Tècnica mixta sobre tela, 235 X 285 cm., 1991.
51. *Kulu ani Gufa*
Tècnica mixta sobre tela, 43 X 29 cm., 1991.
52. *Issa beri*
Tècnica mixta sobre tela, 235 X 285 cm., 1991.
53. *Muso Mimbe Bakano*
Tècnica mixta sobre tela, 30 X 30 cm., 1991.
54. *Ciclista*
Tècnica mixta sobre tela, 200 X 200 cm., 1991.
55. *Ca*
Tècnica mixta sobre tela, 76 X 71 cm., 1991.
56. *Fali munu munu*
Tècnica mixta sobre tela, 49 X 59 cm., 1991.
57. *Fali Munu Munu IV*
Tècnica mixta sobre tela, 59 X 45 cm., 1991.
58. *Boubou Baby Foot*
Tècnica mixta sobre tela, 45 X 59 cm., 1992.
- 59 a 63. *Sense títol* (dibuixos del quadern de viatge)
Tècnica mixta sobre paper, 50 X 65 cm., 1991.
64. *Sense títol* (quadern de viatge)
Tècnica mixta sobre paper, 50 X 100 cm., 1994.
- 65 i 66. *Sense títol I, II, VI i V*
Tècnica mixta sobre paper, 75 X 104 cm., 1994.

67. *Sopa amb plat vermell*
Tècnica mixta sobre tela, 235 X 285 cm., 1992.
68. *Che Saba*
Tècnica mixta sobre tela, 88 X 101 cm., 1991.
69. *Le bal des pendus*
Tècnica mixta sobre tela, 235 X 375 cm., 1992.
70. *Blanc de zinc, blanc de plom*
Tècnica mixta sobre tela, 300 X 200 cm., 1992.
71. *L'atelier aux sculptures*
Tècnica mixta sobre tela, 235 X 375 cm., 1993.
72. *Poulpes et fleuve Niger*
Tècnica mixta sobre tela, 235 X 285 cm., 1994.
73. *Atelier a l'étagère verte*
Tècnica mixta sobre tela, 235 X 285 cm., 1994.
74. *Retrat de Claramunt*
Làtex i pigments sobre paper, 75 X 50 cm., 1983.
75. *C. S.*
Tècnica mixta sobre tela, 73'5 X 60 cm., 1994.
76. *E. B. Le photographe aveugle*
Tècnica mixta sobre tela, 65'5 X 50 cm., 1994.
77. *Evgen à l'écharpe rouge*
Tècnica mixta sobre tela, 100'5 X 81'5 cm., 1994.
78. *In Extremis I*
Tècnica mixta sobre tela, 235 X 235 cm., 1994.
79. *In Extremis IV*
Tècnica mixta sobre tela, 240 X 290 cm., 1994.



Sense títol, 1974
Llàpis sobre paper, 46 x 36 cm
(Exposat a *Dibuixos d'insectes i mol·luscs*. Casa de Cultura de Manacor, Mallorca (amb Enrique Irueste)



Sense títol, 1975

Tinta impresa sobre paper, dins capsa de metacrilat, 5 x 5 cm

fig. 2

*No Sea Tímido
Pose Con Los Artistas*

a recortar la figura y doblar
por la línea de puntos.
amen.



MIQUEL BARCELÓ ARTIGUES



BASILIO



ANTONIO SOCIÁS

GALERIA ESTUDI D'ART CAMPO SAGRADO 25 DEL 11 DE MARÇ AL 3 D'ABRIL INAUGURACIO DIA 11
20H REPETIMOS NO SEA TIMIDO POSE CON LOS ARTISTAS BARCELONA 1976 GALERIA ESTUDI
D'ART CAMPO SAGRADO 25 DEL 11 DE MARÇ AL 3 D'ABRIL INAUGURACIO DIA 11 20H REPETIMOS
NO SEA TIMIDO POSE CON LOS ARTISTAS BARCELONA 1976 GALERIA ESTUDI D'ART CAMPO SA
GRADO 25 DEL 11 DE MARÇ AL 3 D'ABRIL INAUGURACIO DIA 11 20H REPETIMOS NO SEA TIMIDO
POSE CON LOS ARTISTAS BARCELONA 1976 GALERIA ESTUDI D'ART CAMPO SAGRADO 25 DEL 11
DE MARÇ AL 3 D'ABRIL INAUGURACIO DIA 11 20H REPETIMOS NO SEA TIMIDO POSE CON LOS AR
TISTAS BARCELONA 1976 galeria estudi d'art campo sagrado 25 del 11 de març al 3 d'a
bril inauguracio dia 11 20h repetimos no sea tímido pose con los artistas barcelona 19
76 galeria estudi d'art campo sagrado 25 del 11 de març al 3 d'abril inauguracio dia
11 20h repetimos no sea tímido pose con los artistas barcelona 1976 GALERIA
ESTUDI D'ART CAMPO SAGRADO 25 DEL 11 DE MARÇ AL 3 D'ABRIL INAUGURACIO DIA



No sea tímido, pose con los artistas, 1976
Cartell i fulletó de l'exposició de Miquel Barceló i Antonio Socías
Galeria Estudi d'Art, Barcelona, de l'11 de març al 3 d'abril

fig. 3

NEON de SURO

Fullet mensual de disseny: APTAD, CORREUS 471, CIUTAT DE MALLORCA - DIP. LEGAL, PM. 486, 1977, ABRIL 1978



neon
UOLIA
SVERIGE



folket från
NS
I LUND

JOSEP ALBERTÍ
MIQUEL BARCELÓ
TOMEU CABOT
DAMIÀ FERRÀ-PONÇ
SARA GIBERT
MARISCAL
JOAN PALOU
ANDREU TERRADES
STEVA TERRADES





Monday to Friday 10PM - 8:00 PM.
Saturday and Sunday 100 PM - 5:00 PM.

016 45 1800
FAX: 7 22701
Abril 28-10^{ma} 1978
Lund 1
*Archives of Environmental and Regional
art Callosa 51. P. 101*
ficcio 2000.

Portada Neon de suro (revista), Abril 1978
Publicació del Taller Llumàtic
Ciutat de Mallorca



Nu pujant escales, 1981
Tècnica mixta sobre tela, 130 x 195 cm
Col·lecció Galeria Antoni Estrany, Barcelona



Mapa de carn, 1982
Tècnica mixta sobre tela, 195 x 345 cm
Col·lecció Fundació La Caixa, Barcelona



Jugement de Salomon, 1983

Tècnica mixta sobre tela, 320 x 250 cm

Col·lecció de la Société des Amis du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París



Peintre peignant le tableau, 1983
Tècnica mixta sobre tela, 193 x 285 cm



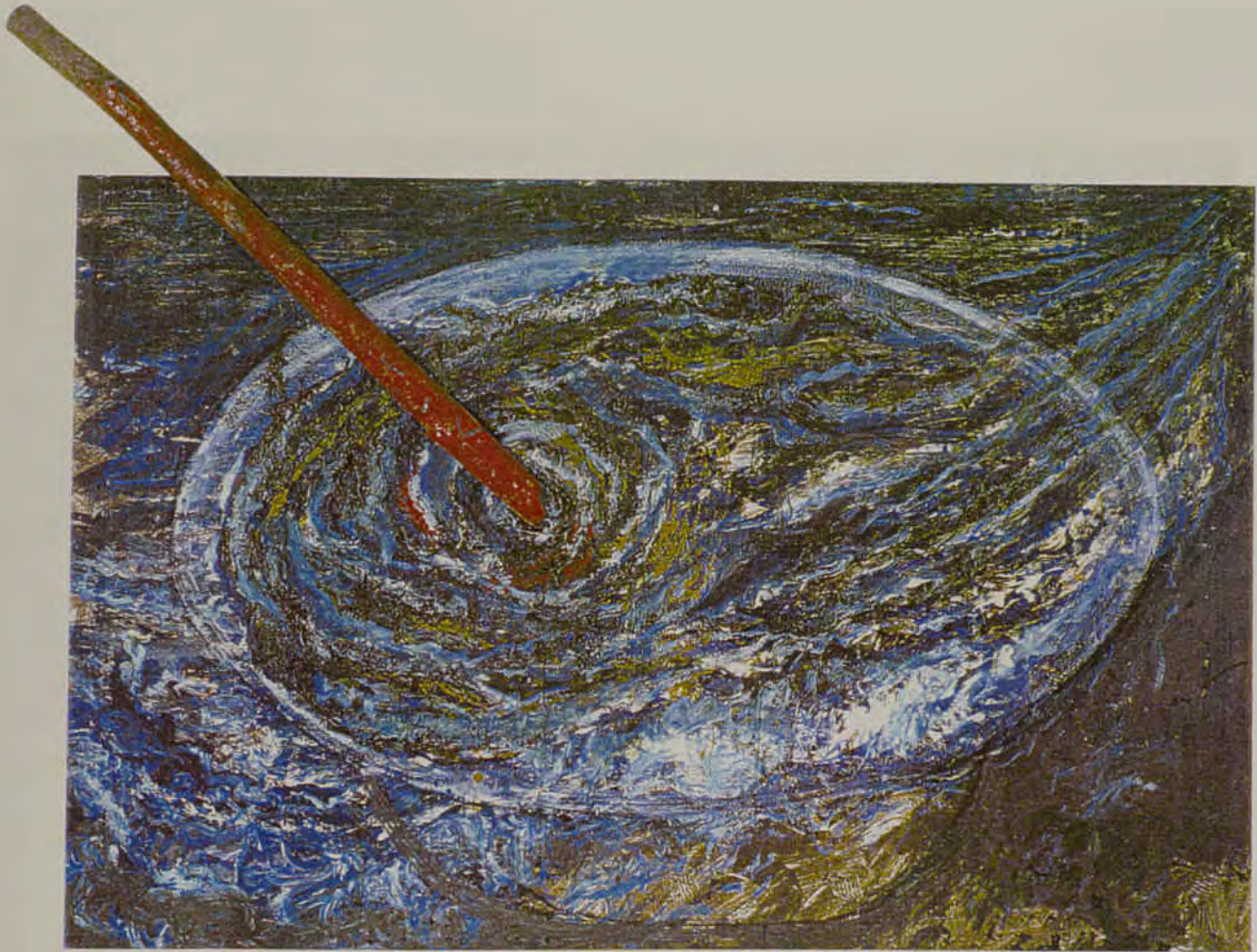
Ahab, 1984

Técnica mixta sobre tela, 195 X 300 cm

fig. 9



Giorgione à Felanitx. 1984
Tècnica mixta sobre tela, 300 x 200 cm



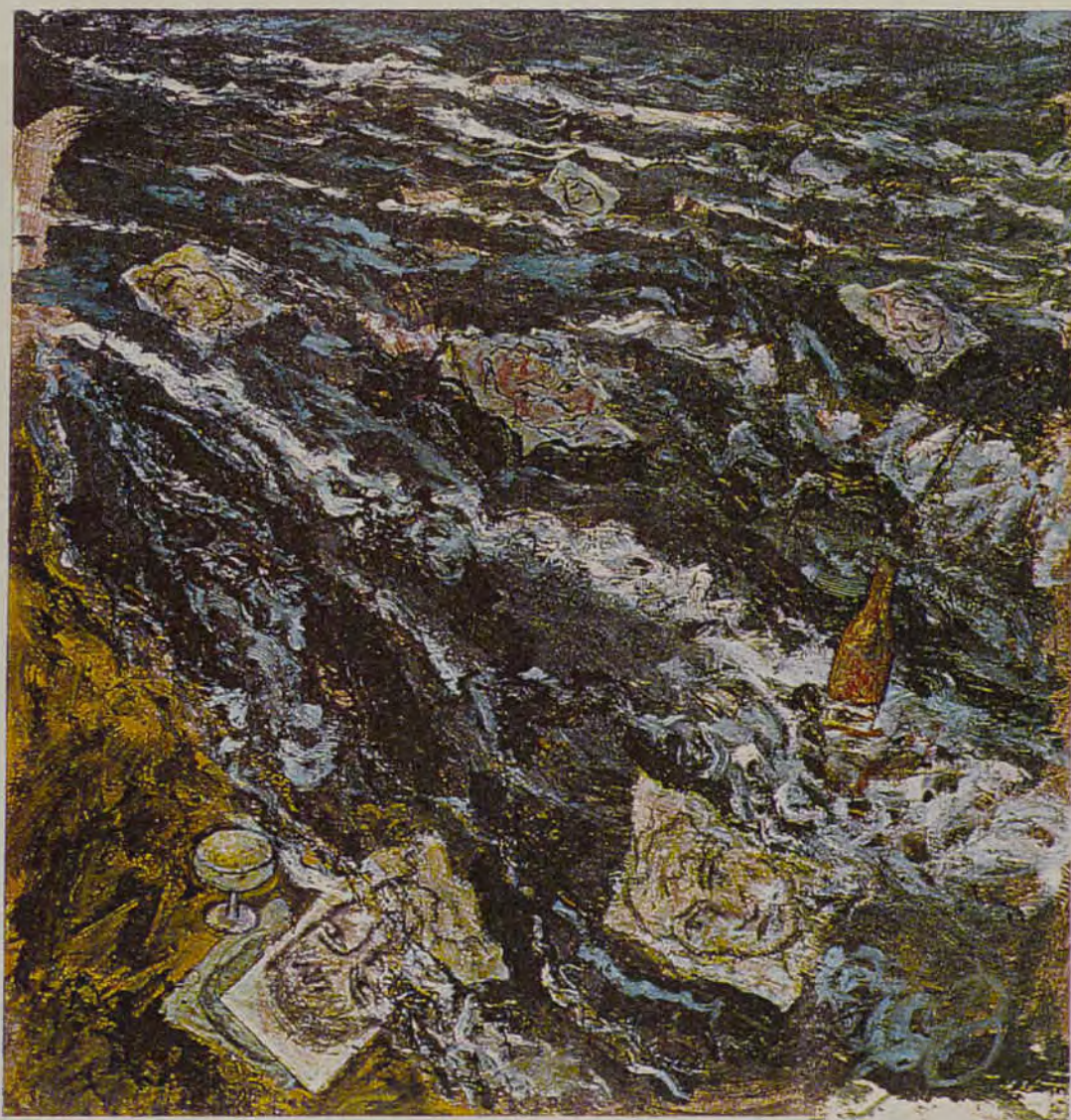
Marine soup. 1984
Tècnica mixta sobre tela, 240 x 325 cm
Col·lecció de l'artista



L'amour fou, 1984
Tècnica mixta sobre tela, 285 x 403 cm



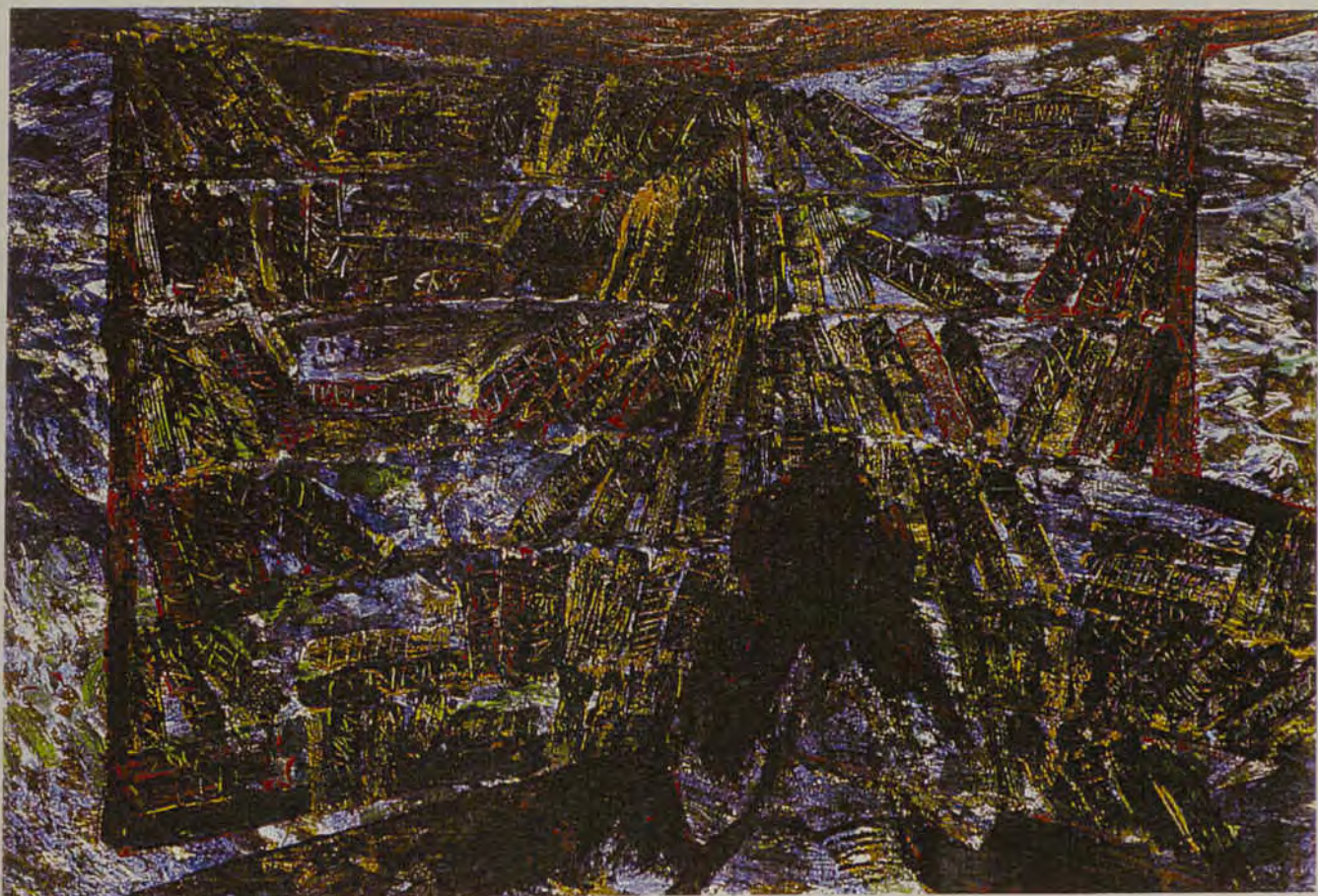
Le petit amour fou, 1984
Técnica mixta sobre tela, 105 x 150 cm



El pintor borratxo. 1984
Tècnica mixta sobre tela, 200 x 195 cm



Tinta, vino, lluvia, 1984
Técnica mixta sobre tela, 300 x 300 cm



Bibliothèque à la mer, 1984
Tècnica mixta sobre tela, 200 x 303 cm



Bibliothèque avec cigarette, 1984
Tècnica mixta sobre tela, 200 x 300 cm

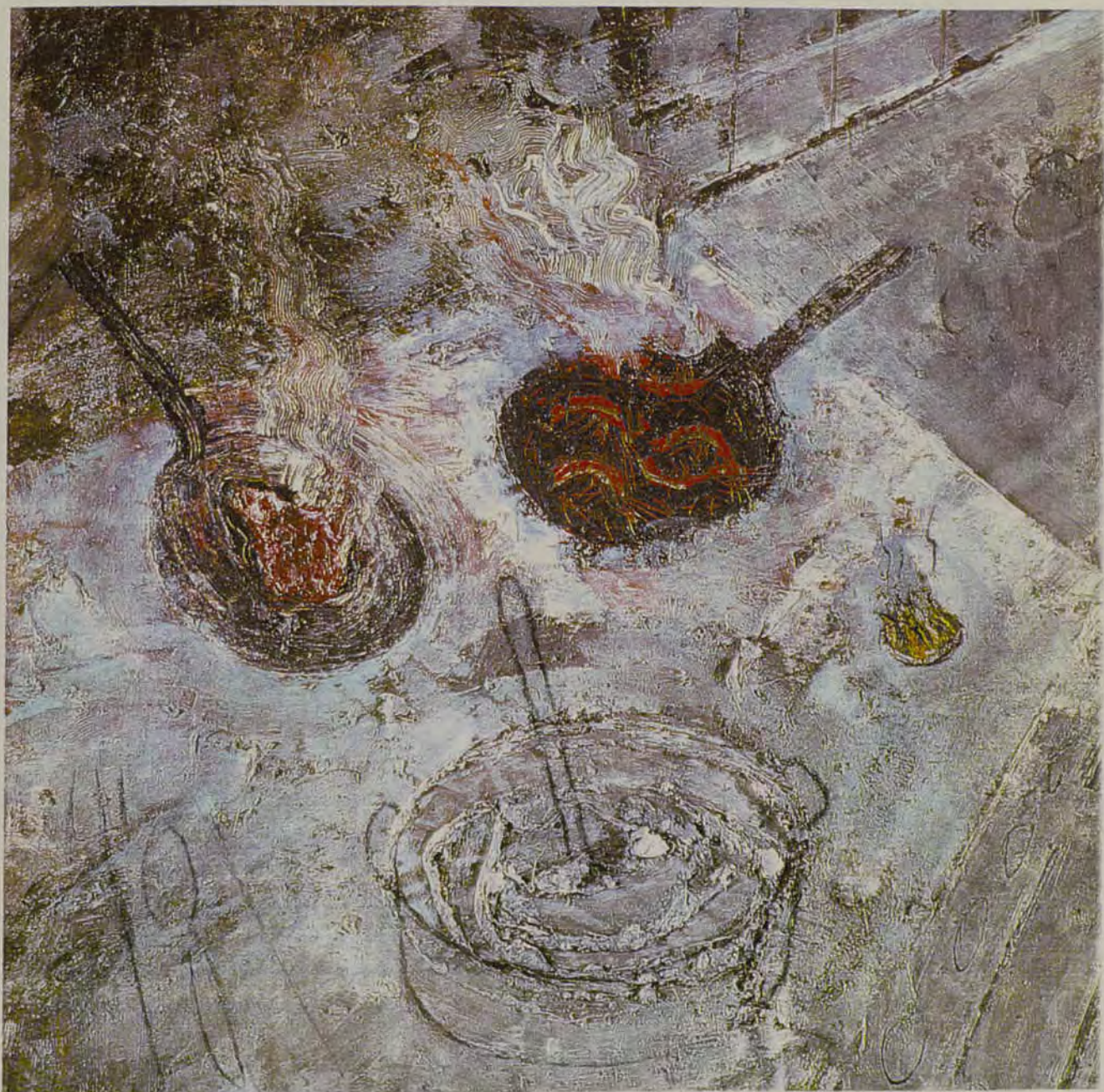
fig. 17



Bibliothèque avec bougie. 1985
Técnica mixta sobre tela, 300 x 200 cm



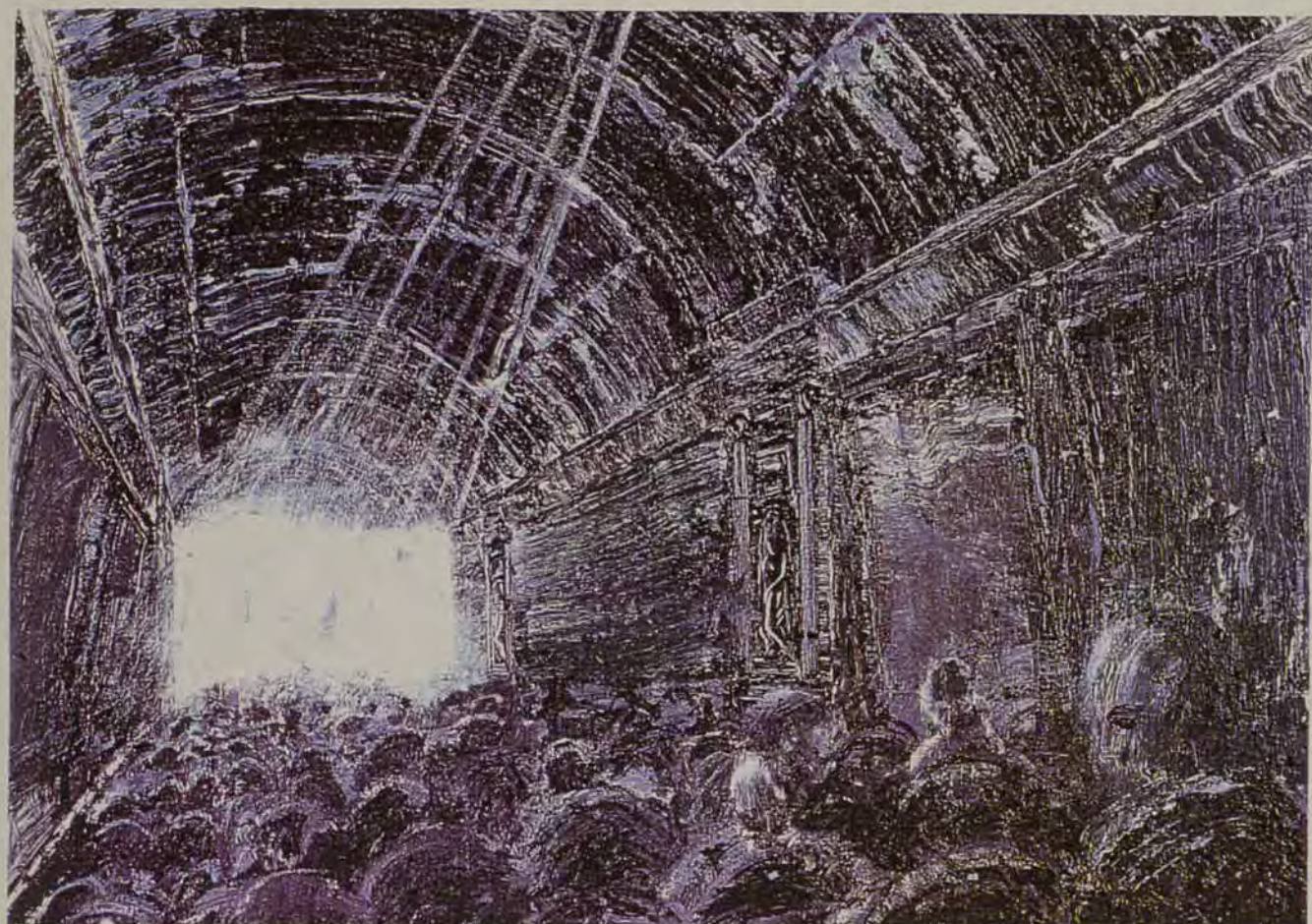
La danse des couteaux, 1984
Tècnica mixta sobre tela, 150 x 200 cm



Fum de cuina, 1985
Tècnica mixta sobre tela, 197 x 200 cm



Louvre (Noir et Blanc), 1985
Técnica mixta sobre tela, 303 x 210 cm



Le début du film. 1985
Tècnica mixta sobre tela, 206 x 296 cm



Restaurant chinois avec grenouilles, 1985
Técnica mixta sobre tela, 195 x 300 cm



Le chien chinois, 1985
Tècnica mixta sobre tela, 200 x 300 cm



Perro de poeta, 1985
Técnica mixta sobre tela, 200 x 300 cm



Tous les dessins de 1985, 1986
Tècnica mixta sobre tela, 300 x 200 cm



Ink. 1986
Técnica mixta sobre tela, 300 x 200 cm

fig. 27



Où sont-ils tous mes dessins, II, 1986
Tècnica mixta sobre tela, 300 x 280 cm



La rosa blanca, 1986
Tècnica mixta sobre tela. 200 x 300 cm



Chemin de lumière, 1986
Tècnica mixta sobre tela, 200 x 300 cm



Eight Poles, 1987
Tècnica mixta sobre tela, 230 x 300 cm



Two Poles. 1987
Técnica mixta sobre tela, 230 x 230 cm



Fifteen holes. 1987
Tècnica mixta sobre tela, 285 x 355 cm



11 roques. 1987
Tècnica mixta sobre tela, 200 x 200 cm



Memorial soup, 1987
Tècnica mixta sobre tela, 285 x 355 cm



The water collection. 1987
Tècnica mixta sobre tela, 230 x 300 cm



Smoke and water, 1987
Tècnica mixta sobre tela, 230 x 300 cm



Sístole Diástole, 1987
Técnica mixta sobre tela, 300 x 400 cm



Euroafrisia. 1987
Técnica mixta sobre tela, 285 x 410 cm



Zeros, 1988
Tècnica mixta sobre tela, 299 x 433 cm



Coprolithes I, 1988
Tècnica mixta sobre tela, 200 x 200 cm



La travesia del desert, 1988
Tècnica mixta sobre tela, 266 x 297 cm



Paysage pour aveugles sur fond verd, 1989
Tècnica mixta sobre tela, 200 x 300 cm



Petit miratge, 1990
Tècnica mixta sobre tela, 27 x 35 cm



Le déluge, 1990
Tècnica mixta sobre tela, 230 x 285 cm



•
Autour du Lac Noir, 1990
Técnica mixta sobre tela, 230 x 285 cm



Ad marginem, 1990
Tècnica mixta sobre tela, 202 x 207 cm



Gran animal europeu, 1991
Tècnica mixta sobre tela, 200 x 300 cm



Taula dibuixada, 1991
Técnica mixta sobre tela, 200 x 200 cm



Taula Paradiso, 1991
Tècnica mixta sobre tela, 235 x 285 cm



Kulu Ani Gufa, 1991
Tècnica mixta sobre tela, 43 x 29 cm



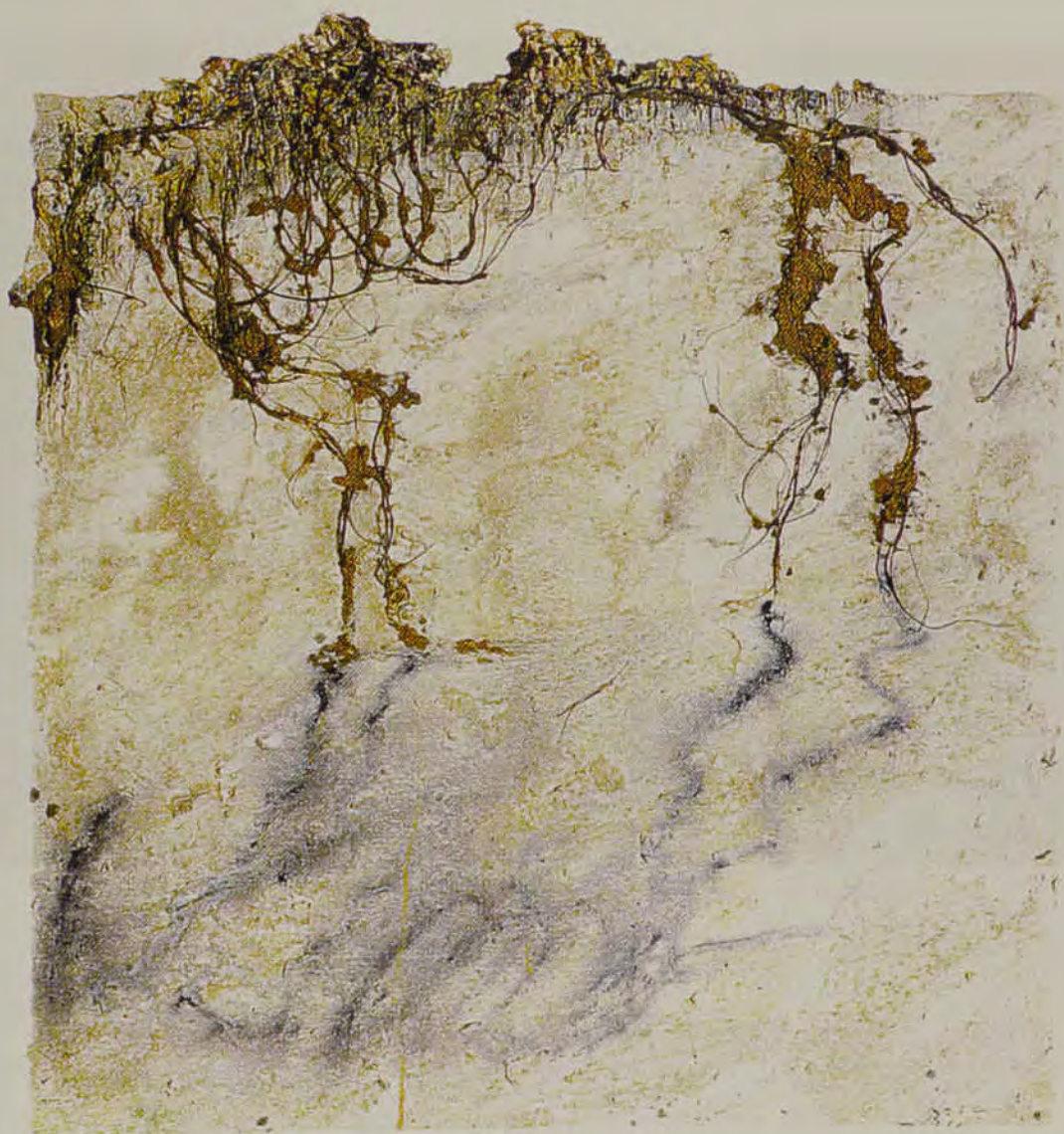
Issa Beri, 1991
Técnica mixta sobre tela, 235 x 285 cm



Muso Mimbe Bakano, 1991
Técnica mixta sobre tela, 30 x 30 cm



Ciclista, 1991
Técnica mixta sobre tela, 200 x 200 cm



Ca, 1991
Técnica mixta sobre tela, 76 x 71 cm

fig. 55



Fali Munu Munu, 1991
Tècnica mixta sobre tela, 49 x 59 cm



Fali Munu Munu IV, 1991
Tècnica mixta sobre tela, 59 x 45 cm



Boubou Baby Foot. 1992
Técnica mixta sobre tela, 45 x 59 cm



Sense títol, 1991
Tècnica mixta sobre paper, 50 x 65 cm



fig. 60

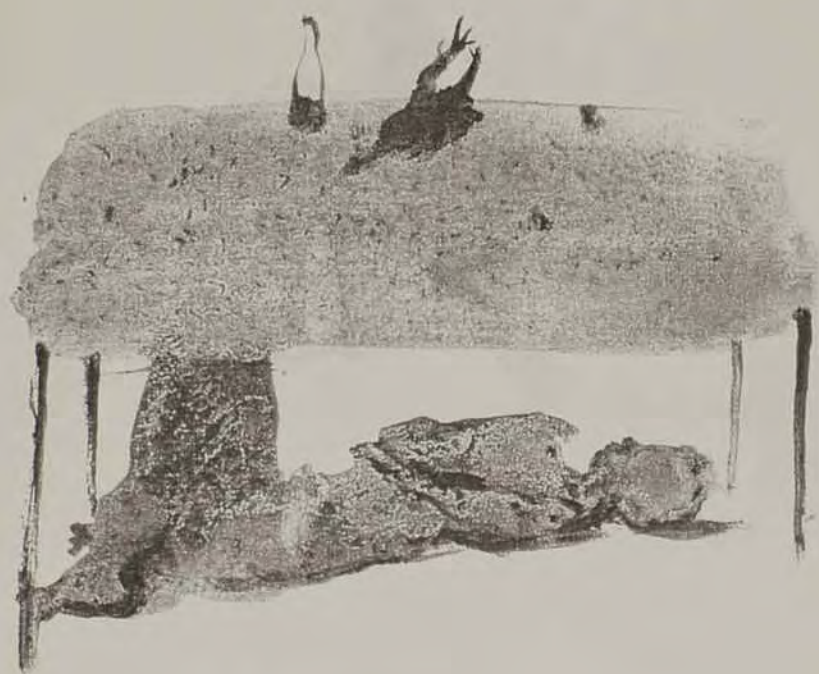


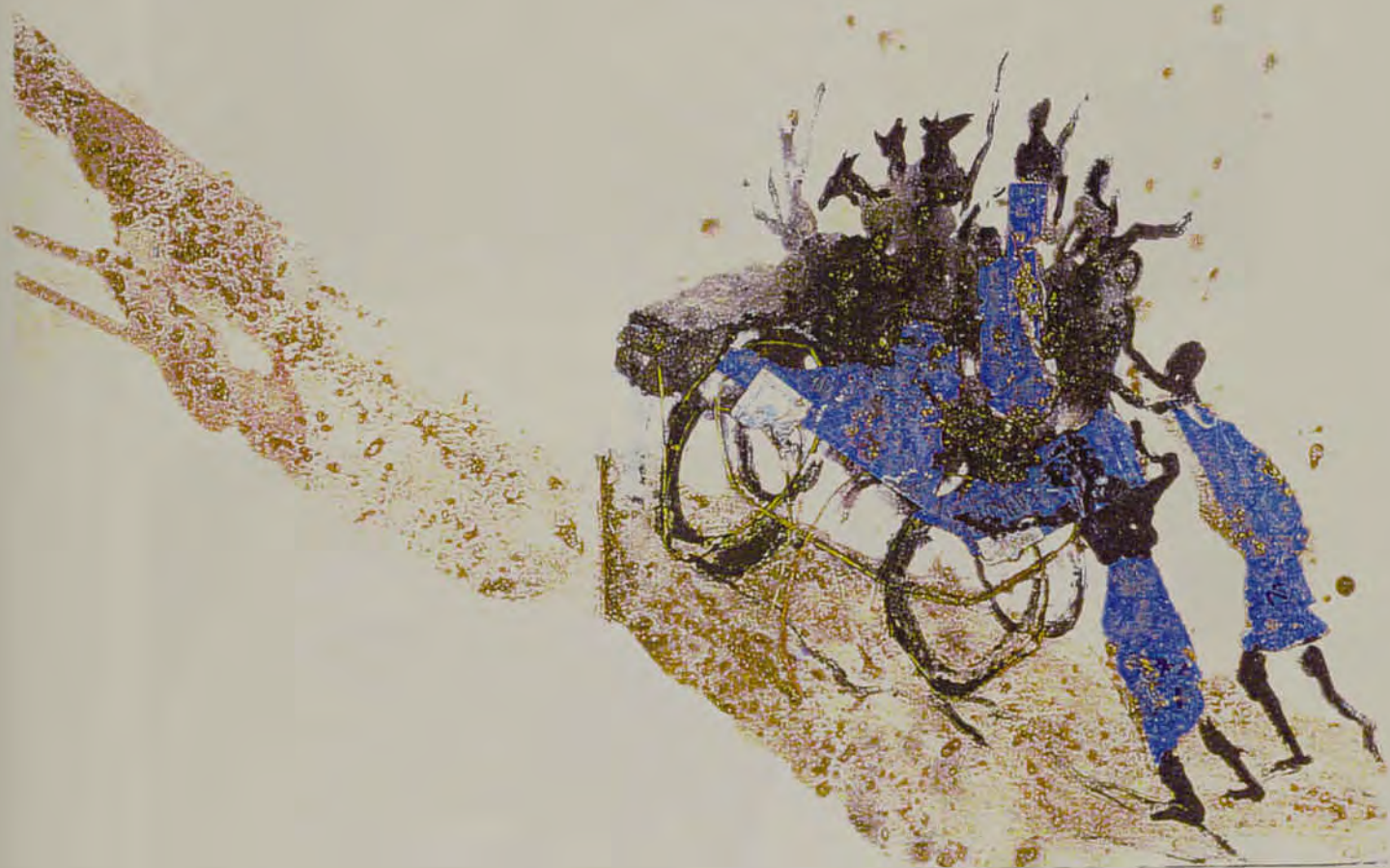
fig. 61



fig. 62



fig. 63



Sense títol, 1994
Técnica mixta sobre paper, 50 x 100 cm
(quadern de viatge)



Sense títol I, 1994

Tècnica mixta sobre paper, 75 x 104 cm



Sense títol II, 1994

Tècnica mixta sobre paper, 75 x 104 cm



Sense títol VI, 1994
Tècnica mixta sobre paper, 75 x 104 cm

Sense títol V, 1994
Tècnica mixta sobre paper, 75 x 104 cm



Sopa amb plat vermell, 1992
Tècnica mixta sobre tela, 235 x 285 cm



Che Saba, 1991
Técnica mixta sobre tela, 88 x 101 cm

fig. 68

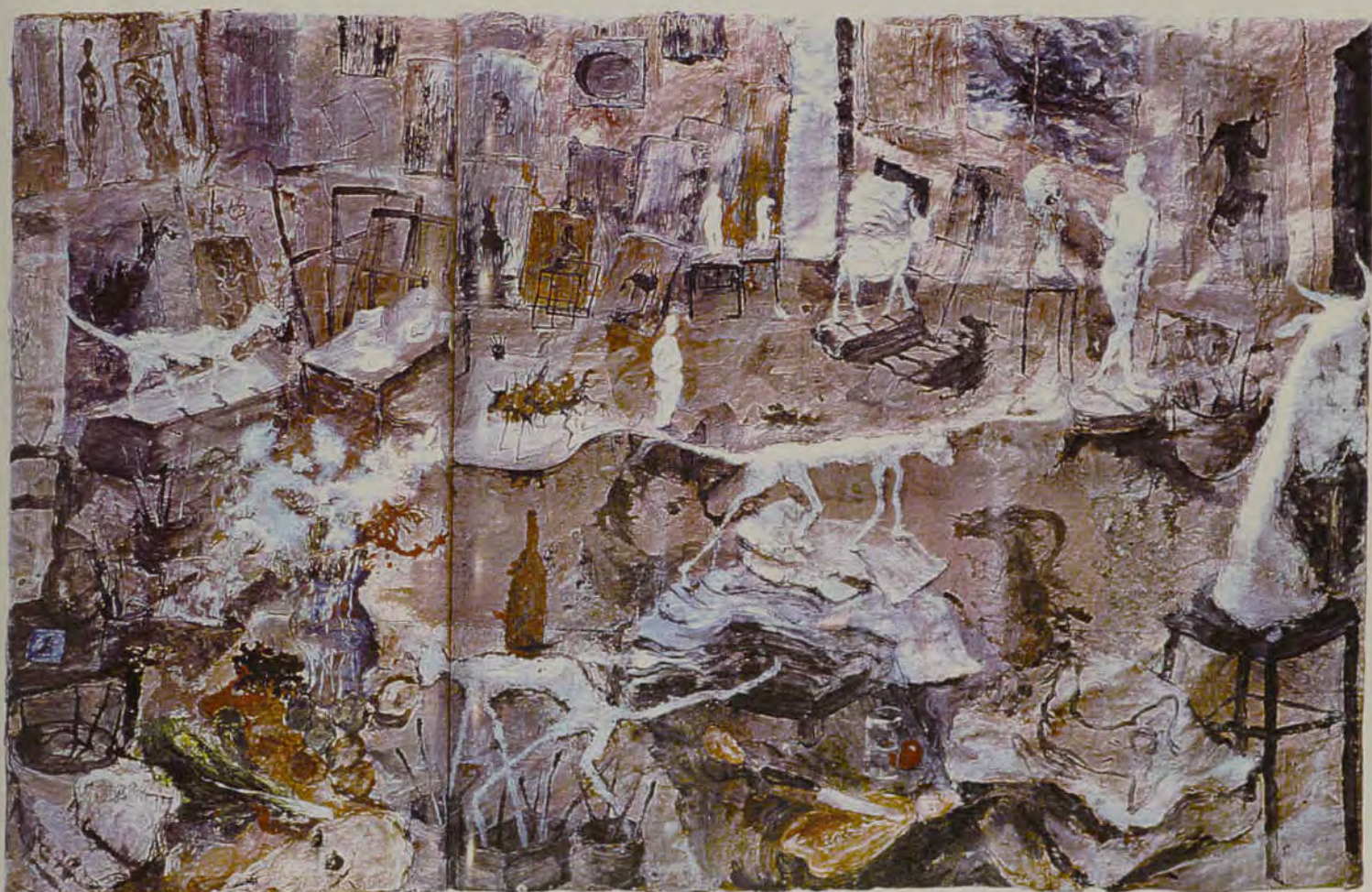


Le bal des pendus, 1992
Técnica mixta sobre tela, 235 x 375 cm



Blanc de zinc, blanc de plom. 1992
Tècnica mixta sobre tela, 300 x 200 cm

fig. 70



L'Atelier aux sculptures, 1993
Tècnica mixta sobre tela, 235 x 375 cm

fig. 71



Poulpes et fleuve Niger, 1994
Tècnica mixta sobre tela, 235 x 285 cm



Atelier a l'étagère verte, 1994
Técnica mixta sobre tela, 235 x 285 cm



Retrat de Claramunt, 1983
Làtex i pigments sobre paper, 75 x 50 cm



C. S., 1994
Tècnica mixta sobre tela, 73'5 x 60 cm.

fig. 75



E.B. Le photographe aveugle, 1994.
Técnica mixta sobre tela, 65'5 x 50 cm.



Evgen à l'écharpe rouge, 1994
Tècnica mixta sobre tela, 100'5 x 81'5 cm.



In Extremis I, 1994
Tècnica mixta sobre tela, 235 x 235 cm

fig. 78



In Extremis IV, 1994
Tècnica mixta sobre tela, 240 x 290 cm.

BIBLIOGRAFIA

Sobre Miquel Barceló (fins gener de 1995)

Catàlegs d'exposicions personals

- Pintagossos*. Galerie Axe Art Actuel, Tolosa, 1982; Galeria Trece, Barcelona, 1982.
Miquel Barceló-Pinturas 1984. Galeria Juana Aizpuru, Madrid, 1984.
Miquel Barceló. Peinture de 1983 à 1985. Capc, Musée d'Art Contemporain, Burdeus, 1985. (exposició itinerant: Palacio de Velazquez, Madrid; Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich; Institute of Contemporary Art, Boston)
Miquel Barceló-New Paintings. Akira Ikeda Gallery, Nagoya (Japó), 1985.
Miquel Barceló. Galeria Juana de Aizpuru, Sevilla, 1985.
Miquel Barceló. Waddington Galleries, Londres, 1987.
Barceló-Barcelona. Pintures de 1985 a 1987. Antic teatre de la Casa de la Caritat, Barcelona, 1987.
Miquel Barceló. Peintures récents. Musée d'Art Contemporain de Montréal, Montréal, 1988.
Miquel Barceló. Galeria Lucio Amelio, Nàpols, 1989.
Miquel Barceló in Mali. Galeria Dau al set, Barcelona, 1989. Ed. Galeria Bruno Bischofberger, Zurich, 1989.
Miquel Barceló-Obra 1989. Galeria Soledad Lorenzo, Madrid, 1990.
Miquel Barceló. Waddington Galleries, Londres, 1990.
Toros. Galerie Bruno Bischofberger, Zurich, 1991.
Miquel Barceló. Carré d'Art, Musée d'Art Contemporain, Nîmes, 1991.
Miquel Barceló-Obra 1991. Galeria Soledad Lorenzo, Madrid, 1992.
Miquel Barceló. First Gallery, Moscou, 1992.
Miquel Barceló. Galeria Salvador Riera, Barcelona, 1992.
Miquel Barceló. Gana Art Gallery, Seul, 1992.
Miquel Barceló. Desenhos-Pinturas-Esculturas. Galeria Nasoni, Lisboa, 1993.
Miquel Barceló. Galleria Civica di Arte Contemporanea, Trento, 1993.
Miquel Barceló. Pinturas y Esculturas 1993. Galeria Soledad Lorenzo, Madrid, 1994.
Miquel Barceló: 1984-1994. Whitechapel Art Gallery, Londres, 1994; IVAM, Centre del Carme, València, 1995.
Miquel Barceló- Recent Paintings & Sculptures. Galerie Kyoko Chirathivat, Bangkok, 1994.

Catàlegs d'exposicions col·lectives

- XVI Biennial Internacional de Sao Paulo*. Espanya. Sao Paulo, 1981.
Mostra d'Art Actual a les Balears. Palau Solleric, Palma de Mallorca; Barcelona, Zurich, 1981.
Otras Figuras. Fundació Caixa de Pensions, Madrid, 1981.
Barcelona vuit-dos. Caixa d'estalvis de Pamplona, Pamplona, 1982.
Documenta VII. Kassel, 1982.

- 26 *Pintors, 13 Crítics. Panorama de la jove pintura espanyola*. Fundació Caixa de Pensions, Barcelona; itinerant per Espanya, 1982. Text de Victoria Combalía sobre *Mupade Carn* de Barceló.
- Blau*. Obra Cultural de la Caixa de Pensions, Barcelona, 1982.
- Preliminar*. I Bienal de Artes Plásticas de Pontevedra. Pontevedra, itinerant per Espanya, 1982.
- Identitats*. Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1984. Text de Teresa Blanch.
- La imatge de l'animal. Art Prehistòric-Art Contemporani*. Caixa de Barcelona, Barcelona, 1984.
- Art Espagnol Actuel*. Palais des Arts, Tolosa; Fontevraud, Strasbourg, Niza, 1984.
- An International Survey of Recent Painting and Sculpture*. The Museum of Modern Art, New York, 1984.
- Aperto 84. Biennale de Venècia*. Venècia, 1984.
- Terrae Motus*. Villa Capolieto, Nàpols; Institute of Contemporary Art, Boston; Grand Palais, París, 1984.
- Barcelona, novembre, 84*. Galeria Dau al Set, Barcelona, 1984.
- En el centro*. Centre Cultural de la Villa de Madrid, 1984.
- Cota cero sobre el nivel del mar*. Aula de Cultura de la Caixa d'estalvis d'Alacant i Murcia, Alacant, 1985.
- 7000 Eichen*. Kunsthale, Tübingen; Bielefeld, 1985.
- Testimonio Creador*. Fundación Marcelino Botín, Santander; Sevilla, 1985.
- 5 artistes espagnols. Europalia 85*. Museum Van Hedendaage Kunst, Gante; Namur, 1985.
- Five Spanish Artists*. Artist's Space, New York, 1985.
- Nouvelle Biennale de Paris*. Parc de la Villette, París, 1985.
- Zehn Maler aus Spanien*. Kunstverein, Hamburgo; Stuttgart, 1986.
- 1981-1986: Pintores y escultores españoles*. Fundació Caixa de Pensions, Madrid, 1986.
- Paisatges*. Sa Llonja, Palma de Mallorca, 1986.
- Dobles Figuras*. Museum of Modern Art, Oxford, 1986.
- Cinq siècles d'art espagnol. L'imagination nouvelle: les années 70-80*. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París, 1987.
- Amat, Barceló, Campano, Colomer, Esteva, Menchero, Mira, Plensa, Sicilia*. Galeria Carles Taché, Barcelona, 1987.
- Colectiva I*. Galeria Berini, Barcelona, 1988.
- Miquel Barceló, Georges Condo, Julian Schnabel*. Galeria Soledad Lorenzo, Madrid, 1988.
- VII Salón de los 16*. Museo Español de Arte Contemporaneo, Madrid, 1988.
- Tàpies, Barceló, Sicilia*. Galeria Natalie Seroussi, París, 1988.
- III: Miquel Barceló, Ferran Garcia Sevilla, José Maria Sicilia*. Galeria Fernando Alcolea, Barcelona, 1989.
- I Triennial de dibuix*. Fundació Joan Miró, Barcelona, 1989.
- Paris, por supuesto...*. Casa d'Espanya, Centre cultural espanyol, París, 1989.
- Wiener Diwan/ Sigmund Freud Heute*. Museum des 20. Jahrhunderts, Viena, 1989.
- Art espagnol des années 80 dans la collection de la Fundació Caixa de Pensions*. Centre regional d'Art contemporain Midi-Pyrénées, Tolosa, 1990.
- La compagnie des objets. Natures mortes et objets dans la peinture contemporaine*. Le Quartier, Centre d'Art contemporain, Quimper, 1990.
- Constants de l'art català actual*. Museu Rufino Tamayo, Mexico, 1991; Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1992; De Nieuwe Kerk, Amsterdam, 1992.
- Fons d'Art: Miquel Barceló, Jaume Plensa, Susana Solano, Antoni Tàpies*. Espais Centre d'Art contemporani, Girona, 1991.
- Barceló, Baselitz, Kiefer, Kirkeby, Polke, Rauschemberg, Warhol*. Galleri Faurschou, Copenhagen, 1991.

- El Museo del Prado visto por 12 artistas contemporáneos*. Museo del Prado, Madrid, 1991.
- Al aire de su vuelo. Barceló, Broto, Sicilia*. Pabellón Mudejar, Sevilla, 1991.
- Criatures Misterioses*. Sala Sant Jaume de la Fundació La Caixa, Barcelona, 1992; itinerant: Girona, Madrid, Palma de Mallorca.
- Espagne, 23 artistes pour l'an 2000*. Galerie Artcurial, París, 1992.
- Werk Formen Skulpturen von Malern*. Galeria Pfefferfe, Munich, 1992.
- Pasajes*. Actualidad del arte español. Pabellón de España, Expo 92, Sevilla, 1992.
- Tropismes*. Centre Cultural Tecla Sala, L'Hospitalet de Llobregat, 1992.
- Copier, créer. De atner à Picasso: 300 oeuvres inspirées par les maitres du Louvre*. Musée du Louvre, París, 1993.
- Obras maestras de la colección del Banco de España*. Museo de Bellas Artes, Santander, 1993.
- 100 anys, 100 pintors, 1893-1993*. Sa Llonja, Palma de Mallorca, 1993.
- Impulsos i expressions*. Fundació La Caixa, Granollers, 1993.
- El Autoretrato en España. De Picasso a nuestros días*. Fundació Cultural Mafre Vida, Madrid, 1994.
- Bodeaux. Entre le ciel et l'eau*. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, 1994.

Obras sobre Miquel Barceló

- DEL MORAL, Jean-Marie. *Le temps du peintre*. Niort: Musée de la Ville de Niort, 1987.
- POWER, Kevin. *Conversaciones con Miquel Barceló, José Manuel Broto, Miquel Angel Campano, Gerardo Delgado, Ferrán García Sevilla, Juan Navarro Baldeweg, Guillermo Pérez Villalta y Manolo Quejido*. Alacant: Diputació provincial d'Alacant/ Centro de Arte y comunicación visual de Alicante/ Instituto de estudios Juan Gil-Albert, 1985.
- SEIBEL, Castor. *Barceló ou la Peinture*. Caen, París: L'Échoppe, 1992.
- VILA-SAN-JUAN, Sergio. *Agenda: Barceló*. Barcelona: Edicions Àmbit, 1984.

Àlbums i llibres il·lustrats per Miquel Barceló

- BAVCAR, Evgen. *Las tiendas desmontadas o el mundo desconocido de las percepciones*. París: Item éditeur, 1993.
- BOWLES, Paul. *Too far from home! 28 watercolors from Mali 1991*. Zurich: Galeria Bruno Bischofberger, 1992. Edició francesa: *Le bucle du Niger*, París: éditions Éric Koehler-Austral, 1996. Edició espanyola: *Muy lejos de casa*, Barcelona: ed. Seix Barral, 1992.
- JUNCOSA, Enrique. *Libro del Océano*. Málaga: Dador Ediciones, 1991.
- Miquel Barceló*, Kyoto. Kyoto Shoin/ Art Random, 1989.

Textos de Miquel Barceló

- "Trabajar como un panadero entre el Louvre, el taller i la biblioteca", Francisco Calvo Serraller (ed.). *El Arte visto por los artistas*. Madrid: Taurus, 1987.
- Miquel Barceló. Obra 1989*. Madrid: Galeria Soledad Lorenzo, 1990

- Miquel Barceló. Obra 1991*. Madrid: Galeria Soledad Lorenzo, 1992. Textos extrets del quadern de viatges de Barceló.
- "Vómitos de búho omnívoro". *El Mundo*, Madrid, 2 febrer 1992. Textos extrets del quadern de viatges de Barceló.
- "Cuaderno de Mali", *El País Semanal*, Madrid, nº 52 especial Barceló, 16 febrer 1992. Textos manuscrits i extrets del quadern de viatges de Barceló.

Textos de catàlegs d'exposicions individuals

- BONET, Blai. "Miquel del desert", *Miquel Barceló*. Barcelona: Gal. Salvador Riera, 1992.
- CALVO SERRALLER, Francisco. "La trace de Miquel Barceló", *Miquel Barceló. Peintures de 1983 à 1985*. Bordeaux: capcMusée d'Art contemporain, 1985.
- DAVVETAS, Démosthènes. "la 'llàntia' de Barceló", *Barceló, Barcelona*. Barcelona: Antic teatre de la Casa de la caritat, 1987.
- ECCHER, Danilo. "Tracce di un percorso", *Miquel Barceló*. Milan: Electa/ Trente, Galleria civica di Arte contemporanea, 1993.
- FROMENT, Jean-Louis. "L'exposició", *Barceló, Barcelona*. Barcelona: Antic teatre de la Casa de la Caritat, 1987.
- FROMENT, Jean-Louis. "Roman", *Miquel Barceló. Peintures de 1983 à 1985*. Bordeus: capcMusée d'Art contemporain, 1985.
- GUIBERT, Hervé. "Barceló, le peintre aux métamorphoses", *Miquel Barceló*. Nîmes: Carré d'Art, Musée d'Art contemporain, 1991.
- JUNCOSA, Enrique. "De Rerum Natura", *Miquel Barceló, 1984-1994*. Londres: Whitechapel Gallery, 1994.
- JUNCOSA, Enrique. "Postfacio", *Miquel Barceló. Pinturas y esculturas 1993*. Madrid: Galeria Soledad Lorenzo, 1994.
- LUSSIER, Réal. "Miquel Barceló: 'L'amour fou' de la peinture", *Miquel Barceló, peintures récents*. Montreal: Musée d'Art contemporain, 1988.
- MARÍ, Antoni. (Text). *Miquel Barceló. Pinturas 1984*. Madrid: Galeria Juana de Aizpuru, 1984.
- MATHEWS, Harry. "Cocina regional de Francia Central: espalda de cordero deshuesada, enrollada y rellena (farce double)", *Miquel Barceló. pinturas y esculturas 1993*. Madrid: Galeria Soledad Lorenzo, 1994.
- MELO, Alexandre. "A matéria da pintura", *Miquel Barceló. Desenhos-pinturas-esculturas*. Lisboa/ Porto: Galeria Nasoni, 1993.
- PAZ, Marga. "La Seine débouche à Felanitx", *Miquel Barceló. Peintures de 1983 à 1985*. Bordeus: capcMusée d'Art contemporain, 1985.
- PERMANYER, Lluís. "Els museus", *Barceló-Barcelona*. Barcelona: Antic Teatre de la Casa de la Caritat, 1987.
- PINTO DE ALMEIDA, Bernardo. "O viajante e a sua sombra", *Miquel Barceló. Desenhos- Pinturas- Esculturas*. Lisboa/Porto: Galeria Nasoni, 1993.
- REY-ROSA, Rodrigo. *Miquel barceló. Toros* (amb les fotografies de Lucien Clergue). Zurich: Galeria Bruno Bischofberger, 1991.
- SEIBEL, Castor. "Barceló e il filo di Teseo", *Miquel Barceló*. Milan: Electa/ Trente, Galleria Civica di Arte Contemporanea, 1993.
- SUBIRÓS, Pep. "Sobre el sentit", *Barceló, Barcelona*. Barcelona: Antic Teatre de la Casa de la Caritat, 1987.

- ULLÁN, José-Miguel. "Relámpagos", *Al Aire de su Vuelo*, vol. I "Barceló". Sevilla: Pabellón Mudejar/ Madrid: Turner Libros, 1991.
- ZAYA, Octavio. "La transparence de la peinture". *Miquel Barceló. Peintures recents*. Montreal: Musée d'Art contemporain, 1988.

Entrevistes

- ALAMEDA, Soledad. "Contracorriente", *El País Semanal*, Madrid, nº 52, especial "Barceló", 16 febrer 1992.
- ALAMEDA, Soledad. "Miquel Barceló. Pintor. 'Mis cuadros son como la bilis'", *El País*, Madrid, 27 desembre 1991.
- ANÓNIM. "Barceló á Bordeaux", *Domus*, Milan, nº 663, juliol 1985.
- ANÓNIM. "Histoire sans parole", *Télérama*, París, hors série nº 40, octubre 1992.
- ANTOLÍN, Enriqueta. "Miquel Barceló / El pintor mallorquín expone en Madrid sus ilustraciones para un libro de poemas", *El Sol*, Madrid, 15 setembre 1991.
- BONFAND, ALAIN. "In extremis", *Galleries Magazine*, París, nº 61, octubre 1994.
- BOURDIER, Laurent. "Miquel Barceló, une peinture qui regarde le monde", *L'Autre Journal*, París, nº14, juliol 1991.
- CARRION, Ignacio. "El mito más joven de la pintura española", *Elle*, Madrid, Març 1994
- COUDERC, Silvie. "Biographie", *Miquel Barceló. Peintures de 1983 à 1985*. Bordeus: capcMusée d'Art contemporain, 1985.
- DAVVETAS, Démosthènes. "Entrevista entre D. Davvetas i J.L. Froment" i "Entrevista entre D. Davvetas i M. Barceló", *Barceló, Barcelona*. Barcelona: Antic Teatre de la Casa de la Caritat, 1987.
- DEMICHELL, Tulio H. "No me gusta que digan de mis cuadros 'esto es un Barceló'", *ABC*, Madrid, setembre 1994.
- FERNANDEZ VENTURA, Lourdes. "La voluntad de Miquel Barceló", *Diario 16*, Madrid, 1 octubre 1985.
- FERNÁNDEZ-CID, Miguel. "Miquel Barceló. Pintor", *Diario 16*, Madrid, 14 setembre 1991.
- GALLEGO-DIAZ, Soledad. "Puedo traicionar a mi generación sin ningún escrúpulo", *El País*, Madrid, 22 febrer 1985.
- GOY, Bernard. "Que puis-je faire...?", *Lieux extrêmes*, nº 5, 1993.
- MANRESA, Andreu. "El mundo artificial de Barceló", *El País*, Madrid, 15 setembre 1990.
- MASCARÓ, Virginia. "Barceló, transmutador d'art", *Diari Avui*, nº86, 13 desembre 1987.
- MURILLO, Enrique. "Una mirada al centro de la tierra", *El Europeo*, Madrid, nº 17, novembre 1989.
- PORTOCARRERO, Enrique i GOROSTOLA, Arantxa. "Miquel Barceló, pintor 'Nunca he buscado la originalidad'", *El Correo Español*, Bilbao, 13 desembre 1992.
- RIBAS, José. Miquel Barceló. ¿Fraude, genio o seductor?, *Ajoblanco*, nº 49, febrer 1993.
- SANCHEZ, Mariano F. "Miquel Barceló, 'Pintar es discutir con uno mismo'", *La Espera*, Madrid, Març 1992.
- SANCHÍS JOST, Ima. "Miquel Barceló. 'Siempre es doloroso pintar'", *Elle*, Madrid, nº 53, febrer, 1991.

Articles

- ALBERTAZZI, Liliana. "Espagne 87. Dossier", *Art Press*, París, nº117, setembre 1987. (entrevistes de Liliana Albertazzi amb María Corral, Jea-Louis Froment, Carmen Gimenez, tomas Llorens i Suzanne Pagé; article d'Antonio Saura).
- "Paisatges. Palma de Mallorca, La Lonja", *Artefactum*, Anvers, febrer 1987.
- ALTAIÓ, Vicenç. "Miquel Barceló. El pintor dins sa cúpula", *Artics*, setembre-novembre 1986.
- ANÒNIM. "Barceló Denounces Barcelona Fakes", *The Journal of Art*, desembre 1990.
- ANÒNIM. "Bienal Tanqueray. Indigesta la zuppa di pesce di Barceló", *Il Giornale dell'Arte*, Turin, nº 84, desembre 1990.
- ANÒNIM. (sense títol), *Domus*, Milan, nº 654, octubre 1984.
- ANÒNIM. "Barceló: furioso de inteligencia", *El Europeo*, Madrid, nº 18, desembre 1989.
- ANTOLÍN, Enriqueta. "Acuarelas de Miquel Barceló y poemas de Iuncosa reunidos en un libro singular", *El Sol*, Madrid, 13 setembre 1991.
- BARNATAN, Marcos Ricardo. "Todo Barceló pasado fue mejor", *El Mundo*, Madrid, 22-23 febrer 1992.
- BAYÓN, Miguel. "La mirada africana", *El País*, Madrid, 16 juny 1991.
- BONET, Juan Manuel. "El horizonte quimérico de Miquel Barceló", *El Europeo*, Madrid, nº 17, novembre 1989.
- "Miquel Barceló. El desierto de la pintura", *Blanco y negro*, Madrid, 21 gener 1990.
- "Pesca Poética", *ABC*, Madrid, 12 setembre 1991.
- BOSETI, Petra. "Miquel Barceló. Nach Afrika mit Farben im gepäck", *Art*, nº 12, desembre 1988.
- BOUDIER, Laurent. "Le monde en peinture", *Télérama*, París, nº 2214, 17 juny 1992.
- "Le temps de l'émotion", *Télérama*, París, novembre 1993.
- BOUISSET, Maïten. "Miquel Barceló dans l'arène", *Beaux-Arts*, París, juliol-agost 1991.
- "Miquel Barceló en solo", *Le Matin*, París, 25 juny 1985.
- "Miquel Barceló. Antic Teatre de la Casa de la Caritat", *Art Press*, París, nº 123, Març 1988.
- "Suivez mon regard", *Le Matin*, París, 14 octubre 1983.
- BOURRIAUD, Nicolas. "Miquel Barceló et les nourritures terrestres", *New Art*, nº 5-6, octubre 1987.
- BREERETTE, Geneviève. "Des jeunes, nouvelles tendances", *Le Monde*, París, 29 setembre 1983.
- BRUNRON, Michael. "Miquel Barceló", *The New York Times*, New York, 23 desembre 1983.
- BUFILL, Juan. "Miquel Barceló", *ABC*, Madrid, 26 gener 1989.
- BURE, Gilles de. "Barceló: Le futur Grand d'Espagne", *Maison française*, París, nº 424, Març 1989.
- C..S. "Miquel Barceló se reencuentra con Mallorca", *El Día del Mundo*, Palma de Mallorca, 18 febrer 1994.
- CABANNE, Pierre. "L'image et l'émotion", *Le Matin*, París, 20 Març 1987.
- CADENA, Josep M^a. "Miquel Barceló", *El Periódico*, 17 juny 1992.
- CALVOSERRALLER, Francisco. "Barceló, el revés de lo mismo", *El País*, Madrid, 27 gener 1990.
- "La buena estrella de Miquel Barceló", *El País*, Madrid, 18 maig 1985.
- "Un palacio para Miquel Barceló", *El País*, Madrid, 14 setembre 1985.
- "El rastro de Miquel Barceló", *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*, Madrid: Alianza ed., 1990.

- CAMERON, Dan. "Spain, now", *Art & Auction*, New York, febrer 1992.
- CAROL, Màrius. "Miquel Barceló, el pincel del nómada", *La Vanguardia*, Barcelona, juny 1989.
- CARRION, Ignació. "El mito más joven de la pintura española", *Elle*, Madrid, Març 1994.
- CASANI, Borja. "Navegante en su mapa", *Diario 16*, Madrid, 25 febrer 1987.
- CEMBALEST, Robin. "Learning to Absorb the Shock of the New", *ARTnews*, New York, nº 7, setembre 1989.
- CHALUMEAU, Jean-Luc. "De Tintoret à Barceló", *Ninety*, París, 1992.
- CLOT, Manel. "Interés masivo por las obras de Barceló", *El País*, Madrid, 22 juny 1992.
- COLL, Tònia. "Miquel Barceló. El retorn del Petit Príncep", *Avui*, Barcelona, 23 Març 1995.
- COMBALÍA, Victoria. "A Love-Hate Relationship. Spanish Art's New Heir Apparent", *Art International*, nº 13, tardor, 1990.
- "Ingeniosos y vigorosos", *El País*, Madrid, 17 novembre 1984.
- "Miquel Barceló- lirismo y retórica", *Telva*, Madrid, juny 1992.
- CONE, Michèle. "Miquel Barceló. Leo Castelli, Greene Street", *Flash Art*, nº 129, estiu 1986.
- CORK, Richard. "A brush with genius? Not yet", *The Times*, Londres, 11 octubre 1994.
- CORNAND, Brigitte. "Miquel Barceló: Peintre un bas-relief avec de la chair fraîche c'est rigolo", *Actuel*, París, setembre 1983.
- DAGEN, Philippe. "Barceló paysagiste", *Le Monde*, París, 7 Març 1987.
- "Barceló", *Le Quotidien de París*, París, 12 setembre 1985.
- "Le savoir-faire de Barceló", *Le Monde*, París, 28 agost 1991.
- "Miquel Barceló le style", *Art Press*, París, nº 113, abril 1987.
- "Paisatges", *Art Press*, París, nº 110, gener 1987.
- DANVILA, José Ramón. "Miquel Barceló, la poesía y la materia", *El punto*, 2-7 febrer 1990.
- DAVVETAS, Démosthènes. "La ligne", *Artstudio*, Hivern 1988.
- "Miquel Barceló", *New Art*, nº 5-6, octubre 1987.
- DEBAILLEUX, Henri-François. "Barceló. Visions d'Afrique", *Libération*, París, 3 setembre 1991.
- "Portrait. Miquel Barceló. Voyage au centre de la matière", *Beaux-Arts*, París, nº 44, Març 1987.
- DEL MORAL, Jean-Marie. "Barceló décore Barcelone", *Beaux-Arts*, París, nº 40, novembre 1986.
- DENNING, Penelope. "The man they call 'the new Picasso'", *Sunday Telegraph*, Londres, 25 setembre 1994.
- DOBBELS, Daniel. "Castres aux couleurs de l'Espagne", *Libération*, París, 15 agost 1990.
- DOMINGUEZ, Adolfo. "Barceló 'Bibliothèque'", *L'Événement du jeudi*, París, agost 1990.
- DUBCOVSKY, Bettina. "Miquel Barceló, en su torre encantada", *La Vanguardia*, Barcelona, juliol 1991.
- FEAVER, William. "ART Mad, subversive and dangerous to visit", *The Observer*, Londres, 9 octubre 1994.
- FERNANDEZ, Horacio. "Un artista estrella", *El Mundo*, Madrid, 5 Març 1992.
- "Un clásico divertido", *El Mundo*, Madrid, 28 febrer 1992
- FERNÁNDEZ, Luis Alonso. "Barceló 93. La tentación tridimensional", *Reseña*, Madrid, nº 248, Març 1994.
- FERNÁNDEZ-CID, Miguel. "De la atracción por la imagen a la inquietud de la pintura", *Guía El País*, Madrid, 2-8 febrer 1990.

- "Miquel Barceló expone sus paisajes lluviosos", *Cambio 16*, Madrid, n° 984, 1 octubre 1990.
- FERRAND, Manuel. "La exposición de la semana. Barceló", *ABC*, Madrid, 15 febrer 1985.
- FLOHIC, Catherine. "Barceló", *Ninety*, París, 1992.
- FONTRONDONA, Oscar. "Miquel Barceló: 'Lo postmoderno está liquidado'", *ABC*, Madrid, 12 juny 1992.
- FRISACH, Montse. "Tinc amb Barcelona una relació de mascle-femella" i "Un nòmada com Ramon Llull", *Avui*, Barcelona, 4 agost 1992.
- G., N. "Miquel Barceló. Leo Castelli", *ARTnews*, New York, octubre 1986.
- GAILLÉMIN, Jean-Louis. "Les mirages de Barceló", *Connaissance des arts*, París, n° 510, octubre 1994.
- GALÁN, Lola. "Barceló expone en la galeria Whitechapel de Londres 10 años de pintura", *El País*, Madrid, 23 setembre 1994.
- GALLEGO, Julián. "Miquel Barceló. Memorias de África", *ABC*, Madrid, 31 gener 1992.
- GAMBRELL, Jamey. "Five from Spain", *Art in America*, New York, setembre 1987.
- GIBSON, Michael. (Sense títol), *International Herald Tribune*, París, 25 maig 1985.
- GRAS BALAGUER, Menene. "Paisajes revisitados de un nòmada sedentario", *La Vanguardia*, Barcelona, 18 febrer 1992.
- "El reflejo de un pintor. Miquel Barceló", *Vogue*, Madrid, abril 1988.
- GROUT, Catherine. "Miquel Barceló. Yvon Lambert", *Flash Art*, n° 134, maig 1987.
- GUTH, Elisabeth. "Die 'Fishsuppe' kam aus der Fälscherküche", *Art*, gener 1991.
- HAGEN, Aernout. "Miquel Barceló in Mali", *Kunstbeeld*, n° 9, setembre 1993.
- HALL, James. "More dead than alive", *The Guardian*, Londres, 3 octubre 1994.
- HEARTNEY, Eleanor. "Miquel Barceló at Leo Castelli", *Art in America*, New York, febrer 1993.
- HEITZ, Bernard. "Peintres et toros, le corps à corps", *Télérama*, París, 5 maig 1993.
- HERNANDEZ CAVA, Felipe. "Provocador y controvertido", *Diario 16*, Madrid, 1 octubre 1985.
- HOEK, Els. "Een Catalaans wonderkind ziet Africa", *De Volkskrant*, 20 setembre 1993.
- HUICI, Fernando. "Impresiones de África", *El País*, Madrid, 1 febrer 1992.
- IRIGOYEN, Ramón. "Ay, Barceló, Barceló", *Interviú*, Madrid-Barcelona, 7-13 febrer 1994.
- IZZO, Arcangelo. "Miquel Barceló: Pintagossos", *Lápiz-Arte*, n° 9, Març 1983.
- J., P. "Miquel Barceló. Gal. Yvon Lambert", *Artistes*, París, setembre 1983.
- JARQUE, Fietta. "Barceló expone sus lienzos africanos", *El País*, Madrid, 29 gener 1990.
- JIMÉNEZ, Carlos. "Miquel Barceló: 'Me fui a Africa por hastío de esta cosa llamada el mundo del arte'", *El Mundo*, Madrid, 27 gener 1990.
- "Pintura española: Otras figuraciones", *Arte en Colombia*, n°25, 1984.
- JIMÉNEZ, Pablo. "El regreso de Miquel Barceló", *ABC*, Madrid, 25 gener 1990.
- JOHNSON, Ken. "Miquel Barceló at Leo Castelli", *Art in America*, New York, abril 1990.
- JUNCOSA, Enrique. "Barceló en los toros", *El País*, Madrid, 22 juny 1991.
- LEWIS, James. "Miquel Barceló. Leo Castelli Gallery", *Artforum*, New York, febrer 1990.
- LLORCA, Pablo. "Una cierta tradición española", *Diario 16*, Madrid, 21 gener 1992.
- LOGROÑO, Miguel. "Miquel Barceló: Que la imagen sea imagen", *Diario 16*, Madrid, 13 setembre 1985.
- MAHONEY, Robert. "Miquel Barceló. Castelli", *Flash Art*, New York, maig-juny 1990.
- MALLOY, Nancy. (sense títol), *ARTnews*, New York, gener 1993.

- MAMMI, Alessandra. "Miquel Barceló, Lucio Amelio", *Artforum*, New York, estiu 1988.
- "Naples. Miquel Barceló, galleria Lucio Amelio", *Artforum*, New York, estiu 1989.
- MANRESA, Andreu. "Barceló abre la temporada artística de París", *El País*, Madrid, 10 setembre 1990.
- "Barceló exposará cuadros taurinos en París", *El País*, Madrid, 20 agost 1990.
- McEWEN, John. "Every sensual combo possible", *Sunday Telegraph*, Londres, 9 octubre 1994.
- MIRALLES, Francesc. "La sugerencia en la aventura africana", *La Vanguardia*, Barcelona, juny 1989.
- "Cambio y continuidad en el último Barceló", *La Vanguardia*, Barcelona, 2 febrer 1990.
- MOIX, Llàtzer. "Miquel Barceló, el pintor estrella", *La Vanguardia*, Barcelona, 6 octubre 1985.
- MOORMAN, Margaret. "Miquel Barceló. Castelli", *ARTnews*, New York, Març 1990.
- MOURE, Gloria. "Miquel Barceló", *Artstudio*, setembre-desembre 1989.
- NAVARRO ARISA, J.J. "Miquel Barceló denuncia como falsos dos cuadros que se muestran en una sala de arte barcelonesa", *El País*, Madrid, 26 octubre 1990.
- "Miquel Barceló expone en Zúrich por primera vez sus nuevos cuadros de tema taurino", *El País*, Madrid, 8 juny 1991.
- "Miquel Barceló presenta una exposición y un libro de obra pictórica realizada en Mali", *El País*, Madrid, 13 maig 1989.
- NEMECZEK, Alfred. "Neue Aktualität des Porträits", *Art*, n° 1, gener 1986.
- NICOLETTI, Giovanni. "Barceló-Trento presenta un giovane emergente dell'arte spagnola", *L'Adige*, 22 maig 1993.
- NURIDSANY, Michel. "Barceló: une peintre qui dit 'je'", *Le Figaro*, París, 6 agost 1991.
- PARCERISAS, Pilar. "La pintura cansada de Miquel Barceló", *Avui*, Barcelona, 15 juliol 1992.
- PERCEVAL, José María. "Barceló en París/ Doble exposición de los trabajos más recientes del artista", *Diario 16*, Madrid, 25 febrer 1987.
- PÉREZ GARCIA, César. "Miquel Barceló, cavernícola y versallesco", *Heraldo de Aragón*, Saragossa, 4 febrer 1994.
- PEREZ, LUIS FRANCISCO. "Barceló-Barcelona. Casa de la Caritat", *Sur Express*, Madrid, n° 7, febrer 1988.
- PICARD, Denis. "Barceló et l'opéra", *Connaissance des arts*, París, 1989-1990.
- PICASSO, Sidney. "Miquel Barceló l'Africain", *Vogue*, París, n° 746, maig 1994.
- "Miquel Barceló. La peinture en voyage", *Contemporaine*, juny 1991.
- PIERRARD, Jean. "Retour aux sources", *Le Point*, París, 29 febrer 1992.
- PIGUET, Philippe. "Miquel Barceló. Musée des beaux-arts", *Art Press*, París, n° 162, octubre 1991.
- PINHARANDA, João. "Miquel Barceló, Pintura, escultura e desenho", *Público*, 7 maig 1993.
- PORCEL, Baltasar. "Miquel Barceló", *La Vanguardia*, Barcelona, 20 febrer 1992.
- PORTOCARRERO, Enrique i GOROSTOLA, Arantxa. "Miquel Barceló. Entre Mali y Nueva York", *Rekarte*, Bilbao, n° 3, Març 1993.
- POWER, Kevin. "Barceló-nómada", *Figura*, n° 2, 1984.
- "Réplica a Miquel Barceló", *El País*, Madrid, 24 febrer 1992.
- PREMOLI, Francesca. "Il ragazzo di maiorca", *Casa Vogue*, octubre 1993.
- RAMOS, Rafael. "La Whitechapel de Londres hace balance de los últimos diez años de Miquel Barceló", *La Vanguardia*, Barcelona, 24 setembre 1994.

- RAYNOR, Vivien. "Miquel Barceló: A painter from Spain", *The New York Times*, New York. 18 abril 1986.
- REGAS, Mónica. "Barceló: ópera prima". *Vogue España*, Madrid, febrer 1988.
- RENARD, Delphine. "Les chimères de Miquel Barceló", *Art Press*, n° 37, setembre, 1983.
- REYES-ORTIZ, Igor. "Los espectaculares caprichos de los pintores", *El País*, Madrid, 12 febrer 1994.
- RICART, Maite. "Miquel Barceló. Las metamorfosis del pintor", *RS*, Madrid, n° 5, tardor 1990.
- ROSE, Barbara. "Beyond the Pyrenees: Spaniards Abroad", *The Journal of Art*, febrer 1991.
- RUBIO NAVARRO, Javier. "Spanish Art Today", *Flash Art*, New York, Març 1985.
- RUBIO, Pilar. "Miquel Barceló, artista pintor", *Lápiz*, Madrid, n° 21, decembre 1984.
- SANDOVAL, Josep. "Mali, Molino, pintura fresca", *La Vanguardia*, Barcelona, 18 juny 1992.
- SANTOS TORROELLA, Rafael. "El caso Barceló", *ABC*, Madrid, 8 juny 1989.
- SENTÍS, Mireia. "Miquel Barceló hierva", *El País*, Madrid, 16 desembre 1989.
- SIERRA, Rafael. "Barceló", *El Mundo*, Madrid, 8 juliol, 1991.
- "Esto parece un burdel ¡Que pase el siguiente!", asegura Miquel Barceló", *El Mundo*, Madrid, 31 gener 1992.
- SINNING, Hilka. "Mal, Miquelito, und sei still!", *Süddeutsche Zeitung Magazin*, n° 12, 26 Març 1993.
- TAILLEFER, Hélène. "Miquel Barceló. La fureur de peindre", *ETC*, Montreal, n° 4, estiu 1988.
- TIO BELLIDO, Ramón. "Miquel Barceló. Yvon Lambert", *Flash Art*, n° 2, hivern 1983-1984
- "Notes de voyage. Madrid/ Barcelona", *Axe Sud*, Tolosa, n° 3, gener 1982.
- TRENAS, Miguel Ángel. "Barceló expone en Madrid pinturas con las que quiere 'explicar mi perplejidad'", *La Vanguardia*, Barcelona, 13 gener 1992.
- TRÉTIACK, Philippe. "Miquel Barceló. Le chevalet errant", *Elle*, París, octubre 1988.
- VAQUERIZO, Isabel. "La investigación en el arte", *Gaceta del Arte*, juny 1994.
- VENTURA MELIÀ, R. "El Centre del Carme oferecerá la primera gran muestra de Miquel Barceló en Valencia", *El Mercantil Valenciano*, Valencia, 13 juliol 1994.
- VEZIN, Luc. "Miquel Barceló à Majorque. L'ermitage d'un peintre", *Vogue Décoration*, París, juny 1991.
- WELLING, Dolf. "Gouaches over leven op de rand van het niets", *Rotterdams Dagblad*, Rotterdam, 7 setembre 1993.
- WEST, Thomas. "París. the artist as stage designer", *Art International*, tardor 1990.
- ZAYA, Octavio. "La obra reciente de Miquel Barceló. La transparencia de la pintura", *Sur Exprés*, Madrid, n° 4, 15 octubre-15 novembre 1987.

Programes Televisió

- CHAMORRO, Paloma. Especial "Miquel Barceló". *La estación de Perpiñan*, (2 programes), TVE. S.A., 1987.
- (Dir) Entrevista a Miquel Barceló, TVE S.A., 1995.
- LÓPEZ DOY, Luís (Realitzador). *M. Barceló*, TVE S.A., 1987.
- VILA-SAN-JUAN, PP (Dir). *Miquel Barceló*, TVE S.A., 1987.

Bibliografia general

- AGUILERA CERNI, Vicente. *Panorama del nuevo arte español*. Madrid: Guadarrama, 1966.
- ALAMEDA, Sol. "La pintura y el éxtasis". A: *El País Semanal*. nº 1014, 3-3-1996.
- ALI BEY EL ABBASSI (Badia i Lebllich, D.). *Atlas dels viatges d'Ali... per Àfrica i Àssia durant els anys 1804 a 1807*. Barcelona: L'Avenç, 1892.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. Madrid: Visor, 1994
- APULEYO MENDOZA, Plinio y GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El olor de la guayaba*. Barcelona: Mondadori, 1994
- ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno 1770-1979*. Valencia: F. Torres, 1985
- , *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona: GG, 1977.
- / BONITO OLIVA, Achille. *El Arte Moderno. El Arte hacia el 2000*. Madrid: Akal, 1992.
- ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Plaza & Janés, 1987.
- , *Territorio del nómada*. Madrid: Fondo de cultura económica, 1987.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial, 1989
- ASHTON, Dore. *La escuela de Nueva York*. Madrid: Cátedra, 1988
- , "New York, la ciudad y las artes plásticas". A: *Debats*, diciembre 1989, nº30, pàg. 20-35
- AUDEN, W.H. *The English Auden: poems, essays and dramatic writing, 1927-1939*. London: Faber & Faber, 1986.
- AUSTER, Paul. *El Palacio de la luna*. Barcelona: Anagrama, 1990.
- BACHELARD, Gaston. *La dialéctica de la duración*. Madrid: Ed. Villalar, 1978
- , *La llama de una vela*. Barcelona: Laia, 1989
- BADIA, Lola. *Literatura catalana medieval*. Barcelona: Ed. Empúries, 1985
- BALLESTEROS, Jesús. *Postmodernidad: decadencia o resistencia*. Madrid: Tecnos, 1989.
- BARBER, Bruce et al. *The art of memory. The loss of History*. New York: The new Museum of contemporary art, 1986.
- BARR, A. H., Jr. *La definición del arte moderno*. Madrid: Alianza ed., 1989.
- BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI, 1987
- BATAILLE, Georges. *La experiencia interior*. Madrid: Taurus, 1989.
- BAUDELAIRE, Charles. *Curiosidades estéticas*. Barcelona: Ed. Júcar, 1988.
- , *Diarios íntimos*. Buenos Aires: Galerna, 1977
- , *Pequeños poemas en prosa. (El spleen de París)*. Madrid: Yericó, 1990.
- , *Les flors del mal*. Barcelona: Edhasa, 1990.
- , *Mi corazón al desnudo y otros papeles íntimos*. Madrid: Visor, 1983
- , *Obras*. Madrid: Aguilar, 1961
- BAUDRILLARD, Jean. *América*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1987
- , *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1984.
- , *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 1981.
- BECKETT, Samuel. *Tot esperant Godot*. Barcelona: Ed. Proa, 1989.
- BELL, Daniel. *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza ed., 1987
- , *The coming of post industrial society*. New York: Basic Books, 1973.
- BENJAMIN, Walter. *Dirección única*. Madrid: Alfaguara, 1988

- , *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus, 1973.
- , *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica..* Barcelona: Edicions 62/Diputació de Barcelona 1983.
- , *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus, 1980.
- , *Journaux de voyage*. París: Ed. Gallimard, 1978.
- BERGSON, Henri. *La evolución creadora*. Barcelona, Planeta-Agostini 1985
- , *Materia y memoria*. Madrid: Librería de Victoriano Suarez/L.de Fernando Fe, 1900
- , *Memoria y vida*. Madrid: Alianza Editorial, 1977
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Ed. siglo XXI, 1988.
- BLISTÈNE, B. *L'époque, la mode, la morale, la passion*. París: Centre Georg Pompidou, 1987.
- BONITO OLIVA, Achile (ed.). *La Transavanguardia italiana*. Milan: Giancarlo Politi, 1980.
- , *La Transvanguardia*. Madrid: Sala d'exposicions de la Caixa de pensions, febrer-Març 1983.
- BOORSTIN, Daniel J. *Los creadores*. Barcelona: Crítica, 1994
- BOU, Enric. *Papers privats. Assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques*. Barcelona: Ed. 62, 1993.
- BOURDIEU, Pierre. "Espacio social y poder simbólico". A: *Revista de Occidente*, nº 81, febrer 1988, pàg. 97-119.
- BOZAL, Valeriano et al. *España. Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976*. Barcelona: GG, 1976.
- , *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*. Summa Artis. vol. XXXVII. Madrid: Espasa Calpe. 1992.
- BRETON, André. *Nadja*. Barcelona: Edicions del Mall, 1986.
- BUCHLOCH, H. D. *Postmoderne-Neo-Avantgarde*. Colonia: Du Mont, 1985.
- , "Documenta VII: A Dictionary of Received Ideas", *October*, nº 22, tardor 1982.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ed. Península. 1987.
- CABANNE, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1984
- , *El siglo de Picasso. Vol. IV. Gloria y soledad*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982.
- CALABRESE, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993
- CALVINO, Italo. *Les ciutats invisibles*. Barcelona: Empúries, 1993.
- CALVOSERRALER, F. et al. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939- 1985*. Madrid: Fundación Santillana; Ministerio de cultura, 1986.
- , *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza ed., 1988.
- , *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*. Madrid: Alianza ed., 1990.
- CAMERON, Dan. "Report from Spain", *Art in America*, New York, febrer 1985.
- , *L'art i el seu doble. Panorama de l'art a Nova York*. Barcelona: Fundació la Caixa de Pensions, 1986.
- CAMONAZNAR (Ed.). *Pintura moderna, Abstracto y neoplasticismo, Op art, Pop art, Últimas tendencias*. Barcelona: Plaza & Janés, 1977.
- CAMUS, Albert. *El primer home*. Barcelona, Empúries/Tusquets, 1994
- , *Fragments d'un combat 1938-1940 Alger Républicain i Journaux de voyage*. París: Gallimard, 1978.
- , *L'exili i el regne*. Barcelona, Edicions de la Magrana, 1986
- , *Noces/L'estiu*. Barcelona. Edicions 62/La Caixa, 1990.
- CARRILLO DE ALBORNOZ, C. "El poeta de la calle". A: *El País Babelia*, 9-10-93.

- CASSIRER, Ernst. *La filosofía de las formas simbólicas*. Mexico: Fondo de Cultura económica, 1972.
- CELANT, Germano. *Arte povera*. Milano: Gabriele Mazotta, 1969.
- CHATEAUBRIAND, R. F. *Journal de Jerusalem*. París: Bibl. Clàssique, 1950.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. *Diccionari de los simbolos*. Barcelona: Herder, 1991
- CIRLOT, Juan Eduardo. *El Arte otro*. Barcelona: Seix Barral, 1957.
- CIRLOT, Lourdes. *Las últimas tendencias pictóricas*. Barcelona: Ed. Vicens-Vives, 1990.
- CLARK, Kenneth. *An introduccion to Rembrandt*. Londres: John Murray, 1978.
- COLL, Antònia. "Relació entre públic i artista". A: Diario Menorca. 2-10-89.
- COMBALÍA, Victoria. "Miquel Barceló: Mapa de Carn" A: *26 pintores 13 críticos: Panoramide la joven pintura española*. La Caixa, 1982
- , et al. *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Barcelona: Ed. Blume, 1980.
- , *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual*. Barcelona: Anagrama, 1975.
- , *Tàpies*. Barcelona: Polígrafa, 1984.
- CORBUSIER, Le. *Cuando las catedrales eran blancas*. Barcelona: Ed. Poseidon, 1977.
- CORRAL, María. *L'Art espagnol dans la collection de la Fundació Caixa de Pensions*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1990.
- CRIMP, D. *Sobre las ruinas del museo. La Postmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985.
- D'ORS, Eugeni. *Glosari*. Barcelona: Edicions 62/La Caixa, 1989
- D'ORS, Eugeni. *Lo barroco*. Madrid: Taurus, 1993
- DA VINCI, Leonardo. *Cuaderno de notas*. Madrid: Ed. PPP, 1990
- , *Tratado de la pintura*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.
- DAVIS, D. *Art Culture. Essays on the postmodern*. New York: Harper and Row, 1977.
- DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Ed., 1987.
- DELACROIX, Eugene. *Viaje a Marruecos y Andalucía. 1832*. Barcelona: José J. de Olañeta ed., 1984.
- , *El puente de la visión. Antología de los Diarios*. Madrid: Tecnos, 1987.
- DERRIDA, Jacques. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Ed. Paidós; Universitat Autònoma de Barcelona, 1989.
- DESCARGUES, Pierre. *Hartung*. Barcelona: Polígrafa, 1977
- DICK, Philip K. *Els androïdes somien xais elèctrics? Blade Runner*. Barcelona: Edhasa, 1993
- DIDEROT, Denis. *Pensamientos sueltos sobre la pintura*. Madrid: Tecnos, 1988.
- DORFLES, Gillo. *Últimas tendencias en el arte de hoy*. Barcelona: Labor, 1965.
- DUBUFFET, Jean. *Escritos sobre arte*. Barcelona. Barral Editores, 1967
- ECHEVARRIA, Ignacio. "Aprendiendo a vivir". A: El País Babelia. 25-3-95.
- ECO, Umberto. *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca, 1970
- , *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1969.
- , *Semiótica i filosofia*, Barcelona, Editorial Laia 1988
- , *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1991
- EHRENZWEIG, Anton. *El orden oculto del arte*. Barcelona: Labor, 1973
- ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza ed., 1989.
- ELLIS, Bret Easton. *American Psycho*. Barcelona: Ediciones B, 1991
- España. Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976*. Bienal de Venecia, 1976.
- EVERITT, Anthony. *El expresionismo abstracto*. Barcelona, Labor 1984
- FANER, Pau. "Soledades". A: Diario Menorca. 31-7-1993
- FERNANDEZ CID, M. *Pintura española. La generación de los ochenta*. Alava: Museo de Bellas Artes, 1988-9.

- , *Quince entradas al arte español de los años Ochenta*. Takanawa, Kamizawa (Japó): Museum of Modern Art, 1989.
- FINKIELKRAUT, Alain. *La derrota del pensamiento*. Barcelona: Anagrama, 1987.
- FOLCH, Ramon. *Història natural dels PP. CC.* Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1992
- FORSTER, E.M. *Aspectos de la novela*. Madrid: Editorial Debate, 1990
- FOSTER, Hal et al. *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985.
- FRANCASTEL, Galienne y Pierre. *El retrato*. Madrid: Cátedra, 1978
- FRANK, E. *Pollock*. Nova York: Abbeville, 1983.
- FREUD, Sigmund. "El poeta i el fantaseig" A: *Els Marges*. 27/28/29. 1983, pàg. 17-23
-----, *Más allá del principio del placer*. Madrid: Alianza Editorial, 1984
- GABLIK, Susi. *¿Ha muerto el arte moderno?*. Madrid: Hermann Blume, 1987.
- GADAMER, H. G. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: UAB, 1993.
- GALLEGO, Julian. *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Cátedra, 1978
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Madrid. Ediciones Alfaguara, 1982
- GAUGUIN, Paul. *Escritos de un salvaje*. Madrid: Debate, 1989.
- GIMFERRER, Pere. *Antoni Tàpies i l'esperit català*. Barcelona: Ed. Polígrafa, 1974
- GIMPEL, Jean. *Contra el arte y los artistas*. Barcelona: Gedisa, 1979
- GINSBERG, Allen. *Howl and other poems*. San Francisco: City Light Books, 1964.
- GOETHE, Johann W. Von. *Anys d'aprenentatge de Wilhelm Meister*. Barcelona: Edicions 62/La Caixa, 1985
- GOMBRICH, Ernst H. *Historia del Arte*. Madrid, Alianza Editorial, 1984
-----, *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Seix Barral, 1968
- GOMEZ DE LA SERNA, Gaspar. *Los viajeros de la Ilustración*. Madrid: Alianza ed., 1974.
- GREENHALGH, Robert. *The Rise of New York Port, 1815-1860*. New York: 1939
- GRIAULE, Marcel. *Dieu d'eau. Entretiens avec Ogotemmel*. París: Librairie Arthème Fayard, 1966
- GUGGENHEIM, Peggy. *Una vida para el arte*. Barcelona: Parsifal ed., 1990.
- GUILBAUT, S. *De como Nueva York robó la idea de arte moderno*. Madrid: Mondadori, 1990.
- HABERMAS, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus, 1989.
- HANDKE, Peter. *La mujer zurda*. Madrid: Alianza Editorial, 1991
- HATZFELD, Helmut. *Estudios sobre el Barroco*. Madrid: Gredos, 1972.
- HEIDEGGER, Martin. *Fites*. Barcelona: Laia, 1989
- HEINE, Heinrich. *Quadres de viatges*. Barcelona: Ed. 62, 1983.
- HESS, W. *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Buenos Aires: Nueva visión, 1978.
- HOCKE, Gustav Rene. *El mundo como laberinto. El manierismo en el arte*. Madrid: Ed. Guadarrama, 1961.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *El archipiélago*. Madrid: Alianza ed., 1991.
- HOMER. *L'Odissea*. Barcelona: Ed. de La Magrana, 1993.
- HONNOUR, Hugh. *El romanticismo*. Madrid: Alianza Ed., 1984.
- HUGUES, Robert. *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*. Barcelona: Anagrama, 1992.
- HUXLEY, Aldous. *A lo largo del camino. Notas y ensayos de un turista*. Barcelona: Luís de Caralt, 1951.
- IHAB HASSAN. *Paracriticism*. Chicago: University of Illinois Press, 1975.
Italian Art Now, an American perspective. New York: Guggenheim Museum, 1982.
- JARDÍ, Enric. *Els moviments d'avantguarda a Barcelona*. Barcelona: 1982
- JENCKS, Charles. *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*. Barcelona: GG, 1986.
Joan Miró 1893-1993. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1993
- JOCHIMIDES, Ch. *A new spirit in painting*. London: Royal Academy of Arts, 1981.

- JOHNSTON, H. H. *El descobriment d'Àfrica*. Barcelona: Ed. Catalana, 1921.
- JOYCE, James. *Ulises*. Barcelona: Seix Barral-Lumen, 1984
- JULIAN. Inmaculada. *Les avantguardes pictòriques a Catalunya al segle XX*. Barcelona: Frontera, 1986.
- JÜNGER, Ernst. *Pasados los setenta I (Radiaciones III)*. Barcelona: Tusquets ed., 1982.
- KANDINSKY, Wassily. *La gramàtica de la creació*. Barcelona: Paidós, 1987
- KEYSERLING, Hermann. *Diario de viaje de un filósofo*. Barcelona: Espasa Calpe, 1928
- KLEE, Paul. *Diarios*. Madrid: Alianza Ed., 1993.
- KRIS, Ernst y KURZ, Otto. *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 1991
- KROKER, A.; COOK, D. *The postmodern scene. Excremental culture and hyper-aesthetics*. New York: St. Martin Press, 1986.
- LASH, Christopher. *The culture of Narcissism*. London: Abacus, 1985.
- LEE, Francis. "Interview with Miró" A: *Possibilities*. New York: hivern 1947-48.
- LÉGER, Fernand. *Funciones de la pintura*. Barcelona: Paidós, 1990
- LEIRIS, Michel. *Francis Bacon*. Barcelona: Ed. Polígrafa, 1983.
- LENZ, Oskar. *Timbouctou. Voyage au Maroc, au Sahara et au Sudan*. París: Hachette, 1886-7.
- LESSING, Gotthold Efraim. *Laocoonte*. Barcelona: Iberia, 1957
- LEZAMALIMA, José. *Cartas 1939-76*. Madrid: Orígenes, 1979
- , *Oppiano Licario*. México D.F.: Era S.A. 1977
- , *Paradiso*. Madrid: Cátedra, 1993
- LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Ed. Anagrama, 1986.
- LLULL, Ramon. *Llibre d'Evast e Blanquerna*. Barcelona: Edicions 62/La Caixa, 1990
- LUCIE-SMITH, Edward. *Art in the seventies*. Oxford: Phaidon, 1980
- , *Movimientos artísticos desde 1945*. Barcelona: Ed. Destino, 1991.
- LUZÁN, Julia. "Keith Haring. El artista que pintaba en el metro". A: *El País Semanal*, 23-4-95, nº 218.
- LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1984
- , *La postmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1987.
- MAFFI, Mario. *La cultura underground*. 2 vol. Barcelona: Anagrama, 1975.
- MAICAS, Lluís. *Dossier de la nova plàstica a Mallorca*. Inca: Ed. Berenguer d'Anoya S.A., 1980.
- MALDONADO, Tomas. *El futuro de la modernidad*. Madrid: Júcar, 1990.
- MANN, Thomas. *La mort a Venècia*. Barcelona: Columna, 1995.
- MANRESA, Andreu. *Felanitx, felanitxers...* Palma de Mallorca, Miquel Font Editor, 1994
- MANTECÓN, Ramón. "La visión universalista de un autor japonés. Kenzaburo Oé". A: *El País*, 25-2-1996, pàg. 34
- MARAVALL, J.A. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1975.
- MARCHAN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*. Madrid: Ed. Akal, 1988.
- , *La estética en la cultura moderna*. Barcelona: GG, 1982.
- MARCHESE, Angelo i FORRADELLAS, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica i terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel, 1994
- MARÍ, Antoni. *Tresors de voyage. Grenoble: Centre National d'Art contemporain, 1993.*
- MARTÍ, Octavi. "Las entrañas de la vida". A: *El País*, 5-3-1996.
- MARTINEZ ROSICH, Pedro. *De Palma a Constantinopla y de Constantinopla a Palma. Impresiones de un viaje*. Palma de Mallorca: Colomar y Salas, 1892.
- MASLOW, Abraham. *La personalidad creadora*. Barcelona: Kairós, 1983.
- MELVILLE, Hermann. *Moby Dick*. Barcelona: Ed. 62 i "La Caixa", 1986.
- Metrópolis*. New York: Ed. Rizzoli, 1991; Berlin, 1991.

- MIRALLES, Francesc. *L'Època de les avantguardes, 1917-1970*. Història de l'art català, vol. VIII. Barcelona: Ed. 62, 1983.
- MONTANER, Josep Maria. "La crítica a la metròpolis: de Aldo Rossi a Ridley Scott". A: *Los Cuadernos del Norte*, gener-febrer, 1988, n° 47, pàg. 8-19
- MORAND, Paul. *El viaje ayer y hoy*. Madrid: Ed. nacional, 1966.
- NABOKOV, Vladimir. *Curso de literatura europea*. Barcelona: Ediciones B, 1987
- NEUMANN, E. *Mitos de artista*. Madrid: Tecnos, 1992
- NOVALIS. *Enrique de Ofterdingen*. Barcelona: Ed. Bruguera, 1983.
- O'HARA, Frank. *The Collected Poems of F. O'H.* New York: 1971
- Origen i visió. Nova pintura alemana*. Madrid: Ministerio de cultura; Fundació Caixa de Pensions, 1984.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1985
- PAALÉN, Wolfgang. *Form and Sense*. Nova York: Wittenborn and Schultz, 1945
- PANOFKY, E. *Idea*. Madrid: Cátedra, 1978.
- , *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 1973.
- Paradise Lost/ Paradise Regained. American visions of de New Decade*. Venecia: Biennale, 1984.
- PAREYSON, Luigi. *Estética-Teoría de la formatividad*. Bolonia: Zanichelli, 1960
- PARRY, J.H. *El descubrimiento del mar*. Barcelona: Ed. Crítica, 1989
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de cultura económica, 1973
- PICAZO, Gloria. "De l'art submergit". A: *Literatures submergides*, Barcelona: KRTU, 1991
- PICÓ, Josep (ed.). *Modernidad y Postmodernidad*. Madrid: Alianza ed., 1988.
- PLA, Josep. *El quadern gris*. Barcelona: Destino, 1991
- , *Illes mediterrànies. I. De les Medes a les Balears*. Barcelona: Destino, 1986
- PLINIO. *Textos de Historia del Arte*. Madrid: Visor, 1987.
- PONS I JAUME, Margalida. *Sis bronzes grisos d'alba*. Barcelona: Edicions 62, 1986
- POPPER, Frank. *Arte, acción y participación*. Madrid: Akal, 1989
- PORCEL, Baltasar. *Difunts sota els ametllers en flor*. Barcelona: Destino, 1981
- , *Els dies immortals*. Barcelona: Ed. 62, 1984.
- , *Les illes, encantades*. Barcelona: Ed. 62, 1984.
- , *Obra Completa, Vol. IV*. Barcelona: Proa/Enciclopèdia Catalana, 1991
- POWER, Kevin. "Los gozos y las sombras de los ochenta". A: *El paseante*, n° 18-19, 1991, pàg. 82-92
- PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido. I. Por el camino de Swann*. Madrid: Alianza ed., 1966.
- RAILLARD, Georges. *Conversaciones con Miró*. Barcelona: Gedisa, 1978.
- RICHTER, Hans. *Dada: Art & Anti-Art*. Londres: Thames & Hudson, 1970.
- RIEGL, A. *Problemas de estilo*. Barcelona: GG, 1980.
- RIMBAUD, Arthur. *Obra completa en verso y prosa*. Barcelona: Ediciones 29, 1981
- , *Prosa completa*. Madrid: Cátedra, 1991.
- RODRIGUEZ-AGUILERA, Cesáreo. *L'Art català contemporani*. Barcelona: Ed. del Cotal, 1982.
- ROSE, B. *American Painting: the eighties*. New York: Vista Press, 1979.
- , *American Art since 1900: A critical history*. Londres: Thames & Hudson, 1967.
- RUBIO, Andrés F. "Leo Castelli..." A: *El País*, 30-11-1991.
- RULFO, Juan. *Pedro Páramo y El Llano en llamas*. Barcelona: Planeta, 1980
- RYCKWERT, Joseph. *La idea de ciudad*. Barcelona: Ed. Blume, 1985.
- SAINT EXUPÉRY, Antoine de. *Le Petit Prince*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1971
- , *Vol de nit*. Barcelona: Ed. Vergara, 1966.
- SALABERT, Pere. *(D)efecto de la pintura*. Barcelona: Anthropos, 1985

- , *La creatividad y el neo-kitsch*. Montevideo: Vinten ed., 1993.
- , *Figuras del viaje. Tiempo, Arte, Identidad*. Rosario, Argentina: Homo Sapiens ed., Universidad Nacional de Rosario, 1995.
- , *Imatges. inimatges*. Barcelona: Laertes, 1985.
- , *Declives éticos. Apogeos estéticos*. Cali-Medellin: Universidad del Valle. Universidad Nacional de Colombia sede de Medellín, 1995.
- SALINGER, J. D. *El vigilante en el campo sègol*. Barcelona: Empúries, 1991
- SARDUY, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974
- SCHNEIDER, Norbert. *Naturaleza muerta*. Colonia: Taschen, 1992
- SHAPIRO, Meyer. *Estilo*. Buenos Aires: Ediciones 3, 1962.
- SHARPE, William. "Nueva York y sus autores: escritores al margen". A: *Debats*, diciembre 1989, n° 30, pàg. 36-51.
- SIMMEL, George. *El individuo y la libertad*. Barcelona: Península, 1986
- STACHELHAUS, H. *Joseph Beuys* (biografía). Barcelona: Parsifal, 1990.
- STEINBERG-HEYS, Claudia. "Los miserables de Nueva York". A: *Debats*, diciembre 1989, n° 30.
- STOKES, Adrian. *La pintura y el mundo interior*. Buenos Aires: Paidós, 1967
- TATARKIEWICZ, Wladislaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 1988.
- TEILHARDE CHARDIN, Pierre. *Cartes de viatge (1923-1939)*. Barcelona: Ed. Nova Terra, 1970.
- TERRON, Àngel. "Editorial tendresa". A: *Literatures submergides*. Barcelona: KRTU, 1991.
- THEVOZ, M. *Dubuffet*. Laussanne: Ed. Skira, 1986.
- TINAZZI, Giorgio. "La sinfonía de la metrópolis". A: *Los Cuadernos del Norte*, gener-febrer, 1988, n° 47.
- TRIAS, Eugenio. *El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama, 1983
- Una generazione postmoderna*. Génova, novembre 1982-gener 1983.
- VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Barcelona: Júcar, 1985.
- VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermeneutica en la cultura postmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1990.
- ; ROVATTI, Piero Aldo (eds.). *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra, 1988.
- VENTURI, R. *Complejidad y contradicción en arquitectura*. Barcelona: GG, 1978.
- , IZENOUR; SCOTT BROWN. *Aprendiendo de Las Vegas*. Barcelona: GG, 1978.
- VIDAL, Àfrica. *¿Qué es el posmodernismo?* Alicante: Universidad de Alicante, 1989
- VOLLARD, Ambroise. *Memorias de un vendedor de cuadros*. Barcelona: Destino, 1983
- VVAA. "Entrevista amb Luís Gordillo". *El Guía*, n° 14, maig 1992.
- VVAA. *Allemagne: le nouvel expressionisme*. París: Artstudio n° 2, 1986.
- VVAA. *De Kooning*. Nova York: Whitney Museum, 1983.
- VVAA. *Historia Universal del Arte*. (Dir. José Milicua), Barcelona: Ed. Planeta, 1990.
- VVAA. *La Bíblia*. Barcelona: Associació Bíblica de Catalunya, Editorial Claret, 1994.
- VVAA. *La peinture americaine des années 80*. París: Artstudio n° 11, 1988.
- VVAA. *La Postmodernidad*. Barcelona: *Debats* n° 14, novembre 1985.
- VVAA. *Espagne: deux générations*. París: Artstudio n° 14, 1989.
- VVAA. *Une tradition européenne, les années 1950-1980*. París: Artstudio n° 9, 1989.
- WALCOTT, Derek. *Islas*. Granada: Comares, 1993.
- , *Omeros*. València: Ed. Alfons el magnànim, 1993.
- WALLOCK, Leonard. "Nueva York, capital del siglo XX". A: *Debats*, diciembre 1989, n° 30.
- WARHOL, Andy. *Diarios*. Barcelona: Anagrama, 1990.
- WEISBERG, Robert. *Creatividad: el genio y otros mitos*. Barcelona: Labor, 1987.
- WESCHER, H. *La Historia del Collage*. Barcelona: Ed. Gustau Gili, 1976.

- WHITEHEAD, Alfred North. *El concepto de naturaleza*. Madrid: Gredos, 1968.
- WHITMAN, Walt. *Hojas de hierba*. Madrid: Ed. Ciencia y cultura, 1983
- WILENTZ, Sean. *Chants Democratic N.Y. City & the Rise of the America Workings Class, 1788-1850*. New York: 1984
- WILLIAMS, Gwyn A. *Goya y la revolución imposible*. Barcelona: Icaria, 1978
- WINNICK, Louis. "Nueva York: un futuro abierto". A: *Debats*, desembre 1989, n° 30.
- WITTKOWER, R. i M. *Nacidos bajo el signo de Saturno. El caracteri la conducta del artista*. Madrid: Càtedra, 1992.
- WOLFE, Tom. *La palabrapintada*. Barcelona: Anagrama, 1976.
- WOODS, Gerald et al. *Art without Boundaries: 1950-1970*. London: Thames & Hudson, 1972.
- ZAMBRANO, María. *La confesión: género literario*. Madrid: Mondadori, 1988.
- Zeitgeist*. Berlin: Martin Gropius Bau, 1982.

Filmografia

- FELLINI, Federico. *Otto e mezzo*, 1963.
- GREENAWAY, Peter. *The cook, the thief, his wife and her lover*, 1989.
- SCOTT, Ridley. *Blade Runner*, 1982.
- VISCONTI, Luchino. *La terratrema*, 1948.
- WELLES, Orson. *Citizen Kane*, 1941.
- , *Touch of evil*, (títol espanyol *Sed de Mal*) 1957.