

**Miquel  
Barceló**

**1987**

**1997**

## INTRODUCCIÓ

El Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) presenta, del 3 d'abril al 21 de juny de 1998, una àmplia exposició d'obres de Miquel Barceló. Més enllà d'unes primeres obres de referència realitzades entre 1983 i 1987, l'exposició es centra en el treball de l'artista durant els darrers 10 anys, període en el qual es considera que ha assolit una plena maduresa, tot preservant una actitud de recerca i experimentació constant.

Aquesta delimitació cronològica no constitueix una opció arbitrària, ni respon només al fet que el 1987 s'organitzés a Barcelona una gran exposició de l'artista. Tant o més decisiu és que a partir d'aquell any es produeix una inflexió molt significativa en el treball de Barceló, estretament lligada a la seva immersió en el món material i cultural del Sàhara i el Sahel.

Segons Pep Subirós, comissari de la mostra, "Fins aquell moment, i sobretot durant la primera meitat dels anys 80, la seva obra s'ha caracteritzat en gran part com una recerca i un diàleg sobre, des de, dins, al voltant, contra el llegat cultural que ha mamat, a partir del qual s'ha fet artista: és a dir, la gran tradició mediterrània i occidental, amb la qual manté una relació intensa, alhora apassionada i conflictiva, contínuament oscil·lant entre l'homenatge i el rebuig".

El desplaçament geogràfic i de context cultural que impliquen les seves estades a l'Àfrica, comporta no només una renovació de temes i fins i tot de tècniques, sinó també un desplaçament de perspectiva. El món africà, diu Subirós, "fa palesa la relativitat de les referències d'arrel eurocèntrica que fins aquells moments ha dominat la seva obra. L'incita no a fer taula rasa de l'herència anterior, però sí a tornar als orígens profunds, no al no res, però sí a l'essencial de l'art, de la vida i del treball de l'artista. El convida a despullar-se de les crostes i dels vernissos, a alliberar-se de les pressions i de les modes... A redescobrir no el pes del substrat natural -que mai no ha perdut de vista- però sí l'artificiositat, els límits, la precarietat de tota cultura."

L'exposició del MACBA es planteja com un recorregut a través de les principals sèries temàtiques que l'artista ha produït al llarg d'aquest període, unes obres on s'apleguen les dues grans preocupacions de Barceló: d'una banda, l'obsessió per l'organicitat i la materialitat de la creació, per la incorporació en ella del temps i de la vida; d'altra banda, la reflexió sobre el sentit de l'art i el paper de l'artista, sobre la pintura com a producció de sentit.

L'exposició té, doncs, una espina dorsal formada per 90 teles -la majoria de gran format- sobre paisatges, deserts, pluges, barques, escenes quotidianes de la vida africana, toros, tallers d'artista, natures mortes, retrats..., és a dir, gèneres relativament clàssics als quals Barceló dóna nova vida.

Al voltant d'aquesta estructura central, l'exposició ofereix una selecció molt extensa d'obres sobre paper -75 dibuixos, guaixos i aiguades; 24 llibres i carnets de viatge, etc.- així com 20 escultures i ceràmiques que constitueixen una part molt significativa de la seva producció més recent.

L'exposició inclou també una secció important de documentació bibliogràfica i videogràfica, de manera que el visitant pot completar la seva visió de l'artista en el conjunt de la seva trajectòria.

Finalment, el catàleg de l'exposició, co-editat amb ACTAR, inclou articles de John Berger, Bernard Goy, Hervé Landry i Pep Subirós. També s'hi publica una selecció d'escrits i notes de viatge de Miquel Barceló, així com un conjunt d'observacions i reflexions de l'artista.

**Exposició produïda pel Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)**

**Comissari: Pep Subirós**

---

ACTE D'INAUGURACIÓ: **Dijous, 2 d'abril, a les 19:30 hores.**

OBERTURA AL PÚBLIC EN GENERAL: **A partir del divendres, 3 d'abril.**

---

## Miquel Barceló: Retorn d'Àfrica

PEP SUBIRÓS

*Amb aquesta pintura (El triomf de la mort, de Brueghel), que vaig contemplar sovint, he après què és l'odi. L'havia sentit aviat, massa aviat, als cinc anys, quan vaig voler matar la meva companya de jocs amb la destal.*

*Però no ets conscient del que has sentit fins que no ho tens davant dels ulls; per poder reconèixer-ho, ho has de veure en uns altres. Aleshores, el que has experimentat és real. Descansa dins nostre sense que ho puguis anomenar, després, de cop i volta, t'ho trobes en un quadre, i el que passa als altres creix dins un mateix en forma de record: llavors és real.*

Elias Canetti, *La torxa a l'orella*

### I. Deu anys després

A finals de 1987, l'antic teatre de la vella Casa de la Caritat de Barcelona presentava l'exposició més important dedicada fins aquell moment al treball de Miquel Barceló: "Barceló, Barcelona", era el títol de la mostra.

Ni l'envergadura, ni el títol, ni la data, ni el lloc de l'exposició no eren arbitraris. Ni innocents.

Tot i la seva joventut, Barceló ja era en aquells moments un artista amb una obra sorprenentment sòlida, madura, que des de la seva participació a la Documenta de 1982 gaudia d'un reconeixement internacional més que notable.

Pel que fa al títol, "Barceló, Barcelona" era, en part, si es vol, un títol polític, que posava l'èmfasi en la relació entre l'artista i la nostra ciutat. Els anys que Barceló havia viscut a Barcelona –de 1976 a 1982– havien estat ben importants en el seu procés de recerca i afirmació artística. L'exposició, brillantment comissariada per Jean-Louis Froment, dedicava una part significativa a reconstruir de manera poètica i imaginativa aquest període mitjançant un diàleg entre les obres de l'artista i algunes peces procedents dels diferents museus de la ciutat. Alhora, i almenys per a molts de nosaltres, "Barceló, Barcelona" era un títol que afirmava també una voluntat: la d'aprofundir aquesta relació; la de que en Barceló no "se'ns escapés", com temps enrera havia passat amb altres grans artistes.

Per això mateix, ni el lloc ni l'ocasió no eren casuals.

En aquells moments estava prenent cos l'ambició de crear un Museu d'Art Contemporani que facilités l'expressió de la creació artística viva, que en permetés la conservació i difusió, que fos un lloc de trobada entre el públic i els creadors. L'exposició "Barceló, Barcelona" fou una de les primeres activitats celebrades als espais de l'antiga Casa de la Caritat un cop es va decidir la transformació d'aquest recinte en un complex dedicat a la cultura i a les arts contemporànies que havia d'incloure el futur Museu. Uns mesos abans hi havia tingut lloc el "Triangle Workshop" impulsat per Anthony Caro, una experiència en què van participar bona part dels artistes catalans més destacats.

Les dues iniciatives van fer descobrir el vell recinte a molta gent, i van posar de relleu la centralitat i les grans possibilitats d'aquells espais.

Moltes coses han canviat des d'aleshores.

Les naus en aquells moments esquerdades, ruïnoses, de la Casa de la Caritat alberguen, ara, el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Sobre el que fa deu anys era un solar abandonat, ple d'escombraries, s'hi aixeca avui l'edifici del MACBA.

També ha canviat, com el de tot gran creador, el treball de Miquel Barceló.

El que no ha canviat és la qualitat i la solvència del seu projecte artístic.

Si fa deu anys era un artista d'una maduresa precoç però del que es podia témer que fos un estel fugaç dins de l'anomenat *retorn a la pintura* dels anys 80, avui Barceló és un artista, amb una trajectòria plenament consolidada més enllà de les modes i sotragades de l'escena artística. Una trajectòria en què experiència vital i aventura creadora sovint es fonen i confonen.

En els darrers anys, i entre moltes altres, institucions del prestigi de la Whitechapel Gallery de Londres (1994), l'IVAM de València (1995), el Centre Georges Pompidou i la Galeria del Jeu de Paume de París (1996), han organitzat mostres significatives del treball de l'artista.

L'exposició del MACBA presenta, en relació a aquestes, tres elements diferencials importants: en primer lloc, se centra en les obres realitzades durant el període 1987-1997, prenent, per tant, com a eix conductor la inflexió que la immersió en el món del desert i del Sahel representa per a la seva obra; en segon lloc, ofereix una selecció molt àmplia –més de dues-centes peces– que inclou tots els gèneres i suports en els quals ha treballat l'artista durant aquests anys, des de les teles de gran format, obres sobre paper, llibres i carnets de viatge, fins a retrats, escultures i terracuites que constitueixen una part molt significativa de la seva producció més recent; en tercer lloc, inclou un nombre important d'obres poc conegudes o mai exposades fins ara, procedents de diferents col·leccions particulars, entre elles la del mateix artista.

D'altra banda, essent una mostra també ben diferent de la "Barceló, Barcelona" de fa deu anys, aquesta exposició expressa, tanmateix, una mateixa voluntat: la d'afirmar els lligams entre l'artista i la ciutat, la d'apostar per una presència forta i continuada del seu treball i de la seva obra entre nosaltres.

## II. La història com a cuina

*"No s'hauria de dir mai que el geni du cent anys d'avantatge sobre el seu temps. Probablement fóra més exacte i més pedagògic dir que la mitjana de la gent porta cent anys de retard sobre la seva època".*

Robert Musil, *Aforismes*

Sense que nosaltres ho sabéssim en aquell moment, l'exposició que Jean Louis Froment va preparar per a la Casa de la Caritat reflectia, en certa manera, el tancament d'un cicle dins l'obra de Barceló. Fins aleshores, el seu treball s'ha vingut desenvolupant en dues direccions, més complementàries que no pas contradictòries, però clarament diferenciades.

Des d'un bon començament, la pràctica artística de Barceló ha estat estretament lligada a l'afany d'integrar art i vida, de dotar d'organicitat i temporalitat la creació artística, no d'observar i re-presentar sinó de penetrar i presentar la realitat –i per tant, el temps, el canvi, la mort.

D'aquí la seva fascinació per quadres com *Home amb casc daurat*, atribuït a Rembrandt, per l'estremidor *Finis Gloriam Mundi* de Valdés Leal, per les natures mortes del barroc espanyol o, molt més a prop nostre, de Soutine. En tots ells vida i mort, esplendor i corrupció, frapen l'espectador com dues cares inseparables d'una mateixa realitat.

D'aquí també la seva consideració de l'obra d'art com a espai privilegiat on escenificar el drama de la vida. Cap exemple més clar i radical que l'exposició *Cadaverina 15*, realitzada el 1976 al Museu de Mallorca, on l'artista porta a l'extrem la seva aferrissada ambició d'incorporar a l'obra els aspectes essencials de l'existència: la creació, la transformació permanent, la descomposició.

Paral·lelament, i sobretot durant la primera meitat dels anys 80, la seva pintura és en gran part una recerca i un diàleg sobre, des de, dins, al voltant, contra el llegat cultural que ha mamat, a partir del qual s'ha fet artista: és a dir, la gran tradició mediterrània i occidental, amb la qual manté una relació intensa, alhora apassionada i conflictiva, contínuament oscil·lant entre l'homenatge i el rebutjament.

Aquest diàleg/baralla sovint es tradueix en obres dominades per les referències explícites a alguns dels grans temes i problemes tècnics de la pintura clàssica –de composició, de perspectiva, de tractament de la llum...–, en una constant reapropiació i reelaboració de la història de l'art.

No es tracta, però, d'un exercici post-modern de citacions retòriques, d'una manipulació de l'art com a terreny de joc d'un suposat final de la història. Al contrari, el que fa l'artista és pair-la, la història, situar-se clarament en ella, dins d'ella.

Ja en aquells moments, per al jove Miquel Barceló és molt clar que la millor manera de ser contemporani és tenir

ben après el passat, cuinar-lo i mastegar-lo a fons, amb tots els mitjans i ingredients de què disposa, amb coneixement i amb distància, però també amb ràbia i amb desig. I és que, per a ell, pintar no és només un exercici creatiu, o un ofici, sinó una opció vital, una pulsó tan bàsica com respirar o fer l'amor, una forma quasi visceral d'actuar i de relacionar-se amb el món, de conèixer i de conèixer-se ell mateix.

Segurament sigui per això que en moltes d'aquestes obres –com ara *Peintre peignant le tableau* (1983), *Giorgione a Felanitx* (1984), *L'amour fou* (1984) o *Ink* (1985)–, el pintor hi ocupa una posició central, en una muda interrogació sobre el sentit de l'art i el paper de l'artista.

Barceló s'embarca, doncs, en aquest període en una mena de bulímia pictòrica que el porta a canibalitzar reiteradament tots els grans temes i tots els grans mestres que l'interessen –des de Tiziano, Caravaggio o Tintoretto fins a Courbet, Soutine, Picasso o Marcel Duchamp–, i de cada expedició, de cada sacrifici, sempre en torna i n'emergeix amb troballes de primera magnitud.

No es pot oblidar, tanmateix, que fins i tot en aquests anys els quadres carregats de referències culturals –a la literatura, a les biblioteques, als museus, al cinema, a l'ofici mateix de pintar...– s'alternen amb els dedicats a animals, cuines i sopes. Obres com *Carn fa carn*, *Fum de cuina* o *Sopa marina* (totes elles del 1984) evidencien el permanent interès de Barceló per les realitats subjacents a les crostes de l'alta cultura, de la mateixa manera que *Memorial soup* (1987) o *Sístole, diàstole* (1987) puen en el magma bastard i mestís de les configuracions històriques més sofisticades. El que és comú a unes i altres obres, en qualsevol cas, és l'estudi, l'experimentació i la innovació constants en la composició, en la perspectiva, en el color, en la llum, en els materials, en les textures, aspectes tots ells en els quals Barceló arriba ben aviat a tenir un mestratge indiscutible. Un jove chef de la pintura aprenent i renovant totes les receptes dels grans mestres. L'èxit és fulminant. Fins que el joc esdevé massa fàcil. És a dir, perillós per a un artista. Sobretot als trenta anys. A finals de 1987, envoltat de fama i de reconeixement, sol·licitat pels principals marxants de París, de Zuric, de Nova York, Barceló marxa, desapareix, se'n va a l'Àfrica. Amb un Land Rover i un parell d'amics s'endinsa al Sàhara. No serà un viatge més, com tants d'altres.

El desplaçament geogràfic i de context cultural i vital que implica aquesta primera immersió trans-sahariana –que des d'aleshores es repetirà regularment, amb llargues estades a diferents regions, i molt especialment al País Dogon de Mali– no tan sols comportarà un desplaçament de perspectiva, així com una renovació de temes i fins i tot de tècniques. També equivaldrà a un autèntic ritus de passatge cap a una síntesi del que fins aleshores han estat elements relativament escindits a l'interior del seu treball.

### III. Àfrica com a universal

"... (La civilització) és un estat enfarfegador, amb molt de sabó, d'ondes sense fils, del presumptuós llenguatge gràfic de les fórmules químiques i matemàtiques, d'economia política, d'investigació experimental i d'incapacitat de convivència humana, senzilla però més digna." Robert Musil, *L'home sense qualitats*

Poc després de l'exposició a la Casa de la Caritat, doncs, Miquel Barceló travessa literalment el gran desert, en un viatge que el durà a establir una relació profunda, allunyada de tot esnobisme, amb el paisatge físic i cultural de l'Àfrica Occidental. Una relació que marcarà decisivament tota la seva trajectòria posterior.

L'interès de Barceló per l'Àfrica no té res a veure amb cap afany d'exotisme, ni amb la recerca del bon salvatge, ni amb cap nostàlgia de cap paradís perdut. És més aviat l'abandó de la facilitat, la recuperació de la incertesa, la recerca de la inseguretat.

Barceló se'n va a l'Àfrica però també hauria pogut anar a l'Amazònia, o a la Patagònia, o al desert de Gobi. No és tant que vagi a un lloc com que s'allunya d'uns altres, de Barcelona, de París, de Nova York. Fuig del conegut, del conformisme mental, de la temptació de la facilitat i la repetició.

Marxar a l'Àfrica –a alguna Àfrica– és posar-se en qüestió ell mateix i el que fins aleshores ha fet. És negar-se a encapsular l'art dins del mestratge tècnic que ja ha adquirit. És, també, fugir d'una carrera perfectament previsible en un circuit artístic-comercial perfectament estructurat, un circuit en el qual l'art esdevé molt fàcilment no només un element mercantil sinó un objecte merament decoratiu. És, en fi, negar-se a pintar per encàrrec i a contrarembors, a respectar els límits de l'art com a mercat.

L'Àfrica, doncs, com a destí casual. Però l'Àfrica també com a destí natural. Perquè en molts dels seus aspectes més punyents, Àfrica, per a Miquel Barceló, no és una realitat aliena. No és només l'atracció del desconegut el que l'empeny a endinsar-s'hi. En certa manera, és un món fins aleshores físicament exterior però que més o menys conscientment sempre ha format part del seu univers interior. Àfrica és, en part, la recuperació de l'espontaneïtat i, alhora, el desconcert de l'adolescència. Àfrica és, també, submergir-se en una *Cadaverina 15 grandeur nature* a escala continental.

Tot i això, aquest primer viatge constitueix una sotragada brutal. Una sotragada física i mental, biològica i cultural, que immediatament quedarà reflectida en la seva feina. El món africà li confirma la relativitat de les referències d'arrel eu-



rocèntrica que fins aquells moments han dominat la seva obra. L'incita no a fer taula rasa de l'herència anterior, però sí a tornar als orígens profunds, no al no-res, però sí a l'essencial de l'art, de la vida i del treball de l'artista. El convida a despullar-se de les crostes i dels vernissos, a alliberar-se de les pressions i de les modes... A redescobrir no el pes del substracte natural –que mai no ha perdut de vista– però sí l'artificiositat, els límits, la precarietat de tota cultura.

Segurament no es degui només a les innegables dificultats materials que comporta pintar a Mali, a 40 o 50 graus de temperatura, sense cap dels mitjans ni de les comoditats europees, que aquesta sotragada s'expressi en un primer moment en forma de notes, carnets de viatge, dibuixos, esbossos. El xoc és massa fort.

La realitat africana és impactant i, alhora, Barceló la viu amb una intensitat visceral, gairebé malaltissa, cosa no gens fàcil ni còmoda, ni tan sols saludable, per a un estómac europeu.

És clar que la condició de desplaçat, d'estranger, és inherent al treball de tot gran creador, siguin quines siguin les seves arrels o el seu lloc de residència. Com també és clar que, des del segle passat, han estat molts els artistes que han traduït aquesta condició en un desplaçament físic, en un canvi de context que renovi la seva mirada. El que no és gens freqüent és submergir-se tan radicalment com Barceló ho fa en altres territoris i en altres formes de vida.

Cal haver viatjat amb ell, i veure'l enfebrat per la disenteria, per saber fins a quin punt això és veritat. Però si s'aconsegueix sobreviure, del que el cos pateix l'esperit en surt clarament reforçat, amb més capacitat per distingir què és més important i què ho és menys. En aquest aspecte, l'Àfrica és una universitat insuperable. L'aprenentatge que Barceló hi fa té un impacte decisiu en el seu treball.

Tot i la visceralitat de l'artista, la seva pintura sempre ha estat, profundament reflexiva, inquisitiva, en diàleg permanent amb el món material i mental que l'envolta. D'aquí que no pugui seguir pintant com si res no hagués passat, com si encara visqués a París o a Nova York. Durant gairebé tot un any, Barceló pren apunts, escriu i dibuixa. Estranger a tot arreu, escriu en francès, triant un cop més la via de la baralla amb el que li és donat amb facilitat.

És en el seu treball sobre paper durant aquest temps –ja sigui en forma d'escriptura, ja sigui de dibuixos, aiguades, guaixos, amb pigments recollits a la vora del Níger o comprats a qualsevol mercat– on primer es retroben i s'integren els dos mons en què fins aleshores s'ha mogut mentalment; l'obsessió per l'organicitat i la materialitat de la creació, per la incorporació en ella del temps i de la vida que bateguen al voltant; d'altra banda, la preocupació i la reflexió sobre el sentit i el paper de l'art i el treball de l'artista, sobre la pintura com a producció de sentit.

L'experiència de la vida quotidiana a l'Àfrica saheliana aplega aquests dos àmbits de manera gairebé obligada. L'explosió del contacte, del re-trobarment, del re-coneixement és formidable.

Les seves notes manuscrites són observacions i reflexions agudes, espurnejants, provocadores, que posen de relleu la intensitat i l'amplitud de la seva mirada i del seu pensament. El seu treball plàstic sobre paper sovint té, tot i la seva modèstia material, la qualitat i la força de l'essencial.

Només més tard, de retorn a Europa, aquesta experiència es transformarà en quadres de gran format.

Completant el procés ja iniciat a Nova York –i tot i que per motivacions molt diferents–, les teles es depuren, les fins aleshores freqüents i explícites referències culturals i autobiogràfiques desapareixen del tot, en benefici d'uns paisatges profunds, blanquinosos, desolats, carents d'anècdota, però per res decadents. Al revés, carregats d'energia, de preguntes, de suggeriments. Paisatges d'una fisicitat aclaparadora i d'una economia expressiva i narrativa totals, però que alhora són grans panoràmiques de l'esperit, grans interrogacions crítiques: *Piedra blanca sobre una piedra negra* (1988), *Taula amb productes europeus* (1988), *Horizon d'évènements* (1989) són alguns exemples del que sens dubte constitueix un dels més impressionants i reeixits conjunts d'obres mai realitzats per l'artista.

Des d'aleshores, la seva pintura serà una accelerada recuperació del principi de realitat. Però d'una nova realitat, és a dir, d'una realitat percebuda com a infinitament més complexa del que fins aleshores ho havia estat. Des d'un enriquiment, també, de les seves referències culturals i vitals: l'Àfrica que interessa a Barceló –i que amararà tota la seva obra posterior–, no és la d'una cultura ancestral, suposadament incontaminada, sinó la d'un mosaic contradictori, on conviuen tots els temps de la història, on s'escenifiquen tots els conflictes, on es parlen totes les llengües; una Àfrica on no tan sols hi ha tot el passat, sinó on també s'hi juga bona part del futur de l'espècie humana.

Com aquest passat i aquest futur que Barceló captura en els quadres inspirats en les gegantines pinasses que solquen quotidianament el Níger (*Pluja contracorrent*, 1991; *Kulu be ba Kan*, 1991), piragües sobrecarregades de perills i d'esperances. Imatges impressionants que ens transmeten amb tota la força possible la dimensió èpica sempre present en l'aventura humana.

L'Àfrica, en aquest aspecte, també suposa per a Barceló la recuperació d'una actitud moralment militant pel que fa a les qüestions socials bàsiques, enfront del caràcter blasé de bona part de la cultura post-moderna. Quadres com ara *Somàlia 92* (1992) constitueixen un recordatori i un contrapunt dramàtic en relació a celebracions que l'artista considera gairebé sacrílegues.

L'artista també com a ciutadà, l'art també com a gest polític i moral. No com a posicionament doctrinari, o pamfletari, sinó com a expressió de tot allò que la comoditat material i mental de la vida occidental necessita ignorar.

És des d'aquesta experiència, des d'aquest re-coneixement, que ben aviat podrà tornar, amb una llibertat i una força renovada, als temes i problemes més clàssics i aparentment més convencionals de la història de la pintura –paisatges, natures mortes, tallers d'artista, estudis de llums i ombres, retrats... I a tots ells hi aporta l'empremta de l'Àfrica. Una Àfrica de la qual el més important no són les imatges, els temes, sinó la pols, la terra, la gana, el dolor, el riu-re, les tripes del temps, la fragilitat, el conflicte entre la permanència i el canvi. Perquè ara Barceló sap molt bé el que havia intuït des d'un bon començament: que tot és, alhora, vell i nou. Que l'Àfrica és a tot arreu.

Àfrica és la grandesa i el drama de les forces naturals, és la intensitat de l'experiència, la confrontació directa amb les dimensions bàsiques de la vida i de la mort. És l'Àfrica que hi ha a les geleres dels Alps, és l'Àfrica que hi ha a les curses de toros, és l'Àfrica que hi ha al taller de l'artista, és l'Àfrica que hi ha a la cuina de les taules més refinades, és l'Àfrica que tots portem a dins, per més que la vulguem negar, que l'intentem oblidar. En aquest sentit, un dels aspectes més interessants del treball de Barceló en els últims anys el constitueixen els seus retrats.

Gènere pràcticament descartat per la pintura contemporània –tot i que amb notables excepcions, com les d'Andy Warhol, Francis Bacon o Lucien Freud–, Barceló s'interessa pel retrat com un terreny privilegiat on es produeix amb tota la intensitat possible l'enfrontament immediat, dramàtic, entre el pintor i el seu model, on l'acte mateix de pintar crea una relació nova, descarnada, entre l'un i l'altre.

El resultat són uns retrats corprenedors, com *Cécile de 9 mesos* (1992) o *Portrait de Bruno Bischofberger* (1993), o la sèrie de retrats damunt paper realitzada a Mali el 1996.

#### **IV. Art, experiència, pensament**

*"Un dels camins cap a la realitat són els quadres. No crec que n'hi hagi cap de millor. Un s'atén al que no canvia i amb això extingeix el canvi constant. Les pintures són xarxes i el que apareix en elles és la pesca conservable. Algun element s'escorre i algun altre es podreix però ho tornes a intentar, carregues les xarxes pertot, les llances i elles es reforcen amb el que pesquen."*  
Elias Canetti, *La torxa a l'orella*

Barceló nega que la seva sigui una pintura d'idees, i en certa manera té raó. Si un quadre es pogués traduir íntegrament en paraules, seria una obra irrellevant. Però la seva és una pintura farcida de pensament, i que fa pensar, que també genera pensament. Ell ho diu així: "La meua pintura fabrica idees, després les escombra i es dipositen al voltant del quadre, per terra, amb les llosques i les pells de taronja. El que aguanta la pintura no són les idees, sinó alguna altra cosa, com una mena de gran idea definitiva, inefable. El que cal és demolir-la en el moment en què esdevé verbalitzable. Abans que no sigui dita, abans que no sigui sistema."

Potser no sigui una pintura d'idees, d'acord, però sí que és, en bona part, una pintura d'actituds, d'afirmacions.

I no hi ha actituds ni afirmacions sense idees més o menys explícites.

En un temps de predomini absolut de l'aparença, de la simulació, de la virtualitat, davant de l'obra de Barceló l'espectador no es troba mai confrontat només a una ficció, a una representació. I, certament, per a Barceló la tela no és només el suport d'una imatge. Els seus quadres incorporen i recreen físicament la matèria, la vida orgànica, el temps. Les pintures de Barceló s'imposen com una altra forma de realitat, en certa manera més real que els referents que les inspiren. La seva obsessió per la pintura és, en aquest sentit, una obsessió per la veritat. No per una veritat pura, eterna, etèria, sinó per les fràgils i punyents veritats de la vida i de la mort, de la creació, del canvi, de la corrupció.

En tot cas, la qüestió, per a ell, no són els gèneres, ni els materials, ni les tècniques. Els domina tots amb una facilitat gairebé insultant. La qüestió bàsica és saber on està cadascú, descobrir el nou en el vell i el vell en el novedós, el substracte permanent en allò que està sotmès a un canvi accelerat i el canvi en allò que sembla inert. I saber què fer amb tot això. I en Miquel ho sap: "M'excita pensar en tot el que queda per fer. Com si mai no s'hagués pintat, ni vist, ni donat nom a res. Arrancar-ho tot, bri a bri, de la teranyina de Berlusconi, i presentar-ho fresc i net, bategant de vida o en la seva pròpia putrefacció", va escriure l'any 1995 en un carnet.

Els darrers anys, les seves obres han anat aprofundint aquesta relació física, orgànica, cada cop més forta, amb la realitat que convoquen, que conjuren. Contra les imatges planes, pasteuritzadores del real, les obres pictòriques de Barceló —i, fins i tot, els dibuixos— sovint són tridimensionals: teles i papers d'orografia torturada, modelades sobre les roques del País Dogon; aiguades i dibuixos sembrats d'ossos, de pedres, de llavors, de palla de mill, de tota mena de detritus, sovint foradats pel rosegat dels tèrmits. Però, compte, no són obres abandonades a l'atzar de la natura, sinó forçades per la mà i la intel·ligència de l'artista, parides amb violència en una lluita agressiva, implacable, però carregada de respecte, amb les condicions i els mitjans de vida de l'entorn en què treballa.

Unes obres que, com la monumental *Ball de la Carn* (1994), sovint amenacen amb entrar en erupció, com si la vida que hi batega —una vida no només reflectida, representada, sinó empresonada al seu interior, presentada a l'espectador— anés a rebel·lar-se.

Com es rebel·la Barceló contra l'aplanament d'una cultura i d'un art sovint més atents a llepar-se les pròpies ferides i a fortificar les seves fronteres que no pas als crits i als cants, d'amor i de guerra, de creació i de destrucció, que ens arriben de l'exterior, i sobretot de les Àfriques del món on tot, absolutament tot, s'aprofita i es reaprofita.

L'obra de Barceló incomoda a molts pseudo-crítics d'una pseudo-avantguarda. Perquè no li interessa ser sorprenent. Perquè el seu art té molt poc a veure amb els soliloquis gremials als quals ens té acostumats bona part de l'art contemporani. Perquè arriba amb relativa facilitat a un públic molt més gran que no les expressions plàstiques pretesament més innovadores —i de fet, molt sovint perfectament convencionals. Perquè malgrat això, és evident que el seu no és un art acadèmic, ni conformista, ni que vagi a remolc del bon gust establert. Perquè no es deixa classificar.

El seu treball és una exploració constant, aprofundida, plagada de felïços descobriments, de nous territoris i de nous mitjans —que poden ser tan vells com la terra cuïta, tècnica amb què Barceló ve treballant des del 1995, primer a Mali, més recentment a Mallorca— amb els quals furgar i revelar, més enllà de les aparences i de les imatges estereotipades, les grandeses i les misèries del nostre temps.

Alhora, la pintura de Barceló és, com el de tot gran art, un projecte impossible, tràgic: el de rescatar i presentar la realitat allà on no pot haver més que representació; el de reproduir el moviment, el canvi, allà on només hi ha espai per a la permanència; el de combatre la mort allà on aquesta té sempre l'última paraula.

Projecte impossible, sí, com sempre, com el de tots els grans artistes que han estat capaços de forçar els límits de les aparences, de modificar la nostra percepció de la realitat, de desvetllar-ne aspectes fins aleshores ocults.

Un projecte avui tan necessari com sempre, o més.

## Conversa de taller

JOHN BERGER

Un paper arrugat, llençat al terra del taller entre teles sense tibar que trepitges, galledes de pigment —algunes amb una mica d'argila, alguna casserola, trossos de carbonet, draps, dibuixos descartats, dues tasses buides. Damunt del paper arrugat hi ha escrites dues paraules: CARA i LLOC.

El taller havia estat una fàbrica de bicicletes, no? Treballes aquí amb sabates i roba de pintar. La samarreta i els pantalons originalment tenien ratlles. Ara, com les sabates, estan incrustats de pigment. Així que t'imagino com dues persones: un home que està a punt de marxar en bicicleta i un presidiari.

No obstant això, l'única cosa que importa, al cap del dia, és el que jeu pintat al terra o que està recolzat a les parets, esperant ser vist al dia següent. El que importa és el que la llum canviant no pot revelar mai del tot —aquella cosa a la qual un se sent més a prop, quan tem que segurament l'ha perdut.

\*

*Cara.* Sigui el que sigui el que cerca el pintor, cerca la seva cara. Tota la recerca i el perdre i el retrobar giren entorn d'això, no? I "la seva cara", què vol dir? Està buscant que li torni la mirada i està buscant la seva expressió —un lleuger signe de la seva vida interior. I això és veritat, encara que pinti una cirera, una roda de bicicleta, un rectangle blau, un cadàver, un arbust, un turó o el seu propi reflex en un mirall.

Les fotos, els vídeos, les pel·lícules no troben mai la cara; en el millor dels casos troben records d'aparences i semblances. La cara, per contrast, és sempre nova: i una cosa mai vista, però així i tot familiar. (Familiar perquè quan dormim somiem amb la cara del món sencer, al qual vàrem ser llançats cegament en néixer.)

Veiem una cara només si ens mira. (Com el gira-sol de Vincent). Un perfil no és mai una cara, i les càmeres converteixen totes les cares en perfils.

Quan ens hem d'aturar davant d'un quadre acabat, ens aturem com davant d'un animal que ens mira. Sí, això és encara més cert amb la *Pietat amb un àngel* d'Antonello da Messina. La pintura posada, pintada o escampada sobre la superfície és l'animal, i la seva "mirada" n'és la cara. Pensa en la cara de la *Vista de Delft* de Vermeer. Més tard és possible que l'animal s'amagui, però sempre hi és quan per primer cop ens atura i no ens deixa continuar.

Una antiga història que es remunta a les coves.

\*

Estudi de la rue Vieille du Temple. Maig 1997. Foto: Jean Philippe Fournier

*Lloc*, lloc en el sentit de *lieu*, *luogo*, *Ort*, *mestopolojenie*. La darrera paraula russa també significa "situació", i això val la pena recordar-ho.

Un lloc és més que una àrea. Un lloc envolta quelcom. Un lloc és l'extensió d'una presència o la conseqüència d'una acció. Un lloc és el contrari d'un espai buit. Un lloc és on ha passat o està passant un esdeveniment.

El pintor està contínuament intentant descobrir, topar amb el lloc que contindrà i envoltarà el seu acte present de pintar. Idealment hi hauria d'haver tants llocs com quadres. El problema és que un quadre sovint no aconsegueix esdevenir un lloc. Quan no ho aconsegueix, el quadre no passa de ser una representació o una decoració –un mobiliari.

Com esdevé un lloc, un quadre? No funciona que el pintor cerqui el lloc en la natura –no va ser a Delft que Vermeer el va trobar! Tampoc no el pot cercar dins l'art –perquè, malgrat la convicció d'alguns postmodernistes, les referències no fan un lloc. Quan es troba un lloc es troba en algun punt de la frontera entre la natura i l'art. És com un clot a la sorra en el qual la frontera ha estat esborrada. El lloc del quadre comença en aquest clot. Comença amb una pràctica, amb fer alguna cosa amb les mans, i les mans després cerquen l'aprovació de l'ull, fins que tot el cos està implicat en el clot. Llavors té alguna possibilitat d'esdevenir un lloc. Una lleugera possibilitat.

Dos exemples. A l'*Olympia* de Manet el clot, el lloc (que, és clar, no té res a veure amb el *boudoir* on jeu la dona) comença en els plecs del cobrellit al costat del seu peu esquerre.

En un dibuix teu d'un mango i un ganivet –són negres i més o menys de mida real damunt d'un full de paper groguenc que ha arreplegat una mica de pols– el lloc comença en el moment en què vares posar la fruita a la corba de la fulla del ganivet. El paper va esdevenir el seu propi lloc en aquell moment.

\*

La noció renaixentista de la perspectiva, amb la seva predilecció per un punt de mira exterior, va amagar per molta gent i durant molts segles la realitat del quadre–com–a–lloc. En lloc d'això, es deia que el quadre representava la "vista" d'un lloc. Tanmateix, això només era teoria. A la pràctica els pintors mateixos sabien el que feien. Tintoretto, gran mestre tardà de la perspectiva, va capgirar la teoria contínuament.

En la seva *Substracció del cos de sant Marc* el quadre com a lloc no té res a veure amb la perspectiva de la immensa *piazza* amb les seves arcades i lloses de marbre, i tot a veure amb la pila fortuïta de llenya a mitja distància sobre la qual el sant havia de ser cremat. De les pinzellades d'aquestes branques pintades, en surt tot el que hi ha a la tela: les figures que corren, el pèl del camell, el llampec al cel, els membres en escorç del sant... O, per posar-ho d'una altra manera, és a partir de la pira que es va teixir tot aquest quadre colossal.

I com que Jacopo Robusti ens persegueix a tots dos com a Tintoretto, et poso un altre exemple. En el seu *Susanna i els vells* el quadre mateix no va començar amb el seu cos incomparable, amb l'enginyós mirall, o amb l'aigua que li arriba al genoll, no, va començar amb l'estranya bardissa de flors artificials que està mirant i darrera la qual s'amaguen els "vells". Quan Jacopo, amb tot el pinzell, va començar a tocar les flors de la bardissa, estava ordenant el lloc al qual havia de venir tota la resta. La bardissa va imposar-se com a anfitrió i mestre.

Treballant tot sol, el pintor sap que lluny de ser capaç de controlar el quadre de l'exterior, ha de viure-hi i trobar-hi recer. Treballa temptejant dins la fosca. (El Mestre que ho veu tot és una llegenda de professor.)

En el teu taller, al capvespre, canvia la llum, i les teles canvien més que tota la resta del que es veu. (Molt més que la bola de paper arrugat amb les dues paraules.) Què canvia exactament? És difícil de dir. La temperatura potser i la seva pressió atmosfèrica. Perquè en aquesta llum no canvien com a quadres. Cada un canvia com un terreny davant d'una porta. Com els llocs.

\*

Com pinta un pintor a les fosques? Ha de sotmetre's. Sovint ha de donar voltes i voltes en lloc d'avançar. Prega per una col·laboració externa. (En el teu cas, del vent, dels tèrmits, de l'arena del desert.) Construeix un recer per tal de fer escapades i descobrir la mentida de la terra. I tot això ho fa amb pigment, pinzellades, draps, un ganivet, els seus dits. El procediment és altament tàctil. Tanmateix, allò que espera tocar no sol ser tangible. Aquest és l'únic misteri real. Aquesta és la raó per la qual alguns –com tu– es fan pintors.

Quan un quadre esdevé un lloc, hi ha una possibilitat que la cara d'allò que busca el pintor s'hi mostri. La "mirada tornada" que tant anhela no pot arribar-li directament, només pot fer-ho mitjançant un lloc.

Si la cara ve, és en part pigment, terra acolorida: formes dibuixades en part, sempre i sempre corregides: però més important és l'esdevenir, l'arribar a ser d'allò que estava buscant. I aquest esdevenir encara no és –i de fet no ho serà mai– tangible, tal com el bisó pintat dins les grutes no va ser mai comestible.

El que toca qualsevol quadre veritable és una absència –una absència de la qual, sense el quadre, potser no seríem conscients. I això seria una pèrdua per a nosaltres. La recerca contínua del pintor és que el lloc aculli l'absent.

Si troba un lloc, l'arregla i prega perquè la cara de l'absent aparegui

Com saps, la cara de l'absent pot ser el cul d'una mula! No hi ha jerarquies, gràcies a Déu.

\*

S'ha salvat alguna cosa?

Aquest cop, sí.

Què?

Una part, Miquel, del que comença una vegada i una altra.



# Miquel Barceló 1987-1997



## Informació Fulls de Sala

L'exposició *Miquel Barceló 1987-1997* es planteja com un recorregut a través de les principals sèries temàtiques que l'artista ha produït al llarg d'aquest període, unes obres on s'apleguen les dues grans preocupacions de Barceló: d'una part, l'obsessió per l'organicitat i la materialitat de la creació, per incorporar-hi el temps i la vida que bateguen al seu voltant; d'altra part, la reflexió sobre el sentit de l'art i el paper de l'artista, sobre la pintura com a producció de sentit.

Com a pròleg de l'exposició es mostren algunes obres presentades ja en l'exposició *Barceló, Barcelona* (Casa de la Caritat, 1987), amb la qual aquesta primera sala enllaça directament.

Totes elles són obres amb un fort component autobiogràfic on l'artista es representa a través de les coses que l'han fet ser com és: els museus, els cinemes, les biblioteques... Les pintures inclouen tant el record dels llibres llegits, de les pel·lícules vistes o de les hores passades al Louvre, com l'ofici del pintor que grapeja la pintura fins a desvetllar-ne les seves qualitats materials, que són alhora el seu punt de partida i el seu misteri.

Els anys 80 són per a Miquel Barceló anys d'intensa recerca i d'experimentació constant. Canvia molt sovint de ciutat de residència i de taller, fent del viatge permanent el seu entorn. Qualsevol atzar pot ser l'inici d'una nova descoberta.

# Miquel Barceló

1987

1997

2

A poc a poc, la pintura de Barceló es va despullant d'anècdotes i de narrativitat.

Lentament, la memòria, depurada ja dels objectes que l'han anat fent, es manifesta com a pòsit, com a sediment, com a magma des del qual pintar. El pintor mateix, la seva pròpia figura, ha quedat engolida per aquest procés que ja no fa necessària en la tela la seva imatge constant. I tot esdevé una gran sopa, un brou on suren o s'amaguen, segons el bull, els ingredients. El remolí originari atrapant el temps.

Els rastres dels objectes són només forats que poden ser vistos com a recipients o com a disparadors; com a llocs d'acumulació del passat, si atenem a la seva concavitat, o com a moments originaris d'un futur imprecís, si posem l'accent en la seva convexitat.

Si en el seu pelegrinatge pels museus del món havia descobert Caravaggio, Tintoretto, Velázquez o Goya i, influït per ells, havia incorporat l'ús del clarobscur i de la perspectiva en les seves pintures, ara s'interessa sobretot per treballar amb la matèria i amb la llum entesa com a transparència.

# Miquel Barceló

1987  
1997

3

El Sàhara, primer i el Sahel després. L'any 1988, Miquel Barceló viatja per primera vegada a l'Àfrica. Des d'aleshores, Àfrica formarà part del seu imaginari.

El paisatge, la llum, la terra, el cel i la gent el transporten a unes coordenades de pensament radicalment noves. Les incursions per la seva pròpia geografia interna, que ha estat el tema de les pintures que hem vist fins ara, cedeixen el pas a horitzons externs; als paisatges entesos com esdeveniments gairebé cosmogònics on l'origen de la matèria es reproduïx una i altra vegada enfront els seus ulls.

Miquel Barceló experimenta el desert o, com diu Blai Bonet, "s'experimenta en el desert".

Els quadres blancs deixen entreveure una nova dimensió del gust amb que Barceló treballa la pasta pictòrica. Els colors queden atrapats en les capes inicials de les pintures. Queden reduïts a la pàtina soterrada que es deixa entreveure, només, en alguns fragments isolats dels quadres. El blanc, depura les anècdotes de color inicials i es fa present com el color que els conté tots.

# Miquel Barceló

1987  
1997

4

El desert crea el desig del riu. El Níger reneix cada any a l'estació de les pluges i es transforma en l'artèria vital dels pobles que s'agrupen al llarg de les seves riberes.

Les teles que Miquel Barceló dedica a les pluges tenen el regust del diluvi purificador. El pinzell, transformat ara en ganivet, permet a l'espectador notar la intensitat del moment, la importància de l'aigua que permetrà, un any més, la vida a l'entorn del llac negre. El clivellament de la terra per una sequera massa persistent, troba el seu equivalent en el desmembrament que la pluja fa del cel.

Àfrica torna a ser el moment originari. Àfrica esdevé el lloc.

Després de les pluges, les barques configuren una vegada més el paisatge africà de Barceló. L'elegància del seu disseny, juntament amb la fragilitat del seu lliscar pel riu, parlen d'aquesta multiplicitat de formes de vida humana que envolta les estades de Barceló a Mali. Una vegada més la pasta pictòrica dels seus quadres queda tenyida de la matèria que el riu transporta amb la força del corrent.

Les barques plenes de gent insinuen alhora la fragilitat i la saviesa de la vida dels homes en la naturalesa. La pintura immortalitza aquest gest renovat de supervivència.

# Miquel Barceló

1987

1997

51

Des de l'any 1988, Miquel Barceló torna a l'Àfrica cada any. Segou primer i el País Dogon després s'incorporen al circuit que Barceló recorre seguint les estacions de l'any: Farrutx a l'estiu i fins a mitjans de la tardor, Mali durant l'hivern i París fins a l'estiu següent.

Les estades més perllongades a Mali li permeten combinar els carnets d'artista i els treballs sobre paper amb les teles de petit format, que resulten un suport molt adient a la precarietat de la vida quotidiana de la qual ell mateix passa a formar part durant uns mesos cada any.

El caràcter instantani de les pintures que es mostren en aquest àmbit de l'exposició contrasta amb la multiplicitat de recursos artístics que l'artista posa en joc. Tots aquells materials que configuren les escenes triades han de ser necessàriament bons per a representar-les, sembla pensar l'artista. I així llots, palles, branques, pedres, fulles... passen a formar part de la pintura mateixa, trametent l'essencialitat buscada en la representació.

Tot és susceptible de ser pintat, de ser dibuixat, de ser l'aliment d'uns ulls incansablement atents.

# Miquel Barceló

1987  
1997

6

L'obra sobre paper no és anterior ni posterior a les grans teles. Suposa un altre moment, una altra situació. Els dibuixos són de factura ràpida, són aquell aliment de la memòria que permet interioritzar un món que mai no s'aturarà per ser pintat. El treball sobre paper, amb la seva immediatesa, és el més semblant a dibuixar amb una branca sobre el fang humit.

Barceló torna una i altra vegada sobre les mateixes imatges. Semblants totes, cadascuna única en ella mateixa. En el seu conjunt, un bon exemple de l'artista que, mentre treballa, va entenent la realitat que se li mostra.

En aquesta sala es posa de manifest la necessitat de fer atenció a les petites diferències per esbrinar el ritme vital que enllaça uns papers amb els altres.

Ell mateix ho fa quan pinta als seus estudis de Mallorca o de París les grans teles sobre temes africans. Són els seus records i els seus dibuixos els que li permeten donar forma a l'Àfrica que ha anat interioritzant. De fet, Barceló sempre ha refusat la fotografia per no confondre la memòria, feta més de sensacions que de precisions mecàniques.

# Miquel Barceló

1987

1997

7

Per Miquel Barceló els tallers no són només el lloc físic del seu treball sinó també la matriu on es genera la pintura. El taller li confirma la seva qualitat de pintor i li permet sentir-se part de la història de la pintura. El taller pintat crea un lloc per a la memòria artística acumulada.

Els tallers són gabinets de col·leccionista. Dipòsits de sensacions. Magatzems de vida a l'aguait.

Les pintures de tallers permeten repassar l'imaginari que alimenta l'obra de Barceló. Tota mena de models s'agrupen en espais petits però densos. En elles, les escultures ens arriben en forma d'imatges pictòriques, els llibres semblen apunts de dibuix, les teles contra la paret donen la profunditat de l'espai. Res no és allò que sembla. Una vegada més la geografia interior busca situar-se en un lloc que la faci comprensible: l'espai de l'art.

En els tallers s'hi pot rastrejar la presència de l'artista tot i que la seva imatge hagi desaparegut ja del centre del quadre. L'interès per la matèria és una de les característiques més destacades d'aquesta sèrie de teles, potser perquè ho és també de l'activitat que justifica el taller: la pintura àvida de ser pintada.

# Miquel Barceló

1987  
1997

∞

Al límit entre la seva geografia interior i la presència física del món extern, Barceló descobreix la figura dels altres. La sèrie dels retrats és una recerca constant sobre allò que amaga l'aparença física de la vida.

Ell mateix, la seva pròpia imatge, va apareixent ara al costat de la de les persones que conformen el seu entorn. Olis per representar els europeus, papers engruixits com si volguessin ser escultures per als retrats dels seus amics africans, terracotes encara en altres casos...

Comença, sempre que pot, amb el model present. La memòria després completarà el retrat. Buscant, amb els pinzells, la peculiaritat de cadascú. Barrejant allò que veu de singular en el rostre del retratat i el que sap d'ell. Bona part de la seva experiència africana queda concentrada en els retrats dels negres de Malí. Bona part de la seva experiència europea pugna per fer-se un lloc entre els trets dels seus amics europeus.



# Miquel Barceló

1987

1997

9

Així com el taller era el lloc de l'artista, les taules són els llocs de la celebració de la vida. Són el lloc del sacrifici; el lloc del ritual; el lloc, en definitiva, on tot torna a començar.

És al damunt de la taula on els animals morts mostren les seves entranyes, el lloc on ja els grecs sospitaven que s'amagava el secret dels grans misteris.

És al damunt de la taula on el temps passat esdevé aliment del futur.

Miquel Barceló entronca amb aquesta sèrie de pintures amb la tradició coneguda en la història de la pintura amb el nom de *natures mortes*. Tanta és la vida, però, que s'aplega en aquestes taules de matança que, una vegada més, es produeix la confusió entre allò que ens alimenta físicament i tot allò que ens permet viure com a humans entre els humans.

El *lloc de la sopa* ha estat substituït pel *lloc de la taula*, on hi conviuen animals terrestres i marins, vegetals i fruites, papers i ganivets... tot entremesclat, simulant un procés digestiu imaginari. Objectes i menjar que ben aviat depassaran la superfície de la taula i ocuparan tota la pintura, com podem veure a l'obra *De Rerum Natura* que sembla continuar més enllà del marc, com en les primeres pintures del desert.

# Miquel Barceló

1987  
1997

10

La plaça és un element clau en la tradició cultural mediterrània. Les àgores gregues van inaugurar l'espai de la vida col·lectiva, lliure ja del pes de la representació institucional que mantenien els palaus i els temples.

A Miquel Barceló no li passa desapercebuda la continuïtat que hi ha entre aquestes places de poble i la plaça de toros, on la superioritat de l'home ha de ser reconquerida una i altra vegada.

La plaça, és en si un espai artificial, creat per a la representació, però on la vida i la mort són una crua realitat. No es tracta només d'una simulació. És en aquesta veritat despullada que la plaça representa que Barceló, com Picasso, Matisse, Miró i tants d'altres abans, troba la familiaritat de l'art.

L'espai de la lluita provoca la reacció del pinzell de la mateixa manera que l'espectacle requereix la música i els cavalls cecs i els vestits llampants.

En les pintures de Barceló, la plaça concentra en ella mateixa tota la força de la pasta pictòrica, malgrat que els colors deixen el centre gairebé buit i esquitxen finalment la graderia, el lloc on es mesura la tensió entre l'home i l'animal.

En el centre de l'arena un remolí de color que vol ser *sopa* i *taula* al mateix temps. La serenitat del moment aconseguida amb el desplaçament de les ditades cap a la graderia.

# Miquel Barceló

1987  
1997

11

En aquest àmbit pot veure's una altra selecció de dibuixos sobre paper fets entre els anys 1992 i 1997.

La capacitat que té el dibuix d'apropar l'artista a la realitat quotidiana, s'accentua ara amb la preparació que fa dels papers on vol pintar. Recuperant en certa manera, la rugositat natural de les roques on hem conegut les pintures rupestres, reconeixem en aquests dibuixos el gest de la integració dels signes en un entorn més propi de la natura que no de l'art.

Com a vestigis d'una reinterpretació constant, fruites, tubèrculs, animals i persones acompanyen Barceló en el seu procés d'articular les composicions orgàniques que ens representen a tots. Els nous *Mapes de carn* poden ja intuir-se entre aquests dibuixos

De la mateixa manera que Barceló fa servir per pintar els pigments descoberts ocasionalment i els sediments del riu, els animals locals deixen també la seva petjada en els seus papers. Molts dibuixos s'inicien a l'entorn dels forats que les termites hi han anat excavant i que avui ens recorden les grans teles blanques de finals del 80 on cràters culturals encobrien els records primers de la tradició històrica occidental.

# Miquel Barceló

1987  
1997

12

De la mort al sacrifici. De la *taula* a la crucifixió. Del procés que la natura porta implícit a l'ús i la interpretació que en fa la història.

*Setze penjats*, *Ball de penjats*, *Ball de carn*, *Somàlia 92* són moments singulars d'una recerca pictòrica compromesa amb els aspectes més íntims del fet de pintar. Barceló no és un cronista del que passa. És ell mateix part integrant del que passa. Perquè també a ell li passa. Els penjats se li revelen fins a maltractar les teles que els han de donar suport.

Són imatges totes elles en què la figura humana és volgudament absent. Només un gos vetlla l'escena a *Somàlia 92*. Només la resta del que fou es manté a *In extremis*.

La càrrega dramàtica d'aquestes pintures mostra, una vegada més, la força de l'art enfront de la realitat. La potència expressiva de la pintura que encarna en ella mateixa la vivència humana dels esdeveniments. El poder de la imatge buscada enfront de la pura reproducció anecdòtica del que passa.

# Miquel Barceló

1987  
1997

13

Completen aquesta sala obres molt recents de la producció de Miquel Barceló. El fons del mar sembla acompanyar el fons de la terra. Paisatges tots ells on vegetals i animals queden totalment integrats en la superfície pictòrica que els acull. Formen part indissoluble de l'entorn on Barceló situa la vida primordial, la vida de la qual participa tot allò que neix i creix sota el sol.

El fet que fruites i verdures apareguin sempre a trossos porta a pensar que aquests elements es completen amb la terra que els envolta i que no acaben de ser fins a arrelar en un tot més ampli. Fins i tot les figures humanes que s'endevinen semblen ser només accidents naturals configuradors d'un paisatge originari.

Els colors, aconseguits una vegada més per capes sobreposades de pintura barrejada amb terres, segueixen constituint la crosta de la tela on petits accidents dibuixen de nou paisatges de la memòria.

# Miquel Barceló

14

1987  
1997

L'activitat pictòrica de Miquel Barceló te moltes vegades un fort ressò escultòric. Els gruixos de pintura així com la negació dels propis límits de les teles el porten a interessar-se per l'escultura.

Terracotes, ceràmiques i bronzes fan aparèixer noves perspectives sobre alguns dels temes recurrents en l'obra de Barceló: muntanyes de llibres al costat de manyocs de pinzells, retrats i autoretrats, cranis, esquelets i animals, figures d'aparença pètria que evoquen indistintament animals o vegetals ...

La pasta pictòrica és ella mateixa tema de representació escultòrica. L'ull de pintor de Miquel Barceló no es perd en les seves obres en volum. Sembla només que es combinin alhora moltes perspectives diferents de totes aquelles possibilitats que ja s'endevinaven en els quadres.

La mal-leabilitat de la terracota acompanya la sobrietat del bronze i crea un entorn favorable per al llibre dels cecs que combina també la fragilitat del paper amb la profunditat orogràfica d'un significat que no es deixa veure.

Els carnets d'artista obren encara una altra faceta constant en l'obra de Barceló: l'escriptura frenètica de tot allò que passa, que li passa, que potser, fins i tot, ens passa.



## Notes biogràfiques (1957-1982)

### **1957**

Miquel Barceló neix el 8 de gener a Felanitx, Mallorca.

Els seus primers contactes amb l'art es produiran a través de la seva mare, pintora ella mateixa dins de la tradició paisatgística mallorquina.

### **1967**

La seva infància i adolescència transcorren íntegrament a Felanitx, on cursa estudis fins completar, el 1973, el batxillerat superior de ciències.

### **1974**

Barceló viatja per primera vegada París, on visita l'exposició *Jean Paulhan à travers ses peintres*. Hi descobreix el treball de Paul Klee, Fautrier, Wols i Dubuffet, així com obres d'*Art brut* que li desperten un interès especial.

Assisteix a l'Escola d'Arts i Oficis de Palma de Mallorca on rep classes de dibuix i modelat.

Primera exposició personal a la Galeria d'Art Picarol, Cala d'Or, Mallorca.

### **1975**

Ingressa a l'Escola de Belles Arts Sant Jordi de Barcelona. Hi continuarà inscrit fins a la primavera de 1978, però només assisteix als cursos durant els primers mesos.

Tanmateix, llegeix extensament, rebent l'influència d'obres tan diverses com els escrits de Breton i els surrealistes sobre qüestions artístiques, el *Manifest Blanc* de Lucio Fontana o la *Història social de la literatura i l'art* d'Arnold Hauser.

En el terreny de la pintura, s'interessa per l'obra de Fontana i Rothko.

### **1976**

Participa a les accions del grup *Taller Llunàtic*, amb el qual realitza *happenings* i accions de protesta com la duta a terme contra el Saló de Tardor. El *Taller* edita el magatzin *Neó de Suro*, el n.6 del qual serà realitzat per Barceló sota el títol de *Jeroglífics muts*.

*Cadaverina 15*, primera exposició individual de Barceló a un museu. Tant en aquest com en altres projectes realitzats en aquest període, la metamorfosi apareix com una preocupació central en el seu treball.

### **1977**

Durant l'estiu pren part, juntament amb grups ecologistes i anarquistes, en l'ocupació de l'illa Dragonera per evitar-ne la urbanització. Aconseguit aquest objectiu, tots els ocupants abandonen l'illa excepte Barceló que s'hi queda durant dues setmanes, vivint al far i treballant amb els materials que troba.

Primera exposició a Barcelona, a la Galeria Mec-Mec, amb la gent de *Neó de Suro*. Allà coneix el que serà un dels seus grans amics a la ciutat, Javier Mariscal.

### **1978**

Exposa a la Galeria Sa Pleta Freda de Son Cervera (Mallorca) teles recobertes de pintura en les que incorpora elements orgànics, així com nombrosos dibuixos i caixes petites. Per primera vegada una galeria li comprarà un quadre i vendrà alguna de les seves obres a col·leccionistes.

Segon viatge a París on visita les col·leccions del Musée National d'Art Moderne. Queda impactat per les obres de l'expressionisme abstracte americà. Al museu del Louvre s'interessa especialment per la pintura barroca.

### **1979**

Exposició commemorativa dels cinquanta anys del MOMA, al Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Les teles de Pollock, De Koonig, Ryman i Cy Twombly l'atrauen particularment.

Experimenta la utilització de grans quantitats de pintura damunt teles que després exposa a sol i serena perquè es produeixin tota mena de reaccions espontànies: oxidació, retraccions, clivellats, que deixen veure les capes inferiors.

### **1980**

El seu interès per Pollock el du a utilitzar la tècnica del *dripping* sobre teles que després recobreix de pintura blanca.

Realitza una sèrie de llibres pintats i un de ferro que s'exposaran l'any següent a la Galeria Metrònom.

Visita Joan Miró al seu taller de Palma.

Il·lustra el llibre d'Andreu Morell *L'Ésser fosc*.

Barceló s'instal·la de manera estable a Barcelona, en un taller del carrer Cotoners. A més de Javier Mariscal, es relaciona també regularment amb els pintors Lluís Claramunt, Bruno Fonseca, Xavier Grau, Broto i García Sevilla.

Apareixen a la seva pintura les primeres imatges figuratives: columnes de fum, llibres, figures zoomòrfiques.

### **1981**

El retorn a una certa figuració –amb motius zoomòrfics, sobretot– es consolida en el seu treball.

També realitza *collages* a partir de cartons i dibuixos que prèviament ha rebutjat, encolant uns damunt els altres i muntant-los sobre tela.





Exposició "Otras figuraciones" , organitzada per Maria Corral a la Fundació "la Caixa", a Madrid. Les seves obres són vistes per Rudi Fuchs que el convida a participar, l'any següent, a la Documenta de Kassel.

### **1982**

Primera exposició individual a l'estranger, a la Galerie Axe Art Actuel de Toulouse. Allà coneix el galerista Yvon Lambert i Jean-Louis Froment, director del capcMusée de Burdeus, per al qual Froment comprarà diverses obres seves.

Únic artista espanyol convidat a la Documenta VII de Kassel, on fa la coneixença de Joseph Beuys, Lucio Amelio, Francesco Clemente, Dokoupil, Walter Dahn, Keith Haring i Jean Michel Basquiat. Amb Basquiat estableix una relació d'amistat.

Lucio Amelio i Yvon Lambert li proposen realitzar exposicions individuals a les seves galeries de Nàpols i París, respectivament.

Viatges a Itàlia, Grècia, Turquia i Àustria.





## Notes biogràfiques (1983-1987)

### **1983**

Barceló s'instal·la durant cinc mesos a Nàpols per preparar l'exposició a la galeria de Lucio Amelio, on presentarà treballs realitzats amb cendres del Vesubi i pigments locals similars als utilitzats en els frescos de Pompeia. També realitza una pintura monumental, *L'ombra che tremo* (300x600cm), que figurarà l'any següent a l'exposició *Terrae Motus* a la Villa Campolieto.

A l'exposició de París, on exhibeix, entre d'altres, un conjunt de quadres de biblioteques, coneix Bruno Bischofberger que compra la majoria de les obres de l'exposició, així com Bob Calle que adquireix, per a la Société d'Amis du Musée National d'Art Moderne MNAM del Centre Georges Pompidou, el quadre *Le Jugement de Salomon*.

Bob Calle li proposa l'ús com estudi d'una vella església desafectada a la rue d'Ulm.

Viatge a Nova York, on coneix Andy Warhol, que realitza el seu retrat.

Visita Cy Twombly a Roma al qual durant un temps veurà amb regularitat.

### **1984**

Barceló se'n va a Vila Nova de Milfontes (Portugal), on passarà quatre mesos amb Javier Mariscal. Treballa a l'aire lliure, barrejant amb la pintura sorra, algues i d'altres materials trobats a la platja...

Coneix Cécile Franken amb qui anys més tard es casarà.

De retorn a París, instal·la el seu taller a l'església de la rue d'Ulm. Allà realitzarà la sèrie de teles sobre el Louvre.

Exposa per primera vegada a la galeria de Bruno Bischofberger, a Zurich. Des d'aleshores Bischofberger serà el seu marxant.

És convidat per l'*Aperto* de la Biennal de Venècia, on coincideix amb Enzo Cucchi i Francesco Clemente.

Durant l'estiu torna a Mallorca, on el visita Jean Michel Basquiat i realitza *L'amour fou*.

Realitza la coberta del poemari *Necròpsia*, d'Andreu Vidal.

Kynaston McShine el selecciona per prendre part a una exhibició al MOMA (Nova York), en el marc d'una mostra que vol presentar els artistes més interessants del moment.

### **1985**

Leo Castelli el visita a l'església de la rue Ulm i li ofereix de presentar-lo als Estats Units.

Exposicions comissariades per Jean Louis Froment al capcMusée d'Art Contemporain de Burdeus, al Palacio de Velázquez de Madrid i a l'Institute of Contemporary Art de Boston.

L'església de la rue d'Ulm és enderrocada. Barceló trasllada el seu estudi de París al carrer Breteuil.

El fotògraf Jean Marie del Moral realitza una primera sèrie de fotografies de Barceló al seu taller, iniciant així un seguiment continuat del seu treball fins a l'actualitat.

### **1986**

Barceló compra un antic pavelló de caça a Cap Farrutx (Mallorca) i l'habilita com a residència i taller.

El Museo Español de Arte Contemporáneo adquireix *Big Spanish Dinner*, ara al Centro de Arte Reina Sofía.

Durant tot l'estiu pinta, a petició de Pep Subirós, una cúpula de 12 metres de diàmetre per al nou espai escènic municipal del Mercat de les Flors.

El novembre se'n va a Nova York, on tindrà lloc la seva primera exposició a la Leo Castelli Gallery. Lloga un estudi a Greenwich Village, on treballa fins l'estiu següent. Després d'una sèrie de quadres centrats en el tema de la llum, la seva pintura es va despullant d'anècdotes i de narrativa.

El Ministeri de Cultura li atorga el Premi Nacional d'Arts Plàstiques.



### **1987**

Juliol: abandona Nova York i torna a París, llogant un nou taller a la rue David d'Angers.

Es presenta a l'antiga Casa de la Caritat de Barcelona l'exposició "Barceló, Barcelona", mostra que relaciona el seu treball amb diferents obres i objectes procedents dels museus de la ciutat.

La Galeria Eude (Barcelona) presenta un recull de fotografies de Barceló realitzades per Jean-Marie del Moral. Part d'elles les trobem també en el llibre *Le temps du peintre* publicat el mateix any pel Musée de la Ville de Niort.

## **Notes biogràfiques (1988-1992)**

### **1988**

Primer viatge a Àfrica, amb Javier Mariscal, Pilar Tomás i Jordi Brió. Després de creuar el desert s'instal·la a Gao (Mali). Allà coneix l'escultor Amahigueré Dolo que aviat esdevindrà el seu amic i col·laborador. L'estada s'allarga fins a mig any i durant aquest temps viatja per Mali, Senegal i Burkina Fasso.

Realitza nombroses obres sobre paper utilitzant pigments locals i sediments fluvials.

De retorn a Europa, els paisatges i miratges del desert esdevenen un motiu central en els seus quadres.

A partir d'aquest moment, repartirà el seu temps entre París, Mallorca i Mali.

### **1989**

La Galeria Dau al Set de Barcelona presenta una selecció d'obres sobre paper i teles de petit format realitzades a l'Àfrica. Coincidint amb l'exposició, Bruno Bischofberger publica el llibre *Miquel Barceló in Mali*, en el qual es recull una àmplia mostra de les obres sobre paper. El llibre inclou també alguns dels textos escrits per Barceló durant la seva primera estada a Mali.

Visita Japó per a la inauguració de la mostra *Spanish Art Today*.

Realització d'un cartell contra la construcció d'un complex urbanístic a la platja Sa Canova (Mallorca), campanya per a la que sol·licita i obté la col·laboració de Tàpies, Sicilia, Mariscal, Broto i Campano.

Passa l'hivern a Ségou (Mali). S'hi estarà durant cinc mesos durant els quals visitarà també la Côte d'Ivoire.

### **1990**

Realitza l'escenografia del *Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla per a la posta en escena dirigida per Jean-Louis Martinoty, a l'Opéra Comique de París el 13 de Febrer.

Barceló s'instal·la durant dues setmanes a un refugi als Alps suïssos, a quatre mil metres d'altitud: pinta una sèrie de paisatges sobre el tema dels glaciers

Coneix l'escriptor Hervé Guibert, amb qui estableix una bona amistat.

Durant l'estiu, Guibert visita Barceló a Mallorca, mentre l'artista realitza una sèrie de pintures sobre el tema de la tauromàquia.

Les policies francesa i espanyola incauten 35 obres falsificades atribuïdes a Barceló.

Nou viatge a Mali.





### **1991**

Recorre en piragua, amb Amahigueré Dolo, els 1.500 quilòmetres que separen Ségou de Gao pel riu Níger.

De retorn a Europa, pinta una sèrie de teles amb les grans *pinasses* del Níger i la vida del riu com a motius centrals.

Barceló participa en l'exposició *El museo del Prado visto por 12 artistas contemporáneos* organitzada per Francisco Calvo Serraller. Coincidint amb l'exposició, pronuncia una conferència –“Pradoxismo”– que serà publicada per l'Associació d'Amics del Prado.

Conjuntament amb Sicília i Broto, Barceló participa, al Pavelló Mudéjar de l'Exposició Universal de Sevilla, en una exposició commemorativa del quart centenari del naixement de San Juan de la Cruz, organitzada pel poeta José Miguel Ullán i titulada *Al aire de su vuelo*. Durant la seva estada a Andalusia fa la coneixença del *cantaor* de flamenc Camarón de la Isla, per al que farà la portada del L.P. *Potro de rabia y miel*. També es relaciona amb el *cantaor* Rancapino i el *matador* Curro Romero.

La sèrie de tauromàquies és publicada en un llibre editat per Bruno Bischofberger amb textos de l'escriptor de guatemalenc Rodrigo Rey Rosa i fotografies de Lucien Clergue.

Comença a treballar al seu nou taller parisí al districte del Marais. Durant els dos anys següents, bona part del seu treball girarà al voltant del tema de les natures mortes, en forma, a vegades, de grans *taules digestives*.

Guibert, en fase terminal de SIDA, es suïcida a París el desembre.

### **1992**

Bruno Bischofberger presenta a ARCO (Madrid), les primeres escultures en bronze de Miquel Barceló.

Exposició a la First Gallery (Moscou), on el pintor coneix joves artistes russos.

Barceló es casa, a Mallorca, amb Cécile Franken. Poc després naixerà la seva filla Marcel·la.

Realitza el cartell del Festival d'Automne de París.

*Too far from home*, relat on Paul Bowles s'inspira en la vida de Barceló a Gao, és publicat per Bruno Bischofberger amb il·lustracions del pintor.

Col·laboració amb Evgen Bavcar, escriptor i fotògraf cec, amb el que realitza *Les tentes demontées ou le monde inconnu des perceptions*, llibre eròtic en

'braille' amb litografies i làmines en relleu, publicat el gener de 1993 per Éditions Ítem.

Novament a Mali, s'instal·la en una nova casa-taller a Gogoli (País Dogon, Mali). A partir d'alguns episodis casuals, comença a experimentar amb la *participació* de les termites en els seus treballs sobre paper.





## Notes biogràfiques (1993-1997)

### **1993**

Es presenta a París un film documental realitzat per Jean-Marie del Moral al voltant de la seva obra. Filmat a Mali, París i Mallorca conté informació de diversos anys i diferents etapes creatives de l'artista.

Inicia una sèrie de retrats sobre teles amb la superfície modelada per estructures metàl·liques: Cecile, Bischofberger, Evgen Bavcar, Castor Seibel...

Visita les coves d'Altamira durant un seminari sobre els darrers cinquanta anys d'art espanyol, organitzat per la Universidad Internacional Menéndez i Pelayo (Santander). La visita referma el seu interès per la pintura sobre teles amb relleus.

Àmplia sèrie sobre tallers d'artista.

### **1994**

La Whitechapel Art Gallery de Londres organitza una important retrospectiva *Miquel Barceló: 1984-1994*. Comissariada per Enrique Juncosa, l'exposició serà presentada, a principis de l'any següent, a l'IVAM de València.

Nova estada a Mali on realitza una sèrie de dibuixos en relleu i d'altres sobre paper rosegat per termites.

Presenta a Madrid una nova sèrie d'escultures juntament amb pintures amb relleu.

Durant l'estiu a Mallorca comença una nova sèrie de natures mortes, *In Extremis*, i completa el gran quadre *Ball de la carn* (285x725 cm.)

### **1995**

Participa a la Biennal de Venècia. Exposa a la Galeria Leo Castelli de Nova York, on es presenta *Ball de la carn* a més de diverses escultures i peces en terracuita realitzades en la seva darrera estada a Mali.

Mostra de retrats a la Galeria Bruno Bischofberger (Zurich).

Il·lustra la portada del nou disc del *cantaor* Rancapino

### **1996**

Nova estada a Mali, on realitza retrats de gran format sobre paper dels seus amics dogons.

Naixement del seu fill Joaquim.

La Galerie Nationale du Jeu de Paume i el Centre Georges Pompidou presenten sengles exposicions del treball de Barceló.

Inici d'una sèrie de quadres inspirats en els fons submarins.

Viatge a Egipte.

A finals d'any s'instal·la al taller del ceramista Jeroni Ginard, a Artà, on experimenta amb les tècniques tradicionals de la terra cuita i la ceràmica.

### **1997**

Nou viatge a Mali, on per primera vegada pinta teles de tamany mig, barrejant terres, fangs i pigments naturals amb la pintura.

A París realitza el retrat de John Berger. Posteriorment, visitarà Berger a la seva casa de la Savoia francesa.

Durant l'estiu, alterna la pintura amb el treball de ceràmica al taller de Jeroni Ginard.

Viatge a la Patagònia, amb motiu d'una exposició al Centro Recoleta de Buenos Aires.

De tornada a Mallorca, segueix treballant intensament amb la ceràmica, produint grans peces que posteriorment fondrà en bronze.

