

Coloquio que siguió a la conferencia *Pradoxismo* impartida por Miquel Barceló el 31 de Octubre de 1989 en La Asociación de Amigos del Museo del Prado, en el ciclo de conferencias *El Museo del Prado visto por los artistas españoles contemporáneos*.

Pregunta.- Pradoxismo ¿porqué?

M. Barceló.- Para ser franco, hasta hace muy pocas horas sólo disponía de esta palabra, pero creo que al menos mis tres primeros proyectos eran tres pequeñas novelas que por pereza y pánico en el momento de escribir no he conseguido desarrollarlas porque siempre encontraba algo mejor en mi taller a la hora de escribirlas. Por otra parte, creo que no hay que lamentarlo, pero de todas formas Pradoxismo sería un buen título para cualquiera de estas tres historias que son la historia de tres muertes, de dos violentas y una tercera más lenta, y son la historia de tres visiones del Prado. Francisco Calvo lo ha descrito muy bien como una sola visión del Prado, como si fuera un solo cuadro. Hay una especie de revelación en el Prado que es lo que, de alguna forma, cualquier pintor contemporáneo busca en estos lugares.

Pregunta.- Discurso pictórico entre los pintores de antes y los de ahora, ¿es necesario el discurso teórico?

M. Barceló.- No sé muy bien si se refiere a la parte de mi conferencia en la que me quejaba de esta permanente división en escuelas y subescuelas. En general, lo que pienso es que una de las cosas más peculiares del Prado es que realmente desmiente esta idea de pequeñas divisiones de pinturas nacionales, porque El Prado, realmente, es un museo que tiene un cierto gusto por una determinada pintura, es una colección real y ésta es una mirada sobre la pintura que yo comparto totalmente. Es una especie de afirmación de una pintura que podría continuar hasta ahora mismo, es como una especie de rotunda afirmación de la existencia de este lenguaje tan antiguo de la pintura. Tan antiguo si lo comparamos con la pintura, con el vídeo, con los hologramas, pero muy moderno si lo comparamos con los fósiles o con la existencia de la vida animal sobre la Tierra. Esta ambigüedad de tiempo es muy interesante hablando de pintura; por una parte, es un lenguaje muy viejo el fabricar imágenes mediante pigmentos minerales y algún aglutinante, y por otra parte, es una pequeña novedad dentro del mundo.

Pregunta.- El viajero que se estrella en la primera historia ¿tiene una visión conjunta del Prado?, ¿no es un solo cuadro lo que ve?

M. Barceló.- Ha visitado el museo un poco como estos viajeros que sin gran afán de hacerlo, piensan, tal vez, que esas horas serán suficientes para visitarlo ya que estaban en Madrid. Son imágenes ante las que ha pasado muy deprisa, probablemente no ha visto más que los pies de los caballeros y los caballos cruzando los pasillos. Me lo imagino con esta visión lateral, en la que uno no levanta realmente la cabeza. Sólo en los pocos minutos o segundos que transcurren antes del crack definitivo, todas estas imágenes son una sola girando, no consigue fijarlas, son una especie de torbellino que se fija sólo en el momento definitivo donde él mismo y su vida se fijan contra el suelo.

Pregunta.- ¿Y eso lo has pintado?

M. Barceló.- Lo he intentado escribir y no me ha funcionado, tal vez pueda intentar hacer una película. Intentaré entrar ahí lateralmente. Pero de alguna forma creo que toda la vida he pintado eso. Esta especie de visión global de la pintura es un afán de cada pintor de asumir de alguna forma el pasado. Es decir, estas tres historias se deberían considerar como pequeñas parábolas de un pintor, ante el Prado en ese caso, pero también ante la historia de la pintura, que es algo que permanentemente está ahí, que permanentemente ha sido un motivo de interrogación para mí y para mi trabajo, y que uno intenta asumir continuamente.

Pregunta.- Quietud, evolución orgánica de la materia. ¿Es tal pintura una evolución de la materia?

M. Barceló.- No lo es en este momento, eso fue en un tiempo un poco especial, en el que, tal vez por hastío de la Escuela de Bellas Artes un poco de este *cul de sac* en que se había convertido la pintura. Yo trabajaba solo con la materia. Trabajaba un poco intentando considerar el envejecimiento de la pintura como una parte fundamental de la misma. Si alguien recuerda los textos teóricos franceses de "Cahier D'Esthétique" de los 70 verá en ellos un intento permanente de encontrar lo que era sustancialmente pintura, lo fundamentalmente pictórico. Mi idea, la peculiaridad del asunto, era considerar que este envejecimiento y esta degradación de la pintura era una parte fundamental de la misma. Es un apartado de mi trabajo que, por otra parte, me ha resultado muy útil posteriormente. En ese momento de mi trabajo, lo que consideraba era sólo este envejecimiento, a esos fines fabricaba pintura que se pudría literalmente, es decir, fabricaba pintura con materiales muy efímeros (no diré con qué). Mis visitas al Prado o a cualquier museo, tenían por objeto comprobar como realmente estos bellos cuadros, que fueron el gozo de los ojos, se habían transformado así en superficies oscuras, mohosas y agrietadas. Debo decir también que hace algunos años el Prado era un sitio maravilloso para constatar eso, porque estar delante de *Las Hilanderas* de Velázquez era como estar ante la Gruta de Platón. Pero fue un pequeño apartado de mi trabajo del que espero haber salido indemne, aunque, por otra parte, ha resultado muy útil porque, para mí, la materia de la pintura continúa siendo algo fundamental en mi trabajo, aunque espero que mis cuadros sean ya más duraderos.

Pregunta.- En un caso hipotético, si fueses tú el que te cayeses en Las Azores ¿cuáles son las imágenes, el grupo de imágenes, el museo o el cuadro que te hubiese gustado haber visto un par de horas antes?

M. Barceló.- Da una cierta vergüenza hablar de Velázquez. Cuando a uno le preguntan sobre pintura en una entrevista, siempre tiene la tentación de hablar de Velázquez, pero es algo tan obvio que uno siempre termina hablando de un cuadrito pequeño que hay en un pasillo, pero es para no hablar de Velázquez, que es, un poco, la permanente interrogante para la pintura en este museo, y no sólo en éste sino también en el Metropolitan por ejemplo. ¿Imágenes de pintura? pues este pequeño tintoretto de *La dama que descubre el seno*. Dentro de la obra de Tintoretto que para mí ha sido muy importante, es como una pequeña isla de sensualidad, un cuadro hecho casi de nácar, una maravilla única que casi no parece un Tintoretto pero, por otra parte, tampoco parece un Tiziano ni un Veronés. Es una especie de pequeño milagro de seno blanco que lo invade todo. Es una buena imagen para acabar con ella en Las Azores.

Pregunta.- ¿Qué hay del Prado en su pintura?

M. Barceló.- Espero, para mi bien, que algo haya, pero no podría describirlo. Lo que

hay es tiempo, tiempo de mirar y tiempo de pintar. Sobre todo tiempo, eso seguro.

Pregunta.- ¿Cuál es la influencia, si la hay, de los pintores contemporáneos españoles en su pintura?

M. Barceló.- Seguro que la hay. Siempre es difícil discernir entre los contemporáneos. Tal vez sea una grosería, pero a veces me siento más capaz de discernir mi influencia sobre los otros pintores que la de los otros sobre mí mismo. No sabría muy bien encontrarla.

Pregunta.- Se me ocurre por ejemplo Miralles o Tàpies.

M. Barceló.- De Tàpies desde luego, de Miralles probablemente menos porque nunca he tenido tanta facilidad de acceso a la obra de Miralles. Pero Tàpies sí ha sido siempre una influencia muy importante en mi trabajo, Miró también. Tàpies tenía este aspecto de trabajo de superficie siendo para mí un pintor muy cercano.

Francisco Calvo Serraller.- Has hablado en tu texto, y luego también en la conversación, de dos elementos que encajan muy bien, si no es un país como nacionalidad, sí en una tradición, en una sustancia sensible y una trayectoria de sensibilidad histórica. Estos dos elementos son lo orgánico y la imagen. Uno de los visitantes de las novelas que has elaborado en tu discurso, tiene que ver ese torbellino de imágenes en el instante antes de desaparecer. Y luego has hecho mucho hincapié sobre los procesos de materia, la materia que está en una perpetua transformación. Son dos características que yo creo que tienen que ver bastante con lo que es la tradición pictórica española, es decir, no creo que haya ningún museo en el mundo que tenga más materia, más peso de pintura. En la sesión anterior decía Saura que le parecía que no era el mejor museo del mundo, pero sí el más intenso, y estuvimos un poco elucubrando acerca de lo que podía entrañar eso de la intensidad. Una de las notas que aportaría respecto al Prado, buscando sus señas de identidad respecto a lo que tú has comentado es, precisamente, ese elemento matérico que lo condiciona, no solamente por parte de los pintores españoles pues también está esa colección real que es determinante como espina dorsal del Prado. Curiosamente hay algo en la mirada de los monarcas españoles que buscan esa especie de espesura de lo sensual, esa especie de materia, también en los venecianos, en Rubens, en los pintores españoles.

M. Barceló.- Cuando yo hablaba en contra de las nacionalidades en pintura, me refería a esta especificidad de pintura española que es una fatalidad, algo que uno se encuentra sin pretenderlo. Yo soy un catalán de ultramar, muy poco español en cuestión de gusto y mi pintura tiene esta especie de presencia de lo orgánico y de lo matérico sin ninguna voluntad política de ello. La idea de nacionalidades es más bien ese pequeño gusto por hacer pequeños compartimentos y es también otra cosa, es un poco esta idea de que la pintura tiene que ser fatalmente un asunto de unos pocos encerrados en pequeñas salas de universidad. Creo que esta generosidad de la mirada real que es el Prado hoy mismo, sería lo que es la pintura sin fronteras. De la misma forma que no podemos entender a Monet sin Goya. ¿Quién se atreve a decir que Monet es un pintor francés y Goya un pintor español? Eso continúa ocurriendo permanentemente, el discurso de la pintura es un discurso que es absolutamente internacional y abierto continuamente. Es decir, los pintores con los que yo estoy dialogando están a bastantes millones de kilómetros de distancia ahora mismo. La fertilidad de la pintura consiste en este diálogo. Eso es lo que quería decir, no era una negación de la especificidad de la pintura española, que por otra parte es evidente en

el Prado, pero paradójico.

Pregunta.- Has dicho que la pintura es siempre un viaje incierto y que a veces se llega a las antípodas de lo que uno busca. Me gustaría saber qué es lo que estás buscando tú ahora.

M. Barceló.- De alguna forma lo que estoy intentando es fabricar específicamente pintura sin tretas y sin referencias, sin remitirme continuamente a otra cosa hecha anteriormente sea literatura, sea narración, olvidar la disquisición permanente entre abstracto y figurativo. Los años 70 a los que me refería en la primera parte de mi conferencia, eran los malos tiempos de mi pintura que era cuando pintar estaba realmente mal visto, el arte en general estaba mal visto. La pintura era el arte burgués a eliminar. Si alguna forma de arte podía existir era evidentemente no pictórica, entonces algunos, los que no teníamos otro remedio que pintar por razones casi físicas seguimos pintando sin esperanzas porque era necesario, un poco, incluso, convencidos de que aunque no fuera arte, seguiríamos pintando. Si no era arte, al menos era pintura, un poco una especie de cosa desesperada. No estoy muy lejano de este espíritu y creo que ahora mismo, de una cierta forma, vuelven esos tiempos. Mi intento es fabricar una pintura en complejidad, lo que yo llamaba "gran pintura occidental en permanente decadencia desde hace mil años", una pintura no reduccionista, capaz de no renunciar a ninguna de sus posibilidades. En todo caso, me resulta muy difícil describir ahora mismo mis cuadros, pero es algo así.

Francisco Calvo Serraller.- Tu viaje a Mali, no es solamente un viaje exótico, sino también una aventura bastante peligrosa. Muchas veces he pensado, cuando pasaste esos meses en el desierto de Mali cómo se podría pintar allí. No se puede pintar apenas porque las condiciones lo impiden. Querría preguntarte hasta que punto este viaje absolutamente excéntrico puede significar también un intento de buscar esas antípodas que es como escapar de ti mismo, en el sentido de escapar de todo el ruido ambiental que llevas tú, para poder pintar en el sentido más puro.

M. Barceló.- Fue un viaje de limpieza. En Mali, Centroáfrica, donde yo estaba la cultura no tiene pintura, no se conoce la pintura, se conoce la talla, el arte efímero, es decir, la peluquería y la pintura corporal, pero no la pintura. Climáticamente la pintura resulta una actividad absurda, es decir, a 50 grados y con polvo no se pinta, se hace cualquier otra cosa pero no pintar. Se seca la pintura en el pincel antes de que uno consiga depositarlo sobre la tela, y al día siguiente las termitas han acabado con el cuadro o está recubierto de polvo. Es una actividad que realmente tiene algo de novela, se piensa mucho y se pinta mucho también pero de una forma peculiar. Yo siempre he aprovechado lo que había. De la misma forma que os contaba que uno empieza aprendiendo a amar la pintura cuando no hay otra cosa, también durante años pintaba sobre las cajas de las neveras que se vendían en la calle Comercio de Barcelona. Uno aprovecha lo que encuentra a mano, de lo que dispone. El que el arte sea producto de la necesidad también es muy importante. El viaje a Mali era un poco constatar eso, no era la búsqueda de peligro lo que me movió a ir hasta allí.

Pregunta.- Independientemente del valor para el creador ¿la pintura sirve para algo? ¿tiene alguna función?

M. Barceló.- Sí tiene una función. Es casi como una especie de isla de deseo y pensamiento. No sé muy bien cuál ha sido permanentemente la función de la pintura, es una forma de pensamiento hecho visible, y cualquier forma de pensamiento tiene una función, además es urgente, es algo absolutamente necesario. Entre la banalidad

que vivimos, cada vez más profundamente, las pequeñas formas, islas que son formas de pensamiento, son tan necesarias como el agua. Si algo es necesario es eso, prácticamente todo lo demás no es necesario. Es necesaria una forma de vida espiritual. Lo que sí me parece banal es casi toda la cáscara del mundo de la pintura.