

Reflexiones en torno al origen de la creación pictórica de Miquel Barceló

Belén NASINI

Universidad Autónoma de Madrid

belennasini@gmail.com

Recibido: 02/10/2010

Aprobado: 22/12/2010

Resumen:

El presente artículo tiene por objeto esclarecer la cuestión del origen de la creación pictórica de Miquel Barceló mediante tres ensayos sucesivos, a saber: (1) la relación dialéctica entre la obra y la experiencia vital del artista; (2) la influencia velada que la lógica del museo ejerce sobre el inconsciente del artista según Groys; (3) la búsqueda del origen de la obra de arte en el propio arte según Heidegger. De entre los tres, nos inclinaremos por este último, que trasciende la biografía y la psicología del artista.

Palabras clave: Origen, experiencia vital, nuevo, museo, mundo, tierra.

Abstract:

The purpose of this article is to clarify the question of the origin of Miquel Barceló's pictorial creations. We will try to achieve this objective by successively exploring three issues: 1) the dialectical relation between the works of the artist and his own personal life experience, 2) the veiled influence that the logic of the museum exerts on the unconscious of the artist, according to Groys, 3) the search for the origins of the work of art

inside same art itself, according to Heidegger. After examining these three issues, we will explain why the third one is the most illuminating, since it goes beyond the biography and the psychology of the artist.

Keywords: Origin, work of art, vital experience, new, museum, world, ground.

I. Introducción: La dialéctica obra -experiencia vital en Miquel Barceló

La obra pictórica de Miquel Barceló parece tener un alto contenido autobiográfico. Barceló está imbuido de un espíritu aventurero, espíritu que se manifiesta en sus reiterados viajes y alternadas estancias en sendos parajes –lo cual le ha valido el calificativo de *nómada*–, y que se materializa en el afán de experimentación que impregna su obra. Él mismo declara: "Mi naturaleza no es evitar los retos, mi postura es pintarlo todo"¹. Las fronteras de su mundo son holgadas y, a lo largo de su existencia, se han caracterizado por el dinamismo de su constante expansión. Así lo expresa Patrick Mauriès cuando dice que "Barceló es en esencia un artista nómada, para quien la variación y el movimiento, así como la densidad, el diseño, la textura, la superficie, la sustancia sensual de los lugares más variados pueden impregnarse como una sombra en el mismo corazón de su obra, e infiltrarse y saturar la sustancia de los mismos lienzos y bocetos"². De este modo, tanto el mundo de su experiencia vital como el de su creación artística se pueden caracterizar mediante este constante ensanchamiento fronterizo. Ambos mundos barcelonianos, vida y creación, forman una unidad interactiva en constante movimiento, interacción dinámica capaz de dar cuenta de su constante enriquecimiento y dilatación. Podemos ofrecer unas palabras del autor que parecen respaldar en alguna medida esta lectura: "Me fui [a África] porque mis cuadros... se parecían al desierto [eran blancos]. Y una vez en el desierto empecé a pintar con colores."³ De este modo, obra y experiencia vital se muestran estrechamente entrelazadas en Barceló, quizá, deberíamos decir, intrínsecamente anudadas.

Pero, tras este primer acercamiento al artista, un tanto genérico y también sumamente conciso, queremos traer a escena unas cuantas cuestiones, provenientes del terreno de la reflexión filosófica, que en lo sucesivo abordaremos. ¿Podemos afirmar, sin más, a pesar de lo que se ha sugerido aquí, que la obra de Barceló tiene como origen su propia experiencia vital, esto es, la experiencia vivencial del individuo-artista? ¿O quizá esta afirmación cojea al intentar dar cuenta suficientemente de su arte? ¿Qué es lo que insta a Barceló a crear? Para responder a estas preguntas, hemos de trascender las propias declaraciones de Barceló y enfrentarnos cara a cara con su obra, pues, como ya advirtió Gadamer, "no hay que tomar demasiado en serio la interpretación que el artista haga de sí mismo"⁴. Sin embargo, nos tomaremos la libertad de recurrir a sus declaraciones cuando consideremos que ellas tienen algo importante que añadir a nuestra interpretación.

Así pues, a lo largo de las páginas que siguen, intentaremos dilucidar tales cuestiones a partir de dos obras pictóricas de Barceló, las cuales serán interpretadas o leídas a la luz de

¹ Miquel Barceló, citado por Manresa, Andreu, "Miquel Barceló, una entrevista", *Y sin embargo Magazine*, 25 de febrero de 2008, edición virtual: <http://ysinembargo.com/uebi/2008/02/25/miquel-barcelo-una-entrevista> [26-12-2010]

² Patrick Mauriès y Jean Marie del Moral, *Barceló*, Madrid: La fábrica editorial, 2004, *Leer a Barceló*, s. p.

³ Miquel Barceló, citado por Catalina Cantarellas, en la página web de la Fundación Juan March: <http://www.march.es/arte/coleccion/obras/barcelo.asp>

⁴ H.G. Gadamer, *Estética y Hermenéutica*, Madrid: Tecnos, 2001 p. 82.

dos filosofías del arte que parecen tener ciertos puntos de contacto pero que más bien difieren notablemente: la teoría sobre lo nuevo, de Boris Groys y la estética trascendental⁵ de Heidegger.

II. Las Calabazas y lo nuevo de Groys.



Comencemos por contemplar las *Calabazas* de Miquel Barceló, que datan de 1998.

Lo primero que salta a la vista es que la obra no se resigna a ocupar la bidimensionalidad a la que, por excelencia, están relegadas las obras pictóricas. Esta exploración de la tercera dimensión reaparece una y otra vez en las obras barcelonianas de los últimos tiempos, con más énfasis en algunas ocasiones⁶, dándonos a entender que el plano se ha quedado corto como medio de expresión y, quizá, también de significación. La sensual rugosidad de las calabazas nos invita a palparlas e, incluso, parecen estar necesitadas del tacto del espectador para alcanzar la plenitud de su ser. Sin embargo, las restricciones a las que estamos sometidos en tanto que visitantes del museo, que se nos recuerdan constantemente mediante todo tipo de signos, nos disuaden rápidamente de perseverar en nuestro deseo táctil, teniendo que hacer caso omiso de la llamada de las calabazas que nos incita a acariciarlas.

El motivo pintado parece ser totalmente trivial, cotidiano, irrelevante, pues no podemos ver más que unas cuantas calabazas partidas en trozos, dispersas sobre un fondo abstracto, que se tiñe de sus tonalidades anaranjadas. Sin embargo, las calabazas parecen derramar su sustancia fuera de sí mismas, como si estuvieran en parte licuadas, impregnando con ella todo lo que mora a su alrededor. No hay posibilidad de escapar de este derrame con la mirada, pues sólo los contornos del cuadro quedan fuera de su radio de acción, sumidos en la oscuridad indiferente de sus tonos apagados, mientras que las calabazas y su cualidad

⁵ Tomo esta denominación de las meditaciones en torno al arte heideggerianas de Pedro Cerezo Galán, *Arte, verdad y Ser en Heidegger (La estética en el sistema de Heidegger)*, Madrid: Publicaciones de la Fundación Universitaria Española, 1963.

⁶ El retrato *John Berger I* (1997) constituye una magnífica manifestación de esta ruptura con los límites espaciales tradicionales de la obra pictórica.

líquida nos atraen como si de una ardiente hoguera se tratara, estupefactos nuestros ojos al mantenerse posados sobre ellas, en el centro de la composición. No hay salida de este cuadro: la llama arde por un tiempo indeterminable, y nosotros estamos condenados a la contemplación de su ardor.

Ahora bien, mediante este pequeño ejercicio de contemplación, hemos obtenido algunas claves que nos permitirán realizar una lectura groysiana de la obra que estamos tratando, y, con ello, del propio quehacer artístico de Barceló. Para empezar, expliquemos la elección del motivo pintado, motivo que hemos tildado de trivial y cotidiano, desde esta perspectiva filosófica. Según el análisis groysiano del arte, es la propia lógica interna del museo moderno la que insta a los artistas a sumergirse en la "realidad", en la "vida", en busca de nuevos objetos -en este caso unas calabazas- que introducir dentro del contexto museístico. El museo es entendido aquí como el encargado de preservar la memoria histórica a través de sus colecciones, y todo lo que en él permanece guardado del paso del tiempo es considerado, sistemáticamente, como perteneciente al pasado, como algo "muerto". A la vez, la realidad es comprendida como todo aquello que aún se encuentra fuera el ámbito memorístico del museo, como todo aquello que aún no ha sido coleccionado. De este modo el artista, si es que quiere ser coleccionado, no puede sino introducir dentro del contexto del museo aquello que aún se encuentra fuera de sus fronteras, introducir -o producir- una *nueva* diferencia, la cual no puede más que provenir de la esfera de lo real; y así, merced a ello, la obra parecerá estar viva. Pero tal apariencia se explica fácilmente en relación con el museo; aparecer como vivo o real "significa que [el arte] no puede parecerse al arte que ya está museografiado o coleccionado"⁷. Así, la relación entre el museo y la realidad, y con ello, la innovación, queda caracterizada en términos espaciales y no temporales: "La producción de lo nuevo es meramente un desplazamiento de los límites entre los elementos coleccionados y los objetos profanos fuera de la colección, lo que principalmente es una operación física, material: algunos objetos entran en el sistema del museo, mientras que otros son rechazados y acaban, digamos, en un cubo de basura"⁸.

Ahora bien, la introducción del motivo, enteramente trivial y cotidiano, de las calabazas, se comprende a la luz de lo dicho como un intento por producir una nueva diferencia, un intento por innovar, el cual está predeterminado por la propia lógica del museo, que ya no incorpora las viejas diferencias a sus colecciones, pues su antigüedad se debe precisamente a que ya están presentes en ellas. En su afán de innovación, pues, Barceló introduce la cocina como motivo en sus obras, motivo extraído del contexto profano, esto es, extra-museístico, tal y como podemos observar no sólo en sus *Calabazas*, sino también en *The Big Spanish Dinner* (1985). Pero, incluso, comprobaremos este afán si echamos un vistazo cronológicamente a sus obras, las cuales mutan constantemente y casi siempre radicalmente, e introducen una y otra vez nuevos elementos, nuevas diferencias. Una de ellas es la tridimensionalidad a la que nos referíamos como característica de sus *Calabazas* y que hemos mencionado que se repite, con mayor énfasis, en otras tantas obras. Pero el tema de la tridimensionalidad que, decíamos, nos incitaba al tacto de la obra, del que nos disuadía de inmediato el contexto, nos devuelve a Groys.

Según Groys, el arte moderno se ha esforzado por hacer transparente, visible, el material de las obras, lo cual se pone de manifiesto en la tridimensionalidad de Barceló y, también, en sus experimentos con pigmentos de todo tipo y con materias orgánicas. Sin embargo, en tanto que espectadores del museo, la materialidad permanece para nosotros,

⁷ Boris Groys, "Sobre lo nuevo", FUOC, 2002, Edición virtual: <http://www.uoc.edu/artnodes/espai/esp/art/groys1002/groys1002.pdf> [26/12/2010], p. 4

⁸ *Ibíd.*, p. 8

necesariamente, en la oscuridad, signada por una interrogación y, con ello, la sospecha se cierne inevitablemente sobre ella. Dice Groys, en este sentido, que "como espectadores de los museos... sólo podemos ver la superficie de la obra de arte: tras esta superficie algo permanece escondido para siempre bajo las condiciones de la visita del museo".⁹ Pero este secretismo en torno a la materialidad de la obra tiene su inmediato fundamento en el afán de preservación de la misma. El museo se encarga de garantizar la longevidad a los integrantes de sus colecciones artísticas; una longevidad que no puede lograrse más que artificialmente: los materiales están sometidos a la corrupción, y mecanismos tales como la restauración pretenden contrarrestarla. Con ello, la propia autenticidad de la obra se pone en peligro y, así, nuestra sospecha también se cierne sobre ella. Sin embargo, los museos son instituciones sometidas al orden del tiempo, y, también lo son las obras que albergan, con lo que la longevidad no puede ser sino relativa. Tarde o temprano la obra muere (también en museo), y con ello se abre la posibilidad de que sus diferencias, ya extintas, vuelvan a resultar novedosas. Y he nos aquí nuevamente frente a la novedad.

Para Groys, "lo nuevo puede experimentarse como tal sólo si produce un efecto de una infinidad más allá de los límites -si abre una vista infinita de la realidad fuera de los museos"¹⁰. Pensemos nuevamente en las *Calabazas* de Barceló. Ellas nos absorbían por completo en su contemplación, con un poder comparable al de una hoguera ardiente, durante un tiempo indeterminable. ¿Qué mejor modo de caracterizar esta experiencia que como contemplación de lo infinito? Groys mismo dice que "las nuevas obras de arte funcionan en el museo como ventanas simbólicas que ofrecen vistas del exterior infinito"¹¹, lo cual sólo puede suceder en el ámbito del museo, pues la realidad, en tanto que opuesta al museo, está transida por la temporalidad de sus objetos, siendo la finitud su carácter más propio. Así, mientras la novedad es nueva, sirve como vehículo para introducir una apariencia de infinitud en lo propiamente finito, la vida, lo real. Y cuando la novedad deja de ser novedosa, se vuelve necesario reemplazarla, sustituyendo "lo nuevo antiguo por lo nuevo nuevo, para restaurar el sentimiento romántico de lo real infinito"¹².

De esta forma, las *Calabazas* de Barceló, parecerían quedar suficientemente explicadas y, con ello, también la actividad del artista. Sin embargo esta lectura, realizada a la luz de la teoría de Groys, se nos antoja insuficiente, en tanto que relega la cuestión del origen de la obra al plano de la psicología del artista y de la velada influencia que ésta recibe a través de la lógica rectora del museo. Quizá podamos ofrecer otro tipo de lectura, que trascienda las fronteras del artista y de las instituciones del mundo del arte, y que explique la creación, no desde el individuo, sino desde el propio arte. Realizaremos este intento guiados por el gran pensador esencializador: Heidegger.

⁹ *Ibíd.*, p. 9

¹⁰ *Ibíd.*, p. 5

¹¹ *Ibíd.*, p. 6

¹² *Ídem.*

III. La flaque como acontecimiento de la verdad según Heidegger



Repitamos el anterior ejercicio de contemplación, pero esta vez, tomando como objeto de la misma *La Flaque* o *El Charco*, del año 1989. Lo primero que nos llama la atención es la palidez mortuoria de la obra, blanca casi en su totalidad; blancura que sólo se ve perturbada por un frío celeste que, en la parte superior, asoma tímidamente. Sin embargo, aún a simple vista, podemos observar que emergen, dispersas por toda la obra, una suerte de pequeños bultitos también blancos, enfatizados mediante el sombreado, que figuran rocas sobre un paisaje absolutamente desértico. Y al perseverar en la contemplación, vemos emerger, por fin, el charco de un color ocre, que podía pasar desapercibido ante los ojos de un espectador distraído; charco al que conducen como un mapa, sin embargo, las múltiples arrugas que presenta la superficie de la obra. El charco está seco, es más bien un recuerdo de charco, pero también una promesa de humedad en medio de tierras desérticas. Nada vivo hace acto de presencia en este yermo paisaje y, sin embargo, la promesa de humedad del charco aún seco se torna para nosotros en un presagio de vida.

Pero ahora detengámonos y preguntémosnos por el sentido de lo contemplado. La contemplación nos ha abierto un mundo en el que la frialdad de lo muerto se erige como su verdad más cruda, y, a la vez, el recuerdo del charco se levanta en él como augurio de vida, como esperanzadora profecía. Así pues, el mundo abierto en esta obra nos narra, a través de una dialéctica de opuestos, tierra y agua, la verdad del devenir, también dialéctico, entre muerte y vida. Pero, cabe preguntarnos, ¿de dónde surge esta verdad? ¿Acaso tiene su origen en el propio artista, en su pura subjetividad, o más bien procede más originariamente de un ámbito que es, a su vez, origen del artista mismo? Y, por otra parte, si es el artista el que abre este mundo mediante la obra de arte, y admitimos que el origen de la verdad narrada procede no de él, sino de un principio superior, ¿no será también tal principio el origen de la propia obra? Quizá todas estas cuestiones, que nos resultan ahora un tanto oscuras, comiencen a esclarecerse si recurrimos para ello al pensamiento de Heidegger, que ha meditado muy fructíferamente en torno a ellas.

Heidegger entiende la esencia de la obra de arte como acontecimiento de la verdad. La verdad es lo que propiamente obra dentro de la obra, pues en ella se ilumina la verdad de lo ente. Como vimos, la obra de arte abre un *mundo*, y mediante tal apertura lo ente sale a la luz en su verdad. Pero, a su vez, esta apertura trae a la luz un fondo oscuro, cerrado en sí mismo, impenetrable, sobre el cual el mundo abierto se levanta, un fondo al que Heidegger denomina, por oposición a la apertura del mundo, *tierra*. Así pues, la obra erige un mundo, y "un mundo hace mundo"¹³, dice Heidegger, lo cual quiere decir que "todas las cosas reciben su parte de lentitud o de premura, de lejanía o proximidad, de amplitud o de estrechez"¹⁴, esto es, que las cosas comienzan a ser ellas mismas en su verdad, en virtud de tal apertura. Recordemos que el hombre, en tanto que ex-sistencia, el *Dasein*, es ser-en-el-mundo, ser que mora en la apertura del Ser, cuya autenticidad consiste en permanecer a la escucha del Ser mismo, en su cuidado, como pastor del Ser que es. Pero, a la vez, la obra *trae aquí* la tierra en tanto que se retira en ella, tierra sobre la cual y en la cual el hombre histórico *funda su morada en el mundo*. Mundo y tierra, pues, constituyen un par de opuestos intrínsecamente entrelazados.

Pero, ¿qué tiene que ver esta apertura del mundo y este traer aquí a la tierra por parte de la obra con la verdad que en ella acontece? ¿Cómo entender que la obra *funda la verdad* y, por tanto, que la propia verdad acontece históricamente mediante tal fundación? La obra de arte acontece como verdad en tanto que ilumina el ámbito de lo ente, de las cosas, que se muestran entonces en la riqueza de sus múltiples relaciones. La verdad es entendida aquí en el sentido griego de *aletheia*, des-ocultamiento, y su esencia consiste en el "careo" entre iluminación y ocultamiento, en una *proto-disputa* que acontece en el corazón del Ser, en donde lo disputado es la apertura del claro en el que lo ente aparece iluminado, desvelado. La verdad consiste, pues, en la oposición de los dos aspectos que la constituyen, la ocultación y el desocultamiento, la verdad y la no-verdad, el mundo y la tierra a los que nos referíamos en relación con la obra.

De esta manera, como dice Gadamer, "lo que se comprueba en la obra de arte, según Heidegger, es lo que constituye la esencia del ser en general. La disputa entre el estado desoculto y el oculto no es sólo la verdad de la obra, sino la de todo ente, porque la verdad, entendida como desocultamiento, siempre es esta *oposición entre el desocultar y el ocultar*."¹⁵ Es la propia Verdad del Ser la que acontece históricamente en la obra de arte y, por esto mismo, la verdad de la obra no proviene del artista, sino que tiene su origen en un ámbito más originario, en el propio Ser. Así, no es Barceló el fundamento de la verdad que en *La flaque* acontece, sino que, en tanto que artista, funciona como vehículo iluminado por la propia Verdad, que se pone a sí misma, a su través, en la obra de arte.

Pero volvamos ahora, una vez que hemos comprendido en qué sentido la obra "funda la verdad", a la disputa entre los opuestos mundo y tierra tal como se da en la obra. El mundo abierto por la obra constituye "una hendidura histórica sobre el abismo del Ser, de donde emerge la luz de todo tiempo"¹⁶. La obra es apertura que se instala en la propia apertura del ser y, en tal sentido es mundo. La obra libera el espacio libre de lo abierto o "mantiene abierto lo abierto del mundo"¹⁷. Pero, a la vez, "la obra le permite a la tierra ser tierra"¹⁸, la

¹³ M. Heidegger "El origen de la obra de arte", en: *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza Editorial, 2001, p. 32

¹⁴ Ídem.

¹⁵ H. G. Gadamer, "La verdad de la obra de arte", en: *Los caminos de Heidegger*, Barcelona: Herder, 2002, p. 106

¹⁶ P. Cerezo Galán, *Arte, verdad y Ser en Heidegger (La estética en el sistema de Heidegger)*, Op. Cit. p. 141

¹⁷ M. Heidegger, *Caminos de bosque*, Op. Cit., p. 32

cual sólo aparece iluminada en tanto que permanece cerrada, oculta, indescifrable. Dice Heidegger, con una abrumadora belleza, que "la tierra hace que se rompa contra sí misma toda posible intromisión"¹⁹. Y es en la materialidad de la obra donde la tierra es tierra, en la blancura del blanco pigmento de *La flaque*, blancura que sólo es tal en este contexto y que constituye, a la vez, su fondo oscuro e irresistible en tanto que resulta imposible penetrarla. La forma o figura de la obra, el charco en el yermo paisaje, es el rasgo de la proto-disputa originaria entre tierra y mundo, mediante la cual la verdad acontece en el seno del Ser. Y la belleza de *La flaque* en su conjunto, no es más que el resplandor de la verdad iluminada mediante la obra, el propio carácter del ser de la verdad.

Así pues, tal y como decíamos con anterioridad, no puede decirse que sea el propio artista, Barceló, el origen de la obra ni de su verdad, sino que ambos, y también el propio artista en tanto que tal, proceden de un principio de orden superior, el arte, cuya esencia coincide con la esencia de la verdad. El modo en que la verdad se pone a la obra en la obra es un modo poético, entendiendo el poema en sentido originario, como proyecto procedente del Ser que funda la verdad. La iluminación acontece al artista como poema y así la poesía se convierte en el lenguaje del arte por antonomasia. El propio Barceló ha intuido tal cosa al escribir: "Tal vez, me parece, ésa sea la diferencia entre escribir y pintar: todo es cuestión de la pluma que se use"²⁰.

IV. Conclusión: El arte como origen originario

La dialéctica entre obra y experiencia vital se nos reveló insuficiente, cuando comenzábamos este ensayo, para dar cuenta de la creación artística de Miquel Barceló. Algunas cuestiones filosóficas, referentes al origen de la obra de arte y, también, al origen del propio artista, nos asaltaban de inmediato, con lo que, en un intento por dilucidarlas, recurrimos al análisis de dos obras barcelonianas que consideramos especialmente sugerentes. Comenzamos por contemplar las *Calabazas*, para interpretarlas a la luz de la teoría de lo nuevo de Groys, lo cual nos sirvió para desvelar los mecanismos psicológicos del artista que, influidos por la lógica del museo, daban cuenta del origen de su obra. Sin embargo, juzgamos esta explicación insuficiente, pues permanecía en la superficie de la creación artística, y recurrimos entonces a la hermenéutica de Heidegger, a la luz de la cual interpretamos la segunda de las obras barcelonianas, *La flaque*. Mediante este segundo análisis la obra nos mostró su origen más esencial; un origen, por así decir, más originario el arte; el cual, a su vez, se reveló también como origen del propio artista.

Podemos concluir, pues, que no es la experiencia vital del artista la fuente de su creación, ni tampoco lo es la velada influencia que sobre su psicología pueda ejercer la institución museística. Considerar fundamentales ambos aspectos es pecar de superficialidad, ya que estos dos aspectos sólo son capaces de dar cuenta de la creación en un sentido limitado. El arte mismo, en un sentido originario, es el origen de la obra, cuya esencia consiste en poner a la obra la verdad, y también lo es del propio individuo-artista, que vive como hombre y que, quizá, anhela ser coleccionado. Como dice Heidegger, "el arte es el cuidado creador de la verdad en la obra...el arte es un llegar a ser y acontecer de la verdad"²¹ y, en su esencia, la esencia del arte, moran al mismo tiempo obra y artista.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 33

¹⁹ *Ídem.*

²⁰ Miquel Barceló, *Extractos de diario y cuadernos*, 26 de octubre de 1998, p. 162, citado por Jean Marie del Moral, *Op. Cit.*, s.p.

²¹ M. Heidegger, "El origen de la obra de arte", en: *Caminos de Bosque*, *Op. Cit.*, p. 52