



Defensa dels mèrits del doctorand a càrrec de la doctora Mercè Gambús

Just ara fa set anys un viatge a París va ser el començament d'una història que avui escenificam en el seu penúltim acte, la investidura com a doctor honoris causa per la Universitat de les Illes Balears del pintor felanitxer Miquel Barceló. Demà és el darrer acte, la lliçó escrita en fang i vidre, en terra i foc, en aire i aigua. L'argument, la recreació del silenci com a paraula de Déu en la seva bellesa transcendent i en el seu simbolisme eucarístic. El lloc: la catedral de Mallorca. El nom: la capella del Santíssim.

Aquesta no és una investidura habitual, i no ho és perquè mai en la història de la nostra institució universitària un doctorand no havia condicionat la seva investidura a la creació d'unes circumstàncies excepcionals com les que concorren en l'acte d'avui.

Si voleu que us sigui sincera, no he sabut mai qui va ser el primer, el rector Llorenç Huguet, el vicerector Jaume Sureda o l'escriptor Biel Mesquida, que va tenir la idea; el fet és que des de l'equip rectoral aleshores vigent m'encarregaren la tasca de sondejar Miquel Barceló, per tal d'esbrinar la seva predisposició a acceptar un possible nomenament de doctor honoris causa.

Una nau ferroviària transformada en taller al barri parisenc de Les Batignolles va ser l'escenari de l'encontre. A més de l'artista i de la que us parla, hi assistiren la doctora Catalina Cantarellas i l'intermediari Biel Mesquida, amic, dinamitzador i *alter ego* de Miquel Barceló en tota aquesta història. El desenllaç: un repte inimaginable formulat a la delegació universitària; l'artista acceptà però pensava en una lliçó magistral feta obra, real, viva, creada a Mallorca i per a Mallorca. Un somni: el lloc imaginari no podia ser altre que la catedral de Mallorca, l'espai més privilegiat del nostre patrimoni cultural, símbol d'una identitat que s'ha anat bastint des del segle XIV amb una acumulació d'escriptures artístiques que són testimoni de la nostra història i de la nostra essència.

El que va començar com un lleuger moviment inercial, va convertir-se a poc a poc en una maquinària formidable que s'accelerava fins a congriar una estructura narrativa definida per temps, espais, accions i personatges que al voltant dels dos principals protagonistes: la Seu i l'artista, han anat desenvolupant una història coral, que demà ha de viure el seu moment cimer. Amb el retorn de la capella a la Seu, els protagonistes cedeixen el testimoni al seu legítim destinatari, l'home, l'home religiós o sensible, que ara té l'oportunitat de començar a construir el seu propi llenguatge des del silenci de la reformada capella del Santíssim.

La crònica dels fets en el decurs dels darrers set anys és prou densa perquè us estalviï la relació exhaustiva de les dades; no obstant això, és de justícia fer memòria d'un esforç col·lectiu, d'un treball en equip al voltant de l'artista i de la gestió econòmica i tècnica del projecte. Tal vegada els presents prendreu les meves paraules per una exageració, però jo us ben asseguro que qualche energia oculta deu haver estat la responsable que, des dels interessos més diversos i des de les actituds més distants, s'hagi arribat a una aproximació de voluntats que hagi fruitat en aquesta obra vertaderament col·lectiva. Hem construït un embrionari model de convivència entorn de la conservació del nostre patrimoni, i estic absolutament segura que entre tots hem fet història.

A aquestes altures del meu discurs és lògic que us demaneu el com i el què d'aquesta intervenció barceloniana a la Seu de Mallorca, ara que ja en sabem el perquè. La resposta ens remet al dia 16 de desembre de 2000, data en la qual el Capítol Catedral en votació capitular va autoritzar la intervenció de Miquel Barceló a la catedral, així com la retirada del retaule neoclàssic de Sant Pere a l'efecte de l'obertura dels cinc finestrals de la capella. L'oportunitat d'aquesta elecció fou avaluada en converses prèvies entre els representants de les tres institucions en aquell moment compromeses. Els motius parlen d'una desigual qualitat artística del conjunt de la capella de Sant Pere en comparació de les capelles veïnades de la capçalera.

L'altar major i la capella de la Trinitat, del segle XIV, conformen, en l'eix de la catedral, un conjunt acumulatiu de testimonis artístics de diferents èpoques històriques, on sobresurten les formes gòtiques, renaixentistes i modernistes, subratllades per la magnificència lluminosa dels vitralls i de les rosasses. Al seu torn la capella del Corpus Christi, a l'absis lateral esquerre, gaudeix de la màquina retaulística més formidable del recinte catedralici en la seva formalització avantguardista del barroc. Una altra qüestió a valorar va ser la foscor de la capella a causa del tapiat total dels cinc finestrals, la qual cosa desequilibrava la percepció lluminosa, no solament dels punts focals de la capçalera, sinó també dels circuits interns de la llum, amb la qual cosa es devaluaven les possibilitats simbòliques de la catedral gòtica. Com a consideració final, semblava del tot oportuna una intervenció que permetés l'entrada de l'art contemporani més recent a l'edifici històric, d'acord amb la lògica continuïtat amb el que ja era una tradició a la Seu i que hauria de facilitar la seva connexió amb el modernisme d'Antoni Gaudí i Josep Maria Jujol. Des del mes de gener de 2001 es varen anar concretant els trets característics del projecte: així, el Capítol Catedral en sessions successives accepta la proposta que el tema i el motiu de la decoració siguin determinats per la funció de capella dedicada a la reserva i adoració del Santíssim, i també al cor ferial on se celebra la missa conventual dels dies feiners. En virtut d'aquest pla d'ús es decideix que sigui el capítol sisè de l'evangeli de Joan, la multiplicació dels pans i dels peixos, i el discurs del pa de la vida com a promesa de l'eucaristia, el que vertebrí el discurs iconogràfic i simbòlic a crear pel pintor Miquel Barceló, que hauria d'integrar: una paret ceràmica i cinc vitralls a proposta de l'artista, i un mobiliari a proposta del Capítol, format per altar, canelobre de set braços, sagrari, ambó, cadira presidencial i setze cadires o bancs per als canonges.

A finals de març de 2001 la Universitat de les Illes Balears, a l'efecte que el projecte es materialitzàs i pogués iniciar-se la cerca de finançament, encarrega al pintor la realització d'una maqueta que incorpori el disseny de la proposta. L'estiu de 2001 Miquel Barceló es trasllada a Vietri sul Mare, localitat de la costa amalfitana pròxima a Nàpols i de gran tradició en la fabricació ceràmica. Allà, al taller del ceramista Vincenzo Santoriello, va elaborar la maqueta, després que aquest hagués visitat la capella de la Seu al mes de març. Vincenzo Santoriello, a més de la seva llarga experiència professional, havia treballat feia poc amb el pintor de la transavantguarda italiana Enzo Cucchi en un gran mural ceràmic de rajoles: semblava, doncs, del tot adient la seva col·laboració tècnica en el disseny del projecte.

Des del mes de desembre de 2001 s'inicia el procés d'aprovació del projecte d'intervenció de Miquel Barceló a la Seu en les diverses instàncies eclesiàstiques i civils competents: Capítol Catedral, Comissió diocesana del Patrimoni Históricoartístic, Comissió del Patrimoni Històric del Consell de Mallorca i Comissió del Centre Històric de l'Ajuntament de Palma.

El primer de juliol de 2002 es va constituir la fundació cultural privada Art a la Seu de Mallorca, que des d'aquest moment s'encarregaria de tota la gestió tècnica, econòmica i financera del projecte. El 29 d'agost de 2002 té lloc a la capella de Sant Pere de la catedral de Mallorca l'acte oficial de presentació de la maqueta i el projecte de la seva reforma per transformar-la en la capella del Santíssim. En aquest acte es va signar el contracte entre el pintor Miquel Barceló i la Fundació Art a la Seu de Mallorca, presidida pel bisbe de Mallorca, Teodor Úbeda. El document preveia una execució en dues fases. La primera afectava el mural ceràmic i el mobiliari litúrgic, mentre que la segona es referia als cinc vitralls.

L'obra de Miquel Barceló a la Seu va començar oficialment el 24 de setembre de 2002, un cop el picapedrers iniciaren els treballs d'adequació de la capella per acollir la reforma projectada.

Quant a la creació del mural ceràmic, aquest s'havia començat el gener de 2003 al taller de Vincenzo Santoriello, a Vietri sul Mare. El modelatge, la cocció i la policromia configuraren les diverses fases de treball, que es perllongaren fins al dia 7 de juliol de 2003. Les primeres peces arribaren a la Seu el 4 de desembre de 2003. Entre el 12 de gener i el 2 d'agost de 2004 es va procedir a instal·lar el mural a la capella mitjançant un sistema d'ancoratges d'alumini, visibles des del perfil frontal anterior de la mateixa capella.

El projecte del mobiliari litúrgic, dissenyat i donat per Miquel Barceló, va ser aprovat pel Capítol Catedral el 6 de novembre de 2004: l'obra s'ha fet en pedra de Binissalem amb un dibuix de volumetria rectilínia, nu i sense inscripcions, que finalment forma un conjunt integrat per: l'altar, que presideix l'espai central; l'ambó, a la banda esquerra; la cadira presidencial, darrere l'altar a la dreta; i dos bancs per al cor ferial disposats a ambdós costats, sota la pell ceràmica.

El mes de maig de 2005 es va instal·lar a la capella, finalitzant així la primera fase de la intervenció.

La segona fase era la il·luminació, tant la natural a través dels vitralls com l'elèctrica. Els cartons definitius presentats per Barceló per als cinc vitralls varen ser aprovats pel Capítol Catedral el 9 d'abril de 2005 i foren definitivament instal·lats el desembre de 2006. Des dels primers cartons sense figuració i amb tons blavencs, caquis i verdosos fins a arribar als grisos definitius, ha transcorregut gran part d'aquesta història. Els vitralls han estat fabricats a Tolosa al taller de Jean-Dominique Fleury, amb vidres superposats. Representen palmes, ones, espines de peix, arrels i algues, dibuixades amb una escriptura esgrafiada sobre un entelat de líquid de plom que reproduïx la llum del fons de la mar.

El resultat de tot aquest procés creatiu és un retaule escenogràfic que es configura entorn d'un tríptic de ceràmica amb tres frescs i dues coves. El mar, la terra i la humanitat central. Les grutes marines, replicants de l'arquitectura de trompes, marquen la connexió del circuit escènic com a simulacre, com a segona pell.

La multiplicació dels pans i dels peixos, juntament amb la conversió de l'aigua en vi, ha permès a l'artista desplegar un corpus iconogràfic amarat de la seva pròpia biografia. El mar que puja i desplega una ona gegantina, a l'esquerra: algues, llobines, musclos, rajades, pops, etc. La terra, a la dreta: pans, gerres de vi, fruites, hortalisses, etc. Tot al voltant de l'eix central: el Crist nafrat, resplendent, transfigurat, la llum, el silenci.

I el sagrari, el símbol eucarístic, reserva del Santíssim amb les empremtes de les mans com a metàfora de la devoció dels cristians, de la seva adoració i del desig de seguir el Crist ressuscitat. La il·luminació grisenca dels vitralls accentua l'atmosfera marina de la catedral mediterrània, alhora que reforça simbòlicament la funció eucarística de la capella.

Des de demà, dia 2 de febrer, la crítica artística especialitzada disposarà d'un nou material d'anàlisi i interpretació; no obstant això, voldria reclamar per a l'obra de Miquel Barceló a la Seu, realitzada en la plenitud de la seva trajectòria artística, quelcom més que un tractament referenciat en la història de la seva història, en el corpus o memoràndum barceloní. Reivindica la seva consciència d'artista mallorquí del món, que ha sabut interpretar i reconduir l'acte creatiu vers la contribució a la conservació d'un patrimoni cultural que, com ell, és de Mallorca i parla al món. Barceló ha volgut que el seu reconeixement universitari es produeixi en un escenari inèdit, com si d'una transferència de resultats es tractàs; és a dir, l'obra creada, no solament haurà de ser jutjada per ella mateixa, sinó perquè és una intervenció en el patrimoni, perquè renova i enriqueix un espai històric, li aporta el llenguatge del nostre temps i li assegura una nova temporalitat.

Miquel Barceló és ben conscient que la reforma que ha realitzat de la capella del Santíssim de la catedral de Mallorca constitueix una fita única en la seva trajectòria artística, perquè mai en el decurs de la seva carrera no s'havia trobat davant el repte de dialogar amb un edifici d'arrels tan pregones. Una església catedral que neix a principis del segle XIV, que creix amb formes gòtiques fins a la cloenda renaixentista a les darreries del segle XVI. Una església catedral que s'ha anat adaptant al pas inexorable del temps amb reformes i restauracions fins al segle XXI. Una església catedral que ha parlat amb tots els llenguatges artístics: l'arquitectura, l'escultura, la pintura, els vitralls, els tapissos, l'orfebreria, el mobiliari, etc. Una església catedral que ha recreat una successió d'escriptures estilístiques: la gòtica, la renaixentista, la barroca, els historicismes neoclàssic i neogòtic, el modernisme. Una església catedral que és memòria dels noms dels seus creadors: Ponç Descoll, Pere Morey, Jean de Valenciennes, Enric l'Alemany, Pierre de Sain-Jean, Guillem Sagrera, Antoni Verger, Jaume Blanquer, Francesc Herrera, Juan Bautista Peyronnet, Joaquín Pavía y Birmingham, Josep Folch i Costa, Antoni Gaudí, Josep Maria Jujol, etc.; però també és memòria del seu episcopat, del seu Capítol, dels seus benefactors, de la seva tradició litúrgica, de la seva cultura musical, etc. Una església catedral, finalment, que és un poble i la seva història.

Amb la reforma de la capella del Santíssim, Barceló ha reobert un debat, el de la idoneïtat de la creació artística contemporània com a forma de conservació del patrimoni. Els interrogants que la intervenció provoca han estat presents en el decurs del procés i és segur que esdevindran motiu de reflexió per als especialistes.

Era necessària la reforma de la capella de Sant Pere per transformar-la en capella del Santíssim? És legítim dispersar el patrimoni que havia forjat la imatge de la capella de Sant Pere? Ha de convertir-se la Seu en un lloc d'experimentació de l'art contemporani? Com es resolen les inevitables interferències entre la catedral temple i la catedral patrimoni? Aquestes i altres qüestions són i seran objecte de debat, però el que vull defensar és la valentia de l'opció, malgrat el risc. El recordat bisbe Teodor Úbeda, mort el maig de 2003, i el Capítol Catedral respongueren al repte llançat per Miquel Barceló, i no obstant totes les dificultats d'aquest camí de set anys, el projecte sempre ha estat defensat en coherència amb la idea de la catedral de Mallorca com a obra incompleta i oberta, testimoni de tots el temps del seu itinerari biogràfic.

Des de bon començament i per tal d'acollir la reforma de la capella de Sant Pere, hom prengué decisions ben difícils amb motiu de l'alliberament de l'espai, com aquella que havia de provocar la desaparició del retaule neoclàssic, moble acabat l'any 1839 i que n'havia substituït un d'anterior del segle XVI, destruït arran d'un incendi sofert per aquesta capella el 15 de setembre de 1819. El retaule noucentista que presidia la capella de Sant Pere era de marès i guix marbrejat amb decoracions de fusta policromada; havia estat obrat per Rafael Marçal i Miquel Torres, i malgrat la voluntat de traslladar-lo a Sant Magí, tal com s'havia previst, va ser impossible desmuntar-lo a causa del material de construcció amb el qual estava bastit, de manera que hom el va trossejar i es va perdre. La tela central, de Salvador Torres, que representa l'entrega de les claus a Sant Pere, resta avui exposada a la capella del Sant Crist de les Ànimes del recinte catedralici. També en aquesta capella han estat col·locades les dues escultures de Sant Joan Baptista i Sant Bru que Adrià Ferran, l'any 1812, havia obrat per a la Cartoixa de Valldemossa i que arran de l'acció desamortitzadora varen arribar a la Seu. Al seu torn, el monument funerari del bisbe Miquel Salvà (mort l'any 1873) ha estat traslladat a la capella del Davallament, i el del bisbe Bernat Cotoner (mort l'any 1684), un cop restaurat, ha quedat a la capella del Cor de Jesús.

La reixa s'ha conservat i està pendent de destinació definitiva. Cal recordar que en el decurs dels treballs d'ancoratge del mural ceràmic es va destapar un fragment de pintura al fresc del segle XIV que representava una processó i que ha estat objecte d'una intervenció de consolidació, de manera que ara resta darrere la paret ceràmica, a distància dels ancoratges. L'arquitectura deteriorada de la capella ha estat restaurada, així com els finestrals, i s'ha esbucat la part alta de la sagristia de Sant Pere per tal d'alliberar la banda inferior dels dos finestrals laterals.

Ara la reforma és un fet, i demà, en beneir-la i il·luminar-la, la capella retornarà a la Seu i pinzellarà amb els colors de l'aigua i de la terra el Crist resplendent, embolcallats tots per la transparència submarina dels vitralls, que com una paleta de pintor reeixida penetrarà des de l'absis de l'epístola en totes les direccions, dialogarà amb capelles i retaules, vitralls i rosasses, columnes i voltes, i es detindrà a l'altar major, i com una provocació, restarà incrèdula davant les desafidores pintures a l'oli de Jujol, gestualment aplicades sobre els relleus renaixentistes del cadirat del cor, tallats per Antoine Dubois i Philippe Fillau l'any 1514. Enlluernada per l'espectacularitat imaginativa del baldaquí gaudinià, saludarà la metamorfosi de la maqueta convertida en obra definitiva; però inevitablement començarà a sospitar una relació molt més pregona i fascinant, i serà aleshores quan restarà amb el cor palpitant en recórrer el presbiteri i reconèixer-ne la pròpia genètica en el mur ceràmic en relleu, de reflexos i policromat, que recobreix el mur frontal i les trompes, o en l'organització reticular de peces ceràmiques policromes encastades al mur del fons; o fins i tot, quan s'enlaira i descobreixi la llum irreal i mística en els vitralls tricroms de Gaudí. En retirar-se a la seva capella, ara entendreà per què el seus vitralls de grisalla han densificat l'aire i l'han espesseït per frenar la mobilitat de la llum, deduirà l'aparença homogènia de la seva pell ceràmica, engalbada i sense lluentors, assimilarà una policromia ceràmica gairebé submarina aplicada sobre un repertori iconogràfic de terra i mar que enllaça amb les flors, les palmes, l'aigua o els estels, executats per la mà frenètica i impacient de Jujol. El vertigen va cedint i, en una calma nova, reconeix una cripta en repòs, redossada en un mur ceràmic indiscernible i ambiental en una profunditat sense mesura, subratllada per un dibuix crivellat i un moviment de bonys i forats, que ha anat bastint una xarxa d'incitacions visuals desmaterialitzadores de la força dels murs de pedra, totes elles saturades pel nacrat clarobscur que glaceja el reflex dels cinc grans vitralls. És el silenci, és la paraula de Déu, és la metàfora.

Com Gaudí i Jujol a l'obra de la Seu, també Barceló ha fet ús d'una metodologia creativa afí: actuar, fer. L'obra de Miquel Barceló a la capella del Santíssim és una actució interminable, l'acte d'obrar sobre formes i materials, fent conuiuere el disseny i la planificació tècnica amb la frenesia interioritzada. El resultat: un devesall de metàfores. La metàfora és la novetat. Un art que experimenta i innova des de l'atavisme del fang, que viu i es transforma en la protuberància fins a obrir-se i metamorfosar-se alhora en nous signes. Aquesta és la modernitat de l'obra, la metàfora permanent que li permet transcendir tots els codis possibles, el de l'home religiós i el de l'home sensible. Tot és tan senzill com admetre el triomf de l'art com a vehicle de comunicació transcendent a la societat de les tecnologies de la informació i de la comunicació.

Enhorabona, Miquel Barceló, i el meu reconeixement a tothom. Gràcies.

Defensa dels mèrits del doctorand a càrrec de la doctora Catalina Cantarellas Camps

Encara existeixen llibres que no es poden llegir al sofà; encara existeix art, pintura i derivats, escultura, ceràmica, que no sempre conté la solució sense requerir cap esforç. Aprendre a mirar i a veure és quelcom a què indueix l'obra de Miquel Barceló. Darrere l'aparent facilitat que es deriva de la identificació d'objectes i temes (fins i tot titula la producció per si queda algun dubte), la creació cobreix múltiples registres oberts a la percepció. Ens duu a repensar la pintura del passat, aquella que ha triturat i sacsejat a consciència i amb consciència de la mà de la pròpia reflexió, de la que s'assenta en l'obra i no sobre apriorismes. Ens desperta, alhora, un seguit de facultats. Cal resistir la temptació de tocar-la, acaronent-la o estrenyent-la, segons. Com a compensació ens pot arribar l'olor que desprèn i excitar-nos el gust; a la llunyania, músiques de conhort o solitud. Tot plegat és la conseqüència de l'aprehensió, de l'entrada i la fusió, de quelcom dins el jo.

L'obra de Barceló, com ell ha reiterat, és tàctil i no virtual, cosa que equival a real, a no aparent. S'enllesteix a partir de diversos gèneres i de nombrosos materials. Matèria engrossida, fregada i esgarrapada o no, vigoroses i espesses pinzellades i brotxades, pastes de paper, elements orgànics manipulats, veladures i un llarg etcètera. El mitjà és un ajut, no el termini. «M'agrada inventar tècniques que serveixen per pintar. No les exploto gaire. Serveixen per al que serveixen i ja està», en paraules de 1994. L'interès per la tècnica es remunta als inicis, a l'etapa mallorquina de la dècada del 60-70, i a la de Barcelona de les acaballes del 70. Cada obra, cada sèrie, cada activitat comporta gairebé un assaig sempre renovat. Si durant l'estada a Portugal el 1984, quan treballà a l'aire lliure, va ajuntar elements de la platja (arenes, algues, peixos...), als sojorns a Mali, a l'Àfrica, va barrejar els pigments locals amb sediments fluvials; i es va topiar, tot incorporant-ho en l'obra, amb l'acció dels tèrmitis sobre el paper. L'efecte de les concrecions de les coves, de la bromera. El granulat de l'aiguatinta i la línia dura de l'aiguafort; tot i més per trinxar i escindir, arremolinar, engrutar, triturar i reduir la matèria, sometent-la a l'expressió, bé a allò que és translúcid, bé a allò que és més ronc, sempre, emperò, a una forma i d'una determinada forma.

Acaba de fer cinquanta anys. Cinquanta anys ja o només, depèn com s'enfoqui. Només cinquanta anys perquè el recorregut que resta segurament no resultarà planer per fugir, com fins ara, del ja reduït, del conegut i dominat. Tanmateix, és un explorador i tornarà a començar tantes vegades com calgui, sense obligatòries revolucions ni punts de partida zero. Moltes possibilitats alhora, i una dificultat: trobar un camí al mig de molts senderis. L'anar i tornar; l'espiral i el cercle abans que la recta: avanç en moltes direccions alhora, ha dit l'artista. No en va l'art, com la vida, es redueix a una sèrie de curolles que revolten tostemp aquí per evitar, si més no, la nostra extinció com a ésser, com a creador.

Cinquanta anys, ja, perquè ve d'un llarg trajecte. A inicis de la dècada dels setanta presentà les primeres mostres; de Felanitx a Palma. Encara no tenia vint anys. Amb un intens i frenètic ritme de treball, va realitzar contínues provatures i conreà moltes pràctiques. Acceleració i constant mutació. Els estímuls restaven assimilats a cop d'ull i es bolcaven en dibuixos, milers d'automàtics, poemes visuals, pintures, objectes... La passió per la lectura, per la cultura de la paraula, s'intensificà i eixamplà.

Entre les primeres aliances, una esdevingué definitiva: la curiositat i l'atracció envers la naturalesa. Restarà per sempre aquí, i comportarà la presència dels éssers vius, plantes i animals, crus o cuinats, acabats d'escorxar; de la tendra fulla que acaba de brotar de l'arrel; del que ja ha madurat i del que és a punt de rebentar. De tot n'escrutarà l'ens i el transcórrer. A *Cadaverina 15*, de 1976, arribà a l'observació de la putrefacció, un procés que després congelarà amb recursos químics. També més endavant, celebració dels productes de la terra i de la mar en moltes natures mortes; lloança a qualsevol aliment quotidià, imprescindible més enllà de l'aparent banalitat. L'energia de la matèria, el camp magnètic de l'univers en els quadres de les sopes que bullen, ja des de l'espessor ja des de la parcial transparència. Són dins una caldera, el receptacle de les forces de transformació i germinació; forma aquesta que també definirà les places de toros i les eres on la bèstia fa voltes. A l'inrevés, per ventura, actuen les closques dels caragols i les calaveres, persistents els darrers anys en gravats i en ceràmica. És el que ens queda del que fou i ja no és.

El 1982 Barceló participa en la puntera mostra de Kassel, on, biennalment, es fa una aposta de present-futur, no d'autors reconeguts. Des de les exposicions inicials havien passat menys de deu anys: una bufada i tota una eternitat. La crítica internacional havia apostat per valors com la joventut i el retorn a la figuració. Ambdues coses conflueixen en Barceló; ja havia esquivat l'abstracció, i, sobretot, venia d'un passat dens i atapeït de quefers, sense el qual el futur no hauria estat possible. El reconeixement adquirit no el portà a la complaença sinó a una recerca sempre renovada. Havia emprès, ja, el periple dels museus; l'encontre amb «els llocs històrics de l'art» (1985), establint-hi «una espècie de geografia amorosa [de l'amor]». Deixà la composició frontal, això és la disposició en el mateix plànol de fons i de figura, els angles aguts i es concentrà en la perspectiva, l'assimilà i després estigué en disposició, si era escaient, d'adaptar-la: «La perspectiva m'interessa... tal volta perquè va ser quelcom que no vaig aprendre mai. Però també m'interessa [entre d'altres factors] com a transgressió» (1982).

En el seguit de sèries que s'han destriat en la producció de Barceló ¾ pel que fa a la dècada dels vuitanta: sèrie autobiogràfica, natures mortes, galeries del Louvre, interior de cuines i de cinemes, inici dels quadres blancs, etcètera¾, en un sol quadre pot acumular l'univers. Així en una de les biblioteques (*Bibliothèque à la mer*, 1984) s'ajunten els llibres, l'ullet a la cultura; la perspectiva en fuga, l'ullet a la tradició de la gran pintura; i la mar com a referència a la natura. És una metàfora de l'univers, terme que pot assolir un ampli camp semàntic en art i en literatura com en la «Biblioteca de Babel», quan Borges esbossa la plausible assimilació entre els mots: Univers i Biblioteca.

Mentrestant, el 1988 ha fet el primer viatge a l'Àfrica occidental. Les estades es reiteraren gairebé anualment; el 2005 ha estat la darrera. Començà el costum dels quaderns on dibuixa i escriu. A Àfrica es topa amb la clarividència que deriva de l'obscuritat exterior i de la il·luminació interior: «A 50° de temperatura, tot es veu més clar; és a dir, no es veu res» (1988). La importància de l'encontre amb Àfrica ha estat reiterada. És el risc del desconegut, puix la força rau en la interrogació, no en el que ja se sap. Amb la sèrie de quadres blancs, traducció feta a París de l'esperit i la cosmologia d'Àfrica, la llum esdevé poderosa i ho transforma tot. Llum d'Àfrica i llum de la seva terra, ambdues en connexió. Llum que delimita l'ombra, el moviment de l'aigua, i així mateix les pedres, pedres que poden connectar amb els fòssils i portar-nos a la pregunta sobre la solidificació de les espècies, la petrificació.

Barceló ha treballat en molts d'altres indrets. Nova York, Guatemala, Palerm, les Canàries, Nàpols. Canvi de lloc i canvi o adequació de la mirada. «La mirada és la salvació del pintor» digué. Una mirada que conjunta la introspecció i l'estímul exterior, amb tot el bagatge a l'esquena, a punt per aflorar quan es requereixi.

Va partir prest de l'illa, a Barcelona primer, a París després, on manté tallers, però recurrentment ha tornat a la terra de naixement, allà, a la casa estudi de Ferrutx. L'alè de Mallorca recolza en la presència física. Fou a l'illa on concretà el vessant de la ceràmica el 1996. Abans, i a París, s'havia introduït en l'escultura. Però no parlem de la diversitat de gèneres ni de tècniques, puix no cal un inventari. La recent *performance* feta a Avinyó s'hauria d'acompanyar de les instal·lacions de fa més de vint anys; de la mateixa manera que dins el terme de pintor hauríem de reivindicar la diversitat de tasques, des de l'escenografia al gravat.

Al llarg dels noranta, el color pausadament havia anat reemplaçant el blanc. Alternava tonalitats monocromes, on abunden les terres, amb la policromia més explosiva. Tornà a les mai oblidades natures mortes «[Pintaré] butzes de porc i conills escorxats, però també magranes i coliflors i carxofes» (1994), i ho combinà amb els espais dels tallers i els retrats. La deformació de la tela i l'ús de la pasta de paper ajuden a configurar el relleu, com els forats, pintats, es permetien travessar diferents espais. Sempre aquí els dibuixos, les aquarel·les, els guaixos, etcètera, amb imatges de la humanitat africana.

En les darreres manifestacions, una posició destacada ha estat per a la ceràmica i per al dibuix i el gravat, camps els darrers d'on ens arriba una obra negra, negra per la tècnica i pels motius, tot i la subtil luminiscència. Entre tenebres, sensació de solitud, en el límit de l'existència i de la raó. Paral·lelament, emergeix una iconografia recurrent: la de la mar i els seus pobladors, afavorida per l'estada a la petita illa subtropical de la costa de Lanzarote La Graciosa. Com a element líquid, la mar és l'agent de connexió entre el no formal (l'aire, els gasos) i el formal (la terra, un sòlid). Només perd la seva condició quan el fred solidifica l'aigua en plaques: la mar gelada també copsada per l'artista. Els fenòmens que se'n deriven són infinits. Per cada avinentesa, ha emprat uns mitjans. Un per abraçar l'incert repòs, quadres sense gairebé ni horitzó ni ribera; un altre per a la superfície de l'ona, com si fos el dibuix d'un diamant. També el desequilibri del rompent de l'ona, i així successivament. Aventurar-se en la mar és aventurar-se en la vida, i viure no és una tasca fàcil, comporta perills i la inseguretat de no saber quan arribarem a port.

La mar és present en tota la seva amplitud. Aquí teniu els seus organismes: peixos i cefalòpodes, com el calamar, que poden vèncer el moviment de la mar. Però també restes de plàncton, amb els vegetals arrossegats per la mar i que necessiten llum per viure.

Com en el relat bíblic, és la llum l'origen, i és de la llum que surt la foscor. Els registres de la natura i els de la llum són indissolublement units en Barceló. Llum que tot ho traspasa, i plena de registres, de tons cromàtics, però també d'acromatismes, de blancs, de negres i de grisos, gris blavós, gris vermellós, gris amb gris o vitralls grisalla. Llum com la vida que, per pròdiga o exigua, no sempre ens assacia. «Tota la creació... és la vida, i també una forma de "desmorir". No morir, lluitar contra la mort, contra tota mort, també contra la mort de la pintura» (1995). La dialèctica dels contraris, la fertilitat i l'erm; el goig i l'espant.

Catalina Cantarellas Camps

Catedràtica d'Història de l'Art de la Universitat de les Illes Balears.