

Miquel Barceló en Nueva York

Zaya.

Diario 16. Suplemento Culturas, 3 de Octubre de 1987

Hablemos solamente de pintura

Hace un año que usted expuso aquí por vez primera, en la galería neoyorquina de Leo Castelli. ¿Se quedaron todos aquellos cuadros en colecciones americanas?

Sí...Pero a mí me gustaría que sólo hablásemos de pintura. Hay pocos interlocutores para hablar de otra cosa que no sea cualquier cosa.

De acuerdo. Hablemos de pintura...Recientemente, y en especial a partir de los bodegones chinos presentados aquí el pasado año, parece haber surgido en su obra un nuevo repertorio de imágenes. El espacio expresionista y matérico empieza a dar paso a una pintura más esencial, más reflexiva y estética, donde queda sugerido un tipo diferente de sensibilidad. ¿Cabe hablar de una nueva dirección en su obra?

El orientalismo de aquellas pinturas era un orientalismo falso. Lo que uno va intentando deliberadamente es acogerse a una estética que no le pertenece, que desconoce por completo. Era como elegir una estética remota para trabajar un poco la extrañeza. Era como inventar prácticamente hasta una atmósfera muy particular, muy lejana a la de mis cuadros anteriores, plagados de citas más o menos deliberadas de la pintura europea y occidental. En los últimos cuadros sí que existe una idea de esencialidad, de transparencia, que no remite a nada o que, en todo caso, son signos culturales. Pero, a decir verdad, no remiten a una estética precisa.

Perversión de la teoría

Esta obra suya parece ir contra la corriente que ha logrado situarse como “la última ola” en Nueva York. ¿Cree que es necesaria la teoría para pintar?

La última ola está siempre todavía debajo del agua. Creo que, en mi trabajo, las teorías se van devorando sucesivamente. No existe una teoría monolítica que unifique todo mi trabajo, sino como una sucesión de ellas que se invalidan. A menudo, la teoría me sirva para un solo cuadro, pero no para continuar el trabajo. Evidentemente, cada uno de mis cuadros es el producto de la reflexión y el análisis. Incluso mis cuadros aparentemente más expresionistas siempre estaban basados sobre un afán de especulación intelectual, aun cuando el aspecto exterior casi lo desmintiera. Esta parte introspectiva está más clara en los últimos cuadros. Pero, evidentemente, lo que no fabrico es una pintura teórica. Siempre intento llegar bastante más lejos de lo que sería puramente el aspecto formal del análisis. De cualquier forma, se trata de pervertir la misma teoría que utilizas. Es el punto en el que te preguntas si es o no es un cuadro, en el que te preguntas sobre la misma existencia del objeto. De todas formas, la pregunta esencial del arte moderno no es tanto si es o no es bello, si es o no es efectivo. De manera continua y obsesiva, la pregunta extrema y terminal es si esto es arte o no.

En una época en la que estamos atravesando por una “crisis de credibilidad” en todos los terrenos de la ciencia y la cultura, ¿qué sentido tiene racionalizar una obra? ¿Piensa que es el resultado de una falta anterior de autorreflexión?

A mí siempre me ha servido esta autorreflexión hasta cierto punto. A partir de ahí, no me sirva para nada. Es simplemente un instrumento que tiene una vida corta. Es un poco como el consejo clásico de Braque: la emoción que corrige la razón. Nunca mi trabajo

ha sido un trabajo teórico que puedas relacionar con el de los pintores de *Support/Surface* o el de los nuevos pintores abstractos americanos *baudrillardescos*.

Sin embargo, parece que cada vez se arraiga más la creencia, entre artistas y críticos, de que el arte es una de las categorías más explosivas del pensamiento y la filosofía.

El arte es una forma de pensamiento. También, en cierta forma, es una actitud. Aunque uno no pretenda hacer un trabajo intelectual, el arte es una elección de orden intelectual, sea o no consciente el artista de ello. Pero la presencia espiritual es esencial en mi trabajo. En este sentido, yo creo que mi pintura está más relacionada con la poesía que con el cine o el vídeo.

De hecho, en su obra existen algunas connotaciones literarias, y los libros –por ejemplo, en sus famosas “bibliotecas”- han jugado un papel protagonista dentro de muchas de sus pinturas. Pero también la representación de agujeros en sus últimos lienzos podría leerse como referencia a los tokonomas japoneses de los que habla Lezama Lima en su poema “El pabellón vacío”.

Precisamente estaba leyendo *Fragmentos a su imán*, de Lezama.

Entonces tiene una relación directa con el último poema de Lezama...

No. Era un poco como pintar agujeros. Entonces recordé el poema de Lezama y lo releí. Pero nunca he estado en China o en Japón y mi cultura oriental es media. Es decir, mi relación con ella, como ya dije, es un poco la del juego de acogerme a una estética a la que soy ajeno, pintar lo que no conozco. Sólo se puede pintar lo que se conoce muy bien o lo que se desconoce por completo.

Quizá por eso la obra actual parece más acogedora y dispuesta a asumir una presencia con menos imposición que la anterior, como si quisiera agradar. ¿Es ésta una estrategia deliberada?

Sin duda alguna, estos cuadros son probablemente más reflexivos que nunca y por ello menos violentos de ejecución que otras veces. Pero no se trata de una cuestión deliberada. De la misma manera que nunca he pensado o pretendido hacer una pintura expresionista –en el sentido más general del término-, tampoco me he planteado el dejarla de hacer. Simplemente, la superficie del cuadro va cambiando según los intereses particulares de cada momento. Los últimos cuadros son bastante precisos, tanto en lo que se refiere al tema como al tratamiento de las superficies. Existe una parte controlada y una parte que escapa a todo control..

El tiempo justo

A medida que pasa el tiempo, parece como si se amortiguara la expresividad.

Supongo que eso es automático. Y debe ser también una cuestión de tiempo. Yo espero que sea verdad que con el tiempo uno aprende. Entonces me imagino que uno aprende a ser más efectivo. Muchas veces la posibilidad viene dada por las equivocaciones. Es una cuestión heroica, casi épica, la de pintar sobre errores con errores. Me imagino que, cuanto menos te equivocas, esa cuestión desaparece; pero para ganar en otro tiempo la elocuencia. En todo caso, la expresión de mis cuadros es algo que nunca me ha interesado en particular. Me refiero a esa especie de exceso. Mis obras tienden hacia un exceso que siempre intento corregir, con el fin de que sea lo más justo posible.

Hablando de excesos y justezas, ¿cómo interpreta la acogida de su obra en Nueva York?

Yo pienso que ha sido muy buena. Antes de la exposición, ya estaba bastante claro que la cosa funcionaba muy bien en Nueva York. Por eso decidimos hacer una

exposición aquí. Supongo que el momento es bastante particular. Ahora mismo el interés es mucho más disperso y no tan unidimensional como el de hace algunos años. Para mí ha resultado una buena situación para estar aquí, en cuanto permite que el trabajo se reconcentre mucho más. Estando en París o en España, todo resulta demasiado fácil. El caso es que la situación actual –con todo el *remake* del *neominimal* y *neo-conceptual, performance* y, en general, del arte específicamente americano de los sesenta- es una cuestión de memorias para el arte americano. Entonces, a mí lo que me ha provocado particularmente es un poco el buscar lo que hay en mi trabajo de único, algo como más esencial. Yo creo que es una situación muy positiva. Quizá es absolutamente ridículo el tener que venir a Nueva York para hacer esto, pero probablemente es la única manera de tener la posibilidad de hacer esta especie de “ejercicios espirituales”. Probablemente en París o Barcelona no me hubiera sido posible.

¿Por el ambiente artístico o por las presiones sociales?

Por una parte, por la excesiva demanda continua y, por otra, por lo que vas viendo a tu alrededor. En Nueva York existe una alternativa más radical. O bien te ofreces al público de una forma totalmente social y mundana, o bien te planteas una situación más introvertida, de trabajo. Nueva York es una buena ciudad para estar solo y trabajar.

Decía Francesco Clemente que “uno no viene a Nueva York a nutrirse, sino a plasmar”. En cualquier caso, usted ya trae un bagaje cultural europeo.

Sí. Es un poco así. Como he cambiado muchas veces de taller, sobre todo en Europa, siempre estaba lo que podría verse como diferencias entre los cuadros pintados en París, Nápoles o Mallorca, que cabía identificar fácilmente. En Nueva York, esto ha desaparecido. No hay una característica en los cuadros pintados en Nueva York que tenga que ver con Nueva York, sino en su esencialidad. Aquí no hay nada que ver que no esté en tu taller.

Los vacíos esenciales

¿No le ha afectado, entonces, el espacio de la ciudad?

Me ha afectado tangencialmente, pero desde luego no para pintar edificios o hacer *neo-geo*. La misma existencia del *neo-geo* es positiva porque hace que te reconcentres sobre el trabajo. Me refiero al *neo-geo* sólo como un ejemplo de las tendencias que cambian año tras año.

Curiosamente, esa concentración ha tomado una apariencia más ligera, más cercana a una estética esencialista y transparente como la oriental.

Así como en los bodegones chinos tomé un tema deliberadamente oriental, en estos cuadros no lo he considerado en ningún momento. Yo he sido el primer sorprendido. Es seguramente la forma de utilizar el vacío. Pero también es una especie de ascetismo que podría ser muy sudeuropeo.

¿Podría decirse que busca de continuo la esencia de los temas?

¡Claro! De alguna forma, son temas que ya había usado antes, como el de la sopa, el remover la superficie, el agujero... Pero esta vez se plantean de otra manera, tiene algo que he asumido sólo más tarde. La experiencia de mirar un agujero es una disciplina casi zen, pero mirar quince agujeros simultáneamente es casi imposible. Te encuentras ante la misma situación del cazador con la escopeta, que se plantea de qué agujero va a salir el conejo. Son como quince vértigos distintos; son como quince invitaciones.

Pero en estos cuadros no parece existir la voluntad de atrapar o representar un tema.

Para mí están cerca de los cuadros sobre la biblioteca, de los cuadros sobre la memoria. Es, hasta cierto punto, un catálogo de la Academia. El tema está detrás de lo

que se ve. No preveo el tema. Va apareciendo. Si anteriormente me preocupó más lo que podríamos llamar una pintura de género, como bodegones, paisajes, etcétera –que era como un juego privado-, ahora todo se ha confundido. Se trata de trascender el tema. Supongo que debe ser el hacer invariablemente lo mismo, pero que siempre sea distinto. De cualquier modo, mi trabajo nunca estuvo más concentrado que ahora.

La memoria original

¿De qué pintores se siente más cercano?

En principio, la pintura que me interesó durante muchísimo tiempo era una pintura de exceso, manierista, como el último barroco, los venecianos. Ahora menos. Pero me sigue interesando esa pintura reflexiva del XVII, la pintura contemporánea de la poesía de Góngora, la gran pintura española y Rembrandt y Caravaggio.

¿Y actualmente?

Yo creo que, en lo que se refiere a la pintura americana, los pintores de los que me siento más cercano son los que menos se pueden explicar como casos americanos. El pintor con el que más ando y con el que me veo a menudo es George Condo. Somos bastante amigos y en París nos veíamos diariamente. No sé hasta qué punto existen cosas en común en la pintura. Lo que sí existe en ambos es una voluntad deliberada de no trabajar en una dirección precisa, codificada. Y tal vez una cierta descentralización.

¿Tiene alguna relevancia el que se diga que su obra pertenece a la tradición europea?

Por supuesto que tiene relevancia. Creo que existe una diferencia casi radical entre la pintura americana y la pintura europea, que es la cuestión de la memoria. Mi pintura es una pintura de la memoria. La pintura americana, en general, es una pintura de la amnesia. Pero tampoco se puede generalizar. Algunos de los pintores más desmemoriados del mundo son europeos y, a la vez, en muchos de los pintores de Estados Unidos –como en el caso de Julian Schnabel- hay una voluntad de memoria; ficticia, pero que existe. Hasta qué punto es forzado, no lo sé, pero las diferencias no son tan evidentes. Por otra parte, yo desconfío mucho de la pintura de nacionalidades. Esta idea de hacer la gran pintura alemana, italiana o española me parece absurda. Creo que hay que intentar estar *en otra parte*. Uno siempre, fatalmente, es lo que es. Uno fatalmente, hace pintura española o pintura europea; pero la voluntad de hacer pintura nacional siempre acaba mal. De cualquier modo, fue un tema de reflexión muy importante hace diez años. Es decir, entonces, cuando empezaba a pintar imágenes, se trataba un poco de saber qué podría hacer un pintor europeo de veinte años que no fuera pintura americana; era como un *cul de sac*, sin posibilidades. Ahora, difícilmente, me veo pensando qué puedo hacer que no sea europeo. Al contrario, la reflexión –que Nueva York fomenta- es sobre qué puedo hacer que no pueda hacer nadie más que yo. Sin por ello saber muy bien qué es lo que puedes hacer.