

MIQUEL, BARCELÓ

7 DE JUNIO—22 DE NOVIEMBRE 2009
PABELLÓN ESPAÑOL. 53ª EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE ARTE
LA BIENAL DE VENECIA



ORGANIZA



COLABORA









BESDE la primera convocatoria de la Bienal de Venecia, en la primavera del 1895, y hasta la actualidad, han sido muchos los cambios operados y que han dejado su impronta en la Historia del Arte contemporáneo internacional, ratificando, a dicha manifestación, como uno de los foros permanentes de encuentro en el que tendencias y movimientos de todo tipo nos han mostrado las diferentes visiones y planteamientos que ha suscitado la evolución artística en sus pasadas ediciones.

Por todo ello, y en respuesta a la convocatoria realizada desde la Bienal de Venecia que en su 53ª edición lleva por título una connotación tan global como *Hacer Mundos / Making Worlds*, el Pabellón Español manifiesta su adhesión con una propuesta que, con rigor y seriedad, nos brinda la ocasión de redescubrir la trayectoria de uno de los artistas españoles más destacados dentro del panorama internacional: Miquel Barceló. La selección de obras realizada por el curador Enrique Juncosa supone una inmersión en la integración y/o “globalización” de influencias, tan características en Barceló, como son las africanas, las mediterráneas y las europeas.

Seguros de que la presente edición continuará esa trayectoria de invitación a la reflexión desde la diversidad más plural y vitalista, la propuesta que este año se elabora desde la Secretaría de Estado de Cooperación Internacional del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación a través de la Dirección de Relaciones Culturales y Científicas de la AECID, centra su actuación en la presentación de un artista volcado en un compromiso sincero y constante con su trabajo, donde la motivación y entrega constituyen una propuesta de madurez y rotundidad reconocida internacionalmente.

Con la voluntad de que esta nueva participación de nuestro país en el que es uno de los eventos internacionales más importantes dentro del arte contemporáneo suponga un enorme éxito, quiero finalizar agradeciendo el inestimable apoyo que la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX) nos ha brindado en el proyecto. Es mi deseo que esta nueva colaboración pueda prolongarse en otros muchos eventos ampliando, reforzando y consolidando, de este modo, la presencia de nuestros creadores y creadoras en los más reconocidos circuitos internacionales.

Soraya Rodríguez

Secretaría de Estado de Cooperación Internacional

BAJO el lema *Fare Mondi – Crear Mundos* se desarrollará la 53 edición de la Bienal de Venecia, uno de los eventos artísticos de mayor prestigio internacional en el ámbito del arte contemporáneo, que ya ha cumplido más de un centenar de años. Este escaparate de la plástica internacional se presenta en un contexto de cambio de paradigma global y, por ello, su comisario, Daniel Birnbaum, ha manifestado que «no reaccionará excepcionalmente», aunque estará «más cerca de otra economía» que huye de «los objetos preciosos». La edición de 2009 será la más extensa de su historia y en ella participarán 77 países, lo que nos invita a reflexionar sobre la cultura como forma de expresión integradora de la comunidad internacional.

España ha estado siempre presente en esta Bienal desde el convencimiento de que es un instrumento para la proyección y el reconocimiento de nuestros creadores en el exterior así como una forma de internacionalizar nuestra cultura y potenciar la acción de nuestra diplomacia pública. Por el Pabellón Español de los “Giardini di Castello” han pasado artistas, estilos y manifestaciones de diversa índole, pero todos ellos bajo el denominador común del vanguardismo y la excelencia de la creación artística española más característica de cada momento.

Entre los artistas invitados a la 53 edición hay figuras de prestigio internacional, como Miquel Barceló, junto a creadores de países recién llegados al circuito internacional del arte. Bajo el título «Miquel Barceló», la exposición del Pabellón español trata sobre temas habituales del artista mallorquín como la espuma marina, los paisajes africanos o los primates. Su comisario, Enrique Juncosa, actual director del Museo Irlandés de Arte Moderno de Dublín (IMMA), ha reunido pinturas de gran formato y de reciente creación que conforman una revisión de la obra de Barceló desde el año 2000. La selección ahonda en su evolución y constituye una profunda y expresiva puesta en escena del que es, sin duda alguna, uno de nuestros creadores más internacionales.

Nuestro genial artista se dio a conocer en otra Bienal, la de Sao Paulo de 1981 y, posteriormente, en la Documenta de Kassel de 1982. Su obra se exhibe hoy en los museos y salas más importantes del mundo. Barceló se ha convertido en el primer artista contemporáneo vivo que ha expuesto en el museo del Louvre, con las acuarelas para ilustrar «La Divina Comedia». Ha dejado además una huella imborrable en la cúpula del teatro barcelonés del “Mercat de les Flors”, en la capilla de San Pedro de la catedral de Palma de Mallorca y, más recientemente, en la cúpula de la Sala de los Derechos Humanos y de la Alianza de Civilizaciones del Palacio de las Naciones de Ginebra.

El universo pictórico de Barceló es una fuente de riqueza e intensidad que ha contribuido decisivamente a la difusión internacional del arte español de las últimas décadas y ha inspirado nuevos caminos a jóvenes creadores. Como ha puesto de relieve el artista en alguna ocasión: “Mi pintura es lo contrario de lo virtual, es la cosa misma. No hay nada hiperrealista en esto. Es la pintura la que crea esta realidad. La respuesta de la materia-soporte con la imagen que presenta, y que ya no representa”.

Este narrador que busca la intensidad de “lo que no es”, se nos presenta como un creador de universos y planetas, como describen algunos especialistas las fases de evolución de la cúpula de la Sala de los Derechos Humanos y de la Alianza de Civilizaciones de Ginebra. El “homo faber” de la biógrafa Dore Ashton ha mantenido a lo largo de su trayectoria un instinto de innovación y una investigación febril de técnicas y herramientas en la producción artística. Por ello, Miquel Barceló ha sido reconocido con el Premio Nacional de Artes Plásticas en 1986 y con el Príncipe de Asturias de las Artes en 2003.

Desde el convencimiento de que la participación de Barceló en la Bienal de Venecia responde a las expectativas generadas, quiero manifestar mi más sincero agradecimiento a la Secretaría de Estado de Cooperación Internacional y a la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), así como a la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), que han sabido renovar su apoyo a la difusión de la cultura española en este foro. Un agradecimiento que hago extensivo a la Embajada de España en Roma por su trabajo y compromiso, así como a todas las personas que han hecho posible la realización de este magnífico discurso del Pabellón Español, que aporta a la Bienal la construcción de los universos y los mundos de Miquel Barceló.

Miguel Ángel Moratinos

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación

Organiza:

Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación: **Miguel Ángel Moratinos**. Secretaria de Estado de Cooperación Internacional: **Soraya Rodríguez**. Directora de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo: **Elena Madrazo**. Director de Relaciones Culturales y Científicas: **Antoni Nicolau**.

Embajada de España en Roma
Embajador: **Luis Calvo**. Consejero Cultural: **Jorge Hevia**. Cónsul Honorario de España en Venecia: **Antonio Simionato**.

Colabora:

Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, SEACEX

Exposición

Comisario: **Enrique Juncosa**. Coordinación Técnica: **Álvaro Callejo, Alejandro Romero, Eugenio Fontaneda**. Transporte y Embalajes: **CLM Logistics**. Seguro: **Axa Art, Willis & Co., Stai**. Arquitecto: **Gianni Menin**. Diseño Montaje: **Bill Katz**. Montaje: **Rebuild S.r.l.** Prensa Nacional: **Estudio Cano**. Prensa Internacional: **Ilaria Gianoli**.

Catálogo

Textos: **Enrique Juncosa, Paul Placet, Miquel Barceló, Édouard Glissant**. Traducción: **Carlos García Aranda para Lambe & Nieto, Servicio de Traductores del MAEC**. Fotografías: **Agustí Torres, André Morin, Roland Reiter, Werner Schueriger, Félix Lorrio**. Diseño gráfico: **BruMa**. Impresión: **Brizzolis Arte en Gráficas**.

Agradecimientos

Galería Bruno Bischofberger / Colección Barbier Mue-ller / Colección Stefano d’Ercole / Colección Paul Placet / Colección Miquel Barceló / Fundación Juan March / Fundació La Caixa / Ohiana Aizarnazabal / María Hevia

© Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. AECID, 2009

© De los textos, los autores

© De los textos de F. Augéras, Jean Chalen

© Miquel Barceló. VEGAP, Madrid, 2009

ISBN: 978-84-8347-094-7

NIPO: 502-08-066-5

MIQUEL BARCELÓ

7 DE JUNIO—22 DE NOVIEMBRE 2009

PABELLÓN ESPAÑOL. 53ª EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE ARTE LA BIENAL DE VENECIA

ORGANIZA



COLABORA



lista de obra

En una entrevista a *El País*, Miquel Barceló deia: –Sobretot en tornar d'Àfrica em vaig adonar que havia canviat fins i tot físicament. M'havia passat alguna cosa, i en vaig romandre impressionat. Però això no es pot explicar. Com això d'estar en el desert

Blai Bonet

Àfrica



En 1988, Barceló cruza el desierto del Sahara por Argelia, con unos amigos, hasta llegar a Mali. Una vez allí se queda un tiempo en la ciudad de Gao a orillas del río Níger. El viaje dura seis meses y supone el principio de una fascinación por ese continente al que vuelve desde entonces casi anualmente –pasando también temporadas en la ciudad de Ségou–, y en donde ha realizado una muy abundante obra sobre papel (dibujos y cuadernos). Desde 1992, tiene una casa en la aldea de Sangha, en los acantilados de Bandiagara, en el País Dogón (al sur de Mali). La inmensidad del paisaje semidesértico, en donde un punto en la distancia puede ser cualquier cosa –una planta, una roca, una cabra, una persona, un *land-rover*...– y la consciencia de ser ese simple punto, parece constituir un escenario ideado para Barceló, cuyas imágenes pictóricas se originan muchas veces –el dibujo tiene generalmente poca importancia en su pintura– a partir de las viscosidades de la materia misma. El paisaje del país dogón, hasta ahora sólo representado en dibujos, es el tema de algunos de sus cuadros más recientes como *Dogon 1 y 2* (2008).

Los temas africanos han sido objeto de dos libros publicados por su galerista Bruno Bischofberger, *Miquel Barceló in Mali* (1989) y *Ce que vous cherchez il y en a* (2005), además de varias exposiciones, *Miquel Barceló: Tekeningen van Mali* (Rotterdam Konsthall, 1993); *Miquel Barceló: Impressions d'Afrique* (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París, 1995); y *The African Work* (Irish Museum of Modern Art, Dublín, 2008, y Centro de Arte Contemporáneo, Málaga, 2009).

Dogon I, 2008
Técnica mixta sobre lienzo
260 x 360 cm
COLECCIÓN PARTICULAR



Niger (la bosse de chamean), 2009
Técnica mixta sobre lienzo
208,5 x 249 cm
COLECCIÓN PARTICULAR



Ghinigheren fleuve des fleuves, 2009
Técnica mixta sobre lienzo
288 x 351 cm
COLECCIÓN PARTICULAR



Les joueurs de balle, 1967
Óleo sobre tabla
37 x 45 cm
COLECCIÓN PARTICULAR

Augiéras, François

(Rochester, Nueva York, 1925 – Périgueux, 1971)

Escritor y pintor francés, admirado por André Gide y Marguerite Yourcenar, que vivió largas temporadas en el África Occidental, incluido el Malí. Su obra de corte autobiográfico combina la mística con la provocación y un erotismo panteísta y trasgresor. Entre su obra narrativa destacan *Homme ou l'essai d'occupation*, *Le voyage des morts*, *Un voyage au mont Athos*, *L'apprenti sorcier* o *Le vieillard et l'enfant*. Barceló colecciona sus pinturas, de un estilo atemporal, desde que las descubrió a finales de los noventa. La obra de Augiéras ha comenzado a traducirse al inglés y al castellano recientemente. Uno de sus traductores al castellano es el novelista guatemalteco Rodrigo Rey Rosa.

Ver, además, el texto de Paul Placet, amigo y albacea de Augiéras, en esta misma publicación, y un fragmento de una de sus obras literarias, escogido por Barceló.

Bischofberger, Bruno

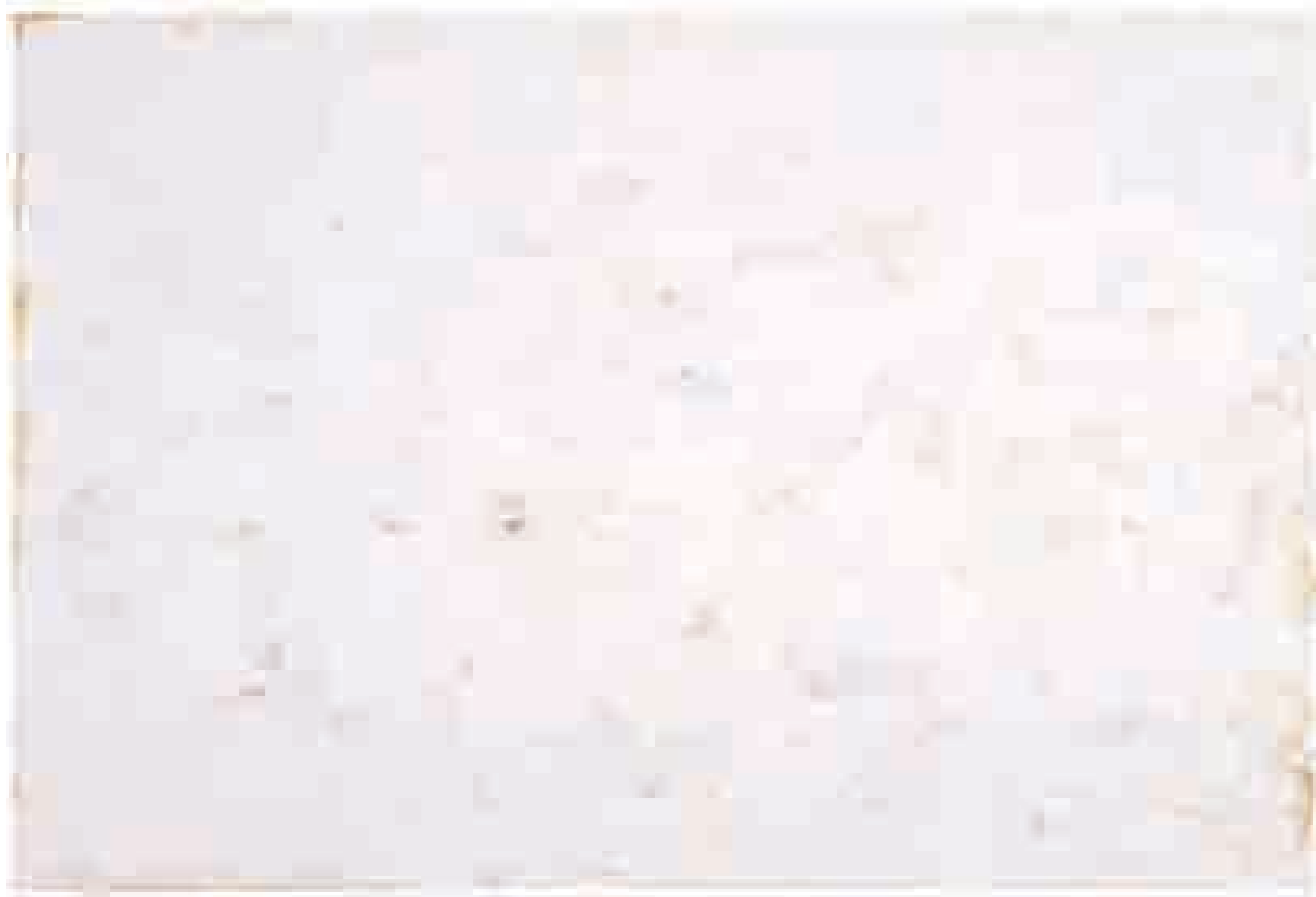
Galerista suizo, afincado en Zurich, que representa a Barceló desde 1984. Fue uno de los grandes animadores del arte contemporáneo en los ochenta, trabajando con Andy Warhol, Jean-Michael Basquiat, Francesco Clemente, Julian Schnabel, Jiri Georg Dokoupil, Ettore Sottsass o Enzo Cucchi. Es además un gran coleccionista de arte y artes decorativas.

Mare Nectaris, 2008
Técnica mixta sobre lienzo
235 x 375 cm
COLECCIÓN PARTICULAR



Blanco

Entre 1988 y 1989 Barceló pinta sus llamados cuadros blancos, que son en su mayoría paisajes desérticos y remiten indudablemente a la experiencia africana, aunque también continúan los cuadros blanquecinos del 1987 en el que pinta vasijas y grietas. Destacan obras como *La Traversía del desert* (1988), *Piedra blanca sobre piedra negra* (1988), los diferentes *Paisaje pour aveugles* de 1989, *La Flaque* (1989) o *Horizon d'évenements* (1989). El blanco también es el protagonista de muchos de sus cuadros desde 2005, y en sus cuadros más recientes sobre la espuma de las olas, *Mare Nectaris* y *Mare Tranquilitas* (2008).



Effeillées, 2006
Técnica mixta sobre lienzo
200 x 300 cm
COLECCIÓN PARTICULAR. CORTESÍA DE LA
GALERÍA BRUNO BISCHOFBERGER, ZÜRICH



De Mars, 2006
Técnica mixta sobre lienzo
205 x 248 cm
COLECCIÓN PARTICULAR

Berger, John

J.B. est venu – en moto depuis les montagnes – à l'atelier de Paris poser pour un tableau.

Après des essais sur pierre lithographique (il y avait comme une relation d'affinité et de taille entre cette grosse pierre épaisse de 30 Kg et sa tête...) on s'assit devant et derrière le chevalet, j'écoutai plus que je ne peignai.

Quand ç'a commencé à devenir intéressant, on ne parlait plus. La peinture prenait déjà un aspect minéral. J.B. avait un regard différent en silence, comme quelqu'un qui suit des yeux une ligne courbe qui le remplit de plaisir : une hanche, le bord d'une poire, le dos d'un chien, un ventre...

J'ai essayé d'attraper cela avec ce bleu gris vif si spécial, avec le point aigu de la prune... Deux flaques dans cette masse de pierre fissurée, animée au sommé avec ces herbes folles des cheveux drus, blanc, du même blanc que les poils du gorille albinos de Barcelone.

À la fin, pour mémoire, comme qui signe une reddition – comme chaque signature sur chaque tableau- j'ai tracé verticalement à sept doigts du visage à gauche, au bord du cadre, une fine ligne sinueuse.

M. B. Cuaderno 24/2/2005

Dibujo Barceló de *Too far from home?*

O foto del libro?

Bowles, Paul

(Nueva York, 1910 – Tánger 1999)

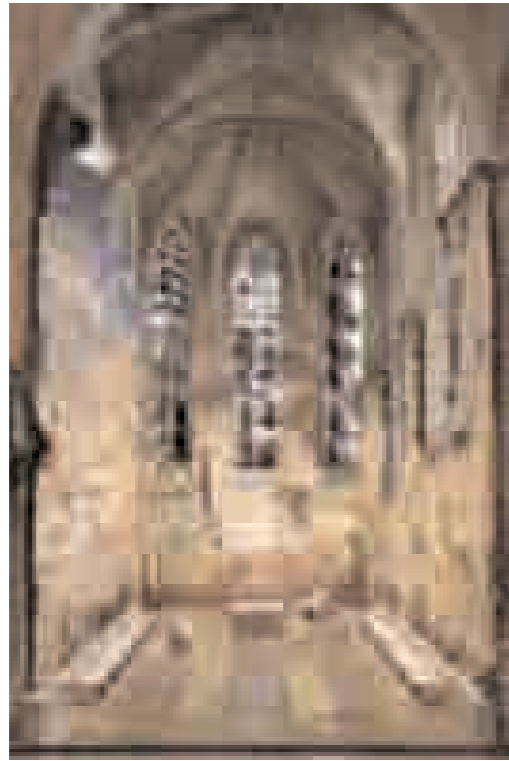
Escritor y compositor norteamericano que estuvo casado con la también escritora Jane Bowles y que vivió 52 años en Tánger. Su presencia allí, atrajo a numerosos visitantes como Djuna Barnes, Truman Capote, Tennessee Williams, Allen Ginsberg o William Burroughs. Entre sus obras destacan *The Sheltering Sky*, llevada al cine por Bernardo Bertolucci, *Let it Comel Down* y *The Spider's House*. Escribió también un relato largo titulado *Too Far from home*, que fue ilustrado por Miquel Barceló y que narra las peripecias de un pintor norteamericano que vive en el Malí.

Paul Bowles m'écrivait qu'en bateau, dans sa cabine ou sur le pont entre N.Y. et Ceylan ou les Indes. Depuis qu'il n'y a plus eu des gros bateaux il a cessé pratiquement de voyager et aussi d'écrire, presque. Je n'écris qu'en avion et encore, je dors si je peux, j'ai toujours sommeil en retard depuis des années, je crois !

M. B. Cuaderno 2002. Paris-Madrid

'Querido señor Bowles, Aunque usted no escriba más, yo seguiré dibujando mis gouaches por las tardes sobre el techo de mi casa de Sangha. Viendo la duna que se aleja como una serpiente hacia el Norte. Como uno de sus personajes, pasaré mis diarreas con dignidad, esperando envejecer como usted desde la vida real.'

M. B. Cuaderno 1994

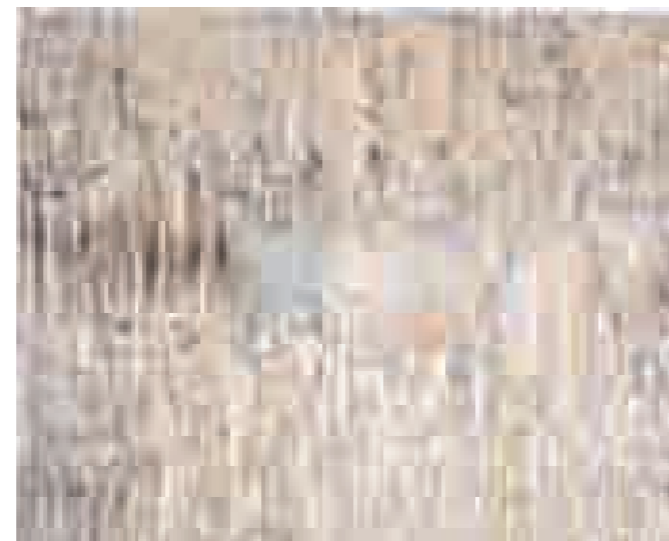


Catedral

En 2007, Barceló finalizó los enormes murales cerámicos y las vidrieras para la Capilla de San Pedro en la Catedral de Palma de Mallorca, a la derecha del altar mayor. Al hacerlos se inspiró en el episodio bíblico del milagro de la multiplicación de los panes y de los peces. Repletos de imágenes –peces, crustáceos, olas, palmeras, panes, incluso monos...– y accidentes –grietas, pliegues, agujeros...–, engarzados de forma dinámica y caótica, los murales parecen algo así como materia viva generando imágenes incesantemente. La cerámica, como material, remite a las primeras culturas mediterráneas en el contexto de una catedral de estilo gótico temprano, pero con elementos barrocos y modernistas –en ella se conservan un baldaquín de Antoni Gaudí y otros trabajos decorativos de Domènech y Montaner, ambos arquitectos modernistas catalanes–.

La catedral se erige sobre el mar y suspira por él; entre las olas azules y la tierra seca se extiende un precipicio. La catedral tiene curiosidad por la vida escondida. La catedral es seca y altiva, toca las nubes, en las fotografías puede parecer una esnob que mira sólo al cielo. Pero en realidad desearía saber más del mar, desearía encontrarse con él, saludarlo. Nadar.

Adam Zagajewsky, Jablonka Gallery, Colonia, 2006



La Grotte, 2002

Chauvet

Cuevas rupestres en el sur de Francia, descubiertas por Jean-Marie Chauvet en 1994, y célebres por la antigüedad y calidad de sus imágenes, entre ellas de osos y leones. Sus pinturas con una sola excepción datan de 30.000 a 33.000 años. Barceló las ha visitado, al igual que otras cuevas de Altamira, interesado por los orígenes de la pintura y las relaciones simbólicas que el hombre ha establecido con las imágenes desde hace millones de años. A principios de los noventa pinto cuadros con relieves, como *L'Atelier aux sculptures* (1993), que imitaban de alguna manera las superficies irregulares sobre las que se pintaba en las cuevas. De 2002, es *La Grotte*.



L'atelier aux sculptures, 1993

Cerámica

Estando en el Malí en 1995, durante unos días de un viento extraordinario que le impedía trabajar y que lo recubría todo de polvo, Barceló decide empezar a moldear con barro, imitando la forma de trabajar de los africanos, que siguen construyendo algunas casas con adobe. De este momento son sus primeras terracotas, que incluyen retratos –como *Amo* (1995)–, o extrañas osamentas y cráneos de aspecto surreal como *Pinocchio Mort* (1995). De regreso en Europa, adquiere nuevas técnicas para trabajar con cerámica, primero en un taller de Mallorca, y después en otros de Francia e Italia. La cerámica se convierte, pronto, en un aspecto importante de su producción artística. Más que decorar formas tradicionales, lo que sucede a veces, Barceló realiza preferentemente verdaderas esculturas con formas que no son funcionales. En 1999 tiene su lugar su primera exposición dedicada exclusivamente a este medio: Fundació Joan March, Palma de Mallorca y Museu de la Ceràmica, Barcelona. De momento, se podría decir que su culminación en este medio es la Capilla de San Pedro en el interior de la Catedral de Palma.

En 1987, Barceló había utilizado imágenes de cerámicas en cuadros como *Sístole Diástole* o *Euroafrisia*.



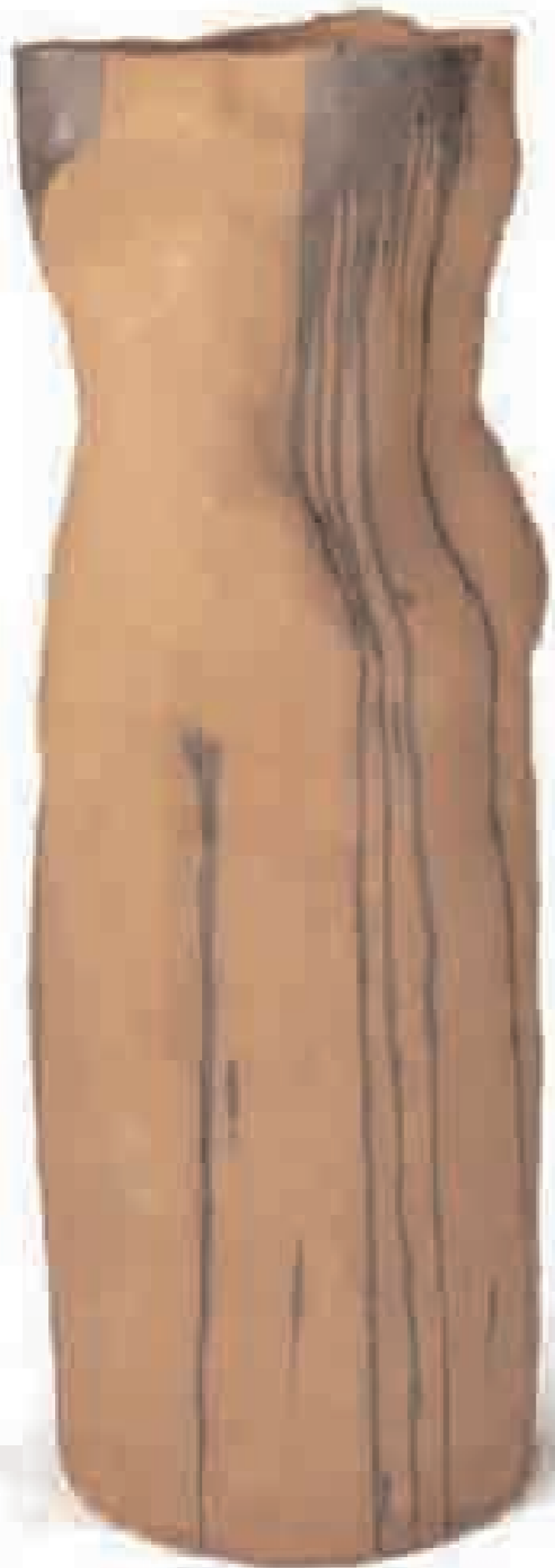
Mapamundi III, 1999
Les Rairies
h:40 O: 40 cm
1999, les Rairies
COLECCIÓN PARTICULAR



Deserto giallo, 1999
Les Rairies
h: 75 x O: 48 cm
1999, Les Rairies
COLECCIÓN PARTICULAR



Grand pot aux scories, 1999
140 x 90 cm
COLECCIÓN PARTICULAR. CORTESÍA DE LA
GALERÍA BRUNO BISCHOFBERGER, ZURICH



Les 3 C, 2000
Les Rairies
148 x 58 cm
COLECCIÓN PARTICULAR



Les 3 C. avec Fleurs, 2000
Les Rairies
146 x 52 cm
COLECCIÓN PARTICULAR

Color

Hasta donde llegan mis recuerdos, mis dos colores fetiche son el amarillo limón y el color pedo de lobo. No es este un color imaginario o un color-olor. No, el pedo de lobo existe de verdad, sumergido en un palmo de agua, como un globo pegado al lodo —donde viven cangrejos, gambas, anguillas, etc.—. Este globo es muy fétido si se aplasta, y de aquí viene su nombre. Su color varía entre el *verdaccio* que los primitivos conseguían de una mezcla de limpiar escudillas de pigmentos y el gris óptico que Goethe formula, una parte igual de cada color incluyendo el negro y el blanco: he aquí un color que los cuenta todos. En mi recuerdo, los pedos de lobo podían alcanzar un color tornasolado como una perla. No las vulgares perlas de cultivo para millonarias *kitch*, sino las exquisitas perlas artificiales de Manacor, Majòrica, etc., como gotas de esperma congelado. En cuanto al amarillo limón, podría citar los nísperos no muy maduros, la hiel, los membrillos casi podridos... La barita, el azufre, algún amarillo de Nápoles... Unos meses atrás, de una de las islas eólicas recogí un saco de un perfecto amarillo ácido, aún caliente, recién salido del volcán.

M. B. Cuaderno 2004

Contradició

Sense contradició, no hi ha creixença progressiva. Sense contradició, la creació sense aturall, que, agafi el que agafi, ho converteix tot en un accentuat espai de reflexió de la ment, de la llum i de les construccions localitzadores del sagrat en el trast flexible i magistral de l'univers, no ens pot ser el text on el mestre aprèn amb nosaltres.

Blai Bonet

Cráneo

Ses Lieux sont peuplés de crânes et de masques de vivants morts. Gorilles, rhinocéros, lézard, *homo sapiens*, *homo pictor*, cheval, rongeur, *asinus depictus*. Le grand motif classique de la *vanitas* est joué en fugue dans la suite *Sahel Vanitas* ou dans les variations *Crani gran* ou *Quatre crânes* aussi bien que dans les *Mapamundi qui font du monde une tête bosselée*.

La tête élémentaire est détachée du corps: elle concentre toute son extension dans sa pensée osseuse...

Jean-Luc Nancy

Cúpula

En 1986, Barceló pinta la cúpula del hall del antiguo Mercat de les Flors de Barcelona, convertido en un nuevo espacio teatral. Se trata de su primer encargo público de gran envergadura. Esta obra presenta una especie de remolino marino con gran perspectiva de profundidad ascendente. Más adelante, en el 2008, Barceló pinta también una gran cúpula para la sala XX de la Naciones Unidas en Ginebra. Se trata de una bóveda multicolor, de la que cuelgan estalactitas, que es simultáneamente una imagen de un mar magmático y el techo de una cueva. La obra presenta diferentes ángulos de visión subrayando la función del espacio en el que se encuentra. La imagen de la cúpula parece desarrollar la de pinturas como *Marejadilla* (2002).



Marejadilla, 2002
Técnica mixta sobre lienzo
235 x 375 cm
COLECCIÓN PARTICULAR



D

Desierto

El desert només vol existir per a qui vol anar a viure-hi sense fer-ne comptes, a deixar fer el qui sap.... I el qui sap és aquell que vol ser a un altre lloc i se conforma a fer-s'hi camí: no fuig d'enlloc, no d'un sistema, de res, ni de ningú: va cap a un camí, i és un desert, que és el desert....

Blai Bonet



Dogón

El País Dogón se encuentra al sur del Malí, junto a la frontera con Burkina Faso. Es un área de difícil acceso todavía y que ha permanecido durante años aislada del mundo, sin recibir una influencia definitiva por parte del Islam o de Francia, potencia colonial europea en esa parte del mundo. Los dogones, han mantenido, por consiguiente, su compleja religión animista y muchas de sus costumbres ancestrales. Su cosmovisión fue estudiada por el antropólogo francés Marcel Griaule. Los dogones son excelentes escultores y sus tallas de madera son consideradas de las mejores del arte africano primitivo.

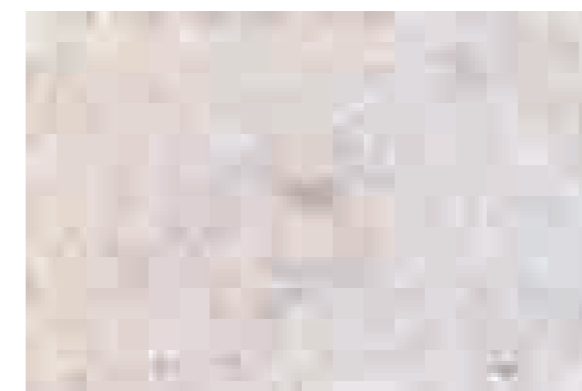
Dogon II, 2008
Técnica mixta sobre lienzo
235 x 255 cm
COLECCIÓN PARTICULAR



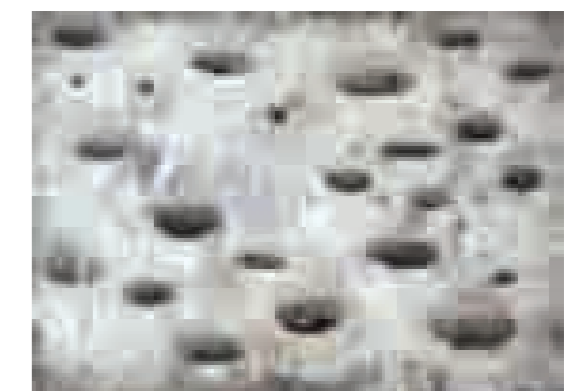
E

Elipse

Forma que aparece con frecuencia en la pintura de Barceló, ya sea dibujando un plato –*Sopa Marina* (1984)–, una plaza de toros –*La suerte de varas* (1990)–, una constelación –*Horizon d'Evenements* (1989)– o distintos agujeros –que pueden ser cráteres o cuellos de vasijas, como en *Sístole diástole* (1987)–, creando ilusión de profundidad. En muchos casos la elipse sugiere la idea una imagen reconocible ordenando un caos matérico, aunque sugiere también un desequilibrio que no sugiere el círculo. La elipse sugiere también el movimiento de los astros, el ciclo de las estaciones o los significados ocultos por dos vueltas de llave.



L' Horizon d' Evenements, 1989



Sistole Diastole, 1987



Farrutx

I visited Barceló two years later, this time in Majorca, at his property at the foot of the imposing mass of cream-colored rock of Mont Farrutx, which dominates the northwestern tip of the island. Although I knew various places on the Mediterranean, it was there that I seemed to recover a sort deep memory of the sea, lost a long time ago. The library of Mont Farrutx, which contains so many volumes about the Mediterranean; the numerous fish and shellfish that Barceló prepares with formaldehyde to make models of; the studies of the imposing paintings representing submarine life or the cuts that transform it into human nourishment—all this contributed to change a world that until then had been tenuous into something rich, well-formed and varied. But there was something else. Here, where he had grown up and formed himself, Barceló seemed to me the owner of an almost superhuman energy, and it occurred to me that, like Picasso had been in his time, now it was his turn to become the great custodian of the Mediterranean past.

Rodrigo Rey Rosa



Gorille Blanc sur Plage, 1999



Floquet de Neu

Gorila albino capturado por científicos españoles en Guinea Ecuatorial y que vivió hasta su muerte en el zoológico de Barcelona, donde era una celebridad y una atracción turística. Tuvo numerosos hijos pero ninguno blanco como él. Su nombre significa en catalán Copito de Nieve. Barceló le pintó en varios cuadros como *Gorille blanc sur la plage* (1999), que anticipan sus nuevos cuadros sobre gorilas presentados ahora en Venecia como *Flecha rota* y *La solitude organisationnelle* (2008). Barceló habla de estas pinturas como si fueran autorretratos.



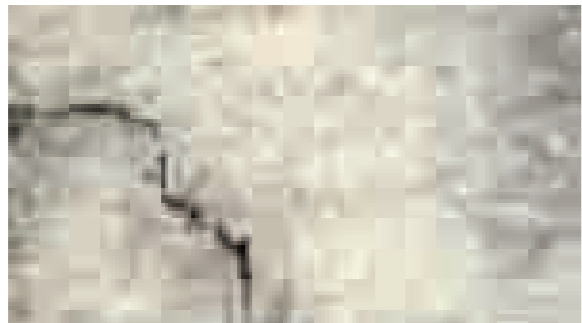
Flecha Rota, 2008
Técnica mixta sobre lienzo
285 x 235 cm
COLECCIÓN PARTICULAR



La Solitude Organisative, 2008
Técnica mixta sobre lienzo
300 x 400 cm
COLECCIÓN PARTICULAR

G

The Crack Up, 1987

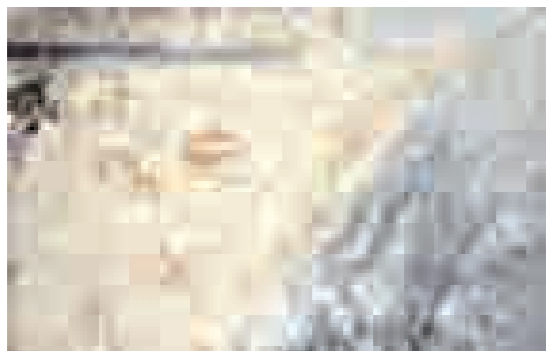


Grietas

En 1987, Barceló pinta una serie de cuadros con grietas, arrugas y agujeros —como *The Crack Up* o *Long Island Crab*—, ironizando sobre la pintura minimalista, que hacía ostentación de los aspectos metalingüísticos del medio, y también sobre los consejos recibidos en su breve periodo estudiantil, donde se decía que estos temas debían evitarse. Ese año pasa también unos meses en Nueva York y pinta un homenaje directo a Jackson Pollock, *Eight Poles* (1987).



Eight poles, 1987



Long Island Crab, 1987

Guibert, Hervé

(SAINT CLOUD, 1955 — CLAMART 1991)

Novelista, guionista de cine y fotógrafo francés que fue amigo de Barceló. Escribió dos novelas en las que novelaba sobre la vida del artista *L'homme au chapeau rouge* (1992) y *Le Paradis* (1993). En otros de sus libros, como *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, y que tuvieron un gran éxito, explicaba su relación con el SIDA, enfermedad de la que murió. Ganó el premio al mejor guión en Cannes con la película *L'homme blessé* de Patrice Chéreau.

Édouard Glissant

En ese archipiélago, el mundo

Luchas por respirar con la ferocidad de lo indescriptible rodeándote por completo, y exhalas la pausa, los alargamientos y el lento palpar allá donde los vuelos de aire acabarán, finalmente, emergiendo como una árida respiración. Las lampreas serpenteando siempre y moviéndose sin moverse, las sombras de las rayas dejando la marca de su paso por el granito rosa, las anguilas de roca abriendo de par en par sus mandíbulas cuadradas y afiladas: lo que rebosa es lo que se ve, adivinándose toda fluidez dentro de la masa de desnuda arenisca, indefectible, irremediable, ininterrumpida hacia la eternidad. Te hablo de una imponente visión que empieza y de una dulzura que no se comprende.

Los *titiris*, ¡ah! Dices ahora. ¡Qué cosas esos *titiris*! ¿Sabes cómo crecen y siguen abandonando sus refugios, y que todos los nombres, y todos esos gritos y todos esos gruñidos se forman en carne y en puros desvanecimientos de grasa y cartilago, o que se aprietan y designan en el mismo movimiento, el nacimiento de las especies y la variación de los géneros? Ahí sus patas resbalan, las bocas gritan a las nubes que inventan y todas las tribus se revuelven, lo submarino y lo sobremarino, los vagabundos de esos dos imperios enredándose y *los grandes Caoses saliendo al Place, los Bectres, los Pelées, los Sinabres, los Maronis*, y todos esos clanes equinos, los flacos malhumoradamente abandonados por la mañana temprano, los maleantes allá enfrente, y los pensadores debajo. Y Fouta Dogou Sangha y los estratos ahí, generadores de existencia, capas de yesos sobre riachuelos de lava sobre tapas de cuarzo, ganando conciencia y ritmo, nubes formando pelotas que explotan sobre ojos soñadoramente visionarios, *hay algo podrido* y calavérico, y la lluvia viene de un lugar ignorado hasta por sí mismo.

Te agarras a lo que descubres, crees respirar el aire de esos tiempos, un aire lleno de crecidas y de vórtices. Y todo se ve. Sientes el mar que se retira de todo obstáculo, se retira y a la vez engendra *tiempo y su medida, el desierto*, y en el desierto inventa los inciertos tonos azul terroso, ocre, óxido y rojo que son la espuma del tiempo, todos ellos asombrosa espuma del tiempo, y siempre las mareas bajas y los nacimientos de cuerpos y el desvanecimiento de cuerpos devorados por el Leviatán, convirtiendo el polvo en polvo de la vida, y la arena, una vez más, en agua, en un movimiento que nunca interrumpe sus giros, sus espirales. Y, *qué de qué*: descubres que el movimiento del mar crea mares y océanos que retroceden en un solo acto y que crean tiempo y desiertos, y descubres que Miquel Barceló forma y crea, subraya y tiembla y rocía y

colorea, caracolea y penetra, en este movimiento del mar en retirada; que él no trabaja sólo en el mar ni sólo en los mares y los océanos (es decir, su dulce espesor o su vaciado o su transparencia legible, que tan bien toca), pero también, y sobre todo, en este movimiento de la mar en retirada, que se lleva todos los mares y océanos y alumbrará así tiempo y desiertos, tan propicios al tiempo. Una vez más, la pintura y la escultura son ese recibir y anunciar que ya antes fueron, antes de ser desierto puro y tiempo repleto.

Una persona de semblante y tono proféticos me aseguraba ayer que hay pintores y artistas en los que reconocemos la *gran gesto*, es decir, en su trabajo y en las series y la continuidad de sus obras surge un registro y crece una osadía que lo abarca todo, que nada toma prestado del parloteo de esos maestros que a menudo se envuelven en humildad. Y es por eso por lo que esos artistas consultan con la inmensidad, con aquello que el mar más diminuto dejó tras su retirada, con las espirales de toda la materia antes de convertirse en calavera o en rostro, y con la rotundidad de las viejas montañas y de los entrelazamientos de la maleza; con el mundo, tan hermosamente vago aquí y tan preciso en la distancia. Miquel Barceló asume ese gran gesto; lo vemos en cada una de sus piezas y en la totalidad de su obra igual que imaginamos las profundidades del mar al sondear la superficie del agua frente a nosotros.

Son los remolinos con su obstinada forma de calavera o los cosos taurinos que forman también una espiral y lanzan su vértigo en un mismo incansable tormento, y la meticulosa arena de los cráteres que encuentra esa forma de *proyeta sombra* de los planetas. Y, por todas partes, las huellas grabadas en el aire-agua como un yeso primitivo, glóbulos imperceptibles y óvulos salvajes de por ahí que consiguen unas increíbles fecundidades; esos momentos en los que la materia granulosa e increíblemente estriada abandona la transparencia del agua y gira en unos accidentes puros e inocentemente barrocos.

El gran gesto de Barceló consiste en excavar en ese archipiélago en gestación, herencia del mar, tembloroso pasaje del mundo.

He visto como el frío mar en movimiento, en espera, en calma
Envuelve en su carne arruruz viejo y carne joven,
Como en una ofrenda, un peaje o un sacrificio del viento del sur,
Más calmo en su inmensa acogida y más sereno
Que ese cielo de noviembre en el que el buitre correteja al buitre.

Y así, cuando Miquel Barceló se apresta a poblar el crucero de una catedral con obras del mar, mezclando los recursos y los placeres cotidianos de quienes con el mar trabajan, con el pan o con el vino, con los puestos de los pescadores, los *marinianos*—¡ah!, se dirán: ¿qué es un mariniano?—Aquí lo confundo con el sargazo azul, o con un esturión marino, y con las criaturas de las profundidades perdidas en esta elevación, y los suelos rocosos de mármol viejo o esquivo purulento limpios de toda ambigüedad. Sí, cuando Barceló dibuja todo eso con la fuerza de sus manos, es agua lo que emerge y llena la nave, la catedral bajo el mar, dotándola de un nuevo espacio. Y nosotros vemos también aquellas otras pinturas desde la distancia, las pinturas que él ha arrancado de este archipiélago, las vemos como a través de láminas de agua, pero de agua de arena y de agua de aire; y es

entonces cuando comprendemos que su materia no está limitada por el marco o el borde del lienzo: no se puede encerrar el mar, fluye desbordando cualquier frontera. Y vemos, en un gran gesto, el desbordamiento de cada obra y, quizás, si estamos atentos, vislumbremos, en los límites de la meticulosidad y precisión del acabado de cada una de estas obras ese signo brusco que le dio origen y que dará a entender que *no ha terminado todo*.

Barceló está sumido en la tragedia geológica, en esta gravedad, sí, tanto como en esa sencillez tan humana que se ha enseñado a sí mismo. Una cosa trae la otra.

No ha terminado todo. Por ejemplo, que el desierto te abrasa y te congela a la vez, una verdad grata de decir y ardua de vivir para quien no pueda, que te mancha a la vez que te purifica, que te ensordece y te enseña a escuchar el silencio, que te muestra la vida oculta. En ningún otro lugar el sol surge tan libre, y quizás tan engañoso, como en las dunas heladas. ¿Quién sino el propio mar en retirada nos ha enseñado ese desierto tan poco frecuentado por nosotros? De nuevo, por ejemplo, ese tiempo que es un acantilado relleno de lugares ocultos y de reservas para quien de verdad quiera estar ahí, es decir, para quien de verdad quiera regresar al espacio—desde los abismos hasta las salinas al aire libre, desde las profundidades hasta las grandes extensiones—y representarlo fielmente. Y, ¿quién sino, una vez más, el mar, nos instruye sobre el tiempo?

Es así como Miquel Barceló pinta también historia, la encarnación de esas realidades más vertiginosas y sórdidas con las que, admitámoslo, nos sentimos cómodos, y el miedo de las aspiraciones más imperceptibles y elevadas—se podría decir, espirituales—que, como siempre, nos esperan. Un temor, más afilado que el obstáculo.

Y es así como pinta eso, cuando no lo esculpe o lo atrapa por sorpresa en sus cerámicas, es así como lo veo atravesar, caminar correr nadar volar anotar, esos archipiélagos, el encuentro catalán y las islas de hablar metálico, Mallorca: ¡ah!, dirán de nuevo, ¡ahá!, ¿qué es Mallorca? ¡Iba a confundir lo que hay aquí con las rocas fuera de Cartago y con el oleaje de Salvador de Bahía. Pero bueno, ¡usted mismo! confundase, por favor, está calculado, es deliberado. Y el pintor hace el gran gesto de la historia, con la sal del mar de Cartago derramada sobre las ruinas como un fertilizante de desolación o como el sacrificio de un maléfico viento del sur, y los acantilados de Bandiagara en donde el tiempo furtivo se esconde en las profundidades y, hacia el sur, más allá del desierto y del tiempo, todos esos idiomas conocidos como subsaharianos que igual podríamos llamar extra-temporales, que cruzarán el viejo océano y se perderán en la crecida salvajemente comercial y acabarán en los desolados *marigots* (pantanos) de nuestros recuerdos ardientes y compondrán, al otro lado, *sobre la otra cara de las aguas*, tantas y tan brillantes criollizaciones transportando y mestizando a sus dioses.

Todo archipiélago conduce al mundo y, de alguna ignorada, el archipiélago es el mundo.

Y eso es algo que la pintura nos permite, ciertamente, ver. Las actuales *pinturas* de Barceló nos proporcionan elementos y principios básicos, ensamblajes de materia primitiva amasados en remolinos autónomos, arrastrados hasta aquí como pensamientos errantes y transparentes, como soles gestantes, y los pulidos que comienzan a trazar realidades, y los primeros e inefables grabados de todo tipo de formas, claras y precisas, al temblar y al abrirse en su atmósfera acuosa. El naciente,

deviniente mundo de esas pinturas está tan realizado, o es, al menos, tan *realista*, como las enormes provisiones finales anegadas por la historia, por las rayas y los peces y los pulpos y las augustas vasijas ayer naufragadas y traídas en lento e ininterrumpido esfuerzo por un solo y poderoso empujón desde las profundidades de los mares a ese refugio de una catedral. Ese mismo gesto que tan vertiginosamente penetrara o perfeccionara el yeso de este material marino realizado aquí, casi rozando ligeramente la radicalidad de los nacimientos. En los espacios y en las historias del mundo, la pintura recompone su trama, comenzando, una vez más, a comprender sus abstractos mediante todas las aproximaciones que se mezclan con sus diversas realidades, y, seguro, viceversa. Aquí, el realismo más potente es compuesto y es imprevisto, y moviente como una retirada eterna. Con ello, la representación participará, al mismo tiempo, de la forma y de su expectativa, de las naturalezas y también de su devenir. Ya no reproduce literalmente ni hace copias fijas. Se arrastra hacia lo real y se deleita en ello como un nadador imperturbable. Eso es lo que Barceló dice.

Y tú intentas alcanzar esas masas de aire que van y, de pronto, vuelven. La ráfaga de aire te llena y te transporta. Notas el mar que se retira, llevándose todos los mares y los océanos, generando desierto y tiempo. Entonces, con el calor del tiempo inflándose de nuevo, el mar vuelve a desbordarse, ese mar, y entonces el aquí nos sumerge con su amenaza no expresada, como con el asfixiante monte bajo, con una altura sofocada, un laberinto frenético. Gritamos que la vuelta de la marea sea nuestro trocito de mundo, con nosotros derribados, un trocito del mundo-nuestro. Y es quizás entre otros y con otros, por el imperceptible esfuerzo de Miquel Barceló, de ese arte que es todo expansión y concentración de lo real, que logramos, antes de que sea demasiado tarde, algo que se parece más a una lucidez herida, hasta cuando el propio pintor se limita a las cosas más ordinarias, o más solemnes, de la existencia, para no tener que mostrar nada que pueda servir de ejemplo. Leemos todos esos desiertos en esos océanos, y el bosque en las arenas, y la fruta en el bosque. Aprendemos la forma adecuada de descarrio, y de Relación. Creo también que una de las constantes de los grandes artistas catalanes es su pasión compartida por la arena, por esa granular raspadura que les permite dar rienda suelta a lo elemental en el mundo y desafiar a la sombría eternidad.

Titiris son *alevines*, vendidos a granel en mercados o de casa en casa, muy apreciados para su uso en bluffs o accras.

Marinianos son peces de colores caribeños, como nuestros *couronnées*, *vierges* y *capitaines*, unas especies cuyo número se encuentra probablemente en disminución.

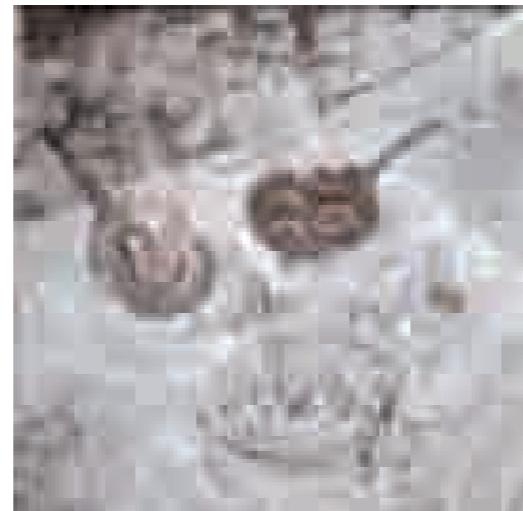
Foura Dogou Sangha, procedente, sin ningún tipo de comprobación, de los "Cuadernos africanos" de Miquel Barceló.

Smoke and Water, 1987



Humo

Barceló ha pintado agua, cristal y humo, interesado en la posibilidad de representar distintas formas de transparencia mediante la superposición de distintas capas de materia. Ver obras como *Fum de cuina* (1984) o *Smoke and Water* (1987).



Fum de Cuina, 1984



Infralitoral (2004)

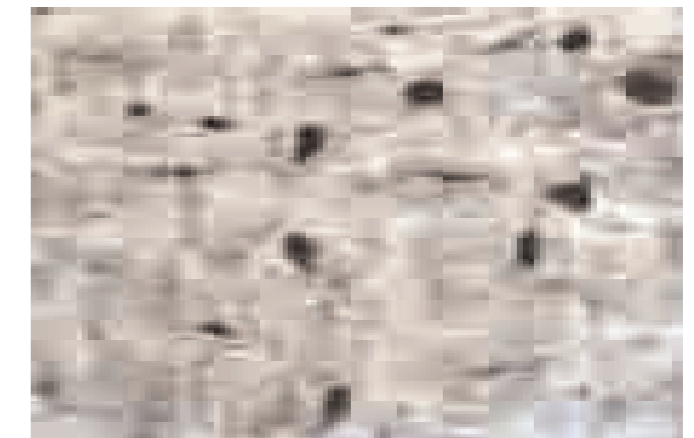
Pintura relacionada con *Encephalogramme de la mer*, y también de ese mismo año, que presenta conchas y caracoles entrevistados en un fondo matérico. Como es característico de su obra las imágenes surgen de la viscosidad misma de la materia, siendo a la vez fondo y figura, y sugiriendo también ideas de temporalidad, de organicidad y de posibilidad de significación.



Noir sur blanc sur Noir (Infralitoral), 2004

Técnica mixta sobre lienzo
200 x 300 cm

COLECCIÓN PARTICULAR. CORTESÍA DE LA
GALERÍA BRUNO BISCHOFBERGER, ZURICH



Encéphalogramme de la Mer, 2005



Arrajatabla, 2004
Técnica mixta sobre lienzo
284 x 351 cms
COLECCIÓN D'ERCOLE, ROMA

Le Choix des Moyens, 2005
Técnica mixta sobre lienzo
280 x 350 cm
GALERÍA BRUNO BISCHOFBERGER, ZURICH



Noir sur blanc sur noir sur blanc, 2004
Técnica mixta sobre lienzo
205 x 248 cm
COLECCIÓN PARTICULAR

Univalves, 2004
Técnica mixta sobre lienzo
66 x 81 cm
COLECCIÓN PARTICULAR. CORTESÍA DE LA
GALERÍA BRUNO BISCHOFBERGER, ZURICH

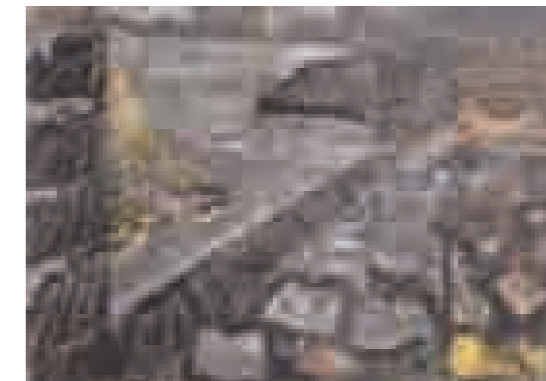




D'Ici de la, 2007
 Técnica mixta sobre lienzo
 235 x 285 cm
 COLECCIÓN PARTICULAR. CORTESÍA DE LA
 GALERÍA BRUNO BISCHOFBERGER, ZURICH

L

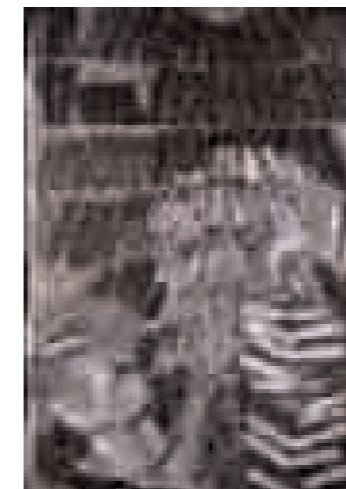
L'Amour Fou, 1984



Literatura

Desde que a principios de los ochenta pintara imágenes de bibliotecas en las que podían verse los libros de sus escritores favoritos (como Proust, Nabokov, Conrad, Montaigne, Scott-Fitzgerald, Gogol, Pessoa, Kafka, Baudelaire, Faulkner, Melville, Joyce, Rimbaud, Lezama, Poe, Borges, Stevenson, Dostoievsky o Verlaine) quedó de manifiesto la atracción de Barceló por la literatura. Ver obras como *L'Amour Fou*, *Bibliothèque a la Mer*, *Bibliothèque avec cigarette* (todos de 1984) o *Bibliothèque avec bougie* (1985). Mas adelante numerosos escritores han escrito sobre su obra, incluyendo los novelistas Paul Bowles, Hervé Guibert, Rodrigo Rey Rosa, Colm Toibin, Blai Bonet, John Berger, Biel Mesquida y José Carlos Llop; y los poetas Adam Zagajewsky, Andreu Vidal, Enrique Juncosa y Edouard Glissant. Barceló mismo es un buen escritor y ha publicado volúmenes de sus dietarios en francés y castellano.

Barceló realizó también unas esculturas de libros a principios de su carrera, y poco conocidas, que expuso en la Bienal de Sao Paulo en 1981.



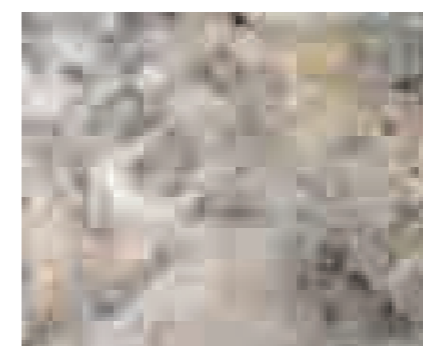
Bibliothèque avec Bougie, 1985

Le Nuage noir, 2002

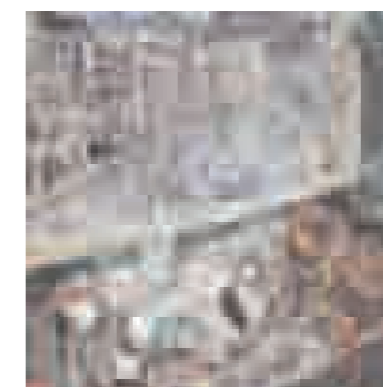


Lluvia

Tema frecuente de Barceló que proporciona a sus imágenes cierta melancolía además de referirse a la fuerza de la naturaleza y al paso del tiempo y los ciclos de las estaciones. Ver obras como *Tinta, vino, lluvia* (1984), *Saison des pluies 1 y 2* o *Le Déluge* (todas de 1990) o *Le nuage noir* (2002).



Le Déluge, 1990



Tinta Vino Lluvia, 1984

Materia

Barceló, que se ha declarado admirador de los paisajes lechosos poblados de objetos extraños del pintor surrealista francés Yves Tanguy, se ha referido a algunos de sus cuadros como fenomenologías de la materia. Su obra se caracteriza por su gran espesor matérico, trabajando con numerosas capas de pintura. En momentos distintos ha utilizado también distintos materiales como arroz, frutos secos, papel de periódico, algas o cenizas volcánicas

Acercaos. Es un magma informe y caótico. Una materia opaca y residual. Oscura, manifestándose desde su obscuridad, y rebelde. Es una materia terca e incoercible. Venida a la luz pero permaneciendo oculta, cerrada en su propia apariencia, en su brutalidad original. Conservando su estado puro, su orden magmático, su color de antes de subir a la luz. Acercaos. Nada vereís. Sólo la tiniebla. Sólo la tenebrosa profundidad de la materia. Sin sentido y sin orden. Sólo la materia en su puro no-ser, ininteligible y bruta. Pero no temáis. Aunque se mueva.

Aunque se mueva en ese movimiento lentísimo y denso, espeso, como el de la roca fundida y el metal. Haciéndose y deshaciéndose sin llegar a la forma, sin llegar a ser nunca figura. Sólo presencia sensible, materia prima. No tierra, ni fuego, ni aire, ni agua. Masa. Sin categoría ninguna. Sin diferenciación posible. Solo cambio y movimiento. Caos. U orden incomprensible. No es del orden de la realidad esta materia. No es de la materia de la realidad, esta materia. Sino anterior a ella, anterior a toda materia física. Anterior a cualquier posible contemplación. Anterior a todo y al tiempo.

¿A que viene aquí esta materia, fuera de tiempo, si no sostiene forma, si no da sentido a la realidad? Es su movimiento su substancia, su ser la acción. No es materia inerte, es materia en ebullición. Y es viva su naturaleza, aunque su principio parezca metafísico. Es materia pictórica. Es la substancia de una forma, de un *eidos* desplegándose, revelándose en la superficie de la tela. Recogiéndose y extendiéndose.

Configurando un mundo, con su orden propio, ajeno al nuestro e incomprensible. Donde alternan las sombras con la luz. La claridad con la tiniebla: los dos principios, poderosos y eternos, que luchan en la contienda, en el escenario del mundo. La materia rebelde y oscura y la forma aquiescente y luminosa

Forma de luz configurándose desde la tiniebla de la pura materia. Materia que, ahora, se recoge, se conforma, se concentra, se delimita. Emergiendo de ese fondo sin sentido y sin concierto.

Armonizándose, ahora, del caos material al cosmos de la forma. De la tiniebla a la iluminación. De la sin razón al entendimiento. De la nada a las formas de las cosas y a sus apariencias sensibles. Visibles y reconocibles, tantas hemos visto en semejante disposición. ¿Limitación de la realidad? ¿De las formas de la realidad? Esto es lo que se dijo del arte, de la pintura y la poesía : *imitatio, dispositio, elocutio*

Antoni Mari

'Mes tableaux sont de plus en plus noir et blanc. Moins de matière, plus radicales. Moins de matière mais juste. L'important c'est la conscience de la matière, peinture et ne pas sa quantité.'

Cuaderno Paris-Barcelona 20.11.04

Luis Meléndez

Meléndez donc c'est le seul peintre du monde à avoir peint des fruits d'acéra (cerise de Barbades), p.ex. Des fromages avec des formes bizarres comme le placenta d'un chameau, des morcillas - boudins. Si tordues comme des racines... Soudain, par terre un pois chiche ! comme des pépites d'or. Des petits bouts de papier froissé contenant des condiments, poivre, sel, peut-être...

Cuaderno 2000

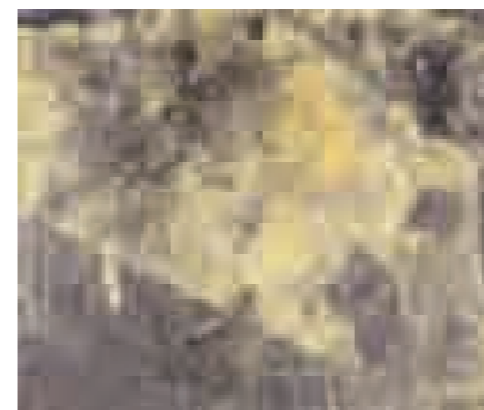
Memoria

Barceló est toujours présent dans ses tableaux. N'a-t'il pas dit: "Si je mets par exemple Shakespeare dans un tableau, je ne pens pas à Shakespeare, je pens à ma memoire personnelle de ce poète". C'est toujours sa memoire qu'il représente : memoire des musées qu'il a visité, des bibliothèques qu'il a fréquenté, des livres qu'il lit ou plutôt devore, de la mer qui l'a cerné, entouré toute son enfance et adolescente et vers laquelle il est retourné, des barques, des tables et chaises robustes paysanes, de la nourriture et de ses restes qu'il peint o colle sur ses tableaux. Il repend également le sujet classique du "peintre dans l'atelier".

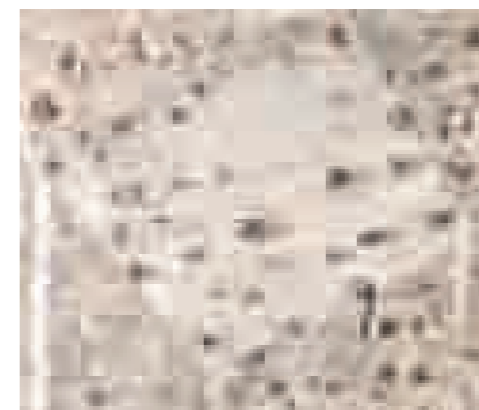
Robert Calle

Mesa

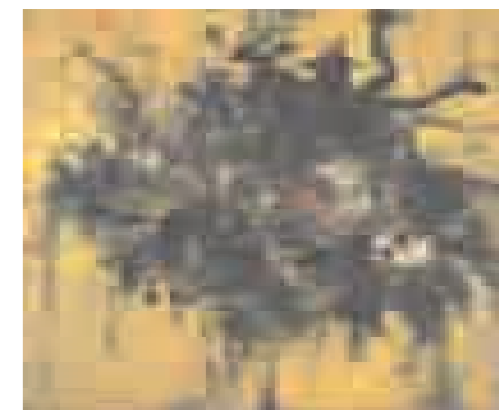
La mesa es uno de los grandes temas de Barceló, sobre todo a finales de los ochenta y principios de los noventa. Ver, por ejemplo, *Tinta, vino, lluvia* (1983), *Bodegón Perillos* (1984), *Taula amb productes europeus* (1988) o *Taula Digestiva* (1991). La imagen de la mesa subraya las posibilidades metafóricas y de la pintura y alude también a cuestiones metalingüísticas al tener el formato rectangular que tienen los cuadros. Las mesas de 1991, parecen referirse a las mesas de los mercados de fetiches en el Africa Occidental, y en los que se venden partes secas y ennegrecidas de animales con funciones mágicas y medicinales.



Bodegón Perillos, 1984



Taula Amb Productes Europeus, 1988



Taula Digestiva, 1991

Miró, Joan

(BARCELONA, 1896 - PALMA DE MALLORCA 1979)

Pintor español, asociado al surrealismo, y que vivió desde s segunda guerra mundial en Mallorca y es uno de los grandes nombres del arte del siglo XX. Figura fundamental durante los anos de formación de Barceló, como modelo de posibilidad de pertenecer a la escena internacional desde la isla. La estructura constelada de muchas de sus pinturas, las formas flotantes sobre un fondo del que forman parte, ha influido en Barceló, al igual que su tratamiento escultórico de la cerámica.



Mare Tranquilas, 2008
Técnica mixta sobre lienzo
235 x 375 cm
COLECCIÓN PARTICULAR

N



Naturaleza muerta

La naturaleza muerta, un género pictórico muy español, de Zurbarán y Sánchez Cotán a Goya y Picasso, pasando por Luis Meléndez, ha sido tratado con mucha frecuencia por Barceló, muchas veces a escala monumental. En su caso es una forma de subrayar la autonomía del cuadro y también sirve para ilustrar uno de sus temas predilectos, la transitoriedad de la vida. Además de los cuadros en los que vemos mesas, hay que referirse a la serie *In Extremis* de 1994.



In extremis II, 1994



4 Allumettes, 2006
Técnica mixta sobre lienzo
81 x 100 cm
COLECCIÓN PARTICULAR. CORTESÍA DE LA
GALERÍA BRUNO BISCHOFBERGER, ZURICH

Neo-Expresionismo

Movimiento artístico internacional que se desarrolla a finales de los 70 y principios de los 80, sobre todo en Italia, Alemania y los Estados Unidos (Francesco Clemente, Anselm Kiefer, Martin Kippenberger, Julian Schnabel y muchos otros), y al que fue asociado Barceló. En su momento, este retorno a la pintura se vio como un revulsivo frente a los rigores teóricos y formales del arte conceptual. Su momento álgido es la Documenta 7 de 1982.



Barceló, cuyos estudios en Mallorca han estado a menudo frente al mar, lo ha pintado una y otra vez, comenzando con las pinturas de barcas y de calas de Mallorca de principios de los ochenta como *Ahab* (1984) y *Les Rochers* (1984). Ya en esta década, Barceló ha pintado cuadros de fondos submarinos como *Grans fons submarí* (2001), o su superficie siempre cambiante como en *Marejadilla* (2001) o *Mer du Nord* (2002). También ha pintado las olas llegando a tierra, como hiciera Courbet, en obras como *Rebozo* (2001) o *Début de la tempête* (2002).

Desde los principios mismos de su carrera, Barceló ha dibujado – y también pintado, en obras de pequeño formato – peces, crustáceos y moluscos. En 1990 realizó numerosas ilustraciones con estos temas para *Libro del océano*.

Grans fons submarí, 2001
Técnica mixta sobre lienzo
300 x 400 cm
COLECCIÓN PARTICULAR



What a paradox!! The only way to recreate a wave, to make an equivalent to it is with paint at its most heavy and solid. Photography can't do it. Its gotten so it's impossible to see a photo of a wave Without thinking of aftershave, menthol cigarretes, instant coffee, cut-price holidays or the myraid other things it is used to advertise. So one must make it as a paint: paint so heavy that the white spume where air is embroiled with water seems like plaster. A wave is not just water on the beach, not just a (now all too) cheap metaphor for orgasm, it is sheer weight and bulk, blind energy, an a million marine creatures rushing to that other, alien world of sand and gasping air. Much as his fish paintings recall those of Manet so do his wave painting recall Courbet. The underlying drive is the same: to materialise again what one has seen and experienced –to make it real.

Tony Godfrey

Ópera

Barceló realizó el vestuario y los decorados para *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla para la Opera Comique de París en 1989. En 2003, realizó también los decorados para *Die Entführung aus dem Serrail* de Wolfgang Amadeus Mozart para el Festival de Aix-en-Provence.

L'ours Blessé:

Era un notorio devorador de focas.
Ha sido herido, quizá de muerte. Lo sabe. Sufre, se desangra, siente que muere, pero es peligroso todavía
Si muere, habrá muertos por placer; no solamente por el suyo propio.
Fíjate bien

Rodrigo Rey Rosa

Mer du Nord, 2002
Técnica mixta sobre lienzo
235 x 375 cm
COLECCIÓN PARTICULAR



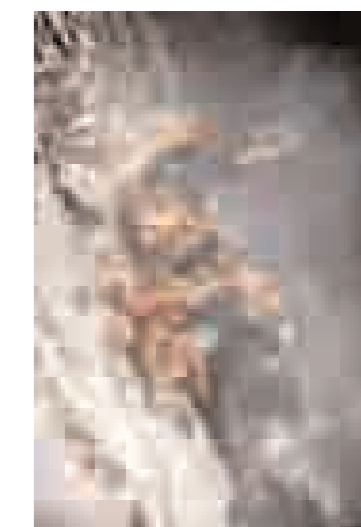
Paso doble

Espectáculo teatral producido por el Festival de Avignon en 2007 y que es una colaboración entre Barceló y el coreógrafo húngaro afincado en Francia Josef Nadji. Barceló y Nadji realizan en directo, con gran esfuerzo físico, un gran mural de barro que modelan, golpean o manipulan con diferentes herramientas. El espectáculo se ha presentado ya en varias ciudades, incluyendo Madrid, Londres, París y Nueva York.



París

Barceló vive y trabaja en París desde 1983, cuando empezó a trabajar con el galerista Yvon Lambert. París es la ciudad de los grandes museos, especialmente el Louvre y el Pompidou, y una de las ciudades más cinéfilas y literarias del mundo. París es también la ciudad de Delacroix, Courbet, Manet, Cézanne, Matisse y Picasso. Barceló escribe en francés además de en catalán.



Pez

'Depuis que je me souviens, j'essaie de peindre des poissons, comme Cézanne de pommes. Pas les poissons de poissonnerie mais ces vivants qu'on a en main éclatant de couleurs. Ceux de mon enfance qu'on en pêche plus.'

Cuaderno 8.2005

Pénétration

C'est la matière pressée dans la matière, et partout c'est un appel à ce que cette matière sa pénétre. Qu'elle se remplisse et se vide de sa texture même, de sa teneur glaiseuse ou visqueuse, de sa coulée ou de sa poussée. La bouche s'ouvre non pour parler mais pour dégorger la substance pensante émue et muette, que est la substance peignante, la substance étendue peinant à s'étendre et jouissant de s'étaler, de s'écarter, de toucher au grain de sa prope primitivité. Chez Barceló, la substance est tendue – ni *res cogitans*, ni *res extensa*, mais *res intensa* prise dans

Jean-Louis Prat y Jean-Luc Nancy

Picasso

Une ethnïe du Mali, les Bozo autrefois chasseurs comme les Dogons, des hommes de forêt, durent se transformer en pêcheurs au grand fleuve Niger. Pour cela ils transformèrent ses outils de chasse : cages d'oiseaux, arcs, flèches, lances... en engin de pêche. Comme si on pêchait le saumon a la carabine ou on chasait des perdreaux à la mouche... Picasso, et c'est peut-être la 2^{ème} grande leçon que j'ai eu de lui, utilise ce qu'il sait de la sculpture à ses tableaux ce qu'il transpasse aux lithographies qui l'emmènent aux xylogravures ou encore linos qu'il découpe, et monte comme il soude le fer qu'il ramasse aux décharges. Le plâtre sert de liant, de colle. La peinture aussi est une forme de colle. De Tiziano avec des pieds égyptiens. Des petites figurines ibères avec le sourire des brunettes de Goya. En Afrique, j'ai souvent pensé à Picasso qui n'y fut jamais. L'Art nègre je connais pas non plus, je ne le connaissais pas plutôt. C'est seulement après m'y avoir assis dessus, après longue utilisation qui m'est apparue comme un ensemble stetyque et non comme le ramassis de fragments qui nous montrent nos musées fascinés, qu'un masque banana du XIX ressemble tant à un Picasso de 1930 qui ne l'avait jamais vu, évidemment s'il l'avait vu, ils ne se ressembleraient pas de tout.

26.III.04 Paris

Pintar

Cada día que no puedo pintar queriendo es una tragedia. Cada vez que pinto, también. Pero una tragedia distinta, un desastre más bien, pero al menos estoy obligado a pintar. Todo consiste en repintar. Borges decía que ya no leía nada, que sólo releía. Uno siempre repinta. Nunca pinto mejor que cuando me están esperando en otra parte. Un sistema infalible para pintar con provecho es tener otra cosa urgente que hacer. Hace años que me di cuenta de que pintaba mejor si se suponía que tendría que estar cocinando para mis amigos, o cuando mi ausencia inexcusable evitaba que empezara algún banquete en el que hubiera tenido que hablar, por ejemplo. Entonces, con frenesí y con cierto malestar exquisito empiezo cuadros sin esperanza y sin preocuparme de acabar los anteriores, como una especie de huida hacia adelante, con la ligereza inquieta con la que dibujaba obscenidades en mis cuadernos escolares durante las clases.

Fragmento de la conferencia del 23 de octubre en la Universidad de Oviedo, la víspera de recibir el Príncipe de Asturias de las Artes de 2003

Pintura

La pintura de Miquel Barceló es como un producto inconsciente de la naturaleza, una fuerza irracional obscura y desconocida que impele a obrar y que acaba y perfecciona lo que la conciencia había iniciado. Síntesis de la cultura más delicada y de la naturaleza más agreste. Un concierto campestre en un campo de desperdicios y una voluntad furiosa que quiere conciliar y armonizar antagonismos: el concierto envilecerse y perder lo que tiene de sutil y de culto; los desperdicios se ennoblecen pierden su naturaleza degradada y devienen categoría estética. Sólo una contradicción infinita puede mover a la voluntad a atemperar tan alejadazas y enemigas presencias.

Antoni Mari

Prado

Vuelvo al Prado como un animal al abrevadero o como un insecto al charco, bebo de estas espesas aguas oscuras que alimentant y contemplo mi reflejo movedido sobre el rostro imperturbable sereno de estos santos, reyes y vírgenes que son pintura y que tal vez nunca fueron más que pintura.

Doce artistas de vanguardia en el Museo del Prado. Ciclo de conferencias celebrado en el Museo del Prado entre el 24 de octubre 1989 y el 6 de febrero 1990 bajo la dirección de Francisco Calvo Serraller.

Proceso

'Depuis une dizaine de jours qu'on est à terre , je peins sans cesse. Ces tableaux muets, autistes, de plus en plus noir et blanc. Alors, je suis dans un état similaire : je ne parle pas, je n'écris rien, je ne fais rien d'autre que la peinture, ou attendre la peinture.'

Cuaderno 2002-03

'La jalousie, le dépit, ces sont des émotions stériles pour ma peinture mais peut-être pas la colère qui provoquent. Pas tout à fait la colère : mala leche, mauvais lait, en état active – je veux dire que cet état d'âme particulier du mauvais lait n'est pas passif, comme du mauvais sang mais suppose et présuppose une action. Une qualité de l'action.'

Cuaderno 9.3.02

Pulpo

Plongeur sous-marin à Majorque, voilà qu'un pulpe lui siffle un tourbillon d'encre dans ses pattes palmées d'homme-grenouille en aveuglant son masque, ça ne fait pas un tableau, mais ça fera un. la *coagitatío* de son intensité.

Hervé Guibert

R

Rovegavoreres (1992)

En 1992 después de una serie de cuadros de imágenes muy densas, Barceló pinta unos cuadros vacíos con gran cantidad de materia en los bordes como si sus imágenes se hubieran centrifugado. Esta idea de limpieza se repite en el 2005, cuando pinta cuadros que parecen ser el resultado de una marea negra o un cataclismo como *Azomir* o *Index=Sutures*.



Rovegavoreres No. 1, 1992

S



Memorial Soup, 1987

Sopa

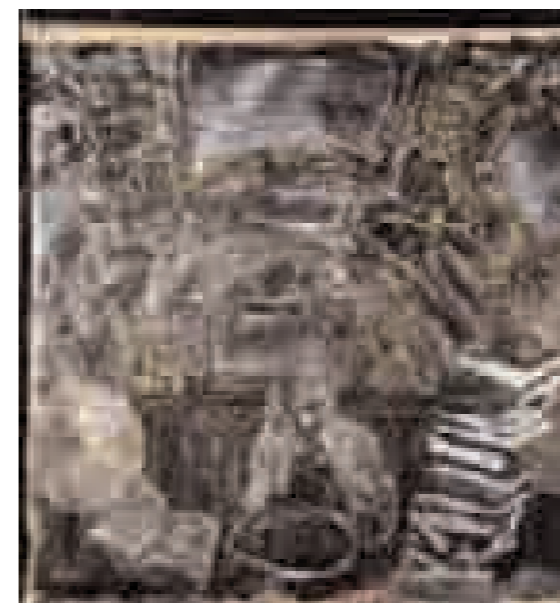
La sopa (*Sopa marina*, 1984; *Sopa de Europa*, 1985 o *Memorial Soup*, 1987) es uno de los primeros grandes temas de Barceló y con el que se refiere sobre todo a las pinturas de Jackson Pollock, a las que ordena de alguna forma dibujando una elipse sobre el caos matérico, pero también al peso de la tradición de la que uno se alimenta. Ver también *La mirada nutritiva* (1984) o los cuadros de cocinas y restaurantes chinos de mediados de los ochenta.

D.D. Per mi. Aquesta sopa és un moviment del temps on penetra el pintor.

M.B. Els temes autobiogràfics han desaparagut en la seva representació evident, però, fatalment, el quadre resta el retrat del seu temps i dels seus límits, és la consciència que en tens.

Aquella frase "el temps també pinta" és del tot exacta. Treballes amb la teva mort i alhora contra ella.

Entrevista de Démósthènes Davvetas a Miquel Barceló



Sopa de Europa, 1985



Sopa Marina, 1984



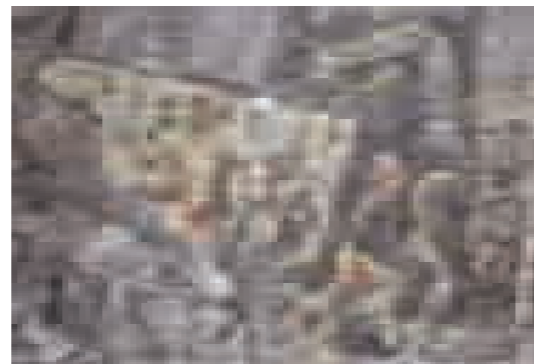
Djoliba (riu de sang), 2009
Técnica mixta sobre lienzo
227,5 x 258,5 cm
COLECCIÓN PARTICULAR



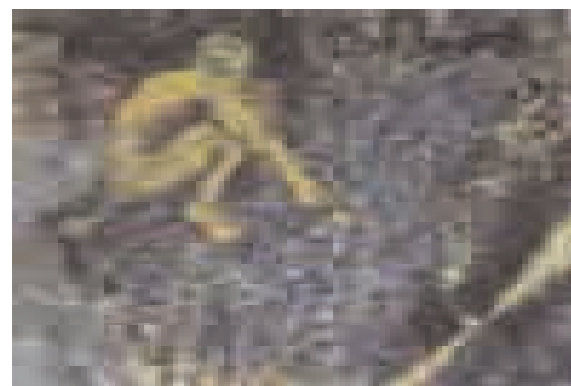
Atelier avec six Taureaux, 1994

Taller

El tema del artista en el taller es, también, uno de los grandes temas de Barceló, y que hereda de dos de sus figuras más admiradas Gustav Courbet y Pablo Picasso. Ha sido tratado por Barceló en diferentes momentos, en primer lugar a principios de su carrera en obras como *El pintor damunt el cuadro*, *Hamlet* o *Peintre peignant le tableau* (todos de 1983), y después a principios de los noventa en obras como *L'Atelier aux sculptures* (1993) o *Atelier avec six taureaux* (1994). Estas obras sugieren que los cuadros incorporan los procesos y las energías invertidos en su creación.



Hamlet, 1983



Peintre peignant le tableau, 1983



Tàpies, Antoni

(BARCELONA, 1923)

Pintor español que junto a Picasso y Miró puede considerarse una influencia definitiva en la obra de Barceló. Tàpies crea una obra abstracta de gran espesor matérico y tendencia monocromática, poblada de *graffiti* y signos peculiares, que surgen tanto de la experiencia de nuestra vida urbana como del pensamiento oriental. También son característicos sus *collage* con objetos y materiales de uso cotidiano y sus *assemblages*, esculturas realizadas con objetos encontrados.

Tintoretto

...Tintoretto quand même ! Le ciel rouge, le Dieu plongeur dans sa propre éclaboussure de lumière, l'artiste tirant le rideau sur la scène...

L'eau ou vapeur fantomatique qui se déverse et coule sur tout le tableau de la découverte du corps de S. Marco. Les rayures comme de J. Johns. La mer noire avec les corps enveloppes de grosses étoffes rouges, vertes, jaunâtre trois ou quatre grosses taches de couleur sourd dans la barque sur la mer noire d'encre avec une douzaine de coups de brosse en diagonale pour indiquer la vague. Les longs coups de pinceau jaunes ou carmin sur la peinture fraîche pour les costumes.

Cuaderno 5.7.2002



Termitas

En el País Dogón, en 1993 y 1994, Barceló dejó papeles y cuadernos encima de termiteros para aprovechar los agujeros que después causarían las termitas. De ahí surgen dibujos como *Fil bleu* o *Le marche des chevres* (1994), o cuadernos como *Le livre des trous* (1993). Los agujeros sirven después para desarrollar imágenes de cráneos, frutas, vasijas o sexos, subrayando la acción del tiempo y los ciclos vitales.

Toros

En 1990 Barceló pinta una serie amplia de tauromaquias, un tema tratado antes por Goya y Picasso, y que incluye obras como *Faena de muletas*, *La suerte de varas* o *Ad Marginem*. Estas pinturas se presentan en la galería Bruno Bischofberger de Zurich al año siguiente y se recogen en el libro *Toros*, con introducción de Rodrigo Rey Rosa.



La suerte de varas, 1990

V

Vanitas Circus (1984)

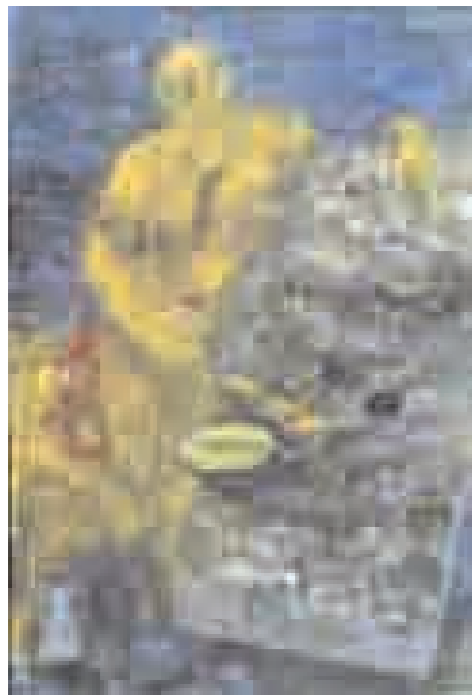
En esta pintura de forma apaisada y rectangular se intuye una mesa a partir de una serie de cosas, una al lado de la otra, que forman una elipse. Desde la parte superior izquierda –y siguiendo la elipse hasta volver aquí– nos vamos encontrando con la mondadura de una naranja con el cuchillo utilizado para cortarla, una botella de vino tumbada, y derramando sus contenidos sobre un libro abierto, sobre el que, a su vez, se apoya el codo de un hombre joven durmiendo. El humo de las colillas abandonadas en un cenicero se eleva sobre el rostro del durmiente, al lado de dos rodajas de melón, un plato de sopa, dos huesos perfectamente mondados y una liebre muerta. Esta pintura se reproduce por primera vez en el catálogo de la primera exposición institucional de Barceló organizada por el CAPC de Burdeos – y que viajó a Madrid y Boston – al lado de un soneto de Góngora sobre la brevedad engañosa de la vida.



Vanitas Circus, 1984

Venecia

Es bien conocido el interés de Barceló por los grandes artistas venecianos, como se hace explícito en obras como la titulada *Giorgione a Felanitx* (1984). Probablemente, sin embargo, el artista veneciano que más interesa a Barceló es Tintoretto, uno de los más grandes desestabilizadores del plano visual tradicional y demolidor de las imágenes de la pintura clásica renacentista. Sus escenas complejas, con grandes masas en movimiento, están tensadas por una gran proliferación de fuerzas centrífugas y centrípetas, además de por personajes en escorzo o de perfil, muchas veces alargados o encuadrados fragmentariamente. Está claro que para Tintoretto la verdad de una imagen está más allá de la posibilidad de la verosimilitud realista. La luz que estalla alrededor, y en contraste, de grandes espacios sombreados funciona en su obra, también, como un elemento que favorece la profundidad, la teatralidad y la sensación de energía espacial, dándole al conjunto un aire de fantasía visionaria. Todos estos aspectos son especialmente evidentes en las obras que se conservan en la Scuola di San Rocco en Venecia, de enormes formatos y aliento épico. La pintura de Tintoretto parece también especialmente rápida y emocional, fruto de una retórica gestual efectista y melodramática, que surge tal vez de un sentimiento de *horror vacui* y una consciencia de lo temporal que también caracteriza la obra de Barceló, sobre todo en sus obras de primeros de los ochenta.



Giorgione a Felanitx, 1984

W

Warhol, Andy

(PITTSBURGH, 1928 – NUEVA YORK, 1987)

Pintor norteamericano que Barceló conoce por mediación de Bruno Bischofberger a mediados de los ochenta. Warhol pinta su retrato a cambio de una de sus obras, algo que acostumbra hacer con los artistas jóvenes cuya carrera está en un momento ascendente. Barceló le considera uno de los últimos grandes retratistas, junto a pintores posteriores como Julian Schnabel o Francesco Clemente, e inspirándose en él, pinta una serie de retratos, en su mayoría a principios de los noventa. Warhol pintó sobre todo personajes famosos cuyas imágenes eran ya icónicas, mientras que Barceló ha pintado a algunos de sus amigos en Europa –Paloma Chamorro, Castor Seibel, Evgen Bavcar, José Manuel Broto o el más reciente que aquí se presenta del coleccionista italiano Stefano d'Ercole–, y en África –Ogobara, Amon, Baisenbé o Amahigueré–.

Mandala, 2008

Técnica mixta sobre lienzo

235 x 285 cm

PROPIEDAD DEL ARTISTA



Zelete

Legendario lugar nocturno de la Barcelona *underground* de los setenta, que estuvo situado en el Carrer Argenteria, y en donde actuaron grupos musicales como Pau Riba o la Orquesta Mirasol, que dieron lugar al llamado *Roc catalá*. Frecuentado por artistas como Barceló, quien vivió muy cerca del local a finales de esa década y principios de los ochenta, cuando se le empezaba a conocer a nivel nacional e internacional. Barceló se trató esos años con Nazario, Javier Mariscal, Ferran Garcia Sevilla, Lluís Claramunt o Xavier Grau.

Zaguán

El mismo Barceló, como cualquier artista inteligente, pasa la mayor parte del día mitad dentro, mitad fuera de los mundos que crea. Pero también pasa largos intervalos encerrado en su taller. Nada le caracteriza mejor que una foto suya dentro de una de sus enormes tinajas de barro: mira la cámara como un niño, dando a entender que quizá esté encerrado corporalmente en su obra, pero que su mirada es libre y se dirige hacia fuera. Esta posición del artista mitad dentro y mitad fuera de la obra me recuerda otra costumbre de Borges: su uso de la palabra "zaguán", tan peculiar y difícil de traducir, que casi, pero no del todo, significa "umbral". En muchas casas de Buenos Aires es la parte que está abierta a la calle pero sigue perteneciendo al hogar. Barceló, que alterna su vida en el taller con la escritura frecuente de sus diarios y numerosos viajes, se mueve siempre entre el mundo de la pintura y las palabras, entre lo interior y lo exterior. Toda su creación, ya sea en forma de escritura, pintura, cerámica, escultura o dibujos, puede verse como un *Bildungsroman*: un empleo de las energías cotidianas que le conducen a una experiencia de inmersión en sus materiales, y a la vez a tomar distancia y a reflexionar; que le llevan, de hecho, al "zaguán" de su vida.

Dore Ashton



Trois crânes de cheval
et un de mulet, 2000
Les Rairies
67 x 44 cm
COLECCIÓN PARTICULAR



Grand pot avec crânes
sur 1 face, 2000
Cerámica
115 x 98 cm
MUSEU D'ART ESPANYOL
CONTEMPORANI, PALMA.
FUNDACIÓN JUAN MARCH



Grand pot de têtes de cheval, 2000
Les Rairies
COLECCIÓN PARTICULAR



Vase des Vases VIII,
2001
Vietri (Italia)
Ø 28 x 54 cm
COLECCIÓN PARTICULAR



Poissons blancs avec 2
Hameçons VIII, 2001
Vietri (Italia)
33 x 65 cm
COLECCIÓN PARTICULAR



Banyes i Forats (Cornes
et Trous), 2006-2007
GBB 18298
198 x 262 x 50 cm
GALERIA BRUNO
BISCHOFBERGER, ZURICH



El Cul dels meus Cavalls, 2007
80 x 45 cm
COLECCIÓN PARTICULAR

ENGLISH TEXTS

EVER since the first Venice Biennale, held in Spring 1895, many changes have taken place that have left their mark on the history of international contemporary art, thus ratifying the status of the event as one of those seminal forums where tendencies and movements of all kinds have showcased the various visions and formulations signposting the evolution of art over its many editions.

That is the reason why, in response to the call launched by the Venice Biennale, whose 53rd event bears a title with such a global connotation as *Fare Mondi - Making Worlds*, the Spanish Pavilion adheres to a rigorous and serious proposal lending us the occasion to rediscover the work of Miquel Barceló, one of the most outstanding artists Spain has given to the world. The selection of works by the curator Enrique Juncosa mirrors the integration and/or “globalization” of influences so characteristic of Barceló, culled from Africa, the Mediterranean and Europe.

In the conviction that the present edition will continue its invitation to reflect from a truly plural and vital perspective, the proposal elaborated this year at the State Secretariat for International Cooperation at the Spanish Ministry of Foreign Affairs and through the Directorate of Cultural and Scientific Relations at AECID (Spanish Agency for International Development Cooperation), presents an artist fully devoted to the most truthful and constant engagement with a body of work in which his motivation and devotion are materialised with a maturity and power that are internationally recognised.

Determined to ensure the success of Spain's latest participation in one of the world's most important contemporary art events, I wish to end this brief foreword by thanking SEACEX (State Society for Spanish Cultural Action Abroad) for its invaluable support to this project. My wish is to extend this newly established collaboration to many other events, thus expanding, reinforcing and consolidating the presence of Spanish artists in major international circuits.

Soraya Rodríguez

State Secretary for International Cooperation

THE 53rd Venice Biennale, one of the world's most internationally acclaimed contemporary art events, already over one hundred years old, has been conceived under the title *Fare Mondi - Making Worlds*. This showcase for the visual arts is taking place in the midst of a context defined by a global paradigm shift. However, its curator Daniel Birnbaum has announced that it «shall not react exceptionally,» although it will be «closer to another economy» that eschews «precious objects». The 2009 Biennale, the most comprehensive in the history of the event, will feature the participation of 77 countries, a fact inviting us to reflect on culture as an integrating form of expression of the international community.

Spain has always taken part at this Biennale in the conviction that it is an instrument for the projection and recognition of Spanish artists abroad, as well as a means of internationalising our culture and reinforcing the action of our public diplomacy. Over the years, the Spanish Pavilion in the Giardini di Castello has hosted a myriad of artists, styles and manifestations, yet all sharing the common denominator of the avant-gardism and excellence of the most characteristic Spanish art creation of each given moment.

The list of artists invited to this 53rd edition includes many international recognised names, like Miquel Barceló, alongside practitioners from countries that are newly arrived to the international art circuit. Simply titled «Miquel Barceló,» the exhibition at the Spanish Pavilion revolves around subject matters that are constants in the work of this Mallorca-born artist, like sea foam, African landscapes or primates. The curator of the show, Enrique Juncosa, director of IMMA (Irish Museum of Modern Art) in Dublin, has selected recently created large format paintings offering an overview of Barceló's work since 2000. The selection of works explores their evolution and creates a profound and expressive *mise en scène* of a creator who unquestionably ranks among our most international artists.

This great artist came to prominence in another biennial – the Sao Paulo Biennale, in 1981 – as well as in the Documenta of Kassel in 1982. His work is now on display in the world's major museums and art centres. Barceló was the first living contemporary artist to exhibit at the Louvre Museum, with his watercolours illustrating the

Divine Comedy. He has also left an indelible mark on the dome of the theatre of the Mercat de les Flors in Barcelona, in the chapel of Saint Peter in the cathedral in Palma de Mallorca, and most recently, on the dome of the Human Rights and Alliance of Civilisations Chamber at the United Nations headquarters in Geneva.

Barceló's world of painting is a source of wealth and intensity that has contributed decisively to the international dissemination of Spanish art from recent decades and has inspired new paths for young practitioners. As he has said: “My painting is just the opposite of the virtual – it is the thing itself. There is nothing hyperrealist to it. It is painting that creates the reality. The response of the matter-support with the image it presents, and no longer represents.”

This narrator in search of the intensity of “what is not,» is a creator of universes and planets, to borrow the words used by some critics when describing the various phases in the construction of the dome of the Human Rights and Alliance of Civilisations Chamber in Geneva. Throughout his trajectory, the *homo faber* coined by the biographer Dore Ashton has maintained his instinct for innovation and an impassioned investigation into the techniques and tools of art creation. That is the reason why Miquel Barceló was distinguished with the 1986 National Visual Arts Prize of Spain, and in 2003 with the Prince of Asturias Arts Prize.

Fully convinced that the participation of Barceló at the Venice Biennale lives up to the expectations created, I would like to express my most sincere gratitude to the State Secretariat for International Cooperation and to AECID (Spanish Agency for International Development Cooperation), as well as to SEACEX (State Society for Spanish Cultural Action Abroad), for injecting new life into the dissemination of Spanish culture at this event. A debt of gratitude that I wish to extend to the Spanish Embassy in Rome for their work and commitment, as well as to all the individuals who have enabled the materialisation of this extraordinary discourse at the Spanish Pavilion, furnishing the Biennale with the construction of the universes and worlds of Miquel Barceló.

Miguel Ángel Moratinos

Minister of Foreign Affairs and Cooperation of Spain

A

África

In 1988, Barceló and a group of friends crossed the Sahara desert through Algeria to Mali. Once there, they stayed for a period of time in the town of Gao on the banks of the river Niger. The trip lasted six months and was the start of his fascination with Africa, to which he has returned almost on an annual basis ever since, spending long periods in the city of Ségou. Here he has made a lot of work on paper (drawings and notebooks). Since 1992, he has a house in the village of Sangha, at the top of an escarpment near Bandiagara, in the Dogon Country (in the south of Mali). The immensity of the semi-desert landscape, where a point in the distance could be anything from a plant to a rock, a goat, a person, a land rover... coupled with the consciousness of being this simple point, seem to create a scenario conceived by Barceló in pictorial images often grounded in the viscosities of the matter itself with the drawing often being secondary. The landscape of the Dogon Country, until recently only represented in drawings, is the theme of some of his latest paintings like *Dogon 1* and *2* (2008).

African themes are also the subject of two books published by his gallerist Bruno Bischofberger, *Miquel Barceló in Mali* (1989) and *Ce que vous cherchez il y en a* (2005), besides several exhibitions, *Miquel Barceló: Tekeningen van Mali* (Rotterdam Konsthall, 1993); *Miquel Barceló: Impressions d'Afrique* (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1995); and *The African Work* (Irish Museum of Modern Art, Dublin, 2008, and Centro de Arte Contemporáneo, Malaga, 2009).

En una entrevista a «El País», Miquel Barceló deia: –Sobretot en tornar d'Àfrica em vaig adonar que havia canviat fins i tot físicament. M'havia passat alguna cosa, i en vaig romandre impressionat. Però això no es pot explicar. Com això d'estar en el desert

Blai Bonet

Augieras, François

(ROCHESTER, NEW YORK, 1925 – PÉRIGUEUX, 1971)

A French writer and painter, admired by André Gide and Marguerite Yourcenar, who lived for long periods of time in western Africa, including Mali. His largely autobiographical work combines mysticism with a provocative pantheistic and transgressive eroticism. Noteworthy among his narrative output are *Homme ou l'essai d'occupation*, *Le voyage des morts*, *Un voyage au mont Athos*, *L'apprenti sorcier* and *Le vieillard et l'enfant*. Since he discovered Augiéras' timeless work at the end of the 90s, Barceló has been collecting his paintings. Augiéras' literary work has recently begun to be translated into English and Spanish. One of his translators into Spanish is the Guatemalan novelist Rodrigo Rey Rosa.

See also the text by Paul Placet, Augiéras' friend and executor, in this catalogue and an extract from one of his literary works chosen by Barceló.

B

Bischofberger, Bruno

Art dealer and gallerist from Zurich, Switzerland, who has represented Barceló since 1984. Bischofberger was one of the primary movers of contemporary art in the 1980s, working with Andy Warhol, Jean-Michael Basquiat, Francesco Clemente, Julian Schnabel, Jiri Georg Dokoupil, Ettore Sottsas and Enzo Cucchi. He is also a major collector of contemporary art and decorative arts.

Bowles, Paul

(NEW YORK, 1910 - TANGIERS 1999)

An American writer and composer who was married to fellow writer Jane Bowles. He lived in Tangiers for 52 years where he attracted many illustrious visitors including Djuna Barnes, Truman Capote, Tennessee Williams, Allen Ginsberg and William Burroughs. Among his outstanding works are *The Sheltering Sky*, adapted for the big screen by Bernardo Bertolucci, *Let it Come Down and The Spider's House*. Miquel Barceló illustrated Bowles’ novella *Too Far From Home*, narrating the adventures of a US painter living in Mali.

Paul Bowles m’éccrivait qu’en bateau, dans sa cabine ou sur le pont entre N.Y. et Ceylan ou les Indes. Depuis qu’il n’y a plus eu des gros bateaux il a cessé pratiquement de voyager et aussi d’écrire, presque. Je n’écris qu’en avion et encore, je dors si je peux, j’ai toujours sommeil en retard depuis des années, je crois !

Cuaderno 8.7.2002 Paris-Madrid

‘Querido señor Bowles, Aunque usted no escriba más, yo seguiré dibujando mis gouaches por las tardes sobre el techo de mi casa de Sangha. Viendo la duna que se aleja como una serpiente hacia el Norte. Como uno de sus personajes, pasaré mis diarreas con dignidad, esperando envejecer como usted desde la vida real.’

12.1994

Bulls

In 1990 Barceló painted a large series of tauromachy, a theme previously addressed by both Goya and Picasso, including works like *Faena de muletas*, *La suerte de varas* and *Ad Marginem*. These paintings were presented at Bruno Bischofberger’s gallery in Zurich the following year and also in the book *Toros*, with a foreword by Rodrigo Rey Rosa.

Berger, John

(NEW YORK, 1910 - TANGIERS 1999)

J.B. est venu – en moto depuis les montagnes – à l’atelier de Paris poser pour un tableau. Après des essais sur pierre lithographique (il y avait comme une relation d’affinité et de taille entre cette grosse pierre épaisse de 30 Kg et sa tête…) on s’assit devant et derrière le chevalet, j’écoutai plus que je ne peignai. Quand ç’a commencé à devenir intéressant, on ne parlait plus. La peinture prenait déjà un aspect minéral. J.B. avait un regard différent en silence, comme quelqu’un qui suit des yeux une ligne courbe qui le remplit de plaisir : une hanche, le bord d’une poire, le dos d’un chien, un ventre…

J’ai essayé d’attraper cela avec ce bleu gris vif si spécial, avec le point aigu de la prunelle… Deux flaques dans cette masse de pierre fissurée, animée au sommé avec ces herbes folles des cheveux drus, blanc, du même blanc que les poils du gorille albinos de Barcelone. À la fin, pour mémoire, comme qui signe une reddition – comme chaque signature sur chaque tableau- j’ai tracé verticalement à sept doigts du visage à gauche, au bord du cadre, une fine ligne sinueuse.

24/2/2005

C

Cathedral

In 2007, Barceló completed the enormous ceramic murals and stained-glass windows for the Chapel of St Peter in the Cathedral of Palma de Mallorca, to the right of the high altar. He borrowed his inspiration from the miracle of the loaves and the fishes. Replete with images (fish, crustaceans, waves, palm trees, bread, even monkeys…) and accidents (cracks, folds, holes…) chaotically and dynamically held together, the murals seem like living material that keeps on generating images. Ceramic, inasmuch as material, remits to the early Mediterranean cultures in the context of a cathedral in early gothic style, but with baroque and art nouveau elements—it contains a baldachin by Antoni Gaudí and other decorative creations by Doménech and Montaner, two other *modernista* architects from Catalonia.

The cathedral rises above the sea and pines for it; a

chasm opens between the sky-blue waves and the dray land. The cathedral wonders about the hidden life. The cathedral is dry and lofty, touching the clouds; it might seem snobbish in photographs, preoccupied with the sky. In truth it wants to know more about the sea, to meet it, greet it. To swim

Adam Zagajewsky, Jablonka Gallery, Colonia, 2006

Ceramics

While in Mali in 1995, a tremendous wind blew up and lasted for various days, preventing him from working and covering absolutely everything in dust. During this time Barceló decided to start moulding clay, imitating the locals who still build with adobe. His first terracotta works, including portraits like *Amo* or strange surrealistic skeletal figures and craniums like *Pinocchio Mort*, date from this time. Once back in Europe, he studied techniques of working with ceramic, first in a workshop in Mallorca, and then in others in France and Italy. Soon ceramics moved to a more central place in his production. Rather than decorate traditional forms, as is often the case, Barceló prefers to work with sculptures without any functional use. In 1999 he had his first exhibition of his ceramic production at Fundació Joan March, Palma de Mallorca and Museu de la Ceràmica, Barcelona. As of the moment, the height of his practice in this medium is the Chapel of St Peter in the Cathedral of Palma de Mallorca.

In 1987, Barceló had used images of ceramics in paintings like *Sístole diástole* or *Euroafrisia*.

Chauvet

The Chauvet Cave in the south of France was discovered in 1994 by Jean-Marie Chauvet, and soon regarded as one of the most significant pre-historic art sites because of the age and quality of its images, including bears and lions. With one exception, the paintings date back between 30,000 to 33,000 years. Barceló visited them, as he has done with other caves like those in Altamira, drawn by the origins of painting and the symbolic relations that humans have established with images since time immemorial. At the beginning of the 1990s he created paintings with relief, such as *L’Atelier aux sculptures* (1993), which to some extent imitated the irregular surfaces on which one would have painted in caves. His *La Grotte* dates from 2002.

D

Dogón

Dogon Country is the central plateau region in the south of Mali, near the border with Burkina Faso. To this day it is still a remote area difficult to reach and for many years it was cut off from the rest of the world, without any strong influences from either Islam or France, the foremost European colonial power in this part of the world. As a consequence, the Dogon people have maintained their complex animist religion and many of their ancestral customs intact. Their cosmovision was studied in-depth by the French anthropologist Marcel Griaule. The Dogons are excellent sculptors and their wood carvings are widely considered the best in primitive African art.

Dome

In 1986, Barceló painted the dome of the lobby in Mercat de les Flors, the former flower market in Barcelona now converted into a theatre. This was to be his first major public commission. His work here is a kind of whirlpool with a great perspective of rising depth. Later, in 2008, Barceló also painted the enormous dome of Hall XX at the UN in Geneva. This multicoloured vault with hanging stalactites is at once an image of a magmatic sea and the roof of a cave. The work offers a plethora of angles of vision, underscoring the function of the space where it is contained. The image of the dome seems to have been developed from paintings like *Marejadilla* (2002).

Desert

El desert només vol existir per a qui vol anar a viure-hi sense fer-ne comptes, a deixar fer el qui sap.... I el qui sap és aquell que vol ser a un altre lloc i se conforma a fer-s’hi camí: no fuig d’enlloc, no d’un sistema, de res, ni de ningú: va cap a un camí, i és un desert, que és el desert.....

Blai Bonet

Cracks

In 1987, Barceló painted a series of works with cracks, wrinkles and holes, for instance *The Crack Up* or *Long Island Crab*, an ironic statement on minimalist painting, plumbing the metalinguistic aspects of the medium, and also on the advice he received as a student when he was told what themes to avoid. That same year, he spent a few months in New York and painted a tribute to Jackson Pollock called *Eight Poles*.

Color

Hasta donde llegan mis recuerdos, mis dos colores fetiche son el amarillo limón y el color pedo de lobo. No es este un color imaginario o un color-olor. No, el pedo de lobo existe de verdad, sumergido en un palmo de agua, como un globo pegado al lodo —donde viven cangrejos, gambas, anguilas, etc.—. Este globo es muy fétido si se aplasta, y de aquí viene su nombre. Su color varía entre el *verdaccio* que los primitivos conseguían de una mezcla de limpiar escudillas de pigmentos y el gris óptico que Goethe formula, una parte igual de cada color incluyendo el negro y el blanco: he aquí un color que los cuenta todos. En mi recuerdo, los pedos de lobo podían alcanzar un color tornasolado como una perla. No las vulgares perlas de cultivo para millonarias *kitch*, sino las exquisitas perlas artificiales de Manacor, Majòrica, etc., como gotas de esperma congelado. En cuanto al amarillo limón, podría citar los nísperos no muy maduros, la hiel, los membrillos casi podridos... La barita, el azufre, algún amarillo de Nápoles... Unos meses atrás, de una de las islas eólicas recogí un saco de un perfecto amarillo ácido, aún caliente, recién salido del volcán.

12.2004

Contradiction

Sense contradicció, no hi ha creixença progressiva. Sense contradicció, la creació sense aturall, que, agafi el que agafi, ho converteix tot en un accentuat espai de reflexió de la ment, de la llum i de les construccions localitzadores del sagrat en el trast flexible i magistral de l’univers, no ens pot ser el texte on el mestre aprèn amb nosaltres.

Blai Bonet

E

Ellipse

A geometric shape that appears quite often in Barceló’s painting, whether in the form of a dish, as in *Sopa Marina* (1984), or a bull-ring, for instance *La suerte de varas* (1990), a constellation such as *Horizon d’Evenements* (1989), or various types of holes like craters or the openings of vessels, like in *Sístole diástole* (1987), creating an illusion of depth. In many cases the ellipse suggests the idea of a recognisable image ordering a material chaos, though it is equally redolent of the imbalance that the circle forecloses. The ellipse also evokes the movement of the stars, the cycle of the seasons or meanings hidden in a double bind.

F

Floquet de neu

Snowflake was an albino gorilla captured by Spanish scientists in Equatorial Guinea and lived the rest of his life in a zoo in Barcelona, where he was a celebrity and a tourist attraction. He had several offspring but none of them were white like himself. Barceló painted him in various pictures, such as *Gorille blanc sur la plage* (1999), a foretaste of his new paintings featuring gorillas now presented in Venice, including *Flecha rota* and *La solitude organisative* (2008). Barceló speaks of these paintings almost as if they were self-portraits.

Farrutx

I visited Barceló two years later, this time in Majorca, at his property at the foot of the imposing mass of cream-colored rock of Mont farrutx, which dominates the northwestern tip of the island. Although I knew various places on the Mediterranean, it was there that I seemed to recover a sort deep memory of the see, lost a long time ago. The library of Mont Farrutx, which contains so many volumes about the Mediterranean; the numerous fish and shellfish that Barceló prepares with formaldehyde to make models of; the studies ot the imposing paintings representing submarine life-or the cuts that transform it into human nourishment-all this contributed to change a world that until then had been tenuous into something rich, well-formed and varied. But there was something else. Here, where he had grown up and formed himself, Barceló seemed to me the owner of an almost superhuman energy, and it ocured to me that, like Picasso had been in his time, now it was his turn to become the grat custodian of the Mediterranean past.

Rodrigo Rey Rosa

Fish

‘Depuis que je me souviens, j’essaie de peindre des poissons, comme Cézanne de pommes. Pas les poissons de poissonnerie mais ces vivants qu’on a en main éclatant de couleurs. Ceux de mon enfance qu’on en pêche plus.’

Cuaderno 8.2005

G

Guibert, Hervé

(SAINT CLOUD, 1955 - CLAMART 1991)

A French novelist, scriptwriter and photog-rapher and friend of Barceló. He wrote two novels loosely based on the life of the artist: *L’homme au chapeau rouge* (1992) and *Le Paradis* (1993). In other of his books, like the hugely successful *A l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie*, he wrote about his relationship with AIDS, the illness from which he would eventually die. In 1984 he won a Cesar award for best screenplay for the film *L’homme blessé* jointly with the director Patrice Chéreau.

Édouard Glissant «In that Archipelago, the World»

You snatch at your breathing, with all around the raging of the indescribable, and you pant out the pause, the stretchings and the slow palpitation where flights of air will at last emerge like arid breathing, the lampreys always linger and furrow, and the shadows of the skates thread the pink granite, the rock eels open wide their square and pointed jaws, what teems is what shows, all fluidity is glimpsed in the mass of naked sandstone, not all but indefectible, but irremediable, continuous unto eternity. I speak to you of a huge vision beginning and a sweetness not understood.

The *titiris*, ah! you say now, what things they are these *titiris*, do you know how they grow and keep quitting their havens, and all these names and these cries and these growls are formed in flesh and in pure fadings of fat and cartilage, or are tamped and designated in the same movement, the birth of species and variation of genres, there legs slips, mouths cry out at clouds they invent, and all the tribes are jumbled, the sub- and sur-marine, the vagabonds of these two empires entangle, and so *the great Chaoses go out on the Place, the Bectres, the Pelées, the Sinabres, the Maronis*, and all those of the equine clans, the thin ones grumpily marooned in the early morning, the marauders over opposite and the thinkers below, and Fouta Dogou Sangha and the strata there, spawners of existence, layers of clays on rills of lava on tapas of quartz, gain consciousness and rhythm, clouds form balls, and right on these balls they burst on dreaming visionary eyes, *there is something rotten* and skull-like, and the rain comes from a place unknown even to itself.

You lash yourself to what you discover believe breathe the air of these times, air full of floodwaters and gyring, and everything is seen, you observe that the sea withdraws from all encumberment, it withdraws and at the same time it engenders *time and its measure, the desert*, and in the desert it invents the uncertain earthy blues and ochres and rusts and red hues that are the foam of time, all of them, the surprising foam of time, and always the sea ebbs, and the births of bodies and

fading of bodies are swallowed by the Leviathan, and so dust becomes the dust of life, sand becomes water once again, the movement never ceases its turns, its spirals, and *what so what*, you discover that the movement of the sea creates seas and oceans that withdrawn in a single action and that create time and deserts, and you discover that Miquel Barceló forms and creates, underlines and trembles and sprinkles and colours, spirals and penetrates, in this movement of the withdrawing sea, that he does not work in the sea only or in the seas and oceans only (that is to say, their sweet thickness or their cast or their legible transparency, that he touches so right), but also and above all in this movement of the sea withdrawing, carrying away all seas and all oceans, and thus giving birth to time and deserts, so conducive to time. Painting and sculpture are once again that receiving and that announcing that they were before, of pure desert and teeming time.

A person of prophetic mien and tone assured me yesterday that there are some painters and artists in whom we recognise the *grand gesture*, which is to say that, in their work, and in the series and continuity of their works, a scope appears and a boldness grows that embrace everything, that borrow nothing from the chatter of masters, who must often cloak themselves in humility, but because of which such artists confer with immensity, with what the tiniest sea left behind when it withdrew, with the coils of all matter before it becomes skull or face, and with the roundness of old mountains and the interlacings of the scrub, with the world, so beautifully vague here and so precise faraway. Miquel Barceló takes upon himself this great gesture; we see it in each of his works and in their assembly, just as we surmise the sea depths from gauging the surface of water there before us.

It is the obstinately skull-set eddies or the bullfight arenas that form a spiral too and impel their dizziness in one same tireless torment, and the meticulous sand of the craters that finds a way of *casting shadow* as a planet does, and everywhere traces engraved in the water-air like a primitive clay, imperceptible globules and the wild ovules from around that contrive incredible fecundities, those moments when the grainy, infinitely striated matter leaves the transparency of the water and reels in pure, innocently baroque accidents.

Barceló’s *grand gesture* is to dig into such a gestating archipelago, the heritage of the sea, the trembling passage of the world.

I have seen the cold sea-rolling, waiting, calming It enfolds in its flesh old arrow-root, young flesh, Like in offering, a due, or a sacrifice of the south wind, Calmer in its is immense receiving, and more equable Than the November sky where vulture courts vulture.

And so when Miquel Barceló undertakes to people the transept of a cathedral with works from the sea, mixing the resources and everyday pleasures of those who work the sea, work bread or wine, the fisherman’s stalls, the *marinians*—ah! you say, what is a marinian? I’ve confused it here with blue sargasso, or with a sea sturgeon, and the creatures of the depths astray in this elevation, and the rocky floors or old marble or purulent schist suddenly cleaned of all ambiguity, when Barceló draws all that up, yes, by the strength of his hands, it is water that rises and fills the nave, the cathedral under the sea, and gives it a new space, and we also see the

other paintings in the distance, the paintings that he uprooted from this archipelago, we see them as if through sheets of water, but of sand water and air water, and then we realise that their matter is not limited by the frame or the border of the canvas, you cannot contain the sea, it flows beyond any frontier, and we see in a grand gesture the out-beyond of each work, and perhaps, if we are attentive, on the edges of the meticulousness and precision of the finish of each of these works, we will glimpse the offhand sign that initialised it, that will signify that *it’s not all over*.

Barceló is steeped in geological tragedy, in that gravity, yes, as much as that all-too-human casualness that he has taught himself. One comes with the other.

It’s not all over. For example, that the desert burns and freezes you in turn, a truth pleasant to tell and hard to suffer for whoever cannot, that it soils you thus and purifies you in the same moment, that it deafens you and teaches you to hear silence, that it shows you hidden life, and that in no other place does the sun rise as free, and perhaps as deceptive, as on its iced dunes. Who has taught us the desert, which we have not much frequented, if not the sea itself in withdrawing? And again, for example, that time is a cliff stuffed with hiding places and reserves for whoever wants really to live there, that is to say, to really go back into space, from these abysses to these open-air saltworks, from the depths to the expanses, and to truly represent it. And who eternally teaches us about time, if not again the sea?

It is in this way that Miquel Barceló also paints history, the bulking of the fastest and most sordid realities, with which, we agree, we feel comfortable, and the dread of the most imperceptible and most elevated—spiritual, you will say—aspirations that as always await us. Dread, sharper to depict than encumberment.

And so he paints that, when he does not sculpt it or does not catch it by surprise in his ceramics, that is how I see that he traverses, walking running swimming flying noting, these archipelagos, the Catalan encounter and the islands of metallic speech, Mallorca and: ah! you say again, aha! what is Mallorca? I was going to mix up what’s here with the rocks outside Carthage and with the surf of Salvador de Bahia, be our guest, confuse away, please, it’s calculated, deliberate, and the painter makes the grand gesture of history, with the salt of the sea and Carthage spread over the ruins like a fertiliser of desolation or the sacrifice of a maleficent south wind and the cliffs of Bandiagara where surreptitious time caverns itself in the depths, and towards the south, beyond the desert and beyond time, all these languages known consequently as Sub-Saharan the way we might say extra-temporal, that will cross the old ocean and be lost in the wildly commercial swell and will end up in the desolate *marigots* (marshes) of our burning memories and will compose on the other side, *on the other face of the waters*, so many bright Creolisations, carrying and crossing their gods.

Every archipelago leads to the world and by some unknown way the archipelago is the world.

Truly, painting allows us to see this. Barceló’s current *paintings* offer us its basic elements and principles, the assemblies of primitive matter kneaded in autonomous eddies, swept away here like thoughts in errantry, and there transparent like gestating suns, and the sandings that start to draw realities, and the first ineffable engravings of all sorts of forms, clear and precise when

trembling and open, in their watery atmosphere. The nascent, becoming-world of these paintings is as fully realised, or at least as *realistic*, as the enormous final provisions overflowed by history, skates and fish and octopus and august shipwrecked vases, brought up yesterday in a slow uninterrupted effort by one single, powerful heave from the depths of the seas to that asylum of a cathedral. The same gesture that so precipitously penetrated or perfected the clay of this fulfilled marine material next touches so lightly on the radicality of the births here. In the spaces and stories of the world, painting recomposes its weft, starting once again to understand its abstracts through all the mixed approaches to its diverse realities, and conversely for sure. The most potent realism here is composite and unforeseen, and shifting like an eternal receding. Thus representation partakes at once of the form and of its anticipation, of natures but also of their becoming. It no longer literally reproduces and does not make fixed copies. It crawls to the real and laps it up, like an unperturbed swimmer. This is what Barceló says.

And you snatch at these masses of air that go and suddenly flow black, the gust of air fills you and carries you away, you realise that if the sea withdraws, carrying all seas and all oceans, spawning desert and time, then because of the heat of time it also swells once again, this sea, and overflows again, this sea, and so here it is now submerging us with its untold threat, as with the smothering scrubland, with a suffocated height, a frantic labyrinth, we cry that the turning of the sea tide is our bit of world, ourselves overturned, a bit of the world-of-ourselves, and it is perhaps, among others and with others, imperceptibly due to the effort of Miquel Barceló, to this art that is all widening and concentration of the real, that we can attain, before it is too late, something that most resembles a wounded lucidity, even if the painter limits himself to the most ordinary and solemn things of existence, so as not to have to show anything whatsoever that might seem an example. We read all these deserts in these oceans, and the forest in the sands, and the fruit in the forest. We learn the right kind of errantry, and Relation. I think also that one of the constants of great Catalan artists is their common passion for sand, its granular scrappiness, through which they give free rein to the elementary of the world, and defy dismal eternity.

Titiris are alevins, sold by the ladleful on markets or from house to house, much prized for use in blaffs or accras.

Marinians are Caribbean goldfish, such as our couronnées, vierges and capitaines, which species may perhaps be dwindling.

Foura Dogou Sangha, derived with absolutely no verification from Miquel Barceló’s «African Notebooks.»

Infralitoral (2005)

Painting related with *Encephalogramme de la mer*, also dating from the same year, presenting shells and snails against a matteric background. As one has come to expect in his work, the images emerge from the very viscosity of the material, making it both figure and ground, equally suggesting ideas of time, organicity and the potential of signification.

Literature

Since the beginning of the 1980s when he painted images of libraries where one could see books by his favourite writers (like Proust, Nabokov, Conrad, Montaigne, Scott-Fitzgerald, Gogol, Pessoa, Kafka, Baudelaire, Faulkner, Melville, Joyce, Rimbaud, Lezama, Poe, Borges, Stevenson, Dostoyevsky and Verlaine) Barceló's fascination for literature has been patently clear. See, for instance, works like *L'Amour Fou*, *Bibliothèque a la Mer*, *Bibliothèque avec cigarette* (all from 1984) or *Bibliothèque avec bougie* (1985). Indeed, many writers have written about his work, including the novelists Paul Bowles, Hervé Guibert, Rodrigo Rey Rosa, Colm Tóibín, Blai Bonet, John Berger, Biel Mesquida and José Carlos Llop; and the poets Adam Zagajewsky, Andreu Vidal, Enrique Juncosa and Edouard Glissant. Barceló himself is a highly competent writer and has published volumes of his diaries in French and Spanish.

Barceló also made some little known sculptures of books at the beginning of his career which he exhibited at the Sao Paulo Biennale in 1981.

Matter

Barceló, an open admirer of the milky dreamlike landscapes of the French surrealist painter Yves Tanguy populated with strange objects, has included references to some of his painting as phenomenologies of material. Barceló's work is known for its dense materiality, working with many layers of paint. At different times Barceló has also used materials like rice, nuts, newspaper, algae or volcanic ashes.

Acercaos. Es un magma informe y caótico. Una materia opaca y residual. Oscura, manifestándose desde su oscuridad, y rebelde. Es una materia terca e incoercible. Venida a la luz pero permaneciendo oculta, cerrada en su propia apariencia, en su brutalidad original. Conservando su estado puro, su orden magmático, su color de antes de subir a la luz. Acercaos. Nada vereis. Sólo la tiniebla. Sólo la tenebrosa profundidad de la materia. Sin sentido y sin orden. Sólo la materia en su puro no-ser, ininteligible y bruta. Pero no temáis. Aunque se mueva.

Aunque se mueva en ese movimiento lentísimo y denso, espeso, como el de la roca fundida y el metal. Haciéndose y deshaciéndose sin llegar a la forma, sin llegar a ser nunca figura. Sólo presencia sensible, materia prima. No tierra, ni fuego, ni aire, ni agua. Masa. Sin categoría ninguna. Sin diferenciación posible. Solo cambio y movimiento. Caos. U orden incomprensible. No es del orden de la realidad esta materia. No es de la materia de la realidad, esta materia. Sino anterior a ella, anterior a toda materia física. Anterior a cualquier posible contemplación. Anterior a todo y al tiempo.

¿A que viene aquí esta materia, fuera de tiempo, si no sostiene forma, si no da sentido a la realidad? Es su movimiento su substancia, su ser la acción. No es materia inerte, es materia en ebullición. Y es viva su naturaleza, aunque su principio parezca metafísico. Es materia pictórica. Es la substancia de una forma, de un *eidos* desplegándose, revelándose en la superficie de la tela. Recogiéndose y extendiéndose. Configurando un mundo, con su orden propio, ajeno al nuestro e incomprensible. Donde alternan las sombras con la luz. La claridad con la tiniebla: los dos principios, poderosos y eternos, que luchan en la contienda, en el escenario del mundo. La materia rebelde y oscura y la forma aquiescente y luminosa

Forma de luz configurándose desde la tiniebla de la pura materia. Materia que, ahora, se recoge, se conforma, se concentra, se delimita. Emergiendo de ese fondo sin sentido y sin concierto. Armonizándose, ahora, del caos material al cosmos de la forma. De la tiniebla a la iluminación. De la sin razón al entendimiento. De la nada a las formas de las cosas y a sus apariencias sensibles. Visibles y reconocibles, tantas hemos visto en semejante disposición. ¿Imitación de la realidad? ¿De las formas de la realidad? Esto es lo que se dijo del arte, de la pintura y la poesía : *imitatio, dispositio, elocutio*

Antoni Mari

Neo-Expressionism

An international movement spanning from the late 70s to the beginning of the 80s, especially in Italy, Germany and USA (Francesco Clemente, Anselm Kiefer, Martin Kippenberger, Julian Schnabel and many others), with which Barceló was associated. At the time, this return to painting was seen as a reaction against the theoretical and formal constraints of conceptualism. The highpoint of neo-expressionism was Documenta 7 in 1982.

Opera

Barceló designed the costumes and sets for *El retablo de Maese Pedro* by Manuel de Falla for Opera Comique in Paris in 1989. In 2003, he also created the sets for *Die Entführung aus dem Serrail* by Wolfgang Amadeus Mozart for the Aix-en-Provence Festival.

Octopus

Plongeur sous-marin à Majorque, voilà qu'un pulpe lui siffle un tourbillon d'encre dans ses pattes palmées d'homme-grenouille en aveuglant son masque, ça ne fait pas un tableau, mais ça fera un. la *coagitatio* de son intensité.

Hervé Guibert

'Mes tableaux sont de plus en plus noir et blanc. Moins de matière, plus radicales. Moins de matière mais juste. L'important c'est la conscience de la matière, peinture et ne pas sa quantité.'

Cuaderno Paris-Barcelona 20.11.04

Meléndez

Meléndez donc c'est le seul peintre du monde à avoir peint des fruits d'acéra (cerise de Barbades), p.ex. Des fromages avec des formes bizarres comme le placenta d'un chameau, des morcillas – boudins. Si tordues comme des racines... Soudain, par terre un pois chiche ! comme des pépites d'or. Des petits bouts de papier froissé contenant des condiments, poivre, sel, peut-être...

Cuaderno 2000

Miró, Joan

(BARCELONA, 1896 – PALMA DE MALLORCA, 1979) A Spanish painter associated with surrealism and one of the seminal names in 20th century art, since the second world war Miró lived in Mallorca. A key figure during Barceló's formative years, as a role model of the possibility of belonging to the international art world from the island. The constellated structure of many of his paintings, the forms floating over a ground of which they form part, has influenced Barceló profoundly, as has his sculptural treatment of ceramic.

Mémoire

Barceló est toujours présent dans ses tableaux. N'a-t'il pas dit: "Si je mets par exemple Shakespeare dans un tableau, je ne pens pas à Shakespeare, je pens à ma mémoire personnelle de ce poète". C'est toujours sa mémoire qu'il représente : mémoire des musées qu'il a visité, des bibliothèques qu'il a fréquenté, des livres qu'il lit ou plutôt devore, de la mer qui l'a cerné, entouré toute son enfance et adolescente et vers laquelle il est retourné, des barques, des tables et chaises robustes paysanes, de la nourriture et de ses restes qu'il peint o colle sur ses tableaux. Il reprend égalment le sujet classique du "peintre dans l'atelier".

Robert Calle

Paris

Barceló lives and works in Paris since 1983 when he started working with the Yvon Lambert gallery. Paris is the city of grand museums, especially the Louvre and the Pompidou, and one of the world's great film-loving and literary cities. Paris is also the city of Delacroix, Courbet, Manet, Cézanne, Matisse and Picasso. Barceló writes in French as well as in Catalan.

Paso Doble

This theatre production for the Avignon Festival in 2007 is a joint creation between Barceló and Josef Nadji, the Hungarian choreographer based in France. With great physical effort, Barceló and Nadji built a huge wall of clay which they moulded, shaped and manipulated live using various different tools. The show was presented in several cities, including Madrid, London, Paris and New York.

Penetration

C'est la matière pressée dans la matière, et partout c'est un appel à ce que cette matière sa pénètre. Qu'elle se remplisse et se vide de sa texture même, de sa teneur glaiseuse ou visqueuse, de sa coulée ou de sa poussée. La bouche s'ouvre non pour parler mais pour dégorger la substance pensante émue et muette, que est la substance peignante, la substance étendue peinant à s'étendre et jouissant de s'étaler, de s'écarter, de toucher au grain de sa prope primitivité. Chez Barceló, la substance est tendue – ni *res cogitans*, ni *res extensa*, mais *res intensa* prise dans

Jean-Louis Prat y Jean-Luc Nancy

Painting

La pintura de Miquel Barceló es como un producto inconsciente de la naturaleza, una fuerza irracional obscura y desconocida que impele a obrar y que acaba y perfecciona lo que la conciencia había iniciado. Síntesis de la cultura más delicada y de la naturaleza más agres-te. Un concierto campestre en un campo de desperdicios y una voluntad furiosa que quiere conciliar y armonizar antagonismos: el concierto envilecerse y perder lo que tiene de sutil y de culto; los desperdicios se ennoblecen pierden su naturaleza degradada y devienen categoría estética. Sólo una contradicción infinita puede mover a la voluntad a atemperar tan alejadazas y enemigas presencias.

Antoni Mari

P

Cada día que no puedo pintar queriendo es una tragedia. Cada vez que pinto, también. Pero una tragedia distinta, un desastre más bien, pero al menos estoy obligado a pintar. Todo consiste en repintar. Borges decía que ya no lefa nada, que sólo releía. Uno siempre repinta. Nunca pinto mejor que cuando me están esperando en otra parte. Un sistema infalible para pintar con provecho es tener otra cosa urgente que hacer. Hace años que me di cuenta de que pintaba mejor si se suponía que tendría que estar cocinando para mis amigos, o cuando mi ausencia inexcusable evitaba que empezara algún banquete en el que hubiera tenido que hablar, por ejemplo.

To paint Cada día que no puedo pintar queriendo es una tragedia. Cada vez que pinto, también. Pero una tragedia distinta, un desastre más bien, pero al menos estoy obligado a pintar. Todo consiste en repintar. Borges decía que ya no lefa nada, que sólo releía. Uno siempre repinta. Nunca pinto mejor que cuando me están esperando en otra parte. Un sistema infalible para pintar con provecho es tener otra cosa urgente que hacer. Hace años que me di cuenta de que pintaba mejor si se suponía que tendría que estar cocinando para mis amigos, o cuando mi ausencia inexcusable evitaba que empezara algún banquete en el que hubiera tenido que hablar, por ejemplo. Entonces, con frenesí y con cierto malestar exquisito empiezo cuadros sin esperanza y sin preocuparme de acabar los anteriores, como una especie de huida hacia adelante, con la ligereza inquieta con la que dibujaba obscenidades en mis cuadernos escolares durante las clases.

Fragmento de la conferencia del 23 de octubre en la Universidad de Oviedo, la víspera de recibir el Príncipe de Asturias de las Artes de 2003

 'La jalousie, le dépit, ces sont des émotions stériles pour ma peinture mais peut-être pas la colère qui provoquent. Pas tout à fait la colère : mala leche, mauvais lait, en état active – je veux dire que cet état d'âme particulier du mauvais lait n'est pas passif, comme du mauvais sang mais suppose et présuppose une action. Une qualité de l'action.'

Picasso Une ethnie du Mali, les Bozo autrefois chasseurs comme les Dogons, des hommes de forêt, durent se transformer en pêcheurs au grand fleuve Niger. Pour cela ils transformèrent ses outils de chasse : cages d'oiseaux, arcs, flèches, lances... en engin de pêche. Comme si on pêchait le saumon a la carabine ou on chasait des perdreaux à la mouche... Picasso, et c'est peut-être la 2^{ème} grande leçon que j'ai eu de lui, utilise ce qu'il sait de la sculpture à ses tableaux ce qu'il transpasse aux lithographies qui l'emmènent aux xylogravures ou encore linos qu'il découpe, et monte comme il soude le fer qu'il ramasse aux décharges. Le plâtre sert de liant, de colle. La peinture aussi est une forme de colle. De Tiziano avec des pieds égyptiens. Des petites figurines ibères avec le sourire des brunettes de Goya. En Afrique, j'ai souvent pensé à Picasso qui n'y fut jamais. L'Art nègre je connais pas non plus, je ne le connaissais pas plutôt. C'est seulement après m'y avoir assis dessus, après longue utilisation qui m'est apparue comme un ensemble stetyque et non comme le ramassis de fragments qui nous montrent nos musées fascinés, qu'un masque banana du XIX ressemble tant à un Picasso de 1930 qui ne l'avait jamais vu, évidemment s'il l'avait vu, ils ne se ressembleraient pas de tout.

26.III.04 Paris

Prado

Vuelvo al Prado como un animal al abrevadero o como un insecto al charco, bebo de estas espesas aguas oscuras que alimentant y contemplo mi reflejo movedizo sobre el rostro imperturbable sereno de estos santos, reyes y vírgenes que son pintura y que tal vez nunca fueron más que pintura.

Doce artistas de vanguardia en el Museo del Prado. Ciclo de conferencias celebrado en el Museo del Prado entre el 24 de octubre 1989 y el 6 de febrero 1990 bajo la dirección de Francisco Calvo Serraller.

Process

'Depuis une dizaine de jours qu'on est à terre , je peins sans cesse. Ces tableaux muets, autistes, de plus en plus noir et blanc. Alors, je suis dans un état similaire : je ne parle pas, je n'écris rien, je ne fais rien d'autre que la peinture, ou attendre la peinture.'

Cuaderno 2002-03

 'La jalousie, le dépit, ces sont des émotions stériles pour ma peinture mais peut-être pas la colère qui provoquent. Pas tout à fait la colère : mala leche, mauvais lait, en état active – je veux dire que cet état d'âme particulier du mauvais lait n'est pas passif, comme du mauvais sang mais suppose et présuppose une action. Une qualité de l'action.'

Rain

One of Barceló's recurrent themes, and one that gives his images a melancholic touch besides speaking of the strength of nature, and the passing of time and the seasons. See works like *Tinta, vino, lluvia* (1984), *Saison des pluies 1 & 2* or *Le Deluge* (all 1990) and *Le nuage noir* (2002).

Rovegavoreres (1992)

Following a series of paintings dense with images, in 1992 Barceló made some “empty” paintings with a lot of material on the edges almost as if the images had been centrifuged. The idea of cleanness was repeated in 2005 in paintings that seem to be the result of a black tide or a cataclysm like *Azomir* or *Index=Sutures*.

Smoke

Barceló has painted water, glass and smoke, intrigued with the potential to represent different forms of transparency by means of the superimposition of various layers of material. See works like *Fum de cuina* (1985) or *Smoke and Water* (1987).

Soup

Soup (*Sopa marina*, 1984; *Sopa de Europa*, 1985 or *Memorial Soup*, 1987) is one of Barceló's early themes, in which he makes references back to the paintings of Jackson Pollock. He orders them through the drawing of an ellipse over the chaos of material, coupled with the weight of tradition from which one is nourished. See also *La mirada nutritiva* (1984) or paintings of Chinese restaurants and kitchens from the mid 80s.

D.D. Per mi. Aquesta sopa és un moviment del temps on penetra el pintor. M.B. Els temes autobiogràfics han desaparagut en la seva representació evident, però, fatalment, el quadre resta el retrat del seu temps i dels seus límits, és la consciencia que en tens. Aquella frase “el temps també pinta” és del tot exacta. Treballes amb la teva mort i alhora contra ella. Entrevista de Démósthènes Davvetas a Miquel Barceló

'La jalousie, le dépit, ces sont des émotions stériles pour ma peinture mais peut-être pas la colère qui provoquent. Pas tout à fait la colère

Still Life

Barceló returns again and again to the still life, a particularly Spanish genre of painting, from Zurbarán and Sánchez Cotán to Goya and Picasso, not forgetting Luis Meléndez, often on a monumental scale. For him it is a way of underscoring the autonomy of the painting while also illustrating one of his favourite themes, the transience of life. Besides the paintings in which we can see tables, there is also the series titled *In Extremis* from 1994.

Skull

Ses Lieux sont peuplés de crânes et de masques de vivants morts. Gorilles, rhinocéros, lézard, homo sapiens, homo pictor, cheval, ronguer, *asinus depictus*. Le grand motif classique de la *vanitas* est joué en fugue dans la suite *Sahel Vanitas* ou dans les variations *Crani gran* ou *Quatre crânes* aussi bien que dans les **Mapamundi qui font du monde una tête bosselée.**

La tête élémentaire est détachée du corps: elle concentre toute son extensión dans sa pensée osseusse....

Jean-Luc Nancy

T

Table

The table is another of the recurrent themes in Barceló's work, especially at the end of the 80s and early 90s. See, for instance, *Tinta, vino, lluvia* (1983), *Bodegón Perillos* (1984), *Taula amb productes europeus* (1988) or *Taula Digestiva* (1991). The image of the table underscores the metaphoric potential of painting and also touches on metalinguistic questions in its replica of the rectangular format of paintings. The tables from 1991 seem to refer to the tables of fetish markets in western Africa used to sell blackened dried animal parts with magical and medicinal functions.

Tàpies, Antoni

(BARCELONA, 1923)

The Spanish painter who, along with Picasso and Miró, could be considered a seminal influence on Barceló's work. Tàpies created abstract work with a great density of material and a monochromatic tendency, populated with graffiti and signs culled equally from our experience of urban life as well as oriental philosophy. Other signature works are his collages with objects and everyday materials and his *assemblages*, sculptures made with found objects.

Termites

In Dogon Country, in 1993 and 1994, Barceló left paper and notebooks on top of termite nests and then used the holes produced by the termites. This gave rise to drawings like *Fil bleu* or *Le marche des chevres* (1994), and notebooks like *Le livre des trous* (1993). Barceló made the most of the holes to create images of skulls, fruit, vessels and genitals, underscoring the action of time and life cycles.

Tintoretto

... Tintoretto quand même ! Le ciel rouge, le Dieu plongeur dans sa propre éclaboussure de lumière, l'artiste tirant le rideau sur la scène...

L'eau ou vapeur fantomatique qui se déverse et coule sur tout le tableau de la découverte du corps de S. Marco. Les rayures comme de J.Johns. La mer noire avec les corps enveloppes de grosses étoffes rouges, vertes, jaunâtre trois ou quatre grosses taches de couleur sourd dans la barque sur la mer noire d'encre avec une douzaine de coups de brosse en diagonale pour indiquer la vague. Les longs coups de pinceau jaunes ou carmin sur la peinture fraîche pour les costumes.

Cuaderno 5.7.2002

V

Vanitas Circus (1984)

In this landscaped rectangular painting one can intuit a table from a series of things, side by side, that form an ellipse. From the upper left side—and following the ellipse around—we come across an orange peel with the knife used to peel it, a prostrate wine bottle, its contents spilling over an open book on which, in turn, a sleeping young man rests his elbow. The smoke of the cigarette butts in the ashtray wafts over his sleeping face, besides two slices of melon, a bowl of soup, two perfectly clean bones and a dead hare. The painting was reproduced for the first time in the catalogue for Barceló's first museum exhibition, CAPC in Bordeaux—which toured to Madrid and Boston—alongside a sonnet by Góngora on the deceptive brevity of life.

Venice

Barceló's interest in the great Venetian artists is well known, and made explicit in works like *Giorgione a Felanitx* (1984). That said, the Venetian artist who probably most interests Barceló is Tintoretto, one of the greatest destabilisers of the traditional visual plane and demolisher of the images of classic Renaissance painting. His complex scenes, with their large masses in movement, were tensed by a huge proliferation of centrifugal and centripetal forces, as well as by characters portrayed in profile and foreshortening, often elongated or framed fragmentarily. What is beyond doubt is that, for Tintoretto, the truth of an image is beyond the possibility of realist verisimilitude. The surrounding light contrasting with large areas in shadow also functions in his work as an element creating a sense of depth, theatricality and the sensation of spatial energy, giving the whole an air of visionary fantasy. All these aspects are particularly evident in the works on view in Scuola di San Rocco in Venice, with their enormous formats and epic reach. Tintoretto's painting also strikes us as especially quick and emotional, a result of the theatrical and melodramatic gestural rhetoric, grounded in a *horror vacui* and a consciousness of time that also underpins Barceló's work, particularly in his paintings from the early 1980s.

W

Warhol, Andy

(PITTSBURGH, 1928 - NEW YORK, 1987)

Barceló was introduced to the US artist by Bruno Bischofberger in the mid 80s. Warhol painted Barceló's portrait in exchange for one of his works, something he did quite often with young artists with a rising star. Barceló believed him to be one of the last great portraitists, together with later painters like Julian Schnabel or Francesco Clemente. Inspired by Warhol, he painted a series of portraits, mostly at the beginning of the 90s. Warhol painted a lot of people whose images were already icons, while Barceló painted some of his friends in Europe: Paloma Chamorro, Castor Seibel, Evgen Bavcar, José Manuel Broto or, the most recent of those on view here, the Italian collector d'Ercole; and in Africa: Ogobara, Amon, Baisenbé and Amahigueré.

Workshop

The theme of the artist in the workshop or studio is also one of Barceló's big themes, one he has picked up from two of his most admired artists: Gustav Courbet and Pablo Picasso. He has gone back to this theme on various occasions, first of all at the beginning of his career in works such as *El pintor damunt el quadre*, *Hamlet* or *Peintre peignant le tableau* (all from 1983), and again in the early 1990s with paintings like *L'Atelier aux sculptures* (1993) or *Atelier avec six taureaux* (1994). These works evoke the way paintings incorporate the processes and energies invested in their creation.

Dans l'atelier avec mes tableaux maintenant, ça se passe exactement pareil : je m'arrête, il n'y a rien. Des tâches, des grumeaux sans sens, de la matière irresponsable.... Des longs minutes se passent, je ne bouge pas - avant je fumais plus maintenant- et souvent ça apparaît devant moi avec l'évidence d'une brûlure. Ça y est alors qu'il n'y avait rien. Voilà. Rien à expliquer. Je peux savoir aussi, et c'est terrible, quand j'n'ai pas su attendre. Quand je n'ai pas su m'arrêter. Seulement plus loin, trop tard déjà. Je sais infailliblement que là derrière perdu à jamais sous un rocher moussu ou recouvert de sable fit mon chef d'œuvre inconnu pour toujours. Cuaderno 2005

Z

Waves

Barceló, whose studios in Mallorca have often been next to the sea, has painted it over and over again, starting with paintings of boats and coves in Mallorca at the beginning of the 1980s such as *Abab* (1984) and *Les Rochers* (1984). Now in this decade, Barceló has made paintings of the seabed like *Grans fons submari* (2001), or of its ever-changing surface such as *Marejadilla* (2001) or *Mer du Nord* (2002). He has also painted the waves as they reach the shore, as did Courbet before him, in works such as *Rebozo* (2001) or *Début de la tempête* (2002). Since the outset of his career, Barceló has drawn—and also painted, in small formats—fish, crustaceans and molluscs. In 1990 he made several illustrations with these themes for *Libro del océano*.

What a paradox!! The only way to recreate a wave, to make an equivalent to it is with paint at its most heavy and solid. Photography can't do it. Its gotten so it's imposible to see a photo of a wave Without thinking of aftershave, menthol cigarretes, instant coffee, cut-price holidays or the myraid other things it is used to advertise. So one must make it as a paint: paint so heavy that the white spume where air is embroiled with water seems like plaster. A wave is not just water on the beach, not just a (now all too) cheap metaphor for orgasm, it is sheer weight and bulk, blind energy, an a million marine creatures rushing to that other, alien world of sand and gasping air. Much as his fish paintings recall those of Manet so do his wave painting recall Courbet. The underlying drive is the same: to materialise again what one has seen and experienced –to make it real.

Tony Godfrey

White

Between 1988 and 1989 Barceló painted what are known as his white paintings. Though mostly desert landscapes unquestionably rooted in his African experiences, they can also be tied in with his whitish paintings of vessels and cracks from 1987. Noteworthy works are *La Traversia del desert* (1988), *Piedra blanca sobre piedra negra* (1988), the various *Paisaje pour aveugles* from 1989, *La Flaque* (1989) and *Horizon d'évenements* (1989). White is also featured prominently in many of his paintings since 2005, and his recent pictures on the foam of sea waves, *Mare Nectaris* and *Mare Tranquilitas* (2008).

Zeleste

A legendary nightclub from the underground scene in Barcelona during the 70s. Located in Carrer Argenteria, it saw performances by Pau Riba or Orquesta Mirasol, groups that give rise to the *Roc catalá* movement. Zeleste was frequented by artists like Barceló himself, who used to live near the club at the end of the 70s and early 80s, when he was starting to earn a name for himself both in Spain and worldwide. During these years Barceló was friends with Nazario, Javier Mariscal, Ferran Garcia Sevilla, Lluís Claramunt and Xavier Grau.

The brief life of this artist took a course that was both chosen and haphazard. He was born in the United States. His father was an internationally renowned pianist who died before his birth and his mother, a Polish émigré, fell suddenly into a neurasthenic state. At the end of 46 years, while a resident of the Montignac-Lascaux hospice in the region of Sarlat, a relevant unknown figure disappeared in almost complete obscurity.

What was that life like?

After a brief stay in Paris, mother and child settled in Périgueux. His failed schooling in religious institutions finished at fifth grade. In 1940, caught up in the turmoil of war, he joined youth movements, which allowed him to put some distance between himself and his mother and aunt. In September 1944, while enlisted in the Navy, he went to Algiers, driven by an ulterior motive: to join an uncle, a retired colonel living in El Golea, in the Sahara Desert. The meeting didn't take place until the end of 1947, but it would prove crucial. The two characters were caught up in a conflictive situation involving seduction and war, characterised by violent eroticism. Augiéras assessed this situation (considered humiliating) when writing his first text, «Le Vieillard et l'Enfant», published under the pseudonym Abdallah Chaamba. This was a key book which would obsess its author for the rest of his life. Many re-editions were published at the author's expense and fell into the best of hands: Gide, Yourcenar, Miller, Etiemble...

At the same time, from 1945 to 1950, Augiéras travelled extensively, writing and painting, the latter activity often being vital. In 1946 he painted his «Tenure d'Avignon» (Avignon Wall Hanging): "...it had a naïve cubist treatment, with three people dancing in a meadow". Other canvases, which are now lost, were presented to Pierre Parsus de Montpellier, who he considered his mentor at the

time. In 1954 the *Editions de Minuit* published his first work.

1950 to 1960 were ten years rich in research, punctuated with brief, though repeated wanderings. «Le Voyage des Morts» discusses this time, split between the Maghreb and Périgord. The book was published in 1959 by La Nef de Paris. Painting was not forgotten: wall hangings, magic squares, abstract landscapes, inks. At that time he believed to have found in Bissière not only the teacher, but the father he had been looking for. Again, a considerable part of this artistic production is considered lost. In 1953 he painted a fresco in an African bunker, a work that is only known through his own description. "All this haunts me and magic is becoming my sole sexuality... to place exactly this art of apparitions while keeping the work from taking on an importance that would be a detriment to the great adventure."

1960 – drifting became stability as Augiéras married his distant cousin Viviane, from Ville de Rigné. Two years of a relatively reclusive life in Périgueux followed. "Except for night time, when I write, I only paint, passionately searching for the haunting style I want." A hundred or so *Icônes Modernes pour le Musée d'El Goléa* (Modern Icons for the El Golea Museum) were produced—not even half are now known to us—as well as sumptuous paintings on a gold background, made in the image of the religious art he was able to admire during his travels in Athos. At this time he was writing *L'Apprenti Sorcier* published by Julliard in 1964 (published in English as *The Sorcerer's Apprentice*). But, his material situation was deteriorating. In January 1966, while looking for a charitable institution, Augiéras was brutally affected by a weak heart, which endangered his life. He painted when the situation allowed. His darker work belongs to that period, work which captures

mystery and drama, as in the series *Le Vieillard et l'enfant*. His writing was advancing with *Une Adolescence au temps du Maréchal et de multiples aventures*, published by Christian Bourgois in 1968. That same year was spent, relatively happily, in a convalescent home, where he was given permission to use an abandoned greenhouse. A young disciple, Corrèa, helped him and was initiated. Some friends visited him there: "The theatrical gesture is that of an officiating priest, an art of sacred ostentation". Then the drifting intensified, but this time only in the area of Sarlat, from one hospice to another. In spite of it all, he was able to write *Voyage au Mont Athos* acquired by the publishing house Flammarion in 1970 (published in English as *Journey to Mount Athos*). That same year, he sought impossible asylum in the monasteries of the Aegean Sea. His physical condition was deteriorating. Taken in at Montignac, he spent the winter painting and writing in the enormous granary overlooking the river Vézère, which he revered as his "only spouse". A fresco composed of multiple paintings was made on a canvas of coarse jute: "a realistic art set in the universe of the stars", yet another lost production. He tried, without success, to publish *Domme ou l'Essai d'occupation* which recounts his experience of life in hospices.

In the spring of 1971, he showed his series *Peintures pour une civilisation inconnue* (Paintings for an Unknown Civilization), in Tunisia. In August he made a desperate return to Sarlat and, in September, a restless man passed again through the hospice doors. October, Périgueux hospital. December, he disappeared in complete solitude. In Domme, an engraved stele bears witness.

Paul Placet

El-Golea, July 1958

After a two-hour hike I entered a labyrinth of ravines and rounded hills. I used to go there often when my uncle was alive, and I always got lost. Once the oasis was out of sight, I didn't fare any better than the other times: I got lost, I wandered among all those ravines and, as always, a sure instinct, the configuration of the landscape and certain slopes, led me to an old cement fortification which the moving dunes had already covered on one side. I had not been there in seven years, although I had never stopped thinking about it, for I had decorated all its inner walls with frescoes.

When I got there, I rested on the sand, which was advancing with every breath of wind. The cold early morning breeze blew gently. Here, the feeling of the passing of time, so often absent in the desert, was clearly noticeable. The abandoned blockhouse disappeared more and more. In ten years, I thought, the dunes will have overcome this obstacle; in eight days, if the wind persists, the sand will have reached this rock, in one hour this stone, in one minute that other one, which is already being reached by some orange and golden grains.

Small beetles raced here and there, always busy. Nothing remained of their criss-cross paths, except for slight tracks that were quickly erased. They didn't move in only one direction, like time, like the dominant wind that inexorably pushed the dunes toward the east. When it quietened down, there was a feeling of peaceful eternity and immobility, only livened up by the comings and goings of the small black beetles.

The blockhouse was a big cement and masonry bloc, with a flat roof. Due to the advance of the dunes, the door, at one time tall enough for a man, was reduced to a hole that could only be entered by crawling. What was keeping me from going inside was my fear of vipers. I stood up,

THE BLOCKHOUSE

François Augiéras

moved closer, threw some rocks inside and slid in, clearing some sand beneath me.

The inside of the blockhouse only had one room. A chimney, through which I noticed it was possible to go in and out, provided enough light to let me see the walls, which were gently rounded, as the accumulation of sand only left the vault, that I touched with my fingers. The floor was constantly rising; with each gust of wind, sand fell in through the chimney, similar to the movement of an hourglass. Overtaken again by my fear of snakes, I picked up my rocks and threw them at the corners. The room seemed completely dead and empty, without snakes. As for the wall paintings, I could hardly see them, for I was still dazzled by the brightness of the morning light I had just left behind. My frescoes seemed invisible. I struck a match: the paintings were all lacerated with graffiti and scratches made with a knife. A second match convinced me even further. Scraped off in some places, covered elsewhere with signatures and obscene inscriptions, they had disappeared. Spanish names, Italian names, names of French soldiers. Not a single inscription in Arabic. The Spanish workers from the oil company had had a field day, despite my warning, almost my begging, carefully painted seven years before: *Do not destroy this*, a fragment of it ironically still very legible. Soldier R..., from Châteauroux. Brigadier L..., from Vierzon. Chief Brigadier V..., from Issoudun. A few "discharge in three months", or "in service", nothing Arabic, except, perhaps, the parts that were really scraped with the intention of destroying the frescoes. I was overcome with an immense rage, a flow of hatred, except towards the Arabs, whom I couldn't pull away from my heart. They, at least, had scraped on account of religious beliefs, for their rejection of images, in the name of a divine absolute, not to leave behind the names of some morons.

I came out with tears in my eyes and I laid down on the sand. So much work for nothing, to see it all destroyed. The morons from Issoudun, from Vierzon, from Châteauroux and Chartres, from Bilbao, Toledo, Zaragoza and Valladolid, I could have strangled them. People who know nothing but how to destroy! Had I seen one of them then and there, I would have killed him by smashing his head against the rocks, against the blocks strewn around. Big blocks, some weighing over a hundred kilos, big blocks... big blocks.

An idea germinated in my mind. Was it feasible? I didn't dare to hope so. Leery of disappointment, I didn't allow it to impose itself as sure fact, to overly invade me. I walked to one of the blocks that seemed the freest, the least sunk in the dunes.

Could I pull it out of the cold, almost hardened sand where it was attached? Bending down, grabbing it with full hands, I was able to move it. Drag it to the blockhouse, fifty metres away? It was possible, provided that I cleared the way, provided that I removed the loose stones which would hinder my progress. Hoist it onto the roof? Yes, by taking advantage of the slope of the dune which was about to cover the blockhouse. I climbed on it. It was a flat roof made of concrete. The chimney hole was approximately one metre wide, just a little wider than the block. The project that I had suddenly formed was this: repaint the frescoes, seal up the old door, and throw the block down the chimney so as to obstruct all the openings of the blockhouse, so that it would be impossible to go inside in the future, thus protecting the new frescoes from vandals.

Yes, it was possible by dint of much effort. I was standing on the roof. A kind of blindness had overcome me; I didn't see anything but the tasks I had decided to accomplish. For two whole days I would work relentlessly, almost without eating, and with no other concern. Go

back to the village, buy paint, come back here, repaint the frescoes? I thought I should start with the hardest job, that of dragging the rock up to the roof, simply because that part of my plan I could do right away, without any delay.

To free the block from its gangue of sand, I dug under the rock. When my fingernails began to hurt, I used a piece of wood I found right there. The sand turned out to be compact, firmly packed, mixed with pebbles I had to pull out with my fingers. After I cleared a good portion, I moved the rock a few centimetres, I resumed my digging and was able to make it turn. It was deeply sunk into the sand, more than I had thought, and I would have considered working on another one of the blocks of all sizes and shapes around me, which gave the area the appearance of a construction site, had I not been so far along with this one, so I persisted, obstinately. I dug farther ahead, it moved clearly, I made it come out of its hole and dragged it one metre.

Forty nine still to go, forty nine metres to be cleared out of the pebbles that made the distance impassable, and to be flattened as much as I could. I threw the pebbles out of the way, here and there, with much noise. After it stopped and silence settled back, I would have noticed my solitude in this desert, had my thoughts not been totally focussed on my rock. I made progress by turning it with an alternating movement. The sun, already high up in the sky, was burning my face. Twenty metres an hour. It was an elongated block, weighing approximately a hundred kilos, with good protrusions to grab on to, but its underside had the disadvantage of coming to a point, like a ploughshare, which dug into the ground. I swung it and made it move by tumbling it, taking care to keep it from falling on my legs. A hundred kilos to lift and to drop on the right side, towards the blockhouse. This kind of progress required a great effort, but was revealed as effective. I persisted. Forty more metres to go, thirty, twenty. With my lower back in pain, my fingers bleeding, I got to the foot of the dune which already covered more than half of the blockhouse.

Now, lift the rock up to the roof. The dune formed a slope of 45°. Impossible to tumble such a heavy block on such a steep incline. That left the option of advancing by rolling it, but it furrowed the sand to the point of preventing any progress: such a heavy block spiralled and bogged itself down into the soft, warm, unstable dune. The more I moved the block, the more it sunk, and it even moved backwards. My obstinacy was breaking the slope, and I saw that soon it would be ruined.

I sat on the roof. Three hours of exhausting work to end up with the block stuck on the slope. I could put down some planks, like they do with lorries, to consolidate the sand. My eyes turned to the stones scattered around. I had to pick many of them, even retrieve those I had thoughtlessly hurled here an there, in order to line the dune until it became less flowing. One last effort and the block was finally on the roof, where I could throw it down the chimney with a light push, and it would get irreparably wedged in.

Go now to the oasis to look for paints? The midday sun was flaming down on the desert and

my head was spinning. I thought it wiser to go into the blockhouse by sliding down the chimney, which was wide enough for a man to go through. I fell into the inner room, dark and cool, I laid down on the exquisitely icy sand and I rested. In order to repaint everything, I had to scrape everything, I pulled a knife out of my pocket, but before facing the fifty square-metre surface, I savoured for a few more moments the pleasure of a little peacefulness in this cold chamber, where the low vault gave the impression of a crypt. I felt good there, far away from men and from ordinary life.

I scraped the vault lacerated with inscriptions, the high parts falling as fine dust on my eyes. Stretching my arms, it was difficult to reach them with the flat part of my knife. I thought it would be better to pile up some sand under my feet, scooping it with my arms until I formed a mound that made me taller when I climbed on it, and which I had to move along every time I wanted to advance, always fearing when I sank my arms in the sand that I would run into scorpions. This task was a welcome change from the hardships I had experienced with the rock: however, although bearable, it became tedious to scrape, centimetre after centimetre. I blessed the Arabs for having scraped an entire side, thereby advancing my job. Despite their help, doing it alone, using only a knife, flake by flake, was a formidable, endless task, and I had blood running down my hands. My knife screeched incessantly. Ten minutes to scrape Issoudun. Ten minutes to destroy 1958. A quarter of an hour to destroy "discharge in three months." Seven minutes to erase Juan Lopez. I had cramps in my hand. Thirteen minutes to scrape Bilbao. Nine for "three more months of service." Five to destroy Châteauroux. Eleven for "*vive les bleus*"*. Fourteen for the lads from the 5th R.A.I., passing through El-Golea. Eighteen for the mechanics from the base. Nine to destroy Vierzon. Seven for "*vive les Jules*"*. I expected to read: death to the *fellouzes*; but the little chaps from the 5th R.A.I. remained cautious in their inscriptions, which didn't go beyond their missing France, missing their homes.

The heat was tolerable under the vault. My eyes had grown accustomed to the half-darkness; the air was curiously calm inside this kind of crypt. Not having a watch, I calculated the approximate time it took me to scrape an inscription, and then another. However, this lack of precision about the passing of time bothered me, it became anguishing. So, I invented a reference point that reassured me: the sand fell very regularly through the chimney shaft; I placed a piece of paper under it, and I counted slowly up to sixty. In one minute the weight of the sand was unnoticeable. Up to six hundred. Ten minutes seemed to weigh around ten grams. This time that could be weighed pulled me out of my solitude. I found part of the frescoes that were almost intact. I erased arms, eyes, legs, pieces of hills. The day was waning, I could hardly see anything when I finally got to the end of my task.

I went out and I laid on the dune. The moon was rising above the boulders. My eyelashes were full of dust; I rubbed my face with my

hands; they were blue from the sky I had just scraped. Since I intended to return to the blockhouse the following day at dawn, I had to buy brushes and paints, that evening, before shops closed. Therefore, as soon as I felt rested, I walked towards the oasis at a good pace, between the evening shadows.

There are no paint shops in El-Golea, but the shopkeepers sell almost anything. I get there at night. The first shopkeeper has already closed, the second does not have any paint, the third one has some, and he looks at me, puzzled, in the light of a carbide lamp, as though he doesn't know who I am. Yes, he has siccative, powdered paints, brushes, in storage... I want some; he goes out, leaving me alone; I see myself on a mirror hanging on the wall: I have ochre on my eyes, black lips, dusty eyelashes, cement-grey hair, a white nose, blue ears. Scraped with the knife, my old frescoes have fallen on my head as dust! I also have blood on my face and hands. Indeed, who would recognise the nephew of Colonel Augiéras? The shopkeeper returns with packets of paint; his assistant also stares at me with curiosity.

The poor man tends to me with some fear. He recognises me now, I am sure of it... It is an apparition that wants brushes, and now a scarlet hand gives him a thousand-franc note. Yes, it is me, it is indeed me, Colonel Augiéras' nephew!

Two or three Algerians have come in from the street; the shopkeeper puts the packs of paint in a big cardboard box, gives me a tin of siccative, my brushes; the scarlet hand takes the change that is owed from the countertop. The shop owner sends the people away, pushes me out, closes the shop making loud noises with the padlock. A crowd has formed. In the less busy alleys, I quickly move away from the lights, red with embarrassment, ochre and white, blue as the night.

I get back home, in the *bordj*, which has been in a state of neglect since my uncle's death, a little further away from the oasis, already in the desert. A violent moonlight illuminates the monkeys in their cage; the shadows of the enclosure's metal net, projected on their fawn coat, makes it look like the spotted fur of panthers. They are moaning from hunger and solitude, also from thirst. I give them water and some pieces of bread. Then, exhausted and weary, I go to sleep after making sure to bolt the door.

Up at three in the morning, my thoughts immediately turn to the blockhouse, as if invincibly allured. I light up a small lamp that dispenses a weak light, I make myself some coffee, which I drink in the courtyard where the night before I left my cardboard box. I need water, a full jerry can, several kilos of cement, which I take from my storeroom, a bit of bread, cigarettes, matches, a trowel, all of which I pile into my cardboard box, already quite full. I can now leave.

I close the great door of the *bordj* and, heavily loaded, I set out to the cliffs that stand out

against the sky, slightly blue from the last hours of the night. Not a breath; the fountain reverberates calmly, a soft light hits the sand on the roads. A powerful smell of palms and water increases the pleasure I feel from being already up and about. A rooster crows. A lorry moves away toward the North, sweeping the desert with its headlights. Their glare vanishes, reappears depending on the features of the land. The engine's roar, despite the increasing distance, reaches me from time to time, persistently. I leave the road, I climb up some stony hills, putting down several times the heavy load that is breaking my hands. I notice again the lorry's headlights; the engine noise reaches me clearly one last time, then everything dies out on the northern horizon. I go, then, into the labyrinth of ravines and arrive to the blockhouse as the sky is already turning greenish and a slight wind cools off my face.

I put down the jerry can and the box on the sand, I smoke some cigarettes while I wait for daybreak.

I have decided to wall up what is left of the door, to keep the chimney as a way in and out. As soon as I can see well enough, I prepare some cement in a hole on the sand, I pour in a good half of the jerry can. I mix in some gravel, I pick up several rocks and little stones which I insert, one by one, cementing them with the trowel and by hand, making a structure that is crude but solid. The door is now sealed. All I have left to do is take the box up to the roof, throw it into the chimney, lower down the jerry can, the bread, the cigarettes, and go join all of it inside the blockhouse, which only takes me an instant; as for the stone block I brought up the day before, after the frescoes are repainted and I am back outside, I will simply push it down the chimney in order to seal all of it forever.

I have to wait a while inside this dark room that feels like a tomb, until my eyes grow accustomed to the half-darkness and I can see well enough to get to work. Since the doorway is walled, I have less daylight than the day before, but a little bit of light falls in through the chimney and gilds the sand by my feet. However, I can't see the vault well enough to paint; I have to wait for the sun to climb higher up, so that it will come in straighter and reach me better. I finish scraping the walls, I prepare my colours in tins I have picked up round the blockhouse, I pour in some siccative and some powders. Impatience overpowers me, the walls beckon me. The light spreads inside the crypt too slowly for my taste, a delightful morning glow, fresh and blue; I could almost open my hands in the shape of a bowl so as to bring to my lips this beautiful blue light that comes to me from the sky, if it weren't for the fact that, in the shade, where my mind feels free, I am already thinking about how to portray on my vault some *fellaga* outlined against the horizon of History, half soldiers, half shepherds, ominously emerging from the night shadows. I am not against France, but it is about the F.L.N. that I think incessantly. One kind of graffiti for

another, my frescoes will look very different from the stupidities made by the young conscripts. A haunting art, the exact opposite of what is normally termed as the spirit of France, that is what I am capable of.

Several hours have gone by, I have painted over twenty *fellaga* on top of boulders; their eyes shine, their weapons glisten under a round moon; war coats tightened at the waist by cartridge belts dress them in dark wool. Barefoot, they stand on the boulders, their weapons crossed behind their necks, almost black under the blue sky of combat nights. They come from the guerrilla that is spreading across Africa; they come from the farthest nights.

Like yesterday, in order to reach the topmost curve of the vault, I have to make a little mound of sand under my feet and move it by armfuls if I want to get close to some face or some weapon I still have to paint.

The paint, which is diluted in the siccative and which I shake in my tins, falls on my fingers, on my hair, on my eyes. The siccative produces a strong smell that intoxicates me; I am determined to paint more than thirty characters and to finish the task. Being covered with paint and sand that is coagulated by sweat and the siccative inebriates me with pleasure—I am as painted as my frescoes! The acidic smell of the siccative thickens the air of the crypt, already heated up by the sun, which, outside, is coming down harshly on the desert; it inebriates me more and more. However, I don't feel any weariness, only the paint that runs into my eyes bothers me.

After I am finished with them I still have a bare wall, where I paint, at the end of the room, a long boat set among reeds, a boat that looks almost Egyptian, with young bird hunters on board. Everything is finished. A few more touches and I sit down on the sand, looking at what I have just completed. Twenty five characters, most of them turned towards me, look at me in silence among the light beams of a moon whose perfect disc shines from behind the hills. I think I have painted them so that I can see them, and so that they, too, can see me. I feel good in my tomb: I see what I have feared the most and have summoned the most in my life; they keep me company and we speak together the silent language of reciprocal seduction. It is very hot in this sort of crypt, but the deep sand remains cool and I sink my hands in it. An extreme happiness takes me away; the painted vault over my head has the shape of the sky; I lay on the sand, I close my eyes, I like my tomb; exhausted, I fall asleep.

When I open them again, not without some difficulty, for they are sticky with paint, it looks like the day is waning. It's too dark to see anything, I need to get back. I feel weak, somewhat drowsy, without any will power, and I have trouble breathing. Fatigue alone does not explain my condition. Actually, I don't want to get up, although the sudden feeling of my solitude in this desert prompts me to leave. I only want to sleep, to stay there. I am overcome with fear, but this feeling still doesn't get me up on my feet.

Neither exhaustion nor the lack of food provide me with a reason for this lethargy. The air inside the crypt is heavy, but not unbreathable. The siccative that is drying on the walls! Five litres of siccative are slowly poisoning me! It is on my eyes, on my mouth, I have drunk some, I have breathed it. To leave now, without delay, or sink into unconsciousness and die there!

The back of my neck is stiff, my jaw feels hard and clenched; I try to stand up. To leave, to get out of here. Everything sways in my head. A greater weakness takes over me, it increases by the moment. The feeling of falling in the void. I lose consciousness.

Horrible breathlessness, violent headaches. I am convinced that a heavy rock on my chest is oppressing me. Someone squeezes my throat, I am being murdered, buried alive in the sand. Towards the middle of the night I come out of this horrible nightmare, enough to realise my alarming plight; I am intoxicated by the siccative, I will die, I cannot expect any help. I lose consciousness again.

It is daytime, it must be morning. A soft, peaceful light falls in through the chimney. I remember everything; I fainted, I am laying down on the sand inside the blockhouse; I have to get up now, get away from here. I am incapable of it, it is as if I were paralysed; I can only keep my eyes open. The slightest effort to move, the slightest gesture, makes me sink into darkness almost immediately. If I stay calm, everything is well. I also realise that I have come to only to a certain point: at every moment I feel that only a small part of my being has regained consciousness.

The part that is alert seems to be invested with surprising courage, it is lucid and calm, as if delighted to be there. My real self, at least the one I am used to, which must be shivering at the thought of the lonely agony laying ahead, seems absent; I don't do anything to bring it back into existence, fearing instead its return. I have just enough strength to open my eyes, and to let the part of my character that is the most indifferent to death find pleasure in seeing the daylight again.

It follows the progress of the light, appears sensitive to the colour of the air, to the coolness of the sand in the crypt, to the faint whispers of the morning wind that reach it from the desert. That part of my soul, which I discover *in extremis*, reveals itself filled with delicacy and with all sorts of qualities: it comes from my deepest inner being, which is not afraid of death. Time has no duration, for each instant is enough for it. A small insect that crawls on my motionless body amuses it. It is interested in everything about my situation, it's the part of my being that is the most receptive to happiness, the most cheerful one. Nothing frightens it, neither my body stretched on the sand, nor my upcoming death; it seems that, in order to give free rein to its natural gaiety, it was just waiting to be freed from my desire to live. Now my frescoes captivate my attention, my big characters, whose outlines stand out against a sky riddled with stars. It seems sensitive to the disposition of the scenes, to several details, to the way they are painted. My long boat set among the reeds delights it, it goes

back to it very often with a perfect lack of concern about the time that is going by: it would be interested in painting, for all eternity, without ever tiring of it.

•

The paint I am smudged with, now hardened, mixed with sand, forms a kind of mask on my face. I am not concerned about my plight; I feel extremely weak, lightened. Suddenly, a greater weakness overwhelms me. Again, the feeling of falling into the void, of losing my footing, everything becomes dark; then I am lured to the highest part of the sky: I rise up to it, I glide in the deep blue for a long time, with big wings extended, near the sun, turning slowly like a sparrow hawk, rising slowly up to the deep blue of space that is infinitely saturated with the multiple colours of the divine prism, up to the purple, almost black, of the sky's farthest confines, up to the double stars, to the very last constellations, almost invisible and white, which gravitate imperceptibly.

When I open my eyes again, the wind is blowing on the desert. It quiets; silence pervades. It must be midday. I am feeling better. My curious joy has dissipated and now, again, I am anguished with fear. My big characters scare me, I would like to destroy them, I feel like their prisoner. This crypt scares me. The hours go by; I faint as soon as I try to stand up inside the tomb that is slowly filling up with the sand which the wind throws down the chimney, now and then, when it blows.

Someone is walking on the roof. Hesitant steps on the blockhouse. I am sure of it. Should I call out? I still have enough strength to scream. Who can it be? I wish it were one of those little idiots from the 5th R.A.I., even from the 6th D.I.T., who I hated so much when I found my first frescoes destroyed: any idiot, a human being who may rescue me, who may pull me out of here! But, if it is an Arab, what a temptation it would be for him to push the block into the chimney and bury me alive! More steps, those of a man who is cautiously inspecting the place. I hold my breath. No doubt, he is wondering about the presence of a heavy rock on the roof of the blockhouse. Will he put it down the chimney? He walks up and down over my head. French, Arab? Pro-French Arab? F.L.N.? Pro-F.L.N., or just a plain Arab who is determined not to meddle in anything? Should I scream? The noises stop. Suddenly, I hear him cough. Is it an Arab cough or a French one? I wish he would cough again. Nothing more, just silence. It seems that he jumps on the sand, that he goes away. I regret not having screamed. It is too late now. There was a chance it may have been a French soldier, even though French army men normally don't wander in the desert during nap time. Would an F.L.N. man have murdered me? Probably, but not surely. He has gone away and the question is now irrelevant. I blame myself for not having tried my luck; it was a man, one of the living.

The vault oppresses me. I am hot inside my tomb, although the contact with the cold sand under my motionless body cools me off to some

extent. I am tormented by thirst. My jerry can, still half full, is just a few steps from me, sitting on its side on the sand. I shiver with terror; I want to get up: next to the jerry can, a little funnel appears on the sand, getting increasingly deeper, pointier, wider. It remains unchanged for a few seconds, then the sand starts flowing to the bottom. A pause, a new progression; an idle time, a new widening of the funnel. Not another grain of sand has slid towards the centre in several minutes, but down at the bottom something begins to stir...

A large scorpion comes out of his hole, climbs the slope of the small upside-down cone he has dug, and comes towards me. My blood turns to ice. However, the scorpion does not seem to get too far away from the jerry can. Can he sense the presence of water? His sting sways above his head; his legs leave fine tracks on the sand. I follow him with my eyes. Does he see me? Or am I just a mountain, laying across his path, which he will have to climb or get round? His sting trembles at the end of the many rings of his tail, he finds my cardboard box full of little packets of paint, then he starts crawling on me.

Not to move, pretend to be dead while the small, black, cruel insect passes through. He is now under the edge of the left pocket of my trousers. I can't stand the horror. I have lost it from sight. Has he gone inside my pocket? I would like to see him—on me—but see him! His invisible presence drives me mad. I think I feel him on my leg; since I am laying down, I try to lower my eyes towards my feet. I see him on my arm, erect, tensing his sting high above him, it belongs to a dangerous species. I feel his very slight weight on my bare arm and the brushing of his legs. He goes towards my shoulder. The folded sleeve of my shirt seems like an insurmountable obstacle to him; he cuts across in the direction of my throat, and I am afraid he will hear my heartbeats. The collar of my shirt stops him, he goes down towards my waist, falls on the sand and goes back into his hole.

Get out of here. The wind blows on the desert. The gusts reach the interior of the blockhouse, enough to stir a little bit the air inside. I can breathe better; the wind dissipates the smell of the siccative. I feel less weak. This wind is my last chance. Now or never! Breathe deeply, fill up my lungs with fresh air, then try to stand up. The wind starts blowing hard, then it subsides and starts again. I feel better, I feel worse, I fall back into a stupor, I regain some strength depending on whether it blows harder or softer and whether the outside air reaches me more or less. If it dies out, I think to myself, it will be the end.

It dies out. Everything becomes silent. Not any another noise, not a single gust of wind. I wait for its return. Several times I take my own breathing for the whisper of the wind on the desert. When I realise my mistake, I close my eyes, I cross my hands over my chest and I sink painlessly into a weakness that is attentive to the arrival of death; I start crying.

I can't see anything inside the crypt. It is night now, but a violent wind blows outside, a hot wind, powerful and regular. I feel it on my eyes, on my lips. I breathe it deeply. I drink it, I hear it, it brings me back towards life, immense and

strong, constant, throwing waves of sand on the desert rocks. This time my lethargy really dissipates. I stand up, I feel my way to the chimney, I breathe clean air. I drink some water, which brings me completely to my feet. Still weak, lifting myself up the chimney is a long, difficult task, but I make it, and I find myself out in the middle of the night, on the roof of the blockhouse.

To get back to the *bordj*; ten kilometres across gravel and through ravines that now are not very visible. Leave everything in the crypt, the jerry can, the paints; return empty-handed, quickly! Block up the chimney with the heavy rock on which I was leaning! Seal the blockhouse, so that no one may go in for a long time! Other men, the other men... who I hated so much when I saw my first frescoes destroyed; other men... from whom I also hoped for help, for rescue, for salvation! I hesitate now about sealing everything up for centuries to come. Trust them? Not seal anything, believe in others, have confidence, not throw the rock... Under the starry sky, returned to life, breathing the open air, I feel human, fundamentally human, fraternal, ready to "bestow confidence".

I pull a notepad out of my pocket, a pen; it's hard to see; I write in big letters: DO NOT DESTROY THIS; I tear out the page and throw it into the chimney. It will be found, it will be read, the new frescoes will not be destroyed, I am showing confidence. So, I went through great pains to take a rock up on a roof and, in the end, all things considered, I have confidence in other men, and more faith in the effectiveness of a simple piece of paper.

To leave. I remember, then, that seven years before I had painted on the bottom of my first frescoes: *do not destroy this*, and that my warning had not prevented their destruction. So, should I throw down the rock? Or not? Show confidence? I hesitate, I am tired, I can't go on. I decide not to make any decision at this moment, and to come back, perhaps to throw the rock in, or not come back...

I walk towards the *bordj*, drunk with exhaustion, tripping on the pebbles, half dead from hunger, from fear, from solitude, repeating to myself, not fully aware that I am speaking alone among the rocks of the desert: people, people, other men... other men...

Suddenly, I retrace my steps, I climb quickly up on the roof of the blockhouse, I throw down the rock, which wedges itself deeply. My frescoes will be found a century from now! Have confidence in men, yes! In future men! Not in the men of today.

* *Jules*: army mechanics

* *bleus*: rookies

* *fellouzes*: pejorative deformation of *fellaga*, combatants of the F.L.N.