

Barnés

*H*ay imágenes que no reconozco- me dijo en un momento de la conversación, trasteando por entre los dibujos y cuadros rabiosamente fuertes que el polvo ha barnizado para darles una pátina de intemporalidad, como si estuviesen esperando su catalogación desde que en 1983, Miguel Barnes nos sorprendiera a todos con sus *Pinturas, relieves y ensamblajes* en el Museo de Albacete, y ahora ya fuese tiempo de ir haciendo inventario de indagaciones y hallazgos. Han llovido casi veinte años de conceptos, de estilísticas, de contradicciones en la búsqueda y el diálogo con ese “otro-yo” que todo creador lleva dentro. Y fuera, también ha caído lo suyo, desde que las abstracciones made in USA con sucursal en Europa acabasen embrutadas por el romántico y descriptivo arte neoexpresionista de los 80, y de ahí cada cual tirara, buscando su razón de ser en el Arte o la fama que nos explica como tales, hacia su particular postmodernidad, hacia el subjetivismo, hacia el multiculturalismo. Incluso los hay, que todavía hurgan por los cajones de museos hacia los textos manifiestarios en pesquisas de aquellos tesoros que las vanguardias clásicas dejaron escondidos como conceptos apenas apuntados en la letra impresa de un folleto, o revista minoritaria que se ponían como pasquines retadores a las mismas puertas de las Academias; o quieren fisgar en auténticas obras plásticas esbozadas de intuición en plasmaciones “non finitas”, que serían tapadas inmediatamente por la tormenta del siguiente ismo, y definitivamente por el tornado que supuso la confluencia de todos ellos. Tanta lluvia informativa ha relegado a la lente fija de secuencias exteriores que iban pasando una tras otra como las hojas de una enciclopedia del Arte Contemporáneo, a otra especie de lente giratoria, como un calidoscopio en que el artista acababa siendo más introspectivo, menos testimonial de los hitos ajenos, ya viniesen de la vida o del arte, para mostrarnos su propia exégesis de la eterna redención que es la creatividad.

Nunca, y mira que nos hemos vuelto a encontrar Barnes y yo en los recodos de cualquier camino, he dejado de admirar la fe de este exegeta comprometido con la religión que abrazó el día que se dejó los lastres de una nómina y del libro de familia para especular con una intuición: la de saber que tenía algo que decir antes que conformarse con ser otra consecuencia más de la postmodernidad manchega; ni mejor ni peor que las otras, pero tan limitada como pueda serlo cualquier tendencia con denominación de origen.

En este último encuentro la mañana permitía esa luz cenital que iguala a cientos de obras en una enorme nave que es hoy el estudio de Miguel en Almansa. Por allí anduve rastreando nuestra historia común: esculturas arrinconadas, cuadros emblemáticos que han presidido exposiciones bajo el esplendor de unos focos y unas salas que los sacralizaban, dibujos superpuestos en los incunables de cada época que removieron causas y efectos, materiales que han ido incrustándose como heridas o discusiones dialécticas sobre el soporte y las superficies. Mucho retazo y virulencia non nata. Dos obras de tres metros mostraban al fondo de la capilla barnesiana su último lenguaje de gran formato donde, además de jugar con la idea, se implica con el impresionante aspecto físico, lo que supone un esfuerzo añadido a la hora de trabajar. Incluso la técnica es deficitaria en este tipo de superficies casi muralistas porque para Barnes, siempre han sido un elemento de contrapeso con su acostumbrado barroquismo a la hora de componer los cuadros de pequeño y de medio formato. Como él mismo apuntaba; *“los grandes formatos me ponen en mi sitio; de tal forma que quieras o no, tienes que simplificar el trabajo. La imagen es más potente cuanto más sencilla. Las grandes manchas, los grandes volúmenes, las grandes superficies requieren un precisión tal en la idea, que luego resulta tremendamente difícil corresponder con la técnica. No es lo mismo jugar con un pincel o con una brocha fina que con una brocha gorda, un cubo de pintura y una escalera, o todo un lienzo-suelo convertido en reto que luego será vertical. A pesar de lo costoso que resulta en todos sus aspectos, es un buen ejercicio de reducción a la hora de trabajar este tipo de obras, teniendo en cuenta su dificultad de manufacturación, de manipulación, de trascender a las ortodoxias...”*

Ahora remangados en reflexiones puras y duras, ya empezamos a revisar las obras que está preparando para la próxima exposición. Busca el sentido que no ha visto en ningún escenario de sus lenguajes formales e informales anteriores para alcanzar otro tipo de lenguaje más definido, o si se prefiere, un metalenguaje que sea la suma de todos ellos, pero sobre la estricta gramática de la superficie lisa. Una vuelta para profundizar en el ámbito de abstracción total, en el ámbito de colores planos después de dejar aparcados sus siempre recurrentes materiales que intentaban llegar más allá de lo pintado, y sustituirlos con este tipo de defragmentación entre lo no figurativo, abstracto también podría valer aquí, y la referencia a una figuración (no

demasiado evidente) más intuitiva que representativa y más metonímica del arte sobre el arte que metafórica. Una reflexión al margen de lo que en el cuadro, esta representatividad iconográfica significa, junto con otras absolutamente gestuales, pero muy meditadas, y que acabarán conduciendo al punto y aparte de la fragmentación del puzzle que pueden ser las imágenes que andan despiezadas por todas las trayectorias de Barnés.

Defragmentación, que nació un día hablando con su entrañable amigo el pintor de subrealidades Pepe Enguídanos, con quien tiene muchas horas echadas sobre el tapete de las confidencias. Dice que fue por entonces cuando cogió un dibujo, lo rompió en varios trozos y luego lo reconstruyó varias veces con la misma imagen, con otras totalmente distintas, o con combinatorias que invitaban a plantearse la defragmentación como un método compositivo donde cualquier resolución es válida al lado o frente a otra para provocar una nueva sintaxis que emerge del mestizaje multicultural y pluricomunicativo en que se nos ha convertido lo cotidiano. La música de fusión, o ese bombardeo de imágenes que sufrimos a través de los medios de comunicación, la publicidad o cualquiera de las señales que nos envían continuamente desde la globalización, forman una amalgama, un calidoscopio (volvemos a esa palabra tan definitoria), frente al que uno no sabe a qué atenerse ni cómo cubrirse. Él, al fin y al cabo testigo de su tiempo como todos los demás, también reutiliza en pintura la decodificación sígnica de toda esa fragmentación a la que está sometida la sociedad en la que trabaja Barnés, cada día más convencido de su oficio de pintor y de su “auctoritas” ajena a redundancias. Un Arte el de hoy, que de tan ecléctico ya tampoco sabemos por dónde transita aunque intentemos baremarlo para hacerlo más comprensible y decodificable. Dice él: *“Hay unas formas en las que uno personalmente debe aislarse, tomar sólo aquellas que interesan. En este trabajo me veo componiendo y recomponiendo lo que parto en trozos, que pueden ser retazos u obras enteras de entre los muchos dibujos y cuadros que tengo por ahí, e incluso de algunos que sólo están en mi cabeza y que ahora reconozco como propios: manchas, formas, colores, líneas que, a diferencia de lo que hay hecho en mis otras etapas, donde me guiaba por la intuición o las búsquedas estilísticas, dan a este trabajo un aspecto formal. El lenguaje va saliendo y se va a convertir en otro tipo de expresión que ha dejado la materia apartada para sustituirla por efectos puramente pictóricos*

y una geometría aleatoria donde utilizo elementos distintos. Pienso en una idea y la materializo a través de estas defragmentaciones porque esa idea ya subyace antes del trabajo. Hay un pensamiento que es el que va construir el cuadro, quizás la forma no está definida, pero sí la idea, que antes era pasión, pura intuición y ahora se deleita en sí misma”.

Exactas palabras que explican este nuevo capítulo de Barnes, en el que la pintura se mira secuencialmente y se vuelve introspectiva, nihilista, a la *maniera* de Barnes, sin necesidades apriorísticas de efectos visuales. Los cortes radicales en medio del cuadro, donde una pintura cambia a otra pintura, el componer con otros colores, el utilizar la pintura plana donde los cuadros están condensados, pero no contienen superficies extrañas, ni materiales adheridos porque *“hemos trabajado tanto con la materia en la superficie plana de un cuadro, que la hemos gastado, y prefiero elucubrar con otras sensaciones visuales, casi de laboratorio, para encontrar efectos determinados por una segunda idea en el tema de la defragmentación. Ahora mismo estoy trabajando con planos, pero en un futuro podré jugar con elementos que no lo sean, quizás con la música, con múltiples objetos, con la performance, con el espacio tridimensional; plantearme planos saliendo del cuadro, fusionar nuevos elementos, buscar la mezcla de dos cosas distintas y aparentemente antitéticas. Introducir los cuadros en un contexto distinto”.*

El color sigue siendo un elemento primordial que ni siquiera piensa, le viene por añadidura. Está trabajando en una serie de tonos donde siempre surge el contraste, el color que falta, el color que ayuda, meter un rojo le sale del alma, y a nosotros nos lo trae a la memoria: -esas polisemias en rojo de Miguel-. Aunque últimamente se nos haya vuelto más parco, y nos cuenta que *“los ocre y los tierras se me quedaron pegados del desierto, y son más propicios para hablar, conjuntamente con el sepia y los marrones, de un lenguaje terrenal, porque por poner algunos ejemplos, el rojo, el azul o el naranja, me pueden distraer de la idea básica. Me gustaría trabajar en blanco y el negro, -supongo yo que como a Málevich- para definir la forma. Sí, como hacen los chinos, a muerte con el negro y el blanco; metes un azul y posiblemente te arregla el cuadro, pero te distrae, y dentro de lo que estoy buscando no es una solución práctica. La solución se basa en el orden compositivo - el color es complementario y se da por añadidura-, en el quedar por encima del cromatismo que*

puede variar el que un cuadro sea más bonito, pero no más verdad". Así consigue Barnés un doble efecto visual, una paradoja, el volumen, la forma referencial que puede ir de Brancusi a Magritte, y después la interroga con una mancha o un chorreo encima, o lo trasciende demarcándolo como si pinchásemos el tratado de Alberti en medio de una lona de Pollock, cuando no inmiscuye a ambos en el propio discurso cargado de potencia visual. La manzana, el paisaje chino, la piedras, en lugar de equilibrar, como otros hacen con una fotografía, él lo consigue una morfología figurativa que ya le viene de etapas anteriores, para después dividir el cuadro con otras manchas (obras abiertas) que van creando planos distintos que plantean una tercera dimensión, es decir, profundidad a base de una tonalidad inmediatamente contestada por una tachadura, línea sinuosa, o veladuras planas que metan al espectador dentro de la obra para crear sensaciones de volumen o de espacio que se diferencien y dialoguen con el aspecto más plano, insistiendo en esa paradoja de lo que aparentemente puede ser contradictorio en el concepto, pero nunca en la idea, porque la idea tiene mucho de "kaos" perfectamente controlado.

Pedro Nuño de la Rosa

Critico de Arte y Comisario de exposiciones