

MESA REDONDA SOBRE LA OBRA DE MANUEL BARBADILLO.
Palacio Episcopal de Málaga, 17 de octubre de 1995, 20 h.

Moderador y transcripción: Enrique Castaños

Participantes:

Chantal Maillard. Profesora de Estética de la Universidad de Málaga.

José Manuel Cabra de Luna. Abogado y artista plástico.

Manuel Barbadillo. Artista plástico.

Moderador: **Enrique Castaños.** Crítico de arte. Comisario de la exposición *Manuel Barbadillo. Obra modular 1964-1994*, celebrada en el Palacio Episcopal de Málaga en octubre de 1995.

El moderador a Chantal Maillard: Probablemente uno de los aspectos menos estudiados de la obra modular de Manuel Barbadillo sea su dimensión simbólica, a pesar de la importancia de este nivel de análisis en la correcta comprensión de todo producto estético auténtico. El propio Barbadillo ha insistido en la generación de un espacio plástico autónomo en sus cuadros, en el que destacan las soluciones dadas a los problemas del ritmo y del movimiento. Otro aspecto fundamental sería la supresión de la tradicional oposición entre fondo y forma, que es sustituida por la dualidad blanco-negro, por no hablar de la concepción "cibernética" que constituye el fundamento estético-filosófico del sistema modular que emplea. Sin embargo, advertimos que todo el sistema se basa en el uso de cuatro formas elementales, que en rigor se reducen al cuadrado y al círculo. Además, prácticamente todos los cuadros están pintados con los colores blanco y negro, esto es, en cierto sentido con la negación del color. Los lienzos, de otro lado, así como los módulos y los macromódulos, también guardan unas determinadas y exactas proporciones.

A partir de estos datos, quisiera preguntarle: ¿resulta posible profundizar en la aludida dimensión simbólica? ¿Estaría esta dimensión vinculada con alguna concreta tradición del arte occidental? ¿Se yuxtaponen, por el contrario, o incluso acabarían mezclándose varias tradiciones? ¿Sería muy arriesgado establecer lazos entre esta obra y algunos presupuestos de la estética oriental? ¿Existe alguna relación concreta entre este lenguaje y la música, incluyendo la propia de sociedades tecnológicamente no desarrolladas? Y, para terminar, una pregunta de carácter general: ¿puede darse arte sin pensamiento?

Chantal Maillard: En uno de los textos de Manuel Barbadillo, fechado en 1969, se dice: “Yo no puedo comprender el arte si no es en relación con el fenómeno general de la cultura, y a ésta la entiendo como el empeño de comprender el mundo y por adecuar a sus leyes la organización de la vida”. Subrayo: “*El empeño de comprender el mundo*”. Resulta que todas las estéticas llamadas tradicionales, es decir, todas aquellas que no sean las del “arte por el arte”, las del arte llamado “puro”, han tenido como finalidad dotar de sentido a esa realidad en la cual estamos; todas ellas fueron una hermenéutica y una guía, y no se otorga sentido si no es mediante la organización de ciertos elementos para formar un conjunto. En muchas de esas tradiciones, también, ese acto de organización se entendía como combinación de contrarios; así, por ejemplo, los pitagóricos, quienes entendían la armonía como combinación de contrarios y que utilizaban el término armonía, además, conjuntamente con otros dos, fundantes de la estética griega: el de simetría [del latín *symmetria*, a través del griego *συμμετρία*; de *syn*: “metro” y *metrón*: “conmensurabilidad”], es decir, que se puede medir conjuntamente las partes, y en la cual está incluida la idea de cálculo, que es una idea fundamental, y el de euritmia [del latín *eurythmia*, y este del griego *ενοουθμια*, ritmo armonioso], esto es [*eu*: “bien”, “bien ritmado”, y en donde “bien” quería decir “movimiento adecuado”, “movimiento medido”, con lo cual también la idea de cálculo está incluida en la euritmia. La palabra griega *to kalón* [“lo bello”] o *kalós* [“bello”] también incluía la idea de cálculo, pero era un concepto más amplio que incluía todo aquello que atrae, todo aquello que gusta, todo aquello que despierta cierta admiración. La armonía, en principio, para los pitagóricos, era un término metafísico; sólo posteriormente pasó a la teoría musical como una especie de proyección de la metafísica a las teorías musicales. “Armonía” significaba “ajuste”, “ensamblaje”, “justa proporción”, esto es, el “orden”, “cosmos”, *cosmós*. El orden o *cosmós* del conjunto de todas las cosas, un orden por supuesto dinámico, ya que el orden del universo era dinámico, era entendido como dinamicidad para los pitagóricos, si bien esta idea venía de Oriente, por supuesto: el movimiento de las fuerzas del universo que se ajustan en un todo. El alma también era armonía y por eso la música podía equilibrar las partes del individuo; es lo que llamaban los pitagóricos *psicagogía*, educación a través del sonido, educación a través de la música. La música, asimismo, tiene un componente de cálculo, de medición, y debemos remontarnos a las teorías indias, concretamente a la teoría de la creación por el sonido, para entender mejor a los pitagóricos y entender incluso mejor la estética griega. Pensamos con los indios que las vibraciones son las que conforman la materia, es decir, que la materia es pura vibración, y la solidez de la materia depende de la frecuencia vibratoria. La aparición del mundo es una aparición por vibración, por sonido, que se da según distinta frecuencia, y la transformación por tanto de la materia sería una transformación musical.

Hay fundamentalmente dos raíces sánscritas: una es *kal*, de la que deriva nuestra palabra “cálculo”, y que da lugar a dos palabras sánscritas: *kála* y *kalá*. La primera significa “tiempo”, “muerte”, y la segunda significa “arte”. De ahí [esto

es: de *kal*] podemos derivar también la palabra *kalós* en griego, es decir, lo que hemos traducido por “bello”, pero que es sólo un “buen ensamblaje”; de manera que la idea de cálculo estaba presente tanto en la idea de tiempo como en la idea de arte, que en realidad es una obra que se hace *en* el tiempo y no puede hacerse fuera del tiempo, es decir, en una sucesión medida. La otra raíz es *rt* [se pronuncia: “rity”], de la cual surge tanto nuestra palabra “rito” como nuestra palabra “arte”, y que da lugar a la palabra *ryta* [?] en sánscrito, que quiere decir “ritual”. Pero “ritual” o “rito” debe entenderse ahí como “acto sagrado”, “ley”, “orden” de mantenimiento del universo, esto es, el mantenimiento de las relaciones que soportan la trama del universo. En este sentido es como el arte (=“organización”) puede ser entendido como “rito”, es decir, como “acto sagrado” que mantiene las relaciones para “dar forma”, es decir, para “dar sentido”, para “mostrar” o “crear” un mundo, “hacer” mundos. La obra de arte, por tanto, sería ritual, esto es, una acción sagrada y tendría una función de símbolo –sabéis que el símbolo quiere decir el “paso”, el “reconocimiento” de dos partes. El símbolo era una tableta de arcilla mediante la cual al partirla se daba un pedazo a un huésped que podía ser reconocido después de varias generaciones si presentaba esa tableta ante el otro personaje, con lo cual el símbolo significa simplemente “reconocimiento” de dos partes que se han separado y que vuelven en un momento dado a juntarse– El arte como símbolo es la “recuperación” o el “reconocimiento” de lo invisible en lo visible, es decir, la “formalización”, la “información”, la “puesta en forma”.

En este sentido de ritual, y ahora me vengo a la producción de Manuel Barbadillo, creo que su obra cumple la función de símbolo y la función de ritual . Veo esta obra como una especie de mandala [este término hindú significa círculo. Son una forma de *yantra* (instrumento, medio, emblema), diagramas geométricos rituales, algunos de los cuales se hallan en concreta correspondencia con un atributo divino determinado o una forma de encantamiento (*mantra*) de la que vienen a ser la cristalización visual], como un *cosmogrom*, como un cosmograma (=el universo proyectado en su esquema esencial), y también como un psicocosmograma, es decir, que cuando vemos las leyes del universo estamos también ordenando de alguna forma la conciencia de uno, de cada uno de nosotros, que no es distinta de la conciencia del universo. No obstante, hay un peligro que es el de la idea de consonancia. La consonancia entre la mente y el universo, un universo que está dado anteriormente y que nosotros mediante un cierto ritual (que puede ser el arte) estamos traduciendo. Esto supone la idea de que existe dada de antemano, vuelvo a repetirlo, una realidad o un mundo que nosotros estamos simplemente traduciendo. Yo creo que ahí, como conjuro contra esa idea e incluso *ante el peligro de caer en un idealismo*, debemos acogernos a la frase de Wittgenstein: “Creemos estar trazando una y otra vez el contorno de la naturaleza de la cosa y sólo trazamos el marco a través del cual la miramos”. Entonces, el problema es que no podemos salirnos de nuestros ojos para vernos nuestros propios ojos. El problema es que lo construimos todo en nuestra mente a través de nuestros instrumentos de percepción y que no

podemos salirnos de ahí. Yo creo que ahí [en la obra de Barbadillo] la intervención del ordenador es un acto de humildad y una lección de humildad, porque el ordenador, que ha sido creado a imagen de la mente o de la estructura lógica mental, nos está mostrando, nos está diciendo que todas esas combinaciones estructurales del universo son las combinaciones estructurales de *nuestro* universo, es decir, el universo que nosotros estamos creando. La obra, en ese sentido, es hacer mundos, por supuesto, es una modificación de lo que hay, siendo eso que “hay” algo absolutamente desconocido. No es que haya un mundo fuera de nosotros y lo vayamos traduciendo, no; es que nosotros lo construimos. Una forma de construirlo es desde una u otra lógica. La lógica del ordenador es *una* lógica, que por supuesto no son todas las posibles... El ordenador creo que no da lugar a mostrar todos los recursos de la persona, del individuo, pero sí uno de ellos. Y de ahí, claro, volvemos a pensar el binomio arte-pensamiento y la pregunta del principio, del que tan sólo en parte hemos respondido a la pregunta acerca de qué sea el arte. Pero qué sea el pensamiento se nos queda por decir, y no quiero alargarme en eso porque además creo que no podría. ¿Qué es el pensamiento? Es una pregunta demasiado enrevesada, aunque creo que es algo más que el “1-0”, “blanco-negro”, pues si entendemos por pensamiento sólo eso entonces el arte es algo más y el ordenador en ese sentido es un instrumento, como bien lo ha dicho Barbadillo en uno de sus textos, un instrumento para el arte, pero no es *todo* el arte. Pero si entendemos el pensamiento como algo más, yo preguntaría: ¿Hay algo que podamos hacer sin pensamiento? ¿Podemos acaso sentir sin pensamiento? ¿Hay acaso algún tipo de sentimiento sin pensamiento? ¿Qué es el hombre sin pensamiento?

El moderador a José Manuel Cabra de Luna: La pintura modular de Manuel Barbadillo, aún sin olvidar el uso que hace del ordenador como herramienta de trabajo, pensamos que mantiene estrecho contacto con el lenguaje de las tendencias constructivistas y con la abstracción geométrica del período de la vanguardia histórica. De otro lado, observamos también en esta pintura la importancia concedida al concepto y al elemento procesual de la obra artística. En este sentido, quisiera preguntarle: ¿Considera usted estos lenguajes en alguna situación de inferioridad o de incompreensión frente a las tendencias figurativas? Dicho de otra manera: la valoración del público, de la crítica, de los coleccionistas, de las instituciones, ¿es equiparable en uno y otro caso?

Los defensores de la figuración suelen argumentar diciendo que la única distinción válida es la que debe existir entre un buen y un mal producto desde el punto de vista estético, entre lo que debe ser aceptado como arte, independientemente de los materiales y del lenguaje utilizado, y lo que no debe ser aceptado como tal. Sin embargo, en el esquema general de la evolución del arte en las sociedades occidentales, ¿percibe usted un cierto agotamiento de aquellos lenguajes que parten

siempre de la realidad física macrocósmica, esto es, un árbol, una casa, una figura humana, o, por el contrario, cree que gozan de excelente vida?

José Manuel Cabra de Luna: Como no tengo experiencia alguna en dar clases ni tengo un cuerpo de doctrina en mi actividad profesional, mi intervención ni mucho menos va a estar tan articulada como la de Chantal, que me ha precedido en el uso de la palabra. Pero como estamos en un tiempo de posmodernidad, que nos dice que nuestra manera de conocer quizá sea posible también a través de fugacidades, de murmuraciones, permítanme que, por adecuación al tiempo que vivimos, mi pensamiento se exprese también de esa manera. Lo primero que quiero decir, como contexto general de las preguntas que se me hacen, es que toda explicación de la poesía es prosa. Toda explicación de un hecho plástico a través de las palabras es literatura. Entonces, desde esta incapacidad del lenguaje para ver lo que es un elemento no formal (?) es desde donde quiero expresar mis palabras. Pienso cada vez más que el hecho plástico es una manera absoluta y radicalmente diferente de conocer, de aprehender la realidad, y cada vez pienso que tiene menos correspondencia con las palabras. La plástica lo que hace es acercarnos a otra capa del conocimiento, conectarnos con estructuras no verbales de nuestro pensamiento, de nuestra manera de conocer el mundo. Desde esta perspectiva, la obra geométrica, la obra formal, conecta, a mi juicio, con unas capas, con unos planos del conocimiento absolutamente indecibles, en términos místico-filosófico-Wittgenstein, esto es, aquello de lo que no se puede hablar; unos planos, digo, de inefabilidad de lo que se conoce a través del hecho geométrico. Pero como, aparte de esta digresión, entiendo que el hombre *es* en sociedad, y que nuestra concepción del espacio no es sino una directísima consecuencia de nuestro sentir social, quiero traer a colación, para corroborar lo que digo, que, así como Stella, pintor que hoy está muy de actualidad por su exposición en el Centro de Arte Reina Sofía, pudo decir: "ves lo que ves", para describir que lo que él estaba pintando no era sino aquello que allí estaba, hoy quizás le podemos responder: "ves lo que ves, pero lo ves como lo ves porque eres quien eres, estás donde estás y tu mundo, tu cultura, te lleva allí". Con esto quiero decir que lo que nos parece una vía absolutamente despegada del vivir, la geometría más radical, en absoluto es así, ya que es una vía completamente tradicional, que conecta con una línea intensísima del arte del siglo veinte, si bien hoy está en tela de juicio, porque –quizás desde una perspectiva reduccionista inspirada en ciertas teorías, en lo que yo considero unas malas lecturas del marxismo– se piensa que hablan [las obras geométricas] desde una exclusiva autorreferencialidad, es decir, pinturas que se refieren sólo a sí mismas. No es cierto.

Hecho este proemio, es decir, para saber donde estamos, respondo a las preguntas concretas del moderador. Primera: ¿considero que el lenguaje plástico formal padece incomprensión frente a las tendencias figurativas? Hombre, en el momento conservador que estamos ahora viviendo, naturalmente que sí. Pero eso

Mesa Redonda sobre la obra de Manuel Barbadillo

es una consecuencia de las circunstancias históricas. La figuración no es más que un descanso de la mente, porque es más fácil leer un cuadro que se remite a formas con las que estamos continuamente en contacto que intentar penetrar en capas del conocimiento más altas, más abstrusas, más abstractas, que nos exigen un esfuerzo especial. Desde esa perspectiva, claro que creo que hay una cierta incompreensión. La gente cuando tiene problemas no quiere más problemas. En cuanto a la segunda pregunta, si creo que todavía es posible la pintura con referencias figurativas, por decir aquello de que toda pintura si es buena *es*, yo tengo la teoría de que la historia de la humanidad es una curva que va ascendiendo y si te toca vivir [...] –a cada cual le toca vivir en una franja, hay conservadores en el medievo, en la época moderna, en la contemporánea–, si tu ser coincide con el momento histórico que te ha tocado vivir, entonces se vive de acuerdo a tu tiempo; si no, malvivirás. Entonces, creo que ahora mismo el momento es perversamente conservador; no hablo en términos políticos, sino de pensamiento, de aventura intelectual, de enfrentamiento del arte hacia el mundo de lo desconocido, de lo profundo, de apostar, arriesgar en una palabra. Desde esa perspectiva creo que desde luego la referencia a la figuración tiene ese sustento y creo que hoy hacer figuración, a estas alturas, pues... imagináros después de lo que he dicho qué pienso.

El moderador a Manuel Barbadillo: Algunos destacados críticos e historiadores del arte que se han ocupado del lenguaje y de los aspectos comunicativos de las llamadas tendencias tecnológicas, entre las que se encuentra el *computer art*, denuncian lo que ellos consideran unos productos carentes de la suficiente carga o información *semántica* como para sintonizar, por un lado, con las concretas realidades sociales y, de otro, establecer lazos de comunicación con el espectador. Entienden que este tipo de arte conduce, no sólo a una radical escisión entre la dimensión *sintáctica*, la dimensión *semántica* y la puramente *pragmática*, sino que al subrayar la dimensión *sintáctica*, estas corrientes insisten de modo muy especial en lo que A. Moles ha llamado *información estética* frente a la *información semántica*. En este sentido, por ejemplo, Simón Marchán ha hablado de *informativismo* para referirse a los objetos de las tendencias tecnológicas, e incluso considera este arte sintáctico como parte de una ideología tecnocrática, que halla su caldo de cultivo en el marco de un elevado desarrollo tecnológico y en las específicas relaciones de producción del capitalismo tardío. Dice Marchán textualmente: “A las tendencias tecnológicas les amenaza y sucumben con frecuencia a un peligro constante: separar la sociedad del sistema de relaciones de la acción comunicativo-pragmática y de los conceptos de interacción social simbólicamente mediada y sustituirlo por un modelo puramente científico, unidimensional, que hipostasia la totalidad concreta social en un todo indiferenciado”.

Mis preguntas concretas son: ¿no es este mismo escepticismo semántico y pragmático similar, como el propio Marchán en cierto modo reconoce, al que aso-

maba respecto de la concepción utópica de la vanguardia desde Malevich o Mondrian, quienes quizás pensaban que la sociedad estaba en condiciones de asimilar y comprender un arte sintáctico? Aun siendo cierto que las esperanzas puestas por estos autores en el espectador han fallado hasta hoy, ¿está usted de acuerdo con la acusación de informativismo, cientifismo y unidimensionalidad respecto de su arte? ¿Resulta legítima –o, por el contrario, no tiene sentido esta pregunta –la existencia de un arte de elite, de una *estética de los dioses* frente a una *estética de los hombres*, para decirlo en los términos que emplea Max Bense?

[Alguien puede pensar que en su obra modular la principal característica es el uso que usted hace del ordenador personal, cuando en realidad lo que la distingue de otros lenguajes contemporáneos es su concepción “cibernética”. En este sentido, quisiera preguntarle: ¿Estaríamos en condiciones de considerar el “arte cibernético” de los sesenta y setenta un capítulo cerrado de la neovanguardia? ¿Puede concebirse un “arte cibernético” figurativo, en el polo opuesto de la abstracción geométrica?]¹

Manuel Barbadillo: Yo no creo que haya habido un fracaso de las expectativas utópicas de la vanguardia histórica, sino que creo que quien considere que ha existido ese fracaso es que piensa que la difusión del arte de la vanguardia se tenía que realizar como el edicto de Constantino, esto es, de igual modo que Europa se hizo cristiana, mediante un edicto. El arte de las vanguardias de los años veinte y treinta ha estado difundándose continuamente, y la prueba más palpable que tenemos de esto es que la arquitectura, por ejemplo, ha cambiado radicalmente del siglo XIX a la de hoy en día, y así como ha cambiado la arquitectura, también ha cambiado la manera de vestirse y de comportarse la persona, y actualmente las formas sociales son mucho más simples, más lógicas que todo el complicado ritual que acompañaba a la vida social antes de estos movimientos artísticos. Yo creo que el arte que propugnaban las vanguardias históricas se está difundiendo como se difunde el arte.

En cuanto a la pregunta sobre el elitismo, el arte se origina en el interior y por la acción de unos determinados individuos, o sea, que es elitista, ya que el pintor es una persona, y... una persona en relación con la sociedad es una elite, ¿no? Y ese arte que comienza con un pintor o con un escultor, o con un número reducido de pintores y escultores, atrae la atención, en primer lugar, de aquellas personas que viven en contacto con el mundo del arte –es el caso de Gertrude Stein con Picasso; ella fue la primera persona que comenzó a apreciar la obra de Picasso. Sin embargo, ochenta años después hay la apariencia, porque no creo que se trate de una realidad, de que la obra de Picasso está ya asimilada y comprendida por la masa de la población–. O sea, que el proceso artístico, si quieres llamarlo elitista, llámalo elitista,

¹ Este párrafo entre corchetes no llegó a pronunciarse en el transcurso de la mesa redonda.

Mesa Redonda sobre la obra de Manuel Barbadillo

ya que los productos artísticos no se producen colectivamente, esto es, no son el número de habitantes que hay sobre la Tierra los que se ponen de acuerdo para producir un cuadro.

Con respecto a la crítica que se hace a mi pintura, voy a referirme a la dimensión pragmática, la dimensión semántica y la dimensión sintáctica de la pintura. Para mí esa escisión, esa división de la comunicación artística en estas tres categorías no tiene sentido. En primer lugar, porque la pintura es un arte plástico, un arte visual. En un cuadro puede haber una anécdota, puede comunicarse algo a través de la mente o por medio de la literatura, pero el arte, la pintura, cuando es arte lo es por sus valores plásticos, aunque exista en el cuadro una historia, aunque tenga una anécdota y se cuente una historia de forma literaria. La importancia de Velázquez en la historia de la pintura no radica en el hecho de que pintase a tal infanta de España o a tal esclavo negro, esto es, ése elemento pragmático que has mencionado; no, la obra de Velázquez ha pasado a la historia como una de las más importantes de la historia del arte occidental moderno por la *forma* en que los cuadros están pintados. A mí esa pregunta [acerca del carácter pragmático de la obra artística] me parece que no tiene sentido, porque es como preguntar... decir que la quinta sinfonía de Beethoven no es arte porque no tiene una comunicación pragmática, porque no se vale de los cauces pragmáticos para la comunicación. Yo creo que el arte es una comunicación de sensibilidad a sensibilidad, y que la comprensión del contenido de una obra de arte se realiza en el subconsciente de la persona, esto es, se manifiesta como una emoción, que es la emoción estética, aunque luego los historiadores la expliquen por medio de palabras. Pero el arte no se origina en la mente, sino en el subconsciente del creador —probablemente porque capta emisiones que pertenecen a la colectividad, o al cosmos, o a quien sea—, el cual lo manifiesta por medio de la sensibilidad, ordenando, combinando, arreglando, componiendo o descomponiendo, o como quiera que sea, pero en el caso de la pintura por medio de un lenguaje absolutamente plástico. Luego, el cuadro puede ser figurativo, porque hay pintores que necesitan apoyarse en un motivo figurativo para expresar esta otra dimensión del arte, pero eso es secundario. Para mí la comunicación pragmática no es comunicación artística. Y en cuanto a la división entre dimensión semántica y sintáctica, me parece que es otro tanto de lo mismo. Esa pregunta se hace en lo referente al arte tecnológico, pero podría aplicarse a todo el arte o a toda la pintura. Lo que ocurre es que el contenido del cuadro no lo porta cada uno de los elementos formales que constituyen el cuadro, sino las relaciones entre ellos, la sintaxis; y ésa es la dimensión sintáctica y semántica simultáneamente.

[Después de esta intervención de Manuel Barbadillo, el moderador abre el turno de preguntas del público. El diseñador y artista plástico Francisco Santana hace entonces una consideración general sobre el uso de los ordenadores en la creación artística. La reflexión de Santana es contestada desde la mesa por Barbadillo.]

Barbadillo: Incluso ignorando la existencia de los ordenadores, hacer de mi pintura un problema puramente de elección entre combinaciones posibles [lo estimo correcto] [...] Si el ordenador me facilita este proceso [las mencionadas combinaciones], me parece un instrumento perfectamente legítimo en el caso de mi obra. Pero creo que la obra se crea en el momento en que se decide “esta combinación vale” y “esta combinación no vale”. Ahora bien, el aspecto objetual para mí tiene importancia porque..., en fin, quizás eso sea inercia..., yo siempre he pintado y me gusta pintar y si no pudiese pintar no sabría qué hacer conmigo mismo. A la edad que tengo no podría empezar a organizar mi vida de nuevo como si tuviera veinte años ahora.

[Las opiniones de Francisco Santana son contestadas por Joaquín Ivars, también artista plástico. A continuación, Ivars le pregunta a Barbadillo si ha explorado en la dirección de dotar al programa de la capacidad para elegir entre una selección de combinaciones posibles]

Barbadillo: Algo, algo, pero no mucho, porque tuve una decepción grande. Durante algunos años sí estuve explorando en esa dirección, es decir, dotar al programa de la capacidad para, entre una selección de combinaciones que visualmente yo consideraba buenas y las aprobaba por motivos subjetivos, a ver si el análisis de las estructuras de esas combinaciones, el resultado de ese análisis se podría incorporar al programa como método de selección para dar un nuevo paso en el cual se restringían las combinaciones posibles, y por ese camino llegar a que el ordenador solamente produjese aquellas combinaciones que yo habría elegido por métodos subjetivos.

[Ivars dice que eso es hoy día perfectamente factible]

Barbadillo: Sí, en efecto. De hecho, en programas que hicimos en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, ya utilizamos criterios subjetivos de selección, aunque sin llegar hasta un final tan tajante como que sólo se produjesen las pocas selecciones posibles que yo subjetivamente habría aprobado, pero..., en fin, íbamos en esa dirección. Mi decepción fue que, cuando ya me aproximaba a este objetivo, mi pintura cambió y entonces me encontré con que, bueno..., y todo eso para qué, si ya no me vale. Es decir, que yo no había tenido en cuenta el elemento mutante del arte, el que éste cambia de objetivo continuamente, y eso con la máquina no se puede prever; a la máquina se le puede dotar de inteligencia, pero no se le puede dotar de intuición.

Mesa Redonda sobre la obra de Manuel Barbadillo

[De nuevo Joaquín Ivars toma el uso de la palabra para decirle a Cabra de Luna que no está de acuerdo con su apreciación de que nos encontremos en una fase conservadora en términos artísticos, ya que los límites entre lo que nos puede parecer conservador; según Cabra la obra figurativa, y lo que no lo es son borrosos y complejos, no pudiendo simplificarse esta cuestión. A ello responde Cabra de Luna, reafirmando en su inicial declaración de que atravesamos una época conservadora y que, por supuesto, también lo son los productos figurativos. De otro lado, que nada hay más parecido que una semilla y un programa de ordenador. En ese programa puede esconderse toda una concepción del universo. Al término de esta discusión, interviene Chantal Maillard para hacer una matización]

Chantal Maillard: Has dicho [se refiere a Cabra de Luna] que en el proceder de la máquina estabas viendo el proceder de la naturaleza [“Yo hablaba del programa, no de la máquina”, le indica Cabra de Luna]. Bien, es igual, no importa. *En el programa estaríamos más bien viendo cómo nosotros entendemos o vemos el proceder de la naturaleza* [“Es igual a lo que he dicho”, le interrumpe Cabra de Luna]. Es que no es lo mismo. Lo primero es pensar que la naturaleza tiene su forma de actuar y nosotros lo vemos, y la segunda es pensar que nosotros vemos a la naturaleza y *tal como* la estamos viendo la proyectamos en la máquina, en el programa [“Sigo sin apreciar diferencia ninguna”, afirma Cabra de Luna].

[Interviene en este momento el pintor Enrique Brinkmann para decir que no está tan seguro de que la aparición de un nuevo medio suponga un gran cambio en el desarrollo del arte. Pone, en este sentido, el ejemplo del lápiz, con el que se pueden hacer cosas muy avanzadas, mientras que un medio técnico desarrollado, como el cine, genera productos muy conservadores. En definitiva, que no le concede al medio tanta importancia, aunque es verdad que alguna tiene. Cabra de Luna responde entonces a una pregunta que le dirige Brinkmann, diciendo que la obra de Barbadillo ofrece una contradicción, y ella es que se haga en un soporte y con unos materiales tradicionales. Bien es verdad que cuando esta obra quiso Barbadillo expresarla mediante un medio no aurático —es el caso de unos plásticos que se hallan depositados en el Museo de Málaga—, el resultado no le gustó y abandonó la idea. Piensa, asimismo, Cabra de Luna que quizás algún día lo único que quede de la obra de Barbadillo sean sus programas]

Barbadillo: Yo lo que quiero decir es que nunca he afirmado que el ordenador aporte nada a la *artisticidad* de una obra, mía o de quien sea. Si el pensamiento o el sentimiento del creador es artístico, lo será con o sin ordenador, y si no lo es el ordenador no lo convertirá en artístico. Pero discrepo de ti [se refiere a Brinkmann]

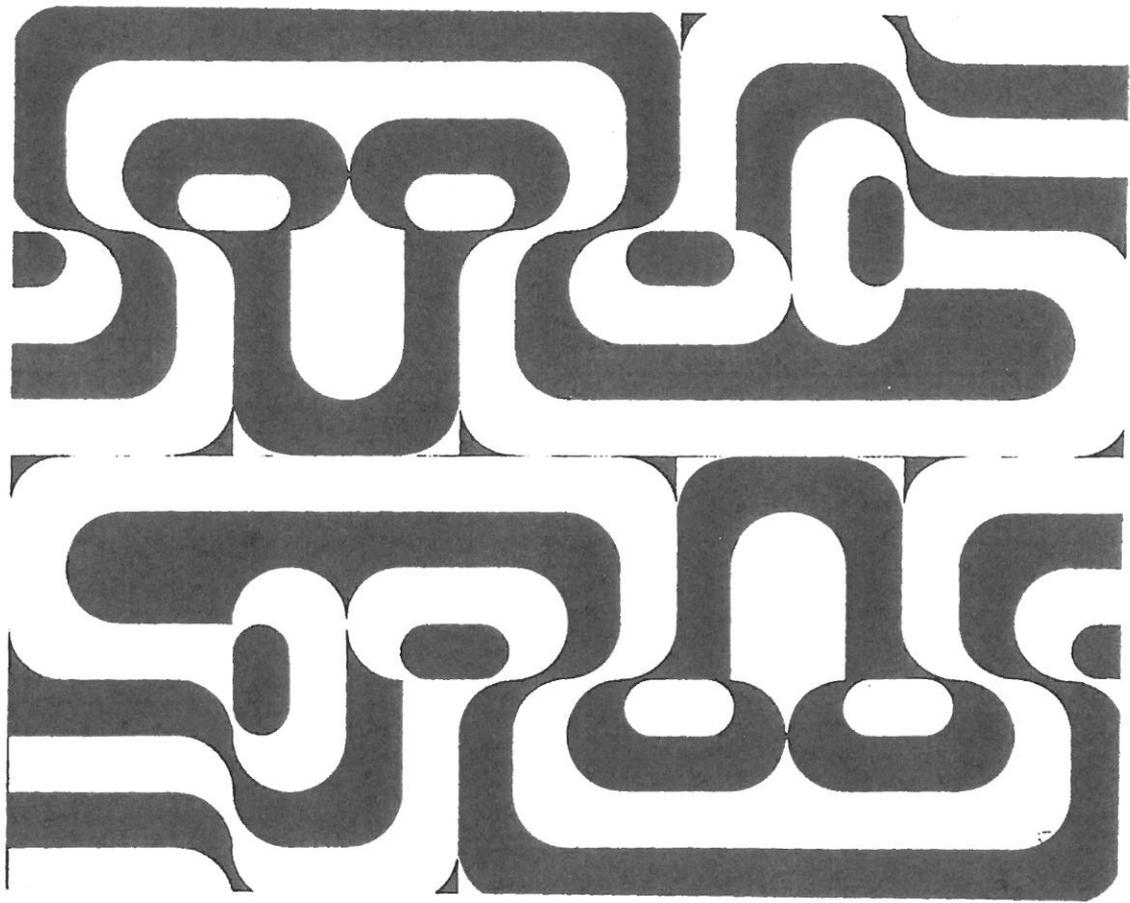
en cuanto que tenía razón José Manuel Cabra al decir que el medio facilitó el cambio, el cambio estilístico. Concretamente, tú [de nuevo se dirige a Brinkmann] has citado el lápiz; el lápiz se parece mucho a la pizarra, a un trozo de pizarra que se coge del suelo y con el que se pinta sobre la pared. Pero el óleo, no. El óleo, debido a su densidad y a la lentitud de secado, permitió que se pudiera realizar algo que fue un *leit motiv* del Renacimiento: el modelado del claroscuro, esto es, había que fundir unas pinceladas con otras hasta casi hacerlas desaparecer para conseguir por medio de la luz representar la tridimensionalidad, que es lo que se buscaba. Con el temple y con el fresco no se podían conseguir las pinturas que hicieron los pintores flamencos y, en general, toda la pintura europea hasta el impresionismo. Es decir, que en el caso del óleo sí fue providencial el descubrimiento de un medio que hizo posible la consecución de unos objetivos que se planteaba entonces la pintura. Pudiera ser que con el ordenador ocurra lo mismo, quiero decir, que aparezca mañana una tendencia que encontrara en el ordenador su medio adecuado. Pero también pudiera ser que no.

[El arquitecto Ángel Asenjo interviene en este punto del debate para decirle a Barbadillo que si él hubiese dispuesto en 1968 de las posibilidades que hoy ofrecen los ordenadores y los programas de ordenador, incluida su enorme potencia, su pintura hubiese sido otra]

Barbadillo: Este es un punto difícil de explicar en pocas palabras, pero el diseño del programa para producir una serie de obras puede ser un elemento del ingrediente artístico de la obra, lo que yo llamaría el ingrediente cibernético; es decir, es posible que el ingrediente cibernético sea de relevancia artística, no sólo por el hecho de que se usan ordenadores y que vivimos en una sociedad muy informatizada, sino porque pudiera ser que la cibernética fuese hoy en día el paradigma de una visión del universo. La cibernética parte de admitir un universo contingente, parte de los últimos conocimientos de la física, pero sabe al mismo tiempo que en este universo contingente existen unos enclaves de organización que pugnan por adquirir mayor complejidad y que luchan contra la tendencia universal a la entropía. Esta visión de la cibernética se puede reflejar muy bien en el programa, puesto que en el programa tú organizas, pero hay datos que no puedes... En un programa verdaderamente informático no le das al ordenador de entrada todos los datos del recorrido que tiene que hacer para realizar la obra que quieres, esto es, le indicas una dirección general y le puedes dar acaso fórmulas matemáticas de las que el programa va a extraer unos datos que no le has dado. Este es el elemento contingente, es decir, que puede ocurrir o que puede no ocurrir. O sea, que el programa en sí –igual que antes dije que la sintaxis podría ser el verdadero contenido de la obra en los productos *sintácticos*–, también pudiera ser que fuese un elemento muy importante de la obra de arte

Mesa Redonda sobre la obra de Manuel Barbadillo

realizada a través del ordenador. Y, al haberme encontrado entonces con la facilidad de hoy en día de programas *standard*, a lo mejor no hubiese investigado el elemento cibernético. Esto último en realidad no lo sé, es una posibilidad.



M. Barbadillo. Nasar, Acrílico sobre lienzo. 120 x 150 cms.