

1.

En Banani, un pueblo que estaba justo debajo del acantilado donde tenía mi casa, hay una familia de mujeres ceramistas que lo son desde hace muchas generaciones. Allí la arcilla es un trabajo de mujeres, mientras que los hombres se encargan de los trabajos de sastrería, herrería y fundición. No hay excepciones, la división de los trabajos siempre es esa. Una mujer de Banani me enseñó dónde encontrar las distintas arcillas para modelar: la amarilla, la blanca, la roja y la azul. Había diferentes tipos y se podían preparar de distintas formas utilizando boñigas secas de animal y chamota, es decir, cascotes de viejas cerámicas picadas. Es como hacer pan: se amasa, se deja fermentar, se vuelve a amasar... Allí no utilizan torno, sino que la arcilla se trabaja con un molde y un contramolde. Hay muy poca humedad, así que tienen que usar el material muy seco. Después, esta misma mujer me enseñó a hacer un horno utilizando muy poca leña, algunas ramitas y paja. También aprendí con ella a hacer los colores elementales y, por último, algunas cosas que se hacen en frío, como quitar grietas de las piezas, una vez terminadas, o barnizarlas con resinas de origen vegetal.

La primera cerámica que hice en Mali fue una pequeña calavera. Al secarse, se volvió más pequeña y pensé que parecía la calavera de un niño. Después le puse una nariz como de Pinocho. Al verla, una amiga me dijo: «Son las mentiras las que sobreviven a la muerte». Me acordé de esa frase y decidí llamar a esta pieza Pinocchio mort. Consiguió salvarse de forma milagrosa, ya que, al estar cocidas a temperaturas no muy altas, son piezas frágiles. A partir de ahí hice una veintena de cerámicas más, entre ellas un autorretrato.

Si empecé a trabajar con arcilla es porque en Malí el viento no me dejaba pintar. Seguramente, así fue, pero todavía más seguro es que con esta arcilla no hacía otra cosa que seguir pintando.

2.

Durante años, pasaba cuatro meses en Mallorca, pintando durante los largos veranos de julio a noviembre, otros cuatro meses en África y otros cuatro en París. A veces me quedaba un mes más en África; hubiera necesitado años de trece meses para no ir con retraso. Eso hacía hasta que dejé de ir a Mali. Durante la pandemia pasé más tiempo en Mallorca que en París.

Tengo un taller de cerámica y un taller de pintura que están separados. En París no hago cerámica. allí hago esculturas de yeso y, sobre todo, pintura; también grabados y litografías. En Mallorca, decido si voy a la teulera (es decir, el 'tejar'), aunque normalmente suelo pasar más tiempo pintando. Cuando trabajo con cierta regularidad, uno de cada tres días lo dedico a la arcilla y los otros dos a pintar, pero pocas veces mantengo esta disciplina.

La teulera ('tejar') es la de Artà, en Can Murtó. En primer plano, a la derecha hay un trípode con una cámara de fotos. Los agujeros abiertos en el techo a través de los que se ve el cielo los encontré exactamente así. Además, de vez en cuando el alfarero ebrio disparaba al techo, con lo que se abrían nuevos orificios por donde entraba el agua. Abajo a la izquierda veo obras como si fuesen calaveras apiladas, los jarrones - cabezas de muerto. La pintura es fangosa. Pintura arcillosa.

Deformé la tela y a partir del volumen pinté. [...] Hice la prueba de dibujar primero y dar forma después, y me di cuenta de que eran bajorrelieves. De la otra manera siguen siendo pinturas. Leonardo aconsejaba a los principiantes que descifrarán manchas de humedad y nubes. Es el mismo sistema que yo utilizo en los nuevos cuadros. Observo los bultos hasta que aparecen las imágenes.

3.

Enseguida me di cuenta de que el trabajo con la arcilla me interesaba mucho. Trabajaba igual que en el Neolítico. A finales del siglo XX, en Mallorca seguía habiendo alfareros, como cuando yo era niño. Di con uno de ellos y empecé a trabajar con un torno y con arcilla más plástica. Aquello fue como un salto adelante de unos cinco mil años en lo que se refiere a las técnicas de trabajar el barro. Con este alfarero mallorquín empecé a pensar en una obra que yo pudiera trabajar simultáneamente desde dentro y desde fuera de la propia pieza. Comencé a vislumbrar que, de alguna manera, podía ser también una forma de pintura, una especie de fresco que no requiere de arquitectura o que se independiza del edificio.

Había empezado haciendo vasijas que trabajaba desde dentro, cosa que remitía a un estado prenatal. Hay un poema de Dylan Thomas que habla de sus recuerdos de antes de nacer; dice que están detrás de una pared «tan delgada como el hueso de un jilguero». Empecé a trabajar así hacia 1996 o

1997, en una región perdida de la Francia profunda, con un ceramista checo y su mujer. Comencé por unas cerámicas grandes en cuyo interior metía a Cécile; hacíamos una especie de cuerpo y contracuerpo. Fueron los primeros experimentos para trabajar la arcilla con el cuerpo entero. Siempre se trabajaban las placas de arcilla por detrás y por delante.

Lo que me gusta mucho de la arcilla es improvisar.

Cuando vivía en Barcelona, se podían encontrar los pigmentos en droguerías por el centro de la ciudad. Me conocía todas las tiendas donde se vendían productos de los principales importadores de pigmentos de las minas de Riotinto. Tenían unos pigmentos buenísimos de óxidos y rojos sanguina, muy parecidos a los de la cerámica íbera.

Toda la vida me he hecho mis propios colores. Por suerte, ahora tengo un ayudante que me asiste en esta tarea. Durante muchísimos años me he pasado varias horas al día fabricando colores. La cerámica tiene algo parecido: cuando acabas algo y lo metes en el horno, el resultado siempre es una lotería. Esta parte de la fisicidad de la materia me gusta bastante. Supongo que es una especie de resistencia ante la angustia vital de saber que la arcilla es como un pan, algo así como la carne.

A Vietri sul Mare me encantaba usar siempre la misma arcilla, como pasaba en Paestum, el mismo negro de manganeso.

4.

Para la capilla de la catedral de Palma usábamos placas de arcilla de unos quince metros, pero, al ponerlas en vertical para trabajarlas por detrás, se derrumbaban, como nos pasó alguna vez. Finalmente, di con el ceramista italiano Vincenzo Santoriello. Al cabo de unos meses, después de muchísimos derrumbes, me llegó a hablar incluso de la posibilidad de utilizar una cámara antigravitatoria. Imaginaos en qué estado mental estábamos... Todo lo que hacíamos se nos caía, era muy frustrante. Al final, Santoriello encontró la fórmula para poder trabajar las grandes placas de arcilla no en vertical, sino a 45 grados. Se trataba de encontrar un equilibrio entre la horizontal y la vertical. Construimos una especie de bastidor metálico móvil para poder inclinar los trescientos metros cuadrados de arcilla; era una pared de catorce o quince metros inclinada y con la arcilla continuamente fresca para poder trabajarla. Yo iba dando puñetazos por la parte trasera y, con un monitor, veía el resultado por delante. Para poder deslizarme por allí fácilmente, le pusimos ruedas a una butaca de coche.

Empezamos en invierno y entonces la arcilla no se secaba. Todos los días añadíamos un nuevo trozo y lo manteníamos cerrado con plásticos para que no se secase. Las grietas, como las arrugas, siempre están bien puestas; nunca son una decisión del artista, porque dependen de un montón de condicionantes, como las tensiones del propio material, pero el caso es que siempre están en el lugar adecuado. Así quería que sucediera, sin que yo tuviera que provocarlo. Para ello, necesitaba tener trabajada la máxima extensión de arcilla posible antes de que el tiempo empezara a cambiar. El horno, otro invento de Vincenzo Santoriello, era modular: en lugar de meter las piezas dentro, poníamos el horno alrededor de las piezas. Luego se

numeraron las distintas piezas, se trasladaron en barco a Palma y se empezaron a montar.

5.

Lo que me preocupa con el bodegón es trabajarlo como materia orgánica, sentirlo como pura materia. Quiero probar distintas aproximaciones para conseguir lo que solemos llamar bodegón barroco. Unas veces los elementos me sirven de pretexto para conseguir una especie de baile dentro del cuadro, es decir, que el bodegón es una excusa. Otras veces los elementos se acercan más a las raíces y son más bien alegóricos, como los que consisten en un libro abierto, una copa vacía y el pescado, pero los empleo de todas formas para mis propios fines. Haciendo bodegones no pretendo romper la tradición; simplemente, meterme en ella y ser coherente. No tengo un espíritu destructivo; simplemente, renuevo la tradición. No podemos aceptar hoy en día que las cosas vienen una detrás de otra en cierto orden, es demasiado evidente que no. Debemos alterar todo el orden para que respiren de nuevo y podamos cambiar las cosas de sitio sin que pase nada.

Hay que remirar la pintura para sacar una serie de lecturas nuevas. La tradición no es nunca lineal y no hay un proceso evolutivo hacia algo mejor. Este reconocimiento es importante para mí.

Me gusta inventar técnicas que sirven para pintar. No las exploto mucho. Sirven para lo que sirven y ya está... El tema viene dado por la técnica... Ocurre a menudo. Primero hago algo y luego pienso que parecen las escamas de un pescado. Entonces pinto un pescado.

6.

Yo era amigo del bailarín y coreógrafo Josef Nadj. [...] Un día vino y me comentó que lo habían nombrado artista invitado en el Festival de Aviñón. Me comentó que quería hacer una obra conmigo, pero que no sabía muy bien qué. Enseguida le dije que tenía mucho trabajo y que no estaba para esas cosas [...]. Le dije que tal vez podríamos hacer algo con bailarines sobre la arcilla, como si fueran extensiones de mis manos. Entonces fuimos a Vietri y le pedimos a Vincenzo que nos preparara un pozo de arcilla con agua. Hasta allí vino Nadj con unos bailarines. Fue atroz. Los bailarines se empezaron a mover por la arcilla y era como esas peleas de mujeres en el barro que hacen en Las Vegas; una especie de espectáculo erótico tremendamente horrible. Parecía un certamen de Miss Camiseta Mojada, pero en sucio.

Con Nadj siempre hablamos de fútbol, así que acabé tirándole vasijas de arcilla fresca que él tenía que rematar de cabeza. Las vasijas se le quedaban enganchadas en la cabeza, como si fueran máscaras. Vimos el vídeo y quedaba muy bien. Me di cuenta de que no había manera de hacer aquello si yo no participaba. Por desgracia, tenía que formar parte de la representación. Salir en público, para mí, supone un acto de gran violencia. Hicimos una

prueba y comprobamos que el resultado era espectacular. Lo más difícil de todo fue evitar que Nadj bailara. Intentamos que únicamente hiciera los gestos imprescindibles, sin ningún tipo de movimiento decorativo. Era solo acción y gesto sobre un suelo y una pared de arcilla. Funcionó.

[No había guion.] Lo íbamos hablando con Nadj con muy pocas palabras. Simplemente, lo hacíamos; lo que funcionaba lo dejábamos y lo que no, lo quitábamos. Es como un cuadro en el que vas eliminando lo que te parece hueco o sin sentido. Nos entendíamos muy bien. No teníamos ni título ni música. En un momento dado, yo le ponía a Nadj una especie de banderillas, así que me pareció que aquello se asemejaba bastante a una corrida. Hay distintos tempos que se asemejan a los tercios de una corrida. Entonces, se me ocurrió probar a ponerle la música de un pasodoble. Evidentemente, no funcionó, pero se quedó el nombre.

De alguna manera, la arcilla es también carne. Y es verdad que Paso Doble tiene algo de sacrificio. En cualquier caso, nunca me he entretenido en buscarle segundas o terceras lecturas. Se trataba más bien de hacerlo por puro deseo y punto. Desde el primer día, fui muy categórico al decir que nada de aquello debía ser conservado. Muchísimas veces me pidieron permiso para guardar la obra final, con el fin de cocerla, pero, para que aquello tuviera algún sentido, no se podía conservar la pieza.

7.

Dibujo mucho más que escribo. Tengo cuatrocientos o quinientos cuadernos con escritos, dibujos y acuarelas. Unos veinte años atrás, pensamos en editar facsímiles, pero no me convenció la idea. Ahora existe la posibilidad de hacer una especie de reproducción virtual donde se podrían ojear todos estos cuadernos. Creo que es un corpus interesante. Algún día haré algo con todo eso.

Escribir siempre me ha gustado mucho, pero he tenido un problema lingüístico. Entre el castellano y el catalán nunca tuve muy claro en cuál de las dos lenguas escribir. Si decidiera algún día escribir en serio, debería hacerlo en catalán, porque es mi lengua materna, pero también tengo problemas con el catalán escrito; lo aprendí tarde. El castellano lo uso mal; de hecho, hablo mejor en francés, aunque tampoco lo hablo bien. El inglés, menos todavía. En resumen, no escribo ni hablo bien ninguna lengua. Quizá por eso dibujo. Tal vez haya sido algo bueno, así me he quitado de encima estas veleidades de escribir.

Escribo poco y, en todo caso, da igual en qué lengua. Mientras se entienda, está bien.

8.

Siempre he considerado la pintura como una forma de cerámica y la cerámica como una forma de pintura. Apenas distingo una cosa de la otra. Podría señalar las diferencias, pero no me parecen notables. A partir de la cerámica, puedo llegar a hacer esculturas u obras que ocupen el espacio público. Tampoco veo que haya mucha diferencia entre la escultura y la pintura. Es la misma retórica que se usaba en los años cincuenta para distinguir lo abstracto de lo figurativo. No son más que tonterías, como lo del género masculino o femenino, una distinción que tiene poco interés. La realidad es mucho más ambigua. Lo que me gusta es, justamente, esa ambigüedad entre pintura, escultura y cerámica, ir deslizándome entre una y otra. De todas formas, esto no lo decido yo, más bien lo deciden las propias obras. La arcilla que utilizo para la cerámica viene de aquí al lado, de mi pueblo. No deja de tener su gracia que sea una arcilla que conozco prácticamente desde que nació.

Adoro la tierra y cada vez me interesa más la cerámica, que es la pintura misma. Paradójicamente, se valora menos que la pintura por su presunta fragilidad, pero uso el mismo material que los griegos, de cuya pintura no ha quedado nada y cuya cerámica conocemos bien. Trabajo con barro y manganeso, con la misma arcilla que usaban los sumerios hace 3.000 años. La arcilla y la cerámica son la forma de pintura más antigua del mundo, el genérico de la pintura.

Toda la pintura procede de la arcilla. Esto lo descubrieron Picasso y Miró, y yo tuve la suerte de descubrirlo cuando era un poco más joven que ellos.

Me doy cuenta de que la cerámica, si decidimos llamar así a mis obras en arcilla, es una revisión de mi pintura, en cuanto a los temas, pero también en cuanto a las técnicas utilizadas.

Con la cerámica aprendo cosas que después aplico a mis pinturas. Y con el grabado, con la escultura...

A veces [las cerámicas] salen pintadas de los cuadros o viceversa. Tengo cierta tendencia a que una cosa sea una caricatura de la otra; los cuadros son caricaturas de mis cerámicas y viceversa, y no sé cuál de las dos es la que se está mofando de la otra. No es más que una forma de avanzar.

9.

Mi relación con los toros no tiene nada que ver con el hecho de que me gusten o no me gusten. No sé si a Cézanne le gustaba comer manzanas o naranjas; simplemente, pintaba manzanas porque no se movían, de igual forma que yo pintaba cuadros de tema taurino porque funcionaban bien. Eran como mis cuadros de sopa, pero al revés; tenían fuerza centrípeta, en lugar de centrífuga. Cuando empecé a pintar toros, nunca iba a las corridas. Supongo que fui después, para comprobar si, en efecto, se parecían a mis cuadros. También iba porque era amigo de los toreros Curro Romero y Luis Francisco Esplá, y me llevaban aquí o allá.

Me gusta mucho el contraste entre la luz y la sombra, el espacio del ruedo

como remolino, el tema de la muerte y la presencia del reloj. Es tremendo que la corrida pueda resultar algo tan plástico, visualmente hablando. En cuanto al color, se suelen resaltar los colores del albero, de los capotes, de los vestidos de los toreros..., pero la verdad es que los elementos más importantes son oscuros. Para empezar, casi todos los toros son negros. Las puertas por las que salen al ruedo son también muy oscuras.

Al final de la corrida, antes de que puedan limpiar la arena, lo que más se ve son las curvas marcadas en el suelo que ha dejado el cuerpo del toro al ser arrastrado. Se ven también perfectamente las huellas que ha dejado el torero cada vez que el toro ha pasado a su lado... Depende de la superficie, pero la memoria de la corrida está en el suelo, donde es visible para quien sepa leer esas marcas.

La corrida es una forma metafórica del acto de pintar y ambas acciones pueden ser descritas como rituales.

Me ponía en medio del cuadro, dando vueltas, haciendo el mismo gesto que se hace al torear. La arena llena de pisadas de la plaza se convierte en el espacio para pintar. El ruedo invade todo el espacio, porque el público estaría casi fuera del cuadro. La pintura desborda.

Como en el toreo, creo, no se pinta con ideas. El cuadro ocurre mucho más allá de las ideas, contradiciéndolas, y fabrica ideas. Por eso, artes tan silenciosas fabrican tantas palabras. En eso se parecen la pintura y los toros: en la verborrea que las acompaña, como si su propio silencio fuera tan insoportable que necesitase pasodobles y páginas infinitas.