



Miquel Barceló

¿Fraude, genio
o seductor?





Miquel Barceló

Por José Ribas. Fotos Jordi Esteva

Su obsesión es la pintura. No es arrogante, tampoco egocéntrico. Es artista. El país Dogon le ha adoptado y le fortalece con los principios de la solidaridad eterna de Africa y los secretos de los dioses animistas. Está a un paso de ser...



Un cielo rojo pastel salpicado por racimos de nubes violetas sacraliza los campos ondulados que se abren hasta un bravo horizonte montañoso. La bahía de Alcudia, próxima y misteriosa, completa un paisaje de isla mediterránea sin pervertir. Estoy frente a una verja que acaba en alcachofas. Llamo a un timbre blanco y escucho la voz de Miquel a través del interfono. Está en el estudio, allá en lo alto, una caja de zapatos de una planta con ventanas de suelo a techo. Abro la verja y empiezo a andar por un camino que serpentea hasta, primero, el estudio, un poco mas allá, la casa. Impresiona el silencio, la amplitud, los matices de luz que se cuelan por los recodos de las peñas cer-

canas, y esa descomunal verga de roca que preside la finca con el descaro de un tótem perverso. Una montaña que desde niño deseó para sí, un lugar, éste, embrujado y colgado, separado por los accidentes geográficos y con una costa casi virgen gracias al Ayuntamiento ecologista del municipio de Artà.

Acabo de penetrar en la madriguera soñada de uno de nuestros artistas más emblemáticos con la intención de violar alguno de sus secretos. Sé que los tiempos de crisis no perdonan. Pocos son los que se arriesgan a exponer y poner a la venta obras en estos duros momentos, cuando los especuladores de Wall Street y otros lugares han abandonado el mercado del ar-

te, tras haberlo pervertido durante casi una década.

El dato más reciente de que dispongo es su última exposición en Leo Castelli, en octubre. El niño terrible de la pintura española ha querido arriesgarse mostrando pintura-pintura en un momento en que las demás exposiciones eran instalaciones pero ya cansadas, y ha conseguido sobrecojer a los pintores más importantes de todas las tendencias que han acudido a la galería y lo han reconocido como un pintor con luz propia que siempre ha ido por delante de la crítica con una fuerza cuasi primigenia.

Los rojos han perdido intensidad y los platos apagados son el preludio de la no-

Miquel ha vuelto a su isla tras el triunfo y se ha construido un mundo con todo aquello que soñó de niño. Jamás ha renegado a su pasado libertario, ecologista y mallorquín.

otro tiempo y otra dimensión. Ese hombre ha creado en torno a sí un universo que sólo se rige por las fórmulas de la búsqueda constante de la creatividad. Nada ni nadie le ha detenido. Cualquier situación la ha utilizado para enriquecerse y conocer mejor el mundo y sus formas. Su secreto es que ha sabido digerirlo todo. Sin duda es una de esas fieras salvajes con un perverso sentido de la supervivencia y un aparato digestivo a prueba de bomba. ¿Fraude, Genio o Seductor?

Respeto su momento de inspiración y procurando no hacer ningún ruido vuelvo al camino y me acerco hasta la casa. La luz de la cocina se ha encendido, golpeo el cristal y abro la puerta. Una mujer alta y delgada me habla con acento extranjero imponiendo tensión y respeto: "¿Miquel te ha abiegto al puegta?"

El berrido de un bebé en alguna de las habitaciones contiguas no la sobresalta. Parece tímida y muy suya y no sé si me reconoce. Probablemente parte de su complicidad con Miquel consiste en filtrar visitas, llamadas, faxes... en definitiva en hacer de policía mientras Miquel pinta en su estudio y la casa se llena de gente que lee a Thomas Bernhard o Max Frisch mientras espera, o que prepara la fiesta del día de la matanza del cerdo. El teléfono no deja de sonar pero nadie se inmuta. Otra chica, yugoslava, aparece en la cocina. Conozco a la hija de Miquel, que duerme plácidamente en una cunita entre velos y cuadros pequeños. "Estos son los cuadros de mi hija -me diría más tarde Miquel-, sólo tiene tres meses y ya le han regalado muchos. Seguro que será una gran coleccionista".

La mujer de Miquel es holandesa, especialista en literatura alemana que ansía montar una editorial en París, pero la niña y el nomadismo de Miquel, cuatro meses en Mallorca, cuatro en Mali y cuatro en París quizá están dificultando por el momento el proyecto.

La casa es confortable y cómoda. Un hogar. Su mujer me abre con cierta desgana la puerta del salón que da a un patio interior. El salón es una habitación alargada con varios ambientes, suelo de mármol y techo de bóveda de piedra. En las paredes hay cuadros de Miquel, plazas de toros. Uno en particular, que fue expuesto en Arlés, muestra con rotundidad la incuestionable fuerza de los brochazos de un

hombre que en absoluto me deja indiferente.

Traspaso la puerta de cristal y accedo al patio, bajo unas escaleras y me encuentro en el sancta sanctorum. Allí abajo, en medio de una gran superficie rodeada por siete u ocho grandes cuadros que representan animales colgados, está Miquel, vestido con un mono blanco manchado, ahora arrodillado y removiendo un gran cubo con pintura y materia, junto a un cuadro de menos de metro por metro diez recién terminado. No puedo verle porque el cuadro me impacta gravemente. Es la crucifixión invertida de una gallina. Es un lienzo primitivo y matérico, valiente. "Querían que participara en los actos del 92. Pues ya lo tienen. Esto lo llamo Somalia 92".

Se levanta y me abraza. Sonríe y seduce. No quiere que hagamos ahora la entrevista. Hoy ansía que vea sus cuadros. Mientras Occidente se debate en una decadencia de salón, Miquel ha madurado África y la vive como un Marlon Brando en *Apocalypse Now*. Ya no pinta el deslumbramiento y los espejismos del desierto degradando blancos en superficies llenas de agujeros. Ahora son aguadas que descubren calaveras o huesos de animales, o esos animales colgados y esas cruces que tanto me están impactando. Aquí se plantea el gran drama de la mortalidad negra, así como los debates profundos de estos hombres sin defensa ante la muerte, apegados a sus creencias como todos los hombres de la tierra, creencias que consuelan y explican, pero no evitan el infortunio. En la África de Miquel Barceló no ha llegado la luz ni la televisión, por lo tanto la espiritualidad de estos hombres no ha sido mancillada por culebrones tipo Dallas. Son hombres y mujeres que aún no son conscientes de su pobreza consumista y por lo tanto son ricos en tradiciones arraigadas que perpetúan el sentimiento de pertenencia a una comunidad continua. Esa cosmovisión del mundo, encontrada por un azar, vivida y para nada intelectualizada, es lo que más entusiasma a un Miquel ajeno a los cotilleos mercantiles y que bosqueja sin temor en el país Dogon, donde ha sido adoptado por los viejos y brujos.

Lo primero que me transmite Miquel son ilusiones. Algunas realizadas, otras en camino. Yo no soy periodista, yo soy un buceador de mundos y un buscador de vivencias para algún día, cercano ya, escri-

che. Una manada de cabras salvajes, y también creo percibir toros entre las sombras, buscan abrigo en algún lugar del monte recién repoblado. Miquel ha vuelto a su isla tras el triunfo y se ha construido un mundo con todo aquello que soñó de niño. Aquí están presentes sus animales, sus piedras, sus árboles y el mar. Jamás ha renegado de su pasado libertario, ecologista y mallorquín. En la casa parece no haber nadie y no sé por dónde se entra al estudio anexo. Así que trepo por el escaso monte que separa el camino del estudio y miro por una de las ventanas. Miquel está en cuclillas, muy concentrado y ajeno a todo, completando un lienzo sobre el suelo. No parece grande e inmediatamente palpo



bir no sobre libros sino sobre lo vivido. Miquel es un artista aventurero y quiero que lo que a continuación ocurra poco tenga que ver con la propaganda de los media y las estrategias. Voy a convivir con uno de nuestros personajes para poder transmitir con fidelidad lo que escuche y sienta. También lo que intuya y presienta.

“¡Mira! —se me acerca con picardía y me extiende un libro— acaba de salir la edición española del libro que he hecho con Paul Bowles. Me gusta mucho el lenguaje de este americano que va a Marruecos, pierde los papeles y llega a una situación límite manteniendo una libertad de espíritu y un despegue a las cosas admirable. Me gustaría mucho mantener ese porte y esa dignidad cuanto tenga sus años. Fue curioso porque cuando le visité estaba escribiendo la historia de un pintor que vivía en Gao. El había estado en el sur de Argelia pero nunca llegó a adentrarse en Mali. Paul me hacía muchas preguntas, lo quería saber todo y tuvimos la idea de hacer el libro. Un editor de París especializado en libros de arte se interesó y empezamos el trabajo, pero era el típico editor mangui y yonqui que pagaba con cheques falsos. Me dio mucha rabia porque probablemente éste era el último libro que escribía, así que tuve que arreglarlo lo mejor que pude con Bischofberger, mi marchand suizo, y adelantamos el

dinero, luego buscamos los editores en cada país. Fue duro pero ahora me siento bien”.

En muchas ocasiones, Miquel ha sostenido públicamente que arte y vida están muy ligados y que un buen artista jamás puede ser un idiota. “Yo nunca he visto a un imbécil hacer cosas maravillosas. Lo que sí es verdad es que hay gente maravillosa que después es un pésimo escritor o un pésimo pintor”. Sonríe, se revuelve la cabeza con la mano y enciende un ducados mediante una sucesión de gestos de viejo de casino de pueblo. “A menudo, como chiste, les decía a mis amigas que hacía las cosas porque quedaban bien en mi biografía, como si estuviera haciendo una novela... Porque con perspectiva, me doy cuenta de que en mi vida hay episodios muy novelescos. Mi biografía se parece mucho a estas biografías tipo Benvenuto Cellini porque hay de todo. Gángsters, muerte, viajes... pero me ha ido saliendo así, o tal vez tengo siempre la perversidad de dar sólo este tipo de informaciones. Lo cierto es que paso el noventa por ciento de mi tiempo en el taller, que es algo muy casero, sucio, laborioso y lento”.

Miro los cuadros grandes que reposan sobre las paredes, me los muestra con autoridad y recato. Son el resultado de cinco meses de trabajo intenso en la isla. Entre medio, ha nacido su primera hija, mallor-

quina como él. Frente a mí tengo el exponente de lo que ha estado haciendo mientras el mercado del arte se hundía: trabajar y madurar. Su figuración a través del tiempo se ha ido depurando. Muchas veces se ha rebelado y la ha intentado dinamitar porque le resultaba insoportable. Quería trabajar contra sí para que surgieran cosas nuevas. Esos animales colgados, cargados de una furia expresiva sobrecogedora los había empezado a pintar en los mercados de carne de Mali. Las crucifixiones también. “¡Fíjate en éste! Lo empecé hace algunos días y llegué hasta el agotamiento. Tenía un fondo... así, gris morado... especial. Por la noche me desperté, vine al estudio y me asustó. Pensé: ¡Caray, qué intensidad! De hecho es un cuadro muy religioso, con color como de obispo viejo. Un esbozo. Mi contribución al 92. Me gusta mucho eso de Somalia 92. Ese cuadro blanco de ahí, al principio era de calaveras, luego lo tapé y lo volví a empezar. Al final había olvidado el inicio, pero volvieron las calaveras aunque de una forma muy distinta que me sorprendió. Este es un poco el paradigma de todos estos cuadros”.

El trabajo de Miquel se mueve entre extremos, de lo vacío a lo lleno, de lo blanco a lo negro. Algunos de estos cuadros también son el resultado de sus confites saturados, de sus “sopas”, pero todo ese bati-



“Este momento, como impresión vital, me recuerda mucho el final de la década de los setenta, cuando se respiraba la agonía del arte conceptual y de casi todos los lenguajes. Te ponías a pintar, otro a escribir y te sentías como en el siglo XIX.”





burrillo de elementos, aquí se ha quedado en los límites, mostrando un desorden exterior que va más allá del lienzo y que deja vacío el centro. *"La periferia del cuadro lo organiza todo. Son cuadros como de tesis. Y aquí es la muerte, casi royendo los bordes. Lo importante es que todo tenga sentido, que la materia sea muy diversa pero la justa"*. Miquel Barceló no sólo quiere representar un fenómeno, quiere provocarlo sobre la tela.

Desaparece, sube a un altito de su estudio con la velocidad de un chiquillo y baja con un gran libro en las manos. Me muestra seis cuadros de Sánchez Cotán, que ahora están expuestos en el Prado, y que antes de ir a Mali piensa visitar. La geografía amorosa de sus encuentros estéticos es muy sentida. Nació oliendo a óleo porque su madre era paisajista y pintaba a todas horas, en cualquier lugar de la casa o el campo, con caballete. Desde entonces nunca ha cedido a esta pasión, es más, la

ha cultivado hasta rebasar su propia leyenda. Empezó hablando de pintura con los paisajistas mallorquines amigos de su madre. Siguió, petrificando ceniceros, insectos, mesas, restos orgánicos... en su estudio de Palma a principio de los setenta. Pintó perros rabiosos sobre ciudades nocturnas incendiadas, en Barcelona. Se enamoró de Pollock y descubrió la perspectiva. Pinta barcas y bibliotecas en Nápoles y París. Se deja seducir por Tiziano, Tintoretto y Caravaggio. Le fascina Valdés Leal...

No hace mucho has declarado: "Todos los reduccionismos y todo lo que llamaríamos posmoderno, para mí está liquidado. Hay que inventar nuevos lenguajes; y eso siempre se hace cuando parece que nada es posible. Estamos en el límite de todo, cuando no se puede creer en nada, cuando no hay ideologías."

—Este momento, como impresión vital, me recuerda mucho el final de la década de los setenta, cuando se respiraba la ago-

nía del arte conceptual y de casi todos los lenguajes. Te ponías a pintar, otro a escribir y te sentías como en el siglo XIX. Debías reinventar todo un sistema para poder explicar historias o para poder pintar. Mi sueño es una teoría que sirva para un solo cuadro. La movilidad permanente. Y creo que es algo a lo que después de muchas vueltas sigo fiel. Me gustan los cuadros rotundos y que funcionen casi como máquinas, es decir, que puedan soportar un análisis teórico y también un juego. No me gusta lo que se hace viejo, me gusta lo que es móvil, lo que permite que estén acabados, o sea, que sean cinco cuadros que empiecen, se articulen y acaben. Para mí las agonías cuanto más cortas mejor. A finales de los años ochenta el mundo del arte se había convertido en pura estrategia. Ahora estamos en un buen momento porque se deja libre el sentimiento. Estoy seguro de que cuando se inventó el cubismo, la sensación era de que todo estaba hecho, de que nada era posible.

—Por esto te gustan tanto Tiziano y Tintoretto. Sus épocas fueron un poco como la nuestra.

—Sí, sí... son los grandes momentos que se repiten. Ahora, además, el aire es más limpio. Se ven mejor las cosas. Estuve en Nueva York la semana pasada y me di cuenta de que los artistas ya no hablaban de mercado ni de estrategias sino de arte. Es mucho más apasionante. Seguramente pasa con todo, porque las cosas que afectan al arte suelen afectar a lo demás. Uno de los pecados del posmodernismo fue convertir cada disciplina en pequeños satélites que siempre estaban en órbita, pero nunca en contacto. La hiper-especialización era una de las consecuencias del posmodernismo en las artes y el pensamiento. Y seguramente es una de las cosas que deberían acabar. Yo, cuando digo que hay que inventar otra cosa, es una forma muy simple de decirlo, pero es que realmente creo que ya estamos más allá. Yo siento, es muy intuitivo, pero lo siento en mi trabajo, lo que intento es ya otra cosa, no es más este juego de referencias ni de lo irrisorio, es algo mucho más parecido a Piero de la Francesca, una forma de estar y mirar el mundo, que es lo más permanente en la historia de la pintura. Tenemos que intentar abrir los ojos lo más posible. Mis temas últimos son, otra vez, el eterno tema de la vida y la muerte. Durante estos últimos años mi esfuerzo se ha concentrado en borrar todo tipo de excitación, todo tipo de referencia para quedarme con lo más esencial de mis obras. Por eso me ha ayudado tanto África. Pintar en Gao, en el mes de mayo a cincuenta grados en una situación de miseria extrema como la que hay allí, implica que lo que pintes sea algo realmente necesario.

—A medida que vas madurando, tus opciones son radicales y tienden a consolidar una intimidad muy peculiar para con tus mundos y tus cosas, además de que mantienes relaciones hondas con gente muy dispar. Cuando comentas con otros pintores famosos tu devoción por el primitivismo que vives en Mali, ¿lo ven como una excentricidad o lo comprenden?

—Entre mis grandes amigos pintores, como George Condo, que es absolutamente urbano, neoyorquino y que su ideal de vida es vivir en una suite del Ritz y tener el taller en un piso, es absolutamente descabellado y evidentemente nunca me acompañaría. Francesco Clemente, por ejemplo, que es muy viajero, lo entiende muy bien y tiene muchas ganas de venir conmigo alguna vez. Creo que los pintores, a partir de cierto momento, entienden la necesidad de cada uno porque es algo que experimentan en carne propia. Esta necesidad no es, para nada, buscar exotismos ni alejarse del mundo del arte.

—Por ejemplo, aquí en Mallorca, ¿cómo vives tu relación dentro del taller?

—Como en Mali, como en París o dónde sea. Siempre hay de todo y siempre es apasionante. A veces duele, a veces no, nunca es fácil. Pero es algo que yo necesito muchísimo, lo necesito permanentemente. Y duele tanto con un Bic como con la brocha, es mi forma de hacer las cosas. En Mali es un poco distinto porque, claro, hay una especie de inmediatez. Me apetece pintar a la gente, retratar a mis amigos, las cosas más sencillas como lo haría un pintor con un vecino de su pueblo. Aquí la figura humana es una decisión difícil, existe un pudor... Por ejemplo, en el año 88, en el desierto y en Gao, mis dibujos y mis guaches pintados allí estaban llenos de personajes entre historias sobre luces y sombras, sobre la vida, sobre la muerte. Cuando en Europa intenté pintar lo mismo las figuras se convirtieron en piedras. Mali es un examen absoluto. Cuando llego a hacer algo que resulta aceptable en Africa es porque tiene un poder, porque existe realmente. Aquí cuesta más. Los talleres de los pintores son fábricas de pintura. En Africa un cuadro es un objeto extraño, la pintura no entra en sus formas de expresión, en principio. Y sobre todo en situaciones tan tremendas. Gao en el año 88 no estaba muy lejos de lo que es ahora Somalia. Acababan de pasar una sequía tremenda, había cientos de miles de refugiados al lado del río, sobreviviendo de mala manera, después hubo un golpe de estado y una revolución. Yo soy muy consciente de todo ello, mis amigos me lo cuentan y yo lo veo todos los días en la calle; es fuerte pintar allí.

—A través del animismo y de tu intensa relación con los viejos Dogon, ¿estás

“Cuando conocí a Warhol, hombre, un poco sí que me impactó, porque era toda mi mitología desde la adolescencia... Pero nunca tuve un pensamiento para mis colegas de Barcelona. Si lo piensas fríamente, el éxito y el dinero crean envidias.”

quizás introduciéndote en un mundo más trascendente?

—Seguro, pero es algo que sé describir pero no sé hablar de ello. Tengo un pudor muy grande, porque siento de alguna forma que ellos me están introduciendo en una sabiduría muy antigua de una manera nada accidental. Y es algo que me pone permanentemente la piel de gallina y le doy muchas vueltas. Los viejos siempre han reflexionado antes y cuanto ocurre lo han decidido previamente. Y todo esto está influyendo en mi trabajo. Hay un pequeño episodio que me parece muy revelador. El pueblo donde vivo, en el país Dogon, un pueblo muy pequeñito de unos cientos de habitantes, el Togu-Na, que es el sitio donde los hombres se reúnen para tomar las decisiones del pueblo, estaba destruido desde hacía dos generaciones. Los viejos decían: “Es una vergüenza, nunca se puede hablar porque siempre hay niños, mujeres y gallinas por todas partes”. Las mujeres tienen una casa redonda para ellas, que es donde tienen las reglas y donde aprenden las cosas de la vida. Entonces les propuse que yo me encargaría de restaurar el Togu-Na y reparar los pilares, que son troncos de madera tallados que representan historias. Hubo muchas reuniones y me descubrieron algo que yo no sabía. Un día, el que yo hasta entonces creía que era el jefe del pueblo, me llevó ante el que de verdad era el jefe, alguien que nunca había visto, que vivía solo en una casita. Era un señor viejísimo, leproso, ciego, sin manos ni dedos, sin nariz, una figura impresionante. Se sentó frente a mí y me explicó que para construir un nuevo Togu-Na alguien tenía que morir. De pronto me susurró que él ofrecía su muerte para que se edificara este Togu-Na y también me dijo que él ya sabía de mi existencia y que tenía que ser así. Que tenía que ser alguien que viniera de lejos el que arreglara este asunto. Este señor murió y se construyó el Togu-Na. Yo me quedé de piedra. Sólo más tarde me di cuenta de que no era un accidente, que los viejos lo habían pensado todo mucho antes. Yo estoy allí porque ellos han decidido abrirme su mundo para que me quedara. En ningún caso ha sido mi decisión.

—También has construido un ambulatorio.

—Sí, ellos me han hecho una casa y un pequeño taller. Estuve con los viejos dibujando el taller sobre la tierra. Fue una experiencia muy bonita. Buscábamos la orientación de las ventanas y el número de oberturas, el lugar para que las golondrinas pudieran anidar... Son cálculos muy precisos porque todo tiene una función simbólica. Ellos saben cómo trabajar y es una casa muy sencilla. Una cocina y un cobertizo con un cuartito para encerrar mis pinturas cuando hay temporada de lluvias... Cuando llego allí, dejo el coche a bastantes kilómetros y después voy andando con mis pinturas y con las cosas y los medicamentos para este pequeño hospital que tenemos. Participo en los funerales y en estas ceremonias, que las hay continuamente, que a veces duran días y noches enteras con tambores, bailando. Es entonces cuando salen las máscaras. Sobre todo cuando es el funeral de un viejo importante. Y sin duda esto influye mucho en mi trabajo, pero no como iconografía, no creo que haya modificado excesivamente mis imágenes. Es algo mucho más profundo, que está incluso relacionado con la idea de sacrificio, con la idea de los ciclos: muerte y crecimiento. Es muy animista, desde luego.

—El contacto con estos pueblos, ¿ha transformado los materiales orgánicos y los pigmentos que utilizas?

—Siempre he tenido tendencia a utilizar lo que tengo a mi alrededor. En Mali, descubrí que había pigmentos minerales excelentes al lado de los ríos, sedimentos de óxidos de hierro que generan colores maravillosos. En Nápoles utilizaba los colores del Vesubio, aquellos cinabrios, el amarillo de Nápoles, que compraba en droguerías a sacos por casi nada y eran buenísimos. En París utilizo los pigmentos de París, porque tener que ir a buscar pigmentos a Nápoles me parecería casi una impostura. Los materiales son importantes pero no lo esencial. En los mercados de Mali venden pintura para pintarse el cuerpo. Allí encontré el kaodil, ese pigmento blanco que usan para los rituales de máscaras que ahora utilizo mucho.

—Tú siempre has tendido a la cultura del sur, quizá porque necesitas lo solidario y popular que genera el foro o el



zoco. Desde Mali, ¿qué te sugiere la cultura occidental de este momento?

—Ridícula. Cómo se debe ver la crisis de Wall Street desde Somalia, por ejemplo... Bueno, se ve triste, ¿sabes?, pero sobre todo a la vuelta. Llegas al aeropuerto de París y la gente en la oficina es antipática, está triste... el frío tampoco ayuda, aunque no sólo es físico, también es interior. Pides un café en un bar y te lo tiran a la cara. En África cualquier cosa es muy dulce, las relaciones con la gente enseguida son cálidas. Es algo físicamente muy notable, hasta el punto de que al principio, al volver de Mali, enfermaba y no podía soportarlo. Insultaba a cualquiera.

UN CHICO DE PROVINCIAS EN LA LIMUSINA DE WARHOL

Miquel Barceló nació en un pequeño pueblo de la garriga mallorquina en 1957, o sea, en pleno siglo XIX porque no había llegado el turismo ni la proliferación de comunicaciones. En una casa tan grande que las tres cuartas partes estaban abandonadas, lo que permitía recoger todo tipo de animales. No lejos, el mar. No tardó mucho tiempo en aficionarse a la pesca. Jugar con las pinturas de la madre, ver cómo las mujeres preparaban las sopas mallorquinas o dar de comer a los cerdos las sobras de la comida que se condimentaban con centeno e higos chumbos triturados formando una "sopa" muy parecida a la pasta que hoy utiliza para pintar. La biblioteca del abuelo alimentó la curiosidad por saber del mundo exterior casi inaccesible. Esta infancia dura, interrogativa y apartada esculpió la personalidad con una fuerza primitiva y a la vez sofisticada que aún le caracteriza. La Barcelona que en los setenta tanto influyó al artista era una ciudad durísima para quien ansiaba pintar. Por eso, cuando le llegó el éxito estaba ya resignado a hacer su trabajo sin que fuera aceptado por el circuito normal. A Mariscal le conoció enseguida, al poco de llegar, cuando la Escuela de Bellas Artes le pareció una inmensa tomadura de pelo y la dejó.

—Lo que hacían los artistas de Barcelona y lo que ofrecía la ciudad, que es lo que sigue ofreciendo ahora, esa especie de jerarquía en que si uno es buen chico, se porta bien y es atento con los mayores, alrededor de los treinta años tiene alguna exposición en las galerías de Consell de Cent y a finales de vida, antes de que se muera, le hacen una exposición en la Caixa o en la Fundació Miró, ni lo viví ni me fascinó para nada. La jerarquía catalana siempre está en manos de gente muy me-

diocre que perpetúa la mediocridad. No podía hablar de pintura con pintores y Mariscal y sus amigos, que eran dibujantes de cómics, eran un poco críticos con la pintura y con el hecho de ser artista. Pero como éramos afines en la forma de vida, miraban mi trabajo con bastante cariño y preocupación. Recuerdo una noche con Mariscal y Marta Sentís en que íbamos de copas por ahí y les dije: "Venid a casa que he pintado un nuevo cuadro que quiero enseñaros". Era uno de esos cuadros de "Mapa de Can", unos perros devorando a alguien, un sistema digestivo como comer y cagar, era un cuadro tremendo y quedaron muy sobrecogidos. Recuerdo que Mariscal me dijo: "Es una pena que con lo bien que dibujas pintes estas cosas tan desagradables".

—Tú que viviste intensamente el *down-town* de la ciudad en su época más fiera y libre, es decir, en la segunda mitad de los setenta, ¿cómo es que no expusiste en la galería Mec Mec?

—Expuse en una colectiva. En solitario sólo expuse una vez en la Galería 13 y las negociaciones fueron bastante duras. El antiguo director, Carlos Aguilera, me visitó en el taller para comprarme un grupo de quince pinturas sobre cartón. Su precio en aquel momento eran 75.000 pesetas y él me ofrecía 15.000 por cada una. Yo no tenía nada, ni una peseta, pero su oferta no me pareció digna. Entonces me dijo: "Piénsatelo, porque yo no te voy dar ni una peseta más". Por la noche, en La Palma, lo comenté con Mariscal y me dijo que se las vendiera enseguida: "Porque tú, si quieres, mañana haces veinte más y además no tienes un duro". Al día siguiente, le dije que si quería le vendía uno por 75.000 pesetas. Se fue y me quedé llorando de rabia, porque yo no tenía nada. Con el tiempo me alegré mucho de mi actuación.

—Si tu relación con Carlos Aguilera fue tan incómoda, ¿cómo fue que conseguiste exponer en la Galería 13?

—Toni Estrany me echó un cable. Además en aquel momento me invitaron a participar en la Documenta. En Barcelona habían oído hablar de que la Documenta era importante y esto facilitó que hiciera esta exposición. Resultó que la Documenta del 82 fue la última que modificó algo la sensibilidad general. Aparecieron dos o tres nuevas generaciones de artistas. Los tres más jóvenes fuimos Basquiat, Keith Haring y yo. Tenía 25 años. Los que nos seguían eran Clemente y todos esos que tenían bastantes más años que nosotros. Lo curioso y lo que ahora me hace pensar mucho es que los otros dos están muertos. Pero lo muy gratificante de aquella exposición fue descubrir a pintores de mi generación o incluso mayores que pintaban

más o menos como yo. Siempre ha ocurrido que en una determinada época, artistas totalmente desconectados vivan y hagan cosas parecidas. A partir de ese momento empezaron a aparecer todo tipo de marchands y yo tuve que espabilarme para averiguar qué galeristas eran los que me interesaban. Fue algo completamente natural y nada buscado. Hasta ese momento aspiraba a vivir de mi trabajo porque ocupaba todo mi tiempo y no quería para nada ponerme a hacer otra cosa. Era algo que tenía muy claro. Pero ni yo ni nadie pensaba que íbamos a ganar dinero con esto, era como hacerte poeta contemporáneo. Lo tenía completamente asumido. Pero no me dejé deslumbrar. El dinero lo he utilizado para ver y sentir. Vino Lucio Amelio y me propuso pintar en Nápoles. Ivon Lambert me visitó en Barcelona y me propuso una exposición en París. Luego vino Bruno Bischoffberger y Leo Castelli, pero bueno, fue una cosa muy natural. Tan natural que Bruno me llamaba todos los días, yo estaba durmiendo y le oía hablar por el contestador. Entonces ya vivía en París y él me proponía una exposición en Zurich, pero como tenía pocos cuadros, al final le dije: "Me voy a Portugal. Si pinto un grupo de cuadros interesantes, los podemos exponer en tu galería y veremos si nos interesa a los dos trabajar juntos". Yo fui muy cauto.

—Tu reacción ante aquel boomerang fue trabajar como un loco y viajar para hurgar en todos los museos de Europa.

—Sí, aunque siempre lo había hecho, desde que tuve pasaporte. Me lo retiraron durante unos años hasta que me dieron por inútil en la mili por psicópata y esquizoide. Recuerdo que el día que me dieron el pasaporte, en el 78, salí de casa de Mariscal con 5.000 pesetas, cogí la maleta y me fui a Londres, a París...

—¿Cómo viajabas?

—Cogía trenes nocturnos para menores de veintisiete años, muy baratos, y dormía en el tren. Dormía en los museos, podía dormir hasta de pie en una cabina de teléfonos. He tenido mucho aguante para estas cosas. En Africa he dormido muchísimas noches en el coche. Pero bueno, para mí era esencial aquel tipo de vida. En Nápoles, poco después de la Documenta, es-

tuve dibujando y pintando en una pensión muy modesta. Aquello me influyó poderosamente porque fue cuando me fasciné con Caravaggio y el claroscuro. Después Lucio Amelio me ofreció la posibilidad de pintar aquel inmenso cuadro del pintor pintando y es cuando viví cómodamente en su estudio, cuando conocí a Twombly y cuando recorrí toda Europa con George Condo. Luego estuve en París, Portugal, Estados Unidos... Lo que más me gusta es la posibilidad de cambiar de sitio. Es también una excusa para acabar los cuadros. Ahora salgo hacia Mali en dos semanas y tengo que acabar lo que tengo aquí. Si no sería como infinito. Siempre tengo miedo de que todo sea demasiado fácil. Busco la tensión y me gusta esta situación de llegar y empezar en una casa nueva.

—Tu triunfo fue una patada para todos aquellos que habían diagnosticado la muerte de la pintura. Además fuiste capaz de estar a la altura de la posibilidad que te brindó un éxito exterior tan contundente o, dicho de otra manera, durante años te habías preparado concienzuda y sinceramente en silencio y con tu gente para dar el salto. ¿Cómo crees que se tomaron otros artistas de aquí, amparados por la crítica y la academia, que intentaban entrar en Nueva York, el que al segundo día de llegar tú por vez primera, Andy Warhol pusiera una limusina a tu disposición y te invitara a cenar a solas en su casa? Creo que te sentó en uno de los extremos de una mesa muy larga con candelabros entre medio y él, desde el otro, te contemplaba cenar y te pidió permiso para hacerte Polaroïds a quemarropa.

—Sí, lo recuerdo. Y pensé que cinco años atrás una cosa así me hubiera hecho mucha ilusión, pero como los dos trabajábamos en la misma galería me pareció completamente natural. El quería hacerme un retrato y me pidió cambiarlo por un cuadro de mi exposición en Leo Castelli. Me gusta estar con mis amigos pintores de Nueva York, ellos me enseñan sus cuadros como yo les enseño los míos. Es una relación fértil y positiva, al igual que con Leo Castelli. Recuerdo que un día me llamó cuando vivía en París y acababa de exponer por vez primera en Lambert, y vino

Cuando la pintura no consigue paliar su nervio, se lanza y ama el desenfreno, las noches locas, las orgías. No sólo necesita el roce de los cuerpos, lo ansía todo porque revitaliza y da fecundidad, muerte y agitación.



a visitar mi estudio en la Rue D'Ulm, en aquel taller iglesia enorme, que olía de muerte, con palomas y ratas. Algo muy duro, hacía un frío espantoso, y allí estaban todos estos cuadros de las bibliotecas. El más grande estaba entre las dos columnas del altar de la iglesia. Castelli se quedó realmente muy impresionado. Por la noche me llamó para proponerme una exposición enseguida. Yo, como siempre, sostuve que esperara un poco. Y se puso en contacto con Bischofberger y llegamos a un acuerdo de trabajo muy sencillo, y siempre ha sido así. Antes, muchas galerías neoyorquinas, de éstas que compraban a 5.000 para, aprove-

chando el frenesí, venderlos una semana después a 50.000, me habían propuesto exponer, cosa que no había aceptado. Me hizo ilusión trabajar con Castelli, porque es alguien que lleva muchos años y siempre ha trabajado con artistas de tú a tú. De todas formas, el éxito nunca me ha impresionado, siempre me ha gustado trabajar a la contra y sentir que lo que yo hago es muy especial. En los años ochenta fue todo tan masivo, además sólo se hablaba de dinero, la pintura se había convertido en eso, y la verdad es que yo nunca me sentí muy a gusto con esta situación. Prefiero la de ahora. Hay que despojarse de accesorios y de auto-com-

placencias. Cuando conocí a Warhol, hombre, un poco sí que me impactó, porque era toda mi mitología desde la adolescencia, Velvet Underground y estas cosas... Pero nunca tuve un pensamiento para mis colegas de Barcelona. Si lo piensas fríamente, el éxito y el dinero siempre crean envidias. Pero las cosas de las que estoy más orgulloso de mi vida no creo que den envidia a nadie.

—¿Te sientes aislado de los demás?

—No. No particularmente. Yo nunca he tenido mucha vida social, veo poca gente. Creo que Africa ayuda mucho en las relaciones sociales. Yo era muy arisco y



“Yo tenía ilusión en este museo de Barcelona, me parecía el lugar ideal para un museo dinámico y atrevido. El primer error es que no hacía falta ningún edificio. Además tienen un exceso absoluto de arquitectos y encima se los van a buscar fuera.”

CATALAN DE ULTRAMAR

Es fuego viajero. Un hombre de furias y abismo pero muy atado a su tierra y a las tradiciones rurales mallorquinas. Ciertamente es un hombre de campo. Le gusta el trabajo, su trabajo, que por más presiones jamás hubiera podido ser otro que el de pintor. Fue un rebelde y sigue siendo un joven excitado que se divierte escandalizando, o lo que es más exacto, todas las furias interiores que contiene le empujan a tener que quemar mucha adrenalina. Cuando la pintura no consigue paliar su nervio, se lanza y ama el desenfreno, las noches locas, las orgías. No sólo necesita el roce de los cuerpos, lo ansía todo porque revitaliza y da fecundidad, muerte y agitación. También es una forma de hacer acopio de densidades, materia y color. Cuando era muy joven, en su casa de Palma y junto a tres compañeros, organizó la movilización para ocupar y salvar la isla Dragonera de la fiebre urbanizadora. Lo consiguió. Militaba entonces en la CNT. Ahora, su confortable casa de Mallorca es amplia y lujosa. El éxito le ha posibilitado vivir derrochando. Pero el genio no le abandona porque difícilmente deja que algo se le escape. La vida como río. Quizá por eso fue en busca de los países que bañan el Río Níger y tras cuatro años deambulando ha encontrado la sabia voz de los Dogon.

En el salón suena un Lied de Hugo Wolff. Llega el padre del pintor acompañado de otros hombres mayores. Dentro de muy pocos días va a ser la matanza, el gran rito que reúne a las familias de la isla, y Miquel invita a muchos amigos de todas partes del mundo y los mezcla con la gente de aquí y con los suyos. Estamos en tregua porque necesita hacer llamadas para la fiesta. Llevamos dos días hablando, dejándome impregnar por su mundo. Me paseo por los valles y colinas que ha comprado. Juego con las cabras, con las ovejas y con los burros, que prácticamente se están extinguiendo. De lejos, observo a los toros, que no son de corrida, pero que me miran con una insolencia muy propia. Las comparaciones son odiosas, pero Miquel Barceló tiene mucho de Pablo Picasso, esa fuerza bruta y esa capa-

cidad de integrar cualquier cosa dentro de su mundo y de su pintura. Pero el abismo que los separa desde no hace mucho es que, mientras Picasso inventó el cubismo mirando pintura africana a través de catálogos, Miquel Barceló *in person*, ha traspasado Lo Otro. ¿Qué inventará el mallorquín?

—¿La búsqueda de la luz y la obsesión por la muerte y el toro te sumergen en la tradición pictórica española?

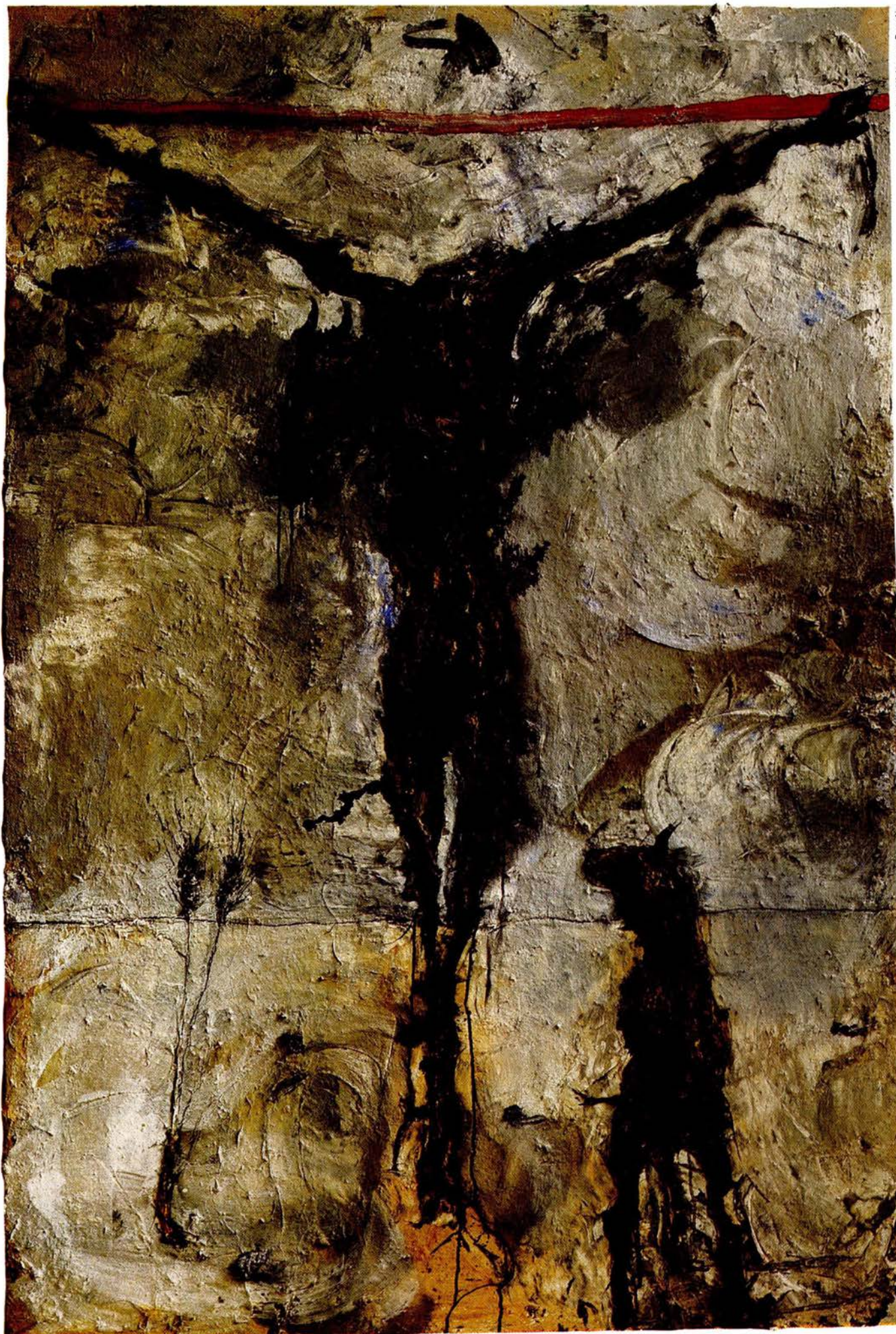
—Quizá por la forma en que contemplo la muerte, pero soy un español bastante raro. Me he educado en la cultura catalana de ultramar. Por otra parte, siempre he detestado la idea de jugar a *pintor español*, aunque cuando veo mis cuadros pienso que están emparentados con la tradición que va de El Greco a Picasso. Pero mis iconografías son muy de aquí, de Mallorca. Cuando leo a Josep Pla siento que ésta es mi cultura.

Barcelona cree que lo único catalán es lo que ella cocina. Barcelona es una ciudad que ha tenido momentos de cosmopolitismo muy interesantes lo que no es el caso, para nada, de ahora, que es cada vez más provinciana y se nota en cada gesto. La gran tradición de Barcelona como ciudad cosmopolita acabó el día en que se marchó Picasso. En el presente, todos estos intentos de la oficialidad para que todo sea patrimonial, lo único que hacen es aplastar la cultura brillante. Siempre que ha aparecido algo ha sido totalmente al margen de la oficialidad, siempre, en cualquier disciplina. Por ejemplo, Bohigas y compañía sirven para perpetuar su condición de mediocres. Bohigas se encuentra bien con artistas de su talla y quiere hacer un museo para gente de su altura. La gran cultura catalana es otra cosa. En París ocurre exactamente lo mismo. La gran cultura parisina nunca ha sido oficialista. Cuando han intentado estimular la creación desde la oficialidad, es el caso de Jack Lang, el resultado siempre ha sido patrimonial y mediocre. Yo creo que es casi una obligación para cualquier artista el trabajar al margen de cualquier cosa oficial. Yo tenía ilusión en este museo de Barcelona, porque me parecía el lugar ideal para un museo dinámico y atrevido. Además,

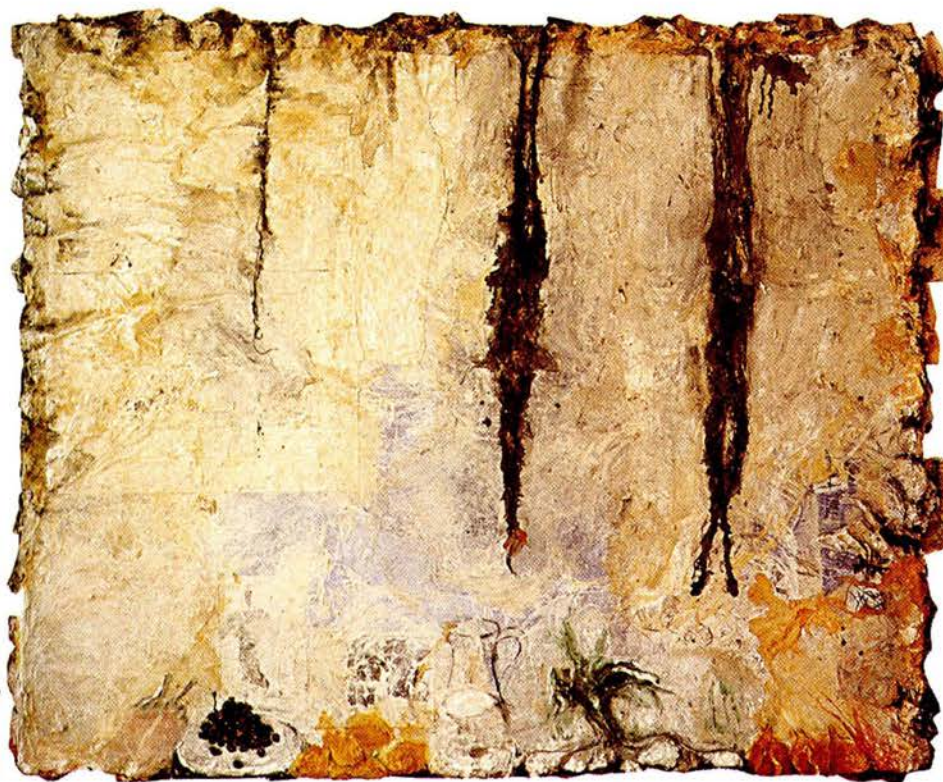
allí, en Mali, con la gente enseguida estableces relaciones. Es una cultura muy oral, todas las noches tengo muchas visitas que cuentan historias, entonces yo también cuento historias y es algo maravilloso. Y he llegado a cantar, yo ¡que canto como un sapo!

—Tú que has sido, además de pintor, un gran lector, ¿acaso te has introducido en la literatura oral?

—Eso ya lo hacían las viejecitas de Mallorca, mis tías... Contar historias al lado del fuego. Lo que ocurre es que en Mali hay gente de todas las etnias y cada cual tiene sus historias particulares.



"Somalia 92". T.M. 195 x 130.



"Encuadrament amb plat de raïm". T.M. 252 x 300.

pensaba que con la olimpiada estarían muy ocupados con la especulación inmobiliaria y dejarían colar cosas interesantes. El primer error es que no hacía falta ningún edificio. Es confundir las cosas. Además tienen un exceso absoluto de arquitectos y encima se los van a buscar fuera. En cambio, lo que no tienen son directores de museo y entonces se empeñan en que sea un catalán el director del museo. Yo me pregunto cómo harán para llenar esto con artistas catalanes de los cuarenta, es inaudito. El primer gesto de un museo de arte contemporáneo es sacar el arte contemporáneo fuera del propio museo. ¡Bah! Es mejor no hablar más de eso... Es una pequeña decepción, porque a mí me hacía ilusión. Barcelona sigue siendo mi ciudad, ¿sabes?, aunque no viva allí. Tengo relaciones muy viscerales con Barcelona.

—Y Madrid, ¿cómo lo ves?, ¿cómo lo has vivido?

—Casi no conozco Madrid. Si me dejan suelto en Madrid me perdería. En el Prado no me perdería, me lo sé de memoria. Lo que conozco un poco son los antros nocturnos. La última vez que estuve fue con Camarón y Rancapinos, de copas hasta las siete de la mañana y después tuve que ir a declarar al juzgado por una triste historia de cuadros falsos. Fue muy divertido porque ellos se empeñaban en acompañarme y estábamos borrachísimos. Ellos pensaban que me meterían en la cárcel y me esperaron fuera, pero es que yo no era el acusado. Yo solamente debía declarar.

—¿Cómo te explicas que una crítica de arte como Vicky Combalía no se diera cuenta de que los cuadros eran falsos?

—En el fondo, Vicky no conoce mi pintura en absoluto. Ha visto alguna reproducción por aquí y por allá, pero nunca veo que vaya a mis exposiciones. Vicky me detesta tanto que no puede soportar ni siquiera mis cuadros. Entonces me imagino que es por puro desconocimiento. Además, está convencida de que soy malísimo.

—¿Los has localizado todos?

—Sí, están todos requisados y cuando acabe la cuestión legal se destruirán. Lo puedo hacer yo, ¿sabes? Tengo derecho a hacerlo yo mismo, será un placer. Son espantosos.

—¿Sabes quién los falsificó?

—Sí. Un pintor bastante chungo francés que conocí hace mucho tiempo. Lo sé, y tenemos pruebas. Tenemos huellas dactilares y él ya lo sabe. Espero que no le metan en la cárcel, me sabría bastante

mal. Pero quiero que se lleve hasta las últimas consecuencias, para que no haya sombra de duda de quién ha sido el autor. Vicky me acusó, y más gente, de que era una impostura. Por eso quiero llegar hasta el final, con expertos, con análisis de materiales.

—¿Y cómo vives el que cualquier cosa que hagas, cualquier gesto... se convierta en público y se manipule?

—Bueno, esto ocupa muy poco espacio en mi vida y casi ni me entero. Me da igual. La mayor parte de mi tiempo estoy solo o con mis amigos. En Mali evidentemente tengo una relación muy saludable con la gente. Allí nunca me han visto en la tele ni en ninguna revista. Antes, si un crítico me ponía a parir me daba rabia. Ahora me hace hasta gracia. Es señal de que la cosa funciona, de que los cuadros tienen una cierta efectividad. La aceptación general sería un poco desagradable y muy triste.

—¿Sigues trabajando de noche, como cuando tenías tu estudio en la calle Cotoners de Barcelona?

—Un Lied de Goethe dice que todo el mundo duerme y el artista trabaja. Durante muchos años he trabajado sólo de noche. Ahora no porque para estos cuadros necesito luz solar. En París también, y en Africa me levanto a las seis de la mañana. Pero durante muchos años trabajaba hasta las siete de la mañana y después dormía, y a veces todavía lo hago, según lo que esté pintando. Cuando mis talleres eran oscuros prefería trabajar con luz artificial, porque siempre era la misma, como en la iglesia de París. Además en aquella iglesia por la noche el ambiente era sobrecogedor y me iba bien para mi trabajo. Aquel espacio tan enorme, en el que habían dormido frailes y monjas, me daba hasta miedo.

—Y esta luz tan imponente de Mallorca, ¿crees que te ha influenciado?

—Me lo pregunto a menudo. Seguramente, pero no sé si soy realmente consciente de ello. Cuando llegué a Nueva York, me di cuenta de hasta qué punto allí la luz es nítida y clara, recorta las cosas perfectamente. Aquí es todo lo con-

“Con Hervé me di cuenta de muchas cosas sobre el Sida y nuestra sociedad. Entre otras, del verdadero rostro de la sociedad occidental. Creo que esta enfermedad ha roto todas las máscaras y muestra a las claras el fracaso de la vida social en occidente.”

trario, hay esta especie de bruma, es una luz que acaricia las cosas y es cambiante, nunca es igual. De hecho la luz de aquí no es muy buena para pintar. Para pintar, la luz que está bien es la regular, que es la de París. Aquí cambia de la mañana a la tarde totalmente, pero bueno, es más divertido.

—Antes de la figura humana, te habías interesado por los animales. Esos seres vivos que tanto tiempo robaron a tu infancia.

—Siempre me han gustado muchísimo los animales. Esta finca de aquí es casi un sueño de niño para poder tener toros, ovejas, burros, asnos, caballos...

—Para ti, el cerdo ¿qué simboliza?

—El cerdo es muy ambivalente, tiene

algo de dramático. Es un animal al que se le coge simpatía bastante rápidamente porque es inteligente y resulta atractivo, a pesar de todo. En Mallorca, el cerdo es la gran fuente de proteínas y calorías para todo el invierno. La cocina mallorquina gira alrededor del cerdo y la gran familia, en Mallorca, se reúne para matar al cerdo. Aún hoy sigue siendo un sacrificio.

—¿Y el toro?

—Hay varios toros aquí afuera. Viven sueltos en el monte, y son unos animales a los que no se debe uno acercar, aunque sea posible. Yo les doy de comer pero no les toco. Poseen una fuerza, una dignidad y una distancia impresionante. Me encanta esta mirada, esta especie de timidez, cómo se alejan despacito en lu-

gar de atacar. Los burros, por ejemplo, cuando voy por el monte, vienen a verme porque les doy algarrobas, pero los toros, aunque también les gustan las algarrobas, se quedan siempre más lejos, como muy dignos. Los toros mantienen siempre esta potencia. Me identifico fácilmente con el toro, es un bicho de cuello grueso, como yo.

—No sé si te gustaban mucho de pequeño las sopas mallorquinas, pero ahora estás pintado muchas sopas. Recientemente, en tu última exposición barcelonesa había una “Sopa Rotja” que me impactó porque me pareció una amalgama o compendio del arte del siglo XX.

—Son dónde va y de dónde sale todo. La sopa es una metáfora puramente pictórica, no alimenticia, claro... Tiene esta sugerencia de cosa alimenticia, pero de hecho no son animales muertos, son animales vivos, y es un poco la fábrica de imágenes. La sopa representa el jugo de la pintura que uno remueve con el palo y las imágenes que aparecen y que se presentan casi frescas, como si la pintura no estuviera seca, como si no estuviera acabado, me gustan. Cuando la pasta se acumula en los límites del cuadro es, digamos, el negativo de la sopa. Es decir, el borde del cuadro es lo que organiza y fabrica las imágenes. En la sopa es más bien del centro a la periferia, es como si fuera un cubo de pintura, como córtex formativos. Me interesa mucho la forma, cómo la pasta se convierte en una imagen, en algo que puede nombrarse: gallina, pulpo, limón. Es la primera tendencia y esto unifica al espectador de estos cuadros, ese gesto de nombrar. Y es mi mismo gesto de remover y nombrar, porque es un poco entre el accidente y la voluntad. En este cuadro de la “Sopa Rotja” que estaba en Barcelona, había también las cosas que estaban fuera de la sopa, eran como espectros, como fantasmas, porque era casi el exceso de pintura, el sitio donde se dejan los pinceles. Yo pensaba que tenía la misma función que los ángeles alrededor de la Virgen en los cuadros de Murillo.

—Bastantes amaneceres veraniegos, bajas al puertecito, subes a una barca y te pasas horas pescando. Siempre lo has hecho. Otro de tus motivos recurrentes son “Las Barcas” y el mar.

—Me gusta pintar el mar porque es ritmo y mis barcas son a tamaño natural. Es como si la pintura de repente tuviera olas, así reproduzco físicamente la fenomenología del mar. Las barcas son como la sopa, porque es el vacío. En Mali, claro, pinto piraguas. Hice un viaje de dos meses de Segou a Gao en una que construí con los constructores de piraguas,

“Coni crucificat”. T.M. 200 x 158.



Josep M. Amagó Barreó

HACIA EL MAS ALLA

Tras unos meses en el sur de Portugal, pintando como un poseo con Javier Mariscal, durante el invierno de 1984, los dos amigos decidieron prolongar esta experiencia en el desierto. Javier cogió un mapa de Africa y señaló un punto: "Aquí hay un río, el río Níger". Al cabo de un tiempo, cogieron una camioneta y se adentraron hasta el sur de Argelia para llegar a Mali. Miquel decidió Gao. Desde entonces hasta hoy han pasado algunos años. Javier no ha vuelto a pisar Africa desde hace tiempo, pero a Miquel le están ocurriendo cosas tan inauditas que probablemente ha iniciado un viaje sin retorno, porque la comunidad de los Dogon le ha adoptado y le está pasando toda su cultura y sus símbolos. Lo que ningún francés consiguió a pesar de haber colonizado el país durante un siglo, lo está consiguiendo el pintor de Felanitx. La magia de este universo y el compromiso con las culturas antiguas del Tercer Mundo son, con mucho, lo que más mueve al pintor. Frente al actual racismo en Occidente, Miquel es contundente: *"En la actualidad, el mundo occidental es menos solidario que en la Edad Media. Ahora es atroz"*.

-¿Qué es lo que te da más temor?

-La locura, seguramente. De repente, este vértigo es lo que más miedo me da porque tengo muchos amigos que se han vuelto locos. Es decir, he convivido con la locura y a veces me he notado muy cerca, y es algo tremendo a lo que no puedes poner remedio.

-La muerte.

-Con la muerte tengo relaciones muy extrañas porque seguramente está muy presente en mi trabajo. La muerte es un tema constante en toda la historia del arte. En cambio la resurrección se paró en el siglo XVIII y es un tema que es una maravilla, la muerte y la vida a la vez. Mis temas abarcan la muerte y también la resurrección.

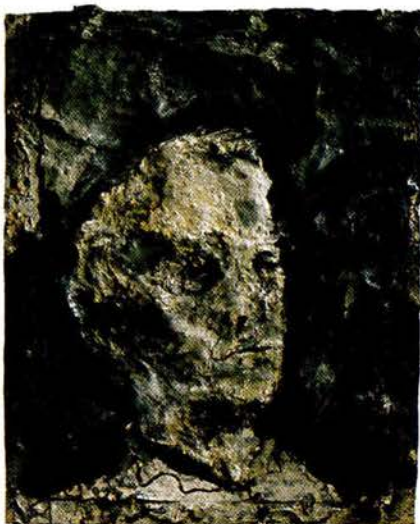
-Uno de los azotes de nuestro tiempo y que afecta especialmente a gente de nuestra generación es el Sida.

-He vivido una experiencia muy fuerte al respecto a través de mi amigo, que ya murió, el escritor francés Hervé Guibert. Nos conocimos en París, a él le gustaban mis cuadros y un día alguien le trajo a mi estudio. Yo ya sabía que estaba enfermo. Había leído sus libros, que me gustaban, y también había leído uno en el que hablaba de mi trabajo. Yo pensé: "¡Qué coincidencia!".

Acabo de leer *El amigo que no me ha salvado la vida*. Y empezamos a vernos muy a menudo y me di cuenta de que nos convertiríamos en grandes amigos y conviví muchísimo con Hervé, durante tres años, hasta que murió.

Hicimos un libro de conversaciones que no está editado todavía, pero del que yo tengo los originales. Un capítulo lo hicimos aquí en Mallorca. Ibamos todos los días a la playa para nadar. El casi no podía pero encontramos, entre las rocas, un sistema para que pudiera nadar. Para él era una maravilla porque le habían desahuciado. Nos dimos cuenta de que si yo le daba un pulpo recién pescado, conseguía tragárselo entero y luego empezamos a hacer arroces y pudo volver a comer. Encontramos una isla de placer entre tanto desastre. Hicimos el primer capítulo, sobre cómo había aprendido a pintar, mi infancia, mi familia... El segundo lo hicimos en París y el tercero lo teníamos que hacer en Mali. Me parecía completamente descabellado que viniera porque era algo terrible, no tenía ni cuarenta años y parecía un viejo de noventa. Sus médicos le dijeron que ir a Mali era un suicidio pero vino. Le fui a esperar al aeropuerto, vino con Cecilie e hicimos nuestro tercer y último capítulo de conversaciones, con un calor tremendo. Pasó el verano y se suicidó el invierno pasado. Yo estaba en París. Durante los últimos meses, como no quería mirarse al espejo, yo iba cada día a su casa y le pintaba, así sabía cómo iba evolucionando su aspecto. Fue una experiencia muy fuerte. Todos estos retratos los tengo pero no me he atrevido a mirarlos. Algún día lo haré. Un buen día se despidió de sus amigos y se suicidó. La agonía fue tremenda porque los médicos le intentaron salvar, le desvenenaron. Pasó una semana entre la vida y la muerte. Sus amigos intentamos que le desenchufaran. Al día siguiente de su muerte me fui a Mali y a mi vuelta me encontré con la sorpresa de que había salido su último libro y se llamaba *El Hombre del Sombrero Rojo*, en el que el protagonista es un pintor griego que vive en Africa y que soy yo. Explica cantidad de historias.

Con Hervé me di cuenta de muchas cosas sobre el Sida y nuestra sociedad. Entre otras, del verdadero rostro de la sociedad occidental. Creo que esta enfermedad ha roto todas las máscaras y muestra a las claras el fracaso de la vida social en occidente. Se negocia con la muerte sin el menor recato. Yo no soy optimista. A mí no me gusta vivir en esta nueva Europa cerrada a cal y canto, alrededor un círculo de miseria. Yo no quiero vivir en este sitio. Yo me iré con los otros... ■



"Retrat de Paul Bowles". T.M. 100 x 81.

que pertenecen a una etnia de pescadores que viven en el río. La piragua tenía una mesa para pintar y unos recipientes para evitar que se me cayeran los trastos. Estuve dos meses pintando en esta piragua, y de pronto hubo el golpe de estado y estalló una revolución. Mediante una radio pequeña me iba enterando de cómo empeoraba la situación. Cerraron las fronteras, el aeropuerto, las embajadas... Yo pensé, mientras esté en el río con la piragua, perfecto, porque tenía ahí todos mis cuadros y en el peor de los casos podía intentar cruzar la frontera por el norte, hasta Níger. Una noche sin luna es fácil porque por allí el río es muy ancho y los tuaregs nunca van por el río. Antes de llegar a Gao detuvieron al antiguo presidente y se arregló la situación. Pintar en este río que atraviesa el desierto, con estas palmeras y animales, hasta jirafas y hienas que bajaban a beber en un silencio absoluto, en plena revolución, fue algo realmente especial. Pensé que era el paradigma de toda mi vida, tenía un algo de este cuadro de Patinir que está en el Prado que se llama "El paso de la Laguna Estigia", como atravesar el cielo y el infierno.

-La noche, la fiesta, la apertura al exterior es como el reverso a la concentración interior que te supone pintar. Vives estos extremos, tan catalanes y mediterráneos, como son el seny y la rauxa.

-Sí, me gusta la noche y la vivo a menudo. En Mali es donde más me gusta. La gente es muy generosa con su cuerpo, con su música, tocan hasta que se derrumban por puro placer. En París menos, menos que en otro tiempo y en Barcelona la verdad es que me aburrían bastante todos estos bares de diseño y los evito. Sigo con mi pequeño circuito de siempre. Lugares muy particulares, pequeños, en el downtown.