

# LA ARCILLA, LA OBRA ESCULTÓRICA: PINTURA

Miquel Barceló

No hace mucho, viajando por el Himalaya, no recuerdo bien si fue en Bután o tal vez en Mustang, me llamaron la atención unas pequeñas torres de excrementos secos de yak; cientos de ellos, dispuestos en montones de treinta o cuarenta piezas planas, del tamaño de una ensaimada, revestidas de la dignidad de las cosas que son exactamente lo que parece que son.

Después supe que esas obleas eran de hecho utilizadas como moneda, y que con ellas era posible adquirir, por ejemplo, albaricoques o mantequilla. La reflexión sobre la relación mierda-dinero-mierda en nuestra propia cultura occidental es demasiado obvia y ha sido tratada con tanta profusión como para que no sea necesario extenderse aquí sobre ella.

No está ya de moda, como ocurre con otras tantas cosas, utilizar el psicoanálisis para aproximarse al hecho pictórico, pero todavía nos acordamos de la relación materia fecal-dinero, que establecieron y desarrollaron Sigmund Freud y Jacques Lacan y que a mí siempre me hacía pensar en un episodio que Georges Raillard describe en su libro *Conversaciones con Miró*. En una ocasión Raillard llegó al taller de Miró en Son Boter, en Mallorca, y al ver en el suelo una pintura en un cartón, exclamó: «¡qué hermosa pintura!», y le preguntó al artista por una bella materia marrón que le había llamado la atención entre todos los pigmentos de la obra. Y Miró le contestó riéndose: «sí, es mierda». A lo que Raillard repuso: «¿cómo vas a fijar eso?», recibiendo como contestación de Miró: «cosas peores hemos fijado». Una frase que yo he utilizado en muchas ocasiones, porque, además de gustarme mucho, me parece acertadísima.

Por otro lado, las citadas torres de excrementos de yak también me recordaron una historia que me contó en una ocasión, en lo que ya es el siglo pasado, el gran escultor suizo Jean Tinguely, quien, en su primer viaje a París, seguramente en la década de 1940, visitó a su artista contemporáneo favorito, que no era otro que Costantin Brancusi, algo que no deja de ser curioso, dada la aparente disparidad de las obras de estos dos escultores, es decir, todo lo que parece separar lo inmóvil de la obra de Brancusi y el perpetuo movimiento de la de Tinguely. Siempre me pareció sorprendente esta admiración del escultor suizo por un artista en principio tan antagónico a él, pero, en realidad, no debería resultarme tan paradójico, dado que yo mismo, cuando fui por primera vez a Nueva York, al artista que visité fue a Andy Warhol, cuya forma de pintar seguramente es tan diferente a la mía como la de hacer esculturas de Brancusi y Tinguely. Y, sin embargo, esto no es obstáculo para que le siga considerando el gran pintor americano del siglo XX. Pero volvamos a la anécdota que me contó Tinguely, quien vio en el reborde exterior de la ventana del taller de Brancusi una serie de montañitas hechas de pequeños paquetes cuadrados, como de algo envuelto en papel de periódico, y cada una de las torres tendría como veinte o treinta niveles. Debió pensar Tinguely que posiblemente se trataría de maquetas para una variación de la columna infinita —motivo recurrente en la obra de Brancusi— o algo así. «Nada de eso», dijo Brancusi cuando Tinguely le preguntó. En realidad eran, ni más ni menos, la totalidad de sus propios excrementos del año en curso, envueltos cuidadosamente de uno en uno en una hoja del periódico *Le Parisien*, puestos a secar en la ventana, para ser quemados en el invierno en la estufa del taller como —le recordó Brancusi a Tinguely— habían hecho sus antepasados en las estepas entre Siberia y Bucarest durante milenios.

No tengo intención de hacer aquí una apología de la materia fecal, pero la relación con la arcilla parece evidente. Dejando aparte el aspecto freudiano, seguramente, lo que más se parece a la pintura es la arcilla, y lo que más se parece a la arcilla es la mierda.

En Mali, donde aprendí a utilizar por primera vez el barro como material, lo hice siguiendo la técnica local, mezclándolo con excrementos de vaca y de camello, así como con paja de mijo. La cocción de mis primeras obras también la hice, como los artesanos locales, en un pequeño horno, que tal vez alcanzara una temperatura de quinientos o cuatrocientos grados, tal vez mucho menos, pero el hecho es que, pese a ello, aguantan todavía perfectamente. Y también pienso a menudo que lo que en los museos llamamos terracota, es decir, tierra cocida, es en realidad simplemente tierras que se dejan secar al sol, del mismo modo que como se hace con la mojama.

Siempre me ha resultado mucho más fácil hablar o escribir de mis cerámicas que de mi pintura, y ahora me doy cuenta de que la cerámica, de hecho, es como el genérico de la pintura, en el sentido que damos a esta palabra cuando hablamos de medicamentos genéricos.

De alguna forma, la cerámica, lo que llamamos cerámica, contiene la pintura. Y la arcilla, como material, también es muy parecida a la carne. Parece obvio, incluso sin que sea necesario hacer referencia al episodio bíblico de la creación. Cuando Josef Nadj y yo representamos nuestra performance *Paso doble en África*, lo que más sobrecogía a los espectadores, especialmente a los niños, eran las palmas de las manos golpeando la pared de barro, que sonaban como azotes sobre nalgas o como bofetadas. De alguna forma, este material, la arcilla, me permitió visitar mi pintura, ordenarla y verla con una cierta perspectiva.

Uno de mis pequeños trucos, o tal vez supersticiones relacionadas con mi pintura —tengo muchísimas, pero pienso que da mala suerte enumerarlas—, es hacer cada día al menos una cosa que nunca haya hecho antes. Es como un pequeño juego privado. Recuerdo haber empezado con este procedimiento en los largos meses que pasé en 2001 en Vietri sul Mare, cerca de Nápoles, trabajando en el taller del ceramista Vincenzo Santoriello en el proyecto para la catedral de Palma, que es una obra de trescientos metros cuadrados de un solo pedazo de arcilla. Entonces, cada día, durante muchos meses, tenía que añadir algún metro de arcilla fresca nueva, a la arcilla todavía fresca de la pieza del día anterior, hasta completar la obra. El rigor, la constancia y la regularidad eran fundamentales para que esta obra fuera una totalidad y no una sucesión de fragmentos de bajorrelieves o de baldosas, que es lo que yo quería evitar. Pretendía hacer una obra total, única y unitaria, y dejar que se resquebrajara, que se cuarteara naturalmente, para después montarla como un puzzle, como así hice. Para ello me obligué a improvisar al menos una intervención cada día; utilizar cucharas de sopa para realizar los ojos de buey, cucharilla de café para las figuras de corderos; cucharas y cucharones para ojos de la cabeza de caballo, un secador de pelo para provocar las costras de pan sacado del horno, y así sucesivamente... Y, desde entonces, he seguido, un poco, esta consigna diaria, que me permite, sobre todo, hasta donde sea posible, no saber con exactitud lo que voy a hacer cada día.

Cada obra es experimental: cada obra es un ensayo para otra, que no existirá probablemente jamás, y eso creo que es tan válido para mi pintura como para mi cerámica o para cualquier cosa que salga de mi mano.

Últimamente, me doy cuenta de que la cerámica, si decidimos llamar así a mis obras en arcilla, es una revisión de mi pintura, en los temas, pero también en las técnicas usadas. A veces, mis cerámicas son como caricaturas de mi pintura y se parecen a mis cuadros de hace ya mucho tiempo. Otras veces, sin embargo, los prefiguran. Durante un tiempo, dejé algunas de las ollas y jarrones que había realizado, pero que no me acababan de convencer, amontonado alrededor de la chimenea de mi horno de leña, en el que se cuecen las cerámicas. El hollín, el humo que sale

por esta chimenea enorme, impregnó totalmente aquellas obras y las mejoró notablemente. Sobre todo, las convirtió en superficies ultrasensibles; una hormiga dejaba su trazo, y no digamos los dedos o las uñas. Después, al igual que la obra de Miró, esas huellas se fijaron con los medios de conservación adecuados. Así pues, empecé a usar el mismo procedimiento con mis pinturas. Ya usaba entonces, y lo sigo usando, mi horno de cerámica para deshacerme de los cuadros que quiero liquidar rápidamente, que son muchos. A mil cien grados una pintura de tres metros desaparece sin rastro. Pero, algunos de esos cuadros condenados gozaron de una última oportunidad al ser ahumados y ennegrecidos con este negro profundo de hollín, mate definitivo. A este respecto reflexioné mucho sobre un cuadro de Goya, su *Última comunión de san José de Calasanz*, que pude ver cuando lo estaban restaurando en el taller del Museo del Prado y en el que descubrí que, en el gran fondo negro, Goya había utilizado arena, o polvo de mármol, para hacer algo más negro el negro. Para hacerlo más intenso. Es algo que a simple vista casi no se percibe, pero, desde muy cerca, se puede ver que dentro del negro hay un negro todavía más profundo.

Mis cuadros ahumados y enmohecidos me permiten esgrafiar —que es una técnica que me encanta utilizar; rascar, en realidad, es un placer un poco neurótico—, lo que también hago en los aguafuertes, y utilizar esa técnica también me permite descubrir los colores desechados, que a veces resultan asombrosos, como apariciones abisales. A mí este negro de hollín me recuerda al negro de Odilon Redon, al negro de Charles Baudelaire, en el que los relámpagos de color aparecen entre las tinieblas y serán pronto tinieblas de nuevo y ya definitivas.

Así pues, con esta técnica, llamémoslo técnica, mi pintura y mi cerámica se acercan muchísimo, y el resultado resulta casi lo mismo. Cuando comenzaba mis primeros ensayos en Vietri sul Mare sobre grandes placas de arcilla, colocadas más o menos verticalmente y que acababan casi infaliblemente derrumbándose, como un hipopótamo que se desploma tras ser alcanzado por un disparo, si aparecía una pequeña grieta en la obra que estaba haciendo, la señora Rita, indiferente a mi presencia, se aplicaba a rellenarla de barbotina con una pequeña espátula de madera de cedro antes de unificar la superficie con una minúscula esponja empapada en vinagre. Varias veces le hice saber que a mí no me molestaban las grietas, que me gustaban las *spaccature*, pero ella no podía impedir que sus pequeñas manos de pájaro rellenaran las fisuras una y otra vez. Aunque, en realidad, estas grietas, pequeñas o grandes, acababan volviendo a aparecer: es lo que se llama la memoria del barro. Parece cosa de magia, pero cualquier corte con un objeto metálico sobre la masa de arcilla fresca, aunque se amase de nuevo varias veces, acabará apareciendo más tarde.

El barro, la arcilla, es el material que mejor recoge los defectos, las imperfecciones. Como afirmaba Thomas Bernhard, ni una sola de las obras que conservan los museos de Bellas Artes está desprovista de defectos; ninguna de esas obras maestras, mundialmente famosas, es realmente perfecta.

La arcilla es un revelador de defectos, como la arena mojada es un revelador de pisadas o la piel es un revelador de caricias y arañazos. En eso también la cerámica es el genérico de la pintura.

La pintura para mí solo empezó a existir cuando logré asumir que era una suma de todos mis defectos y torpezas. Eso me recuerda a un episodio del taller: yo había pintado recientemente un cuadro blanco, ultrablanco, blanco de plata, capas blancas sobre capas blancas, cuando vi sobre la pintura fresca un pelo que se me había caído de la cabeza. Animado por el hallazgo, me froté vigorosamente la nuca y las patillas hasta que una cantidad honorable de cabellos y pelusas se adhirieron a mi cuadro. A la mañana siguiente no daba crédito a mis ojos: del buen centenar de pelos de distintos tamaños, no quedaban más que tres o cuatro y mi colaborador desde hace más de veinte años, viéndome absorto mirando al cuadro en el suelo me dijo muy serio: «No sé qué le

pasaba a esta pintura, ¡estaba llena de pelos! Me ha llevado varias horas con unas pinzas y ni siquiera pude quitarlos todos». Evidentemente, no le dije nada del asunto y los tres o cuatro pelos forman ya parte del cuadro, como las grietas forman parte de mis cerámicas. Esto a veces no termina de entenderse y da como resultado, equívocos que no dejan de tener cierta gracia. De este modo, cuando presenté ya terminado mi trabajo en la catedral de Palma, un periódico local publicó en primera página que la obra, apenas acabada, ya se estaba resquebrajando.

Yo no hago exactamente cerámicas: más bien hago piezas de tierra cocida e incluso, a veces, ni siquiera cocida, simplemente arcilla fresca. Remover, revolver la arcilla, el barro, pero no cualquier barro: el barro de Felanitx, que es el pueblo en el que nací, que es blanquísimo, finísimo; el de Apt, que es el que usamos para *Paso doble*, y que proviene de la zona de la Provenza en la que pintaba Cézanne; o el de Kanjiza, que es el pueblo de Nadj, mi compañero en la citada *performance*, y que se encuentra situado en las estepas que pisó Atila y donde él está enterrado en un pequeño túmulo junto al túmulo de su caballo, o la arcilla de Paestum, que es la que utilicé para la catedral de Palma, y que es la misma arcilla, de los mismos yacimientos de la Campania que utilizaron los griegos para sus cerámicas negras y rojas.

La cerámica es una forma de pintura, evidentemente, todo es una forma de pintura para mí. Pero la arcilla blanda, la barbotina, casi líquida, de la textura del *ketchup*, es muy parecida al aspecto de mi pintura, excepto que los cuadros no siempre acaban en el horno.

Siempre con la esperanza del alquimista de que la mierda se vuelva oro, o de que el fuego dé sentido a lo que metemos en el horno, cocemos las piezas con la ayuda de toneladas de madera, hasta alcanzar los mil cien o mil doscientos grados y, entonces, un cambio importante se produce. La arcilla fresca, que es como la carne, que yo reconozco como carne y trato como carne —al igual que hago también con la pintura—, después de pasar por el fuego, se convierte en campanas, damajuanas, en objetos que pueden herir, que pueden cortar, pero también en objetos fáciles de romper. La cerámica parece muy frágil, pero en cierto sentido también resulta más duradera que otras artes, tal vez por no tener una utilidad muy clara una vez que pierde la suya específica. Las telas de los cuadros, aparte de quemarse, también pueden servir para construir una cabaña contra la lluvia; a veces en África he visto mis cuadros sirviendo para cosas así. Las tallas de madera pueden servir para alimentar el fuego o convertirse en mobiliario, y los bronceos a menudo se han fundido para hacer herramientas, monedas o cañones, lo mismo ocurre con el hierro o el cristal. Las viejas cerámicas, en cambio, se quedan agrietadas en una esquina oscura, alejadas de las miradas, y saben volverse invisibles durante el tiempo necesario.

De la gran obra maestra de la pintura clásica desaparecida, *Aquiles y la reina de las Amazonas*, solo nos queda la descripción admirativa de los mortales que tuvieron el honor de contemplarla. La historia es bien conocida, muy simple y terrible: Aquiles mata en combate a Penteseila, la reina de las Amazonas, que había llegado a Troya para participar en la defensa de la ciudad. El guerrero griego le clava la espada entre los senos de arriba a abajo, un poco como un torero, y en el momento de matarla se cruzan una primera y última mirada por la que Aquiles queda perdidamente enamorado de la mujer que está en ese mismo momento muriendo por su mano. Pero ya es demasiado tarde, su amada está muerta, y después de aquello todo en la vida de Aquiles es reproche y arrepentimiento.

Esta pintura dio lugar en la época a miles de copias que han desaparecido, digamos que ya hace mucho tiempo que son polvo. Solo queda, en el British Museum de Londres, una vasija griega, que es la copia de una copia de una copia, de una copia, de una copia de la obra original, pero que conserva, de alguna manera el fuego de la mirada de Aquiles, la emoción de ese momento terrible, aunque, seguramente, el artesano que pintó esa cerámica, había pintado cien cerámicas por la mañana y otras cien más por la tarde, pero algo de la maravilla de esa mítica pintura llegó

a esa cerámica concreta. Es curioso, como digo, que sea justo la cerámica, que es lo más frágil, lo que haya pervivido en vez de haberlo hecho la gran obra maestra que suponemos que era esa pintura. Yo pienso a menudo en eso: en que, tal vez, un fragmento de una de mis vasijas, quizás de algún pulpo, de un pez, de un cráneo, aparecerá dentro de dos mil años, cuando todos mis cuadros ya sean polvo y todos los millones de *píxeles* de las imágenes se hayan convertido en un *puzle* imposible de montar.

En un museo nacional en Asia, posiblemente en el de Kioto, descubrí una de mis obras de cerámica preferidas: se trata de una vasija de celadón, de una forma exquisita, con un degradado verdoso, gris, un poco como cuando miras el fondo de arena del mar buceando a treinta metros de profundidad. Su superficie está recorrida por una línea dorada, un poco temblorosa, pero no demasiado, que sube a lo largo de todo el vaso y continúa en el interior hasta perderse en la profundidad de la vasija. La obra es del siglo XI o XII y en cuanto la vi me pareció una obra maestra absoluta. Sin pensar demasiado, la comparé en mi mente con otras obras budistas del siglo XII y XIV que aprecio mucho y que representan monjes cabalgando tigres o las que muestran caquis en distintos momentos de maduración, obras maestras absolutas del arte asiático. Mucho más tarde, no sé muy bien cómo, me enteré de que la línea dorada, temblorosa, no era más que una restauración; era una grieta, que alguien había rellenado de oro o, tal vez, incluso de bronce dorado, pero, pese a ese descubrimiento, sigue siendo una de mis obras de cerámica preferidas. existió.

Esto no es algo que cuente demasiado, porque siempre avergüenza un poco sacar conclusiones sobre presupuestos erróneos —aunque muchas veces sean muy enriquecedoras— y yo, incluso, me pregunté varias veces cómo había hecho el artista para continuar la línea de oro tan fina por dentro de una vasija en la que no podía meter la mano, lo que era entonces para mí un misterio que, en realidad, nunca existió.

Cerámica es el material que recubre las terracotas, es el esmalte brillante del que mis obras están desprovistas; en realidad, mis obras no tienen cerámica literalmente. Algunas de mis piezas de arcilla preferidas son las obras de la región de Djenné del siglo XIV. Son tierras apenas secadas al sol y todas están cuarteadas, y es precisamente eso lo que las hace tan emocionantes para mí, sus accidentes aleatorios y circunstanciales, como la grieta dorada de la cerámica celadón.

Mis obras en arcilla y en pintura están llenas de grietas, no siempre doradas, y de accidentes, con la esperanza de que alguna vez se les encuentre sentido. Mis obras en arcilla, y mis cuadros también, son cosas que ni siquiera intento controlar, con la esperanza de que tomen sentido, de que se vuelvan figuras luminosas. A veces ocurre.

Al principio de mi trabajo con barro, en Mali, en 1990 o 1991, creo que lo que quería lograr era hacer cosas que no podía llevar a cabo por medio de la pintura, y aprender la técnica, siempre estoy intentando aprender la técnica de algo. Con Josef Nadj en la performance *Paso doble* a la que he hecho referencia en varias ocasiones en este texto, lo que creo que hice fue poner en escena los útiles y los gestos de mi trabajo con arcilla, mostrar el cuerpo como herramienta, el cuerpo positivo y negativo, el molde y el objeto que crea el molde. En ella mi cabeza sirve de máscara de mi propio cuerpo, pero también sirve como base para apilar vasijas y otras cabezas. Hacer cuerpo con la arcilla, hacer cuerpo con la obra y hacer la obra con el cuerpo. En mi pintura el cuerpo es, hace años que mi cuerpo es, que se ha vuelto pintura; todo el cuerpo me es útil cuando trabajo. Con los dogón aprendí su técnica que data del Neolítico, aprendí a recoger la arcilla en los lugares adecuados, a mezclarla como hacen los alfareros en el lugar desde hace siglos. A menudo la tuve que empastar como harina de pan, y después mezclarla con mierda de vaca y de camello secas que, una vez hidratadas, encuentran todo su aroma, su *heimat*, esas mismas mierdas secas que también sirven de combustible. Y, del mismo modo, se trabaja

mezclando con la arcilla nueva las vasijas cocidas que las mujeres rompen cuando nacen sus hijos, algunas de las cuales datan de muchos años atrás, y que, machacadas, se mezclan con la arcilla para darle más resistencia. Al hacerlo así, yo solía entretenerme a mirar y escoger estos fragmentos de antiguas cerámicas que serían después machacadas, como machacamos las galletas o el azúcar. Eso no les gustaba nada a mis amigos dogon. «Hay que recoger esas cosas sin fijarse», me decían. Esos fragmentos, como otras muchas cosas vinculadas con la cerámica, son para ellos *inepuru*, que en lengua dogón es como denominan a lo que tiene relación con lo sagrado o con la magia, o con el animismo, y todo lo vinculado con ello hay que hacerlo directamente sin pensar demasiado. Yo creo que puedo afirmar que muchas veces hago las cosas sin pensar, es posible incluso que haga sin pensar demasiadas cosas, casi todo, en realidad. Mis amigos en Mali no están, sin embargo, convencidos de ello. *Los blancos piensan demasiado* es un libro sobre los dogón escrito por el psicoanalista y etnólogo suizo Paul Parin, al principio de la década de 1930, cuyo título resume muy bien lo que ellos opinan sobre los occidentales y que, leído ahora, resulta bastante divertido.

En cualquier caso, yo creo que cuando comencé a trabajar con la cerámica, pasé toda mi pintura a esta nueva materia, como creo que también hicieron Lucio Fontana o Joan Miró, por ejemplo. En el caso de Fontana, creo, incluso, que los verdaderos originales de su obra son sus cerámicas. En mi opinión, su pintura es casi una obra secundaria, es decir, su obra, su materia genérica es la arcilla, que es lo que él puede cortar y horadar. De hecho, creo que el pintor italiano cuando hace un cuadro siente la necesidad de recubrir la superficie como de pseudoarcilla en forma de pintura, es decir, acumular mucha pintura para poderla trabajar como si fuera arcilla. Yo situaría como la obra principal de Fontana sus arcillas de Albisola, las placas de tierra, y no sus cuadros. Y en el caso de Miró opino que él simplemente revisó toda su pintura a través de la cerámica.

A mí me gustan las obras de arcilla, y no escribo ya más cerámica, porque el hecho de escoger la materia es vital, y la arcilla se vuelve materia pictórica y también carne.

Uno de mis primeros encuentros con la arcilla data de cuando tenía veinte años y una amiga de la época, ceramista, me arrastró a visitar a los alfareros de la España profunda, ¡oh, ¡qué profunda que era entonces en realidad!, llevando como Biblia el libro de Josep Llorens Artigas, el que fue ceramista de Miró, *Cerámica popular española*. Visitamos decenas de alfareros de pueblos muy pobres de Aragón y de Andalucía cuando los humildes objetos de arcilla tenían todavía un sentido, antes de que el plástico y el turismo los barrieran para siempre y dieran lugar a una verdadera pobreza nueva, insospechada. En un pueblo cercano a Calanda, el lugar de nacimiento de Buñuel, nos habían contado que vivía un alfarero que todavía fabricaba las tinajas sin torno, es decir, que daba vueltas alrededor de la tinaja, en vez de hacerla girar con un torno como hace casi todo el mundo. No era la vasija quien giraba entre los dedos del alfarero, sino que era el alfarero el que tenía que estar constantemente rodeándola. Fuimos a visitarlo y vimos que sus jarras eran evidentemente asimétricas, que se hinchaban aquí y allá como el vientre de una mujer embarazada, y que tenían una decoración de óxido rojo de una extrema sobriedad y que probablemente no había sufrido ningún cambio desde el Neolítico o desde la cerámica ibérica. Le compramos una de estas grandes vasijas por un puñado de pesetas, que milagrosamente llegó entera a Mallorca, y que en mi memoria es una obra maestra de la misma calidad que la cerámica de celadón con la grieta dorada a la que hacía referencia más arriba.

Cocida al fuego, la arcilla conserva la memoria de cada trazo, por sutil que este sea, el contacto de los dedos, incluso el más ligero, dejará seguramente una marca después de la cocción. Y en muchas de mis piezas se diría que hay muy poca intervención manual del artista, pero en realidad están recubiertas de trazas; yo reconozco mis dedos en los lugares donde los puse cuando las tuve que coger para levantarlas para desplazarlas; reconozco si era invierno o verano por marcas derivadas de mi ropa (si llevaba jersey o no, si llevaba manga larga o manga corta). Podría

reconstruir el proceso de elaboración de estas obras de cerámica por estas ligeras trazas, como he aprendido, mirando la obra de Cézanne o de Picasso, gracias a fragmentos de información, a reconstruir sus pinturas, a hacer el cuadro al revés. El ojo reconoce estos signos minúsculos como polen fosilizado, como cuando se encuentra el pelo de un pintor sobre un cuadro y se distingue ese pelo del artista del pelo de un pincel.

A veces, en mis cerámicas, aparece como una gota en negativo, una mancha de nada, son las mierdas del búho que vive en mi taller y que a menudo caen sobre mis cerámicas y a más de mil grados se convierten en manchas invisibles. Estas manchas son solo otro de esos accidentes que forman parte tan esencial de mis obras como los signos de mis acciones realizadas sobre ellas y de los cuales espero que logren darles un nuevo sentido más allá de mis propias intenciones.