

Gramática y bricolaje en la pintura de Miki Leal

Una conversación entre Miki Leal y Sema D'Acosta
a propósito de la exposición *Plato combinado* en el CAAC

La exposición que Miki Leal (Sevilla, 1974) ha preparado para el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla, su primera individual en un museo público español, es un proyecto ambicioso articulado en distintos niveles que incluye, además de sus consabidas pinturas, varias instalaciones y nuevas piezas realizadas en cerámica. En esta muestra, como es habitual en su trabajo, aparecen de forma evocada elementos de su vida filtrados a través de la memoria o interpretaciones personales según su particular forma de entender el arte. Su discurso, espontáneo y natural, se construye a partir de referencias tomadas de su mundo y las cosas que surgen alrededor, da igual si es un viaje, una lectura, una música o una película, un valor vivencial que en su obra se convierte en constante fuente de inspiración.

Relajado, Miki disecciona en esta entrevista las inquietudes que le motivan como artista y el sentido de la exposición que ha preparado para el CAAC.



Sema D'Acosta. Empieza, si te parece, hablando sobre el sentido general de esta exposición en el CAAC, tu primera gran individual en un museo...

Miki Leal. Podría tener un orden genérico, pero es más fácil establecer un orden formal, pictórico. La exposición habla de pintura, no hay una temática relacionada con una historia concreta más allá de mi pintura, aunque como siempre todo parte de mi imaginario y de ahí sí se pueden deducir capítulos diferenciados.

Hay un factor común en todos estos trabajos, una obsesión que he ido enriqueciendo y modificando a lo largo de mi vida profesional. Se trata de la pregunta sobre la chispa que hace saltar algo en mi cabeza y que a su vez me lleva a sentir la necesidad de contarlo a través del lenguaje de la pintura. En este sentido, para *Plato combinado* he tratado de establecer un cierto orden en algunos de los temas recurrentes de mis obras, un modo de organizar las fuentes visuales de mi trabajo, que casi

siempre arranca de una imagen estática... o bien del recuerdo de una imagen estática. Incluso las películas o los libros me interesan en tanto que puedo congelarlos en mi cabeza primero y luego trasladar esa evocación al papel.

S.D. ¿De qué se nutre ese imaginario personal al que te refieres?

M.L. Durante mucho tiempo he guardado recortes, fotos, discos, objetos diversos, material que de alguna manera han servido de clic para el nacimiento de una determinada motivación en mi cabeza. A veces esa historia era más o menos literal, otras una ensoñación, otras me servía como punto de partida para llegar a otros sitios, pero siempre deambulan por mis cuadros como puntos de apoyo de lo que quiero contar en ese momento. Estos elementos tienen cabida en esta exposición como anclajes de mi memoria visual. Me ayudan a crear con ellos una especie de mapa personal.

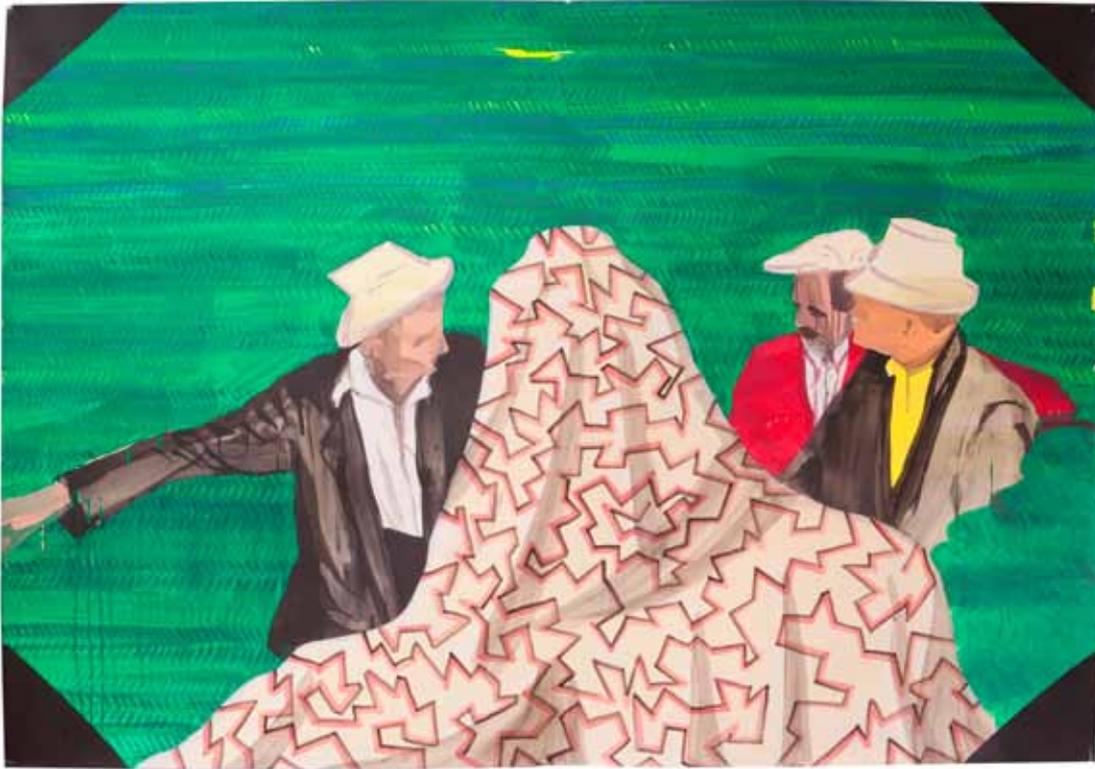


s.D. Como sé que lo que quieres es que hablemos de pintura, podrías empezar comentando las tres últimas obras que has realizado estas semanas de verano, un tríptico donde cada una de las piezas representa un bodegón, un retrato y un paisaje, los tres géneros tradicionales de la pintura... A lo mejor eso también tiene que ver con el nombre de la exposición, por tu modo desinhibido de mezclar estos territorios y llevarlo a tu universo, de ir sin prejuicios ni previsión de un género a otro.....

M.L. En el fondo es un modo de poder pintar. De repente te pones y no es tanto lo que vas a pintar, sino cómo lo vas a pintar. En ese sentido me interesa mucho empezar a partir de referencias claras, y en ese sentido lo más sencillo es tomar detalles de alrededor, acudir por ejemplo a los bodegones, un género minusvalorado por la neutralidad de su temática y su mala literatura entre los artistas contemporáneos... También por supuesto el retrato y el paisaje...

s.D. Si hablamos de cada uno de estos géneros... ¿Por qué te interesa el bodegón?

M.L. Quizás por es un género que se está perdiendo y es poco valorado. Incluso se considera de pintor dominguero, de aficionado en cierta manera. Aquí en Sevilla precisamente tenemos claros ejemplos de grandes maestros, el primero sin duda Zurbarán. Desde mi punto de vista, es una manera de acudir a un motivo para pintar sin que conceptualmente estés excesivamente implicado. El bodegón ha sido entendido como una especie de ejercicio para iniciados, y esa asociación con la enseñanza y los alumnos de pintura, ha hecho que se fuera perdiendo entre los pintores de mayor envergadura, por esa falta de contenido aparente. Hay bodegones sencillos, pero los hay también muy complejos, que son casi retratos...



s.D. Ha sido un género infravalorado e incluso menospreciado... Y más en el mundo del arte contemporáneo donde se han potenciado desde los años ochenta los grandes formatos... No tenía cabida... Es un cuadro pequeño, de intimidad y aproximación...

M.L. Por eso digo... Una cosa importante que yo siempre mido en la pintura es la escala, de ahí su tamaño. No puede ser grande. La escala humana nos da la medida, es lo correcto. Ocurre lo mismo con el retrato. Si no tiene escala humana... O es un gigante cabezudo o una miniatura, pierde el sentido. Para que un retrato quede bien, debe considerar la escala humana del que lo observa, valorando que si está pensado para observarse de más lejos y tener impacto, puede permitirse ser algo más grande. Yo siempre, y eso a lo mejor es porque soy de Sevilla, he mirado los bodegones de Zurbarán con mucho interés. A la hora de plantear uno me remito a las referencias clásicas y tomo objetos que pueden encontrarse

en un bodegón convencional, cotidiano, pero interpretados a mi manera y en función de mi mundo. En este del tríptico aparecen por ejemplo limones, no quiero introducir un *iPad* ni nada parecido. En eso, no rompo la composición tradicional del tema. Incluso en la forma de hacerlo, lo hago como un bodegón clásico, pintando del natural, la bolsa está ahí —y señala la que aparece en el cuadro—, tomé los limones del árbol del jardín... Mi idea es hacer un bodegón naturalista, clásico... En el desarrollo la obra se va transformando porque te pide otras cosas, pero el punto de partida es clásico...

s.D. Muchas de las referencias que tomas son clásicas, ortodoxas. No inventas nada a priori, pero sí necesitas agarrarte a algo para comenzar a pintar y por ello en muchos casos partes del natural...

M.L. Normalmente, sí. En cierto modo, creo que es lo que hace todo el mundo porque no se

puede negar la tradición anterior. ... Yo no tengo un proyecto específico de la obra antes de comenzar. Empiezo de cero y después, una vez empiezo, voy tirando del hilo y la obra va cogiendo autonomía y demandando... En ese transcurrir es cuando emerge la creatividad. Tomas un punto de partida a modo de guía y la obra te va llevando. ...

s.D. Si hablamos ahora del retrato y la pieza que forma parte del tríptico ¿Quién te interesa?

M.L. Interesarme me interesa mucha gente, lo único que ocurre es que en este caso concreto he realizado un retrato de grupo... Esa imagen está sacada de una foto de Cartier-Bresson... En el momento que la vi se me vino a la mente *Los borrachos de Velázquez* o *Lección de Anatomía* de Rembrandt...

s.D. De nuevo volvemos a los clásicos...

M.L. Pues sí, están ahí. Es una composición tradicional donde parece que ocurre algo pero no sabemos qué, mientras los personajes interactúan entre ellos... A mí me salen estas figuras como alguien de nuestro tiempo, como si fueran gente normal de hoy...

s.D. Este cuadro posee algo extraño...

M.L. Es un grupo de gente mirando algo que no se sabe bien qué es... Un punto de misterio y extrañamiento que se repite siempre en mi obra...

s.D. En el paisaje que completa la trilogía, que es prácticamente un rombo dentro de un rectángulo negro, percibimos algo parecido... no se sabe bien qué está ocurriendo ni dónde transcurre la escena...

M.L. En este caso es inventado, es la típica ensoñación de casa de verano de infancia recordada... Pero esa imagen no deja de ser un recurso

más para mí. Yo sabía cómo lo quería estructuralmente, sabía también que quería una cosa enigmática y sabía también que quería una cosa que tuviera relación con mi manera de abordar elementos que permanecen ocultos y tapados para el observador... Sitios en los que no se sabe bien dónde se sitúa el que lo ve, si está delante, detrás, si es una ventana, un azulejo... El paisaje en este caso es una excusa para conseguir esas sensaciones que pretendo... Que pueden derivarse hasta cualquier terreno... Hay algo de trampantojo, de ventanita extraña... De forma ligera de estar pintado pero a la vez sólida... Tiene algo que ver con la pintura flamenca, incluso podría parecer un icono flamenco en pequeñito... Estas referencias me vienen al mismo tiempo que lo estoy pintando, no es algo premeditado, sino natural... La obra va evolucionando sola...

s.D. En el latir general de tu pintura se distingue muy bien el QUÉ (detalles o alusiones sacados de tu entorno inmediato, desde un personaje hasta una tela o una vidriera, como ocurre por ejemplo en el cuadro del bodegón, donde la trama del primer término es una recreación de los cristales de las ventanas de tu casa de Madrid), pero lo verdaderamente importante, a mi entender, es el CÓMO están pintados esos cuadros, un valor que por encima del tema hace que lo que veamos sea un producto con la impronta inequívoca de Miki Leal... Disfrutas verdaderamente con el pintar y no sólo con lo que cuenta la obra, que en algunos casos es sólo un pretexto para hacer un cuadro...

M.L. El secreto de mi pintura, creo, y no quiero ser pretencioso con esto, es que pinto de forma libre, a mi manera, sin respeto ni veneración excesiva por lo que hago... Llega un momento en que repinto la obra, incluso la rasgo o rompo y no me importa demasiado... No me pongo a pensar... «Llevo aquí cuatro horas enfrascado en un cuadro y esto no puedo desear-

lo porque he invertido mucho tiempo en él...»
Todo eso me da igual...

s.D. Haces lo que quieres sin miramientos excesivos, una actitud que da frescura a la obra, espontaneidad y naturalidad... Buscas pasarlo bien, disfrutar con lo que haces y avanzar...

M.L. Básicamente, sí. Y después, formalmente, creo que tengo algo que funciona bien, que es una querencia por la improvisación y la prueba continua, la búsqueda constante de cosas nuevas. Y no me refiero a la temática, eso no es tan importante, sino a la hora de pintar, de buscar un carácter determinado en cada trabajo sin ser efectista. Odio ese punto efectista, lo que me interesa de verdad es el modo en el que se resuelven las cosas desde el punto de vista de la pintura. Cuando miro algo, lo que me atrae pictóricamente es resolver las situaciones que se me plantean, el cómo funcionan visualmente, no conceptualmente... Si las piensas demasiado, conceptualmente digo, acabas pintándola a la manera clásica. Si lo ves sin ese peso de la tradición, se te ocurren cosas nuevas...

s.D. Para ti, sin duda, lo importante son las sensaciones que transmiten las cosas...

M.L. Es más eso, que la obra te cause sensaciones, no que reconozcas objetos o personas. Yo no quiero que vean un bodegón mío y digas qué bien ha pintado los limones... Sino que lo asocien a cuestiones propias, como si alguien recordara la visión de algo desde una ventana, donde las cosas no son claras... Para unos puede resultar alegre, pero otros triste y para otros ser una simple evasión... Pero generas sensaciones... Mi pintura es sensorial, pretendo que cuando el espectador vea un cuadro reciba una serie de impulsos... Pero tampoco es que lo haga a posta, sino que es que me sale así. Soy consciente cuando lo observo

como espectador, y eso incluso hace que dirija una obra hacia un sitio u otro...

s.D. Lo importante de tus obras es cómo permanece en ellas la mirada de Miki Leal, como todas poseen un componente distinto relacionado con el modo de ver las cosas a través de tus ojos, de mirar el mundo y ser capaz de transcribirlo de una determinada manera...

M.L. Al final el círculo se une y te fijas en las cuestiones que te llaman la atención de pequeño. Es un cómo mirar, que también ocurre en mi modo de ver la música, coincidente, que se forma cuando eres niño. Yo escuchaba jazz, música clásica...

s.D. Habla de las referencias de las obras, de los motivos en los que te inspiras...

M.L. Siempre son las mismas. Libros, reproducciones, lo que observo del natural y fotografía... En mi casa o en el estudio siempre tengo muchos recursos visuales que utilizo, ya sea una revista o un disco. Voy recortando, seleccionando, guardando... Construyéndome una memoria visual propia...

s.D. Eso es muy común en los artistas. Luis Gordillo por ejemplo, me comentaba que él desde que empezó a pintar allá por los años cincuenta del siglo pasado, va recortando día por día las imágenes de prensa que le atraen o interesan...

M.L. Es una fórmula. Yo no soy tan sistemático, funciono de otra manera. Pero desde el momento que te fijas en una imagen se te va quedando, automáticamente, aunque no la recortes. Te pongo un ejemplo: tengo una imagen grabada de una persona haciendo *moto-cross* en el campo que he visto en un libro de hace unas décadas dedicado al trial y las motos. Vi el libro y lo compré

porque me gusta mucho este tema. Yo no buscaba ninguna imagen en concreto, lo compré porque el libro me interesaba, sin ir más allá ni pensar nada específico. Para mí no es un libro de lectura, sino visual... Lo ojeo y eso me ayuda mucho, me ofrece soluciones. Cuando encuentro en él algo que me interesa, ya me está ofreciendo un comienzo... Ese procedimiento es consciente, sé buscar mis fuentes y en ellas, viéndolas, aparecen cosas distintas... Caminos para pintar... Al final he realizado un paisaje con esa imagen de la moto... O la vidriera de mi casa de Madrid... Se ha colado también en una obra... No es premeditado, sino que se fijan imágenes en mi cabeza y emergen en un momento determinado...

s.D. También eso es un modo de disfrutar, de trabajar con temas y percepciones que te agradan y son familiares... No estás previendo nada, participas de la emoción de descubrir...

M.L. A mi me interesa ahora mucho, aunque siempre me ha interesado de una u otra manera, el punto hortera de las cosas, lo popular sin intelectualidades. O desde el punto de vista de la pintura, la sensación de profundidad ante lo que vemos, que siempre aparece tamizado por objetos que se interponen entre lo que miramos y nuestra posición. En una casa, por ejemplo, si miras fuera, invariablemente la ventana se interpone ante lo que observamos. En un barco, la bruma... Me interesa cómo se pinta esa materia intermedia, que no es nada, que no es evidente... Son los detalles que hacen que te encuentres en el sitio, que seas capaz de hacerlo propio... Si pintas algo recreando la lluvia, haces que te metas dentro del cuadro, lo asocias a mojarte, a sensaciones propias... Es algo sensorial, no sólo representativo... Eso es lo que más me interesa... El cómo se pinta el mundo... Un limón lo ha realizado de forma impecable Zurbarán, Sanchez Cotán o Murillo... Pero lo importante no es esa fruta como objeto y

su representación más o menos exacta, sino cómo logran pintar el aire, la bruma, el espacio que percibamos con esa forma de limón...

s.D. La evocación se relaciona en tu caso con la memoria personal, un mundo propio muy presente en tu muestra del CAAC... Entre las distintas obras seleccionadas podemos encontrar una imagen de tu padre, de tu hijo, de tu mujer... De objetos concretos de tu infancia... ¿Cómo se ensamblan estos elementos en la exposición?

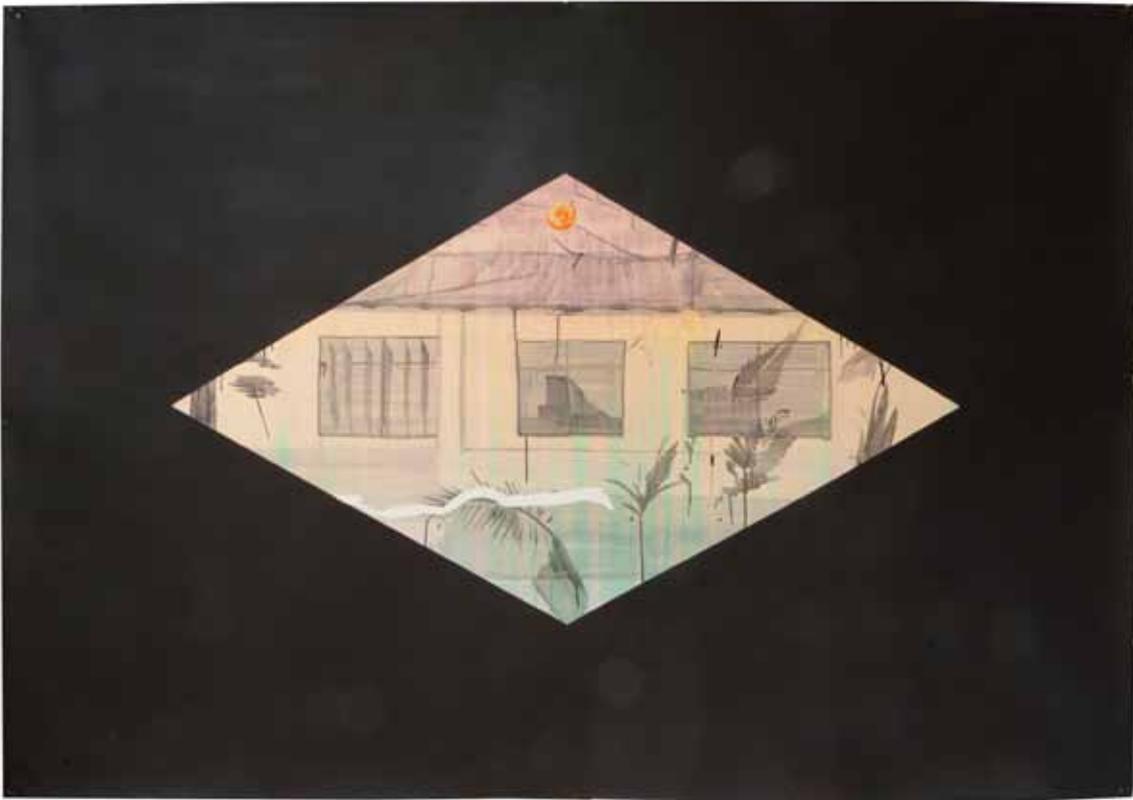
M.L. Eso simplemente es asumir lo que soy, algo que tengo y no puedo evitar. Todo lo que eres parte de un aprendizaje profundo que se gesta en la infancia. Eso es clave. No nos damos cuenta, pero determina cómo te vistes o qué te gusta por cómo ha sido tu educación, lo que te han transmitido tus padres o tu familia. Hay gente que lo saca antes, otros después... Hay gente que no se da cuenta que lo tiene...

s.D. ¿Qué importancia tiene esa memoria en tu obra?

M.L. Para mí, ninguna. Me ayuda a ordenarme, a situar las ideas. Las cosas me salen así, ni lo busco ni lo provocho. Desde fuera se le puede encontrar significados, pero para mí es sólo mi manera de hacer, algo intrínseco a la obra.

s.D. Esas imágenes de las que hablas emergen de manera inconsciente... De hecho, las piezas de cerámica que presentas ahora por primera vez, reproducen objetos concretos de la casa donde vivías de pequeño en Coria del Río, a las afueras de Sevilla...

M.L. Ahí existe un punto concreto. Cuando pensaba en este proyecto, pensaba en bodegones, eso lo tenía claro. Quería construir bodegones en la pintura, fragmentos de realidad. Mi preocupación consistía en cómo trasladar eso a las tres dimensiones. Incluso pensaba en plantear insta-



laciones con los objetos. Es un avance natural del trabajo, superar los límites del marco, ir más allá, probar a descubrir el entorno. Quería la imagen y el objeto, y eso lo tenía claro. De ahí parte la idea. En la escultura me ocurre al contrario que la pintura, donde disfruto mucho manipulando. No me interesa nada la parte táctil, el tener un bulto y darle forma, bien sea tallando o modelando. Ese espíritu de escultor no me interesa. Me interesa tener un objeto, y otro y otro... y con eso, plantear una combinación que funcione de determinada manera. No me interesa pulir para sacar un esclavo de Miguel Ángel, yo soy pintor, me interesa combinar objetos, aunque no los haya hecho yo. No siento ninguna fascinación por crear formas en tres dimensiones, sino por resolver las relaciones que se establecen entre los objetos, algo que continuamente hago con mi pintura... Busco la profundidad, el trascender la dos dimensiones de la pintura..

s.D. Si nos retrotaemos en el tiempo y vemos desde la distancia los inicios de tu trayectoria y tu primera exposición individual *Proyecto para un Oasis* de 1999... ¿Qué ha cambiado en tu forma de pintar desde esos dibujos hechos con bolígrafo *Bic* hasta ahora?

M.L. La etapa inicial de los bolis *Bic* era la adecuada entonces. Yo lo hacía como si fuera un dietario, un cuaderno de viaje... Un diario... Era casi lo mismo que hago ahora al rescatar elementos de mi memoria personal a través de la música, los libros o el cine... Pero entonces era como un procedimiento metódico donde yo mismo me obligaba a hacer varios dibujos al día estableciendo un hábito y asentando una conciencia de trabajo. Yo intuía una forma de trabajar, pero no sabía cómo se hacía, cómo se trabajaba para ser artista. Lo que me salió de manera espontánea fue auto-imponerme una serie de normas o reglas precisas e ir cumpliendo esa obligación de crear... Me levantaba, veía algo, leía u observaba

una película y a partir de ahí hacía un dibujo. El boli era por ser moderno, distinto, y rebelarme contra los pinceles y todo lo que predicaban en la facultad. Después me costó quitármelo de encima... porque de repente te reconocen como el del boli *Bic*.

s.D. Esa obra me gusta mucho, me parece muy fresca...

M.L. A mí también. Ahora me parece más buena... Veo el punto contracorriente, la rebeldía. Pero bueno... Es lo que te sale en ese momento, que tampoco lo pensaba, era algo que me apetecía hacer... Ahora me interesaría sacarlo, para verlo...

s.D. No defraudarían...

M.L. Ignacio Tovar cuando vio esos dibujos de hace ya mucho tiempo, sus comentarios eran siempre relacionados con la pintura. Eran dibujos puros, pero él me valoraba como pintor. Había muy poco color, pero alguien con experiencia era capaz de ver más allá.

s.D. Parfraseando precisamente a Ignacio Tovar, tus dibujos de entonces eran muy pictóricos y estas pinturas de ahora siguen siendo muy dibujísticas... Esa condición híbrida relaja la pintura y la convierte en algo menos denso y más espontáneo...

M.L. A mí me interesan las dos vertientes, los dos lados. Probablemente mi pintura de ahora puede incluso, curiosamente, considerarse más dibujo... Yo lo veo pintura, siempre está el papel completo, no hay vacíos, todo se trabaja de forma intencionada...

s.D. Y el uso del color en tus obras, como remarca Tovar en uno de los textos que él mismo te escribió para uno de tus primeros catálogos, es siempre el adecuado...

M.L. El color refuerza las relaciones entre las formas, compensa y da cohesión a un cuadro. Una pintura funciona simplemente porque se ha colocado el color de la manera exacta, da igual si es figurativa o abstracta, si conlleva una historia o es una siempre imagen. El color ensambla los elementos y equilibra la composición. Debe ser espontáneo, pasar desapercibido y valorarse en relación con el conjunto.

s.D. Del dibujo te has quedado con el seguir trabajando sobre papel, con la frescura y la improvisación... El óleo es mucho más lento y tedioso para pintar, hay que esperar que se seque, permite pocas capas de profundidad porque es muy compacto... El resultado es más rígido...

M.L. De todos modos, si tuviera que hacer un retrato en el sentido convencional, a lo mejor tendría que hacerlo al óleo. Hay técnicas que no se pueden comparar... El óleo posee mucha riqueza y muchos matices... Lo que ocurre es que mi estilo, ya sea en acuarela o acrílico, siempre ha buscado una determinada textura, una acercamiento a las obras pictóricas buenas, las que se hacen con óleo, porque estos materiales parecen considerados menores. Mi preocupación ha sido dotar estas técnicas de más cuerpo, darles más entidad, alcanzar matices que con el oleo son difíciles porque cuesta más improvisar...

s.D. Tú recortas, doblas, rasgas, arrugas... Trabajas mucho la textura, algo característico de tu obra que le da mucha riqueza... Esos cambios constantes, ese modo de virar radicalmente lo que se hace, es deudor del dibujo...

M.L. Para mí es importante el azar. Yo le dejo mucho a la pintura para que diga, para que hable, que tenga autonomía... Si algo no me gusta... Lo tapo, lo cambio... Arranco un trozo de una esquina, arrugo una parte... Cada obra en el transcurso

va haciendo su camino, que es un camino distinto a todas las demás. . .

s.D. Ese modo de trabajo tan fortuito es una manera de emocionarte constantemente, de no saber qué va a ocurrir e ir descubriendo. . .

M.L. Claro, si no es muy aburrido, una operación casi mecánica. . . Aunque siempre tienes que trabajar, que echar horas en el taller. . . Las obras de gran formato, que miden 1,5 x 2,1 metros, están más controladas, sé lo que voy a hacer en ellas, quizás porque al ser más grandes les tengo más respeto. . . No lo sé. . . Pero de repente, los pequeños, me permiten mucha más libertad y margen. . . Como en esta obra que se llama *El dilema* (2013), que representa de modo irónico y con dos simples cartones el conflicto entre elegir una chaqueta con corbata o un frac con pajarita. . . Los de menor escala te permiten descubrir más cosas, experimentar con más facilidad. . . Es casi como un bloc de notas, un lugar de ensayo. . . Después algunos los paso a formato mayor, aunque nunca es exactamente igual, siempre cambio. . . Nunca repito un cuadro, nunca, pero sí mantengo algo común. . . El formato pequeño funciona más herramienta de trabajo. . .

s.D. Tu trabajo tiene algo que gusta mucho, y es que es una obra de alegría, no es dramática, no relata conflictos ni penas. . .

M.L. Es cierto que mi obra es amable, pero también es verdad que al ser sensorial, cualquiera puede sentirse atraído por ella porque en un momento determinado ha experimentado una sensación o visión parecida. Por ejemplo: hay un cuadro que se llama *Viento de cara* (2008) donde vemos a unos personajes en mitad de unas montañas. . . Ese título tan sensorial ya te da pistas. . . ¿Quién no ha estado arriba de una montaña y ha sentido el placer del viento en la cara? . . . Es una sensación muy agradable que se asocia con mi pintura, de algún modo. . .

Mis temas son internos, míos, relacionados conmigo. . . Algo que siendo personal, al mismo tiempo es universal porque no son asuntos extraños o excepcionales, sino cotidianos y comunes. Todos sentimos, más o menos, las mismas cosas. . .

s.D. Tu obra es muy sugerente, nada aparece claro y cada espectador interpreta lo que considera llevando esas imágenes ensoñadas a su propia experiencia. . .

M.L. Para mí es fundamental el misterio, algo que la obra debe poseer siempre. No puedes desvelar toda la información, debes insinuar, entender que la pintura es algo abierto. Yo entiendo la imagen en muchos aspectos desde el punto de vista cinematográfico, evito que la pintura esté centrada y los personajes poseen partes fuera del encuadre. . . Un brazo, una pierna. . . Hay algo que los personajes están mirando y el espectador desconoce. . .

s.D. Como en el cine, utilizas la dicotomía campo / fuera de campo. . .

M.L. Exactamente es eso, una manera de jugar con lo que percibe el espectador que permite que la obra se amplie, crezca, se expanda. . . Le haces entender que sólo estamos viendo — como si miráramos por un visor o estuviéramos ante una película en una pantalla—, una pequeña parte de una escena mucho mayor. Esta condición potencia la imaginación del espectador, lo implica. . . Esto es crucial para entender mi trabajo. Cuando alguien compone un bodegón, no piensa más allá del perímetro del marco, pero yo sí lo considero, para mí es importante. Siempre añado algún elemento (una sombra, una mirada, una posición de los personajes, un velado. . .) que denota que ocurren más cosas fuera del perímetro de lo que vemos. . . De todos modos te digo que estas conclusiones las saco porque me la han preguntado mucho y he pensado en ello, pero si no, no lo pensaría ni lo teorizaría, yo simplemente pinto como me sale.

s.D. Ese modo afable y evocador de la obra no es premeditado, como comentas te sale sin poder evitarlo... Y esa naturalidad es sin duda su gran valor; los que te intentan copiar o buscan remedar un determinado estilo, no lo hacen igual...

M.L. Aparte, yo estoy muy marcado por un cierto gusto feísta y una estética de la resignación que me inculcaron mucho en los años ochenta... Yo me rebelo contra eso y prefiero ser más *matissiano*, disfrutar, ser feliz... Es inconsciente...

s.D. Pero ese disfrute de la vida innegablemente también tiene que ver contigo... Tu obra refleja tu personalidad... Y así debe ser para sea auténtica, propia, genuina...

M.L. No puedo dejar de ser como soy y eso hace que mi obra sea de una determinada manera. No puedo ni imitar eso, ni forzarlo, ni evitarlo... Soy así y la obra que resulta posee un carácter identificable y relacionado conmigo. Eso en el fondo, es lo que debe pretender cualquier artista, generar una obra que lo identifica.

s.D. Hay algo que hemos hablado muchas veces, destacable ya desde tus tiempos de *The Richard Channin Foundation*, y es la preocupación desde el principio por ser diferente, por salir de la generalidad, por hacer algo distinto... Por trazar un camino propio...

M.L. Eso puede tener algo que ver con la actitud egocéntrica del artista, que aunque se da en cualquiera, en nosotros es como algo más pronunciado, abarca más terreno. Esa diferenciación la aplico también a la decoración de mi casa, cuando compro una vajilla o elijo un lápiz en una tienda... No puedo comprarme algo corriente, no me sale... Busco siempre algo distinto, diferenciado...

s.D. Eso está relacionado con la creatividad y tu formación... Seguro que de pequeño eras muy creativo...

M.L. Yo de niño quería diferenciarme en todo, modificaba mi ropa y le añadía estampados de telas que traía mi tío Pepe de África, me la cambiaba con mis amigos o con gente mayor... Si sabía que mi madre me llevaba al peluquero, la noche antes yo solo me pelaba delante del espejo... Era muy rebelde y no quería ser como todo el mundo..

s.D. Tu infancia fue muy singular y eso de algún modo se nota...

M.L. Mi tío era misionero en África y cuando volvía a España una vez cada varios años, traía materiales y objetos que a cualquiera le parecían de película de safari. La careta del negro, el cuerno de marfil, el escudo de no sé que tribu, un arco con flechas... Telas de colores de todo tipo... Mi casa era como un parque de atracciones para un niño cualquiera, pero para mí era normal. Había una piel de rinoceronte colgada de la pared, las perchas eran todas cuernos de onix y otras gacelas... Las lámparas eran escudos suajili que estaban hechos con piel de cebra... Por ejemplo: nuestra chimenea del chalet de *Los Pencales*, fue un encargo que hizo mi tío a una tribu para que la tallaron en caoba, la hicieron los artesanos con el logotipo de *Los Pencales* que ideó mi padre, imagínate... Ellos le ponían escenas como la recogida de la leña... Allí también nos hicieron las mesas en caoba y mi padre diseño un azulejo con el logotipo que colocó en medio... Era todo como una especie de *Bauhaus* familiar... Si hacía falta un mantel, mi madre no lo compraba, lo hacía con las telas que traía su cuñado... Había algo creativo en el ambiente, pero era familiar, de todos... Curioso visto ahora, pero entonces normal para mí...

s.D. El centro neurálgico de esa *Bauhaus family* de campo era tu padre...



M.L. Mi padre estudió Ciencias Políticas, aunque poseía muchos conocimientos de arquitectura y música, especialmente de música clásica. Ocupaba su tiempo en escribir, pasaba muchas horas en el despacho. Tenía mucha relación con la UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia)... Y terminó trabajando en la Confederación Hidrográfica del Guadalquivir... Pero aunque lo suyo era el pensamiento, si tenía que enfrentarse a algo manual, lo hacía, disfrutaba mucho. Aunque no era ebanista, le gustaba diseñar sus propios muebles.

s.D. Era, digamos, un intelectual de su época...

M.L. Yo me encontraba a mi padre habitualmente leyendo en la biblioteca o escuchando música, tenía una colección de discos de vinilo impresionante. Leía en muchos idiomas textos originales y era un gran mitómano, le encantaba la música. Al mismo tiempo, si había que plantear algún trabajo en la casa, él se encargaba de todo con la ayuda de sus hijos. Decía —aquí estoy pensando que vamos

a poner una escalera—. La diseñaba, llamábamos al herrero, luego venía el de la madera... Y todo así. Las sillas de mi casa las fabricamos nosotros...

s.D. ¿Cuántos hermanos sois?

M.L. Siete, cuatro mujeres y tres hombres.

s.D. ¿Alguno más se dedica a algo creativo?

M.L. Mi hermana Mati estudió Bellas Artes también, pero es profesora. Diseña algunas joyas... Casi todos son profesores...

s.D. La casa era muy distinta a cualquier otra, el entorno en ese chalet de campo era diferente a otros entornos urbanos y una idea principal que latía en el ambiente era *cuando quieras algo, háztelo tu mismo...*

M.L. Quizás porque mi padre era muy creativo... También mi hermana Mati, a la que yo estaba muy ligadoa... Ella se ponía a pintar un mueble y yo le ayudaba... Recuerdo que siempre estábamos haciendo algo...

s.D. Con respecto a esa memoria familiar de la niñez, ¿qué recuerdos tienes? ¿qué importancia crees que tiene tu padre en tu formación como artista?

M.L. Eso no lo tengo nada claro... Al principio era más severo y estricto como cualquier padre. Mi relación con él en la adolescencia fue difícil, yo estaba obsesionado con la música y me llevaba doce horas al día tocando la guitarra, en un grupo, tocando temas de jazz, estudiando partituras...

s.D. En tu adolescencia ¿Sólo te interesaba la música?

M.L. Sólo y exclusivamente. Nunca se me ocurrió hacer Bellas Artes. Con 17 años me concedieron una beca para estudiar armonía en Berklee, Boston, unas de las mejores universidades de

Estados Unidos dedicada a temas musicales. Justo en el momento que me tenía que haber ido falleció mi padre, y la situación en mi casa cambió de forma radical. Hubo un punto de inflexión...

s.D. ¿Y qué decisión tomó la familia?

M.L. Volvimos a vivir a Sevilla, dejamos la casa del campo, abandonamos *Los Pencales*. En ese momento termino COU y me decidí a estudiar Bellas Artes... Simplemente por comodidad.

s.D. ¿Qué resaltarías de tu etapa en la facultad? ¿Qué destacarías de la carrera?

M.L. Sobre todo, el grupo de amigos que hice... Javier Parrilla, Norberto Gil, Rubén Guerrero, los gemelos Mp&Mp Rosado, Fer Clemente, Manolo Bautista, Luis Germán... Luego Juan del Junco, Cristobal Quintero, José Miguel Pereñíguez... Curiosamente eran los más aventajados de esa promoción...

s.D. ¿Tuvieron incidencia en ti esas enseñanzas?

M.L. Hombre, claro que sí. El aprendizaje del dibujo, la formación técnica clásica, que es importante en mí. El punto moderno aparecía cuando nos relacionábamos unos con otros, era un modo de rebelarnos, de ir contracorriente. Casi siempre estábamos charlando y cavilando. Un momento muy bueno fue cuando empezamos a tener estudio, y eso fue prácticamente desde principio de curso, algo poco común en los estudiantes de Bellas Artes. Nosotros teníamos ese taller como un lugar de encuentro, un sitio para quedar y pintar. Era pura ebullición. Continuamente hablábamos de lo mismo: de libros, arte, pintura, música... Quedábamos para ir a ver exposiciones... Ese estudio nos hizo crecer mucho, íbamos por delante de los compañeros de la facultad...

s.D. También os sirvió de punto de engarce con la realidad del arte, con las cosas que estaban ocurriendo...

M.L. Empezamos a conocer a la generación anterior a la nuestra, la de los años noventa... Federico Guzmán, Alonso Gil... Fue un gran avance porque era raro que gente de esa edad tuviera acceso a artistas de primera línea.

s.D. De la facultad pasáis casi de inmediato a ser conocidos en la ciudad, a tener un sitio... Sobre todo me refiero a *The Richard Channin Foundation* y su repercusión esos años como grupo dinamizador de los artistas jóvenes de Sevilla... Si tuvieras que distinguir etapas en tu recorrido desde que terminaste la facultad, ¿cómo las dividirías?

M.L. La primera sería la etapa de la facultad y la *RCHF*. Tomé conciencia en esos años que aquello podía ser un camino. Empecé a valorar cosas que antes no valoraba. La facultad era muy ortodoxa y allí nadie sabía por ejemplo quien era Pedro G. Romero. Aparte de Dionisio González, pocos estaban conectados con la realidad. Nosotros sí teníamos ese acercamiento continuo. Esta etapa primera fue importante para descubrir que se podía estar en el mundo del arte, que podíamos tener un sitio y hacer algo serio. A partir de aquí lo que nos planteábamos continuamente es que teníamos que hacer algo casi por obligación, que teníamos que generar obra, que ser motores y estar activos...

s.D. La siguiente etapa, ¿cuál sería?...

M.L. Empezaría con mi aproximación a galerías como *Isabel Ignacio* o *Cavecanem*, digamos que fue mi entrada progresiva en el circuito artístico... Entonces, con veintipico años, ni me imaginaba que mi obra pudiese costar algo de dinero, que pudiera venderse... Te relacionabas con

otros artistas y galeristas que se interesaban por lo que hacías... *Espacio Mínimo* por ejemplo, preguntaba mucho por mi trabajo en la época de los dibujos hechos con boli *Bic*... Esa etapa del año 2000 al 2003 fue un acercamiento al mundo real del arte... De todo eso, lo que cuaja de verdad es la proposición que me hace Magda Belloti en 2004 para exponer con ella en su galería de Madrid. Ahí sí hubo un salto. Era la capital, el sitio donde se movían los asuntos del arte contemporáneo español. Y además con mucha más audiencia y repercusión. Empecé a ser valorado por el sector, a recibir críticas, a ser conocido en ARCO...

s.D. ¿Cuándo crees que termina ese periodo? Porque de 2006 a 2008 Miki Leal ya aparece en todos sitios y es considerado como uno de los jóvenes valores de la pintura española... El punto de inflexión quizás fue en 2006 la selección para la segunda Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla que comisarió Okwi Enwesor y ganar el premio Altadis de Artes Plásticas...

M.L. Eso fue fundamental y 2006 significa el año de mi asentamiento, de mi reconocimiento, entre otras cosas por estos dos hitos que marcas. Lo siguiente, quizás cuando me marché a vivir a Madrid y empecé a trabajar con la galería Fúcares, sobre 2007-2008. María José y yo decidimos entonces que era el momento de marcharnos a vivir a Madrid, y fíjate que la situación por el tema de la crisis se estaba desinflando poco a poco y no estaba el panorama para grandes cambios... En esa época fue cuando empecé a sentirme cómodo con el trabajo, me llamaban comisarios que empezaron a confiar en mi obra e importantes colecciones del país me incorporaron a sus fondos. El binomio 2006-2008 supuso un salto. En esos años conocí a mucha gente y empecé a tener una relación de normalidad con artistas como Luis Gordillo, pintores de máximo nivel que has valorado toda tu vida... Empiezas a formar parte del mundo del arte, a ser

uno más... También poco después realizo mi primera exposición con la galería de *Rafael Ortiz*... Se conjugó todo para que nos fuésemos y la verdad es que no me arrepiento... Fue también el momento de más ajetreo internacional, hice una exposición en Milán, otra con Maribel López en Berlín...



s.D. ¿Y en los últimos años?...

M.L. He compartido una etapa muy bonita con Abraham Lacalle y Kevin Power... Abraham me ha ayudado mucho...

s.D. Kevin Power, uno de los críticos más importantes de España... Que tristemente ha fallecido hace una semana...

M.L. Desgraciadamente...

s.D. Eráis muy amigos... De hecho, con Kevin Power has desarrollado varias propuestas internacionales...

M.L. A él le gustaba mucho mi obra... Hablábamos mucho de jazz, era un gran entendido... Teníamos mucha confianza y nos llamábamos a menudo. Fíjate, ahora es cuando estábamos planeando más proyectos en común...

s.D. Por ejemplo...

M.L. Una exposición en San Francisco. Yo quería hacer un proyecto relacionando la arquitectura playera de ese sitio con el jazz, me inte-

resaba la gente que busca la ola y pasa allí largas temporadas esperando... A eso le veo algo muy zen... Era un viaje largo... De varios meses... Y nos íbamos a ir los dos juntos.

s.D. También tenías un proyecto con Peter Doig por mediación del propio Kevin...

M.L. Sí, el quería que una serie de artistas de confianza le ilustraran sus últimos poemas. Kevin le había hecho el texto de su último catálogo a Doig y quería que él, Juan Uslé, Curro González, yo y algunos otros más dibujáramos algo a propósito de estos versos.

s.D. ¿Has planteado algún guiño a Kevin Power en esta exposición del CAAC?

M.L. Sí. *Plato Combinado* se cierra con una pequeña pieza de video, muy discreta y nada pretenciosa. Un trabajo sui generis que podría entenderse, de algún modo, como una especie de homenaje personal o recordatorio. Es un relato audiovisual breve titulado el *Buceador* montado a partir de una grabación que hice en su casa de Cantabria la última vez que estuvimos juntos. De fondo suena la música que estábamos escuchando ese día. Me resulta una obra emotiva, afectiva, intimista.

s.D. Hablando de relaciones y cercanía, para esta exposición has preparado un trabajo conjunto con Cristobal Quintero...

M.L. Aunque nos conocemos de los tiempos de la facultad y siempre hemos mantenido mucha relación, desde que me vine a Madrid tenemos aún más contacto que cuando yo vivía en Sevilla. En los últimos tiempos, hablamos dos o tres veces por semana. Hablamos sobre todo de pintura, de exposiciones, de su obra, de la mía... Estamos muy al tanto el uno de las cosas del otro, nos pedimos opinión mutua... Incluso, llegamos

a contarnos los cuadros por *WhatsApp*. ... La instalación que hemos planteado juntos en la Capilla de Afuera de La Cartuja es precisamente una proyección natural de esos diálogos, de ese intercambio constante de ideas en ebullición... Es como una materialización de esas continuas conversaciones que mantenemos sobre pintura y arte.

s.D. Ahora que hablas del trabajo conjunto con Cristobal Quintero, es interesante observar cómo has imbricado lo social con lo artístico. Desde el principio de tu carrera—incluso antes de terminar Bellas Artes—, fuiste combinando y mezclando los vínculos de amistad con las posibilidades creativas, una energía compartida que se ha expandido en proyectos grupales que casi siempre se han solapado con los personales. Norberto Gil, el colectivo *The Richard Channin Foundation* (Juan del Junco y Fer Clemente), José Miguel Pereñíguez, Abraham Lacalle, ahora el propio Cristobal Quintero...

M.L. Eso me viene de la música, donde siempre se trabaja en grupo, se queda para ensayar en conjunto los temas... En los grupos musicales la autoría es compartida, se crea entre todos, se debate sobre lo que se hace, se tiene en cuenta a los demás...

s.D. Ese sentimiento coral tan asumido que posees, está relacionado sin duda con tu formación musical, un tipo de trabajo común donde cada uno toca un instrumento particular para construir entre todos una melodía completa y con sentido. En este tipo de creaciones lo habitual es la pluralidad (ya sea en bandas u orquestas) y lo menos usual son los solistas, que por mucha independencia que se planteen en la mayoría de los casos necesitan un mínimo acompañamiento o colaboración...

M.L. También es importante entender que cuando haces algo solo tienes más limitaciones, más miedos, estás más indefenso... Cuando tra-

bajas en grupo te desprejuicias, estás atento a lo que aportan los demás, compartes la responsabilidad. . . Lo único que hay que cuidar es la dicción, la manera de construir el mensaje. . . A veces los trabajos han sido conjuntos (Norberto Gil, Juan del Junco y Fer Clemente en *The Richard Channin Foundation*, con Pereñíguez, ahora con Cristobal Quintero. . .) y otras independientes pero paralelos, como me ha ocurrido con Abraham Lacalle.

s.D. Casi es más una cuestión de dinámicas y funcionamiento que de materialización de obras u objetivos concretos. . .

M.L. Reconozco que a mí trabajar con otros, siempre me ha venido bien. Y añado también ahí otros artistas como Jacobo Castellano o Nico Munuera con los que tengo muy buena sintonía. Incluso en los trabajos en el taller de grabado con Dan Benveniste me siento cómodo y se generan sinergias magníficas. . .

s.D. A lo mejor, ese modo de afrontar el trabajo en grupo se vincula también de algún modo con provenir de una familia numerosa con muchos hermanos. . .

M.L. Quizás, no sé. . . Todo me imagino que influye. . . Mi familia, los amigos. . . Pero por supuesto la música. . .

s.D. Me gustaría, por favor, que explicaras algo más tu relación con la música. . . ¿Qué importancia tiene la música en lo que haces? ¿Qué sitio ocupa?

M.L. La música es el lenguaje expresivo que más me ha interesado desde pequeño, aunque luego me haya decantado por las artes plásticas para desarrollar una carrera profesional. Aun así y ya siendo pintor, cuando tenía menos años iba un poco de músico, de ejecutor. Ahora estoy más relajado, soy digamos más escuchador; la música

me nutre, me descubre situaciones y me da pistas para elegir. . . La música, de verdad, te da una sensibilidad especial. . . Te ayuda a estructurar, a ser consciente de ciertas emociones no sólo sonoras, sino de cualquier campo. Para ser buen músico hay que dedicarle muchísimas horas, tú mismo vas sabiendo tu nivel en función de cómo respondes o vas avanzando. En pintura, que es más interpretable, puede existir alguien que pinte muy mal, y estar contento porque cree que lo hace bien. En música eso no existe, es prácticamente imposible. Tú sabes si tocas o no tocas. Y si no tocas bien, te das cuenta el primero. En música eres consciente de lo que puedes y no puedes hacer. Ese aprendizaje está muy bien para aplicarlo después en la pintura y no ser conformista ni autocomplaciente, la música requiere mucho esfuerzo y no es nada acomodaticia. También te ayuda a ver la obra como espectador, a verla con distancia.

s.D. En la pintura muchos cuentan con el azar, con la genialidad, con la ocurrencia. . . Y piensan que si hacen cualquier cosa está bien porque poseen un componente artístico per se, incuestionable. . . En música todo es mucho más trabajado y costoso. . . En pintura puedes tener mano y tirar de trucos, pero eso no es pintar. . .

M.L. Vamos, en música eso es imposible. . . La música si no trabajas, por mucho que valgas, te pone con rapidez los pies en la tierra. . . A mí ese aprendizaje basado en el esfuerzo y la dedicación me ha venido muy bien. Por su variedad, es fundamental también la cultura que te aporta y los aspectos que te enseña. A mí lo que más me gusta es el jazz, pero valoro y respeto todos los estilos.

s.D. Si te hubieses ido a Berklee a estudiar. . . ¿hubieses sido artista plástico?

M.L. Yo creo que no. Es casi seguro que no me hubiese dedicado a la pintura. Yo en

ese momento tocaba la guitarra, pero estaba estudiando el mundo de Bebop y los ambientes musicales de Jazz, especialmente en la Costa Oeste, que es lo que más me interesaba entonces... Una figura esencial en esa formación será Fran Mazuelos, mi profesor y mentor durante esos años... Aunque ya he casi abandonado esa faceta, siempre queda un fondo. Si cuando desarrollo cualquier proyecto considero que puede tener algo en común con la música, al instante le encuentro la relación... Ahora por ejemplo que estaba preparando un proyecto con Kevin Power —precisamente para la Costa Oeste— con la idiosincrasia californiana de hace unas décadas... Pues me interesa mucho el punto creativo de los músicos de jazz de esa época, ese sitio y ese momento... Veo la mezcla natural de elementos que se vive en esa zona de Estados Unidos. Es algo que tiene que ver con paisaje, con los personajes, con la manera de ser del lugar... Yo lo percibo así... Si vas allí a los clubes de jazz notas esa capacidad de improvisación, esa libertad a la hora de interpretar...

s.D. ¿Y cómo se transforma todo eso en una obra plástica? ¿Cómo es el trasvase sinestésico?

M.L. No lo sé, lo que hago es que cuando voy allí estoy atento, abro los ojos y pongo bien los oídos, absorbo... Y a la vuelta, quizás tiro de algún recurso como pueden ser una portada de disco o una portada de un libro de los que se hacían en esos años, que muchas están realizadas por artistas... Busco en las fuentes de la época, indago en el momento, más que traducir o interpretar la música de una determinada manera, algo que por cierto tampoco me interesa tanto.

s.D. Hay una serie tuya de 2008 dedicada a los discos de jazz que ilustra esto que me estás contando... Además Kevin Power la acompañó de un texto magnífico dedicado a este tipo de música...

M.L. Acudir a las carátulas es un recurso como otro cualquiera... Pero en mi caso me atrae mucho la cuestión de las tipografías, por eso recurro a libros y carátulas. Me interesa cómo estructuran los contenidos, leerlo como un cartel que debe dar una información clara y concisa relacionada con algo. Eso se ve bien en una buena portada de un disco o de un libro. Ese proyecto realizado junto a Kevin pretendo retomarlo para San Francisco, es algo que teníamos pendiente y ahora quiero continuar, si cabe, con más ahínco.

s.D. Tus fuentes son musicales, tu relación con la música es manifiesta, pero también tomas motivos de otros modos de expresión como la literatura o el cine...

M.L. El siglo XX se nutre del cine, de sus iconos, la absorción de sus imágenes es incuestionable. Y nuestra generación es, además, hija de la televisión. Mi mirada es totalmente cinematográfica a la hora de componer un encuadre.

s.D. Tu forma de mirar y ver la realidad está condicionada por referencias contemporáneas... En muchos de tus cuadros por ejemplo, parece incluso que recurras a una cámara subjetiva, convirtiendo la posición del espectador en la mirada del pintor...

M.L. Bueno, desde este punto de partida actual, cuando empiezas a hilar una cosa con otra buscando referencias casi siempre llegas hasta los modelos clásicos. Pero es verdad que la impronta de mi trabajo es cinematográfica, rápida, como la de cualquier persona de nuestra generación. Nuestra cultura es visual, icónica... De imágenes e impresiones...

s.D. Si hablamos de literatura... ¿Cuáles son o han sido tus motivaciones?

M.L. Mi afición por la lectura viene por mi padre. Yo aprendí mucho de sus libros... Y primero,

curiosamente, de los lomos que veía en sus estantería... De ahí creo que viene mi valoración del diseño y las tipografías, todas esas cuestiones gráficas me llamaban mucho la atención de pequeño... Tenía muy claro en mi casa donde estaba cada uno, los controlaba por ubicación, formas, colores... Quizás por eso me interesa la rapidez del mensaje visual y su eficacia... Así que mi primera relación con los libros es formal. Luego como cualquier otro lector, me adentré en los universos que contaban y los mundos que descubrían...

s.D. Tal como lo cuentas, tu primera relación con los libros fue muy visual...

M.L. Sí. Tuve también la suerte que mi padre tenía todo tipo de libros, desde bricolaje hasta clásicos. Además tenía mucho en idiomas originales, primeras ediciones... Era bastante bibliófilo...

s.D. Esa mística del libro como objeto, te sirvió para percibir su valor y consideración como algo más que palabras o historias... Eso te educa en un refinamiento cultural que no es fácil de percibir ni de aprender...

M.L. Tú lo has definido bien, aquello era algo que tenía un punto de finura, de exquisitez... Que mi padre también aplicaba a la ropa. Se podría considerar —de alguna manera— un dandi. Sin ser excéntrico, quizás yo lo sea más, era distinguido y siempre le gustaba tener su toque. Ya fuera un pañuelo, un bordado...

s.D. Tú un poco has heredado esa parte...

M.L. Sí, sí, no lo niego.

s.D. ¿Y tu interés por el diseño? ¿De dónde procede?

M.L. También de mi padre. Él nos lo inculcó. Por ejemplo, las primeras sillas que había en mi casa eran cuatro reproducciones que hizo mi

padre a partir de una Charles & Ray Eames de los años cincuenta, en madera curvada, que trajo de Los Ángeles. En vez de comprarlas, a él le gustaba hacerlas, tenía mucha mano...

s.D. En este magma de sensaciones que componen el universo de Miki Leal, hay también un componente que está relacionado con tu experiencia del viaje. José Miguel Pereñíguez te escribió un texto muy acertado en 2003 al respecto... ¿Qué significa la experiencia del viaje para ti y qué incidencia tiene en tu obra?

M.L. En un principio, mi relación con los viajes procede o por mi tío Pepe el misionero que estaba en África, o por mi hermana Inma que se va desde muy jovencita a vivir a Canadá. Yo conocía África o Norteamérica de lo que me referían ellos. Mi hermana enviaba continuamente postales, libros, cosas que le interesaban a mi padre y le pedía... Había también un punto *National Geographic* en los paisajes que me llegaban... Esas imágenes me causaban fascinación, que es a lo que se refería Pereñíguez en el texto... Fascinación por paisajes extremos que aquí no existían... Esas evocaciones crearon en mí un universo personal relacionado con el viaje, incluso antes de que yo hiciera mis propios viajes... Aunque me fui un mes a Canadá, cuando planteé una exposición con ese material lo que me salía era el universo que tenía grabado de antes...

s.D. Después, es verdad que has viajado mucho...

M.L. Costa Oeste de Estados Unidos, Filipinas, La Costa Azul en Francia... Mucho... Pero todos ahora pensados de forma consciente de antemano en función de la obra. Cada vez que viajo, intento plantear un cuaderno de viaje...

s.D. Como el proyecto *La Cabaña* que ganó una de las becas Cajasol y desarrollaste en el verano de 2009...

M.L. Ahora pienso en esa misma dirección. Antes eran impresiones más vagas... Había algo idealizado, exótico, de atracción por lo desconocido, de admiración por lo salvaje y la Naturaleza... El proyecto de *Cajasol* fue algo premeditado y bien preparado.

s.D. Esa beca que coordinó Paco del Río, digamos que ha sido tu mejor proyecto hasta ahora...

M.L. Realmente, la única exposición que he planteado como proyecto. Funcionó muy bien y aunque al principio no eran más que ideas sueltas en torno a un viaje, la concreción de las sensaciones que fui acumulando y los dibujos que tomé del natural, resultaron un material inmejorable.

s.D. Bueno, ahora para el CAAC tienes un proyecto nuevo relacionado con la cerámica. Es la primera vez que usas este material ¿Por qué has decidido ahora dar el salto a lo tridimensional?

M.L. En cierto modo no tengo ninguna relación previa. Bueno sí, pero quizás sea una experiencia negativa. Yo cursé en la facultad la especialidad de cerámica, creo que fue la única asignatura que suspendí. No me interesaba nada y ni siquiera iba. Como he referido antes, no me seduce ni el modelado ni la cuestión escultórica, pero sí me atrae la textura y la cuestión de diseño. Es decir, hacer objetos que pudiera fabricar yo y tuvieran utilidad, que sirvieran... Pero no tenía las ideas claras... Al plantearse una exposición de envergadura en la Cartuja, un sitio de tradición cerámica asociado a nombres como Zurbarán, encontré la oportunidad perfecta para meterme más a fondo en el asunto...

s.D. Vamos, que te sientes ahora cómodo y a gusto con la cerámica...

M.L. Me atraía de antes, pero necesitaba conjugar una serie de factores que yo no controlaba (un espacio bien acondicionado, un horno, conocimientos específicos...). La pintura en cerámica, por ejemplo, es difícil y compleja debido a la cuestión de los esmaltados, vidriados y óxidos. Poco a poco he ido aprendiendo, he encontrado una persona que me ha ayudado con estas cuestiones... Vamos que las he modelado y pintado yo todas, porque al final esa parte de cocina, me gusta...

s.D. ¿Podrías explicar algo sobre las piezas de cerámica que vas a presentar en *Plato Combinado*?

M.L. Son temas que siempre he hecho. Objetos de ropa parecidos a los de la serie *Qué me pongo* (2006), objetos de mi casa de infancia, discos... Es un apéndice nuevo de temas comunes en mi obra.

s.D. Esta parte es un complemento de lo anterior, pero tridimensional...

M.L. Siempre he pretendido trascender la parte bidimensional de mis obras, romper esa frontalidad... Ir más allá, superar la pintura... Implicar al espacio, utilizar objetos que se relacionen con el cuadro... Yo quería siempre sacar el cuadro hacia fuera, sacar los objetos de dentro a fuera como si fuesen una instalación...

s.D. Es que la mayoría de estas piezas de barro aparecen en tus cuadros...

M.L. Practicamente todas. Funcionan algunos como fondo y figura de una misma escena. Al ser una obra tan abierta, al aparecer una figura sobre una peana delante de un gran papel que representa una habitación, parece de algún modo una continuación... Esa parte me atrae por usar otro registro y seguir experimentando

con las posibilidades de mi trabajo... Es como cuando uso la fotografía en mis obras. Yo no soy fotógrafo ni lo pretendo, es como incluir un testigo, un testimonio de credibilidad... Como cuando marcas en un árbol *yo he estado aquí*... Me gusta añadir objetos o imágenes reales para autentificar mi trabajo, para trazar una línea directa con la realidad. La cerámica me sirve también en ese sentido...

s.D. La cerámica tiene que ver con la orilla de la ciudad donde se sitúa el museo, sobre todo con Triana, con el bodegón, con Zurbarán...

M.L. Eso es válido a nivel conceptual o literario para buscar engarces, relatos derivados, pero siendo sinceros es algo posterior. Me sirve para motivar una historia con La Cartuja y su fábrica de loza, pero quizás ha sido un detonante más que un motivo real. Ahora sí me interesa mucho la cerámica y en los sitios a los que voy me fijo en cómo están trabajadas.

s.D. Otro de los temas vinculados con la cerámica y sobre el que también vienes reflexionando en el último periodo, tal como hemos comentado antes, es el bodegón como género y su significado en la actualidad, un asunto que en esta exposición está muy presente y retomas a partir de elementos cercanos de tu vida cotidiana, fragmentos que ayudan agudizar la mirada en el detalle... Da igual si es un rincón de tu estudio, un cartel o un recuerdo.

M.L. El bodegón para mí era entendido inicialmente como un retrato psicológico. Ése era mi principio de proyecto cerámico, hacer retratos de gente conocida a partir de los objetos que los identificaban. Lo que ocurre es que al poco me di cuenta de que estaba dotando a la obra de un artefacto que no iba con mi trabajo. Incluso me parecía pedante, lejano, supuesto...

s.D. Al final ha ocurrido que muchos de esos objetos de barro están rememorando objetos personales tuyos de la infancia y vinculados a tu memoria personal, elementos que forman parte de tu imaginario... Precisamente como otras muchas imágenes que aparecen en tus pinturas...

M.L. Efectivamente. Es una confluencia de pensamientos sueltos que se solapan y van haciendo la obra. No es premeditado, hablo de mí, como en la pintura.

s.D. Es oportuno recordar ahora que tu última individual en la galería Rafael Ortiz de hace algo más de un año, mayo de 2012, se tituló *Miki's Paper. Bodegones y paisajes musicales*. Ahí ya introducías esta temática, abordada desde el intimismo y la memoria... En este campo ¿Qué artistas clásicos te interesan?

M.L. Francisco de Zurbarán, Sánchez Cotán... Todos. Pero también, y esto es importante, aquellos bodegones que existen en las obras que no son bodegones. David Hockney siempre ha usado mucho esto. No ahora que hace paisajes, sino cuando hacía retratos de parejas o familias. O el bodegón de *Desayuno en la hierba* de Manet, por ejemplo... Me atrae ese encuentro entre géneros, esa mezcla...

s.D. De ahí el nombre de la exposición, Plato combinado...

M.L. Entre otros motivos, por mi modo de mezclar los géneros tradicionales de la pintura. A veces no se sabe si lo que se ve es un retrato, un bodegón o un paisaje. Me gusta tomar ingredientes de cada uno, crear un espacio ambiguo, indefinido...

s.D. Tu trabajo es ecléctico, bebe de muchas fuentes...

M.L. Pero soy poco fiable a la hora de reproducir algo concreto, no tomo un único camino... Me he fijado siempre en gente cercana, en un momento dado me han podido gustar muchas cosas de Quejido, de Agredano, de Federico Guzmán... De extranjeros como Kippenberger sin duda, Hockney... Peter Doig y Luc Tuymans por supuesto, aprendía mucho de ellos e incluso les imitaba cosas... Pero a mí no se me nota tanto, lo asimilo e interpreto a mi manera... Otros asimilan de una forma más literal...

s.D. Doig y Tuymans marcan en general la pintura de la última década, no sólo te afecta a ti esa manera de hacer...

M.L. Comparto con ellos afinidades de gusto... De ellos y algunos otros me interesan cuestiones concretas... De Hockney, por ejemplo, cómo convierte su visión en pintura... De Caspar David Friedrich los estudios de árboles que hizo en dibujo, que parecen de un grabador japonés... De ambos intento aprender cómo mediante la observación logran concretar estructuras pictóricas... Eso me encanta, me despierta admiración... Saber cómo tengo que pintar un olmo o un sauce, conocer que la hoja debe estar cayendo de una determinada manera en función de una codificación de pinceladas o movimientos de lápiz, para hacerle ver al espectador que eso que está viendo es un sauce y no un roble. Los dos manejan muy bien las líneas, siendo dos trabajos absolutamente distintos, conocen muy bien su oficio...

s.D. Pero tú además compartes con David Hockney el carácter Pop, el modo desenfadado de mezclar baja y alta cultura tomando de manera libre elementos de cualquier sitio...

M.L. Eso también... Pero creo que eso se debe al mundo actual, abierto y disperso, un mundo que no te deja centrarte en algo concreto y que te

ofrece infinitas posibilidades en todos los campos. A mí no me importa ver una película de Tarkovski y al día siguiente una película chunga de Serie B...

s.D. A fin de cuentas, te interesa lo intelectual y lo popular...

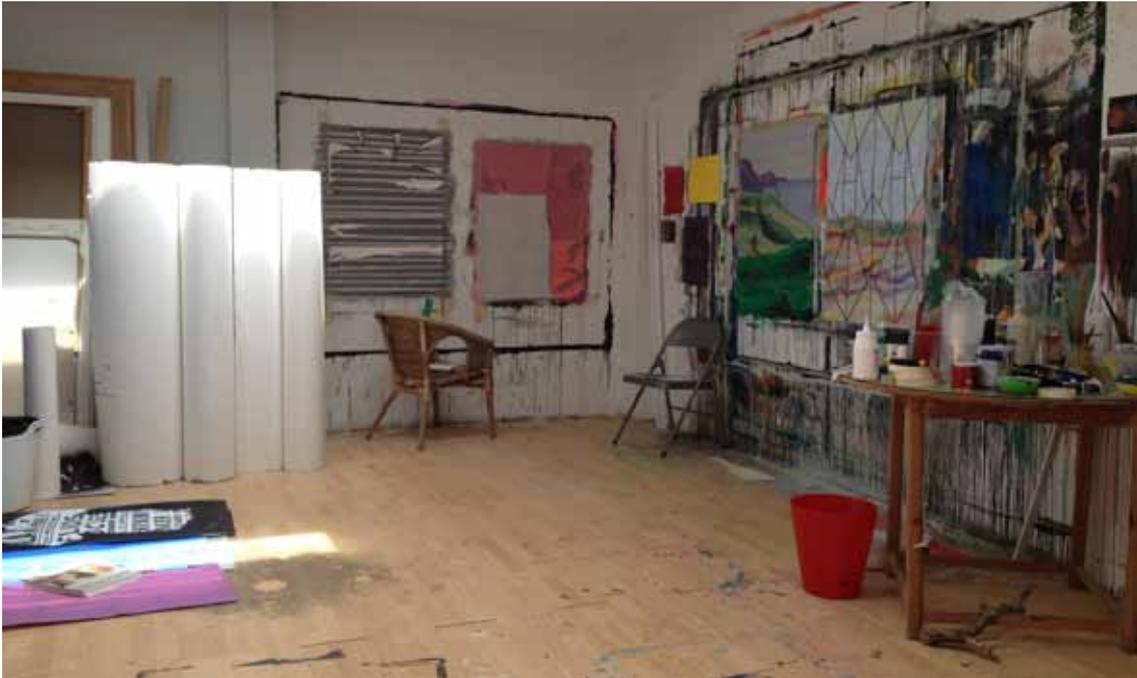
M.L. Como ya te digo, eso es una característica de nuestra época... Lo fundamental es el modo de ver, sacar de ahí elementos que me sirvan. De hecho, casi siempre todo lo que miro lo puedo traducir en obra mía, así que puedo adoptar cualquier imagen.

s.D. De lo que ves ¿qué es lo que más te influye?

M.L. Las impresiones, los trabajos de imprenta y edición, el tema de los libros... Horacio Fernández, del que somos buenos amigos, nos ha abierto muchas posibilidades con el fotolibro a Maria José y a mí, un asunto del que hemos hablado mucho con él y del que hemos investigado juntos. Ese gusto por el papel, por la forma de diseñar, por la tipografía, nos atrae especialmente tanto a mi mujer como a mí... Cuando encuentras a alguien que de verdad conoce, disfrutas de los matices que te desvela. Recopilo ediciones antiguas. Americanas de hace medio siglo tengo varias, se hicieron cosas muy buenas en esos años... Ahora me siento preparado para afrontar un buen trabajo editorial... No me interesa tanto el catálogo habitual, sino algo más complejo que combine texto e imagen de modo distinto... Imprimira la publicación mi carácter como artista...

s.D. Buscas, a fin de cuentas, valores nuevos en tu obra tirando por estos derroteros...

M.L. Darle una entidad artística a la edición de un libro, un valor distinto como objeto... Diferenciarlo, cargarlo de detalles cercanos a mí...



s.D. Sí, eso ahora se reivindica mucho, es muy común en este éter digital donde no existe la materialidad, donde todo es ubicuo... Necesitamos tocar y sentir las cosas... De ahí el auge de la edición y los libros...

M.L. Fíjate que esa cuestión también es algo que me viene de niño por mi padre, curiosamente. ¿Sabes que pintaba yo de pequeño? Los números antiguos del *National Geographic*, una especie de fichas que venían con anillas que mi padre compraba en Estados Unidos. Unas hojas que cuando llegaban a mi casa, me maravillaban... Veía paisajes espectaculares... Montañas, cataratas, animales... Era una fuente de conocimiento de la realidad muy visual... Hoy sigo igual, asimilando por los ojos...

s.D. Precisamente quería preguntarte por eso ¿Cómo es ese territorio *Mikithology* en el que te desvuelves?... No olvidemos que *Mikithology* es el nombre de una de tus exposiciones pasadas y del libro más importante que te han editado hasta ahora, realizado por la Universidad de Salamanca a través de Alberto Martín...

M.L. Desconecto, se me olvida un poco todo y me dejo llevar. Es algo muy natural. Es como si le preguntaras a alguien que se dedica a la danza por cómo baila o qué hace para coordinar con exactitud sus movimientos... Te dirá que se deja llevar...

s.D. Si tuvieras que definir alguna característica de tu manera de hacer... ¿Qué resaltarías?

M.L. La verdad es que no sé hablarte muy bien de eso, probablemente si lo tuviera que pintar, lo pintaría, pero no sé verbalizarlo... No es nada intencionado y no tiene una explicación clara... Cuando hago algo busco cosas que me gusten, en las que disfrute... Y en eso soy exigente, lo que hago debe funcionar muy bien o no me quedo satisfecho...

s.D. ¿Desechas mucha obra?

M.L. No, rehago y repinto mucho. No lo guardo, lo tengo presente y lo voy cambiando una y otra vez hasta que me funciona. Termina con algo que no tenía nada que ver con la idea inicial de partida, pero eso también me resulta atractivo, es

un modo de disfrutar del proceso y las cosas que van ocurriendo.

s.D. ¿Cómo es tu manera de pintar?

M.L. Por capas. Primero el fondo y luego los elementos que están cada vez más cerca. Y aunque tape o cubra algo, casi nunca lo hago con pintura sólida, lo que permite que se vea lo que hay detrás, que posea una cierta transparencia. . . Se crean estratos que marcan profundidad. Siempre pinto primero lo que está más lejos y lo último lo que está más cerca. . .

s.D. Ni modelas las formas pictóricas ni las recortas, sino que las superpones, como por transparencias. . .

M.L. Voy mezclando elementos buscando riquezas, eso es importante. Lo que más trabajo me cuesta es enfrentarme al papel en blanco, ahí no tengo pistas, aunque tenga una vaga idea o quiera encajar algo. . . Prefiero empezar por peteneras, me da igual. . . Yo no cojo una imagen del periódico y la pinto literal, tal cual, eso no. Si me interesa esa imagen, a lo mejor comienzo añadiendo un fondo que le pueda ir bien, pero luego cuando veo de nuevo la imagen y esbozo unas líneas le sumo otra cosa que he visto antes, o que está por mi estudio. . . Doy una veladura para quitar algo, pero como es muy transparente se queda ahí, pero de otra manera. . . Y así voy añadiendo elementos según demanda la propia obra. . . Cambiando, probando. . . Atento a lo que me va pidiendo el cuadro. . .

s.D. Vas dando giros, nunca avanzas de forma directa, te fijas en la sensación que generan las imágenes que vemos antes que en su reproducción fidedigna. . .

M.L. Al final es una especie de puzzle, de encaje de formas que no conoces pero que van

generando imágenes, unas con otras. . . Me gusta que la imagen sea una sola cosa, aunque no esté relacionada ni tengan nada que ver unos componentes con otros. Quiero que funcione en conjunto, todas las partes. . . No quiero que se vea parcelado. . .

s.D. El cuadro para ti es como algo orgánico, independiente de los demás. . . Es como si tuviera vida propia siguiendo un crecimiento que nace siempre lejos, en el fondo, y acaba cerca de ti, en primer término. . .

M.L. Mi forma de trabajar es ésa, yo siempre voy de dentro a fuera, desde el fondo hasta el primer término. . . Por estratos, pinto en el mismo orden que veo las cosas. Si miro desde esta ventana del estudio hacia fuera, pinto primero la valla de la cancela que está al final, después el césped, luego los árboles, a continuación la reja, luego la ventana, luego la pared interior, después las cosas que están aquí en la mesa. . . Deconstruyo por capas, como si fuesen acetatos transparentes, y sigo el orden natural de la mirada. . . Nunca recorto las formas, eso no queda real, es artificial, de ese modo el espacio no está dentro del cuadro, no ha sido tenido en cuenta y el resultado se queda plano.

s.D. Cuando hablabas hace un momento del puzzle, ese encaje de piezas para concebir formas infinitas me recuerda mucho al juego del *tangram*, un divertimento milenario que toma mucho protagonismo en esta exposición. . . En el fondo, esta combinatoria es como una metáfora de tu forma de entender la labor del artista. . .

M.L. El *tangram* es otro de los recursos que he sacado de mi infancia. Es algo que tenía de pequeño y con lo que jugaba mucho. De mayor, lo que más me interesa quizás sea el punto geométrico de la obra, la manera de mezclar formas rectas unas



con otras... Estoy en un momento en el que me interesa mucho ese tipo de obras... También puede interpretarse como una metáfora de la manera de trabajar del artista, que siempre con el mismo imaginario va creando todas sus obras. Es como eso que se dice de que cualquier escritor siempre escribe el mismo libro o que un cineasta hace siempre la misma película...

s.D. Es una cuestión de estilo, de personalidad creativa... Eso no lo puedes cambiar... El *tangram* igualmente posee algo lúdico y al mismo tiempo reflexivo, que también podemos vincular con tu obra...

M.L. El *tangram* podemos entenderlo como una metáfora del punto creativo del artista, en general. Al final casi todos acabamos componiendo con pocos elementos, pero comunes.

s.D. Vas a construir tres *tangram* de gran formato que irán colocados en los patios exteriores del claustro este...

M.L. Sí, ahí colocaré algunas de las más conocidas, por ejemplo *La paradoja del monje*, dos figuras muy parecidas construidas de distinta forma que parecen iguales pero que son distintas. Es algo parecido a la pintura, componer de una manera u otra. Además también comparte eso del engaño, del llevar al observador a las cosas que te interesa que vea.

s.D. El *tangram* aparece en tu obra de manera puntual en esa búsqueda de formas geométricas, rectilíneas...

M.L. Sí, pero además de por mi infancia y una cierta preocupación por lo geométrico, es importante entender que llego ahora al *tangram*, entre otras cuestiones, a partir de la cerámica. Leyendo algo sobre este tema, una de las historias legendarias que se cuentan sobre su origen narra que un sirviente chino llevaba un preciado azulejo de barro al emperador, pero que durante el camino se le cayó y rompió en varios pedazos. Al intentar unir esas partes descubrió que le costaba mucho colocarlo en la forma cuadrada original, pero que las combinaciones que permitían los trozos eran infinitas y que generaban muchas figuras. Me llamó la atención que el objeto que se partía era de barro. Es más, quise inventarme ese azulejo partido con la forma del *tangram*...

s.D. Tú prefieres que lo que se esconde detrás de cada imagen, de cada obra tuya, quede velado, sea algo críptico... Que la interpretación de la obra sea lo más abierta posible...

M.L. Al final el sentido de una obra de arte debe ser universal. Algo distinto es que aparezcan mi padre, mi hijo o mi mujer de forma puntual... Pero en general, casi todo mi trabajo es anónimo en el sentido de que el personaje puede ser cualquiera. Si es un paisaje, aunque sea cercano, puede ser cualquier paisaje de cualquier lugar, no es importante reconocer el sitio o si tiene que ver conmigo. El observador lo hace suyo y esa apropiación es uno de los éxitos de la obra, un valor que hace que se comparta, que llegue a la gente.

s.D. Para concluir... ¿Qué ha cambiado en Miki Leal a lo largo de su carrera? ¿Cómo te ves ahora en relación a hace una década?



M.L. Yo me veo más o menos igual, cambian mis circunstancias y las cosas que me rodean, pero en esencia sigo igual, sobre todo en lo referido a la obra. Mi actitud es la misma: probar, experimentar... Quizás ahora estoy más depurado, valoro la obra más trabajada, bien hecha... No me complazco tan pronto a mí mismo, me exijo más... Pero intentando siempre no perder la frescura, porque si me paso un poquito, la sensación de espontaneidad se desvanece... Ahora intento ser más concreto, trabajar en cuestiones más delimitadas e intentar definir proyectos, buscar un hilo conductor que me haga trabajar intelectualmente y desarrollar un trabajo de campo previo (ya sea leer, viajar, investigar o escuchar música) antes de ponerme a pintar, porque esa parte precisamente es la que mejor controlo. Me viene bien esa cultura visual que tomo al respecto de un tema, enriquezco la obra hacia un sitio nuevo... Sin ese bagaje precedente, las obras acaban llevándote a los mismos lugares comunes por los que tenemos querencia.

S.D. Esa pausa previa te ayuda, te hace pensar sobre las líneas de trabajo a seguir...

M.L. Me sirve mucho ese no pintar, pararme. Antes era más impulsivo. Ahora sólo me pongo a pintar en el momento concreto, cuando es necesario. Ahora he descubierto que en el proceso soy más exhaustivo, más consciente.

IMÁGENES

- 2 *Plato combinado*, 2013. Acuarela y acrílico sobre papel. 150 x 220 cms.
- 3 *Bodegón*, 2013. Acuarela y acrílico sobre papel, 150 x 210 cms.
- 4 *Retrato*, 2013. Acuarela y acrílico sobre papel, 150 x 210 cms.
- 8 *Paisaje*, 2013. Acuarela y acrílico sobre papel, 150 x 210 cms.
- 12 *El padre*, 2013. Acuarela y acrílico sobre papel. 52 x 40 cms.
- 14 *El dilema*, 2013. Acuarela y acrílico sobre papel. Medidas variables, dos piezas.
- 22 Fotografía del estudio de Miki Leal en Sevilla, agosto de 2013.
- 24 *Tangram*, 2013. Acuarela y acrílico sobre papel. 30 x 40 cms.
- 25 Fotografía del estudio de Miki Leal en Madrid, febrero de 2013.