

LUÍS FEITO EN PRIMERA PERSONA: LA INTENCIÓN ARTÍSTICA A TRAVÉS DE LA TÉCNICA PICTÓRICA

Dra. María Carmen Talamantes Piquer¹ y/and Prof. Dra. Rosario Llamas Pacheco²

¹ *Universitat Politècnica de València*

² *Universitat Politècnica de València, Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio. Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.*

Autor de contacto: Rosario Llamas Pacheco, rlamas@crbc.upv.es

RESUMEN: *El texto recoge el interesante encuentro mantenido con Luís Feito a partir del cual, y desde una perspectiva técnica, ha sido posible profundizar en el entendimiento de su producción, y en análisis de su intención artística. En el marco de un proyecto de investigación subvencionado, esta entrevista viene a enriquecer el grueso de testimonios que recogen la visión que sobre el mundo de la conservación tienen numerosos artistas actuales.*

PALABRAS CLAVE: Luís Feito, intención artística, restauración, técnica.

1. INTRODUCCIÓN

La trayectoria artística de Luís Feito López está plagada de premios y reconocimiento. Como personaje fundamental de la historia reciente del arte español, fue entrevistado en el marco de un proyecto de investigación concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad. La intención de las entrevistas realizadas a artistas, como una de las líneas de este proyecto de investigación, se fundamenta en la necesidad de conocer la intención artística y su relación con el paso del tiempo. Gracias a ellas podemos identificar los rasgos esenciales en su producción, dada la certeza de que el transcurso del tiempo afectará a los aspectos materiales de las obras, haciéndolos entrar, en algunos casos, en conflicto con su significación.

Para entender y prever ese posible conflicto, relacionado con la cuestión estética de las obras y con la transformación de la apariencia de las mismas debido al discurrir inexorable de los años, se han llevado a cabo numerosas entrevistas personales a gran cantidad de artistas. Gracias a estos encuentros han quedado recogidos los aspectos esenciales e inmutables en la producción de un gran número de artistas contemporáneos.

Presentamos en esta ocasión el encuentro con Luís Feito, quien se define a sí mismo como pintor, y quien, desde una perspectiva técnica, nos ha permitido adentrarnos en su universo creativo.

2. ENTREVISTA A LUÍS FEITO.

Proyecto de Investigación.> Para empezar la entrevista, ¿podría decirnos en qué está trabajando en estos momentos? ¿Tiene algún proyecto próximo? ¿Alguna exposición cercana?

Luís Feito.> No, no suelo trabajar de ese modo. No pinto para preparar una exposición, al contrario: se realiza una exposición si tengo obra y si me interesa, por supuesto. No trabajo de cara a exponer las obras, pinto por encargo y luego, si a alguien le interesa preparar una exposición con todo ese material, se expone. Estoy completamente abierto.

Realmente el artista trabaja siempre, porque no eres pintor solamente cuando te encierras en el taller para trabajar, la materialización de la obra es el último estado del trabajo creativo. El trabajo está siempre dentro de ti, por eso siempre estás trabajando, estés donde estés. Al final pasas a ese último estado que es la materialización de todo lo que has absorbido. Tienes que sacarlo fuera, materializar todo eso... y es cuando pintas. Posiblemente es el estado más difícil, pero, sin esa reflexión previa, sin esas vivencias, no hay pintura que valga.

P. I.> Todo ese estudio precedente, ¿suele anotarlo en alguna libreta? ¿Lleva algún cuaderno de campo? ¿Realiza bocetos que recojan su primera intención?

L. F.> No. Nunca hago bocetos ya que a mí lo que me interesa es ponerme delante de una tela lo más virgen posible, quiero que la obra aparezca de la manera más pura y más directa. Huyo como de la peste de maquetas o bocetos. Lo que pasa es que, al cabo de 60 años de oficio, la experiencia es de gran ayuda. En el momento de actuar no piensas, no decides... la obra surge de manera natural. Creo que no es lo mismo dibujar una línea para un señor que no la ha hecho nunca, que para un señor que ha estado 60 años haciéndolo. Es decir, la experiencia hace que la línea surja de forma natural. Sin embargo, pienso que una vez que se ha aprendido el oficio, hay que olvidarlo completamente.

En relación con los cuadernos de autor sí tengo algunos, pero no están relacionados con lo que realizo después. Aunque obviamente sí tienen que ver, porque los he elaborado yo; se trataría igualmente de mi obra. Pero no son ningún tipo de boceto que sirva para ser plasmado en

la pintura sobre tela. Los realizo para trabajar sobre papel. Cuando no tengo ganas de pintar sobre tela empiezo a divertirme con el papel, porque el papel tiene frescura, me permite una irresponsabilidad total. Es otra cosa. Y, si no sale, se rompe –sonríe-.

P. I.> ¿En alguna ocasión ha llegado a trasladar una de sus obras sobre papel a la tela?

L. F.> No, nunca. El trabajo sobre papel no tiene nada que ver con el lienzo. Es algo distinto, lo mismo que el grabado. Se trata de un trabajo paralelo al trabajo sobre lienzo.

P. I.> ¿Qué proceso creativo sigue?

L. F.> Cuando pinto un cuadro, intento que sea lo más directo y espontáneo posible. Pero antes hay una época de reflexión muy importante. Después, vuelvo a retomarlo al cabo de tres o seis meses, hasta que me aseguro de que ya no puedo hacer nada más.

Cuando la obra ya está terminada, tengo que olvidarla completamente para poder seguir trabajando. Para poder seguir trabajando tengo que estar lo más virgen posible. Lo que hice hace un mes no tiene nada que ver con lo que soy hoy.

Desde luego todo esto es una teoría, ¿no es así? porque sí tiene que ver. Lo he hecho yo. Pero en principio no quiero que tenga nada que ver, aunque siempre salen cosas... En el Arte, no hay nada espontáneo: venimos de un sitio y vamos a otro. Venimos de Altamira e intentamos seguir adelante, según nuestra época. Pero ante el trabajo soy muy de mentalidad oriental, la única manera de ser auténtico y verdadero.

Mi trabajo no quiero que sea un trabajo intelectual, aunque es una manera de hablar, porque después de sesenta años de trabajo, de virginidad, no hay absolutamente nada –sonríe-. Pero la intención es esa: situarme lo más virgen posible ante de la tela, sin lastres anteriores.

P. I.> ¿Supone mucho más esfuerzo romper con una idea que continuar explotándola?

L. F.> En realidad siempre hay una continuidad. Si pusiera todas mis obras una detrás de otra, se vería perfectamente cómo se pasa de una época a otra. Hay obras donde se aprecia perfectamente que son de pasaje, donde han empezado a surgir cosas que no estaban en ese momento, en esa época. Uno se plantea qué es aquello que empieza a surgir tímidamente al final de una época y, luego irrumpe con toda su fuerza y sustituye toda la época anterior. De repente, me encuentro en otra época e intento llevarla hasta el fondo, hasta agotarla y, después, sin saber por qué, tengo otra necesidad; aparecen nuevos elementos que son los que van a crear la época siguiente.

En mi evolución no hay cambios. No se cambia. No hay cosas nuevas. Puede que una tela no tenga nada que ver con la otra, pero entre una y otra hay montañas de trabajo. ¿Cómo he llegado a lo que estoy haciendo ahora? Es

debido a cuarenta años de trabajo. Se trata de una evolución a lo largo de ese tiempo, porque poco a poco se va evolucionando, lo mismo que evoluciona la personalidad. Tu pintura no es más que el producto de lo que vives. Desconfío de los pintores que hoy hacen una cosa y mañana otra. En la evolución de un artista no hay nunca cortes, siempre hay una continuidad que se puede ver perfectamente.

P. I.> ¿Por qué los títulos de las obras no son importantes para usted?

L. F.> Nunca he titulado mis obras, por eso las numero. No las titulo porque no quiero coaccionar al público. Yo no pienso el título, no ilustro ninguna idea. Sin embargo, hay que identificar de algún modo las telas y por eso empecé a numerarlas. Así es como las identifico: cada tela incluye un número. Además, siempre las firmo por detrás. Me molesta mucho ver la firma por delante, porque incluir una firma en un espacio en blanco es como hacer un borrón. Por el reverso de la obra pongo la firma, la fecha y también el número

P. I.> ¿Y qué ocurre con su obra sobre papel?

L. F.> Las obras sobre papel las firmo, aunque no siempre. En otras ocasiones sólo incluyo la fecha, otras veces, ni eso siquiera.

P. I.> ¿Utiliza en sus obras sobre papel la misma técnica que para pintar las telas?

L. F.> No, nunca. El trabajo sobre papel es diferente, no tiene nada que ver con el trabajo sobre la tela. Es decir, sobre papel la técnica y el trabajo son diferentes. La obra verdaderamente importante es la del lienzo, aunque muchas veces en el papel aparecen cosas muy interesantes que no veo de inmediato, sino después de meses. Quiero decir que después de seis meses de pintar una tela y observar aquello, me doy cuenta de que ya habían salido antes sobre papel. Pero yo huyo como la peste de los análisis de mi trabajo, porque quiero conservarme lo más virgen posible, cosa que es imposible, pero al menos, lo intento. Después de haber trabajado una temporada en unas telas lo que pretendo es tratar de olvidarlas completamente. Eso ya pasó, está allí, pero no quiero recordarlas porque si lo hago voy a tener la tentación de repetirme, de encontrar el truco y explotarlo.

P. I.> Sobre la imprimación, ¿suele realizar algún dibujo? ¿Traza algunas líneas de referencia?

L. F.> No, nunca. Ataco la pintura directamente. Como he dicho, soy muy oriental. Me presento muy virgen delante del lienzo para que la pintura salga directamente. No hay ninguna clase de preparación. La tela está blanca, limpia. Las pinturas acaban saliendo sin saber por qué.

P. I.> ¿Conoce la localización de todas sus obras?

L. F.> Imposible. En primer lugar, porque he trabajado en París durante 30 años y en aquellos tiempos París era el centro del mundo. Venían de todas partes a comprar

pintura a París. He vendido en el mundo entero. Recuerdo que cuando preparaban la retrospectiva del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, intenté recuperar algunas obras importantes para la exposición, pero fue imposible localizarlas. Es normal. Las personas que las compraron en aquella época ya murieron y deben estar en manos de herederos que probablemente también las hayan vendido.

P. I.> ¿Tiene algún tipo de relación o registro?

L. F.> Tengo un cuaderno donde voy anotando todas las obras. Llevo muchos años numerándolas y tomando notas. También hago algunas fotografías, aunque no todas quedan registradas. Eso supondría un trabajo enorme que yo me he negado sistemáticamente a realizar.

P. I.> Hablemos de los materiales ¿Qué tipo de imprimación utiliza? ¿Utiliza un producto comercial o la realiza usted mismo?

L. F.> Eso lo hacía antes, cuando físicamente podía hacerlo. En aquellos tiempos encargaba los bastidores, por un lado, y por otro compraba la tela, que preparaba después de clavarla. Desde hace algunos años, me traen la tela ya preparada.

Una de las primeras cosas que me enseñaron cuando empecé a pintar hace unos 60 años, fue a prepararme los lienzos, incluso antes de que lo hiciera en la Escuela de Bellas Artes, porque me enseñó un pintor. Me enseñó a hacer la preparación con cola de conejo, blanco de España, y un poquito de miel, para evitar que se craquelara. También me enseñó a preparar la tela según tus necesidades. Si querías que la pintura fuera mate, la preparación tenía que ser más absorbente. Si querías que no fuera mate, la preparación tenía que ser menos absorbente. Había que tener cuidado de no abusar de la cola porque la tela acababa tirando y se podía romper. Todo era producto de un manejo, de una experiencia.

En mi época blanca y negra, aún me preparaba las telas. Siempre me ha gustado el acabado mate, así que preparaba las preparaciones para que absorbieran, pero no mucho, porque la pintura podía quedar sin aceite y podía cuartearse. Pero en esta época ya había adquirido la experiencia necesaria, pues llevaba unos 5 o 6 años preparando las telas. He utilizado la preparación clásica hasta muy tarde.

P. I.> ¿Siempre ha utilizado el mismo tipo de tela?

L. F.> Siempre he utilizado lino. Después dejé el óleo y empecé con el acrílico. Tuve que aprender otro oficio, porque trabajar con el acrílico es otro oficio, no tiene nada que ver con el óleo. Tienes que volver a aprender a pintar otra vez. En ese momento empecé a trabajar con tela de algodón, con loneta.

P. I.> Cuando pasó a trabajar con acrílicos, ¿cambió el tipo de imprimación?

L. F.> Sí. Para pintar con acrílico preparo las telas con gesso comercial. Aún hoy, pida la tela que pida, trabajo

con gesso antes de empezar a pintar. No comienzo a pintar tal y como me llega la tela. La preparo según lo que necesito con más o menos capas, con más o menos espesor, etc.

P. I.> ¿Añade o modifica el gesso según las necesidades?

L. F.> No. El gesso viene bastante líquido y no hace falta disolverlo en nada. Todo el mundo que trabaja en acrílicos, utiliza gesso. La cola de conejo es para el óleo.

P. I.> También se utiliza el látex.

L. F.> Hoy en día, los artistas utilizan de todo. Se hace de todo. Nosotros, en nuestra época, sobre todo en los años '60 -'70 y habiendo estudiado los materiales en la Escuela de Bellas Artes, teníamos mucho cuidado de hacer una cosa que con el tiempo nos fuera a caer o craquelar. Teníamos una manera de tratar los materiales muy clásica. Se aprovechaba la experiencia que ya se había adquirido.

Cuando cambias al acrílico es otra cosa. Desde luego, hay artistas que mezclan muchos tipos de materiales. Pero yo no. Tuve que aprender a trabajar de nuevo con los acrílicos porque, como digo, se trata de otro oficio. No tiene nada que ver con la pintura al óleo.

P. I.> ¿Cómo fue ese paso del óleo al acrílico? ¿Fue una decisión premeditada?

L. F.> Me costó muchísimo. No fue por probar. Ya lo había intentado mucho antes, pero no me salía nada. Un día me dije: se acabó, tengo que hacerlo, tengo que aprender. Es muy sencillo: fue porque lo que yo quería hacer no podía conseguirlo con el óleo. El óleo no me lo permitía. Así que tuve que dejar el óleo completamente y dedicarme a aprender a manejarlo con el acrílico.

El acrílico, con relación al óleo, es muy limitado. No tiene la riqueza que tiene el óleo. El óleo tiene una riqueza infinita. Puedes hacer maravillas, de todo. Pero el acrílico, aunque puedes hacer mezclas, es muy limitado. Te obliga a cierto rigor. Ya con el óleo, si mezclas más de dos colores, el color se ensucia. Con el acrílico no puedes hacer mezclas.

En el óleo, cuando das un color, sabes que ese color va a quedarse tal cual. Con el acrílico, no. Cuando seca, cambia. Todo eso lo tienes que aprender, tienes que tenerlo en cuenta, tienes que saber cómo va a quedar al final. La manera de trabajar es completamente distinta, en el óleo tienes que esperar un tiempo a que la pintura seque. Así era imposible conseguir lo que pretendía. Pienso que los acrílicos son una bendición, los acrílicos me permitieron hacer lo que yo quería.

P. I.> ¿Qué me dice de las texturas de las imprimaciones?

L. F.> Yo no hago una imprimación que sea totalmente plana. Quiero que tenga cierto movimiento.

P. I.> ¿Y en relación con la protección de las obras, las barniza? ¿Con qué intención?

L. F.> Sí. Cuando hay mucho blanco de fondo. Así, si se mancha la superficie, puedes lavarla. La pintura de acrílico se puede lavar con agua y jabón. Pero si no está barnizada puede dañarse. El barniz crea una película que te permite hacer eso.

P. I.> ¿Cómo le gustan los acabados de sus obras? Por lo general llevan implícitos una gran carga conceptual.

L. F.> Casi siempre son mate, incluso cuando barnizo utilizo un barniz mate. Pero eso no es sistemático porque hay telas que me gustan un poco más satinadas y entonces aplico un poco de barniz brillante. Todo depende del momento, de la obra. Pero nada por sistema, lo sistemático me horroriza.

P. I.> ¿Tiene marcas preferidas? ¿Suele utilizar las mismas marcas de materiales?

L. F.> He trabajado mucho en ciertas épocas con la mezcla de pigmentos y aglutinante. Pero lo dejé porque no lo necesitaba. El problema que tiene el acrílico es que no ha evolucionado. Los fabricantes ofrecen el mismo producto que hace 40 años, siguen haciendo el mismo acrílico. Hay marcas de calidad como Liquitex® o Rembrandt®, pero en realidad son los mismos. Lo importante es que una vez que tienes el material que te conviene, ya ni piensas en él. El material está ahí. Es como el oficio: eso ya está dentro de ti.

Cuando era joven, como todos los que estudiábamos en la escuela, teníamos que utilizar los materiales más baratos. He llegado a pintar con muchas cosas. Recuerdo que un amigo me regaló unos botes de esa pasta que utilizan en los talleres de coches, la pasta que ponen en los coches después de un accidente y que después alisan con una lija y le dan color... Pues me dieron unos botes y los utilicé para pintar. El cuadro de la entrada (señala uno de los cuadros colgados en la pared de la entrada al estudio) está pintado con esa pasta. Es de los años '50, en esa época pintábamos con lo que fuera, porque no teníamos dinero para escoger.

P. I.> Aparentemente está perfecto. No se observa ni siquiera un pequeño craquelado.

L. F.> ¡Claro que no! porque no se ha movido. El soporte, si no recuerdo mal, es de táblex.

P. I.> Hablando de tableros, además de trabajar sobre tela o sobre papel, ¿qué otro tipo de soportes ha utilizado?

L. F.> Todos. He utilizado lo que encontraba y lo que podía, porque no teníamos dinero para comprar y escoger colores. Todas esas marcas como Rembrandt y otras marcas maravillosas, para nosotros estaban fuera de nuestro alcance.

P. I.> ¿Puede hablarnos de la importancia de los materiales en su obra? ¿Dónde los adquiere?

L. F.> En Jer desde siempre. Cuando empecé a pintar, le compraba los materiales al abuelo del actual propietario. Recuerdo que la tienda estaba en el Pasaje S. Lorenzo y era él mismo quien hacía los colores, moliendo el color. Después los metía en tubos que nosotros adquiríamos; esos eran los colores que utilizábamos. Comparados con los Rembrandt había una diferencia, pero eran los colores más baratos. Con las tierras no es tan apreciable, pero si se trata de los carmines, amarillos, azules, entonces la diferencia es enorme.

Solamente los que eran ricos se podían permitir pagar esos colores –sonríe con ganas– los mirábamos con envidia. Imagínate que cuando comprábamos una tela para pintar un desnudo en clase, que costaba entre 35 y 40 pesetas, una cantidad que para nosotros era enorme, solíamos pintarla por delante y luego, le dábamos la vuelta y hacíamos el siguiente ejercicio. Otras veces pintábamos encima del primero. Cuando ya no era posible, lavábamos la tela, la introducíamos en agua durante un par de días y cuando la pintura se ahuecaba y se caía, la raspábamos y la volvíamos a clavar en el bastidor. Se volvía a preparar y lista para ser usada de nuevo.

P. I.> ¿Ha utilizado otro tipo de soportes? ¿Qué connotaciones conlleva su uso? ¿Ha utilizado en alguna ocasión tableros derivados de la madera como soporte para sus obras?

L. F.> Muy poco porque el tacto del tablero es muy diferente a la tela. La dureza del tablero me ha repugnado siempre. La tela es suave, se mueve; mientras que el tablero es duro, y esa dureza me repugna. Cuando he trabajado con el tablero ha sido por el momento o por la situación, pero nunca ha sido por gusto.

P. I.> Por lo tanto, no se trata de una época o etapa, se trata más bien de algo muy puntual, ¿no es así?

L. F.> Ha sido en un momento muy corto, muy puntual, y fue en la época en que empecé a trabajar con los acrílicos, una época de pruebas, hace ya mucho tiempo. Pero nunca me gustó trabajar con tableros, ni cuando estaba en la Escuela, sin embargo, con la tela es un placer.

En cosas así ves quién es un pintor y quién no lo es. Los materiales para el pintor son algo muy importante, muy sensual. El manejo de los colores es cosa de pintor. Hay artistas que hacen unas cosas... a todo lo llaman pintura.

P. I.> ¿Cuál ha sido siempre su intención?

L. F.> A mí lo que siempre me gustó es ser pintor. Pintar. No meter cacharros, ni maderas, ni telas metálicas, ni lienzos, ni arpilleras. A mí lo que me gustaba era pintar. Me metí en la cabeza pintar. Pensaba que se podía hacer algo contemporáneo también con la pintura.

P. I.> ¿Cree usted que se puede ser pintor sin el oficio? ¿Cree que alguien pueda saltarse ese paso?

L. F.> No. Si usted quiere escribir, debe aprender a escribir. El oficio es fundamental. Sé que hoy no se tiene

en cuenta para nada, pero es como si alguien quiere hablar inglés sin estudiar. Tienes que aprender si quieres expresarte en inglés. Tienes que estudiar la lengua, dominarla, para después poder expresarte con ella. La pintura es igual. Tienes que dominar el material completamente, de manera que cuando trabajes, no pienses en él. Cuando escribes en español, que es la lengua que dominas, no estás pensando. El escritor no está pensando en cómo componer una frase, eso ya es del oficio, surge de manera instintiva. La pintura es igual. Cuando conoces el oficio y tienes el oficio, es cuando evolucionas.

He conocido a muchos pintores que han empezado sin oficio, haciendo pintura abstracta. Pero, claro, ha llegado un momento en que se han quedado ahí, y eran chicos que tenían buenas cualidades, talento. Pero preguntan: ¿a dónde voy? ¿Por dónde voy? ¡No tenían ninguna base detrás! Se puede llegar si has recorrido todo el camino, desde el principio. Así se puede evolucionar. No puedes empezar en medio del camino y echar a andar, simplemente porque no sabes a dónde vas. Hay que empezar desde el principio, paso a paso se llega. Estudias el oficio, estudias la naturaleza que es donde se aprende todo. La naturaleza te enseña de todo, desde el color hasta las proporciones o el espacio. Estudiando la naturaleza aprendes todo el oficio. Llega un momento en que ya dominas eso y tienes que pasar del oficio a lo que tú quieres crear, a tu propia creación. El oficio no es crear. En la Escuela no se iba a crear. Lo que aprendías allí era el oficio.

P. I.> ¿Cómo fue su evolución?

L. F.: Después de estudiar toda la pintura llega un momento en que pasas de los clásicos a los impresionistas y vas descubriendo en tu trabajo esas lecciones, pues empiezas a descomponer los objetos, a descomponer la naturaleza, y te das cuenta de que estás haciendo cubismo. A fuerza de deformar el modelo, es decir, el punto de partida, observas que el pretexto figurativo ya no te interesa, porque lo único que hace es coaccionarte, y entonces te lanzas a crear tus propias formas, tu propio mundo, porque, en definitiva, es lo que quieres expresar.

En este país, como en muchos otros, se habla de pintura abstracta en el caso de muchísimos pintores que nunca lo han sido. Partir de un objeto, interpretarlo, deformarlo de tal manera que luego no se reconozca, no es pintura abstracta. El objeto se reconocerá o no se reconocerá, pero el objeto está ahí, es el punto de partida y está presente. Ese pretexto, ese punto de partida, lo que hace es crear su propio camino. Pero ese proceso no tiene que ver con la pintura abstracta.

Pienso que han llamado abstractos a pintores que no lo han sido nunca. Lo difícil es hacer eso (señala una de sus obras de gran formato que se encuentra situada frente a nosotros), ahí hay un paso que es muy difícil, que cuesta mucho de dar y que es muy doloroso: desprenderse del pretexto figurativo para trabajar. El pretexto figurativo

además de dar un punto de partida, te da algo muy importante: te da seguridad. Este arranque es muy importante.

Ese salto, ese salto al vacío, es enorme, y hay pintores que no lo dan en la vida porque, además, no lo diferencian. Se pasan toda la vida agarrados a un punto de partida, incapaces de dar el salto para hacer una pintura que no se reenvía a ninguna imagen, si no a ella misma. El cuadro es él mismo, no es otra cosa.

P. I.> ¿Cree usted que ese paso es el que distingue a unos artistas de otros?

L. F.> Por supuesto. Para eso hace falta tener unas condiciones y un oficio muy importante. No sólo de oficio, también de temperamento, de formación, de trabajo, de talento, en fin, de muchas de cosas que hacen que unos artistas sean importantes y otros no. El punto es ese: el talento. Ante el mismo trabajo hay quien tiene talento y aporta cosas magníficas y otros que, sin embargo, trabajan incluso más, y no lo consiguen. El trabajo es importantísimo porque como se decía, en la obra hay un 20% de talento y un 80% de trabajo.

P. I.> ¿Piensa que los materiales pueden coaccionar la intención artística? A través de las entrevistas hemos podido observar que todos los artistas que vivieron los años '60 han experimentado con muchísimos materiales.

L. F.> Había la fiebre de los nuevos materiales. Pero yo nunca me he salido de la pintura. Es algo que tuve muy claro desde siempre, sobre todo porque cuando utilizas un material muy significativo, vas a ser esclavo de ese material; mientras que el color y la tela te lo permiten todo, son infinitas las posibilidades que te ofrecen.

Cuando te sitúas delante de una tela en blanco ves todo un mundo ante ti. Aparece el pánico. Pero puedes evolucionar. Todo te está abierto, todo te está permitido. Sin embargo, cuando te pones a trabajar la madera o el alambre, llega un momento en que el material no da más de sí. Puedes poner una madera aquí, otra allí, una, por un lado, otra por detrás, pero no hay más: quedas prisionero del material. Yo siempre he procurado no caer prisionero de un material.

P. I.> Usted pone el material a su servicio, no se pone usted al servicio del material, ¿es así?

L. F.: Eso es. El material tiene que estar ahí, pero es algo que se olvida. La pintura te lo permite todo, te da toda la libertad del mundo, no hay nada que te coaccione. Siempre he tenido claro que lo mío era pintar y que se podía avanzar pintando, pero sin hacer cosas extrañas. Lo único que llegué a hacer fue incluir arena en el óleo, pero fue en aquella época en que todo el mundo pensaba que hacer eso era hacer obra contemporánea y evolucionar, únicamente por salirte de los materiales eternos del color. Para hacer pintura sólo necesitas una superficie y colores.

P. I.> ¿Utiliza una paleta de color determinada?

L. F.> Sí. Según épocas, pero también hay épocas en que he tenido la necesidad de expresar con todos los colores: amarillos, violetas, rojo. Después he tenido la necesidad de expresarme de otra manera.

P. I.> ¿Qué me dice de las texturas?

L. F.> En algunas obras me gustan, en otras no. No tengo ninguna regla. Intento hacer algo diferente en cada ocasión, algo nuevo.

P. I.> En sus primeras obras, ¿ha tenido algún problema con los materiales empleados? ¿Mantienen un buen nivel de conservación?

L. F.> Tengo cuadros que se conservan perfectamente, pero me han traído otros de esa misma época para restaurar que eran “trapajos”. Pienso que porque los habían tenido veinte años encima de un radiador de la calefacción o encima de una chimenea o en una cueva húmeda. Pero el cuadro colgado en un lugar sin cambios exagerados de temperatura, ese cuadro está perfecto.

De esa época ocurren pocos accidentes porque, cuando se craquela un cuadro es porque se han dado varias capas de óleo, una capa sobre otra, pero como yo trabajo un cuadro en una sola sesión, sin retoques posteriores, en una capa única sobre la tela, nunca pasa nada.

P. I.> ¿Nunca retoma la obra un tiempo después para terminarla o rectificar alguna cuestión?

L. F.> Depende de la época. Suelo trabajar en una sola sesión, que es cuando la tela surge. Hago lo que siento o tengo ganas de hacer. Pero a corta distancia la obra no se ve en su totalidad. Así que después de desfogarme, la pongo en vertical y miro lo que es.

P. I.> ¿Pinta en posición horizontal?

L. F.: Siempre en horizontal. Por eso, luego, para verlo, tengo que ponerlo en vertical. No es que tenga la tentación intelectual de poner esto aquí o aquello allá. Es el azar quien lo hace, aunque bien pensado, no hay azar, porque yo lo provoqué.

Una vez en vertical, la tela ya me habla. La tela tiene unas necesidades y a veces sale sola; otras, hay que poner alguna cosita o quitar alguna cosita. A veces estoy meses mirándola y mirándola, hasta que veo lo que no marcha, aquello que la tela me decía, pero yo era incapaz de ver. En estos momentos estoy mirando las telas que pinté hace seis meses o quizás un año.

Las veo y así les puedo dar el visto bueno, digámoslo así. En una de las obras había cosas que no veía cuando la pinté, pero las estoy viendo ahora. En otra, la tela estaba definitivamente hecha y no había nada que quitar, ni nada que poner. Por eso, cada tela es un mundo.

P. I.> ¿Tiene algún formato preferido?

L. F.> Ahora sí, porque no tengo la fuerza física para mover grandes lienzos. Ahora trabajo en un formato grande pero más pequeño que los otros, porque es el más grande que puedo hacer.

P. I.> Pero hasta este momento, usted siempre ha trabajado en formatos grandes, ¿no es así?

L. F.> Sí. En formato grande la pintura respira mucho más. Me gustan los grandes cuadros de 300 x 200 cm. Pero tampoco hay que dejarse engañar por eso. Klein tiene cosas diminutas que son una maravilla. Hay más arte ahí que en montañas de telas que hace alguna gente, sobre todo jóvenes con la influencia americana. Esos formatos ya no los puedo utilizar, no lo puedo hacer, y tampoco me interesa gastar mis energías en hacer cosas pequeñas, para eso tengo el papel. El esfuerzo de creación es siempre el mismo y trabajar en formatos grandes, siempre ofrece más posibilidades. Respira el cuadro, se desarrolla más la obra, hagas el tema que hagas.

P. I.> Cuando salen las obras del estudio, ¿quién se encarga de su transporte o manipulación?

L. F.> Las galerías, por supuesto. Son gente que ya tiene el oficio y manejan bien las obras, saben lo que tienen que hacer y cómo hay que colocarlos, embalarlos, dependiendo si van lejos o no...

P. I.> Muchas patologías que presentan las obras contemporáneas tienen como origen el traslado de galería a galería, de exposición a exposición. Aparecen golpes, roces...

L. F.> A veces los golpes son inevitables. Pero para eso están los seguros. Si la tela tiene arreglo, se arregla. El seguro te indemniza.

P. I.> Ha comentado que le han traído al estudio alguna obra con problemas. ¿Quién se ha encargado de su restauración?

L. F.> Yo, claro. Pero a veces también les he dicho que se la llevaran a un restaurador. A veces no me compensa porque, ¿qué vas a cobrar por restaurar un cuadro? Lo hago por ciertos galeristas amigos míos. Pero, ¿qué voy a cobrar por restaurar algo? Y más en el arte contemporáneo. Antes tenías un retrato con la mano estropeada, pero también tenías la coloración de la cara o de la otra mano y hacías la mano que faltaba. Pero en el arte contemporáneo, ¡no hay nada de eso! Tienen que conocer tu obra y saber lo que pasa ahí —o, lo que pasaba— para poderlo rehacer. Si cuentan con el artista vivo, pues muchísimo mejor.

P. I.> ¿Le han llamado de algún museo o institución para consultarle sobre la restauración de alguna obra?

L. F.> Te consultan muy raramente. He visto cuadros míos restaurados muy barnizados, muy brillantes, cuando toda la pintura que hago y he hecho siempre, es mate. Los barnizan y, ¡los dejan monísimos! Sonríe sarcásticamente. Pero, claro, no tienen nada que ver con lo que yo hice...

Es importante que conozcan la pintura del artista y, si no la conocen, que se pongan en contacto con él, que le

lleven la obra... el artista dirá lo que él cree que deben hacer o cómo hay que hacer. Con mi obra no creo que haya ningún problema porque la pintura no salta. Como no la arranques, no salta. En cualquier caso, conocer la opinión del artista es lo mejor.

P. I.> No siempre, pero en algunos casos, cuando es el artista quien interviene, retoca toda la obra, introduce un segundo momento de creación.

L. F.> Lo retoca todo, sí. Pero para el propietario es mejor, ¿no? Si lo corrige, mejor. Si lo hace el artista es normal. Los demás no pueden tocar la obra, eso es evidente. Pero, en cualquier caso, eso se hace poco. Si hay gente especializada que lo hace, no pasa nada, no es nada malo. Si lo hace el propio artista..., es tu propio cuadro y observas cosas que estarían mejor de esta otra manera. Ya que te metes a hacer una cosa, pues sigues con la otra. Pero no es muy corriente.

P. I.> ¿Son las propias galerías las que se encargan de las restauraciones?

L. F.> Sí. Yo he tenido pocos clientes que me hayan traído directamente las obras. En cuanto a los accidentes, me ocurrió una vez, en la primera exposición que hice en Japón. Enviaron las cajas por barco y hubo un escape de aceite. Exactamente no sé qué ocurrió, pero se mancharon todos los cuadros en la parte de abajo. Fue en la época “roja y negra” y tuvimos que llevar toda la exposición a un químico para que sacara todo aquel aceite. Después, tuve que rehacer el color. ¡Menos mal que yo ya estaba allí cuando llegaron las obras, si no, no sé qué hubieran hecho!

P. I.> ¿Entonces sus obras no han experimentado ningún tipo de degradación debido al comportamiento de los materiales? ¿Siempre han sido por causas accidentales?

L. F.> Los materiales responden bien. Eso forma parte del oficio. Tienes que tener en cuenta que lo que haces tiene que durar. Lo que pasa es que, hoy en día, no se tiene en cuenta, puedes hacer cualquier cosa, pero, ¡al cabo de 6 meses se viene abajo!

P. I.> ¿Usted está de acuerdo en que sus obras sean restauradas? ¿Qué tipo de restauración considera que debería aplicarse?

L. F.> Si hay que restaurarlas. Te voy a poner un ejemplo: tengo un cuadro que estuvo en el Guggenheim de Nueva York y estaba maravillosamente expuesto en una caja hermética de metacrilato, pero los blancos habían amarilleado, es un problema habitual que sucede con los blancos, pero no lo habían tocado. Si hubieran tenido un taller de restauración como es debido o me lo hubieran consultado, se habría limpiado.

A veces, me han traído los cuadros y he limpiado los blancos. Los limpio con legía y la gente se parte de la risa cuando le dices que se limpian con legía –sonríe-. Cuando sale a la superficie el aceite, el blanco se torna más amarillento. Entonces extraes el aceite de encima

con legía y, ¡ya está! Después, se enjuaga con agua y puedes dar un poco de frescor para que no quede demasiado seca la pasta. Ya está.

P. I.> Después de limpiar las obras, ¿las vuelve a barnizar?

L. F.> No. Es esa época no barnizaba las obras. En esa época, aunque yo tenía muy controlados los blancos que amarilleaban y los blancos que no amarilleaban, nunca como el blanco de titanio, empleaba blancos que sí amarilleaban, y al cabo de 50 años, pues han amarilleado. Pero nadie se ha preocupado en limpiarlos. Si me preguntan yo les digo que me los traigan.

P. I.> También existe la posibilidad de que las instituciones no dispongan de mucho presupuesto para realizar todas las intervenciones.

L. F.> Limpiar un cuadro no es nada. Es que los restauradores limpian con unos algodoncitos así de pequeños y, ¡están 3 meses para limpiarlo! Cuando yo en un momento lo limpio con legía. Sé que la gente se queda horrorizada, pero yo lo puedo hacer.

P. I.> Buscando lo esencial en la obra del artista preguntamos sobre la importancia de la mano del artista. Su respuesta es categórica.

L. F.> Si quitas la mano del artista en una obra, quitas la magia de esa obra.

Por último, ya en la zona del taller donde habitualmente trabaja, nos muestra varias de sus obras. En este momento final, y en relación con el tema de la autenticidad de la obra, queremos que nos explique sus experiencias con respecto a la autoría de las mismas y el mercado del arte. ¿Recibe algún tipo de exigencia?

L. F.> No. En las obras antiguas aún se puede ver el nombre por delante, como se observa en algunas que tengo por el estudio. En ocasiones me han traído algún cuadro para que se lo firme por delante. Se lo firmo y ya está. Se quedan contentos –sonríe-. Pero en las galerías no me dicen nada. Está todo anotado por detrás.

3. CONCLUSIONES

El encuentro nos ha permitido conocer a la persona. Al gran artista ya lo conocíamos. Defensor del oficio y de la pintura por la pintura, la obra para él no necesita la justificación figurativa. A la materia, como vehículo que permite la creación, se le exige permanencia; el cambio, como en el caso de los blancos, afecta a la significación de la obra, hasta el punto de que el propio artista intentará devolver la apariencia a su estado prístino.

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación se enmarca dentro del proyecto de investigación subvencionado por el Ministerio de

Economía y Competitividad de España, con referencia:
HAR2013-41010-P.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Llamas, R. (2014): *Arte contemporáneo y Restauración. O cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*, Tecnos, Madrid.

Díaz Sánchez, J. y Llorente Hernández, A. (2004): *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Istmo, Madrid.

Repingler, C.M. y Bernárdez Sanchís, C. (2002): *Feito. Obra 1952-2002*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.