

El cuerpo de la pintura: entrevista con Luis Feito

The body of painting: interview with Luis Feito

Stéphane CIANCIO

Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de San Luis,
Argentina

STEPHANE.CIANCIO@wanadoo.fr

RESUMEN:

Desarrollo de la entrevista realizada a Luis Feito en noviembre de 2001 por Stéphane Ciancio que incluye reflexiones del pintor sobre la noción de corporeidad, el grupo El Paso, su evolución artística, pintores preferidos, zen y otros temas.

PALABRAS CLAVE: Luis Feito, corporeidad, grupo El paso, Zen

ABSTRACT:

Development of the interview realizes to Luis Feito in november 2001 by Stéphane Ciancio, that includes thinkings of the author about the corporeity notion, the group El Paso, his artistic evolution, favourite painters, zen and others subjects.

KEY WORDS: Luis Feito, corporeity, group El paso, Zen

SUMARIO

1. El cuerpo de la pintura: Entrevista con Luis Feito.

El cuerpo de la pintura : entrevista con Luis Feito

Stéphane Ciancio

20 de noviembre del año 2001, en Madrid. Ese día Luis Feito me hizo el gran honor de recibirme en su casa para mantener una conversación y visitar su taller con las últimas telas pintadas, y muchas de otros años, que iban a ser expuestas en una gran retrospectiva de su pintura en el Centro Nacional de Arte Reina Sofía durante el año 2002. Luis Feito, que vivió mucho tiempo en París, quiso hablar en francés conmigo. En ese idioma, conversamos sobre la noción de corporeidad, del grupo El Paso, de su evolución artística, del zen, de sus pintores preferidos, y más cosas interesantísimas. Gran momento de intimidad y franqueza. Esta entrevista, directa, expresada sin rodeos, fue grabada en francés en Madrid, el 20 de noviembre 20001. Agradezco muchísimo a este gran artista por haberme dado la oportunidad, la suerte, de encontrarle.

Esta conversación se realizó en el marco de las investigaciones para mi tesis doctoral sobre el tema "El cuerpo (la corporeidad) en la pintura española de los años 50 y 60". Un estudio centrado particularmente en los artistas informales, los esculto-pintores, y los neofigurativos en la aproximación corporal de la pintura, sea matérica o representativa. Esa tesis fue defendida en la Universidad de Dijon (Francia) el día 6 de febrero del año 2004, y recibió la máxima calificación y las felicitaciones del tribunal, compuesto por Valérie Dupont, Andrzej Turowski y Mercedes Replinger.

Stéphane Ciancio : Señor Feito ¿para usted qué es la corporeidad? ¿qué significa la corporeidad en la pintura?

Luis Feito : La corporeidad es la materia pictórica, la superficie. Podría aplicarse también por ejemplo a la música que debería sentirse como una corporeidad. En escultura es evidente, hay una corporeidad, una materia muy física. En las demás artes la corporeidad podría entenderse en el sentido de lo que llamamos materia, el conjunto de accidentes físicos en una obra de arte. Es decir lo que constituye la naturaleza física de una obra de arte, la tela, la materia, el espacio, la superficie de esa obra es lo que forma su corporeidad.

S.C. : Yo, entonces, entiendo la corporeidad en dos acepciones : primero, en el sentido aformal, es decir el cuerpo mismo de la materia pictórica, los empastes, los agujeros, arañazos, .. ; y, segundo, en el sentido más figurativo, representativo del cuerpo. Usted, en ese primer sentido , ¿cuándo y por qué empezó a mezclar el óleo con tierra o arena? Además, ¿por qué usted no continuó en ese camino de un informalismo matérico total?

L.F. : Es muy simple. Llegó un momento en el óleo no fue suficiente, no me bastaba y busqué otras materias, otras cosas para conseguir el efecto de relieve. Sólo pude obtenerlo a partir de la idea de mezclar la arena con el aceite. En ese momento, tenía que expresarme mediante el relieve. Precisamente, en esa época, todos los artistas estaban muy preocupados por los nuevos materiales, por el hecho de emplear toda clase de cosas para clavar en la pintura; se utilizaban materiales muy diferentes para los cuadros, como la tela metálica por ejemplo.

Pienso que esto, en cierta forma, es un callejón sin salida. Si uno se implica demasiado en el material, es como una cárcel, y se ve obligado a continuar con este material. Yo, quería seguir evolucionando con total libertad. Pienso que en ciertos casos, incluso, no se debe ver el material. El material con el cual se realizó y concibió la obra es simplemente lo que hay más. A continuación puede preguntarse porqué se obtuvo ese efecto, pero eso viene más tarde. En principio, no debemos ser impresionados por los materiales, pero precisamente en esa época era el material lo que primero sorprendía. La utilización del óleo y la arena podían permitirme evolucionar libremente, eso era pintura. Hubiera podido permanecer muy confortablemente en una determinada etapa que agradaba mucho, que era muy seductora; y habría pasado toda mi vida abusando de esta pintura, pero no, ya que siempre he considerado que en arte lo más importante es la evolución. No podía parar, era necesario seguir, y seguí. Hay gente que permaneció estancada en un determinado tiempo, incluso en la actualidad, y lo lamento. En su tiempo, no se apreciaban estas obras, y hoy todo el mundo las pide. La gente permanece siempre con un retraso de treinta años.

S.C. : ¡Se necesita tiempo para que la gente asimile!

L.F. : Es normal. Si no se hace lo mismo, aquello que se hacía antes, la gente, por lo general, se encuentra un poco perdida. Si usted tiene la pretensión de avanzar, de descubrir cosas nuevas y diferentes, es normal que muchos no puedan seguir. Eso exige tiempo. Lo que me ocurrió en París es curioso. Exponía regularmente cada dos años, ya que se consideraba que el período valía la pena.

S.C.: ¿Al final de los años 50, a principios de los 60?

L.F. : Sí, desde los años 60 hasta los 80 exponía regularmente en París, y había gente, franceses, con un espíritu parisino sobre todo que decían: "¡Ah!, ¡es siempre lo mismo, siempre lo mismo!". Y luego, cuando había evolucionado, decían: "¡ Oh!, ¡ya es otra cosa, siempre está cambiando, no se le puede seguir !". Simplemente porque venían a verme con la idea de lo que habían digerido y asimilado con anterioridad. Y naturalmente, la nueva obra pedía un nuevo esfuerzo de comprensión y asimilación. Los visitantes siempre me hablaban de la última exposición o de la que había hecho hace cuatro, seis, u ocho años. Habían permanecido allí.

S.C. : No me gusta, en general, poner la etiqueta de tal o cual movimiento a un artista, porque a menudo hay muchas generalizaciones y confusiones. Por ejemplo, usted habitualmente está clasificado entre los informalistas madrileños. ¿está de acuerdo? ¿a finales de los años 50 o en los 60 se consideraba como un artista informal o no, y, si la respuesta es positiva, hasta cuando usted piensa que su obra o pintura es informal?

L.F. : No podría decírselo, ya que tengo horror de todas estas definiciones y clasificaciones. Eso me horroriza, y no sé. (Luis Feito mostrándome un cuadro de su época negra y roja con un núcleo de materia). ¿Para usted es informal? ¿Para mí no tanto ! Hay una forma allí. Sabe usted, la gente no sabía muy bien como emplear este término, informal; En esa época, por ejemplo, se aplicaba tanto a Tàpies como a Saura, ¡aunque Saura nunca ha sido un pintor informal!

S.C. : ¡Incluso es muy figurativo!

L.F. : ¡Exactamente! En esta época, se nos puso a todos la etiqueta de informal. Nunca me consideré como un pintor informal. Para mí, la forma, la geometría, siempre ha sido muy importante. Aunque no se vea, siempre hay un esqueleto, un dibujo, una intención de forma. Incluso en este cuadro rojo (Feito me muestra una tela colgada en su salón), que pertenece a una época que viene justo después del período más informal, hay una forma, una intención de la forma. Creo que el Informalismo fue una fórmula de críticos.

S.C. : A principios de los 60 aparecieron nuevas orientaciones ; en un momento u otro, viendo lo que estaba pasando, y que, por ejemplo, algunos artistas como Canogar, habían cambiado totalmente de estilo, ¿ pensó en implicarse en el fenómeno de las nuevas figuraciones ? o, por el contrario, ¿ pensó en ello pero permaneció fiel mentalmente a su camino ?

L.F. : Absolutamente. Nunca me interesó esto. Mi camino era mi camino. No tenía porque desviarme debido a algunas circunstancias, que en el fondo eran completamente momentáneas y puntuales. Se trataba de influencias sin continuidad, sin futuro. Hacer como esta gente que se implicó en la política, en la actualidad, nunca me ha rozado. Siempre he pensado que lo que el artista tiene que decir, debe decirlo con su obra real, con su arte, y no ilustrando tendencias políticas o cualquier otra cosa. El papel del artista no está en implicarse de esa manera, no se está allí para ilustrar un tiempo, una tendencia o una postura política. Encontraba que era realmente perjudicial hacer eso. Para mí todas estas pinturas controladas carecen de interés, no son realmente profundas, y no superan la fase de su compromiso.

S.C. : La noción de Nueva Figuración me parece muy general, muy mal definida, cada autor habla de cosas distintas ; como en el caso del Informalismo, prefiero no encerrar a los artistas en una vía limitada o predeterminada. Sin embargo, en el sentido general del término, ¿ para usted qué es la Nueva Figuración ?

L.F. : Usted lo ha señalado muy bien. Todas estas definiciones, estos discursos sobre tendencias corresponden siempre al empleo de un crítico, solo existe realmente en el lenguaje y en la mente de los críticos. Luego, cuando esas definiciones se aplican a la realidad no funcionan, son elucubraciones, sistemas que se inventa el intelectual para explicar algunos fenómenos, y sobre todo para intentar crear algo. Porque a partir de un determinado momento, los intelectuales no se limitan tan sólo a comentar o comprender, ellos también intentan producir como un artista. Crean sus sistemas, sus tendencias, porque están hartos de explicar el arte de los otros. Ellos, en definitiva, quieren ser artistas, ser también importantes. Este es el origen de todas estas modas como el Informal, la Nueva Figuración, el Arte OP... pero para mí eso no tiene ningún interés.

Lo que hacen los nuevos realistas me parece muy bueno, lo que me interesa es la calidad. Un pintor contemporáneo puede hacer abstracción o figuración, es la calidad lo que cuenta, y no el vehículo que elige para expresarse. Lo importante, en definitiva, es el trabajo realizado, a continuación las definiciones, las casillas en las cuales se pone al artista es completamente secundario y sin importancia.

S.C. : ¿Cómo explicaría usted que algunos artistas, casi de un año para otro, pudieran pasar de un arte que se calificará de informal, a algo de diferente realización, por ejemplo, Canogar que entró en un arte figurativo hasta aproximarse a las opciones del realismo crítico?

L.F. : Todo esto me parece muy sospechoso, puesto que en el arte, en la obra de un pintor debe haber evolución ; no puede haber rupturas. Si su trayectoria es seria, responsable, no se puede saltar bruscamente de una cosa a otra, esto no es verdadero. Estos cambios repentinos no son la consecuencia lógica de lo que se sabe hacer, por tanto, la evolución no es válida. Cada cuadro sale del interior del artista, si se hace otra cosa, si rompe eso, hay una falta total de autenticidad, no es la consecuencia profunda de una evolución, obedece a posiciones intelectuales. Esto no me interesa, pero hay gente que lo hizo, que siguió modas.

S.C. : ¿Se adaptaron a la situación, a lo que se vendía en las galerías, a la demanda?

L.F. : Sí, y encuentro que es un fenómeno completamente exterior al arte, es un fenómeno sociológico que no tiene nada que ver con la creación artística. Cuando se toma el conjunto del trabajo de un gran pintor, cuando se tiene una perspectiva amplia de su obra, se ve muy bien si tuvo una evolución lógica, personal, o no. Para mí, por ejemplo, Dubuffet tuvo un desarrollo artístico absolutamente ejemplar. No soy un fanático de Dubuffet, pero cuando vi su gran retrospectiva (Feito habla de la última en el Centro Pompidou en 2001), encontré una gran lógica, una autenticidad extraordinaria en su evolución como artista.

Lo ideal sería ver diez o quince telas de cada año de un pintor para poder seguir su evolución de un tiempo a otro, es muy importante; pero a menudo se ve tan sólo una tela, luego otra, en algunas ocasiones con muchos años de diferencia entre ellas, y el desarrollo se nos escapa.

S.C. : Soy consciente de que usted ha comentado en numerosas ocasiones sus relaciones con el grupo El Paso, pero me gustaría volver de nuevo a algunos instantes de ese tiempo. ¿En el momento de la creación del grupo usted vivía en París, conocía a los otros miembros antes?

L.F. : Sí, ya estaba en París, Saura también. Nos conocíamos de Madrid pero nos encontramos en París. Voy a decirle como sucedió todo. Un día, estábamos sentados en un café de Saint-Germain-des-Prés, la Rotonde si mi recuerdo es bueno, un café para los artistas más pobres, ya que los otros iban al café de Flore, y fue él quien comenzó a hablarme de la idea de hacer un grupo. Saura había establecido contactos con el grupo surrealista desde que estaba en París, esto le dio la idea de hacer un grupo en España. Comenzamos a hablar de lo que este grupo podría ser, a mencionar los nombres de la gente que podría tener puntos comunes con nosotros, y no solamente los de la amistad. Se habló de Millares y Canogar.

Cuando volvimos a Madrid junto a nuestras familias, durante todo el verano, ya que en París no teníamos nada que hacer, nos pusimos en contacto con Millares y Canogar. Y del encuentro de estos cuatro pintores nació el grupo. Luego, hablamos con amigos nuestros, como Conde y Ayllón, que eran intelectuales, escritores y críticos. El grupo pues se creó a partir de este núcleo.

Una vez reunidos los seis, intentamos encontrar otros artistas que pudieran estar en nuestra misma línea. No para formar un movimiento pictórico, ya que el grupo nunca ha sido un grupo de tendencia artística, sino para encontrar una óptica contemporánea comparable a la nuestra, gente con quien se pueda hacer algo, estando en el mismo espíritu. Pensamos en Rivera, Chirino, Viola, Suárez, y buscamos realmente por todas partes en Madrid a los artistas que hacían un trabajo en nuestro mismo espíritu. No encontramos a otros, contrariamente a lo que piensa la gente.

Después, cuando volví a España, hace 10 años, me encontré con que todo el mundo había formado parte del grupo El Paso, y en el caso contrario es porque los artistas no lo habían querido, algunos añaden incluso que ya hacían en esa época la pintura que hacíamos nosotros. Todo esto no es verdadero, es un error que ha sido mantenido por algunos artistas arribistas, y por críticos que no se informaron seriamente. Es falso. ¿Qué queríamos nosotros? Reunir el mayor número de artistas posible, ya que cuanto más numerosos fuéramos, más fuerte sería el grupo. Pero otros artistas, que en ese momento no hacían nada que nos interesara, que tomaron el tren en marcha, intentaron presentarnos como un grupo exclusivo y cerrado para tener algunos privilegios.

No había privilegios en esta época, puesto que recibíamos golpes por todos los lados. Los privilegios vinieron después, con el tiempo, cuando la gente comenzó a darse cuenta de la importancia de lo que se había hecho, acompañándose de una determinada reputación, pero no cuando lo hicimos. Cuando hacíamos una exposición, se nos trataba de cualquier manera, porque para la mayoría, en esa época, el arte contemporáneo lo

representaban otros, aquellos artistas que hacían una figuración más o menos oportunista. He aquí la historia del grupo.

S.C. : Se dijeron y escribieron muchas cosas sobre El Paso (L.F.: ¡muy mal dichas!), es difícil conocer en realidad como fue el pasado, algunos autores hablan, en particular, de una rivalidad entre Saura y Millares, ¿podría usted aclararme a este respecto?

L.F. : En la época de la creación del grupo, no había rivalidad. En primer lugar, no había rivalidad artística, puesto que cada uno seguía su propio camino. La rivalidad de la cual se habla, se produjo hacia el final, en la medida en que está claro que Saura intentaba tener un liderazgo, lo que molestaba especialmente a Millares ya que él también quería detentar esa posición de líder. Yo, estaba en París, eso me daba totalmente igual, no quería intervenir. Ya encontraba que mi trabajo podía causarme bastantes dificultades como para añadir más complicaciones intentando estar a la izquierda o a la derecha. En todos los artistas puede haber malos demonios que los impulsan a querer ponerse en el primer plano, un lado arribista sin el cual no estaría allí donde ha llegado, y ese fue el caso. Pero es un problema que no me interesaba en absoluto, y además mientras el grupo existía esto realmente no era evidente.

Lo que pasó es que, cuando la gente comenzó a hablar del grupo, incluso 20 o 25 años después, Saura se autoproclamó líder, "El Paso soy Yo, punto". Pero es falso, El Paso nunca ha sido Saura, porque sin nosotros el grupo no habría existido, y quizá que nosotros sin él tampoco. Estábamos embarcados, todos juntos, en esta aventura, y sin esta unión no habría sido posible la formación de El Paso.

S.C. : ¿Por qué se disolvió al grupo?

L.F. : La disolución se produjo de una manera natural y normal, no habíamos hecho todo esto para ser una institución, y no queríamos convertirnos en una. El grupo se había formado para provocar un golpe, para dar un paso, una vez dado, nosotros no teníamos ya nada que hacer

en esta historia, cada uno seguía su camino. Definitivamente, habíamos hecho aquello que había que hacer. El grupo no tenía más razón de ser si no queríamos convertirnos en funcionarios de El Paso.

S.C. : ¿Usted conservó amistades profundas con los miembros del grupo después de la disolución?

L.F. : Sí, siempre hemos guardado muy buenas relaciones. No sé si es por la distancia, pero cuando volvía a Madrid, siempre veía a Saura y a Millares, hasta su desgraciada desaparición; también, todo transcurría muy bien en el trato con Chirino, Suárez y Canogar. Relaciones sin historias.

S.C. : En sus obras de finales de los años 50, principio de los años 60, se pueden ver núcleos de materia encontrándose en un espacio muy liso, ¿podría decirme si estas concentraciones de materia fueron para usted puramente pictóricas, de efecto de materia, o si había además de eso un sentido más espiritual, o concreto?

L.F. : Usted no puede separar los aspectos materiales y espirituales. Se siente que la materia puesta allí puede ser la expresión de algo profundo, es decir, de toda la espiritualidad del artista. Nada es gratuito, no elegí poner arena, el aceite en un cuadro para hacer bonito, sino que pensé que eso podría expresar algo que sentía, pero todo esto forma parte completamente del ámbito del inconsciente ; el artista avanza, por ejemplo, en el negro, avanza con su intuición, con sus deseos que son completamente inmateriales, entonces intenta materializar todas estas cosas allí, esto es exactamente el fenómeno de la creación. Algo que se lleva en el propio interior, pero que es necesario materializar, es necesario darle forma, y es en función de lo que siente el artista que se adopte una forma física más bien que otra.

Pienso que en una tela no puede haber algo gratuito, el más pequeño centímetro de una pintura debe tener una justificación. Si una cosa no tiene necesidad de existir, no debe existir. Si se encuentra ahí es que es

necesario. Todo tiene que tener una razón de ser en una tela, eliminando todo aquello superfluo, para proteger aquello que es realmente importante y completamente necesario para expresar lo que usted tiene que expresar.

S.C. : ¿Cuáles son para usted las principales diferencias entre sus obras del final de los años 50 y las de los años 60, me habló de una evolución?

L.F. : Sí, se ve muy claramente que al final de los años 50 se produce el principio de un camino que conduce a los años 60. El trayecto, la evolución, se hace siempre desde fuera y desde dentro, es decir que el artista está subiendo la cuesta que le lleva a la cumbre de un determinado tiempo, y después comienza a abandonar este tiempo ; allí, en el cenit, comienzan a aparecer los elementos del nuevo tiempo, y eso inevitablemente se forma un hueco en el cual va a empezar el tiempo siguiente ; es siempre así. En los años 50 comienza a aparecer lo que sucederá después. En una época determinada hay siempre connotaciones de lo que va a venir después, se debe ver, y se ve.

En la evolución de un artista, hay siempre un momento en el que se ponen las cosas, y después de haberlas puesto, se intenta realmente llegar al núcleo, al límite, y comienza a eliminar, como en este cuadro (Feito me muestra una tela colgada en su salón), en el cual ni siquiera hay fondo, es la tela virgen, es el final de la época blanca y negra, y se ve muy bien como a continuación aparece el rojo y negro. Incluso en el periodo de la pintura roja y negra hay rastros, cosas del periodo blanco y negro. La evolución se hace intentando, y eliminando cosas que parece que no son necesarias, y llegas a la tela virgen ; entonces mantuve solamente dos colores, el rojo y el negro. Después, en esta misma época, el amarillo comienza a aparecer tímidamente.

S.C. : ¿A qué año corresponde esta tela?

L.F. : Aproximadamente de 1963. El amarillo comienza a aparecer tímidamente, no sé porqué. Y ese amarillo afecta a todo, se apropiará

completamente del protagonismo de la tela, y a partir de ese momento comienzan a salir los amarillos, los púrpuras, los verdes... Es un tiempo en que todos los colores toman el protagonismo de la tela.

S.C. : ¿Y la materia desaparece poco a poco?

L.F. : La materia desaparece progresivamente.

S.C. : ¡Casi es como si hubiera dos movimientos en su pintura en ese momento, cuando el protagonismo del color aumenta, desciende el papel, la consistencia de la materia!

L.F. : Sí, la materia desaparece completamente, precisamente en la búsqueda de esta simplicidad. En un momento dado sucedió que lo que me interesaba era una expresión muy simple, muy pura, es por esta razón que elimino todo aquello que puede ser recargado. Pienso que en una tela debe existir lo necesario, el resto está de más. ¡Cuando usted ve todas estas pinturas sobrecargadas de cosas añadidas, de todos los colores, se trata de camuflaje de la impotencia ! Casi siempre, por no decir siempre, para mí es siempre. Esto es fácil, lo realmente difícil es decir todo en muy pocas cosas, al límite como el pintor oriental, que intenta abarcar todo el universo en un único golpe de pincel, aunque sea una utopía.

S.C. : ¿Conozco su interés por Japón, pero podría decirme en qué época experimentó usted esta atracción, y si hay una influencia del zen, consciente o no, en su obra?

L.F. : Hubo una influencia tanto consciente como inconsciente, porque todo lo que centra el interés del artista se filtra en lo más profundo de uno mismo, y vuelve a salir inconscientemente después. No sé cual es su alcance, no se trata de una influencia física, material, como si copiara, no, sino interior, espiritual. Creo que en la medida en que se profundiza en el conocimiento de otras culturas, se siente, vaya a saber porqué, más ligado a unas que a otras. Estuve atraído por Oriente quizá porque encontré afinidades espirituales, afinidades de temperamento, de carácter. Todo un conjunto de cosas que hicieron que estuviera fascinado más por todo lo

que se hizo en Oriente que por lo que se hizo en Occidente. ¡Vaya a saber porqué! Y naturalmente, eso se reflejará en mi trabajo, más en algunos momentos y menos en otros.

Pienso que en los años 50 hay en el arte contemporáneo, en algunos artistas, una influencia muy importante de Oriente, la caligrafía, la mentalidad del zen, del budismo... Y yo, lo conocí en esta época, pero en ese momento no era orientalista, había todo un grupo de pintores que lo eran realmente, como Hantai por ejemplo.

S.C. : ¿Hartung?

L.F. : Sí, pero menos. Había un grupo, sobre todo en una galería que se encontraba cerca de l'Étoile, yo creo que se llamaba la Galería de la Estrella, en la avenida Kleber, que estaba dirigida por Fournier, una galería que existe todavía, que en aquella época era muy importante, había pintores de la categoría de Sam Francis... Y allí, estaba Hantai. Luego, hizo esas cosas, los plegados de tela. Hace cuatro o cinco años, vi una exposición suya espléndida.

Pero en la época de Hantai, había un pintor, no sé porqué me acuerdo, que se llamaba Marcelle Loubchansky, que hacía una pintura en el espíritu oriental, más que Mathieu y Hartung, que hacían ya una pintura más sofisticada, elaborada, intelectualizada ; ellos hacían sencillamente una pintura gestual en el espíritu zen, oriental. Todo ello lo conocí en esa época, pero en ese momento no me atraía, no tenía los conocimientos suficientes y el gesto, la pintura gestual vino mucho más tarde, adquiriendo una importancia enorme. Hice muchas pinturas gestuales, más que en la pintura en la obra en papel.

S.C. : ¿A partir de qué momento se manifestó realmente la influencia zen?

L.F. : No lo sé. Mis primeros contactos físicos con el zen están en relación con un tratamiento médico. Dado que trabajaba echado en el

suelo, en un momento dado sufría mucho de la espalda, un quinesiólogo me asistía por dolores de la columna vertebral y me hizo ejecutar ejercicios de relajación. También, me hizo leer libros sobre el zen y hacer algunos movimientos de yoga ; fue mi primera relación con el zen. Pero en esa época estos contactos no tuvieron mucha importancia.

Pasé dos o tres años haciendo ejercicios... Y en un momento dado eso me restableció, me hizo recuperar una determinada salud, un determinado equilibrio mental y físico, para seguir mi trabajo. Es curioso porque en ese momento yo estaba en la época blanca y negra, y cuando comencé a recuperarme, porque había llegado un momento en que me sentía completamente encerrado, psicológica y mentalmente, y a emerger de los enormes agujeros en los cuales me hundía, entonces empecé la época roja y negra, abandonando completamente la anterior época blanca y negra.

Desde el punto de vista terapéutico y de salud esto fue muy importante, porque me aportaba un equilibrio, y al mismo tiempo tengo la impresión que me alejaba de la realidad. Tengo como una especie de capullo que impide que la realidad me afecte plenamente, como un látigo. Si la realidad no le afecta demasiado, esto le protege en la vida. Es necesario que usted sea su propia protección, si avanza en la vida con carne abierta, los golpes son terribles, es muy doloroso, y puede conducir a la catástrofe. Pero precisamente, no quería esta protección, encontraba que era una especie de cobardía protegerse de esta manera. Y quiero vivir realmente en la realidad, en toda su crudeza, para expresarme realmente en consecuencia. En esta época, empleaba colores muy agresivos, formas muy viscerales, muy crudas, incluso muy sensuales a veces, pero todo eso era inconsciente, todas estas cosas me las dijeron más tarde. Yo no era consciente, empleo una cosa y pongo otra porque se expresan bien, sobre todo a partir de los años 60. Hay un momento en que los colores son muy desagradables, ingratos voluntariamente, y luego hay una evolución, una determinada madurez, y llego a aguantar eso, y a intentar reconciliar lo irreconciliable ; es lo que es siempre el trabajo de pintor, de un artista, las cosas unas veces combaten, y otras, a veces, dialogan.

S.C. : Entre los artistas quienes le gusta se encuentran a Poliakoff (L.F.:

mucho, cada época más), Fautrier, Hartung (L.F.: Hartung, menos), Rothko (L.F.: Rothko, claro), y Malevitch (L.F.: Malevitch, por supuesto). ¿Pero qué piensa de la obra de Pollock?

L.F. : Voy a responderle inmediatamente. ¡Pollock nunca, nunca me ha interesado! Este punto es complejo, precisamente porque para Saura, Pollock era el *súmmum*, nunca me he atrevido a decir que jamás me había interesado. ¡Intenté comprender esta fascinación que tiene la gente por Pollock, pero nunca me ha interesado! Encontraba eso de una facilidad, encontraba eso realmente.... Y después de haber hecho todo eso (evocando los *drippings*), al final de su vida intentó pintar al estilo Picasso... si se puede llamar a eso un hallazgo. Entiende usted, para un pintor europeo, con toda la tradición que hay detrás, esta pintura no habría podido ser el tema de una pintura, era tomar un cacharro y... !!! A mí eso no podía pasarme por la cabeza, eso no podía sino pasar por la cabeza de un americano, por la falta de cultura y la falta de tradición. ¡Si se ha estudiado historia del arte, eso no puede pasarle por la cabeza! Nunca he entendido eso.

S.C. : ¿Qué piensa usted de De Kooning, y de Dubuffet?

L.F. : De Kooning no me interesó mucho más. Reconozco que es un pintor, y respeto todo lo que se refiere a su pintura, yo le respeto mucho. Pollock y de Kooning son pintores que interesaron enormemente a Saura. De Kooning por las mujeres, esa especie de caricatura de mujeres. De Kooning y Pollock eran los dos grandes pintores de Saura

Por el contrario, Dubuffet siempre me ha interesado. Salió de una vertiente del arte contemporáneo que era nueva, que ha sido entendida solamente por el arte contemporáneo, el Arte Bruto, que es el equivalente al descubrimiento de las artes primitivas. Encuentro que es muy interesante, y él tenía talento. Si hubiera tenido una formación de pintor habría sido diferente, pero como no tenía, siguió su camino, con autenticidad y valor ; un talento inigualable, eso me gustaba mucho, aunque al final se podía decir que era un manierista porque había

encontrado algunas fórmulas que repitió, incluso en las esculturas. Encontraba eso a veces ilícito en la medida en que hizo un hallazgo que profundizó, y al mismo tiempo encontraba su evolución ejemplar. Y Rothko, él tenía las cualidades que buscábamos todos, una simplicidad, una economía de formas enorme, y al final es lo que buscábamos todos.

S.C. : Tengo la impresión que en España, por lo que se refiere a los Happenings, y el Body Arte, había un determinado retraso con relación a otros países europeo, en particular Francia...

L.F. : En España, hay siempre un retraso, siempre.

S.C. : En 1960, por ejemplo, Klein pintaba directamente con mujeres desnudas en la pintura, en los Estados Unidos también había muchas cosas hechas; ¿Para usted, este retraso con relación a este estilo de pintura o arte, o con relación a este enfoque del cuerpo, podía resultar en parte de la dictadura, más bien del peso de la educación tradicional española, religiosa, o si había como una especie de tabú para mostrar el cuerpo o utilizarlo en la pintura?

L.F. : No, es más simple que eso, viene exclusivamente del conocimiento de lo que se hace en otra parte, de lo que se ha hecho en Francia y América. Los jóvenes pintores que tienen ese conocimiento fueron por ese camino. Ni siquiera diría los jóvenes pintores, porque para mí los que hicieron eso, ¡Esto no tiene nada que ver con la pintura, no son pintores, si fueran pintores ellos pintarían! ¡Es evidente, si usted es pintor, usted pinta!

S.C. : ¿Para usted Klein no es un pintor?

L.F. : Klein, lo conocí personalmente muy bien. No, no era un pintor, era otra cosa. Si Klein hubiera vivido todo lo que tenía que vivir, pero se murió tanto joven, Dalí no le habría llegado a la suela del zapato. ¡Porque

era de una inteligencia, de una seducción, de una mitomanía absolutamente extraordinarias! Hay que ver lo que hizo en tan poco tiempo! Habría dejado a Dalí, desde el punto de vista de la mitomanía, teatralidad, y espectáculo, a la suela del zapato. ¡Habría sido fantástico! Pero en esta época, eso no tenía nada que ver con la pintura. Se servía de ella para hacer su show. Lo que le interesaba era hacer un espectáculo, y no el análisis, eso no tenía nada que ver. Lo que pasa es que, luego, esta actitud se volvió mucho más fácil, no importa quien apila un montón de mierda en una esquina, es arte.

S.C. : ¿Qué piensa de las series de obras-basuras de Arman?

L.F. : Arman, intenta siempre construir algo, hacer algo. No tenía el talento de Klein. Pero, ya había algo, había basuras, o cualquier cosa. Pero Arman, básicamente, intenta hacer estructuras, en definitiva una obra, con cosas sólidas, todo lo que se puede utilizar, pero construye siempre algo. En él hay rigor, cuando hace una cosa la construye, aunque sea con cosas puestas juntas, fue su decisión. Esto no supone apilar cosas extrañas; Arman, encuentro que no busca lo extraño por lo extraño. Hay siempre una lógica, es un artista que crea con objetos, cosas así, no intenta hacer un arte doloroso.

Apilar montones de cosas, encuentro esto muy fácil, muy aburrido, y en España ocurrió el fenómeno de seguir la corriente internacional. Sobre todo, no es necesario decirlo, todo aquel que se llama artista contemporáneo, desgraciadamente en un 90% de los casos, sigue la facilidad. Es mucho más fácil tomar cosas, apilarlas, que ponerse delante de una tela blanca, con un cepillo y colores. Es duro hacer algo, es muy difícil y cada vez más difícil, se llegó a límites extraordinarios, ¿qué quiere hacer usted después de haber visto a Rothko o a los blancos sobre blanco de Malevitch? La gente tiene en la cabeza que cada vez es necesario ir más lejos haciendo nada, porque hacer algo es difícil. Ir más lejos en lo extraño, en las cosas, mientras que realmente en esta época todo ha sido hecho. La cima y el límite de todas estas gilipolladas, y digo francamente gilipolladas, son los pintores japoneses que se tiran sobre una tela desde un quinto piso, usted entiende ; eso ya es algo, ya es el final, un

artista en esa línea no puede hacer nada más. Con todas estas teorías, todos estas cosas, se llegó a esta especie de mentalidad que es de no parar ; es decir se trata de ir a continuación, es la perversión del planteamiento de Picasso, lo que cuenta es la intención, y para mí lo que cuenta es justamente todo lo contrario.

Stéphane Ciancio