



Donde acaba la pintura

Entrevista con Luis Feito

Miguel Ángel Muñoz

Con una gran exposición retrospectiva en el Museo Centro de Arte Reina Sofía, en 2003, se celebraron los 50 años de trabajo artístico de Luis Feito (Madrid, 1929), condensados en unas doscientas obras, agrupadas casi en partes iguales entre pintura y obra en papel. Feito es no sólo uno de los miembros del histórico grupo El Paso, responsable de la restauración del prestigio internacional del arte de vanguardia español tras la guerra civil, sino también uno de los pocos artistas que ha logrado sobrevivir, subjetiva y objetivamente, a esta transición. Ese lenguaje personal de Feito es de una estructura compositiva muy depurada en su esquema figurativo, una capacidad sobresaliente para sintetizar elementos plásticos y referenciales (espacio, materia, gesto, luz y color), y desde luego, un uso magistral de los contrastes cromáticos bitonales, con los cuales logró una intensidad y una sutilidad en los matices que hay que calificar de irrepetibles. Ahí está ese fascinante misterio de la luminosidad a través de lo oscuro, de la materia a través de lo transparente, de la riqueza cromática multiplicada mediante pocos colores que Feito logró llevar hasta los límites estéticos más sorprendentes de los años cincuenta, sesenta y setenta. Luis Feito lleva más de medio siglo de producción artística ininterrumpida, que ha abarcado todos los materiales, géneros, técnicas y, por supuesto, maneras posibles de entender y apreciar el arte, puesto que una de sus características ha sido la experimentación y la reflexión.



◀
Sin título (1991),
acrílico sobre papel periódico,
86 x 42.5 cm,
col. particular

▶
N. 175 (1960),
óleo sobre lienzo,
159 x 179 cm,
col. Museo Guggenheim,
Nueva York



En su exposición del Museo Reina Sofía se reunieron cinco décadas de trabajo que abarcan varias etapas de creación pictórica. ¿Qué siente cuando termina una etapa, qué cuando comienza otra?

Al término, una sensación de vacío. Una gran angustia. Siempre es el mismo pánico, ante el quedarse corto o llegar a donde piensas no poder llegar. Pero son sensaciones que terminas teniendo controladas. La experiencia te dice que si llevas cuarenta y tantos años con esa angustia, pero siempre pintando, es que la cosa no tiene remedio. Por otra parte, cuando comienzo algo nuevo, siento un pánico previo; en esos momentos me duele todo, me siento fatal. La víspera de la vuelta no tengo que pensar en nada, pero cuando ya me meto de lleno en la pintura es pura manifestación, y todas las crisis desaparecen.

¿Cree que en esa “evolución” intelectual haya algún tipo de novedad en su lenguaje?

Rotundamente, no. La pintura no la concibo como una carrera de novedades, ni como un laboratorio de investigación, sino como algo clásico, consecuencia de toda una cadena de acontecimientos anteriores. No me interesa que una obra sea “avanzada” o no, el único criterio válido es la presencia. No tiene la menor importancia que un cuadro sea abstracto o figurativo, sino que diga algo o no diga nada, que tenga dimensión.



*¿En lo que menciona se puede encontrar una cierta lógica?
¿Cuál es la suya?*

Se trata de hacer compatible lo incompatible, nada es una cosa. La vida son muchas cosas; no es la sombra o la luz, es todo. Es como el individuo que es una cosa y otra, y otra, y aún más. La pintura es el color, la vibración del color, la intensidad de las masas en relación, armonizando o provocándose. Rothko es el más puro, el que más me interesa, porque no hay formas, porque te capta y te mete dentro de su cadencia, de su misticismo deslumbrante, sin que tengas que agarrarte a nada, que no sea su espiritualidad. Para mí, esa es una lógica de trabajo, y es lo que el espectador encuentra en mi obra de todas las épocas.

Cuando en la Bienal de Venecia de 1960 se le concede el Premio David Brinht, la crítica internacional se desborda ante sus trabajos. A partir de entonces, ¿cómo cambió el curso de su obra?

Si eres un verdadero creador, vas con el fuego sagrado dentro. Todo ayuda, nada cambia. Yo era muy consciente de que aquello no era normal, porque, en mi formación, había vivido junto a pintores muy importantes y sabía que, si llegaba a sobrevivir, a los 50 o los 60 años llegaría, si acaso, la consagración. Cosa que yo, con 30 o más joven, me di cuenta de que eso no podía durar, que era el producto de una euforia. Si pensabas un poco, te dabas cuenta de que esa ola un día u otro pasaría. Lo importante era seguir en mi trabajo, seguir con los pies en la tierra.

En estos años de tanta actividad en su vida, ¿cómo fue a parar al grupo El Paso con Canogar, Saura y Millares? Fue Antonio Saura el que me habló. Los dos intentábamos quedarnos en París porque en España había un gran páramo cultural. Me propuso montar un grupo de pintores españoles con una mentalidad y una posición ante el arte concreta.

El grupo El Paso tuvo una influencia muy importante en Europa, ya que su presencia en los grandes escenarios del arte contemporáneo, como la Bienal de Venecia en 1958-1960, fue clave en el arte informalista. ¿Qué pensaban sus miembros ante tal éxito del grupo?

Lo que pasó en aquellos años es que la gente, acostumbrada a ver en los pabellones de las bienales paisajes, retratos, figuras... de pronto encontró que se abría un pabellón con pintores jóvenes y con una pintura a la altura de lo que se hacía en el mundo. Fue una sorpresa inmensa, de la noche a la mañana en esa bienal, y en las de los dos o tres años siguientes, no se habló nada más que de la pintura joven española en el mundo entero. Eramos no sólo los miembros del grupo: Manolo Millares, Antonio Saura, Rafael Canogar, Manuel Viola, etc., sino también de Antoni Tàpies, Josep Guinovart... En esos mismos años expusimos en el Museo de Arte Moderno y el Guggenheim de Nueva York, se hizo una

tournée por todos los museos importantes de América del Norte y también se organizó una exposición en el Museo de Artes Decorativas de París. No fue un fenómeno de calidad, sino de moda, se puso de moda la pintura joven española. Todas las galerías, los museos querían nuestra pintura. Dos años más tarde, cada artista estaba integrado en el concierto internacional: el efecto sorpresa y moda había pasado.

¿Qué otros artistas europeos fueron parte del informalismo?

Bueno, en España, estaba el grupo catalán que también fue muy importante. Te hablo de Josep Guinovart, Antoni Tàpies, Ràfols-Casamada, Joan Brossa. En Madrid, fuimos el grupo El Paso los que abrimos puertas al exterior. En París estaban grandes pintores abstractos e informalistas como Fautrier, Hartung, Burri, Nicolás de Staël, Pierre Soulages, Poliakoff, Y desde luego, en Nueva York, estaban los expresionistas

◀
N. 715 (1969),
óleo sobre lienzo,
146 x 229 cm (díptico),
col. Fundación Juan
Marh, Madrid

▶
1965 (1960),
óleo y arena sobre
lienzo, 81 x 100 cm,
col. Henie-Onstad
Kunstsenter, Oslo



►
Luis Feito en su estudio de
Madrid (2008).
Fotografía: Miguel Ángel Muñoz

abstractos, pintores como Rothko, Clyfford Still, Jackson Pollock, Robert Motherwell, Franz Kline o Tobey, fuera de serie. Y desde luego, nuestro Esteban Vicente.

¿Fueron años no sólo importantes en su vida, sino que también muy difíciles?

Fueron difícilísimos, por nada del mundo los querría volver a vivir. Eso que dice la gente: *¡Quién tuviera veinte años!*, no va conmigo, me parece una edad maldita por muy apasionada que sea. Aunque en realidad me quedé en París, pues por ahí pasaba todo mundo. La soledad era muy dura; pero para mí coger la maleta y marcharme era fracasar, creo que hubiera dejado hasta de pintar, así que aguanté como pude. Viví unos años en Saint-Germain-des-Prés, ahí todos éramos unos muertos de hambre, pero de ahí salieron grandes cineastas, escritores, pintores. La riqueza cultural era increíble, y nosotros íbamos hambrientos de todo.

¿De ahí se fue a Canadá?

Estaba harto, todo me era tan conocido que el maravilloso deslumbramiento se había terminado. Sufría una crisis y una saturación de Europa. Yo no me fui a América, yo estaba en Europa. Fue volver a empezar a los cincuenta años. Cambió mi vida. Decidí vivir con un pintor amateur, abandoné esa vida profesional que no me interesaba nada y fui feliz. La verdad es que he hecho muchas cosas en la vida que no me gustaban por no perder una oportunidad, por no dejar de transitar un camino que se te abre.

En su obra hay un claro reflejo del universo zen. Para muchos el sentimiento japonés del vacío, la contemplación del blanco, la poesía, la musicalidad son elementos primordiales; ¿cómo se puede expresar en un cuadro todo este proceso de experiencias?



De una manera muy simple. Es ese intento de trabajar del modo más directo posible; es decir, que lo que tienes que decir salga de tu interior, sin intervención intelectual. No de todos los estratos sociológicos, culturales, que hay en tu inteligencia, sino de lo que llamamos el lado espiritual. Por eso yo pinto de una cierta manera. Primeramente, pinto por el suelo, y no para que la materia no se caiga, sino porque al estar en determinada posición no veo la totalidad del cuadro; luego no tengo la tentación de que intelectualmente, al ver el cuadro, me diga que aquí tengo que poner esto para estar equilibrado, mejor compuesto. Lo que hago es hacer lo que tengo ganas de hacer en el cuadro, directamente, sin ver el resultado. Me sirva o no me sirva, no hay posibilidad de retoque. El cuadro está hecho. Mis cuadros de esas épocas (la blanca, la roja, la negra) están hechos en sesiones, se empiezan y se acaban en una sesión.

En sus cuadros parece existir un combate de fuerzas que usted crea pero también destruye. El uso del blanco y del

negro es un buen ejemplo, ¿cree que es una tensión constante consigo mismo?

Sí, siempre hay una dualidad, una tensión, un combate, porque somos una contradicción constante. En mis cuadros, de una manera u otra, a veces hay tendencias que ganan. Siempre existe ese conflicto, y evoluciono con la revelación de ese conflicto. En momentos, en ese combate, hay tendencias que se imponen, como me ha ocurrido hace algunos años con la geometría: el borde de la línea, esa depuración, es la que ha ganado y el gesto ha desaparecido. Me he esforzado en ese camino. Luego, cuando esa etapa se ha agotado, me voy a lo contrario, y vuelve a salir toda la pintura gestual, la geometría ha quedado como una forma fuera más del cuadro, ha salido el mundo anárquico, el caos que está siempre debajo.

Hablamos de la pintura de acción. En la distancia, ¿cómo ve aquel momento del arte americano, que tanta importancia tuvo para usted y otros artistas de su generación? Posiblemente me haya quedado ahí. Esa época sigue siendo completamente vital. Lo que hizo Rothko es un horizonte difícil de superar. Rothko nunca me ha decepcionado, ni su realización, ni su mentalidad, ni su óptica de la pintura. Esteban Vicente, Sam Francis,

Newman y gente así; sigo creyendo que después no ha surgido nada más importante. Después se produjo la llegada al arte del mundo de las modas. El tiempo ha fijado todo eso. No lo ha erosionado, sino todo lo contrario. En esa época lo veíamos todo a mano, estaba demasiado cerca, y no le dábamos la importancia que tenía realmente.

¿Cómo relaciona en su idea estética e histórica los conceptos arte-pintura? Se lo pregunto, pues usted es uno de los pocos pintores que dividen ambos conceptos.

En pintura, el arte empieza donde acaba la pintura, y el arte comienza donde termina la explicación material de la pintura. Si necesito explicación es que no es por ella misma. El arte es misterioso, y ahí está, generación tras generación, respetándolo, llegando hasta nosotros desde épocas remotas, y conviviendo con lo que hacemos. Cuando hablamos de formas, claves, estamos tratando de aproximarnos, pero nada más. Cuando nos llega, cuando nos enriquece, cuando nos hace vivir, eso ya es otra cosa, que no necesita explicarse.

Este texto es parte del libro Las constelaciones de la mirada (Convergencia de textos dispersos), de próxima aparición. ▲▲

Felicitaciones

Casa del tiempo felicita a nuestro amigo

Eduardo Lizalde

por haber recibido el **Premio Internacional Alfonso Reyes 2011**,
en reconocimiento a su trayectoria poética. Enhorabuena.