

Pintando en las periferias de Culturburgo. Una conversación con Luis Fega

Mar Menéndez Reyes

En el movimiento pendular de la historia, y en especial en lo que se refiere al arte, generaciones creativas y rompedoras con las formas anteriores necesitan de generaciones que consoliden y potencien los logros de las precedentes. Tan necesarios son los saltos en el vacío como la construcción de puentes entre un lugar y otro. Es así como la humanidad avanza; sin embargo, hoy nos encontramos ante actitudes rompedoras con el discurso más próximo meramente por cuestiones de innovación. Aceptar que en el arte «todo está inventado», y no por eso abandonar la creación artística, se convierte en un auténtico logro y, a su vez, en el primer paso para hacer buen arte.

En estos tiempos de divismos injustificados y de supuestas rebeldías artísticas que no van más allá de aquella «danza de los bohemios», que tan incisivamente denunciara Tom Wolfe en *La palabra pintada* (1), resulta tranquilizador el discurso razonable y honesto que Luis Fega hace de su propio planteamiento artístico. Si bien es cierto que la crítica de Wolfe se centraba con especial saña en los expresionistas abstractos o, mejor dicho, en aquellos críticos que rodearon su pintura, no deja de ser una crítica al arte contemporáneo que se ha convertido en una parodia de sí mismo al acompañarse de complejas teorías que marcan las tendencias del arte actual. Las mismas teorías que han enterrado y resucitado la pintura en estos últimos años.

Lejos de funerales absurdos y de modas demoledoras, Luis Fega se ha aferrado a sus pinceles y, como él mismo explica a lo largo de la entrevista, no ha cesado en la búsqueda de expresar eso que lleva dentro. Su propuesta, heredera de la tradición pictórica del informalismo, ha sufrido diversas modificaciones y evoluciones manteniéndose en su defensa de aquel/o que ama y le obsesiona, sin autoengaños ni amparos en teorías, a pesar de haber desarrollado junto a su trabajo artístico textos y reflexiones sobre el arte, porque, como él mismo explica en uno de ellos, a quienes necesitan de una teoría que explique el cuadro que está viendo delante de sí, prefiere contestar: «pues mire usted, quiero decir lo que digo, ni más ni menos» (2)

Irrumpiste en el panorama artístico español hacia los años setenta, en un momento de crecimiento económico en nuestro país con el que se inicia un cierto mercado artístico, y cuando artistas extranjeros empiezan a ser conocidos aquí de manera generalizada a través de exposiciones o de actividades pioneras como los Encuentros de Pamplona de 1972. ¿Cuál fue el ambiente que encontraste al llegar a Madrid con una pintura heredera del informalismo, cuando aquí predominaba más lo conceptual?

Llegué a Madrid a finales de los setenta, procedente de Galicia, de Santiago de Compostela concretamente, donde había vivido algún tiempo. Allí había un movimiento interesante, que después se llamó

Atlántica, y que reunía a un grupo de artistas inquietos y muy interesados en cambiar los rumbos del arte. Con algunos de estos artistas expuse varias veces en Santiago, en otros lugares de Galicia y en Asturias, que es mi tierra. En aquellos años, no sólo en el norte sino en el resto de España, no existía infraestructura alguna para el arte, salvo en Madrid, Barcelona y Valencia como mucho. En 1975 había una galería en Gijón, otra en Oviedo... prácticamente nada. El recurso entonces era venirse a Madrid, que es lo que hicimos muchos artistas del norte, y me imagino que también los del sur y los del este y el oeste, porque era el único sitio donde había al menos unas veinte o treinta galerías prestigiosas: Edurne, Juana Mordó... Bueno, prestigiosas no tantas, pero si tu obra le gustaba a alguna de ellas, y te admitían como artista, podías dedicarte a pintar con cierta tranquilidad. De cualquier modo tratar de vivir del arte entonces era pura utopía, sólo con intentarlo ya fuimos muy audaces, y además teníamos en contra a toda la familia que no entendía que pretendieras dedicarte a la pintura desdeñando cosas más lucrativas y seguras. Me preguntabas por el panorama artístico madrileño de esos años. En realidad había un cierto vacío o se gestaba una sustitución. Concluía el grupo El Paso y sus epígonos, una pintura negra, dramática, de abstracción gestual, y estaban en alza y funcionaban ya pintores como Gordillo, Manolo Quejido o Carlos Alcolea, artistas todos ellos que practicaban una nueva figuración, coincidiendo también más o menos en el tiempo con lo que se llamó la movida madrileña. Fue una especie de efervescencia que se vivió durante los años de la muerte de Franco, porque la gente empezó a trabajar en libertad y eso era muy exultante en principio. Yo empecé a exponer en una época en la que todavía existía la censura. Exponías y enseguida aparecía un señor diciendo esto sí y esto no. Recuerdo que en un cuadro mío había un collage en el que aparecía un fragmento de un diario que hablaba del Jefe del Estado, e inmediatamente fue censurado. Pues lo que se vivió a partir de aquel momento fue la sensación de que todo eso había concluido para siempre, y se despertaron unas ganas tremendas de hacer cosas, ya fuese pintar, componer música o fotografiar. Es verdad que yo soy un pintor gestual o temperamental o informal, como quieras llamarlo. Me gustaban, y me siguen gustando los pintores españoles: Saura, Millares, Tapies... No los he nombrado por orden de preferencia porque en ese caso empezaría por Tapies. Este nuevo grupo de artistas acabó radicalmente con el negro, eran pintores muy coloristas, el dibujo en sus cuadros se podía asociar en cierto sentido al mundo del cómic, y respondía mejor a esa euforia que se vivió por aquellos años; se podía decir que Madrid era una fiesta. Ibas a las galerías y salías con una sensación, que muy pocas veces he vuelto a sentir después, de haber visto algo bueno, o algo no visto antes, eso es lo que sentí con los primeros cuadros de Gordillo: eran enormes, muy fríos, pero muy especiales. Esa sensación efervescente la disfruté mucho, quizás porque venía de provincias, donde no existía nada de eso, y el ambiente era triste. Para hablar de pintura allí tenías que reunirte con los cuatro amigos a los que les interesaba lo mismo, porque el resto de la gente ni estaba por ir a galerías, ni comprar, ni tan siquiera hablar de ello. Mientras que Madrid era un espacio muy abierto, muy receptivo, como lo sigue

siendo hoy día, y te dabas cuenta de que siempre había un público que apreciaba y al que le interesaba cualquier cosa que hicieras en tu pintura. Nada de esto era entonces posible fuera de Madrid.

En estos últimos años te has mantenido bastante fiel a tu estilo inicial informalista aunque introduciendo importantes cambios; así, por ejemplo, en los años noventa tu pintura era más matérica que ahora, más gestual, el brochazo rápido y emotivo. Sin embargo, no ha sido siempre así y has experimentado bastante, incluso con pintura figurativa.

Cuando yo empecé con la pintura, a finales de los setenta, era un pintor gestual, mis orígenes están ligados al informalismo español. Pero es inevitable que los primeros años de un artista —voy a decir que unos diez años— sean de búsqueda, de tanteo, de ensayar cosas, es así como uno va descubriendo lo que quiere y, en algunos casos, descubrirlo puede llevar una vida entera. En mi caso, esos primeros diez años me los pasé buscando formas en las que me sintiese cómodo. En los catálogos que has visto no recogí muchas de las cosas que hice entonces con objeto de no despistar demasiado. En realidad siempre he sido inquieto y pocas veces me he quedado completamente satisfecho con lo que hacía, es algo que me sigue ocurriendo: cuando ya me encuentro seguro en algo, empiezo a complicarlo o salto a otra cosa, aunque ese salto no siempre se produce de un modo brusco. Por eso fui abandonando lo gestual y traté de probar hasta qué punto era yo capaz de reflejar la realidad. Durante unos años pinté retratos, paisajes, cabezas, eran paisajes románticos, tenebrosos, en los que me gustaba introducir algo de misterio, una pintura de pincelada amplia, fuerte. Pero, a continuación, y precisamente para curarme de eso, pasé a hacer algo muy diferente: pura geometría, rectángulos que se cierran con nuevos rectángulos, como en el plano de una vivienda. Con esta temática expuse en la galería Emilio Navarro. Y después de haber estado dos o tres años encerrado en ese espacio tan geométrico, me salí de él y volví al gesto de nuevo, pero de diferente forma, más depurado y, al mismo tiempo, más elemental. Fui eliminando todo vestigio de realidad y de figuración a favor de unos rasgos cuasi-caligráficos, primitivos, una especie de alfabeto del que me interesa más la impronta que deja el trazo en la tela y el gesto por sí mismo, para poco después mezclarlo con la geometría. Durante una temporada hago gestos exclusivamente, al modo de algunos artistas norteamericanos de los años cincuenta, pero me doy cuenta de que ya no se pueden aportar novedades solamente desde lo gestual, por eso probé a aunar las dos abstracciones históricas, la gestual y la geométrica, para ver si podían convivir ambos mundos.

Mundos que, por otro lado, reproducen a nivel humano el binomio razón y emoción o, dicho en términos más filosóficos, lo apolíneo y lo dionisiaco...

Wilhelm Worringer en Abstracción y Naturaleza afirmaba que la categoría artística de la «Einfühlung» -que, a falta de un término más oportuno, se ha traducido como «naturaleza»- era propia de civilizaciones clásicas mediterráneas, mientras que la «abstracción» lo era del

mundo nórdico y germánico, donde el artista se enfrenta a un mundo más hostil. ¿Crees que puede darse una relación o dependencia entre estilo y entorno?

¡Mira, lo que a mí más me interesa de Worringer, y a lo cual me he referido en más de una ocasión en textos propios, es esa idea de que el arte surge como respuesta a una especie de angustia cósmica, del miedo del hombre a un entorno desconocido, adverso, que no puede dominar. Se está refiriendo a épocas prehistóricas, claro está, y no pasa de ser una teoría, pero sí es muy creíble que nuestros antepasados, refugiados en sus cuevas, pintasen animales para protegerse de ellos, para poder cazarlos o aprovisionarse de su fuerza. O como una forma de comunicación, porque también hay teorías, ya sabes, acerca de que primero fue la expresión plástica y luego el lenguaje. De cualquier forma, ese planteamiento puede seguir siendo válido hoy en día. Para autores posteriores a Worringer, como Herbert Read, la ansiedad cósmica es el denominador común tanto del arte primitivo como del contemporáneo; así pues, para muchos, el arte funciona como un sistema de protección, es una respuesta a lo misterioso, a lo desconocido. Pero creo que me he desviado de tu pregunta, hablabas de una posible identificación entre...

Sí, buscaba en la naturaleza una identificación con tu propio estilo: sí, de alguna forma, ese paisaje asturiano tan arbóreo ha contribuido a que pintes como lo haces.

No hay forma de que lo habitado no acabe habitándote a su vez. El norte de España carece de esa luz diáfana que inunda Castilla y el Mediterráneo. En la cornisa cantábrica tienes siempre una nube encima, lo que da un tono oscuro; es cierto que hay mucho verde pero se oscurece con esa luz agrisada. Yo siempre he tenido una tendencia al negro, cuando pintaba paisajes eran muy oscuros, y luego las caligrafías, los grafismos siempre eran negros. Es cierto que los artistas del norte pueden diferenciarse de los mediterráneos. Otro ejemplo está en los escultores vascos, en cuyas obras de nuevo se repite el negro, con materiales metálicos como el hierro. Hasta ahí, y en un plano inconsciente, puede haber alguna relación, pero que yo trate de reflejar las formas de la naturaleza, decididamente no. En mi caso el arte funciona como metalenguaje, un lenguaje que a su vez habla del lenguaje artístico. Cuando pinto, no lo hago pensando en narrar historias, ya lo hice en su momento y en bastantes otros momentos de los treinta años que llevo pintando, pero no ahora: es más, me molesta el arte narrativo. No digo que sea malo ni bueno, no pretendo hacer un juicio de valor, tan sólo que a mí me molesta. No pretendo contar en un cuadro algo que puede ser verbalizado, porque creo que la pintura tiene su propio lenguaje autónomo, independiente e irreducible a cualquier otro. Un lenguaje con sus propios códigos informativos —dibujo, textura, composición— que funciona con total autonomía. La sensación que produce un cuadro, una escultura, una pieza musical, no es traducible en palabras, el azul contado no es el azul visto, la obra de Mozart hablada no es la obra

de Mozart oída. No niego la labor del crítico, del analista, que deberá valorar las aportaciones que un artista realiza en su momento histórico, pero los discursos que realice el artista sobre su obra no son necesarios, su verdadero discurso está en la obra. Cuando usas un lenguaje artístico con la autonomía con que yo lo empleo, no puedes mezclarlo con otros discursos ajenos al plástico. En resumen, si yo quisiera abiertamente hablar sobre Asturias, creo que me iría a la literatura, que me permitiría narrar sucesos y describir ambientes en un lenguaje dirigido a la razón, mientras que la pintura está más dirigida a la emoción.

Veo que estás de acuerdo con los que opinan que el arte le debe más al arte mismo, a la tradición artística, que a la realidad que rodea al artista.

Desde luego. Y cuando te decía antes que mezclaba en el mismo cuadro la geometría y el gesto, pues, en definitiva, estaba conjugando los dos núcleos de la abstracción de la historia reciente de la pintura, lo cual, en efecto, tiene más que ver con el hecho de estar trabajando ahora en el siglo xxi que con la circunstancia biográfica de mi nacimiento y mi estancia en Asturias. Es más, no quisiera dejarme influir por esas circunstancias, aunque por otra parte son las que me han hecho tal como soy. El cuadro no se hace con palabras, se hace con determinados materiales y dialoga con lo que ha sucedido antes en el mundo del arte.

Sin embargo, he visto que titulas muchos de tus cuadros con topónimos de la zona a la que nos estamos refiriendo, como los Óseos, o el Eo, el río limítrofe entre Asturias y Galicia.

Todo de mi entorno, ciertamente. Parece que me estoy contradiciendo con lo que he dicho antes, pero no es así. Casi todos mis cuadros, desde los últimos diez años hasta hoy, llevan nombres de lugares, de ríos o de valles asturianos, pero eso no quiere decir que yo haya pintado esos lugares, de hecho, las gentes de la zona, cuando miran el cuadro, quedan a veces como defraudadas de que no «se vea» el sitio. Me gusta más un nombre seco y sonoro que una frase, una palabra que obligue al espectador a preguntarse: ¿esto qué es? Los empleo porque son palabras muy sonoras, muy extrañas para quien no está familiarizado con ellas, y que tienen algo mágico, como sortilegios. Me interesa esa sensación de rareza en los títulos precisamente para evitar la narración, para impedir que la gente se deje llevar por la idea narrativa que le sugiere el título. Si usara un título «más convencional», entendible para el público, le condicionaría a buscar en el cuadro lo dicho en el título, y yo no pretendo expresar nada que no esté en el cuadro; si en alguna ocasión me dejé llevar por ideas narrativas, no siempre las intenciones coincidieron con el resultado final, porque durante el proceso busco lo inesperado, quiero sorprenderme a mí mismo. Y eso de sorprenderse a uno mismo es muy difícil. En ese giro inesperado es donde, creo yo, reside el acto creativo, y muy pocas veces sucede. Alcanzar altas cotas de creatividad es hoy casi imposible, hay siempre una larga memoria

de obras del pasado. Lo que decíamos anteriormente, que toda obra arrastra una larga herencia, y el creador es aquel que consigue aportar algo nuevo a esa larga historia o diferenciarse de ella lo suficiente. Uno puede estar trabajando un cuadro mucho tiempo sin que le convenzan las diferentes soluciones que van surgiendo, pero un buen día todo funciona de repente, la materia se pone en orden y sabes que el cuadro está acabado. Pero lo que está diciendo el cuadro es sólo aquello que le permite decir la materia con la que está realizado, y la forma en que está trabajada. Lo que hay, está ahí; todo está en la superficie pintada... y nada añade el hecho de contar las intenciones que uno tuvo al realizarlo.

Hablábamos de esos títulos y de sus connotaciones mágicas. De hecho, algunos críticos, al enfrentarse con tus pinturas, han visto en ellas cierta similitud con el grafismo mágico. ¿Qué tienes que decir al respecto?

Ya te decía que lo que más me interesaba de las teorías de Worringer era esa idea de conjurar el mundo con el arte. En realidad, aunque la ciencia ha avanzado mucho y parece que sabemos tanto, seguimos sin haber resuelto las grandes incógnitas de la vida, como lo de a dónde vamos y qué hacemos aquí. El desconocimiento o, mejor dicho: el afán de conocer y poder dar explicaciones, es el gran motor de la humanidad, el estímulo que le empuja a no cesar en la búsqueda. El arte, a su manera, nos plantea nuevas visiones de la realidad, busca abrir brechas que nos posibiliten una mirada más profunda. El lado mágico del arte que a mí me interesa es aquel que nos permite acercarnos al origen, aquel que nos lleva al punto donde el pensamiento y el ser coinciden. Me gustaría llegar a ver la realidad con la mirada de un recién nacido. Cuando las formas dejan de tener una función práctica se vuelven misteriosas. Ofrecernos mundos diferentes es la posibilidad mágica que tiene la pintura. Por otra parte, eso que tiene el arte de inexplicable, de no reducible del todo a palabras, el hecho de que diferentes personas puedan hacer «lecturas» diferentes de una obra, no deja también de ser misterioso y atractivo. Prefiero pintar lo que no entiendo o, dicho de otro modo, para mí es importante que la obra no se deje apresar fácilmente, que mantenga siempre un cierto grado de oscuridad, de este modo mantiene vivo nuestro interés.

También está la idea de las capacidades curativas del arte...

Sí, ésa es una idea admitida por muchos artistas. Pero ignoro a quiénes alcanza esa terapia, supongo que a ambos. En cierta ocasión me interesé por el tema con objeto de una charla que di en Gijón titulada Las manos del dolor: sufrimiento y creación, y sorprende la cantidad de artistas de todos los tiempos que de un modo u otro se pueden considerar enfermos, y cuántos suicidas ha habido entre estos creadores. Por poner un ejemplo cercano, dentro del grupo de los expresionistas abstractos norteamericanos, de los quince más conocidos solamente dos de ellos se libraron de problemas psicosomáticos que podemos considerar graves. Se ha hablado mucho de la creación artística y la locura, y hay mucha bibliografía al

respecto, en este sentido es interesante el libro Genio y locura del filósofo Karl Jaspers. Sin embargo, nada nos obliga a admitir que la creación precise de desajustes mentales para manifestarse. Más bien ocurre que existen artistas capaces de crear obras importantes a pesar de su enfermedad y no precisamente a causa de ella. Pero sí estoy de acuerdo en que el arte, en su conjunto, puede funcionar como terapia social: el museo, la sala de conciertos, el teatro, son lugares de reposo y de meditación que pueden aliviar a la gente del estrés que produce la agitada vida actual.

He visto que has realizado homenajes a Goya, Munch, Van Gogh, artistas que son considerados un poco malditos. Además eran cuadros figurativos...

Sí, en una ocasión expuse en el Ateneo de Madrid piezas dedicadas a estos pintores. Fue en ese momento del que te hablaba, en que quería probar mi capacidad para pintar de un modo realista, quería probarme a mí mismo. Se trataba de un realismo visceral con una pincelada muy amplia y potente, de paisajes bastante románticos y tenebrosos donde en ocasiones aparecían figuras humanas. Después de esa temporada, en la que quizás había demasiada violencia, fue cuando pasé a los cuadros geométricos que te comentaba antes. Los homenajes a estos pintores eran cuadros de dos metros con unas cabezas enormes. También hice exposiciones de este tipo de pintura en las galerías Juana Mordó y Edurne.

Son artistas realmente increíbles, con ese halo maldito que se ha llamado «expresionista». Quizás esté de más la pregunta, pero me gustaría que hablaras de lo que te interesa de ellos...

¿Lo que me interesa de ellos? Quizás la pasión con que vivieron el arte. Mira, yo no soy feliz pintando, no es que me tenga por masoquista, pero no soy de esos pintores que disfrutan haciendo lo que hacen. Hay pintores que pueden dejar un cuadro hoy y continuarlo mañana u otro día, suelen ser pintores que trabajan con movimiento de mano y muñeca, o, a lo sumo, mano, muñeca y codo, pero según vas ampliando ese movimiento, y el trazo implica al hombro, el torso y casi el cuerpo entero, dejas de tener un control claro sobre lo que va a salir, lo cual a mí me genera tensión, ansiedad, frustración. Hay una parte del cuadro que sí es perfectamente controlable: todo lo que es la preparación de la tela, las capas de pintura, los matices, la geometría que introduzco, que sirve como estructura básica, hasta ahí sé lo que pretendo hacer. Lo difícil es cuando entro en ese gesto convulso, que sí es completamente espontáneo, y además puede estropear en un momento todo lo que me ha llevado diez días preparar. En la parte que llamo geométrica tengo menos problema porque es más racional. A esto hay que añadir la insatisfacción general del quehacer artístico. Todo artista, por humilde que sea, pretende dejar algo realmente bueno para la posteridad, eso lo pretendemos todos, pero son pocos los que lo consiguen. Si echamos un vistazo a la historia del arte, nos daremos cuenta de que por país y por siglo apenas son una docena los artistas que quedan. Todo eso genera infelicidad,

claro está.

Algunos artistas abstractos se sentían insatisfechos por el término «abstracto», que significa «sacar, extraer de la realidad», ya que lo que ellos proponían era nada menos que una nueva realidad.

Efectivamente, yo veo el término abstracción más aplicable a los conceptos filosóficos o lingüísticos que al campo del arte. Es imposible crear algo de la nada, todo surge de un contexto determinado. Se trata, en todo caso, de lograr con lo ya existente nuevos planteamientos, enfoques diferentes, o lo que es lo mismo: alcanzar mayores cotas de originalidad. Crear algo nuevo y distinto a todo lo existente es un placer que muy pocos se han podido permitir, y yo diría que hoy es casi imposible. Lo que debieron sentir los primeros impresionistas, los primeros cubistas, los expresionistas abstractos norteamericanos tuvo que ser algo indescriptible. Pero difícilmente se podrá repetir hoy algo tan novedoso, casi todos los caminos están ya recorridos, hace tiempo que no hay nada absolutamente nuevo en este mundo del arte. Lo que hay más bien es un retomar, un neo, neo, neo; la transvanguardia permitió mirar hacia atrás y retomar el pasado aplicándole variaciones, hacer lo que ya se hizo pero con un sello personal. En el mundo actual la ciencia es la única que está creando algo nuevo, la única que se adentra constantemente en terrenos desconocidos. Soy consciente de que lo que yo estoy haciendo no es algo nuevo, si lo creyera me estaría engañando a mí mismo. Pero tampoco conozco actualmente movimientos artísticos novedosos. A falta de esas novedades son muchos los artistas y pensadores que recurren a la mezcla de culturas y tradiciones distintas en sus obras. El mestizaje está a la orden del día.

Te quería preguntar ahora por la escultura, que también has practicado, aunque tu trabajo en esa área resulta muy bidimensional. ¿Estas esculturas pequeñas que veo aquí son las que hiciste para la exposición en la Sala Municipal de Alorcón?

En principio yo no las llamaría esculturas sino más bien pintoesculturas o esculturas-hechas-por-un-pintor. Creo que desvelan claramente su origen porque, aunque sean tridimensionales, no se pueden circular, no se puede dar la vuelta a su alrededor, son «de pared», de visión frontal; así que sólo son esculturas entre comillas. Estas que ves aquí no son las realizadas para la exposición de Alorcón, son más geométricas, no están hechas con material de reciclaje. En aquella ocasión partí de una propuesta muy concreta, que consistía en que sin ningún material previo llevado de mi estudio, sólo con lo que encontrase en el punto limpio de la ciudad, un lugar donde la gente deja objetos de desecho, debía tratar de hacer una exposición en unos quince días. Era una novedad para mí trabajar con materiales reciclados. Pero acepté e hice lo que hice, tal como quedó fotografiado en el catálogo que se editó. La idea con la que trabajé fue la de reunir los materiales que componen un cuadro: el bastidor, la tela, la propia pintura, el cristal o las veladuras, y mezclar y combinar todo ello

de maneras diferentes. Para mí fue una experiencia positiva.

Entiendo, entonces estas de aquí son obras posteriores... ¿Distan mucho de las que hiciste aquella vez con los materiales reciclados?

Las que estoy haciendo ahora son más pequeñas y no responden a esos condicionamientos, están más estructuradas, con un mayor sentido geométrico, como puedes ver. Están más pensadas, aunque eso no quiere decir que sean mejores, porque opino que una obra no es mejor por haber sido más pensada. Eva Hesse, una escultora norteamericana que me interesa mucho, decía que siempre había creído que cuanto más se pensase, mejor sería el arte, pero después de muchos años llegó a la conclusión de que lo mejor que se puede hacer es dejar que las cosas sucedan. Creo que en arte hay que pensar, pero es mejor hacerlo antes y después; en el momento de trabajar, hay que dar paso a lo inesperado, que sea sólo la mano la que piense. Los pájaros para cantar no leen tratados de ornitología, y el pintor tiene que dejar hacer a su instinto de artista.

Se dice que los happenings, performances y demás acciones vienen a ser la última fase del gesto pictórico. ¿Crees que es lógica esta afirmación?

Puede serlo. El expresionismo abstracto requiere realizar un cierto tipo de ballet delante del cuadro. No sé si has visto una filmación que hay de Pollock pintando, en la que parece estar bailando una danza delante de una de sus obras. Se trata de un dripping. Y es que el cuadro lo tienes que hacer moviendo la mano febrilmente y a su vez el cuerpo, el tiempo que haga falta, porque tiene que salir de un tirón. La mano va más deprisa que la mente, así que es mejor dejarla en libertad, pensar limitaría el movimiento, lo agarrotaría. Pero tampoco es fácil anular la mente, que siempre va a estar queriendo interferir y frenar el ritmo del trabajo. Si en la pintura de acción nos quedamos con el movimiento corporal, la liberación expresiva y la espontaneidad, el resultado es un happening.

Siguiendo las claves de Worringery de otros autores que relacionan la abstracción con una concepción romántica de aislamiento de la realidad como respuesta a un mundo hostil, ¿crees que podíamos llegar a la conclusión de que la Europa destrozada tras la segunda guerra mundial y la pérdida de las esperanzas democratizadoras en España dieran pie, de alguna forma, al interés que suscitó el informalismo por las mismas fechas?

La verdad es que se ha escrito bastante sobre ese tema. Yo no viví esos años inmediatos, pero creo que el arte de posguerra surgió como una vía de escape a la terrible experiencia que se había vivido recientemente. La guerra se llevó también consigo toda la vanguardia histórica, una vanguardia que era, en general, bastante optimista en su confianza en el futuro y el progreso de la humanidad. Después de Hiroshima y Nagasaki es imposible seguir siendo optimista. Hoy sabemos que el progreso trae aparejados grandes males. Sí, probablemente muchos artistas europeos recurrieron a la

pintura abstracta para evadirse de una realidad más dura aun que la que acechaba al hombre primitivo que, al fin y al cabo, podía construir armas para defenderse de las fieras; pero el poder de destrucción del hombre moderno es inmenso, de las bombas atómicas no te puedes defender. Habría que hacer una salvedad con respecto al mundo musulmán, que ha llegado a la abstracción y a la geometría por otros caminos, ya que le estaba vedado reproducir la figura humana. En la consecución de la abstracción gestual también ha tenido mucho que ver la vanguardia surrealista y su escritura automática, que intentó la anulación de la conciencia, de lo racional, en beneficio de lo instintivo y de lo subconsciente, pero detrás de esa actitud estaba la desconfianza en lo racional. Quizás sea ésta la primera vez que los humanos desconfiaron de aquello que les ha constituido como tales. Por lo demás, claro está que las circunstancias históricas pueden ser responsables de un cambio de estilo.

Te mueves en el terreno de la pintura en un momento en que algunos están vaticinando su muerte. Ya sabes, que si vivimos en la era de la información y de la imagen, y que a nuevos tiempos nuevas formas de expresión... ¿Cómo ves este debate?

Hay mucha gente que dice que la pintura está muerta y me sorprende oír eso de gente que yo tengo por inteligente. La pintura, al igual que cualquier otra forma de expresión, no puede morir mientras haya seres humanos. Esos agoreros llevan ya tiempo profetizando la muerte de la pintura sin que hayamos asistido aún a su entierro. ¿Por qué tendría que morir la pintura? ¿Por qué tendría que morir cualquier forma de expresión? En el fondo son estrategias de poder que buscan algunos para tratar de darse a conocer e influir en los demás con teorías aparentemente novedosas. Es muy difícil crear un arte innovador, que diga cosas nuevas, pero no se pueden confundir los medios técnicos empleados para crear la obra con la novedad de dicha obra. Existen pocos artistas con un mundo propio, no es fácil encontrar obras originales. Lo que predomina es la mediocridad. Una estupidez hecha en vídeo no deja de ser una estupidez, y si con un tizón de una hoguera haces una gran obra, seguirá siendo una gran obra con independencia de la sencillez del material empleado para su ejecución. Ese debate es absurdo y la glorificación de la tecnología por el simple hecho de ser actual es una equivocación, envideoarte se lleva ya trabajando algunas décadas y no por eso hay que condenarlo. Trabajar con ordenadores no aporta nada, no es ningún valor añadido, todo depende de lo que se haga con ellos, y lo mismo sucede con la fotografía o el desarrollo de una instalación. Apostando por el cuadro tienes ciertos condicionamientos, pero también tienes un gran espacio de libertad e inmediatez. Todas las técnicas tienen sus ventajas y también sus servidumbres, pero es bueno que estén ahí y que el artista escoja aquella con la que se sienta más a gusto. No sobra ninguna.

¿Crees que el público en general se deja influir por esas modas?

El público se mueve más lentamente, es difícil romper una inercia. Pienso que el gran público sigue interesado por la pintura. Además de la gran historia que tiene detrás, la pintura se concibe como objeto de valor, una inversión estable, y esto a pesar de la insistencia de una gran parte del estamento artístico en arrinconarla. Hoy en día muchos gestores culturales apuestan por el espectáculo, hasta el extremo de que las programaciones de muchos museos de arte contemporáneo tienen algo de circense. Se antepone el espectáculo y el «más difícil todavía» a la calidad de la obra. Buscan así acrecentar el número de visitas y justificar la existencia del museo. Una sociedad acelerada como la actual no tiene tiempo para la contemplación y la meditación que requiere el hecho de enfrentarse a una obra estática como es la pintura. Pero también es cierto que en países como EE UU o Alemania, después de un largo parón, lo que más se está exponiendo en las galerías es pintura. Sólo hay que entrar en Internet y comprobar que galerías americanas como Mary Boone o Leo Castelli, o la suiza Bruno Bischofberger y muchas otras de gran prestigio, tienen la nómina de pintores al completo. Pero en España se ha seguido durante mucho tiempo con esa tontería de la muerte de la pintura, y se ha apostado por otro tipo de arte aparentemente más conceptual. ¿Cómo que la pintura no tiene concepto? Tiene tanto o más que el arte conceptual. Meter un mundo en dos dimensiones resulta increíblemente difícil. Creo que todas las formas de expresión pueden convivir perfectamente entre sí sin excluirse, y que, si la obra es buena, si transmite algo, el público sabrá apreciar ese trabajo al margen de la técnica empleada.

1 - Culturburgo es la ciudad divina que describe irónicamente Tom Wolfe en La palabra pintada, ciudad en la que se asientan todos aquellos gurús del arte suplantando a los propios artistas.

2 - L. Fega, «Una reflexión sobre la pintura», en el catálogo Luis Fega. Grafías del olvido., Ediciones Roberto Ferrer, Madrid 2006.