

J.R.--- En tu última exposición en La galería May Moré el pasado Septiembre expusiste por primera vez este tipo de esculturas con una escala pequeña, lo que les daba un planteamiento bastante intimista y afectivo con los materiales. Aquellas obras, realizadas como un juego paralelo a los cuadros, me hacían pensar en los *toys* de Esteban Vicente. Me pregunto como ha sido el paso a la escala grande y si ello te ha hecho sacrificar parte de esa ingenuidad o inocencia de esas primeras obras.

L.F.: La idea básica de la que partí para realizar esta exposición, fue trabajar con los elementos que componen un cuadro. Para ello quise contar con la tela, el color, el dibujo, la madera del bastidor y el cristal satinado que equivale a las veladuras o transparencias de mi pintura. Otras ideas de partida, eran no sentirme condicionado por el rectángulo del cuadro y trabajar con total libertad. Pensé que el formato pequeño no era adecuado para esta experiencia pues en ciertos sentidos me condicionaba. Por otro lado solo dispuse de dieciséis días para construir unas treinta piezas, y los formatos grandes me permitieron llenar antes las dos salas. No era mi intención lograr en estas piezas el carácter intimista que tenían las que fueron expuestas en la galería May Moré. Perdieron ese carácter intimista, pero al potenciar el aspecto lúdico, pienso que ganaron frescura.

A.M.:Es curioso, porque por una parte mencionas la libertad de romper con el lienzo, pero por la otra sí es cierto que tenías unos condicionantes muy fuertes, como es el de trabajar con unos materiales específicos y ese plazo de dieciséis días, que es un tiempo increíblemente corto. Mi opinión es que a veces es deseable que existan ciertos condicionantes externos que a primera vista pudieran ser vistos como limitaciones, pero que nuestra adaptación a ellos los convierte en puntos de apoyo. ¿Estás de acuerdo?

L.F.: Yo creo que los condicionantes externos pueden ser buenos para unos y malos para otros, y esto será así en función de la personalidad de los artistas. En mi caso un cierto grado de tensión me resulta estimulante. Conozco pintores que solamente trabajan con dos o tres formatos, de este modo llegan a controlar muy bien la superficie de trabajo, y pueden desarrollar mejor su obra, otros en cambio necesitan experimentar sobre toda clase de soportes y con formatos y técnicas distintas. En el mundo de la ciencia, se reduce al máximo el campo de la investigación para poder llegar a resultados, y en el arte quizá no tenga por que ser diferente. De todos modos no está mal positivizar las limitaciones, para sacar provecho de ellas.

J.R.--- En tu trabajo pictórico ha habido siempre una carga de dramatismo que se atenúa o incluso desaparece en estas esculturas para dar lugar a un mundo donde lo lúdico prima sobre lo dramático. En ese sentido creo que aparece con estas piezas una dimensión de tu creatividad desconocida que no encontraba expresión hasta ahora y que resulta muy enriquecedora en tu trabajo. ¿Estás de acuerdo, eres consciente de ello?

L.F.: Si soy consciente.

De todos modos por mi forma de ser suelo oscilar entre opuestos. Cuando llevo tiempo trabajando con colores oscuros, necesito cambiar a una gama más alegre, y después periodos de empleo de pincelada agresiva necesito serenar el gesto. Hace años, a comienzos de los 80 hice una serie de obras sobre papel con un espíritu similar, aunque quizá no de un modo tan lúdico. También a finales de los años 90 hice una serie de cuadros, en los que la imagen final resultaba al ver por transparencia la superposición de una serie de recortes de película de poliéster pintado. En este caso el continente de la obra eran cajas de cristal que permitían ir añadiendo recortes desde atrás hacia el primer plano y dejar cierta separación entre las distintas partes, pero también en este caso había una contención mayor.

J.R.---Yo creo que el expresionismo abstracto, como escuela que está en el fondo de tu formación como pintor y también de la mía, no está lejos de planteamientos asociados al pop como Rauschenberg. La diferencia básica entre Rothko o Pollock y Rauschenberg está en la prioridad de lo dramático o la prioridad de lo lúdico. Pienso que con el tiempo que ha pasado ambas tendencias no resultan tan lejanas

L.F.: Rauschenberg es un artista que me interesa mucho. Su obra sigue conservando una gran frescura, aguanta el paso del tiempo. En sus cuadros aparecen con mucha frecuencia brochazos realizados con una gran decisión y que para mí resultan de una enorme belleza. Son valientes y resolutivos. Rothko y Pollock eran más solemnes y también me interesan. Me parece muy interesante por ejemplo la forma de resolver los bordes de los campos de color por parte de Rothko, y la integración del fondo y la forma en la pintura de Pollock

Con la lejanía las cosas se aproximan. El paso del tiempo nos hará ver todo de un modo muy diferente pues al cambiar el punto de vista también serán distintos los enfoques, y es muy probable que para entonces se incida más en el nexo de unión de las distintas corrientes del arte del siglo XX que en sus diferencias. Quizá la componente mental que añadieron los cubistas al arte, sea el aglutinante.

A.M. Tal vez no sea inoportuno citar a ese otro expresionista abstracto que es Robert Motherwell, que intuyo que puede tener bastante que ver con tu trabajo, y al que dentro de la acertada división que ha hecho Javier, de lúdicos y dramáticos, yo me permitiría situar entre estos últimos. Aunque como bien dice Luis, todos somos un poco las dos cosas y otras muchas a lo largo del tiempo, y un tiempo futuro aproximará más todavía lo poco o mucho que quede de nosotros.

L.F.: Sí, Motherwell es otro pintor que no puede dejar de interesar a quién practique una pintura abstracta basada en el gesto.

Recuerdo una frase suya en la que dice que “las pinturas son metáforas sobre la vida y la muerte y su interrelación”. Creo que tenía muy presente el concepto de la muerte. En cambio su pintura no es atormentada, su obra posee gran belleza. Asociar la belleza y el paso del tiempo fue algo muy frecuente en

el arte, en este sentido se puede tomar como símbolo de la fugacidad de las cosas.

J.R.: En todo proceso creativo, especialmente si se basa en el gesto, queda señalado un proceso de construcción destrucción, esa lucha interna del pintor que va dejando sus huellas en la obra de manera que aunque no resulten visibles de forma directa uno puede percibir el “fragor” de las batallas anteriores al resultado final. Pienso que en estas esculturas partes de elementos que han pasado previamente un proceso de deconstrucción, destrucción o abandono, lo cual parece producirte una relajación en la forma de relacionarte con ellos.

L.F.: Los materiales usados y abandonados, llevan impresas las marcas del tiempo. El tiempo pinta sobre las cosas, va dejando en ellas sus huellas y es fácil reconocer su estilo. Es posible que la introducción de estos materiales ya marcados y con calidades facilite el trabajo. En este sentido el tiempo hace las funciones de un ayudante de taller, con la ventaja añadida de que en vez de trabajar como aprendiz, lo hace como maestro.

J.R.: De alguna manera estos materiales ya han tenido una vida previa y un sentido para el que fueron creados, tu trabajo les confiere por así decirlo una segunda “vida”, para la que nunca fueron pensados. Frente a esto el lienzo en blanco y la pintura sin estrenar necesitan desde el principio ser dotados de sentido

¿Crees que hay relación entre el hecho de poder liberarse de la responsabilidad de crear y dotar de sentido desde el vacío de los materiales pictóricas habituales y la superación de la tensión dramática para abrirse a otros terrenos?

L.F.: Los materiales usados funcionan como un añadido de memorias o recuerdos a la obra abstracta. Cuando menos, nos traen recuerdos de la materia.

En cuanto al significado, no deberíamos preocuparnos demasiado, pues como para mi bien dice Baudrillard, “desde el principio hay un exceso de sentido”. Se trataría mas bien de fabricar lo neutro, de crear espacios de silencio pues a fin de cuentas y citándole de nuevo: “todo significativo está condenado a significar”.

El cómo se dice es lo que se dice, y en el cómo decir es donde debe de estar nuestra pelea. En cuanto a la segunda parte de la pregunta, abrirse a otros terrenos, debería suponer abrirse a terrenos de futuro, y para ello las obras deberían incorporar elementos de futuro, o lo que es lo mismo: contribuir a crear sensibilidades nuevas.

A.M.: Es muy difícil proyectarse hacia el futuro sin apoyarse en una tradición, en este caso no sólo la de ese punto de partida que fue el cubismo y que tú citabas hace un momento sino también la de ese otro referente más cercano en el tiempo que es el arte povera. Y en este sentido, tal vez cabría alguna reflexión sobre la “nobleza” de los materiales y su perdurabilidad física.

L.F.: Creo que además de la tradición de la Historia del Arte, esta la historia personal de cada uno. Sería muy bueno para el arte, que los que a él

se dedican, profundicen en aquello que les es propio, de esta forma, su expresión, es decir su lenguaje, se adecuará a su sentir, y en consecuencia surgirá una obra sincera.

El arte póvera, introdujo en la abstracción el recuerdo o la memoria que los materiales traen consigo. Los materiales usados se reconocen enseguida por las marcas o señales que soportan y que proceden tanto del paso del tiempo como de los distintos usos a los que fueron sometidos. En cierto sentido son portadores de experiencias, y esto pienso que es lo de alguna manera les ennoblece.

J.R.--- Pienso que estas piezas a pesar de estar acabadas conservan un carácter abierto, como de tentativa, que les da una frescura especial. Al mismo tiempo esto conlleva una cierta vulnerabilidad de la obra ¿cómo crees que se resuelve este tema?

L.F.: En este punto no veo problema. Para mi una obra siempre debe dejar espacios abiertos, siempre es un intento mas de lograr la gran obra, pero la gran obra nunca llega, y no debe de llegar, porque de hacerlo uno estaría acabado. Yo juzgo cada pieza como una parte de la totalidad de la que será mi obra, y ese carácter abierto me permite seguir buscando.

A.M.: ¿Cómo describirías tu estado mental al crear estas obras? Me explico: si partimos del supuesto de que en todo proceso creativo hay una tensión entre la consciencia y la inconsciencia, entre la racionalidad y el impulso, entre la certeza y la ensoñación, ¿dónde estaría tu punto de equilibrio? Me gustaría también saber si has notado diferencia en relación con tus anteriores procesos, más en el campo de la pintura.

L.F.: El proceso de trabajo en mi pintura es diferente al que seguí para realizar esta obra. Cuando pinto hay dos momentos bien diferenciados, una primera parte meditada en la que sobre un fondo bastante elaborado distribuyo a modo de recortes manchas de color, y una segunda parte en la que busco la espontaneidad, y es cuando dibujo encima de la preparación previa.

Para esta exposición partiendo de la base de los planteamientos antes comentados (trabajar con los elementos de los que se compone un cuadro, y ruptura del rectángulo), quise que la obra se fuese creando del modo mas libre posible. En realidad me propuse romper un cuadro y recomponerlo tridimensionalmente. Escogía una determinada madera como punto de partida, a esta le clavaba dos o tres trozos más de maderas diferentes e iba probando lo que sucedía al añadir tal o cual elemento. Es decir, unas cosas me iban pidiendo otras. Lo curioso es que aunque se pueden considerar esculturas, trabajé como si estuviese pintando. Por ejemplo, las maderas o listones de los que partía, para mí mentalmente eran el bastidor del cuadro. El resultado creo que transmite frescura, y el proceso de trabajo fue mucho más desenfadado que el que suelo realizar cuando pinto.

A.M.: Dentro de ese proceso en el que la creación surge por la suma de elementos, ¿te encontraste en algún momento ante la necesidad de restar, es decir de dar marcha atrás sobre alguno de tus pasos y quitar total o parcialmente algo que hubieras incorporado ?

L.F.: Si, en bastantes ocasiones al probar el resultado de tal elemento al lado de tal otro, las cosas no funcionaban, por lo tanto había que dar marcha atrás.

A.M.: ¿Podrías decirme algo respecto a la transparencia, a esos velos que añades a tus estructuras y que son como filtros que ablandan la dureza de los volúmenes? No sé si me equivoco al afirmar que es un elemento que ya estaba en tu obra anterior, aunque en esta pienso que se ha convertido en un hallazgo esencial.

L.F.: Los cristales ya habían aparecido como parte integrante de obras anteriores. Para esta ocasión utilicé cristales traslúcidos. Me interesan las interferencias que producen en la obra, como suavizan los contornos, ablandan las formas y como matizan los colores. Si miramos a través del cristal, lo escultórico se vuelve pintura. Si miras el cristal en vez de mirar a través de él, la superficie del vidrio es un plano más de la escultura.

Me interesaba como ya dije ablandar por partes las formas.

A.M.: ¿Cuáles dirías tú que son los elementos -que no los materiales- que componen estas obras? ¿Dirías que en ellas hay un diálogo entre qué y qué?

L.F.: Yo diría que se producen diálogos entre lo geométrico y lo gestual, entre lo duro y lo blando, entre opacidad y transparencia, entre lo plano y lo tridimensional, entre lo encontrado (hecho por otros) y lo personal, entre lo viejo (paso del tiempo) y lo nuevo (lo creado), entre el lenguaje de la pintura y el de la escultura, entre lo brillante y lo mate, entre lo imperecedero (plásticos) y lo caduco (papeles), entre el ritmo impuesto por mí y lo sugerido (impuesto) por la propia obra en proceso, entre la luz (pintura) y la forma (escultura) etc.

J.R.: Pienso que estas piezas a pesar de estar acabadas conservan un carácter abierto, como de tentativa, que les da una frescura especial. Al mismo tiempo esto conlleva una cierta vulnerabilidad de la obra ¿cómo crees que se resuelve este tema?

L.F.: En este punto no veo problema. Para mí el trabajo de un artista siempre debe dejar espacios abiertos, siempre es un intento más de lograr la gran obra, pero la gran obra nunca llega, y no debe de llegar, porque de hacerlo uno estaría acabado. Yo juzgo cada pieza como una parte de la totalidad, de la que será mi obra, y ese carácter abierto me permite seguir buscando.