

Del 10 de enero al 2 de marzo de 2013

FEITO

Pinturas de 1957 a 1962

Fernández-Braso

G A L E R I A D E A R T E



Luis Feito



Detalle. Feito. 1960. Nº165. Óleo y arena sobre lienzo . 190 x 240 cm.



Feito. 1957. S/T. Óleo y arena sobre lienzo . 50 x 73 cm.



Feito. 1957. 16-B. Óleo y arena sobre lienzo . 81 x 110 cm.



Detalle. Feito. 1960. Nº 215-B. Óleo y arena sobre lienzo . 70 x 160 cm.

Pierre Restany

El lirismo castellano y la tradición mística.

Luis Feito franquea de puntillas los intermedios obligatorios, los “exteriores” de su vida social. Evita los discursos, es rebelde al énfasis por naturaleza, tiene horror a hablar de él quiere hacerse olvidar, sólo desea pasar desapercibido. Y, sin embargo, el propio silencio le traiciona su soledad le distingue: se percibe de él, de una vez, la distancia y el peso, la irremediable presencia. Más allá de las actitudes de la cortesía y del buen tono, erigidas en fachada sonriente, se derrama la soledad profunda de un alma altiva, ávida de absoluto y que, a través de la pintura, prosigue su intransigente búsqueda.

Pero hace falta tratar al personaje durante mucho tiempo para apreciar la verdadera naturaleza de esta soledad ontológica. Lejos de padecerla como el ineludible efecto de una fatalidad maldita y de recurrir a todos los artificios de la comunicación para romper el círculo encantado, el pintor castellano la acepta y la asume como la primera etapa de una ascesis mística.

Se trata, de hecho, de una intuición fundamental semejante al «todo est nada» de Teresa de Jesús. El terruño humano de Castilla la Vieja se resiente todavía de la fuerza y de la riqueza de la gran corriente mística del siglo XVI. Estos campesinos atados a una tierra ardiente y dura tienen el alma noble, de una sola pieza. Matan todavía por el honor de la sangre o de una idea, mueren de orgullo, de este orgullo castellano que es la conciencia aguda de la dignidad de ser. En Feito se encuentra esta mezcla de grandeza y de simplicidad terrenas que es el fondo del labriego español y uno de los caracteres más constantes de la raza. La naturaleza ambiente incita al desprendimiento de sí mismo y a las prácticas de espiritualidad. España ha sido siempre rica en aventuras místicas individuales (lo mismo sean de fuente cristiana o musulmana: la doctrina «sádhilí» y la doctrina carmelitana coinciden en muchos puntos). Puede decirse que es incluso la tierra de elección de un lirismo particular que aparece precisamente como la condensación poética de la experiencia espiritual. El gran reformador del Carmelo, Juan de la Cruz, traduce su éxtasis en admirables poemas líricos, mientras que los personajes de El Greco representan pictóricamente la negativa del « Para sí » y la apetencia de la gracia. Es en Toledo, por otra parte - y hay que ver en ello más que una simple coincidencia- donde se anudó el inagotable canto de estos artistas incomparables del misticismo español. Del calabozo donde lo encarcelaron los Carmelitas mitigados, Juan de Yepes lleva en sí la inefable poesía que, en un taller de la ciudad alta, parece inspirar al pintor griego inventor de una humanidad que no pesa sobre la

tierra.

No se podría definir tan esquemáticamente este misticismo español que aparece como el ideal de todo un pueblo individualista, ansioso de libertad interior y ávido de posesión total. Esta mística, poco especulativa, es lírica e intuitiva. El éxtasis, finalidad suprema, es la posesión de Dios en el abandono de sí mismo. Todas las potencias del alma se encuentran entonces colmadas y no hay límites en esta completa satisfacción, entre los dominios del arte y de la espiritualidad pura.

Estos dos elementos esenciales del lirismo castellano iluminan la acción pictórica de Feito con su verdadera luz: por una parte, este despegue inicial, fundamento de una ascesis del desprendimiento de sí mismo y, por otra parte, la intuición de realizar conjuntamente la experiencia plástica y el ansia espiritual.

El despegue de sí mismo y el mantenimiento intransigente de-este Vacío, de esta Nada, no constituyen para el alma castellana un escollo infranqueable. En cambio, ella es mucho más rebelde a la disciplina de la ascesis, al caminar lento y metódico, a la elevación gradual hacia una verdad más completa del ser. Ella quiere tener lo todo y en seguida, aunque tenga que pagar al contado este gran favor de la comunicación divina. También el alma del artista es así de exigente. La mayor parte de los jóvenes pintores que constituyen hoy « la joven escuela española » manifiestan esta ardiente deseo de hacer exhaustivo el gesto y de caminar sin detenerse, de instalarse de una vez en la autenticidad de su estilo. Raros son los que escapan

a este frenesí, a esta exuberancia local, tan conformes con el genio de su pueblo, siempre obsesionado por lo barroco.

Aun en eso se distingue Feito de los demás, evitando instintiva y racionalmente todas las perversiones del arte que engendra una prisa demasiado grande por llegar al fin. Una formación religiosa profunda que le destinaba al seminario y la práctica regular del ejercicio espiritual le ha permitido adquirir desde la primera juventud un poder muy seguro de contemplación interior. Sabe no mentirse, cortar de raíz las ilusiones peligrosas, distinguir infaliblemente la parte de la facilidad. Terrible en exigencias para él mismo, prefiere ver su progreso entabado, retardar las etapas de su desarrollo, antes que intentar la aventura de la gratuidad o de la especulación, según los vaivenes del azar. Su obra aparece así como la arquitectura rigurosa de un pensamiento siempre insatisfecho y preocupado por una constante elevación.

El paso de la vocación religiosa a la vocación artística se ha operado sin tropiezo. No se ha tratado, por otra parte, para este espíritu eminentemente lírico, más que de un simple traslado de los planos de expresión que en nada ha alterado las estructuras esenciales de su ser, el dominio de sí mismo, el control de los impulsos y la higiene del rigor.



Feito. 1960. N° 197-B. Óleo y arena sobre lienzo . 130 x 161 cm.



Feito. 1960. N° 300. Óleo y arena sobre lienzo. 115 x 146 cm.

La lección de Velázquez.

Luis Feito, nacido en Madrid en 1929, tiene ahora treinta años. A pesar de su juventud, no es exagerado afirmar que el artista ha adquirido desde hace ya dos años la plena maestría de sus medios de expresión. El genio español es a menudo precoz, no faltan los ejemplos históricos. Esta maestría actual no se manifiesta en la obra de Feito por la sólo presencia de un «estilo» o por la firme fidelidad a una visión personal del universo: a los treinta años se puede cambiar de manera o soñar de nuevo. El desarrollo de la personalidad artística corresponde aquí muy exactamente al advenimiento de lo pictórico, a su predominio absoluto sobre todos los criterios justificativos en los que se funda y se vuelve a plantear la acción aprensiva perpetua del creador.

Feito se reveló a sí mismo el día en que, liberado de la servidumbre de las reglas establecidas y de los conceptos formales, pudo en fin sacar todos sus efectos de la propia substancia que él utiliza, de la materia pictórica: entonces llegó la hora en que tuvo consciencia de las posibilidades infinitas, de la exigencias y de las cualidades propias de esta materia, también de sus peligros, de su personalidad, en resumen. Pero antes de llegar ahí le hizo falta sufrir una subida dura, recorrer uno a uno todos los escalones del aprendizaje y de la experiencia, rebasar los escollos de la duda y de la investigación ciega. Todos los aparentes desórdenes, los tanteos y las afrentas de esta aventura espiritual fueron coordinados en un nivel superior, el de

una intuición ontológica axial.

No es vano evocar las etapas principales de esta evolución. En la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (donde debía lograr el diploma de profesor de dibujo en 1954) es donde Feito recibió la enseñanza tradicional e hizo el aprendizaje técnico, entregándose al trabajo concreto de los elementos del oficio: dibujo, composición, color.

El pivote de esta enseñanza tradicional fue Velázquez. La reacción de Feito respecto a él fue la de un buen castellano de alma erguida como un ciprés. Rechazó en bloque la adquisición formal y se lanzó contra la esclerosis de este mensaje codificado. Hoy todavía está muy lejos de haberse apagado la llama de esta oposición. Y, sin embargo, este contacto inicial con Velázquez estuvo lejos de ser inútil. Toda la obra de Feito contiene sus frutos beneficiosos, aunque no se trate más que de una afiliación intuitiva e indirecta.

Los historiadores de arte menos susceptibles de ser acusados de fidelidad a un academicismo retrógrado están de acuerdo en reconocer a Velázquez et título de precursor lejano del impresionismo. Título que no es usurpado: en la segunda parte de su carrera - a partir de 1650, poco más o menos - el pintor de las Meninas sacrificará todos los escrúpulos tradicionales a la búsqueda de la justa impresión óptica. Como René Huyghe lo ha demostrado magistralmente, en su «Dialogue avec le visible», esta estimación infalible de la calidad coloreada dispensa a Velázquez de todas las informaciones superfluas que

proporcionarían el dibujo o el modelo. » El gran psicólogo del arte va todavía más lejos siendo el ejemplo ilustrativo elegido la Infanta de las Meninas' de 1656 - al admitir que el pintor no ha querido renunciar a los recursos del trazo y de la composición lógica pues, en ese caso, hubiera habido «pleonasm».

El pintor podrá considerar una acción directa e inmediata del efecto luminoso solamente cuando se haya liberado de todos los escrúpulos tradicionales de adecuación de la forma al color. A través de Velázquez, y puede ser que a pesar de si mismo, Feito ha recibido la intuición de una «composición por la luz», de una organización de la obra por el reparto de las claridades, la exacta distribución de las zonas luminosas y oscuras, sus compensaciones y sus equilibrios respectivos. Esta intuición plástica es fundamental en Feito, ella recorre su obra con un trazo de fuego, ella constituye uno de los elementos esenciales que han presidido su actual síntesis.

La época de este contacto académico con Velázquez corresponde en nuestro artista a todo un desarrollo psicológico en el que encontrará los recursos interiores de su «engagement» pictórico. Educado en la duda metódica de sí mismo (en la mayor desconfianza de sí, elemento primero de toda higiene intelectual entre nosotros los latinos) le ha hecho falta someter su vocación pictórica a la misma criba del análisis etiológico. Ha salido vencedor de ello, es decir, pintor de instinto y de vocación, artista total.



Detalle. Feito. 1962. N° 352-B. Óleo y arena sobre lienzo. 130 x 160 cm.

Más allá del Cubismo.

En esa época es cuando Feito abandona los ejercicios de estilo y donde se sitúa la segunda experiencia fundamental de su carrera artística, el encuentro con el cubismo analítico de Picasso, Braque y Juan Gris. El método analítico del cubismo en su mayor rigor sistemático le ha permitido franquear el paso decisivo, evadirse de la naturaleza, de la red apretada de las apariencias exteriores. ¡A precio de qué esfuerzos! Pero también sin ninguna ruptura en la continuidad lógica de su progresión. El análisis cubista coincide en cierto sentido con la noción de composición por la luz que evocábamos hace un instante. No es éste ni el momento ni el lugar de establecer un paralelo entre Zurbarán y Juan Gris. El enlace, en todo caso, está lejos de ser paradójico. Para el cubismo analítico, la acción de la luz está directamente sometida al «díktat» de la composición lineal, de la fragmentación de los planos de difracción. La sumisión de la luz a la disposición de las líneas pone de relieve la importancia de la composición gráfica: la evidencia de esta propagación condicionada de la luz, imponiéndose al espíritu de Feito, constituía en él, al mismo tiempo, la transición inevitable hacia la abstracción. Tal comprobación revestía un doble sentido : si, al principio, justificaba, al menos provisionalmente, el papel del elemento lineal en la composición, debía por consecuencia suscitar en el artista el imperioso deseo de rebasar las premisas gráficas del análisis para ir más allá. El año 1953 marca el comienzo de esta evolución. Feito entra en su primer período geométrico, directamente

salido del post-cubismo, muy minuciosamente construido en sus disposiciones lineales y formales. Las obras de esta época fueron expuestas en 1954 en la galería Fernando Fé de Madrid. Fue ella la primera exposición de pinturas abstractas realizada en la capital por un artista español. Desde entonces se afirman en el pintor los elementos esenciales que dominarán su visión durante todo este período. Ha roto definitivamente con la naturaleza como objeto de referencia o sujeto de análisis, pero todavía sólo percibe muy inconscientemente la profunda y fundamental inmanencia más allá de las normas inmediatas del universo contingente, el haz de principios elementales y de gestos primeros. Se trata por el momento de dejarse llevar al ritmo exigente de la impulsión y del instinto, en una palabra, de afrontar lo más directamente posible la no figuración.

Poco a poco, por una serie de formulaciones implícitas, nace un nuevo concepto de la forma, una forma independiente de la naturaleza, cuya propia justificación está ligada al efecto espacial. La «forma» no es necesaria más que en la medida en que sirve de elemento de base a la definición del espacio pictórico. Pero sólo será mucho más tarde cuando Feito sacará de este contrapunto espacial la plenitud de sus efectos. Le hace falta todavía agotar otras experiencias y enriquecer la sintaxis de su lenguaje.

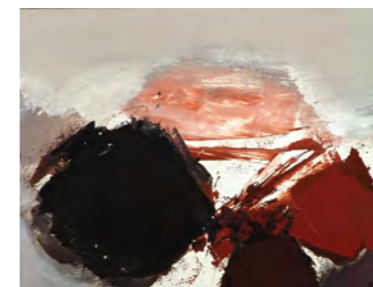
El artista se entrega completamente a este enfrentamiento con la no figuración. Preocupado por profundizar su actitud nueva frente al acto de pintar, rechaza a segundo

plano las preocupaciones de pura técnica, de éxito plástico. vde producción y de terminado, de las odas Y de las corrientes de la actualidad. Se instala resueltamente en la soledad, a contra-corriente. Enteramente sometido a los impulsos profundos de su ser, su alma apasionada se lanza a perseguir su personalidad primera.

En el plano plástico, los esfuerzos de Feito se dirigirán, en primer lugar, hacia la preparación de una síntesis entre el grafismo y el color. La dialéctica línea-color era demasiado rígida y demasiado simplista en su formulación, y pronto no será ya suficiente. El lenguaje geométrico le aparecerá desde este momento como el vocabulario limitado de un período de transición.

Feito. 1961. S/T. Óleo /papel-tabla. 24,7 x 32 cm.

Feito. 1960. S/T. Óleo / papel-tabla. 27 x 35 cm.





Feito. 1960. Nº 210-B. Óleo y arena sobre lienzo . 96 x 146 cm.



Feito. 1960. Nº 208-B. Óleo y arena sobre lienzo . 96 x 130 cm.

El descubrimiento de París.

1954 es un fecha importante en la vida de Luis Feito. Invitado por el gobierno francés y provisto de una beca del Ministerio de Educación Nacional español, el profesor de dibujo de San Fernando viene a París. Desde entonces debía fijar aquí su residencia, no volviendo a Castilla más que en los meses de verano. Su encuentro con Jean-Robert Arnaud -quien le organizará el año siguiente su primera exposición parisiense y le hará entrar en el grupo de los pintores de esta galería- le ofrece el consuelo moral de una total confianza y de una amistad fiel.

Lo que París ha aportado a Feito, como antes de él a los emigrados españoles de las dos grandes generaciones precedentes, es una vida completamente distinta, el derecho a la libertad del espíritu, la ventana abierta al mundo. Fuera del gran espejismo de la consagración y del éxito material, eso es, más o menos inconscientemente, lo que todo artista extranjero pide a París cuando viene a ingresar en su escuela.

Pero la llegada a París tuvo para el joven castellano una consecuencia más directa sobre la evolución de su obra, consecuencia que debía determinar radicalmente su orientación. Feito llega, en efecto, a París en plena fermentación «lirica». El mensaje de los pioneros Wols, Hartung, Mathieu, Bryen, es recogido por los jóvenes. Lo Informal anunciado por Fautrier et Dubuffet se extiende haciendo escuela a través de desnaturalizaciones sucesivas.

La querella del «tachismo» está abiertas: los vagabundos de la pintura que pueblan las cunetas de la vanguardia acomodan el arte en bruto europeo a la salsa americana de la acción «painting», en el desencadenamiento sin controlar de la ola neo-barroca.

Feito comprende entonces que el eje de la investigación viva se ha desplazado, que los objetivistas formales y los geométricos impuros del género de Stael o Poliakoff están rebasados irremediablemente, condenados por el tiempo. Ya no se trata en pintura de proceder a nuevas disposiciones de formas y de colores, de crear armonías y equilibrios de composición a partir de elementos formales más o menos «libres». La materia pictórica accede en adelante a la independencia; liberada de todas sus servidumbres anteriores, contiene en sí misma la fuente de todas las soluciones posibles. La «pasta» va a ofrecer al lenguaje del pintor la gama untuosa, áspera o cambiante, de un nuevo alfabeto.

Feito inaugura así un segundo período geométrico en el que se manifiestan las primeras preocupaciones de materia y, como corolario, el declive del grafismo. En los años 1955 y 1956 el ritmo de la evolución se acelera. Mientras que él había sobrepasado dos años antes el postcubismo por el ejercicio de una voluntad creciente de rigor y de sobriedad en la composición del cuadro; en su segundo período geométrico, el abandono progresivo del grafismo, a beneficio del tratamiento informal de la materia corresponde a una reacción instintiva contra la estricta disciplina precedente. En este ritmo oscilatorio de

la vida afectiva y del pensamiento creador se reconoce el influjo motor de la dinámica del arte, el secreto de su progreso perpetuo, su inevitable negativa de reposo.

El artista ha aprendido a desconfiar justamente de la «pureza» geométrica. No porque dude de la sinceridad de los neo-espacialistas y de su numerosa posteridad, está demasiado comprometido en la aventura pictórica para osar emitir tales sospechas apriorísticas referentes a otro pintor. Pero comprende muy bien que el arte no es forzosamente sinónimo de sinceridad, de claridad y de rigor.

Entre el orden geométrico y la enturbiada poesía de la materia, hace entonces la experiencia del caos. Cede al instinto ancestral que le empuja al camino de la abrupta sensualidad castellana y elige la opción barroca.

Hacia un orden en el barroco.

La exuberancia exaltada de este prejuicio le empuja a hacer el proceso del rigor, inútil o ineficaz cuando es considerado únicamente como una regla exterior de la actividad. Pero el antiguo alumno seminarista ha aprendido a desconfiar de los temibles excesos del dejamiento, del dejar pasar. La liberación frenética de los impulsos del ser, el abandono total a las exigencias de la emoción conduce al automatismo de la escritura. Feito no las quiere. Contrariamente a la mayor parte de los jóvenes artistas de la nueva generación española que han cedido a ellas al principio de su carrera, tanto por referencia instintiva como por deseo de liberación, Feito escapa de una vez y por completo a la tentación surrealista. Nada es menos «automático» que su escritura, es ésta una constante insurrección contra la exploración sistemática del inconsciente colectivo, esta explosión salvaje, esta aventura desencadenada que constituye el polo contrario del genio español. A los monstruos que engendran en Goya el «Sueño de la Razón» se oponen el impulso místico sobrenatural de los personajes de El Greco, su despojo carnal, su voluntad ascensional. Al surrealismo de Goya se opone el sobrenaturalismo de El Greco: entre esas dos tendencias se inscribe la evolución del arte moderno en España.

Para evitar los excesos del desbordamiento lírico en el seno de esta opción barroca, Feito será llevado a buscar, a experimentar, a sustituir, en fin, la muy exterior

preocupación de rigor de sus períodos geométricos por el sentido de un orden más esencial y más profundo. Recurrirá instintivamente a la tradición luminista española. El «viraje» se operó en 1956 y fue el fruto de una larga madurez. Ningún accidente histórico ha sido su pretexto.

Llevando más adelante su negativa de la construcción y del dibujo, utiliza voluntariamente los espesores de pasta que se acumulan, se aglomeran unos con otros en formas imprecisas, irregularmente circulares. Es un caos de cráteres superficiales, de playas de arena y de piedras. Desde 1957 el desorden se organiza a partir de una distribución interna de la luz cuyo reparto en claros y oscuros se desarrolla con una precisión creciente. Estas obras nuevas, expuestas en 1957 en la galería Arnaud y en 1958 en el pabellón español de la Bienal de Venecia, hacen sensación. Su éxito está en adelante asegurado. Sin desmentirse nunca, irá creciendo en Sao Paulo, en la galería Apollinaire de Milán, en el Premio Lissone, en la Bienal de París. Insensible al desencadenamiento surgido de esta cascada de éxitos, el pintor, trabajando siempre, profundizará tenazmente la vía que se abre ante él, atento a no perder nada de las posibilidades nuevas de SU lenguaje original.

El sentido profundo de la acción de Feito podría hoy ser definido como un orden transcendental del barroco, un lirismo de la materia bruta controlado por una organización poética de la luz, afectiva y racional a la vez. Esta idea central domina todo el análisis de detalle de una obra densa y dura, poderosa por la absoluta coherencia de su desarrollo.



Feito. 1960. Nº 193. Óleo y arena sobre lienzo . 100 x 100 cm.

Poética de la materia.

La pasta de que se sirve el artista para obtener sus efectos de espesor es una emulsión de arena y de tierra fina con los colores al oleo. Por este lado técnico se reúne a toda una tendencia contemporánea de la mineralización de la materia pictórica. El espacio se define ahí como una extensión mineral en la que aparecen los discursos alusivos de la vida con sus huecos, sus bultos, sus surcos incisos y sus raspados, que son otros tantos signos cursivos, gestos y símbolos de una semántica nueva. En Feito no se encuentra traza alguna de esta voluntad significativa y sigue siendo extraño al espíritu « de escritura », La pasta ha alcanzado con él la plena autonomía pictórica. Sin embargo, nunca cede al vértigo lírico de la materia, no se pierde en él, la domina constantemente por el efecto de luz que interviene como fenómeno compensador. Este perpetuo control asigna a la materia una misión primordial, pero limitada. La materia nunca constituye un fin en sí, está al servicio exclusivo del color, que no es, para Feito, más que ella misma, un modo particular de identificación del espacio pictórico.

En la elaboración del cuadro, el tratamiento de la pasta interviene como un elemento de base susceptible de concurrir a la armonía del conjunto por el uso adecuado de las cualidades que le son propias: peso, densidad, soporte de los valores. Los espesores de la pasta son íntimamente asociados a la penetración de la luz, a su reparto, a su distribución dinámica. La gama de los

empleos particulares de la materia es vasta: tan pronto choca con la penetración de la luz y se convierte en un factor esencial para la separación de los tonos - a veces no tiene más que una función indirecta de freno o de transición - como, en fin, íntimamente asociada al triunfo de la explosión cromática, participa en su pleno desarrollo del que figura a la vez la fuente y el Sol.

Los colores de Feito evocan irresistiblemente los paisajes de España. Como castellano puro no puede pretender haberse liberado de ellos en las orillas del Sena. Estarán siempre presentes, exigentes, duros, cubriendo su visión, coloreando su contemplación interior. Quien ha visto Castilla la Vieja de Salamanca a Ávila y entre esas dos ciudades -la estudiosa y la santa- la pequeña aldea de Fontiveros donde nació Juan de la Cruz, guardará de ello para siempre, en el fondo de su memoria, la impregnación tenaz.

Negros de los filones carbonosos, grises de las turberas, blancos de los encalados bajo el Sol, los ocres de Horta de Ebro y las arcillas de Andalucía, he aquí todas las tierras de España e incluso hasta la arena de la plaza bañada de sangre del toro muerto; en su imperiosa adhesión al terruño natal, Feito nos resucita de él la primitiva esencia, las cenizas de la fatalidad, el acre perfume de humanidad campesina hecho de amor y de muerte.

Se trata de una serie de gestos simples dominada por el instinto, nacida de un apego ancestral a la tierra. Es un reflejo ontológico del que el pintor no rebate la imperiosa

manifestación. Hay que buscar ahí la fuente en esta esfera común que escapa a la conciencia individual, la afectividad colectiva de una raza. Feito es directamente tributario de ella y se sirve de este registro como de un bien público puesto desde siempre a su disposición, sin pasar por la necesidad de recurrir explícitamente a su experiencia visual. Su modo de hacer no está condicionado por una visión «objetivada» de la naturaleza ni siquiera por la larga repetición de una serie de coincidencias ópticas. Pero hay en él, como en todos los seres receptivos cuya sensibilidad está particularmente agudizada, una predisposición innata, una facilidad instintiva, una disponibilidad general hacia los menores elementos del ambiente generador. Esta receptividad difunde todo a lo largo de la obra coloreando, constantemente su visión sin que ninguna premeditación o referencia concreta influya sobre el curso intuitivo de la imaginación creadora.

Hay que atribuir las mismas causas a la reducción voluntaria de la gama, limitada a los blancos, a los negros, a los grises, a los ocres y a los pardos, enemiga de la estridencia y de los contrastes violentos, preocupado por engendrar relaciones cromáticas precisas, francas, cortantes como cuchillas. Tal sobriedad no perdona, implica un juego rápido, nervioso, un toque infalible. La materia debe ser colocada con la precisión más absoluta, el pintor no se reconoce a sí mismo el derecho al error.

De ahí viene esta atmósfera de tensión a veces insostenible que se percibe «leyendo» una obra de Feito. La materia nos es presentada en su aspecto más compacto y más duro,

sin indulgencia. La pasta es una materia prima, sacada de lo inerte en su brutalidad original. No hay ninguna razón de humanizarla ni de hacerla bonita. Es bruta y rebelde al hombre. Sólo la luz puede darle vida, envolviéndola en una cálida caricia o acusando la agudeza de sus contornos. Bajo el efecto luminoso se convierte en carne o en roca. En ella se encuentra todavía este apego profundo a la naturaleza española del que el artista castellano, irresistiblemente atraído por los excesos de dureza y de ardor, reprueba las exuberancias y la suntuosidad barroca. Se endurece ante el espectáculo de las espantosas estructuras surgidas de la imaginación exaltada de un Gaudí, opone González a Gargallo. Ahora bien, Gaudí y Gargallo son «alumbrados » y Feito, como Luis de Granada frente a los Iluministas andaluces, quiere estar aparte de estos peligrosos héroes de la exaltación lírica: por prudencia, sin duda, ya que tales accesos son contagiosos para los espíritus libres y las naturalezas ardientes, cualquiera que sea la disciplina de sus instintos.

En este sentido, esta manera aparece también como un término medio entre el rigorismo excesivo de un Iuminismo analítico y la loca exuberancia del barroco español. Es una pintura de orden en el barroco.

Podemos en adelante apreciar la exacta medida del papel que nuestro autor asigna a la materia en el universo de su creación. La intervención de este elemento pictórico, de usos limitados y empleos precisos, tiene por fin atribuir al color un coeficiente suplementario de irradiación y de densidad. No siendo el color más que un modo de

identificación del espacio, la materia se hace en Feito un valor de espacialidad. Nunca tiene otra justificación que este funcionalismo. Es un coeficiente de síntesis afectivo e inmanente a la vez, una dimensión suplementaria de espacio-tiempo atribuida a la espacialidad intrínseca de la obra. El toque pictórico constituye una anotación - implacable en su fidelidad - del gesto creador: no se trata de borrar o de maquillar el trazo. El artista, por este hecho, está íntimamente asociado a la aventura de la materia de cuya inscripción en el espacio del cuadro asume la responsabilidad. Pero, en cambio, no se siente de ningún modo ligado a la materia en sí, a la calidad propia de los elementos que la componen. El puede concebir perfectamente otros procedimientos o imaginar un modo diferente de tratamiento del espacio, concluyendo en un resultado teóricamente análogo, es decir, que no alterará los principios fundamentales de modo de hacer.



Feito. 1962. Nº 281-M. Óleo y arena sobre lienzo . 130 x 160 cm.

La imaginación del espacio.

Evidentemente, es la imaginación del espacio lo que es determinante en la obra de Feito. Todos los elementos pictóricos, comenzando por la materia y el color, los tiene dominados.

Para el pintor castellano el espacio es una realidad inmanente que se esfuerza por alcanzar y no un concepto que él desarrolla. El artista debe captar esta realidad y fijada de manera tangible con ayuda de los medios plásticos que ha hecho suyos. Una definición del espacio obtenida a partir de una combinación de planos lineales a de cualquier otra estructura gráfica sigue siendo conceptual: Feito ha abandonado el grafismo precisamente para romper con esta noción conceptual del espacio.

¿A qué nivel se situará pues la intervención de la luz en este sistema de integración espacial? La luz es ante todo una cierta cualidad de espacio y no un valor cromático. Es el producto de una perfecta identificación del color con el espacio. Su naturaleza es afectiva, es ordenamiento y duración. La luz pictórica es el factor de sensibilidad pura del cuadro, que da el tono y el espíritu. Es también el factor esencial de equilibrio y de coherencia de la obra, el que registra los impulsos del instinto así como los controles de la voluntad.

La propagación del efecto luminoso pone de relieve la estructura dialéctica del espacio pictórico, su reparto

en zonas lisas y en zonas empastadas. El problema de la forma se replantea aquí en un segundo grado. Al toque de materia no le está asignado ningún valor de representación o de significación. No es más que un medio de suscitar el espacio, de hacer aparecer su evidencia tangible. Esta zona de densidad y de tensión es un punto de referencia: existe en tanto que tal, o sea, formalmente, en relación con la extensión en su totalidad. Este punto de referencia tiene por origen un gesto indiferenciado, sin voluntad de expresión precisa, pero es bien evidente que por su posición, su densidad, su presencia material, juega el papel de contrapunto asignado a la forma objetiva en la pintura conceptual. Esta ambigüedad esencial constituye hoy la característica fundamental de todos los nuevos fenómenos de la espacialidad. Las «formas» de Feito, sus espesores de pasta, sus toques de materia, son «formas informales» con el mismo título que las que suscita la imaginación creadora de un Fautrier en sus «otages», sus desnudos o sus paisajes, por ejemplo. Son de la misma naturaleza afectiva y sensible y cumplen una misión comparable en la organización respectiva de los dos universos pictóricos, de los dos espacios imaginarios. Además, exentos radicalmente de toda referencia a la morfología de las apariencias exteriores, participan mucho más directamente todavía en «lo informe», por la inconsistencia y la imprecisión de su contorno, por el peso de su materialidad inerte.

Lo Informal de Feito está sometido a una cadencia dialéctica ritmada por el efecto alterno de las zonas lisas y de las zonas espesas, del relieve tangible y del

espacio vacío. Esta cadencia dialéctica está sometida a «la composición por la luz». La luz, cauce del influjo afectivo, es la manifestación de una sensibilidad que obedece a controles estrictos y escapa a la contingencia, un orden trascendental.

Feito. 1960. S/T. Óleo y arena sobre tabla . 32 x 43 cm.





Feito. 1957. Nº165. Óleo y arena sobre lienzo . 190 x 240 cm.

La luz trascendental y el impulso espiritual.

El instinto creador de Luis Feito es la presa completa de este orden trascendental que es la propia marca del devenir de su Ser, de su destino. El reparto del efecto luminoso entre los espesores de pasta y los espacios lisos, si bien da a la obra su contenido lírico y su coherencia unitaria, no destruye por ello las profundas resonancias afectivas que subentienden la definición dialéctica del espacio.

La pasta pictórica evoca el presente, lo tangible, el lado material de la realidad. Ella, por su sola intervención, se opone a la completa difusión de la luz en el vacío de las zonas lisas. Busca ávidamente este baño de espiritualidad que le dará vida. Sin el contacto, el choque o la penetración de la luz, no puede escapar al inmanente determinismo de lo Inerte, que es su ley.

Vayamos todavía más lejos: esta oposición tiende a figurar en un mismo lugar el preclaro equilibrio, el doloroso dilema de la condición humana. El Ser está situado a igual distancia de lo Real contingente y de la Nada infinita, entre el Todo y la Nada. Hay que optar, si se es bastante exigente consigo mismo para querer dar un sentido a la existencia propia. La propagación de la luz en el vacío nos abre las puertas de lo Imaginario. El mundo imaginario se opone al Real. Es la primera fase del descubrimiento de nuestro Ser, y no podemos quedarnos en ello por toda

nuestra existencia, ya que este contraste es la vida misma, la razón común de nuestro ser en el mundo y para algunos es también la razón del Acto de Pintar. ¿Pero qué hacer si el conocimiento de los límites de nuestra imaginación nos pesa, o si rechazamos su frívola superficialidad? A los sueños de lo Imaginario suceden el silencio y las tinieblas de un vacío sin fondo. Este vértigo del Ser es el preludio de su aniquilación. Llama al renunciamiento total y anuncia la necesidad de superación. Traduce en nosotros, y con relación al Todo inmanente, esta perpetua necesidad de trascendencia cuyo imperioso impulso nos esforzamos en vano por contener y sobre el que vienen a tropezar todas las dialécticas de la materia. Este segundo plano de la contemplación nos ha llevado al nivel cero de todas las ascesis místicas: la conciencia agudizada de nuestro Ser en su identidad con la Nada. Es lo que Juan de la Cruz traduce por el admirable precepto: «Para llegar a poseer todo, desea no poseer nada». En la dialéctica de lo Real y lo Imaginario, la noción de nuestra singularidad nos ha permitido fácilmente identificarnos con el Universo. La conversión del yo en la Nada anula la singularidad del Cosmos que participa de la Nada, de la nada de las cosas creadas y pensadas. La identidad universal del Yo no resiste a la trascendencia de la Nada.

Pero hay un mundo de distancia entre el hecho de sufrir la tentación de la Nada, o incluso de presentir su identidad profunda, y el de asumir el peso de este vacío en espera de las compensaciones de la gracia. En la segunda actitud, que es la de la mística sanjuanista, la negada de la gracia aligera, purifica, procura, en fin, la esperanza y después la

certitud de la salvación.

Si debemos resignarnos o si hemos elegido vivir en un mundo en que la gracia está ausente, hay que aceptar este vértigo de la nada como un tormento ontológico, un síncope de nuestras intuiciones fundamentales.

Si hablando de Luis Feito se puede ya hablar de grandeza es en la medida en que ha sabido comunicar a su obra esta dimensión espiritual de lo Desconocido, nada o universo. El ser individual encuentra en ello la gama completa de los estados de receptividad contemplativa a través de los cuáles se presiente él mismo, desde la conciencia de su singularidad hasta la angustia de su aniquilamiento.

Este espacio imaginario revela su dimensión espiritual al contacto de la materia tangible. El secreto de la grandeza de esta pintura reside sin duda en sus valores de trascendencia espacial. Porque, en cambio, la materia es «revelada» al contacto del espacio espiritual. La difusión de la espiritualidad a través de la materia implica la presencia de un término medio. Hay que buscar este catalizador de la oposición dialéctica inicial en el estado de contemplación activa en el que se encuentra situada la conciencia individual.

En ese grado de la contemplación se puede ver, en este arte, una tentativa de rehabilitación de lo humano que el autor vuelve a introducir allá donde parecía excluido por anticipado, en el lugar en que se afrontan los fundamentos opuestos de nuestra percepción del Universo. A través de lo humano es como se produce, a fin de cuentas, la espiritualización del espacio pictórico. El gesto creador

aparece como un testimonio de solidaridad con la especie humana, un homenaje a la antinomia de su condición, que acompaña un puro grito de mística: Amor.

En sus contrastes y en sus comuniones, la obra de Feito da siempre testimonio de esta ambivalencia donde se confrontan a su vez la sensualidad y la mística, la materia y el espíritu. Tal es el principal resorte de esta alma castellana, mezcla terrena y mística de realismo y de imaginación, de simplicidad y de nobleza. Sus manifestaciones son furtivas y secretas, como todos los gestos simples e irrevocables, suficientes puesto que son necesarios. No podemos esperar presentir la clave de esta acción más que una vez reconocido este clima específico en que se elabora el acto creador. Poco a poco se manifestará entonces el papel central de la intuición en esta soledad ávida de absoluto. Lo humano sobrepasa a lo humano a través de lo propiamente humano: sólo una intuición de orden trascendental permite al artista rebasar el doble obstáculo ético y metafísico de los principios opuestos, separando la parte de los sentidos en la condensación lírica de la experiencia espiritual. La espiritualidad, lejos de ser un freno, se convierte en el estimulante orgánico esencial del pensamiento creador que, en el artista, no puede expresarse más que en términos propiamente pictóricos.

A Luis Feito no le gusta escribir, ante todo por pudor, pero también porque no siente verdadera necesidad de explicar con las palabras los movimientos de su alma. No tenemos más que raros escritos suyos y, que yo sepa, un



Feito. 1962. N° 287-M. Óleo y arena sobre lienzo . 150 x 150 cm.



Feito. 1962. N° 286-M. Óleo y arena sobre lienzo . 150 x 150 cm.

solo texto introspectivo. Pero este texto es infinitamente precioso y muy significativo por la determinación del tono y la suma de experiencia afectiva que resume. Su lectura nos permite presentir, mejor que cualquier comentario, las vías intuitivas por las que camina este ardiente deseo de completa posesión:

«Una superficie que quiero; que hago; que labro. Busco en sus raíces. La abro hasta encontrar mi surco. Ella crece y yo la encuentro. La golpeo: la rompo, la destrozo. Me araño. Otras veces la acaricio. A veces surge la luz, la esperanza: otras, nada. Y continúo errando. Caminando por ella. Seca y quemada. Y a veces encuentro agua. Se abre. Caigo en sus negros sin fondo. Choco contra su piedra virgen. Pura. Se hace el espacio. Salta. Le arranco su silencio. Retuerzo su misterio. Y nace. »

(Luis Feito, en «4 pintores españoles». El Paso-Madrid, Marzo 1958.)

El sello de la grandeza lírica

La aventura de Feito está lejos de terminarse. Se sitúa hoy al nivel de los tonos más densos de su registro. No ha sido excesivamente ponderada o realizada sin consideración. El artista no asume ningún personaje ni es prisionero de ninguna interdicción. Prosigue el curso de su obra por la vía de su intuición, fiel a su tierra, a su cultura, a su bagaje ancestral, a las exigencias de un alma ardiente. Ha sabido volver a encontrar instintivamente los valores universales del genio de su raza y guarda ese patrimonio. París le ha ofrecido la ocasión de adquirir una envergadura nueva, respetando su singularidad de español.

Prosigue a un ritmo tenaz y regular un trabajo exigente y austero que ninguna preocupación de gloria material viene a desnaturalizar. La mezcla de simplicidad y de grandeza que es la marca del hombre comunica a la obra una elegancia y una dignidad que la distinguen de una vez del lote común de la producción artística contemporánea. Una reflexión más completa sobre esta obra y su sentido profundo llevan, como se ha visto, a este estado de contemplación activa en que, más allá de la emoción estética, vuelven a plantearse los fundamentos propios del Yo. Luis Feito, a los treinta años, goza no solamente de una total maestría técnica sino, además, de una intuición creadora capaz de elevar el alma al más alto grado del raptó espiritual. Habitado desde muy pronto a cultivar el dominio de sí mismo, el rigor interior más grande, desde el desarrollo propio de su actividad, controla los efectos

divergentes debidos a las necesidades de la contingencia, a los impulsos de los sentidos, a las exigencias del espíritu. El universo que nos propone es de difícil acceso, sus aledaños austeros derrotan hasta en su sonrisa furtiva, ningún compromiso viene a alumbrar el trazado. Esta obra es dura en exigencias para todos. De ningún modo da pie al juicio precipitado. Su comprensión verdadera es el fruto de la contemplación. Ella nos ayuda a revelarnos mejor a nosotros mismos ya que, implícitamente y desde los primeros contactos, sentimos bien que cada tela corresponde a un momento lírico de una constante ascesis, que ella figura el drama solitario donde se condensa una auténtica experiencia espiritual. Dramático rigor y sobriedad del tono que nos recuerdan la dignidad del ser. Por mi parte, situó esta aventura silenciosa y secreta entre las cumbres más altas de la vida interior. Feito se integra con toda naturalidad en el gran linaje de los pintores del esfuerzo místico. Aunque se preocupe muy poco de su irradiación personal y desdeñe todos los actos de exteriorización publicitaria, su obra - hecha para desafiar al tiempo habla por él. A través de la intensidad espiritual y del poder afectivo que emanan de ella, nuestra época reconoce desde ahora el sello de una grandeza lírica demasiado olvidada, pero de la que España había guardado el nostálgico secreto, la España de Ribera o de El Greco de Toledo, de Zurbarán o de Navarrete.

**Pierre RESTANY,
París, noviembre de 1959.**



Feito. 1960. N° 204-B. Óleo y arena sobre lienzo . 89 x 130 cm.



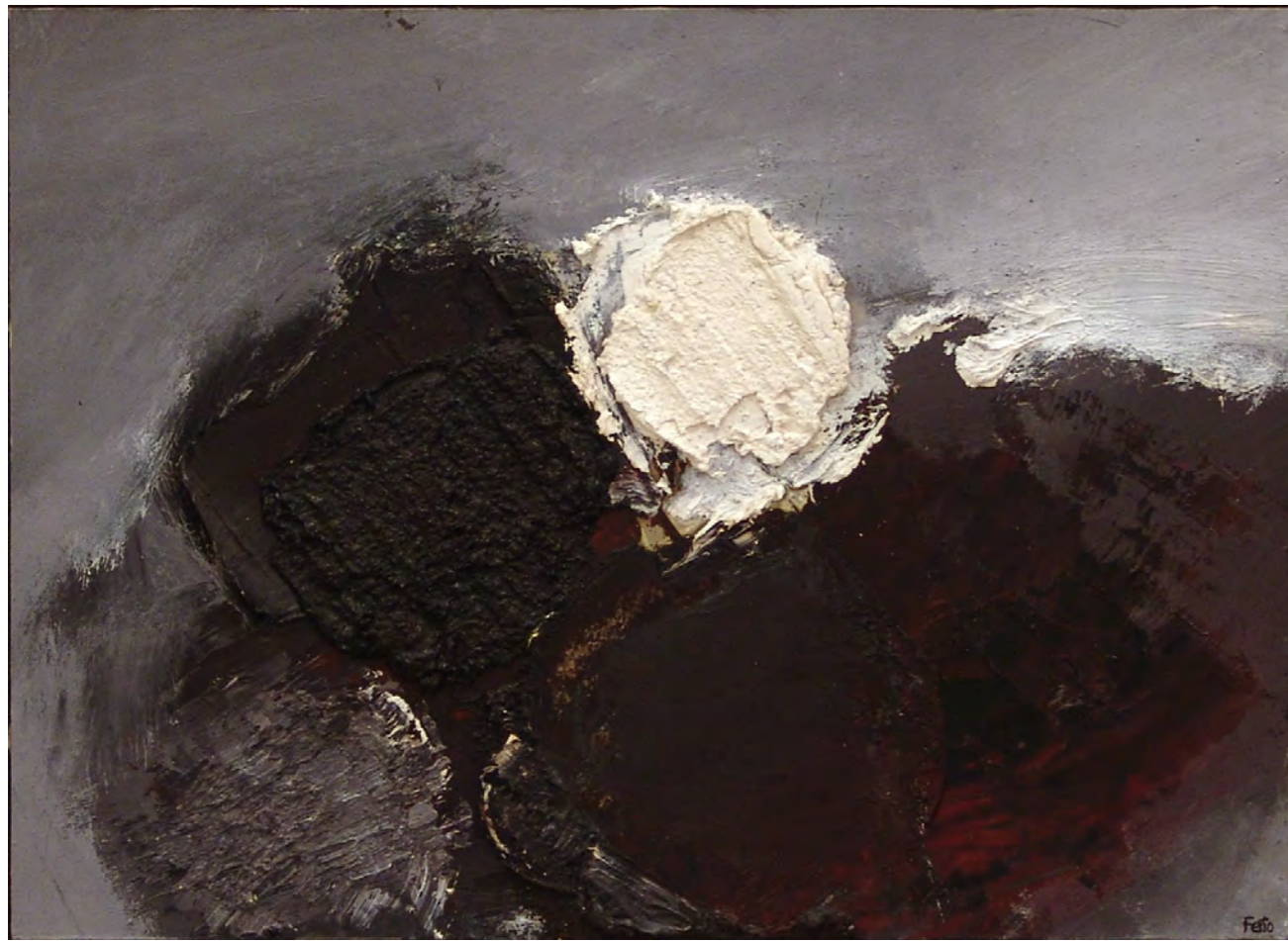
Feito. 1960. N° 207-B. Óleo y arena sobre lienzo . 96 x 130 cm.



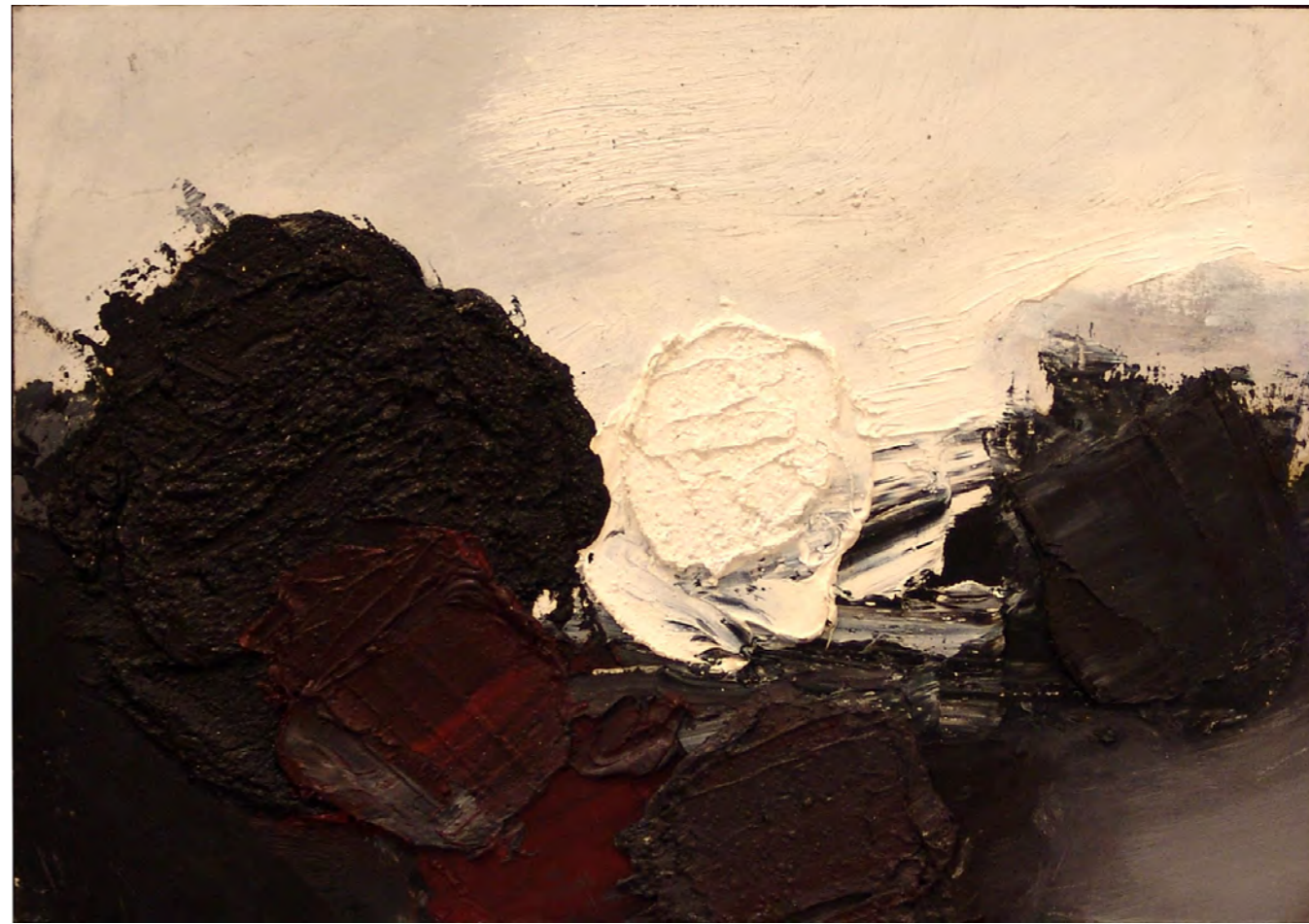
Feito. 1961. Nº 279-M. Óleo y arena sobre lienzo . 114 x 146 cm.



Feito. 1962. Nº 280-M. Óleo y arena sobre lienzo . 113 x 162 cm.



Feito. 1961. S/T. Óleo y arena sobre tabla . 30 x 44 cm.



Feito. 1961. S/T. Óleo y arena sobre tabla . 30 x 44 cm.



Feito. 1960. Nº 206-B. Óleo y arena sobre lienzo . 96 x 130 cm.

Fernández-Braso

G A L E R I A D E A R T E

Calle Villanueva, 30. 28001. Madrid. 91 575 04 27

ARTE_MADRID
ASOCIACIÓN DE GALERÍAS DE ARTE



www.galeriafernandez-braso.com