

# Cabeza abajo (Conversación con Francisco Leiro)

**HEAD DOWN** (Conversation with Francisco Leiro)

Dionisio Cañas



Francisco Leiro es un hombre de pocas palabras, conversa con el mundo, con la sociedad y el arte a través de la escultura. Cuando habla con alguien lo hace con la modestia del que pregunta sin ser inquisitivo, del que está haciéndose constantemente preguntas a sí mismo.

En lugar de afirmar deja las frases colgadas en el aire casi sin terminar, como si los puntos suspensivos fueran una interrogación, una duda, la incertidumbre del que no quiere molestar a los demás con un exceso de seguridad que podría parecer arrogante. Su lenguaje carece de afectación pedante, de términos teóricos (aunque los conoce) y de conceptos rebuscados (aunque su lectura favorita es el ensayo filosófico). No obstante, Leiro sabe muy bien lo que se dice y lo que se hace.

Su lenguaje artístico también posee la calidez de una pregunta amable; aunque a veces los temas tratados pueden ser desgarradoramente humanos y dolorosos. Inclusive en sus obras más monumentales y totémicas siempre hay algo que conduce a la modestia de la duda; cuerpos que terminan en una abstracción, objetos que son como prolongaciones del ser humano, seres humanos que se metamorfosean en objetos, pequeños sistemas planetarios de cosas que giran alrededor de una figura, tejidos y fragmentos de ropa que hacen parte de los cuerpos, conjuntos escultóricos orgánicos que se enredan en el espacio como danzando en torno a un eje invisible, manchas, colores, huellas del propio artista que humanizan y hacen más poéticas las formas, los cuerpos, las rarezas anatómicas de alguna escultura.

No es de extrañar, pues, que muchos de los críticos que se han acercado a su obra hayan señalado el carácter poético de ésta. Nos referimos, claro está, a esa poesía moderna en la que tradición y vanguardia se mezclan, donde lo popular y lo culto, lo local y lo universal conviven sin estridencias, donde lo íntimo y lo social se armonizan, donde lo cómico y lo trágico tienen su lugar, donde la meditación abstracta y la inmediatez de la vivencia personal se complementan. Así, Miguel Fernández-Cid señalaba que su obra tenía “momentos de extrema sutileza poética”; Santiago B. Olmo, subrayando que el relato escultórico de Leiro tiende a la oralidad, decía que su discurso artístico “marca y señala un posicionamiento poético”; y Fernando Castro Flórez hablaba de “una personal

*poesía de lo abandonado*'. En definitiva, un lenguaje escultórico cuya compli-  
cidad con la mejor poesía contemporánea consiste en dejar abierta la obra al  
fluir de la vida, de nuestra vida; un proceso envolvente en el que la escultura,  
el espectador y el entorno se convierten en un todo vivo, en una respiración  
única que es la de nuestra existencia y la de la realidad que nos rodea.

Más allá de la opinión de críticos, teóricos e historiadores nuestra conver-  
sación con Leiro se va a concentrar en su proceso artístico: en cómo traba-  
ja, en cuáles son sus modelos en el momento de hacer una pieza, en cómo  
tiene en cuenta el artista el espacio público y el privado, en la utilización  
de una temporalidad plural y simultánea que se expresa a través de los  
gestos, las contorsiones, los ángulos, los materiales y las superposiciones  
de múltiples perspectivas, de tiempos míticos y de la cotidianidad más inme-  
diata. Es decir, que lo que vamos a hacer es intentar recorrer con sus pala-  
bras esa trayectoria fascinante de una obra de arte que va desde la idea  
primaria, y su realización, hasta el momento en el que el artista decide que  
una pieza está lista para "entrar en escena".

**DIONISIO CAÑAS.-** Nos vamos a situar dentro de tu cabeza. Un día cualquiera te despiertas, tomas café, te sientas en tu estudio en Nueva York o en Cambados, vas a empezar una nueva escultura, sobre un papel haces unos dibujos, miras unas fotos, visualizas la obra que quieres hacer. Me gustaría que hablaras de las diferentes formas que usas para pensar, iniciar, configurar y hacer una obra hasta terminarla: ideas, dibujos, planificación, escoger materiales, trabajar directamente con los materiales, improvisaciones, sorpresas durante el trabajo, ideas que vienen de fuera, de dentro de ti, del pasado de la escultura, de tu pasado, de tu entorno, de tu casa, de tus amigos, de tus lecturas. O sea, el cómo influye en ti el dentro y el afuera, y de cómo tus obras llegan a poseer un interior sugerido y un exterior sugerente.



**FRANCISCO LEIRO.-** YO UTILIZO TODO. MI TRABAJO ES UNA FORMA DE VIVIR. POR LO GENERAL, A LA HORA DE PRODUCIR MIS ESCULTURAS ME INSPIRO EN LA VIDA DIARIA, EN LO QUE ME SUCEDE. A VECES EMPIEZO A TRABAJAR A PARTIR DE DIBUJOS QUE REALICÉ CON ANTERIORIDAD. UN ASUNTO DISTINTO SON LOS ENCARGOS DE ARTE PÚBLICO: TIENES QUE ADAPTARTE A UN ESPACIO Y A UN TEMA... AHORA BIEN, CUANDO MÁS DISFRUTO LA ESCULTURA ES HACIÉNDOLA DE UNA MANERA TOTALMENTE LIBRE: PUEDO IDEAR UNA ESCULTURA A PARTIR DE UN DRAMA, DE UN CHISTE, DE UN PLACER, DE LO QUE SEA. A VECES ES UN REGODEO, UN TRAZO, UN DIBUJO QUE HAS HECHO Y QUE TE GUSTA, UN GESTO: TE PRODUCE PLACER UNA CAÍDA DE UN BRAZO Y DICES: ¡QUÉ GRACIA, ME GUSTA CÓMO CAE ESE BRAZO! EMPIEZAS A TRABAJAR A PARTIR DE AHÍ Y DESCUBRES UN SIGNIFICADO. ENCUENTRAS UNA SIMBOLOGÍA AL MOVIMIENTO DEL BRAZO Y SE VE ARMANDO TODA UNA HISTORIA ALREDEDOR DE ESE BRAZO, DE ESE GESTO, DE ESE MOVIMIENTO.

**D. C.-** A veces, cuando el espectador ve una pieza tuya tiene la impresión de que el azar ha jugado un papel importante en su realización; me refiero a las esculturas más abiertas, en las que dejas a propósito fragmentos sin terminar. Cuando estás haciendo una obra, ¿visualizas ya cómo va a ser cuando esté terminada?

**THELMA SE DESPEJA / 1992 / Madera, hierro y poliéster / 228 x 95 x 66 cm /  
Cortesía Galería Marlborough**

**F. L.-** LA OBRA ORGÁNICA ADMITE MUCHOS CAMBIOS. NORMALMENTE SOY BASTANTE CABEZOTA Y, POR ESTE MOTIVO, A VECES ME ARRIESGO A CONVERTIR UN PROYECTO EN UNA PIEZA FALLIDA. PARTO DE UN DIBUJO, QUE OBVIAMENTE SÓLO PROYECTA UN ÁNGULO, Y MI EMPEÑO EN MANTENER ESE ÁNGULO, A SABIENDAS DE QUE CORRO EL RIESGO DE ESTROPEAR LA IDEA ORIGINAL. ALGUNAS VECES ME DOY CUENTA DE QUE ES IMPOSIBLE LLEVAR ADELANTE ESE PROYECTO ORIGINAL Y TENGO QUE HACER CAMBIOS. A PESAR DE TODO, PROCURO MANTENER LA IDEA PRIMARIA. EL ESPECTADOR SUELE PENSAR QUE MI ESCULTURA ES EL FRUTO DEL PROCESO, DE LA CASUALIDAD, DEL AZAR, DEL ENCUENTRO CON EL MATERIAL; Y NO ES VERDAD: BUSCO EL MATERIAL, BUSCO EL GESTO Y EL MOVIMIENTO DE UNA PIEZA INTENCIONADAMENTE.

**D. C.-** Por lo tanto, si tu proceso artístico es intencionado tus piezas deben poseer una intencionalidad que no sólo tiene en cuenta al espectador sino que también refleja tus conocimientos artísticos, una clara conciencia de lo que se ha hecho ya



**SHORT CIRCUIT / 1996 /** Contrachapado, acero, fibra de vidrio, plexiglás y tablero /  
165 x 160 x 147 cm / Cortesía Galería Marlborough

en la escultura y en el arte en general. Pero más que tu relación con la historia de la escultura y del arte, me interesa que nos hables de tu proceso constructor-artístico en relación contigo mismo: cómo funciona tu mente cuando trabajas, cuánto es preparación o intuición, la alegría del trabajo, la felicidad de la forma, el placer del contacto con los materiales, si te sorprende a veces lo que estás haciendo como inesperado, como imprevisto.

**F. L.-** HAY DÍAS EN QUE TRABAJAS DE UNA MANERA MECÁNICA, OTROS DÍAS LA PULSIÓN DEL TRABAJO ES PLACENTERA, ABRAZAS LAS COSAS. SOY UN ESCULTOR MANUAL: LA OBRA LA TOCO, LA GASTO, LA DESGASTO,

LA MANCHO. EXISTE UN CONTACTO DIRECTO Y CONTINUO CON LA OBRA. TRABAJO MUCHO CON LAS TEXTURAS; LAS PARTES MÁS PULIDAS, LAS MENOS PULIDAS... ME INTERESA EL PROCESO DE REALIZACIÓN DE LA OBRA, LOS ENCUENTROS DE LOS ENSAMBLAJES, POR EJEMPLO. DE TODAS FORMAS, NO BUSCO RESALTAR LOS DETALLES INFORMALISTAS QUE PUEDAN APARECER EN MI OBRA. SI HAY UN QUIETISMO O UNA RUPTURA EN MI TRABAJO, LA DEJO PORQUE PIENSO QUE ASÍ ESTÁ BIEN, QUE HE TRABAJADO LO SUFICIENTE PARA CONTAR LO

QUE QUIERO CONTAR, NO PORQUE ESTÉ UTILIZANDO UN LENGUAJE INFORMALISTA. NO TRABAJO CON LO QUE SE ENTIENDE COMO LO NO ACABADO; ACABADO NO HAY NADA. UNA COSA NO ACABADA ES UN PLANO, O ES POLVO. HAY UN PUNTO QUE DICES: PUES YA, LA OBRA ESTÁ LISTA PARA ENTRAR EN ESCENA; PERO PUEDES SEGUIR DEPURANDO LA PIEZA, PUEDES ETERNIZARTE.

**D. C.-** El horizonte de toda obra es siempre los otros, esa otredad que va desde los críticos más agudos hasta el coleccionista de arte o el simple transeúnte. Sin embargo, la realización de una obra es un acto solitario (puede ser, claro está, colectivo, pero entonces es el grupo el que se convierte en una armonía de actos individuales); durante la realización de una pieza, ¿te la imaginas a veces siendo vista por otra persona?

**F. L.-** HAY MOMENTOS QUE SÍ, QUE LO PIENSO; A FIN DE CUENTAS ESTÁS TODOS LOS DÍAS DEDICADO A ESTO. OTROS DÍAS PUEDES PENSAR: ¿QUÉ OPINARÁ TAL O CUAL CRÍTICO DE ESTA PIEZA, O CUALQUIERA QUE LA VEA?, CASI COMO UN JUEGO, AUNQUE NO LE DOY MUCHA IMPORTANCIA A ESO. EL ARTISTA TIENE QUE HACER LO QUE CREE QUE ESTÁ BIEN; SI ES DE VERDAD ARTISTA TIENE QUE OBRAR ASÍ. A VECES PIENSO: ¿QUÉ OPINARÍA RODIN DE ESTA PIEZA, O QUÉ PENSARÍA CUALQUIER OTRO GENIO DE LA ESCULTURA DE UNA PIEZA EN PARTICULAR? ESTE TIPO DE PREGUNTAS SE LAS HACE CUALQUIER ARTISTA. MUCHAS VECES SON COSAS INCONFESABLES: UN JARDINERO ESTA PODANDO UN ROSAL Y ES POSIBLE QUE SE PREGUNTE: ¿QUÉ PENSARÁ EL JARDINERO DE LA CASA DE ENFRENTA DE CÓMO ESTOY PODANDO YO EL ROSAL? SON PREGUNTAS QUE SE HACE TODO EL MUNDO EN SUS PROFESIONES. PUEDES IMAGINAR: ¿QUÉ DIRÍA MIGUEL ÁNGEL SI ENTRARA EN MI ESTUDIO Y VIERA ESTA ESCULTURA? ESTAS IDEAS TE PASAN POR LA MENTE, PERO NO HAY QUE DARLES DEMASIADA IMPORTANCIA. SON PRODUCTOS DE LA SOLEDAD, Y PUEDEN SER MÁS DISPARATADOS O MÁS RACIONALES.

**D. C.-** Claro que en las piezas que haces para un espacio público específico, me imagino que el proceso de realización de aquéllas está, desde el principio hasta el final, condicionado por esa finalidad última. Te han concedido, pues, un espacio vacío en el cual van a poner una escultura tuya; se amuebla una plaza, un campo, un lugar de tránsito, un edificio, ¿cómo procedes para realizar uno de estos encargos de arte público que, de alguna manera, determina el tema de la obra que vas a hacer?



**MAJIA DEL PEINE / 1991 / Madera policromada y metal / 150 x 140 x 50 cm / Cortesía Galería Marlborough**

F. L.- CUANDO ME PONGO A TRABAJAR EN UNA ESCULTURA PARA UN ESPACIO PÚBLICO LO VALORO TODO: EL LUGAR, EL TIPO DE CIUDAD, LA GENTE QUE VA A PASAR POR EL SITIO DONDE ESTARÁ TU ESCULTURA, EL TRÁFICO, TODO ES IMPORTANTÍSIMO. ME ENCANTA TRABAJAR PARA LOS ESPACIOS PÚBLICOS PORQUE ES UNA VISIÓN MÁS GLOBAL. CUANDO TRABAJAS PARA UNA GALERÍA O PARA UN MUSEO, EL



PEREGRINA II / 1992 / Técnica mixta / 172 x 120 x 65 cm /  
Cortesía Galería Marlborough

PÚBLICO GENERALMENTE ES MÁS ESPECIALIZADO. CUANDO UNA ESCULTURA VA ESTAR EN LA CALLE SIGNIFICA QUE TODO EL MUNDO LA VA A VER Y VA A OPINAR SOBRE ELLA. Y TODO EL MUNDO TIENE DERECHO Y OBLIGACIÓN DE OPINAR, POR SUPUESTO. LA RELACIÓN CON EL ENTORNO DE LA ESCULTURA ES LA VERDADERA RESPONSABILIDAD DEL ARTISTA Y ESO ESTÁ DEMOSTRADO HISTÓRICAMENTE: CUALQUIER EDIFICIO DE LA ANTI- GÜEDAD FUE PENSADO POR GENTE ESPECIALIZADA, POR ARQUITECTOS, POR ARTISTAS QUE VERDADERAMENTE SABÍAN DEL TEMA. CUANDO HACES UNA OBRA PARA UN ESPA- CIO PÚBLICO NO PUEDES ESTAR PENSANDO EN LA OPINIÓN DEL CIUDADANO, PORQUE SI NO, VAS A PRODUCIR ALGO MEDIOCRE, TIENES QUE SER TÚ, EL ESPECIALISTA, EL RES- PONSABLE DE TU TRABAJO... ME INFLUYE MUCHO EL CONOCER EL ENTORNO EN EL QUE VA A ESTAR COLOCADA LA OBRA PARA ARTICULARLA EN CONSONANCIA CON EL MISMO. A VECES ES TODO LO CONTRARIO, PUEDO BUSCAR LA DESARMONÍA CON EL LUGAR, LA NO ARMONÍA COMO UNA FORMA DE SITUAR LA OBRA EN UN ESPACIO ESPECÍFICO. EL GRAN TRABAJO SERÍA HACER UNA OBRA QUE, A PESAR DE HABER SIDO CONCEBIDA PARA UN ESPACIO PÚBLICO EN PARTICULAR, PUDIERA FUNCIONAR EN SOLITARIO, SIN ENTORNO, QUE EN CASO DE QUEDAR SOLA SIGA TENIENDO PODERÍO; ESE SERÍA EL GRAN TRABAJO. UNA OBRA DEPENDE DE CÓMO O DE DÓNDE LA COLOQUES; ESTAMOS HABLANDO DE UNA DE MIS FIGURAS, CLARO ESTÁ: UNA PIEZA SE PUEDE COLOCAR EN UN DESIERTO, SOBRE UN PLANO, CERCA DE UN MONTE O FLOTANDO EN EL MAR, O PUEDES COLOCAR UNA ESCULTURA QUE ESTÉ FLOTANDO EN EL ESPACIO.

HE TRABAJADO CON LA IDEA DE FLOTACIÓN SOBRE LO LÍQUIDO, EL ARRIBA Y EL ABAJO DE LA LÍNEA DE FLOTACIÓN, QUE ES LO MÁS PARECIDO A LO QUE SE ENTIENDE POR EL ESPACIO, DONDE LA MATERIA FLOTA INGRÁVIDA. DE HECHO, LOS EXPERIMENTOS QUE HACEN LOS ASTRONAUTAS LOS HACEN EN PISCINAS, QUE SON IMÁGENES QUE A MÍ ME ENCANTAN. NO ESTOY HABLANDO DE ESCULTURAS MUY CONCRETAS COMO LA DEL COSMONAUTA, QUE REALICÉ PARA EL AYUNTAMIENTO DE VALDEMORO (MADRID), SINO DE OTRAS ESCULTURAS QUE DAN ESA SENSACIÓN DE INGRAVIDEZ... ESTO OCURRE CON LA SERIE DE CRÍAS. TENGO TAMBIÉN UNA PIEZA, *BRANCA DAS NEVES*, QUE ES UNA SEÑORA QUE APARECE COMO LEVITANDO DENTRO DE UNA CAJA DE TEFLÓN Y QUE PRODUCE UNA SENSACIÓN ETÉREA. TAMBIÉN HAY ESCULTURAS MÁS DE VOLUMEN DONDE INTENTO PROVOCAR ESE TOQUE DE INGRAVIDEZ... SON TRUCOS QUE A VECES CREO A TRAVÉS DEL DESEQUILIBRIO, Y ÉSTE PRODUCE UNA SENSACIÓN DE INGRAVIDEZ, DE MAREO...

**D. C.-** La prueba final de un aprendiz calígrafo otomano consiste en reproducir de memoria un modelo que le han dejado estudiar con detenimiento durante un tiempo determinado. La realización de la copia la hace, pues, sin estar viendo el modelo, como copiando lo que ha permanecido en su memoria. Del mismo modo, algunos maestros de escultura y de pintura hacían que sus estudiantes realizaran las copias de un modelo de memoria. Pero la relación de la escultura contemporánea con la idea del modelo cambió en el siglo XX sustancialmente respecto a la tradición: ahora, además del cuerpo humano como copia o idealización del cuerpo real, los modelos de la escultura provienen de cualquier objeto de nuestro entorno, de la arquitectura, de la naturaleza, de los sueños o de la pura fabulación, del mundo industrial y del ámbito tecnológico. De igual manera tu relación con los modelos que usas para hacer las obras es muy personal y variada: a veces posan para ti, otras tú mismo haces de modelo, también trabajas con fotografías, con gente que ves en cualquier lugar, con otras esculturas, con muebles y objetos de la vida cotidiana; hÁblanos de todas esas múltiples formas de usar la idea de modelo, de muestra, de objetos, de personas de las que parten tus obras.



**DIABLILLO** / 1993 / Madera policromada y metal / 148 x 80 x 46 cm /  
Colección particular

**F. L.-** HAY UNA COSA IMPORTANTE RESPECTO A LOS MODELOS, ME REFIERO A LOS MODELOS DE FIGURA HUMANA (YO TAMBIÉN TRABAJO CON MODELOS OBJETUALES, Y TENGO OBRA DONDE AÚNO ESOS ELEMENTOS DISTINTOS CON LAS FIGURAS HUMANAS). RESPECTO A LA FIGURACIÓN, TRABAJO CON LA MEMORIA. HACE MUCHOS AÑOS, TRABAJÉ CON UN MAESTRO DE MODELADO EN SANTIAGO. COPIÁBAMOS UNA FIGURA, UNA ESTATUA, PERO CON LA MEMORIA. LA ESTATUA ESTABA EN UN CUARTO DIFERENTE A DONDE YO TRABAJABA; TENÍA QUE REALIZAR LA COPIA SIN ESTAR VIÉNDOLA, DE MEMORIA... LA MEMORIA IDEALIZA LA FORMA, Y CUANDO MEMORIZAS UN CUERPO LO IDEALIZAS. HUBO UN TIEMPO EN QUE ME INTERESARON MUCHO LA ESCULTURA Y LA PINTURA ROMÁNICAS. EL ARTE ROMÁNICO TAMBIÉN TRABAJABA CON LA MEMORIA. LO MISMO OCURRE CON LA ESCULTURA POPULAR: DESCONOCE LA ANATOMÍA DEL CUERPO HUMANO, NO TRABAJA CON MODELOS SINO CON LA MEMORIA DEL CUERPO. EN MI ESCULTURA A VECES SOY MÁS NATURALISTA, A VECES MENOS, PERO NUNCA ENCUENTRAS LA COPIA DEL MODELO. A VECES TRABAJO CON LA MEMORIA DEL CUERPO Y LO REINVENTO. EN OTRAS OCASIONES UTILIZO EL MODELO COMO PUNTO DE PARTIDA; COMO HACÍA MATISSE, QUE TENÍA EN EL ESTUDIO UNOS MODELOS ESTUPENDOS Y LUEGO CREABA UN CUADRO CUBISTA. HAY UNOS TIPOS DE CUERPOS QUE TE APETECE RECORDARLOS, Y EN EL RECUERDO HALLAS ALGO PLACENTERO,

SEXUAL INCLUSO. UN CUERPO PUEDE SER COMO CUALQUIER PERSONA: PUEDE ESTAR GORDO, DELGADO, PUEDE TENER BARRIGA, NO TENERLA, PUEDE TENER UN BRAZO O NO TENERLO... NADIE DICE CÓMO TIENE QUE SER EL CUERPO DE ALGUIEN. YO NO TRABAJA CON LOS CÁNONES DE BELLEZA NI GRIEGA NI DE *PLAYBOY*.

TAMBIÉN TENGO PIEZAS MÁS FORMALISTAS, MÁS ESQUEMÁTICAS DONDE LAS FORMAS ESTÁN DELIMITADAS POR UNAS LÍNEAS CONCRETAS, UNAS PROPORCIONES, UNA ESCALA; AHÍ NO HAY SALIDA, ES LO QUE ES.



**MARINA** / 1994 / Poliespán, contrachapado, tela y goma / 175 x 200 x 48 cm / Cortesía Galería Marlborough

**D. C.-** Santiago B. Olmo escribió que los tópicos con los que se ha abordado tu obra “se han mostrado claramente insuficientes y reiterativos, se ha tendido a subrayar más los aspectos superficiales que aquellos innovadores o transgresores”. En este sentido tú tienes una forma muy particular de usar los objetos encontrados, o comprados, en tus piezas; parece que tus ensamblajes giran alrededor de un eje visible a veces e invisible en otras ocasiones.

**F. L.-** A VECES UTILIZO ELEMENTOS PREFABRICADOS, LOS COMPRO HECHOS Y ME INTERESA COLOCARLOS EN LA ÓRBITA DE ALGUNA FIGURA. NO HAGO MONTAJES DE PIEZAS SUELTAS, INTENTO QUE EN MIS ESCULTURAS HAYA UN NÚCLEO, QUE SEAN COMO DIFERENTES PLANETAS CON SU PROPIA ÓRBITA. POCAS VECES DISPERSO LOS ELEMENTOS EN EL ESPACIO. NORMALMENTE HAY UN NÚCLEO QUE ATRAE TODOS LOS ELEMENTOS HACIA ESE CENTRO. ESTO LO HAGO ASÍ PORQUE QUIERO QUE SEA ASÍ. QUIERO, POR EJEMPLO, QUE HAYA UN SEÑOR QUE ACARREE TODA ESA HISTORIA, UN SEÑOR QUE LLEVE ESAS COSAS A CUESTAS, QUE NO HAYA DISPERSIÓN DE LOS DIFERENTES ELEMENTOS. HAY MONTAJES, O INSTALACIONES DONDE ENCUENTRAS COSAS DISPERSAS POR EL SUELO, O COLGADAS, COMO SI ESTUVIERAN EN UN BAZAR. PERO YO SIGO MANTENIENDO LA IDEA DE QUE HAYA UN NÚCLEO, ALGUIEN QUE ESTÉ CARGANDO LOS ELEMENTOS, QUE ESTOS ESTÉN ARRASTRADOS POR UN NÚCLEO.

**D. C.-** Aunque la idea original fue tuya, Dan Cameron, en un excelente trabajo de total vigencia en la actualidad, decía que tu obra se podría agrupar en familias de “figuras”, “esculturas” y “cosas”. Cuando uno ve el conjunto de tu producción, en

efecto, parece como si se tratara de un árbol genealógico en el cual tú serías el tronco (de sus raíces ya han hablado suficientemente los críticos): ¿tienes un proyecto global de toda tu obra?, ¿hacia dónde quieres llevar esas familias que van aumentando, creciendo en número y en formas en cada una de tus exposiciones?

F. L.- YO NO FUNCIONO POR ESTRATOS NI POR SERIES. TENGO ESO, FAMILIAS, PARA ENTENDERNOS, Y HAGO UNA PIEZA PARA METERLA EN ESA FAMILIA. MUCHAS VECES ACTÚO EN FUNCIÓN DE MI ESTADO ANÍMICO SIMPLEMENTE; QUE ME PIDE EL CUERPO HACER UNA PIEZA CON UN MENSAJE MÁS DURO, POR LO QUE SEA, PORQUE ESE DÍA ME HE TORCIDO UN PIE, PUES HAGO LA PIEZA. AL CABO DE LOS AÑOS TODO ESO SE VA ENTENDIENDO, AHORA QUE LLEVO HACIENDO ESO DURANTE MUCHOS AÑOS SE ENTIENDE MÁS. PERO HUBO UNOS AÑOS EN LOS QUE EL PÚBLICO QUE IBA A MIS EXPOSICIONES NO ENTENDÍA ESA VARIEDAD DE MI OBRA. SE DECÍAN, “LEIRO HACE OBRA NEOEXPRESSIONISTA, LEIRO HACE OBRA CÓMICA, LEIRO HACE ESTO O LO OTRO”; YO LO QUE HAGO SON PIEZAS SUELTAS QUE QUIZÁS HABRÍA QUE REUNIRLAS EN GRUPO Y HACERLES FOTOS EN GRUPO, FOTOS DE FAMILIA. ASÍ TRABAJO MÁS A GUSTO, VA CON MI CARÁCTER. SOY UNA PERSONA QUE TIENDE A ABURRIRSE, ME ABURRO CON TODO Y ASÍ, AL ESTAR PICOTEANDO, TRABAJO MEJOR. LLEVO TRABAJANDO ASÍ HACE MUCHOS AÑOS, SIN PREOCUPARME POR HACER TODA MI OBRA CON UN SOLO ESTILO.

**D. C.-** Dentro de tu obra la gesticulación humana es muy importante. A veces los movimientos parten de gestos reales que has observado, pero también tú te inventas gesticulaciones disparatadas, raras, complicadas contorsiones, posiciones de los personajes y de los objetos muy poco realistas, como si tus figuras giraran arrastradas por una espiral invisible; me gustaría que ahora nos hablaras de tu relación con la gesticulación humana, con ese lenguaje de los gestos.



**SWIMMER / 1996 /** Contrachapado, espuma, tela elástica, poliésfán y resina epoxy / 105 x 250 x 42 cm /  
Cortesía Galería Marlborough

**F. L.-** ES COMO UN HÍBRIDO; MI INTENCIÓN NO ES LA DE HACER UN MONSTRUO, SINO JUGAR CON LA EXPRESIVIDAD DE LAS DISTINTAS PARTES, ES UNA TÉCNICA QUE UTILIZO: LA DE ACENTUAR ALGÚN GESTO. EN UNA PIEZA COMO LA ESCULTURA *PALABRA*, ESTÁ MUY CLARO: TODA LA FIGURA ES MUY TOTÉMICA, ES MUY ESTÁTICA, PERO DE PRONTO APARECE LA MANO EN ACCIÓN, SUBIDA DE ESCALA, PINTADA DE BLANCO, SIMBOLIZANDO LA PALABRA. ESA IDEA DE LA MANO SIMBOLIZANDO LA PALABRA LA HE VISTO EN MUCHOS SITIOS, LA HE VISTO EN CÓDICOS PRECOLOMBINOS. LA FORMA, EL GESTO DEL ARRANQUE AL HABLAR, ESTÁ EN LA MANO, SE MUEVE LA MANO; A VECES ME PARECE COMO QUE LA MANO VA POR DELANTE DE LA PALABRA; SE GESTICULA AL HABLAR; ES MUY COMÚN. YO TENGO UNA GAMA MUY

VARIADA DE GESTOS Y DE POSTURAS: APRENDÍ MUCHÍSIMO DEL MANIERISMO, DE LA ESCULTURA RELIGIOSA, DE LA ESCULTURA BARROCA, DE CIERTAS ESCULTURAS MÁS ORNAMENTALES DE CELLINI; DE LO QUE SE TRATA ES DE EXAGERAR EL GESTO MEDIANTE LA CONTORSIÓN. DESPUÉS TENEMOS EJEMPLOS ESPAÑOLES BUENÍSIMOS, COMO JUAN DE JUNI O BERRUGUETE, QUE TRABAJAN MUCHO CON LA DISTORSIÓN, EXAGERANDO UN GESTO. CLARO QUE TENGO CUIDADO DE QUE NO SEA COMO UNA CARICATURA, QUE TAMBIÉN EXAGERA LOS GESTOS. A MI LO QUE ME INTERESA ES ACENTUAR LA DISTORSIÓN, LA TORSIÓN, LO CONTORSIONADO, EL MOVIMIENTO EN ESPIRAL, LO SALOMÓNICO.

**D. C.-** Gran parte de tu obra gira en torno al movimiento humano y todo movimiento implica una temporalidad. El tiempo en abstracto y la temporalidad en concreto han sido temas muy estudiados por los teóricos del arte. Pero, de nuevo, tu obra parece muy personal y difícilmente se puede reducir a ninguna fórmula teórica. ¿Dónde te sitúas tú frente a todas estas teorías del tiempo y de la temporalidad en la escultura moderna?

F. L.- CUANDO SE HABLA DE ESCULTURA SIEMPRE SE HABLA DEL ESPACIO Y DEL TIEMPO. YO NO ACABO DE ENTENDERLO. UN TIEMPO PARA MÍ ES UN GESTO, UNA PARTE DE ALGO. NO COMPARTO EL DISCURSO DE LA ESCULTURA FORMALISTA. UNA ESCULTURA PUEDE TENER DIFERENTES TIEMPOS. YO UTILIZO EL TIEMPO DE UNA FORMA LIBRE, COMO VARIOS MOVIMIENTOS QUE CONVIVEN EN UNA ESCULTURA. EN MI OBRA PUEDO TENER ALGUNA PIEZA QUE PUEDA CREAR UN TIEMPO, PERO YO CREO MOVIMIENTOS DISTINTOS EN CADA PIEZA. TENGO UNA ESCULTURA QUE SE TITULA ASÍ, *TIEMPO*. ESTÁ INSPIRADA EN UNA LEYENDA MEDIEVAL. SE TRATA DE UN MONJE QUE SALE UNA MAÑANA A DAR UN PASEO POR EL BOSQUE Y SE PARA A ESCUCHAR A UN RUISEÑOR QUE ESTÁ CANTANDO. CUANDO VUELVE AL MONASTERIO



NO CONOCE AL PORTERO Y NADIE LO RECONOCE, Y ES QUE YA HABÍAN PASADO TRESCIENTOS AÑOS. ES EL MITO DE SAN ERO, DE ARMENTEIRA. PARA HACER ESA ESCULTURA ESCOGÍ EL GRANITO NEGRO. SI HUBIERA HECHO ESA MISMA ESCULTURA EN PLÁSTICO NO SE HUBIERA CONSEGUIDO LA SENSACIÓN DE TIEMPO. O SEA, QUE HAY MATERIALES QUE TE DAN MÁS LA SENSACIÓN DE LO ETERNO, DE LO TELÚRICO, Y OTROS DE LO CONTRARIO.

GUAJALOTE / 1993 / Madera policromada, tea y poliespán / 200 x 300 x 80 cm / Cortesía Galería Marlborough