

Antonio Saura, en París

A CASO el pan y la sal no son comida suficiente?", dicen que contestó Picasso a Asger Jorn cuando éste le reprochó a él, a Goya y a la pintura española una excesiva utilización del blanco y del negro. "Eso no son colores", le había dicho el pintor danés.

El blanco y el negro son también los colores de Antonio Saura desde sus primeras obras, en los años cincuenta —melodías fúnebres a la España de aquel presente y del pasado que trataba de exorcizar; cantos metafóricos y simbólicos; obras dispuestas contra el espacio blanco en una organización clara y limpia, dotadas de una fuerza arcaica—, resultado de tensiones contradictorias extremas; conjunto de fuerzas claramente sexuales, evocadoras de un principio de vida al

místicos. Creó sus "Muros de la vida" con materiales autobiográficos: cajetillas de tabaco, recortes de periódicos, fotos personales, retratos de nuestros prohombres..., un montón de elementos recogidos y elegidos por su "sustancia psíquica" o, atrevámonos a decirlo, poética. El pincel se dedicaba entonces a una lectura de estas imágenes, y al pintarlas las "monstruificaba", una estrategia, en definitiva, para extraer sus fantasmas del fondo del abismo y crucificarlos en el papel.

Una obra menor, se dijo. Divertimientos de un pintor exangüe después de haber sacado de sus entrañas tantos monstruos y tantas pesadillas. Y porque durante diez años no volvió a pintar óleo sobre lienzo —no le apetecía o no se atrevía— es tan importante esta exposición que se acaba de inaugurar en la

y no un elemento básico constitutivo.

La repetición exista en un artista cuando el problema está resuelto y se repiten las soluciones. No existe en el caso de que la obra se resuelva en un combate siempre distinto con la superficie de la tela y con el pretexto de la estructura escogida. Tampoco existe si la imagen resultante se ha constituido de forma siempre conflictiva y azarosa —vigilia y ceguera al unísono—, y la obra ha estado siempre, durante toda la trayectoria de su realización, al borde del milagro o del desastre.

Decía yo antes que las nuevas pinturas de Saura poseen, aparentemente, el mismo trazo y los mismos gestos. Eso es sólo aparente. En relación con su primera etapa, se ha calmado el desorden convulsivo del trazo,



Antonio Saura.

DIEZ AÑOS DE PROFUNDIDAD

RAMON CHAO

galería Stadler, de París. Unos treinta lienzos, algunos monumentales, realizados entre 1978 y 1979. Y, de entrada, la gran sorpresa: los temas son iguales, las mismas crucifixiones, idénticos retratos, alegorías semejantes; sigue dominando el contraste del blanco y del negro, y, aparentemente, el mismo trazo, los mismos gestos.

El empleo de las mismas imágenes abandonadas entonces —y que, por otra parte, he seguido empleando entre tanto en el papel— ha sido voluntario y consciente. En realidad se trata de la necesidad de encontrar, para poder continuar, una forma de sentirme seguro y de poder trabajar con estructuras ya empleadas en el pasado como fantasmas o arquetipos bien fijados y familiares, permanentes y válidos por sus posibilidades operatorias. Se trata también de una forma de ascesis, de una voluntad de afirmación. El asalto de otro tipo de imágenes queda, por el momento, anclado en la caja fuerte de las posibilidades. Su rechazo —momentáneo o definitivo— forma parte íntima de la validez o de la falta de validez de mi trabajo.

En cuanto a la "repetición" de temas, diré que si examinamos los pintores en la Historia veremos cómo el empleo de una iconografía amplia es raro y cómo ello no es necesario para producir una obra plástica. El tema es lo de menos. Lo que cuenta es el sincretismo entre una imagen escogida como pretexto estructural para "poder trabajar" y la técnica empleada. En este sentido, la "radiactividad" de ciertas imágenes —su resultado— son un además

pero se ha intensificado el gesto. Me explico: Jorn definió el nuevo expresionismo que a principios de los años cincuenta sucedió a la no-figuración lírica diciendo: "Es un arte abstracto que no cree en la abstracción". Esta ruptura tal vez no se hubiese discernido en la primera etapa de Saura. Se comprendía como una pintura más agresiva, de gestos paroxísticos. Faltaba la perspectiva necesaria para captar este expresionismo ibérico. "La pintura y la guerra, mírala desde afuera", dice un refrán castellano. Así podemos admirar la belleza formal de esta obra que un día nos conmovió por su emoción.

Hablar de expresionismo refiriéndose a mi trabajo es discutible. La relación con el expresionismo histórico no es válida, a pesar de la identidad efectiva que pueda unirme a ejemplos aislados en la Historia. El desarrollo de mi obra no se ha visto afectado —me refiero al producto obtenido, a las imágenes resultantes, y no, por supuesto, a ciclos de inactividad o de parada— ni por dramas afectivos, alegrías o hundimientos, viajes a países extraordinarios y luces inéditas, ni siquiera por los cambios políticos operados en nuestro país. No se trata, pues, de reflejar ciertos estados a través del trabajo pictórico, sino de reflejar un estado latente y biológico, de afirmarse a través del único medio de que dispongo: llenar superficies con algo. Se trata, en cierto modo, de una acción "intemporal". Así puede explicarse el empleo de estructuras semejantes, el deseo de mantener idéntica "intensidad", de ocupar el vacío y de llenar la vida. Esto es

mismo tiempo que imagen de la muerte. Una obra mística, si es cierto que la mística no es un vuelo del espíritu, sino una pulsión erótica del cuerpo: el místico parte del no desear absoluto, de la negación del deseo, para afirmar categóricamente la presencia del mismo.

La pintura de Saura, con esos blancos y negros aparentemente irreconciliables, con una sensualidad y un ascetismo en principio antagónicos, fue hasta 1970 un amplio empeño de conciliación y de superación de elementos opuestos: de lo estructurado y de lo informal, de lo espontáneo y de lo reflexivo, del sentimiento y del intelecto, de lo consciente y de lo inconsciente.

Después de haber resuelto de forma dramática sus relaciones con lo sobrenatural, Saura se enfrentó con lo cotidiano. Durante una década se apoyó en el terreno concreto de pequeños y grandes acontecimientos do-



Acido.



Crucifixión.

lo que me distingue de los expresionistas: se trata, más bien, de actos voluntariosos, de provocar el azar y la ceguera para reconstruir otro universo determinado, y no de reflejar tal o cual estado del espíritu, cosa, por otra parte, de la cual he dudado siempre pudiera reflejarse a través de la pintura. Unicamente podrían observarse ciertas claves grafológicas en el trabajo mismo del pintor en el interior mismo de la tela. La construcción de las formas, los medios técnicos empleados quedan alterados, sin duda, por el transcurso del tiempo.

Saura hoy, más que nunca, es una exorbitante libertad, suficientemente controlada y justificada para que haya creación. Es decir, para que haya más, mucho más en el resultado que en la suma de los ingredientes y de licencias que utiliza. Libertad de cromatismo —sus negros son más negros, sus grises llegan al límite de lo permisible en el gris—. Libertad en la independencia casi sistemática de este color en relación con el dibujo, y del dibujo en relación con el volumen. Libertad, en fin, en esa ironía monumental que deforma a los seres y a los rostros sin despersonalizarlos, en esa zoología bautizada y brutal que posee siempre la suficiente solemnidad para no caer en la caricatura.

El título no es más que una "marca" de distinción entre una obra y otra, y también un acto de humor. El bautizar criaturas para distinguirlas, la afirmación de la pa-

ternidad son tentaciones peligrosas, pero difíciles de evitar, especialmente cuando estas criaturas poseen algo que recuerde una cabeza, y que, además, en muchos casos, están depositadas en manchas negras que puedan recordar ancestros bien anclados en la tradición española. En realidad, estas manchas negras como cuerpos o trajes no son más que una entre las pocas soluciones posibles desde el punto de vista puramente plástico de resolver una situación también plástica. Y los rostros, en los cuales se puede encontrar un parecido siempre "a posteriori", han sido construidos mediante un trabajo que no tiene en cuenta para nada la estructura familiar del rostro humano: se trata de construcciones que encuentran su vía propia a través de un trabajo constructor-destructor, en el que aparecen algunos signos alterados de la realidad y que nunca pretenden manifestarse como reflejo de esta realidad.

Picasso, el artista que aparentemente más cambió a lo largo de su vida, reconocía la unidad profunda de la obra al decir: "Se trata de expresar algo nuevo sobre la misma cosa". Saura nos recuerda ahora las constantes de su obra, el resultado de ese equilibrio profundo que logra conciliar la dualidad de una inspiración romántica con una composición rigurosa y clásica, la profusión con el rigor, la libertad con la exigencia.

Siento que este trabajo es el "comienzo de algo", y que me noto más pintor que an-

tes, aunque afirmaciones como éstas, aceptables en la intimidad, pueden parecer presuntuosas, casi obscenas, para quien se interese por mi trabajo. De todas formas, no soporto a los pintores que dan bruscos cambios. Es imposible. Se acaba por dudar, o bien de la validez de la obra anterior, o bien de la autenticidad del momento presente. No ha habido pintores que hayan cambiado conceptualmente, radicalmente, de forma de trabajar. La misma obra de Picasso posee una enorme coherencia, y basta ver una buena exposición retrospectiva como la de Basilea, hace dos años, para encontrar los eslabones perdidos, los altibajos y la continuidad de una investigación.

Yo sentía el temor de "haber sido olvidado" por quienes conocían mis pinturas de hace más de diez años. El temor de que mi trabajo apareciera ahora como algo desplazado, incluso anacrónico en el mundo actual en donde el olvido casi absoluto de los soportes tradicionales no está suficientemente compensado con el regreso de otras tendencias a la fenomenología misma de la pintura. Por otra parte, el temor se manifestaba en sentido contrario: que mi trabajo fuera percibido únicamente como un fenómeno de monstruosidad y de regreso a la pintura; es decir, como un nacimiento mutante y no como la continuidad lógica de un trabajo anterior. ■ RAMON CHAO.