

SAURA: EL MURO DE LA VIDA

En la galería Stadler, de París, Antonio Saura presenta una importante exposición, reunida bajo el genérico de Superposiciones, que supone una nueva evolución en la constante línea de libertad de nuestro pintor. Se trata de series de pequeñas obras y de montajes de múl-

ra no se encierra en estilos ni se hunde en el caos —las dos trampas de la pintura burguesa—.

Mi actitud es semejante a la del creador de grafitis en los lugares públicos: la profanación de lo intocable y el placer logrado. En la actitud consciente del pintor que escoge un material y lo

un divertimento que poco a poco fue adquiriendo una dimensión mucho más amplia y una total dedicación. Ahora sigo trabajando bajo estas ideas de superposición y de acumulación; es decir, de la intervención sobre materiales hallados y de la presentación simultánea de los resultados, pero ya sobre direcciones algo diferentes de las ofrecidas en esta exposición.

Una foto de periódico, la postal que envía el amigo, el recordatorio de la Primera Comunión: todo lo que se ofrece ante nuestros ojos es susceptible de transformación. Lo interesante de esta postura es que cualquier resto, cualquier superficie encontrada,

cualquier hallazgo azaroso puede transformarse en la dirección propuesta mediante la violencia del acto.

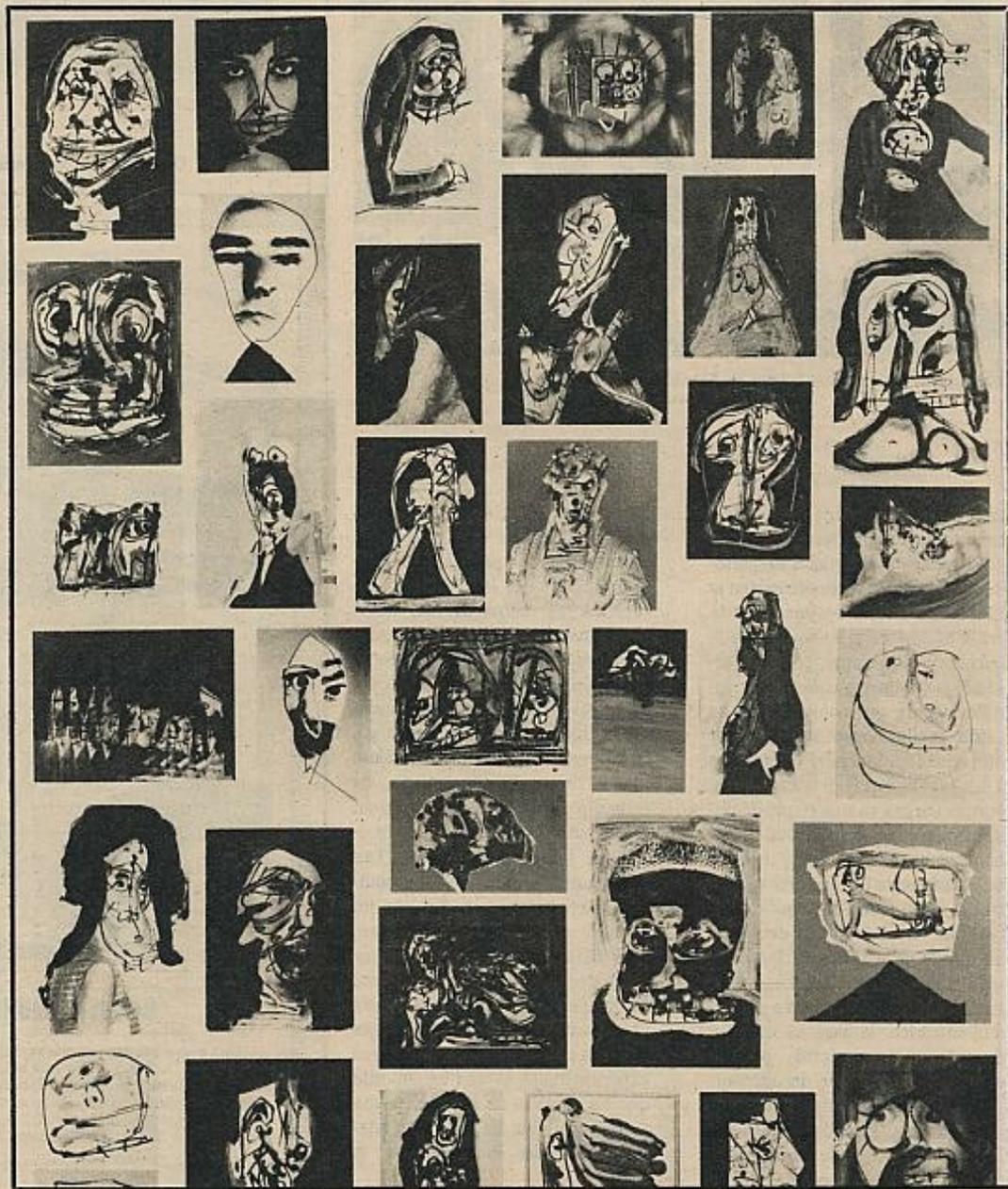
Esta selección es casi siempre azarosa. Hay imágenes que, indudablemente, colaboran casi en su integridad en el resultado final, condicionándolo desde un principio. En otras sucede lo contrario, y la presencia de imágenes que en principio no corresponden con las personales obsesiones, precisamente por la dificultad de intervenir en ellas, acaban por forzar situaciones y solicitar el empleo de apariciones diferentes de las habitualmente empleadas. Y que, a veces, no reflejan el placer o el horror que había produ-

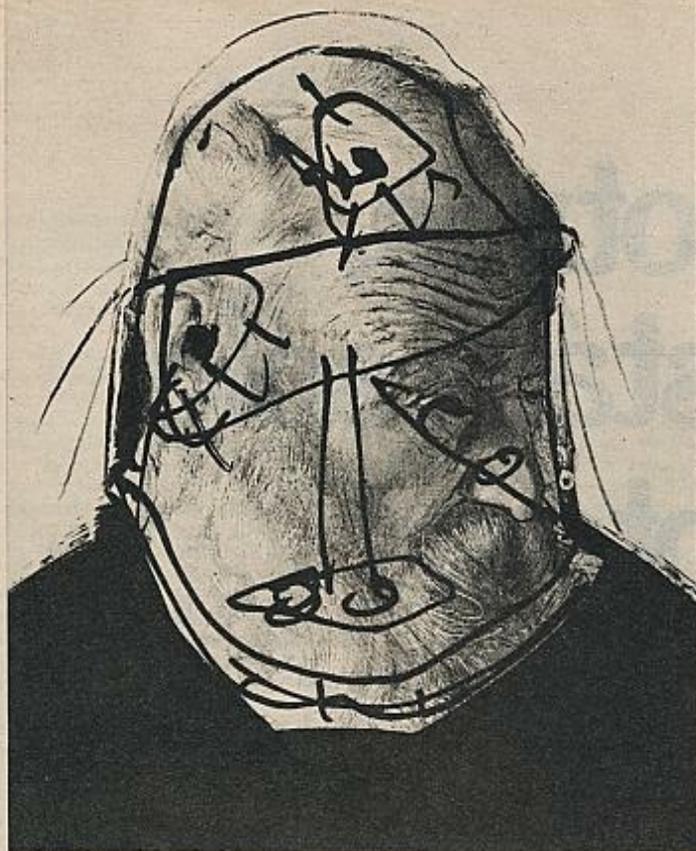
Ramón Chao

tiples procedencias, siempre realizadas sobre soportes ya impresos. En estos trabajos utilizo una imagen ya existente como fuente de sugestión, como excitante, y también como base de color ya existente. Con anterioridad ya había realizado diversas series en papel, donde el color se ha empleado con gran libertad, contrastando con las pinturas siempre resueltas en negro, blanco y tierras. Es posible que estos trabajos recientes, en donde el empleo de ciertas imágenes preexistentes condicionen no solamente la imagen resultante, sino también la necesidad de emplear colores no utilizados con anterioridad, permitan otras posibilidades en las grandes pinturas. No obstante, pienso que en aquello que podríamos calificar de «obra mayor» persistirá el empleo de colores, sin duda enraizados en un trasfondo difícil de abandonar...

Decía Alechinsky, hablando del grupo Cobra, que la obra provocada por la sensibilidad, por la emoción y por la espontaneidad no sería nunca abstracta, y que siempre representaría al hombre. Esto parece aplicarse a la pintura de Saura, y más especialmente a esta exposición, donde utiliza imágenes encontradas al azar, que le han provocado una emoción en cierto momento. El hombre —hombres de nuestra historia— está siempre presente en su obra pasada (Felipe II, Quevedo, etcétera), y en esta exposición parecen asomarse hombres de hoy —ya de ayer— que se adivinan por debajo de las intervenciones del pintor, y que siguen obsesionándolo. Las imágenes que ya existen en el soporte empleado acaban por transformarse en nuevas imágenes, que constituyen para mí verdaderos arquetipos. El interés del juego es, precisamente, esta violación de imágenes encontradas y arrancadas violentamente en el proceso del trabajo hacia esquemas familiares. La mayor parte de estos montajes, y especialmente las pequeñas pinturas, pueden constituir una imaginaria galería de ancestros, mediante los cuales, probablemente, uno intenta aliviarse del peso de la Historia. Y ello sin distraerse en los problemas de la relación entre la pintura y el hombre. Saura

selecciona; se trata en realidad de una actitud tímidamente iconoclasta de violentar la belleza establecida. En principio, la idea de estos trabajos ha partido de





cido en el momento de su selección. El resultado puede ser opuesto, porque el horror puede ir parejamente con la complacencia. Por ejemplo, frente al cuadro de Felipe II de Sánchez Coello, del Prado, que constituye para mí una especie de fetiche desde la infancia y a partir del cual he realizado una larga serie de pinturas, la actitud de amor y de repulsa no pueden ir más unidas. Esta pintura, de una gran belleza es, al mismo tiempo, una pintura horripilante por las resonancias plásticas —el polvoriento, lamido y cristalino espectro— e históricas. Ambas actitudes pueden ir juntas. Se puede tener amor por el monstruo y, al mismo tiempo, una infinita compasión. La belleza me atrae tanto como lo monstruoso, y siendo esta contradicción permanente —como otras muchas—, no puedo desgajarlas.

«¿El pan y la sal no son comida suficiente?» —dicen que contestó Picasso a Asger Jorn cuando éste le reprochaba a él, a Goya y a la pintura española la utilización del blanco y del negro: «Esos no son colores» —le había dicho el pintor danés—. Estos han sido los colores dominantes en Saura hasta ahora.

En apariencia, estas obras pueden mostrar «una época de alegría», como alguien ha insinuado, no solamente por la aparición del color, sino también por el aspecto diminuto y «precioso» del objeto independizado del contexto de acumulación. Pero creo, sinceramente, que habría que referirse más bien a una alegría destructora bajo la cual, indudablemente, han sido realizadas.

Miró encuentra una piedra, una concha o una vieja pelota de plás-

tico y las transforma, las incorpora en esculturas y cuadros. Pero Miró sigue siendo lineal, limpio, mientras que la línea de Saura se confunde con el sujeto en una organización invertida, ilógica y aleatoria. Sus gestos nos remontan a los primeros gritos humanos, recuerdan la torpeza poética de los dibujos infantiles.

Por supuesto que actitudes semejantes han existido con anterioridad. Las obras de Pedro de Acosta, del Museo de Sevilla, que reproduzco en el catálogo constituyen, dentro de la moda del «trompe l'oeil», formas muy semejantes de acumulación, aunque la actitud en este caso sea puramente objetiva. En el terreno de la intervención, quien ha realizado sin duda las obras más bellas es Asger Jorn, el pintor danés fallecido hace poco más de un año. Jorn añadía elementos en las superficies de viejas pinturas compradas en anticuarios, quedando de esta forma transformadas mediante la acción de elementos, respetando la mayor parte de los ingredientes ya existentes. Mi actitud es diferente, ya que, en general, intervengo completamente sobre las superficies, actuando la imagen existente solamente a través de su permanencia bajo la estructurada realizada. Se trata más bien de un combate contra la imagen que se ofrece ante la vista y que posee en sí mismo un fuerte poder de fascinación.

Trabajo de introspección, nostalgia de las imágenes que duran un día, unas horas o una niñez —la búsqueda del álbum de cromos perdido...—.

En el texto que acompaña la exposición he intentado analizar

mi trabajo y explicarme el porqué de una obsesión ya muy lejana: la necesidad de apropiación del universo de imágenes que me rodea, la obsesión de acumular imágenes aparentemente contradictorias y que, en realidad, han estado directa o indirectamente relacionadas con mi trabajo, o al menos con una serie de obsesiones muy definidas. He recordado el libro de recortes que mi padre hacía cuando yo era niño, durante la guerra civil en Barcelona, y pienso que, efectivamente, este libro de recortes, ya perdido y recordado con nostalgia, continúa condicionando en parte mi trabajo. A través del recuerdo infantil aparecen también imágenes trágicas, y una de ellas, especialmente, ha dejado en mí un recuerdo imborrable. Se trata de una fotografía tras un bombardeo en Barcelona, el humo ascendía del puerto...

Con todas estas pequeñas imágenes, modificadas, "intervinidas", Saura compone cuadros gigantescos, que constan a veces de treinta o cuarenta cuadros pequeños. Su idea es crear un muro de la vida, distinto de los muros de Tapiés, porque éste crea nuevos

y magníficos muros hechos de ausencia y de zarpaos sutiles. El muro a que yo me refiero consiste en la acumulación de imágenes extraídas de la realidad: el muro en las calles con sus múltiples llamadas; el muro de mi taller con su material efímero, acumulándose paulatinamente. Este muro que me acompaña en cualquier lugar donde me halle y que puede formarse tan sólo en unos días. Lo más lógico hubiese sido ofrecer únicamente la fotografía de estos muros y su universo personal. Esta idea queda insinuada a través de estas obras y del texto que las acompaña, y es aquí donde puede establecerse un parentesco con algunas tendencias recientes, no solamente por la presencia del aspecto autobiográfico —por muy traspuesto que esté—, sino por el origen mismo del trabajo. En esta exposición, sin embargo, la postura subjetiva domina, habiéndose sustituido el «muro de la vida» por la acumulación de pequeñas obras enteramente realizadas sobre soportes diversos. Me he visto obligado a fabricar un muro mental, donde los elementos provienen de mi propio trabajo. ■

