

TEORIA Y ESTETICA INFORMALISTA DE ANTONIO SAURA ATARES

POSTURA.—«Frente al espectáculo dramático de nuestra época, frente a un universo alineado, excesivamente mecanizado y materialista, sumido en la incertidumbre, las formas expresivas tenían que volcarse irremisiblemente hacia otras soluciones que no fueran las de un orden y unos cánones esteticistas superados. La pintura informalista es una manifestación de la libertad individual, pero ella es asimismo la manifestación estética de un subconsciente colectivo marcado por la repulsa y la desesperanza. Los pintores lo traducen del modo más directo, con la economía de medios más acusada, utilizando los signos elementales de lo vital, de lo inmediato, de la acción. Sus obras constituyen para los espectadores una protesta contra una técnica y una civilización que no ennoblece al hombre, sino que lo esclaviza. Muchos de estos artistas son conscientes de esta situación y confiesan estar dentro de una aventura que no saben dónde va a llevarles. Para ellos su pintura es una forma de vivir, la única posibilidad de lenguaje, una forma de «expresar lo inexpresable», como dice Georges Duthuit. En su revolucionaria estructura interna y en su mensaje patético, la pintura informalista refleja, consciente o inconscientemente, cuanto la filosofía y la ciencia muestran en una investigación de una complejidad cada vez más vasta y aterradora. El hombre del siglo xx ha visto cómo su visión del universo se ha transformado por entero. ¿Qué otra actitud plástica podría corresponder mejor a la abertura sobre el mundo subconsciente, a los descubrimientos etnológicos, a las revoluciones sociales, a la nueva matemática, a la pánica visión de unos cosmos en expansión, al nacimiento de la realidad microscópica, a la liberación de la energía de la materia, al dilema de un universo cerrado o infinito, a la posible existencia de una anti-materia?»

Antonio Saura Atarés ha llegado a esta conclusión, expresada en las páginas de «Papeles de Son Armadans» y que hemos copiado parcial-

mente. Sus declaraciones, las que nos hace, seguirán el mismo credo estético que informa su magnífico trabajo. Saura, ahora, no se retracta de nada; es más, ratifica cuanto ha escrito en la revista de Camilo José Cela.

Conocida su pintura era preciso que se expresara así.

Este excepcional artista nació en Huesca, en el año 1930. Su primera etapa fue surrealista, abandonando esta trayectoria estética en 1954 para militar entre los expresionistas abstractos. Ha realizado exposiciones en Madrid, años 1951 y 1952, y en el Museo Contemporáneo en 1956. En 1957 expone con Brwn y Francken en la galería «Standler», de París. Dos años después vuelve a exponer en esta prestigiosa galería parisina. El éxito alcanzado en Francia hace que este mismo año exponga con Tapies en la galería «Van de Loo», de Munich. Los Museos de Arte Moderno de Madrid y Amsterdam le compran obras.

Asimismo, participa en varias exposiciones colectivas: «Tendencias» (Madrid, 1952 y 1953), «Salón de los 11» (Madrid, 1953), «Arte Fantástico» (Madrid, 1955), «Grupo Surrealista» (París, 1954), «Phases» (París y Amsterdam, 1956), «Arte Otro» (Barcelona y Madrid, 1957), «El Paso» (Madrid y Barcelona, 1957, 1958 y 1959), «Corneye Institute» (Pittsburg, 1958), «Festival de Osaka» (1958), «Arte Nuevo» (Turín, 1950), «Premio Ariete» (Milán, 1959), «Salón del Mai» (París, 1959), «Bial de Venecia» (1956 y 1958), «Trece Pintores Españoles» (París, 1959), «15 Pintores en París» (Colonia, 1959), «Documenta» (Kasel, 1959), «Peintures du geste» (Roma, 1959). Es cofundador del grupo «El Paso», de Madrid. Actualmente prepara obras para exponer en Nueva York y Washington.

—Me resulta difícil pintar cuadros muy pequeños—dice Antonio Saura, y añade—: Preciso emplear superficies grandes en donde el gesto pictórico pueda alcanzar una liberación total mediante el empleo de técnicas yuxtapuestas e instrumentos espaciales.

Saura usa actualmente los colores negro y blanco como elementos expresivos.

—Desde que empecé a pintar hace ya más de cuatro años en blanco y negro—señala—, he tomado como base estructural de mis cuadros el cuerpo de una mujer. Un soporte elemental para formular una acción y una protesta, para no sumirse en una actividad pictórica sin control. He optado por realizar pequeños cuadros que fueran como fragmentos de los grandes. De esta forma nace una copiosa serie de retratos imaginarios resueltos de formas muy diversas.

—Son antirretratos—interrumpo.

—He procurado estructurar una masa expansiva, compuesta de forma movable y cambiante. Intento reflejar en estas grandes pinturas el clamor de las masas humanas atraídas como un fanal por un culto, por una

protesta o un fanatismo, una indignación o una súplica, y acercándome hasta este fanal y situándome dentro de él, sorprender en un relámpago la verdad de sus rostros en las antifomas de unos antirretratos.

Antes de continuar debemos aclarar que no hay servilismo en la obra informal de Saura. Los espacios blancos y negros de sus últimas telas nacen de un estado anímico, a veces torturante, producto de un mundo interior vivido por el artista.

Se ha hablado de que el arte abstracto es producto de una situación sonámbula. Nosotros vemos más bien una evasión natural que lleva al pintor o escultor a desarrollar todas sus fuerzas expresivas, sensibles a una unidad substantiva con su psicología.

Saura es responsable de una temática serena y exenta de vacíos superfluos. Su esfuerzo va más allá del capricho de señorito tonto que se entretiene manchando... Infatigable, rebusca con ojos voraces de águila, la crisálida de un arte, creado por él, pese a ser viejo... Pero para ello ha tenido que partir de la nada—el cuerpo de una mujer es solamente punto de arranque figurado, nebulosa que se pierde luego—para hallar valores plásticos inéditos apartados de toda realidad aparente, física y concreta.

Los tres años que trabajó en París (1953-1955) le han dejado, sin duda, una experiencia. Ha pasado por la galería «Stadler», que con la de «Rive Droite» han difundido y apoyado más el «Art informel» y «Art du treautre», «escuelas» últimas de Saura y que algunos atribuyen a este movimiento como «inclinación hacia la náusea del asco para percibir la belleza». Creemos sinceramente que el valor absoluto que busca nuestro artista va más allá de esta teoría.

Apollinaire, decía: «Puede pintarse con cualquier cosa que uno quiera: con pipas, con sellos de correos, con tarjetas postales o con naipes, con candelabros, trozos de hule, cuellos postizos, papel pintado o periódicos. A mí me basta con ver el trabajo; es preciso que el trabajo se advierta. El valor de una obra de arte se mide por la calidad del trabajo desarrollado por el artista».

Y Saura, replica:

—Desgraciadamente, este abuso de los materiales se ha convertido en la actividad más fácil, monótona y desesperanzadora. Partir de esta originaria «materia informe» es para muchos un truco y fórmula. La proliferación del empleo de textura y nuevos materiales y el empleo de técnicas automáticas incontroladas, han contribuido a crear un estado de confusión que degenera lamentablemente como muchos falsos abstractos expresionistas que se creen obligados a trabajar en una innecesaria «alta tensión» y falsa violencia en la más académica de las actitudes.

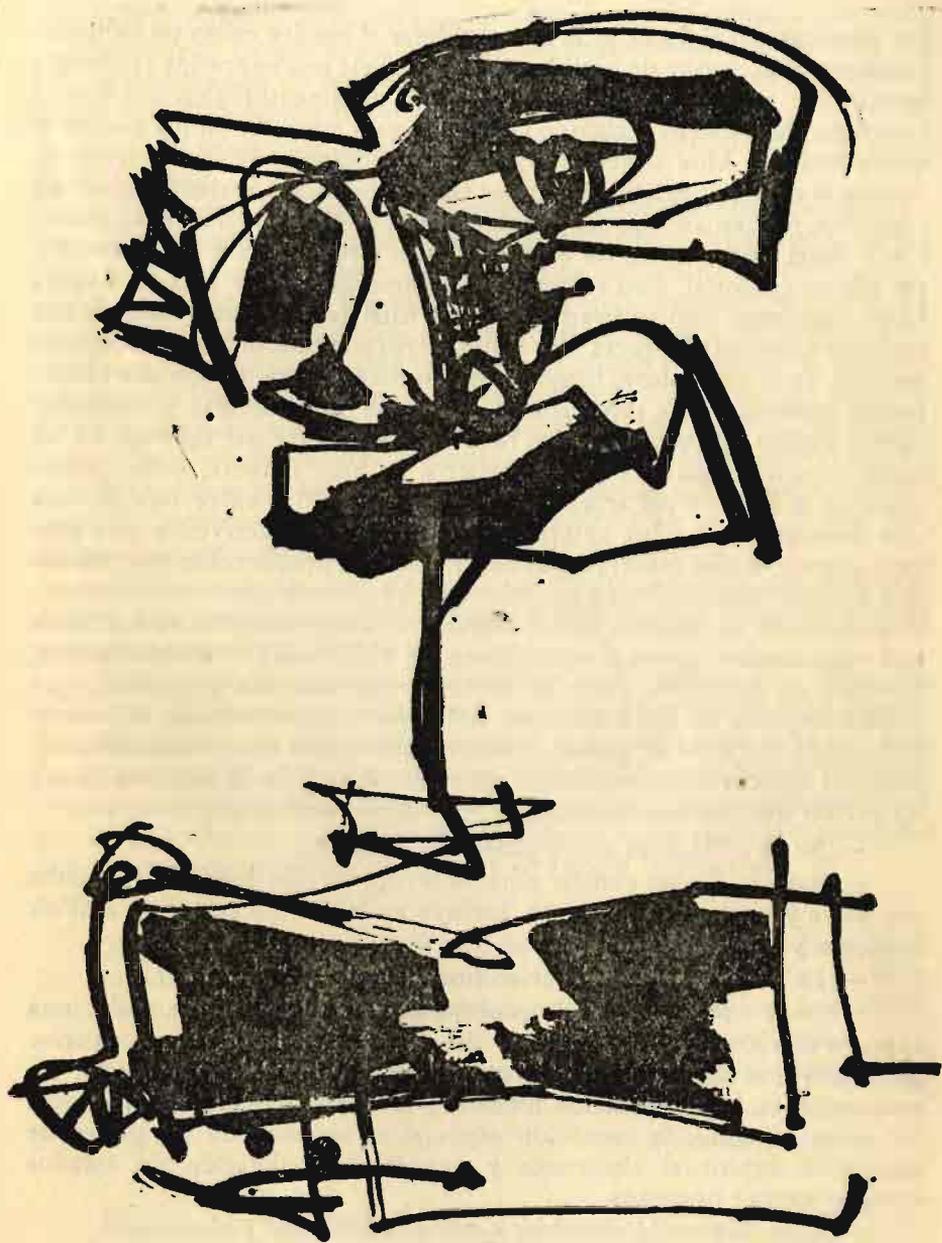
Lo dice un artista que algunos le tacharán de desesperanzador... Pero la crítica coincide en afirmar «que es uno de los pintores más importantes de la actualidad de España».

Sobre Antonio Saura Atarés se han publicado amplios y documentados trabajos. Juan Eduardo Cirlot, en un magnífico estudio que hace de la obra de Saura en la prestigiosa revista del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, dice entre otras cosas: «Su arte es la sutura de los mundos opuestos, de ahí la profundidad de su clamor y de sus resonancias. Como en el blanco y el negro, en el movimiento y en la quietud de las dimensiones, la vida y la muerte se entremezclan y funden sus cualidades pugnantas. Hay pinturas de 1956, ya tituladas con nombre de mujer, como «Brita», que parecen el espantajo aplastado de un placer. Las composiciones establecen suertes de torbellinos de ritmo ascendente y centrípeto, en los que una multitud de fragmentos de formas quedan flotando en espacios planos, o que alguna vez sugieran la tercera dimensión. El gris aparece entre el blanco y el negro para realizar necesarias transiciones. Las pinceladas, o los arrancamientos de empaste o espátula, o los gestos, cruelmente trazados con el palo del pincel, giran arremolinados y confunden lo espiral con lo quebrado, con lo entrecortado en sínkopas. Tan grande como la limitación de Saura en su procedimiento es la variedad que consigue en los resultados sin moverse de ese ámbito épico y sostenido, en el que la velocidad de la ejecución, el esplendor de los ritmos y la gracia de los inestables equilibrios son los factores que subliman la ferocidad del trasfondo anímico. Saura es, como carácter, fiel a la tradición aragonesa, fiel a la tradición hispana, y no retrocede ante una acumulación de violencias pragmáticas. Si Saura da suelta a sus demonios es para mostrarnos, con lo que tienen de furias de tragedia griega, la casi inconcebible belleza que reside en las extremas tensiones, en las situaciones-límite, pero sobre todo la posibilidad de reducir sus fuerzas a un estado que no podemos definir mejor que mediante la palabra arte. La firme rectangularidad de cada cuadro domina las exacerbadas fugas y las luces de tempestad».

Juan Eduardo Cirlot nos ha dicho lo que ha aportado Antonio Saura a la pintura de hoy, pero consideramos que la visión de su arte quedará más fijada si ahondamos en la mente del artista. Unas preguntas claves pueden llevarnos a su invención y verdad. No nos bastan las líneas que a modo de preámbulo copiamos como credo artístico de Saura.

—¿Por qué es abstracto?—pregunto—. Aquí encasillo todas las corrientes plásticas, nuevas.

—Yo no soy totalmente abstracto, pero creo que la abstracción es una faceta muy importante del arte actual. Una de las grandes conquis-



Obra original de ANTONIO SAURA, realizada para ilustrar este trabajo

tas plásticas del siglo xx es la de considerar el cuadro como un «objeto» bidimensional, capaz de recibir en su superficie una expresión traducida igualmente mediante elementos plásticos bidimensionales. Un nuevo concepto del espacio pictórico comienza ya a aparecer en los fauves y expresionistas. Una superación del impresionismo, equivalente en su pureza al musical, existe en algunas obras abstractas recientes que, no obstante, poseen aún un sello tradicional. Las obras de Banzaine, Manesier y Stael, entre otros, no están dirigidas a reflejar una imagen real o un efecto sensorial, sino a fijar una «superrealidad» no exclusivamente física, retiniana, sino su irradiación espiritual, la sensación fresca de una realidad trascendida, fuera del objeto representativo: una percepción sensible de la naturaleza, luego plásticamente realizada bajo una elaboración intelectual que integraba la sensación de armonías y composiciones dentro de estructuras ya familiares en el arte del siglo xx. En las tendencias dominantes en la postguerra se hizo patente, como pocas veces en la historia del arte, la alternativa dramática entre una pintura que daba primacía a los valores racionales y constructivos y una pintura expresiva que mostraba, al contrario, una predilección por marcados aportes irracionales ya geométricos. La pintura abstracta constructiva, entonces en pujanza bajo el impulso de una generación no figurativa que reaccionaba contra el surrealismo, se enfrentaba con aquella otra, también no figurativa, pero de carácter expresionista y aformal, que estaba entonces en sus balbucesos. Entre uno y otro extremo, se encontraba toda una serie de gamas expresivas acordadas a la personalidad de diversos artistas independientes que trabajaban bajo el signo de la no figuración que marca la pintura de los últimos treinta años.

—¿Sitúa a Mathieu como pintor de acción?

—Mathieu fija un centro dinámico-concéntrico base de la fuerza explosiva y tangencial del gesto. Incluyo en la misma temática a Wols Souleges y Hortung.

—¿La realidad puede estar en unas manchas anárquicas?

—Puede estarlo, pero la pintura actual plantea, ante todo, una ruptura con los últimos reductos del clasicismo en sus equivalencias pictóricas más destacadas: la forma, la armonía tonal, el equilibrio, las proporciones, la composición unitaria y la estructuración centralizada. En estas pinturas, la sensación espacial es abismal, de un poder de sumersión espiritual alucinante y permite la realización de estados completamente opuestos.

—¿Qué diferencia establece entre arte informal y abstracto?

—Todo un aspecto del informalismo es abstracto. Creo, de todas formas, que se abusa del nombre «informalista». El aporte fundamental del arte actual es la voluntad de destrucción de la forma y de los con-

ceptos espaciales y estructurales anteriores. Un conjunto de artistas revolucionarios conscientes de la realidad angustiosa de su época y sin ninguna pretensión de escuela de nuevo «ismo», ha colaborado activamente al rápido desmoronamiento de toda herencia clásica.

—¿Cuál es su postura, dentro del arte, como hombre que participa en su tiempo?

—Es extensa la respuesta, y prefiero hablarle solamente del aspecto general del arte más reciente en lugar de mi propia experiencia. Se ha propuesto un regreso a cero, un volcarse en la primera expresión, en lo amorfo, en lo vacío, en el éxtasis, fuera de toda nostalgia histórica: un estado de pureza y de inocencia total frente al cuadro. Se observa ante todo una proposición de libertad total, el último estado de un proceso que dura ya dos siglos, en el que está patente una indiferencia, vis a vis, de los problemas tenidos como fundamentales hasta ahora. Ejemplos: figuración y no figuración, composición y ausencia de composición, equilibrio y desequilibrio, armonía tonal, belleza o fealdad, decorativismo o antidecorativismo, unidos probablemente por la unidad que entrega «un repudio básico de toda geometría clásica».

—¿Estos pintores, cuando crean un cuadro, saben lo que va a salir de él o simplemente surge sólo por la natural fuerza intuitiva que les inspira su trayectoria pictórica?

—Algo puede parecer al espectador fácil, apresurado, pero, sin embargo, este ascetismo, esta franqueza en la expresión, la economía en las realizaciones, la desnudez expresiva y la intensidad a la que han llegado estos artistas no son pruebas de facilidad, sino de una dolorosa ascesis hacia las raíces primarias de la expresión. Estas obras obedecen por encima de todo a la necesidad de establecer un contacto inverso y directo entre la superficie pictórica y su propia existencia.

Deseo terminar con unas frases del pintor Baumeister: «En la libertad absoluta se vuelve a encontrar las leyes superiores. La forma de la naturaleza se destruye, pero se gana la nueva construcción del cuadro y también la expresión artística por medio de esta forma creada».

Todas las teorías son respetables si llevan al ennoblecimiento del arte.

FÉLIX FERRER GIMENO