

Entrevista al pintor Daniel Sahún, gran premio AACA 2007

Tras haber celebrado su primera gran retrospectiva en el palacio de Sástago de la Diputación de Zaragoza entre mayo y junio de 2008, lo que ha reforzado -más si cabe- su protagonismo en el desarrollo de la pintura aragonesa en los últimos cincuenta años, quizás nos falte unas declaraciones suyas acerca de su actividad, de su carrera artística y de su visión de la pintura para completar su comprensión, si bien existen algunas entrevistas previas que sirven de precedente a las preguntas formuladas en esta ocasión, marcada por su generosa colaboración con la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, entidad que acaba de entregarle el merecido premio a la mejor actividad artística del año 2007.

Tu producción siempre se ha restringido al concepto pictórico a diferencia de tus compañeros del grupo Zaragoza Juan José vera y Ricardo Santamaría, quienes dieron un salto hacia el volumen escultórico. ¿Cómo se explica este apego hacia la pintura que incluso da la sensación de conllevar cierto afecto hacia ella?

La forma de expresarme siempre ha sido mediante brochazos, incluso echando grandes chorros de pintura sobre el papel. Siempre ha sido la pintura y no sé porqué. No creo que la pintura sea el arte más sublime. También lo es la escultura, pero ésta requiere más espacio, un taller más grande y materiales más caros. En cambio, la pintura sólo necesita de un pincel y de un lienzo sobre el suelo.

A pesar de ello me interesa la soldadura de hierro. Siempre me ha interesado Julio González y la primera época no figurativa de Pablo Serrano. Ambos alcanzan una forma a base de recortes de piezas. Si no probé con esta técnica fue por falta de medios. En los años sesenta tuve alguna idea relacionada pero nunca la llevé a cabo. Aún así, en una de mis primeras

arpilleras, *Motivo musical* (1961), hay algo de eso.

Toda tu producción parece establecerse en una tensión de contrarios, ¿cómo podemos entender el predominio de lo gestual, la construcción y la abstracción con el manejo de referencias figurativas, ya sean insinuadas mediante el pincel o adheridas directamente?

Voy pintando cosas relativamente figurativas que luego deshago con barridos, brochazos secos, etc., buscando siempre un efecto plástico. Los materiales adheridos sufren un mismo proceso.

Con tus primeras arpilleras asistimos a un ejercicio constructivo que recuerda a la primera producción de Santiago Lagunas y los abstractos de Pórtico. Dan la sensación de componerse en superficie sin posibilidad de poder profundizar a través de este soporte. ¿Son las “pinturas azules” inmediatamente posteriores una reacción colorista sobre esta producción? ¿Por qué volviste a la arpillera y a los tonos rojizos entre 1964 y 1966? ¿Tuvo algo que ver las arpilleras realizadas para la exposición Pop Art. arte popular del Grupo Zaragoza celebrada en Zaragoza en diciembre de 1964?

Las “pinturas azules” son una reacción a las arpilleras rojas y negras. El azul fue una forma de romper con aquello. Retomé las arpilleras en 1964 bajo la influencia del pop art americano. El primer representante de esta tendencia que pude ver fue Rauschenberg. En ese momento, del grupo fue Ricardo Santamaría el que defendía esta nueva orientación, y algo Juan José Vera. Por mi parte, bajo esta influencia sólo realicé Azaila, Pensamiento onírico y Pájaro herido.

Un díptico pintado por ti en óleo en 1996, totalmente gestual y abstracto, lleva por título Autorretrato. ¿Hasta qué punto podemos considerar toda tu producción como una proyección de ti mismo?

Ese díptico fue un cachondeo. Durante la aplicación de la pintura surgió sin desearlo una forma que no quise borrar, y que me pareció un autorretrato con sombrero. El título se debe

tan sólo a esa forma, algo así como las manchas de las paredes.

Tu trayectoria pictórica nos obliga a meditar sobre las cualidades plásticas y constructivas de los materiales al margen de sus valores meramente pictóricos, las tramas, las texturas, el volumen, etc. ¿Qué particularidades materiales aportan al cuadro las arpilleras y las mallas metálicas?

Son materiales pobres y bastos. A partir de eso les saco partido aplicándoles pintura.

¿Qué diferencias encuentras entre tus arpilleras y las de un Millares, por ejemplo? En primer lugar, las de Millares son más dramáticas. Yo nunca podría haber partido de un volumen tan bestial, de unos contrastes de color tan fuertes. A excepción del *Buque fantasma* (1963), todas las arpilleras las quise planas. No he buscado ni he tenido ese dramatismo.

Estos materiales, tradicionalmente no artísticos, dan la sensación de aplastarse -aun sin poder- para acomodarse a la planitud de la pintura. No pueden evitar dejar escapar cierto volumen, sobre todo en tus arpilleras de 1963 y 1964 ¿Cómo concibes la participación conjunta de la pintura y de los materiales extra-artísticos dentro de los marcos de un mismo cuadro?

Eso es algo que vino de la mano del pop art, movimiento que aportó la idea de que todo sirve en pintura. Los materiales no pictóricos pueden recibir retoques de pigmentos posteriores. Se trata de una combinación entre pegar y pintar. Al final se obtiene un único conjunto plástico.

¿Qué diferencias encuentras entre tus obras realizadas con desechos y las producciones de los artistas pop y de los nuevos realistas de las décadas 1950 y 1960, con las que casi siempre se han comparado?

Los franceses los encuentro más decorativos, algo que siempre he querido evitar en función del dramatismo. Las circunstancias del país y los distintos tipos de problemas

determinan las diferencias. Conocí la obra de Rauschenberg tardíamente, en una exposición en Madrid a principio de los años setenta.

¿Qué función cumplen los caracteres alfabéticos en tus pinturas?

La primera razón del porqué recurro a ellas es porque me gustan. Las letras tienen una plástica misteriosa dado que, al abandonarlas en un rincón del cuadro, parecen decir algo sin decir nada.

¿Qué es más importante, el proceso creador y el gesto, o las pinturas desprendidas de él?

Siempre es más importante el gesto. Unas veces sale y otras veces ni a tiros. Pueden existir ánimos de protesta en él, por ejemplo, pero lo desconozco. Siempre es el gesto.

¿Cómo fueron tus inicios en la pintura? ¿Cómo fuiste motivado y en qué consistieron tus primeras inclinaciones pictóricas?

Tuve ya un decidido interés de niño. Comencé viendo exposiciones en Barcelona, como por ejemplo los primeros picassos. Cuando me formé como delineante empecé a pintar manchando papeles hasta adquirir mano de pintor. Con veintiún años estuve trabajando en casa de Santiago Lagunas, la cual estaba llena de cuadros. Primero pinté en figurativo y luego en abstracto.

¿Cómo influenciaron en ti Picasso, referente internacional, y Santiago Lagunas, referente zaragozano con el que mantuviste un lazo de amistad? ¿Cómo se compaginan estas dos influencias en parte tan diferentes?

También me influenció mucho Aguayo, cuya pintura conocí en 1955 en casa de Lagunas. De los dos, Lagunas es más abstracto. En cambio, Picasso siempre me ha gustado pero nunca me ha influenciado. De aguayo aprehendí luego a extraer la estructura de las formas mediante barridos.

¿Cómo llegaste a percatarte de la posibilidad de incluir

materiales no pictóricos en tus obras? ¿Escapan por ello a la pintura?

Porque tenía muchas cosas a mano, desechos industriales. Cuando comencé a trabajar con ellos no conocía ni a Burri ni a Schwitters. A Millares sí. Estos materiales en mis cuadros no escapan nunca de la pintura, siempre van acompañados o impregnados de ella.

¿Cómo fue tu ingreso en el Grupo Zaragoza y que significó en tu carrera artística?

En 1962 Ricardo Santamaría y Juan José Vera se pusieron en contacto conmigo porque les había llamado la atención dos arpilleras que expuse en Zaragoza. Una de ellas era *Meditación*. Me propusieron conformar un grupo, lo que me pareció bien dado lo difícil que era abrirse paso uno solo en ese momento. A partir de aquello es cuando verdaderamente comencé a moverme como pintor.

¿Qué lugar ocupaste ante el giro hacia el nuevo realismo que el grupo quiso dar a finales de 1964?

Eso fueron cosas de Santamaría, quien entonces estaba muy influenciado por los americanos. Con ello quiso destacarse, lo que mató al grupo dado que Vera verdaderamente no quiso participar de ese cambio. Dentro de esa nueva orientación yo sólo realicé *Azaila* y *Sueño Onírico*, y tras la exposición *Pop art. Arte popular*. Tres pintores del Grupo Zaragoza de diciembre de 1964, ya no se organizaron más exposiciones del grupo.

El grupo se concibió como un organismo que hiciese acercar las nuevas posibilidades al conjunto de la sociedad salvando incomprensiones y distancias en general ¿Cuál fue tu posición frente a ello?

No lo encontraba acertado, suponía un cometido imposible. Cada uno debe continuar su propio camino.

Dejaste de pintar en 1966, algo más de un año antes de la definitiva desaparición del Grupo Zaragoza en 1967 tras la

exposición en París, lo que desmiente que esta escisión fuese la causa de aquello. ¿A qué se debió entonces este abandono temporal?

Estaba desengañado del grupo porque pensaba que podía haber aguantado más. Se creó un ambiente de no hacer nada, por lo que decidí esperar un tiempo hasta abrirme paso yo solo. Por otra parte fueron los años en que nacieron mis hijos, lo que amplió mis responsabilidades. En 1965 el grupo ya dio signos de no tener actividad. Vera y yo ya no participamos en el Taller Libre de Grabado que gestionaban Ricardo Santamaría, Julia Dorado y Maite Ubide. Durante los años sesenta yo trabajaba mañana y tarde menos en verano, que sólo lo hacía por las mañanas y dedicaba las tardes a estar en mi taller pintando. Hacia 1970 comenzamos a trabajar sólo por las mañanas durante todo el año, lo que explica mi retorno a la pintura.

Tres años después retomaste el papel, el primer soporte que trabajaste en la década anterior. Parece ser que, por la gama de técnicas empleadas, es cómodo para investigar ¿Qué otras ventajas aporta? ¿Es una obra plenamente autónoma o mantiene algún tipo de diálogo con los lienzos?

Pasaron dos o tres años sin hacer nada. Yo ya no tenía seguridad para seguir haciendo lo mismo. Con el papel es más fácil abrir nuevos espacios antes de abordar el lienzo. Pero aún así, los papeles tienen un valor en sí mismos.

Hacia 1975 reinicias tu producción sobre lienzos y, sin embargo, hasta principios de la década de 1990 no vuelves a emplear materiales extra-pictóricos adheridos sobre ellos. ¿A qué pudo deberse? Da la sensación de que este nuevo despegue se centra en las propiedades de la pintura misma.

Lo hice adhiriendo primero trozos muy suavemente. Los materiales tradicionalmente no pictóricos amplían el juego de la pintura. Siempre me ha gustado el collage.

Es en esta época cuando recibes nuevas influencias de pintores

mucho más inmediatos a la hora de pintar, como Jackson Pollock. ¿Cómo entró en tu pintura el énfasis del gesto -en ocasiones hasta ciertos automatismos (sobre todo en los guaches y papeles)- sobre las primeras inquietudes expresivas y constructivas, continuadoras de Lagunas y del primer Aguayo?

Estaba cansado de estructurar la superficie. Frente a eso ahora utilizo la mancha y en ocasiones la salpicadura, buscando siempre un nuevo camino para la expresión.

Siempre has prestado una gran atención a la música, en especial al jazz. ¿Participó en esta evolución de tu pintura desde los años setenta?

Seguramente sin quererlo. Pinto oyendo música: clásica, ópera, jazz, electrónica y flamenco.

La nueva incorporación de materiales extra-pictóricos a principios de la década de 1990 coincidió con la llegada de tu jubilación, lo que te permitió dedicarte a la pintura con más ímpetu si cabe, y exponer con mayor asiduidad. A diferencia de otros artistas y como Juan José Vera, siempre has trabajado en las mismas condiciones que otro ciudadano más, lo que da a entender que la actividad artística queda al margen de la entrega laboral. ¿Qué relaciones existen entre arte y vida laboral y qué papel crees que debe adquirir la pintura en este contexto?

En ocasiones he pintado durante el trabajo a escondidas. El arte es otro trabajo porque supone un esfuerzo físico. En cambio, el trabajo salariado requiere una continuidad mientras que pintar es siempre un nuevo experimentar y un romper constante.

¿Y el papel del arte en su contexto social?

Puede tener una función propagandística.

¿Qué diferencia encuentras entre tus primeras arpilleras y los últimos collages y sacos pintados que has realizado, expuestos recientemente en el Palacio de Sástago y en la galería Pepe Rebollo de Zaragoza?

Hay en ellos menos dramatismo y un mayor juego plástico. El momento no es el mismo.

Si a lo largo de las décadas de 1970 y 1980 asistimos a un retorno a los valores pictóricos, primero en forma de soporte-superficie y de pintura-pintura, y más tarde de la mano de los neo-expresionismos, a partir de la década de 1990 vuelven a generalizarse las modalidades nominales del arte y las expresiones multimedia e interdisciplinarias, como son las instalaciones, los montajes, acciones o performances. ¿Qué opinión mantienes al respecto?

Todas las expresiones son buenas si no se limitan a copiar. En caso contrario la pintura quedaría estancada. Cosa diferente es seguir la moda, porque la gente debe seguir lo que le dicte el corazón y no lo vigente. Todo es bueno si supone un avance, pero también sus límites.

¿Qué es más importante, ver arte o realizar arte?, ¿crear arte o contemplar y redescubrir las sugerencias naturales como las propiedades de los desechos que en ocasiones empleas en tus cuadros?

Ver arte también es muy difícil. Sólo llegando a ver arte luego puede realizarse.

Las cualidades plásticas de los materiales son más importantes que la obra acabada, la cual no constituye al fin y al cabo más que una anécdota.

¿En qué medida el arte participa en la relación del individuo con su entorno?

Bastante. El individuo debe abrirse a lo que le rodea buscando otros caminos.

¿Qué papel mantiene hoy en día la pintura, en especial en relación a los medios de reproducción mecánica que permiten reproducir las imágenes en función de los gastos que ello conlleva?

Hoy sobran muchas imágenes y, para poder realizarse, la pintura necesita silencio. Cada día es más difícil pintar

porque las imágenes lo inundan todo. En cambio, la pintura requiere austeridad.

Entrevista realizada el 27 febrero 2008 (Foto de portada: *Huella* 1979, óleo sobre lienzo)