



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

SAURA DAMAS

2002

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

museu
d'Art
espanyol
contemporani

Fundación Juan March
Palma de Mallorca



8 428845 005967

SAURA

ANTONIO SAURA



SAURA

damas

23 julio - 15 noviembre 2003

Museu d'Art Espanyol Contemporani
Palma

Fundación Juan March

ÍNDICE

5 PRESENTACIÓN

7 ENTRE DAMAS ANDA EL JUEGO
Francisco Calvo Serraller

15 OBRAS

79 BIOGRAFÍA

82 CATÁLOGO


Con la colaboración de: **IBERIA** 

Foto pág. 2: Antonio Saura, 1990

Bajo el título Saura. Damas, la Fundación Juan March presenta en su Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma una selección de 53 obras sobre papel realizadas por Antonio Saura entre 1949 y 1997, desde sus tempranas y menos conocidas representaciones surrealistas de la mujer hasta aquéllas en las que con un lenguaje expresionista deforma en gestos distorsionados la representación figurativa tradicional.

Antonio Saura (Huesca, 1930-Cuenca, 1998) es uno de los grandes protagonistas del panorama artístico español de la segunda mitad del siglo XX. Como miembro fundador del grupo El Paso participó, con un discurso de vanguardia, en la renovación pictórica sin renunciar por ello a elementos figurativos referenciales. Saura utilizó la imagen como soporte o pretexto para la acción con la ironía y el desgarramiento de su lenguaje expresivo, tan característicos en su obra pictórica y literaria.

La exposición nos ofrece la imagen de la mujer a través de diferentes series. Muestra rostros, bustos, cuerpos femeninos tendidos o mujeres-paisaje, damas en tinte, retratos imaginarios, narraciones, superposiciones; cabezas y cuerpos, en su mayoría desnudos, atormentados, monstruosos, radicales; figuras individuales y algunas sumidas en la muchedumbre; una galería de retratos que hacen de la mujer protagonista inagotable de su repertorio iconográfico.

El cuerpo femenino ha sido desde el principio de la trayectoria artística de Saura uno de sus temas característicos no sólo sobre lienzo sino también en obra sobre papel, donde, más allá de una experimentación técnica y formal, subyace una necesidad expresiva. Abundantes ojos, revueltas cabelleras, enormes senos, vientres, nalgas, sexos protuberantes, formas abruptas de monstruos amorosos, de damas deseadas, de imágenes obsesivas y seductoras, que contrastan sobre fondos neutros. Amor y destrucción se alían, no siempre exentos de conflicto, en el cuerpo de la mujer, que se convierte también en un soporte estructural para la acción. Su pintura, gestual, impulsiva y, a veces, violenta, se convierte en acción misma. Con ella cuestiona, ironiza, ataca y ofrece su visión descarnada, pasional y profunda de la realidad femenina, su fuente de energía; un grito enérgico, una necesidad vital de expresarse con imágenes de sensualidad desbordada. La mujer, imagen perturbadora y primigenia, unas veces madre y otras diosa, unas prostituta, otras muñeca, se vuelve en Saura órgano estructural, pretexto para la acción más convulsa.

La Fundación Juan March agradece a la Sucesión Saura su colaboración, especialmente a la hija de Antonio Saura, Marina, a su viuda, Mercedes Beldarrain, a su albacea testamentario, Olivier Weber-Caflisch, y a Jacqueline Chaillet, por su eficacia y generosidad; y a Francisco Calvo Serraller su contribución como autor del texto del catálogo. Gracias a la efectiva colaboración de todos ellos, la Fundación Juan March presenta esta exposición en Palma, tras su paso por el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, ciudad que, junto a Madrid y París, fue fiel testigo y productivo escenario de su creación artística.

Palma, julio de 2003



14. *Dame en technicolor*, 1957

Fundación Juan March

Entre Damas anda el juego

Francisco Calvo Serraller

Según el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, de J. Corominas y J. A. Pascual, el término “dama” procede del francés “dame” y éste del latino “domina”, que significa “dueña” y, por extensión, “señora”. Significativamente, mucho más prolijo se manifestó al respecto Sebastián de Covarrubias en su histórico *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1611), donde, además de referir la etimología antedicha, comienza por declarar que “vale tanto como señora moça, hermosa, discreta, callada, noble”, y que “todo esto y más resultará de las varias etymologías que dan este nombre”. A continuación, en la extensísima entrada de “dama”, Covarrubias va dando cuenta de esas diversas etimologías atribuidas saltando del latín al griego, al árabe o al mismo arameo, lo que, si no puede concedérsele fundamento científico, no deja de aportarnos curiosas visiones y usos del vocablo. De entre éstos, quiero resaltar lo que para Covarrubias, implica el término de “dama” como la mujer que se arregla vistosamente cuando se deja ver en público, un significado que, en cierta manera, subsiste todavía hoy en el uso de la palabra porque sobreentiende no sólo una sobresaliente condición social, la de quien sabe cuidar las apariencias y manejarse apropiadamente en su comportamiento público –la mujer elegante–, sino también una determinada catadura moral. Sobre todo esto se explaya, en efecto, Covarrubias, pero, muy en concordancia con el espíritu del momento, sin dejar de referirse también al subyacente sentido equívoco del término: la contraimagen de la dama, que también podía ser considerada la mujer pública, coqueta, seductora, derrochadora, libertina, etc.

Pero ¿en qué estaba pensando Antonio Saura cuando decidió llamar así a una de sus más recurrentes y célebres series temáticas? Aunque el uso del término en el castellano actual, según apunta María Moliner, es el de “señora distinguida” y “mujer galanteada”, también hace mención irónica a lo que esta distinción tiene de remilgo y afectación. Yo creo que Saura recurrió a este vocablo con indudable intención irónica,

pero sin que este recurso se limitase al mero ridiculizar las pretensiones ornamentales y morales de una mujer, sino, sobre todo, a contrastar, de forma brutal, una imagen de “respetabilidad” social e incluso de acendrada feminidad, con la representación pictórica que él hacía de la mujer como “monstruo”. En este sentido, aunque la serie de las *Damas* tuvo una génesis y características concretas perfectamente definidas, no puede separarse del tratamiento más amplio de esa visión monstruosa de la mujer por parte de Saura y, en general, de lo que él mismo definió como la “belleza obscena”.

Antes de adentrarnos en estas cuestiones, y al hilo de esta perspectiva irónica, cabe seguir preguntándose qué objeto tenía para el Saura de las *Damas* la “mujer-objeto”. En cierta medida, la interrogación concierne a otros muchos artistas, empezando por el propio Picasso, obsesivo centro de atención en esta clase de debates. No hay que confundir este asunto con el obvio y genérico de la mirada artística masculina sobre el cuerpo de la mujer desde tiempo inmemorial. La genealogía histórica moderna de la mirada de Picasso y Saura sobre el cuerpo femenino se remonta, a mi modo de ver, a Rembrandt, cuyos desnudos femeninos fueron calificados por sus contemporáneos como “horribles naturalezas incomparablemente pintadas”. Esto es lo que escribió, a comienzos del siglo XVIII, Arnold Houbraken, en cuya admirativa biografía de Rembrandt se resiente, sin embargo, con el regusto caravaggista de éste. No obstante, en el tratamiento del desnudo femenino y de lo carnal en Rembrandt había algo más que el dejarse arrastrar por una moda naturalista: lo que podríamos llamar la perversión de la sensualidad, haciendo que aflorase el drama del cuerpo, su agrietamiento temporal. De esta manera, frente a su modelo y rival Rubens, cuyos desnudos son pletóricos y provocan una satisfacción gozosa en el espectador, confirmándole la hermosa plenitud de la naturaleza, Rembrandt hace del desnudo un excitante drama temporal que genera ansiedad sexual en su furtivo contemplador.

Por lo demás, si retomamos las consideraciones etimológicas iniciales sobre el uso castellano de “dama”, el de una mujer engalanada que se muestra en público, tendremos que aceptar que alguien así maquillado es, a la postre, una dama “pintada”. Las primeras damas que pintó Antonio Saura datan del ecuador de los años 50 y tuvieron una importancia crucial en el proceso de transformación figurativa que acometió entonces, abandonando de esta manera su inicial lenguaje informalista postsurrealista. Como ha explicado el propio Saura, se hallaba en un momento crítico de insatisfacción, como buscando dotarse de un orden en el desorden, y acudió para ello al “esquema” corporal, a ese otro radical del cuerpo femenino: el de la dama “pintable”, la mujer como objeto pictórico. Por aquellas fechas, otros pintores –Bacon, De Kooning, Dubuffet y, en cierta medida, hasta el propio Fautrier de los *Otages*– andaban también enredados en la definición pictórica del cuerpo como carne. En todos ellos revivía, desde luego, la memoria rembrandtiana del cuerpo, cuya presencia no había dejado de reforzarse

a lo largo del arte de la época contemporánea, como se puso clamorosamente en evidencia en el caso de Soutine. Sin embargo, como sagazmente advirtió Saura, Picasso había sido el único en revolucionar el modelo pictórico de la representación del cuerpo y el rostro: “El único pintor, es curioso esto, donde los signos del rostro son cambiados de lugar, reconstruidos, transformados, alterados, en función de una necesidad de violentar la naturaleza, de un cierto sadismo frente a la realidad, como motivo de afirmación personal, es Picasso.”

Esta cita está extraída de la larga conversación que Saura mantuvo con Julián Ríos, al que, un poco más adelante, le aclara el sentido que tuvo para él el esquema del cuerpo femenino: “Realmente hay la imagen de un esquema primario, de un cuerpo de mujer, que permite ser utilizado como una estructura, una estructura para poder trabajar. Exclusivamente eso. Esa imagen primaria es sin duda una imagen fetiche, de orden posiblemente sexual, no cabe duda. Pero que no corresponde con la imagen que realmente deseada del cuerpo de la mujer. Misteriosamente coincide con una imagen desechada del cuerpo de la mujer, pero que corresponde con cosas muy antiguas. Las venus esteatopígica. Las grandes matronas; la imagen de la Madre con los grandes pechos, etc.”

De todas formas, como antes se apuntó, cuando Saura inició, hacia el ecuador de los años 50, la serie de las *Damas*, su búsqueda de “un orden del desorden” y el feliz hallazgo del cuerpo femenino como el esquema adecuado para ello se correspondieron con los de otros artistas contemporáneos que simultáneamente sintieron esa misma insatisfacción. Hay que recordar que, por aquel entonces, triunfaba universalmente el expresionismo abstracto y el informalismo, basados ambos en el automatismo gestual, una síntesis entre la pretensión surrealista de liberación de la energía psíquica del inconsciente y un lenguaje abstracto. Este triunfo, sin embargo, se produjo, como suele ocurrir, cuando esta corriente empezaba a mostrar unos síntomas de agotamiento: por un lado, los expresionistas abstractos más genuinos e intensos, como Jackson Pollock, se vieron abocados a un callejón sin salida que conllevó la autodestrucción, mientras que, por otro, una gran mayoría simplemente transformaron ese ardor eruptivo en una pintura cada vez más esteticista y amable. No hay, por tanto, que extrañarse si algunos jóvenes artistas de comienzos de los 50 buscaron nuevas alternativas a través de caminos diversos, pero en todo caso convergentes en la común intención de insertar de nuevo la figura. Algunos, como Rauschemberg y Johns, lo hicieron incorporando trozos de la realidad, entre los que se encontraba la imagen fotográfica, a esta orgía pictórica expresionista, con lo que abrieron el camino al pop; otros, como Saura, simplemente encauzaron la energía pictórica a través del esquema corporal retomando la tensión figurativa, que es visceral, a medio camino entre el pensamiento y lo entrañable.



Madrid 1957, Grupo El Paso: Chirino, Canogar, Feito, Saura, Rivera, Ayllón, Millares y Viola

En su ensayo *La belleza obscena*, Saura reclama la formulación de un nuevo género artístico para abarcar las manifestaciones plásticas de la “cópula”. Es obvio que con ello ya se está refiriendo a lo que, a través del desnudo, se manifiesta como sexual. El clasicismo artístico occidental, aun estando dominado por una concepción ideal del desnudo, no ha podido prescindir por completo de lo instintivo, del amor bestial. No obstante, tiene razón Saura en señalar la presencia explícita –no subrepticia– de este tipo de representación artística asexual en los márgenes del arte occidental, bien en la prehistoria, en otras culturas y civilizaciones primitivas o exóticas y, asimismo, en el revolucionario arte de nuestra época. “La verdadera obscenidad –afirma Saura– aparece cuando se manifiesta a través del <monstruo artístico>, entendiendo por tal concepto no solamente la convulsión o alteración de las formas, sino el propio y monstruoso resultado del conjunto. El verdadero arte obsceno es drama de cumplido incumplimiento frente a un ansia que puede resumirse en la imposibilidad de poseer todos los cuerpos vivos del universo, para alcanzar el orgasmo eterno que se cumple sin satisfacerse a fin de continuar su búsqueda hasta la muerte.” El artista obsceno es así trágicamente copulativo: necesita acoplarse, cumplirse, en el otro que continuamente se escapa. El artista obsceno combate por el otro y con el otro, con cuyo deseo pugna por confundirse, salvándose instantáneamente de la muerte. En su loco desear, el artista obsceno es regresivo porque celebra su vuelta a la matriz engendradora, a esa ignota cueva donde la materia informe lo formó. Significativamente, Saura denominó a esa regresión el origen, tratando del tema de las Damas, *Magma mater*, vuelta a la licuación primigenia.

El punto álgido de esta regresión magmática es situado por Saura, en el arte contemporáneo, en el binomio Picasso-Pollock: “Solamente Picasso con su sexopincel, y Jackson Pollock a través de su pintura eyaculativa, especialmente en sus *Pinturas negras*, lograron reflejar la cópula en sistema de modernidad evadido de la representación ilusionista. Solamente Picasso transgrede el <desnudo ideal> para convertirse su pintura en desnudamiento del deseo que no precisa de la belleza convencional para ser imagen del deseo en sí misma. Un cuerpo estará presente a un tiempo por delante y por detrás, y siendo a un tiempo Venus de Velázquez y maja de Goya, nos mostrará la posesión instantánea y vertiginosa de todos los componentes erógenos del cuerpo femenino, pero también, y esto es lo más importante, una sexualidad que se evidencia en el tratamiento de la imagen al margen de la representación. La carne, en artificio plástico no ilusionista, se transforma en estructura sexual, mientras que la polifocalidad de los cuerpos, sean desnudos, besos o cópulas, la propia imbricación del impulso sexual en una organicidad hecha de rabia estructural de fluidez, inmediatez y solución perentoria, confieren a ciertas pinturas un aspecto de milagro estético y genesíaco.” En este último párrafo podemos hallar la clave estética y artística de las Damas de Saura, el cual quiere fundir la violencia destructora de

Picasso con el fluido chorro eyaculativo de Jackson Pollock. Recomposición cruel –alteración– de la figura, objeto del deseo y descarga gestual, que la inunda.

Todo arte copulativo es dialéctico: enfrenta la realidad con el deseo, al pintor con la modelo, la energía con el lienzo. Del explosivo encuentro de estas fuerzas enfrentadas surge la pintura, el magma, la materia tatuada. La creación es así inseparable de la destrucción. El arte de la pintura se convierte en una esgrima: violentas descargas que danzan en el espacio dejando un negro rastro de sombras y fluidos, de contorsiones y salpicaduras.

En esta cópula pictórica no puede pasarnos desapercibido lo que al respecto dijo Saura sobre Picasso y Pollock. Me refiero a la importancia que estos dos pintores tuvieron, por de pronto, en el Saura de los años 50, ése que arribó al informalismo a través del surrealismo. No voy a repetir cómo Saura sintió la necesidad de “armar” con un esquema figurativo ese fluido automático en el que se hallaba envuelto, pero sí me parece oportuno destacar que la decisión de que ese esquema fuera el del cuerpo de una mujer –una dama– tuvo una relación estrecha con Picasso, el cual, en la segunda mitad de los años 20 y durante las dos trágicas décadas siguientes, los 30 y los 40, sorprendió a todo el mundo con su cruel representación de la mujer. Como muy sagazmente subrayó Saura, lo asombroso de estas mujeres monstruosas, desnudos o retratos, no fue debido a una exacerbación expresionista de los rasgos, sino a la “fría” desfiguración a las que fueron sometidas, que, a mi juicio, es inseparable de la experiencia cubista. Como es sabido, los orígenes del cubismo estuvieron ligados tanto al esquematismo de Cézanne como del arte de los pueblos primitivos, pero su desarrollo consistió, primero, en la reducción analítica de la figura y, después, a su reconstrucción sobre nuevas bases. En este sentido, las representaciones femeninas monstruosas que Picasso llevó a cabo entre 1925 y 1945, el momento de despliegue triunfal del surrealismo, tuvieron un inequívoco germen cubista, a cuya violencia retornó el pintor malagueño no sólo como reacción frente al academicismo neoclasicista de la vanguardia, sino frente a la orientación abstracta, por vía del automatismo, del primer surrealismo. En cierta manera, Picasso retomó la técnica de disección cubista de la figura como una forma de “centrar” la violencia de su mirada cruel. Lo evoco aquí porque algo parecido le ocurrió a Saura cuando acometió su providencial primera serie de Damas de los años 50: que llevó el automatismo a la mesa de disección o, si se quiere, que trató al informalismo como un cadáver. Pero en esta disección Saura no quiso “disecar” lo que más apreciaba en Pollock: el ritmo fluido de su furiosa gestualidad. De manera que apreciemos en el juego pictórico de las Damas lo que tienen de figuras talladas con ritmo, lo que tienen de composición-descomposición; porque, a la postre, no hay dama cubicada sin el correspondiente borrón.

¿Y cómo no prestar la atención que Saura nos exige a los borriones? Uno de los ensayos, a mi juicio, más hermosos de este pintor lleva por título *Del llamado “toque bravo”*, en el que Saura escarba en las etimologías castellanas del léxico tradicional de los alarifes españoles; en realidad, una deambulación filológica para extraer toda la sustancia contenida en ese uso plenario del pincel que es la pincelada, y esa manera española de dar pinceladas maravillosamente resumida en la expresión del “toque bravo”. En dicho ensayo, Saura no sólo nos proporciona un ejemplo más de cómo la mejor erudición está siempre alimentada por una curiosidad apasionada, sino que acertadamente asocia los términos “bravo”, “valiente”, “cruel borrión”, etc., moneda común en los tratados artísticos españoles de la época y, asimismo, en otras fuentes literarias del momento, con la conquista de una libertad pictórica que hace de la pintura un precursor fin autosuficiente. Sin embargo, a mi modo de ver, los puntos álgidos de este hermoso e intenso discurso pictórico, interpretado desde el íntimo sentir de Saura, están al principio y al final del mismo: al principio, cuando recalca la raíz sexual del propio término “pincel”, que procede del latino *penicillus*, diminutivo de *penis*, y, al final, cuando recoge la fórmula de “pintura a lo valentón”, según la interpretación que hizo de la misma Baltasar Gracián, que la asocia a una manera “gruesa” o “a lo grueso”, y no simplemente como expresión del “furor” y la “terribilidad”.

¿Y qué tiene que ver todo esto con el asunto concreto de las Damas? En primer lugar, creo que esta serie es fundamental –funcional– en el encuentro personal de Antonio Saura con la pintura: su encuentro con el “sexo-pincel”, que marca su destino copulativo; su encuentro con la visión analítica que es la mirada cruel, que “esquemmatiza” lo real para que devenga algo significativo, dramático, temporalizado; su encuentro con la “grosería” de la pintura como materia, porque sólo así ésta recuperará su poder primigenio del magma nutricio, con todo su esplendor orgánico germinativo y con toda su expresividad excrementicia de embadurnamiento; su encuentro con la esgrima de la “mano-codo-cerebro”; y, en fin, en su encuentro con éxtasis eyaculativo que hace incorporar al artista al ritmo fluido de la naturaleza. Ninguno de estos encuentros podría concebirse sino efectivamente como el prodigioso *rendez-vous* con una dama, que, ahora ya lo sabemos, lo que es en tanto que dama “pintada”, esa mediadora o “magma mater” que cierta vez propició que Saura se sintiera de verdad pintor, algo muy distinto del mero pintar.

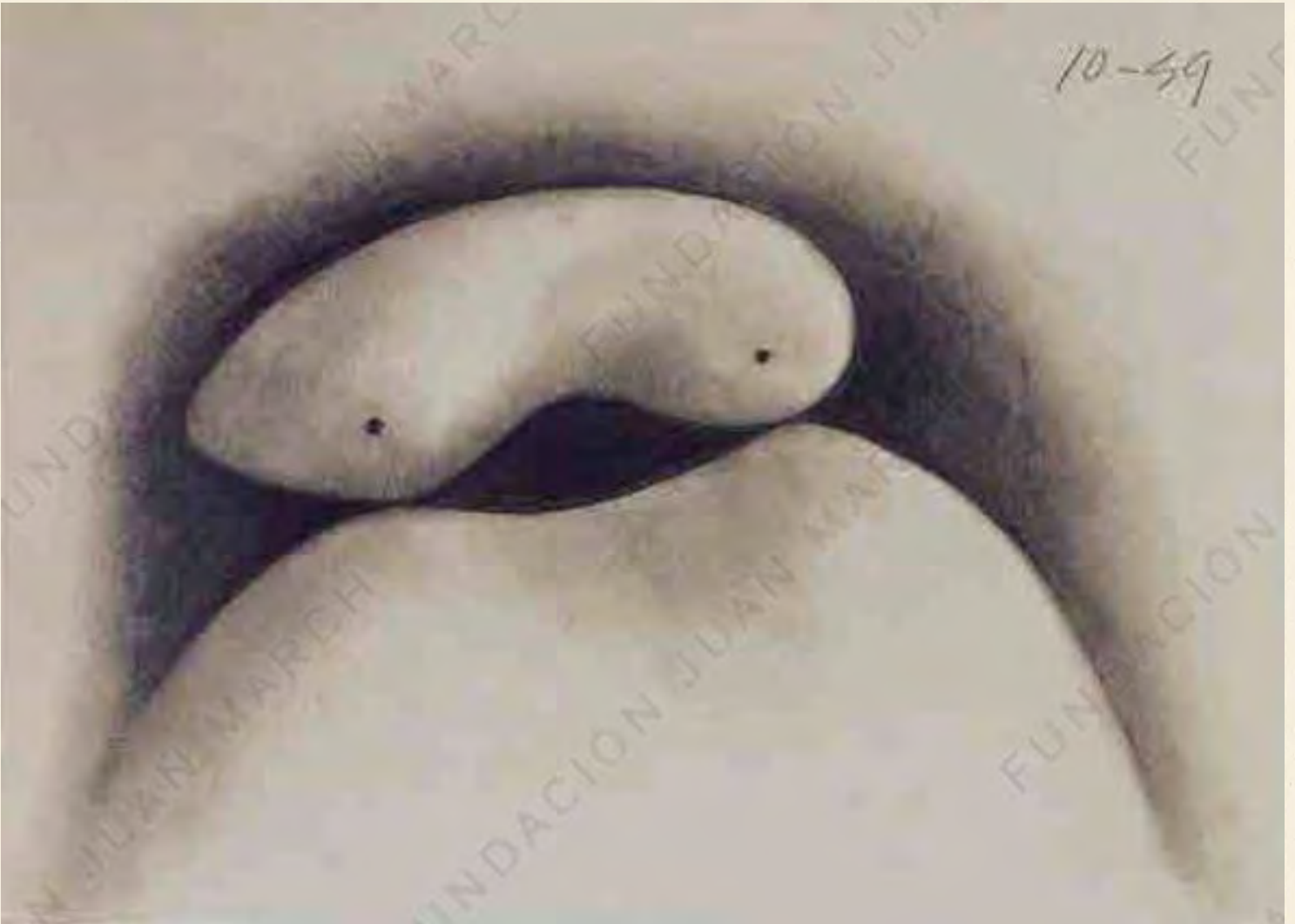
Si aún cupiera alguna duda acerca del sentido escatológico –en la doble acepción del término– con que Saura encaró sus *Damas*, nos bastaría observar cómo esta serie inicial se acompañó inmediatamente después por otra, en la que estas primeras *Magma mater* fueron entronizadas en su correspondiente sillón. Hay ciertamente muchas y muy ricas resonancias en este proceso espontáneo de entronización que no se limitan sólo al aspecto simbólico de consagración matriarcal, sino a la ciertamente asombrosa

y deslumbrante incorporación de la sombra que circunda el triángulo, la estructura piramidal. ¡Qué maravillosa profanación! O como Saura lo ha descrito con una escalofriante precisión: “Dinamismo circunscrito a la sombra recortada: la sentada presencia aparece en la crucifixión de las piernas cruzadas y los brazos alzados, o en la V de la victoria, siempre en la sombra del horizonte como sofá o en el sillón como sombra, siendo en realidad dama convertida en sillón donde la reina obscena se muestra, cuerpo y objeto a un tiempo.”

Pintor obsesivo y recurrente como sólo lo puede ser el pintor de una pieza o de una dama, que es el pintor de una vez para todas, Antonio Saura volvió, en otros momentos de su trayectoria, sobre este tema, y en particular, como es sabido, con la serie de 1983 de las *Dora Maar*, y sobre todo en las de 1986, de las *Dora Maar visitadas*, con sus correspondientes intercalaciones de sillones, pero estas revueltas o visitas no hacen sino indicarnos que, en efecto, “la suerte estaba echada” y que ésta era la suerte de la pintura. Pero las *Damas* de Antonio Saura celebran también otra cualidad pictórica intempestiva: la de la revelación táctil de la materia, porque no se entiende a este pintor si no se repara en el hecho de que, para él, la pintura no sólo se ve, sino que se palpa, huele, sabe y hasta hace oír su silencio; en suma: alimenta, porque alimenta nuestras pasiones. Recordemos lo que decía Covarrubias sobre las damas “engalanadas” y “cortejadas”: he aquí que el caballero español Antonio Saura, de una forma muy intensa y, por qué no, hasta residualmente católica, ha descubierto para nosotros, gracias a sus *Damas* el secreto inmemorial de la pintura, ese primigenio acto de obscenidad que es la creación. Así que, digámoslo nosotros también de una vez: “entre damas anda el juego”. El juego del arte, el juego de la pintura y el juego de Antonio Saura.



Por encima de inútiles discusiones sobre un arte figurativo o abstracto, por encima de toda preocupación purista, fanática, estética o teórica, está la necesidad imperiosa de gritar, de inundar superficies y dejar huellas, de expresarse como sea desvelando las posibilidades energéticas del ser, de pintar como una forma de vivir bien sea a través de la imagen amorosa o destructiva del cuerpo femenino, de una nada o de un todo, de una desesperación o de un hambre cósmica, de una totalidad en expansión o de una dinámica concéntrica.



1. *Nu*, 1949

Fundación Juan March



3. *Nu*, 1950

Fundación Juan March



2. *El nacimiento de Venus*, 1949
Fundación Juan March



4. *Nu*, 1950

Fundación Juan March



5. *Les trois Graces*, 1950

Fundación Juan March

6. *Mujer en su habitación*, 1950



La primera vez que vi en un lecho a una mujer desnuda, frente al espectáculo deslumbrador de su cuerpo terso-oscuro, pensé inmediatamente en una alargada caracola marina. En la lejanía de los mitos, la naturaleza era considerada como un inmenso y fértil cuerpo femenino, Cézanne habló de pintar colinas como senos de mujer, algunos graffitis obscenos hacen regresar a la aureola fundamental, y las remotas formas óseas talladas a golpes y laboriosamente pulidas conservan la impronta sagrada del instinto genesíaco y del todopoderoso deseo. Coincidiendo con oscuras intuiciones, conceptos semejantes han estado en mí siempre presentes.



7. *Desnudo*, 1953
Fundación Juan March



8. *Dama*, 1953

Fundación Juan March



9. *Dama*, 1953-54
Fundación Juan March



10. *Dama*, 1954

Fundación Juan March



11. *Dama*, 1954
Fundación Juan March



Un cuadro es ante todo una superficie en blanco que es preciso llenar con algo. (...) El pintor realiza frente a ella un trágico y sensual cuerpo a cuerpo, transformando con sus gestos una materia inerte y pasiva en un ciclón pasional, en energía cosmogónica ya para siempre irradiante.

No me preocupa un problema de color, de composición, de materia o textura, de significado, de belleza o fealdad, de equilibrio o desequilibrio. Mi necesidad me hace contentarme con cualquier color que esté a mi alcance cuando el deseo surge. Por emplear, emplearía cualquiera (corrientemente el blanco y el negro –luz y tinieblas– para evitar otros problemas), o cualquier otra materia, de la misma forma que si no pudiera pintar emplearía cualquier otro medio para expresarme, por ejemplo: apuñalar los muros, o gritar simplemente, o masticar chewing gum.



13. *Dama*, 1956

Fundación Juan March

Damas en tecnicolor es el título de una serie anómala realizada mediante la utilización de fragmentos de papeles impresos y pinturas de colores puros y estridentes, serie que constituyó una saludable desintoxicación, una ascesis de color dentro del delirio del blanco y del negro.



15. *Dame en technicolor*, 1957

Fundación Juan March



18. *Espacio*, 1960

Fundación Juan March



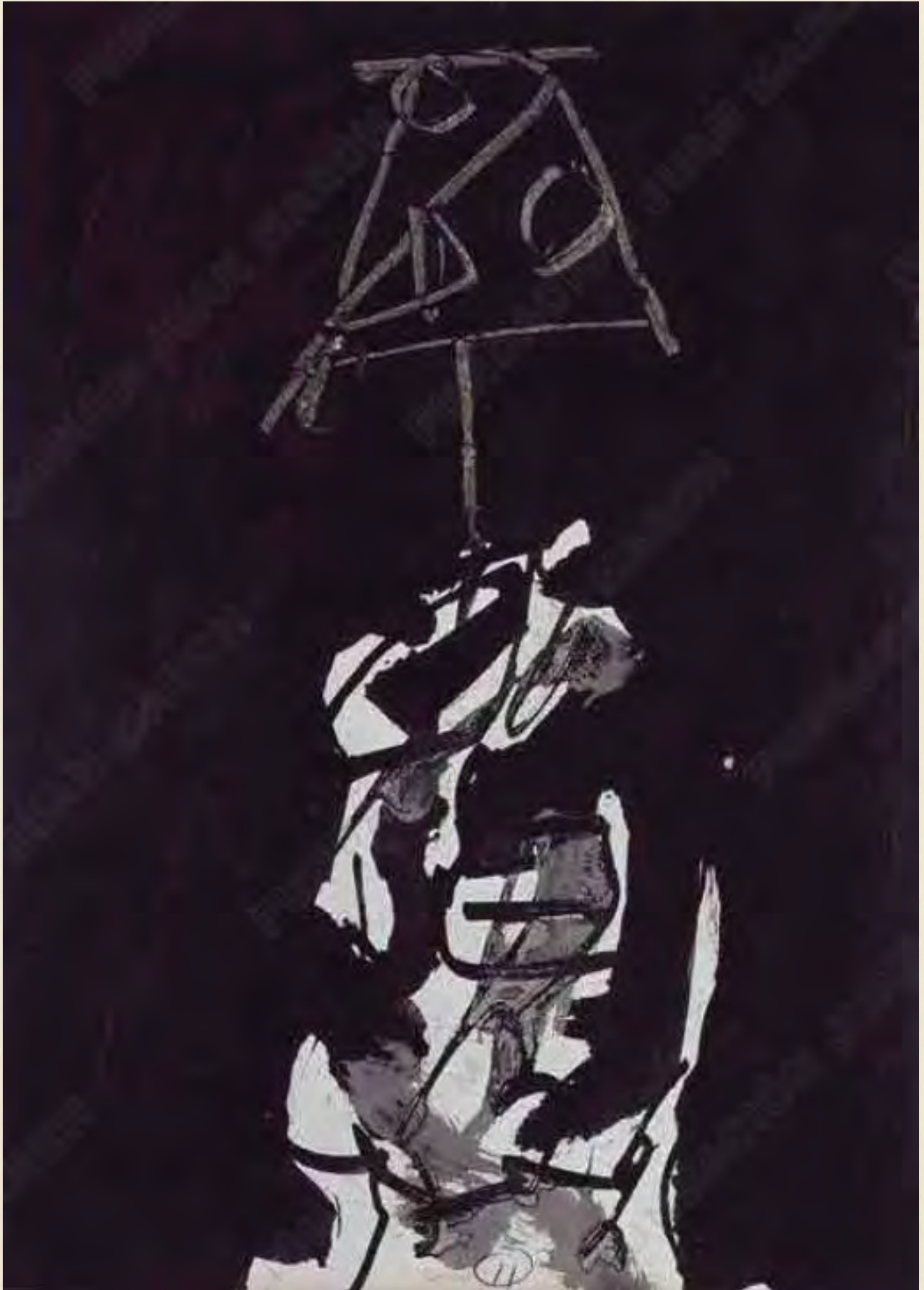
16. *Dama*, 1958

Fundación Juan March



17. *Dame*, 1958

Fundación Juan March



19. *Dame*, 1960

Fundación Juan March

El cuerpo de mujer presente en la mayoría de mis cuadros y dibujos a partir de 1954, reducido muchas veces a su más elemental presencia y sometido a toda clase de tratamientos teratológicos, podría parecer un ejemplo de continuidad de la constante y afirmativa presencia del ser humano en el arte español, siendo ante todo un apoyo estructural para la acción, para no perderse, para no hundirse en una actividad pictórica sin control donde el caos y la desmesura anulen la afirmación.



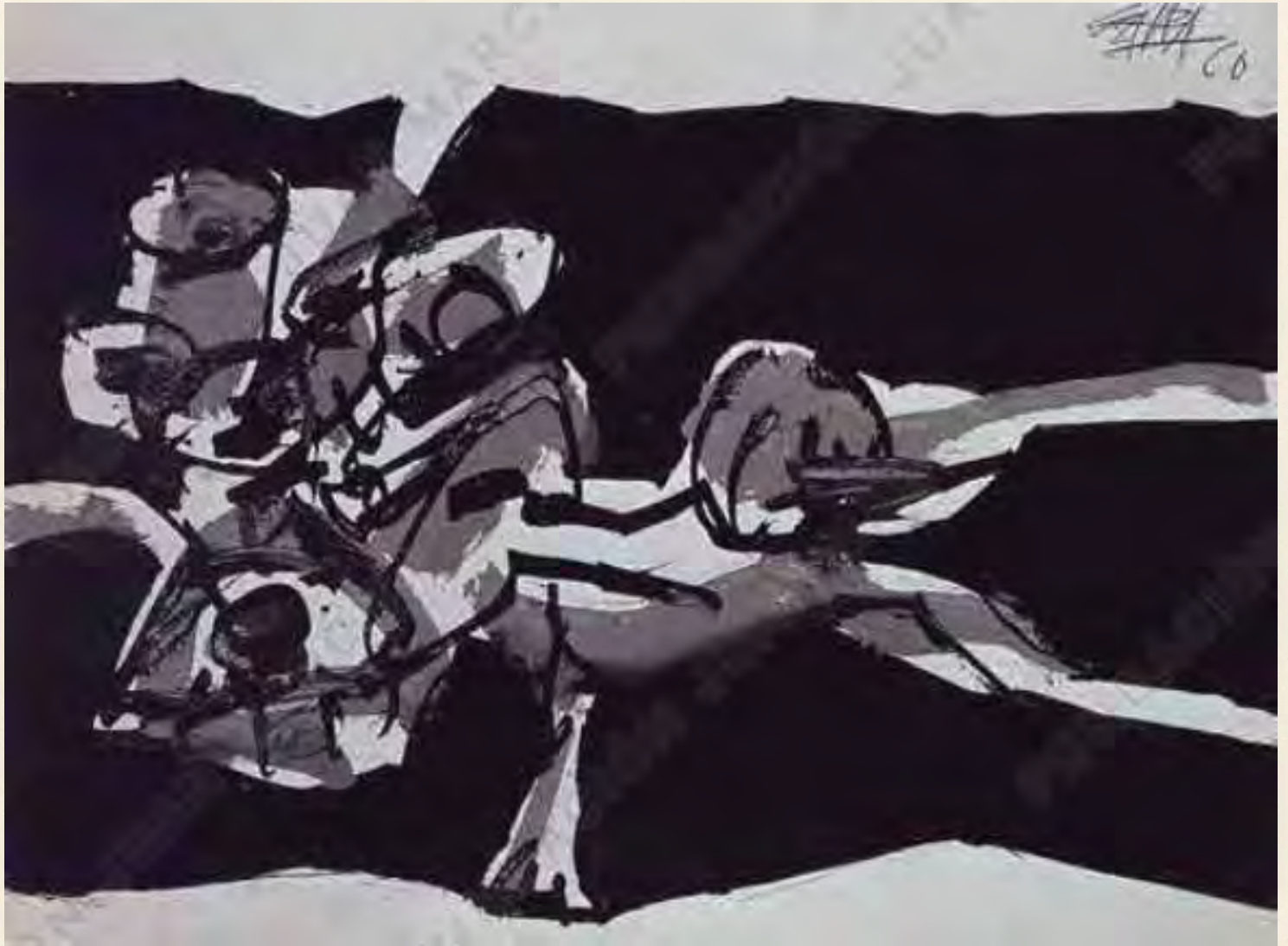
20. *Dame*, 1960

Fundación Juan March

Amor y destrucción se unifican en el transparente lecho mental, y el pintor, frente a la imposible belleza, se asemeja al amante que de tanto amar acaba convirtiendo en monstruo el objeto de su amor.

Recorrido del cuerpo que se superpone, sin coincidir, a otro recorrido diferente en el tiempo. El aparente desamor que muestran los resultados del proliferante automatismo gráfico, destrozando lo querido, corresponde al desesperado motor de una ansia que tampoco desaparece en su cumplimiento.

Estos desnudos son como paisajes destrozados en el escenario de una cama inmensa que es el mundo entero.



21. *Nu*, 1960
Fundación Juan March



22. *Nu*, 1960

Fundación Juan March



23. *Nu Paysage*, 1960
Fundación Juan March



25. *Furious Strip-tease 2*, 1961

Fundación Juan March



24. *Furious Strip-tease*, 1961

Fundación Juan March

Serie de muñecas donde no hay más que la simple enumeración del proceso descrito. El interés que para mí representan se reduce a la similitud, sintetizadora y efectiva, de un planteamiento plástico que ya aparece en la temprana y variable edad del bosquejo infantil: lo importante en una figura es su cabeza pensante con su complejidad de signos, viniendo después la diversidad del cuerpo donde se almacenan corazón y tripas, apenas el sexo.



30. *Lina*, 1962



26. *Graja*, 1961



27. *Dama*, 1961



28. *Prenta*, 1962



29. *Dama*, 1962



31. *Brigitte Bardot*, 1962



32. *Ana*, 1962



37. *Dama*, 1965



38. *Dama*, 1960-68

Ya el fauno polimorfo alcanzó el triunfo de poseer pictóricamente ambas caras del cuerpo femenino a un tiempo (...). Otros, más constantes, se acercaron a la cálida blancura, y muy pocos, esporádicamente, alcanzaron la tersura del instante, demostrando todos ellos la triste misión del pintor que consiste en rodear penosamente el punto central situado entre la realidad del cuerpo y el fantasma del deseo.



33. *Nu*, 1963

Fundación Juan March

La única forma de poseer centenares de mujeres a un tiempo, aunque sea mediante la imaginación, es a través del collage.

En las nuevas y paganas tentaciones, el recorrido serpenteante de la mirada sobre la orgía aplastada adquiere características de monstruosa avidez jamás satisfecha. La integración de los múltiples cuerpos femeniles en la serpiente unificadora, el temblor del sismógrafo desquiciado, la superposición de bellezas y la proliferante fragmentación tentacular acaba por crear un solo monstruo disperso que es la obra entera. El monstruo ya no es tentado, sino complacido, reflejando al propio autor más que a su santo.



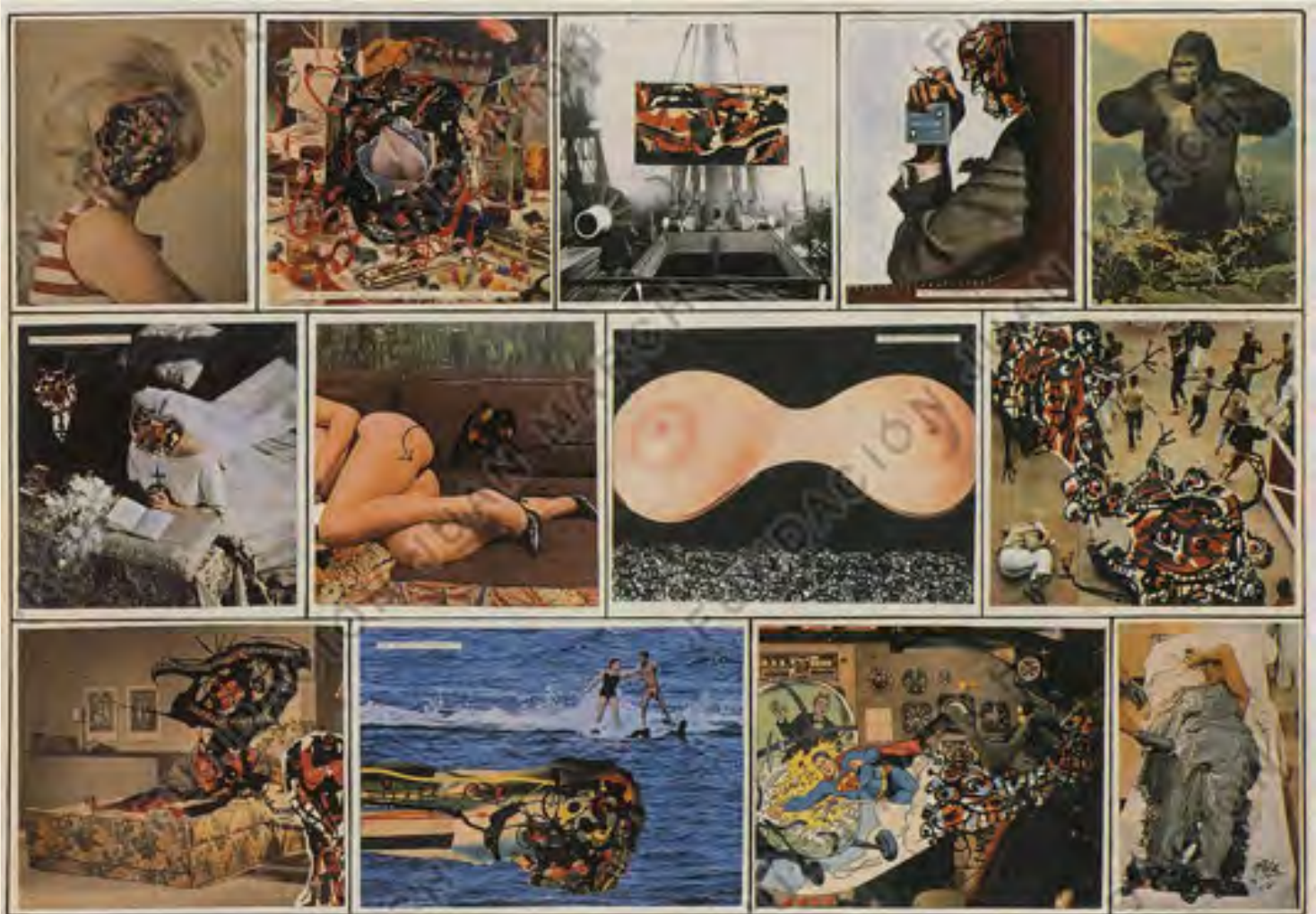
34. *Tentations de Saint-Antoine*, 1963

Fundación Juan March



35. *Tentations de Saint-Antoine*, 1964

Fundación Juan March



36. *Avec la superfemme que je prépare, je dominerai le monde*, 1964

Fundación Juan March

Verticalidad donde el paisaje se reduce al horizonte escueto del que surgen las raíces, a la oscura noche en la que cuerpos fantasmales flotan, al espacio vestido de desnudez de una habitación vacía.

Reflejo de la persistente dualidad entre deseos de acumulación y de extremada asepsia ambiental, pero también del decidido contraste entre afirmaciones convulsas y arquitecturas glaciales, entre lo nítido y lo podrido, entre el volumen vertical y el vacío rodeante.



39. *Mujer en su habitación*, 1968

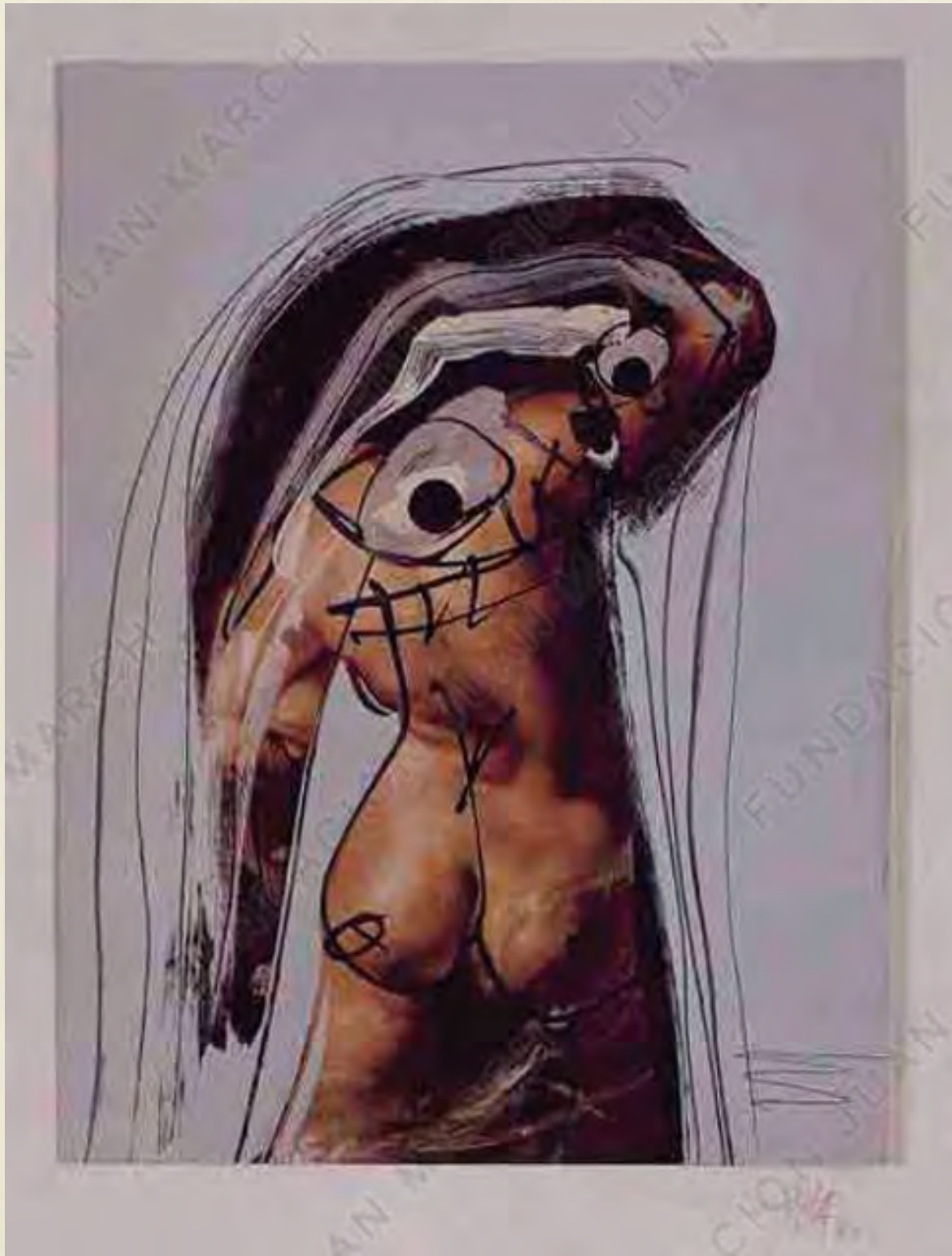
Fundación Juan March

Modificaciones, transformaciones, superposiciones, pinturas sobre pinturas... En realidad no se trata solamente de la adición fantasmagórica de nuevos elementos sobre una base preexistente, sino del empleo de esta imagen como fuente de sugerencia, como un excitante provocador de un trastrueque conceptual y, también, como una base de imagen-color ya realizada que condiciona el resultado. Rabia infantil, impulso de metamorfosis, actitud reformista, deseo de violentar la belleza establecida mediante la pluma o el pincel iconoclasta. El divertimento acabó por alcanzar el poder de las inéditas apariciones.



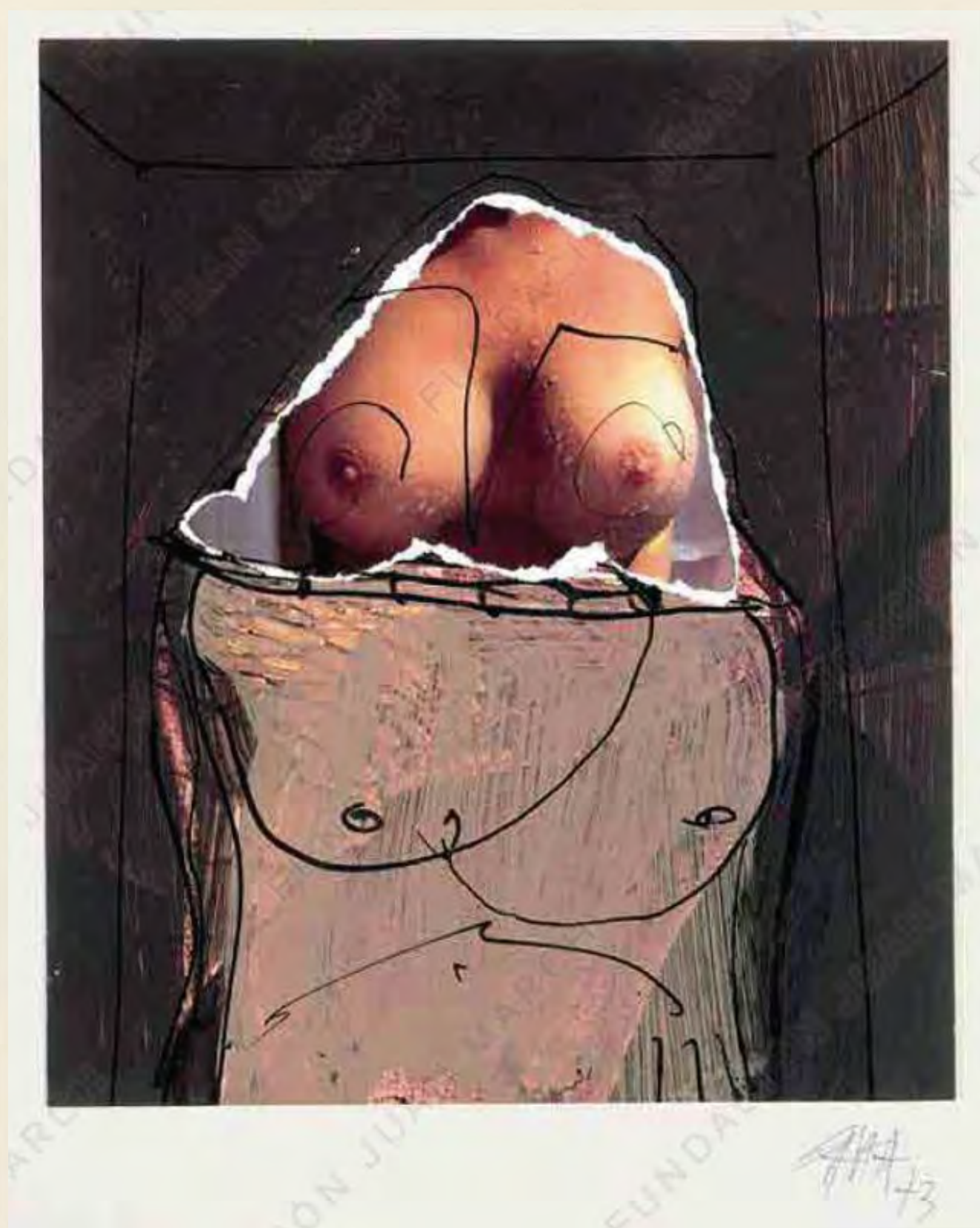
40. *Miroir du souvenir*, 1972

Fundación Juan March



41. *Saskia*, 1973

Fundación Juan March



42. *Bel*, 1973

Fundación Juan March



43. *Petite foule 1*, 1973

Fundación Juan March



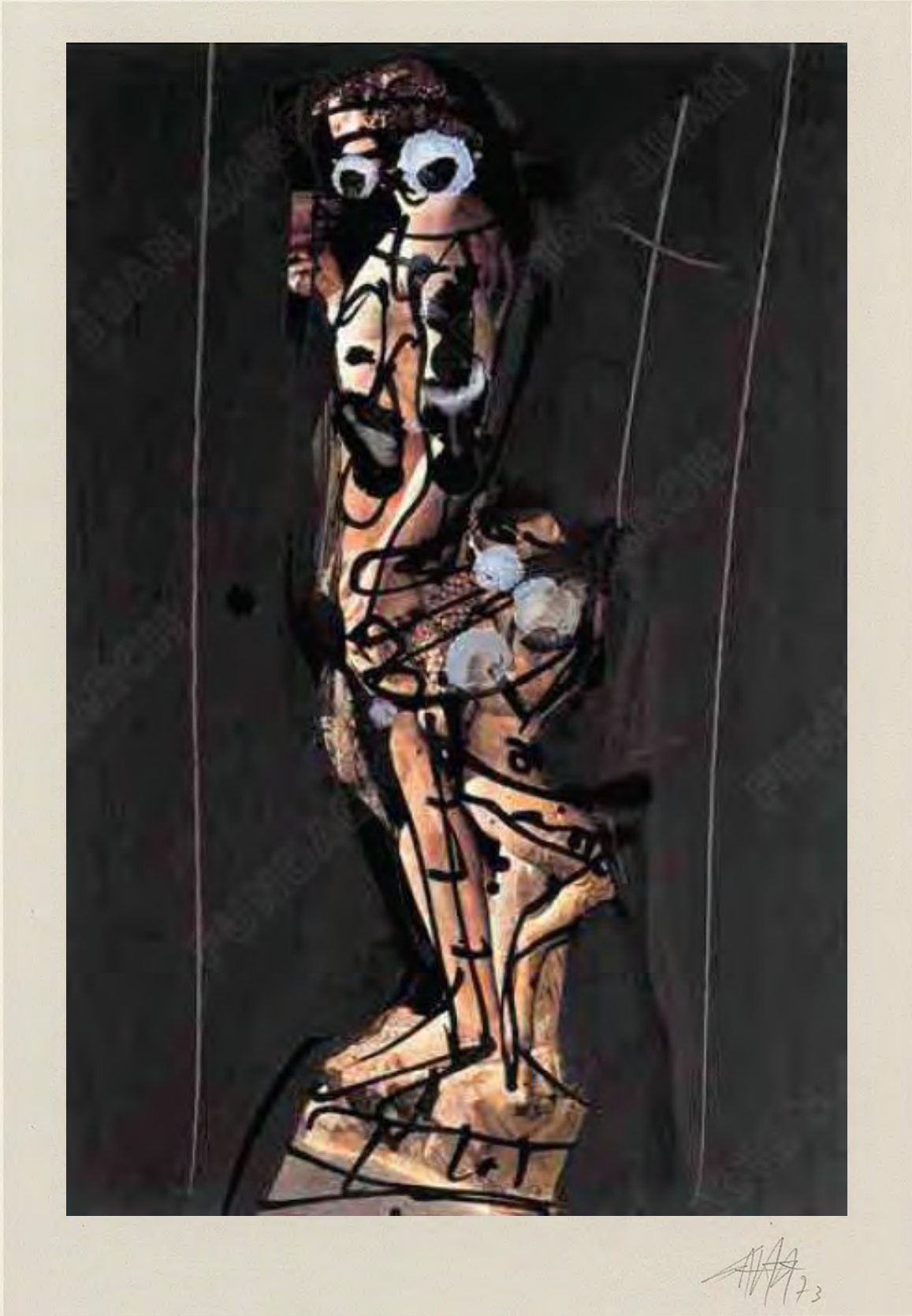
44. *Petite foule 2*, 1973

Fundación Juan March



47. *9 dames*, 1975

Fundación Juan March



45. *Femme Miroir*, 1973

Fundación Juan March



46. *Transformación*, 1974

Fundación Juan March



49. *La quinta del sordo 2*, 1980

Fundación Juan March



48. *Mujer en su habitación*, 1976

Fundación Juan March



52. *Mujer en su habitación*, 1983

Fundación Juan March



50. *Nu*, 1980
Fundación Juan March



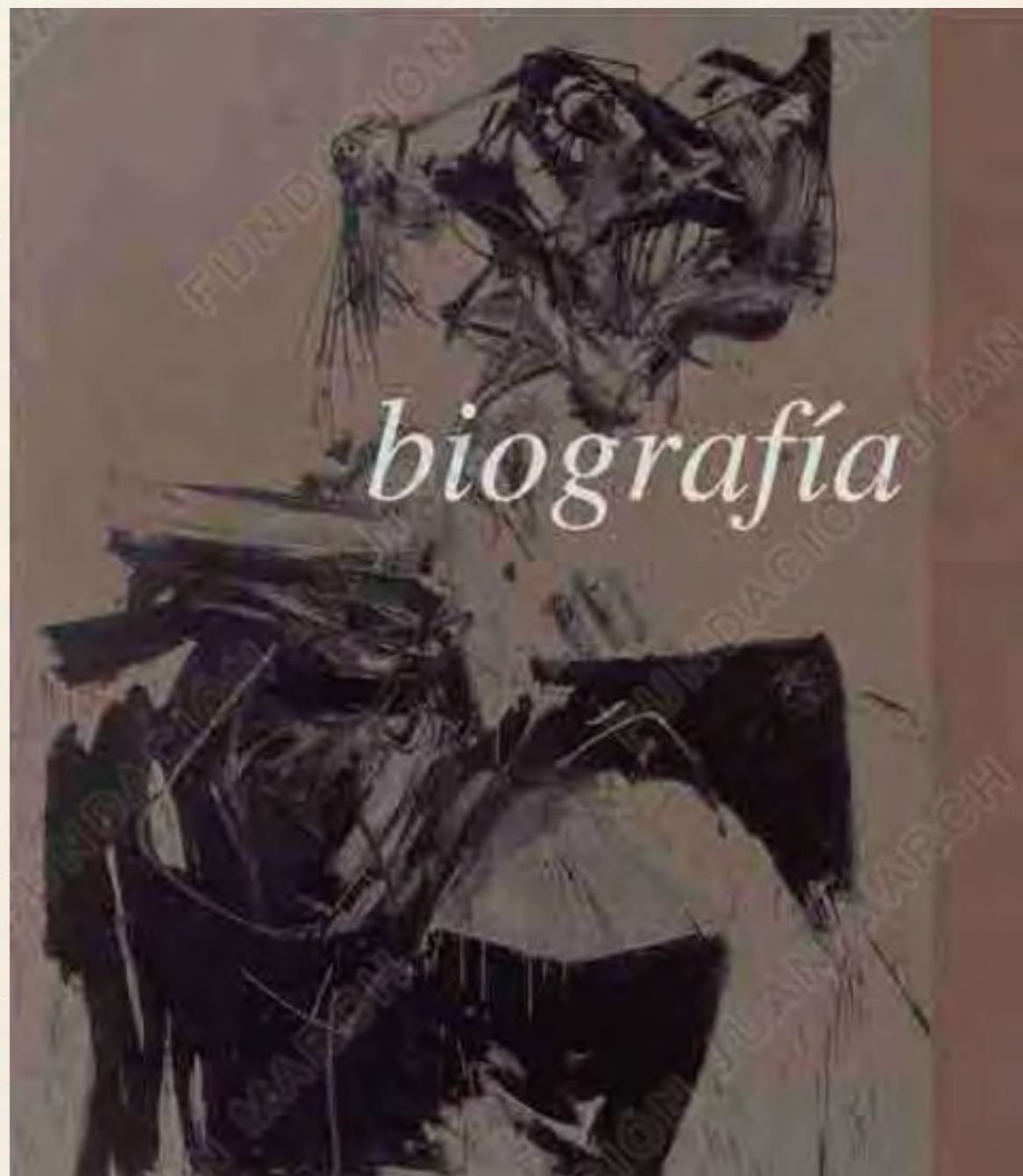
51. *Nu*, 1980

Fundación Juan March



53. *Dama*, 1997

Fundación Juan March



Antonio Saura nace en Huesca en 1930.

De su ciudad natal y de sus estancias en Madrid, Valencia y Barcelona, ciudades en las que reside la familia en los difíciles años de la contienda civil española, datan los primeros recuerdos que, más tarde, aflorarán en su quehacer pictórico. El cortometraje de Man Ray *L'Etoile de mer*, King Kong, las visitas al Museo del Prado —donde descubre *El Perro* de Goya y la *Crucifixión* de Velázquez—, el espectáculo de los combates aéreos durante la guerra, los juegos en el Parque Güell —“el collage más grande y más bello de la Historia del Arte”—, el olor del óleo, quedarán como imágenes de la memoria, “una memoria que también pinta”, como diría el artista.

En 1943 una tuberculosis ósea le mantiene inmovilizado durante cinco años, un tiempo que fue llenando con lecturas, pensamientos y fórmulas interiorizadas que dan lugar a un ser



Mercedes Beldarrain
Saura y Antonio
Saura, 1996

pensante, activo y, desde ese momento, comprometido. Fue por entonces cuando descubre la modernidad a través de una serie de publicaciones con las que queda profundamente impresionado. Una de ellas es un ejemplar de la revista nazi *Signal*, donde se incluía un artículo sobre “Arte presuntamente degenerado”, con reproducciones de obras de Klee, Mondrian, Picasso, Ernst, Chagall, y otra *Ismos*, de Ramón Gómez de la Serna. Descubre asimismo el surrealismo, a André Bretón y a Benjamín Peret.

En 1947 realiza las primeras pinturas, guaches y óleos de pequeño formato llenos de un mundo mágico y onírico.

A partir de 1948 comienza a pasar los veranos en Cuenca, ciudad, junto a Madrid y París, donde desarrolla fundamentalmente su actividad creativa.

Expone por primera vez de forma individual, en octubre de 1950, en la librería Libros de Zaragoza, con unas propuestas experimentales que, junto a otras también de carácter onírico, constituyen su presentación en Madrid en 1951 en la librería Buchholz. Al año siguiente participa en diferentes exposiciones: *Tendencias*, nuevamente en la librería Buchholz, y *Arte Fantástico*, en la Galería Clan.

Conoce París en 1953. París significó luz y libertad. Allí visita museos, exposiciones, galerías, librerías..., se relaciona con los más importantes círculos artísticos y se une al movimiento surrealista, que abandona tras una intensa actividad dos años más tarde.

Surgen entonces sus primeras “Damas”. Es éste uno de los momentos cruciales en la obra de Saura, un momento privilegiado de iluminación porque su pintura adquiere a partir de entonces un lenguaje muy personal bajo unas estructuras que no abandonará nunca: la imagen del cuerpo humano.

Con la mirada puesta en las deidades del Neolítico, de África y del Oriente, nacen las “Damas niñas”, las “Damas madres”, la “Mujer-sillón”, la mujer sola, con multitud de rostros, de ojos y bocas multiplicadas, de miembros distorsionados, todo ello en función de una nueva coherencia plástica.

La situación económica le obliga a regresar a España en 1956. En febrero de este año expone en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid, bajo la dirección del arquitecto Fernández del Amo, y

durante el verano participa junto con su hermano Carlos en el rodaje de la película *Flamenco*. Su vuelta le hace ver una España que sigue sumida en un ambiente cerrado y artísticamente mediocre. Saura intuye la necesidad de articular las obras de un grupo de jóvenes artistas con personalidades diferentes que iluminasen el apagado panorama artístico español. Así nace, en febrero de 1957, el grupo *El Paso*, movimiento crucial para la escena cultural española y también para la trayectoria plástica de Saura. Después de tres años de gran actividad, el grupo acuerda su disolución. El verdadero “paso” se había dado, una nueva situación surgía como alternativa para el reencuentro con la modernidad. En esos años (1957-1960) realiza las

primeras crucifixiones, los primeros retratos imaginarios y también una serie de pinturas cuyos temas serán una constante en su trayectoria: rembrandts, goyas, multitudes, sudarios, desnudos...

Publica el ensayo *Espacio y gesto* y la carpeta *Pintiquiniestras*, álbum de dieciséis litografías sobre textos de Cela. Igualmente inicia una serie de trabajos sobre papel: *Acumulaciones*, *Narraciones* y *Repeticiones*. A partir de este momento la obra gráfica y la pintura sobre papel adquieren dimensiones trascendentales para Saura.

En 1960 recibe el premio Guggenheim, y en 1961 tiene lugar su primera exposición individual en la Galería Pierre Matisse de Nueva York. En esta ciudad ve por vez primera *Les demoiselles d'Avignon* y el *Guernica*, y conoce importantes figuras del expresionismo americano como Motherwell, De Kooning, Guston y Rothko. En la gran metrópoli vuelve a exponer en 1964, año en el que recibe, junto a Chillida y Pierre Soulages, el premio Carnegie. Realiza una serie de dieciséis litografías en color titulada *Historia de España* y el Stedelijk Museum de Amsterdam expone su primera retrospectiva de pintura sobre papel y obra gráfica, que es exhibida después en Baden-Baden y Göteborg.

En 1966 viaja por vez primera a Cuba, aunque desde sus inicios artísticos siente fascinación por todo lo que representa aquella isla, manteniendo una estrecha relación con pintores y escritores cubanos como Wifredo Lam, Carpentier, Lezama Lima y Cortázar. La serie *Damas en technicolor*, realizadas en 1968 –donde el color adquiere un gran protagonismo–, es fruto de aquella relación.

A lo largo de su vida Saura ha dejado de pintar en tela de manera intermitente, especialmente en la década de 1968-1978, en la cual trabaja exclusivamente en papel. Importantes exposiciones de obras realizadas en este soporte se llevan a cabo en Santa Cruz de Tenerife, Sevilla y Barcelona durante esos años. A partir de 1978 participa frecuentemente en coloquios, seminarios y cursos sobre arte y cultura.

Una exposición retrospectiva organizada por el Stedelijk Museum de

Amsterdam se presenta posteriormente en la Kunsthalle de Düsseldorf, en la Casa de Alhajas de Madrid y en la Fundación Miró de Barcelona.

El Rey Juan Carlos le otorga la medalla de oro de las Bellas Artes en 1982.

El Gabinete de Estampas de Ginebra presenta en 1985 una muestra retrospectiva de la obra gráfica con el catálogo razonado de la misma, y ese año crea un conjunto de grandes pinturas que son expuestas en la Abadía de Sénanque, en Gordes, y en la de Montmajour, en Arlés.

En Huesca, su ciudad natal, lleva a cabo en 1987 una gran composición titulada *Elegía*, pintura de 20 x 10 metros para el techo del nuevo edificio de la Diputación; esta obra le supone un gran desafío por el formato, por la posición de la obra y por el empleo de la pintura acrílica –un medio no usado habitualmente por él–, caracterizada por sus pinceladas plétóricas de color.

El Musée d'Art et d'Histoire de Ginebra organiza en 1989 una gran exposición retrospectiva de grandes pinturas de carácter temático; esta muestra es presentada en 1990 en el IVAM de Valencia y en el Centro Reina Sofía de Madrid, en la Lenbachhaus de Munich y en el Réfectoire des Jacobins de Toulouse.

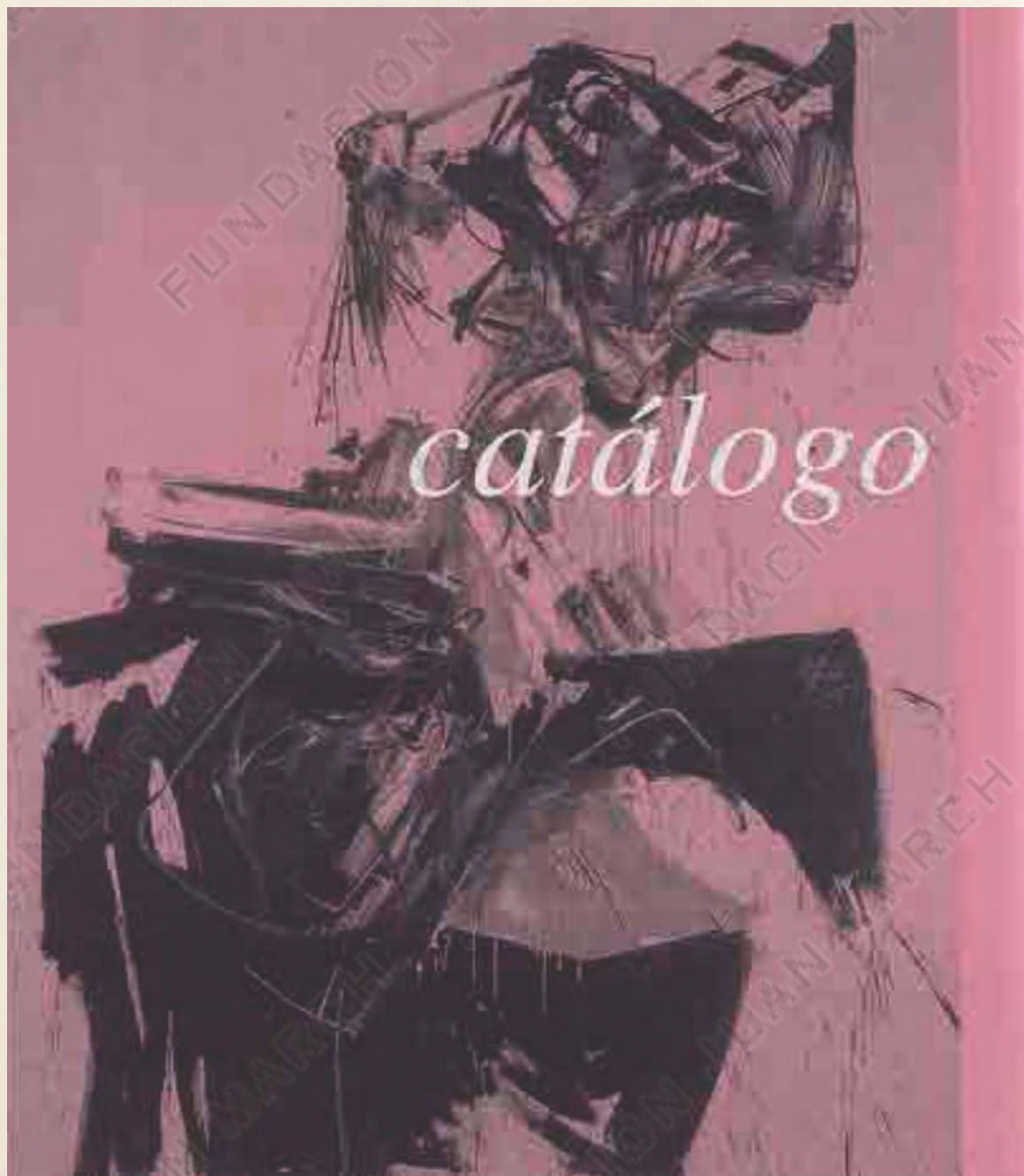
Saura comparte por la lectura y la escritura la misma pasión que por la pintura, como muestra su dedicación a la ilustración de libros. De la conjunción de los universos literario y plástico tiene lugar una gran exposición en la sede de la UIMP de Cuenca, en 1990, recibiendo años más tarde el premio al mejor libro ilustrado por *Las Aventuras de Pinocho*.

En 1992 se publica *Note Book* (Memoria del tiempo), donde se reúnen un conjunto de textos críticos sobre el concepto de pintura y los diferentes géneros utilizados por el pintor. Este libro es, en palabras de Saura, "un inventario de trabajo, una guía del propio laberinto..., una parcial biografía referida a la íntima correspondencia entre el arte y la vida".

Antonio Saura fallece en Cuenca el 22 de julio de 1998.



Antonio Saura, 1994



1. *Nu*, 1949
Mina de plomo sobre papel
19,4 x 27,3 cm.
Colección particular
2. *El nacimiento de Venus*, 1949
Mina de plomo sobre papel
30,7 x 22 cm.
Colección particular
3. *Nu*, 1950
Mina de plomo sobre papel
21,6 x 31,7 cm.
Colección particular
4. *Nu*, 1950
Mina de plomo sobre papel
31,7 x 21,6 cm.
Colección particular
5. *Les trois Graces*, 1950
Mina de plomo sobre papel
31,6 x 21,7 cm.
Colección particular
6. *Mujer en su habitación*, 1950
Tinta china sobre papel
35 x 24,9 cm.
Colección particular
7. *Desnudo*, 1953
Tinta china sobre papel
34,9 x 50 cm.
Colección particular
8. *Dama*, 1953
Técnica mixta sobre papel
35 x 25 cm.
Colección particular
9. *Dama*, 1953- 54
Técnica mixta sobre papel
27,8 x 19,5 cm.
Colección particular
10. *Dama*, 1954
Óleo y técnica mixta sobre papel
35 x 25 cm.
Colección particular
11. *Dama*, 1954
Óleo y técnica mixta sobre papel
40 x 27,5 cm.
Colección particular
12. *La petite*, 1956
Técnica mixta sobre papel
50 x 35 cm.
Sucesión Antonio Saura
13. *Dama*, 1956
Técnica mixta sobre papel
44,3 x 34,6 cm.
Colección particular
14. *Dame en technicolor*, 1957
Técnica mixta y collage sobre papel
70 x 49 cm.
Colección particular
15. *Dame en technicolor*, 1957
Técnica mixta y collage sobre papel
69,9 x 49,3 cm.
Colección particular
16. *Dama*, 1958
Técnica mixta sobre papel
23,3 x 17 cm.
Colección particular
17. *Dame*, 1958
Técnica mixta sobre papel
23,3 x 17 cm.
Colección particular
18. *Espacio*, 1960
Técnica mixta sobre papel
23,2 x 17 cm.
Colección particular
19. *Dame*, 1960
Técnica mixta sobre papel
23,4 x 17 cm.
Colección particular
20. *Dame*, 1960
Técnica mixta sobre papel
23,3 x 17 cm.
Colección particular

21. *Nu*, 1960
Técnica mixta sobre papel
17 x 23,3 cm.
Colección particular
22. *Nu*, 1960
Óleo y tinta china sobre papel
69,9 x 99,8 cm.
Colección particular
23. *Nu Paysage*, 1960
Técnica mixta sobre papel
62,6 x 89,7 cm.
24. *Furious Strip-tease*, 1961
Tinta china sobre papel
65,4 x 50,2 cm.
Colección particular
25. *Furious Strip-tease 2*, 1961
Tinta china sobre papel
50 x 65,4 cm.
Colección particular
26. *Graja*, 1961
Técnica mixta y collage sobre papel
70 x 50 cm.
Sucesión Antonio Saura
27. *Dama*, 1961
Técnica mixta y collage sobre papel
70 x 50 cm.
Sucesión Antonio Saura
28. *Prenta*, 1962
Técnica mixta y collage sobre papel
70 x 50 cm.
Sucesión Antonio Saura
29. *Dama*, 1962
Técnica mixta y collage sobre papel
69,9 x 50,1 cm.
Sucesión Antonio Saura
30. *Lina*, 1962
Collage sobre papel
69,7 x 50,2 cm.
Colección particular
31. *Brigitte Bardot*, 1962
Técnica mixta y collage sobre papel
69,8 x 49,9 cm.
Colección particular
32. *Ana*, 1962
Técnica mixta y collage sobre papel
70 x 50 cm.
Sucesión Antonio Saura
33. *Nu*, 1963
Tinta china sobre papel
17 x 23,3 cm.
Colección particular
34. *Tentations de Saint-Antoine*, 1963
Técnica mixta y collage sobre papel
69 x 98,3 cm.
Colección particular
35. *Tentations de Saint-Antoine*, 1964
Técnica mixta y collage sobre papel
60 x 85,3 cm.
Colección particular
36. *Avec la superfemelle que je prépare, je dominerai le monde*, 1964
Técnica mixta y collage sobre papel
70 x 100 cm.
Colección particular
37. *Dama*, 1965
Técnica mixta y collage sobre papel
70 x 50,1 cm.
Sucesión Antonio Saura
38. *Dama*, 1960- 68
Técnica mixta y collage sobre papel
71,2 x 50,1 cm.
Sucesión Antonio Saura
39. *Mujer en su habitación*, 1968
Tinta china sobre papel
21,5 x 16,2 cm.
Colección particular
40. *Miroir du souvenir*, 1972
Técnica mixta sobre papel impreso
(superposición)
26 x 40 cm.
Colección particular

41. *Saskia*, 1973
Técnica mixta sobre papel impreso
(superposición)
31 x 23,8 cm.
Sucesión Antonio Saura
42. *Bel*, 1973
Técnica mixta y collage
sobre papel impreso
24 x 20,6 cm.
Colección particular
43. *Petite foule 1*, 1973
Técnica mixta sobre papel impreso
(superposición)
19,4 x 27 cm.
Sucesión Antonio Saura
44. *Petite foule 2*, 1973
Técnica mixta sobre papel impreso
(superposición)
19,8 x 27,3 cm.
Sucesión Antonio Saura
45. *Femme Miroir*, 1973
Técnica mixta sobre papel impreso
(superposición)
30,9 x 20,8 cm.
Sucesión Antonio Saura
46. *Transformación*, 1974
Técnica mixta sobre papel impreso
(superposición)
28,3 x 23,5 cm.
Sucesión Antonio Saura
47. *9 dames*, 1975
Composición de 9 técnicas mixtas
sobre tarjetas postales
15 x 10,5 cm.
Colección particular
48. *Mujer en su habitación*, 1976
Técnica mixta sobre cartón
39,7 x 29,8 cm.
Colección particular
49. *La quinta del sordo 2*, 1980
Técnica mixta sobre papel impreso
(superposición)
34,3 x 25,9 cm.
Colección particular
50. *Nu*, 1980
Técnica mixta sobre papel
31,1 x 39,7 cm.
Colección particular
51. *Nu*, 1980
Técnica mixta sobre papel
31,2 x 39,4 cm.
Colección particular
52. *Mujer en su habitación*, 1983
Técnica mixta sobre papel
40 x 30 cm.
Colección particular
53. *Dama*, 1997
Técnica mixta sobre papel
41 x 31 cm.
Sucesión Antonio Saura

CRÉDITOS

© Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, 2002
© Vegap. Madrid, 2002

Textos: Francisco Calvo Serraller
Antonio Saura

Diseño catálogo: Jordi Teixidor

Enmarcado:
Marco Estudio Norte S.L., José María Corredor

Créditos fotográficos:
© Unidad Móvil, cats. 1-53
© Santos Cirilo. El País, pág. 2

Fotomecánica e impresión: Gráficas Jomagar, S.L.
ISBN: 84-7075-501-3 Fundación Juan March
ISBN: 84-89935-28-9 Editorial de Arte y Ciencia
Depósito Legal: M. 37.306-2002

